التّوجيه التّقويضيّ في مدوّنة الشّعر الحديث

متابعة وتشريح

م.د. الاء علي عبد الله العنكبي

جامعة ديالى / كلية التربية

ملخّص البحث

التقويض منهج أدبي، لغوي؛ ينتمي إلى لسانيات الخطاب، وهو منهج وضع لمجالات أخرى كالمجال السياسي الذي كان الباعث المباشر لبعثه ، والمجال الاجتماعي وسوى ذلك ، فالتقويض منهج حياتي عام .

ومن ثمّة، فإننا نحاول في هذه الدراسة أن نتّخذ من " التقويض " منهجاً نهتدي به ، لندرس نصّاً شعرياً دراسة تحليلية . وقد تناولت هذه الدراسة نصّاً شعرياً متمثلاً بالمجموعة الأولى من المجموعة الشعرية للشاعر الدكتور مشتاق عباس معن الموسومة بـــ" ما تبقّى من أنين الولوج " ، محاولةً الوقوف عليها من وجهة تقويضية لتأتي هذه الدراسة بمدخل للتقويض، ومهاد له، ثم دراسة تقويضية للمجموعة الشعرية المذكورة بشكل تفصيلي متفرّع، ثم جاء الختام بعصارة التقويض، ومصادر البحث ومراجعه .

Abstract

Deconstruction a literary, linguistic method; It belongs to the linguistics of the discourse, and it is a methodology developed for other fields such as the political field, which was the direct motive for its resurrection, and the social sphere, and so on, because undermining my life is a general method .

Hence, we are trying in this study to take "undermining" an approach to guide us, to study a poetic text an analytical study. This study has dealt with a poetic text represented by the first group of the poetry collection of the poet Dr. Mushtaq Abbas Maan tagged with “what remains of the moan of penetration,” in an attempt to stand on it from a destructive point. Branched, then the conclusion came with the catabolism sap, and research sources and references .

المقدّمة

في البدء :

المناهج في أغلبها تسمح لمن يتتبّعها من خلال نص معيّن ، بالتطبيق الحرفي لأسسها التي أقرّتها دون التلاعب ببناء النص وتشكيله ؛ فهو متلقٍ وليس مؤلّفاً . لكن هذا لا نجده مع منهج " التقويض " ؛ الذي اعتمد المتلقي مؤسّساً حقيقياً للنص ومبدعاً له ، فالمؤلّف يؤلّف النصّ ويتركه مباحاً للنقض والتعديل ، فيأتي المتلقي

(المبدع) فينقض ما بناه المؤلف وأسّسه ليعيد بناءه وفق نظرته وتوجهه الخاص الذي يعتقد بـــه ، دون أن يعدّ ذلك تجاوزاً يحسب عليه .

فالمتلقي هنا أكثر حضوراً ، وأهمية ، ومكانة ، عند " التقويض " من سواه من المناهج ؛ فهو متلـــقٍ ، وناقد ، ومنشئ في الوقت ذاته . ولابدّ من الإشارة هنا إلى أنّ هناك من يعدّ هذا المنهج منهجـــاً موضـــوعاً للأدب فقط ، في حين أن " التقويض " منهج أدبي ، لغوي ؛ فهو ينتمي إلى لسانيات الخطاب . لـــيس هـــذا فحسب ، وإنما هو منهج وضع لمجالات أخرى كالمجال السياسي الذي كان الباعث المباشر لبعثه ، والمجال الاجتماعي وسوى ذلك ، فالتقويض منهج حياتي عام .

ومهما يكن من أمر ، فإننا نحاول في هذه الدراسة أن نتّخذ من " التقويض " منهجاً نهتدي به ، لندرس نصّـــاً شعرياً دراسة تحليلية. وقد تناولت هذه الدراسة نصّاً شعرياً متمثلاً بالمجموعة الأولى من المجموعة الشعرية للشاعر الدكتور مشتاق عباس معن الموسومة بـــ" ما تبقّى من أنين الولوج " ، محاولةً الوقوف عليهـــا مـــن وجهة تقويضية لتأتي هذه الدراسة بمدخل للتقويض، ومهاد له، ثم دراسة تقويضـــية للمجموعـــة الشـــعرية المذكورة بشكل تفصيلي متفرّع، ثم جاء الختام بعصارة التقويض، ومصادر البحث ومراجعـــه . والله ولـــيّ التوفيق.

- مدخل التقويض:

التقويض Deconstruction هو مصطلح أطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك دريدا على ((القراءة النقدية (المزدوجة) التي أتّبعها في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي منذ بداية هذا الفكر حتى يومنا هـــذا)) [١] . فهو منهج يهدف إلى إيجاد شرخ وهوة بين ما يصرّح به النص وما يخفيه أي بين مـــا يقولـــه الـــنص صراحة وبين ما يقوله من غير تصريح ، وقلب كل ما كان سائداً في فلسفة الماورائية سواء كان ذلك معنى ثابتاً أو حقيقة (علمية) قارة أو معرفة أو ما شابه ذلك من الأسس التي يقوم عليها الخطاب الفلسفي الغربي [٢] .

حظي مصطلح Deconstruction بترجمات متعدّدة إلى العربية [٣] ، أهمها (التفكيك) و(التقويض) و(التشريح) . والفرق اللغوي بينها هو أنّ التقويض هو نقض من غير هدم [٤] ، أما التفكيك فهـــو فصـــل الشيء عن الشيء وتخليصه منه [٥] ، في حين يقصد بالتشريح : التقطيع [٦] .

يصرّ دريدا على عدم ارتباط مشروعه بالهدمية والعدمية والتشريحية ؛ فهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية ، بل يرى قراءته التقويضية هي قراءة مزدوجة تسعى الى دراسة النص (مهما كان) دراسة تقليدية لإثبات معانيه الصريحة أولاً ، وتقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به ثانياً فيعيد النظر إليها بحسب عناصرها [٧] ؛ لذلك يقول دريدا عن التقويض : إنّه ((حركة بنيانية وضد البنيانية في الآن نفسه)) [٨] ، بمعنى أنّه عملية تقويض للنص من أجـــل

إعادة بنائه قرائياً ، ويقصد بالتقويض : النقض ، وليس هدمه أو إساءة قراءته . وهذا سبب اختيارنا لـ(التقويض) مصطلحاً معتمَداً .

مهاد التقويض

إنّ حالة الوعي عند الشاعر أسوأ حالات التلقي للشعر ، وأحكامها على الشعر غير صائبة ؛ لأنّها حالة عقلية ومقاييسها عقلية ، على حين أنّ الشعر غير عقلي ؛ إنّه تحرر للغة وللإنسان وانعتاق من كل القيود ، إنّه حالة اللاوعي ، وكل محاولة لتقييده هي تآمر ضده ، ومخالفة لأصوله [٩] . والشاعر ليس إلاّ منطلقاً خارج نفسه هائماً : **((أَلَمْ تَرَ أَنَّهُم فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيْمُوْنَ * وَأَنَّهُم يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ *))**(الشعراء: ٢٢٥ – ٢٢٦) .

فالشاعر يهيم ويقول ما لا يفعل ، وتعتريه حالة اللاشعور التي تنقله من دنيا الواقع إلى عالم الخيال ، وعندما يقول الشعر يتحوّل إلى شخص آخر غير شخصه المعهود بين الناس . وإذا كان الشاعر كذلك ، فلا بدّ للمتلقي أن يتحوّل كذلك، فالشعر ليس عملاً عادياً إنّه شعر، ولكي يتعامل المتلقي معه لا بدّ له من أن يمتلك أدواته التي تضطره (المتلقي) إلى أن يتحوّل إلى شاعر كيما يستطيع النفاذ الى عالم النص الشعري [١٠] . خصوصاً إذا علمنا أن المتلقي لم يعد متلقياً هذه حالة مضى زمانها، وإنما ارتقى إلى مرتبة المتلقي المنتج الذي يغزو النصّ من أعماقه ويعيد تشكيله، تلك المرتبة التي جاءت إفرازاً طبيعياً لسيولة " التقويض " و" التفعيل ".

إنّ ما سبق مقدمة نحاول الوقوف على تفاصيلها من خلال تحليلنا التقويضي لنصوص جمعت بين الشعر العمودي ، وشعر التفعيلة ، وشعر الومضة ، وهي نصوص عليا تتطلب ثقافة عليا تقابلها ، فنحاول قاصرين أن ننقضها ثم نعيد تشكيلها بهيئة جديدة، ساعين في تحقيق هدف (رولان بارت) القائل : ((إنّ هدف العمل الأدبي هو جعل القارئ منتجاً للنص، لا مستهلكاً له)) [١١] .

-" ما تبقّى من أنين الولوج " [١٢] تقنية تقويضية:

- إهداء :

إلى

المذبوح بحدّ الفرات

إنّ أوّل ما افتتح به الشاعر مجموعته قصيدة يخاطب فيها الحسين الرمز ذلك المذبوح عطشاناً قرب الفرات ، ولمّا كان الحسين هو من الرموز المقدسة لدى الشاعر ، جعل قصيدته مفتاحاً لمجموعته وبدايةً لها . ومن جملة مخاطبة الشاعر للحسين الرمز :

... من أين

يا خفق الإله بقلب أطهر تربةٍ

... يتهجّدونك ؟!.

وهنا يرمز الشاعر إلى دلالة التعالق الروحي للحسين بالله الخالق حتى إنه ليمثل خفق الإلـــه ، والرمـــز المقدّس الذي انعكست قدسيته على تربته التي سالت دماؤه عليها ، فصارت مكاناً مقدساً . ذلك أن الحســـين ضحّى بكل ما يملك من أجل الله ، ليرى الله ، لأنه يعلم أنه إذا ضحّى بنفسه سيعيش :

صافحتَ كفّ الموت

... علّ دماك

تُورق في الثرى ... لتكونك

بعد أن يئس الحسين من هؤلاء القوم قرّر الرحيل من حياة فانية إلى أخرى أبدية ، فهؤلاء قوم شيمتهم : الخيانة :

وبصرت كفّك في المدى

تلتفّ حول رماحهم ... لتخونك !

والنفاق : وهي دلالة تستتر خلف كلمة (مرابضهم) التي تعني مواضع سجودهم غير المعتدلة ، أو الأماكن التي لا يحسنون فيها عبادة الله ، وهي علامة على نفاقهم ، ونستذكر بهذا الشأن حديث الرسول (صـــلى الله عليه و آله وسلّم) : " المنافق إذا سجد نقر ، وإذا ركع ربض " . وكأن هؤلاء القوم استعدوا لحرب الحسين أملاً منهم بأن يستسلم ويذعن ، فينضمّ إلى ملّتهم ، وينعطف على انحرافهم ...

... هم أجهشوا للحرب

من أنفاسهم ، دعاً ،

لتحنو في مرابضهم ، كما الأفلاك ترقص حولهم ،

ونلحظ هنا تقويضاً لمركزية دلالية طالما سار اللغويون عليها ، فغالباً ما ترد على أسماعنا عبارة : أجهش بالبكاء أي استعد للبكاء ، أو بكى بكاء عالياً ، أما هنا فالظاهر أن الشاعر استخدم عبارة أجهشوا للحرب ... أي استعدوا لها ، لكن الحقيقة أن الشاعر جمع بين المعنيين الأول والثاني من خلال كلمـــة (دمعـــاً) التـــي ربطت بين المعنيين . وهذه هي الدلالة الغائبة التي تنتج الأثر عند السامع .

- المدخل / العنوان :

لابدّ لي أنْ ألجَ ...

ولو في سَمِّ الخياط

إنَّ سمة التكرارية بدت واضحة في (مدخل) الشاعر أو (ومضته) ، فكأنها تكرار لقوله تعالى : **((إِنَّ الَّذِيْنَ كَذَّبُوْا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوْا عَنْهَا لَا تُفَتَّحُ لَهُم أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلَا يَدْخُلُوْنَ الجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الجَمَلُ فِي سَمِّ الخِيَاطِ))** (الأعراف: ٤٠). فالمعنى الثاني قوّض المعنى الأول بما يحمله من دلالة فالآية الكريمة تدلّ علـــى المستحيل، في حين يدلّ النص الشعري على إمكانية حصول المستحيل إذا تطلب الأمر ذلك ، وهذا يمكن أن نعدّه تقويضاً تاماً لمركزية النص الأول . وهذا يحيلنا إلى تشتُت المعنى وانتشاره حين انتقل من دلالة إلـــى أخرى ، وهنا يبدو لنا (الاختلاف) في هذا القصيدة؛ إذ أزاح الشاعر بنصه هذا نصاً آخر سابقاً له، وهنـــا يظهر لنا(الأثر) واضحاً بما تركه النص الأول من دلالة انمحت بحضور دلالة الشاعر الجديدة.

إنَّ(لابدّ لي أنْ ألجَ ... ولو في سَمِّ الخياط) تنتمي إلى ما تسمى بقصيدة الومضة تمثل مدخلاً لما بعدها من قصائد عنونها الشاعر بـــ(ثنائية الإفضاء) و (ثلاثية التحوّل) و(رباعية التيه) ، وعنوانـــاً لهـــا ، وهذا تقويض لمركزية القصيدة ، والقصيدة المدخل ، والقصيدة العنوان ؛ فجاءت هذا القصيدة تجمـــع بـــين الثلاثة بامتياز وهذا ما يمكن أن نعده تقويضاً في الشكل .

أوّلاً : محطّة الانطلاق = ثنائية الإفضاء .

(ثنائية الإفضاء)

معول إبراهيم انكسرا

وكبير الآلهة انتصرا

وازورّت تزحف أمنية

تلعن من هاتيك القدرا

جعل الشاعر (المدخل) عنواناً لقصيدة تتألف من قصائد عدة ، بمعنى أن نصوص (الثنائية والثلاثية والرباعية) هي نصوص مكونة ومكملة للعنوان الرئيس فهي بمجملها ألّفت (نصّاً واحداً). ولكـــي يضـــع الشعراء تعريفاً واضحاً بقصيدة الشعر العمودية المكتملة المعنى ، حدّوها بأنَّها ما تكوّن من سبعة أبيات فأكثر ، أما ما كان دون ذلك فأطلقوا عليه (المقطوعة الشعرية) وهي ما لم يكتمل معناه كونه أقل من سبعة أبيات [١٣] . وعدّوا ذلك قاعدة يقاس عليها في الشعر العربي ولا يمكن كسرها أو الخروج عليها .

إلا أنّنا نجد ما منعوه مباحاً لدى الشاعر (مشتاق عباس معن) ؛ في (ثنائيـــة الإفضـــاء) و (ثلاثيـــة التحوّل) و (رباعية التيه) ؛ إذ قوّض مركزيتهم حين خرج عن قاعدتهم المعهودة وصاغ عوضـــاً عنهـــا منهجية جديدة تتمثّل ببناء قصيدة كاملة البناء متزنة المعنى في بيتين أو ثلاثة أو أربعة أبيات لا غير، فهـــذا التسلسل الهرمي – إذن – يوحي بدلالة مؤداها تقويض المركزية السائدة وبناء مركزية جديدة ، فالثنائية تعني انه بالإمكان بناء قصيدة متكاملة من بيتين اثنين فقط ، والثلاثية تعني انه بالإمكان بناؤها من ثلاثة أبيـــات ، والرباعية تعني إمكانية بنائها من أربعة أبيات فقط ، وهذا الخروج هو ما أطلق عليه الشاعر " قصيدة العمود الومضة " [١٤] التي تعني عدم التقيد بالشروط التي وضعها السابقون له والقائلة بوجـــوب اســـتيفاء الـــنص الشعري العمودي أبياتاً سبعة لكي يستحق اسم (قصيدة شعرية) . فصارت القصيدة الومضة هـــي المـــتن

المُعتنى به بعد إن كان هامشياً بل محظوراً ، في حين أصبحت القصيدة القديمة هامشية لدى الشاعر بعد أنْ كانت متناً لسنين مئات .

وهنا تبدو دلالة (الانتشار) واضحة المعالم ؛ فالومضة عند القدماء تعني قصيدة غير مكتملة ، أما الآن فهي تدلّ على قصيدة مكتملة المعنى والمضمون . كما أنّ الانتشار (التشتت) يصبح واضحاً إذا علمنا أنّ القصيدة لا تحاكم وفق الآية الكريمة التي تدلّ عليها وتنطوي على معناها ؛ لأن الآية انعكست ، فأصبحت تدلّ على شيء بعد أن كانت تدلّ على شيء آخر .

إذ ينبّهنا هذان البيتان من أول خطرة إلى قوله تعالى : ((**فَجَعَلَهُم جُذَاذاً إلاَّ كَبِيْرَاً لَهُم لَعَلَّهُم إلَيْهِ يَرْجِعُوْنَ**)) (الأنبياء: ٥٨) وجدنا أن المشترك بين قول الشاعر والآية هو لفظة الدال (إبراهيم) ، في حين يختلف التصور الذهني(المدلول) للنصين ؛ فـ(إبراهيم) في الآية هو ليس ابراهيم الذي في نص الشاعر ، بسبب ما يحمله المدلول من دلالة الانهزام الضعف خلافاً لما في الآية التي كان يدلّ فيها على مثال القوة والحق المنتصر . والحال نفسه ينطبق على الدال (كبير الآلهة) ، فمدلوله في الآية يحمل معنى الباطل المنهزم خلافاً للتصور الذهني الذي جاء به نص الشاعر الذي يمثل الآلهة على أنها الباطل المنتصر . ومثل ما سبق (الآلة) التي استعان بها إبراهيم لتكسير الأصنام ، فهي في الآية تحمل مدلولاً ايجابياً (العامل المنتصِر للحق) في حين وظّفها الشاعر بمدلول سلبي (العامل الخاذل للحق) [١٥] .

فالمشترك بين النصّين هو الدال (اللفظة) ، أما محطّ الاختلاف بينهما فهو المدلول (التصوّر الذهني) ، ومن المعلوم أن عملية التركيز في النص على الدال تسمّى (دلالة) ، وعملية التركيز على المدلول تسمّى (تدليلاً) ، وبما أن التقويض يبدأ من المدلول ويركّز عليه ، فهذا يعني أن المسألة هنا هي مسألة (تدليل) هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن عملية التركيز على اللفظ (الدال) تدعى (تناصاً) في حين تدعى عملية التركيز على المدلول وتدليلاته (تكرارية) . فالشاعر أعاد شحن الدلالة القديمة بدلالة جديدة تحمل مضموناً مغايراً تماماً للمضمون الأول وهذه هي التكرارية . وهذا يحقق لنا مبدأ (الأثر الأصيل) الذي يقوم على محو أثر وإحلال آخر محله ، ويمهّد لإيجاد (الاختلاف) القائم على إزاحة معنى وتثبيت معنى آخر يقوم مقامه .

نصف الثنائية الأوّل :

– (في فجر ما

...

ستموت الولادة)

عندما نقلب الصفحة ، يفاجئنا الشاعر بأنموذج شعري مغاير لما ألفته القصيدة العمودية ؛ فهو أقرب ما يكون للمسرحية التي اعتدنا عليها ؛ إذ تتألف القصيدة من شخصيات تتحاور فيما بينها وضع كل منها داخل

مربع معتم اللون وهي : (الميت ، والفجر ، والذئب ، والراهب) إلا ان هذه الشخصيات لا تنتمي في الحقيقة إلى القصيدة وهي ليست جزءاً منها كما يوحي الظاهر بذلك ، فكأنّ الشاعر حاول هنا أن يكسر القيود الفاصلة بين الشعر والنثر فلاقح بينهما من خلال إدخاله بعضاً من تقنيات المسرح في نصّه الشعري (وهي الشخصيات المتحاورة فيما بينها) مع الحفاظ على استقلالية النص الشعري بمعزل عن تلك الشخصيات ، أي أن شخصيات القصيدة ليست جزءاً من القصيدة كما في الظاهر الحاضر ، وإنما هي مجرد تقنية أو دليل استعان به الشاعر ليخلق لنا أنموذجاً يتجاوز به كل الحدود الأنموذجية الموضوعة ويقوّضها ، فكأنّ الشاعر أراد أن يقول إنه بالإمكان أن تكون هناك أصوات متعددة داخل النص الشعري وليس بالضرورة أن يكون هناك صوت واحد دائماً ، وكأنّه أراد أن يحيلنا إلى مصطلح " **تعدّد الأصوات Polyphony** " الذي أطلقه المنظر الروسي (ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine) وهو مصطلح يقترن في أصله بالمسرحية Performing ، والرواية المتعدّد الأصوات Polyphonic novel .

وتبرز لنا دلالة الحضور والغياب واضحة ؛ فالدلالة الحاضرة أريد منها الانصراف عن دلالة أخرى غائبة مفادها أن هذا النص هو نص شعري لا نثري على الرغم من توافر ملامح النص النثري المتمثل بالمسرحية ، وهذا يدعونا إلى الانتباه إلى مدى الانتشار والتشتت في الدلالة التي تحولت من النص الشعري الخالص إلى نص يداخل بين الشعر والنثر عن طريق المسْرَحة الشعرية .

إنّ المراد من النص ليس الحوار بين تلك الشخصيات كما يبدو لنا من الدلالة الحاضرة ؛ فهي دلالة زائفة تكمن خلفها دلالة النقد للسياسة المأساوية القائمة التي عبّر عنها بالذئب الحاكم الذي يفترس ضحيته المحكوم ويضيّق عليه ، ويحيك له شباك الموت ، وكلما صحا من غيبوبته . وعبّر عن تلك الضحية بالميت لأنه عاجز منقطع العمل وإن كانت الروح معلقة فيه ، ويقيده بمعتقداته ونواميسه الوثنية (أنزع ما في يدي) ، (إنّي بكفي قد نسجت له الكفن !) ، (وما في كفّه غير الوثن ... ؟!) على أساس أنَّ هذه السلطة هي كالصنم الاعلى الذي يعبد دون سواه .

نصف الثنائية الآخر :

مثيلةٌ بالسالفة ثنائيتُها :

- (حكاية)

فهي أشبه في ظاهرها بمسرحية تتألف من راوٍ ومشهد وقارئ وأبطال ، ميّزها الشاعر – بوصفه كعنوان القصيدة – باللون الداكن دلالة على المأساة والحزن وهنا حاول الشاعر مرة أخرى الخروج عن قواعد الشعر بأن أدخل عناصر المسرحية وتقنياتها في متن القصيدة مع ملاحظة أن هذه التقنيات – كما ذكرنا – هي في الحقيقة ليست جزءاً من القصيدة ، وإنما هي مجرد أدوات استعان بها الشاعر لبناء أنموذج خاص به ، وهو أنموذج يتّسم بتعدد الأصوات داخل النص الشعري فضلاً عن الشاعر نفسه ، فالخروج على المألوف هو تقويض للمركزية ، والأنموذج الجديد هو إعادة بناء لما تمّ تقويضه بحلة جديدة ؛ إذ جعل الشاعر ما كان متناً

، هامشياً ، وصيَّر ما كان هامشياً لا اهتمام به ، متناً ، فما أجراه الشاعر هو (إزاحة) لأنموذج قـديم و (وتثبيت) للأنموذج الجديد .

هذه القصيدة ؛ هي تكرار لحكاية قديمة تتعلق بآشور التي صنعت تاريخاً وحضارةً لمـن بعـدها ، إلاّ أن الشاعر هنا لم ينظر إلى الجانب المشرق لهذه الحضارة بل إنه عكس مضمونها بأن حاول أن يبين أن هـذه الحضارة هي سلب على من بعدها لأنها قامت بكل شيء وصنعت كل شيء (لم يترك الأول للآخر من شيء) حتى اتكل من جاء من بعدها عليها فناموا وتكاسلوا معتمدين على صحوة تاريخهم الذي بنته آشور لهم :

الراوي:

منذ أن هدْهد آشور على أكتافهم ...

وصحا التاريخ

ناموا ...

مشهد:

هرمت أجفانهم

وغدت أهدابهم للنوم قوتاً

وتراخى ربّهم ...

وظللتهم ألف عام

... فالأرض إن لم تلثم الأقدام في شغف تموت

إذن فالتكرارية حدثت هنا من خلال اختلاف المضمون مع اتحاد الموضوع ، وهذا بدوره يعكس لنا سمة الانتشار لهذه الحكاية ، كما يفسح المجال واسعاً لإزاحة النص أو الحكاية القديمة وتثبيـت حكايـة الشـاعر الجديدة بدلاً عنها .

أما (الأثر الأصيل) في هذا المقطع من القصيدة ، فيتضح من خلال دلالتي الحضور والغياب فالدلالة الحاضرة هي الحديث عن آشور ، أما الدلالة الغائبة فهي نقد موجه إلى الوريث الذي ورث هذه الحضارة .

ثانيا : محطّة العيش = ثلاثية التحوّل .

(ثلاثية التحـوّل)

أو لم يكـن للليـل أن يتـــــــبدّدا

وتطيح شمسي من سمـاه الفرقـــدا

وتزيل عن جفني همـوم سحابيـــة

رفّت على أفقي جناحـاً أســـودا

أيّان مرساها سلافـة مولـــــدي

لتريق من كأس السماء الموعـــدا

أشرنا فيما سبق الى أن الشاعر قد كسر حاجز التقليد بما أسماه (قصيدة العمود الومضة) التي تعـد أحد تجليات المركزية الجديدة لتجربة الشاعر(ثلاثية التحوّل) ؛ إذ إنها تتألف من ثلاثة أبيات فقط ، أي أقل من العدد المفترض الذي يجب أن تكون عليه أبيات القصيدة وهذا يعدّ تمرّداً علـى المركزيـة الأنموذجيـة السائدة . وقد مثّلت (ثلاثية التحوّل) ثلاثة وظائف على حدّ سواء ؛ وظيفة (القصيدة العمـود الومضـة) ووظيفة (العنوان) ، ووظيفة (المدخل) التي يتقدّم ما تنطوي عليه من قصائد تؤلّف بمجملها نصّاً واحـداً في نهاية الأمر

ثلث الثلاثية الأول :

- تحوّلات الدليل

(أريقط)

يتحدّث الشاعر في هذه القصيدة عن تجربة قاسية كان قد مرّ بها وأحسّ بها بالضياع والتشظّي ، حتى أنه لا يعرف أين يسير ، وأيّ درب يقتفي ، بعدما كان يسير بطريق واضحة معالمه ، معلومة خطواته :

بعدما

ضللتني القافلة

أوهمتني خطوتي أني الدليل

و(أريقط) أداة استعان بها الشاعر ليرمز بها إلى ذاته (الشاعر) وهو ما يصطلح عليه فـي الشـعر الحديث بـ" القناع " وهو حالة تتلبس فيها شخصية معينة بأخرى غيرها ، ليعبّر المبدع من خلالها من موقف يريده ، أو يحاكم نقائض عصره ، أو يتحدث عن شواغله وهمومه [١٦] . ولكنّ القناع هنا ليس كمـا اعتـاد على ممارسته المبدعون ؛ بأنه تلبس حقيقي ، كما في قصيدة السياب التي تلبّس فيها القناع بشخصية المسيح

(ع) بشكل حقيقي فصار المسيح هو المتكلم ، وإنّما هو تلبس قائم على أساس الوهم فالمتحدّث هنا هو الشاعر وليس الدليل ، وتحوّل الشاعر هنا من التلبس الحقيقي إلى التلبس الوهمي هو تقويض صريح لتمركز القناع العقلي.

ويُداخل الشاعر صورته هذه بصورة أخرى لها وقع كبير عليه فأبى إلاّ أن يقرنها بهجرة النبي (صلى الله عليه وآله) ، هذه الصورة هي عبارة عن مقطعين من (واقعة الطفّ) : الأول : مصرع عبد الله الرضيع ، والثاني : مصرع صاحب الكفين المقطّعَين أبي الفضل العباس بن علي بن أبي طالب الذي ضحّى بنفسه فداءً لأخيه الحسين . وقد جعل الشاعر مقطع :

حيث لا أعلم أنّى يُعتلى عرش نبي ؟!

... فرأيت الخيل ما زالت على الغار وقد مُدّ على كفّ الرمال

دليلاً على الحادثتين ، حادثة الهجرة والغار ، وحادثة الطفّ ؛ ففي كلا الحادثتين كان المقصود النبي (صلوات الله عليه وآله وسلّم) والفرق بينهما أنه في الحادثة الأولى كان هو المقصود بشخصه ، أما في الحادثة الثانية فكان هو المقصود بشخص ولده وعترته وفي كلتا الحالتين وقفت الخيل على باب حرمته ... ؛ إذ يقول الشاعر بعد ذلك واضعاً كلامه بين هلالين :

(– ها هنا

قد زرعو طفلاً رضيعاً ينزف الطهر على حدّ النصال

– وهنا

يكبّر كفّ ...)

وكأنّ الشاعر غير قادر على إكمال هذه المأساة الفضيعة .

مما سبق يمكن أن نتوصل إلى مدى الأثر الذي تركته هذه القصيدة في نفس المتلقي ؛ إذ استثارت في نفسه حادثين مؤلمين ، إلاّ أنهما مع ذلك لم يكونا هما المقصودين فهما دلالة ظاهرة أراد بهما الشاعر الإشارة إلى معنيين خفيّين (غائبين) ؛ الأول معنى الطفولة المضطهدة ، والثاني معنى الوفاء . فالحياة محالة من دون التناسل والتكاثر اللذين يستدعيهما استمرارها متمثلين بالطفولة ، ولا قيمة للحياة من دون علاقة الوفاء المتمثلة بالعباس . فهذان هما المعنيان الغائبان المقصودان .

ومقولة (الاختلاف) واضحة في كلا الحادثتين من خلال الدلالة الجديدة التي محت الدلالة الأصلية ؛ لأنه لم يقصد الشخصيات المذكورة وإنما استعان بها لبيان مقصديته الخاصة . أما الانتشار فهو بيّن في النص وخاصة فيما يتعلّق بقوله تعالى : **((مَثَلُ الَّذِيْنَ اتَّخَذُوْا مِنْ دُوْنِ اللهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ العَنْكَبُوْتِ اتَّخَذَتْ بَيْتاً وَإِنَّ أَوْهَنَ البُيُوْتِ لَبَيْتُ العَنْكَبُوْتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُوْنَ))** (العنكبوت: ٤١)إذ وظّف الآية الكريمة للخروج بمعانٍ جديدة .

<u>ثلث الثنائية الثاني :</u>

– (خازوق)

بعد ذكر الشاعر في قصيدة (الثنائية) الأولى إحدى تجاربه العصيبة ، يتناول هنا تجربة أشدّ مرارةً من سابقتها ، وهذا بيّن واضح من عنوان القصيدة (خازوق) الذي يعني في الاستعمال : المقلب أو الخدعة ، أما في المصطلح الحقيقي فهو طريقة من أبشع طرق القتل التي عرفتها البشرية بدءاً من حمورابي إلى يومنا هذا ، وهو آلة للتعذيب تتألف من عمود حادّ الرأس كانوا يجلسون عليه المذنب فيدخل في دبره ويخرج من أعلاه. غير أن الشاعر هنا لم يقصد الخازوق (الآلة) كما ذكرها ظاهراً ، لأنها دلالة حاضرة فقط :

علّقوا لي الحبل

أعطوني العصا

صدحوا لي بأرقّ الأغنيات

كي أحلّق

فارداً كفّي بالجنح الخشب فوق ذاك الأفق الممدود ما بين عمودين

وإنما ذهب إلى أبعد من ذلك ؛ فهو يقصد (خازوق الكلام) ذلك الخازوق المغوي المنبئ عن المكائد والحيل– وربّما قصد الاثنين معاً – (وهذه هي الدلالة الغائبة) :

وتلعثمت ... ولكن كنتمُ تغوونني

وكانت النتيجة :

***

غير أنّ الأرض صارت أفقي

والأفق أرضي

ولذلك أشار بيأس : (ثمّة بهلوان يتأرجح بأهداب الشمس) وهي عبارة مفتاحية أسهمت في إثراء دلالة النص مع أنها ليست جزءاً منه .

ثلث الثلاثية الأخير :

– (شهادتي بعد غيبة الحلاج)

يستمر الشاعر في تعريضه المقصود ، ولكنه مختلف بعض الشيء هذه المرة ؛ فهو لم يقصد ذاته ، ولا من حوله ، ولكنه قصد شخصاً بعينه ، ذاك هو (الحلاّج) [١٧] ، تلك الشخصية التي عُرفت بغرابة مزاجها وغلوّها ، وقد أُسيءَ فهمه لطبيعة (السكر) الصوفي حتى أن الشاعر عبّر عنه لإفراط سكره بالخمر :

يا خمر ... أرهقه السُّكر

وبما أن الحلاج امتاز بالتقلب والمزاجية حاول أن يعدّل في عقيدته وطبعه ، وكانت السمة البارزة في هذا التغيّر المزيد من الوضوح والرسوخ في شعوره بالاتحاد بالله ، وأصبحت – كما كان يدّعي – تربطه بالله رابطة شخصية حميمة ، وسمى الحلاج هذا الترابط بين الأنا والأنت (عين الجمع) وهذا الاتحاد كما رآه الحلاج لا يستتبع فناء الذات الكلي ، بل تساميها واتصالها الحميم بالمحبوب الحقيقي :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا

فإذا أبصرتني أبصـرتـــه وإذا أبصرته أبصرتـنـــــــــــا

وقد استثمر الشاعر هذا الادّعاء ليجعله حصناً مانعاً لقوله :

يا أنت ... البحر

يا أنت ... السكر

أنت الله

أنت الله ...!!

كلّه كان مجرد كلام ظاهريّ ، إنّه ليس المقصود ، ليس الحلاّج بشخصه مقصوداً ، إنه دالّ ظاهر يـدلّ على مدلول مبطّن ، ليس الحلاّج الحلاّج ، إنّه حلاّج معاصر ، حلاجنا الشاعر ، الذي حُـورب حتـى فـي علاقته بالله تعالى وترفعه عن الماديات إلى المعنويات ، فلم يكفِ أن يرزأ بوأد الطفولة والوفاء ، بـل انـه أُصيب حتى في هجرته الى خالقه ، بعد أن رأى أن لا غاية ترجى من الحياة بعد أن ذبح الطهر بحدّ الفرات ، وهذا ما جعل الشاعر يتحوّل حلاجاً وهو المقصود من عبارة الحلاج : (من لم يقف على إشـارتنا ، لـم ترشده عبارتنا) التي أرفقها الشاعر عنوان قصيدته . بمعنى من لم يقف على سرّ حياتنا لم يصل إلى مرادنا. لقد قوّض الشاعر مركزيّة الحلاج الأول وأبدلها بمركزية حلاّجه ، محا الأولى وأبدلها بالثانية ، لقـد شـتّت الشاعر الحلاّج إلى حلاّجَين ، إنّها فعلاً دلالة حاضرة يراد منها دلالة غائبة ، تلك الدلالة التـي يحيـا بهـا الشاعر ، كعادته عندما يريد أن يحيا .

ثالثاً : محطّة الضياع = رباعية التيه .

(رباعية التيه)

ولقد مشيت ، وما علمت بأنني

أمشي ودربي يقتفي آثاري

أمشي ولكن لا أرى لي خطوة

أمشي يميناً وهو محض يسارِ

قدماي لا أدري تسير أم التي

تخطو يداي وتهتدي بمساري

هذه صورة أخرى من (قصيدة العمود الومضة) المقوِّضة ، وكسابقتيها تحوي قصائد عـددها عـدد أبيات (الومضة) الأم نفسه ، وتمثِّل مرحلة أخرى من مراحل عمر تجربة الشاعر . و(رباعية التيه) هي : قصيدة / عنوان / مدخل في آن واحد ، فهي قصيدة من نوع جديد(العمود الومضة) الذي كسـر حـاجز

القصيدة المعتادة ، وهي عنوان لأبياتها التي تمثل مرحلة من عمر التجربة ، وهي مدخل لما بعدها من قصائد فروع تنتمي لها وتتوحّد معها نصّاً واحداً متكاملاً ، وهذا جميعه يناقض عرف القصيدة المعتاد ، ويقوّض مركزيّته .

ربع الرباعية الأوّل :

- (لأني البحر

...

لا أستقرّ على جبين الرمل)

إنّ أغلب قصائد الشاعر (مشتاق عباس معن) قصائد تبرز فيها الدلالة الغائبة بشكل مطّرد ، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده مما ذكرنا ، و(لأني البحر ... لا أستقرّ على جبين الرمل) مصداق لكلامنا هذا ؛ فظاهر كلامه الحديث عن البحر وما يتعلّق به ، لكن هذه الدلالة تُخفي وراءها دلالة أوسع ، ألا وهي (الشاعر البحر) الذي هاجر قسراً من وطنه اتقاءَ شرٍّ يصيبه ، وشبّه نفسه بالبحر الذي مهما حاول أن يستقر على ساحله ، يعود في النهاية إلى وضعه الطبيعي الأكثر عمقاً ودفئاً لأنه مكانه الأصل الذي يجب أن يستقر فيه .

- (أثر يحتضر)

معلوم أن الاحتضار لفظ خاص بكل ما هو حيٌّ له روح ، لكن الشاعر وظّف هذا (الدال) ليحيلنا على مدلول آخر غير المدلول المتعارف عليه فأطلق الاحتضار صفة للأثر ، (أثر الشاعر) – سواء كان ذلك الأثر مادياً أم معنوياً ، والغالب الواضح أن الشاعر يعني الثاني منهما – وهو قيمة مجردة لا روح لها إلا الروح المجازية المجردة التي يحيا بها كل ما هو مجرد غير ملموس ، فالتدليل إذن تمّ باختلاف الصورة الذهنية للاحتضار (المدلول) مما يولّد لنا (تكرارية) مباشرة ، و (انتشاراً) واضحاً للجملةِ عنوان القصيدة ، وغياب المدلول الأول الأصلي وإحلال المدلول المجازي محله هو الذي يولّد لنا (الأثر) ، وكل ما سبق إنما هو تقويض لمركزية وإحلال أخرى محلّها .

ربع الرباعية الثالث :

- (انكسار)

قصيدة (انكسار) هي قصيدة يمكن أن أصطلح عليها اسم " انعكاس " أو " القصيدة المعكوسة " ؛ فكل شيء فيها جاء مقلوباً ومعكوساً ، كما أن الحديث فيها يدور عن الشاعر المكسور ومرآته ، ومعلوم أن الانكسار يكون للمرآة لا للشاعر ، لكن الشاعر خرج من عالم المادة إلى عالم المعنى ، ليعكس كل شيء ، لأن الشاعر – كما ذكرنا في " المدخل " – عندما يقول شعره يعيش اللاوعي ويمارس غير المعقول .

ومهما يكن من أمر ، فإن القصيدة بمجملها ملأى بالمصطلحات المنعكسة منها على سبيل المثال :

أنا المكسور ...!

... تلملم بعض أجزائي

لتبعثني كما الأموات

فالشاعر هو المنكسر المبعثر والمرآة هي التي تدمّى سطحها المجروح من شظايا الشاعر :

تشظّى سطحها الدامي

فبعثرني ...!

ربع الرباعية الأخير :

– (جفون عمر قاربت الإغفاء)

بعد أن بدا الشاعر تائهاً منكسراً في بلد موحش ، شبه منعزل عما حوله ، وكلما حاول أن يستقر ، وقع في متاهة جديدة ... تتبدّى النظرة السوداء واضحة إذ سيطرت عليه ، جعلته يشعر بتفاهة الحياة وقصرها ، وأنه لابدّ راجع إلى حياة أبدية ، فيفترض النهاية الحتمية له ، وأنه سيعود من حيث أتى وكيف أتى شاء أو لم يشأ . إنّه طريق الشاعر المملوء بالضياع ، هو الذي جاء بنهايته :

فأجلتني خطوتي العنود

وغادرت آثارها الدروب

نهاية كانت مثل البداية : طيناً :

... وأرجعتني قطرة من طين

لذلك الصلب الذي أرسلني من طين

فأسبلت

عيون عمري الوقحة الجفون

لم تقتصر سوداوية الشاعر ونظرته المتشائمة على مرحلة الحياة الدنيوية فحسب ، وإنما تجاوزتها إلى ما بعدها أيضاً ؛ فالعناء لم ينته عند حدّ الممات ، وإنما يرافق صاحبه في طريقه إلى ما بعد الموت ؛ فالشاعر يصف ملامح العالم الجديد لا تدلّ على النعيم والراحة الأبدية ، وإنما يصفه بصفات تضفي عليه العذاب والمأساة ؛ فأزهار هذا العالم :

أصابع في كفّ عفريت تدلّت منه أغصان الرماد

وهذه إشارة إلى النار التي تجعل الغصن رماداً وهذا تدليل على العذاب .

إنّ **(جفون عمر قاربت الإغفاء)** تمثّل في مضمونها الكلي تكراراً وتشتّتاً لحقيقة أكّدها القرآن الكريم مراراً وتكراراً ، وهي حقيقة أن الإنسان في نهاية أمره يعود من حيث بدأ ، ويحاسب على عمله ثواباً أو عقاباً ، إلا أن الفارق بين نصوص القرآن التي تحدّثت عن هذا الجانب وبين قصيدة الشاعر أنّ الأولى كانت أكثر تفاؤلاً وإيجاباً من قصيدة الشاعر التي ما انفكّت تذكر حقيقة الموت بصورتها القاتمة ، فمعلوم أن الموت واقع ومصير لابدّ منه لكل البشر ، إلاّ أنّ مرحلة ما بعد الموت تختلف من شخص لآخر فالثواب أو العقاب يتباين من محاسَبٍ لآخر ، فتكرارية الشاعر كانت تخص الآيات التي تتحدث عن العذاب والألم فقط ، ولا تدلّ على النعيم والرخاء ، وهذا يرجع – كما ذكرنا سابقاً – إلى نظرة التشاؤم التي سيطرت على نفس الشاعر وشعره .

رابعاً : المحطّة الغائبة = المنتهى...

اعتمدت هذه المحطّة على (الثنائية) أيضاً فضمّت قصيدتين :

أوّلاً : (إلى جدائل سيّدة العطاء " دجلة ") .

غالباً ما يقترن الحديث عن " دجلة " بـــ" الفرات " ، وقد يكون الفرات سابقاً لها ، إذ إنهما ثنائيتان لا تفترقان ؛ فهما رمز العراق وعنوانه . إلا أننا لا نرى ما ذكرناه حاضراً عند الشاعر (مشتاق عباس معن) ؛ فقد جافى الفرات وأهمله ، في حين ذكر بدجلة وكرّمها . والسبب في ذلك يعود إلى أنّ الفرات مستبعد منبوذ عند الشاعر ؛ ذلك أنّه أخذ منه رمزاً من أسمى رموز الشاعر وأقدسها فانتهك حقّه وأهله حتى أمسى صريعاً عطِشاً قرب شاطئيه ، والفرات ينظر متفرجاً دون حراك ، فهو إذن يستحقّ المجافاة ؛ لأنّه الفرات " سيّد الحرمان " ؛ لذلك اقتصر الشاعر على التغني بدجلة ووصفها فأسماها (سيّدة العطاء) .

وهذا تقويض مفهومي خاص بالشاعر ؛ فالفرات ودجلة ، ثنائيتان لا تنفصلان مذ خلقا ، أما مسألة ذكر أحدهما ومجافاة الآخر ، فهي مسألة متعلقة بمفهومية الشاعر العقيدية إن صحّ التعبير ، ومهما يكن من أمر ، فالشاعر قوّض بمفهومه هذا مرتكزاً كان سائداً فخالفه وخرج عليه ، لا لأجل المخالفة وإنما لفكرة يؤمن بها الشاعر كما أسلفنا .

ثانياً : (إلى المعلّق فوق أهدابي " وطني ") .

" الوطن " هو الثنائية الثانية التي تغنّى بها الشاعر فـــ" الوطن " هو غاية الشاعر ومقصوده ، فهو ذاك (المعلّق فوق أهدابه) ، الذي ما انفكّ يعيش في الشاعر ويعيش الشاعر فيه ، فهو وإن كان مفارقاً له إلاّ أنه يعيش معه بذكرياته ، وهذا واضح من دلالة (تذكرني) التي كرّرها الشاعر في ثلاث فقرات مفصلية تمثّل ذكرياته : (الأب – الأم – الحبيبة) .

عصارة التقويض :

أشرنا في مستهلّ هذه الدراسة الإجرائي إلى أن مجموعة (ما تبقى من أنين الولوج) قوّضت التمركز المفهومي لمصطلح المجموعة ؛ لأنها لم تأت على أي نمط من نمطيه ؛ فهي لم تكن مجموعة لنصوص مستقلة ، بحيث لا يتعلق فهم بضعها على بعضها الآخر ، كما أنها لم تأت على سبيل القصيدة الطويلة كجدارية محمود درويش مثلاً ، فهي لم تكن (شكلاً) عبارة عن قصيدة طويلة شغلت مساحة ما تشغله قصائد المجموعة الواحدة ، بل صاغت لنفسها نمطاً مغايراً يمكن أن أصطلح عليه مركزاً جديداً جمع بين ملامح النمطين السابقين ، فهي بشكلها اعتمدت شكل النمط الأول : أي ضمّت مجموعة قصائد بعنوانات مستقلة ، ولكنها في مضمونها لا يمكن أن تُفهم إلا إذا ربطنا تدليلها بما قبلها وما بعدها ، وعليه فمضمونها جاء على أساس النمط الثاني ، بمعنى أنها كانت مجموعة قصائد مستقلة (شكلا) لكنها مترابطة (مضموناً) .

وقد جاء هيكل المجموعة / القصيدة على نحو البناء الهرمي :

ثنائية : قصيدة ١ ، قصيدة ٢ .

ثلاثية : قصيدة ١ ، قصيدة ٢ ، قصيدة ٣ .

رباعية : قصيدة ١ ، قصيدة ٢ ، قصيدة ٣ ، قصيدة ٤ .

لكن طرفيها بقيا غائبين ، الأول الذي يعدّ المبتدأ ، والأخير الذي يعدّ المنتهى ، وهو ما سيفصح عنه تشريح المحطات الرئيسة لمسيرة هذه المجموعة النصّية .

فالمحطات الحاضرة ، هي (ثنائية الإفضاء)، (ثلاثية التحوّل)، (رباعية التيه)، وهما لم يقصدا بعينهما متناً عند الشاعر، بل ما غاب عنهما ولم يسجّل لهما عنواناً في تلك الأبواب ، هما محطتا (المبتدأ) و (المنتهى) كانا مقصد المركزية في بثّ الشاعر، فالأولى سجّلت بشكل يفهمه المتلقي أنها إهداء ، والإهداء في عرف الثقافة العربية : شيء خارج نصّي ، أي حضوره ليس مفصلياً أو ضرورياً ، لذا ابتدأ عنوان القصيدة بـ (إلى) الذي يتصدّر صياغات الإهداء في النحوية العربية ، والصياغة عينها حضرت في عنوانَي قصيدتَي المنتهى الذي كان مبدوءاً بعبارة (ما تبقّى من أنين الولوج) الذي يشير إشارة مركزية للمجموعة ، إذ كان عنوان القصيدتين مبدوءاً بـ (إلى) : (إلى جدائل سيدة العطاء "دجلة" ، إلى المعلّق فوق أهدابي "وطني"). فالمتن الذي يكشف عن مقصدية الشاعر هما المحطّتان الغائبتان ، أما المحطات الحاضرة بوصفها متناً ، فكانت ممارسة تمويهية من الشاعر ، وهي صياغة تقويضية لما اعتاد عليه المبدع والقارئ العربيان. وعلى الرغم من هذه التركيبة التقويضية لنصوص المجموعة ، يمكن الكشف عن دلالة المحطات الرئيسة الحاضرة على النحو الآتي :

محطة الانطلاق : وتمثّلت بـ (ثنائية الإفضاء) التي كانت انطلاقة غير موفقة لأنها تأسست على مبتدأ غير مبارك تمثّل بذبح المقدّس حقاً (الحسين الرمز) بالمقدّس وهماً (نهر الفرات) ، لذا استبطن هذا الانطلاق مخالفتين :

الأولى : البدء بعدد ٢ في حين الأعداد تبدأ بـ ١ ، لكنها كانت مخالفة مقصودة بفعل ممارسات الواقع ، فالأفعال البشرية تستبطن الثنائيات بأفعالها التي ننظر إليها بأحادية شكلاً ، فالذهاب وإن كان فعلاً أحادياً (شكلا) لكنه يستبطن مضادّه الرجوع (مضموناً) سواء بهاجس الفاعل أو بنيّته ، فالأحادية الفعلية موهمة لأنها لا يمكن أن تكون إلا ثنائية لاستبطانها مضادها بداخلها ، وهو ما كان في ثنائية الإفضاء التي استبطنت محطة (المبتدأ) الأحادية .

الثانية : أنها تصدّرت بومضة شعرية قوامها (لا بدّ لي أن ألج ولو في سمّ الخياط) التي يحيل ظاهرها إلى تناص قرآني مفاده **((إِنَّ الَّذِيْنَ كَذَّبُوْا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوْا عَنْهَا لَا تُفَتَّحُ لَهُم أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلَا يَدْخُلُوْنَ الجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الجَمَلُ فِي سَمِّ الخِيَاطِ))** في حين أنها لم تكن مبنية على دلالة هذه الآية الظاهرة ، بل مبنية على دلالتها الغائبة وهي المستحيل ، فالنصّ يفضي إلى استحالة الولوج ، والنصّ المقوّض يفضي بولوج المستحيل ، لذا جاءت الانطلاقة غير موفقة ؛ بدلالة هاتين المخالفتين.

محطة العيش : وتتمثّل بـــ (ثلاثية التحوّل) التي كانت مرحلة غنية بالتحوّل السلبي ، بدءاً بتاريخية العنف ضد الطهر ومروراً بالخازوق اللفظي ومنشؤه العنف أيضاً ، وانتهاءً بالهجرة إلـــى الطهـــر المطلـــق الممثل بحركة الصوفي في مغادرة المادة نحو المعنى ، فعلى الرغم من ممارسة الشاعر للهجرة الايجابية بقي العنف يطارده ليحقق شرّه المطلق في محاربة الطهر حتى على مستوى التخلي عن كل ما هو مادي لمريـــد المادي .

محطّة الضياع : وتتمثّل بـــ (رباعية التيه) فالتشظي كان مصير كل من يحاول دخول الحياة بقصد الحقّ ، لذا كانت النصوص الأربعة لهذه الرباعية مشحونة بمدلولات الضياع والمـــوت والفنـــاء والتشـــظي ودالاّتها .

المحطة الغائبة : (المنتهى) فإنها قامت على الثنائية أيضاً ؛ إذ تكوّنت من قصيدتين هما (إلى جدائل سيدة العطاء "دجلة" ، إلى المعلّق فوق أهدابي "وطني") ، مما يمكن أن نحكم أن هذه المجموعة قامت علـــى ثنائية تقويضية أيضاً ؛ لأنها انبنت على مبدأ الثنائية في محطتين مهمتين هما (المبتدأ) و (المنتهى) .

مصادر البحث ومراجعه

الورقية

- الأدب الجاهلي : د. محسن عريبي ، دار الفراهيدي ، بغداد ،ط١ ، ٢٠٠٨.
- الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة : د. مشتاق عباس معن ، دار الفراهيدي ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٠.
- أنماط التدليل في شعر السياب (بحث) : د. ميثم رشيد حميد ، مقبول للنشر في مجلة العميد المحكّمة ٢٠١٢.
- الحداثة التكنو ثقافية :. علاء جبر الموسوي ، مطبعة الوزراء – كربلاء / ط١ / ٢٠٠٨م .
- حوار مع جاك دريدا ، كريستيان ديكان ، مجلة الفكر المعاصر ، العددان ١٨ ، ١٩ ، لعام ١٩٨٢.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية : د. عبد الله محمد الغذامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٤ / ١٩٩٨ .
- دليل الناقد الأدبي : د. ميجان الرويلي ، ود. سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي – المغرب ، ط٥ / ٢٠٠٧ .
- السيرة الشعبية للحلاج : رضوان السح ، دار صادر – بيروت .
- شعر التفعيلات : د. عبد الله الفيفي ، دار الفراهيدي – بغداد / ٢٠١٠ .
- ما تبقّى من أنين الولوج : د. مشتاق عباس معن ، مجموعة شعرية صدرت ببغداد ٢٠٠٧ ، أعيد نشرها ضمن الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة.
- مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد : د. مولاي علي بو حاتم ، اتحاد الكتاب العرب بدمشق / ٢٠٠٥ .
- معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة : عبد الله إبراهيم وآخران ، المركز الثقافي العربي- بيروت ، ط١ / ١٩٩٠ .
- مقاربات النص : د. مشتاق عباس معن ، منشورات اتحاد وأدباء كتاب اليمن ، ط١ – صنعاء / ٢٠٠٦ .

الإلكترونية

– قصيدة القناع في الشعر اليمني المعاصر للمدة من (١٩٩٠ – ٢٠٠٥م) www.iwan7.com

– القناع وقناع الإمام الحسين (عليه السلام) في شعر عبد الوهاب البياتي . Amanichacoli@yahoo.com

– ما يشبه البيان : بيان أصدره د. مشتاق عباس معن ، ونشر على شبكة الانترنت .

هوامش البحث

---

(١) دليل الناقد الأدبي / ١٠٧ .

(٢) ينظر : م . ن .

(٣) ينظر : مصطلحات النقد العربي السيماءوي / ٢١١ .

(٤) ينظر : لسان العرب : ٧ / ٢٢٤ .

(٥) ينظر : م . ن . : ١٠ / ٤٧٥ .

(٦) ينظر : م . ن . : ٢ / ٤٩٧ .

(٧) ينظر : معرفة الآخر / ١١٤ ، ودليل الناقد الأدبي / ١٠٨ .

(٨) حوار مع جاك دريدا ، كريستيان ديكان ، مجلة الفكر المعاصر ، العددان ١٨ ، ١٩ ، لعام ١٩٨٢ / ٢٥٤ ، نقلاً عن : معرفة الآخر / ١١٤ ، وينظر : ثوابت الإجراء النقدي (بحث) / ٥ .

(٩) ينظر : الخطيئة والتكفير / ٢٦٣ .

(١٠) ينظر : م . ن . / ٢٦١ – ٢٦٤ .

(١١) الخطيئة والتكفير / ٢٦١ .

١٢- ينظر: ما تبقّى من أنين الولوج : د. مشتاق عباس معن ، مجموعة شعرية صدرت ببغداد ٢٠٠٧ ، أعيد نشرها ضمن الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة.

(١٣) ينظر : الأدب الجاهلي : د. محسن عريبي : ٦٠ ، دار الفراهيدي ، بغداد ، ٢٠٠٨. وما يشبه البيان (الملحق) .

(١٤) (قصيدة العمود الومضة) : اتجاه تجريبي دعا إليه الشاعر (مشتاق عباس معن) في التسعينيات من القرن الماضي ، وبدأ يؤسّس له نقدياً بعد أن طرح مجموعة نصوص على هذا الشكل في كتابات مختلفة كما في كتابه :

" مقاربات النص " . وكتب بعض النقاد عن هذه السمة التجريبية بوصفها نسقاً مغايراً لما كان سائداً في نظرية الأدب والنظرية النقدية العربيتين ، كما عند الناقد الدكتور (علاء جبر الموسوي) في كتابه : " الحداثة والتكنو ثقافية " ، والناقد والشاعر السعودي الدكتور عبد الله الفيفي في كتابه : " شعر التفعيلات " . وقد أصدر في ذلك الشاعر رؤيته ببيان نشر على شبكى الانترنت بعنوان " ما يشبه البيان " .

(١٥) ينظر : أنماط التدليل في شعر السياب (بحث) / ٩-٢٠ .

(١٦) ينظر : القناع وقناع الإمام الحسين (عليه السلام) في شعر عبد الوهاب البياتي / ١ . Amanichacoli@yahoo.com ، وقصيدة القناع في الشعر اليمني المعاصر للمدة من (١٩٩٠ - ٢٠٠٥م) www.iwan7.com .

(١٧) ينظر : السيرة الشعبية للحلاج ، ومأساة الحلاج (مسرحية) / ١٢٣ .