

من سوسيولوجيا النص إلى مقاربة الشعر From the text's sociology to the poetry's approach

الجابري مبارك*

الجامعة العربية المفتوحة (سلطنة عُمان)

mubarak.j@acu.edu.om

تاريخ النشر: 2021/03/30

تاريخ القبول: 2021/01/05

تاريخ الإرسال: 2021/01/03

ملخص: أحاول في هذه الورقة مقاربة الخطاب الشعري بأدوات تحليلية تمتح من منهج سوسيولوجيا النص كما قدمه بيير زيمّا، مفيداً من بعض أدواته، ومقترحاً في الآن نفسه جملة أدوات لزيادة فاعليتها أثناء مقاربة الشعر؛ ذلك أن إفادة بييرزيمّا من الدرس السيميائي واستثماره لإضافات لوسيان غولدمان وباختين وكريستيفا جعل ممارساته التحليلية مقصورة على الرواية؛ لما توفره من وضوح في تصاعد خطاطة السرد، كما في البوح بالأيديولوجيات التي تحرّك شخوصها؛ وهو أمر قل أن نجد مثله في الشعر؛ وبخاصة الشعر المعاصر.

فرايت أن إضافات بييرزيمّا وما طوره من فهم لأدوات الدرس السيميائي لها قدرة تحليلية في مقاربة الشعر أيضاً؛ حين بناء تصور يقوم على البنيات الخطابية للشعر، مراعيّاً أشكال تمظهر هذه البنيات والعلاقة التي تربط بينها وبين المفهوم المركزي الذي قدمه زيمّا (اللهجة الجماعية)، ثم جعلت العمل الأدبي، لا النص، هو وجهة التحليل؛ وفاء للنسق المنهجي الذي تنضوي تحته هذه المقاربة، واقتناعاً في الآن نفسه بأن هكذا تحليل يكشف عن الغناء الذي يحمله الخطاب الشعري، وبخاصة قصيدة النثر المعني بتحليل خطابها.

الكلمات المفتاحية: اللهجة الجماعية – نظام التصنيف – الوضع الاجتماعي اللغوي – الملائم – الوعي القائم

ABSTRACT : This paper is an attempt to approach poetry with an analytical apparatus drawn from the sociology of the text as presented by Pierre. V. Zima. I will in the process suggest a number of analytical procedures that are meant to increase its efficacy in approaching poetry. Pierre. V. Zima, drawing upon semiotics and the additions of Lucien Goldmann, M. Bakhtin and Julia Kristeva, almost exclusively concentrated on the novel highlighting the ideology of its characters. His approach is hardly ever applied to poetry, especially contemporary poetry.

I believe that Zima's approach could be reconceived in such a manner as to yield further insights into constructing an approach that could help us understand poetry's discursive structures and its relation with Zima's central concept of (Collective Dialect), making the literary work and not the text its focal point. I understand such an approach would highlight the richness that the discourse of poetry has, especially contemporary poetry.

Keywords: Collective Dialect - Classification System - Sociolinguistic Status – Appropriate - Dominant Consciousness

1. مقدمة:

كانت غالب المقاربات النقدية المفيدة من علم الاجتماع أقرب إلى التعامل مع الخطاب الروائي لا الشعري، وإن لم تُعدم محاولات تتوجه إلى الشعر؛ إلا أنها بقيت مقاربات قليلة أشار إلى قلتها عدد من رواد

مناهج علم اجتماع الأدب، فأرجع زيمّا Pierre. V. Zima هذا النأي عن مقارنة الشعر إلى نزعتة، وبخاصة في شقه "الغنائي"، نحو الذاتية والعاطفة؛ ولذا قلة المحتوى الاجتماعي الذي يغري أصحاب هذه المناهج بالدخول إليه، عكس الأدب الروائي الذي يوفر مساحة مرجعية وتوثيقية أكبر وأكثر وضوحاً، بناء على مقارنة بين المضامين التي يحويها كل من الشعر والرواية، مغفلين بذلك ما يقع خارج هذه المضامين، خصوصاً في مرحلة الكتابة التي يدخل فيها الجانبان الاجتماعي والنفسي¹.

وضّح باختين M. Bakhtin سبب هذا الأمر انطلاقاً من مبدأ "الحوارية" Diaglosim الذي اعتمده في تحليلاته، فرأى أن لغة الشعر في معظمها تقوم على أساسين: وحدة نظام اللغة، وفردية الشاعر اللغوية والكلامية. فاللغة في الشعر، كما يراها باختين، تتخذ نمطاً واحداً في مستوياتها التركيبية والدلالية والمعجمية، فلا نجد فيها لغة خاصة بالفلاح مثلاً؛ أو بالعامل الصناعي؛ أو بالمزارع، ونحو هذه الجماعات الاجتماعية التي تختلف أنماط لغتها بناء على الاختلاف في المستويات المتعددة للغة، فتحضر اللغة في الشعر فردانية وواحدة، لا تخص سوى الشاعر نفسه، على عكس التنوع الكلامي الموجود في الرواية بناءً على اختلاف الأصوات²، وهو الذي يوفر مادة مهمة للتحليل وفق مبدأ "الحوارية" عنده.

على أن هذا التبرير الذي قدمه باختين لا يعني أننا في الشعر إزاء لغة لا يقول الشاعر بها إلا فكره، فهو نفسه يعود إلى التأكيد بأن نفيه مبدأ "الحوارية" في الشعر إنما يقصد به نفيه في الكلمة الشعرية؛ كون الكلمة التي يستخدمها الشاعر تقول ما يريد الشاعر نفسه، بغض النظر عن مقاصد الآخرين وطرائقهم في التعبير، ف«عناصر التنوع الكلامي (اللغات الأيديولوجية الاجتماعية) لا تدخل هنا على قدم المساواة مع اللغة الأخرى (أي لغة الشاعر)». ذلك أن الشاعر يتكلم بلغته هو على الشيء الغريب³، ويعني ذلك عدم نفي وجود عوالم مختلفة في الشعر، وإنما الفارق هو أن الشاعر يعبر عن هذه العوالم من وجهة نظره هو، وبكلماته التي تقول ما بداخله هو فقط، أي أننا نكون بإزاء صوت واحد فحسب، هو صوت الشاعر نفسه؛ بيد أنه ثمة وجود طبيعي للآخر الأيديولوجي والاجتماعي بالنظر إلى الاختراقات الاجتماعية التي لا بد أن تدخل في الوعي اللغوي للشاعر، فالشأن إذن في طريقة التعبير عنه لغوياً.

ومع الأخذ في الحسبان كلام باختين هنا وهو ينطلق من مبدأ "الحوارية" للحكم على الشعر؛ فلست نتوفر على المدونة الشعرية التي نظر فيها لإصدار حكمه، ولم أقف على توصيف محدد لها، عدا أن هذا الحكم يحيل مباشرة إلى تبين أن باختين يصدر عن الرأي نفسه الذي أشار إليه زيمّا (ذاتية الشعر وغنائيته)، فرببنا ذلك في إلصاق هذا الحكم على الشعر كله، وبخاصة الشعر المعاصر الذي يُنتج في وقت نتكلم فيه عن "هلامية" الأدب؛ إثر التداخل الذي يتكاثر كتقنيات مستخدمة في الكتابات الأدبية على عمومها، أقصد تبادل التقنيات وإفادة الأجناس الأدبية من بعضها بعضاً.

سأختبر في قادم هذه الورقة مبدأ "الحوارية"، مقارناً إياه بالتطوير الذي لحقه تحت مسمى "المعارضة" المستفاد من بيير زيمّا؛ لأكشف مدى صحة وجود هذا التحول في لغة الشعر، من "الذاتية" إلى "الحوارية"، والأدوات التي يستخدمها الشعر المعاصر (قصيدة النثر تحديداً) لمثل هذا التحول، على أن ذلك كله ما يزال مجرد افتراضات أقدمها ابتداء لأختبر صحتها في القادم.

ولما كانت نقطة البداية لمنهج سوسولوجيا النص، الذي أفيد من بعض أدواته التحليلية، هي معرفة كيف يتفاعل النص الأدبي مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة⁴؛ فإن إشكالا آخر يطرح حال مقارنة الشعر، وهو مدى إمكان وجود مثل هذا التفاعل في النصوص الشعرية المعاصرة، وبخاصة حين النظر في إفادة بعض هذه النصوص مما قدمه أندريه بریتون Andreeh Breton، أو إفادتها من "المجانية" Uselessness التي تلج عليها سوزان برنار Suzanne Bernard⁵ ومن نسخ منها من المنظرين العرب لقصيدة النثر؛ إذ نكون حينئذ أمام افتراض يزعم بُعد الشعر عن تمظهرات الوعي، من أيديولوجيا ورؤية للعالم وصراع لهجات؛ بيد أن القول بخلو كلام ما، أي كلام، من الأيديولوجيا، هو قول لا يخلو من مجازفة؛ فباختين الذي وقف في الضد من حضور "الحوارية" في الشعر هو نفسه يؤكد توكيدا عما أن «الكلمة هي الظاهرة الأيديولوجية الأمثل»⁶؛ كون «كل كلمة تظهر كحلبة مصغرة، تتلاقى فيها وتتشابك وتتصارع النبرات المجتمعية المتناقضة في توجهاتها. وتتجلى الكلمة في فم الفرد كنتاج للتفاعل الحي للقوى الاجتماعية»⁷؛ ولذا فإن المادة اللغوية المستخدمة في الشعر، بوصف الكلمات عنصراها الخام، يمكن تلقيها ابتداء بناء على هذا الافتراض، والتحليل القادم هو الذي سيختبر نجاعته.

2. نحو المنهج:

1.2 العمل الأدبي في معارضته اللهجية:

ما سيكون في هذه الورقة له صلته الوثيقة بالإسهامات التي لا أبعد إن وصفها باليسارية، أقصد منها تلك الكتابات الفلسفية التي توجهت ناحية كل من علم الاجتماع والنقد الأدبي؛ لما بين هذين العلمين من تواشج في التوجه اليساري، إن تجوّزت بجعل "اليساريات" يسارا واحدا بالاعتماد على سياقها المشترك، ولأحدّد، بدون مجازفة كبيرة، الإسهام الهيجلي بكونه سياقاً فلسفياً مشتركاً بينها؛ ولذا شكّلت إسهامات لوكاتش وغولدمان وباختين وكريستيفا مدخلات أساسية في البناء المنهجي المقترح هنا، وصولاً إلى بيير زيمما الذي أسّس لمفاهيم مهمة في المقاربات النقدية للأدب، وبخاصة ما تعلّق منها بمفهومه الرئيسين: الوضع الاجتماعي – اللغوي، واللهجة الجماعية.

قدّم بيير زيمما مفهومه عن اللهجة الجماعية اعتماداً على مفهومي "الحوارية" عند باختين، و"التناص" عند جوليا كريستيفا، بانياً إياه على ركيزة ما يصطلح عليه بـ"الوضع الاجتماعي-اللغوي"، واقترحت مقارباته أن يكون الوصول إليه بالوقوف عند المستويات المعجمية والدلالية والتركيبية للأعمال الأدبية⁸، ففي حين يكون المستوى المعجمي واضحاً في الكلمات المستخدمة في العمل الأدبي؛ يكون المستوى الدلالي مقروءاً عبر ما يدعوه بـ"نظام التصنيف"⁹، ويكون المستوى التركيبي مدخلاً للتحليل السيميائي وفقاً للنموذج العاملي عند غريماس A. J. Greimas.

أشار بيير زيمما كثيراً إلى نظام التصنيف وهو يتحدث عن المستويات الدلالية¹⁰؛ ليصل من خلال الوقوف عليها إلى المعارضات التي تحصل بين الأعمال الأدبية واللهجات الجماعية الأخرى، لكن حديثه عنها كان دوماً مختلطاً بالحديث عن المستوى الدلالي والقراءة السيميائية له؛ وهو الأمر الذي يعوق، بحسبي، بناء تصوّر لأدوات مترابطة توصل المحلل بموضوعية واضحة إلى اللهجات الجماعية في العمل الأدبي، ويبدو أن

بيير زيمّا كان منشغلاً بتقديم مفهوم اللهجة الجماعية كأداة تحليلية بديلة لـ"البنية الدالة" عند غولدمان، ساعياً إلى حل مشكلة التركيز على المعادلات المفهومية على حساب الأبنية الشكلية، فوجه عنايته إلى تحديد خطوات استثمار هذا المفهوم؛ حاصراً تحليلاته في رصد اللهجة الجماعية بالإفادة أحياناً من الأنموذج العالمي.

سأحدّد هنا ثلاثة مستويات عنده لاستثمار اللهجة الجماعية، وإن كان زيمّا لم ينص عليها كمستويات واضحة؛ فإنه أشار إليها إشارات مبعثرة في ممارساته التحليلية وكتاباتهِ النظرية:

- مستوى الدوال: وهي مفردات أو تراكيب لها مدلولات.

- مستوى التصنيف: وهو نظام التصنيف والملاءمة الذي يحكم الدوال بالنظر في مدلولاتها وصلتها بوضعيات اجتماعية - لغوية.

- مستوى المعارضات: وهو المستوى الذي تظهر فيه الطرائق المتبعة في الأعمال الأدبية لمعارضة اللهجات الجماعية التي تستثمرها، وتوجد ثلاثة أشكال لهذا المستوى:

أ. الموافقة؛

ب. التهمك؛

ت. الإبدال: إحلال لهجة مكان لهجة قائمة.

أشير أيضاً إلى أن بحث اللهجة الجماعية عند زيمّا هو في محصلة الأمر بحث في النصوص الأخرى أكثر من كونه نظراً في الأعمال الأدبية نفسها، ويمكن فهم هذا في سياق الكتابات اليسارية التي تنطلق من فكرة "الجماعة"، وتجعلها مبتدأ ونهاية لكل إسهام فردي؛ إذ أن النصوص الأخرى تُمثل الآخر الذي يحضر في العمل = الذات، ولا أحسبني مخطئاً إن سلّمت بكون كل عمل أدبيّ حاملاً لجملّة من النصوص/ اللهجات، سواء أكان بالتصوّر الذي قدمته كتابات كريستيفا وباختين وزيمّا؛ أم بالتصور الذي قدّمه جيرار جينيت Gerard Genette¹¹، بالحد المشترك بين كل هذه التصورات، أي بوصف النص في المحصلة مجمع جملة من النصوص.

ليس هذا التفاعل بين النصوص على شاكلة حضور الجماعة في الفرد وإقصاء وجود الذات، انطلاقاً من كون الذات معبراً لمصالح الجماعة وصراعاتها؛ إذ يبدو الأمر هكذا تطرفاً في مقابل تطرف الأيديولوجيات/الأيديولوجيا الرأسمالية التي تنزع إلى تقديس فكرة الذاتية، فللعمل الأدبي لهجته الجماعية التي يعرضها، مفيداً من اللهجات التي تحيط به في الوضع الاجتماعي - اللغوي لمنتجه، ولكنه يسعى إلى تجاوزها بتقديم لهجة جماعية معدلة، بما يكسبه قيمته الأدبية؛ إذ في الحين الذي تتداخل جملة من اللهجات الجماعية داخله؛ فإنه لا يقدّم أيّاً منها بصورتها النقية، وإنما يستهلكها ليقدم تصوره الخاص عنها؛ فيعارضها باللهجة الجماعية التي يتبعها، موافقاً أو متهمكاً أو مستبدلاً، فتكون المدخلات التي في العمل محكومةً قبل وبعد أي شيء بتصوّر الأديب¹²، لا بحالتها النقية التي أريدت لها، وعلى أساس ذلك يبني العمل الأدبيّ معارضته لما هو قائم من أيديولوجيات، ولعل فيما قدمه لوسيان غولدمان تحت مفهوم "الوعي الممكن" Possible Consciousness مستنداً لهذا التصور؛ إذ أن الوعي الممكن هو في المحصلة ما يقدّمه

الأديب في عمله الأدبي من وعي مفارق للوعي القائم في طبقته أو جماعته¹³؛ بيد أن المأزق المفهومي الذي أوقع فيه غولدمان تصوره حدًا من إمكانية تطوير إضافته المهمة.

أشير هنا أيضًا إلى الغاية الاجتماعية للمعارضات التي يقدمها العمل الأدبي بين لهجته الجماعية وغيرها، ولا يبدو أنني في حاجة إلى استرجار السجل حول اجتماعية الأدب، ولأقل بكلمة مختصرة إن العمل الأدبي، وفق التصور الذي أحاوله هنا، كيانٌ ينشأ ضمن أسيقة اجتماعية، فيتفاعل معها حال نشوئه وتشكله، ويصب فيها نتاجه؛ ولذا فإن الاجتماعية سمة لصيقة حتى بأكثر النصوص إيغالا في الفردية.

2.2 البنيات الخطابية واللهجة الجماعية:

تتوافر مستويات (الدلالي والتصنيف والمعارضة) في العمل الأدبي بما يتيح عرض اللهجة الجماعية ومعارضتها، ولكنها بهذه الصفة مستويات لفعل الأديب؛ لا لتحليل الناقد، فلا يعدو وقوف المحلل عليها حصر معطيات كل مستوى منها؛ ولذا سيكتفي النقد بالحصردون الوصول بالتحليل إلى مستوى أعمق من تفكيك الخطاب، بما يكشف عن آليات اشتغاله وهو يعرض لهجته الجماعية، أو لأقل بكلمة أكثر شيوعا في الممارسات النقدية اليوم: إن ما أحاوله هنا هو الوقوف على البنية العميقة للخطاب، من زاوية لهجته الجماعية وآلية اشتغالها؛ ولن تسعفي عند هذا القدر القراءة الوصفية للمستويات الثلاثة، بله ما سيؤدي إليه ذلك من وقوع في التعميمات المضمونية.

يتشكل خطاب العمل الأدبي من ثلاث بنيات قد ترد في نصوصه متداخلة، وقد يرد بعضها دون الآخر،

وهي:

- البنية السردية: هي الملفوظات السردية التي تعرض الأحداث المتصاعدة للذوات.

- البنية الوصفية: هي الملفوظات التي تصف الأفكار أو الأفعال أو الذوات في النص.

- البنية الحوارية: هي الملفوظات التي تشمل المفهوم الدارج للحوار، يضاف إليها الحوار الداخلي

(المونولوج).

يوفر تحليل هذه البنيات قدرة على معرفة كيفية عرض العمل الأدبي لهجته الجماعية، وما يضاف إليها من لهجات جماعية يعارضها، ولكل من هذه البنيات أدوات تصلح لتحليلها، كما يختلف حضور هذه البنيات الثلاث في الخطاب باختلاف جنسه الأدبي، وإن كان من الصعب أن يُجرَم بشيء في هذا الصدد ونحن نتعامل في قادم التحليل مع قصيدة النثر التي لا يتوخى منتجها الفصل الأجناسي في الأدب.

تشكل البنية السردية للنصوص الشعرية غالبًا بنية أساسًا للوقوف على اللهجة الجماعية الخاصة بالعمل، فهي توضح عبر ملفوظاتها تصور الأيديولوجيا الجمالية¹⁴ لصراعات ذات التلقّظ؛ إذ أن اللهجة الجماعية عادة ما ترتبط بأيديولوجيا لها تصوورها المنظم لعلاقة الذات مع ما حولها، فتأخذ هذه العلاقة في كثير من الأعمال الشعرية المعاصرة (على الأقل قصيدة النثر) منحى صراعيًا، سواء أكانت هذه الصراعات مبنية على خلفيات سردية كبرى كالأساطير والأيديولوجيات الرائجة (الرأسمالية والاشتراكية... الخ)؛ أم كانت مبنية على مفاهيم غير مسرّدة في الواقع، كالعمل والسعادة والخير والشر... الخ، وإن كانت للبنيتين: الوصفية والحوارية، قدرتهما على عرض اللهجات الجماعية بصورة واضحة في بعض الأجناس الأدبية؛ فإن البنية

السردية تكشف في الشعر عن تصاعدات الصراع والمعارضة التي يخدمها بصورة يأنف عادة عن التصريح بها.

أما في الأعمال السردية التقليدية، كالرواية والقصة والمسرح، فالمعارضة تكون مباشرة عادةً بين اللهجة الجماعية لخطابات هذه الأعمال واللهجات الجماعية الأخرى، على صعيد البنيات الثلاث معاً، فتكتسب المعارضة مباشرتها من خلال التصاعد السردى الواضح للعوامل بحسب الأنموذج العاملي، كما تكتسبه من الملفوظات الوصفية والملفوظات الحوارية؛ ولذا توفر هذه الأعمال مرجعاً خصباً لتحليل المعارضات بين اللهجات الجماعية.

ما يهم في تحليل هذه البنيات، ونحن نقارب خطاباً شعرياً، هو استخدام أدوات تكشف عن اللهجة الجماعية ومعارضاتها، يعني هذا أن المقاربة القادمة غير معنية بالالتزام بأدوات قدمتها أطروحات البنيوية، كما أزعّم أنني أحاول تجاوز الأدوات المفهومية العامة التي قدمتها النقود السوسولوجية؛ لتكون بين يدي في المحصلة جملة من الأدوات التي تعني بالبنيات الشكلية بالقدر الذي يخدم هدف التحليل؛ ولذا فإن الأدوات التي تكتفي بحدود الوصف الشكلانيّ للبنيات ليست ذات مردود بالنسبة إلى هذا التصوّر، شأنها شأن الأدوات التي لا تتعدى الاشتغال على الأبنية المفهومية.

لم أجد عند بيير زيمّا ما يسعف لمقاربة الخطاب الشعريّ، فقد كان انشغاله على الرواية مكتفياً بمفاهيمه التي قدّمها، وعلى الرغم من الإفادة المهمة من تلك المفاهيم المركزية (الوضع الاجتماعيّ - اللغويّ، واللهجة الجماعية، والملائمات، ونظام التصنيف)؛ فسأقترح فيما يأتي جملة من الأدوات التي أفترض أنها تكفل تحليلاً أعمق للشعر وفق التصور الذي أتبنّى.

3.2 تحليل اللهجة الجماعية:

أسعى، إذن، إلى اكتشاف اللهجة الجماعية وتفكيك آليّة اشتغالها ومعارضتها لغيرها بتحديد جملة أدوات تصلح للدخول إلى النص الشعري عبر بنياته الثلاث: (السردية والوصفية والحوارية) وفق الآتي:

أ. البنية السردية: تقدّم الملفوظات السردية الأحداث المتصاعدة للذوات باستخدام جملة من الآليات السردية:

○ توتر الحدث: توافر انتقال للذوات من حال متوترة لسبب مؤثر، إلى حال توازن.

○ زمن المعارضة: وينقسم إلى ثلاثة أزمنة:

1. زمن الاستشراف: حين تكون المعارضة مقصودة في المستقبل لا في الآنّي.

2. زمن الإنجاز: تحصل المعارضة في الزمن الآنّي ابتداءً أو امتداداً للماضي.

3. الزمن الثابت: يحصل حين ترد لهجة جماعية "قائمة" دون معارضة من اللهجة الجماعية لخطاب

المدوّنة.

○ وتبعاً لذلك فإن محصّلة الحدث تكون ذات حالين:

1. واحدة: تخدم ذاتاً واحدة.

2. تعددية: تخدم ذواتاً متعددة.

ب. البنية الوصفية: هي الملفوظات التي تصف الأفكار أو الأفعال أو الذوات في النص من منظوري:
○ الجهة: وهي أن الواصف إما أن يكون في النص ذاتاً متكلمةً أو غائبة، ويحصل ذلك من جهات ثلاث:

1. جهة الاستباق: ويوصف بها الموضوع استقبالاً.
 2. جهة الحضور: ويوصف الموضوع حضوراً.
 3. جهة الاسترجاع: ويوصف بها الموضوع استرجاعاً.
- الصدقية: إذ لا يعدو الوصف أن يكون واحداً من ثلاثة:
1. جازماً.
 2. متردداً.
 3. زائفاً.

ج. البنية الحوارية: هي الملفوظات التي تشمل المفهوم الدارج للحوار، يضاف إليها الحوار الداخلي (المونولوج)، ويمكن الوقوف على حضورها وفق الآتي:

○ شكل الحوار: وهو واحد من ثلاثة:

1. الاتصال: يصبح الحوار خطاباً موجهاً من شريك إلى آخر، دون إتاحة فسحة لدخول الشريك الثاني.
2. التواصل (أ): يكون الحوار بين شركاء عدة، فيسمح النص بحضور بعضها في حين يمنع الآخر، مكتفياً بالإشارة إليه عبر ضمير المخاطب.

3. التواصل (ب): يحضر فيه الشركاء جميعاً دون إقصاء.

○ الترتيب: يوضح ترتيب حضور الشركاء في الحوار.

○ التتابع: ويتضح عبر أشكال ثلاثة:

1. متتابع: تُحكى فيه الملفوظات الحوارية للمتحدثين جميعهم حكياً متتابعاً.
2. مُعلّق: تُعلّق فيه الملفوظات الحوارية بإدخال الشاعر ملفوظات وصفية أو سردية.
3. منقطع: تتوقف فيه الملفوظات الحوارية دون الوصول إلى نتيجة.

○ العرض: تتوافر للحوار ثلاث طرائق هي على النحو الآتي:

1. تامّ الحكاية: ينتسب فيها الحوار جميعه إلى غائب أو غائبين.
2. قطبيّ الحكاية: تكون فيها جملة من الملفوظات الحوارية على لسان متكلم يمثل الطرف الأول، في حين تبقى باقي ملفوظات الطرف الآخر (أو الأطراف) محكية.
3. تامّ الحضور: تكون فيها الملفوظات الحوارية جميعها على ألسنة متكلمين حاضرين في النص بصيغة المتكلم.

لا بد من التنبيه في هذا المقام إلى أن قسمة خطاب النص إلى ثلاث بنيات جاءت لغرض التحليل، في حين أنها ترد متداخلة كثيراً في واقع النصوص؛ ولذا قد يشبه أحياناً الوقوف على الواصف في النص الوقوف على المتكلم في الحوار؛ بيد أنني استثمرت كل ذلك بما يخدم التحليل ويتوافق مع معطيات النصوص، كما لا بد من التأكيد أيضاً أن هذا التصور المقترح هو محاولة لحصر جميع الأدوات الممكنة لتحليل البنيات الثلاث

وأشكال تجليها عبر الخطاب، دون أن أحاول فيما سيأتي من تحليل إكراه خطاب العمل الأدبي المحلّل على التزامها؛ ولذا سنلغي غياباً لبعض التجليات الواردة في التصرّ، مع إمكانية حضورها في خطاب آخر؛ ولو أن في هذه الورقة البحثية متسعاً لأوردت أمثلة على كل منها.

3. التحليل:

سأدخل بالأدوات السابقة إلى عمل أدبي مبكر للشاعر سماء عيسى من سلطنة عمان، وفقاً، إذن؛ لزواية نظر تفيد من المقاربات التي تنضوي تحت سوسيولوجيا النص؛ والتي تتيح مقارنة العمل الأدبي بافتراض حدٍّ من الانسجام يكفل تحليله باعتبار كليته، لا باعتبار نصوصه كيانات معزولة عن بعضها بعضاً، وهو افتراض منهجي أستخدمه بناءً على أمرين: أما أولهما فإن المقاربات التي قدمها هذا التيار النقدي وصولاً إلى بيرزيم تؤيده؛ وأما ثانيهما فإن اختبار ذلك في القادم من التحليل سيكفل الحكم له أو عليه.

يتكون مجموع (ماء لجسد الخرافة)¹⁵ لسماء عيسى من ثمانية نصوص، كلها تلتزم شكل قصيدة النثر، ويقدم العنوان مدخلاً مهماً لتشكيل أفق التلقي؛ كونه عتبة أولى اختارها الشاعر من عنوانات نصوصه لما يبدو أنه يؤسس للمحور الذي عليه اشتغال جميع المجموع؛ إذ يوفر علاقة بين رمزين: الماء والجسد، فيحضر الماء بصفته رمز حياة؛ في حين يحضر الجسد بصفته رمز قابلية الفناء، ثم يجعل الجسد مضافاً إلى الخرافة، بوصفها وهماً فانيّاً تقوم لهجة العمل لمعارضته، ويعلق الطرف الأول من الثنائية بالطرف الثاني باستخدام اللام الدالة على خلوص الأول للثاني، فيجعل الدوالّ تتنزل في منزلة أفق توقّع لخطاب يحاول إضفاء الحياة على ما من شأنه الموت، وسيوضح في تحليل البنيات أن ما يقدمه هذا العنوان هو نقيض اللهجة الجماعية التي يعرضها العمل الأدبي؛ إذ سيكون توجه الخطاب إلى تجاوز اليقين الذي تبثّه اللهجات الجماعية القائمة، معتمداً في اشتغالها على مقارنة مفهوم الموت بوصفه "خرافة" يريد تجاوزها بإعادة النظر في يقينيّاتها.

تقدّم عنوانات النصوص الأخرى تنوعاً على عنوان المجموع ضمن الاشتغال على الثيمة نفسها (الموت)، فتدّ دوال: «مهل»، و«مرثية»، و«مرثيتان»، و«خرائب»، و«مدفن لنورسة الموت»، و«ماء لجسد الخرافة»، و«حتف آخر للمليكة» بمدلولات توجّه أفق التلقي نحو هذه الثيمة التي يعرض عبرها العمل لهجته، موضحةً انسجام مجمل العمل في مقارنة ثيمة (الموت)، بيد أن انتماء هذا العمل إلى الصيغة الأدبية الجديدة يوحي بما أشرت إليه من تعاطٍ خاص مع هذه الثيمة، ضمن أيديولوجيا تسعى إلى تجاوز القارئ سادعوها منذ الآن بـ"أيديولوجيا التجاوز"، وسأختبر هذه الفرضية في تحليل بنيات الخطاب فيما يأتي.

1.3. بنيات الخطاب:

1.1.3. البنية السردية:

تعتمد البنية السردية لهذا العمل على استراتيجيّة التفكيك لبناء أحداثها، فلا يوفر أي نص من النصوص بنية سردية تتقوم على تصاعد حدثيّ مترابط، ولا يمكن تتبع ذلك عند المستوى السطحيّ للنصوص¹⁶، وإنما يعرض كل نص جملة من الأحداث المستقلة على هيئة مشاهد بصرية متداخلة، يُقرأ ذلك منذ النص الأول (مهل):

امراً تتناسل أغصانها توابيت
طفلاً يقضم عظم أمه
إنيات تتلاشى قطرة دم
شجرٌ يبتسم كني
امراً تضيئ عتمة مجهول
أجراً تدفن أسراب الطير
وطناً يقذف أمعاءً
تدفنه الريح كمْهل.¹⁷

يحمل كل سطر شعريّ من النص حدثاً مستقلاً، عدا السطر الأخير المرتبط بالذي قبله، ولا يبدو عند المستوى السطحيّ للقراءة أي رابط بين الأحداث، عدا أنها أحداث يتوسلها الخطاب لتقديم مشهد جنائزي؛ إذ يسعى إلى توفير حال شعورية مناسبة لثيمة (الموت) عبر صور مشهدية، معتمداً على تسريد¹⁸ الصور، فيُخرج السرد من كونه بناء يتصاعد فيه الحدث منتقلاً من نقطة إلى نقطة أخرى مختلفة، إلى أن يصبح بناء حدثياً يفيد تكرار الحاصل منذ النقطة الأولى، جاعلاً بذلك من الموت منطلقاً رئيساً للبنية السردية في هذا العمل؛ وحينئذ يمكن تصوّر السرد بالمخطط الآتي:

موت ← موت متكرر

مخطط السرد

يُبين هذا المخطط البسيط نقطة بداية ونهاية البنية السردية، وقد أظهر المقتطع السابق أن الحدث يُعرض في النص في حدود سطر شعريّ واحد، سأسمّيه "السرد السطريّ"، في حين تعتمد نصوص أخرى على بناء التصاعد الحدثي في مقطع كامل؛ ولذا أسمّي السرد حينها بـ "السرد المقطعيّ"، وهما طريقتان معتمدتان في العمل الأدبي لعرض تصاعد الأحداث؛ إذ يظهر النوع الثاني في مثل:

١ عن أكثر الأساطير

بكاره

٢ شفاهك عندليب أسود

يردد قصائد يلون الموت

٣ أنى للغموض أن ينقذك كشلال

٤ حفرت سنبلة منامها الأبدي

بقلبك

٥ المرأة تخرج من جسدك كهيولى

تعقد أسراراً مع جماجم أطفالك

تحلق مخلقةً بيض الثعبان¹⁹

ينقسم النص إلى مقاطع سردية مستقلة، معتمداً ترقيم كل مقطع منها، ولا يمكن غالباً عند المستوى السطحي قراءة رابط بينه وبين غيره؛ سوى في مشهديات الموت التي تتداعى على هيئة صور.

تلزم كلا الطريقتين في عرض الحدث تفكيكاً بنية السرد في عموم الخطاب، وينبغي التذكير هنا بأن التفكيك استراتيجية متبعة في قصيدة النثر لبناء شعريتها على أوجه عدة، أتى على ذكرها منظر هذا الشكل الشعري²⁰، يشيع منها عادة التخلي عن الروابط النحوية، إضافة إلى تفكيك البناء الصوري؛ بيد أن (ماء لجسد الخرافة) يعتمد تفكيك البنية السردية برتبة أولى، وعلى الرغم من أن هذا قد نوقش عند بعض الباحثين تحت استراتيجية تفكيك المقاطع؛ فإن الخطاب هنا يتعدى ذلك في بعض نصوصه إلى التفكيك السطري الذي يجعل كل سطر شعري قائماً بذاته.

تتوافر هذه الطريقة في عرض البنية السردية في نصوص العمل جميعها، متوزعة على الشكلين اللذين ذكرتهما: السرد السطري، والسرد المقطعي، ويمكن في المحصلة الحكم بكون هذه البنية أساسية في عرض الخطاب للهجة الجماعية²¹، وبخاصة أن جميع النصوص يتقوم بناؤها السردية على أحداث متوترة، يكون الموت مؤثرها الرئيسي، بمختلف تشكلاته الحديثة؛ إذ يُقدّم في خطاب هذا العمل ملائمة أساسياً لنظام التصنيف التابع للآخر، بصورة يقوم الخطاب لنقضها، ويُدعم عرضه في لهجة الآخر بمجموعة من الملائمات: كالخراب، والجفاف، والغموض، والظلمة، فتتشكل بها توترات تحرك تصاعد الحدث سعياً إلى استبدال لهجة الحياة بها، ويعتمد الخطاب لتكريس سوداوية هذه الملائمات بجعل التصاعد الحديث مفتوحاً على الموت نفسه، بوصفه نقطة ابتداء للسرد؛ كما هو نقطة نهايته المفتوحة، فيُلاحظ ذلك في مثل:

- امرأة تتناسل أغصانها توابيت²²

- شفاهك عندليب أسود

يردد قصائد بلون الموت²³

- هكذا

تقتادني فراشة

حيث قبر الله

غموض يتناسل.²⁴

- يخرج منك المكنون

يتواصل فيك الموتى²⁵

أوردت هذه المقاطع بشكل عشوائي كنماذج لما عليه سير التصاعد الحديث؛ إذ يحصل الانتقال من حال قارة للموت، إلى استمرارية لها، فيكون التوتر الحاصل توتراً في تحوّل الحال القارة التي تحصل مرة واحدة فقط؛ إلى حال مستمرة الوقوع، وبخاصة مع الإمكانات التي يوفرها الزمن المضارع الذي يعتمد الخطاب في افتتاح سير الموت، فالأفعال «تتناسل»، و«يردد»، و«يتناسل»، و«يتواصل» تُصعد فعل الموت من حصوله الذي تمّ، إلى حال امتداد متواصل دون بيان حد لتوقفه؛ ولذا يختفي تحوّل التوتر الحاصل في السرد إلى حال توازن، وهي استراتيجية أولى يعتمدها الخطاب لعرض لهجته الجماعية؛ إذ أن الموت أمراً قائماً

ومستمر، ولا سبيلَ مادية لمعارضته سعيًا إلى خلق توازن يحوّل الموت إلى نقيضه: الحياة (الشكل المادي الوحيد لمعارضته)؛ ولذا يحاول العمل معارضة الموت في أساس فكرته لا في حاله القائمة، فهو يعارضه على صعيده الظاهراتي بلغة هوسرل²⁶؛ وذلك بأن يتوجّه إلى معارضة اللهجة الجماعية للآخر التي ترسخ تصوّرًا يقينيًا عنه، فالموت موت بما تعيه الذات منه؛ إذ يسعى إلى نقله عند مستوى الوعي لدى الذات من الوجود المعهود المتشكّل بالوعي الجمعيّ إلى مستوى آخر تشكّله الذات، مستخدمًا لذلك ثلاث استراتيجيات في بنيته السردية:

فأما الاستراتيجية الأولى فهي أن الذات الشاعرة تحاول أن تؤسس وعيًا مختلفًا بمحاولتها إخراج الموت في الخطاب من كونه نهاية، إلى كونه حركة مستمرة، جاعلةً إياه شبيهًا بالحياة ذاتها، فيتحوّل من ضديته للحياة التي يعرقلها وينهي تدفقها، إلى امتداديته الطبيعية للحياة التي لا تحصل سوى به، دالًا كل منهما على الآخر، نقرأ مثلاً:

المرأة تخرج من جسدك كهيولى
تعقد أسراراً مع جماجم أطفالك
تخلق مخلفة بيض الثعبان²⁷

يمكن في هذا المقطع لحظ الانتقال من الحال الساكنة التي يفرضها الموت على الجسد؛ إلى الحال المتحركة التي تنبثق من الموت ذاته، ينضاف إليها المزج الحاصل بين حالي الموت والحياة في عبارة «تعقد أسراراً مع جماجم أطفالك»، فليس ثمة مؤشر لغوي على الموت سوى الدال «جماجم» الذي يتزعزع مدلوله بالسياق اللغوي الوارد فيه. ونقرأ أيضاً:

تستيقظ حورية
إذ

نبي

يداهمه الموت.²⁸

حيث يرتبط استيقاظ الحورية في المقطع بموت النبي، فيكون مشروطاً به. وفي مقطع آخر:

يخرج منك المكنون

يتواصل فيك الموتى²⁹

فيكون تواصل الموت وخروج المكنون أمرين مستمرين في تعاضدهما معاً. وفي آخر:

يخرج الله

عارياً كالبداية

لاقه في الوهاج

اخلقا في التلاحح

ماء

وموتًا جميعًا³⁰

فتحضر البداية العضوية الأولى، في وهجها البدئي؛ لتتحول إلى المزيج الأبدي الذي يؤسس له الخطاب:

الماء=الحياة/الموت.

وأما في الاستراتيجية الثانية فيحضر الموت بكونه فعلَ تلاشٍ وشتات، وتكون له صور مشهدية جامعتها الخراب و"اللا شيء": «إذ اللا شيء يتناسل كالورد»³¹، فيغدو انحدارًا نحو التفكك والانمحاء، يدعمه الخطاب بمشاهد متداعية مفككة، وباعتماده على دوال لها مدلولات الانتقاص والبت، مثلما يمكن لحظ ذلك في

الجدول الآتي:

النص	الدال
مُهَل	توابيت - يقضم - مهل - تتلاشى - تدفن - يقذف
مرثية	حفرت - تتلكأ - مخلفة - المنجل
مرثيتان	تفرس - هجير - جنون - يداهم - أتفتت - أتلظى - يرمم
مَهْد	تنكسر - حطم
خرائب	شيخوخة - خرائب
مدفن لنورسة الموت	يدلهم - الهجير - تهاجر - عاريا - عارية - المدفونة - مفازة
ماء لجسد الخرافة	يزدوب - انطفأت - يسقط - ينشق - تسقط
حتف آخر للمليكة	يندثر - حَيّ

يشكل الخطاب للموت بهذا صورته الواقعية، فيقدّم اللهجة الجماعية القائمة، ثم يعارضها بإدخال

أفعال تحمل مدلول الحياة في المشاهد نفسها للموت، مزعزعاً بذلك استقرار الوعي السكوني للموت؛ إذ

يستحيل من سكون وصمت، إلى حركة وصوت، وذلك من نحو:

-شفاهك عندليب أسود

يردد قصائد بلون الموت³²

-منافي تصرخ من الموت³³

-موتى يتناسلون طمياً³⁴

-إذ اللاشيء يتناسل كالورد³⁵

-قمر يسطع

أسود كالدمار³⁶

-إذ تضطجع بصديقي

لغة

تعزف طقوسها امرأة في الموت³⁷

-تنتفض الأشجار من توابيتها³⁸

يجمع في هذه المقتطعات بين سكونية الموت في الوعي القائم، وأفعال تحمل مدلولات الحياة في حركتها وصوتها، وعلى الرغم من أن هذا الجمع لا ينقل المعنى من الموت إلى الحياة؛ فهو يخلخل سكونية الموت وصمته، ويحيله إلى صخب الحياة وحركتها، فيؤدي الخطاب بهذه الاستراتيجية اللهجة الجماعية المعارضة، مقررًا بالموت حضورًا لا فكاك منه، ولكن بتقديم وعي مغاير يُقيم فعل الحياة فيه.

وأما الاستراتيجية الثالثة فتظهر في كون الخطاب بحد ذاته فعل كلام، فهو نقيض لفعل الصمت الذي يعنيه الموت في يقين الوعي القائم؛ ولذا فإن الاشتغال على ثيمة الموت بالكلام عليه يمثل محاولة لنقل الموت من الغياب إلى وجود على الورق، بل هو نقل للموتى من غيابهم على الواقع واكتفائهم بالحضور في الذهن على هيئة ذكريات عابرة، إلى وجود في الخطاب، بوصفه واقعًا بشكل ما.

يبدو أن مثل هذا شأن عام في النصوص التي عرفت في النقد القديم بـ"المراثي"، كما أننا نجد أحيانًا في هذا العمل الأدبي من "المراثي" تقنية قديمة كان لها فعلها في السياق نفسه، فحرص الخطاب على ذكر اسم المرثي أحيانًا، وإن كانت تحضر في النصوص القديمة مذكورة في السياق النصي نفسه؛ فإن الخطاب هنا عمد أحيانًا إلى ذكرها في المساحة بين العنوان والنص، نجد ذلك في ثلاثة نصوص: (مرثيتان)، و(مهد)، و(مدفن لنورسة الجنون)، ينضاف إلى ذلك أنه كرّس كونه كلامًا (حياة) في مقابل الصمت (الموت) بتكثيف دوال الكلام التي يمكن تتبعها في مثل:

-يردد قصائد³⁹

-منافي⁴⁰ تصرخ⁴¹

-الماء إيقاع المنجل⁴²

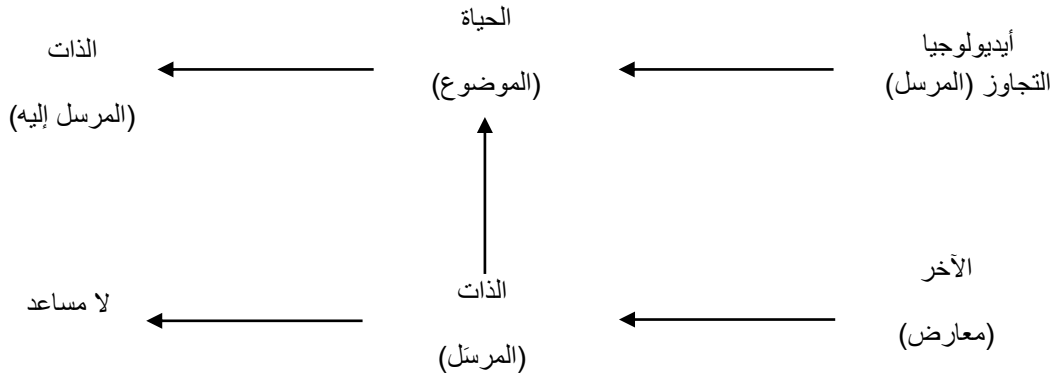
-كأنك تنصت لخيرير بعيد⁴³

-متى أصمت⁴⁴

-طفلة نادمتني⁴⁵

يُفهم من هنا سبب أن زمن الأفعال التي يستخدمها الخطاب في المعارضة دومًا ثابت، ولا يشكل في بنية السرد أي إنجاز صريح للمعارضة، بل إن أفعال "الحياة" ذاتها تأتي في سياق ذكر مشاهد "الموت" كما في المقتطعات أعلاه، ويتصعد ذلك في نهاية كل حدث إلى نتيجة لا محصلة فيها سوى استمرارية وقوع الموت؛ وذاك أن المعارضة لا تُفهم في المحمولات قدر ما تُفهم في تشكل بنيات الخطاب.

توضّح البنية السردية لهذا العمل أنها تعتمد الأنموذج العاملي الآتي:



الأنموذج العاملي

تؤدي البنية السردية باستراتيجياتها جميعاً تصاعداً للسرد وفق هذا الأنموذج؛ إذ أن أيديولوجيا التجاوز تظهر في العمل مرسلّة لذات التلقّظ لأداء مهمّة تغيير يقينية تصوّر الموت في اللهجات الجماعية القائمة، ساعيةً إلى إبدال الحياة به في ارتباطهما الدائم معاً بما ينقض سكونيته، وفي حين يكون الآخر بلمحاته القائمة معارضةً لتحرك الذات؛ لا تتوافر هذه الذات على مساعد يقدم لها عوناً للوصول إلى تحقيق مرجعيّتها الذاتية في الواقع.

3.1.2. البنية الوصفية:

تتخذ البنية الوصفية لخطاب هذا العمل الأدبي من تعدد الموصوفات ركيزة لتناميها؛ إذ أن تفكك البنية السردية يرادفه في هذه البنية تعدد وجهات الملفوظات الوصفية في النص الواحد، فلا يمكن الإمساك بوجهة واحدة لهذه الملفوظات، وإنما ثمة وجهات مبعثرة جامعها محور واحد، هو دلالتها على ثيمة الموت، ويمكن تصدير هذا إلى عموم النصوص التي لا تتوافر فيها ضمائر مخاطبة تدلّ على وجهة واحدة لهذه الملفوظات، يأتي ذلك في سياق تكريس عرض الموت كما هو في يقين القائم، بوصفه فعل شتاتٍ وتلاشٍ؛ ليسوّغ المعارضة باللهجة الجماعية البديلة؛ فيعتمد الخطاب تعدد الموصوفات استراتيجية أولى للمعارضة في هذه البنية، ويلحظ مثال ذلك في المقاطع الآتية:

منافي⁴⁶ تصرخ من الموت

نسوة يبنين جبّانة

أم هاوية تجري لمستقرٍ لها

حروفٌ تتلكأ في الطريق إلى وطن⁴⁷

ترد في هذا المقطع أربعة أسطر، في كل سطر منها موصوفٌ له ملفوظات وصفية مستقلة؛ إذ عُرِضَت الموصوفات: «منافي»، و«نسوة»، و«أم هاوية»، و«حروف» مستقلة عن المقاطع قبلها وبعدها، فأفاد كلٌّ منها وجهةً مستقلةً للوصف تتعاضد مع السرد السطري الذي سبق بيانه. يُلاحظ هذا بشكل مختلف في مواضع أخرى، حيث تتخذ الصور شكل مقاطع تامة، ولكنها أيضًا مستقلة عن غيرها من المقاطع، كما في:

البرية

توقظ الشبق

تفرس الهذيان

حيث النساء

قوارب هجير

باتجاه الموت

الرماد

ذاكرة جنون

لا يتشيء⁴⁸

تستيقظ حورية

إذ

نبي

يдахمه الموت.⁴⁹

وردت هذه المقاطع الأربعة في بداية نص (مرثيتان) الذي احتوى تسعة مقاطع على النسق نفسه، حيث كل مقطع منها بموصوف تتبعه ملفوظات وصفية، معزولاً عن باقي المقاطع، منسجماً مع ما يؤديه السرد المقطعي في البنية السردية؛ إذ ترد في المقاطع أعلاه الموصوفات الآتية: «البرية»، و«النساء»، و«الرماد»، و«الحورية»، ولا يجمع أيًا منها بالمقاطع الأخرى سوى اشتمالها على ثيمة الموت، وفقًا لقراءة المستوى السطحي، أما عند المستوى الأعمق فلن يعدم المؤول تبين رابط بينها.

تعمل هذه الاستراتيجية بالاعتماد على وسيلتين: التفكيك الدلالي، وإهمال الروابط النحوية. فأما التفكيك الدلالي فهو واضح فيما أشرت إليه من استقلال دلالة كل مجموعة من الملفوظات الوصفية عن الأخرى؛ بناءً على استقلالية موصوفها، فلا يوجد وفق القراءة السطحية رابط بين موصوف وآخر، وتبعًا لذلك ليس ثمة رابط بين مجموعات الملفوظات الوصفية، وتلك سُنّة يلزمها مجمل خطاب هذا العمل، عدا حين يدخل أحد الضمائر التي تغلب دلالتها المرجعية على الإنسان، وذلك في واحد من أشكالها الثلاثة: المتكلم، والمخاطب، والغائب. فيجمع دخول واحد أو أكثر من هذه الضمائر إليه عددًا من الموصوفات وملفوظاتها الوصفية، ملغيًا استقلاليتها المقطعية أو السطرية، ففي مقابل الأمثلة السابقة الدالة على النمط الاستقلالي؛ يمكن العثور بسهولة على أمثلة دخول الضمائر في نحو:

عن أكثر الأساطير

بكاراً

شفاهك عندليب أسود

يرددُ قصائد بلون الموت

أنى للغموض أن ينقذ؛ كشلال

حفرت سنبلةً منامها الأبدي

بقلبك

المرأة تخرج من جسدك كهيولى

تعقد أسراراً مع جماجم أطفالك

تحلقُ مخلقةً بيضَ الثعبان⁵⁰

ترد هذه المقاطع معزولة عند المستوى الشكلي، كما هو شأنها في البنية السردية، غير أنها عند البنية الوصفية تقدم المقطع الأول مستقلاً، وحالما يدخل ضمير المخاطب في المقطع الثاني يتحول إلى مرجع رئيسي يضم إليه المقاطع الثالث والرابع والخامس، فتغدو الموصوفات «الشفاه»، و«الغموض»، و«السنبلة»، و«المرأة» موصوفات فرعية يراد من ملفوظاتها الوصفية الوصول إلى الموصوف الرئيسي: المخاطب، فتسعى كل المدلولات المؤداة من دوال الوصف إلى تقديم تصور عن هذا الموصوف: تصور انبثاق الحياة من الموت، كما هو شأن لهجة الخطاب، ثم يرد المقطع السادس منفصلاً عن هذا البناء الوصفي باختفاء ضمير المخاطب:

منافي تصرخ من الموت

نسوة يبنين جبانة

أم هاوية تجري لمستقر لها

حروف تتلكأ في الطريق إلى وطن⁵¹

يعرض هذا المقطع عدداً من الملفوظات الوصفية المستقلة سطريراً؛ بناءً على استقلال موصوفاتها «المنافي»، و«النسوة»، و«الأم الهاوية»، و«الحروف»، دون أن يكون لديها أي صلة بما جاء قبلها من بناء وصفي، عدا الاشتغال على الثيمة نفسها، فيغدو ذلك كتجاذب في النصوص بين نسق قار: هونسق التفكيك في البنية الوصفية، بما يتيح ذلك من تمظهر للثيمة على المستويين: الشكلي والدلالي. وبين كسر لهذا النسق حال دخول الضمير، يراد منه بناء تصور لهذه الذوات المضمرة بما يسمها بالحياة رغماً من الموت.

ويمكن تتبع مثل هذا النسق بحسب الجدول الآتي:

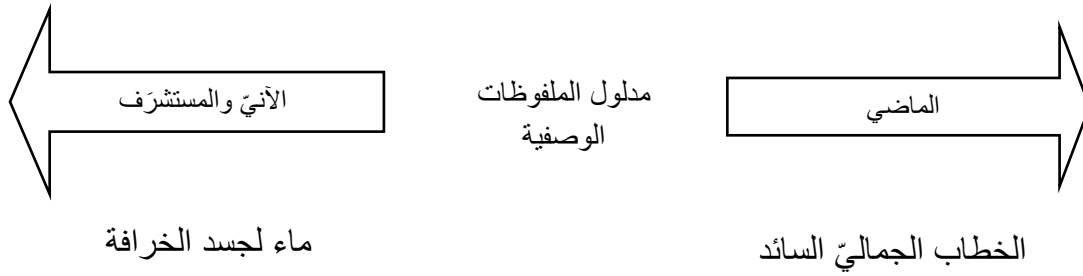
النص	الضمير	المقاطع المتصلة	المقاطع المستقلة
مُهل	-	-	جميع النص
مرثية	المخاطب	٢، ٣، ٤، ٥، ٧	٦، ٨، ٩
مرثيتان	المتكلم	٦، ٧، ٩، ١٢	١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٨، ١١، ١٠

٨،٧،٦،٥	٢،١	المخاطَب	مَهْد
	٤،٣	المتكلم	
٦،٥،٤،٣،٢،١ ٩	٨،٧	المتكلم	خرائب
١	٨،٤،٣،٢	المخاطَب	مدفن لنورسة الموت
	١١،٩،٧،٦،٥،٤	المتكلم	
	١١،١٠،٩،٥	الغائب	
٣	١٢،١١،٧،٢،١	الغائب	ماء لجسد الخرافة
	٢٢،١٦،١٥		
-	١٣،١٠،٩،٨،٤	المتكلم	
	٢٦،٢١،٢٠،١٩ ٢٧		
-	١٤،١٣،١٠،٦،٥	المخاطَب	
	٢٢،٢٠،١٨،١٧ ٢٨،٢٥،٢٤،٢٣		
-	٩،٨،٧،٥،٣،٢	المتكلم	حتف آخر للمليكة
	١٣،١٢،١١،١٠ ١٥،١٤		
	٤،٣	المخاطَب	

لا يوجد في النص الأول أي ضمير لمرجع إنساني يقوم بالوظيفة التي أشرت إليها: ضمّ الملفوظات الوصفية لموصوفات فرعية إلى موصوف رئيسي؛ ولذا تأتي كل أسطره مستقلة بعضها عن بعض، في حين أن في كل نص من النصوص الأخرى يحضر ضمير أو أكثر من هذه الضمائر، ضمًا إليه عددًا من المقاطع المحتوية على ملفوظات وصفية، وقد يحضر الضمير الواحد في النص بأكثر من مرجع، كأن يكون ضمير الغائب عائدًا على أكثر من غائب، إلا أن مراجع هذه الضمائر تكون دومًا إما رجلًا وإما امرأة، فهي إنسانية المرجع، ولا تتوافر ضمائر ذات مرجع غير إنساني تقوم بهذا الدور في خطاب العمل؛ إذ تُرجع اللهجة الجماعية لهذا العمل فعل الحياة الذي يعتمل مع الموت إلى الإنسان دومًا؛ ولذا يتحول المشتت من أفعال متصلة بالضمائر إلى متعاضد مشدود إلى وجهة واحدة، متمثلة بالإنسان بوصفه الفاعل الذي يعيد تفسير الموت بما هو فعلٌ يستحيل إلى حياة.

يمارس الخطاب استراتيجيّة أخرى في هذه البنية لتجاوز اليقين القائم بوعي الموت، فيجعل الموصوفات وملفوظاتها الوصفية حسيّة مُبصرة، ويكسيها حركةً وفعلًا يخلصانها من سكون الموت، فيسند إلى الموصوفات الإنسانية (المرثيين) عددًا من الملفوظات الوصفية التي تكسيها حالًا من حالات الحياة؛ لتُخلص البنية

الوصفية من الشكل المعتاد في "الرثاء" بوصفه توجّعًا وذكرًا لمحاسن مضت للمرثي، فتكون الملفوظات الوصفية دوال لمدلولات قائمة لا ماضية، وحينئذ يلحظ أن ثمة فارقًا بين تعاطي هذه اللهجة الجماعية مع هذه الموصوفات، وبين تعاطي اللهجات القائمة في الخطاب الجمالي السائد؛ حيث تُنقل هنا هذه الملفوظات من كونها منتمية إلى زمن سبق، إلى كونها حالة في الآن، وذلك ما يوضحه الشكل الآتي:



الفارق في التعاطي مع الموصوفات

يُلاحظ مثال ذلك في المقاطع الآتية:

-شفاهك عندليبٌ أسود

يردّدُ قصائد بلون الموت⁵²

-كأنك تنصت لخير بعيد

(يأتيك هامسًا من أولئك الأموات الشبان

يتحدث قدرهم إليك في هدوء)⁵³

-تحدّق في المجهول

تنكسر في المأمول

تبصر لبب الأشياء

ولا تبصرني⁵⁴

-عارية

في براري قلبي

تحدّق

عن مدفنٍ في المياه

عن أيائل....⁵⁵

ترد في هذه المقاطع دوال بمدلولات على حياة في الزمن القائم، ضمن نسق اشتغال الخطاب على محاولة استبدال الحياة بالموت القائم: (شفاهك، تنصت، يتحدث إليك، تحقق، تنكسر، تبصر، عارية في البراري، تحقق)، وسواها من مدلولات الجمل، فتقدّم هنا في سعي إلى اجتراح الحياة في الموت على هيئة صور حسيّة مبصرة، مُخرجةً مراجع ضمائرها إلى حيز المشاهد، فتنقلها بذلك من سكون الموت وغيابه إلى حضور الحياة وشهادتها.

يكون الواصف في هذا العمل دومًا متكلمًا⁵⁶، وعلى الرغم من أن رتبة التكلم في الوصف شأن غالب في الخطاب الشعري؛ فهي هنا دالة في نسق اشتغال الخطاب على جعل الإنسان قطبًا في التحرك من الموت إلى الحياة، فيحضر المتكلم في فعل وصفه هنا كخالق للحياة؛ إذ أن الفعل الذي يقوم به على النقيض من يقين الوعي القائم الذي يكرّس الموت بوصفه سكونًا وانمحاء. يظهر فعل الواصف المتكلم وفق هذه المهمة على هئتين: فعل الكلام ذاته، وفعل التحويل الذي يمارسه في الخطاب لفعل الموت إلى فعل الحياة، فيُرى عبر ذات التلقّظ وحدها الخراب الذي يحدثه الموت، وبفعلها يُخلق النقيض الذي يُقيم مفهومًا نقيضًا وسط هذا الخراب.

تعتمد لغة البنية الوصفية لهذا العمل على الحضور جهةً أساسيّة للوصف، محاولةً بذلك عرض الحال القائمة للموت، فتشير بذلك إلى حصوله واستمرارية حصوله، مكثفةً حضور اللهجة الجماعيّة القائمة؛ لتيسّر تقبّل اللهجة الجماعيّة البديلة، فيؤدّي إبراز الموت إلى تسويغ ظهور نقيضه، سعيًا إلى استقرار لهجة تتوجّه من الموت إلى الحياة، ضدًا للتراتبية التي تكرسها اللهجة الجماعيّة القائمة في جعل الموت ختام الحياة ونهاية كل شيء.

يُقرأ ذلك في مثل:

يخرجُ منك المكنون

يتواصلُ فيك الموتى⁵⁷

وفي مثل:

إذ اللاشيء يتناسلُ كالورد⁵⁸

وفي مثل:

تخرجُ امرأة، تعلمك الرقص واللغة الهاربة

عانقها، رُدّي إليها نطفةً من علي

ازرعني ماءه، تولدُ الشجرة.⁵⁹

فالموت في كل مقطع من السابق كيان قائم، كما أنه مستمر، ويُعرض بوصفه سبيلًا أساسيّة لوجود الحياة في الحركة المبتوثة عبر دوال الأفعال، وإن كان مؤدى هذه الحركة استمرارًا للنقيض: أي للموت؛ ففعل الحركة يعني في مدلوله على الاستمرار وجود حياةٍ تعقب الموت، فيجعل ذلك وقوع الموت مرة بعد أخرى أو تواصله مقبولا، ويظهر حينئذ كلُّ من النقيضين مرتبطًا بالآخر مسوّغا له، فينتقل الوعي بالموت من كونه نقطة نهائية، إلى كونه نقطة على الطريق، كحلقة ضرورية في الوجود، ويؤكد ذلك بكون كل الملفوظات

الوصفية جازمة في وصفها، فتعبّر بهذه الصدفية عن وعي مؤكّد باللهجة الجماعية القائمة، وعن وعي أيضاً باللهجة الجماعية البديلة التي يعرضها الخطاب ليتجاوز اليقين القائم؛ فتضفي هذه الدرجة من الصدفية مشروعية المعارضة التي يقيمها الخطاب بين اللهجتين.

تُكثّف البنية الوصفية حضور اللهجة الجماعية أيضاً باستخدام استراتيجية تأنيث الموصوفات؛ إذ اعتمد معظم الخطاب على إيراد موصوفات أنثوية في مقام اشتغال ثيمة الحياة، مستثمرًا رمزية الأنثى في سياق هذه الثيمة، وما ينضاف إلى ذلك من التأنيث الذي يطال لفظ "الحياة" نفسه؛ ولذا يكِل الخطاب إليها جملة من الملفوظات الوصفية الملائمة لنظام التصنيف الخاص بالذات (الحياة)، ويجعلها نقيضاً لملائمات نظام الآخر (الموت)، واضعاً الموت في صورة الكائن العلوي السلطوي الذي يؤدي فعله بالضرورة، في الوقت الذي تكون فيه الحياة فعلاً إرادياً للذوات الإنسانية، فنقرأ مثلاً:

- امرأة تضيء عتمة مجهول.⁶⁰

- المرأة تخرج من جسدك كهيولى

تعقد أسراراً مع جماجم أطفالك

تحلق مخلفاً بيض الثعبان⁶¹

- طفلة نادمتني

أعطت لي الحب

تفاحة

- تخرج امرأة، تعلمك الرقص واللغة الهاربة

عانقها، ردي إليها نطفة من علي

ازرعني ماءه، تولد الشجرة.⁶²

تدخل الأنثى في هذه المقاطع جميعها وسط سياق نصي تكثّر فيه دوال الموت، فيكون دخولها محوّلًا للنص باتجاه الملائمات البديلة الدالة على الحياة؛ ولذا تُسند إليها أفعال أو جملة من الدوال التي لها هذه الدلالة، وتوكل إليها أفعال تحويل الموت القائم إلى حياة تكون في محله.

3.1.3. البنية الحوارية:

تحتوي خمسة من أصل ثمانية نصوص في هذا العمل الأدبي بنية حوارية⁶³، وتتمثّل فيها هذه البنية بالشكل المعهود في الخطاب الشعري (الاتصال)، ينضاف إلى ذلك مجيؤها تامة الحكاية، تحوز ذات التلقّظ منها رتبة المتكلم غالباً، فيستثمر هذا الوضع في الخطاب لتصعيد المعارضة بين اللهجتين الجماعيتين؛ إذ تكون الذات مصدّرة لفعل الحياة بالكلام؛ ولذا يصبح لها مكان الفعل في البنية الحوارية بالتكلم، فتحوز كلّ رُتب التكلم في البنية الحوارية، وتختفي أي ذات إنسانية أخرى قد تصل إلى الرتبة نفسها ضمن خطاب هذا العمل؛ فيكون الاعتماد على اللهجة الجماعية التي تعرضها هذه الذات بديلاً وحيداً لما هو قائم من يقين لدى الذوات الأخرى في ثيمة الموت؛ ليدلّ ذلك في الآن نفسه على عدم ثقة في اللهجات الأخرى المحتملة.

ويكون الآخر دومًا مخاطبًا أو غائبًا بالنظر في صمته الذي يكرّسه الموت، فيتوجه خطاب هذه الذات إلى ذات أخرى تكون مفردة عادة؛ إذ لا يجمع الخطاب الذوات في البنية الحوارية سوى في نصين، جُمعت فيهما الذوات في ثلاثة مقاطع على صيغة مخاطبين:

-قمرٌ يسطع

أسود كالدمار

لا تتبعيه

يسقط

ينشق نصفين، لا تتبعوه

إلا علي

كان يتبعه راکضًا مثل نهر⁶⁴

-العرائس يرسلن لي زهورًا

كيما أضعها على قبر صديقي

لا أجهلُ مبتغاك أيتها الصبايا

قلبي يندثر مثل سنبله عطشى.⁶⁵

-أغسلكن بماء الزمن المتراكم في شفتي

أشتعل لهما يضيء في أواره الصمت.⁶⁶

ترد الذوات المجموعة في المقطع الأول مذكرة، في حين ترد في المقطعين الآخرين مؤنثة؛ وفق نسق للخطاب في التوجه نحو الأنثى/ المرأة أكثر من الرجل، وترد هذه الجموع محفوفةً بمخاطبين مفردين، فلا تخرج النصوص التي أنت فيها من استراتيجيّة البنية الحوارية في تفريد الذات؛ تكريسًا للهِجة الجماعية، ويرتبط هذا الشكل من الصياغة للمخاطب بصلة وثيقة بملائمات الموت من جهة كون الموت عزلة وتفردًا، وانتقالًا للذات من حالها الاجتماعية التي تجعلها حالة في المجتمع، إلى حال تكون فيها مفارقة له؛ ولذا تُشرك في الحوار على أساس فرديتها؛ كون هذه الفردية هي الحال القائمة في الآن، فيستحضرها الخطاب للسير بها نحو نظام التصنيف البديل عبر الاستراتيجيات المتقدمة للمعارضة.

2.3. التوصيف اللفظي:

عرض هذا الخطاب لهجته الجماعية على هيئة وعي مختلف بالموت، تسعى إلى تجاوز اليقين الموجود في الوعي القائم بفعل أيديولوجيات الآخر وخطاباته، وينضاف إليه ما تحقق في هذا الوعي بفعل "العادة الفكرية"⁶⁷؛ إذ غدا الموت نهاية "دنيوية"، مختومة بالظلمة والسكون والصمت، نقيضًا للحياة رديفة الكلام والضوء والحركة.

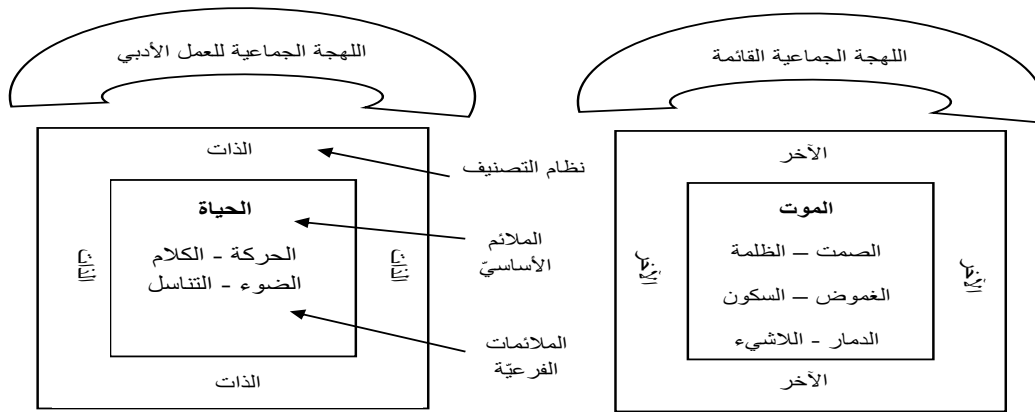
سعى العمل الأدبي إلى عرض هذا الوعي بوصفه لهجة جماعية قائمة؛ ليسوّج لهجته الجماعية البديلة تقديم وعي مختلف بالموت، يجعله وجهًا آخرًا لازمًا للحياة، فيكون الموت حلقة متصلة بحلقة الحياة في سلسلة الوجود، متعاقبين باستمرار، يطلع كل منهما من الآخر ويوجد به وعليه يتأسس؛ وحينئذ تُخرج

هذه اللهجة الجماعية الموت من صورته المطبوعة بالظلمة والسكون والصمت، فتجعله في الخطاب حركة وضياءً وكلامًا، ويُساق على صور تواصل وتقدم في سياق الوجود ذاته.

تأتي هذه اللهجة ضمن نسق معارضة مفتوحة ضد الأيديولوجيات القائمة؛ ولذا ليست قيمة الموت هنا سوى كناية عن هذه الأيديولوجيات وما يتمثلها في الوعي القائم، فتكون معارضة الوعي بالموت معارضةً لمجمل التصورات القائمة في الوعي، بما هي تصورات تؤدي في الوعي القائم ما يؤديه الموت في الحياة من إظلام وسكونية.

يشتغل الخطاب على المعارضة بين لهجته الجماعية واللهجة الجماعية القائمة بعرض قيمة الموت في صفتيها: الوقوع الضروري، والاستمرار، ويُقيم الخطاب هذه المعارضة بجملة استراتيجيات تستثمر هاتين الصفتين لتحويل الوعي القائم بالموت إلى وعي آخر؛ انطلاقًا من نظامين مختلفين للتصنيف: الذات والآخر، بوصف الآخر مصدرًا للوعي القائم بالموت، في حين تمثل الذات مصدرًا للوعي البديل.

يوضح الشكل التوضيحي الآتي اللهجتين الجماعيتين المتعارضتين:



التوصيف اللهجي

استثمر الخطاب الفارق بين نظامي التصنيف لتصعيد وتيرة المعارضة، ففي الوقت الذي يوضح نظام التصنيف الأول وعيًا يقينيًا بالموت؛ يُزعزع في العمل بدمجه في نظام نقيض له، فتتأسس المعارضة على هذا الدمج بين النظامين بما يخلخل يقينية الوعي القائم، واشتغل ذلك في البنيات الثلاث بالاستراتيجيات الآتية:

استخدم في البنية السردية:

-التفكيك عبر استقلال الأحداث المتصاعدة.

-جعل الموت موتًا أساسيًا.

-توتر الأحداث دون حصول توازن.

-الاعتماد على الزمن الثابت في المعارضة.

واستخدم في البنية الوصفية:

-تعدد الموصوفات وتوجيهها نحو موصوف رئيسي.

-حسية الملفوظات الوصفية وبصريتها.

-غلبة الأنوثة على الموصوفات البشرية.

وفي البنية الحوارية

-حياسة الذات الشاعرة على رتبة التكلم دومًا.

-تفريد المخاطب أو الغائب.

يمكن القول إن هذا الشكل من المعارضة هو دخول في اليومي، أو هو نزول من الأطر الفكرية التي تشغل النخبة الثقافية، إلى المادي الذي يعيشه الجميع، وإن كان الحديث عن فكرة كالموت حديثًا مجاورًا لعالم الأطر الفكرية العليا⁶⁸، إلا أنها تظل فكرة عن قارٍ يتمثل باستمرار أمام الجميع؛ ولذا يملك الوعي الجمعي بالضرورة تصورًا مفهوميًا له غير مرتبط بنخبوية ما، وبخاصة إذا أخذ في الحسبان أن تشكّل أفكارنا يأخذ منحنيين: منحى علويًا، ومنحى أفقيًا، ففي المنحى الأول موكولة في تشكّلها إلى نخبة معنية بصياغة الأفكار أو إعادة إنتاجها، في حين هي في المنحى الثاني وليدة المعيش أو المتخيل في الوسط العام، وعلى هذا المنحى تحديدًا يشتغل هذا العمل.

4. خلاصة:

استثمرت في المقاربة السابقة من علم اجتماع النص مفاهيم (اللهجة الجماعية، ونظام التصنيف، والوضع الاجتماعي اللغوي)، بوصفها مفاهيم أساسية في هذا الإسهام المنهجي لتحليل الخطابات، وقد فحصت اشتغالها في بنيات ثلاث متداخلة في الخطاب، هي السردية والوصفية والحوارية، مزودًا المقاربة بمفاهيم لتجليات كل بنية منها أمكن استغلالها كأدوات تحليل، مع التنويه منذ البدء بأنها قد لا تتوفر كلها في خطاب واحد، وإنما هي التجليات الممكنة لهذه البنيات بالصورة التي يجعل ما قدمته من تصور ممكنًا للتطبيق في أي خطاب أدبي.

جعلت الشعروجهة لهذه المقاربة المستفيدة من أدوات كانت أقرب إلى الخطاب الروائي؛ ساعيًا إلى أن تكون هنا الإضافة التي أتحرى تقديمها إن بانّت فاعليتها، وقد كان العمل الأدبي وجهتي أثناء المقاربة لمبررات سبق ذكرها، وأحسب أن التحليل كان كافيًا ببيان صوابها، كاشفًا عن الغنى الذي يمكن تبينه حين النظر إلى النصوص الأدبية بوصفها جزءًا من كلية العمل الأدبي، وإن كان حجم ورقة علمية كهذه جعلني أتحرى البحث عن عمل أدبي يمكنه استيعاب تحليله، وتلك مشكلة قد يواجهها من يتصدى لتحليل كهذا؛ فإن مواضع أخرى قد تتيح مجالًا أكثر رحابة لتحليل الأعمال الأدبية الأكبر حجمًا.

ختامًا، كانت ثمة مخاطرة في الدخول بأدوات كهذه إلى عمل أدبي ينتهي إلى "قصيدة النثر"؛ لأمر أساسي يتعلق بفلسفة هذه الصيغة الأدبية؛ بيد أنها تظل خطابًا يتأسس باللغة، فيحتمل ما تحتمله اللغة من علاقات بين العلامات ومحمولاتها، وفقًا لما سبق نقاشه من تنظيرات لباختين، وحينئذ فإن ما رمته هنا كشف غطاء اللعب بالكلمات وصولًا إلى أعماق الخطاب، ولست أزعم أن كل ما سبق بيانه مقصود

بالضرورة حين صنع الخطاب؛ فتلك مسألة ليست ذات أهلية للنقاش في هذه المرحلة من تطور المقاربات النقدية مهما كانت مناهجها.

6. قائمة المراجع:

1. بيبيرزما:

- النص والمجتمع، تر. أنطوان أبوزيد، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط. 1، 2013

- النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر. عائدة لطفي، القاهرة، دار الفكر، ط. 1، 1991

2. تيري إيجلتون، النقد والايديولوجية، تر. فخري صالح، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

ط. 1، 1992

3. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر. عبدالرحمن أيوب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة،

د.ت.

4. سوزان برنار، قصيدة النثر: من بودلير حتى الوقت الراهن، تر. راوية صادق، القاهرة، دار شرقيات،

ط. 1، 2000

5. سماء عيسى، ماء لجسد الخرافة، نسخة مصورة، باريس، 1985.

6. لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة جماعية، بيروت، مؤسسة

الأبحاث العربية، ط. 2، 1986

7. ميخائيل باختين:

- الكلمة في الرواية، تر. يوسف حلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1988

- الماركسية وفلسفة اللغة، تر. محمد البكري ويمنى العيد، الدار البيضاء، دار توبقال، ط. 1، 1986

Roger Fowler, Linguistic Criticism, US, Oxford University Press, 2nd, 1996.

7. ملاحق:

1. الجدول الأساسي للبنية السردية

م	النص	التيمة	توتر الحدث	سبب التوتر الحدث	حدوث التوازن	زمن الأفعال	محصلة الحدث	الملائمات	الملائمات النقيضة
1	مُهْل	الخراب	متوتر	الموت	لا	ثابت	لا محصلة	الحياة	الموت
2	مرثية	الموت	متوتر	الموت	لا	ثابت	لا محصلة	الحياة	الموت
3	مرثيتان	الموت	متوتر	الموت	لا	ثابت	لا محصلة	الحياة	الموت

4	مَهْد	الموت	متوتر	الموت	لا	ثابت	لا محصلة	الحياة	الموت
5	خرائب	الموت	متوتر	الموت	لا	ثابت	لا محصلة	الحياة	الموت
6	مدفن لنورسة الموت	الموت	متوتر	الموت	لا	ثابت	لا محصلة	الحياة	الموت
7	ماء لجسد الخرافة	الموت	متوتر	الموت	لا	ثابت	لا محصلة	الحياة	الموت
8	حتف آخر للمليكة	الخراب	متوتر	الموت	لا	ثابت	لا محصلة	الحياة	الموت

2. الجدول الأساسي للبنية الوصفية

م	النص	الموصوف	حضور الموصوف	الواصف	جهة الوصف	الصدقية
1	مُهْل	امرأة، طفل، إنيات، شجر، امرأة، أجراس، وطن	غائب	متكلم	الحضور	جزم
2	مرثية	الأخر، المنافي، الماء	مخاطَب، غائب	متكلم	الحضور	جزم
3	مرثيتان	البرية، الرماد، حورية، البراءة، الذات	غائب، متكلم	متكلم	الحضور	جزم
4	مَهْد	الأخر، الذات، مجهول	مخاطبة، متكلم، غائب	متكلم	الحضور، الاسترجاع	جزم
5	خرائب	الذات، موتى، الخرائب، اللاشيء	متكلم، غائب	متكلم	الحضور	جزم
6	مدفن لنورسة الموت	الأخر، الجسد، الذات	مخاطبة، غائب، متكلم	متكلم	الاستشراق، الاسترجاع، الحضور	جزم

7	ماء لجسد الخرافة	الآخر "متعدد"، الذات	غائبة، غائب، مخاطبة، متكلم	متكلم	الاسترجاع، الحضور	جازم
8	حتفٌ آخر للمليكة	الأرض، الوطن، الآخر، الذات	غائب، مخاطبة، متكلم	متكلم	الحضور	جازم

3. الجدول الأساسي للبنية الحوارية

م	النص	العوامل الحاضرة	شكل الحوار	الترتيب	التتابع	العرض
1	مُهَل	-	-	-	-	-
2	مرثية	١- الذات الشاعرة (متكلم) ٢- الآخر (مخاطب)	الاتصال	-	-	تام الحكاية
3	مرثيتان	-	-	-	-	-
4	مَهْد	١- الذات الشاعرة (متكلم) ٢- الآخر (مخاطبة)	الاتصال	-	-	تام الحكاية
5	خرائب	-	-	-	-	-
6	مدفن لنورسة الموت	١- الذات الشاعرة (متكلم) ٢- الآخر (مخاطبة- مخاطب) "متعدد"	الاتصال	-	-	تام الحكاية
7	ماء لجسد الخرافة	١- الذات الشاعرة (متكلم) ٢- الآخر (مخاطبة- مخاطب)	الاتصال	-	-	تام الحكاية
8	حتفٌ آخر للمليكة	١- الذات الشاعرة (متكلم) ٢- الآخر (مخاطبة- مخاطب) "متعدد"	الاتصال	-	-	تام الحكاية

الهوامش

١. ببيرزيماء، النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر. عائدة لطفي، القاهرة، دار الفكر، ط.1، 1991، ص.ص. 98-123.
٢. ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر. يوسف حلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1988، ص. 13.
٣. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، مرجع سابق، ص.ص. 42-43.
٤. ببيرزيماء، النقد الاجتماعي، مرجع سابق، ص. 172.
٥. سوزان برنار، قصيدة النثر: من بودلير حتى الوقت الراهن، تر. راوية صادق، القاهرة، دار شرقيات، ط.1، 2000، ج.2، ص.ص. 154.

- ⁶. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر. محمد البكري ويمى العيد، الدار البيضاء، دار توبقال، ط. 1، 1986، ص. 23.
- ⁷. المرجع السابق، ص. 59.
- ⁸. ينظر بيير زيمّا، النقد الاجتماعيّ، مرجع سابق، ص. 193-195.
- ⁹. "معياريّ سمح بإجراء بعض التمييزات الدلالية وتفضيلها على غيرها"، المرجع نفسه، ص. 194.
- ¹⁰. ينظر مثلاً: بيير زيمّا:
- النقد الاجتماعيّ، مرجع سابق، ص. 196.
 - النص والمجتمع، تر. أنطوان أبوزيد، بيروت، المنظمة العربيّة للترجمة، ط. 1، 2013، ص. 69، ص. 89.
- ¹¹. ينظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر. عبدالرحمن أيوب، بغداد، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، د.ت.
- ¹². مع الانتباه إلى التبدل المحتمل في الوعي الذاتي عبر النصوص وفقاً للتبدلات الاجتماعيّة التي تحياها الذات الشاعرة. يشير إلى ذلك روجر فولر تحت ما يسميه بـ"الوظيفة التصوريّة An Ideational Function".
- ينظر:
- Roger Fowler, Linguistic Criticism, US, Oxford University Press, 2nd, 1996, p.210.
- ¹³. ينظر: لوسيان غولدمان وآخرون، البنيويّة التكوينيّة والنقد الأدبيّ، ترجمة جماعيّة، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربيّة، ط. 2، 1986، ص. 33-40.
- ¹⁴. الأيديولوجيا الجماليّة (Aesthetic Ideology): مصطلح قدمه تيري إيجلتون Terry Eagleton ويقصد به اشتغال الأيديولوجيا (الأيديولوجيا العامّة) في الحقل الجماليّ، منتجةً خطاباً جماليّاً وصيغةً أدبيّةً مناسبة له.
- ينظر: تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجية، تر. فخري صالح، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط. 1، 1992، ص. 70.
- ¹⁵. مجموع ماء لجسد الخرافة يتداول على شكل مطبوع مصوّر، ويؤكد سماء عيسى في أكثر من لقاء أجري معه أنه نُشر في عام 1985 بباريس، وطبع منه خمسون نسخة فقط.
- ينظر: مبارك الجابري، حوار مسجل مع سماء عيسى، عُمان، 2017/9/12.
- ¹⁶. ينظر حول المستوى السطحيّ والمستوى العميق للنصوص: مبارك الجابري، محاصرة الجبروت: قصيدة النثر العمانيّة في ضوء سياقها العربيّ، مكتبة الغبراء، سلطنة عمان، ط. 1، 2013، ص. 166-187.
- ¹⁷. سماء عيسى، ماء لجسد الخرافة، مصدر سابق، ص. 5.
- ¹⁸. أي جعلها مشاهد سرديّة.
- ¹⁹. سماء عيسى، ماء لجسد الخرافة، مصدر سابق، ص. 6.
- ²⁰. ينظر:
- محمد بنّيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافيّ العربيّ، ط. 2، 1985، ص. 174-188.
 - خالدة سعيد، حركية الإبداع، بيروت، دار العودة، ط. 1، 1979، ص. 102.
 - مبارك الجابري، محاصرة الجبروت، مرجع سابق، ص. 150-182.
 - شريف رزق، قصيدة النثر، القاهرة، مركز الحضارة العربيّة، ط. 1، 2010، ص. 117-120.
- ²¹. تنظر الجداول الأساسيّة في الملاحق.
- ²². سماء عيسى، ماء لجسد الخرافة، مصدر سابق، ص. 5.
- ²³. المصدر السابق، ص. 6.
- ²⁴. نفسه، ص. 11.
- ²⁵. نفسه، ص. 14.
- ²⁶. يقول هوسرل: «وفي الإدراك يتعين على الشيء المدرك أن يُعطى مباشرة. هو ذا الشيء أمام ناظرٍ أدركه، أراه وأعقله. غير أن الإدراك إنما هو مجرد إدراك الذات التي تدرك، ذاتي أنا... وكذا فيما يخص إثبات كل "حقيقة" حول الوجود، كل ذلك معيشات ذاتية.» إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، ترفتي إنقزو، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت، ط. 1، 2007، ص. 53.
- ²⁷. سماء عيسى، ماء لجسد الخرافة، مصدر سابق، ص. 6.

28. المصدر السابق، ص. 10.
29. نفسه، ص. 14.
30. نفسه، ص. 22.
31. نفسه، ص. 17.
32. نفسه، ص. 6.
33. نفسه، ص. 7.
34. نفسه، ص. 17.
35. نفسه، ص. 17.
36. نفسه، ص. 32.
37. نفسه، ص. 35.
38. نفسه، ص. 37.
39. نفسه، ص. 6.
40. هكذا، والصواب "منافٍ".
41. سماء عيسى، ماء لجسد الخرافة، مصدر سابق، ص. 7.
42. المصدر السابق، ص. 7.
43. نفسه، ص. 8.
44. نفسه، ص. 18.
45. نفسه، ص. 26.
46. هكذا، والصواب: "منافٍ".
47. سماء عيسى، ماء لجسد الخرافة، مصدر سابق، ص. 7.
48. هكذا، والصواب: "يتشياً".
49. سماء عيسى، ماء لجسد الخرافة، المصدر السابق، ص. 9-10.
50. المصدر السابق، ص. 6.
51. نفسه، ص. 7.
52. نفسه، ص. 6.
53. نفسه، ص. 8.
54. نفسه، ص. 14.
55. نفسه، ص. 22.
56. تنظر الجداول الأساسية في الملاحق.
57. سماء عيسى، ماء لجسد الخرافة، مصدر سابق، ص. 14.
58. المصدر السابق، ص. 17.
59. نفسه، ص. 33.
60. نفسه، ص. 5.
61. نفسه، ص. 6.
62. نفسه، ص. 33.
63. تنظر الجداول الأساسي في الملاحق.
64. سماء عيسى، ماء لجسد الخرافة، مصدر سابق، ص. 32.
65. نفسه، ص. 38.
66. نفسه، ص. 38.

⁶⁷. أقصد بالعادة الفكرية طريقة النظر إلى الشيء أو الأشياء بناء على الموروث وما تنوّل في العقل الجمعي، متناميةً بمدخلات حسية وغير حسية باختلاف ماهية الشيء المفكر فيه، فيتشكّل الوعي بالموت مثلاً بناء على المشاهد الحسي، كما أنه يتشكل بناء على المرويات المتناقلة في المجتمع عن ماهية هذا الشيء والتفسيرات المقدّمة عنه.

⁶⁸. ينظر المناقشات التي يعرضها جيمس ب. كارس لعدد من التصورات الفلسفية والدينية عن الموت في: جيمس ب. كارس، الموت والوجود: دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي، تر. بدر الديب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط. 1، 1998.