شِعْرِيَّة الاسْتِقطاب بين المثالي والواقعي في الخطاب الشعري العربي الحديث.

The poetics of polarization between ideal and real in modern Arabic poetic discourse

قاصي الشيخ[1]*

[1] جامعة عبد الحميد بن باديس – الجزائر .cheikh.kadi@univ-mosta.dz

تاريخ الاستلام: 2024-01-29 تاريخ القبول: 2024-05-24 تاريخ النشر:2024-06-01

مُلخّص البحث

لا يعدو أن يكون تصريف القول الفني في أسمى معانيه، فرق في المواقف، وإثراء للمعرفة الإنسانية بالحياة والكون والإنسان، وحينذاك لا مناص للأقلام من معين الخيال والدين والأسطورة والفلسفة وعالم الغيب المتأوَّل بحثا عن نموذج أسمى وأعلى للحياة ضمن ثنائية الواقعي والمثالي؛ عندها، يتحول سؤال النموذج، بدلا من ما الفهم الوجودي من خلال ما نعلم يقينا أنه جوهر ثابت سواء أكان المفهوم ماديا أم مثالي؟ إلى ما الفهم من خلال بديهية التغير هو الثابت الوحيد يقينا؟ وإذاك، قد يُرْتهن كُنه الواقعي والمثالي كلاهما ضمن آفاق المعطى المنتظر!

تهدف الدراسة إلى تحديد حدود الوصل والفصل بين الواقعي والمثالي، من خلال الاستعانة بالمنهج الوصفي، حيث كان من أهم نتائجها: إمكانية الوقوف على مستويات تَبَنْيُن الخطاب الشعري ضمن زواية القيمي والجمالي في المعيار الأدبي.

كلمات مفتاحية: خيال – أسطورة – خطاب– جدلي– رموز– وعي– منتظر – شعري.

Abstract:

How sublime the form given to the artistic utterance is, it remains only a variation of attitude and an enrichment of the human knowledge about life, universe and man. At this moment, the pen finds nothing to draw only from imagination, religion, mythology, philosophy and the world of the beyond but interpreted, and in search of a transcendent and refined refined model of life according to the dichotomy of real and the ideal, so that the problematic of the model is being metamorphosed, instead of being "what is the existential understanding" through which we are aware that it is a constant, material or ideal is its object, to become "what to understand, even through a presupposition that the mutant is certainly only one constant. The essence of the real and the ideal becomes dependent on the expected deal.

* المؤلف المرسل: قاصي الشيخ

Keywords: Imagination - myth - discourse - dialectic - symbols - awareness - landscape - poetic

يحاول الأدب إبقاء الانسان في النموذج، أو إبقاء النموذج طافٍ على سطح الوعي الجمعي الانساني، ووسيلته في ذلك النص. أيُّ نصٍ طالما أنه يصدع بوميض دلالي يمتد على رقعة إيحائية تمتد مسارب مُغَيَّبَاتِهَا في التراث والتاريخ والدين والفلسفة واللاوعي الجمعي لتصل تخوم الماضي السحيق الموغل في القِدم للبشرية جمعاء؛ حيث تؤول الكتابة إلى علامات لها مرجعية المعاجم، ومرجعية السياق، ومرجعية التداول1، ومرجعية أخرى أهم وأحكم، ترتبط بالباث والمتلقي كليهما، من حيث الاتفاق على طبيعة الإيماء والتأشير في اللغة، وبصفة خاصة المبدع الذي "يتجه مباشرة إلى العالم الداخلي للقارئ، وذلك بهدف إبراز أجوبة جديدة وغير منتظرة؛ لكن قبل هذا وذاك، ما النموذج وما علاقته بالنص؟.

1. النموذج بين الجمالي والمعرفي.

لعل السؤال لا يلتفت إلى الجانب الجمالي ويكتفي بِصِبْغَتِه المعرفية، إذْ حسبه متاهة الآفاق المعرفية بعدما تشظَّى النموذج في كل مُغيَّبات اللغة وظلالها إلى درجة بات معها التَّبْسيط ضربا من ضروب التعقيد؛ ولعل أفلاطون هو أول من أشار إلى النموذج الأعلى، أو ما يُعرف بِعالم المثل؛ لكن وتحقيقا لإجماع من نوعً ما، نبيحُ لنا التراجع إلى ما قبل زمن أفلاطون، ثم لنبحث على دلالة العلو أولا. لا شك أنها تقترن باتجاه السماء، فتشير رأسا إلى الله منذ الأزل ولا تزال كذلك عند جميع الشعوب، وهذا المشترك الأول بينها، وأما المشترك الثاني، فاتّفاق تلكم الشعوب على المرجعية الدينية لها، مما يُتِيح القول أن صفة العلو في النموذج إنما تعني نسبته لله، أو هو ما أُريد للبشر في جميع الشرائع والديانات والكتب السماوية على الأقل في حياتهم الدنيوية، والأدب لا يخرج عن هذا الناموس، فهو سَعْيٌ خلف النموذج بغض النظر عن طبيعة العلاقة بين النص والحياة، يقول محمود درويش في قصيدة «إلى ضائعة»:

سأحمل كل ما في الأرض من حزن
صليباً يكبر الشهداء
عليه، وتصغر الدنيا
ويسقي دمع عينيك
رمال قصائِد الأطفال والشعراء2

يذهب الشاعر إلى تجسيد كل حزن الأرض صليبا يكبر الشهداء عليه، إنه يُحَوِّرُ مفهوم الشهادة ليقرنها بخلفية توراتية إنجيلية من خلال ربطها بالصليب، ذلك أن معنى شهيد عند اليهود يقابلها لفظ قدوش هاشم: تقديس اسم الله على الأعمال التي ترضي الله بشكل كبير وتعتبر التضحية بالنفس من أجل الديانة اليهودية إحدى أهم ركائزها، وتطلق لفظة الشهيد غالبا على القتلى اليهود في الحروب المكابية والحروب التي تلتها ضد الرومان، كما تطلق اللفظة على اليهود الذين تم قتلهم لأسباب دينية على مر العصور، أما في المسيحية، فيطلق اللفظ شهيد على كل من قتله تبشيره بالديانة المسيحية أو إيمانه بها، وتطلق لفظ شهداء الكنيسة على المسيحيين الأوائل الذين تم اضطهادهم عن طريق الرومان أو البارتيين الذين حاربوا السلوقيين والرومان، أما الشهداء الفلسطينيون فماتوا ويموتون دفاعا عن الدين والمقدسات والتوحيد والوطن بخلفية إسلامية "مطمورة عميقا في اللغة لدرجة أن إخراجها إلى النور يتطلَّب تأويلا مستفيضا**3**". كأن الشاعر يسحب الهوية الاسلامية عن النضال الفلسطيني لصالح الخلفية المسيحية، وهذا بدوره يقود إلى تأويل آخر مرتبط بهوية الأرض والصراع الدائر حولها ومن الأحق بها.

لا يتوقف النص عن إنتاج أنماط النَّمْذَجَة، أدناها محاكاة النموذج الأعلى، ذلك أن الكتابة قد تتحوّل " في بعض الأحيان إلى وسيلة فعّالة تؤسس مجتمعاً جديداً تتهدم فيه معايير وقيم ثابتة لتحل محلّها أخرى تعاكسها وتلغيها "، ومع هذا لا يعدو أن يكون منظومة من الأنساق المتناغمة، وكل نسق، سواء أكان لغويا أم دلاليا، إنما هو نتاج مجموعة من الأنساق اللانهائية لِما مضى من الزمن في مختلف تشعبات المعرفة. سوف يتحول النسق إلى تيمة في نسق آخر آتٍ آخذٍ في التَّشَكُّل عبر امتداد الجغرافيا وما يُستقبل من الزمن، هذا من جهة، أما من جهة أخرى، فسيكون هذا النسق مرتبطا بالإيقاع الكوني ومتصلا بحياة الإنسان في حركاتها وسكناتها، في وعْيِهِ ولاَ وَعْيِهِ منذ لحظة التحالف بين المبدع واللغة.

ينجلي النسق عن مغالبة مستمرة بين مضمرات اللغة التي تُمَوِّهُ عن نفسها بالسُّنن لأجل ركون المبدع إليها، وبين مقاصد المبدع التي تَقَنَّعَت بها خيالات الكبت واللاشعور، ذلك أن المبدع " يعرِّي، دون أن يفطن إلى ما يفعل، دخائله من حُبٍ وبغْضٍ، ونزعات فِكْرِهِ ومُعْتَقِده في الصُّور، ومن خلالها، وهي الصور الكلامية التي يرسمها لِيُوضِّح أشياء مختلفة، تَرِدُ في كلام شخصيَّاته وأفكارها، فالصور التي يستعملها بوحي الغريزة، هي على هذا نوع من الكشف، لا شعوري في الأغلب، صادر في لحظة من المد الشعوري عما يَخْتَلِج في فكره، وما يجري في مسارب أفكاره، وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التي لم يَلْحظها أو يتذكرها، وربما كان هذا أَبْيَنَهَا جميعًا وأهمَّها**4** ". من هنا يجد المدلول لنفسه ذريعة الرفض فيأبى الحضور في اللغة، لكنه في الوقت نفسه يقبل بها دليلا على غيبته دون غيابه، لأن الثاني يعني العدمية، يقول أدونيس:

يا شهدي، يا شهد الشهوة
يا أرضا تجنى في خلوه
يا قبة
فيها كل نجيّ يشهد ربه
يا قاصرا يعلو تحت الزغب
في أحشائك تيه يجرف رمل التعب
في أحشائك أحيا موج الجنس، أكابد سوره مده
أرد العالم في لا حدّه
في أحشائك أعرف أوقن آن الآتي
سر حياتي
فيك أُصور أُبدع، أَعْلى آثاري
أوضح أعتم أسراري

فيك أنشئ، فيك أحقق أن الله.

لا يتناهى5

ضمن رؤيته للتجديد فهما وممارسة، يرى أدونيس أن "تحديد شعر جديد خاص بنا نحن، في هذا العصر، لا يُبحث عنه جوهرياً، في فوضى الشكل ولا في التخلي المتزايد عن شروط البيت؛ بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي هي طاقة ارتياد وكشف**6**، وغالبا ما كانت هذه الممارسة من بوابة الأنوثة التي يراها بوابة للمطلق؛ بل هي طريق الرجل إلى نفسه، وقد أدى به تركيزه على النسق الرؤيوي في إطار استحداث أشكال جديدة، إلى عدم الاكتراث للمعنى المترابط المفيد للقول الشعري، فجعل من الأنوثة ظاهرا يمثله الجسد، وباطنا يثير رغبة النبش من أجل أن يظل الوجود في حركة دائمة، ويظل الانسان تواقا إلى اكتشاف العالم، لذلك "لم يكن بد من خلق لغة ثانية، داخل اللغة الأولى هي لغة الرمز والإشارة**7**.لغةرسم العالم من خلالها جنسيا، تصور يصعب تأويله؛ خاصة عندما يتحول الجنس إلى وسيلة لإدراك تناهي الله! فيتضح فهمه للحداثة على أنها: البحث عن أشكال جديدة لا بما يعادل أنماط الكشف والتصوير؛ بل في المضامين ذاتهابما يجعلها "موقف من أحداث العصر ورؤية جديدة للعالم شكلا ومضمونا، بغض النظر عن تعارضها مع بيئتها العقلية والأخلاقية والدينية،بما يجعل القصيدة، أحيانا، كأنها شظايا تلقفه إطار، أو صورة من أجزاء متنافرة لا يربط بينها أي رابط طالما القصيدة تنمو

2. النموذج بين الغيبة والحضور.

إن المدلول الذي نُعَوِل عليه في تحديد معالم النموذج رفض الحضور في اللغة، مُكتفِيّا بها مجرد دليل على غيبته، جاعلا من النص عالما مركبا ثقافيا ومعرفيا وحضاريا، يُتيح إمكانية التحاور مع الذات والآخر في الحاضر والمستقبل بين ثنائية الماضي والخيال، انطلاقا من بديهية، "لا نشأة للنصوص انطلاقًا مِمَّا ليس نصوصًا، وكل ما يوجد إنما هو عمل تحويل من خطاب إلى آخر، ومن

نص إلى نص**8**"، وبطريقة أخرى، هو حضور في الحضور؛ فإذا كانت الحضور الأولى تعني المدرك الناتج في الوعي المترتب عن الوجود الفيزيائي للغة، فإن الحضور الثاني ما هو إلا النقطة المُمْهظة من تقاطع النصوص السابقة، وإنَّ الغائب الأكبر لَهُوَّ النموذج العَيْني الذي يسعى النص إلى تشكيله، ذاك هو الغياب عندما يُحْصر المفهوم في أَضْيق زاوية.

عود على بِدء، لا غرابة إذا بات الحضور المتعدِّد على حساب النموذج المحَدَّد في مواكب التناص مجرد إهدار للهوية النصيَّة، لأنه، وكيفما انتظمت إشارات النص ضمن فُسَيْفِساء اللغة نستطيع قَصَّ أثر السياقات أو الرُّمُوز المصبوبة داخل نسيج النص انْطِلاقًا من كَيْفِيَّاتِ توزيع الإشارات، لأن "إشارات كل نص هي الإشارات اللغوية والتركيبية بالدرجة الأولى ولكنها تعني أيضاً التقصّي في أبعاد الدلالة والبحث في كل أشكال تجلياتها، وعدم إلغاء الحدود بين نص ونص آخر يتطلّب منا التعامل مع النص باعتباره كياناً مستقلاً، وهذا يعني اتخاذ موقفين: اعتبار النص علامة مميزة ضمن النصوص الأدبية الأخرى أي يتمتع باستقلالية تامة حيال النصوص الأخرى، وثانياً: أنه إنتاج أدبي فني مستقل عن الخطاب السياسي والاجتماعي والتاريخي**9**" إلى درجة التطابق بين الأدبية والاستقلالية، ذلك أن المبدع إن هو فقد حريته، تنزاح القول عن صفته الفنية إلى صفة أخرى يأخذ عنها جميع صفات تجنيسه بما يجعله غير أدبي البتة.

ما انفك درويش يغترف من الأثر التوراتي في كثير من دواوينه؛ إلا أن المؤكد في هذا الاستدعاء، خلطه بين الأصل العربي والأصل العِبري لفلسطين؛ بله امتدت التعمية لسلالة سكانها على غرار ما يحتمله قوله:

أورشليم! التي ابتعدت عن شفاهي...

المسافات أقرب

بيننا شارعان، وظَهْرُ إلهِ

وأنا فيك كوكب10

درويش، شاعر الأرض وشاعر الوطن وشاعر فلسطين، حتى لكأن القول حولها، تحرير للكلام على الكلام؛ ذلك أننا نصل لنفس المعنى تقريبا مع كل تأويل، قد تكون القراءة مجرد انزياح للفهم بتحميل المعنى الذي نريد، وما التراكيب سوى سبل إليه؟ غير أن الموقف السلوكي هو الحرز الوحيد للمعنى، ويكون هذا الموقف محصورا بين: لماذا يكتب درويش؟ وماذا كتب؟ عندها تَسْتَبين مساحة المقروء في السطح المرئي للغة، تمدّدَ القول الجديد داخله لعلة الخرق المعياري، ذلك أن سياق المقطع، يُجمل سكان فلسطين كلهم في الأصل العبري، وأن بعضهم يعيش في كنف الحرية والبعض الآخر مستعبد من طرف الفريق الأول، فكأنه درويش ينقل العلاقة بين الفريقين إلى نفس النسب منذ عهد أورشليم؛ بما يُجيِّد الجانب الديني في الصراع على القدس بين الفلسطينيين واليهود، فيكون الإغماض والتعمية الموقف الأخير الذي تنتهي إليه الكتابة، لأنه موقف يُبَلْوِره وعي الشاعر بمعارضته الانتظام في سياق القيم والأفكار والمعتقدات، بما يعني رفض المعايير التاريخية والدينية، رفض تشي به «أوراشليم» بما فيها من تحيُّز إيديولوجي.

يصنع النص عالمه بكل ما فيه من كلمات وأصوات ورموز وألوان وقصص وأساطير مُعْتمدا على إيقاع تتناغم فيه تلكم العناصر من كليات وجزئياتٍ في طقسٍ ينبثق عنه ويخترق الآفاق، فتحلق شعرية الأثر أو روحه في هذا الجو الذي سرعان ما تتبدَّد معالمه متجاوزة أفقي الباث والمتلقي، فتنتقل هويته لأنساقه الثقافية؛ إذ للمبدع حرية القول وأنماط التركيب وسلم التصريف، ولها حرية المعنى وأضربُ التحرير وطرق التأويل، تأويل ذو معنى يقف عنده عقل، وتركن إليه نفس، ذلك أن "الشعر هو أحد أقدار الكلام. وعندما نحاول تمحيص سيرورة وعي اللغة على مستوى القصائد الشعرية، يَتَراءى لنا أننا نصل إلى حيِّز إنسان الكلام الجديد، ذلك الكلام الذي لا يكتفي بالتعبير عن أفكار وأحاسيس فحسب، بل الذي يحاول أن يكون له مستقبل، ويمكن القول ربما إن الصورة الشاعريّة في تجديدها تَشُقُّ مُسْتَقْبل اللغة**11** "، لكن وفي غمرة تدافع الأنساق المرتبطة بسياقاتها نحو النص طور التَّشَكُّل، تكون مداليل الانطلاق قد تغيرت كليةً عند الوصول، لأنه "من الواضح أن كل انتقال من لغة إلى لغة أخرى يفرض إعادة السياق. يمكننا أن نقبل كقاعدة عامة أنه عندما

تشكل لغة الانطلاق ولغة الوصول جزءاً من فضاءين ثقافيين داخليي المنشأ، فإن بعض السمات الجنسية للنص الأصلي تُهدد بفقدان وظيفتها في لغة الوصول، أو أيضاً بأن تكون مرتبطة بتعريفات جنسية غير مناسبة للنص الأصلي**12**"، وإذَّاك غالبا ما ينتهي تأويل القصيدة الجديدة على أنها ركام من الصُّور، وسلسلة لا تنتهي من خرق السنن وخرق الخرق، يرسم الشاعر العراقي يوسف الصائغ صورة لله يبكي، في قصيدة له بعنوان سفر الرؤيا، يقول فيها:

وأعطاني رفشا، قال الرَّب: احفر...

مولاي –صرخت– أرجوك لا تلْعني..

من يجسر أن ينبش أجداثا هادئة..

صرخ الروح: احْفر..

الرفش يجرح الأرض، فأسمع أنات الموتى

عالقة بالرفش، تنقِّعه عرقا

ويْحي،

عرق الموتى ندّاني.. خضَّبني..

عرق الموتى.. أرعبني..

لكن يدي ظلت تحفر، والرَّب يراقبني

حتى ارتعش الرفش، وأومض نور كالوحشة

فوق عيون الرب

مولاي –صرخت– أعني..

فتبسم لي، ورأيت دموعه في عينيه

وأبعدني عن باب القبر

ورأيت الروح يمر أمامي كالسيف، ويجثو..

حينا13

تماهت القصيدة الحديثة مع كثير من الأجناس الأدبية، فكانت الحكاية واحدة من هذه الأجناس التي أَثْرت فنون القول الشعري؛ إذْ اكتسبت اللغة وعيا دراميا عبرِ مَسْرحة الكلام، ما جعلها طيِّعة قادرة على بناء أشكال جديدة مكَّنتها من تطوير قدرة أدائية إلى وظيفتها التعبيرية. عبر طاقة الإراءة تلك؛ حمل الشاعر مِرآةً ترصد اختلال الموازين وضياع القِيَّم الاجتماعية بما يجعل قراءة المتن وتأويله ضمن معيار الواقعي والتَّخْييلِي بغية الكشف عن مضمراته، دون معنى خارج النزعة الدرامية والمنطق العام الذي يحكم عناصرها، ذلك أن استقطاب الخطاب الشعري يمنع تمركزها حول بنيتها والتركيز على المفهوم المجرد للواقعة أو الحادثة، لأنها ليست إلا حقلا دلاليا أكثر اختزال، لا يلتفت القول الشعري لما تعنيه بنيتها السردية؛ بل، عمل معناها في سياقه. فأما على مستوى المعنى، فإنه سلسلة من المحاورات تتحرك بين النبوءة والجنون وبعض الطقوس الأسطورية وكثير من الغرائبي، فسيفساء من الأحداث الخرافية منسوجة من بقايا الميثولوجيا السومرية والاغريقية القديمة، ومسحة من الخيال والهذيان، وأما على مستوى عملها في الشكل العام للقصيدة باعتبارها وحدات رمزية، فلا إمكانية للتأويل، لأن كل وحدة رمزية سلسلة من الإحالات اللامتناهية في خلفياتها، بما يعارض المعايير العقلية لزمن الكتابة.

3. تأجيل مستمر.

ينكشف الأمر برمته على انزياح بِطول وعَرْض وعُمْق كَكُتلة مُتحركة، انْتهى بنفي النص بعدما عجز على نفي احتمالية التأويل اللامتناهي، وصار النموذج يرفض الحضور مُكتفيا بلعبة الاختفاء، غير أن فندا رجع ولو بعد أمد، أما النموذج فيُصِرُّ على غيبته، فهذا الحضور المؤجَّل هو ما يُفسِّر "غياب المركز الثابت للنص؛ إذ لا توجد نقطة ارتكاز يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوق بها، أو حتى عدد من التفسيرات والقراءات للنص، وإن ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشيا في قراءة أخرى، وإن ما هو هامشي في قراءة ما يغدو مركزا في قراءة ثانية**14**"، وتستمر اللعبة ضمن سلسلة من التمركزات التي يصعب حصرها كونها تتغير بتغير

خلفياتها الابستمولوجية، ناهيك عن المغالبة المستمرة بين مضمرات لغة النص وصُوّره وأفكاره ورؤاه من جهة، ونظيرتها عند المتلقي أو القارئ من جهة أخرى.

لقد بات النص المشَيَّد حديثا كمثل ثوب تمت خياطته من آلاف الرُّقع المأخوذة من أثواب أخرى قديمة، دون أن تتمزق، لكن مع ذلك صار ثوبًا عَيْنِيًّا، فإذا شئنا البحث عن أصل الخيوط التي نسجت بها تلكم الرُّقع، قادنا البحث إلى أشعار وأوبارٍ لم تكن لِتخطر على بال، وكذلكم لغة النصوص تفعل، لأنه " ليس لأية وحدة منخرطة في بنية نظام معينٍ معنى مُستقل بذاتها، بل هي تستمد معناها من النظام ككل. الكلمة المفردة ليس لها معنى في ذاتها، بل تستمد معناها من الوحدات أو الكلمات الأخرى المجاورة لها في السياق الذي تَرِدُ فيه10 "؛ إذْ ها هي الدراسات اللسانية الغربية بكل اتجاهاتها، لما حاولت المواكبة اللسانية لمسيرة تشكُّل الابداع الغربي، وجدت نفسها تُؤَرِّخُ لتحولات الواقع وأشكال الوعي، فحاورت التراث، وأحصت مصادر الرموز والأساطير، يكاد يكون رمز المسيح القاسم المشترك بين كل شعراء الحداثة، إذْ وظَّفه معظمهم بمعانيه النصرانية الدالة على التضحية والفداء والخلاص والانبعاث، على شاكلة صلاح عبد الصبور في قصيدته، أغنية خضراء:

أنا المصلوب، والحب صليبي

وحملت عن الناس الأحزان

في حب إله مكذوب15

يرى عبد المعطي حجازي أن عبد الصبور كان يصنع لغته من "تراث الكتب المقدسة وبالتحديد لغة التوراة والإنجيل16، خاصة لما يلبس قناع المسيح، في هذا المقطع، أثناء صلبه وهو يريد معنى التضحية من خلال حمله الأحزان عن الناس؛ لكن وصفه للإله بالمكذوب لا يمكن تأويله سواء أَعَنَتْ الألوهية مفهومها المسيحي بعقيدة التثليث، باعتباره أحد الأقانيم الثلاثة، أم عنت مفهومها الديني فكانت النتيجة وكأنه وعي متأخر، ولربما هذا الواقع الذي يعيشه النص الحديث من خلالنا، لا يكشف أسراره إلا للأجيال التي تأتي بعدنا، وهكذا تستمر الدائرة مغلقة في انتظار من يكسرها، ولن يكون ذلك إلا بالنظر إلى الرموز والأساطير وغيرها من الأنساق والسياقات، على أنها

مجرد استعارات في الاستعمال "لإثارة العاطفة وتكثيفها بحيث نرى الأفكار لا بعين العقل بل بعين المخيلة. نراها شيئاً محسوساً ملموساً، شيئاً نابضاً حياً يفاجئنا ويدهشنا، شيئاً ينقل إلينا من وراء المألوف والظاهر ليعيش معنا في اللحظة وليعيش إلى الأبد**17**"، أو أنها غرائبِيَّات في أزمنتها –على قول الدكتور عبد المالك مرتاض–تعبير عن محاولة للسيطرة على هواجس ما، كابدتها الذوات التي كانت بمثابة أرحام لها على مستوى وعيها أثناء سعيها خلف تشكيل نموذج أدبي، فحين "يظن نقاد الأدب المحدثون أنهم يكشفون حجب الأدب، فإنه في الحقيقة يكشف الحجب عنهم، لكن مادام هذا يحدث بصورة أزمة بالضرورة فإنهم يتعامون عما يجري فيهم، وفي اللحظة التي يدعون فيها الخلاص من الأدب، يكون الأدب قد حل في كل مكان، فما يسمونه الأنثروبولوجيا وعلم اللغة والتحليل النفسي، ليس سوى الأدب، وهو يعاود الظهور، مثل رأس الهيدرا، في المكان الذي وئد فيه**18**". **يقول أمل دنقل:**

فأخبروه أنني انتظرته مدىً على أبواب "روما" المجهدة
وانتظرت شيوخ روما . تحت قوسِ النصر . قاهر الأبطال
ونسوةُ الرومان بين الزينة المعربدة
ظللنَ ينتظرن مقدمَ الجنود
ذوي الرؤوس الأطلسية المجعدة
لكن "هانيبال*" ما جاءت جنوده المجندة
فاخبروه أنني انتظرتُه .. انتظرتُه..
لكنه لم يأت!
وأنني انتظرتُهُ .. حتى انتهيتُ في حبال الموت
وفي المدى "قرطاجةُ" بالنار تحترق
قرطاجةُ كانت ضميرَ الشمسِ: قد تعلَّمت معنى الركوع
والعنكبوتُ فوق أعناق الرجال
والكلمات تختنق

يا إخوتي: قرطاجةُ العذراءُ تحترق

فقبِّلوا زوجاتكم،

إني تركت زوجتي بلا وداع

وإن رأيتم طفليَ الذي تركتُه على ذراعها.. بلا ذراع

فعلِّموه الانحناء..19.

لقد مزج الشاعر بين القائد القرطاجني (حنبعل) الذي حارب روما في عقر دارها وكاد يحتلها كاملة، وبين الإمبراطور الروماني المعربد (نيرون) الذي أحرق روما، لكن الصورة المركبة جاءت مشوشة مستعصية على التأويل، ذلك أن حنبعل يرمز إلى رغبة الشاعر الدفينة في رؤية من يكسر شوكة اليهود ويحرر الأرض ويخلِّص الشعب الفلسطيني من محنة الاحتلال؛ أما نيرون، فما كان عمله بطولة؛ بل طيشا وتهورا أدى به إلى إحراق روما وشعبها، لذا فإن سَحْب دنقل الحرق إلى قرطاجنة التي يرمز من خلالها إلى فلسطين لن يكون وقفا على اليهود لأنهم بمعية الفلسطينيين، علما أن اليهود نجوا من حرق روما وأُلبست التهمة للمسحيين كون اليهود كانوا محميين من طرف (بوبياسبينا)زوجة نيرون، وبالتالي يبقى المعنى حبيس دائرة مغلقة، نجاة اليهود هناك بحماية زوجة نيرون ونجاتهم هنا بحماية هيئة الأمم المتحدة.

4. خاتمة:

ما يزال الدرس النقدي يتناول حركة النصوص، ويرصد التطورات التي يعرفها على مستوى البُنى التركيبية، سواء من جهة النسيج اللغوي أو الحقول الدلالية، وعلى قدر غِنى التجربة وثرائها تتجدَّدُ الوسائل الإجرائية لمعظم المقاربات النقدية من حيث التنوع والابتكار، وهي إلى يومنا هذا تُحَاول تَمَثُّل الأُطُر الثقافية التي أثمرته، فَتَجِد أن تغيُّره المستمر هو الثابت الوحيد فيه، لذا وجد السؤال لنفسه مشروعية المطاردة التي تحاول كشف آليات ومستويات هذا الانزياح المكتسح النص على

جميع الأصعدة، أملا في القبض على المدلول الغائب والتأسيس لشعرية تزداد توهجا تحت السطوع لا الاستخفاء في غياهب التخمين والتأويل، قد تتبدل الأسئلة وتتنوع، لكنها ليست أكثر من قراءات، منها ما يستند إلى مرجعيات فكرية ومعرفية ودينية وفلسفية وتراثية، ومنها ما يتوسم الصواب في سؤال المنهج فيعتمده، فأما النوع الأول من الأسئلة فلم يخرج عن محاولة التأويل لمرجعيَّاتِه السالفة، وأما المنهج فيقول غير ما يقوله النص، وبالتالي لم يبتعد عن دائرة تأويلٍ يستمد بذوره من ذاتية القارئ أو المنظِر، فإن كان لا مناص من التأويل، فما نهايته؟ أي: ما الحَدُّ الفاصل بينه وبين العبثية؟ بعدما أصبح الخطاب الشعري شبيها بِحَلمٍ تمتد فيه اللحظة الشعورية، حتى لَيَكُون هذا الامتداد لحظة كونية واحدة، تستوعب باث الخطاب ومتلقيه وما يحيط بكل منهما من سياقات مختلفة تحكم كل الأطراف على مستوى المعطى اللغوي، من هذا الأخير، ينطلق القارئ لبحث جمالية التخييلي ويقينية الحقيقي ومدى انتهاك الأول للثاني، ذلك أن سعي الشاعر خلف جمالية الخطاب في الشعر العربي الحديث، كثيرا ما فَوَّت عليه الانتباه لانتهاك التخييلي للحقيقي أحيانا، وأحيانا أخرى، لا يكون الوصول إلى المطلوب إلا عبر هذا الانتهاك الذي وجد نفسه في موقع صدامي.

5- الهوامش:

1 أمبرتو إيكو (Umberto Eco) الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2000، ص: 17

2 محمود درويش، الديوان: الأعمال الأولى1، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2005. صص: 238-239.

3 بول دي مان(Paul De Man)، – العمى والبصيرة – مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تر: سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، دط، مصر، 2000م، ص: 14.

4 ستانلي هايمن . النقد الأدبي و مدارسه الحديثة ج1. ترجمة: إحسان عباس . دار الثقافة بيروت، دط، لبنان. 1958م ص :297.

5 أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط4، بيروت، 1985، ج1، صص: 214-215.
6أدونيس: زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط2، لبنان، 1978.ص:14.
7أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الابداع والاتباع عند العرب– الأصول- دار الساقي، ط7، بيروت، 1994.ص: 95 .
8 تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشرط2، المغرب، 1990م، ص:76.
9 حسين خمري . الظاهرة الشعرية العربية بين الحضور والغياب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، سوريا، 2001م،ص:57
10 محمود درويش، الديوان: الأعمال الأولى1، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2005. ص: 302.
11 غاستون باشلار . شاعرية أحلام اليقظة . علم شاعرية الأحلام الشاردة . ترجمة: جورج سعد . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع ، ط1، الجزائر. 1991م . ص :7.
12 جان ماري شيفر. ما الجنس الأدبي؟ ترجمة: غسان السيد. منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، سوريا، د ت. ص:103.
13 يوسف صايغ، ديوان يوسف صايغ، دار الشؤون الثقافية العامية ، د ط، بغداد، 1992،صص: 120 - 121.
14 عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، د ط، الكويت، 1998م، ص:367.
15 أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، ط3، القاهرة، 1987.صص: 114 - 115.
16 جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، بيروت، 1984، ص: 260.
17 يوسف الخال، دفاتر الأيام، دار الريِّس للكتب والنشر، د ط، لندن، 1987م، ص:104.
18 18 بول دي مان(Paul De Man)، - العمى والبصيرة – ص: 14.
19 أمل دنقل، الأعمال الشعرية، صص: 114 - 115.

6. قائمة المراجع:

أدونيس: زمن الشعر، لبنان، دار العودة بيروت، 1978.ص:14.
أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، دار العودة، 1985، ج1، صص: 214-215.
أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الابداع والاتباع عند العرب– الأصول- ، بيروت، دار الساقي، ط71994.ص: 95 .
أمبرتو إيكو (Umberto Eco) الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، الجزائر، جسور للنشر والتوزيع، 2000، ص: 17
أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1987. صص: 114 - 115.
بول دي مان(Paul De Man)، - العمى والبصيرة – مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تر: سعيد الغانمي، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م، ص: 14.
تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المغرب، دار توبقال للنشر، 1990م، ص:76.

جان ماري شيفر. ما الجنس الأدبي؟ ترجمة: غسان السيد، سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ت. ص:103.

جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، 1984، ص: 260.

حسين خمري . الظاهرة الشعرية العربية بين الحضور والغياب، سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م،ص:57

ستانلي هايمن . النقد الأدبي و مدارسه الحديثة ج1. ترجمة: إحسان عباس، لبنان، دار الثقافة بيروت، 1958م ص :297.

عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1998م، ص:367.

غاستون باشلار . شاعرية أحلام اليقظة . علم شاعرية الأحلام الشاردة . ترجمة: جورج سعد، الجزائر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع ، 1991م . ص :7.

محمود درويش، الديوان: الأعمال الأولى1، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، 2005. صص: 238-239.

محمود درويش، الديوان: الأعمال الأولى1، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، 2005. ص: 302.

يوسف الخال، دفاتر الأيام، لندن، دار الريّس للكتب والنشر، 1987م، ص:104.

يوسف صايغ، ديوان يوسف صايغ، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامية ، 1992، صص: 120 - 121.