بين الحاشية والمركز

قراءة في قصيدتي (كاف الكون) و (يا امرأة من ورق التوت) لعبد الله حمادي

فاطمة سعدون

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ❖ قسنطينة ❖ الجزائر

ملخص

يحاول الشاعر المعاصر أن يخاتل القارئ عن طريق اليات حداثية يوظفها في نصه الشعري، والشاعر عبد الله حمادي أحد أولئك الشعراء الذين يعدّون إنتاج النص مغامرة جمالية،حيث أبان في دواوينه الشعرية وبخاصة الاخيرة منها عن شعرية النص الجزائري المعاصر، ومنها إقامة نص من حاشية نص أول؛ فكانت (كاف الكون) مركزا لنص جديد بعد أن كانت حاشية لنص قديم هو (يا امراة من ورق التوت).

Abstract

The contemporary poet seeks to deceive the reader by modern mechanisms within his/her poetic text. The poet Abdellah Hammadi is one of those poets who see that text production is an esthetic adventure. He shows in his poetic collections, especially in the last one, that the poetics of the Algerian contemporary text makes a text out of the margin of a previous text: "Kef El Kaoun" (The 'U' of the Universe) becomes the center ofa new text brought out of the margin of an older text: Mullberry-Leaf Woman.

حظي الشعر المعاصر بآليات حداثية في تشكيل النص الشعري، بحثا عن الفرادة والدهشة، فكان أن ارتقى باللغة انطلاقا من آليات تستمد جمالياتها مما تحويه من تكثيف لغوي، أسلوبي، تصويري، رمزي...، والتفاعل النصي من بين الآليات التي استثمرها الشاعر المعاصر لتطعيم نصه بدفق شعري قائم على ترابط الحاضر بالغائب، فتكون حلقة الوصل الجامعة بينهما سلسلة تتراص لبعث امتداد

النص. والتفاعلات النصية آلية من آليات التشكيل اللغوي الذي يسعى من خلاله الشاعر إلى تشكيل فعالية دلالية متكاثفة في تعالق النص الحاضر بالنص الغائب، وفي رسم عوالم متداخلة تنطلق من الغياب إلى الحضور، لتكون أساسا منتجا لِمعانٍ جديدة، انطلاقا من تلك القديمة، وقد اتسم النص الأدبي منذ بداياته بهذه الخصوصية، كون النص لا يُنْتَجُ من عدم، فالتناص يعدّ " مكونا من مكونات النص"[1] ما يجعل العلاقة بيّنة بين التناص وبين الخطاب الأدبي، إذ إن التناص "تعالق واستدعاء لمجموعة من النصوص يتلاقى سابقها بلاحقها في جدلية تعيد إنتاج كل شعريات متباينة تفعل دائرة التلقي بين الباث/ المبدع والقارئ/ المتلقي"[2].

إن إنتاج الشعريات في تواشجها بين طرفي التواصل (مبدع/ قارئ) تخضع إلى مرجعيات كل واحد منهما، بحيث تكون تلك المرجعيات فاعلا في بناء الخطاب عن طريق تجلي مدى انفتاح النص على الآخر، بواسطة آليات متعددة منها الاجترار والتضمين والامتصاص. وقد شكل التفاعل النصي آلية للنص الشعري الجزائري منذ بداياته، والشاعر عبد الله حمادي واحد من الشعراء الذين أقاموا حوارا في إنتاجاتهم الأدبية؛ وبخاصة مع التراث الصوفي الذي شكل القسم الأكبر من المرجعية في بناء الخطاب الشعري الحمادي عن طريق التفاعل معه. ومن بين نصوصه اخترنا قصيدتي (كاف الكون)[3] و(يا امرأة من ورق التوت)[4]، كون الشاعر قد أشار إلى أن كاف الكون قصيدة تستند إلى التناص في بنائها لما كان في قصيدة (يا امرأة من ورق التوت) بوصفها حاشية لها.

إن الملاحظ على تناص النص الحمادي تميزه من حيث التوظيف، إذ إن القصيدة الحاضرة (كاف الكون) تشبه فيما تشبه تكملة للقصيدة الغائبة (يا امرأة من ورق التوت)، فهل استطاع الشاعر أن يبني نصه الحاضر على مخلفات النص الغائب؟ أم إنه استكمل بوحا كان قد ذراه خلفه في النص الأول؟

لمحاولة الإجابة على هذا التساؤل سنبحث في بناء النصين لمعرفة كيفية تقديمهما من لدن عبد الله حمادي للمتلقي، وبخاصة أنه منذ مطلع القصيدة الحاضرة يحاول استفزاز المتلقي عن طريق التصدير، والذي يحيل على كونها تتمة للنص الغائب. يقول في التصدير: **"حاشية يا امرأة من ورق التوت " من ديوان البرزخ والسكين للشاعر**[5]، إنه الكشف المخفي فهو يطالعنا على حقيقة (كاف الكون) ويحاول أن يختبر قدرتنا على اكتشاف تقاطعها مع (يا امرأة من ورق التوت). فكيف استطاع حمادي أن يقاطعهما؟؟

- **العنونة**:

يعدّ العنوان عتبة رئيسة لفهم النص وفاتحة لولوجه، بل إنه في كثير من الأحيان يكون هو مجمل النص وحامل فكرته، وقد اتخذ العنوان مكانة مهمة في الدراسات الحديثة، إذ إن ظاهرة العنونة جمالية ارتبطت بالقصيدة الحديثة، ولم يعرف لقصائد الشعر القديم عناوين، بل كانت تنسب إلى رويها، في حين اتخذت قصائد عصر النهضة هذه العتبة للتعرف، و"العنوان هو اسم الكتاب"[6] فهو تعيين له بحيث يوجه القراءة ويهيئ تحديد نوعية الخطاب، لذلك اتخذ له حيزا معتبرا في المناهج الحداثية وبخاصة السيميائيات، إذ يعتبر العنوان "علامة سيميائية لها دلالتها المستقلة والقائمة بذاتها في أي عمل أدبي على الرغم من تعالق دلالته بدلالة النص"[7]. فارتباط دلالة العنوان بدلالة النص تظل خيط التواصل بينهما، حيث لا يمكن أن نتصور نصا يبتعد في دلالته عن دلالة عنوانه، إذ " يمتاز العنوان من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطية عضوية مع النص، مشكلا بنية تعادلية كبرى تتألف من محورين أساسين في العملية الإبداعية؛ هما العنوان / النص"[8].

لذلك اخترنا أن نبدأ مقاربة القصيدتين من عنوانيهما، واللذين يظهران في التشكيل الآتي:

القصيدة الأولى (النص الغائب):

يا امرأة من ورق التوت

حرف نداء منادى جار ومجرور

القصيدة الثانية (النص الحاضر):

كاف الكون

اسم (مضاف) اسم (مضاف إليه)

إن الملاحظ على العنوانين أنهما متقاربان من حيث التركيب، فهما جملتان خاليتان من الفعل، ما يجعل دلالة الثبات طاغية. وكأن الشاعر يوقف الزمن ليرسم لنا صورا تحمل معان ثابتة في الكون، وإن كان العنوان الأول أكثر طولا من العنوان الثاني، لكن الإيحاء قد يبدو ذاته، فحين نواجه يا امرأة من ورق التوت فإننا نضع أنفسنا في مجابهة امرأة مخصوصة، وإن كانت هذه المرأة نكرة لتحيل على الجمع أو المرأة المطلق المخصوصة بورق التوت، ولاستزادة معنى العنوان يلجأ الشاعر للتصدير ويتخيره من سفر التكوين[9]، ليكشف دلالة العنوان أكثر فيكون ارتباط النص ليس بامرأة ككل النساء، بل المرأة الأولى صاحبة أولى الخطايا (الخطيئة الأولى).

أما العنوان الثاني فيحمل دلالة البداية الأولى (الخلق)، فكاف الكون تحيل على ارتباط الكاف بالنون، وكلمة الكون كأنها "كاف" و "نون" حيث تمتزج دلالة العنوانين ويرتبطان بالبداية بداية الخلق وبداية الخطيئة.

إن تقارب العنوانين من حيث البناء والفكرة، يفتح المجال أمام التساؤل حول قيمة البناء الداخلي للنص وهل مجرد تقارب العنوانين سيجعلنا نقر بتقارب المتنين؟

في القراءة الأولى للقصيدتين نجد أن الشاعر قد تخير لهما ذات الإيقاع، فكان شعر التفعيلة في البداية ليختمهما بشعر عمودي في الأخير، كما نجد تقاربا بين عدد مقاطع القصيدتين (14 في الأولى/ 13 في الثانية). وكأن النص الثاني هو نسخة عن النص الأول؛ للبوح بطريقة ثانية عما خفي من دلالة النص الأول.

فنص يا امرأة من ورق التوت "نص اجتماعي متعدد؛ أي إنه يمنح إمكانيات قرائية عديدة دون الاطمئنان إلى واحدة مخصوصة والوقوف بنتائجها، وخاصية هذا النوع من النصوص أنها تعيد إنتاج قرائها باستمرار، وتشكل حساسيتهم مجددا بعد كل قراءة وبالتالي تفرز نقادها"[10]

لذلك هل يمكن أن يكون حمادي قد اتخذ موقع القارئ وأعاد قراءة قصيدته فتمظهرت له في شكل قصيدة ثانية ليلحقها حاشية للأولى؟ ربما كان الأمر كذلك. وبخاصة أن حمادي ليس قارئا ككل القراء، بل لعل قراءته هذه تجعل آلية النص الأولى المتعددة تنحصر قليلا ضمن ارتباطها ضمنيا، شعريا ودلاليا مع النص الجديد.

- **المتن**:

إن الحديث عن متن القصيدتين رغبة في إيجاد نقاط التقاطع والتلاقي -إن وجدت- لمعرفة كيفية تمازج النصين، إذ إن كلا النصين بنفس التقسيم: عنوان، تصدير، متن.

تنطلق قصيدة يا امرأة من ورق التوت من فكرة التوهم حيث يفتتحها الشاعر بفعل مسند إليه يقول:

توهمت أنك أني(...)

يا جسدا محفوفا

بالظلمات،[11]

ليجعل المخاطب مبهما من خلال تعمد عدم وضع الحركة الإعرابية على كاف المخاطب، مما يتركنا أمام احتمالين: إما مخاطب مذكر أو مخاطب مؤنث، وتزداد دلالة التوهم حين يوظف الشاعر لغة الحبر السري الممثلة في أيقونة (...) لتدل على دال يحظر التصريح به إذ إن هذا النمط " يدل على حذف دال يحظر وروده في النص، أو لا يستحب ذكره، أو أن الشاعر يرى في إخفائه غاية جمالية بعينها، لذلك يترك مساحة

لابأس بها للقارئ ليجاري فيها خياله مؤولا ومحمنا..."[12] وقد ارتبط هذا الدال المحظور بالجسد كجزء منه، وخطاب الجسد شكل تيمة طغت في شعر الحداثة وبخاصة الشعر الذي ينبني على الخطاب الديني، بحيث يحاول الشاعر التعبير به عن التخلي عن الناسوت للاتحاد باللاهوت عن طريق نبذ الجسد وظلمته.

وفعل التوهم هو محرك هذا النص، فعنه انجرت كل الأفعال التالية، إذ غاب الشاعر عن نفسه بغير المحدد هذا (...)، ثم أيقن أنه هو، نتيجة الفتنة والشوق، يقول:

(...) أنا غائب بك إني
مخذول في معركة الحب
مبهور بوساد النور
وعقارب ساعات معلنة
بالرعشة..
يسكنها الريح وتلف حناياها أوراق من توت
وغابات للشوق الانية

ويقول:

أيقنت أني أنا (...)
في خارطة الموج
مفتون الرعب
تنشرني غانية من عصر الزور
كتابا مفتوحا في مخدعها
لا يرتد له طرف[13]

إن الشاعر قد قارب من خلال هذه القصيدة الخطيئة الأولى، فجعل مدارها مبنيا على ثنائية (الغواية، الفتنة) وهذا ما أدى إلى طغيان خطاب الجسد عليها،

فكانت ألفاظ حقل الجسد وما يرتبط به كثيرة الدوران في بناء النص، ولعل هذا الحضور المكثف ليس من قبيل الإثارة بقدر ما كان موضوع النص يستوجب ذلك، فالخطيئة قبل وقوعها كانت لها مسببات ومؤثرات يدرجها الشاعر في بداية النص، عن طريق التوهم لا الوهم وتخير المصدر الذي يوحي بوجود مؤثر خارجي.

وإن كان حمادي يحيلنا على الخطيئة الأولى، فإنه لم يربطها بخطيئة الدين فقط، بل لعلّ تعدّد تمظهر المرأة في النص عدّد لنا الخطايا كذلك، لتكون خطيئة الشاعر لجوءه للكتابة بالتوغل في الحروف فترتسم امرأته لغة تغويه بجسد الماء تثير به رغبة الاحتراق ليكون البوح الذي يحيل على إمكانية كشف السر لما يمارسه من فعل الغواية عن طريق الصور الجزئية، التي تفتح التأويل أمام تصور هذا الجسد انطلاقا من الشفاه الحمراء. يقول:

كان جسد الماء يغري
بالبوح،
وشفاه الكرز المحموم حبلى
بالحمرة، وقطوف دانية الأشواق
تتوعدني بعناق[14]

إنه عناق الجسر الذي يتوهمه الشاعر ويربط بينه وبين ذاته، فهو لا يمتد بين طرفين بقدر ما هو ممتد في داخل الشاعر ذاته، فيعبره ليعبر به:

(...) كنت أعبرها بشفاهي
وألوذ ساعة شهقتها
بالصمت.
وأعود أكتبها حرفا..حرفا
وأوزعها شلالا تدريجيا

في ذاكرتي (...)[15]

وما يجعل القول إن المرأة تتخذ صورة اللغة، لجوء الشاعر إلى رسم صورتها ككلمات، فإن كان يكتبها حرفا فإن من صفاتها عزف الكلمات (وأوتارها تعزفها الكلمات..)[16]، بل إنه يرتحل في فج الكلمات (أرحل في فج الكلمات)[17]، حينما يرتحل في الجسد.

ولئن كانت واحدة من قراءات القصيدة قد أخذتنا إلى اللغة فهل كانت كاف الكون متعددة القراءات؟ وهل تحيل على اللغة كذلك؟

إن كاف الكون منذ عنوانها ترتبط باللغة في واحد من جزئياتها؛ وهو الحرف، فكانت كافا هذه التي تعد من العالم الأوسط أو عالم البرزخ[18]، لترتبط بالكون، وكأن هذه اللفظة هي كاف ونون تشكلان لنا كلمة (كن) أو بداية الخلق. والكاف كما يراها النفري في مواقفه حقيقة لا تشبيه، ليكون النصان حقيقة لا مشابهة بينهما، وهذا ما لاحظناه في بنائهما حيث ابتدأهما تفعيلة لينهيهما على النمط العمودي. ولتكون المرأة هي مدار هذا البناء في كلا النصين.

ولئن كانت القصيدة الأولى قد ارتبطت بالخطيئة الأولى، فإن القصيدة الثانية قد ارتبطت بالبداية الأولى، وبحكم الطبيعة البشرية فإن الخطأ موجود منذ بداية الخلق، ما يجعلنا نرجح أن تكون (كاف الكون) هي النص المركز و (يا امرأة من ورق التوت) هي الحاشية، إنها تلاعب من الشاعر، ألم نقل إنه يختبر قدرة قارئه منذ إحالته في التصدير لكونها حاشية.

ونلحظ التغاير الموجود في النص الثاني من حيث ارتكازه على الحقائق، فهو لم يقم على التوهم كحال النص الأول، بل كان البوح بسر الكون، إنه الحب والذي يعد أساس الخلق في فكر المتصوفة ودليلهم الحديث القدسي " كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف فخلقت خلقا بي عرفوني"[19].

والمحبة أو الحب أصل كل المقامات والأحوال عندهم، إذ إن" المعرفة والحب متساويان روحيا، فكلاهما يعلم من أفيض عليه الحقائق عينها التي يعلمها الآخر ولكن بلغة مغايرة"[20]. والحب طريق للمعرفة (معرفة الذات الالهية)، ذلك أن غاية الصوفي هي الحب كما هو وسيلة، فبه ولأجله يسعى لمعرفة الحق سبحانه، حيث إن " الحب الصوفي محرك للكتابة الصوفية من خلال كون هذا النوع من العشق-هو الآخر- محاولة للانفتاح على الكون"[21].

إن حمادي يحيلنا إلى بداية البداية حينما لم يكن هناك تساؤل ولا انفصال، بل الاتحاد والاتصال لذلك يبادر حبيبته بطلب عدم طرح السؤال لا عن جذوة النار، ولا شجر الخطيئة، أو موعد البدايات وتفاحة الأقدار، هذه المركبات التي يفصل بينها أيقونيا بـ (/) للإحالة على الانفصال الذي وقع بعد كل هذه الأحداث. يقول:

حبيبتي.. لا تسألي عن جذوة للنار
عن شجر الخطيئة/
عن موعد البدايات/
عن تفاحة الأقدار/[22]

لكن هذا الانفصال كان بعد أن وقع الاتصال بداعي الحب، والذي يبتدئ فناءً وينتهي توحدا وحلولا، إنه حب المدارج والعروج، إنه حب الخضوع والخشوع:

أحببت يا حبية مدارج
القربــان
ونكهة العروج لعالم الكتمان
لأهب الجنون وخضرة العصيان،
أو أستعيد رسائل الغفران
ومحنة التكوين والهوان...[23]

والشاعر وهو يتحدث عن الحب، يجعل الخيال مفتوحا أمام المتلقي، ليتخيل هذا الحب الذي يريد، فتكون الحبيبة سادنة العشاق والأوتار، وهي الجهر والمكنون، بل وفي أحد المقاطع يطلب منها أن تكون مرفأ / أو مركبا أو غرقا أو كتابة؛ هذه الأخيرة التي اهتدى إليها الشاعر كوقع حرف يربطها الجسر ليشد مستواه لمستواها، إنها اللغة. يقول:

فـــإن كان التستـــر في التفـــانيفـــذا وقت الحضـــور لملتقاها
وإن كنت اهتديتُ لـــوقع حرف يخـــط مـوقعي في مشتهـــاها
فـــذاك مـــن تعشّقنـــا لجسـر يشد مستـوايَ لمستواها...[24]

وهي ذات الدلالة الحاضرة في آخر أبيات القصيدة الأولى، إذ يقول:
كنت قديما يسكنـــــني شيء من فضل غوايـــــته
فـــالليل لليلى يسكبنـــيلحنا يرتاب ويرهقنـــــــي
ويمد الجســـر فيعبرني وأغـض الطرف فيسلبني[25]

إن الضمير الغائب الموظف في هذه الأبيات قد يحيل على الشعر الذي يغوي الشاعر بالبوح والقول، فيصف حاله مع الإلهام (ليلى) ليمتد الجسر داخله ويعبره فاتحا المجال أمامه للتعبير.

وحينما نقارب النصين بصريا سنجد أن هناك اختلافا في رسمهما على فضاء الصفحة، بحيث تخير الشاعر أن تكون قصيدة كاف الكون نصا يتمظهر في وسط البياض، ولعل هذا إحالة على كون بدايات الخلق كانت اعتدالا ووسطا، قبل أن تحدث الخطيئة وتصل إلى حد انزياح المعيار فبعد أن كان حال الاعتدال سمة للبدايات كانت الكتابة إلى اليسار في نص يا امرأة من ورق التوت إحالة إلى هذا الخرق الذي جعل اليسارية سمة انهكت التوازن، واخلّت به.

إن قصيدة الحاشية (كاف الكون) تزخر بمعطيات تحيل على قصيدة (يا امرأة من ورق التوت) ليتبادل الشاعر أدواره ويجعل الكتابة جسره هذا الجسر الذي

وظف لغة دلالة وأيقونا. فكان التصدير جسرا يربط العنوان بالمتن بل ويربط النص الأول بالنص الثاني، كما وظف الجسر بلفظه في كلتا القصيدتين للدلالة على فعل العبور الذي يمارسه الشاعر وهو يعيش تجربته للعروج إلى أعالي محبوبه (اللغة)، فيكون الحب ذاك الفعل الممارس تجاه الكتابة؛ يتعشقها الشاعر، يخطها ويرسمها حين تغويه، تمنيه، تدفعه للبوح والشطح، فيمارس طقوسا صوفية بالتدرج في المسالك والعروج إلى الأماكن ثم التوالج؛ منتجا لنا نصا يحيل على تجربة صوفية لغوية مارسها حمادي باقتدار.

الإحالات:

(1)- حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2007م، ص 256.

(2)- حافظ المغربي: التناص وتحولات الخطاب الشعري، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، 2006/7//26/25م، كلية الآداب، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2008م، ص169.

(3)- عبد الله حمادي: ...وانطق عن الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011م.

(4)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، ط3، سبتمبر 2002م.

(5)- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص 22.

(6)- Gérard Genette: Seuils, Edition du Seuil, Paris, 1987, p76

(7)- محمد كعوان: الرمز الصوفي في الخطاب والشعر العربي المعاصر وفعاليات التجاوز، دكتوراه دولة في الأدب العربي الحديث. جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة، الجزائر. 2005م–2006م ص 189.

(8)- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970، 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004م، ط1، ص 100.

(9)- ونص التصدير هو: "(...) فرأت المرأة أن الشجرة جيّدة للأكل، وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شهيّة للنظر فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا معها فأكل فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان فخاطا أوراق تين...سفر التكوين الإصحاح الثالث، (التوراة).

(10)- حسين خمري: شعرية الانزياح في قصيدة يا امرأة من ورق التوت، ضمن كتاب سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002م، ص 290.

(11)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 139.

(12)- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003 م، ص37.

(13)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 141/140.

(14)- المصدر نفسه، ص 147.

(15)- المصدر نفسه، ص 149.

(16)- المصدر نفسه، ص 150.

(17)- المصدر نفسه، ص 151.

(18)- أنظر: محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، تح: عثمان يحي، تصدير: إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1985م، ص ص 341/ 342.

(19)- إسماعيل بن محمد العجلوني: كشف الخفاء ومزيل الإلباس، ج2، تح: أحمد القلاش، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط4، 1985م، ص 169.

(20)- سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2008م، ص 198.

(21)- سحر رامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2005م، ص 152.

(22)- عبد الله حمادي: وأنطق عن الهوى، ص 24.

(23)- المصدر نفسه، ص 25.

(24)- المصدر نفسه، ص 33.

(25)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 154.