

# ما هي القراءة؟ مَنْ هو القارئ؟ وكيف التعاقد على المعنى؟

صبحي حديدي

## I

غلاف الطبعة السابعة (١٩٩٢) من كتاب «نقد استجابة القارئ»، الذي أشرفت على تحريره جين تومبكنز وصدر للمرة الأولى عام ١٩٨٠، وأصبح بعدئذ مرجعاً كلاسيكياً في دراسة نظريات النقد المنشغلة بالعلاقة بين القارئ والنص، يحمل رسماً كاريكاتورياً طريفاً ولكنه بالغ التعبير عن محتوى الكتاب، وعن الأفكار التي ستحاول السطور التالية تطويرها ومناقشتها: ثمة امرأة تقف في حافلة عامّة، تقرأ في كتاب مفتوح، مقطّبة الحاجبين وجدّية الملامح؛ على يمينها يتطّقل رجل يقرأ الصفحة ذاتها من الكتاب، ولكنّ دموعه تسيل مدرارة؛ على يسارها يتطّقل رجل ثانٍ يقرأ الصفحة ذاتها، ولكنه يكاد يسقط على قفاه... ضحكاً!

قراءة واحدة، ثلاثة قراء، وثلاث استجابات مختلفة تتراوح بين الجدّ والهزل والبكاء. لماذا؟ وكيف حدث أنّ النصّ ذاته استدعى هذه القراءات الثلاث في آن معاً، في الزمن الواحد ذاته، وفي المكان الواحد ذاته؟

أسئلة أخرى، أكثر تعقيداً في الواقع، يمكن أن تنجم عن هذا الموقف الطريف الدالّ، بينها الطائفة التالية:

- ما هي القراءة؟  
- من هو القارئ؟  
- ما هو مصدر السلطة التي تخول الحق في تأويل القراءة؟  
- ما الذي يقوم به القارئ، على وجه الدقة، حين يقرأ؟  
- هل النص هو الذي يحدّد القراءة، أم استجابات القارئ الذاتية، أم العوامل الاجتماعية والثقافية والسياسية والإقتصادية، أم أعراف القراءة في مجتمع ما، في برهة زمنية - تاريخية ما؟ أم جماع ذلك كله؟  
- هل توجد، بالفعل، قراءة صحيحة أو سليمة؟ وإذا صحّ ذلك، فكيف في وسعنا أن نقول عن قراءة ما إنها صحيحة، وعن أخرى إنها خاطئة؟  
- كيف تؤثر النصوص على القراء؟  
- هل توجد «أخلاقيات» قراءة؟  
- أي معنى نقصد حين نتحدث عن «وجود» نصّ ما؟  
- إلى أي حدّ نستطيع الجزم بأنّ العالم، المحيط بالقارئ والقراءة والنصّ، مُنشأ ثقافياً أو مستقلّ جوهرياً؟ وكيف تؤثر حدود جزمننا تلك في ممارسة القراءة وحرّيات التأويل؟  
- الفراغ - التاريخي والثقافي والأسلوبي والدلالي - بين القارئ والمؤلّف، كيف يُملأ؟ وفي حال تحوّل ذلك الفراغ إلى هوة، فكيف تُردم؟  
[ وفي الإجمال تبدو الأسئلة الثلاثة الأولى وكأنها تختصر المسألة بأسرها. غير أنّ محاولة الإجابة عنها ليست بالسهولة التي قد تلوح للوهلة الأولى، وهي في كلّ حال لا تُختزل إلى تلك الإجابة الغريزية التي تقول ببساطة: ولكن... القراءة هي القراءة، والقارئ هو القارئ، فعلام العناء إذاً!  
كيف تكون «القراءة هي القراءة» إذا كنّا، في سياق الحياة اليومية، لا نتحدّث عن قراءة الكتب والمجلات والصحف وحدها، بل نتحدّث أيضاً عن «قراءة اللوحة» و«قراءة المنحوتة» و«قراءة المقطوعة الموسيقية» و«قراءة الملامح» و«قراءة الأقوال» و«قراءة الأحداث» و«قراءة النوايا» و«قراءة الكف»، على سبيل الأمثلة فقط؟  
وكيف يمكن أن يكون «القارئ هو القارئ» بالنسبة إلى هذا العدد من فصلية «الكرمل» مثلاً؟ ماذا عن التباين في الحساسيات الثقافية والفكرية والجمالية، أو الميول التأويلية، أو الجنس (ذكر / أنثى)، أو الموقع الجغرافي (رام الله، حيفا، بغداد، سراييفو، باريس)، أو التجربة القرائية (قارئ مواظب / قارئ جديد)، أو السنّ، والتحصّل الدراسي، وما إلى ذلك؟  
ويكفي أنّ التوجّه النقدي الواحد، ذاك الذي يقول مثلاً إنّ معنى النصّ هو «هذا الشيء» الذي ينتجه القارئ حين يقرأ وليس «ذاك الشيء» الدفين أساساً في النصّ بمعزل عن القارئ، ينقسم بدوره إلى تيارات فرعية تختلف وتتعدّد طبقاً للموقف الذي تتخذه من

ما هي القراءة؟ مَنْ هو القارىء؟

فعل القراءة ذاته. وسوف أحاول استعراض هذه المواقف، اهتداءً بمقطع من قصيدة «بكاثية لصقر قريش» للشاعر المصري الراحل أمل دنقل:

عَمَّ صباحاً.. أيها الصقر المجنَّحُ  
عَمَّ صباحاً..  
هل ترقبتَ كثيراً أن ترى الشمسَ  
التي تغسل في ماء البحيرات الجراحا  
ثم تلهو بكرات الثلج،  
تستلقي على التربة،  
تستلقي وتلفح!  
هل ترقبتَ كثيراً أن ترى الشمسَ.. لتفرحُ  
وتسدَّ الأفقَ للشرق جناحاً؟  
أنت ذا باق على الرايات.. مصلوباً.. مباحا  
تصنُرُ الريحُ، وأضلاعك كالروض المصوح  
تنشهى لدغة الشمس التي تنسج للدفع وشاحاً!

والمواقف يمكن أن تنقسم كما يلي:

١ - الموقف النفسي - التحليلي، الذي يرى أن القارىء يستجيب، على نحو ذاتي تماماً، إلى كتلة الرموز التي يوقرها نصّ دنقل (الصقر، الشمس، الصلب، الرايات...) وما تقتنن به في نفس القارىء من أخيلة واستيهامات ورؤى. وفي حين أن النصّ يسهم في تأمين مادة الإدراك الداخلي القابل للمشاطرة على مستوى الوعي (تماماً كما يتبادل البشر المعاني المشتركة في رموز مثل الصقر والشمس والصلب)، فإنّ المعنى الحقيقي للنصّ هو ذلك الذي تخلقه النفس وحدها، سواء في مستوى اللاوعي (كأن ينحوّل القارىء إلى صقر مجنّح، وأن يُصلب ويُستباح ويتشهى لدغة الشمس)، أو في مستوى الوعي (قبلئذٍ وبعده، وبصدد ما تحويه مادة القصيدة من عناصر مادية أو معنوية)، خصوصاً حين تفتح تلك المادة سبيلاً بين المستويين، فتصنع بذلك فرصة أغنى للإدراك والوعي بالذات.

٢ - الموقف التأويلي (الهرمنوطيقي)، الذي يرى أنّ معنى النصّ يختلف لأنّ القراء يفسرونه طبقاً لفناعات مختلفة، مدركين في الآن ذاته أنّ النصّ قد يعني شيئاً مختلفاً إذا وُضع في أفق تأويلي مختلف. ففي نموذج أول قد يرى قارىء أنّ قصيدة دنقل كونية الموضوع لأنها تلتقط برهة اغتراب وجودية؛ وفي نموذج ثان قد يرى قارىء إنها أمثولة في أسننة الصقر وتمثيل رموزه، ولا يغيّر من الأمر أنّ الشاعر يستلهم شخصية صقر قريش؛ وفي نموذج ثالث قد يقول قارىء إنّ القصيدة ليست كونية ولا تمثيلية، بل هي

خطاب في رثاء الذات لأنّ دنقل هو الصقر، وهكذا...

ومن هنا يأتي التفاعل بين عالم النصّ وعالم القارئ، هذا الذي لا يجيء إلى النصّ إلا وهو محمّل بفهم خاصّ متموضع في تاريخ خاص. ولكن لأنّ النصّ بدوره متموضع في تاريخ خاص، ولأنّ العديد من التواريخ يمكن أن تتألف في تفصيل أو آخر، فإنّ علاقة القارئ بما يقرأ تنطوي على التماهي والإغتراب في آن معاً: التماهي الذي يدفعه إلى استقبال خصائص القصيدة، والإغتراب الذي يدفعه إلى الخروج عنها وعليها.

٣ - الموقف الظاهراتي (الفينو مينولوجي)، الذي يرى أنّ النصّ يعمل كمنظومة هادية إلى القراءة (وبالتالي إلى المعنى)، ولكنها في الآن ذاته منظومة لانهائية، مفتوحة، وتحتاج إلى استكمال وتجسيد. و«حقيقة» النصّ تقع في العلاقة بين القارئ والعمل، وهي نتاج الوشيجة الجدلية بينهما. وقصيدة دنقل هي، أولاً، موقع وعي دنقل بنفسه وبأشياء العالم المحيط به؛ وهي، ثانياً، تجربته الذاتية في الإعراب عن ذلك الوعي؛ وهي، ثالثاً، مساحة مفتوحة أمام القارئ، يستكملها ويجسدها كما يشاء، اعتماداً على ما توفّره الرموز الكونية من أواصر التقاء. وتحقق القصيدة في القراءة (أي ضمن حصّة مشاركة القارئ في استكمالها) هو الشطر الثاني الأهمّ في معادلة وجودها، وإذا كان الشاعر قد حققها فنياً حين كتبها، فإنّ القارئ حققها جمالياً حين أظهر دينامياتها الداخلية.

٤ - الموقف البنيوي، الذي يرى أنّ فكّ شيفرات النصّ يتطلّب مستويات متنوعة في التمرّس، والذي قد تكون نماذجه في قصيدة دنقل هي التالية: التمرّس في فهم كيفية اشتغال المقطع الشعري (اللغة، الإيقاع، جماليات الأسلوب، الغنائية، الدرامية)، وفي أيّ أنواع أدبية (الشعر مقابل القصّ)، وضمن أيّ تراثات (حركة «الشعر الحرّ»، شعر السبعينات في مصر، أدب الإلتزام، تيار الحداثة)، واعتماداً على أيّ أشكال (الشعر العمودي، التفعيلة، قصيدة النثر)، وأيّ هياكل بنائية (القصيدة القصيرة، الرباعية، القصيدة الطويلة المنقسمة إلى مقاطع مستقلة)، وما إلى ذلك.

وهكذا فإنّ المعنى يعتمد على كفاءة القارئ في التجاوب مع معمارية النصّ وأعرافه (كأن يقف قارئ أول على قيمة التكرار في القصيدة ويفشل قارئ ثان في ذلك، وأن يتجاوب قارئ رابع مع دلالات استخدام الضمير المخاطب، ويعجز عنها قارئ رابع)، تلك المعمارية التي تعمل على نحو ضمني مُضمّر، وتؤثّر فينا تلقائياً. والقارئ الماهر هو ذاك المتمرّس في تحويل المضمّر إلى مُعلن.

٥ - الموقف السياسي أو الإيديولوجي، الذي يعتبر أنّ النصوص تحتوي على إشارات وتصريحات وتعبيرات وانحيازات ذات محتوى إيديولوجي بالضرورة. وهي تعبّر عن مواقف من - وقناعات حول - سلسلة محدّدة من الحقائق الإجتماعية والسياسية، والعلاقات والقيّم والسلطات. وكما يُنتج النصّ في وسط اجتماعي ومادّي محدّد، فإنه بالتالي لا يستطيع تفادي احتواء عدد من الرسائل الإيديولوجية. والقارئ نفسه سوف

يأتي حاملاً رسائل إيديولوجية خاصة به، ومقادير ارتباطه بتلك الرسائل سوف تتحكم بنوعية قراءته للنص، وسوف توجه طرائق استيلاده للمعنى.

ومن الواضح أن هذا القارئ سوف يعثر على مادة كافية تتيح له استخلاص الرسائل الإيديولوجية المباشرة في قصيدة أمل دنقل. غير أن القراءة «النقدية» سوف تزيل الأستار التي تتخفى خلفها الرسائل الإيديولوجية غير المباشرة، وسوف تفتح فضاء مشتركاً لتفاعل رسائل القارئ المسبقة مع رسائل النص المستكشفة. وبدون هذا النوع من القراءة سوف تنتهي علاقة القارئ بالنص إلى واحدة من نتيجتين: إما أن تتغلب رسائل القارئ على رسائل النص، أو أن يقع العكس. وفي الحالين يكون خسران المعنى هو العاقبة.

٦ - الموقف (أو المواقف) ما بعد البنيوية، وهي التي تقول إن المعنى غير محدد، وهو لا يقع «في» النص بقدر ما تستحدثه ألعاب التجاذب بين النص و«مجرة العلامات» اللانهائية التي يحملها القارئ إلى - أو يستمدّها من - النص. وبهذا المعنى فإن المؤلف، لا يملك سلطة ضبط معنى النص أو تحديده، وأصل النص لا يقع في ذهن المؤلف بل في تلك الشبكة المعقدة من العلامات التي اتكأ عليها المؤلف حين كتب النص. وبمعزل عن مقولة رولان بارت الشهيرة حول «موت المؤلف»، فإن الناقد الأمريكي ستانلي فيش Fish قال بانتماء القارئ إلى «جماعة تأويلية» علمته تلمس الغالبية العظمى من عناصر النص بحيث بات القارئ هو العامل الحاسم في القراءة؛ والناقد البريطاني توني بينيت Bennett طوّر (من موقع ماركسي) مفهوم «التشكيلات القرائية» التي تنتج مواضع محددة لممارسة القراءة ضمن سياقات ثقافية واجتماعية وسياسية ومؤسسية، قابلة للتبدل الدائم.

وفي ضوء مقولة بارت فإن قارئ قصيدة أمل دنقل لا يحتاج إلى معلومات ببلوغرافية (حول تاريخ كتابة القصيدة، أو مناسبتها، أو حتى اسم شاعرها)، وسيقرأها بما هي عليه، وبما تستطيع توفيره من مجرات الدال والمدلول، وبما يستطيع القارئ إضافته من مجرات لا عد لها ولا حصر. وإيضاحاً لمسألة قيام القارئ بإعادة كتابة النص، يروي رولان بارت هذه الحكاية: «شاهدت مساء أمس، للمرة الأولى، عرضاً لراقص باليه يتمتع عند أصدقائي بسمعة العبقرية. الباليه الأولى رقصها شاب اعتبرت أداءه عادياً تماماً. «لا بد أنه ليس الراقص المقصود»، قلت في نفسي بثقة، فالنجوم لا يظهرون في بدء العرض، وإلا فإن ظهوره كان سيقابل بتصفيق شديد. وفي الإستراحة نورني أحد الأصدقاء فأكد أن الراقص الذي رأيته هو نوريف دون سواه، فدهشت. وخلال الباليه الثانية فتحت عيني جيداً ورأيت المستوى الذي لا يُقارن لهذا الراقص البارع، وعرفت لماذا استحقّ وصلة التصفيق وقوفاً. ثم أدركت أنني بهذا، وفي العام ١٩٧٨، أعدت إنتاج المشهد الذي يذهب فيه الراوي البروستي [نسبة إلى مارسيل بروت] إلى الباليه. كان كل شيء هناك قد توقّر هنا، حرفياً: الحنين، الهمسات، الأمل، خيبة الأمل، التحول، حركات الجمهور.

ولقد غادرت المسرح وأنا حائر في أمر عبقرية... بروست: نحن لا نكفّ عن إضافة المزيد على «البحث عن الزمن الضائع» (تماماً كما واصل بروست إضافة المزيد على روايته)، ولا نكفّ عن كتابتها. ولا ريب في أنّ هذا هو جوهر القراءة: إعادة كتابة نصّ العمل داخل نصّ حيواننا». (بارت، ١٩٨٥: ص ١٠١).

وفي ضوء مقولة ستانلي فيش قد يجد القارئ المنتمي إلى حساسية سوربالية أنّ قصيدة دنقل تقليدية المعاني وسطحية التصوير وكلاسيكية الأدوات؛ وقد يجد القارئ المنتمي إلى حساسية شكلائية أنّ القصيدة تتمتع بخصائص فنية عالية، على صعيد الشكل بصفة خاصة، تجعلها جذابة ومؤثرة وحادثة؛ وقد يقول القارئ المنتمي إلى حساسية ماركسية إنّ القصيدة نموذج لقدرة الخيال الإنساني على استبطان الرسائل الإيديولوجية في وصف علاقة البشر بالعالم الطبيعي؛ وقد يقول قارئ أصولي إنها قصيدة شاعر زنديق؛ وقد يقول قارئ مستنير إنها قصيدة شاعر تحرّري، واللائحة طويلة...

وأما في ضوء مقولة بينيت فإنّ القارئ المنتمي إلى تشكيكية قرائية تعود إلى أواسط السبعينات سوف يقرأ قصيدة أمل دنقل على نحو مختلف عن القارئ المنتمي إلى تشكيكية قرائية تقع في أواسط التسعينات، بما ينطوي عليه هذا الفارق الزمني من تبدلات ثقافية وسياسية ومؤسسية.

ومن جانب آخر، مَنْ هو قارئ قصيدة أمل دنقل في نهاية الأمر، سواء انتمى إلى جيل السبعينات أم إلى جيل الثمانينات؟ أهو ذاك الذي يقرأ دنقل للمرة الأولى، أم أنه قارئ ملّم قليلاً أو كثيراً بنتاج الشاعر، أم هو ذاك الذي قرأ جميع أشعار دنقل، أم هو قارئ - باحث أو قارئ ناقد؟ أهو قارئ مصري أم مغربي أم إسباني، وهل يؤثر ذلك على طبيعة تفاعله مع شخصية صقر قريش؟ أين يقرأ، في القاهرة أم في الرباط أو في غرناطة؟

## II

هذه التنويعات الست، على توجّه نقدي واحد يقول أنّ القارئ هو الذي ينتج معنى النصّ، تبرهن على مقدار التعقيد الذي يكتنف البحث في سؤال القراءة. ولكن ماذا عن سؤال القارئ؟ السطور التالية سوف تحاول مناقشة هذا السؤال، اهتداءً بنصّ للكاتب والقاصّ الفلسطيني محمود الريماوي، يحمل اسم «حجر طائر»، جاء في كتاب «أخوة وحيدون». والريماوي أطلق على الكتاب صفة «نصوص»، وكلمة الغلاف الأخير اعتبرت أنه «لون غير معهود من نتاجه الأدبي، يمتزج فيه السرد والتأمل والمأثورات والنصوص المفتوحة على الشعر». يقول الريماوي:

«نغني للحجارة أقصى الأغاني. هذا فصل الحجاره. أغنياتنا تتطاير معها أولاً بأول. إنه أقلّ الواجب يا بني. ومن واجب الحجاره إن كان لها قلب أن تطرب لغناء سامر الحي.

تطرب وتذوب. حجارة وأغان، تحت كل حجر أغنية تترُّ وفوق كل حجر أغنية تطنّ. حجر من هنا وأغنية من هناك فيلتئم العقد ويكتمل المشهد. وليس بالحجارة وحدها تقوم الأوطان، بل بالأغاني المغنّاة بكلام الأغاني المرسل.

أنّ في فمنا ماء كثير، وخير الأغاني هو خريز الماء في الفم. كأنها ساقية تدور، كأنه سدّ محبوبس وليس فماً. إنها حشرجة وعرغرة لا مجرد خريز. نم يا حبيبي على خريز الأغاني. نم. غداً تضرب حجرك الموعود. لكل يوم حجر. فلا تنفق حجارتك جميعها. دع حجرك الأبيض ليومك الأسود.

تربينا يا بنيّ أحسن تربية، فإنّ الحجارة من الكبائر كما من الصغائر: مجنون رمى حجراً في بئر.. ومن كان بيته من زجاج.. ومن كان بلا خطيئة.

وها هي الأيام دارت فانصرفنا نصرخ ونهتف للحجارة. حتى اختلطت هذه بتلك. ولو كان بيننا سيّاب آخر فقير لارتجل من فوره: حجر حجر حجر. ولأجابه على التّو منشد الحلقة الرحمانية:

حجر، حجر يا رسول الله.

لقد انقلبت الأمور، ولو أنّ الفتى حجر لانتصر.

ولقد رأى الفتى الحجر لامعاً ورأى فيه صورة الأب.

فانحنى الصبي اليتيم وأقسم أن يكون أباه، أن يصير هو الوالد والأب.

حجر ناري يا أبانا الصغير، أبا الورد.

ونغني في الأثناء، فائض الكلام وفي فمنا ماء مالح.

وفي فمنا حجر..»

وفي السؤال القائل: «مَنْ هو قارىء نصّ الريماوي»، يمكن للإجابة المبدئية — والسليمة تماماً — أن تسيّر هكذا: إنه ليس قارئاً واحداً بل مجموعة قراء، وهم ليسوا عشرة أو مئة أو ألفاً، إذ أنّ عددهم يمكن أن يمتدّ إلى ما لا نهاية له من قراءات عابرة للزمان والمكان واللغات والثقافات. ولكن في تنظيم هذا السؤال منهجياً، يمكن لنماذج القراء — وبالتالي نماذج القراءات — أن تندرج في الأنساق التالية، التي تظلّ مع ذلك مفتوحة تماماً أمام أنساق أخرى عصية على أيّ تصنيف:

١ - القارىء الفعلي، وهو ذاك الذي اقتنى أو استعار كتاب الريماوي، وقرأ النصّ المعنون «حجر طائر». إنه الذات الفردية القارئة، المادّية، التي تمارس فعل القراءة في صورته الأعمّ. وهو القارىء الذي تتوجّه إليه الأبحاث الميدانية التي تتناول علم اجتماع القراءة، وأبحاث السبر الميداني الأخرى. وبالنظر إلى التنوّع الهائل في ردود أفعاله على النصّ فإنه، أخيراً، صيغة تجريدية رغم وجوده على نحو ملموس تماماً في الحياة اليومية.

وهذا القارئ قد يرى في «حجر طائر» نصاً أدبياً أو سياسياً؛ خاطرة أو قصة أو قصيدة؛ لقطة رمزية أو مباشرة؛ مادة آنية تتحدث عن حجر الإنتفاضة، أو عابرة للأزمان لأنها تتحدث عن الحجر عموماً وليس حجر الإنتفاضة حصراً؛ لا هذه ولا تلك، لأننا لا نملك أية إشارة تدلنا على الحدث (الإنتفاضة) أو المكان (الضفة الغربية) أو الزمان؛ ... وما إلى ذلك من استجابات.

٢ - القارئ النصي، الذي يركّز على ما تتابعه عيناه على الورق من كلمات وسطور ومعان، ويسعى ما أمكن إلى استبعاد السياقات الخارجة على النص، مثل المعلومات الببليوغرافية عن محمود الريماوي (موطنه، مواقفه السياسية، أجناس الكتابة التي يُعرف بها، ...)؛ والمعلومات عن الدلالات الخاصة التي يمكن أن يحملها الحجر في هذا النصّ تحديداً (علاقته بالإنتفاضة مثلاً)؛ وما إذا كانت هذه الدلالات مباشرة أو رمزية؛ وهل أثرت هذه (الدلالات والرموز) في قصد الريماوي من كتابة النصّ؛ وأخيراً زمان، ومكان، وموقع ظهور النصّ (في كتاب، في صحيفة، في خطبة، ...) .

وهذا القارئ النصي سوف يقرأ (بعناية فائقة في الواقع) ما يوقره النصّ ذاته من لغة وجماليات فنية ومعان وخصائص أسلوبية. وقد تعجبه البنية الإيقاعية في النصّ أكثر من بُنيته الدلالية؛ أو يستميله التواشج البارع بين المعنى والمبنى؛ أو تعجبه التضمينات بين «حجر حجر حجر» و«مطر مطر مطر» في قصيدة بدر شاكر السياب، أو بين «حجر، حجر يا رسول الله» و«مدد، مدد يا رسول الله» في التعبير الصوفي الشائع، وسوى ذلك من خصائص نصّية. لكنه ليس القارئ الذي يمكن أن يقبل بأيّ تفرّيعات سياسية أو رمزية مستمدة (تعثّفاً، كما سيقول) ممّا تخلفه تلك التضمينات من أصداء في القرار العميق من بنية القارئ الشعورية والوجدانية والثقافية والتاريخية.

٣ - القارئ المدرب، وهو تعبير مستعار من الألسني الأمريكي نعوم شومسكي (بينيت، ١٩٩٥: ٢٣٦)، ويُراد منه ذلك القارئ القادر على استخراج معنى النصّ، وإدراك علاقاته الداخلية (الدلالية والصرفية والبلاغية)، ونظامه العميق مثل بُنيته السطحية، وأعرافه الكتابية (شعر، قصة، مقالة)، وما ترتبه بالتالي من أعراف تأويلية. باختصار، هو قارئ قياسي أو يكاد، ولهذا فإنه يبدو أقرب إلى آلة تحليلية مبرمجة منه إلى كيان إنساني ذي أهواء ومواقف وانحيازات. غير أنّ إمامه بجميع، أو معظم، أبعاد نصّ الريماوي شيء يختلف تماماً عن تفاعله الإبداعي مع النصّ.

وقد يقف هذا القارئ على تسعة أعشار المفاتيح الأساسية في النصّ، الأمر الذي لا يعني أنه لن يتعامل ببرود تحليلي تامّ مع جملة عالية الإيحاءات، مثل هذه: «إنّ في فمنا لماء كثير، وخرير الأغاني هو خرير الماء في الفم»، فيرى فيها علاقات المعنى والمبنى والبلاغة والإيقاع وما إلى ذلك، ولكن ليس من الضروري أن تحرك فيه ساكناً على صعيد الوجدان.



٤ - القارئ المثالي هو تكملة القارئ المدرب وصورته الأعلى، ولكنه يوجد في صيغة إفتراضية فقط. إنه مجهز على أحسن وجه لفتح ألبان النصوص، وعُدته تتراوح بين المعرفة الواسعة، والقدرة على التذوق، وتوقر الحساسيات والإنحيات، والخبرة الطويلة في استراتيجيات القراءة. وهذا القارئ سوف يدرك بسهولة انتماء نصّ الريماوي إلى ضرب خاصّ تماماً من ضروب امتداح الإنتفاضة؛ وسيتوصل إلى براعة المؤلف في «ترحيل» الحجر بعيداً عن السياقات المؤلفوة التي شاعت في أدب الإنتفاضة، وحسن «تمويه» الرمز، وعمق تمثيلاته، وتعددية تلك التمثيلات؛ وسيتذوق خيارات الريماوي الفنيّة، في تشييد عمارة إيقاعية للنصّ، وفي طرائق تقطيع أجزاءه وسطوره، وتنوع أصواته، وتخفيف أو تشديد نبراته الدرامية؛ وسيهتدي إلى براعة التنوع في الأجناس وطرائق صياغة المعنى (السرد، الشعر، الخاطرة، النصّ المفتوح)؛ وسيتمنّ ذكاء الريماوي في استحضار العناصر التراثية والتاريخية والأدبية والدينية؛ وما إلى ذلك.

٥ - القارئ المُضمّر Implied-Reader، حسب طائفة من نقاد استجابة القارئ، هو ذلك القارئ الإفتراضي الذي أضمره الريماوي - واعياً أو غير واع - حين كتب «حجر طائر». والمؤلف، كما يقول الناقد الأمريكي واين بوث Booth في كتابه «بلاغة القصة»، يخلق في النصّ «صورة عن نفسه وصورة أخرى عن قارئه». وهو «يصنع قارئه تماماً كما يصنع نفسه الثانية». (بوث، ١٩٨٣: ١٣٨). ويُفترض في هذا القارئ (المفترض في الأساس) أن يعرف، بين تفاصيل أخرى، مغزى لجوء الريماوي إلى المزوجة بين الحجر والأغنية، والحجر والكبائر / الصغائر، والحجر والفتى («ليت الفتى حجر») بين تميم بن مقبل ومحمود درويش)؛ وأن يدرك وظيفة التعديلات التي أدخلها الريماوي على عبارات شائعة مثل «ليس بالحجارة وحدها تحيا الأوطان» مقابل «ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان»، و«دع حرك الأبيض ليومك الأسود» مقابل «دع قرشك الأبيض ليومك الأسود»؛ وأن يتلمس البنية الإيقاعية وراء جمل النصّ القصيرة، والبنية الشعرية وراء المجاز، والبنية الدرامية وراء المقاطع الحوارية، وسوى ذلك...

٦ - القارئ العليم Informed-Reader وهو، حسب ستانلي فيش، نمط ثان من القارئ المثالي الذي لا يمتلك «النضج» الكافي لاستيعاب لغة النصّ فحسب، بل يمتلك أيضاً معرفة كافية بأعراف التراث الأدبي الذي ينتمي إليه النصّ، وقدرة على صياغة وإطلاق الأحكام حول خفايا النصّ على مختلف المستويات. وهو، بمعنى ما، يظلّ افتراضياً بدوره. والفوارق بينه وبين القراء الآخرين من طرازه (المدرب، والمثالي، والمضمّر) أنه عليم بما فعله الريماوي في نصوص أخرى، وقادر على وضع نصّ «حجر طائر» ضمن تاريخ أسلوبه مقارنة، سواء ما يخصّ أعمال الريماوي السابقة (في «كوكب تفاح وأملاح» على سبيل المثال)، أو ما يخصّ أعمال عدد من الكتّاب المشتركين مع الريماوي في سلسلة

حساسيات أسلوبية وجمالية وفكرية.

٧ - القارئ النمذجي Model-Reader ، وهو الذي ابتدعه عالم الدلالة والروائي الإيطالي أمبرتو إيكو لكي يصف ذلك القارئ الذي يحتاج المؤلف إلى تخيل ردود أفعاله التأويلية عند كتابة النص، فيفترض (أي المؤلف) أن ردود الأفعال تلك يمكن أن تصلح كاستراتيجيات تأويل معيارية يحتاج النص إلى توقعها من أجل حُسن الإيصال والوصول. وبهذا المعنى فإنَّ القارئ النمذجي الذي فكَّر فيه الريماوي حين كتب «حجر طائر» لا يشبه أبداً القارئ النمذجي الذي فكَّر فيه حين كتب النصوص الأخرى التي ظهرت في الكتاب ذاته، وبينها هذا النص الذي يحمل اسم «تذكير» على سبيل المثال:

يا سيدي ليس هكذا

حنانك على رسلك

ليس هكذا

فما دمت أتممت الترتيب: دفعت ديون الغد، ضربية الظل، ريع الأحلام، أجرة الهواء، وحساب المحامي.

وما دمت أكملت التدريب: غسلت يديك، طيبت جرحك، أطلقت روحك، واصطفيت ناراً لحطب أشجانك من برق الدم وخمر الفكرة وجمر الذكرى.

ووقفت على ما يلزم من أعناب وأغان

وملأت الإبريق الثاني بزيت الحكاية

إذن

فكن يا سيدي، معهم

كن وحيداً

كن واحداً

واحداً متحداً وواحداً عديداً.

وهكذا فإنَّ القارئ النمذجي هو مخلوق المؤلف في كل تأليف على حدة، ولكل تأليف أيضاً.

٨ - القارئ المعارض، وهو ذاك الذي يقف على نقيض القارئ النمذجي، سواء وُلد في ضمير المؤلف نفسه أثناء سيرورة التأليف، أو وُلد في فعل القراءة ذاته. وهذا القارئ قد يذهب، مثلاً، إلى أنَّ الحجر في نصِّ الريماوي لا علاقة له بالإنفاضة، وأنه قد يكون رمزاً للوطن أو للزمن أو للوطن، سواء بسواء!

٩ - القارئ المقاوم، وهو ليس تكلمة القارئ المعارض بل تكلمة القارئ العليم، لأنه إنما يمارس المقاومة ضد هيمنة الأعراف السائدة التي تحدّد أنماط التعامل مع الأثر الفني، ويمارس الإنشاق عليها حين يرى في النصِّ ما لا تراه الحكمة الشائعة (كأن يقول، مثلاً، إنَّ نصَّ الريماوي قصيدة، أو أنه نصٌّ تشاؤمي، أو مقالة في الحجر، ...).

١٠ - القارئ الأعظم Super-Reader، وهو المصطلح الذي نحتة الناقد الفرنسي - الأمريكي ميكائيل ريفاتير Riffaterre لوصف القارئ الذي جمع خصال القارئ المدرب والمثالي والمضمر والأنموذجي، وضم إليها حصيلة ردود أفعال قراء آخرين (كما طُرحت في ندوات أو نقاشات عامة أو مراجعات نقدية أو حلقات قراءة)، وصاغ قراءته النهائية على ضوء ذلك كله. (بينيت، ١٩٩٥: ٢٣٥ - ٢٣٩). وإذا لم يكن هذا القارئ نسخة عن ريفاتير نفسه، فإنه دون ريب مثال ذلك النوع الحصيف والنزيه والجاد من النقاد المشتغلين بدراسة الأدب، والذين لا ينظرون باستعلاء إلى الشعريات السوسولوجية. وبالنسبة إلى هذا القارئ الأعظم لن يكون «حجر طائر» مجرد نص للقراءة، بل مادة دراسية كفيلة بهدي النظرية الأدبية وعلم اجتماع القراءة والمعنى.

### III

لا يجانب الناقد البريطاني تيري إيغلتن الصواب كثيراً حين يقول إن «في وسع المرء أن يحقّب تاريخ النظرية الأدبية الحديثة إلى ثلاث مراحل: الإنشغال بالمؤلف (المدرسة الرومانتيكية والقرن الثامن عشر)، والإنشغال الحصري بالنص (مدرسة «النقد الجديد»)، والنقطة الملحوظة نحو الإهتمام بالقارئ في السنوات الأخيرة». (إيغلتن، ١٩٨٩: ٧٤). ولقد ظلّ القارئ هو الفريق المظلوم، رغم الحقيقة الكبرى التي تقول إنّ النصوص الأدبية لا توجد من دون قارئ.

هذه النقطة الملحوظة في «العودة إلى القارئ» لا تعني أنّ تاريخ التنظير للعملية الإبداعية انطوى دائماً على إهمال القارئ - المستقبل. فالكتاب العاشر من «الجمهورية» يشهد على قلق أفلاطون إزاء احتمال إفساد الجمهور من جانب نصوص تحاكي الواقع على نحو زائف، أو تشدّ انتباه العامة إلى مسائل مبتذلة. وأرسطو يعرّف التراجيديا بمصطلح ما تثيره في نفس المشاهد من أنشطة عاطفية، وبناء النصّ المسرحي يخضع عنده للسؤال الدائر حول مدى استجابة الجمهور للعمل في اكتماله. وعند هوراس ينتقل الجمهور إلى صفّ الإهتمام الأوّل، ومعيّار الجودة الأبرز هو البهجة التي يدخلها النصّ على المتلقّي، بل إنّ النصّ يُعرّف بمصطلحات «عملية» ذات صلة بالسياقات الأدبية والثقافية التي سيصل من خلالها إلى الجمهور.

وفي «دلائل الإعجاز» يخاطب عبد القاهر الجرجاني القارئ فيقول: «وجملة ما أردت أن أبينه لك: أنه لا بد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلّة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل. وهو باب في العلم إذا فتحته أطلعت منه على فوائد جليّة، ومعان شريفة، ورأيت له أثراً في الدين عظيماً وفائدة جسيمة، ووجدته سبباً إلى حسم كثير من الفساد فيما يعود إلى التنزيل وإصلاح أنواع الخلل فيما يتعلق بالتأويل، وإنه ليؤمّنك

من أن تغالط في دعواك، وتدافع عن مغزاك، ويربأ بك عن أن تستبين هدى ثم لا تُهدى إليه، وتدلّ بعرفان ثم لا تستطيع أن تدلّ عليه، وأن تكون عالماً في ظاهر مقلّد، ومستبيناً في صورة شاك». (الجرجاني، ١٩٩٢: ٤١).

أمّا في العصور الأحدث فإنّ إقصاء المتلقي إلى هوامش العملية الأدبية كان قد تمّ على يد المدرسة الرومانتيكية (ريشتر، ١٩٨٩: ١١٥٩)، التي رفعت موهبة الكاتب إلى مصافّ عليا على حساب الناقد (الذي ليس سوى قناع القارئ في واقع الأمر). وهكذا ركّز معظم النقد الغربي في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين على المؤلّف أساساً، ولم تفلح النقلة نحو الشكلائية (قراءة أواسط القرن) في إزاحة المؤلّف إلا لكي تحلّ النصّ محلّه. ومدرسة «النقد الجديد» الأمريكية تولّت قيادة الحملة الشعواء على المؤلّف (من خلال ما عُرف بـ «مغالطة القصد») وعلى القارئ (مفهوم «المغالطة العاطفية»)، ومن ورائه الناقد (البريطاني إ. أ. ريشاردز بصفة خاصة) الذي قد تسوّل له نفسه دراسة النصّ بمصطلح التأثيرات العاطفية التي يخلفها في نفس القارئ.

وكما فشل أفلاطون في نفي الشعراء من المدينة الفاضلة زمناً طويلاً، كذلك فشلت معظم مدارس النقد الأدبي الحديثة في نفي القارئ من مملكة الإبداع زمناً طويلاً. والحقّ إنّ النقاد الذين يتعاملون مع دور القارئ في النصّ لا ينفقون حول جملة افتراضات نظرية بقدر ما ياتلفون حول «موضوع عمل» عريض إذا جاز القول. إنهم يشتركون في قناعة أساسية مفادها أنّ المتلقي يلعب دوراً حيويّاً وهامّاً في تشكيل التجربة الأدبية. وتجمعهم رغبة إيضاح هذا الدور وأنماطه وإشكالياته. ولهذا فإنّ تأويلاتهم لدور القارئ، مثل تعريفاتهم لطبيعة العملية الإبداعية ذاتها، تتباين كثيراً في الواقع، وربما على نحو لا يشبه أيّ تباينات داخلية في تيارات نقدية أخرى.

والعرض المفصّل لمدارس جماليات التلقّي واستجابة القارئ ليس غرض هذه الدراسة، ولهذا سوف نلجأ إلى استعراض وجيز لأراء بعض النقاد المشتغلين بدراسة العلاقة بين القارئ والنص، اعتماداً على تقسيمهم في مجموعات عريضة (عن سابق قصد)، واهتداءً بهذا المقطع من رواية سليم بركات «أنقاض الأزل الثاني»:

«تلك الليلة أوى الغرباء الخمسة، أوّل مرة بعد سفر في العراءات، إلى حدائق وثيرة من الرسوم على لحف ناعمة، وُفرش سابعة على غزوات الترف الرقيقة. شريف رندو عبّر، في حساب يقينه المشرف على فجوات المعاني، شفرة المغاليق الكبرى ستة آلاف مرة، ذهاباً وإياباً بين العدم الشريد والوجود الشريد: «النسيان أصل الخلق»، تمتم مراراً بلسان النعاس الممرّق، فيما كانت الأحلام المعذّبة تتوافد عليه مقطّعة الأوصال، لها صرير عتلات الأبار. أصحابه الأربعة الآخرون، أحسّوا انتقالات الأرواح المرححة بين وسائدهم، أرواح الطيور التي امتلأت الحشايا الناعمة الوثيرة بريشها تحت

رؤوسهم، المستسلمة الخيالات لعماء ما بعد الصور. كلّ تهيئاً لشفق نومه سربٌ ملتمع الأجنحة بالبذور المنتثرة حمراء من سنابل الشعاعات المنسية على بوابات الغيم. أرواح ستين طائراً في الوسائد الخمس المحتضنة خزائن أنفاسهم. في كلّ وسادة اثنتا عشرة روحاً، لحقت بها، بلا امتزاج، أربع أرواح أخرى هي آخر الذبائح من الورزّ والبطّ، التي قُدمت للضيوف عشاءً. ريش طيور القوقب داعب، في وسادة جكر سيدا المعقوف الشاربين، ريش طيور الغرنوق. ريش اللقلق، في وسادة الملاً نجدت الحليق الوجه، وسوس ريش طيور الخبّل. ريش طيور الغرغر تناجي وريش طيور الذهب، في وسادة والي جناب المبتسم. ريش البطّ الهندي المزوّق عابث ريش الديك الرومي، في وسادة زينو ميفان. أمّا وسادة شريف فكانت نهياً للغزوات المتبادلة بين طيور العُدف وديكة الخابور، ذوات الأذيال الجامحة الخضرة. وفي الفلك ذلك، المطوق بأرواح الحيوان المنجذبة إلى حَمَد العدم، معفاة من الدينونة ومحاججاتها، نزلت أحلام الخمسة درج الأقاليم المحفورة بإزميل العبث على الأطلس، من التخوم الشمالية لجمال البُور حتى أدغال العرعر على ضفاف بحيرة أرومية، ثم تفرّقت قطعاناً من التياتل في اتجاه الكهوف الأزلية، المموّهة الأبواب بعرائش من نحاس الأرقام المدوّنة، والمحفوظة بلا تدوين».

وهنا المجموعات التأويلية:

١ - المجموعة البلاغية، وهي الأكثر عمومية لأنها تغطّي أيّ منظور يتعامل مع النصوص بوصفها علامات مرسلة إلى القارىء الذي يقوم بتأويلها، تُعنى بمسألتين: الموضوع الذي يُنقل وشخصية الجمهور الذي يُخاطب.

وطبيعة اشتراك القارىء في صياغة هذه المعادلة هو موضوع النزاع بين مختلف أطراف المجموعة. ففي حين أنّ واين بوث يشدّد على السُّبُل التي تتيح للنصّ تكيف الجمهور وتحويله إلى قراء «صالحين»، يعتبر ستانلي فيش أنّ النصوص تُحدّد جوهرياً وفقاً لتجربة القارىء الذهنية. وإذا كان القارىء عند بوث واقعاً تحت رحمة المؤلّف، فإنه عند فيش يتربّع على منصّة القاضي (ريشتر، ١٩٨٩: ١١٦١)، مسائلاً النصّ والمؤلّف في آن معاً.

وتحديد القارىء كموقع للنصّ، وليس الصفحة التي تحتوي النصّ مثلاً، أمرٌ ينطوي على مجازفة جسورة لأنّ من حقّ كلّ قارىء أن يخرج بـ «نصّ» واحد مختلف على الأقل. وستانلي فيش مستعدّ للتسليم بأنّ صيغة «النصّ عند القارىء» ليست مستقرّة، ولكنه يحاول البرهنة على أنّ صيغة «النصّ بوصفه مقال المؤلّف» ليست مستقرّة بدورها. وحسب هذه المجموعة تكون مشاركة قارىء نصّ سليم بركات في صناعة معنى النصّ

قائمة، أساساً، على ذلك الحقل الخصب من تجاذبات الدلالة بين حوار الرجال مع أنفسهم قبل الإغفاءة، وحوار ريش الطيور في الحشايا تحت رؤوسهم. وقبل أن يشدّد على حقيقة أنّ الأكراد الخمسة يجربون رقاداً هانئاً للمرّة الأولى بعد أيام من التيه هرباً من بطش الجيش الإيراني، فإنّ القارئ يتسلل إلى باطن النصّ من خلال ما يصنعه بنفسه من «فجوات المعاني» - حسب تعبير بركات! - هذه التي تساعده في صناعتها هواجس الرجال وأحلامهم، وأرواح الطيور السّئين في الحشايا، والجغرافيا الطبيعية والحلمية التي تغلّف المشهد بأسره.

وحسب هذه المجموعة قد يكون هذا النوع من قرأء سليم بركات قادراً على استجماع واستيلاء المعاني اعتماداً على شاعرية النصّ وبنيته البلاغية، أكثر بكثير من نوع آخر من القراء الذين يعينهم موقع هذا المشهد في حبكة الرواية، لأسباب قد لا تكون جمالية دائماً (كأن يكون القارئ منحازاً إيديولوجياً إلى موضوع الرواية، أكثر من استعداده للنزول عند سطوة معادلاتها الفنية). وهذا يعني أنّ القارئ قد يلعب، حتى بعد استيلائه للمعنى، دور المستسلم للنصّ أو المستولي عليه، بين أدوار أخرى كثيرة بالطبع.

٢ - المجموعة البنيوية / الدلالية، وهي التي تُعنى بدور القارئ في تفكيك شيفرات النصّ. وتحليلات الفرنسي جيرالد برانس Prince، خصوصاً في كتابه «مقدّمة إلى دراسة المسرود إليه»، هي الأكثر ميلاً إلى المجموعة البلاغية في ما يتعلّق بدور القارئ، بل إنّ برانس ينطلق من تمييز واين بوث بين المؤلّف «الفعلي» والمؤلّف «المضمر» لكي يميّز بين «القارئ» (الكائن البشري الذي يتصقّح النصوص) و«المسرود إليه» (الكائن البشري الذي يتوجّه إليه المؤلّف صراحة أو مواربة). لكنّ هذا المسرود إليه Narratee يختلف، بدوره، عن «القارئ المثالي» و«القارئ الافتراضي» Virtual.

وما يجمع برانس مع أمثال جيرار جينيت Genette وجوناثان كللر Culler وميكائيل ريفاتير (أو حتى أمبرتو إيكو) هو ثقته بأنّ قواعد القراءة قابلة للتعريف والتحديد والتوثيق. وغني عن القول إنّ بنيويين سابقين على برانس، من أمثال رولان بارت مثلاً، كانوا أقلّ وثوقاً بهذا الصدد. ففي عمله الأخير، «لذة النصّ» (١٩٧٥) ميّز بارت بين «نصوص اللذة» Textes de plaisir المنتمية إلى الميدان القرائي والتي يمكن كشف نظامها، و«نصوص النشوة» Textes de jouissance المنتمية إلى الميدان الكتابي والتي يسفر غموضها اللامحدود عن إلحاق الإحباط بالمخطط البنيوي.

والأرجح أنّ وضع مخطط بنيوي لدراسة نصّ بركات سوف يصطدم، بعد تمكين القارئ من استكمال المراحل القرائية في تفكيك شيفرات النصّ وبلوغ لذته القصوى، بسياج «البُنية» العصيّة الأخرى التي تقوم عليها خصوصية هذا النصّ، فيتوقف المخطط عند ألبان المراحل الكتابية، مكتفياً بلذة النصّ وليس بنشوته الختامية، التي تظلّ ملكاً خالصاً للقارئ غير الخاضع لقواعد محدّدة في التماس النشوة النصّية وراء مزيج

تصويري فريد يسير هكذا: «وفي الفلك ذاك، المطوّق بأرواح الحيوان المنجذبة إلى حَمْدِ العدم، معفاة من الدينونة ومحاجاتها، نزلت أحلام الخمسة درج الأقاليم المحفورة بإزميل العبث على الأطلس، من التخوم الشمالية لجبال البُور حتى أدغال العرعر على ضفاف بحيرة أرومية، ثم تفرّقت قطعاناً من التياتل في اتجاه الكهوف الأزلية، المموهة الأبواب بعرائش من نحاس الأرقام المدوّنة، والمحفوظة بلا تدوين» .

٣ - مجموعة علم نفس / علم اجتماع الجمهور تقدّم قارئاً مختلفاً عن القارىء المُضمر أو القارىء المسرود إليه، وتتوجّه إلى «القارىء الفعلي» بكلّ بساطة، منطلقاً من حقيقة متفق عليها: أنّ استجابة البشر للأدب تحكمها فوارق مزاجية بين قارىء وآخر، حتى أننا عند الإستماع إلى حلقة نقاش حول كتاب ما قد نتساءل عما إذا كان هؤلاء قد قرأوا الكتاب ذاته. وقبل نورمان هولاند Holland (أبرز ممثلي المجموعة في عصرنا هذا، والذي اهتدى إلى نظريات استجابة القارىء من خلال علم النفس الفرويدي)، كانت لويوز روزنبلات Rosenblatt قد طوّرت فكرة رائدة عن القراءة بوصفها عملية «تحويل» Transaction بين النصّ والقارىء.

وفي كتابها «الأدب بوصفه استكشافاً» (١٩٣٨) كتبت تقول: «من خلال وسيط الكلمات يجلب النصّ إلى وعي القارىء سلسلة مفاهيم، وسلسلة تجارب حسّية، وسلسلة صور عن الأشياء والبشر والأفعال والمشاهد. والمعاني الخاصة، مثل الترابطات المندمجة التي تجلبها الكلمات إلى القارىء الفرد، سوف تحدّد طبيعة ما يُنقل إليه من عمل. والقارىء يسبغ على العمل ملامح شخصية، وذكريات مستمدّة من حوادث الماضي، وحاجات واهتمامات راهنة، ومزاجاً راهناً، وشرطاً مادياً محدداً. هذه وسواها من العناصر الداخلة في مزيج متضاعف سوف تحدّد طبيعة استجابة القارىء وإسهامه في النصّ» (ريشتر، ١٩٨٩: ١١٦٤).

ولا ريب في أنّ نصّ سليم بركات سوف يستثير في نفس قارئه سلسلة متنوّعة من التدايعيات والذكريات والإستجابات، خصوصاً في الجانب الحلمي الذي يغلّف تفصيلاً إنسانياً طبيعياً هو النعاس، ثم توسيع الجانب الحلمي ذاته إلى علاقة تبادلية بين البشر وأرواح الطيور وريشها، وبناء استعارة واحدة على امتداد النصّ دون إغلاق فضائها أمام إسهام القارىء، فضلاً — بالطبع — عن جاذبية لغة بركات التي تطلق مخيلة القارىء في عنان فسيح.

٤ - المجموعة الظاهرية (الفيينومينولوجية)، ويمثّلها — بصفة عامّة — الناقد البلجيكي جورج بوليه Poulet (ومعه «مدرسة جنيف»)، والناقدان الألمانيان ولفغانغ إيزر Iser وهانز روبرت يوس Jauss (ومجمل «مدرسة كونستانس» من ورائهما). وفي مناقشة فعل القراءة يشدّد جورج بوليه على انقلاب الكتاب من موضوع («شيء ثقيل، ميّت، مادّي» كما يقول) إلى ذات ذكيّة وذهن حيّ يُسلم له أنفسنا. والمفارقة أنّ تنازل المرء

عن نفسه أثناء القراءة ليس سوى حيازة لنفس أخرى في الآن ذاته، وربط للوعي بوعي آخر، بالآخر الذي هو العمل، الأمر الذي لا يعني أبداً أن المرء ضحية، أو أن وعيه تعرّض للخسران.

بالنسبة إلى ولفغانغ إيزر وهانز روبرت يوس ليست علاقة المؤلّف بالقارئ على شاكلة علاقة الجان بالإنس (كما حاول النقد تصويرها في السابق)، بل هي أشبه بالعلاقة بين مؤلّف المقطوعة الموسيقية وعازفها. ورغم أن المؤلّف هو الموهبة الأولى التي ينبغي أن تُحترم مقاصدها، فإنّ هذا المؤلّف ذاته ليس سوى عبقرية خرساء ما لم يتدخّل العازف لإنطاقها. والفارق بين إيزر ويوس يدور، جوهرياً، حول المنظور: ففي حين أنّ الأوّل يهتمّ بـ «فعل» القراءة كما يقع لنا جميعاً، يهتمّ الثاني بـ «تاريخ» القراءة وكيف يمكن لـ «تاريخ الإستجابة» أن يسهم في صناعة الإهتمامات الأعرض للتاريخ الأدبي. (ريشتر، ١٩٨٩: ١١٧٠).

وهكذا قد يظلّ نصّ سليم بركات مجرد قطعة فذة في التخيل والفصاحة، ما لم يتدخّل قارئ أوّل يرى في مستواه التخيلي سبراً عميقاً للعلاقة الحلمية بين الكائن البشري والمحيط الطبيعي، والعلاقات المدهشة (الظاهرة - الخفية) بين الحيّ والجامد في برهة واحدة وجيزة وكثيفة؛ أو يرى قارئ آخر أنّ هذه الفصاحة العالية تصالح بيان الشعر وبيان النثر، أو تستحدث مزيجاً ناجحاً من اجتماعهما، قادراً على التقاط أكثر الأطوار الإنسانية رهافة وصعوبة على التصوير. وأمّا على صعيد المعنى الظاهراتي المحض، فإنّ الحياة الصاخبة التي ينفخها بركات في ريش الطيور تكفي بذاتها لكي يتحقق حلم جورج بوليه بانتقال الكتاب من حيّز المادة إلى حيّز الروح.

#### IV

بدأ قرن العرب الشعري بحكمة الشاعر المصري إسماعيل صبري (١٨٥٤ - ١٩٢٣):  
عبرَ كلّها الليالي ولكن أين من يفتح الكتاب ويقرا  
وأختتم بهذه الحكمة الشعارية التي اختارها الشاعر السوري نوري الجراح في التمهيد لأسباب إصدار مجلة «القصيدة» المعنية بالشعر الجديد: «أطلبوا العلم ولو في الصين. ونحن سنطلب الشعر ولو في التيبّت». وبحث إسماعيل صبري عمّن يفتح الكتاب ليس مختلفاً في الجوهر عن بحث نوري الجراح عن الشعر ولو عند الدالاي لاما. كلاهما إشارة إلى غائب - حاضر أو العكس، وكلاهما ترحيل للشعر إلى منطقة أخرى: الفلسفة (كما توحى بها حكاية «العبر»)، والعلم (كما توحى به حكاية طلب الشيء ولو في أقاصي الدنيا). وأمّا في جوهر الرسالة فإنّ فاتحة القرن مثل خاتمة تبحث عن الطرف الثاني في معادلة الإبداع الإنساني: القارئ.

ولا يبدو من المدهش أن نهايات القرن الشعري العربي هذا ترتدّ إلى بداياته في ما



يخصّ البحث عن مستهلك الشعر وليس عن صانع الشعر. وكان حرياً بالأمر أن يكون مقلوباً تماماً، فبيحث القارئ عن الشاعر ولا يضطر الشاعر إلى إغراء القارئ بوجود العبر في باطن الكتب، أو يتوعد الأول الثاني بالإنصراف عنه إلى بلاد التيبث. لا يبدو الأمر مدهشاً لأنّ الشعر العربي في بدايات القرن كان يصارع للخروج من حالة السبات الطويلة التي أعقبت عصور الإنحطاط، ولأنّ الشعر العربي في نهايات القرن يصارع للخروج من حالة السبات الطويلة التي أعقبت عصور التجديد: كأننا والماء من حولنا / قومٌ جلوس حولهم ماء! انحطاط أكثر مما ينبغي، وتجديد أكثر مما يحتمل الواقع، وعند حدّ الأقصيين تتباعد الهوة بين الشاعر والقارئ، فينفر الثاني من الأول أو العكس، وترتدّ النهاية إلى البداية أو العكس.

وإذا كانت معادلة الإبداع الإنساني تحتاج إلى طرفين اثنين هما المرسل والمستقبل، فإنّ معادلة الشعر (على نقيض من الرواية مثلاً) تحتاج إلى ثلاثة أطراف: الشاعر، والقارئ، والمستمع. وفي العصور القديمة كان الشاعر هو قائل الشعر وقارئه في آن معاً، يتلوه على جمهور ينصت مباشرة أو عن الطريق التداول السماعي، وظلّت حاله هكذا زمناً طويلاً قبل تدوين الكتابة واختراع الطباعة. اليوم انفكّ الشاعر عن وظيفة التلاوة - القراءة تلك، واكتفى بالعيش في دائرة الإبداع البعيدة عن قارئ أخذ يستولي تدريجياً على وظيفتي القراءة والإنصات. وبسبب من هذا التحول الفاصل بات من واجب أيّ قارئ للقصيدة أن يمتلك معرفة الحدّ الأدنى حول كيفية قراءة القصيدة: تماماً كما أنصت إليها الشاعر - بينه وبين نفسه - عند ساعة إبداعها.

وكانت عمليات التجديد المتعاقبة قد تبلورت على نحو جذري منذ أواسط الخمسينيات، حين انعتق الشكل الشعري قليلاً، ثم انعتق كثيراً، ثم انعتق أكثر ممّا ينبغي في أيّامنا هذه. ولقد تبينّ سريعاً أنّ بهجة انقلاب «النظم» العربي إلى «قصيدة» اقترنت بطارئ آخر ذي شقين، ليسا مدعاة بهجة (ولا تعاسة في الواقع)، بل مدعاة كدّ واجتهاد وعرق وتعب وخيبة، ومدعاة فوز أو خسران في نهاية المطاف.

الشقّ الأوّل في ذلك الطارئ هو انقلاب «القصيدة» إلى «نصّ»، وما يعنيه ذلك من موت المؤلف، حسب بارت أو فوكو أو دريدا، أو حسب واقع الحال العملي ببساطة. المؤلف كان منبع الإبداع والكتابة والتخييل، فأصبح «جامع شذرات» لغوية مؤتلفة على هيئة شيفرات ثقافية أو نفسية أو أنثروبولوجية الخ... قابلة للكشف اليسير إذا ما انكشف منطلق «الكولاج» العسير الذي يجمعها ويحيلها إلى نصّ.

الشقّ الثاني هو أنّ موت المؤلف كان، في الآن ذاته، يبدشّن ولادة القارئ! ذلك لأنّ انقلاب النظم إلى قصيدة كان قد تسبّب في تراجع المستمع - القارئ وتقدّم القارئ - القارئ، وأمّا انقلاب القصيدة إلى نصّ فقد تسبّب في انسحاب الشاعر من القصيدة وصعود القارئ - الشاعر الذي يستعمر النصّ بقوة الذائقة المتجبرّة، أو بسلطة التأويل

المفتوح على أربع رياح الكتابة.

وبعض معضلة التعاقد، أو بالأحرى غياب التعاقد، بين الشاعر والقارئ هو أن الأول يكتب الشعر في صيغة «قصيدة»، والثاني يستقبله في صيغة «نص»؛ الأول يضمّر سياسة البحث عن القارئ - القارئ، والثاني يضمّر سياسة الإستيلاء على قناع القارئ - الشاعر؛ الأول يكتب القصيدة فيمنح القارئ حقّ استيلاء النصّ، والثاني يقرأ النصّ فيمنح نفسه حقّ قتل الشاعر! وفي نهاية الأمر، الفنّ ليس حقيقة مشخّصة كالشجرة أو البحر أو الفأس، بل هو ما يتعاقد البشر على أنّه الفنّ. والشعر العربي يموت ببطء هذه الأيام، ليس بسبب عجز الشاعر العربي عن كتابة قصيدة جديدة بالحياة والخلود، بل بسبب انهيار التعاقد بين الشاعر والقارئ حول تعريف الفنّ ضمن أسئلة من النوع التالي مثلاً:

- ما الذي تعنيه مفردة «القصيدة»، في الحساب الأخير؟ وكيف نقنع القارئ بأنّ ما يقرأه هو «الشعر» وحده، لا لشيء سوى أنّ الشاعر يقول عن كتابته إنها الشعر وحده؟  
- كيف ينبغي أن يقرأ القارئ كما يريد له الشاعر أن يقرأ؟ أي: كيف وهل تزوّد القصيدة قارئها بعدّة جمالية كافية لكي تُردم الهوة بين عادات القارئ في القراءة، وعادات الشاعر في الكتابة؟

- وفي المقابل، كيف يكتب الشاعر كما يريد له القارئ أن يكتب؟ أي: كيف وهل يزوّد القارئ الشاعر بـ «أدلة» كافية تهدي إلى ذائقة القارئ، وتكفل ردم الهوة بين عادات الشاعر في الكتابة وعادات القارئ في القراءة؟

- لماذا ينبغي أن تحتفظ «القصيدة» بالكثير من عناصر الشعر حتى بعد أن يمسحها القارئ إلى «نصّ»؟  
- لماذا ينبغي على الشاعر أن يحفظ الكثير من عناصر الشعر، حتى وهو يمسح «القصيدة» إلى «نصّ»؟

وفي «المعطف»، أمثولة نيكولاي غوغول الخالدة، يُبعث الموظف الصغير أكاكي أكاكفيتش من الموت الفيزيائي إلى الحياة الرمزية لكي يتأثر لنفسه من المؤسسة التي تخلّت عنه في الحياة. لقد صرف عمره وهو يدّخر لشراء معطف جديد، ولم يكديرتدي المعطف حتى سرقه منه اللصوص. الموظف الكبير، «صاحب المعالي» ورمز المؤسسة، رفض مساعدته في استرداد المعطف، فازداد حزن أكاكي أكاكفيتش، وأصيب بالحمّى، ومات غمّاً. والفعل الأخير في حلقات انتقام الموظف الصغير من المؤسسة كان إصرار أكاكفيتش على تجريد «صاحب المعالي» من معطفه الثمين.

والشاعر كان أرستقراطياً على الدوام، وليس في ذلك ما يعيبه كفنّان. والشعر في العصور الحديثة كان هوى الصفوة إجمالاً، والشعر «الجديد» و«التجريبي» كان - وما يزال - هوى صفوة الصفوة. غير أنّ ولادة القارئ (أكاكفيتش) فور موت الشاعر

(صاحب المعالي) يمكن أن تتحوّل إلى ولادة رمزية يُراد منها تثمين موقع المعطف (الشعر) في حياة الرجل الصغير مثل الرجل الكبير، ولكي يدرك الإثنان معاً أنّ فقد أحدهما لمعطفه إنما ينذر باحتمال ضياع كلّ المعاطف!

وليس سرّاً أنّ القسط الأعظم من انهيار التعاقد بين الشاعر والقارىء، وبين «القصيدة» و«النصّ» تالياً، يدور حول شكل محدّد من الكتابة الشعرية هو قصيدة النثر. لكنّ القسط الأعظم من نماذج قصيدة النثر العربية المعاصرة هو كتابة شعرية جيدة، وبعض تلك النماذج كتابة ممتازة يحقّ لنا أن نباهي بها الأمم. والثقافة العربية تأتي في طليعة الثقافات الإنسانية المعاصرة التي تنتج قصيدة النثر بدأب وانتظام وحماس و... بهذا القدر أو ذاك من «الكفاحية» أيضاً.

أين المشكلة، إذاً؟

إنها، أولاً، حقيقة أنّ العالم يتغيّر بسرعة، وقصيدة النثر العربية المعاصرة لا تتغيّر إلا ببطء... إذا تغيّرت أصلاً! ومع رجاء أن لا يُصاب الكثيرون بمفاجأة مباغتة، يهّم كاتب هذه السطور تسجيل قناعته بأنّ شكل قصيدة النثر العربية لا يبدو اليوم محافظاً فحسب، بل هو أخذ في التخلف حتى عن مكتسبات عصور التجديد التي يقتدي بها ويحالفها ويستلهمها، شرقاً وغرباً.

الصورة الشعرية (الفاتنة والخاطفة والبدیعة والتركيبية والتشكيلية...) التي باتت تنهض عليها معظم كيمياء قصيدة النثر، لن تكون قادرة طويلاً على مواجهة المنافسة الشرسة مع «الصورة» الأخرى (الفاتنة والخاطفة و...) التي تقدّمها مختلف أنواع الشاشات البصرية.

واللغة الشعرية الخاصة، التي تظلّ امتياز الشعر عن النثر، هبطت من عل بقرار إرادي من الشاعر نفسه، الحريص على «الهامشي» و«المجاني» و«اليومي»، ولكنها فشلت في أن تمسّ شغاف قارىء يعيش هذه اللغة كلّ يوم... لأنها ببساطة لغته الهامشية والمجانية واليومية! معادلة الشعر ليست هكذا، بالضرورة ودائماً. والذين يكتبون قصيدة نثر عربية ممتازة هم وحدهم الذين يدركون آلام تركيب اللغة الشعرية الحقّة. وليس قانوناً مقدّساً، والحال هذه، أن تكون تلك اللغة هامشية ومجانية ويومية.

المشكلة الثانية أنّ قصيدة النثر «ديمقراطية» بطبيعتها موضوعاتها وشكلها، صديقة أكاكي أكافييتش أكثر من «صاحب المعالي»، وخليقة الحياة أكثر من الموات. لكنّ الثقافة العربية المعاصرة تعيش في كنف الإستبداد والقمع والشمولية، والحياة العربية المعاصرة لا تعيش إلا في سياق الصراع ضد الموات المنظّم الذي تديره أنظمة الإستبداد. مفهوم، تالياً، أن تغترب قصيدة النثر عن عصرها وناسها (كما تفعل إجمالاً)، وحرّي بها أن تتعاقد مع عصرها وناسها (كما تفعل نادراً) دون أن تخسر زخم التبشير بالديمقراطية والإنشاق والتجدّد والنقاط هموم الإنسان الصغير، ولكن دون أن تنصّب الشاعر

أرستقراطياً أوحد بالتزكية الجمالية!

المشكلة الثالثة هي العجز عن توطيد «علم اجتماع» للشكل الشعري، والتنازل عن إدارة منطق تعبيرى واضح المعالم بين الأشكال المتواجدة في آن معاً أمام القارئ وفي ساحة القراءة. الأمر، في عبارة أخرى، يتصل بعزوف قصيدة النثر العربية المعاصرة عن مواجهة جدل ولادتها، وإشكالية شكلها، ومصائر قراءتها:

- إنها تستخدم النثر ولا تعترف بكامل الطاقات الهائلة في هذا الوسيط النبيل اليومي والإنساني والقاعدي؛

- وتطالب بالحرية القصوى وهي تصمّ الأذان والأدوات التعبيرية عن حركة القيود الحريية المتينة التي يربّتها النثر في انقلاباته الشعرية؛

- وتهاجم الطبول والصنوج في الوزن لكي تتمترس خلف خرافة «الإيقاع الداخلي» كمن يهرب الى الأمام نحو «وزن ما» ويجحف بحقوق المخزون الإيقاعي والموسيقي الثري في النثر بوصفه نثراً؛

- وتراهن على زمن ميتافيزيقي يختزن قارئاً قياسيماً مصنعاً وقراءة «راقية» وهمية، متناسية أن الزمن إنساني، وأنه زمن القارئ الذي لا يمكن أن يظلّ فأر تجارب إبداعية، ولكنه لا يمكن إلا أن يكون حاضنة صالحة لاستقبال توتر القديم والجديد، السكون والحركة، والتنويعات داخل الحركة الواحدة قبل ذلك كله وبسببه.

المشكلة الرابعة أنّ بعض النقد الشعري العربي المعاصر لا يتهرّب من مجابهة استحقاقات قصيدة النثر فحسب، بل يميل إلى تكريس ما يشبه «الأمية النظرية» حول الشكل، في غمرة الغرق حتى الأذنين في «أمية تحليلية» عند دراسة نماذجها. والنقد مطالب بدراسة شعريات النثر بوصفه نثراً من سلالة النثر، والنثر وحده، الأمر الذي سيفضي الى برهنة ضرورية على ثراء الأبنية النثرية إذا قُدّر لها شاعر حقّ يخرجها الى العلن وينصف شعريتها (وليس شاعريتها فقط)، ويفجّر مكانها الموسيقية حين يواصل اقتراح أنظمة وعمارات إيقاعية تذهب الى النوع ومنه، وتجتهد لكي لا تكرر وتكرر، ولكي تستحق ما تعلنه من امتلاك الحرية.

المشكلة الأخيرة هي ميل العديد من شعراء قصيدة النثر إلى تعليق الأزمة على مشجب واحد وحيد هو غياب النقد الشعري، وكأنّ هذا النشاط الأخير هو المطهر المكلف بغسل أدران القارئ قبل قبوله في فردوس الشعر الطاهر. مضحكة تماماً، ولا نقول مثيرة للشفقة، تلك الأصوات التي تندب حظّ «الشعر الجديد» مع هذا «النقد الغائب»، وكأنّ حظّ الشعر الآخر كان أفضل مع النقد، أو كأنّ الشعراء الآخرين لم يدخلوا مدينة الشعر إلا ومظلة النقد مرفوعة فوق رؤوسهم!

ولكن، وفي العودة إلى سؤال سبق طرحه، هل يمكن لقصيدة نثر عربية معاصرة، ذات خصائص فنيّة رفيعة، أن تقيم التعاقد الصحّي بين الشاعر والقارىء، وأن تردم الهوة بينهما، ثمّ بين «القصيدة» و«النصّ» تالياً؟ الأمر يحتاج، أولاً، إلى بعض «الإنضباط» في تمييز مصطلح «الشعر الحر» عن مصطلح «قصيدة النثر». ولقد بات من المعروف اليوم أنّ مناخات التجديد الخمسينية، التي بدأت غائمة مضطربة بقدر تلهّفها على إحراز قفزات دراماتيكية، سمحت للشاعرة العراقية نازك الملائكة باستسهال إطلاق تسمية «الشعر الحرّ» على القصيدة التي تحرّرت من عمود الخليل بن أحمد، ولكنها ظلّت ملزّمة وملتزمة بـ «عمود» تفعيلي ليس أقلّ نسقية، وبنظام في التقفية ليس أقلّ جموداً إذا لم يكن أقلّ ديناميكية في رتابة توزيعه. أكثر من ذلك، وجدت الملائكة أن هذا النظام العروضي الجديد لن يكون متاحاً إلا في البحور التي تقوم على تفعيلة متماثلة (الكامل، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، والوافر)، الأمر الذي عنى استبعاد البحور الأخرى عملياً. كذلك كانت تلك المناخات قد سمحت لمجموعة مجلة «شعر»، وأدونيس وأنسي الحاج خاصة، باستسهال مماثل في إطلاق تسمية «قصيدة النثر» على النماذج المبكرة من كتابة شعرية تحرّرت من العمود والتفعيلة والقافية، ولكنها ظلّت ملزمة وملتزمة بـ «عمود» مستتر إذا جاز القول، كان طباعياً صرفاً في الجوهر لأنه في الواقع كان يكرّس التقطيع إلى «أسطر شعرية» ليس استناداً إلى هندسة إيقاعية ما، أو بوحى من بُنية موسيقية معيّنة تستهدف ضبط الوقف والإغلاق بين سطر وسطر، أو التعلّيق والربط بين وحدة تعبيرية وأخرى، أو تنظيم عمارة مدروسة بين علامات الوقف إذا توقّرت.

همّ تطوير مقترحات إيقاعية نابعة من شعريات النثر ذاته، بوصفه الوسيط الخطابي في الكتابة الشعرية، تباطأ منذ البدء، أو انحصر الإجتهد حوله في محاولات التنظير له: نقاش البنية «الكميّة» في العروض العربي (بالمقارنة مع البنية «النبرية» في الشعر الأنغلو- ساكسوني، والبنية «المقطعية» في الشعر الفرنسي)، وتوسّل آفاق إيقاعية جديدة بوسيلة مصالحة نظام التفعيلة ونظام النبر (جهود محمد النويهي التي كانت تستكمل ريادة محمد مندور لهذا النقاش)؛ والحديث عن «موسيقى، لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة، بل هي موسيقى الإستجابة لإيقاع تجربتنا المتموجة وحياتنا الجديدة (...) إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية، والذبول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتكونة» (سارة برنار / أدونيس)؛ والمحاولات اللاحقة للإستعاضة عن مصطلحات تقنية صرفة، مثل السبب والوند والتفعيلة والبحر، بمصطلحات وصفية إنشائية مثل النواة الإيقاعية والوحدة الإيقاعية والتشكّل الإيقاعي (كمال أبو ديب).

محاولات التنظير إذًا، ولكن ليس اقتراح تطبيقات إيقاعية في القصائد ذاتها، إلا في حالات محدودة قليلة أبرزها مجموعة أنسي الحاج الأولى «لن»، حيث تميل معظم

القصائد إلى استخدام المقطع المرسل السطور. ومن المشروع القول إن إيضاح الهوية / الهويات الإيقاعية لقصيدة النثر العربية الخمسينية والستينية كان سيتخذ وجهة مختلفة، أكثر حيوية وسجالاً وتحريضاً على تربية الذائقة، لو أن أنسي الحاج - على سبيل المثال - وضع هذا الهمّ في رأس أولوياته، أو على قدم المساواة مع الأولوية التي محضها لتثوير اللغة الشعرية، والخيارات الأسلوبية، والموضوعات. ولعل الأمر كان سيختلف جوهرياً لو أن الذائقة العربية (أسيرة الأذن آنذاك، الحائرة في الآن ذاته بين قرون من هيمنة النظام الإيقاعي المتماثل الواحد، وسنوات وجيزة من التهديم المبالغت لذلك النظام) وُضعت أمام تحديّ التعامل مع مقترحات إيقاعية كانت ثورية وناضجة وآسرة في آن معاً.

كأنّ الإشتغال على مقترحات إيقاعية متماسكة لآخ، في أعين الرواد الأوائل، بمثابة تذكرة حتمية بما تنثور عليه قصيدة النثر (العروض والأوزان والقوافي)؛ أو كأنّ إرسال النصّ في سطور تامّة (الأمر الذي يُعدّ، بين خصائص شكلية أخرى، علامة فارقة في قصيدة النثر الأوروبية إجمالاً) كان، في المقابل، تذكرة بالنثر أكثر من الشعر؛ أو كأنّ التحكم في هندسة النثر إيقاعياً كان رياضة شاقّة قاسية، اقتضت حكمة التأسيس تفاديها من أجل التفرّغ إلى اعتبارات أخرى أكثر إعلاناً عن الثورة، أو التخفيف من نماذجها ما أمكن، أو تأجيلها.

.. إلى حين فقط، في الواقع. ذلك لأن امتياز نماذج شعراء «الموجة الثانية»، إذا جاز التعبير، من أمثال سركون بولص وعباس بيضون وسليم بركات ووديع سعادة وحفنة محدودة من الأسماء الأخرى، كان الإشتغال على تلك الهندسة الشاقّة بالذات، بعد أن تكفلت نماذج محمد الماغوط وتوفيق صايغ وأنسي الحاج وأدونيس ويوسف الخال وألبير أديب وتيريز عواد وثريا ملحس بتمهيد جماليات المساحات الأولى من أرض وعرة كُتب على قصيدة النثر العربية أن تواصل السير فيها، ليس دونما انهماك دائم في مُعارَكة تضاريسها وشقّ دروبها. وبهذا المعنى فإنّ من الإنصاف البسيط ضمّ أبناء «الموجة الثانية» إلى صفّ ريادة قصيدة النثر العربية، بل منحهم فضيلة متابعة شقّ واحد من أكثر دروب هذا الشكل وعورة وصعوبة، أي ردم الهوة الفاغرة (ولكن الزائفة في الواقع) بين المصطلحين المراءوئين: «الشعر الحر» و«قصيدة النثر».

وإذا كانت القصيدة الجيدة هي تلك التي تستحثّ الشعر وحده وليس أيّ جنس أدبي سواه (بصرف النظر تماماً عما إذا كانت تعتمد أيّ وزن أو تتحرّر من أيّ وزن)، فإن تلك القصيدة الجيدة إياها لا يمكن أن تكون متحرّرة من نظام إيقاعي ما، أو من ذلك النظام الإيقاعي المحدد الذي اختطه الشاعر هنا في هذه القصيدة، وقد يخطّ سواه في قصائد جيدة أخرى. ما من شعر عظيم دونما عمارة إيقاعية رفيعة تحمل قسطاً وافراً من أعباء الإعراب عن عظمة النصّ الشعري، وما من شاعر جيّد يعطي نفسه حقّ نبذ هذه الأعراف

ما هي القراءة؟ مَنْ هو القارىء؟

الإيقاعية أو تلك، لا لشيء إلا لكي يتحرر من واجب اجترار واقتراح عماراته الإيقاعية الخاصة، وربما لكي ينبذ كل إيقاع.

وسأتوقف عند نموذج الشاعر العراقي سركون بولص لمناقشة سؤال التعاقد بين الشاعر والقارىء، وهو عملياً سؤال ردم الهوية بين «الشعر الحرّ» و«قصيدة النثر»، أي بين الشعر وأشباهه في عبارة أخرى. خذوا، على سبيل المثال، هذا المقطع من قصيدة «غناء على إيقاع الطبلة والسيّار لنصرت علي خان»، من مجموعة «حامل الفانوس في ليل الذئب»:

إذا كان حزنك مزدوجاً هكذا  
إذا كان حزنك مزدوجاً، قل لي إذاً قل لي  
قل لي أيهما أقوى -  
الحننّ الذي يرفرف مذبوحاً  
على ضربة السيّار ولا يموت، أم ذلك الحزن  
الإضافي، ذلك الحزن  
الإضافي، ذلك الدرويش الذي يقبع على ضفة الكنج  
بانتظار النيرفانا  
ذلك الضيف الذي جاء بلا سيف إلى بيتي  
لكنه مضى حاملاً رأسي؟  
وكيف لي أن أنام هذه الليلة  
أيا نصرت علي خان؟

حيث في وسع المرء أن يراهن على وصول عمارة إيقاعية رفيعة إلى قارىء الشعر المتوسط، بما في ذلك القارىء المتعطش إلى الوزن وحده، أو ذلك الذي يقيس موسيقى الشعر وسلّم الصولفيج نصب عينيه، أو ذلك القارىء الثالث الذي يشفّ الأذن أولاً (وفي المناسبة: ليس في أيّ من «عادات» القراءة هذه ما يعيب القراء أولئك، وإلا فكيف يُصار أصلاً إلى الحديث عن اختلاف شرائح القراءة وتعدّد استجابات القارىء).

وليس التوزيع المترادف لعبارات «إذا كان حزنك» و«قل لي» و«ذلك الحزن» هو أبرز عناصر هذه العمارة الإيقاعية، على الرغم من براعة بولص في ضبط هذا التوزيع. غير أنه شبكة ممتازة أولى لاستدراج القارىء المتوسط على دفعات: إثارة فضوله، إلزامه بالركون إلى منطقة وسيطة بين القراءة الصامتة والقراءة الجهرية، استثارة ذاكرته الإيقاعية، استنفار ألياتها الراسخة المطمئنة، استفزاز أعرافها دونما انخراط في مجابهة تناحرية، و... اقتياد القارىء إلى «مصالحة» من نوع ما، بين ذاكرته الإيقاعية وهذا الإقتراح الإيقاعي الذي لا يتحدّر منها، ولكنه في الآن ذاته ليس غريباً عنها.

مراحل الاستدراج هذه تنطوي، بالطبع، على عناصر أخرى أكثر خفاءً وسريّة (لأنها

هكذا ينبغي أن تظلّ في الواقع)، تسهم على طريقتها في إغناء العمارة الإيقاعية الأمّ، كما يحدث حين يستبطن القارئ ما يشبه التقفية الداخلية المكتومة في الكلمات المتكررة (حزنك، قل لي، الحزن، الإضافي)، أو حتى في العلاقة الصوتية - الطباقية بين «ضيف» و«سيف»، إذا وضعنا جانباً ما يضيفه السطر الأخير من إسهام استعاري في اختتام عمارة الإيقاع عند وقفة مباحثة.

مثال آخر هو قصيدة «إلى امرئ القيس في طريقه إلى الجحيم»، من المجموعة ذاتها. ولعلنا بحاجة إلى هذا النوع بالذات من القصائد، إذا كنا سنشتغل على تربية ذائقة الأجيال العربية الشابة عن طريق ضرب النصوص الشعرية ذاتها أمثلة، بدل ما فعلناه ونفعله من حروب التنظير وتبادل الإتهامات حول تحميل المسؤولية للشاعر أو الناقد أو القارئ. بقصائد من هذا النوع نستطيع إقناع التلميذ والطالب والطالب الجامعي، قبل القارئ المتوسط أو المثقف أو النخبوي، بأن يعايش ويعيش ويألف جماليات الشعر الخالص دونما حاجة إلى السؤال والتساؤل حول الوزن واللاوزن، حول الإيقاع المسموع أو «الإيقاع الداخلي»، حول القصيدة أو «قصيدة النثر»، وأخيراً - والأهم قطعاً - حول الشعر والنثر. وبمثل هذه القصيدة نستطيع ردم الهوة بين قراءة للشعر تبدأ من معطيات القصيدة ذاتها وبوحي مما تنجزه من جماليات متعددة، وبين قراءة أخرى تبدأ مما ليس في القصيدة، مما هو قبلها أو فوقها أو دونها. يقول بولص:

أصغي

لكي أسمع الصحراء تغني

وليس سهيل أمريكا المتعالي كآلف حصان جريح

من حولي، إلى عصر آخر سقته يدٌ قويةٌ من الرمل

في ذلك الفم الفاجر للزمن حيث الأطلال

دائماً بانتظار

المناسبات

بسقط اللوى. بين الدحُول فحومل. إنها دائماً هناك.

وندرک أن ما يتدفق نحو أغوارنا من سيول شعورية ولغوية ومجازية وإيقاعية لا تليق به سوى تسمية الشعر الرفيع، ذاك الذي يحقّز أفضل ما في ذاكرتنا الشعرية لأنه أساساً يذكرنا بأن هذه اللغة الثرة والحارة هي ذاتها التي أتاحت لامرئ القيس أن يقول ما قاله عن الصحراء والأطلال وسقط اللوى والدخول وحومل، وتتيح لسركون بولص أن يستعيد عناصر جدّه الشعري في ذاته هو، الآن، حيث الأطلال «دائماً هناك». وفي مقطع لاحق يتابع بولص:

«ضيّعني أبي صغيراً» أجل ضيّعني ولن أستريح

«اليوم خمراً، وغداً أمرٌ» تقول الريح



ولي خمر وجمر ومعلّقة  
قد أهرمُ بها جنياً يزورني في مثل هذه الساعة  
في مثل هذه الساعة دوماً كأننا على موعد  
لا يقبل التأخير محملاً بكلّ ضغائني  
ليعلّمني أسرار السواد في سراديب سويدائي  
وهذا الغسق اللعين، المتكاثف ظللاً فظلاً ليعلم أنني  
أحلم في آخر قطرة ترشح من سدوله  
بأنواع الهموم، بأنواع الهموم!

فيحقق قفزة جديدة بارعة في اقتراح عمارة إيقاعية تتحدّى تداعيات العمارة الأخرى  
التي رسختها المعلّقة في ذاكرة الذائقة (بل في أشدّ حصونها مناعة)، لا لكي تمارس خيلاء  
التحدي والخروج المجاني المتعالي، بل لكي تطرح مقترحات الشاعر الحفيد على القراء  
أحفاد امرئ القيس، الآن إذ يخطون حثيثاً إلى اختتام القرن العشرين، وفي آذانهم قرّ  
من موسيقى الـ «بوب» والـ «روك» والـ «ريغا» والـ «فُك»، إلى جانب — وأحياناً أكثر  
من — موسيقى الخليل بن أحمد، أو الموشحات الأندلسية، أو المقامات البغدادية، أو القدود  
الحلبية، أو حتى موسيقى الرحابنة!

«نحن دائماً خارج أيّ نصّ محدّد نحاول قراءته» يقول روبرت شولز. ولهذا فإنّ التأويل  
مشكلة بالنسبة إلينا. ولكننا لسنا أبداً خارج الشبكة التامة للأطوار النصية التي نضع  
فيها وجودنا الثقافي بأسره، والتي ينشط فيها أيّ نصّ لإيقاظ سلسلة لانهائية من  
الأصدقاء والتآفات. «كلّ نصّ يأتي إلينا، إنما يأتي من البرهة السابقة علينا في الزمن،  
ولكن لا يمكن قراءة كلّ نصّ إلا عن طريق ربطه بالعمل غير المكتمل» (شولز، ١٩٨٩: ٦-٧)  
لسلسلة النصوص المتأصلة عميقاً في أغوارنا الواعية أو اللاواعية.

وأن نقرأ يعني أن نواجه الماضي، وأن نقبل ما وقع لنا — نحن البشر — في سياقات  
ومواقع وأطوار أخرى: نواجه صقر قريش الذي كان في الأندلس، واستحضره أمل دنقل  
في القصيدة («باق على الرايات.. مصلوباً.. مباحاً»)، ونستحضره نحن هكذا أو في آية  
وجهة أخرى لا تنتهك وجهة دنقل في الجوهر وإنما تستقلّ عنها في قليل أو كثير. ونواجه  
الحجر الطائر الذي جعله محمود الريماوي شقيق الأغنية («تحت كل حجر أغنية تنرّ وفوق  
كل حجر أغنية تطنّ»)، ونجعله نحن ما نشاء ضمن معادلة الريماوي أو خارجها، في قليل  
أو كثير، باستحضار ماضي الحجر في الإنتفاضة أو مستقبل الحجر في انتفاضة أخرى،  
أغنية أخرى. ونواجه مشهد النعاس الوثير الذي تحوّل في نصّ بركات إلى استعارة  
مفتوحة، قد تحرّصنا على استذكار الرعب الإنساني الممتدّ من المطاردة إلى الرقاد الهانئ،

أو قد تحرّضنا على تلمّس الجماد المحيط بنا، علّ الحياة تضحّج فيه كما ضجّ الريش في وسائد بركات. ونستعيد «أنواع الهموم» التي شهدها امرؤ القيس بين الدخول فحومل، ويستعيدها سركون بولص لأنه يشهدا في «الفم الفاجر للزمن حيث الأطلال دائماً بانتظار المناسبات»، وحيث الأطلال أطلالنا أتى نكون إذ نقرأ.

ذلك لأننا حين نكتب فإننا، من جانب آخر، نقرّ بنقصان العالم ونقصان النصّ، وأنهما بذلك موضوع تغيير، وموضوع استكمال. ما نقرأه هو الماضي. ما نكتبه هو المستقبل. ولكننا لا نستطيع أن نكتب إلا باستخدام ما قرأناه، ولا نستطيع أن نقرأ إلا عن طريق ما كتبناه.

### المصادر:

- (١) سليم بركات: «أنقاض الأزل الثاني». دار النهار - بيروت، ١٩٩٩.
- (٢) عبد القاهر الجرجاني: «دلائل الإعجاز». قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر. مطبعة المدني - القاهرة، ١٩٩٢.
- (٣) أمل دنقل: «الأعمال الشعرية الكاملة». دار العودة (بيروت) ومكتبة مدبولي (القاهرة) - الطبعة الثانية، ١٩٨٥.
- (٤) محمود الريماوي: «أخوة وحيدون». أزمنة - عمان، ١٩٩٥.
- (٥) سركون بولص: «حامل الفانوس في ليل الذئب». منشورات الجمل، كولونيا، ١٩٩٦.
- (6) Roland Barthes: "Day by Day with Roland Barthes." in Marshal Blonsky: "On Signs." Johns Hopkins U. P., New York, 1989.
- (7) Andrew Bennett (ed.): "Readers & Reading." Longman, Harlow, 1995.
- (8) Wayne Booth: "The Rhetoric of Fiction." University of Chicago Press, Chicago, 1983.
- (9) Terry Eagleton: "Literary Theory: An Introduction." Basil Blackwell, Oxford, 1983.
- (10) David Richter: "The Critical Heritage." St. Martin's Press, New York, 1989.
- (11) Robert Scholes: "Protocols of Reading." Yale University Press, New Haven, 1989.