

يقينية التصور ونسبية التجريب في ديوان (ناقة الوقت) للشاعر السوداني محمد الريح محمد حامد

د. عبد القادر رابحي
كلية الآداب و اللغات و الفنون.
جامعة مولاي الطاهر. سعيدة .

مختصر:

تحاول هذه الورقة أن تطرح إشكالية الكتابة المغايرة و مدى تحققها في الممارسة النصية التي يقترحها ديوان (ناقة الوقت) للشاعر السوداني محمد الريح محمد حامد. و هي من هذه الزاوية تعتمد على مساءلة نصوص الديوان لا من خلال ما تقترحه هذه النصوص من موضوعات يطرحها الالتزام المبدئي بالقضايا التي تؤرق الشاعر و تؤرق وجوده الحياتي، و لكن كذلك من خلال ما تحاول البوح به من مكابدات فكرية و جمالية تعكس التوجسات التي بإمكانها أن تصيب الرؤية التجريبية لشاعر يحاول أن يزرع بذرة غريبة في أرض لم تتعود إلا على قطفٍ ما اعتاد الذوق العام على زراعته في بيئة سمعية و إيقاعية هي أقرب إلى الانكفاء داخل المعادلات التقليدية لأشكال الكتابة الشعرية منها إلى الانفتاح على الإمكانيات التجريبية التي تزخر بها الاحتمالات الشكلية التي توفرها شجرة الأنساب الشعرية لمن يريد أن يرغب في تحديد الرؤية الإبداعية و التأسيس لمغامرة التحديث الشعري. و تحاول هذه الورقة كذلك أن تتقصى في ديوان (ناقة الوقت) حقيقة صعوبة الانتقال النظري من الرؤية البلاغية السائدة التي طالما سيطرت على البنية التقليدية للأشكال و الدلالات القديمة، إلى تصوّر أكثر رحابة في تلقف الإشعاعات الذاتية و الحياتية و ترجمتها فكريا و لغويا من خلال الانطلاق من وجهة النظر التي يحملها الشاعر عن الممارسة الشعرية.

مقدمة:

لم تكن إجابة الشاعر السوري الكبير محمد الماغوط على من اعتبر نصوصه الشعرية مجرد نصوص و ليست شعرا، غير هذا الحلم الحائمي الذي يعبر عن اتساع الرؤيا و يحيل في الوقت نفسه إلى المقولة التمامية^(٩) التي مؤداها أنّ السائل عن غموض القائل لا بد أن تُجيبه النصوص بجوابٍ يُذكره بعجز السامع عن فهم المراد الكامن في صلب المقولة.

بين بداية تجربة الشاعر محمد الماغوط في الخمسينيات من القرن الماضي⁽¹⁾ و ما آلت إليه الصراعات النقدية و الإيديولوجية حول قصيدة النثر في الوقت الحالي، يكون قد مرّ ما يقارب القرن من الزمن الشعري صالت و جالت فيه أقلام تتلبس جميع الألوان الإيديولوجية و الفكرية و الجمالية للهجوم، تارة على ما يعتبره المحافظون بدعة خطيرة من بدع الحداثة الغربية المكتسحة لمساحات القيم الجمالية للشعر العربي⁽²⁾، و تارة أخرى للدفاع عن المنجز الجمالي الجديد المضاف إلى المتن الشعري العربي و هو يحاول أن يترصد الأساسات الفكرية و الفلسفية المتغيرة عبر الأزمنة و الكفيلة بضمان بقائه حيّا ضمن منظومة معرفية و إبداعية معاصرة⁽³⁾.

لم يعد في وسع القارئ/الناقد المتسرّبل بالرؤية المحافظة على اللبوس السائد من الأشكال الشعرية المكرّسة أن يدّعي رفض تاريخية المتن النصي و النقدي الذي حققته قصيدة النثر بوصفها تمثّلا آخر لرغبة الكتابة الملتصقة في أصلها برغبة الوجود و بوصفها واقعا متعاليا إن شئنا عن السواد الأعظم من التجارب الشعرية التي تدور في فلك الرؤية الشعرية المرابطة بالكتابة الموزونة المقفاة تارة و الموزونة غير المقفاة تارة أخرى. كما لم يعد بإمكان هذا القارئ الناقد أن ينكر ميلاد احتمال للكتابة الشعرية غير الموزونة و غير المقفاة. لقد أصبح بإمكان النص الشعري العربي المعاصر بمختلف تظاهرات احتمالاته الشكلية و تحليلات أنساقه الدلالية أن يتجاوز مجمل الادعاءات المتمثلة في الحواجز الفكرية و الإيديولوجية التي طالما استعملتها المقاربة الجمالية الكلاسيكية في تسييج الوعي الجمالي الذي حملته قصيدة النثر لا بوصفها رفضا لنمطيات المرحلة السابقة في الإبداع، و إنما بوصفها اقتراحا جماليا ينطلق من الوعي بخطورة البقاء في رتابة الأشكال و رتابة أطروحاتها الفكرية. و هي نفسها الرتابة التي حاول أبو حيان التوحيدي أن يعبر عنها من خلال تجاوزه لمنطق التخندق داخل المواصفات الشكلية التي تنتهي بأسر كل المساحات الممكنة للتخييل داخل صحراء الذات الشاسعة

التي يتيه فيها الشاعر طيلة حياته. و ربما كان هذا سببا حاسما في تعريف أحسن الكلام بالذي " قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم "(4).

1- إشكالية البحث عن الإشارات الحداثية:

يطرح ديوان (ناقة الوقت)⁽⁵⁾ للشاعر السوداني محمد الريح محمد حامد⁽⁶⁾ إشكالية البحث عن الإشارات الحداثية في ما تراكم من زاد مشكل من التصور الشعري السائد، و ذلك من خلال طرح إشكالية الذات بوصفها معادلا موضوعيا يحاول أن يتيه داخل هذه الصحراء الشاسعة التي تسكن الشاعر باحثا عن معنى آخر للكتابة لا يتأرجح بين النغمة و أختها و شبيهتها من البحور المستخلصة من موسيقى الصحراء كناقاة ثقيلة المشي أسست لنمطية الذائقة و عودت جهاز الاستقبال على التمسك بما جادت به قريحة الشعراء و أمرتهم ألا يبرحوه. و كأن الشاعر يحاول منذ البداية أن يعيد تأسيس السؤال الجوهري الذي طرحه الشاعر العربي القديم: "ما للجمال مشيها وئيدا.."(6)، ثم سرعان ما يحاول أن يجيب عنه بما تبقى من نصف البيت المشهور "أجنடلا يحملن أم حديدا..!"⁽⁷⁾، في طرح استفهامي يشير إلى مفارقة دالة على خطورة المهمة التي يتحملها الشاعر و هو يُعبّر إما عن نواة عصره، و إما عن قشرته. و لذلك نرى الشاعر يختار الأدوات نفسها التي حملها الشاعر العربي القديم مرتكزا على ما توفر له من زاد، ممسكا برؤمة ناقته قاصدا فيافي الذات، محاولا الاختباء فيها، و كأنه طفل يحاول إعادة صياغة الوجود الشعري وفق رؤية لا تستند إلى الناقاة التقليدية المحملة بالرؤية الشعرية التقليدية المعروفة، و إنما تستند إلى تشكيل أحشاء العالم الداخلي الذي اختبأ فيه وفق تصوّر يعيد سقاية الصحراء و رملها بنبع مائي متفجّر من ناقة الوقت التي تأتي المكوث على قارعة الوجود، و كأن الوقت الإبداعي و الجمالي و الشكلي للناقاة الأولى لم يكن ليتحرك قيد أنملة من شدة ما اعتراها من فتور كما الرسم الدارس المثقل بالجنادل و الحديد. و لذلك فإن ناقة الشاعر تأتي في خضم الصحراء، لتشرح و تُشرح أحشاءها التي ليست سوى أحشاء الشاعر، و التي هي كذلك أحشاء المجتمع بصورة أو بأخرى. و كأن فيها شيئا من ناقة النبي صالح عليه السلام تأتي دليلا على تغيير المستتب من المعاني، و تحريك الراكد من الأقوال و تبديل البالي من الأثواب:

محتبى في أحشائي / كطفل يتبرد نثيث الشمس / و يحلم بسكينته / حاملا عبء المشائين /
في الهواء (8).

تلعب الإشارة النبوية في العنوان المسكون بالوصول إلى قلب القارئ المختبى هو الآخر في
تَسْيِجَاتِهِ الجمالية المعهودة، دورا حاسما في توجيه القارئ التقليدي إلى ما يكتنف مهمته
اللاحق من الديوان من عُسرِ تصوُّرٍ ربما انعكس عليه بكثير من التوجسات الفكرية و الموقفية التي
سيضطر إلى اتخاذ موقف جماليٍّ محدَّدٍ منها بناء على المساءلات التي يقترحها العنوان على القارئ و
هو يحاول تبرير الرؤية المختلفة للكتابة الشعرية لا في أشكالها فحسب، و لكن في طرحها الدلالي
المنسوج في أنساق اللغة كما شجرُ الصَّبَّار ينسج التواءاته الخاصة في عيون الأطفال المجهولين على
البحث عن إجابات مقنعة لما هو شغفٌ باللحظة الوجودية المبهرة. و تكسرُ الإشارة الافتتاحية
عالمَ الصحراء الذي هو عالم الشاعر الداخلي المسكون بالرتابة على حديقة الوجود (حقيقة
الوجود) الممتلئة بالتصنيفات المتعددة من الحيوانات المتأهبة للتحرك داخل مجال شعري يتحول إلى
غابة يمتزج فيها نطيط القردة (9) و عواءُ الذئاب الساكنة في (حجرة الأسد) (10) الساكن هو الآخر في
(ذاكرة قطٍ مُعَمَّرٍ) (11) لا يقلق من أن (ينتظر دابة الوقت) (12) و يسخر من شاعر يكتب
طلسماته (على أجنحة حمامٍ) (13) كأنه يريد أن يزيد من صعوبة الوصول إلى تشفير الحقائق السحرية
التي تكتشفها ناقة الوقت في صحراء قاحلة إلا من أحشاء الشاعر الممتلئة بالأسرار، فلا يجد إلا ما
تقوم به:

(طيورٌ ترتق ثوبي/ و تغسل درن الروح / في ضوء القمر الأخضر (14).

و كأنه يريد أن ينقلنا من قناعات الفراغ التي تتركها التصورات اليقينية التي تمتلئ بها صحراء الواقع
المريـر التي يعيش فيها، و التي يجهر بها على لسان هذا القط الحارس المتلصص خلسةً على ذاكرة
الشاعر المملوءة بعالم مفعم بتناقضاتٍ لم يستطع البوح بها صراحة في عالم واقعي لا يصدق إلا
اليقينيات:

فيرى جنّاتٍ / أعدّت للجوعى / محفوفةً بالمخاطر / و جموع الأرقاء / يصلون خلفي (15) .

و هو بهذه الصورة يحاول أن ينقلنا إلى عالم نسبيّ يكاد لا يصدقه الواقع على الرغم من حضوره
بقوة في حدس الشاعر الممتلئ بالتأويل الآني للعوالم المقلوبة على رأسها كما القيم تنقلب فجأة فيصبح
الصحيح خطأ و الخطأ صحيحا. و كأن الشاعر يلاحظ من عين المخرز حدة التناقض الموجود وراء

الحرم المؤدي إلى الحقيقة المتخفية وراء السائد من التصورات التي لا تريد أن تتغير. إنه المسار نفسه الذي تأخذه قصيدة النثر و هي تحاول أن " ترفض كل أشكال المعرفة في معانيها الكلية و المطلقة مما رسخته القنوات التقليدية الشائخة" (16). و هو في هذا المسار إنما يريد الخروج ، كما الرؤية الجمالية التي بنيت عليها قصيدة النثر، من التوقع الجمالي داخل الرؤية اليقينية للذات و للعالم و للأشياء، و يحاول مثلها تماما أن يفصل عنها من خلال اقتراح الذات و العالم و الأشياء وفق رؤيا باطنة تتقصى عوالم الذات و مكبوتاتها بنسبيةٍ تتبعد قدر الإمكان عن المسلمات التي طالما أثقلت كاهل النص الشعري و اعترضت إمكاناته في التعبير عن مكنونات ذاته: مثلما يتفكك الثمر / من جدائل النخل / كذا تنفصل روعي / عن الفضيلة / و تتبع ذئبا/ ينشد ضالته/ في جيفة منتنة / و يجمع حفيف الغابة كلها / في عوائه (17).

و هو في هذه الحالة يريد أن يحدث القطيعة الفكرية و المعرفية الجديرة بتحقيق مستويات من الوعي بجدوى التجريب الشعري، تؤهله للدخول في المغامرة الإبداعية بمختلف أصناف احتمالاتها التي لم يكن ليجرها لولا البحث في انغلاقات الذات الشاعرة عن منافذ تخيلية تمكنه من النظر إلى الأشكال الشعرية لا على أساس أنها نظام واثق من نفسه و إنما على أساس أنها اقتراح جمالي و فكري مرتبط أشد الارتباط بما يقترحه العصر من أيقونات جمالية مرتبطة بسنن التجديد الشعري غير المنقطعة.

2- الانتقال الشكلي من البلاغة اليقينية إلى البلاغة النسبية:

لا شك أن الرؤية اليقينية السائدة حول الأشكال الشعرية و مدى تحققها بوصفها مسلمات لا يجب تجاوزها، تطرح لدى الشاعر الباحث عن رؤية مغايرة كانت و لا زالت تؤرق هذا الشاعر في سعيه الدائم إلى اقتحام مساحات جديدة من التخيل لم يستطع آباؤه الشعراء أن يقتحموها في عصرهم. و لا شك كذلك أن البحث عن مساحات تخيل تؤدي إلى للقاعدة المستقبلية التي يؤسس لها الشعراء ، إنما يجب أن تكون في كل كتابة مسكونة بمحس المساءلة دافعا ذاتيا بالنسبة للشاعر تؤدي به إلى الانفتاح على اللغة بوصفها منقذا و ملاذا، غاية و هدفا ، من أجل تحقيق مسافة الفارق التي تمكنه من الانعداد ضمن المعدود الشعري الراسخ في المدونة الشعرية العربية.

لا يجد الشاعر ضالته في يقين الفضيلة بوصفها مكابدة نظرية. و لا يحاول أن يستأثر بما يجول في خلده من ازدحامات هي أقرب إلى واقع الغابة المتوحشة التي تمتلئ بها قصائد الديوان. غابة يأكل فيه

القوي الضيف و يستأسد فيها الدجالون و يكون فيها للقطط دور اللصوص و للذئاب دور الصادقين الذين ينشدون ضالتهم في نتانة عالم لا يريد أن يصرح باسمه و يعترف بسقطته من متن الفضيلة إلى هامش الأشياء الصغيرة التي يؤرق حدسه. ذلك أن "هامشية الشاعر و فقدانه لليقين، أديا إلى تبني نوع مختلف من الحدس. لقد أصبحت القصيدة تعتمد بشكل خاص على الإحساسات و الإدراكات التي تشكل رد فعل الشاعر تجاه ظهور الواقع التي تقترب من الانطباع المباشر" (18). و لذلك، فهي و إن أشارت في ديوان (ناقة الوقت) إلى البعد السماوي من خلال استحضار البلاغة اليقينية لإيصال الرسالة المحملة بالغبار اليومي المثقل بالرطوبة الوجودية، فإنها تحاول أن تقرأ إصحاحات (الكتب الأرضية) (19) و تؤوله تأويل الهامش للهامش بدون وساطة إيديولوجية أو معرفية تُثقل النص بالمواقف المتشنجة بسبب ما تعانيه اللغة/الناقة من تضيق جمالي حتى لتكاد تنفجر من ثقل الجندل و الحديد الذي تحمله منذ قرون. و كأن الشاعر يريد الانفصال النهائي عن ما يسميه أبو حيان التوحيدي بـ "بلاغة البديهة" التي يكون فيها "انحياش اللفظ للفظ في وزن انحياش المعنى للمعنى" (20) و الارتباط بـ "بلاغة التأويل [...] التي تُحوِّج لغموضها إلى التدبر و التصفح" (21). يقول الشاعر:

هذا كتاب الأرض المنقوش / معقود عليه سرٌّ خاص / في أجدية متشابكة الأطراف / منقوطة و غير منقوطة / فهذه الألف المتكسرة / و هذه راءٌ كالمهرة الجامحة / و هذه حاءٌ كمملكة الفقراء / و هذه لامٌ كالطود العظيم / فارحل.. فارحل (22).

إن الشاعر في هذه الحالة يريد الخروج من منظومة القيم السائدة التي تُؤطر حياته و التي تعود عليها في الديكور العام النائق إلى محاولات تغيير جذرية لا تطال الأشكال كما تعودت الرؤية النمطية على توصيلها إلى المتلقي فحسب، و إنما تطال البنيات الكامنة في صلب الذات الشاعرة الطامحة هي الأخرى إلى تصور جديد للعالم و من خلال كتابة شعرية لا تتخوف من "مواجهة اللغة بشكل سافر [ب] اعتمادها الدهشة و التشويش على أفق المتلقي" (23). و لذلك فهو يحاول أن يُقرب الجزئي الذاتي مقابل إبعاد الكلي النمطي عن واجهة الممارسة الحياتية من خلال إضفاء البعد الإنساني على تجربة الفقراء و الجائعين و الأرقاء و الحيارى و المظلومين المجبولين على الاختفاء وراء ظلالهم الوارفة التي عادة ما استعملها الأسياد مقيلا في صحراء العمر الموشحة بالقيظ. و كأنه من خلال استعماله لهذا القاموس يريد أن يفصل في الخيارات الحياتية التي طالما جعلت من المقاربة اللغوية دليلا على

انتماء طينة الشعر التي هي اللغة إلى رؤية إبداعية لا تريد التلميحات البلاغية و الشكليات السائدة أن تزيج عنها المسارات المكررة للدوال التي يؤدي إلى المدلولات نفسها:

و أنا سادرُ / أرقبُ اشتجارَ/الليل مع البحر/ و الخلقُ نيامُ/ يهدون بوجع الأمهات/و نرق الأجنة في لحاء الشجر / و هول القيامة. (24).

و من هنا فهو يتعامل مع لغته و كأنه يتعامل مع ما ينفذ في ذات القارئ من دهشة يتم من خلالها فك شفرات القصيدة من طرف القارئ الشاهد على فطاعة اللحظة الوجودية بعد أن يكون قد تمكن من الوصول إلى حميمية الحرق الحسية التي يريد الشاعر التعبير عنها من خلال تجريد المجسد من مادّيته الممتنة في واقع الممارسة الشعرية و تجسيد المجرد بإعطائه صفة القدرة المادية على التعبير عن تأوهات التي لا يستطيع التعبير عنها و هو في حالة الرهافة الوجودية التي لا تؤدي إلى مكامن الذات بطرق مسلوكة و سياقات واضحة المعالم. إنه يحاول أن يتوحد مع عالم الطبيعة من خلال استحضار الحسيّ في غير المكتشف في الحيوانات و النباتات و الجمادات و الاستناد عليها لتبرير حتمية انتقال الرؤية الشعرية من التصور السائد إلى التصور الراهن. و من هنا يصبح النظر إلى الطبيعة على أنها " جالبة للإنسان، إن معرفتها كمغزى بواسطة اللغة الإنسانية، حيث تكثّف الدلالات في ذاتها ثنائية عالم الأفكار و العالم الطبيعي، حيث أن عالم الأفكار مفروض عليه أن يستند عليها"(25):

الرجس يسعلُ.. يتمخط.. يتقيأ.. / المحُ يغطس إلى نصفه/ في محلول الذاكرة/ ذي اللون المخاطي/ الخشب الداكن يمتص الماء/الملح يتخلل الجرح/ الزبد يلف عظامنا/ نسير على سطح زلق(26).

تلعب اللغة دوراً أساسياً في محاوله تحييد الصورة البلاغية التي تعود القارئ على تلقيها ضمن المعايير التقليدية، و هي تنفذ معه في مكامن التصوير الحسي لعالم التناقضات الذي يسكن الذات الشاعرة كما يسكن الوسواس أدهف مخلوق ازدانت به الطبيعة الإنسانية و هو زهرة الرجس. و كأن الوصول إلى الحالة الإنسانية (الزبد يلف عظامنا/ نسير على سطح زلق) (27) إنما يجب أن يبتدئ بالحالة الطبيعية و هي حالة الرجس الذي (يسعلُ.. يتمخط.. يتقيأ) (28) كما الإنسان تماماً في وضعه المرضي العسير، مروراً بحالة التحول إلى الخشب الداكن الذي يمتص الماء و الملح الذي يتخلل الجرح. و كأننا إزاء معاناة لا تتوقف عند الصورة الظاهرة لما يستطيع الإنسان أن يعبر عنه، و

إنما تتجاوزها إلى ما لا تستطيع النباتات و الجُماد أن تُعبر عنه من حالة تشبيءٍ يختار لها الشاعر الشفِرات الحسّية المناسبة لما سيتلقاه القارئ من وحلٍ وجوديٍّ تتخبط فيه الذات الشاعرة التي استُلبت منها إنسانيّتها. "فثمة غالبا شفِراتٌ تغذي التلقي الحسّي، لتمنح ذاكرة التلقي شحنات إضافية، مركزها المرجعية المشتركة بين النص و قراءته" (29).

و لعله بهذا يحاول أن يعيد الحقيقة الإنسانية للذات المستلبة بافتراقها عن البعد الحميمي الراسخ في ما يشبه الزنانة المقدسة. فلا فرق من الناحية المبدئية بين عالم الإنسان كما يتصوره الشاعر داخل زنانة الذات و عالم الطبيعة كما يصوره من داخل فسحة اللغة. و"المقصود بصفة الإنسانية هنا هي كون هذا العمل تعبيراً عن الرغبة الكامنة في نفس الإنسان لأن يجعل وجود الأشياء الخارجية امتداداً لوجوده الشخصي، أي يصبح الوجود الإنساني محورا للوجود الطبيعي أو يصبح ما يسمى بالعالم الأصغر محورا للعالم الأكبر[...]"، إن الشاعر في هذه الحالة يؤنس الوجود" (30).

و هو من خلال دعوته إلى أنسنة الوجود إنما يحاول أن يثبت مدى صعوبة أن يكون حاملا لتصور (الشاعر/النبي) و يعلن صراحة أن ثمة من حاول (الصلاة خلفه) و الاستماع إلى ثورته التي يتعد فيها أبما ابتعاد عن التصور السائد للأنظمة الفنية و الجمالية و الإبداعية و كأنه يؤمن إيمانا مطلقا على مستوى التصور النظري بأن المستقبل لقصيدة النثر لأنها الأقرب في نظره إلى تخطي السياج الدموي الذي يعيش خلفه الشاعر منذ كذا من الوقت الذي يخبر الناقة القاطعة بجندلها و حديدتها لغابات الصحراء الممتلئة بتناقضات الواقع و مرارته:

و قد كتبها ذلك الشاعر المهووس/ الذي يدعى بالديك الصياح/ و قد عاش شاعرا/ خلف السياج الدموي الرهيب/ الذي يفصل بين الحقيقة و الظلمة/ و ينشد الشعر بصوت خفيض/ فاستمرت حياته على هذا المنوال التريدي/ حتى ساعة وفاته/ في العام الألف بعد المائة الثالثة/ تاركا سرواله فقط.. (31).

يكتب الشاعر عن نفسه (تُهاوِم شعريّة تغالب النص) (32). و يستأثر بسواد النظرة التي تظغى على بياض الصفحة التي تؤرخ للمسار التراجيدي المأسور بين مستويين يعبر عنهما بـ) الحقيقة و الظلمة) من خلال العبث بتسمية المتناقضات و الاعتماد على إبدال المدلولات بدواها لكي تتضح صورة الشرخ في المسار التراجيدي للشاعر. و كأن الحقيقة لا تصبح مرادفا للنصاعة و للنور فحسب، و أنما تصبح البديل عنهما لمواجهة (الظلمة) في قوّة استيعابها لكل المدلولات المتفرعة

عنها و ليس أقلها الظلمات الثلاث التي واجهت سيدنا يونس عليه السلام في ابتلاءاته النبوية المشهورة: ظلمة الليل و ظلمة البحر و ظلمة بطن الحوت. و لا يتوانى الشاعر في محاولته تقديم التصور الرهيب للزمن الذي تعبّره ناقة الوقت من خلال قلب المفاهيم الزمنية و توسيع أحجامها الضيقة لاحتواء ما هو أكبر منها ليصبح جزءا ساجحا في سعة الجزء الرابض على حياة الشاعر و على جمهوره من القراء الباعة الذين يرددون قصيدته بصوت خفيض مثلما يرددها هو كذلك بصوت خفيض (حتى ساعة وفاته/ في العام الألف بعد المائة الثالثة)⁽³³⁾. و كأن الشاعر لا يريد الاستناد إلى التراتبية الزمنية السائدة كما تربض بثقلها و سلطتها القاتلة على عالم الإنسان و عالم اللغة و عالم الأشياء فتحيل المعايير الزمنية إلى وحدات أثقل في عبورها للوجود الشعري من الوجود نفسه. إننا "في غالب الأحيان نحس عميقا في تلك القصيدة العابثة المفككة بموجب الأحكام الكلاسيكية بانتظام صلات و علائق دقيقة بين الكلمات و الصور التي تنتظم عبرها الفكرة الشعرية، بحيث أن النتائج المكتمل يبدو وحدة واحدة كاملة و تركيبا يجمع في إحياء آتي كل أنواع العناصر التي لا يحصل عليها التحليل المنطقي إلا بشكل مجزأ"⁽³⁴⁾. و لعله من هنا يصبح الجزئي هو الكل و الكل هو جزء الجزء الذي يجب أن يربض في تصورات اللحظة و كأنه مثقال ذرة من وقت لا يثقل إلا على من كابد حقيقة مرارته و ظلمة المكوث في حروفه السائدة.

3- استحضار المرجعية و نسبية التحديث :

غير أن القارئ و هو يحاول التروي في استحضار الجزئي و الآتي و الهارب من اللحظة الوجودية التي يريد الشاعر أن يخلدها كما ناقة الوقت في ثنايا الديوان، ستعثره الحيرة من جرأة الشاعر نفسه في استحضار اللغة المعيارية المثقلة بالرؤية التنبؤية التي تستمد أنساقها الفكرية و أساليبها اللغوية من البعد الإيحائي للقرآن الكريم الحاضر بقوة على امتداد قصائد الديوان و صفحاته كما هو الحال في (إنا نقص عليك..)⁽³⁵⁾، و في (فالיום ننجيك ببدنك..)⁽³⁶⁾ و في (هل طفقت تقصف عليك..)⁽³⁷⁾ و في (و إن اتبعني.. فلا تسألني عن شيء..)⁽³⁸⁾ و في (لا يؤاخذني بما نسيت..)⁽³⁹⁾ و في (وما مسهم من لغوب)⁽⁴⁰⁾ و في (سلام قولاً من رب رحيم)⁽⁴¹⁾ و غيرها كثير.

و من هنا يصبح هذا الحضور الكثيف للأثر القرآني في قصائد الديوان حضوراً موازياً للحضور
المبحوث عنه أصلاً و هو النص الشعري المتمثل في وقع القصيدة على المتلقي كوقع الصدمة. و
يأخذ هذا الحضور الكثيف للأثر القرآني صورة متعالية يستمدّها من مرجعيته المتعالية لا في
الواقع اللغوي و بلاغاته التي تستنجد بالبلاغة القرآنية كما تستنجد قصائد الديوان بها، و إنما في
الواقع الاجتماعي بحيث يصبح التدليل على حضور المرجعية القرآنية سبباً مقنعاً لتعاليتها الديني و
الفكري عمّا يمكن أن يجاريها من بلاغات إنسانية لا يمكن أن ترقى إلى مستواها و إن حاولت.
إن كثرة استعمال الشاعر للمرجعية البلاغية القرآنية بصورة ظاهرة و جلية إلى درجة حضور
الآيات حضوراً حرفياً، و تقاطع الكثير منها مع النصوص تقاطعاً دلالياً، يوحي بأن الشاعر لا يريد
الخروج الجذري من الفهم الكلاسيكي لدور الشاعر / النبي الذي تميزت به كتابات شعراء التجديد
الشعري استناداً إلى المصدر الغربي للرؤية الشعرية التي تحدّد دور الشاعر في الدعوة إلى الإصلاح و
القيام بدور الأنبياء — في عصر انتهت فيه النبوات الحقيقية — في تأدية الرسالة الشعرية التي تنكر لها
الواقع المرير بكل تناقضاته الفكرية و الإيديولوجية. و هو بهذا التصور، لا يتيح فرصة للرؤيا الثائرة
على المسلمات التي يريد أن ينفصل عنها، في التعبير عن نفسها بلغتها الحياتية اليومية المتشعبة بحداية
المقاربة اللغوية في تصويرها للحظة الآنية المكتنزة بالعديد من التناقضات التي يؤرق عالم الشاعر. و من
هنا، فهو يلجأ مضطراً إلى استعمال ما ترسخ في ذاكرة الشاعر من تصورات يحاول أن يثبت من
خلالها رفضه للواقع السائد، فلا يجد أبغ من الإشارة القرآنية للاستهداء بالقارئ إلى عوالم الرفض
المتخفية في ثنايا القصائد، و كأنّ لا بديل عن البلاغة القرآنية في التدليل على حتمية الانتقال من
عالم الفضيلة إلى عالم الذئاب التي تنهش الجثث النتنّة. و هو انتقال معكوس يسير في اتجاه غير ما
يدعو إليه التصور القرآني من انتقال الإنسان من عالم الذئاب إلى عالم الفضيلة. غير أن هذا الانتقال
المعكوس يطرح فكرة تعمّد الشاعر إبراز حضور الفضيلة المتخفية في عالم الذئاب (و تتبع ذئباً/
ينشد ضالته/ في جيفة منتنة)⁽⁴²⁾. و من ثمة، فهو يحاول أن يدلّ على حضور التداؤب المتخفي في
عالم الفضيلة في محاولة منه للتأكيد على الموازين المقلوبة و القيم المعكوسة التي تسيطر على الواقع و
تستحوذ على مساحة اللاوعي في المتخيل الشعري. و كأنّ قلب الشاعر للإشارات الدالة على القيم
المعكوسة في المجتمع كفيل بتحقيق الغرض و لو ببلاغة كلاسيكية، و جدير بتأدية الرسالة الشعرية و
لو بجماليات تكاد تنتمي في تصور الشاعر لها في الديوان و في تحقق توظيفها في القصائد إلى

ما يريدُ الثورَ عليه من بلاغة كلاسيكية لا تشي بمرجعيتها التقليدية داخل مجال نصيٍّ تعمّد تفكيك البنيات الجمالية لهذه المرجعية من خلال محاولته (شعرنة الهامش) الذي تعبّره (ناقة الوقت) من زاوية الإصغاء إلى اللغة و هي تنبض بتصور الذات الشاعرة للعالم من دون حواجز فكرية و جمالية أو جدران إيديولوجية أو اجتماعية.

و من هنا، فليس ثمة من مبرر مُقنعٍ بالنسبة للمتلقي يجبره على الاهتمام بالمثل القرآني من غير مصدره الأساسي الذي هو القرآن الكريم. ذلك أن ما يرشح من وقعٍ في نفس المتلقي عند انتهائه من قراءة الديوان ليس النص الشعري المتضمن لبنية القصيدة الجمالية و الموشى بأنساقها الدلالية، و إنما الأثر الذي يتركه التوظيف المتكرر و الكثيف للمثل القرآني بما يشوش على المسارات اللغوية و الدلالية للقصيدة و هي تبحث لها عن مخرج مشرف من مأزق الأسْلَبِ الموزع بين مستويين اثنين:

أ- مستوى اللغة القرآنية و إيجاءاتها البلاغية ذات الوقع المؤثر على بنية النص الشعري بما هو نص شعري و ليس نصاً قرآنياً من جهة ،

ب- و مستوى اللغة الشعرية التي يريد الشاعر بها و من خلالها أن يرقى إلى درجة القطيعة مع أنظمة أسلوبية و بلاغية لا يمكن أن تكون قصيدةً النثر في تناصٍ حرفيٍّ مع أرقى ما يمكن أن ينافسها أسلوبياً و بلاغياً و هو القرآن الكريم.

و سينقلب الاستدعاء المباشر للمثل القرآني لا إلى أداة فاعلة في التضيق على المستوى اللغوي المؤسس لجماليات اللغة التي تتشكل منها القصيدة فحسب، و إنما إلى استعمالٍ تناصيٍّ حرفيٍّ لأبعاد المثل القرآني مما ينعكس على البنية الدلالية العامة للقصيدة من خلال التقليل من أهمية عجينة الشاعر اللغوية و دورها في تشكيل وعي جمالي تحقّقه إمكانيات الشاعر اللغوية داخل بنية النص. ذلك " أن الطريف في أمثال القرآن هو اختلافها عن سواها من الأمثال، لا باندراجها ضمن السياق النصي للقرآن فحسب، و إنما بوصفها كانت و ما زالت تتسم بالجدة، إذ لم يطرأ عليها شيء من الابتذال الاستعمالي، فظلت محافظة على خصوصيتها على الرغم من توافر الجانب التعاقدي فيها"(43).

و كأن الشاعر لا يريد استبدال رؤية مهيمنة على النص بـ(وجهة نظره) حول الوجود و الكون انطلاقاً من ترصد التفاصيل الحياتية الكامنة في الهامش و تفجير لغتها في وجه السيّد و الركون، و إنما يحاول استبدال رؤية مهيمنة برؤية مهيمنة مماثلة تحاول في أحسن الأحوال أن ترقى إلى مستوى الرؤية الذي يشترطه الوضع الشعري القائم من جهة، و يرفض من جهة أخرى الاعتراف به

بديلا معرفيا و جماليا له نظرا لاقتناعه بجدوى بقائه و ركونه في وجه كل الرؤى الأخرى المختلفة بسبب الشرعية التاريخية التي يتمتع بها و التي طالما اتخذها حجة في تثبيت المثبت من الأشكال و الدلالات و إقصاء المقصى من متنها إلى هامش يطمح في نظره لأن يجد له مكانة في المتن لا تغييره بصفة جذرية من خلال التأسيس لمتن آخر مختلف و بناء تصور آخر للوجود و الكون و الوقت من خلال تحقيق تجربة جديدة في الكتابة و ترك المرجعيات المحيلة إلى البلاغات القديمة بصورة نهائية. ذلك أن قصيدة النثر إنما بنيت على " تحولات الشاعر من النبوة إلى التهميش [و] اكتشاف الشعرية في العالم لا إضفاء الشعرية عليه. و هذا سر تفرد قصيدة النثر في لحظتها الراهنة التي تخلصت من خيوط التبعية لتشكّل نموذجاً قائماً بذاته ، يتأسس من مرجعية خلقتها الممارسة، و آن لها أن تتحقق على مستوى الواقع" (44).

كما تعبّر مراوحة الشاعر في تصوره الأصلي لصياغة بلاغة نصوصه من خلال الاصطيداء في بحر الرؤية الكلاسيكية، عن مراوحةٍ أعمق ربما كانت لها أسبابها الخفية التي تغيب عنا و التي بإمكانها أن تدلّ في تداعياتها الظاهرة على صعوبة الجهر بشعرية قصيدة النثر بوصفها معادلا موضوعيا لما تدلّ عليه من وجوب تغيّر جذري في منطلقات الكتابة و مآلاتها في مجتمع لا يعير لقصيدة النثر أدنى الاهتمام لا من حيث تجنيسها و لا من حيث موقفه الراض لانتمائها الإيديولوجي و هويتها الفنية و الجمالية. و إلا ، كيف يمكننا تفسير إلحاح الشاعر على تقديم الذات الساردة لهموم الواقع المرير في الديوان على أنّها بديل باحث عن تسيّدٍ مخالف للتسيّد القائم و لكن بالمعايير نفسها التي يثور عليها في معظم ما يقترحه السارد في النص من توجهات توحى بالصورة الانقلابية للموقف الجمالي الذي يسكن في بطن الشاعر، و الذي يريد أن يراه حاضرا في (حياته القادمة):

تدور الأغنية/ حول ذاك الوسواس الدامي[../] الذي أحاط بزهر النرجس/ فصار موزعا بين أصله الطبقي/ و حياته القادمة) (45) ذلك " أننا إذا ما حددنا الشكل الشعري، فينبغي أن تنصبّ مهمتنا على جعل كلمات القصيدة ذاتية الانعكاس طالما أنّها مستقلة بما يكفي للبدء بها بلا احتياج خارجي" (46).

إنها المفارقة الجوهرية التي تنتاب القارئ و هو يحاول أن يقدم أنموذجا مختلفا على مستوى البياض من خلال تحقيق تحديات أساسية على مستوى توظيف اللغة و الخروج بها ، في كثير من قصائد الديون، من رتابتها الاصطلاحية و الدلالية التي تسنها في استعمالاتها الاعتيادية، من أجل الدخول بها من عالمها الحدسي المفاجئ و غير المستغل تماما، في تصوير حالات وجودية تنطلق من معاناة الشاعر لواقع وجودي ومزير لا تستطيع غير قصيدة النثر أن تنفذ إلى مداخل مكنوناتها المتناقضة و تفجيرها في وجه القارئ بمستويات لغوية معبرة عن صدق مفعم بكثير من البراءة في تناول الجانب التوظيفي للمرجعية القرآنية بوصفها لغة ينبنى عليها الحضور الغوي للنص أولا، و بوصفها دلالات يستحوذ على مساحات النص الدلالية ثانيا، و بوصفها إحالات راسخة ليقينية معرفية تستأثر بحضورها الكثيف في جنبات القصائد المشكلة للديوان ثالثا و أخيرا.

خاتمة:

ربما كانت جملة "سأظل متخما بجوعي، فهل تأخذني الغفوة؟"⁽⁴⁷⁾ هي العملة الصعبة التي تتحدى الرؤية المعاكسة لقارئ الديوان. و لعلها بذلك تكون أهم ما يمكن أن يعبر عنه الديوان من مفارقات فكرية و جمالية ينتابها كثير من الصدق في التعامل مع اللغة ببراءة منقطعة النظير، و تتخللها صحراء من الأوجاع العميقة المنطلقة من عمق قناعة الشاعر فيما يعتقد أنه الرؤية الأقرب إلى مستقبل الكتابة الشعرية و ليس إلى ماضيها. و لعل الشاعر بمحاولته اختزال العالم المليء بالمتناقضات في رؤية إبداعية تقترح وجهة نظره في تحقيق الممارسة الشعرية على مستوى البياض، إنما يريد أن يصرخ بقوة في وجه ما يكتنف هذه الممارسة من رتابة في التصور و تراتبية في الطرح الذي لا يريد أن يتيح الفرصة لأشكال جديدة للتعبير عن نفسها. و لعل (ديوان ناقة الوقت) للشاعر محمد الريح محمد حامد مؤثر جمالي جديد يضاف بكثير من حسناته إلى المدونة الشعرية السودانية المعاصرة، و ذلك على الرغم من بعض انتكاساته المتعلقة بالأخطاء و طريقة الطبع. و

هو في الأخير جهد إبداعي متميز يحمل تباشير كتابة واعية بأنساقها الفكرية و مآلاتها الفنية و الجمالية.

هوامش وإحالات:

(^٥) - نسبة إلى مقولة أبي تمام المشهورة التي رد بها على سائل يسأله (لَمْ تقولون ما لا يفهم؟) ب (و لم لا تفهمون ما يقال؟).

1- يقول موافي عبد العزيز: "و في نفس العام-1954- يأتي محمد الماغوط بنموذج مغاير، حيث لم يكن متأثراً بقصيدة النثر الفرنسية أو بالشعر الحر الانكليزي. و على الفور، تبنت جماعة شعر النموذج الجديد" ينظر: موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر، من المرجعية إلى التأسيس. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 2004. ص: 19.

2- يقول محمد علاء الدين عبد المولى : و من المؤكد بأننا لا نذهب إلى أن نطالب الفرنسي باكتشاف معايير النقدية من كتب (ابن جني) و (الأمدي) و (الجرجاني) و (ابن عربي) - مع أن هؤلاء اشتغلوا كثيرا في شروط عصرهم بكثير مما اشتغل الفرنسيون عليه ، و كثيرا ما تتم مقارنات من قبل البعض بين مفهومات نقدية حديثة جدا و بين مفهومات أشار إليها أحد آبائنا التراثيين - و لكننا بالمقابل يحق لنا ألا نقبل أن نجد معيارية نتاجنا الشعري و النقدي في كتب (سوزان برنار) و (تودوروف) و (كريستيفا)...! لنكن مع عدالة الحوار مع هؤلاء، العدالة التي تتيح لنا أن نزداد معرفة بأنفسنا و اكتشافا لهويتنا، عندما نزداد حوارا معهم. ينظر: عبد المولى، محمد علاء الدين. وهم الحداثة. مفهومات قصيدة النثر نموذجاً. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2006 ص: 21.

3- يقول نبيل عبد الفتاح: "المشروع الحداثي ولد في رحم التقليدي ومعتمدا عليه في تسويغه وتبريره، من هنا كان تبرير الحديث من خلال التقليدي، ومن ثم ظل موضوعا للتشكيك والتجريح في أصالته. ثمة ريبة وخوف من الحداثة وتحليلاتها، ولا سيما في القانون، والسياسة، والتنظيم الاجتماعي، والفنون والآداب بعامة والشعر بخاصة وربط لها 'بالغرب' و'الاستعمار' و'الإمبريالية'، أنها مفاهيم وكائنات سياسية وثقافية واقتصادية بدت ولا تزال كالمردة وشياطين الأنس والجن، في خطاب بعض القوى المحافظة، والدينية الوضعية، التي ترى في الحداثة خطراً داهماً عليها. ينظر: عبد الفتاح، نبيل. قصيدة النثر: سلطة التلقي وشرعية الحضور. جريدة القدس العربي. لندن. 2009/05/27.

4- التوحيدى، أبو حيان. الإمتاع و الموانسة. دار الكتاب العربى/ بيروت، دار الأصالة/ الجزائر. 2005. الليلة الخامسة و العشرين. ص: 225.

5- محمد الريح، محمد حامد. ناقة الوقت. شركة الصقر للخدمات. الخرطوم. 2011.

(°) - الشاعر محمد الريح محمد من مواليد الخمسينيات في قردود النمل بضواحي كوستي له العديد من المشاركات الشعرية، و الكتب غير المنشورة في مجال القصة . تعاون مع العديد من المنابر الثقافية في الصحف السودانية. و هو مهتم بدراسة تراث قبيلة الجمع في السودان و له كتاب حوله. و ديوان (ناقة الوقت هو أول دواوينه المنشورة. ينظر: ديوان ناقة الوقت. صفحة الغلاف الخارجى.

6- جاء في لسان العرب: " وقد اتأد يتأد اتئادا إذا تأنى في الأمر قال وثلاثيه غير مستعمل لا يقولون وأد يئد بمعنى اتأد وقال الليث يقال إيتأد وتوأد فإيتأد على افتعل وتوأد على تفعل والأصل فيهما الوأد إلا أن يكون مقلوبا من الأود وهو الإثقال فيقال آدني يؤودني أي أثقلني والتأود منه ويقال تأودت المرأة في قيامها إذا تثنت لتثاقلها ثم قالوا توأد واتأد إذا ترزن وتمهل والمقلوبات في كلام العرب كثيرة ومشى مشيا ويئدا أي على تؤدة قالت الزباء ما للجمال مشيها ويئدا ؟ أجندلا يحملن أم حديدا ؟" ينظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد. لسان العرب. دار بيروت للطباعة و النشر. بيروت. 1968. مادة : وأد.

7- ينظر: المصدر نفسه. مادة : وأد.

8- محمد الريح، محمد حامد. ناقة الوقت. ص: 1.

9- محمد الريح. المصدر نفسه. ص: 1.

10_ المصدر نفسه. ص: 2.

11- المصدر نفسه. ص: 3.

12- المصدر نفسه. ص: 2.

13- المصدر نفسه. ص: 2.

14- المصدر نفسه. ص: 4.

15- المصدر نفسه. ص: 3.

16- موافى، عبد العزيز. قصيدة النثر، من المرجعية إلى التأسيس. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 2004. ص: 69.

- 17- محمد الريح. المصدر نفسه. ص:66.
- 18- موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر، من المرجعية إلى التأسيس. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 2004. ص: 69.
- 19- محمد الريح. المصدر نفسه. ص:23.
- 20- التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة. ص:232.
- 21- التوحيدي. المصدر نفسه. ص: 232.
- 22- محمد الريح. المصدر نفسه. ص.ص:28/27.
- 23- شريق، عبد الله. في شعرية قصيدة النثر. منشورات اتحاد كتاب المغرب. الرباط. 2003. ص:32.
- 24- محمد الريح. المصدر نفسه. ص:55.
- 25- جاكوب، أندريه. أنثروبولوجيا اللغة، بناء و ترميز. تر/ ليلي الشريبي. المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة. 2002. ص:134.
- 26- محمد الريح. المصدر نفسه. ص:91.
- 27_ المصدر نفسه. ص:91.
- 28- المصدر نفسه. ص:91.
- 29- الصائغ، عبد الإله. دلالة المكان في قصيدة النثر، بياض اليقين لأمين أسبر أنموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1999. ص:20.
- 30- اسماعيل، عز الدين. روح العصر، دراسات نقدية في الشعر و المسرح و القصة. دار الرند العربي، بيروت. 1978. ص:152.
- 31- محمد الريح. المصدر نفسه. ص:86.
- 32- يتعلق الأمر بعنوان القصيدة. ينظر: المصدر نفسه. ص:85.
- 33- محمد الريح. المصدر نفسه. ص:86.
- 34- برنار، سوزان. قصيدة النثر. تر/زهير مجيد مغامش. ط:2. الهيئة العامة لقصور الثقافة/ مؤسسة الأهرام للنشر و التوزيع. القاهرة. 1999. ص:156.
- 35- محمد الريح. المصدر نفسه. ص:23.
- 36- المصدر نفسه. ص:28.

- 37- المصدر نفسه. ص:29.
- 38- المصدر نفسه. ص:37.
- 39- المصدر نفسه. ص:39.
- 40- المصدر نفسه. ص:52.
- 41- المصدر نفسه. ص:71.
- 42- المصدر نفسه. ص:66.
- 43- عشتار، داوود محمد. الإشارة الجمالية في المثل القرآني. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2005. ص:41.
- 44- موافي، عبد العزيز. قصيدة النثر، من المرجعية إلى التأسيس. ص:123.
- 45- محمد الريح. المصدر نفسه. ص:87.
- 46- جوزدانيس، جريجوري. شعيرة كفاي. تر/ رفعت سلام. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 2000. ص:151.
- 47- محمد الريح. المصدر نفسه. ص:64.