



شعريةُ (الفجوة : مسافة التوتر) في القصيدةِ الومضة (دراسة في مجموعة "ألف أنثى" للشاعر عمر الخفاجي)

م.د. حيدر عبد عودة
كلية التربية الأساسية، جامعة سومر، العراق
البريد الإلكتروني: ha.a@uos.edu.iq

الملخص

يمتاز الشعر بطبيعة لغته الخاصة التي تنجح إلى الانزياح والإيحاء والإشارة، وبتقاناته التي تميل إلى توظيف الرمز والتناص، فضلاً عن ميله للاتكاء على مبدأ الثنائيات؛ كثنائية التقابل الضدي، وثنائية الحضور والغياب. تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن المكنون الشعري في مجموعة (ألف أنثى) للشاعر (عمر الخفاجي) الذي اتخذ من القصيدة الومضة شكلاً شعرياً يُبَنِّر لبوحه الشعري، وقد سعت هذه الدراسة إلى تبصّر مكامن الشعرية القائمة على استنكاه (مسافة التوتر/ الفجوة) الحاصلة بين ذاتين غير متجانستين لكنهما يبرزان في النص بصيغة المتجانسين .

وقد شُيدت هيكلية الدراسة على ثلاثة أقسام سُبقت بتأطير مفاهيمي تعرّض لمفاهيم : (الشعرية، الفجوة، القصيدة الومضة)، وتُليّت بخاتمة تضمنت أبرز نتائج البحث، أما أقسامها فعالج الأول: شعرية فجوة الفراغ، فيما عالج الثاني: شعرية فجوة الانزياح الدلالي، بينما كُرس الأخير لرصد شعرية فجوة التضاد والتقابل .

الكلمات المفتاحية : الشعرية، الفجوة: مسافة التوتر، القصيدة الومضة.

The poetic of (The Gap : Tension Distance) in the Flash Poem (A Study in the collection of “One Thousand Females” by Omar Al-Khafaji)

Lect. Dr. Haydar Abd odeh
College of Basic Education, Sumer University, Iraq
Email: ha.a@uos.edu.iq

ABSTRACT

Poetry in general is characterized by the flavor of its own language. A language which heads towards displacement, suggestion, and reference, and many other techniques, which tend to employ symbolism and intertextuality . Poetry is also designed by a unique structure, which often relies on the principle of dualities, such as the duality of the contrast / opposition, and the duality of presence /absence.

This study aims to expose the poetic content of (One Thousand Females) , a poetic collection by (Omar Al-Khafaji), who basically uses “The Poetic Flash” as his own poetic path in many texts in order to deliver his poetic revelation. This study acts to gain insights into the potentials of a poetic reservoirs based on his contemplation of “The Gap : Tension Distance” that occurs between two heterogeneous yet appears in the text as heterogeneous selves .

The basic structure of the study is built on three sections and preceded by a conceptual framing which presents concepts such as (The poetics - The Gap - The Flashing poem). It is also followed by a conclusion that involves the most prominent results of the research. That is , Firstly , the poetics of the gap of emptiness, while the second dealt with: The semantic shift of the poetics of the gap, while the last is devoted to monitor the poetics of the gap of opposition and contrast.

Keywords: The Poetics, The Gap, the Distance of Tension, The Flashing Poem.

تأطير مفاهيمي

الشعرية .. الفجوة : مسافة التوتر

الشعر ينتمي إلى أصقاع من الفن ما زال جوهرها غير واضح وضوحاً تاماً¹، ذلك أن الخوض فيه هو خوض في ثنانيا الشعرية التي تُعد من أبرز وجوه تطور النقد الأدبي، وهي كمصطلح مرّت بما يعترى المصطلحات الأخرى من ضبابية وعدم التحديد الدقيق لماهيتها .. فهناك من جعلها مقابلاً للشاعرية، فيرى بأنها شاعرية النص ، أي انحراف لغة النص عن معناها الحقيقي إلى معنى مجازي، وتحول لغته من حالة انعكاس العالم أو التعبير عنه، إلى حالة أن تصبح عالماً قائماً بذاته²، وهناك من رأى أنها بمعنى الأدبية وهي كـ"مفهوم يستخدمه الناقد يريد به جملة الظواهر التي تستوعب القارئ ومجمل امكانات القراءة باعتبار أن القراءة والكتابة نشاطان يحددان محور اهتمام الناقد بعد أن تلاشى الكاتب والعمل الدبي في مجال الاهتمام"³، إذا فالشعرية تُعنى بمنطق الخطاب الأدبي وما تحكمه من قوانين يمتاز بها عن غيره من أنواع الخطابات الأخرى، أي ما يجعل من عملٍ معين عملاً أدبياً⁴، قمين بالقراءة والنقد والتحليل .

والشعرية - في تصوّر كمال أبو ديب - هي وظيفة من وظائف ما يُسميه : (الفجوة : مسافة التوتر)، ويرى أن هذا الأخير هو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل أنه أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها ، بيد أنه خصيصة مميزة وشرط أساسي للتجربة الفنية أو الرؤيا الشعرية بوصفها متميزة عن - وقد تكون نقيضاً ل- التجربة اليومية⁵، والفجوة عند أبي ديب : هي الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات لغوية ذات علاقات غير متجانسة لكنها تُطرح في سياق تُقدم به بصيغة المتجانس⁶، بمعنى أن الفجوة لا تقتصر على وظائف التشكيل اللغوي فحسب، وإنما تتجلى على مستويات عدة؛ منها المستوى الإيقاعي والمستوى التركيبي وكذا الدلالي والتصويري .

إذا فالشعرية - بالنسبة إلى أبي ديب- هي: "خصيصة علائقية، أي أنها تُجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذا العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها، ويوصف الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية بأنه ضروري"⁷، بمعنى أن الشعر لم يعد عملية رصف مجموعة ألفاظ فحسب، بل هو فضاء شمولي وشبكة علائقية يتفاعل فيها اللغوي مع النفسي والثقافي والاجتماعي، بل وحتى التوزيع والخراج الطباعي في إنتاج دلالاته .

قصيدة الومضة

أما بعد فما يزال الشعرُ يجترح لنفسه أشكالاً ويتمظهر بلبوس ربما يكون مفارقاً ومتبايناً؛ فمن العمود إلى الشعر الحر/ قصيدة التفعيلة، ومن التفعيلة إلى قصيدة النثر، وصولاً إلى القصيدة الومضة، وبكل تأكيد فإن هذا التحول لم يكُ على مستوى الشكل فحسب، بل على مستوى المضمون والطاقة والحس، على مستوى الرؤية والرؤيا؛ بمعنى أن هذا التحول ما هو إلا مسابرةً لمتطلبات العصر وروحه، ومجاراةً مع حركة النقد ومناهجها .

تحليل المعجمات اللغوية الومضة إلى الفعلِ ومض، وهذا الأخير قرين الضوء؛ فالوميض لغةً : أن يومض البرق إيماضةً خفيفةً فيختفي ثم يومض⁸ .

وتأسيساً على المعنى اللغوي تكون القصيدة الومضة أشبه بالبرق الخاطف من حيث قيامها على الاقتصاد اللغوي والتكثيف العالي، إذ هي تجنح دائماً إلى القصر " لأنها قائمة على انطباع واحد ناجم عن حالة معرفية تأملية عميقة قائمة على التركيز والإيحاء، وتشبه وميض البرق الخاطف الذي يفاجئ البصر، لكنه يكشف عن جزئيات تلتقط في لحظة التوهج الضوئي، وهذه الجزئيات وليدة أفق المبدع الفكري على مستويي الرؤية والرؤيا، فتحمل ومضته نسقين: فما يُقدمه المبدع على مستوى النسق الظاهر يُضمر كلاماً على مستوى النسق المضمّر"⁹، ويرى سمير الديوب أن الومضة تنبثق من موقف انفعالي، ولحظة مأزومة، تجمع بين المعنى الذهني والمعنى الحسي في لمحة واحدة، بيد أن اجتماع هذين المعنيين المتضادين هو الذي يولد شعريتها الخاصة، فيما يرى صلاح فضل أن اعتمادها على الجمع بين الإجراءات المتناقضة / فكرة التضاد، لإبراز الاختلاف الدلالي الحاد هو الذي يُفعل الطاقة الشعرية من خلال مبدأ التعويض الشعري؛ ذلك أنها عمدت إلى تعطيل الأوزان العروضية المتداوله¹⁰ .

أولاً : شعرية (فجوة الفراغ/ الغياب)

دخل الفراغ في مكامن الشعرية الحديثة وأخذ يُشكل جزءاً رئيساً من بنية النص الشعري، بل ويتداخل في نسيجه الدلالي، لينتج ما سُمي بشعرية الفراغ أو شعرية الغياب؛ والذي يُعد طرفاً في ثنائية الحضور والغياب)



البوح والصمت)، وإذا ما كان للحضور دلالة تكاد أن تكون محددة، فإن للغياب انفتاحاً دلاليّاً ربما يكون أكبر من المكون اللفظي . وإذا ما تمعنا في النص الآتي :
وأنا أبحث
بين الشفة والشفة

ما زلت أبحث¹¹

نجد أن البوح الشعري يتسرب من خلال الصمت لا من الكلام، فالفراغ هنا يولد شعرية من نوع خاص تتمثل في الفجوة : مسافة التوتر الناجمة من ثنائية الصمت والكلام، ذلك أن الشعر هو في الأساس كلام، لا صمت، فيما نجد أن الصمت في هذه الومضة يندرج ضمن إيقاعها الشعري بل ويشكل محوراً أساسياً في حركتها الدلالية التي تشي باستمرار البحث من دون أن تعطي مؤشراً يوحي بالوصول إلى نتيجة محددة . إن ما عمد إليه الشاعر من وضع كل نقطة في سطر من غير وجود لأي كلام هو انفتاح على بياض دلالي وصمت مضاعف، لنجد من ثم أن توالي النقاط بدء كل سطر يولد إيقاعاً متتابعاً، كما يولد انفصلاً لغوياً على مستوى بنية النص، أي أنها فصلت بين بدء النص/ الومضة، وخاتمتها، اللذان مما يُفضي إلى خلق بعدين؛ زمني ومكاني، الأول: يوحي بطول المدة الزمنية المستغرقة في البحث (وأنا أبحث . . . لا زلت أبحث)، والآخر/ المكاني: يتمثل في كمية البياض البادي في النص والذي شغل مساحة ثلاثة أسطر فارغة، ليُحيل من ثم النص إلى لوحة ذات بعدين: بُعد مكاني يتمثل في الفراغ الحاصل في ثلاثة أسطر ببيضاء تفصل ما بين مفتتح النص وخاتمته، وبُعد زمني يتمثل في الوقت المستغرق جراء ذلك الفراغ، مما يعني أن الفراغ في الومضة قد شكّل سمة عضوية في بنية النص¹²، ومنح الومضة اتساعاً دلاليّاً يفوق المكونات اللفظية .
وإذا ما امعنا في النص الآتي:

لورأوا ما رأيت

لعذروا اللواتي قَطَعْنَ لأيديهن¹³

نجد أن هذا نصٌ يُخيّم عليه الصمت أكثر مما ينبض فيه البوح؛ مما يمكن أن يندرج ضمن ما يعرف بشعرية الحضور والغياب، / شعرية البوح والصمت، فهو قائمٌ على استراتيجية التلميح لا التصريح، المتمثل في عدم ذكر ما رآه، بل هو يترك للقارئ مهمة تخيل تلك الرؤية، بمعنى أن الغياب هنا يكتنز قدرة إيحائية تحيل إلى فعل التأويل ليغدو القارئ وكأنه يعيش اللحظة ويخوض التجربة ويستشعر معاناة الشاعر فيصبح معنياً بملء الفجوة الدلالية الناجمة عن هذا الفراغ المفتوح، إذاً فهو الشريك الأساس في صنع النص ومدّ جسور علاقته المتخيلة، لا مجرد تأويل المعنى فحسب.

فما يلاحظ على شعرية هذا النص أنها تقوم على توترين: الأول يكمن في الفراغ القائم على استراتيجية التلميح وعدم ذكره لما رآه، والثاني يكمن في التناص المتمثل في توظيف مشهد النسوة اللاتي قطعن أيدهن لما رأين نبي الله يوسف عليه السلام، ذلك المشهد الذي ورد في سورة يوسف: (.. فَلَمَّا رَأَيْتَهُ أَكْبَرْتَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَسْرَةً لِّبِئْسَ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ) (يوسف: 31)

وإذا ما ضمنا التوترين إلى بعض يمكن أن نُفك شفرة النص، بمعنى أن الثاني يمكن أن يملأ الفراغ الحاصل من التوتر الأول، لتكون ثيمة الجمال هي التي تؤسس لشعرية النص، وبذلك يكون ما رآه ذا حسن وجمال يحاكي حسن سيدنا يوسف (عليه السلام)، وإذا ما عولج التوتر الأول من خلال التوتر الثاني في تكيف ماهيته؛ إذ هو من مَلَأ فراغه وسدّ غيابه، يبقى علينا كيفية معالجة التوتر الثاني، بمعنى من أين أتى ذلك التوتر في التناص، فهل كل تناص يُعد توتراً ؟ الجواب: قطعاً (كلا)، وإنما جاء التوتر في التناص من خلال طريقة توظيف التناص نفسه في سياق النص، فإذا ما كان راوي النص قد رأى جمالاً خارقاً وحسناً باهراً يحاكي حسن سيدنا يوسف وجماله فيكون حينئذ العذر له لا للواتي قطعن أيديهن، ذلك أنهن لا وجود لهن في واقعنا الحالي إلا من خلال تموضعهن في سياق النص، هذا التموضع هو الذي يستدعي المقارنة وإيجاد علاقة المقارنة، لأنه بكل تأكيد أن التناص مع المشهد القرآني يستدعي المقارنة، وإلا ما قصدية استدعائه في النص الحالي ؟ من هنا جاء ما عبرنا عنه بتوتر التناص الذي يتكى أساساً على خبرة المتلقي ومعرفته المسبقة بسياق النص السابق لتتحدد آلية توظيفه في سياق النص

الحالي وجدوى وجوده؛ بمعنى أن الراوي في النص قد يكون هو قد قطع يديه - لشدة حُسن من رأى - إسوةً بمن قطعن أيديهن في حادثة النبي يوسف (عليه السلام)، وفي حال تحقق العذر لهنَّ يتحقق العذر له إسوةً بهنَّ، لتكون من ثم شعريّة هذا النص جاءت على وفق رؤية (إيغلتنون) الذي يرى أن "الشعر هو شيء يحدث لنا وليس مجرد شيء يقال لنا، يرتبط معنى كلماته ارتباطاً وثيقاً بالتجربة التي تُعطيها هذه الكلمات"¹⁴. وإذا ما انتقلنا إلى النص الآتي:

كلّ خيالاتنا أنثى¹⁵

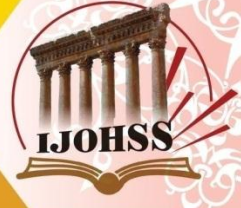
نلاحظ في هذا النص ثمة تلاحماً عضوياً بين البوح الشعري، وبين الشكل الشعري/ الومضة؛ بمعنى أن الشاعر يعي أنه حيال جنس الومضة كشكل شعري يستدعي التكتيف والإيحاء فجاء بوحه الشعري بشكل الومض أيضاً، بل ومنقماً لروحها؛ وذلك من خلال الاختزال الحكائي الذي يختزل النص في تركيب مكثف هو عبارة عن جملة واحدة لا غير، لذا نجد أن لغة النص توحى بالصمت أكثر من إبحائها بالبوح، وذلك مسيطرةً لمبدأ: أن الومضة لا تقول كل ما تريد أن تقوله؛ بل أن الشاعر يفترض أن لدى المتلقي كفاية لغوية وذهنية يستطيع من خلالها فك شفرات النص، وهذا يعني أن استراتيجية النص تعمل على استقزاز المتلقي وتُحفّزه على اكتشاف المعنى المضمّر في طيات النص، فالنص يُحدد بوصلة الخيالات ونوعها بأنها (أنثى) فقط، من غير أن يحدد ماهية تلك الخيالات وأشكالها، ومن ثم فهو يُطلق العنان لخيال المتلقي في ملء تلك الفراغات في النص، على أن المتلقي عليه أن يُحدد عائدية الضمير (نا) المتصل في (خيالاتنا) فهل هو عائد لجنس البشر عموماً؟ لتكون خيالات الإناث - على وفق ذلك- هي أنثى أيضاً، أم يكون عائداً لجنس الذكور فقط؟ ليكون لدينا في المقابل - على الفرض الثاني- سؤال مفاده: هل كل خيالات الإناث ذكر؟، لنجد أن التجربة الشعرية تنتقل من مُنشئ النص إلى المتلقي ليصبح الأخير شريكاً أساسياً في إنتاج دلالة النص الشعري عبر ملء فراغاته، وإذا ما كان النص السابق قد فاجأنا بكم الغياب/ الفراغ المتخلخل في نسيجه وكما الاقتصاد اللغوي الذي ارتكز عليه، فإن النص الآتي سيدهشنا من حيث أدائه اللغوي الذي جاء بمفرده واحدة لا غير!

أينك؟¹⁶

مما لا مواربة فيه أن النص هو تشكيل لغوي، ينفذ بوحه من خلال العلاقات التي تُقام بين ألفاظه والأواصر التي تشدُّ وثاق بعضها البعض، بيد أن عبد القاهر الجرجاني قد ذهب إلى أن البلاغة تكمن في التأليف لا باللفظة المفردة؛ إذ قال: "بل ترى سبيله في ضمّ بعضه إلى بعض، سبيل من عمَد إلى لالٍ فخرطها في سلك لا يبغى أكثر من أن يمنعها التفرُّق..."¹⁷، إذ هو يقصد بذلك النظم، وإذا ما لاحظنا النص أعلاه نجد أنه - على مستوى الأداء اللغوي - لا يحقق أي علاقات لغوية، ولم يكُ للتأليف فيه أي وجود يُذكر! ذلك أنه لا يتشكل من مجموع ألفاظ ضُمّت إلى بعضها لتشكل تراكيب يمكن أن تحقق مورداً بلاغياً أو انزياحاً يصب في مجرى الشعرية، إذ هو يبنّي لغوياً من أين الاستفهامية التي أسندت إلى كافِ المخاطب (أينك)؟، إذاً من أين جاءت شعريّة هذا النص؟ وكيف تجرّ الشاعر ليجعل منه نصاً قائماً بذاته؟!

بكل تأكيد أن هذا النص قد قدّم بتشكيل شعري جديد، تشكيل شعري يعتمد الحالة النفسية والفضاء النفسي الذي كان يواجهه الشاعر، بحيث نقل لنا احساسه بهذا الفضاء الشاسع الذي لا يبدو به غير الفراغ، فجاء نصّه محاكياً لذلك الفراغ ومصوّراً له، جاء بلفظة (أينك) فقط، وربما لو أشفعت بلفظة أخرى لأدت حمولة دلالية معينة، ولكنها يقيناً لم تُأد هذا الدور الذي أدته بما هي عليه الآن في النص وهي مفردة، ولتناقص احساسنا بالفراغ الذي حسّه الشاعر، وبكل تأكيد - أيضاً- إن قابلية اللغة العربية وتمتعها بالقدر من المرونة التي تتيح للمبدع نقل احساسه وحالته النفسية، بل وكل ملابسات انتاج نصه عبر ألفاظ النص وفضائه الذي تقلص الكلام فيه حدّ المحو ليغدو الفراغ/ الغياب أبلغ من الحضور في تشكيل النص، "ذلك أن النص هو - في أن واحد - تجسيد لغوي لكائن، وافتتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب، أي أنه بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب، لا في كليته فحسب بل على مستوى مكوناته اللغوية أيضاً"¹⁸، لنجد من ثم أن هذا النص جاء على وفق الرؤية التي ترى: أنه كلما كان الغياب أكبر كانت الدلالة أكبر، ليغدو البياض هنا فعلاً ابداعياً مقصوداً وعملاً واعياً¹⁹، يُحيل إلى جمالية كتابية/ شعرية، تستدعي من المتلقي مستوى من الفطنة والنباهة كي يفك شفرة النص ويقف على ظروف إنتاجه ومقاصده.

على أن اللافت للنظر في هذا النص أن الشاعر قد أردف علامة الاستفهام (؟) بعلامة التعجب (!)، ويرى "الديوب" أن علامة الاستفهام تُحيل إلى شينين هما: الاستعلاء أولاً، وثنائية (سؤال- جواب)/(جهل - معرفة)



ثانياً²⁰، ومن ثم فإن اتيان علامة التعجب تدل على أن الشاعر لم يكتفِ بالسؤال فقط، وإنما يريد أن يصف فضاء التصور ويُشرك المتلقي في التفاعل مع حالته وما ينتابه من شوقٍ وافتقارٍ لمن يُحب، لتغدو – من ثم- بلاغة الفراغ أقوى من بلاغة الكلام، وبوح الصمت أمضى من بوح الكلام، لنرى من ثم أن توهج شعرية الومضة جاء بفعل بيباضها الذي حالها نصاً مفتوحاً قابلاً للقراءة والتأويل .

ثانياً : شعرية فجوة الانزياح الدلالي

الانزياح هو من أهم نظريات الشعرية التي نظّر لها جون كوهن وقد عرّفه بأنه "الانتهاك الذي يحدث في الصياغة والذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب، وما ذلك إلا لأن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين: الأول مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني: مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها"²¹، وهذا يعني أن الانزياح لدى كوهن يتحدد من خلال مقابلة الشعر بالثر، فالأخير هو الشكل المؤلف/ العادي للغة، فيما يكون الشعر بالنسبة إليه انزياحاً أو عدولاً عن اللغة المعيارية .

وقد ذهب "كمال أبو ديب" إلى أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ما ينتجها هو الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما يُسميه "كمال أبو ديب" الفجوة : مسافة التوتر ، هو خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بنائها التركيبية وفي صورها الشعرية²² .

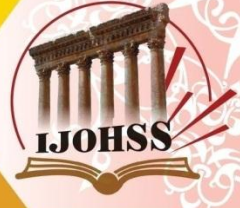
أما الشاعر الذي يتناول هذه الظواهر ذاتها ويستخدمها في بنى متطابقة مع البنى التي استخدمت فيها سابقاً فإنه لا يعدو أن يكون ناسجاً على منوال تقليدي، وبدلاً من أن تفيض العبارات بشعرية غنية فإنها على العكس تنقلص إلى مستوى الصبغ الجاهزة الميته، .. ذلك أن الأول : يفقد اللغة طاقتها الشعرية المتحققة، والثاني يفجر فيها امكانيات شعرية تكون أغنى من الطاقات المتحققة فيها²³ ، وإذا ما حاولنا تطبيق هذا على نصوص عمر الخفاجي؛ نجد مثلاً في نصه الآتي :

أحبُّ حرككِ وأعشقه
ويعشقُ شمّه القمرُ
ترتّبك الأصابعُ
حول خصر قصيدتي
فُشِّلُ أحرف الكلماتِ
إذا نطق القلم²⁴

نلاحظ أن هذه الومضة تبتدئ بلغة متجانسة عادية لا تخلق في البدء أي توتر على مستوى الشعرية: (أحبُّ حرككِ وأعشقه)، وفجأة يبدأ الانزياح بالبروز لخلق فجوة: مسافة توتر عبر التغيير في التركيب النظمي إلى اللامتجانس؛ من خلال اسناد حاسة الشم إلى القمر/ الجماد والإخبار عنه بفعل العشق: (يعشقُ شمّه القمر)، ثم تعود الومضة من بعد ذلك إلى ما ابتدأت به من اللغة العادية المتجانسة: (ترتّبك الأصابع) لتعود مرة أخرى خالقةً توتر جديد على المستوى ذاته من خلال خلق صورة شعرية تدمج اللامتجانسين وتُألف بينهما لتُفضي الصورة أن ارتباك الأصابع : (حول خصر قصيدتي)، بمعنى أن الصورة الشعرية ههنا قد انبنت على وفق العلاقة بين المتجانس واللامتجانس، بين العادي وغير العادي، ذلك أن بين التعبيرين عالماً كاملاً من المغايرة والتمايز، وأن الانتقال بينهما هو انتقال من العادي إلى الخارق، وعبور للمسافة القائمة بين اللاشعرية والشعرية، لتكون الفجوة النهائية لا بمجرد خرق التركيب النظمي ولا عبر الصورة الشعرية فحسب، وإنما تكمن في المستوى التصوري الصرف المتجسد في المسافة الطبيعية من التوتر الكامنة في الدلالات العميقة التي تمنح الجمادات حياة نابضة بالحب والاحساس، وبالعشق والجمال .

أما النص الآتي :

تعلمتُ السباحة في
كل شيء
إلا بك
غرقتُ²⁵



فإن شعريته تقوم على إحداث الفجوة الدلالية القائمة ما بين الافتتاحية/ تعلم السباحة والخاتمة/ الغرق، بمعنى أن النص يركز على النهاية الخاطفة التي تكسر أفق المتلقي؛ فافتتاحية النص (تعلمت السباحة..) توجه أفق المتلقي جهة السلامة والأمان/عدم الغرق، إلا أن النص يفاجئ المتلقي فيقدم له نهاية خاطفة تبلغ ذروة الختام، بكل تأكيد أن هذه النهاية الخاطفة جاءت بفعل انسيابية الومضة التي مهدت لها بطريقة مراوغة تتبأ عن مدى التلاحم العضوي بين عناصر النص الذي يبتدئ بتعلم السباحة وينتهي بالغرق، ناهيك عن الفجوة الدلالية التي تُجاسس اللامتجانسين، فتماهي بين المادي الملموس (السباحة)، والمعنوي المحسوس (الغرق في الحبيبة) .

وإذا ما معنا النظر في النص الآتي :

اشتهيتُ الموضوعَ بعطركِ
لكنه نادرٌ

فتيممتُ بظلك²⁶

نجد أن الفجوة : مسافة التوتر تحدث من خلال التصادم الدلالي بين دلالة الموضوع الذي ينحدر من المعجم الديني والذي يحدد وظيفته كمقدمة لشعيرة عبادية وهي الصلاة والتي لا تصح إلا بتحقيقه، وبين دلالاته في سياق النص الذي وظفه الشاعر لدلالة غزلية، وكذلك الحال بالنسبة للتصادم الدلالي الحاصل لدلالة التيمم، الذي يوظف أيضاً لدلالة الغزل، هذا فضلاً عن التصادم الدلالي الحاصل في الاستعمال المادي للموضوع؛ فهو في الاستعمال الديني يتعامل مع الماء السائل، في حين أن النص كيف دلالاته للتعامل مع العطر/ الهوائي، وبذلك هو غير الحاسة التي تتعامل معه (من اللمس إلى الشم)، ومع كون الشاعر قد احتفظ بسياق التراتب الفقهي لاستعمال التيمم بدلاً عن الموضوع في حال عدم توفر الماء، إلا أننا نرى أن الومضة تشكلت في إطارها العام على شعرية خاصة من خلال ما عمد إليه الشاعر في تجاوز اللباس المعجمي للغة واكسائها لباساً ذا دلالة إيحائية تستدعي التأويل للوقوف على دلالة المعنى الشعري الذي غلبت عليه روح المماثلة والمراوغة .

أما إذا ما دققنا في النص الآتي:

قديسة العطر أنثى

تعانقُ القمر

لتشعر الشمسُ

بالدفع²⁷

نجد أن هذه الومضة قد انبنت على ثنائية تقابلية تناغم كل واحدة منهما الأخرى بل وتغذيها : (تعانق القمر/ لتشعر الشمس بالدفع) فاستشعار الشمس بالدفع غذاء التعانق مع القمر . فيما تنبني شعرية النص على ما يُحدثه من توتر دلالي قائم على شعور الشمس – التي هي مصدر الانبعاث الحراري- بالدفع، لمجرد أن أنثى الشاعر/ حبيبته تعانق القمر، الحقيقة أن الشمس لا تشعر بالدفع من جراء ذلك، بل أن ذلك لا يكون من الناحية الواقعية – أصلاً، وإنما جاء ذلك جراء إسقاط احساس الشاعر على الأشياء بمعنى أنه اسقط ما يشعر به من دفع على الشمس في محاولة منه لإشراك المحيط والأشياء بما يشعر هو به، لنجد من ثم أن هذا النص يستقي شعريته مما أبداه من فجوة: مسافة التوتر حادة من خلال تعامله مع الأشياء تعاملاً ينقلها من وجودها الثابت في الطبيعة إلى عالم نصي تدخل فيه ضمن شبكة من العلاقات التي تدرج من خلالها في بنية وجودية جديدة تصبح فيها علاقتها بالذات علاقة حميمة تقترب من الحلولية وتلغي فيها الحدود الفاصلة التي تقوم عادةً بينها وبين الذات²⁸ .

وليس بعيداً عن ذلك ما نراه في النص الآتي :

الشوارعُ تحزن إذا لم تمرى عليها

والأشجارُ تبكي، وكذلك المارة

وكانني أسمعهم يواسون وحشتي

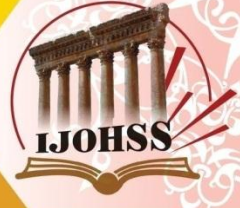
أعد لك مني ما تشائين

أسئلتني وكتباً إذا أحببت

أحوالي

لستُ بخير إذا ما تُخبريني

أنك بأحسن أحوالي²⁹



إذاً فـشعرية هكذا نصوص نابغة مما يسميه "كمال أبو ديب": المواهمة أو من خلّخت بنية الواقع، من الفجوة بين دلالة البنية التركيبية المتوقعة وبين مضمونها الفعلي³⁰، لنجد أن الشاعر قد عبث باحترافية عالية بقوانين الخطاب ومضامينه، لتستمد شعرية هذه الومضة من شعرية اللغة لا من واقعية اللغة. هذا وقد ذهب ابجلتن إلى: إن الربط بين المعاناة والأشياء المحيطة هو أمر تعسفي ولكن مبرر ذلك هو وجود نوع من الرخصة الشعرية والتي يسميها (مغالطة الشفقة) وهي الاعتقاد بأن الطبيعة تشترك معنا في بمزاجياتنا ومشاعرنا³¹، فما يلاحظ أن الشاعر قد اسقط احساسه وما يُعانيه على الشوارع والأشجار والمارة في محاولة منه لإشراك هذه الأشياء في همّه وحزنه، مستفيداً من تلك الرخصة التي تُقدمها الشعرية إلى أقصى غاية الاستفادة؛ لينتج من ثم نصاً مفعماً بالشعرية، بيد أن عبد القاهر الجرجاني قد تنبه إلى شعرية تلك الممارسات النصية وقد شبهها بالسحر؛ إذ قال: "وهل تشكُّ في أنه يعمل عمل السحر.. وهو يُريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبيهاً في الأشخاص المائلة والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس ويعطيك البيان من الأعجم ويريك الحياة في الجماد.." ³².

ثالثاً: شعرية فجوة التضاد، والتقابل

يُعدّ التقابل الضدّي مظهراً من مظاهر العلاقة بين الألفاظ والمعاني فتكون العلاقة بينهما هي علاقة جدلية، وتتباين العلاقة بين الألفاظ والمعاني بتباين الأنساق الثقافية للألفاظ³³، على حسن توظيفها في الشعر يُضفي على النص جمالية شعرية، لذا فقد احتقت الشعرية الحديثة بتناحية التقابل الضدي بوصفه علاقة تماثل علاقة التماثل؛ ذلك أن التضاد والتناقض هما رابطة؛ لأنها تعني نفي النقيض؛ فوجود الضوء ينفي وجود الظلام، وإذا ما اجتمعا في نفس المُدرك كان الشعور بهما أتم وأوضح³⁴، ومن ثم فإن الربط بين تلك التي يبدو أنها منفصلة يُعد دليل مقدر منشئ النص وقوة شاعريته. بيد أن شعرية تأليف المتباينين، والتنام الأضداد لم تعب عن بال النقد العربي القديم؛ فيها هو الجرجاني يصف ذلك بالسحر إذ يقول: .. وهل تشكُّ في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعداً ما بين المشرق والمغرب... ويريك التنام عين الأضداد فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين..³⁵، وإذا ما حاولنا رصد ذلك التوضع في نصوص عمر الخفاجي نجد - مثلاً - في النص الآتي:

باردة أنتِ
كملاح المساء
تشعلين الليل بحرارتك
وأول ما لمستك
اغتاظ - الصدى
فسمعتُ صوت قبلات
أصابعي على ملامحك³⁶

إنّ ما يخلق الشعرية هذا النص ليس الصورة الشعرية فحسب، أي ليس من الإخبار عن الحبيبة بالبرود (باردة أنتِ كالمساء)، أو الإخبار عنها بالحرارة والاشتعال (تشعلين الليل بحرارتك..). بل بالبنية اللغوية الكلية التي يتم فيها الانتقال من الإخبار بالبرودة إلى الإخبار بالاشتعال، أي في طريقة الجمع بين هذين المتناقضين، فنتحقق الفجوة من خلال وضع هذين العنصرين غير المتجانسين في بنية لغوية متجانسة، ما حقبقة هذه الفجوة إلا انتقال حاد من كونٍ إلى كونٍ آخر، أي خلق مسافة توتر شاسعة بين كونين، إن فعل الخلق هذا جاء بفعل خلق الانسجام بين الصيغة المجردة للتركيب اللغوي وبين ما تُعبر عنه تلك الصيغة الآن³⁷، من هنا لا تكون الشعرية خصيصة تجانس وانسجام بل نقبض ذلك هي خصيصة اللاتجانس واللاتانسجام. هذا فضلاً عن أن تنامي الومضة يُعمق الفجوة: مسافة التوتر من خلال الجمع بين اللاتجانسات على المستوى الدلالي المتحقق في المجانسة بين المادي الملموس والمعنوي المحسوس: (ملاح المساء/ تشعلين الليل بحرارتك/ اغتاظ الصدى/ سمعتُ صوت قبلات أصابعي على ملامحك)

اقتليني ألفاً

ولا تطعنيني بك³⁸



فالفجوة هنا أضفت طاقة جمالية على النص من خلال ما أحدثته من مفارقة على مستوى التصادم الدلالي الحاصل ما بين التضاد بين الأمر بالقتل (اقتليني ألفاً)، والنهي عن الطعن (ولا تطعنيني بك)، مع علم المتلقي المسبق أن الطعن أخف وأهون من القتل ! ، بمعنى أن النص ههنا قد عمل على كسر أفق التوقع لدى المتلقي منذ بدئه، وهذا ما يُفضي إلى شد المتلقي ويدعوه إلى التعالق مع النص والتأمل في طاقته الإيحائية لفك شفرته والوقوف على مقاصده .

أما في النص الآتي :

مقاسُ قصيدتك لمسُ أصابعي³⁹

فقد قدّم لنا الشاعر ما أشبهه باللقطة السينمائية التي زوجت ما بين المشهد الدرامي والإيقاع الموسيقي في تشكيل فني خاطف يعمل على خلق الإثارة الجمالية لدى المتلقي؛ من خلال التوتر الحاصل ما بين الاقتصاد اللغوي، من جهة، وانفتاح الفضاء الدلالي من جهة أخرى، لنجد أن الفجوة : مسافة التوتر في هذا النص لم تأت من المكونات اللغوية وعلاقتها فقط، بل من المكونات التصويرية أيضاً أي لا من الكلمات فقط، بل من الكلمات والأشياء، هكذا ينشأ لدينا مورد للشعرية من خلال وضع مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة⁴⁰ ، تؤكد أن الشاعر قد عمد إلى شحن الألفاظ بشحنة جديدة تحايت شحنتها المعجمية .

وإذا ما تعنا في النص الآتي :

دقات قلبي كطبول حربٍ

بدون الرء

يصحو لها الأموات

والأحياء⁴¹

نجد أن شعرية تنبني على المزوجة بين الإيقاع الموسيقي، وتقنية الاشتغال الحروفي، فهو يُوظف الحرب ليأخذ منها إيقاعها الموسيقي ليجانس بينه وبين دقات قلبه (دقات قلبي كطبول حرب)، ومن ثم يوظفها ثانياً (أي الحرب) بتقنية الاشتغال الحروفي فيجردها من حرف الرء لتصبح (حباً)، ومن ثم لتنشأ الفجوة من خلال ما يُنشئه النص من صورةٍ تقابليةٍ ضديةٍ ما بين الحرب والحب، فإذا ما كانت الصورة الأولى/ الحرب تُعد سبباً للموت والدمار، فإن الصورة الثانية/ الحب هي التي تكون في مواجهتها فتبعث على الحياة (يصحو لها الأموات والأحياء)، لنجد من ثم أن الشاعر قدّم رؤية خارجية تُعد انعكاساً لرؤيته الداخلية لتتجاوز بذلك الومضة الرؤية البصرية إلى رؤية أعمق تعكس رؤية الشاعر المغايرة لقضايا العالم وما يدور فيه، على أن تلك الرؤية تستدعي جهداً تأويلياً يجعل من المتلقي شريكاً أساسياً في إنتاج دلالة النص لا الاكتفاء بقراءته قراءة سلبية .

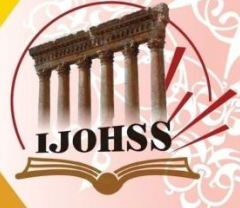
أما النص الآتي :

تسجنني عندما يجنُّ الليل

أينما أولي وجهي

أراك بداخلي⁴²

تأتي هذه الومضة لتحاكي ضبابية النفس الصوفي وغائميته، حيث تنشأ فجوتها من خلال التوتر القائم التضاد والتماهي الحاصل ما بين السجان والمسجون؛ فالحببية تسجن الحبيب مع كونها قابعةً في داخله فهو حينما يولي وجهه يراها بداخله، لنجد من ثم أن الاشتغال اللغوي في البدء يمتد رؤيويًا إلى المطلق وعدم التحديد (أينما أولي وجهي) ثم يرتد إلى التحديد (أراك بداخلي) لنجد من ثم أن هكذا نوع من الفجوة يرتقي بلغة النص إذ يبعده عن اللغة التقريرية ويتجه به صوب اللغة الشعرية؛ من خلال ما يفضي على مما يجعل، هذا فضلاً عن كون النص يحتفي بلغة الإيهام والمفارقة التي تستمد مرجعيتها من المعجم الصوفي وشبكته العلائقية التي يتماهى فيها (أنا والأنت) حدّ الحلول، لنجد في النهاية أن أجمل ما في شعرية الومضة أنها تولي أهمية كبرى للمتلقى فيظهر الشاعر درجة من الذكاء تتطلب بالمقابل أن يكون المتلقي على درجة عالية من النباهة ليستوعب الومضة المتضمنة رمزاً⁴³ أو إيحاءً .



الخاتمة

حاول الشاعر عمر الخفاجي من خلال مجموعته الشعرية "ألف أنثى" - مدار البحث- أن يخلق فضاءه الشعري الخاص باعتماد الومضة شكلاً شعرياً مضمناً إياها تقنيات جمّة أهمها تقنية المفارقة، والغياب، والتقابل، والتضاد، سعياً لإحداث تأثير جمالي لدى المتلقي .

- إن طغيان لغة الإيحاء والإشارة وبروز تقنية الفراغ/ الصمت/ البياض دليل على أن شعر الحدائث لم يعد يحفل كثيراً بالخطابة، لأنه يعي أن سخونة الأحداث التي يشهدها عصرنا لم تسمح بالتطويل الشعري .

- إن ارتكاز الشعرية الحديثة على تقنية الفراغ/ الصمت يمكن أن تكون مؤشراً على رؤية مناهضة لخواص الصوت، فيعتبر الشاعر عن صمته بصيغة ابداعية تستند بوح الصمت .

- إن لجو الشاعر إلى استثمار لغة الإيحاء وتقنية الفراغ/ الصمت يعني أن الشاعر لم يخاطب المتلقي السلبي - الذي يُقدّم له المعنى جاهزاً - بل المتلقي الايجابي، بمعنى أنه لا يريد من متلقيه أن يسمع فقط؛ بل يشاركه في إنتاج دلالة النص المتكئ على الغياب والفراغات، وكأنها محاولة في اخراج النص من الذاتية إلى الموضوعية

- يمكن القول أن القصيدة الومضة هي نمط شعري جاء بجمالية شعرية جديدة ومغايرة مرتبطة بما يشهده العصر من تطورات سريعة على المستوى الاجتماعي والثقافي والأدبي، على أن الشعرية العربية القديمة لم تعد من هكذا بنية شعرية؛ فما يُعرف (بقصيدة البيت الواحد، والتثنائيات ..) يمكن أن يُعد قرين القصيدة الومضة الحديثة

تم بحمد الله ومَنّه

الإحالات

- 1 - تحليل النص الشعري بنية القصيدة، يوري لوتمان، ص17.
- 2 - النقد الأدبي وأوهام الحدائث، سمير سعيد حجازي، ص280.
- 3 - المصدر نفسه، ص281.
- 4 - الشعرية، تودوروف، ص84.
- 5 - في الشعرية، كمال أبو ديب، ص19.
- 6 - المصدر نفسه، ص20.
- 7 - مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، ص123.
- 8 - لسان العرب، ابن منظور، مادة (و م ض)
- 9 - قصيدة الومضة والنوع المفارق دراسة في البناء الضدي، سمير الديوب، ص14.
- 10 - أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ص219.
- 11 - مجموعة ألف أنثى، عمر الخفاجي، ص81.
- 12 - تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ص11.
- 13 - مجموعة ألف أنثى، عمر الخفاجي، ص26.
- 14 - كيف نقرأ القصيدة، تيري إيغلتن، ص43.
- 15 - مجموعة ألف أنثى، عمر الخفاجي، ص34.
- 16 - مجموعة ألف أنثى، عمر الخفاجي، ص43.
- 17 - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص96.
- 18 - في الشعرية، كمال أبو ديب، ص19.
- 19 - قصيدة الومضة والنوع المفارق، سمير الديوب، ص78.
- 20 - ينظر: المصدر نفسه، ص80.
- 21 - البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص268.
- 22 - ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، ص38.
- 23 - ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، ص40.
- 24 - مجموعة ، عمر الخفاجي، ص15.
- 25 - المصدر نفسه، ص17.



- 26 - المصدر نفسه، ص29.
27 - المصدر نفسه، ص28.
28 - ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، ص23.
29 - مجموعة، عمر الخفاجي، ص83.
30 - ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، ص34.
31 - ينظر: كيف نقرأ القصيدة، تيري إيغلتن، ص19.
32 - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص132.
33 - قصيدة الومضة والنوع المفارق، سمير الديوب، ص11.
34 - ينظر: قصيدة الومضة والنوع المفارق، سمير الديوب، ص8.
35 - أسرار البلاغة، الجرجاني، ص132.
36 - مجموعة، عمر الخفاجي، ص60.
37 - ينظر: الشعرية، كمال أبو ديب، ص28.
38 - مجموعة ألف أنثى، عمر الخفاجي، ص29.
39 - مجموعة، عمر الخفاجي، ص50.
40 - ينظر: الشعرية، كمال أبو ديب، ص37.
41 - مجموعة، عمر الخفاجي، ص55.
42 - مجموعة، عمر الخفاجي، ص14.
43 - قصيدة الومضة والنوع المفارق، سمير الديوب، ص28.

المصادر

القرآن الكريم

1. مجموعة "ألف أنثى"، عمر الخفاجي، دار كيوان للطباعة والنشر، ط1، دمشق، 2018.
2. أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، 1995.
3. اسرار البلاغة، أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، تح: محمود محمد شاكر، شركة القدس للنشر والتوزيع، ط3، مصر، 1991.
4. البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994، ص268).
5. تحليل النص الشعري بنية القصيدة، يوري لوتمان، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995.
6. دلائل الإعجاز، أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، تح: محمود محمد شاكر، شركة القدس للنشر والتوزيع، ط3، مصر، 1992.
7. الشعرية، تودوروف، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء، 1999.
8. في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، بيروت، ط1، 1987.
9. قصيدة الومضة والنوع المفارق دراسة في البناء الضدي، سمير الديوب، دائرة الثقافة، الشارقة، ط1، 2021.
10. كيف نقرأ القصيدة، تيري إيغلتن، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق، 2018.
11. لسان العرب، ابن منظور، ج10، دار صادر، بيروت.
12. مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
13. النقد الأدبي وأوهام رواد الحداثة، سمير سعيد حجازي، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.
- 14.