

قصيدة النثر العراقية قراءات في قصدية الخطاب

أ . م . د . د . علياء سعدي عبد الرسول

الجامعة المستنصرية - كلية التربية

توطئة:

حيث تكون اللغة نسيجاً لمديات واسعة في العلاقات الإنسانية، فلا بدّ من أنّها لا تعتمد رسالة ذات موجة أحادية، إذ هي خريطة توالد العلاقات الإنسانية . فهي بحسب بنفسها "خطاظة تسمح بقيام المجتمعات الإنسانية"⁽¹⁾ .

إنّ التعامل اللغويّ يشحنه محوران: المحور الأفقي (أصوات + معجم + تركيب + معنى + تداول)، والمحور العمودي: وهو المقصدية الاجتماعية التي تعبّر عن أوضاع الذات المختلفة، وعن العلاقات الإنسانية المتفاعلة⁽²⁾، عندئذٍ يصبح التعامل امتزاجياً يتدخل في خصوصيات الذات وطروحاتها على مختلف الأصعدة؛ غير أنّ التحليق في فضاءات التشاكلات النصية المغايرة للغة الاعتيادية، يحولها إلى مجال تدليلي آخر "تضع هوية المعنى أو الذات المتكلمة في أزمة"⁽³⁾، تتوالد منه علاقات إنسانية جديدة، تدور في رحي الانزياح الذي يُغذّي دوالها، لتفرض مقصديتها على سلطة المرجعية المتقولية . وإلى مثل ذلك "يذهب إيكو إلى أنّ العمل الأدبي هو نظام من القيم، يجعل خبرة سابقة مفهومة فقط، من خلال طريقة تركيبية تقضي هي الأخرى إلى فهم ما يترتب عليه"⁽⁴⁾ .

ولعلّ الشعر هو الأقدر على كسر دائرة الروتين، ليرسم (بانوراما) ذاتية خصبة، إذ إنّ الشاعر حين يتناول الألفاظ يبدأ بتهشيمها، وتحطيمها، ثم يذروها في أعماقه، ليحرقها حرّاً مساوياً لتجربته الانفعالية، وليخلق مخلوقاً جديداً له سمات خاصة تحمل سمات البنية التركيبية: (الذاتية والموضوعية)، لخالفها"⁽⁵⁾ .

وكان التعرّيج على قصيدة النثر، من هذا المنطلق، بالصورة الأكثر عمقاً؛ إذ تعدّ "تمثيلاً لحراك إبداعيّ جديد، ينجز أسئلته بعيداً عن القياسات والأطر المدرسية، ويفتح صفحة جديدة تسمح للجسد الناقص والمقهور والمحاصر أن ينتج علاماته في حرب ثقافية هي الأقسى والأكثر ترويعاً في

التاريخ الشعري"⁽⁶⁾. وهي "قصيدة ذات بنية سائلة في طبيعة التعرج والتشعب، وفضاءاتها اللغوية والإيقاعية مفتوحة، دون حدود أو قيود، وهذا يمكّن الشاعر من التعبير عن تجارب داخلية معقدة، وعن مشاعر محببة أو مكبوتة، خوفاً من سلطة ما"⁽⁷⁾.

إنّ "قصيدة النثر بأدائها الحداثي تشكل تجاوزاً ذا زاوية منفرجة . ورأس هذا التجاوز في حدود واسعة بالشطب على الوزن والإيقاع الخارجي، بوصفه انحيازاً مشروطاً"⁽⁸⁾. فرسّمت صورة أكثر حرية، ناسفة كلُّ بُعدٍ فيزيائيٍّ للمقاييس العروضية، لتتأى بنفسها عن نظريات عربية أصبحت من زاوية نظرها بالية، فقد أوجد أصحابُ قصيدة النثر "إيقاعاً خاصاً بها وهو عبارة عن حركة ذهنية يمكن تمثيلها فكرياً بمعزل عن كل أنواع ضوابط الإيقاع"⁽⁹⁾.

إنّ أهمية لغة قصيدة النثر تكمن في شدّة خصوصيتها؛ إذ اشتغلت على لغة نوعية، تتشاكل دوالها على وفق موجات إيحائية، فتقطع عن أصولها المرجعية، لتكوّن معجمها الذاتي، عبر إقامة "علاقات غامضة مع أنت وأنتم"⁽¹⁰⁾. وأذهبُ إلى أنّ سيميائية اللغة، هي الجسد الأقدر على حمل زئبقية قصيدة النثر، إذ نهل من محاور ثلاثة، شكّلت باجتماعها هيكل هذا البحث، وهي:

المحور الأول: التشاكيّة .

المحور الثاني: التفاعليّة .

المحور الثالث: الحوارية .

المحور الأول: التشاكيّة .

تتأى قصيدة النثر عن مسطرة الاستقبال الاعتيادية، إذ هي لا تسمعُ إلا صوتها الداخلي، فتكشف فضاءاته بشفرات خاصة تدعم احتمال المعنى، وتكرس قناعة بأهمية تشاكل المضمون، وهذا ما قصده غريماس في كتابه الدلالة البنيوية؛ إذ حدّد التشاكل بـ "مجموعة مترابطة من المقولات المعنوية أي المقومات التي تجعل (هناك) قراءة متشاكلّة للحكاية"⁽¹¹⁾. وهو بتعريف مفتاح، "تنمية لنواة معينة سلبياً أو إيجابياً، بإحكام قسريّ أو اختياريّ لعناصر معنوية أو تداولية، ضمناً لانسجام

الرسالة⁽¹²⁾ . فمن أبرز أشكال الخرق والمغايرة في قصيدة النثر، التلّفت إلى توالد المعاني "ومعنى هذا أن التشاكل ينتج عن التباين؛ إذ لا يمكن فصل أحدهما من الآخر"⁽¹³⁾ .

إنّ حداثة القصيدة انطلقت من قاعدة إعفاء النموذج القائم على اقتصار التشاكل في تكرار وحدة لغوية معينة، وهذا ما يفتح عليه الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، إذ تلّفت إلى مدى قوة الدلالة من تلك القصيدة، فهي "عند الشاعر المبدع لا تولد من فراغ، ولا تهدف إلى سدّ نقصٍ في الكمية الصوتية إنما تقضي إلى تلمس النهج المفضي إلى ترجمة الصدق الفني للتجربة"⁽¹⁴⁾ .

ويتوقف مستوى رُقي التشاكل، على طريقة عمله، فينطلق داخل إطار النظام اللغوي بخصوصية، يحده قانون التوازن المعنوي بين جزئيات النص، فيتبدد الغموض عن النص . والتشاكل بعيد عن التوكيد، فالأخير لا يؤدي دوراً دلاليّاً جديداً، إنما هو انعكاسات لإيقاع متداخل بطرق مختلفة تقوم بولادة معنى جديد . على أنّ شحن النص بتشاكلات تتعدى الحدود المعنوية، تصل بالنص إلى نقطة الصفر الكتابية .

ولخروج قصيدة النثر من رحم أكثر من مرجعية، إذ خرجت من أعماق لغات (أورو - أمريكية)، أصبح من الصعب التسليم بالتشكل المقتصر على اللفظ، فهي تميل بعفويتها إلى التدفق والانسياب الدلالي، لذا فستكون الإجراءات التطبيقية خاضعة لرأي غريماس المشير إلى التراكم المعنوي . وسأحاول أن أرسمه في تراصفات عنوانية، هي:

I- التشاكلية الإيقونية الكلية:

ينعكس هذا الأمر على طغيان الاستراتيجية الكلية للمعنى، بمعنى التوالد بأقنعة ماهرة ومتنوعةٍ بالتعاضد تشكل أحادية المعنى، مستجيبةً لحاجة مبدعها في توالد صورة معنوية، تكون بمثابة إيقونة للأولى، غير أن هذه الإيقونة لها قوة شخصية في التأثير والأداء، تتطوي على طاقة توظفها فتبرز بهوية شخصية مستقلة.

تتمخض قصيدة (قبور عراقية منفردة)، للشاعر الدكتور أحمد جار الله ياسين عن شبكة معانٍ تصبُّ في معنى واحدٍ هو الانقطاع:

(1)

قبر الجندي المجهول
في الغروب
لا زُورَ له من أسرته سوى
باقات زهور ذابلة وبقايا
ذرات من غبار الحروب (15)

يخلق فضاء القبر أساساً دلالة الوحدة، غير أن ارتباطه الملاصق بـ (الجندي المجهول)، واصطفاه مع ما يحمله (الغروب) من إحياء، خلق توصلًا غيابيًا بالانقطاع الحركي التام . ويؤكد ذلك الانقطاع، طبيعة الزيارة والزوار، فلا ارتباط بالدم بين الزائرين، والجندي المجهول، إلا من خلال مراسم اتسمت بالروتين مرتبطة بالبروتوكولات التقليدية، لتصبح مخلفاتها: (بقايا زهور ذابلة)، و (ذرات من غبار الحروب) . وكلتا العبارتين، تحاول إقصاء الجندي المجهول عن نافذة الذاكرة بالإهمال، تناسيًا لدائرة تلك الأيام التي خلّفت هذا القبر، فلم يغذ المكان بمن فيه إلا رمزًا للغياب المتعمد .

(2)

قبر العانس
ألف مترٍ حوله لكنه
يشعر بالوحدة
والبرد القارس (16)

تحقق صورة (قبر العانس) توازيًا موقفًا مع صورة قبر (الجندي المجهول)، فالواحد يغيب في حضور المجموع (ألف قبر حوله)، إذ عُيبت العانس بالوحدة والإقصاء دنيويًا، ليصل هذا التغييب إلى حدّ الغياب المنقطع، فيتحد الإحساس نفسه بالعنوسة مع همودية الموت، ليبنى هذه المرة سجنين:

الوحدة والبرد القارس . فلا أمل في حياة لعاطفة ينتجها الزواج، فتقطع بين قبر العانس وبين ألف قبر المودة والرحمة⁽¹⁷⁾ .

(3)

قبران عراقيان

قرب الأول سوط

وعلى ظهر الثاني

دمعة وقيود⁽¹⁸⁾

يتحرك الانفراد في النص في مضمار الانقطاع، ف (السوط) يفتح على تشكيل سيميائي يشير إلى انتصار قانون الغاب، إذ إنَّ القوة الوحشية هي المتحكم والمتصرف حتى بعد الموت، فيظهر (الصوت) ملازمًا للقبر: (قرب)، ليخنق حتى حرية الموت . في حين تضغط (دمعة) على القبر الآخر معنويًا، من جهة، لتضغط القيود ماديًا من جهة أخرى، فتلاعب في المكان وحده، وانقطاع منقطع النظر .

وبناءً على ذلك يكون خيط الانقطاع هو الواصل بين قبور الشاعر، بعد أن أقصي أصحابها من الدائرة الجمعية .

ويرسم الشاعر علي الإمارة في قصيدته (المغني أولاً) و (المغني ثانيًا) صورة تشاكلية خلفت إيقونة كلية تدور حول رحي عدم الاكتراث بالإحساسات . يقول في قصيدته الأولى:

يا أبناء مدينتي

لا تفتكم مشاهدة هذا المنظر

تجمعوا حول هذا الرجل

ودعوه يكمل أغنيته

إنه يعرف مكان السُّلم

سُّلم هذه المدينة

سوف ننتقل معه إلى عالم آخر
نصعد / أو ننزول
دعوه فقط
يكمل أغنيته
وإذا مات في المقطع الأخير
من الأغنية
فادفنوه هنا
في هذه الساحة العامة
واجعلوا قبره
على هيئة سُلْم
وانصرفوا (19)

يتحرك عنواننا القصيدتين في دائرة المؤشر القرآني، لصعود ونزول المغني، بالتراتب العددي، إذ حاولت الشخصية الوسيطة في القصيدة الأولى، استثمار كل القوى لديها، لتغيير نظرة الجمهور الدونية للمغني، فجاء النداء (يا أبناء مدينتي لا تقتكم مشاهدة هذا المنظر) توسلاً، فيه إغراء بامتلاك المغني شيئاً آخر غير الغناء (إنه يعرف مكان السلم)، وبإغراء أفصح (سُلْم هذه المدينة)، ثم يفرض كل المغلفات (سوف ننتقل معه إلى عالم آخر)، بالعزف على أوتار الحواس بتلونات تضادية (صعوداً ونزولاً)، بالانفتاح على عوالم آخر تنقض صنمية العالم المعيش .

وفي محاولة توسلية أخرى، فيها إغراء - هذه المرة - بطريقة مغايرة، إذ يحاول الشخص الوسيط إقناع الجمهور بالتلقت للمغني الذي ربما يموت قبل إكمال أغنيته، لتتطوي صفحة ثقيلة الدم عندهم، وهي محاولة للحصول على مساحة وقت صغيرة للسمع .

وفي محاولة لانتزاع اعتراف بالأهمية، يحاول الوسيط - هذه المرة - بالمرأوخة، أن يعلو المغني ولو في موته، إذ أراد أن يجسده مَعْلَمًا خالداً، عبر طريقة وفن مغايرة (في ساحة عامة) في محاولة للحصول على قبر رمز، يكون مزاراً عاليًا مختلفًا، على هيئة (سُلْم)، وهي حتى الآن، دعوة من الوسيط في جعل المغني أو الشعور بالتبادل الدلالي في المقدمة، لم تطبق فعلياً .

أما قصيدة (المغني ثانياً)، فقد اعتمدت ثغرة زمنية، إذ أخفق الوسيط في دعواه، ليرز المغني بعداً زمنياً مهماً، لا خيار له في العيش إلا أن يوجد في الظل:

لا تكثرث أيها المُغني،

لا يسمعك أحد،

وأنت تعزف على

وترِ التراب؛

لكن

لا خيار لك في هذه

المدينة المحاطة بالقصص

الترابية .

إما أن تغني

أو تعود

إلى القبر (20)

يحاول (المغني)، حتى في الموت، خلق جوٍ يساعده على الغناء؛ إذ منح التراب ماهية حيوية، فخلق منه وترًا للعزف . ويحاول الوسيط تكثيره، خائفاً من توقفه هذه المرة، بإقلاقه فضاء رؤية المغني، وتوجيه نظره إلى خيارين: الغناء أو القبر، وإن كانت كلتا الحالتين سواء عند المغني، فالإقصاء والإهمال، هو عنوان كل منهما، ليكون المغني في الترتيب العددي الثاني أو الأخير، فتطمس معه معالم كل شعورٍ جميلٍ راقٍ .

2- التشاكية الإيقونية الجزئية:

يخوض التشاكال هنا، في مياه الصورة الجزئية، فالصورة المتولدة تحملها الأولى؛ غير أن لها إمكانية الالتفاف، إذ يتحول فيها مسار الخطاب الشعري إلى قنوات أخرى تشتغل على نسغٍ آخر .

تتمرأى قصيدة (التوازي)، للشاعر الدكتور عبد الكريم راضي جعفر في مرآة مقعرة، تقلب
المشهد الثاني المتولد من المشهد الأول إلى مسارٍ آخر . يقول في الأولى:

كلبٌ صينيٌّ برائحةِ الموز
وبلونٍ حليبِ النوق ويحمل في أذنيه ترتيلة اللحم،
ووقت النوم، ونبض اللوز
يشهق حين يقوم الجأزُ
مثل صديقه التقطر الخوخ، والتفاح، والعسل
وملتحفاً به الـ (ok) وعبارات الطاووس
تميلُ رؤوس
وتشيخُ رؤوس
.....
يغيب الكلبُ الصيني ..
يغيب
من شبّاك أبيض مثل الثلج
ومنفلتا من كفّ حرير
إعلان:
... من يلقى الكلب
سيلحقه مال - ذهب (21)

يستند النصُّ إلى مراكز حسية، اشتغلت عليها الحكاية، إذ أسهمت في ضخّ الصورة الشعرية
المشهدية بطاقات عالية، فالكلب غيري المنظر، أصوله عريقة (كلب صيني)، ثم استدعاء حاسة الشمّ
المتراسلة مع حاسة البصر (بلون رائحة الموز)، ليعمل على تحفيز الخيال نحو خلق منظرٍ مترفٍ
بأطعمة لا تُطعم للكلاب، تعدُّ هي الأعلى في وقتها (22) . ثم التلّفت إلى صورة عينية أخرى، منحت
الكلبَ صلاحياتِ السيدة، إذ إنه (بلون حليب النوق)، في محاولة لبيان عدم تهجين اللون بفصيلة
أخرى - فضلاً عن شدة بياضه-، إذ تدلُّ الناقعة معنوياً على الطبيعة الأمّ غير المُدنّسة .

إنَّ ما يسمعه الكلب غيري، إذ ترسم الثيمات المسموعة شبكة يستنتج منها الامتلاء والراحة، فهو لا يسمع إلا (ترتيلة اللحم، ووقت النوم، ونبض اللوز) .

وموسيقى (الجاز)⁽²³⁾ ذات دلالة تعبيرية، تتأقلم مع طبقيّة الكلب، في الاستماع إلى موسيقى (العبيد) للإحساس بالفارق الطبقي .

وقد انطوى اسم الفاعل (ملتحقًا) على مستوى رمزي، إذ يُقاد الكلبُ بطريقة معينة فيها نعومة ودفء مترفٍ، لتكون جميع الحيوانات، بما فيها المقترسة، في خدمته . وما فراء يدي الصديقة، إلا رمزٌ لرضوخ أقوى الحيوانات، وتقدم الكلب طبقًا عليها . عليه جاءت مشيته دالة على الامتلاء بنعومة، وحلاوة (بمشي رطبًا)، مستمدًا ذلك من مشية الصديقة الخُلمية التي قيس النظر إليها بمسطرة تذوقية شمّية، فهي تجبر من يشاهدها أن يُديم النظر إليها، إذ هي (تقطر) لتكون سلسلة لا تنقطع من أطعام مختلفة .

وبتكرار اسم الفاعل (ملتحقًا)، تُعاد صورة القيادة المترفة، الطبقيّة، إذ يلتحف هذه المرة بلغة مغايرة تعلو على الكلام الاعتيادي، و (OK) الانكليزية تشير إلى اجترار صوت طبقة الاستقرار لتدلل كلبها بزوال أي رفض يقف حاجزًا بوجه ما يطلب، يغلف هذا اللفظ الانكليزي عبارات التدليل، ليتحول الكلب إلى طاووس الحيوانات .

وردود أفعال من يشاهد الصديقة والكلب، ترسم فعاليات مختلفة تكوّن مرآة تشاهد بها الصديقة نفسها . فجملة (تميل رؤوس)، يشير سهمها الدلالي إلى الرغبة في الاستزادة من النظر بالانقرس في الكل الذي أعجب الناظر، وهي تسابير جملة (تشيخ رؤوس)، الدالة على هول المنظر الذي حوّل الشاب إلى شيخ⁽²⁴⁾؛ غير أن المفارقة الدرامية تكسر سيرورة الحدث، إذ إن غياب الكلب من (شُبَّاك أبيض)، يشكل انبثاق دلالة تعتمد سيميائية اللون، إذ ترشح مفهوم قوة الاختفاء والأمل في الرجوع في آن معًا . وعليه جاء الإعلان مبررًا لتلك القوة في الحدث، بالارتكاز على قاعدة قوية (المال - الذهب)، وهو نصيب كل من يجد الكلب .

في حين تتقاطع صورة (الطفل/الإنسان) مع صورة الكلب:

طفلٌ حافٍ،
يلبس رأسًا أصفر،
وقميصًا أصفر
على عينيه ارتسم اللحم دمًا
والماء،
(فلافل) من حجر
طفل يأكل أولاً يشبع
طفل أصلع
يغادر من فُرجة الشَّبَّاك الأسود حزن الباب
إعلان:
... مَنْ يجدُ الطفل
سيجزى خيرًا وثواب (25)

اشتغل المشهد على المناطق الحسية بعيدًا عن الاشتغال على المناطق الشعورية الداخلية، فجاء التصوير خارجيًا معتمدًا (الزوم)، فعين الكاميرا جرّأت الطفل، فابتدأت من أسفل (طفل حافٍ)، وهي ليست صورة صادقة بحالة غير اعتيادية، غير أن ارتفاع عين الكاميرا إلى ما في الأجزاء، يشي بمفارقة تثير الدهشة؛ إذ حرث اللون الأصفر المنطقة لتشدّ الصورة إلى بؤرة الفقر والجوع . فدلالة (يلبس رأسًا أصفر)، تشير إلى اكتساب اللون لا الولادة به أثر الفقر . والفعل (يلبس)، دفع الفعل (يحمل) لثقل الآخر المنطقي على جسد الطفل الجائع . أما جملة (يلبس قميصًا أصفر) فسهم دلالتها لا يبتعد عن البؤرة الأساسية، فما القميص إلا شاشة للمحتوى/ الجسد.

والعينان شاشة تبتُّ ما ينعكس عليها، ليصطدم المتلقي بصورة معكوسة تخرج عن بؤرة الفقر والجوع وهي صورة (اللحم)؛ لكن سرعان ما تصطف هذه الصورة مع أخواتها، ليتضح أن اللحم ما هو إلا لحم العينين المتعبتين، لتكون العينان شاشة دم حمراء تترجم لواعج الداخل .

وفي نقلة للكاميرا، جاء تصوير (الماء) إلى جانب الطفل، ليجد المتلقي أنّ الماء مرآة عاكسة للفقر أيضاً، فهو (فلافل من حجر)، إذ افتقد صفته الاعتيادية (الحالة السائلة)، ليكون في حالة صلابة (فلافل)⁽²⁶⁾ متجردة (من حجر)، فعزّ حتى أكله.

ولعلّ جملة (طفل يأكل ولا يشبع) محصورة بين قوسَي الجوع، فحتى فعل الأكل جاء دائراً في دلالة الجوع، بعد أن عطف على (لا يشبع) بحرف التخيير (أو) الذي لعب دور الواو الحالية، إذ إن الحالة الشعرية لا تتحمل التخيير بين (يأكل أو لا يأكل)، إنما وقفت على ترجمة هي (يأكل ولا يشبع) .

ومشروعية استحضار (الصلح)، تصب في بؤرة التجرد التام من كل شيء؛ لأن الرأس يمثل القمة، وهي قمة متجردة، تعكس نزوة الحال، لتقل عين الكاميرا بالتعتم والسواد والتضييق، فالطفل (غادر فُرجة شُبَّاك أسود)، فلا أهمية للحدث، ولا استشعار إلا للجماد/ الباب الذي قِيمَ الحدث بالحزن، ليظل الإقفال محكمًا، فلا تحفيز ولا مغريات للبحث، إذ إن أقوى مغرياته هو (الإعلان) الذي يدور في إطار معنوي هو (خيرًا وثواب) .

ويشاكل الدكتور أحمد جار الله ياسين رؤيته عن مفهوم دويّ القنابل، بصورة يقونية تجتُرْ جزئية المفهوم ببسط آخر . يقول في قصيدته (خدوش/ مساواة):

هل يتساوى صوت القنابل

مع صوت فيروز

سألتنى شمس الصباح

قبل أن تحتجب بيد مقطوعة (27)

إن شخصنة شمس الصباح، قد حقق في النص ضربة موفقة، أدت إلى الانفتاح على مشهد كلي عام، فهي في علوها تبدو مطلعة على ما يجري كليًا، فتطرح سؤالاً كونيًا على الشاعر، لا يحتاج

إلى جواب، إذ هي تشكو لواعج داخلية، ولاسيما أنها عرفت الصباح قبلاً بصوت فيروز، الذي جاء تدفقه فجأة مع صباح صوت القنابل .

وقبل معرفة الردّ، احتجبت الشمس، لتجيء المفارقة بعدم قدرتها على الاحتجاب الكلي، فقد نالتها القنابل، على بعدها، لتتجرد من إحدى يديها . وبذلك تكون الشمس شاهد إثبات على فداحة الحال المتمثل بتفجّر صوت قنابل حتى وصل الشمس، ليشوش على صوت فيروز . فلا صباح بعد اليوم، إلا بشمس مقطعة الأوصال .

ويُعيد الشاعر رسم المعنى بطريقة إيقونية تعتمد الجزئية، إذ غيبت (البانوراما) الكونية، لتبقي على صوت الرعب والخوف . يقول في القصيدة نفسها (أدب):

متى سنتعلم القنابل الأدب

فتطرق الباب - قبل الدخول علينا (28)

في النص إشارة إلى خصوصية التجربة، إذ أنسن الشاعر القنابل، بعد أن اعتاد وجودها اليومي، ليحملها - بالسؤال غير المباشر، إذ أنف الشاعر من طرح السؤال مباشرة - مسؤولية أخلاقية، فلا بدّ من أن تعتاد (طرق الباب)، وإن كان في ذلك من المغامرة ما يصل إلى درجة الموت .

المحور الثاني: التفاعلية .

تتمظهر قوة الخطاب الشعري لقصيدة النثر، في التأثير المتبادل بين الناص والمتملقي، في رسائل نسقية مختلفة، تعتمد فاعلية كليهما بحسب ثقافته .

والطاقة التداولية هي ما يشحن مفردة التفاعل؛ إذ تمثل جزءاً ثالثاً في سيمياء موريس وأتباعه (...). وتعني التداولية بحسب موريس، علم العلامات بمتداوليها، وهي تشير أيضاً إلى تلك الجوانب في عمليات الاتصال التي هي وظائف مقام الحال التي يطلق فيها القول أو المنطوق، ولاسيما العلاقة بين المرسل والمتملقي⁽²⁹⁾ .

إن وظيفة الشعر هنا، لها القدر على التثمير، إذ تنجح في تهديم كل ما هو تقليدي، لبعث فضاء ديناميّ خصب، فتصبح وظيفته - بحسب ياكبسون - كسر الدهم التواصلية، لينأى عن الخطاب التواصلية العام أو الدهم التواصلية⁽³⁰⁾ .

وتنزاح اللغة الشعرية عن انغلاقية اللغة الاعتيادية، إذ تشتغل قصيدة النثر بالذات على لغة نوعية تفوق اللغة على نفسها وبانفتاحها الكلي على إمكاناتها العميقة⁽³¹⁾، فهي تثير الجدل بين المرجعية والانحراف، فتقف على قاعدة مائبة أساسها اللاتوقعية .

إن الانحراف في اللاتوقعية، والانزياحات يؤدي بها إلى "انتثار دلالي، ومثل ذلك يعمل مصدًا للمتملقي، وفي أحسن الأحوال يُكوّن مدلولات منزلفة لدوال غائمة عائمة، الأمر الذي يفضي إلى تغريب في الشكل والمحتوى"⁽³²⁾ .

ويعيش الناص "بحساسية شعرية جديدة ملؤها القلق، والتوتر، والاضطراب، بحيث بدت اللغة التقليدية، غير قادرة على نقل تلك الحساسية وإلقائها على جسد النص، وبمثل تلك اللغة يستطيع الناص أن يبعد اللامرئي، ويلتقط المجهول الذي يراه هو وليس غيره"⁽³³⁾ . وعليه يكون التلقي غير نهائي من طرف المتملقي، لكون النص مصدرًا لتركيبات نفسية عدة .

إنّ "مشكلة قصيدة النثر الحديثة في سياقها التداولي هي مشكلة تلقّ، وهي كما يبدو لنا في ظل هذا الفهم القبلي للقصيدة، شبه مستعصية، الكل يعمل بحماس متطرف، وبأسباب مختلفة على تعقيدها لا على حلها، فإن عملية الهدم والتقويض التي يقودها النص الشعري الحديث لا تلائم كسل المتلقي التقليدي في الاستسلام لأساليب الاستقبال الفجّة، والركون إلى الطرق التقليدية في القراءة"⁽³⁴⁾؛ لذا فإن المسؤولية الملقاة على عاتق المتلقي، تتطلب جهدًا أكبر لاستكشاف أسرار تشكيل النسيج الشعري، إذ تفتح على طاقة غير محدودة من الاستثارة والتحدّي، منطلقة من قاعدة وجدانية ثقافية .

وعبر هذا الأفق ستكون دراستي لمحور التفاعل سائرة عبر مجريين:

المجرى الأول: طبيعة العلامة .

المجرى الآخر: اعتبارية العلامة .

1- طبيعة العلامة:

بقدر ما تتمتع به قصيدة النثر من حسية قرآنية؛ إلا أن العلامة هنا تخضع لـ (بانوراما) مرجعية؛ فالعلامة استتطاق لخريطة عرفية، تنجح في إيراد احتمالات المعنى، على وفق نواظم إيحائية مشعة . ومثال ذلك قصيدة (انطفاء .. ثانية) للشاعر الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، إذ جاء تأسيسها على وفق قواعد مرجعية . يقول:

آخر العناكب قال لي:

"ستمح خيمة بخمسين خيطاً"

فقد انطفأ الرأس شيبا

فمن يخبر أمي بأني بكيث مرتين

مرة حين انفرط الخيطُ في أول الخطو

ومرة

حين غفا، وأُسبِلتْ

يداه

في التراب (35)

يبني المشهد الشعري هيكله، بمرجعية قرآنية، غير أن الشاعر قد منحها مديات نفسه، إذ من المسلّم به، أن يشير نسيج العنكبوت إلى الوهن والضعف: ﴿كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾⁽³⁶⁾؛ غير أن نسيج عنكبوت الشاعر، جاء متوارثًا حتى وصل إلى (آخر العناكب)، ليكون حلقة وصل بين الماضي والحاضر، إذ جاء بصيغة راوٍ عليم، ليخبر الشاعر عن نبوءة تتحدّر من قوة اليقين في أن الشاعر سيدخل بعدًا زمنيًا حرجًا (ستمح خيمة بخمسين خيطًا)، ليكون الابتعاد عن زاوية مكانية – وإن كانت واهنة – والدخول في زاوية زمانية هي (سنّ الخمسين)، ليكون الانطفاء مناهضًا لفعل الاشتغال في الآية القرآنية الكريمة (اشتعل الرأس شيبًا)⁽³⁷⁾، فيكون النكوص الذي لا اشتعال بعده، إذ ماتت رغبته في التواصل فلا يرغب حتى في الكلام، ولم تعد هناك أهمية للمشاركة حتى من الأمّ، بما تحمله اللفظة من سيمياء للأصل الأقرب، ليبقى فعل البكاء من نصيب الشاعر، منذ أن صرخ صرخة الحياة الأولى (حين انفرد الخيط في أول الخطو)، الحبل السريّ، وحين الموت (حين غفا وأسبلت يدها في التراب)، فجاءت ما بين البكاءين، حياة جبرية قدرية، تبدأ بالرفض وتنتهي بالرفض .

هكذا هيكل الشاعر نصه من أعمدة مرجعية حفرت في دواخله، لتأخذ مديات أخرى .

ويؤلّد (الاسم) عند سركون بولص صورة مرجعية، تتأطر بإطار الذكرى الباقية . يقول في

نص أسماه (الاسم):

يذهب الكلّ، ولكنه يبقى

الاسم ...

عزفًا صامتًا في آخر النسيان

يبلى بمرور الوقت

لكنه يبقى

كلما خيل لي

أنه لن يأتي، أتاني

بلا رجلين

.....

أزحت الثلج عن مائدة

في شرفة تلمس أطراف السحاب

فوجدت الاسم محفورًا بسكين

عميقًا حفرته

يدُ من كان هنا قبلي

عميقًا

في الخشب (38)

إن فحصًا دقيقًا لطبيعة النص، يكشف عن قوة امتدادية للاسم؛ إذ يؤكد حضوره في لغة الغياب . فعلى الرغم من كونه (عزفًا صامتًا)، إلا أنه يظل مدويًا مكتسحًا (النسيان) فيجزئه إلى أجزاء يجتاز حتى آخره .

وعلى الرغم من اشتغال (الاسم) على لوحة الغياب؛ إذ هو (عزف صامت، يبلى، أتاني، بلا رجلين)، إلا أنه يدور في دائرة معنوية تحطم الماديات، ليقطم الذهن بلا استئذان (بلا رجلين)، فيتحول إلى مستوى حضوري (يبقى، أتاني) .

ويكشف المقطع الثاني عن قوة جبارة، لا تستطيع الماديات محوها، ف (الثلج) بقوة برودته، لم يستطع البقاء قابعًا على مائدة حفر عليها الاسم .

وبمجرد زوال الثلج عن المائدة، ينتقل المكان إلى فضاء خُلمي مسترسل، إذ أصبحت (الشرفة تلمس أطراف السحاب)، لتثع المائدة بإشعاع معنوي نابض، لا تمحوه أيّة قوة . فالاسم المحفور فيها يبقى خالدًا وإن تقادمت الأزمان على المائدة .

2- اعتباطية العلامة:

يعتمد هذا المجرى صنع سيولة علاماتية داخل الخطاب الشعري؛ إذ إن العلاقة اللاطبيعية بين العلامة ومدلولها، تمنح العلامة تقنياً مرجعياً، غير أنه لا يعتمد المشاكلة بين العلامة ومدلولها .
في قصيدة (جَنَاز قصير في الطريق إلى ماتم)، للشاعر سركون بولص علامات حياتية، تعدُّ محاولة للتشبيث؛ غير أنها أصبحت لا تَمُتُّ إلى جوّ النص العام بصلة . يقول:

وغداء المرأة الميته طيلة الوقت
يبرد على الصينية تحت منشفة بيضاء، وقلائدها
ما زالت ترنُّ أحياناً في الدولاب الذي يضم
ثياب عرسها (39)

إن (غداء المرأة، قلائدها، دولابها، ثوب عرسها) مؤشرات على علامات حياتية تستمد نسغها من (غداء المرأة)؛ إذ إن تحضير وجبة الغداء، يعني وجود دورة غذائية كاملة تقدم إلى المرأة، في محاولة من تلك الأشياء، للبحث عن رقعة من حياة، إذ إنها خلقت للحياة، غير أن تلك المحاولة ترزخ تحت الجوّ العام، فيبقى الغداء (تحت منشفة بيضاء) لا يؤكل، و (القلائد)، على الرغم من محاولتها خلق إيقاع لكسر الجوّ العام، غير أنها تفقد معلوميتها، لتبقى حبيسة مُحَدَّد مكاني (الدولاب)، كما هو الحال في (ثياب العرس)، التي لم يفلح اللون الأبيض في بعث حياة في قتامة هذا الجوّ العام .

هكذا أصبحت جملة العلامات الحياتية اعتباطية تتسلخ عن جوّ النص العام.

وفي جو كئيب آخر يشطُّ اللون الأبيض عن مرجعيته، لينتمي إلى أخرى . يقول الشاعر أحمد جار الله ياسين في قصيدته (كآبات شعرية):

حتى كلمة أبيض،

قلمي،

يكتبها بالحبر الأسود (40)

أزالت الكآبة قناعات، وبديهيّات مرجعية، فحلّ اللون الأبيض في دائرة دلالية أخرى، فلم يعد يحمل المعنى المفتوح، إذ خضع القلم إلى الانغلاقات النفسية، فلم يعد الناصّ يشعر بدلالة كلمة البياض على الورق، وليس لون الكلمة التي توجد بحبر القلم، فخرج اللون الأبيض من دائرته الدلالية، ليذحف باتجاه سوداوية الكآبات الشعرية .

وتتزلق (أصابع اليد) من مرجعية ايجابية إلى أخرى سلبية . يتضح ذلك في نص (أناشيد لحيوانات الذكرى) للشاعر عقيل علي:

أصابعي هي الأخرى

خمس سكاكين

تلهو في فمي

خمس سكاكين (41)

يجسد النص أصابع اليد، إذ عملت في مناخ خارج أبعادها المعروفة، فهي بطبيعتها في أمرة عقل الفرد، غير أن مرجعية الجوّ العام، قد حولتها إلى قوة عددية تقف على فم الشاعر فتحوّل دونه، ودون الكلام .

والتشخيص جعل من الأصابع تألف المكان، ف (تلهو)، لتجهز على ما في الفم شيئاً فشيئاً، فتبدأ العبارات بالانحسار لتتلاشى جملة (تلهو في فمي)، إذ لم يستطع الشاعر النطق إلا ببداية الجملة (خمس سكاكين)⁽⁴²⁾ .

3- الحوارية:

شكلت قصيدة النثر فضاءً نوعياً، يتحرر من ريقه التقنين، والقواعد المعروفة، فهي تتطلق - في النماذج الراقية - من جوهر كلامي متفرد الصياغة؛ إذ جاءت المرونة في التعبير عن الفكرة، من وجهات نظر متعددة الأصوات، متلائمة مع حساسية هذه القصيدة، الأمر الذي يفضي إلى حوارية، تتصالح، وتتقاطع في النص الواحد، فتمتع القصيدة بمرونة إيدولوجية تعمق "نية البعد الحوارية وتعددية مراكز الوعي الاجتماعي المتمثلة أصلاً في الواقع الخارجي والاجتماعي"⁽⁴³⁾. فهي تتمتع بـ "لا مركزية على مستوى منظوماتها المؤلفة كلها. فهي تغادر فكرة البؤرة الدلالية والإيقاعية المركزية (...)، فتغيب فيها الروح المنبرية، وتتفكك وأحدية الأسلوب، وبهذا يتخلل الوعي الشعري المهيم، وتخلق بلبله في نظم التلقي السائدة"⁽⁴⁴⁾.

إن دخول تفاصيل أصوات غيرية إلى النص، يحقق إضاءات متوالدة للنص ولغة اهتزازية استقرارية؛ "إذ تتراى [تلك الأصوات] في شفافية، خلف كلمات لغته"⁽⁴⁵⁾، لتكون إيدولوجية الشاعر، مركزاً تدور حوله أصوات تترتب على مسافات مختلفة منها، فالنص كما يعرفه مفتاح "فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت فيه بتقنيات أخرى"⁽⁴⁶⁾، "فليس من شأن تلك القصيدة الاكتفاء بالمركزية التعبوية، إنما أصبحت نسيجاً يشير إلى ما غير نفسها"⁽⁴⁷⁾، وذلك بإقامة أكثر من منظومة داخل النص، ليتحقق التواصل عبر مقصدية لا مركزية مغايرة .

واعتراضاً بتعددية أشكال الوعي في خطاب قصيدة النثر، ستكون الدراسة الحوارية على وفق ركائز ثلاث: 1- التهجين 2- الأسلبة 3- التنوع .

1- التهجين:

يعرف "باختين التهجين بأنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعين لسانين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي، أو هما معاً داخل ساحة الملفوظ"⁽⁴⁸⁾.

وهو خلق فضاء ذي طابع جدلي، ركائزه أعمدة البولوفونية (التعددية الصوتية)، في تباين
بكيفيات معينة عن موقف الشاعر الإيديولوجي .

وبالنظر الحادّ إلى قصيدة النثر، في أنموذجها الأجدّ، فإنني أرى أنها حاولت الاشتغال على
الخروج عن النسق الأنوي المعروف بالهيمنة، لتأخذ شكلاً آخر يتنازل عن النبوة الصوتية العالية في
وسائل اشتغال شعري جديدة، ويتحول القسم الآخر إلى تمظهرات ضميرية أخرى تُعلي من شأن
الطاقة الدرامية السردية فيها، وما تبقى من هذا الضمير الأنوي يجتهد في أن ينحرف ما بوسعه خارج
مسطرة المألوف عن ميراثه الشعري، وبؤرتها المتمركزة⁽⁴⁹⁾.

يلجأ عدنان الصائغ في نصّ أسماه (أغنية) إلى تهجين أغنية تترجم انتشاءه، فقد جاءت
بلغة أخرى:

انتشي بكركرات طفولتك وهي تتكرس على عشب عمري الذابل،

بالكريستال الذي يتكسر، يا امرأة من ذهب وقيمر

ودموع

انتشي بقمح أنوثتك

بالأغنية التي أردها دائماً

"أنا العصفور

وأنتِ الطفل

إذا لم تستطع أن تطلقني

فاتركي لي على الأقل خيطاً أطول":

خيطاً من الدموع

خيطاً من الذكريات

خيطاً من الأحلام⁽⁵⁰⁾

شمة إصرار مقصود في لملمة خيوط النص في بؤرة طفولية، فعلت طاقتها (انتشاء) عند
الشاعر، فـ (كركرات الطفولة)، و (عشب عمر الشاعر الذابل)، عالمان متقاطعان، تدفقت الأولى

طاقة (تتكسر) على (عشب العمر الذابل) لينتشي، فتأخذ الكركرات بعدها الرمزي؛ إذ إن (الكريستال الذي يتكسر) إشارة إلى عالم طبيعي منتقي التنظيم، دائم الحركة والضوء بفعل التكسر . والاسترسال يعمل على خلق سيولة شعرية تجمع متشظيات دلالية، إذ إن الجمع بين (الذهب، والقيمر، والدموع)، جاء دائراً في محور شعري بين الإبهار، والنكهة، والشعور على توالي الكلمات، وهو جمع لم يُقسّم بمسطرة رؤيوية عميقة، بقدر ما انفرط بإحساس المنتشي الطبيعي .

وتدور في الدائرة نفسها عبارة (قمح الأنوثة)، لتشيع بالتضاييف جواً طفولياً، بدائياً متفرداً، قادراً على العطاء المشبع . وبالتلقتُ إلى لون القمح يكون انتشاء الشاعر بلون هو أصل الطبيعة، بعيد عن التهجين .

ثم جاء التلقتُ إلى نموذج منتخب من أغنية خاصة بالشاعر هجتها لتختزل القول بالطاقة الانتشائية نفسها، فالشاعر تقنّع في الأغنية بقناع (عصفور) حبيس يد طفل، يئس من الخلاص، فعول على حلّ بديل، وهو التحرر الجزئي (ترك خيط أطول)، ليتحرك ذلك الخيط في مضمار من (الدموع، والذكريات، والأحلام)، حرصاً من العصفور على الإبقاء على الخيط ولو كان من الدموع والذكريات، لئبقي على الانتشاء من ذلك العذاب .

هكذا جاء تهجين الأغنية مترجماً لانتشاء يخلقه عذاب، ومختزلاً النص بلغة طفولية متقابلة مع النص .

وتتحرك قصيدة الشاعر محمد تركي النصّار: (عسل أسود) في مساحة اجتماعية مختلفة يلتقي فيها وعي الشاعر مع وعي عناصر طبيعية أخرى . يقول:

كلما أحببتها
أحسست بطائر من فضة
يتلوى في بركة الشمس
أهذا نومك الأبدي
أم هذه مصابيحك السود
وبغاؤك تردد قرب الضيف:

"قضى نحبه العشب"

.....

والوحوش البيض نائمة

ونجمتان تحرسان خشب السرير

ولا تستبدل الظل

بالنهار القديم

أتحصد نحل الطيران

أم يحصدك الطيران (51)

يفيد النص من طاقة الطبيعة غير الإنسانية، لتعمل خارج بعدها التقليدي، بوصفها قوة كاشفة . ف (الطائر من فضة)، جاء حاملاً دلالة لونية تنماز بالهدوء، غير أن حركته متألمة: (يتلوى) في حيز غير حركي (بركة) ستؤول في المستقبل إلى أرض جافة بفعل تضاييفها مع (الشمس)، لتكون انبعاثات الحبّ سؤالين حائرين: (أهذا نومك الأبدى)، إذ لا حياة معه، (أم هذه مصابيحك السود) ولا نور معه، عندها يعرج النص على تهجين قول البيغاء: (قضى نحبه العشب)، فالبيغاء ساعة زمنية تذكر بموت العشب أي تقدم العمر، فلا مجال للانبعاث من جديد .

وبالتتابع تظهر تفاصيل مشهدية أخرى، تقف عائناً بين الشاعر ولحظات حبه، فتضاعف من كثافة الموقف، ف (الوحوش البيض نائمة، ونجمتان تحرسان السرير)، فتبدأ النجمتان الكلام: (أتحصد نحل الطيران، أم يحصدك الطيران)، إذ انفتحت الجملتان على تشكيل تضادي، غير أنه يللم خيوطه في بؤرة دلالية واحدة . ففعل الشاعر (حصد نحل الطيران)، يقع في حصد ما هو صعب، وممتع، ومؤذٍ، في حين ان دلالة جملة (يحصدك الطيران)، تقع في ظاهرها في ضدية مع الجملة الأولى دلاليًا، باعتبار الشاعر هو المفعول به، غير أن خيوط الجملتين تقع في عدم القدرة .

وبالتلقت إلى ما يحيط السرير، أجد أن (نوم الوحوش) دلالة على هدوء الجو، وأمن الوحوش من أن لا شيء مهم سيحدث، في حين أن حراسة (النجمتين) لخشب السرير، دلالة على وجود الرومانسية في غير مكانها، إذ لا وجود لحياة على السرير إلا للخشب .

إن إصرار (النجمتين) على الاحتفاظ بما يقويهما: (الطلل)، أوقف كل تقدم للنهار، ليبقى الشاعر محبوباً بحاضر يتقاطع مع حاضر من يحبّ .

ويلتقي وعي الشاعر سركون بولص مع وعي (هولاكو)، في ساحة دلالية تؤشر على الإصرار على الاقتحام . يقول:

خيولي أخفّ من الريح
سناكبها تقدم الشرارات
إذ ندخل المدن
الحرب تستلقي
كالعروس راضخة بانتظاري
والحتف يتكلم باسمي
فأنا هولاكو
.....
حيث يراني
اللاجئون في
كوابيسهم بين الخرائب
ويشحن الأسرى
حفنة قشّ من حصاني (52)

جاء تهجين قول هولاكو من المظاهر الإعلانية الرسمية الدالة على تسيد الشاعر، إذ إن خطاب هولاكو دالة ممكنة لإنتاج كون سيميائي . فجملة القتالية التي عبرت عن مقتضى حاله، أفادت الإفصاح عمّا في داخل الشاعر، لتتعلق لغته مع لغة هولاكو، فإذا به هولاكو معاصر، إذ ترقّع عن غزو المدن المعروف إلى ما هو خصوصي للغاية، ليظهر حتى في كوابيس اللاجئين . ولعلّ الإشارة إلى زمرة اللاجئين، إشارة إلى الدخول عنوة إلى كل مدينة ومقاتلة سكانها الأصليين، ولتحويلهم إلى لاجئين، وملاحقتهم في كل مكان، ليتوغل الغزو في كل بقعة، وإن كانت خربة.

بعد ذلك جاء التأسيس لمستوى دلالي آخر، يدور في فلك المهابة، إذ إن دخول هولكو الجديد على حصانه قد حوله في، نظر الأسرى، إلى مسيح مخلص، حاولوا - تبركًا- أن يحصلوا على شيء يدلّ عليه، وإن كانت حفنة قشٍّ من حصانه.

لقد تحوّل كلام هولكو إلى منظومة أولية طوّعت أدوات الشاعر، ليشكل من نفسه هولكو معاصرًا .

2- الأسلية:

تشغل هذه الصيغة على فاعلية إعادة صياغة الملفوظ بأسلوب آخر، يقوم على لغة ثانية، وهو عند باختين "الغتان غير موحدين داخل ملفوظ واحد، وإنما هي لغة واحدة محيئة وملفوظة، إلا أنها مقدمة على ضوء الأخرى، وهذه اللغة تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدًا" (53).

وهو إيقاف لحراك الملفوظ الأول المتجه طبيعيًا باتجاه خلق دلالة جديدة في ضوء فهم الآخر .

تؤسلب (رسائل أمّي) لعقيل علي، في ضوء فهم جديد، انفتح على إطار تدفقات الشعور . يقول الشاعر:

رسائل من أمّي
تصل مليئة بوعاء سفر طويل
مثل وريقات مبللة بعرق كدح فضاء شاسع
الفرح يجهبش فيها بالفرح
يخرق سحاباتها طير أبيض يصدح بالأمل
نزواته حلوة مثل شجرة أينعت تماما
يطرز حوافها ضوء عاشق
ورغبات شمس ساطعة (54)

عمد الناص إلى تغييب ما في الرسائل من ملفوظ، إذ حرث فيها بتدفقات شعورية، فكلمات الرسالة محرضها الفرح، الذي أنسنه الشاعر، فجعله يجهب فرحاً لا حزناً، إذ إن فعل (أجهش) وُلد شبه جملة تضادية معه (بالفرح)، إذ تجاوز البكاء والحزن إلى دائرة غير معتادة .

وبالغيرية المعتادة جاء الفعل: (خرق) الذي وُلد مفاجأة بشق هدوء تلك الرسائل (سحابها)، ليخرج طير أبيض صوته الأمل، وله نزوات غيرية أيضاً، تعتمد على الاكتمال والتثمير لا النقص .

والرسائل لا تخضع لدكتاتورية القلم، بقدر ما تعتمد على ابتكار مديات جمالية مؤنسنة، فهي (مطرزة بضوء عاشق)، و (رغبات شمسها ساطعة) . وكلتا العبارتين، قاعدتها توليد مزيد من الضوء، فالضوء بتضايفه للعاشق يفضي إلى الرغبة في إعطاء المزيد . فضلاً عن قاعدة (شمس ساطعة) التي تولد بالتحديد النعتي (رغبات شمس ساطعة) ضوءاً ودفءً أكثر من مجرد السطوح .

هكذا انضوت (رسائل أمي)، تحت أسلبة خاصة، تولدت من الفعل الشعري لا الفعل الدلالي.

3- التنويع:

يشتغل التنويع على إضاءة الوعي اللساني المستجلب، فارضاً بذلك طبيعة استجابة مختلفة، منفتحة بمادة ثيماتيكية، ولسانية متنوعة، عبر حوار داخلي يقوم به الوعي المؤسلب .

ينتسبث علاوي كاظم كشيخ بالخلاص من واقع معيش، فالتفت إلى الأسلوب القرآني؛ لينوع به كلامه عبر قوة تداولية خاصة:

قلت لا أمضي إليك ولا أنحني للموج فاحترقت
كلماتي .

كنت أصرخ "يا أيها النمل ادخلوا" فدخلنا
وأنزلت الرتاج

أتاني الصوت في ظمئي

"خذ دمي العذب الفرات ولا تقترب مني"

الملح الأجاج (55)

محاولة التصدي لطوفان المرأة الجارف جعل النص يسير بلا إرادة مع الموت حتى انكسر سلاحه: (كلماته)، إذ إن الطوفان هنا، لم يكن طوفان ماء؛ لأنه واقع في اتجاه ضدي وهو النار، فهو قد أحرق (كلماته)، فلا بدّ إذًا من فكرة إنقاذ . وعلى وفق ذلك تقولب الشاعر بقالب (نملة سليمان) التي تحاول إنقاذ من معها من سليمان وجنوده⁽⁵⁶⁾، فالشاعر يحاول إيهاام نفسه بوجود أمثاله من الخائفين، حتى يتوزع الخوف على مجموعة وليس فردًا، لينعم بعدها بالأمان . ولعلّ الاستعانة بالفعل (أنزلت) جاء بديلاً للفعل (أغلقت)، للتدليل على وجود باب واحد عظيم يحمي، وهو في الوقت نفسه أسرع في الغلق من الرتاج المدفوع، كما هو حال بيت النمل الذي له باب رئيسي واحد، غير أن هذه المحاولة تحطمها نفسية الشاعر، التي ترفض الأمان/الظمأ، لينحني الشاعر إلى الموج، حُبًا، عبر إضاءة ثيماتيكية تذهب به إلى الاستعانة بأسلبة قرآنية أخرى تجعل منه الرافد لهذا الموج بدمه: (العذب الفرات)، بدل تدفقات الأول المخلوطة بالماء الأجاج⁽⁵⁷⁾ .

هكذا أضاء الشاعر شعوره أمام امرأته بوعي قرآني استجلبه، ليكون النص والآية متنوعي الوعي .

وُضاء في قصيدة (مكابدات "أنا")، قصة يوسف (عليه السلام) بطبيعة استجابة مختلفة . يقول الشاعر مشتاق عباس معن:

أبي ..
- إن غاب أبي -
سأغدو غريبا
أرى ما لم أكن أراه
بمطر نخلي
يهتئُ تمرى
ويَسَاقط الغيث
.....
فأبدو أنا (58)

ينفتح النص على قصة يوسف، ولكن بطريقة معكوسة، فهي تأخذ طبيعة تأويلية أخرى توضح الرغبة في إزاحة الأب للحصول على حرية شخصية، على أن مفتتح القصيدة يساير ما في قصة يوسف من إشارة بفراق الأب، فيبدو الابن (غريباً)، غير أن التوغل في النص يفتح على مفارقة، إذ يرى الابن ما لم يكن يراه في وجود الأب، ليشكل الغياب في نفس الابن نسقاً تثيرياً، فيكون (نخيلاً)، فيتشاكل مع مرجعية قرآنية معطاء (نخلة مريم)⁽⁵⁹⁾، التي أصبحت في النص (مجموعة) منتجة إلى غير ما عدد: (يمطر)، يساند الصورة، صورة خيرات أخرى (يساقط غيثي)، بادلت صورة (بنخلي) فعلها، فبدل (يساقط نخلي رطباً)، أصبحت (يساقط) متجهة إلى الفاعل (غيثي)، ليبتكر مديات غير محدودة من العطاء، والخيرات . فلم يتحدد بالرطب، إنما بالغيث الذي يخرج مختلف الخيرات .

وباللجوء إلى البياض الكتابي الذي يمتد على سطرين من النقاط (.....) (.....)، يخلق الشاعر في فضاء عطاءات غير معروفة لأبعد مما تعرفه الطبيعة، وهذه الحالة هي ما تسعف (أنا) على توضيح مكابذاتها الشاسعة .

هكذا كانت مقصدية الخطاب الشعري في قصيدة النثر، التي استللت منها نماذج من قصيدة النثر العراقية .

هوامش البحث:

- (1) اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقالات، د. يوسف اسكندر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2008، ص116 .
- (2) ينظر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، د. غريب اسكندر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2009، ص154 .
- (3) اتجاهات الشعرية الحديثة: ص174 .
- (4) المصدر نفسه: ص184 .
- (5) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1998، ص124
- (6) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابية بالجسد وصراع العلامات، قراءة في الأنموذج العراقي، د. محمد صابر عبيد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2010، ص7 .
- (7) الإبهام في شعر الحداثة، د. عبد الرحمن محمد القعود، الكويت، مطابع السياسية، 2000م، ص169 .
- (8) بنية الرمال المتحركة، بحث في غموض قصيدة النثر للشبان العراقيين: د. عبد الكريم راضي جعفر، مهرجان المربد 12/14 - 2002/12/20 - ص5.
- (9) إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر: د. ستار عبد الله، رند للطباعة، 2010، ص75.
- (10) قراءة في قصيدة النثر: ميشيل ساندر، ترجمة د. زهير عبيد مغامس، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004، ص165 .
- (11) الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي: ص96 .
- (12) المصدر نفسه: ص98 .
- (13) المصدر نفسه: ص97 .
- (14) رماد الشعر: ص210 .
- (15) إلى برقيات وصلت متأخرة: د. أحمد جار الله ياسين، المديرية العامة لتربية نينوى، 2009، ص8 .
- (16) المكان نفسه .
- (17) استشفافاً من ترانبات الآية الكريمة ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾ . الروم: 21 .
- (18) إلى برقيات وصلت متأخرة: ص8 .
- (19) أماكن فارغة: علي الإمارة، دار الكتب للطباعة والنشر، 1998، ص38 .

- (20) المصدر نفسه، ص 39 .
- (21) عشب الأفول: د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2000، ص 38 .
- (22) القصيدة كتبت في زمن الحصار الاقتصادي على العراق، في وقت عزّ الموز فيه .
- (23) بعد إلغاء نظام الرق عام 1863 اختلطت موسيقى العبيد مع موسيقى الطبقة الارستقراطية بمدينة (نيو أورلينز)، ثم أصبحت فيما بعد موسيقى خاصة بالطبقة الارستقراطية . ينظر:
ar.wikipedia.org
- (24) انعكاسًا للآية القرآنية الكريمة ﴿كَيْفَ تَتَّقُونَ إِنْ كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا﴾ . المزمّل: 17.
- (25) عشب الأفول: ص 29 .
- (26) (الفلافل) في العرف الشعبي طعام الفقراء لرخص ثمنها وسرعة الشبع .
- (27) إلى برقيات وصلت متأخرة: ص 58 .
- (28) المكان نفسه .
- (29) الاتجاه السيميائي في نقد الشعر: ص 98 .
- (30) ينظر: هرمنيوطيقا الشعر العربي، د. يوسف اسكندر، دار الكتب العلمية، ط1، 2008، ص 73.
- (31) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، ص 38 .
- (32) بنية الرمال المتحركة، ص 15 .
- (33) المصدر نفسه، ص 12 .
- (34) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، ص 88 .
- (35) عشب الأفول، ص 42 .
- (36) سورة العنكبوت، ص 41 .
- (37) هرمنيوطيقا الشعر العربي، ص 73 .
- (38) الأول والتالي: سركون بولص، منشورات الجمل، ط2، 2008، 47-48 .
- (39) عظمة أخرى لكلب القبيلة، ص 65 .
- (40) إلى برقيات وصلت متأخرة، ص 60 .
- (41) جنائن آدم وقصائد أخرى، ص 67 .
- (42) وهو مصطلح أطلق عليه الدكتور عبد الكريم راضي جعفر اسم (تكرار التلاشي)، وهو ما يعني: إقامة دلالة الاضمحلال على لحظة شعرية، ويتحقق ذلك بتكرار لفظة معينة بمعاونة مدلول سياقي . ينظر: رماد الشعر، 220 .

- (43) الصوت الآخر الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1992، ص21 .
- (44) ينظر: الفضاء التشكيلي، وتتنظر مصادره، ص50 .
- (45) الصوت الآخر، ص29 .
- (46) الاتجاه السيميائي، ص102 .
- (47) التناص دراسة في الخطاب النقدي العربي: د. سعد عبد المجيد، دار الفراهيدي، ط1، 2011: 20-21 .
- (48) الصوت الآخر، ص33 .
- (49) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، ص96 .
- (50) مرايا لشعرها الطويل، عدنان الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، 1992، ص72 .
- (51) تنافسي على الصحراء، محمد تركي النصار، دار الشؤون الثقافية العامة، ص18 .
- (52) عظمة أخرى لكلب القبيلة: سركون بولص، منشورات الجمل، ط1، 2008، 119-120 .
- (53) قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص67 .
- (54) جنائن آدم وقصائد أخرى، عقيل علي، منشورات الجمل، ط1، 2009، ص206 .
- (55) خاتمة الحضور، علاوي كاظم كشيح، دار الشؤون الثقافية، 1993، ص68 .
- (56) قال تعالى: ﴿حَتَّىٰ إِذَا أَنۡوَا وَاذَ النَّۡمَلِ قَالَتِ نَمَلَةٌ يَآ أَيُّهَا النَّۡمَلُ ادۡخُلُوا مَسَآكِنُكُمۡ لَا يَحۡطِمَنَّكُمۡ سُلَيۡمَٰنُ وَجُنُودُهُ وَهَمَّ لَا يُشۡعُرُونَ﴾ . سورة النمل: 18 .
- (57) يتضافر مع قوله تعالى: ﴿وَهُوَ الَّذِي مَرَجَ النَّجْرِينَ هَذَا عَذۡبٌ فَرَاتٌ وَهَذَا مَلۡحٌ أَجَآحٌ﴾ . الفرقان: 53 .
- (58) الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة، مشتاق عباس معن، دار الفراهيدي، ط1، 2010، ص154 .
- (59) قال تعالى: ﴿وَهَزَيۡ إِلَيۡكَ بَجۡذَعِ النَّخۡلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيۡكَ رُطَبًا جَنِيًّا﴾ . سورة مريم: 25 .