جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵙⵉⴷⵉ ⵎⵓⵃⵎⴷ ⴱⵏ ⵄⴱⴷⵍⵍⴰⵀ ⴱⴼⴰⵙ
UNIVERSITÉ SIDI MOHAMED BEN ABDELLAH DE FES

كلية الاداب و العلوم الإنسانية – ظهر المهراز

Dhar El Mahraz - Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

مادة تحليل الخطاب الأدبي

مسلك الدراسات العربية

الفصل السادس

الأستاذ : جمال بوطيب

الموسم الجامعي 2020/2019

تحليل الخطاب الأدبي
(السرد -الشعر - الرواية العربية- الشعر العربي)

المحاور:

الخطاب الأدبي: مدخل تمهيدي ونماذج تحليلية
نماذج نصية وممارسات تطبيقية
ديوان" لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش

- ثنائية المعطى والاقتضاء المنطق الحجاجي في قصيدة "يختارني الإيقاع"
- ثنائية الحلم والواقع في قصيدة "لي حكمة المحكوم بالإعدام"
- ثنائية النفي والإثبات في قصيدة" أنزل"
- ثنائية الاسم والشيء في قصيدة" أنا، وإن كنت الأخير"

1- حدود مفهومية لمكونات تحليل الخطاب الأدبي.

- الشعري/ الشعرية
- السردي
- السرد
- السردية

2- شعرية السرد في "مخلوقات الأشواق الطائرة" لادوار الخراط.

- مسوغات الكتابة
- الشكل الروائي
- شعرية الزمن
- شعرية الوصف
- شعرية المحكي

3- سرية السرد في "النشيد السري"للمهدي حاض الحمياني.

- هواجس قصيدة النثر بالمغرب
- السردية في النشيد السري

4- مرجعيات تحليل الخطاب الأدبي : نماذج من حقول متنوعة.

5-1- البلاغي:
بلاغة الضمير في النبوة الكنعانية من خلال "كتاب الرماد"لعبد الله رضوان
5-2- اللساني:
المرجع في ديوان "الولد المر" لمحمد علي الرباوي
5-3- السردي:
الرؤية السردية في رواية "المنعطف"للحبيب دايم ربي.

5-4- الموضوعاتي:

الحلم في "أحلام بقرة"لمحمد الهرادي

5-5-النصي :

شعرية النص الموازي ليوسف المحيميد

5-6- السيميائي:

الفاعل السردي في ديوان "في الرياح.. وفي السحابة" لمحمد بنعمارة

5-7-الهامشي:

شعرية الهوامش في كتاب "نشيذ اوروك" لعدنان الصايغ

لائحة المراجع

- الخطاب الأدبي: مدخل تمهيدي ونماذج تحليلية

أ- مدخل تمهيدي:

يتأسس الخطاب الأدبي عادة الصورة الانتاجية للعملية الابداعية بكل مكوناتها، لاسيما في جانبها التواصلي الجمالي الذي يجمع بين الوظيفة التواصلية الإبلاغية باعتبارها كلاما مسننا موجها من باث إلى متلق، والوظيفية البلاغية الجمالية باعتبارها عنصرا إبداعيا إمتاعيا مؤسسا على قدرة في الانتقال من اللغة باعتبارها مشتركا جماعيا إلى الكلام باعتباره منجزا فرديا.

يهتم الخطاب الأدبي بالكلام لكن لا يقصي الكلام من انتمائه للغة التي بواسطتها واعتمادا على مفرداتها تم إنتاج النص موضوع التحليل.

وكما أن للخطاب تعاريف عديدة، فإن أقسامه أيضا تختلف وتتنوع حسب منظور مصنفيه ومرجعياتهم[1]، لذلك فإن الممارسة التحليلية (سواء اكانت قراءة ام مقاربة ام تأويلا) من شأنها أن تسهم في الاقتراب من خصائصه وأليات اشتغاله وتطبيقها نصيا على المتن الأدبي وهو ما سيتم انجازه عبر النماذج النصية والممارسات التطبيقية لنصوص شعرية حديثة ونصوص روائية وقصصية لكتاب مغاربة وعرب من خلال التنويع في اليات التحليل حسب ما تقتضيه طبيعة كل نص.

ب-نماذج نصية وممارسات تطبيقية

ثنائية المعطى والاقتضاء

المنطق الحجاجي في قصيدة "يختارني الإيقاع"

يَخْتَارُني الإيقاعُ، يَشْرَقُ بي
أنا رَجْعُ الكمان، ولستُ عازِفَهُ
أنا في حضرة الذكرى
صدى الأشياء تنطقُ بي
فأنطقُ...
كُلَّما أصغيتُ للحجرِ استمعتُ إلى
هديل يَمَامَةٍ بيضاءَ
تشهَق بي:

[1]- وهي التصنيفات التي سيتم تركيبها انطلاقا من نماذج التحليل اعتمادا على التعريف البنائي المرحلي بغية الوصول الى إنتاج نص شامل للخطاب وتعريفاته وأصنافه في مرحلة التقويم الإجمالي للمجزوءة.

أَخي! أنا أُخْتُكَ الصُّغْرى،
فأَذرف باسمها دَمْعَ الكلامِ
وكُلَّما أَبْصَرْتُ جذْعَ الزّنْزَلخْتِ
على الطريق إلى الغمامِ،
سمعتُ قلبَ الأُمِّ
يخفقُ بي:
أَنا أُمرأة مُطَلَّقَةٌ،
فألعن باسمها زِيزَ الظلامِ
وكُلَّما شاهَدْتُ مرأةً على قمرٍ
رأيتُ الحبّ شيطاناً
يُحَمْلقُ بي:
أنا ما زِلْتُ موجوداً
ولكن لن تعود كما تركتُكَ
لن تعود، ولن أَعودَ
فيكملُ الإيقاعُ دَوْرَتَهُ
ويَشرَقُ بي

يمثل فعل الاختيار "يختارني "معطى أو مقدمة منطقية للمقول الشعري لمحمود درويش في قصيدته "يختارني الإيقاع "، وهو معطى ينعت ب"الوضعية البدئية" أو "وضعية الانطلاق "، ولعل أهم صفة لكل معطى أو مقدمة هي كونهما يشكلان كلاما على العالم أي اشتغالا للغة على العالم الخارجي سواء بالوصف أو بالخلق أوبالتمثيل اعتمادا على إسناد بعض الصفات للفواعل سواء أكانت هذه الفواعل آدمية أم لا، ونعت الموصوف بالمألوف والمنزاح، وسرد الأحداث أو الوقائع وفق منطق التوالي أو التوازي أو التقابل. إن هذا القول/ المعطى هو الاختيار الذي يمثله نصيا قول الشاعر" يختارني الإيقاع، يشرق بي" .

وفق هذا المعطى يكون الشاعر مختارا من طرف الإيقاع، هو غير مستساغ لذلك فإن الإيقاع يشرق به، إن الشاعر عصيّ على الانسياب .ثم إن أهم ميزة لقول الانطلاق بملفوظه المنطقي هو

تشكيله التوجيهي لقول ثان يتمخض عن معطى ثان أيضا يكون نتيجة للمعطى الأول " يشرق بي" أو مبررا له .

"أنا رجع الكمان ولست عازفه"

إن بنيتي الإثبات و النفي هاهنا ، الأولى متمثلة في إثبات الصدى وإثبات الاستماع و الثانية في نفي الصوت ونفي العزف تنحوان بالنص نحو الخروج من لحظة الصمت إلى لحظة الكلام ومن لحظة الخرس الى لحظة النطق وفق منطق تصاعدي أساسه تعاقب منطقي بين السبب والمسبب.

أنا رجع الكمان ولست عازفه
أنا في حضرة الذكرى
صدى الأشياء تنطق بي
فأنطق ....

تتأسس في ضوء المعطيات أعلاه ثنائيات عدة لعل أهمها ثنائية المعطى والاقتضاء المعطى المعلن والاقتضاء الذي لايتم الوصول إليه اعتباطا وإنما باعتباره ناتجا عن "فعل الوصول" الذي ينتج عنه بدوره "فعل العبور"

فقول الوصول هو كل ما ينتج عن قول الانطلاق سواء من الأفعال أو من العلاقات وهو كما يلي:

من الأفعال :

- **يشرق بي : الإيقاع**
- **تشهق بي : اليمامة**
- **يخفق بي: قلب الأم**
- **تنطق بي: صدى الأشياء**
- **يحملق بي: الحب شيطان**

ومن العلاقات:

- **المثيل: إنا صدى الأشياء**
- **القريب: الأخت/ اليمامة**
- **الأصل: الأم/المهجورة**

إن هذه النواتج تمثل مشروعية المعطى وفي الوقت نفسه توصل المنجز السببي بما يتحول عنصر اعتقاد وتصديق وهو "يشرق بي" التي ابتدأ النص منها وانتهى إليها. فتتحول العلاقة من علاقة "المنطوق" الذي هو المعطى إلى علاقة "المسكوت عنه" الذي هو الدليل أو الاقتضاء

أنا في حضرة الذكرى
صدى الأشياء تنطق بي
فأنطق

إن الرجع باعتباره هو الصدى لا الصوت ، والصوت باعتباره صادرا عن عازف غير الشاعر ، يدخل الشاعر في ثنائية المتقبل والمنفذ المؤسسة على خفض الفاعل الآدمي إلى مجرد معزوفة، غير معلنة وإنما متلقاة باعتبارها صدى لا غير.

كلما أصغيت للحجر استمعت إلى
هديل يمامة بيضاء
تشهق بي
أخي ! أنا أختك الصغرى
فأذرف باسمها دمع الكلام
وكلما أبصرت جذع الزنزلخت
على الطريق إلى الغمام
سمعت قلب الأم
يخفق بي

إن الأصوات المتعددة في النص متمثلة في صوت الكمان، وصدى الكمان ، ونطق الشاعر، والمسموع من الحجر ونطق الأخت ونطق الحمامة ونطق الأم كلها تدخل في إطار ثنائيات نصية يمكنها أن تصنف في اتجاهين اثنين هما كما يلي:

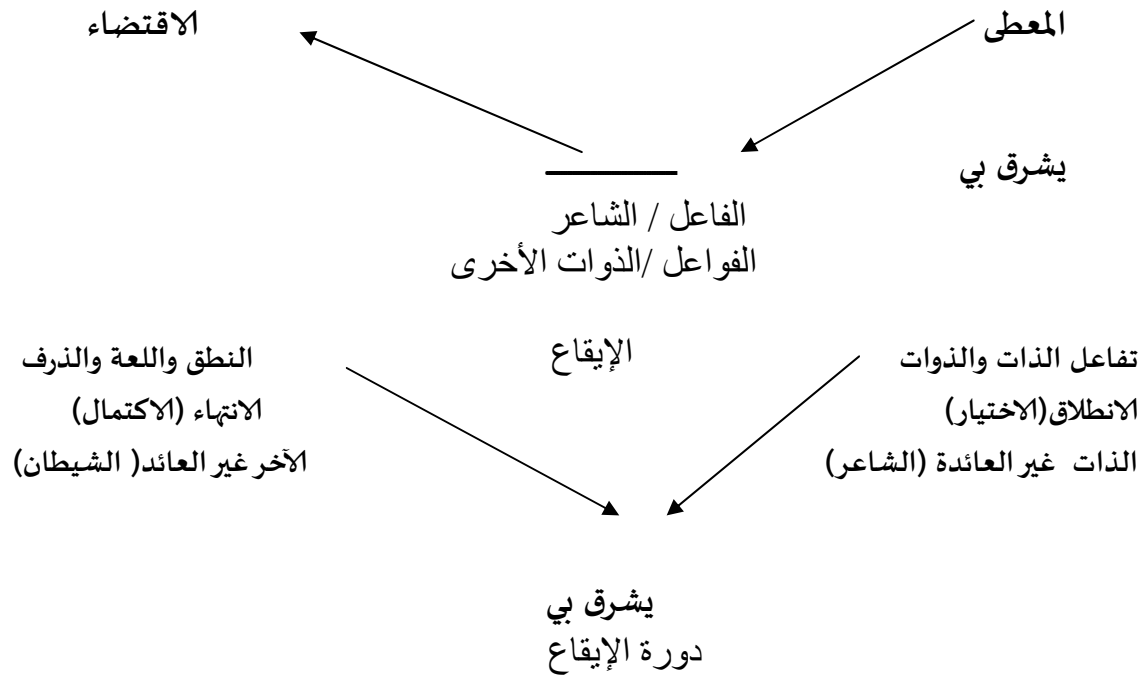
الفعل المتلقى	الفعل المنتج
عزف	صوت كمان
صوت كمان	صدى صوت
هديل يمامة	إعلان أخوة
إعلان الأخوة	ذرف دمع الكلام
سماع قلب الأم	إعلان أمومة

إن الحجر النابت والثابت هو مصغي إليه إصغاء ينتج عنه السماع إما بفعل جس النبض أو بفعل رمزية الحجر، وهو في الحالتين معا محيل إلى هديل اليمام ونوحه، وهجر الأم وطلاقها في بعدها الإيوائي الذي قد يصل حد اعتبارها وطنا.

رأيت الحب شيطانا
يحملق بي
أنا ما زلت موجودا

ولكن لن تعود كما تركتك
لن تعود ولن أعود
فيكمل الايقاع دورته
ويشرق بي

لنخلص إلى الثنائية المركزية في النص ممثلة كما يلي:



ثنائية الحلم والواقع في قصيدة "لي حكمة المحكوم بالإعدام"

لِيَ حِكْمَةُ المحكوم بالإعدامِ:
لا أشياءَ أملكُها لتملكني،
كتبتُ وصيَّتي بدمي:
"ثِقُوا بالماء يا سُكَّانَ أُغنيتي!"
وَنمتُ مُضَرّجاً ومُتَوَّجاً بغدي...
حَلِمْتُ بأنَّ قلب الأرض أكبرُ
من خريطتها،

وأَوضحُ من مراياها وَمشْنَقَتي.
وَهمْتُ بغيمةٍ بيضاء تأخذني
إلى أَعلى
كأنني هُدْهُدٌ، والريحُ أَجنحتي.
وعند الفجر، أَيقظني
نداء الحارس الليليّ
من حُلْمي ومن لغتي:
ستحيا مِيْتَةً أخرى،
فَعَدِّلْ في وصيتِّكَ الأخيرةِ،
قد تأجَّل موعدُ الإعدام ثانيةً
سألت: إلى متى؟
قال: انتظر لتموت أَكثَرَ
قُلْتُ: لا أشياء أملكها لتملكني
كتبتُ وصيَّتي بدمي:
ثِقُوا بالماء
يا سُكَّان أغنيتي

يستوجب الحكم بالإعدام أن يطير عقل المحكوم عليه، قبل أن يطير رأسه، فإعلان الحكم يفقد الإنسان صوابه وتضيع حكمته ومنطق تفكيره، غير أن هذا الضياع يستبدل بملكية أخرى هي ملكية حكمة جديدة حكمة المؤمن ألا تغيير لما سيحدث، وبالتالي على المعني بالأمر أن يعيش مصيره وقبلها عليه أن يعيش مأساته التي تجمع ترتيبيا بين:

- المثول أمام من يحكم.
- انتظار الحكم.
- الاستماع إلى الحكم.
- انتظار تنفيذ الحكم.

ويمكن للعنصرين الثالث والرابع أن يكونا هما موطن حكمة المحكوم عليه بالإعدام متمثلة في كل القيم الأخلاقية التي صنعتها لحظته من قوة وصبر وشدة وعزيمة وغيرها.

إن مقومات الحكمة عند المحكوم عليه بالإعدام انه صار فاقدا لكل شيء، بما في ذلك الحياة، لذلك تنتصب أمامه الحكمة التي يبثها درويش في القصيدة:

" لا أشياء أملكها لتملكني"

إنها حسب درويش توارد مصائر أو توارد خواطر مع قول الشاعر:

نفسي التي تملك الأشياء ذاهبة فكيف آسى على شيء إذا ذهبا

لكن الثنائية المسيطرة على القصيدة هي ثنائية "الحلم والواقع" في مقابل ثنائية الحياة والموت، فالمحكوم عليه بالإعدام يؤمن بمصيره ،ويعرف أن الشيء الوحيد الذي يملكه هو دمه الذي سيسيل بعد إعدامه لذلك عاش تجربة الموت قبل حدوثها، وهي التجربة التي قادته إلى تجربة الحلم التي من خلالها خاطب سكان الأغنية:

"كتبت وصيتي بدمي
ثقوا بالماء يا سكان أغنيتي
ونمت مضرجا ومتوجا بغدي"

فالموت يقتضي أن ينام مضرجا بدمائه، لكنه اختار الحياة، واختار أن يموت مضرجا بغده، ولأن الغد حلم فإن الشاعر استرسلت أحلامه:

"حلمت بان قلب الأرض اكبر
من خريطتها
وأوضح من مراياها ومشنقتي
وهمت بغيمة بيضاء تأخذني إلى أعلى
كأني هدهد والريح أجنحتي"

إن التجربة النصية والمعيشة يمكن توزيعها إلى نمطين اثنين:

نمط الواقع	نمط الحلم
المتكلم أسير	المتكلم حر وطليق
المتكلم مضرج بالدماء	المتكلم مضرج بالغد
قلب الأرض أصغر	قلب الأرض أكبر
الشنق يسقط الواقف(يأخذه إلى أسفل)	الحلم والهيام يأخذان إلى أعلى (وهمت بغيمة بيضاء)

هذا الانتقال بين نمطين يمكن أن يشكل ثنائية ضدية للامتلاك وعدم الامتلاك ،وهي الحكمة الشعرية والاجتماعية والواقعية التي تتشكل عليها القصيدة متمثلة في قول الشاعر" لا أشياء أملكها لتملكني"،ليصير المعنى بعد التأويل:

لو كنت أملك أشياء لملكتني هذه الأشياء، ولو ملكتني لجعلتني متمسكا بالواقع لا بالحلم. لكن المتتبع لتطور معنى القصيدة ستفاجئه الأحداث متمثلة في انتصار الواقع الذي هو العودة إلى اليقظة وقد كانت هذه العودة عن طريق فاعل من الفواعل المنتمية إلى عالم الواقع / عالم السجن(السجان– الجلاد– الحارس– الرقيب...)وهو هنا الحارس الليلي:

"وعند الفجر أيقظني
نداء الحارس الليلي
من حلمي ومن لغتي"

إن اللغة التي هي هنا القصيدة أو الشعر بصفة عامة تتساوى مع الحلم في انتصارهما على الواقع ، ولكن الواقع سينتصر عليهما بدوره بنداء الحارس الليلي وبخطابه المؤكد أن المحكوم عليه بالإعدام قد تم تأجيل موته وبالتالي تأجيل حكمته، ليقول له الحارس الليلي مخاطبا:

"ستحيا ميتة أخرى
فعدل من وصيتك الأخيرة"

ومعلوم أن الوصية كانت عبارة عن طلب موجه إلى سكان الأغنية:" ثقوا بالماء يا سكان أغنيتي" لكن الشاعر يرفض الاستسلام ، ويرفض التخلي عن الوصية المكتوبة سابقا ،ويرفض التخلي عن حكمته، لذلك كان اختياره واضحا بعد الحوار الذي دار بينه وبين الحارس الليلي:

"قد تأجل موعد الإعدام ثانية
سألت إلى متى؟
قال: انتظر لتموت أكثر
قلت: لا أشياء أملكها لتملكني
كتبت وصيتي بدمي:
" ثقوا بالماء
يا سكان أغنيتي"

إن هذه القصيدة تنبني على ثنائية زمنية مهمة هي ثنائية زمن الواقع وزمن الحلم، يتحكم في زمن الواقع السجان، ويتحكم في زمن الحلم الشاعر، وتعيش القصيدة صراعا بين زمنين يعتمد الزمن

الأول على السلطة ويعتمد الزمن الثاني على الحكمة. لنخلص الى الثنائية المركزية للنص مصوغة في ما يلي:

حكمة المحكوم عليه بالإعدام= لا أشياء أملكها لتملكني

الواقع يملك الشاعر ≠ الحلم يمتلكه الشاعر

الواقع قوة ≠ الحلم حكمة

الواقع إعدام وتأجيل وتأخير ≠ الحلم ثقة وتجدد ثقة واستمرار ثقة

الواقع عبودية ≠ الحلم حرية

لتصير حكمة المحكوم عليه بالإعدام هي أن الإعدام حرية تبدأ بالوصية إلى الناس، وتنتهي بالحلم الذي يرفع الحالم إلى أعلى ويسمو به، لتظل الحكمة سموا والتخلي عنها خضوعا يخفض ولا يرفع.

ثنائية النفي والإثبات في قصيدة" انزل"

أَنزلْ، هنا، والآن

أَنزلْ، هنا، والآن، عن كَتِفَيْكَ قَبْرَكَ
وأعطِ عُمْرَكَ فُرْصَةً أخرى لترميم الحكايةِ
ليس كُلُّ الحُبِّ موتاً
ليستِ الأرضُ اغتراباً مزمناً،
فلربما جاءت مناسبةٌ، فتنسى
لَسْعَةَ العَسَل القديم، كأنْ تحبَّ
وأنتَ لا تدري فتاةً لا تحبّكَ
أو تحبُّكَ، دون أن تدري لماذا
لا تحبُّكَ أو تحبُّكَ/
أو تحسَّ وأنت مُسْتَنِدٌ إلى دَرَج
بأنك كنتَ غيرك في الثنائيات/
فاخرج من ((أنا)) كَ إلى سواكَ
ومن رُؤَاكَ إلى خُطَاكَ
ومُدَّ جسرَكَ عالياً،
فاللامكانُ هُوَ المكيدةُ،

والبَعُوضُ على السياجِ يَحُكُّ ظَهْرَكَ،
قد تذكَّرَكَ البَعُوضةُ بالحياةِ!
فجرِّبِ الآنَ الحياةَ لكي تُدَرِّبكَ الحياةُ
على الحياةِ،
وخفِّف الذكرى عن الأُنثى
وأَنْزِلْ
ها هنا
والآن
عن كتفيكَ... قَبْرَكْ!

إذا كان النفي هو الإنكار المطلق أو التكذيب للمؤكد ، أو الإبعاد لقريب التصديق بحيث تكون فائدته الدلالية هي العمل على الإنكار والإخبار بعدم وقوع شيء معين في الماضي أو الحاضر أو المستقبل. فإن الإثبات يضطلع بكل المؤشرات المضادة لهذه المعطيات ، ليكون كل مسبوق بحرف نفي أو ما يفيد معناه نفيا سواء أكان صريحا أم ضمنيا ، ويكون كل خال من النفي لفظا أو دلالة هو المثبت، وهي الثنائية المتحكمة في قصيدة درويش المعنونة ب"انزل ".ويمكن منذ مستهل القصيدة أن نوزع مضامينها إلى نفي وإثبات بناء على ما تقدم:

الإثبات	النفي
أنزلْ، هنا، والآن، عن كَتِفَيْكَ قَبْرَكَ	ليس كُلُّ الحُبِّ موتًا
وأعطِ عُمْرَكَ فُرْصَةً أخرى لترميم الحكايةِ	ليستِ الأرضُ اغترابًا مزمنًا،
فلربما جاءت مناسبةٌ، فتنسى لَسْعَةَ العَسَل القديم	لا تحبُّكَ أو تحبُّكَ..
فجرِّبِ الآنَ الحياةَ لكي تُدَرِّبكَ الحياةُ على الحياةِ، وخفِّف الذكرى عن الأُنثى	كأنْ تحبَّ وأَنتَ لا تدري فتاةً
وخفِّف الذكرى عن الأُنثى	كنتَ غيرك في الثنائيات

التقابل بين الخانتين هو في حالة المضامين لا في المضامين

إن كل المعطيات التي اتصفت بالإثبات يمكن تحويلها عن طريق التأويل إلى معطيات منفية كما يمثل ذلك الجدول الأتي:

النفي	الاثبات
أنزلْ، هنا، والآن، عن كَتِفَيْكَ قَبْرَكَ	لا تحمل قبرك على كتفيك
وأعطِ عُمْرَكَ فُرْصَةً أخرى لترميم الحكايةِ	أنت واقعيا لا تعطي عمرك فرصة لترميم الحكاية
فلربما جاءت مناسبةٌ، فتنسى لَسْعَةَ العَسَل القديم	ليست هناك مناسبة الان
فجرِّبِ الآنَ الحياةَ لكي تُدَرِّبكَ الحياةُ على الحياةِ،	انت لا تجرب الحياة لكي تتدرب على الحياة
وخفِّف الذكرى عن الأُنثى	لاتثقل الذكرى عن الأُنثى
التقابل بين الخانتين هو في حالة المضامين و في المضامين	

إن أسلوب الإثبات هو استراحة نفسية وجسدية مما يعيشه الشاعر فيضغط عليه، ولعل اختيار الشاعر للإثبات منطلقا أساسه هو أن النفي واقع، وتجاوزه لا يكون إلا بإثباتية تنفيذه ، وهي التي تتجلي في تصحيح المعتقد من الأشياء الراسخة ثبوتا فيتم إنكارها أو استبعادها نفيا ومنها بالأساس قول الشاعر:

"ليس كُلُّ الحُبِّ موتًا
ليستِ الأرضُ اغترابًا مزمنًا،

فلربما جاءت مناسبةٌ، فتنسى
لَسْعَةَ العَسَل القديم، كأنْ تحبَّ
وأَنتَ لا تدري فتاةً لا تحبّكَ
أو تحبُّكَ، دون أن تدري لماذا
لا تحبُّكَ أو تحبُّكَ.."

إن الخروج من النفي إلى الإثبات هو خروج من زحمة الثنائيات المسيِّجة إلى فسحة الاختيارات المسؤولة وهو الأمر الذي لن يتحقق بغير خروج عام من أسر الأنا إلى حرية السِّوى ومن الرؤى الى الخطى ومن التصور إلى الانجاز ومن القول إلى الفعل:

"أو تحسَّ وأنت مُسْتَنِدٌ إلى دَرَج
بأنك كنتَ غيرك في الثنائيات
فاخرج من ((أنا)) كَ إلى سواكَ
ومن رُؤَاكَ إلى خُطَاكَ"

إن كل الأشكال الطلبية التي تظهر في النص هي أشكال جعلها الشاعر مسبوقة بالإثبات ومختومة به، غير أن الظهر المقوس بحمل القبر ينبغي أن يتخلص من هذا الثقل لكي يعرف الأشياء غير المعروفة والمنكرة ،وعلى رأسها الحياة مفهوما وتعلما وممارسة

" ومُدَّ جسرَكَ عاليًا،
فاللامكانُ هُوَ المكيدةُ،
والبَعُوضُ على السياجِ يَحُكُّ ظَهْرَكَ،
قد تذكَّرَكَ البَعُوضةُ بالحياةِ"

إن التجربة المعبر عنها نصيا ب"جرب" هي الممارسة ،والتدريب المعبر عنه ب" تدربك" هو التعلم "، والحياة المتدرب عليها والمسبوقة بالخافض "على" هي المفهوم ، فلا يمكننا الوصول إلى المفهوم الحقيقي إلا عبر معرفة الممارسة والتدريب ولا يمكننا إدراك المفهوم الذي وصلنا إليه إلا عبر بنيتي الإثبات والنفي ، يقول الشاعر:

"فجرِّبِ الآنَ الحياةَ لكي تُدَرِّبكَ الحياةُ
على الحياةِ،
وخفِّف الذكرى عن الأُنثى
وأَنْزِلْ
ها هنا

والآن
عن كتفيكَ... قَبْرَكْ".

ثنائية الاسم والشيء في قصيدة" أنا، وإن كنت الأخير"

أنا، وإن كنت الأخير

وأنا، وإن كُنْتُ الأَخيرَ،
وَجَدْتُ ما يكفي من الكلماتِ...
كُلُّ قصيدةٍ رَسْمٌ
سأرسم للسنونو الآن خارطةَ الربيعِ
وللمُشَاة على الرصيف الزيزفونَ
وللنساءِ اللازوردْ....
وأَنا، سيحمِلُني الطريقُ
وسوف أَحملُهُ على كتفي
إلى أَنْ يستعيدَ الشيءُ صورتَهُ،
كما هِيَ،
واسمَهُ الأَصليَّ في ما بعد /
كُلُّ قصيدة أُمٌّ
تفتِّشُ للسحابة عن أَخيها
قرب بئر الماءِ:
((يا وَلَدي! سأُعطيك البديلَ
فإنني حُبْلى...))/
وكُلُّ قصيدة حُلْمٌ:
((حَلِمْتُ بأنَّ لي حلماً))
سيحملني وأحملُهُ
إلى أن أكتب السَّطْرَ الأخيرَ
على رخام القبرِ:
((نِمْتُ... لكي أَطير))

.... وسوف أَحمل للمسيح حذاءَهُ الشتويَّ
كي يمشي، ككُلِّ الناس،
من أَعلى الجبال... إلى البحيرةْ

يتقابل الاسم والشيء في قصيدة" أنا وإن كنت الأخير" ضمن ثنائية تقابلية بين المتكلم والغائب ، والمقصود بالمتكلم والغائب هو ما ينظر إليه في تصورين إثنين:

التصور الأول: هو التصور الجسدي أي الحضور والغياب الجسدي للذات الأولى والذات الثانية.

التصور الثاني :هو التصور النحوي أي الضمائر الدالة على المتكلم، ونظيرتها الدالة على الغائب.

يعلن النص منذ عنوانه والذي هو في الوقت نفسه عبارة عن ثنائية فيها تقابل جسدي بين الشاعر والآخرين من جهة ، وبين الشاعر المماثل لأبي العلاء المعري والآخرين المعاصرين له من جهة ثانية ،ولأن الشاعر محمود درويش اختار هذا التصور، فإن المعادلة ستكون بينه وبين أبي العلاء المعري المتحدي لغيره حين أعلن تحديه التاريخي الشعري الشهير:

إني وان كنت الأخير زمانه // لآت بما لم تستطعه الأوائل

غير أن شاعرنا وهو يتخلى عن لفظة الزمان (زمانه) في النص الأصلي ،لا يمكنه أن يكون قد تخلى عنها اعتباطا أو من غير وعي ،مما يجعلنا أمام تصورات تأويلية جديدة لبنية الجملة على المستوى التركيبي:

أنا وإن كنت الأخير زمانه: الاحتمال العام.

أنا وإن كنت الأخير مكانه: الاحتمال الخاص الأول.

أنا وان كنت الأخير قدره: الاحتمال الخاص الثاني.

أنا، وإن كُنْت الأَخيرَ.....

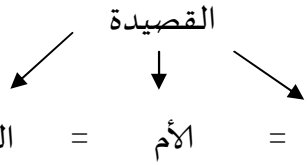
ويمكن للاحتمالات الخاصة أن تستمر إلى ما لانهاية .

وقد رفع الشاعر المتقدم تحديا مضمونه أنه يستطيع أن يأتي بما لم تأت به الأوائل/ الآخرون، مما جعله محط انتقاد من طرف من اعتبروا الأوائل قد أتوا بكل شيء وهو ما لا يخفى بكل تأكيد على الشاعر محمود درويش الذي اختار الإعلان عما سيأتي به من خلال قصيدته.

ان القصيدة عند محمود درويش هي معادل موضوعي لثلاثة أشياء. يقول في مواطن مختلفة من هذا النص:

كُلُّ قصيدةٍ رَسْمٌ
كُلُّ قصيدة أُمٌّ
كُلُّ قصيدة حُلْمٌ

إن القصيدة عند درويش قبل أن تتفرع عنها ثنائية الإسم والشيء، يمكن النظر إليها كما يلي:



ليكون الرسم معادلا للأم وتكون الأم معادلا للحلم.

إن الذي حقق هذه المعادلة هو اختلاف الشاعر عن الآخرين رغم كونه الأخير، فهو يعلن أنه اختلف عنهم في كونه" وجد ما يكفي من الكلمات"، يقول في النص:

"أنا وإن كنت الأخير
وَجَدْتُ ما يكفي من الكلماتِ"

إن الثنائية الاسمية التي تمت الإشارة إليها في علاقتها بالأشياء، تنتج المعنى الذي يمكن أن نمثل له من خلال هذا الجدول:

الاسم	الشيء أو الأشياء
كُلُّ قصيدةٍ رَسْمٌ	سأرسم للسنونو الآن خارطةَ الربيعِ وللمُشَاة على الرصيف الزيزفونَ وللنساءِ اللازوردْ.... وأَنا، سيحمِلُني الطريقُ وسوف أَحملُهُ على كتفي إلى أَنْ يستعيدَ الشيءُ صورتَهُ كما هِيَ و اسمَهُ الأَصليَّ في ما بعد

كُلُّ قصيدة أُمٌّ	تفتِّشُ للسحابة عن أَخيها قرب بئر الماءِ: "يا وَلَدي! سأُعطيك البديلَ فإنني حُبْلى..."
كُلُّ قصيدة حُلْمٌ	سيحملني وأحملُهُ إلى أن أكتب السَّطْرَ الأخيرَ على رخام القبرِ: "نِمْتُ... لكي أَطير" ....وسوف أَحمل للمسيح حذاءَهُ الشتويَّ كي يمشي، كَكُلِّ الناس، من أَعلى الجبال... إلى البحيرةْ

إن القصيدةٍ الرَسْمٌ يمكن ، اعتبارها مجموعة تضم العناصر الآتية: السنونو، الخارطة/ الرصيف، الزيزفون،الطريق، اللازورد...الخ

ويمكن التمثيل لها بخطية رياضية كما يلي :

قصيدة= رسم = السنونو+ الخارطة+ الرصيف+ اللازورد+ الزيزفون+الطريق.

أما القصيدة الأم فيمثل لها ب:

قصيدة= أم =سحابة + بئر.

في حين يمثل للقصيدة الحلم ب:

قصيدة = حلم = قبر + رخام+ حذاء المسيح+ جبال + بحيرة

إن القصيدة في بعدها الأول تعي بؤرتها التي هي : أن يستعيد الاسم صورته الأولى ، وفي بعدها الثاني هي إعطاء البديل، وفي بعدها الثالث هي كتابة السطر الأخير(الوصية). وإذا ما تم التركيز على بعض المعادلات من الأشياء فسنرى أن الماء يظل حاضرا ، كما في كل النصوص سواء أكان الحضور حضورا كليا صريحا، أو حضورا جزئيا

من خلال ما يدل عليه كالسحاب والشتاء وغيرهما. لتكون الوصية المكملة لوصية الثقة بالماء ، هي النوم بهدف التحليق إلى أعلى حيث السمو وحيث الهيام:" نمت لكي أطير".

ثنائية الأنا والأخر في قصيدة "لا تعتذر عمَّا فعلت"

لا تعتذر عمَّا فعلت

لا تعتذرْ عمَّا فَعَلْتَ – أقول في
سرّي. أقول لآخَري الشخصيّ:
ها هِيَ ذكرياتُكَ كلُّها مريّتُهْ:
ضَجَرُ الظهيرة في نُعاس القطِّ/
عُرْفُ الديكِ/
عطرُ المريميَّةِ/
قهوةُ الأمِّ /
الحصيرةُ والوسائدُ/
بابُ غُرفَتِكَ الحديديُّ/
الذبابةُ حول سقراطَ/
السحابةُ فوق أفلاطونَ/
ديوانُ الحماسةِ/
صورةُ الأبِ/
مُعْجَمُ البلدانِ/
شيكسبير/
الأشقّاءُ الثلاثةُ، والشقيقاتُ الثلاثُ،
وأصدقاؤك في الطفولة، والفضوليُّون:
((هل هذا هُوَ؟)) اختلف الشهودُ:
لعلَّه، وكأنه. فسألتُ: ((مَنْ هُوَ؟))
لم يُجيبوني. هَمَسْتُ لآخري: ((أهو
الذي قد كان أنتَ... أنا؟)) فغضَّ

الطرف. والتفتوا إلى أُمّي لتشهد
أَنني هُوَ... فاستعدَّتْ للغناء على
طريقتها: أنا الأمُّ التي ولدتْهُ،
لكنَّ الرياحَ هِيَ التي رَبَّتْهُ.
قلتُ لآخري: لا تعتذر إلاّ لأمِّكْ!

تقوم قصيدة "لا تعتذر عمَّا فعلت" على بنيتي "التقليص والتوسيع" وهما بنيتان تتميزان بخاصيتي التلخيص والتمدد، فالقصيدة هي نفسها عنوان المجموعة الشعرية، تتقلص وتتلخص فيها كل المضامين، وهي نفسها العنوان المتمدد المتسع الحامل لكل القصائد التي يضمها الديوان ، غير أن التركيز على العنوان في مختلف تجلياته :

- تسمية المضمون.
- تعيين المحتوى.
- تلخيص المقول .

من شأنه أن يقود التحليل نحو نظام معادلة قائم على أساس نصيّة القصيدة ،التي هي هاهنا عبارة عن قصيدة "أم" للقصائد "البنات" التي يحتويها الكتاب ،وهي قصيدة صغرى معادلة للقصيدة الكبرى التي هي الديوان مجتمعا.

لا يفوت قارئ هذه القصيدة الانتباه إلى أن الشاعر محمود درويش يشتغل فيها بوعي على ثنائية مركزية هي" ثنائية الذات والآخر" أو "الأنا والآخر"، وهي ثنائية قريبة من ثنائيات أخرى تحضر في ديوانه كثنائية "الحضور والغياب" و"ثنائية المتكلم والمخاطب "و"ثنائية الأصل والصورة".

ولعل ما يميز أيضا هذه الثنائية هي أنها تعي أن المخاطب ليس شخصا غير الذات، وأن الذات ليست ذاتا غير الأنا، وأن الأنا ليست غير الآخر المخاطب، وأن الآخر المخاطب هو سر الذات في مختلف تجلياتها.

إن شفافية الذكرى هي مبرر عدم الاعتذار ،وعدم الاعتذار هو طلب موجه على سبيل النصح لمعادلين موضوعيين هما: النفس والآخر الشخصي، يقول الشاعر محمود درويش:

"لا تعتذرْ عمَّا فَعَلْتَ – أَقول في
سرّي. أقول لآخَري الشخصيِّ:
ها هِيَ ذكرياتُكَ كُلُّها مرئِيّةٌ"

إن الأشياء المذكورة والمتذكرة والمرئية والشفافة هي معادلة لبعضها البعض تاريخيا إذ تدخل مجتمعة في زمن الماضي وتدخل تصورا في حكم المنقضي وتدخل نفسيا في حكم المبدد من العمر وهي على التوالي:

- **ضَجَرُ الظهيرة في نُعَاس القطِّ.**
- **عُرْفُ الديكِ.**
- **عطرُ المريميَّةِ.**
- **قهوةُ الأمِّ .**
- **الحصيرةُ والوسائدُ.**
- **بابُ غُرفَتِكَ الحديديُّ.**
- **الذبابةُ حول سقراطَ.**
- **السحابةُ فوق أفلاطونَ.**
- **ديوانُ الحماسةِ.**
- **صورةُ الأبِ.**
- **مُعْجَمُ البلدانِ.**
- **شيكسبير.**
- **الأشقّاءُ الثلاثةُ.**
- **الشقيقاتُ الثلاثُ.**
- **أَصدقاؤك في الطفولة**
- **الفضوليُّون.**

إن الذكريات الستة عشر ليس مأسوفا عليها بحلوها ومرها، وخطئها وصوابها، بآدميها وحيوانيها، ونباتها وجمادها ،بإنسانها وبقصصها ،ولعل الاختلاف التي تقوم عليه الثنائية "في ازدواجية الذات بين الماضي والحاضر وبين الذكرى والمعيش "هو الذي يقف وراء اختلاف الشهود

"هل هذا هُوَ؟" اختلف الشهودُ :
لعلَّه، و كأنه. فسألتُ" مَنْ هُوَ؟"
لم يُجيبوني. هَمَسْتُ لآخري: "أَهو
الذي قد كان أنتَ... أنا ؟"فغضَّ
الطرف. والتفتوا إلى أُمّي لتشهد

أَنني هُوَ...

إن سؤال الشهود واختلافهم باعتباره "بنية مؤسسة" للنص، قد أنتج "بنية دلالية" قائمة على الشك ، وهو الشك الذي تجاوز الآخر متمثلا في الشهود ليصل إلى "الذات التي سألت ذاتها عن ذاتها "هل هو هو؟ وأنا أنا ؟ والذي كان هو الكائن؟

إن بنية "الشك" قد استوجبت بنية "تأكيد" باعتبار البنيتين معبرتين عن ثنائية النفي والإثبات التي على أساسها انبنى النص دلاليا، ولعل أثر التأكيد الوحيد لا ينبغي أن يكون خارج الأصل الذي يشهد للفرع ، والحبلى التي تشهد للجنين، والحامل التي تشهد للوليد، والمرضعة التي تشهد للرضيع، والفاطمة التي تشهد للفطيم ،والمربية التي تشهد للصبي، والمعلمة التي تشهد لليافع ،والأم التي تشهد للولد، يقول الشاعر عن تجربة هؤلاء النسوة الشاهدات على هذه الذكريات الشفافة المرئية:

"والتفتوا إلى أُمّي لتشهد
أَنني هُوَ... فاستعدَّتْ للغناء على
طريقتها: أنا الأمُّ التي ولدتْهُ
لكنَّ الرياحَ هِيَ التي رَبَّتْهُ."

إن الأم لا تشهد بغير الغناء ، وهو غناء مخالف لغناء الآخرين، إنه غناء الذات على طريقتها ، وعوض أن تشهد أنه "هُوَ هُوَ "اختارت تماشيا مع منطق النص أن تشهد للذات فشهدت لنفسها أنها أمه، وأنه بعد الفطام في المراحل العمرية التي سلف ذكرها انتقل إلى يدي الرياح حيث تربى عليها ، هذه الشهادة الأغنية استوجبت شهادة إعلانا من الشاعر، وهذه الشهادة من الذات ،استلزمت شهادة للذات ،فكأن الشاعر حين يعتذر لأمه يعتذر لذاته ، وذاته هي أمه .فحين تستوي الذات مع ذاتها في الاعتذار تستوي معها قبل ذلك في الاختيار ، الذي هو اختيار مضمونه "أن لاشيء خارج الأمومة يليق بالانحناء " ليختتم النص بهذه الشهادة القرار التي ستكون هي منار نصوص الديوان :

"فاستعدَّتْ للغناء على
طريقتها: أنا الأمُّ التي ولدتْهُ
لكنَّ الرياحَ هِيَ التي رَبَّتْهُ."
قلتُ لآخري: لا تعتذر إلاّ لأمِّكْ".

حدود مفهومية لمكونات تحليل الخطاب الأدبي

إذا كان التحديد الإجرائي للمفاهيم الرئيسة (السرد – الشعر – الرواية العربية– الشعر العربي) يبدو أساسا باعتباره خطة منهجية لضبط حدود اشتغالنا، فإن تحديد الإشكالية التي تؤطر موضوع (السردي والشعري) يبدو لنا أهم و أحق بالتحديد، إذ قبل تحديد مفهوم السردي من جهة والشعري من جهة ثانية، و النص العربي من جهة ثالثة لابد من توضيح الإشكالية / العنوان، و هو التحديد الذي وجدناه ضروريا خاصة عندما اعترضتنا مجموعة من الأسئلة منها :

ماذا تفيد صيغة الجمع بين السردي و الشعري؟

هل سيتم الحديث عن شعرية السرد أم عن سردية الشعر أم عنهما معا؟

هل الحديث عن الشعري والسردي سينجز في إطار استقلاليتهما أم في إطار تعالقهما أم تكاملهما؟

هل هناك نصوص عربية اضطلعت بهذا الدور الذي هو الجمع بين ما هو سردي وما هو شعري؟...

وإذا كان مفهوم السردي يخدع بإمكانية القبض عليه لأسباب عدة أهمها :

تعدد الدراسات النقدية في هذا المجال، و"حداثة " هذا المفهوم النسبية، فإن مفهوم الشعري يظل مفهوما ملتبسا لأسباب نجملها فيما يلي:

مفهوم الشعري / الشعرية مفهوم له مدلولات مختلفة في حقل الدراسات الأدبية.

مفهوم الشعري مفهوم قديم ترجع جذوره إلى أرسطو، وربما إلى ما قبل ذلك مع أفلاطون.

ومع ذلك فإن استمرار البحث فيه يؤكد أنه مفهوم في حاجة إلى المزيد من البحث و الدراسة.

مفهوم الشعري مفهوم متعدد الدلالات بتعدد وجهات النظر التي تناولته، ولما كان الأمر كذلك فعن أي مفهوم للشعري / للشعرية سنتحدث؟

- شعرية الشعر.
- شعرية النثر.
- شعرية الخطاب.
- شعرية السرد.
- شعرية الكلام.
- شعرية اللغة.

- شعرية الأديب.
- شعرية مدرسة أو اتجاه أدبي ما ... إلخ.

- تختلف الشعرية باختلاف زمن و منهج دارسيها، فشعرية أرسطو مثلا ليست هي شعرية الشكلانيين، وشعرية الشكلانيين ليست هي شعرية "رامبو "كما أنها بالتأكيد ليست هي شعرية " تودوروف " أو شعرية "جيرار جنيت".

- لا تختلف الشعرية من اتجاه أدبي إلى آخر، بل تختلف حتى داخل اتجاه أدبي واحد، فشعرية "الشكلانيين" مثلا تختلف باختلاف الشكلانيين، إذ إن شعرية الشكلانيين الروس ليست هي شعرية الشكلانيين التشيكيين، وإن اتفقتا في الجوهر.

لهذه الاعتبارات كلها يصعب البحث في مجال الشعرية، وتتضاعف الصعوبة عندما تدرس الشعرية مع السردية، ومن خلال عمل أدبي أوأعمال أدبية محددة. مما يفرض ضرورة تحديد إجرائي للمفاهيم البحثية، حتمته مجموعة من الأسئلة يمكننا تصنيفها ضمن ثلاث مجموعات:

المجموعة الأولى :

- ما المقصود بالشعري ؟
- ما المقصود بالسردي ؟
- و عن أي نص عربي نتحدث ؟

المجموعة الثانية :

- هل الأمر يتعلق بالبحث في تنافرهما أم في تعالقهما ؟
- أية شعرية من الشعريات السابقة بوسعها أن تمكننا من هذه الدراسة ؟

المجموعة الثالثة :

- هل هناك نص عربي يسمح لنا بالحديث عن الحضور الشعري والسردي فيه؟
- هل هذا النص / النموذج واع بهذا التعالق؟
- هل نجح هذا النص العربي في الجمع بين الشعري والسردي أم أنه لازال يسعى إلى ذلك؟

ردا على الأسئلة المنتمية إلى المجموعة الأولى خصصنا جانبا نظريا يروم تحديد المفاهيم، بينما أسئلة المجموعة الثانية اعتبرنا أن الحسم فيها يتأتى من خلال اختيارنا دراسة "تعالق" السردي الشعري في النص العربي وحضورهما المزدوج.

أما أسئلة المجموعة الثالثة فإن التراكم النوعي و الكمي الذي حققه النصان العربيان: الشعري والسردي، و الإنتاجات الجديدة التي فرضت على النقاد إعادة النظر في تصنيفاتهم وتحديداتهم يسمحان لنا (التراكم والإنتاجات) بالحديث عن نص عربي ينزع إلى الخروج من النمطية، ويحاول اكتشاف ذاته وتحقيق انكتابه وقد

اتخذنا نصوصا مختلفة متنا للدراسة والتطبيق، وسعينا إلى تتبع الحضورين فيها من خلال المكون/ المكونات النصية المهيمنة في المنتج النصي مما يفسر تباين طبيعة المساءلة من نص إلى آخر.

1- الشعري / الشعرية

أشرنا سابقا إلى تعدد مفاهيم الشعرية وتنوع مدلولاتها، مما يجعلنا مضطرين إلى الحديث عن هذه "الشعرية" في مختلف اتجاهاتها، لنستطيع من جهة تتبع التطور الدلالي الذي حققته اللفظة/الاتجاه (الشعرية)، ونستطيع من جهة ثانية تحديد الاختيار الذي سنعمل في ضوئه، والمفاهيم التي سنتبناها ونظيرتها التي سنلغيها.

إن أول ما ينبغي القيام به في نظرنا هو التمييز بين الشعرية:

1– باعتبارها مقترحات نظرية واصفة.

2– باعتبارها اختصاصا علميا.

إن الشعرية بوصفها مقترحات نظرية واصفة يظل معناها مألوفا ومدركا، إنها"مجموع المبادئ الجمالية التي توجه كاتبا ما في عمله "[1]. إنها بهذا المعنى اختيار يتبناه كاتب ما (شعرية رامبو مثلا) من بين مجموعة من الاختيارات والممكنات، سواء تعلق الأمر بالموضوع أم بالأسلوب أم بالسرد. إن الشعرية في هذا الاختيار تغدو "مجموعة القواعد المتبناة من قبل مدرسة ما، أو من قبل كاتب معين محترم"[2]. و إذا كنا قد مثلنا للكاتب المعين المحترم برامبو فإن مثال المدرسة هو الشعرية الرومانسية.

أما الشعرية بوصفها اختصاصا علميا فإنها تسعى إلى أن تكون نظرية داخلية للأدب. إنها تهتم بمقولات الأنواع الأدبية و تحاول استيعابها ارتكازا إلى قواعد علمية. إنها تنحو نحو اكساب العمل الأدبي علميته عبر اتخاذ إجراء النظر إليه في كليته Totalité وهنا مثلا يمكننا الحديث عن شعرية الشكلانيين Les Formalistes وشعرية تودوروف Todorov وشعرية جنيت Genette. إن الشعرية خصصت منذ البداية للشعر، وحتى في القرن العشرين عرفت كعلم موضوعه الشعر ... ولكن بعد سنة **1960** (اكتشاف الشكلانيين، كفالة فاليري، اقتراحات جاكبسون عجلت القطيعة) لم يعد موضوع الشعرية الخاص هو الشعر[3].و لقد أشار صاحب "معجم النقد" إلى الشعرية البنيوية (تودوروف) والتي لا تختلط مع الجنس ولا مع النقد بمعناه المعتاد ... مشيرا إلى أن جنيت بدوره تكلم عن الشعرية المفتوحة La Poétique Ouverte مقابل شعرية الكلاسيكيين المغلقة، مبينا أن جيرار جنيت يميز بين شعريتين:

- شعرية عامة
- شعريات أجناسية

تهتم الأولى بالأدبية وبالسؤال: ما هي الشروط الدنيا لكي يكون هناك أدب؟ والثواني (الأجناسية) تهتم بالأجناس المعيارية وتطرح عليها الأسئلة نفسها.

ما هي المسرحة؟

ما هي السردية؟

ما هي الشعرية؟

وماذا ينبغي لتحقيقها؟[4].

إن كون الشعرية اختيارا هو ما يركز عليه تودوروف، وإن لم يفصح عن ذلك، حين نراه يميز في هذا الاختيار / الشعرية بين ثلاثة مستويات:

- اختيار نص ما: أي أن نصا ما يختار شعريته.

- اختيار كاتب ما: أي أن الكاتب يسعى لإنجاز هذا الاختيار سواء من ناحية المحتوى أو من ناحية طريقة صياغة هذا المحتوى (شعرية رامبو، شعرية هوجو).

- اختيار مدرسة أو اتجاه أدبي ما، ومن ثم تصبح الشعرية مجموعة من القوانين والثوابت الضابطة معمارية النص التي تتبناها مدرسة أو اتجاه أدبي ما، هذه القوانين بعد مرحلة الاختيار / التبني تصبح قيدا على مختاره / متبنيه أن يخضع له ويلتزم به.

وإذا كان تودوروف لا يفصح عن اعتباره الشعرية اختيارا، فإنه يفصح عن اختياره للمستوى الذي سيوليه الأولية والاهتمام، وهو المستوى الأول، إذ تصبح الشعرية هي اختيار نص ما لشعريته؛ وبالتالي تصبح هي كل نظرية داخلية للأدب. وباختياره هذا يركز تودوروف على الشعرية كاختصاص علمي لا كمقترحات نظرية واصفة.

إن المتعرض للشعرية لن يجد مناصا من ذكر "أرسطو" و"الشعرية الأرسطية"، ولعل هذا السبب هو الذي دفع مؤرخي الشعرية إلى الزعم بأن الشعريات الحديثة لا تعدو أن تكون في واقع الأمر استعادة لشعرية أرسطو وإن اختلفت أشكال الاستعادة هذه بين الشرح والتفسير والتأويل وأحيانا التحوير والتطوير.

إن أرسطو باعتباره مرجعا أساسا في الشعرية لم يتم الرجوع إليه إلا مع عصر النهضة في كل من ألمانيا و إيطاليا؛ ففي عصر النهضة أصبح الرجوع إلى أرسطو ضروريا و ملحا، و قد تمركزت الأبحاث في إيطاليا مع سكاليجر Scaliger و كاستلفرتو Castelverto و فيما بعد انتقل المركز إلى ألمانيا مع كل من لوسين Lessing و هوردر Herder والإخوة شليجل Les frères schlegel ونوفاليس Novalis وهولدرلين Holderlin وفي انجلترا مع كلوردج Cloridge. ومع ما يسمى أحيانا بالرمزية التي تشكلت مبادئها مع ادغاربو Edgar Poe ثم الانتقال إلى فرنسا مع مالارمي Mallarmé وفاليري Paul Valery.[5]

إن الشعرية ستظل في حاجة إلى تطوير بالرغم من أنها انتقلت بين مجموعة من المراكز في أوروبا (ألمانيا، إيطاليا، انجلترا، فرنسا). هذا التطوير الذي سيتأخر ولن يحين وقته إلا مع مطلع القرن العشرين مع مجموعة من المدارس والاتجاهات النقدية كالشكلانية والنقد الجديد والبنيوية حيث ستصبح الشعرية مع هذه الاتجاهات هي الدراسة العلمية المستقلة للأدب.

إن استعراض مفاهيم الشعرية من الصعب الإحاطة بها هاهنا، فضلا عن ذلك فإن هذا الاستعراض لن يكون إلا استرجاعا لما قام به كل من اهتم بالشعرية تاريخا و نقدا[6].

بين صعوبة الإحاطة و بين استبعاد عملية الاستعارة، فضلنا اختيارا منهجيا و هو الحديث عن الشعرية من خلال أحد رواد علم السرد Narratologie الذين اهتموا بالشعرية مادام الحديث ها هنا عن تعالق ما هو سردي بما هو شعري وهو جيرار جنيت G.Genette وإن كان هذا الاختيار بدوره يكتسي صعوبته من كونه يتطلب منا رجوعا إلى كل مؤلفات جيرار جنيت Figures III, Figures II, Figures I وكذلك كتابه "مدخل لجامع النص" Introduction à l'architexte وكتابه "أطراس" Palimpsestes وأيضا كتابه "عتبات" Seuils، ولكن قبل ذلك يبدو أساسيا الحديث، عن شعرية جنيت وعن أسباب الاختيار حتى يتسنى لنا بذلك ملاحقة مفهومها و محاولة تطبيقية على المتون المنتقاة.

إن الإجابة نجدها عند بارت من خلال مقاله الشهير عودة البويطيقي le retour du poéticien [7]. وإذا كان بارت R.Barhes يحدد عمل البويطيقي من خلال مجموعة من الأسئلة المركزية أهمها أن البويطيقي يتساءل:

ما الذي يريد المؤلف قوله؟

ما مصدر مقوله ؟

علاقته بغيره و بماذا يرتبط ؟

الكيفية التي تم بها القول و العلاقة؟

فإنه يؤكد أن الشعرية قديمة وجديدة، قديمة إذا نظرنا لها من الناحية البلاغية، وحديثة إذا نظرنا لها من الناحية اللسانية، وبين القديم والجديد، ومن خلالهما يتحدث بارت عن ثلاثة محطات رئيسية في تاريخ الشعرية.

المحطة الأولى : أرسطو والذي أعطى في كتابه "الشعرية" أول تحليل بنيوي لمستويات و أجزاء العمل التراجيدي.

المحطة الثانية : بول فاليري: الذي طلب / طالب بأن يحدد الأدب كموضوع لغوي.

المحطة الثالثة : جاكبسون: الذي يسمي كل شعرية رسالة تركز على دالها اللفظي الخاص.

أرسطو، وفاليري، وجاكسون ثلاث محطات، إذا الشعرية لها ماض وحاضر، فأين تتجلى أهمية جيرار جنيت ؟ إنها – حسب بارت دائما– تتجلى في كون جنيت يمتلك في الوقت نفسه ماضي وحاضر البويطيقا كنظرية، أي أنه بلاغي وسيميائي [8].

إن الخطاب النقدي عند جيرار جنيت يكتسب قيمته ووزنه عندما يصبح هذا النقد جزءا من البويطيقا كنظرية عامة للخطاب الأدبي، فما هي الشعرية عند جيرار جنيت؟

يرى جنيت Genette أن موضوع الشعرية ليس هو النص في استقلاليته (لأن هذا همُّ النقد واهتمامه) ولكن في جامعيته Architextualité. يعني مجموع الفئات العامة، وأنماط متعاليات الخطاب، وأنواع و طرائق التلفظ،

والأجناس الأدبية... الخ (...) أوالمتعاليات النصية التي يعرفها بكل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى [9] و في المتعاليات النصية يميز جيرار جنيت بين خمسة أنماط:

1- التناص l'intertextualité : حضور نص ما في نص آخر (أقوال، سرقات، تلميح، إحالات)

2- المناصla paratextualité : مصاحبة نص ما لنص آخر (عناوين، تقديمات، غلاف، عبارات توجيهية)

3- الميتناص la métatextualité : تعليق نص على نص (تعليق، شرح، نقد...)

4- جامع النص l'architextualité: الانتماء الجنسي/ النوعي / لنص ما.

5- التعلق النصي l'hypertextualité :علاقة الاشتقاق بين نص ونص آخر (تتمة، ترجمة....الخ).[10]

هذه هي أنماط المتعاليات النصية والتي هي المشكلة لمفهوم الشعرية عند جيرار جنيت كما أعلن ذلك في كتاب اطراس palimpsestes.

2- السردي / Le Narratif

إن مصطلح سردي هو من المصطلحات التي استعملت بكثرة في العديد من المجالات، ولقد استعمل صاحب معجم النقد تعبيرا مجازيا للدلالة على كثرة استعماله حين قال:

Rarement un terme aura été mis à toutes les sauces que celui-ci [11] بمعنى أنه قتل استعمالا ونادرا ما وضع أو وظف مصطلح في كل الصلصات (كما يقال في المجاز الفرنسي) مثلما هو الحال بالنسبة إلى مصطلح سردي، ومع هذه الإشارة ينبه إلى أن هذا الاستعمال و هذا التنوع في الاستعمال يطرح مجموعة من المشاكل لاسيما عندما نريد استعمال المصطلح في مجال حساس و محدد، ويقصد بالمجال الحساس والمحدد "علم السرديات " من غير شك.

ويرجع نعت Narratif إلى الرواية و بصفة خاصة إلى بنياتها المتميزة و التي كما هو معلوم هي عديدة و متميزة.

- الحكي le récit
- السرد narration الموضع الذي ينجز فيه و هو موضع سردي حسب تعبير جيرار جنيت في كتابه figures III
- السردية narrativité (كنه السردي) l'essence du narratif.

لقد نبه صاحب معجم النقد (بعد حديثه عن السردي واشتقاقه من Diegesis إلى تقابل السردي مع الإيمائي والوصفي كما نبه إلى إمكانية إحالة السردي إلى السارد Narrant والمسرود narré وكل بنية قصصية أو تجريد أو تسريد، ليورد بعد ذلك مقولة راي A.Ray: "السردية هي الخاصية المجردة للجنس السردي "[12]، مقترحا إمكانية قلبها من أجل كشف السردية في أي جنس ونعت هذا الجنس بالتالي بأنه جنس سردي، وخلص من إمكانية هذا القلب إلى أن الشعر (حتى غير المجازي) سردي والتاريخ أيضا يمكن نعته بهذا النعت شرط أن

نظهر ما يسميه ريكور Paul Ricoeur الذكاء السردي Intelligence narrative أو ما ينعته فاي J.P. Faye من جهته بالبرهان السردي .

من هنا يتضح أن السردي باعتباره نعتا لجنس ما ينبغي أن يوضع داخل إطار محدد يمكن تلخيصه فيما يلي:

السردي مصطلح ملتبس، و يزداد التباسه إذا أردنا أن نستعمله في مجال محدد هو narratologie(السرديات).

- بالرغم من ارتباط السردي بجنس معين (الرواية)، فإن هذا لا يمنع من حضوره في أجناس أخرى مما يكسبه التباسه و تميزه و مما يسمح لنا بالحديث عن سردية أجناس غير سردية.

حضور ما هو سردي في أجناس أخرى يتطلب ذكاء و إدراكا سرديين من أجل كشفه.

وعموما فإن مصطلح السردي لتحديده ينبغي استدعاء تحديدات أخرى أهمها ما ينسب إليه مثل السرد Narration و السردية narrativité.

3-السرد / Narration

يخلط الحس المشترك بين السرد narration والحكي récit ولكن هذا لا يدهش، و إنما الذي يدهش و يدعو إلى الاستغراب هو انسياق اللغة النقدية المعاصرة في الاتجاه نفسه (الخلط) [13]، بهذه المؤاخذة يفتتح صاحب معجم النقد حديثه عن السرد، رادا عملية الخلط إلى عملية إبدال أو تعويض منبها إلى أن استعمال مصطلح الحكي récit [14] بمعنى القصة histoire يحتم الارتداد إلى مصطلح سرد narration وهو ما يفعله بارت ومجموعة "ليج" البلاغية، والأكثر خطورة في نظر صاحب المعجم أنه بالنسبة إلى علم السرد بالمعنى الدقيق stricto sensu هناك بعض التأويلات المدسوسة خلسة في التحليل السيميائي ومؤلفاته المرجعية.[15]

إن الاهتمام بالسرد شغل مجموعة من المشتغلين في الحقل ولعل أهمهم جيرار جنيت، و قد اهتم جنيت بالسرد في مختلف أعماله؛ بل أكثر من ذلك كان يحاول دائما النظر إلى هذا السرد كجزء من البويطيقا و لعل هذا ما يفسر اعتباره البويطيقا هي الاهتمام بالنص في محيطه [16].

يلتقي جنيت بمفهوم السرد مرتين على الأقل.

1- رغبة منه في تهذيب و تمحيص التمييز القديم لمارمنتيل Marmontel (السرد يعرض أفعالا و أحداثا و الوصف يعرض أشياء، وبالتالي فالسرد لا يكون نشاطا أكثر منه نوعية للحكي).

2- في كتابه Figures III يتعرض جنيت للسرد بعناية و للسرد متروكا كنتاج خطابي.

إن عالم السرد يجد نفسه محاطا بمجموعة من الأسئلة منها:

أين ينتج الحكي؟ وفي أية ظروف؟ بمعنى يتساءل عن التحديد المكاني للسرد، ولكن هذا التحديد نادرا ما يلتفت إليه، لأن السبب في ذلك الاهتمام بالتحديد الزمني، ولعل هذا ما يحتم ضرورة الحديث عن السرد من خلال زمنيته حيث ينقسم إلى أربعة أقسام :

– السرد البعدي Ultérieur

– السرد القبلي Antérieur

– السرد المتزامن Simultané

– السرد المدرج Intercalé (الرواية الترسلية).

إن النموذج السردي عندما يكون موضوعا لإجراءات التنضيد يجب التفكير في أن مستوى السرد مختلف تماما عن موضوع السرد [17].

4-السردية / Narrativité

-ما هي الشروط القبلية و الضرورية من أجل أن يكون موضوع ما سرديا ؟

-هل هناك متغير أو جوهر للسردي ؟

-من ماذا تتشكل هذه الكفاءة ؟

هذه هي الأسئلة التي ينطلق منها D.Farcy للحديث عن مفهوم لم يحقق الإجماع بعد في نظره.

إن مرد غياب هذا الإجماع هو أن علوم السرد narratologies متعددة، وهو ما يفرض تعدد السرديات Narrativités أيضا، لكن و بشكل مثير للغرابة فإن علم السرد بالمعنى الدقيق لم يفتأ يطالب بسرديته وإن كانت بينة [18].

وإذا كان علم السرد يطالب بسرديته و يسعى إلى تمييزها عن باقي السرديات، فإن هذا الاهتمام ظل قاصرا لا يرقى إلى مستوى العلمية. هذا النقص ستحاول السميائيات أن تسده حين تهتم أكثر بالمسألة، بل جعلت منها أي السردية تخصصها و مع مرور الوقت أظهرت السيميائيات في أي شيء تتمايز عن الخيار الأول (السرديات) [19].

إن هذا التمايز هو ما سنحاول تصنيفه في الترسيمة الآتية :

	علم السرديات	السيميائيات
السردية	- متعلقة بالمستويات الخطابية والأجناسية discursifs et génériques - تتعلق بشكل الأسلوب Forme d'expression - (حسب تعبير هيلمسليف)	- متعلقة بالمستويات السيميو- سردية semio-narratifs - يتعلق بشكل المضمون Forme du contenu - (حسب هيلمسليف دائما)

هكذا، فإن السردية بوصفها اهتماما لعلم السرد تختلف عن السردية بوصفها تخصصا سيميائيا، وقد تعرَّف السردية تعريفا يرجع إلى A. Hénault في كتابه Les enjeux de la sémiotique و هو "هناك سردية إذا كان النص يصف وضعية / حالة انطلاق Etat de départ من جهة في شكل علاقة امتلاك possession أو سلب

dépossession مع موضوع ذي قيمة ومن جعل الأخرى فعل أو توالي أفعال Acte ou série d'actes مولدة لحالة جديدة مختلفة تماما عن حالة الانطلاق".

إن الاهتمام المتزايد بالسردية جعلها موضوع اهتمام أكثر من اختصاص، و مع كثرة الاهتمامات تم الوصول إلى مرحلة من البحث أصبحت فيها السردية لا علاقة لها بالأدبية. هذه المرحلة أعقبتها اقتراحات إيكو U.Eco إدخال القارئ المشارك في فضاءات ومدارات السردية [20].

إن السردية تأخذ قيمتها من كونها مستمرة و لا يمكنها أن تندثر أو تختفي، فالرواية كجنس يمكنها أن تغيب أما السردية فلا، إنها وظيفة بيولوجية أساسية تماما مثل التوالد [21].

وعموما، فإن السردية تبقى على علاقة وطيدة مع الشعرية ولاسيما وأن علم السرديات لا يعدو أن يكون فرعا من فروع الشعرية التي تتعدد اختصاصاتها وتوجهاتها.

إن السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية التي تعني باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي تحكم أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها [22]،

حدود مفهومية :

الهوامش

1-M.Awgenot, Glossaire,Pratique de la critique contemporaine,ville la salle,hurtubise 1979,p155 .

2–برينو تريتسمان وافردي ديكروس، الشعرية(البويطيقا)، ترجمة أحمد أنويش، العلم الثقافي، ع 794،1992/10/3، ص 6.

3- Gerard-Denis Farcy, Lexique de la critique, presse universitaire de France (PUF), 1991, p76.

4-Ibib, p76

5-Todorov, Ducrot, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, ed, seuil, coll. Points, Paris 1979, p 108.

6– اهتم بالشعرية نقاد ومؤرخون كثر، كل واحد في مجال اختصاصه ومن هؤلاء مثلا :

-Jackobson.
-Chkloyski
-Tomachevski
-Barthes.
-Genette.
-Todorov.
-Eikhenbaum.
-Bakhtine…etc

بل يمكن مراجعة تراثنا العربي في أدبه الترسلي الإبداعي والنقدي،لا الإخواني وملاحقة بعض الجذور التأصيلية للمفهوم.

7- R.barthes, le retour du poéticien, le bruissement de la langue, seuil, 1984 p201-204

8- Ibid, p203

9-Gerard, gennet.palimpsestes, seuil, coll poétique, paris, 1982 p7.

10-Phillipe lane, périphérie du texte, Nathan, Paris, 1992 p 23.

11- Gerard-Denis Farcy ,op.cit p68.

12 - 13-Ibid, p69.

14- Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale du récit, in Poétique de la prose,éd seuil, coll. poétique ,1977

15- Gerard-Denis Farcy,op cit p70.

16-Gerad gennet.palimpsestes,op cit p7.

17- Gerard-Denis Farcy,op cit p71.

18 - 19-Ibid p71.

20 – 21- Ibid p72.

22– عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1992، ص 9.

شعرية السرد في " مخلوقات الأشواق الطائرة"لادوار الخراط

ننطلق من مجموعة من الأسئلة لتحديد الوجهة التي سنتبعها في هذه القراءة التي اتخذت رواية " مخلوقات الأشواق الطائرة " متنا لها. هذه الأسئلة هي:

– لماذا يكتب الروائي روايته بهذه الطريقة؟

– لماذا يوظف الشعر/ الشعرية داخل روايته؟

– هل هذا التوظيف هو مجرد تأكيد للحرب التي تعلنها الرواية على باقي الأجناس؟ أم أن الرواية يسكنها فعلا هوس الجمع بين ما هو شعري وما هو سردي؟

– إذا تحقق هذا الجمع، هل يمكن الحديث عن الرواية الشعرية ؟ أو عن الشعر الروائي ؟

– لماذا هذا النزوع نحو توظيف لغة شعرية إيحائية داخل عمل سردي ؟

– ماذا عن مستقبل الرواية والشعر في ظل هذا التعالق الحاصل بينهما؟

– في رواية يتعلق فيها الشعري بالسردي بماذا سنضحي؟ هل بالسردي لصالح الشعري أم العكس؟

الافتتاح بهذه الأسئلة يعني بالنسبة لنا أن الإجابة عنها ستمنحنا فرصة لرصد هذا التعالق وتبرير اختياره وبالتالي مناقشته.

مسوغات الكتابة الشعرية

إن اختيار الكاتب/ الروائي لهذا النوع من الكتابة لا يمكن أن يكون اختيارا اعتباطيا أو بريئا، ولأنه كذلك فما هي مسوغاته؟

إذا كان كل كاتب يسعى إلى توصيل مرسلة معينة إلى متلقيه، فمن غير شك أنه يبحث عن الشكل الأنسب لهذا التبليغ، ومن ثم فإن المحكي قد يعجز أحيانا عن النجاح في توصيل هذه الرسالة، لذلك فهو يستدعي كل إمكاناته من أجل تحقيق وظيفته الإقناعية Fonction argumentative ويمارس بالتالي على اللغة ما يمكن تسميته" بالشعرية"، فالروائي الذي يكتب سردا أصلا يشعرن Poétise هذا السرد في ذلك بمميزات اللغة الشعرية.

وهناك مسوغ ثان هو خصوصية الكتابة الروائية الخراطية، أي عدم نهوض الكتابة الروائية عنده على إيقاع السرد وتسلسل الأحداث بالطريقة الكلاسيكية، أوبالطريقة التي تغير في الزمن بنسقه الثلاثي هذا، بل هي كتابة خارج الزمن، لها زمنها الخاص المفتوح، زمنها الآخر الذي يند على زمن الواقع ليبتكر زمنا من الحلم الطافر المتحول.. بل إنه – أي الخراط – يخضع لزمن ذاته (1).

وإذا كان لابد من مسوغ ثالث لهذا النمط الكتابي، فإن هذا المسوغ سيكون هو نظرة إدوار الخاصة للجنس الذي يبدع فيه،وكذلك تجربته مع الكتابة. إنه يرفض لتجربته أن تقع في النمطية والتقليد، أو أن تجتر شكلا تقليديا وتوهم بتجاوزه، بل إن الخراط يتصور أن تجربته مغامرة (2) ثم إن رواياته ليست تقليدية، قد تكون من بينها رواية الشعر أو رواية التسجيل... لكنها تتجاوز الأنواع التقليدية(3).

إذا كانت هذه هي أهم مسوغات الكتابة الشعرية سردا، فما حضور هذا النوع من الكتابة في رواية "مخلوقات الأشواق الطائرة" ؟ سؤال يحتم جوابه إلقاء نظرة على الشكل الروائي في هذا العمل، ومفهوم الروائية من خلال مكونات الجنس .

الشكل الروائي في " مخلوقات الأشواق الطائرة "

تمارس هذه الرواية بوصفها عملا أدبيا لعبة " الخداع " فهي أولا لا تعلن عن نفسها كرواية ولا تشي بانتمائها إلى نوع أدبي محدد، إذ إن غياب الإشارة الأجناسية (رواية، قصة، نص...) يجعلنا نقف حائرين إلى أية خانة نضم هذا العمل. هل هو رواية؟ مجموعة قصصية؟ مجموعة نصوص؟...

إن قارئ "مخلوقات الأشواق الطائرة" وفي غياب أية إشارة أجناسية مساعدة يجد نفسه مرغما على اقتحام النص مجردا من كل الأسلحة، فيفاجأ منذ البداية بالنص ويصطدم به، إذ يجد نفسه وجها لوجه مع وحدة سردية أولى "وجه مقطوع " بقدر ما يشعر بأنها نص مكتمل (قصة قصيرة مثلا)، يشعر أنه كان بإمكان المؤلف أن يقول أكثر مما قال، وأنه لم يستنفذ كل ما لديه ولم يسلمنا كل أسلحته .

هذا الانطباع يقودنا إلى القول بأن باقي النصوص تتوالى باعتبارها وحدات أساسية قصصية مستقلة، ولكن من نص إلى آخر نكتشف أن خيطا سرديا رفيعا يربط بين هذه النصوص، مما يؤكد كونها نصا واحدا رغم توزعها إلى تسع محطات.

وهكذا فإن توالي النصوص ورقيا الواحد تلو الآخر، وانشدادها إلى خيط سردي ناظم وخفي يشيان بروائيتها، وتصبح "مخلوقات الأشواق الطائرة" (وهو ما لا يمكن الجزم به قبل الانتهاء من قراءتها) رواية، ولكن رواية من شكل خاص، تؤسس عالمها وتتفرد ببنائها وتتميز بطريقة انكتابها .

إن كون إدوار الخراط أحد رواد الحساسية الجديدة على مستوى التنظير والإبداع، يجعلنا –ونحن نقف أمام نص من نصوصه –ندرك أنه يهدف إلى تحقيق رواية جديدة أو رواية تجريبية ما دام يملك مفهوما خاصا و متميزا للحداثة، إنه يميز بين الحداثة في الفن والحداثة خارج الفن، في الكتابة والفن . يقول الخراط . الحداثة عندي ليست معنى زمنيا أو تاريخيا، وليست مرادفة بأي حال لمعنى الجدة والمعاصرة فهي لدي دلالة خاصة. إنها اختراق للنمط السائد ومواجهة القائم والراسخ والثابت بالسؤال المتصل، والخروج عن القاعدة المألوفة والمكرسة والتحطيم المتصل للقابلية، ولما استنام إليه الكتاب والمبدعون(4).

شعرية الزمن في ((مخلوقات الأشواق الطائرة))

إن تقسيم الزمن إلى قصة وخطاب ونص معناه أن بنية الزمن في هذا الحكي ستكون تابعة هي الأخرى لهذا التقسيم، إلا أن الزمن في رواية الخراط يتجاوز هذه البنية الثلاثية (الزمن النحوي، الزمن الصرفي، الزمن الدلالي) كما يتجاوز حتى التقسيم الثلاثي المعروف نحويا. إنها كتابة خارج الزمن، لها زمنها الخاص المفتوح الذي يند عن زمن الواقع... بحيث إننا في أي نص روائي لديه نجد أن تسلسل الأحداث لا يرتبط باسترجاع أو استباق (5).

لا يسعى الزمن في هذه الرواية إلى تحقيق وظيفته الأساس التي هي تنامي السرد ؛ وإنما يخرق هاته الوظيفة:

"وتحركت أشواق الطفولة القاهرة، وقلت: ما أكثر ما يحمل الفجر من مرارة! قلت في ليلي: أيسقط دمي في الشوارع أمام وجهك؟... وقلت: كثير التحنن لم يحول وجهه عنك. لكنه لم يتكلم، لم يجاوبني. كان قلبي ممتلئا أشباحا، والظلمة التي في كاملة. وجع الحجر لم يتدحرج عن فم القبر، هل جاء ومضى؟ تضرعت: مدي أصابعك والمسي فمي" ص 13، فالزمن يختلط بالوصف ويختلط بالهواجس الداخلية ويتخلى عن وظيفته في تنمية السرد، والخراط لا يترك اللحظة الزمنية تمر حتى يفيها حقها، إنه عندما يرتكز على الزمن في توصيل المرسلة فإنه لا يقف عند حدود وظيفة ترتيب الأحداث استباقا أواسترجاعا أو تكرارا، وإنما يهدف إلى استغلال اللحظة من أجل شحنها بكل ما من شأنه أن يحقق للمقطع كثافته وإيحائيته وبالتالي شعريته.

وتداخل الماضي والحاضر والمستقبل قد يعني عنده أن تيار الوعي لا يجري في السياق الزمني المتواضع عليه، بل إن له سياقا زمنيا لا يعترف بانقطاع الزمن أو بأن هناك زمنا في المستقبل لم يحدث بعد بل لا يعترف بهذا السياق أصلا. وإنما الزمن عنده لحظة متجددة أبدا، وهو حاضر أبدا. ومن ثم فهو ليس حاضرا (لابد للمضارع في منطق الأمور أن يكون له فعل ماض،

بل هو خارج السياق المتسلسل ومن هنا تأتي زمنيته. و يأتي انصهار الزمان والمكان في وحدة حياة لا تعرف لها موقعا إلا التحقق سواء كانت حلما أو واقعا (6).

شعرية الوصف

ينهض الوصف عند الخراط على وظيفتين:

أولاهما: التعطيل المؤقت للسرد بغية تكثيف مشهد أو توصيف حالة أورسم صورة.

ثانيهما: تأكيد إمكانية إعطاء الوصف للسرد إيحائيته وبالتالي شعريته.

من خلال الوظيفتين معا نلاحظ أنه عندما يتعلق الأمر بوصف ما فإن ادوار الخراط حينما يعطل السرد مؤقتا (من خلال الوصف) فإنه يسعى إلى إقناع القارئ بأن هذا التوقف هو توقف مبرر، بالإضافة إلى أن القدرة على الالتقاط لكل ما هو جزئي وهامشي وغير ملتفت إليه، تؤكد أن هذا التعطيل لم يكن تعطيلا مجانيا وليس إطنابا وإنما هو في حقيقة الأمر مكون أساس من مكونات السرد التي لا يمكن الاستغناء عنها. نقرأ في "رقصة الأشواق":

كنت أربيها على سطح البيت القديم...

كان منها الأبيض الشاهق متقد البياض ممتلئ الصدر، هديله عميق، ومنها الذي يضرب ريشه الهفهاف إلى زرقة وحمرة متقلبة مترقرقة (...)

وكان منها الأملح المنقط خفيف القامة، دقيق المنقار، طويل السيقان، محمر جلدها يتنزى ويتمثل تطير به النسمة (...) لكن مياه عيونها جميعا كانت صافية وعميقة وكأنها فيها غضب نقي" ص56 .

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن الوصف يحقق الوظيفتين اللتين سبقت الإشارة إليهما من تعطيل للسرد و شعرنة له وذلك عبر عدة مستويات منها :

1. التفصيل.
2. ملاحقة الجزئي والدقيق.
3. ارتباط الموصوف الذي هو خارج الذات بهواجس الراوي التي هي ذاتية خالصة.

وبالمستويات نفسها، واعتمادا على الوظيفتين السابقتين يصف الأنثى، وفي هذا الوصف يتأكد المستوى الثالث لشعرنة السرد (ارتباط ما هو خارج ذاتي بالذات):

"ابتسامتها مغوية، وعيناها في أنوار المولد صفراوان خضراوان، متقلبتان بشهوية، كانت أمامي، فستانها الحرير السمني، تحت الملاءة السوداء، الكريشة، ينساب على جسم بض ونهداها يرفعان القماش وتبدو الحمامتين منتصبتين وراء النسيج المتسلل بنعومة.

كان شعرها دائر تحت طرف الملاية... وكان حذاؤها عالي الكعب مدبب البوز صفرته داكنة وسير الحذاء يلف ظاهر قدميها ويحبكه. يضغط على اللحم قليلا " ص19

إن الوصف هنا هو وصف بقدر ما يساهم في تعطيل مبرر لأن السارد يحاول من خلاله اقتناص الجزئي وغير الملتفت إليه، وقد أشرنا سابقا إلى أن هذا الإطناب في الوصف قد يبدو زائدا وفوق ما تحتمل طاقة النص ولكنه في الحقيقة هو جزء أساسي ومكون عضوي من مكونات السرد عند الخراط: ((رأيت قطرة عرق كاللؤلؤة على بلاط الصدر الغامقة بين الثديين المدورين الصغيرين من غير سوتيان متباعدين تحت بلوزتها الحرير، كان لون جلدها الداخلي بنيا محروقا أكثر من لون وجهها. غضا ومثيرا ص7 -8 .

هكذا يرتبط الوصف بالذاتي مما يمنحه شاعريته لذلك جاء المقطع موغلا في الشاعرية موحيا، مرغما القارئ على ضرورة التريث في القراءة والتلقي، ومن ثم يكتسب هذا الوصف شرعيته وشعريته ويتجاوز وظائفه التقليدية ليخلق وظائف جديدة.

إن الوصف بتفاصيله لا يسقط في إملال القارئ بقدر ما يساهم في دفع سأمه من خلال التقاطه لما يصعب التقاطه إلا إذا كانت العين الملتقطة هي نفسها عينا شاعرية.

شعرية المحكي

تتآزر شعرية الزمن و شعرية الوصف وشعرية اللغة في الرواية من أجل تحقيق شعرية المحكي، وإذا كان الزمن يحقق شعريته عبر خرقه لوظيفته الأساسية والمألوفة والوصف كذلك، فإن اللغة بدورها (وبالرغم من أن الجنس الذي يندرج تحته النص هو جنس نثري) تأبى إلا أن تحقق شاعريتها، إنها ترفض رفضا قاطعا أن تكون لغة نثرية، بالأحرى أن تكون لغة عادية. إن هذه اللغة لا تعتمد التصوير الفوتوغرافي ولا تنقل الواقع والعالم إلى المتلقي نقلا تتحكم فيه الكلمة والجملة والتركيب ومنطق التوالي. وإنما هي لغة تتجاوز النقل إلى الإبداع والتصوير إلى الخلق. إنها تبدع واقعها وتخلق عالمها وتحقق شعريتها. إنها لا تستند إلى وظيفة الإبلاغ كما هو الحال في اللغة النثرية، فهدفها محدد وهو إيصال المرسلة. إنما هي في الرواية تعتمد اللفظة الخاطفة والتكثيف غير المسهب والإيحاء الرامز، إنها لغة إشارية تتجاوز احترام منطقية التركيب إلى الخضوع إلى منطقية الإبداع، وهي حين تفعل ذلك تؤسس عالمها الشعري والصوفي، إنها لا تضحي بالسردي لصالح ما هو شعري وإنما تستند إلى ما هو شعري من أجل تكثيف دلالة وإيحاء السردي:

" لماذا أحببتك؟ لماذا؟

عمدة الحب اللقيا لا الفراق. لكني لا أفرق من سكري بين الوصل والنفرة، وما من إفاقة لي على القربى وعلى البينونة، معا، ولا تزال أشواقي عند التلاقي والمعارضة بل تفيض. فأين المفر؟ وأين الملاذ؟ ص52

إن هذه اللغة تتجاوز ذاتها حين يصبح المخاطب هو المخاطب والسارد هو المسرود له حيث على هذين الأساسين ترتكز ذاتية الخطاب، ويصبح المسرود هو الصبوات والهواجس والمواجيد مما يفرض شعرنة هذا المسرود.

إن الصراع الذي يبثه الخراط على طول صفحتين"52-53" هو صراع بين شخصيتين ليستا في الحقيقة سوى شخصية واحدة. هي الذات الساردة، ليلحق الحوار بالزمن والوصف في التخلي عن وظيفته التي هي رصد حدة التوتر بين شخصيتين/ ذاتين ليرصد توترا لذات منشطرة إلى ذاتين. فقد لاحظ بذكاء عبد الله السمطي أن الحوار هنا رغم أنه يوهم أنه بين شخصيتين، إلا أنه ليس إلا حوارا لاكتشاف الذات عبر الآخر. الذات تنشطر تحت ظلال تيار الوعي تكتب نفسها، تفضها سدى (كل ما فعلت كأنه لم يكن) وذلك في لغة رمزية خبيئة مغلقة شكليا، مفتوحة في الآن ذاته لانقسام الدلالة (7).

إن اللغة هنا لا تحافظ على دلالتها المرجعية ولا ترضى بالاكتفاء بوظيفة سرد الأحداث، إنها هي نفسها تصبح موضوعا للسرد، تحقق ذاتيتها وتتجاوز طبيعتها، تجعل شعارها هو الخرق والتجاوز والانزياح. إن اللغة بوصفها جهازا لسانيا تتصارع مع السارد المتحكم في هذا الجهاز إنها ترقى وتكتسب قيمتها ولا ترضى بالانزياح من أجل الانزياح، و إنما تعطي هذا الانزياح قيمته في أن يرمز إلى صراع قار بين اللغة والإنسان. هو أبدا عاجز عن أن يلم بكل طرائقها ومجموع نواميسها... وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجته في نقل كل ما يريد نقله وإبراز كوامنه من القوة إلى الفعل(8).

إن اللغة بهذا المفهوم وبهذه الرغبة الملحة في التجاوز والخرق تجمع بين الوظيفة البلاغية والوظيفة الإبلاغية، وتؤلف بين التواصل والجمال وبذلك يعطينا ادوار الخراط "سردا شعريا إشاريا، يعلو على اللغة التوصيلية الجاهزة التي تنقل الأحداث مباشرة وتحكي وتقص بأسلوب قصصي لا مجال للشعرية فيه وهو في الوقت ذاته يخلي البنية الحكائية بزمنها الخاص، متضمنة داخل هذا النسيج السردي، تكتشف عبر الوصول إلى مستوياته العميقة الباطنية"(9).

إن قدسية اللغة (إشاريتها ورمزيتها وصوفيتها) من موقف يتبناه كاتب "مخلوقات الأشواق الطائرة"،إذ إن اللغة بالنسبة إليه ذات أهمية قصوى، ومن أهميتها تكتسي خطورتها وهو ما ينبغي أن يتنبه إليه مستعمل هذه اللغة، العلاقة بينه وبين اللغة ليست فقط علاقة وله وتدله... بل هي علاقة تشابك حياتي... سعيه هو أن ينطق بهذه اللغة حساسيته وفكره في سياق العصر... وأن يعطي صوتا لمن لا صوت لهم، ولما ليس له صوت عن طريق اللغة التي لا تنفصل عن عضوية الحياة ولا عن بناء العمل الفني (10).

إن نماذج الكتابة الشعرية حاضرة عبر صفحات الرواية،تتدفق الكلمات والمقاطع شعرا فيكتسب السرد شعريته من غير إقحام أو تكلف، وبذلك يمزج المحكي بين كل المقومات التي من شأنها أن تحول النثر إلى شعر من كثافات رمزية واستعارات وصور بلاغية. إن اللغة تصبح بذلك لغة شعرية، فالكلمة تصبح "تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو لموضوع ما ولكنها رحم لخصب جديد(11)، إنها تتجاوز التقريرية والتعبير المباشر والاكتفاء بالوظيفة التواصلية، وبذلك يتحول المحكي النثري إلى محكي شعري أو إلى محكي نثري يستعيد أدوات القصيدة بواسطة الصيغة السردية كما يرى Y. Tadier، إنه يوظف أيضا عناصر الخطاب الروائي توظيفا جديدا يمتح من الاستثمار الاستثنائي للغة. إنه . المحكي . ظاهرة انتقالية بين الرواية والشعر، إذ يعمل على صيانة الخيال الروائي من سطوة الوظيفة المرجعية (12).

شعرية السرد في محلوقات الأشواق : **الهوامش**

*** إدوار الخراط : مخلوقات الأشواق الطائرة، دار الآداب، الطبعة الأولى 1991.**

1) عبد الله السمطي:سيمياء السرد وشعريته في مخلوقات الأشواق الطائرة، مجلة كتابات معاصرة، عدد21، ص36.

2) ادوار الخراط :(حوار) أنوال الثقافي، السبت 23 أبريل 1988، ص6.

3) نفسه ص6.

4) ادوار الخراط :(حوار) مجلة الشاهد، عدد73 سبتمبر1991 ص 101.

5) عبد الله السمطي: م س، ص36.

6) جماعة من المؤلفين: الرواية العربية، واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، ص308.

7) عبد الله السمطي: م،س، ص39.

8) عبد السلام المسدي: الأسلوب، الدار العربية للكتاب، 1982ص 106.

9) عبد الله السمطي: م،س، ص 39.

10) الرواية العربية: م،س، ص307.

11) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة 1982ص78.

12) عبد الإله قيدي: الكتابة الشعرية في نماذج من الرواية المغربية، العلم الثقافي،عدد20 /11 / 93، ص 3.

السرد في ديوان "النشيد السري"
للمهدي حاضي الحمياني

إن نظرة فاحصة للمشهد الشعري بالمغرب في محاولة لاستجلاء بعض خصائصه تجعلنا نكتشف أمرين اثنين:

أولهما: أن قصيدة النثر ليست إلا وجها آخر للقصيدة المغربية الحديثة، وينبغي الحذر من مغبة الانزلاق في وحل اعتبارها مرحلة موالية في تطور الشعر المغربي ما دام قد كتبها شعراء السبعينات.

ثانيهما : أن قصيدة النثر بالمغرب (ولا بأس من تعجل الحسم) هي قصيدة تتميز بخاصية ما يمكن تسميته بالذاتية .

إن الذاتية التي نقصدها في هذا التمهيد معناها غياب التبعية والاحتذاء, فالشاعر المغربي أصبح ذاتيا على واجهتين اثنتين :

- ذاتيا في علاقته بالإرث الشعري المشرقي.
- ذاتيا في علاقته بالتراكم الشعري المغربي.

ويقر باحث أكاديمي مغربي هو "محمد السرغيني"(وهو يسمي هذه الظاهرة في جانبها الأول بالاستقلالية) أن هذا يبدو أكثر عند من يكتبون قصيدة النثر.

وهو حين يقر بذلك يبدي إلى جانبه تقديرا شخصيا نحترمه ولا نتفق معه وهو أن شعراء قصيدة النثر عندنا (يقصد بالمغرب) كلما قرؤوا قصائد غربية أو شرقية سارعوا إلى صياغتها من جديد(1). وإن كنا نرى في الأمر ارتباطا متميزا بما أسميناه بالذاتية، وإن كانت الذاتية هنا في هذا الموضع تعني بالنسبة إلينا وعي الذات في علاقتها بالآخر وبالعالم المحيط.

هواجس قصيدة النثر بالمغرب

يتوزع قصيدة النثر بالمغرب هاجسان :

1.هاجس الريادة :

كما هو الحال في القصيدة التفعيلية حيث عمل الشعراء المغاربة على خلق نظام خاص وبه تمكنوا من أن يخلقوا لأنفسهم قراء/ أصدقاء في المغرب والعالم العربي ونجحوا بالتالي في تحقيق نوع من القدسية الاسمية أو الكونية الشعرية (على مستوى العالم العربي وفي منابر محدودة) استجابة لهاجس مؤرق هو هاجس الريادة، فإن الأمر كذلك في قصيدة النثر حيث رأينا بعض شعراء هذا الجنس قد جنحوا إلى خلق هذه الريادة، وهو ما يصادفنا في كثير من التصريحات:

- أنا لا أكتب قصيدة النثر.
- أنا أؤسس لتناص إيقاعي.
- قصيدتي محتاجة إلى قارئ تجاوز التفعيلة والنثر.
- قصيدتي النثرية متميزة وفيها تجديد وأنا أنتظر من النقد أن ينصفني... الخ.

هذا الهاجس "المرضي" هو المسيطر على كثير من شعراء قصيدة النثر. ويبقى التراكم النوعي هو الوحيد القادر على السماح لنا بقراءة موضوعية منصفة بعيدة عن الإسقاطات وقد يسلم من هذا الهاجس بعض من كتبوا القصيد النثري عن وعي لاسيما السبعينيون.

2. هاجس التمرد :

رأينا في هاجس الريادة هاجسا مرضيا ونرى في هاجس التمرد هاجسا صحيا، إذ أننا نعتقد بحق شعراء قصيدة النثر في التمرد على نمط وأسماء ((إبداعية)) سابقة، وهذا التمرد هو تمرد إبداعي لا تمرد مجاني ملفوف بشعارات التجاوز وصيحات القطيعة، النسقية إذا ليست أمرا ضروريا، وكما تمرد السابقون على الأسبقين فمن حق هؤلاء أيضا التمرد والجنوح إلى قطيعة لا تعني بأي حال نبذ الماضي وبخس السابقين حقوقهم وإنما تعني التأسيس انطلاقا من الكائن بحثا عن الممكن دون مطالبة بالوصول إلى المحال، إن القارئ لن يفوته الانتباه إلى ما نقصده هنا بالتمرد ليس إلا تكرارا لفكرة أدرجناها في التمهيد مفادها أن قصيدة النثر ليست إلا وجها آخر للقصيدة المغربية الحديثة وليست مرحلة موالية. وهذا ما بدأنا نلمسه على مستوى الإنجاز مع مجموعة من الأسماء الشعرية المتميزة ك: حسن نجمي وصلاح بوسريف، ومحمد حجي، ومحمد بودويك، وثريا ماجدولين، وعبد الحميد اجماهري، وحسن الوزاني، وآخرين استأذنهم في العودة إلى نصوصهم في دراسة خاصة.

النشيد السري بين الهاجسين

يعرف معظم القراء مهدي حاضي الحمياني قاصا بعد ثلاث مجموعات قصصية هي:

- البحث عن لحظة فرح/ 91.
- ثقوب في السماء/ 80.
- الضفة الأخرى/ 71.

غير أن ما لا يعرفه كثيرون وهو أن المهدي شاعر سبعيني، كتب نصوصا شعرية ونشرها في السبعينات إلا أن فرصة جمع أعماله/ قصائده لم تتسن إلا في خريف 1995 في ديوان عنونه بالنشيد السري "قصائد البوح".

وإن كنا قد أشرنا إلى هواجس قصيدة النثر بالمغرب فإننا لن نحار أين نموقع ((النشيد السري)) بين هذه الهواجس، مادام يوجد فيهما وخارجهما.

فيهما: لأن القصيدة مبكرة عند مهدي لكن اختفاءها وراء نصوص قصصية يدفع عنه تهمة الهاجس الأول.

خارجهما: لأن الأسماء الشعرية التي أشرنا إليها في الهاجس الثاني معظمها معاصر للمهدي حاضي وليس مجايلا له.

السردية في النشيد السري

- ماهي الشروط القبلية والضرورية من أجل أن يكون موضوع ما سرديا؟
- هل هناك متغير أو جوهر للسردي؟
- من ماذا تتشكل هذه الكفاءة؟ (3)

من هذه الأسئلة الثلاثة انطلق فارسي Farcy للحديث والبحث في مفهوم صعب أن يحقق إجماعا ألا وهو السردية . ويسعى فارسي إلى استنكاه هذه الصعوبة فيجد لها تعليلا في تعدد علوم السرد، وكان بذلك طبيعيا أن تتعدد السرديات. وبين التعددين ظل علم السرد الخاص بالحكي أو ما أسماه علم السرد بالمعنى الدقيق يطالب بسرديته وإن كانت بينة ويسعى إلى تمييزها عن باقي السرديات.

إن تعدد المشار إليه أعلاه فرض اهتماما متزايدا بالسردية هذا الاهتمام تولد عنه اندراجها في أكثر من اختصاص، بسبب توالي المراحل وصولا الى مرقى متقدم فيها وهي بالضبط المرحلة التي أعقبتها اقتراحات إيكو ECO إدخال في فضاءات ومدارات السردية القارئ المشارك/ المتعاون(4). ويمكن لموطن السردية الذي هو الرواية وكما اشرنا سابقا أن يندثر أما السردية فلا، بسبب بيولوجيتها. ولأنها كذلك يمكننا ملاحقتها في الشعر.

إن الشروط الضرورية التي تجعل من موضوع/ قصيدة شعر ما في نظرنا موضوعا سرديا هي متعددة وأولها أن تكون هذه القصيدة قصيدة نثر، فبعيدا عن التقيد بإيقاع صارم يمكن للقصيدة أن تحكي وبطول نفس، صحيح أن شعراء تفعيليين كتبوا قصائد تحققت فيها السردية ولكن هذا التحقق يبقى دون نظيره في قصيدة النثر. وبذلك نرى أن قصيدة/ قصائد الشاعر مهدي حاضي الحمياني تنحو نحو هذا الاتجاه منذ قصائده المبكرة المصاحبة لكتابته نصوصا سردية (لا يعني هذا بأية حال إرجاعنا سردية نصوصه الشعرية إلى أثر ممارسته الحكائية) وبذلك فمعظم نصوص الديوان يفخخها الطابع الحكائي القائم على التنامي الحدثي بتواز مع التوتر الوجداني الشعري:

لست بريئا
كما الذئب من دم يوسف
لست بريئا
كما يوسف من سيدة العزيز
قدْ قدّ ثوبي من أمام ومن خلف
نهشوا جسمي
كي تستقيم الأفراح لهم
مزقوا الأشلاء
كي يرتاحوا من عبثي
آه، كم كنت صبورا
على حمل شقاوتهم(5).

وإذا أردنا أن نبحث في مسوغات هذه السردية انطلاقا من النص، فإننا لن نجدها في رفض الشاعر الوقوع في النمطية أو التقليد أو اجترار شكل ضابط وإنما في تأسيسه النص على نصوص سردية متعددة.

- **قصة النص.**
- **قصة تشابه القصتين.**
- **قصة يوسف.**
- **قص قصة التشابه.**

وبذلك يمارس النص لعبة الخداع يحكي ويوهمنا بأنه ينشعر وينكتب شعرا ويوهمنا بأنه يحكي/ يسرد:

ضعي سجادك التركي
قرب الباب
وضعي ريش العصافير
قرب صدري
وخذيني نحو النهايات
ونحو أرض
يكون الحزن فيها مستحيلا
صلي ركعتين
ونامي قليلا

أيا امرأة حين تغني أنوثتها
ترديني قتيلا
أيا امرأة حتى تفكر
حين تذكر
حين تريد
يصير الفحل حملا دليلا
نامي قليلا

يكتسب النص سرديته إذن من خلال توالي الأفعال/ الأحداث ومن لغته التي تعي أن النص الشعري نسق علامات دالة Système de Signes Signifiants، هذا النسق لكي يكتسب مشروعيته النسقية والدلالية يشترط فيه أن يكون بحق شاهدا على الاختيارات المستقاة من النظام اللغوي بالانتقال من الممارسة الجماعية (اللغة) إلى الإنجاز الفردي (الكلام) أو من الحدثية السردية إلى الانفعال الشعري، وإن كان هذا الانتقال مشتركا بحيث لا يمكن لقصيدة النثر ولا لنظيرتها التفعيلية زعم التفرد به. فكل واحدة منهما تسعى إلى أن تنطق بهذه اللغة حساسيتها وفكرها في سياق العصر ولم لا في سياق المستقبل.

أكثر من ذلك الاشتغال النسقي كما طرحناه لا يدعيه الشعر وحده بل حتى النثر، حتى وإن كان النص قصة أو رواية، ولنا في رواية "مخلوقات الأشواق الطائرة" لادوار الخراط دليل على شعرية نثرية ساحرة كما في المقطع التالي:

في ماء الحلم
في حلم الماء
صرة الوجود
هي استحالة الوجود
الباطن وحده هو مخيلة المتعين،
يحيق به العدم
أما العاشق الحق
فلا يرى في المرأة إلا الغناء(6)

إن النص الخراطي هذا مثبت بطريقة عمودية على المستوى الغرافي . الخطي وكتبناه عموديا للبرهنة على ما ذهبنا إليه، والعكس يمكن القيام به في نصوص مهدي حاضي الحمياني.

"من كهف التاريخ الضارب في الأعماق، يصعد صوت الناي ودندنة الأوتار، ينسل ما بين السطر وما رسمته الأقدار،. نغم يرتاح على العين يعيد لأعمى المعرة نشوة الإبصار، من كهف التاريخ والكتب الصفر المختارة، يصعد أطفال الحارات أناشيد الصخور وزغرودات البشارة يتغنون بماضيهم، يبنون الآتي بالحجارة، يخلدون بالحجر السجيل نشيدهم كي يلغوا من زمن الطهر مواويل العهارة".

وكما تؤازر اللغة سردية القصيدة فإن الصورة الشعرية بدورها تسعى نحو تحقيقها، وإذا كان البعض يعتبر أن قصيدة النثر لكي تكون ناضجة، على مستوى الصور الشعرية ينبغي لها أن ترتبط بالذات/ الوجدان/ العواطف وهو ما سمح لشاعرة كوفاء العمراني أن تتميز كشاعرة نثرية، فإن قصيدة النثر في نظرنا تصلح للقضايا الوطنية والسياسية، ويمكننا من خلال قراءة في الديوان المغربي أن نكشف أن هذه القصيدة قادرة على الاضطلاع بهذا الدور بشرط نجاحها في صوغ صورها الشعرية كبنية مكونة لسرديتها، ولعل القصيدة الخاصة بالدجنبريين/ دجنبر فاس تقف دليلا على ما ذهبنا إليه:

وهذه فاس شاهدة

أن التشوه لا يلغيه إلا الحجر

حجر

حجر

حجر يعيد

للأزقة بهجتها

ودم يفضح

سطو المهزلة

حجر

يرتاح في أكف الصغار دما

زغرد في أفقنا

ليعلن انهيار المرحلة (....)

فلك القبور التي تشتهي

ولك الدموع حين تشتد المحن

ما أقسى أن يموت الإنسان برصاص هذا الوطن.

ما أقسى أن يموت الإنسان برصاص هذا الوطن!! (7).

إن السردية في قصيدة النثر ما دامت تتأسس في أحد جوانبها على الصورة الشعرية تفرض لأن يكون المنجز لهذه الصورة على مقدرة وطاقة هائلتين قد يستغني عنهما أو يفرط فيهما شاعر التفعيلة، ثم إن الحديث عن الصورة يفرض حديثا عن الملامح الجمالية في القصيدة النثرية المغربية انطلاقا من النظرية الجمالية في الفكرين العربي والغربي وانطلاقا من جرد للنصوص من السبعينات حتى الآن. هل بالإمكان فعل ذلك؟

يبقى السؤال قائما.

سرية السرد :
الهوامش

❖ **مهدي حاضي الحمياني: النشيد السري، مطبعة الهزاز.فاس. 1995**

1- محمد الولي وجمال بوطيب : حوار مع محمد السرغيني، مجلة فضاءات مغربية، العدد3 السنة 1996.

2- Farcy. Lexique de la Critique ED PUF: 1 paris 1991 p:71

3-Ibid p 72

4 - مهدي حاضي: الديوان ص 65 .

5 - نفسه : ص73.

6- إدوار الخراط: مخلوقات الأشواق الطائرة، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1990، ص 23.

7- مهدي حاضي الحمياني: الديوان. ص89.

بلاغة الضمير في النبوة الكنعانية
" كتاب الرماد" لعبد اللّه رضوان متنا

مداخل محتملة للقراءة

تأسس فرضية قراءة "كتاب الرماد" لعبد الله رضوان على ثلاثة مداخل أساس، تتسم بالتكاملية والتداخل. هذه المداخل هي:

- الوعي التجنيسي بالمكتوب.
- الوعي التشكيلي للمكتوب.
- الوعي الخطابي للمكتوب.

ويمكن تتبع ملامح هذه الأشكال الثلاثة للوعي في نصوص ودواوين شعرية أخرى لعبد الله رضوان(1)، بل حتى في نصوصه غير الشعرية.

- المستوى التجنيسي:

يعلن العمل عن نفسه باعتباره " شعرا " غير أن تسميته بالكتاب تشرع الباب أمام أسئلة من مثل:

أ- الدلالة الخطية للكتاب: باعتبار ملفوظ الكتاب " خطابا "؛ مظروفه هو المنتج النصي؛ موجها إلى الرماديين في المخيم، يعضد هذه الفرضية توارد أسماء الأعلام ك"رزق" و" لينا" و"رضوان" وغيرهم من جهة كما تدعمها الحركات الرباعية المكونة لنص "وردة وحذاء على قبر رضوان"(2)

ب- الدلالة الدينية للكتاب: باعتبار ملفوظ الكتاب " مقدسا" يحيل إلى كل منزل على نبي، تجعل من الديوان نصا مقدسا لآل "كنعان"، الشيخ المبشر بالعصمة والمنذر بالرماد في ما أسميناه بالنبوة الكنعانية، ويعضد هذا المعطى أن شخوص الديوان(3) سواء أكانت أسماء أعلام أم أسماء أعلام مشتركة أو أسماء معبرا عنها بالعوائد، فإنها جميعا تشترك في كونها معادلة للشاعر مما يسمح بالنظر إليها على أنها جمع بصيغة مفرد.

ت- وإذا ما سلمنا بمعادلتها للشاعر وبواقعية المكان المتمثل في"عمان" و"نهر الأردن" و"غزة"وسيناء" و"جدة" وبواقعية الفواعل "لينة" و"ربيعة" و"رضوان" وبواقعية المحكي:

" رضوان يذكرُ
والمخيم حالة أخرى يحاصرها الجنود
صغيرا كان،
لم يتعلم الطاعة
تفر وراءه بارودة
ركضت لتأخذه
فيراوغ الموت المراوغ
يا رضوان أين تفر؟
حالة النفي اغتراب

والمخيم أشعل الجسد الصغير"(4). هذه المسلمة الرباعية الأبعاد تجعل من كتاب الرماد سيرة شعرية.

أما على **المستوى التشكيلي**، فإن النص يتكون من أحد عشر نصا أهمها:

– الرمادي

– ما تيسر من أحوال الرعية

– موظف

–أمنية

– من يوميات مواطن فلسطيني

– الفتى الغزي

– ربيعة

–حجر على حجر نبني حلمنا

يستعمل الرمادي باعتباره لونا هجينا استعمالين اثنين متباعدين، غير أن هناك خيطا بنائيا مدسوسا يربط بينهما :

1– معلن: كما في نص " الرمادي : في وصف أيامنا "

2– مضمر: كما في نص " ما تيسر من أحوال الرعية ".

تقدم للرمادي – في الفئة المعلنة – ستة تعاريف تقوم كلها على تقنية "الإضمار" في نفي الهجنة ونفي الرمادية، وهي:

أ– الرمادي : " جنون السؤال الذي لا جواب له "(5).

ب–الرمادي : " جواب يهش به الناس أصحابهم

ثم يمضون " (6).

ج– الرمادي: " أن تحلق الرأس

أن تنحني

أن لا تخرمش ولو فكرة

أن تبوس النعاس

أن تطلب ما يطلبه الناس

وان لا تقول سوى

سيدي نعم

للقرار نعم

للدمار نعم

للفرار نعم

للنصوص نعم

للصوص نعم

للمدير نعم

للخبير نعم

للوزير نعم "(7).

د– الرمادي:" أن تلعن العمر " (8).

هـ– الرمادي:" هذا الخواء الذي نتنفس

هذي العواصم...هذا الهبوب " (9).

و– الرمادي:" أن لا يوسوس في الصدر برعم شك

وأن الحقائق

كل الحقائق

في جعبة الغيب " (10).

ولنفي الهجنة ونفي الرمادية، لابد من انوجاد اللارمادي أو الألوان الأصلية المكونة للرمادي. هذه الألوان يمكنها أن تقدم التعريف النصي المضمر للرمادي وهو المفصل أدناه بالمضادات:

أ– الرمادي ≠ العقل

ب–الرمادي ≠ السؤال

ت–الرمادي ≠ الكتابة وعدم الانحناء والقول لا

ث–الرمادي ≠ الاحتفاء بالعمر

ج– الرمادي ≠ اللاخواء

ح– الرمادي ≠ الشك.

إن المقصود بالبعد التشكيلي ليس هو البحث في دلالة / دلالات الرمادي، فبإمكان كتب الرموز، وكتب الدلالات اللونية وخلطات التشكيليين أن تكفينا عناء ملاحقة ذلك، غير أن المقصود بالبعد التشكيلي هنا هو أن الرمادي الذي يعتبر صفة عرضية في جانبها الصباغي، أصبح في بعده المكتوب صفة جوهرية اتسمت بها المكونات التالية :

1-الشاعر: في نص "الرمادي"

2-أهل الشاعر: في نص "ما تيسر من أحوال الرعية "

3-الأماني والأحلام: في نصي "أمنية" و"حجر على حجر نبني حلمنا "

4-مواطنو الشاعر: في نص "من يوميات مواطن فلسطيني"

5-الطفل الذي كأنه الشاعر: في نص "الفتى الغزي".

6-ورد وقمر وحذاء الشاعر: في نص "وردة وحذاء على قبر رضوان".

وبالتالي فإن الرمادية لازمت الديوان من بدايته إلى نهايته، والذي يمكننا أن نعيد ترتيب نصوصه بحسب تنامي مضمونها كرونولوجيا كما يلي :

- النص الأول: الفتى الغزي – الطفل الذي كانه الشاعر.
- النص الثاني: يوميات مواطن فلسطيني – يوميات أهله.
- النص الثالث: ربيعة – وردة الشاعر الأولى.
- النص الخامس: وظيفة – امتهان الرماد.
- النص السادس: أمنية– أمنية الطفل والشاعر والأهل وربيعة.
- النص السابع: الرمادي– في وصف أيام الشاعر والرماديين
- النص الثامن: وردة وقمر وحذاء على قبر رضوان – وردة الشاعر الثانية وشاهدة قبره....الخ

هذا التشكيل حدثنا الشاعر عن لون واحد فيه هو الرمادي؛ بينما صمت عن ألوان أخرى، ويمكنا تبريره بكونه صمت من استمع كثيرا سواء إلى شيخه كنعان في النبوة الكنعانية:

" حدثني الشيخ كنعان، قال: يا ولدي يجيء زمان يسيطر فيه الرماد على كل شيء، ويسكن كل الناس.قلت: حتى الشعراء يا شيخي؟ قال: حتى الشعراء، إلا من عصم."(11).

أو في استماعه إلى نبض المخيم:

" ولست المبالغ في صمته
حدثتني عروق المخيم
عن صبية كالشقائق
مروا خفافا
فهلت زغاريد أهل المخيم "(12).

بلاغة الضمير والوعي الخطابي

إن صمت الشاعر هو صمت يتنامى بين ثلاثة مراحل نسميها:

- مرحلة المريد
- مرحلة المبشر والمنذر
- مرحلة النبي.

مرحلة المريد

تتحكم فيها بنية إسنادية كبرى بطبيعتها السردية التحديثية في مقول ثنائية المنطوق الذي هو النص الشعري والمسكوت عنه الذي هو التأويل النقدي، تصدق النبوة الكنعانية، فيسيطر الرمادي على العقل (م1) الذي بفقده للحقيقة لا يجد ملاذا غير الخضوع وعدم إبداء الرأي (م2) وبفقدان العقل والتفكير ومن خلالها التعبير تطرد مظاهر الخضوع في المقطع 3 و يقصى الشاعر من هذه الفئة المخضوع لها نظرا لرماديته فتكون النتيجة الطبيعية هي لعن العمر (م4) والانتهاء إلى الخواء (م5) وبعده الإيمان بكل الحقائق، حقائق المقاطع السابقة وتعليقها على حافة الغيبيات (م6).

مرحلة المبشر والمنذر (الولي)

تتحكم في هذه المرحلة البنية الوصفية المهيمنة على السرد وهي بنية متأرجحة بين الإيجاب والسلب : تتأسس على فعل الابتداء والصحو في نص " ما تيسر من أحوال الرعية " وهي التي أنتجت معادلين موضوعيين للشاعر ولوردته "ربيعة " هما "رزق" و"لينا"

" دمى الله نحن
دمى النفط والانتظار الطويل
وفي العمر متسع للرحيل
أمد يدي للطبيعة
تأتي الجوارح تنقرها
أمد لساني
فتخرج زانية نهدها
أعيد التشكيل " (13).

مرحلة النبي:

تتحكم فيها بنية نحوية قائمة على ضمير المتكلم –وهو ما سنفصل فيه لاحقا– وهي المرحلة التي يعترف فيها الشاعر بأمرين اثنين:

– صدق نبوءة كنعان.

– صدق نبوءته التي عبر عنها شعريا بقوله :

" أنا الضوء الذي يمضي إلى وطني

ورب الشعر حملني جبال الهم " (14).

الوعي الخطابي المكتوب:

ننطلق من مسلمة مؤداها أن "نا" الدالة على الجماعة في نص "الرمادي: في وصف أيامنا" تعود على كل العناصر المكونة للمسيطر عليه وغير المعصومين. وإذا كانت النبوة الكنعانية قد خصت بالرمادي وسيطرته "كل شيء" حتى غير الآدميين، فإن جميع النصوص – بمكوناتها المضمونية خاصة – تكون شكلا من أشكال الرماد، غير أننا سنركز على الآدميين الممثلين ب "لينا" و"رزق" و"ربيعة" و"رضوان " وغيرهم من أسماء الأعلام أو من الضمائر باعتبارها أسماء تشير إلى مسميات، وسنعتبر أسماء الأعلام والضمائر هي الرعية لنخلص إلى أنها الموصوفة بالرماد في نص "في وصف أحوال الرعية"، ونكون بذلك أمام نصين كبيرين لا غير مشكلين للديوان هما :

1– نص الرمادي.

2– في وصف أحوال الرعية.

أما بقية النصوص فنعتبرها نصوصا صغرى / أو نواة متفرعة عن النصين الأصليين.

قلنا إن النص السردي / النواة الذي هو نص الشيخ كنعان نبوة والنص الشعري "الرمادي" تحقق للنبوة خاصة في المقطع الثاني المشكل للتبعية كمظهر سلوكي للرمادي.

يتم من خلال الضمير الجمعي، وصف المخاطب(بفتح الطاء) الذي لا تختلف أيامه عن أيام المتكلم المخاطب (بكسر الطاء) الذي كان بمقدوره في حالة الاشتراك أن يحول كل ضمائر الخطاب البالغ عددها 8 إلى ضمير "متكلم جمع" دون أن يتأثر النص مثال:"

الرمادي أن تحلق الرأس: أن تحلق.

أن تبوس: أن نبوس

غير أن الشاعر اختار ترتيبا ضميريا على الشكل التالي:

المقطع الأول: – المتكلم – المخاطب

المقطع الثاني: – ضمير متكلم – مخاطب

المقطع الثالث: – متكلم + مخاطب (6 مرات)

المقطع الرابع: – متكلم + مخاطب (2)

إن الشاعر بعد أن عرف صاحبه المخاطب بفتح الطاء على مفهوم الرمادي، وجد نفسه مضطرا إلى إشراكه معه كما في قوله:

" والرمادي

هذا الخواء الذي نتنفس

هذي العواصم .... هذا الهبوب

الجفاف الجديب ..... ال

جفاف يأكل العمر

والعمر يمضي وليس لديه سلة من نواح.

هل ينوح عليكم ؟

علي ؟

على وطن فاتن يستباح "

غير أن اللافت للانتباه هو أن الشاعر في استعماله لضمير المتكلم المستتر نجده يبث بين الفينة والأخرى ضمير متكلم بارز أتى على تمظهرين اثنين:

1- ضمير المنفصل " أنا "

2- الضمير المنفصل أنا مسبوقا بنون التوكيد " إني " : إن أنا .

وإذا ما تتبعنا القصيدة التي يبلغ عدد أسطرها 480 سطرا نجد الشاعر قد استعمل التمظهر الأول 21 مرة أي بنسبة 29 % بينما استعمل التمظهر الثاني 11 مرة أي بنسبة 14 % وبينهما يوجد تمظهر ثالث ليس هو الضمير وإنما شبيهه "كأني" 6 مرات أي بنسبة 7 % .

وتبقى نسبة 43 % لبقية الضمائر يسيطر عليها ضمير المتكلم المستتر، وإذا ما سعينا إلى تأويل هذه البنية الضميرية فإننا نخلص إلى استنتاجات كما يلي :

يعتبر الشاعر نفسه شبيها بالرعية بنسبة معينة نسميها بالنسبة التشكيكية ويسعى إلى الخروج منها وهو ما يبثه عن طريق التوكيد بنسبة مضاعفة لنفي ثبات نسبة الشبه، ولا تكفيه النسبة التوكيدية فيلجأ إلى ما نسميه بالنسبة الإخبارية وهي ضعف النسبة التوكيدية.

أما إذا أردنا تفكيك النص وإعادة بنائه فإننا سنجدنا أمام ثلاث نصوص هي:

النص الأول: نص البنية التشكيكية

كأني على وثر من صغار المخيم

كأني أضعت الطريق

كأني أبد

كأني أبتغي وجعا يصادرني لكي يبدأ

كأني أقول انقدوني من النار

كأني أضعت الطريق

أما النص الثاني: نص البنية التوكيدية

إني أمارس موتي المشبع بالياسمين

إني أرى دورة الأرض والعاشقين

إني أسافر في موضع القلب

إني أحاول/ إني أقاوم حالات موتي

إني مباه عريكم

إني أحاول / إني أدوال بين النشيد وبين النشيج

إني راجع ملء اختياري

إني أقاوم من الماء والنار

إني أداور حزني سنينا

إني ابتدأت فلا توقفوني

أما النص الثالث: نص البنية الإخبارية

أنا مهرة البحر أدعو البلاد التي عذبتني

أنا كومة الماء

تمشي الديار طويلا إلي... وليست تصل

وأنا عذاب الأرض

في قلبي هموم التربة العطشى

وأنا أضيء

أنا واقف مثل ساريتين

أنا أول الخط

أنا دهشة الصخر حين يئن المعول

أنا الشعراء يغتبطون في دمهم ويشتهرون

أنا العشاق تنظرون

أنا الضوء الذي يمضي إلى وطني

أنا حقوق الأرض

أنا واضح، أم أميل إلى العتم

أنا مهرة الحرب دقت عروق بلاد العرب

أنا وردة الأرض

أنا الشعر

أنا الوجع المستمر

أنا الشمس والجرح

أنا الانتهاء

أنا الفقراء، الرجاء

أنا خارج بين هذي المسافات مثل الذبيحة.

ويزاوج الشاعر بين ذوات وموضوعات متعددة فهو الشعراء والعشاق والواقف والخارج، وهو في الوقت نفسه الشمس والضوء والمهرة والوجع، مع قيام النص جملة على التكرار كصيغة بلاغية تعتمد التردد على الأقل مرة واحدة :

أنا أضيء = أنا الضوء .

أنا الشعراء = أنا الشعر.

أنا عذاب الأرض = أنا حقوق الأرض .

وهذا التكرار جعل النص المولد يخلق معجمه الخاص والرمادي: عذبتني – عذاب – هموم – يئن – الوجع – الجرح... إلخ

كما جعله يعتمد بنية المضارعة سواء في صيغتها الفعلية أو صيغتها الفاعلية / اسم الفاعل:

- **أدعو – أضيء.**
- **واقف – خارج.**

هذا التوظيف المبالغ فيه للضمائر لاسيما ضمير متكلم يجعل الشاعر أميل إلى الابتداء كعامل نحوي في مطولته ما تيسر من أحوال الرعية أو كعنصر استهلالي لنصه / لشعره.

فأيهما يمسك بالآخر ؟

الجواب يقدمه الشاعر في ص 30 من ديوانه:

" أقاتل

بعضا من الوقت، أهرب،

جملة الإعراب تقلقني

فأسبقها جوادا جامعا

للشعر أرغفة من المرجان

تحلقها وتمضي ".

بلاغة الضمير في النبوة الكنعانية :

الهوامش

1- يطرد هذا في مجمل الدواوين التي أصدرها الشاعر: " خطوط على لافتة الوطن "،" أما أنا فلا أخلع الوطن"، " الخروج من سلاسل مؤاب "، " أرى فرحا في المدينة يسعى "،" عروس الشمال "،...الخ

2- تتكون هذه القصيدة من أربع حركات هي :

الحركة الأولى : فاتحة الكلام...فاتحة الرغبة

الحركة الثانية: تداعيات الفتى

الحركة الثالثة : واقع

الحركة الرابعة: خاتمة العذاب...خاتمة الفرح

3- يلاحظ قارئ " كتاب الرماد " طغيان طابع سردي بمختلف مكوناته الخطابية، ومرد ذلك في نظرنا إلى كون الشاعر يمارس الكتابة والنقد الروائيين.

4- الديوان ص- ص 111-112.

5- الديوان ص.9

6- الديوان ص.9

7- الديوان ص-ص 10-11.

8- الديوان ص.11

9- الديوان ص .11

10- الديوان ص .12

11- الديوان ص.9

12- الديوان ص.17

13- الديوان ص.35

14- الديوان ص41.

المرجع في ديوان " الولد المر "
للشاعر محمد علي الرباوي

تفرض مقاربة عالم محمد علي الرباوي الشعري الإحاطة بأسس ثلاثة:

1. ثقافة الشاعر (الثقافة الإنتاجية النصية).
2. توجهه الفكري (المرجعيات المؤسسة للثقافة الشعرية عنده بصنفيها الاستهلاكي والإنتاجي).
3. مقصدية أشعاره (التمثلات الإنتاجية والنصية للمرجعيات المؤسسة للثقافة).

هذه العناصر الثلاثة (الثقافة والتوجه والمقصدية)–إلى جانب مكونات أخرى –قد تسمح لنا بالاقتراب من شعر الرباوي بصفة عامة ومن ديوان/كتاب/ سيرة " الولد المر" بصفة خاصة (1) إلا أننا لن نعرض لهذه العناصر منفصلة عن بعضها وإنما مدمجة حتى يتسنى لنا لمس كل أو على الأقل جل الوحدات المكونة للهيكل الشعري عند محمد علي الرباوي من خلال ديوان " الولد المر"(2).

قد يكون عنوان " الولد المر" باعتباره مرجعا من وحي قصيدة " التهمة" باعتباره منتجا نصيا، هذا ما يتوهمه القارئ في أول الأمر إلا أنه سرعان ما يكتشف أن " الولد المر"شخصية نصية موجودة في كل قصائد الديوان (أي أن المرجعية تذوب لصالح التردد السردي للفاعل). كل ما هناك هو أن هذه الشخصية خاضعة لتنامي الأحداث كرونولوجيا، ففي قصيدة يكون "ولدا مرا"، وفي أخرى يكون "رجلا مرا" وفي ثالثة يكون "شعبا مرا" لكن المهم هو أن المرارة (الفاعل الملازم للفاعل العنوان) تظل حاضرة تكبل قصائد الديوان وتتضاعف هذه المرارة بتضاعف القراءة أو التمعن في المقاطع الشعرية.

إن القراءة المتأنية لأشعار محمد علي الرباوي (ديوان الولد المر مثلا) سرعان ما تشي بثقافته. هذه الثقافة التي هي– في جانب منها– ثقافة تراثية تكشفها النصوص الحاضرة / الغائبة المنبثة في قصائد الديوان. هذه الثقافة أيضا يمكننا اتخاذها وسيلة مساعدة لاستجلاء النصوص المتسربة شعرا وسردا إلى القصائد.

إن الرباوي كآخرين من شعراء المغرب (عبد الله راجع – هناوي أحمد– أحمد المجاطي –محمد الخمار الكنوني – محمد بنعمارة و عبد الكريم الطبال ومحمد السرغيني وومحمد منيب البوريمي واحمد بلحاج آية وارهام ومحمد لقاح الخ...) يجد نفسه محاطا بسيل عارم من الموروث العربي، إلا أن الملاحظ هو أن الموروث الثقافي عند الشاعر الرباوي يمكن تقسيمه إلى قسمين :

القسم الأول: نصوص سردية (بالمعنى العام).

القسم الثاني: نصوص شعرية.

والقسمان معا يؤسسان لمرجعية شعرية مزدوجة من لواحقها أنها تنتج نصا هادما باستمرار للجنس الواحد، ومؤسس للنص الذي تتداخل فيه أجناس أدبية عدة تمتد من الطرفة و النادرة وتصل الى نص جامع للشعر والسرد.

ويتمثل القسم الأول بنصوصه النثرية في عنصرين اثنين: أولهما: التاريخ وثانيهما: هو أكثر حضورا وهو النصوص القرآنية وسنركز على القسم الثاني لهيمنته على قصائد الديوان

أما القسم الخاص بالنصوص الشعرية فتمثله قصائد الشعراء العرب القدامى من العصر العباسي خاصة، وحتى ما في الديوان من مسحة لينة توحي بتوازي مقاطع الشاعر مع مرجعيات مقاطع شعراء عرب آخرين من غير المغاربة فإنه لا يستبعد إن تكون ناجمة عن اشتراك هؤلاء جميعا في المطالعة لشعراء غربيين.

وقد تنبه الأستاذ إبراهيم السولامي في مقدمة الديوان إلى هذه النصوص الحاضرة / الغائبة، وحتى لا يكون عملنا مكرورا سنكتفي بالإشارة إلى بعض النصوص التي لم يشر إليها في مقدمة الأستاذ السولامي وكذا إلى النصوص التي تحيل إليها مباشرة.

القصيدة	الإحالة	جنس لمرجع
1. العيد	- دالية المتنبي	سردي / شعري
فصل من كتاب الشدة	- معلقة امرئ القيس	سردي / شعري
التهمة	- سورة الغاشية – سورة الفجر - سورة طه	سردي /إخباري
العصافير تنتفض	- سورة الفيل – قصة امرئ القيس عند مقتل أبيه	سردي / إخباري

هذا طبعا بالإضافة إلى ما أشار إليه الأستاذ السولامي من أن نصوص الرباوي تنفتح على نصوص أخرى لشعراء آخرين كأبي تمام وأبي فراس وعنترة... الخ.

وتأخذ اللفظة عند الرباوي بعدا دلاليا عميقا (من معاني البعد هاهنا المرجع باعتباره بعدا احاليا بالأساس)، ففي قصيدة "التهمة" مثلا لا يمكننا كيفما كان الحال أن نسلم ببراءة اللفظة بالرغم من وضوح المعنى. يقول الشاعر في هذا المقطع السردي:

"دخل المسجد عند صلاة الفجر، اتخذ الولد المر مكانا بالصف الأول، كبر، حيا مولاه، وسلم أرسل عينيه يمينا وشمالا، خلفا وأماما، فإذا الصف الأول أخشاب مسندة وإذا المقصورة تنمو أعشاب متوحشة في ساحتها، فانتشرت في بستان محياه فراشات الصبح، تأبط نعليه جهارا، كانت الباب المغلق عاصفة تنتظره".

إن اللفظة حين ترغمك على الوقوف عندها لا تتورع في إفشاء سر الشاعر وتعلن لك أن الشاعر يغامر داخل كوكب اللغة (اللوغوسفير)، واللفظة وحدها هي التي تستطيع تحديد حجم المغامرة وخطورتها، كما سيتضح من خلال محاولة استنطاق المقطع أعلاه، ثم إن التركيز على الزمان والمكان والحدث باعتبارها مكونات خطاب سردي (لاينبغي أن ننسى أننا بصدد نص شعري) لا يخلو من أبعاد دلالية غير محايدة، كما أن تركيب الجمل أيضا لا يمكنه أن يكون اعتباطيا. فالفاعل لا يعلن إلا في الجملة الثانية وبعد مساحة شغلها فعل وضمير ومفعول به ومفعول فيه ومضاف إليه مضاف ومضاف إليه وبعد فترة زمنية تنحصر بين الدخول إلى المسجد والجلوس. ثم إن الزمن مؤسس نصيا ومحدد بناء. لنتساءل مثلا لماذا بالضبط عند صلاة الفجر؟ ! هل إشارة فقط إلى الوقت المبكر وإلى الظلمة. بالتأكيد لا لأن الزمن هنا مميز نصيا مما يعطي للحدث أيضا ميزة خاصة تنضاف إلى ميزة القائم بالحدث (الفاعل) وهي المرارة..وميزة المكان (الصف الأول)! فالولد "المر" سيكون جلوسه غريبا ومن نوع خاص في الصف الأول اعتيد أنه يكون في غالب الأحيان وغالب المواضع للصفوة وللأخيار.

وبالنسبة إلى الحدث فيه تفصيل (كبر – حيا مولاه– سلم...) إذ أن كلمة "صلى" مثلا كانت كافية للتعبير عن الأحداث الثلاثة السابقة، ولكن ودونما شك فالشاعر يهدف إلى تحقيق الدلالة المعجمية التي يريدها هو لفعل التكبير والتحية والتسليم أو السلام ثم اليمين والشمال والخلف والأمام . فالحركات أوالأحداث توالت على الشكل التالي: الدخول– الجلوس – التكبير – التحية – السلام – النظر يمينا وشمالا – النظر خلفا وأماما – تأبط النعلين – الخروج.

فمن الدخول إلى الخروج تمت عدة حركات وقد تمت في حركة آنية غير مستمرة ولكنها – وهذا هو الأهم – حركة متكررة.

إن قصائد الديوان تحمل معها أسئلتها، تلقي بها إلى الملتقى، وتقدم له الأجوبة، معتمدة على منهج التعليل المنطقي دونما أثقال على المتلقي، ففي الصفحة 16 مثلا:

" لماذا بسوسنة الفجر نحلم ؟

من أين يأتي الضياء إلينا؟

- احباي – من أين يأتي الحمام؟

وها الشام تكره العراق

وأهل العراق لهم كارهونا

وكل لصاحبه مبغض

يرى كل ما كان من ذاك دينا " الولد المر ص 16 .

يطرح المقطع ثلاثة أسئلة ثم يتبعها بثلاثة أجوبة والأسئلة هي:

– لماذا الحلم بالفجر ؟

– لماذا انتظار الضياء؟

– لماذا انتظار الحمام؟

والأجوبة هي:

- الشام تكره العراق.

- العراق تكره الشام.

- البعض يكره البعض الآخر.

فالأسئلة هي أحلام لا ينبغي أن نطمح في تحققها في غياب بديل حقيقي للأجوبة التي تلتها. فالفجر والضياء والحمام جميعا تشير إلى الحلم أو المرجو تحققه من محبة وإخاء وسلام، بينما تدل الكراهية والبغض على الواقع المرفوض أو المرغوب في استبعاده وإقصائه، وتبقى العراق والشام فضائين مكانيين منطويين على دلالات تفترض تحديدهما حاضرا وماضيا. في ذهن القارئ وذهن الشاعر ولا نستعبد أن يكون الشاعر قد قصد إلى جانب العراق والشام الأحاديين إلى العراق والشام المتعددين ممثلين ب" بيروت وأحداثها من جهة والي أحداث الشرق الأوسط من جهة ثانية مادام الرصاص قد أخطأ صدور الأعداء وأصاب صدور الأحبة وهذه هي قمة المرارة.

ولا يخفي الشاعر موقفه إذ نلمس في بعض المقاطع لغة غاضبة منددة ولاعنة في هدوء وسخرية (بسردية خاصة) كما هو الحال في المقطع التالي:

"... نحن ضيعنا بلادا، نحن لم نسرج جيادا، نحن لم نرسل دماء، نحن في كل صلاة قد دعونا ... ورجونا الغيث، لكن نسيانكم جميعا في دعانا، شغلتنا عن أراضيكم أراضينا، وعن كل أهاليكم أهالينا. وعنكم يا أحبانا شغلنا بكراسينا التي نحتلها في البرلمان.

شغلتنا عنكموا أنفسنا

شغلتنا عنكموا أولادنا

استغفروا الله لنا " الديوان ص 57 .

ومرة أخرى تستوقفنا الدلالة اللفظية ف " نحن " باعتبارها " فاعلا" هل تعود على الشاعر أم على المتلقي أم على أولي الأمر عليهم جميعا باعتبارهم "فواعل" مشاركة ؟؟ كيفما كان الذي ستعود عليه فإنه حتما سيلصق به فاعل سردي أخر هو التقاعس والكسل. لكن يبدو في آخر المقطع أن الإشارة تخص أولي الأمر. كما أن كلمة "نحتلها" باعتبار مضارع يمكنه ان يدل دلالة اسم فاعله "المحتل" نحويا والفاعل سرديا والمنفذ دلاليا هي دليل على الغضب والسلب وعلى أن أصحاب هذه الكراسي ليسوا أهلا لها.

وإذا كان لا بد من أن نطلق صفة ما على قصائد الديوان، فإنني لا أجد صفة أنسب من صفتي التمرد والتبرؤ. وتكفي قصيدة "نحن بخير" معبرا عن ذلك.

هاتان الصفتان ولدتا في القصيدة لغة تحريضية إذ يقول الشاعر مخاطبا الشعب الذي يوهم بأنه بخير:

" كن إعصارا يقلع هذي الأغلالا

وإذا قالوا نحن بخير قل: لا. لا" ص 51.

إن هذا النهي الذي تنتهي به واليه القصيدة دليل على الغضب والرفض واستبعاد التصالح والحث على التمرد.

إننا لم نحط بديوان " الولد المر" من مختلف جوانبه، إذ أن هناك جوانب أخرى لم نتعرض لها كالإيقاع والمعجم والمسحة الصوفية .. الخ ولعل ذلك فرضته علينا طبيعة القراءة فهي لا تعدو أن تكون قراءة كان همها مساءلة الهدم الحدودي بين جنسين وأثارت أكثر مما وضحت وفسرت وحكمت.

الهوامش

1-نعتبر النص سيرة غيرية لكل حامل لصفة المرارة وهي سيرة جمعية مكتوبة شعرا

2- يتكون ديوان " الولد المر"من ثمانية نصوص هي:

- العيد .
- فصل من كتاب الشدة.
- سبو سيد العشاق .
- التهمة .
- الشهيد.
- نحن بخير .
- العصافير تنتفض.

الرؤية السردية في رواية" المنعطف"
للحبيب الدايم ربي

ورد في خاتمة رواية المنعطف للروائي المغربي الحبيب الدايم ربي: "يقرأ الناشر رواية الكاتب الثائر على سلطة القواعد الجاهزة، لا يريد صفقة خاسرة لابد من تفادي أخطاء تمنعها أسرار المهنة، لابد من اسم يضمن نجاح تسويق الرواية إلى أكبر عدد ممكن من القراء الأفاضل (نحن ننشر الاسم يا سيدي وليس الإبداع).

بأدب يعتذر عن عدم النشر قائلا:

_ قرأناها فوجدناها مفككة..

_ ... إنه المعادل الموضوعي لغموض وتفكك الواقع نفسه.

يصفق الباب وراء من حلم بنشر رواية وفي ركن العمارة قرب صندوق قمامة يخرج عود كبريت يشعلها في اللفافة ويتابع النار وهي تلتهم حلما راوده فسماه رواية المنعطف.(....)

يتعالى الكرباج في الفضاء محدثا أزيزا يقشعر له الجسد وقبل أن يهوي على الجسد النحيل يصيح عثمان بكل قواه:

_ نعم أنا الذي أشعلت النار "(1).

تطرح الخاتمة– وهي المنجز النصي للسارد في مختلف امتداداته سواء أكان شخصية أم مؤلفا ضمنيا أم مؤلفا حقيقيا– هموم النشر وأشواك المحاصرة بكل ثقلها، فالكاتب الثائر على سلطة القواعد الجاهزة (بما فيها سلطة الناشر) يطمح ويطمع في نشر روايته والناشر المصلحي يريد صفقة مربحة وتتعارض الرغبتان مع وضوح قانون النشر : "نحن ننشر الاسم وليس الإبداع".

والكاتب / السارد حين يحرق روايته، يحرق معها حلمه وواقعه ولكنها تأبى إلا أن تنهي الدور الذي اضطلعت به، فالنار بوصفها بديلا لأكثر من شيء (تلتهم حتى الرواية)، لا ضير بعد ذلك إن لم تنشر الرواية، فالنار تكون قد لخصت كل شيء، إنها خاتمة الخواتيم التي تسعى اليها "المنعطف" باعتبار هذه الخاتمة تطلعا/ تطلعات تسعى إليها طائفة في مواجهة طائفة أخرى سعيا يلخص رؤية معينة للعالم.

تقدم الرواية بطلا مخادعا، يخادع نفسه وأهله ومجتمعه، يزعم أنه أستاذ متمكن يمتاز تلامذته بذكائهم.. وهو في الحقيقة– خارج الخداع الذاتي وخداع الآخر والعالم المحيط – مطرود من الدراسة تتبدد طاقته في أشقى الأعمال، ولا يتردد في حمل كتب لتمويه الحقيقة. إلا أن مشكلته الأساس هي الفشل في الاعتراف بهذه الحقيقة وبأنه عثمان بن طويهر الفقيرً لست غنيا إذن يا عثمان، فقير ابن فقراء، التجربة فشلت بالاعتراف الصريح منك لإسماعيل، لو كان ممكنا يا عثمان لتراجعت. لقلت له كنت تمزح. لكن الإنسان المتحضر اليوم لا يتراجع ولو عن كذبة مكشوفة. الناس اليوم كلهم تقدميون وضد الرجعيةً (2)

ويمتاز البطل أنه بفضل مطالعاته الخاصة، استطاع تكوين ثقافة وإن كانت متواضعة ومتذبذبة ومنحرفة، وعلى غرار سائر الأبطال له علاقة بالآخرين سواء هذه العلاقة في حلمه الدائم أو في واقعه الحياتي كإنسان مطرود من الدراسة، وتتخذ الرواية من المدينة فضاء مكانيا لها، وهذه المدينة هي المدينة العربية عموما وهي مدينة نثرية ومحبطة ولا شعرية فيهاً المدينة لا تمتاز بأية خصوصية. إذ لا تختلف عن الرباط أو الرياض أو القاهرة أو بغداد ً(3) ويرافق الراوي في الرواية صوت يلازمه، يمكن أن نطلق عليه ً الصوت الرادع ً هذا الصوت يعمل على تصحيح ما يسرده الراوي ويكون غير صحيح. سواء أكان هذا المسرود خطا أم كذبا أم حلما. ويقدم لنا الراوي شهادة اعتراف يوضح لنا فيها أن هذا الصوت الرادع هو صوت الراوي؛ بل إنه يوضح من خلال هذه الشهادة لعبة الضمائر، إذ إن الأمر يتعلق بضمير واحد، وما البطل والراوي والصوت الرادع والقارئ والكاتب إلا شخص واحدً وأنا الراوي لأكشف لكم أوراقي قرائي الأوفياء قائلا: إن ضمير المخاطب هو نفس ضمير المتكلم وأنا والبطل لسنا سوى

شخص واحداً (4) وفي موضع آخر وسعيا الى تجاوز مقروء المتلقي وافق انتظاره، نقرأ أيها القارئ المتعود على المكرور افهم أن عثمان هو أنت (5)، وبهذا تتخلخل النظريات السردية من زاوية الرؤية داخل رواية المنعطف:

البطل= الراوي البطل= القارئ

1- عثمان= الراوي= البطل= القارئ

عثمان= القارئ الراوي= عثمان

2 - عثمان أو القارئ أو البطل أو الراوي = الكاتب.

إن الراوي الذي اعتدناه شخصا وهميا وكائنا من ورق– في غير قليل من الاحايين– يصبح هو القارئ. وطبعا لا يمكننا أن نسلم بورقية القارئ (الذي هو نحن)، ومن هنا يتأكد ما ذهبنا إليه من أن رواية المنعطف تطرح أسئلة الكتابة وأسئلة التنظير. فالراوي في علاقته التعادلية مع الآخرين يساوي الكاتب. والآخرون كلهم بالطبع يساوونه مادام الراوي لا يمثل شيئا آخر غير وجهة النظر التي يمثل لها الكاتب .

ثم إن الطابع الساخر الذي نفتقده عادة في الأعمال الروائية العربية والرواية المغربية خصوصا والذي تميزت به رواية المنعطف جعلها تكتسب نكهة خاصة فحين نتحدث عن طبقة معينة ترسمها كاريكاتوريا وهو الرسم الذي يحتم على المتلقي قبول انتمائه إلى كل أشكال السراد المتضمنين في الرواية،كما في المقطع الآتي: " " الأطفال هنا كما يروي أحمد الكتاب الأثرياء يزدادون في قوارير العطر. وأخاف أن أرتكب فاحشة عندما أشتري عطرا رخيصا وأرش به عضوي التناسلي، من يدري فقد ينزلق أحد الشياطين فيقع المحظور، المهم أن يقع التبادل ويتوقف التناحر الطبقي (6).

تعيد رواية المنعطف صياغة التاريخ بطريقتها وتترجمه من وجهة نظرها موضحة أن التاريخ واحد وأن الجنس واحد والاختلاف الواحد والوحيد هو المكان والملابساتً ما ذنب سلوى أن تتغرب عني.. تقف سلوى مذعورة وبنو أمية يبعثرون رسوم أقدامها على الشط.. مزقوا حلما حلمته منذ زمن.. تحت أضواء القذائف تغني أجساد من فلسطين وبيروت صامدة ما تزال.. بالتاريخ تتسلل فيه جيوش بني أمية ظافرة تحت دثار الليل والنهار. لا فرق بين بني أمية، بني نجران، بني كليب، بني قينقاعً (7).

إن سلوى في الرواية هي نائلة وهي سعاد، وهي كل امرأة خارج الرواية، ولكنها ليست أية امرأة. إنها رمز لامرأة بعينها أو مجموعة من النساء مميزات، وقد تكون رمزا لشيء آخر غير المرأة قد تكون المدينة التي تتميز بأية خصوصية أو الأرض المغتصبة أو شيء آخر غير ذلك . وتساوي الرواية بين بني أمية وبني نجران وبني كليب وبني قينقاع. ويمكننا الخروج من هذه المساواة بالمعادلة التالية:

المعطى هو :بنو أمية = بني نجران = بني كليب = بني قينقاع .

نتيجة علاقة التعدية : بنو أمية = بنو قينقاع.

المنطوق السكوت عنه :العرب = اليهود.

فأن يظفر بنو أمية كظفر بني قينقاع وأن يظفر العرب كظفر اليهود، قد يبدو الأمر غامضا وملتبسا لكنه متحقق نصيا وواقعيا وتاريخيا.

وتستمر الرواية في قراءة التاريخ وتتجاوز الماضي لتفلسف تاريخ الحاضر والمستقبلً "وفي الغد يأتي القميص مدرجا ب (اليود) : أخونا عثمان أكله الذئب. أختنا سلوى اغتصبها غول مجهول. الأمر بسيط والتحقيق مستمر إلى يوم يبعثون. (بيغن) يمسح نظارتيه في شارون يؤلب السلطة والجيش ضد علي. وقف ولدا بنت الرسول في قفص الاتهام وسلوى تملي على الحاجب رسالتها إلى معاويةً فوطئنا وطئا شديدا وعرينا من ثيابنا وحرمة أمير المؤمنين أعظم" (8).

إن الإحالة الزمنية الاستشرافية (وفي الغد) فيها إنذار وتحذير لكل واحد من أن يأكله الذئب ما دام عثمان هو المحتمل وسلوى ومعادلوها يغتصبهما غول مجهول لكن أقصى ما تفعله سلوى هو كتابة رسالة استنجاد لصاحب المصلحة والمفعول لأجله حسب الرواية . إن الرواية بهذا التداخل الزمني تتحدث عن التاريخ الماضي الحاضر أو الماضي في مسقبل الحاضر أو الحاضر الماضي. ومرة أخرى تجدنا أمام علامة (=) التي ألفناها منذ بداية الرواية.

- ضمير المخاطب = ضمير المتكلم
- القارئ = الكاتب
- البطل = الراوي
- سلوى = النساء أو الأرض أو كل حرمة.
- الماضي = الحاضر

وحين يسأل الأستاذ (حسب منطق المخادعة) والعاطل حقيقة عن تفسير هذه الأمور التاريخية يكتفي بالردً اسألوا أستاذ التاريخ، فأنا دوري هو توضيح أن عثمان كان مفعولا به وأن الحسنين كانا مفعولين معهما وأن معاوية كان مفعولا لأجله وأنه العرب منع من ظهورهم التعذر، وأن إسرائيل مبنية على الضم في محل فتحً (9) .

وهنا نركز على المعطيات النصية التالية ودلالاتها :

1– عثمان كان مفعولا به: عثمان هنا وكما تفصح عن ذلك الرواية هو رمز: هو عثمان بن عفان وعثمان البطل وعثمان القارئ وعثمان الراوي وعثمان الكاتب وأخيرا عثمان الإنسان. وهم جميعا يشتركون في تقبل الفعل (مفعول به).

2– الحسنين: مفعولين معهما وهما معا لهما حضور مرجعي.

3–معاوية: مفعول لأجله وهو معاوية الأمير الأموي في المرجعية الثقافية والتاريخية للنص / الرواية، وهو من جهة أخرى كل صاحب مصلحة في مجتمع الرواية.

4– العرب منع من ظهورهم التعذر . وقد نفهم هذا التعذر فهمين مختلفين، تعذر العربي ــ تعذر عليهم الظهور ــ هم اعتذروا (بالتكرار والتردد) عن الظهور مما أنتج تعذرا.

5– إسرائيل مبنية على الضم في محل فتح : ومعنى مبنية على الضم أنها مرتكزة في سياستها وفي سلوكاتها على الضم من ضم يضم ضما أي أضاف إلى رصيده وقواه، في محل فتح أي في موضع فتح وغزو.. بمعنى صارت هي الفاتحة عندما انقلبت الأوضاع ودار الزمان وا في محل فتح المنظمة.

أمام هذه الأوضاع وهذا التاريخ الملطخ يكتفي الراوي ومعه معادلوه بتعزية النفس وحثها على الصبر "ً لا داعي للحزن ما دام الأمر شمل الكلً هذا هو شعاره يقولً لماذا الحزن . يا أنا . وحزيران يتساوى فيه كل العرب من المحيط إلى الجحيم ومن الخليج إلى النفط" (10) .

لقد بلغ فتح إسرائيل درجة لم تعد ترحل الأحياء للاستيطان ببلاد العرب وإنما الأموات "ً قرب الملعب توجد مقبرة اليهود، محروسة الجدران كل الجثث فيما يقال نقلت إلى إسرائيل" (11)

وفي إطار مخادعاته يتحدث البطل لإسماعيل الذي يعد بحثا عن الدعارة، ويبين له مفهوم الأستاذية الحقة (حسب تصوره) ويكلمه عن فترة تدريبه الوهمية وماذا استفاد منهاً تعلمت معنى الدرس الناجح ولأستاذ الكفء دون ياقة بيضاء أو حذاء لامع، بعد سنة بدأت عملي بنشاط، كل تلميذ عندي أراه سنبلة قابلة لأن تعطي سبع سنابلً (12) إنه حلم آخر لن يتحقق . وتتوالى أوهام البطل وتتوالى معها الأسئلة قذائف لا يستطيع الأستاذ الآدمي صدها . وهي أسئلة يسكننا بعضها ويؤرقنا، إنها أسئلة كل شخوص الرواية وهي أسئلة متنوعة : تاريخية، تربوية، واقتصادية وثقافية عموما:

"أستاذ لماذا نحن متخلفون ؟

أستاذ ما مصدر الحزن الساكن فينا ليل نهار ؟

أستاذ لماذا عجز الحسنان عن صد الثائرين على عثمان ؟

أستاذ أين يقع مصطاف كفالينو ؟

أستاذ من ألف كتاب الموتى؟

أستاذ هل يقع جسر جوي بين جزيرة الليدو وميناء سابيوني ؟ "(13).

وفي هذا القسم الذي لا يتكون حسب ذهن الأستاذ المخادع إلا من الشقراء وعبده اللذان ليسا ولن يكونا إلا وجهين لسلوى وعثمان ومعادليهما، يحاول الأستاذ توضيح منهجيته التدريسية والتربوية "دوري سيكون توجيهيا، افترضوا غيابي .. يجب أن تتعلموا من المدرسة معنى الاكتفاء الذاتي، معنى الثقة بالنفس، معنى التكتل، الامتحان يا أعزائي مجرد وهم "(14) ويصبح الدرس اقتصادا وسياسة وعلم نفس. والامتحان مجرد لا شيء. مجرد وهم ناسيا لأنه هو نفسه عجز أمام هذا الوهم وخرج منه خالي الوفاض.

ولا يفتأ يملأ أذان تلاميذه أو تلميذيه الوهميين بأفكاره "الفقر ليس خطيئة وأن الرسول كان فقيرا، وكذلك أبو ذر الغفاري وعلي وكارل ماركس"(15).

وفي الناحية الأخرى أي في إطار علاقته بالآخرين تقوم علاقته معه عن وعي ويدرك كيف ينبغي معاملتهم "أنا دخلت عند زوجة عسكري أو شرطي أو قائد. المهم أن صورته كانت معلقة على الجدار.. طعنته في عرضه كما طعنني في جيبي بقرته بخنجر مسموم.. الحق أنها ما أرادت منك فلسا، ولكنها داعرة مثل سعاد"(16)، فالدعارة المجانية لا تختلف عن الدعارة بالمقابل والمجتمع الداعر لا تقتصر فيه الدعارة على الفئات الدونية او الفقيرة او الروائية.

إن ما طرحته رواية المنعطف يصل حد مساءلتها ذاتها، فقد طرحت أسئلة الكتابة بثقل باعتبارها أداة إبلاغ وباعتبارها مسؤولية "الحياة رمز والكتابة أهم الرموز والأسماء والأفعال والحروف" (17).

إن قراءتنا هذه قد تكون هي الأخرى تاهت في سراديب التأويلات إلا أن ما يشفع لنا هو مطاردتنا لتداخل الأصوات مما منح النص شعرية رؤيوية ممتعة ومتمنعة.

الهوامش

1- الحيب الدايم ربي، المنعطف، رواية، مطبعة نجم الجديدة، الطبعة الأولى، 1987، ص 116.
2- الرواية، ص13.
3- نفسه ص31.
4- نفسه ص46.
5- نفسه ص22.
6- نفسه ص 11.
7- نفسه ص 18.
8- نفسه ص 18.
9- نفسه ص 28.
10- نفسه ص9.
11- نفسه ص103.
12- نفسه ص17.
13- نفسه ص73.
14- نفسه ص 74.
15- نفسه ص86.
16- نفسه ص38.
17- نفسه ص75.

الحلم في" أحلام بقرة"
للروائي محمد الهرادي

تستدعي طبيعة النص الروائي"أحلام بقرة" لمحمد الهرادي قراءة تستنطق النص في ضوء ما يحيل عليه من تأويلات وتصورات. هذه التأويلات والتصورات أو ما نعته ب"المرجع الاستباقي" ونظيره "الاسترجاعي" قد ينفتح عبرها النص على واجهات جديدة تسمح بإعادة هيكلته ثانية وثالثة، لاسيما و أن الرواية باعتبارها شكلا لغويا يجمع بين الشعري والسردي، تتميز بثنائية التشابك والتعقيد في كل مكوناتها الخطابية.

و إذا كان العنوان في الأدبيات النقدية يفصح ويفضح النص (1)، فإن عنوان نص الهرادي يتكون من وحدتين اثنتين: "أحلام" و"بقرة"، الأولى جمع (بمعنى أن الأمر لا يتعلق بحلم واحد أو حلمين و لكن بأحلام كثيرة) وتستمد إثارتها بإسنادها إلى الكلمة الثانية من العنوان: "بقرة" حيث تطرد التساؤلات: هل تحلم البقرة فعلا ؟ بماذا يمكنها أن تحلم؟ و كيف يكون حلم بقرة؟ إلخ..

و تتعقد بنية العنوان بتجردها من أية قرينة زمانية أو مكانية، فلا نعرف (قبل قراءة الرواية طبعا) أ يتعلق الأمر بأحلام ماضية أم حاضرة أم مستقبلية كما لا نعرف أيضا فضاء هذه الأحلام.

إن العنوان– الذي يكون عادة سندا حقيقيا لتصور أولي حول النص كما يساهم في تفكيك النص وإعادة بنائه – يكتفي في رواية أحلام بقرة بالتأكيد على أن المحكي يرتبط بالمتخيل و لا يمكن أن يكون شيئا حقيقيا فهو مجرد أحلام، ولكن مهما قيل عن هذه الأحلام فإن لها ارتباطا بالواقع باعتبار أن الحلم جزء من النشاط الذهني للحالم، ولأنه يبقى " نفقا يمر تحت الحقيقة" كما قال بيير ريفيردي. هذه العلاقة بين الحلم و الحقيقة وبين الواقع و المتخيل هي ما نسعى إلى كشفه من خلال هذه القراءة.

ما تحكيه الرواية بسيط و لكنه في الآن نفسه معقد.إنسان تحول إلى بقرة وبدا رحلته لاستكشاف العالم الخارجي بكل لوثاته وتناقضاته، تحكي الرواية عملية التحول: "استيقظت مغمض العينين، خدر لطيف يلف دماغي الأعمى، وأنا أدرك من أكون، دماغ المساعد التقني لا يمكن أن يحيا أو بالأحرى أن يديم حياته إلا في قوارير المختبر أو في حيوان أرقى من الآدمي. و من أكون، و أدركت نتيجة طبيعة الآدمية أنني أحيا في جسد حيوان آخر، جسد كريه امقته، جسد بقرة" (2).هذا التحول هو أولا استلاب لإنسانية البطل (محمد) و هو ثانيا اهانة لكرامة إنسان (مساعد تقني). ولكن لماذا هذا التحول إلى بقرة بالضبط دون غيرها؟

تقدم الرواية تعليلاتها المتمثلة في قرب البقرة من الإنسان ولرقيها و"الأهم من ذلك أن البقر أشهر حيوان في اليهودية"(3)، فالرواية بتعليلاتها هذه تحاول إيهامنا بان البقرة هي الحيوان الأنسب لدماغ محمد إلا أننا قد نشك في حيادية وبراءة هذه التعليقات ما دامت تعليلات مقدمة من طرف الدكتور الذي هو بشكل أو بآخر يمارس سلطته على محمد، و هكذا فان اختيار البقرة قد يكون له ارتباط بالحيوانية ما دامت الإنسانية استلبت من جهة، كما أن له ارتباطا بالاستغلال وممارسة نوع من السلطة و الدليل على ذلك إن البطل بعد عملية التحول غير راض عن هذا الجسم الذي يحتضن دماغه "جسد كريه امقته"(4)، فحرية محمد الإنسان إذن مغيبة و مقصية، هذا التغييب أو الإقصاء و إن كان بسبب من بيدهم مصير محمد (الدكتور خاصة) فإنه يكتسب عمقه باعتباره سلوكا ايذائيا حين يتضح أن للبطل يدا فيه. فقد تنازل عن كل شيء (إنسانيته، كرامته، حريته، مطامحه) مقابل شيء واحد هو الحياة " أهملت كل شيء(...) من أجل ماذا؟ نعم.. من أجل أن أصير مخلوقا بشريا حقيقيا"(5) و لكنه للأسف لم يصر مخلوقا بشريا حقيقيا ولكنه صار مخلوقا فقط، صار بقرة.. (محمد الإنسان – البقرة)

معادل ل (محمد البقرة– الإنسان)، لاشيء يهم عدا الحياة والاستمرارية، كل التسميات و الألقاب زائدة و محتملة بخصوص التحول نلاحظ إذا:

1.أن محمد اجبر على التحول و لم يختره.

2. أن محمدا تحول بواسطة مساعد أو محول.

3. أن محمدا لم يختر الحيوان الذي تحول إليه.

هكذا يكون محمد محكوما في كل مراحل حياته: قبل فترة التحول (مساعد تقني متنازل عن ابسط حقوقه)، و بعد التحول(فظاظة الأعمى و استغلال طير بكر– احتيال موسى وعيسى– سخرية الناس– التسول بواسطة محمد/البقرة..الخ)، فمحمد الذي يظل يحلم بالحياة بمعناها الأخلاقي السامي حيث كرامة الإنسان توضع فوق كل الاعتبارات، لم يكن نصيبه من هذا الحلم و هذه الحياة إلا التنفس.

- **فبل التحول: التنازلات و تضييع الفرص.**
- **بعد التحول: الاستلاب و الاستغلال.**
- **النهاية الحتمية: الموت، وقد يكون هذا الموت بواسطة الذبح كتعبير عن أقصى درجات العنف الممارس على محمد.**

إن الإنسان في مجتمع كمجتمع محمد البطل لا يرتاح أمثال الدكتور إلا إذا بقّروه ونصبوا له قرنين،فهمهم الوحيد– حسب الرواية – هو خفض هذا الإنسان إلى مجرد تابع لا يفهم، و إذا فهم لا يناقش، و انما يظل مترددا تائها محتارا " عندما تبقّرت اختلط الأمر علي، هل ينفع سلوكي مع البشر ام مع البقر؟ أدركت ألا شيء يفرق بينهما سوى حرف واحد" (6).

هذا الحرف الواحد (ب ش ر) (ب ق ر) هو دماغ محمد الذي لا يزال نابضا بالحياة و الذي ينعم بقوة التمييز، و الذي من جهة ثالثة يمنح للإنسان فرصة التفرد و التميز عن الحيوانات من جانب و عن البقر من بني ادم من جانب آخر" كل هذا اللحم الذي تحمله يا محمد مجرد خراء، رأسك هو كل شيء"(7).

إن البقرة التي تحول اليها محمد هي بقرة من نوع خاص، فهي ليست بقرة هندية مقدسة و لا بقرة هولندية مراعاة محترمة.. و لكنها بقرة تنتمي إلى مجتمع محمد، بقرة بكل ما تحمله الكلمة من معاني البلادة و الغباوة والدونية والاستغلال، ومن أجل ضبط هذه الحقيقة و حتى لا يعتقد محمد انه شيء آخر غير بقرة بالرغم من دماغه النابض بالحياة ظل الدكتور يوصيه "كن حذرا يا محمد، أنت رومانتيكي، و لذلك ستتعب حين تصير بقرة، ستحرمك قوة الأشياء صحة اليقين، وستدعو لنفسك بالموت، لأنك ستصير معدما، سنحرمك لذة الإحساس بالانتماء، لن يصير لك رأي أو عاطفة. سنقنعك لتبقى دونيا في خدمتنا، أنت بقرة، و لذلك لن تقرأ الكتب ولن تستمتع بالموسيقى أو بفراش دافئ. سنسكنك مزبلة ولن تصير موضوعا لنا الا حين نقطع أجزاءك بالشوكة و السكين، سنشرب أمامك و نلاعب النساء، دون أن يكون لك حق التعليق، اننا نحكم البلاد وانت واحد من متعنا"(8) فالتبقير إذن، له مفهومه الخاص عند امثال الدكتور، فهو يجمع بين العدمية واللاإنتماء واللارأي و اللاإحساس والدونية واللاوعي واللاذوق والتهميش والاستغلال. الإنسان – البقرة:

- **العدمية (ستصير معدما).**
- **اللاإنتماء (سنحرمك لذة الإحساس بالانتماء).**
- **اللارأي (لن يصير لك رأي).**
- **اللااحساس (و لا عاطفة).**
- **الدونية (في خدمتنا).**
- **اللاوعي(لن تقرأ الكتب).**
- **اللاذوق (لن تستمتع بالموسيقى).**
- **الاستغلال (نسكنك مزبلة و نقطع أجزاءك).**

الإنسان إذن بقرة و البقرة متعة، و بالتالي فالإنسان هو المتعة الحقيقية لمن يتكلمون بصيغة الجمع " نحن" و يضعون أنفسهم فوق كل مسؤولية من جهة وفوق كل مساواة من البقر الإنسان أو الإنسان البقر من جهة ثانية.

إن البقرة في رواية " أحلام بقرة" لا يمكن ان تكون محمدا لوحده وانما هي زمرة محمد و الذي سيفقد كل ما فقده محمد عند التحول من الإنسانية الى التبقير. وحتى و ان لم تكن البقرة او البقر هو مجتمع الذي ينتمي اليه محمد فان هذا المجتمع لا يمكن ان نضفي عليه صفة البشرية لأنه لم يكن بقرة فهو إما حمار اوطائر او قطة او كلب او جرادة " رايت جرادة صغيرة تساقطت مع الأوراق الذابلة و دفنت نفسها في رقبتي.. وتملكني حنين لا مثيل له، فربما تكون احد أصدقائي و قد حولهم احد دكاترة الحكومة إلى حيوان ضئيل"(9) هذا الاحتمال الذي قد يبلغ درجة اليقين يصدق على كل الحيوانات التي ذكرت في النص الروائي :الحميرص22–القطط – الكلاب ص 22 –الجرادة ص 15–طير بكر (في مواطن مختلفة من النص).

وكل حيوان له بطبيعة الحال دلالته الرمزية والتي قد تختلف من شخص إلى آخر.

إن محمد البقرة وكل من يشبهونه يعيشون حالة اغتراب قاسية و انشطار قوي، حالة استلاب مزدوج. لا يندمجون مع البشر لاتهم بقر غير حقيقي ولهذا فان محمد في نهاية الرحلة (المغامرة) الرواية لم يحركه ذكر اسمه الحقيقي " و لم اعر أهمية لذكر اسمي المجرد فإنسانيتي مجرد احتمال"(10).

فثنائية التشابك و التعقيد و البعد الدلالي لشخصيات رواية" أحلام بقرة" يجعلانها – على غرار سائر الروايات – تفقد حياد خطابها و براءته ويمنحانها صفة التركيب على أكثر من مستوى فيبدو المحكي بسيطا و عاديا و لكنه عندما يتناول يمتلك تعقده وغرابته. إن ما حكته الرواية وما انتهت إلينا يتلخص في الحيرة التي تنتاب البطل ومن خلاله الكاتب و المتلقي و التي عبرت عنها الرواية في الصفحة 65: "كنت أسير كالحالم (...) حسبت نفسي أنني تهت في القدم و أن زمني قد انتهى بتحولي و خروجي. و أدركت أن علي أن ابتدئ من البداية و لكن أية بداية؟"

قد تكون هذه البداية هي بداية الحلم أو بداية الحياة أو بداية الانعتاق أوبداية البداية ولكنها بداية لا زالت تبحث عن زمنها و مكانها، إنها حلم وبالتحديد حلم بقرة.

شعرية الحلم في أحلام بقرة:

الهوامش

1-ركزت كثير من الأدبيات النقدية على العنوان وقاربته مقاربات مختلفة (انظر: جمال بوطيب : العنوان في الرواية المغربية، ضمن : الرواية المغربية: أسئلة الحداثة، منشورات مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك، البيضاء، الطبعة الأولى 1996، ص 193-204).

2- محمد الهرادي، أحلام بقرة، رواية، الطبعة الأولى1988 ص.8

3-نفسه ص .8

4- نفسه ص 8.

5- نفسه ص .9

6- نفسه ص 8.

7- نفسه ص .12

8- نفسه ص .13

9- نفسه ص .15

10- نفسه ص 88.

سردية النص:شعرية النص الموازي
في " لا بد أن أحدا حرّك الكراسة" ليوسف المحيميد

"لابد أن أحدا حرك الكراسة " كراسة نصية مؤسسة على أربعة وثلاثين عنوانا داخليا، مصنفة إلى ستة عناوين كبرى يمكن النظر إليها باعتبارها عناوين وسيطة، مادامت عناوين كبرى بالنظر إلى العناوين الفرعية و عناوين صغرى بالنظر إلى عنوان العمل، الذي هو " لابد أن أحدا حرك الكراسة".

إن العناوين الستة الرئيسة هي بمثابة "احتمال الوجهين" في "نظم الجمان" وهي:

–بطاقة.

– همهمة ميت.

– أصابعي تعرك فروتك.

– قناديل اشد وطأة.

– نخالة وجوه هائمة.

– لا بد أن أحدا حرك الكراسة.

لا ينبغي أن يفوتنا هاهنا أن "لا احد حرك الكراسة" باعتباره عنوانا متضمنا لحمل هو وحده يشكل استثناء في "احتمال الوجهين" والمطابقة بين الملفوظ السمعي والصوتي وبين الوظيفة مادام هو عنوان الكتاب الجامع. ينبغي هاهنا أن نطرح أيضا سؤال الائتلاف بين كل النصوص مادام الكتاب قد عنون بأحد متونه" مجموعة" دون الالتفات إلى جنس المجموعة هل هي مجموعة شعرية أم قصصية..

لابد أن ننبه أيضا إلى أن هذا العنوان يحضر مكتملا في نص من نصوص الكتاب وهو نص "رأس". يحضر مؤازرا بمرفق فضلة" فوق طاولتي: "لابد أن أحدا حرك الكراسة فوق طاولتي"(1) والنص هو "رأس".

تتبع المتون بحثا عن جواب راد لهذه التساؤلات والاحتمالات يكشف علاقة سرية بين النصوص تجعلنا لا نتحرج في إمكانية اعتبار الكتاب كله نصا قصصيا قصيرا قائما على تقنية التشذير ويتكون من 6 شذرات كبرى و34 شذرة صغيرة هي : صنافتها الوصفية هي كالآتي

1– فوضى – وظيفة –حياة–حشد –بقايا : وهي كلها تنتمي إلى الشذرة الفرع الأولى المعنونة ب" بطاقة"

2– قتيل– دأب– قبر – عبث– ذكرى: وكلها تنتمي إلى الشذرة الفرع الثانية: همهمة ميت.

3– أجنحة – دعوة– خيانة– مساء أخير – دببة وهي كلها تنتمي إلى الشذرة الفرع الثالثة : أصابعي تعرك فروتك.

4–وله– رجل وامرأة– فعل– ناصر– سيرة– ريش–موت وهي كلها تنتمي إلى الشذرة الفرع الرابعة : قناديل اشد وطأة.

5– نجار– مشيئة– نتيجة– معادلة– بياض– أنين وهي كلها تنتمي إلى الشذرة الفرع الخامسة: نخالة وجوه هائمة.

6– غراب– هدأة– ذبابة– الذبابة أيضا – خرزة– رأس وهي كلها تنتمي إلى الشذرة الفرع السادسة : لابد أن أحدا حرك الكراسة.

إن بعض هذه الشذرات /النواة لا يتعدى السطرين رغم امتداده على صفحة كاملة من الكتاب مثل نص وظيفة " سأتحجر، وإلا لن تجد الريح ما تفعله، إذا لم تجل الزلط عن أجنحتي "(2).

أو نص حياة " لا مرفأ يلمني، لو صار ذلك، لدمرته، وتهت ثانية " (3).

أو نص قبر" " لا تتزحلق فوق الحدبة . الآن، أود أن أنام" (4).

إننا هاهنا أمام نصوص قصصية قصيرة جدا أو أمام نصوص من النثيرات متفرقة بوعي من المؤلف أو من محيطه التأليفي على بياض الصفحة المسود بالشذرية

إن ما يؤكد زعمنا هاهنا هو أن يوسف المحيمد يقدم إلينا سيريا في الصفحة الوهمية للغلاف كما يلي:

" شاعر من السعودية

له: ظهيرة لا مشاة لها (قصص) الرياض 1989

رجفة أثوابهم البيض (قصص) دار شرقيات: القاهرة 1993 "

إن المؤلف هاهنا يقدم باعتباره شاعرا اصدر مجموعتين قصصيتين وهي مفارقة يمكن أن تثير تساؤلات نصية حول العمل الذي نحن بصدده لاسيما وان نصوصه كتبت في فترة زمنية قصيرة 1994-1995 ..

لا يفوت الفطن أن يهتدي إلى بعض الإشارات المرتبطة بالنص الموازي هاهنا في الصفحة نفسها نقرأ عن محيط المؤلف ما يلي :

" نضد النصوص: سناء سلامي وجميلة هزيمة

أنشاها كتابا: علي حمدان

ضبطها على أصولها: محود عساف."

إن ما يهمنا من هذا المحيط هو لفظة الإنشاء كتابا وهي الإعلان النصي غير البري بعيدا عن كل شارة/ إشارة اجناسية غير لفظة كتاب، غير أننا نعتبر هذا النص الموازي هو نفسه نصا سرديا يحكي مراحل ولادة الكتاب وانفلاته من السلطة الباثة التي هي يوسف المحيميد.

إن ما ينعت هاهنا بالنصوص لا يعدو بالنسبة إلينا كما اشرنا أن يكون نصا واحدا وبالتالي فان ما يعتبر إنشاء نعتبره تفكيكا وتوزيعا للنصوص / النص إلى نصوص على بياض يمتد على مدى 63 صفحة تنتهي ب العبارة الآتية " لابد أن أحدا حرك الكراسة فوق طاولتي "ولا بد أن أحدا وهو علي حمدان قد فكك النصوص و أنشاها كتابا اسمه " لا بد أن...الخ"

بقي أن ننبه إلى النص بالنسبة إلينا هو نص سردي وبالنظر إلى المعطيات النصية الموازية هو نص شعري مما يؤكد هده الحدود المرسومة مرة أخرى والمهدومة دائما بين النمطين ولعل في صمت المؤلف عن تجنيس كتابه وهو المجنس لأعمال سابقة كثير من الإشارات الناطقة إلى طبيعة هذا التداخل بين النمطين.

إن مجموعة من الأسئلة تجد شرعيتها في ما خلصنا إليه

– هل المنتج النصي لقصصي جعل المحيميد يحترز في التجنيس؟

– هل شعرية المنتج النص في العملين " ظهيرة لا مشاة لها" و"رجفة أثوابهم البيض " باعتبارهما عملين قصصيين يمكننا اعتبارها مرجعا استباقيا لاعتبار المحيميد ما يكتبه شعرا؟

– هل التردد في صفة الشاعرية والقصصية يمكن أن يعتبر تأكيدا لهذا التداخل أم مساءلة للقارئ الذي سيقبل المحيميد "مبدعا" دونما تجنيس في أعماله اللاحقة مثل المجموعة القصصية " لغط موتى " وروايتيه "فخاخ الرائحة"و"القارورة"؟

الهوامش

1-يوسف المحيميد: لا بد ا ن أحدا حرك الكراسة،دار الجديد،الطبعة الأولى، بيروت 1996،ص .85

2- نفسه ص.10

3- نفسه ص 11.

الفاعل السردي " ليلى"
في ديوان " في الرياح ...وفي السحابة" لمحمد بنعمارة

لا نسعى من خلال هذا التحليل إلى ملاحقة الحالات والتحولات المؤسسة للبرنامج السردي في نصوص الديوان، ولا إلى معاودة التأكيد على أن الفاعل يظل مرتبطا بالموضوع، وإن كان الفاعل ليس بالضرورة شخصية ولا الموضوع شيئا ؛وإنما وكدنا ملاحقة حضور الفاعل "ليلى" اسم العلم التخييلي أحيانا وغير التخييلي أحيانا أخرى في ديوان الشاعر محمد بنعمارة(1).

يتمظهر – شكلا–نص "ليلى" المعنون ب " يأتيني ليلك يغرقني " باعتباره نصا شعريا، غير انه يتمظهر – شكليا–نصا سرديا ؛لاسيما على المستوى الغرافي و التيبوغرافي بفقراته التي يصل عددها إلى تسع فقرات متباينة حجما وشكلا اجناسيا، إذ يمكن أن تأتلف الفقرة الثالثة، ونظيرتها الثامنة في الطباعية الشعرية وما تبقى من فقرات في الطباعية السردية.

ولا تخلو فقرة من ذكر "ليلى" عشيقة السارد لقصة ليلى التي تتجلى مطلعا في الفقرة الثانية (لا ينبغي أن ننسى أن محمد بنعمارة عاشق صوفي مقتدر شعرا وبحثا ومنهج حياة).

وإذا كانت "ليلى" كائنا ينز عن التصنيف بين "المهلوسة" لقيس و"الملهمة" لابن الفارض، فإن المجنون يتتبع حضورها الجسدي، وعمر ابن الفارض يتقصى ما يحرر هذا الروح من قفص هذا الجسد؛ فإن ليلى في نص محمد بنعمارة تحضر مدنسة شعرا، مقدسة سردا (الحديث هنا بمنطق التصنيف الفقري الذي المحنا إليه) غير أن السردية تنتصر لتحيل حتى الدنس الشعري إلى طهر سردي، فلا تحضر غير ليلى الطاهرة.

إن ليلى تؤم (بضم التاء) وتقصد من طرف السارد بمؤثثات نصية هي :

- من جهة الشمس.
- دليلي حبي المسكون بنور الله.
- اتعبني البحث المحرق.

و لا تحيد هذه المؤثثات عن السردية الصوفية المنبثقة من معجم نصي يتراوح بين الحالات الآتية:

– حالات الاشتعال.

–حالات الاستعار.

–حالات الاضطرام.

وبين تبني الشاعر الألفاظ "نور الله– ظمأ العشق– المحرق– قدري– أوجاع المشتاق– الظبية– لا حول لي ولا قوة– احرقني اللهب– طائرنا الميمون – أعشاب البعد– أنا قيس بلا ليلى– صاحب ليلى– أوجاع هيام..." وهي الألفاظ المؤسسة للنص النواة الذي هو الفقرة الثامنة:"

يا ليلى اختاري السياف

فأنا اخترت لمهرك عنقي " ص 17

وأكاد ازعم أن النص سردي قائم على أسس صوفية تميز بين الفاعل /الذات: السارد، والموضوع : ليلى والملفوظ باعتباره تلك العلاقة بين الفاعل والموضوع وهو التوحد.

يمكن أن نمثل للحالة الأولى بالفقرة الأولى، وللحالة الثانية بالفقرة الثامنة، وللحالة الثالثة بالفقرة التاسعة.

إن التوحد يمكن أن تشي به الضمائر المستعملة في النص، فبعد ضمير الفاعل :

احرقني اللهب

وصرت دخانا

ومن النار

القبس المشتعل بقلبي

ليتك ياليلى

مثلي محض رماد" ص 15

هذا الفاعل يتجاوز لحظات الحب الأولى المتمثلة في العلامات العشقية وصولا إلى اثر هذه العلامات وهو ما اشرنا إليه بالحالات: الاستعار والاستطار والاضطرام: ويصل إلى درجة الاحتراق ليكون التحول من الكائن الموجود سلفا ولو كان حطبا إلى الكائن المنتج الذي هو الرماد (طبعا لايفوت الشاعر تبيان أن موطن الاحتراق هو القبس الإلهي).

"وكل من يعرف الرب في كل شيء ولا يعرف ربَّ من ربِّ، فإذا ما تجرأ فمن فرط الحب..." (2)

و بعد ضمير المخاطب :

والقصة يا ليلى انك قدري

يأتيني ليلك يرخي أوجاع المشتاق ويغرقني في لجته...والطيف يعذبني يبدو ثم يغيب..

أتوهم أيتها الظبية أني الفارس وحدي في البطحاء..

أراك مع السرب تمرين فاركب فرسي المتعب ...اتبع سربك..يحجبه عني نقع غبار: لاحول ولا قوة لي يا ليلى." ص 14.

إن حالات الضعف المترتبة عن شدة الهيام/ القدر والمضاعف بغياب الوصال بمعناه الصوفي وحضور الطيف المعذب والذي يلاحقه الصوفي لاهثا دون أن يصل بسبب الحواجب (النقع) هي حالات تستوجب اعتراف اللاهث العاشق بمحدودية قدرته أمام قدره.

ولان العاشق يصل هذا المرقى فانه يختار التوحد وقبله وبعده يختار أن يكون مريدا:

"مهرك يا ليلى دم مجنونك هذا عنقي من يشهد لي أني صاحب ليلى" ص 16 .

إنها لحظة سمو العشق بالعاشق حتى يجعله يفنى في ذات المعشوق" والعاشق الحق هو الذي يتخلى عن روحه طواعية من اجل محبوبه ويتضح ذلك من قصة الفقير الذي وقع في حب حاكم مصر، ثم خيره حاكم مصر بين القتل وترك البلاد جزاء جرأته على حبه فاختار المسكين الرحيل، فما كان من الحاكم إلا أن أمر بقتله لأنه غير جاد في عشقه، لأنه لو كان جادا لما خاف الموت ولقدم روحه بلا تردد "(3)

ويتوحد العاشق والمعشوق "قلت لمن يسأل عني: لا يعرفني من لا يعرف ليلى...وكتبت على الرمل: أنا ليلى" ص 17. ويتعمق هذا التوحد في الفقرة الشعرية / المقطع السردي الثالث:" تحضننا أمي الصحراء.تبارك طائرنا الميمون وتفتح أبوابا.. تدعونا في سنة لنطارد همس خيام يسكنها مكر الألسنة... تقول لنا الريح الممزوجة بروائح أعشاب البعد: أيا عشاق الأرض اجتمعوا حول مواقد بادية العرب إلى أن يستيقظ قيس المفتون.. فيا أمي الصحراء أنا قيس بلا ليلى" ص 15.

إن ليلى باعتبارها موضوعا والفاعل باعتباره صوتا للمؤلف يمكن إن يتلخصا في علاقة محمد بنعمارة الشاعر بالنص الشعري / الكلمة:"

سيدتي الكلمة

يا سيدتي

سيظل مدادي

دم كبدي

سأظل كصوفي

يحمل أشواقه

يحرقه الوجد

وينظر الاشراقة

تلو الاشراقة"ص 63-64.

وبعد هل يشفي غليله الشاعر من ليلى. بالتأكيد لا، مادام نص " غزلية الوضوح الغامض" نصا يحمل عنوانا فرعيا هو (من ليالي البحث عن ليلى "ويصدر بعبارة توجيهية لمحي الدين بن عربي :" وليلى من الليل، وهو زمان المعراج والإسراء وتتردد العبارة نفسها التي في نصوص أخرى:

" ليلاي اتخذيني قدرا

فأنا آمنت انك قدري

وبأنك لحن خمري

يولد /من بين جراحات الوتر

وبأنك إلهامي/الآتي من أودية الجن

ومن أصداء فضاء نوراني عطر" ص 80،ولان ليلى من الليل فان النصوص المستلهمة لليل والمتحدثة عنه والمنشاة في ثناياه تكاد تسيطر على الديوان كله نص "هي أم البهاء مثلا ".

يبقى أن ننبه إلى التجربة الانجازية الشعرية للاشتغال الصوفي هي تجربة تستدعى وعيا بالمنتج ووعيا بالجنس الإبداعي وقدرة على التوليف بين الوعيين، وهو مالم يتسن في مشهدنا الشعري العربي إلا لقلة من الشعراء.

الهوامش

1-محمد بنعمارة: في الرياح ... وفي السحابة (شعر) منشورات اتحاد كتاب المغرب الطبعة الاولى 2001
2- فريد الدين العطار: منطق الطير، دراسة وترجمة: الدكتور بديع محمد جمعة، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1996، ص89.
3- فريد الدين العطار:نفسه، ص 92.

شعرية الهوامش(1)في " نشيد أوروك " لعدنان الصايغ(2)

يعتني نص "نشيد أوروك" للشاعر العراقي عدنان الصايغ بالهوامش عناية لافتة، وهي عناية نادرا ما تتسنى لنص،وقد امتدت الهوامش التي تربوعلى 1500 هامش على طول مسافة شغلت ثمن الكتاب من ص 199الى 232 وعنونها عدنان الصايغ ب" إضاءات".

إن هذه الاضاءات يمكن اعتبارها هوامش مضمونية لارتباطها بفهم النص وتنوير معتمه وتبيين مستغلقة.غير انه ينبغي الإشارة إلى أنماط إحالية أخرى هي أساسا هوامش بنائية مثل :

1-الهامش التاريخي الزمني والمكاني

" 1984-1999

وما بينهما من أيام سود

السليمانية (إسطبل في قرية شيخ أوصال

معسكر 575، شيراتون البصرة، سجن الموقع في كركوك، الكوفة، بغداد، القاهرة، عمان، صنعاء،عدن، الخرطوم، دمشق، بيروت "(3)

2- الهامش السيري

" ولد في مدينة الكوفة في العراق عام 1955

صدر له:

انتظريني تحت نصب الحرية– 1984 بغداد.

أغنيات على جسر الكوفة 1986 بغداد.

العصافير لا تحب الرصاص 1986 بغداد.

سماء في خوذة ط 1، 1988 بغداد– ط2،1996 القاهرة.

مرايا لشعرها الطويل 1992 بغداد.

غيمة الصمغ 1993 بغداد ط 2، 1994 دمشق.

تحت سماء غريبة 1994 لندن." (4)

3- هامش المقتبسة النيرودية :

" لاشيء ولا حتى الانتصار

سيردم الفراغ الفظيع الذي خلفه الدم

لاشيء ولا حتى البحر ولا خطوات

الرمل والزمان

والنبات المحترق

فوق اللحد "(5)

4- هامش السلطة الباثة وجنس الكتاب:

في الصفحة الوهمية للغلاف نقرأ:

اسم الكاتب: باعتباره مؤلفا للعمل غير أن هذا الاسم يتكرر في الإشارة الاجناسية:

" عدنان الصايغ

نشيد أوروك

أو هذيانات داخل جمجمة زرقاء لا

علاقة لعدنان الصايغ بها..

قصيدة طويلة"

5- الهامش الغيري أو هامش الناشر تمييزا عن هامش الكاتب:

"نشيد أوروك اختصار لكل ما مر على هذه الأرض من حروب وحضارات وطغاة.يمتزج فيه التاريخ والأساطير والفلسفات والسحر والسير والتراث الفكري الإنساني والعقائد والجنس والأشخاص والأحداث ليشكل هذيانا مسعورا اقرب إلى صرخة احتجاج أمام ما يحدث..

ويرسم بعبود صورتنا جميعا، صورة الإنسان العربي المكدود والمحدود بين اللقمة والطلقة.فكان هدا النشيد أطول قصيدة كتبت في تاريخ الشعر العربي على الإطلاق، وقد أحجمت عن نشره حتى الآن العديد من دور النشر في عدة عواصم عربية لجرأته وسبب الكثير من المتاعب لمؤلفة فتنقل من بلد إلى بلد وطاردته الأنظمة والأحزاب والأصوليون والسلفيون..نعتز اليوم بتقديمه للقراء"(6)

مرجعيات الهوامش

الى جانب هذه الهوامش – التي صنفناها باعتبار ارتباطها بسيرة المبدع أومكان وزمان إقامة المبدع وتنقله أوخطاب الناشر واعتبرناها هوامش بنائية– فإن الهوامش المضمونية ترتبط بمرجعيات يمكن أن نقدم أمثلة لنوعها من خلال صنافة اختزالية لأنماط منها:

I– الفكر والابداع العربي قديمه وحديثة :

I-1-1-الفكر الصوفي

الحلاج" ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم

I-1-2-الإبداع الصوفي :

–ابن الفارض" أخفيت حبكم فأخفاني أسى...

I-2-1-ابن الرومي " صيد حرمناه على إغراقنا.

I-2-2 – المتنبي : تجري الرياح

II–الفكر والإبداع غير العربيين قديمهما وحديثهما

1- 1-الشعر الفرنسي

–بول فاليري"...ما الأسد إلا بعض خراف مهضومة "

1-2- الشعر البولوني

الشاعرة فيسلافا زيمبور سكا "بعني روحك فليس من مشتر محتمل آخر غيري ".

1-3-الشعر الفارسي:

–الشاعر نظامي "فكما أن الشعر على صلة بكل علم فكل علم على صلة كذلك بالشعر.

1-4- الشعر الزنجي:

– وول سوينكا " سنأكل التراب عاجلا أم آجلا".

1-5- الشعر اليوناني

الشاعر بالماس"هاهي روح البنت تتلالا في قلب النرجسة".

III -1-1 -السرد الروسي

– تولستوي" كم من سعادة أجدها في نفسي وفي هذه الشمس"

III-1-2- السرد اللاتيني

خورخي لويس بورخيس"الحياة وحدها هي الحقيقة/ الفضاء والزمان شكلان لها"

III-1-3-السرد الفرنسي:

مارسيل بروست" إنما الحياة الحقيقية هي الأدب"

ولا يمكن أن تتخيل كتابا إلا تجد هامشا منه في تشيد أوروك من روايات "الطاهر وطار" إلى دووين الشعراء " أبي فراس الحمداني" و"ابن الفارض" إلى مسرحيات " شكسبير" وخطب "الحجاج" والإمتاع والمؤانسة لأبي حيان لتوحيدي إلى كتب الحلم والتاريخ " ناظم حكمت" و " أبو الفرج الاصفهاني" و "بابلو نيرودا" إلى كتب المعتقدات والأساطير والخرافات والفقه ونصوص الأخبار عند " الشيرازي" و" السيوطي" و" النفزاوي" و"التيجاني" و"الالوسي" وكتب الديانات والميثولوجيات و"المسعودي" و"ابن الأثير" وكتب الحيوان والملاحم...الخ إلى درجة يكفي الكتاب وحده أن يكون مستقلا – وهو الحاشية التي يمكنها أن تدرج ضمن المتعاليات النصية في إطار النصوص اللاحقة.

إن كثيرا من الهوامش التي اشرنا إليها تصنيفا يمكن أن تدرج في إطار ما يعرف بالعتبات في الأدبيات النقدية، غير أننا وجدنا في تآلفها وتكاملها ما جعلنا نعتبرها كلها هوامش ويتجلى تكاملها في كون الهامش السيري اشد إيحاء مادام يشير إذا ما ربطناه بالهامس التاريخي الزماني إلى أن جميع الأعمال كتبت بالموازاة مع متن الدراسة نشيد أوروك ويكمنها كلها أن تكون نصوصا نواة للنشيد إما ب:

إحالاتها المكانية: أغنيات على جسر الكوفة

إحالاتها المضمونية:/ العصافير لاتحب الرصاص.

إحالاتها الحدثية:غيمة الصمغ

إحالاتها الزمانية: تحت سماء غريبة (اللندنية) بعد سماء في خوذة (البغدادية).

وهي الإحالات والامتدادات التي يمكن ربطها بالإحالة أو الهامش الخاص بالناشر" وسبب الكثير من المتاعب لمؤلفه فتنقل من بلد إلى آخر وطاردته الأنظمة والأحزاب والأصوليون والسلفيون".

ينبغي أن نشير إلى هامش أخير يتموقع في الصفحة الرابعة للغلاف وهو هامش يعتبر بمثابة شهادات نصية عن العمل وعن صاحب العمل موقع من مجموعة من المؤلفين والكتاب والجامعيين، غير انه لابد من تسجيل ملاحظة مفادها إجماعهم جميعا على اعتبار أن ما ينتجه عدنان الصايغ شعرا، وهنا ننبه إلى أن "نشيد أوروك" رغم كل الأشكال الاقناعية التي قد يمارسها المؤلف أو الناقد أوالدارس أو محيط الكاتب أو النصوص الموازية المعلنة في ما هو خارج نصي، فإننا لا نتوانى في اعتبار "نشيد أوروك" محققا لأكثر من شكل إبداعي: هو القصيد بالنسبة إلى صاحبه وغير قليل من النقاد لكننا نعتبره عملا سرديا متكاملا. انه رواية مؤسسة على جمل شعرية بليغة، علما أن السردية ليست حكرا على جنس دون آخر كما اشرنا سابقا في هذا الكتاب.

إن اعتبارنا العمل "رواية" مقابل اعتبار صاحبه وآخرين عملا شعريا يمكن أن يتم التوليف بينهما (الاعتباران) للخروج إلى اعتبار "نشيد أوروك" ملحمة.كيف لا وهي المحققة للسردية والشعرية في آن، وهي أطول قصيدة عرفها الشعر العربي... وقد نجد ملامح الملحمية ظاهرة في هذا المقطع المؤسس على نفس عقدي خاص: "الصدى يتردد: تيفيس مات ولا من دليل يقود السفينة في البحر عائمة بضلالها لترى ظله المتسلل عبر المباني يقطر في جفن تيتانيا حلمه فتفز من النوم ولهى تفتش عن رمح فارسها يتبختر بين الأمازونيات غابا من الشهوات الذبيحة لكنها أبصرت ظله يتحجر في عين ميدوزا تندب لحظة مرآته تتكسر قبل انعكاس النهار على دم نرسيس في الماء لا يتلاشى ولا يتحاشى المرور بأصداء أكو تتيه بموكبها المتماوج قانطة في تطابق صورتها فوق بركته.صوته شبه زلاجة وثلوج ليليث تزحلق ذاكرة رثة غسلتها مياه الليثه فجف على حلقها دبق الاه قبل الوصول الى عربات ديونيس يسقط مثل اللفافة من فم سكيرة تشتهي رجلا بالمايونيز تغرز شوكتها في اليتيه فينعظ نبلد خلف لذاذاتها بالمساطر نكسرها ونفر إلى الثورة الاشتراكية في مطعم الفول حيث المعلم يقلي لينين ويأكله..." (7)

إن هذه الهوامش يمكنها أن تتحول إلى نص مقلص والنص الأصل يؤول إلى نص ممدد، بل يمكن اعتبار الثاني مفسرا بالأول وهو ما يمكن أن يكون علاقة نصية يمكن للمتعاليات النصية أن تطعم بها غير قليل من نظريها.

وسعيا الى ربط هذه الهوامش البنائية او المضمونية بالمتن فانه يمكننا أن نعتبر النص الآتي :

" في المحافل

أو في المزابل

في الأغاني التي كرزتها الإذاعات

في حجر القحط يجرش ضحك السنابل

في دروب الصحافة، في اللادروب الغروب الذي سال

أو مال

من قال إن القصيدة لا تنتهي في جيوب المقاول" (8) نصا ممددا للإحالة البروستية رغم أن الأمر ليس كذلك في صحيفة الكتاب كما نعتبر ما يليه مثلا: "خسرنا البلاد

خسرنا الأغاني

ورحنا نجوب المنافي البعيدة

نستجدي العابرين

ولي في الرصافة نخل وأهل" (9) نصا ممددا لاحالة سوينكا. وتطرد الأسئلة عن المقاول من يكون وهل يصح أن ننتظر وضوءا بدم لنصلي ركعتين في العشق مثلا أم نخلق الأسد بتحولنا إلى خراف مهضومة تبيع روحها للمحتمل من المشترين والمقاولين الذين لن يعدموا جوابا معاكسا للسائل عن تعريفات وتحديدات لم توجد لها هوامش بعد،وأهم هذه المبهمات ما يسمى "وطنا":

" آه يا وطني

أكل بلاد تسوق أبناءها للحروب العقيمة تدعى وطن

أكل مجنزرة حرثت حقل أحلامنا في السواتر تدعى وطن

أكل فتاة نسيت طفولاتنا في ضفائرها

نسيت قلبها في سرير المقاول تدعى وطن

أكل جدار نزفنا عليه الشعارات يسبقنا في الهتافات نحو البنوك ونسبقه في المجاعات نحو المخافر...يدعى وطن

أكل شميم عرار زرعناه في أول العمر

ثم اختفى في بطون المرابين يدعى وطن

أكل شهيد بنى الأثرياء على جرحه شققا ومصارف..يدعى وطن" (10)

وعموما، فإن هذه الهوامش التي تتميز بكونها يمكن أن تعرف شكليا، كما يمكن أن تعرف وظيفيا، هي هوامش لها تحديداتها ولحظة إعلانها ومكانه وحدودها اللغوية وشكل خطابي مرتبط بباث ومتلق ولا ينبغي أبدا أن نهون من شانها وان نحذر منها بالانتباه إليها والانتباه منها لأنها في حالة " عدنان الصايغ " تعتبر مكونا بنائيا

من مكونات القصيدة/ الرواية، تماما مثل بقية المكونات الشكلية والمضمونية التي تشكل مجتمعة النص متن التحليل.

الهوامش

(1) نقصد هنا بالهوامش كل ما تم النظر إليه نصيا بأنه إحالة مضيئة لعتمة مرتبطة بالفهم العام للنص، وتتعدى الهوامش بذلك المفهوم المخصوصة به في كتاب عتبات لجيرار جنيت الذي يجعل منها " ملفوظا مرتبطا بجزء محدد من النص " معتبرا إياها محورا مستقلا من محاور النص الموازي(انظر عتبات: الفصل الخاص بالهوامش من ص 293الى ص 315)
(2)عدنان الصايغ، نشيد أوروك، دار أمواج، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1996
3- عدنان الصايغ/ م.س 198./ 4-نفسه ص 233./ 5- نفسه ص 3./ 6- نفسه، مطوية الكتاب،الجناح الأيمن/7-نفسه ص 8/15-نفسه ص 5./9-نفسه ص 6./10-نفسه ص183.

لائحة المصادر والمراجع

العربية

- أدونيس، على احمد سعيد: زمن الشعر، دار العودة، بيروت،1982.
- إدوار الخراط: مخلوقات الأشواق الطائرة، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1991.
- الحبيب الدايم ربي : المنعطف، مطبعة نجم الجديدة، 1987.
- جماعة من المؤلفين: الرواية العربية، واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت.
- مهدي حاضي الحمياني: النشيد السري، مطبعة الهزاز،فاس، 1995
- محمد الهرادي : أحلام بقرة، الطبعة الأولى،1987.
- محمد علي الرباوي: الولد المر،المطبعة المركزية، الطبعة الأولى 1989 .
محمود درويس : لاتعتذر عما فعلت، رياض نجيب الريس ، الطبعة الأولى 2001
- عبد - عبد الله رضوان: كتاب الرماد، منشورات أمانة عمان، الأردن 2001
- عبد السلام المسدي: الأسلوب، الدار العربية للكتاب، 1982.
- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1992 .
-محمد بنعمارة: في الرياح وفي السحابة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2001.
- عدنان الصايغ: نشيد أوروك، دار أمواج، بيروت، لبنان، الطبعة الاولى، 1996.
- يوسف المحيميد: لا بد أن أحدا حرك الكراسة،دار الجديد،الطبعة الأولى، بيروت 1996.

الفرنسية

- Gérard -Denis Farcy, Lexique de la critique,presse universitaire de France(PUF),1991.
-Gérard,genette. palimpsestes,seuil,coll poétique,paris,1982.
-M.Awgenot,Glossaire,Pratique e la critique contemporaine,ville la salle,hurtubise 1979.
- R.barthes, le retour du poeticien, le bruissement de la langue, seuil,1984 .
-Todorov,Ducro, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,ed seuil,coll Points,Paris 1979.
-Phillipe lane, périphérie du texte, Nathan,Paris,1992.
-Roland Barthes,Introduction à l'analyse structurale du récit , in Poétique de la prose,éd seuil, coll. poétique ,1977.

مجلات وجرائد

-مجلة كتابات معاصرة. عدد21 . 1996.
-مجلة فضاءات مغربية، العدد3 السنة 1996.
-مجلة الشاهد. عدد73 سبتمبر1991
-العلم الثقافي.عدد20 /11 / 93
-أنوال الثقافي. السبت 23 أبريل 1988.