

الشدرة... انفتاح المنغلق

محمد الصالحى

ما حيلة التلقي، تذوقا ونقدا، أمام النص الشذري الضئيل الذي وجد له موطن قدم في الجغرافيا الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة، وظل، على العموم، محسوبا على قصيدة النثر أجناسيا، واعتبر من مستلزماتها إيقاعيا، لما بدأ، جامعا بينهما، كغياب الوزن العروضي عنهما، وضالة المكون الصوتي فيهما معا، مقارنة مع المكون الدلالي، وسيادة الجملة المبعثرة أو ما يسميه كمال خيربك، وهو يرصد تحولات اللغة في القصيدة ما بعد التفعيلية: "تفكيك الجملة المنطقية التقليدية وفوضى التركيب"⁽¹⁾، بتأثير من الشعر الغربي آنا، وبإيجاء من التراث الأدبي العربي ذاته، آنا أخرى.

لقد أضحت الشدرة، هذا النص الشبيه بشاهدة القبر أو بالشتيمة أو بالبرقية كما وصفها الفيلسوف الرومانى إميل سيوران (1911-1995)، واقعا لا مفر من أسئلته الحارقة⁽²⁾. إن الملفوظ الضئيل المكون للنص الشذري لا يستجيب لأفق انتظار القارئ تارة، ولأفق انتظار الناقد والمحلل تارات. وهي مسألة وجدت الشعرى الإنسانية الكبرى نفسها أمامها منذ أزيد من قرنين. فالنص السريع هذا لا يستجيب، في نظر الشعرية الوصفية، لمستلزمات التحليل وآلياته لكونه خاليا من المسبقات - المعطيات الشعرية المألوفة: فلاكناية هنا ولا استعارة ذات ملامح بلاغية واضحة، ولا قافية ولا تواز ملحوظ ولا سيرورة

إيقاعية مدركة... ما يفضي إلى صعوبة في تحديد الأنوية الدلالية التي منها ينبجس المعنى واليها يؤول(3).

يجد الباحث نفسه أمام مهمة تعريف ما هو منذور للاعتياص، باحثا عن مقومات إيقاعية ضرورية لما ليست له مداميك إيقاعية واضحة وكافية، ذات بناء مغلق مكثف بذاته. فتكون، بذلك، الشذرة قد وضعت السؤال الأجناسي في محنة.

تغيب عن هذا النص البرقي الثنائية التي ينهض عليها النص الشعري: ثنائية وزن/ إيقاع، التي هي الأس القاعدي لكل خطاب شعري. إنها الثنائية التي ينهض عليها كل تحليل نصي يروم الكشف عن طرائق انبناء النص ونموه. نتحدث عن "قصيدة"، يشرح كبيدي فاركا(4)، عند كل بناء وزني مبني بشكل مقبول يجعله مدركا من طرف القارئ باعتباره كذلك، ثم يتدخل عنصر مشوش هو بدوره ذو نفس النظام؛ أي الإيقاع. ويأتي دور هذا الأخير من كونه يمس ذات المكونات التي رصفها الوزن: البنية النبرية يشوش عليها من طرف بنية نبرية أخرى. سلسلة صور يشوش عليها من طرف سلسلة صوتية ذات اشتغال مغاير. والملاحظ أن إدراك بعض المكونات الشكلية أسهل من إدراك بعضها الآخر. لكن، بصفة عامة، هناك تقدم مطرد في طريقة نشوء النص واستوائه: من الأصوات إلى النبرات، ومن النبرات إلى الكلمات، ومن مكون تنغمي إلى آخر... وهو ما لا تمنحه الشذرة لقارئها كما لمثلها لكونه غائبا عن سطحها الظاهر، فتغمض بذلك العلاقة اللازمة التي ينهض عليها النص الشعري؛ علاقة: وزن/ إيقاع(5).

أضحى الخطاب الموازي للملفوظ في الشذرة أكثر غنى، فارضا انفتاح النص على معطيات خارجية من دونها لن يتأث النص إيقاعيا، منها: الإشارات المصاحبة

(Paralanguage)، وحركات المنشد، وكل التلوينات التي قد تعتري صوته كالظواهر التطريزية وحركات الجسد، والرسوم الكرافيكية والحذف...

وجد المتلقي الذي كانت أذنه واسطة بينه وبين النص، نفسه أمام نص تعجز المقاربة السمعية عن إدراك مكوناته الإيقاعية متعددة المشارب. وسبب ذلك أن البؤرة الإيقاعية، في مثل هذه النصوص الضئيلة، وإن كانت مدركة بالقوة، فإنها ليست مصاغة بالفعل، أي ليست مصاغة لسنيا، فيتدخل الخيال؛ خيال المتلقي، لاستكمال ما تبقى من مكونات. تتوارى الأوزان العروضية الصرف، وتشحب الموازنات الصوتية ويخف رنينها، فيضطر الإنشاد- الأداء، أي التأويل، إلى استكمال ما غاب من صور صوتية. فكلمها دنت القصيدة من القصر إلا وتطلب الأمر مهارة من القارئ أكبر. غياب الصورة الصوتية المهمة يزيد عملية التأويل، التي يتكفل الأداء بها، صعوبة. لقد ألح النقد على تغييب دور القارئ وحصر المكونات الإيقاعية في النص، وهو ما جعله، أي النقد، يقول بحلول الصورة محل الوزن، وهو فهم كان من وراء القول بإمكان حلول مكونات نصية أخرى محل الوزن العروضي، وهو ما ينطوي على فكرة إمكان التخلي عن الوزن الذي هو أسلوب النص وضامن انبثائه.

فكيف نحدد، أو بالأحرى نستشعر بؤرة نص شذري؟ كيف نهدي إلى هذه النواة المعنوية التي تتم تميمتها من طرف المتلقي، إن سلبا أو إيجابا، في نص برقي ما يكاد يبدأ حتى ينتهي؟

يقترح محمد مفتاح لمفهوم التشاكل، بعد نقد ضاف للمفهوم كما ورد عند كريماس وراستيه وجماعة μ التعريف التالي: "تمية لنواة معنوية، سلبا أو إيجابا، بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمنا لانسجام الرسالة"⁽⁶⁾.

ويمكن اعتبار اجتهاد السيميائي ميكائيل ريفاتير ومحاولته القبض على جوهر قصيدة النثر في "دلائليات الشعر"، إسهما عليها في حلحلة الإشكال الذي أوجده "الأبنية غير المنظومة" و"البنيات غير اللسانية للعالم الواقعي" كما صاغهما هوبكينز وجوس (7). لا ينفي ميكائيل ريفاتير، وهو يبحث عن شكل لقصيدة النثر، ساعيا إلى جعلها تدرك "فردا من فئة"، أي من نوع شعري، وبعد أن يقر بأنها تفتقر إلى شكل ثابت ومائز ينبهنا إليها ويمنحها رحما تتولد عنه الدلالة و"تشكل جمل النص كلها تنويكات عليه"، وهو ما سيجعل قارئها يكتشف، متقدما في القراءة، تعادلات ما، "بالمقارنة التقدمية والرجعية التي تتجدد مع كل إعادة قراءة، بين القصيدة وبرنامجها التناسي النوعي" (8) وهو ما سنشير إليه لاحقا، مستثمرين اجتهاد ريفاتير، ب"صعوبة إدراك المترددين".

لا ينفي ريفاتير كون قصيدة النثر (الشذرة) ذات لازمة، أي بؤرة، لكنها لازمة دلالية، ما يجعل القصيدة لغزا، لا تنويكا موسيقيا كما في بقية الأشكال الشعرية، وهو يسعى إلى جعل النص مدركا لكونه جزءا من جنس، وذا انتماء أنواعى واضح. ويصرح ريفاتير أنه اختار قصيدة النثر، تحديدا، لافتقارها إلى شكل قار، وملح يدل القارئ على انتمائها الأجناسي، وهو الغياب الذي كان من ورائه، حسب الباحث، استناد قصيدة النثر إلى المكون المعنوي - الدلالي دون غيره من المكونات، وهو ما يجعل مأمورية الباحث في قصيدة النثر صعبة، ويجعل الحدود بين الشعري والنثري أشد ضبابية. إن لعبة الدلالة وحدها، حسب ريفاتير، قاصرة عن توليد "ثابت شكلي" يكون ساريا في النص وضامنا لهويته، لينتهي إلى القول بكون الرحم في قصيدة النثر رحما ذا وظيفتين، لا وظيفة واحدة، كما في الأشكال السابقة عليها.

استشكال هذا اللغز، تحديداً، هو ما يفسر ازورار النقاد عن هذا النص الوميض، وجعل النقد الشعري، في الشعرية كلها، يضر بصفحة أو يكاد عن هذا النص، كما سنرى. إن ضالة المكون اللفظي في الشذرة يستوجب البحث عن بقية نسيج النص في ذاتي الشاعر والقارئ، لهذا توقفنا عند لوتمان وريفاتير لإثارتها دور القارئ في استكمال هوية النص ورسم حدوده الإيقاعية الأجناسية.

إن النقد مطالب، لفك سر هذا اللغز، بتوزيع مهمة نشوء الشعرية بين الأقطاب الثلاثة: الشاعر/النص/القارئ، وإن كانت الحصة الغائبة هي "شعرية النص": فلا الشاعر أشفى الغليل، يوماً، ولا النص ولا القارئ، فتركز النظريات على قطب من الأقطاب تلك قبل أن تصرف اهتمامها إلى آخر، لأن المخاتلة من طبائع النص الشعري.

إن التركيز على النص وإغفال القارئ والشاعر تقليد قديم، رغم أن أرسطو وزع بلاغة النص بين المكونات النصية-اللغوية والمكونات التداولية والإقناعية في ذات الآن، لكن التقليد البلاغي الغربي، والعربي بالتالي، لم يحتفظ من المكونات الثلاثة تلك إلا بالمكون النصي-اللغوي، فنظر إليه باعتباره الكل الجامع(9).

في التراث العربي حظي مفهوم الشعر بالحصة العظمى من البحث والتنقيب، في الوقت الذي ظل مفهوم "الشاعر" سجين تصورات ذاتية متسعة لا تحتكم إلى مرتكزات معرفية راسخة. فالشاعر عند ابن وهب إنما سمي "شاعراً" لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى، في حين ربط اللغويون بين العلم والفطنة والشعور وهم يقدمون معنى للفظ "شاعر"، ذاهبين إلى ترادف

الشعر والعلم. وتذهب فئة ثالثة إلى تقديم تفسير جواني لا يشفي غليل الباحث عن تعريف شاف ذي كفاية إجرائية للفظ "شاعر".

ومما زاد مفهوم "الشاعر" استغلاقاً انصباب هم النقد العربي على الجانب النظري، من جهة، وعلى عقد مقارنات ثنائية من جهة ثانية:

-النظريون: قدموا مبادئ نظرية عامة حول الشعر: ابن سلام - الجاحظ - ابن قتيبة- ثعلب- ابن المعتز- قدامة بن جعفر- ابن طباطبا.

-التطبيقات: ركز عملهم على شعر شاعر أو شاعرين: أبو تمام - البحتري- المتنبي... كما عند الصولي - الأمدى - الصاحب بن عباد- الحاتمي- عبدالقاهر الجرجاني- الثعالبي- المعري.

إن بناء الشذرة على التوازي الدلالي، لا على إيقاع اللفظ في الكلمة ولا على إيقاع توازي الألفاظ، يجعلنا نسأل: ما الذي يقوم مقام الترجيع بالترتيب والترجيع بالتقابل والترجيع بالاعتراض؟ وهي المراتب الثلاث التي حددها النقد العربي القديم للتجاوب الصوتي، بالمعنى الذي منحتة هذه المفاهيم في المدونة النقدية العربية القديمة(10).

لقد غابت عن الشذرة التفضيلات الصوتية -الإيقاعية التي تتأسس عليها البنيات الوزنية كالتكرار والعودة والوقف. فقد اعتبرت التميزات الصوتية، في الشعرية كلها، المدماك الذي ينهض عليه الوزن والإيقاع، لذا تم الحديث عن علو الحدة وانخفاضها، وطول المدة وقصرها، وقوة الشدة وضعفها، وضآلة التكرار وقوته وتفاوتته... فنحت، بمقتضى ذلك، هذه المصطلحات حمولات مفاهيمية نخمة يصعب الانفكاك من وطأتها(11).

تنبني شعرية النص الشذري موزعة عناصرها المكونة بين الداخل النصي والخارج النصي، تاركة استكمال الانبناء للقراءة- التلقي، وفق ميثاق معقد وغامض يمكن اختصاره

هكذا: طريقة استواء المعنى والدلالة، في الشعر وفي غيره من الخطابات، داخل لغة معينة، في حقبة تاريخية معينة، ووفق التحديد الجمالي- الإيقاعي للنص الشعري من لدن تلك الثقافة في تلك الفترة، وهو تحديد يوزع مستلزمات "النطاق التنغمي"، بالمعنى الذي منحه إياه "ياكبسون"، بين مكونات النص الإيقاعية؛ الداخلية والخارجية.

يضم إيقاع الخطاب كل مكونات الخطاب، بما فيها المقام (situation)، والباث والمتقبل. إن الجو العام (l'air) يؤثر زوايا النص أكثر مما تفعل الكلمات. يستطيع إيقاع الخطاب أن يؤكد ويحدد ويخبر، كما يجعلنا نسمع شيئاً آخر غير المقول (12). من هنا يبطل حديث معظم النقد العربي، وغير العربي، الذي يتناول "الطول" و"القصر"، عن قصيدة "التفاصيل" وقصيدة "الإيجاز"، مستحدثاً لهذه الأخيرة ترسانة من المفاهيم غير ذات مسوغ إستيمولوجي، كالتكشف والصمت والحذف والمحو.

إن تفوق النص الشذري وانطواءه على نفسه لا يعني غياب البؤرة عنه، البؤرة (focus)، بما هي المولد الضامن لشعرية النص والماسكة بالمعنى ومراقبته، والضامنة للمفصلات الصوتية- الدلالية، داخليا وخارجيا، على نحو تغدو معه هذه البؤرة سياجا يقي النص من الانسياب والخروج عن إطاره التنغمي، وعن استراتيجية اشتغال توازيه العام، بنوعيه؛ الظاهر والخفي، وإشارة تذكير و"دقة ناقوس يرن في فواصل مطردة" (13)، فيتعدد التلقي، بذلك، لذات النص، حتى من طرف ذات القارئ، وهو ما يتيح للنص الكشف عن تعدد طبقات المعنى والدلالة فيه، فينتقل القارئ، بناء على ذلك، من تعدد الإيقاعات إلى تعدد الإيقاع، ومن تعدد القراءات إلى تعدد القراءة، لما ينطوي عليه النص الشعري من قدرة على التعدد المحكوم والمسيح بالعلائق الخفية والظاهرة بين بنيته الصوتية وبنيته المعنوية، وهو ما يسميه ياكبسون: "خروقات في إطار القانون" (14)

و"الخلاصة المتزامنة"، وهما مصطلحان يعادلهما، في اجتهادات شعريات أخرى مصطلحات مثل: مبدأ التزامن الجوهري- الحس المتزامن - الخلاصة المتزامنة- لحظة الانتباه- النطاق التنغمي- الميتافيزيقا الفورية- مبدأ الاتساق الفكري...

تحدث الحروقات، بتعبير ياكبسون، والتي ليست سوى تعدد القراءة لذات النص، في إطار القانون الذي هو الإطار التنغمي للنص وخلاصته المتزامنة، فيغدو التلقي/ القراءة، بناء على ذلك، تلقيا متعددًا في إطار ثابت. ثبات مفروض على النص ومتملقه معا، ثبات يقوم مقام المقومات الحيوية الأساس عند الإنسان كالتغذية والجنس وباقي الضرورات، ويضمن تلازم الصوت والمعنى/الدلالة، تلازما إيقاعيا، ناهضا على المشابهة، وضامنا في نفس الآن، رغم استقراره الكاذب، دينامية النص. تعدد القراءة، لا القراءات، يكفل للمتلقي ممارسة حريته، أي التأويل، في إطار مغلق- مفتوح هو المعنى، فإذا كان المعنى هو الحرية، فإن التأويل ممارسة لها، وهو ما اعتبره طودوروف وصية باختين الأخيرة(15).

يرى موريس بلانشو، وهو من الذين ساءلوا، بعمق، مفهوم الفضاء في الأدب؛ في الشعر خاصة، أن النص الشعري، أي نص شعري، حتى ولو كان شذريا برقيا، يتوفر على بؤرة/نواة، إليها ينشد وينجذب، وهي تضمن تشاكله وانسجامه. نواة يقول بلانشو، غير قارة، تغير موقعها وفق وضعية النص وحيثياته الإيقاعية العامة؛ نواة متحركة، لكنها تظل هي هي، قارة في تحولها، بل يزداد تمركزها باستمرارنا في تلقي النص ويقوى. إنها، يرى بلانشو، نواة شديدة الاحتجاب والغموض، ولكنها، رغم ذلك، لازمة وملحة. والذي يكتب، يضيف صاحب "الفضاء الأدبي"، إنما ينساق وراء الرغبة، عن جهل بهذه النواة. من هنا فالإحساس بإدراكها مجرد وهم(16).

يستوجب الحديث عن البؤرة الإيقاعية في الشذرة، وفي النص القصير عموماً، الحديث عن بؤرة النص الشعري العربي الأشد طولاً، وذلك لما نتج عن طول تمرس الأذن العربية بهذا الأخير، وهو ما سنقدم عليه بكثير من الحذر، حتى لا ننساق وراء ما لا يتطلبه ما نحن بصدده.

لقد اشترط النقد، كما الشعراء، أن يكون النص الشعري، طويلاً كان أم قصيراً أم شذرة، متوفراً على جامع إيقاعي يحتفظ له بوحده المعنوية وانسجامه الإيقاعي كمجموع غير قابل للعزل أو الحذف والإضافة، أي أن يكون "المترددان"، في ذات النص، متوازيين، بشكل يسمح للمتلقي بإدراك طريقة إحالة اللاحق منهما على السابق(17).

هوامش

- 1-كمال خير بك، حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، المطبوعات الاستشرافية الفرنسية، ط 1، 1982، ص 147.
- 2-إميل سيوران، المياه كلها بلون العرق، ترجمة آدم فتحي، منشورات الجمل، كولونيا، د ط ، 2002. يقول سيوران: "في مدرسة ضعاف النفوس نتكون، نحن عبدة الشذرة والندبة، ننتمي الى زمن إكلينكي لا اعتبار فيه إلا لل"حالات". نكذب على ما سكت عليه الكاتب، على ما كان يمكن أن يقول، على أغواره الصامتة، لو ترك عملاً فنياً أو أفصح لنا عن نفسه لظفر منا بالنسيان"، ص 25.
- 3- Iouri Litman, la structure du texte artistique, p.150.
- 4- Kibédi Varga, les constantes du poème, analyse du langage poétique, Paris, 1977.
- 5-المرجع السابق، ص ص 244-245.
- 6-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط 2، 1986، ص 25.
- 7-رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 27.
- 8-مايكل ريفاتير، دلالات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب، الرباط، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة رقم 7، ط 1، 1997، ص 199.
- 9-حمادي صمود، مقدمة في الخلفية النظرية لمصطلح الحجاج، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص 17، عن مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، ع 1، 2001، ص 201.
- 10-توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 2، 1987، ص 146.
- 11-رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1981، ص 166.
- 12- Henri Meschonnic, critique du rythme, , P.203.

13-جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، م س ، ص 241.

14-ياكسون، قضايا الشعرية، م.س، ص41.

15-تزيثان تودوروف، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ط 1، 1986، ص. 88

16- Maurice Blanchot, l'espace littéraire, collection idées, Gallimard, 1955, P 5.

17-ياكسون، قضايا الشعرية، م.س، ص 35.

