فرادة الإجراء / جماليات التأويل

مقاربة في خطاب محمد صابر عبيد النقدي

أ.د. عبد الستار عبد الله البدراني
جامعة الموصل / كلية التربية

ما الذي يجعل من الفعل الإجرائي نصاً قابلاً للمواجهة .؟ وهو في حقيقته نص مضاعف باعتباره منشغلاً بنص آخر يسلط عليه فعله بهدف خلخلة ابنيته بوصفها وجوداً متماسكاً ، ويشكل في نسقه مقاماً يتعالى على مفهمة الفراغ والثغرات ، " الا ان الخطاب النقدي المعاصر شهد تحولات كبرى وعميقة في العقود الأخيرة من القرن العشرين كانت ثمرة للانجازات العلمية والفلسفية المتلاحقة ، فتحولت القراءة النصية النقدية من قراءة أفقية معيارية سياقيه إلى قراءة عمودية متسائلة (نسقية) تحاول سبر أغوار النص لا غير مبتعدة عن مقارباته من خلال السياقات التي أحاطت به يوم إنتاجه وبذلك أصبحت المعالم النصية (البنى) للمادة ، الحقل الأساسي للقراءة "[1] ، وما يفعله الإجراء في خطاب محمد صابر عبيد هو محاولة لإقامة شعرية تقوم بفضح الستراتيجيات التي يعتمدها النص في انتاج وقعه ، واستثمار كل الإمكانات الفكرية والثقافية لتحيين الدلالة ومحاولة إعادة بنائها ، وهذا جهد كبير يتطلب مثقفاً كبيراً فضلاً عن الجهد الذي يبذل من أجل فهم كيفية اشتغال الأدب ، هو هدف عظيم يسعى إليه كل عقل سليم.

ليس من السهل ان نوصف جهداً يسعى إلى الاستقلال لاسيما إذا كان يستثمر الآخر (المتكلم والكلام) يوصفهما حدثاً لغوياً تعبيرياً يحاول ان يؤشر صلته بالأفراد ، بحثاً عن الفضاء الذي يتحرك فيه الحدث اللساني نظاماً يحمل بصمات (المتكلم و الكلام) بوصفهما حدثا لغويا تعبيريا يحاول ان يؤشر صلته بالفرادة بحثا عن الفضاء الذي يتحرك فيه الحدث اللساني الذي يحمل بصمات (المتكلم و / أو المتكلمين) بعيداً عن استحضار أصول قبلانية تشتغل غالباً بطريقة القالب المؤسس ؛ أي أن هذه المقاربة تصور نظام النص المتحقق باعتباره حياة تتشكل بعيدا عن افتراضات النموذج وسلطته ..

يتسم خطاب محمد صابر عبيد بأنه خطاب حر يتوفر على مهارة عالية في قدراته على ممارسة الغوص في خفايا النص ؛ لذلك نجد ارساليته الإجرائية تنتج محمولاً يتسم بالدهشة لإنتاجه معرفة بعيدة عن الاكراهات النظرية المتعالية مع أنه يشتغل على نص يتعالى بنائياً على توليفة الواقع المعاش ، من هنا تظهر نزعته الفردية بهدف الوصول إلى فرادة تفتح آفاقاً خاصة في سياقات النصوص التي يتعامل معها سواء أكانت شعرية أم نثرية ، ويقتضي واقع هذه المواجهات النصية " فكراً مستقبلاً دالاعلى نزعة عقلية لا تستسلم لـ (وهم الإجماع) ولا تتشيع إلا لمنطق النسبية ... فالحقيقة لا تتمتع بوضع مثالي مستقل عن اللغة والمجال التداولي الذي تستعمل فيه ، أليست هي ضرباً من المتصورات القابعة في مأوى العلامات ذاتها ، حيث تنتج إمكانات فهمها عبر قنوات التواصل .. "[2] ولاشك أن الذات المواجهة للنص أي نص لا يساورها أدنى ريب في أن النص مخلوق يحمل فوضاه في شكله ، أقصد بنيته اللسانية التي لا تنفك عن التوليد الدلالي بناءً على إمكانات اللغة وقدرتها السياقية والنسقية ومدى تأثيرها على القارئ الذي يتعامل مع لغة النص بوصفها احتمالات مفتوحة لا تخضع لشرط دوغمائي يفرغها من شحنتها الجمالية .

ينفعل خطاب (عبيد) ويتفاعل مع ما يعطيه النص بوعي لا يتركز على حوارية تثير اشكالات عقلانية بقدر ما يتعامل مع حوارية تثير الواناً من الممكنات المدلولية ، وبناءً على فهم شخصي يشكل حضوراً لغائب يحمله الخطاب (موضوع) القراءة ، ومن الطبيعي أن مثل هذه المواجهات تأتي مسلحة بتجربة شخصية حية تغرزها معرفة عالية بما قدمته النظريات المعاصرة من مناهج نصية أو مرجعية ، تستثمر وفقاً لما يراه الدارس في جدليته مع النص إدارة له أو غواية أو إخضاعه لمكيدة تعالقاته الشخصية باعتباره (النص) ينهض على المكر في مواجهة مضادة للقراءة التي تنشط مداركها للانتصار على (مكر) النص من جهة وفض مغالطاته من جهة أخرى وتبعاً لذلك تتهاوى بلاغة الانفعالي أمام بلاغة واصفة تتخلص بمنطقها الصارم من غواية (المحكي) النص وفتنته العالية . ولما كان النص نشاطا تعبيريا ينشغل كثيراً في تفعيل بنياته أو منظوماته لكي يعمّي على متلقيه تمركزاته الجمالية بواسطة الغموض أو الإبهام ، فهو بحاجة إلى أفق جمالي يوازيه أو يتفوق عليه وصولاً إلى فهم (اللحظة) التي شكلها منشئ في زمن ما أو فهم ما يثيره النص معزولا عن منشئه لاعتبارات منهجية ، فضلا عن ذلك ، فان النص لا يرهن بزمن والقارئ لا يموت وهذه معضلة أخرى تجعل من الملفوظ فعلاً حياً يبقى في

---

(١) في مناهج النقد الحيثة / حسين المكتبي / متاح على الأنترنيت www.arabicstary.net

(٢) تهاتف المعنى وهباء الحقيقة / قراءة في البلاغة السفسطانية ، أحمد يوسف / عالم الفكر ، ع١، ٢٠٠٩ ، ١٣ .

حالة انتظار لقارئ جديد يعيد تفعيله ونفخ الروح فيه بتحليله وتأويله أو حتى تفسيره ، عدا ما ذكر آنفاً يبقى النص في حالة سبات أبدية إذا لم يعمد قارئ ما على معانقته وإعادته إلى الحياة ، لذلك يعد كل نص ناقص ما لم يؤول . قيمة النص لا تظهر إلا إذا كن موضوعاً للنظر ويبدو ان الذي يثير القيمة النصية هو (اللحظة الجمالية التي تمثل الإحساس والشعور الذي يعتري المرء بقيمة العمل الفني ، فهي خبرة مشتركة بين الفنان والمتلقي ، وهي بذلك تقع في صميم الرسالة الفنية بينهما ، أي انها مناط عملية الإبداع وعملية التذوق كلتيهما ، ولا يمكن لتلك اللحظة – أو ذلك الشعور – ان يتحقق إلا بتجسيد العمل الفني ماثلا – بوصفه وسيطاً – بين المبدع والتلقي على حد سواء ، ومن ثم ، فاللحظة الجمالية هي الصفة الجوهرية في عملية التذوق وهي كذلك الأصل الذي تنبثق منه عملية التفسير وتعود إليه" [١] .

ان الفعل الإبداعي مغامرة تخيليه لا تنطلق أو تنبني وفق آليات مشروطة أو قوالب يتعارف عليها منتجون ، وإلا أصبح الفعل الإبداعي عملاً معيارياً يمكن لأي إنسان ان يعمل على صياغته ، وكذلك فعل المعالجة فعل مغامر لا يتهيأ لأي كان ؛ لأن حالة التلقي حالة تتفاوت حسب مرتكزات كثيرة قد لا تتوفر للقارئ برمتها فكيف إذا كانت القضية مرهونة بالفكر الجمالي والبحث عن جمالية النص في حالتي قراءته وتلقيه ، والأمر ليس سهلاً (كما يبدو للبعض) ؛ لأن البحث عن جماليات النص يقع على "تخوم الفلسفة وعلم الجمال، ولابد للتنظير لها من زاد معرفي ومنهجية رصينة ، فهي تمتاز بالغموض والإبهام والبحث فيها من ثم شاق وعسير . فإذا كان المرء يظفر بها بسهولة ويسر على صعيد الشعور إبداعاً وتلقياً . فإنها على النقيض من ذلك من جهة النقد ، فالإحساس بالجمال أفضل من معرفة الطريقة التي تحسه بها على حد تعبير جورج سانتيانا" [٢] .

الخطاب الإجرائي وسيلة استجوابيه تسهم في تأطير حقائق النص بتشكيل بوحهِ من منظور واعٍ لا يخضع لسيطرة المعطى النصي باعتباره منظومة متشكلة ، وإنما يعمل على إبطال تماسك النص واعادة تشكيلية بتتابع غير قابل للوصول إلى يقينيات وقطعيات ملزمة للقارئ ؛ لأن الإبداع خطاب متحول " انتقل من الأنطولوجيا الداعية إلى وحدانية المعنى في تفسير نشأة الوجود إلى فلسفة الصيرورة التي تقول يفيض الدلالة ، من دون ان تكون هذه الصيرورة وهذا الفيض الدلالي نابعين من نسق فلسفي تحدده مرجعية واضحة المعالم "[٣] .

ولما كانت الدلالة فيضاً فأنى للقراءة ان تتحكم بها أو تعمل على ضبطها في حدود وتعقيدات قد تخرجها من نظامها اللانهائي إلى منظومة مجهزة بميكانيكية قابلة للإدراك العام بناءً على ما يثبت ضوابطها ، يمكن لهذا الإجراء ان يصدق في مقام القصد الابلاغي ، أما في مواجهات الفعل الإبداعي فهو غير ممكن ؛ لأنه لا يسعى إلى صيغ عقلانية بل يتشكل في مدارات انفعالية جمالية تتشكل خارج وسائل التحكم والقالبية ، لهذا يعتمد الإجراء على إمكانية المتلقى وقدرته على التحليق في سماءات متعددة للنص و/ أو النصوص الموضوعة للنظر والفحص ، غير ان هذا الإجراء لا يحيا بعيداً عن المنهجية إلا انه يخلق منهجه مفارقاً أو ملتبساً بالمناهج الممكنة التي تصلح ان تكون وسائل لفك التباس النص وقراءة مخفياته ، ولا ننسى ان المواجه للنص لا ينظر إليه معزولاً عن بنيته الثقافية والاجتماعية بل لابد من تبادل المنظومتين النصية والقرائية للمعرفة بأشكالها الممكنة ، ومن الطبيعي ان يكون التبادل والإنتاج قائماً على النسبة في إظهار الكينونة الخفية للنص ، وقد تثير المقاصد وجودها في المواجهة النصية مع أنها متباينة إلا ان هذا التباين " يكتسي في المقاصد والمصالح صيغا خطابية تتجلى في درجات اللوغوس ، وتاليا تحمل أبعاد السيرورة التأويلية ... طبيعة سيمائية ينبني جبر علامتها على قانون تركيب داخلي يستجيب لمقتضيات الدائرتين السياسية و الفلسفية معاً ومن هنا تتأتى آليات التحكم في انبثاق حياة العلامات وموتها وانتاجها داخل شروط اجتماعية معينة" [٤] .

ومهما يكون من أمر، فإن المعنى انزلاقي وليس اتفاقياً كما يعتقد البعض لاسيما في المسار الجمالي الذي ينحرف تماماً ، خارجاً على كل المعايير التي تترتب على ضرورة التوصيل وبالتالي الإقناع . يمكن ان يحدث هذا الأمر في جانب البحث عن الإفهام والتبليغ ؛ لكن الفعل في هذا الدرس ينفي درجة المطابقة واليقين ، لأن المرسلة النصية ذات طبيعة لا تؤسس أو تتغيأ الوصول إلى حقيقة بقدر ما تملك نزعة تتعالى على كل مقنن ومقيد. إنها الخلود نفسه باعتبارات التحول من جهة ومن جهة أخرى تعدد القراءات واختلاف الأزمنة واختلاف الثقافات ، والمهم ان المعنى والدلالة في النص الإبداعي معومان ؛ أي انهما لا يعملان على تشييد أطروحة تتسم بالقطع واليقين ، بل يسعيان إلى الانفلات من قاعدة الحضور والسعي في اتفاق الغياب للإيهام بالتشتيت ، وبالتالي

---

(١) اللغة الجمالية محاولة فهم نظرية / جمال مقابلة / عالم الفكر / ع١، ٢٠٠٦، ٨ .

(٢)نفسه / ع١/ ٢٠٠٦/ ٦ .

(٣) تهافت المعنى وهباء الحقيقة ، قراءة في البلاغة السفسطائية ، احمد أبو يوسف ، عالم الفكر ، ع١/ ٢٠٠٩/ ٢١ .

(٤) تهاتف المعنى وهباء الحقيقة / احمد يوسف / عالم الفكر١ / ٢٢/٢٠٠٩ .

إلزام القارئ باللاقطع وضرورة النفي الدائم للمعطى في كل قراءة استنادا إلى ان لغة النص الإبداعي ثقوب إشارية متمردة لا تستوي على ساق ولا تلتزم بوجود مقونن ، وإلا أخرجتنا من جماليات الانفلات إلى قطعيات المؤسسة، والتمأسس عادة لا يميل الى منزلقات التعددية التأويلية بحجة ان التعددية فوضى والفوضى لا تؤدي الا إلى خراب . وعليه " لم يعد للخطاب سلطة على العلامة الحاملة لإشارات الطبيعة بأبعادها الانطولوجية ؛ ولكن عوضت هذه البلاغة خسارتها برمز الإنسان ، ان عبور العلامة إلى ضفاف المعنى وإيحاءاته منح الإنسان قدرة على الانساق الرمزية ؛ لذلك لم يعد المرء يقتصر على الاستماع ليتعلم ويتصل بالحقيقة أصبح يفسر الكلام ويؤوله وينسقه "[١] .

يعتمد النشاط العقلي التحليلي الدخول إلى طبقات المعنى وليس الوقوف على ضفافه ، باحثاً عن الأحاسيس التي ينطوي عليها العمل الفني وصولاً إلى جلاء خصائصه وإقامة بناء مواز جاذب للمتلقي المنتظر لإفرازات وعي المحلل ذات التباين المستند أساساً على معطيات خفايا النص المقروء ولأسباب جمالية بحتة ، " نحن إذن لسنا أمام لحظة جمالية واحدة إننا أمام عدد من اللحظات الجمالية في كل حالة ، أقل هذه اللحظات عدداً ثلاثة هي : الأولى لحظة المبدع التي تسبق العمل أو تحاكيه وتكون سبباً لإنجازه أو مسببة به في ذات المبدع . والثانية هي تلك الآثار الجمالية المائلة في العمل ذاته بعد تحققه والأخيرة هي لحظة الجمال لدى المتلقي ، وهي وان بدأت من اللحظة الجمالية الكامنة في النص ، إنما تكون محصلة تفاعل هذا المتلقي بثقافته وذوقه وكفاءته النقدية أو الأدبية مع العمل الفني "[٢] .

الشعور بالعمل الفني منطقة بالغة الخطورة والوعورة وتحتاج إلى مزايا خاصة يترتب عليها الإحساس بسحر الكلمة وفتنة العلاقة لاقتناص اللحظة الهاربة فهي بالضرورة ليست ماثلة للعيان لكي يغويها القاصي والداني ، وإنما هي ثقافة شديدة الغموض أحياناً، يقول براوننج " حينما كتبت القصيدة كان الله وانا فقط نعرف معناها ، اما الان فالله وحده يعرف " [٣] ، إذن ظهورات الكلام برسمه المثبت على فضاء الورقة ، ليست الخلاصة التي ينتهي إليها النص وإنما هي بداية الألم في اكتشاف تضاريسه الملونة وسلبه اقنعته .او على الأقل قراءة فاعليته ومدى تأثيره فنياً على ان تشكل أفهوماً جمالياً في لعبة التلقي والتأويل . " فالشعور بالقيمة الجمالية يتفاوت من عمل إلى عمل ، وحين يشرع القارئ في قراءة عمل أدبي يكون مقبلاً على تجربة يختبر فيها العمل ويختبر نفسه معه ، ويظل غير واثق من حصوله على ثمرة القراءة ، وهي اللحظة الجمالية إلى ان يشعر بأن العمل الأدبي قد اكتمل في داخله هو وانه غسله وطهره ، أو أضاء له ركناً في نفسه كان مظلماً ، وهذا الشعور يمكن ان يحدث ويمكن الا يحدث وقد تتفاوت درجات حدوثه ، فإذا كان القارئ ناقدا فإنه مفوض لاختبار قيمة العمل الأدبي ، ومن الطبيعي ان يقدم إلينا خلاصة العمل الفعلي الذي قام به وهو يحاول ترجمة العمل الأدبي إلى خبرة لها قيمة ، أي ان ما يقوم به هو وعي ما للحظة الجمالية الكامنة في ذلك النص على وجه التحديد ، وكل وعي آخر للحظة الجمالية مغاير تتحكم فيه اسطورة النص ذاته وكفاءة القارئ في الوقت نفسه ، وهذا دليل على انها لحظات جمالية متعددة لا لحظة واحدة "[٤] ، أليس تحرير الوعي من خطاطة مؤسطرة يعني استقبالاً حافلاً للنسيج بوصفه ذاتاً لا تسعى إلى المطابقة وإنما التعالق الذي يجعل من متنه متعة مشاعية تدركه بفرادتها النقدية المنهجية والزمنية ، وهذا ما سيتمخض عنه معرفة متشظية حتماً باعتبار تعدد القراءات لكنها يمكن ان تحمل في كشوفاتها ملامح مشتركة تختزن نوعاً من الإدراك المعقلن لما يؤديه النص ، ولعل الكفاءة اللغوية والمشترك الثقافي يكونان سبباً مباشراً في ما ذكرت آنفاً .

لا يعيب العمل الفني أن يكون لحظة لا زمنية بل على العكس من الأفضل ان يستبعد المستقبل والمنتج على حد سواء ترهين النص ترهيناً زمانياً ومكانياً ، لأن هذا يعني تحقق عزلة النص وحصره في منطقة ضيقة هي بالأصل لا تمتلك سمة الثبات "ذلك ان غالبية النظر الفلسفي والجمالي والنقدي قد انصب على وصف ما يعتبره المشاهد أو السامع أو المتلقي أو القارئ من إحساس أو شعور بالجمال في حضرة الفن ، ناهيك عما يقوم به الناقد ذاته من وصف لتجربته ومن ثم للحظته الجمالية ، لذلك فقد استبطن الفلاسفة وعلماء الجمال والنقاد تلك اللحظة من موقع المتلقي ، لأنهم في الغالب هم متلقون" [٥] .

---

(١)نفسه / عالم الفكر١ / ٢٠٠٩/٢٥ .

(٢) اللحظة الجمالية محاولة فهم نقدية / جمال مقابلة / علم الفكر /١ / ٢٠٠٦ / ١٦-١٧ .

(٣) نفسه / ص١٦ .

(٤) نفسه / ١٧-١٨ .

(٥) اللحظة الجمالية محاولة فهم نقدية / جمال مقابلة / عالم الفكر / ١-٢٠٠٦ / ١٨ .

ماذا يفعل الناقد إذن إزاء لحظة فورية متحررة من شروط التشكل الابلاغي ، وضاربة في جذور إمكانياتها الخلاقة ..؟

من الطبيعي انه لن يقتصر على الاستماع إلى همس النص ؛ لكنه سيعمل على التماهي معه والخروج منه في وقت واحد ليستطيع ان يخلخل سكونيته التي تخفي جنونا دلالياً في مقاصدها فهو (الحيرة) بامتياز . الحيرة التي تتطلب (حدساً) عالياً يقرأ العمق ولا يتوقف عند قاع ، هكذا يكون التلقي الإبداعي استجابة خارجة على كل القوانين والضوابط ؛ لأن النص الفني نفسه حالة مبنية على التعالي فوق المعايير يقول كروتشه (إن المعرفة الحدسية ليست الخادم المطيع أو العبد المخلص للمنطق ، فهي أبعد الأشياء عن هذا ، فنحن نستطيع ان نتوصل إلى المعرفة الحدسية دون ان يكون فيها أثر للمعرفة المنطقية أو للمفاهيم ، فالانطباعات التي تنتج عن سماع مقطوعة موسيقية ، أو عن ضوء القمر ، لا يصحبها مجهود فكري أو عقلي وان الأثر الكلي للعمل الفني هو انه حدس ، والأثر الكلي للبحث الفلسفي هو انه مفهوم)[١] ، وفقاً لكروتشه ، الحدس ضرورة في معالجة الفن لكنه لا ينهض على الاكتساب بقدر ما يعيش على نقص القيمة إذ إن القارئ لا يرتاح في تلقيه إلا إذا عمد إلى تشغيل اللغة المتشكلة لصالح وعيه وتفاعله مع النص وهذا لا يتطلب الخضوع للمفاهيم المنطقية والفلسفية. "فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن نلج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق ومن هنا يمكن ان نستخلص ان للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما : القطب الفني والقطب الجمالي الأول هو نص المؤلف ، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ في ضوء هذا التقاطب يتضح ان العمل ذاته لا يمكن ان يكون مطابقاً لا للنص ولا لتحقيقه ، بل لابد ان يكون واقعاً في مكان ما بينهما ، يجب حتماً ان يكون العمل الأدبي فاعلاً في طبيعته ما دام لا يمكن اختزاله لا إلى واقع النص ولا إلى ذاتية القارئ ، وهو يستمد حيويته من هذه الفعالية وعندما يمر القارئ عبر مختلف وجهات النظر التي يقدمها النص ويربط الآراء والنماذج المختلفة ببعضها يجعل العمل يتحرك كما يجعل نفسه تتحرك كذلك) [٢] .

الإجراء كائن حي بدلالة تخطيه المستمر لأدواته ، ولأنه يسلك بهدف تحسين الأداة النصية ، بمعنى ان السلوك الإجرائي لا يمكن ان يتم بمعزل عن المرسلة النصية ، ولو تم ذلك فهذا يعني الافتقار إلى موضوع للمعاينة " فالتحليل المنفرد لا يكون مقنعاً إلا إذا كانت العلاقة هي علاقة بين مرسل ومتلق ، لأن هذا يفترض مسبقاً سنناً عاماً يضمن تواصلاً دقيقاً ، ذلك لأن الخطاب وسيكون مرسلاً في اتجاه واحد ، أما في الأعمال الأدبية فيرسل الخطاب في اتجاهين اثنين ؛ لأن القارئ يتلقاه وهو يركبه ، وليس هناك سنن عام ، ففي أحسن الأحوال يمكن القول بأن السنن العام يبرز من خلال عملية القراءة" [٣] .

لاشك في ان الاستعدادات النظرية تكون ملائمة تماماً للخطاب ذي الاتجاه الواحد ؛ لأنه ينطلق من موضع الضرورة الابلاغية ، أما العمل الفني فيتطلب نشاطا عقليا ذكيا وتركيزا عاليا على الأعمال الفنية لما فيها من مواصفات غير مهتمة بالاتجاه الواحد أو البراني أو الظاهر ، فضلاً عن ان القارئ المتفوق يتحرك في مناطق غير مرئية أولاً وثانياً غير حيوية ، أي انها (الحركة) لا تنشأ بناءً على قوالب سابقة عليه ؛ لذلك فهو حراك إجرائي نوعي لا يمثل إلا ذاته في حدس المكونات التعبيرية للنص ، وينمي تفكيره فيها ، فمعايشة النص ليست بالضرورة تمكن القارئ من التوغل فيه ، وإنما تحتاج المعاينة والفحص الدقيق ، لكون النص دائم الانكتاب وفقاً للتعددية القرائية ، فضلاً عن التساؤلات الفلسفية المهمة التي يثيرها المنجز الإبداعي فهذا ستولنتز يقول (هل حكم القيمة الجمالية تأكيد متعلق بالعمل أو وصف لمشاعرنا ؟ فتعدد الإجابات عن ذلك وتتضارب ، تبعاً لتعدد منطلقات أصحابها ونظرياتهم في الوجود وفي الفن ، فالواقعي يقول : إن السامي هو الشيء نفسه لا ما يثيره فينا من أفكار فيرد عليه المثالي بأن الجمال ليس خاصية في الأشياء نفسها ، بل هو لا يوجد إلا في الذهن الذي يتأمله وبين هذين الموقفين أو الرأيين المتعارضين تماماً سبل من الأفكار والآراء كلما تعددت وتباينت دلت على غموض اللحظة الجمالية نقدياً وصعوبة الفصل فيها)[٤] .

واستكمالاً لهذه المعطيات أود الإشارة إلى ان النص الإبداعي نص متمرد، مغامر ،زئبقي يمتلك من الليونة ما يؤهله للانفلات دائماً عن شباك التفكير القرائي ، ولذلك فإن القراءة التأويلية لاتدعي فيما تقوم به الوصول إلى شيء يقين موثوق بصحته ... فالقراءة التأويلية تسعى إلى تقديم وجه محتمل من وجوه عديدة محتملة ، وهذا يعود إلى ان التأويل درجات وهو يتوقف على قدرة المؤول الواحد ومؤهلاته العلمية وما أوتى من خبرة ، والملاحظ ان

---

(١) المصدر نفسه / ٢٠ .

(٢) فعل القراءة / نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) / فولفغانغ ايزر/ ١٢ .

(٣) نفسه / ١٢ .

(٤) اللحظة الجمالية محاولة فهم نقدية / جمال مقابلة / عالم الفكر / ١-٢٠٠٦/ ٢١ .

الاختلاف في التأويل إذا كان النص فنياً ؛ مثلما يصدر عن قارئين مختلفين ، فإنه قد يصدر كذلك عن القارئ الواحد يكون له في النص آراء وأحكام تتعدد بتعدد المناسبات المتاحة لإعادة قراءة النص نفسه" [1] .

ان الاحتمالي هو المنطلق الأساسي للحراك الإجرائي ، ففي الوقت الذي يعمل فيه على تأطير النص وفقاً لمسالكه الإشارية ، ينشغل أيضاً بتشريح علاماته معطلاً مباشريته ، معيداً لكينونته ، وخالقاً لها برؤيا فاعلة تجعل من رماد النص انبعاثاً ، ومع ذلك " تبقى النصوص الجمالية منطوية على أسرارها بانتظار من يحسن استدراجها واستيلاد مكنوناتها ، ذلك أنها لا تبوح بها إلا لمن يحسن استنطاقها ، ولا يمكن ان يقوم بذلك من يستبعدها ، غالباً بطريقة سطحية فيؤديها من جديد بلغة مختلفة هي لغته ، توهماً أو توهيماً لسواه ، أنه يحدث كشفاً[2].

ولا ننسى أن اعادة البث الواصف يحررنا من حتميات القراءة المقفلة ؛ بل ويخرجنا من نسقية الدال إلى الشروع في استهداف اللساني وتشغيله لصالح قراءة منفتحة تعمل على طريقة الموجة المتكسرة؛ أي الادراك المغاير المستمر، بناء على معطيات تبادل الايقاع الرؤيوي بين القارئ والنص ، وهذا ما يستوجب التخلص من سياقات المحدد سلفا، واللجوء إلى (تمثّلْ) يخترق أكثر مما (يتوسل).

ينهمك خطاب (عبيد) في تبادل الوعي المعلن والغائب على مساحة نصية، لا تفرض نفسها بقدر ما تفترض حضورها الناشط على مستوى بنياتها الاشارية التي تجد ملامح تأويلها في مخيلة القارئ ، لتستطيع من خلالها أن تؤثّث هوية لا تراهن على القطعية، وإنما تستجيب لآنعطافات التحول القرائي ؛ لأن تحولها يشكل حياتها وصيرورتها عبر رفض (الترهين الزماني والمكاني).وعبر تشكلات المنظومة الكاشفة لاندماج وعي القارئ في خلاياها المضطربة، هل نسمّي فرادتنا في الابصار وهما أو نسميها كشفا.؟!

ما يكشفه (عبيد) لا يتموضع وإنما يتبعثر انهمارا في ملامسة المنتظر الغائب، ولا أحد سواه يملك مرآة العتمة التي تضيء خفايا النص وتصطاد مخبآته على المستويين الفني والتأويلي...

لا شكّ في أن القصيدة العربية لغز يتماهى في ذات تتحرك عبر عطايا اللغة وتحولات الفكر، مما يجعلها فتنة ثرية بالتمنع والايحاء ؛ الامران اللذان يدفعان قارئا مثل (محمد صابر عبيد) إلى مداعبة كل الوجوه الممكنة وصولا إلى تحديات الاعماق؛ ففي اشتغاله على قصيدة (المناصرة) (قمر جرش كان حزينا)، يشكل عبيد رؤيته من خلال وعيين: وعي الأدلة، ووعي التشكيل فيعتمد فضاء الحكي قناعا ينطلق منه في سبر أغوار القصيدة:

سوف أحكي وأحكي وأحكي
وإلا فقدت الصواب
عابرا صرت في مهمة من رمال
بعدما عبروا فوق نهر العذاب
عابرا نحو نبعك، طفت المدائن
عدت أشيل الاياب
عابرا صرت في مدني، غجري الثياب
عابرا يا دموع الرمال التي صوحت
عضها في الغياب
رجال لهم في الجباه قرون
ولهم في الشطوط نساء يضاجعن رمل الغريب
ويفردن أثداءهن الجميلات للعابرين
عابرا يا أمير كل الشطوط البعيدة
هل يولد العشب تحت البساطير،
هل يعبر العابرون ؟!!!

يلاحظ القارئ كيف عمد (عبيد) إلى المهيمنة (عابرا) ليتخذ منها مكونا مهيمنا يدلّ على (حال) سردي، فيسميه العبور بـ (الحكي) وكأنّه يريد أن يحيلنا على حركات العبور الثلاثة المعروفة في الفكر البدائي وأساطير العبور؛ إلا أنه هنا عبور من نوع آخر، هو عبور إلى الخلاص؛ الخلاص الذي لا تصدّه العوائق، إنه

(١) في مفهوم القراءة والتأويل / محمد المتقن / عالم الفكر / ٢-٢٠٠٤ / ٣٣ .

(٢) النص اللازم / النص المتعدي / سامي سويدان / الفكر العربي المعاصر / ٥٤ ، ٥٥- ١٩٨٨/ ٤٨ .

عبور اسطوري رشيق، غير أن حراك التعبير (يتوقف عند حدود السؤال ويوقف سيولة الحكي، لينحرف بعيدا عن شهرزادية الحلم الحكائي في ايقاف مسلسل الدم والموت)[١]...

هل يولد العشب تحت البساطير،
هل يعبر العابرون ؟!!!

فإذن سؤال الولادة لا يمكن أن يتم ما دامت الاحذية الثقيلة تدوس على (العشب) ، أو كما يقول: العشب هو الحكاية، وإذن لا عبور، إنما إجهاض يحركه قانون (قتل الإنسان في الحكاية، وقتل الحكاية في الإنسان).

هل كان الكلام قناعا يخفي ثرثرة البوح، ويصرف القارئ إلى (اركيولوجيا) استدعاء الحمولات الخفية بتبادل المعلن والمسكوت عنه في شعرية نص يتباهى بعريهِ المقنّع. أحسب أن النصوص كلها ترتدي اقنعتها لئلا تموت في وحدتها وعزلتها. الأقنعة النصية هي السبل الوحيدة لاجتذاب الضوء..؟!

وفي ديوان (الأخضر كفّناه) للمناصرة، يقارب (عبيد) قصيدة (تأخذني عيناك إلى أين). حيث (الأخضر) لون مهيمن وفضاء للتنسيق بين وحدة المكان والانعتاق باتجاه الزمان...

الدمع هنا بين الادغال المروية بالمطر السحري
الاخضر يتراكض في الغابات
ودما الزنج هنا صارت مزرعة عاشقة
حين انهمر المطر السحري الاخضر
صار الجبل الصخري مزارا للعشاق،
منارات.
في باب الشام وفي باب الطاق
السياح الافواج جماعات كالطير الراحل
نحو مساقط غيمات من بعد عجاف
أكلت صخر الارض وأثداء الرمان.

الأخضر اسطورة "مطر سحري أخضر" وللغابات في التصور والمعتقد لونها وطقوسها، ويشير (عبيد) إلى "نسبة التعامل البصري الزمكاني معها مثل (الدمع/ الجبل/ العشاق/ الطير الراحل/ غيمات/ صخر الارض/ أثداء الرمان) حيث يحتاج كل دال منها إلى معاينة (بصرية/ ذهنية) خاصة لادراك تمثيل الاخضر في طبقة معينة من طبقاتها استنادا إلى طبيعة القوة الادراكية للقراءة"[٢].

يتحكم (الأخضر) في عوالم النص التي تتعالق في سيرورة الحدث الشعري والذاكرة التي تتطلب امكانات واعية لتمثل شفافية التجربة.

ثم تذكرت ينابيع الزيتون
رأيت حبيبي بين السوسن والشوك
فأنشدت وأنشدت الغابات معي
مدن كالعشق، تقاطيع الغزلان
بحار كالعفو –
صواري وبنات.

ما الذي يجعل الاخضر حاضرا وبامتياز في هذا النص "تتشكل ثلاثة أقطاب طبيعية صالحة لحضور الاخضر بكثافة الزيتون/ الغابات/ البحر"[٣].

لكن الاخضر يعجز عن تشكيل ايماءاته بعيدا عن الشظايا المحيطة به والتي تشكل فضاءه الزماني والمكاني بل وتثير بوضوح حساسيته الشعورية والوجدانية "حبيبي السوسن/ أنشدت/ مدن العشق/ تقاطيع الغزلان/ صواري/ بنات/" تبعا لذلك يرسم النص مخاتلته وتعالقاته التي تقيم في مناطق انبثاق اللون وطاقاته التعبيرية.

(١) تأويل النص الشعري/ محمد صابر عبيد/ ٣٢-٣٣.

(٢) تأويل النص الشعري/ ٣٦-٣٧.

(٣) تأويل النص الشعري/ ٣٨.

النص الشعري ينهض على الاقصاء الدائم للثوابت ويتلمس التفتح في تجربة تجتاح مجاهل الاقاصي؛ لاسيما الاسطورية. الاسطوري الذي يقع بين مسارين: مستدعى/ ومخلّق وهذا ما يستلهمه (ابراهيم نصر الله) الذي يشكل شعريته في بؤرة رمزية اسطورية ففي قصيدة (الطائر) يتشكل الخطاب بناء على (عتبة العنوان المعرفة (الطائر) في منطقة وسطى تصل بين الاسطورة المستدعاة والاخرى المخلقة، وتقترح لأنا الشاعر فكرة الأسطرة:

كان يأتي...
ومن أين؟
لا أعرف الآن
لكنّه كان يأتي
ينقر الخشب المتشقق أدعوه:
كن أيها الطير صدري وصوتي
وأذهب إلى آخر السنوات
حصاد الاماكن .. والناس وأرجع
وخبّر دمي أن هذه الخطى
لم تكن بدء موتي
كان يأتي...
ومن أين؟
لا أعرف الآن ولكنه كان يأتي
مرة فاجأوه على غصن قلبي
وكان صغيرا...
صغيرا ... صغيرؤ !
وإذ أمسكوا بجناحيه صحت:
- وفي الروح جرح:
دعوني أطير !

الكون الدائري لا يكتفي بالتذكر، وانما يتورط في مواجهات الفعل الحي بين الرأس (الطائر) و (الجسد) حضور يتوحد في المعنى والحلم محدثا في النهاية "الانجاز الدلالي الذي كان يهدف إليه؛ لكن هذا الانجاز لا يحدث في النص بل لدى القارئ الذي ينبغي عليه ان ينشط تفاعل الترابطات المبنينة مسبقا من طرف متتالية الجمل، والجمل نفسها باعتبارها تصريحات وتأكيدات تقوم على التوجه نحو ما سيأتي.. وهذا الذي سيأتي يكون مبنينا بدوره مسبقا من طرف المحتوى الحقيقي للجمل... وبايجاز تحرك الجمل عملية ستؤدي إلى تشكيل الموضوع الجمالي باعتباره ترابطا في ذهن القارئ"[1].

وإذن يلزمنا السياق الاجرائي أن نبدأ من عتبة العنوان حيث يحدث الاندماج بين "جسدين (لكن أيها الطير صدري وصوتي) يتركز في المواجهة المركزية للجسد (صدري) وفي وسيلة الاتصال الممثلة للجسد في فضاء الآخر – الخارج (صوتي)، تتواصل في التحريض الحركي (أذهب) للتوغل في متاهات الفضاء الذاتي والماحولي (آخر السنوات/ حصاد الاماكن/ الناس)، ثم العودة الحركية الدائرية إلى مركز الذات (ارجع / خبّر دمي...) ليصبح الطيران المشترك من وإلى الذات سبيلا لدعم قوة الحركة الطيرانية بايقاعها الشعري المستمد من ذاكرة الاسطورة وحلم الذات الشاعرة"[2].

لا يترك عبيد فجوة ولا دالا دون أن يستثمره وبشفافية عالية ليسبر أغوار النص وحراك الظاهرة، لاسيما إذا وضع لها منطلقا يراهن عليه في الاجراء؛ لذلك تبقى الدائرية أساسا مهما في منطقة التحليل على المستويين الفني والشكلي "تضاعف القصيدة من قوة حضور الحس الطائر وتجلياته التأويلية بتكرار الصورة الاستهلالية ذات الحركة الدائرية في الجزء الثاني من تشكيلها المعماري (كان يأتي../ ومن أين/ لا أعرف لكنه كان يأتي)، وهو ينفتح هذه المرة على لقطة مشحونة بطاقة تخيل درامية تخضع لحركة تصغير وتبعيد تقوم بها عدسة الكاميرا (مرة فاجأوه على غصن قلبي/ وكان صغيرا/// صغيرا// صغير/) إذ تظهر صورة، صغير المسكنة

(١) فعل القراءة/ نظرية جمالية التجارب/ فولفغانغ آيزر/ ٥٩.

(٢) تأويل النص الشعري/ ١٠٣.

والملحقة بعلامة التعجب (!) في منتهى الصغر اختلافا عن سابقتيها المنصوبتين على الخبرية الحالية، على الرغم من استثمارها ايقاعيا وتشكيليا لتناظر تقفويا الفعل المسكن المنتهي أيضا بعلامة التعجب (أطير)..."[1].

إن فعل الطيران يولد انفتاحا معرفيا وحراكا فنيا يدعم طاقة التخييل التي تشكل عوالم متقدمة وحميمية تعزز السير باتجاه شعرية البشر شعرية الاشياء؟!!.

أعبر المدينة ...
باحثا عن جناح
.....
.....
ابتاع ريشة .. وورقا
باحثا عن جناح آخر
ولكن الذي يؤلمني
ان هذا الجسد تيبس الآن ببطء
وانني لن استطيع يوما ما...
أن أرقص الباليه...
هذا الفرح المحلّق بآلاف الاجنحة..

حلم التحليق هاجس أساس في ذاكرة الإنسان عموما، فكيف إذا كان شاعرا يتغيأ الوصول إلى ذات نقية لا تلتئم إلا في ديمومة الاختلاف هروبا من ثقب الكينونة الذي يؤشر عدمنا باستمرار "ان الأنا الشاعرة بحلمها الطائر توجه الاشياء توجيها معرفيا يتصل بدلالة فعل الطيران وفضاءاته عبر اتصاله بالحالة الإنسانية الايجابية التي تسمح لروح الإنسان بالطيران والتحليق في الاتجاهات كلها (إنني/ أعرف/ للفرح/ اكثر من جناح) على النحو الذي يتيح للأنا فرصة العبور بالرغم من محدودية الامكانات وضآلة قواها"[2].

كلما أمسكت بقصيدة
أمسكت بجناح يوصلني إلى ذلك الألق الدائم
في قلب العالم
وذلك الدم المتدفق في عروق الكائنات
انني اعرف الآن للفرح أكثر من جناح
ولذا .. أعبر المدينة الليلة...
بنقودي القليلة ..
وأصابعي التي لم تعرف غير القصائد
باحثا عن قيثار.

ما يحرك الحياة يؤسس على ولادة البياض، إلا ان البياض لحظة مهددة بالانمحاء تحت وقع الكلام (القصيدة)، انها الكائن الاكثر فرحا؛ بل الاكثر ادراكا لمجريات الذاكرة وهموم الحياة، والاستدراك الوحيد الذي يؤثث حلم الحياة ؛ "لكنه حلم مقيد بالألم ومحدودية حركية الجسد" في محيط الأنا الشاعرة ولعل (عبيد) لم يقف عند حدود الحدث الكتابي بوصفه (دوالا) لكنه شكل اسئلته برؤيا تأويلية جمالية شمولية تشغل السواد كله والبياض كله لصالح رؤيته الجمالية، انه المعاين الاكثر تحررا والاكثر وعيا في مقاربة الحدث الكتابي شعريا كان أم حكائيا. ففي قصيدة (خسارة) يعالج قضية المفارقة كما يثيرها النص مرسومة على مسارين: داخلي وخارجي.

... وحاولت
ترتيب
يومي
.....
فبعثرت
قلبي

وفي الجزء الأول (الخارجي) من حركة القصيدة تتحرك الدوال التي يقوده الراوي الشعري الذاتي حركة سلمية هابطة إلى الاسفل اثر ايقاع نقطي (...) يسبق الحركة ويصلها بدلالة الفقدان المتحدرة من دلالة العنوان، إذ

(1) تأويل النص الشعري/ ١٠٣.

(2) نفسه/ ١٠٥.

يثير تنظيم الزمن الشعري بمضمونه الحكائي سائرا في الاتجاه الصحيح (... وحاولت/ ترتيب/ يومي) إلا ان الفاصل الايقاعي النقطي الذي يمتد على بياض السطر الرابع (.....) بعد انجاز الذات الشعري الساردة لمهمتها في السيطرة على الزمن يخرج الحال الشعرية من أمانها السعيد ويحيلها على جزء لاحق لا يمكن للجزء الأول ان يدخل دائرة القول الشعري من دونه؛ لكن هذا الجزء يدخل القول كله في فضاء الشعرية عبر احداث حالة المفارقة التي تكسر أفق التوقع وتنقل الحال الشعري من وضع إلى وضع مغاير حيث يرتد الفعل من (الخارج) إلى (الداخل) من الزمن الخارجي إلى الزمن الوجداني (فبعثرت/ قلبي) ليتحول سهم (الترتيب) في الخارج إلى سهم (البعثرة) في الداخل، والزمن المحدد في الخارج (يومي) إلى الزمن المفتوح في الداخل (قلبي) ويصبح (الريح) في الخارج (خسارة) في الداخل"[1].

لحظات تفتح النص قد لا يحتويها أحد أو يجيرها لصالحه ؛ ذلك ان التأويل والتدليل لا يخضعان للنهائي؛ لكن (عبيد) صناع ماهر يعرف كيف ينتج صوره اللامرئية وبتوصيف جيني يندر ان نجده في نماذج أخرى من المقاربات.

محمد صابر عبيد حساسية لضوء يولد دائما، انه الخصوصية التي تحتفل بنداء الكشف لا نداء الاعادة...!

(1) تأويل النص الشعري/ ١٢٧-١٢٨.

المصادر والمراجع

١- تأويل النص الشعري/ محمد صابر عبيد/ عالم الكتب الحديثة/ الاردن/ ٢٠١٠.
٢- تهافت المعنى وهباء الحقيقة/ قراءة في البلاغة السفسطائية/ احمد يوسف/ عالم الفكر/ ١ : ٢٠٠٩.
٣- فعل القراءة/ نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)/ فولفغانغ آيزر/ ترجمة حميد الحميداني وآخر/ مكتبة المناهل- فاس.
٤- في مناهج النقد الحديثة/ حسين المكتبي/ نيت/ www.arabicstory.net .
٥- في مفهوم القراءة والتأويل/ محمد المتقن/ عالم الفكر/ ٢ : ٢٠٠٤.
٦- اللغة الجمالية محاولة فهم نقدية/ جمال مقابلة/ عالم الفكر/ ١ : ٢٠٠٦.
٧- النص اللازم/ النص المتعدي/ سامي سويدان/ الفكر العربي المعاصر/ ٥٤-٥٥: ١٩٨٨.