خارطة النص وقضاء التوظيف
ديوان (سرير الغريبة)
لمحمود درويش أنموذجاً

د. عبد العظيم ركييف السلطاني
جامعة الأزهر

إضاءة
إن تحقيق ماهية الشعر (شرشه الجمالي) كان وما يزال هاجس المبدعين من الشعراء، مثلاً هو مشروعهم الاستراتيجي الأسمى. ولم يكن هذا الهاجس وليد مرحلة ترف، تبني توجه الشاعر صوب خيالة الواقع والتخلي عن هموم الأشياء (الوطني، القومي، الديني، ...) بالقصيدة تستحيل بشكل آخر إلى عالم خاص يتبني إلى الشاعر، مثلاً تستحيل أيضاً إلى هم ذاتي دائم يطمّح للاستجابة لمتطلبات البعد الجمالي، وهي (أي القصيدة) تطمّح أيضاً للاستجابة لضرورات بعد التجديد التقني المطلوب للقصيدة، بوصفها بيئة
لغوية مدركة لكونها الجمالية المحسّن لدرجة الوعي والشعور، والقصيدة تراهن على إثبات وجودها وديمومتها، أوها،، وباقي كل شيء، من خلال تلك البنية المتميزة في نحتها، بما يضمن تسجيل قدرتها على التأثير والتأثير والاستجابة لمعطيات عصرها.

وفي قمة الأزمة العربية بعد النكسة عام 1967م، حين كان بعد المضموني المحمول هو المعيار الأساسي الذي نُقاس به أهمية الشعر، إذ لم يكن بعد الجمالية هو الحلم الرائع، في ظل هذا الوضع المأزوم برز حلم محمود درويش المدون في عام 1971م، والمتمثل في أن يكتب قصيدة من مكان آخر يحقق بعدها الجمالية، بما يحل ذلك بعد إلى محك لإثبات جدارة ووجودها، وسرّ خلوها في أن واحد. وإذا كان محمود درويش قد استطاع أن يحقق مشروع حلمه الجمالي بعد بضع قرون من خلال دواوينه (أحد عشر كوكب) و (لماذا تركت الحنان وحيدا)، وأن تضحى (انا) مكانه الآخر، فإنه (أي محمود درويش) قد بلغ مدى أبعد في تحقيق هذا المشروع من خلال دواوينه (سرير الغربية) الصادرة عام 1999م، إذ يتجلى حلمه الجمالي على صعيدى البيئة الأدبية للنص، ونظام فضاء النص.

تحاول قراءتنا النقدية هذه إبراز أحد تلك الاهتمامات الجمالية القادمة من نظرة فضاء النص، إذ سيتم التركيز على وصف (الطراز الهندي) لكتابة نصوص الديوان. ووصف الإجراء المتبذ لتحديد شكل تلك النصوص، والمتمثل في استمرار إمكانية توزيع المفردات والجمل على الأطراف الشعرية توزيعا كتابة خاصا، لرسم خرائطة النص على صفحة الورق. إذ ستتبنى دراسة هيئة النص الإبلاقي المكتوب، والمبلغ هنا هو القارئ تحديدًا، أي آنذاك تحدث عن النص المكتوب لا المشابه. لنقف من خلال هذه القراءة على بعض متركزات صناعة النص، وأيضا، للتركز على طبيعة الدور الذي لعبه هذا الطراز الخاص، ودرجة إعجابه في حمل الدلالات الكلية للنص، ودرجة اضطلاعه بدور التأثير في البنية النفسية للمتلقي في لحظة (1).

(1) ملحق جريدة النهار الالكترونية 1971م، نقل عن كتاب: المغايرة والاختلاف في الشعر العربي المعاصر، ص 50. وص: سـريـف ص 51.

(2) ينظر: المغايرة والاختلاف في الشعر العربي المعاصر: ص 50.
القراءة، مثلما ستجيب هذه القراءة ضمنا على تساؤلات تسهم في الاقتراب من طبيعة النظام الدالالي، لتلك النصوص الأمية. تساؤلات من قبل: لماذا نجد أسرار شعرية لا يتجاوز السطر فيها فظا واحدا، في حين نجد أسرار أخرى تتألف من مجموعة ألفاظ؟! فهل شبه نظام دالالي معين يحرك الحالة الشعرية ويدفعها لأن تشكل السطر الشعري بهيئة معينة وأن تختار له كثافة للفظية معيّنة، في حين تؤدي سطرا غيرها في هيئا أخرى وكثافة للفظية مختلفة؟ وما الهاجس الذي يحرك الشاعر ليحتفي سطرا من الأسطر الشعرية عند لفظ بعثه دون آخر؟!

نيبفي النص الشعري على أساس مجموعة أنظمة متضاربة تعمل سويا لمنح النص شكله وصيغته، وبالتالي تحدّد درجة فاعليته، بعض هذه الأنظمة نضوي تحت مظلة النظام الأنساني؛ بكل ما في فروعه من إمكانات وقوانين يمكن استثمارها لتأسيس نص شعري متفرد. وبعضها الآخر نجد قادما من خارج مجال القوانين الأنسانية، فيمثل قدوها عوامل إنتاج "فضاء" البنية الأنسانية للنص.

لا شك في أن "ثمة أهمية كبيرة لهذا الفضاء المتواضع الذي يمكن أن ينتمي من "نظام المكاني" حسب تقسيمه تودروف، يعني به توزيع مفرزات النص طباعياً على فضاء الصفحة، وما يمنح النص الأدبي طاقة شعريّة، ومروراً بتوع الكتابة (أفقية، عمودية ...، وكذلك الرسم والأشكال، واللوامش ... وتنتمي هذه التباعد إلى أرحام فون متوشم ووسائل تقنية مختلفة. ومن بين هذه التقنيات ما هو مستعد من قدرات الوسائل الطباعية الحديثة كالكتابة المائلة والمستقية والخط المختلي، ودرجة لون المكتوب وغيرها.

ويمكن لهذه التقنيات أن توظف لنغدو آليّة فاعلة في دالال النص الشعري، وبالتالي فإنها يمكن أن تُنتمي إلى عناصر البنية الدلالية للنص. فالنظام الدالالي للنص يمكن أن يكون له، على هذا الأساس، مفهوم "العمرمقاني" يتجاوز الانتصار على المستوىين الأدبيين الثلاثة: (التركيبي، الدالالي، السروتي) ليحتضن، أيضا، فضاء ...

---

(1) ينظر: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية: ص 120.

(2) ينظر: نبض النص السريدي، من متنور النقد الأدبي، د. حميد لحمامي: ص 56، ص 57.
لقد كُتِبَ: (أُداً أَداً) بِهيَاء مَتوالِية عَمودِيَّة، فَجِسَّدَت مَرارة اللحظة، ودَلالَة
تقاطر الرَّجُع مَسِرِحِيًّا. مِن خِلْال اسْتِشْباَر جَسَد الألْفَاظ فَقَلَت مَضْمُونَ المَضْوُعَة
الشَّعُرَيَّة مِن دَالَّلة مُجَرِّدة إِلَى دَالَّلة مُسْرَحَة مَادِيَّة، تَجَسَّدَ دَالَّلة الرَّجُع المتقاطر
المُنَصِّب بِعَضْه عَلَى بَعِض.

وَقَرُّ أَيْضاً:
فَنَمْضُ جِبَارَتِي
وَتَرَا
وَتَرَا (١)

لَنُجِد طُراز مَتوالِية عَمودِيَّة يَخْتَلِف فَضْاءَهُ الدَّالَالِي لَدِي الْقَارِئ عَن فَضْاء
كتَبَة المَضْوُعَة الشَّعُرَيَّة قَاتِهَا عَلَى هَيَاه مَتوالِية أَفْقِيَة، فَالمَتوالِية العَمودِيَّة هَنَا
جِسَّدَت عَلَى صَفَحَة الْوَرَق رَسْم دَالَّلة مَرَض الأَوْتَار البَطَيء المَتَتَابع الَّذِي لم يَأْت
دَفْعَة وَاوْنَأَهَ بِمَا يَرْسَم صُورَة التَّلاشِي البَطيء مِن خَلْلِ اقْتِتَاءِ المَكَان المَنَاسِب
لَتَدْوِيَ السَّمَاعات وِطْرِيقَة تُرْتِبُها، فَاِسْتَحْتَال جَسَد الألْفَاظ إِلَى أَدَة دَالَالِي مَضَاكِة إِلَى
ما تَحْلُّهُ تَلَك الألْفَاظ مِن دَالَّلة الغَوْيَة.

وَقَرُّ أَيْضاً:
فِي دُمَشَق
تَخْطِيرِ الحَجَمَاتُ
خَلفَ سِبَأِ الحَرْبِ
اشْتَمَّن ٢
اشْتَمَّن ٢ (٢)

(١) نَسْخ: ص ٦٤.
(٢) نَسْخ: ص ١٢٩.

٣٤٥
لندج طراز تشكيل الأسمر يمثل سرباً لطيفًا يحاكي سرب الحمامات المحلقة المثالية، ولست فيراتما، أو مثالية مع "الرفيق" في تشكيل الحرف.

إن هذا التشكيل التنسيقي للدلالة المجردة جاء من خلال استمرار توزيع مفردات تحمل استفادة دلالة ميمية، إذ هي ليست جملًا خاضعت لتفكيك هويتها. إنما هو تفكيك للشكل الناري والي الألفي المألوف لمفردات معينة مستقلة لا تشكل جملة، بل يمكن أن يحكمها سبق التكرار الناتج في الكتابة المعمول. وبدلاً من هذه الطرز قد اكتسب بعضها إدراكًا حين جسد في الحرك، ودخل عنصر من عناصر دلالة النص، من خلال إهامته في اسم بعض مفاصل خارطة النص.

خارطة الجمل

بيد أن المفصل الأهم الآخر من مافيا الطرز والذي شكّل حضورًا كثيفًا وفافلاً في دلالة "سمر"ه، هو طريق تفكيك الرسم المألوف لشيء الجملة الشعرية، وذلك بأن يفكك شكل الجملة وتبث على مستويين، بالرغم من إمكانية كتابتها في سطر واحد لتكون جملة مكتوبة معنى في مكان "سمر" يعنيه.

نقرأ في "سرير مغربي":

صدق للصديقين، أيما قال هذا الكلام، أنا أم اللغة؟ لا أقدر أضيف
الرجوع إلى أحد تصميم مادة
أشارها البديعة من عمرنا، وتعمر...
فلبن الحب ضرباً من الغيب، ولكن
الغيب ضرباً من الحب، إلى عجب
لمن يعرف الحب كيف يحب، فقد
ينبغي الحب نينا من الانتظار وبمرض
لكن لا يقول (1)

(1) نسخ ص 28.
فالسطر الأول جملة مفاضلة استفهامية تبدأ بـ "آنيا" وينتهي السطر بـ "أنا".
وكان يمكن أن تسكن المفاضلة في السطر نفسه، فتكون الجملة: (أنا أم أجنبية؟)
! ليفي القارئ فعل هذا النقل مسكونا بها جامعات الترقب لاستكمال المعنى القايع في
السطر التالي. ويأتي السطر الثاني المرتقب فيسكتل معنى الجملة. بدأ ذهوب
دلالية جديدة تنشأ في هذا السطر من خلال تأسيس لجملة جديدة يتر جزؤها
وأجّل إلى سطر تال: لا أحد يستطيع. يستطيع ماذا؟! يأتي السطر الثالث ليثب أن
الموضوع تتعلق بالرجوع إلى أحد آخر. ثم تبدأ في السطر نفسه دوامة دلالية
 جديدة: تصنع الأدبية، تصنع ماذا؟! لياجع المعقول بـ "الإجابة" في السطر التالي:
أشكالها البدوية من عمان وعرضو... لينتهي بذلك مقطع جزئي بهمولة السطر. وعلى
امتداد كل أطراف المقطع السابق كان القارئ مجبورا على عدم التوقف في أمان القراءة;
مشدوداً ومترقباً ودواراً في حلقات دلالية جاءت متداخلة بعضها بعض، على طراز
حلقات السلاسل. وجاء هذا فعل مهارة الصناعية التي تتقن لحظة إنهاء السطر في
قمة لحظة توطد بالنالات، وربما يصنع لحظات مشدودة للقارئ، تتبوعه لحظة
استراحته قصيرة لانقطاع الأنفاس بهمولة المقطع، لبدا مقطع جديد مهمد في دلالته
كلية مع المقطع السابق وهكذا...إن هذه الآلية في توزيع المكون أسهبت في
صهر المقطع، وتذوب مفاصل الجمل الشعرية، وترثها على بعضها.

deja.nاواصل القراءة في المقطع الآتي:

"فليسك الحبّ ضروبًا من الغيبّ، ولا يكّ.
هنا انتهى السطر الأول بكلمة
أسست لجملة جديدة في السطر التالي: "الحبّ ضروبًا من الغيبّ، إنّه عجبت.
عجب من ماذا؟! هذا تأسيس لجملة نجدها في السطر التالي: "لمن يعرف الحبّ
كيف يحبّ؟! فقد" وهكذا يؤسس لجملة جديدة ليستمر المقطع.

نقرأ أيضاً:
في مثلك، أرض على حافلة الأرض
مأهولة بك أو يغبائك لا أعرف"
العُبَّات التي تتجهّن بها، وأنا سائرٌ
في ضبابك. لنَكن الأرض ما
توعَّمان إليهً. «(1)

فركَّب «لا أعرف» لم وَقِف عليه بوصفه نهاية سطر شعري مستقل
معنىً للدُّلَّة على أن عدّم المعرفة المتحصلّة متعلقة بعدم إدراك الأهلية بها، أو
بغيرهما، في حين أنّ الامتناع إلى الطرّاز الذي تكّبت به جمل النصّ على فضاء الورقة،
والاستمرار في تلقي النص على أنّ حلقات دلالية متسلسلة ومنزلة سيحيلنا هذا
الامتناع على فهم دلالي آخر، مفاده أنّ لا يعرف الأرغبّات التي تتجهّن بها. وهنا
الإيهام الدلالي» الذي حصل من خلال استمرار القرءة على تفكّك شكل الجملة
الخارجية ونثرها بين السطورين الشعريين.

ولو وقفا على قراءة السطر الثالث لوجدنا دلالة التركيب «أنا سائر»
يمكن أن تكون دلالة جملة حالية، أي أنه لا يفهم غريباتها وهو سائر، وبهذا يفهم
غرباتها. لو لم يكن سائرًا في حين أنّ استمرار القراءة يكشف عن أنّ الدلالة التي
تحصلت ليست سوى وهم دلالي، إذ ثمة دلالة أخرى للجملة المختلفة تماماً عن
فهم السياق المستحقّ، لأنها (أي الجملة) ليست إلاّ تأسيسًا لجملة تُشكّكُ في هيّائها
في السطر الشعري التالي، فتكون الدلالة نابعة من قراءتها: أنا سائر في
ضبابك، وهكذا يستمر الأمر في الجمل اللاحقة.

لَا شَكّ في أن ثُمة لذة خاصة مكتفة يوفرها ثراء نص محمود درويش،
يفعل تنوع البيانات الإبداعية. ومن بين تلك البيانات تنوع التصنيفات الشعرية
المستخدمة. ومن هذه التقنيات ما نحن بصدد الحديث عنه، واليّل مثل في إعادة
تشكيل خرائط الجمل وتوزيعها على أساطير السرعة، والذي قد بالنزول في الوجه
الأولى - على أنّ تقنية بسيطة متاحة للجميع. يبد أنّ نحن هذا التكثيب يوفرنا على
أثره الفعال على صعيد شدة النصّ وتدعيم تماسّكه، وأيضاً على صعيد ما يحدهه

(1) نسخة 49.
من لدئة خاصة يمنحها للقارئ من خلال رفع برُئ الولتِر الدلالي، وذلك انتقل طراز الكتابة من كونه ثُقفا علِجيا إلى كونه عُنصرا من عناصر البنية الدلالية للنص، فهُمْنا للنص ودرجة تأثرنا به والدئة المتحصلة منه، كل ذلك جاء من خلال لحظة الاتصال بالصورة الكلية للنص، والذي استقبلها من خلالها مكتوب وبهائه النهائية، ولم نستقبلها في مراحل كتابة مسؤولاتها الأولى. ونحن هنا في مقارنة تقديرية لنص مكتوب على هذا الطراز، وليس نصًا مشابهًا، وحتى في حالة مشابهاته فإننا نفترض أنه سيقرأ على وفق الطراز الذي كُتب فيه. أي أن الوقفات الإقتفائية عند لحظات الولتِر الدلالي التي استجاب لها النص كتابة.

إذن ولوج طراز الكتابة إلى بيئة دلالة النص الشعري يكشف مدى حساسيَّة النص الشعري. فكل ما في النص هو جزء منه، وله دوره الدلالي الخاص ومهمته التوصيلية المنعوتة، بل تُثُمّة فضائل خارجية أخرى تتحسن فرص توظيفها لتوزّع إلى النص الشعري لتأكيد شرعية إنتاجها إلى عناصر بيئة الدلاليَّة.

إن ينبع إدِهاش القراءة في «سرير العربية» تصدر عن وعي محمود درويش وإدراكه بأن ثمة لدئة استقبال خاصة تنشأ في أثناء القراءة مصدرا للنقل الدائم بين توقع المعنى القادم القادح في الجزء الآخر من الجملة المنقول إلى السطر التالي، والذي لم يزل غير متروك بعد؛ وبين الابتكار العملي لحقيقة المعنى بعد إكمال القراءة. وهذا يمثل نشاطاً دليلاً معملا للقارئ تتتنسّب كثافة إفاعة طرديَّاً مع استفادات المعنى (1) وليس المقصود هنا سهولة توقع المعنى في جمل محمود درويش، بل على العكس تماماً! إذ نجد ثمة بونا شامعا بين حاسة تامة المعنى لدى القارئ، وبين حقيقة المعنى المتحصلة لاحقاً من خلال تامة القراءة. ربما تكون حدوس القراء سلسلة إخفاقات في التوقع، أو يمكن استتعارة مصطلح ريفاهرنير» خيبة الانتظار» (2)، وبالتالي فإن نص محمود درويش في حاجة إلى قارئ عنيف يجد

(1) ينظر: مكونات القراءة المحورية للنصوص، المرجعيات، المقاويات، الآليات، تقنيات التشغيل، د. محمد حمود، ص. 44.
(2) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، ص. 82.
في خيام انتظاره مصدر متعة لا يتأتى من تحقيق توقع، بل من خلال كسر ذلك التوقع، وغرس الجديده المدهش مكاتبه؛ بأن يقذف له في السطر التالي ما هو أجمل مما توقع، لستجلب خيام الانتظار إلى مصارع دهشة. إذ عادة ما يتوفر القارئ ما هو مألوف، استقبله من خلال تراكم قراءاته لنصوص سابقة شكلت مرجعيته الثقافية، وقام على أسسها توقع المعني القادم. وبالتالي فإن هذه التوقعات تأتي أقل جمالًا لأنفها ومضة الإدغام فيها وعدم قدرتها على الإبهار.
وممّا في هذا الطرز الجديد في رسم خراطين الجمل أنه يُسهل، في تفكيك نسق النقدية الخارجي وحوله إلى نسق موسيقي داخلي. فلو كانت الجمل الشعرية على غير هذا الطرز لبرزت في المثال السابق قافيتان هما: «بغيبك، ضابك» يبدو أن طراز الرسم الجديد أذاهما بين طيات النص فأخذت حديثهما وأحالآها إلى عنصر من عناصر الموسيقى الداخليه.

وذكرنا أيضاً:
خُذْي إليك، اطلق بالبيامه حتي
فاصي الهديل، على جانبك: المدى
والصدى، ودع الخيل تركض وراتني
سدى. أنا لا أرى صوري بعده
في مائها...(1)

لندب أن بعض القوافي أُدغمت وتم إخفاؤها من جراء تجزئة الجمل عند مفاصل مبتهجة، ونماذج توحيدها على أصوات الوهبة. ولو أعبيد تشكيل خراطين الجمل بطريقة أخرى لصارت «إليك جانبيك» قافيتين، ولصارت «المدى، سدى» قافيتين أيضاً.

وهكنا نجد الأمر في موضع آخر:
سماني رمادية. حك ظهري. وفلك

(1) سريعة الغربة: ص 65.
على مهل، يا غريب، جنائط شعري. ولن في نظر أثير بين طيّات النص، أسهم هو الآخر في شذ النص وتتوبيه على أنه منجز شعري درامي متنام ونضاله، يصبح نماذجه الموسيقي من داخل أسوار أسطورة الشعرية. فصلاً عن هذا الطراز أسهم في شذ الفناء ووجه صوب تتم القراءة بلا توقف بل، لأن النص مكتوب بطريقة "توريطية" تجعل من يدخل عالم قراءته على أن ينتميٍّ حتى النهاية.

إذ ينتهي السطر الأول بكلمة "فاك" لينجد المفعول به "جنائط شعري" في السطر الثاني. وينتهي السطر الثاني بكلمة "قل" لينجد ما ينبغي أن يقال في السطر الثاني. وهكذا تتوابع البلاغات الدلالية وتنافر بعضها بعض. وفي نهاية كل سطر تتوابع لحظة تَتَرَّقَّب؛ أي توالد متواصل لمناطق جذب دلالية. وكل هذا متأت من خلال طراز كتابة الجمل؛ وعلى امتداد مساحة نص "سرير الغربة" كلما إذ إن ما سقناه من نماذج يمثل بعض الأمثلة التي تبرهن على شيوع هذه السمة في المجموعة الشعرية.

توظيف الطراز

إذن طراز تشكيل خروقات المفردات في النص وظف ليتهم في تجسيد الدلالة بصريًا، من خلال تسخير جسد المفردة لرسم الدلالة، وبذلك تكون المفردة قد نهضت في حمل الدلالة متينة؛ مرة من حيث كونها دالة على مدلول، ومرة من خلال تجسيدها لصورة المدلول بصرياً.

(1) نسخه ص 75.
(2) ينشر نسخة من الملاحظات: 18، 22، 28، 31، 32، 41، 4.9، 51، 53، 66، 68، 77، 80، 8، 1.8، 90، 112، 116، 118، 121.

35
أماَّ طراز خبرائِ الجمل فقد أسهم في إحلالها إلى سلسلة من الحلقات
الداللية المتداخلة فاستحال بذلك تقسيم الجملة وتوزيعها إلى آليَّة فاعلة في
صهر النص وتلالح أجزائه. هذا أولاً، ثانياً: إنَّ أيّ طراز الكتابة هذا - أشياء جوُء
خاصاً من الترقب والبحث لدى القارئ، بحيث عن تنمية دلالات الجمل الموزعة على
الأطراف، بما يسهم في إشاعة الفضاء نسي خاص بألفه القاري من خلال استمرار
القراءة، وما يدعو تديراً إلى التعامل مع المقر، على أنَّ نص شعرٍ مفتوح
مُطلِّب من توصيف جزئية حرَّة ترفض أساليب النصوص المألوفة. ثالثاً: إن هذا
الطرز الجديد القائم على تقسيم الطراز المألوف من هندسة كتابة الجمل، هو
تقسيم متماثل على مساحة نفس (سرير الغربة) كله، وليس مقتصراً على توصيف
جزئية بعينها. وما يشعر القارئ بانعكاس (سرير الغربة) إلى رحم تجربة شعرية
واحدة متكاملة، أي أنّ طراز الكتابة هذا صار عنصراً مساحياً في ربط مفاصل النص
ومنبزجاً إلى عناصر سطيف الرائد الآخر (الرؤية الموسادة، ضمير الخطاب الموحد،
cوالمؤلف الشعري، الفضاء الدالل، الواحد...) ورابعاً: إنه أسهم في تشكيل موسيقي
النص من خلال إخفاءه لحجة موسيقي القافية، إذ ألح ذلك على قرار داخلي. وخامساً
إذ أن هذا الطراز صار أحد العناصر التي تبني عليها الكيان الداللي للنص.

إن ما عنبه هذا الطراز الخارجي من دور مهم في النصية الداللية للنص وما
أنجزه على صعيد المتأثر في استجابة النصي، يوفقنا على حقته مهمة تتعلق بضيافة
الشعر الحديث، يؤديها: أن الشعر الحديث يتمكَّن من ضميره الجديد من النصوص المحددة:
علي أن يقتصر على حُدود تحديد بيته، بسط، هو قادر، أيضاً، على
أن يسهم في تشكيل بنيّة استجابة النصي لدى القارئ، وذلك من خلال تغيير عاداته
القرائية المتراكمة من تركم خبرات قرائية مكتسبة من نصوص مسبقة؛ أي وفق «بنية
معرفيّة» مستبقيّة إعدادها وتخزينها في الذاكرة، وهي تث隶属于 معايير، قيمة نسبية،
وحاليةًا بوضعية أو بنمط معين. إذ أن القارئ (يدخل النص (بدلاً من حديث أحداثه
أو تمايزه، مع وضعيات منت صادقاتها سابقاً)، إذ لا يدوم التوقيع المألوف
المنشئ في أن تأتي DALLEN'S الكتابة متراكمة متعاقبة لا متداخلة، ب التواصل يستدعي

(1) مكونات القراءة المنهجية للنصوص: ص 40.41
قراءة متواصلة أيضا. في حين أننا في«سرير الغربة» نجد دواوين متداخلة من الحووز الدلالية تستدعي تواصل فل في القراءة، ومتابعة الباسات النصية النثرية الجزئية وصولا إلى دلالة النص الكلية على أساس «كلى مركب» (1). فصار بذلك ما كان في النقد العربي القديم يعدّ عبأ على الشاعر الذي لا يجعل المعنى في البيت الشعري الواحد مستقلا، ومكتبا بنفسه ولا يحتاج إلى ما سواه من الأدب (2). وسمّوا ذلك بالبتر (3) - صار في منظور النقد الحديث تجينا شعريا يمكن أن يوظف الشاعر لربط مفاحيل خلالات جملة الشعرية للإسهام في شهد نسيج النص وسبيك مفاحيله، مما هو شدد للقارئ وتدخّل في بيئة استجابة، وأيضا لتتوفر طاقات إشعاع دلاليّة يتجاوز حدود الاتصال على المستويات الأدبية للنص (التركيبات، الدلالات، الصوتي). بما يمنح النص شحنة دلالية مضافة لتكتيفه دلالاته. ولاشك في أن درجة الكثافة في دلالة النص الشعري تمثل أحد أهم أسرار مفاهيم النص على آخر.

ويمكننا في هذا الموضع أن نوجد مقاربة ما بين توظيف رسم خارطة الجملة الشعرية من خلال توزيعها كتابيا بين سطرين، وبين ظاهرة التدوير في البيت العربي التقليدي، ومصرد التشبيه يأتي من جهة تحميّة الاستمرار في القراءة. بيد أنّ نماّى اختلافا كبيرا بينهما، وسائر هذا الاختلاف من جهة الدلالة والوظيفة. فالنافع في حالة توزيع الجمل على السطر يبتعد في انتقاء نقطة التوتر المناسبة لقطع الجملة الشعرية ونقل جزئها المبتهي إلى السطر التالي لتحقق بذلك شدّ القارئ وفي الوقت نفسه شدّ النص. في حين أنّ الدافع في عملية التدوير هو غالبا ما يكون دافعاً موسيقياً، وفي أغلب الأحيان هو اضطرار موسيقي يقتضي أشراكا لفظ بعينه بين شطر بدلي الشعري الواحد. فضلا عن أن الوضعية التي يؤديها الطراف الجديد تتجاوز الربط الجزئي للبيت الشعري كما هو الحال في أمثلة التدوير، إلى ربط

(1) نقسمة: 32

(2) وهنا واقع تحت سلطة البحث عن بيت سائر مشهور يسهل حفظ، متصلًا عن غيره، ويُعرف في استعماله نسبًا، كالأعمال الحركة، أو لأغراض اجتماعية تحترهها طبيعة المجالات التي يحضرونها، أو معرفة كشاهد، أو تسُعي عن ...

(3) ينظر: نقد الشعر، تقدمة من جعبر: ص 217.
أجزاء النص فيما لم تكرر تفكيك رسم الجمل ليصبح طرازاً مهماً على رسم خارطة النص وبالتالي دخوله عنصرًا من عناصر دلالته النص. فكل عملية تفكيك جزئية إما هي إهانة في ربط جملتين شرعيتين مستقلتين. ويأتي الربط هنا بطبيعية الحال من خلال طراز الكتابة، وليس من خلال توظيف بيئة اللغة وإمكاناتها.

(كاستعمال حروف العطف، مثلاً)

والسؤال الآن هو: هل طراز تفكيك خارطة الجملة هذا؟ قالب جاهز يمكن أن نصب فيه أي نص شعري سبق إنجازه؟ أي أن نرسم خارطة كما رسم محمود درويش خرائط نصوصه في "سرير الغربة" وأن نحفظ لهذا الطراز قدرته على التوصيل والإثارة؟ لا شك في أن الإجابة ستكون بالنفي. لأن النصوص الجزئية في "سرير الغربة" أنتجت أساساً تنخرج بهذه الهيأة وترسم خرائطها بهذا الطراز. فهذا الطراز مزروع في نسيج النص - بوصفه إمكانية شعريّة - في لحظة غرس النص نفسه إذ هو جزء من التجربة الشعرية. وليس تكثيفاً دخلاً وغالباً خارجاً جاهزاً.

ولو كان الأمر كذلك لاستحال طراز التفكيك إلى نفيت أخره يفقد النص تماسته ويعمل على تشويه ويوثر سلباً في دلالته وقدرته التوصيلية.

---

المجلة الأدبية الأسرميرة
العدد الخامسة
السنة الثالثة

صفحات 354
مصادر البحث

• الأساليب والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، عبد السلام السدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1977.

• بنية النص السردي من منظور النقد الديني، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثانية 1993م.

• سرير الغريبة، محمود درويش، رياض الريش للكتاب والنشر، الطبعة الأول 1999.

• المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، صالح بو سريف، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1998.

• مكونات القراءة المنهجية للنصوص، المرجعيات، المناطع، الآليات، تقيمات التنشيط، د. محمد حمود، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1998م.

• النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان لوي كابانس، ترجمة: د. فهد العكاش، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، 1982.

• نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) تحقيق: كمال مصطفى، مطبعة الحناوي، مصر، الطبعة الأولى، د. ت.