# في أنساق الخطاب الشعري
# "حسن طلِب.. مقاربة ثقافية"

د. محمد عبد الفتاح عليم(*)

## تقديم

إطلاق الأحكام في الخطاب النقدي وتلقيها بوصفها مسلمات نهائية؛ لا يقل خطورة عن هيمنة نسق (أو أنساق بعينها) على هوية النقد والإبداع ، ذلك في ظني ما ينتهي إليه أي قارئ جاد لأطروحة "عبد الله الغذامي" الهامة في كتابه "النقد الثقافي" قبل خمسة عشر عاما من تاريخ كتابة هذا البحث، وعلى الرغم من أن كثيرا مما طرحه الباحث يأتي في سياق جدة الرؤية النقدية وطرافتها؛ فإنه "يضمر" من الدعوات الخطرة ما يدعو إلى المزيد من الحذر في التلقي، ناهيك عن مخاطر تبنّي الفكرة على إطلاقها.

من هذه الدعوات: وضع المنجز العربي شعرا ونقدا رهن أنساق مضمرة تعمل في لاوعيه، وتحيله صوتا أحاديا عاجزا عن المروق، وكذا إغفال محاولات كسرت تلك الأنساق، ثم الدعوة الصريحة إلى موت "النقد الأدبي" لإفساح المجال أمام "النقد الثقافي"، وأخيرا خلو أطروحة "الغذامي" من وقفة تطبيقية مقنعة تمنح دعواه مشروعيتها، ذلك وغيره مثّل أهم دوافع كتابة هذا البحث، من وجهة نظر تأويلية، تنفتح على ما أظنه مغفولا عنه في النقد الأدبي الحديث.

إن كان بحث "الغذامي" قد أتى متقاطعا مع منطلقات النقد والشعر العربيين منذ نشأتيهما وحتى "نزار قباني وأدونيس"، فإن هذا البحث يقدم نفسه تقاطعا ثانيا على ما قدمه من

* – الجامعة العربية المفتوحة – الكويت

مطلقات، عبر أسئلة محددة حول عدد من نقاط الضوء في مسيرة النقد والإبداع، من مثل محاولات الصعاليك الجاهليين، ثم جيل الرواد الجدد منذ مطلع الخمسينيات، وانتهاء بشعراء السبعينيات خصوصا، هؤلاء الذين أتوا على ما تبقى مقدسا في أنساق الشعرية العربية التليدة.

في ضوء ذلك، يحاور البحث قضية الأنساق في منظورها الثقافي الذي أصل له "الغذامي" على خلفية بدت لي غربية خالصة، ومن ثم يقترح البحث إطلالة على إرهاصات ما يمكن وصفه بـ "الثقافي" في نقدنا العربي، عند عدد من النقاد العرب (قدامى ومحدثين)، ثم يناقش البحث خطاب "حسن طلب" بوصفه خطابا شعريا متقاطعا مع الراكد في مقولات النقد العربي حول الشعرية، وقبل ذلك جميعه يجتهد البحث في تحرير عدد من المصطلحات التي شملها عنوانه، بوصفها محاور ضمنية يمتد من خلالها، مصطفيا مفاهيمه الخاصة، بأسانيدها التطبيقية، ما أمكنه ذلك.

**النسق** :

( ١ )

النسق في اللسان: "ما كان على طريقة نِظامٍ واحد، عامٌّ في الأشياء. وَنسَقَ الشيءَ يَنْسُقهُ نَسْقاً ونَسَّقه نظَّمه على السواء،..، وقد انْتَسَقت هذه الأَشياء بعضُها إلى بعض أَي تَنَسَّقَتْ. والنحويون يسمون حروف العطف حروف النَّسَقِ، لأَن الشيء إذا عطفْت عليه شيئاً بعده جَرى مجْرًى واحدا"[١].

لكن النسق، بوصفه مصطلحا، وإن انتسب إلى محدودية المعنى اللغوي السابق؛ فإنه يتجاوزه إلى ما يشبه الفرق بين الحقيقة والمجاز في استعمالنا اللغة، لأنه يعمل في منطقة التفكير الأدبي، ويحدد الأبعاد والخلفيات التي تعتمدها الرؤية الفنية، فالنسق وفق ميشيل فوكو، على سبيل المثال، هو "علاقات تستمر وتتحول بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها"[٢]، وهذا المفهوم يتقاطع بقوة مع المعنى اللغوي السابق، لأنه يتحدث عن الاستمرارية والتحول بعيدا عن الأشياء التي تربط العلاقات في النسق، ومن ثم هو ضد فكرة النظام والثبات

والتناسق التي أوردها "ابن منظور"، ومفهوم "فوكو" ينسجم وما ذهب إليه "الغذامي" في أطروحته العربية الرائدة عن "النقد الثقافي"، خصوصا ما يتصل منه بعنصري الاستمرارية والتحول حسب مفهومه للهيمنة، واستبداد السابق باللاحق، وهو ما تجسد في تحول خطاب الفحل الشعري إلى الفحل السياسي، وامتداده بحكم ديمومة التاريخ إلى أن يصير دعامة لصناعة الدكتاتور السياسي[٣].

( ٢ )

لنتوقف قليلا أمام رؤى "الغذامي" حول مصطلح النسق، وما اتصل به من مصطلحات فرعية، رآها ضرورية لتأصيل "النقد الثقافي"، ولنتعرف على مفهومه/ مفاهيمه لهذه المصطلحات، يقول: "في **النسق الشعري** يأخذ مفهوم الفحولة معنى هو أقرب إلي العنف والبطش (ومن لا يظلم الناسَ يُظلمِ) وليس من شأن النسق أن يرى عيوبه ولا أن يسائل عباراته، ولا أن يبرهن على صدقه، إن له أن يدعي فحسب، والمؤسسة الثقافية تحرس دعاويه، وتبرزها، هذه هي التربية الشعرية النسقية"٤، وكان قد حدد مصطلح **النسق المضمر** بأنه "كل دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء الجمالي ومتوسلة بهذا الغطاء، لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة"٥، ولكي يعمل النسق المضمر في النقد الثقافي؛ حدد له "الغذامي" عددا من الشروط، منها: تناقضه مع النسق المعلن، ونسخه إياه في النص، وأن يكون النص المحتوي على النسق المضمر نصا جماليا وجماهيريا، لكون الأنساق المضمرة تستهدف الذهنية الجماعية، لذلك؛ فإن النصوص النخبوية خارجة عن دائرة النقد الثقافي لأنها محدودة التأثير[٦].

أما **الدلالة النسقية** فقد عرَّفها "الغذامي" في أطروحة حجاجية مشتركة مع "عبد النبي أصطيف"، ورآها متحققة "في المضمر وليست في الوعي، وتحتاج إلى أدوات نقدية مدققة، تأخذ بمبدأ النقد الثقافي لكي يكتشفها، ولكي تكتمل منظومة النقد والإجراء"[٧].

حدد "الغذامي" **الجملة الثقافية** بأنها المقابل النوعي للجملتين النحوية والضمنية (الأدبية) بحيث تميز تمييزا جوهريا بين هذه الأنواع (النحوية والأدبية والثقافية)، بما يجعل

مفهوم الجملة الثقافية يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة[٨]، وهو تحديد لم أفلح في فهمه.

المصطلح الآخر الذي أولاه "الغذامي" عناية خاصة هو **التورية الثقافية** ورآها متحققة في "حدوث ازدواج دلالي، أحد طرفيه عميق مضمر، وهو أكثر فعالية من ذلك الواعي [المعلن]، وهو طرف دلالي ليس فرديا ولا جزئيا، أنما هو نسق كلي يرتبط بمجاميع من الخطابات والسلوكيات باعتبارها أنواعا من الخطابات، مثلما ينتظم الذرات الفاعلة والمنفعلة، وهذا هو المدلول الأشمل للتورية الثقافية"[٩]، وهذا أيضا مما حاولت الاجتهاد في فهمه دون جدوى.

( ٣ )

لا خلاف لي مع كل ما سبق، بوصفه مفاهيم خاصة بالكاتب تندرج في النهاية تحت وجهة النظر الفردية في الشعر والنقد منذ الأولين وحتى "أدونيس" و "نزار قباني" كما ذهب، وأرى أن تفجير هذه المنطقة في الوعي النقدي الحديث ترك من الآثار الحجاجية الإيجابية أكثر مما ترك من سلبيات، ولكن الخلاف يقع في منطقة المصادرة الكاملة التي ذهب إليها "الغذامي"، ودعوته إلى موت النقد الأدبي، بوصفه مزيفا للجمالي الموروث أكثر من كونه داعيا للتدبر في صناعة النص ونقده معا، وما ذهب إليه "الغذامي" أراه معادلا لما أنتجته الذائقة العربية البلاغية منذ فجرها الأول، وعلى نحو أخص الوعي المبكر بالتفريق بين الحقيقة والمجاز، إذ ما المعلن غير كونه الحقيقة؟ وما المضمر غير كونه المجاز، في مفهوم البلاغة العربية التليدة وحتى اليوم؟

ولكن؛ ما الذي أراده "الغذامي" في المقابل؟ وهل تعني دعوته موت النقد الأدبي أن ذلك النقد لم ينتبه لضرورة استقلالية الخطاب النقدي عبر الحقب، كي لا نقع في أسر أنساق مضمرة ممتدة؟ لقد أراد الغذامي تحرير النقد من القبضة المؤسسية التي تقصره على النص الأدبي وحده، داعيا إلى الانفتاح الحر على كل ما هو مؤثر بوصفه نصا، وإن لم يكن مكتوبا،

من مثل النكتة والإشاعة والأغنية[١٠]، وعلى الجملة؛ أراد شعرا نابضا بلحظته الراهنة، ونقدا مواكبا ومتحررا من المقولات التي تم تقديسها، وإن إطلالةً على مقولات نقدية ضاربة في القدم لتؤكد لنا أن جذورا ممتدة دعت إلى الراهن وتأمله، بعيدا عن المكرر الجاهز.

أخلص مما سبق إلى أن لدينا نوعين من النسق، نوعا تم تأسيسه في الجاهلية وظل فاعلا في خطابينا الشعري والنقدي العربيين عبر العصور حتى اليوم، وأنواعا أخرى مفترضة، تحمل سمت عصرها، ولكنها ظلت غائبة عن الفعل، وفق ما ذهب إليه "الغذامي"، وهو ما أختلف فيه مع الشيخ الجليل بحجم المطلق من أحكامه.

**إرهاصات "الثقافي" في نقدنا العربي**

( ١ )

لم يكن "عبد القاهر الجرجاني" مستريحا لمقولات عصره التي طبعت البلاغة شكليتها (قضية اللفظ والمعنى مثالا)، فاستثمر رؤاه الفردية في مواجهة جماعية الخطاب البلاغي الراسخ آنذاك، وقال صراحة: "إنه لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياسا ما، وأن تصفها وصفا مجملا، وتقول فيها قولا مرسلا، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول وتحصل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم، وتعدها واحدة واحدة، وتسميها شيئا شيئا، وتكون معرفتك معرفة الصنيع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج، وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطع، وكل آجرّة من الآجرّ الذي في البناء البديع"[١١].

رفْضُ "الجرجاني" لد (قياس) معيارا وحيدا لفهم البلاغة هو رفضٌ لـ (النسق) الجاهز الذي يغيِّب عملية الاستدلال الذاتي في التأويل، ومن ثم رأى أنه من الضروري أن يضع خطته البحثية التي تشف عن غاية الدقة في نظرته التفصيلية للجملة أو الفقرة التي أمامه، فيشدد على تحديد الخصائص، وإحصائها، وتسميتها، والمهارة الفردية في معرفة أدق التفاصيل المتعلقة بها، وهي هنا نصية وثقافية معا، أليس ذلك كله عملا ضد النسق المعاصر والسابق، معلنه ومضمره؟ ولكن هذه العبقرية الفردية لم يقدر لها أن تستمر عبر التلاميذ اللاحقين على

الجرجاني، إلى أن جاء "حازم القرطاجني" وأضاف إضافاته الجوهرية للبلاغة بعد قرنين من الزمان.

( ٢ )

لاحظ "إحسان عباس" أن "القرطاجني" "ربط بين الشعر والحياة الطبيعية، أو حياة الحس عامة، وجعل ينبوع الشعر من حركات النفس، ومصبه النفوس الإنسانية في مدى تقبلها وإعراضها بحسب الفطرة، ولهذا كان من الطبيعي أن يوجه الشاعر ليستمد معانيه من التجربة الحسية"[١٢]، وتلك دعوة مبكرة للتحرر من أسر المقولات المعلبة، والمعاني المكررة التي حذر منها "الغذامي" في خاتمة القرن العشرين، وتحمل من مرامي (الثقافي الحديث) الكثير، وعلى الرغم مما تبدو عليه دعوة "القرطاجني" الشعراء للتمسك بـ (حياة الحس عامة) من فجاجة خادعة، تصطدم بالوجدان الذي هو قرين الشعر، إلا أنها في سياقنا هذا تبدو لي شديدة الأهمية، فالتجربة الحسية تعني المجرَّب المعيش، وهو ما يتقاطع بقوة مع عمل النسق المضمر في لاوعي الشاعر، وجعله دائم اليقظة لخطاب عصره هو، بوقائعه الفعلية وتفاصيله اليومية ذات التأثير، وتلك أخرى مدهشة من مدهشات القرطاجني بعد رفده السبَّاق للبلاغة والنقد العربيين رافدا فلسفيا عميقا، كان له بالغ الأثر، وذلك حديث آخر يطول، سبق لأستاذي الجليل "سعد مصلوح" إفاضة القول فيه[١٣].

( ٣ )

لم يقنع أستاذي "مصطفى ناصف" بالوقوف على وصف الظاهرة وإدانتها، بل نقب عن علل وجودها، وقدم عددا من الأسباب التي بها امتد النسق الجاهلي في شعرنا ونقدنا إلى اليوم، وتراوحت الأسباب التي قدمها بين استنتاجية تاريخية، وأخرى موضوعية، فرأى أن "نقاء الأدب العربي [كان] التعبير عما يشبه صمود العقل العربي وسط الغزوات الثقافية التي تأتيه من كل مكان، لذلك حرص على أن يشخصه جيلا بعد جيل (...) ومن ثم اعتبر الشعر الجاهلي أعلى قمم الشعر العربي على الإطلاق، وأذن الشعراء لهذا الشعر أن يصب في أعماقه كي يحتفظ بذلك النقاء المنشود"[١٤].

على الرغم من أن استمرار ذلك يناقض الطبيعة الإبداعية المجبولة على الابتكار؛ لم يقدم النقد القديم عونا حقيقيا لهؤلاء المبتكرين، واكتفى بأن "ظل ينظر في إشفاق إلى محاولات الخروج عن النظام القديم، وحينما رأى بعض النقاد أن بعض الشعراء يحاول التعبير عن عاطفته الخاصة قالوا: لفظ جميل.. وكان النظام عندهم، أحيانا على الأقل، لا يستقيم مع إعطاء الفرصة لكل شاعر كي يعبر عن نفسه، دون تقييد أو تحديد"[١٥].

من الأسباب الموضوعية التي طرحها "مصطفى ناصف" في هذا الصدد أنه في العصر القديم "كان الفكر الرياضي يسيطر على أجدادنا إلا قليلا، كان الباحثون يفترضون معاني، أو يسلمون بها، ثم يقيمون بعد ذلك نتائج خطيرة، كان هذا التفكير الرياضي يغري الباحثين بإهمال الوقائع الفعلية في دنيا الأشياء، الوقائع كانت متغيرة مضطربة أو متنافرة، وملاحظة هذا كله تحتاج إلى تدريب طويل معقد لم يكن متاحا، لذلك؛ فإن أقل القليل قد بُذل في تتبع هذه الوقائع"[١٦].

إن "ناصف" يدعونا إلى إعادة النظر فيما كان من واقع الخطاب النقدي القديم (الممتد فينا إلى اليوم)، وما يجب أن يكون، تلك دعوة إلى بذل الجهد في إعادة قراءة (الوقائع الفعلية)، وفض تغيراتها واضطرابها وتنافرها، وهو ما أفهمه على أنه دعوة جمهور النقاد، الآن، للكف عن تكرار المقولات النقدية النظرية المتوارثة، والكف عن الهروب نحو تاريخانية الخطاب النقدي، ومواجهة الأسئلة الحقيقية للنصوص، والإجابة عنها تأويلا، لأن "ناصف" يرى أن "اللغة ليست نظاما مغلقا على نفسه، وتطوراتها لا يمكن أن تشرح شرحا مناسبا إذا تجاهلنا موقفنا من المجتمع، وكل ظاهرة أسلوبية هي من بعض الوجوه موقف، واختيارات اللغة لا تشرح بمعزل عن سائر اختيارات الحياة"[١٧].

هذا الذي ذهب إليه أستاذنا "مصطفى ناصف" أراه قلقا من ديمومة بالية لمسيرة النقد الأدبي المعاصر، ومن العجز النقدي أمام الكامن في النصوص، وهو كثير ومدهش، ولأنها دعوة مضمرة لـ (الثقافي) فقد جاءت حيية في خطاب نقدي مختلف، لا يشترط بالضرورة موت النقد الأدبي في جملته، وجاء ذلك سابقا على ما عرف لاحقا بـ (النقد الثقافي)، لذا

أعده إرهاصا، وأقرأه بوصفه دعوة للعمل النقدي الجاد، تقيه هيمنة المضمر في تراثنا النقدي.

في ضوء ذلك، لم يكن لدعوى "عبد النبي أصطيف" من صدى مقنع عندما حاول أن ينفي الدور التكريسي للنقد الأدبي بشقيه النظري والتطبيقي في التمسك بمفاهيم نصوصية سابقة، وتكريس النمط وإرادة قبوله منطقيا، بزعم أن الأدب والنقد يستخدمان اللغة الطبيعية، مع اختلاف وظيفتها في الحالين[١٨].

لهذا كله، لم يكن غريبا، إذن، أن يثمّن "ناصف" تأكيد "العقاد" طوال نقده على أن "الرؤية الفردية هي السبيل إلى الكشف، وأن الإدراك لا يعدو أن يكون وضعا للوجود بين قوسي الذات"[١٩]، ولكن الرؤية الفردية التي ألح عليها "العقاد" لا تعني تطابقا تاما مع وظيفة النقد الثقافي وغاياته الأخرى[٢٠]، إذ كلا المحورين (النقد الأدبي القائم على الرؤية الفردية، والنقد الثقافي بطبيعته الشمولية) يستهدف استقطاب المتلقي، ولكن فرقا جوهريا بين غايتيهما، فالنقد الأدبي يستقطب المتلقي لغايات جمالية وآفاق أرحب للرؤية عبر التشكيل والتخييل، أما النقد الثقافي فيسعى إلى تجاوز التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بالانفتاح على ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرفها، سواء كان خطابا أو ظاهرة.

على الرغم مما سبق، فإن التمايز بين النقدين لا يمنع من أن يستفيد النقد الثقافي من مناهج التحليل العريقة، ودراسة الخلفية التاريخية، والتركيز الجوهري على أنظمة الخطاب، وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى "بارت" و"ديريدا" الذي قال: (لا شيء خارج النص)، إذ يصف "فوكو" هذه الجملة بأنها بروتوكول النقد الثقافي[٢١].

عبر ذلك جميعه يستقطب النقد الثقافي المتلقي لكشف مثالب الثقافة السائدة وتأثيرها عليه بوصفه مستهلكا لتلك الثقافة[٢٢]، وبعبارة "الغذامي" فإن دور النقد الثقافي "معنيّ بكشف لا الجمالي كما هو في النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي، وكما أن لدينا نظريات في الجماليات فإن المطلوب إيجاد نظرية في القبحيات ...

[لكشف] حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي"[٢٣]، بعبارة أخيرة؛ الثقافي شمولي عام، أما الأدبي فتبئيري خاص، ولكلٍ مقاصده[٢٤].

**اتجاهات خارج النسق**

قطع "الغذامي" بأن شعرنا ونقدنا العربيين ظلا رهيني نسق مضمر يفعل فيهما منذ الجاهلية وحتى "أدونيس" و"نزار قباني"، ولكن عددا من الظواهر الشعرية وكذا النقدية لم تكن كذلك في تاريخ الشعر والنقد خلال تلك الفترة، وأصبح ضروريا بذل الجهد في معرفة هذه الظواهر، وإعادة النظر فيما سكت عنه تاريخ الأدب بشأن دوافعها الحقيقية، والصعوبات التي واجهتها، ومآلاتها.

( ١ )

أرى أن أول من تمرد على النسق الشعري الجاهلي في مهده هم الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي نفسه، لأنهم فارقوا نسق ذلك العصر، فنا وسلوكا، فلم تعرف أشعار الصعاليك تعدد الأغراض الشعرية، بل جاءت نصوصهم نصوص مواقف، كل نص يطرق موضوعا واحدا، لحدث واحد، ورؤية وجودية واحدة، ولم يتكسبوا بأشعارهم، بل اتخذوها أسلحة تهدم الجماعي الراكد لتأسيس رؤية فردية بديلة عن رؤى المؤسسة الظالمة، من وجهة نظرهم، حتى بات العرب يتقونهم من كل سبيل، ولم تأت نصوصهم ممتدة على ما كان من عادة الشعراء الجاهليين، بل جاءت مقطعات، أطولها (لامية العرب) وأقصرها بيت أو بيتان لدى الأربعة الكبار (الشنفرى، تأبط شرا، عروة بن الورد، السليك بن السلكة)، هذا من ناحية الشكل أو الإطار.

أما من ناحية مجالات القول الشعري (الأغراض) في نصوصهم، وما تضمنته من مفاهيم رئيسة (وهذا هو الفارق الأكثر أهمية)؛ فقد جاءت على الضد من نسق الشعر في عصرهم كذلك، إذ تناولوا الفقر، والغنى، والموت، وشرف النفس، والشجاعة، على غير ما ذهب غالب الشعراء الجاهليين، وكانت لهم مفاهيمهم المناقضة لمفاهيم المؤسسة السائدة في عصرهم، ولم يؤثر لهم شعر في المدح بغرض التكسب، ولا في الفخر بالأنساب (أستثني

"عروة بن الورد" في بعض نصوصه، و"تأبط شرا" في نص واحد)[٢٥]، ولكنهم كانوا أمة في ذواتهم، وسبق واستقصيت تلك الظواهر بشتى جوانبها في بحث سابق لي، أكتفي هنا بالإحالة إليه[٢٦].

( ٢ )

لم يشهد العصر الأموي ابتكارا شعريا بالقدر الذي شهده لاحقه العباسي، وعلى الرغم من ذلك؛ ظل جل الشعراء العباسيين أوفياء لعموم النسق الجاهلي، فيما يخص عمودية النص، ومجالات القول فيه، إلا من ومضات مجاوزة شهدها ذلك العصر في بعض شعره ونقده، وهو ما أعده طورا أوليا من أطوار الخروج على النسق، بما يعكس حجم التحولات التي أصابت المجتمع من الجاهلية إلى ذلك العصر، ولعلي أستحضر هنا ما كان من أمر الموازنات والوساطات بين شعراء بدا أنهم متفاوتو الرؤية والأداة، لفظا وتركيبا وتخييلا[٢٧]، من دون أن ننسى ما كان من أمر "أبي نواس" وخروجه المبكر على تقاليد عمود الشعر العربي، وردته السريعة إلى الحظيرة الجاهلية مرة أخرى.

بحلول القرن الرابع الهجري، تخلص النقد الأدبي (أو كاد) من النقاد النحاة واللغويين، وقام على أمره أدباء يعنون بما هو أدبي في النص، حسب اجتهاد كل منهم[٢٨]، إلا أنهم لم يجهدوا أنفسهم في رصد (الوقائع الفعلية) التي أرّقت "مصطفي ناصف"، كما أوضحت في موضع سابق.

في السياق نفسه؛ لا ينبغي أن نغفل الدلالة التاريخية لاختيارات "أبو تمام" في ديوان الحماسة قبل ذلك بقرنين، إذ علينا أن نتساءل عن المعايير التي على أساسها أقام تصنيفه المبكر هذا، وعن غايته منه، بعدها يحق لنا أن نطرح السؤال الأهم: هل رغب "أبو تمام" في استحضار أشباهه من أجداده الغابرين؟ الأرجح أنه أراد ذلك، وربما أراد تأسيس اتجاه لمنضمين جدد في المستقبل، لأن تلك الاختيارات، في ذاتها، أعدها من قبيل الرؤى النقدية، وإن لم تشفع بشرح أو تأويل.

فإذا ما تأملنا الحقبة الأندلسية المعاصرة للعصر العباسي، وما كان من ابتكار الموشحات بأوزانها ومضامينها وغاياتها التي فارقت (قليلا أو كثيرا) الإيقاع العربي التقليدي؛ فإننا واجدون خروجا وتمردا على النسق الجاهلي في أكثر من موضع، إذ أنصت الأندلسيون إلى إيقاع عصرهم، فابتكروا مجالات قول خاصة بهم، وتركوا لحواسهم ووجدانهم العنان للتعبير عن وقائعهم الفعلية، ولعل أكثر مؤرخي الأدب العربي وفاء للإنصات إلى هذه الفكرة هو شيخنا "مصطفى صادق الرافعي" في كتابه (تاريخ آداب العرب)، عندما تحدث عن دور الخيال وابتكار المعاني في أشعارهم، وربط ذلك بالحضارة النوعية التي عاشوها، وأثر الموسيقى في ترجمة تلك الروافد الجديدة التي لم تكن متاحة لإخوانهم في المشرق الصحراوي القائظ، فنجده يقول: "من أجل ذلك أحكموا التشبيه، وبرعوا في الوصف، لأنهما عنصران لازمان في تركيب هذه الفلسفة الروحية التي هي الشعر الطبيعي"[٢٩].

على الرغم من كل ذلك؛ لم يتزحزح الأندلسيون عن النسق العمودي الراسخ للشعر العربي في المشرق في كل ما مارسوه من خروج ومجاوزة، تقطيعا أو تشطيرا أو تنويعا للقافية، فظل (السماعي)[٣٠] طاغيا على ما عداه في كل ما صدر عنهم من شعر، زجلا كان أو موشحة.

( ٣ )

بحث "محمد عبد المطلب" إشكالية الثقافي/الجمالي (النقدي) في كتابه (القراءة الثقافية)، وناقش الفرق بين القراءتين الثقافية والجمالية على أساس "أن اتجاه القراءة للجمالي وحده يعني ميلها إلى العموم المشترك، لأن الجمالي بطبعه نسق مشترك، ولأنه رهين الوعي اللغوي، واللغة ملكية عامة للمتعاملين بها، ولا كذلك القراءة الثقافية، لأن لكل نص مرجعيته الثقافية التي يعيها قارئ ولا يعيها آخر.. وليس معنى هذا أن تهمل القراءة الثقافية الأنساق الجمالية وإنما يمكن أن تنظر فيها بوصفها إشارات مظهرة لخلفيات ثقافية مضمرة"[٣١].

بهذا ينحاز "محمد عبد المطلب" لوسطية النظرة إلى إشكالية النقدين الثقافي والأدبي، فلا مجال للمصادرة أو مطلق الأحكام، بل تكريس لفكرة الإفادة المشتركة بين الحقلين، وهو ما أميل إليه في مسار هذا البحث، لأن الغاية ليست الانتصاف لبقاء أحد النقدين ونفي الآخر، وإنما مقاربة ثقافية على خلفية الراسخ من إجراءات النقد الأدبي ما أمكن ذلك[٣٢].

الجهد الأكبر الذي قدمه "محمد عبد المطلب"، في هذا السياق؛ كان بحثه عن شعراء السبعينيات[٣٣]، إذ قدم تفسيرات لافتة لكسرهم النسق الشعري المعاصر لهم وما سبقه من أنساق، ورأى أن حركتهم لم تكن محض رد فعل على غرار ما كان من تتابع الحقب الشعرية السابقة في مسيرة الشعر العربي من الجاهلية وحتى العصر الحديث، وإنما اعتمدوا بكارة الفعل، فنادوا بضرورة "إحداث انقلاب شعري، وتحدي كل ما هو سائد متكلس، وتغيير المفاهيم والأفكار السائدة، وهذا شيء مما ردده "رفعت سلام" وجاوبه "أحمد طه" من الطرف الآخر، بل من الضروري تحطيم (باستيل) اللغة المحفوظة وتقديم لغة جديدة، هي لغة المكان والجنس والحلم، أي لغة الحاضر الذي يغاير لغة الماضي بكل قداستها"[٣٤].

والمكان، الجنس، الحلم، لغة الحاضر، مما عمل عليه شعراء السبعينيات؛ أراه (عالم الحس) الذي أولاه "حازم القرطاجني" عنايته البالغة، وكذا (الوقائع الفعلية) التي ألح عليها مطولا "مصطفى ناصف"، ورآها مفتقدة في النماذج الشعرية اللاحقة للنموذج الجاهلي، وفي المواكبات النقدية التي عاصرتها.

إن الحديث عن كسر شعراء السبعينيات الأنساق الشعرية السابقة، بدا من منظور "محمد عبد الطلب" متعدد الدوافع، أهمها:

- سعيهم إلى خلق فوضى شعرية من خلال تدمير الأنساق الشعرية السابقة، فلم يعتمدوا على (رد الفعل) في كتاباتهم الشعرية وإنما اعتمدوا على (الفعل) في بناء نموذجهم الخاص، على مستويي الشكل والمضمون.

- دفع المتلقي لخلق إشاراته التوضيحية بنفسه في مواجهة النص، فلجأوا إلى الغموض، لأنهم رأوا أن الإرهاق في التلقي شرط لاستقبال النص، وهو ما يضمن تحقق درجة عالية من الوعي الشعوري الموصل إلى الركائز الدلالية الضرورية للفهم.
- حرصهم على أن يكونوا صادقين مع أنفسهم، حتى وإن صدموا المتلقي في معتقداته الدينية أو الثقافية.
- مواجهة اللحظة اليائسة التي مر بها الواقع المصري بعد هزيمة (١٩٦٧) بإعادة الاعتبار للكلمات المفردة، فجعلوها بديلا عن المراجع السياسية والاجتماعية والثقافية، ومن ثم انكفأت كتاباتهم على نفسها، مدفوعة بحدة الشعور بالذنب، وشبهة التواطؤ مع اختزال الواقع في أحادية سلطوية.
- رفضهم اعتماد مستند التراث ضمن مستندات شرعيتهم، لأنهم رأوا أن القديم ليس شرطا لكل جديد بالضرورة، فدعوا إلى نوع من القطيعة مع الماضي، فبدوا كما لو كانوا أبناء بلا آباء[٣٥].

وأيا كانت الدوافع التي أحدثت هذا التقاطع العنيف بين شعراء السبعينيات والأنساق الشعرية (المعاصرة والسابقة عليهم) فإن ما يعنيني من ذلك أمران، الأول: أن تلك الالتفاتة سقطت من حساب "عبد الله الغذامي" في مطلق حكمه على الشعر العربي منذ الجاهلية وحتى "نزار قباني وأدونيس"، والثاني: هو اختبار طبيعة التباس الثقافي بالجمالي في أشعار هؤلاء المفارقين، وكيفية تحقق المقاربة الثقافية، إجرائيا، في منجز أبرزهم، هو الشاعر "حسن طلب".

تلك أسئلة مضمرة عن المنهج على ما يبدو، تستدعي وضع تصور للمحاور الإجرائية التي ستقوم عليها تلك المقاربة تطبيقيا، وهو ما سأحاوله في الفقرات الآتية.

## المقاربة الثقافية.. إجراءات

( ١ )

لم تسر علاقة الناقد بالنص على وتيرة واحدة منذ ضرب "النابغة" خيمته الأولى في سوق عكاظ إلى اليوم، وإنما بدا الأمر بين الطرفين، عبر العصور اللاحقة، أشبه بعلاقة تابع بمتبوعه، ولم يكن التابع واحدا في كل تلك الأطوار، ولا المتبوع كذلك، فمرة استبد النقاد بالمبدعين، ومرة تمردت النصوص على النقاد، وخلالهما اقترب الطرفان حينا، ولكن العلاقة في مجملها بدت أشبه بالصراع المتراوح بين الاستبداد النقدي والفوقية الإبداعية، أو بالعكس، في أكثر الأحيان.

النص هو فعل المبادرة الأول الذي يستدعي ناقده، ويفرض منهجية الحوار معه، والنص هو النص دائما، أما المنهجية فظلت دوما رهن التحولات، تلك التي سماها "محمد عبد المطلب" ردات أفعال المدارس النقدية اللاحقة على السابقة، وخلال ذلك جميعه اهتم كثير من النقاد بالتطبيقات الميكانيكية للنظرية على حساب مكنونات النصوص، فرأينا كلاما كثيرا عن النظرية، ولكن النصوص خرجت من بوابات النقاد أشد فقرا مما لو بقيت على حالها صامتة[٣٦]، اللهم إلا قلة من النقاد بذلوا الجهد، وطرحوا الأسئلة العميقة، فجاءت قراءاتهم (منتجة)، وفق اصطلاح الراحل "نصر حامد أبو زيد"[٣٧].

( ٢ )

حديثا؛ مثلت المنهجية اللسانية النصية (نحو النص) حلا وسطا بين انغلاق المنهج البنيوي على المكون التشكيلي للنص، والقراءات الناثرة له، من نفسية واجتماعية.. الخ، ذلك لأن اللسانيات النصية حرصت منذ البدء على تحديد مفهوم مصطلح (النص)، ومن ثم حددت المعايير التي بها تتحقق النصية بضرورة توافر المعايير الآتية: السبك، الحبك، القصد، القبول، الإعلامية، المقامية، التناص[٣٨]، وكان للتجربة التطبيقية الرائدة التي قدمها أستاذي "سعد مصلوح" على نص "المرقش الأصغر" بالغ الأثر في تحقق انفراجة جديدة

لمحاورة النص الشعري وفق منهجية علمية منضبطة[٣٩]، تخرج به من اجترار المقولات السابقة وفخاخ النقد الانطباعي إلى آفاق التفاصيل الحالّة في النص، لا المقحمة عليه من خارجه.

كان لمعيار (الإعلامية) بوصفه شرطا لتحقق النصية؛ أثر دال في انفتاح النص على عالمه الخارجي، ومن ثم أنجاه من عزلة انغلاق اللغة، ويقصد بالإعلامية تلك الإشارات التي يتضمنها النص وتحيل إلى خارجه، اجتماعيا أو سياسيا، ولكن الإعلامية بهذا المفهوم ظلت رهن وجودها الطارئ في النص، ولم ترق إلى محور تأويلي ثري، يمكن من خلاله التعرف على تأثيرها في بنية النص نفسه.

في ضوء الإشكال السابق، حاولت في بحث سابق[٤٠] أن أتسع بمفهوم (الإعلامية) لقياس أثره، فبحثت إحالات الخطاب الخارجي على النص الشعري وأثرها عليه، كان ذلك أشبه بالاتجاه العكسي في قراءة النص، بعبارة بديلة؛ بدلا من تتبع الإشارة الإعلامية من النص إلى محيلها الخارجي؛ تتبعت إحالات الخطاب الخارجي المتحكم في أفق الشاعر، وأثر ذلك على سبك النص وحبكه معا، وقد كانت النتائج مدهشة، لأنها سلطت الضوء كثيفا على المسافة بين الوقائع التي عاشها الشاعر حال كتابته النص، وأثرها على لغته وأخيلته ومفاهيمه العامة الحاملة لقصده النهائي.

في ظني أن بحث شرط الإعلامية في لسانيات النص، على الرغم من محدوديته كإجراء، وكذا بحث إحالات الخطاب في النص؛ يمثلان، على نحو ما، عتبة دخول إلى آفاق (نقد ثقافي) تطبيقي[٤١]، ولأن النقد الثقافي يولي عنايته البالغة بالنصوص ذات الجماهيرية العريضة، من مثل النكتة والإشاعة والكاريكاتير والتراث الشعبي، ويوصي صراحة بالابتعاد عن النصوص النخبوية ذات الجمهور الضيق؛ فإن البحث هنا ليس معنيا بتلك المحددات الخشنة بمقدار عنايته بالمنطقة التي تلتقي عندها روافد النقدين، الأدبي والثقافي، لهذا جميعه لن أنشغل هنا بمخاطر اختيار البحث لخطاب الشاعر "حسن طلب"، لأنني أرى من الضروري التركيز على

**هذا النموذج، لكونه شاهدا على كسر النسق المضمر الذي وصم الشعر العربي كله، على حد ما ذهب "الغذامي".**

**كيف إذن نحقق المعادلة العصية في التوفيق بين نص موغل في النخبوية، وآفاقه الثقافية من داخله إلى خارجه أو بالعكس؟ وما طبيعة ذلك الثقافي الذي نبحث عنه؟ وإلى أي مدى يثري هذا النوع من البحث النص في ذاته، أو عملية تلقيه؟ وهل تعين إجراءات النقد الأدبي في كشف جماليات الثقافي الكاسر للنسق في النص؟ ذلك وغيره مما سيحاول البحث الإجابة عنه (أو بعضه) فيما تبقى من وقفات تطبيقية.**

**حسن طلب.. خطاب يتقاطع**

**أعني بتقاطع الخطاب؛ مفارقته السائد في طرح النص، واعتماد الرؤية الفردية مرجعا أساسيا للقول الشعري، ومن ثم يعاد طرح مفاهيم جديدة كليا تقوض الراسخ في ثقافة المؤسسة (بأنساقها المضمرة)، ولا يبقى إلا ما يراه الشاعر وحده، ولننظر في النص الآتي.**

( **١** )

سوناتا الفوضى الزمكانية[٤٢]

**قلمي** يعرف كيف يداورْ
كيف يزاوج ما بين الحرف..
وبين الآخرْ
**قلمي** الساحرْ
يعرف كيف يغوصُ
فيستخرجُ من صدَف الماضي:
لؤلؤةَ الحاضرْ
لكنْ **قلمي** لا يعرفُ كيف يفيقُ العالمُ
من جهلهْ!

قبل شروقِ الشمسِ من الغرب..
وقبل مجيء الدجالِ الأعورِ..
حيثُ الأشياءُ تعود لجوفِ الأرضِ..
وكلُّ جنينٍ يرتدُّ لأصلهْ!
يتكوَّرُ...
يضؤل كالإسفنجةِ..
تحت جدار الرحمِ الأملسِ..
يصبح نطفةْ
النطفةُ ترتدّ منيًّا
يحمل فوق لزوجته شبق الذكرِ..
ووهوهة الأنثى
وهي تُحسُّ بدفءِ الخلقِ..
الناشئ في الأعضاءِ
بإيقاع التكوينْ
وبرعشةِ إيداعِ السر الأكبرِ ..
حيث الجزءُ يعودُ إلى الكلِّ..
يصيرُ الشكلُ هو المضمونْ!
ما كان وما سيكونْ
يتجمعُ...
ينصبُّ كثيفا كهيولَى الخلقِ الأولِ..
في جوفِ وعاء الأبديَّةْ!
الجوهر والماهية
يتحدان معا

والأشياءُ تعودُ إلى سيلولتها الأصليةْ
تتدفقُ...
تجرف في مجراها كل نفايات العهدِ البائدِ..
كل جنينْ
يرتدُّ صديدا.. صلصالا..
خفقةَ طينْ
تسبحُ فوق سديمِ الزبدِ الأزرقِ..
مع حباتِ الرملِ..
وذرات الحمأِ المسنونْ
وتعودُ لتدخلَ في فلكِ الصيرورةِ
في دوامات العشق الربانيّ اللهفةْ
حينئذٍ:
تتفسخُ كل عناصر هذا الكونْ
تنتثرُ الألوان السبعةُ
من قرصٍ قزحيّ اللونْ
تنحلُّ الصلةُ الوهميةُ
ما بين الأزمنة/ الأمكنةِ..
وتنعدمُ الألفةْ
ويظل **الموتُ** هو الأصل..
فكل وجودٍ كان أسيرَ اللحظةْ..
كل لقاءٍ
كان وليد الصدفةْ!

حينئذٍ.. يتحد الإنسان بظلهْ
ويعودُ الشيءُ لأصلهْ
**قلمي** الجائعُ..
**قلمي** الصديانْ
يسقطُ في دوامات العبثِ
الأزليّ/ الأبديّ..
وفي جُبِّ الزمكان
ويظل وحيدا كالموتِ...
يغني البعثَ
ويبحثُ خلف زوايا النسيانْ
عـــنْ
لحظـــةِ
عِشـــقٍ
مـــرَّتْ
كالطيـــفِ
وعـــن
حـــبٍّ
كـــانْ!

**(١-١)**

**مفهوميا، يمثل الهم العام (جهل العالم) إشكالية كبرى على الشاعر أن يجد لها حلا، والأداة الوحيدة المتاحة للتغيير هي قلم الشاعر (الشعر)، وأُرِيد لعملية التغيير أن تستدعي إرثا ثقافيا متراكما في ذاكرة المتلقي، ولكنه مراوغ الدلالة (قلمي يعرف كيف يداور/ قلمي الساحر)، وعلى الرغم من امتلاك ذلك الإرث المقدرة على ضفر الممكن بالخرافي؛ فإنه**

يقف عاجزا عن تغيير العالم المرفوض، فلا يكون أمامه إلا نقضه، والعودة به إلى بكارته الأولى (**حيث تعود الأشياء لجوف الأرض/ وكل جنينٍ يرتد لأصله/ ويظل الموت هو الأصل**).

يستقصي الشاعر فكرة الارتداد إلى الأزل، وصولا إلى جذر الأشياء كما كانت أول مرة، ومن ذلك: ارتداد الجنين إلى النطفة، والنطفة إلى المَنْي، وصولا إلى عودة (**الأشياء إلى سيلولتها الأصلية/ تتدفق../ تجرف في مجراها كل نفايات العهد البائد.../ تنحل الصلة الوهمية ما بين الأزمنة/ الأمكنة../ وتنعدم الألفة**).

هذا النزوح الكاسح إلى الخلف؛ يتجاوز كونه محض رؤية ورائية عاجزة، إلى عمل في المستقبل على مستويين، الأول: نسف ركام التكلس السابق والذي أدى إلى ارتباك العالم وجهله، والثاني: كسر النسق المستمر لأداة التغيير وللشعرية السابقة، واختراع نسق جديد ينطلق منه الشاعر وبقية القافلة، لذا لم يكن مفاجئا أن يطرح الشاعر (الموت) شرطا حاسما للميلاد الجديد، على ما في ذلك من مفارقة لافتة في ختام النص.

(**٢-١**)

يقف (الموت) لحظة صفرية فاصلة بين انتهاء وبدء، ويأتي في النص مزدوج المفهوم، فهو الموت الذي يعرفه الناس، من حيث هو نهاية كل حي، وهو عند الشاعر اللحظة التي عندها ستبدأ الدورة من جديد، وعلى نحو غير الذي كان، (**يظل الموت هو الأصل/ يتحد الإنسان بظله/ ويعود الشيء لأصله**)، لذا يعادل الشاعر الموت بالميلاد/ الأصل/ بكارة الأشياء.

تلك الثنائية الضدية لدلالة الموت؛ تجاوب ما يمكن وصفه بثنائية ضدية أخرى هي المحو والتأسيس، التي وسمت جل منجز شعراء السبعينيات، إذ يعمل المحو في اتجاه كسر نسق المقول الشعري السابق وهدمه (**تجرف في مجراها كل نفايات العهد البائد**)، أما

التأسيس فيكون بكرا خالصا إلا من رؤى الشاعر المعاين للتجربة، عندما **(يتحد الإنسان بظله، ويعود الشيء لأصله)** .

لم يأت حديث "حسن طلب" عن الموت بمعزل عن قلمه/ الشعر، إذ زاوج بينهما في ختام النص، وعلى نحو موجع من التوحد **(قلمي الجائع/ قلمي الصديان/ .../ يظل وحيدا كالموت/ يغني البعث/ ويبحث خلف زوايا النسيان)**، والمزاوجة بين القلم (أداة التغيير) والموت (شرط التغيير)، هي مزاوجة حتمية يراهن عليها الشاعر، ليقينه بالشعر وسيلة لرؤية الخلاص.

**(٣-١)**

من دون الالتفات إلى الإشارات الثقافية التي نثرها الشاعر في النص[٤٣]؛ فستظل مهمة قراءته فقيرة، ومن تلك الإشارات **(يداور، الساحر، الدجال الأعور، الجنين، النطفة، الشكل والمضمون، الجوهر والماهية، العهد البائد، الحمأ المسنون، قوس قزح، الموت، البعث)**، إذ تعمل تلك الإشارات في المخزون المتراكم في ذاكرة المتلقين[٤٤]، وتمثل شبكة من المفاهيم الفرعية التي يعتقدها الشاعر لدعم المفهوم الرئيس، (القضية الأساسية المطروحة في النص)، ولنتوقف أمام تلك الإشارات لنرى إلى أي حد أسهمت في بروز القصد النهائي للشاعر في تعانقها مع الجمالي، عبر إجراءات النقد الأدبي الراسخ، وبعض من عناصره اللسانية خصوصا.

يمكن تقسيم الإشارات الثقافية الواردة في النص إلى قسمين، قسم يمثل أطوار الصراع التي عاشها الشاعر في مجاهدته تغيير جهل العالم، وتستدعي دلالتها الثقافية سمات التنافر أو التضاد، ومن ذلك **(يداور، الساحر، الدجال الأعور، الشكل والمضمون، الجوهر والماهية)**، إذ كل من تلك الإشارات يتخذ في المتراكم الثقافي الجمعي دلالة الحجاج والجدل اللذين ما يزالان دائرين في ذاكرة الجماعة المتلقية، فالمداورة تستدعي احتيال الباطل على الحق، لكونها فعلا نافرا عن استقامة القصد، **والسحر** يحيل إلى التباس المعقول باللامعقول والخديعة وعدم التصديق، على الرغم من معاينة الرؤية.

وتعمل إشارة **الدجال الأعور**، بوصفها أيقونة عقدية تستدعي مطلق الغيب، وتستلزم إيمانا راسخا بوقوعها الحتمي، سلفا، فيما قبل نهاية العالم وقيام القيامة، إلا أن هذه الإشارة تظل رهن تناقض ورودها في الديانات السماوية الثلاث، ومن ثم تبقى رهينة التنازعات العقدية بين الجماعات المؤمنة في تلك الديانات، ناهيك عن نسبية المؤمنين بها من أصحاب الديانة الواحدة، لهذا فهي تحيل إلى مطلق الصراع بين الممكن وغير الممكن، ومن ثم ترفد صراع الشاعر صراعاتٍ إضافية.

أما إشارة **الشكل والمضمون**؛ فهي استدعاء للتمايز والتعصب على مستويين، الأول: مستوى نسبية الوعي الجماعي في التمييز بين الحقيقة والزيف، ومن ثم هي مشرعة على احتمالات الخديعة، والثاني: يتسع لمستوى الصراع المستدعى بين الجماعة الأدبية في تاريخ النقد الأدبي القديم، حيث يحيل إلى فكرة التعصب والتحزب والتبعية، وهو ما يمقته الشاعر ويسعى إلى ضده؛ أي أن يكون **(الشكل هو المضمون)**.

الإشارة الأخيرة في القسم الأول هي **الجوهر والماهية**، وهي كسابقتها تستدعي الحالة الجدلية للجماعة البشرية حول حقيقة أصل الوجود (الإنساني وغيره)، ومن منظور فلسفي حجاجي، لم يحسم حتى الآن.

**القسم الثاني** للإشارات الثقافية الواردة في النص، هو تلك الإشارات المسكونة باستدعاء بكارة الأشياء، ويؤسس الشاعر من خلالها لتجربة التغيير المرجوة، ولم يكن من قبيل المصادفة أن تأتي هذه الإشارات مفردات خالصة أحيانا، أو مفردات متبوعة بوصف أو بإضافة إليها أحيانا أخرى، ومنها **(الجنين، النطفة، العهد البائد، الحمأ المسنون، قوس قزح، الموت، البعث)**، وكون هذه الإشارات منفردة؛ فإنها تجاوب فردانية الشاعر وانحيازاته في مسلك الخلاص، من حيث هو فرد يرى رؤية فردية خالصة، ومن شأن تلك الإشارات أن تستقطب، عبر التلقي، انحيازات أخرى تؤنس فردانية الشاعر في رحلة المجاهدة.

فا**لجنين والنطفة**، إشارتان ثقافيتان حافلتان بالوهن، تستدعيان انحيازا جماعيا مطلقا، حدبا ومحبة وتوقا، وكذا تستدعيان فكرة اللاكتمال ومعاناة الصبر الآمل والانتظار، وتستدعيان النقاء الإنساني الأول في مطلق طهارته، وعلى الرغم من ذلك، يتجاوزهما الشاعر، في استقصائه فكرة الارتداد إلى الأزل، إلى ما قبل (**شبق الذكرِ ووهوهة الأنثى**)، إمعانا في نسف كل تداعيات **العهد البائد**، وهي الإشارة الثقافية الثالثة، بما تحمله من تراكمات الأخطاء البشرية في المتراكم الجمعي عبر التاريخ، وتحيل إشارة العهد البائد إلى كل ما هو منبوذ في الماضي في الذاكرة الجمعية الحديثة، حيث تم إحياء الإشارة حديثا بإطلاقها على الأنظمة السياسية البالغة الأخطاء والاستبداد، بعد أن تم نفيها أو إزاحتها.

تعمل إشارة **الحمأ المسنون** في تلك المنطقة البكر، والمرتبطة عقائديا ببدء الخلق الإنساني[٤٥]؛ تعمل على رفد إشارتي (الجنين، النطفة) بعدا آخر للتوسع في مفهوم البدء والتكوين، وهي المنطقة التي يركز عليها الشاعر تمهيدا لموت شمولي يكون بعده بعثٌ جديد على خلفية الصفاء الكامل الذي يخلفه في النفس **قوس قزح**، بما يحيله من مشهد كوني يبعث على الطمأنينة، ولكن ذلك جميعه مشروط بحتمية **الموت**، من حيث هو إشارة ثقافية؛ أُفيضَ فيه القول سابقا، فقط يتبقى ما له في المتراكم الثقافي الجمعي من رهبة طاغية، لكونه يمثل الحقيقة الثقافية الأكثر تكرارا، على الرغم من كارهيه ومستبعديه.

أما **البعث** فهو الإشارة الثقافية الأكثر اضطرابا في سياق النص، لأنه حقيقة غيبية كامنة في بعده العقدي للجماعة المتلقية، ويتخذ في بعض ظلاله الأخرى بعدا خرافيا عند كثيرين من غير المؤمنين بوقوعه، هذا من ناحية، ولكنه يمثل للشاعر شرطا يقينيا لعملية التغيير الي يرجوها من ناحية ثانية، ذلك ما يقف بـ (البعث)، بوصفه إشارة ثقافية، عند منطقة الجدل الأولى التي عصفت بالشاعر، وبالنص، وبنا معا.

ذلك هو الثقافي الإشاري في النص في أحد أبعاده، فهل جاء كله مضمرا فاعلا في لاوعي الشاعر؟ أم جرى كسره والتحرر منه؟ يصعب القول إن الشاعر ساق تلك الإشارات

الثقافية على نحو كامل الجدة، ولكنه غرسها في سياقه ورؤيته، فبدت جديدة وصالحة، تمثل ظهيرا راسخا لـ (وقائعه الفعلية).

تكتسب هذه الوقفة السريعة فاعلية أكثر إذا قرئت في الإطار التشكيلي للنص، على مستويين، **الأول**: العنوان في ارتباطه بالتصميم العام للنص في هيئته على الورق، من حيث هو بداية تفضي إلى نهاية، **الثاني**: التشكيل الداخلي في توزيع المفردات والجمل على نحو مخصوص، ضمن علامات ترقيم مقصودة، وفراغات بيضاء، عمد الشاعر إلى تركها في بدايات ونهايات بعض الأسطر الشعرية، وأخيرا لجوء الشاعر إلى تكرارات بعينها، وعلى تفاوت، في جسد النص عموما، ذلك ما أرغب في تأمله قليلا قبل أن أنهي هذه الوقفة، من غير أن ننسى أننا بذلك نزاوج بين الثقافي والجمالي بإجراءات النقد الأدبي، وبالمتاح من أدوات المنهجية اللسانية النصية على نحو خاص.

(**٤-١**)

اختار الشاعر (سوناتا الفوضى الزمكانية) عنوانا على نصه، وهناك أكثر من إشارة في النص تشير إلى أن وضعية العنوان بصيغته تلك لم تأت عفوا، بما يؤهل العنوان لأن يكون مفتاحا أساسيا لقراءة النص، وعصبا دراميا يحكم أيقاع أطوار الصراع، انطلاقا منه وارتدادا إليه.

أولى تلك الدلالات أن مفهوم الـ (سوناتا)، في أصل وضعه، يعني لحنا موضوعا لآلة موسيقية واحدة أو اثنتين على الأكثر[٤٦]، وهي لذلك تمهد الطريق لانفراد الرؤية والتشكيل اللذين سيتقوم عليهما النص لاحقا، وعندما يضيف الشاعر الفوضى إلى السوناتا موصوفة بالزمكانية؛ فإنه يخرج بها من حيزها السائد المحبب إلى عالم من الدهشة أو الصدمة أولا، ويضع الزمن والمكان في وحدة لفظية ودلالية لا معقولة ثانيا.

يبادر الشاعر، إذن، منذ العنوان بطرح نسق شعري مفارق للمألوف السابق، تشكيليا، حتى وإن كان صادما، ومن ثم يضع لحنه على طريقته، ومثلما مارس انضغاطا للزمن والمكان

في لفظة واحدة هي (الزمكان) في العنوان؛ فقد سمح لنفسه لاحقا بممارسة انضغاط زمني أكثر امتدادا في ارتداده العكسي من الظاهرة الطبيعية (الجنين) إلى ما قبل تشكلها (شبق الذكر ووهوهة الأنثى)، وصولا إلى نقطة اللاشيء (الموت).

يتضفر الدرامي بالمشهدي عبر عدد من العناصر السابكة التي اعتمدها الشاعر في النص، وخلال ذلك ستفعل الإشارات الثقافية فعلها، وأهم تلك العناصر السابكة عنصران، الأول: نسق المضارع الحامل للحركة في الحدث، والثاني: التكرار الذي سيعمل على تكريس المفهوم الرئيس (القضية الأساسية) في النص، وبينهما تتوالد المفارقات التي تحدث الدهشة أو الصدمة، وفعل الصدمة أساسي هنا، لكونه مقوما للتغيير الحتمي الذي يقصده الشاعر.

(١-٥)

أجريت إحصاء لعدد مرات وقوع المضارع في النص، هادفا إلى حصر الأحداث ذات الدلالة الزمنية الحضورية، فجاءت النتيجة لافتة، إذ بلغ عدد الأفعال المضارعة أربعين فعلا، تكرر بعضها أكثر من مرة بلفظه من مثل (ترتدّ، يظلّ، يعرف)، وبعضها تكرر بمعناه من مثل (يعود/ يصير/ يصبح)، هذه الوفرة من ورود المضارع في نص ليس بالطويل جدا، تشير إلى أكثر من دلالة، فزيادة على كون الدلالة الحضورية أساسية هنا، باعتبارها تأسيسا لوجود جديد أو نسق جديد؛ فقد جاءت تلك الدلالة الحضورية مناسبة لنزوع الشاعر إلى استخدام نسق الفصل في صياغة جمله الشعرية، فبدت كل دفقة شعرية مستقلة بذاتها، وإن كانت مرتبطة بسابقتها ضمنا، وهذا النزوع إلى الفصل في التركيب تطلب ما يشبه الإنشاء الجديد بفعل ذي دلالة حضورية، تمنح كل حدث قفزة جديدة لتنمية كامل المشهد، على ما سنرى.

تعمل كثافة المضارع أيضا على تكثيف الحركة في سلسلة متشابكة من الأحداث، وهو ما يجعل النص متشظيا في كل اتجاه، وصولا إلى اللحظة الصفرية التي بعدها يبدأ الشاعر تأسيس بداياته (نسقه الخاص) للوجود المبتغى، ذلك هو ما تكشف عنه عناية الشاعر بفكرة التخييل المشهدي المتشعث في صناعة الفوضى التي ستسفر عن الميلاد الجديد.

**مشهديا، يفتتح الشاعر الأحداث بمفارقة مشرعة على اليأس، وهي سقوط القلم المراوغ المحترف في مواجهة الجهل، بعبارة بديلة؛ عجز الشعر (الفن) أمام تفشي القبح، ويستخدم الشاعر في ذلك سبعة أفعال مضارعة، ف (القلم/ الشعر/ الفن): يعرف٢، يزاوج، يداور، يغوص، يستخرج، لكنه لا يعرف حلا لإشكاله الأساسي، أو كيف ينفذ إلى صخرة جهل العالم ليفتتها، ويعلم سلفا أن ذلك مستحيل قبل توافر شروط أكثر استحالة، وهي ما سميتها سابقا برحلة الارتداد إلى الأزل، وصولا إلى الميلاد المشروط بالموت.**

**سنلاحظ أن المشهد السابق أقرب إلى الاعتمال داخل صندوق مغلق، ولا يسفر عن تغيير حقيقي ملموس، فكان عليه أن يطرح سلسلة إضافية من الأفعال ذات الدلالة الحضورية الآنية، ليتسع براح الصندوق المغلق، ولو مجازا، بامتداد الرؤية في قلب الحيز المكاني نفسه، وتبدأ عملية الارتداد على النحو الآتي:**

- الأشياء تعود لجوف الأرض
- كل جنين يرتد لأصله
- يتكور
- يضؤل كالإسفنجة
- يصبح نطفة
- ترتد منيّا
- يحمل شبق الذكر ووهوهة الأنثى
- تحس بدفء الخلق
- الجزء يعود إلى الكل
- يصير الشكل هو المضمون
- يتجمع ما كان وما سوف يكون

- ينصبّ كثيفا
- يتحد الجوهر والماهية
- تعود الأشياء لسيلولتها
- تتدفق
- تجرف نفايات العهد البائد
- كل جنين يرتد صديدا، صلصالا، خفقة طين
- تسبح فوق سديم الزبد
- تعود لفلك الصيرورة

**تحقُّق الأحداث التسعة عشر الماضية؛ يمثل شرط الشاعر للرؤية، وبملاحظة دلالات المضارع في سياقاتها؛ نجدها متراوحة بين مد وجزر، أو عنف ولين، وهو امتداد لمفهوم المداورة في الجزء الأول من المشهد، وتكراره هنا يعمل على تماسك النص باعتباره تكرارا مفهوميا، ينسجم النص من خلاله، لكن اللافت في هذا الجزء من المشهد هو طغيان عنصر المكان على حساب الزمن، وحتى الإشارة الزمنية الوحيدة المباشرة (العهد البائد) تبدو طاعنة في الإبهام، ولكنها ناصعة الدلالة على رفض الشاعر للمضمر الزمني الذي أوصل العالم إلى تلك النقطة المعتمة، لذا وجب الخلاص منه ومن حمولاته الرديئة.**

**ما يمكن اعتباره (أشياء الحدث)[٤٧] في الجزء السابق؛ لا يقل دلالة على تلك الرداءة التي يرفضها الشاعر، فأشياء من مثل (جدار، اللزج، لزوجته، رعشة، وعاء، نفايات، صديد، طين..الخ) تستدعي أبعاد المعاناة في تلك الرحلة الضاربة في الخلف المرفوض، ومن ثم تحيل إلى كراهيتها والرغبة في التخلص منها، بما يدعم قصد الشاعر النهائي من نصه، بحمل المتلقي على الانحياز لرؤيته هو.**

(١-٦)

العنصر الثاني السابك لأحداث المشهد في النص هو التكرار، وظواهره متعددة، من مثل (يعرف، يعود، يرتد، اللزج/ لزوجته ..الخ)، ومن فوائده عموما أنه يعمل على تماسك النص في مستوى تشكيله البنائي، ويعمل على انسجامه في مستوى المفهوم (المعنى العام)، ولكن العنصر التكراري الأكثر تأثيرا في هذا النص هو تكرار (قلمي)، إذ تكرر في النص تكرارا محضا[٤٨] خمس مرات، هي (**قلمي يعرف ١، قلمي الساحر ٤، قلمي لا يعرف ٨، قلمي الجائع ٥٧، قلمي الصديان ٥٨**) وتكرر محالا عليه بالضمير المضمر في (**يسقط في دوامات العبث ٥٩، يظل وحيدا كالموت ٦٢، يغني البعث ٦٣، يبحث خلف زوايا النسيان ٦٤**)، وورود التكرار من السطر الأول وحتى السطر الرابع والستين، يكشف لنا عددا من الملاحظات الأساسية:

- تماسك النص تركيبيا وانسجامه مفهوميا، من خلال استمرارية المفهوم الرئيس (الشعر في مواجهة القبح) عبر التكرار من السطر الأول وحتى الأخير.
- تكرار (قلم) مضافا إليه ياء النفس ← (قلمي)، يعكس حميمية العلاقة بين الشاعر وشعره، ومن ثم إيمانه الراسخ به أداةً للتغيير.
- تكرار (قلمي) لم يكن محض تكرار لفظي وحسب، ولكنه ورد في خمسة المواضع بمفاهيم مختلفة في كل مرة، فمرة هو العارف، ومرة هو الساحر، ومرة هو المداور، ومرة لا يعرف شيئا، ومرة هو الجائع، ومرة هو العطشان، بما يعني أن الشاعر خاض المحاولة على اختلاف أطوارها.
- غياب تركيب (قلمي) والدلالة عليه بالضمير المضمر (يسقط، يظل، يغني، يبحث)، هذا الغياب يجاوب حالة اليأس التي أشرف عليها الشاعر في ختام النص.

(٧-١)

صنع الشاعر "سوناتا" خاصة به، ربما كان يعلم سلفا أنها لن تفضي إلا إلى الفوضى الشاملة بانضغاط الزمن في المكان في رحلة الارتداد الأزلي، ولأنه يطرح نفسه خارج النسقين الثقافي والفني؛ فقد ترجم ذلك بجلاء في رحلته الفوضوية من بدايتها إلى نهايتها، فعلى مستوى (الثقافي) كان المضمر بالنسبة له معلنا غير قادر على خديعته، وقد وضعه على محك تجربته الشخصية في معاينة الأشياء والوقائع، فدعا إلى نفضه والتخلص منه، وأراد ميلادا جديدا على طريقته، ليبدأ وجوده الخاص كما يريد.

على مستوى (الفني) أعاد تشكيل بياض الورق، فنثر جمله الشعرية بكيفياته الخاصة، وبدأ الأسطر من نهاياتها، وأفرد بعض أسطره لكلمات أراد لها أن تكون مفردة بارزة، ونثر الجملة الخاتم لنصه في أسطر بعدد كلماتها، وأراد لها أن تبدو على ذلك النحو المتأرجح الذاهب إلى السقوط، أو الضارب في اليأس، وربما التلاشي.

لكن هذا التلاشي لم يكن نهائيا في تلك المرحلة الحافلة بالإحباط[٤٩]، وإنما كان فاتحة لمحاولات جسور قادمة في نصوص أخرى، حفلت بها أعماله اللاحقة، من مثل: "زمان الزبرجد"[٥٠] و"لا نيل إلا النيل"[٥١] و"عاش النشيد"[٥٢] و"متتالية مصرية"[٥٣].

( ٢ )

في نص "أولى الزبرجدات" يفارق الشاعر بداياته الحيرى عن التغيير المشروط بالمستحيل، ويطرح نفسه رائيا منذ الجملة الأولى في نصه الطويل، يقول[٥٤]:

تبرجتِ القصيدةُ لي
وكلمني الزبرجدْ
قال:
مَن تهوى؟
فقلتُ: غوايةٌ
في غير وقت الغيِّ

تذهبُ بـي
فأذهبْ

(١-٢)

**المقطع السابق، من حيث هو مفتتح لنص؛ يحمل عددا من الإشارات الهامة، أولها: أنه امتداد لمفهوم الرهان على الشعر بوصفه خلاصا، وأداة مقاومة في مواجهة قبح العالم، ثانيها: أن الشاعر تخلص من حمولة المقدمات المسهبة في التألم قبل السقوط النهائي يأسا، على نحو ما أوشك عليه في النص السابق، أو ما نراه في خطابات شعرية لدى آخرين، سابقة على الشاعر أو معاصرة له، ثالث الإشارات: انتهاج الحوار بين الشاعر ومخاطبه "الزبرجد" بوصفه دخولا في عنف الدرامي المشهدي، والإشارات السابقة أعدها من المفارقات النسقية، من حيث هي مفتتح لنص.**

**تمتد التجربة بالشاعر وتتسع، ولكن منطلقاته الشعرية الكاسرة للنسق تظل واحدة في جوهرها، فزيادة على رهانه على الشعر خلاصا هنا وفي النص السابق، فإنه يواصل البحث عن الجوهر في صورته المجردة الأولى، ففي النص السابق مارس طمسا خلفيا وصولا إلى الموت باعتباره لحظة صفرية فاصلة بين عالمين ونسقين ورؤيتين، وفي هذا النص كان الزبرجد في بعده القيمي خيارا أول، وطرفا في حوار مداره الغواية التي انصاع إليها الشاعر مختارا (قال: من تهوى؟ قلت: غواية في غير وقت الغيّ تذهب بي فأذهب)، مع الانتباه إلى ما للزبرجد من إشعاعات خاصة، بوصفه إشارة ثقافية خصيبة في الذاكرة الجمعية لدى جماعة المتلقين.**

**يسلم الشاعر نفسه لوصايا الزبرجد المنتقاة لاحقا، فالشادن الأحوى (إشارة ثقافية) بكل حمولاته البرية المحببة كان أول الغاوين (قال من أغواك؟ قلت: الشادن الأحوى.. دسّ تميمة في الكفّ، أطلعني على رمز لمرموزين، أقرأني سلام الحرف)، ولم يكن اختيار (الشادن) مصادفة، لكونه يكرس مفهوم الفردانية البكر في منطلق رحلة الحياة بعد استقلاله عن حضانة أمه.**

**أما البنفسج بحمولته الثقافية العابقة في المتراكم الجمعي؛ فإن الشاعر يعجل بتهميشه منذ البدء من ذلك المتراكم (قال: ألا لأمرٍ تطَّبيكَ الآن أشكالٌ بلا فحوى، فكن أقوى/ رد على البنفسج ما اطَّباكَ به البنفسجْ/ لا يراودكَ البنفسجُ بالشذى)، وعوضا عن ذلك يخترع الشاعر للبنفسج قائمة ثقافية مبتكرة تخصه وحده، وقد جاء ذلك عبر استفهامات مراوغة، تتلوها إجابات تبدو في ظاهرها احتمالية، ولكنها تظل يقينية في مضمر الشاعر، فما البنفسج من منظوره إلا:**

- عورة اللغة البتول
- حِرُ الطبيعةِ حين تعرى الزِّبرجُ
- النص المدبّجُ
- ذكريات الياء
- ماء الماوراء
- الفتنةُ، الولَهُ، التهيُّجُ
- المواء الغامضُ
- الشبقُ البدائيُّ
- الذراعُ الدُّمْلُجُ
- الأشياءُ إذ تتأججُ
- السحر الحرامُ
- البرعمُ المتبرِّجُ
- الخَوْدُ الخَدَلَّجُ
- تصنع منه تاريخا مجازيا
- تشير به إلى شبح الحقيقة
- تدل به على ما ليس يوجد[٥٥]

**مفهوميا، يمارس الشاعر لعبة الاستقصاء على نحو ما فعل في النص السابق، ولكن في اتجاه آخر غير الذي كان، فلا مجال للارتداد الأزلي هنا، وإنما خوضٌ في الأمام بما يتسع وفردانية الشاعر ورؤاه البكر، والصدمة التي أحدثها هناك تقابلها البهجة والاندهاش هنا، ومع احتفاظ الشاعر ببعض الإشارات (الورائية) من مثل (ذكريات الياء/ ماء الماوراء)؛ فإنها تأتي في سياق البكارة التي تحكم خواص البنفسج في عمومها، من دون أية إشارة إلى كونها هدفا يسعى إليه، أو شرطا لفعل لاحق على نحو ما كان في النص السابق.**

**ينثر الشاعر إشارات أخرى عن مفهوم البكارة الذي انحاز لها منذ البدء، ولعل نظرة ثانية إلى القائمة السابقة تكشف عن إصراره على ذلك، من مثل (البتول/ تعرى/ المواء/ الوله/ الشبق البدائي/ البرعم/ الخود) وهي مشاريع إشارات ثقافية تعكس لي كمتلقٍ نسقا شعريا جديدا مفارقا للنسق المتكلس القديم، ليس على مستوى (الاختيار) بل كذلك على مستوى الفكرة والرؤية.**

**(٢-٢)**

**لا يفارق الشاعر تساؤلاته المراوغة، ولا يقنع بما اكتشف في استقصاءاته السابقة، فيواصل ارتقاءاته عبر سلسلة جديدة من التساؤلات عن كنه البنفسج، ليتجلى لنا، شيئا فشيئا، أنه لا يتحدث عن محض زهرة، وإنما يغرس ثقافة جديدة يدل بها على ما بين الضدين في كل شيء:**

ما البنفسجُ حقا؟
وما هو جنس العلاقةِ
بين المجازِ
وواقعه المتجسدْ؟
ما البنفسجُ؟
هل هو في ذاته واحدٌ؟

كثرةٌ من عبيرٍ؟
هوىً ينتهي حين لا ينتهي؟
زمنٌ من حريرٍ
مكانٌ مجرّدْ؟

.....

ما البنفسجُ؟
طَوْطمُ الشعرِ المتوَّجُ؟
ما سينشأُ من شذى مرٍّ
تخلَّقَ من تلاقح نيزكين اثنينِ
أو ما ينتُجُ؟
الجدلُ الذي يفضي إلى عدمٍ
إذا لم يسعفِ المتحاورين المنهجُ؟
الفخُّ الخصوصيُّ
السرابُ
العوسجُ؟
الذات الكميلُ
الأزرقُ الدرّاجُ
إذ يسعى إليهِ الأحمرُ المستدرَجُ؟
اللون الذي لا ينضجُ؟
العبقُ الخفيُّ الموسميُّ
البَهْرَجُ؟
الشيطانُ في زيّ الملائكةِ
انفعالُ اللهِ

هندسةُ العواطفِ
خيطها المتعرِّجُ؟
الرملُ المصنَّعُ
وردة العشاقِ وقتَ ذبولها
ووصيةُ الموتى إذا ما حشرجوا؟
ما البنفسجُ حقا؟[٥٦]

**إياك أن تجهد نفسك في البحث عن معنى سلسٍ متنامٍ، على نحو ما اعتدت سابقا، هنا، فلا مجال للحصول على المعنى بمنطقيته المعتادة أو مفهومه السائد، حيث المقدمات الواضحة المؤدية إلى النتائج الأكثر وضوحا، وإنما عليك أن تستدل على معناك أنت فيه، أن تتوسل وسائل أخرى لتصنع انسجامك مع النص، ومن ثم تراه منسجما على طريقتك الخاصة، وفي هذا يتفاوت المتلقون.**

**لنفترض معا أن بنفسج الشاعر ليس سوي إشارة ثقافية تتجاوز ماهية الزهرة المعروفة في المتراكم الجمعي، وليسمها كل منا ما شاء، لتكن: الحقيقة، الغواية، الهدف، الرحلة، ومن جانبي سأعدها مفهوما أساسيا لكل ما يأخذ لب الإنسان المؤرَّق، ويستولي على كامله حتى يستريح بالذوبان أو بالانفجار، كما اقترح علينا الشاعر في خاتمة النص.**

**في المقطع الأول من النص؛ أي ما قبل اشتعال الاحتدام، سلك الشاعر طريقا أحاديا في نثر خواص بنفسجه المخصوص، فجاءت كما متراكما، فيما يشبه تأسيس ذاكرة جمعية لجماعة المتلقين، يمكن وصفها بالنسق الجديد المفارق للقديم، وفي الجزء الثاني مارس ما يشبه المراوحة في المكان، معتمدا نسق المفارقة بجمع الضدين معا، من مثل (المجاز/ واقعه المتجسد // في ذاته واحدٌ / كثرة من عبير // الشيطان/ الملائكة // زمن من حرير/ مكان مجرد)، ومن شأن المفارقة شحذ مخيلة المتلقي في اتجاه قصد الشاعر من نصه، ووضعه على حافة الاستعداد لتحول كبير محتمل، يستمر ذلك إلى أن يقول مختتما نصه:**

فهتفتُ:

أأيتها الكائناتُ التي مُجِّدَتْ
والتي لم تُمَجَّدْ
ادخلي في زمانِ الزَّبرجدْ
واخرجي من جهاتِ الهوى
الأربعِ
وتعالي معي
سوف نُنشدُ ديباجةَ المطلعِ:
ما بين الوردة والحجرِ
مضاهاة لفراغ الروحِ
ومزدجرٌ للضجرِ
فكوني بين المستويينِ
أقيمي بين التربةِ والشجرِ
وذوبي في الضّدّينِ أو انفجري

**هذا النداء الأقرب إلى أن يكون كونيا في مطلقه؛ هو دعوة صريحة للانضمام إلى قافلة الشاعر وثقافته الجديدة عن الكون والعالم، هو دعوة للتخلص من الازدواجية المعوقة والإيمان بصراحة الوجود الواحد ذي الوجه الواحد، وإما الاحتواء أو الموت انفجارا.**

**(٣-٢)**

**تشكيليا، كيف استطاع الشاعر أن يجعل من كل هذا التشظي وحدة محكمة البناء؟ وما الوسائل التي استعان بها ليجعل من هذا النص المراوغ وحدة متماسكة؟ لن نبتعد عن أطروحات المنهجية اللسانية النصية في مقاربة الجمالي بالثقافي في هذا النص، ولنستعد أهم الإشارات الثقافية التي حرص الشاعر على امتدادها في النص من بدايته إلى نهايته، ولنتوقف عند اثنين كررهما الشاعر على تفاوت، الأول: الزبرجد، والثاني: البنفسج.**

كرر الشاعر الزبرجد ثلاث مرات، الأولى: في مطلع النص، **(تبرجت القصيدة لي وكلمني الزبرجد)** بوصفه طرفا في حوار بدا علويا إرشاديا منذ البداية، والثانية: في منتصف النص **(إنني اليومَ مستبدِلٌ ببنفسجة من كتاب الفؤادِ، زبرجدةً من تراب الوطن)**، بوصفه أصلا مفضلا على احتمالات البنفسج المتنوعة، والثالثة: في ختام النص **(أأيتها الكائناتُ التي مُجدت والتي لم تمجد، ادخلي في زمان الزبرجد)**، بوصفه اختيارا نهائيا وشرطا حتميا للوجود الآمن، وإلا الموت.

على الرغم من وفرة تردد **البنفسج** في النص مقارنة بالزبرجد، إلا أن الأخير حظي باختيار الشاعر النهائي، لكونه أصلا لا احتمال للخديعة معه، ذلك ما يفسر، ولو جزئيا، ولع الشاعر بفكرة البكارة في عموم شعره، وفي هذا النص على نحو أكثر جلاء.

إن نسق التكرار في ذاته هو أحد أهم العناصر المكرسة للتماسك النصي في أي نص، وعندما يكرر الشاعر **الزبرجد** ثلاث مرات في البدء والمنتصف والختام؛ فهو يمارس ذلك التماسك النصي عامدا، أما البنفسج، فلم يكن القصد من تكراره الإلحاح على مفهوم معين يسعي إلى إبرازه الشاعر، وإنما كان مدارا لاعتمالاته وتشككاته في رحلة الوصول إلى الجوهر، والتي مثلها الزبرجد بكل حمولاته الملهمة في فض إشكالية الازدواج التي دعا الشاعر إلى طمسها.

يثير النداء الأخير في الشاهد السابق نقطة أساسية هنا **(أأيتها الكائناتُ التي مُجدت والتي لم تمجد، ادخلي في زمان الزبرجد)** حول مدى وعي الشاعر بخطورة (المضمر)، وربما يطرح أسئلة مركبة حول اختياره (الكائنات التي مجدت والتي لم تمجد)، فهل يشتبك مع المقدس والمنوي تقديسه، زيفا، في المتراكم الجمعي؟ إن الشاعر لم يذكر عقيدة أو علما أو حادثة أو حقبة على نحو مباشر، ولكنه ذكر (الكائنات) في إشارة قد تكون مقصودة لتفريغ المقدس (خطأ) من أي مضمون معتبر محدد، بقصد السخرية ربما، إنه يدعوها لا إلى

المعتاد وإنما إلى خلاصة رؤيته هو، إلى المجرب المعيش، إلى عالم الواقع، وإلى (الوقائع الفعلية) للأشياء كما عاينها هو.

( ٣ )

لم يكن ما سبق من شواهد هو كل ما جعل من خطاب الشاعر "حسن طلب" خطابا متقاطعا مع النسق الشعري السابق عليه والمعاصر له وحسب، ولكن إشارات أخرى عديدة تؤكد وعي خطاب الشاعر بقصدية الانفلات من أسر الأنساق الشعرية المضمرة، بما يجعله كاسرا للنسق الشعري الراسخ منذ الجاهلية وحتى نزار قباني وأدونيس، وإن كنت قد أفردت نصين سابقين للشاعر في مواضع سابقة؛ فأرى أن أضيف، وأنا في طريقي إلى ختام هذا البحث، عددا آخر من اللمحات الداعمة لما ذهبت إليه، من دون أن أبارح البعد الثقافي في خطابه المفارق، ولأبدأ بما أسميه "منطلق القول الشعري"[٥٧].

(١-٣)

في نص "النيل ليس النيل"[٥٨] لا يتوجه "حسن طلب" إلى النيل بوصفه المانح الأعظم لحياة المصريين، حسب ما اعتدنا في خطابات شعرية قديمة، ولا يطرحه في صورته الحالمة التي سبق وقدمها الرومانسيون، من مثل ما فعل "على محمود طه" في "الجندول"، ولكنه يقدم النيل أحد صوتين متوازيين لا يلتقيان عند نقطة بعينها، صوت الشاعر المتوسل العطاء مضفورا بلوم مرتعش، يجاوبه صوت النيل غامضا صادما، وربما عدائيا قاسيا.

ذلك مجال للقول يختلف في منطلقاته المعهودة لتأسيس مفاهيم جديدة بديلة للراكد في المتراكم الثقافي الجمعي، و"النيل" هنا يعمل كإشارة ثقافية حافلة بالوداعة والرومانسية في المتراكم الجمعي المصري على نحو خاص، ولنأخذ مقطعا واحدا من بين مقاطع النص الست، يقول:

يا أيها النيلُ يا رجائي
قضيتَ شيئا من القضاءِ
رويتَ غيري بحُرِ مائي

شفيتَ خصمي .. فمن لدائي؟
ليس النيلُ رجاءَ
فالسائلُ في هذا المجرى
ليسَ الماءَ !

**على هذا النحو الحجاجي بين طرفين غير متكافئين، يتوازى الصوتان حتى ما قبل المقطع الأخير (جاء منفردا للصوت الأضعف المتوسل)، ولا تتكرر المقاطع بطابعها الشكلي المهندس وحسب، ولكنها تشف في كل مرة عن الجديد المدهش، لنتعرف في النهاية على عدد من الوجوه الصادمة للنيل، ولكنها تكشف في المقابل (وعلى نحو مضمر) عن حجم الجرائم التي نرتكبها بحقه، وهو ما يمنح غضب النيل مشروعية ذات غاية تعليمية في بعدها الثقافي، فإن كنا نتغنى بعظمة النيل وخلوده، من جهة؛ فإننا نهمله ونشوهه، وفق وقائعنا اليومية، من جانب آخر، وكأننا بالشاعر يضعنا وجها لوجه أمام ازدواجيتنا الفادحة، والتي نمارسها بعفوية أكثر فداحة.**

**إن صناعة الحجاج في النص، يشي في إحدى غاياته بتأسيس ثقافة جديدة بديلة لأخرى بالية، وهو ما عنيت به مفارقة نسق مجال القول الشعري ومنطلقاته، من حيث هو خطاب نافر حال كتابته، ولكي يكون ناجحا؛ يركز الشاعر على تفكيك ما رسخ في المتراكم الجمعي ونقضه، ولم يكن له أن يحقق ذلك إلا عبر نقض النيل، من حيث هو إشارة ثقافية قارّة في متراكم الجماعة، وتقديم وجه آخر لا وجود له إلا في الوقائع الفعلية التي يعاينها الشاعر وحده، ففي الوقت الذي يتوجه فيه بنداء النيل بـ"يا أيها النيلُ يا رجائي"، يجاوبه النيل: "ليس النيلُ رجاءَ"، وهكذا لكل زعم صادر عن الصوت الأول المتوسل ما ينقضه في صوت النيل، وعندما يعاتبه بـ "رويت غيري بحُرِ مائي" يأتيه الجواب الصادم بأن "السائل في هذا المجرى ليس الماءَ"، ولأن خطاب الشاعر مؤسس على خلخلة القار من المفاهيم (الأنساق**

المضمرة)؛ تأتي إجابات النيل عنيفة وصادمة، ومن الضروري أن ننتبه إلى أن فعل الصدمة أساسي وضروري في النسق الجديد للشاعر، وعلى مستوى المفاهيم بخاصة.

فماذا عن اللغة (مفردات وتراكيب)؟ وهل ثمة جديد في (إيقاع) منجز الشاعر وهو في طريقه لتقاطعه النسقي؟ ذلك كله ما سأتوقف أمامه الآن وأختتم به بحثي الذي فاض عن الحد المرسوم.

(٢-٣)

تمثل لغة الشاعر وتراكيبه المنتقاة، في ذاتها، أحد الملامح الأساسية في تقاطعها مع النسق الشعري السابق، ولكي تكون اللغة مفارقة، بل وكاسرة لذلك النسق؛ فإن عليها أن تأتي على غير المألوف في الاستعمال الشعري، وأن يكون الشاعر على وعي أعلى بكيفية نثرها على فراغ الورق، وبما يبدو لنا عملا متعمدا، وأن يأتي ذلك جميعه ضمن إيقاع لا يمكنك أمامه إلا أن تقر بجدته وطرافته، فهل فعل الشاعر؟

في اعتقادي أنه لا يمكن لقارئ "حسن طلب" مواصلة قراءة نصوصه من دون الاستعانة بمعاجم رصينة للألفاظ والمعاني، على الأقل في مرحلة الإلمام بالمفاهيم العامة الناسجة لانسجام النص، وبعيدا عن ديوان "آية جيم" الذي يمثل عنوانا ناصعا على تلك الظاهرة في منجز الشاعر؛ فإن العودة إلى نص "أولى الزبرجدات" الذي سبق قراءته، يمكن لها أن تمنحنا الكثير حول ما نزعمه وما نحن صدده هنا، ولنتأمل المفردات الآتية في صورتها المفردة، ثم نعيد قراءتها ضمن سياقاتها التي وردت فيها:

**(الشادنُ الأحوى، تطَّبيكَ، اطَّباكَ به البنفسج، الزِّبرجُ، الدُّملُجُ، الخودُ الخَدلَّجُ، ياء المخاطبة الأنثوية، اللغة البكرُ، الأنوثة تجذب صوفية الوقت، مقام الفناء، ماء القصيدة، طقس المنام المطير، غبار الأساطير، تخلصت من جُبة الرمز، يتسلى بها الميتون وراء الوصيد، كهنوت البنفسج، طوطم الشعر المتوج، الفخّ الخصوصيُّ، العوسج، الأزرق الدراجُ، الأحمر المستدرجُ، انفعال الله..).**

ما الذي يحمل الشاعر على هذا الجهد المضني في البحث عن تلك المفردات الجديدة كليا على نَفَس القصيدة الحديثة؟ لقد سبق وناقشنا جزءا من ذلك ونحن نرصد المفهوم الرئيس في النص، وولع الشاعر بالبكارة في كل شيء، ولكن أن تأتي تلك المفردات والتراكيب على ذلك النحو من الغزارة في نص واحد؛ فتلك سمة أسلوبية تتعلق بالخطاب الشعري، تعمد إلى التقاطع مع ما سبقه، وهناك غاية أخرى من ذلك، حسب ظني، وهي أن الشاعر على إدراك عميق بما يفعل، وبما يؤهله للاضطلاع بمهمة التغيير ذاتها.

لعل من المفارقات التاريخية أن نستحضر هنا "محمود سامي البارودي" وهو في طريقه لإحياء الشعر العربي بعد سنوات من الركود، إذ أعرض عن اللغة السائدة في الطرح الشعري الركيك المعاصر له، وارتد إلى المنابع الأولى في نماذجها الجاهلية العليا، إلا أن الفرق بين "البارودي" و "طلب" في تلك المقارنة غير المنسجمة؛ واسع وكبير، وشتان بين الظرفين والمسلكين، إلا أنهما ينتسبان لغاية واحدة وهي كسر السائد المكرر والعمل على الوقائع الفعلية التي عاشها كلاهما.

فإذا ما توقفنا أمام تراكيب من مثل ( **نفضت ما قد تبقى على بدني من غبار الأساطير/ تخلصت من جبة الرمز/ كهنوت البنفسج**)، فإن الشاعر لا يستخدم المفردات الغريبة في ذاتها ولذاتها، بمقدار ما يستخدمها في اتجاه مشروعه الخاص المخلخل لكل ما هو راسخ وساكن، فنفض غبار الأساطير، والتخلص من جبة الرمز هو عمل في التمرد وكسر للاعتياد، ومقاومة فعلية لاستمرار النسق المضمر الذي يعي الشاعر مخاطر استمراره، وإذا عدنا إلى قائمة المفردات والتراكيب السابقة في سياقاتها النصية، فسنجدها تعمل في الاتجاه نفسه، حتى لو بدا الأمر في عمومه ضربا من الغموض المطبق.

ربما كان "محمد عبد المطلب" محقا في مقدمة كتابه المهم عن "شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة"، عندما أوضح إن كثيرا منهم كان يعمد إلى الغموض عمدا، ورأوه ضرورة مرحلة، وأن على القارئ بذل جهد أكبر في قراءة نصوصهم وفك شفراتها، وقد تكون المقولة أقرب إلى المنطق في حينها، إلا أنه بعد أكثر من أربعين عاما على هذا المنجز، يبدو أن

للأمر وجهه الآخر، وهو أن شعراء السبعينيات، وبصفة أخص "حسن طلب"؛ كانوا أصحاب مشروع حقيقي، بحيث عمدوا إلى كسر ذلك النسق الجاثم على الشعرية العربية منذ الجاهلية، وحتى ما قبل توهج قصيدة النثر العربية، وإن كان ذلك المشروع لم تكتب له نهايات مطمئنة حاسمة؛ فيكفيهم أنهم كانوا من بين الآباء الحقيقيين، أو على أبسط الفروض؛ كانوا من أبرز الملهمين الأساسيين لما شهدته الحالة الشعرية اللاحقة.

(٣-٣)

رصد "الخليل الزياني" جملة لأبرز مفاهيم (الإيقاع)، في بحثه القيم عن هذا العلم[٥٩]، وتكمن أهمية هذه المفاهيم في اتكائها على البعد الزمني لأنساق التكرار، يقول:

"أقام كل الباحثين تعريفهم للإيقاع على العمود الزمني، الذي لا يمكن تجاهل فاعليته في النص الشعري عامة... يقول "بريك": نتحدث عن الإيقاع حيثما نجد تكرارا دائريا للعناصر في الزمان Temps والفضاء (المكان) Espace.. وتأتي محاولة مولينو M0lino وطامين Tamine في قولهما: نطلق لفظة إيقاع على كل شيء متكرر في الزمن، تكون عناصره موسومة Elements marques، مثلها في ذلك مثل الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة للرقص... ومثل العروض فإن الإيقاع يفترض بنية تكرارية Structure repetitive ... ويشد من أزر البنية التكرارية المجسدة للتشابه نظام التخالف المعبر عن التمايز الزمني، وهذا ما يجعل النسق الإيقاعي ناشئا عن تفاعل عنصري التكرار والتنوع، أو التوقع والمفاجأة. ومن ثم يغدو هذا النسق "حركة معروضة بطريقة خاصة"، أو "أنه حركة منتظمة، والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام"[٦٠].

ما كان لي أن أفرد هذا القدر من الاقتباس السابق؛ إلا لأهميته في التأكيد على كون التكرار مقوما أساسيا من مقومات الإيقاع وشرطا لتحققه، ولا نية لدي، في هذا الحيز المتبقي المحدود، لاستقصاء الفروق الفاصلة بين الإيقاع والوزن، أو جدلية احتواء أحدهما للآخر، ولن أقف على ظواهر التكرار المكونة للإيقاع في شكلها التقليدي، والذي أثرت جانبا منها في مواضع سابقة، من مثل تكرار الألفاظ البينية أو تلك التي تشكل قوافٍ متواترة،

**ولكني سأقف على نوعين من التكرار، أراهما لافتين في تجربة "حسن طلب"، أولهما: التكرار الصوتي في حده الفونيمي الأدنى، والثاني: التكرار الرؤيوي في بعده الموضوعاتي الأشمل، والذي يكرر من خلاله الشاعر طقس تجربته في أكثر من نص.**

**(١-٣-٣)**

**درج الشاعر على تكرار عدد من الوحدات الصوتية ، فيما يشبه التقسيم المقطعي غير المعلن على الورق، وتكتسب تلك المقاطع الصوتية سمتها التقسيمية على أساس آخر هو التقسيم النفسي المصاحب لكل مرحلة من مراحل التجربة في النص، ويأتي ذلك جميعه منضويا تحت قافية بعينها تغلب على كل مقطع، ولنأخذ مثالا على ذلك من نص "زبرجدتي القادمة"، يقول[٦١]:**

تصلُ الآنَ زبرجدتي
لتمامِ الألقِ
وتفصل عن عنعنةِ الوردةِ
تاريخَ العبقِ
ولكنْ يبقى في نفسِ زبرجدتي
شيءٌ من غاشية الغضبِ
وشائبةٌ من زايِ النَّزَقِ!
وفي نفسِ الشاعرِ
يبقى شيءٌ من كلِّ الأشياءِ..
وشعشعةٍ من شينِ الشبقِ!
فمن لي بزبرجدةٍ تشبهني
وتقودُ خطايَ..
على هذا الدربِ الزَّلِقِ؟

في المقطع السابق تعمل القافية (القاف المكسورة) إيقاعا إطاريا ضامّا بتكرارها في نهاية الدفقة الشعرية في حدود السطر أو السطرين أو عدد محدود من الأسطر[٦٢]، بحيث تحتوي إيقاعات صوتية متنوعة، من خلال ترديد/تكرار أحرف بعينها في كل دفقة شعرية كذلك، وكل دفقة شعرية تمثل لي وعاء زمنيا من عمر تجربة الشاعر في النص.

بالعودة إلى المقطع السابق نجد الشاعر قد كثف من تكرار حرفين، هما (العين، الشين) على الترتيب، ولا يكتسب تكرار هذه الوحدات الصوتية، مجردة، أي دلالة، إلا أنها تكتسب زخمها الدلالي في تعالقها مع المفهوم المسيطر والمرتبط بقصد الشاعر، فالمفهوم الذي يؤسس له الشاعر هنا هو القبض على جوهرته الجوانية من قلب الركام المحيط، وهو، كما نرى، عمل في اتجاه التقاطع مع النسق القائم وكسره، وعندما توضع تكرارات الوحدات الصوتية في هذا السياق؛ فإن كلا منها يجاوب بعدا إيقاعيا مصاحبا للذات الشاعرة في مجموع ارتقاءاتها الزمنية إلى بغيتها.

في الاستعمال اللغوي؛ يشارك حرفُ **العين** حرفَ **الهمزة** في إحدى اللهجات[٦٣]، وتلك الشراكة اللغوية تسلب حرف **العين**، مجردا، شقا من أصالته وصراحة دلالته، وعندما يتكرر صوتيا في لفظة واحدة، من مثل (عنعنة)، فإنه يشف عن ارتباك أزمة البداية في رحلة الشاعر، حتى وإن جاء ذلك في سياق إيجابية الرؤية ووضوح القصد (تفصل عن عنعنة الوردة تاريخ العبق)، بما يكشف بجلاء مفهوم نصاعة القصد والوصول إلى بكارة الأشياء في صورتها الأولى، ومن ثم رغبة الشاعر في تجاوز ارتباكه.

أما حرف **الشين** فيأتي تكراره في الإطار نفسه، وعلى محك البداية والتأسيس للرؤية في النص كذلك، ولكنه وبإيحاءاته الباعثة على التململ، والتشويش، والنزوع إلى طبيعة الأعمال الخفية؛ يجاوب الحالة المفهومية التي عليها الشاعر في مقطعه التأسيسي، وقد كرره عشر مرات في ستة أسطر، وهو ما يفرض إيقاعا متكررا يرسخ عسر البداية التي يرغب الشاعر في تجاوزها في بعدها الزمني النصي.

تتردد هذه التكرارات الصوتية في بقية النص مع أحرف مخصوصة، حرص الشاعر على تكرارها لتجسد إيقاعا صوتيا بينيا كلما واصلنا القراءة، وتأتي تلك التكرارات متعانقة مع الدفقات الشعرية في بعدها المفهومي كذلك، وفي السياق نفسه يمكن ملاحظة التكرارات الصوتية التي مارسها الشاعر، من مثل حرف الزاي (تكرر اثنتين وعشرين مرة)، وحرف **الجيم** (تكرر أربعا وأربعين مرة)، وأهمية التركيز على تكرار إيقاع حرف بعينه أو آخر، هي نفسية مشتركة بين الشاعر والمتلقي، وهذا النوع من الإيقاع يثري تجربة "حسن طلب" لكونها تجربة بكرا، تُعنى بالتفاصيل الدقيقة عنايتها بالمحصول الكلي للتجربة، وهي تشمل منجزه الشعري دون استثناء، منذ نهاية الستينيات وحتى آخر إصداراته، وهي ظاهرة تستحق بحثا منفردا في ذاتها.

(٢-٣-٣)

إذا كان التكرار في الزمن هو جوهر مفهوم الإيقاع على ما تبين سابقا، فهل بإمكاننا بحث الموضوع (المقول الشعري) إذا تكرر في تجربة الشاعر وفي أكثر من نص بوصفه نوعا من أنواع الإيقاع؟ ربما تبدو الفكرة غريبة جدا، ولكنها جديرة بالغواية على أية حال.

من بين ما ألححت عليه في أثناء استجلاء المفاهيم الأساسية في النصوص التي استضفتها هنا، أن الشاعر يبدأ قصيدته من حيث ينتهي الآخرون، باختزاله مقدمات الشكوى والإدانة والدخول مباشرة في قلب التجربة، مع وضوح كاف لمقاصده، وامتلاك لأدواته في عدة المفارقة النسقية التي انتهجها، وقد لاحظت، من جانبي، تكرارا من هذا النوع (دعني أسمه طقس الكتابة، أو التجربة أو الموضوع) بين قصيدتين سبق الاستشهاد بهما، أو بأجزاء منهما، هما قصيدتا: (أولى الزبرجدات) و(زبرجدتي القادمة)، إذ نجد تكرارا يكاد يكون متطابقا مع استبدال عناصر المكرر، ليس على مستوى الألفاظ وحسب؛ وإنما على مستوى الجملة بمختلف أنساقها التركيبية، من مثل ما نجده في الجدول الآتي، مع الانتباه إلى مواطن التكرار بصورها كافة:

| نص "أولى الزبرجدات" | نص "زبرجدتي القادمة" |
| --- | --- |
| إذ ما البنفسج؟ | ما الزبرجد؟ |
| عورة اللغة البتولِ؟ | خضرة الغضبِ التي تتجسد؟ |
| حِرُّ الطبيعةِ حين يعرى الزبرجُ؟ | المعنى الذي يأتي إلى المعنى؟ |
| النصّ المدبجُ؟ | الدمُ السُّخنُ الذي: |
| ذكرياتُ الياءِ؟ | نزفته من بين الشفاه على المهارقِ |
| ماء الماوراءِ؟ | أبجدُ؟ |
| الفتنةُ؟ | الحرفُ المجنَّدُ؟ |
| الولهُ؟ | صورة الرب التي يعنو لها المتهجدُ؟ |
| التهيُّجُ؟ | عينُ السجينِ.. ودمعها المتجمدُ؟ |
| ..... | كرة اللهيب المصطفاةُ؟.. أو المقدسةُ |
| القطط المقدسةُ؟ المواءُ الغامضُ؟ الشبق | التي: قد دحرجت في القلبِ.. أو |
| البدائيُ؟ الذراعُ الدملجُ؟ | غُمستْ فكان العسجدُ؟ |
| ..... | ..... |

البحث عن تكرار كلمات بعينها هنا هو آخر ما أسعى إليه، على الرغم من سهولة ذلك، ولكني أبحث عن تلك المواطن في سياق تكرار أشمل من نوع آخر، هو تكرار منطلق القول الشعري والمقول الشعري كذلك، واستقصاء التركيب المتعالق مع رؤية الشاعر في تعريجه إلى غايته، فإذا ما تحقق ذلك؛ فإن تكرار الكلمات وحتى الأنساق التركيبية، والأساليب (خبرية أو إنشائية) يكون من الأمور البدهية، كما هو وارد فيما أوجزته من شواهد شبه متطابقة، وفق ما هو مثبت في الجدول السابق.

إن الشاعر وإن بدا معنيا عناية بالغة بمفرداته المختارة في غالب منجزه، فإن عنايته بأثرها تأتي في المرتبة الأعلى، لذلك مارس التكرار كثيرا، وفيما يشبه الإلحاح على متلقيه وجذبه

في اتجاه بعينه، من مثل تكرار التجربة الواحدة في أكثر من نص، وفي المجموعة الشعرية الواحدة، فإذا كان قد اختار البنفسج في الأولى والزبرجد في الثانية وأدخلهما الطقس نفسه؛ فإن ذلك يعني ببساطة أنه يكرر مفهوما وموضوعا وتجربة شعرية، فأي نوع من الإيقاع هذا؟ وإلى أي مدى يعكس خصوبة أو إفلاسا في منجزه الشعري؟ من جانبي لا أحبذ تلك الثنائية الصارمة في التصنيف، وأفضلُ الالتفات إلى المظاهر الآتية، علها تسهم في بعض إجابة عن الأسئلة الأهم:

- ولع الشاعر بطرح الأسئلة الصريحة عن كنه المعطى الشعري، يجعله وإيانا على عتبة دخول بكر إلى عالمه هو، ومن ثم تجري عمليات احتشاد منذ اللحظة التي يُجرى فيها السؤال، وإلى نهاية النص.
- الإيغال في تكثيف الأسئلة لاحقا عن المعطى الشعري عينه، يفسح المجال لمعطيات ثقافية بديلة عن تلك البالية من منظور الشاعر، وعندما يطرح الشاعر سؤاله المحوري عن كنه (البنفسج/ الزبرجد) لا يقدم إجابات ناجزة عن المسؤول عنه، ولكنه يقدم احتمالات للإجابة على غرار النسق الاستفهامي نفسه، وتظل جميعها معلقة الإجابة، وإن بقيت محفوفة باجتهادات شتى، عبر شراكة دائمة، تجعل المتلقي دائرا في فلك الشاعر، باتجاه قصده النهائي.
- اعتماد الشاعر نسق الفصل بتغييب متعمد لأدوات الربط، يجعل من ارتقاءات التجربة في النص الواحد، وتكرارها في أكثر من نص؛ عملا في البدايات البكر الرافضة لأية أبوية سابقة، وهذا في ذاته يدخله في قلب التقاطع النسقي مع ما سبق، ولا أقول إن اعتماد نسق الفصل وحده هو الكفيل بذلك، ولكن ذلك يتحقق بضفره ولغته المدهشة، وحفاوته بما يقطع الطريق على المتلقي لأية توقعات نسقية في متراكمه التذوقي.

ربما لم أقف على الظاهرة بما يكفي لإقناع كامل لما ادعيته عن (إيقاع التجربة/ الموضوع) في صنوف تكراراتها، ولكن حسبي أنني طرحت الأسئلة، آملا أن يكون لي (أو

لغيري) ثبر الغور في الإجابة عنها مستقبلا، هذا إن لقيت قبولا لدى الراغبين في مسالك نقدية مغايرة، وتطوير المصطلحات القارة.

## خاتمة البحث

يمثل غياب النقد الأدبي التطبيقي عن ساحتنا النقدية عوارا كبيرا، مازلنا نعاني منه إلى اليوم، وهو ما يجعل الباب مفتوحا للنيل من منجزنا العربي الأكثر إدهاشا، طالما لم ننصت بجدية وجهد كافيين إلى مواطن ذلك الإدهاش في النصوص، وإن كان ناقد بقامة "عبد الله الغذامي" قد نادى صراحة بموت النقد الأدبي بحجة أنه شريك أساس في تكريس الأنساق المضمرة الفاعلة في شعرنا ونقدنا العربيين، منذ الجاهلية وحتى اليوم؛ فإن ذلك يعني أن جانبا كبيرا جدا من منجزنا لم يقرأ قراءة كافية بعد، وبالقدر الكافي.

لقد كان الحكم المطلق على عموم منجزنا الشعري العربي بأنه أسير أنساق مضمرة، جعلته محض تكرار لا ابتكار فيه؛ كان ذلك حكما جائرا بلا شك، تماما كما كانت الدعوة إلى موت النقد الأدبي، لحساب النقد الثقافي، نوعا من التطرف القائم على أحادية النظر، ولأن هذا البحث استشعر منذ البداية مناطق الخلل في المنهج ومطلق الأحكام، فإنه حاول، قدر استطاعته، أن يقف في منطقة وسطى يمكن من خلالها استثمار ما في النقدين من ثراء النظر في التأويل.

لهذا كله، عرض البحث وجهات النظر المختلفة حول تلك الإشكالية، وأضاء جانبا من تراثنا النقدي العربي، حول جذور (الثقافي) لدى كل من "عبد القاهر الجرجاني" و "حازم القرطاجني" في القديم، ولدى "إحسان عباس" و "مصطفى ناصف" و "محمد عبد المطلب" في الحديث، واستعرض النماذج الشعرية المفارقة للنسق الشعري العربي لدى الشعراء الصعاليك وجانب من العصرين العباسي والأندلسي في القديم، وشعراء السبعينيات عموما، و "حسن طلب" خصوصا في الحديث، وانتهى البحث إلى أن منجزنا الشعري العربي لم يكن كله رهن الأنساق المضمرة التي دعا إليها "الغذامي"، وإنما هناك نماذج أخرى كثيرة في تلك الحقب المشار إليها حافلة بالتمرد، والوعي بضرورة مجاوزة النسق القائم.

زاوج البحث بين الثقافي والأدبي في قراءات تأويلية معمقة لعدد من نصوص "حسن طلب"، فوضع يده على الإشارات الثقافية الفاعلة في نصوصه، وقرأها في ضوء جماليات النقد الأدبي، ومن وجهة نظر لسانية نصية على نحو خاص، وتوقف أمام جدة المفاهيم، ومنطلق القول الشعري، والإشارات الكامنة في النصوص بما يعكس هاجس الشاعر نفسه بثقل استمرار القديم، ثم توقف البحث أخيرا عند عدد من الملامح التي جعلت من نصه نصا مفارقا بحق، ومن بينها مجالات القول الشعري (موضوعات القصائد)، واللغة المستخدمة (مفردات وتراكيب)، وكذا فردانية الرؤية الحاكمة لامتداد النص، وأخيرا الإيقاع.

## الهوامش :

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن س ق)

[2] سعيدعلوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص٢١١، ط١، ١٩٨٥، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

[3] يقول الغذامي: "في النسق يجري تحويل القيم، من قيم تنتسب للعمل والفعل إلى قيم متعالية مجازية، وكما تم تحويل قيم الكرم فإن قيما أساسية قد جرى تحويلها نسقيا من قيم الثورة فصارت مجرد انقلاب فردي وإحلال جبار محل جبار" عبد الله الغذامي، في النقد الثقافي–قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص١٩٧، ط٥، ٢٠٠٥، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء.

[4] السابق، ص١٩٥.

[5] السابق، ص٣٣.

[6] السابق، ينظر: ص٣٢.

[7] عبد الله الغذامي وعبد النبي أصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص٢٧، ط١، ٢٠٠٤، دار الفكر، دمشق.

[8] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص٧٢.

[9] السابق، ص٧١.

[10] السابق، ينظر ص٦١.

[11] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ص٣٧، ط٥، ٢٠٠٤، مكتبة الخانجي، القاهرة.

[12] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٥٦١، ط٤، ١٩٩٩، دار الثقافة بيروت.

[13] ينظر: "سعد مصلوح" في كتابه، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل، ط١، ١٩٨٠، عالم الكتب، القاهرة.

[14] مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص١٢، ط٢، ١٩٨١، دار الأندلس، بيروت.

[15] السابق، ص١٣.

[16] مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص٢٣٣، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٩٣، يناير ١٩٩٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

[17] السابق، ص٢٣٢.

[18] ينظر: الغذامي وأصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص ٩٠ – ٩٣.

[19] مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص١٩.

[20] "النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان ... وليست المسألة في قراءة النص في ظل خلفيته التاريخية، ولا في استخدامه للإفصاح

عن الحقب التاريخية ذات الأنماط المصطلح عليها ... والدراسات الثقافية تركز على أن أهمية الثقافة تعينها على تشكيل وتنميط التاريخ، وأفضل ما تفعله هو في وقوفها على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها". عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص١٧، ١٨.

[21] ينظر السابق، ص٣٢.

[22] يقول آرثر إيزابرجر "إن الهدف من صناعة الثقافة وفقا لمنظري النظرية النقدية هو التلاعب بوعي الجماهير، كي يبقوا على المؤسسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية الحالية، وإن ذلك لمن المفيد تماما لأصحاب القمة.. لأن أفكار الطبقة الحاكمة في كل عصر هي الأفكار المسيطرة (حسب ماركس)، إن الطبقة التي تحت تصرفها أدوات الإنتاج تمتلك في نفس الوقت الإنتاج الفكري والعقلي". ينظر: آرثر إيزابرجر، النقد الثقافي – تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ص٨٧، ٨٨، ت/ وفاء إبراهيم ورمضان بسطويسي، ط١، ٢٠٠٣، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

[23] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص٨٤.

[24] من مقاصد النقد الثقافي أنه "يأتي من كونه نظرية في المستهلك الثقافي، وليست في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراستها ورصد تجلياتها وظواهرها ... وأن لحظة هذا الفعل هي في عملية الاستهلاك (الاستقبال الجماهيري)، والقبول القرائي لخطاب ما، مما يجعله مستهلكا عموميا، في حين أنه لا يتناسق مع ما نتصوره عن أنفسنا وعن وظيفتنا في الوجود". السابق، ص٨١.

[25] ينظر: يوسف شكري فرحات، ديوان الصعاليك، د.ط، –١٩٩، دار الجيل، بيروت.

[26] للمزيد ينظر: محمد عليم، الصعلكة في الشعر العربي الحديث – تحولات النص والمفهوم، الباب الأول، ط١، ٢٠١٥، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

[27] من ذلك: "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري"، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، و"الوساطة بين المتنبي وخصومه"، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني.

[28] ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، للجرجاني، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ص٥، ط١، ٢٠٠٦، المكتبة العصرية، بيروت.

[29] أحمد عبد القادر صلاحية، الشعر الأندلسي، مجلة التراث العربي، ص ٨٩، د. ع، د. ت، اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ويمكن الحصول على نص الدراسة من خلال الرابط:
http://www.startimes.com/f.aspx?t=34092368

[30] أعني بالسماعي؛ التمسك بوحدة البيت أو المقطع أو الشطر، بما يخلف إيقاعا ظاهرا تطغى فيه الموسيقى الخارجية على الداخلية التي تنبع من المعنى وتشكيلات الدفقة الشعرية، وإن نوعوا في قوافيهم.

[31] محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، ص٢١، ٢٢، ط١، ٢٠١٣، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

[32] يقول "عبد النبي أصطيف": إن لكل من النقد الأدبي والنقد الثقافي وظائف خاصة به، وقد يستعين أحدهما بأدوات الآخر التحليلية، أو باستبصاراته، لكنه لا يفكر لحظة في التنحي وإفساح المجال له ليأخذ مجاله، ويؤدي وظائفه الخاصة به، ومن ثم ليس ثمة من حاجة إلى خلق هذا التنافس الجذري بين هذين النشاطين المهمين". عبد الله الغذامي وعبد النبي أصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص١٧٩.

[33] محمد عبد المطلب، شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة، الصفحات من ٥ إلى ٣٥، ط١، ٢٠٠٩، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

[34] السابق، ص٩. وكلام "عبد المطلب" مأخوذ بتصرف عن: شعبان يوسف، شعراء السبعينيات، ص١٥٤، ط١، ٢٠٠٠، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

[35] محمد عبد المطلب، شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة، ينظر الصفحات: ٩، ١٠، ١٧، ٢٢، ٢٦.

[36] يكفي تصفح أعداد مجلة "فصول" (على سبيل المثال) منذ نشأتها وحتى الآن، وهي مثال واحد، ولكنه صارخ، على ظاهرة.

[37] يقول نصر حامد أبو زيد: "الفارق بين السؤال المعلن والسؤال المضمر؛ أن آليات القراءة في الحالة الأولى تكون آليات واعية بذاتها، وقادرة على استنباط أسئلة جديدة تقوم بدورها بإعادة صياغة آليات القراءة، وبذلك تكون القراءة منتجة"، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص٦، ط٧، ٢٠٠٥، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت.

[38] ينظر تفصيل ذلك لدى: سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية – آفاق جديدة، المبحث الخامس (نحو أجرومية للنص الشعري)، من ٢١٥ إلى٢٧٤، ط١، ٢٠٠٣، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت.

[39] السابق، الصفحات نفسها.

[40] محمد عليم، إحالات الخطاب في نص علي منصور، الجزء الثاني لكتاب أعمال المؤتمر الدولي السادس للجمعية المصرية للنقد الأدبي (تحليل الخطاب)، الصفحات ٣٥٦ – ٣٩٨، في الفترة (٢٢-٢٤ أبريل ٢٠١٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

[41] قدم "أيمن بكر" تجربة نقدية ثقافية مهمة في كتابه "انفتاح النص النقدي – نحو تحليل ثقافي للأدب، ص٥١ – ٦٣، ط١، ٢٠١٣، مسعى للنشر والتوزيع، المنامة، البحرين.

[42] [42] حسن طلب، أزل النار في أبد النور، ط١، ١٩٨٨، دار النديم للنشر، القاهرة. تاريخ كتابة النص (يناير– ١٩٧٣).

[43] أعني بالإشارات الثقافية، زيادة على ما أورده "الغذامي" عن الجملة الثقافية، تلك الأيقونات المعرفية المتراكمة في الذاكرة الجمعية للجماعة المتلقية، والتي تمثل رصيدا معرفيا مشتركا لدى تلك الجماعة، وتكون الإشارات

الثقافية جملة، أو جزءا من جملة، أو كلمة، وغالبا ما ترتبط بأحداث تاريخية/ دينية سابقة، أو أعلام، أو حكم، أو أمثال.

[44] يقول "محمد عبد المطلب": "في رأيي أن الركيزة الأساسية في القراءة الثقافية، هي ركيزة (التراكم) لأنه الذي يكسبها نوعا من الشمول الرأسي والأفقي، فالتراكم هو الذي يستحضر (الطبقات) الرسوبية لكل نسق ثقافي على حدة، ثم يربط بين الأنساق في مجملها على وجه العموم، على أن يلاحظ أن هذه الأنساق تأتي مغلفة بالجمالي حينا، وبالنفسي حينا، والاجتماعي حينا، والعلمي حينا، والعقدي حينا، واللغوي في كل الأحيان" – القراءة الثقافية، ص٢٣.

[45] يقول الله تعالى "ولقد خلقنا الإنسانَ من صَلْصَالٍ من حَمَأٍ مسنونٍ، والجانَّ خلقناهُ من نارِ السَّمومِ"، سورة الحجر، الآيتان ٢٦، ٢٧.

[46] ينظر: يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة، أكتوبر ١٩٨٤.، الكويت.

[47] أشياء الحدث هي التفاصيل الثانوية الصغيرة التي تسهم في حبكته الموضوعية، وكذا تسهم في اكتمال عملية التخييل لدى المتلقي.

[48] هذا المصطلح يرجع إلى أستاذي "سعد مصلوح"، إذ ذكره مع أنواع التكرار الأخرى في معرض تأصيله لعناصر سبك النص في وقفته التطبيقية الرائدة عن نص للمرقش الأصغر ضمن كتابه "في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية"، مرجع سابق، ينظر ص٢٣٧ وما بعدها.

[49] كتب النص في (يناير –١٩٧٣) قبل الحرب وفق التاريخ المثبت في نهايته بوضع الشاعر

[50] ط٢، ١٩٩٠، دار الغد، القاهرة.

[51] ط١، ١٩٩٣، دار شرقيات للنشر، القاهرة.

[52] ط١، ٢٠٠٦، مركز المحروسة للنشر، القاهرة.

[53] ط٢، ٢٠٠٧، مركز المحروسة للنشر، القاهرة.

[54] حسن طلب، زمان الزبرجد، ص١١.

[55] الشَّادِنُ: ولد الظبية إذا قوي واستغنى عن أمِّه، والجمع: شوادِنُ، ثَوْبٌ مُدَبَّجٌ: مُزَيَّنٌ بِالدِّيبَاجِ، الزِّبْرِجُ: الحليةُ والزينة من وشى أَو جوهر أَو نحو ذلك، والزِّبْرِجُ: الذهبُ، والزِّبْرِجُ: السحابُ الرقيق فيه حمرة والجمع: زَبارِج، الخَوْد: الشابَّةُ النَّاعِمَةُ الحَسَنَةُ الخَلْقِ، الدُّمْلُجُ: الحجرُ الأملس، الخدَلَّجُ: المُمتلئُ الذراعَيْن والساقين (يستوي فيه المذكر والمؤنث). معجم المعاني (http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/)

[56] العَوْسَجُ: جنس نبات شائك من الفصيلة الباذنجية، له ثمرٌ مدوَّرٌ كأَنَّهُ خَرَزُ العقيق وهو الحُضَضُ واحدته : عَوسجة. الكميل: الكاملة. الدراج: النمام، ومن معانيه: القنفد. البهرج: المباح. معجم المعاني، مرجع سابق.

[57] أعني بمنطلق القول الشعري: الطور الذي يبدأ منه الشاعر خطابه في النص، لبحث مدى اتفاقه مع المنطلقات الأخرى أو مفارقته إياها، فإذا كان بعض الشعراء في رفضهم بعض الظواهر الاجتماعية يبدؤون بالشكوى والإدانة والعويل والخطابية الجهيرة، فإن البعض الآخر يفضل منطلقات أخرى متفاوتة مخالفة.

[58] ديوان "لا نيل إلا النيل" ، مرجع سابق.

[59] الخليل الزياني، حول علم الإيقاع الشعري– دراسة في مناهج البحث، ص، ص١٨٥، مجلة عالم الفكر، مجلد٤٣، عدد٣، (يناير– مارس ٢٠١٥)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

[60] السابق، ص ١٨٥، بقليل من التصرف.

[61] حسن طلب، نزهة في ظلام الوقت، ص٦١.

[62] أعني بالدفقة الشعرية: الجملة أو العبارة التي ينتهي عندها المقول الشعري في سياق النص، بما تشمله من وحدات فكرية أو تخييلية أو إعلامية، في ارتباطها مع سابقتها ولاحقتها.

[63] في لغة تميم، تنطق همزة (أن) عينا فتصبح (عن).

## المصادر والمراجع

١. ابن منظور محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، موقع "الباحث العربي"، رابط: www.baheth.info
٢. آرثر إيزابرجر، النقد الثقافي – تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ترجمة/ وفاء إبراهيم ورمضان بسطويسي، ط١، ٢٠٠٣، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
٣. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط٤، ١٩٩٩، دار الثقافة بيروت.
٤. أحمد عبد القادر صلاحية، الشعر الأندلسي، مجلة التراث العربي، د. ع، د. ت، اتحاد الكتاب العرب. www.startimes.com/f.aspx?t=34092368
٥. أيمن بكر، انفتاح النص النقدي – نحو تحليل ثقافي للأدب، ط١، ٢٠١٣، مسعى للنشر والتوزيع، المنامة، البحرين.
٦. الخليل الزياني، حول علم الإيقاع الشعري– دراسة في مناهج البحث، مجلة عالم الفكر، مجلد٤٣، عدد٣، (يناير– مارس ٢٠١٥)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
٧. حسن طلب – مجموعات شعرية:
- أزل النار في أبد النور، ط١، ١٩٨٨، دار النديم للنشر، القاهرة.
- زمان الزبرجد، ط٢، ١٩٩٠، دار الغد، القاهرة.
- لا نبل إلا النيل، ط١، ١٩٩٣، دار شرقيات للنشر، القاهرة.
- عاش النشيد، ط١، ٢٠٠٦، مركز المحروسة للنشر، القاهرة.
- متتالية مصرية، ط٢، ٢٠٠٧، مركز المحروسة للنشر، القاهرة.
٨. سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل، ط١، ١٩٨٠، عالم الكتب، القاهرة.

٩. سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية – آفاق جديدة، ط١، ٢٠٠٣، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت.

١٠. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، ١٩٨٥، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

١١. شعبان يوسف، شعراء السبعينيات، ط١، ٢٠٠٠، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

١٢. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط٥، ٢٠٠٤، مكتبة الخانجي، القاهرة.

١٣. عبد الله الغذامي، في النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط٥، ٢٠٠٥، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء.

١٤. عبد الله الغذامي وعبد النبي أصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ط١، ٢٠٠٤، دار الفكر، دمشق.

١٥. علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط١، ٢٠٠٦، المكتبة العصرية، بيروت.

١٦. محمد عبد المطلب:

- القراءة الثقافية، ط١، ٢٠١٣، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة، ط١، ٢٠٠٩، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

١٧. محمد عليم:

- إحالات الخطاب في نص علي منصور، الجزء الثاني لكتاب أعمال المؤتمر الدولي السادس للجمعية المصرية للنقد الأدبي (تحليل الخطاب)، في الفترة (٢٢–٢٤ أبريل ٢٠١٤)، ط١، ٢٠١٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- الصعلكة في الشعر العربي الحديث – تحولات النص والمفهوم، الباب الأول، ط١، ٢٠١٥، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
١٨. مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٩٣، يناير ١٩٩٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
١٩. مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط٢، ١٩٨١، دار الأندلس، بيروت.
٢٠. معجم المعاني، رابط: www.almaany.com/ar/dict/ar-ar
٢١. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط٧، ٢٠٠٥، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت.
٢٢. يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة، أكتوبر ١٩٨٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.