المجلد: 18 العدد: 02/ مارس 2023
ص: 136 - 154
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

شعريَّة الخسارة وأثرها في انسجام العتبات النّصيَّة في ديوان (لم يعد أزرقا) لمحمد عبد الباري

The Poetics of Loss and its Impact on the Harmony of Paratexts in Poetry Book (No Longer Blue) by Muhammad Abd al-Bari

وائل بن عمر العمري
جامعة الملك عبد العزيز،(المملكة العربية السعودية)، waalomari@kau.edu.sa
Wael O. Alomari
King Abdulaziz University, Kingdom of Saudi Arabia,waalomari@kau.edu.sa

تاريخ الإرسال: 2023/02/07	تاريخ القبول:2023/02/17	تاريخ النشر: 2023/03/28

****

ملخص:

يهدف البحث إلى إبراز أثر شعريّة الخسارة بوصفها موضوعة حاضرة فيديوان (لم يعد أزرقا) لمحمد عبد الباري، في انسجامالنصوص المهمَّشة والمحيطة بالنَّص بالمتن الشعريّ،وتعنى بالنصوص المحيطةالتي تقع ضمن مسؤولية المبدع، تمييزا لها عن تلك التي يتشارك فيها المبدع المسؤولية مع الناشر.

وقد خلص البحث إلى الوقوف على أثر موضوعة (الخسارة) في تحقيق انسجام المعاني، والكشف عن تعالق حلقات المعاني التي تتجاوز القصيدة الواحدة إلى مستوى انسجام الديوان، وأثر العتبات النصية في تحقيق ذلك، كما أبرز البحث ما لطريقة توزيع الكلمات على السطور في القصيدة الشطرية خاصَّةً من أثرٍ على جمالية الأداء والدلالة بوصفها عتبة من العتبات النصية.

الكلمات المفتاحية:

العتبات النصية، شعرية، الخسارة، محمد عبد الباري، لم يعد أزرقا، المناص، النص الموازي.

ABSTRACT

The research aims to highlight the impact of the poetics of loss as a theme in the Poetry Book (No Longer Blue) by Muhammad Abdulbariin the other marginalized texts surrounding the original text, which fall within the liability of the poet, as distinct from those in which the creator shares the responsibility with the publisher.

The research concluded to review the impact of the theme of (loss) in achieving harmony at the level of meanings, and revealing the interdependence of the circles of meanings that go beyond a single poem to the level of coherence of the Poetry Book, and the effect of paratexts in achieving that. The research also highlighted the method of distributing words on the lines in the poem has a special impact on the aesthetic performance and the semantics as paratexts.

Keywords

Paratexts, Poetic, Muhammad Abdulbari, No Longer Blue, Loss.

شعريَّة الخسارة وأثرها في انسجام العتبات النَّصيَّة في ديوان (لم يعد أزرقا) لمحمد عبد الباري

1- مقدِّمة

لم تعد عمليةُ الإبداع متعلِّقةً بمتنِ النَّص فحسب، بل برزتْ مع تطوّر الطِّباعة عناصرُ جماليةٌ أخرى، وهذه العناصر الجمالية ذاتُ معنًى يوظِّفه المبدع ليكونَ جزءًا من تشكيل المعنى الأدبيّ، وأعني هنا تلك العناصرَ التي يُشكِّلها المبدع في العمل الأدبيّ مثل العنوان، ونصوص التَّصدير، والإهداء، والمقدِّمة، وتاريخ النَّص، والخاتمة، وطريقةِ كتابة النُّصوص في فضائها الطباعيّ، لتتميَّز عن العناصر الأخرى التي لا تنتمي للمبدع ذاته، وإنما وافقَ عليها، مثل رسومات الغلاف، والفواصل، والصُّور، والتَّقريظ ونحوه، وقد ميَّز جينيت هذه المفاهيم، في ما يُسمَّى بالنُّصوص الموازية أو المنَاصِّ، وفرَّعها إلى تأليفيّ ونشريّ وفقًا للتَّمييز السَّابق[1].

ومن هنا فقد توسَّعتْ دلالة المعنى الشِّعريّ، لتشمل المعاني المحيطة، من نصوص الهامش، والنُّصوص الموازية، إذ تؤدِّي معنًى جماليًا، يتحقَّق بتجاوزه إهدارٌ للمعنى الشعريّ، وتؤدي تلك وظائفَ تكميليَّةً للمتن، وتُهيِّءُ لاستقبالهِ، كما تُحقِّق للمعنى قدرًا من التَّماسك والانسجام بالنَّظر إلى طبيعة نموِّ المعنى، كما في العلاقة بين العنوان ونصِّ القصيدة على سبيل المثال.

أمَّا البعدُ الآخرُ الذي طرأَ على المعنى الشعريّ فيتعلَّق بمفهوم النَّصِّ الشِّعريّ، فمع تحوُّل الشَّفاهيَّة إلى المكتوب ظَهَرَ الدِّيوانُ الشِّعريُّالذي يضمُّ مجموعةً من القصائد أو النُّصوص، وأصبح أفق النَّص هنا قابلًا للامتدادِ، وتجاوزِ حيِّز النَّصِّ إلى طبيعة العلاقةِ بين النُّصوص أو القصائد، وهو بعدٌ تنبَّه له المفسِّرونَ في التُّراث الإسلاميّ، من مثل برهانُ الدِّين البقاعيُّ[2]في كتابه (نظْمُ الدُّررِ في تناسبِ الآياتِ والسُّوَرِ) الذي تنبَّه فيه إلى طبيعة تلك العلاقات بين المعاني التي تتجاوز نطاقَ السُّورة الواحدة، ليحقِّق معنًى على مستوًى مقاصديّ في مَدْرَجَة البيان القرآنيّ، يتصاعدُ فيها المعنى تأسيسًا وتأكيدًا، وليلتفتَ إلى العلاقات التي تربط المعاني بين السُّورة والسُّورة، فتجاوزتْ دائرة النَّظر في المعنى من حدود السُّورة إلى ماهو أعمُّ وأبعدُ امتدادًا في القرآن الكريم.

هذا النَّمطُ من اتساع المعاني يمكن أن يُلحظ في الديوان الشِّعريّ، حين يَبني الشَّاعر ديوانَه بطريقةٍ تتعاضدُ فيها النُّصوص على اختلافِ موضوعاتها في بلورةِ رؤيةِ الشَّاعر وتجربته، وهو عملٌ يختلفُ عن جمع القصائدِ بين غلافين في موضوعاتٍ مُتفرِّقةٍ.

ففي عام 2020م أصدر الشَّاعرُ السُّودانيُّ محمد عبد الباري ديوانَه (لمْ يَعُدْ أزْرقًا) في سلسلةٍ من حلقات التَّجريبِ الشِّعريّ الذي يُلحظ في دواوينهِ ابتداءً من ديوانه الأوَّل (مرثيَّة النَّار الأُولى)2013م، مرورًا بديوانه (كأنَّكَ لمْ) 2014م، و ديوانِه (الأَهلَّة) 2016م، وديوانه (لمْ يَعُدْ أزرقًا) 2020م، وانتهاءً بديوانِه (أغنيةٌ لعبورِ النَّهر مرتينِ) 2022م.

وديوانُه (لمْ يعدْ أزرقًا) هو أحدُ تلك الدَّواوين التي كتبها الشَّاعر لتكونَ عملًا يضمُّ نصوصًا برؤيةٍ تنتظم فيها القصائد لتُشكِّل موضوعًا شعريًّا، أي إنَّ فكرة الدِّيوان سابقةٌ للنُّصوص، فلم تُكتب القصائد ثمَّ تُنتخبُ في ديوانٍ كما يصنعُ الشُّعراء عادةً، وإنَّما كان الدِّيوان مشروعًا شعريًّا منذ اللحظة الأولى، وهو ما يجعل العمل على النُّصوص الموازية، والواصلةِ بين النُّصوص، وما قبلها وما بعدها، جزءًا من المعنى الشِّعريّ، الذي يتجاوز بنية القصيدةِ ليكون الدِّيوان كلُّه كالقصيدةِ الواحدةِ.

وهو بُعدٌ يمكن أن يضاف إلى مقولة حازم القرطاجني "اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف، والقصائد المؤتلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ..."(3)، وعلى غرار ذلك يمكن النظر إلى بناء المعنى في الديوان في ائتلافه كنظام القصيدة في ائتلافها.

يهدف البحث إلى الكشف عن أثر شعرية الخسارة بوصفها موضوعة في تحقيقانسجام العتبات النصية، وإسهامها في صناعة المعنى الشعري، وأثرهاالجمالي في ديوان "لم يعد أزرقا" لمحمد عبد الباري، هذا السَّعي مدفوعٌ إلى إبراز المهمَّش في النَّصِّ، وسبرِ فاعليته في أداءِ المعنى الشِّعريِّ، وقد دفعني إلى اختيار هذه المدونة ما لحظته من تجريبٍ في صناعة الدِّيوان، فقصائدُ الدِّيوان تُمثِّل عملًا أدبيًّا مُتماسكًا، له بناؤه ورؤيته، وليس جمعًا لعددٍ من القصائدِ، وهو مايتيحُ استكشاف بُعدٍ آخر في بناء المعنى.

مِن هنا يُحاول البحث أن يُجيب عن السِّؤال الآتي: كيف تُسهم شعرية الخسارة في انسجام عتبات الدِّيوان الخاصَّةُ بالمؤلف في صناعة المعنى الشِّعريِّ؟

وينطلق البحث من الجهاز المفاهيميِّ الذي قدَّمه جينيت في كتابه (العتبات)، ومؤطَّر بما أَطلق عليه (المناصَ المحيطَ التَّأليفيَّ) الذي يُعنى بإنتاجِ الشَّاعر في العتبات، سعيًا إلى تركيزِ البحث حول ما يتعلَّق بمسؤولية الشَّاعر في صناعةِ المعنى.

تتأسَّس فرضيَّة البحث على توفُّر الدِّيوان على بنيةٍ دلالية منسجمة، مِن خلال حضورِ موضوعة (الخسارة)، ليتحقَّق بمختلفِ طرقِ الأداءِ والصِّياغة في النُّصوص المحيطةِ والعتباتِ بلورةُ هذه التَّجربة.

وقد حظي ديوان (لم يعد أزرقا) لمحمد عبد الباري في حدود اطلاعي على دراستين، تناولتْ جوانبَ جماليَّةً متعدِّدةً مثل دراسة (المعجم الجامع لكلام القصيدة) لرحمن غركان، ومقالة عدي الحربش في كتابه (عنادل حجرية)، كما أقام صالون الموسوعة العالمية للأدب العربي (أدب) لقاء خاصا اشتمل على العديد من المداخلات التحليلية للديوان، بتاريخ 20 يناير 2021م، ونشر على موقع يوتيوب بتاريخ 21 يناير 2021م، وعلى الرغم من أنَّ البحث أفاد من تلك الدِّراسات والمداخلات لكنها تأمل أنْ تسهم في كشفِ بعدٍ آخر في المعنى في دراسة العتبات في ديوانه (لم يعد أزرقا).

وسيتناول البحث تمهيدا نظريا للوقوف بإيجاز على أبرز المنجزات النظرية في الشعرية، ثم يتناول المحور الثاني العتبات بوصفها تحولا من المتن الشعري إلى المحيط والهامش، ويلي ذلك قراءة لعتبات النص المحيط التأليفي لديوان (لم يعد أزرقا).

2.الشِّعريَّة: من الجنس الأدبي إلى جامع النص

يُعدُّ مفهوم الشِّعريَّة من المفاهيم العريقة في التُّراث الأدبيِّ والنَّقديِّ، وتمتدُّ جذوره إلى التُّراث الأرسطيِّ الذي عنون أحد كتبه بالشِّعريَّة، واعتنى فيه بتقديم نظريَّةٍ تتَّصل بأنماط الخطاب الأدبيِّ وخصائصه، وقد بعثت مرَّةً أخرى مع الشَّكلانيَّة الرُّوسيَّة، وظهرتْ في كتابات ياكبسون لتكون علمَ الأدب(4).

وتسعى الشِّعريَّة إلى البحث عن القوانين التي تحكم العمل الأدبيَّ من منظورها العامّ، لكن تتبُّع صيرورة المصطلح يفضي إلى نتيجةٍ يُلخصها حسن ناظم بقوله: "ويبدو أنَّنا نواجه -من جهةٍ أولى- مفهومًا واحدًا بمصطلحاتٍ مختلفةٍ، ويبدو -بارزًا- هذا الأمر في تراثنا النَّقديّ العربيّ، ونواجه مفاهيمَ مختلفةً بمصطلحٍ واحدٍ من جهةٍ ثانيةٍ ويظهر هذا الأمر في التُّراث النَّقديّ الغربيّ أكثر جلاءً"[5]، وهو ما يجعل المتتبّع لذاكرة الشِّعريَّة يقع بين مأزقي المصطلح والمفهوم، وإن كانتْ تبدو المشكلةُ الأولى أكثر تعقيدًا، إذ إنَّ من طبيعة المفاهيم أن تتطوَّر، وأن تتعرَّض أصولها للنَّقد والمماحكة، فتبدو المفاهيم متعددةً تبعًا للمنطلقات والرؤى التي ينطلق منها النُّقَّاد.

خضعتِ الشِّعريَّات لتصوُّراتٍ عديدةٍ عند البنيويين أمثال طودروف في كتابه (الشِّعريَّة) الذي حاول أن يُخلِّصها ممَّا عَلِقَ بها من مقارباتِ العلوم الأخرى التي تتَّخذ من العمل الأدبيّ موضوعًا لها، مع تأكيد أنَّ موضوع الشِّعريَّة البنيةُ المجرَّدةُ للأدب لا العملُ الأدبيُّ المنفرد، وأنَّه يسعى إلى تمييز الخصائص الأدبيةِ للأدب، داعيًا إلى إبراز وظيفة الشِّعريَّة في كشف الخطابات ضمن علمٍ أوسعَ هو علم الخطابات[6]، أمَّا جان كوهين في كتابه (بنية اللغة الشعرية) فقد طرح مفهومَ الشِّعريَّة من خلال فكرة الانزياح، منطلقًا من علم الجمال العلميّ، المقابل للفلسفيّ، المعتمد على رصد الوقائع، بغيةَ الوصول إلى الأساس الموضوعيّ لتصنيف النُّصوص، معتمدًا على دراسة القصائد الفرنسية المنظومة دلاليًّا وصوتيًّا، مستعملًا الأسلوبيَّة والإحصاء منهجيَّةً للدراسة التي يضع فيها الشعرَ انزياحًا عن النثر[7]. واستطاع ياكبسون في كتابه (قضايا الشعريَّة) أن يوضِّح الصلةَ القائمة بين اللسانيَّات والشِّعريَّة، إذ عدَّ الشِّعريَّة جزءًا من اللسانيَّات، وأنَّ دور اللسانيَّات متينٌ في دراسة الوظيفة الشِّعريَّة للغةِ التي ميَّزها من بين الوظائف الأُخر، ففيها تستهدف الرّسالة نفسها، على أنَّ هذه الوظيفة ليست خاصَّةً بالشِّعر، إضافةً إلى أنَّ الشِّعر لايتضمَّن الوظيفةَ الشِّعريَّة وحدَها[8].

وتمثِّل أعمال جيرار جينيت حلقةً مهمَّةً في تطوُّر الشِّعريَّة[9]، خاصَّةً مع مراجعاته في كتابه (مدخل لجامع النَّصّ) الذي حاول فيه تصحيحَ التَّصوُّر الخاطئ عن التَّصنيف الأرسطيّ للشِّعريَّة بأنَّها (غنائيٌّ، ملحميٌّ، مسرحيٌّ)[10]، وتحوَّل فيها إلى التَّركيز إلى جامع النَّصّ (Architext) بوصفه موضوعًا للشِّعريَّة من خلال طرح مفهوم التَّعالي النصيّ (Textual transcendence) الذي يعرِّفه بأنَّه :"كل ما يجعله (أي النَّصَّ) في علاقةٍ خفيَّةٍ أم جليَّةٍ مع غيره من النُّصوص"[11]. ويشملُ التَّعالي النَّصيُّ في كتابه التَّداخل النَّصيَّ (Intertextuality) الذي طرحته كريستيفا، ويعني حضورَ نصٍّ في نصٍّ آخر، ويدخل ضمنه الاستشهاد، ومافوقَ النَّصيَّةِ (Metatextuality) التي تُعنى بعلاقةِ التَّحليل بالنَّصّ المحلَّل، والنَّظيرَ النَّصيَّ) (Paratextualityالذي عرَّفه ابتداءً بعلاقاتِ التَّقليد والتَّحويل والتَّغيير [12]. ثم أضاف لها النَّصيَّة الجامعة (Architextuality) التي تسمح بتصنيف النَّصّ الأدبيّ، ثمَّ عاد ليعطي النَّظيرَ النَّصيَّ) (Paratextualityمفهومًا آخر يُعنى فيه بعلاقةِ مايحيطُ بالنَّصّ بمتن النَّصّ مثل: العنوان الرئيس والعناوين الفرعيَّة، وكلّ الحواشي الجانبيَّة والسفليَّة، والتصدير وما إلى ذلك. وأضاف مصطلح النَّصيَّة المتفرّعة (Hypertextuality)، التي يُشير فيها إلى عمليات اشتقاق نصٍّ من نصٍّ آخر، و إلى ما يجري عليه من تحويل بين نصَّين سابقٍ ولاحقٍ[13]. ومن هنا بدأ مصطلح (Paratextuality) الذي سنختار له من المقابلات العتبات النصية[14]ليكونَ مكوّنًا مهمًّا من مكوّنات الشِّعريَّة عند جيرار جينيت، وليتوسَّع في تبيينه لاحقًا في كتابه (العتبات).

3. من المتن الشِّعريِّ إلى الهامش:

لم تكن عناية جينيت بالعتبات هي الأولى، فقد سُبِقَ بحثُه بالعديد من الإشارات في دراساتٍ سابقةٍ، لكنَّه أعطى هذا المبحث مكانته المنهجيَّة في النَّقد[15]في ظلِّ تصوُّره للمتعاليات النَّصيَّة، كما خصَّص كتابه لطرح القضيَّة وفصلِ تشابكاتها، وتحديد وظائفها التَّداوليَّة، ليُعدَّ عمله انتقالًا من البحث في شعريَّة النَّصِّ إلى شعريَّة العتباتِ "لأنَّه رأى أنَّ النَّص/الكتاب قلَّما يظهر عاريًا من مصاحباتٍ لفظيَّةٍ أو إيقونيَّةٍ تعمل على إنتاج معناه ودلالته..فلا يُعرف إلَّا به ومن خلاله"[16]، وهذا يعني أنَّ العلاقة بين تلك المصاحبات والنَّص علاقةٌ تفاعليَّةٌ، إذ يُشرك القارئُ هذه العناصرَ في عمليَّة تأويل المعنى، ويظلُّ القارئ يبني المعنى الشِّعريَّ، ويعاود بناءه ومراجعتَه كلَّما تكشَّف له عنصرٌ من تلك العناصر، إذْ تظلُّ بعض تلك المعاني قائمةً على الاحتمال، فيؤكِّدها النَّصُّ أو يرفضها كما نجد في علاقة العنوان بالنَّصِّ على سبيل المثال[17].

إذن لن تكون العلاقةُ بين المتنِ والهامش كما يُوحي بها المقابلُ الاصطلاحيُّ (النُّصوص الموازية) منفصلةً عن النَّصِّ تمامًا، وإن كانت تقع خارجه أو على تخومه، لكنَّها تنفصل عنه من حيث أنها تُفضي إليه[18]، ومن هنا كانت استعارة العتبة ممثِّلةً لطبيعة الموقع الذي تحتلُّه هذه العناصر في النَّصِّ، من جهتين:

أن الاستعارة لا تذهبُ بعيدًا عن تصوُّرات القصيدةِ في الذِّهنيَّة العربيَّة على أقلِّ تقديرٍ، بربطها القصيدة بالمسكن، فالقصيدة تتكوَّن من البيت، وكثيرٌ من اصطلاحات العَروض ارتبطت بهذه الاستعارة التَّصوُريَّة، مثل الوتد والعَروض ونحو ذلك، وقد صرَّح الخليل بذلك إذ يقول: "رتَّبت البيتَ من الشِّعر ترتيب البيت من بيوت العرب الشَّعر - يريد الخباء.."[19].

وأن العتبة مكانيًا تحتلُّ تلك المنطقة المحايدة بين الدَّاخل والخارج؛ لأنَّها تسمح بدخول الخارج وخروج الدَّاخل، لتكون منطقةَ الفصلِ والوصلِ في آنٍ واحدٍ[20]، وهذا ما يمكن أن نلحظه في المساحة التي تمتدُّ إليها العتبات من لقاءاتٍ بعديَّةٍ ومحاوراتٍ حول النُّصوص إلى الدُّخول في المناطق المتاخمةِ تمامًا للنَّصِّ كما في العناوينِ والفضاءاتِ الكتابيَّة والطباعيَّة للنَّصِّ.

قدَّم جينيت تصوُّرًا للعتبات جاعلًا منها ما يعود إلى المؤلِّف، وما يعود إلى الناشر باستشارة المؤلِّف، ويتضمَّن كلُّ نوعٍ منهما نصًّا محيطًا يتعلَّق بحدود العمل الأدبي أو الكتاب، ونصًّا فوقيًّا يتجاوز العمل إلى ما يتَّصل به من لقاءاتٍ وإشهارٍ ونحوه، ويمكن تمثيله بالخطاطة الآتية:

العتبات (أو النص الموازي)

	المؤلف	الناشر
النص المحيط	العنوان، العناوين الفرعية، الإهداء، التقديم، التصدير، الخاتمة	الغلاف، كلمة الناشر
ما فوق النص	اللقاءات، المناقشات، المقابلات، المذكرات، المراسلات.	قائمة المنشورات، الإشهارات

شكل 1. العتبات النصية عند جيرار جينيت

يشير جينيت إلى **النَّصِّ المحيط التَّأليفيِّ** بأنَّه المصاحبات التي تدور في فلك نصِّ المؤلِّف ويكون مسؤولًا عنها مسؤوليَّةً فرديَّةً، بينما يتَّجه النَّصُّ الفوقيُّ التَّأليفيُّ لما هو خارجُ إطار المؤلَّف الأدبيِّ من لقاءاتٍ بالمؤلِّف ومراسلاتٍ، في حين يتعلَّق النَّصُّ المحيط النَّشريُّ بعمل النَّاشر الذي يعقده غالبًا بإذن الشَّاعر من رسوماتِ الغلافِ وتوزيعِ النُّصوصِ على الغلاف وموضعتها، بينما يشيرُ النَّصُّ الفوقيُّ النَّشريُّ إلى ماينفصل عن العملِ من قوائمِ منشوراتٍ وإشهاراتٍ للعمل، وهي في جانبها النَّشريِّ تخضع للعلاقاتِ التَّعاقديَّة الجماليَّة والتِّجاريَّة، فتبرزُ فيه قيمتُه الاستهلاكيَّةُ[21].

النَّصُّ المحيط التَّأليفي إذن يقع ضمن مسؤوليَّة المبدع، وهو مايقع ضمن محيط العمل الأدبيِّ مثل العنوان، والعناوين الفرعيَّة، والفهرسة، والإهداء، والمقدِّمة، والتَّصدير، والنُّصوص الافتتاحيَّة، والخاتمة، وغيرها مما يتَّصل بعمل المؤلِّف، وهو مايجعل صياغتها محفوفةً بأمرين: مقصديَّة المبدع، وإدراكه، فهي جزءٌ من عمله الذي يوجِّهه لقارئه، والأمر الآخر أنَّه مجلًى للجماليَّة التي يصوغها الشاعر بعنايةٍ، فتكون جزءًا من المعنى الشِّعريِّ، وهو ما يسعى البحثُ لإبرازه.

4. عتبات ديوان (لم يعد أزرقا)

1,4عتبة العنوان:

يعدُّ العنوان عتبةً أولى تتموضع في غلاف الديوان، فهو أوَّل ما تقع عليه عين القارئ، وتُشكِّل أفق تصوُّره، وهو عملٌ منفصلٌ عن صياغة متن الشِّعر، سواءٌ أكان العنوان عنوانَ ديوانٍ أو عنوان قصيدةٍ، فهي عمل يستأنفه الشَّاعر بعد فراغه من نفثاته، ومعاناته مع النَّص، ومن هنا سلب الغذامي العنوان شاعريته؛ لأنَّه عملٌ عقليٌّ، واعٍ، ينفصل فيه الشَّاعر عن حالة التَّلبُّس وسطوة اللحظة الشِّعرية، ليؤسِّس عنوانًا، ويرى أنَّه قيدٌ فُرِضَ على القصيدة تعسُّفًا[22]، والواقع أنَّ شاعريَّة العنوان تختلف عن شاعريَّة النَّص، إذ تتشكَّل شاعريته من وظيفته التي يؤدِّيها، فإن كان الشَّاعر في قصيدته ينغمس في تجربته، ويتوسَّل باللغة لنقل هذه التَّجربة، فإنَّه في العنوان أكثر قربًا من وصل القارئ بنصَّه، ومن هنا تبدأ مراوغة الشَّاعر لمتلقيه في تغريب النَّصِّ أحيانًا، أو كشفه؛ لتنبثق لحظة التَّأسيس الأولى، التي يمكن أن يعزِّزها النَّصُّ، أو ينفيها[23].

عنوان ديوان محمد عبد الباري (لم يعد أزرقًا)، وهو يوحي بالتَّحوُّل، لأنَّ النَّفي مسلَّطٌ على المضارع من عاد، وهو يوحي بانقطاع ماكان، وانتقاله من الزُّرقة إلى عدمها، فهي انتهاءٌ وانقطاعٌ لشيءٍ كان، وهو ما يمثِّل خسارةً أولى، بل عنوان الخسارات التي يتضمَّنها الدِّيوان، والخسارة موضوعة هذا الدِّيوان، والذي خُسِرَ الزُّرقة، ولكن ما الذي خسر زرقته؟ فإلى أي شيءٍ تعود إحالة الضَّمير (لم يعد)؟ وما المعنى الذي تُشير إليه الزُّرقة؟ وما دلالة انقطاعها أو (خسارتها)؟

ولنبدأ من السُّؤالين الأخيرين، فدلالة الزُّرقة ارتبطت أسطوريًّا بالعظمة، فوفقًا لما ورد في (سِفْر الخروج) كان الله الأب أزرق – تعالى الله-، وأنَّ الوصايا العشر كُتبت على عقيقٍ أزرقَ، كما ارتبط اللون الأزرق في البلدان الغربيَّة بالعبادة، ونفسيًّا وجِد أنَّ الاستجابة الكهربائيَّة للدِّماغ تجاه اللون الأزرق هي استجابةُ استرخاء، إذ يرتبط الشُّعور بهذه الاستجابة العصبونيَّة للخليَّة الدِّماغيَّة[24].

وإذا تأمَّلنا في الكون وجدنا الأزرق ملءَ البصر في السَّماء التي تُحيط بنا، وفي البحر الذي يمتدُّ أفقه ليتلقي بالسَّماء، ما يورث صفاءً في النَّفس، وشعورًا بالنَّقاء، وهذه المعاني ذاتها يوظِّفها عبد الباري ليشير بها إلى حالة الصَّفاء والنَّقاء، يقول في قصيدته «الرحيل في عيون الإسكندرية»:

"أن تفتحَ نافذةً للبحر
لتشرعَ ذاتَك في الضوءِ الأزرقِ"(25)

ويقول في مطلع قصيدته «بكائية الحجر والريح»:

"لا أزرقَ الآن في هذه السماوات
سيفتح اللهُ
أبواب القيامات"(26)

فحضور الأزرق مرتبطٌ بموضوعة الصَّفاء والنَّقاء، في سياق إثباتها. وغيابه بإيقاعه في سياق النفي مشيرٌ إلى الكدر والبؤس وإرهاصات الخيبة والخسارات. ومن هنا نجد واصلةً في نفي الزُّرقة، الذي يرتبط بحالة الخيبة والخسارة.

أمَّا السُّكوت عن مرجع الضَّمير، فإنه يفتح بابًا أوسع للتَّأويل، إذ تذهب معه النَّفس كلَّ مذهبٍ(27). ذلكَّ أنَّه يصلح أنْ يُحال فيه على كلِّ خسارةٍ، خسارات الذَّات والواقع والزَّمن، وكل ما يصلح أنْ يثبت في فهرس خساراته.

2,4 عتبة تأريخ الديوان:

يُميِّز ديوان عبد الباري (لم يعد أزرقًا) أنَّه ديوانٌ مصنوعٌ، لا بالمعنى الذي يحيل إلى التَّكلُّف، أو ينفي الطَّبع الشِّعريَّ، إنّما بالمعنى الذي يحيلُ إلى تعهُّد عناصر بنائه، فقد استغرق الشَّاعر في ديوانه عامًا ونصف العام، تمتدُّ من شهر أغسطس 2018م إلى شهر فبراير 2020م، في مدينة نيويورك الأمريكيَّة.

يضع الشَّاعر العملَ في حيِّزه الزَّمنيِّ والمكانيِّ، أمَّا توقيتُه الزَّمنيُّ فقد أنتجه قبل مرحلةٍ عميقةٍ من التَّحوُّلات شهدها العالمُ قبل (جائحةِ كُورونا)، وقد كان صدور الدِّيوان أثناء الجائحة، وأمَّا المكانُ فيشير إلى فضاءِ إنتاج العملِ الذي أُنجزَ بعيدًا عن وطنه العربيِّ، وهي لحظةٌ فاصلةٌ في حياة الشَّاعر. يتحدَّث عبد الباري كثيرًا عن ألفة المكان الذي نشأ فيه وترعرع، ويتحوَّل حديثه عن ذكرياته إلى استحضار الفضاء الخاصِّ، فيستحيلُ المكان إلى أيقونةٍ للذكريات والحنين(28).

ولعلَّ تلك العلاقة التي تشدُّه إلى المكان الذي غادره، تجعل الشَّاعر أكثرَ إحساسًا بالأمكنةِ، وربَّما يكون للوطن الذي لم ينشأ فيه الشَّاعر تمامًا، ورحلته التي يتقسامها مغادرةُ مراتع الصِّبا، ووطنه الذي لم يستقرَّ به، دافعًا إلى تقديره للأمكنة، وتوثيقه لحضورها في ديوانه، وفي صفحاته الأولى، فلحظةُ الاغترابِ يكون المرءُ فيها أكثرَ انكفاءً على ذاته، يُلقي عليها أسئلته الكبرى، أسئلة الهويَّة، والوطن والأمكنة، ويواجهُ فيها خيباتِ الماضي، وآمال المستقبل، لكنَّ سطوة الخيبات كانت أشدَّ وقعًا، فنسَج خساراته شعرًا.

3,4 عتبة الإهداء:

يعدُّ العمل الأدبيُّ معادلًا للتَّجربة، أي إنَّ الشَّاعر يتوسَّل بشعريَّة اللغة لتحمل معاناته، ليصوغ تلك الخسارات والخيبات في قالبٍ لغويٍّ يقوم بالمهمتين في آنٍ واحدٍ، مهمة حمل المعاناة من خلال مايستودعه الشَّاعر في كلماته من إيحاءاتٍ وإيماءاتٍ، ومهمة تحريك إحساس المتلقِّين ليستشعروا تلك التَّجربة، فتكون الكلمة أثرًا ومحفِّزًا في آنٍ واحدٍ. وهذا ما حاول النَّاقد الإنجليزيُّ أ. رتشارد الإشارة إليه في قوله: "إن الدوافع الدقيقة تتجمَّع بطريقةٍ معقَّدةٍ عجيبةٍ في عقل الشَّاعر، وتُنتج هذه الألفاظ معًا، أمَّا ما يحدث في عقل القارئ فهو عكس هذه العمليَّة، وإذا كانت الألفاظ هي التي تحدث تجمُّعًا مشابهًا للدَّوافع، وهكذا، فالألفاظ التي تبدو نتيجةً للتَّجربة لدى الأوَّل تصبح علَّةً لتجربةٍ مماثلةٍ لدى الثاني..."(29). نحن إذن أمام عنصرين مهمين، التَّجربة واللغة، هذان العنصران حضرَا حضورًا بارزًا في الإهداء، وعلى الرغم من أنَّ التَّصريح باسمٍ محدَّدٍ "سلمى" في هذا الإهداء يمثِّل عدولًا على مستوى دواوين الشَّاعر التي سبقت هذا الدِّيوان، إذ لم يُوجِّه أيَّ ديوانٍ من دواوينه السَّابقة إلى فردٍ محدَّدِ الهُويَّة، بعد أن كانت تصدر بصيغ الجمع، أو الوصف الصالح للتَّعدُّد في هويته، أو في مجازيَّة الإهداء، ليصبح إهداءً مخصَّصًا لفردٍ "إلى سلمى"، وهي تحمل هويَّةً أنثويَّةً، ليرتبط هذا الاسم بتجربة الخسارة.

وبملاحظة الضَّمائر يتوارى الشَّاعر خلف اللغة "فعلتْ ما بوسعها القصائد" لكنَّه يظهر بوضوح بعد ذلك حاملًا وطأة النَّتيجة المرَّة "لا هائل يكفي لوصف خسارتي فيك"، لينحاز الشَّاعر إلى خيبةٍ أخرى تتمثَّل في عجز اللغة عن الإحاطة بثقل التَّجربة ومرارتها،"إلا هائل الصَّمت قبل كلِّ قصيدةٍ وبعدها"؛ ليجد في الصَّمت معادلًا آخر، يقول ابن المقفع "البلاغةُ اسمٌ جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السُّكوت"(30)، ويقول عبد القاهر الجرجانيُّ في باب الحذف واصلًا الأسلوب بمبدأٍ من مبادئ البلاغة: "فإنَّك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصَّمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"(31).لتصبح العلاقة بين الصَّمت والكلام علاقةً عكسيَّةً، فيكون الحضورُ غيابًا، والغيابُ حضورًا.

4,4 فهرس الخسارات:

على خلاف ما نشره الشَّاعر من دواوين تقعُ صفحة الفهرس بعد صفحة الإهداء، ولم يدَّخر الشَّاعر وسعًا في جعل المحتويات مظهرًا من مظاهر شعريَّة الدِّيوان، لايظهر ذلك من عدوله في تأخير المحتوى ليكون مقدِّمةً لنصٍّ أكبر هو الدِّيوان فحسب، بل في اختياره عنوانًا شعريًّا لمحتويات الدِّيوان، وهو (فهرس الخسارات)، وبهذه الإضافة أعطى لعنوانات القصائد تماسكًا، إذ كلُّ ما ينطوي عليه من قصائد تظلُّ سجلًّا لخساراته، ومؤشِّرًا لخيباته.

1,4,4عنونة الفصول:

تتكوَّن عنونة الفصول من عنصرين، أعلاهما يحمل دالَّين من الضَّمائر متناظرين، وتحت كلِّ دالَّين متناظرين وصفٌ شارحٌ لأفق الخسارة، ويقسِّم الشَّاعر مجموع قصائده إلى ثلاث خساراتٍ كبرى، وبهذا تتأسَّس عنواناتها على الضَّمائر ودلالات الزُّرقة:

1.1,4,4الضَّمائر

ينظر الشَّاعر إلى هذه الخسارات في صورةٍ تناظريَّةٍ، تظلُّ ذاته (هو) عنصرًا ثابتًا في معادلة الخسارة، بينما يضع ثلاثة متغيرات (هو/هي/هم)، لتكون عناوين فصول خساراته (هو/هو)، (هو/هي)، (هو/هم)، وتحضر الضَّمائر فيها بصيغة الغائب، ويترتب حضورُها من تطابق الذَّات (هو/هو) انطلاقًا للآخر، في صورته المفردة الأنثويَّة (هو/هي)، ثم في صورته الجمعيَّة (هو/هم).

2,1,4,4دلالات الزُّرقة

ينتخب الشَّاعر من دلالات الزُّرقة العمق والعلوَّ والسَّعة، ويستعير الشَّاعر زرقتي البحر والسَّماء، ليصطفي من البحر عمقَه، ومن السَّماء علوَّها، وليلتحم الدَّالَّان في السَّعة.

وبتركيب العنصرين السَّابقين يتناسب توزيع الضَّمائر على الدَّلالات، إذ تظلُّ خسارة الذَّات وخيبتها أعمق الخسارات، وهو ما يدلُّ عليه تناظر الضَّمائر (هو/هو)، فهذه الذَّات، (هو) حاضرةٌ في كلِّ خسارة، لذا كان اختيار العمق ملائمًا لوصف انكسار الذَّات، التي ينكفئ فيها الإنسان على نفسه متأمِّلًا خيباته وانكساراته، ومن هنا عنون بين قوسين تحت تناظر الضَّمير هو/هو (أزرق يخسر عمقه).

ووصف خسارة الأنثى بخسارة العلوِّ يلائم التَّطلُّع إلى العلاقة، والانعتاق من الذَّات، والهروب منها (أزرق يخسر علوَّه)، ولذا كانت الخيبة في ذلك قرينة خسران العلوِّ، وانطفاء التَّطلُّع، وانحسار الأمل، ليرتدَّ إلى عمقه، وينكفئ على ذاته.

في الفصل الأخير تحضر ذاته المناظرة للمجتمع هو/هم، ويعنون بين قوسين (أزرق يخسر سعته)، فهو انتقالٌ بالذَّات والآخر الأنثويِّ إلى سعة المجتمع الذي تنصهر فيه الذَّوات والآخريَّة، مما يعني اندماج الدَّلالات وانفتاح خساراته التي استعار لها ما يجمع البحر في عمقه، والسَّماء في علوِّها، لتكون استعارة السَّعة جامعةً للدَّالَّين.

إنَّ فهرسة الخسارات بهذا المظهر الفنيِّ الذي يُوحي بتنظيم القصائد في فصولٍ يُشكِّل لها بنيةً متماسكةً في موضوعها، فضلًا عن كونه خرقًا لأفق الجنس الشِّعريِّ، الذي يُحاول الشَّاعر فيه أن يجعل الديوان مؤلَّفًا من فصولٍ متماسكةٍ.

2,4,4عنونة القصائد:

بدا من عنونة القصائد أنَّ عبد الباري يميل إلى العنونة المركَّبة، فجاءت الألفاظ المفردة (الخطأ) و(الشُّهداء) فقط في عنوانين من ثماني عشرة قصيدةً ضمَّها الدِّيوان، وبالموازاة (اللوحة/المرآة) في موضعٍ واحدٍ، وتنوَّعت بقيَّة العناوين تركيبًا في الطُّول والقِصَر.

فعلى مستوى عناوين الفصل الأوَّل المتعلِّق بخسارة الذَّات، شاعت نأمة الرَّفض والتَّجاوز والخيبة، ففي (النسخة الثانية من الغريب) يقدِّم عبد الباري صورةً مغايرةً للغريب الثَّوريِّ، وتجد الرَّفض في العناوين (مرافعةٌ ضدَّ الأمل)، ولم تخلُ العناوين من إشاراتٍ إلى الخسارة والخيبة

ومرارة التَّجربة مثل: (فشل تجربةٍ صوفيَّةٍ) و(الخطأ) و(خلافٌ شخصيٌّ مع الوقت) إذ تُمثِّل مفرداتِ (الفشل، الخطأ، الخلاف) حقلًا دلاليًّا يُوحي بحالةٍ من عدم الانسجام والخيبة.

وتكتسب العناوين بعدًا شعريًّا من خلال توظيف المفارقة بين الذَّات والموضوع مثل (تاريخٌ عاديٌّ لامرأةٍ غير عاديَّةٍ)، والتَّشخيص في (حبٌّ مصابٌ بالسَّفر)، و(الشَّبابيك في سهرها الأخير)، كما يستعمل الدَّلالة الرمزيَّة في عنوان (فِيَلة سلفادور دالي) لوحة الفنان الأسباني الشَّهير، وهو ملمحٌ من ملامح اتكائه على الفنِّ، ودمجه في منجزه الشِّعريِّ، وهو ما تُشير إليه عنونة قصيدته الأخرى (اللوحة/المرآة)، وحضور اللوحات فواصلَ بين الفصول؛ لتسهم في صناعة المعنى.

وعلى مستوى مضامين العنونة فقد برزت ثلاثةُ مكوِّنات تمثِّل مناهل العنونة في قصائده، البعد الوجدانيُّ، والبعد الصوفيُّ، والبعد الثوريُّ، وهي مكوِّنات تمتزج مع بعضها، وليست منفصلةً في موضوعاتٍ مستقلةٍ، إذ تجد الثوريَّ حاضرًا في الوجدانيِّ، والعكس.

5,4 تصدير القصائد:

يصدِّر عبد الباري قصائده باقتباساتٍ لنصوصٍ قصيرةٍ تقع بين القصيدة وعنوانها، وقد فعل ذلك في ديوانه الأوَّل "مرثيَّة النَّار الأولى" و ديوانه "كأنَّك لم"، لكنَّ المغاير هنا حفاظه على نمطٍ محدَّدٍ من النُّصوص، بعد أن كانت الاقتباسات منوَّعةً في الدِّيوانين الآنفين، فقد كانت النُّصوص هناك اقتباساتٍ موجزةٍ لفلاسفة قدماء ومحدثين، من التَّراث العربيِّ والإسلاميِّ، ولغربيين، ولشعراء في عصورٍ مختلفةٍ من القديم والحديث، ومن مشارب مختلفةٍ ثوريَّةٍ ووجدانيَّةٍ وصوفيَّةٍ وفكريَّةٍ وفلسفيَّةٍ، أمَّا حضور هذه النُّصوص في ديوان "لم يعد أزرقا" فقد كانت ذات نمطٍ محدَّدٍ اعتمد فيها على مصدرٍ لغويٍّ تراثيٍّ وهو لسان العرب لابن منظور.

مادة تلك النُّصوص لغويةٌ، ينتقي منها الشَّاعر ألفاظًا مستعملةً ذائعةً، لكنَّه يستخرج من دفائن المعجم تلك الاستعارات التي تلبَّست باللفظة، وكستها معنًى شعريًّا في سياق استعمالها، فهو بحثٌ في إرث الكلمة وظلالها، ليلتقط من ظلالها وإيحاءاتها ما يلائم سياق نصِّه، وهذا ما يجعل لتلك النُّصوص وظيفةً شعريَّةً، يستعمل فيها الشَّاعر تكثيف دلالة القصيدة لتكون فاصلًا شعريًّا بين العنوان والقصيدة. ومن مظاهر هذا التَّكثيف أنَّ المعنى الذي يقتبسه قد يُشار إليه بلفظٍ واحد مثل: "الفن: العناء"[32]و"التَّمني: الكذب"[33]و"النَّدم: الأثر"[34]و"الدَّهر: النازلة"[35]، وقد يمتدُّ إلى كلماتٍ مثل: "العشقة: شجرةُ تخضرُّ ثم تدق وتصفرُّ، وزعم أن اشتقاق العاشق منها"[36].

ويوظِّف عبد الباري هذه النُّصوص توظيفًا تأويليًّا مقاصديًّا، فتكون دليلًا لقارئ القصيدة، ففي قصيدة "المسوخ في صورةٍ جماعيَّةٍ"[37]-وهي إحدى قصائده التي يتَّضح فيها النَّفس الثَّوريُّ- ينعى على تلك الجموع استسلامها، ورغبتها في السُّكون والانطفاء، لتكون على هامش التَّاريخ، وهذا المعنى الذي كان حاضرًا في قوله: "أنتم حديقة موتى""خاوون أنتم"[38] نجد أنَّ النص الذي اقتبسه من لسان العرب بين يدي القصيدة يُكثِّف هذا المعنى إذ يقتبس "ماتت الخمر: سكن غليانها"[39]وهو مايُلحظ في ارتباط الموت بسكون الغليان، فالسُّكون والاستسلام أمارة الموت.

كما أنَّ هذه النُّصوص تمنح العناوين آفاقًا دلاليَّةً يُراد استحضارها مثل ربطه بين الوطن والانتفاضة في قصيدة " أغنيةٌ للوطن والعاصفة"، التي اقتبس فيها: "الأرض: الرعدة

والنفضة"[40]، فهو يُعطي للأرض/ الوطن هذا البعد المرتبط بالانتفاضة ورفض الاستسلام للمعتدي.

ويمكن إذن إيجاز توظيف تلك النُّصوص المقتبسة التي يصدِّر بها قصائده في وظيفتين: تكثيف المعنى الشعريّ، إذ تظهر تلك المعاني الموجزة، والمعاني الاستعارية نصوصًا خادمةً لفكرة النَّص ومقاصده، ووظيفةٍ توجيهيةٍ رابطةٍ بين العنوان والنَّص، لتمنحَ أفقًا للتَّأويل.

إنَّ هذا الانسجام الدَّقيق بين الدَّلالات والإيحاءات والنُّصوص يلفت إلى أنَّ الشِّعر هو الاستعمال الأمثل للغة، ذلك أنَّ الكلمات تختزل تاريخًا من المجازات والظِّلال والإيحاءات، التي دوَّنتها المعاجم، دون أن تستطيع حصرَها، وأنَّ الشَّاعر وحده قادرٌ على أن يبعث هذه الكلمات من جديد.

6,4 فضاء كتابة القصيدة:

في هذه العتبة تُرصد مظاهر توزيع كتابة النَّص على الأسطر، ليُطرح سؤالٌ عن معيار الانتقال طباعيًّا من سطرٍ لآخر، خاصةً حينما تكون القصيدة عموديةً شطريةً، وهو ما يقع ضمن مسؤوليَّة الشَّاعر في توزيعها، للنَّظر في فرضيَّة خضوع الانتقال والتَّوزيع بين السُّطور لمعايير جماليةٍ. وهو مايُعدُّ ضمن دائرة النَّظر في العتبات لاعتمادها على عنصرٍ تشكيليٍّ في طريقة كتابة النَّص.

وأول ما يلفت من تلك المعايير تقديمُ مقتضى الدَّلالة على مقتضى العَروض، ففي قوله:
"ضاق المدى المكتوب باسمكَ
فلتكن أنت التشظي فيه كي يتوسعا"[41]
من قصيدته "النسخة الثانية من الغريب"، وهي قصيدة خليلية ذات شطرين، لكنه يوزع كتابتها بحسب تمام الدَّلالة وحيث يحسن الوقف؛ لأنَّ مقتضى العَروض أن يتوقَّف عند (فلتكن) لينتقل للشَّطر الثَّاني، ليكون بالصُّورة الآتية:

ضاق المدى المكتوب باسمكَ فلتكن أنت التَّشظِّي فيه كي يتوسعَا

وهكذا حين يتَّصل المعنى نفثةً واحدةً يجعله في سطرٍ واحدٍ:

"لك أن تدوّي غاضبًا من عالمٍ أخفاك وليكن الدويَّ المفزِعَا"[42]

وهو توزيعٌ يعتمد على إيقاع المعنى والإيقاع النَّفسي، الذي يجعله ينفث المعنى دفعةً واحدةً أشبه بالزَّفير الطويل، تغدو به الوقفات في نهاية السُّطور كإرشاداتٍ لكيفيَّة قراءة النَّص قراءةً ممثِّلةً للمعنى، فهو يميل إلى التَّقسيم مثلًا عندما يكون هناك تناظرٌ بين الجملتين، وإن اتَّفقت مع الوقف الذي يقتضيه العَروض، ليتحقَّق مع الوقف العروضيِّ اتحادٌ في الدَّلالة والتَّركيب:
"أن تخلع الوادي المليء تواضعا
أن تلبس الجبل المليء ترفعا"[43]
وقوله:
"ومنحت حين منحتَ
قفلا لا فما متكلما

وسلاسلا لا أضلعا"(44)

فمقتضى الوقف في العَروض الوقوف على الفاء في (قفلا)، لكنَّ الانتقال إلى السَّطر الثَّاني يحقِّق توازيًا بين الإثبات والنَّفي في الجملة في السَّطر الأوَّل مقابل الإثبات والنَّفي في السَّطر الثَّاني، فيتحقَّق بذلك إيقاعٌ معنويٌ إضافةً للإيقاع العروضيّ.

وهكذا يفصل الشَّاعر الجملة التَّعليليَّة لتستقلَّ بسطرٍ آخر، لتحقيق الفصل في الدَّلالة بين الأمر وعلَّته، وهو مادعاه إلى الوقف على نهاية (الفقراء) بدلًا من تجزئة الكلمة بالوقوف على (أل) في قوله:

"وترد ميراث النسيم لأهله الفقراء
كي ترث الرياح الأربعا"(45)

كما يوظِّف توزيع الكتابة ليرشد إلى تمثيل المعنى بطريق الأداء، فالسكتة اللطيفة التي يقتضيها الانتقال من سطرٍ إلى آخر في قوله:

"وتزيل عنك من المياه سكونها
وتفضها مستنقعًا
مستنقعًا"(46)

في الانتقال من السَّطر الثاني (مستنقعًا) إلى السَّطر الثَّالث (مستنقعًا) سكتةٌ يسيرةٌ، ولو أراد الشَّاعر لجعلها (مستنقعا..مستنقعا) لكنَّ ذلك التباطؤ في الأداء، يصاحبه تمثيلٌ لطبيعة المعنى، التي تُوحي ظلالها بالشُّمول والإحاطة وتتبعها واحدةً واحدةً.

وهو الأثر الذي يتركه فصل (ثمَّ تخسر) في السَّطر الثَّاني في قوله:

"وجُعلت تخسرُ
ثمَّ تخسرُ
حدَّ أن أصبحت في فنِّ الخسارة مرجعا"(47)

وقد يؤدي عزل الكلمة في سطرٍ إلى الالتفات لما تشغله الكلمة من أثرٍ في تهيئة المعنى الذي يليها كما نجده في النداء باسم الله الذي يشغل سطرًا بكلمة وحيدةٍ هي مطلع القصيدة، وما يُحدثه السُّكوت من ترقُّبٍ للمعنى:

"يا الله
الأبواب المفتوحة توصدني
ساعدني كي أوصدها"(48)

فطريقة كتابة القصيدة الخليليَّة ذات الشَّطرينخاصةً، يوظِّفها الشَّاعر توظيفًا فنيًّا ليبرز أبعادها النَّفسيَّة والإيقاعيَّة، والدَّلاليَّة، كما تُقدَّم للقارئ دليلًا إرشاديًّا للقراءة المثلى للقصيدة، ممثِّلة المعنى.

7,4 خاتمة الدِّيوان:

كما أنَّ مطالع النُّصوص لها أهميتها في بناء أفق النَّص، فقد كانت الخواتيم كذلك، إذ هي آخر ما يُترك في ذهن المتلقِّي، يقول ابن رشيق :" وأمَّا الانتهاء فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكمًا: لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان

أوَّل الشِّعر مفتاحًا له وجب أن يكون الآخر قفلًا عليه"[49]، وهذه العناية وإن كانت بخواتيم القصيدة ومقطعها، فإنَّه قائمٌ في خاتمة الدِّيوان الذي يقوم مقام القصيدة.

في نهاية الدِّيوان يُلقي الشَّاعر نفثاته الأخيرة على الغلاف الأخير معترفًا بأنَّ وجود الشِّعر مرهونٌ بالخسارة والألم:

"لولا الطلليُّ لما حدث الشعر
فلا بدَّ لكي تفتحَ عينيها الواسعتين قصيدة:
أن يحترق الأزرق في الأفق
وأن تنتقل بيوت للريح
وأن يكتظ القلب خساراتٍ
وهو يرى الأحباب تطيش بهم في السفر الوحشي
مسافات عمياء بعيدة"[50]

فالقصيدةُ إذن معادلٌ موضوعيٌّ للتَّجارب الخاسرة، وكما افتتح بمعادلة التَّجربة واللغة في نصِّ الإهداء، ها هو يعود لتلك المعادلة ليقرِّر هذا التَّرابط، من هنا تنبع شعريَّة الخسارة، إذ تتحوَّل التَّجربة إلى لغةٍ منغمسةٍ في المجازات، وهكذايكتسب الدِّيوان تماسكه الدَّلالي، إذ ينتهي الدِّيوان بالارتداد على إرهاصات البدايات، كما بدأ ديوانه (لم يعدأزرقا)، فإنْ كان وجود الشِّعر مرتبطٌ باحتراق الزُّرقة، فمنذ أوَّل عتبةٍ في ديوانه قد أشرع هذا الاحتراق، حين أذنَ للشِّعر أن يملءَ المسافات بين الصَّمت.

5. الخاتمة

قدّم البحث مهادا نظريا وقف فيه على تنوع إسهامات الشعرية بالإشارة إلى تحولاتها عند عدد من النقاد، وقوفا على التحول الذي أضافه جيرار جينيت للشعرية من ربطها بالمتعاليات النصية، التي مهّدت للعناية لاحقا بالعتبات النصية.

ومع بروز البحث في العتبات النصية منح الهامش وما يحيط بالنص أهمية في تعالقه بالمتن، وقد خلصت دراسة العتبات النصية في ديوان (لم يكن أزرقا) لمحمد عبد الباري إلى النتائج الآتية:

1- تحقق موضوعة الخسارة بنية دلالية تصل عتبات النص بمتنه، وهو ما حملته مضامين العتبات بدرجات متفاوتة وضوحا وخفاء، وتصريحا وتلميحا، ليتحقق التماسك والانسجام بين الهامش والمتن.

2- تحقق الانسجام في بناء الديوان بتقسيمه إلى فصول تندرج تحتها قصائد ذات سمات موضوعية مشتركة في كل فصل.

3- ارتباط معاني العتبة الختامية بالعتبة الافتتاحية، وذلك بالتناص بين المعنيين، في طرح العلاقة بين اللغة والتجربة، وهو مستوى يرتد فيه العجز على الصدر لتحقيق تماسك وانسجام على مستوى الدلالة والبنية على المستوى السياقي.

4- وظف الشاعر نصوص التصدير لتمثل قيمة دلالية في ذاتها باستخراج دفائن المعنى من المعاجم، كما وظفها توظيفا تأويليا لتهيئة المتلقي ووصله بمقاصد النص.

5- تخضع فضاءات كتابة القصيدة طباعيا عند محمد عبد الباري في ديوانه لمعايير جمالية، بتوزيع كتابة الأبيات الشطرية على الأسطر بما يحقق لها جمالية في المعنى والأداء.

إن أعمال محمد عبد الباري الشعرية لا تزال منجما للعديد من الدراسات والبحث، إذ يمكن أن ترصد التحولات الشعرية في بناء الديوان، وما يمارسه من تجريب في ذلك ليكون موضوعا بحثيا، والله ولي التوفيق.

6.هوامش البحث:

(1) ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر: 2008م، ص49-50.

(2) هو أبو الحسن برهان الدين إبراهيم بن عمر الرباط، مؤرخ وأديب، من البقاع في سورية، سكن دمشق ورحل القدس والقاهرة، وله عدد من المؤلفات من أهمها: تفسيره المشار إليه، و(مصاعد النظر للإشراف على مقاصد السور)، وتوفي عام 885هـ. ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، ط15، دار العلم للملايين، بيروت: 2002، ج1، ص56-57. وينظر للاستزادة حول نظرية التناسب ومستوياتها: محمود توفيق سعد، الإمام البقاعي جهاده ومنهاج تأويله بلاغة القرآن الكريم، ط1، من نشر المؤلف، القاهرة: 1424ه.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت: 1981، ص287.

(4) ينظر: تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة،ط2، دار توبقال، الدار البيضاء: 1990م، ص 24.

(5) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية،دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت: 1994م، ص11.

(6) ينظر: تزفيطان طودوروف، مرجع سابق، ص23، 24، 86.

(7) ينظر: جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء: 1986م، ص15-18.

(8) ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية،ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء: 1988م، ص32.

(9) ينظر في تطور عناية جينيت بالشعرية: رولان بارت وجيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة: غسان السيد، ط1، دار نينوى، دمشق: 2001م، ص57 ومابعدها، و جيرار جينيت، ، أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ترجمة: المختار الحسني، مجلة فكر ونقد، العدد 16، 1999م، ص 129-136.

(10) ينظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1985م، ص17.

(11) المرجع السابق، ص90.

(12) ينظر: المرجع سابق، ص90-91، مع إضافة المقابلات الإنجليزية للمصطلحات حفاظا على الاصطلاحات العربية التي وردت في ترجمة المصدر، على الرغم أن الدراسة ستستعمل من ترجمات المصطلح مقابلا آخر.

(13) جيرار جينيت، ، أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، مرجع سابق، ص 129-136.

(14) النص الموازي، عتبات النص، المناص، المناصة، مرافقات النص، النص المحاذي، مرفقات النص، النص الملحق، النص المصاحب، ترجمات متعددة استعملت مقابلا لـ(paratext)، ينظر: سهام السامرائي،

مصطلحات العتبات في الدرس النقدي الحديث، ضاد- مجلة لسانيات العربية وآدابها، مجلد1، العدد1، 2020م، ص 69-83.
(15) ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر: 2008م، ص29-32.
(16) عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص27-28.
(17) ينظر: لحميد الحمداني، عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، مجلة علامات، الجزء 46، المجلد12، 2002م، ص23-26.
(18) سامي العجلان، إغواء العتبة، عنوان القصيدة وأسئلة النقد، ط1، نادي أبها الأدبي، أبها: 2015م، ص42.
(19) أبو عبيد الله المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت: 1995، ص28-29.
(20) ينظر: عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص42-43.
(21) ينظر: المرجع السابق، ص44-50.
(22) ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، ط6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: 2006م، ص235-236.
(23) ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمّان: 2001، ص41.
(24) ينظر: فيبر برين، الألوان والاستجابات البشرية، ترجمة: صفية مختار، ط1، مؤسسة هنداوي، القاهرة: 2017، ص19، 24، 111، 112.
(25) محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى، ط4، صوفيا، حولِّي: 2021م، ص27.
(26) محمد عبد الباري، الأهلة، ط4، صوفيا، حولِّي: 2021، ص65.
(27)انفتاح دلالة السكوت على تنوع الدلالة وتعددها أصل من الأصول البيانية في كتب البلاغيين. ينظر: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت: 1982م، ص210. وينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط3، دار الجيل، بيروت، ج3، ص188.
(28) تحدث عبد الباري كثيرا عن (الجرّادية) في مدينة الرياض بالمملكة العربية السعودية، وما يشكله ذلك الحي من تنوع عرقي وثقافي، ثم غادر إلى السودان في (2016م) لأول مرة، ليرحل بعدها إلى وجهات متعددة، ينظر اللقاء على الرابط الآتي ضمن حلقات (إذاعة ثمانية): https://www.youtube.com/watch?v=QOKcFTCKAsg، تاريخ بث الحلقة: 2022/6/29م،تاريخ الدخول: 2023/1/26م.
(29) أ.رتشارد، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة: 2005م، ص380.
(30) أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط، دار الجيل، بيروت: (د.ت)، ج1 ، ص115-116.
(31) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، ط3، مطبعة المدني، القاهرة: 1992م، ص146.
(32) محمد عبد الباري، لم يعد أزرقا، مرجع سابق، ص، 21.
(33) المرجع السابق، ص23.
(34) المرجع السابق، ص30.
(35) المرجع السابق، ص33.
(36) المرجع السابق، ص47.
(37) المرجع السابق، ص81.
(38) المرجع السابق، ص81، 82.
(39) المرجع السابق، ص81.
(40) المرجع السابق، ص86.
(41) المرجع السابق، ص15.
(42) المرجع السابق.

(43) المرجع السابق، ص16.
(44) المرجع السابق، ص17.
(45) المرجع السابق، ص16.
(46) المرجع السابق.
(47) المرجع السابق، ص18.
(48) المرجع السابق، ص23.
(49) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت: 1981م، ج1، ص246.
(50) محمد عبد الباري، لم يعد أزرقا، مرجع سابق، الغلاف الأخير

7. ملاحق:

الإهداء

إلى ملهمي
فعلت ما بوسعها هذه القصائد
ولكن لا عاذل يكفي لوصف حساراتي فيك
لا عاذل العمست قبل أن قصيدة وبعدها

أتم هذا الديوان في الفترة ما بين أغسطس ٢٠١٨ ويناير ٢٠٢٠
في حيفا بيوريا

فهرس الخسارات

هوامش
(أرثي بحسرة)

١- النسخة الثانية من الغريب ١٩
٢- الأرض ماء السراة ٢١
٣- مراثية عند الأطلال ٢٣
٤- قتلتُ لحزنٍ صورتهُ ٢٦
٥- الحطا ٣٠
٦- علاقة شخصيّة مع الوقت ٣٣

هوامش
(أرثي بحسرة عتب)

١- حبٌّ مصابٌ بالسهر ٤٣
٢- تاريخ عادي لامرأة غير عادية ٤٧
٣- تقرير الوحشة ٥٢
٤- الخرابات لنا ٥٧
٥- الشباك في سهوها الأخير ٦٠

هوامش
(أرثي بحسرة)

١- تأبين الصهاريج ٩
٢- شاهد قبر للزمان ١٥
٣- آخر الرايات ١٨
٤- المسرح في صورة جماعية ٢٤
٥- قبلة سلفادور دالي ٢٩
٦- أنثى للوطن والعاصفة ٣٤
٧- التهجئة ٣٩

لولا الخطوةُ ما حسنت الشعرُ
فلا بدَّ لكي تفتح عينها الواسعتين قصيدة
أن تخترق الأرضَ إلى الأخر
وأن تنتظر يومَ تريح
وأن يحط القلبُ حساراتي
وقد يرى الأحباب عقلكَ يهيم في السفر الوحشيّ
مساقاتُ عمياء بعيدا

8. قائمة المراجع:

1- أ.رتشارد، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة: 2005م

2- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت: 1981م.

3- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت: 1982م

4- أبو عبيد الله المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت: 1995م.

5- أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط، دار الجيل، بيروت: (د.ت).

6- إذاعة ثمانية: https://www.youtube.com/watch?v=QOKcFTCKAsg، تاريخ بث الحلقة: 2022/6/29م،تاريخ الدخول: 2023/1/26م.

7- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمّان: 2001م.

8- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة،ط2، دار توبقال، الدار البيضاء: 1990م

9- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء: 1986م.

10- جيرار جينيت، ، أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ترجمة: المختار الحسني، مجلة فكر ونقد، العدد 16، 1999م، ص 129-136.

11- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1985م

12- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت: 1981م.

13- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية،دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت: 1994م.

14- الخطيب القزويني الإيضاح في علوم البلاغة، ، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط3، دار الجيل، بيروت: (د.ت).

15- خير الدين الزركلي، الأعلام، ط15، دار العلم للملايين، بيروت: 2002م.

16- رولان بارت وجيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة: غسان السيد، ط1، دار نينوى، دمشق: 2001م

17- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية،ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء: 1988م.

18- سامي العجلان، إغواء العتبة، عنوان القصيدة وأسئلة النقد، ط1، نادي أبها الأدبي، أبها: 2015م.

19- سهام السامرائي، مصطلحات العتبات في الدرس النقدي الحديث، ضاد- مجلة لسانيات العربية وآدابها، مجلد1، العدد1، 2020م، ص 69-83.

20- عبد الحق بلعابد، عتبات ج. جينيت من النص إلى المناص، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر: 2008م

21- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، ط3، مطبعة المدني، القاهرة: 1992م.

22- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، ط6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: 2006م.

23- فيبر برين، الألوان والاستجابات البشرية، ترجمة: صفية مختار، ط1، مؤسسة هنداوي، القاهرة: 2017م.

24- لحميد الحمداني، عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، مجلة علامات، الجزء 46، المجلد12، 2002م، ص23-26

25- محمد عبد الباري، الأهلة، ط4، صوفيا، حولّي: 2021م.

26- محمد عبد الباري، لم يعد أزرقا،ط1، دار تشكيل، الرياض: 2020م.

27- محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى، ط4، صوفيا، حولّي: 2021م

28- محمود توفيق سعد، الإمام البقاعي جهاده ومنهاج تأويله بلاغة القرآن الكريم، ط1، من نشر المؤلف، القاهرة: 1424ه.