جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

نسق الضّوء في ديوان "مُمْسِكًا بِرِيشَةِ عُصْفُورٍ" للشّاعر التّونسي عبد الفتّاح بن حمودة: قراءات سيميائية مجهريّة

إعداد
محرز راشدي
أستاذ مختص في الخطاب الشعري العربي الحديث

(العدد السابع والثلاثون)
(الإصدار الثاني .. مايو)
(١٤٤٥هـ - ٢٠٢٤م)

علمية- محكمة- ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

نسق الضّوء في ديوان "مُمْسِكًا بِرِيشَةِ عُصْفُورٍ" للشّاعر التّونسي عبد الفتّاح بن حمودة: قراءات سيميائية مجهريّة

محرز راشدي
المعهد العالي للعلوم الإنسانيّة، جامعة تونس المنار، تونس
البريد الإلكتروني: Rachdimehrez@yahoo.fr

الملخص:

شهدت الممارسة الشّعرية العربيّة تطوّرًا ملحوظًا في مستوى المرجعيّات وعلى صعيد الأشكال والأنساق الموظَّفَة، مثلما عرفت تحوّلًا من عتبة المشافهة والإنشاد إلى مدْرج الكتابة والاهتمام بهندسة النّصوص الإبداعية على الورق. وهذا التّغيير الكبير تناسبَ مع تجريب أدوات مهاجرة من فنون وأنساق جمالية مجاورة مثل الفيلم والمسرح والنّحت والرّسم وغير ذلك، ولقد انخرطت التّجربة الشّعرية التونسية في هذا الخط الحداثيّ، ومن الأدلّة على ذلك الطّريق الذي فتحه الشّاعر عبد الفتاح بن حمودة وسار فيه. إذْ عمد إلى الكتابة وإعادة الكتابة، في سعي إلى بناء هوية إبداعيّة متميّزة، ولقد تحقّق له مطلبه بفضل الأدوات والتّقنيات والرّؤى التي استدعاها وأغنى بها قصيدة النّثر، من بين أدوات الكتابة التي ساهمت في صياغة تجربته، وأعلنت عن علوّ شأنها، نذكر استعارة الضّوء المنتشرة في تضاعيف قصائده من خلال مفردات كثيرة ومتنوّعة، مُعبّرة عن الاستعارة المذكورة، وجاعلة منها نسقًا في الكتابة، ونظامًا من أنظمة بناء المعنى وتشييد الدّلالة، ولتقفّي المسارب والكوى الضّوئيّة التي يرسمها الشّاعر ويخطّط لها ويجلّيها في النّسيج النصّي، ارتأينا وجهةً منهجية مخصوصة، تكتفي بالبحث في عتبات النصّ الشّعري، وتفحص مواقع الابتداء والاختتام في القصائد، مع حرصٍ على عدم السّقوط في الاختزال الّذين يمكن أن ينتج عن مثل هذه القراءة المجهريّة. بالإضافة إلى جعل الدّرس النّقدي مفتوحًا على معارف مختلفة منها اللّساني والفلسفي والأسطوري، نظرًا إلى أنّ القصيدة الحديثة عمومًا قصيدة مثقّفة، مستفيدة من فنونٍ ومعارف إنسانيّة على قدرٍ كبيرٍ من التنوّع.

الكلمات المفتاحية: نسق، الضوء، ديوان، ممسكا بريشة عصفور، قراءات مجهرية.

The arrangement of light in the collection "Holding a Bird's Feather" by the Tunisian poet Abdel Fattah Ben Hamouda: microscopic semiotic readings

Mahrez Rashdi
Higher Institute of Human Sciences, University of Tunis El Manar, Tunisia
Email: Rachdimehrez@yahoo.fr

Abstract:
Arab poetic practice has witnessed a remarkable development in the level of references and in terms of the forms and patterns employed, as it witnessed a shift from the threshold of orality and chanting to the level of writing and interest in engineering creative texts on paper. This great change corresponded to the experimentation with immigrant tools from neighboring arts and aesthetic styles such as film, theatre, sculpture, painting, etc. The Tunisian poetic experience was involved in this modernist line, and evidence of this is the path that the poet Abdel Fattah Ben Hamouda opened and followed. He decided to write and rewrite, in an effort to build a distinct creative identity, and his goal was achieved thanks to the tools, techniques, and visions that he summoned and enriched with in the prose poem. Among the writing tools that contributed to formulating his experience and announced its superiority, we mention the metaphor of light spread throughout Multiplying his poems through many and varied vocabulary, expressing the aforementioned metaphor, and making it a system of writing, and a system of constructing meaning and constructing connotation, and to trace the paths and slits of light that the poet draws, plans, and highlights in the textual fabric, we saw a special methodological approach, which suffices with searching in the thresholds. The poetic text, and examine the beginning and ending locations in the poems, being careful not to fall into the reductionism that could result from such a microscopic reading. In addition to making the critical lesson open to different knowledges, including linguistic, philosophical, and mythological, given that the modern poem in general is an educated poem, benefiting from human arts and knowledge of a great deal of diversity.

Keywords: Pattern, Light, Collection, Holding a bird's feather, Microscopic readings.

المقدمة:

تُنبئ المصادر العربيّة والغربية القديمة عن كون العمليّات الشّعرية في القديم كانت تمرّ عبر قناة السّماع بدرجة رئيسة وأصيلة. فيهيّئ القومُ المنابر للإنشاد الشّعري الذي تستقبله الآذان، وتصدح به أفواه القوّالين، وتتلقّفه الجماهير الحاضرة للسّماع والإصغاء والتّفكيك بصفة لحظيّة. لذلك اعتمد الشّعراء في بناء الكلام على بلاغة البيان، وتوسّلوا في إجرائه أدواتٍ وتقنيّاتٍ تخدم المقام السّمعي، وتعمل على شدّ الحضور.

وبفعل التّحولات الصّناعية الكبرى، والتطورات الهائلة التي شهدتها الإنسانيّة، والجنوح إلى العصرنة والتّمدين إلى بلغت المدن إبّان العصر الرّأسمالي مرتبةً مُفزعة من التوحّش، حدثت انعطافة عنيفة نحو جارحة العين واشتغال حاسّة البصر، خاصّة أنّ المدن الحديثة، تطفح بعلامات بصريّة لا تحصى ولا تعدّ، تتجلّى في مستوى إشارات المرور، واللافتات الإشهارية، واللوحات الإعلانية، والشاشات العملاقة، وهلمّ جرّا.

لا ريب أنّ ما يجري على أرض الواقع من انزياحات جذريّة، سيكون له الأثر البالغ على الفنون والآداب وجميع المُنتجات الثقافية.

وبما أنّنا نتعامل مع الجميل الشّعري تحديدًا، فإنّ هذا الفنّ قد تكيّف مع التّطورات التقنية الحاصلة، وتشابك مع الفنون المتاخمة والمجاورة، ممّا أثمر ممارسات شعريّة مُستفيدة من العلامات الطّباعية، والرّسوم الأيقونيّة، والاستعارات التصوّرية التّجسيدية، والدوالّ المهاجرة من الحقول البصريّة، وتوظيف كلّ ذلك في صور مرئيّة مخصوصة.

ولئن سيطرت على الرّؤية الفنّية نزعة تجريدية أو مناخات عاطفية في سياق شيوع خلاصات فلسفية مثاليّة تعلي من قيمة العقل، وتثمّن النّفس، وفي المقابل تحتقر الجسد، وتزدري عالم الحواسّ والمحسوسات، فإنّ ثورات فلسفيّة لاحقة، (الظّاهراتية على وجه التّحديد)، ستعيد الاعتبار للجسد، وستحسب الإقامة

الجسديّة في العالم هي الأصل، والفكر المحسوس لا يقلّ أهمّية عن الفكر المجرّد. والشّاعر المُعاصر استفاد من تنافذ المعارف والعلوم الإنسانيّة، وكشف عن كونه مثقّفًا يقصد المخبر الشّعري، وفي جرابه مراجع نظريّة مهمّة، وأدوات عمل لا يستهان بها، لذلك لا عجب أن يتصادى مع الجسدنة ويطلّ من شرفات حواسّية مختلفة ليتمثّل العالم والموجودات والأشياء. إنّه «يطوّع بصره وسمعه ولمسه وذوقه وشمّه لإدراك المحسوسات الّتي يعجّ بها هذا الكون، ولإدراك العلاقات المتغيّرة التي تربطها والأثر الذي تخلّفه هذه العلاقات». (١)

التّقاطع بين فنّ الشّعر ومختلف الفنون البصريّة والمرئيّة يحتّم التّبئير على شبكةٍ من المفردات الدالّة والحاسمة في صلة بالمبحث. على رأس القائمة "العين"، إذ إنّها آلة تنفيذيّة محوريّة، والمسؤولة الرّئيسة عن الإجراءات الفنية المُنفّذة صلب النّصوص الشّعرية المُنجزة. والمُجيبة بطريقة صريحة أو ضمنيّة عمّا تحقّق في مستوى البنية البصريّة الّتي تسوس التّخطيط الشّعري وما يرشح عنه من معمارٍ فنّي.

فإذا كانت التّجارب الشّعرية الكلاسيكيّة راجعة بالنّظر إلى جارحة "الأذن"، وتابعة للإدارة السّمعية، فإنّ التّجارب الشّعرية الحديثة والمعاصرة، ومنها قصيدة النّثر باعتبارها العدول الأعنف، باتت منوطة بالعين، ومتحرّكة في مجالات بصريّة، ذلك أنّ العين هي آلة الشّعر المرئيّ، صلب حضارة تشهد مدًّا من الصّور لا جزر له، ووقتئذٍ «تكون القصيدة الحديثة، قصيدة النّثر، تجلّيًا من تجلّيات عصر حضارة الصّورة» (٢).

النّظرُ في دَرَجِ البصريّة يفضي بنا إلى التّحديق في الفنون البصرية، وفي التّقاطعات الحاصلة فيما بينها. إذْ يُفهم التّشابك مع الرّسم والسّينما والمسرح في نطاق رؤية فنّية شمولية قطعت مع الأنساق المغلقة والمنطق الحدّي المتصلّب، وتصالحت مع المجالات والحدود الرّجراجة والمتحرّكة، الأمر الذي انعكس إيجابًا على الممارسات النصّية الشعرية، ودفع العمليّات النقدية نحو توسيع القراءات

وتجديد الأدوات. فالشّاعر المُبدع، يتملّى بدوره الآلة الفنية التي بحوزته، ويعمد إلى تطعيمها وتشذيبها وتطويرها، بما يخدم رؤيته، ويُجلّي وعيه الجماليّ، فينكبّ على توظيف استعارات الابتكار، المعطوفة على المخيّلة الخلّاقة، ويناكف ما استطاع استعارات الاستعمال، المحسوبة على الخلايا اللّغوية الميّتة.

إنّه «يُطالب اللغة حال الكتابة بأن تبتكر من الألوان ودرجات الألوان ومن الظّلال ودرجات الظّلال، ومن الخطوط والكتل ونسبتها، ما يقود الحواسّ إلى الكشف عن وجدان العالم». ومن ثم أردت تطبيق ذلك على مدونة شعرية تونسية معاصرة، فجاء بحثي بعنوان:

(نسق الضّوء في ديوان "مُمْسِكًا بِرِيشَةِ عُصْفُورٍ" للشّاعر التّونسي عبد الفتّاح بن حمودة: قراءات سيميائية مجهريّة)

هذا، وقد جاء البحث إلى هيكل أكاديمي على النحو الآتي:

التمهيد: اصطلاحات مؤسسة: القصيدة المركّبة–البنية البصرية–المشهد–القراءة المجهرية.

المبحث الأول: القراءة المجهرية الأولى: النص المصاحب.

المبحث الثاني: القراءة المجهرية الثانية: الاستهلال الشعري

المبحث الثالث: القراءة المجهرية الثالثة: القفلة الشعرية

الخاتمة.

التّمهيد: اصطلاحات مؤسّسة

استفادة الممارسات الشّعرية الحديثة والمعاصرة من مفردات المجال البصريّ وتقنياته اقتضت من الخبرة الجماليّة أن تحفّز مفاهيم إجرائيّة متنوّعة المصادر، من ذلك الصّورة التّشكيلية، واللّقطة الشّعرية، والمنظور، وإدارة الكاميرا، والعدسة الشّاعريّة، والهندسة الدّيكورية، والشّاعر الدّيكوريست، وتوزيع الأضواء، والمونتاج الشّعريّ، وغير ذلك كثير.

ولعلّ مفهوم "القصيدة المركّبة" الذي اشتقّه أبولينير (Apollinaire) [٣] يصلح لتأدية معنى التّنافذ الفني وتقاطع الأنواع الأدبية في مصهرة النصّ المفرد، فهي «تشبه صفحة في جريدة يوميّة تلتقي العينُ فيها بأشياء مختلفة في وقت واحد، أو فيلمًا تتجاور فيه الصّورة إلى جانب الصّورة» [٤].

ففي مثل هذه القصائد، تتراجع المنبريّة، وتضمر الخطابيّة، وتتقلّص الزّخارف البلاغيّة، لتحلّ محلّها معالجات بسيطة ودقيقة لأفكار في غاية الالتباس. وكأننا بالشّاعر المبدع بمنزلة المهندس المعماريّ أو البنّاء الذي يرفع السّقالات ويتدرّج في تشييد عمارته الفنّية لبنة لبنة وفق حسابات مضبوطة، تعفيه وتنزّهه عن التّهويمات والانثيالات العاطفية.

بالإضافة إلى ما سبق، نعرّج على مفهوم آخر يتّصل بالبنية البصريّة، ونعتقد أنّه مهمّ في مقاربة الممارسات الشّعرية الحديثة، ونعني بذلك "المشهد" في النصّ الشّعريّ، الذي نجد له رديفًا في مُفردتي "منظر" و"مرأى".

ينتمي مصطلح (مشهد) إلى الفنّ المسرحيّ على وجه الأصالة والتّأثيل، ثمّ انتقل إلى الرّواية والشّعر، وهو قطعة مستمرّة من الحركة تقع في منظر واحد من مسرحيّة أو أغنية مصوّرة أو فيلم سينمائيّ، وفي النصّ الشّعريّ يصنع الشّاعر من معادن الكلمات مشهدًا متحرّكًا بمستطاع القارئ رؤيته بمخيّلته. ويرتبط المشهد ارتباطًا متينًا بالحوار وبالمكان، فتختلف المشاهد باختلاف الحوارات والأماكن.

فالكلمات التي تحفّز الخيال، هي القاطرة الّتي تجرّ المشاهد والمناظر، وهي المهماز الذي يوقظ المتلقّي من غفوته، ويشحن فيه طاقة الإبصار ومشاهدة اللقطات واللوحات الفنية.

بذلك، تغادر الكفاءة القرائيّة مناطق الخطّية والزّمانية، لتستوي قدرة قرائيّة وتأويلية فضائيّة تزامنيّة (قانون التّواقت بدلا من قانون التّعاقب)، بل إنّ الكتابة الشّعرية خالقة المشاهد تجبر القراءة على التعدّد والتّناسل، إذ إنّ «المناظر الّتي تخلقها حتّى وإن كان أصلها قطعة من الحيّز التّاريخيّ فلا تكفّ عن التّوالد من قراءةٍ لأخرى». [٥]

وإذا علمنا أنّ قصيدة النّثر بوجه عامّ تعتمد سجلّات لغوية يوميّة وبسيطة، منتزعة من أفواه السّابلة، وتوظّف اللّهجات المحلّية في بعض الأحيان، فإنّ هذا المعطى اللّغويّ التّداوليّ يدعّم المشهديّة في النّصوص، ويسوّغ إيلاءها العناية والنّظر.

عملُ المشهد/ المنظر/ المرأى في النّصوص الشّعرية جعل الشّاعر الحديث والمعاصر مُجبرًا على التمكّن من عديد الحرف، إذْ تقتضي منه الفعالية الشّعرية أن يؤدّي أدوارًا جانبيّة وإضافيّة، تبرهن على انتمائه إلى عصر الصّورة، وتقدّم الحجّة على كفاياته التّقنية المتعدّدة. لذلك لا يفوتنا الحديث عن الشّاعر الدّيكوريست الذي ينظّم الممارسات الحواريّة بنجاعة، فيختار الشّخصيات، ويمنحها القدرة على التّخاطب وإنجاز الكلام، ويمرّ إلى التّوضيب الرّكحيّ، وما يتّصل به من إجراءات تفصيليّة مهمّة. إنّه «يحاول أن يؤثّث الفضاء الذي يتحرّك فيه الفاعلون ويوضّب الرّكح ويتحكّم في الإضاءة ويختار الأزياء» [٦].

في علاقة وطيدة بمبحثنا، يُردّ الاهتمام المُضاعف بالدّيكور الشّعري إلى طغيان الصّورة المرئيّة، وإلى انتشار التّفكير البصريّ. يقول أثير محمّد شهاب: «الاهتمام المُتزايد بالأشياء أفضى إلى محاولة تأسيس مصطلح (الدّيكور

الشّعريّ) عن طريق التّفكير باللّغة بصريّا، أي تحويل المادّة اللّغوية ـ عبر الإدراك . إلى علاقات مادّية، تشترك في تكوين تفكير بصريّ عبر لغويّ» (٧).

فالعناصر التّكوينيّة للصورة الشّعرية العمدة فيها مجسّدات ومشخّصات بصريّة تسهم في بلورتها الأزياء والأثاث، والإضاءة، والمكياج والألوان. خاصّة في ظلّ الأهمّية البالغة التي يحظى بها الدّيكور الشّعري، وهو المشدود وثيقًا إلى الإدراك البصريّ، والمقدود من علامات بصريّة على وجه الأساس.

المركزيّة التي تتمتّع بها الدوالّ البصريّة لا تنفي التّعاون مع غيرها من العلامات مثل السّمعية والشّمية والذّوقية، فهي تلتقي في فضاء مشترك لتسهم في التّأثيث الدّيكوري وترفع من جدواه.

من المصطلحات الإجرائيّة الأخرى التي تندرج ضمن البنية البصريّة العميقة المتحكّمة في التّصميمات الشّعرية الحديثة، مصطلح "الصّورة التّشكيليّة". لقد تواتر هذا الاصطلاح في كتابات النّاقد محمّد صابر عبيد، ولم يخف الرّجل توجّسه من احتماليّة وقوع المتلقّي في خلطٍ بين الفنّ التّشكيليّ الخالص والقول الشّعري. ويقترح مسوّغاتٍ لإجرائه هذا المصطلح المهاجر من الفنّ البصريّ (الرّسم والنّحت) إلى الفنّ القوليّ (الشّعر) يقول بموجبه: «شئنا أن نصطلح على تلك المجموعة من الصّور- الّتي تعتمد في بنائها على عناصر تشكيليّة محض، كاللّون بقيمه المباشرة وغير المباشرة، والضّوء، والعتمة، والظلّ، واللّوحة . بمصطلح "الصّورة التّشكيليّة" المتبلورة في القصيدة من خلال الإيحاء الذي تبثّه هذه العناصر» (٨).

فالصّورة التّشكيلية تنتمي إلى أفق شعريّ بصريّ، وهي تنهض على المزج بين الذّهنيّ والحسّي، وعلى ضيافة القيم الضوئية، والمدارج اللّونية، الّتي تستقطب القراءة السّيميائية، وتُنشّط التّدلال (التعدّد الدّلالي).

على مقربةٍ من هذا المصطلح نجد الصّورة السّينمائيّة، وهي من جانبها، بناء شعريّ مشهديّ، ينحرف بنظام التلقّي من التقاط الذّبذبات سماعًا، إلى تملّي

المقروء ومعايشته مشاهدةً، أي نكون إزاء القارئ المشاهد المفتوحة عيناه على مخازن الدّلالة غير المتناهية، والآخذ في تدبّر الثّروة الدّلالية المتراكمة. يُطلبُ من هذا المُشاهد، ليبرهن على تمثّله للقصيدة البصريّة، وليقيمَ الدّليل على حذقه القراءة الشّعرية باستراتيجيّات ومفاتيح حادثة، أن يرصد «مكوّنات هذه الثّروة داخل الصّورة السّينمائية من ديكور، وكادر وإضاءة وظلّ.. وغير ذلك من لوازم البنية البصريّة» (٩).

وقوفنا عند بعض المصطلحات ضمن البنية البصريّة العميقة التي تنتظم التّصاميم الشّعرية الحديثة والمعاصرة، ليس بذخًا معرفيّا، بل حتّمته الضّرورة البحثية، المعرفيّة والمنهجيّة، ذلك أنّ تشريح المصطلحات والمفاهيم يُمكّن من السّيطرة على الخطاب، ويجنّب مزالق السّقوط في السّردية المجانيّة. هذا التّجمّع الاصطلاحي الذي عاينّا، بوصلته حاسّة البصر، وشرفة إطلالته جارحة العين. وهي شرفةٌ تُفتح على النّور والضّوء، وتدرك المعنى وتمتلئ بفائض الحقيقة وبزائد المعنى، إدراكًا ضوئيّا مخصوصًا.

يتدرّج بنا تدبّر بصريّة الوعي الشّعريّ نحو أطروحة مهمّة مؤدّاها أنّ كتابة الضّوء مشدود حبلها السرّي إلى حاسّة البصر. فالآلة البصريّة على درجة عالية من الأهمّية ومن المركزيّة، وهي القناة النّورانية والضّوئية أوّلا وبالأساس. ويبدو أنّ العلامات الضّوئية، على اختلاف التّسميات، وعلى تدرّج القيم، مكّون رئيس من مكوّنات الصّور الشّعرية المُستحدثة، والمتكيّفة مع الفنون المتاخمة، والمستفيدة من تقانات في الكتابة الأدبيّة مستجدّة.

والأرجح أنّ قصيدة النّثر، بوصفها التجلّي الشّعري الأخطر في مستوى الهدم والبناء، وتحطيم العلاقات المتعارفة، وابتكار صلات صادمة في مستوى رؤية العالم، ترشّح عمليّة التّخييل والتّصوير، لتقود العمليّة الشّعرية نحو مناطق الخطر، وباتّجاه حقول الألغام، فإذا بالكتابة تتخللها الصّدوع والتشقّقات وتسري فيها الغرابة والغياب، وإذا بالقراءة متردّدة ومتعطّلة بفعل التّشويش والإلغاز

والإرباك، حتّى أنّ بعضهم، في سياق اهتمامه بالصّورة الشّعرية في قصيدة النّثر، يقول: «تظهر الصّورة بمثابة المنشور الضّوئيّ الذي يتمّ به التعرّف على ألوان الطّيف» (١٠).

بناء على ما سبق، تتجلّى الفعالية التّصويرية تجلّيا عاليًا في الخطابات الشّعرية من ناحية، وهي فعاليّة تصويريّة ضوئيّة حاضرة بقوّة في المنجز الشّعري لعبد الفتّاح بن حمّودة (إيكاروس) (١١) من ناحية أخرى، ويبدو أنّها ترتبط بجمهرةٍ من القيم والعواطف والهواجس والتّساؤلات التي سيقع فيها نظر وتحليل.

إنّ معاشرتنا للمجاميع الشّعريّة الإيكاروسيّة (نسبة إلى إيكاروس، اللّقب الأسطوري الذي نزعه صاحبنا على نفسه)، ونظرنا الفاحص والمدروس في ديوان "ممسكًا بريشة عصفور" (١٢) على وجه الخصوص، أفضيا بنا إلى توقيع ملحوظة مهمّة، هي بمنزلة القانون الذي يسري على مختلف المتون الإبداعيّة، مفادها أنّه توجد كلمات متواترة ومتكرّرة بصفة ملحوظة، هي الخيط الذي يتمسّك به القارئ فيوصله إلى الخطّ الفكري أو الفلسفي النّاظم للعمليّة الشّعرية برمّتها والمُهندس لمناخاتها وأبعادها.

لذلك يجمل بالباحث أن يبحث عن قوّة الكلمة أو الكلمات المفاتيح في المُنجز الشّعريّ من أجل العثور على طرقات الدّلالة ونوافذ التّفكير والتّساؤل. يقول بودلير (Baudelaire) في السّياق ذاته: «ينبغي علينا لكيْ ننفذ إلى روح الأديب أن نفتّش عن الكلمات التي يكثر استخدامها في أعماله، إنّ الكلمة تكشف عن الفكرة التي تتسلّط عليه» (١٣).

ولتقفّي المسارب والكوى الضّوئيّة التي يرسمها الشّاعر ويخطّط لها ويجلّيها في النّسيج النصّي، ارتأينا مسارًا منهجيّا مخصوصًا، هو عبارة عن ثلاث قراءات مجهريّة، أي قراءات مُصغّرة (Microlectures) تنظر في النّصوص الدّنيا، وتهتمّ بمناطق جماليّة محدّدة، فتبحث في محيط النصّ الشّعري، وتفحص مواضع الابتداء والاختتام في القصائد، مع حرصٍ على عدم السّقوط في الاجتزاء

والابتسار اللّذين يمكن أن ينجما عن مثل هذه المقاربات، بالإضافة إلى جعل الدّرس النّقدي مفتوحًا على معارف مختلفة منها اللّساني والفلسفي والأسطوري، نظرًا إلى أنّ القصيدة الحديثة عمومًا قصيدة مثقّفة، متشبّعة بمعارف ومنجزات متعدّدة المشارب.

المبحث الأول: القراءة المجهريّة الأولى: النصّ المُصاحب

النّصّ المصاحب هو النصّ المحيط أو المحيط النصّي في دراسات أخرى، وهو المقابل لـ Péritexte في اللّسان الفرنسي، ولـ Peritext في اللّسان الإنجليزي. ويحوي كلّ العناصر النصّية أو العلاميّة أو الشّكلية المحيطة بالنصّ المستهدف بالنّظر والدّرس، داخل محيط الكتاب. من هذه العناصر نذكر «العنوان والعنوان الفرعيّ والإهداء والتّصدير والتّنبيه والمقدّمة والحاشية والهوامش والعناوين الدّاخلية والملحق النّقدي ومقدّمة النّاشر والرّسوم والتّعريف بالمؤلّف وعنوان السّلسلة الأدبيّة وقائمة أعمال المؤلّف وآراء النقّاد...» (١٤).

- **عتبة المؤلّف:**

تتعيّن هوية المؤلّف الشّاعر "عبد الفتّاح بن حمودة" باعتباره مُنتج الخطاب الشّعري والمسؤول الاجتماعي والواقع بين النصّ وخارج النصّ.

هذه العلامة النصية أو الكتلة الخطّية المحيلة على اسم الشّاعر تنبّه القارئ إلى صاحب النصّ والمالك الحقيقيّ للأثر الفنّي. فالتّسمية مرتبطة بالحالة المدنيّة للشخص الواقعيّ، وبالمنزلة الثقافية والأدبية التي يحظى بها بصفته الشّاعريّة.

لكن بالنّسبة إلى المدوّنة المنظور فيها بحثًا، نلاحظ أنّ عتبة المؤلّف تنقسم إلى مستويين: مستوى حقيقيّ أشرنا إليه بإيجاز، ومستوى مجازيّ استعاريّ موضوع بين قوسين يتمثّل في العلامة النصّية (إيكاروس). هذه الكتلة الخطّية المُستعارة والمنزوعة على الذّات الشّاعرة، إنّما هي مقتبسة من الخزّان الميثيولوجي اليوناني، لغاية في نفس الشّاعر.

هـذا القنـاع الأسـطوريّ يسـتدعي إلـى خبرتنـا الجماليّـة شخصـيّة مـن الشّخصيات الأسطوريّة اليونانيّة ماثلة في "إيكاروس" Icare. إذ حدّثت السّردية الأسطوريّة أنّ "إيكاروس" تمكّن من الفرار من السّجن بفضل جناحيْن شدّهما إلى جسده بالشّمع. بيد أنّه سقط في البحر بعد فترة قصيرة لأنّه أفرط في التّحليق عاليًا ممّا جعل أشعّة الشّمس تذيب شمع جناحيْه.

إذن هذا الدالّ الأسطوري المتمحّض للاسميّة على سبيل الهجرة الاستعاريّة يضعنا في مدرج الإنسان الأرقى الذي ينشد السموّ والارتفاع من خلال رمزٍ شمسيّ نورانيّ يشدّ الكتابة إلى العموديّة، (١٥) ويجعل الحقل الدّلاليّ متشكّلا من سجلّات الطّيران والتّحليق والإضاءة والتّسامي.

من النّاحية الرّمزية، يرمز "إيكاروس" Icare إلى العقل المجنون والخيال الضالّ، ويجسّد البنية النّفسية المنحرف بها نحو التهيّج العاطفي والحماسة الوجدانيّة والغرور. إنّه يرمز في الوقت نفسه إلى الإفراط والتهوّر، بمعنى أنّه يمثّل تحريفًا مُزدوجا: للرّأي وللشّجاعة. (١٦)

هذا القناع الأسطوريّ بحمولته الدّلالية والرّمزية يتناسب مع كتابة قصيدة النّثر باعتبارها عدولا عنيفًا عن السّمت الفنّي المُكرّس، وجنوحًا نحو كتابة متحطّمة، وكتل خطّية متصدّعة، واحتفاءً باللامعقول في صيغه الحلميّة والجنونية والهذيانيّة، وتوتّرًا دراميّا بين منزلة أرضيّة جاذبة، ومنزلة سماويّة غاوية.

- **عتبة العنوان الخارجيّ:**

يحمل الكتاب الشّعريّ الذي نوليه شطر النّظر عنوانًا دالّا هو "ممسكًا بريشة عصفور". ويردّ الاهتمام بالعتبات ومنها العناوين الخارجيّة والدّاخلية، والرّئيسة والفرعيّة، إلى الدّرس النّقدي الحديث الذي أبدى اهتماما بالنصوص الموازية والمحيطة، إذ لا يرد علينا النصّ عاريًا.

إنّ العنوان مثلما يقول ليوهوك، هو: «مجموع الدّلائل اللّسانية من كلماتٍ وجملٍ وحتّى من نصوصٍ قد تظهر على رأس النصّ لتدلّ عليه وتعيّنه وتشير لمحتواه الكلّي ولتجذب جمهوره المستهدف» (١٧).

لا شكّ أنّ اختيار عنوان كتابٍ شعريّ برمّته ليس بالأمر الهيّن، ولا بالعمل العشوائيّ. لذلك رأينا "عبد الفتّاح بن حمودة" في عتبة الإهداء – وهي رواق آخر من أروقة جولان القراءة، والعبور من خلالها إلى المتن الشّعري – يقول: «إلى الصّديق الشّاعر "جوان تتر" الّذي اختار عنوان هذا العمل الشّعريّ» (١٨). بناء على ما تقدّم، ندرك أهمّية العنوان بالنّسبة إلى الشّاعر. هذا العنوان، إن صحّت العبارة، هو عمل يد ثانية، صادق عليه المؤلّف وثبّته ليكون نصًّا مصغّرًا ومكثّفا يضمر أكثر ممّا يصرّح، ويوحي دون أن يبوح. تُحرّك هذا الشّاغل العنوانيّ قوّة خبيئة، قد تكون ثقافيّة حاضنة لتصوّرات الشّاعر ورؤاه، وقد تكون تقنيّة منوطة بالبنيات الإيقاعية والتّشكيلات التّركيبيّة المشهديّة، وقد تكون نفسيّة ذهنيّة مرتبطة بكيان الذّات المُبدعة.

نحويّا وتركيبيّا قام العنوان على ثنائيّة الإضمار والإظهار: فسقطت النّواة الإسناديّة، وحضر المتمّم في صيغة شبه إسناديّة منصوبة على الحاليّة (مُمسِكًا...). وتكوّن العنوان من مفردات دالّة هي على التّوالي: ممسكًا / بـ / ريشة / عصفور.

نستحضر من خلال الدالّ العنوانيّ الأوّل (ممسكًا) فكرةً هيدغيريّة تعود إلى اهتماماته الرّائدة بشعر هولدرلين وريلكه، مفادها أنّ الشّعراء في هذا العصر الشّحيح، عصر الإفلاس العاطفي، والانحدار القيميّ، يمسكون بأثر المقدّس، ويشهدون على هشاشة الكينونة الإنسانية، ويوجّهون الفانين نحو طرق الخلاص.

إنّ الشّاعر وهو يقف على أطلال الإنسانيّة، ويعاين الخراب والأنقاض، ويجرفه طوفان من النُّشار والخيبات والنّفايات، يبقى قابضًا على جمرة الشّعر بكلّ ما أوتي من عزمٍ. يقول عبد اللّطيف الوراري: «هذه الرّيشة هي ما يحرص

الشّاعر على أن يكتب بها، [...] ليقتفي شهوات العصفور الذي يضرب بجناحيْه فوق الأعناق المشرئبّة، فيما النّيران تحاول أن تتخطّفه.» (١٩)

من جهتنا نذهب إلى كون التمسّك بريشة عصفور، ينمّ عن وعي فلسفي وفنّي بهشاشة المنزلة الإنسانيّة، والشّاعر بصفته مثقّفا عضويا منذور لكتابة هذا الارتجاج ولإعادة الاعتبار واللغة للكائن المسحوق والمهجور في ظلّ استفحال قيم الكسب والمادّة والنّجاعة وهيمنة الآلة الرّأسمالية الكاسحة.

من ناحية أخرى، توحي عبارة (ريشة عصفور) بعمل الصّور الطّيرانية باعتبارها صورًا أصليّة في لا وعي الكتابة الشّعرية. إذ يطغى العنصر الهوائيّ، وينكشف النّزوع إلى العموديّة، ويطفو مبدأ الخفّة (٢٠) الذي يقارع قانون الجاذبيّة والثّقل. فيطلب الشّاعر الأسمى والأقصى، ويحاول أن يتخطّى الأركان المظلمة والزّوايا المعتّمة، ليدرك النّار المقدّسة ويستعيد الضّياء والتّوازن والإقامة في المركز. ولا غرابة في ذلك فالعصفور في منظور البعض استدارة صلبة وحياة مُدوّرة، أي أنّه يختزل معاني الانسجام والكمال والمركزيّة.

فإذا كان عنوان الكتاب الشّعري حمّال دلالات فيما يتّصل بالعموديّة والهشاشة والمركزيّة والبحث عن ضوء ينير الوجود ويملأ كيان الشّاعر، فهل العناوين الدّاخلية تشتغل وفق مناويل استعاريّة ضوئيّة؟ هل استدعاء المُنير والمُضيء صريحٌ أم متنكّر ومضمر؟ كيف يمكننا تجنّب القراءة الاختزاليّة المجحفة الرّاشحة عن مقاربة النّصوص الصّغرى والمجهرية؟

كلّ هذه الأسئلة نسعى إلى الإجابة عليها في سياق تدارس بعض العناوين الدّاخلية الدالّة.

- **عتبة العناوين الدّاخلية:**

لقد أكّدنا في غير مناسبة التّوظيف الضّوئيّ اللّافت في الكتاب الشّعريّ الموسوم بـ "ممسكًا بريشة عصفور"، حتّى أننا نكاد نقرّ بأنّ إيكاروس شاعر

ينتصر للخفّة، وأنّ القناع الدّرامي في ممارسته الشّعرية أضواء وظلال وصور تشكيليّة.

وفي إطار دراسة المصاحبات النصّية، تستوقفنا محطّة العنونة الدّاخلية. ذلك أنّ عنوان القصيدة بمنزلة الثريّا التي ترسل أشعّتها لتضيء الحقول المُظلّلة والمناطق المعتّمة والجيوب المتخفّية.

فالعنوان من مهامّه، الإغرائيّة، إذ يستدرج القارئ ويشدّه إلى الوليمة الرّوحية والبهجة الجماليّة من أجل القفز على عطش الكينونة وتحقيق الامتلاء بالمعنى. إنّنا نقف عند العنوان «باعتباره عتبة من عتبات النصّ، ومؤشّرًا من مؤشّرات القراءة يستدعي القارئ إلى نار القصيدة ويذيب عناقيد المعنى بين يديْه» (٢١).

نتخيّر دراسة بعض العلامات العنوانيّة التي لها صلة مّا بإشكاليّة البحث. حتّى يعاضد التّطبيق الجانب النّظريّ. من العناوين التي استوقفتنا "يوميّات الأعمى" (٢٢)، فهو من جهة البناء النّحوي ورد تركيبًا إضافيّا. أمّا المضاف (يوميّات) فهي مفردة تشير إلى لونٍ من ألوان كتابة الذّات بمقتضاه يسرد الكاتب يوميّاته ويؤرّخ لها. وأمّا المضاف إليه (الأعمى) فهي صفة ينزعها الشّاعر على نفسه. وهي تكثّف معاني الإعتام والظّلمات وانطفاء الأضواء والأنوار، وتشير إلى عطبٍ أصاب حاسّة البصر، وإلى كتابة بعضوٍ معطّل.

من هذا الرّواق ندلف إلى المتن النصّي، فنجده ينشر العنوان الذي ورد نصّا مطويّا، ويبني دلالات نصّية تقع في إحداثيّاته. فالشّاعر الأعمى يشغّل ملكات أخرى ثاوية ليستعيض بها عن خسارة البصر، فنصطدم بكتابة شعريّة معلّقة على الذّاكرة: (أتذكّر سنواتي الملساء/ أتذكّر الأشجار والغابات المصفّقة في الرّيح) والواضح أنّها ذكريات زمانيّة وأخرى مكانيّة موصولة بالغاب. لكنّ الخطاب الشّعري لا يسعفنا بذكريات ضوئيّة، وربّما مردّ ذلك إلى استحالة استعادتها، فـ «أصعب الذّكريات، المتجاوزة لأيّة هندسة يمكن رسمها، هو

محاولتنا أن نستعيد نوعيّة الضّوء، ثمّ يلي ذلك الرّوائح التي تتلبّث في الحجرات الفارغة..» (٢٣).

بالإضافة إلى ذلك يُمكن أن يُبنى الدالّ العنوانيّ على خدعة مضلّلة، ذلك أنّ العمى كثيرا ما اقترن في منظور الحكماء والأنبياء والشّعراء بقدرة بصيريّة تنبّئية بموجبها يتخلّى العارف عن عالم السّطوح والحسّ المشترك في مقابل استئناسه بنور القلب وبضوء البصيرة، فنراه يستهزئ بالآخرين لأنّهم هم العميان الحقيقيّون رغم محافظتهم على نور العين.

والأهمّ من ذلك، أنّ هذا النصّ المجهري (رأس القصيد) له أثر في بناء النصّ الأكبر (جسم القصيدة): في مستوى اختيار السجلّات اللغوية، والأساليب البلاغيّة، والمآتي الدّلالية. وآية ذلك أنّ العنوان محطّ النّظر (يوميّات الأعمى) يجعل قسمًا من القصيدة مبرمًا حول البحث عن أسباب الإضاءة: "من أين لي بفانوس شارع عالٍ

لأكتبَ تحت ضوئه كلماتٍ حمقاء

من أين لي بولّاعة كي أرسم أرنبًا برّيّا

وأشعلَ النّيرانَ في فمي (٢٤)

من العناوين الإضافيّة التي نستحضرها في هذه المنطقة البحثيّة، نذكر "الشّاعر والظلّ" (٢٥).

صيغ العنوان في بنية عطفيّة عناصرها معطوف عليه (الشّاعر) والأداة العاطفة (الواو) والمعطوف (الظلّ). تثير "الواو" إشكاليّة العلاقة: فهل نحن إزاء علاقة تلازم وتناسب، أم بصدد علاقة صدامٍ وتنافر؟ يُطرح هذا السّؤال في سياق راهنٍ شعريّ يعدّ التّناقض/ التّنافر قانونًا من قوانينه البنائيّة التي لا يُنكرها إلّا مُكابر أو جاهلٌ.

قبل أن نعقد الآصرة بين العنوان والقصيدة، نسجّل أنّ الشّعر كان يُحسب قديمًا في قائمة المعارف الأسراريّة، والشّاعر هو العارف بها وناقلها إلى النّاس.

بل إنّ الشّاعر الذي يسمّى عند الرّومان Vates كان شاعرًا ونبيّا وعرّافًا وساحرًا في آنٍ واحدٍ. أمّا لفظ "الظلّ" فهو ينصّ على ما يوجد بغيره، فهو القرين والتّابع. وهو يستدعي إلى أذهاننا أمثولة الكهف الأفلاطونية، حيث الظّلال نسيبة للخيالات والأوهام ونظيرة للزّيف، عكس الضّوء/ النّور الذي يرمز إلى الحقّ والحقيقة.

فهل سيحتفي الشّاعر بهذا الظلّ؟ وهل سيطمئنّ لهذا الوجود الشّبحي؟

تُفتتح القصيدة افتتاحًا هجوميّا، تتجلّى فيه ضراوة الكلمة الشّعرية، ويُشهر سيف الشّتيمة:

لماذا كنتَ سيّئًا

جاحدًا ولئيمًا

أيّها الظلّ السّفيه [٢٦]

ينبثق من تكتّل الصّفات (جاحد/ لئيم/ سفيه...) صوت شعريّ هجائيّ صارخٌ وحادّ، لا يُناور ولا يُداور. لكنّ انعقاد القول الشّعريّ حول ضمير المخاطب (أنت) يجعلنا نتردّد بين احتماليْن: احتمال أوّل بموجبه يفعّل المبدع تقنية المرآة، فنكون إزاء كينونة مشطورة، في ضربٍ من الحضور المزدوج، يوطّئ للمحاكمة الذّاتية، وإقامة حوار عدائيّ مع النّفس. واحتمال ثان، يكون فيه الظلّ ذلك الآخر الذي ترك في نفسيّة الشّاعر ثقبًا أسود تتدفّق منه المرارة والخيبة والإحساس بالخذلان، في ظلّ إقامة جحيميّة ميسمها الرّئيس الجدب والإدقاع والإفلاس القيمي والعاطفيّ. هذه الاحتماليّة تعزّز القراءة المتعدّدة وتخلّص النّصوص من قبضة الثّقافة الواحدية المُنهكة. وعلى حدّ عبارة علي جعفر العلّاق: «يحسّ الشّاعر المعاصر بغربةٍ ضاربةٍ وهو ينغمر في الحياة المستعرة بالأنانيّة، والافتقار إلى الألفة» [٢٧].

يواصل العنوان "الشّاعر والظلّ" في الاشتغال الانتشاريّ صلب النصّ الشّعري، إذ إنّ النصّ المجهريّ المضغوط ينفجر لتتقافز منه الشّتائم الشّعرية

والأوصاف السّالبة (قميء/ كريه) من أجل محاربة "المسيح الدجّال" والإجهاز على هذا الرّوح النّافي الذي يجوب الواقع ويتسلّل إلى حياتنا ويخترق جميع منجزاتنا بما فيها الفنية، ليشربَ البهجة ويُرسي التجهّم والتّجاعيد.

تنتهي القصيدة المذكورة بهجمة ضوئيّة خاطفة تذكّرنا بمعجزات السّحرة والأنبياء المخلّصين، الذين يعلنون الحرب على قوى الشرّ ويجابهون الظّلام. يقول الشّاعر: [٢٨]

تلك اليد البيضاء
التي هجمت عليك فجأةً
هي يدي الحُبلى بالضّوء.

معلوم أنّ اليد هي الآلة الإنسانيّة الأقدر والأذكى. فإن كانت "حبلى بالضّوء" خرجت من العاديّة وتأسطرت، لتستوي سيفًا مُضيئًا مسلولًا في وجه الزّيف والوهم والظّلمة التي تخنق الحياة وتحقنها بسموم الكدر والهرم.

هذه اللّحظات العنوانية الدّاخلية الدالّة، ترسو بنا عند عنوانٍ آخر هو "أبناء الشّمس" [٢٩].

ورد العنوان تركيبًا إضافيّا وفق بناء نحويّ غير مكتمل، فلعلّه المبتدأ الذي نلملم شتات خبره في بقيّة المنشور النصّي. هذه المنصّة الواقعة في رأس الصّفحة تخرجنا من وضع الطّمأنينة، وتدرجنا في وضعيّة قلقة علامتها الحيرة والتّساؤل المتناسل. إذ معلوم أنّ الكائن البشريّ مجبول من أديم الأرض، فهو طينيّ أرضيّ، ابتداءً وانتهاءً. لكنّ صاحب الخطاب يومئ من خلال نافذة العنوان إلى كائنات من معدن النّور والضّياء: الشّيطان مجبول من النّار، الملائكة مخلوقات نورانية، بعض الرّموز الأسطورية (إيكاروس/ بروميثيوس/ أبولون...) محسوبة على العموديّة والشّمسية والإضاءة.

تُستهلّ القصيدة بجمل شعريّة العمدة فيها الارتجاج والاحتمال:

ضربة الأبيض اللّانهائيّ

ضربة اللّازورد

ضربة فأس

ضربة طبل

ضربة سيف

أيّ الضّربات أحبّ إلى رأس الغول

رأسي

كأنّنا بالشّاعر يلعب إحدى ألعاب الحظّ أو يرمي رمية النّرد، والمقصد الاختيار من بين آلات جزّ الرّأس. يُفهم تحييد الكرة الرّأسية . مركز التّفكير، وإدارة النّظام ـ في سياق رؤية شعريّة عمدت إلى كسر المنطق وتمزيق شريعة الانسجام والتّحالف مع اللاوعي والجنون والأحلام والهذيان.

فهل تلقّى الرّأس في هذا المشهد الشّعريّ ضربة شمس عجّلت بنقل العمليّة الشّعرية من أروقة التّوازن العقليّ إلى مسرح العبث والاختلال؟

نلحظ أنّ الرّأس . هذا التّجريد الذي يختزل الهوية العاقلة في انبثاقة كرويّة . شهد تحوّلات عبّرت عنها لوحة أولى وصفيّة: (٣٠)

رأسي

الواقف مثل شجرة خرّوب تليدة

تمدّ أغصانها على جنبات الشّارع

ثمّ استدركت عليها لوحة فنّية مشهديّة ثانية نُسجت من حوار دراميّ عنيف: (٣١)

رأسي الذي استحال جرّة زيتٍ

تثمل من جرارٍ أخرى

مثل مصّاص دماء يافعٍ

يشحذ عظامها في اللّيل

المصّاص الذي عثر عليّ نائمًا

وأنا أقول له:

. اتركني أيّها الوغد

سأقطع يديْك

فنحن أمام شريط من الصّور المتوالدة والمتتابعة، والشّاعر يستثمر تقنية المونتاج الشّعري، قصّا وتركيبًا، ممّا أثمر مشاهد شعريّة جمعت بين الأوصاف والأعمال والحركات وتغريب العالم. فالقصيدة المكتوبة برأس مثمول، تعطّلت فيه الملكات الواعية، واشتغلت القوى الدّفينة مثل الأحلام والهذيان، أسفرت عن مشاهد ولقطات شعريّة سوريالّية في غاية الإغراب.

نحطّ الرّحال مرّةً أخرى عند عنوان داخليّ مرتبط بإشكاليّة البحث هو "اللّهب المقدّس" (٣٢).

خضع العنوان لصياغة نعتيّة. يوحي المنعوت فيه (اللهب) بالنّار المشتعلة، التي تنشد السموّ والارتفاع، فالجنوح إلى العموديّة واضح لا تخطئه العين الفاحصة، والشّوق إلى الأصول العلويّة النّورانية هو المحرّك غير المرئيّ.

ويضفي النّعت (المقدّس) على المنعوت (اللّهب) مسحةً عجائبيّة تخرجه من دائرة العاديّ والمألوف وتلحقه بمسبحة المقدّسات التي يكتنفها الغموض والأسراريّة.

إلى جانب ما سبق تسجيله، يوقظ العنوان في ذاكرتنا المعرفيّة والجماليّة، حبّات أسطوريّة مترسّبة في المخيال، يمكن اختزالها في الموقد الإلهيّ الذي يختزن نار العرفان والبرهان والأسرار. وهو موقد محرّم ومحظور ومختوم ومحروس. وكلّ انتهاك لهذا القانون يترتّب عنه عقاب قاسٍ، مثلما حدث مع بروميثيوس سارق النّار. وكلّ شاعر إنّما يرى نفسه منتسبًا إلى عائلة سارقي النّار، لأنّه المثقّف الآخذ على عاتقه مهمّة الإصلاح ونشر القيم العليا وتنوير العالم.

ما تمّ عرضه، وطرقه بالبحث والتّحليل، إنّما بعض العيّنات العنوانية المقدودة من سجلّات ضوئيّة. فهذه النّصوص الدّنيا، هي منصّات أولى متهيّئة، وثريّات تتدلّى في أعلى الصّفحات، سماتها التّكوينية، الإيجاز والتّكثيف، ومن وظائفها الإغراء والتّوجيه نحو الطّرق المؤدّية إلى الدّلالة. إذ مثّلت أروقة يتجوّل فيها القارئ، ويتملّى البهو، قبل أن يلج الفضاء النصي المتشابك والمتمادي في الانتشار. ولقد استقرّ لدينا الرّأي أنّ بين النّصوص الصّغرى والنّصوص الكبرى صلات وأمشاج وخيوط ناظمة. وهي في المجمل كتل خطّية، وتجمّعات علاميّة وطباعيّة، يسري فيها الإيكاروسي، من مدخل أنّه حبّات أسطوريّة مزروعة في طوايا المنجز النصّي، ومن تجميعها وإعادة تركيبها ينهض الرّمز الأسطوريّ، ويتجلّى قناع الضّوء والإضاءة الذي هو مدار البحث.

المبحث الثاني: القراءة المجهريّة الثّانية: الاستهلال الشّعريّ

تُخبرنا النّصوص المقدّسة عن كون لحظة التّكوين الحقيقيّة والفعليّة تجلّت في خلق النّور الذي يستدرك على الظّلمة والتّشويش والعمى، ثمّ يكون الفصل والنّظام. ويبدو أنّ الشّاعر ـ قديمًا وحديثًا ـ كان على وعيٍ بخطورة اللّحظة البدئيّة في مستوى بناء النّصوص، وهو وعي فنّي تقنيّ من جهةٍ، وشعائريّ طقسيّ من جهة أخرى. ونحن لا نذهب مذهب الإغراب في القول عندما نسجّل أنّ المبدع بصورة عامّة كولمبس ميتافيزيقي يجوب الأعماق، وسندباد يختبر الرّحيل والتّيه، وجلجامش يبحث عن عشبة الخلود ويركب من أجلها الأهوال. فهل يكون العنصر النّاري أو الضّوئي معادلًا لنبتة الخلود؟ وهل يكون الاستهلال في النّصوص الإيكاروسيّة مقدودًا من شفراتٍ تصبّ في هذا المعنى؟

لقد بان لنا من خلال تصفّح الكتاب الشّعري الموسوم بـ " ممسكًا بريشة عصفور" أنّ صاحبه شغّل الاستعارة الضّوئيّة عبر استخدامات معجميّة متنوّعة في المناطق الاستهلاليّة وفي المواضع التّدشينيّة. لذا رأينا أن نتدبّر الشّواهد الشّعرية الدالّة في هذا الصّدد:

عنوان القصيدة	الشّاهد الشّعريّ	الصّفحة
«وردة العالم الذي لا ينتهي»	ستقتفينَ أثر البروق الّتي أسقطت أسنانها فجرًا	٢٥
شعراء بعدد الأصابع	مازلتُ أحسن العدّ عدّ أسنان الضّوء الّتي سقطت من يدي	٦٠
رجل الحانات	حدّثتني عن خشخشة البرق	٨١
حكمة «إيكاروس»	أنتَ واضح مثل نهرٍ من الضّوء وهي نذير شؤمٍ مثل ناقة «البسوس»	٨٥
أعداء	ذرعتُ غرفتي حتّى الفجر وبضوء فانوس وجّهت كلمات إلى صدور أعداء	١٣٩
عندما كنت طفلًا...	كنتُ أرعى النّجومَ والغزلانَ وكنتَ تبترد تحت الثّرى مثل يربوعٍ	١٦٣
الأوغاد	تصفيق النّواعير في فمي بروق على شفتي اشربوا كؤوسي دون شتمٍ أيّها الأوغاد.	١٦٤
الغجريّ	أنتَ لاعبُ القيثار الأرعن تقبع تحت شجرة الضّوء مُحاصرًا بجمالٍ بربريّ	٢٣٠

بناء على العيّنات الشّعرية التي سقنا يمكننا أن نستخلص متواليةً من الملاحظات، منها:

❖ كلّ بدايةٍ تقتضي عمليّة شعائريّة تدشّن زمنًا جديدًا وتفتح أفقًا طارئًا. وفي حالة حضور العنصر الضّوئي/ النّاري يتضاعف المناخ الطّقوسي الغالب على الكتابة الشّعرية. والنّار الملتهبة في تجلّياتها وتسمياتها المختلفة دعوة إلى وليمة روحية من أجل الامتلاء بالمعنى والقفز على خراب الكيان والمجاعة التي تخرّب الإنسان.

هذا الاستدراج الطّقوسيّ الذي تنجزه القصائد في مستوى مواضع الاستهلال يستدعي إلى أذهاننا حدثًا مركزيّا في السّرديّات الدينية يتمثّل في ظروف تجلّي الإله للنبيّ موسى. مؤدّاه: « أمّا موسى فكان يرعى غنم حميه يثرون كاهن مديان، فقاد الغنم إلى ما وراء الطّرف الأقصى من الصّحراء حتّى جاء إلى حريب جبل الله وهناك تجلّى له ملاك الرّبّ بلهيب نار وسط علّيقة فنظر موسى وإذا بالعلّيقة تتّقد دون أن تحترق. فقال موسى:« أميل الآن لأستطلع هذا الأمر العظيم. لماذا لا تحترق العلّيقة؟ ».

وعندما رأى الرّبّ أنّ موسى قد دنا ليستطلع الأمر، ناداه من وسط العلّيقة قائلا:« موسى ». فقال:« ها أنا ». فقال:« لا تقترب إلى هنا: اخلع حذاءك من رجليك، لأنّ المكان الّذي أنت واقف عليه أرض مقدّسة » (٣٣).

فالبدايات الملتهبة متلوّنة بألوان الطّقوسيّة، والدّخول إلى قصائد عبد الفتّاح بن حمّودة أيضًا دخولٌ مشتعلٌ، والدّاخل يؤدّي الطّقس في مناخٍ استدراجيّ إغوائيّ، ممّا يرقّع من قيمة الوظيفة التّأثيرية للغة الشّعرية المتشرّبة ماء الأسطورة.

❖ اللّوحات الفنّية المُضيئة تشكّلت بفضل اختيارات جدوليّة مدروسة من قبيل: البروق . الفجر . الضّوء . البرق ـ فانوس ـ النّجوم...فهذه الكلمات تمثّل حقلا معجميّا واقعًا تحت لافتة الضّوء على اختلاف المصادر والمنابع بين الطّبيعي والفلكيّ والاصطناعيّ.

❖ يلتقى المثال الشّعريّ الأوّل مع الثّاني في تشكيل صورة شعريّة سوريالّية، خطوطها الظّاهرة سقوط أسنان البرق وسقوط أسنان الضّوء. ومأتى السّوريالية هنا هو الغرابة المتولّدة عن الجمع بين المتباعدات ولملمة عناصر محسوسة صلبة (الأسنان) بأخرى أثيريّة فالتة من المسّ والجسّ (الضّوء/ البرق)، الأمر الذي يشوّش على البلاغ الشّعريّ ويجعل القراءة فضائيّة مشهديّة بطيئة.

من سمات الأسنان القوّة والصّلابة، وسقوطها دليل على الضّعف والانحدار نحو الشّيخوخة. فكأنّ النّصوص الشّعرية تلاحق معنى الهشاشة الكونيّة، وترسم شيخوخة العالم وتجاعيد هذه الحياة. شيخوخة هذا الوجود علامتها سقوط الإنسان في نسيان الوجود، وتدهور القيم، وإفلاس العواطف، والاتّجاه حثيثًا نحو التّفويت في المعاني والقيم النّبيلة التي هي بمنزلة الفوانيس المضيئة والقناديل المشتعلة والقباب الزّرقاء المؤمّنة حياةً متوازنة.

ويبدو أنّ الشّاعر قد خبر تجويف الإنسان وحدّق في أطلاله المتهالكة في عصرٍ تغوّلت فيه قيم العجلة والكسب والأنانيّة. فنحن إزاء شحوبٍ يكتسح الحياة، وفي حظرة ذبولٍ يشرب البهجة ويعطب الألق.

❖ يوظّف الشّاعر عنصر البرق توظيفًا مكثّفا، فتارةً نصطدم بتراكيب نحويّة غريبة تشير إلى "خشخشة البرق"، إذ يسند الشّاعر الدالّ الفعليّ المحسوس والمألوف إلى فاعل ضوئيّ خاطف قادم من السّماء، وطورا يحدّثنا عن البروق التي تسكن الفم. فهل المشهد الشّعريّ يعمد إلى تغريب العالم وإخراجه من ألفته ومن عاديته، أم أنّه يعتمد على حركة البركار (النقطة والدّائرة) لأسطرة الذّات المبدعة وانتزاعها من المراجع اليوميّة؟ لعلّنا كذلك لا نغفل الجملة الرمزية المتّكئة على العنصر البرقيّ، ذلك أنّ البرق يرمز إلى التّوجيه والهداية وإضاءة السّبيل، «مثل يديْن تلوّحان أو مثل مصابيح راهب ترشد الضالّ في الظّلمة» (٣٤).

❖ نهض الشّاهد الشّعري المنتزع من قصيدة "حكمة «إيكاروس» ونظيره المقتطف من "عندما كنتُ طفلا..." على آلة المقابلة. ومعلوم أنّ الشّعريات الحديثة والمعاصرة بشكلٍ عامّ تحتفي بالتّناقض وتبرز التّنافر من أجل تشكيل هويّات متصدّعة والتّنصيص على ذواتٍ مشروخة ومشطورة، خاصّة في حالة توظيف تقنية المرآة، حيث تتشظّى الذّات الشّاعرة على نفسها وتقيم حوارات داخليّة تقع تحت بند أزمة التّواصل مع الخارج، ما يجعل الارتداد والدّخول في القوقعة هما بوصلة الهناءة المحتملة.

بالإضافة إلى ذلك يلوح الصّوت الشّعري في صورة الرّاعي الذي يرعى النّجوم والغزلان. إنّها صورة تستحضر لا طفولة الشّاعر فحسب بل أيضًا طفولة العالم قبل أن يشيخ، في أفق رؤيا حالمة تُصاغ في منطويات تركيبيّة ودلاليّة ذاهبة في البياض والإشراق. هذه النّورانية هي كذلك علامة الفردوس الضّائع والمفقود، وكلّ تسامٍ/ علوّ قرينة من قرائن القداسة الواجب التمسّك بها، والمناطق النّجمية إحداها. باختصار، «المناطق العليا الّتي يبلغها الإنسان، المناطق النّجمية، تكتسب ميزات المتعالي، ميزات الواقع المطلق، ميزات الخلود» (٣٥).

بناء على العيّنات الشّعرية التي سجّلنا، وتأسيسًا على الملاحظات الّتي وقّعنا، نذهب مذهب القدامى والمحدثين في اعتبارهم بدايات القصائد على رتبةٍ من الأهمّية بالغة، فلا يهملها إلّا جاهلٌ أو عجولٌ. فهي نقطة ارتكاز الأقاويل الشّعرية، ومنطقة التّبئير والعبور التي تجتمع فيها سمات الإيجاز والتّكثيف والإيحاء، والمفتاح الذي ينبغي للقارئ الاهتمام به وهو يدلف إلى النصّ الشّعريّ حيث الشّبكات العلاميّة والشّعاب الدّلاليّة.

وبانَ لنا أنّ الاستهلال الشّعريّ في المنجز الإيكاروسيّ يحتفظ بحرارة الكتابة المُطقسنة وبحيوية الممارسة الشّعرية وهي تستضيف الإضاءة وتجعلها مكوّنًا فنّيا رئيسًا لا تخطئه العينُ القارئة، علاوة على الأساليب والصّيغ الفنية الأخرى البانية لشعريّة الخطاب، من قبيل الجملة الرّمزية، وأسلوب المواربة أو

الدّوران حول المعنى الّذي يخلّص الكلمة من أحاديّة الدّلالة ويعمل على طمس المراجع وتعويم الدوالّ وتحفيز القراءة الحاذقة والاحتمالية بدلا من القراءة النّاعسة المحدودة.

المبحث الثالث: القراءة المجهريّة الثّالثة: القفلة الشّعريّة

لقد خضع التّصميم الشّعري في تجربة قصيدة النّثر عند الشّاعر عبد الفتّاح بن حمّودة (إيكارويس) في مراحل بنائه لرؤية فنّية تراهن على ألعاب الأضواء والظّلال والإظلام، وهو أمرٌ بات محسومًا في نظرنا، ولكنّه يحتاج إلى قراءة فاحصة ومتفاعلة، تتفاوض مع المُنجز على تشييد المعاني، والإسهام في عمليّة الخلق.

وفي سياق الشّعرية الاحتماليّة النّسبيّة التي قطعت مع المعاني النّهائيّة والدّلالات المكتملة، باتت الممارسات الشّعرية الحديثة في المُجمل قلقة، منسوجة من الكلمات المضطربة، وتسوسها الرّؤى المرتجّة والمتوتّرة. الأمر الّذي أسفر عن حزمة من السّمات الدالّة منها: الغموض، التعدّد الدّلاليّ (التّدلال)، اللّعبة الأدبيّة والمنهجيّة، النّص المفتوح، التّأويل المفرط، والنّهايات المفتوحة...وغير ذلك.

يهمّنها، في هذه المحطّة البحثيّة، الوقوف عند خصائص النّهايات (القفلة الشّعرية) في المنجز الإيكاروسي الّذي نسلّط عليه الضّوء، من جهة الاختيارات الجدوليّة والعلاقات التّركيبيّة السّياقيّة، وحاصل ذلك من وظائف ودلالات.

سنضع اليد القارئة على مجموعة من العيّنات النصّية، ثمّ يكون لنا فيها درسٌ وتحقيق:

عنـــــوان القصيدة	الشّاهد الشّعريّ	الصّفحة
تفّاحـــــــة قصـــــيدة النّثر	ستحتفلين بقليلٍ من المكسّرات وشيءٍ من الحظّ والنبيذ مُشعلةً فتيل الزّيت	١٦
هذا ما غنّاه «إيكاروس»	صرتُ عجوزًا بما يكفي أيّها البرابرة انتظرتكم ألف عام فوق جبل «الأولمب» مصباح الزّيت مازال مُضيئًا	٤٣
شـــتاء فـــي حانـــــــة الصّحافيين	وقُبيل مجيء السّاعة اترك لي كلماتٍ مجدولةً بالشّمس وسلّة مليئة بالإبر وأعشاش النّحل فأنا منذ أعوامٍ أبحث عن يدٍ مقطوعة في بركة دم	٤٩
مهنة قديمة	سأخرج إلى أسواقهم وسأعود إلى بيتي حاملًا لفيفًا من الكلمات ونيرانًا تكفي لقتل كلاب الوقت	٥٢
أغنيـــــــة للبسطاء	نحن البسطاء على شفاهنا دومًا مهرجان من الضّوء صباحًا وأعراس من الظّلام ليلًا نحن ملح الأرض كما يقول عنّا المترفون	٥٦
شعراء بعدد الأصابع	يا لهذا الغباء لماذا أخطأت عدّ إخوتي الذين سقطوا بينما كنتُ أضع في أصابعهم أهازيج للضّوء وفي أفواههم زبدا وعلى رؤوسهم أكاليل من الغار	٦١

سأم صانع الوحوش	(...) عجبًا لتلك الوحوش الّتي أبّدتها إنّها لا تحسن العدّ عدّ أصابعي التي أشعلتها فجرًا	٧٦
مثل فارس أخير	وأمام كهفٍ في أعالي الجبال أشعلتُ النّار بحجريْن من صوّان لأشوي إحدى الطّرائد كانت لحيتي مترعة بالخمر وأنا أؤدّي رقصة النّار	١٣٢
عناق	(...) إليّ بعشبة الماء أخي فأنا كسيح يتلمّظ البرق في انتظاركَ	١٣٨
ضيف ثقيل	كان من الصّعب أن أسرق النّار وأضعها فوق الطّاولة ليأكل تفّاحًا	١٥٤
ميّتان	أنت وحيدٌ كنجمةٍ وأنا برقٌ يسرع فرقٌ شاسعٌ بين ميتتيْنا كما ترى بين ميّتٍ ماءً وميّتٍ ضوءًا	١٥٨
البحث عن الذّهب الأبيض	لا تكن وطواطًا يا بنيّ ولتمرحْ مثل طفلٍ باحثًا في جيبك عن نجمةٍ أخيرة.	١٦١
شاعر قرويّ	ستموت يومًا يا بنيّ وفوق صدرك بيدر من القمح وبضع حمامات وقبّرات تملأ حويصلاتها بقطرات ضوء	٢٣٣
اللّهب المقدّس	وبعد أربعين عامًا من تاريخ أوّل حرب خضتها لأجلي، أرفع لك القبّعة فاللّهب الّذي وضعته في قلبي أربعين عامًا صار لهبًا مقدّسًا، لذلك سأحترق من أجلك كلّ فجر	٢٣٥

تلتقي هذه النّهايات الشعرية في خصيصة الانفتاح لا الاكتمال والانغلاق شأن النّصوص الكلاسيكيّة المتراصّة والمسيّجة، وفي سمة تشكيليّة بمقتضاها تبدو النّهاية شبيهة بأرجوحة من الألوان والأضواء والأصوات التي تشحذ القراءة البصريّة والمخيّلة المرئيّة. لكن هناك في هذا التّقاطع الكبير بعض التّفاصيل والمعاني الشّعرية المخصوصة المستوجبة شبكات تأويليّة تحفر في جيوب المعنى وفي بؤره المتعدّدة. وعليه، نرتئي تبويب ملاحظاتنا في نقاط معدودة تفاديًا للتّكرار، وتركيزًا على الإضافة المُفيدة:

- ❖ نُسجت نهايات القصائد التي ذكرنا في الجدول أعلاه من معادن معجميّة مشتقّة من عنصر النّار وموجّهة نحو الإنارة والإضاءة. إذ تعترض الباحث تجمّعات لغويّة يظهر فيها حرص الشّاعر على إخراج قوله الشّعري إخراجًا مُضيئا لعلّ أهمّها (مشعلة فتيل الزّيت/ مصباح الزّيت مازال مضيئًا/ كلمات مجدولة بالشّمس/ نيران/ مهرجان من الضّوء صباحًا/ أهازيج للضّوء/ أشعلتها فجرًا/ رقصة النّار/ يتلمظ البرق/ أنا برق يسرع/ ميّت ضوءًا/ نجمة/ قطرات ضوء/ لهب مقدّس/ سأحترق من أجلك كلّ فجرٍ).
- ❖ التقت في بعض النّهايات الشّعرية الصّياغة التّنبئيّة والكلمات الملتهبة، فنحن إزاء مراسم كتابيّة تطرق أبواب الآتي وتهجس بالمستقبل، وتلك إحدى مهمّات الشّاعر الرّائي (٣٦) الذي يأخذ على عاتقه البحث في المجهول والإنصات للأصوات القادمة من الغياب. آية ذلك هذه البنيات (ستحتفلين... / سأخرج...سأعود... / ستموت يومًا...). إذ يتنبّأ الشّاعر في المثال الأوّل بالفرح ويعقد قرانًا بين الاحتفاليّة وطقوسها من جهة وبين إشعال الفتيل من جهة أخرى، ما يدعّم المسحة الطّقوسية الشّعائريّة الّتي تجد رافعتها في علامات وإشارات برّيّة خاصّة في الممارسات المعتمدة على الزّيت، ويوحي بأنّ النبوءة كثيرًا ما تشير إلى مآتي الخير والفرح والجمال، من أجل تخطّي الظّلمة المرعبة والقفز على الكوابيس والأطر الجحيميّة. ونكاد نجزم أنّ

الكتابة المُضيئة في هذا المضمار، وفي غير ذلك من السّياقات، هي صياغة للاشعور الطّمأنينة، عبر استدعاء مفردات ضوئيّة صغرى تتناسب مع الخبرات الحميميّة.

النّبوءة الفنّية الآتية (ستموت يومًا يا بنيّ وفوق صدرك بيدر من القمح وبضع حمامات وقبّرات تملأ حويصلاتها بقطرات ضوء) تعقد الصّلات بين موت الإنسان وانبثاق أمارات الحياة. لعلّ الواجد موته في أفق النبوّة هو الشّاعر المخلّص نظير المسيح المخلّص، الذي يطرح نفسه قربانًا من أجل خلاص البشريّة. إذ في الصّياغة التي نحلّل، نقف عند مشهد للموت المكلّل بالمجد، إذ تنبجس من الميّت وتطفو على جسده علامات الخير والخصب (بيدر من القمح) وتظهر معاني الامتلاء والآمال والبشارة بغدٍ أفضل.

❖ كانت بعض التّتويجات الشّعرية ناضحة بمشاعر الخيبة وعابقة برائحة المرارة، ولعلّ هذه إحدى ملامح الممارسة الشعرية عند بن حمّودة الثّابتة. ففي الشّاهد الشّعري الثّاني (صرتُ عجوزًا بما يكفي أيّها البرابرة) تشتغل الجملة الخبريّة بمحرّك التحوّل والصّيرورة لتخبر عن حالة الذّات المتلفّظة بالخطاب وقد فارقت نضارة الحياة وتوجّهت نحو خريفها. لكنّها تدين الآخرين (البرابرة) وتتّهمهم بالوحشيّة في نبرة هجائيّة حادّة، نظرًا إلى أنّهم لم يلتزموا بالوعود، فهم كائنات جوفاء، لا تحمل القيم، مثل الشّاعر، ولا توليها الأهمّية والرّعاية مثل "راعي النّجوم والغزلان". عندئذ تتدفّق لغة ملوّنة بالخيبة ومثقلة بالخسارة والهزيمة، ورغم ذلك يحتفظ الشّاعر بمصباحه المضيء دليلًا على خلود شعلة المحبّة والخير والشّعر. إنّها لا تنطفئ حتّى في لحظات الوحدة والعزلة والإقامة في أعالي "الأولمب".

الصّوت الهجائيّ يعلو في محطّات أخرى، من ذلك قوله: (يا لهذا الغباء لماذا أخطأت عدّ إخوتي الذين سقطوا) وهو مثال شعريّ مثبت في الجدول السّابق. إذ يستند المبدع على جملة التعجّب ليبرز غباءه الشّخصي في نطاق

التّعامل مع الإخوة/ الأصدقاء. وهنا يتولّد التناقض الصّارخ بين من يرفع الصّديق عاليًا ويثمّن قيمة الصّداقة ويحفظها من التّشويه ومن الشّوائب، ومن يحمل بين ضلوعه روحًا سالبًا، يتنكّر للجميل، ويخذل الأصدقاء، ويلطّخ القيم في الأوحال. وهذا، لعمري، منتهى الإفلاس، وغاية الهلاك. من هذه الصّور الطّباقيّة القائمة على التّصادم والتّنافر تولّدت النّزعة الدّرامية العدوانيّة وقويت في التّجربة الشّعرية المدروسة. ينسحب هذا الحكم على أمثلة كثيرة قانونها التوتّر من قبيل: شعراء بعدد الأصابع/ سأم صانع الوحوش/ ضيف ثقيل/ ميّتان..

❖ استوقفتنا نهاية قصيدة "مثل فارس أخير":

(وأمام كهفٍ في أعالي الجبال
أشعلتُ النّار بحجريْن من صوّان
لأشوي إحدى الطّرائد
كانت لحيتي مترعة بالخمر
وأنا أؤدّي رقصة النّار)

هذا الاختتام الشّعري تجلّى في استعارات عموديّة وفي كتابة تنشد التّسامي والارتفاع، وتطلب المركزيّة والاتّصال بالنبّع الأوّل، حيث وحدة الوجود، وتخطّي النّثرية والتّبعثر في أركان هذا الوجود المتهدّم. إذ إنّ البيئة المكانيّة أومأت إلى فضاء عليٍّ (أعالي الجبال) سمته القداسة والصّعود إلى المركز حيث التّوازن والانسجام وتناغم الأكوان.

أمّا الحدث فهو إشعال النّار لغاية الشّواء.

فهل الشّاعر الصّياد في رحلته يلاحق طريدة مادّية تستجيب للإشباع الحسّي وتكفي لإقامة المأدبة الحواسّية، أم يطارد فريسة روحانيّة لعلّها القصيدة من أجل تهيئة الوليمة الرّوحية والامتلاء بالمعاني؟ لسنا مجبورين على الحسم في ما هو احتماليّ، غير أنّنا واجدون أنفسنا نرجّح كفّة المعاني الرّوحية والقيم المعنوية التي كشفت عنها قصيدة الارتحال والاصطياد. والمُلاحظ من زاوية فنّية

أنّ تجربة الصّيد تقتضي عملًا لتقنية السّرد، ذلك أنّ «القصيدة الّتي تنهمك في تجربة الصّيد لا بدّ لها من أن تستند إلى السّرد، أن تروي قصّة، وأن تقدّم موضوعًا متحرّكًا ناميًا، بعيدًا، إلى حدّ ما، عن الانشغال باللّغة أو الافتتان بهياجها المجازيّ» (٣٧)

- ❖ تتجاوب بعض النّهايات مع البدايات الشّعرية، وكأنّ هناك لقطة افتتاحيّة تعضدها لقطة ختاميّة وما بينهما لوحات ومشاهد، توحي بعمل المونتاج الشّعري، الذي يرفد الممارسة القوليّة بدعائم فنّية مستعارة من المسرح والسّينما. هذا الإجراء يقويّ حيوية النّصوص وينشّط التعدّد الدّلالي، ويكثّف الغبطة الجماليّة التي يستشعرها القارئ.

الخاتمة:

نخلص إلى أنّ الكتابة الشّعرية في كتاب "ممسكًا بريشة عصفور" استطاعت أن تعلن عن فرادتها، وأن تصوغ هويتها الإنشائيّة المخصوصة. وهي هوية أدركنا ملامحها بفضل القراءات المصغّرة أو المجهريّة الّتي سلّطت الضّوء على بقعٍ فنّية مخصوصة، نراها في مصاف البؤر الدّلالية المُنجبة. إنّها نتاج عناصر تكوينيّة متعدّدة تساندت وتضافرت من أجل تشكيلها وصياغتها. ولا شكّ أنّ الاستعارة الضّوئيّة بمعناها الموسّع هي إحدى هذه العناصر البنائيّة الّتي ارتقت بالقول الشّعري عند بن حمّودة إلى مصاف الكلام الشّعريّ السّامي والأصيل.

هذه القيمة الضّوئيّة المدروسة في مستوى العتبات النصّية وفي مواقع الابتداء(الاستهلال) والانتهاء (القفلة الشّعرية) من العيّنات مدار الاهتمام، تخبر بصورة ضمنيّة عن خلفيّة فكريّة تقود هذه الممارسة الجماليّة وعن رؤية فنّية ثاقبة تخطّط وتشيّد وترفع سقالات قصيدة النّثر التّونسية في بعض أمثلتها الأكثر نضجًا.

من الملاحظتيْن السّابقتين يرشح استنتاج مؤدّاه أنّ الضّوء أحد أقنعة الشّاعر الرّئيسة والأصيلة الّتي تقتضي مزيدًا من التقصّي والبحث في علاقةٍ بالتّشكيل الفنّي وفي صلةٍ بالقيم والمشاعر والمناخ الشّعريّ بإجمالٍ. حتّى أنّنا لا نجد حرجًا في الدّفع باللّقب الأسطوري (إيكاروس) ليستوي منظورًا يطلّ منه الشّاعر على العالم وأشيائه، ونزعةً في الكتابة تميل إلى التّلاشي في البياض، وتنشد استحضار القيم الضّوئيّة الضّائعة والهاربة، بالمُستطاع الاصطلاح عليها بالإيكاروسيّة.

الإيكاروسيّة المذكورة، مكّنت الذّات المتلفّظة في الخطاب من بناء مشاهد حيّة ولقطات شعريّة متحرّكة، فضلًا عن المعاني والدّلالات المُنعقدة على الحالة الفردوسيّة والوجهة العموديّة والنّواة المركزيّة، والبحث عن الامتلاء بالحقيقة

وبفائض المعنى في عصر شحيحٍ أنهكته أرضةُ التّخريب والتّبديد. ففضل الكلمة الشّعرية يتمثّل في رسم خرائط الخلاص، وانتشالنا من فوهة الجحيم، وتحييدنا عن مسارح اللّعنة، وفي منحنا أجنحةً وعيونًا خصبةً للتّحليق عاليًا، وللتّحديق في العالم من نافذة الحلم والأمل.

فلعلّ العالم يصير مأوى وملجأ ومسكنًا لهذا الإنسان الّذي أصابه مبردُ العطب في المركز (القلب)، ونشرهُ منشارُ الضّياع في كلّ الدّروب المسدودة.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

- **الكاتب المقدّس**، تمّ جمعه في جي. سي. سنتر، ط.٤، مصر الجديد– القاهرة، ١٩٩٢.
- بن حمّودة (عبد الفتّاح) (إيكاروس)، ممسكًا بريشة عصفور، دار ميارة للنّشر والتّوزيع، تونس، ط. ١، ٢٠١٨.

المراجع:

الكتب العربيّة والمعرّبة:

- أوجيه (مارك)، الزّمن أطلالا، ت. جمال شحيّد، مراجعة: سماح حمدي، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط. ١، ٢٠١٦.
- باشلار (غاستون)، جماليات المكان، ت. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت . لبنان، ط. ٢، ١٩٨٤.
- جعفر العلاق (علي)، الدّلالة المرئيّة: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، فضاءات للنّشر والتّوزيع، عمان، ط. ١، ٢٠١٣.
- خلف (فاروق)، الشّعر والحضارة والصّورة: كيف تُكتب قصيدة النّثر، الخماسين للتنمية الشّاملة، شبين الكوم، مصر، ط. ١، ٢٠١٠.
- عبيد (محمد صابر)، مرايا التّخييل الشّعري، جدارا للكتاب العالمي، عمان . الأردن، ط. ١، ٢٠٠٦.
- كالفينو (ايتالو)، ستّ وصايا للألفية القادمة (محاضرات في الإبداع)، ترجمة وتقديم: محمّد الأسعد، مراجعة: د. زبيدة أشكناني، سلسلة إبداعات عالميّة، العدد ٣٢١، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ١٩٩٩.
- مؤلّف جماعيّ، معجم السّرديّات، إشراف محمّد القاضي، دار محمّد علي للنّشر . تونس، ط. ١، ٢٠١٠.

- محمد شهاب (أثير)، الدّيكور الشّعري محاولات تأسيسية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والتّرجمة، دمشق، ط. ١، ٢٠١٢.
- محمود الدّوخي (حمد)، المونتاج الشّعريّ في القصيدة العربية المعاصرة، دار سطور للنّشر والتّوزيع، العراق . بغداد، ط. ٢، ٢٠١٧.
- مكّاوي (عبد الغفّار)، ثورة الشّعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الجزء الأوّل: الدّراسة، مؤسّسة هنداوي، المملكة المتّحدة، ٢٠٢١.
- الياد (مرسيا)، المقدّس والعادي، ت. عادل العوا، دار التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٩.
- يحياوي (رشيد)، الشّعر العربيّ الحديث، دراسة في المنجز النصّي، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، ١٩٩٨

الكتب الأجنبيّة:

- Jean Chevalier et Alain Cheerbrant, Dictionnaire des symboles, Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1982.

المقالات:

- بومرزاق (عيّاد)، «قصيدة النّثر ومتصوّر اللّغة»، مجلّة نصوص من خارج اللّغة، عدد ٩، مارس ٢٠١٠.
- راشدي، (محرز)، «في جينالوجيا الدالّ الشّعريّ الرّومنطيقي: بحث في النّسب المفهوميّ»، مجلّة فصول، عدد ٩٧، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ٢٠١٦.
- ـــــــ، «الخطاطة العمودية النّاظمة لأبنية الخيال الشّعري»، مجلّة عالم الفكر، العدد ١٨١، يناير . مارس ٢٠٢٠.

ستيتكيفيتش (سوزان)، "القصيدة العربية وطقوس العبور"، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، الجزء الأول، المجلد الستّون، ١٩٨٥.

الهوامش:

١ . عيّاد بومرزاق، «قصيدة النّثر ومتصوّر الحدث»، مجلّة نصوص من خارج اللّغة، عدد ٩، مارس ٢٠١٠، ص. ١١٧.

٢ . فاروق خلف، الشّعر والحضارة والصّورة: كيف تكتب قصيدة النّثر، الخماسين للتنمية الشّاملة، شبين الكوم، مصر، ط. ١، ٢٠١٠، ص. ٣٧.

٣ . **غيوم أبولينير** Guillaume Apollinaire : شاعر وقاص وكاتب مسرحي وروائي وناقد فني فرنسي الجنسية، بولندي الأصل. يعد واحدًا من أبرز شعراء مطلع القرن العشرين، كما يعد من رواد السّريالية

٤ . عبد الغفّار مكّاوي، ثورة الشّعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ج. ١، مؤسّسة هنداوي، المملكة المتّحدة، ٢٠٢١، ص. ٢١٦.

٥ . مارك أوجيه، الزّمن أطلالًا، ت. جمال شحيّد، مراجعة: سماح حمدي، هيئة البحرين للثّقافة والآثار، المنامة، ط. ١، ٢٠١٦، ص. ٧٣.

٦ . عيّاد بومرزاق، «قصيدة النّثر ومتصوّر اللّغة»، ص. ١٢٦.

٧ . أثير محمّد شهاب، الدّيكور الشّعري محاولات تأسيسيّة، دار علاء الدّين للنّشر والتّوزيع والتّرجمة، دمشق، ط. ١، ٢٠١٢، ص. ٣٣.

٨ . محمّد صابر عبيد، مرايا التّخييل الشّعريّ، جدارا للكتاب العالمي، عمان . الأردن، ط. ١، ٢٠٠٦، ص. ١٨٩.

٩ . حمد محمود الدّوخي، المونتاج الشّعريّ في القصيدة العربيّة المعاصرة، دار سطور للنّشر والتّوزيع، العراق . بغداد، ط. ٢، ٢٠١٧، ص. ٤٧.

١٠ . فاروق خلف، الشّعر والحضارة والصّورة، ص. ٢٧.

١١ . **تعريف موجز بالشّاعر عبد الفتّاح بن حمّودة (إيكاروس):**

– شاعر وإعلامي من مواليد ولاية المهدية/ تونس ٢٩ مارس ١٩٧١

– نائب رئيس تحرير مجلّة نصوص من خارج اللغة (المغرب)

– من أسرة جريدة الشعب (تونس)

*** صدر له في الشعر:**

=

=

=

– الصّباحات/ الدار العربية للكتاب/ تونس ١٩٩٦

– آنية الزّهر/ دار التبيين/ الجزائر/١٩٩٨

– الملكة التي تحبها العصافير/ دار الإتحاف تونس ٢٠٠٢

– أجراس الوردة/ شركة فنون الرسم/ تونس ٢٠٠٢

– الفراشات ليلا / المطبعة العالمية/ سوسة تونس ٢٠٠٣

– عندما أنظر في المرآة لا أفكّر/ دار الإتحاف تونس ٢٠٠٣

– نزولا عند رغبة المطر/ منشورات كارم الشريف/ تونس ٢٠١٢

– حركات الوردة (تأملات شعرية) دار زينب للنشر/ تونس ٢٠١٤

– كتاب حركة النص مزدوج ١ و ٢ (بالاشتراك) سبتمبر ٢٠١٥.

– ما لا تقوله الفأس وتذرفه الغابة/ دار أروقة القاهرة ٢٠١٦

– باب يضيء لك أو لغيرك دار ميارة تونس ٢٠١٧

– ممسكًا بريشة عصفور دار ميارة تونس ٢٠١٨

– مختارات شعرية: عشبة لكلّ فم/ منشورات شبكة أطياف المغرب ٢٠١٩

– سعادة العشب/ دار ميارة تونس ٢٠٢٠

– أغنية لا تهدأ أبدا / دار ميارة ٢٠٢٢

١٢ . عبد الفتّاح بن حمودة (إيكاروس)، ممسكًا بريشة عصفور، دار ميارة للنّشر والتّوزيع تونس، ط. ١، ٢٠١٨.

١٣ . نقلا عن: عبد الغفّار مكّاوي، ثورة الشّعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ص. ٦٣.

١٤ . مؤلّف جماعيّ، معجم السّرديّات، إشراف محمّد القاضي، دار محمّد علي للنّشر . تونس، ط. ١، ٢٠١٠، ص. ٤٦١.

١٥ ـ للتّوسّع: أُنظر، محرز راشدي، «الخطاطة العمودية النّاظمة لأبنية الخيال الشّعري»، مجلّة عالم الفكر، العدد ١٨١، يناير . مارس ٢٠٢٠.

١٦ ـ راجع: Jean Chevalier et Alain Cheerbrant, Dictionnaire des symboles, Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1982. P. 517.

=

=

=

١٧ . رشيد يحياوي، الشّعر العربيّ الحديث، دراسة في المنجز النصّي، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، ١٩٩٨، ص. ١١٥.

١٨ . عبد الفتّاح بن حمودة (إيكاروس)، ممسكًا بريشة عصفور، ص. ٨.

١٩ . عبد الفتّاح بن حمّودة (إيكاروس)، ممسكًا بريشة عصفور، ص. ٢٥٠.

٢٠ . لفهم قانون الخفّة والثّقل في الأدب ننصح بمراجعة:

كالفينو (ايتالو)، ستّ وصايا للألفية القادمة (محاضرات في الإبداع)، ترجمة وتقديم: محمّد الأسعد، مراجعة: د. زبيدة أشكناني، سلسلة إبداعات عالميّة، العدد ٣٢١، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ١٩٩٩.

٢١ . علي جعفر علّاق، الدّلالة المرئيّة: قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة، فضاءات للنّشر والتّوزيع، عمان، ط. ١، ٢٠١٣، ص. ١٧٢.

٢٢ . عبد الفتّاح بن حمّودة (إيكاروس)، ممسكًا بريشة عصفور، ص. ٢١.

٢٣ . غاستون باشلار، جماليّات المكان، ت. غالب هلسا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت . لبنان، ط. ٢، ١٩٨٤، ص. ٧٧.

٢٤ . عبد الفتّاح بن حمّودة (إيكاروس)، ممسكًا بريشة عصفور، ص. ٢٤.

٢٥ . عبد الفتّاح بن حمّودة، مصدر سابق، ص. ٥٧.

٢٦ . عبد الفتّاح بن حمّودة، مصدر سابق، ص. ٥٧.

٢٧ . علي جعفر العلّاق، الدّلالة المرئيّة، ص. ٨٨.

٢٨ . عبد الفتّاح بن حمّودة (إيكاروس)، ممسكًا بريشة عصفور، ص. ٥٧.

٢٩ . المصدر نفسه، ص. ٩٣.

٣٠ . عبد الفتاح بن حمّودة (إيكاروس)، ممسكًا بريشة عصفور، ص. ٩٣.

٣١ . المصدر نفسه، ص. (٩٤ تقريبا)

٣٢ . المصدر السّابق، ص. ٢٣٤.

٣٣ – الكتاب المقدّس، تمّ جمعه في جي. سي. سنتر، ط.٤، مصر الجديد– القاهرة، ١٩٩٢، **الخروج:** الأصحاح ٣، الآيات ١–٥.

=

=

=

٣٤ . سوزان ستيتكيفيتش، «القصيدة العربيّة وطقوس العبور»، مجلّة مجمع اللّغة العربيّة بدمشق، ج. ١، مج. ٦٠، ١٩٨٥، ص. ٨١.

٣٥ . مرسيا الياد، المقدّس والعادي، ت. عادل العوا، دار التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٩.، ص. ١٤٨.

٣٦ . للتوسّع في مفهوم "الرّؤيا" أُنظر: محرز راشدي، «في جينالوجيا الدالّ الشّعريّ الرّومنطيقي: بحث في النّسب المفهوميّ»، مجلّة فصول، عدد ٩٧، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ٢٠١٦، ص . ص. ٢٠٢ . ٢٠٥.

٣٧ . علي جعفر العلّاق، الدّلالة المرئيّة، ص. ١٢٥.