الإشارات الثقافية في التخييل المشهدي

"تجربة نقدية"

د. محمد عليم

أستاذ النقد الأدبي المساعد

الجامعة العربية المفتوحة

الكويت

الهاتف: مصر ٠٠٢٠١١٢١٣٤٢٢٧٧ – الكويت ٠٠٩٦٥٩٩٥٢٩٧٠٦

البريد الإلكتروني: Dr.alim1963@gmail.com

الاستلام	٢٠١٨/١/١٥	المراجعة	٢٠١٨/٢/٢٠	النشر	٢٠١٨/٤/٣٠

ملخص:

السؤال الذي قاد إلى هذا البحث: إلى أي مدى يمكن للإشارات الثقافية أن تعين على تمثل النص الشعري مشهدا مكتمل العناصر حال التلقي؟ وهو سؤال تحريضي يغري بالمغامرة، ذلك في ذاته ما حملني على شرح العنوان بأنه (تجربة نقدية).

لهذا طمح البحث إلى دراسة المقوم التخييلي في النص الشعري دراسة مشهدية عبر المحورين اللساني والبصري من منظور ثقافي، فحدد عددا من مفاهيم المصطلحات الأساسية التي شملها العنوان، ثم أعاد قراءة شاهد تراثي شائع، على سبيل التوضيح والتمهيد.

اختار البحث نموذجين للتدليل على فرضيته، الأول للشاعر "علاء عبد الهادي" بُحث فيه دور الإشارة الثقافية البصرية في تخليق مشهدية النص الشعري، بمناقشة علاقة الصورة الفوتوغرافية التي حلت محل العنوان بالمتن اللساني اللاحق، والثاني نص (الأشعة) للشاعر "حلمي سالم"، بُحث فيه دور اللساني الثقافي في تخليق تلك المشهدية كذلك، وجرت قراءة النموذجين وفق محاور محددة، بدأت بمناقشة المفهوم في مستواه الدلالي الأقرب، ثم قراءة الشواهد قراءة لسانية استبطانية، وانتهت بقراءة المضمر خلف الإشارات الثقافية بشقيها ودورها في تخليق المشهدية.

الكلمات المفتاحية:

الإشارة الثقافية، الإشارة اللسانية، الإشارة البصرية، التخييل، المشهدية.

Role of Cultural Indicators in Inducing Imaginative Representation

(A Critical Attempt)

Dr. Mohamed Alim

Assistant professor of Literary criticism,

Arab Open University

Kuwait

Tel: Egypt 00201121342277 - Kuwait 0096599529706

Email: Dr.alim1963@gmail.com

Received	15/1/2018	Revised	20/2/2018	Published	30/4/2018

Abstract:

This research leads to the question: to what extent can cultural indicators assist poetry in elaborately creating or setting certain scenes? It is a thought-provoking question that tempts one to unintentionally yet willingly deviate from the conventional standards usually dictated by the nature of the discipline. That is why the term 'critical attempt' is included in the title.

Through a cultural perspective, this research employs the linguistic and visual factors to investigate the role of the imaginative constituent of poetry using a scene-based approach. In this research, a specified number of definitions of some of the main terms included in the title of the text were used, and a traditionally common text was analyzed to serve as an introductory clarification.

This research uses two texts to prove its hypothesis. The first text, written by the poet Alaa Abdelhady, was studied to conclude the role of visual cultural indicators in creating and setting the scene in a text by discussing the relationship between the photograph he had used in place of the title and the content and structure of his poem. The second text, titled Al Ashea' (the scan) and written by Helmy Salem, was also used to study the linguistic and cultural factor and its role in creating the scene in a text. Both of the aforementioned examples were studied as following: A discussion of the meaning and significance of the included definitions relying merely on their linguistic indications, followed by an analytical and deductive read of the texts and finally interpreting the meanings implied by the cultural indicators and assessing their role in creating the scene in the texts.

Keywords:

Cultural indicator, linguistic indicator, visual indicator, representation, scene.

مدخل

مازلت على اعتقاد قديم بأن التخييل/التصوير، من حيث هو مكون أساس من مكونات النص الشعري؛ لم يبلغ مداه الذي بلغته تلك المكونات في دراساتنا النقدية[١]، والحديثة منها على نحو خاص، باستثناء عدد من الدراسات القيمة أنجزها نقادٌ موهوبين، منذ "عبد القاهر الجرجاني"[٢] و "حازم القرطاجني"[٣]، ووصولا إلى "مصطفى ناصف"[٤]، و"جابر عصفور"[٥] و "محمد عبد المطلب"[٦]، و الجهد المخلص الذي بذله ثلةٌ من الباحثين في المغرب العربي مؤخرا، وإن عُنيت بالفنين القصصي والروائي على نحو خاص.

لقد كان لي شرف المحاولة في هذا السياق من خلال دراسة معمقة سابقة[٧]، وحاولت الدراسة الإجابة عن مدى إمكانية قراءة النص الشعري قراءة مشهدية كلية، تتجاوز النظر التصويري الجزئي، في ذاته، فبحثت فيها شعرية المشهد على أسس لسانية، تجليها عناصر سبك النص الشعري، واقترحت ثلاثة أنماط للمشهد الشعري، يرتبط كل منها بخصيصة مفهومية غالبة، هي: (١) تناسل الطبيعة في المشهد العنقودي. (٢) فيوضات البعد الصوفي في المشهد النص. (٣) تعالق العنوان مع المتن في المشهد المركب.

أما في هذه الدراسة، وامتدادا لمحاولة تعميق فكرة التخييل المشهدي في النص الشعري خصوصا؛ أقترح بحث مشهدية النص على أساس جديد، انطلاقا من ثراء الإشارات الثقافية (لسانية وبصرية) في تخليق تلك المشهدية، من حيث هي رافد أول وأساس، يليها العناصر اللسانية السابكة الأكثر بروزا في النص، بوصفها رافدا ثانيا.

وإذا كانت الدراسة الأولى قد اتخذت من نصوص الشاعر "محمود حسن إسماعيل" نماذج للتطبيق، على أساس من الخصوبة اللسانية المتحققة شعرا؛ فإن هذه الدراسة تتخذ من نصوص الشاعرين "علاء عبد الهادي" و "حلمي سالم" أنموذجين لدور "الثقافي" في تخليق مشهدية النص الشعري الأكثر مروقا وحداثة، وهو ما يجعلها خطوة تجريبية، أرجو أن تتبعها خطوات، لي أو لغيري، مستقبلا.

في المفاهيم الأساسية

تسعى هذه التجربة النقدية ما وسعها إلى ضمان تلقي أفكارها على نحو منضبط، درءا للبس أو الغموض المحتملين، وإذ تسعى إلى ذلك؛ فإنها تحرص على تحديد مفاهيم المصطلحات الأساسية الواردة في عنوانها ومتنها على السواء، ومن تلك المصطلحات:

١. الإشارة الثقافية: مصطلح مدمج لمصطلحين منفردين في الأصل، فالإشارة في المنظور السيميائي تنسحب على كل ما يشير إلى دلالة، سواء كانت كلمات أو صورا أو إيماءات أو أشياء[٨]، أما مصطلح الثقافة، وعلى الرغم من صعوبة تحديد مفهوم جامع له؛ فأقصد به مجموعة الأعراف التي اكتسبت صفة المسلمات المعرفية في مجتمع ما، أو هي التي "تصف طرق المجتمعات حين تؤسس القيمة والمعنى وتشتقها من تجربة أعضاء هذه المجتمعات، وبذلك تتحول الثقافة إلى جزء من مملكة الذهنية الفكرية"[٩]، ويجدر الذكر هنا أن مصطلح (الإشارة الثقافية) سبق واستعمله الباحث "أيمن بكر" وطبقه على نصوص سردية حديثة[١٠].

٢. الإشارة اللسانية: أعني بها اللفظة (مفردة أو موصوفة أو مضافة) إذ تضمر إجماعا دلاليا لدى جماعة المتلقين، بحيث يثير ذكرها/قراءتها زخما استدعائيا يكاد يكون واحدا عبر الذاكرة البعيدة للجماعة.

٣. الإشارة البصرية: عموم ما يمكن إدراكه بحاسة البصر، شريطة أن تكون قد استقرت في ثقافة الجماعة، وأصبحت أيقونة مشعة، يكفي محض رؤيتها لاستدعاء[١١] كل ما يتصل بها في المتراكم المعرفي للجماعة المتلقية.

٤. التخييل المشهدي: الوسائل اللسانية والبصرية التي تثير مخيلة المتلقي بما يتجاوز التصوير المحدود إلى ما هو أشمل، وبما يمكن من خلاله تلقي النص الشعري بوصفه فيلما سينمائيا مشاهَدا بشخصياته وأحداثه وتفاصيله الأخرى.

أيّ مشهدية؟ وأيّ ثقافي؟

(١)

أقترح أن تنقسم مشهدية النص الشعري في سياق هذا البحث إلى قسمين، الأول: أشرت إليه في المدخل، بوصفه دراسة سبق إنجازها، ويعنى ببحث أنماط المشهد الشعري المتحقق في النص على أسس لسانية خالصة، من مثل: وجهة الضمائر، والتكرار بأنواعه، والتكرار مع التوازي، وأدوات الربط[١٢]، والاستعمال المخصوص لعلامات الترقيم، وبلاغة البياض[١٣]، وهذا النوع قامت فيه الوحدات الصورية الصغرى (الصور الجزئية) بدور تراكمي تصاعدي وصولا إلى ذروة اكتمال المشهد.

في أثناء ذلك تم تحديد العناصر الأساسية لتحقق المشهدية، فشملت (الحدث[١٤]، الفاعل[١٥]، القابل[١٦]، الأشياء[١٧]، العلة[١٨]، الأثر[١٩]، ثم أضيف عنصران آخران، أحدهما يتصل بالمقومات القصصية في النص الشعري، والآخر يتصل بالعوامل التي تجعل منه نصا دراميا، واتضح من خلال ذلك جميعه أن تحقق مشهدية النص الشعري وفقا لما سبق، لا تتوافر في عموم النصوص الشعرية، بل تظل رهنا بتحقق القدر المطلوب من مجمل العناصر التي أشرت إليها.

النوع الثاني لمشهدية النص الشعري يتقوم على ما أقترحه، هنا، بالإشارات الثقافية، لسانية وبصرية، وأعني بالأولى: خروج الجملة الشعرية أو اللفظة الشعرية عن دلالتها الوضعية والجمالية إلى ما هو أرحب، عبر الثقافي الكامن في ذاكرة الجماعة المتلقية[٢٠]، ففي قول الشاعر القديم[٢١]:

ولما قضينا من مِنَى كلَّ حاجةٍ ومسَّحَ بالأركانِ من هو ماسحُ

نحن أمام عدد من مستويات للمعنى/الدلالة، الأول: هو الأقرب، حيث الانتهاء من مناسك الحج والشروع في المغادرة، والثاني: هو فعل التخييل الجزئي في تنوير الدلالة البسيطة وتعميقها عن طريق الاستعارة و"وقوعها موقعها"، أما الثالث: فهو البعد الثقافي الذي تمثله بعض جمل البيت الشعري، أو بعض مفرداته، وشاهدها في البيت السابق كلمتا (الأركان) و(مِنَى)، وسأخص (منى) ببعض حديثي، إذ هي ليست محض لفظة في تركيب بغرض استيفاء المعنى، ولكنها تمثل بؤرة إشعاع كثيف في الذاكرة الجمعية لجماعة المتلقين، لكونها ركنا من أركان الحج يعلمه جموع المسلمين، ومن ثم تتسع لتشمل تفاصيل تتعدد عدد المتلقين جميعهم، من خلال عمليات متداخلة من الاستدعاءات، باختلاف زمن ومكان كل متلقٍ حول الحج، بوصفه حدثا إسلاميا سنويا مهيبا، له تجلياته الوجدانية العميقة، وكذا المواقف العارضة لكل صاحب تجربة مع الحج، ولا يحتمل معها نضوب العديد من الدلالات اللاحقة، ما بقي الناس يحجون.

لننظر فيما أورده "عبد القاهر الجرجاني"، وهو يبين عبقرية البيت السابق ومكمن تأثيره، يقول: "فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسننها، من طريق أمكنه أن يقصِّر معه اللفظ، وهو طريق **العموم**"[٢٢]، وعموم اللفظ الذي قصده "الجرجاني ليس سوى ما أحاول مقاربته هنا بالشائع القار في الذاكرة الجمعية لجماعة المتلقين، وأدعوه بالثقافي اللساني، وفق ما أرى.

أما وأن الحديث هنا يدور حول لفظة (منى)، وبالكيفية التي أوضحت؛ فإنني أعدها إشارة ثقافية لسانية، لسانية لأنها دال ملفوظ له دلالة المكان المعلوم، وثقافية لأنها تحمل على استدعاء طقوس وأجواء روحية لها

قدسيتها في الثقافة الإسلامية التي يؤمن بها المسلمون جميعا، وذلك جميعه من المشترك الثقافي لدى هذه الفئة، بحيث إذا ذكرت لفظة (منى) تُستدعَى إيحاءاتها الكامنة، عبر إثارة الذاكرة قصيرة المدى وبعيدتها على السواء.

(٢)

النوع الثاني للإشارات الثقافية هو الإشارة الثقافية البصرية، وأعني بها عموم ما يمكن إدراكه بحاسة البصر، من مثل المنحوتات، والصور الفوتوغرافية، والرسوم التجريدية، والعمارة القديمة بمختلف أشكالها، شريطة أن تكون قد استقرت في ثقافة الجماعة البشرية بكل امتداداتها المعرفية، وأصبحت أيقونات ذاكرية مشعة، يكفي محض رؤيتها لاستدعاء كل ما يتصل بها في المتراكم المعرفي للجماعة المتلقية.

ولكن هل تُعدُّ كل صورة إشارة ثقافية بصرية بالضرورة؟ ليس دائما، فصورة شخص مجهول قد لا تعني شيئا، في حين أن صورة زعيم من الزعماء تعني الكثير، من مثل إنجازاته وإخفاقاته، والمحطات التاريخية الفاصلة في فترة حكمه، ومآلات ذلك الحكم على الجماعة المحكومة، وكلماته المأثورة، وهيئته في أثناء التحدث، والانطباع الغالب عليه من حيث هو زعيم، وهكذا، فتكون رؤية الصورة إيذانا بكم هائل من الاستدعاءات المشهدية بعدد متلقيها، كل حسب موقفه ورأيه في ذلك الزعيم، وكلما كان هناك إجماع ثقافي (إيجابي أو سلبي) حول ذلك الزعيم؛ زادت قوة الإشارة وتجلى فعلها.

الأمثلة الدالة على الإشارة الثقافية البصرية عديدة، من مثل: الرسوم الشهيرة كالموناليزا، أو زهرة الخشخاش، أو الآثار كالأهرامات، أو العمارة (فرعونية أو رومانية أو إسلامية أو حديثة)، أو صور المشاهير، إذ لكل منها رصيد حافل بالمتراكم في ثقافة الجماعة المتلقية، يتم استدعاؤه بمجرد المشاهدة.

ولنضرب مثلا تقريبيا حول ما سبق، لو افترضنا أن جماعة من المسلمين تشاهد فيلما وثائقيا عن الحج، وفي صدر الفيلم ثُبتت صورة الكعبة (في هذه الحالة ستمثل الصورة إشارة ثقافية بصرية)، فإنها تقوم بالانفتاح، استدعاءً، على جملة من الأحداث الدائرة حول الكعبة، وقد تمتد في الزمن العكسي إلى إبراهيم وولده إسماعيل عليهما السلام وقصة رفع قواعد البيت، مرورا بالأحداث الكبرى كعام الفيل، وموقف أبي طالب من أبرهة وحديث النوق الشهير، وولادة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، والطائفون العراة حول الكعبة في عصور الجاهلية، وعبادة الأوثان، ثم فتح مكة، وهدم الأصنام، والصعود الأول لبلال لرفع الأذان، وانتهاء بالطواف حولها... الخ.

إن عمليات الاستدعاء تلك، تتم في الغالب على هيئة مشاهد متخيلة، تُجلب عبر الذاكرة، متتابعة أو منفصلة، وفقا لمدارك المتلقين وحظهم من المعرفة المتصلة بالكعبة وأيامها.

ربما تتجاوز إشارة الكعبة جماعة المسلمين إلى غيرهم من الجماعات الأخرى التي لها معتقداتها المختلفة، من منطلق أن الكثير من "الإشارات البصرية حققت شبه عالمية، على الرغم من أن الدلائل تشير إلى أنه حتى الشيفرات البصرية التي تبدو طبيعية، يرتبط كل منها بثقافة معينة"[٢٣]، هذه العملية الذهنية التخيلية، إذن، لا يمكن لها أن تتحقق إلا لجماعة تجمعها ثقافة واحدة تتصل بالصورة المشاهدة، وهذا هو ما يجعل منها إشارة ثقافية قادرة على تفجير الكامن المعرفي لدى هذه الجماعة، لمحض الرؤية.

لكن، هل يقف دور الإشارة الثقافية في تخليق المشهدية عند حدود الاستدعاء المحايد لكل ما يتعلق بها وحسب؟ يبدو أن الأمر ليس كذلك، خصوصا عندما تدخل هذه الإشارة حيز التأويل المعمق، وإلا فنحن نقبل منها بالحد الأدنى لإشعاعها في سياقها الجديد، أعني الجانب التاريخي المعروف سلفا لنا، أو بعبارة بيرس: "الموضوع المباشر"، وإنما المقصود إن كنا في سياق التأويل "أن كل مؤول، سواء كان علامة أو تعبيرا أو متتالية من تعبير تترجم تعبيرا سابقا، لا يترجم فحسب من جديد الموضوع المباشر، أو مضمون العلامة، ولكنه يوسع من مفهومه"[٢٤].

قراءتان مشهديتان عبر الثقافي

أولا: التخييل المشهدي عبر "الثقافي البصري"

(١)

في تجربة شعرية لافتة قدم الشاعر "علاء عبد الهادي" مجموعة من النصوص الشعرية بعنوان "شّجِن"[٢٥]، وجاءت المجموعة لافتة على مستويين، الأول: شكلي، رصدتُ فيه الظواهر الآتية:

١. خلت صفحات المجموعة من الترقيم التسلسلي، في مخالفة واضحة للمألوف، ولا أعده خللا طباعيا، لكونه خطابا شعريا مفتوحا، ربما، على مطلق رغبة الشاعر في ضفر نصوصه المتباينة المفاهيم في وحدة واحدة، بعيدا عن تحقق هذه الوحدة، موضوعيا، أو عدم تحققها[٢٦].

٢. جاءت النصوص خلوا من العناوين اللسانية المعتادة، القديمة والحديثة والأكثر حداثة على السواء، وحل محل العناوين صور بصرية (فوتوغرافية وتشكيلية) يصعب على القارئ المنتبه اعتبارها محض عناوين حلت محل العنوان اللساني المعتاد، لأن علاقة مفهومية بدهية ستربط الصورة البصرية بالمتن اللاحق، بما يتجاوز التعالق المفترض بين العنوان اللساني والنص اللاحق كما هو معتاد في غالب النصوص الشعرية الحديثة.

٣. خلت المجموعة من قائمة للمحتويات، في إشارة ثانية إلى ترجيح قصد الشاعر لكتابة النص الواحد ذي الأوجه، وإن بدا نصوصا متتابعة منفصلة في ظاهره على الورق.

٤. الحرص البالغ على ضبط المفردات ضبطا شاملا، ربما لرغبة الشاعر في انضباط عملية التلقي، ووقايتها من الانحراف عن مدار الرسالة المقصود إيصالها، كما يريدها هو.

المستوى الثاني: مفهومي عام، وفيه أنت مضطر للاعتمال (بوصفك متلقيا عاديا، أو ناقدا) لاستنبات مفهوم/ دلالة كل نص، عبر حركة بندولية هبوطا وصعودا من الصورة التي تتصدر الصفحة إلى النص اللاحق وبالعكس، هذا أولا، وثانيا: عليك أن تبحث عن سبل انسجام نصوص المجموعة في محاور مفهومية تتضافر في قلب كل هذا التنوع، ويمكن إجمالها في الفقد، الحزن، الموت، التهميش، الظلم.. الخ.

في ضوء ما سبق رصده، فإن تقديم النص البصري (صورة فوتوغرافية/رسم تجريدي) ليصبح جزءا من جسد النص اللساني على الورق؛ هو أمر مقصود في ذاته، **أولا**: لكونه يمثل ظاهرة تشمل المجموعة كاملة لا حالة فردية طارئة، ويعني، **ثانيا**: احتفاء الشاعر بضفر البصري باللساني بوصفهما علامتين تتشاركان مفهوما منسجما، ويشف **ثالثا**: عن قصد تقديم خطاب شعري جانح عن المألوف في مجمل تحققه على بياض الصفحة، ليس فقط على مستوى المفاهيم/ الدلالة/ المعنى، بل على مستوى التخييل كذلك، فكيف حقق "علاء عبد الهادي" ذلك الضفر الذي بدا مدهشا؟

سأختار نصا واحدا من نصوص المجموعة لاختبار ما للثقافي البصري من دور في تخليق مشهدية النص الشعري، ولأنه لا يوجد عنوان لساني بوضع الشاعر ولا رقم للصفحة؛ فسأثبت كامل النص هنا، مع توضيح أن الصورة الفوتوغرافية المرفقة هي لثور بدا وحيدا متعبا وسط حلبة مصارعة، وقد رشق بحربتين أعلى كتفيه ويوشك على السقوط الأخير، ولأن الصورة تمثل إشارة ثقافية ناصعة الدلالة[٢٧] في الذاكرة الجمعية لمشاهديها/ جماعة المتلقين؛ فإن هذا "الثقافي" سيفعل بدوره في عملية التخييل المشهدي للنص اللساني، على ما سنرى الآن في النص.

(٢)

- عِنْدَما.. تَرَكَهُ أَحِبَّاؤُهُ
عَلَى سَرِيرِهِ.. مُهْمَلاً؛
عِنْدَمَا انْطَلَقَتِ الدَّعَوَاتُ.. التِي يَجِبُ أَنْ..
يَحْمِلَ.. وَحْدَهُ.. عِبْءَ تَحْقِيقِهَا،
عِنْدَمَا رَمَوْا غُرْفَتَهُ بِالغُرَبَاءِ،
وَتَشَاغَلُوْا.. بالصُّرَاخِ،
مَات.

(٣)

تختزل صورة الثور الموشك على السقوط؛ عددا من الزوايا المتشعثة لأحداث يمكن استعادتها، ولا يمكن لهذا أن يتحقق إلا باتكاء الشاعر على الراسخ، سلفا، في ذاكرة المتلقي (وهو ما أعني به "الثقافي" في سياق هذا البحث)، وإلا أخطأت الرسالة هدفها، والزوايا المطلوب استعادتها لكامل المشهد، يمكن حصر أبرزها في الآتي:

١. وقوع الاختيار على الثور المصارع (المحتمل موته دون علمه أو استئذانه)، بما ينسجم والشائع لدى الجماعة المتلقية بأن هناك من يتخذ القرارات المصيرية في غيبة كاملة للمعنيين بمآلاتها الكارثية، وفي هذه الحال يتماثل الثور والإنسان، حياة وموتا.

٢. دخول الحلبة أمام الحشود الصارخة في مواجهة المصارع، واستعراض ما قبل الموت، وهذه الزاوية من المشهد تنطوي على مفارقة قوامها اللاتكافؤ بين الطرفين المتصارعين، الأول تحكمه دوافع عقلية احترافية تضمن نجاته في الغالب، والآخر تحكمه قوة مفرطة طائشة مع غريزة بدائية محدودة، غالبا ما تنتهي به إلى الهلاك المبكر.

٣. الصراخ والهتافات التحريضية من الجمهور قبل لحظة الالتحام، وما يعكسه من: تباين المشاعر/ ردود الأفعال المشكلة للمساحات الصوتية في الهتافات/ حركات الجسد/ الأعين المسلطة على بؤرة الصراع في براح الحلبة.

٤. بدء التحام المتصارعين، وانتهاء المناورة على ما تقوله صورة الثور، معلنة انتصار حيل العقل على قوة الجسد.

استعادة الزوايا السابقة على اللحظة التي التقطت فيها صورة الثور هو فعل ثقافي بامتياز، يصاحب عملية التلقي في استواء مشهدية النص البصري المجسد في الصورة، ليس فقط على سبيل استعادة أحداث ما قبلها، بل

تمثُّل التفاصيل الختامية لما بعدها كذلك، وهي بهذا تنفتح، مفهوميا، على عديد من المفارقات القائمة على مندبة اللاتكافؤ، أبرزها هنا زاوية مشهد الثور الهائج الداخل إلى الحلبة مفعما بقوته، في مقابل خروجه جثة مجرورة.

لكل نص يتسم بالمشهدية المكتملة في مجمل تخييله؛ عناصر تحقق تلك المشهدية، فما هي؟ إنها ببساطة تنفتح، هنا، على مجمل الحواس في ذروة انفعالها، المسموعة في صراخ الجماهير، والبصرية في حركات الجسد مضفورة بإيقاع أحداث المصارعة، هدوءا وعنفا، والملموسة في دفع الحراب وإصابتها الهدف.. إلخ.

الضابط لكل تلك العناصر هو فاعلية الفاعل المحرك للحدث، متمثلا في المصارع المحترف، وكذا قابلية الثور المستنفر (بوصفه متلقيا للحدث) ووقوعه ضحية لبدائية غريزته، فإذا تطرقنا إلى البيئة الحاضنة لأحداث المشهد سنجدها مؤطرةً حصاريةً على مستوى المكان، ونهاريةً كاشفة على مستوى الزمن، بما يعني تكريس الفجيعة على خلفية انتشاء الجماهير.

ما سيق من حديث عن زوايا مشهد المصارعة يمكن أن ينفتح على مفاهيم متنوعة للمشهد في اكتماله الأخير، "لأن الصور الحية تتأتى وتقوم على قدرتنا على القيام بتحويلات على [مخيلتنا] الذهنية، [لأن] الصورة الفوتوغرافية ليست مجرد تسجيل للمدرك"[٢٨]، لذا فعندما نضع في اعتبارنا علاقة الصورة البصرية (الفوتوغرافية) بمتن النص اللساني اللاحق؛ فإن مفهوما واحدا سيظل هو المشترك الأبرز بينهما، هذا المفهوم، أو رسالة المشهد المزدوج، أو قصد الشاعر من نصه؛ هو الموت على خلفية مفارقة اللاتكافؤ، أي الموت قهرا، فأين نجد ذلك في متن النص المكتوب؟

(٤)

مفهوميا، يطرح النص المكتوب مشهدا مختزلا على المستوى اللساني كذلك، بعبارة أخرى؛ لا يبدأ المشهد من اللحظة الصفرية للأحداث (في توافق أولي مع النص البصري المجسد في الصورة)، ولكنه يبدأ من لحظة تخلي الأحبة (عندما تركه أحباؤه على سريره مهملا)، بما يعني أن عملية استدعاء (على مستوى التلقي) لابد من إجرائها لاكتمال مشهد التمدد المودي إلى الموت، هذه العملية الاستدعائية لا تتم إلا تخيلا وافتراضا، ولا يكون ذلك كذلك إلا عبر إشارات لسانية حمالة لما هو أبعد من ظاهرها المكتوب.

الإشارة الأبرز هي مجيء الأحداث مروية عن غائب (تركه، أحباؤه، سريره، مهملا، يحمل، وحده، غرفته، مات)، وموضَعة المروي عنه في سياق الغائب يستدعي صورة الثور، بفردانيته وقلة حيلته في صراع غير متكافئ، أمام التغييب الكبير الذي انتهى بموته، وهو المصير نفسه الذي انتهى إليه المتروك وحيدا على سريره مهملا، وكرسته الإشارة اللسانية الثانية (يتحمل وحده)، بوصفها شرطا تعجيزيا للنجاة.

الإشارة الثالثة (الغرباء)، تنفتح بدورها على النص البصري للثور، مسحوبة على جمهور المتفرجين في الحلبة، بما يعني مضاعفة اللحظة المأزومة في قلب الحدث، وانبتات الصلة الروحية، ومن ثم تكريس الوحشة والعجز الكامل عن الفعل المضاد.

الإشارة الرابعة (تشاغلوا بالصراخ) وهي في ذاتها تفتح بابا واسعا لتداخل صراخ جمهور المصارعة على خلفية احتفالية صاخبة في النص البصري، مع صراخ الأحبة الذين تركوا المروي عنه على خلفية الفرقة والهزيمة التي سمحت بحلول الغرباء في النص المكتوب، على ما يحكم الصراخين من مفارقة جارحة.

الإشارة الخامسة (مات) وتأتي هنا بوصفها نهاية طبيعية لمسار بدا طبيعيا، ولكن أهميتها لا تتبدى إلا بضفرها مع النص البصري للثور المهزوم الموشك على الموت، لتكون القوس الضام على شقي المشهد، البصري واللساني معا، في وحدة مدهشة.

(٥)

ولكن، هل ما سبق يكون كافيا للاستدلال على مشهدية النص المكتوب هنا؟ وإن لم يكن؛ ما الذي يمكن أن يضاف بوصف هذه الورقة تجريبا نقديا في التخييل المشهدي عبر الثقافي؟ قد يكون ما سبق أشبع بعضا من الجانب البصري على نحو خاص، ولكن ما دور المكونات اللسانية بوصفها مقومات تخييل جوهرية أيضا؟

لنتفق أولا على أن التخييل المشهدي يأتي قرينا لعدد من العناصر اللسانية السابكة في النص، ولأسرع بالقول إن المقوم الرئيس للمشهدية في أي نص هو تعدد أحداثه وتوترها في الآن نفسه، والأحداث في عمومها تجسدها سلسلة الأفعال الواردة بمختلف أزمنتها، بدأت بحدث سلبي انسحابي (تركه) ليجسد مفارقة صادمة أولى كونه صادرا عن الأحباء، ولأنها كذلك؛ خلقت حالة احتشاد لدينا نحن المتلقين محفوفة بالاستنكار المبكر للموقف غير المبرر من فعل الأحبة المنسحبين.

الحدث الثاني يجسده الفعل (انطلقت)، وعلى الرغم مما يشيعه من انفراجة محتملة تعيد التوازن وتطمس أجواء السلبية؛ سرعان ما يكرسها من جديد، كون المنطلق محض دعوات عاجزة لا مبادرات فاعلة ملموسة، الحدث الثالث جسده الفعل (يحمل)، وإن كان في ذاته يحيل إلى إيجابية الحدث، إلا أنه سرعان ما يرتد إلى ذات السلبية المستمرة، كونه مسندا إلى المتروك وحيدا (على سريره مهملا)، ثم يأتي الحدث التالي (رموا غرفته بالغرباء) منزوعا من إيجابيته كذلك، لكونه تكريسا لتراكم "السلبي" باتجاه النهاية المحتومة، وعند هذا الحد من تتابع ذلك السلبي في تصاعد الأحداث، لم يكن أمامهم إلا الحدث ما قبل الأخير (تشاغلوا بالصراخ)، في تسليم مفضوح بالنهاية التي لم يقاومها أحد (مات).

تتطلب الأحداث فاعلا يبادر بالفعل فيه، وقابلا يتلقى ذلك الفعل، وأثرا يظهر على متلقي الفعل في النص، وكذا على القارئ/المتلقي من حيث هو المستهدف النهائي بالرسالة الشعرية، ولكن الشاعر أراد أن يكون فاعلو الحدث مبهمين، أو بالأحرى مشاعا، كما كان الحال مع قابل الحدث نفسه، ليجعل من نصه إدانة مطلقة للإنساني السلبي في عمومه، تدعمه إشارة زمنية واحدة تكررت ثلاث مرات (عندما) وهي مطلقة أيضا لا تحيل إلى لحظة محددة، ولم يكن المكان بأقل إبهاما كذلك (على سريره/ غرفته).

بقيت بعض الإشارات الضرورية التي كان لها الفاعلية في تخييل مشهد النص، أعنى بها علامات الترقيم بوضع الشاعر، فما بين الشرطة الأفقية الوحيدة التي افتتحت القول الشعري، مؤذنة بحوارية لم يشأ لها الشاعر إلا أن تكون من طرف واحد، إمعانا في حتمية المصير، إلى الفاصلة التي ربطت الأحداث السلبية الفاجعة في تتابع مؤلم، إلى النقطتين الأفقيتين الدالتين على الاختزال في دلالتيهما الأقرب، والدالتين على تقطع الأنفاس تمهيدا للحظة الموت الختامي في دلالتيهما الأعمق، ثم يأتي أخيرا تحريك غالب نهايات الكلمات في نهايات الأسطر لدعم توتر الأحداث وتلاحقها، باستثناء الحدث الأكبر (مات) الذي جسد السكون الأبدي، وأسدل الستار على سلسلة القهر التي لم يردها أحد.

لا شك عندي في أن الشاعر "علاء عبد الهادي" وضع نصيه (البصري واللساني) في صفحة واحدة ليخرج لنا نصا واحدا، لا تكتمل أحاديته إلا عبر التلقي القائم على الثقافي المشهدي، وهنا يسوغ لنا افتراض الصورة البصرية أكثر من محض عنوان اختزل مفاهيم النص المكتوب، لأنه نص قائم بذاته، وفق ما تم بيانه، والجديد الذي قدمه هنا في هذه الضفيرة المدهشة هو مغامرة التجريب المحسوبة بعناية، والتي أشركت المتلقي في عملية خلق حقيقية لمجمل النصين عبر الثقافي الراسخ، والمقدرة التخيلية المفتوحة.

ثانيا: التخييل عبر "الثقافي اللساني"

الإشارة الثقافية اللسانية، وفق التحديد الذي أسلفت قبلا، قد تمثلها بضعة كلمات مفردة محتواة في جمل، ولأني صدد تأسيس الفكرة هنا، وقع اختياري على نص (الأشعة) للشاعر الراحل "حلمي سالم"، لكونه حافلا بتلك الإشارات المضفور بعضها ببعض، ولأنها جاءت على نحو شديد التكثيف، إذ بلغ ترددها ما يربو على نصف النص في تتالٍ لافت.

وعلى الرغم من أن اختيار هذا النص يمكن أن يمثل إشكالية إجرائية، لكون بعض الإشارات الثقافية الواردة لا يرقى إلى أن يكون إشارة ثقافية عامة، بحيث لا تتجاوز الشاعر والمحيطين به في حيز محدود زمنا ومكانا؛ إلا أن الشاعر قد أضاءها لاحقا في إحدى مقالاته عن تجربته الشعرية الخاصة[٢٩]، وهو ما أهلها لمصاف الإشارات العامة، من حيث المرتبة والتأثير في تخليق مشهدية النص الشعري، على نحو ما سنرى في نص (الأشعة)[٣٠]:

(١)

مربوطا إلى السرير الحديدي
دفعه النوبتجيُّ إلى قفصٍ مظلمٍ،
النوبتجيُّ الذي صوَّبَ العدساتِ
على مؤخرةِ يسارِ الجمجمةِ،
وضغطَ على الزِّر:

(٢)

جاءت حدوتة مصرية، والراهب، ويوسف شاهين، وتجار الموالح، وكل هذا الجاز، ومدرسة عبد المنعم رياض، وسجن العبدلي، وصنع الطائرات الورقية، ونشأ وترعرع، والقنابل المضيئة، وسُرَّةُ سيدة النبع، ونزيف زاهية، وعبس وتولى، ومسلسل الأيام، وقوارب الزناتي للصيد في السحر، ونسوة يرتجلن عدُّودة حول ناعورةٍ، وجثة سامي المليجي في الرَّيَّاح المنوفي، ومعتقلُ القلعة، وساهمُ الطرف كأحلام المساء، وإضاءة ٧٧، وبقراتٌ طائراتٌ على أطراف الكازوارينا، ورعبُ المترجمات من المسحراتي، وكتاب النبيّ، ودفنُ عبد الغني سالم.

(٣)

وحينما خرج من القفص،
لم يستطع أن يسأل:
هل هذا الفصُّ هو المسؤولُ عن الشعر،
أم عن العواطف؟
لو أنه المسؤول عن الشعر
فنداؤه للشعراء الجدد:
الاعتناء بضمير الغائب،
ولو أن المسؤول عن العواطف
فنداؤه للجميلات:
أن يستجبن إذا تمنى العاشقونَ
تمرير الأصابع بين الصفا والمروة.
أيها الحكيمُ النوبتجيُّ:

خذ شريحةً من السيرة الذاتية،
و شريحةً من الذاكرة،
وشريحة من آلةِ الفهم،
وأعطِ الشرائحَ كلَّها
للسيدةِ التي تبكي في البهوِ
وبلغها السلامْ.

في المفهوم

(١)

ورد النص السابق في الجزء الرابع من الأعمال الكاملة للشاعر جملة واحدة من دون تقسيم، إلا أنني قسمته إلى ثلاثة مقاطع على سبيل الإجراء، وعلة ذلك؛ تيسير تتبع نقلاته الدلالية من جهة، ولكون الإشارات الثقافية استقلت بالمقطع الثاني كاملا من جهة ثانية، ومثل المقطع الثالث خلاصة التجربة من جهة ثالثة، وزيادة على ما سبق؛ ما بدا عليه النص من مغايرة المقاطع الثلاث لبعضها البعض مفهوميا، إذ استقل كل منها بوجه من أوجه المشهد، الذي سيأخذ اكتماله في الشوط الأخير من التأويل.

يسفر (المقطع١) عما قبل دخول الشاعر تجربة الأشعة المقطعية لطارئ صحي (جلطة المخ)، ومن الوهلة الأولى يبدو الشاعر متوجسا من خوض التجربة بفعل اختياراته المرتابة، من مثل: (السرير الحديدي، دفعه النوبتجي، قفص مظلم، صوَّب العدسات على مؤخرة يسار الجمجمة، ضغط على الزر)، هذه الملاحظات الأولى لداخل التجربة تحمل صاحبها على الانصياع القسري، وتجبره على الامتثال لها كرها، وتوجب عليه الحذر من المجهول القادم.

(٢)

في قلب التجربة (المقطع٢)، حيث البقاء وحيدا إلا من ضجيج الأصوات المصاحبة للأشعة؛ تتكاثف قائمة طويلة من الإشارات الثقافية اللسانية، مما يبدو لا علاقة مباشرة له بمد النص، ولا ببعضها البعض، ولكنها سرعان ما تأخذ مكانها في تلاحق يعينها على الالتحام والتبلور، ولأتوقف عند تلك الإشارات وقفة راصدة لاستشفاف ما تحيل إليه كل إشارة[٣١]، من دون الدخول، على الأقل في المرحلة الحالية، إلى دور تلك الإشارات في تخليق مشهدية النص، لننظر الجدول:

	الإشارة	ما تحيل إليه
	حدوته مصرية	الفن المفارق للسائد المرفوض
	الراهب	مسقط رأس الشاعر والبدايات البكر
	يوسف شاهين	الإبداع النوعي في الإخراج السينمائي
	تجار الموالح	فئة من الأثرياء/ عمل الأب
	الجاز	كسر النمط/ الصخب/ الضجيج
	عبد المنعم رياض	اسم المدرسة الثانوية التي التحق بها الشاعر/ جسارة الشخصية في بعدها التاريخي الإنجازي
	سجن العبدلي	معتقل كويتي يتماس مع تجربة سابقة للشاعر

	الطائرات الورقية	بهجة الطفولة/ اشرئباب الحلم
	نشأ وترعرع	تهكم ورفض لنمطية الترجمات وتخلف المعطى التعليمي/ الموقف المضاد من النسق البالي في الثقافة العربية
	القنابل المضيئة	الموت/ الدمار/ القبح
	سيدة النبع	تجربة شعرية في ديوان سابق للشاعر
	زاهية	الأم
	عبس وتولى	بدائية المعطى التعليمي ما قبل المدرسة في كتاتيب القرى/ طفولة طه حسين/ القرآن
	مسلسل الأيام	طه حسين بإرثه الكبير/ تخلف البيئات الريفية/ الطموح/ نفاذ الإرادة
	الزناتي	حميمية الأهل وبصمات الطفولة الأولى
	نسوة يرتجلن عدودة حول ناعورة	أجواء شعبية فطرية/ النشوة/ الري/ القِدَم والأصالة/ الحنين
	جثة سامي المليجي	صدمة الفقد في موت صديق الصبا غرقا
	معتقل القلعة	القهر/ التعذيب/ الألم
	ساهم الطرف يغني كأحلام المساء	الطرب الأصيل
	إضاءة ٧٧	الجماعة الشعرية التي ينتمي إليها الشاعر/ بكارة البدايات/ الولع/ التجريب/ الجسارة
	بقرات طائرات على أطراف الكازوارينا	ميثولوجيا القرية المصرية
	رعب المترجمات من المسحراتي	الإعجاز/ الخصوصية/ الرفض المضمر/ العجز
	كتاب النبي	جسارة جبران/ جدلية الشعر والمقدس
	دفن عبد الغني سالم	فجيعة موت الأب

(جدول يبين مواضع الإشارات الثقافية وإحالاتها في النص)

أول ما يلاحظ على تلك الإشارات وما تحيل إليه، هو ذلك التنوع الكبير (أربع وعشرون إشارة)، **وثانيا**: التباس ما هو عام بما هو شخصي في ضفيرة لن تخلو من مغزى، **وثالثا**: مجيء الإشارات متتابعة لتستقل بكامل المقطع، بدءا وانتهاء، شاملة تجربة الغياب كلها التي أمضاها الشاعر في صندوقه المعتم، أما **رابعا**، فإن ما تم رصده في الجدول من إحالات لتلك الإشارات ليس قاطعا بالضرورة، ولكنه اجتهاد من قِبَلي لتقريبها، ويمكن لقارئ البحث أن يستبدلها من عنده إن شاء، غير أنها، على الأغلب، لن تتقاطع مع ما تم رصده في الجدول السابق بل ستتماس معه.

فما دلالة ذلك كله؟ وما علاقته بالسابق واللاحق؟ ذلك ما أرجئه لبحث دور الإشارات في تخييل المشهد بعد قليل.

(٣)

في (المقطع٣) يخرج الشاعر من التجربة على غير هدى، فاقدا بوصلة التيقن من أي شيء، مع رؤية عبثية لتجربة التماس مع الموت، وربما التسليم به، يأسا، خيارا نهائيا.

تلك هي القراءة المفهومية للنص في مستواها الأول، وهي في مجملها تجربة إنسانية يمكن أن تعرض لكل منا، ولكن نظرة ثانية على بناء النص يمكن أن تهدي إلى خصوصية فنية مدهشة.

في التخييل

(١)

يفتتح الشاعر مشهده بثلاثة أحداث متلاحقة (الربط في السرير/ الدفع إلى القفص المظلم/ تصويب عدسات الأشعة على موضع الألم)، وهي أحداث تكتسب ظلالها الوحشية عبر المفارقة التي جعلت من الفاعل (النوبتجي) باطشا، في الموقف الذي يفترض أن يكون فيه رفيقا مواسيا، أما القابل (الشاعر) فقد قدم إلينا بوصفه قطبا سالبا لا إرادة له في دفع البطش، إلا من رفض مضمر يمكن استنتاجه من وحشية الأحداث المشار إليها، ذلك هو الوجه الأول للمشهد الذي انتهى بدفع القابل وحيدا إلى المجهول.

(٢)

في الوجه الثاني للمشهد؛ يبدو القابل المغبون وحيدا في ظلمته إلا من زواره (الإشارات الثقافية اللسانية)، وقد وفدوا دفعة واحدة عبر حدث واحد (جاءت).

لنا أن نتساءل عن علة حضور تلك الإشارات دون غيرها، أو أن نتساءل عن مغزاها وعلاقتها بوعي الشاعر ولاوعيه، أو أن نتساءل عن كون ترتيبها مقصودا أو أنه جاء عفويا عشوائيا، ومن ثم يمكننا أن نخوض في حديث طويل ضارب في التكهنات غير المجدية، ولكن أيا من الإجابات العجلى لن تؤدي إلى نتائج حاسمة، وإن كان بالإمكان اعتبار تلك الإشارات انحيازات ضمنية للشاعر، قفزت إلى لاوعيه في قلب الخطر الذي يعبره، لأن "عملية استعادة الذكريات لن تخلو من التفاصيل، وأن ضغط الزمن وتكثيفه يرتكز أساسا على تمحيص كثير من التفاصيل، لاستبعاد بعضها والاحتفاظ بالبعض الآخر"[٣٢]، ذلك ما دفعنا إلى القول بأن الإشارات الواردة في المشهد مثّلت انحيازات الشاعر لما تفجره كل إشارة.

بعيدا عن خضم الفرضيات، لنلاحظ، على سبيل التمثيل، الظلال التي تتركها إشارة واحدة، ولتكن إشارة (حدوتة مصرية)، بوصفها فاتحة الإشارات، فهي تستدعي ذلك البعيد في ثقافة الجماعة المتلقية حول إعادة قراءة راهن هوية تلك الجماعة، وتستدعي فرادة الحضور البصري المفارق للمعتاد في ذاكرة السينما المصرية، في مقابل المكرر التقليدي الممل، وتستحضر إشارة (حدوتة مصرية) النفضة الأدائية التي جسدها الفنان "محمد منير" في تماه استثنائي للصوت واللحن والأثر، وتستدعي، كذلك، نزعة التحرر من تكلس السائد القابض على مخيلة الجماعة المتلقية والخروج به إلى براح الانعتاق، وتصطحب الإشارة ذاتها الهم الطاغي على الشاعر نفسه، كونه مبدعا مفارقا يتبنى المفاهيم نفسها، ذلك بعض ما تحيله إشارة (حدوتة مصرية)، من حيث هي أغنية ضاربة في الوجدان الراهن، ومن حيث هي فيلم سينمائي لمبدعه المفارق "يوسف شاهين"، وقد خصه الشاعر بإشارة مستقلة لاحقة، في تأكيد ثان على تبنيه الشخصي للقيم ذاتها.

يمكن تتبع الدلالات الأعمق للإشارات المتبقية، على النحو نفسه، وبإمكان المتلقي إجراء تلك العملية الاستدعائية لكل إشارة، ولا شك لدي أن تلك المشاركة ستخرج بعدد يصعب حصره من التخييل بفعل تلك

الإشارات، وهو ما يوسع من ثراء (مشاهدة) النص حال قراءته في مجمله النهائي، ولكن السؤال الأكثر إلحاحا هنا: كيف يمكن لتلك الإشارات أن تفعِّل عملية تخييل المشهد الشعري، بما يجعل من عملية التلقي أكثر ثراءً؟

تمثل الإشارات في موضعها من النص عُدة الشاعر في عبور نفقه المظلم على إثر عملية إقصاء حادة، ولأنها كذلك؛ سيتضح شيئا فشيئا كم كانت مختارة بعناية، أو قل: تم اختزالها وتنقيتها من قلب ركام الواقع المرفوض في وعي الشاعر، لتكون المعادل التعويضي في لاوعيه، فاستحالت، من ثم، إلى صحبة مختارة، تبعث على الطمأنينة في قلب الفزع، وتضيء ما يكتنفه من ظلمة.

ولأن ورود الإشارات متلازمة يعقد فكرة تخيلها مجتمعة في أفق الشاعر على النحو المألوف للتخيل، فلن يكون أمامنا إلا وضعها في سياق المنطقة المتماهية بين الوعي واللاوعي اللذين يحكمان الشاعر في الحدث، ويكون مهما عندئذ قراءة ذلك التكاثف الإشاراتي خارج السياق الموضوعي لإطاري الزمن والمكان، بوصفهما بيئتي الأحداث، يساعدنا على ذلك؛ التداخل الأقرب للعشوائي الذي وردت عليه الإشارات، باتساعها الزمني وتشعثها المكاني.

سيتعين علينا معاودة النظر في الجدول السابق للوقوف على إحالات كل إشارة، وتلمس كيفية عملها في تخييل المشهد، وهناك ما تجدر ملاحظته ويستدعي التنبيه إليه، وهو أن الإشارات جاءت متداخلة، خاصة بعد عامة والعكس كذلك، ووردت لمرات قليلة عامة بعد عامة، واللافت أن الإشارة الأولى (حدوتة مصرية) وردت عامة، والأخيرة خاصة (دفن عبد الغني سالم/ فقد الأب)، فهل من دلالة لكل ذلك؟ سنرى الآن.

قلنا في موضع سابق إن توافد الإشارات مجتمعة يمثل عدة الشاعر في الخروج من عتمته، ولأنها كذلك فإن كلا منها سيمثل نقطة ضوء تسهم في تبديد تلك العتمة، والإشارات السالبة منها طهرها الشاعر قبل استضافتها، بوضعها في سياق الاستهجان أو الرفض المضمر أو السخرية، وتمثلها الإشارات (٧، ٩، ١٠، ١٣، ١٧، ١٨، ٢٢ - ينظر الجدول السابق مرة أخرى).

عدا ذلك جاءت الإشارات في عمومها إيجابية داعمة، وعلى الرغم من كون زمن حضور تلك الإشارات ماضويا ومكانها (القفص المظلم) قد جاءا محددين؛ إلا أن الإشارات راكمت عددا لا يحصى من الأزمنة والأمكنة، عبر عملية الاستدعاء، لكونها وعاءً ثقافيا يأتي بجملته الضاربة في الخلف زمنا ومكانا، ولا تأتي الاستدعاءات على سبيل المعنى المجرد في المدى الأدنى للذاكرة، بل تجيء على هيئة لوحات بصرية وحركية ولونية وصوتية متتابعة ومتداخلة كذلك، وفق حدوثها في الزمن السابق، ولا تأتي على حالها الأول حال استدعائها وحسب، بل تنغمس وتتشكل في راهنها الجديد، فتضفي عليه بهجة وإضاءة، وتضيف إلى خصائصها خصائص نورانية جديدة.

تعمل الإشارات الخاصة على شحذ همة الشاعر في اجتياز نفقه المعتم، فـ (الراهب)، على سبيل التمثيل، قربته ومسقط رأسه، لا تحضر مجردة في حدها الأدنى، بوصفها مكانا معلوما يسكنه جمع من الناس، ولكنها تأتي لوحات متتابعة لتكوِّن جانبا من المشهد المضمر في ذاكرته عنها، من مثل عدوه في البراح، وانطلاقاته الأولى، وبكارة الوعي في الشارع والبيت والمدرسة، وتأتي له بوجوه من يحب بأحاديثهم ومواقفهم منه ومعه.. الخ.

أما الإشارات العامة فتحدد انحيازاته ومواقفه المبدئية المفارقة للراسخ في ثقافة الجماعة، وتمثلها إشارة (نشأ وترعرع)، وهي إشارة مبهمة بعض الشيء، لكونها تنسحب على ما هو شائع في ثقافة الجماعة، من دون وعي بمراجعتها وتطويرها، من هنا هي تمثل مفارقة صادمة لصدورها عن جماعة تعليم النشء في تقديمها لشخصيات بارزة، يراد لها أن تكون منارات ملهمة، وبدورها تستحضر الإشارة لوحات متتابعة للبلادة والتلقين في قاعات الدرس، ويكتفي الشاعر منها بالذكر على سبيل التعريض.

لا تقوم إشارة بدور إشارة أخرى، ولكنها تضيف إليها لوحة من لوحات هذا الوجه من المشهد، وتشترك الإشارات جميعها في طرح العناصر المعينة على تخليق المشهد النهائي، بأحداثه وشخصياته ومآزقه وحسياته وصراعاته الداخلية المعنوية، وعلى الجملة دراميته، بوصفه امتدادا في الزمن والمكان، ذلك ما يؤكده تتبعنا للإشارات كافه على غرار النموذجين السابقين، ولكننا سنكتفي بهما على سبيل التمثيل، ولنترك للقارئ جانبا من محاولة التجريب القرائي المشهدي، وتلك في ذاتها على رأس غايات هذا البحث.

ذكرنا قبلا أن المشهد الشعري في نص ما، يتقوم على عدد من العناصر الأساسية، منها: الفاعل، القابل، الحدث، الأشياء، العلة، الأثر، إلى جانب البيئة التي تحتوي عموم الأحداث من زمن ومكان، فماذا عن وجه المشهد الذي معنا في المقطع الثاني؟ سنجد أن تلك العناصر المشهدية قد تحققت، وسنلاحظ أن أربعة وعشرين فاعلا (عدد الإشارات اللسانية الثقافية الواردة) قد وحدها حدث أولي واحد هو (المجيء)، وسنلاحظ أيضا أن القابل كان واحدا (الشاعر في غرفة الأشعة)، وأن العلة التي اجتمع عليها (مجيء) الإشارات واحدة، وهي دعم القابل في محنته الراهنة، وسنلاحظ أن لدينا زمنين يحتويان هذه الأحداث، زمن نحوي موضوعي مألوف، وهو الذي جسده الفعل (جاءت)، بما يعني حضور تلك الإشارات متلازمة في لحظة واحدة، والزمن الثاني هو زمن النص، حيث تتداخل الأزمنة وتتسع على الرغم من ثبات الزمن الموضوعي، وسنلاحظ كذلك أن لدينا مكانين، الأول: غرفة الأشعة التي وفدت إليها الإشارات، والثاني: أماكن لا حصر لها حملتها تلك الإشارات من خلال عملية الاستدعاء عبر الذاكرة، تخيلا.

نحن إذن أمام مشهد استثنائي له تشعثاته المتفجرة، على مستوى العناصر المكونة كافة، ووفق ما ذكرت في موضع سابق، لا يمكن الإحاطة بأبعاده المدهشة إلا إذا وضع في تلك المنطقة المتماهية بين وعي الشاعر ولاوعيه في قلب الأزمة، ذلك خيار يسمح لنا بالتخيل الابتكاري[٣٣]، بما يتناسب وبانوراما ذلك المشهد المتداخل الأحداث، بأزمنته وأمكنته.

لك أن تتمثل الإشارات التي حضرت متزامنة حاملة معها عددا لا يحصى من الأحداث (الحميمة) على هيئة أطياف حائمة في أفق الشاعر لعلة المؤانسة، وأن تلك الأطياف ما هي إلا انتقاءات الشاعر في لحظته الحرجة للتشبث بما بقي من حياة، لذا لم يكن القابل الرئيس/ الشاعر في عموم أحداث الإشارات مغبونا أو محاصرا على النحو الذي كان عليه (قابل) "علاء عبد الهادي" في القراءة الأولى، ولعل هذا يفسر قوسي المشهد فيما يخص حضور تلك الإشارات، فهي وإن بدئت بالإشارة العامة (حدوته مصرية) حيث الاحتفال بالمختار من القيم التي آمن بها، فإنها أغلقت على إشارة خاصة (موت عبد الغني سالم)، وما يحمله ذلك من دلالة عميقة في استشعار الشاعر موته، ومن ثم اتجاهه نحو المآل الذي سار إليه الأب.

(٣)

يقوض الوجه الثالث للمشهد الحضور الخرافي للإشارات الثقافية على النحو الذي كان في الوجه الثاني، حتى بدا لنا كأن لم يكن، فحدث (الخروج من القفص/ العتمة/ الأزمة) في الوجه الثالث؛ لم يُعَلَّق على أي من الأحداث الغزيرة التي استدعتها الإشارات في الوجه الثاني، ولكنه بدا استئنافا للوجه الأول في امتداد نسقي لافت بين الأول والثالث (اعتماد ضمير الغائب: **دفعه النوباتجي ١)/ وحينما خرج من القفص ٣**).

ومثلما كان حدث الدخول قسريا في (١)، جاء حدث الخروج عاجزا مرتبكا في (٣) (**لم يستطع أن يسأل:...**)، فقط خرج الشاعر بثلاث وصايا سيكون لها دلالتها في الانسجام النهائي للمشهد الكلي، الوصية الأولى: للشعراء الجدد (**أن يعتنوا بضمير الغائب**)، فيما يبدو إلحاحا من الشاعر على كسر نسق الخطاب الشعري التقليدي في القصيدة الغنائية وخطاب المتكلم المباشر فيها، والثانية: للجميلات (**أن يستجبن إذا تمنى العاشقون/ تمرير الأصابع بين**

الصفا والمروة)، والصفا والمروة إشارتان لسانيتان ثقافيتان كاسرتان لنسق المقدس القار في سياقهما الجديد، من جهة، ومؤسستان لنسق جديد قوامه الانعتاق والعناية بمتطلبات الذات المهمشة من جهة ثانية، ومستدعيتان أجواء الإشارات في الوجه الثاني، فيما يبدوا امتدادا من جهة ثالثة، أما الوصية الثالثة: وتلك هي المفارقة، فكانت للحكيم النوبتجي، القاهر المؤتمن في الآن نفسه:

أيها الحكيمُ النوبتجيُّ:

خذ شريحةً من السيرة الذاتية،

و شريحةً من الذاكرة،

وشريحة من آلةِ الفهم،

وأعطِ الشرائحَ كلَّها

للسيدةِ التي تبكي في البهوِ

وبلغها السلامْ.

هل خرج الشاعر مهزوما خالي الوفاض من تجربته؟ بعبارة أكثر مباشرة: هل نحن أمام تجربة شعرية مجهضة الرؤية أولا وأخيرا؟ لا يبدو الأمر لي على هذه السوداوية، لأن وصية الشاعر الأخيرة اختزلت عماد المشهد الكلي في النص عبر ثالوث (السيرة الذاتية/ الذاكرة/ آلة الفهم)، هذا الثالوث هو محض رحلة الشاعر ووجوده الشعري في النص ذي ثلاثة المقاطع، أو المشهد ذي الأوجه الثلاث، وهو وإن بدا منسحبا في نهاية الرحلة، فإن الوصية التي تركها ستكون جسرا لبقاء آخر، تتعاظم تجلياته اللاحقة، عبر السيدة التي تبكي في البهو.

في لسانيات المشهد

إذا دار الحديث عن العناصر السابكة (الرابطة) لجسد النص/المشهد على الورق، فهي كثيرة، إلا أنني سأكتفي بعنصرين أراهما مؤثرين أكثر من غيرهما، الأول: التكرار، والثاني: الالتفات.

(١)

في لسانيات النص يتجاوز التكرار دوره النحوي المحدود في محض توكيد اللفظ أو الجملة، ليرتقي إلى تماسك النص كله عبر تنشيط ذاكرة المتلقي، فيصبح النص، أي نص مهما بلغ طوله، وحدة واحدة، ويتسع دور التكرار إلى ما هو أعمق من المستويين السابقين إذا دار الحديث عن التخييل المشهدي في النص الشعري خصوصا، وسأتوقف هنا أمام نوع واحد من أنواع التكرار، وهو (التكرار المحض)، باصطلاح "سعد مصلوح" وعبارته، إذ عرفه بأنه "إعادة أعيان الألفاظ"[٣٤]، وشاهدنا عليه في النص لفظة (النوبتجي) التي تكررت مرتين، مرة في المقطع الأول، بوصفه فاعلا باطشا صادما في أحداث الوجه الأول للمشهد، ومرة في المقطع الثالث، بوصفه جسر الخلاص وحامل الوصية الخاتم في الوجه الأخير للمشهد، على ما بين الورودين من مفارقة لا تقل دهشة عما أحدثته الإشارات الثقافية في الوجه الثاني.

وإذا كنا في موضع سابق قد تشككنا في انسجام الوجوه الثلاثة للمشهد، لكون الوجه الثاني (حضور الإشارات الثقافية بكثافة) يبدو مقحما أو منبت الصلة عن الأول والثالث، وإذا كنا قد توسلنا بعض الصلات المفهومية التي أعانت على توافر ذلك الانسجام؛ فإن لفظة (النوبتجي) في الأول والثالث كرست وحدة النص عبر تكرارها مشتملة ما بينهما (الوجه الثاني).

التكرار، إذن، تفعيل للذاكرة في عملية دائرية مستمرة، والحال نفسها في مجمل العمليات الاستدعائية التي يمارسها المتلقي في حضرة الإشارات الثقافية اللسانية في الوجه الثاني، إذ هي في عمومها عمل في التخييل المجلوب عبر الذاكرة كذلك، لهذا يصبح التكرار داعما أساسيا لوحدة النص/المشهد الشعري من منظور لساني.

(٢)

لم يقنع "ابن الأثير" بتعليل "الزمخشري" حول سبب استخدام الالتفات في الأسلوب العربي، عندما رأى الزمخشري أن "الرجوع من الغيبة إلى الخطاب إنما يستعمل للتفنن في الكلام، والانتقال من أسلوب إلى أسلوب؛ تطريةً لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه"، ورأى "ابن الأثير" أن ذلك ينطوي على ذم للأسلوب، من حيث لا يعلم "الزمخشري"، بوصفه باعثا على الملل، ومن ثم يحتاج معه السامع/ المتلقي إلى التطرية والإيقاظ، وخلص "ابن الأثير" إلى القول: "والذي عندي في ذلك أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، أو من الغيبة إلى الخطاب، لا يكون إلا لفائدة اقتضته، وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب (...) فإنا قد رأينا الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قد استعمل لتعظيم شأن المخاطب، ثم رأينا ذلك بعينه وهو ضد الأول قد استعمل في الانتقال من الخطاب إلى الغيبة"[٣٥].

يُعنى "ابن الأثير"، إذن، ببحث التنوع في الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، ويراه لتعظيم شأن المنتقَل إليه، بما يعني عنايته الأكبر بوجهة المعنى وفقا لوجهة الضمائر، وذلك ما يعين على بيان دور الالتفات في انسجام نص المشهد الذي نحن صدده هنا، ولننظر إلى الشكل التوضيحي الآتي، ولنحاول قراءة علة مجيء الضمائر على النحو التي وردت عليه:

(١) غائب ← غائب

(٢) غائب

(٣) غائب ← غائب ← غائب ← غائب ← مخاطب ← غائب

في المقطع (١) أشيرَ إلى الشاعر بالغائب مرتين: (مربوطا إلى السرير/ دفعه الوبتجي)، وفي المقطع (٢) جاءت الإشارات الثقافية جميعها في سياق الغائب دفعة واحدة ولمرة واحدة: (جاءت حدوته مصرية و...الخ)، وفي المقطع (٣) أشير إليه أربع مرات: (حينما خرج من القفص/ لم يستطع أن يسأل/ نداؤه للشعراء الجدد/ نداؤه للجميلات)، ثم عُدل عن الغائب إلى المخاطب مرة واحدة: (أيها الحكيم النوبتجي، خذ..) ثم من المخاطب إلى الغائب مرة واحدة وأخيرة في ختام النص: (السيدة التي تبكي في الهو)

وحسب "ابن الأثير"، فإن وجهة الضمائر في عموم الالتفات الذي مارسه الشاعر في النص؛ جاءت لغايات مقصودة، رآها هو في تعظيم شأن المنتقَل إليه، وأراها هنا في تكثيف تأثير الغياب على الشاعر في أزمته التي يمر بها، حيث الوحدة القاهرة في صندوقه المظلم، ومن ثم الرغبة في استجلاب ما يؤنسه في تلك الظلمة، على ما ذكرت سابقا.

في المقطع الأول يكرس ضمير الغائب حالة الرعب والارتياب التي عاشها الشاعر بإضافة المزيد من الإبهام عليه، فيكون بمقدور المتلقي تخيل ما شاء عنها (ارتجاف، صراخ، ذهول.. الخ)، والحال نفسها مع الغائب (النوبتجي) بوصفه فاعلا صادما، ينفتح فعله أثناء عملية الدفع على (العنف، الصراخ في الوجه، ضخامة الجسم ووحشيته.. الخ).

بالنظر مرة أخرى إلى الشكل التوضيحي السابق؛ يمكننا مواصلة التأويل على النحو نفسه، مع ملاحظة كثافة غلبة الالتفات إلى أسلوب الغائب على ما عداه من الضمائر الأخرى، وهو ما يعكس أجواء العزلة والاغتراب كافة، ويعكس من ناحية ثانية إيجابية الفعل الشعري في مواجهة تلك العزلة وتبديدها، وسنلاحظ، كذلك، أن الالتفات إلى

حالة الخطاب الوحيدة (أيها الحكيم النوبتجي)، جاءت لمهمة خلاص أخيرة، يحاول فيها الشاعر الانعتاق من أزمته، ومن ثم كانت أهمية المخاطب الباطش أكثر جلالا، بوصفه حامل الوصايا الأخيرة التي كلفه بها الشاعر، وقد أشرت قبلا إلى ما في ذلك من مفارقة في ذاتها.

خلاصة

سعت هذه الدراسة، ما وسعها السعي، إلى فتح كوة رأتها أفقا جديدا في تخييل النص الشعري تخييلا مشهديا، متخذة مما سمته (الإشارات الثقافية) قواما لذلك التخييل، وقد حددت مفهوماتها الأولية وفقا لذلك، فتوقفت أمام الإشارة الثقافية بنوعيها (لسانية وبصرية)، والمشهدية بمدياتها الأوسع على متكأ لساني نصي في نهاية الأمر.

إن بحث دور الإشارات الثقافية في تخليق مشهدية النص الشعري- هو في نهاية أمره إحدى محاولات التأويل في فهم الرسالة الشعرية المخبوءة خلف سطور النص، فإن بدا لنا النص محض تجربة ذاتية، فإنه أيضا "مشاركة في الحياة (تجربة وجودية) تتجاوز إطار الذاتية والموضوعية، وفي فهم النص وتفسيره لا نبدأ من فراغ، بل نبدأ، كما في فهم الوجود، من معرفة أولية عن النص ونوعه، ولا نلتقي [به] خارج إطار الزمن والمكان، بل نلتقي به في ظروف محددة متسائلين"[٣٦]، والتساؤل الأكبر الذي قاد هذه الدراسة، ويقود أية دراسة تأويلية تحاول أن تكون جادة؛ هو ماذا قال الشاعر؟ وكيف قال؟ وهما سؤالا النقد منذ أفلاطون والجرجاني وحتى هيدجر وجدامير وتشومسكي وفوكو، وما بينهما من مدارس ومحاولات.

أما السؤال الخاص بهذه الدراسة فقد كان: إلى أي مدى يمكن للإشارات الثقافية أن تعين على تمثل النص الشعري مشهدا مكتمل العناصر يمكن مشاهدته، تخيُّلا، وبما يوسع من عملية مشاركة إنتاجه من جديد مع كاتبه على صعيد التلقي؟ وهو تساؤل شديد الخصوصية، أظن أنه لم يطرح من قبل في حد علمي، وذلك في ذاته ما دفعني لوسم تلك المحاولة بأنها (تجربة نقدية)، ولو لم يكن لي إلا شرف المحاولة للإجابة عن ذلك السؤال الكبير؛ لكفاني.

مراجع البحث

١. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج١، د. ط، د. ت، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة.

٢. أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة (دراسة في الوظيفة والبنية والنمط)، ط١، ٢٠١٠، منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، دار الأمان (الرباط).

٣. أحمد عزت، أصول علم النفس، ط٥، ١٩٦٣، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

٤. أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، ط١، ٢٠٠٥، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

٥. أمل الجمل، اللغة السينمائية في الأدب – دراسة مقارنة بين تاركوفسكي وشريف حتاتة، ط١، ٢٠١٤، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

٦. أيمن بكر، انفتاح النص النقدي "نحو تحليل ثقافي للأدب"، ط١، ٢٠١٣، مسعى للنشر والتوزيع، المنامة، البحرين.

٧. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، ١٩٩٢، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء.

٨. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط٣، ١٩٨٦، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

٩. حلمي سالم، الراهب الأصل والفصل، مجلة الثقافة الجديدة، عدد ٢٥٣، أكتوبر- ٢٠١١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة، القاهرة.

١٠.حلمي سالم، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة، القاهرة.

١١.دانيال شاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، ط١، ٢٠٠٨، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

١٢.عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، د.ط، ١٩٩، دار المدني، جدة.

١٣.عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط٥، ٢٠٠٤، مكتبة الخانجي، القاهرة.

١٤.علاء عبد الهادي، شجن، ط٢، ٢٠٠٤، مركز الحضارة العربية، القاهرة.

١٥.سايمون ديورنج، الدراسات الثقافية - مقدمة نقدية، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، ع٤٢٥، يونيو ٢٠١٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

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

١٧.سمير إبراهيم العزاوي، التفكير السيميائي وتطوير مناهج البحث الإبلاغي المعاصر – دراسة في اللسانيات المقارنة، ط١، ٢٠١٥، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن.

١٨.صابر حبابشة، قضايا في السيمياء والدلالة، ط١، ٢٠١٥، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن.

١٩.محمد عبد المطلب، البلاغة العربية - قراءة أخرى، ط١، ١٩٩٧، مكتبة لنان ناشرون، بيروت.

٢٠.محمد عليم، شعرية المشهد- دراسة في الأنماط والنصية، ط١، (٢٠١٢)، دار دال للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية.

٢١.مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط٣، ١٩٩٦، دار الأندلس، بيروت.

٢٢.ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص١٤٣، ط٤، ٢٠٠٥، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت.

٢٣.نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط٧، ٢٠٠٥، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء.

الهوامش:

[١] المكونات اللسانية النصية في دلالتها الأوسع، والتناص، والإعلامية، ومجمل الشروط التي تتحقق بها نصية النص. ينظر: سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية – آفاق جديدة، ص٢٢٥، ط١، ٢٠٠٣، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت. وسأعتمد المرجع نفسه فيما يتصل بعناصر سبك النص، وما أعده مقومات للمشهد الشعري، من فاعل وقابل وعلة وأثر وأشياء، بقليل من التصرف في سياق البحث.

[٢] في كتابه: دلائل الإعجاز، الفصول التي تناول فيها الاستعارة والتشبيه على نحو خاص.

[٣] في كتابه: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وخصوصا ربطه التخييل بالنفس الإنسانية المتلقية، وإدخال الرافد الفلسفي في بحث البلاغة.

[٤] في كتابه الرائد "الصورة الأدبية"، ينظر: المقدمة والفصل الأول خاصة (الخيال وعلاقته بالصور)، ط٣، ١٩٩٦، دار الأندلس، بيروت.

[٥] في كتابه الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، ١٩٩٢، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء.

[٦] في كتابه البلاغة العربية - قراءة أخرى، ط١، ١٩٩٧، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.

[٧] محمد عليم، شعرية المشهد - دراسة في الأنماط والنصية، ط١، (٢٠١٢)، دار دال للنشر والفنون، اللاذقية، سورية، والكتاب في أصل وضعه أطروحة نال بها الباحث درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، في كلية الآداب، جامعة الكويت (٢٠٠٦).

[٨] دانيال شاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، ص٢٨، ط١، ٢٠٠٨، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت

[٩] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص١٤٣، ط٤، ٢٠٠٥، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت.

[١٠] أيمن بكر، انفتاح النص النقدي "نحو تحليل ثقافي للأدب"، ص ص٥١ - ٦٣، ط١، ٢٠١٣، مسعى للنشر والتوزيع، المنامة، البحرين.

[١١] وفقا لتعريف "بيرس" للعلامة، التي تقوم بدورها هنا ما أعنيه بالإشارة الثقافية (لسانية أو بصرية)، إذ رأى أن كل علامة هي "علاقة إرجاع". ينظر: أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، ص١١٦، ط١، ٢٠٠٥، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

[١٢] التكرار المحض والتكرار الجزئي وشبه التكرار، ويمثل التكرار بأنواعه ركيزة أساسية في التخييل اللساني الكلي، كونه ينشط الذاكرة، القريبة والبعيدة المدى، لتحقيق الربط في جسد النص، وهو مما تتطلبه مشهدية النص الشعري بقوة – سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، مرجع سبقت الإشارة إليه بوصفه مرجعا أساسيا لما سيأتي ذكره في هذا البحث عن وسائل سبك النص.

[١٣] أعني ببلاغة البياض: الفراغات المتروكة في بدايات أو نهايات الأسطر الشعرية، رأسيا وأفقيا، وما لها من تأثير في توجيه عملية التخييل، جزئيا وكليا على السواء.

[١٤] الفعل الذي يمارسه الفاعل على القابل وتشير إليه الأفعال المحتواة في الجملة الشعرية، ويشمل الحدث عددا من العناصر الأخرى من مثل الأصوات صاخبة وهامسة ومجمل المحسوسات، بصرية كانت أو ملموسة أو مشمومة.

[١٥] الفاعل: المبادر بالفعل في الحدث.

[١٦] القابل: متلقي فعل الفاعل وعليه يظهر الأثر.

[١٧] الأشياء: العناصر الثانوية التي تمنح الحدث حبكته.

[١٨] العلة: دافع/ سبب فعل الفاعل في الحدث.

[١٩] الأثر: وهو نوعان، الأول: ما يظهر على القابل من فعل الفاعل في أثناء الحدث، والثاني: ما يظهر على عموم المتلقين المتفاعلين مع النص.

ومفاهيم المصطلحات السابقة في الهوامش (١٢-١٧) ترجع إلى "سعد مصلوح"، مرجع سابق، مع شيء من التصرف.

[٢٠] عملية الاستعادة التي أعنيها هنا هي عملية جلب ما تثيره الإشارة الثقافية عبر الذاكرة، وليست ما يعنيها " ديورنج" بأنها عملية تاريخية تتصل بهوية الأفراد وعلاقة الماضي بالحاضر في تشكيل وعيهم المعاصر وأشياء أخرى. للتوسع ينظر: سايمون ديورنج، الدراسات الثقافية - مقدمة نقدية، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، ص ص (٩١- ١٠٤)، سلسلة عالم المعرفة، ع٤٢٥، يونيو ٢٠١٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

[٢١] نسب ابن الأثير هذا البيت إلى كثير عزة ونسبه آخرون إلى غيره، ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ص٣٤٠-٣٤٢، ج١، د. ط، د. ت، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة.

أما عبد القاهر الجرجاني فلم ينسبه إلى أي من الشعراء في دلائل الإعجاز، إن لم تخني المراجعة والتثبت، وسبب اختيار هذا البيت في سياق هذا البحث؛ أنه مثل جدلا كبيرا صدد مناقشة قضية اللفظ والمعنى قديما، وأسوقه هنا لتوافره على إشارة ثقافية ناصعة الدلالة ومعينة على استجلاء الفكرة.

[٢٢] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ص٢٢، د.ط، ١٩٩، دار المدني، جدة.

[٢٣] دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص ٢٦٥.

[٢٤] أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص١٠٩.

[٢٥] علاء عبد الهادي، شجن، ط٢، ٢٠٠٤، مركز الحضارة العربية، القاهرة.

[٢٦] يمكن لهذه الوحدة أن تتحقق من خلال بروز مفهوم عام رئيس تضمره عموم النصوص، أو من خلال محاور مفهومية متجانسة في عمومها، تشترك فيها مجموعة من تلك النصوص لتكون محورا مفهوميا بعينه من مثل (الظلم)، وتمثل مجموعة ثانية محورا مفهوميا آخر، من مثل (القهر)، وهكذا.

[٢٧] لأن صورة الثور المرشوق بالحراب تمثل إحدى أهم الرياضات الشهيرة في إسبانيا (مصارعة الثيران)، ولها شهرة عالمية لدى جماعة المتلقين.

[٢٨] جون بيير مونييه، المعرفة بالصورة: أو ما العلاقة بين الصورة والمعرفة، بحث مترجم لمونييه ضمن كتاب: صابر حبابشة، قضايا في السيمياء والدلالة، ص٣١، ط١، ٢٠١٥، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن.

[٢٩] ينظر: حلمي سالم، الراهب الأصل والفصل، مجلة الثقافة الجديدة، عدد ٢٥٣، أكتوبر- ٢٠١١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة، القاهرة.

[٣٠] حلمي سالم، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٤، ص٣٢١، ٢٠١٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة، القاهرة.

[٣١] يتجاوز مفهوم الإحالة هنا مفهومها النحوي من حيث هي قبلية أو بعدية إلى كونها "الخطاب وما يحيل عليه حضورا أو ذكرا والمتخاطبين والمخزون الذهني الذي يعتقد المتكلم توافره لدى المخاطب إبان التخاطب"- أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة (دراسة في الوظيفة والبنية والنمط)، ص٧٨، ط١، ٢٠١٠، منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، دار الأمان (الرباط).

[٣٢] أمل الجمل، اللغة السينمائية في الأدب – دراسة مقارنة بين تاركوفسكي وشريف حتاتة، ص٢٢١، ط١، ٢٠١٤، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

[٣٣] المقصود بالتخيل الابتكاري حسب "أحمد عزت": "جمع عناصر متباينة من إحساسات مختلفة لتأليف مجموعات جديدة جامعة للمعاني والصور، [بعبارة أخرى] التخيل محاولة تصورية ذهنية لاستعادة النفس الأشياء الغائبة" ليست كما هي بل بابتكارها، عن: سمير إبراهيم العزاوي، التفكير السيميائي وتطوير مناهج البحث الإبلاغي المعاصر – دراسة في اللسانيات المقارنة، ص١٩٧، ١٩٨، ط١، ٢٠١٥، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن. والتعريف مأخوذ عن: أحمد عزت، أصول علم النفس، ص٢٦٢، ط٥، ١٩٦٣، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

[٣٤] سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية - آفاق جديدة، مرجع سابق، ص٢٣٨.

[٣٥] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ينظر: ص (٤،٥)، ج٢، د.ط، ١٩٣٩، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر.

[٣٦] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص٣٣، ط٧، ٢٠٠٥، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء.