شعرية الإنزياح في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت !"

د . حسين خمري
جامعة منتوري قسنطينة

1 - بداية ...

يتفق الدارسون على أن الشعر هو صناعة العرب الأولى بإمتياز ، و هو ديوان العرب ، و عليه تأسست المعارف العربية من علوم لغوية و بلاغة و تفسير و أصول و يختزن التجارب الإنسانية و يصور علاقة الإنسان بعالمه و بمحيطه ، لذا احتفل به العرب لدرجة أنهم وضعوه جنبا إلى جنب مع آلهتهم على جدران الكعبة لعبادته ، و يعود هذا إلى الأصول الأسطورية لقول الشعر و تلقيه حيث كانوا يعتقدون أن الشياطين هي تلقن الشعراء قصائدهم انطلاقا من وادي عبقر ، و هو ما جعل الوهم يتسع و العلاقة تضيق بين الشعر و السحر ، لأن الشعر كان يسحرهم و يأخذ عليهم مجامع قلوبهم لدرجة أنهم اتهموا الرسول عليه الصلاة و السلام بالشاعر و الساحر ، فرد عليهم سبحانه و تعالى:" و ما علمناه الشعر و ما ينبغي له " .

و الإهتمام بالشعر في عصر " القرية الصغيرة " و الانفجار الإعلامي ، عندنا نحن العرب ، يعني ترميم الذاكرة الحضارية و جبر انجراحاتها ، لأنه يلبي الحاجات الجمالية و يعلمنا أساليب الإقناع و البلاغة و التراكيب اللغوية و سائر الوظائف المسندة إليه قديما و كذا طرائق التبليغ الدقيقة ، إلا أن الوظيفة الإخبارية الإعلامية لم تعد من مهام الشعر التي تكفلت بها وسائل الإتصال و هو ما جعل منه خطابا نوعيا متميزا يتقاطع مع الخطابات المختلفة التي تحاول ان تجد لنفسها مضمارا داخل هذا الفضاء الإنساني الرحب .

و تجاوز الخطاب الشعري المعاصر لوظيفة الإخبار ، و التركيز على خصوصيته الشعرية دون سواها يجعل القارىء يركز على آلياته اللغوية و طرائق اشتغاله و منظوماته البلاغية التي تكون شعريته و تؤسس خصوصيته ، و تبعده عن الابتذال و إعادة نظم الخطابات أو تحوله إلى صدى باهت المعالم من أصدائها .

2 - اعتبارات منهجية

لقد أفضى النظر النقدي الحديث إلى التعامل مع الخطاب الشعري

باعتباره خطابا نوعيا متميزا ، أي مجموعة من الانزياحات مقارنة مع معيار نمطي ثابت متفق عليه قصد إنتاج أثر ما لدى المتلقي (1)و هذه النظرة جاءت لتتجاوز الفهم التقليدي لطبيعة الشعر و وظيفته ، و التي حصرت الطبيعة في تقنية شكلية و هياكل موسيقية فارغة (أي " الكلام الموزون المقفى الذي له معنى " ، على حد تعبير قدامة بن جعفر (2) ، أو مجرد محاكاة (ارسطو)(3) ، و التركيز على وظيفته من التعبير ، و الانكماش كما يتجلي بصورة واضحة في الدراسات النقدية السياقية .

و هذه النظرة الاستعمالية \ الوظيفية أدت بالشعر (و الشعرية خاصة) إلى الضمور و الانكماش و التقلص و أفضت إلى إلغاء كل الحدود بين الخطابات الشعرية و الخطاب الايديولوجي ، و بالتالي تحول الشعر إلى وظيفة مثل الوظائف الأخرى . و قد تكرست هذه النظرة عند النقاد الايديولوجيين الذين رأوا فيه سحاحا لرد الخصوم و وسيلة إقناعية لجلب الخصوم إلى معسكرهم و تحويلهم إلى أنصار .

و مع الشكلانيين الروس ، اتخذ النقد المعاصر موقفا راديكاليا من الممارسات التقليدية التي ترى في الأدب مجرد "وثيقة" تعبر عن مرحلة تاريخية معينة أو ممارسة إجتماعية محددة أو من الاعراض النفسية التي تكشف عن حاله صاحبها : فاطلق رومان باكبسون شعاره الحاد ، مستعينا بالدراسات اللسانية ، أن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب إنما هو الاديبة LA LITTERARITE إلتي تمثل انزياحا بالنسبة للخطابات الأخرى (4)، ثم أتبع هذه الملاحظة الحاسمة بأخرى عند تحديده لوظائف اللغة من خلال ملاحظة التواصل مركزا علي الوظيفة الشعرية ، فيما يتعلق بالادب ، لينتهي " في بحثه " الشعرية و اللسانيات " إلى هيمنة الاستعارة على الخطاب الشعري و الكناية على الخطاب النثري (5) و هذان الوجهان البلاغيان يعتبران مكونا أساسيا من مكونات الخطاب الشعري .

انطلاقا من هذه الملاحظات ، يمكن النظر إلى النص الشعري باعتباره فضاء سيميائيا أي فضاء تتجاور فيه الإشارات و العلامات و الايقونات و

أنظمة الترميز و بلاغات التخييل ، و تفرقة الاصوات ، و من كل هذا يعيد نسج القصيدة و يعطيها شرعيتها الشعرية .

3 - القصيدة و الشعر :

إن المتصفح لكتب التراث يصادفه كم هائن من التعريفات المتباينة للقصيدة و طبيعتها ، و تقنياتها المختلفة و أنواعها ، و لكنه لا يجد تعريفا واضحا للشعر . إن القصيدة كهيكل يمكن تحديد ملامحه بكل يسر و ضبط آلياته و تحديد ملاقاته ، و لكن الشعرية POETIQUE لم تحض إلا بالقليل النادر من الملاحظات ، و هذه الملاحظات لم يتم ضبطها نقديا و لا اصطلاحيا ، و بقيت في دائرة التخمين و الانطباع و الاجتهاد و الحدس ، أي أن فكرة " الشعرية " موجودة لكن صياغتها صياغة نقدية لم يفصح عنها كمصطلح "الفحولة " الذي لو يتجاوز الأصمعي تعريفه بأنه القادر على الانجاب ، أي الذكورة ، و كالطبع (في مقابل التكلف) أي الموهبة . أو عدم القابلية للترجمة و النقل كما نجد ذلك عند الجاحظ (6) ، و الذي أكده بشدة في العصر الحديث هنري ميشونيك H MESCHONIC أو النظم والتأليف و اللطيفة و الفضيلة و المزية ، كما يتردد بكثرة عند عبد القاهر الجرجاني ، و هذه الكلمات \ المصطلحات تشير إلى الشعرية لكنها لا تفصح عنها و لا تتعامل معها باعتبارها جوهر أو ماهية الشعر .

من خلال هذه الملاحظات يتجلى أن " القصيدة هي وعاء الشعر " ، أي هي البيت الذي تسكنه ، و الذي يمكن بدون عناء كبير أن يحدد قسماته و يرسم حدوده (7) ، و لكن الشعور الذي يحسه القاريء داخل هذا المسكن بقي مسكونا عنه ، لم يخض النقد فيه غير ان النقد الحديث " في سياقه السيميائي يحاول الكشف عن الشعرية التي لا يحصرها في القصيدة ، و لكنه يراه في كل شيء يغامر باتجاه خرق المعايير و تجاوز المألوف بغرض إحداث أثر ما في المتلقي (8). و هكذا لم تعد اللغة الشعرية L P تقتصر على القصيدة و لكنها

تحاول الإرتفاع إلى الجمالي و الفني ، كما ترى ذلك جوليا كريستينا (9) .

و لتجاوز التعارض الأبدي بين الشعر و النثر أي بين الموزون و المرسل ، ثم التأسيس النظري لمفهوم النص كمفهوم نظري إجرائي يمكن الناقد من دراسة النص الادبي و تفكيك عناصره و التعرف على خصوصيته باعتباره نظاما من العلاقات و نسقا من الدلالات و اشتغالا على اللغة و المجازات و الاستعارات ، لان قضية الشعر ليست قضية توصيل و لكنها مشكلة تشكيل (10) . و من هنا يتعين القول إن الشعر قضية لغوية ليس قضية فكرية أو معرفية ، و على هذا " يتأسس الشعر نتيجة لعملية بناء بالكلام و في الكلام أو هو إبداع داخل إطار النظام اللغوي و بواسطته ، (11) و يعيد بناء النظام اللغوي و يشكله تشكيلا جديدا .

4 - من المقدمة إلي النص :

يفتتح الشاعر عبد الله حمادي ديوانه " البـــرزخ " و السكيـــن " (12) (منشورات وزارة الثقافة 1998 ، دمشق) بمقدمة تنظيرية تجتهد لإعطاء مفهوم للشعر و تحديد ماهيته ، و ينهيه بقصيدة " يالمرأة من ورق التوت " و بين هذين الحدين فضاء شعري تختلف تجاربه الإبداعية و تتنوع مستوياته اللغوية مندفعة باتجاه القصيدة النهاية .

و القصيدة الأخيرة ، إذا قرأناها في ضوء النصوص السابقة تمثل تجاوزا نوعيا ، ليس لأنها الاخيرة ، و لكن لأنها تمثل ، حقيقة دخولا في تجربة شعرية جديدة تعتمد على اللغة و تفاعلاتها الجمالية ، حيث تتمهد الكلمات و تقوم بأدوار و وظائف لم تألفها من قبل ، و هذا خلافا لقصيدة " البرزخ و السكين " التي تجتهد في بعث الجو الصوفي و توظيف الرموز التي تحيل إلى ذلك محاولة تحيينها بالراهن ، أن التجربة الصوفية هي في الاساس تجربة شعرية بالدرجة الاولى (13) ، و تطمح إلى معانقة المطلق و تجاوز السائد المبتذل للكشف عما لم يكشف من قبل و إظهار الوجود بمظهر جديد و تنزيل اللغة منزلة الوجود .

و إذا احتكمنا إلي المنطق الداخلي نلاحظ ان المقدمة التنظيرية " ماهية الشعر " و قصيدة " المرأة من ورق التوت " نكتشف ان المقدمة قد كتبت من أجل توضيح هدة القصيدة و ترسيخها في الذاكرة الشعرية . و دون قراءة هذه المقدمة التي تشكل بيانا حقيقيا MANIFESTE تبدو القصيدة غريبة عن التجربة الشعرية للشاعر عبد الله حمادي ، لأنها تغاير باتجاه اللغة و البحث عن جوهر الشعر بعيدا عن الصخب اللغوي الذي نجده في مجموعة " أغنيات الجزائر " التي تعرض الموضوع - الجزائر في شكل أغاني تعتمد على الإيقاع الخارجي و عنصر الإنشاد ، و " رباعيات آخر الليل " التي تمثل مجموعة من المقاطع الشعرية التي تتناول عددا من التجارب الشعرية و التي لم تستطع تجاوز هذا النوع من القصيدة عند غيره من الشعراء أمثال عمر الخيام و غيره من الشعراء الفارسيين و نجد أن قصيدة " مدينتي قصيدتي " تتقاطع من الكثير من المواقع مع ديوان " مدينة بلا قلب " للشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي مع التصاقها بالراهن الجزائري و محاولة تلمس خصائصه و القبض عليها من خلال لغة تجتهد للإبتعاد عن جنس " المرثية " لمعاينة دلالتها و الإنصات إلى خطابها المتناقض الدلالات و المتباين المستويات .

لهذه الأسباب تبدو قراءة المقدمة " ماهية الشعر " ضرورية لتلقي القصيدة - الموضوع " يا امرأة من ورق التوت " التي يمكن اعتبارها نهاية منطقية لنضج مطرد داخل التجربة الشعرية لعبد الله حمادي ، و لا يمكن أن نخرج بهذه الملاحظة دون قراءة قصائد المجموعة كاملة قراءة واعية و تحديد أهم مفاصلها و دلالاتها الايحائية .

و على مستوى التنظير نلاحظ ان المقدمة " ماهية الشعر " تمثل نقلة نوعية بالنسبة للمقدمة التنظيرية التي كتبها عبد الله حمادي لديوانه تحزب العشق يا ليلى (دار البعث 1982 قسنطينة) و التي جاءت تحت عنوان " لوازم الحداثة و المعاصرة للقصيدة العمودية " (ص 7 - 42) ، و هذه المقدمة الأخيرة توضح بعض القضايا النظرية و تعيد تصحيح بعض المنظورات النقدية بعد ست عشرة سنة من البحث و التأمل في آليات الخطاب الشعري و

طرائق اشتغال اللغة و الأنظمة الرمزية و وسائل التخييل و أساليب التناص و نظم الانزياح ، و هذا بعد تأصل النظريات النقدية و إعادة تشكيلها للنسق النقدي العربي .

و تتفق " لوازم و الحداثة و المعاصرة " مع " ماهية الشعر " في الركيز على اللغة التي تمثل حجر الزاوية في البناء الشعري و بواسطتها يتم إنتاج الصورة الشعرية ، لان " لغة الشعر لغة من نوع خاص يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر " (ماهية . 5) و هذا بغية الوصول إلى سر الأسرار و كنه الخطاب الشعري و البحث في ذاكرة النص الشعري ، و هذا السر " يكمن في ذاكرة الفن التي هي اللغة و في ما يترتب عن تنظيمها من صور فنية "(14) ، و بهذه الكيفية يتم تحرير الكلمة من الدلالات الما-قبلية و شحنها بدلالات جديدة لا يمكنها على الإطلاق أن تخضع للقياس القاموسي " (15) .

و تهدف هذه " المناورات " البلاغية و التشكيلات اللغوية التي تعدل علاقاتها و دلالاتها باستمرار إلى إحداث أثر جمالي عند المتلقي دون السقوط في التصريح أو التردي في التحريض ، لأن الشعر - برأي عبد الله حمادي - " لا يسرد و لا يصف و لا يعلم و لا يتضمن حقائق ثابتة ، إنه ينطق بلسان حال العالم دون أن يذكر حالا من أحواله المجردة ، أو وجها من وجوهه " (16) ، أي فك الارتباط المنطقي بين الكلمات و مرجعياتها الخارجية ، حتى يتمكن الشاعر من قول ما لم يقل من قبل و " بمثل هذه الصور التي (تنعدم) فيها القرائن المنطقية (تتفجر) ثورة الشعر المعاصر الواعية بما تفعل و المميزة له عن سواه في مسيرة الشعر الطويلة (17) . هذه الملاحظة من الشاعر تفيد أن الاهتمام لم يعد ينصب على الفكرة ثم إلباسها لبوسا شعريا ، و لكن اللغة تصير هي المنتجة للفكرة و دليل عليها و علامة لها ، و بهذه الطريقة تنمحي الذات القائلة ، أو الشاعر من فضاء القصيدة و تنسحب لتترك المجال للذات اللغوية للتمشهد ، و يتم " تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل بالأدب المهيمن : المؤلف ، إنها تفتح النص على القاريء بما ان القاريء هدف أولي

للنص ، و تزيح المؤلف مؤقتا إلي أن يمتليء النص بقارئه و القاريء بالنص (18) . و هنا يحدث الانتقال من سلطة القائل الذي اكتسب شرعية أدبية من خلال كتابته لنصوص شعرية معترف بها رمزيا بواسطة النشر إلى سلطة الخطاب الشعري الذي " ينطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بالإجابة عنه مهما حبلت بالتجريب و المعرفة (19) .

من هنا يتجلى لنا أن سلطة الخطاب تتأسس على الانفتاح و تضمر و تتقلص مع الانغلاق (أي واحدية القراءة) لتترك المساحة فارغة تشغلها سلطات أخرى فالخطاب السياسي أو التاريخي أو الخطاب الاجتماعي أو الخطابات الأخرى ذات البعد المعرفي .

لماذا من المقدمة إلى النص ؟ ألا يمكن أن يكون هذا التريب غير بريء أو ساذج ؟ إن طرح السؤال بهذه الصيغة يعني الخضوع لسلطة المقدمة التي هي ذات طبيعة معرفية - تنظيرية و بالتالي الخضوع لأوامرها و قراءة النص (يالمرأة من ورق التوت " و جعلها دليلا عليه . اعتقد ان الطريقة النقدية السليمة تتخذ مسارا معاكسا و تبدأ من النص باعتباره ممارسة شعرية إلى التقديم (ماهية الشعر) كتنظير لهذا النص إن المقدمة في ديوان عبد الله حمادي تقوم بإقتراح نظام قرائي معين لنصوصه الشعرية و تضع نفسها وسيطا بينه و بين القاريء المحتمل ، و هذه الطريقة ، و إن كانت مهمة دون شك لكنها ليست كافية أو مقنعة لأنها تأسر القاريء و تجعل منه مجرد منفذ EXECUTANT لأوامر نقدية لا قارئا متعددا ، أي بصيغة الجمع .

هذه الملاحظات لا تعني القفز علي المقدمة و تجاوزها لأنها من " المكملات " أو من الزوائد لأنها من جنس كتابي (نثر\ تنظير نقدي) مغاير لجنس النصوص اللاحقة عليها (شعر \ تخييل) بل يجب العناية بها لأنها تشكل " نظاما إشاريا و معرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفره أو يحيط به ، بل إنه يلعب دورا هاما في نوعية القراءة و توجيهها " (20) (297) كما يرى ذلك جيرار جنيت G GENETTE في كتابه عتبات .SEUILS و المقدمة ، و إن حاولت التهرب من التهم التي تلصق بها كالتصريفي على القراءة ، أو اقتراح

نسقها و نظامها ، إلا أنها لا تستطيع التنصل من الروابط العضوية و الوظيفية التي تجعل منها أسيرا مدللا للنصوص التي تليها . من هنا يمكن أن نحكم على استقلالية النص عن المقدمة ، أي أننا نستطيع قراءته بأي صيغة من الصيغ بمعزل عن النصوص التالية له . في حين أن المقدمة تعرض لمشروع - لا يمكن قراءتها منفصلة عن النصوص التي تليها ؛ و بهذا تصبح المقدمة رهينة (بالمفهوم العسكري) الخطاب الذي يليها و لن تتحقق سلطتها و استقلاليتها إلا بانفتاحها على النص الذي يليها .

هذا القيد في التلازم في الحضور يتأتى من طبيعتها ذاتها ، أى بنيتها لأنها تتميز بالانغلاق في عقدتها البدئية لانها ليست مسبوقة بنص غير نصها الوجودي ، و بالتالي فإن ما قبلها فراغ (بالمفهوم الوجودي) ، و لكن الذي يأتي بعدها نص يكون حتما من طبيعتها (1450G) و تحقق نوعا من الانفتاح على ما سوف يأتي بعدها سواء عن طريق الشرح أو التزويل أو ربط الأواصر الوظيفية بينهما أو ابرام صفقة أو عقد قرائي معها . و هذه الطبيعة (الانطلاق من نقطة محددة) تجعل المقدمة و عاء معرفيا و ايديولوجيا يختزن " رؤية المؤلف و مواقفه من إشكالات عصره . لذلك فهذه الاهمية و الموقع الذي تتميز به المقدمة هو الذي يسمح لها بنسج علاقة خاصة مع المتن الذي تقدم له " (21) ، و في الوقت ذاته يظل الخطاب الشعري مفتوحا على كل الاسئلة و قابلا للاستثمار النقدي و المعرفي المتجددين " و مبد أ الفهم فيه يبقى مرهونا بتوفر المعنى القابل للإدراك من طرف المتلقي (22) ، أو كما تقول المقدمة " ... مثل هذه الصفة الجمالية ليست صفة خاصة بالإبداع ذاته بقدر ما هي مسند يضاف اليه من طرف الملاحظ أو المتلقي ساعة يقظة الشعور بالجمال في نفسه" (23) .

5 -نص القصيدة:

تتشكل قصيدة " يا امرأة من ورق التوت " لعبد الله حمادي من أربعة عشر مقطع يحاول كل مقطع منها أن يؤسس شعريته الخاصة و المستقلة ، و لكنها ترتبط في النهاية بوحدة الرؤيا المسكونة بهاجس الابداع و التي تتوق لمعانقة

المطلق و تجاوز السائد . و تتميز هذه القصيدة عن غيرها من قصائد الديوان كونها تركز على اللغة كهدف أولي و عن طريقها تتولد الدلالات و تتفجر المعاني لتصوغ في النهاية التجربة اللغوية في أسمى تجلياتها (24) إن اللغة في هذه القصيدة تتحرر من اللفظية و الاستعمالية محاولة الرجوع إلى أصلها و إلي بدائيتها ، أى إلى شعريتها و طفولتها . و طفولة اللغة في هذا السياق تعني اللعب بالكلمات و تشكيلها تشكيلا جديدا و تخليصها من الدلالات الجاهزة بحثا عن الجوهر المتخفي وراء الدلالات و المتفصل بين الكلمات التي لا تريد الإفصاح صراحة عن هويتها لأننا إذا تأملنا بعمق قصيدة " يالمرأة من ورق التوت " لعبد الله حمادي نجدها تعيد إنتاج فكرة الخطيئة الاولى الأصلية (25) LE PECHE ORIGINEL ، و هي قصة حواء و تسترها بورقة التوت لإخفاء خطيئها .

و من هنا يتأسس نظام القصيدة على ثنائية " الغواية " و " الفتنة " و تتراوح القصيدة بين التخفي و التجلي و هو ما يعطيها طابع التردد بين النفي و الإثبات و بين الكشف و التعتيم ، لأن القصيدة لا تريد - بكل بساطة - أن تكون قطعية أو ثوقية " لأن الحداثة الإبداعية تنطوي على قلق دائم لا يعفو عليه الزمن (26) ، و هذا القلق يضفي على القصيدة نوعا من التوتر مما يجعل الشاعر ينسحب من فضاء القصيدة ليترك الذات اللغوية تتمشهد (27) . إن التوتر في هذا السياق لا يعني التشنج أو الشطحات اللغوية و لكنه توتر بين الدال و المدلول نتج عن فك الارتباط المنطقي بين العلامة و مرجعها لتأسيس علاقات جديدة بينها . بهذه الكيفية يتشكل الخطاب الشعري لـ " يا امرأة من ورق التوت " لفضاء سيميائي تتجاور فيه اللغات و الرموز و الإشارات و العلامات التي تطمح كلها إلى إنتاج دلالات متباينة حسب مقدرة كل قاريء على استثمار هذه المواد اللغوية و الشعرية ، لأن " مبدأ الفهم فيه يبقى مرهونا بتوفر المعنى القابل لإ دراك من طرف المتلقي ، أو بتوفر الاستعداد الفني و الجمالي و الثقافي الذي يؤهل المتلقي لإستنطاقه أو استجلائه (28) .

من خلال الملاحظات السابقة نتبين أن نص " يالمرأة من ورق التوت "

نص اجتماعي متعدد أي أنه يمنح امكانيات قرائية عديدة دون الاطمئنان إلى واحدة مخصوصة و الوقوف بنتائجها ، و خاصية هذا النوع من النصوص أنها تعيد إنتاج قرائها باستمرار و تشكل حساسيتهم مجددا بعد كل قراءة و بالتالي تفرز نقادها .

إن النص الإحتمالي - المتعدد يهرب من النمطية و يجعل من القصيدة منتوجا لا يقبل التكرار أو إعادة الإنتاج و بالتالي فهو بحث و كشف ، و هما ملمحان من ملامح الحداثة الأدبية التي تجاهد من أجل ربط البحث بالإبداع و الكشف بالفن " أو ليس الشعر الحداثي تنظيرا أو ممارسة بعثا للحياة في أبهى صورها (29) كما يقول عبد الله حمادي نفسه . و هذا يعني الإبتعاد عن القراءة الرسمية و القديمة و تأسيس قراءة جديدة بمفاهيم مغايرة .

6 - نظام الانزياح :

يعتبر مفهوم الانزياح L ECART من المفاهيم الاساسية لمقاربة الخطاب الشعري على اعتبار انه خطاب نوعي متميز ، و قد جاء هذا المفهوم المنحذر من الاسلوبية لتجاوز التقطيع SEGMENTATION الهيكلي الذي تبنته البنيوية في طبعتها التقليدية و التي تميزت بنوع من الانغلاق و الجفاف و الصرامة في التعامل مع العناصر الشعرية و الجمالية ،و هو ما جعل النقد الحداثي يتجاوزها باتجاه بنيوية أكثر تحررا ليبرالية و مرونة ، فظهرت ما بعد - البنيوية أو السيميائية التي تحاول دمج البعد التداولي في الدرس النقدي الحداثي و الذي بقي لمدة طويلة يعاني الحيف و الغبن لأنه كان يعتقد أن هذا البعد قد يجعل الخطاب النقدي ينزلق في الإنشائية و الإنطاعية و العودة الى المناهج السياقية العتيقة .

و يمكننا مفهوم الإنزياح من القبض على خصوصية النص الشعري بإعتباره كيفية خاصة في التعامل مع اللغة لانه ينبني أساس على مجموعة من الانزياحات . و الانزياح حسب تعبير جان كوهين " هو عدول مقارنة مع المعيار، أي أنه خطأ ، و لكنه خطأ مقصود " (30) و العدول لغة يعني التراجع أي

ان الشاعر يعرف جيدا قواعد اللغة و أساليب البلاغة - أو هذا هو المفترض - و لكنه يعدل ، أي يتراجع عنها قصدا لإحداث أثر معين لدى المتلقي " فالشاعر يستعمل اللغة لأنه يريد التواصل ، أي أن يفهم ، و لكنه يريد أن يفهم بطريقة خاصة ، و يقصد إلى الإثارة " صيغة خصوصية للفهم عند المتلقي تختلف عن الفهم الواضح و التحليلي الذي تحدثه الرسالة العادية " (31) .

و قد اهتمت الدراسات البلاغية الحديثة بهذا المفهوم الذي ترى فيه خلاصا من النظرة التقليدية التي ارتبطت بها منذ بداياتها الأولى ، لأن مصادر هذا المفهوم هي اللسانيات و الاسلوبية ، و هما العلمان الأكثر حضورا في المشهد النقدي الرهن ، و يرى هنريش بليث أن الأسلوبية و الانزياح " تقيم على أساس المعيار النصوي الذي هو ، على العموم ، اللغة المعيار - STANDART أو اليومية - " نحو " ثانويا " مكونا من صور الانزياح . و يمكن ان تكون هذه الصور من طبيعتين ك فهي خرق للمعيار النصوي من جهة ، و تقييد لهذا المعيار بالاستعانة بقواعد إضافية من جهة ثانية (32) ، و هذا الفهم الذي ساد عند الاسلوبيين الاوائل يظهر نوعا من القصور في وظيفة و طبيعة الانزياح لأنه ركز على الجوانب التركيبية للخطاب فحسب ،فأثار مجموعة من الاعترضات . " و تكشف هذه الاعتراضات جميعا ، في نهاية المطاف ، عن غياب التداولية عن مفهوم الانزياح " .(33) .

إن هذا الطرح و الاعتراضات المسجلة عليه ينسجم تماما مع القول بأن الفن و الشعر خاصة هو نظام الانظمة كما يرى يوري لوتمان LOTMANI, إو " شكل الاشكال " على حد تعبير جان كوهين (34) . لان الشعر يعيد تشكيل النظام التركيبي و النظام البلاغي و التدوالي الذي يتحدد من خلال المعنى .

اهتم الاسلوبيون ببحث الانزياح التركيبي ، أن النصوي و اعتبروه مكونا أساسيا للبنية الشعرية ، و نجد لهذا الملاحظات ملامحا في الدرس البلاغي العربي القديم في قضية التقديم و التأخير خاصة ، لأن الجملة المعيارية تفرض نسقا صارما لا تتنازل عنه مهما كانت الظروف وا لاسباب و لكنها ، مع الشعر تغض الطرف عنه و تعتبره " جوازا " أو ضرورة و شكلا من

أشكال الترخيص ، و هي أكثر تشددا في النثر في الشعر .

في قصيدة " يا امرأة من ورق التوت " لبعد الله حمادي ينبني الخطاب الشعري على جملة الانزياحات ذات المستويات المختلفة تعطيه خصوصيته و فرادته ، حيث تعتمد على آلية الحذف كما في قوله : علقت عتابي على باب مدينتكم \ احترف العشق " حيث نلاحظ عدم وجود آلية للربط بين الجملة الأولى و ما جاء بعدها فيصغر فضاء بين الجملتين و طالب القاريء بربطهما بالكيفية التي يراها، لأنه لا يوجد مسوغ دلالي بين علقت \ أحترف ، و لا حتى زمنيا ، لأنه يعمد إلي إلصاق زمنين (الماضي \ المضارع) إلصاقا غير منطقي يجعل المتلقي يتساءل عن وظيفة هذا الانزياح و التي لن تكون غير التعبيرعن حالات التعاقب التي تنتاب الشاعر و تجعل الصور تكتظ و تحاول الخروج دفعة واحدة .

إن ظاهرة التقديم و التأخير تتجلى بصورة حادة في الخطاب الشعري لتمنحه دلالات خاصة و إحداث أثر متميز لدى المتلقي ، كما نجد في قول الشاعر " فالليل لليلى يسكبني \ لحنا يرتاب و يرهقني " حيث قدم الليل على الفعل (يسكب) و هذا لكي يعبر وطأة الليل و سطوته على من يكابد الهموم ، و لو عمد الشاعر إلى ترتيب هذه العبارة وفق رغبة النحاة لانتفى الأثر الشعري ، و تحولت الجملة إلى حكاية كما يقول عبد القاهر الجرجاني ، و هذه الصورة . و إن حاول الشاعر عبد الله حمادي أن يشكلها تشكيلا جديدا إلا أن القاريء يمكن بـ أن يلاحظ أنها لم تضف شحنة إضافية أو مسحة شعرية لوصف وطأة الليل كما جاء عند امريء القيس ، لكن من الناحية التركيبية يمكن اعتبار ذلك شكلا من أشكال التناص المتخفي و هذا للتعبير عن موقف إنساني مشترك .

و الانزياح على مستوى التركيب لا يتمظهر من خلال التقديم و التأخير فحسب كما تجلى من خلال الممارسة البلاغية في طبعتها التقليدية بل يتجاوز ذلك إلى بعض التراكيب التي " تضم من جهة الرخص إي الزيادة (مثل الاعتراض PARENTHESE) و النقص (مثل حذف الكلمات و الروابط ELLIPSE)

و التعويض مثل القلب CONVERSION) و التبادل (مثل التقديم و التأخير qnestrophe) و جميع العمليات التي تمس مكونات الجمل (35) إضافة إلي المتوازي و التكرار .

و يعتبر الشاعر عبد الله حمادي أن الانزياح كممارسة شعرية قد اصبح ملمحا بارزا من ملامح الحداثة الشعرية و أن " الذين سلكوا في إبداعاتهم مسلك البحث الدؤوب عن كل ما ليس شائعا و لا مطابقا للمعيار العام ، فجاءت نصوصهم الإبداعية بمثابة كيان من الكلمات تتجاوز فيه مستويات التلفظ بشكل متناسق و مغاير للمألوف أو بتعبير آخر بمثابة انزياحات مقصودة تستهدف المعيار المغاير .

أنها تعتمد التحدث إلى الآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعا " (36) .

إن هذه الثنائية المعيار \ الانزياح ماثلة بكثافة في هذه القصيدة و هو ما يجعل منها قصيدة حداثية تطمح إلى التجاوز باستمرار محاولة بذلك تأسيس المعاني الجديدة لأن القصيدة ككل تتأرجح بين الممكن المحتمل و ترفض أن تعلن عن هويتها النهائية المكتملة ، لذلك يخاطب الشاعر المرأة \ المدينة = كنت الممكن \ في سري دون علني" إن الممكن في هذا السياق يمثل تأرجحا بين الحدوث و عدمه ، كما أن السر و العلانية دليل على هذا التردد .

و تصادفنا صورة أخرى من صور الانزياح في شكل تقابل بين الألفة و الغرابة التي تبلغ حد الوحشة ، و هو شكل حاد من أشكال التقابل حينما يقول الشاعر " اللعب الآلهة بالوحشة " حيث تصير الوحشة ممتلئة بحضورها و تقوم بتدجين الشاعر و احتوائه لدرجة تصبح فيها ألفة بالنسبة إليه . إن هذه الثنائية تمثل قطبا حادا في التجربة الشعرية يؤدي بالشاعر إلى الافتتان بكل ما هو حاد و عنيف و تتحول الفتنة إلى رعب " مفتون بالرعب " و هذا الانزياح الذي جاء هو الآخر في شكل تقابل يعمل على زحزحة مراكز حقيقة الدال التي لا ترى في الفتنة إلا السحر و الجمال و لكنها في هذا السياق

تتحول إلى رعب و هذا الإحساس يتولد من الفارق المضموني بين الدال و المدلول و ردم الفضاء بينهما ليغدو الرعب فتنة و سحرا و هذه الحالة كانت قد بتر عنها " هوبز " بقوله :" رغبتي الوحيدة كانت هي الخوف " ، و هذا الدمج بين الدال و المدلول لم يوحد بين الرغبة و الرعب كصورة بلاغية (جناس) و لكن كوحدة شعرية منسجمة تعبر عن حس مأساوي حاد . و هذه " الصورة تكثيف هادف إلى الانتشار ، و بناء من عناصر قلقلة تسعى إلى التوحد ، و توتر في الإدراك الفكري يخلق الانسجام "(37) و المتوتر في هذا السياق لا يتعلق بالفكرة التي يمكن بناؤها ذهنيا أو منطقيا و لكنه يتجاوز ذلك إلى العلاقة بين الدوال أي خلق توتر بين الدال و مدلول و قلق بين الالفاظ و معانيها .

بهذه الكيفية يعمد الشاعر إلى خلق علاقات لم تكن موجودة بين الكلمات أي تحطيم المنطق الدلالي المكرس لدلالة قارة قصد توليد دلالات جديدة مثل قول الشاعر " ترشفت الرغبة و الرعشة " لان الإرتشاف لا يكون إلا لسوائل ، و لكنه هنا يرتبط بالرغبة و الرعشة للدلالة تلذذ الشاعر بهذين الاحساسين ، و لكن من جهة أخرى ، و بطريقة خفية يبرز الإحساس بالخوف من الوصول إلى نهاية محتومة و تنطفيء رغبته و تتوقف رعشته ليواجه مجددا الوحشة ، و يلعب لعبة التوحد .

و خوفا من هذه النهاية المفجوعة و الترقب المثقل بالخوف و الرعب ، فإن الشاعر يبحث في كل اتجاه عن بقعة نور ليواجه الوحشة و الرعب و الفتنة و [illegible] التي بدأت تنهشه و تقضي علي كل إحساس جميل فيه و " تتصدى فيه رائحة [illegible] " إن الانزياح بين الرائحة و النور يزلزل التصور المنطقي للقاريء ، لأن الرائحة قد يكون مصدرها " العطر البري " و أما النور فإنه يفتح البصر عن العالم و الاشياء ، و عن طريق هذه الانزياحات ، " يدرك المتلقي بفجأة سعيدة ، أن الاشياء و القصيدة تتخذ لا شكلا جديدا ، و إنما الشكل الوحيد المقنع الذي يمكن أن تتخذه إذا أرادت ان تتحرك و تنمو و تفيض في جسد العمل الفني " (38) . و بهذه الكيفية فإن وظيفة الانزياح لا تتوقف عند خلق توتر محدد بين الدال و المدولو و لكنها تجعلنا نرى الاشياء و العلاقات بطريقة

مغيارة و من زوايا متباينة .

على المستوى التركيبي يتجلي شكل الانزياح من خلال ظاهرة التقديم و التأخير ، أي التغيير في رتب الكلمات و طبيعة درجاتها ، و هذا التركيب اللغوي يخلق علاقات جديدة و بالتالي ينتج دلالات مغيارة لترتيب العناصر وفق المعيار النحوي ، كما نجد في قول الشاعر " في الليل يراودني الإدمان \ على أنقاض جريمتها " إن الانزياح في هذا السطر الشعري يتمفصل علي مستويين الاول علي المستوى التركيبي المتمثل في التقديم و التأخير ، و الثاني على المستوى الدلالي ، لأن " المراودة " لا تفيد التواتر أو الاطراد بل تفيد التردد و المعاندة و المعاودة أي تلاحق في الانقطاعات أما الإدمان " فيفيد التواصل و الاستمرار و هذا التواتر بين الدال و المدلول ، و بين الموضوع و المحمول يؤدي دلالة لا يمكن ان تتحقق لعنصر بمعزل عن الآخر ، " لذلك يكون الانزياح هنا .... بالغ الظهور و الإدهاش " (39) .

و يتجلى الانزياح بشكل مثير من خلال قصيدة " يا امرأة من ورق التوت " من خلال لغة مترددة لا تفصح عن هويتها و تأبى ان تمنح دلالاتها بطريقة مكشوفة ، حيث تأسر المتلقي و تجعله مترددا بين دلالات متباينة و حتى متناقضة تضع ستارا بين المعني و قراءته ، لأن الموضوع يمانع في إظهار ملامحه ، حينما يقول الشاعر " كنت الممكن \ في سري و علني " ، و الممكن في هذا السياق يختلف عن الواقعي و عن الذي حدث ، لأنه قد يحدث و قد لا يحدث " و من هنا فإن النص يتراوح ما بين الكشف و الإظهار و بين الشرود ، فيظهر منه سطح بسيط و يغور منه أعماق معقدة " (40) ، أي أن النص الشعري في هذه الحالات ينتج ضده ، كما يقول الغزالي " و النص المضاد هو حتما نص ابداعي ينفلت من كل تأويل و يستعصي على القبض و على الإحاطة بدلالاته الممكنة .

و لكي يصل النص إلى هذه المرحلة من الإبداع فإنه لا يقدم لنا صورا متسلسلة ، أو في شكل خطي و لكنه يقدمها في شكل جديد لم تألفه الذائقة الشعرية من قبل و بهذا يصبح " الانزياح الاسلوبي ضربا من الإصلاح يقوم بن

الباث و المتقبل و لكنه اصطلاح لا يطرد و بذلك يتميز عن اصطلاح المواضعات اللغوية الاولى " (41) ، بهذه الكيفية ينتج النص الشعري دلالاته الجديدة و يؤسس عالمه الخاص و عن طريق التقابل " كنت اليسر \ و كان العسر " تندمج الحالتان (أو الصورتان) لتكشف " جوهر الوجود بما هو لحمة متواشجة تتداخل فيها الاشياء "(42) و تذوب الحدود بين المتناقضات لتجعل الحالات متناغمة ، فيفلت النص من النمذجة و النمطية ليدخل في فضاء الممكنات و الدلالات المتجددة مع كل قراءة .

إلا أن القصيدة " يا امرأة من ورق التوت " تعود في النهاية إلي النمطية في المقطع الاخير ليس بسبب شكلها الموسيقي ، و لكن بسبب بحث الشاعر عن التناظر و محاولته جعل الذات و الموضوع تتبادل الادوار و المواقع ، إذ تتحول الذات إلى موضوع " فأنا المعشوق و عاشقه \ المقتول و قاتله " و هذه الصورة النمطية مكرورة في الشعر الغربي العربي و تشكل جزءا من الذاكرة القرائية العربية .

و لتجلوز هذه " العثرة " فإن الشاعر عبد الله حمادي يعمد إلى إيجاد تنويع بسيط يحاول من خلاله ان يخفي التناظر ، أو على الاقل التخفيف من حدته فيقول :" و يكون الحب بدايته \ و يكون القصف نهايته " حيث نلاحظ ان البداية تناقض النهاية ، إن لم نقل إنها صيرورة لها و مسار حتمي لتطورها بغية الوصول بالحالة إلى أوجها فينغلق النص على نفسه ، أو هذا علي الأقل ما شرع له النقد الحداثي ، حيث تكون النهاية متناغمة مع البداية ، و النهاية في هذه الحال تكون بداية متجددة و انفتاح على النصوص و الرموز و الحالات ، و يحاول الشاعر أن ينفلت من هذا التناظر و التناغم عندما يمفصل بين كل شطر لفظا يغاير نظيره في الشطر الثاني فيخلخل بذلك نظام التناظر و يلغي توازنه ، و هذا عندما يقابل " الحب " " بالقصف " . لأن اللفظين ينتميان إلى حقلين دلالين متباينين . " فالحب " ينتمي الى حقل العواطف بينما " القصف " ينتمي إلى حقل الفعل . و هذا التقابل بين الحقلين يتيح امكانية كبيرة لتمفصل المستوى الايديولوجي و احتلال للفضاء الفاضل بين الذات و الموضوع

من ناحية ، و بين الفعل و تعطيله ، و ذلك ، لأن القراءة النقدية تختلف عن القراءة الايديولوجية ، و لأن " لغة الفن متعددة النظم ، و / إدراكها لا يتم بصورة آلية و مستوياتها تحمل معنى ليس معجميا بالضبط ، بل مساحة واسعة من المعاني الجمالية و الايديولوجية و الثقافية " (43) في حين ان المعنى الايديولوجي هو معني قار و منته . و هذا يعود إلى وظيفة الأدب المتمثلة أساسا في إنتاج الوهم ، في حين أن الايديولوجيا تتكلف بتقرير اليقين .

و نص القصيدة - موضوع دراستنا - نص حداثي يتهرب من الانزواء في خانة معينة أو الوقوف عند مستوى محدد أو القطع في أمر بعض الصور ، و هذه هي طبيعة النص الحداثي الذي تتداخل فيه المواضيع و تتناغم الصور لتوليد دلالات جديدة و غير مألوفة (44) و بعودتنا إلى نص القصيدة ، فإن القاريء يقع في حيرة من أمره حيث يعجز عن الحسم في قضية موضوع القصيدة حيث يتداخل موضوع المرأة - الجسد بموضوع المدينة و تتشابك عناصره و هو يمنح إمكانية محاصرة موضوع المرأة و موضوع الجسد و موضوع المدينة لان هدف القصيدة و الشعر كما ورد ذلك في مقدمة الديوان هو " ان يقرأ إذا قريء لذاته ، و يوفر متعة جمالية خالصة و خاصة به ... و المنتظر منه هو صوغ تجربة مع العالم تعتمد صلة حميمية بمكوناته تسبق كل فكرة عنه ، لأن وظيفته الجوهرية هي الايحاء و ليس المطابقة .. " (45) .

هوامش :

(1) J ,COHEN :STRUCTURE DU LANGAGE POETIQUE, P 182

(2) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص 64 ، ت \ عبد المنعم خفاجي

(3) ARISTOTE :POETIQUE 1447 A éD LES BELLES LETTRES 1977

(4) نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانين الروس . ص 10 . ابراهيم الخطيب

(5) R JAOBSON :ESSAIS DE LINGUISTIQUE GENERALE PP 61 :62

(6)الجاحظ : الحيوان ، ج 1 \ ص 574

(7) فؤاد رفقة : الشعر و القصيدة . ص 110 ، مواقف 35\1979

(9) J KRITEVA :RECHERCHE POUR UNE SEMANALYSE P 185

(10) عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الادبي . ص 79

(11) محمد لطفي اليوسفي : في بنية الشعر العربي المعاصر . ص 25

(12) عبد الله حمادي : البرزخ و السكين - منشورات وزراة الثقافة 1998 ، دمشق

(13) عبد السلام صحراوي : قصيدة البرزخ و السكين . ص 128 ، الكاتب الجزائري

(14) حمادي عبد الله : لوازم الحداثة المعاصرة للقصيدة العمودية " ، ص 34 ، ديوان " تحزب العشق يا ليلى ، دار البعث .

(15) م . س . ص 35

(16) عبد الله حمادي : " ماهية الشعر " ، ص 6 ، ضمن ديوان البرزخ و السكين

(17) حمادي عبد الله : " لوازم الحداثة ... " ، ص 24

(18) رولان بارت : نقد و حقيقة . ت\ نثر عياشي - تقدم الغدامي . ص10

(19) عبد الله حمادي : " ماهية الشعر " ، ص 9

(20) المصطفى الشاذلي : كيفية اشتغال المقمدة ... " ص 297 ، مجلة علامات (جدة)

(21) م ، س . ص 303

(22) عبد الله حمادي : " ماهية الشعر " ، ص 12

(23) عبد الله حمادي : " ماهية الشعر " ، ص 11 - 12
(24) كمال ابوديب : جدلية الخفاء و التجلي . ص 10
(25) سعد الدين كليب : وعي الحداثة . ص 14
(26) عبد الله حمادي :" ماهية الشعر " . ص 9
(27) J ,COHEN :STRUCTURE DU LANGAGE POETIQUE, P 182
(28) عبد الله حمادي :" ماهية الشعر " ، ص 12
(29) م . س . ص 7
(30) J ,COHEN :STRUCTURE DU LANGAGE POETIQUE, P 13
(31) OP CIT P 99
(32) هـ . بليث : البلاغة و الاسلوبية . ص36
(33) م . س . ص 37
(34) J ,COHEN :STRUCTURE DU LANGAGE POETIQUE, P 50
(35) هـ . بليث : البلاغة و الاسلوبية . ص 50
(36) عبد الله حمادي :" ماهية الشعر " ، ص 10
(37) محمد حسن عبد الله : الصورة و البناد الشعري . ص 38
(38) كمال ابوديب : جدلية الخفاء و التجلي . ص 46
(39) أحمد محمد ويس : التقديم و التأخير في الدرس البلاغي . ص 281 - علامات سبتمبر 98 (جدة) .
(40) عبد الله الغذامي : القصيدة و النص المضاد . ص 123
(41) عبد السلام المسدي : الاسلوبية و النقد الادبي . ص 42 ، الثقافة الاجنبية
(42) كمال ابو ديب : جدلية الخفاء و التجلي . ص 236
(43) محمد عزام : النقد و الدلالة : نحو تحليل سيميائي للادب . ص 75
(44) سعد الدين كليب : وعي الحداثة ، ص 51
(45) عبد الله حمادي : " ماهية الشعر " ، ص 6 .