

## الشذرة... افتتاح المنغلق

محمد الصالحي

ما حيلة التلقى، تذوقا ونقدا، أمام النص الشذري الضئيل الذي وجد له موطن قدم في الجغرافيا الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة، وظل، على العموم، محسوبا على قصيدة النثر أجناسيا، واعتبر من مستلزماتها إيقاعيا، لما بدا، جامعا بينهما، كغياب الوزن العروضي عنهما، وضآل المكون الصوتي فيما معا، مقارنة مع المكون الدلالي، وسيادة الجملة المبعثرة أو ما يسميه كمال خيربك، وهو يرصد تحولات اللغة في القصيدة ما بعد التفعيلية: "تفكيك الجملة المنطقية التقليدية وفوضى التركيب"<sup>(1)</sup>، بتأثير من الشعر الغربي آنا، وبإيحاء من التراث الأدبي العربي ذاته، آنا أخرى.

لقد أضحت الشذرة، هذا النص الشبيه بشاهدة القبر أو بالشتمة أو بالبرقية كما وصفها الفيلسوف الروماني إميل سيوران (1911-1995)، واقعا لا مفر من أسئلته الحارقة<sup>(2)</sup>. إن الملفوظ الضئيل المكون للنص الشذري لا يستجيب لأفق انتظار القارئ تارة، ولأفق انتظار الناقد والمحلل تارات. وهي مسألة وجدت الشعريات الإنسانية الكبرى نفسها أمامها منذ أزيد من قرنين. فالنص السريع هذا لا يستجيب، في نظر الشعرية الوصفية، لمستلزمات التحليل وأياته لكونه خاليا من المسبقات - المعطيات الشعرية المألوفة: فلا كافية هنا ولا استعارة ذات ملامح بلاغية واضحة، ولا قافية ولا تواز ملحوظ ولا سيرة

إيقاعية مدركة... ما يفضي إلى صعوبة في تحديد الأُنوية الدلالية التي منها ينبجس المعنى وإليها يؤول<sup>(3)</sup>.

يجد الباحث نفسه أمام مهمة تعريف ما هو مندور للاعتراض، باحثاً عن مقومات إيقاعية ضرورية لما ليست له مداميك إيقاعية واضحة وكافية، ذات بناء مغلق مكتف بذاته. فتكون، بذلك، الشذرة قد وضعت السؤال الأجناسي في مخنة.

تغيب عن هذا النص البرق الثنائية التي ينهض عليها النص الشعري: ثنائية وزن/إيقاع، التي هي الأُس القاعدي لكل خطاب شعري. إنها الثنائية التي ينهض عليها كل تحليل نصي يروم الكشف عن طرائق ابناء النص ونموه. تتحدث عن "قصيدة"، يشرح كبيدي فاركا<sup>(4)</sup>، عند كل بناء وزني مبني بشكل مقبول يجعله مدركاً من طرف القارئ باعتباره كذلك، ثم يتدخل عنصر مشوش هو بدوره ذو نفس النظام؛ أي الإيقاع. ويأتي دور هذا الأخير من كونه يمس ذات المكونات التي رصفها الوزن: البنية النبرية يشوش عليها من طرف بنية نبرية أخرى. سلسلة صور يشوش عليها من طرف سلسلة صورية ذات اشتغال مغاير. والملحوظ أن إدراك بعض المكونات الشكلية أسهل من إدراك بعضها الآخر. لكن، بصفة عامة، هناك تقدم مطرد في طريقة نشوء النص واستوائه: من الأصوات إلى النبرات، ومن النبرات إلى الكلمات، ومن مكون تنعيمي إلى آخر... وهو ما لا تمنحه الشذرة لقارئها كما محللها لكونه غائباً عن سطحها الظاهر، فتتغمض بذلك العلاقة الالزمة التي ينهض عليها النص الشعري؛ علاقة: وزن/ إيقاع<sup>(5)</sup>.

أضحي الخطاب الموازي للملفوظ في الشذرة أكثر غنى، فارضاً انفتاح النص على معطيات خارجية من دونها لن يتأثر النص إيقاعياً، منها: الإشارات المصاحبة

، وحركات المنشد، وكل التلوينات التي قد تعترى صوته كالظواهر التطريزية وحركات الجسم، والرسوم الكرافيكية والحدف...

وجد المتلقي الذي كانت أذنه واسطة بينه وبين النص، نفسه أمام نص تعجز المقاربة السمعية عن إدراك مكوناته الإيقاعية متعددة المشارب. وسبب ذلك أن البؤرة الإيقاعية، في مثل هذه النصوص الضئيلة، وإن كانت مدركة بالقوة، فإنها ليست مصاغة بالفعل، أي ليست مصاغة لسنيا، فيتدخل الخيال؛ خيال المتلقي، لاستكمال ما تبقى من مكونات. توارى الأوزان العروضية الصرف، وتشح布 الموازنات الصوتية ويختف رنينها، فيضطر إلى الأداء، أي التأويل، إلى استكمال ما غاب من صور صوتية. فكما دنت القصيدة من القصر إلا وتطلب الأمر مهارة من القارئ أكبر. غياب الصورة الصوتية المهيمنة يزيد عملية التأويل، التي يتکفل الأداء بها، صعوبة. لقد ألح النقد على تغييب دور القارئ وحصر المكونات الإيقاعية في النص، وهو ما جعله، أي النقد، يقول بحلول الصورة محل الوزن، وهو فهم كان من وراء القول بإمكان حلول مكونات نصية أخرى محل الوزن العروضي، وهو ما ينطوي على فكرة إمكان التخلص عن الوزن الذي هو أسلوب النص وضامن انبائه.

فكيف نحدد، أو بالأحرى نستشعر بؤرة نص شذري؟ كيف نهتدي إلى هذه النواة المعنوية التي تم تبنيتها من طرف المتلقي، إن سلباً أو إيجاباً، في نص برقى ما يكاد يبدأ حتى ينتهي؟

يقترح محمد مفتاح لمفهوم التشاكل، بعد نقد ضاف للمفهوم كما ورد عند كريماس وراستييه وجماعة  $\mu$  التعريف التالي: "تنمية لرواية معنوية، سلباً أو إيجاباً، بإرکام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبة ومعنى وتدالوية ضمناً لانسجام الرسالة"<sup>(6)</sup>.

ويمكن اعتبار اجتهداد السيميائي ميكائيل ريفاتير ومحاولته القبض على جوهر قصيدة النثر في "دلائليات الشعر"، إسهاماً علمياً في حلحلة الإشكال الذي أوجده "الأبنية غير المنظومة" و"البنيات غير اللسانية للعالم الواقعي" كـ صاغهما هوبكينز وجوس<sup>(7)</sup>. لا ينفي ميكائيل ريفاتير، وهو يبحث عن شكل لقصيدة النثر، ساعياً إلى جعلها تدرك "فرداً من فئة"، أي من نوع شعري، وبعد أن يقر بأنها تفتقر إلى شكل ثابت وما زلـ ينبعـ إـلـيـهـ وـيـنـحـهـ رـحـماـ تـوـلـدـ عـنـهـ الدـلـالـةـ وـتـشـكـلـ جـمـلـ النـصـ كـلـهـ تـوـيـعـاتـ عـلـيـهـ، وهو ما سيجعل قارئها يكتشف، متقدماً في القراءة، تعادلات ما، "بالمقارنة التقدمية والرجعية التي تتجدد مع كل إعادة قراءة، بين القصيدة وبرنامجهما التناصي النوعي"<sup>(8)</sup> وهو ما سنشير إليه لاحقاً، مستثمرين اجتهداد ريفاتير، بـ"صعوبة إدراك المترددين".

لا ينفي ريفاتير كون قصيدة النثر (الشذرة) ذات لازمة، أي بؤرة، لكنها لازمة دلالية، ما يجعل القصيدة لغزاً، لا تويعاً موسيقياً كـما في بقية الأشكال الشعرية، وهو يسعى إلى جعل النص مدركاً لكونه جزءاً من جنس، وهذا انتفاء أنواعي واضح. ويصرح ريفاتير أنه اختار قصيدة النثر، تحديداً، لافتقارها إلى شكل قار، وملمح يدل القارئ على انتفاء الأجناسـيـ، وهو الغـيـابـ الذـيـ كانـ مـنـ وـرـائـهـ، حـسـبـ الـبـاحـثـ، استـنـادـ قـصـيـدةـ النـثـرـ إـلـىـ المـكـونـ الـعـنـويـ - الدـلـالـيـ دونـ غـيرـهـ مـنـ الـمـكـوـنـاتـ، وهو ما يجعل مـأـمـورـيـةـ الـبـاحـثـ فيـ قـصـيـدةـ النـثـرـ صـعـبةـ، ويـجـعـلـ الحـدـودـ بـيـنـ الشـعـرـيـ وـالـنـثـرـيـ أـشـدـ ضـبـابـيـةـ. إنـ لـعـبـةـ الدـلـالـةـ وـحـدـهـ، حـسـبـ رـيفـاتـيرـ، قـاـصـرـةـ عـنـ تـولـيدـ "ثـابـتـ شـكـلـيـ" يـكـونـ سـارـيـاـ فـيـ النـصـ وـضـامـنـاـ لهـويـتهـ، ليـنـتـهـيـ إـلـىـ القـوـلـ بـكـوـنـ الرـحـمـ فـيـ قـصـيـدةـ النـثـرـ رـحـماـ ذـاـ وـظـيـفـتـيـنـ، لاـ وـظـيـفـةـ وـاحـدـةـ، كـماـ فـيـ الأـشـكـالـ السـابـقـةـ عـلـيـهـ.

استشكال هذا اللغز، تحديداً، هو ما يفسر ازورار النقاد عن هذا النص الوميض، وجعل النقد الشعري، في الشعريات كلها، يضر بصفحاً أو يكاد عن هذا النص، كما سبى. إن ضآللة المكون المفظي في الشذرة يستوجب البحث عن بقية نسيج النص في ذاتي الشاعر والقارئ، لهذا توقفنا عند لوثمان وريفاتير لإثارتهما دور القارئ في استكمال هوية النص ورسم حدوده الإيقاعية الأجناسية.

إن النقد مطالب، لفك سر هذا اللغز، بتوزيع مهمة نشوء الشعرية بين الأقطاب الثلاثة: الشاعر/النص/القارئ، وإن كانت الحصة الغائبة هي "شعرية النص": فلا الشاعر أشفي الغليل، يوماً، ولا النص ولا القارئ، فترك النظريات على قطب من الأقطاب تلك قبل أن تصرف اهتمامها إلى آخر، لأن المخاتلة من طبائع النص الشعري.

إن التركيز على النص وإغفال القارئ والشاعر تقليد قديم، رغم أن أرسطو وزع بلاغة النص بين المكونات النصية-اللغوية والمكونات التداولية والإيقاعية في ذات الآن، لكن التقليد البلاغي الغربي، والعربي بالتالي، لم يحتفظ من المكونات الثلاثة تلك إلا بالمكون النصي -اللغوي، فنظر إليه باعتباره الكل الجامع<sup>(9)</sup>.

في التراث العربي حظي مفهوم الشعر بالحصة العظمى من البحث والتنقيب، في الوقت الذي ظل مفهوم "الشاعر" سجين تصورات ذاتية متسرعة لا تحكم إلى مركبات معرفية راسخة. فالشاعر عند ابن وهب إنما سمي "شاعراً" لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى، في حين ربط اللغويون بين العلم والفطنة والشعور وهم يقدمون معنى للفظة "شاعر"، ذاهبين إلى ترادف

الشعر والعلم. وتذهب فئة ثالثة إلى تقديم تفسير جواني لا يشفى غيليل الباحث عن تعريف شاف ذي كفاية إجرائية للفظة "شاعر".

وما زاد مفهوم "الشاعر" استغلاقاً انصباباً هم النقد العربي على الجانب النظري، من جهة، وعلى عقد مقارنات ثنائية من جهة ثانية:

-النظريون: قدموا مبادئ نظرية عامة حول الشعر: ابن سلام - الجاحظ - ابن قتيبة - ثعلب - ابن المعتز - قدامة بن جعفر - ابن طباطبا.

-التطبيقيون: ركز عملهم على شعر شاعر أو شاعرين: أبو تمام - البحترى - المتنبى ... كما عند الصوّلي - الأَمْدِي - الصَّاحِبُ بْنُ عَبَادٍ - الْحَاتِمِي - عَبْدُ الْقَاهِرِ الْجَرْجَانِي - الشَّعَالِي - المعرى.

إن بناء الشذرة على التوازي الدلالي، لا على إيقاع اللفظ في الكلمة ولا على إيقاع توازي الألفاظ، يجعلنا نسأل: ما الذي يقوم مقام الترجيع بالترتيب والترجيع بالتقابل والترجيع بالاعتراض؟ وهي المراتب الثلاث التي حددتها النقد العربي القديم لل التجاوب الصوتي، بالمعنى الذي منحته هذه المفاهيم في المدونة النقدية العربية القديمة<sup>(10)</sup>.

لقد غابت عن الشذرة التفصلات الصوتية - الإيقاعية التي تأسس عليها البنيات الوزنية كالتكرار والعودة والوقف. فقد اعتبرت التفاصيل الصوتية، في الشعريات كلها، المدماك الذي ينهض عليه الوزن والإيقاع، لذا تم الحديث عن علو الحدة وانخفاضها، وطول المدة وقصرها، وقوه الشدة وضعفها، وضآلته التكرار وقوته وتفاوته... ففتحت، بمقتضى ذلك، هذه المصطلحات حمولات مفاهيمية نفمة يصعب الانفكاك من وطأتها<sup>(11)</sup>.

تبني شعرية النص الشذري موزعة عناصرها المكونة بين الداخل النصي والخارج النصي، تاركة استكمال البناء للقراءة- التقلي، وفق ميثاق معقد وغامض يمكن اختصاره

هكذا: طريقة استواء المعنى والدلالة، في الشعر وفي غيره من الخطابات، داخل لغة معينة، في حقبة تاريخية معينة، ووفق التحديد الجمالي- الإيقاعي للنص الشعري من لدن تلك الثقافة في تلك الفترة، وهو تحديد يوزع مستلزمات "النطاق التنجيبي"، بالمعنى الذي منحه إياه "ياكبسون"، بين مكونات النص الإيقاعية؛ الداخلية والخارجية.

يضم إيقاع الخطاب كل مكونات الخطاب، بما فيها المقام (situation)، والباث والمستقبل إن الجو العام (l'air) يؤثر زوايا النص أكثر مما تفعل الكلمات. يستطيع إيقاع الخطاب أن يؤكد ويحدد ويخبر، كما يجعلنا نسمع شيئا آخر غير المقول<sup>(12)</sup>. من هنا يبطل حديث معظم النقد العربي، وغير العربي، الذي يتناول "الطول" "والقصر"، عن قصيدة "التفاصيل" وقصيدة "الإيجاز"، مستحدثاً لهذه الأخيرة ترسانة من المفاهيم غير ذات مسوغ إستيمولوجي، كالتفصيف والصمت والحدف والمحو.

إن توقع النص الشذري وانطواه على نفسه لا يعني غياب البؤرة عنه، البؤرة (focus)، بما هي المولد الضامن لشعرية النص والمسكة بالمعنى ومراقبه، والضامنة للتمفصلات الصوتية- الدلالية، داخلها وخارجها، على نحو تغدو معه هذه البؤرة سياجا يقي النص من الانسياح والخروج عن إطاره التنجيبي، وعن استراتيجية اشتغال توازيه العام، بنوعيه، الظاهر والخلفي، وإشارة تذكير و"دقة ناقوس يرن في فواصل مطردة"<sup>(13)</sup>، فيتعدد التلقي، بذلك، لذات النص، حتى من طرف ذات القارئ، وهو ما يتيح للنص الكشف عن تعدد طبقات المعنى والدلالة فيه، فينتقل القارئ، بناء على ذلك، من تعدد الإيقاعات إلى تعدد الإيقاع، ومن تعدد القراءات إلى تعدد القراءة، لما ينطوي عليه النص الشعري من قدرة على التعدد المحكم والمسيج بالعلاقة الخفية والظاهرة بين بنائه الصوتية وبنيته المعنوية، وهو ما يسميه ياكبسون: "خروقات في إطار القانون"<sup>(14)</sup>

و"الخلاصة المترادفة"، وهم مصطلحان يعادلهما، في اتجهادات شعريات أخرى مصطلحات مثل: مبدأ التزامن الجوهري- الحس المترادف - الخلاصة المترادفة- لحظة الانتباه- النطاق التنعيمي- الميتافيزيقا الفورية- مبدأ الاتساق الفكري...<sup>15</sup>

تحدث الخروقات، بتعبير ياكبسون، والتي ليست سوى تعدد القراءة لذات النص، في إطار القانون الذي هو الإطار التنعيمي للنص وخلاصته المترادفة، فيعدو التلقى/ القراءة، بناء على ذلك، تلقيا متعددا في إطار ثابت. ثبات مفروض على النص ومتعلق به معا، ثبات يقوم مقام المقومات الحيوية الأساسية عند الإنسان كالغذية والجنس وباقى الضرورات، ويضمن تلازم الصوت والمعنى/ الدلالة، تلازم إيقاعيا، ناهضا على المشابهة، وضامنا في نفس الآن، رغم استقراره الكاذب، دينامية النص. تعدد القراءة، لا القراءات، يكفل للتلقي ممارسة حريته، أي التأويل، في إطار مغلق- مفتوح هو المعنى، فإذا كان المعنى هو الحرية، فإن التأويل ممارسة لها، وهو ما اعتبره طودوروف وصية باختين الأخيرة<sup>(15)</sup>.

يرى موريس بلانشو، وهو من الذين ساءلوا، بعمق، مفهوم الفضاء في الأدب؛ في الشعر خاصة، أن النص الشعري، أي نص شعري، حتى ولو كان شذريرا برقيا، يتتوفر على بؤرة/نواة، إليها ينشد وينجذب، وهي تضمن تشاكله وانسجامه. نواة يقول بلانشو، غير قارة، تغير موقعها وفق وضعيتها النص وحيثياته الإيقاعية العامة؛ نواة متحركة، لكنها تظل هي هي، قارة في تحولها، بل يزداد تمركزها باستقرارنا في تلقى النص ويقوى. إنها، يرى بلانشو، نواة شديدة الاحتجاج والغموض، ولكنها، رغم ذلك، لازمة وملحة. والذي يكتب، يضيف صاحب "الفضاء الأدبي"، إنما ينساق وراء الرغبة، عن جهل بهذه النواة. من هنا فالإحساس بإدراكها مجرد وهم<sup>(16)</sup>.

يستوجب الحديث عن البؤرة الإيقاعية في الشذرة، وفي النص القصير عموماً، الحديث عن بؤرة النص الشعري العربي الأشد طولاً، وذلك لما ينبع عن طول تمرس الأذن العربية بهذا الأخير، وهو ما سنقدم عليه بكثير من الحذر، حتى لا ننساق وراء ما لا يتطلبه ما نحن بصدده.

لقد اشترط النقد، كما الشعراء، أن يكون النص الشعري، طويلاً كان أم قصيراً أم شذرة، متوفراً على جامع إيقاعي يحتفظ له بوحنته المعنوية وانسجامه الإيقاعي كمجموع غير قابل للعزل أو الحذف والإضافة، أي أن يكون "المترددان"، في ذات النص، متوازيين، بشكل يسمح للمتلقي بإدراك طريقة إحالة اللاحق منها على السابق<sup>(17)</sup>.

#### هوامش

- 1- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبني الأدية، ترجمة جنة من أصلقاء المؤلف، المطبوعات الاستشارافية الفرنسية، ط 1، 1982، ص 147.
- 2- إميل سبوران، المياه كلها بلون الغرق، ترجمة آدم فتحي، منشورات الجمل، كولونيا، د ط ، 2002. يقول سبوران: "في مدرسة ضعاف النفوس تكون، نحن عبدة الشذرة والنسبة، ننتهي إلى زمن إكلينيكي لا اعتبار فيه إلا للحالات". ننكب على ما سكت عليه الكاتب، على ما كان يمكن أن يقول، على أغواره الصامتة، لو ترك عملاً فيها أو أفسح لها عن نفسه لظرف هنا بالنسبيان،" ص 25.
- 3- Iouri Litman, la structure du texte artistique, p.150.
- 4- Kibédi Varga, les constantes du poème, analyse du langage poétique, Paris, 1977.
- 5- المرجع السابق، ص 244-245.
- 6- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط 2، 1986، ص 25.
- 7- رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص 27.
- 8- مايكيل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب، الرباط، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة رقم 7، ط 1، 1997، ص 199.
- 9- حمادي صمود، مقدمة في الحلفية النظرية لمصطلح الحجاج، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقليد الغربي من أرسسطو إلى اليوم، ص 17، عن مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، ع 1، 2001، ص 201.
- 10- توفيق الزيدى، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 2، 1987، ص 146.
- 11- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1981، ص .166.
- Henri Meschonnic, critique du rythme, , P.203. -12

- 13- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، م س ، ص 241  
14- ياكبسون، قضايا الشعرية، م.س، ص 41  
15- تزفيتان تودورو夫، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي ، بيروت، ط 1 ، 1986، ص 88.  
Maurice Blanchot, l'espace littéraire, collection idées, Gallimard, 1955, P 5. -16  
17- ياكبسون، قضايا الشعرية، م.س، ص 35.

\*\*\*\*\*

