الأداء الميتانصي في شعر "سعدي يُوسف"

م.م. سَحَر هادي سعيد شُبّر & أ.د. عادل كتاب نصيف العزاوي
كلية التربية للبنات/ جامعة بغداد

الخلاصة

ربما يتحصّل هذا الأداء في آثار المؤلفين الذين يرومون مشاكسة قرائهم بقدر مشاكسة نصوصهم لأولئك القراء، إذ يحيكون وشائعَ تحاور وتخاطب حيّين حول مكتنفات نصوصهم الماهوية، أو بالعكس يُحوّل الأداء الميتانصي إلى جزء من متعة وتحدٍ للقراءة، بوصفه تجربة تشاركية تفسيرية. وأحسبُ أن سعدي يوسف ينضم إلى أولئك المؤلفين الذين أكثروا من الأداء الميتانصي بسبب حماسته ونزعته النقديتين المؤولتين أشد الأنساق هيمنةً في العالم المعيش، والتهكمية المتبرمة من الواقع في نصيته الشعرية. مما أضطرها ـــــ أي النصية الشعرية ـــــ إلى تبرير هذا الزخم التهكمي والنزع التعليقي بمنصّصات موضوعية ميتالغوية تتلاعب بالحقائق التي تبديها البنية النصية لتظهر أمداء إخفاقاتها، لاسّيما الحقائق الدينية والتأريخية والسياسية والفلسفية المادية والأيديولوجية منها.

ثم أنَّ الفكرة النصية لدى سعدي تتدلى في شراك الواقع المعيش، المنقول إليها عبر شفرات مؤولة بخطابات نسقية وموسوعية جمّة، من المحال أن ينسدل المتن الشعري عليها دون أن تقبع في جنباته بهيأة إحالة يمكنها ارتسامَ مدارٍ استدلالي خاصٍ بها فوق تدليلها على ذلك السياق الذي أهدرها في المتن لتعويض عوزه التعبيري. ثم لا يغفل عن نصية سعدي التي باتت تتكئ على النهج التجريبي المُخترق لسَّنن النسج الشعري التقليدي، إذ ينأى الأخير عن إتباع المتن الشعري بـــ: نُصَيْصٍ ميتالغوي، قصده الصدور عن وعي موهومٍ بالزوائد النصية، وأدبيةٍ نصيةٍ متهكمةٍ بالتشريعاتٍ البنيوية الأعرافية، ومتنائية عن تقانات النوع الأدبي الصارمة. حيث يصطدم هذا النُصَيْص ذو الميزة الاستدراكية ـــــ لكونه يستدرك فكرة مخزونة في وعي المؤلف ـــــ بفعالية القارئ، ليقوم بتشجيعه على انسحاب تنتيجه النقدي من هيمنة الأعراف الأجناسية المألوفة مدمراً

إياها، ومحولاً الحقيقة المودعة لديه إلى مفهوم إشكالي، لكونه نُصَيْصاً مضطلعاً بتمكين القارئ من فهم الإحالة القارئة للعالم بوصفه نصاً. وربما نحا سعدي بالأداء الميتانصي مناحٍ تعترض موقفه الذاتي من العالم المأزوم مختطاً لذاته موقفاً نقدياً حتى لما يكتبه. ولهذا يتخذ الأداء الميتانصي أشكال حضور نصي متنوعة في شعره طالباً حلول فعل الاستنطاق فيه من خلال شفرته المتبرعمة في ثغور معرفية وموسوعية قد لا تنفد تأويلاتها . كما أنَّ ظاهراتية النص لدى سعدي وتركيب وعيه الابستمولوجي واستقرار القارئ في وعيه التأليفي أدت إلى ذيوع الأداء الميتانصي ذيوعاً مهيمناً قياساً ببقية الأداءات المنصصية في شعريته. فلا يكاد ديوان شعري يخلو منه.

المُقَدِّمة

الحمد لله الذي خَلَقَ الكلام، ففطَرَ عليه الأنام كُلّاً يبتدعُ فيه ويُزيد وينقص، فإذا خير أنبيائه المحمود محمد كلَّمَه في كتابٍ عربي مبين، فباركَ وصلى عليه وآله وصحبه المُنتجبين.

وبعدُ..

نظراً لاستفحال نزعة التجريب في النصية المكتوبة الشعرية الحديثة وامتحان طرائق تعبيرية جديدة متنوعة؛ تعُين المؤلف على إجلاء مقاصده ، وانتهاج السبيل الأحرى في انجاز العمل الشعري ذي السَّنن الكتابية التقليدية المخترقة، واتباع سَّنن التنافذ الأجناسي التي تتسم بتلوين النصية الشعرية بصيغ النصية النثرية، وإسباغ التعبيرات السردية بملامح تعبيرية شعرية، كأن تتجاذب القصيدة الشعرية نزعات الحوار الناشب بين شخصيات يختلقها الناص بعد أن يبرأها في فضاءٍ سردي على الرغم من تلبّس نمطه النصي بالنسق التعبيري الشعري. فإذا النتاج نص جامع نصي ـــــ على وفق اصطلاح الناقد الفرنسي جيرار جينيت ـــــ ويهتف فيه هاتفٌ خفيٌّ كان قد اشترع لنفسه شرعةً نقديةً من تلقاء نصه/ نفسه. وذلك لأنَّ النص الذي استوى شعراً التفت إليه مؤلِّفه بوعي ناقدٍ أولٍ قبل أن تتلَقّفه مجسات القراءة ، فتأتي على منصّاته المنشأة خصيصاً لمشاكسة القارئ الناقد الذي استوحى الألسني: رومان جاكبسون دوره. إذ حرثت رؤيته القائمة على تكشّف أطراف التوصيل النصي المصطنع في الخطاب المهاد التأصيلي والتطبيقي لنصٍ جزئي يكتمن تفكيك النص الكبير الذي ضمّه عبر وسيط شفرة لغوية مُمَرجعة بماورائها من خطاب غير خطاب النص الكبير.

ولئن كانت نصية الشاعر العراقي سعدي يوسف نصية تجريب تسعى إلى تحديث القصيدة، فإنَّ تثقيفها بالأداء الميتانصي يتصلُ بما شاءت خبرة مؤلفها، وإرادة إبانته عن غابرٍ مجهولٍ ينسدل

على بنياتها الجينية الدلالية، وإن نمَت فقد نمَّت عن ظاهرة متعددة ضروب إظهارها حتى غشت كلَّ ديوان شعري من دواوين الشاعر، لذا طالت رؤية البحث تلك الضروب الأدائية فأسهبت بقدر إسهاب نصّيات الشاعر فيها. ومن ثَمَّ أرجو لها سداداً تأويلياً وصواباً معرفياً، وما توفيقي إلّا بالله تعالى.

مفهوم الأداء الميتانصي:

إنَّ النص كائن إبداعي مخلوق، وسمة خلقه أَوْشَتْ بنقصه، مما فسحت رغباته للاكتمال ونشدان الكفاية بمنصِّصات تفوق أداة تشكيله اللغوية من حيث اجتياحها لخطابات موضوعية تجريدية وإبستمولوجية. بيد أنَّه لم يغزُ هذه الخطابات بمحض عوزه، لوما توغلها في وعي منصِّصه الشعري/ المؤلف. إذ قام هذا الوعي بحفر تخومٍ نصيةٍ تسدّ رغبة المخلوق النصي للاكتمال، وتشبع حاجته المتذرعة بالخطاب المرجعي المبثوث حوله. فإنَّ الخطاب المرجعي المبثوث يتعانق مع عناصر اللغة التي تكوّن النص المخلوق، وصيغ اللسان الفردي التي تكتبه لذا لا يتكور هذا الخطاب في المخلوق النصي سداً لنزعته إلى الكمال الميتافيزيقي إلّا في علامات لغوية تتمطط بقوة الوعي النصي إلى ما ورائها خالعةً كسوتها اللسانية، وقادرة على استتار جسدها التعبيري بخطابات مرجعية ـــــ أعني مرجعية تأليف النص التي تشمل كيفية تأليفه، أو تناقش مداراته الدلالية... ـــــ وإنَّ لم تفعل العلامة اللغوية هكذا، فكيف يبلغ المخلوق النصي ذروةَ اكتماله؟ وربَّ معترضٍ يسأل ألم تكن المنصِّصات السياقية والإحالات النسقية كافيةً لسد عوز النص؟ من المؤكد أنَّها تضطلع بسدِّ هذا العوز لوحدها، لكن عوز النص هنا يختلف بطبيعته ونوعه عن عوزه المعرفي البّراني والمعلوماتي الموسوعي الخارجي، لكونه عوزاً يحيل على ماهية النص نفسه ونزاعه الباطني إلى كمال ترميمه بمناقشة مؤلِّفه لبنياته، ومحاورته لتشكلاته ومباحثه. إنَّه عوز يروم الكمال التأليفي من حيث التخاطب بين النص ومؤلِّفه فقط. وهنا، حتماً، يبطن الميتاناص/ المؤلف رغبة نقدية وتعليقية تحوم حول نصه من الداخل، تتجاوز حتى منصصاته السياقية والنسقية، لتدلف مساراً نسقياً خاصاً بالنص لا بما حوله المحيطي. ولهذا عُدت الميتانصية كعلاقةٍ ناشبةٍ بين النص المحتاج والميتانص الذي يسد الفاقة المرجعية التأليفية شبيهة بالمناصات[١] التي ما إن أُجريت في نص حتى أفشت استدلالاً نقدياً وتعليقياً موجهاً لخطاب النص نفسه.

كما أنَّ المقطع (ميتا) المقترن بملفوظ: نص، يعبّر عن أداتي التجاوز/ التعدي والتضمين[٢] الخطابي المتعدد اللتين تخضعان لأسلبة الوعي النصي/ المؤلف، فتُقْسَران على مطاوعته ليبثق من

خلالهما قواعد وتوجيهات وطروحات تتجاوز النص إلى كيفية تأليفية أو تشريح سيريته الدلالية أو الفنية وما شاكلها، بحيث تتوافر العلامة اللسانية المؤداة بهاتين الأداتين على كلامٍ أو حادثة أو تعبير أو حكاية أو مقتبس ثاوٍ في النص، شريطة أن يكون تعديه كلاماً على النص أو تأوّلاً له[٣].

وإنَّ عوز المخلوق النصي انطلق مع الرؤية النقدية لدى الألسني الناقد رومان جاكبسون. إذ ارتسمت رؤيته النقدية عناصر المُرسلة النصية الستة ومن بينها الشفرة اللغوية المعبرة عن قصد المرسل في مُرسلته، فنجمت وظائفَ ستة أيضاً، كانت الشفرة اللغوية مضطلعةً بإحداها. وهي الوظيفة الميتالسانية/ ميتالغوية/ ميتانصية التي تمكن المرسل من التعليق على ما عبَّر عنه من أمور خاصة، وما تلفظته رسالته من دلائل سرية. وهنا، يجب أن ينبع تعليقه من الرسالة، ويصبّ في رسالة مؤجلة تحاكي الرؤية التأليفية والتنويرية فيها، حينئذٍ يغدو النص الميتانصي ذي مجرى لا يضارعه مجرى آخر في النص، وإن أشتطّ الميتانص يبقى متصلاً بالنص مهما تمخضت إحالاته عن العالم المرجعي فيما يتصل بالعلامات والرموز والأشياء[٤] المنصّصة بالنص. فهو يقيّم نفسه، ويعلّق عليها في الوقت نفسه ملتمساً تأييد المشارك في التلفظ الدلالي لكي يعيد صياغته[٥]. إلّا أنَّ ثمة سؤال يبزغ حول الرأي المنصرم: كيف يلتمس الميتانص تأييد المشارك (القارئ)؟ فثمة مقولة ترى أنَّه ((لا يمكن أن تكون اللغة الواصفة إلا خارجة عن إطار اللغة، الموضوع، وبالنتيجة، فإنَّها لغة اصطناعية تحتوي مضامينها على قواعد بنائها الخاصة))[٦]، فما دام التعبير الميتانصي ينسج ظلالاً ما وراء لسانية تجاسره بعوالم معرفية من برء مؤلفه تُقوِّم أوَدَه، فالتعبير سيخلف شفرة تحيل على بواطن لغة العمل النصي وظواهره عبر تشييدها خطابات ستؤوي الحراك التأويلي لتوثبها المفاجئ في النص، فتمنح فاعله وِصالاً تعاضدياً[٧]، فيدلفها باحثاً عن تمرئياتها الإحالية، فتتكشّف بين يديه كأصواتٍ تعدديةٍ منسوجة في وعي المؤلف لتلبث في قصديته التعبيرية لاحقاً. من هنا أشبه الأداء

الميتانصي تعددية الأصوات في النص، لأن طبيعة اللغة الواصفة ـــــ وخاصة الشعرية ـــــ تقتضي أن تضع نفسها في هيأة معادلة لغوية من خلال تأليف متوالية من التعابير المرادفة للوحدات النصية[٨] وعليه، سيتم إحضار صوت التعابير المرادفة ـــــ وهو صوت المؤلف ـــــ وصوت الخطاب الذي تنصصه تلك التعابير ـــــ وهو صوت معارف المؤلف ومناصاته الإبستمية الشعرية. وتأسيساً على ذلك، أنَّ إدلال الميتانص ينتظم شفرات سوسيونصية قبلية طارئة على النص، لأنها تنمو ضمن المجال المرجعي الذي تنسرب وحداته في البنية النصية المكتنفة بالميتانص. إذ تخطّ النصوص الماورائية التوازي الحاصل بين عمليات ضخ التخيل البعدية وتركيب عالمنا خارج النصوص، فتتمدد بعضها للتصريح بميولها الماوراء تنصيصية من خلال حشر التعليقات الذاتية للمؤلف ومناقشتها مع القراء[٩]. ولذلك تترتب جملة من الوظائف على الأداء الميتانصي منها: الإصلاح الذاتي للنص بصورة بليغة ودقيقة لكونه يأخذ بعداً نقدياً محضاً متعالقاً ببنية نصية طارئة على بنية المتن[١٠]، وإبراز عدم ملاءمة بعض الكلمات للسياق النصي العام، أي إنَّه يقوم بإلغاء مسبق لخطأ تأويل ما تجاه السياق النصي، ومن ثمَّ يقوم بإعادة صياغة قول حيوي في النص بتعبير آخر، وبصياغة ثانية[١١]، لكونه ذي شفرات فائقة التسنين، إذ ينشأ من إبدال سَّنن مقابل سنن أخرى في الملفوظات، لكن مركز ثقله الوظيفي ينتصب في منحه المسبار القرائي شفرة سوسيونصية يتعلّق الاستدلال التأويلي للنصية بها أيما تعلّق. وهنا، يكمن سرّ صياغة الميتانصي، وقوة إحالته. فهو يعطي مفتاح شفرته الإحالية للقارئ في اللحظة التي يراوغه النص الواقع فيه بالتفسير والترميز الذي بمقدوره حَرْف شفرة الميتانص على الرغم من كونها نقداً عاتياً على النص[١٢].

وقد تأكد لنا نقدياً، أنَّ الميتانص يمثل كتلةً لسانيةً ما ورائيةً يعتريها الانفتاح على أكثر الإحالات الموضوعية النسقية المسكوت عنها، لكونها خطابات وسيناريوهات قارّة، وأسئلة تتعلق بفهم الباث لمنتجه وعمله في الأثر الذي ينظمه، وهويته النصية[١٣]. حين تُطرح هذه الأسئلة من

خلال محاكاة الباث لواقعه النصي على نحو غير مباشر، ومن ثمَّ محاورته إياه ـــــ أي الواقع النصي ـــــ عبر تفنيد وعي، بواقع ما[١٤]. كما يبدو في الأداء الميتانصي الحجب عما عساه نامياً داخل لحظات تأويلية تولّدها إحالة التعبير الميتانصي، فتجعل شفرته متوقفة عن العمل التأويلي اللامتناهي، وتلخص خطابه بمعنى وحيد. ولمّا كان الأداء الميتانصي مفاتح تأويلية وغلّاق دلالي يسمح بظهور مضامين تعلو على النص بفضل إقامته جسراً بين المتخيلات النصية واصدائها المعرفية، فإنَّ حدّه أن يكون: كينونةً فوق أداتها اللسانية تُشاد من خلال تعليقها على عبارة نصية أو سياق يشاطرها الظهور في السلسلة النصية الموحدة، اضطرها وعي المؤلف بأداته الإبداعية (اللغة) وما يمكن أن تنوء به من أحمال إبستمية، وبرؤيته النظرية التجريدية والمعرفية القَبْلية حتى استحالها رؤيةً مُمَرجِعةً لأثره الشعري النصي البعدي. وعليه يصبح من الضرورة أن يتخذ التعبير الميتانصي شكله وأوضاعه من أشكال وعي منصِّصه المدرج في النص كصوتٍ غائب. بيد أنَّه يعترف علناً للقارئ بحضوره وبقدرته على المناورة[١٥] الدلالية من خلال أدائه الميتانصي. وربما يتحصّل هذا الأداء في آثار المؤلفين الذين يرومون مشاكسة قرائهم بقدر مشاكسة نصوصهم لهم، إذ يحيكون وشائعَ تحاور وتخاطب حيّين حول مكتنفات نصوصهم الماهوية، أو بالعكس يَحوّل الأداء الميتانصي إلى جزء من متعة وتحدٍ للقراءة، بوصفه تجربة تشاركية تفسيرية[١٦]. وأحسبُ أن سعدي يوسف ينضم إلى أولئك المؤلفين الذين أكثروا من الأداء الميتانصي بسبب حماسته ونزعته النقديتين المؤولتين أشد الأنساق هيمنةً في العالم المعيش، والتهكمية المتبرمة من الواقع في نصية الشعرية. مما أضطرها ـــــ أي النصية الشعرية ـــــ إلى تبرير هذا الزخم التهكمي والنزع التعليقي بمنصِّصات موضوعية ميتالغوية تتلاعب بالحقائق لتظهر أمداء إخفاقاتها، لاسّيما الحقائق الدينية والتأريخية والسياسية والفلسفية المادية والأيديولوجية منها.

ثم أنَّ الفكرة النصية لدى سعدي تتدلى في شراك الواقع المعيش، المنقول إليها عبر شفرات مؤولة بخطابات نسقية وموسوعية جمّة، من المحال أن ينسدل المتن الشعري عليها دون أن تقبع في جنباته بهيأة إحالة يمكنها ارتسامَ مدارٍ استدلالي خاصٍ بها فوق تدليلها على ذلك السياق الذي

أهدرها في المتن لتعويض عوزه التعبيري. ثم لا يغفل عن نصية سعدي التي باتت تتكئ على النهج التجريبي المُخرّق لسنن النسج الشعري التقليدي، إذ ينأى الأخير عن إتباع المتن الشعري بـ: نُصَيْصٍ ميتالغوي، قصده الصدور عن وعي موهومٍ بالزوائد النصية، وأدبيةٍ نصيةٍ متهكمةٍ بالتشريعاتِ البنيوية الأعرافية، ومنسلخةٍ من تقانات النوع الأدبي الصارمة[١٧]. حيث يصطدم هذا النُصَيْص ذو الميزة الاستدراكية ـــــ لكونه يستدرك فكرة مخزونة في وعي المؤلف ـــــ بفعالية القارئ، ليقوم بتشجيعه على انسحاب تنتيجه النقدي من هيمنة الأعراف الأجناسية المألوفة مدمراً إياها، ومحولاً الحقيقة المودعة لديه إلى مفهوم إشكالي، لكونه نُصَيْصاً مضطلعاً بتمكين القارئ من فهم الإحالة القارئة للعالم بوصفه نصاً[١٨]. وربما نحا سعدي بالأداء الميتانصي مناحٍ تعترض موقفه الذاتي من العالم المأزوم مختطاً لذاته موقفاً نقدياً حتى لما يكتبه. ولهذا يتخذ الأداء الميتانصي أشكال حضور نصي متنوعة في شعر سعدي طالباً حلول فعل الاستنطاق فيه من خلال شفرته المتبرعمة في ثغور معرفية وموسوعية غير متناهية.

أشكال الأداء الميتانصي :

أ ـــ البنية المستقلة بنصٍّ متكامل: ويتجلى النُصَيْص الميتانصي ببنية مستقلة بنص متكامل أمكنها سعدي أن تصبح خطاباً قبلياً يستنجد بالأفهام الهرمنيوطيقية لانتزاعه من نقطة الصفر الدلالية فغرسه في فضاء سابق على وصفه المحتمل في النص[١٩]، أي إنَّه يوضع في ميزان التفكيك ليشقَّ سبيل منصّصاته النقدية. ويتجسد هذا النُصيِّص بقصيدة (مُسودات سريعة):

اليوم، سأكتبُ بِضعةَ أبياتٍ عاثرةٍ

.....

.....

.....

مثلاً أكتُبُ

غاباتُ استكهولم مغطاةُ العشبِ بثلجٍ رخوٍ

حتى الآن

أكتبُ

أمسِ قَطَعنا البحرَ المتجمّدَ كالآيسِ كريْم

لنبلغَ أكواخ الخزرج

أكتبُ

إني نمتُ أخيراً

وعميقاً بعد ثلاث ليال من سهر أعمى

في شهر أعمى

أكتبُ

لن أغلقَ نافذتي عن ورقٍ يتناثر في الريحِ

أكتبُ

طنجةُ بيتي!

أكتبُ

إني أكرهُ رملَ بلادِ العربِ

وأفاعي الرملِ بأرضَ العربِ

أكتبُ

إنَّ عراقاً مَيْتاً

يُولدُ مَيْتا

ويـــــظـــــلُّ عراقاً يولَدُ ميتاً

حَتى القرنِ الثاني والعشرين(٢٠)

تواري قراءة النص احتمال تفسيره بما انطوت المنصة العنوانية عليه (مُسودات سريعة) التي تَنَكَبت مضمون خطاطات قَبْلية تخلّقت في الوراء اللساني، وعَنَت أن الوعي الشعري يدركها دائماً، لكنه في الوقت نفسه يواجهها كأسرارٍ يجب أن تُغشى في نصيته الشعرية مثلما عكست قصدية شرح أفكار منذرة بميلاد قصيدة شعرية، إهابها ـــــ هنا أو الآن ـــــ أن تكون مُسْوّدة أو شبه قصيدة، لأنها تروي عن أحداث تكوينها المرجعية، وليس من المحتّم أن تُصيّر مُبَيّضةً نصيةً لكونها أفكاراً غير مستوية الوضوح في وعي سعدي، كما أنَّها انطباعية وانفعالية ذاتية بأجواء مشاهد الطبيعة في غابات استكهولم وبحرها المتجمد، حيث شُحِن الوعي الشعري بقوى مرجعية يمكن أن تنصِّص قصيدةً. كذلك الانطباعات النفسية التي تنّم عن قلق كتابي/ تأليفي مهيمن على ذات الناص، فلم يدعه كاتباً مُبَيّضة نصية، لذا كَتَبَ مسودات سريعة تختطف ثيمات يمكن أن يبعثها فعل استنطاقها مبيضات نصية، إذ يكتب القارئ نصاً مُذكى بشوارد سعدي السريعة هذه، لاسّيما أنَّها تطلّعت إلى الفعل الاستنطاقي من منصّة الاقفال النصي حيث فوجئ القارئ بتحوّل الوعي العشري من الانطباعات الأليفة المتبدية في مشاهد غابات استكهولم وبحرها، والنافذة غير المغلقة وتعلّق الذات الشعرية بطنجة وطناً، إلى انطباعات انفعالية متقاطعة تماماً مع الانطباعات التي سبقتها إلى درجة تقويضها واستحواذها على منطقة الاعتمال التأويلي وتتمثل بـــ: كره رمل العرب، وأفاعي بلاد العرب، والعراق الذي يولد ميتاً...، وربما جرى هذا التحول النصي للمصادقة على خطاطات سريعة ذات نزوع انتقالي من نسق منصص إلى آخر، أو فوضوي يحاكي قصدية تظهيره بهيأة مسودات خاطفة. فبلغ الإعلان المرجعي الختامي الفكرة الأكثر إلحاحاً (كره بلاد العرب، والذوات العربية، والوطن العراقي الميت والنبوءة الزمنية بموته)، والخطاطة الكتابية الأشد إعياء انفعالياً ذاتياً ـــــ بالنسبة لذات سعدي ـــــ بيد أنَّها الأكثف إحالات، ولهذا أُرجِأت لمنصة الإقفال النصي لكي تنفتح عن قرب على فعل الاستنطاق فتنكتب نصاً نقدياً متماهياً بحمولتها الكنائية والإدلالية النقدية التي لم يشأ الوعي الشعري كتابتها كاملة، بل فضّل إيحاءها، لكونها تنطوي على منصِّصات صادرة عن أحداث مأساوية نازلة بالوطن (العراق) يمكن أن تستنزف طاقات الناص الانفعالية والوجدانية. فلطالما ترفَّلت منصات شعرية سعدي بها، لاسّيما في مؤلفاته المعاصرة والحديثة مما قد تكون سبباً في كَلَلِه منها، وإثقال كاهله الشعري بها، وإن كانت تمثل القضية الالتزامية في نصيات سعدي الأدبية. وربما تستحوذ هذه القضية على اهتمام القارئ العربي بوصفه ذاتاً عربية يستنهض موقفها القومي خطاب سعدي الشعري المُتَمَعْني بفعل خطاطات كتابة التزامية ـــــ موقفية ـــــ وهنا يُقبِل الأداء الميتانصي على بسط إحالاته الحدثية التي يمكن أن يسترمزها القارئ بمهمته، فيستظهرها في خطاب متعدد المضامين التأريخية والسياسية المتلبسة بتعبير الأداء الميتانصي (أكتب أن عراقاً ميتاً يولد ميتاً حتى

القرن العشرين)، أو يستغلقها لتغدو مجرد فَضْلة علمية إجرائية، وتخطيط ذي منزعٍ ذهني لممارسة تبقى في مرتبة أدنى من التفسير ذي السيرورة المحتملة[٢١]، والمتوقفة عند كونها علامات ذات وظيفة تجريبية فنية فحسب دون طائل نقدي موجّه بحقيقة مصيرية عربية، حيث يُطلق الميتانص من اجتهاد الناص في محاكاته للواقع[٢٢] المأزوم.

ب ـــــ البنية المطوية في المَتن النصي غير المقيدة بأقواس:

وإذا كانت شعرية سعدي تعوّل على الأداء الميتانصي كثيراً، فينبغي أن تتنوع أشكال حضوره النصي، وتواكب أنماط تشكيله تعددية شفراته وإحالاته النابضة بخطابات معلوماتية لامتناهية. ولهذا انغمست نصية الأداء الميتانصي بطوية المتن حيث تنزوي في تَمَفْصل معين غير مقيد بمقوسات أيقونية كتابية تعزله ـــــ أي العرض الميتانصي ـــــ عن أعطاف المتن، فتكتسي قيمة موقعية بالنظر إلى إحالة ما يجاورها من سياقات، وبالنظر إلى قصديتها في ذاتها أيضاً، تارة، وقد تنزلق نحو المتن النصي بشكل عبارات أو فقرات منحصرة بين معقوفتين/ قوسين هلاليين يمفصلانها وحدةً نصيةً مستقلةً بنفسها. إذ تملك مدلولاً إضافياً يسمو إلى مرتبة استدراك الفكر الشعري لنتاجه وهو يتبوأ علامة ثقافية وتعليقية معرفية، لم يكن الوعي الشعري غفلاً بما تحتازه من استدلالات إذا تعرّى النص منها، يمكن أن ينشط نقص غير مشروع في الكتابة النصية، تارة أخرى. لذا سنوردُ بعض تشكيلات سعدي الميتانصية في قوله:

كأن الوادي

هذا الشاسعَ

هذا الموحشَ

هذا المُلْتزَّ

يسيرُ، بطيئاً، سِرّيّاً، كي يبلُغَ يوماً ما فردوسَ الألب

*

وأنتَ... إلى أين تسير؟ منذ إيليا: أبو ماضي، والناسُ

تردِّدُ مع الشاعر: لستُ أدري. لكنَّ الزمانَ اختلفَ.

الأطفالُ أنفسُهم، في أوربا، مع التعليم المتقدم المتطور، يدرون بما حولهم، وبما ينفع أو يَضرّ. إذاً على الشاعر، أن يتعلّم من الأطفال. عليه أن يكون دارياً بما حوله، وبما في دواخله أيضاً، وإلاَّ كان هُزأةً

ومَسْخَرةً. بودلير في أواسط القرن التاسع عشر أرادَ أن

يفتح عيونَ الشعرِ على البوليفار (الجديد آنذاك) وعلى حياة الناس

العاديّين: Paris Spleen. لكن ما حدثَ في ما يُسْمى" قصيدة النثر العربية" كانَ على الضد ممّا اقترحه بودلير المؤسس، لا جهلاً بما اقترحَه الرجلُ، لكنْ خوفاً من التبِعاتِ، لأن المتنفذين في " قصيدة النثر العربية" هم صحافيون محترفون، في صحافةٍ محترفة، أي فاسدةٍ. بمعنى أن أيّ موقفٍ حقيقيّ من أهوالِ المنطقة قد يُعرّضُ من اتخّذه إلى سوء المصير. هكذا انصرفوا إلى ذواتهم التافهة الخاوية، يحلبونها كما يُحْلَبُ التيّسُ.

وهكذا صارَ لهم مقلِّدون، وحواةٌ ممّن يجهلون حتى اللغةَ التي يستعملونَها أداةً.

هل وُلِدتْ " قصيدة النثر العربية" ميتةً؟

لستُ أدري. لكني أدري تماماً أنَّها في قطيعةٍ مع الحياة. (٢٣)

مما يثير الانتباه في هذا النص، أنَّ أداءه الميتانصي قدر محتّم بقصدية نقدية أدبية عليه. فلا يستطيع مؤوله الافتكاك من شفراته التي ترتكس إلى ((مكوّنتين إثنتين، هما المعلومة التي يوفّرها المؤلف [عبر الأداة اللسانية]، وتلك التي يضيفها القارئ النموذجي، علماً أن المعلومة الأخيرة، تكون محدَّدة من قِبَل الأولى وموجَّهة منها [...] من حيث كونها ما وراء نص))(٢٤)، سوى توشيحها باستدلالات هيرمنيوطيقية لم تتورع خطابات هذا النص المُستشفَرة بالأداء الميتانصي عن بثها. إذ تدوّي بكيانات نسقية أدبية تلقى أصداءً نقديةً في وعي المؤلف سعدي. فيعتقها بادئاً بصوت الخطاب (أنتَ... إلى أين تسير) الذي يتغيأ لعكس مصداق التوجيه النقدي المتمظهر بقوله: (منذ إيليا أبو ماضي، والناس تردِّد مع الشاعر: لستُ أدري، لكن الزمان اختلفَ. الأطفال أنفسهم، في أوربا، مع

التعليم المتقدم المتطور، يدرون بما حولهم، وبما ينفع أو يضرّ إذاً على الشاعر، أن يتعلّم من الأطفال، عليه أن يكون دارياً بما حوله وبما في دواخله أيضاً، وإلّا كان هُزأةً ومَسْخَرةً) على نصياته الشعرية ـــــ أي نصيات سعدي ـــــ التي تصوغ موسوعةً معرفيةً متجددةً، وقاموساً أدبياً تأبى ملفوظاته اللواذ بكنف المدلولات اللغوية المعجمية فحسب، إنَّما تتخطاها إلى الخطاب الإبستمي والسوسيوأدبي والمعرفي الراهن دائماً. وبما أنَّ صوت الخطاب قد عكس مصداق رؤيته النقدية تجاه الراهن الشعري المتنصل من اتخاذ موقف نقدي وسياسي، واجتماعي، وتأريخي، وفكري إزاء الحادث الصاعق بالعالم العربي، فإنَّ هذا الصوت يفصح عن موقف الذات المتكلمة/ ذات سعدي. وربما افتعل الإجراء الميتانصي إيهام القارئ بحضور صوت آخر غير صوت الذات المتكلمة (سعدي) من خلال إظهار ملفوظ (أنت) مقترناً بدالة الحذف (...)، لكن القارئ النموذجي سرعان ما يستشعر هذا الافتعال ويفسره بأنَّه مماراة ذاتية للذات المتكلمة الميتانصية التي سيقتنصها مدلول ضمير المتكلم (لستُ أدري). فتتجلى الشخصية النقدية الأدبية بشخصية سعدي التي ستطلق موقفاً إزاء قصيدة النثر العربية، أي إزاء نصيتها هذه الخاضعة لنقد المؤلف نفسه. إذ تتلفع إحالاتها التعبيرية بقصد التزام الكتابة الإبداعية التحديثية بقضية منقودة تجاه الحياة ووقائع المحيط. وهي بهذا القصد تنقضُ تياراً فنياً مُوظِفاً فن الكتابة الشعرية لمحضيته دون توظيفه لنكبات البّراني المأزوم، لاسّيما المتبدي في الراهن المصيري العربي، متخذاً من الشاعر إيليا أبي ماضي مثالاً لذلك التيار الشعري المُتهكم به، وناشراً فكر تياره النقدي الأدبي المناوء لفكر تيار إيليا أبي ماضي، إذ يوجب فكر تياره التأليفي أن تستقري نتاجات الشعراء الكيانات النسقية التي تُجيّر الكتابة الشعرية لصالح اتخاذ موقفٍ نزيهٍ لا موقفٍ صحفي مدلسٍ بأيديولوجيات مضادة. وهنا، يظنّ القارئ أن تعبير:(إذاً على الشاعر أن يتعلم من الأطفال، عليه أن يكون دارياً بما حوله وبما في دواخله، وإلا كان هُزأةً ومَسْخَرةً) يضمر انهمام التفكير الشعري لدى سعدي بالآخر دوماً، ولعلّ ذلك يرجع إلى إلحاح النسق المرجعي النقدي الماركسي على تفكير الشاعر، إذ إنَّه إلحاح على تصاهر القصيدة بوقائع الحياة، وعلى عقد قرانها الاجتماعي والتأريخي والفكري والأنطولوجي، حيث لا تكتفي القوة الشعرية الميتانصية بمعاينة الواقع وتسجيل وقائعه[٢٥]، بل تتأوَّله وتناوره في نصيتها الشعرية منفِّذة القارئ إليها ليكون شريكَ موقفها إزاء تلك الوقائع، لاسّيما إذا كانت تراجيدية كتلك التي تعصف بنصيات سعدي. ثم يتقدم الأداء الميتانصي باتجاه التدليل على المواقف الأدبية من خلال رصد مصداق ثانٍ أدبي حداثي يعكس رؤية الميتانص النقدية، ويتنكب تجريبه الفني الأدبي بإحداث أنساق ملتزمة التعبير عن حيوات الناس

العاديين. كونها حيواتٍ متخمةً بما ينصّص الكتابة الشعرية، إذ كابدت وقائع العالم المأساوية، ونازعت أنساقها السياسية والاجتماعية والفكرية الجائرة، فكان الشاعر الفرنسي بودلير الأكثر إعضالاً نقدياً في تأريخ قصيدة النثر الغربية؛ فاتحاً نصياً معبراً عن هذه الحيوات، ومحرراً لإراداتها عبر تعبيره عنها، وإن كانت أسلبته النصية ترنسندنتالية رمزية تفوق تصورات تلك الطبقة التي عبّر عنها، لكن ذكاءه الشعري خطا نحو قلب عناصر الجمال والحقيقة والخير إلى عناصر قبح مُجلياً موقفه النقدي من وقائع الشر التي يرزح الناس العاديون تحت أنساقها، وذلك ما تتأوّله تعبيراته في "أزهار الشر". ولهذا أدلف الميتاناص عبارة (البوليفار الجديد آنذاك)، إذ تحيل على تشبيه بودلير لإضفائه على قصيدة النثر مسحة التحرر من الأجناسية الأدبية التقليدية النائية عن حيوات الناس الشعبيين، حيث أغدق على قصيدته النثرية الرمزية مواقف إلتزامية مستشفرة بترميزية متعالية؛ بشخصية سيمون بوليفار، الزعيم العسكري والسياسي الفنزولي الذي حرّر فنزويلا وكولومبيا وإكوادور، وكاد أن يحرر بوليفيا من الاستعمار الإسباني، لذا دُعيت بوليفيا باسمه تخليداً له فعُرف بالمحرّر[٢٦]، وما نصية بودلير التجريبية النثرية إلّا تحرر فني تحديثي، حتّم مماثلة بودلير بالبوليفار. ومن ثمَّ ينساق الميتاناص إلى برهنة إقبال الشعراء العرب على قصيدة التحرر البوليفارية. إذ إنَّهم سرعان ما تلقفوها لكنهم أسعفوها بما يخترم أدلجتها الملتزمة بالتعبير عن حيوات الناس، لكونهم أشفعوها بأوهام الخضرمة اللغوية والفنية المجوفة، مما أزلفوها من الضلالة اللغوية والعبث الشعري، وذلك يؤوب إلى نُظّامها الأدباء الصحافيين المتنفذين في امتهان الكتابة الإبداعية لغايات أيديولوجية سياسية لعلّها ترتد لذلك النسق الفكري الحزبي القومي الذي يناوئه سعدي، وقد أشاح الميتاناص هوية هؤلاء الأدباء عبر تمعني تعبيره (المتنفذين... هم صحافيون محترفون في صحافة فاسدة، هكذا انصرفوا إلى ذواتهم التافهة الخاوية، يحلبونها كما يُحْلَب التَّيس) بامتناع الميتاناص عن ذكر أسمائهم، واستحضارهم ونزعاتهم الممقوتة من خلال ضمير الغيبة المتكرر نحو: هم (ذواتهم، هم صحافيون، يحلبونها)، وضمير الجمع في وحداته اللسانية: واو الجماعة المنقلبة إلى ياء في الأثر الإعرابي:(المتنفذين، صحافيون، محترفون، انصرفوا، يحلبونها)، إذ تَتَمَعنى نصية هذا الاستحضار بإدلال الميتاناص/ سعدي على شدة ازدرائه لأولئك الأدباء، وبغية تضئيل أدلجتهم النسقية اللاملتزمة بالتعبير عن أهوال المنطقة العربية. كما تتمعنى العبارة المجازية التشبيهية المنقولة إلى الإدلال الكنائي بافتعال أولئك الأدباء لموضوعاتهم الشعرية، إذ تتحفز بواعز الأيديولوجية المرجعية السياسية المضادة لا بواعز ذاتي نزوعي للإبداع، إضافة إلى التحفيز الأداتي

اللغوي ذي الطابع العبثي المهذر. والحق، أنَّ هذا الأداء الميتانصي استحل موقع أقوى متفاعل نصي من حيث تغلغله في خطاب نقدي لا واصف أو تعليقي فحسب، ومن حيث نقده الذاتي لأدائه عبر انتقاء موضوعة ممرجعة بعلامات ميتانصية تمتُ بصلة للتسنين المنتضد لها ـــــ أي إنَّ نصية الأداء الميتانصي كانت عبارة عن قصيدة نثر عربية ملتزمة التعبير عن موقف ـــــ.

ت ـــــ مُدْخَل للنص: ومما يلاحظ أنَّ أداء سعدي الميتانصي يتخذ نصية مُدْخَل للقصيدة معرباً عن بياناتها الإحالية التي اكتنزتها التعبيرات التالية للمُدْخَل الميتانصي. حينئذٍ يمكن الوشاية بقصد النص للقارئ، وكسر نمط تلقيه والخروج على العماء الدلالي لوحداته الشعرية، منذ افتتاح النص، مما يبقى استدلال القارئ أسير إحالات ذاك المُدْخَل، فيعمد إلى خلق محاورة بينه ـــــ أي الميتانص ـــــ وإدلال السياقات التالية له التي هي المتن النصي، وبذلك يُقفل الاستدلال على ما استحضرته نصية المُدخل. ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة (شهادة جنسية):

في العِراق، يتعيّن على الفردِ، كي

يُثَبتَ انتسابه إلى بلدهِ،

استَصدارُ وثيقتينِ: الأولى تدعى

الجنسية، وتتضمّن معلوماتٍ

عن مكان الولادةِ وتاريخِها... إلخ.

أمّا الثانية فتُدْعى شهادة

الجنسية، وهي لازمةٌ للقبول في الجامعة،

والوظيف العمومي،

والانتساب إلى الجيش والشرطة والأمن،

وتتضمن معلوماتٍ عن

أصل العائلة، وعمّا إذا كانت من التبعية

العثمانية أو الإيرانية.

عربيٌّ من العراق...

أنا: البصرة بيتي ونخلتي. وأنا النهر الذي سُمِّي باسمي

[...]

*

عربيٌّ من العراق...

أنا: الكوفةُ، ما خُطَّ في العروبةِ خَطٌّ قبلَها. والعواصمُ

الألفُ

ما كانت سوى من كنانتها، بيت عليٍّ، والمسجدُ الجامعُ،

والنهرُ. هل تخطَّينا الكتابةُ؟ الحرفُ كوفيٌّ، وقرآننا وصيٌّ (٢٧)

يمثل المقطع الافتتاحي من المتن مُدْخَلاً مشحوناً بإحالات مستوعبة للنسق السياسي والأيديولوجي الحزبي المتنكب في بلد الناص سعدي (العراق). فلطالما قضى سعدي ردحاً من الزمن فيه، مما أدى إلى أن يواكب تسنيناته النسقية المعلنة في شهادة الجنسية والجنسية المغيأتين لتمظهرات ينقضها الوعي الشعري عبر إردافها بشهادة ماهوية شعرية مغايرة للأولى، بيد أنَّها أحوجته لتلفظ نُصَيْص المُدْخَل الواصف. حيث تلجّ الشهادة المغايرة مناطق تلتئم انفعالات الآخر فيها، فتنزاح استدلالاته إليها، والتي تتمعنى بإرجاعات موسوعية مناصية استحضرت سيرية تأريخية وحضارية وثقافية متجذرة في الأنا العراقية المتمرئية بأمكنة ذات مدٍّ استشفاري هيرمنيوطيقي ما لبث الخطاب أن ينفك عنه إلّا ليخلق نسقاً ماهوياً ذاتياً تعريفياً متهكماً بذلك النسق الذي طالع استدلال القراءة من نافذة المُدْخل الميتانصي. وبهذا يأتلق القصد النصي من لماذائية افتعال المُدْخل بالنسبة لخطاب المتن المنفتح على مشهد تداعي أثل المكان الحميم للذات الشعرية حيث المرتع الأول البيت والنخلة والنهر اللذين يرتسمان صورة طفولة سعدي ونشأته في كنف مدينته البصرة. وقد ابتدأت الشهادة الماهوية الشعرية المغايرة لشهادة الجنسية المعلوماتية بتمرئي أنا الخطاب بالبصرة لتواري دالة ولادة سعدي أولاً، ومن ثمَّ تغيّأُ هذه الدالة المكانية لتفجير مكتنزاتها الإحالية حيث ينفذ المشهد التأريخي والحضاري الإسلامي الملتاث بمشهد يوازيه دفقات إحالية تأريخية لُوِّح إليها بدالة الكوفة. حيث سينشد الخطاب الأثل العلوي (بيت علي) والإبداعي الكتابي (خط الكوفة والنسقي الإسلامي (قرآننا وصي عليها)، مثلما يتماهى بدالة الموصل إبزاغاً لمشهد الدولة العباسية وتوهجها الحضاري، والثقافي الأدبي. وعليه، يمضي المُدْخَل الميتانصي مضاءً منطقياً مبرراً تحويل الحس

بالأشياء اللاشعرية إلى فكرة شعرية مشيّأة انساقت وراء إحالات مبررات تحويلها، فأسست علاقة أدبية صريحة مع ذلك الواقع أبعد من نفسها مرامٍ ومقاصد.

ث ـــــ بنية عمق النص وإحضار الميتاناص: هنا يتغلغل النصيص الميتانصي في أحشاء الخطاب النصي مخترقاً جسر التعاضد/ التماهي بين الناص وعمله، مما يؤدي إلى أن يلغي الناص نفسه كمؤلِّف، وينزح إلى منطقة التلقي كميتاناص اسمه "كاتب السطور سعدي يوسف"، مدركاً عمق فجواته النصية المُمَظهرة بقناع مسرودته مستنطقاً إياها تأويلياً شأنه شأن المؤول القرائي الذي توخى توهيمه الميتاناص، لكنه سرعان ما انتبه إلى طاقة رفده بعدّةٍ إحالية واصفة. ونقيس على ذلك، الشاهد الشعري في قصيدة (نبيذ سانت إيمليون):

ربّما ظنّني الناسُ بطرانَ:

ما سانتْ إيمليون؟

أنت الشقِيُّ الفقيرُ المُوكَّلُ بالبصرةِ...

اخجَلْ قليلاً

أهذا الذي جئتَ تحكي لنا، بعد كلّ المذابحِ؟

[...]

*

صبراً !

ألم تعرفوا الجنرالَ الفرنسيَّ روجكوف؟

Rouge coff

كان في البصرةِ...

الجنرالُ الفرنسي روجكوف قد جاءنا من نخيل السماوةِ!

(أحكي عن الـــــ ٩١...)

[...]

والجنرالُ الفرنسيُّ روجكوف كان يحبُّ النبيذَ

وكانت له في المساء زجاجتُهُ:

سانت إيميلون...

[...]

*

على كاتب السطور أن يتدخّل الآن. ليس لأن النصّ اكتمل

بل لأنّ النص يبدو كأنه اكتمل. سيفرح أحدهُم ويقول:

ألم أخبرْكم أن سعدي يوسف يقع في فخّ اعتياداتهِ؟

كاتبُ السطور يقول: الأمر حقٌّ. لكنَ سعدي يوسف

حذِرٌ أيضاً. بمعنى أن بمقدوره إنقاذَ سُمعتِهِ في اللحظةِ

الأخيرة .

*

هكذا سوف أسألُ نفسي:

وما شأنُ هذا النبيذُ الفرنسيّ؟ أقصدُ: ما أنا والأمر؟ إنْ كان

روجكوف يشربُه فليَكُنْ! ليس أمراً عجيباً...

نعودُ إلى أولِ القصةِ:

الشاعر احتاجَ أن يتدرّبَ. جاء النبيذُ. وجاءَ مع الكأس روجكوف .

جاءت إلى الغرفةِ الحربُ والبصرةُ...

الشاعرُ الآن يختنقُ.

الشاعرُ الآن يلهث: أينَ الهواء ؟

*

كاتبُ السطور يتدخّل ثانيةً:

هذا اليومَ، ذهب سعدي إلى أسواق تيسكو

TESCO

اشترى زجاجتي نبيذ سانت إيميلون بنصف السعر. (٢٨)

يتراءى الميتاناص خلف تعبيره عن نفسه بـــ: كاتب السطور/ سعدي يوسف. فيما أنَّه يقبع تحت نظمه الشعري توخى تظهير صوته النصي بدالة النظم/ الكتابة، إضافة إلى ترسيمه خطاطة تفكيكية لعمله الشعري مؤلفة من العلامة المرجعية المنصّصة لموضوعة العمل. استطاع الوعي الشعري/ كاتب السطور أن ينتزعها من مرجع شيئيات عابرة نحو: نبيذ سانت إيميلون، فيخرجها إلى التطلع الهرمنيوطيقي الإحالي حيث يتسللها موضوع الحرب الأمريكية عام١٩٩١ ضد العراق، وقد شاءت أسلبة الوعي الشعري أن يكون التسلل ميتانصياً منصَّصاً بمعقوفتين (أحكي عن ٩١...)، وموضوعة التسلل مقنّعة باستحضار سَيرية الجنرال الفرنسي "روجكوف" المُجلاة باحتسائه كلّ مساء زجاجة نبيذ (سانت إيميلون). وتأسيساً على هذا الإدلال، تتسرب إحالات الموضوعية النصية (احتلال العراق، وآثار هذه الحروب) الأكثف طرقاً شعرياً في نتاج سعدي، ولعلّها المسبب التجريبي لألوان نصيته التقنية والفنية، فيما بعد مرحلة الثمانينيات من تجربته. فكان أحد ألوان تجريبه الشعري افتعال خطاطة لتفكيك انتخاب نبيذ سانت إيميلون كموضوعةٍ حافرةٍ في مرجعية الناص اليومية ومشاهداته المستحالة مدونات شعرية، كما ينجم عن حفرها التدويني تداعي مناصات مرجعية أحوى منها مضامين سياسية وتأريخية متوهجة في الذاكرة الشعرية لولاها كادت نصيات سعدي تميز من فجاجة موضوعاتها، ونزعتها المرجعية المتبدية اليومية والهامشية (سيخرج أحدهم ويقول: ألم أخبركم أن سعدي يوسف يقع في فخ اعتياداته؟ كاتب السطور يقول: الأمر حقٌّ. لكن سعدي يوسف حذرٌ أيضاً بمعنى أن بمقدوره إنقاذ سمعتِهِ في اللحظة الأخيرة). بيد أنَّها نصيات سرعان ما تُمظهر علامات المرجعية الاعتيادية ـــــ كما يشاء سعدي وصفهاـــ بوجوه إحالية ممرجعة بالتأريخ وأحداثه ووقائعه التراجيدية عبر نزعة التجريب النصي المتمثلة بقوله: (الشاعر احتاج أن يتدرّب. جاء النبيذ، وجاء مع الكأس روجكوف). ولم يكن خطاب الميتاناص التجريبي مجوفاً من مُعينات تُذكي العلامة المرجعية، فتفجرها نصية شعرية، تجلت (الكأس) دالة السكر كمعينةٍ على انفراج مناصات ردهة اللاوعي الشعري عن حدث اجتياح الجنرال الفرنسي روجكوف البصرة. وما فعل التجريب هنا إلا إنتاج هذه المناصات الميتانصية المستبطنة لنعوت العمل الأدبي وأسلبته الإجرائية التنصيصية ومنصصاته النسقية، ومرجعيته الموائمة بين دوّي المتبدي اليومي الهامشي وعصف

المتعالي التأريخي وانفتاحه على سيرية الشاعر الحياتية التي تطالع القارئ في إدمان سعدي دخول الحانات، وانسرابه وراء ما يدور فيها من نبيذ وامرأة ومشاهدات ترغمها القوة الشعرية على تقبّل فداحة تدوينها شعرياً متقهقراً للماوراء اللغوي.

ج ـــــ بنية الكلمات والسطور التناصية المحصورة بين أقواس وبغيرها: يتشكل الأداء الميتانصي في سطور محصورة بأقواس تنصيصيةٍ، يُؤثِر المؤلف أن يدسَّها بمنصِّصات تناصية منحدرة من أصلاب خطابات شتّى، يستدركها النُصَيِّص المقوس لتفاعل بنياتها مع المتن النصي، فيؤولها، ويحاورها، مؤكداً انتقالها من موقعها الأصل إلى موقعه التناصي[٢٩]، محولاً إياها من نوع أدبي، كأن يكون رواية أو قصيدة عمودية إلى قصيدة نثر، أو يقصرها على استحضار صوت شخصية تقطن بوعي المؤلف بعض نتاجاتها أو كلامها أو لُمح من سيريتها. وربما يمزج النُصَيْص مشاهدات الميتاناص الطبيعية والخارجية بها. إذ ذاك يكون مستوظفاً لإضفاء وصفٍ أو تبيان يمكن أن يعدّ مهدئاً سردياً للمتن الشعري أرجأته الأسلبة النصية التجريبية لحين صنع منصة ميتانصية ضمن المتن الشعري. كما ينطبق قول سعدي على الأداء الميتانصي ذي النزوع التناصي:

قصّاصو الأثر

كلاب الحويطات (أم هم النعيمات؟)

وعودة بن تاية، أيضاً

لن يقتفوا خطاك...

أولاً لأنّ بينك وبينهم أكثر من بحر.

وثانياً، لأنهم لا يرتجون منك خيراً.

(لا خيلُ عندك تهدِيها ولا مالُ)

فلتظلُّ، إذاً:

الآبق. [٣٠]

إنَّ علاقة المتن النصي المُشهر بقوله: (قصّاصو الأثر حتى تعبيره: وثانياً لأنهم لا يرتجون منك خيراً بالنُصيص التناصي (لا خيلَ عندك تهديها ولا مال) ما تلبث أن تحتكّ بقصد بالغ الأثر في الذات الشعرية التي تعرض لسيرية الشاعر أمجد ناصر. إذ أهمله مؤرخو الأدب. وقد أفضت الشفرة التعبيرية (قصاصو الأثر) بهذا المضمون كما أوحت بسبب امتناع مؤرخي الأدب عن اقتفاء خطى أمجد ناصر الأدبية والسِّيرية الذاتية، لكون أولئك القصاص المؤرخين بدوا وكأنهم متعقبون لأثر سلطوي ونسق سياسي غائي، وبالنتيجة هم ينمازون من أثر أمجد ناصر النسقي الانتمائي المعرفي، مما أدلَّ الناص على ذلك قائلاً: (لأن بينك وبين كلاب الحويطات ومنهم عودة بن تاية، أكثر من بحر)، أمّا إدلاله على (لأنهم لا يرتجون منك خيراً)، فيرفل بإحالات استدلالية تولّدتها مدلولات ملفوظ (خيراً) التي ستسوق النُصيِّص المتداخل إلى المتن كشاهدٍ على مدلولاتها الصادحة بأسئلة استدلالية مفادها: ما الذي ينشده ملفوظ الخير هنا؟ وإلامَ يشير؟ ولِمَ أنتُخِبَ نصياً؟ فيكشف المؤول عن معاني الخير المتمددة إلى مدلولات مجازية كالسلطان والجاه والمال، والثراء والحظوة، وتلك ممّا لا يملكه الشاعر أمجد ناصر، لذا لم يقتفِ مؤرخو الأدب سَيريته، كما لم يستطع امتداحهم بسبب أدلجته النقدية المتهكمة بمرجعيتهم المضادة. حينئذٍ يشتبك المتن النصي بشاهد شعري مدخرٍ في العقل الشعري لمثل هذه القصدية الدلالية. وليس بمنزلقٍ عفوية نصية، بل توثب إلى المتن بمناب إجابةٍ للمستنطق عن فحوى الخير الذي يرجوه القصاص من أمجد ناصر. فأطلَّ بيت المتنبي القائل: ((لا خيلَ عنِدَكَ تُهْديها ولا مالُ فليسعدُ النُّطقُ إن لم تُسْعِدِ الحالُ))[٣١] بإحالة نصية ليست مجرد إضاءة تفسيرية لفحوى التعبير الذي يسبقها، أو عبارة تشاكلية الدلالة، بل إحالة متبعِّضة من قصدية المتن. إذ لو أُنفد النُصيص الميتانصي من لُحمة المتن لما أنفتح الاستنطاق التأويلي على نوع الخير المرتجى من أمجد ناصر، ولما اختُزِلت أسباب امتناع القصّاص عن سيرية أمجد، ولما تُكهِن بالنسق الذي ينتمي أمجد ناصر إليه، ولاستحالَ المتن بغيره مختلاً، فلا يمكنه أن يرفو نقصاً غير مشروع في قصدية النص. ومثل هذا النصيص كثير الترداد في نصية سعدي الشعرية، بيد أنَّه لم يحوِ إحالةً على متعلق تناصي[٣٢].

خ ـــــ نُصيص الإحالة الإبستمية المعرفية أو الأدبية: وفي غير نصوص يعلّق الميتاناص على تضمينه النصي من خلال نُصَيِّص مُكّرسٍ لإحالة بنيوية مقتبسة إبستمية أدبية تشكّل لمحةً تُضيء

المتن المتناص بأثرها. ومن ذلك قول الشاعر:

هو: حانةٌ صغرى

(أظنُّ نِزار قبّاني بـــــــــ "طوق الياسمينِ" استعملَ التعبير: أعني حانةٌ صغرى، لأول مرةٍ...)

لكن هذا البار في غربيّ إيـــــلـــنغَ الفقيرةِ

(Poor West Ealing)

ليس كما أحبَّ نِزارٌ! (٣٣)

يتمحور النُصَيِّص المنحصر بين قوسين هلاليين (أظنُّ نزار قباني بـــ«طوق الياسمين» استعمل...) حول علامة مرجعية تفصح عن المكان: البار، الذي غالباً ما يرتاده سعدي، وتتماهى مع علامة سابقة لنصية سعدي. تلك هي العلامة الشعرية (حانة صغرى) الذائعة في قصيدة (طوق الياسمين) للشاعر نِزار قباني، حيث امتصها المتن بلا نفي من سياق إنتاجها الشعري (هذا المساءْ... بحانةٍ صغرى رأيتُكِ ترقصين)(٣٤)، مؤولاً إياها في كيان إرجاعي ينمّ عن تتبع الميتاناص الإبستمي الأدبي وتعليقاته النقدية المقذوفة تجاه البنية اللسانية المكانية (حانة صغرى) التي استبدلها نِزار من بنية البارـــــ مثلاً ـــــ بينما اعتملت البنيتان في هذا المتن الحانة صغرى، وهو الضمير المؤشر إلى ملفوظ مذكر ذي بعد مكاني يشاكل بُعد الحانة المكاني، لا يمكن أن يكون سوى ملفوظ البار. وبما أنَّ الميتاناص يضمر نيةً ميتانصيةً عالقةً بالمتن (لكن هذا البار... ليس كما أحبّ نزار) تتنكب سيّرية الشاعر نزار وفوقية حياته البرجوازية حيث يأبى بار غربي إيلنغ الفقيرة الذي يدخله سعدي، وقد تعوّد التطامن بالأماكن غير الفخمة كونه ذي نزعة بروليتارية. وهنا لم يشِ النُصيص بعلامة نقدية فحسب، بل تداعى فكرة نصية ذات إحالة هرمنيوطيقية سرية.

د ـــــ نُصيص إحضار النسق من خلال الشخصيات: إنَّ النُصَيِّص يمكن تنصيصه بإحالات نسقيةٍ مستكثرةٍ، وهو متجهٌ إلى منطقة تتبأرُ التأويلات فيها لإحاطته بتخوم خطابية غائرة في المتن الشعري. حيث يُبغى له الاضطلاع بوظيفة التهكم بالتأريخ، وتقصيد محاكاة الواقع عبر تكذيب

الحقيقة، والتلاعب بالمعرفة المطلقة للماضي[٣٥] تظهيراً لإخفاقات الحاضر المعيش المتبدية في قصيدة (مستعمرة رومانية):

كنّا يونانيينَ، منازلنا عند تخومِ الصحراء العربيةِ،

لكنّ لنا نهرين

وبضع قرىً، ومزارعَ نسقيها من أمواهِ النهرينِ...

وكان لنا أيضاً شعراءُ يُقيمونَ الأوزان

ويحكون عن المرأةِ

والأزهارِ،

وفي قِنّسرِينَ بنينا مدرسةً للفلسفةِ

(الأمرُ الأغَربُ أن تلاميذَ أرسطو يأتون إلينا أحياناً

ليقولوا شيئاً عن آخر مخطوطات أثينا)

لكنّا يونانيونَ وفلاحوّنَ

فلم نصنع أسلحةً

لم نعرف كيف نُعدُّ الفتيانَ جنوداً

(ما قالَ تلاميذُ أرسطو إن مُعلِّمهم كان يدرِّبُ ابن فيليب

المقدوني على غزو المدنِ!) . [٣٦]

يتقصّى المتن الشعري خلفيات تنصيصية تأريخية عربية عراقية النزوع الدلالي نحو: منازلنا عند تخوم الصحراء العربية، لنا نهرين، لنا شعراء يقيمون الأوزان... وفي قِنّسرِينَ بنينا مدرسة للفلسفة، كنّا فلاحون، لم نصنع أسلحةً، لم نعِدّ الفتيان جنوداً)، نقبّتها الأسلبة النصية بغطاء المفارقة الواقعة بين كنّا، وهي كينونة تحيل على الأنا العربية، ويونانيين، وهذه الأخيرة كينونة تنماز من الأولى أيما امتياز، من حيث أفضت إلى إحالاتها المُتمعنية بتحول الكينونة العربية العراقية إلى

كينونة يونانية بواعز من النسق السياسي الدولي الروماني المتكالب في منازل الصحراء العربية حيث العراق. فتنشط إحالة المنصة العنوانية بتأكيد ذاك الواعز المكتنز بحدث احتلال جيوش تلاقحت هويات أوربية شتّى فيها العراق عام ٢٠٠٣ حتى استوى مستعمرة رومانية، فأُطميت مآثر مفكريه وأدبائه، وانحلّت مشيدات مجده التأريخي والفلسفي والحضاري التي تضاهي منجزات رأس الفكر اليوناني الفلسفي، أرسطو. بيد أنَّ تلاميذه الجدد أخذوا يفشون معارفهم وأفكارهم في خلد المرجع الفكري العربي، إمّا بسبب تهاوي الذوات العربية على التقليد الفكري الدخيل، لأن مرتع الذوات أمسى مستعمرةً لمن هم أقرب إلى تلاميذ أرسطو، وإمّا بحجة إظهار مدى انتكاسة التفكير العربي العراقي، وتَرَديه من جراء تحوله إلى مستعمره رومانية!، وإلّا ما ذكروا تلاميذ أرسطو القدماء أن معلَّمهم كان يدرِّب رأس النسق العسكري والسلطوي اليوناني فيليب المقدوني على استعمار المدن كمدينة البصرة وبغداد... في الواقع المعاصر المأزوم بنبوءة تعليم الفئات السياسية على غزو المدن الحضارية والتأريخية الآمنة. إذن، تلوّنتْ خلفيات المتن النصي الدلالية بتلك الإحالات المتولدة من نُصَيِّصي الميتاناص المغطاة بمؤولات دلالية مفارقة بين أنساق متنائية كتنائي نسق التفكير الأرسطوي عن نسق التفكير السياسي والسلطوي الروماني الحاضر، لكون الأول نسق خطابات فكرية، بينما الآخر نسق خطابات بربرية اجتاحت الأفق العربي فعاثت فيه دماراً، أراد الميتاناص تقصيده عبر مزج إحالات النُصَيِّصين بنصية المتن المتوارية خلف إحالة مدلول المنصة العنوانية.

أمّا الأداء الميتانصي الكاشف عن صوت شخصية منسوج في العقل الشعري، فيغزل خيوطاً دلالية تواشج ما بين الأثر النفسي والسِّيري، والفكري، ربما دار العقل الشعري في أسرار تلك الشخصية التي تكتمنه ورؤاها التي عادة ما تنزع إلى تشكيل مرجع المتبدي والمبتذل المفروغ للحادث اليومي، حيث تتجلى الفكرة الملحاحة في ذلك المرجع المومئ إليه عبر تعبير سعدي الميتانصي المنزوي بما بين القوسين:

حين تكون الساعةُ في طنجةَ 2/

أي في الظّهر تماماً

أدخلُ في الحانةِ...

(كنتُ تعلَّمت أكيداً من سركون بولص أنّ دخول الحانةِ قبل الساعة 2/ خطِرٌ جداً. أي أنّك سوف تكون المُدْمِنَ!)

أثمّتَ ما يغــريكَ هنا؟

أثمتَ من يلقاك هنا؟ (٣٧)

يندغم المتن الشعري بخلفية ميتانصية ممرجعة بحادث يومي يتجلى في دخول سعدي الحانة الساعة 2/ ليرّم وحدته، ويعفّي أثر اغترابه في منفاه الذي يتقاسمه والذات الشعرية المأزومة ـــــ كذات سعدي ـــــ المتمرئية بالشاعر العراقي سركون بولص. وهنا، سيحدس المتن الشعري للقارئ بأنَّه مشروع ((الإنتاجية النصية والنص النتاج))(٣٨)، إذ عمدت الإنتاجية النصية للمتن الشعري إلى نُصيِّص كان منصِّصه الموضوعي ساكناً في وعي الميتاناص/ سعدي، لكونه منفتحاً على ذات أدبية كابدت مشاعر الاغتراب عن الوطن، وهو وطن سعدي نفسه، وعن الأهل اللذين هم أهل سعدي أيضاً، مما تماهت الذاتان بفعل إدمان دخول الحانة تبديداً لتلك المشاعر عبر تغييبها وإرجائها إلى اللاوعي بفضل السُكر، حينئذٍ يتكوّن النص النتاج ملغياً سياقه ومندفعاً تجاه الانطباع الميتانصي الذاتي، ولم يتوشَ بجليل إحالات استدلالية غير متناهية لكون دالتي المتن الشعري ونُصَيِّصه تَمَرجعت بخطب مبتدٍ عابر.

بينما يسبح نص آخر حول حدوسه الإحالية الممسرحة بسياقات تخاطبية، تُمارس إحضار شخصيات نسقية متوغلة في العقل الشعري عميقاً بحيث يمكنها بعد التحيين التعبيري عن مكنوناتها وعوالمها أن تلمض إلى موضوع النص، وتزخر بالإحالة على حدثه المرجعي، لذا سرعان ما يمكِثها الناص في نُصيص ضئيل الحجم التأليفي إلّا أنَّه مكثف الدلائل، لكونه منصصاً بشخصية مستشفرة، أو يذيبها في المتن الشعري لتغدو دالته الحَدَثِية المتحاورة مع دالة الميتانص. فتطالع القارئ في نص الشاعر القائل:

آهِ يا بوب مارلي...

[...]

أنت لا تعرف المرأةَ المستريحة عند البيانو...

هي سوداء حقاً؛

ولكنها يا عزيزي ليست صديقةَ حُلمكَ، نينا سيمون

آهِ! Nina simone

هذه المرأةُ المستريحةُ عند البيانو

لم تكن في زمانكَ شيئاً

(هي كوندو ليزا رايس)

أنت لن تشهدَ السيّدةْ

لن ترى كيف تأتي مفاتيحُها بملائكة الرعبِ،

[...]

لن تشهدَ العصْــفَ يطوي سماواتِ بغدادَ، مثــلي... (٣٩)

فيمثل النُصَيِّص الضئيل الحجم (هي كوندوليزا رايس) تفسيراً مفصحاً عن الإحالات التي أوقدتها سياقات المتن الشعري المعلنة في الجمل: (هي سوداء حقاً) وتحيل هذه العبارة الوصفية على المدلول الانثروبولوجي الواقع في لون بشرة السيدة رايس كونها منسلّة من العرق الأمريكي الزنجي، و(أنتَ. لن ترى كيف تأتي مفاتيحها بملائكة الرعب) تلمع إلى تلك المرأة أيضاً. إذ إنَّها وزيرة الخارجية الأمريكية، مما يقتضي عملها إنذار الدول المأزومة بالصراع مع النسق السياسي الأمريكي بالحرب والغزو الأمريكي، كما أنذرت ذوات بغداد عام ٢٠٠٣ بتلك الحرب. وهنا تلتزم القراءة بخطاطة الإدلال التي ارتسمها الناص ما بين إحالات السياق الشعري المجتاح للمتن وإحالة النُصَيِّص، كيلا تتعالى أوهام دلالية مغلوطة حول هذا المتن يأباها قصد الناص وقصدية هذا المقطع.

ذ ـــــــــ نُصيص التهدئة الشعرسردية الوصفية: فثمة نُصَيِّص يمارس إحداث تهدئة شعر سردية وصفية لا واصفة. أي إنَّها لا ترفل بإحالات تعليقية موجهة إلى موضوعٍ بعينه، أو معقبة على خطابات نسقية متنوعة. إذ تتواءم هذه التهدئة وأجواء الموضوعة المكتنفة للمتن الشعري. وقد يستوظفها العقل الشعري هنا لتخفيف الوطأة الانفعالية، والنفسية الذاتية، والأيديولوجية لموحيات الموضوع النصي وسياقاته التي ربما تكون ملغومة بالإحالات المستعصية على القبض، فترجئها لمنطقة الظلِّ النصي لتلهم العمل وضعاً واقعياً وتشكيلاً ذاتياً، ولَتفكِكَ التشنج التعبيري المُطْبِق على الفكرة التنصيصية. كما أنَّ هذا النوع من الميتانص يستبث حقيقة الانفعال الذاتي والخيالي بالعوالم

الطبيعية والموضوعية والشيئية، فيحولها إلى مشيّآت شعرية تخيلية مستنسخة من ذلك العالم المشاهد. وقد أعملها سعدي ـــــ أي النُصَيِّصات الميتانصية الوصفية ـــــ بنجاح فائق في أعماله الشعرية لذا يُورد في قصيدة (نبتة الآس):

إذاً، كيف تمضي إلى آخرِ الدربِ؟

(أعني إلى حانةِ الشاطئِ)

اليومَ كان المطرْ

والضبابْ

يُغيمانِ حتى تهاويلَ ساحَتِكَ:

السُهمُ (وهو المؤشّرُ) غابَ،

السبيلُ الذي كنتَ تسلكُهُ بين بابكَ والسّاحةِ

اندلقَ الآن بين السيولِ

(الحقيقةُ: كان السحابُ كثيفاً)

وأدركتَ، في بغتةٍ، أن كلّ المساءِ الذي كنتَ ترتابُهُ

هابطٌ (لا كما كنت عُوّدتَهُ)

إنَّه

هابطٌ كالحجرْ

ألشجرْ

غائمٌ

والمطرْ

عائمٌ في الذهول...

الخرائطُ (تلك التي كنتَ تنأى بها، وتسافرُ في نورِها)

انتقعتْ مثلَ صندَلكَ؛

(الآس نبتٌ غريبٌ) (٤٠)

يقوم الشاعر بإضاءة منطقة الظلِّ النصي، وهي منطقة المخيال الشعري المنفعل بإحدى تشكيلات الطبيعة (نبتة الآس) المثوّرة للحس البصري والشمي واللمسي، والانفعال الذاتي الموشى بدفقة نفسية مكفهرة من خلال اجتياح تعبيرات الميتانص الوصفية المتكاثرة للمتن بالغةً المكان الحميم ـــــ بالنسبة لذات الناص ـــــ حيث جرت المشاهدة التخيلية الشعرية في (حانة الشاطئ)، ومتحرية الجو الطبيعي المناخي (السحاب الكثيف) الباعث على دفقة الكآبة والانفعال النفسي المحتدم، ورانية إلى البعد الزمني (المساء الهابط لا كما تَعَوَّدته نفس سعدي) المُثرى بصور التوجس والخوف والرعب والقلق حيث يتدانى المساء ليمسي ليلاً يشع شؤماً وبؤساً على ذات الشاعر، فتتفشى في مخياله الشعري علامات البوار الجمالي المتصادية بأجواء الطبيعة وانفعالات الذات النفسية. مما تتبعثر خطاطات السيرية الذاتية والطبيعية التي ارتسمها الوعي الشعري ليلوذ بعناصرها ويتحصّن نتاجه النصي بالتأمل فيها. فتغدو التعبيرات الميتانصية المتكررة في المتن لأكثر من ثلاث كرات نصية بارئة الحال الشعرية للناص، فمرسخةً إياها في ذهن القارئ على شاكلة متخيلات ميتالغوية.

ر ـــــــ بنية منصّات العـــنونة : لا يغفل أنَّ شدة شغف الشاعر بالإنتاجية الميتانصية قادته إلى ابتداع منصّات عنوانية ـــــ لاسّيما المنصات العنوانية التالية للرئيسة ـــــ لتزدجها إحالاتها في تفسيرات المتن المكتنف لها، ولتوشّحه ـــــ أي النص ـــــ بإبلاغية دلالية ما وراء تأليفية قبل انفتاح المتن بين يدي القراءة الاستنطاقية، وبذلك يكون الميتاناص مستغلاً موقعها الحيوي كثُريا أو كعتبةٍ أولى تحرّك الرغبة التأوّلية والاستدراكية قبل استدراك المتن. كما تتعدى الإنتاجية الميتانصية منصات العنونة إلى محيطات النص من الهوامش والمقدمات الافتتاحية. وإنَّ هذه الانتاجية لمتكاثرة في أعمال سعدي الشعرية وسنبتسر منها: كيف كتبَ الأخضرُ بن يوسف قصيدته الجديدة؟

مرتْ عليه سبعةُ أيامٍ، وهو لا يكتبُ. كان يقرأُ حتى توجعه عيناهُ. يتمشى ظهراً في الحديقةِ.

وليلاً... يتمشى على رمال وهرانَ البحريةِ.

قالت له صديقتهُ: إنك لم تنمْ منذ ستةِ أيامٍ

قال لها: لم يبقَ من الأصدقاء غيرُكِ.

إنه ـــ على أيّ حالٍ ـــ شخصٌ غيرُ متزنٍ، وإن بدا شديدَ الهدوءِ. ولأنه غير متزنٍ، ولأنه مشتتُ الذهنِ، ولأنه لم ينم منذ ستةِ أيامٍ... لم يستطع أن يكتبَ قصيدةً. إلا أنَّه دوّن هذه الملحوظات، خشيةَ أن ينساها:

ملحوظات*

* لا تقلبْ سترتَكَ الأولى حتى ولو بَلِيَتْ.

* فلتبحثْ بين ترابِ الوطنِ الغالبِ عن خاتمكَ المغلوبْ.

* لا تسكنْ في كلماتِ المنفي حين يضيقُ البيتْ.

* لا تأكل لحمَ عدوّ.

* لا تشرب ماء جبينْ.

* لا تنهشْ راحةَ مَن يُطعمكَ الأزهارْ.

* للضيفِ الدارُ، ولكنْ ليس له أهلُ الدارْ.

* من يسأل يُعْطَ... سوى الحبّ.

* في الشيخوخةِ قد يبدو الشعرُ الأبيضُ اسودْ.

* يبتدئُ الخائنُ بالمرأةْ.

* حسناً. ها هو ذا الأخضر بن يوسفَ أمام مهمَّةٍ أكثرَ تعقيداً مما كان يظنُّ. صحيحٌ أنه حينَ يكتبُ القصيدة يفكر قليلاً بمصيرها... إلا أنّ الكتابة تصبحُ يسيرةً عندما يستطيع التركيز على شيءٍ، لحظةٍ، رجفةٍ، ورقةِ عشبٍ...

أما الآن فهو أمام وصايا عشرٍ. لا يدري أيَّها يختار...[٤١]

إنَّ المنصة العنوانية (كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة؟) تطلق النشاط الاستدلالي. إذ تقوم بتشريح إحالتها الميتاـــــ تأليفية الموسوقة بالأداء الاستفهامي الخارج إلى توصيف حال المؤلف الشعرية وخلجات ذلك الكاتب الذي نعت نفسه بالأخضر كما قرنها بضمير الغيبة لينأى بالنصية إلى الاشتغال الشعري على الذات بوصفها موضوعةً، وأجواء بانوراما طقسه التأليفي. حيث يبدأ طقسه التأليفي بالقراءة لتتواثب إلى ذهنه فِكرٌ عما قرأ، أو لِيغذو ما رسب في وعيه بمنصِّصات مقروئية تستحيل مع التفكير الشعري الملي نصوصاً ـــــ وهذا ما حصل في إحدى قصائده حين قرأ سعدي، الأخضر بن يوسف رامبو، وتريستان تزارا، والمتنبي، فمالت فكرته الشعرية نحو عوالمهم المنصِّصةـــــ. ومن ثمَّ يتجوّل في الحديقة ظهراً ويتمشى ليلاً على رمال وهران البحرية، لينفعل مخياله الشعري بجماليات تلك الطبيعة، وليحبو النص نحو نزعة مؤلفه التسجيلية المجبولة على الوصف والتهدئة السردية، كما تناهت إلى القراء في كلّ قصيدة شعرية. ثم يعبّر الميتاناص عن وقدة هواجسه الشعرية التي ما إن لم تُستنزفْ تسببت لذاته بقلق وسهدٍ يجعلانه شاكياً من اللاعج الشعري حتى إبرامه في نص. إذ ذاك يمكن أن يتكهن القارئ بمصير نصية سعدي التأويلي الذي لطالما استوفى التفكير الشعري ملامح تلقيه. وقد انتهت اللعبة الميتاتأليفية الممظهرة بهذا المتن برصد حركات المخاض الشعري فتراءت في هيأة ملحوظات عشر يمكنها أن تُتَدوَّن أشباحاً غير مفهومة، وصوراً غير مُرَتّشة، وكليشهات لخطابات تصفر في الوعي الشعري باتت متوقفة الاستنزاف الشعري، إمّا بسبب أن سعدي ـــــ فعلاً ـــــ كان مشتتَ الذهن لحادثٍ ما، وإمّا أن يتأوَّل القارئ سبب ذلك بأنَّ الناص كان يومذاك في مقتبل عمره الإبداعي، فبدأ لتوه يحبو نحو مسيرته الشعرية الإبداعية، فلم يواتِه شيطانه الشعري المُلِهم آنذاك يوماً أثر يوم، أو يهبه فكرة تتحالل بقصيدة مكتفية بذاتها. فبات مكتفياً بملحوظات حقها أن تُحال نصوصاً آن اكتمال لاعجها الفكري والمخيالي الشعري.

وربّ قارئٍ يلتفت إلى مفارقة اصطنعها الميتاناص، إذ نعت نفسه بالأخضر هنا، فإذا كان نزفه الشعري موقوفاً لأيام ستبطلُ فاعلية هذا النعت الدلالية من حيث ارتسامه لخلفيات مضمونية تتجسد بالحياة والتجدد والنماء والأمل. ومن ذلك يستدل القارئ على أنَّ المنصة العنوانية، وما وقع في أعطافها مجرد إحداثية لإنتاجية ميتانصية مفبكرة/ تكتيكية تنوي التجريب النصي. ثم أنَّ الفعل الميتانصي المتحرك في المنصات العنوانية يتخلله التجريب التنويعي، فينشره في إحالات إخبارية

تشفيرية، يمكنها تشكيل منظومة سابقة على العمل الشعري بحيث يتعمق البعد التفسيري للمتن قبل انجلائه أمام القارئ تماماً. ومما اقترحه هذا النزوع النصي التجريبي وصف الإزاحة الزمنية التي قطعتها عملية كتابة القصيدة وتأليفها كالمنصة العنوانية المتبدية في: قصيدة في يوم السبت اكتملتْ في يوم الأحد[٤٢]. لكن غير هذه المنصة يمسّ السنن الموسيقي الإيقاعي التي انطردت وفقها نغمة وحدات المتن الشعري اللسانية، لذا قدمت هذه المنصة بنية عروضية تتجلى في مُفاعلَتُنْ مفاعلتُنْ فعولُ[٤٣]. وقد يطلّ الميتانص المُعنونِ في بدء إطلالة تستشرف الحدث النصي المنسوج. إذ تتحرى منصته إحالات المؤولة الدائرة في سياقات المتن الشعري نحو: قصيدة يائسة[٤٤].

كما أنَّ ثمة منصة عنوانية تختزل رؤية أجناسية أدبية تنتضد تسنينات النص المشرع تحتها ـــــ وهي كثيرة في نصوص سعدي ـــــ مثل: فنّ الشعر[٤٥]. وربما تجسد الإحالة العنوانية الميتانصية المُخبر السري الذي تجسس على تجارب الأدباء ممن دون منصِّصها/ سعدي، فاقتنص طرزهم محاكياً إياها، ومقلِّداً نزعاتها وموضوعاتها كـــ: الليلة أقلِّدُ بازوليني[٤٦].

كما لا يفوتن نصية سعدي التجريب الميتانصي عبر مناصات النص المتمظهرة في هيأة هامش، أو أظلة تحجيلية تستحيل مدلولاتها إدلالاً واصفاً حركات المؤلف وسكناته، ومضيئاً الزوايا الأشد إعتاماً دلالياً في منطقة المتن الشعري، لتسعف الاستدلال التأويلي باستشرافها لمعانٍ سرية يأبى المتن إحضارها كيلا تنتقض الرتابة السَّنية المقتضية للاختزال والتكثيف الشعريين. ومن هذه الأداءات المذيلة للمتن تعقيب الميتاناص على قراءة قصيدة: كونشيرتو للبيانو والكلارنيت[٤٧]، ومن ثمَّ تعليقه على عمل أدبي قام برصف ملحوظة إحالية على خطاب سِّيري واصف لحياة كارل ماركس(١).

وتأسيساً على ذلك، يغدو النُصَيْص الميتانصي بأشكاله التجريبية كلّها متاعاً لأية إنتاجية نصية مستلبة رؤية وعلامة مرجعية تمهد الطريق للمؤلف النصي بإحضارها خلفيات خطابية مستظلة بعقل الميتاناص ذي النزوع الموسوعي. إذ لم تسعه سياقات المتن لإحداث إحالات غير متناهية، فباتت إنتاجيته هذه تحيل على تلك الخطابات المتعددة من خلال ضمها لنُصَيص يبدو ساكناً للوهلة القرائية الأولى، لكنه سرعان ما يتحرر شارحاً ذاته ومشروع كتابته، ومجتلباً سرّ الذات المؤلفة الكمين حين تنوشه الفعالية الاستنطاقية.

بترجمته عن الشاعر وليم بليك[٤٨]، وقيامه

المصادر والمراجع

١) ظ: انفتاح النص الروائي، (النص والسياق)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٣/ ٢٠٠٦، ١١٨.

٢) ظ: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، حسينة فلاح، رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـــــ جامعة مولود معمري تيزي ـــــ وزو، ٢٠٠٩، ١١.

٣) ظ: القارئ في الحكاية، أمبرتو إيكو، تر: انطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١/ ١٩٩٦، هامش ٢٥٩.

٤) ظ: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٥) ظ: معجم تحليل الخطاب، إشراف: باتريك شارودو ـــــ دومينيك منغنو، تر: عبد القادر المهيري ـــ حمادي صمودّ، المركز القومي للترجمة، تونس، د.ط، ٢٠٠٨، ٣٦.

٦) ظ: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، رشيد بن مالك، دار الحكمة، الجزائر، ٢٠٠٠، ١٠٧، نقلاً عن: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، ١٢.

٧) الوِصال التعاضدي: تعبير مجازي يجترحه البحث ليفضي إلى النشاط التعاضدي الذي يمثل أية مقاربة تأويلية يجريها القارئ في النص المقروء والمكتوب على حدٍّ سواء، فيحايث من خلالها بنياته الدلالية عبر فجوة التعاضد التي يختلقها ذلك ليُزلِق فعل القارئ إليها. ظ: القارئ في الحكاية، ٣٠٥.

٨) ظ: قضايا الشعرية، رومان جاكبسون ، تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١/ ١٩٨٨، ٣٤.

٩) ظ: جماليات ما وراء القص دراسة في رواية ما بعد الحداثة، ليندا هتشيون وآخرون، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، سورية، د. ط، ٢٠١٠، ٢١.

١٠) ظ: انفتاح النص الروائي، ٩٩.

١١) ظ: معجم تحليل الخطاب، ٣٦٢.

١٢) ظ: انفتاح النص الروائي، ١١٨، ظ: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، ١٨.

١٣) ظ: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، أحمد خريس، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١/ ٢٠٠١، ٣٦، ٣٧.

١٤) ظ: المصدر نفسه، ٣٨.

١٥) ظ: تعليم ما بعد الحداثة، المتخيل والنظرية، برندا مارشال، ترجمة وتقديم: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١/ ٢٠١٠، ١٩٦.

١٦) ظ: جماليات ما وراء القص، ٥٠.

١٧) ظ: المصدر نفسه، ٥٩.

١٨) ظ: المصدر السابق، ٥٩.

١٩) ظ: علم النص، جوليا كريستيفا، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط١/ ١٩٩١ ،٦٣.

٢٠) غرفة شيراز، سعدي يوسف، دار التكوين، سورية، ط١/ ٢٠١١ ،٦٤، ٦٥، ظ: ٦/ ٧١، ٧٢، ٢٧٣.

٢١) ظ: علم النص، ٦٣.

٢٢) ظ: العوالم الميتاقصية، ٣٨.

٢٣) الديوان الإيطالي، سعدي يوسف، منشورات الجمل، بيروت ــ بغداد، ط١/ ٢٠١٠،٤٠، وما بعدها، ظ: ٥٢، ٥٧، ٧٠، ٧٣، ٧٤.

٢٤) القارئ في الحكاية، ٢٦٢.

٢٥) ظ: تعليم ما بعد الحداثة، ١٩٥.

٢٦) ظ: معجم أعلام المورد، منير البعلبكي، إعداد: د. رمزي البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١ / ١٩٩٢، ١٢٢.

٢٧) الأعمال الشعرية، الجزء السادس، سعدي يوسف، منشورات الجمل، كولونيا ـــــ بغداد، ط١/ ٢٠٠٩ ،٦/ ٢٥٤ وما بعدها، ظ: ١٥١ وما بعدها .

٢٨) المصدر نفسه، ٦/ ٣٤٨ وما بعدها، ظ: ٦/ ٢٤٢.

٢٩) ظ: انفتاح النصي الروائي، ١٢٠.

٣٠) الأعمال الشعرية، سعدي يوسف، دار المدى، دمشق، سورية، ط٤/ ١٩٩٥،٤/ ٧١، ظ: ١/ ٤٣٣، ٥٤٢، ٦/ ٧٦، ١٦٧، ٢/ ١٥٤، ٦/ ١٤١.

٣١) ظ: شرح ديوان المتنبي، وضعَهُ: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د. ط، ١٩٨٦، ٣/ ٣٩٤.

٣٢) الأعمال الشعرية، ١/ ٧٧، ٢/ ٢٠١ وما بعدها، غرفة شيراز، ٢٦، ٦٠، ٦/ ٢٦١، ٢٣٣، ١٨٣.

٣٣) المصدر نفسه، ٦/ ١٨٦، ظ: ٦/ ٢١٦.

٣٤) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط١٤/ ١٩٩٥، ١/ ٣٢٥.

٣٥) ظ: جماليات ما وراء القص، ٥٤.

٣٦) الأعمال الشعرية، ٦/ ٨٠، وظ: صورة أندريا، ٣٨، ٧٢، ٤/ ٧٦، ٥/ ٨٢، ١٩٣.

٣٧) ديوان طنجة، سعدي يوسف، دار التكوين، دمشق، ط١/ ٢٠١٢،١٨، ظ ٢/ ٤١١، ٤١٣، وظ: غرفة شيراز، ٤٧، ظ: ٦/ ٧٩.

٣٨) ظ: علم النص، ٤٩.

٣٩) الأعمال الشعرية، ٦/ ١٦٩، ١٧٠، وظ: ٦/ ٤٣٧، ٣١٣.

٤٠) المصدر نفسه، ٥/ ١٤٧، ١٤٨، وظ: ٦/ ٢٤٩، ٢٧٦، وظ: ٢/ ١٨٣، ٣/ ٢٠١، ٢٠٢.

٤١) المصدر نفسه، ١/ ٣٥، ٣٦.

٤٢) ظ: المصدر نفسه، ٦/ ٤١٤.

٤٣) ظ: المصدر نفسه، ٦/ ٨٦، وظ: غرفة شيراز، ٦٣، ظ: ١/ ٢٨٣.

٤٤) ظ: المصدر نفسه، ٦/ ٤٢٢، وظ: ديوان طنجة، ٥٦، ٢٠، وظ: ١/ ٢٩، ٢/ ١٢٣ وما بعدها.

٤٥) ظ: المصدر نفسه، ٦/ ٧١، ١٨٩، ٤٠٨، وظ: ١/ ٤٥٥، ٤٣٦، ٢٩٣، ١٣٦.

٤٦) ظ: المصدر نفسه، ٦/ ٣٦، ٩، ١٧، وظ: ٢/ ٤٠٥، ١٦٤، ٣/ ١٨١.

٤٧) ظ: المصدر نفسه، ٦/ ١١٤.

٤٨) ظ: المصدر نفسه، ٦/ ١٩٣.

٤٩) ظ: المصدر نفسه، ٦/ ١٤٢ وما بعدها.

ثَـــــــــــــبْـــــــت المصادر والمراجع

- الأعمال الشعرية، سعدي يوسف، دار المدى، دمشق، سورية، ط٤/ ١٩٩٥ـ
- الأعمال الشعرية، الجزء السادس، سعدي يوسف، منشورات الجمل، كولونيا ـــــ بغداد، ط١/ ٢٠٠٩.
- الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط١٤/ ١٩٩٨.
- انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٣/ ٢٠٠٦.
- تعليم ما بعد الحداثة، المتخيل والنظرية، برندا مارشال، ترجمة وتقديم: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١/ ٢٠١٠.
- جماليات ما وراء القص دراسة في رواية في ما بعد الحداثة، ليندا هتشيون وآخرون، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، سورية، د. ط، ٢٠١٠.
- الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، حسينة فلاح ، رسالة ماجستير، مقدمة إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـــــ جامعة مولود معمري تيزي ـــــ وزو، ٢٠٠٩.
- الديوان الإيطالي، سعدي يوسف، منشورات الجمل، بيروت ـ بغداد، ط١/ ٢٠١٠.
- ديوان طنجة، سعدي يوسف، دار التكوين، دمشق، ط١/ ٢٠١٢.
- شرح ديوان المتنبي، وضعَهُ: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د. ط، ١٩٨٦.
- علم النص، جوليا كريستيفا، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط١/ ١٩٩١.

- العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، أحمد خريس، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١/ ٢٠٠١.
- غرفة شيراز، سعدي يوسف، دار التكوين، سورية، ط١/ ٢٠١١.
- القارئ في الحكاية، أمبرتو إيكو، تر: انطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١/ ١٩٩٦.
- معجم أعلام المورد، منير البعلبكي، إعداد: د. رمزي البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١ / ١٩٩٢.

Abstract

The Meta Textual Performance in Saadi Youssef's Poetry .

This performance can be found in the works of the writers who intend to create suspense among their readers through a textual mediator able of the reading suspending function. They interweave live discourse and conversations about the intent of their texts, or in contrary it transforms the Meta Textual performance into a part of pleasure and challenge for reading as being an interpretational cooperative textual experience.

As far as I believe, the poet belong to those composers who used the Meta textual performance a lot for his critical enthusiasm and tendency that are explained as the most dominant patterns in the world we live in, and the irony bored by the actual poetic text, this made it appear as a justification for this ironic impulse and the tendency towards comments through objective Metalinguistic tools that interplay with the facts presented by the textual structure to reveal the scopes of its failures, especially the religious, historical, philosophical, material political and ideological facts. Also, the textual idea by Saadi separates itself from the reality we live to criticize it through patterned discourse that the poetic line cannot be closured without it as it will depict a special semantic pattern.

تاريخ أستلام البحث :- ٢٠١٤/٥/٢٨

تاريخ قبول النشر :- ٢٠١٥/٨/٤