مقياس: قضايا النصّ الشعري الحديث والمعاصر (السنة الثالثة ليسانس/ الشعبة الأدبية)

د. صورية غجاتي

محاضرة

المجموعة الأولى (1)

المحاضرة:5

الصّورة الشعرية

1/ مفهوم الصَورة الشعرية وأهميتها:

تُعدّ الصّورة مستوى أساسي من مستويات بناء النصّ الشعري، ووسيلةُ الشاعر الأولى في الكشف عن تجربته وتصديرها إلى القارئ ، ومصدرُ تلذّذٍ واستمتاعٍ **للقارئ**، ومعيار من المعايير التي يعتمدُها النّاقدُ في الحُكم على أصالةِ الشّاعر.عرفَ قيمتَها القُدماءُ والمُحدثون. تغيرت طرُق وآلياتُ اشتغالها في النصّ الشعري بين قديمه وحديثه ومُعاصره، لكنها ظلّت تحتفظ بأهميتها في تشكيل النصّ الشعري؛ فقد حدّد بها (الجاحظُ) الشعرَ في قوله:«فإنّما الشّعرُ صناعةٌ وضربٌ من التصوير».وكان (أرسطو) قبلَه قد قال عن الاستعارة بأنها " أعظمُ أسلوب " لأنها " آيةُ الموهبة ".ثمّ قال عنها (جابر عصفور) إنها «الوسيطُ الأساسيُّ الذي يستكشفُ به الشاعرُ تجربتَه ويتفهّمها، كي يمنحها المعنى والنظام...فالشاعرُ الأصيلُ يتوسّلُ بالصورةِ ليُعبّر بها عن حالات لا يُمكن له أن يتفهّمها أو يُجسّدها بدون الصورة». وقال عنها (إحسان عباس) بأنها " عنان الشاعرية " وقال (عبد الرحمن بدوي)«هي أعلى ما يُرشّحُ الشّاعرَ للمجد».وذهب(فيليب سدني- Philip Sidney) إلى أنّ«ما يصنعُ الشّاعرَ ليس القافية والتقطيع الشعري، وإنما ابتداعُ صورةٍ بارزةٍ للفضيلة أو الرذيلة».

وإذا أردنا أن نُقدّم الصورة بأبسط تعريف، يُمكننا أن نقول بأنها التقاءُ الماءِ بالتُراب فيُعطيان طينة بارعة التشكيل.إنّ التراب هو اللّغة، وأمّا الماءُ فهو الخيال الذي يُخرج اللغة من شكلها الجاف المقتصرعلى الوظيفة التواصلية، فيروي ظمأها ويحوّلها إلى عجينةٍ أو طينة قابلةٍ للتشكّل في أشكال جميلة ومختلفة، تؤثّر في القارئ، وترتقي بذوقه، وتحلّق به في عوالم الخيال، فتؤدي بذلك وظيفةً جمالية، تتحدّد قيمتُها ببراعة الشاعر وقدرته على هذا التشكيل بالنظر إلى عُمق تجربته الشعورية.

2/تطوّر المنظور إلى الصّورة:

لم يختلف القُدماء مع المحدثين- كما رأينا سابقا- في تقدير قيمة الصورة كأداة فنية عُليا، يُعوَّل عليها في مهارة التشكيل الفنّي للنص الشعري، والارتقاء بالشاعر إلى مرتبة الأصالة. غير أنهم اختلفوا في تحديد مصدرها؛ فإذا كان مصدر الصورة عند القُدماء هو الطبيعة، حيث أنهم تأثروا بنظرية المحاكاة الأرسطية التي ترى الفنّ محاكاة للطبيعة وللعالم الخارجي- وقد تبعهم دعاة المدرسة الكلاسيكية في العصر الحديث- وكان معيار الجودة في الصورة عندهم هو الحفاظ على

"المنطقية" و"العقلانية" في ترابُط أجزائها أو أطرافها، والحرص على التطابُق والتشابه بين المُسند والمسند إليه، والمشبه والمشبه به، فلا مجال لإعادة الخلْق أو تقريب الصورة.فإنّ المُحدثين قد تأثروا بالنظرية الرومانسية التي تعُدّ الذاتَ منبعاً للإبداع ومصدراً لميلاد الصورة، كما تأثروا بنظرية الانجليزي (كولردج- Coleridge) حول الخيال، ونظرية "تراسُل الحواس" التي قال بها الفرنسي (بودلير- Baudelaire)وبذلك تحوّل الشاعر من تصوير الخارج(الطبيعة) إلى تصوير الداخل(الذات والشعور)، وبما أنّ أغوار الشعور سحيقة وغامضة، فإنّ الشاعر يعمل على إيجاد معادلٍ موضوعي لها، ليتسنى للقارئ فهمَها ويطرب لها، فكانت الطبيعة عند الرومانسيين هي مصدر هذا المُعادِل، وبذلك أخذت الصورة عندهم منظوراً مختلفاً عن منظور القدماء لها، لكنها - وعلى الرغم من أنها لم تُكن تصويراً حرفياً مطابقا للواقع بل كانت إعادة خلْق لهُ - ظلّت بعيدةً عن ظاهرة الغموض التي عُرف بها الشعر المُعاصر، ونستثني من هذا الحُكم تلك الأشعار التي استفادت من نظرية تراسُل الحواس التي خلقت نوعاً من الإرباك للمتلقي "التقليدي" عندما أُضافت صفات إلى غير موصوفاتها، وحدث تبادُل أو تجاوُب بين الحواس لاشتراكها في إحداث أثرٍ واحدٍ في النفس، وسنعود إلى هذه النظرية في العنصر الموالي من هذه المحاضرة.ومع هذا الاستثناء الوحيد ظلّ الرومانسيون يُشكّلون صُورَهم الشعرية بلغةٍ بسيطة نزعت في أحيانٍ كثيرةٍ نحو العامية والابتذال، وقد عبّر الرومانسي الفرنسي(لامرتين- Lamartine)عن هذه البساطة التعبيرية بقوله: " لقد كنتُ أنظمُ الشّعرَ كما يوُرِقُ الغُصنُ وتُغنّي الورقاءُ ".وجاءت المدرسة الرّمزية لتستهجن هذا التبسيط اللغوي الذي انعكس على أسلوب صناعة الصّورة وجعلها تبدو نقلاً للمشاعر السطحية إلى أحضان الطبيعة، ولهذا أخذت الصورةُ عند شعراء الرمزية تتسم بالتعقيد والتشابُك الذي سيصبغ عليها صفة الغموض، لأنها ابتعدت عن تصوير المشاعر السطحية إلى تصوير العاطفة العميقة والفكرة البعيدة؛ حيث بالَغ شعراء الرمزية «في مبدأ التصوير الشعري حتى جعلوهُ رمزاً.وليست صُورهم تشابيه واستعارات بل هي صُور تُعبّر عن المعنى كما تُعبّر الزهرة عن الشجرة التي انحدرت منها من غير أن تُشبهها». وبات التصويرُ الشعريُّ لديهم «إيجازٌ خاطفٌ، وإيماءُ إلى المعاني المقصودة، بحيث أنها تصدرُ كاللّمعِ الخاطفة، مُكتنفةً بشيء من الأظلال؛ فتتركُ للمتّتبع جوّاً، ويُولّد هذا الجوّ حالةً خاصّةً في نفسهِ».وبمجيء المدرسة السريالية اختلف جذرياً المنظور إلى الصورة الشعرية وإلى مفهوم الشعر عموماً، وأشرعت الصّورة الشعرية أبوابها لدخول ظاهرة الغموض، حيث صار القارئُ يدخُل عالَم النصّ وكأنك يدخُل متاهةً أو مغارةً سحرية غامضة ومظلمة؛ ولا غرابةَ في ذلك، فقد جاءت هذه المدرسة لتُواجه جنون الفوضى الاجتماعية بجنون مماثل عن طريق تعطيل سُلطة العقل وتجميد سيادة المنطق، والاستسلام الطوعي لنداء الروح المنبعث من الأعماق القصية التي لا يُمكن للتصوير الشعري أن ينقُلها بوضوح، فلا لُغة توازي هذا الجانب الخفي الغامض من الوجود.واللّغة الطبيعيةُ - بقوانينها النحوية والصرفية والبلاغية – لن تنقُل منها سوى القشور، لذلك اختارَ شعراء السريالية أن لا يُخضعوها إلى أي رقابةٍ أو تنظيمٍ أو ترتيبٍ من عقلٍ ومنطقٍ وأخلاق وقوانين جمالية، وهو ما عبّر عنه رائدها(أندريه بروتون- A.Breton) وهو بصدد تعريف السريالية بقوله:" هي إملاءٌ من الذّهن في غيابِ رقابةِ العقل، وخارجَ أيّ اهتمامٍ جمالي أو أخلاقي ".

3/ مفاهيم الاشتغال على الصّورة:

أفرز الاشتغال الحديث على الصورة الشّعرية عدّة مفاهيم نقدية، نذكر منها:

1-3/ مفهوم تراسُل الحواس-Correspondance : وسُميّت أيضا نظرية العلاقات.

يعود الفضلُ في بروز هذا المفهوم وشيوعه عملياً في الشعر، إلى الشاعر الفرنسي " شارل بودلير- Ch.Baudelaire "(1821 -1867) صاحب روائع "أزهار الشرّ"، لكن أوّل من وضع أسسه النظرية الأولى هو الفيلسوف والموسيقي السويدي "إمانويل سويدنبرغ- E.Swedenborg "(1688-1772) وتأثر بها بعض شعراء الرومانسية الألمان أمثال "نوفاليس- Novalis"(1772-1801) و"هوفمان- Hoffmann "(1776- 1822)، هذا الأخير الذي قال:«إنني أجدُ مُشابهةً واتّصالاً وثيقاً بين الألوان والأصوات والعطور.ويُخيّل لي أنّ كلّ هذه الأشياء انبثقت من شُعاعٍ واحدٍ وينبغي أن تتّحد في نشيدٍ عجيب مُنسجم الأنغام».كما رأى الكاتب الفرنسي "هونوري دو بلّزاك- H. de Balzac " (1799- 1850) أنّ الصّوتَ واللّونَ والعطرَ والشّكل، كلّها من ينبوعٍ واحد.وعلى العموم فإنّ هذا المفهوم الذي تأسّس عليه شعر الرمزيين بعامة وشعر بودلير بخاصة، يقضي بـ «أنّ الصوتَ قد يترُك في النفسِ أثراً شبيهاً بالأثر الذي يترُكه فيها اللّونُ وكذلك العطور» ولا يعني هذا أنّ صوتاً ما يُحدث في النفس نفس المفعول الذي يُحدثه اللون أو العطر، فالمشاعر والحالات النفسية لا تتطابق، وإنما تتشابه.ونُقرّب المعنى بالمثال الآتي، يحدُث أحياناً أننا نشمّ عطراً فنستحضر أمام أعيننا شخصاً، فإذا استثمر الشاعر هذا المثال يُمكنه أن يعبّر قائلا:(رأيتُك عطراً) وهي صورة تستثمر مفهوم تراسُل الحواس؛ إذ العطرُ مرتبطٌ بحاسة الشم لا بحاسة الرؤية.

<u>ملاحظة</u> يجب أن ننوّه إليها في هذا السياق، هي أنّ شعر بودلير أقرب للفهم من شعر الرمزيين الذين جاءوا بعده، فهو لم يكُن يُهمل التفاصيل التي تعمل على الإيضاح إهمالاً كُليًّا، بل كان يستبقي الضروري منها كحروف التشبيه والوصل.

وإذا جئنا إلى الشعر العربي الحديث، وجدنا أنّه ناد بمبدأ "الحرية التعبيرية والطلاقة البيانية" تحت ظل المدرسة الرومانسية، وكان من آثار تطبيق هذا المبدأ استثمار مفهوم تراسُل الحواس الذي أتاح لهذا الشعر التوسّع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالها القريبة المألوفة إلى مجالات مُبتكرة، لا تعتمدُ على المجاز القديم القائم على العلاقات البلاغية المعروفة، وإنما تعتمدُ مجازاً أفرز صُوراً شعرية غير اعتيادية، ومثال ذلك قول(محمد الهمشري) في قصيدته " النارنجة الذابلة":

خنَقتْ جُفـــوني ذكريــاتٌ حُلــوةٌ/// من <u>عِطرِكِ القمَريّ</u> <u>والنغَم الوَضِي</u>

فانْسَابَ منكِ على كَلـيلِ مشَــاعري/// <u>يَنبوعُ لَحْنٍ</u> <u>في الخيالِ مُفضَّـض</u>

وهَفَتْ عليكِ الرّوحُ من وادي الأسَـى/// <u>لِتَعُبَّ من خَمرِ الأريجِ الأبيض</u>

نلاحظ كيف أسندَ الشاعرُ صفة (القمري) للعطر، رغم أنها صفةٌ لكلّ ما هو بصري مرئي.وأسند صفة (الضياء) المقترنة في الأصل بكل ما هو منظور ومرئي، إلى النغم وأصلُه أن يُسمع..وهكذا بالنسبة لباقي الصور التي وضعنا تحتها سطرا.
ويقول الشاعر اللبناني (يوسف غصوب) الذي كان رومانسياً / رمزياً:

أسمعُ القلبَ خافقاً في ضلوعي/// وأرى الطيبَ في الحديقةِ يسري

ترشُفُ اللّهوَ من ذراعٍ حبيبٍ /// ضَمَّ من جِسمِها شرارةَ نارِ

ما يُلفت النظر في الشطر الثاني من البيت الأول هو قول الشاعر "أرى الطّيبَ"حيث جعلَ الطيب يُرى وأصلُه أنْ يُشمّ، وقد استعار حاسة الرؤية ليُصوّر لنا حركة العطر وهو يسري ويتجول في الحديقة، وجعل اللّهوَ يُرشفُ من ذراعٍ وأصلُها من فمٍ.

1-3/ مفهوم الانزياح – Ecart:

كثيراً ما يُدرج هذا المفهوم في إطار الحديث عن اللّغة الشعرية، والحقيقة أنّ تشكُّل الصورة الشعرية هو نِتاجٌ لانزياح هذه اللّغة عن مسارها التركيبي والدلالي، وما يجبُ أن نُدركَه هو أنّ النصّ كُلّ متكامل؛ لُغةً، وصورةً، وإيقاعاً، وأنّ هذا الفصل بين عناصره التشكيلية هو غايةٌ تقتضيها عملية التحليل الفنّي للنص الشعري لا غير.

والانزياح واحدٌ من المفاهيم الأسلوبية البارزة، ورابطٌ أساسيٌّ لها بالبلاغة، ويعني إزاحة اللغة عن مسارها المألوف، وكسر خطيّتها المرسومة بدقة، وكسرٌ لاستقامة تراكيبها المعروفة، قصداً وعمداً لتحقيق غاية جمالية وفنية.وهو نوعان؛ تركيبي ودلالي.يعملُ النوع الأول على المستوى التركيبي للجملة فيعبثُ عبَثاً جميلا باتّساقها؛ يحذفُ، ويقدّم ويؤخّر، ويصل ويفصل.ويعمل الثاني على مستوى الدلالة بتوظيف الاستعارة والتشبيه والكناية، والاستعارة أقوى وأكثر فعالية في انزياح الدلالة، من وجهة نظرٍ عربية وغربية؛ فيقول عنها "عبد القاهر الجرجاني ":«اِعلم أنّ الاستعارة في الجُملة أن يكون للّفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروف، تدُلّ الشواهد على أنه اختصّ به حين وضِع، ثمّ يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقُله إليه نقلاً غير لازم».ويرى "جان كوهِن" أنّ«المنبع الأساسي لكلّ شعر هو مجاز المجازات، هو الاستعارة».

إنّ الانتقال الكبير في أسلوب تشكيل الصورة الشعرية المُعاصرة، يكمُن في العلاقة الجديدة بين الموضوع وصورتِه، مما عرف تغيُّراً جذرياً عند بعض الشعراء، وبخاصّة عند "أدونيس" فإلى جانب غنى قاموسِه الشّعري، تجيء صُوَرُه غير متوقعة وغير مألوفة، وقد تجيء غريبة جدّاً كما في الأسطُر التالية:

أحضُنُ الميّتينَ

الذين أفاقوا من العُشب كي يُبعثوا في التُراب

نملةً أو كِتابْ

ومردّ هذا التناول الانزياحي المُشرع أبوابَه على الغريب وغير المتداول، هو وعيُه بالتُراث العربي من جهة؛ حيث امتلك ثروة من اللغة الكلاسيكية، ووعيُه بالتجربة الشعرية السريالية من جهة ثانية، ثمّ دمجُه لهذا الوعي المُركّب والخبرة الجمالية المُعقّدة، مع تجربته النفسية.لقد أخذ أدونيس من السريالية مقولاتها الإيجابية من مثل؛ حبّ المُغامرة، والاهتمام بالأحلام، والاحتجاج الدائم، والتطلّع لتحرير العقلية الأوروبية من التقليد في الفنّ والحياة، واستبطان العالَم الداخلي وربطه بالعالَم الخارجي.وأسقطَ مقولاتها السلبية كمقولة أنّ الكتابة آلية نفسية تعتمدُ اللاوعي سبيلاً لها وتُقصي الوعي وسُلطة العقل.

يكادُ أدونيس أن يكون استثنائياً في صوره الشعرية بسبب تعدد مشارب ثقافته من تيارات فلسفية وفكرية وفنية مختلفة أسهمت في تشكيل تلك الانزياحات.وإذا جئنا إلى نازك الملائكة وجدنا صورها الشعرية أبعد عن الغرابة وأقرب إلى الفهم، ولا يعني هذا ضعف مقدرتها على التشكيل وافتقاد نصوصها لعنصر الدهشة والجمال، بل لأنّ رهافة حسّها وحضور البُعد الذاتي في نصوصها الشعرية أسهما في قُربها من القارئ المتوسط كما يظهر في المثال الآتي:

مِن دفءِ عيْنيكِ من ضَوءِ الجبينِ السّعيد

أرِيقي عصيرَ البنفسجِ فوقَ الضّياءِ المَديد

وصُبّي البريقَ فوقَ سَرايا الغَدير

ومن عِطر هذا الضّياءِ المُذابْ

أريقي على صفاتِ الضّباب ربيعاً نضير

لقد أسندت الشاعرة للعيْنين دفئاً وهذا ليس من مُسنداتها في الأصل، وأسندت السعادة للجبين وهو من المُدرَكات الحسّية، وهي من المعنويات.ثمّ هاهي في السطر الثاني تُحوّل البنفسج إلى عصيرٍ يُراق بدل عطرٍ يُشمّ، ولا تكتفي بذلك بل تجعل هذا البنفسج يُصبّ فوق الضياء لا الأرض والتراب مثلاً.ويُصبح الضياءُ مادةً قابلة للذوبان فيُذاب، وأجمل صورةٍ هي ما ورد في السطر الأخير، صورة تحملُ نفحات التفاؤل المنبعثة من ثنايا التشاؤم عن طريق محو آية الضباب وجعل آية الربيع واضحة جليةً نضرة.

وقريباً من هذه الصورة الوجدانية التي تأخذ مفرداتها التشكيلية من الطبيعة، تُطالعنا بعض نصوص "السياب" التي اخترنا منها مقطعاً من قصيدته الجميلة "جيكور وأشجار المدينة":

أشجارُها دائمةُ الخُضرة

كأنها أعمدةٌ من رُخَامْ

لا عُريَ يعروها ولا صُفرة

وليلُها لا ينام

يطلُع من أحداقِه فَجْرُه.

فقد جمع في هذا المقطع الشعري الموجز الذي خصّ به وصفَه للمدينة وأشجارها بخاصة، مقابل مقطع طويل انفردت به جيكو؛ قريته ومسقط رأسه وملاذه الشعري من غولِ المدينة وغَولِ الغربة بنوعيها.

وفي المقطع الآتي "لمحمود درويش" إزاحةٌ للدلالة المتوقعة التي تقترن في الأذهان بصورة نمطية وهي ارتباط العيون بالجمال...

عيونُكِ شوكةٌ في القلبِ، توجِعُني وأعبُدها

وأحميها من الرّيح

وأغمُدها وراء اللّيلِ والأوجاعِ..أغمُدها

ترتبط لفظةُ 'عيونك"عادةً بالجمال، غير أنّ الشاعرَ شكّل صورته التشبيهية البليغة عن طريق إزاحة الدلالة الاعتيادية المرتبطة بها، وتحميلها دلالة غير متوقعة تستجيب لحالته النفسية وتجربته الشعورية، فجعل العيونَ"شوكةٌ" توجِع، ورغم قسوتها فهو يعبُدها.

المحاضرة:6

الغموض في الشعر العربي الحديث والمعاصر

تمهيد:

خلصنا في المحاضرتين السابقتين (اللّغة الشعرية)و(الصورة الشعرية) إلى أنّ التجربة الشعرية الجديدة قد تجلّت حداثتُها أوّل ما تجلّت في اللّغة، فقد تعاملت معها تعامُلاً جديداً، بدأت بالتحديث الذي طال المُفردات، وانتهت إلى التفجير الذي طال التركيب وهندسة اللغة عموما وأحدث تأثيره في الدلالة ، ما خلّف ظاهرةً شعرية أثارت الكثير من الجدل وهي ظاهرة الغموض.

والحقيقة أنّ الغموض ليس ظاهرة جديدة، بل إنّ الشعراء القدماء قد عرفوها لاسيما في الشعر العباسي حين التقت الثقافة الشعرية العربية بثقافات الشعوب غير العربية التي دخلت الإسلام وجلبت معها ثقافتها إلى الدولة العباسية، بالإضافة إلى جوّ الاستقرار الذي عرفتهُ الدولة العباسية مقابل جوّ البيئة الصحراوية وحياة الحلّ والترحال التي شاعت في القصيدة العربية الجاهلية واستمرت إلى العصر الأموي.ومن الإشارات الدالة على قيمة الغموض لدى القدماء، قولُ "الصابئ" في مقام تفريقه بين الشعر والنثر:«الترسُّل هو ما وضح معناهُ، وأعطاكَ سماعُهُ في أوّل وهلةٍ ما تضمّنَتْهُ ألفاظُه.وأفخرُ الشّعر ما غمُضَ فلم يُعطِكَ غرضَهُ إلاّ بعدَ مُماطلةٍ منه» وقولُ "الجرجاني مُشيراً إلى الغموض ومُشيداً به:«من المَركوزِ في الطّبعِ أنّ الشيءَ إذا نيلَ بعدَ طلبٍ لهُ ومُعاناة الحنينِ نحوَهُ، كان نيلُه أحلى وبالميزةِ أولى، فكان موقعُه من النّفسِ أجلّ وألطف».ومن جهة الشعراء أنفسهُم يُطالعُنا ردّ أبي تمام على سؤال أبي سعيد الضرير في الحوارية الشهيرة بينهما:" يا أبا تمام لمَ لا تقولُ من الشّعر ما يُفهم؟" فردّ قائلاً: "وأنت يا أبا سعيد لمَ لا تفهمُ من الشّعرِ ما يُقال؟ ".

لكن بعض الدارسين اعتبر هذا الغموض الذي شاع قديماً، أقلّ تعقيداً من الغموض الذي طبعَ التجربة الشعرية العربية المُعاصرة لسببين اثنين:الأول؛ أن الغموض قديماَ كان جزئياً، مُنحصراً في بعض أجزاء القصيدة أو بعض أبياتها، وليس كُلّياً خاضعاً لفلسفة أو رؤيا الشاعر. والثاني؛ أنه قديماً كان مقصوداً لذاته، في حين بدا في القصيدة المعاصرة استجابة طبيعية لرؤيا الشاعر التي كانت حصيلة ثقافةٍ متنوعة وعميقة ومتعددة المشارِب.

وعلى العموم، يُعدّ "الغموض- L’obscurité " ظاهرة بارزة في التجربة الشعرية المعاصرة، ومُميّزة لها في الآن نفسه؛ حيث غدا النصّ الشعريُ المعاصرُ أشبه باللّغز أو الأُحجية يعتمد أساليب للتعمية تجعله عصيّا على الفهم بسهولة، مما يجعله يقف على أرضٍ غير تلك الأرض التي يقف عليها القارئ، فتتسع المسافة الفاصلة بين الشاعر أو النصّ الشعري، وبين القارئ، تُسْهم في ردود فعل مختلفة؛ فقد ينفر القارئ نهائيا من هذا النوع من النصوص العصيّة ويتّهمها بالتعالي عليه وعلى ثقافته وذوقه، وقد يكون الغموض فيها دافعًا لدى قارئ آخر لخوض تجربة التحدي في فكّ شفرتها، وفضّ المُحتَجب فيها وحلّ المُلغِز منها.فما هو المعنى الإيجابي للغموض؟ وما معناه السلبي؟ كيف نظر له الشعراء والنقاد؟ ما هي أسبابه ودواعي توظيفه؟ وما هي المستويات التي يشتغلُ عليها ويظهر فيها، وما الآليات والطُرق التي يعتمدها ليجعل النصّ الشعري عصيّاً عن التناول؟..تُحاول هذه المحاضرة أن تُجيبكم عن هذه الأسئلة لتدركوا خصوصية التجربة الشعرية المعاصرة التي كثيرا ما تنفرون منها، بداعي الغموض والإحساس باستغلاق النص الشعري أمامكم.

1/ مفهوم الغموض:

لُغةَ: جاء في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة (غ م ض)، غمَضَ في الأرضِ يَغْمِضُ ويغمُضُ غُموضاً، وغَمَضَ في الأرضِ: ذهبَ وغابَ.مسألةٌ غامضة: فيها نَظَرٌ ودِقّةٌ.دارٌ غامضةٌ إذا لم تكُن على الشارع.حَسَبٌ غامِضٌ: غير مشهور.معنى غامض: لطيف.غَمَضَ الشيءُ وغَمُضَ: خَفِيَ، جمعُ غَمْضٍ وهو خلافُ الواضح.
وجاء في معجم المعاني، غَمَضَ الكلامُ وغَمَضُ الأمرُ: خَفِيَ مأخَذُهُ ومعناه، لم يُفهَم.غَمَضَ في الأرضِ غَمْضاً وغُمُوضاً: ذهَبَ فيها وغابَ.إذن تحيل الدلالة اللغوية لكلمة " غمض" (بفتح الميم وضمّها) على خفاء الشيء وعدم وضوحه مما يستدعي محاولات لتجليته وإظهار ما خفيَ منه أو فيه.

وإصطلاحاً: فيُراد به قيام حاجزٍ في النصّ يحولُ دون اكتمال التواصل الإيجابي مع القارئ، وقد يبلغ هذا الحاجز مدى من الصلابة والاتّساع فتحدُث القطيعة بين القارئ والنصّ الشعري، ويُنعت كلّ نصّ هذا حالُه بالطلاسم.وهنا يجب علينا التفرقة بين مفهوم (الغموض) ومفهوم (الإبهام).فالغموض هو كلّ ما خفي ولم يكُن مُبيناً، واضحاً، جلياً، في مُتناول القارئ البسيط لكنه يصبح عكس ذلك بالتفكّر والتدبّر فيه (عُد إلى التعريف اللغوي في لسان العرب)؛ إذن الغموضُ لا يعني الاستغلاق التام الذي لا يفيد معه نظرٌ ودقّة ومُدارَسةٌ واجتهاد، بل إنّ كلّ مُستغلَقٍ لا باب ولا مخرج له إنما يدخُل في مفهوم "الإبهام" الذي اقترنَ في المعاجم اللغوية العربية بالدلالات والمعاني الآتية:(طريقٌ مُبهَم: إذا خَفِيَ لا يستَبين.بابٌ مُبهَم: مُغلَقٌ لا يُهتدى إلى فتحِه إذا أُغلِق.ليلٌ بَهِيم: لا ضوءَ فيه إلى الصباح.الصناديقُ المُبهمة: التي لا أقفالَ لها).وبتفرقتنا بين الغموض والإبهام نصل إلى تمييز النصّ الشعري الذي يكون الغموضُ فيه دالاً على اكتناز فكري ومعرفي وثقافي وعُمق في تجربة صاحبه، عن النصّ الشعري الذي يكون مُبهَماً دالاً على ضحالة فِكر الشاعر وسطحية تجربته الشعرية فيلجأ إلى حيلة "التعمية" المُتعمَّدة لتغطية هذا العجز وذاك الفقر الفكري الذي يُعبّر عنه بعضهم بمقولة " ثمّة نوعٌ من المجد في أن لا يفهمَكَ أحدٌ".ولعله من المُفيد في هذا السياق أن نستعرض قول "وليم إمبسون-W.Empson " الذي ميّز فيه بين الغموض والإبهام، أو الغموض الإيجابي والغموض السلبي فيقول:« يكونُ الغموضُ مُحترَما مادامَ يسنُد تعقيدَ الفِكر وإكتنازِه..ثمّ هو لا يستحقّ الاحترام إن كانَ وليد ضُعفٍ أو ضحالةٍ في الفِكر ويُبهِمُ الأمرَ دون داعٍ، و عندما لا تتوقف قيمةُ العبارة على ذلك الغموض، بل يكونُ مجرّد وسيلةٍ لتوجيه المادة وتصريفِها، وذلك إن كان القارئ لا يفهمُ الأفكارَ التي اختلطَت، وانطبَع لديهِ شيءٌ من عدَم الإتّساق».

2/ جوهر الغموض:

إنّ إغماض أو غموض النصّ الشعري المُعاصر بالمفهوم الإيجابي، يعود إلى اعتماده بوجهٍ عام، على مفهوم أسلوبي معروف هو(الانزياح - Ecart) الذي يعني اختلال الترابط المنطقي والعقلاني بين المُسند والمُسند إليه، والمُشبّه و المُشبّه به، وإسناد صفات غير معهودة على الأشياء بتعبير "جان كوهِن".فتَحيدُ اللّغةُ بذلك عن مسار دلالاتها المرسوم في ذهن القارئ، إلى مسارات غريبة وغير مألوفة ومتداولة، وقوانين معلومة عند طرف ومجهولة للطرف الآخر، فينقطع حبلُ

التواصل بين النصّ الشعري والقارئ، وتحدُث القطيعة بينُهما(وقد وقفنا عند هذا المفهوم بالتفصيل في المحاضرة السابقة).وإذا كانت الدعوة إلى الحداثة والثورة على التقاليد الشعرية التقليدية المُتوارَثة قد بدأت- في العصر الحديث- مع الاتجاه الرومانسي الذي دعا إلى مبدأ الحرية التعبيرية والطلاقة البيانية وكان من أبرز عائداته نظرية "تراسُل الحواس" التي تطرقنا إليها في المحاضرة السابقة كذلك، فإنّ هذه التجربة -عموماً- قد مالت إلى نوعٍ من التبسيط في الشكل والمضمون، أو على المستوى التركيبي والمستوى الدلالي معاً بالرغم من ارتحال الشاعر الرومانسي عن واقعه وتحليقه في عوالم الخيال والأحلام، لكننا لا نكاد نعثر على نصّ استشكَل على قارئه أو أحدث نفورا منه بالقدر الذي أحدثتهُ تجرِبة الشعر الحُرّ؛ إذ اعتمدت هذه التجربة على ما أسماه "كمال خير بك" بثنائية (التبسيط اللّغوي والتعقيد الدلالي)، فالمُعجم الشعري بمفرداته وألفاظه يميل إلى البساطة غير أنّ الدلالة تنزع نحو التعقيد وهو ما ينتُج عنه ظاهرة الغموض.فلماذا تأتي الدلالةُ في النص الشعري المُعاصر غامضة أو غير مُتاحة، ولا تُقدّم نفسها طيّعة، أو على الأقل قريبة المنال؟

3/ أسباب الغموض:

- طبيعة القارئ المعاصر الذي افتقَر إلى المؤهلات الثقافية وافتقدَ التمرّس، و انساقَ مع الوتيرة السريعة للعصر التي جعلتهُ عجِلا في الوصول بأقلّ جُهد، مُبتعداً عن الروية والتأمّل وإعمال الفكر، وهذا النوع من القارئ يُسرع في النفور من النص الشعري المعاصر الُمعتمد على التعمية، والتكثيف، والتركيز.

- طبيعة المذهب الشعري الذي ينتمي إليه الشاعر؛ فالمذهب السريالي- Surréalisme مثلا يرى ضرورة أنّ تنطلق الكتابة الإبداعية من آلية نفسية بحتة، تقومُ على عرض ما يخطُر بالذهن من كلمات وصِيغ وتعابير في تواردها النفسي بكل ما فيها من تناقُض وتضارُب وفوضى، بعيدا عن تدخّل الوعي ورقابة العقل.والمذهب الرمزي- Symbolisme يعتقد أصحابه أن لا معنى محدّد في النصّ الشعري، وأنّ الكلمات لا تُحيل إلى معنى خاص بل تعمل على إحداث أثر نفسي في المتلقي دون أن يفهم جوهره.و يكون التباعُد بين نفسية القارئ وتجاربه، ونفسية الشاعر وتجاربه مَدخلاً من مداخل الغموض.

- حالة الغربة الروحية التي تجتاح أغلب الشعراء وشعورهم باللّاانتماء إلى محيطهم ومجتمعهم، ما يدفعهم إلى الانسحاب(شعرياً وليس واقعياً) من محيطهم، وخلقهم لعالَم خاص، عالم مثالي لا يُدركُه القارئ الذي لم يعش هذا الإحساس، عبر وسائل كاستثمار الحُلم، والأَسطورة وغيرهما.

- يُعدّ الغموض في أحيانٍ كثيرة، وجهاً من وجوه التقية وسبيلاً لحماية النفس، خاصة في المجتمعات العربية التي تعيش تضييقاً للحريات في ظلّ أنظمة سياسية وأعراف اجتماعية ظالمة.

4/ مستويات الغموض:

للغموض مستويات ثلاثة هي(*):

- ***المستوى اللّفظي:*** ويقوم على "انزلاق" معيّن في الدلالة، أو ابتكار دلالي جديد، وهو ما (أدونيس)بـ " شَحن المفردات بمعنى لا تحملُه في الأصل أو لم تعتَد أن تحمِله ".فعلى سبيل المثال ينزلقُ (البحرُ) عن دلالته الاعتيادية في كونه " مشهداً " أو "منظراً طبيعياً " محضاً، ويُصبح في بعض النصوص الشعرية " سفَراً "، "فراراً أو مغامرة "، "فراشاً للحبّ "، "قبراً أو نبْعاً للتطهير".كما يظهر في قول (محمّد الماغوط) في قصيدته (حزنٌ في ضوء القمَر):

الطّيورُ التي تَحومُ حولَ جُثّةِ البَحرِ وتبكي.

ونستحضُر في هذا السياق قول (بول فاليري- P.Valery):" إنّ الشّعرَ لُغةٌ في اللّغة" فاللفظة تُعرّى من دلالتها المعهودة وتُلبس دلالةً جديدة.

- ***المستوى المضموني للجملة:*** ويتحقّق في نطاق جُملةٍ كاملة؛ حيث تحملُ الجملة الشعرية مضموناً لا يُمكن أن يقبض عليه القارئ إلاّ إذا عرَف الخلفية الفكرية والدينية والثقافية للشاعر، وعرف عمّ يتحدّث، فإذا كان غير عارفٍ بذلك، تحوّلت الجُملة البسيطة على المستوى التركيبي إلى جُملة مُعقّدة على المستوى الدلالي، واضحة شكلاً وغامضة مضموناً.مثال على ذلك قول (شوقي أبي شقرا) مُخاطباً أختَه:

أصْغي إلى سِيزيفَ
يَمشي على البِحَار يا أختي
يُقبِلُ في حذائِه الخفيفْ
كأنّهُ راقصةُ الباليه

إنّ هاتين الجملتين بسيطتان على المستوى الشكلي التركيبي والنحوي، ولكنهما غامضتان على المستوى الدلالي.ويبدو للوهلة الأولى بأنّ غرابة لفظة "سيزيف" هي المتسبب في غموض الجملة، وأننا إذا عرفنا دلالة اللفظة وأنها اسمُ شخصية أسطورية عاقبتها الآلهة بربط صخرة في ظهرها وجعلها تصعد جبلاً، وأنها كلما اقتربت من الوصول إلى القمة، أتعبها ثِقلُ الحجر فتدحرجت إلى سفح الجبل، وهكذا ظلت تُحاول وتفشل، مُحاولةً عبثية لا طائل من ورائها، إذن يبدو لنا أنّ الغموض يكمن في اللفظة وليس في مضمون الجملة، ولكن الحقيقة أبعد من ذلك، لأن دلالة الجملة لا تتضح بمجرد كشفنا لدلالة اللفظة، فنقول - مثلا - بأنّ الشاعر يُعبّر في الجملة الأولى عن عبثية الحياة.لكن سُرعان ما تُواجهنا الجملة الثانية بمحاولتها تعطيل الدلالة التي ربطناها بالجملة الأولى، ويكون التساؤل: إذا كان قدَرُ سيزيف قد ارتبط بصخرةٍ وبجبلٍ، وثِقلٍ، وبمحاولة عبثيةٍ للوصول إلى قمة الجبل، فما علاقة البحار والمشي عليها؟ ومن أين تأتي الخفّةُ في هذا الوضع؟ خاصّة أنّ الشاعر لم يُقدّم إلينا قرينة لغوية تثبت لنا أنه انتقل إلى الحديث عن أمرٍ آخر أو شخصيةٍ أخرى في الجملة الثانية.أما إذا علمنا بأنّ جملة " يمشي على الماء" هي إشارة إلى شخصية أخرى هي شخصية المسيح عيسى عليه السلام، الذي حضَر من خلال صفةٍ أو معجزةٍ من معجزاته في المنظور المسيحي، فإننا نشعر ببعض الارتياح بأننا قد فككنا شفرة هاتين الجملتين الشعريتين، ولكن هذا الارتياح لا يلبث أن يتحول إلى قلقٍ سببُه السؤال: إذا كانت الجملة الأولى تحيل إلى معنى العجز، والمحاولة العبثية، وأنّ الجملة الثانية تُحيل على معنى القُدرة المقترنة بفعل خارق يرتقي إلى درجة

المُعجزة، فما وجه الترابُط بين الجملتيْن وقد أحالتا على دلالة ضدّية؟
لعلّ هذا الشاعر أراد أن يُعبّر عن فكرة قُدرة الإنسان(المُدان سابقاً من طرف الآلهة) على الانبعاث من جديد وفِعل الخوارق والمعجزات.وبعد أن كان مُثقلاً ويُحاول عبَثاً، صار خفيفاً كراقصة باليه.

إنّ هذه الدلالة الغامضة التي جاءت على مستوى مضمون الجملة، لا تتأتى بيُسرٍ لقارئ عادي فاقدٍ للمعرفة الدينية (الوثنية واليونانية)التي نهَل منها هذا الشاعرُ جملتيه السابقتين.أمّا بالنسبة للأثر الجمالي لهذا الغموض في نفس المتلقي، فقد يكون مختلفاً من قارئ إلى قارئ آخر، ومرتبطاً بالثقافة الدينية لكل قارئ؛ فقد يستسيغه قارئ عربي مسيحي، ولا يستسيغُه قارئ عربي مُسلم لا يؤمن بأن الحياة عبثية، ويُدرك أنّ وجودنا فيها لغاية، كما أنّ التسليم بالقضاء والقدر من المسلمات عند المسلم وكلّ ابتلاء مرتبط بالصبر لأنه مفتاحُ الفرج، ولذلك قد لا يتفاعل القارئ العربي المُسلم بهذه الرمزية، ويجد في شخصية "أيوب" عليه السلام بديلا عظيما عن شخصية "سيزيف"، ويغدو لديه المسيحُ عليه السلام بشراَ وليس ربّاً أو ابناً للربّ..وعلى العموم فإنّ هذا الأسلوب في إغماض المعنى يقتربُ ممّا ذهَب إليه من قبل، دعاة المدرسة الددائية – Dadaïsme ، الذين يقولون بأنّ «التنويهَ بالشيء في تَمامِه يُضيّعُ على المُطّلع لذّةَ الاكتشافِ المُتدرّجة، ويجعلون من الاكتشاف - وفي الاكتشاف صعوبة- مُتعةَ القراءة وعُنصراً ملازماً للقصيدة ».

ويُعدّ هذا النموذج الشعري أبسط نموذج للغموض على مستوى مضمون الجملة، ففي الشعر العربي نماذج أكثر تعقيداً لاتّكاءِ أصحابها على رؤيا شعرية تغرفُ من منابع فكرية وتيارات فنية وفلسفية متعددة، كالوجودية، والسريالية، والصوفية، والظاهراتية، والتحليل النفسي،...وغيرها من التيارات التي تتدخل في بناء نصّ شعري واحد أو جملة شعرية واحدة، فتغدو طلسَماً أمام القارئ العادي.

- ***<u>المستوى الشكلي للجملة</u>***: وهو مستوى آخر يشتغلُ عليه الغموض، يكون الشكل اللّغوي أو التعبيري هو المسؤول عن خلق تلك الهُوة بين النص وقُرائه؛ حيث تحتلّ "الاعتباطية" و" المجانية" محلّ "المنطقية" في الترابُط اللغوي، فلا يجدُ القارئ في النصّ قرينةً لغوية تُسوّغ وتُبرّر تلك الاعتباطية وتعملُ على تقليص مسافة التباعُد بين العناصر التركيبية للجملة أو الأطراف المُشكّلة للصورة الشعرية.ولفهم هذا نتأمل المقطع الآتي من شعر(محمّد الماغوط):

نَعْدو كالخُيولِ الوحشيةِ على صفَحاتِ التّاريخِ
نبكي ونرتجفُ
دمشقُ يا عرَبةَ السَبايَا الوردية
من قلبِ السماءِ العالية أسمَعُ وجيبَ لَحْمِكِ العَاري
نحيبَ الأشجارِ البعيدة
الجيوشُ الصّفراءُ
تجري على ضلوعِه

يقتربُ هذا النصّ في تركيبته اللغوية من شكل المتاهة، فحيثُ تتداخلُ الطرُق وتغيبُ الإشاراتُ الهاديةُ إلى المَخرج، تجرّ السائر فيها إلى سبُلٍ تبدو قريبةً من المَخرج ثمّ يجدُ نفسه فجأةً أمام طريق مسدود، ويضطر إلى سَلك طريق آخر.تأتي هندسة هذا النصّ كذلك تماماً، تراكيب لا رابط منطقي

بينها، تقودُك إلى معنى ثمّ سرعان ما تُنكِرُه عليكَ وتنفيه.فإذا افترضنا أنّ الشاعر،هُنا، وهو يجعل ذاتَه تنتمي إلى ذوات أخرى بتوظيفه لضمير المتكلم الجمع (نغدو= نحنُ)، قد عبّر عن فئة من الشعراء أو المناضلين(وهو منهم)الذين استعصوا على فِعل الترويض من أيّ جهةٍ فكانوا أشبه بالخيول الوحشية التي تنطلق في البريّة ولا أحد يُقيّدها بسِرجٍ ويمتطي صهوتَها ولا يلجُمها بلجام، فما علاقتها بصفحاتِ التاريخ؟ هل يُريد أن يقول بأنه ورفقاءه من المناضلين كالخيول الوحشية تدوسُ على التاريخ لأنّ التاريخ كُلّه وجميعه مُزيّف فهو لا يعنيهم، أو ربما يريد أن يقول بأنهم منطلقون في سبيل حريتهم ورفضهم للاستعباد ولا يهمّهم إن سجّل التاريخُ بُطولاتِهم فهم لا يريدون أوسمةً أو شهادةً في حقّهم؟ سواء أخذنا بالمعنى الأول أو الثاني فإنّ مُشكلةً ستُواجهنا عندما ننطلقُ إلى السطر الثاني من المقطع الشعري(نبكي ونرتجِفُ)؛ حيث تتعارضُ دلالةُ هذا السّطر مع دلالة ما سبقه !!. ونستمرّ في القراءة فتُواجهنا جُملٌ وتراكيب غامضة في شكلها وطريقة إسنادها؛ حيث يُقرّبنا الشاعر قليلا من القبض على الدلالة حين يذكُر اسم دمشق ويصفها بعرَبة السبايا الوردية، فيبدو لنا أنه يُحدّثنا عن النظام السوري الذي مازال يستعبدُ البشر، لكن التركيب اللّغوي يعود إلى الإغماض من جديد حين نجدُك ينسبُ صفة "الوردية" وهي صفة ايجابية، إلى "السبايا " فكيف تكونُ عرَبةُ السبايا وردية؟ !!.وهكذا يستمر المقطع في إثبات تراكيب غريبة وغير مألوفة(من قلبِ السماء العالية)، ألم يكُن الشاعر واحدا من الخيول الوحشية المنطلقة في البراري فكيف انتقل إلى السماء العالية وصار يسمع من هم في الأرض، في دمشق؟ وما هي الجيوشُ الصفراء؟ ومن هو الغائب المُتحدّث عنه في السطر الأخير من المقطع؟

4/ حدود الغموض:

هل يُمكن أن نُقيّد الغموض بحدود؟ وإذا كان يجب ذلك فهل في تقييده يفقدُ وضيفتَه الجمالية؟ ما هو خطرُ جعلِ الغموض في النص الشعري مُطلَقاً دون قيد أو شرط؟

إنّ الغموض الذي يبدو دالاً على الفوضى التركيبية وعبثية المعنى، لا يجب أن يكون مجانياً مُطلقاً، بل الوجه الآخر للمعنى الذي يكون حاضراً ومخفيا، هارباً ومقبوضًا عليه في الوقت ذاته، ذلك أنّ الغموض ليس فِعلاً مُطلقاً كلّ الإطلاق لكنه مشروط؛ فإذا رجعنا إلى التراث الشعري العربي الذي نزع نحو ما يُشبه الغموض أو الخروج عن القاعدة، اكتشفنا أنّ الشاعر كان يُبقي على بعض القرائن التي تحفظ المعنى من الانفلات نحو العبثية.وهو تقريبا ما أشار إليه "جان كوهين" في كتابه (بنية اللغة الشعرية) في إطار حديثه عن مبدأ الانزياح، حين تحدّث عمّا أسماه " تجاوُز النُقطة المُحرِجة للانزياح ولعَتَبة الفَهْم" التي تكون السبب في القطيعة النهائية بين الشعر وقارئه فيمتنعُ النصّ الشعري أن يكون خطاباً دالاً؛ حيث يقول بخصوص هذه المسألة:«هناكَ درجةُ اِنزياحٍ حرجة- مُختلفة بدون شكّ من قارئ إلى آخر ولكننا نستطيعُ اعتماداً على الإحصاء تعيينَ قيمتِه المُتوسّطة- إذ بتجاوُزِها تكُفّ القصيدةُ عن إنجازِ وظيفتِها باعتبارِها لُغة دالّة، وربّما كان الطلاقُ الحاصلُ بين الشعر المُعاصر والجمهور حاصلاً بسبب تجاوُز الشّعرِ بسهولةٍ لهذه العتبة».ولذلك كان "جان كوهن" يرتاب في شأن عبارات صعبة التأويل أو بالغة الغموض فلم يكُن يطمئن إلى تنظيرات

الشعراء السرياليين من أمثال (أندريه بْروتون- André Breton) الذي كان يدفعُ بالانزياح إلى حدود قُصوى تقتربُ من اللامعقول إن لم تكُن فعلاً كذلك.ومن العبارات التي ضايقَتهُ "محّارُ السنغال يأكُل الخُبز الثلاثي الألوان".كما رأى الشاعر العراقي (بدر شاكر السياب) - خلافاً لغيره من الشعراء – ضرورة استثمار مُحيط النصّ أو هامشه بإضافة ملاحظات تُحدّد المرجع الذي أُخِذ منه الرمز وخاصة الرمز الأسطوري، تجنباً لعدم الفهم من جهة، وعدم جعل النصّ نُخبوياً يحتكرُ فهمَه فئةٌ قليلةٌ من المُتمرّسين والعارفين بأسرار الغموض فيه، وقد طبق هذا الإجراء في كثير من نصوصه الشعرية، ومنها: "رؤيا فوكاي" و"رسالة من مقبرة"، و"العودة إلى جيكو" و"رؤيا عام1956".

غير أنّ فريقاً آخر من الشعراء والنّقاد، أباحوا هذا الغموض دون قيدٍ أو شرط؛ لأنّ الغموض - من وجهة نظرهم- خاصيةٌ أصيلةٌ في الشعر، فهو كما السّحر، والخرافة، والأسطورة.وهو ما ذهب إليه الناقد (عزّ الدين إسماعيل) حين رأى بأنّ الشعر في المراحل السابقة عن العصر الحديث، وبمحاولته أن يكون واضحاً، كان يبتعد عن أصله الأوّل؛ حيث يقول:«يرتبط الغموضُ بطبيعة الشعر ذاتها، حتى لَيُمكن القول في بعض الأحيان أنّ الشعرَ هو الغموض، وعند ذاك يكونُ شيوعُ ظاهرة الغموض في الشّعر الجديد دليلاً على أنّ هذا الشّعر قد حاول التخلُّص من كلّ صفةٍ ليست شعرية، والاقتراب من طبيعة الشعر الأصلية».ويبدو (أدونيس) أكثر المتمسّكين بهذا الطرح من الشعراء، فيُدافع عن الغموض بقوله:«إنّ ما نُسمّيه غموضاً في القصيدة هو كونُها مُتعدّدة الجوانب وليس وحيدة البُعد».وعبّر شعراً عن موقفه في الكثير من النصوص، ننتقي منها:

أحبُّ أنْ أبقى

أحبُّ أن أستبطِنَ الخَلْقَ

أحبُّ أن أسُودَ كالظنّ

كغُربةِ الفنّ

كالمُبْهَمِ الغُفْلِ وغيْرِ الأكيدْ

أولَدُ في كُلِّ غَدٍ من جديدْ.

ويقول في مقطعٍ آخر:

سيّدتي أنا اِسمي التجدُّد

أنا اِسمي الغَد

الغَدُ الذي يقترِب.

ويُقارب في المقطع الموالي بين الشاعر والعرّاف الذي يقولُ ولا يقولُ، أو لعلّه يقولُ ما لَم يقُله، بواسطة لُغةٍ من عجينةٍ مُختلفة:

عَرّافْ، قُل...

لا شيء

هذا مَخبزُ اللّغةِ العجينة

حيثُ الغُموضُ أنْ تَحيا

وُضوحاً، حيثُ الوضوحُ أن تموت.

وسنقف في المحاضرات القادمة (الرمز والأسطورة)و(البُعد الدرامي)و(البُعد الصوفي) وبتفصيل أكثر، عند أبرز مظاهر الغموض في النصّ الشعري المعاصر الذي استثمر آليات فنية جديدة أسهمت في تأكيد فرضية غموضه.