القصدية بصفتها شرطاً للتأويل
في نصوص (الأسود والأبيض)
للشاعر عبد المنعم القريشي/دراسة دلالية

م.د. باسم عبد الحسين راهي الحسناوي
قسم اللغة العربية/ الكلية التربوية المفتوحة/ فرع النجف

Intentionality as a Prerequisite for Interpreting the Poetic Texts (Black and White) of the Poet Abdel Moneim Al-Quraishi: a Semantic Study

Lect. Dr. Basem Abdul-Hussein Rahi Al-Hasnawi
Department of Arabic Language/ Open Educational College/ Najaf Branch

ملخص البحث

يشكل الغموض في الشعر العربي الحديث ظاهرةً عامةً لا يقتصر وجودها في قصيدة النثر على وجه التحديد، فهي موجودةٌ في القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة كذلك، إلا أنها تتركز بشكلٍ لافتٍ في قصيدة النثر، حتى آلَ الأمر إلى حدوث قطيعة مؤكدة بين هذا النمط من الشعر والجمهور، وعلى هذا الأساس، فإن الهدف الرئيس لهذا البحث هو إثارة هذه القضية الشائكة، ومعالجتها من خلال تسليط الضوء على أهم إشكالية تتعلّق بفهم النص الشعري في العصر الحديث، وهي إشكالية التأويل، لبيان أن تأويل النص الشعري لا يمكن أن يكون فوضوياً ومجانياً إلى حدّ أن تكون جميع التأويلات المتناقضة والمتضاربة صحيحة ومقبولة، بل لا بد أن تكون ثمة معايير يتمّ الاحتكام إليها لتفضيل تأويل على آخر، أو لرفض بعض التأويلات التي لا تنسجم مع الفضاء الدلالي العام للنص؛ لأننا نعلم علم اليقين أن العملية التأويلية للنص الشعري إن لم تسر في هذا الاتجاه فإن النتيجة الحتمية هي أن يفقد الإبداع الشعري مبرر وجوده من الأساس، ولقد اخترنا ديوان ((الأسود والأبيض) للشاعر العراقي عبد المنعم القريشي، ليكون أنموذجاً تطبيقياً لهذه الدراسة.

Abstract

Ambiguity in modern Arabic poetry is a general phenomenon that is not restricted to the prose poetry in particular. It is present in the metrical poetry and the free poetry as well, but it is remarkably concentrated in the prose poetry, until a definite rupture occurred between this type of poetry and the audience. Accordingly, the main aim of this paper is to raise this disputed issue, and address it by highlighting the most important problems related to understanding the poetic text in the modern era. This is the problem of interpretation in order to show that the interpretation of the poetic text cannot be chaotic and free to the extent that it is all contradictory and conflicting interpretations are valid and acceptable. Rather, there must be criteria to be invoked to favor one interpretation over another, or to reject some interpretations that are not in harmony with the general semantic space of the text. We know with certainty that if the interpretive process of the poetic text does not go in this direction, the inevitable result must be that poetic creativity loses its justification for its existence from the ground up. We have chosen the book of poetry entitled ((Black and White) by the Iraqi poet Abdul Moneim Al-Quraishi, to be the data of analysis for this study.

المقدِّمة

الإشكالية المركزية لقصيدة النثر ليست في كونها شكلاً جديداً من أشكال الكتابة الشعرية، بل في كونها تستخدم لغةً شعريةً تشكل قطيعةً واضحةً مع اللغة الشعرية المستخدمة في التراث الشعري القديم، والكثير من نماذج القصيدة الشعرية الموزونة، هذه هي الإشكالية الرئيسة التي يجب معالجتها في الدراسات النقدية التي تتناول موضوع قصيدة النثر الحديثة، ومن هنا فإنني في هذا البحث المختصر، رأيت أن أقارب هذه الإشكالية مقاربةً موضوعية، من خلال الحديث عن فلسفة التأويل الخاصة بقصيدة النثر، وعن نقاط الضعف ونقاط القوة فيها، متخذاً من هذه المقاربة سبيلاً للانفتاح على أحد شعراء قصيدة النثر، وهو الشاعر العراقي عبد المنعم القريشي، من خلال ديوانه الصادر حديثاً بعنوان (الأسود والأبيض)، إذ يصلح هذا الديوان أن يكون مجالاً تطبيقياً ناجحاً؛ لما يحمله الباحث من قناعاتٍ ورؤى وتصورات في هذا الجانب، وعلى هذا الأساس، جاء تقسيم البحث على مقدمة وتمهيد ومباحث ثلاثة، أما التمهيد فقد تحدثت فيه حديثاً استطرادياً عاماً عن نشأة قصيدة النثر، وما يميزّها عن القصيدة التقليدية الموزونة، وتناولت في المبحث الأول ظاهرة الغموض في القصيدة العربية المعاصرة بالدراسة المختصرة، أما المبحث الثاني فقد خصصته للحديث عن مسألة إنتاج الدلالة في قصيدة النثر المعاصرة، ليكون المبحث الثالث مجالاً للحديث عن التجربة الشعرية الناجحة للشاعر العراقي عبد المنعم القريشي، من خلال ديوانه المذكور آنفاً، على أن الخاتمة تضمّنت ذكر أهمّ النتائج التي توصّلت إليها، ولا بدَّ من التنبيه في هذه المقدمة إلى أن موضوع الدراسة يتطلّب جهداً أوسع وأكثر

تشعباً وتركيزاً وإحاطةً من الجهد المبذول في هذا البحث المختصر، وعلى هذا الأساس، فإن الخلّل الذي يمكن أن يشخِّصه القارئ في الكثير من تفاصيل البحث، إنما يعزى إلى كون هذا البحث لا يستطيع في المساحة الضيقة المخصصة له الإحاطة الشاملة بكل الإشكاليات التي لها صلةٌ أكيدةٌ بهذا الموضوع، ناهيك عن اعترافي المؤكد بحالَتَي القصور والتقصير الذاتيَّينِ في هذا السِّياق.

التمهيد

لا شكَّ أن الحديث عن قصيدة النثر حديث شائك وطويل ومعقَّد، فمنه ما يتعلَّق بشرعية وجودها بصفتها شكلاً شعرياً مبتكراً في العصر الحديث[1]، ومنه ما يتعلَّق بصراعها التاريخي مع الأشكال الشعرية الأخرى، ومنه ما يتعلَّق بالبنية اللغوية التي تستخدمها قصيدة النثر، تلك البنية اللغوية التي استدعت أن تكون قصيدة النثر على هذا القدر الكبير من الغموض، كما استدعت الحديث عن الانفتاح الدلالي في قصيدة النثر، إذ يشترط في انفتاح قصيدة النثر على الدلالات المتعدِّدة أحياناً أن يكون النصُّ الشعري نفسه قابلاً للانفتاح على دلالاتٍ محدَّدة من دون غيرها، وفي أحيانٍ أخرى لا يشترط بعض شعراء قصيدة النثر ونقادها ذلك، بل يكفي أن يقوم القارئ بإضفاء الدلالات التي يريد وإن كانت متناقضة على النصِّ الشعري، لتحقيق القدر الأعلى من الثراء المعنوي للنص، أما ما يتعلَّق بالجانب الأوَّل فليس يعنينا الآن في شيء، وإنَّ الحديث عنه يمكن أن يكون مؤجَّلاً إلى مناسباتٍ أخرى غير هذا البحث، وأما الحديث عن الجانب الثاني، فإنما يتمُّ الحديث عنه بعد الانتهاء من معالجة مسألة شرعية وجودها بصفتها شكلاً شعرياً يتمتَّع بالكثير من مزايا الإبداع، فإذا

تمَّ الانتهاء من هذه القضية، أمكن الحديث عن القضية اللاحقة المتعلّقة بإشكالية صراعها التاريخي مع سائر الأشكال الشعرية، ليتضّح في النهاية أنه كان صراعاً بلا مغزى إيجابيٍّ معقولٍ في أغلب التفاصيل المتعلّقة بذلك الصراع، وعلى كلِّ حال، فإنَّ الحديث عن هذه القضية ليس من مهمة هذا البحث كذلك، إنما المهمُّ هو الحديث عن الإشكالية الثالثة المتعلّقة بالانفتاح الدلالي لقصيدة النثر، فهل يمكن لهذا الانفتاح الدلالي أن يكون مجّانياً واعتباطياً إلى ذلك الحدِّ الذي يسمح للقارئ أن يضفي على النصِّ الدلالة التي يريد من دون أن تفرض البنية اللغوية للنصِّ محدِّداتٍ على عملية التأويل التي ينجزها القارئ، أم انَّ الأمر هو على النقيض من ذلك، إذ إنَّ البنية اللغوية للنصِّ لها الحقّ في أن تفرض على القارئ تلك الاشتراطات والمحدِّدات.

المبحث الأوَّل

ظاهرة الغموض في القصيدة المعاصرة

لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّنا لسنا من أولئك الذين يتحمَّسون لقصيدة النثر في مقابل الغضِّ من قيمة القصيدة الموزونة، بنمطيها العمودي والتفعيلة، إذ لا قيمة وفق النظرة الفاحصة لكلِّ تلك الصفحات الكثيرة التي سوَّدها المداد حول تفضيل شكلٍ شعريٍّ على آخر، بل العبرة كل العبرة في أن يكتب الشاعر نصَّه الشعري، ويرتقي به إلى مستوى الفرادة والتميّز والإبداع، هذا هو المهمّ في الحقيقة، وليس المهمّ أن يقدم الشاعر على التخلّي عن شكلٍ شعريٍّ يبدو في نظر بعض الشعراء والنقاد تقليدياً فاقداً لشرعية الاتصّاف بالحداثة الشعرية من وجهة نظر شخصية، ليكتب نصاً شعرياً آخر يتصّف بهذه الحداثة المزعومة، إذ الإبداع الشعري لم يحدد لنفسه شكلاً شعرياً معيناً ينفي ما عداه عبر التاريخ،

بل كانت الأشكال الشعرية توجد دائماً في تجاورٍ يثمر تفاعلاً وتكاملاً كبيرين في الكثير من الأحيان، وأمامك تاريخ الشعر العربي لتعرف أن الموشح عندما تمَّ إبداعه في الأندلس، لم ينف ما عداه من الأشكال الشعرية التي كانت تتمتع بالرسوخ الزماني قبل أن يوجد الموشح نفسه، كالقصيدة العمودية، وكذلك قصيدة التفعيلة في العصر الحديث، لم تأت لتقوم بإلغاء القيمة الفنية الراقية للقصيدة العمودية، بدليل أن أهمَّ شعراء قصيدة التفعيلة في القرن الماضي، لم يتخلّوا عن كتابة الشعر العمودي، بذريعة أنهم اخترعوا شكلاً شعرياً جديداً، بل أضافوا هذا الشكل الشعري الجديد المخترع إلى الأشكال الشعرية السابقة، وفتحوا المجال واسعاً أمام عملية الإبداع في جميع تلك الأشكال الشعرية بلا صراعٍ أو نزاع.

المشكلة ليست في أن ننحاز إلى قصيدة النثر أو إلى القصيدة العمودية أو إلى قصيدة التفعيلة، فالجمال الشعري ومغامرات الخيال يمكن أن توجد في جميع هذه الأشكال، كما أن أرقى التجارب الشعرية والحدسية والخيالية يمكن أن نتلمس وجودها في القصائد العمودية للجواهري ونزار قباني وإيليا أبي ماضي وغيرهم من شعراء القصيدة العمودية، كما يمكن تلمُّس وجودها في شعر التفعيلة الذي كتبه محمود درويش وخليل حاوي وغيرهما من شعراء التفعيلة، ويقال الكلام نفسه في سياق الحديث عن قصيدة النثر التي كتبها محمد الماغوظ وإنسي الحاج وأدونيس وغيرهم من شعراء قصيدة النثر، فيمكن أن توجد أرقى تجليّات التجربة الشعرية في الشعر الذي كتبه هؤلاء، من دون أن يكون الشكل أو القالب الشعري عائقاً من دون تحقيق ذلك، إلا أن جهداً كبيراً مع الأسف بذله الشعراء والنقاد في سياق الصراع

بين الأشكال الشعرية، حاول كلُّ فريقٍ من خلاله إقصاء الفريق الآخر، وإلغاء ما له من قدرةٍ خارقةٍ على الإبداع، وهو ما تمَّ تجاوزه في المراحل اللاحقة، إذ بات من الطبيعي جداً أن تجد الشاعر الحديث يكتب الأشكال الشعرية الثلاثة، من دون أن يجد نفسه معنياً بما قيل أو يقال في هذا السياق.

لعلَّ ما يمتاز به النصّ الشعري الحديث عن غيره هو تلك الخاصية الفريدة التي تتوفَّر في النصوص الشعرية الحديثة أكثر من غيرها، وهي خاصية الانفتاح الدلالي للنصِّ الشعري على مختلف المعاني والتأويلات الباطنية، ومن الطبيعي أن يتجه النص في هذه الحال إلى توظيف الرمزية بصفتها اتجاهاً في كتابة النصّ، وعلى هذا الأساس، فإن الشعر الحديث على وجه العموم اتجه نحو هذا التوظيف أكثر من الشعر القديم، على الرغم من أن الرمزية لم تكن غائبةً بصفتها وسيلةً إجرائيةً في كتابة النصّ على مستوى الشعر القديم كلِّه، فمن المعلوم أن الشعر الإشراقي والصوفي كان يتخذ من هذه الإجرائية وسيلةً للتعبير عن تلك المعاني الحدسية والشهودية التي لا يمكن الإفصاح عنها باللغة العادية، إلا أن الشعر الحديث انفتح أكثر على توظيف الرمز لتكثيف المعاني في النصِّ الشعري، وانفتاحه على العوالم اللانهائية للدلالات، ممّا يجعل النصَّ الشعري عبارةً عن طبقاتٍ من المعاني الظاهرية والباطنية التي يتفاوت القراء في اقتناصها، كلٌّ بحسب ما يتمتَّع به من مسبقاتٍ ذهنيةٍ وثقافيةٍ ترسم له مسارات التأويل أثناء القراءة[٢].

منذ البداية كان للرموز والأساطير حضورٌ قويٌّ في فضاء قصيدة النثر، إذ كان لها أثرٌ كبيرٌ في تحويل قصيدة النثر إلى كتلةٍ لغويةٍ غامضةٍ، قطعت جسور التواصل مع القارئ، وجعلته يقف حائراً أمام النص، إذ يرى

جملاً وتراكيب لا عهد له بها في ما تعوَّد قراءته من شعرٍ في السابق، ليس على صعيد الشعر التراثي القديم فقط، بل على صعيد ما تعوَّد قراءته من قصائد تتسّم بالحداثة كذلك، كما هو الحال مع أغلب شعر التفعيلة الذي كتبه شعراء مجددون في مختلف البلدان العربية، وهو ما جعل من عملية التلقي عمليةً صعبةً ومعقدةً للغاية، تكاد تكون أكثر صعوبةً وتعقيداً من عملية إبداع النصِّ الشعري نفسها، فالنص الشعري الجديد المتحرر من الوزن والقافية معاً، نصٌّ شعريٌّ يتسّم بالغرابة في استعمال اللغة المفارقة للواقع من جانب، وفي ما يتضمّنه من فلسفةٍ حياتيةٍ وفنيةٍ ليست مألوفةً في الموروث الشعري القديم والحديث على السواء، ومع ذلك، فإن مثل هذا النصّ لم يفقد القدرة كلياً على التواصل مع النخب الثقافية التي كانت تتحمَّس لهذا النمط من الشعر، على أساس أنه قابلٌ للتأويل مع بعض الاشتراطات التي لا بدَّ من تفعيلها أثناء عملية التلقي، ولهذا استطاعت قصيدة النثر أن تثبت من خلال تلك النصوص الغنية بالدلالات الباطنية العميقة، أنها جديرةٌ بأن يكون لها حضورٌ فاعلٌ ومؤثرٌ في الأوساط الأدبية، حتى وإن فشلت في مسعاها العبثي إلى إلغاء أهمية الأشكال الشعرية الأخرى، انطلاقاً من النرجسية المبالغ فيها لدى كتاب قصيدة النثر في تلك المراحل الأولى التي وجدت فيها قصيدة النثر بصفتها شكلاً حداثياً جديداً من أشكال الإبداع الشعري، وليس الشكل الشعري الوحيد بطبيعة الحال.

الحقيقة أن الغموض صفةٌ ملازمةٌ للنصِّ الشعري[٣]، بما أن لغة الشعر لا بدَّ لها أن تكون لغةً استعاريةً مجازيةً رمزية، فالنصُّ الشعري واضح الدلالة غالباً ما يكون فاقداً للرصيد العالي من الشعرية الحقيقية، كما يجب

أن نشير إلى أن وعي الناقد العربي القديم بهذه القضية كان موجوداً بقوَّة، كما نلمس ذلك في العديد من الفقرات التي تحدَّث بها الجرجاني، فقد أشار في العديد من الفقرات إلى أن "المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلَّ وألطف، وكانت به أضنَّ وأشغف"(٤).

لكن وجه الاختلاف بين الغموض الذي كان النقد العربي القديم على وعي به، والغموض الموجود في قصيدة النثر، هو:

أوَّلاً: أن الغموض كان نابعاً من الكتلة الاستعارية والمجازية في النصِّ الشعري، فتكون الصلة بين النصِّ الشعري والواقع موجودة، بينما لا يكون الغموض في قصيدة النثر، نابعاً من هذه البنية الاستعارية المجازية فقط، بل هو نابعٌ أيضاً من انقطاع الصلة بين النصِّ الشعري والواقع، ففي النصِّ الشعري الموروث والنصوص الشعرية الجارية على منوالها، ثمة إحالة في النص الشعري على عالم واقعي مفارق للبنية الاستعارية المجازية، يمكن التوصل إليها من خلال التأويل، أما في القصيدة الحديثة، فغالباً ما لا توجد هذه الإحالة؛ لأن اللغة في النص الشعري الحديث تحيل المؤوِّل إلى ذاتها، وليس إلى واقع خارجي مفارق لها، مثل هذا الغموض لا قيمة له، ما لم يقترن بمزاوجة بين الحالتين، فتحيل بعض الرموز إلى واقع يفهمه القارئ بآلية التأويل، فتكون هذه الإحالات بمثابة مصابيح تضيء النفق المظلم في النص، ويتمّ تأويل تلك الرموز التي لا تحيل إلى هذا الواقع على أساسها؛ لأن هذه الثانية قابلةٌ للتأويل في جميع الاتجاهات، هذا هو الأصل فيها، وبما أن هذه الحالة ليست معقولةً ولا هي ذات جدوى، إذ لا بدَّ من ترجيح

تأويل على تأويل، ليس على أساس الخلفيات المعرفية للقراء فقط، بل على أساس الإمكانات اللغوية الموجودة في النص، فلا بدَّ من إنجاز عملية الترجيح بين التأويلات المتاحة بشكلٍ لانهائي، على أساس تلك الرموز التي أحالت إلى الواقع، وتحوَّلت إلى بؤرٍ للمعنى المركزي العامّ في النصّ[٥].

ثانياً: إنَّ الغموض وإن كان موجوداً في الشعر العربي القديم، لم يكن طاغياً بحيث يشمل النص الشعري كلَّه، بل كانت بعض الأبيات الشعرية في القصيدة متسمةً بالغموض، أما سائر الأبيات فهي واضحةٌ لا تحتاج إلى جهدٍ كبيرٍ من القارئ ليفهم المعنى المقصود للشاعر، وعلى هذا الأساس فإنَّ الغموض في الشعر العربي القديم كان قليلاً بالقياس إلى نسبة الوضوح فيه، وعلى وجه الإجمال يمكن أن نقول إنَّ أشدَّ النصوص الشعرية القديمة غموضاً، تعدُّ أكثر وضوحاً، وأقرب منوالاً من النصوص الشعرية الحديثة، التي تفضِّل عادةً أن يلفَّها الغموض من البداية إلى النهاية كما هو معلوم[٦].

المبحث الثاني

إنتاج الدلالة في قصيدة النثر المعاصرة

القصيدة الشعرية هي نص لغوي في نهاية الأمر، وبما أنها كذلك فإن وظيفتها أن تحافظ على المهمة الأولى للغة، وهي التواصل بين صاحب النص والمتلقي، ولا يغير في الموضوع شيئاً أن تكون آلية التواصل في حال القصيدة إنما يتمّ عبر آلية مباشرة أو آلية تأويلية غير مباشرة، فمن الطبيعي أن القارئ عندما يقدم على قراءة نص معيّن، أن يريد من هذا النص تحقيق تلك الغاية، وبالفعل كانت هذه المهمة متحققة إلى حدّ كبير في النص الشعري التراثي، والنص الشعري الجديد الذي أنتجه جيل الرواد من شعراء التفعيلة، وعدد لا بأس به من شعراء قصيدة النثر كذلك، كالشاعر محمد الماغوط على

سبيل المثال، فالسؤال هو هل حققت قصيدة النثر في أغلب نماذجها هذا الشرط، فكان التواصل بين الشاعر والقارئ متاحاً وممكناً، أم أن التواصل كان مستحيلاً على هذا الصعيد؟

الحقيقة هي أن أغلب النماذج الشعرية التي تندرج تحت مسمى قصيدة النثر لا تحقق هذا الشرط، بل لا تفكر في تحقيقه على الإطلاق، وربما كانت ثمة فكرة شائعة بين شعراء قصيدة النثر مفادها أن النص الذي يحقق شرط التواصل بين الشاعر والقارئ إنما هو نصٌّ فاشل، فأول علامة للنص الشعري المتميّز هي أن يكون غير مفهوم في نظر القارئ، وإلا كان نصاً متهافتاً لا يستحق الاهتمام، وعلى هذا الأساس، فإن أرقى نماذج الشعر العمودي إنما هي نماذج فاشلة ؛لأنها تتواصل مع القارئ ضمن آلية الفهم المباشر، أو ضمن آلية أرقى قليلاً، تتمثّل في العملية التأويلية البسيطة التي ينجزها القارئ، ومن هنا لم تكن تلك النماذج الشعرية موضع اهتمام شعراء قصيدة النثر الحديثة في الغالب، وكذلك يقال الكلام نفسه في سياق الحديث عن قصيدة التفعيلة، فحتى لو كانت قصائد السياب أو محمود درويش على سبيل المثال، تمثّل أرقى نماذج قصيدة التفعيلة في الشعر العربي الحديث، فإنها لا ترقى إلى مستوى قصائد نثر عادية كتبها شعراء عاديون، لا لشيءٍ إلا لأنها منفتحة في دلالاتها على ذهنية القارئ ضمن عملية تأويلية بسيطة من السهل على القارئ إنجازها في معظم الأحوال.

غالباً ما يتذرَّع شعراء قصيدة النثر الذين يبدون تطرفاً كبيراً لفوضوية الدلالة في النصوص التي يكتبونها، بأن التطورات التي حصلت في المجتمعات البشرية نتيجة الثورة الصناعية وما تلاها من تغييرٍ في البنى الثقافية العميقة للمجتمعات الحديثة،

هي السبب وراء استحداث قصيدة النثر، وهي التي فرضت عليها أن تكون على هذه الشاكلة من الصياغة الشعرية المعقدة، والفاقدة للمعنى، أو قل الفاقدة للمعنى بصفته يمثل وجوداً متضمّناً في النصّ، وعلى حدِّ تعبير أحد الكتاب فإن قصيدة النثر"هي صورة فوق البنفسجية للانفعالات في تعبيرها اللغوي الذي يقوم على رجّ اللغة للنفاذ من الممرات نحو دلالات جديدة تتيح للقلق وللمشاعر والأفكار والصور الرائجة أن تتحول من حالة الركود، إلى وضع لا انتظام فيه ولا ركود للأنساق، كما هو حال الفكر والمعرفة"[٧]، فإن هذا الكلام لا يبدو مقنعاً في الحقيقة، حتى في حالة لجوئهم إلى الاستشهاد بالتجربة الصوفية أو الإشراقية، إذ يمكن أن يقال في هذا السياق:

١- انَّ اللغة الصوفية أو الإشراقية بعيدة كل البعد عن عبثية الدلالة، كما هو الحال في الكثير من نماذج قصيدة النثر، لأنَّ الإشراقي يؤمن بمجموعة من المبادئ والأفكار التي تتألف منها منظومة التفكير الإشراقي، وينطلق منها إلى تكوين منظومة مفاهيمية يتعقل من خلالها الوجود، وهي مفاهيم تتميّز بالخصوصية المفرطة، إذ تبدو في نظر الآخرين خالية من المعنى، إلا أنها في الحقيقة مشحونة بالمعاني والدلالات المركزة المنظمة في نظر الإشراقي نفسه، وفي نظر من يؤمن بتلك المقاربات الإشراقية للوجود كذلك، فهي ليست ذات معنى فقط، بل هي تتضمّن أرقى المعاني وأكثرها تنظيماً في السياق العام لمنظومة الفكر الإشراقي[٨].

وعلى النقيض من ذلك ما يدَّعيه شعراء قصيدة النثر غالباً، من أن العبارات الشعرية لا تولد لتكون متضمنّة للمعنى أصلاً، إذ المعنى مؤجل بانتظار أن يأتي القارئ ويقوم بعملية التأويل الخاصة به حسب ما هو موجود في ذهنه من خلفيات معرفية

وثقافية، فيضفي على هذه العبارات المعاني المناسبة له، تلك المعاني التي يقف النصّ حيادياً إزاءها، فليس له سلطة من أي نوع على القارئ إذا ما أراد أن يضفي على النص الدلالات المتناقضة أو المضطربة، بل يفضل النص في الكثير من الأحيان أن يكون القارئ سلبياً أيضاً، فلا يبحث عن معنى، ولا يضفي أية دلالة على النص، بل عليه أن يتذوق النص تذوقاً غير مستند إلى شيء خارج اللغة والأسلوب الأدبي الذي انتظمت به العبارات، حتى تكوَّن منها النص الشعري في النهاية، وأين هذا من المقارنة بالنص الصوفي أو الإشراقي المتضمّن للمعاني والدلالات الدقيقة، حتى كتبت شروح معرفية ضخمة على شعر ابن العربي، أو على شعر ابن الفارض، فضلاً عن الكتابات الإشراقية النظرية المنظمة لعلماء الإشراق على مرِّ التاريخ.

٢-في الاقتباس السابق إشارة مهمة إلى أن فوضى الدلالة في قصيدة النثر ليس منبتّاً عن حالة عامة موجودة في الفكر والمعرفة الغربيين، ونحن نعلم أن التطور في مسارات الفكر الغربي وصل إلى مرحلة البنيوية وما بعدها من مدارس التلقي حتى الهرمنيوطيقا، وقد تأثرت كل معارف العصر، لا سيما في الفضاء الغربي، بهذه المدارس التأويلية التي تستند في الدرجة الأساس إلى مقولة ((موت المؤلف))، إذ لا يبدو الحديث عن وجود مقصدية للمؤلف معقولاً مع هذه المقولة، بل التعويل كل التعويل على فاعلية التأويل التي يقوم بها القارئ المحمَّل بخلفيات معرفية وثقافية متضاربة ومتضادَّة في الكثير من الأحيان، فيكون القارئ حراً في إضفاء أية دلالة يريد على أي نصٍّ يشاء، من دون أن يكون لمؤلف النص ولا للنص نفسه حق الاعتراض عليه، أو رسم مسار التأويل في الأقل، وحسب غادامير فإنَّ العمل الإبداعي

لا يعبر عن واقع حياة المؤلف، أو عن عواطفه، وبتعبيره الخاص فإن النصّ "لا يُفهم بما هو تعبيرٌ عن حياة، بل بما يقوله حقاً"(٩).

المعروف أن الناقد البنيوي رولان بارت هو الذي أثار هذه القضية عندما نشر مقالة موجزة أثارت جدلاً كبيراً في الأوساط الثقافية تحت عنوان ((موت المؤلف))، إذ أعلن رولان بارت في مقالته هذه موت المؤلف مركِّزاً على ميلاد القارئ، فقد هبط بقيمة مؤلف النص إلى أدنى مستوى، في مقابل الإعلاء من القيمة الاعتبارية للتأويلات اللانهائية التي ينجزها القراء بمعزلٍ تامٍّ عن سلطة المؤلف، بزعم أن إعلان موت المؤلف، أو قل إبعاده بشكلٍ كاملٍ عن المشهد التأويلي للنصّ، من شأنه أن يمنح القارئ حريةً أكبر في أن يشعر بلذة القراءة، وفي أن يكتشف الكثير من الخبايا في النصّ من دون رقابةٍ من أية سلطة مفترضة خارج النص، والحق أن رولان بارت ليس هو أول من تحدث بهذا الموضوع، فقد كان البنيويون جميعاً يؤمنون إيماناً عملياً بهذه المقولة، وينطلقون منها في عملية تحليل النصوص، إذ إن الأساس الحقيقي لهذه المقولة موجودٌ في التنظيرات اللسانية لدى دي سوسير الذي نظر الى النص بصفته "شبكة من عناصر الاتصال اللغوية، لذلك فإن خير وسيلة لمقاربة هذا النص هي الانطلاق من مصدره اللغوي، أي من بنيته الداخلية"(١٠).

لكن يمكن أن يقال إن رولان بارت له الفضل في بلورة هذه المقولة بلورةً اصطلاحيةً جعلت منها مداراً للحديث في الأوساط الأدبية والنقدية بعده، كما أن البنيوية قبل رولان بارت ألغت القيمة الاعتبارية للمؤلف، كما ألغت القيمة الاعتبارية للقارئ أيضاً، للتركيز على القيمة الاعتبارية للنصوص، والأنساق اللغوية التي

تهيمّن عليها، أما مع رولان بارت، فقد تمَّ الإبقاء على عدم اعتبارية المؤلف، إلا أنه نقل مركز الاهتمام من النص إلى القارئ، فصارت القيمة الاعتبارية التي تُمنح للقارئ مع رولان بارت أكبر بكثير ممّا هي عليه مع البنيويين السابقين عليه، فما الذي أراده رولان بارت من خلال طرح هذه النظرية؟

ما أراده رولان بارت من هذه النظرية هو "إقصاء مركزية الذات وإحلال مركزية اللغة، مهمِّشاً الذات، معظماً اللغة، منتصراً لنهجه البنيوي، مقدِّماً اللغة على الذات، معتبراً أن اللغة هي التي تتحدث لا المؤلف، وأن تكتب هو أن تصل مرحلةً تكون فيها اللغة هي الفاعلة وليست الذات"[١١].

ويمكن أن يقال إن رولان بارت أراد أن ينفتح النص على الدلالات اللانهائية بلا حدود، فيكون المعنى سيالاً بحسب ما تكون عليه الخلفيات الفكرية والثقافية والإيديولوجية للقراء اللانهائيين أيضاً، فلا تفرض عليه أية قيود في إضفاء أية دلالات يريدونها على النصوص، لا من المؤلف ولا من النص نفسه؛ لأن النص ليس إلا كتلة لغوية مجازية منفتحة على عدد لانهائي من الدلالات، وإذا كان النص عبارة عن مجاز مطلق، كان الحديث عن دلالاتٍ منضبطةٍ حديثاً في الفراغ كما هو واضح.

ومن هنا، لا اعتراض على مقولة ((موت المؤلف)) بصفتها تمثّل اسلوباً إجرائياً ينفع القارئ في عملية تأويل النصوص تأويلاتٍ موضوعيةً لا تتأثر بالمكانة الاجتماعية أو الثقافية أو أي اعتبار آخر يتمتع به المؤلف، فيكون ذلك عائقاً أمام القارئ من دون أن ينجز عملية التأويل بمنهجية موضوعية، إنما الاعتراض على تجريد النص نفسه من هذه السلطة، لا سيما مع مدارس التأويل التي تعنى باستجابة القارئ وصولاً إلى مرحلة الهرمنيوطيقا

الفلسفية التي مثّلها كلٌّ من هايدغر وغادامر، لتكون السلطة المطلقة للقارئ وأحكامه المسبقة، "بناءً على ذلك فإنه ليس للأثر معنىً واحد، بل هو مبتلى بتكثر المعاني، وعملية تفسير الأثر وفهمه ذاهبة لا إلى نهاية"(١٢)، فلا بدَّ من أن تكون تلك الأحكام المسبقة منقَّحة من جانب، ولا بدَّ أن تكون للقوانين اللغوية الحاكمة على بنية النص سلطة على عملية التأويل التي ينجزها القارئ من جانبٍ آخر.

المبحث الثالث

الانفتاح الدلالي في نصوص (الأسود والأبيض) لعبد المنعم القريشي

من المهامِّ الرئيسة للشعر الحديث أن يقاوم أشكال تسطيح اللغة كافة، ولن تحصل مثل هذه الغاية إلّا من خلال الحفر العميق في أغوار اللغة، ومحاولة تثويرها من الداخل، إذ تبرز إمكاناتها من مجال الوجود بالقوة إلى مجال الوجود بالفعل، كما تتطلّب هذه الغاية أن يقوم الشعر بإعادة تخليق التراكيب اللغوية من جديد، إذ تبدو صادمةً ومفاجئةً في الكثير من الأحيان، إلى حدٍّ أنها تحقق نسبةً عاليةً من الغموض في النصِّ الشعري، وهو ما يجعل مسألة التواصل بين القارئ والنص الشعري الحديث محفوفةً بالمخاطر على الدوام، فترى القراء يشكون دوماً من صعوبة الشعر الحديث، على الرغم من أن المفردات التي يتكون منها نسيج النص الشعري مألوفة ومستساغة في حدّ ذاتها، لكن اندراجها في سياقات كلامية غريبة خاصة في الشعر الحديث هو ما يجعل من دلالتها غامضة إلى حدّ بعيد في نظر القارئ، وفي هذا السياق يقال إن اللغة الشعرية لا تحيل على شيء، أي أنها لا تسمي الأشياء في وجودها الخارجي المتعيّن، في حين يشترط الكثير من القراء أن يوجد في أي كلام بما في ذلك الكلام الشعري هذا الشرط، أي شرط

الإحالة على الأشياء وتسميتها في تعيناتها المختلفة، ويعتبرون أن هذا هو السبب في إحداث القطيعة وصعوبة التواصل بين القراء والنص الشعري المتسّم بالحداثة، على أن شرط الإحالة لا بدَّ من حصوله في اللغة الشعرية، خلافاً لما يعتقده العديد من شعراء ونقاد الحداثة، لكن ليس بالطريقة التي تحقق فيها اللغة العلمية أو العادية الإحالة على مسمياتها المتعينّة في الخارج، بل غالباً ما تكون الإحالة في اللغة الشعرية على تعيناتٍ ذهنيةٍ تخيليةٍ لا يشترط فيها أن توجد مشخصاتها في العالم الخارجي، لكنها موجودةٌ في فضاء النص أو قل في عالم الخيال، فيكون الذهن بما لديه من إمكانية على التخيّل قادراً على التعامل مع هذه الصور والعوالم الخيالية المبتكرة بوسيلة الخيال، وهذا وحده كافٍ للحديث عن وجود عالمٍ دلاليٍّ مشخصٍ في النص الشعري، يكون القارئ مشاركاً فيه لمؤلف النص في خلق هذه الدلالة وتوجيهها الوجهة المتعيّنة التي تختلف من قارئٍ إلى آخر، بحسب ما تكون عليه المرجعيات الثقافية والفكرية والشعورية والعاطفية لكلٍّ منهم، وتلك هي المسألة المهمة التي اتخذت منها الأبحاث التأويلية والهرمنيوطيقية المعاصرة محوراً هاماً للعديد من الأبحاث[١٣].

تأسيساً على هذا، فإنَّنا يمكن أن نحقق الانفتاح الدلالي في النصِّ الشعري عموماً، وفي قصيدة النثر على وجه الخصوص، من خلال هذه النظرة المنفتحة على تلبية الاشتراطات الفنية لبناء قصيدة النثر، وعلى اشتراطات التلقي في الوقت نفسه، فلا بأس في أن نلتزم بالمعنى العامّ لموت المؤلف، ليكون هذا الالتزام وسيلة إجرائية للتخلّص من السلبيات التي يفرضها التمسك الحرفي بما يريد المبدع أن يقوله من خلال نصه، أو من خلال فرض

القوى الخارجية عن النص على عملية التلقي التي ينجزها القارئ، لكن مع الانتباه إلى أن المؤلف لا يمكن فرض موته حقيقة بصفته غياباً مطلقاً، إذ يبقى المؤلف موجوداً في النص؛ لأنه هو الذي أبدعه، ولولاه لم يوجد النص من الأساس، ومن المؤكد أن تجارب المؤلف وأفكاره ورؤاه الخاصة أسهمت بالقسم الأكبر من بثِّ روح التجربة المعنوية في النص، لكن يتمّ فرض غيابه وتحييده مؤقتاً من أجل القيام بالنظر الموضوعي للنصّ، واستخلاص المعاني التي ينطق بها النص، بعيداً عن التأثر بتلك الملابسات الخارجية التي تنحرف بعملية الفهم باتجاه ما هو غير موجود في النص، فيتمّ ملاحظة الكلمات في السياقات اللغوية المختلفة، كما يتمّ ملاحظة العلاقات النحوية التي تربط بين الكلمات في تلك السياقات، كما تتمّ ملاحظة السياقين الجزئي والكلي للجمل ضمن النص الشعري الواحد، ثم للنص الشعري الواحد ضمن المجموعة الشعرية الكاملة، وهكذا تتمّ عملية التأويل في جوٍّ من الانفتاح الدلالي على المعاني المتعددة للنص، من دون التفريط بمقصدية المؤلف في نهاية الأمر؛ لأن النص مع الالتزام بتلك السياقات، يحافظ على مقصدية المؤلف، حتى لو كان للنص الشعري خصوصيته من حيث إنه بنية استعارية مجازية مكثفة، وظيفتها الإيحاء والتلميح بالمعنى لا التصريح الفجّ به، مثل هذه الإجرائية هو ما يمنح القصيدة الحديثة لا سيما قصيدة النثر، القدرة على التواصل مع القارئ، إذ ما قيمة شعر حديث يكتب إذا لم يتوجّه إلى قارئ حديث، ولا فائدة من الإصرار على الالتزام بتلك المقولات النظرية التي تحدثت بها سوزان برنار ومن تابعها في الوسط الأدبي العربي[١٤]، كما لا فائدة من كل الأفكار النقدية التي تروج لانغلاق

النص على نفسه، وابتعاده عن أفق التلقي لجمهور القصيدة العربية، بعد أن أثبتت فشلها الذريع في تحقيق الحضور الفاعل والمؤثر، ليس في الوسط العام لجمهور الشعر حسب، بل في وسط النخبة من شعراء قصيدة النثر أنفسهم، إذ بات من الواضح أن كلاً منهم يكتب القصيدة لنفسه، فيحجم سائر الشعراء عن تلقي ذلك النص؛ لأنهم يعلمون قوانين اللعبة الفجة التي يكتب فيها نص شعري من هذا القبيل، وهم يعلمون أن ذلك القدر الهائل من الغموض والإبهام، ليس نابعاً من اكتناز المعنى أو تكثيفه في النص، فبمجرد أن يبذل القارئ جهداً في فك شفرات النص يتجلّى ذلك المعنى الضخم المكتنز، بل هو نابع من أن الشاعر إنما راح يرصف الكلمات بطريقة مجانية عبثية، في فضاء سريالي هذياني عاشه الشاعر أثناء كتابة النص[١٥]، فلو تحدَّثتَ مع الشاعر عن الفضاء العام لتجربته الشعرية في النص الذي قام بكتابته هو، لما تفوَّه بجواب يصلح أن يكون مفتاحاً للولوج إلى مجاهيل النص المغلق المنسوب إليه، ومن المؤكد أننا لا نقصد أن يستخدم الشاعر العلاقات المألوفة والتصوّرات الجاهزة حول العالم واللغة في كتابة قصيدة النثر، فنحن نعلم أن لقصيدة النثر أسلوبيتها الخاصة المتمردة على كل ما هو مألوف وجاهز ومقولب، إذ إنها منشغلة على الدوام باستخدام آلية التشظي من أجل إحداث الصدمة والدهشة الشعرية؛ لكي يتوّلد وعيٌ مختلفٌ ومغايرٌ بالأشياء في العالم، وحقائقها ومضامينها، وهو ما ينسجم تماماً مع مفهوم الثورة التي يتضمّنها الشكل الكتابي لقصيدة النثر نفسه، وبما أنَّ التشظي الدلالي هو ضرورةٌ لا بدَّ منها لشاعر قصيدة النثر، فإننا نتوقع أن توجد نتيجتان، نرفض الأولى ونؤيِّد الثانية:

الأولى: هي أن يكون النصّ فوضويَّ الدلالة، إذ تفقد الصور الشعرية والعلاقات اللغوية في النصّ الشعري ترابطها الدلالي، فلا يكون بإمكان القارئ الربط بين تلك الصور وتلك العلاقات في فضاءٍ دلاليٍّ عامٍّ يتشكّل منه مضمون النصّ، مهما تركناه حراً في رسم معالم تجربته التأويلية على خارطة النصّ، فيتحول النصّ على هذا الأساس إلى فوضى عارمة لا تتعلّق فيها صورةٌ شعريةٌ بأخرى، ولا عبارةٌ شعريةٌ بأخرى، وبذلك يكون النص باعثاً على السأم في نظر القارئ، فيجد من العبث قراءته والبحث عن دلالات باطنية عميقة خلف تلك الصور والعبارات الملغزة والمغلقة فيه، ومن الواضح أن منظري الحداثة الشعرية ينحازون إلى هذا المعنى، كما يقول ادونيس: "ليس من الضروري؛ لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكاً شاملاً، بل لعلَّ مثل هذا الإدراك يفقدنا هذه المتعة، ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة، ولذلك هو قوام الشعر"[١٦]، كذلك عبَّر أحد منظري الحداثة الشعرية عن هذا المعنى بأن فرض على القارئ أن يتوقف عن الاعتناء بموضوع القصيدة، وطالبه بأن يعنى بحضورها أمامه بصفتها شكلاً تعبيرياً، "وعليه أن يتوقف عن طرح السؤال القديم: ما معنى هذه القصيدة، وما موضوعها؛ لكي يسأل السؤال الجديد: ماذا تطرح عليَّ من الأسئلة، وماذا تفتح عليَّ من آفاق"[١٧].

الثانية: أن تعمل آلية التشظي في القصيدة، بطريقة الفوضى الخلاقة أو المنتجة، بمعنى أن الشاعر يخرق كلَّ ما هو مألوف في بناء الصور وتشكيل العلاقات بين العبارات، لكنه يضع في ذهنه أن عملية التأويل الموكلة إلى القارئ، تحتاج إلى مصابيح وإضاءات تكون مبثوثةً في النص، وتتحوّل إلى بؤرٍ للمعنى فيه، فتكون بمثابة شمسٍ

في مجرة النص، وتكون سائر الصور والعبارات الشعرية بمثابة الكواكب التي تدور حول تلك الشمس، فتستمدّ منها المعاني التأويلية المحتملة التي ينتظر منها أن توجد بفاعلية القراءة.

بإمكاننا أن نستشهد على ما نقول بالكثير من النماذج الناجحة ممّا يندرج في سياق قصيدة النثر، فلو عرجنا على ديوان (الأسود والأبيض) للشاعر عبد المنعم القريشي، لوجدنا أن الشاعر يميل إلى تحقيق هذا التوازن المطلوب بين الغموض والوضوح، فلا تسفُّ القصيدة نحو وضوحٍ تقريريٍّ يجعل من قصيدة النثر نثراً عادياً، ولا يبالغ في غموض النص الشعري على الرغم ممّا في نصوصه من صور شعرية مكثفة ورموز تحتاج إلى التأويل العميق من القارئ، وعلى هذا الأساس تبقى مهمة القارئ عظيمةً كما هي مهمة الشاعر من جهة أنه مشاركٌ للشاعر في عملية الإبداع من خلال تفعيل آلية التأويل، لكنه يفعل ذلك من خلال تلك الإضاءات المنتشرة في ثنايا النص، ولنا أن نقول إن شعره يعتمد إلى درجة كبيرة على الطاقة الدلالية الكبيرة التي تكمن في الانزياحات والاستعارات والرموز، حتى لَيبدو عسيراً على القارئ الذي لا يفهم الرؤية الفلسفية التفصيلية للشاعر أن يمسك بخيوط الدلالة العامة لنصوصه المكثفة، فعلى القارئ أن يفهم تلك الفلسفة أولاً، بصفة هذا الفهم شرطاً أولياً لإجراء عملية التأويل، لكن مع ذلك، لا تعدم بعض نصوص الديوان وجود بعض المقاطع الشعرية غير الملغزة التي تشير إلى هذه الرؤية الفلسفية التي ينطلق منها في كتابة نصوص الديوان، ولهذه المقاطع الواضحة -نسبياً- الأثر الكبير في إضاءة المعاني التأويلية المناسبة للنصوص الأخرى في الديوان، خذ على سبيل المثال المقطع الشعري الآتي:

حين قذفتنا الحياة

خارج أسوارها
تفتَّحت نوافذُنا
على فصولٍ مظلمة
وأيادٍ خرساء
وأقفاصٍ شرسة
وترانيم لا تصلح للسماء
نوزِّع ذكرياتنا
كحلوى العيد
في المقاهي والطرقات والبارات
نبحث عن الشعلة في الزوبعة[١٨].

هذا المقطع في غاية الوضوح من الناحية التأويلية، فالشاعر يتحدث عن الخيبة الحضارية الكبيرة لأمة كانت لها السيادة الحضارية على جميع الأمم، ثم اكتنفتها ظروف وملابسات تاريخية جعلتها من الأمم المنكوبة بكل أسباب التراجع والهزيمة والتخلف، فلم يعد أمام الأفراد النابهين في هذه الأمة إلّا التجوال في المقاهي والطرقات والبارات التي هي رمز العطالة والعجز عن المشاركة في بناء صرح الحضارة، وإلا التذكير بالأمجاد القديمة للأمة، في محاولة لإيهام الذات بأن الأمة ما زالت إلى الآن أمة تتسيد المشهد الحضاري، فتكون هذه الحال شبيهة بالبحث عن شعلة ضوء في زوبعة.

ويقول في إحدى الومضات الشعرية المبثوثة في الديوان:

عصورٌ حجرية
في السوق
رأيت قصائد تمشي على رأسها
وشاعراً يقيس الجمال بالفرجار

قلت:

الحمد لله، نحن بخير
وما زلنا نعيش في:
عصر الشعراء الديناصورات
والسياسيين الديناصورات
والأفكار الديناصورية[١٩].

ينتمي هذا النص إلى القصيدة الومضة، وقصيدة الومضة هي قصيدةٌ قصيرة "في أبرز خصائصها ضرب متميّز من التقنية في القدرة على إيجاد

بنية شمولية في بضعة أبيات أو أسطر محدودة، ومن أجل ذلك فهي تقتضي وعياً وحساسيةً متميِّزَين للمعنى واللغة، ليس في نطاق الكلام حسب، بل في صميم العلاقة بينهما كبنية لغوية كلامية دالّة من جهة، وبين العالم من جهة أخرى"[٢٠]، فهذه الومضة الشعرية، باستخدامها أسلوب المفارقة كثفت المعنى إلى حدٍّ كبير، فقامت بالتعويض من خلال أسطر محدودة عن عشرات الأسطر التي يمكن أن تقال في نطاق المعنى الذي حملته هذه القصيدة بإيجازها الشديد، فالرسالة التي تضمّنها النص هي أن أغلب الأفكار والنظريات والقصائد الموجودة في الوسط الثقافي والشعري هي أفكار ونظريات وقصائد تمشي بالمقلوب، أي إنها مشوَّهة ولا تدعم مسيرة تطور الإنسان الحديث، كما أن معيار جمال الشعر ما زال هو المعني الجمالي الموروث، والذي هو معيار هندسي لا يقبل الزيادة عليه أو الحذف منه، بذريعة أن تلك المعايير الفكرية والجمالية الموروثة هي ما تجعل الفكر والشعر وكلَّ ما ينتمي إلى الحقل المعرفي والثقافي خليقاً بالنظر إليه على أنه ذو أهمية، كما أن هذه النظرة تصدر عن حالة تبجيلية مبالغ فيها للتراث، ولذلك يسخر الشاعر من هذه النظرة، ويقول عنها إنها حالة ديناصورية متضخمة من جانب، ومنقرضة من جانب آخر، وليس الأمر في هذا السياق مقتصراً على الشعر، إذ هو المجال الإبداعي للشاعر، بل يشمل جميع مناحي النشاط العملي والنظري، فلا فرق بين السياسة والثقافة والإبداع الشعري في هذا السياق.

فمن خلال هذه الإضاءات التي بثَّها الشاعر عبد المنعم القريشي في الديوان، يمكن تأويل النصوص الشعرية الغامضة كلها في هذا الاتجاه، وهو ما يشير إشارة واضحة إلى اعتناء

الشاعر بالعلاقة بين اللغة كوسيلة تعبيرية، وبين العالم كمعنى يجب أن يكون هو الرسالة التي يتضمّنها أي نصٍّ في الوجود.

ما يعتقده بعض الشعراء والنقاد من أنَّ النصّ بمجرد أن يكون غامضاً[٢١]، وقابلاً لتحميله المعاني التأويلية المحتملة من قبل القراء كافٍ في الارتقاء به إلى مستوى الشعرية الحقة يمثل فكرةً غير واقعية، ولا يمكن الركون إليها بحالٍ من الأحوال، لأننا نستطيع أن نأتي إلى أي نصٍّ غير شعري، بشرط أن يكون مكتوباً بطريقةٍ ملغزةٍ وغامضة، حتى لو كان خالياً من المعنى واقعاً، فنضفي عليه معانيَ ودلالاتٍ مجانيةٍ بذريعة التأويل، فكما لا يصحّ ذلك بالنسبة إلى مثل هذا النص، كذلك لا يصحّ بالنسبة إلى ما يعتقده هؤلاء بشأن قصيدة النثر المكتوبة بهذه الطريقة الغامضة الملتسبة، وسيكون من حقِّ القارئ أن يتَّهم مثل هذه القصائد بالخلوّ من المعنى والعبثية، فلا يمنحها أيَّ اهتمام؛ لأنه ليس من المعقول أن يُطالب بتأويل نصٍّ لا يتضمَّن أيَّ معنى قبل إجراء التأويل، فإن فعل ذلك فقد ارتكب حماقةً من حقِّ الآخرين السخرية منها، على أساس أنه أضفى معنىً جزافياً على نصٍّ لا يتضمَّن أية إشارةٍ مسبقةٍ إلى مثل هذا المعنى التأويلي الذي تبرَّع به هذا القارئ، "فما هو أساسي بالنسبة لقراءة كلِّ عملٍ أدبيٍّ هو التفاعل بين بنيته ومتلقِّيه، ومن هنا بوسعنا أن نستنتج أن للعمل الأدبي قطبين، ويمكن تسميتهما بالقطب الفني والقطب الجمالي، فالقطب الفني هو نصُّ المؤلف، والقطب الجمالي هو التحقق الذي ينجزه القارئ، وبالنظر إلى هذه القطبية فإنه من الواضح أن العمل نفسه لا يمكن أن يتطابق مع النص، أو مع وجوده الفعلي، ولكن يجب أن يقع في مكانٍ بين الإثنين"[٢٢].

قد يقال إن احتواء النصّ الشعري على هذا القدر الكبير من المجازات والاستعارات والرموز، يجعل النصَّ بطبيعته حقلاً للتأويل، إلا أن هذا ليس صحيحاً في الواقع؛ لأن تلك المجازات والاستعارات والرموز لها مآلاتٌ تؤدي إليها في عالم الدلالة، وإذا كان الأمر كذلك، فلا بدَّ أن يكون رصف تلك المجازات والاستعارات والرموز قد تمَّ بطريقةٍ معقولةٍ إذ تسحب القارئ إلى تأويلها تأويلاً قريباً من المعنى الذي أراده الشاعر، نعم لا يمكن التطابق بين مراد الشاعر والمعاني التأويلية التي يقوم بإنجازها القراء، إلا أن حالة عدم التطابق لا تنفي التقارب بين المعنى المراد للشاعر والمعاني التأويلية المحتملة للقراء، فإن لم يكن الأمر كذلك، أدى بنا الحال إلى أن نعتقد بالقيمة المتساوية بين المعاني التأويلية المحتملة للنصّ، إذ يمكن قبول المعنى ونقيضه في آنٍ واحد، وهي نتيجةٌ كارثيةٌ تضرب علم الدلالة في الصميم، أما هذا التعلّق المبالغ فيه بالصورة الشعرية فهو ممّا لا يجدي نفعاً إن كان التعويل عليه لوحده، لأننا بإمكاننا أيضاً أن نرسم عشرات الصور الشعرية الخيالية المدهشة، ونرصفها جنباً إلى جنب، من دون مشقةٍ كبيرة، ومن الطبيعي أن مجرَّد رصف تلك الصور الشعرية الخيالية المدهشة جنباً إلى جنبٍ لا يحوِّلها إلى قصيدة، على أننا لا نقصد من وراء ذلك أن نقول إن على الشاعر أن يلجأ إلى المعاني المتسلسلة بشكلٍ منطقيٍّ كما هي لغة النثر التقريري المباشر، بل كلُّ ما نقصده هو أن المعنى لا بد أن يكون موجوداً في النص، لكن بطريقةٍ يمكن التعبير عنه باللمح والإيحاء، وعلى هذا الأساس يكون التبرير موجوداً للشاعر عندما يشحن نصه الشعري بالصور الشعرية الصادمة، وبالمفارقات التي تكسر أفق توقع القارئ؛ لأنه بهذا الأسلوب يلفت نظر القارئ إلى أن في

النص معانيَ ودلالاتٍ غريبةً عليه أن يقوم باكتشافها من خلال تفعيل آلية التأويل، على أن ننتبه إلى هذه الحقيقة الغائبة عن الغالبية من شعراء قصيدة النثر، وهي أن التأويل ليس معناه أن يقوم القارئ بإضفاء أية دلالة يريدها على النصّ بلا ضوابط ولا محددات، بل هناك تأويلات معقولة فقط هي التي يسمح النص بإضفائها عليه، انطلاقاً من أن نظم الكلام في النصّ لا يسمح بإضفاء غير تلك التأويلات عليه، وإن هذه الحقيقة هي التي تجعل النص قابلاً للانفتاح الدلالي الهائل على دلالاتٍ كثيرةٍ مؤجَّلة، وفي الوقت نفسه، يحافظ على فضاء معناه الخاصّ الذي يميّزه عن الفضاءات الشعرية الأخرى التي تتحرك فيها سائر النصوص كما هو واضح، ونسوق هذا النص الذي يحمل عنوان (الثورة) شاهداً على هذه الحقيقة:

منذ أن أصبح فمك شاطئاً
تحجُّ له أسماك القرش
من كلِّ حدبٍ وصوبٍ
صارت نوافذك
جدلاً بيزنطياً
تسقطُ من بين أصابعِها
التوابيت[٢٣].

لا يسمح لنا هذا النص بإضفاء التأويلات عليه كيفما اتفق، بل يسحبنا إلى مساحته التأويلية الخاصة، على الرغم ممّا في النص من انزياحاتٍ ومجازاتٍ واستعاراتٍ ورموز، وعلى الرغم من الدور الكبير الذي لعبه خيال الشاعر في تشكيل النص، فلا يمكن لي بصفتي قارئاً أن أقول إن هذا النص يتحدث عن تجربة حبٍّ رومانسية بين رجلٍ وامرأة، كما لا يسمح لي أن أقول إن هذا النص يتحدث عن معنى إيجابي للثورة، بل لا بدَّ لي من أن أقوم بتأويل النص انطلاقاً من الدلالات المنبثقة من الرموز الشعرية في النص، فأقول إنه يتحدث عن معنى سلبي للثورة، عندما

تنقلب على مبادئها، وتصبح سبيلاً للانتهازيين؛ لكي يتوصلوا إلى مآربهم الخاصة التي تجرِّد الثورة من معناها القديم، ذلك المعنى الذي كان يشكّل مبرراً لوجودها أوَّل مرة، ففم الثائر بعد أن استلم السلطة أصبح شاطئاً تحجّ له أسماك القرش، التي من شأنها التهام الأسماك الصغيرة التي هي أفراد الشعب المؤيد للثورة عند انطلاقها، وإذ أصبح مآل الثورة هو هذا، صارت خطابات الثائر الذي تحوَّل إلى حاكم، وهي النوافذ التي يطلُّ من خلالها على الشعب المحكوم، عبارةً عن جدلٍ بيزنطيٍّ فارغ، كما أنها مجرَّد تبريرٍ لجرائم الثائر الحاكم، إذ صار الشعب الثائر معه بالأمس ضحاياه اليوم.

مضافاً إلى ما قلناه آنفاً، يمكن القول انَّ بعض النصوص التي يتمكن القارئ من إضفاء تأويلات مناسبة عليها، سوف تشكّل بمجموعها سياقاً كلياً يساعد القارئ على تفعيل جهازه التأويلي على سائر النصوص في الديوان، وهكذا تنفتح الدلالات المتشابكة التي كانت معقَّدة وملتبسة أوَّل الأمر في ذهن القارئ، وتزيد متعته بقراءة سائر النصوص بانفتاح مغاليقها على التأويلات الجديدة المتلاحمة مع التأويلات السابقة التي أجراها على عددٍ محدَّدٍ من النصوص.

الخاتمة

بعد هذه الاستفاضة في البحث توصلنا إلى النتائج الآتية:

النتيجة الأولى: ظاهرة الغموض موجودة في الشعر القديم والحديث على السواء، إلا أن الغموض الموجود في القصيدة المعاصرة له منبعٌ خاص، وهو أن التركيبة المجازية والاستعارية والرمزية في النص الشعري الحديث لا تحيل بالضرورة إلى واقع خارج اللغة، على أن الإحالة إلى هذا الواقع الخارجي كانت شرطاً لا بدَّ منه في النص الشعري القديم.

النتيجة الثانية: إشكالية الانفتاح الدلالي في النص الشعري ليست خاصَّةً بقصيدة النثر على وجه التحديد، بل توجد هذه الإشكالية عينها في القصيدة العمودية الحديثة وقصيدة التفعيلة أيضاً؛ لكنها تتركز أكثر في قصيدة النثر الحديثة.

النتيجة الثالثة: اللغة الشعرية لغة خاصة، فهي لغة مجازية ورمزية بامتياز، فتكون بطبيعتها قابلة للتأويلات المتعددة، إلا أنها لا يمكن أن تكون لانهائية بمعنى أنها يمكن أن تكون متساوية في قيمتها الدلالية رغم تنافيها وتناقضها، بل لا بدَّ من أن يصار إلى تأويلات مقبولة، يتمّ تفضيلها على غيرها من التأويلات غير المقبولة التي يرفضها الواقع اللغوي للنص.

النتيجة الرابعة: في النص الشعري الحديث عموماً، وفي قصيدة النثر خصوصاً، لا بد من وجود عبارات شعرية تحيل إلى واقع خارجي، إذ تتحوّل تلك العبارات إلى مصابيح تضيء المناطق المعتمة في النص، وترسم المسار الصحيح للتأويل في ذهن القارئ.

النتيجة الخامسة: في ديوان الشاعر النجفي عبد المنعم القريشي، تتوفر هذه الصفة من خلال بعض المقاطع الشعرية المبثوثة في الديوان، فتكون تلك المقاطع الشعرية سبيلاً ممهداً للعملية التأويلية المناسبة التي ينجزها القارئ، وهو ما جعل الديوان يتوفر على صفة القصدية الدلالية، بمعنى أن الديوان يتضمّن إشكاليات حقيقية يعبر عنها بهذه اللغة الشعرية المكثفة، ولم يتمّ استدعاء المجازات والاستعارات والرموز بطريقة مجانية كما هو شأن الكثير من قصائد النثر الحديثة التي تحوّلت إلى ركام لفظي لا معنى له في نظر القارئ الحديث.

الهوامش:

١- إنَّ للقصيدة مقوِّماتٍ متَّفقٍ عليها منذ أكثر من ألف وخمسمئة سنة، وأوَّل تلك المقوِّمات هو الوزن العروضي المتمثِّل في ستة عشر بحراً، أما قصيدة النثر فلا تعترف بهذا المقوِّم، ولا تتَّفق مع الشعرية العربية الموروثة إلا في المقوِّم المجازي والانزياحات على مستوى رسم الصورة الشعرية، ومن الصحيح أن يقال إنَّ هذا المقوِّم موجودٌ في سائر الفنون الأدبية، والفرق الأبرز هو أنَّ هذا المقوِّم موجودٌ في قصيدة النثر بعمقٍ ووضوحٍ أكبر مما هو موجودٌ هناك، الأمر الذي يجعل قصيدة النثر أكثر قدرةً على الانفتاح الدلالي وتفعيل عملية التأويل. ينظر: إشكالية مصطلح قصيدة النثر عند النقاد العرب المعاصرين م.م: إسراء حليم علي، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العدد ١، سنة ٢٠١٩م، ص١٥٦.

٢- ينظر: القراءة وتوليد الدلالة/ تغيير عاداتنا في قراءة النص الادبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص٢٥.

٣- قضايا الشعر العربي المعاصر/ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط٢، ١٩٩٤م، ص١٦٤.

٤- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلَّق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ص١٤٠.

٥- ينظر: الشعر والوجود/ دراسة فلسفية في شعر ادونيس، عادل ضاهر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م، ص٨٦.

٦- ينظر: الغموض في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رماني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩١م، ص٩٠.

٧- حول قصيدة النثر، حسن العاصي، شبكة النبأ المعلوماتية، https: //m.

annabaa.org /arabic / ١٩٠١٤ /referenceshirazi

٨- ينظر: الفلسفة والعرفان والإشكاليات الدينية، يحيى محمد، الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م ص٣١٧ وما بعدها.

٩- اللغة كوسيط للتجربة والتأويل، ترجمة آمال أبي سليمان، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد ٣، ١٩٨٨م، ص٢٦.

١٠- مشكاة المفاهيم/ النقد المعرفي والمثاقفة، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١،٢٠٠٠ ص٢٢٩. ينظر كذلك: تحليل النص الشعري/ دراسة ما وراء نقدية في البنيوية العربية، سعيد عبد الهادي المرهج، بغداد، ط١، ٢٠٠٨م ص١٦ وما بعدها.

١١- مقولة موت المؤلف: فحص وتحليل، شبكة النبأ المعلوماتية، https: // nnabaa.org /arabic / ٢٢١٧٦ /authorsarticles

١٢- قراءة في تعدد القراءات، علي أحمد الكربابادي، دار الصفوة، بيروت، ط١، ٢٠١٠، ص٧٧.

١٣- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٢م، ص٤١، وما بعدها.

١٤- ينظر: دراسات وقضايا على قصيدة النثر العربية، عبد العزيز موافي، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص١٥.

١٥- ينظر: تاريخ السريالية، موريس نادو، ترجمة نتيجة الحلاق، مراجعة عيسى عصفور، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٩٢م، ص١١، فما بعدها. ينظر كذلك: فن الشعر، الدكتور إحسان عباس، دار الشروق، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠١١م، ص١٥٥-

١٥٦.

١٦- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م، ص٢١.

١٧- الأصالة والحداثة في تكوين الفكر العربي النقدي الحديث، د. عبد الحميد جيده، دار الشمال، بيروت، ١٩٨٥م، ص٢٨٢، ص٢٨٢.

١٨- الأسود والأبيض، عبد المنعم القريشي، منشورات أحمد المالكي، بغداد، ط١، ٢٠٢٠م، ص٢٦.

١٩- المصدر نفسه، ص١١٧.

٢٠- قصيدة النثر، د .سمير خليل، مشاتها .مرجعياتها. افاق تطورها، المكتبة الوطنية، بغداد، ط١، ٢٠٢١م، ص١٥٧.

٢١- بل إن الغموض أصبح قاعدة يدعو إليها النقاد علانيةً بصفتها شرطاً لا بد من وجوده في النص الشعري الحديث، ينظر :مدخل إلى الأدب الإسلامي، نجيب الكيلاني، رئاسة المحاكم الشرعية والشؤون الدينية بدولة قطر، ط١، ١٤٠٧هـ، ص١٣٧.

٢٢- التفاعل بين النص والقارئ، ولفجانج آيزر، دراسة ضمن كتاب ((القارئ في النص)) مقالات في الجمهور والتأويل، تحرير: سوزان روبين وإنجي كروسمان، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٣٥.

٢٣- الأسود والأبيض، مصدر سابق، ص٧٢.

المصادر والمراجع:

١- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلَّق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

٢- الأسود والأبيض، عبد المنعم القريشي، منشورات أحمد المالكي، بغداد، ط١، ٢٠٢٠م.

٣- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٢م.

٤- الأصالة والحداثة في تكوين الفكر العربي النقدي الحديث، د. عبد الحميد جيده، دار الشمال، بيروت، ١٩٨٥م.

٥- تاريخ السريالية، موريس نادو، ترجمة نتيجة الحلاق، مراجعة عيسى عصفور، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٩٢م.

٦- تحليل النص الشعري/ دراسة ما وراء نقدية في البنيوية العربية، سعيد عبد الهادي المرهج، بغداد، ط١، ٢٠٠٨م.

٧- دراسات وقضايا على قصيدة النثر العربية، عبد العزيز موافي، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٨- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م.

٩- الشعر والوجود/ دراسة فلسفية في شعر ادونيس، عادل ضاهر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م.

١٠- الغموض في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رماني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩١م.

١١- الفلسفة والعرفان والإشكاليات الدينية، يحيى محمد، الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.

١٢- فن الشعر، الدكتور إحسان عباس، دار الشروق، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠١١م.

١٣- القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، تحرير: سوزان روبين وإنجي كروسمان، ترجمة: حسن

ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.

١٤- قراءة في تعدد القراءات، علي أحمد الكربابادي، دار الصفوة، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.

١٥- القراءة وتوليد الدلالة/ تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

١٦- قصيدة النثر، د .سمير خليل، نشأتها. مرجعياتها .آفاق تطورها، المكتبة الوطنية، بغداد، ط١، ٢٠٢١م.

١٧- قضايا الشعر العربي المعاصر/ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط٢، ١٩٩٤م.

١٨- مدخل إلى الأدب الإسلامي، نجيب الكيلاني، رئاسة المحاكم الشرعية والشؤون الدينية بدولة قطر، ط١، ١٤٠٧هـ.

١٩- مشكاة المفاهيم/ النقد المعرفي والمثاقفة، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م.

الدوريات:

١- إشكالية مصطلح قصيدة النثر عند النقاد العرب المعاصرين م.م: إسراء حليم علي، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العدد ١، سنة ٢٠١٩م.

٢- اللغة كوسيط للتجربة والتأويل، ترجمة آمال أبي سليمان، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد ٣، ١٩٨٨م.

مواقع الإنترنت:

١- حول قصيدة النثر، حسن العاصي، شبكة النبأ المعلوماتية، https://m.annabaa.org/arabic/referenceshirazi ١٩٠١٤

٢-مقولة موت المؤلف: فحص وتحليل، شبكة النبأ المعلوماتية، https://annabaa.org/arabic/authorsarticles ٢٢١٧٦