عتبات النص فى ديوان (إيكاروس) لعلاء عبد الهادى

إعداد

د. جهاد محمود عواض

مدرس الأدب المقارن والنقد الأدبى الحديث

قسم اللغة العربية – كلية الألسن – جامعة عين شمس

DOI: 10.21608/jfpsu.2020.41927.1015

ملخص :

بـدأت دراسـتى لـديوان (إيكـاروس) لعـلاء عبـد الهـادى ، بمقدمـة عـن طبيعـة الـديوان وبنائـه الشـكلى والمضمونى ، والقضية المطروحة التى أناقش الديوان من خلالها مع اعتمادى كثيرا على منهجية النقد الثقافى وإجراءاته التراكمية التى فتحت عتبات النص على الموروث العربى والحداثة النقدية ، ومن ثم جاء عنوان الدراسة : **عتبات النص فى ديوان (إيكاروس) لعلاء عبد الهادى**

لقدجاء اختياري لمصطلح (عتبات النص) لدراستي عن هذا الديوان , حتى تكون هذه العتبات وسيلة لتلقى القصائد بعد ذلك وفي هذا الديوان خرج الدكتورعلاء عبد الهادي على موروث الشعرية قبله بأن قدم لكل قصيدة جملة نثرية مفسرة لها , وهو نسق غير مسبوق في تاريخ الشعر العربي ولا حتى في دواوين الشاعر السابقة , وقد تابعت هذه الجمل التي بلغت أربعا وأربعين جملة تتمايز بين الطول والقصر .

وقد قسمت هذه العتبات إلى ثلاثة مستويات يندرج تحت كل مستوى محور ما :

أولا : عتبات ترتبط بإنتاج النص الشعرى (منتج النص الشعرى – مفهوم الشعر عند الشاعر)

ثانيا : عتبات ترتبط بالنص الشعرى .

ثالثا : عتبات ترتبط بتلقى النص الشعر (المعنى والتأويل) (المبدع و المتلقى)

ويندرج تحت هذه المستويات خمسة محاور رئيسية , دون أن ينفي ذلك أن بعضها قد يقدم دلالات خارج هذه المحاور الخمسة :

المحور الأول (مفهوم الشعر) عند علاء عبد الهادى .

المحور الثاني (خواص الشعر) عند علاء عبد الهادي .

المحو الثالث : (أدوات الشاعر) وهما أداتان رئيسيتان (اللغة والبلاغة).

المحور الرابع (المبدع والمتلقي) .

المحور الخامس و الأخير(أنواع الشعر) ، والشعر عند علاء عبد الهادى :

١– الشعر المغلق.

٢ – شعر من لا يمتلكون الموهبة والبديهة والثقافة , وأطلق عليه (شعر الجهلاء) .

٣ – شعر الرموز والأقنعة والإسقاط , وهو الشعرالذي تتجدد نواتجه الدلالية عند كل قراءة .

الكلمات المفتاحية : (عتبات النص – إيكاروس – علاء عبد الهادى)

مقدمة :

إن تناول عتبات النص فى هذا الديوان بالدراسة يحتاج إلى محورتمهيدى وتنظيرى عن طبيعته اللغوية والبلاغية بوصفه إنجازا طارئا على شعرية الحداثة عموما , وعلى شعرية السبعينيات خصوصا , لأن مغامراتها الأساسية كانت مع اللغة .

ومن ثم فإن القضية المطروحة فى المحور الأول من الدراسة (– نظرى–) ,هى قضية لغوية الشعر في مرحلة السبعينيات بكل مغامراتها التي أنتجت لنا شعرية طارئة , لا تكاد تتقبل الأدوات الإجرائية التي وظفها النقد القديم والحديث في قراءة النص الشعري التراثي والحداثي .

وغالبا ما يستحضر نقاد شعر السبعينيات أدوات جديدة مجلوبة من التجارب النقدية الحديثة والحداثية , بل إنهم يستحدثون أدوات جديدة غير مسبوقة , تتناسب مع خصوصية هذه الشعرية المتمردة على كل الموروث الشعري , ويبدو أن ما أنجزه النقد الثقافي قد فرض نفسه في هذا السياق , من حيث النظر في النص الأدبي بوصفه مجموعة تراكمات مر بها النص وصولا إلى المرحلة الأخيرة التي تجلت بوضوح في شعرية علاء عبد الهادي عموما وفي ديوانه (إيكاروس) على وجه الخصوص , وهذا ما دفعني إلى تقديم هذه الدراسة التي نظرت في كل منجزات الديوان بوصفها منجزات شعرية تابعة لمرحلة السبعينيات , بل يمكن القول إنها تجاوزت هذ المرحلة ببعض التقنيات التى سوف أوضحها من خلال حديثى عن عتبات النص فى الديوان.

(الشعراء النقاد) :

هناك من الأدباء من هم شعراء فى بداياتهم كتبوا القصيدة العمودية ثم انتقلوا إلى التفعيلة ثم كتبوا ما يسمى قصيدة النثر ، ويكتبون الآن ما يطلق عليه جيرار جينيت " **النص الجامع** " (مدخل لجامع النص : جيرار جينيت) ، الذى يضم أنواع أدبية مختلفة وأشكال شعرية مختلفة منها التفعيلة والعمودى وقصيدة النثر ، من أبرز هؤلاء الشعراء النقاد من يسمون شعراء السبعينيات فى مصر ومن هؤلاء الشعراء من أكمل تخصصه الأكاديمى واهتم بالنقد ممارسة وتنظيرا ،وربما كان د. علاء عبد الهادى رأس السهم فى طليعة (الشعراء النقاد) .

و أول من أطلق هذا التعبير هو الأستاذ الدكتور يوسف نوفل فى أكثر من مقال لسيادته .

وهذا يطرح بضعة أسئلة تستلزم بضع إجابات ، حول هذا الخيط المتوتر بين مفهوم الشعر لدى الشاعر ممارسة ومفهوم الشعر لدى الشاعر نفسه ، الناقد تنظيرا .

من هذه الفكرة حاولت أن أتلمس من خلال عتبات نصوص الشاعر والناقد الدكتور علاء عبد الهادى مفهوم الشعر الممتد بين الشاعر والناقد ، وكنت أبتغى أن توضح هذه العتبات النصية ، قبل قصائده مفهوم الشعر لدى شاعر وناقد سبعينى من أبرز شعراء هذا الجيل .

(إيكاروس) :

صدر هذا الديوان عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ويقوم على فكرة أساسية هى الحكاية الشعرية المرتبطة " باليوميات " ، اختار منها علاء عبد الهادى يوميات تاريخية مهمة عن ثورة ٢٥ يناير .

"الديوان مقسم إلى ثلاثة أجزاء ، وبداية ونهاية ، البداية قصيدة (المطارد) بكسر الراء ، والنهاية قصيدة (المطارد) بفتح الراء التى تأتى بصفتها نبوءة ، وبين القصيدتين تتوزع فضاءات النصوص على ثلاثة أجزاء ، الأول عنوانه (حكايات العطب ومواريث السقوط) ، وفيه قصائد ترتبط بحكم مبارك ، ومفارقات ثلاثين عاما من التحولات ، والأحداث الأليمة ، والجزء الثانى من الديوان عنوانه (حكايات الثورة والعاشقين) ، ويطرح أحداث الثورة وأهم محطاتها من وجهة نظر موغلة فى شعريتها ، والجزء الثالث عنوانه (حكايات الصيد والحيوان) ، ويقدم الشاعر فى هذا الجزء إسقاطات قوية بين صفات الإنسان والحيوان ، وطباعهما ، متسللاً بهذه الطباع والأمزجة بإسقاطاتهما إلى صفات البشر و أحداث ميدان التحرير إبان الثورة

وضم هذا الجزء قصائد بأسماء تراثية للغراب (ابن بريح) ، والأسد (أبو الحارث) ، والثعلب (أبو الحُصين) ، والضبع (أم عامر) ، والذئب (أبو جعدة) ، فضلا عن قصيدة عن النداهة (مصر) ، والإنسان المصرى (المديان) بما له وما عليه " .

(من حديث الشاعر عن الديوان فى ندوة علمية بالجمعية المصرية للأدب المقارن)

تبدأ كل قصيدة فى الديوان بكلمة (كان) أو (كانت) وكأنها دلالة على فعل الحكى أكثر من كونها دلالة على الزمن ، وتحت عنوان كل قصيدة (حكمة ما) أو (مقولة ما) تفصح عن عقيدة الشاعر ومفهومه للشعر وفلسفته الجمالية ، وقد بلغ عدد هذه المقولات أربعا أربعين مقولة وضعتها تحت مصطلح (عتبات النص) .

وفى إطار طبيعة إيكاروس اللغوية والبلاغية التى لا تعبر عن وجهة نظرى بالضرورة وإنما تعبر عن وجهة نظر الشاعروإبداعه الشعرى, " فالشاعر يبدع ليرضي ذاته قبل إرضاء الآخر" (إيكاروس) .

قسمت هذه الدراسة إلى قسمين :

القسم الأول : نظرى (إيكاروس) تأطيرات بلاغية ولغوية

والقسم الثانى : عتبات النص فى ديوان إيكاروس .

(العتبات) : وربما توضح هذه العتبات فى نسيجها الكلى طرائق الولوج إلى تفسير النصوص وتأويلها وهذا ما لا يتسع له هذا البحث الذى اهتم بهذه العتبات بوصفها أدوات تعين قارئ هذا الديوان المهم فى تأويل النصوص وتفسيرها من خلال مفهوم الشاعر والناقد للشعر وتوتر هذا المفهوم بين العمليتى الإبداعية والنقدية .

وقد قسمت هذه العتبات إلى ثلاثة مستويات يندرج تحت كل مستوى محور ما :

أولا : عتبات ترتبط بإنتاج النص الشعرى (منتج النص الشعرى– مفهوم الشعر عند الشاعر)

ثانيا : عتبات ترتبط بالنص الشعرى .

ثالثا : عتبات ترتبط بتلقى النص الشعر (المعنى والتأويل) (المبدع و المتلقى)

ثم خاتمة وقائمة بالمصادر والمراجع.

(١)

القسم الأول

(إيكاروس) تأطيرات بلاغية ولغوية

من الملاحظ أن شعرية الحداثة نظرت إلى اللغة بوصفها واحدة من مبتكراتها , لا بوصفها ميراثا فوقيا يفرض عليها قوانينه وتقاليده , والحق أن هذه النظرة الحداثية تمت بصلة قوية إلى شعرية التراث عموما وشعرية أبي تمام خصوصا , يوثق ذلك بعض المرويات التي قدمتها لنا كتب التراث , من مثل ما روي عن واحد من أهم شعراء التراث هو أبو تمام , وقد سمع (ابن الأعرابي) يوما شعرا لأبي تمام , فقال : (لوكان هذا شعرا , فما قالته العرب باطل) , لأنه رأى شعريته خارجة على نسق الشعر العربي السابق عليه , ومغامرة أبي تمام مع اللغة هي التي دفعت (أبا سعيد المكفوف) أن يقول " يا أبا تمام لم لا تقول من الشعر ما يفهم " .(١)

إن شعرية الحداثة تمردت على ثنائية قديمة وحديثة معا , هي ثنائية (اللغة والكلام) , إذ ماكان من اللغة أصبح كلاما , وما كان من الكلام أصبح لغة , إذ إنها آثرت التعالي على اللغة باستخدام تقنيات تعبيرية مجلوبة من فنون أخري غير لغوية مثل الفنون التشكيلية , وفنون الصورة , وتقنيات السيناريو والمونتاج .

ومن الواضح أن شعرية الحداثة التي ينتمي إليها هذا الديوان الذي ندرسه قد بالغت في تطلعها إلى البكارة التجديدية فأهملت كثيرا من الظواهر الجمالية التي حرصت عليها التيارات النقدية المتتابعة بدءا من الكلاسيكية وما تلاها من مناهج , وقد وصل هذا الإهمال ذروته مع شعرية السبعينيات , وهو ما أرهق المتلقي إرهاقا بالغا في تذوق هذه الشعرية المجاوزة .

وبرغم كل هذه المغامرة مع اللغة , فإن شعرية الحداثة قدمت اللغة على سواها من ركائز الشعرية التراثية , لكنه تقديم طارئ أيضا , إذ إن اللغة كانت مرافقة للشعر العربي بوصفها وسيطا بينها وبين المتلقي , لكن الحداثيين قدموا اللغة بوصفهاطرفا أصيلا وليس وسيطا , أي أن مهمة اللغة توصيل ذاتها بكل طاقتها الدلالية والجمالية , فالذي يتكلم في النص الشعري هو الأبنية الصياغية التي تقدم نفسها للمتلقي باعثة فيه الدهشة والإثارة والمتعة على صعيد واحد , معنى هذا أن الجماعي تحول إلى فردي , فلكل نص

خصوصيته التعبيرية والجمالية , من ثم قدمت الشعرية الحداثية تعبيرات لم تتعودها اللغة في مسيرتها الطويلة

وعلى هذا النحو يتردد في ديوان (إيكاروس) كم كبير من الأبنية الصياغية التي لم تتعودها اللغة العربية من مثل : " لا تقترب , لا تلمس الأشياء , أو تحدثها قريبا , فالمدينة حرة في البلاد كالنمور , تأكل الأشجار , وإن مسها الجوع – ولو من بعيد – تشرب الطيور بالظلال ". (٢)

فمتى تعلمت اللغة أن تشبه المدن بالنمور ؟ ومتى تعلمت اللغة أن تجعل الأشجار غذاء النمور ؟ ومتى تعلمت اللغة أن تجعل الظلال شرابا ؟

لقد أصبحت اللغة تؤدي مهاما ليست من مهامها الأصلية , إذ رأى الشعراء أنه من العبث توظيف اللغة الشعرية في إنتاج أقوال يمكن أن تؤديها النثرية , ومن العبث ترديد صيغ تعبيرية فقدت شرط الصلاحية من كثرة الاستعمال , بل إن الشعرية نفرت من مجمل التعابير التي تصلح لكل الفنون القولية , ومن ثم تحرص على استحضار التعبيرات الشعرية بكل طاقتها الخيالية والجمالية والإيحائية .

وقد بالغت شعرية الحداثة عموما وشعرية (علاء عبد الهادي) في مغامراتها التجديدية , فهجرت مفهوم التجربة بكل ركائزها من الفكر والعاطفة , وأقدمت على ما يمكن أن أسميه (المواقف والأحوال) فالمواقف تمثل التحام الشاعر بالموقف الذي يعيشه , والأحوال تدفع الشاعر لإهمال الظاهر والتعامل مع البواطن بكل مخزونها النفسي والذهني , وهو ما أدخل الدلالة في دائرة (الاحتمال) التي تفتح القصيدة على تعدد التفسيرات والتأويلات , وهو ما ملأ الشعرية بأبنية العرفانية الصوفية , وقادها ذلك إلى المجرد والمطلق مما أرهق المتلقي , وهو إرهاق مستهدف من المبدع الذي يطالب متلقيه أن يعاني في تلقيه قدر ما عاناه المبدع في إبداعه.

لقد لاحظنا فيما سبق غواية شعراء الحداثة في التعالي على اللغة , وهذا التعالي دفع الشعراء إلى امتصاص خطابات أخرى مثل الخطاب العرفاني بمغامراته العشقية , بوصف هذا العشق هو الطريق للوصول إلى المطلق , يقول علاء عبد الهادي في (حلاوة زمان) :

كتابي فإن غبت في غرامي , فقد ردني غيابي , ولو بحت لست أشكو فقد شفني عذابي .. وهكذا .. " (٣)

وهذا التضمين من الخطابات المجاورة قد ملأ النص بالمجرد في مثل قول علاء عبد الهادي " النيل أصبح كالمدى المحبوس في التاريخ " (٤) والمطلق في مثل قوله : " كم كنت تمسكين أقنعة الغياب تجملا " (٥) والمجهول : " كان الصباح واحدا , والشموس مختلفة " (٦)

فهذا التجريد أحال النيل إلى كائن محبوس في التاريخ , والمطلق جعل من الغياب قناعا ,والجهل تسلط على تعدد الشموس ونحن لا نعرف إلا شمسا واحدة .

مما لاشك فيه أن كل هذه المغامرات الحداثية مع اللغة وباللغة قد حررت الشعرية من موروثها الشفاهي الذي كان يأتيها بالصدى الفوري من المتلقي , أي أنها أصبحت شعرية الكتابة بمفهوم (بارت) لا شعرية الإنشاد بالمفهوم (التراثي) , الشعرية التي تعطي لنفسها كل الحرية بعيدا عن القيود الموروثة والمستحدثة , فليس عند شعراء الحداثة – ومنهم علاء عبد الهادي – ماهو مباح وماهو غير مباح , بل إنها سمحت للمتناقضات بالتداخل والتوحد , يقول (علاء عبد الهادي) :

" كانت أغنيته الوحيدة التي لا يتقن غيرها , من أجل هذا كان الغناء جميلا كالبكاء " (٧)

كل هذا مع قدر وافر من الشكوكفي القيم الموروثة وبخاصة ما يتصل منها باللغة , وقد تابعنا بعض المغامرات اللغوية عند شاعرنا في تقديم قيم تعبيرية لا تستسيغها اللغة , بل إن الإيغال في المغامرة أفقد النص صلته بالواقع , فلا مرجع له إلا ذاته , فأين هو النيل الأحمق ؟ (٨) , وأين هي القدمان المبللتان بالعشب , (٩) , وأين هي أنياب الغناء المطمئنة ؟ (١٠)

إن شعرية الشفاهة كانت تتلقى صدى إبداعها مباشرة , وذلك راجع إلى أنها وحدت بين لحظة الإبداع ولحظة التلقي , أما شعرية الحداثة التي نحن في رحابها , فإنها لم تعتمد هذا التوحد , واعتمدت (الوحدة) النافية لكل الظواهر الاحتفالية الإنشادية تأسيسا على تخليص اللغة من طبيعتها الجماعية , وإكسابها طابعا فرديا , بوصفها الأداة والغاية على صعيد واحد .

وبمنطوق هذه الفردية سمحت الشعرية لنفسها استحداث بلاغتها الخاصة , وقد أوغلت في هذا السياق حتى كسرت بعض مقولات البلاغة التراثية , من مثل أن يكون المشبه به أقوى في وجه الشبه من المشبه , وأن يكون المشبه به أعرف من المشبه , وأن يكون بين الطرفين علاقة ما , فمعظم تشبيهات الديوان تخرج على مثل هذه التنظيرات البلاغية , فما العلاقة الجامعة بين (الغناء والبكاء) ؟ (ص ٢٢) وما علاقة (الحياة بالصنارة ؟ (ص ٢٩) وكيف تكون القصائد كالرضيع ؟ (ص٣٩) وكيف تكون اليد

كالجرو ؟ (ص ٤٣) , وبالمثل تأتي الاستعارات خارجة على النسق المحفوظ , فنشاهد (الحناجر البدينة) (ص ١٢١) و (العيون المحملة بالسؤال) (ص ١٤١) ونتابع (اعتلاف الحياة) (ص ١٤٥) , ونشاهد (نوم الفؤوس) (ص ١٧٨) .

ويبدو أن الإيغال في البلاغة الجديدة– وهو أمر محمود – قد ملأ النص الشعري بالأبنية التركيبية المفرغة من الدلالة بهدف دعوة المتلقي لاستخراج ما لم تقله هذه التراكيب صراحة , وهو ما يمكن أن نتأمله في قول علاء عبد الهادي : " كانت المكاتب تستدرجني , والأشجار تلومني , والظلام يوقظني , يحدق إلى , وينشب كل يوم حزنه في أظافري " (١١) فمثل هذه الدفقة التعبيرية توقف المتلقي إزاءها متسائلا عما يقصده المبدع من توظيف كل هذه المجازات في هذا الكم الصياغي المحدود , وأظن أن المبدع كان على وعي بهذا الموقف الذي سوف يقفه المتلقي , وكأنه يستعيد الحوار الذي دار بين أحد المتلقين وأبي تمام عندما قال له : يا أباتمام لم لاتقول مايفهم , فقال له أبوتمام : ولم لا تفهم ما يقال ؟ , وهو ما يعني أن شعرية الحداثة ترى أنه ليس من حق المتلقي أن يطالب النص بأن يقدم له ما يفهمه أو ما يشبع رغبته في المعرفة , فالنص عندهم أشبه بالأخرس الذي لا تدل صوتيته على دلالة محددة , ومن يريد التواصل معه عليه أن يتابعه في إشاراته وحركاته ورموزه وصوتيته غير المنطوقة , أي يتعامل معه في صمته لا في منطوقه .

وقد قدم الحداثيون حجتهم في أن اللغة لم تعد قادرة على التعبير عن كل ما تطرحه مستجدات الواقع , لأن قيود المواضعة اللغوية تقف حائلا بين أفكارهم واللغة التي يكتبون بها , ومن ثم أسرعوابالخروج على هذه المواضعة التي عبرت عن واقع غير واقعهم , وحضارة غير حضارتهم , وثقافة غير ثقافتهم , ومن ثم أعلوا المخيلة بكل قدرتها على التوهم والابتكار على هذه المواضعة التراثية , وقد تابعنا كثيرا من انتهاك هذه المواضعة في ديوان (إيكاروس) ونضيف إليها نماذج أخرى للتدليل على صواب ما ندعيه , فالمواضعة اللغوية لا تسمح لنا بأن نجعل (للحلم رائحة) (ص١٤٥) و(أن الزحام هو المعنى) (ص ١٣٠) و (دهن القشعريرة) (ص ١٩٠) و (حرق البشاشة) (ص ٢١٦) .

إن كل ذلك يؤكد ما يقصده علاء عبد الهادي في ديوانه من أن اللغة ملكية خاصة له دون شريك , وبحق هذه الملكية يعطي مفرداتها مواضعة جديدة قد تتوافق معالمواضعة التراثية , وقد تختلف معها.

ولا شك أن أكثر مغامرات شعرية الحداثة – ومنها هذا الديوان الذي ندرسه – كانت مع (الموسيقى العروضية) فقد رأتها غير قابلة للتجديد فهجرتها تماما , لكنها حافظت على انتسابها للشعر , وربما لهذا لم نقرا أبدا على غلاف أي ديوان من دواوين الحداثة (قصيدة نثر) وإنما كان حرص أصحابها أن تحتوي صفحة الغلاف على انتماء النص للشعر , وهو ماتابعناه على غلاف ديوان (إيكاروس)في جملة: (حكايات شعرية) .

ولكن الإنصاف يقتضى أن نوضح أن هناك قصائد تفعيلة فى الديوان مكتوبة على الوتيرة السردية ، ونجد أيضا جزءا من قصيدة عمودية على بحر " المضارع " جاءت متداخلة مع قصيدة تفعيلية من بحر " المتقارب " عنوانها (حلاوة زمان : فى مؤاخذة اليقين) وهى قصيدة مركزية فى الديوان لارتباطها المباشر بفكرة اليوميات الشعرية بصفتها طريقة كتابة شعرية جديدة عن الثورة ، وتتكون القصيدة من أحد عشر مقطعا .

ومن الواضح أن شعراء الحداثة لم يعودوا يعطون اهتماما لموسيقى العروض , بل يرون فيها قيدا على شعريتهم يحاصر قدرتهم الإبداعية , كما يرون في هذه الموسيقى نسقا غير قابل للتمايز بين المبدعين , إذ إن هذه الموسيقى هيئة صورية على الشاعر أن يملأها بما يناسبه من أبنية صياغية تعتمد الجمع بين الحركة والسكون على نحو مخصوص , وهو نسق استهلك نفسه في تكرارية لم تعد تشغلهم إبداعيا , لأن الذي شغلهم بالدرجة الأولى هو (التفاعل الذاتي الذي يسكن الداخل) وكيف يعبرون عنه في النسق الصياغي الخارجي , ولعل هذا ما تشيرإليه جملة من جمل عتبات النص عند علاء عبد الهادي هي : (زفير الشعر الكتابة , شهيقه الصمت) (١٢) .

وإذا كانت الإيقاعية التراثية قد استراحت موسيقيا للعروض الخليلي ، فإن إيقاعية الحداثة وسعت من إيقاعيتها لاستيعاب مجموع الأبنية التعبيرية , على معنى أن التكافؤ الصوتي أصبح بديلا عن التكافؤ العروضي , مع ملاحظة حرص شعراء الحداثة على عدم الإيغال في هذه الصوتية حتى لا يندفع النص إلى أحضان النثر الخالص

ومن الواضح أن شعراء الحداثة كانوا في إبداعهم يؤسسون لإيقاع مغاير , هو إيقاع اللغة ذاتها خارج نسق (الحركة والسكون) إذ إنهم وجدوا في اللغة كثيرا من الأبنية ذات الخصوصية الإيقاعية , وبخاصة في الأبنية التكرارية , و المفردات التي تضم تكرارا حرفيا , وهو ما يمكن أن نتابعه في قصيدة من قصائد

الديوان هي (سيدة الظلال .. الحبيسة) إذ تضم هذه القصيدة أربع عشرة مفردة تتكرر فيها الحروف هي : (تماما , ابتسامة , تماما , أكمامه , نصوص , تحت , نقيقها , تستهل , لعلها , مؤلم , تبتسم , لكل , هؤلاء , عددا) بالإضافة إلى تكرار بعض الجمل مثل تكرار (وكانت هناك) , وتكرار جملة (فهل كان يجب) , وهو ما أكسب القصيدة نوعا من الإيقاع الهادئ الذي يحتاج إلى حسن إصغاء للإحساس به . لكن الإنصاف يقتضينا القول إن اعتماد موسيقى الحرف ليست منقطعة تماما عن شعرية التراث , فقديما نسبت أبيات شعرية لامرئ القيس تأسست على هذا الإيقاع الحرفي . يقول امرؤ القيس :

فهي هي وهي هي ثم هي هي وهي هي * منى لي من الدنيا من الناس بالجمل

ألا لا ألا إلا لآلاء لابـــــث * ولا لا ألا إلا لآلاء من رحل(١٣)

إن كل هذا وسواه يقول إن شعرية الحداثة السبعينية ومن شعرائها علاء عبد الهادي قد قدموا مغامراتهم الإبداعية تعبيرا عن واقعهم وحضارتهم التي عايشوها وعبروا عنها بما ينسجم مع ثقافتهم الحداثية , دون أن يقطعوا علاقتهم بالتراث الشعري والنقدي تماما , وسوف نتابع كثرا من وفائهم لتراثهم في رصد العتبات النصية في القسم الثاني من الدراسة .

(٢)

القسم الثانى

عتبات النص في (إيكاروس)

تحقق العتبات النصية وبخاصة الشعرية أفضلية فى مكونات الفضاء النصى ذلك لأن العتبة كينونة مصاحبة وشرطية لكينونة النص ، فلا نص بدون عتبات ولا العكس ، فالعتبات مكون جوهرى فى كينونة النص ، وكينونته مستمدة منها أيضا ، حيث تتبلور طبيعة أى منهما وتتحدد ماهيته ومبادئه فى ضوء علاقته الجدلية بالآخر ، وفى ظل تداخله وتكامله معه .

(عتبات جيرار جينيت : ص١)

من هنا تنبثق هذه الدراسة فى بحثها وتنقيبها فى عتبات نص (إيكاروس) ، على اعتبار أن هذه العتبات عنصر ضرورى لتلقى النص بعد ذلك وهذه العتبات النصية مثل عتبة الدار لا يمكن تجاهلها فهى جزء لا يتجزأ من النص .

وأول هذه العتبات (**الغلاف**) :بكل مكوناته البصرية والتشكيلية واللونية ، والغلاف فى إيكاروس من تصميم الشاعر ، وتغلب على الغلاف عتمة اللون الأسود ، وفى وسط هذا السواد يبرز جناحا إيكاروس وخلفهما الشمس ، والتصميم دال على عنوان الديوان (إيكاروس ، أو فى تدبير العتمة) .

(العنوان) : وهو العنصر الافتتاحى الذي يحتل صفحة الغلاف , فللمرة الأولى أجد للديوان أربعة عناوين متجاورة , أولا العنوان الذي يعتمد الموروث الأسطوري (إيكاروس) , ثم تأتي العناوين الثلاثة الأخرى بمثابة الخروج على هذا العنوان المركزي , فإيكاروس أسطورة الشاب الذي أراد الهروب من الحبس فصنع لنفسه جناحين وألصقهما بالشمع , وصعد عاليا حتى اقترب من الشمس فذاب الشمع وسقط إيكاروس صريعا , أما العنوان الأول في هذه العتبات المنبثقة عن العنوان الأساسى على الغلاف فهو : (في تدبير العتمة) وهو خروج عن العنوان الأساسى لأن اقتراب إيكاروس من الشمس كان اقترابا من الضوء , فتدبير العتمة يتنافى مع الضوء وخروج واضح عليه , وإن كان من الممكن أن يكون استدعاء العتمة في العنوان كان بوصفها النقيض المباشر للضوء الشمسي , تحقيقا لمقولة السكاكي : (إن النقيض يستدعي نقيضه بالضرورة) . (١٤)

ثم يأتي الخروج الثاني في العنوان الفرعي الآخر : (يوميات من ثورة ٢٥ يناير) , وهو خروج لأن العنوان المركزي كان يحكي محاولة الهروب من الحبس التي آلت إلى الموت , أما ثورة يناير فكانت ثورة على نظام ونجحت في الخلاص منه , أي أن الثورة لم تمت كما مات إيكاروس , ثم يأتي الخروج الثالث في العنوان الفرعي : (حكايات شعرية) , ذلك إن الشعرية تنفر من نسق الحكي السردي , لأن السرد يميل إلى التسلسل والترابط وربط الأسباب بالمسببات , وتجنب التفصيلات اليومية , وهذا ما يتنافي مع الشعرية التي قد توظف السرد أحيانا بعد أن تكسبه الطبيعة الشعرية من خلخلة الترابط , والميل إلى الفجوات , وتجنب التفصيلات الحياتية .

وهذه عتبات (ما قبل النص) وهي تشير مبكرا إلى (عتبات النص) ،التي لم تكن إلا جملا تطول حينا , وتقصر حينا , تبلغ أربعا وأربعين جملة تحتل المنطقة الوسطى بين عنوان القصيدة والقصيدة ذاتها , ويمكن أن نطلق على هذه الظاهرة (الهامش القبلي) لأن المألوف في الهوامش أن تكون في أسفل الصفحة , أو تكون في نهاية الكتاب , ومن ثم اعتبرتها من (عتبات النص) لأني لم أشاهد هذه الظاهرة الطباعية في ديوان من الدواوين القديمة أو الحديثة , بل لم أشاهدهافي أي ديوان من دواوين الدكتورعلاء عبد الهادي السابقة , وفي يقيني أن الشاعر استحدث هذا النسق الطارئ من العتبات ليكون مرشدا للقارئ عندما يتقدم لقراءة كل قصيدة في الديوان .وهذه استشرافات جمالية تعد جديدة على القصيدة العربية وفى تجربة الشاعر التى امتدت من (١٩٧٦ – ٢٠٢٠)

وقد قسمت هذه العتبات إلى ثلاثة مستويات يندرج تحت كل مستوى محور ما :

أولا : عتبات ترتبط بإنتاج النص الشعرى (منتج النص الشعرى – مفهوم الشعر عند الشاعر)

ثانيا : عتبات ترتبط بالنص الشعرى .

ثالثا : عتبات ترتبط بتلقى النص الشعر (المعنى والتأويل) (المبدع و المتلقى)

ويندرج تحت هذه المستويات خمسة محاور رئيسية , دون أن ينفي ذلك أن بعضها قد يقدم دلالات خارج هذه المحاور الخمسة :

المحور الأول : مفهوم الشعر عند علاء عبد الهادي .

المحور الثاني : خواص الشعرية / خواص الشعر
المحور الثالث : أدوات الشاعر .
المحور الرابع : المبدع والمتلقي .
المحور الخامس : أقسام الشعر / أنواع الشعر
وفى نهاية كل مجموعة من العتبات نخرج ببعض السمات التى ترتبط بمفهوم الشعر وترتبط أيضا بعنصر من عناصر إنشاء القصيدة .

أولا : عتبات ترتبط بإنتاج النص الشعرى :

(مفهوم الشعر)

وما قدمته عتبات النص عن مفهوم الشعر , يحتاج إلى تقديم لهذا المفهوم في الدراسات السابقة , لتحديد ما توافق فيه علاء عبد الهادي مع من سبقه قديما وحديثا , أو ما خالفه وأضافه للسابقين من النقاد والشعراء , ذلك أن الثقافة تراكم يسلم فيها كل جيل إلى من يليه إنجازاته النقدية والثقافية .
ويمكن متابعة هذا المفهوم في البدايات المبكرة عند أرسطو الذي حصر مفهوم الشعر في (المحاكاة) , أي تمثيل أفعال الناس الخيرة والشريرة تمثيلا مرتب الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولد بعضها من بعض , وأرسطو هنا يتكلم عن شعر الملحمة والمأساة والملهاة , لأن الشعر الغنائي لم يكن له أهمية عنده .(١٥)
أما التراث العربي فقد ربط مفهوم الشعر بالحد المنطقي على أن يكون الإيقاع العروضي ركيزته الأولى , ومن ثم عرفه قدامة بأنه : " قول موزون مقفى يدل على معنى " (١٦) , ولم يضف ابن رشيق على هذا المفهوم سوى (النية) , على معنى أن يكون المتكلم قاصدا قول الشعر .(١٧) , ويتميز ابن وهب بتجاوز هذا التحديد المنطقي ليربط الشعر بالشاعرية , يقول : " الشاعر من شعر يشعر فهو شاعر , والمصدر الشعر , ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره "(١٨) , ويصل هذا المفهوم التراثي إلى حازم القرطاجني مع ما وصله من أرسطو , فيقدم تعريفا قريبا من تعريف قدامة مع إضافة الوظيفة التي يؤديها الشعر في أنه يحبب للنفس ما يجب أن تحبه , ويكرهها فيما يجب أن تكرهه .(١٩)

وعندما ننتقل بهذا المفهوم إلى العصر الحديث , فسوف نجد مفهوما فضفاضا يقوم على عبارات مطاطة , وجمل غامضة يمكن أن تنطبق على الشعر وعلى غير الشعر , فالعقاد في مقدمة ديوانه (عابر سبيل) يقول إن كل موضوعات الحياة صالحة للشعر , على أن يخلع عليها الشاعر من أحاسيسه , ويفيض عليها من خياله , ويتخللها بوعيه , ويبث فيها هواجسه وأحلامه ومخاوفه .(٢٠) ,وطه حسين يرى أن الشعر في الوزن والقافية المتجه إلى تحقيق الجمال الفني .(٢١) , وقريب من هذا ما قدمه الرافعي في أن الشعر العربي يقوم على الوزن والقافية , على أن يكون بهما نوع من حديث النفس , لأن الشعر صناعة روحية , تدور أفكاره على المجاز والاستعارة , مع الرصانة وحسن السبك .(٢٢)

لقد ذكرت هذه المفاهيم في إيجاز لكي أكشف عن أن مفهوم الشعر فى عتبات النص في ديوان علاء عبد الهادي – التي بلغت ثمانية عشر قولا – قد تجاوزت كل المفاهيم السابقة , وهي أولا أخذت نسق الحكمة الموجزة , أو نسق الإشارة الممهدة لما يليها من الشعر , ومجمل هذه الأقوال تقدم مفهوم الشعر عند علاء عبد الهادى الحداثي الذي ينتمي إلى جيل السبعينيات , وهي أقوال متعددة يقدم كل قول منها عنصرا من عناصر مفهوم الشعرية لدي عبد الهادي , لكنها تئول جميعا إلى نوع من التوحد الذي يقدم الفهم الكلي للشعر من وجهة نظر الشاعر .

" **الشعر بصفته لعبا** " : فالعمل الفنى هو الذى يفرض سمة اللعب على ممارسيه.

وقد عرف هويزنجا اللعب بصفته فعلا حرا يشعر به على هيئة خيال ، ويقع فى خارج مجرى الحياة ، لكنه قادر برغم ذلك على أن يستغرق اللاعب تماما .

فوظيفة تمثل اللعب النهائية هى تأسيس حركة اللعب المحددة بطريقة معينة ، وليس مجرد تأسيس أى حركة كانت . وهكذا فإن اللعب يكون فى النهاية بمثابة تمثل الذات لحركتها الخاصة فى اللعب ، وهناك خاصية عامة تتسم بها طبيعة اللعب ، تنعكس فى اللعب ، فماهية اللعب بأسره تكمن فى كونه يلعب وجاذبية لعبة ما ، وما تمارسه من فتنة تكمن فى اللاعبين " (قصيدة النثر والتفات النوع : ص ٢٧٥)

وبداية تقول العتبات إن (الشعر هو الحياة في كليتها) , وربما يتوافق هذا الفهم مع ماذكره العقاد في مقدمة ديوانه (عابر سبيل) لكن علاء يتجاوز هذا التحديد ليقدم تحديده الأثير في (أن أعظم تعريف للشعر هو أنه شعر) (٢٣) .

ومن هذه البدايات تتحرك (العتبات النصية) إلى الإطار العام الذي يحيط بالشعر, وهذا الإطار شبيه بالفضاء الذي يحيط بكوكب الأرض , ويمكن أن نستنبط من هذا الفضاء أن الشعر يقوم على (التراكم) الذي يسلم فيه كل جيل إنجازه إلى الجيل الذي يليه , وهذا الجيل يستقبل ما جاءه ثم يضيف إليه ما يناسب زمنه وسياقاته الثقافية والحضارية , معنى هذا أن التراكم لا يتنافي مع مقولة (التجديد) , فالجديد يحترم القديم , لكنه لا يعيش فيه , إنما يستقبله ليبني عليه , أي أن التجديد ضرورة حتمية فنية وجمالية وحضارية , ذلك أن الشعر في الزمن الأخير واجهته منافسة شرسة من كثير من الفنون القولية والمرئية , وتشترط مقولات (العتبات النصية) ألا يعتمد هذا التجديد عقيدة الفصل الحاد بين الشعر والنثر , فإن في الشعر نثر , وفي النثر شعر ..(٢٤)

وهذا الإطار العام الذي أحاط به الشاعر مفهوم الشعر , وأوغل بهذا المفهوم في الحداثة وما بعدها , كان للتراث بعض الحضور في مكونات هذا الإطار, خاصة في علاقة الشعر بالنثر , إذ سبق أن أشار (ابن طباطبا العلوي) إلى هذه العلاقة بقوله : " الشعر رسائل معقودة , والرسائل شعر , وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة , إما تناسبا قريبا , وإما تناسبا بعيدا , وتجدها مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء وفقر الحكماء " (٢٥) .

وقريب منه (التوحيدي) في تأكيد هذا التداخل بين الشعر والنثر , بل إنه يعتبره من سمات الإجادة والإحسان , يقول : " ففي النثر ظل من النظم , ولولا ذلك ما خف ولا حلا ولا طاب ولا تحلى , وفي النظم ظل من النثر , ولولا ذلك ما تميزت أشكاله ,ولا عذُبت مصادره وموارده " (٢٦) .

ومن الإطار العام تتجه (عتبات النص) إلى المضمون الشعري , وهذا المضمون يرتبط – عند علاء عبد الهادي – بعنصرين رئيسيين هما : (الفكر والإحساس) , والمقصود بالإحساس هنا الإحساس الداخلي , وليس الإحساس الخارجي الذي يتولد من الحواس الخمس , ومن ثم فإن هذا الإحساس لا ينحصر في الأغراض الشعرية المحفوظة التي حافظت عليها المراحل الشعرية المتتابعة مثل الغزل والمدح والفخر , وإنما الإحساس الحق هو الذي يرتفع إلى آفاق بكر غير مطروقة في الشعر عموما.

وفي سياق هذا الإطار المضموني تطل الشعرية على ما سبقها من إبداع تحقيقا للتراكم الفني الذي سبقت الإشارة إليه , لكن الأهم من الإطلال على السابق الإطلال على الآتي دون أن تغفل الحاضر تماما , وهذه الثلاثية (الماضي – الحاضر – الآتي) هي التي تدخل المضمون دائرة الاحتمال التأويلي , فكل تأويل قد ينقضه تأويل آخر , وكل هذا هو الذي يجعل النص الشعري قابلا لثنائية (القبول والرفض) كما أوضح الشاعر .(٢٧)

ثانيا : عتبات ترتبط بالنص الشعرى:

(خواص الشعر)

إن هذا المفهوم الذي تابعتهفي مقولة (عتبات النص)يقود دراستي إلى الركيزة الثانية من ركائز هذه العتبات, وأعني به (خواص الشعر) عند علاءعبد الهادى , ومن الممكن شطر هذه الخواص إلى شطرين : (الخواص الدلالية و الخواص العامة) .

وهذه وتلك تنطلق من عقيدة الشاعر نظريا وإجرائيا في إنجازاته الشعرية السابقة , وفي مقدمة هذه الخواص : (حرية الشاعر) فليس أمام الشاعر ممنوعات في نسق إبداعه , لأن الإبداع الحق ينفر من القيود , ولا يخضع لقانون , ومن ثم فإن (الوزن العروضي) لا أهمية له عند علاء عبد الهادي – مثله في ذلك مثل شعراء قصيدة النثر على وجه الإطلاق , ذلك أن هذا الوزن قيد سابق على الإبداع , وهو هيكل شكلي سابق , مهمة الشاعر ملؤه بالكلمات والجمل , فالوزن قيد كمي مرتبط بكم (الحركات والسكنات) مع تنسيقهما كميا على نحو سابق على الإبداع .

ولكن (إيكاروس) على مستوى الشكل مكتوب على شكل سردى ، دون التقطيع المعتاد للنص الشعرى ، وهناك قصائد تفعيلة عديدة فى الديوان مكتوبة على الوتيرة السردية ذاتها ، وسبق أن نوهت على أننا نجد أيضا جزءا من قصيدة عمودية على بحر " المضارع " جاءت متداخلة مع قصيدة تفعيلة من بحر " المتقارب " .

وفي سياق الخواص الدلالية تكون مهمة الشعر استحضار العادي والمألوف لتخلصهما منهما ورفعهما إلى سياق غير العادي وغير المألوف بالوسائل الفنية التي تخضع لذائقة الشاعر من ناحية وثقافته من ناحية أخرى , وهي وسائل سوف نعرض لبعضها في محور تال , على أن يكون في الوعي أن ما قلناه عن رفع

العادي والمألوف إلى غير العادي وغير المألوف يمكن أن يلغي الثنائية الجمالية المحفوظة عن (القرب والبعد) , فلا محل لهذه الثنائية في الإبداع الشعري عند علاء عبد الهادي , وكأنه يتبنى التوجه العرفاني كما في مقولة (ابن عربي) عن " انتفاء البعد والقرب " (٢٨) .

وواضح أن هذه الخواص العامة لا تكاد تنفصل عن الخواص المضمونية التي تبنت مقولة تراثية تداولتها بعض كتب التراث التي انتهت إلى (القاضي الجرجاني) في مقولته الحاسمة :

" والدين بمعزل عن الشعر " (٢٩) .

يقول علاء عبد الهادي : " الشعر ليس منزلا للعقيدة " .

وفي سياق الخواص الشعرية التي حددتها (العتبات النصية) كان من الصعب الذي يصلإلى درجة الإحالة وصول الشعرية إلى مرحلة الكمال المطلق , وكل المطلوب أن يتميز المضمون الشعري بالعمق , ومن أجل ذلك يمكن أن تميل الشعرية إلى نوع من المبالغة التي تضع الدلالة في نسق ثنائي محفوظ هو (الوضوح والغموض) , وليس المقصود بالوضوح تسطيح المعنى أو ابتذاله , وليس المقصود بالغموض أن ينغلق المعنى على قارئه , إنما يكون وسطا بين الأمرين , أي أن تكون مهمة المتلقي التأمل في النص والمجاهدة للوصول إلى الناتج الدلالي بكل احتمالاته التأويلية , علىأن يكون في الوعي احتمال الصواب والخطأ , شريطة ألا يكون هذا الخطأ عن عمد ٠(٣٠)

(أدوات الشاعر) :

وتحدد (العتبات) أداتين رئيسيتين هما (اللغة والبلاغة) , واللغة المقصودة هنا هي اللغة الشعرية , لا اللغة المألوفة , ذلك أن اللغة المألوفة وظيفتها (التوصيل) أي توصيل المعنىإلى المتلقي فحسب , بينما لغة الشعر مهمتها توصيل ذاتها بكل طاقتها الفنية الجمالية , وهذه هي اللغة الحقة (المتنبئة) كما يقول علاء عبد الهادي من خلال عتباته النصية , ومهمة اللغة أن تكون خادمة للشاعر , فلا تتعالى عليه أو تتأبى على اختياراته , وهو ما تؤكده المسيرة الشعرية العربية , فكم تغنى الشعراء باختياراتهم اللغوية , يقول (أبوتمام) عن شعريته :

جاءتك من نظم اللسان قلادة * سمطان فيها اللؤلؤ المكنون (٣١)

ويقول البحتري عن شعريته :

بمنقوشة نقش الدنانير ينتقى * لها اللفظ مختارا كما تنتقى التبر (٣٢)

لكن اللغة التي يجب أن تكون خادمة للشاعر , قد تتأبي عليه أحيانا , وقد أثر عن (الفرزدق) قوله : " قد تمر علي الساعة وخلع الضرس أهون علي من قول بيت من الشعر " (٣٣)

ونخلص من ذلك أن " الشاعر فى نصه المعاصر يحاول أن يتخلى عن تلك القيم المتماسكة المخزونة فى لغته ، التى ورثها من بيئته الثقافية ، تلك القيم التى حملت مفاهيم أكسيولوجية ، أو سننا أيديولوجية ، تخللت وعيه ، واستقرت فيه على نحو غير إرادى بخاصة ، وهى قيم جمالية تقاوم أية تغيرات بنائية ممكن الاستفادة منها فى النص الشعرى الجديدة " (قصيدة النثر والتفات النوع : ص ٢٨٠)

وما قالته (عتبات النص) عن اللغة وأنها خادمة للشاعر , قالته أيضا عن البلاغة , ذلك أن هذه البلاغة هي أداة الشاعر في إنتاج المعنى عندما يميل إلى الوضوح حينا , أو يميل إلى الغموض حينا آخر حسب السياق الخاص أو العام الذي يحيط بالشاعر حال إنتاج شعريته , وما سبق أن ذكرته عن رفع الشعر للمألوف إلى غير المألوف عند علاء عبد الهادي , تقول (العتبات) إن أداة الشعرية في هذا النسق تعتمد البلاغة بكل تقنياتها وأشكالها من الحقيقة والمجاز , ومن الإيجاز والإطناب , ومن تحريك الدوال حركة خلفية أو أمامية , وإذا كانت (العتبات) لم تحدد تحديدا قاطعا المقصود بالبلاغة , فإن إغفالها لهذا التحديد لأنه أمر بدهي , وكل ما أشارت إليه هو مصطلح (الفصاحة) بمرجعيته المعجمية والاصطلاحية في اختيار المفردات وتنسيقها تنسيقا فنيا خاصا بالشعر .

وواضح أن (عتبات النص) قدمت مفاهيمها وتحديداتها وإشاراتها في إيجاز بالغ , ذلك أن مهمتها (الإشارة التي تغني عن العبارة) , اعتمادا على وعي الشاعر أولا , والمتلقي ثانيا بكل ماتحمله الجمل من مضمون غير مصرح به , إذ إنها بوقوعها مجاورة لنص شعري أفادت منه الميل للإضمار أكثر من الميل للإفصاح , وفي هذا أو ذاك فإن اللغة والبلاغة معا يؤديان مهمة مزدوجة هي (الاختيار) الذي يتسلط على المفردات أولا , ثم (التعليق أو التوزيع) الذي يسلط على المركبات ثانيا , حيث ربط المفردات بعلاقات تركيبة , ثم يضاف إلى كل ذلك ما تضفيه البلاغة من طاقة جمالية تصنعها المخيلة الثقافية والحضارية . (٣٤)

ثالثا : عتبات ترتبط بتلقى النص الشعر:

(المبدع والمتلقي)

إن ما قدمته (عتبات النص) عن (اللغة والبلاغة) يقود السياق إلى ما سمي في النقد الحديث (بنظرية التوصيل) بعناصرها الثلاثية : (المتكلم – الرسالة اللغوية –المتلقي) , وقد سبق أن تناولت (العتبات) الرسالة اللغوية , وهنا تتناول الطرفين الآخرين :

أولا المبدع :

وعند هذه (العتبات) يقين بتوحد المبدع بإبداعه , وهو ما سبق أن رسخته الأسلوبية بمقولتها : (الأسلوب بصمة لصاحبه). (البلاغة والأسلوبية : ص ٢٢٥) , وهنا لابد من الإشارة إلى أن التراث العربي كان أسبق من الأسلوبية الحديثة في هذه المسالة , يقول (القاضي الجرجاني) في وساطته عن اختلاف الشعراء في أساليبهم وأنهم" يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهم , فيرق شعر أحدهم , ويسقط شعر الآخر , ويسهل لفظ أحدهم , ويتوعرمنطق غيره , وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع , وتركيب الخَلق , وإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع , ودماثة الكلام بقدر دماثة الخِلقة " (٣٥) .

وترى (عتبات النص) أن الشعر ملكية خاصة لصاحبه , لأنه يمثل مسيرته الحياتية والثقافية والعلمية , ولكي تكون هذه الملكية شرعية فإن الشاعر الحق هو الذي يمتلك (الموهبة الفطرية) , وقديما ذكر (بشر بن المعتمر) في صحيفته ثلاثة مستويات للمبدع , والمستوى الثالث هو (امتلاك الموهبة) ., ومن لا يمتلكها عليه أن يتحول عما هو فيه من إبداع إلى عمل آخر يوافق قدراته .(٣٦)

ومع الموهبة لابد من توفر قدر من (البداهة) , على معنى امتلاك القدرة على استيعاب الواقع المحيط سريعا دون جهد تفكيري طويل , وهذه البداهة هي التي تقود المبدع في كثير من الأحيان إلى الابتكار غير المسبوق , كما أن هذه البديهة تحول بين المبدع وبين تكرار ما سبق قوله .

وإذا امتلك المبدع الموهبة والبديهة لم يعد لأحد سلطان عليه , ولم يعد أحد يمتلك قدرة توجيهه إلى نواح معينة , فهو لا يخضع إلا لموهبته واحتياجاته العقلية والنفسية والحياتية , فالشاعر يبدع ليرضي ذاته قبل إرضاء الآخر .

وما ذكرته (عتبات النص) عن المبدع قالت مثله عن **(المتلقي)**, أي الطرف الثالث في نظرية التوصيل , ومن الواضح أن المتلقي لم يأخذ من الأهمية قدر ما أخذه المبدع , وهو ما يتوافق مع مقولتها– أى مقولة العتبات النصية – عن أن (الشعر هو الشاعر)(ديوان إيكاروس : ص٦٥)

ولذا لم يحضر من أنواع المتلقى سوى نوع واحد أطلقت عليه (الخوارج) (المتلقي الجاهل) , وحضوره في عملية التوصيل ك (لا) حضور , لأن جهله يغلق عليه النص إغلاقا كليا وجزئيا , و حضور المتلقي ينحصر في ثنائية (القبول أو الرفض) لكن الجاهل ليس أمامه سوى الرفض .(٣٧) .

(أنواع الشعر)

وآخر المستخلصات التي قادتنا إليها (عتبات النص) هي تقسيم الشعراء حسب مستوياتهم الثقافية والإبداعية , ولكن علاء عبد الهادي ليس بدعا في هذا الأمر , فالتراث كان له غواية في هذا التقسيم , فقد روي عن (أبي عمرو بن العلاء) مثل هذا في قوله : (الشعراء ثلاثة : شاعر وشويعر وشعرور) .(٣٨)

لكن (العتبات) قد تجاوزت مثل هذه التقسيمات التي تناولت الشعراء إلى تقسيم الشعر نفسه , وهو عندها ثلاثة أقسام , أولهما (الشعر المغلق) الذي لا يُقرأ إلا مرة واحدة , مثل الفاكهة التي تؤكل مرة واحدة فقط , فإذا أكلت لم تعد صالحة لأن تؤكل مرة ثانية , والحق أن مصطلح (النص المغلق) هو من مصطلحات (أمبرتو إيكو) الذي أفصح عنه عام ١٩٦٢.(٣٩)

وهذه النصوص المغلقة لا تنتمي إلى الشعر الحق , لأن الإغلاق من خواص الكتب العلمية والقصص البوليسية , وسبق الإشارة إلى أن الشعر الحق عند علاء عبد الهاديهو الشعر المفتوح الذي تتجدد نواتجه الدلالية عند كل قراءة .

وهذا الشعر المغلق يقودنا إلى القسم الثاني من أقسام الشعر في (عتبات النص) وهو الشعر الذي ينتجه (الجهلاء) وهو نوع من الإنتاج المسطح الذي يتحرك على الهوامش الدلالية , بل ربما لا يكون له ناتج دلالي صحيح أبدا , لأن منتجه يفتقد ما سبق ذكره عن المبدع الحقيقي .

أما القسم الثالث فهو (شعر الرموز والأقنعة والإسقاط) , وهذا القسم هو الذي أوضحت طبيعته المفتوحة قابليته للتفسير والتحليل والتأويل , لأنه يجعل المتلقي شريكا في الإبداع بهذا التدخل التحليلي والتأويلي الذي تتعدد نواتجه الدلالية مع كل قراءة .(٤٠)

إن هذه القراءة (لعتبات النص) في ديوان (علاء عبد الهادي) (إيكاروس) هي قراءة أولية حاولتفيها أن أتجاوز الجمل المرصوفة والسطور المتتابعة لأقرأ ما بين السطور , وأسعي للوصول قدر المستطاع إلى الموقف الإبداعي لهذا الشاعر من خلال كلماته المباشرة و مضامينه غير المباشرة , والذي لاأشك فيه أن هذا الديوان وعتباته في حاجةإلى أكثر من قراءة للوصول إلى شعريته المفتوحة ؛ شعرية الرموز والأقنعة والإسقاط .

والسمة المستخلصة أيضا أن النص عند علاء عبد الهادى لا يتعدد بتعدد القراء فقط وإنما بتعدد القارئ الواحد وفق تبدلات الزمان والمكان والوعى الجمالى وعليه يكون النص هو النص الذى يخلقه ، لذلك جاءت معظم نصوصه مفتوحة أى ما يسميه إيكو (شعرية الأثر المفتوح) .

الخاتمة :

كانت هذه الدراسة التى قرأت فيها عتبات النص فى ديوان علاء عبد الهادى (إيكاروس) بمثابة خطوة أولية تعين قارئ هذا الديوان المهم فى تأول النصوص وتفسيرها من خلال مفهوم الشعر وتوتر هذا المفهوم بين العمليتى الإبداعية والنقدية ، وهذه العتبات النصية وسيلة لتلقى القصائد بعد ذلك .

يقول علاء عبد الهادى : " لقد ضل النص الشعرى الطريق ، وسأقول لقد ضل قصدا ، كى يجد طريقه مجددا ، هكذا لا يظهر الشعر إخلاصا إلا لذاته . على أيدى شعراء ينتمون إلى هذا المفهوم تنظيرا وممارسة ، شعراء لم تسبق ميراثهم وصية "

وكان استعمال علاء عبد الهادى للغة استعمال طارئا ، حيث علمَ اللغة أن تقول ما لم تتعود على قوله ، واخترق الموروث البلاغى الذى حدد علاقات الأطراف التشبيهية والاستعارية والمكنية ، فكانت صور علاء عبد الهادى خارج نطاق الموروث البلاغى أيضا ، وخلصت من ذلك كله إلى أن هذا الشاعر الذى ينتمى إلى السبعينيين قد تجاوز السبعينيين أنفسهم وقدم مغامرة جديدة ربما يكون صداها مباشرا فى الخطاب الشعرى القادم والخطاب النقدى الموازى له .

وأخيرا :" ربما كان الأدب الجيد هو أدب من يعانون ، فإذا كان الألم هو أسرع دابة إلى الكمال ، فالشعر هو تعبير عنه ، هو الذى يأخذ بأيدينا إلى شجونا وإلى إنسانيتنا التى نضفيها على الأشياء ، ونحن نستدرج أرواحها للخروج ، كيما نعلنها لقرائنا ، وكأننا نراها معهم أولمرة ، هكذا يخرجنا الشعر من ربقة الوجود ، ومن إسار الجسد " (عبد الهادى متحدثا عن الشعر) .

الهوامش :

١ - الموشح - المرزباني - المطبعة السلفية ١٣٨٥ هـ : ٢٩٣ , ٢٩٤ .
٢ - ديوان إيكاروس - علاء عبد الهادي - الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط ٢٠١٦ : ١٣ .
٣ - السابق : ١٤٤ .
٤ - السابق : ١٣٣ .
٥ - السابق : ١٥٩ .
٦- السابق : ٩٦ .
٧ - السابق : ٢٢ .
٨ - السابق : ١٣٣ .
٩ - السابق : ٦٣ .
١٠ - السابق : ٢٤٩ .
١١ - السابق : ١٢١ .
١٢ - السايق : ٣٣ .
١٣ - ديوان امرئ القيس - دار كرم - دمشق ك ١٣٠ .
١٤– مفتاح العلوم – السكاكي - دار الكتب العلمية – بيروت – ١٨٩ .
١٥ - النقد الأدبي الحديث – محمد غنيمي هلال - النهضة المصرية ١٩٦٩ : ٤٥ .
١٦ - نقد الشعر – قدامة بن جعفر – تحقيق كمال مصطفى – الخانجي ١٩٧٩ : ١٧
١٧ – العمدة – ابن رشيق – أمين هندية بمصر ١٩٢٥ : ١ / ٧٧ .
١٨ – البرهان – محمد بن وهب – تحقيق د. حفني شرف – مكتبة الشباب ١٩٦٩ : ١٣٠ .
١٩ – منهاج البلغاء – حازم القرطاجني – تحقيق الحبيب بن الخوجة – المغرب الإسلامي ١٩٨٦ : ٧١ .
٢٠– ديوان عابر سبيل – العقاد – مؤسسة هنداوي ٢٠١٢ .
٢١ – في الشعر الجاهلي – طه حسين – نشر مجلة القاهرة ١٩٩٦ : ٢٨ .
٢٢– وحي القلم – مصطفى صادق الرافعي – مطبعة الاستقامة ١٩٤١ : ٣٨٢ , ٣٨٣ .
٢٣– ديوان إيكاروس – علاء عبد الهادي – الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٦ : ١٧٥ .
٢٤– انظر السابق الصفحات : ٨١ , ١٢٧ , ١٩٧ , ٢١٩ .
٢٥– عيار الشعر – ابن طباطبا العلوي – تحقيق عباس عبد الستار – دار الكتب العلمية- بيروت : ٨١ .
٢٦– الإمتاع والمؤانسة –أبو حيان التوحيدي – تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين –مكتبة الحياة : ٢ / ١٣٥ .
٢٧– انظر ديوان إيكاروس الصفحات : ٣٧ , ١٦٧ , ١٩٧ , ٢٠١ , ٢٢٧ .
٢٨ - رسائل ابن عربي – الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٨ : ٢٩٢ .
٢٩ –الوساطة بين المتنبي وخصومه – القاضي الجرجاني – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي - البابي الحلب ١٩٦١ : ٦٤ .
٣٠ – انظر ديوان إيكاروس الصفحات : ٩ , ١٥ , ٧٧ , ٨١ , ١٠٩ , ١٧١ , ١٨٧ , ١٩٠ , ٢١٢ , ٢١٩ .
٣١– العمدة : ١ / ١٣٦ , ١٣٧ .
٣٢– ديوان أبي تمام – دار صادر – بيروت : ١٦٨ .
٣٣– ديوان البحتري – تدقيق البرقوقي – أمين هندية ١٩١١ : ١ / ١٩٤ .
٣٤– انظر ديوان إيكاروس الصفحات : ٥٧ , ٩٢ , ١٠١ , ١٧١ , ١٩٧ .
٣٥– الوساطة : ١٧ , ١٨ .
٣٦ - البيان والتبيين – الجاحظ – تحقيق عبد السلام هارون –لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٨ : ١ / ١٣٥ – ١٣٩ .
٣٧ – انظر ديوان إيكاروس الصفحات : ٢٧ , ٦١ , ٦٧ , ٢٠٥ .
٣٨ – الموشح : ٣٢٣ .
٣٩ – القارئ في الحكاية – أمبرتو إيكو – ترجمة أنطوان أبو زيد – المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء ١٩٩٦ : ٧٠ .
٤٠– انظر ديوان إيكاروس الصفحات : ١٣ , ١٥ , ٧٢ , ٨٧ , ٢٠٥ .

المصادر والمراجع :

المصادر :

- امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس ، دار كرم ، دمشق
- البحترى : ديوان البحترى ، تدقيق : البرقوقى ، أمين هندية ، ١٩١١ ، ج١ .
- أبو تمام : ديوان أبى تمام ، دار صادر ، بيروت .
- العقاد : ديوان عابر سبيل ، مؤسسة هنداوى ، ٢٠١٢ .
- علاء عبد الهادى : ديوان إيكاروس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط٢٠١٦

المراجع العربية :

- الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق: عبد السلام هارون – لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٨ : ١ / ١٣٥
- حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ، تحقيق : الحبيب بن الخوجة – المغرب الإسلامي ١٩٨٦
- أبو حيان التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة – تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين – مكتبة الحياة : ٢ .
- ابن رشيق : العمدة – أمين هندية بمصر ١٩٢٥ :١.
- السكاكى : مفتاح العلوم – دار الكتب العلمية – بيروت
- ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر – تحقيق عباس عبد الستار – دار الكتب العلمية– بيروت.
- طه حسين : في الشعر الجاهلي –نشر مجلة القاهرة ١٩٩٦.
- عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، تقديم : د. سعيد يقطين ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون (د.ت) .
- ابن عربى : رسائل بن عربى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٨ .
- علاء عبد الهادى : قصيدة النثر والتفات النوع (دراسة فى النوع الشعرى) ، أفكار للثقافة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ٢٠١٨ .
- القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبي وخصومه – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي – البابي الحلب ١٩٦١.

- قدامة بن جعفر : نقد الشعر –تحقيق كمال مصطفى – الخانجي ١٩٧٩
- محمد بن وهب : البرهان – تحقيق د. حفني شرف – مكتبة الشباب ١٩٦٩.
- محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، الشركة المصرية للنشر ، مصر ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤ .
- محمد غنيمى هلال : النقد الأدبي الحديث – النهضة المصرية ١٩٦٩.
- المرزبانى : الموشح – المطبعة السلفية ١٣٨٥ هـ.
- مصطفى صادق الرافعى : وحي القلم –مطبعة الاستقامة ١٩٤١

المراجع المترجمة :

- امبرتو إيكو : شعرية الأثر المفتوح ، ترجمة : عبد الرحمن بوعلى ، نوافذ ، ٦
- امبرتو إيكو : القارئ فى الحكاية ، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافى العربى ' الدار البيضاء ، ١٩٩٦.
- جيرار جينيت : مدخل لجامع النص (مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية)، ترجمة : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط ١ ١٩٨٥.
- رولان بارت : الدرجة الصفر للكتابة ، ترجمة : محمد برادة ، لبنان ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٨٠ .

Abstract

I started my study of Alaa Abdel Hady's Divan (Ekarous) with an introduction about the nature of the Divan, as well as its structural form and content. I have heavily relied on the cultural criticism method and its accumulative procedures which have opened the ex-libris on the Arab heritage and critical modernity to tackle the issue raised and for which I discuss this divan. Hence, the study is entitled:

Paratexts in Ekarous Divan for Alaa Abdel Hady

I chose the concept (paratexts) for studying this divan so that these paratexts can be a means to receive the divan's poems after that .

In this divan, Dr. Alaa Abdel Hady deviated from the poetic heritage before him, since he presented for each poem a prose sentence explaining it. This is an unprecedented pattern in the history of Arab poetry and in the poet's previous divans. I have examined these sentences which reach forty four sentences with varying degrees of length, whether short or long.

I have divided this study into five axes:

First axis: (Concept of poetry) for Alaa Abdel Hady

Second axis: (Features of Poetry) for Alaa Abdel Hady

Third axis: (Poet's tools) and these are two main tools: (Language and Rhetoric)

Fourth axis: (Creator and receptor)

Fifth and last axis: (Types of poetry). Poetry for Alaa Abdel Hady has three types:

1. **Closed poetry**
2. **The poetry of those who have no skill, intuition, or culture and he called it (The poetry of the ignorant)**
3. **Poetry of symbols, masks and projection. This is the poetry whose semantic outputs are renewed in every reading.**

***Keywords*:** (paratexts -Ekarous-Alaa Abdel Hady)