شعرية الأنظمة النصية
رؤية جمالية جديدة للمتخيل الشعري

سامي محمد عبابنة

أستاذ مساعد، جامعة إربد الأهلية
قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الأردن

الملخص

يتقصى هذا البحث ملامح التطور والتجديد في كتابات شعرية معاصرة هي: "الجواشن" لقاسم حداد وأمين صالح، و"الكتاب" لأدونيس، و"إشراقات" لرفعت سلّام.

وقد هدف البحث إلى إظهار التحول في السياق الأدبي الناجم عن وعي بعض الشعراء العرب بالنظرية الأدبية عند الغرب، وأثر الوضع الثقافي العام الذي بات مشبعا بروح الثورة التكنولوجية على الأبعاد الشكلية والجمالية في الشعر، مما أدى إلى ظهور رؤية جمالية جديدة تقوم على النظام النصي، وحاول الباحث أن يحدد أبرز خاصية في "شعرية الأنظمة النصية"، وهي تقنية النص المشعب (hypertext) التي قام عليها النظام النصي "للكتاب" و"إشراقات".

وقد جاءت هذه المحاولة رغبة في التأصيل لهذه النصوص، وإثارة الاهتمام بها على نحو مغاير اعتمادًا على "الأنظمة النصية"، مما يرجى أن يفتح المجال في النقد العربي لدراسات من هذا القبيل.

إن هذه الدراسة تحاول أن تبحث في الإشكالية التي بدأت تطفو على سطح الخطاب الأدبي؛ مشكلة ظاهرة أدبية تحاول أن تؤسس لنفسها نسقًا جماليًا جديدًا. ما يقصد تحديدًا "بالإشكالية" هو ما أظهرته الكتابات الشعرية العربية في أواخر القرن العشرين وبداية القرن الجديد من خروج واضح عن حيثيات الشعرية السائدة، وما يمكن أن تبشر به في المستقبل. فقد وضعنا الشعراء أمام تجارب كتابية شكلت خرقًا واضحًا لأعراف (conventions) الشعر العربي من خلال التمرد على شكل الشعر وصيغه وأنماطه وأجناسه الأدبية كما تجلى ذلك في نص "الجواشن" لقاسم حداد وأمين صالح، ونص "إشراقات" لرفعت سلّام، و"الكتاب" لأدونيس، وهي النصوص التي سيتم الكشف، من خلالها، عن منحى جديد في طبيعة التخيّل الشعري يعكس وضع الأدب ما بعد الحداثي المشبع بروح التطور التكنولوجي، وهو الأمر الذي يتطلب الكشف عن تطور في السياق الأدبي ولّد حسًا جماليًا سمح بظهور أنظمة شعرية جديدة، لعل أبرز ما تثيره إشكالية تحديد الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه هذه الأعمال، فهي تضع قارئها في حيرة إزاءها، وهو ما دعا إلى تبني مفهوم "شعرية الأنظمة النصية"، وسيتم إيضاح ذلك بالبحث في تحولات السياق الأدبي التي أدت إلى ولادة أعمال شعرية تعتمد على أنظمة نصية خاصة.

وسيحاول البحث أن يضبط خصائص هذه الشعرية بالالتفات إلى المعطى الشكلي للنصوص، الذي يبدو أكثر وضوحًا من حيث التقنية النصية المستخدمة في بعض هذه النصوص، وهي ما يمكن تسميتها تقنية "النص المشعب" (Hypertext)؛ حيث يمكن الاستفادة من هذا المصطلح كما قدم في مجال تكنولوجيا الحاسوب، وما قدم عنه في النقد والأدب غربيًا وعربيًا.

تحولات السياق الأدبي

إن متابعة التحولات التي طرأت على الشعرية العربية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين تظهر أن الأدباء، والشعراء خاصة، يكتبون أعمالهم تحت هاجس الرغبة في تجاوز الأنساق الأدبية المعتادة، ولعل ذلك كان حصيلة التأثر بأمرين:

- **أولاً**

المعرفة النظرية ببعض مفاهيم نظرية الأدب في الغرب. ويمكن الإشارة هنا إلى اتجاهين كان لهما أثر بارز في توجيه الشعراء العرب في الآونة الأخيرة نحو خرق قواعد الشعر، وتجاوز أنساق الأدب، وهما:

أ - التفكيكية (Deconstruction)، فهي تقوم على استراتيجية تحاول فيها أن تخلخل الثوابت، وتعمل على قلب أي برنامج منظم منطقي[1]، وتهتم بشكل خاص بإظهار عدم التناغم في النصوص الأدبية، ولعل بعض جوانب الفكر التفكيكي قد عُرفت عند الشعراء والنقاد العرب منذ فترة مبكرة من خلال تقديم فكر الحداثة؛ إذ يعتبر أدونيس "المنظر الأول لحركة الحداثة العربية، وبالتالي المبشر الأول للاتجاه التفكيكي في النقد العربي الحديث"[2]، وقد اتضح أثر ذلك في تبدل الحساسية والذائقة الأدبية عند بعض الشعراء العرب المعاصرين، فقد بدأت أعمالهم الشعرية تتسم بالتشظي وعدم وجود نسق جمالي ثابت، وهي سمة ترجع إلى فكرة نفي وجود المركزية المنطقية (Logo Centrism) في النص، وهي واحدة من أهم مبادئ التفكيكية، كما يظهر من وصف دريدا لطريقته في القراءة؛ إذ يسعى إلى "التموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية يقرأ من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه"[3]، وقد قيل: إن أدب ما بعد الحداثة هو ما نجح في إبعاد المركزية المنطقية[4]، وقد خاض بعض النقاد العرب أمثال خالدة سعيد ويمنى العيد وكمال أبو ديب في قضايا التفكيكية تحت اسم الحداثة[5].

ولعل ذلك قد شكّل اقتناعات خاصة عند بعض الشعراء العرب المعاصرين، وبشكل خاص أدونيس، ليبني قصائده على أساس التشظي، كما ظهر في وقت مبكر تقريبًا، في قصيدته: "هذا هو اسمي" (1971م)[6].

ب - ما بعد الحداثة (Postmodernism)، فقد أكدت كتابات ما بعد الحداثة وتنظيراتها أهمية تحرر الكتابة الأدبية تحررًا مطلقًا، واتسامها بالتشظي،

وخروجها عن حيثيات السائد في كتابة الأدب، وهو ما ظهر بوضوح في تقديم إيهاب حسن لمفهوم ما بعد الحداثة، إذ تضمن ذلك مفاهيم مثل: الشكل المضاد، والفوضى، والتفكيك والهدم، والغياب، وتعدد الأشكال. . .إلخ[7]، ولعل هذا الوعي والتأثر بمثل هذه التصورات هو ما دفع الشعراء نحو مغامرة جمالية جعلت إنتاجهم الشعري لا يحفل بالشروط والمواضعات التي اتسم بها الشعر العربي على مدى عصور طويلة، وقد كان أبرز ملمح لذلك هو إشكالية تحديد الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه بعض أعمال الشعراء في الآونة الأخيرة بسبب من النظام النصي الذي قامت عليه.

وقد أحس النقاد العرب بهذه التحولات؛ فدعا كمال أبو ديب إلى صياغة جماليات التجاور بديلاً لجماليات الوحدة في النصوص الإبداعية، وقال: "وكان بين أبرز الإشكاليات التي واجهتني جدوى الجماليات النابعة من مفهوم الوحدة والخيال الانصهاري الذي وصفه كولردج. . .، وفي مرحلة مبكرة من عملي بدأت أعبر عن موقف متشكك بل رافض أحياناً للوحدة وجماليات الوحدة، وأدعو إلى السعي لاكتشاف جماليات التشظي واللاتناغم"[8]، ولا شك في صلة هذا التفكير بما جاء في تنظيرات ما بعد الحداثة عند إيهاب حسن خاصة في مقالته "تقطيع أوصال أوروفيس"[9]، وبالمثل فقد تحدث سعيد علوش عن جمالية التشظي والجمالية السوداوية التي أخذت تطغى على العلوم الوضعية والإنسانية بعد شيوع "نظرية العماء" فيها؛ عاداً ذلك عاملاً دافعاً نحو عولمة الأدب[10].

- ثانياً: التكنولوجيا والأدب

لقد بالغت ثقافتنا المعاصرة في منح القيمة للثورة المعلوماتية إلى الحد الذي أصبحت تطغى فيه على مجالات الحياة كافة، وهو ما أثر على حقل الأدب والسياق الأدبي، الذي يعد جزءاً من عمليات الاتصال والتواصل بمفهومها الشامل المعاصر. وقد كان ذلك مؤثراً للغاية في تولد الحس الجمالي والذوق الأدبي؛ إذ سيخضع - في هذه الحالة - لرؤية هي نتاج بنى موضوعية تشكلت

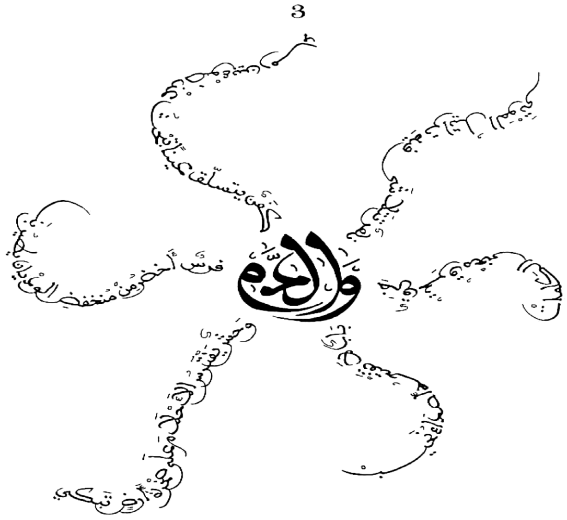
تحت تأثير الوضع الثقافي بكل أبعاده، حيث ستمتلك الذات الفردية ضمن وضعيتها هذه رؤية جمالية أدبية لا تكتفي بالتموضع في معطيات الشعرية السائدة، وإنما بالانفتاح على لحظات التجاوز والتخطي الممكنة، أي أنّ الذات الفردية – في هذه الحالة – ستمتلك وتؤسس حس استباق لما هو قائم فعلاً، وما يمكن أن يكون مستقبلاً. مثل هذه الوضعية هي ما يطلق عليه بيير بورديو "مكان الممكنات"، و"من شأن مكان الممكنات هذا وهو متعالٍ على الفاعلين الأفراد، أنه يعمل عمل نوع من منظومة إحداثيات مشتركة يجعل المبدعين المعاصرين، حتى إذا لم يرجع بعضهم إلى بعض رجوعاً شعورياً، يجعلهم يقفون موضوعياً بعضهم لقاء بعض"[11]، وهذا ما يفسر ظهور توجهات أدبية متماثلة أو متقاربة لدى مجموعة من الشعراء أو الكتّاب الذين لا يشكّلون فيما بينهم تجمعات أو منظمات أدبية. فحقول الإنتاج الثقافي تقترح على المنخرطين فيها مكاناً للممكنات يرمي إلى توجيههم – لا شعورياً – إلى منظومة أبعاد ينطلقون منها لتحقيق أعظم إنجازاتهم الأدبية، مشكلين سياقاً أدبياً جديداً.

وقد أخذ الأدب والشعر على وجه الخصوص يتأثر بالوضع الثقافي المشبع بالروح التكنولوجية، واتضح ذلك من خلال اهتمام الأدباء في بعض أرجاء العالم بإدخال عالم الوسائط المتفاعلة كما يدعوها سعيد علوش في الأدب[12]، ووجود اهتمامات نقدية بعلاقة النص الإلكتروني بنظرية الأدب كما عرف عند جورج ب. لاندوو[13]، وقد يكون من تأثيرات هذا الوضع الثقافي التحول نحو نمط جديد من التشكّل النصي قد يسفر عن أنظمة نصيّة تسهم في رفد الشعرية التي تحدّدت مقوماتها في أدب كلّ أمة منذ أمد بعيد، فيتفق هذا التوجه مع دعوة ما بعد الحداثة نفسها.

ويعد حسام الخطيب من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا ببحث علاقة التكنولوجيا بالأدب، مشيراً إلى ما لاحظه جورج لاندوو من أن التكنولوجيا قد حققت من خلال مفهوم النص المشعب ما كانت تسعى إليه نظرية جاك دريدا في اللاتمركز، وفكرة ميخائيل باختين حول تعددية الأصوات واللغات في النص، ومفهوم رولان بارت للنص القرائي مقابل النص الكتابي[14]. وقد ربط في دراسة

أخرى بين الثورة التكنولوجية الحديثة والنظرية الأدبية، وبين مفهوم "النص المشعب" والحواشي والشروحات في التراث العربي[15].

ولعل محمد الماكري كان من أوائل من وصف في النقد العربي الحديث أثر تطور وسائل الاتصال الحديثة على حقل الأدب بقوله: "غير أن وسائل الاتصال الجماهيري عرفت قفزات تقنية هامة، ولم يكن مجال الاتصال الأدبي بمعزل عن هذا التطور الذي احتلت معه القناة البصرية في الإدراك والتواصل مقدمة الاهتمامات، كما وفرت وسائل الطباعة، والتصنيف، والتصوير، والنسخ، جميع أسباب انتشار الخطاب المطبوع. والمصوَّر في شكل جيد يوفر لقطبي التواصل إمكانيات تنويع تعبيري. . . ، هذا الوضع التقني الجديد يستلزم من قطبي التواصل سنناً جديدة للإنتاج والعرض والتلقي"[16]، وقد كان الماكري مهتماً بالفضاء التصويري لبعض نصوص الشعر العربي الحديث كما هو الحال في ديوان "في اتجاه صوتك العمودي" لمحمد بنيس (1980)كما يظهر من النموذج التالي:



نموذج (1) صورة من ديوان "في اتجاه صوتك العمودي"[17]

ويكشف تحليل الماكري للتقنيات النصية الجديدة عن مفاهيم عدة تظهر التحول في السياق الأدبي وتغير الذائقة الأدبية، فيميز بين أنماط نصية متعددة

للاشتغال الفضائي مثل: النص الشعري البصري، والنص الشعري المشهدي، والنص الشعري المجسم، والنص الشعري الميكانيكي، والنص الشعري المتعدد الأبعاد[18]. وقد أشار الماكري إلى ظهور بعض هذه التوجهات في الشعر العربي الحديث عند محمد بنيس وأحمد بلبداوي وعبدالله راجع وبنسالم حميش[19].

ويبدو الشعر المجسم (Concrete Poetry)[20] شاهداً واضحاً على تحولات السياق الأدبي، وقد جاء نتيجة نزوع بعض الشعراء نحو "شكل بصري مركز وبسيط يُمنح للمتلقي في أقصر مدة ممكنة"[21]، ولا شك في أن الشعر المجسم يحقق أقصى فعالية لنظام النص الخاص، وهو نظام نصي لا يمكن ضبطه؛ لأنه رهين تشكلات المضمون والرؤية الشعرية وهي متغيرة غير ثابتة، ولذلك يغدو حضور النص بحيثياته الخاصة أمراً لا مناص منه، فالشعر لا يقوم في هذه الحالة على اللغة الشعرية أو وحدات إيقاعية خارجية، وإنما لا بدّ من حضور الشكل النصي حتى تتحقق قيمة النص شعرياً، و"هكذا يقدم الشعر المجسم - كما يقول بنيس - "أحداثاً نصية ولغوية""[22]، وهذا يعني أن هناك اهتماماً أوسع بالشكل الشعري، وصلة أقوى لهذا الشكل بموضوع النص الشعري ورؤيته، ولا شك أن ذلك يثير مدى أهمية مراجعة شروط الشعرية ومواضعاتها.

إنّ ما سبق يظهر أن الوضعية الثقافية هي ما تحدد، في لحظة ما، الممكن والمحال في الفعل والفكر والأدب، وهذا هو الأساس الذي قامت عليه كل التغييرات والتجديدات في السياق الأدبي؛ سواء على صعيد المذاهب الأدبية أو الأجناس الأدبية، أو الأساليب الفنية، وعدم وجود حدّ فاصل بينهما ينعكس أثره إيجابياً على الأدب والسياق الأدبي، والوضعية الثقافية المعاصرة تنبئ - بشكل واضح - عن تغير الحساسية الجمالية والذائقة الأدبية، بحيث يبدو أن غير الممكن في الماضي قد يصبح ممكناً في هذه اللحظة أو في لحظات قادمة، وانطلاقاً من الممكن نستطيع النظر إلى "مكان الممكنات" الذي قد لا يمت بصلة مباشرة وواعية إلى الفاعلين (الأدباء في هذه الحالة) في اللحظة الراهنة، فالمسألة - تماماً - هي تولد سياق أدبي يفرض حركته على الواقع الأدبي، وما يأتي قد نستطيع التنبؤ به ولكن لا يمكن تقييده أو تحديده، وإنما يبقى سابحاً في

"مكان الممكنات" انطلاقاً من اللحظة الآنية؛ إذ يتركب ويتشكل السياق الأدبي. وفي هذه اللحظة ينبغي للدارس المعاين للحظة الراهنة في السياق الأدبي أن يرى في منظومة النصوص الأدبية "مبدأ حركيتها" "فـ(تينانوف) Tynanov مثلاً يؤكد علناً أن كل ما هو أدبي لا يمكن تحديده إلا بشروط سابقة من المنظومة الأدبية"[23]، حيث إن الأعمال الأدبية تفرض مجموعة من الخصائص والسمات تشكل أساس الخطاب الأدبي وسياقه، وتتم عملية تطور الأدب وحركة السياق الأدبي من خلال تحولات تتمثل في تراجع بعض السمات الفنية وبروز أخرى مكانها إلى الواجهة (وهو ما عبر عنه تينانوف بمفهوم "السائد"[24]، وتحدث ياكبسون عن هذا المفهوم وعدّه أكثر المفاهيم خطورة وتطوراً وإنتاجية في النظرية الشكلانية (Formalism) الروسية، وعرفه بقوله: "يُعرّف السائد بأنه المكون المركزي لأثر فني: إنه يحكم، ويحدد ويحول المكونات الأخرى. والسائد هو ما يضمن وحدة البنية"[25]، وما يحدث في السياق الأدبي وفقاً لهذا المفهوم هو عملية إحلال عناصر مكان أخرى أي (الإبدال)، وقد أسفر تطور السياق الأدبي في الشعر العربي الحديث في الآونة الأخيرة عن ظاهرة التداخل والتماهي بين الأجناس الأدبية، وما حدث فيها من انزلاقات وتماهٍ للحدود الفاصلة بينها، وهي ظاهرة أدبية بدأت تسود في الكتابات المعاصرة الأدبية والشعرية خاصة.

إنّ التطورات في السياق الأدبي لا تحدث بغتة، وإنما تبدأ بالارتسام في أفق التجليات الأدبية والخطاب الأدبي مبشرة بمرحلة تالية، وهذا ما حدث عندما بدأت أولى المحاولات لتغيير نسق القصيدة العربية (العمودية)، إذ لم تكتب قصيدة تفعيلة وإنما مثلت محاولات خليل شيبوب[26] ونقولا فياض[27] ارتسامة أو خطاطة لما سيأتي في المرحلة التالية، وربما ما سيأتي لن يكون تطويراً مباشراً لها، لكنه تطوير للأفق الأدبي الذي ولدت فيه. إنّ هذه الوضعية هي بمثابة نبوءة لما سيكون، هذا – تماماً – ما يمكن رؤيته في بعض النصوص الشعرية التي تحاول أن تؤسس حساً جمالياً جديداً، وأفقاً أدبياً مختلفاً متأثراً بأفق ثقافي مشبع بروح جديدة استمدت قواها من الثورة التكنولوجية والمعلوماتية، كما يظهر في نص "الكتاب" لأدونيس أو نص "إشراقات" لرفعت سلّام، على الرغم من أنه لا يمكن إغفال

دور التراث في مثل هذه التشكيلات النصية. وتبدو علاقة التجديد بالمورث حرجة للغاية في هذه الحالة؛ إذ على الرغم من أن التجديد يبدو للوهلة الأولى خروجاً عن الموروث فإنه - في كثير من الأحيان - يُلجئ الأدباء المجددين إلى نماذج وحالات من الموروث الأدبي لينتجوا حالات من التجديد والتغيير عن النمطية السائدة، وغالباً ما يتم التوجه نحو النماذج والحالات التي تنعت بالشذوذ وتقع في دائرة المهمش، وهي لا تشكل في ذاتها أساس التغيير والتجديد، وإنما تفتح المجال لولادة أفق جديد للكتابة الأدبية، هذا الأفق يكون معلقاً باللحظة الراهنة التي أتت بمعطيات جديدة جعلت من المهمش مركزاً وأساساً يمكن البناء عليه في لحظة ما دون غيرها، فالتغييرات الثقافية كثيراً ما تعمل على تغيير الحساسية الأدبية وتعديل الذائقة وتوجيهها وجهة مختلفة، هذا ما تؤكده التطورات الأدبية كما يلحظ في الشعرية العربية المعاصرة التي أخذت تهتم بطريقة الكتابة الصوفية النثرية كما فعل أدونيس ومحمود درويش وغيرهما من الشعراء في الآونة الأخيرة، ولا شك في أن أدونيس عندما وضع التشكيل النصي لعمله "الكتاب" كان قد اطلع على بعض النماذج التشكيلية التي وردت في التراث العربي القديم سواء على صعيد كتابة هوامش على المتون، أو من خلال وضع النص داخل أشكال (مستطيلات مثلاً)، فهذه الظاهرة ترجع - على نحو ما - إلى ما ظهر من تشكيلات نصية في التراث الشعري العربي كما هو الحال فيما عُرف بالشعر المشجر أو الشعر ذي الأشكال الهندسية[28]، كما يظهر في "الكتاب" لأدونيس - من جانب آخر- أثر طريقة جاك دريدا في كتابة بعض نصوصه مثل: "نواقيس (حول جان جنيه)"[29].

إن هذه التحولات في السياق الأدبي للشعرية العربية المعاصرة تحتاج إلى ضبط خصائصها الشعرية المتجددة، وذلك بالالتفات إلى حركات التجديد والمفاهيم الخاصة بها في الغرب؛ فالشاعر المكسيكي الحاصل على جائزة نوبل 1990 أوكتافيو باث يشير إلى أنه أخذ يستخدم شاشة التلفزيون لتخطيط قصائده[30]، وتتحدث موسوعة Microsoft Encarta عن المحاولات التجريبية للأدباء في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين لكتابة أعمال روائية باستخدام التخطيط على الكمبيوتر تحت ما يسمى تقنية الـ(Hypertext Novel)[31]، وهو ما سيأتي تفصيله.

إن هذه التطورات تشير – حتماً – إلى أن التغيير الذي سيطرأ على الأدب ربما يفوق ما حصل مع اختراع الطباعة، لكن المسألة تحتاج إلى فترة أطول مما هو منظور في الأفق القريب للثقافة العربية والسياق الأدبي، إذ تحتاج العملية إلى أدباء موهوبين في استخدام الكمبيوتر، وقراء مدربين على استخدامه، وهو ما يعني ولادة نظام أدبي جديد، ويبرر الحديث على "شعرية الأنظمة النصية" من خلال ما تتيحه التقنيات المعاصرة من أفق للكتابة الشعرية، وهذا يتطلب إعادة النظر فيما ترسخ من اقتناعات حول أنظمة الأدب و"الأجناس الأدبية"، وهو ما يظهر بوضوح عند التعامل مع الأعمال الأدبية موضوع هذه الدراسة.

إشكالية الجنس الأدبي في نص "الجواشن"

لقد وضعت منذ زمن بعيد تصنيفات عدة حاولت ضبط الظاهرة الأدبية بتوزيعها إلى أصناف تتمايز بمجموعة من الخصائص المشتركة شكلت صيغاً على أساسها قسم الأدب شعراً أو نثراً، وقد عرف النقد الغربي تفريعات أخرى ففرق بين الأدب الملحمي والأدب التمثيلي والأدب الغنائي[32]، ومن منطلق هذه القسمة اكتسبت الأعمال الأدبية هويتها؛ فأيّ عمل أدبي مسرحية أو رواية أو قصيدة "تنتمي إلى الأدب شرعاً مهما كان مستواها أو كانت قيمتها الفنية، والأدب في هذه الحالة يتركب من أجناس أدبية، إلا أنه من ناحية أخرى يتركب من أجناس ذات أدبية غير راسخة، كالدراسة والتاريخ والخطابة والسيرة الذاتية، سواء ارتقت نصوصها للمرتبة الأدبية أم لا حسب اقتناع أحكام هي من طبيعة جمالية"[33]، والفكرة – هنا – ترمي إلى أن تحديد الاقتناع الجمالي بشأن الأدب هي ما تجعل عملاً ما (كالسيرة مثلاً) ينتمي إلى حقل الأدب وليس التاريخ.

لقد أسهمت كتابات كثير من الأدباء والنقاد الغربيين في تقويض فكرة الأجناس الأدبية، فقد طرح في مرحلة ما بعد البنيوية مفاهيم مثل "الكتابة" والنص المقروء (Readerly Text) والنص المكتوب (Writerly Text)، وقد أزيلت على أساسها الحواجز بين النصوص؛ أدبية كانت أو فلسفية أو نقدية[34].

وفكرة تجاوز قسمة الأجناس الأدبية ليست جديدة فهي ترجع إلى الفيلسوف الإيطالي كروتشه الذي يرى أن "الأجناس الأدبية ما هي إلا مفاهيم تم استقاؤها من

واقع تاريخي"، ولذلك فهو لا يرفض الوجود التاريخي للأجناس الأدبية لكنه يرفضها كقيمة جمالية[35]. وقد تبلورت فكرة تقويض الأجناس الأدبية على يد نقاد ما بعد البنيوية (Post Structuralism) بما طرحوه من مفاهيم بديلة لعل أبرزها مفهوم "جامع النص" الذي قدمه جيرار جينيت[36]، إذ يشير هذا المفهوم إلى "النص المثالي الموحى به من خلال تقاليد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما"[37].

وبدأت تتكشف فكرة تقويض الأجناس الأدبية وتجاوزها في الأدب العربي بوضوح منذ الثمانينيات؛ فقد أشار محمد برادة إلى محاولات تحطيم الحدود بين الأجناس والأشكال في القصة منذ 1983 في كتابات إدوار الخراط وغائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي وغيرهم[38]، كما أشار إلى افتقار التحليل النقدي القدرة على مواجهة هذه التجديدات والتغييرات التي بدأت تتوالى وتتزايد على نحو واضح في كتابات شعرية وسردية مختلفة. وقد أشار بعض النقاد إلى وجود كثير من الأعمال الروائية والشعرية التي أحدثت إشكالية لدى محاولة تصنيفها، مثل أعمال إدوار الخراط[39]، وغيره من الأدباء[40].

لقد بدأت القصيدة الشعرية العربية منذ بداية شعر التفعيلة تتلبس بحس درامي واضح، ولكنها ظلت محتفظة بهويتها على أنها قصيدة غنائية بالدرجة الأولى[41]، غير أن هذه السمة التي لازمت الشعر العربي قد أخذ الشعراء في تجاوزها في نهاية الثمانينيات؛ إذ بدأت تجمع في إطار واحد جملة من الكتابات الأدبية بمفهومها الشامل الذي يجمع الشعر والتاريخ والرواية والسيرة الذاتية والحس الملحمي. لقد بدت رغبة واضحة لدى الشعراء في إقامة مشروعهم الكتابي على محور البينية؛ حيث غابت أو انعدمت هوية النص الشعري، يقول محمد بنيس: "تبدّى لي منهج الكتابة طاقة تكوينية لنسيج ما لا ينحدّ من التفاعلات؛ حيث الأجناس (الأدبية) والأصوات (الشعرية) تتواشج مع تقاليد عربية راسخة تنعزل عن مفهوم القصيدة، كما حددتها التقاليد النقدية"[42]. وهذا ما يبدو بشكل واضح في نص "الجواشن"، فهو يضعنا أمام إشكالية حقيقية؛ فمن جهة كتبه قاسم حداد وأمين صالح دون تمييز "ما كتبه قاسم وما كتبه أمين لوضعه في سياق التجربة الإبداعية الخاصة بكل منهما، وهي شعرية عند قاسم

وقصصية عند أمين. . . ، ثم إن اللعبة ذاتها قصدت إلى محو الحدود بين الكتابة الشعرية والكتابة القصصية "[43]، والمثير في الأمر أن قاسم حداد كان واعياً تماماً لعمله حيث يقول: "في تجربة نص "الجواشن" الذي كتبته بالاشتراك مع الصديق أمين صالح، ذهبنا إلى شكل تعبيري مفعم بالمكتشفات، ولكم أن تتخيلوا لقاء تجربة قادمة من القصيدة مع تجربة أخرى قادمة من السرد القصصي. تجربتان تشتركان في كتابة نص يختلف عن النوعين المستقرين. لقد كان الأمر ممتعاً جداً وزاخراً بالجمال. لقد خرجنا من حلمين لنذهب إلى حلم ثالث. لقد كنا في ما يشبه الانتقال بين غرف مختلفة في بيت واحد، هو بيت الكتابة "[44]، إن هذا يعني أن النص يقع خارج القسمة المعهودة في نظرية الأجناس الأدبية، فهو يجمع بين الشعري والسردي، فهناك مقاطع شعرية وأخرى سردية، إضافة إلى ظهور ملامح فكرية وفلسفية على كثير من مقاطعه. ومن ثمّ لا يمكن وصفه بأنه قصيدة أو نص سردي. ومن جهة أخرى يتميز هذا النص بانفلاته من الصبغة المحلية للثقافة العربية، فهو يتجاوز الفروق الشخصية والثقافية، ويعبر بلغة كونية؛ حيث تمثل صيغته الخطابية حس الوعي الإنساني الجمعي الذي ندرك من خلاله الفجوة التي تفصلنا عن الكون[45].

ونص "الجواشن" يراوح بين أكثر من صيغة تحيل إلى أجناس أدبية مختلفة، فأحياناً يظهر بصيغة إنشادية ابتهالية تبدو بنسق ملحمي كما لو أنه أسطورة أو نص مقدس، وأحياناً أخرى يتجاوز هذا النسق ليوحي بحس غنائي، فعندما يقول مؤلفا النص:

يا أعشاباً تتمرأى مأخوذة في خصوبة

الماء، ياعشيقة الماء المدللة، أمن أجل

المتعة وحدها تفعلين ذلك؟ تذرفين

الندى العذب حين يداعبك النسيم الشهواني

وتدهنين السيقان بعطر الينابيع لحظة

هبوب اللذة[46].

فمخاطبة معطى موضوعي مثل الأرض يوحي بلحظة التأمل والرؤيا والحلم، وهذه الصيغة تتواشج مع النسق الغنائي، في حين أن ما يتلو ذلك يشعر باختلاف الصيغة على نحو واضح عندما يقولان:

أيتها المسرفة في الرذيلة

أما آن لك أن تملي علينا وصيتك الكاذبة؟

فجراً يهيء لك الإله نعشاً وثيراً،

لا دعوها غارقة في الندم، تتورم بحشود فتنة مطعمة بالنهب، أين

كنوزها الخرساء...

لا دعوها تتوقع اندثارها الحلو كل ساعة.

فيما بعد،

فيما بعد،

آه، يا للفعل الخارق! يا للجرأة!

كأن الأرض تكتشف عريها للمرة الأولى، كأنها تتغرغر بخلق يولد[47].

فهذه الصيغة تضعنا أمام ضغط دلالي يرتبط بقصة نشوء الخلق وما إلى ذلك...، ومن ثمّ فهو يدفعنا إلى التفكير العميق في هذا الإيقاع الدلالي المتشكل، وفي مقاطع أخرى يظهر النص إيقاعاً غنائياً يبعث على التأمل والاستحواذ الشعوري، ولذلك فالنص يثير الحيرة في تصنيفه شعراً أم نثراً.

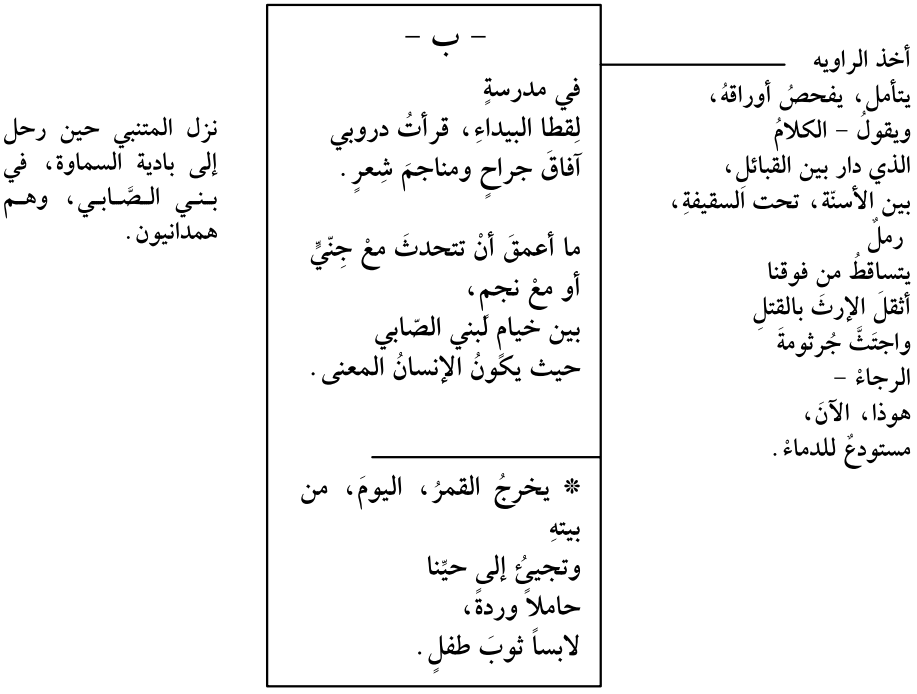
إن مشكلة هذا النص ليست في أنه يعمل على تداخل الأجناس الأدبية، بل هو يلغيها ويقيم وجوده في فضاء البينية؛ حيث لا يوجد له هوية محددة سوى أنه نص أو كتابة. وهو ما يمهد في حركة الشعرية العربية المعاصرة إلى خلق أشكال شعرية ترتكز إلى أنظمتها النصية الخاصة بدلاً من الفرضيات الشكلية المسبقة للجنس الأدبي.

البحث عن نظام نصي جديد في "الكتاب" لأدونيس

لقد قيل: "إن أي شكل فني ليس أكثر من مضمون فني جرى تشييئه وتحويله إلى مادة ملموسة"[48]، وكذلك قيل: إن "حجم العمل الأدبي يكون له عادة معناه المحدد؛ فقصيدة من الشعر الغنائي أو أغنية لا تستطيع أن تكون بأبعاد حجمية واسعة، وعلى العكس، فالملحمة لا تستطيع أن تكون قصيرة"[49]. إن هذا يعني أن الاختيارات الشكلية للنصوص الشعرية تشكل جزءاً أساسياً من الرؤية المضمونية التي يراد إيصالها. والتحول الشكلي، في هذه الحالة، لن يكون مجرد تنويع لا رابط له بتحولات فكرية جوهرية تعكس موقف مؤلفها من العالم. وهذا ما يبرر أهمية الاهتمام بالشكل الشعري باعتباره ممثلاً لـ"شعرية الأنظمة النصية"، التي تختلف عن "الأجناس الأدبية" في أنها ليست قوالب جاهزة سلفاً، والبحث عن الرؤية الجمالية خلف هذه الأنظمة هو محاولة إقامة بناء تصوري نظري لسيرورة التحولات التي تطرأ على الشعرية العربية، وهي تتجاوز السائد شعرياً لتتمازج مع معطيات الثقافة المعاصرة بكل ما تفرضه من تطورات. هذا ما ينبئ به عمل أدونيس "الكتاب"، فهو مثير للإشكال في أكثر من جانب. وأول ما يلفت الانتباه طول النص، حيث بلغ ثلاثة مجلدات، مما يعني أنه لا يمكن أن يكون قصيدة غنائية، ولذلك فأدونيس يرى أنه "أقرب من حيث المستوى إلى دانتي في الكوميديا الإلهية"[50]، ومن جانب آخر، فقد أثارت تسمية "الكتاب" ملابسات عدة على صعيد صلته بالكتاب الديني (القرآن الكريم والكتاب المقدس)، وبالكتاب لسيبويه، ويعلن أدونيس عن صلة أخرى لهذه التسمية بما حاوله الشاعر الفرنسي "مالارميه" الذي حاول أن "يؤلف هو كتابه الخاص، غير أنه لم يتمكن من إكمال هذا المشروع"[51].

وتبرز قضية الشكل الذي قدم فيه أدونيس نصه كأكبر إشكالية في كتابته، وقد وصف أدونيس هذه التجربة بقوله: "وإعطاء الشكل للكتاب هو ما وجدته صعباً؛ إذ إن الصعوبة بدت لي في إمكانية أن أفصح عن قراءتي للحضارة العربية عبر تجربة خاصة أعيشها. لذا عملت على شكل الكتاب فترة طويلة، وغيرته أكثر من مرة، واستقرّيت في النهاية على وضع الأزمنة الثلاثة - الماضي،

الحاضر، المستقبل - على الصفحة الواحدة، وأن يكون حامل هذه الأزمنة شخصين، يكونان أحياناً متوحدين وأحياناً متناقضين، ودليلي في القراءة هو المتنبي وحياتي وتجربتي الفكريتان"[52]؛ فشكل "الكتاب" هو شكل متميز يفرض أنظمة نصية أدبية جديدة على الشعرية العربية، من تعدد الأصوات إلى تعدد الأزمنة إلى تعدد الفضاء النصي. فنص "الكتاب" يجمع بين صوت الراوي التاريخي الممزوج بصوت أدونيس في بعض الأحيان الذي يظهر يمين الصفحة ويقرأ عمودياً، وصوت المتنبي داخل مستطيل متضمناً هامشاً في أسفل المستطيل، ثم في الجانب الأيسر من الصفحة يكون صوت الشارح على شكل إشارات مرجعية إما لصوت الراوي التاريخي أو لصوت المتنبي، وجميعها تجمع في صفحة واحدة. كما يظهر في النموذج التالي:



نموذج (2) من "الكتاب أمس المكان الآن" لأدونيس[53]

هذا الشكل المتعدد الأبعاد يغير في نسق الكتابة الشعرية بما يفرضه من

شعرية خاصة في نظامه الأدبي، ويغير في طريقة القراءة من القراءة الخطية الأفقية المنتظمة حتى نهاية السطر في الصفحة إلى ضرورة التحرك عمودياً أثناء القراءة، مع ما يتيحه ذلك من إحالات وانتقالات بين الأصوات إلى يمين الصفحة أو شمالها، وهذا النظام النصي الأدبي الذي يسمح بتعدد أبعاد القراءة يسمح بقراءة كل صوت على حدة وكأنه نص مستقل. إضافة إلى ذلك فإن هذا الشكل يدخل تشكيلات سردية ودرامية وشعرية في حيز واحد.

إن الكتابة التي يقدمها أدونيس تحاول أن تصل درجة الحياد على صعيد علاقة المؤلف بالنص، حيث تتشظى الذات أو تغيب؛ فنسبة صوت النص إلى المتنبي أو الراوي التاريخي أو الشارح تغيّب ذات الشاعر، وهو ما جعل الكتابة تبدو ممارسة شعرية تشكّل قطيعة مع الأشكال الأدبية القديمة، إذ امتازت بتعدد الأصوات. وإذا كانت ظاهرة تعدد الأصوات في النص الشعري الحديث قد ظهرت منذ فترة مبكرة عند السياب والبياتي وأدونيس، وأبرز نموذج شعري قام على تعدد الأصوات بإبرازها بنظام نصي خاص هو قصيدة السياب "بور سعيد"، فقد بنيت على صوتين شعريين: الأول خطابي ميّز شكلياً بالبيت ذي الشطرين، والآخر ابتهالي كتب على نمط الأسطر في شعر التفعيلة[54]، فإن ما يميز هذه الظاهرة في "الكتاب" لأدونيس هو قيامه على نظام نصي يغير تماماً أسلوب القراءة التقليدي باعتماده على التشعب النصي، كما يعمل على إلغاء الروابط الذاتية بين أصوات النص الشعري، ففي كثير من جوانبها لا يمكن تحديد المتكلم: هل هو صوت الراوي التاريخي أم المتنبي أم أدونيس أم الشارح، إن التداخل الذي يعمد إليه أدونيس، رغبة في كسر أفق الكتابة الشعرية المتمايزة على صعيد الجنس الأدبي المرتبط بالذات التاريخية، هو ما يفرض حضوره على نص "الكتاب"، والذات الحاضرة الغائبة في توزعها بين الزمن الماضي والمكان/ الحاضر (أمس المكان الآن) ليست هي ذات المتنبي ولا ذات أدونيس ولا ذات الراوي التاريخي، فمن هو المتحدث إذن؟ هذا ما لا يمكن تحديده. إن النص الذي يكتبه أدونيس يسكن هذا الحياد كي يشير إلى أن تاريخ الأشكال والبنيات تاريخ له أزمنته المتعددة الخاصة.

إن محاولة كتابة نص متعدد الأصوات هي محاولة لخلخلة علاقة النص بالذات، ووضعه في أفق تاريخي متعدد الأزمنة منفتح على رؤية شاملة؛ فالمتنبي لم يعاصر كثيراً ممن جاء ذكرهم في الكتاب الذي نسبه أدونيس إلى المتنبي، وهو ما يعكس التلاعب بالأزمنة بين الماضي (زمن الحدث)، والماضي (زمن المتنبي)، والماضي (زمن الراوي التاريخي)، والحاضر (زمن أدونيس) وربما زمن الشارح، ثم هو في النهاية (زمن القارئ الذي قد يكون في المستقبل).

إن هذا الشكل من الكتابة يمثل حالة كسر للتقاليد الشعرية، ويحاول أن ينفتح على أفق جديد في جمالية الكتابة تتجاوز - من خلال هذه الإحداثيات التي تتبلور في شكل نصي متعدد - كل المفاهيم التي صيغت حول الأجناس الأدبية، وتخلخل كل المفاهيم والأنساق الخاصة بمفهوم المؤلف، وهي تعمل أيضاً على خلخلة نسق القراءة التقليدي، وتضع القارئ أمام رؤية جمالية جديدة للأدب، وهي رؤية تفرض أنظمتها النصيّة الخاصة، أنظمةً متعددة لا نظاماً واحداً لشعرية الأدب. وتستغل في سبيل ذلك كل الإملاءات التي يفرضها الواقع الثقافي الراهن في مجمل تجلياته وانعكاساته على الأدب والثقافة العربية في زمن ثورة المعلوماتية.

إن الكتابة بهذا الشكل تأتي استجابة لحس ملح لدى الشاعر، ورغبة في استباق حالة التجانس التي تهيمن على الأدب، وهو ما يمكّن من فتح المجال للكونية في الأدب التي نادى بها أدونيس[55].

لقد جاء هذا التشكيل الشعري المباين للمعهود والسائد الشعري نتيجة لعوامل محفزة للكتابة على هذا النحو؛ فرغبة الشعراء بدت واضحة - في هذه الكتابات - في تمثل موقف حداثي أكثر صرامة من كل ما مضى، ومن ثمّ تجاوز الطرق القديمة والسائدة في الكتابة الشعرية بشكل مستمر ودائم. والإحساس بالوضع الثقافي الراهن شكّل - أيضاً - عاملاً مؤثراً أملى الانفتاح والتعدد، وعدم التقيد بلحظة زمنية واحدة كما تملي الحداثة، أو رقعة مكانية واحدة كما تملي العولمة، وفي ظل هذا الإحساس يصبح الشعراء أكثر وعياً بضرورة الكتابة بشكل وطريقة تتجاوز كل القيود الزمانية والمكانية. إضافة إلى ذلك، فقد تمادى

الشعراء في سعيهم لتحقيق لحظة الإدهاش الشعري الذي وضع الشعراء، رغبة منهم، في ما يمكن أن يعرف بالعزلة الجمالية. كما أن الخمول الثقافي الملحوظ في العالم العربي قد جعل الشعراء لا يفكرون سوى في الخاصة من القراء أو الذين لا يزالون يقرأون، وقد عمل هذا الوعي على تغير الحساسية الشعرية بشكل غير مباشر، وهو ما تجلى في نص "إشراقات" لرفعت سلام الذي يقدم تقنية نصية غير معهودة في الكتابات الشعرية، هي ما تمثل الحلقة الأكثر تجاوزاً في شعر اللحظة الراهنة وتنبئ بطبيعة الكتابات المستقبلية، وهي ما أدعوها تقنية النص المشعب (Hypertext).

تقنية النص المشعب[56] والأنظمة النصية

تعتمد هذه الجزئية من البحث على نظرة تنبؤية لطبيعة التشكيل الشعري في المستقبل استناداً إلى مفهوم النص المشعب، وهو مفهوم مستمد من علم الحاسوب، فقد كان أول من صاغ هذا المصطلح - كما تشير - موسوعة Microsoft Encarta "عالمُ كمبيوتر أمريكي هو تد نلسون (Ted Nelson) عام 1965 لوصف المعلومات النصية التي يمكن الدخول إليها بطريقة غير خطية (nonlinear). استخدم المقطع الأمامي (hyper) لوصف السرعة والسهولة التي بها يتمكن المستخدمون من القفز من مواقع النص المتصلة ببعضها والعودة إليها"[57].

وقد ظهر المصطلح نفسه بمفهوم مختلف نوعاً ما لدى الناقد الفرنسي جيرار جينيت، فقد تحدث عن الـ(hypertext) من منطلق تصوره لنظريته عن التعالي النصي[58]، وقدمه بأنه "نص مشتق من آخر سابق في الوجود. هذا المشتق يمكن أن يكون منتمياً للمنظومة الوصفية والثقافية حيث يوجد نص واصف"[59]، وترجمه حسني مختار بالنص المتفرع، ويفترض هذا التصور وجود نص أصلي سماه (hypotext) تربطه علاقة بنص آخر فرعي هو (hypertext) لا يمكن قراءة الثاني أو وجوده دون وجود النص الأول. وقد كانت بعض طروحات النظرية الأدبية المعاصرة ذات تأثير واضح في إيجاد هذا النوع

من الفكر الأدبي ذي النزعة التحررية التي تسعى للتخلص من وهم الهوية الثابتة واستقلالية النص في تنظيرات بارت عن النص؛ فالنص حسب رأيه "تعددي لا يعني هذا فحسب أنه ينطوي على معان عدة، وإنما أنه يحقق تعدد المعنى ذاته. . . ، ليس النص تواجداً لمعاني، وإنما هو مجاز وانتقال. بناء على ذلك فلا يمكن أن يخضع لتأويل، وحتى لو كان حراً، وإنما لتفجير وتشتيت"[60].

وتضيف موسوعة Microsoft Encarta أن "إحدى تطبيقات النص المشعب هو الرواية المشعبة (hyperfiction). في الرواية المشعبة المستخدم الذي يقرأ أعمالاً خيالية على الكمبيوتر يمكنه أن يوجه مسار الحدث وحصيلته عادة في الوسائط المتعددة (multimedia) من خلال اختيارات معينة سواء نصية أو غير نصية"[61]، وفي الأدب الغربي بدأت حركة أدبية لكتابة النصوص السردية باستخدام التخطيط على الكمبيوتر مستغلة تقنية النص المشعب، إذ تشير الموسوعة إلى مصطلح (hypertext novel)، وتتحدث عنه على النحو التالي: "في القرنين العشرين والواحد والعشرين، بدأ المؤلفون تجربة مع الحبكة (plot) باستخدام الكمبيوتر لخلق ما يسمى بأعمال النصوص المشعبة، التي هي تجميع لملفات كمبيوتر منفصلة، والتي تُربط بحيث يمكن للقارئ القفز من ملف إلى آخر، يبدأ القارئ بملف واحد ويقوم باختيار الروابط (links) التي يمر عنها ويقرأها، لذلك تسمح أعمال النصوص المشعبة للقارئ بتحديد أحداث القصة، وذلك بعدة خيارات ممكنة في كل مرحلة، هذه الأعمال لديها عدد كبير من خطوط الحبكة (plot) المحتملة أو الممكنة"[62]، ويعد روبرت كور (Robert Coover) أحد أهم الروائيين في حركة النصوص المشعبة التي تتخذ من جامعة براون في Providence في الولايات المتحدة الأمريكية مركزاً لها.

وفي النقد العربي يعد حسام الخطيب أول من أشار إلى هذه التقنية النصية مستغلاً ما قدمته موسوعة Microsoft Encarta عن النص المشعب، وكان قد ترجمه – بداية– بالنص المتفرع، على أساس صلته بمصطلح "فرع" المعروف في مجال الشروح والحواشي عند العرب قديماً[63]، ثم ترجمه بالنص المشعب في دراسة أخرى، وربطه بمفهوم التناص، مهتماً بما قد يقدمه للنقاد من خدمة

في تحليل النصوص الشعرية، وقد حاول أن يستغل هذا المفهوم في دراسته لمقطع من نص "ذات يوم سأجلس فوق الرصيف" لمحمود درويش من ديوان "أحد عشر كوكباً" (64).

وقد بدأ يظهر في النقد العربي إحساس واع لأهمية الوسائط المعلوماتية وتأثيرها على الإبداع والتلقي كما يوضح سعيد يقطين الذي دعا هذا النظام النصي بالنص المترابط، وحصر اهتمامه بالنص الإلكتروني، وأوضح بشكل مفصل كثيراً مما يتعلق بهذا التشكيل النصي الجديد النابع من دخول الوسائط المعلوماتية وأهمها الكمبيوتر في حياتنا اليومية(65)، وهو ما فعلته فاطمة البريكي في دراستها للأدب التفاعلي، وتبنت ترجمة الـ(hypertext) بالنص المتفرع(66)، وربما كان من المهم الالتفات إلى هذا التشكيل والنظام النصي من منطلق قيمته، وما يمكن أن يحققه للكتابة الإبداعية الأدبية، والالتفات إلى نص "إشراقات" لرفعت سلّام هو محاولة كشف عما يمكن أن يكون ممهداً لكتابة أكثر أصالة لمثل هذا النظام النصي الجديد.

إن قيمة هذا النظام كما يظهر مما قدمته موسوعة Microsoft Encarta خاصة بالأعمال الأدبية لا الدراسة النقدية، وربما لوحظ جانب من حضور ذلك في بعض نصوص الشعر العربي الحديث. فنص الكتاب يتضمن جانباً من ذلك من خلال الروابط التي يقيمها بين النص داخل المستطيل والهوامش إلى يسار المستطيل، إضافة إلى صوت الراوي التاريخي. وقد ظهرت هذه التقنية - لدى أدونيس - منذ أن نشر "كتاب الحصار" (1985م) في نص "إسماعيل تحديداً(67)، إذ استغل الإشارات المرجعية التي تستخدم - عادة - للهوامش ليضيف جملة شعرية لا تختلف عن النص الذي ترتبط معه في النص الأصلي.

وقد يكون العمل الشعري الأكثر قرباً لتحقيق هذا النظام هو نص "إشراقات" لرفعت سلّام؛ ففي هذا النص يعتمد رفعت سلام على تقنية نصية مختلفة، تظهر تعليقات النقاد مدى الحيرة إزاءها، فمحمود أمين العالم يرى أن قصيدة إشراقات تقوم على ثنائية متوازنة في الصياغة، ويعتبر هذا النص مشكَّلاً من قصائد عدة ويقول: "وفي تقديري أنها قصائد مستقلة ومميزة قد يثيرها أو

يفجرها معنى أو كلمة في المتن، ولكنها لها دلالتها الخاصة المستقلة بل أكاد أقول إنه من الممكن أن تجمع في ديوان مستقل وتقرأ باستقلال تام عن المتن. والواقع أن وجودها في الهامش يشرخ - في تقديري - التركيز الوجداني الجمالي عند محاولة تذوق المتن، بل قد يهمشه بسبب هذا الهامش بدلاً من أن يعمقه أو يفسره، خاصة أن هذه المقطعات أقرب إلى الغنائية من المتن الذي يغلب عليه الطابع السردي"[68]. ويصف محمد عبد المطلب هذه التقنية النصية بقوله: "تكاد تكون ظاهرة شكلية، وإن كان دورها الشعري بالغ التأثير على المستوى الدلالي؛ إذ تمثل ثنائية وفرادة على صعيد واحد. وتأتي الثنائية من انشطار الخطاب - شكلياً - إلى متن وحاشية، أي أنه صوتان متجاوبان، أحدهما أصل والآخر صدى. لكن معاودة التأمل في الخطاب جملة يمكن أن تجعل من الحاشية متناً، ومن المتن حاشية، . . . ، لأن المتلقي ما إن يتحرك مع الصياغة حتى تفاجئه إحالة تفسيرية على الحاشية، وما إن يتابع الحاشية حتى يرتد إلى المتن. وبين الصوتين يأتي فراغ يسمح له بأن يمارس نوعاً من الإبداع الخفي. . . "[69]. ويأتي وصف علي البطل لنص "مراوحة" من "إشراقات" رفعت سلّام معبراً عن مثل هذه الحيرة، خاصة أنه يطلق على هذه التقنية "النص الثانوي"، وأحياناً يدعوها التهميشات[70]. وهذه الآراء تظهر جملة من الأمور؛ فالمعطى الشكلي الذي قدم فيه رفعت سلّام نص "إشراقات" غير مستوعب نقدياً، لأن التصور النقدي ما زال يؤمن بالقصيدة الشعرية، وهي في الذهنية العربية ذات الصوت الواحد التي يمكن قراءتها خطيّاً من أول سطر إلى آخر سطر دون انقطاع أو إحالة، وهذا ما يؤدي إلى إشكالية في قراءة مثل هذا النص الشعري لأنه يمثل خرقاً لكل ما امتلكه القارئ من كفاية شعرية تعمل على تصنيف النصوص الأدبية ضمن أجناس أدبية واضحة.

ما فعله رفعت سلام أنه يفاجئ قارئه لدى استرساله في قراءة جمله الشعرية بوجود رقم ينقله إلى نص آخر يأتي إلى يمين النص الأصلي أو إلى يساره، يبدو للوهلة الأولى كما لو أنه يريد أن يقدم له إشارة توضيحية، ولكن المفاجئ أن هذا الرابط (link) ينقله إلى نص شعري جديد يشكل امتداداً لكلمة أو حالة في النص الأصلي، مثال ذلك قول رفعت سلّام من قصيدة مراوحة:[71]

(25)
تلك خيبتي الثقيلة.
هل الأشياء فولاذٌ
يخلق في دخان سادر،
أم غيمة غجرية
ترعى الشياه على
المياه.
أم وردة الفرار
تنمو في يدي القتيلة؟

وابتعدت لتتركني وحيداً مدلى في حالٍ من المراوحة الأليمة فلم لا أبكي حالي وقد آل للبوار لم لا أستسلمُ للجنونِ فأُسلِم جسدي للشوارع والميادين أفاجئ العابرين بوجهي متشحاً بالانكسار المضيء فإذا ما تعجب الأصدقاء صعدتُ إلى قمة النّصب وصرختُ لا أيّها الناس ليست الحمى القرمزية ولا السعال الديكي ولا الشزفرينيا ولا البنيوية الوبائية لكنه انتصاف الليل حين أقول للأشياء كوني لا تكون وتُفلت من يدي[25] أنا الذي مرّت خيول الوقت في جسدي وئيدا فأبقى وحيدا أعابث الواقع الراهن فأصفع الكلب على خده الأيسر بعد أن أدار الأيمن للطائرات الحربية الأمريكية ليشعر بمزيد من الأسى والأسف الكسيح وأشق البحر المالح بعصاي وأرمي بالوزراء وبالشعراء وبالقادة والكُتاب ورؤساء الأحزاب وأجهزة الإعلام وبالتصريحات وبالقاهرة العاهرة والمراسلين والصحفيين والمتلقين ومكبرات الصوت ومحلات الفول والطعمية والسائرين جنب الحائط أو على الحبل وغير الضالين آمين وأضم عصاي[26] عليّ فيلتئمَ البحرُ من غير سوءٍ وأمضي لحال سبيلي أدندن لحناً هذّاماً في امتداح الخراب الجميل
لك المجدُ.
فأنت الأزرق المكنون في الأفق المباغت،
عند قوس البحر: يتقدُ.

(26)
عصاً من الهشيم،
وبحر من الضلال.
عصاً تشابه امرأتي،
وبحرٌ لا يشابه السؤال.
أخفيهما في جعبتي
الثكلى،
وأمضي إلى الزوال
إلى الزوال

إن التعامل مع هذه الخاصية سيغدو أكثر سهولة في حالة تم اعتماد مفهوم النص المشعب، وما يتعلق به من مفاهيم وتصورات؛ إذ بدلاً من الحديث عن الهوامش يمكن الحديث عن أن الأرقام في داخل النص الأصلي تشير إلى وجود روابط (Links)، هذه الروابط قد تكون كلمة أو جملة أو صفة أو حالة وهكذا...، ففي المقطع السابق أشار الرقم (25) إلى تشعب النص من خلال الحالة الموصوفة قبل الرقم وهي ما تشكل الرابط، وفي النص المشعب جسدت هذه الحالة بأنها خيبة الشاعر الثقيلة، وأشار الرقم (26) إلى تشعب النص من خلال كلمة "عصاي" التي تشكل الرابط بين تشعبات النص...، وما هو أكثر

إثارة أن الأرقام التي تشكل إشارات إلى وجود تشعب في النص يمكن التعامل معها وفقاً لمنطق النص المشعب باعتبارها إشارات لروابط نصية تفتح أفقا وأبعاداً جمالية ودلالية جديدة باستمرار، وتسمح بتعدد الأنساق عبر انسيابية من نوع خاص، إذ يمكن تجاوزها والاستمرار في القراءة، كما يمكن قراءة الشعب النصية وحدها ولاسيما أن رفعت سلام قد أعطاها أرقاماً من بداية المجموعة الشعرية إلى نهايتها تتجاوز تقسيمات القصائد ولذلك كانت الإشارة الأولى في قصيدة "مراوحة" تبدأ بالرقم (25).

إنه من الواضح أن هذه التجربة في التشكيل النصي تشكل تطوراً في السياق الأدبي للشعرية العربية ينحو نحواً جديداً في بلورة أنظمة نصية جديدة للشعرية العربية تؤكد صلتها بالواقع الثقافي التكنولوجي الجديد من جهة، وتحفز الشعراء لكتابة جديدة تتجاوز نمطية السائد على صعيد التشكيل النصي للشعر العربي سواء القديم أو الحديث، وهو ما ينتظر تحققه ليتمكن الأدب من الإبقاء على مكانته في ظل الاكتساح الحائل الذي تحققه الوسائط المعلوماتية في هذا العصر.

كما أن في تبني مفهوم "النص المشعب" على أنه جزء مهم من شروط الشعرية قد يغير في طبيعة النظرة إلى النصوص الشعرية، فيثير الاهتمام بالنص من منطلق الشكل النصي بعده جزءاً مهماً من عملية التخيل الشعري، بما يمكّن من إعادة الاعتبارات للجماليات الشعرية في الثقافة المعاصرة.

الهوامش والمراجع

(1) - Culler, Jonathan, **On Deconstruction, theory and criticsm after structuralism**, Cornell University Press, Ithaca, New York, second printing, 1986, (90).

(2) الشرع، علي: "التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب"، **دراسات**، مج16، 1989، ع3، ص208.

(3) دريدا، جاك: **الكتابة والاختلاف**، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال، الدار البيضاء: دار توبقال، ط1، 1988، ص49.

(4) - Newton. K. M, **Interpreting the text, A critical Introduction to Theory and Practice of literary Interpretation**, Harvester Wheat sheaf, New York, London, First published, 1990, p. 95-96.

(5) الكتابة والاختلاف، ص212.

(6) أدونيس: **الأعمال الشعرية الكاملة**، مج2، بيروت: دار العودة، ط5، 1988، ص251.

(7) انظر مقابلة إيهاب حسن بين الحداثة وما بعد الحداثة في: بروكر، بيتر (إعداد وتقديم)، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ترجمة عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، أبو ظبي: منشورات المجمع الثقافي، ط1، 1995، ص30.

(8) أبو ديب، كمال: **جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية**، بيروت: دار العلم للملايين، ط1، 1997م، ص19.

(9) حسن، إيهاب: "تقطيع أوصال أوروفيس، قيثارة بلا أوتار: أدب ما بعد الحداثة"، ترجمة: نصرة خليفة، **كتابات معاصرة**، آذار 1993، ع17.

(10) علوش، سعيد: "نظرية العماء وعولمة الأدب"، **علامات في النقد**، رجب 1424هـ - سبتمبر 2003م، مج 13، ج49، ص202.

(11) بورديو، بيير: **العقلانية العملية حول الأسباب العملية ونظريتها**، ترجمة: عادل العوا، دمشق: دار كنعان، ط1، 2000، ص68.

(12) يقطين، سعيد: **من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي**، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص9.

(13) من النص إلى النص المترابط، ص124.

(14) الخطيب، حسام: تقنية التكوين النصي ومغامرة مع نص درويشي، في: **الشعر العربي ونهاية القرن**، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الخامس عشر، تحرير وتقديم فخري صالح، عمان: دار الفارس، ط1، 1997، ص81.

(15) الخطيب، حسام: **الأدب والتكنولوجيا وجسر الأدب المتفرع**، ط1، دمشق، الدوحة: المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، 1996م.

(16) الماكري، محمد، **الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص6.

(17) بنيس، محمد: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط1، 2002م، ص291.

(18) الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص180.

(19) الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص231.

(20) يمثل الشعر المجسم حركة شعرية بدأها الشاعر السويسري يوجين جمرنجر ومجموعة من الشعراء البرازيليين في منتصف القرن العشرين تقريبًا. وقد رفضت هذه الحركة السطر الشعري، وحاولت إنشاء نوع شعري يتخذ من مضمون أفكاره نفسها الشكل الذي يقدمه، ومن انطباعات مفرداته وشكله مضمونه الحسي والشعوري. نقل بتصرف عن: رزبرج،

نيكولاس: **توجهات ما بعد الحداثة**، ترجمة: وتقديم ناجي رشوان، مراجعة: محمد بريري، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002، هامش (2)، ص125.

(21) الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص186.

(22) توجهات ما بعد الحداثة، ص123.

(23) توجهات ما بعد الحداثة، ص73.

(24) هولب، روبرت: **نظرية التلقي**، ترجمة: عز الدين إسماعيل، جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1415هـ-1994م، ص83.

(25) جاكبسون، رومان: "السائد"، ترجمة: عبد النبي اصطيف، **مجلة الآداب الأجنبية**، س23، ربيع 1998، ع94، ص60.

(26) قدم خليل شيبوب قصيدته "الشراع" سنة 1932 بشكل شعري جديد يشبه شعر التفعيلة دعاه "الشعر المطلق" أو "الشعر الحر"، وهو يقوم على الاحتفاظ بالوزن والقافية بطريقة خاصة، والكتابة على شكل أسطر شعرية، انظر القصيدة وتحديد مفهوم "الشعر المطلق" في: **مجلة أبولو المجموعة الكاملة**، المجلد الأول 1/ 1، دراسة وتحقيق عبد العزيز شرف ومحمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م، ص227.

(27) دعا نقولا فياض في أواسط الثلاثينات من القرن العشرين إلى كتابة الشعر بأسلوب جديد، ورأى أن القافية عنصر غير ضروري، وأن بالإمكان استخدام أكثر من بحر عروضي في القصيدة، وقدم نموذجًا على ما دعا إليه في قصيدته "الأرض" ونشرها في مجلة "الهلال" سنة 1936م. انظر تفصيل ذلك في: موريه، س.، **الشعر العربي الحديث 1800-1970 تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي**، ترجمه وعلق عليه: شفيع السيد وسعد مصلوح، القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت، ص260 وما بعدها.

(28) انظر: الكبيسي طراد: **كتاب المنزلات**، ج2، منزلة النص، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، 1995، (177 وما بعدها). والتلاوي، محمد نجيب: **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2006، ص74-78.

(29) الكتابة والاختلاف، ص171.

(30) باث، أوكتافيو: **الشعر ونهاية القرن**، ترجمة: ممدوح عدوان، دمشق: دار المدى، أبوظبي: المجمع الثقافي، ط1، 1998، ص115.

(31) - "Novel." **Microsoft® Encarta® Encyclopedia** 2001. © 1993-2000 Microsoft Corporation. All rights reserved.

(32) لقد نسب هذا التقسيم إلى اليونان وإلى أرسطو تحديدًا، انظر: فراي، نوثروب: **تشريح النقد** محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، عمان: منشورات الجامعة الأردنية، 1991، ص317. فيما يرى جيرار جينيت أنه ظهر في القرن الثامن عشر، جينيت، جيرار: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، **آفاق عربية**، بغداد: بدون تاريخ، ص19.

(33) تشريح النقد، ص10.

(34) يرى بارت أن النص المكتوب هدفه "جعل القارئ منتجًا للنص وليس مستهلكًا"
- Newton. K. M, **Interpreting the text, A critical Introduction to Theory and Practice of literary Interpretation**, (81).
ويعتبر الناقد الأمريكي بلوم أن نقده سيقرأ كما تقرأ أي قصيدة، المرجع السابق، ص90.

(35) إمبرت، إنريكي أندرسون: **القصة القصيرة النظرية والتطبيق**، ترجمة: علي منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص12.

(36) مدخل لجامع النص، ص 91.

(37) عناني، محمد: **المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي عربي**، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ط3، 2003، ص5.

(38) برادة، محمد: **سياقات ثقافية**، الرباط: وزارة الثقافة، ط1، 1424هـ-2003م، ص81.

(39) انظر: خريس، أحمد: **ثنائيات إدوار الخراط النصية دراسة في السردية وتحولات المعنى**، أزمنة، عمان، ط1، 1998.

(40) يشير عادل فريجات إلى أعمال مثل: "فارس آغا" لمارون عبود و"حركات" لمصطفى الفارسي و"قصص شعرية قصيرة جدًا" لشوقي بغدادي على أنها تمثل تمردًا على الأجناس الأدبية. فريجات، عادل، "الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم"، **علامات في النقد**، رمضان 1421هـ - ديسمبر 2000م، مج10، ج38، ص254.

(41) يصر محمد بنيس على أن الشعر العربي بمجمله هو شعر غنائي. بنيس: محمد، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته**، ج4، مساءلة الحداثة، الدار البيضاء: دار توبقال، ط1، 1991، ص48.

(42) الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص21.

(43) زهراني، معجب: لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى، **مجلة فصول**، مج16، ع1، صيف 1997، ص227.

(44) حداد، قاسم: "محاولة لتقدير المسافة بين النص والشخص"، **ألف ياء**، مج1، إبريل (نيسان)، 2001، ص186.

(45) بهذه الأوصاف يكون نص "الجواشن" أقرب ما يكون إلى الشعر الإيكولوجي (Ecology)، انظر: بوستيكوف، فيكتور: "الشعر الإيكولوجي"، ترجمة: معين رومية، **مجلة نوافذ**، محرم 1425هـ - مارس 2004م، ع27، ص64.

(46) حداد، قاسم وصالح، أمين: **الجواشن**، الدار البيضاء: دار توبقال، ط1، 1989، ص10.

(47) الجواشن، ص11.

(48) كاجيف، ك. د. وكوژينوف: **غنى مضمون الأشكال الأدبية**، في: عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دون ذكر لدار النشر ومكان النشر وتاريخه، ص38.

(49) غنى مضمون الأشكال الأدبية، ص44.

(50) "لا عقيدة أسمى من الحقيقة"، حوار مع أدونيس أجراه إلياس خوري، عن **ملحق النهار**، السبت 19 تشرين الأول 1996، نقلاً عن:
http://maaber.50megs.com/nineth_issue/literature_9htm,14/4/2004.

(51) دويك، سوسن، جدلية النور والظل، حوار أجرته سوسن دويك مع أدونيس ونشر في **مجلة المحيط الثقافي**، ع22، أغسطس 2003، ص46.

(52) لا عقيدة أسمى من الحقيقة، ص 3.

(53) أدونيس، **الكتاب أمس المكان الآن**، ج1، بيروت: دار الساقي، ط1، 1995، ص52.

(54) السياب، بدر شاكر: **ديوان بدر شاكر السياب**، مج1، بيروت: دار العودة، 1989، ص492.

(55) أدونيس: **موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)**، بيروت: دار الآداب، ط1، 2002، ص81.

(56) اعتمدت في ترجمة المصطلح على ترجمة حسام الخطيب له. انظر: الخطيب، حسام، تقنية التكوين النصي ومغامرة مع نص درويشي، في: **الشعر العربي ونهاية القرن**، ص69.

(57) - "Hypertext." **Microsoft® Encarta® Encyclopedia** 2001. © 1993-2000 Microsoft Corporation. All rights reserved.

(58) البادئة (trans) مأخوذة من (transcendent) بمعنى متعالٍ أو فائق.

(59) حسني، مختار (ترجمة)، "من التناص إلى الأطراس"، **مجلة علامات**، مج7، جمادي الأولى 1418هـ، سبتمبر 1997م، ج25، (186).

(60) بارط، رولان: **درس السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بن عبد العال، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، الدار البيضاء: دار توبقال، ط3، 1993، ص62.

(61) - "Hypertext." **Microso® Encarta® Encyclopedia** 2001. © 1993-2000 Microsoft Corporation. All rights reserved.

(62) - "Novel." **Microsoft® Encarta® Encyclopedia** 2001. ©1993-2000 Microsoft Corporation. All rights reserved.

(63) الأدب والتكنولوجيا وجسر الأدب المتفرع، ص83.

(64) انظر: تقنية التكوين التنصي، ص84 وص87.

(65) يقطين، سعيد: "من النص إلى النص المترابط مفاهيم أشكال تجليات، **عالم الفكر**، الكويت، مج32، ع2، أكتوبر - ديسمبر 2003، ص71.

(66) البريكي، فاطمة: **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 2006، ص21.

(67) أدونيس: **كتاب الحصار**، بيروت: دار الآداب، ط1، 1985، ص211.

(68) العالم، محمود أمين: "إطلالة على الدلالة العامة لشعر رفعت سلّام خاصة في ديوانه هكذا قلت لهاوية"، **مجلة فصول**، خريف 1996، مج15، ع3، ص121.

(69) عبد المطلب، محمد: **هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلّام**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص38.

(70) البطل، علي: **بنية الاستلاب بين عالم النص وعالم المرجع دراسة نصية لقصيدة "مراوحة" لرفعت سلّام**، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص23 وص53 على التوالي.

(71) سلّام، رفعت: **إشراقات رفعت سلام**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص24.

* * *

Textual Poeticality: A New Aesthetic Perspective of Poetic Imagination

Sami M. Ababneh

This paper aims at scrutinizing the properties of the progress and renewal in some contemporary poetic writings, in Qasem Hadad and Ameen Saleh's AlJawashen, Adonis' Al-Kitab, and Rif'at Sallam's Ishraqat. This paper also shows the shift in literary forms caused by some Arab poets' acquaintance with Western literary theory, and by the general cultural state of affairs, which is moved by technological revolution in the formal and aesthetic dimension in poetry. All this has resulted in the emergence of a new aesthetic perspective based on textuality. The researcher has tried to delimit the prominent feature of textual poeticality, i.e. the hypertext which is the backbone of Al-Kitab and Ishraqat.

❊ ❊ ❊