

تأويل النص وكتابة النص المضاد
قراءة في المتوحشة لنزار قباني
أ.د. حبيب مونسى جامعة سيدي بلعباس

تقديم:

كتب "نزار قباني" "قصيدته المتوحشة" -التي سنقف على ثلاثة مقاطع منها فقط، حصرا لمجال القراءة وحسب- على طريقته المعهودة في كتابة شعره، والتي تحدث عنها النقاد كثيرا، وأصدروا فيها أحكامهم المختلفة. وهو أمر لا يعيننا الساعة، ولن نستمع إليه، حتى لا يشوش علينا تصننتنا للتوترات التي نحاول إرساءها مدخلا من مداخل القراءة المتعددة، سيميائية كانت، أو غير سيميائية. لأن مطلبنا ينحصر في كشف الأفعنة المتراكبة أثناء الكتابة الإبداعية. ورصد توترات الحضور في مقابل الغياب. لذلك السبب نشرع أولا في إثبات النص ليكون المستند الأول لفحصنا.

*أحبيني.. بلا عقد.

وضياعي في خطوط يدي..

*أحبيني.. لأسبوع.. لأيام.. لساعات..

فلست أنا الذي يهتم بالأبد.

أنا تشرين..شهر الريح.. والأمطار.. والبرد.

أنا تشرين.. فانسحقي.. كصاعقة على جسدي..

*أحبيني.. بكل توحش التتر.

بكل حرارة الأدغال.. كل شراسة المطر.

ولا تبقي.. ولا تذري..

ولا تتحضري أبدا.

فقد سقطت على شفتيك كل حضارة الحضر.

*أحبيني كزلزال..كموت غير منتظر..

وخلي نهديك المعجون بالكبريت والشرر..

يهاجمني..كذئب جائع خطر..

ينهشني.. ويضربني كما الأمطار تضرب ساحل الجزر..

أنا رجل بلا قدر.. فكوني أنت قدرتي.

أبقيني على نهديك.. مثل النقش في الحجر.

*أحبيني..ولا تسألني كيف..

ولا تتلعثمي خجلا.. ولا تتساقطي خوفا..

*أحبيني بلا شكوى.. أيشكو الغمد إذ يستقبل السيفا..

وكوني البحر والميناء.. كوني الأرض والمنفى..

وكوني الصحو والإعصار.. كوني اللين والعنفا..

*أحبيني بألف ألف أسلوب.

ولا تتكرري كالصيف

إني أكره الصيف.

لا ينكر دارس أن التجربة الشعرية لنزار قد استطلت مع الزمان مستفيدة من التجارب المختلفة التي تراكمت عند قدميه من مادحيه وناقديه على حد سواء. وكان له أن يعترف منها لمعالجة شعره، والتفنن في إخراجها، زيادة على أساليب إنشاده، وطرائقه المختلفة المتنوعة، والتي نزع من أن النصوص فيها غير النصوص التي ترقد في صفحات الديوان. ذلك أن المعالجة البعيدة عن إنشادية الشاعر قد لا تحمل إلينا المراد الذي كان يقف وراء مثل هذه القصائد. هل أنشدها الشاعر متحمسا للمرأة التي يبحث عنها في هذا الفيض الجارف من الدفقات الشعرية؟ هل أنشدها فيما يشبه المتهم الذي تحمل نبرات صوته ضربا من الهجاء للمرأة المتبذلة التي تطيع أوامره دون أن ترفع إليه حقيقة المرأة التي يريد؟.. قد لا يبحث عن أنثى.. قد يكون الشكل الذي يراوده ليس إلا قصيدة تتلبس رداء الأنثى..

إننا في غياب الإنشادية ليس أمامنا سوى التقمص الذي أشرنا إليه من قبل، وأشرنا إلى الاعتراضات التي تحول دون تحققه. وليس أمامنا سوى

التماهي العاطفي الذي يفرض علينا التلبس بتجربة الشاعر في عالم النساء.. وفي كلا الأمرين سنظل بعيدين عن الاقتراب الحميمي الذي نسعى إليه للتعرف على التوترات التي تسكن القصيدة. فإذا كنا نقدر عظم الحمل الذي يقع على عاتق القراءة في ابتعاد القصيدة بمفهومها الجديد، ونأبها عن التحقق أمام القراءة، فإننا تعويضاً لذلك نحاول التفتيش عن الذبذبات التي يصنعها الغياب في رسمه لهيكل القصيدة، جاعلين منها المدخل الذي يفتح أمامنا حقيقة الذات التي يبحث عنها الشاعر في قصيدته..

إن القصيدة تريد من الآخر أن يكون على هيئة، أو هيئات معينة.. فهل نتحقق هذه الهيئات في ذات واحدة؟ أو أنها تتوزع على عدد يتعذر معه الحصر؟ أو أنها أشتات مجتمعات في تصور باهت لم يصل بعد إلى الصورة التي نريد؟ أم أننا أمام التشتت نصادف الإرادة المستحيلة التحقيق، التي تجعل من الحلم حلماً طوباوياً يتعالى في سماء المثال؟ أم أن لعبة التضاد والتناقض التي تتبنى عليها التوترات لعبة تجد امتدادها في صلب فلسفة خاصة للحياة، يريد الشاعر إخراجها في ثوب الفن، حتى لا تفقد حرارتها التي تعتمل في صدره؟..

إنها بعض من الهموم التي تقف في وجه القراءة بما تشيع من آيات الخيبة والتخيب، الذي يجعل القراءة وهي تقترب من مثل هذه النصوص فعلاً خالياً من الجدوى.. أو أنها مما يوحي للقارئ بأن هناك من النصوص نصوص تقرأ فقط، ولا تتناول إليها الأيدي سائلة لغتها عن الأين والكيف؟ إنها مثل التحف التي ليس لنا أمامها سوى التوقف والتعجب. وأن كل سؤال يلامسها - حتى لو كان بريء القصد - قد يلوث صفاءها بما يحمل إليها من جهل المتطفلين على الجمال.

وانطلاقا من اعتقادنا ذلك، سنتجرد من القبلية التي كانت لنا في اعتبار التوتر حدثا مكينا في البنية التحتية للقصيدة، ونشرع في إزالة الأفعنة التي تخمُر حقيقتها تباعا.

1- الفكرة هاجسا:

يذهب "صلاح فضل" إلى أن القارئ لا يقوم بوظيفة سلبية في عملية التواصل باعتباره مجرد متلق فيها: « بل إن وظيفته بالغة الإيجابية والدينامية. فالقارئ يتدخل في خلق القصيدة ابتداء من تصورهما الأول، ممارسا فعاليته بطريقة نشطة من داخل الشاعر ذاته، حيث ينظم أبنيته معتمدا على فروض القراءة.»⁽¹⁾ وهي الشهادة التي تبيح عمليات النقص التي تحدثنا عنها من قبل. غير أن ما نستأنس به منها ، هو "خلق القصيدة " الذي يتيح للقارئ الارتقاء إلى المنابع الأولى لها، حتى ولو كان الارتقاء قائما على "الفروض" التي قد لا تجد لها في واقع الشاعر ما يدعمها. إنها فروض لا تتطلق من فراغ أو وهم، بل لها أن تعترف من القصيدة نفسها ما يعززها، ويجعلها معقولة إلى حد ما.

والفكرة التي نؤسس عليها الفروض نريد لها أن تتصور الشاعر في فترة من العمر قد جاوز فيها الأربعين. يستعيد فيها على نفسه جملة التجارب التي تلونت فيها المرأة فناعا بعد فناع، وثوبا بعد ثوب، والتي لم تُعقَّب في ذائقة الشاعر سوى ضربا من المرارة التي تحول دون الري والارتواء. إنها فترة مراجعة وتحصيل، تتراتب فيها المشاهد والمواقف، رافعة إلى عين الشاعر الشاخصة ألوان الأنثى التي تعاقبت دون أن تفصح عن المرأة، التي تستوطن الذات، فتمنعها عن غيرها منعا يجعل الشعر موقوفا عليها، كما كان الشأن مع "مجنون ليلى"، أو "العباس بن الأحنف". حضور تهيم في المرأة على ديوان الشاعر كلية. إنها فترة لو قلب فيها الشاعر ديوانه الخاص، لوجد للأنثى من كل الجنسيات حضورا مختلطا فوضويا، يثير في النفس كثيرا من التقزز والنفور،

إلى درجة ينقلب فيها التغزل إلى ضرب من الهجاء المبيّت. وكأن الاحتفال بالأنثى على هذا النحو السافر المتضارب قتل لها، وسفح لدمها بين الأوراق التي عجزت أن تكون مخلصّة للمرأة. إذ ليس من سمات الذكورة والفحولة التعدد المفضي إلى التسيب الماجن. بل قد يكون التعف والحرم أكبر عنوان عليها في أعراف كثير من الشعوب.

فالفكرة التي نقف عليها فيها كثير من الغضب على الذات العاجزة عن الاستقرار والإخلاص، وعلى الأنثى المبتذلة التي لا تعارض ولا تمنع. التي ليس لها ما للقصيد من تأبٍ وممانعة. إن الغضب يتأسس على هذا البحث المضني الذي لم ينته إلى الاستقرار، والذي يأبى إلا أن يجعل الوصول انطلاقة أخرى في متاهات الحيرة التي تتكشف عتماتها. فهل نفلح في إصابة رضا الشاعر إذا قمنا بعملية تجميع للمرأة من خلال العناصر الأنثوية المتناثرة في ديوانه؟ أم أننا إذا ما أتمنا التجميع وقفنا على مخلوق ليس فيه من الأدمية شيء.. قد يكون الكابوس الذي يورق الشاعر فيملي عليه لغة التضاد والتناقض.. لغة الرضا المؤقت، وصور الغضب المستديم.. قد يكون فيه ما حصد التوثب الأرعن من تجارب، ساققتها الأيام في صالونات الديبلوماسية، وجلسات اللهو.. المؤكد أن الغضب الذي ينسج سدى القصيدة غضب مشروع تتذره القراءة لتجعله المدخل الذي تطل منه على ذات معذبة، لها من النعت الذي أُلحق بها - "شاعر المرأة" - حملا يزداد ثقله مع الأيام. يجد فيه القراء ضالّتهم من طرب وشهوة، ولا يجد فيه الشاعر سوى الحرمان المستمر.. إنه الغضب الذي يرى فيه الثمرة التي يتعهد لها لا تجد حلاوتها إلا في فم الأغرار من المتطفلين، وتُعقب في مذاقه المرارة المتزايدة.

إن الغضب وإن كان مدعاة للهجاء قديما، كما كان الشراب والطرب.. فإنه في عصر غاب فيه الهجاء، لا يزال يثير الهجاء المبطن الذي لا يتجه إلى ذات معينة، بل يتخير الجنس والنوع.. وكأنه يروم الهدم الذي يزيل من

الوجود ما يجعل هذا الجنس على تلك الحال التي تثير القرف والنفور. فالغضب الذي يتوتر في صلب القصيدة، غضب فلسفي. يرتفع إلى مسألة القيم التي لم يعد لها من الفعالية ما يجعلها الحارسة على الدوام والاستمرار. ويتأسس الغضب على مبدأ التواصل الشعري الذي: «يرتبط بالعناصر المعقولة، وغير المعقولة في التعبير الشعري.. إن الكاتب لا يعرف أحيانا بطريقة منطقية أبعاد ما يقول، فإنه لا يمكن أن يجهل ما عبر عنه بحدسه. هذا الحدس، وليس التصور الذهني هو موضوع التواصل الشعري.»⁽²⁾ لأن الفرض الذي فرضناه مؤسساً لبؤر التوتر ينبع من الحدس، سواء كان حدس الشاعر الذي يجعله يرتفع إلى الفهم الفلسفي للحياة، أو حدس القارئ الذي يقابل إشعاعات الغضب من خلال التركيب اللغوي الذي يرفع إلى القراءة حدة الألفاظ، وحرارة العبارات، مفضيا إلى التوترات التي تنزع من قوس الذات الموتورة.

إننا إذا أمام الذبذبات التي يتولاها الحدس في الاتجاهين معا.. اتجاه البث، واتجاه التلقي. ولا نحسب أن طول الذبذبات واحدا في كلا الاتجاهين، بل يكفينا أن تكون الوتيرة واحدة في تلمس الغضب فيهما، مادام النص يلوث القارئ بجراثيمه "CONTAMINATION" وينقل إليه عدوى الغضب، فلا يكون تلقيه له إلا من خلال هذا المنزع وحده.

2- أفقعة التوترات:

لابد لتجميع عناصر الغضب والتوتر -انطلاقا من النص- من حشد الألفاظ التي تتمُّ عنه، أو التي تحمله صراحة. غير أن الألفاظ لا يمكن محاسبتها معجميا في هذا المسعى. بل يجب التصنت إلى حفيفها انطلاقا من الفرضية التي أنشأناها من قبل. والتي تجعل حياة الشاعر بحثا مستمرا عن المرأة، يجعل الأنثى التي أثنت لقاءاته مثار اشمئزاز متنام.

1.2- الوتيرة المتصاعدة:

*الحب: أحييني

- بلا عقد ← التحرر من القيد والعادات الجارية.
لأسبوع ← الرضا بالإحساس العابر.
بكل توحش ← السطو، الافتراس، انتهاز الفرص.
كزلزال ← التغيير، وقلب السلوك المتعارف عليه.
لا تسألني كيف ← الرضا بالمصادفة فقط.
بلا شكوى ← توافق الطرفين.
بألف ألف أسلوب ← التعدد والتنوع، حكاية شهرزاد.

تكشف هذه السلسلة من المتواليات التي ترتبط بفعل الحب القائم على الرغبة التي تريد التحقق في المستقبل من الأيام، عن عدم رضا بالكيفيات التي كانت له مع متعلقات الحب من قبل. وكأن الإشباع العاطفي المنتظر من فعل الحب لم يؤت أكله. لذا كانت الرغبة في تجاوزها إلى غيرها من الكيفيات التي تتسم هذه المرة بكثير من التوتر، ومفارقة المعهود، جاعلة العلاقة تقوم على ما يشبه التضاد مع سالفاتها، بل التناقض الذي يهدم المنجز منها، والذي لم يعقب في ذات الشاعر سوى الجوع العاطفي الذي لم يحقق له التفرد في حبه، ولم يحقق في المرأة الصورة المنتظرة التي تطمح إليها رؤى الشاعر الحاملة.

إنه يريد الحب المتقلت من العقد، المتحرر من القيد، المنفتح على الجديد دوماً، أو هكذا يبدو من صريح العبارة. إلا أن العقد الذي يتهم، قد ينصرف إلى ما تتلّف به المرأة اليوم من أوهام تجعلها تعتقد في ذاتها الغموض المحبب، والسحر العجيب. بيد أنها مجرد أفئدة تشوه فيها هذا المظهر الذي يخرجها من حقيقتها الفطرية إلى كثير من التصنع الذي تفرضه العقود الجديدة التي طوقت بها حقيقتها. وصراع الشاعر مع العقد ليس طلباً للتهتك والتحلل كما نتوهم سريعاً، بل صراعه مع الحجب المسدلة دونه والمثال الذي ينشد. وكأننا إزاء العقد، لا نبصر الذي يقف وراءه بالقدر الذي يجعل اهتمامنا وقفاً

على الهيئات التي تريدها كليشيات التعامل اليومي التي تُحسب على التحضُّر.. إن صراعه يمتد إليها من خلال إعلان هجران مظاهر الحضارة التي زيفت المثال وقتَّعته.

إنه في صراعه يريد مثاله نقياً لأسبوع.. لأيام.. لساعات.. وهي حركة تراجع واضحة يدرك معها أن ما يطلبه لا تعرفه النساء اللواتي يصادفن في طريقه.. يريدنا في صفائها لساعات وحسب. قد تكفيه هذه السويغات لتعويض الشطر المهدر من تجاربه التي أتلفتها العقود والأفئدة. وإدراكه ذلك يمتد به إلى التراجع عن المدة المحددة، لأنه يعلم أنه يطلب مستحيلاً.. فيتراجع من الأسبوع إلى الأيام دونه.. إلى الساعات.. ولا يعقب هذا التراجع الذي تسرله الخيبة سوى المرارة في الكهل الذي صاره، والذي يشكل الزمن بالنسبة إليه أكبر الهواجس التي تتخر عوده.. فليس أمامه من متسع الوقت ما يكفيه لطلب الفطرية شهراً أو سنة.. أو أكثر من ذلك، أو أقل. ولا يعقب التراجع الملتاث بالخيبة سوى الغضب.

غضب نقرأ آياته في "بكل توحش" "كزلزال" فالتوحش عودة صريحة إلى البدائية التي تتحقق فيها الفطرية عارية من كل قناع، عاطلة من كل عقد، منفتحة على التجربة البكر التي يلتقي فيها الحب بالقلب، فيحدث فيه ارتعاشته الأولى الخالية من كل تزوير ونفاق. إن العقد مثقل بهذه الجراثيم، مترع الكأس بالنفاق، متسخ الإزار بالأعداد التي تمسحت به من قبل.

ولا تكون "الزلزلة" إلا نفصاً للثوب مما علق به. فتزول عنه الأدران التي علقت به. وليس للزلزلة من معنى في هذا المقام إذا لم تطح بالأوثان التي نصبته العقود، فتحيلها يباباً. وليس لها من فعل سوى التدمير الذي لا يبقى من الماضي شيئاً. إن الكهولة التي يقف على عتباتها الشاعر، تفرض عليه تجاوز الكل إذا أراد أن ينعم بشيء من الحب الذي يطمح إليه.

إنها المرحلة التي نلمح فيها تردد الشاعر أمام نموذج.. إنه يخشى أن لا تفهم عنه مراده، وأن يتعذر عليها المسك بالحقيقة التي يحاول المسك بها. لذلك يسارع فيقول: "لا تسألني كيفاً" "بلا شكوى" "بألف ألف أسلوب". قد نشهد فيها شيئاً من الشفقة على المرأة المتحضرة التي تعجز عن الفهم. شيئاً من الحيرة أمام رجل يطلب طوباوية بدائية. فلا يريد منها أن تسأل عن الكيف.. وأن تضمرك شكواها.. من جهلها؟ من قلة حيلتها؟. من عدم قدرتها على مامشاته فيما يريد؟.. يريد أن تشرع في بحث مستمر انطلاقاً من ذاتها ألف ألف مرة، شأن شهرزاد مع شهريار، تبطل فيه تعطشه إلى دم النساء. إن موضوعه الحب- وهي تصاغ على هذا النحو- لا تترك في أذهاننا مجالاً للشك في الصراع الداخلي الذي تتوالى توتراته على النفس، محدثة فيها هذا التصعيد الذي يمكن رسم مخططه البياني تعامداً مع تدرجات الرغبة المستحيلة.

2.2- أفئعة الفاعلة:

- متوحشة ← كالتتر.
- مدمرة ← لا تبقي ولا تذر.
- عنيفة ← غير متحضرة.
- مدمرة ← كزلزال.
- محرقة ← شعلة من الكبريت والنار.
- فاتكة ← كذئب جائع.
- وقحة ← لا تخجل، لا تشتكي.
- محتوية ← كالغمد للسيف.
- غير مستقرة ← أرض/منفى، صحو/إعصار، لين/عنف.
- متعددة ← ألف ألف أسلوب.

فالأفئعة المترابطة للفاعلة تكشف عن التحولات التي يجب عليها إجراؤها في ذاتها أولاً، حتى تتمكن من بلوغ الأسلوب الذي يطمح إليه. لذلك

عدلنا عن المرأة إلى نعت " الفاعلة " نريد منه أن ينصرف إلى الفعل وحسب. وكأن المطلب ليس ذاتا ذات امتدادات اجتماعية وعقدية. وإنما هي مجرد فعل يتحقق على الهيئة التي يرغب فيها الشاعر، في مقابل "الفاعل " الذي ينعبته ويدل عليه. قد نعلم أن اصطلاح الفاعل أدخل في اللسان السيميائي، ولكننا نتوقف الآن عند الصفة التي تنتهي عند حدود الفعل الخالص مادام المطلب في الأقنعة، لا نتجاوزة إلى غيره من أحاسيس ومشاعر.

إنه يريد من التوحش الذي يقابله "التتر"، تلك الحركة التي تتجه في اتجاه واحد ليس لها من غاية سوى السطو، وليس لها من هدف سوى التدمير. إنها لا تحمل مشروعا مفكرا فيه من قبل، بل تقف عند مجرد التوسع الذي يضع تحت السيف رقابا جديدة، وتحت اليد متاعا وسبايا.. ذلك أن المعنى الذي يحمله التتري، لا يمكن أن يتقدم بنا بعيدا عن الفعل الخالي من المعنى الإنساني، القائم على التدبر. لقد غدا التتري رمزا للبدائية المتوحشة بما اقترف من أفعال لا يمكن تبريرها تاريخيا، ولا سياسيا، ولا عقديا.. إنها أفعال فيها من التطرف والعنف، ما يجعلها أفعالا وحسب. لا يقوى التعليل على رفع فداحتها وعظم خطبها.

إن الفاعلة - وهي تلبس قناع التتر- تأتي في فعلها من مظاهر العنف وفداحة الخطب ما يجعل الذات لا تتوسل التعليل، ولا تبحث عن الأسباب، ولا تحاول الاهتداء إلى السر.. سيكون موفقها من ذلك موقف الشعوب التي وطنتها أقدام التتر، تزرع فيها من الرعب ما كان يخول إلى التتري أن يقول للضحية امكث هنا سأعود لقتلك، فلا تفكر الضحية في النجاة بجلدها، ويعود التتري يستكمل فعله المجاني.

كذلك كان التدمير، والحرق، والفتك، والوقاحة... من مستتبعات الفعل التتري الذي وصفنا، وكأن الأقنعة الجديدة، حتى وإن ارتبطت بدلالات جديدة، لا يمكن إخراجها عن هذا الإطار الذي اختاره الشاعر كسرا لكلشيهاة المرأة

المتحضره. سيكون لها من التدمير الذي لا يبقي ولا يذر، ومن التدمير الذي يزلزل المتعاقد عليه من أساسه، ومن الحرق الذي يأتي على الأخضر واليابس، ومن الفتك شراسة الذئب الذي ينحدر من الغاب يتضور جوعا.. ومن الاحتواء وسلطة التملك ما للغمد من سلطة في احتضان السيف.. إن البدائية التي يسعى إليها الشاعر لا تجد تفسيرها في البحث الأيروسي عن العنف، ولا في السادية التي تتلذذ بتعذيب الجسد.. إنها أوها م علم النفس الحديث في تلقفه مثل هذه الإشارات. بيد أن الذي يملئها صراحة أقنعة أخرى للفاعل تقف في الطرف المقابل، تلمس من عنفها أن يوقد جمرتها التي تشرف على الخمود.. أن تنفخ في رمادها ريحا يبدد عنها البرد الذي أخذ يتخلل فرائصها مع خريف الكهولة.. إنها الرجة الكبرى التي ينتظرها الفاعل، فتحدث فيه من زلزالها الحركة التي تخلصه من الموات الذي يدب فيه.

إن صورة التتري المتوثب، والذئب المتضور جوعا.. وصور النار، والزلزال، والغمد، وغيرها.. لا يمكن فهمها بعيدا عن مقابلاتها التي تتلمس فيها الفعل الذي يرد إليها شيئا من توثبها الذي خبا تدريجيا، وهو يلهث وراء العقود.. وراء المظاهر، والمساحيق التي أثقلت وجه الأقنعة المترادفة على حقيقة المرأة.. لم تعد الأنثى فيها تكفيه.. لم يجد للمرأة من حضور.. إنها هي الأخرى في حاجة إلى الرجة التي تطوح بها بعيدا في عالم البدائية المحبب.. عالم الافتراس والفتك..

3.2- أقنعة الفاعل:

- | | |
|--------------|--|
| أنا، السيف ← | الذات الشاعرة، الغياب، التجرد، الوحدة. |
| تشرين ← | الخريف، الذبول، التحول. |
| الريح ← | العقم، الخراب. |
| المطر ← | الهلاك، الضعف والابتلال. |
| البرد ← | انعدام الحرارة، غياب العطاء، الجنس. |

بلا قدر ← التيه، الضياع، غياب الأمل.

إننا حين نقرر أن ما يبرر الأقنعة التي تتصل بالفاعلة، يجد مبرره في الأقنعة المقابلة التي تستر حقيقة الذات الشاعرة، نرتكز إلى ما اتخذناه من قبل فرضية نؤسس عليها فعل القراءة. لقد زعمنا أن الدخول إلى الكهولة، أو تخطيها في حياة الشاعر هي المبعث الحقيقي لمثل هذه التوترات الشديدة التي تحكم القصيدة وتهندس بناءها. وأن اختيار اللغة يأتي من هذا المنزع، خاصة وأن قصائد الغزل لم تعد تغري الشاعر في هذه المرحلة. بل أضحت ثقيلة على نفسه، يمجها، يتهرب منها، على الرغم من طلبات الجمهور المتكررة. فتكون القصيدة التي بين أيدينا أقرب إلى رثاء الذات منها إلى التغزل الصريح. بل هي الرثاء الفلسفي للذات وقد بلغت من التجارب ما بلغت. إنها تعقب في نفسه من المرارة ما يخول لنا تقديم هذه الفرضية التي قد تبدو للدرسين غير معقولة أساسا. ولكن ألا يحق لنا أن نستمع قليلا إلى الشاعر نفسه يقول: «سأعترف لك اعترافا خطيرا.. إنني أصبحت أخجل من قصائد الحب. أنا الذي كنت الناطق الرسمي باسم ملايين العشاق. كلما وقفت على منبر، وخطر على بالي أن أرطب الجو بقصيدة حب. قلت ما بيني وبين نفسي: عيب يا ولد.. إن الأرض تهتز من حولك، والعالم العربي تأكله الحرائق، وأنت قاعد تثرثر أنت وحببيتك، وتتغزل بحرير يديها، وخوخ شفيتها، بينما النار وصلت إلى ثيابك.. واني لا أستغرب هذا التحول في شعري، وفي أفكاري، ومواقفي..»⁽³⁾

ليست خطورة الاعتراف - فيما يخصنا على الأقل - في التحلل من قصائد الغزل، وإنما في التحول في الأفكار والمواقف، وفي الخجل الذي ينتاب الشاعر كلما هم لا بالغزل قصدا، وإنما بتلطيف الجو بقصيدة غزل. وشتان بين الرغبة في الغزل، والرغبة في تلطيف الجو بقليل من الغزل. إنها المفارقة التي بنينا عليها الافتراض، وهي التي نعود إليها لتعزيزه مرة أخرى، ملتسمين من

الأفئعة التي أشرنا إليها أن تدلنا عن مسببات التحول التي تنطمر في أعماق الغياب.

إن المقابلة بين أفئعة الفاعلة، وأفئعة الفاعل تفصح عن مقدار التحول مسافة، وعن مقدار التحول فلسفة. كما أنها تكشف فعل الزمن في الذات الشاعرة التي تخيرت من الأفئعة ما يمثلها على حقيقتها الجديدة. إنه السيف تلك الأداة الجرداء التي تتصل بالموت بأكثر من سبب.. إن فيها من الموات ما يجعلها الرمز الذي ينصرف من معاني القوة والشجاعة التي كانت له في قصائد النضال، إلى البرودة، وعدم التمييز بين رقبة وأخرى، إلى العدم. إنها تتواصل دلاليا مع "تشرين" الشهر الذي يطل على الشتاء، ويمهد له، بما يقدم من معاني التحول في الطبيعة التي يخفت فيها بريق النضارة، وشدة الإضاءة. فتبتهت ألوانها، وتتعرى هياكلها، رافعة إلى السماء عيدانها المجردة من الثمر، والورق، والزهر. يرافقها في تحولها الريح العقيم الذي يكتنز في معانيه معنى الهلاك (اللهم اجعلها رياحا ولا تجعلها ريحا). ذلك هو الدعاء المأثور إذا ما استقبلت الريح وجوه القوم، يخشون ما فيها من عذاب، وعقم، وخراب.. ولم يكن المطر في موروث العربية قرين الخصب أبدا، بل كان على الدوام لصيق الهلاك والعذاب.

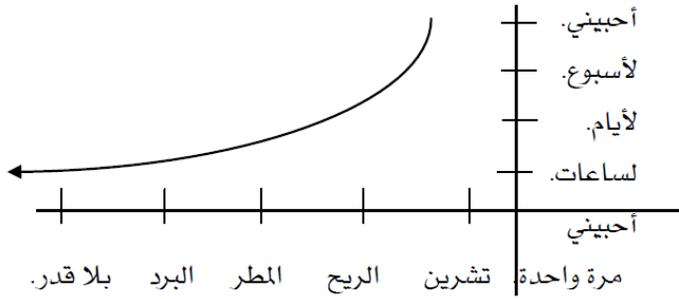
إنها أفئعة تنقلت من رقابة الشاعر وهو يرسلها على وجه القصيدة، بيد أنها بما تحبل به من معاني، وما تكتنز من دلالات، تتصرف بنا إلى تقرير الحالة التي يعانيتها الشاعر في مرحلته تلك. فإذا أضفنا إليها البرد، وتلاشي القدر، فقد ألحقنا بالذات حالة الضياع والنتيه، التي تطوَّح به في متهاتات البحث الجديد عن الرجة التي تعيد إليه شيئا من توازنه المطلوب.. إننا حين نضع قبالتها أفئعة الفاعلة نتأكد من الرغبة الدفينة التي تعتمل في قرارة الذات.. نحس رفضها الضعيف لما آلت إليه.. نستشعر ضعفها وهو يدب فيها مدعوما بالخجل، والرغبة في الاعتراف.

أمر خطير أن يعترف الشاعر بأن المنهج الذي سار عليه، والذي نصبه ناطقا رسميا باسم العاشقين، لم يعد يجد في قرارته من آيات التشريف التي كانت له من قبل.. إنه يجد فيه الخجل.. إلى درجة وصمه بالعيب (عيب يا ولد..). هذا الاعتراف الذي يقرر عندنا الوجهة التي يجب أن تسلكها القراءة اليوم، معيدة إلى "المؤلف" اعتباره الأول في تقرير المعنى الأولي الذي ربما انفتح على التأويل مرة أخرى بغية التعدد والانتشار.. ولكن الحضور الخطير " للمؤلف" لا يمكن أن يستهان به اليوم، خاصة وأن الدرس الغربي نفسه يصارع الردة التي تزحف عليه مطالبة بذلك الحق الأثير. يقول "روبرت شولتز": « في الوقت الحاضر لدينا دعاة أشداء للنقد الذي يتوجه إلى المؤلف.. وأعني بالنقد الذي يتوجه إلى المؤلف، ذلك النوع من التأويل الذي يؤثر دور المؤلف في النص، ويريد استرجاع نية المؤلف كمفتاح لمعنى النص. وأبرز دعاة هذا المنهج هو "إ.د. هيرش" الذي طرح قضيته بقوة وبلاغة في كتابيه: "المصادقية في التأويل" و"أهداف التأويل".»⁽⁴⁾

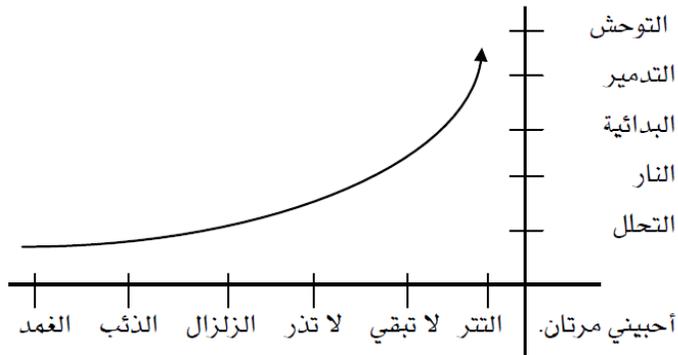
إن النية التي يتحدث عنها "هيرش" قد تفهم في سياق المقصد الذي كان فكرة ابتداء في خلد المؤلف، ثم اختمرت لتجد لنفسها الشكل الذي يناسبها للخروج قصيدة، قد نضيف إليها "نية" اللغة التي تطمر في استعمالاتها القديمة ظللا يمكن أن تضيف إلى النية الأولى جديدا نرى من واجب القراءة التنبه إليه.

فليس المبدع ذاتا فقط، وإنما اللغة في تواصلها مع الذات تعبيراً، وفي تواصلها مع المتلقي أثراً.. لهذا السبب نستطيع أن نرسم شكل التقاطع بين توترات الفاعلة والفاعل لتقديم مخطط وتيرتين: وتيرة الذات الشاعرة، وتيرة المرأة (الرغبة).

4.2-المخطط البياني لوتيرة الذات الشاعرة،



5.2-المخطط البياني لوتيرة المرأة (الرغبة) :

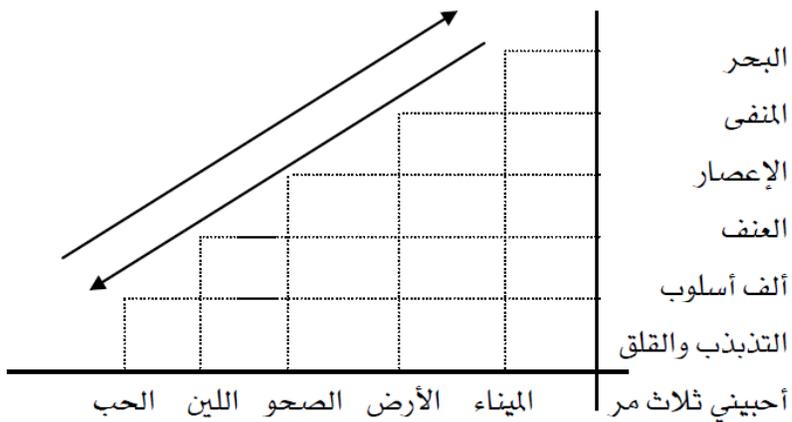


إن العلاقة الواضحة من المخططين تكشف عن اختلاف في اتجاه الوتيرتين: الأولى، والتي ترتبط بالذات الشاعرة، وتيرة نازلة، تعبيراً عن حالة التذني في الموقف، والحياة، وحصاد التجربة. إنها وتيرة تنتهي ب (بلا قدر) وكأنها تعلن عن إفلاس الشاعر في المسعى الذي رسمه لنفسه، أو على الأقل رسمته له الشهرة التي ارتبطت به دهرًا، والتي أخذ يتحلل منها على النحو الذي شهدنا من قبل.

إن الوتيرة نازلةً تكشف عن مخبوء الشاعر، وتفضح فيه الذبول الذي يعتريه في هذه الفترة الحرجة من حياته على الأقل. وقياسها على هذا القبيل يثير في القراءة البحث عن أسباب الاندحار الذي يعانيه الشاعر في نفسه أولاً، وفي تجربته ثانياً. وكأننا بالكشف عن مسار التوترات الداخلية التي تحتفظ بها اللغة، نستطيع دوماً النفاذ إلى العمق الذي تكتمه الذات، وهي تداري اللغة حتى

لا ترفع ما فيها من تراجع وخوف.. إنه الخوف من الآتي.. الخوف من المنتهى الغامض الخالي من القدر.. وكأن القدر في النهاية ملاذ يتذرع به المرء لتفسير ما يؤول إليه.. فيقول أنه قدر وكتاب. غير أن الذات التي تسلب هذه التعزية، ذات ضائعة تائهة في دروب المصادفات التي تكتنفها المفاجآت المتجددة، والتي لا تسمح لها بالاختيار الذي يعارك القدرية في المقرر سلفا. إنه يريد من خلال التصعيد الذي يلحقه بالفاعلة إيغالا في البدائية، تثوير الوتيرة النازلة التي تحدد تراجعه. وهي مزوجة إن أفلحت في مزيجها مكنت الشاعر -نظريا على الأقل- من الاستفادة من الرجة التي من شأنها أن تعيد له توازنه المفقود، وترتب في ذهنه الأولويات التي سيعتمد عليها في تقرير قدره. لذلك كان التعامد الذي نقيمه بين الوتيرتين تعامدا من شأنه أن يكشف التآرجح بين المطالبين جيئة وذهابا في نسق من التبادل الحاصل بين الفاعلة والفاعل.

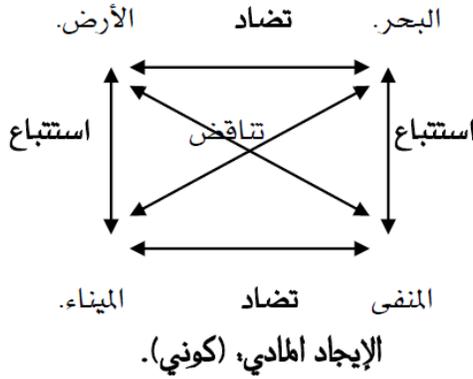
ولنا أن نمثلها تجسيدا لحركتها المتبادلة، صعودا ونزولا في الاتجاهين. مقيمين التعامد على عناصر جديدة نستقيها من بقية النص. والتي تمكننا من خلال بنائها الخاص من النفوذ إلى العلاقات التي تحكم الترابط الذي ينشئه الشاعر في الفقرة الأخيرة. وكأننا أمام حركة فيها من الارتداد الذي يفسر طبيعة العناصر المختلفة، نرسمها في البيان التالي:



إن التعامد المشاهد على المخطط ينبني أساسا على التضاد بين العناصر العمودية والعناصر الأفقية، مُحدِّثًا بطبيعة العناصر التي اختارها الشاعر لبناء المفارقة بين الأفتنة في النموذجين. وكأنه بذلك يريد التأكيد على القرب/البعد الذي يجده إزاء النموذج الذي يسعى إلى تحقيقه من خلال الأوصاف التي ساقها في تراكيبه الشعرية. غير أن هذه العناصر لا تلقى إلقاء من غير روية وتدبر. إنها في هذا النسق الخاص تتمتع بكثير من الترابطات التي يحكمها منطق خاص. إنه منطق شعري، فني في الأساس. ولكنه على الرغم من ذلك يجسد الرغبة التي يهجس بها الشاعر من خلال استتباب هذا الضرب من التناظر الحاصل بين المتقابلات.

فإذا أخذنا (البحر) في مقابل (الأرض) أو (المنفى) في مقابل (الميناء) كانت الحقول الدلالية التي تنتشر انطلاقا من الألفاظ الأربعة من الكثرة والتعدد، ما يسمح لنا بقراءتها على النحو الذي يخدم الفكرة التي أسسنا عليها الفرض السابق. مادام البحر فضاء للضياع، والهلاك، والفقء.. تقابله الأرض لترفع إلينا معاني الأمن، والوطن، والأهل.. وما شئنا من المعاني التي تنتهي إلى السكينة والاطمئنان.. كما أن المنفى ابتعاد وفرقة، قد يكون الميناء منطلقها. غير أن الميناء عودة ولقاء، أوبة ورجوع.. لذلك تأخذ هذه الأفتنة التي تتلبسها الفاعلة من خلال رغبة (كوني) هذا التضاد، وذاك التناقض الذي يريد الشاعر أن يؤسس من خلاله حقيقة النموذج الذي يرغب فيه.

إننا نستطيع قراءة الثنائية الأولى من خلال المربع الذي شاع عن "غريماس" والذي من شأنه الكشف عن مسميات العلاقات التي تشد الثنائيات إلى بعضها، مبينا منطقتها الداخلي، حتى نتبين الشدة التي تحكمها في تفاعلها داخل القصيدة أولا، وفي صلب النموذج المنشود.



نسميه إيجادا ماديا لأن العناصر فيه تتحو منحى ماديا في دلالتها المباشرة، وكأنها بذلك تريد أن تستجمع العناصر التي تقوم شاهدا على الوجود العيني للنموذج. فإن هي أفلحت في ذلك كان الإيجاد المعنوي مرتبطا بها على نحو صريح، يسهل على القراءة اكتشافه من المقاربة الأولى.

إن علاقة التضاد التي تقوم بين البحر والأرض، علاقة تأخذ حقيقتها من الطبيعة نفسها. وكأنها تقسم الوجود إلى عالمين متجاورين متضادين في نفس الوقت. ووجودهما ضروري لبعضهما بعض. لأن التضاد مثلما قلنا من قبل لا ينفي الطرف الآخر، بل يذهب في الاتجاه المقابل فقط، محتفظا للعنصر الضد بمصادقية وجوده، ومجاورته. لذلك كان البحر والأرض محبان للذات الشاعرة في ذات الآن. غير أن له من البحر ما ليس له من الأرض. وله من الأرض ما ليس له من البحر. وتلك التكاملية التي يتيحها التضاد تجد حقيقتها -هي الأخرى- في التعارض الواضح بين ذات الفاعل والذات الفاعلة، وفي مطالب الرغبة التي تريد أن تجمع الضد إلى الضد بحثا عن الرجة التي تعيد للموات حرارة الحياة. إننا لن نستسيغ وجود نموذج يلبي الهيئة التي تكون فيها الذات الفاعلة، لأنها ستكررها نسخة عنه. والشاعر يعلن صراحة أنه يكره التكرار، ويرغب وفي التجدد. كذلك تقوم الضدية بين المنفى والميناء، انطلاقا وأوبة، رحلة ورجوعا. إنه الذهاب والإياب الذي يوقع حركة البحث والتجدد في آن.

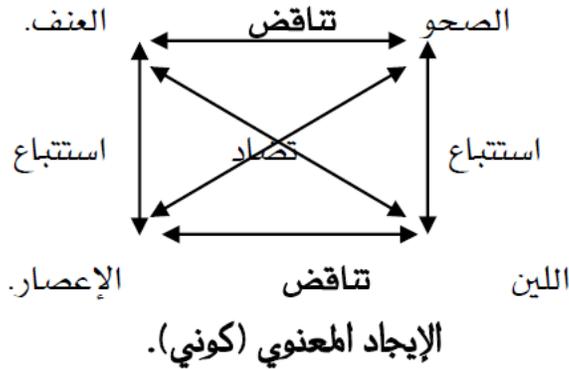
وينسف عن الأشياء استقرارها المميت. إن الرحلة تقتل المكان وتغيبه من خلال التجديد المستمر لأشكاله وهياته. وتتلف الزمن لأنها لا تترك له متكاً يجسد فيه استمراريته الخطية. كذلك كانت الرحلة في الشعر العربي القديم، مغالبة لسلطة المكان وقهر الزمن. لأنها كانت التحول الذي يشارك به الشاعر دورات الفلك، فلا يشعر معها بالكر والفر، إلا من خلال وقوفه على الأطلال.. ذلك الشاهد الثابت على استقرارية المكان، وفعل الزمان.

إن المنفى — وإن كان يضاد الميناء، ويتحد معه في أن — يمكن الشاعر من التحرك بين القطبين، حركة بناء وهدم.. حركة إنشاء وإتلاف.. وهي الحركة الوحيدة التي توهم الذات بوجود الفعالية التي تتحسس مواتها في قرارة الذات. لذلك نستشعر أن القصيدة في عمقها إنما هي رثاء للذات، وبكاء على ما آلت إليه من لا قدرية وجدب. إن الكثير من الشعر العربي الذي صنف في هذا الغرض أو ذلك، لو أعيدت قراءته على ضوء حضور الغياب المستكن وراء الصور والعبارات، من خلال الكشف عن شبكة العلاقات التي تحكم الترابطات الناشئة بين عناصره، سيفصح عن الجديد الذي يجبرنا على إعادة النظر في التصنيف السالف.. كيف يجوز لنا أن نتصور "ابن زيدون" في نونيته التي يبعث بها من السجن، بعدما زال عنه الجاه والحبيب، قصيدة غزل، وفيها من رثاء الحال ما فيها.. ألكونها أنها ذكرت "ولادة" أو ألمحت إليها؟ إننا لو فعلنا ذلك أبطلنا رسالة الشعر من أساسها.. ربما أعاد حضور الشاعر إلى رحاب شعره اليوم، والتحلل من الادعاء المغرض في نفيه وإقصائه، الكثير من الحقائق التي ظلت غائبة من ساحة الشعر.

إننا إذا تأملنا العلاقة عمودياً، انتهينا إلى تسمية جديدة في طبيعة الروابط بين العناصر المتعامدة، تقدم جديدها لعين التأمل. ف(البحر) و(المنفى) يخضعان لعلاقة استتباع. بمعنى أن الواحد منهما يستتبع الآخر. وكأن الربط بينهما لا بد له أن يسلك منطق هذه العلاقة دون غيرها من

العلاقات. كذلك الشأن في (الأرض) و (الميناء) لأنه جزء منها، كما كان المنفى جزء من البحر على سبيل التغليب. غير أن منطق العلاقات الداخلية تحكمه وتيرة التناقض التي تهدم فيها العناصر بعضها بعض. ولا يكون الهدم إلا في مجال المعاني التي يحبل بها الحقل الذي تنتمي إليه العناصر. لذلك كان البحر يقف من الميناء موقف تناقض، فذا للفقء، والضياع، والغربة، والمنفى. وذاك للعودة، واللقيا، والأهل، والأحبة.. ففيهما تتجسد الحركة الراجعة بما تشتت بعيدا في الاتجاه النقيض. وعين الخبر نجده في (الأرض) و(المنفى).

أما إرادة الإيجاد المعنوي، فتتطابق مع الرغبة الأولى (المادية) حاملة إليها من المعاني الشفافة ما يلبسها حقيقة الأنثى التي يريد الشاعر رفعها إلى مقام المرأة المثال. نجسد علاقاتها في المربع التالي:



قد نقرر من وراء هذه العلاقات التي نشاهدها أن مسألة الوعي التي يحاول النقد الحديث إقصاءها كلياً، أو جزئياً من ساحة الإبداع الفني، مسألة لا تقوم على شاهد مادي، اللهم إلا في الكتابة السريالية التجريبية التي تتعمد العبث، واستبعاد الوعي من ساحة الحضور المبدع. غير أن الهندسة التي ترفعها القصيدة، وهي تتكشف في هذه الأثواب المترابطة من العلاقات الأفقية والعمودية، يؤكد حضور الوعي الشاخص الذي لا يترك للغيوبة سلطة التوجيه

والتسيير. لأننا من خلال هذه العلاقات نكتشف الحضور الطاعي للذات المبدعة، وهي تحاول المجاهدة لبيان رؤيتها للنموذج الذي يقرر مصيرها في مستقبل أيامها. إنها مسألة مصير. ولا أخال أن المصير يترك للمصادفة العابثة التي تنلهى بإلقاء القول على عواهنه، من دون عقد ينتظمه. سواء كان الإعلان عن العقد من شارات الشاعرية، أو كان خفيا يدب بين المكونات البنيوية للقصيدة.

أن ينتهي الشاعر من فصل الإيجاد المادي، لينتقل إلى فصل الإيجاد المعنوي، لا يتأسس صنيعه على العبث، واللعب بالكلمات. وإنما يقوم على السعي وراء استنفاد الفكرة التي من أجلها قامت الثنائيات، وترادفت الأفعنة على وجه الذات الفاعلة والمنفصلة على حد سواء. غير أننا ونحن نذهب هذا المذهب لا نريد أن نناقض أنفسنا في ادعاء جديد ينفي عامل اللاوعي.. إننا نقره، ونقر بوجوده، لأننا نقر بالغياب بعدا للذات الشاعرية التي لا يمكن لها أن تتحكم في الكثير من معطياته المادية والمعنوية. ولكننا نراه فعلا دسيسا، تتسرب عناصره إلى سطح القصيدة، محدثة فيها من الآثار ما ينبئ عن البعد العميق الذي يشكل غور النص، ويفرض على الكلمات من الحمولة ما لم يكن لها أصالة. كما يفرض على الأساليب أن تسلك سبلا فيها من المخالفة والانزياح ما يحولها بدورها إلى مثيرات تستوقف القراءة، وترج استسلام القارئ لهدير الكلمات. إن فيها من الانتظارات الداخلية ما يفرض على القارئ التوقف لتحصنها، وحل عقدها. (5)

3- حركة الوتيرة الإبداعية في النص:

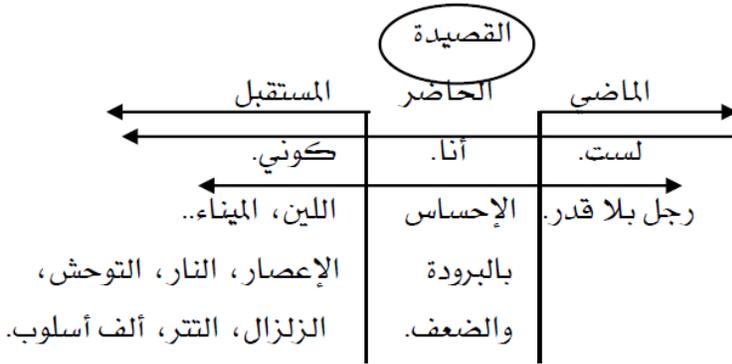
ليست القصيدة جملة من التوترات وحسب، تتعاقد فيما بينها في ما يشبه الجملة العصبية التي تتولى إدارة الأحاسيس المختلفة في الجسد الحي. بل القصيدة -إضافة إلى ذلك- حركة لها من الامتداد في الزمان والمكان ما يجعلها تحتل حيزا من الوجود يتجاوز الإنشاد، ويتجاوز الكتابة، إلى التاريخ.

وعندما نستعمل مصطلح التاريخ لا نريد منه الإخبار عن الماضي فقط، وإنما نريد منه التشوف إلى المستقبل كذلك. لأن الحركة التي تسكن القصيدة الحية لا بد أن تذهب بها من الماضي إلى الحاضر، إلى المستقبل. تكتسب في سيرورتها من المقومات المستجدة ما يخول لها استدامة الفعالية، والتأثير في الأجيال المتعاقبة. وكذلك صنيع الفن الذي إذا ما انتهى من التعبير عن مقاصد صاحبه أصالة، انفتح على التجارب الإنسانية من غير قيد أو شرط، سوى شرط التفاعل الصادق مع التجربة الأم. قد يؤمم القارئ النص لنفسه في لحظة من لحظات العمر، مكتشفاً أنه النص الذي كان يمكن أن يقوله. وأن هذه هي اللغة التي كان يبحث عنها في قرارة نفسه. وأن الصور المختارة إنما انتزعت من أحاسيسه هو، لا من أحاسيس غيره. تلك هي المشاركة الفعالة التي تكتشف فيها الذات المتلقية ما يرححها عن أفقها القديم لتنتفتح على الجديد، مضيئة إلى رصيدها من المعاني التي كان مخبأً عنها في تلافيف غيابها الخاص.

كما يقوم فعل التأميم بإفراغ شحنات جديدة التوتر على القصيدة، تتحرف بها عن التوترات الأولى التي أنشأت معمارها الخاص. وفي ذلك تكمن حقيقة التجدد للنص، وحقيقة التعدد في القراءة. لأننا لا يمكن أن نطمئن إلى قراءة ليس فيها من هذه المعاناة، ما يفتحها على التعاطف مع النص. ومن ثم ما يؤهلها لأن تقول جديدها عن النص. إذ القراءة ليست اقترباً بارداً من النص، شأن المخبري الذي يتفحص الجسم المشرح أمامه، من غير أن تساوره المشاعر التي تجعل الجسم امتداداً له. بل القصيدة لن تفلح في التأثير، وإشراك القارئ إلا إذا كانت حقا امتداداً للقارئ، يجد فيها من تاريخه الخاص ما يستحثه على الإقبال عليها.

وإذا شئنا -تماشياً مع لغة المخططات- أن نجسد تاريخ القصيدة التي قرأناها، أمكننا تقديم هذا الشكل الذي يبسط أمامنا حركة القصيدة، وهي تلخص

في سيرورتها طرفا من حياة صاحبها على الأقل، أو طرفا من حياة المتعاطفين معها تجربة. لأننا سنجعل لها من الوجود امتدادا في الماضي، تلخيصا لجانب مهم من حياة الشاعر، والذي لم يجد فيه من المنجزات ما يجعله ماضيا يرضي الذات. ومن الحاضر ما يكشف عن اللحظة الحرجة التي تقف فيها الذات عند نقطة التحول الكبرى في مواقفها وأفكارها. ومن المستقبل ما ترغب في أن يكون على الهيئة التي اجتهدت القصيدة في رسمه.



إن حركة القصيدة وهي تمتد هذا الامتداد، في الاتجاهات الثلاثة، توحى لنا بأن الفكرة التي سكنت الذات الشاعرة، لم تكن فكرة ناشئة عن مثير طارئ، حادث في غفلة التوالي الزمني. ولكنها فكرة متجذرة في الزمن، تعود أصولها إلى ترسبات من الأحاسيس المتوالية على مر الأيام. إنها فكرة ناشئة من المرارة التي تتعاطم في مذاق الذات، انطلاقا من توالي التجارب التي لم تأت بالمأمول فيها من إشباع ولذة. تلك التجارب التي لم تقرب بين الشاعر والمرأة التي ينشد، بل التي كشفت له عن زيف النماذج التي أسس عليها معرفته بالنساء، التي كانت الكلشيات الحضارية تشوه فيها المرأة، وتتفنن في إبراز الأنثى تحت المساحيق، والأنوار المختلفة، والتبذل الساقط. لذلك كان التقرير النهائي عنها من خلال استعمال الماضي المطل على الحاضر (لست) يسفر عن (رجل بلا قدر). وأن الحاضر الذي يوقعه ضمير المتكلم (أنا) الشاخص الذي يعتمد نتوء

الهمزة، ليطل منها على الجميع، من دون قناع ولا زيف، تدل على الموات الذي بدأت برودته تدب في الأوصال والأطراف. أما المستقبل المأمول، فيتجسد من خلال فعل الأمر (كوني) عساه أن يحدث في الذات من الرجاء ما يبدد الموات، وما يستدفع الضياع والفراغ.

إن القصيدة بحركتها تلك، تلخيص حي لشطر من حياة الشاعر، يمثل فيه النص مؤشر تحول نحو الجديد الذي لن يجد فيه القارئ قصائد الغزل على النبرة التي اعتادها من قبل، بل يجد فيها من المطارحة الفلسفية ما يرغمه على تغيير معايير الجمالية والفنية التي كان يحتكم إليها. إنه لن يرى بعد هذا النص نصا فيه الغذوبة الفطرية للغزل التي عهدنا من قبل. سيجد نفسه إزاء نص لن تفك حباله مرجعيات الصور القديمة، ولا رموزها المهترئة استعمالا.. سيجد إنسانا أولا وأخيرا.. شاعت له مصادفات عدة أن يكون شاعرا محسوبا على الغزل، ينتصل من هذه التهمة التي لبسته، يبحث لها عن امتداد فكري، يخرجها من دوامة المساحيق والعطور. يرفعها من الخدور المضللة، إلى ميادين الفكر الحائر وراء معاني الأشياء وحقائقها.

بوامش:

- 1- أنظر صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. ص: 23. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. 1998. القاهرة.
- 2- م. س. ص: 25.
- 3- من حديث له مع ياسين رفاعة. جريدة النهار اللبنانية 17/08/1988. عن جودت نور الدين. الشعر العربي.. أين هي الأزمة؟ ص: 41. دار الآداب. 1996. بيروت.
- 4- روبرت شولتز. السيمياء والتأويل. (ت) سعيد الغانمي. ص: 25. المؤسسة العربية للنشر والتوزيع. ط 1. 1994. بيروت.
- 5- أنظر حبيب مونسى. فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى. ص: 248. 249. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. 2001. 2000.

