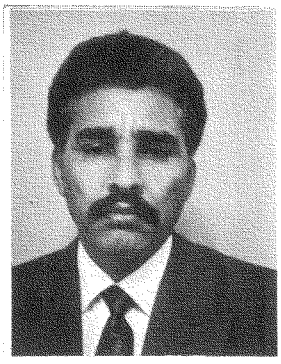
مقاربة نقدية



محمد عبد الحي

تسعى هذه المقاربة إلى قراءة نص من الشعر المعاصر قراءة نقدية، وتبحث عن أدوات للقراءة المعيارية العروضية والبلاغية التي ما زالت المرجع الشائع لأغلب المقاربات النصّانيّة الحديثة في ثقافتنا العربية، وتحاول أن تبتعد عن التجريد والرسوم البيانية المرتبطة به، وأن تظل قريبة من الوصف النصّي دون أن تلزم نفسها بادّعاء موضوعية مزعومة أو ابتكارات واكتشافات خادعة، فقصاراها من كل ذلك أن تحاول قراءة النص بفطنة ووعي، بعيداً عن السلخ السمج أو الإسقاطات المتعسّفة، إذ النقد الأدبي في دينها قراءة تطبيقية إبداعية أو لا يكون.

وتتدرج هذه القراءة من النصّ باعتباره إيقاعات زمانية صوتيّة مسموعة، أو حركيّة محسوسة ملموسة، إلى النص باعتباره صورة كلّيّة دلاليّة مكانيّة، تتشكّل من أيقونات متوالدة لا يقرّ لها قرار، إلى النصّ باعتباره رؤية للعالم ومنزلة الإنسان فيه بين التاريخ والواقع والمتخيّل.

لذلك تنقسم هذه المقاربة إلى ثلاث فقرات تتعلق على التوالي بزمان النّصّ ومكانه ومنظوره، أي بالإيقاع والصورة ورؤية العالم من خلالهما.

والنص موضوع القراءة هو نص لأدونيس يحمل الرقم 25 والعنوان: «اللؤلؤة»(*) وهو الأخير من مجموعة (وجه البحر) الصادرة في أواخر العقد السّابع من القرن العشرين.

I

تتناول المقاربة إيقاع النص من 3 مداخل هي:

العروض = (الوزن + القافية + الوقفة) (صوتي)

موسيقى الحشو = التكرار في الحرف والكلمة والعبارة والجملة... (صوتي).

حركة النص: التقابل، التضاد، التوتر... (حسي).

1-1-1-I

ورد النص موزوناً في تفعيلة البحر الرمل: فاعلاتن (-V-) جاء في 35 سطراً(**) متفاوتة الطول على النحو التالي:

14 سطراً من تفعلية واحدة.

10 أسطر من تفعليتين اثنتين.

07 أسطر من 3 تفعيلات.

04 أسطر من 4 تفعيلات.

أي ما مجموعه 71 تفعيلة. وقد جاءت التفعيلة على ثلاث صور هي:

فاعلاتن (-V-) التامة تواترت 42 مرة = 59,15٪.

فعلاتن (VV-) المخبوتة تواترت 28 مرة = 39,44٪.

فاعل (-) المقطوعة وردت مرة واحدة = 01,41٪.

وهذه الصورة الأخيرة وردت في الحشو لا في الضرب، بخلاف ما يقبله العروض المعياري، ويعني هذا أنه من كل خمس تفعيلات ثلاث تضمّ كل منها ثلاثة مقاطع طويلة وواحداً قصيراً، واثنتان تضم كل منهما قصيرين فطويلين بالتساوي.

2-1-1-I

وقد جاء 19 سطراً من 35 مقفاة، قافيتها من المتواتر منها 16 مطلقة، و03 مقيدة. وقد استعملت التقفية 06 أحرف هي (ي 6X. م 5X. ء 2X. د2X. ر2X. هـ2X) فأربعة أحرف كل منها تكرر مرتين، أي في سطرين فحسب. بينما تكررت الياء ثلاث مرات، وبصورة مختلفة: (اي، يا، يه)، وتكرر الميم مرتين بصورتين مختلفتين (ركام، نجوم) والأخيرة منهما وردت 3 مرات، فأحرف الروي باستثناء الميم والراء من النوع الأقل تواتراً وغنائية. ومع ذلك فأغلب الأسطر مقفى ملتزم بالرويّ.

3-1-1-I

ويتكون النص من مقطعين وقفل (20-11-03) يفصل بينهما فراغان، أولهما بارز والثاني أقل بروزاً، وهو يتميز بقصر الأسطر ـ كما اتضح من قبل ـ وبالتزام الوقفة في نهاية السطر، وإهمال العارضة، وباختلاف أطوال الأسطر، وتفاوت نهاياتها على الصفحة، واختلاف مستوى بداياتها

عليها أحياناً. حيث إنه عندما يكون السطر متعلقاً دلالياً بجزء من أجزاء سابقه الداخلية فإنه يتأخر عنه بداية حتى يتضح أنه متعلق به والوقفة التي التزم بها هي وقفة دلالية في المقام الأول، فسبع منها غير عروضية، إذ يتوقف السطر فيها في وسط التفعيلة وتأتي بقية التفعيلة في الكلمة الأولى من السطر التالي. فالوقفة العروضية غير مهملة إلا إذا تعارضت مع الدلالية.

2 -1- I

ويقتسم الظواهر الصوتية غير العروضية في هذا النص 4 أصناف هي:

ـ التكرار.

ـ التقطيع التقسيمي.

ـ التوازي التركيبي.

ـ صيغ القافية.

والأمثلة التالية تبرز نماذج من التكرار:

ـ كيف أمشي نحو شعبي نحو نفسي

كيف أمضي نحو تهيامي وصوتي كيف أصعد؟

لست إلا نهراً يرفض، يخبو، يتوقد (1-3)(***)

ـ وإلا

حلماً

أني حمّي نبويه

أنني ضوء يلف الليل يعرى.. (6-9).

ـ وأني

جامح أحتضن الأرض كأنثى... (11-12).

ـ ... موقظاً حبي فيها

لهباً يفتح

يستنزل فيها

آية

أني كتاب... (14-18).

ـ أسندوا صدريَ

في صدري حريق... (23-24).

ـ والتواريخ مرايا

والحضارات مرايا... (30-31).

ـ إنني أسمع أصواتاً تغني في رمادي

إنني ألمحها تمشي كأطفال بلادي... (34-35)

ففي هذه الأمثلة نجد السؤال (كيف) يتكرر ثلاث مرات في طالع المقطع الأول الذي يتكرر سطره الأول طالعاً للمقطع الثاني، ومثلها (نحو)، ويتكرر كذلك فعل (أمشي) مرتين، ويتكرر ياء المتكلم في السطرين الأولين وحدهما ست مرات، وياء الغائب في المضارع ثلاث مرات دون أداة عطف في السطر الثالث، ثم (إلا) الحصرية مرتين في السطرين الثالث والرابع، و(أني) **الأكيدة** خمس مرات في الأسطر: (35, 34, 14, 7, 6)، اثنتان منها (أني) وثلاث (أنني)، ويتكرر الحاء في كلمات متقاربة ست مرات، مع الميم في أربع منها، وتتكرر (فيها) مرتين في السطرين (10, 12)، وتتكرر (صدري) في السطرين (15 و16).

ومن حيث التقسيم فالنص يتكون من مقطعين وقفل، والمقطعان يجمع بينهما طالع واحد يكرر نفسه في مستهل كل منهما مع تغيير في ترتيب العبارتين الأخيرتين:

في الأول ـ> كيف أمشي نحو شعبي، نحو نفسي(1).

وفي الثانية ـ> كيف أمشي نحو نفسي، نحو شعبي (21).

فالبدل في الأول هو «نفسي» والمبدل منه المطرح هو «شعبي»، أما في الثاني فالعكس.

أما القفل فخرجة مستقلة عن المقطعين.

ومن حيث التوازي خضع النص لإيقاع تركيبي لا يخص السطر المنفرد إلا في حالات نادرة، وذلك لندرة الأسطر الطويلة حتى تضم تركيبين فأكثر، بل هو منتشر في كل النص كما توضحه الأمثلة التالية:

كيف أمشي؟/ كيف أصعد؟... نحو نفسي/ نحو شعبي... يرفض، يخبو، يتوقد، غامراً لؤلؤة الشعر/ لابساً وسوسة الشمس/ سائحاً في جسد الليل/ جامح أحتضن الأرض/ موقظاً حبي... أني حمى نبويه/ أنني ضوء يلف الليل، يعرى/ أني جامح أحتضن الأرض/ أني كتاب... ودمي نار/ وتاريخي ركام... في صدري حريق ومزامير/ جبال وكروم ومسافات، وأجساد عصور... ونجوم... والتواريخ مرايا/ والحضارات مرايا... إنني أسمع أصواتاً تغني في رمادي/ إنني ألمحها تمشي كأطفال بلادي... فالنص على هذا النحو هو سلسلة من الحلقات لا تتركك إحداها إلا وقد أخذت بك التي تليها...

وتبدو القافية ـ ويعنينا منها هنا الصيغ الصرفية ـ محدودة الدور، لأن التركيز لم يكن عليها، فكلماتها لا تعدو ٦١ منها اثنتان مكررتان (فيها، مرايا) وخمس بين ثلاث منها جناس (كلام، ركام، كروم) وبين الباقيتين جناس كذلك (رمادي، بلادي)، ومنها أربعة أفعال بين اثنين منها تشابه (تتجرجر، تتكرر)، وكلها ظواهر أثرت البعد الإيقاعي السمعي للنص بصورة لا تقلّ أهمية عما يثريه به الإيقاع العروضي.

3 - 1 - I

وتقوم حركة النص على صراع الماضي والحاضر مع المستقبل الآتي نهراً يغمر، وحريقاً يخلص الحقل من أعشاب الماضي الطفيلية التي تمنع البذور من الانبثاق، حريق يقضي على ركام الماضي: التاريخ الحضارات، الجيل الحاضر، الحامل لفيروس الماضي، ولكن هذا الجيل ذاته يلد جيل الأطفال الآتي مع المستقبل، فينموان معاً على رماد ذلك الجيل، جيل الماضي تاريخاً وحضارة، على عكس جيل المستقبل الآتي من الحلم ـ الشاعر، أو الشاعرة ـ الحلم النبوءة، أو الشاعر النهر الذي يغمر الحلم والنبوءة، أو الجوهر الإنساني الفردي الجمعي: اللؤلؤة الكامنة في الشاعر التي تعيش صراع الظهور والاختفاء: «حمى نبوسة» احتواء للكون، مخاض به، شعاع يطوق ظلام الحاضر / الماضي، مبشراً بفجر نائم ليبث يقظة الحب لهباً، فجر كامن كمون الطاقة في المادة.. طاقة يحولها الصراع إلى نار تحرق، صراع الفرد/ الجماعة، نار وقودها الدم/ النهر، نهر الحياة المتحول، شعلتها التي لا تهمد، شعلتها التي تحرق ركام الماضي المنهار: «أجساد عصور تتجرجر» ذلك هو الحريق الذي أصبحت جلبته مسموعة وشرره مرئياً:

لا، دعوني

إنني أسمع أصواتاً تغني في رمادي

إنني ألمحها تمشي كأطفال بلادي (33—35).

فكلا المقطعين قائم على حركة: حركة الأول متّجهة «نحو» الدواخل، في بحث عن الطريق إلى الذات، في سبيل الوصول إلى الغير:

كيف أمشي نحو شعبي نحو نفسي(1)

فلكي تتم الحركة نحو الغير يجب أولاً أن تتم نحو الذات «نحو نفسي»، فحركة الشاعر رائدها السؤال الذي يبحث عن حقيقة الذات غائصاً في العمق لاكتشاف كلمة السر: «اللؤلؤة» الخفية: النهر/الحلم.:

أني حمى نبويه

أنني ضوء يلف الليل يعرى

سائحاً في جسد الليل

وأني

جامح أحتضن الأرض كأنثى

وأنام

موقظاً حبي فيها

لهباً يفتح

يستنزل فيها

آية

أني كتاب

ودمي حبر

وأعضائي كلام (8-20)

ثم تنطلق الحركة الثانية عبر الذات إلى الغير شعبي:

كيف أمشي نحو نفسي، نحو شعبي (21)

فإذا بالشاعر كتاب يحمل رسالة التغيير، ولكنه ليس الكتاب. الجماد الوادع، فحبره دم يغلي ناراً تشتعل وتشعل. وإن صدره ليحتضن الكون بكامله فيحترق ليحيله يستحيل سماداً لبذور الحياة الجديدة القادمة، فالدم ماء وضياء، والموت عبور إلى الحياة:

أسندوا صدري...

في صدري حريق

ومزامير،

جبال وكروم

ومسافات

وأجساد عصور تتجرجر

ونجوم

والتواريخ مرايا

والحضارات مرايا

تتكسر... (23-32)

وحركة النص تتجه من الحاضر إلى المستقبل، لذلك خلا من الماضي، فالأفعال كلها في صيغة المضارع، وداخلة في سؤال موجّه نحو المستقبل:

«كيف أمشي»؟ «كيف أصعد»؟ بل إن القفل الذي لا يدخل في بنية أحد السؤالين، يجري في سياقهما، لذلك يبدأ بنهي وأمر، والسؤال والأمر والنهي كلها طلبيّة تتجه نحو المستقبل، فالأفعال التسعة عشر الموجودة في النص كلها مضارعة، والصفات الأربع الموجودة معها صفات زمانية تسير معها في السياق نفسه.

II

ويقوم تحليل الصورة الشعرية في هذا النص على عنصر المجاز التوليدي الانتشاري باعتبار أنّه نصّ يرتكز على الصورة الفضاء التي ينتشر فيها الرمز، وينشبك في وحدة متلاحمة من أول النص إلى آخره، في فضاء متحرك، والتركيز على المجاز التوليدي لا يعني أن الاستعارة البلاغية والكناية والتشبيه قد اختفت من مكونات الصورة في هذا النص تماماً،

كلّ ما في الأمر أن الاستعارة الرمز هي العنصر المهيمن الذي ينتظم الصورة ـ النص بكاملها، وأن الصورة الجزئية هامشية الدور بالنسبة لهذا النص، ولكنها مع ذلك تبقى عناصر لها وجودها، ولها مفعولها في تكوين الصورة القائمة على التنافر، وبعد المأخذ. ذلك أن هذا التنافر ينطلق من التراكيب، كل التراكيب المكوّنة للنصّ، وينتشر متصاعداً إلى المتخيّل ككلّ.

وعلى هذا الأساس سترتكز القراءة على الصورة الكليّة في المقام الأول دون إهمال كلي للجزئيات المتعلقة بالمجاز التعبيري، والآليات البلاغية الأخرى، باعتبارها أساليب ملازمة لكل خطاب.

تقوم الصورة الكلية ـ إذن ـ في هذا النص على موقف الذات التائقة إلى الفعل، الواعية بأن استراتيجيته لا تنطلق انطلاقة السهم من الذات إلى المجتمع، وأنها لا بدّ أن تنطلق من الذات إلى الذات وأدوات وعيها، ثم منها إلى المجتمع، ومنه إليها، في علاقة جدلية، لأن المجتمع جماع الذوات ولأن عوائق التقدم لا تكبّل المجتمع إلا بقدر ما تحجب جوهر الذات، وأن التوق إلى الفعل يستلزم إزاحة هشيم الماضي ـ الحاضر، الذي يحجب بذور المستقبل، ويمنعها من أن تنمو في قناعة الذات، وفي رأي الجماعة.

جاءت هذه الصورة في سلسلة من الدفقات الشعورية التي يغلفها جو الحلم، وبث اللاوعي وهلوسة المحموم، خالقة بذلك لغة جديدة على أنقاض اللغة القديمة باعتبار أن اللغة أداة الذات للوعي بذاتها وبغيرها فغربلتها أسبق من غربلة دواخل الذات وأطر المجتمع وعلائقه: تبدأ الصورة بالسؤال التائق إلى الحركة نحو الرؤيا، نحو بارقة الأمل، نحو البحث عن اللؤلؤة المكنونة، نحو الصعود إلى الأعالي والعروج إلى السر:

كيف أمشي نحو شعبي نحو نفسي

كيف أمضي نحو تهيامي وصوتي كيف أصعد؟ (1-2)

وتتجسد الرؤيا في تماهي الذات بعنصري الخلق الأساسيين: الماء (النهر) والنار (الشمس) بل تماهي العنصرين فيما بينهما، فالنهر يخبو. ويتوقد، ليغمر لؤلؤة الشعر الخفيّة: جوهر الذات المكنون والمطمور:

لست إلا نهراً يرفض يخبو يتوقد

غامراً لؤلؤة الشعر الخفية

لابساً وسوسة الشمس... (3-5)

ثم تأتي الرؤيا الثانية التي تتجسد في تماهي الذات بأحلامها بالفعل:

الحلم الأول هو تماهي الذات بالحمى النبوية التي تصاحب استقبال النبوءة والوحي واللحظات الحاسمة في التحولات الإنسانية الكبرى:

وإلا

حلماً

أني حمى نبويه (6-8)

والحلم الثاني هو تماهيها بالضوء الذي يلف ظلام الكون ويحتويه ويقضي عليه:

أنني ضوء يلف الليل يعرى

سائحاً في جسد الليل... (9-10)

والحلم الثالث هو تماهيها بإله الخصب وهو يحتضن الأرض ليحبلها النماء:

وأني

جامح أحتضن الأرض كأنثى

موقظاً حبي فيها

لهباً يفتح، يستنزل فيها

آية.... (11-17)

والحلم الرابع تماهيها مع ذلك الكتاب الذي يحمل رسالة التغيير، رسالة الشاعر والمبدع والفنان عموماً:

.. أني كتاب

ودمي حبر

وأعضائي كلام... (18-20)

ثم تدور الحركة من جديد من الذات نحوالشعب، أو عبر الذات نحو الشعب، مع تحول الدم إلى حبر، ثم إلى نار، وتحول التاريخ إزاء النار إلى ركام تلتهمه، ودار السؤال دورته في هلوسة حمى أو نرفانا تلقي الرسالة:

كيف أمشي نحو نفسي نحو شعبي

ودمي حبر وتاريخي ركام؟ (21-22)

ليأتي الحلم الخامس، أو الرؤيا الثالثة، رؤيا الفعل المغيّر: إذ تحتوي الذات الماضي الحاضر في داخلها لترشه بالدم الناري فيتهاوى تاركاً عناصره الجوهرية بذوراً للمستقبل، ورماده سماداً لتلك البذور:

أسندوا صدري

في صدري حريق

ومزامير

جبال وكروم

ومسافات

وأجساد عصور تتجرجر

ونجوم

والتواريخ مرايا

والحضارات مرايا

تتكسر... (23-32)

ويتحوّل السؤال إلى نَهْي وأمر وبشرى مؤكدة بالسماع والرؤية، البشرى بالمستقبل القادم مع الموسم الجديد، الجيل الجديد:

لا دعوني

إنني أسمع أصواتاً تغني في رمادي

إنني ألمحها تمشي كأطفال بلادي (33-35)

هي ذي تسع لوحات: رؤى وأحلام، تؤلف الصورة ـ النص، صورة الفعل ـ النبوءة الرسالة الفعل، المتجه إلى الذات والمجتمع، الناعي لحاضر ماض منهار، المبشر بآيات تأسيسي وشيك، آت متحرر من كل الأغلال مندفع نحو الفعل الخلاق المغيّر.

وتحرير الذات والجماعة يقتضي تحرير اللغة من مألوفها، فالمركبات السياقية الفاعلة في هذه اللوحات تخرق كلها القوانين المعجمية الدلالية فترتبط الصفة بالموصوف الذي لا يلائمها، وتعلق المضاف بالمضاف إليه الذي ينفر منه، وهو على نوعين: نمط يندرج في ثنائية الموصوف والصفة، ويعني الموصوف المسند إليه والمفعول به، وصاحب الحال والمنعوت... وتعني الصفة المسند: الفعل والخبر، والحال والنعت... أما النمط الثاني فالمركب الإضافي، وبقدر ما ابتعد مجال الحقلين وتباين: الموصوف/ الصفة والمضاف إليه/ المضاف، تتوجه الصورة نحو الإثارة والإدهاش، وبالتالي نحو الصورة التوليدية، ولكن بشرط أن لا تعبر حاجز اللامعقول فتنهار دفعة واحدة... لذا نجد أن الشاعر يصف نفسه بأنه نهر يخبو، ويتوقد، ويغمر، ويلبس، وبأنه حلم وحمّى وضوء سابح. وأنه كتاب، ودمه حبر وثار، وأعضاؤه كلام، والأصوات تمشي وكلها صفات تنافر موصوفاتها، ومثلها مشي الذات نحو نفسها وتهيامها وصوتها، ولبوس الوسوسة، ولف الليل، وإيقاظ الحب، ورؤية الأصوات، وكذلك إضافة اللؤلؤة للشعر والجسد لليل، وسماع الصوت في رماد السامع. وكلها تمثل رجات تركيبية سرت في النص بأكمله، وقضت على أية قراءة ممكنة في المستوى الأول للقراءة: المستوى البلاغي.

III

يعكس هذا النص تلك المرحلة من تطور الشعر المعاصر التي فكت فيها القصيدة ارتباطها بالخطابة الرومانسية الغنائية، وولت وجهها شطرالرمزية، فحلّ العنصر الدرامي فيها محلّ العنصر الغنائي، وتحولت الممارسة الشعرية من العناية بالموضوعات الخارجية إلى تأمل ذاتيّ متّجه نحو الدواخل، نحو الذات وأحلامها ورؤاها، نحو الكشف عن عالم المعرفة الداخلي اللاشعوري، ونقد ذلك العالم، وبالتالي نقد البنية المعرفية للذات المدركة في أبعادها الأربعة: التنبية البطولية الإعجازية، والتخييلية الطقوسية الإيحائية، والحقيقية العفوية التي يرتبط بها صدق الإحساس والتعبير عن وضعية الإنسان في العالم، ثم التقدمية التائقة إلى النجاة والتفاؤل. فالشاعر في هذا النص يحمل مشعل النبوءة والرؤيا من أجل الحقيقة والتقدم، ويسافر في دواخل الذات، ويفتح حواراً معها: مع ذاته، ذات الشاعر، ذات الإنسان، ذات المجتمع، مع المجتمع، سفر يهتدي بنور السؤال وناره، ودم الوله بالمعرفة: «اللؤلؤة» المخبوءة في أعماق اللاشعور الإنساني الذي لا يستطيع الغوص فيه إلا الشاعر النبي القادر على اغتصاب الأرض ـ الأنثى ـ الحياة ـ النهر، واستخراج برعم الحقيقة منها، القادر على الصعود إلى أبعاد الذات الحقيقية، وتمييزها من الثياب الخارجية لها، ولا يمكن أن يتم هذا التنقيب في الذات والمجتمع إلا بتفجير طاقات أداة الإدراك: اللغة، طاقاتها الدلالية، أشكالاً وإيقاعات وصوراً.

فالإيقاع السمعي والحركي والصور البيانية، بل والتشكيلات الفضائية، كلها غير كافية كأدوات لهذا التنقيب الداخلي المتعمق في دهاليز الذات، فيجب تجاوزها إلى كيمياء اللغة الخفية إلى حركة النفس الداخلية الدرامية، وتسخير كل هذه الأدوات لتلك الكيمياء. فالإبداع الشعري بهذا المعنى هو تنقيب في اللغة وفي الذات وفي المجتمع على حد سواء بحثاً عن سر كل منها المكنون الذي طمرته التقاليد وران عليه الزمن، وهوتنقيب يخلق لنفسه أدواته من خلال الممارسة الميدانية، ويرفض أن يتقيد بقيود مسبقة، فنية كانت أم إيديولوجية، إنه يضع كل المواضعات مطرح السؤال، ونظرة الشك، ويبدأ من البداية التي ترفض النهاية.

الهوامش

(*) أدونيس (علي أحمد سعيد (1930): الأعمال الشعرية الكاملة ط. دار العودة ـ بيروت 1985 المجلد 2 ص (248-250)

(**) السطر = الوحدة الخطية في المكتوب.

(***) الأرقام هي للأسطر في النص المحلل.