إعلامية النص المُبهم

في شعر محمد عفيفي مطر

(رصد لطبيعة تطور الأداء اللغوي للخطاب الشعري المعاصر)

إعداد

الدكتور/ نجيب عثمان نجيب أيوب

الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية

كلية الآداب ـ جامعة حلوان

(١)

تقوم هذه الدراسة على محاور أساسية لدراسة أوسع، أراني مهمومًا بها منذ فترة ليست بالقصيرة وحتى الآن، وترتكز فكرتُها على تساؤلٍ ملحٍ حول الإبهام المسيطر على المدونة الشعرية المعاصرة، والذي صار حاجزًا يحُوْل دون التواصل بين المبدعين وقطاع المتلقين من الجماهير المستهدفة لهذا الإبداع؛ مما صار سببًا رئيسًا في الحيلولة دون تفعيل دور المبدعين وإبداعهم في الواقع المعِيش، باعتبارهم بؤرةً تُجَسِّد هُمُومَ هذا الواقع، وتُشَكِّل وعيه النابه وقلبه النابض –أو كما ينبغي لها أن تكون– وكانت هذه العزلة الثقافية لإبداع الحداثة الشعري المعاصر؛ مثار قلق وتساؤلات كثيرة من المهمومين بأوضاعنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المترتبة بالطبع على الحالة الثقافية الراهنة، تحتاج هذه المدَوَّنةُ قراءةً ورصدًا متأنيًا يراقب حركة تَشَكُّل هذا الشعر في بلاغياته وحيله الفنية، ولا يُهمَلُ تأثيرُ السياق المحيط بإنتاج هذا الإبداع، لنراقبَ تطورَ الأداء اللغوي لهذا الخطاب الشعري في ضوء مجريات الواقع المحيط أو محركاته، سياسيًا واجتماعيًا واقتصاديًا، وبالتالي لغويا وفنيا، والتي تُعَدُّ عاملاً مهمًا في ارتباك هذا الإنتاج، وعنصرًا فاعلاً في تكوين حِيَله البلاغية المراوغة والمتمردة على تيار الواقع وعالمه، في عالم موازٍ يغايرُ عالمَ الواقع وينماز عنه، وذلك لصنع حالة محايثة تشابه – إلى حد كبير– الحالة السيريالية والشطحات الصوفية بآليات خرافية أسطورية، وكأن الشاعر بأدواته العبثية المقصودة، يستنفر قوى التأويل والتلقي لدى قارئه ويستدعيها، كما كان يفعل الشاعر القديم وهو يستدعي قوى الغيب الأسطورية في خطابه الشعري منذ الجاهلية؛ لتؤدي الشعرية دورًا سحريًا باستخدام الكلمة الفاعلة، وتكون الكلمة الفاعلة هي صاحبة السر؛ إذ هي التي تقيم الماثل المبتغى بآليات السحر التشاكلي الخرافية.

وتَنصبُّ عنايةُ هذه الدراسة على ما صار غامضًا ضبابيًا مستغلقًا وعصيًا من شعر محمد عفيفي مطر، حتى صار معتمًا مبهمًا حتى تخطى حدود الغموض الفني[١] الذي يمنح النص بكارة وإثارة؛ لترصدَ هذه الدراسة مظاهر هذا الغموض وآليات وقوعه التي حولته إلى إبهام ضبابي معتم، وتتقصَّى الأسباب الفنية والجوهرية وراء هذا الغموض المبهم متسائلة:

- هل هذا الغموض الفج جاء لمجرد الغموض، ذاته وبحِيَله التي تواكب حِيَل الغموض الشعري في الآداب الأخرى؟
- ما سر هذا الإغلاق الذي جعل النص يبدو هلاميًا محيرًا مجافيًا للواقع، في عالم موازٍ يبدو متناقضًا مع عالم الواقع ومغايرًا له بطريقة تجعل من يجهل أسراره، أن يُسميَه بـ(الكذب الفني)[٢]، ليظهر النص الشعري الحداثي في حالة جماليةٍ تجافي مألوف المدونة الشعرية الكلاسيكية؟
- هل ثمة إمكانية للمقاربة بين تشكيل هذا الخطاب الشعري وبين الواقع المحيط به، أو بين سؤال النقد الأدبي وسؤال النقد الثقافي؟؟
- إذا كان شعر محمد عفيفي مطر، ظاهرة جمالية لها آثارها الفنية وتِقَنِيَّاتها البلاغية – من وجهة نظر نقاد الحداثة– فهل للظرف التاريخي المعاصر دور في تطور طبيعة الأداء اللغوي للخطاب الشعري المعاصر وشعر محمد عفيفي مطر، بصفة خاصة؟؟

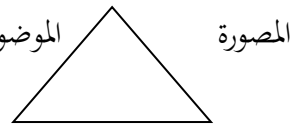
ربما تستطيع هذه المحاولة المتواضعة الوصول إلى نتائج تُجيب عن التساؤلات السالفة، من خلال دمج وضعي يعتمد المنهج الوضعي الفلسفي[٣] بشكل تجريبي (إمبيريكي)[٤] لتستطيع المقارنة بين النظرة السيميولوجية[٥] والنظرة الأنثربولوجية[٦]؛ لإضاءة جوانب هذا النص الشعري المبهم، في مقاربات نقدية بين ما هو جمالي وما هو ثقافي، أو بين الوقائعية واللسانية في صورة نقد وضعي؛ لتفتح النص (المغلق

بلاغيًا) على واقعه المحيط من جانب، ومراقبة إعلامية هذا النص بتكثيفاته وانزياحاته وتشظياته وتكتيكاته الدرامية من الجانب الأدائي اللغوي.

وكي تتم هذه المقاربة، لا بد من العودة للمفاهيم اللسانية في مجال الدرس اللغوي؛ لنراقب طبيعة تطور أداء لغة النص الشعري، وحالته الراهنة في شعر الحداثة المعاصرة.

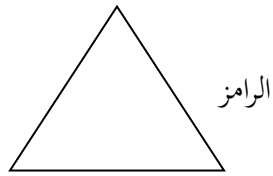
رأى شارلز ساندروس بيرس[٧]، أن بنية العلامة اللغوية تمثل ثلاث نقاط[٨].

المفسرة



وقد مثَّل الدكتور علي البطل لمثلث بيرس اللغوي بمثلث نقدي ليوازي رؤوسه، يعتمد هذا التقسيم الثلاثي العلامة اللغوية داخل النص الشعري، وتوظيفه توظيفًا واعيًا، رصد حركة تطور طبيعة أداء الخطاب الشعري العربي، على مر العصور (منذ الطور الجاهلي وحتى الطور المعاصر)، في مثلث مناظر له، تمثل رؤوسه الثلاث (الرامز– المتصور الذهني– الماثل)[٩]

المتصور الذهني



رأى أن الشعر العربي في الطور الجاهلي كان دربًا من ممارسة طقوسية للسحر، وكان الدور الرئيس لهذا الطور، هو دور الكلمة الساحرة، حيث كانت الكلمة تصنع ماثلها دون المرور على منطقة التصور الذهني.

وأن الطور اللاحق عليه هو الطور الإسلامي؛ حيث حل الإسلام مشكلات العربي الوجودية وأجاب عن تساؤلاته المحيرة التي كان يعاصرها، فصارت الكلمة في شعره واصفةً مُفسِّرة تُفَسَّر (تقول وتعني)، فاستغرقت الكلمة في النص الشعري الإسلامي كلا من (الرامز، والمتصور الذهني، والماثل) ليصيرَ الشعرُ العربيُ في ظل الإسلام، شعرًا إشاريًا (تقول فيه القصيدة وتعني) فيفتقد سحرية العصر الوثني السابق عليه وعبقه الخرافي، حتى جاء الطور الحديث الذي لجأ فيه الشاعر إلى إيحاء الكلمة، فكانت الكلمة الحالمة الموحية في الأداء الرومانسي المولع بوعود النهضة الغربية الحديثة، إلى أن وصل إلى الطور المعاصر؛ حيث عادت الكلمة حائرة إلى دورها الطقوسي القائم على ثرثرة الرعب من المجهول والتخبط في الواقع لتتخلق فيه اللغة[١٠] التي تبحث مرتبكة عن توقع لمستقبل مقنع للذات العربية الحائرة المتوجسة[١١] مفتقدة كل معطيات هذا المستقبل ومقدماته بل أي مؤشرات تعطي أملًا فيه.

فإذا كان الشاعر القديم قد تَوَهَمَ أن الكلمة (المصورة) أو (الرامز) في الطور الجاهلي، قد كانت تصنع ماثلها مع غياب (المفسرة) أو (المتصور الذهني)، في أداء وثني يعتمد طقوسية خرافية سحرية، فوُسِم شعره بعبق وبكارة ما، ثم جاء الطور الإسلامي حيث اكتملت عناصر المثلث إياه من (مصورة، ومفسرة، وموضوع) أو (رامز، ومتصور ذهني، وماثل)؛ ليكون الشعر تسجيلاً أمينًا للواقع المحيط مقتربا من لغة التداول العرفية؛ ويفتقد بذلك بكارته الجاهلية وسحريتها، وفي الطور الحديث يكون العلم الغربي قد أخذ فرصته في إبهار الشرقيين بإجاباته المادية المؤيَدة بالإنجازات العلمية والتكنولوجية، والتي تجسدتْ على أرض الواقع في تحقيق الوفرة والعدالة والحرية والابتكار المبدع[١٢]، لتغوص الكلمة في أعماق الإنسان العربي الحالم باليوتوبيا المنشودة، أو المدينة الفاضلة _حسب النموذج الغربي_ في مشاعره الداخلية، وتتخذ من الإيحاء سبيلاً؛ لتصنع متصوراتٍ ذهنيةً

موحيةً وحالمة، متجنبةً تسجيل الواقع كما- كان في الطور الإسلامي- وحتى مدرسة البعث والإحياء، تَمَثَل هذا في إبداع المهجريين وجماعة أبولو وجماعة رواد الشعر الحر(١٣)، ثم كان الطور المعاصر الذي عادت الكلمة فيه إلى الطقوسية التي تغاير طقوسية الجاهليين، حيث تلُفها مخاوف المجهول التي سيطرت على المبدعين والمتلقين في آن واحد؛ لتأخذ الكلمة (أو العلامة اللغوية) دور الإشارة التائهة التي تبحث عن تجسيد دلالة تحققها، لترزح الكلمة الشعرية المعاصرة تحت واقع كابوسي، يجبرها على اتخاذ أنماطٍ سريالية أو عبثية من الأداء الطقوسي؛ لتبحث هذه الكلمة عن إحالة مفاجئة لماثل خارجي، يؤدي إلى التحقق الوجودي المنشود لدى الواقع العربي المأزوم البائس، وبصفة خاصة بعد نكسة الخامس من يونيو عام ١٩٦٧م.

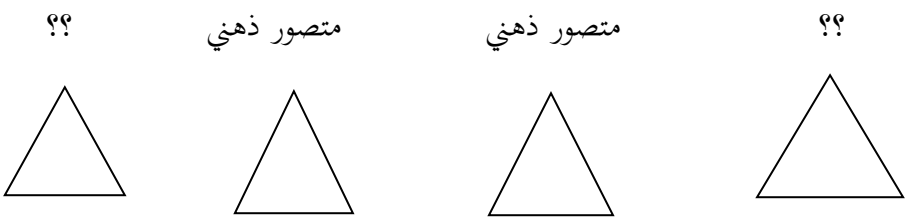
صارت الكلمة في هذا الطور المعاصر ملتبسةً حائرةً بين مستويَيّ اللغة المعروفين (التداولي- الإبداعي) لتفيء إلى لغة الإبداع الشعري بأنماطٍ طقوسية خاصة، تمايزت بها عن طقوسية العصر الجاهلي(١٤)؛ حيث حاول الشاعر المعاصر التمرد باللغة ليُسافر بها وبالقارئ إلى عالم تخييلي محايث للنص كي تتماهى فيه اللغة بموضوعها؛ حتى يوازي عالم الموجودات المحيطة به في العالم الخارجي، والذي ضن عليه وحرمه من تحقيق جل أحلامه وأمانيه بل حرمه من أبسط حقوقه، فاتجه إلى العبثية والخرافية الأسطورية في أداء يشبه أداء الدراويش وهلاوسهم، أو كلغة العصابيات والأحلام في رداء فني(١٥)؛ ليهرب هروبا طوعيا من الدلالة الواصفة للواقع إلى التشكيل الموحي، ويجتاز باللغة الوظيفة الأدائية التداولية إلى الوظيفة الأدبية التي تحلق في جمالياتها الشاعرية، وتنحرف متنحية عن الأداء الإشاري المرجعي نحو الأداء الإيحائي المستمد من عالم الأحلام، ليضع العهدة بين يدي القارئ، ويحفزه على صناعة فضاء معرفي يسحبه القارئ على النص حتى يشكل النموذج الذي يروق له، فيما سمّي بـ(المعادل

المعرفي)[١٦] كما يراه المتلقي ويقيم به متخيلاته الخاصة ليصنع مواثله المأمولة، فيما سُمِّيَ بـ(الزمن الشعري والمكان الشعري)[١٧] في هذا العالم الافتراضي.

فشعرية الحداثة تتشابه مع شعرية الجاهلية، من حيث إن كليهما شعرية تحفيز، فإذا كان الشاعر الجاهلي قد غالب قوانين الطبيعة الفيزيائية باستنفار قوى الغيب السحرية الخرافية وتحفيزها؛ كي يحقق مراميه وأهدافه ويشبع رغباته بالسحر التَشَاكُلي[١٨]، فإن الشاعر المعاصر قد غالب الواقع المحيطبه، بأن استنفر قوى التلقي عند قُرَّائِه في تيه لغوي مربك؛ ليصنعَ واقعًا مغايرا ومتكررا عند كل قارئ وخلال كل قراءة، في نزاع بينه وبين المتلقي غالبا ما يحدث خلال ديناميات القراءة المنتجة التي يدخل بها القارئ عالم النص ويحلق في فراغاته ليصنع منتوجاته في معان جديدة[١٩]؛ ليُعَوِّضَ أو يحقق أو يستحضر المفقود على أرض الواقع، ويصنع عوالم موازية لعالم الواقع المهزوم، ويقيم (المواثل المأمولة) ذلك من أجل تخليق (متصورات ذهنية) لدى المتلقين، من خلال تحفيزهم لمشاركته في صنع عالم تخيُّلي يُخْرِجُ الشاعرَ ويخرجُهم من عالم الواقع الكابوسي المرعب، ويجسِّد واقعًا تخيُّليًا مرجوا يحل محل (الموضوع) عند بيرس (الماثل الخارجي) عند علي البطل؛ لذا جاءت العلامة اللغوية متمردة في سياق من التيه، بين ما يشبه لغة العصابيات والهلوسات وأحلام المنام.

لذا صار المثلث اللغوي في الطور المعاصر فاقدًا للمتصور الذهني الساكن والمستقر مقابل الرامز والماثل ــ كما هو في الطور الإسلامي ــ أو للمتصور الذهني كما هو في الطور الرومانسي الحالم، وباحثًا ــ بارتباك وتشتت ــ عن (ماثل) تطمح له النفوس الظامئة لمنجز حضاري يرضى أحلامهم، تماما كما كان الجاهلي يبحث عن ماثل على أرض الواقع، مستعينا بالسحر لاستنفار قوى الطبيعة الخرافية في إيجاده بفعل الكلمة، جاء الطور المعاصر ليستعين بقوى التلقي والقراءة المنتجة؛ ليحقق حلمه فيها.

تأمل الشكل الذي توضحه هذه الخطاطات



(٢)

وإذا أسقطنا هذه الفكرة على أداء محمد عفيفي مطر اللغوي في شعره، ستتجسد لنا تلك الظاهرة التي تعد تطورًا للأداء اللغوي في الشعر العربي، وتطمح الدراسة في أن يكون هذا الإسقاط، بادرة إشارة إلى مرحلة جديدة من تشخيصات أخرى لظاهرة الإبهام اللافتة في شعر الحداثة المعاصر؛ لنُمَيِّزَ نقديًا بين الغموض الفني المعروف في الشعر، وأسبابه منذ القدم[٢٠]، وما هو قائم في مدونة الشعر الحداثي المعاصر، فالمبهم هو ما لا مأتى له[٢١]، والأمر المبهم ما يشتبه فلا يعرف وجهه، وباب مبهم: مغلق ولا يهتدي لفتحه إذا أُغلق، والبهيم هو كل ما لا يميز، وهو ببُهمته لأنه أبهم من أن يميز، وأمر مُبهَم: لا يُعرف وجهُه، أما الغامض فهو من لطيف المعنى ودقيقه، والمسألة الغامضة هي ما فيها نظر ودقة، ومغمضات الليل دياجير ظلمته، والغامض من الكلام خلاف الواضح، ولمن أجاد الرأي يُقال أغمض النظر: جاء بالجديد وأغمض في الرأي: أي أصابه[٢٢].

بات هذا التمييز ضروريًا للغاية؛ كي نُفَرِّقَ بين ما يمارسه الشاعر بحرفية واقتدار؛ لينجز منتجًا أدبيًا كثيفًا ورصينًا وممتعا، حينما يكد القارئ أمام القصيدة ليصل إلى جوهرها المكنون، غير المباح لكل من كاشفها بالمرور العابر، وبين الإبهام الضبابي

المعتم المستغلق والذي تبدو عتامته شاملة النص كله وجزأه؛ مما يتركه مبهمًا موصدًا في وجه من أراده، حتى من المتخصصين أنفسهم، لتَخرج كتاباتهم النقدية مرتبكة مربكة، متناقضة، حائرة محيرة، في تيه هذه الظاهرة كما النص _تماما_ مرتبكا مربكا، وهذه حالة ثقافية حضارية تعد مَرَضِية تحتاج فحصا ثقافيًا أنثربولوجيا بجوار الفحص الأدبي؛ لتدرك الظواهر الجمالية في ظل الوقائعية المحيطة بإنتاج النص.

وقد حاول بعض الباحثين جاهدًا في دراسات جادة، وضع آليات بلاغية تقنِّنُ لتشكيل هذا الأداء اللغوي في نصوص شعراء الحداثة المعاصرين[٢٣] كما فرَّقت بعض الدراسات بين الإبهام والغموض[٢٤] وربطت بين الغموض والخيال، وبين الإبهام وتركيب الجملة، ليصبحَ الغموض خياليًا والإبهام نحويًا[٢٥]، بينما تحمس كثير للغموض ودافع عنه، معتبرا إياه مظهرا من مظاهر الشعرية أو سرَ فاعليةِ اللغة الأدبية[٢٦] بل جعله أدونيس وغيرُه قواما للشعر[٢٧]، وبرَّر للإبهام المتجسد في غياب المعنى وغياب الفهم عن النص الشعري، كثيرٌ من النقاد[٢٨].

ويبدو أن اللبس الواقع بين الإبهام والغموض عند بعض دارسي الظاهرة، قد نتج عن تداخل في الفهم بين (المعنى والدلالة) رغم أن المعنى معطى ثابتٌ أحاديُ التفسير يؤسس للدلالة، بينما تتسم الدلالة بالتعدد وقابلية التشتت والاختلاف كلما اختلفت عملية التلقي والتأويل، على خلاف المعنى، والشعر من أنسب الأنواع الأدبية للتأويل منذ فجر تاريخ الآداب الإنسانية، وتأويل الشعر يتخذ من الدلالة وسيلةً للقراءة المنتجة المولِّدة التي تجعل من الشعر معينًا ثرًا لا ينضب؛ ليتضح لنا أن الغموض يكون في اللعب بالدلالة بينما يكون الإبهام عند العبث بالمعنى ليأتي في غير سياقه أحيانًا، أو يأتي في صور متناقضة، أو يأتي مشتتًا متناثرًا بين أفكارٍ وصور متسرعة يُسهبُ الأديبُ أو يُطنب فيها، وهذا بالطبع يحيلنا إلى ربط التفسير بالمعنى الحَدِّي المصطلح عليه لغةً ومنطقًا ومعرفةً، وربط التأويل بالدلالة الدينامية المطلقة المتسارعة، المتجاوزة لحدود اللغة ومعياريتها والتي غالبا ما تفارق ضوابط المنطق وأصول المعرفة المعهودة.

وقد خلط بعض المعنيين –فعلاً– بين المعاني والدلالات؛ مما جعلهم يخلطون بين الغموض والإبهام، لدرجة أن ربطت بعض الدراسات بشكل عكسي بين ما كان يقصده الجاحظ بمقولته الشهيرة: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي"(٢٩).

والإبهام بات واضحًا في لَعِب المبدعين بالمعاني في جُلِ إنتاجهم الحديث والمعاصر، وتجاوزهم في ذلك اللعب وتلك الحِيَل حتى أحدثوا بها مساسًا بمكانة إنتاجهم؛ مما حوَّل الغموض –المفترض فنيا– إلى إبهام واستغلاق معيب –من وجه نظر كلاسيكية–، حال هذا الإبهام بين إنتاجهم وتفاعل جماهير المتلقين، بل صار معتما مستغلقًا حتى لدى بعض المتخصصين من نقاد الشعر أنفسهم.

وقد حاولَ بعض المهتمين بالظاهرة –في محاولات جادة– وضع تعريفات وتوصيفات تقنن لطبيعة هذا الأداء اللغوي في شعر الحداثة المعاصر، ليرصدَ آلياته ويضع له تقعيداتٍ بلاغية، مشيرًا إلى:

– (الانزياح)[٣٠]: الذي رآه تشظيًا من خلال: (التشتت والتشذير والتفكك والتفسخ)، ليعتبره "انقسامًا مبنيا على مرجعية ذات مبادئ، وليس فوضى عشوائية"[٣١]، وتذهب بعض الدراسات إلى ترسيخ هذا التَشظِّي وحالة الاغتراب المرتبط بما بعد الحداثة[٣٢]، وقد أيد ذلك واستدل به أبو اليزيد الشرقاوي فيما سماه بـ(الأنطولوجيا الشعرية)[٣٣]، واستغلال النص؛ ليبرر ما سماه بـ(تفجير اللغة) وهذا الإبهام لتغيِّي الإبهار والدهشة[٣٤].

– (العنوان): حيث يراه الحداثيون لا يعلن عن فكرة النص، بل يوحي بها[٣٥]، بالتالي تم العبث بعلاقة العنوان مِع نصه، لتراه يأتي أحيانا في واد والنص في واد آخر، بل يأتي متناقضا مع النص.

– (الانزياح النحوي): عُرِّف بأنه استبدال الدلالة الإيحائية بالدلالة الإشارية المرجعية، لينتج معنى شعريًا موحيًا وحركيا[٣٦]، وهذا قد يزيد من النشوة[٣٧] في خرق واضح للمعيار النحوي[٣٨]، وقد عُدَّ ذلك المدرج الأول للتخييل الشعري[٣٩]،

– (منتجةُ اللغةِ): هي أداء على شاكلة الأداء الدرامي في السينما والمسرح، وقد عُدت بديلا تكنيكيًا للغة داخل النص الشعري؛ لتحل محل محاكاة أرسطو والواقعيين، وتصير سمة من سمات نص الحداثة[٤٠].

– (التكثيف الدلالي): وهو بتداخل الدلالة وتكثيفها لتحويل اللغة من الإبلاغية إلى الشعرية، لتصبح العناية فيه بالتجربة لا بالموضوع، والانشغال بالدال لا بالمدلول، ولا سلطة خارج النص، فالسلطة سلطته والإشارات إشاراته، وفق ما ذهب إليه تيري إيجلتون[٤١].

– (إعلامية النص): بزيادتها تتزايد معدلات شعرية النص، ومن أهم مظاهرها: انخفاض معلوماتية النص وانخفاض مستواه الإخباري، مع ارتفاع الغموض المسيطر عليه[٤٢].

كان الأمر من الصعوبة بمكان، حيث كان النص الشعري الحداثي عصيا متمردًا مشاكسا، ليس من السهل استئناسه ووضع أنماط تقعيد ترصد بلاغته وتحدد له أنماطا لتسيطر عليه، بل طوفت هذه الدراسة مقتصرة على الدوران في فلك وصف لغة التداول والتمييز بينها وبين لغة الإبداع، من حيث إشارية الأولى وإيحائية الثانية، وولادة القصيدة المتعثرة[٤٣] وعالمها المتخيل الموازي لعالم الواقع والمتمايز عنه، لطبيعته الذاتية التي تنفرد بها القصيدة "إذ توحي ولا تقول"، "ولا تشير فيه إلا إلى نفسها" في بنية عميقة مغمورة تشبه –إلى حد كبير– رؤيا المنام، نائية بعيدًا عما يمكن أن يدرك حسيًا[٤٤] مما يصفه الخطاب التداولي، لتصنعَ عالما احتماليًا مفترضًا أو متخيلا، ولم تستطع –رغم محاولات التقنين الراصدة والدائبة– أن تَصيغ رؤيةً متكاملةً توصِّف أو تُفَسِّر هذا الأداء العبثي، في تصور بلاغي يمكن الاحتكام به أو القياس عليه.

ففسر الدكتور أبواليزيد، ارتباك المعنى الذي أَعْتمَ النص الشعري عند محمد عفيفي مطر، بـ(الالتباس الدلالي) –الذي رآه متميزًا ومتفردًا في تجربته الشعرية– لأن هروب الكلمات في الكتابة الأدبية عن مرجعيتها، إنما هو عنف منظم وقع على الحديث العادي ليحوّله من خطاب تداولي مرجعي إلى خطاب إبداعي(٤٥)، فيما سماه بـ (تثوير اللغة) أو (تفجير اللغة) مستدلا بأقوال كل من (جاكبسون، تيري إيجلتون، ودودروف، وصلاح فضل، ورومان سالون، وفاطمة الطبَّال..... إلخ) من نقاد الحداثة وما بعدها، في تشخيص تمهيدي؛ حتى يقدم مبررًا لهذا الارتباك في الأداء اللغوي لهذا الخطاب، أو ليدافع عنه ويعتبره ميزة للشاعر وتفردًا في أدائه، هو وقلة من قرنائه مثل: علاء عبدالهادي وعبدالمنعم رمضان ورفعت سلَّام ومحمد إبراهيم، وقاسم حداد(٤٦)، لمجرد أنهم لم يُشبهوا غيرهم من السابقين والمعاصرين، وتجاهل د. أبواليزيد– إلا في بعض الإشارات الضيقةِ– دور الواقع العربي ومجريات الأمور ومحركاتها التي أثرت في تشكيل لغة هذا الخطاب، أو أهمل أزمة اللحظة التاريخية التي لفت هذا الخطاب وظللت ظروف ولادته، مما صنع ارتباكًا في الواقع المعيش والذي أدى –لا محالة– إلى ارتباك الأداء اللغوي في خطاب شعر هذه المرحلة(٤٧).

وإذا كانت بعض الدراسات قد ارتكزت في حديثها عن الإبهام في لغة شعر الحداثة، باعتباره سببًا وعرضًا في آن واحد(٤٨)، محاولة التنظير والتقنين لما يظهر جليًا من فوضى لغوية داخل النص الشعري المعاصر، وظهر بالتالي في لغة المدونة النقدية الحديثة والمعاصرة، فيما سموه بـ (تفجير اللغة) أو (تثوير اللغة).

كان ذلك داعيًا لنا لنعود إلى نصوص شعرنا المعاصر ونطرحه ونناقش ما وراء هذه الظاهرة، ونحدد العوامل التي دفعت بها إلى هذا الأداء اللغوي للنص الشعري المعاصر، أو لنحدد الينابيع النفسية والاجتماعية والسياسية والثقافية التي كانت مصدرًا مغذيًا لهذه الظاهرة، (ذات الطبيعة الفنية والأداء اللغوي المخالف لما ألفته الذائقة العربية،

وما عرفه التلقي العربي منذ فجر الحياة الأدبية العربية، من المرجعية العامة للغة وراء كل قصيد شعر من حيث المعنى)[٤٩].

فاللغة هي المادة الأولية في تشكيل الشعر وهي تمثل اللوح الحَسَّاس (الفوتوغرافي photograph)، الذي تظهر عليه ملامح الصور الفيزيائية والتي يعكسها عن الواقع بكل صدق ودقة، ومن الملامح التي يُجَلِّيها هذا اللوح ويُمَكِّنُ مُتلقى هذه الصور، من أن يتعمق أغوارها النفسية ويفلسف كل ملامحها، مع ما يدور بها ومن حولها ومن خلفها؛ هذا -تمامًا- الطور اللغوي للخطاب الشعري المعاصر بالنسبة للنصوص، فهو بمثابة هذا اللوح الفوتوغرافي أو (الورقة الحساسة) التي نستطيع أن نستقرئ عليها ظروف إنتاج الشعر والشاعر، من البيئة الثقافية والحالة الاجتماعية والظروف السياسية والأوضاع الاقتصادية.....إلخ؛ لتشيرَ إلى بيئة الإنتاج، بل وتؤثر -بالطبع- في إنتاجية التلقي نفسه، حتى يواكب إنتاجية الإبداع ويفتض أسرار تشكيله، سواء كان إبهامًا معتمًا أو غموضًا فنيًا وتجليًا ممتعًا أو وضوحًا مُسِفًا.

(٣)

بدا التطور واضحًا في النص الشعري المعاصر، حينما لاحت الطقسية كعلامة فارقة على هذا التطور، الذي وضع النص الشعري خارج حدود العقل التحليلي، قريبًا من الأداء الخرافي والترميز السحري، في سياقات عبثية غامضة غموض السيريالية المفرط، مستخدمًا الترميز المبهم في سياقات أقرب إلى حُلم المنام، ليوحيَ إلى القارئ أجواءً ومشاعرَ، لا ليعلم أشياء أو ليفهم حقائق أو ليقتنع بقناعات؛ بل ليهرب به -بواسطة هذا الإيحاء- من عالم الواقع المحيط الذي يصعب عليه الانسجام أو التواؤم مع كبواته الحضارية وانتكساته السياسية والعسكرية المحبطة؛ حيث انهارت أحلامه وطموحاته مع انهيار المشروع النهضوي العربي- الذي كان يقيم خطابا عاطفيا تأثُّريا غير واقعي- فيما قبل يونيو ١٩٦٧م؛ ليهرب به إلى عالم يوتوبي حالم.

كان هذا الأداء الرمزي الحالم تحولًا وظيفيًا للغة الشعر، من وظيفة الإشارة الواصفة- كما هو معهود منذ الطور الإسلامي وإلى عهد قريب- إلى وظيفة الإيحاء الكاشف الذي يعاني قلقًا وجوديًا في الطور الرومانسي، إلى أن جاء الطور المعاصر الذي جعل الشاعر يلجأُ إلى ما يشبه الممارسات الطقوسية (كهلوسة رامبو)، جامعًا بين استخدام كل من الأسطورة والخرافة من جانب، ولغة الكشف الصوفي من جانب آخر، في تعابير إشراقية شاعت في الشعرية الجديدة؛ "لتصبح العملية الإبداعية حالةً صوفيةً عند (صلاح عبدالصبور) الذي جعل التجربة الشعرية تجربة صوفية، وأدونيس، الذي ربط بين الصوفية والسيريالية، وحازت مواقف النِّفَّري، على حضور شديد في الخطاب الشعري والنقدي الحديث، حتى صارت جُمَلاً كاملة مقتبسة من الصوفية، تتردد بعد أن شاعت في إبداعات شعراء الحداثة، حيث انتقل إلى الشعر- عبر التصوف (حالات الغيبوبة) التي تسمى بالشطح أو تفجير اللغة وعلم الباطن، لدرجة أنك تقرأ المدونة الشعرية الحدثية على اعتبار أنها حالة (غيبوبة) صوفية شعرية[٥٠]، ولا تخفى لغة أدونيس المتأثرة بالتصوف الإسلامي، ولا كتابات جبرا إبراهيم جبرا، وإحسان عباس، وإدورد الخرَّاط، وما شاع وصار ظاهرة، من توحد بين الشعر والشاعر بشكل صِرف في شعر السبعينيات[٥١]؛ من هنا كانت الرمزية العبثية والصوفية وراء إغماض الشعر وإبهامه خلف صُوَرٍ رامزةٍ ولغةٍ موحيةٍ في الأداء الحداثي المعاصر للشعر العربي".

ومحمد عفيفي مطر، خير مثال لهذه الحالة الراهنة؛ حيث حمل شعره كل ملامح هذا الطور الشعري الحديث الذي يتسم بالإبهام والاستغلاق، وغياب المرجعية اللغوية ذات الحدود المنطقية التي تحكمها قواعد اللغة وضوابط الأعراف النقدية الموروثة منذ الطور الإسلامي -الذي ألف الكلمة المفسرة المسجلة للواقع بإجابات واقعية واعية؛ لتقول وتعني وتشير وتحدد— لقد حفل الطور الحداثي المعاصر بشاعرية الكلمة الحائرة التي ارتبكت بارتباك الواقع المحيط بها، فصارت دلالة تائهة تقول ولا

تعني ولا تشير إلا إلى نفسها، في أداء إيحائي لا إشاري، جَسَّد الفجوةَ بين الدلالة والتشكيل، أو بين معنى النص وتقنية أدائه، ليصير النص شيئًا وشكله شيئًا آخر، ويتسلط النص بسلطة داخلية تحميه من أي سلطة خارجه؛ حيث لا "سلطة خارج النص"[٥٢].

لنرى في شعر محمد عفيفي مطر، تشتتا وتفككا وتفسخا، أدى إلى تشظي لغته في شكل سماه بعض الباحثين بـ(الأنطولوجيا الشعرية) واعتبره تفجيرا للغة أو تثويرا لها، في أداء تغيي الإبهار والدهشة، ونفي المرجعية بين النص ومعاني لغته؛ لتنبَتُّ الصلة بين الألفاظ ومعانيها وتفقد إشاريتها؛ لتتجه بالقارئ نحو الإيحائية التي تجعله يصنع المعنى المنشود لديه، وفق ما يُسمى بـ(حركية التأويل)، وتصير القصيدة نشاطا لغويا متميزا، متجها نحو تشكيل جمالي يستنفر طاقات التأويل والتخييل البَنَّاء لدى المتلقي، ويصنع ماثله حسب تصوره الذهني التاويلي، في منتوج جديد للنص كلما قرئ، ويصبح القارئ مشاركًا فاعلاً ومُنتجًا بنَّاءً للنص عند كل قراءة[٥٣]، لتتشابه القصيدة العربية الحديثة بأختها الجاهلية في طقوسية الأداء، فإذا كان الشاعر الجاهلي يستدعي قوى الطبيعة بالكلمة السحرية التي تنشئ ماثلها، فالشاعر الحديث يستدعي قوى التأويل لدى متلقيه ليصنع الماثل حسب ما يُريد، وكلاهما حمَّل الكلمة بحمولات شعائرية جعلها موحية حالمة بهدف مفقود وواقع منشود بشكل طقوسي.

هذه الطقوسية الحديثة جعلت من قصيدة محمد عفيفي مطر _سهرة الأشباح . "محاكمات وانتظارات"_[٥٤] نصا عصيا ممتنعا عن التفسير السريع والتلقي المباشر المفتقر لآليات التاويل، فباتت تقول ولا تعني، وتوحي ولا تشير؛ فلا سلطان يُفرض عليها من خارجها، بل هي تشكيل خيالي تحكمه آليات الإيحاء الداخلية فيه، ولا سلطات عليه من قواعد النحو أو تركيبات اللغة الإشارية المعهودة والمألوفة في النص الكلاسيكي العربي منذ مجيء الإسلام وحتى العصر الحديث؛ حيث جاءت في ثلاث دفقات متتالية، كانت الأولى: بمثابة مدخل كابوسي تغلب عليه لغة الارتكاس

والهلاوس ومشاهد الرعب، في مجهولات وهواجس مخيفة ومظاهر الهلع الذي خيَّم على المشهد كاملا، وجاءت الثانية في صورة أشباح مبهمة لم يُسَمِ منها إلا الأول، حيث استوحى اسمه من المخزون الثقافي للمنطقة، مستعيرا معنى الظلم والظلمة والضبابية والمجهولية (ظَلْمَائيل)[٥٥]، وترك الثلاثة الأخرى تحدد هويتها التفاصيل المرعبة التي جاءت في ثنايا وصفها، واختتم مطر قصيدته بالدفقة الأخيرة التي أكدت إحباطات الدفقتين السابقتين لها، واصفا الأرض الخلاء التي تنتظر مصيرها المشئوم، في زمن يشيخ بطيئا، ويملؤه الرماد والسقوط والدمار والفشل والصرخات الحجرية والخرفات والمجد المزعوم، مخاطبا إياه _الزمن_ بأن يشرب عصير ثماره ويتعرى ويطأطئ الرأس بتاجها الذي يثقلها بإرثه الوهمي؛ ليترك الأرض خلاءً من خطى الثورة علامةْ .... للقيامةْ.

كانت هذه إلمامة سريعة، جاءت بعد عناء ومكابدة للنص المتمرد العصي على الإلف والتطويع، والذي جاء في صورة طقسية وأداء شعائري يستدعي طاقات التأويل لدى المتلقي المؤهل للتأويل والقادر على القراءة التي تستنبت منتوجا جديدا، وتستفتح مكنوناته، ولم يكن هذا النص عصيا لمجرد العصيان واستهداف مراوغة التلقي بالإبهام والإغلاق في وجَّه القراء، بل كان النَّاْصُّ فيه يقوم بدور المستدعِي لملكات التَلَقِّي التي تحفز القُرَّاء على خلق عوالم جديدة بجوار عالم نصه المأزوم؛ ليحفز النقاد على ما قد يُسمى بـ(أفق التوقعات)[٥٦]، كما كان يمثل ذلك ظاهرة تنم عن طور جديد لطبيعة أداء لغة الشعر العربي فيما بعد عقد الستينيات _أو قل خلال أواخره_ هذه الطبيعة التي لوحظت على شعراء هذه الفترة، وقد استُهدفت بالبحث والدراسة من المهتمين بهذه الظاهرة، لتتجلى ملامحها وسمات أدائها اللغوي المحَيِّر بضبابيته وإبهامه واستعصائه على ما تعودته الذائقة العربية منذ ما بعد فجر الآداب العربية، بداية من عنونة القصيدة مرورا بمنتجتها وأدائها الأنطولوجي وانزياحاتها من مألوف لغة الوثيقة المتعارف عليها، لتأتي في خطاب إنساني عام يحمل لغة متشظية مفككة، ويكثفها

تكثيفًا دلاليًا في انزياحاتها النحوية، ليصل في النهاية بهذا الأداء اللغوي إلى إعلامية النص التي تتزايد معها معدلات الشعرية الحالمة، وتتناقص إخباريتها أو معلوميتها في ظل الالتباس الدلالي أو تثوير اللغة أو تفجير اللغة، أو أنطولوجيا اللغة.

وبذلك يستبدل في القصيدة المطرية الإيحاء بالإشارة ويحل التشكيل الفني فيها محل التعبير؛ لتقول ولا تَعني، وتُوحي ولا تُشير، ولا يتحكم فيها غير تشكيلها الداخلي، لتنم عن خطاب إنساني عام.

(٤)

من هنا تَحَيَّر القراء أمام شعر محمد عفيفي مطر، وسنتعرض بذلك لأهم ملامح قصيدته:

سهرة الأشباح

"محاكمات وانتظارات"

١- العنوان المراوغ:

يبدو العنوان لدى قارئ القصيدة ذا علاقة عبثية، حيث لم يعلن صراحة عن فكرة القصيدة لدى القارئ العادي، بل يظهر العنوان في واد وموضوع القصيدة في واد آخر، لتبدو لدى القارئ المتعجل، أن علاقة العنوان بالنص علاقة عبثية عفوية اعتباطية، والحقيقة أن الشاعر كان قد أراد لقصيدته عنوانًا يُوحي بموضوع قصيدته ولا يعلن عنها، وفق آليات الشعر الجديدة، ويبدو الإيحاء قليلا في الشق الأول منه وهو (سهرة الأشباح) التي تصرح بما جاء في طيات القصيدة، وقد يُربك العنوان القارئ في شقه الأخير (محاكمات وانتظارات) بأخذه بعيدا عن جو القصيدة العام.

٢- التكنيك الدرامي للنص المتداخل بتفاصيله:

أخرج الشاعر القصيدة بأداء قريب من الأداء الدرامي في السينما والمسرح، لتتجلى الإيحائية في أدائه اللغوي، في نص حداثي غادر محاكاة أرسطو والواقعيين، وتجاوزها

بكثير هذا الأداء الإشاري في شعرية اللغة منذ ظهور الطور الإسلامي وسيطرة التعبير الإشاري على الأداء اللغوي في الآداب العربية، منذ البعثة النبوية إلى ما قبل ظهور الحداثة المعاصرة، فأُخرجت القصيدة في ثلاث دفقات:

(أ) كانت الدفقة الأولى:

مدخلا كابوسيا تغلب عليه لغة الارتكاس النفسي والهلوسة، ومشاهد الرعب والحذر والمجهولات بمساحات كبيرة والهواجس المخيفة ومظاهر الهلع في: (دخينته) سيجارته، التي تُصبح (جُرحًا ومُديةً وقلمًا، وتارها دمًا) بين إصبعيه، ودخانها الذي صار (خيمةً معقودةً) يرى فيها كل كائنات التجسس والترصد والمراقب المرعبة (يصطف فيها البشر المدججون بالعيون)، وارتعاش (مواسم القطاف) في جسده، وارتعاد مفاصله لـ(خوفه من أن يخاف)، كما تجلَّى ذلك واضحا في مشاهد: (صرخات القصائد)، و(شيِّ القصائد)، و(شعائر البكاء مع العناق) في مشاهد رعب في مجملها وكأنها تهيئة نفسية للقارئ ليتلقى ما بعد هذا المدخل؛ مما سيؤكد كابوسيته المرعبة، في أشباح القصيدة المداهمة، وتشاؤميتها المحيطة حتى مختتمها.

كالتالي :

تخرج من دفاتر الأعمال والأقوالْ
أشباحها المرصودةْ
ترفع لي رءوسها[٥٧] المجوفةْ
أمارس الدفاع والموت، تمارس الأشياءْ
طقوسها الليلية المكثفةْ:
كل جدار معبرٌ، كل زوايا الأرصفةْ
أقدام شرطي يسير سيره المنتظما
دخينتي تصبح في أصابعي المرتجفةْ

جرحًا ومديةً وقلما ونارها دما
دخانها يصبح خيمة معقودةْ
يصطف فيها البشر المدججون بالعيونْ ..
وقفت بين النطع والسيَّافْ
مستجمعا مملكتي الخفيةْ
وارتعشت في جسدي مواسم القِطافْ
تحجرت وارتعدت مفاصلي من خوف أن أخافْ ..
أرى عيون الشرطة السرِّيَّةْ
تلمع من وجه إلى وجه،
وتسكب العيون في الشوارع الخلفيةْ
كل قفا وراءه عينان تخرقان ظلمة النخاع،
تسألان عن هواجس الهويةْ
وإرثنا المكتوم بين الشفة الخرساء والشغافْ
وعن حوارنا الضائع بين البحر والضفافْ
وعن توقع الزواج بين الحمأ المسنون والشرارة الكونيةْ
أرى عيون الشرطة السرية
أصبحُ شرطيا أُكابد القمع لما يَنْبُتُ في الأعماقْ
من صرخات الشعر والقصائد المشويَّة
ومن طقوس الدمع والعناقْ
ورقصة التداخل الحميم بين جسدي
وجسد البكارة الليلية ..
كان دفء المخدع الرطب رباطا حول قلبي
كلما فكرت في السير المنوَّم

شدني خوف هبوب العاصفةْ
كلما فكرت في العاصفة التي أسكنها الليل الطويلْ
وانقسامي كلما أبصرت في الأعين تاريخ الجراح الراعفة
شدني وجهك يا طفلة روحي الواجفة
شدني – في فمك الضاحك– طعم الأرغفة ..

(ب) الدفقة الثانية: يُخيِّم عليها جو الأشباح الأربعة الذي سيطر على مشهدها كاملا:.

أربعة أشباح في صوت واحد:
"أتينا من سماء السحر والتعزيم والتنزيلْ
نُبَشِرُ بالحقيقة في زمانِ القحطِ والتضليلْ
نبشر في زمان الحق بالتهديل والتعطيلْ
ونرفع في المحافلِ شارةً وعلامةً
لقدوم "ظَلْمائيلْ"

فكان الأول (ظَلْمائيل)[٥٨] بعينيه وشفتيه وقلبه ومائه ومعجمه ..... كاتالي:.

ظَلْمائيل صورة وصفية:
لظَلمائيل عينان
مُرتدتانِ بالشمس القديمة والسديم الأول
المحمول في نقالة الخلقِ
مُفتَّحتان في الأرض التي لم تختمر طميًا
ولم تخضَرَّ صحراءً
وتائهتان تحت مجرة الفوضى
ومعتمتان تركُضُ فيهما نار الدهورِ

وتمطرُ السحب القديمة ظلمة ورُؤىً وأضواءً
له شفتان من شجر اللغات ومن جذور الشعر والصمتِ
له قلب تفجره خيول الحب والمقتِ
فينفض في ترائبه دما مستقطرا من
غيمة التعزيم والكيمياْ[٥٩]
به ماء العناصر فيه سر المزج والخلطِ
وفيه المعجم الأبدي للأسماءْ،
له نعلان من طين الشرائع والوصايا المطفآت،
أصلابها في رأسه المعطاء
لتشرب من عطاياهُ
وتحمل في عناقيد التذكر كل ما سيجيءُ من أحياءُ
وفي رئتيه روحُ الماءْ
وأشجار التناسل والدم الدوَّارُ في دوامة الأبناءُ.

وكان الشبح الثاني مبهما (شبح):

ولم يتضح أهو وصف لـ(ظَلْمائيل) متماه فيه؟؟؟
أم هو آخر متحايث عنه ونظير آخر له؟!،
فجاء ماشيا عابرا يرقص أمامه خالعا وجه البدايات القديمة، صارخا في الأرض كي تصبح له أما وزوجا وقبيلة، كالتالي:

كان يمشي مسرعًا كان يطيرْ
خالعًا وجهًا نباتيًا ومملوءَ الخلايا
بتواريخ اللقاحْ
عابرا خضخضة الموج .. له ألف ذراعْ
تقطف الجنس المشاعْ

في كهوف الليل والفسفور، يعلو ويطيرْ
في انفجار البيض عن أفراخه،
يدخل في عرس القبيلةْ
شبقا أو لغةً بكرًا ورؤيا مستحيلةْ
تُصبح الأرض له أما وزوجا، ويُشِيرْ
شارة الدهشة .. تمتد الفروع
يرقص الآن أمامي
خالعا وجه البدايات القديمةْ
صارخا كي تُصبحَ الأرضُ له أمًا
وزوجًا
وقبيلةْ ..

وجاء الشبح الثالث مبهما أيضا (شبح):

ورَّاد ليلٍ، يتسلل من زجاج النافذة مقتحما برأسه الهلامية قفل النافذة؛ ليتجسَّد متمكنا منه في الداخل كالثعبان ويطارده، كالتالي:.

دق في الليل زجاج النافذةْ
وتدلَّى رأسه من قُفْلها .. ثم تَجَسَّدْ
قال: "فلتلق على كفي ما تحمل من إرث الشكاوى
فأنا أصعد من جوعك للخبز الخرافيِّ
وللشمس التي تطلع من
آنية الحبر العتيقْ
وأنا أصعد من ليل السجونْ
وانتظاراتِك للخيل وفرسان المطرْ
وأنا أصعد من صهد السَفَر

وبكاء الريح في باب الموانى الموصدة .."
مدَّ كفيه إلى جميزة الحزن القديمْ
في دمي، هزَّ الفروع
فارتمت منها وريقات الدموع
وانتظرتُ الفرحَ الطالعَ من نسغ الأغاني المعتمةْ
قال: "هبني صوتك الدافئَ كي أنعس فيه
وأرحني من شقاق الكلمات
كل آتٍ سيجيء ...".
كانت القافية الصعبة والليل البطيءْ
مِقودا حول عظام القدمين
وأنا أحمل في ثلج اليدين
تاجه حتى ينامْ
رمحه حتى ينامْ
وانتظار الشمس من عام لعامْ

وكان الرابع والأخير (شبح)، مبهما مغلفا بإشارات الموت والتقييد والإثبات والعناق والبكاء والتوديع بين: (سور وحائط مبكىً وظلامٍ، وعمق شقوق غائرة، وسراج يشع عتمة وظلاما، ويغلي فوق كتب الدم وكتب الممات، في صورة وجه وقناع؛ ليضمه في رثاء من ودَّع زمان اليأس بالأندلس المفقود) مستدعيا ظلال حائط المبكى السياسية والعقائدية[٦٠] بجوار أسفار الدم والممات[٦١]، في تكثيف مُرَكَّز لدلالات تتراكم جميعا لتزيح هذا التشكيل اللغوي عن مرجعيته، ليصر المشهد موحيا غير مشر لشيء ما ولا مُبلغا رسالة ما، كالتالي:.

كانت الليلة سورا، والمدينةْ

حائطا ينتظرُ الباكين في جوف الشقوقْ
وسراجا معتم الضوء يُغطي الكائناتْ
باستدارات السطوح الفارغة
ومراسيم الثباتْ
وأنا أغلي انقساما فوق أسفار الدم الحيّ.
وأسفار المماتْ.
أقبلَ الموت الذي كان صديقي
في رؤى الرعب القديمْ
وانتظار الزمن الطالع كالزهرة في فوضى السديمْ
أقبل الموتُ بوجه وقناعْ
ضمَّني وهو يُغني بالوداعْ
لزمان اليأس بالأندلس:
.....

مستمرا في نظم موزونٍ مقفىً على شاكلة الموروث الصوتي للشعر العربي منذ عصر الأندلس الضائع ..

في سياق عابث مختلط بالرعب من عيون الحرس وهرب الطين والشِّعْر الخرافي وهو يغلي ويتبخر في الظلمة وريح البحر .....

(ج) إلى أن وصل إلي الدفقة الثالثة والأخيرة التي تعكس قنوطا وتشاؤما من: "كل آتٍ سَيَجِيْء ....." وكأنه يقول:

لا محالة ... في انتظارٍ بائسِ الوطءِ تجلَّى ... قد تعرَّى وتخلَّى سالفًا ... وتخلَّى عن عباءات الوعود ..

هذه الدفقة كانت مُخْتَتَمًا مُحْبِطًا على مستويي السرد والحوار؛ حيث أشار في سرده إلى أرض خلاء خاوية، قاءت أولادَها وأخرجت أحشاءها، بين سواد الأغربة في

ظلام الليل الحالك، بين تهديدي حراس المستبد وجيوش الغزاة، وتنتظر مصيرها المشئوم، وكان جوهر هذه الأرض يغلي رغم خضاره، مُبْدِيًا رؤيته عن هذا الزمن الذي رآه (رمادا/سقوطا/فشلا/غليانا/قنوطا/صرخاتٍ حجريةً/خرافاتِ مجدٍ مزعوم) ووصف هذا الزمن بأنه، عرف أسماء بغير مسمى، وعرف الأفعال في صور متناقضات، زمن صاغه الصمت، والدهشة المفاجئة المرتعشة، وأنهى القصيدة بخطابه لهذا الواقع آمرًا إياه أن يشرب عصير ثماره، وأن يتعَرَّى بالعِرْي البريء، وأن يطأطئ الرأس بما يخفضها من بقايا الشهب الأولى والأفلاك المزعومة والقناعات المندثرة وحوار القبضة البكر وإزميل الحجر، تاركا على صخرة الأرض الخلاء من ملامح الثورة ومقدماتها وخطواتها المجددة إلى ظهور: "علامةْ... للقيامةْ .." في تشتيت وتشذير للغة تراوح بين سردٍ واصفٍ لـ"لأرض الخلاء" وسرد ذاتي واصف نفسه في مونولوج داخلي، وحوار للزمن البائس، في سيناريو يجعل من يبحث عن رسالة أو إشارة أو قصد لديه بعد تطوافه بين تلك الصور بذلك التشكيل الهلامي المحير، فلا يعود إلا بخلجات وإيحاءات نفسية قاتمة يائسة مقذذة، بين أشتات هذه الصور المتشرذمة.

كالتالي:.

هذه الأرض الخلاءْ
بعد أن قاءت بنيها أخرجت أحشاءها
وانتظرتْ أغربةَ الليلِ: وباءً فمجاعةْ
واندحارا تحت خيل الغزو أو خيل الحرس
وانكسارا صامدا تحت لثام اللغو أو صمت الفجيعةْ
(هذه جوهرة الخُضرة تغلي
تحت عيْنَيَّ وتعلوها المياهْ
كل شيء زبد يطفو ورعد ودُخانْ

وسماءٌ تتخلقْ
وإطار الفَلَك الدائرِ يدنو ويضيقْ
وأنا ــ كائنُ أيام الحريقــ
طينة في باطن الأرض وإيقاع عميقْ
يتخفى صوته في أبجديات الحريق)
فاطلع الآن .. ففي كلِ رماد وسكوت
أسمع الطينة تغلي بنشيش الاختمارْ
وأرى كل تواريخ القنوطْ
غابةً تبدأ منها الصرخات الحجريةْ
وأساطير العصور الذهبية
وأرى شيخوخة الدهر البطيءْ
برعما تصعدُ منْه الشجرةْ
(عرف الأسماء من قبل المسمَّى
عرف الفعل عبورا من نقيض لنقيضْ
لبس الصمت البدائي قناعا وانتظرْ
رعشة الدهشة والصوت الحواري الخفيضْ
فاشرب الآن عصير الثمرة
وابدأ العُري البريءْ
طأطِئِ الرأس .. فقد أثقلك التاجُ المليءْ
ببقايا الشُهُبِ الأولى وأفلاك المطرْ
وتواريخ القبضة البكر وإزميل الحجرْ
وتقدم بالشعار الملتهبْ
تاركا في صخرة الأرض الخلاءْ

من خطى الثورة والخلق علامةْ
للقيامةْ ..

(٣) التكثيف الدلالي للغة الخطاب في القصيدة:

يلاحظ على القصيدة المطرية عموما –وسهرة الأشباح على وجه الخصوص– التداخل بين صورها بشكل عبثي يُربك القارئ العادي، حينما يتنقل الشاعر به بين صور متناقضة على مستوى المنطق المعقول وحدوده.

مستخدما تعابير من معجم التصوف الرامزة: كـ(الطقوس الليلية – المملكة الخفية – الحمأ المسنون – تواشيح الدخول – الشرارة الكونية، ومراسيم انفتاح الشيء للشيء، وأسرار الفطام، ومراسيم الثبات، أسفار الدم الحي وأسفار الممات)؛ ليضعه أمام خطاب أقرب إلى هذيان الدراويش مختلطًا برموز عقائدية، تنعكس في مخيلته بظلال دلالية كثيفة، مسافرة به عبر تاريخ هذه الرموز الموحي.

أو مستدعيًا موروثات الأساطير والخرافية: كـ(الأشباح المرصودة) و(رؤوسها المجوفة) التي ترفعها مطاردة له – و(مواسم القطاف) في جسده، و(مراسيم انفتاح الشيء للشيء) و(أسرار الفطام) و(عصفور الهواجس) و(وَشْمًا على حائطِ مبكىً)[٦٢] – أتينا من (سماء السحر والتعزيم والتنزيل) – نبشر بـ(الحقيقة في زمان القحط والتضليل) لتظهر تعابيره في شكل هلوسات وارتكاسات نفسية، دون وضوح نسق تتراتب فيه، مما يجعلها تتزاحم مكثفة في مخيلة القارئ لتربكه.

أو مستخدما مشاهد جنسية: مداخلا بين عناصر الوجود من (جسده وبكارة الليلة ومخاض البيوت، وأشجار التناسل وأفراخ الطيور – والنار التي خبأها البرق بأوتاد الخلايا؛ لتصبح عطايا تنشق بها الأرض بكارة من بكارات تواريخ الزنا، أو من وجه نباتي مملوء الخلايا بتواريخ اللقاح – عابرا خضخضة الموج .. له ألف ذراع تقطف الجنس المشاع؛ ليشرب هذا العصرُ من عصير الثمر ويبدأ العري البريء)، في أداء صوفي يقربك من مبدأ وحدة الوجود والتماهي بين عناصره –

جسدالشاعر/الليل/الشجر/الطير/النار/البرق/الموج- في تصاريف وأداءات طقوسية كأنها شعائر مترتبطة:-

تداخل/مخاض/تناسل/تفريخ/تخبئة/اصطباح/عطايا/زنا/انشقاق/بكارة/امتلاء/لقاح/خ ضخضة/قطاف/شرب/عري- وكأنه يصرح بفكرة الحلول من خلال الجنس؛ بتكثيف دلالي يعبث بالتراتب المنطقي بين التصاريف المذكورة، دون خضوع للمنطق المنظم المسلسل للأحداث ليطيح بالإبلاغية والإشارية ويذيب معلوماتية النص معتمدا على الإيحاء المخيم على التشكيل العام للمشهد، ليرفع من درجة إعلاميته.

كما استخدم المتناقضات المربكة: التي وردت عنده متقابلة ومتجاورة في صوره؛ لتلتبس اللغة وتتشظى، ويغيب المعنى الذي يُمَكِّنُ اللغةَ من أن تشير إليه، ويبقى التشكيل الفني الموحي، فيأتي (خائفًا/من أن يخاف) ....، أو يأتي متذوقا لطعم الأرغفة المشتَهَى الذي حرمه منه واقع الفقر والظلم والنَدْرة وزمن الجوع، حينما شاهد وجهها الضاحكَ الذي جمع لديه بين (الجوع/تذوق الطعام ....)، أو في صورة من يمارس (الدفاع/الموت) في آن .....، ويصف منفاه المقام بين (جذر الأرض/فرع الغمام) المتباعدين مكانا .....، أو الدم الذي يشتعل فوق وسادته .....، أو السحب التي تمطر (ظلمةً/ضياء) ...، أو الخضرة التي تغلي وتعلوها المياه ....، (غليان/زبد) والزبد هو رغوة الماء، مع (الرعد/الدخان) ....، ويبدو هو طينة في بيضة الأرض ويتخفى صوتُه في أبجديات الحريق (طين/حريق) ....، ويرى شيخوخة الدهر تُستنبت برعمًا تصعد منه الشجرة (الشيخوخة/البرعم)....، وتعرف الأسماء لديه من قَبْل المسَمَّى[٦٣]، والفعل يَعْبُر من نقيض لنقيض[٦٤] ....

هكذا تتداخل اللغة في القصيدة المطرية وتلتبس وتتكثف دلالاتها؛ لتحقق هذه الانزياحات التي حالت بين استقرار علاقة ما، بين تشكيلها الفني ومعناها، لتقول ولا تعني وتوحي ولا تُشير، ولتنخفض معلوماتيتها وتزول إخباريتها، وتصير اللغة فيها جانحة نحو الإيحاء لا البيان والإفصاح؛ ولا لتُعرب عن قيمة ما أو لتُملي رسالة، من

هنا تتبدى شاعريتها، سابحة بالمتلقي عابثة به بين لغة اللاشعور والأحلام المنسية، وإشارات الكشف الصوفية والرموز الخرافية، متقلبة به ما بين المتناقضات في سناريوهات عبثية ـوكأنها الفوضى المنظمةـ أو السحر المقصود؛ لتستفذ قوى التأويل عنده، ليسبح في ملكوت الشاعرية ويحقق حلم الشعر، في واقعٍ آخرَ موازٍ للواقعِ المحيط به ومناظرٍ له، كلما قرئ النص من جديد يولد ولادة جديدة —حسب مفهوم (ريكور) للقراءة المنتجة– ويعود الشعر العربي على يد عفيفي مطر وضربائه، في طوره الأخير إلى الشعائرية الأولى، حيث كان الشاعر الجاهلي يستنفر قوى الطبيعة الأسطورية وآلهتها الوثنية؛ لتحقق له ما يحلم به للواقع بطريقة طقسية، لتصنع كلماته الخرافية ماثلها المنشود للواقع المحيط على يد المتلقي ومن خلال تأويله الحالم.

إذن كانت كلتا القصيدتين العربيتين (الجاهلية والمعاصرة) مُحَمَّلةً بحمولاتٍ طقسيةٍ أو شعائريةٍ ما، بينما تختلفان في آليات الاستدعاء، فالشاعر العربي القديم كان يستدعي قوى ما وراء الطبيعة (الميتافيزيقية) التي كان يعتقد في قدرتها على تحقيق حُلمه وتجسيد الماثل لديه على أرض الواقع، حيث كان يفتقد المتصورات الذهنية، ويحلم بتحقيق أهدافه الوجودية في وجودٍ فِعْلِيٍ أمامه، في حين استخدم الشاعر العربي المعاصر شاعريته بطقوسية مختلفة وشعائرية الإبهام العبثي المنظم والمبرمج وآلياته، ليستفز قوى القراءة الحالمة والتلقي المؤول ويستنفرها لتقيم ما أفتقده من المواثل المجسدة لأحلامه على أرض لواقع.

وكان محمد عفيفي مطر، –وأقرانه من شعراء الحداثة، خير من صنع هذا الصنيع؛ ليكون بمثابة طور جديد من أطوار الأداء اللغوي للخطاب الشعري العربي من الجاهلي إلى الإسلامي ذي الأداء الإشاري، الذي استمر حتى انتهاء مدرسة البعث والإحياء، وظهور الرومانسية الحالمة في مدرسة أبولو والمهجر والديوان، التي اتخذت الإيحاء الحالم بالنموذج الغربي سبيلا، لتكون إشارة بدء لإرسال الشعر حتى يتجاوز معنى القصدية فيه، التي انتهت بظهور الشعر الحر وشعر التفعيلة وقصيدة

النثر، لتظهر عبثية الأداء اللغوي عند شعراء السبعينيات الذين فجعتهم المفاجأة الكبرى بعد الخامس من يوليو١٩٦٧م؛ لينهار حلم السياسة الرومانسي العربي؛ وتسقط وعود القومية الوهمية التي أقامها خطاب عاطفي تأثُّري يتجافى بكل جوانبه عن الواقع.

المصادر والمراجع مرتبة أبجديا:.

١) أحمد بن محمد بن الحسن، (أبو علي) في: شرح المشكل في شعر أبي تمام، تفسير معاني أبيات شعر أبي تمام ، عالم الكتب عام ١٩٨٧م.

٢) أدونيس، في كتابه: زمن الشعر، نشر دار العودة، بيروت، ١٩٨٥م. وطبعة دار الفكر، بيروت ط٥، ١٩٨٦م.

٣) أرسطو، (فن الشعر)، ترجمة شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٩٩٣،ص.

٤) أروين أدمان، في كتابه: (الفنون والإنسان)، ترجمة مصطفى حبيب، نشر مكتبة الأسرة، مصر ٢٠٠١م.

٥) إريك فروم، اللغة المنسية (مدخل لفهم الأحلام والحكايات والأساطير) ترجمة حسن بقيس، المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٣م.

٦) استر وارين، ورينيه وليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مصر ١٩٧٣م.

٧) استيفين أُولمان، (الحياة والشعر) ترجمة د. مصطفى بدوي مراجعة د. سهير القلماوي، مكتبة الأسرة، مصر د.ت.

٨) استيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة د. كمال بشر، نشر دار غريب، القاهرة ط٢، د.ت.

- إيكو إمبرتو:

٩) (السيميائية وفلسفة اللغة)، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط(١)، بيروت، ٢٠٠٥م.

١٠) (التأويل بين السيميائية والتفكيكية)، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط(١) سنة٢٠٠٠م.

١١) بولند حيدري، في مقاله: بمجلة (المنتدى) دبي عدد أكتوبر ١٩٩٢م،
١٢) جورج ساندیان، (الإحساس بالجمال)، ترجمة مصطفى بدوي، نشر مكتبة الأسرة، بالهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ٢٠٠١م.
١٣) جيرار جينيت، وآخرَيْن في: البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٠م.
١٤) خالد سليمان في مقاله: ظاهرة الغموض في الشعر الحر، مجلة فصول في النقد الأدبي، مجلد ٧، ع ١ ،٢ أكتوبر ١٩٨٦م.
١٥) روز غريب، (النقد الجمالي وأثره في النقد العربي)، دار الفكر اللبناني بيروت سنة ١٩٨٣م.
١٦) رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عيَّاش، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ١٩٩٢م.
١٧) سامي أدهم، ما بعد الفلسفة: (الكابوس – التشظي – الشيطان الأعظم) منشورات دار الكتاب، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
١٨) شوقي ضيف، في مقاله، بمجلة الرسالة عدد ٥٦٨ سنة ١٩٤٤م.
- صلاح فضل:
١٩) أساليب الشعرية المعاصرة، طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر١٩٩٦م.
٢٠) أشكال التخييل، نشر لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.
٢١) عابد خزندار، في مقاله عن: الحداثة وما بعدها، مجلة إبداع، ع١١، نوفمبر ١٩٩٢م.
٢٢)عباس فضلي، في مقاله بمجلة الرسالة عدد ٢٧ سنة ١٩٣٤م .
٢٣) عبدالحق بلعابد، من النص إلى الناص، الجزائر ط١، ٢٠٠٨م.
٢٤) عبدالرحمن محمد القاعود الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة عدد ٢٧٩ الكويت عام ٢٠٠٢م .
٢٥) عبدالغفار المكاوي، ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م.
٢٦) عدنان حسين قاسم في كتابه: (دراسات نقدية): الكتاب نشر المنشأة الشعبية، طرابلس د.ت،
- عصام محمود

٢٧)عصام محمود، نص اللذة ونص المتعة في النقد العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، مصر ٢٠٠٩م.
٢٨) في مقالة له: (الغموض في النص الأدبي) بمجلة الرافد: الإمارات العربية المتحدة، إبريل ٢٠١٤م.
٢٩)عفاف طبالة، (النصوص وسياقاتها)، مجلة فصول في النقد الأدبي، مصر، ٢٠٠٢م.

٣٠) علاء الدين رمضان، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق عام ١٩٩٦م.
٣١) علي عبدالمعطي البطل، تطور طبيعة الأداء اللغوي في الشعر العربي، دراسة مقدمة لمؤتمر الشعر العربي، القاهرة، إبريل ١٩٩٣م.
٣٢) علي يوسف االيعقوبي، في مقاله (ظاهرة الغموض في الشعر الحديث) ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأقصى، غزة، المقال منشور على شبكة فلسطين للحوار، ١٤ أكتوبر ٢٠١٠م .
٣٣) فاروق عبدالحكيم دربالة: (الغموض الشعري بين التشكيل والتأويل) أحد مباحث كتابه: المشهد الشعري المعاصر، قراءة في تحولات النص، القاهرة ٢٠١٧م.
٣٤) فريال جبُّورِّي غزُّول، في دراستها بمجلة: فصول في النقد الأدبي، بعنوان (فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر) عدد (يونيو) سنة (١٩٨٤م)
٣٥) كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨م.
٣٦) مراد وهبة: (ما بعد الحداثة والأصولية) مجلة إبداع، العدد الحادي عشر، نوفمبر ١٩٩٢م.
٣٧) محمد إسماعيل داندي، في بحثه: (ظاهرة الغموض في الشعر العربي) بمجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة بالجزائر، العدد ١٢سنة ٢٠١٣م.
٣٨) محمد خير البقاعي، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة مركز الإنماء الحضاري، سوريا ١٩٩٨م.

٣٩) محمد عبدالمطلب، شعراء الحداثة في السبعينيات، وفوضاهم الخلاقة، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٩م.
٤٠) محمدعفيفي مطر، الأعمال الكاملة، يوليو سنة، (احتفالات المومياء المتوحشة) نشر دار الشروق، الطبع الأولى، القاهرة سنة ١٩٩٨م..
٤١) محمود أمين العالم، (الشعر العربي المعاصر بين التجريب والتجريد)، مجلة فصول في النقد الأدبي، مجلد ١٦، ع١، ١٩٩٧.
٤٢) ابن منظور ، لسان العرب، دار المعارف ، مصر، د.ت.
٤٣) الموسوعة الحرة، وكيبديا، على شبكة الإنترنت.
٤٤) نجيب عثمان أيوب، بحثه: "إيحاءات اللون الأبيض في القرآن الكريم في ضوء ثقافة التلقي"، والمنشور في المؤتمر الدولي الذي نظمته كلية دار العلوم بجامعة المنيا، أكتوبر ٢٠١٧م.
٤٥) يحيى الخواجة، في كتاب: (الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة)، نشر دار الذاكرة، حمص سوريا، ١٩٩١م.

- أبواليزيد الشرقاوي:

٤٦) آليات الفهم والدلالة للمدونة النقدية الحديثة، إصدار دار الهانئ للطباعة والنشر، ط١، القاهرة ٢٠١٦م.
٤٧) شعرية غياب المرجع (تفجير اللغة) ، دار الانتشار العربي، بيروت ٢٠١٧م.

[1]- عرض كل من بولند حيدري في مقاله: بمجلة (المنتدى) دبي عدد أكتوبر ١٩٩٢م، ومحمد إسماعيل داندي، في بحثه عن الغموض الفني وميزه عن الاستغلاق المعمي للنص الأدبي، في بحثه المنشور بمجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة بالجزائر، العدد١٢ لسنة ٢٠١٣، وفرَّق جورج سانتيانا وإمبسون، وأورين أدمان، ورتشاردز، وروز غريب، ودريد الخواجة، بين الغموض الفني والإبهام المعتم للنص، كذا بين شفافة النص الأدبي الفنية والوضوح المسف بقيمته، (راجع عصام محمود، في مقاله بمجلة إبداع: الغموض في النص الأدبي، ص ٩٣، ٩٤، ٩٥. وما أضشار إليه من وأن ما يُعرف اليوم من إبهام الشعر الحداثي، معتبرين إياه شيئا من الهذيان والنفخ في زجاج بارد، كما وصف نجيب الكيلاني، راجع: الدكتور علي يوسف االيعقوبي، في مقاله (ظاهرة الغموض في الشعر الحديث)، شبكة فلسطين للحوار، منشور على سبكة الإنترنت، كما اشترط الدكتور عبدالقادر القط، في الغموض الفني الإيجابي في الشعر، " أن يكون غموضا شفافا"، وقد أخذ كل من فاروق دربالة، في كتابه: (المشهد الشعري المعاصر) ص ٦٢: ٦٥، وعبدالرحمن محمد القاعود في كتابه: (الإبهام في شعر الحداثة)، ص٧، ١٥ ، ص١٧٧: ٢٠٤، على غموض شعر الحداثة، أنه قد بلغ درجة الإعتام والاستغلاق وتعمية النص، ورأى عدنان حسين قاسم في كتابه: (دراسات نقدية): أن الغموض إذا وصل بالنص إلى الإبهام التام المعتم والمنغلق، فإنه يفقد النص قيمته الإنسانية والفنية، الكتاب نشر المنشأة الشعبية، طرابلس د.ت، ص ٢٥ وما بعدها، وتابع كل من روز غريب في كتاب: (النقد الجمالي وأثره في النقد العربي)، دار الفكر اللبناني، بيروت ط٥، ١٩٨٣م، ص ٤٨ وما بعدها، ويحيى الخواجة، في كتاب: (الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة)، نشر دار الذاكرة، حمص سوريا، ١٩٩١م، ص ١٠٠ وما بعدها، وجورج ساندیان في كتابه: (الإحساس بالجمال)، ترجمة مصطفى بدوي، نشر مكتبة الأسرة، بالهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ٢٠٠١م، ص ٨٠ : ٩٠، ثم أرين أدمان، في كتابه: (الفنون والإنسان)، ترجمة مصطفى حبيب، نشر مكتبة الأسرة، مصر ٢٠٠١م، ص ٢٠ : ٣٠ ، راجع تفاصيل ذلك في مقال د. عصام محمود، في مجلة إبداع ص ٩٢ ، ٩٥، عن الغموض الفج الذي يصير إبهاما معتما، وتمييز الغموض الفني عنه.

[٢]- تعد الشعرية عمومًا كذبًا، لكن كذبها كذب فني، وليس كذبا يناقض الواقع ويغايره، ولكنه جزء منه وطورا من أطوار نمو هذا الواقع في الخبرة البشرية، عبر لغة الأدب الدينامية ذات الحراك المتتالي والمتنامي -والمتناقض أحيانًا- ليقيم نصًا شعريًا في صورة مغايرة لصور الطبيعة الآنية الواقعية، والكتابة الأدبية عامة تستشرف وضعًا جديدًا للواقع، لا تصفه بل تصيغه وتضيف إليه؛ ليبدو واقعًا جديدًا مغايرًا لنسخته الأصل في الطبيعة، وذلك لن يكون إلا عبر بلاغة مراوغة لهذا الواقع، ومخادعة لسُلُطاته المعرفية التي تعد صورًا من صور الصراع بين الواقع والمأمول داخل الإنسان.

[٣]- الفلسفة الوضعية: هي إحدى الفلسفات التي تعتمد التجربة الحسية في مجال العلوم الاجتماعية، كما في العلوم الطبيعية، وتقول بأن المعرفة الحقيقية لديها هي ما يستمد من التجربة الحسية وأن البيانات المستمدة من التجريب الحسي ومعالجاتها المنطقية والرياضية والتي يمكن التحقق منها ومعالجتها من خلال البحث والأدلة التجريبية هي المعرفة الحق، وتعد قسما من أقسام "نظرية المعرفة" (أبستمولوجيا)، وقد نشأت نقيضا لعلوم اللاهوت والميتافيزيقا غير المبرهنة، ورائدها العالم الاجتماعي والفيلسوف الفرنسي (أوجست كونت) الذي وضع هذا المصطلح في القرن التاسع عشر. (ويكيبيديا) الموسوعة الحرة.

[٤] - تعتمد الإمبريكية (الفلسفة التجريبية) طريق الحواس والخبرة هو السبيل الرئيس للمعرفة الإنسانية، متخذة الاستدلال والاستنباط المنطقي الخالص سبيلا في الوصول إلى المعرفة، لينضم إلى روادها شخصيات مثل: (أرسطو – توما الإكويني – روجر بيكون – تومس هوبز – فرنسيس بيكون). (ويكيبيديا) الموسوعة الحرة.

[٥]- علم السيميولوجيا: (السيموطيقا) أو علم الإشارات، وهو علم يدرس أنساق العلامات والأدلة والرموز، سواءً كانت طبيعية (كأصوات الحيوانات وأصوات عناصر الطبيعة والمحاكيات الدالة على التوجع والتعجب والألم والصراخ)، أوصناعية (كل ما اصطلح الإنسان على تسميته واتفق عليه مع أخيه الإنسان، كاللغات الإنسانية وإشارات المرور والسلم الموسيقي). وإذا كانت اللسانيات تعتني بما هو لغوي فقط، فالسيميولوجيا تعتني بما هو غير لغوي، كإشارات المرور وإشارات الصم والبكم .. وغيرها مما هو غير لغوي. عدها الفرنسي (فيردنا ندي سوسير) أصل واللسانيات فرع منها، عدها (رولان بارت) فرعا من فروع اللسانيات، التي هي الأصل. يزعم

الأنجلوسكسونيون أن الأمريكي (تشالز ساندروز بيرس) هو مؤسسها، يزعم الأوروبيون أنها إنتاج فرنسي على يد (دي سوسير) هو أبو السيميولوجيا، في كتابه محاضرات في علم اللسانيات ١٩١٦م. راجع الموسوعة الحرة (وكيبيديا)

[٦]- الأنثربولوجيا: (علم الإنسان) يعنى بدراسة البشر وسلوك الإنسان والمجتمعات الإنسانية القديمة والمعاصرة، فمن الزاوية الاجتماعية والثقافية يدرس قيم المجتمعات ومعاييرها المتفق عليها. ومن الزاوية اللغوية، يدرس كيف تؤثر اللغة في الحياة الاجتماعية وتتأثر بها. ومن الزاوية الحيوية، فينصب اهتمامه على دراسة التطور البيولوجي للإنسان. الموسوعة الحرة ويكيبيديا.

[٧] – **شارل ساندروز بيرس**: سيميائي وفيلسوف أمريكي ولد في الولايات المتحدة عام١٨٣٩م وتوفي في عام ١٩١٤م، يُعد إلى جانب (فرديناند دي سوسير) أحد مؤسسي السيميائيات المعاصرة. (وكيبيديا) الموسوعة الحرة.

[٨]- راجع إريك فروم، اللغة المنسية (مدخل لفهم الأحلام والحكايات والأساطير) ترجمة حسن بقيس، المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٣م، ص ١٦- ٢٧.

[٩] – راجع علي عبدالمعطي البطل، تطور طبيعة الأداء اللغوي في الشعر العربي، دراسة مقدمة لمؤتمر الشعر العربي، القاهرة، إبريل ١٩٩٣م، ص٩.

[١٠] – المرجع السابق ص ٨، ٩، ١٠.

[١١]– المرجع السابق ص ٨- ١١.

[١٢]– كان ذلك جليا بعد أن تجلت وضعية أوجست كونت، وراسيل، واقعًا ملموسًا وتطورت العلوم التجريبية ومواكبة العلوم الإنسانية لها، من علم الاجتماع وعلم النفس والسياسة والاقتصاد والفلسفة والنقد الأدبي؛؛ لتبهر ساكني الشرق بمنجزاتها البراقة.

[١٣]– المرجع السابق ص ٨، ٩، تغيت مدرسة (الإحياء والبعث) إعادة الروح للشعر العربي بعد ما انتابه من ضعف وركاكة وضمور، منذ سقوط بغداد عاصمة العباسيين على يد التتار، وكان من روادها محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وأحمد محرم، وعلي الجارم.

وكانت المدرسة (الرومانسية) تطورا جديدا حاولت التجديد في لغة الشعر العربي وقيمه في مقابل أصولية الكلاسيكيين، في فروعها الثلاثة (الديوان) وروادها المازني والعقاد وإبراهيم شكري، (أبولو) أسسها أحمد زكي أبو شادي، وكان من روادها: إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، وأبوالقاسم

الشابي، ومحمد عبدالمعطي الهمشري، وصالح جودت. (المهجريون) من روادهم جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي، وعبد المسيح حداد، ونسيب عريضة. ثم ظهرت مدرسة (الشعر الحر) في العراق على يد بدر شاكر السَياب، ورادها كل من نازك الملائكة، ومحمود درويش، ونزار قباني، وكانت بمثابة البادرة الأولى بعد الرومانسية في تحيك مسار الشعر العربي وبداية إرساله ليخرج عن وأطره الموروثة منذ عصوره القديمة.

[١٤]– كان الشاعر في الجاهلية يقوم بدور الساحر الذي يمارس طقوسا شعائرية وخرافية، ليحقق ما يحلم به ويجعله واقعًا، فيما يشبه السحر التشاكُلي. راجع المرجع السابق ص ٦– ١١.

[١٥]– يُراجع ذلك بالتفصيل عند إريك فروم، في كتابه (اللغة المنسية). في الصفحات المائة الأولى منه، وراجع جيرار جينيت وآخرَيْن في: البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٠م.

[١٦] هكذا أطلق الدكتور أبواليزيد الشرقاوي هذه التسمية، ونتساءل لماذا لا نسمي ذلك بالمعادل القرائي أو المعرفة القرائية، لنجعل ذلك في عهدة القارئ بعيدا عن تبرير هذا الهروب الطوعي كما سماه هو من المعنى ليرتبك النص والقارئ معا؟!، راجع دكتور أبو اليزيد الشرقاوي، آليات الفهم وآليات الدلالة، ص ١٣٢.

[١٧] راجع آلسابق ص ٩٥ ، ١٠٣ .

[١٨] وهو درب من ممارسات سحرية خرافية بها يصنع المثيل مثيله، بأداء طقوس معينة يكون للكلمة فيه الدور الفاعل من خلال تمتاته التي يعتقد فيا البدائي القدرة على التأثير في الواقع وتغييره.

[١٩] راجع أمبرتو إيكو، نظرية التأويل ص٦٤، نقل ذلك عنه د. أبواليزيد الشرقاوي في آليات الفهم وآلية الدلالة، في حديثه عن آليات إنتاج الدلالة ص ١٢٥:١٣٤.

[٢٠]– أراد (أبو علي)، أحمد بن محمد بن الحسن، في: شرح المشكل في شعر أبي تمام، تفسير معاني أبيات شعر أبي تمام التي تميزت بالغموض ودلالاتها التي كانت موضع جدل ودرس من نقاد عصره، الكتاب نشر: عالم الكتب عام ١٩٨٧م.

– وراجع عبدالرحمن محمد القاعود الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة عدد ٢٧٩ الكويت عام ٢٠٠٢م ص ١٢، ١٣.

– وراجع علاء الدين رمضان، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق عام ١٩٩٦م، حيث عرض تعريف إمبسون للغموض.

– وراجع استر وارين، ورينيه وليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مصر ١٩٧٣م،

ص ٢٩.

– وراجع دراسة محمد إسماعيل داندي، التي عرض فيها تعريفات أدونيس (عبدالغفار المكاوي، وعز الدين إسماعيل، وأنطون كرم) بعنوان: ظاهرة الغموض في الشعر العربي، بحث بمجلة كلية الآداب واللغات– جامعة بسكرة بالجزائر، العدد١٢ سنة ٢٠١٣م.

– وراجع د.عصام محمود، نص اللذة ونص المتعة في النقد العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، مصر ٢٠٠٩م ص ٨٦– ٨٨.

– وراجع عباس فضلي، في مقاله بمجلة الرسالة عدد ٢٧ سنة ١٩٣٤م وتناوله لأسباب الغموض ص ١٩– ٢٦.

– وراجع الدكتور شوقي ضيف، في مقاله بمجلة الرسالة عدد ٥٦٨ سنة ١٩٤٤م، عن أسباب الغموض في الشعر ص ٤٣٧.

– وقد عرضت فريال جبُّورِي غزُّول، في دراستها بمجلة: فصول في النقد الأدبي. للجهود النقدية والسيموطيقية الغربية الحديثة في معالجة ظاهرة الغموض ص ١٧٦ بعنوان (فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر) عدد (يونيو) سنة (١٩٨٤م)

[٢١]– راجع اللسان مادة (بهم)

[٢٢]– راجع اللسان مادة (غمض).

[٢٣]– انظر إلى دراستي د. أبواليزيد الشرقاوي الأولى منهما: في كتابه آليات الفهم والدلالة للمدونة النقدية الحديثة، إصدار دار الهانئ للطباعة والنشر، ط١، القاهرة ٢٠١٦م. والثانية في كتابه: شعرية غياب المرجع (تفجير اللغة)، دار الانتشار العربي، بيروت ٢٠١٧م.

ودراسة الدكتور فاروق عبدالحكيم دربالة: الغموض الشعري بين التشكيل والتأويل، ضمن ملفات كتابه: المشهد الشعري المعاصر، قراءة في تحولات النص، القاهرة ٢٠١٧م، ص ٥٧– ٩٣.

وراجع عبدالرحمن محمد القاعود الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٧٩، ٢٠٠٢م.

[٢٤] منذ القِدم قال أرسطو: "أجمل التراجيديا ما كان نظمها معقدا لا بسيطا" فرفض البساطة المِسفَة كما رفض الغموض المغلق للنص، راجع معنى ذلك في كتابه: (فن الشعر)، ترجمة شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٩٩٣،ص ٧٥ وما بعدها، وحول هذا المعنى، دار تفريق رولان بارت، بين الغموض الفني والإبهام المعمّى، وبين الشفافة الفنية والوضوح المسف، راجع رولان بارت، في (لذة النص)، ترجمة محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٨م، ص٣٦: ٣٠، وقد مايز استيفن أولمان، بين غموض الحديث العادي (في لغة التداول) وغموض الشعر الذي رآه خاصة من خواص الشعر المميزة له، راجع ذلك في كتابه: دور الكلمة في اللغة، ترجمة د. كمال بشر، نشر دار غريب، القاهرة ط٢، د.ت ص ١٣٠ وما بعدها.

[٢٥]- راجع فاروق دربالة: الغموض الشعري بين التشكيل والتأويل في كتابه: المشهد الشعري المعاصر ص٦٠.

[٢٦] راجع عفاف طبالة، (النصوص وسياقاتها)، مجلة فصول في النقد الأدبي، ع ٥٨، مصر، ٢٠٠٢م.

[٢٧] راجع أدونيس، في كتابه زمن الشعر، نشر دار العودة، بيروت، ج٢، ١٩٨٥م، حيث يقول: "غموضا حيث الغموض أن تحيي .. وضوحا حيث الوضوح أن تموت"، ص٢١٧. ولمتابعة هذا الاتجاه عند صلاح فضل، في كتابه: أشكال التخييل، نشر لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٦، وكمال نشأت، في كتاب: شعر الحداثة في مصر، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨م، وقد تعرض الدكتور فاروق دربالة لهذه الآراء في كتابه: المشهد الشعري المعاصر، ص٦٦: ٧٠.

[٢٨] راجع رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ١٩٩٢م، ص ٢٧، وإمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥م، ومحمد خير البقاعي، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة مركز الإنماء الحضاري، سوريا ١٩٩٨م، ص٢٨، وعبدالغفار المكاوي، ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م، ج١ ص٢٠٣. ومحمود أمين العالم، حينما غلَّب الدال على المدلول، وجعله في المقدمة

عند تحديد الإبداع الشعري، عند حديثه عن التجريب الحداثي، في مقاله: الشعر العربي المعاصر بين التجريب والتجريد، فصول في النقد الأدبي، مجلد ١٦، ع١، ١٩٩٧، فيما سماه الدكتور محمد عبدالمطلب (الفوضى الخلاقة) التي من البداهة أن تؤدي فاعليتها بتدمير المعنى، في كتابه: شعراء الحداثة في السبعينيات، وفوضاهم الخلاقة، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٩م، وأشار خالد سليمان إلى مزيج السريالية والفرويدية والتجريدية، التي يخلقها كثير من شعراء الحداثة في القصيدة العربية المعاصرة، راجع مقاله: ظاهرة الغموض في الشعر الحر، مجلة فصول في النقد الأدبي، مجلد ٧، ع ١،٢، أكتوبر ١٩٨٦م، وقد استدل بذلك د. أبو اليزيد الشرقاوي، في آليات الفهم وآليات الدلالة، ص٢٤: ٢٧.

[٢٩]- راجع دراسة محمد إسماعيل داندي (ظاهرة الغموض في الشعر العربي)، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر العدد١٢ سنة٢٠١٣م.

[٣٠] الانزياح: هو نسف الإحالة ونفي المرجعية بين النص ومعاني لغته؛ لتنبت الصلة بين الألفاظ ومعانيها وتفقد القصيدة إشاريتها وتنجرف بالقارئ نحو الإيحائية، التي يقوم القارئ -بدوره- - من خلالها بصنع المعنى المنشود لديه، وفق ما يُسمى بـ(حركية التأويل).

فإذا انبتت الصلة بين الألفاظ ومعانيها فأي معان يستطيع المتلقي أن يصنعها ؟!

فالعلاقة بين اللفظ ومعناه هي أساس لتحديد هوية اللفظة أو العلامة اللغوية، فلا يستقيم نفيها تماما، بل يمكن أن تتعدد بفعل القراءة ووظيفة التلقي للغة الإبداع الموحية، التي تتوالد وتتجدد دلالاتها بفعل التلقي المنتج، لكن لا يكون ذلك بمعزل من المرجع الأصل بين العلامة والمعنى المعجمي العرفي، الذي قد يُنحَى قليلا في لغة الإبداع لتؤدي الدلالة دورها الدينامي، لكنه يظل الأصل المؤسس للعلامة وإشارياتها، العرفية والإبداعية، وبذلك نستطيع تعريف الانزياح على أنه: (تنوع العلاقة وتعدد احتمالات تَغَيُّرها؛ لتصنع سياقات محتملة وغير محتملة (علاقات)، فلا نسف للإحالة أصلا، بل تتعدد وتتنامى صورُها بفعل دينامية لغة الإبداع الخلاقة المتحركة، ولا بد أن تنبني على علاقة دلالية ولا تمحوها.

[٣١] راجع ذلك عند سامي أدهم، في كتابه: (ما بعد الفلسفة: الكابوس – التشظي – الشيطان الأعظم) منشورات دار الكتاب، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

[٣٢] راجع مراد وهبة: (ما بعد الحداثة والأصولية) مجلة إبداع، العدد الحادي عشر، نوفمبر ١٩٩٢م.

[٣٣] الأنطولوجيا: هي قسم من أقسام الفلسفة، مرادف لعلم ما بعد الطبيعة، يبحث في طبيعة الوجود الكائن. راجع معجم اللغة العربية المعاصر (أنطولوجيا).

[٣٤] راجع ذلك في كتابه: شعرية غياب المرجع (تفجير اللغة) ص ٥٦ :٥٩، ١٠٣.

[٣٥] حيث يرى جيرار جينيت، أن الجمهور المعاصر –يقصد المتلقي الحديث، أصبح يستهويه الإيحاء الأسلوبي للعنوان، أكثر من التعيين لتقني للعنونة التي بدأت تتزحزح قيمته، أو قاربت على الانتهاء، أما العنونة الإيحائية. راجع عبدالحق بلعابد، من النص إلى الناص، الجزائر ط١، ٢٠٠٨م، وراجع أبو اليزيد الشرقاوي، آليات الفهم والدلالة ص١٦، ١٧.

[٣٦] لاحظ الخلط بين المعنى والدلالة. وهذا تقريبا ما أوجد هذا الالتباس الواضح بين الغموض الفني المبرمج، والإبهام المستغلق والمعمي للنص، وهذا ما تعاني منه المدونة الشعرية الحداثية، حتى أصاب الكتابات النقدية حولها.

[٣٧] راجع تفصيل ذلك لدى أبي اليزيد الشرقاوي في: شعرية غياب المرجع، ص١٠٢

[٣٨] راجع السابق ص٧٥ : ٧٩.

[٣٩] راجع للتفصيل، صلاح فضل، في: أساليب الشعرية المعاصرة، طبع الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر١٩٩٦م. ص٧٤ وما بعدها.

[٤٠] اعتبر عابد خزندار، عملية منتجة اللغة في النص الشعري حلا لإشكالية شعر الحداثة، ورد ذلك إلى دريدا، الذي اتخذها بديلا لمحاكاة أرسطو. في مقاله عن: الحداثة وما بعدها، مجلة إبداع، ع١١، نوفمبر ١٩٩٢م، استدل بذلك د. أبو اليزيد الشرقاوي في آليات الفهم والدلالة، ص ٧٠ :٧٢، ١٨٧. ناقش ذلك محمد إسماعيل داندي ، في بحثه عن (ظاهرة الغموض في الشعر العربي) منشور بمجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة بالجزائر عدد١٢ سنة٢٠١٣.

[٤١] راجع الشرقاوي في: شعرية غياب المرجع ص٤٥: ٥٧، ص ١٢٥ ، ١٢٦. وقد تأثر هنا بجاكوبسون، حيث جعل التركيز على الرسالة، لا على ما تشير إليه.

[٤٢] راجع السابق ص ١١٥ : ١٢٧

[٤٣]- يُقصد بولادة القصيدة: أن يتخلق عالم متخيل من خلالها يجسد تيمتها (موضوعها) ويوازي عالم الواقع المحيط بها، وهي تشبه الولادة البيولوجية؛ لتنتج تيمة فنية أثيرة تفتح بابًا تأويليًا حول إشارات هذا العالم.

[٤٤]- راجع الدكتور أبواليزيد الشرقاوي شعرية غياب المرجع ص ١٦٧- ١٧٤.

[٤٥]- نفسه ص ١٧٦، وقد تابع كذلك ستيفين أُولمان حينما أصَّل لظاهرة الغموض وقِدَمِها الذي واكب قدم الشعر نفسه، في كتابه (الحياة والشعر) ترجمة د. مصطفى بدوي مراجعة د. سهير القلماوي، مكتبة الأسرة، مصر ٢٠٠٠م، ص ١٤٤.

وقد حاول د. أبواليزيد، التبرير لهذا الإبهام وغياب المرجع لشعر الحداثي المعاصر ليسمه بالغموض الفني، وقد استرسل الدكتور في وصف لغة الإبداع الأدبية مستندًا إلى تأويل (بيرس) للعلامة اللغوية، فيما يُسمى بـ (مدلول العلامة)؛ حيث يؤدي هذا المدلول إلى مدلولات متراسلة، تؤدي إلى تأويلات متكررة ومتجددة، كلما تكررت القراءة أو مع تكرار التلقي، قائلاً هذا في مجال الدلالة واللغة العادية، فما بالنا بالدلالات الأدبية الدينامية غير أحادية المعنى ؟؟ راجع ذلك في كتابه آليات الفهم والدلالة ص ١٦٤.

كما استدل ببعض أقوال بعض السلف في ذلك.

ونرى أن الذي ينبغي علينا هو أن نفرق عبر مطالعتنا للغة التراث – أو لغة القرآن الكريم بالتحديد- بين الجانب الإشاري الوثائقي في آيات التشريع والعبادات، وبين الجانب الإيحائي في آيات وصف القدرة وآيات الترغيب والترهيب وأدبياته والآيات التي تجتذب روح المتلقين لهذا القرآن، في لغة إيحائية أدبية منفتحة بكر، تتفجر فيها المعاني عند كل قراءة لتنتج تأويلاتٍ جديدة حول النص القرآني.

يراجع في ذلك بحثنا حول "**إيحاءات اللون الأبيض في القرآن الكريم في ضوء ثقافة التلقي**" إعداد: نجيب عثمان أيوب، والمنشور في المؤتمر الدولي الذي نظمته كلية دار العلوم بجامعة المنيا، أكتوبر ٢٠١٧م.

[٤٦]- راجع أبواليزيد الشرقاوي، شعرية غياب المرجع (تفجير اللغة) ص ١٤ من المقدمة.

[٤٧]- أهمل كل من عبدالرحمن محمد القاعود ارتباك الواقع العربي المعيش، في كتابه: الإبهام في شعر الحداثة، وتابعه في ذلك كل من روز غريب، في كتابها: (النقد الجمالي وأثره في النقد العربي)

وعصام محمود في مقاله في مجلة: الرافد الإماراتية (الغموض في النص الأدبي) عدد إبريل ٢٠١٤م، وكتابه: نص اللذة ونص المتعة في النص العربي، نشر دار العلم والإيمان مصر ٢٠١٠م.

[٤٨]- ناقشت دراسة د. فاروق دربالة الغموض أو الإبهام وآلياته في ثمان نقاط: (الغياب الدلالي- التشتت الدلالي- انتفاء القصدية- إبهام العلامة اللغوية- ربط الإغراق في المجاز- لا نحوية النص- إهدار المعنى- بتر التواصل) وقد لُوحظ التداخل عنده بين مفهومي الغموض والإبهام، رغم تفرقته بينهما في مدخله النظري للدراسة. راجع تفاصيل ذلك في كتابه المشهد الشعر المعاصر (قراءة في تحولات النص) ص ٧١- ٧٨.

وقد أشار في سياق حديثه عن هذه الآليات، وعن الأسباب التي افترضها كلغة التصوف التراثية، ولغة الحداثة المرتبكة في نقلها، ولغة الترميز وحيلها التقنية، راجع في ذلك المرجع السابق من ص ٦٠- ٧٠.

وقد تابع الدكتور أبو اليزيد الشرقاوي، ظاهرة غياب المرجع في المدونة الشعرية الحداثية المعاصرة، مرتكزًا أيضًا على اللغة وحيلها مناقشًا: (الكثافة المعجمية في كل من: مفردات العبارة، ومن حيث كثافة الجملة والكلمات المغلقة ونسبتها إلى الكلمات المفتوحة، ومن حيث غياب النحوية في كل من: غياب الإسناد وغياب الإشارية والفاعلية والمفعولية) ودور ذلك كله فيما سماه بـ(غياب المرجع) أو (تثوير اللغة) أو (تفجير اللغة). راجع ذلك في كتاب: شعرية غياب المرجع (تفجير اللغة) ص ١٣٠– ١٣٨.

هذا على سبيل التمثيل من بين كثير ممن حاول أن يُنَظِّر ويُقنِّن لهذه الفوضى اللغوية، خالطًا بين اللعب بالمعنى الذي يربك النص لغويًا، وبين حِيَل اللعب الفني للدلالة، التي تفتح النصوص وتجعلها متاحة للمتلقي الذي يعيد إخراجها في منتوج جديد، تُولَدُ كلما قُرئت تكرارًا ومرارًا، كذلك خلط كلُ من ناقش هذه الظاهرة بين الأسباب الكامنة وراء الإبهام وأعراضه؛ لتتداخل العلة مع المعلول، أو السبب مع العرض.

[٤٩]- قال ابن منظور: سُمي قصيد الشعر بذلك لكماله وصحة وزنه، ولعله قصد بالكمال تمام القصد فيه وبلوغ غاية الشاعر من إيصال رسالته، وهذا لا ينفي اكتمال مواصفاته الفنية وهيئته الخارجية الظاهرة، ويقرب ابن جني، ذلك المعنى بقوله: سمي بذلك لأنه قُصِدَ أي أريد به أو قصد منه. راجع اللسان مادة (قصد).

[٥٠]- راجع للمزيد عند د. أبواليزيد الشرقاوي، آليات الفهم والدلالة ص ١٥١، ١٥٢.

[٥١]- راجع في ذلك عبدالرحمن محمد القاعود ، الإبهام في شعر الحداثة (يراجع النص) ص ٣٧- ٤٢

[٥٢] حسب مذهب تيري إيجلتون

[٥٣] وفق تعريف ريكر للقراءة

[٥٤] [٥٤] كتب الشاعر هذه القصيدة في الثامن عشر من شهر يوليو سنة ١٩٧٠م، ويرجع إليها في الأعمال الشعرية لمحمد عفيفي مطر، (احتفالات المومياء المتوحشة) نشر دار الشروق، الطبع الأولى، القاهرة سنة ١٩٩٨م.من صفحة ٧: ٢٤ .

[٥٥] جاء اسم الشبح الأول من مخزون المنطقة الثقافي، وعلى وزن أسماء من ذاكرة المنطقة العقائدية، حيث أسماء الملائكة منذ العهد القديم وإلى اليوم (جبرائيل وإسرافيل وعزرائيل)، مُسْقِطًا عليه سمة الظلم والظلمة (القهر والاستبداد مع الجهالة والعماء)، ولذالك أبعاده السياسية والعقائدية لدى الشاعر.

[٥٦] (أفق التوقعات) مساحة من التهيؤ القبلي، يتخذها المتلقي أو الناقد؛ استعدادًا لما قد يواجهه من غموض لغوي أو اجتياح دلالي مربك لأي قاعدة قبلية يمكن الدخول بها مسبقا لمواجهة النص، ليستطيع التعامل مع نص متمرد على أي سلطة قد تمارس عليه من خارجه

[٥٧] هكذا جاءت في نسخة الأعمال الشعرية، لمحمد عفيفي مطر، (احتفالات المومياء المتوحشة) ص ٨، وصوابها هو: (**رؤوسها**) إملائيا. وحرصا على أمانة النقل كتبناها كما كانت.

[٥٨] لاحظ البعد العقائدي واستلهام تراث المنطقة منذ العهد القديم ولليوم، واستدعاء اسم على ميزان أسماء الملائكة (جبرائيل وإسرافيل وميكائيل وعزرائيل)، والأداء التكثيفي لهذه الرمزية، واستثارة مكانة هذه الأسماء لدى شعوب المنطقة ومخزنها الثقافي، ودلالة الظلم والقهر والاستبداد، بجوار دلالة الجهل والعماء في هذه التسمية المستفذة التي لامست أسماء تحوز قداسة واحتراما بأبعاد تتناقض مع ما يقصده الشاعر في شبحه (ظلمائيل).

[٥٩] لاحظ دلالة التيه والشتات التي ابتغاها الشاعر، لتوريط القارئ بين (المتناقضات التي سردها)، إلى الخلط الواضح بين الأداء الخرافي والمتمسح في الأداء العلمين أو ما يُشبه العلم، (التعزيم والكيميا).

[٦٠] لا حظ الإحالة إلى حائط المبكى والإسقاط السياسي والتاريخي والعقائدي في هذه الإحالة.

[٦١] لاحظ دوال اللفظة (أسفار) وما تعني (الكتاب في لغة العهد القديم العبرية)، وتستخدم في اللغة العربية فـ"سفر الأولين" هو كتابهم، وتداعيات هذه اللفظة وإشاراتها الموحية وتكثيفها بأجواء المنطقة الثقافية وعبقها.

[٦٢] لا يُهمل حائط المكى المزعوم لدى الصهاينة، بظلاله العبرية الموروثة وتداعياته المكثفة منٍ السياسية والثقافية والأمنية في المنطقة، ولا يُغفل استخدامه لفظة (وشم) وظلالها الدلالية لدى القارئ الواعي.

[٦٣] شَخَّصَ الشاعر هنا العلة التي كانت وراء العرض اللغوي لأداء الشعر في هذا الطور الحديث، من حيث غموضه وإبهامه من خلال أسمائه الحائرة، الباحثة عن مسمى لها يقابلها في (الواقع المرتبك المربك) في تيه الحاضر العربي العليل. والذي حفل به النص الشعري المعاصر؛ حيث توافر الرامز فاقدا للماثل المحَقّق على الأرض، في ظل متصورات ذهنية تغمرها مشاعر الاغتراب والتيه والشتات المحقق، مع تلاشي الحلم العربي الموعود. تذكر المثلث اللغوي المعبر عن هذه الحالة الراهنة.

[٦٤] خير شاهد مباشر على حالة الالتباس اللغوي والتاخل الواضح بين متناقضات اللغة في هذا الطور، ذي الطبيعة الأدائية المتحايثة، عما سبقها من أداءات ألأطوار الأخرى على مر تاريخ أدبنا العربي.