مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٧، العدد ١: ٢٠١٩.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(27), No.(1): 2019.

Trends of Culture and Texts the Iraqi Prose Poem is a Model

Haider Jabbar Atya Al-Yasari **Awrad Muhammad Kadhim**
Department of the Arabic Language/College of Education for Human Sciences
University of Babylon/Babylon Province, Iraq
Hedr1987@yahoo.com. Aorad22.ham2016@gmail.com.

Submission date: 24/9/2018 **Acceptance date**: 7/10/2018 **Publication date**: 11/6 /2019

Abstract:

This study deals with the manner in which the text is used in cultural representations, based on the nature of the relationship between culture, sign and significance, depending on the classification criteria of cultures through which text classifications can be created. It does not do any sort of inductions and draw any closeness to all cultural texts, but focuses on aesthetic texts. In particular the Iraqi prose poem and with a specific historical period. It aims to shed more light on the relationship between cultures and texts and to show the law of similarity between them. In view of the similarities between culture and textual meanings, culture is not merely a delivery system. But has a relationship with the textual indications, considering that the culture is a mechanism of textual production, and that the texts are the result of this culture in terms of formatting, interpretation structure, indication and meaning conveying. It stems from the semiotic culture theory to determine the direction of culture and the direction of text, depending on specific semiotics, measurements as the two faces of the sign (expression and content), the two modes of communication (speaker and addressee) and rules and standards (breaking rules and following rules).

Key words: direction (trend), culture, text, semiotics, significance, standard, prose poem.

اتجاهات الثقافة واتجاهات النصوص قصيدة النثر العراقية أنموذجاً

أوراد محمد كاظم **حيدر جبار عطيه اليساري**
قسم اللغة العربية، كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة بابل، محافظة بابل، العراق.

الخلاصة:

يتناول هذا البحث الكيفيّة التي يتعاطاها النص في طرائق التمثيل الثقافي، انطلاقاً من طبيعة العلاقة بين الثقافة والعلامة والدلالة؛ وذلك بالاعتماد على معايير تصنيف الثقافات التي يمكن بها إقامة تصنيفات للنصوص، وهو لا يستقرئ ويُقارب كل نصوص الثقافة، وإنما ينصب اهتمامه على النصوص الجمالية، وتحديداً قصيدة النثر العراقية وبمدة تاريخية محددة، ويهدف إلى إلقاء مزيد من النظر على العلاقة بين الثقافات والنصوص، وإظهار قانون التماثل القائم بينهما، وذلك بالنظر إلى مسائل التشابه بين الثقافة ودلالات النصوص، فليس الثقافة مجرد نظام توصيل إنما هي في الحقيقة لها علاقة بالدلالة النصية، فالثقافة آلية إنتاج نصي والنصوص وليدتها من حيث أنساق التشكيل وبنى التأويل وسيرورات التدليل ومسارات التوصيل، وينطلق من نظرية سيمياء الثقافة للوقوف على إتجاه الثقافة وإتجاه النص، معتمداً معايير سيميائية معينة كوجهي العلامة (التعبير والمضمون)، وطرفي التواصل(المتكلم والمخاطب)، والقواعد والمقاييس(كسر القواعد واتباع القواعد).

الكلمات الدالة: الإتجاه، الثقافة، النص، السيمياء، الدلالة، المعيار، قصيدة النثر.

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

١- مدخل:

استناداً إلى مبدأ العلاقات بمنظوره المنطقي الذي يرى أن هناك دائماً علاقة شيء بشيء آخر، وبمنظوره الفلسفي الذي يرى أن ارتباطات الموضوعات والأشياء تُدرك من علاقة التشابه وعلاقة التباين وغيرهما، والمعرفة النظرية التي زودتنا بها نظرية الثقافة بإتجاهها السيميائي صار من المُسلّم به وجود علاقة وثيقة بين النصوص والثقافة، فالأخيرة هي المنتجة لكل النصوص مهما كانت طبيعتها التكوينية؛ إذ إن كل نص هو وليد أنساقها المختلفة، ومنتج ضمن إطار سياقاتها الثقافية ومرجعياتها المعرفية وبناها الشعورية وسيروراتها السيميائية، وسواء نظرنا إلى الثقافة بوصفها آلية مولّدة للنصوص أو على أنها مجموعة من النصوص، فإن كلا المنظورين يؤكدان صفة التعالق الثابت بين النص والثقافة.

ويُعد النص الأدبي- الشعري نوعاً من أنواع نصوص الثقافة، ومن أهمها، وهو يخضع لما تتعرض الثقافة ونمطها السيميائي، فتتتجه أنساق الثقافة مثلما تنتج بقية نصوص الثقافة الأخرى المختلفة الطبيعة السيميائية مفهوماً وبناء.

هناك أكثر من منطلق يمكن أن نعتمد عليه في مقاربتنا لموضوعة إتجاه الثقافة وإتجاه النصوص، وهي جميعها متأتية من وجهة النظر السيميائية للثقافة، منها المنطلق الذي يؤكد أن الدراسة السيميائية للثقافة لا ترى أن وظيفة الثقافة تنحصر في كونها نظام من العلامات فحسب، بل في أن للثقافة علاقة بالعلامة والدلالة، حيث يُعد هذا الأمر الأخير(الدلالة) من المسائل الأساسية في تصنيف الثقافة ودراستها سيميائياً [١، ص٣٣٧]، فليس الثقافة مجرد نظام علامات، وإنما هي نظام على اتصال وثيق ومؤثر في قضايا العلامة وسيرورتها الدلالية، والمنطلق الثاني الذي يوجّه رؤيتنا، هو منطلق عدّ الثقافة نصاً أو آلية، فهناك منظوران ننظر منهما للعلاقة بين النص والثقافة: الأول، هو عدّ الثقافة مجموعة من النصوص، والثاني، هو أنّ الثقافة آلية منتجة لهذه النصوص. والمنطلق الأخير المُوجّه لمقاربتنا، هو الانطلاق من مبدأ التماثل الثقافي أو ما يعرف بـ(النصية المتماثلة)، التي ترى أن النصوص هي الثقافة، والثقافة هي النصوص، فكل نص في ضوء هذا المبدأ، يعكس كلية الثقافة في نفسه، إذ يقوم هذا المبدأ على (الانعكاس) كمفهوم يُمكّن من الوقوف على التماثلات بين النص والثقافة بانعكاس أحدهما على الآخر، فالثقافة كنظام عام تنعكس في النص، والنص كنظام خاص ينعكس في النظام العام[٢، ص٢٨٦].

بناء على هذه المنطلقات المعرفية – السيميائية، يتجه البحث إلى التفسير السيميائي الثقافي للعلاقة بين إتجاهات الثقافة وإتجاهات النصوص، وهو يبحث في إشكالية ثقافية هي إشكالية العلاقة بين الثقافة والنص من منظور دلالي، ويمكن أن نصوغها على شكل سؤال هو: كيف يعكس أو يماثل إتجاه الثقافة إتجاه النص أو العكس؟، وبما أننا نطبقها على نصوص من قصيدة النثر العراقية التي ترتبط بأنساق ثقافتها ارتباطاً وثيقاً حيث لا يمكن اكتناه أبعادها الدلالية والمعرفية من دون اللجوء إلى هذه الأنساق وطبيعتها وما كانت تتجه إليه، فإن إشكالية بحثنا تتحدد في علاقة قصيدة النثر بأنساق الثقافة العراقية وإتجاهاتها البنيوية من قراءة نماذج شعرية معينة يمكن بها تسليط الضوء على معرفة إتجاه النصوص بناء على إتجاه الثقافة.

أما المنطلق المنهجي في دراسة أنساق تصنيف الثقافات، ومن ثم تصنيف النصوص، فيتحدد في النظر إلى مبادئ البناء النصي التي تتبعه النصوص والتي تمثّل لغة الثقافة وإتجاهها البنيوي، والاعتماد على الثنائيات الضدية كأداة إجرائية، لمقاربة إتجاه الثقافة السيميائي الذي سيتمخض عنه إتجاه النصوص الثقافية. فالمنهج المتبع في البحث هو المنهج السيميائي الثقافي الذي يمزج في تحليل النص بين مظهرين: الأول ما يقع داخل النص وهو البنية اللسانية وتمظهرها السطحي، والثاني، ما يقع خارج النص، بوصفه عاملاً حاسماً في تشكيل بنية النص وتوجهها.

٢- معايير التصنيف:

حظى تصنيف الثقافات بعناية مختلف العلوم الإنسانية، مما أوجد معايير متعددة خاصة بكل علم يدرس الثقافة

ويصنفها على وفقها، من وجهة نظر علم العلامات الذي يفيد من عدد من معايير تصنيفية التي توصلت إليها المعرفة السيميائية للثقافة، فإن هناك أكثر من معيار تصنيفي يمكن على أساسه النظر إلى مسألة إتجاهات الثقافة وإتجاهات النصوص، إذ إن تمفصل هذه المسألة الثقافية يختلف باختلاف المعايير المتعددة والمطردة المتبعة في معرفة إتجاهات الثقافة، التي هي(الثقافة) ليست على نمط واحد، وإنما هي في حقيقتها السيميائية أنماطاً ثقافية متعددة، تتعدد تبعاً لتعدد المعيار التصنيفي المتبع في دراستها والنظر إليها، ولكننا سنعتد بعدد من المعايير الرئيسة، منها مكونا العلامة، وطرفا التواصل، والمقاييس والقواعد، ولذا، سنكتفي برصد العلاقة بين إتجاه الثقافة وإتجاه النص بالإتجاهات الآتية:

٢-١: نحو التعبير/ نحو المضمون

تتكون العلامة – كمفهوم فكري وتشكّل بنائي– في كل المدارس اللسانية والإتجاهات السيميائية من وجهين هما: الدال والمدلول، يُعرف الأول بكونه الحامل المادي سواء كان صوتياً أو كتابياً أو حركياً، والثاني هو المجرد(المحتوى) الذي يشير إليه الدال، وقد تطوّرت عن ثنائية (الدال/ المدلول) ثنائية (التعبير/ المحتوى)، فالدال هو تعبير، والمدلول هو المحتوى. فالعلامة هي كيان ينتج من اتحاد تعبير مع محتوى [٣، ص٧٢]، وفي حالة النصوص، فإن كل نص ثقافي هو حصيلة اجتماع نسقين متلازمين هما: نسق التعبير ونسق المضمون.

فالمعيار المحدد لإتجاه الثقافة نحو التعبير أو إتجاهها نحو المضمون هو مكونا العلامة، ويتمخض عن هذا المعيار، نمطان من الثقافة هما: نمط الثقافة المتجه نحو التعبير، ونمط الثقافة المتجهة نحو المضمون، وتأتي هذه الرؤية لإتجاه الثقافة نتيجة لأحد الأمرين: الأول، هو نتيجة لرؤية علاقة متساوية(لا علاقة اعتباطية)، وهي علاقة: واحد مقابل واحد، بين مستوى التعبير وبين مستوى المضمون، أي رؤية تلازمهما بالأساس، أو هي نتيجة لرؤية سلطان التعبير على المضمون[١، ص٣٣٨]، ومن المؤكد، أن كل اللسانيين والسيميائيين ونقاد الأدب لا يرون انفصالاً بين هذين النسقين إلّا من حيث العمل التحليلي.

يمكن معرفة نمط الثقافة المتجه نحو التعبير من التوصيف السيميائي الذي يرى أنها الثقافة (القائمة على فكرة صحة التعيين وخاصة صحة الدلالة، فإن العالم بأسره يمكن أن يتبدّى ضرباً من نص يتألف من أنواع شتى من العلامات حيث المضمون محتوم، وتكفي فحسب معرفة اللغة يعني معرفة العلاقة بين عناصر التعبير وبين المضمون. وبكلمات أخرى فإن إدراك العالم مساوٍ للتحليل الفيلولوجي)[١، ص٣٣٨]، وتهتم بنوع معين من العلامات وهو الطقوس، بوصفها سلوكات دالة لا تتخالف فيها طريقة التعبير مع المضمون[١، ص٣٣٨]، ومن هنا، ترى نفسها ضد المجال الخارجي، فلا تقيم معه علاقات؛ لأنها تعدّه خطأ، ومن هذه الرؤية الأخيرة، تتجلى سمة جديدة لإتجاه الثقافة هذا، هي أنها منغلقة على ذاتها، ويظهر هذا الانغلاق في حالة عدم إقامة النص أي أشكال من التناصات مع ثقافة الآخر، ففي (باطن أوضاع ثقافة تتجه أساساً نحو التعبير وتتبدّى كإجمالي من النصوص المعيارية، فإن التضاد الأساسي إنما يكون بين:(الصواب الخطأ))[١، ص٣٤٠].

وعلى وفق هذا الوصف، فإن هذا النمط الثقافي يشمل كل نصوص الثقافة خاصة ذات التسنين غير الجمالي، التي يقتصر فيها مستوى الدلالة على المستوى الأول، أي مستوى الدلالة التعييني، الذي تندرج في خانته مجموعة كبيرة من النصوص غير الجمالية، كنصوص خطابات العلوم والمؤلفات التعليمية والخطابات اليومية وغيرها، وبشكل عام، يمكن القول، أن الإتجاه نحو التعبير يكون في كل نص تكون فيه الدلالة تقريرية.

لكن هل ينفي التحديد السابق لإتجاه الثقافة هذا إمكانية وجوده في النصوص الجمالية؟، الجواب لا، مع تأكيد ملاحظة مهمة، وهي أن إمكانية وجوده فيها تتوفر في نصوص قليلة ذات مستوى بنائي أحادي الدلالة، فيمكن تلمس هذا الإتجاه في قصيدة النثر ولكن بنسبة قليلة مقارنة بمجموع القصائد التي تمثّل جزءاً كبيراً من الإنتاج الثقافي الشعري، إذ نستطيع أن نعد كل قصيدة أو أجزاء منها تكون فيها الدلالة تقريرية كأمثلة على مماثلة إتجاه النص لإتجاه الثقافة نحو

التعبير، منها ما نجده على سبيل المثال في قول الشاعر عبد الخالق كيطان[٤، ص٣٩]:

اتنزه في حديقة الزوراء
وألعبُ كرة قدم مع الصغار
قلتُ لحبيبتي وهي تهم بإشعال النار:
هكذا كنت أفعل وأمي حين ابتدأت الحرب
امضينا ليالي طوالاً نأكل طعاماً
كنّا قد حضرناه على الحطب

فكل دوال هذا الجزء من القصيدة أحادية المعنى، إذ لا تتجاوز الدلالة القاموسية التي منحتها الثقافة لها، وهذا ما أدّى إلى عدم إثارة أي إمكانيات تأويلية يمكن أن يقوم بها المتلقي توسع من نسق المضمون، فانتفى وجود أية دلالة إيحائية؛ لأنّ مستوى تسنينها لا تتعدى المدلولات المعجمية، تساوى كل دال لمدلوله الذي عيّن له، أي أن التعبير قد ساوى المضمون، ويمكن أن نضيف إلى ذلك، أن النص يسير على نسق واحد من الترتيب، ونسق تركيب غير مثير، فلا تتخذ أشكال العلامات ونوع الخط نسقاً خاصاً أو شكلاً معيناً يمكن أن يؤدي دلالات ضمنية عميقة.

إذاً، يتجلى إتجاه الثقافة نحو التعبير وينعكس في النص عندما يكون الأخير مبنياً على وفق مستوى التدليل الأول، مستوى الوضوح الدلالي، بمعنى آخر، اندراج النص ضمن مجال السيميائيات التقريرية التي تكون نصوصها أحادية الدلالة، والتي تتخذ من المطابقة بين الدال والمدلول أساساً لها.

أمّا الثقافة المتجهة نحو المضمون، فإنها ترى نفسها كنظام من القواعد، وتعتمد على الرمز بوصفه يقتضي ضمناً على تعبير ظاهري أو اعتباطي ينفصل بصورة نسبية عن بعض المضامين الممنوحة له، ومن هنا، تمنح الثقافة المتجهة نحو المضمون للمنتج مساحات أو درجات من الحرية في اختيار المضمون، وفي اختيار علاقة المضمون بالتعبير[١، ص٣٣٨]، ومن حيث علاقتها بالمجال المضاد، فإنها تضد اللاثقافة والفوضى، ولكنها تنفتح على الآخر، ففي(باطن أوضاع ثقافة تتجه أساساً نحو المضمون وتتبدّى كنظام من المقاييس، فإن التضاد الأساسي إنما يكون بين(منظم لا منظم)، (ويمكن لهذا التضاد أن يتحقق في حالات خاصة كتضاد بين:(الكون الهيولي)، و(التكوّن اللاتكوّن)، و(الطبيعة الثقافة)... وهكذا)[١، ص٣٤٠].

وعلى هذا، فإذا كان النمط الثقافي المتجه نحو التعبير يتجلى في صحة الدلالة ووضوحها، فإن النمط الثقافي المتجه نحو المضمون يتجلى في غموض الدلالة وتعقدها، ويعني هذا اندراج النص ضمن مجال السيميائيات الإيحائية التي تندرج تحت مظلتها النصوص الجمالية، التي يكون فيها للدال الواحد مدلول أول وثاني وثالث، وربما أكثر، خاصة في العلامات الإيحائية الطابع.

ففي هذا الإتجاه يصبح التعبير غير مُحَدِد بدقة لنسق المضمون؛ ذلك لعدم بقاء المدلول ملازماً لداله الموضوع له في عملية التسنين الثقافي، إذ تظهر أشكال العلاقة بين الدال والمدلول من حيث التساوي أو عدمه في التقرير والإيحاء، ففي التقرير نجد أن التعبير يحيل على المضمون، وهو ما يتمخض عنه الإتجاه نحو التعبير، وفي الإيحاء نجد (إن مستويي التعبير والمضمون اللذين يشكلان السيميائيات التقريرية، يتحولان إلى مستوى للتعبير يحيل على مضمون جديد. إن الإيحاء يتحول، إن جاز التعبير، إلى أثر دلالي)[٥، ص١٤٠– ١٤١]، وتتأتى الدلالات الضمنية أو الإيحائية من تغيير شكل الدال، أو تغييرات في الأسلوب أو النغم، أو اختيار كلمات معينة، أو استعمال الصور البلاغية[٦، ص٢٤١].

إن نصوص الثقافة وتحديداً الجمالية منها تنتمي إلى السيميائيات الإيحائية التي تضم السيميائيات الأدبية التي تكون نصوصها متعددة الدلالة، ومن هنا، تكون مثالاً على إتجاه الثقافة نحو المضمون؛ وذلك لطبقات المعنى التي توجد فيها، فالنصوص الشعرية هي نصوص معقدة الدلالة، بحكم أن عمليات بنائها تخضع بدقة للتسنين الخاص الذي تفترضه

الأنساق الشعرية، وقصيدة النثر واحدة من هذه النصوص ونتاجاً لهذه الأنساق، بل وتُعد من أشدّها تسنيناً من أجل الثراء اللانهائي للدلالة لدرجة الاستعصاء على الفهم، نحو هذا التوجّه النصي يظهر لنا في قصيدة نجاة عبد الله(وجه الوردة... جسد الأفعى) التي تقول فيها[٧، ص٣٧]:

الوردةُ
تهجرُ عشَ الأفعى،
وترمي بطول قيامتها
لموت الفراشة..
الفراشة أفعى
طويلة.. ولها أجنحة بضّة

ففي ضوء السنن الجمالية الخاص بإنتاج قصيدة النثر، الشاعرة لا تقصد أبداً المدلولات الحرفية للدوال(الوردة- الأفعى- الفراشة)، فمن المؤكد أنها لا تتحدث هنا عن الوردة كزهرة، ولا عن الأفعى كزاحف، ولا عن الفراشة كواحدة الفَراش، فهذه مدلولات معجمية، وإنما تقصد مدلولات من نوع آخر، هي المدلولات النصية، إذ تكتسب هذه الدوال في هذا النوع من المدلولات ثراء مضمونها ومقصدياتها الدلالية من مجيئها في النص، فتشتغل فيها هذه الدوال كرموز تشير إلى أشياء أخرى، قد يتوصل إليها من سياق النص الخارجي، وقد لا يتوصل لها بدقة، فيستعصي إدراك دلالته على الفهم؛ لأنّ دواله تشير إلى مدلولات يقصدها النص هي المدلولات النصية لا إلى المدلولات المعجمية. فقد تكون الوردة رمز للأنثى والذات الشاعرة، والأفعى ترمز للأرض والسلطة وللشر، والفراشة ترمز للخفة والرقة والتحول الهادئ والحرية والتغيير، وقد ترمز إلى غير ذلك كله بناء على قصدية الذات منها، وما على المتلقي إلّا أن يسيح في آفاق المضمون هذه وغيرها منطلقاً من التعبير المحدود بالوحدات اللسانية القليلة آملاً الوصول إلى المضمون الأصح أو الأقرب لقصدية النص.

ينظر إلى اللغة من وجهة النظر المثالية على أنها حاملة للفكر الإنساني، فتكون وسيلة غايتها الفكر[٨، ص٣٤]، فالفكر كمحتوى سابق على اللغة التي تعمل كأداة لترجمة الفكر إلى واقع معطى، فالمحتوى يتحكم في حالات معينة في تحديد ماهية التعبير، وهناك نماذج شعرية يقوم فيها المحتوى بتحديد طبيعة التعبير[٩، ص١٠٦]، ففي الأنماط الثقافية المتجهة نحو المحتوى نجد عدداً من درجات الحرية في اختيار المحتوى أو في اختيار علاقته بالتعبير[١، ص٣٣٨]، إذ تتمظهر درجات الحرية هذه في بنيات النصوص، خاصة تلك التي يتحدد فيها شكل مستوى التعبير بناء على المحتوى.

إن جميع نماذج هندسة النص بشكلنته كتابياً وزخرفته طباعياً يمكن أن تنهض كأمثلة على إتجاه الثقافة نحو المحتوى، حيث التلاعب بالدوال وشكلها يكون لصالح إنتاج مدلولات معينة، خاصة في حالة اشتغال الوظيفة الشعرية على المستوى الطباعي كمستوى مهيمن، ونجد في قصيدة النثر عدداً كبيراً من النصوص تكتب بطريقة بصرية مقصودة، وما ذلك إلا لتأكيد محتويات من نوع معين، ففي مجموعة (علامتي الفارقة) لسلمان داود محمد قصيدة كتب جزءاً منها بالشكل الآتي[١٠، ص٥٤]:

لقد سقطت خوذتي

وانهمرت هكذا قيامة النشيج:-

لا يمكن التعبير عن مضمون السقوط إلّا بشكل التعبير السابق، فالمضمون الذي يريد الشاعر التعبير عنه هو حالة الحزن، فالانهمار لا يكون متناسقاً أبداً في السقوط، بل متبعثر غير متناسق، ولو كتبها بطريقة الأسطر لما أدّت الدلالة المقصودة بالشكل الذي يريده، فالاضطراب وعدم الاستقرار لحال الشاعر ومجتمعه كمحتوى فكري وجودي فرض على عملية نمذجة النص وخاصة جانب التعبير أن يخضع لمتطلبات هذا النمط من المحتوى، ويتخذ بناء عليه الشكل المتناثر والمضطرب كصورة بصرية دالة على المضمون.

وتندرج ضمن الإتجاه نحو المضمون، حالات عدم الكتابة أو المساحات الفارغة، التي تخلو جزئياً أو كلياً من علامات الأنساق الدالة، أي أن جانب التعبير فيها يكون شبه منعدم أو منعدم كلياً، وبطبيعة الحال، لا يعني انعدام مستوى التعبير أن مستوى المحتوى منعدم أيضاً، وإنما يعني أن هناك مضمون ينبغي على المتلقي الوصول إليه أو الاقتراب منه قدر الإمكان، لكن الإبقاء على مستوى المضمون في ذهن الشاعر يعزز من شدة سيولة المضمون وصعوبة توصل المتلقي إلى اكتشافه، والهدف من هذه التقنية الكتابية التي لا تعول على جانب التعبير هو الايغال في الوصول إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه في الإتجاه نحو عمق المضمون ومحاولة الإمساك به، وهو أمر يكاد يكون ميؤوساً منه، فمن المستحيل أن نصل إلى المضمون المتوخى أو المقصود، فتأتي استحالة إدراك نسق المضمون من غياب نسق التعبير.

ومن الأمثلة على هذا، النصوص التي تجيء كتلاً بيضاء صماء، كقصيدة (**جان دمو**)[١١، ص٢٨]، لحسين علي يونس، التي اكتفت بعنوانها، تليه مساحات بيضاء.

إن مساحات البياض التي شغلتها هذه القصيدة على فضاء الورقة هي المؤشرات الوحيدة التي تحد من لا نهائية كتابتها، هذا من حيث الحجم الذي يمكن أن تتخذه القصيدة، أما من حيث المضمون، فإن نسقه من المستحيل التنبؤ به كما سنبين، فالعنوان الذي تركه المؤلف للقارئ هو عنوان اسمي من نوع اسم العلم فقط(جان دمو)، ولو وصفه بشيء فإنه

سيعمل على تحديد مدار القصيدة لكنه لم يفعل ذلك وتركه مفتوحاً على كل ما يتعلق بالشاعر جان دمو، مبتعداً عن إعطاء أية صفة أو أي شيء آخر يمكن أن يهتدي به القارئ ليتحدد له بوضوح المدار الدلالي.

وتكمن فاعلية القارئ في محاولة معرفة مادة محتوى خاص بالقصيدة، أي ماذا سيكتب كمحتوى بشري عن جان دمو؟، وفي محاولة اختيار شكل المضمون ووضعه في نسق المضمون، فعن أي شكل من أشكال المضمون سيكتب؟ عن سيرته الذاتية، عن غربته، عن تشرده، عن مدينته، عن وطنه، عن عوزه، عن صعلكته، عن عبثه، عن استهزائه، عن عزوبيته، عن شعريته،...إلخ.

وبناء على ما تقدّم، فالثقافة تتجه نحو التعبير أو نحو المضمون، ونظراً لهذه الأنماط الثقافية، فإن قصيدة النثر كنظام منمذج ثانوي تتجه عبر أبنيتها النصية أيضاً نحو التعبير ونحو المحتوى، لكنها تتجه نحو المضمون أكثر مما تتجه نحو التعبير؛ كونها نصاً جمالياً إيحائياً أكثر منه تقريراً.

٢-١-٢: نحو المخاطب / نحو المتكلم

يعتمد هذان الإتجاهان على طرفي التواصل كمعيار لهما؛ إذ يعد التركيز على أطراف التواصل واحدة من المسائل المهمة في التصنيف السيميائي لأنماط الثقافات، فقد تتجه الثقافة في نموذجي التواصل الشخصي والذاتي وسيرورتهما أكثر من إتجاه نحو عناصر هذين النموذجين، فتتجه نحو المتكلم، أو نحو المخاطب.

تتضح في نماذج التواصل الشخصي إتجاه الثقافة نحو المخاطب أو المرسل إليه؛ وذلك من النظر إلى البناء النصي الذي تقوم عليه النصوص، ويكمن معرفة إتجاه الثقافة نحو طرف التواصل هذا في حالة الثقافة التي يكون فيها (ترتيب القيم في نصوصها قائماً على أساس توحد مفهومي(الأرقى قيمة) و(الأقرب إلى الفهم). في مثل هذه الثقافة يقل إلى أقصى حد ممكن التعبير عن الأنظمة الثانوية فوق اللغوية superlinguistic وتسعى النصوص للوصول إلى الحد الأدنى من التقليدية، محاكية في ذلك العرف، وتوجّه ذاتها عن وعي نحو نمط الوسائل(العارية bare) الموجودة في اللغات الطبيعية)[١٢، ص٣٦٢]، وهذا يعني أنه يتحقق في خطابات ونصوص الأنظمة الأولية.

فالثقافة التي تنحو نحو المخاطب تكمن في كل نتاج ثقافي يتخذ من الأنظمة الأولية (اللغات الطبيعية) نموذجاً له، حيث تكون العلاقة بين الدال والمدلول في هذه الأنظمة من نوع (الدال = المدلول)، بمعنى آخر، يتجلى الإتجاه نحو المخاطب في كل نص يتصف بصفة التقريرية، ويوائم فيه المرسل نفسه طبقاً لنموذج المتلقي، أي أن يحاول الشاعر الاقتراب من عالم القارئ [١٢، ص٣٦٢]، لكن هل يعني هذا أن النص المتصف بالإيحاء هو غير متجه نحو المخاطب؟.

إن الجواب قطعاً سيكون بالنفي؛ لأنّ كل نص أدبي والنص الشعري خاصة هو يرمي إلى نقل حالة وعي الذات المرسلة إلى مرسل إليه، فالفن عند المنتجين الثقافيين يكتب لأجل أن يقرأ ويؤثر في متلقيه جمالياً ومعرفياً ويوجههم إيديولوجياً، فالكل يكتب من أجل قارئ، ومَن (يدّعي أنه يكتب لنفسه فإنه لا يكذب فحسب، إنه كافر بشكل مفزع، حتى من وجهة نظر علمانية) [١٣، ص١٢٣]، ويؤكد الشعراء أنفسهم المنحى ذاته، فيرون أن الشعر لا يوجد في منطقة خالية من البشر، وأنهم يكتبون لكي يقرأ نتاجهم الآخرون[١٤، ١: ص٧]، فالكتابة لا تكون من أجل الذات في كل حالاتها التعبيرية، وإنما هي في حالات أخرى تكون من أجل الآخر لبيان وجهة النظر تجاهه أو للتواصل معه، وبهذا المعنى والتوجّه التواصلي، فإن للقارئ أهميته التي تؤخذ بعين الاعتبار عند كل منتج ثقافي، فهو المستهدف من كل فعل سيميائي من أجل التأثير فيه أو إقناعه، فهذا ما تنبأنا به تنظيرات سيميائيات التلقي.

إذاً، إن انتماء قصيدة النثر للأنظمة المنمذجة الثانوية هوية وأبنية نصية لا يعني مطلقاً عدم توجهها نحو المخاطب، بناء على كون الأنظمة الأولية هي المتجهة أساساً نحوه، ذلك انها إرسالية كبقية إرساليات الثقافة التي قد تسير على وفق سيرورة تواصلية من نوع: مرسل– قناة – رسالة – مرسل إليه– سنن، فهي جزء من نموذج التواصل الذي يسمى بالتواصل الشخصي أو الخارجي.

ويمكن أن نقف على التوجه نحو المخاطب في النصوص من بنيتها اللسانية؛ وذلك بالعودة إلى ما يعرف بالمعينات أو المؤشرات التي تشير إلى أطراف التواصل وتحديداً الطرف الذي تتوجه إليه الرسالة، إذ (يجد المرء، في أي مسار تواصلي، باثاً(أو مُرسلاً)، ورسالة، ومرسل إليه، (أو متلقياً). وغالباً ما يتجلى الباث والمرسل إليه نحوياً، عبر الرسالة) [١٥، ص٧٥]، فالمخاطب يتجلى لسانياً في ما يقوله فاعل لفظ ما، وكثيرة هي أساليب الإتجاه نحو المخاطب منها استعمال ضمير المخاطَب(أنتَ)، أو ضمير الغائب(هو)، أو ذكر الاسم أو اللقب أو غير ذلك، كما في قول الشاعر [١٦، ص٨]:

الاستعراضي :

يؤجل مساءه

وهو يتحدث عن غد(أكيد)

إن البناء النصي في هذا الجزء من القصيدة يتحدث عن آخر هو مقابل لكينونة المرسل، فالاستعراضي هو آخر اتجهت إليه القصيدة وإلى أفعاله التي هي ليست كجملة الأفعال التي يقوم بها المستعرض لعرض ما من عروض في وضع كرنفالي أو غيره، وإنما هو يعود(الاستعراضي) على الآخر العدو الذي هو في كل مساء يجعل عالمهم مضطرباً عبر القتل، فهو إن لم يفعل هذا كعادته في كل مساء فإنه سيزيد من فعله في ما يليه من الأيام، ثم ما لبث البنية النصية إلى التحول إلى صيغة الغائب فاستعملت ضمير المفرد الغائب المذكر، مع ذلك، هناك مؤشرات في القصيدة تدل على أن استعمال هذه الصيغة الخطابية يقع تحت حالة(مفردة بصيغة الجمع)، والشاعر من جراء تأزمه مع الآخر لا يذكر اسمه صراحة، وهذا يجسد موقفه منه ضمن محاولة تغريب الآخر عن الذات.

أو استعمال اسم الإشارة الذي هو الآخر يدل على المخاطب الذي يقع على مقربة من وضع الذات، ونموذجه قول جمال جاسم أمين الدال على الجمع (هؤلاء) [١٧، ص٣٤]:

يسمون أيامنا ..

ونسميها

هؤلاء – إذاً– ..

أولياء أمور الأيام ..

فالشاعر يتحدث عن آخرين مناهضين للذات الجمعية، بل من أشد المؤثرين فيها، لدرجة تدخلهم في حياتهم وتسمية أيامهم ووسمها بسمات معينة، وقد تجلى حضورهم في البنية النصية عبر صيغتين لسانيتين الأولى في الفعل(يسمون) وهي واو الجماعة التي تستعمل للذكور العقلاء، والثانية في اسم الإشارة(هؤلاء) الذي يستعمل للجمع القريب المتضمن لكل الجنس مذكره ومؤنثه، والوضع النصي يكشف عن غلبة هؤلاء، فهم من يتحكمون بالأيام وجعلها سوداً أو بيضاً، والتنظيم اللساني للزمن المرتبط باللحظة الخطابية التي يعيشها المرسل هو زمن الحاضر، الذي هو زمن الصراع بين الجماعة والآخرين. فالزمن في اللغة يكشف عن إحالات ذاتية؛ لأنّ(الزمنية البشرية بجهازها اللساني كاملاً، تكشف عن الذاتية الكامنة في ممارسة اللغة)[١٨، ص٩-١٠]، وفي الوقت نفسه، يتضمن الزمن اللساني إحالة غيرية، ولذا تكون البنية اللسانية تحيل على الذات والآخر في الآن نفسه، وتتخذ الأفعال مسار الإحالة عليها الشكل الآتي:

الإحالة على الآخر (يسمّون) ⟵ إحالة غيرية جمعية

الإحالة على الأنا (نسمي) ⟵ إحالة ذاتية جمعية

أو ياء المخاطبة، وقد يتخذ التوجه النصي منحى آخر يكون فيه المخاطب أوسع من النماذج المتقدمة، كأن تكون المخاطب اسماً معيناً أو أمة بأكملها كما في قصيدة فاضل العزاوي(مرثية الأحياء) التي يقول فيها [١٤، ٢: ص ١١٦-١٢٠]:

أميركا هذه قنابلك أعيدها إليك داخل طرود مغلفة بورق الهدايا وفوقها إمضائي. أعيد إليك أكف أطفال عراقيين، جثث جنود مدفونين في الرمل، عيوناً سوداء لفتيات عائدات من نزهة. أميركا خذي قنابلك وافعلي ما تشائين بصواريخك الألكترونية! اصطادي بها الحيتان أو فجريها في مؤخرتك، إذا شئتِ، أمام كاميراتك التلفزيونية، حيث تجلس الرأسمالية داخل عربتها القديمة، محيية الجماهير المصطفة على الأرصفة، في طريقها إلى الجحيم!

إذ يتجه نصها نحو مخاطب، وهو (أميركا)، التي يتخذها الشاعر كمرسل إليه، ويظهر توجهها اللساني نحوها في استعمال النص الاسم (أميركا)، وياء المخاطبة(خذي، أفعلي، تشائين، اصطادي)، فما يغلب على البنية اللسانية لهذا الجزء من القصيدة هو مخاطبة أميركا، وما جاءت نبرة النص على هذا النحو الا بعد إن اقترفت أميركا كمجال خارجي للثقافة فعلاً تمثل في حربها على العراق، وتدور البنية الدلالية لهذا المقطع حول أمرين: الأول هو ما حصدته أميركا من ثمار حربها عليهم، وهو (أكف أطفال عراقيين، جثث جنود مدفونين في الرمل، عيون سوداء لفتيات عائدات من نزهة)، والثاني هو أن تكف عنهم وعن جرائمهما، وكلا الأمرين يعدان وصمة عار في سجل التاريخ الأميركي لا تمحى أبداً، ومن شدة اللهجة التي اتبعها الشاعر تجاه هذا المخاطب، فإن القصيدة بلغت بها درجة التقريرية والوضوح منتهى حدودها، وكأنها تعمل كآلة تصوير فوتوغرافي لنتائج هذه الحرب المدمرة. فالنص متوجه نحو الآخر الخارجي بسبب أن هذا الآخر قد اعتدى على المجال الداخلي للثقافة.

فما يحدد بنية النص كتحدث وإتجاهها هما الوضع الاجتماعي وحال الذوات فيه، إذ (يحدد المقام والمشاركون الأكثر مباشرة وقرباً الصورةَ والأسلوبَ العرضيّين للتحدث. إن أعمق ثنايا وطبقات بنيته تحددها القيود المجتمعية الأكثر جوهرية ودواماً والتي يخضع لها المتكلم)[١٩، ص١١٨]، من هذا، تتضح الصلة الوثيقة بين نمط الثقافة كآلية مولدة للنصوص وبنية النصوص كنتاج لأنساق هذه الثقافة، فحيثما تتجه أنساق الثقافة نحو شيء معين مؤثر في الثقافة، فإن بنية النصوص تتجه تلقائياً نحو ذلك الشيء المعين، وتكون بنياتها النصية كصدى له.

ويعد المرسِل(المتكلم) العنصر الأول من عناصر العملية التواصلية، فعليه يتوقف مجيء النص إلى الوجود السيميائي، إذ هو منتجه وواضع شروطه الترميزية وجزء من سيرورته التواصلية، ومُصَدره إلى المرسل إليه، وباستحالة وجوده – كمنتج للرسالة – يستحيل وجود الفعل التواصلي.

تكشف بنى النصوص ذات الطبيعة اللسانية عن توجه الثقافة نحو المتكلم، في حضوره كذات في اللغة، فالإنسان (ينشأ ذاتاً داخل اللغة وعبرها، لأنّ اللغة وحدها تؤسس مفهوم "أنا. في الواقع وذلك في واقع اللغة، وهو ذاته واقع الوجود = الكون)[١٨، ص٦]، فاللغة هي مكمن ظهور الأنوية والذاتية في عدد من أنماط إنتاجها النصي.

ومن منظور قيمي، تكون (أعلى القيم بالنسبة للثقافة، التي تنحو ناحية المتكلم، تكمن في مجال النصوص المغلقة التي يصعب الوصول إلى معناها، أو التي يستحيل تماماً فهمها. إنها ثقافة من نمط باطني، تحتل فيها النصوص الدينية والتنبؤية، والشروح والتفسيرات والشعر المكانة الأعلى)[١٢، ص٣٦٢].

ومن وجهة نظر ظاهراتية، تتجلى ذاتية المتكلم في قدرته(على فرض نفسه" ذاتاً". إنها تتحدد، لا عبر الإحساس الذي ينتاب كل شخص بنفسه(هذا الإحساس ليس إلا انعكاساً، بمعنى إمكانية جعله حالة)، بل الذاتية تتحدّد وحدة نفسية تتعالى على مجموع التجارب المعيشة التي تؤلف بينها والتي تضمن محايثة الوعي)[١٨، ص٦-٧].

وتوفر البنية اللسانية إمكانيات عديدة لتبيين قضية تجلي الذات في النص، فالنص الشعري ينحو نحو الذات المنشئة لها، ويستند البحث عن الذات في خطابها إلى المعرفة اللسانية والسيميائية والتأويلية التي تتخذ من اللغة منطلقها الأساس؛

ذلك أن في اللغة عدداً من التركيبات خاصة التي تدل على الأفراد[٢٠، ص١١٠]، فالبنية النحوية للغة تحول ما في الذات من وعي إلى الملموس عبر وظيفة الإحالة؛ لأن اللغة(هي العملية التي تصبح فيها التجربة الخاصة عامة. فاللغة تخارج **exteriorization** يتعالى به انطباع ما ويصير تعبيراً (خارجياً) **ex-pression**، أو بعبارة أخرى هي تحويل النفسي إلى تعقلي صوري)[٢١، ص٤٨]، ودخول الذات في حيز الثقافي يتم عبر اللغة التي هي آلية الثقافة، من حيث (إن هذه الأنا) هي منتوج ثقافي... فعندما تتماهى (أنا) التلفظ مع(أنا) الملفوظ، فإنها تفقد بعدها الذاتي، إن اللغة تسجنها داخل غيرية، وعليها أن تتماهى معها لكي تبني ذاتها، ولكنها لن تستطيع بعد ذلك أبداً التخلص منها)[١٥، ص٢٠٥].

ويمكن أن نعتني بأثنين من بين هذه التركيبات اللسانية المتأتية من البنية النحوية المنتمية إلى فئة العلامات المعروفة بالمؤشرات، وهما: الضمائر وأسماء الأعلام، اللتان تتبديان لنا بوضوح في فعل التلفظ الذي ينتجه فاعل التلفظ، وذلك من منطلق أن اللغة هي خطاب الذات، وإن كل فكر سيميائي ورمزي يتمفصل بطريقة نحوية[٢٢، ص٢٥]، في نسق التعبير الذي تطرحه الذات المفكرة، عن نفسها وعن الآخر.

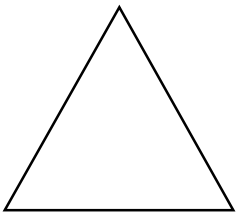
فالمشيرات في اللسانيات التلفظية هي مجموعة من دوال النسق اللساني التي تحيل على ذوات متلفظة للخطاب أو مشاركة فيه أو المتوجه إليها ضمن إطارها المكاني والزماني، كمجموعة الضمائر المتصلة والمنفصلة، المتمثلة في (أنا، وياء المتكلم، وتاء الفاعل)، وتدل هذه الضمائر على الذات في النص عبر مبدأ الإحالة الذي تشتغل وفقه العلامات اللسانية هذه. والفائدة المتحصلة من هذا المؤشرات هي المساعدة (على مرجعة الخطاب، وإبراز الوجود الألسني للمرجع الخارجي)[٢٣، ص٥٤].

فـ(أنا) أينما وردت هي(ضمير يشتغل كفاعل ويحيل على ذات ملموسة وخاصة لملفوظ ما)[٥، ص٩٣]، ويعد ضمير المتكلم المنفصل (أنا) مؤشراً شخصياً مشيراً إلى فاعل التلفظ؛ لأنّ للأنا صلة بفعل التلفظ، وبذلك يشير إلى كل من يُسمي نفسه في كل تلفظ كلمة(أنا)[٢٠، ص١٤٠]، وبهذا، تُعد العلامة(أنا) من أولى المؤشرات الدالة على الأنا في ملفوظها، فمثلاً تحيل (أنا) على عباس اليوسفي في قوله[٢٤، ص٥]:

ها أنا ...
وحيداً
كالأعياد المنسية
أقاومُ
الصدأ!

إذ تدور ثيمة النص كلها على الذات في فضائها وعلاقتها بالعالم المعيش، فتشير (هاء التنبيه) التي افتتح بها النص حضور الذات في حالة وجودية في فضاء معين، ويحيل المؤشر الشخصي(أنا) على ذات الشاعر، أما الفراغ الواقع بعده فملؤه لا يكون سوى اسم علم الشاعر نفسه، وعلى العموم، فإن الذات في هذا الوضع الخطابي هي ذات مضطربة وقلقة، إذ هي مغتربة ومستأصلة اجتماعياً، ولكنها لم تقبل بهذا الاغتراب أو الاستئصال، ولذا تتخذ من إمكانيات الذات وفاعليتها طريقاً لبقاء الذات، فتقاوم كل ما من شأنه أن ينال من الذات ويجعلها كسيرة أو متلاشية في الحضور، أي مواجهة الذات لمقيدات الأنساق الاجتماعية والمعوقات السلطوية في زمن الوضع الخطابي، ولو أخضعنا المؤشر (أنا) لتصور العلامة الثلاثي للوقوف على جانب الإحالة فيه، فإنه يتخذ المخطط الآتي:

المدلول(الذات المتكلمة)



الدال(أنا) المرجع(عباس اليوسفي في واقعيته أو عدمها)

ومن القصائد الأخرى التي تنحو منحى ذاتياً خالصاً وتتوجه بقوة نحو منتجها، قصيدة عبد السادة البصري(لم استعر وجهاً)، التي تكشف عن أحوال الذات وعلاقتها بما هو اجتماعي، وذلك عبر أكثر من مدار جزئي يشكل نسق مدلولات القصيدة القائمة على التقابل(امتلاك/ عدم امتلاك)، يقول[٢٥، ص١١]:

أنا الذي ليس لي غير جنون الشعراء

وبقايا فتات الخبز الاسمر

وتعب الليالي المُرّ

لا أملكُ سوى خطاياي

وبعض وريقات سقطت في منتصف الطريق

إن الأنا في هذا المدار الجزئي من مدار النص العام هي (الأنا الممتلكة)، وأول ممتلكاتها هو الرؤية النافذة البصيرة التي تتمتع بها الذات الشاعرة، وبعدها تأتي الممتلكات الأخرى التي تشير إلى مؤثرات الأنساق الاجتماعية كالنسق الاقتصادي الذي جعل من فتات الخبز غايته وهاجسه الذي يؤرقه في الليل فيتعبه، فنوعية الممتلكات الأنوية تصف حالة تقهقر الوضع الاجتماعي الخاص بالذات وبالآخرين، وهي سلبية أكثر منها إيجابية.

أما في المدار الجزئي التالي، فإن الذات تكون في وضعية أخرى، إذ يقول:

أنا الذي انهكتني المسالكُ

وشردتني الدروبُ،

حيث صافحتني الارصفة!!

فالأنا فيه هي (الأنا المنهكة) بسبب التشرّد والوأد السلطوي، لاتباعها مسالك فكرية مختلفة، ما جعلها تسير حيرى في مسالك الطُرُق، حيث تعيش في اغتراب وعزلة، وتتخذ من الأرصفة والأماكن العامة مأوى لها، وفي المدار الجزئي الثالث يصف حالة جديدة للذات الا وهي حالة الفقد:

أنا الذي" لا لونَ لي غير لون الضياع"

ولا طعمَ لي غير طعم الألم

ما انفكَّ خمر الحزن يعبث بشفاهي

وقلبي أصفى من البياض

إذ إن هذا المدار الدلالي قائم على التقابلين (لا لون لي/ لون الضياع)، و(لا طعم لي/ طعم الألم)، فالأنا لونها لون الضياع هو لون الفقد(الأسود)، بمعنى تغيّر حالها وجانبها الجسماني، هذا حال ملموسية الذات المتصف بصفة السواد، لكن ليس هذا حال جوهرها، فهو على العكس نقي جداً لدرجة تجاوز صفاءه اللون الابيض، أما حال الذات وجدانياً فهو كمن يعاني من ألم، فهو كإحساس الألم الذي هو حال نفسي ووجداني ينغص عليه الإحساس بالراحة، فالذات تنفي كل الألوان باستثناء لون واحد(الأسود)، وتنفي كل طعم سوى طعم واحد(الألم)، ولذا فهي فاقدة للإيجابيات ومحتوية للسلبيات، والسلبيات مضرة بالأنا ومهلكة لها.

ويظهر المدار الجزئي الأخير، الوضعية النهائية للذات تبين حالها وموقفها الوجودي كأنا ثابتة، يقول:

أنا الذي لم أستعر وجهاً

ولكنّ الشحوب أستعار وجهي

فما يميز ذات المتكلم هو ثبات الذات وعدم تقلبها كما تتقلب الذوات الأخرى في سياقه الاجتماعي والثقافي، إذ لم تتخذ الذات من طبيعة غيرها جزءاً من محددات بناء هويتها، فهو ثابت لكن المتغيرات الاجتماعية تنال منه وتحاول أن تغير من هويته الشخصية؛ وذلك من تغيّره وهزال ملامحه التي قد أثّرت بها الأوضاع الاجتماعية، والشحوب هنا كناية عن كل من أثّر في الذات ألبسها لوناً غيّر لونها الحقيقي.

تشير (أنا) في مواضعها الأربعة الواردة في القصيدة إلى فاعل النص ومتلفظه، وتتقاسم كل مدارات النص الجزئية حالات من الاثبات وحالات من النفي بالنسبة للأنا، فهي تنفي حضور أشياء فيها(ليس لي، لا أملك، لا لون لي، لا طعم لي، لم استعر) وفي الوقت ذاته تثبت أخرى فيها(جنون الشعراء، فتات الخبز، تعب الليالي، خطاياي، بعض وريقات)، وتعبّر كلها عن وضعيات الأنا اجتماعياً، أي مسؤولية أنساق الثقافة التي انتجت أنواع الأنوات: الأنا الممتلكة، والأنا المنهكة، والأنا الفاقدة، والأنا الثابتة.

إن (أنا) لها أكثر من معنى يأتي من تغيّر منطق الإحالة فيها، إذ هي في كل سياق نصي كواقعة ومنطوق لساني للذات الناطقة أو المتلفظة أو الكاتبة تشير إلى ذات المتلفظ، فالضمائر ومنها ضمير المتكلم(تقتصر وظيفتها الوحيدة على إحالة الجملة بكاملها إلى فاعل الواقعة الكلامية. ولها معنى جديد في كل وقت تُستخدم فيه وتشير في كل حين إلى فاعل بذاته.(أنا) هو من تنطبق عليه كلمة (أنا) في أثناء حديثه، ويبدو في الجملة فاعلاً منطقياً)[٢١، ص٤٠]، فـ(أنا) في قصيدة اليوسفي تشير إلى عباس اليوسفي،و(أنا) في قصيدة البصري تشير إلى عبد الساده البصري، وهكذا في كل (أنا) نجدها في كل ما هو ملفوظ أو مكتوب.

أما الوحدات اللسانية الأخرى التي تُعد أيضاً من مجموعة العلامات المسماة بالمعينات، فهي اسماء الأعلام، إذ تعمل هذه الوحدات على تعيين الذات، فالاسم الشخصي له دلالة، ذلك أن الاسم يدل(على شيء ما ويعطي اسما لشيء ما... تسمية شيء ما قد تشبه تعليق علامة على ذلك الشيء)[٢٦، ص١٢٨-١٢٩]، فالاسم يدل على شيء ما ويسميه من أجل تميزه في العالم الرمزي والثقافي، هذه دلالة اسم العلم، أما العلاقة بين الاسم والمسمى فإنها تتحدد في(أن سماع اسم الشيء يُحضر في ذهننا صورة المُسمى، وهي تتمثل أيضاً، من ضمن أمور أخرى. في أن الاسم مرسوم على المُسمى، أو أنه يتلفظ به عند الاشارة إلى ذلك المُسمى)[٢٦، ص١٤٨]، فوظيفة الاسم هي الإحالة على المُسمى وتعيينه، وهذا ما تقوم به اللغة ضمن وظيفتها التوسطية، ليكون الاسم شيء ينوب عن شيء آخر.

إذ يلجأ عدد من الشعراء في بعض السياقات البالغة الذاتية إلى ذكر اسمائهم كما هي، كمحاولات لتوثيق أوضاع الذات وما تمر به في سياقها التاريخي العام، وعلاقة أنساقها الذاتية بمحيطها الثقافي، فالشاعر رعد زامل يذكر اسمه بنصه، وذلك في قصيدته (هروب١) قائلاً[٢٧، ص٧-٨]:

وأنا

المدعو - رعد زامل-

سأفتح النافذة

وأتسلل من الحياة

وعندما يناديني أحدهم

بـ (قف)

أو (إلى أين)

سألوذ بالفرار
فأنا أحمل اسماً
أي أنني
أحمل تهمة ثقيلة

فالصيغة اللغوية (أنا المدعو - رعد زامل-)، تجمع بين وحدتين لسانيتين(الضمير المنفصل واسم العلم) المحيلتين على الذات نفسها، وما دام الأمر الذاتي يظهر في صيغ خطابية كهذه، فإنه(ليس بالأمر الاعتباطي أن يكون الشخص موضوع المرجع المحدد للهوية والفاعل صانع التلفظ لهما الدلالة عينها، تسجيل من نوع خاص يقوم به فعل خاص للتلفظ هو التسمية، ينفذ عملية التلاقي)[٢٠، ص ١٥٥]، فكلاهما تعينان الشخص نفسه، هذا ما يتعلق بالذات وتجليها اللساني ضميراً واسماً، أما ما يتعلق بفعل الذات، فإنها وبسبب الآخر ستقدم على أفعال لا تروق للآخر، منها(الهروب)، وعندما تقدم على هذا الفعل فإن الآخر لا يترك لها حرية اتخاذه إذ يوقفها ويسألها عن الوجهة التي هي ممنوعة من طرفه، ولذا تلجأ الذات إلى فعل آخر هو (الفرار) من هذه الوضعية ذات الطابع الأمري والتساؤلي، أما سبب اللوذ بالفرار فهو الاسم المعين للشخص، وذلك يشير إلى وضعية الذات مع الآخر المراقب لكل تحركات الذات وأفعالها الثقافية وما تتعرض له من محاولات الإخضاع والضبط والمتابعة السلطوية في تدقيقها وبحثها في اسماء الاشخاص بغية تدجينها في مؤسساتها أو متابعة تصرفاتها.

والقصيدة تجمع بين أكثر من وحدة لسانية دالة على الذات في النص كالضمائر الظاهرة في ضمير المتكلم(أنا، فأنا) المنفصل، وفي ياء المتكلم(يناديني، انني)، المتصل، واسم العلم(رعد زامل)، والضمائر المستترة الواقعة بعد الأفعال (سأفتحُ، أتسللُ، سألوذُ، أحملُ)، التي تدل على فاعل التلفظ، وهي كلها تعيّن الذات ووضعياتها الاجتماعية وحالاتها.

فاسم العلم يعمل على التفريد السيميائي للذات وتحديد هوية الشخص، مما يبعده كفاية عن الهويات الأخرى، إذ إن اسماء الأعلام(تكتفي بأن تُفرد كياناً لا يتكرر ولا ينقسم من دون أن تميّزه، أو أن تدل على مستوى المحمول، وبالتالي من دون أن تعطي عن أية معلومات)[٢٠، ص١١٢]، لكن يكفي التعويل على الوحدة الثقافية الخاصة بالاسم، فـ(رعد زامل) في القصيدة وأي اسم آخر لشاعر لا يعين هذه الاسماء إلّا ضمن سياق الإحالة؛ لأنّ كل اسم علم يحيل على وحدة دلالية معينة[٥، ص١٧٢]، مرتبطة بسياق ثقافي وحقل دلالي، وهذا حال كل ورود اسم علم في نص ما، فالاسم يعيّن وبطريقة غير قابلة للتوجس اسم من يقدّم النص، أي انه يسجّل ذاته بوضوح تام ويشير إليها إشارة مباشرة، وضمن وضعيات خطابية محددة بآفاق فضائها الزمكاني، إذ يرجعه المتلقي إلى جزء من عالمه المعرفي والثقافي الذي هو بشكل ما محدد ومخصوص بهذا العالم[٢٨، ص٢٢٣]، مما يجعل الذات مائزة عن كل الذوات الأخرى واسمائها؛ ذلك(إن اسماً واحداً من الاسماء المتداولة يعيّن وبشكل دائم فرداً واحداً معارضاً لكل الآخرين في الصنف ذاته .ومرة ثانية فإن امتياز أسماء العلم الذي يتمتع به البشر يتأتى من الدور اللاحق الذي تلعبه هذه الاسماء في تثبيت هوياتهم وذاتيتهم)[٢٠، ص ١١٣]، والعبارة الأخيرة في هذا النص تكشف عن فاعلية الاسم في تثبيت الهويات وتميز الذاتيات.

تبرز البنى التركيبية التي تنتهجها نصوص الثقافة توجّه الثقافة نحو المتكلم وعالمه، وما كان لهذا التوجه الثقافي أن يوجد في معظمه الا للحالات التي تكون عليها أنساق الثقافة، فهي الراسمة لمسارات البنية النصية وجعلها متوجهة نحو طرف معين من أطراف التواصل، خاصة منتج النص الذي هو فرد محدد بحدود عوالم الثقافة، فإن كانت هذه العوالم غير مستقرة ومؤثرة فيه جاءت نصوصه انعكاساً لها، ويمكن في هذا الموضع أن نعد أنساق الثقافة مجموعة مثيرات للذوات المنتجة في حين تكون فعاليات الإنتاج الثقافي هي مجموعة استجابات لهذه المثيرات، فكل عمليات تحيين الذات لذاتها في النص أساسها الثقافة قبل أن يكون أساسها الذات؛ لأنّ كل فعل سيميائي تقوم به هذه الذات هو في الحقيقة منتج على وفق آليات وأنساق البرمجة الثقافية.

إن ثقافة القرن العشرين وثقافة أوائل القرن التالي له هي ثقافات باطنية[١٢، ص٣٥٧] تنحو نحو الذاتية، إذ تسعى

إلى تصوير تقلبات الذات الإنسانية وارتداداتها في العصر الحديث، بعد أن عملت الحروب والصراعات الكونية على تحقيق انعدام الثقة بين بني البشر بعد خواء شعارات كالعدالة والمساواة والديمقراطية والحرية، فصارت الأفكار الإنسانية والتمثيلات الذاتية والجماعية حيرى مما تشاهد من انكسارات هائلة لمسار التقدم الإنساني ومختلف التصورات اليوتيوبية التي كان يحلم بها الإنسان أو يسعى إلى تحقيقها، آملاً أن تتحقق عدالة إنسانية كونية لكن الذي حدث هو على العكس من هذا تماماً، المزيد من الصراعات والحرب والموت والمجاعة واستعباد الآخر واستغلاله مادياً وثقافياً.

فبعد انهيار ثقة الإنسان باليقينيات، وصيرورته فريسة لنهاية التاريخ وصدام الحضارات وكل محاولات النيل من خصوصيته بأشكالها المختلفة وإلغائها، توجه نحو التوحد والعالم الباطني لذاته[٢٩، ص١١]، وقد ترجم الشعراء هذا التوجه، فيقول سركون بولص:(منذ البداية لحد الآن كان الشعر عندي أمراً خطيراً، وشيئاً بالغ الحميمية، وعلاقته عميقة بما يتخلق في باطني، وبحياتي الباطنية)[٣٠، ص٨١].

إنّ هذه الأسباب المتقدمة أنتجت نمطاً ثقافياً جديداً يتجه نحو الداخل، فرضته عليه أنساق الثقافة الكونية وموازين الأوضاع العالمية، وصار من المحتم على كل من يريد إدراك معان نصوص ثقافة القرن العشرين وما بعدها أن يتتبع مسارات حياة وأنساق ثقافة الذات المنتجة لهذا النصوص، أن يلج عالم الذوات وما يحدث فيها، وأثر ذلك كله في نفسية الذات ورؤيتها المصاغة والممثلة في ما تكتبه من نتاج جمالي أو غير جمالي، وفي هذه الحالة (يقع استنباط التعبير في أكثر الأحيان في اللحظة نفسها التي يتم فيها لأول مرة تحديد المضمون. فالتعالق لا يحدده أي سنن: إنه في طور التأسيس. وفي هذه الحالات يساعد النهج الاحتمالي المؤوّل على التعرف على قواعد التسنين التي استنبطها المرسل)[٢٨، ص١٠٨]، يؤكد عبد الأمير جرس هذا المنحى الذاتي لنصوصه وقواعد التسنين الخاصة بها في قوله التنظيري[٣١، ص٢٢٩]:

من أراد اللغة فليخرس
من أرادني فلينتهك – اللغة-
ليخرجها من جبتها التي تهرأت
وليبدأ من حيث ما أمرت..
أنا الذي لا يستخلص من وجوده عداه
أناه متهمة به
ومثوله منحاز
إلى ما لديه

فالمضامين الفكرية التي تتجه الذات لها لا تستخلص من السنن اللغوي بمستواه العرفي والشائع، وإنما من مستوى السنن الخصوصي الذاتي، فالذات ابنة وجودها الثقافي الخاص، المحدد لطرق تسنينها لنصوصها التي هي تمثلات للأنا تركز على الوضع الوجودي لها، مما يجعل من معرفة الذات وقصدياتها أمراً مرهوناً بما تمر به الذات وجودياً الذي هو نتاج لأنساق الثقافة.

٢-١-٣: نحو كسر القواعد/ نحو اتباع قواعد

تحدث يوري لوتمان عن هذا المعيار في مقاله المعنون بـ(الفن المقدس)، إذ قسّم الثقافات فيه إلى ثقافات تتجه نحو كسر القواعد، وثقافات تتجه نحو اتباع قواعد، تسعى الأولى لتكون محافظة وسكونية تساير قواعد البناء النصي التي سبقتها وأصبحت قوانين النصوص، وتجتهد الثانية إلى أن تتعارض مع ما سبقها من قواعد تسنين النصوص، فتكسرها وتخلق قواعد خاصة بها جديدة ومبتكرة إلى حد معين.

تشتغل كل أنساق الثقافة بشتى أشكالها كقواعد تُلزم الذوات بسلوك معين في الإنتاج السيميائي للنصوص والخطابات،

وتشتغل الأنساق الجمالية / الشعرية كموجهات لنمذجة إنتاج النصوص الشعرية على وفق صياغات مقننة، أي أنها قواعد يتحدد في ضوئها سمات النص وهويته، ومرجعية هذه الرؤية، النظر إلى الثقافة كآلية مولدة للنصوص، ومن هنا، نحاول الوقوف على آلية الثقافة وشروطها المحددة في توليد نماذج قصيدة النثر العراقية.

وبحسب هذا التحديد ومنطلقه النظري، ترى بعض الثقافات نفسها كمجموعة من النصوص المعيارية، حيث تُحدد المقاييس أو القواعد على أنها خلاصة الأعمال السابقة، وترى ثقافات أخرى نفسها كنظام من المقاييس أو القواعد يحكم خلق النصوص[١، ص٣٣٨-٣٣٩]، وعلى هذا الأساس، يكون هناك إتجاه ثقافي يرى نفسه مجموعة من نصوص، وآخر يرى نفسه كنظام مقاييس.

إن التصورين الذاتيين للثقافة - مجموعة من النصوص ونظام من المقاييس أو القواعد -عند تطبيقهما على نمطي الثقافة المتجه نحو التعبير والمتجه نحو المضمون يتقرر الآتي: أن الثقافات المتجهة قبل كل شيء نحو التعبير تحمل تصورا عن ذاتها فحواه أنها نص صحيح(أو مجموعة من النصوص)، في حين ترى الثقافات المتجهة أساسا نحو المضمون نفسها على أنها نظام من المقاييس، يجتمع التصوران السابقان في نظام من أنظمة الثقافة، وهو نظام الأدب[١، ص٣٣٩]، فهو في الوقت نفسه مجموعة نصوص، ومجموعة مقاييس تُحدد طرق سلوك الإنتاج السيميائي للنصوص، وبالنتيجة ترسم سماتها المميزة.

إذ تشتغل في نظام الأدب عدد من العناصر الثقافية كعلامات في النصوص، وكمقاييس تعمل كأنساق تقضي بسلوك معين،من هذه العناصر الآيات القرآنية والأحاديث النبوية وحِكم الكتاب المقدس، فلو أخذنا مقولة سفر الجامعة(**الهدوء يُسكّن خطايا عظيمة**) التي ختم بها الشاعر مهدي القريشي مجموعته(أخطاء)[٣٢، ص٦٢]، نجد أن حضورها كنص ديني تجلى بمجيئها كعلامات ضمن بنية القصيدة، ثم عملت كمقياس لتقنين سلوك الفرد تجاه العالم والآخر، فعند وقوع الخطايا العظيمة عليه أن يهدأ ولا يصبح في حالة من الهيجان والثورة، فالسلوك الذي تتبعه الذات هو التزام السَّكِينة.

ويتحدد نمط الثقافة بعلاقتها بما يقع خارج مجالها، وتتحدد الثقافة المتجهة نحو كسر القواعد ضمن هذا المنظور في كونها ثقافة متجهة نحو المضمون، ويكون التناقض الأصلي فيها بين التنظيم واللاتنظيم، وترى نفسها في كل حين على أنها فعل نشاط ينبغي أن يتوسع في أي مجال ممكن حتى وإن كان مجال اللاثقافة[١، ص٣٣٩]، إذ تتصل الثقافة بما هو خارجي طوعاً أو كرهاً، فتحتذي بعض نماذجه السيميائية أو تدمج بعض علامات أنساقه لغاته أو أساليبه في التسنين السيميائي للنصوص، بمعنى تبيح التبنين خارج التسنين الخاص بها نصوصاً وأنواعاً وتسنيناً.

إن أهم سمة يمكن أن توصف بها ثقافة ما بعد الحداثة هي أنها ثقافة الكسر والرفض، كسر كل قيد وحد وعائق، ورفض كل تقليد وتبعية واقتداء، وهو ما ساعد بشكل كبير على اختلاط الأنواع، فألغيت الحدود وتداخلت الثقافات وانعكس ذلك على بنية نصوص هذه الثقافة وتبدّى بها، وبناء على صفة الرفض هذه، كسرت قصيدة النثر عموماً وقصيدة النثر العراقية خصوصاً - بوصفها نصاً ثقافياً - مجموعة من القواعد والمعايير الجمالية التي كانت سائدة ومحددة للجنس الأدبي، وسعت – كما هو حال نموذجها العالمي– لأن تكون فوضوية أكثر مما هي منظمة، يدعمها الواقع الثقافي والحضاري والفكري الما بعد حداثي الذي ينطلق من مبدأ المخالفة والاعتراض كمبدأ عام، يشمل مخالفة كل شيء[٣٣، ص٢٤٣].

تمثّل قصيدة النثر نموذجاً على اتساع مجال الثقافة الداخلي وانفتاحه على المجال الخارجي، فهي كنموذج شعري (لم تكن وليدة نزوع أصيل في صلب النظريّة الأدبيّة العربيّة، بل كانت من قبيل التدجين المفاهيميّ، والاستيراد الثقافي، ومن ثم استيلاد الإبداع داخل حواضن ثانويّة، استناداً لمبدأ المثاقفة والتراسل الحضاريّ)[٣٤، ص١١]، فهي ليست نتاجاً طبيعياً في حركة الشعر العربي، بل شكل من أشكال الأدب الغربي وتحديداً الأدب الفرنسي. ولهذا تخالفه في العديد من الجوانب، إذ غذّت نزعات الذاتية وكسر القواعد ورفض الواقع والسعي لبلوغ ما وراءه التي اتسمت بها المذاهب الغربية كالرومانسية والرمزية والدادائية والسريالية قصيدة النثر وعضّدت من روحها الرافضة، فهذه المذاهب تولي عنايتها للمبدع على حساب

الناقد، فالأول عندها هو مبدع المقاييس لا الثاني، ولذا نجد أن معظم منظري قصيدة النثر هم الشعراء وليس النقاد كرامبو ومالارميه وبريتون، فالشاعر صانع لمقاييسه ولمبادئ إنتاجه النصي.

تأسست قصيدة النثر على مبدأ الحرية على وفق ثنائية مركزية هي(الهدم/ البناء)، وننظر هنا إلى الهدم وأشكاله بوصفه كسراً للقواعد ومرادفاً للحرية. فالشعر الحديث يحاول الوصول إلى المعرفي عبر الجمالي، (ولأن الشعر استبطان لكل المعرفي، ولكل الجمالي فإنه طرف فاعل ومؤثر في معادلة الوجود، ولذا وجب التحرر من فايروسات الكتابة المثبطة لجوهره)[٢٩، ص٢٤]، وعلى العموم، تنحصر كل خروقات قصيدة النثر أما في مستوى التعبير وأما في مستوى المحتوى، فعلى المستوى الأول، وفيما يتعلق بكسر القواعد الشكلية، خرقت قصيدة النثر أهم مقياس من مقاييس الشعرية العربية وهو الوزن الذي هو مجموع التفاعيل، ويتولد عنه الإيقاع الذي هو التفعيلة الواحدة في البيت، ينحصر هذا المقياس في ستة عشر بحراً، وقد هيمن قرون عديدة على الإنتاج الشعري العربي باعتباره معياراً للشعرية العربية وبنموذجيها الموزونين العمودي والحر، وبفعلها هذا، كسرت من مركزية الشعر العربي القديم ومقياسه الأول، فجاءت بلا وزن، ففي ضوء مفاهيم الشعرية الحديثة يكون النص شعريا سواء توفر فيه الوزن أو لم يتوفر(فالشعريّة يمكن أن تتحقق في الموزون وفي غير الموزون)[٣٤، ص٧].

وجاءت بشكل حر لا نهائية له، منطلقة في تغيير الشكل الشعري من المفهومات الجديدة للشعرية التي أتت بها ما بعد الحداثة، خاصة مفهوم اللاشكل، الذي كسرت من خلاله القواعد الشكلية وألغتها تماماً، فهي في النهاية قصيدة اللاشكل.

ورفضت هيمنة قاعدة الجنس الواحد، الصافي النوع، ولم تتماش مع جملة المعايير التي وضعتها نظرية الأجناس الأدبية لتحديد السمات الاستدلالية الخاصة بكل نوع، فسعت من كسر حدود التجنيس لتكون نوعاً متعدداً أجناسياً، بتداخله مع بقية الأجناس الكتابية الأخرى، فهي شعر ونثر في الآن ذاته، ونص مفتوح من ناحية الجنس الأدبي، والتشكيل البنيوي، والمستوى التأويلي.

في مجال اللغة، خرقت قواعد التركيب اللغوي وافتراضات النسق اللغوي، وكسرت الترتيب المنطقي النحوي بتفكيك اللغة وبعثرتها، إذ تحاول أن تحطم اللغة لتخلق لغة جديدة في محاولة لإدراك مالا يدرك، والوصول إلى مالا يمكن الوصول إليه .ويتم ذلك بتثوير اللغة وتفجير طاقاتها عبر التحرر من الاشتراطات التركيبية والوزنية التي تفرضها البنية الإيقاعية للبحور لتكون لغة حرة، وذلك لوجود رؤية جديدة للكتابة (تكمن في أنّ نقطة المغايرة هي الانفجار الذي يجب أن تحدثه الكتابة الجديدة في ما كانت تمليه الكتابة السابقة من مجانية لمستعمرات اللغة الفاقدة لدلالتها، ومستوطنات السيطرة البلاغية)[٢٩، ص٢٩].

ولتحقيق هذا الغرض لجأت إلى عدة أساليب جديدة كتركيب الكلمات من دون روابط، أو تقطيع الكلمات كما يتضح في قول الفرطوسي[٣٥، ص٤٤]:

أسقط كالـــــــ.. اعلى

ن

ج

و

م .. وأختفي

ليدل بها على انهيار الذات وتلاشيها، ومن أساليب الكتابة الجديدة، استخدام التنقيط أو المد النقطي، ليكون فاصلاً بين العلامات اللسانية أو أجزائها، ويشتغل كوقفات بينهما، ويجعل من نسق التعبير مقطعاً شكلياً، ومن نسق المحتوى مقطعاً دلالياً .يقول صلاح السيلاوي[٣٦، ص٣٠]:

نبضة ..... نبضة

أ.....

ق .....

ط .....

ر .....

بكائي

يظهر في هذا النص نموذجين من المد النقطي، أحدهما، الواقع بين علامتين لسانيتين(نبضة ..... نبضة)، و(اقطر .....بكائي)، لخلق فاصل دلالي بين العلامتين، والآخر، الواقع بين حروف العلامة(أقطر)، ليتخذ من التقطير ومسافاته محوراً دلالياً يقابل به بين الحرف والقطرة، بين التقطير كفعل واقعي دال على نفاد الشيء، وبين الكتابة كفعل فني دلالي ملمح تشابه؛ لتوكيد دلالة اعتصار القلب على ما يجري والسقوط وضياع الآمال واحداً بعد الآخر، يوماً بعد آخر.

واللجوء إلى الاختزال والتكثيف والاقتصاد في العبارة، كما يظهره هذا النموذج[٣٧، ص٢٤]:

الوطن يجوع أيضاً

لذلك اخترعوا الشهداء

فعلى المستوى النصي، النص مقتصد في العبارة ما يجعله يصنف ضمن ما يعرف بـ (الومضة)، إذ تتكون بنيته من ستة علامات فقط، ولكنه من حيث الكثافة السيميائية لم يقتصر على مدلولات هذه العلامات؛ لارتباطه بتصوير حالة وطن وحالة شعب هي حالة الموت والجوع، فعلى المستوى الاجتماعي -الثقافي يستحضر كل ما يجري في العراق من اضطراب في بنيته وعلاقة ابنائه به، ويتساءل لماذا جاع الوطن؟ لماذا يستشهد أبنائه؟، لماذا تأكلهم الحروب، من هو مسبب الحروب؟.

أو اعتماد أسلوب المفارقة والإدهاش كما في نص نجاة عبد الله [٣٨، ص٢٤]:

أيها الليل

تأكّد بأنك المخبول

تتسكع بلا أجنحة

أو أعداء تغيظهم بحياتي

هيا

توحد

وأطلب الطلاق

من الفرح

إذ تتحقق المفارقة هنا على المستوى الدلالي، عبر الكلمتين المتناقضتين(الطلاق)، و(الفرح)، فالانفكاك لا يكون أبداً من (الفرح)، وإنما من الشيء الذي لا تحبه الذات، وهي في هذه المفارقة تدهش القارئ وتجعله في حالة من التحيّر في الربط بين المتناقضين دلالياً، وتدفعه إلى التساؤل عن المعنى الخفي الكامن وراء استخدام هذه المفارقة.

وفي مجال التعددية اللغوية، كسرت قصيدة النثر من واحدية النسق المُشكل لبنيتها من عدم اقتصارها على نسق دال من طبيعة واحدة، فقد رفضت ما كان سائداً من اشتراط في أن يكون النص اللغوي والأدبي مبنيا من الأنساق اللسانية فقط، بحكم انتماء هذا النص إلى نظام اللغة، فاستخدمت الأنساق غير اللسانية كالأنساق الأيقونية وأنساق اللغات الاصطناعية، كذلك كسرت من انحصارها في بنية النسق اللساني الخاص بالثقافة العربية، وتضمنت أنساقاً لسانية تنتمي لثقافات أخرى كالألمانية والإسبانية والإنجليزية والفارسية وغيرها [١٤، ٢/ ٨٧-١٠٨]،[٣٩، ٢/ ١٩٧].

وعلى مستوى المضامين، كسرت قصيدة النثر القاعدة السيميائية المتعلقة بنسق اللغة الطبيعية التي يتساوى فيه الدال والمدلول، فكل الشعر ومنه قصيدة النثر لا تتحقق جماليته الا بالخرق والانزياح عن المألوف والعادي من الاستعمالات العلاماتية، إذ تقوم على كسر التسنين الثقافي الخاص بطبيعة النسق السيميائي اللغوي؛ وذلك بإعطاء الدال مدلولاً هو غير ما سننته الثقافة وقررته وعينته، فعلى مستوى التدليل، الدال فيها لا يساوي المدلول، فلا استقرار للمدلول في علاقته بالدال[٣١، ص١٥٦]:

وبذلك يمكن أن يكون الكرسي امرأة أو وطناً أو
رأياً، كما أن الأرض أيضاً يمكن أن تكون الكرسي

فتكون المدلولات النصية لدال(الكرسي) هي: المرأة والوطن والرأي والأرض، وقد يرمز المقهى- كما يقول سامي طه في مقدمة ديوانه(هنالك في المقهى)- للوطن المقهور، والنادل للطاغية، والأخ الأكبر لشاعر عراقي مغترب، وهو ما قصده في قوله[٤٠، ص٤٩]:

هنا حيث النادل الرديء سيد الجميع...
وحيث الشرطي يقف أمام الموقد...
يمسك هراوته تحت ذقنه...
ويجمع عليها أصابعه...
ولذلك فإننا في المقهى...
كما في السيرك.

فقصائد النثر حرة في منح دال ما مدلولاً تقصده هي لا كما هو المقصود ومعروف في التسنين الثقافي، ويأتي هذا من مبدأ أن النص يجب ان يكون (منفتحاً على الدلالات، لأنّ هذه الحالة جزء مهم من هوية النص الحقيقي؛ ذلك أن النص لا يحدد ضمن إطار، بل يحلق خارج محيط الدائرة .كما أن تعددية المضمون تضفي هالة أسطورية على النص، وبالتالي ترفع عن الشاعر بشريته ...غير أن الأمر لا يعدو أن يكون الشاعر نموذجاً حقيقياً(للإنسان /الطفرة) الإنسان المنفلت من الشخصية الجاهزة ذات القالب الاسمنتي)[٢٩، ص٢٢-٢٣].

ويأتي كل هذا التعدد الدلالي نتيجة الانفلات من القوالب الشكلية والتسنينات الدلالية المعهودة، فهي كما سمّاها جان كوهن(قصيدة دلالية) تعول على المستوى الدلالي لإظهار جماليتها لا على المستوى الصوتي[٨، ص١١].

على وفق ما تقدّم، تبدو قصيدة النثر نموذجاً حراً يخرق منطق كل شيء، ومع أن هذا الأمر فيه الكثير من الصحة، إلّا أنه في الوقت نفسه فيه الكثير من سوء الفهم، فمن غير الممكن كسر كل هذه القواعد والمقاييس من دون أن تطرح بدائلها مهما كانت طبيعتها، وهذا ما يستدعي النظر إليها من خلال طرف الثنائية الآخر وهو اتباع قواعد.

من منظور تصنيفي عام، ومن منظور ما ينتمي إلى الثقافة وما لا ينتمي إليها، الثقافة المتجهة نحو اتباع القواعد تتحدد في أنها ثقافة متجهة نحو التعبير، ويكون التناقض الأصلي فيها بين الصحيح وغير الصحيح، حيث كل ما يمثّل الصحيح هو الثقافة، وكل ما يمثّل غير الصحيح هو اللاثقافة أو الثقافة الضد، ومن هنا تنتفي أية محاولة للاتساع؛ لأنّ ما يعد مضاداً لا يمكن للثقافة أن تجعل منه مجالاً ممكناً لتوسيعها[١، ص٣٤٢].

لا ينطبق وصف هذا النمط من الثقافة على نصوص الثقافة بصورة كاملة أو مطلقة، إذ ينطلق من منظور تصنيفي كلي، إذ تشذ منه ولو جزئياً بعض النصوص، فمقاربة هذا الوصف الذاتي على قصيدة النثر يكشف أن أوصافه لا تنطبق عليها، فهي كما مر سابقاً آتية من مجال الثقافة الخارجي، إذ تصح أن تكون مثالاً على إتجاه الثقافة نحو هذا المجال.

ومن منطلق، أن ما حطم وكسر القواعد والمقاييس وانتهكها يمكن أن يوصف – كما يرى بوالو - بأنه يتبع قواعد معينة أخرى، فعالم الفن الخاطئ أو غير المرضى عنه يتكون من ذات العناصر التي يتكون منها عالم الفن الجيد، لكن

الاختلاف يكمن في نظام التأليف بين تلك العناصر[١، ص٣٣٦- ٣٤٠].

فقصيدة النثر بناء على هذا، لا يمكن أن تخلو من القواعد والمقاييس، إن ما يمثّل قاعدة أو مقياساً تلتزم به قصيدة النثر هي مجموعة السمات التي تحدد ماهيتها وما ينبغي أن يكون عليه نموذجها، وهي كما حددتها سوزان بيرنار : الوحدة، والإيجاز، الكثافة، المجانية، الغموض[٤١، ص٢٣-٢٤]، هذه القواعد العامة، وقصيدة النثر العراقية لا تشذ من هذه السمات، فلو عدنا إلى كتاب (الشعر العراقي الآن)، نجد سمات ومعايير شعرية قصيدة النثر العراقية تتمثّل في قصر الجمل الشعرية، وتكثيفها، واعتماد الإدهاش والمفارقة، وعنصر السخرية، وكتابة المهمل من اليومي، والمرئي من الأشياء وغيرها من الصفات التي توسم نصوصهم[٤، ص٤]، ونعود هنا إلى الثنائية التأسيسية(الهدم/ البناء) وننظر إلى البناء وأشكاله باعتباره اتباع لقواعد، هي قواعد النموذج النظري لقصيدة النثر.

في مجال الشكل، أتت قصيدة النثر بالإيقاع الداخلي كبديل عن الإيقاع الخارجي، فهي وإن(هدمت اشتراطات الوزن التقليديّة وأسقطت القافية من حسبانها، إنّما نبّهت إلى ضرورة إيجاد بدائل صوتيّة تعويضيّة، وهذا ما استدعى ظهور نظريّات أو أفكار نقديّة تبحث في إيقاع قصيدة النثر، وقد أفرز ذلك تحديد الأنساق الإيقاعيّة المتحصلة في القصيدة النثريّة، ومنها ما عُرف ببنية التوازي وبنية التكرار وما اشتملت عليه هاتان البنيتان من الثنائيات الضديّة والتقابليّة والتكرار المفرد والتكرار المجموع والتكرار المقلوب...الخ)[٣٤، ص٣].

إنّ الإيقاع الداخلي يظهر في التوازي[٤، ص١٨]، والتكرار بأنواعه الثلاثة: تكرار الحرف[٤٢، ص٣٠]، وتكرار الكلمة[٤، ص١٨]، وتكرار الجملة[٤٤، ص٨٠]، وتعدّ كل هذه الطرق والأساليب أشكالاً للإيقاع الداخلي، الذي هو في حقيقته مقياساً جديداً للإيقاع تعتمد عليه قصيدة النثر.

يمثل ما سبق، الطرف الثاني من الثنائية التي قامت على أساسها قصيدة النثر وهو (البناء)، فقد عارضت(الهدم) الذي تضمن كسر التقاليد والقواعد الشعرية، ولهذا صارت مثالاً بارزاً على نمط الثقافة المتجه نحو كسر القواعد، وبنت قواعد جديدة حرة ومرنة جعلت منها ولو نسبياً مثالاً على نمط الثقافة المتجه نحو اتباع قواعد، ومن هنا، يتضح أن قصيدة النثر هي مثال على نمطي الثقافة الكاسر للقواعد والمتبع للقواعد.

ولإيضاح تماثلات قصيدة النثر العراقية بوصفها جزئية من نظام جزئي ثانوي مع إتجاهات الثقافة الأربعة بوصفها النظام العام ومدى اشتمالها على سمات وخصائص هذه الإتجاهات نضع الجدول الآتي:

إتجاه الثقافة	السمات	سمات القصيدة
نحو التعبير	نص صحيح	+
	طقس أو شعيرة	-
	ضد المجال الثقافي الخارجي	+
	الانغلاق على الذات	+
نحو المضمون	مجموعة قواعد	+
	رمز	+
	ضد اللاثقافة والفوضى	+
	الانفتاح على الآخر	+
	الأرقى قيمة هو الأقرب إلى الفهم	+
	مظاهرها :الأنظمة الثانوية فوق اللغوية	-

نحو المخاطب	الاقتراب من عالم القارئ	+
	صيغها اللسانية(الضمائر) :أنت، هم، هؤلاء، أنتم، و (الاسم)، و (اللقب)...	+
نحو المتكلم	الأرقى قيمة هو الصعب على الفهم	+
	مظاهرها :الأنظمة الثانوية اللغوية	+
	التركيز على عالم المتكلم	+
	صيغها اللسانية :الضمائر كـ (أنا، ياء المتكلم، تاء الفاعل)، واسم علم الشخص.	+
نحو اتباع قواعد	محافظة وسكونية	-
	مجموعة من النصوص المعيارية	+
	عناصرها :علامات في النصوص وأنساق تقضي بسلوك معين	+
	تتجه نحو التعبير	+
	التناقض فيها بين الصحيح وغير الصحيح، ولا تقبل الاتساع	-
نحو كسر القواعد	انتهاكية وديناميه	+
	نظام مقاييس وقواعد	+
	عناصرها :علامات في النصوص وأنساق تقضي بسلوك معين	+
	تتجه نحو المضمون	+
	التناقض فيها بين التنظيم واللاتنظيم وتقبل الاتساع	+

فالقصيدة في كل إتجاهاتها البنيوية هي نتاج الوضع الاجتماعي، حيث نجد(إن الوضع المجتمعي الأكثر مباشرة والبيئة المجتمعية الأوسع يحدّدان كلياً– وذلك من الداخل، إذا أمكن التعبير– بنية التحدث)[١٩، ص١١٧]، وهي بوصفها نموذجاً لسانياً تعكس ما يجري بهذا الوضع بعموميته وخصوصيته، ولهذا فليس(اللسان بانعكاس للترددات والحيرة الذاتية– النفسانية وإنما هو انعكاس لعلاقات المتكلمين المجتمعية القارة. ونلاحظ طغيان هذه الصيغة أو تلك، وتارة هذه التنويعات أو تلك الأخرى بحسب الألسنة، وبحسب العصور أو الفئات المجتمعية وبحسب سير السياق في هذا الإتجاه الخاص أو ذاك. يدل كل هذا على ضعف أو قوة تيارات التوجيه المتبادل والمجتمعي للمتكلمين؛ لأنّ الصيغ اللسنية تكوّن، منذ الأزل، البصمات والآثار الثابتة لهذه التيارات)[١٩، ص١٥٨–١٥٩]، فالوضع الاجتماعي والثقافي بوصفه إتجاهاً للثقافة هو المحدد لإتجاهات القصيدة وبنياتها الحديثية: نحو الأنا، نحو الآخر، نحو تقريرية الدلالة، نحو غموض الدلالة، نحو كسر القواعد، نحو التزام قواعد، نحو الحديث عن الحصار أو الحرب أو الحياة أو الموت أو الاغتراب أو الألم أو الخوف...إلخ.

٣– خاتمة :

الثقافة هي آلية منتجة للنصوص مهما كان نوعها وطبيعتها، إذ تعكس بنى النصوص بنى الثقافة وأنساقها المعرفية في النمذجة السيميائية للنصوص تعبيراً ومحتوى، تتجه الثقافة في لحظة تاريخية معينة نحو أكثر من إتجاه، وتتجلى كل أنماط إتجاهات الثقافة في النصوص المنتمية لهذه الثقافة؛ وذلك من العلاقة الوثيقة بين النصوص والثقافة بوصفها آلية منتجة للنصوص، إذ تتجه النصوص تبعاً لإتجاهات الثقافة وأنساقها الفكرية ومبادئها البنائية.

وتتجلى إتجاهات الثقافة في كل أنظمة الثقافة، ففي نظام الأدب مثلاً وتحديدًا قصيدة النثر استطعنا أن نقف على إتجاهات الثقافة العراقية في تسعينيات القرن الماضي وأوائل القرن التالي له، إذ تمظهرت فيها إتجاهات الثقافة نحو التعبير ونحو المضمون ونحو المتكلم ونحو السامع ونحو كسر القواعد ونحو اتباع القواعد، والمسألة بجملتها تقوم على المطابقة

والاختلاف بوصفهما مبدأين إنتاجيين للتمثيل الرمزي والثقافي والسيميائي ودالين على تماثل القصيدة أما مع المجال الداخلي للثقافة وإما مع المجال الخارجي للثقافة، فتعنى إتجاهات الثقافة نحو التعبير ونحو السامع ونحو اتباع القواعد بالمطابقة من حيث التسنين بين الدال والمدلول، ومن حيث علاقتها بالمجال الداخلي، وبالاختلاف في إتجاهات الثقافة نحو المضمون ونحو المتكلم ونحو كسر القواعد، فمن حيث التسنين لا يطابق الدال المدلول، ومن حيث العلاقة مع المجال الخارجي، تطابق بعض أنساق الفكر الغربي وثقافته وسننه الجمالية، وتخالف بعض أنساق الفكر العربي وثقافته وسننه الجمالية الخاصة بإنتاج النصوص الشعرية.

إن قصيدة النثر كإرسالية ثقافية تكشف من استراتيجياتها النصية وتجلياتها اللسانية عن استراتيجية الثقافة في نمذجتها للنصوص مما يجعلها تماثل توجّهات الثقافة، فالنص يعكس ما في الثقافة من توجّهات ذاتية أو غير ذاتية أو إيديولوجية أو اجتماعية...إلخ، ويوضح لنا ما تقدّم أيضاً، إن الثقافة تتجه في آن واحد في أكثر من إتجاه، وبوساطة مجموعة النصوص المنتمية لأنظمة الثقافة، أو في النظام الواحد كما في نظام الأدب، أو في أحد نماذجه كما في قصيدة النثر التي قاربها بحثنا.

CONFLICT OF INTERESTS

There are no conflicts of interest

٤- المصادر والمراجع:

١- ي. لوتمان وب. أوسنبسكي، حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ترجمة: عبد المنعم تليمة، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار التنوير، مصر، لبنان، تونس، ط١، ٢٠١٤.
٢- أليكسي سيمننكو، الثقافة بوصفها نصاً- مدخل إلى النظرية السيميائية عند يوري لوتمان، ترجمة: سمر طلبة، مجلة فصول، المجلد(٢٥/٣)، العدد(٩٩)، ص ٢٧٩-٣٠٢، ربيع ٢٠١٧.
٣- لويس هيلمسليف، مداخل لنظرية اللغة، ترجمة: يوسف اسكندر، سلسلة دراسات فكرية، جامعة الكوفة، ط١، ٢٠١٨.
٤- فرج الحطّاب وعباس اليوسفي، الشعر العراقي الآن، بغداد، ط١، ١٩٩٨.
٥- أمبرتو إيكو، العلامة- تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠١٠.
٦- دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
٧- نجاة عبد الله، قيامة استفهام، الحضارة للنشر، القاهرة، ط٢، ٢٠١٠.
٨- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦.
٩- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري- بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥.
١٠- سلمان داود محمد، علامتي الفارقة، مطبعة زياد، بغداد، ١٩٩٦.
١١- حسين علي يونس، إجراءات، منشورات الآن، بغداد، ط١، ١٩٩٣.
١٢- ب. إ. أوسبنسكي، ف.ف. إيفانوف، أ. م. بياتيجورسكي، ف.ن. توبوروف، ي. م. لوتمان، نظريات حول الدراسة السيميوطيقة للثقافات- مطبقة على النصوص السلافية، ترجمة: نصر حامد أبو زيد، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار التنوير، مصر، لبنان، تونس، ط١، ٢٠١٤.
١٣- أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية- نصوص حول تجربة خاصة، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر، سوريا، ط١، ٢٠٠٩.

١٤- فاضل العزاوي، الأعمال الشعرية، منشورات الجمل،(كولونيا) ألمانيا، بغداد، ط١، ٢٠٠٧.
١٥- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية- التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.
١٦- عبد الزهرة زكي، اليد تكتشف، كتاب أسفار، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٣.
١٧- جمال جاسم أمين، لا أحد بانتظار أحد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٠.
١٨- اميل بنفنيست، عن الذاتية في اللغة، ترجمة: صابر الحباشة، مجلة الأقلام، ع(٢)، ص ٥- ١٣، نيسان ٢٠١٠.
١٩- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦.
٢٠- بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
٢١- بول ريكور، نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٦.
٢٢- جاك ماري فيري، فلسفة التواصل، ترجمة: عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٦.
٢٣- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، المغرب،٢٠٠٠.
٢٤- عباس اليوسفي، اليوسفيات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠.
٢٥- عبد الساده البصري، لم استعر وجهاً، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٧.
٢٦- لودفيك فتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، ترجمة: عبد الرزاق بنّور، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٧.
٢٧- رعد زامل، انقذوا أسماكنا من الغرق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٩،
٢٨- أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
٢٩- فرج الحطاب وجمال علي الحلاق، الرؤيا الآن- كشف في سمات الشعرية الأحدث، بغداد، ١٩٩٧: ١١.
٣٠- علي حاكم صالح، الوقوف على حافة العالم- محمود البريكان وسركون بولص، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط١، ٢٠١٣.
٣١- عبد الأمير جرس، الأعمال الشعرية، أشرف عليها: حسين علي يونس، دار مخطوطات، ط١، ٢٠١٤.
٣٢- مهدي القريشي، أخطاء، دار الورقاء للطباعة، بغداد، ١٩٩٧.
٣٣- لويد سبنسر، ما بعد الحداثة والحداثة وتراث المخالفة والاعتراض، ضمن كتاب: دليل ما بعد الحداثة(الجزء الأول) ما بعد الحداثة: تاريخها وسياقها الثقافي، تحرير: ستيوارت سيم، ترجمة: وجيه سمعان، المركز القومي للترجمة، مصر، ط١، ٢٠١١.
٣٤- أحمد علي محمد، مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث- الأصول والتحولات، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، بغداد، ٢٠٠٥.
٣٥- محمد حسين الفرطوسي، أرصفة الفراشات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٩.
٣٦- صلاح حسن السيلاوي، بنفسج، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٢.
٣٧- سلمان داود محمد، الأعمال الشعرية، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط١، ٢٠١٢.
٣٨- نجاة عبد الله، نعاس الليلك، الحضارة للنشر، القاهرة، ط٢، ٢٠١٠.
٣٩-سركون بولص، الأعمال الشعرية، منشورات المديرية العامة للثقافة والفنون السريانية، أربيل، ط١، ٢٠١١.
٤٠- كرنفال أيوب، الرموز التوليدية عند شعراء التسعينيات، مجلة الأقلام، ع(٢)، ص٤٥- ٥٦، نيسان ٢٠١٠.

٤١- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة، بغداد، ١٩٩٣.
٤٢- ماجد حاكم موجد، ما تساقط بل أوشك للشمس، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٩.
٤٣- منذر عبد الحر، تمرين في النسيان، مطبعة زياد، بغداد، ١٩٩٧.