الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي **كلية الآداب والعلوم الإنسانية**

جامعة الحـــاج لخضر . باتنـــة . **قسم اللغة العربية وآدابهـا**

جمالية التوازي في شعر نزار قباني

ـ نحو مقاربة سيميائية أسلوبية ـ

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب: إشراف الأستاذ الدكتور:

يوسف بديدة **محمد منصـــــوري**

السنة الجامعية: 2013 . 2014

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي **كليــة الآداب واللغـــات**

جـامعــة الحــاج لخضـر . باتنــة . **قسم اللغة العربية وآدابها**

جمالية التوازي في شعر نزار قباني

ـ نحو مقاربة سيميائية أسلوبية ـ

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب: إشراف الأستاذ الدكتور:

يوسف بديدة **محمد منصـــــوري**

لجنـة المنـاقشـة

أ.د معمر حجيج	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
أ.د محمد منصوري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
أ.د السعيد لراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
أ.د عبد المجيد حنون	أستاذ التعليم العالي	جامعة عنابة	عضوا مناقشا
د. عباس بن يحي	أستاذ محاضر	جامعة مسيلة	عضوا مناقشا
د. مصطفى محمد الغماري	أستاذ محاضر	جامعة الجزائر	عضوا مناقشا

السنـة الجـامعيـة: 2013 / 2014

إهـــداء

إلى أبي رحمه الله: مُلْهِما سرمديا ومُفْتقَدا كريما في لحظات فارقة من محطات حياتي.

إلى أمي: مجاهدةً صابرةً في معركة الحياة الصعبة.

إلى روح معلّمي: الهادي بن عمارة الذي استشرف مستقبلي العلمي قبل أربع وثلاثين سنة.

إلى زوجتي التي تحملت أعباء انشغالي عنها خلال فترة ليست بالقصيرة.

إلى أبنائي: نجاح، بشير، أماني، رياض، روان...

إلى كل أفراد عائلتي: إخوتي وأخواتي وأبنائهم

إلى أصدقائي جميعا

إلى كل من توسّم فيّ الخير على اختلاف الزمان والمكان

أهدي حصاد سنواتٍ من البحث الدؤوب

المقدمة

نزار قباني شاعر ملأ الدنيا وشغل الناس حينا من الدهر، تماما كما فعل المتنبي في عصره، و على الرغم من الكثير مما كُتِبَ عنه إلا أن المكتبة العربية ما تزال بحاجة إلى أعمال أكثر جِدّة وجدّية على صعيد القراءة التي تعطي شاعرا مثله ما يستحقه من قيمة نقدية؛ فلغته الشعرية ـ السهلة الممتنعة تخفي وراءها كثيرا من الدلالات والرموز العميقة، بعيدا عن وضوحها الخادع.

إن الكتابة عن نزار قباني مغامرة ممتعة، وتستحق من الباحثين أكثر من عمل ضخم، ولعلها فرصة كبيرة ننتهزها، فنتسلح بالمناهج النقدية الحديثة علّنا نلقي بعض الضوء على ظلال التجربة الإبداعية عند هذا الشاعر الكبير.

لقد تضافرت عدة عوامل لدفعنا إلى خوض غمار هذه التجربة العلمية، والتي نلخصها في الأسباب التالية:

1. على الرغم من الحبر الكثير الذي أساله نزار قباني من خلال تجربته الإبداعية الطويلة، إلا أن ذلك لم يرافقه حِراك نقدي بالمستوى نفسه على صعيد الدراسات الأكاديمية التي كان من المفترض أن تواكب نقديا مسيرة شاعر بهذا المستوى ؛ ذلك أن أغلب ما كُتب عنه لا يتعدى المدح أو القدح، بعيدا عن أي سجال نقدي معرفي حقيقي.

2. الحديث النقدي الشامل عن تجربة هذا الشاعر الكبير يحتاج الكثير من الجهود المضنية للإحاطة بها، ونزعم أن المُطّلع العادي على هذه التجربة الشعرية، فضلا عن المتخصص، لا يستطيع تجاهل ظاهرة بارزة في شعر نزار قباني، يمكن ملاحظتها بوضوح من خلال أغلب أعماله الشعرية، ونقصد بها الظاهرة التي أطلق عليها **(هويكنز)** مصطلح "التوازي"، والتي تتجلى بشكل واضح في شعر نزار من خلال أشكال أسلوبية كثيرة لعل أبرزها خاصيّة " التكرار"، وهو يتخذ هذه الظاهرة من خلال ترددها إحصائيا في كل قصائد التفعيلة التي كتبها.

3. رغبتنا في مقاربة النصوص الشعرية بوساطة المناهج النقدية الحديثة من خلال تحويل الظاهرة الأسلوبية إلى علامة سيميائية؛ أي دمج المنهجين وتضافرهما لإبراز الأوجه الجمالية للظاهرة المدروسة التي كانت دافعا مهما في اتجاه تبني هذه الدراسة.

4. إن اكتفاء الكثير من الدراسات النقدية، التي تؤصّل تطبيقيا للأعمال النظرية التي أنتجتها جهود الرواد من علماء اللغة المحدثين، باستقصاء ظاهرة جمالية ما، لدى هذا الشاعر أو ذاك، من خلال قصيدة واحدة أو من خلال عمل شعري كامل، في إطار القراءة الأسلوبية دون الانتقال على اعتبار هذه الظاهرة علامة سيميائية بحد ذاتها، يشكّل نقطة استفهام كبيرة دفعتنا بشكل ملحّ إلى محاولة الاقتراب من هذا الفضاء رغبة منا في خوض غمار التجريب النقدي على غرار مصطلح التجريب الشعري.

5. إن محاولة التقليل من الحدود الفاصلة بين البلاغة والأسلوبية للإفادة من تواشج هذين العِلْمين كانت حافزا مهما في اتجاه هذا السلوك النقدي، لأن الكثير من الظواهر اللغوية التي تعالجها الأسلوبية هي مباحث بلاغية أساسا.

إن قارئ نزار قباني لا يستطيع أن يتجاهل ظاهرة أسلوبية بارزة تصاحب كل أعماله الشعرية تقريبا، ونعني بها ظاهرة التكرار التي هي شكل من أشكال ظاهرة التوازي التي جعلها رومان ياكوبسون في صدارة الأفعال الأدائية التي تحدّد شعرية الأعمال الكتابية النثرية والشعرية على حد سواء.

وعليه، فقد فرضت طبيعة البحث أن نطرح الإشكالية التالية:

. ماهي الإضافات الجمالية التي تستطيع هذه الدراسة تجليتها على مستوى ظاهرة التوازي في سياق التضافر النقدي للقراءتين: السيميائية والأسلوبية؟

وتندرج تحت هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة التي نوردها فيما يلي:

. ماهي مستويات التوازي الأكثر ظهورا في شعر نزار قباني؛ التماثل، التطابق أم التكرار؟

. كيف تتحقق شعرية النص وجماليته في كل مستوى من المستويات آنفة الذكر؟

. هل يؤثر البحث عن جمالية التكرار، بشكل حتمي، في إظهار جماليات أخرى كشعرية الإيجاز مثلا، على أساس مقولة " وبضدها تتميّز الأشياء"؟

. إلى أي مدى يستطيع التوازي أن يحقّقَ شعرية النص، وبخاصة إذا قابلنا هذا التساؤل بمقولة ياكوبسون التي ترى أن الشعرية تتحقق أساسا بالتوازي؟

وقد اخترنا أن نتبع المنهجين: السيميائي والأسلوبي في هذه الدراسة، لأننا نجدهما من أقدر المناهج التي تساعدنا على استقصاء الظاهرة المدروسة، لبيان حيثياتها الجمالية ودورها في الولوج إلى البنيات العميقة للنصوص المدروسة.

وهكذا فقد جاء بحثنا في مدخل وأربعة فصول:

يتحدث المدخل عن كيفية تحقق شعرية القصيدة، إضافة إلى العلاقة بين المعجم الشعري وبين العالمين: الخارجي والداخلي للنصوص الشعرية، ومنه يتصل الحديث بالعلاقة بين الشعر والجمالية بالعودة إلى آراء الشعراء والنقاد والفلاسفة، ثم القيام بتأصيل نقدي لمفهوم الجمالية الشعرية، ثم نعرّج بعدها إلى استشراف تاريخ التوازي ابتداء من ملامحه في التراث البلاغي العربي، مثلما ورد في أعمال ابن رشيق وحازم القرطاجني والقاضي الجرجاني والسجلماسي الذي كان قد سبق الكشوف النقدية الحديثة في تفصيل أقسام التوازي.

وفي مباحث لاحقة نتطرق إلى الحديث عن التوازي في الدرس النقدي الحديث، جامعين بين الخلفية النظرية وبين شيء من التمثيل التطبيقي، ثم نقوم بالحديث عن القيمة الجمالية لأبرز مظاهر التوازي وهو التكرار، ثم نختم المدخل بالحديث عن العلاقة بين الجماليات الشعرية المختلفة للنصوص الأدبية باعتبار خصوصية كل نص.

وفي الفصل الأول الموسوم بـ: "التوازي الصوتي"، نتحدث عن التوازي الفونيمي نظرا لكون العمل الشعري اختيار صوتي في المقام الأول، ثم ننتقل بعد ذلك إلى مناقشة التكامل السيميائي بين دلالة عنوان النص الشعري وبين قوة القيمة الدلالية لهذا الصوت أو ذاك، وبعدها يتم الحديث عن تكرار حروف المعاني، ويرجع ذلك إلى ارتباط تواتر بعض العناصر اللغوية بأنساق صوتية معينة، ونختم الفصل بالحديث عن تلازم التكرار، ونقصد به تكرار

وحدة معجمية واحدة في النص الشعري بشكل يوحي بأنه ليس سوى بنية سطحية تخفي بنية عميقة متعلقة أساسا بالمكوّن العاطفي للذات الشاعرة.

أما في الفصل الثاني الموسوم بـ: "التوازي الصرفي" فنتطرق إلى مجمو عة من علاقات التوازي التي فرضتها طبيعة المدونة المختارة للدراسة؛ ففي المبحث الأول نعالج قضية التوازي بين فعل الأمر وجموع التكسير حيث يتقاطع المكوّن الفعلي مع المكوّن الاسمي، وفي المبحث الموالي نعالج توازي الأفعال الماضية حيث تشكّل بعض أنساقها علاقة دلالية وطيدة بقوافي القصيدة التي وردت فيها . أما في المبحث التالي فنتحدث عن توازي الأفعال المضارعة التي تشكل خصوصية دلالية، حيث يحدث في بعض الأنساق انتقال من بروز الروح الفردية المتكلمة إلى بروز البُعد الجمعي في المدونة النصية. أما في المبحث اللاحق فتتم الإشارة إلى توازي الأفعال المزيدة حيث امتلاك طاقة إيحائية لا تملكها الأفعال المجردة نظرا لارتباطها بسياقات ثقافية واجتماعية خاصة، ليتم الانتقال بعدها إلى الحديث عن توازي الأسماء الثلاثية ساكنة الوسط التي تستدعي حديث ابن جني عن تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني، مثلما يتم الحديث عن التعاضد بين الصيغة الصرفية والقيمة الدلالية المترتبة عن النسيج النفسي الذي يكوّنه تماثل وتتالي الوحدات الصرفية ، وبالطريقة نفسها نحاول إيجاد تأويل جمالي للفضاء الإبداعي الذي تعالجه المباحث الموالية حيث توازي جموع التكسير المتماثلة صرفيا والتوازي الناتج عن التكرار اللفظي، إضافة إلى التوازي بين البنية الصرفية والدلالة المعجمية وتوازي الأسماء النكرة وتوازي الأسماء المعرّفة وتوازي جمع المؤنث السالم والتوازي الناتج عن الانزياح الصرفي، وبالمثل يقال عن توازي المصادر والمشتقات.

في الفصل الثالث الموسوم بـ: "التوازي التركيبي" يُفضي فحص وتصنيف مادة المدونة الشعرية إلى وجود ثمانية أشكال مختلفة للتوازي: توازي حروف الجر الذي يذكّرنا بما أوردناه في الفصل الأول من حديث عن تكرار حروف المعاني، غير أن الفارق هنا يتمثل في الحديث عن القيمة العلائقية بين الحرف والسياق التركيبي الذي وردت فيه، كما أن توازي الجمل الفعلية الوارد في المبحث الموالي يطرح شرطا عروضيا لارتباطه بقصيدة التفعيلة

بشكل خاص، أما عن توازي الجمل الاسمية المُتَحدَّث عنه في المبحث الموالي فهو مرتبط أكثر من غيره بالحركة التفاعلية للمحور الاستبدالي، وفي بقية المباحث نتطرق إلى بعض الأساليب الإنشائية التي فرضها اختيار المدونة كالنفي والاستفهام والنداء، وهي أساليب تبتعد في تطبيقاتها عن المفهوم المدرسي الضيق لترتقي إلى مستوى التحوّل إلى معادلات موضوعية وفنية، كما ترتقي إلى مستوى الحركة الداخلية التي تجمع بين النفي والإثبات أو بين الحضور والغياب أو بين السؤال والجواب، كما تحيل من جانب آخر إلى مخاطبة الافتراضي والمطلق.

أما الفصل الرابع الموسوم بـ: التوازي الدلالي فيتكفل ببيان الأشكال الأربعة للتوازي الدلالي بداية بالمبحث الأول الذي يعالج ظاهرة الترادف، حيث يتم ذلك بطريقة تتقاطع إلى حد ما مع مبادئ نظرية الحقول الدلالية لتصل في النهاية إلى تحديد مجموعة من الاتجاهات المتعارضة التي تشكّل في نهاية المطاف إحدى آليات توليد الدلالة أو إيجادها، وهو الأمر الذي يشترك فيه مع المبحث الثاني الذي يهتم بدراسة التوازي بوساطة التضاد.

أما المبحث الثالث فيهتم بظاهرة الانجرار أو ما يُعرَفُ بالارتباط الشرطي، وهو أكثر أشكال التوازي الدلالي تشعّبا بالنظر إلى ماهيته التي تتصل بما يشبه التداعي في إنتاج الصور الجزئية التي تعود في أصل تكوينها إلى أصل واحد.

وفي المبحث الأخير من هذا الفصل . والذي يعالج قضية التناسب . يتم تفريع الظاهرة إلى قسميْن: التناسب في الوضع والتناسب في الجنس، وهذا الملمح البلاغي أصلا، يُعدّ أكثر من سابقيه ارتباطا بظاهرة التناص، كما أن المطلب الأخير شديد الالتصاق بنظرية الحقول الدلالية، مما يجعله مرتبطا إلى حد كبير بالمبحث الأول لهذا الفصل.

وقد ختمنا بحثنا بمجموعة من النتائج التي توصلنا إليها على مستوى كل فصل من الفصول المدروسة.

ولقد اقتضت الضرورة العلمية العودة إلى عدد من المراجع مثل "الشعر والتجربة"

لأرشيبالد مكليش، وكتاب "خصائص الحروف العربية ومعانيها" لحسن عباس الذي أفدنا منه كثيرا في المستوى الصوتي، وكتاب "السيمياء والتأويل" لروبرت شولز وكذا كتاب "شعرية القصيدة العربية المعاصرة" لمحمد العياشي كنوني، كما تمت الاستفادة من كتاب " قضايا الشعرية" لرومان جاكوبسون وكتاب "النظرية الشعرية" لجون كوين، ولا يمكن أن ننسى الإضاءات المتعددة لمؤلفات لصلاح فضل على اختلافها وكثرتها: أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، شفرات النص ، علم الأسلوب ، نبرات الخطاب الشعري، نظرية البنائية في النقد الأدبي.

أما عن عوائق البحث فقد كانت في مجملها قليلة، ولعل أهمها طبيعة اللغة المراوغة للنصوص الشعرية التي تقول شيئا وتضمر أشياء حاولنا الوصول إليها في ضوء ما توفّر لنا من رؤية نقدية في حدود معينة، وذلك خشية الوقوع في التمحل وتحميل النص ما لا يستطيع تحمله، إضافة إلى اضطرارنا إلى الخوض في الجماليات مع التحفظ التام من الانحياز بطريقة عفوية، إلى الانطباعية التي تبتعد عن الروح العلمية المتوخاة من أية دراسة جادة.

وفي الختام أتوجه بخالص شكري إلى الأستاذ الدكتور محمد منصوري الذي تحمّل مسؤولية الإشراف على هذه الدراسة ووضع ثقته التامة في شخصي المتواضع للاضطلاع بهذه المسؤولية العلمية منذ أن كان البحث فكرة مبدئية إلى استوائه على هذه الحال .

والحمد لله حمدا ينتهي إلى رضاه ويبلغ به الحامد أمله ومناه أن وفقنا إلى وصلنا إليه من توفيق وسداد، فله المنّ والفضل أولا وآخرا.

مدخل

- توطئة

1- الشعر والجمالية

2- المفهوم النقدي للجمالية الشعرية

3- التوازي في التراث البلاغي العربي

4- التوازي في الدرس النقدي الحديث

5- مفهوم التوازي من خلال نموذج تطبيقي

6- القيمة الجمالية للتكرار

7- العلاقات بين الجماليات

ـ توطئة:

ثمة أسئلة تطرح نفسها بإلحاح دونما وجود إجابات قاطعة ونهائية: كيف تأتي القصيدة؟ وكيف تتم عملية النهوض الشعري؟ وما هو هذا الشعر أولا وأخيرا؟ إننا نعرِف أنه « مجرد كلام، ولكنه نوع من الكلام متفرد. في رحابه، تقضي الكلمة على اغترابها عن ذاتها، فتكف عن كونها أداة تستمد ماهيتها من مدى تحقيقها لوظيفتي "الإبانة والإفهام" بالمعنى النفعي اجتماعيا، وتستعيد ماهيتها من جديد، أي تتحول إلى كيان يطفح بالحياة ويقول ذاته» [1]، فهل تتحقق شعرية الكلمة بهذه الإجراءات فحسب؟ وهل إذا تحددت الإجراءات تتحدد خصائص الأدب عموما، والشعر خصوصا في ضوء ذلك؟

الإجابة على هذه الأسئلة أمر تختص به الشعرية باعتبارها فنًّا له مبادئه الخاصة به، أما عند الانتقال إلى المنهج والإجراء العملي فالأمر يختلف كثيرا، لأن الوصول إلى إجابات نهائية معناه انتهاء الدور الذي يضطلع به هذا الفن.

وثمة سؤال آخر جدير بالطرح ومحاولة الإجابة عليه: ما العلاقة بين معجم النص وعالمه الداخلي والخارجي؟ بحسب رؤية يوري لوتمان فإن« معجم أي نص شعري يمثل ـ في المقام الأول ـ عالم ذلك النص. أما الكلمات التي يتكون منها فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم، ومن العلاقة بين كلا الجانبين تتخلق بنية الوجود الشعري»[2].

1ـ الشعر والجمالية:

حيثما كان الشعر كانت الحياة، وحيثما كانت الحياة كانت الفلسفة، وإذن هناك علاقة أزلية بين الشعر والفلسفة، ذلك أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش دون أن يثير حوله رغبة عميقة في أن يسأل ويسلو في آن واحد، ولذلك كان من الطبيعي أن« يظل الشعر ملازما للوعي الإنساني، فما دام هناك إنسان يعي، هناك شعر. وه ذا الشعر هو نافذة الإنسان التي

---

[1] . محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر، تونس، 1992، ص23.

[2]. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة وتقديم وتعليق: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص126.

يحرص عليها بشوق ليتصل بالأبعاد الإنسانية الكونية غير المطالة»[1]، وهذا خلال كل فترات حياة الإنسان، بالمعنى الفردي والجمعي لهذه الحياة؛ « فالكلمة الشعرية عالم صغير» مثلما يصفها سارتر[2].

ولا تتوقف هذه العلاقة عند الشعر، بل تتعداه إلى الأدب باعتباره معطى جماليا عاما، لأن « الأدب يستطيع الكثير. يستطيع أن يمد لنا يد العون حين نكون في أعماق الاكتئاب، ويقودنا نحو الكائنات البشرية الأخرى من حولنا، ويجعلنا أفضل فهما للعالم ويعيننا على أن نحيا. ليس ذلك لكونه، قبل كل شيء، تقنية لعلاجات الروح ، غير أنه، وهو كشف للعالم، يستطيع أيضا، في نهاية المسار، أن يحوّل كل واحد منا من الداخل» [3]، وهذه هي وظيفة الشعر التي تحدث عنها نزار قباني حين رأى أن « وظيفة الشعر هي أن يغيّر.. ويحرّض.. ويفجر الأرض والضمائر» [4]. وإذن، تتركّز بؤرة الحديث على الشعر بشكل خاص، بسبب موقعه الدقيق على خارطة الأجناس الأدبية عموما.

وإذا ما نظرنا إلى وظائف الشعر « فعلينا أن ننظر أولا إلى وظائفه الأكثر وضوحا، وهي تلك التي لا بد أن ينجزها إذا كان له أن ينجز أية وظيفة، وأعتقد أن أُولى وظائفه التي نستطيع أن نكون على يقين منها، هي أن الشعر يجب أن يمنح المتعة. وإذا سألت أي نوع من المتعة فلا أستطيع عندئذ أن أجيب إلا بأنه ذلك النوع من المتعة الذي يمنحه الشعر »[5].

إنها متعة تنبع من انفصال الشعر انفصالا وظيفيا عن الواقع الحياتي المر، وهنا يقع التناسب العكسي بين حقيقة الجمال وحقيقة الموضوع؛ أي من انتفاء النفعية المباشرة وهذا هو سر خلود المتعة الجمالية لأنها« تنتج عن الإحاطة بموضوع غير حقيقي أو في اكتشاف

---

[1] . د. عزيز السيد جاسم، دراسات نقدية في الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص65.

[2] . جان بول سارتر، ما الأدب؟، ترجمة وتقديم وتعليق: د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، 1990، ص 16.

[3] . تزفيطان تودوروف، الأدب في خطر، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 2007، ص45.

[4] . جهاد فاضل، فتافيت شاعر، دار الشروق، ط1، بيروت، 1989، ص60.

[5] . ت.س. إليوت، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991، ص13.

الموضوع الجمالي من خلال اللوحة الحقيقية، فماهو واقعي ليس جميلا، لأن الجمال قيمة لا تنطبق إلا على ما هو خيالي وتقتضي انعدام العالم المادي في تركيبه الأساسي[1].

ويأتي الخيال ليقوم بدور الوسيط بين الواقع والجمال المتخيل، من أجل تعديل ما هو كائن وصولا إلى ما ينبغي أن يكون، ولكن كيف يقوم بذلك؟ إنه « حين يقدم شكلا فإنه يقدم صورة من صور الوعي بالواقع التي تتجاوز المكبوت والمقموع، ويقوم بذلك بوظيفته المعرفية، وهكذا فإن الخيال يقودنا إلى الاستطيقا، فنعثر وراء الصورة الاستطيقية على الانسجام بين الحب والعقل الخيالي الذي كان قد كبت بواسطة منطق المردود، الذي يسيطر على الإنسان ويكبت هذا الجانب من ملكاته، فالفن هو رجوع ما كان مكبوتا بأجلى صورة، وليس ذلك على المستوى الفردي فحسب، ولكن على المستوى التاريخي الجماعي أيضا، لأن التخيل الفني يعطي للتذكر اللاشعوري صورة التحرر الذي قمعته قوانين الواقع التي تهتم بالمردود المادي المباشر »[2]. ولقد عبر غاستون باشلار عن القدرة الهائلة للشعر في التوفيق بين ماهية الأشياء الإنسانية المختلفة التي تبدو متناقضة قائلا « نود برغبة كبيرة أن نبرهن أن الشعر هو قوة تركيبية Force de synthèse للوجود الإنساني! إن النماذج المثالية هي بمنظورنا مخزونات حماس تساعدنا على الإيمان بالعالم، على حب العالم، على خلق العالم. وكم من حياة حقيقية يعيش الفلاسفة الذين يتكلمون عن الانفتاح على العالم، لو أنهم قرأوا الشعراء!»[3].

إن العمل الشعري يصنع الشعرية من الموضوعات التي يصفها ويسبر أغوارها بحثا عن صفاتها المفقودة، وه ذا ما لمّح إليه أرسطو حين تحدّث عن "الأنثى". جوهر كل

---

[1] . ينظر: د.علي أبو ملحم، في الجماليات، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1990، ص109.

[2] . د. رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، مطبوعات نصوص 90، ط1، القاهرة، 1993، ص25.

[3] . غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1991، ص109.

الجماليات . قائلا: « الأنثى أنثى بفضل ما تفتقر إليه من خصائص» [1]. وهكذا، يقوم الفعل الشعري بتحويل كل السلبيات إلى إيجابيات، وكل نقاط الضعف إلى نقاط قوة، لأن عملية تبادل المواقع والمراكز تشكّل إحدى آليات الانسجام في العمل الشعري، ولكن هذه العملية لا تتم بشكل تجزيئي، بل وفق رؤية متكاملة تخضع لنظام بنوي في تحولاتها من شكل إلى شكل آخر، لأن مخيلة الفنان لا تصنع الأبطال من قطع تلتقطها من هنا وهناك لأن الحياة الفنية لا تولد بهذا الشكل، والمخيلة ليست سوى رؤية متكاملة للحقيقة[2]، ولهذا يقول بريتون: « إن دور الشعر أن يظل يتقدم دون توقف، أن يكتشف مجال الإمكانات في كل وجهة، وأن يبدو دائما ـ مهما يحدث من أمر ـ قوى تحريرية ورصدية»[3].

إن الشعر إعادة تكوين وبعث وترقيع لكل ما هو ممزق وليست القصيدة الشعرية الجميلة سوى جنون مرقع. إنها تنظيم شاعري نفرضه على الصور الغريبة والتأملات الشاردة المجنونة، التي تمثل سيرة الحياة في نهاية الأمر [4]. ولقد أشار مصطفى ناصف إلى شيء من ذلك حينما تحدث عن المفارقة بين الرؤية الشعرية والرؤية المنطقية للأشياء قائلا:« الشعر يحتوي على دلالات متضاربة ولكن هذا التضارب مصدر خصب لا مصدر ضعف وعجز: الشعر يهذب ما يعتبر من وجهة نظر المنطق عيبا» [5]، وهذا هو معنى الكلمة الشهيرة:" يجوز للشاعر ما لا يجوز للناثر". وهذه الجواز هو المانع الرئيسي من إمكانية طرح بعض الأسئلة التي تُعدّ غير مبررة شعريا، بل بإمكاننا أن نقول إنه من الخطأ أن نسأل الشاعر أن يشرح قصائده، لأن ذلك يعني قرعا للباب الخاطئ. وهذه الوحدة الانفعالية، التي هي مبرر وجود كل قصيدة، لا يمكن أن تقاس بأدوات عقلية، وإلا فإنه سيكون من الأسهل

---

[1] . رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 193.

[2] . ينظر: د. علي أبو ملحم، في الجماليات، ص91.

[3] . د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، ص7.

[4] . ينظر: غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص148.

[5] . د. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، المنيرة، (د.ت)، ص19.

التعبير عنها نثرا[1]، فنتحول عندئذ إلى نوع من النظم الذي لا يلبث أن يفقد بريقه بعد استنفاد مدة صلاحيته، إضافة إلى أن لحظة المكاشفة الشعرية « لحظة متميزة يرتادها الشاعر آن ميلاد النص الشعري، ثم يخرج منها ويعجز عن الإخبار بماهيتها لأنه غادر رحابها، فلا يبقى منها بين أيدينا غير نصه: عصارة كيانه»[2].

أما الشعر الخالد فهو في عمقه فلسفة وجودية كبرى، لأنه يقف في موقع الراصد المستمر لظواهر الأشياء، وهذا هو دوره المركزي، وبخاصة إذا ما تم توظيف الأسطورة فيه بشكل تفاعلي، لأن « الشعر والأسطورة معا موقف إنساني من الوجود، بمعنى أننا لا نقرر هوية الأشياء، بل نوجد علاقة بين الذات والموضوع» [3]، فهو خاصية علائقية تشير دون أن تحدد، وتنظّم الفوضى التي تترك أثرها في أفكارنا وفي أفعالنا.

غير أن هذا التنظيم عملية واعية بالأساس، والفرق بين الجمالية بمصطلحها العربي، والاستيطيقا بمصطلحها الغربي يكمن تحديدا في هذا الوعي، ويلتقي هيغل مع أفلاطون عند حديثه عن مفهوم نظرية المحاكاة، وذلك في الجزء الخاص بمحاكاة العالم الفني للعالم المادي، فهو يرى أن الجمال الفني« متفوق على الجمال الطبيعي، لأن الروح فيه تعمل عملها بوعي»[4]، ومن هذا المنطلق يكتسب مفهوم الجمالية بعدا ظاهراتيًّا نظرا لربطه بالوعي، على الرغم من الدلالة الميتافيزيقية التي يحملها مصطلح "الروح".

نعود مرة أخرى لنسأل عن ماهية الشعر، مع العلم أنه ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نقابله بما ليس شعرا، إلا أن تعيين ما ليس شعرا ليس أمرا سهلا [5]، لأن « الحد

---

[1] . ينظر: هربرت ريد، طبيعة الشعر، تر:د. عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص111.

[2] . محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، ص43.

[3] . د. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، ص115.

[4]. جيرار برا، هيغل والفن، تر: منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1993، ص61.

[5]. ينظر: رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1988، ص9.

الذي يفصل الأثر الشعري عن كل ما ليس أثرا شعريا هو أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين»[1]، مثلما عبّر رومان ياكوبسون عن ذلك.

وإذا كان أفلاطون قد طرد الشعراء من مدينته الفاضلة، فقد كان غاستون باشلار على العكس من ذلك، فقد رأى أن الشعر يجمّل العالم ويكمّل النقائص الملاحظة فيه، لأن الاستماع إلى الشعراء ـ حسب منظوره ـ يقدّم إثباتات جديدة دائما على صحة هذه الفكرة[2].

أما غوته فيرى أن الشعر حالة محفوظة من الطفولة، وهي ميزة لم تقدمها الطبيعة لكل العالم، باستثناء الشاعر الذي عرف كيف يحفظ في ذاته شيئا من روحه الطفولية [3]، وه ذه الطفولة مرتبطة بالبيت الأسري أكثر مما ترتبط بأي شيء آخر، مما جعل فيكتور هيجو يقول:« إن حديقة البيت الذي ولدت فيه علمتني أكثر مما علمتني بعض الكتب» [4]. ولهذا السبب كانت أغلب الكتابات الشعرية غير العادية ترجع في أصولها الأولى إلى طفولة غير عادية. ويرى غاستون باشلار أن الدلالة القوية لكلمة «تحليل» في السياق الذي يتحدث عن الطفولة، يجب أن يتم اكتسابها من خلال تحليل الطفولة بقصائد شعرية، وه ذا أفضل من تحليلها بالذكريات، والتحليل بواسطة التأملات الشاردة هو أفضل من تحليلها بالوقائع فهناك أضواء أخرى على الإنسان لا نستطيع الوصول إليها عن طريق علم النفس فحسب، والشعر وحده هو القادر على توفير مثل هذه الإمكانية[5].

2ـ المفهوم النقدي للجمالية الشعريةّ:

يرى مصطفى ناصف أن وجود جمالية فنية يقتضي بالضرورة وجود بنيتين: الأولى سطحية يعرفها غالبية القراء، والبنية الثانية عميقة لا يستطيع الوصول إليها إلا قارئ عمدة

---

[1] . رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية ، ص10-11.

[2] . ينظر: غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص171.

[3] . ينظر: جون كوين، اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1999، ص280.

[4] . د. أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996، ص27.

[5] . ينظر: غاستون باشلار، المرجع السابق، ص109.

متمكن من قراءة ماهو موجود بين السطور، وفي ذلك يقول: « الفن العظيم كله يتميز بميزة خاصة، فهو ينقل إلى كثيرين معنى سطحيا واضحا، ولو نسبيا، بينما يحتفظ للقليلين بمجموعة أكمل من الأعماق، وهذه الثنائية كانت وستظل سمة كل فن عظيم»[1].

ولعل السبب الكامن وراء بروز الطرف الثاني من هذه الثنائية يكمن في صفة التميز بالقدرة على الإمساك باللحظة الفارقة من عدمها، تلك اللحظة التي يحيل فيها الدال على مرجع معين، « فالمدلول الشعري يحيل ولا يحيل، معا، إلى مرجع معين؛ إنه موجود وغير موجود. فهو في الآن نفسه كائن ولا كائن» [2]، وه ذه الزئبقية هي الحد الفاصل بين الصنفين المذكورين من القراء، وهي التي تحدد الأحقية في نسبة البعد الجمالي إليه.

والمفاهيم الواردة في الفقرة السابقة؛ من الوجود وعدمه، والإحالة وعدمها، كل ذلك يرتبط بمفهوم " فائض المعنى" الذي تحدث عنه بول ريكور عندما تساءل عن الإمكانات الحقيقية للدلالة اللفظية قائلا: « هل الدلالة اللفظية هي الدلالة بأسرها؟ أليس هناك فائض معنى يتخطى حدود العلامة اللغوية؟»[3].

والجمالية، في الكتابة الشعرية على وجه الخصوص، ليست ترفا لغويا ناتجا عن قصدية الشاعر بقدر ما هو ضرورة يحددها الاختيار الواعي للقناة الأصلح لتبليغ الرسالة الفنية المقصودة. من أجل ذلك لم يكن الشعر لغة جميلة بقدر ما كان لغة لا بد أن يخلقها الشاعر ليقول ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى [4]، ويحدث كل ذلك عن طريق الاستعارة.

وفي إطار الحديث عن أثر الاستعارة في تحريك العواطف وشرحا لآلية إثارتها ، يصوّر ميشال زكريا طريقة عملها من خلال إثارة العواطف، بحيث يستحيل التعبير عن هذه

---

[1] . د. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، ص29.

[2] . جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1997، ص76.

[3] . بول ريكور، نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2006، ص83.

[4] . ينظر: جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، 2000، ص185.

الاستعارة بطريقة عقلانية ومنطقية، وهي تثير العواطف، لأنها تحركها أو توقظ شيئا ما في أعماق الأعماق، وهذا الشيء من المفترض أن يكتسب تسميته بشكل روحاني، لأن الحقائق الكبرى لا تستطيع أن تتخذ شكلا أو صورة يتمكن العقل البشري من فهمها إلا بوساطة هذه التماثلات الخفية[1].

وثمة عامل يسهم في صنع شعرية الكتابة في مقابل الشعرية الشفاهية، وهو الكتابة نفسها التي تقوم به ذا الصنع « كي تفك وتقوض العلاقة التاريخية والعرفية ما بين الدال والمدلول»[2]. ولنا أن نتساءل: ما الملمح الفني في هـ ذا التفكيك والتقويض لهاتين العلاقتين؟ وما المبرر الدلالي لهذا الإجراء؟ في التساؤل الأخير بالذات، قد نجد شيئا من الاطمئنان التأويلي من خلال الطرح الذي تقدم به صلاح فضل الذي أشار إلى أن «الإجابة عن هذه التساؤلات تكمن في التناقض أو التنافر القائم بين المعنيين: المعنى الفكري والمعنى الإيحائي العاطفي، فكلاهما لا يتعايش مع الآخر في نفس الوعي والضمير، وليس بوسع الدال أن يؤدي دلالتين متنافرتين في الوقت نفسه، ولهذا فإن الشعر يقوم بما أطلق عليه «حركة الالتفاف»، يقطع الحبل الأصلي الذي يصل الدال ليجعل من الممكن تشغيل النظام الجديد، وبهذا فإن الشعر ليس مجرد شيء مختلف عن النثر بل هو ضد النثر» [3]، فالدلالة التاريخية أو العرفية موجودة بالإحالة إلى مرجع تاريخي أو اجتماعي ...، وبوضع الدال في سياق شعري يتم اكتساب دلالة إيحائية وعاطفية بشكل تلقائي، وتنتفي إحدى الدلالتين تبعا للتأويل المبين سابقا، وليست الصورة الفنية إلا شكلا من أشكال الصراع بين الدلالات المختلفة للدال، ويمكن تعريف الصورة « بأنها صراع بين الوظيفة والمعنى، والجملة الشعرية تعطي لجزئياتها وظيفة ليست معانيها مؤهلة لأدائها، وهذا التعريف يمكنه الآن أن يكتمل فيكفي أن تحل في هذه الصيغة كلمة «إشارة» بدل كلمة « معنى»، فالمعنى الإشاري يجعل الجزئيات

---

[1] . ينظر: د. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، 1990، ص9.

[2] . د. عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2005، ص107.

[3] . د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998، ص241.

غير قادرة على أداء الوظيفة التي تحددها لها الجملة، لكن «الإيحاء» يأخذ المكان الذي خلا بهروب «الإشارة»، ومن هنا فإن توافق الجزئيات يتم على المستوى الإيحائي»[1].

وفي إطار الحديث عن علاقة الشعرية بالجمالية، يمهد تودوروف لذلك بتقرير حقيقة نقدية متحدثة عن شرط يطرح باستمرار على كل متعاطٍ للتحليل الأدب، بغض النظر عن المنهج المتبع في عملية التحليل، وهذا الشرط هو:« لكي نعتبر التحليل مُرْضيا، فإن عليه أن يكون قادرا على تفسير القيمة الجمالية لعمل ما» [2]. ويستطرد في شرح هذه النقطة بطرح تساؤل حتمي يواجهه الناقد عند الفشل في توضيح القيمة الجمالية لعمل ما، بسبب انسداد قنوات التوصيل المعرفي، أو بسبب غياب الخلفية المعرفية الضرورية عند المتلقي الذي قد يبرر وجهة نظره الاعتراضية بطرح الاستفهام التالي:« إن نظريتك جميلة لا ريب، ولكن ما فائدتها إن هي لم تكن قادرة على تفسير الأسباب التي من أجلها حافظت الإنسانية على تلك الأعمال التي تكوّن موضوع دراساتِك وتذوّقتها هي بالذات؟»[3].

ويتحدث تودوروف عن النقد وتفكيك النقد في سياق وصف محاولة الرد على التساؤل السابق، حيث « لم يبق النقاد مكتوفي الأيدي تجاه هذه المؤاخذة، وسَعَوْا باطراد إلى الرد عليها وتقديم وصفةٍ إذا ما طُبّقت آليا أنتجتِ الجمال. ونكاد لا نجد حاجة إلى التذكير بأن هذه الوصفات قد هاجمها دوما نقاد الجيل اللاحق بعنفٍ، ولم نعد اليوم نتذكر. ولو لمجرد الذكرى . المحاولات التي وُجدت لفهم الجمال حسب متطلبات كونية» [4]. ولكن ماهي هذه المتطلبات الكونية؟ هل المقصود منها الحاجات الإنسانية الضرورية الخاصة، أم تلك التي تهم الإنسان بالمفهوم العام للأنسنة؟ هل نقصد بهذه المفاهيم ما يتعلق باللذة والمتعة مع ما في هذين المصطلحين من فروق بيّنة؟

---

[1] . جون كوين، النظرية الشعرية، ص234.

[2] . تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1990، ص79.

[3] . المرجع نفسه، ص79.

[4] . المرجع والصفحة نفسها.

ولعل أهم خاصية تحقق اللذة المرتقبة في أي عمل فني تكمن في قدرة هذا العمل على أن يكون عصيّا على سهولة التحليل وبساطة القراءة، ذلك أنه « في أي قصيدة سنجد دائما شيئا ما لا نستطيع تحليله، لأنه لا يوجد إلا في القصيدة بجملتها» [1]، وهو أمر بعيد جدا عن متناول التعاطي المعجمي الذي لا يحيل إلى شيء، ولنا أن نتساءل مع مصطفى ناصف قائلين:« ما فائدة الشعر إذا نحن لم نستخدمه في الاعتراض على المعاجم، وزيادة فقهنا للكلمات أو تعديل هذا الفقه تعديلا مستمرا»[2].

3ـ التوازي في التراث البلاغي العربي:

في التراث البلاغي العربي أمثلة عديدة على اهتمام النقاد والبلاغيين العرب القدامى بظاهرة التوازي، على مستوى النقاش التطبيقي بالأساس، وإنْ كانوا لم يستعملوا هذه التسمية الحديثة، وإنما اتخذوا أشكالا اصطلاحية مختلفة تبعا للبيئة البلاغية السائدة في ذلك الوقت، ولم يكن الاهتمام بهذا المبحث يرقى إلى درجة تشريح ظاهرة نقدية، وإنما كانت الدراسة باعتبار المبحث العادي ضمن المباحث الكثيرة والمختلفة لعلم البديع العربي، فنجدهم قد ذكروا المقابلة والموازنة والترصيع والتسهيم والتقسيم والمناسبة وجمع الأوصاف والترداد.

وفي "العمدة" لابن رشيق نجد أمثلة عديدة للأشكال البلاغية التي تحدثنا عنها، كالمقابلة في قول الشاعر:

فَمَنْ كَانَ لِلآثامِ والذُّلِّ أَرْضُهُ فَأَرْضُكُمُ لِلأَجْرِ وَالْعِزِّ مَعْقِلُ

إنْ تَغِيبِي عَنَّا فَسَقْيًا وَرَعْيًا أَوْ تَحُلِّي فِينا فَأَهْلا وَسَهْلا[3]

ومما رآه ابن رشيق من جيّد المقابلة قول الشاعر:

أُذْكِي وَأُوقِدُ لِلْعَدَاوَةِ وَالْقِرَى نَارَيْنِ نَارَ وَغًى وَنَارَ زِنَاد

---

[1] . ميدلتون موري وآخرون، اللغة الفنية، تعريب وتقديم، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص36.

[2] د. مصطفى ناصف، النقد العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، ص76.

[3] . ابن رشيق، العمدة، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1981، ج2، ص17.

لباسي حُسامٌ أَوْ إِزارٌ مُعَصْفَرٌ وَدِرْعٌ حَدِيدٌ أَوْ قَمِيصٌ مُخَلّق[1]

ومثلما ذكر ابن رشيق أمثلة من جيّد المقابلة فقد أورد نماذج مما رأى به عيبا فنيا، أو مما أورده من آراء النقاد ال ذي توافق معهم في الرؤية النقدية، مثلما أورد من قول ابن المعتز الذي عابه الجرجاني:

بَياضٌ في جَوانِبِهِ احْمِرارٌ كَما احْمَرَّتْ مِنَ الْخَجَلِ الْخُدُودُ

وقد علّق ابن رشيق على مضمون البيت دون شكله، كما علّ ق كذلك على رأي الجرجاني مبيّا أن الخدود متوسطة وليست جوانب؛ ولذلك لا يصح الوصف الذي أطلقه ابن المعتز، فهذا نموذج قاصر لفساد القياس الجمالي، وإن عده الجرجاني غلطا في التشبيه[2].

وبعض الأمثلة التي ينتقيها ابن رشيق يسبغ عليها صفة الإنشاد، كالذي أورده من شعر النابغة الجعدي حين يقول:

« ومن أناشيد المقابلة قول النابغة الجعدي:

فَتًى تَمَّ فِيهِ مَا يَسُرُّ صَدِيقَهُ عَلَى أَنَّ فِيهِ مَا يَسُوءُ الأَعَادِيَا

فقابل يسرّ بيسوء وصديقه بالأعادي، وهذا جيد؛ ولو كان كل مقابل على وزن مقابله في هذا البيت والبيت الذي أنشده قدامة أولا لكان أجود ..»[3]،وه ذا هو بالضبط ما قصده من قوله « ترتيب الكلام على ما يجب؛ فيعطى أول الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخرا، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه» [4]. ويستطرد ابن رشيق ليكون أكثر تحديدا فيقول:« وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد»[5].

---

[1] . ابن رشيق، العمدة، ص17.

[2] . ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص18.

[3] . المصدر نفسه، ص16.

[4] . المصدر نفسه، ص15.

[5] . المصدر والصفحة نفسها.

ويورد ابن رشيق أمثلة أخرى من المقابلة، وهي تمثل توازيا تاما بالمصطلح الحديث للكلمة، على مستوى البنية التركيبية أو المعجمية، كالمثال التالي من قول عمرو بن معدي كرب الزبيدي:

ويبقى بعد حلمِ القومِ حِلمي ويفنى قبل زادِ القومِ زادِي[1]

فهناك تقابل بين "يبقى، يفنى"، "بعد، قبل"، "حلم، زاد"، ويكمن التوازي بين طرفي الثنائية الأخيرة في التقابل بين البعد المعنوي والبعد المادي للكلمة؛ فالحلم زاد معنوي، في مقابل الزاد المادي المذكور في البيت بدلالته المعجمية المعروفة.

ويقدم ابن رشيق شاهدا شعريا شبيها بالشاهد السابق مع اختلاف نقده، حيث ركز على المضمون أكثر من تركيزه على الشكل، وذلك في قول الشاعر:

نصيبك في حياتك من حبيب نصيبك في منامك من خيال

فابن رشيق يتحدث عن الموازنة بين قول الشاعر "حياتك" وبين قوله "مَنامكَ"، مع أن الثاني ليس بضد الأول ولا هو بموافق له، والملاحظة نفسها تنطبق كذلك على الموازنة بين "حبيب" و"خيال"[2]، غير أن التقطيع العروضي واحد في الكلمتين مما يجعل الموازنة تأخذ بعدا صوتيا أكثر من أي بعد آخر، وهو مذهب السجلماسي الذي يعرّف الموازنة بأنها« تصيير أجزاءِ القولِ متناسبةَ الوضعِ متقاسمةَ النظم معتدلةَ الوزنِ، متوخى في كل جزء منهما أن يكون بزنة الآخر دون أن يكون مقطعاهما واحدا»[3].

ويورد ابن رشيق شكلا مختلفا من أشكال المقابلة سماه بالموازنة، ومن صفاته عدم المخالفة وعدم الموافقة، إضافة إلى الاكتفاء بالتماثل أو التخالف في الوزن والازدواج فقط، نحو قول النابغة:

---

[1] . ابن رشيق، العمدة، ص15.

[2] . ينظر: المصدر نفسه، ج2، ص20.

[3] . السجلماسي، المنزع البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، ط1، الرباط، 1980، ص514.

أخلاقُ مجدٍ تجلّتْ مالها خَطَر في البأس والجودِ بين الحلم والخبر[1]

أما أبو تمام فقد كان الشاعر الوحيد الذي أشار ابن رشيق إلى أثر الصنعة في شعره عندما أورد البيتين التاليين من قصيدتين مختلفتين وزنا وقافية ورويا وموضوعا:

تجلى به رشدي، وأثرتْ به يدي وفاض به ثمدي، وأورى به زندي

تدبير معتصم، بالله منتقم لله مرتقب، في الله مرتغب[2]

والبيتان وردا في معرض الحديث عن الترصيع والتقسيم.

ويشير محمد العمري، من خلال دراسته للجهود البلاغية العربية، إلى محدودية المستويات التي وصلت إليها مفاهيم الموازنة والتوازن عند البلاغيين العرب بسبب اقتصارها على البعد الصوتي، ولذلك فهو يرى أنه « مهما توسع مفهوم الموازنة والتوازن عند البلاغيين العرب فإنه لا يعدو التعادل والتقابل بين الأنساق الزمنية القائمة على الكم المجرّد (الوزن العروضي)، أو الكم المشخّص المتجلي في الأنساق الترصيعية القائمة على التقابل بين أنواع الحركات والمد، ولم يشمل جانب التماثل الجرسي التجنيسي إلا في نطاق ضيق، أي باعتباره حلية للترصيع والسجع»[3].

ومن أنواع التوازي في التراث البلاغي العربي ما سماه ابن رشيق بالتسهيم، وسماه قدامة بالتوشيح، ومثاله البيت التالي لجنوب أخت عمرو ذي الكلب:

فكنتَ النهارَ به شمسَهُ وكنتَ دجي الليل فيه الهلالا[4]

والبيت بهذه الصيغة يتفق والنماذج الشعرية التي تم اتخاذها نموذجا للمقابلة في الصفحة السابقة، بسبب التماثل التام بين مكونات كل شطر، مما يحيلنا إلى توازٍ تركيبي تام:

---

[1] . ابن رشيق، العمدة، ص19.

[2] . المصدر نفسه، ص28.

[3] . محمد العمري، الموازنات الصوتية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001، ص18.

[4] . ابن رشيق، المصدر السابق، ص32.

ف كنت النهار به شمسه

و كنت دجى الليل فيه الهلالا

وقد كان بالإمكان الاكتفاء باستعمال "الدجى" أو "الليل" عوض الجمع بينهما، لأن "الدجى" ينسب إلى الليل فقط، وبالتالي فنسبته إلى الليل تعدّ من قبيل الحشو الدلالي فحسب، كما أن الاختلاف بين "شمسه" و "الهلالا" ظاهري، لأنهما يشتركان في التعريف ولكن باستعمال الإضافة للأول، والألف واللام للثاني.

أما "المناسبة" فقد تكون من الأشكال القليلة التي كانت تراعي القيمة الجمالية للجانب الدلالي في النص الأدبي، ويورد السجلماسي في "المنزع البديع" قصة طريفة تجمع بين مراعاة سرعة البديهة والاهتمام بالقيمة الحجاجية للشواهد النصية من قرآن وشعر.. إضافة إلى الاهتمام بالتوازيات الكلامية المختلفة، حتى وإن كانت على مستوى التعارض الذي يمثل قيمة جمالية إضافية للنص. يقول السجلماسي في معرض الحديث عن المناسبة: « حُكِيَ أنه لما أَنشد أبو الطيب المتنبي سيفَ الدولة قصيدتَه الميميةَ التي أولها:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وقد غص المجلس بالعلماء والشعراء والأدباء وجهابذةِ النقد، فلما أتى على آخرها استحسنها الحاضرون جميعا، فقال أحدهم: « إنها لحسنة لولا أن فيها شيئا ». قال سيف الدولة: « وما ذلك الشيء؟» قال: إنه لما قال فيها:

وقفتَ وما في الموتِ شكٌّ لواقفٍ

كأنك في جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة

ووجهك وضاح وثغرك باسم

ولو ركّبَ عجز البيت الأول على صدر الثاني، وعجز الثاني على صدر الأول لكان أحسنَ في صناعة الشعر، وأليقَ بالمعنى واللفظ، فكان يقول:

وقفتَ وما في الموتِ شكٌّ لواقفٍ

ووجهك وضاح وثغرك باسم

تمر بك الأبطـال كلمى هـزيمـة

كأنك في جفن الردى وهو نائم

فاستغرب الحاضرون هذا النقد، وصوّبوا رأي المنتقد، وقالوا كلهم:« لو قال ذلك لكان يصيب الصواب ». ووجم المتنبي لذلك وفكر في جواب المنتقد حتى وجده فقال له: قد قال امرؤ القيس:

كأنيَ لمْ أركبْ جواداً للذةٍ (البيتان)

فقال المنتقد: « قد غلط امرؤ القيس وجهل كما جهلت، فإنه كان الأوْلى أن لو قال:

كأنيَ لمْ أركب جواداً ولم أقل

لخيليَ كري كرة بعد إجفال

ولم أسبأ الزقَّ الرويَّ للذةٍ

ولم أتبطّنْ كاعِباً ذاتَ خَلْخَالِ

فأتى بذكر الحرب والكر والفر في بيتٍ وذكر الشربَ واللذةَ والنساءَ في بيت، فيصح المعنى ويطابقُ اللفظ ». والتبس الأمر على سيف الدولة، وخجل المتنبي ووجم وأدخل رأسه تحت ثوبه وأخذ يفكر في الجواب حتى عثر عليه وأُلْهِمَ إليه، فأخرج رأسه من تحت الثوب وقال للمنتقد: « الله تعالى أصدق منك حين يقول: « إِنَّ لَكَ أَ لّا تَجُوعَ فِيهَا وَلا تَعْرَى، وَإِنَّكَ لا تَظْمَأُ فِيهَا وَلا تَضْحَى» فأتى بالجوع مع العري، وأتى بالظمأ مع الضحو، فقال سيف الدولة: « الله أكبر، هذه والله الحجة البالغة، صدق الله وهو أصدق القائلين». قال: « فانقطع المنتقدُ ووجم وفلج عليه أبو الطيب». قال: « ولو قال امرؤ القيس كما قال المنتقد لسقطَ من الكلام

فائدة كبيرة، فإن سباء الزق معلوم أنه إنما يكون للذة، وإنما أراد أن يذكر هنا لذة ركوب الصيد وكان على ما زعمَ يسقُط هذا من الشعر»[1].

وهكذا، تبين القصة أن الذوق العربي التقليدي قد تم ترويضه جماليا باعتبار التماثل الدلالي فحسب، لكن الشواهد القرآنية التي أوردها المتنبي تشير بوضوح إلى أن الجمال قد يكون كذلك في التعارض، والاختلاف لا يفسد للود قضية حتى على المستوى الجمالي.

وقد تحدث القاضي الجرجاني في"الوساطة بين المتنبي وخصومه" عن أصناف مختلفة شبيهة بالظواهر المدروسة من مناسبة وترصيع ومقابلة... منها "المطابقة" التي لم يعرّفها إلا من خلال النماذج الشعرية التي أوردها، وقد حاول أن يبرر صعوبة رصد مختلف أشكالها بقوله: « وأما المطابقة فلها شعب خفية، وفيها مكامن تغمض، وربما التبست بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الثاقب، والذهن اللطيف، ولاستقصائها موضع هو أملك به »[2].. أي أن مدار الأمر يكون بالاعتماد على الذوق في المقام الأول دونما إجراء تطبيقي محدد.

والأمثلة التي يسوقها حازم القرطاجني تبين أن مفهومه للمطابقة يقترب من مفاهيم الطباق والمقابلة بالمعنى المدرسي التقليدي للكلمة، وهو حين يورد النمو ذج الشعري يقدّم له بشيء من المدح الذي يشير إلى الاهتمام بالبعد التركيبي حين يشير إلى المثال الذي يعتبره من أبدع ما ضوعفت فيه المطابقة، وجاءت العبارة الدالة عليها في أحسن ترتيب وأبدع تركيب، وذلك في قول أبي الطيب المتنبي:

أَزُورُهُمْ وَسَوَادُ اللّيْلِ يَشْفَعُ لِي وَأَنْثَنِي وَبَيَاضُ الصُّبْحِ يُغْرِي بِي[3]

---

[1] ـ السجلماسي، المنزع البديع، ص521-523.

[2] . القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، ط1، صيدا- بيروت، 2006، ص47-48.

[3] ـ ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986، ص49-50.

كما تحدث حازم عن "التقسيم" و"جمع الأوصاف" وكلها أشكال متعددة لظاهرة التوازي. وقد ذَكَرَ بعض الشواهد الشعرية التي توضح المدلول بعد معرفة الدال، كالمطابقة في قول أبي تمام:

مَهَا الْوَحْشِ إلا أَنَّ هاتا أَوَانِسٌ قَنا الْخَطِّ إلا أَنَّ تِلْكَ ذوَابِلُ[1]

أو التقسيم في قول عنترة:

إن يلحقوا أكرر وإن يستلحموا أشدد وإن نزلوا بضيق أنزل[2]

أو جمع الأوصاف في قول امرئ القيس:

واليد سابحة، والرجل ضارحة والعين قادحةٌ، والمتن ملحوب

والماء منهمر والشد منحدر والقصب مضطمر واللون غربيبُ[3]

وقد عرفت البلاغة العربية شكلا آخر من أشكال التوازي من خلال ظاهرة التكرار الذي هو مظهر من مظاهر التوازي، ونعني بهذا الشكل "تكرار الصدارة" الذي يعني بدء البيت بما ختم به سابقه، ويسميه النقاد الغربيون "توازي الذروة" حيث يتم المعنى بشكل تصاعدي.[4] ولقد كان الجاحظ من السباقين إلى رصد ظاهرة التكرار وقد سماه (الترداد) [5]، والمصطلح كما يبدو يحمل دلالة صوتية، ويرى حاتم الصكر أن هذا المصطلح « يميل إلى الصدى السمعي الذي يحدثه المتكرر، دون مراعاة ظلاله النفسية أو الشعورية، فهو إعادة لفظية مجردة من الغرض الخاص (الفني . النفسي . الشعوري ...)»[6].

---

[1] . الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط 2، بيروت، 1994، ج2، ص55.

[2] . عنترة بن شداد، ديوانه، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، (د.ت)، ص100.

[3] . امرؤ القيس، ديوانه، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، ط2، بيروت، 2004، ص81.

[4] . ينظر: حاتم الصكر، كتابة الذات ، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1994، ص91.

[5]. ينظر:الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح:عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط7، القاهرة، 1998، ج1، ص104.

[6] . د. حاتم الصكر، المرجع السابق، ص96.

4ـ التوازي في الدرس النقدي الحديث:

لقد نظر دارسو الشعر إلى التوازي على أن وروده علامة على وجود الملمح الشعري، وغيابه دال على حضور الملمح النثري[1]، ويعدّ التكرار من أبرز تجليات ظاهرة التوازي على كافة مستوياتها. وفي كتابه " كتابة الذات ـ دراسات في وقائعية الشعر ـ " يرجّح حاتم الصكر أن تكون نازك الملائكة هي من قام بإجراء « أول مراجعة منهجية منظمة للتكرار أسلوبا ودلالات»[2]، وذلك في فصلين من كتابها " قضايا الشعر المعاصر"، على الرغم من أن الظاهرة معروفة لدى بعض الحضارات القديمة، وبخاصة إذا عرفنا أن الظواهر الأدبية ارتبطت ارتباطا وثيقا بالظواهر الاجتماعية؛ فقد« شاعت نظرية التوازي في الأدب الصيني انعكاسا للمجتمع الصيني القديم القائم على الثنائية الطبقية»[3].

والنص الأدبي قائم بالدرجة الأولى على المحتمل لا على الصياغة النهائية و «الملمح الجذري للمحتمل الدلالي، كما يشير إلى ذلك اسمه، هو التشابه. فكل خطاب يكون في علاقة تماثل وتطابق أو انعكاس مع خطاب آخر يعتبر محتملا »[4]، وليس التماثل أو التطابق أو الانعكاس سوى تجليات مختلفة لظاهرة التوازي.. والاختلاف بين نص أدبي ونص عادي يشبه إلى حد ما الفرق بين مرآتين متوازيتين ومرآة وحيدة عادية لا تواجه شيئا، فالمرآة الوحيدة تقدم صورة واحدة فقط، وهي تعكس ما يوجد أمامها بدقة وأمانة..« أما المرآتان المتوازيتان فتقدمان صورا لا نهائية لكل ما يقع بينهما في متاهة خداعة ووهمية »[5]،

---

1. GEORGE BUCHANAN GRAY, The Forms Of Hebrew Poetry, HODDER AND SYOUGHTON, R&R, CLARK LIMITED, EDINBURG, p40.

2. د. حاتم الصكر، كتابة الذات، ص107.

3. د. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1،الاسكندرية، 1999، ص12 .

4. جوليا كريستيفا، علم النص، ص46.

5. د. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص6.

وهذا هو سر الجمالية في النص الأدبي بشكل عام، حينما لا يبوح بكل مكنوناته دفعة واحدة، وإنما يعيد إنتاج نفسه مع كل قراءة جديدة

هذا على المستوى النظري، أما على المستوى العملي فنحن نعرف أن« الأمثلة كثيرة على أن أكثر الأبيات الشعرية امتلاء بالمعنى وأكثرها حيوية هي تلك التي تتوازى فيها حركات الإيقاع الموحية والحركات العملية»[1]، ولننتقل إلى شيء من التمثيل مع هـ ذا المقطع الموسوم بـ: "إلى تلميذة" لنزار قباني من ديوانه " الرسم بالكلمات":

كلماتنا في الحب .. تقتل حبنا

إن الحروف تموت حين تقال

قصص الهوى قد أفسدتكِ.. فكلها

غيبوبة .. وخرافة .. وخيال

الحب ليس رواية شرقية

بختامها يتزوج الأبطال

لكنه الإبحار دون سفينة

وشعورنا أن الوصول محال

هو أن تظل على الأصابع رعشة

وعلى الشفاه المطبقات سؤال

هو جدول الأحزان في أعماقنا

تنمو كروم حوله .. وغلال

[1] . د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص305.

هو هذه الأزمات تسحقنا معا

فنموت نحن .. وتزهر الآمال

هو أن نثور لأي شيء تافه

هو يأسنا.. هو شكنا القتال

هو هذه الكف التي تغتالنا

ونقبّل الكف التي تغتال[1]

نستطيع أن نكوّ ن مجموعة من الحقول الدلالية، من خلال إعادة تصنيف معجم هذه القصيدة باعتبار التوازي القائم بين حركات الإيقاع والحركات الفعلية فيها:

* تقتل ـ تموت ـ تسحق ـ نثور ـ تغتال.

* الأصابع ـ الشفاه ـ الكف.

* غيبوبة ـ خرافة ـ خيال.

* الإبحار ـ سفينة ـ الوصول.

* تنمو ـ تزهر ـ نقبّل.

فالمجموعة الأولى تشكّل نسقا من أنساق الحركة العنيفة المتجددة باعتبار التزام المكوّن الفعلي، أما المجموعة الثانية فهي ملامح متعددة لحاسة اللمس التي تبحث عن ملموس غائب، وهذا الغياب يعززه وجود نسق ميتافيزيقي مبدؤه الغيبوبة ومنتهاه الخيال، لكن الأمل يبقى موجودا في انتظار إبحار على ظهر سفينته التي ننتظر وصولها إلى بر الأمان، من أجل أن تنمو الجذور وتزهر الأشجار ويقبّل النورس السحاب.

ما التوازي إذن بالمعنى العلمي الدقيق للكلمة؟

يُعرّفُ التوازي عند محمد مفتاح على أنه التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية، كما أنه التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط14، بيروت، 1998، ج1، ص 492-493.

اللغوية المتطابقة أو المتشابهة، وهو يشمل العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية، وأشكال الكتابة وكيفية استغلال الفضاء، كما أنه يفترض في العادة أن الطرفين متعادلان في الأهمية[1].

وإذا ما قمنا باستشراف تاريخي فإننا نجد أن «الأدبية بالنسبة للشكلانيين، هي وظيفة للعلاقات التخالفية بين ضرب من الخطاب وآخر، وليست خاصية معطاة إلى الأبد» [2]. ولقد أدرك الشعراء قبل النقاد الأسباب البعيدة التي تصنع الشعرية في العمل الأدبي، والتي يعود بعضها إلى الشاعر نفسه ال ذي لديه قدرة تفوق غيره على إدراك المشابهات الخفية، ويرى شيللي أن للشاعر قدرة على استخدام للكشف عن التماثل الدائم الكامن في الأشياء بوساطة صور تشترك في إيجاد الحقيقة الشعرية [3]، ولعل شيللي كان يقصد أن هذا الحكم ينطبق بشكل أساسي على الأشعار ذات القيمة الأدبية الرفيعة، لأن « التوازي خاصة أساسية في الأشعار العالمية» [4]، وهذا الكلام مقولة معدلة من كلمة هوبكنس التي تتحدث الخاصية البنائية الأساسية للشعر والمتمثلة في بنية التوازي، لأن« بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر»[5]، وإلى ذلك ذهب يوري لوتمان عندما قال إن« البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي»[6].

على أن مدى اعتماد هذا الشكل من الخطاب الشعري أو ذاك على درجة معينة من التوازي يختلف بحسب التصور العام لوظيفة الشعر أو طبيعته، انطلاقا من المبادئ الأساسية التي تفرضها طبيعة العصر أو المدارس الفنية المختلفة؛ « فقد تختلف درجة التوازي في الشعر الرومانسي عن درجة الشعر القديم، وتختلف في الشعر المعاصر القائم

---

[1] . ينظر: د. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص97.

[2] . تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص17.

[3] . ينظر: د. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص8.

[4] . د. محمد مفتاح، المرجع السابق، ص98.

[5] . رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص105.

[6] . يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص63.

على التفعيلة أو على السطر عن درجته في الشعر الرومانسي؛ وهكذا، فإن انتماء الشعر إلى مدرسة فنية معينة يفرض إضافة مفاهيم أو حذفها حتى يكون التنظير ملائما للمادة الموصوفة»[1]، بل إن الاختلاف قد يشمل ك ذلك مظاهر التوازي من تماثل وتشابه وتطابق وتعارض وتكرار، وذلك باعتبار مجموعة من المقومات المختلفة التي تؤثر في الذات المبدعة التي تستجيب لهذه المتطلبات أو تلك، اجتماعيا أو سياسيا أو ثقافيا، باعتبار الأديب يشكّل منظومة تفكير خاصة داخل النسيج الثقافي العام لمجتمعه.

لقد تطور الاهتمام بهذه الظاهرة الأسلوبية بعد النهضة اللسانية الحديثة حتى «صار يُنظر إلى التوازي باعتباره علامة على الشعرية، وغيابه علامة على البُعد النثري» [2]، وعلى الرغم من أن التوازي ليس شيئا خاصا باللغة الشعرية، بسبب وجود أنماط من النثر الأدبي التي تتشكل وفق المبدأ المنسجم للتوازي[3]، إلا أن انتفاء الخصوصية لا يعني عدم وجود هذه القيمة المهيمنة في النص الشعري قبل أي نص أدبي آخر، كما أنه لا يعني تساوي البعد الجمالي الذي يمنحه هذا المبدأ عندما نقوم بتوظيفه في نصين ينتميان إلى جنسين أدبيين مختلفين، كما يجب التنبيه إلى أن اللمسة الجمالية لا تكمن في هذا المبدأ بشكل مطلق، وإنما تولد هذه اللمسة عندما يتم توظيف هذا المبدأ لخدمة أهداف فنية بالدرجة الأولى؛ فالتكرار مثلا، وهو شكل من أشكال التوازي، نوع من أنواع الوزن باعتباره ترددات صوتية في المقام الأول. ويرى ريتشاردز أن الوزن « إذا ما قُصد استعماله لأغراض شعرية، أشبه ما يكون بالخميرة، فالخميرة في حد ذاتها عديمة القيمة ... ومع ذلك فهي تضفي على الشراب الذي تمتزج به بنسب معقولة روحا وحيوية» [4]، فليست القيمة الدلالية متعلقة بطرفي التفاعل الفني بقدر ما تكمن في العلاقة نفسها، وهذا هو بالضبط ما تقوم به الوظيفة الشعرية التي «(تعبث) بانتظام داخل الخطاب الشعري. إنها تنقل التماثل من مكانه الطبيعي وهو

---

[1] ـ د. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص99.

2 - GEORGE BUCHANAN GRAY, The Forms of Hebrew poetry, p38.

[3] . ينظر: رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص108.

[4] . د. عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، بيروت، 1986، ص45-46.

محور الاختيار إلى محور التأليف، حيث يمارس بناء المتوالية وهو العمل الذي لا يبدو منسجما مع مهماته، إلا أنه يخلق ما يسمى (بنية التوازي) حيث يوضع المقطع في علاقة تماثل مع المقاطع الأخرى للمتوالية نفسها» [1]، فالتوازي بهذا التعريف الدقيق يُعدّ ظاهرة أسلوبية لها تجليات سيميائية متعددة بحسب المستوى الذي تُدرس فيه، وكذا بحسب السياق النصي أو الثقافي أو المذهبي الذي تتشكل وفق التأثر بشفراته أو حتى بمعيارية لغته.

وتشمل بنية التوازي عند ياكوبسون « أدوات شعرية تكرارية منها الجناس والقافية والترصيع والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع والتصريع وعدد المقاطع أو التفاعيل والنبر والتنغيم. ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز. ويمكن للتوازي أن يتخطى حدود البيت أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة بأتمها .... توازي مجموعة من الأبيات (أو مقطوعة) مجموعة أخرى ضمن القصيدة نفسها» [2]، وه ذا يعني إمكانية الانتقال من دراسة هذه البنية ضمن إطار المباحث البلاغية المحدودة إلى مجال أوسع، وهو ما تستجيب له آفاق لسانيات النص.

وإذا كان من المتفق عليه أن التوازي شكل« من أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب» [3]، فإن هذا التماثل لا يعني التطابق أو التناظر بين مكونات البنية النصية المتوازية، فقد وجد محمد مفتاح في تحليله لظاهرة التوازي في شعر الشابي أن « المتوازيات تختلف اختلافا قليلا أو كثيرا لأنها ليست متطابقة ولا متناظرة، وإنما التوازي يعكس ما يمكن أن يدعى بالمساواة التقريبية، وإلا أصبحت المتوازيات تحصيل حاصل مما يعوق دينامية النص ونموه» [4]، وإذن، تبدو الحدود بين المتوازيات شبيهة جدا

---

[1] . د. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص100.

[2] . رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص07 . 08.

[3] . د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص198.

[4] . د. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص107.

بالحدود بين الكلمات المترادفة في المعاجم اللغوية؛ فكلمة معينة لا تساوي مطلقا كلمة أخرى إلا باعتبار الفروق الدلالية الدقيقة بينهما، ولذلك « كلما كان التوازي عميقا متصلا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية وأكثر ارتباطا بالتشاكل المكون للنسيج الشعري في مستوياته العديدة»[1].

ويجري هنري بليث مقاربة بين التوازي والانزياح عندما يرى أن كلا منهما شكل من أشكال اللعب بالكلمات، ويربط بين التحقيق الفعلي لهذه الأشكال الفنية وبين تحقق شاعرية الاستعارة عندما يقول:« تزداد درجة شاعرية الاستعارة كلما صادفت أشكالا انزياحية مورفولوجية أو تركيبية، وذلك حال اللعب بالكلمات أو التوازي»[2]، ويرى محمد مفتاح أن هذه البنية تشكل أهم علامة تمييزية بين الشعر وغيره من الأجناس الأدبية، ولكنه يعرّف هذه البنية انطلاقا من التكرار الذي هو أظهر شكل بارز فيها، ولذلك يقرر في يقين أن «أهم خاصة فارقة بين الشعر وغيره من ضروب الخطاب الأخرى هي التكرار» [3]، وهذه الرؤية يعارضها حسن ناظم عندما يذهب إلى القول بأن « التوازن لا يبدو كافيا أبدا للكشف عن شعرية الإبداع، فليس هو إلا نسقا واحدا من الأنساق التي تتضمن القوانين العامة للإبداع، ولو اكتفينا بالكشف عن التوازي في الخطاب الشعري لوقعنا في اختزال تعسفي لبنية الخطاب نفسه؛ فالشعرية لا تحد بالتوازي فقط»[4].

لكننا نقع على تعسف من نوع آخر في هذه المقولة على مستوى المصطلح أولا عندما لا نفرق بين التوازن، باعتباره مستوى من مستويات التوازي بسبب البعد الصوتي الذي يحمله، وبين التوازي نفسه باعتباره ظاهرة لغوية عامة ذات مستويات مختلفة. ومن جهة أخرى لم يقم التوازي باحتكار كل أنساق الإبداع، ولم تقصر المقولات السابقة أسرار الإبداع

---

[1] . د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص199.

[2]. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة وتقديم وتعليق: د. محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999، ص86.

[3] . د. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1989، ص66.

[4] . د. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص100.

الشعري على هذا النسق فحسب، غير أن ما تم رصده من ظواهر بارزة في النصوص الشعرية بيّن أن التوازي قيمة مهيمنة، لا قيمة وحيدة في النصوص الشعرية، وهذا ما أشار إليه محمد مفتاح عند استقرائه مجموعة من النتائج بعد دراسة نما ذج شعرية مختلفة من عصور شتى، ليصل إلى أن« تجليات التوازي في الخطاب الشعري أعلى درجة وأشد هيمنة، مثل الوزن في الشعر القديم أو التفعيلة بصفة عامة» [1]، لكن هـ ذه التجليات قد تبرز في مستوى معين أكثر من مستويات أخرى، كالمستوى الصوتي المشار إليه بوضوح في دراسة محمد مفتاح السابقة

5 ـ مفهوم التوازي من خلال نموذج تطبيقي :

من خلال التسمية يظهر واضحا ارتباط مصطلح "التوازي" بالمجال الهندسي، ولكنه تعرّض للنقل مثلما نُقِل الكثير من المفاهيم والمصطلحات الرياضية والعلمية إلى ميادين أخرى، ومنها الميدان الأدبي، وبخاصة المجال الشعري. وتشير الدراسات إلى أن الراهب روبرت لوث (1753م) هو أول من حلل الآيات التوراتية في ضوء هذا المصطلح. [2]، وتم استغلاله لاحقا في تحليل النصوص الشعرية.

ولقد تبنى الشكلانيون مفهوم التقابل بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية للكشف عن الخصائص البنيوية المميزة للغة الشعرية [3]، وكما قام الشكلانيون بتبني هـ ذا المفهوم، سنقوم بتبنيه انسحابا على مفهوم التقابل بين البنيات المتوازية والبنيات غير المتوازية، لأن التوازي ليس سوى تقابل بين بنيتين متقابلتين تماثلا أو اختلافا، لأن الرغبة في« قراءة النص الشعري تتطلب منا استنتاجا صحيحا لمعنى القصيدة، وه ذا الاستنتاج الصحيح لا يتأتى إلا بفحص دقيق للكلمات التي تتكون منها، وفحص كافة البنى في النص» [4]، وه ذا الفحص لن يكون ذا جدوى إلا بإخضاع العنصر المفحوص في موقف المقارنة والمشابهة والمخالفة من باب "وبضدها تتمايز الأشياء"، لأن كثيرا من مظاهر الجمال ـ ولو على مستوى المظاهر

---

[1] . د. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص111.

[2] . ينظر: المرجع نفسه، ص97.

[3] . د. يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2008، ص34.

[4] . د. عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، المنيا، 2003، ص53.

الطبيعية ـ لا تبرز عن طريق الأشباه والنظائر؛ فالبياض يزداد جمالا إذا ما وُضع بإزاء السواد، واللونان: الأزرق والبنفسجي لا يظهر اتساقهما إلا عند وضعهما في مقابل اللون البرتقالي مثلا، وإذن، ففي مظاهر الطبيعة « يتمثل كثير من مظاهر التوازي والانسجام في الألوان والانحناءات المنتظمة» [1]، وه ذا يعني أن الجمال مسألة بنائية لا تتعلق بماهية العنصر منفردا، بقدر ما تتعلق بالموقع الذي يقف فيه مقابلا لشبيههِ أو مماثلهِ أو معارضهِ، ولذلك فالكلمات التي تُعدّ ممجوجة هي تلك « الكلمات غير المتلائمة حيث توجد مع رفيقاتها»[2].

والحكم السابق ينطبق على كافة المستويات النصية، بداية من موسيقى الكلام، الخارجية و الداخلية، ومنبع الجمال في هذه الموسيقى يكمن في أن عناصرها« تقع على نقطة تقاطع: فهي تتبع من علاقتها بالكلمات السابقة عليها والتالية بعدها مباشرة، وبصورة غير محددة، من علاقتها بسائر سياقها، ومن علاقة أخرى، هي تلك العلاقة القائمة بين معناها المباشر في ذلك السياق وكل المعاني الأخرى التي سبق أن كانت لها في سياقات أخرى» [3]. وعليه، تتحقق الدلالة انطلاقا من العلاقة بين موقع الكلمة الواحدة في سياقين مختلفين، كما تتحقق انطلاقا من العلاقة بين الكلمة ومجموعة من الكلمات الأخرى بتأثير قبلي أو بعدي بطريقة بنائية دائما،« فالكلمات لا تخاط معا من أجل الأفكار التي تنقلها وحسب، كما في الكلام الاعتيادي، وإنما تخاط معا والعين على نماذج التشابه، والتقابل، والتوازي وغيرها التي يخلقها صوتها، ومعناها، وإيقاعها وتضمناتها» [4]، وه ذا يعني أن يكتب المبدع وعينٌ على شكل أدبه والعين الأخرى على مضمون هذا الأدب.

وممن ظهر التوازي ـ التركيبي بخاصة ـ واضحا في شعرهم: عبد الله البردوني. ويتحدث بسام قطوس عن الأثر الجمالي للتوازي من خلال قصيدته التي تحمل عنوان

---

[1] . جان بول سارتر، ما الأدب؟، ص51.

[2] . إليوت في الشعر والشعراء، ص34.

[3] . المرجع والصفحة نفسها.

[4] . تيري إيغلتون، نظرية الأدب، ص173.

الديوان "وجوه دخانية في مرايا الليل" فيقول:« في بداية القصيدة يأخذ التوازي عمقه الشعري من خلال الأفعال المضارعة المتوالية وكأنها زخات المطر ولا مطر، وهنا تكمن المفارقة »[1]، وهذا التماثل الصرفي الناتج عن توالي الأفعال المضارعة قد يُحدث توازيات أخرى على المستويين: المعجمي والصوتي، مما يؤدي إلى انزياح في الدلالة وهو ما يمثل البعد الجمالي لكل تواز.

يقول الشاعر في القصيدة:

الدجى يهمي.. وهذا الحزن يهمي مطرا من سهده، يظمى ويظمي
يَتعب الليل نزيفا... وعلى رغمه يدمى، وينجر ويدمي
يرتدي أشلاءه، يمشي على مقلتيه حافيا، يهذي ويُومي
يرتمي فوق شظايا جلده يطبخ القيح، بشدقيه ويرمي[2]

وقد تحققت جمالية الأداء الشعري بوساطة هذه السلسلة من الأفعال المتوازية: (يهمي، يظمى، يظمي، يتعب، يدمى، ينجر، يدمي، يرتدي، يمشي، يهذي، يومي، يرتمي، يطبخ، يرمي).

وكان لتوازي الأفعال التي تنحدر من جذر لغوي واحد دلالة نفسية واضحة، تشي بذلك الفاعلية والانفعال الصادران عن الثنائيات التالية: يظمى ويظمي ، يدمى ويدمي، يرتمي ويرمي. إضافة إلى ذلك يمكن رصد مجموعة من الثنائيات الاسمية التي تؤازر البنية الفعلية للتوازي ومنها:(الدجى، الليل)،(شظايا، أشلاء).وهذا« التقابل والتداخل والتعارض الذي يقود في النهاية إلى الاتساق هو جزء من طبيعة الفن الجيد، لأنه جزء من طبيعة الكون نفسه»[3]. وإذا كان الخلاف يذكّر بالتشابه فالعكس صحيح؛ لأن اجتماع التشابه والمخالفة هو

[1] . د. بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد ـ الأردن، 1998، ص144.
[2] . عبد الله البردوني، ديوانه، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، 1986، ص537-538.
[3] . د. أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص123.

الغرض الحقيقي الذي سعى إليه البلاغيون[1]، وعليه يمكن أن نعد هذا الإجراء موروثا بلاغيا يمكن تطبيقه على أية مدونة شعرية لاكتشاف جمالياته بوسائل إجرائية حديثة، لأن البعد الجمالي لم يتغير، ولكن آليات الاستفادة منه هي التي تم تعديلها، بحسب الذوق الذي تتطلبه روح العصر.

6 ـ القيمة الجمالية للتكرار:

يكاد نقاد الأدب ونقاد النقد أن يتفقوا على وجود خاصية دلالية إضافية للتكرار، وإن بأشكال شتى، وه ذه ميزة خاصة باللغة الشعرية الكتابية، لأن أثر التكرار في اللغة الشعرية الشفاهية مختلف تماما، ذلك أن تكرار وحدة دلالية في اللغة الشعرية الدارجة لا يغير من علاقة الرسالة، أما في اللغة الشعرية الفصيحة فالأمر مختلف، لأن الوحدات غير قابلة للتكرار ظاهريا، أما على المستوى الدلالي العميق فلا تظل الوحدة المكررة كما كانت، لأنها صارت وحدة جديدة بمجرد خضوعها للتكرار[2].

ومن جهة أخرى، تبرز القيمة الوجودية للتكرار عن طريق القيام بالمحافظة على وحدة الروح الشعرية وضمان عدم اندثارها في مقابل الأنماط المختلفة للكتابة، لأن « قوام الروح الغنائي الذي يسند ذاتية الشعر والشاعر هو التكرار؛ فهو الذي يصون الشعر من خطر الذوبان والتلاشي باطراده. وطريقة التكرار المنتظمة هي التي تعطي للشعر وحدته» [3]، وهو ما أشار إليه جون كوين عندما تحدث عن إبراز التأثير الذي يحدثه الشعر مقارنة بالنثر، إذ يرى أنه « لا شيء يظهر الطبيعة اللاتأثيرية للنثر في مقابل الشعر، أفضل من ظاهر التكرار، الذي هو محظور بشدة في النثر تحت اسم «الثرثرة»، وهو شائع في الشعر، بل إنه أحيانا يكون لازما في بعض الأشكال المحددة» [4]، وهو ما لم تخلُ منه القصيدة العربية من ذ

---

[1] . ينظر: د. مصطفى ناصف، النقد العربي، ص44.

[2] . ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص80 .81.

[3] . د. صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998، ص344.

[4] . جون كوين، اللغة العليا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995، ص230.

ترديد المهلهل لعبارته الشهيرة "ذهب الصلحُ أو تردّوا كليبا"، أو الحارث بن عباد عندما كرر في لاميته مراتٍ عدةً ما تم اعتباره نفيرَ الحرب عندما قال: "قرّ با مربط النعامة مني" ، وكذا السياب في أنشودة المطر: "مطر، مطر، مطر"، أو نزار قباني في مرثية بلقيس: "لا سجن يُفتح..لا رأس يُقطع.. لا طفل يولد..."، وهذا هو ما قصده غيوركي غاتشف حينما قال:« إن التكرار يحي الكلمة ويميتها»[1]؛ فالإحياء يكون بالتوظيف المحكم للتكرار، أما الإماتة فليست سوى استعمال سلبي يتم فيه توظيف التكرار دون شحن الكلمة أو التركيب بطاقات دلالية إضافية، لأن لغة الشعر تقوم بعمل كيميائي تنصهر خلاله كل العناصر الجديرة بالاستخدام، وهي عناصر غير متناهية، في بوتقة واحدة للحصول على درجة جديدة خاصة بها، وذلك على مستوى الحرارة والمذاق والملمس، وهذه الدرجة تختلف عن درجة العناصر الأولية التي تكونت منها الصورة، لكنها غير منفصلة عنها، فإذا استطعنا التعرف على عناصرها الأولى وكأنها متفرقة كما كانت قبل الانصهار، وقد تم فقط تشابكها، اكتشفنا أن هناك نقصا في كيمياء الشعر[2]، وهذا النقص يتكفل بتحقيقه استخدام التكرار من أجل الاستخدام فحسب، لا لدواع فنية وجمالية.

غير أن بعض أشكال التكرار ذا قابلية فنية للتغيّر أكثر من غيره. والتكرار الصوتي يأتي في مقدمة الأصناف التكرارية التي تثير مثل هذه الإشكالية، وبخاصة «إذا تذكرنا عبارة "فاليري" بأن القصيدة هي "ذلك التردد الممتد بين الصوت والمعنى" أدركنا أن الاعتماد المسرف على المتكررات الصوتية لابد أن تتولد عنه متكررات دلالية، تجر هذه الوحدة الشعرية إلى منطقة الأنظمة الفنية التقليدية» [3]، مما قد يدفع بالكتابة الشعرية إلى اعتماد بعض أشكال التخلص الفني عن طريق اللجوء إلى بدائل بلاغية أو أسلوبية، كالتجنيس مثلا، من أجل خلق فضاء دلالي أكثر خصوبة باستغلال خاصية تصاقب الألفاظ لتصاقب

[1] . غيورغي غاتشف، الوعي والفن، تر: د. نوفل نيوف، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990، ص64.

[2] . ينظر: د. أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص123.

[3] . د. صلاح فضل، شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، القاهرة، 1995، ص88.

المعاني، ذلك أن «كثيرا من الدارسين الشعريين المعاصرين يرون أنه كلما تقاربت أصوات الكلمات تقاربت معانيها، أو التفكير في إمكان الجمع بينهما. وإذا ما ثبتت صحة هذا على مستوى الكلام فإنه يصح على مستوى التجربة الشعرية التي تكون مهيمنة على الشاعر وهو يخرج تعابيره المتشابهة تلفظا أو كتابة، فليس الكلام إلا تجلية لتلك التجارب والمشاعر، ولذلك فإن الباحث قد يتجرأ فيقدم فرضية، وهي أنه كلما تشابهت البنية اللغوية فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة» [1]، إلا أن الوظيفة الإبلاغية للرسالة لا يجب أن يكون أولوية على حساب الوظيفة الشعرية التي تولّ د صورا غير معادة لأن« صور المعاني ضربان: صور متكررة وصور غير متكررة. والتكرار لا يجب أن يقع في المعاني إلا بمراعاة اختلاف ما في الحيّزين اللذين وقع فيهما التكرار من الكلام»[2]، وهذا الاختلاف يجب أن يراعي الفوارق بين كل بنيتين على مستوى الصورة وعلى مستوى الدلالة العميقة لكل منهما.

7 ـ العلاقات بين الجماليات:

ليس الأدب طفرة وجودية أو كائنا طفيليا يولد وينمو ويعيش مبتورا عن سياقاته الاجتماعية المختلفة، فمن المتفق عليه أنه« لا يوجد أدب يغرّد في المطلق، منفلت من سيطرة الجماعة» [3]، وهو ما ذهب إليه تودوروف حينما أشار إلى أن « الأدب لا ينشأ في الفراغ، بل في حضن مجموع من الخطابات الحية التي يشاركها في خصائص عديدة، فليس من المصادفة أن تكون حدوده قد تغيرت على مجرى التاريخ» [4]؛ فالظلال الدلالية التي يحملها المصطلح لا تبقى ثابتة على الدوام، سواء على مستوى الماهية أو الإجراء، أو على مستوى تصور الوظيفة التي من المفترض القيام بأدائها.

---

[1] . د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 1992، ص39 .

[2] . حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص36.

[3] . د. أحمد زغب، جمالية الشعر الشفاهي، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة الجزائر، 2007، ص61.

[4] . تودوروف، الأدب في خطر، ص9.

ولأن النفس بطبعها تنفر من الرتابة، كان من الطبيعي أن يرغب المبدعون في ممارسة التجريب الفني من أجل ممارسة أشكال جديدة من الكتابة الأدبية لأن « لذة الاكتشاف لا تتم جماليا إلا بإدراك المجهول »[1]، وه ذا الإدراك جزء أساسي من التعريف الحديث للجمالية لأنه مرتبط بالوعي؛ فالاستطيقا مركّب مكوّن من الجمال مضافا إليه الوعي بالظاهرة الجمالية التي لا تقبل العادي الرتيب ولا تألفه، وهذا هو معنى السخرية العميق عند الشعراء، والتي يعرّفها أدونيس بأنها « الرغبة بالظفر على الأشياء، بظفر الوعي على ما يحيط به. وهي تمنح الشاعر وشعره نبرة من الجموح والحركية، تحرر العالم، وإن وقتيا، من سباته المعتم»[2].

أما عند استقصاء مفهوم الجمالية ببعده الحديث فإننا نجد أن البُعدين: العقلي والحسي، كانا طاغيين على تعريف هذا الفن، لأن« القراءة المتأملة في أدبيات علم الجمال تكشف عن أن إشكاليته تعود إلى منطلقه الأول، ثم إلى السياق الثقافي الذي نما وتطور فيه. ذلك أن مؤسسه ألكسندر بومغارتن (1714. 1762) أراد له أن يكون علما للإدراك الحسي لإكمال المعرفة العقلية المجردة، وهذا يعني أن علم الجمال بدأ وظل مقصورا على الإحساس، ومن هنا صار مفهوم الجمال نفسه حسيا، مع أن هذا ينطوي على مفارقة عميقة تتمثل في تعارض تجريدية المفهوم بوصفه قيمة ومعنى، مع ماهية الحسيّة »[3]. وبالإضافة إلى هذه المفارقة نجد مفارقة أشد حرجا تتمثل في الرأي القائل بأن الجمالية« علم بلا موضوع، لأنه يزيد الجمال غموضا كلما حاول تعريفه»[4].

أما عند الانتقال إلى التنظيرات الحديثة التي ظهرت مع الكشوفات العلمية لِما بعد لسانيات دي سوسير فإننا نجد أن تعريف الجمالية شديد التغير ؛ فمنظّر مدرسة براغ

---

[1] . د. صلاح فضل، أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، ط1، القاهرة، 1996، ص134.

[2] . أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، 1979، ص40.

[3] . د. هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2007، ص11.

[4] . المرجع والصفحة نفسها.

مكاروفسكي يرى أن الأفكار الاستطيقية تتحدد دائما اجتماعيا [1]، وه ذا ما ذهب إليه يوسف اسكندر عندما رأى أن « هناك صلة بين الشكلانية الروسية والجماليات الكانطية تتعدى الملامسة الجانبية لتتعمق في تصورات الشكلانيين» [2]، فالجمال قيمة فنية تتحدد وفق التصورات الاجتماعية لهذه القيمة، لأن التصورات القائلة بانتفاء جدوى الجمالية تعتمد على وجود مجموعة من المكونات المعيارية المعتمدة أساسا على مجموعة من المقولات المنطقية التي لا تتيح للمكونات المعيارية، وحدها، أن تؤسس شاعرية ما[3].

وعلى مستوى الخطاب الشعري فإن هذه المكونات المعيارية تأتي في المرتبة الأخيرة في سلّم الأولويات الفنية، لأن الطبيعة الجمالية للخطاب الشعري تتعلق بأهم وظائفه على الإطلاق، وهي وظيفة تعتمد على« خلق الالتباسات وجعل الوعي لاعبا يقظا وهو يقوم بتنفيذ اللعبة التواصلية، وخلق هذه الالتباسات لا يكون إلا بتلبيسات مقصودة»[4]، مما يجعل إمكانية الحديث عن المعيارية أمرا مستحيلا من ناحية المنطق النقدي. وإذا ما وضعنا أنفسنا في وضعية من يمارس فعلا إبداعيا فإنه «لا يمكننا أن نتصور شاعرا مجيدا يختار وينتقي من اللغة ما يخاطب به المتلقي طلبا للتوصيل، كما يفعل الخطيب مثلا وهو ينظر إلى اللغة على أنها أداة توصيل »[5]، لأن القصيدة ليست معرفة مما يمكن أن يتناقله الناس ويتبادلوه بشكل آلي واضح، فالقصيدة قيمة جمالية قبل كل شيء [6]، لأن مهمة الكاتب ليست من قبيل أن يحدد لنا الأشياء ليمكّننا من التفكير، لكن مهمته، تحديدا، تتلخص في قدرته على أن

---

[1] ـ ينظر: د. حسن البنا عز الدين الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، 2001، ص9.

[2] ـ د. يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، ص33.

[3] ـ ينظر: د. يوسف اسكندر، هيرمنيوطيقا الشعر العربي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2008، ص145.

[4] ـ المرجع نفسه ، ص198.

[5] ـ د. السيد فضل، تراثنا النقدي، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1987، ص55.

[6] ـ ينظر: د. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، ص7.

يضطرنا إلى أن نشعر بالعالم من حولنا بطريقة معينة [1] تختلف تماما عن كل الطرق التي نعرفها في اللغة العادية .

[1] . ينظر: ميدلتون موري وآخرون، اللغة الفنية، ص29.

الفصل الأول: التوازي الصوتي

ـ توطئة

1ـ التوازي الفونيمي

2ـ تكرار حروف المعاني

3ـ تلازم التكرار

ـ توطئة:

ليس الحديث عن الصوت بمنفصل عن الحديث عن الإيقاع لتلازمهما الشديد، إلى درجة تحول المستوى الصوتي إلى معادل اصطلاحي للمستوى الإيقاعي في أبجديات بعض الدراسات النقدية. وإذا كان الصوت مرافقا دائما للحياة بكل تمثلاتها الحية وغير الحية، فإن الإيقاع ينحو المنحى نفسه لارتباطه بالكينونة العامة للوجود في حركته وسكونه، ذلك أن « الإيقاع هو سر الحياة، فما من شيء في هذا الوجود إلا ويمتلك إيقاعا خاصا، ويسهم في تشكيل إيقاع أكبر ينتظم مع ما حوله في دوائر تتسع شيئا فشيئا حتى تشكل نظام الكون وإيقاعه الخاص »[1]، وهذا هو المعنى الموجز لِمَا تحدث عنه نبيل راغب، في شيء من التفصيل، حينما قال بخصوص ذلك : « تنهض حركةُ الكون بأفلاكه وكواكبه ومجراته ونيازكه على إيقاع أزلي أبديّ، يتحكم في كل الموجودات، ومنها الإنسان بطبيعة الحال، ولذلك تتميّز الطبيعة البيولوجية والفسيولوجية والسيكولوجية للإنسان بإيقاع منتظم على مستويات عدّة، نجدها في خفقة القلب، وعملية التنفس، وحركة السير، وفتحة العين وغمضتها، وانطباق الشفاه وفتحها في عملية الكلام، وأسلوب مضغ الطعام ... إلخ. والإيقاعاتُ التي تشكِّل حركة الإنسان وسلوكَه؛ بل إن الأفكار والأحاسيس تَرِدُ على عقل الإنسان ووجدانه على هيئة إيقاع متغيّر ومتبدّل، لكنْ له شخصيته المتميّزة، ومن هنا كان الكيان الإنسانيُّ بطبيعته يستجيب للإيقاعات الخارجية التي تساير إيقاعاته الداخلية»[2].

ومن المفيد، في إطار بيان صفات الإيقاع الكوني، أن نذكر أهم مكوّن له وهي « أنه غير ثابت، فهو متغير بتغير طبيعة العلاقات بين الأشياء التي تشكل الإيقاع وتفرض ملامحه ومواصفاته من حيث السرعة والبطء أو الهدوء والصخب. وقد ينبثق الإيقاع المتنوع

---

[1] ـ د. عاطف أبو حمادة، البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع25، أيلول 2011، ص60.

[2] ـ د. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ط 1، الدقي، الجيزة، مصر، 1996، ص58.

من نبضات قلب الإنسان، ثم يتسع ليشمل عصرا بأكمله، فيوصف ذلك العصر بأنه ذو إيقاع سريع أو بطيء، مما يؤكد أن الإيقاع ذو مفهوم مرن قابل للتمدد والانكماش وغير قابل للتحديد الدقيق، لأنه في كل حالة يتشكل بطريقة خاصة»[1]، هذه الملاحظات تنطبق، إلى حد كبير، على التشكّلات المختلفة للإيقاع في النصوص الأدبية عموما، وفي المدونات الشعرية بوجه خاص، ومن المؤكد أن آثاره تختلف باختلاف المادة الصوتية أو اللفظية التي يتكوّن منها، ومن هنا فرضت الضرورة المنهجية أن نبدأ رصد الظاهرة المدروسة من خلال أصغر وحدة صوتية وهي "الفونيم".

على أن ثمة ملاحظة جديرة بالتنويه في هذا السياق، وهي ضرورة عدم الخلط بين البنيتين اللغوية والعروضية في أثناء دراسة ملامح التجربة الشعرية عند هذا الشاعر أو ذاك، لأن العروض مظهر وحيد من بين مظاهر إيقاعية لغوية متعددة، وللانتقال من التنظير إلى التطبيق نقترح إجراء مقارنة بين كلمتين متماثلتين . من وجهة نظر العروضيين . مختلفتين من حيث نظرة علماء اللغة، حيث « لو أننا جئنا بكلمة (من) وكلمة (ما) نجدهما سببين خفيفين وكلاهما يرمز له ب(0/) فهما عروضيا متفقان، لكنهما . من وجهة نظر الدراسة اللغوية . غير مستويين في الكم النغمي فـ (من) تتكون من صامت (م) + صائت قصير (حركة الفتحة على الميم) + صامت (ن)، و(ما) تتكون من: صامت + صائت طويل (ا).

تأسيسا على هذا يمكن للمبدع بعيدا عن عروض الشعر خلق موسيقاه الخاصة ذات الأثر التعبيري المتصل بالدلالة »[2]، ولعله من المفيد أن نشير إلى العلاقة الوجودية بين حضور الإيقاع وحضور الشعرية في النص الأدبي، تلك الشعرية التي تفجر كما هائلا من الطاقات الدلالية، إضافة إلى الآثار التأويلية لها لأن «المعنى لا يتحول من نثري محدد إلى

[1] ـ د. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص58.

[2] ـ د. هشام محفوظ، الخطاب الشعري في الستينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2009، ص326.

شعري مطلق إلا من خلال اشتغال بنية إيقاعية، تسهم في إحداث هذا التحول الخطير في شكل اللغة وطاقاتها الدلالية، وصولا إلى التعبير عن الظلال الوجدانية للدلالات»[1].

وهكذا، أمكننا الحديث عن أهم ما يميّز القصيدة الحديثة انطلاقا من الأشكال المختلفة التي يستوعبها الإيقاع، فقد « صار الإيقاع الشعري عموما ظاهرة أوسع من مجرد الوزن، فبالإضافة إلى الإيقاع الصوتي صار من الممكن عقلا وذوقا الحديث عن إيقاع الصورة الشعرية وإيقاع الدلالة، بل وإيقاع التنظيم الطباعي للصفحة الشعرية، وكلها لإيقاعات وثيقة الصلة بإنتاج الدلالة »[2]، وهذا هو سر جمالية الموسيقى الداخلية التي تبتعد عن المعيارية العروضية في كل تجربة كتابية جديدة. إنها تطبيق جمالي للمبدأ الشعري الذي يقول: لستُ موجودا حيث تظنني، أنا موجود حيث لا تظنني [3]، وعلى هذا المنطلق يمكن أن نتصور القدرة العظيمة للإيقاع على تنظيم العلاقة بين القصيدة وإحساسات الشاعر، « ومن هنا كان تعريف إيدمان لإيقاع الشعر بأنه الأداة الخاصة التي يستخدمها الشاعر في السيطرة على الحس، وإخضاعه لمشيئته، كما يفعل المنوّم المغناطيسي، عندئذ يتكون الجو الشعري الخاص الذي يلتقي فيه الشاعر بالقارئ، والذي يكشف فيه الشاعر عما يجب أن يقوله »[4]، ولذلك نستطيع تقديم تعريف موجز مكثف للقصيدة انطلاقا من وظيفة الإيقاع، فليست القصيدة إذن، سوى «حُلُم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من رؤى التجربة، التي تمّ التعبير عنها بكل الحيل الموسيقية التي يملكها الشاعر»[5].

ونحسب أن تمثلنا للمقاربة اللسانية للبحث في سيميائية النص الشعري يُعدّ من أكثر المقاربات قدرة على سبر أغوار النص واستكناه دلالاته المضمرة بالنظر إلى الرأي القائل

---

[1] ـ د. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص5.

[2] ـ د. محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1995، ص31.

[3] ـ Roland Barthes,Mythologies, THE NOONDAY PRESS, NEW YORK, 25 printing, 1991, p122.

[4] ـ د. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ص60.

[5] ـ المرجع نفسه، ص60-61.

بأن« هناك على الأقل ثلاثة آلاف طريقة لارتياد الحدث الأدبي ودراسته »[1] بحسب تصور روبير اسكاربيت، على الرغم من الاقتناع التام بأن المنهج الواحد، مهما كانت درجة دقته وعلميته وموضوعيته، لا يستطيع الإحاطة إلا ببعض خفايا النص الذي يظل عصيا على البوح بكل مكنوناته، نظرا لطبيعته الموشورية التي تقتضي تغيير الموقع في كل مرة من أجل الظفر باكتشافات جديدة، لأن النص حمّال أوجه، مليء بالمفاجآت، كثير التمرد على الإجراءات والمفاهيم المختلفة، ولذلك فإن التطبيق الحرفي للمنهج قد يقتل النص[2].

1ـ التوازي الفونيمي:

ليس البحث في مختلف الجوانب الجمالية للمستوى الصوتي أمرا منعزلا عن الدلالة العامة للنص الشعري، وهذا لا يعني استدعاء الشاعر لمقصدية معينة، بقدر ما يعني تكامل الظاهرة الفنية في النص بطريقة طبيعية لا يتدخل فيها العقل الواعي للشاعر، إلا بقدر ضئيل لا يتجاوز اعتماده بعض القيم الصوتية في لحظة شعرية معينة، دون الوعي بنتائج هذا الاختيار الصوتي على المسارات والمستويات اللاحقة للنص الشعري، وبخاصة المسار الدلالي للنص في توجهه العام.

ونحسب أن تمثلنا للسيميائية منهجا لمقاربة مدونة شعرية لشاعر مثل نزار قباني يُعدّ اختيارا طبيعيا إلى حد بعيد بالنظر إلى الطريقة التي تنظر بها إلى الأشياء؛ فنحن « نتعلم من السيميائية أننا نعيش في عالم من الإشارات، وأنه لا يمكننا فهم أي شيء إلا بوساطة الإشارات والشيفرات التي تنظمها. عند دراسة السيميائية نعي أن هذه الإشارات والشيفرات تكون عادة شفافة وتُخْفي أننا نقوم بقراءتها. ولأننا نعيش في عالم تتزايد فيه الإشارات المرئية، نحتاج أن ندرك أنه حتى الإشارات الأكثر واقعية ليست كما تبدو. عندما نزيد من وضوح الشيفرات التي تفسَّر بوساطتها الإشارات، يصبح بإمكاننا أداء الوظيفة القيّمة

---

[1] ـ د. عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت–لبنان، الدار البيضاء–المغرب، 1994، ص9.

[2] . ينظر: د. فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص89.

للسيمياء، أي إزالة التطبيع عن الإشارات »[1]، فالأشياء خادعة بطبيعتها، وهذا ما يفسر تصوير الشاعر للأشياء كما يراها هو، لا كما تبدو ظاهريا.

ولعل التكامل السيميائي بين دلالة عنوان النص وقوة القيمة الدلالية لهذا الصوت أو ذاك، باعتبار تكوين هذه الأصوات لنسق معين داخل المتن الشعري، هو من الأدلة القوية على وجود ديمومة حركية في البنية التركيبية للنص، فالتوازي (عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد)[2] وهو مما يمكن استشفافه من خلال الأمثلة التطبيقية المختلفة التي تقدم تأكيدا على قوة تأثير البعد الصوتي في الأبعاد الدلالية المختلفة للنص الشعري، ففي قصيدة موسومة بـ: "ورقة إلى القارئ" يقول نزار قباني:

أنا الحرف... أعصابه... نبضه

تَـمــزقــه قـبـل أن يــولــدا

أنــا لـبـلادي... لـنـجـمـاتـهــا

لغيماتها... للشذا... للندى[3]

إن هذا التشظي الشعري يشكّل بؤرة تناصية للشاعر مع تجارب غيره من الشعراء ومع تجربته الذاتية كذلك، وهو مما يدخل في صميم العمل السيميولوجي الذي يمكن تعريفه بأنه «هو بالضبط الموقف الجمالي الذي يتخذه النص عبر فعالية العلامة "التناصية" في تحويل تلك العلاقات الممكنة إلى علاقات قائمة في فضاء النص»[4].

هذا الجنون الشعري الذي يتحدث عن "التمزق قبل الميلاد" لا ينكره الشاعر، بل يرى أنه ضرورة فنية ووجودية لاكتمال ملامح التجربة الشعرية الخلّاقة، إنه يقول: « إنني لست

---

[1] ـ دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: د. طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمه، ط1، بيروت، 2008، ص43.

[2] ـ آلاء طارق محمود آغا، التوازي الدلالي في لامية (ليلى الأخيلية)، مجلة التربية والعلم، المجلد 14، العدد 3، جامعة الموصل، 2007، ص 152.

[3] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص16.

[4] ـ د. محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص22-23.

ضد الجنون والمجانين ولكني ضد القفز من نوافذ التاريخ دون مظلة .. لا أحد يستطيع أن يفرض على الشاعر الإقامة الجبرية في حجرة طولها متر وعرضها متر.. ولا أحد يطلب من الشاعر أن يظل مسجونا داخل قضبان القصيدة العمودية.. ولا أحد يطلب منه أن يلبس عباءة الفرزدق.. ويتجول بها في شارع الحمراء.. ولكننا نطلب من الشاعر أن يكون متفاهما معنا على الحد الأدنى المطلوب في فن الشعر» [1]. ولكن الشاعر يوضح أن الجدّة تعني الصدام مع الأطلال دائما، لأنك «حين تريد أن تؤسس عالما جديدا على أنقاض عالم قديم.. فإن كل حجر يصرخ في وجهك.. وكل (الدراويش) يسيرون في تظاهرة ضدك لأنك قطعت رزقهم.. وأحرقت خيامهم.. صدامي مع الدراويش مستمر.. دراويش الأمس انقرضوا.. أما دراويش اليوم فهم يلبسون الملابس التقدمية ويرفعون كذبا لافتات اليسار ، ويستعملون تعابير الحداثة والتجاوز والواقعية الاشتراكية. وهم عاجزون عن التفاهم مع عامل واحد.. أو مزارع واحد.. » [2]. هذا الصراع الإيديولوجي تم تجسيده شعريا من خلال لغة جديدة تتوازى مع نفسها تماثلا، وتتوازى مع غيرها اختلافا على مستوى الصورة والمعجم والنبرة الخطابية المتميزة والرؤية الثائرة على كل شيء قديم.

نحاول الآن البحث عن ملامح هذا التوازي على مستوى أبسط وحدة صوتية، وهي الفونيم، حيث يشير المقطع الشعري السابق إلى وجود تواز فونيمي مركّب من خلال تواتر الهاء الدالة على ضمير المفرد الغائب 5 مرات، كما نسجل حضورا واضحا لحرف اللام (9 مرات) منها 5 تواترات للام الجر، فالدلالة العامة للصوتين من خلال سياق التوظيف تحمل توازيا آخر بينهما من خلال اشتراكهما في ملمح الغياب، فالهاء إشارة إلى الحرف المغيّب بكل تمثلاته التي جسدها الشاعر صوتيا من خلال الثنائية (أعصابه، نبضه)، كما أن نسبة اللام للبلاد والنجوم والغيمات والشذا والندى تحمل شكا ضمنيا في انتساب الأنا إليها، وهو ما جعل الشاعر يفتتح السطرين الأول والرابع بقوله: (أنا) ، وهي رسالة يحاول الشاعر

[1] ـ جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، بيروت، 1984، ص238.

[2] ـ المرجع نفسه، ص240.

تأكيدها من خلال العتبة العنوانية التي تقول في بنيتها المضمرة: هذا الورقة رسالة موجهة إلى القارئ، وهو قارئ افتراضي مغيّب من حيث البُعد الفيزيائي للزمن.

والملاحظ أن بروز صوت اللام لم يكن مقتصرا على هذا المقطع وإنما كان ظاهرة صوتية وَسَمَتِ القصيدةَ كلها بِسِمَتِها الاستعلائية، وإن يكن الاستعلاء مضمرا بعض الشيء في هذا المقطع، فالمتتالية الصوتية: أنا لبلادي.. لنجماتها.. لغيماتها.. للشذا.. للندى.. تمثل تمسكا بالبعد المرتفع على مستوى التجريد أو على مستوى الدلالة المادية من خلال ارتباط الذات الشاعرة بالأمكنة والأوساط التي تعكس روحة التواقة إلى العلا.

وتتنوع مظاهر توظيف التقنيات الكتابية لدى الشاعر من قصيدة إلى أخرى، ومن مقطع شعري في القصيدة الواحدة إلى مقطع شعري آخر، لدواع نفسية وثقافية وفنية عديدة، ولعل ظاهرة التكرار ـ وهي شكل خاص من أشكال التوازي ـ تمثل مكوّنا فنيا أساسيا في التجربة الشعرية عند نزار قباني، ونقصد إلى إمكانية اعتباره شفرة خاصة به، وبوضع هذه الشفرة في سياقها الذي لا يمكن الانفصال عنه، تماما كوجهي الورقة الواحدة، يمكن الحديث عن بنية عميقة تشكل الملمح الآخر للبنية السطحية التي تشكل شفرة في الآن نفسه، ومن المفيد الإشارة إلى دور هذه الشفرة في بناء الذوق الشعري العام حيث « تكون الشفرة ـ أو خاصية المبدع ـ من العمق بحيث تعيد تشكيل ملامح السياق المعاصر كله، وقد حدث ذلك في أوربا مثلا حين استطاع (إليوت) بطريقته الموضوعية أن يشكل نوعا من السياق لم يكن شائعا في الأدب الأوربي من قبل. وكما حدث في الشعر العربي المعاصر، الذي تميّز بما يجعله سياقا له ملامح جديدة: هي وليدة التراث، وفي الوقت نفسه تكون شكلا جديدا له، وأصبح السياق الشعري سياقا يحمل العنصرين معا: عنصر التمرد وعنصر الانتماء »[1]، وهذا هو المقصود بالضبط من الحداثة، من منظور غير استئصالي، فالحداثة لا تعني القطيعة

[1] ـ د. محمود محمد عيسي، السياق الأدبي، جامعة المنصورة، كلية التربية، دمياط، 2004، ص122.

مع التراث بقدر ما تعني القدرة على الاستفادة من ثرائه لصنع أدب قوي ولكنه ذو خصوصية محلية واضحة.

ولعل تحليل المقطع التالي من قصيدته "أكبر من كل الكلمات" يبيّن شيئا مما أردنا توضيحه في هذه الفقرة:

سيدتي! عندي في الدفتر

ترقص آلاف الكلمات

واحدة في ثوب أصفر

واحدة في ثوب أحمر

يحرق أطراف الصفحات

أنا لست وحيدا في الدنيا

عائلتي... حزمة أبيات

أنا شاعر حب جوال

تعرفه كل الشرفات

تعرفه كل الحلوات

عنـدي للحـب تعــابيـرٌ

مـا مــرتْ في بـال دواة

الشمـسُ فتحتُ نـوافذهـا

وتركت هنالك مرساتي[1]

بإجراء إحصاء صوتي لمكونات المقطع نستطيع أن نصل إلى النتائج التالية:

– التاء هي المفتاح الصوتي لهذا المقطع باعتبار تواتره 23 مرة ليشكل نسبة قدرها 12.5 %.

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص373 ـ 374.

ـ شكلت أصوات النون والراء والفاء واللام توازيا خاصا فيما بينها، حيث تواتر كل صوت 15 مرة، مع صدارة للفاء التي تواترت 16 مرة.

هذه النتائج تبين أن توظيف تقنية معيّنة قد يكون بسيطا، كما قد يكون مركّبا؛ حيث يتكرر الفونيم بتردد معين مما يشكل توازيا مفردا أو ذاتيا، كما أننا نستطيع تبيّن حدوث هذه الظاهرة من خلال تواتر مجموعة من الأصوات بالعدد نفسه، أو بعدد أكثر أو أقل منه قليلا مثلما لاحظنا في النتيجة الثانية من نتائج الإحصاء الصوتي السابق.

ولكن، ما الدلالات السيميائية التي يمكن استكناهها من خلال هذه النتائج، وبخاصة عندما نشعر بوجود شيء من التناقض الظاهري بين خصائص الصوت، كما تحدث عنها علماء الأصوات، وبين خصائصه السياقية ومعانيه التي توصل إليها بعض الدارسين مثل حسن عباس الذي صنّف التاء في زمرة الحروف اللمسية حيث يجمع بين الطراوة والليونة، إضافة إلى أنه خال تماما من أية مشاعر إنسانية؟[1]

مع العلم أننا في عملية الاستكناه والبحث عن الدلالات نحاول أن نتقمص شخصية السيميولوجي الذي يعامل الدلائل كما لو كانت خدعة واعية فيلتذ بفتنتها، ويمكننا من التلذذ بها وفهمها، لأن الدليل اللغوي هو دوما فوري، تطبعه البداهة التي تتشّط عنصر الخيال. لذا فإن السيميولوجيا ليست تأويلا لأنها تصوّر أكثر مما تنقّب[2].

لقد استهل الشاعر المقطع بكلمة استعطافية وتوقف عندها لحظة من الزمن:

(سيدتي)، ثم قام بتذييل المقطع بفعل واسم: (تركتُ، مرساتي)، وهما دالان على سلبية الحدث وسلبية التصرف المنسوبين إلى الذات المتكلمة عن طريق تاء الفاعل وياء الإضافة، مما يؤكد اتصاف الحرف بضعف الشخصية مثلما جاء في الدراسة السابقة[3]، على الرغم من التناقض المفترض بين ما يترتب عن الاتصاف بالنرجسية الظاهرة في المقطع السابق، وبين

---

[1] ـ ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص55.

[2] . ينظر: رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، 1993، ص25-26.

[3] ـ ينظر: حسن عباس، المرجع السابق، ص57.

ما يترتب عن ضعف الشخصية التي لا تتفق والنرجسية في أي ملمح نفسي أو سلوكي أو تعبيري.

وقد يحدث أن تشترك عدة أصوات في كونها تمثّل مفاتيح متعددة للمقطع دون اقتصاره على مفتاح واحد، حيث يتواتر حضورها بدرجات متقاربة كما هو واضح في الجدول الموضح للأصوات المهيمنة على المقطع الشعري التالي المأخوذ من " خمس رسائل إلى أمي":

عرفت نساء أوربا..

عرفت عواطف الإسمنت والخشب

عرفت حضارة التعب..

وطفت الهند، طفت السند، طفت العالم الأصفر

ولم أعثر..

على امرأة تمشط شعري الأشقر[1]

الصوت	ع	ر	ف	ت	ل
تردده	97/9	97/10	97/8	97/11	97/9
نسبته	%9.27	%10.30	%8.24	%11.34	%9.27

وهذا يعني أن هذه الأصوات مجتمعة تشكّل نسبة تساوي 48.42%؛ أي حوالى نصف الأصوات المكوّنة للمقطع، مما يفسّر التكرار المتواصل للفعل "عرفت" في بداية المقطع، الذي تتكون أصواته من الأصوات الأربعة الأولى في الجدول.

ومن جانب آخر، كان الحديث عن " نساء أوربا" و"امرأة تمشط شعري الأشقر" فعلا استعلائيا جسّده توظيف صوت العين الذي يُعدّ " أكثر الحروف أرستقراطية "[2]، وهو في تواشجه مع الراء ينقل الحالة الأرستقراطية من فعل الاسترخاء إلى فعل الحركة ، ذلك أن

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص530.

[2] ـ حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص209.

صوت حرف الراء " أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد "[1]، واستقراء المعجم العربي يوضّح شيئا من ذلك؛ انطلاقاً من خاصية التمفصل هذه في صوت (الراء) وفي مفاصل الجسد، قد أدخل العربي هذا الحرف في معظم الأعضاء التي تتصل بغيرها بمفاصل غضروفية. منها: الرأس، الرقبة ، المِرفق ، الركبة ، الرضفة ، الرِّجل ، الرسغ ، الوِرك ، الفقرة... ويلحق بها الأعضاء التي تتوافق معها في ظاهرة التحرك مثل: الخصر لتأوده وتثنيه، والرئة للتنفس، والصدر لظاهرة تحركه في أثناء الشهيق والزفير ، والشَّعر لظاهرة تحركه مع الأنسام أو مع حركة الجسم، والبصر والنظر لتنقلهما المستمر بين المرئيات ...، وإذن، فحاجة اللغة العربية إلى حرف الراء لا تقل عن حاجة الجسد للمفاصل، باعتباره مقوّما أساسيا من مقومات المرونة والحيوية والقدرة الحركية[2] .

ومن الغريب أن العربي قد أدخل حرف الراء في معظم الألفاظ التي تدل معانيها على أهم مصادر الحلاوة التي تذوقها في صحرائه من تمر وعسل ورُبّ ورضاب ورُطب ورمخ ، وبسر...[3] وقد يكون العقل اللاواعي للشاعر هو الذي استثمر هذه الطاقة الدلالية للصوت، لأنه« يُفترض أن القصيدة توجد كقصيدة في العلاقات بين الكلمات كأصوات، ليس إلا، وأن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان. وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة، إنما هو حصيلة لبناء الأصوات »[4]، ولقد كان استثمار هذه الطاقة الصوتية نوعا من أنواع الإشارة الضمنية إلى أن البدايات والنهايات، بحسب تكوين المقطع الشعري، هي دائما من صنع الأنثى:

عرفت نساء أوربا ـــــــــــ ولم أعثر على امرأة

من المهم جدا أن « نتوقف طويلا هنا عند ملامح الحضور الأنثوي في الشعر العربي... فحضور الأنثى فيه لا يكاد يدانيه حضور آخر، إلا أنها رغم هذا* الحضور لم

---

[1] ـ حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص83.

[2] ـ ينظر: المرجع والصفحة نفسها.

[3] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص88.

[4] ـ أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963، ص23.

تكن حاضرة إلا باعتبارها ذلك الفضاء الذي ترسو فيه رغبة الرجل، فلم يحصل تواصل في الكتابة بينه وبين الشاعر، فقد كانت كالأثر تعلن، تعرف، تُذكر، حتى عند العذريين أنفسهم فهي أثر يذكر بالتمتع بفعل الحب والاستغراق في تلك العاطفة »[1]، وهنا تجيء التجربة الشعرية لنزار قباني لتتكفل بتغيير ملامح هذا الفضاء وهذا الأثر لتكون تجربته فريدة في وسائلها وأبعادها ونتائجها.

وفي إطار البحث عن الدلالات المضمرة في النص يجب التنبيه إلى أنه من غرائب هذا الحرف أيضاً أنه يدخل في معظم الألفاظ التي تدل معانيها على منابع الحرارة الأصليّة التي كان العربي يتعامل معها في الطبيعة مثل: النار، السَّقر، الأوار، الحرور، الجمر، الحرّ، الرمضاء، الهاجرة... أما الألفاظ التي تدل معانيها على الحرارة مما لا يوجد فيها حرف الراء، فمعظمها وصف لها، أو من نتائجها مثل: سخن، أجّج، أشعل، أوقد، ألهب... ويبقى الاستثناء الشكلي لكلمة "الشمس"، فاتجاه الذهن إلى إشعاع نورها وتفشي أشعتها قد غلبا في ذهن العربي على الاتجاه إلى حرارتها[2].

والدلالة التي تحملها هذه الإحالة تتماثل تماما مع الحرارة المفقودة التي بحث الشاعر عنها من خلال طوافه الذي يذكّرنا بسيزيف في رحلته المضنية مع الجلجلة.

هذا الضعف على مستوى النتائج غير المحققة يتكفل بتجسيده صوت الفاء الذي يقول عنه ابن جني: لرقة صوته، كثيراً ما يضفي معنى الضعف والوهن على الألفاظ التي يدخل في تراكيبها، ولاسيما المؤلفة من حروف : (د. ت. ط. ر. ل. ن) [3]، وفي المقابل نجد تناقضا بين التأويلين: السابق الدال على معاني الضعف، واللاحق الدال على معاني القوة، وهي المعاني التي كانت بنيتها الظاهرية، كما استقرأها حسن عباس، ممثلة في مخرج

---

*. هكذا ورد في الفقرة المقتبسة: "ورغم هذا"، والصحيح هو: وعلى الرغم من هذا.

[1]- د. لطفي فكري محمد الجودي، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2011، ص141.

[2] - ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص89.

[3] - المرجع نفسه، ص130.

الصوت والأعضاء المساعدة على تحقيق وجوده الفعلي،" فالصورة البصرية لعملية خروج صوت الفاء تمثل ضربة/ الفأس (الأسنان العليا) على الأرض، (الشفة السفلى). كما أن بعثرة النفَس، تمثل بعثرة التراب المحفور "...[1]، وإذن فالتوفيق بين مظهري الضعف والقوة يكمن في بنية مضمرة تقول: إن المعرفة التي تحدث عنها الشاعر هي معرفة سلبية تستمد مكوناتها من نساء أوربا، عواطف الاسمنت والخشب، حضارة التعب...، بينما تكمن المعرفة الإيجابية في الأم التي تُختزَلُ فيها كل نساء الدنيا وكل عواطف الشرق والغرب.

أما عن استخدام اللام بهذه النسبة المتوازنة والمتوازية مع العين ـ 9.27% لكل منهما ـ فإن ذلك مؤشر على حب تملك كل ما هو ظاهر، أو هو مؤشر على وضوح حب التملك، وهذه الدلالة التي وسمت حضور اللام هي دلالة قديمة قدم استخدام هذا الحرف في المعجمية العربية، فبسبب خاصية الالتصاق الموجودة في حرف اللام فقد استخدمه الناطق العربي للنسبة والتملك[2].

أما عن دلالة الظهور التي ميزت صوت العين فذلك واضح من خلال رصد مجموعة من السياقات المعجمية التي اُستُخدم فيها هذا الحرف، والتي تبيّن أن " حرف العين في تعامله مع الحروف، إما أن يشّدها إلى تحقيق خصائصه الذاتية، من الفعالية والقوة والصفاء والفخامة والسمو، وإما أن ينساق معها للتعبير عن مختلف خصائصها الحسية والشعورية، وإن تناقضت أصلاً مع خصائصه. ولكن ليضفي على معاني الألفاظ التي يشارك في تراكيبها في الأعم الأغلب، كثيراً من الفعالية والعيانية والظهور.

فالعشق هو الظاهر من الحب الخفي.

والعذاب هو الظاهر من الألم الدفين.

والعبودية هي الظاهر من الطاعة والتبعية.

---

[1] ـ حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص131.

[2] ـ المرجع نفسه، ص79.

والعداوة هي الظاهر من الحقد الدفين"[1].

من المهم جدا في هذا السياق أن نعيد طرح سؤال جوهري جدا لنقول : «ما الذي يجعل المرأة موضوعا خالدا للكتابة الأدبية ـ بصورة عامة والشعرية بصورة خاصة) ـ دائم التجدد والتعدد والتلون؟ ويزداد السؤال تعقيدا وإبهاما وتصبح الإجابة عليه ضربا من المستحيل عندما تصبح المرأة موضوعا وحيدا يحفز الشاعر دون سائر الموضوعات المحفزة للإنسان في هذا الكون والتي لا تعد، وعندما يصبح هما فيه تذوب شتى الهموم الأخرى، ونقطة مركزية في الكون تسبح حوله سائر الموجودات، ولا يدركها الشاعر إلا من خلالها، وهي المفتاح الذي لا تنفتح سائر أبواب الدنيا بدونه، وهي المبتدأ والمصير »[2].

للمضي بعيدا في محاولة الإجابة على السؤال السابق الذي يختزل أغلب الآراء النظرية الواردة في هذا الفصل، سنقوم بمواصلة استقصاء ظاهرة التوازي على المستوى الصوتي لمحاولة تأكيد عِلْمِيّةِ النتائج التي نحصل عليها، وعليه، سنقوم برصد هذه الظاهرة في مقطع آخر مع أصوات مغايرة للأصوات التي تمت دراستها، وذلك من خلال القصيدة الموسومة بـ:"رسالة إلى رجل ما "، حيث يقول نزار:

يا سيدي

أخاف أن أقول ما لدي من أشياء

أخاف ـ لو فعلتُ ـ

أن تحترق السماءْ..

فشرقكم يا سيدي

يصادر الرسائل الزرقاءْ

يصادر الأحلام من خزائن النساءْ

يمارس الحجر على عواطف النساءْ

---

[1] ـ حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص210.

[2] ـ د. أحمد حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص86.

يستعمل السكينَ..

والساطورَ..

كي يخاطب النساءْ[1]

إذا ما وضعنا رؤية نزار قباني موضع التقابل مع نظيرتها التي تبناها نصر حامد أبو زيد في كتابه "دوائر الخوف" (مضمون الرؤية موضّح في الفقرة المقتبسة اللاحقة) فإن تقارب الموقفين النثري والشعري يبدو واضحا جدا؛ هذه هي الصرخة التي حاول نزار إيصالها إلى المتلقي العربي، ولكنه كان كما قال في رثائه لعبد الناصر: «وأعرف أني أنادي بِواد»[2]، ولهذا فإن «الخطاب المنتج حول المرأة في العالم العربي المعاصر خطاب في مجمله طائفي عنصري، بمعنى أنه خطاب يتحدث عن مطلق المرأة/الأنثى وي ضعها في علاقة مقارنة مع مطلق الرجل/الذكر. وحين تُحدد علاقة ما بأنها بين طرفين متقابلين أو متعارضين، ويلزم منها ضرورة خضوع أحدهما للآخر واستسلامه له ودخوله طائعا منطقة نفوذه، فإن من شأن الطرف الذي يتصور نفسه مهيمنا أن ينتج خطابا طائفيا عنصريا بكل معاني الألفاظ الثلاثة ودلالاتها» [3]، واستشرافا لتاريخ إقصاء المرأة من المنظومة الحضارية للأمة يربط نصر حامد أبو زيد بين هذا الخطاب وبين نظيره الموجود في البنية اللغوية العربية نفسها، لأنها تمارس المصادرة الوجودية المسلّطة على المرأة، فلو عدنا إلى المصنفات اللغوية العربية لوجدنا أن «التمييز بين العربي وغير العربي على مستوى بنية اللغة وعلى مستوى دلالتها ينبع منه تمييز آخر بين «المذكر» و «المؤنث» في الأسماء العربية، وهو تمييز يجعل من الاسم العربي المؤنث مساويا للاسم الأعجمي من حيث القيمية التصنيفية. فبالإضافة إلى «تاء التأنيث» التي تميز بين المذكر والمؤنث على مستوى البنية الصرفية، يمنع« التنوين » عن اسم العلم المؤنث كما يمنع عن اسم العلم الأعجمي سواء

---

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص576.

[2] . نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص364.

[3] . د. نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2004، ص29.

بسواء. في هذه التسوية بين المؤنث العربي والمذكر الأعجمي نلاحظ أن اللغة تمارس نوعا من الطائفية العنصرية لا ضد الأغيار فقط بل ضد الأنثى من نفس الجنس كذلك »[1]، ونحسب أن هذا التفكيك النقدي لبنية المنظومة الاجتماعية والثقافية للمجتمع العربي قد انسحب على المدونة الشعرية المدروسة التي توازي التفكيك النقدي بتفكيك إبداعي.

إن نزارا يحاول أن يربط في هذا المقطع الشعري بين العالم الحقيقي الذي يجب أن نتمعن فيه جيدا وبين العالم المزيف، وهو ليس مزيفا إلا بمقدار ضبابية الرؤية أو الاكتفاء بمجرد النظرة السطحية لمكوناته، وفي كثير من الأحيان نحاول أن نتعلم تقنيات التصرف الصحيح دون أن نشغل أذهاننا بمعرفة ماهية الكائنات التي نتعامل معها، « فنحن "نقرأ البطاقات" على الأشياء لنعرف كيف نسلك إزاءها، ولكننا لا نكاد نرى الأشياء ذاتها»[2].

وعلى مستوى النسيج النصي، يمكننا رصد نسبة تواتر الأصوات المهيمنة على هذا المقطع الشعري من خلال الجدول التالي:

الصوت	ي	س	أ
تردده	131/15	131/14	131/15
نسبته	%11.45	%10.68	%11.45

لقد كانت الهمزة والياء والسين هي الأصوات الأبرز على مستوى هذا المقطع الشعري، وقد شكّلت هذه الأصوات مجتمعة نسبة تساوي 33.58%؛ أي ثلث أصوات المقطع، وقد تماثلت في عدد مرات التواتر وتعارضت في مواقعها بحسب الترتيب الألفبائي للأبجدية العربية؛ فالهمزة للبداية والياء للنهاية والسين للموقع المتوسط، وإذا ما استعرضنا دلالات هذه الأصوات فإننا سنقف على النتائج التالية:

1ـ القصيدة التي أُخذ منها هذا المقطع هي بشكل عام صرخة موجهة إلى منقذ افتراضي، يراه صاحب الرسالة بشكل واضح، هذا المنقذ، أيّا كانت طبيعته، يضطلع بمهمة تغيير وجهة

[1] . د. نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، ص30.

[2] . جيروم ستولنيتز، النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء، ط1، الاسكندرية، مصر، 2007، ص56.

النظر العامة للمجتمع الشرقي ذي الروح القبلية التي ترى في الذكورة عاملَ نبلٍ، و «على الرغم من أن الشروط «المثالية» التي يوفرها مجتمع القبائل لدوافع لاوعي المركزية الذكورية قد ألغيت في جانب كبير منها، وأن الهيمنة الذكورية قد خسرت شيئا ما من بداهتها المباشرة، فإن بعض الآليات التي تؤسس تلك الهيمنة مازالت تواصل الاشتغال »[1] في مجتمع يضع المرأة في إطار متناقض؛ أحد طرفيه يتسم برؤية جاهلية، والطرف الآخر ينتمي إلى مخلّفات المدنية الأوربية الحديثة التي ترى المرأة شيئا أكثر منها كائنا إنسانيا.

إن محاولة البحث عن ملامح تشريح الشاعر لهذه الظاهرة المجتمعية عن طريق الاستقصاء النصي تحيلنا أولا إلى ضرورة رصد الأبعاد اللسانية للمقطع الشعري المدروس، انطلاقا من قيمه الصوتية المهيمنة، التي سجلها الجدول السابق ونبدأها بتفسير الاعتماد الشديد على الهمزة التي هي معادل صوتي للذات المؤنثة المقهورة ، بالنظر إلى السياق النصي الذي يحدّد المرسل إليه في النص، فصوت الهمزة في أول اللفظة علامة على مضاهاة النتوء في الطبيعة، وهو يأخذ في هذا الموقع صورة البروز الشبيهة بشخص يقف فوق مكان مرتفع لِيلفت الانتباه ، ولهذا السبب كانت كل الضمائر المنفصلة للمتكلم والمخاطب تبدأ بالهمزة: (أنا. أنت. أنتم. أنتن..) ، بينما اختفت الهمزة في الضمائر المنفصلة للغائب لعدم الحضور[2].

2ـ حضور صوت الياء، وهو من الأصوات اللينة التي صنفها حسن عباس ضمن زمرة الحروف البصرية، ومن المعلوم أن" العربي لم يعطِ هذه الحروف الغابية إلا القليل من الأهمية، من حيث عدم عنايته بالتلفظ بها، لتكون بذلك أقلَّ وضوحاً في الجرْس وظهوراً في السمع من أصوات الحروف الساكنة "[3]، ولهذا السبب كانت الياء في الأفعال: يصادر، يمارس، يستعمل، يخاطب، دالة على خفوت صوت المتكلم وعلى قلة أهميته من منظور

---

[1] ـ بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: د. سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2009، ص90.

[2] ـ ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص93،94.

[3] ـ المرجع نفسه، ص93.

المخاطَب الذي يصادر حقه في الوجود وفي التعبير عن هذا الوجود، وهذه الرؤية تتفق إلى حد كبير مع الدراسة القائلة بأن صوت الياء يبدو كأنه يصعد من حفرة بشيء من المشقة والجهد، والأفعال التي تبدأ بالياء يصعب عليها من هذا المكان الصوتي الخفيض أن تعتدي على أحد[1].

3ـ يمثّل صوت السين في الكلمات التي ورد فيها: السماء، سيدي، الرسائل، يمارس، النساء، يستعمل، السكين، الساطور.. حالة فوقية تسلطية تمارس القهر المعنوي أحيانا، والمادي أحيانا أخرى؛ وهو ما يوافق الرأي القائل بأنه" ليس في صوته ما يوحي بأي إحساس ذوقي أو شمي أو مشاعر إنسانية"[2].

وننتقل الآن إلى مقطع آخر من القصيدة نفسها لمعرفة ما إذا تمكنا من تأكيد هذا الاتجاه التأويلي:

لا تنزعجْ!

يا سيدي العزيزَ.. من سطوري

لا تنزعجْ!

إذا كسرت القمقم المسدود من عصورِ..

إذا نزعت خاتمَ الرصاص عن ضميري[3]

تُظهر عملية رصد الأصوات المكونة للمقطع وجود النتائج التالية:

الصوت	ت	ر	ز	س	ص	ع	ل	م	ن
تردده	5	6	5	4	3	6	5	7	6
نسبته	7.81	9.23	7.81	6.15	4.61	9.23	7.81	10.76	9.23

من خلال استقراء النتائج المتحصل عليها يمكننا الوصول إلى ما يلي:

---

[1] ـ ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص97.

[2] ـ المرجع نفسه، ص109.

[3] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص578.

ـ غابت السين عن الصدارة، ظاهريا، بسبب ظهور صوت جديد هو صوت الميم الذي شكل وحده نسبة 10.76%، «ولما كانت الميم شفوية، فكأنها حرف الذات، وصوتُ للنفس، إذِ الشفتان تتضمان عليه كما تتضم الرحم على الجنين، وكما ينطوي الكِمُّ على الوردة قبل أن تتشق عنه، وكما يشدّ كل امرئ على ذي قيمة »[1]. وقد وردت الميم مكسورة في موضعين: حرف الجر "من" و"ضميري"، وتأويل ذلك ينطلق من مبدأ الكسر الناتج عن عملية الجر، وهو إشارة إلى انعدام الاهتمام بوجود هامش للحرية الفردية على كافة الأصعدة.

وفيما يخص تعدد حركات الميم نجد تخريجا صوتيا لطيفا انطلاقا من تحليل مدونة تختلف عن مدونة هذا البحث، لكننا نزعم أننا نستطيع اعتماد التأويل الصوتي نفسه بالنظر إلى تشابه السياقين.. يقول عبد الملك مرتاض: «ونلاحظ أن الميم حين تُكسر، تظل محتفظة بالصوت، وحين تُخرجه، لدى نهاية الأمر، تلقي به نحو الأسفل، نحو القلب، نحو الجوانح، ونحو الداخل... كذلك نتمثل أمر وظيفة هذا الصوت... على حين أنه حين يُفتَحُ، يطير به الصوت في الهواء، وينتشر في الفضاء. أما حين يُضمّ، فإنه يتلاشى في الهواء، ولكن نحو الأمام من وجهة، ويقلّ عن الانتشار الذي يتمحّض للصوت المفتوح »[2]، ونحسب أن الشاعر تمثل هذه التصورات ولكن من خلال عملية عقلية باطنية.

ـ تأتي بعد الميم في الترتيب كل من أصوات الراء والعين والنون، وحضور هذه الأصوات بهذا الشكل له دلالاته التي سنقف على أهمها؛ فالراء للتكرار والعين للتعبير عن الجهد المتكرر، والنون لتلازم الأنين واستمراره، ولو قمنا بتتبع الأمر معجميا لوجدنا أن هذه الحروف بهذا الترتيب تشكل لفظا دالا على الرعونة، وليس الرعونة سوى مظهر سلبي للجهد المتكرر من جهة، ومن جهة أخرى تشكّل مسببا رئيسيا للأنين المتحدث عنه.

ـ حضرت الأصوات الصفيرية بقوة تعوض فقدان الصدارة التي تمتعت بها السين في المقطع السابق لهذا المقطع، حيث شكلت السين والزاي والصاد ما مجموعه 12 صوتا من بين

---

[1] ـ د. عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، دار البصائر، الجزائر، 2012، ص294.

[2] ـ المرجع نفسه، ص294.

الأصوات الـ65 التي يتكون منها المقطع الشعري؛ أي بنسبة تصل إلى 18.46%، وهذه النسبة مؤشر على صفيرية المقطع وطابعه العام الحزين...، يدل على ذلك اتفاقها مع تصدر الميم لبقية الأصوات، والصفير لا يحدث إلا مع وجود ضيق في مسار النفَس، وهذا الضيق معادل صوتي لحالة التأزم التي تعيشها الذات الشاعرة بطريقة تتناص مع قول إبراهيم ناجي:

أعطني حريتي أطلق يديّ إنني أعطيتُ ما استبقيت شيّا [1]

وقد تتكاثف مجموعة من الأصوات لتشكل مفاتيح صوتية مختلفة نعبر من خلالها إلى الدلالات المتعددة للقصيدة، مما يجعل عملية رصد الأصوات التي تشكّل هذه المفاتيح أمرا يغلب عليه الانطباع أكثر مما تغلب عليه الروح العلمية الدقيقة، ولذا كان من الضروري تتبع هذه الحالات الصوتية واحدة واحدة عبر الإحصاء الدقيق الذي يتكفل بتحقيقه الجدول التالي للقصيدة المدروسة، وهي موسومة بـ: "الحب والبترول":

متى تفهم؟

متى يا سيدي تفهم؟

بأني لست واحدة كغيري من صديقاتك

ولا فتحا نسائيا يضاف إلى فتوحاتك

ولا رقما من الأرقام يعبُر في سجلاتك ..

متى تفهم؟

متى تفهم؟

أيا جملا من الصحراء لمْ يُلجمْ

ويا من يأكل الجدريُّ منه الوجهَ والمعصمْ

بأني لن أكون هنا .. رمادا في سجاراتكْ

[1] ـ إبراهيم ناجي، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1986، ص137.

ورأسا، بين آلاف الرؤوس، على مخداتكْ

وتمثالا تزيد عليه في حمى مزاداتكْ

ونهدا فوق مرمره .. تسجلُ شكل بصماتكْ ..

متى تفهم؟

متى تفهم؟

بأنك لن تخدّرني.. بجاهك أو بإماراتكْ

ولن تتملكَ الدنيا .. بنفطك وامتيازاتكْ

وبالبترول يعبقُ من عباءاتكْ

وبالعرباتِ تطرحها على قدميْ عشيقاتكْ

بلا عددٍ .. فأين ظهور ناقاتكْ

وأين الوشم فوق يديكَ.. أين ثقوب خيماتكْ

أيا متشققَ القدمينِ .. يا عبد انفعالاتكْ

ويا من صارت الزوجات بعضا من هواياتكْ

تكدسهن بالعشراتِ فوق فراش لذاتكْ

تحنطهن كالحشرات في جدران صالاتكْ

متى يا أيها المتخم؟

متى تفهم؟

بأني لستُ من تهتمْ ..

بنارك أو بجناتكْ ..

وأن كرامتي أكرمْ ..

من الذهب المكدس بين راحاتكْ

وأن مناخَ أفكاري غريب عن مناخاتكْ

أيا من فرّخَ الإقطاعُ في ذراتِ ذراتكْ

ويا من تخجلُ الصحراء حتى من مناداتكْ ..

متى تفهمْ؟[1]

من المنظور النفسي نستطيع القول بأنه « في داخل كل إنسان يوجد حيوان مغلف بجسد إنساني. وهذا الحيوان يتحرك واثبا إلى الخارج في كل لحظة يجد فيها باعثا شهوانيا له، ولا سبيل لكبح هذا الحيوان المتمرد إلا بترويضه بالمعرفة: العلم، الثقافة، الأدب الاجتماعي، الأدب النفسي، القيم الدينية وأخلاقياتها. وكلما زادت قيمة هذه المعارف، قلّتْ توثبات ذلك الحيوان. وكلما نقصت هذه المعارف لدى الإنسان، أو غفل وازعها، فإن للحيوان حاسة دقيقة في ترصد لحظات الانفلات، فينطلق مندفعا نحو الخارج، وقد يدمر ما حوله حتى صاحبه»[2]، ولا تتوقف هذه الشهوات عند الجوانب الغريزية الذكورية تجاه الأنثى، لأن مظاهر الشهوة تمتد إلى التلذذ باحتكار السلطة، بمختلف أطيافها، كما تمتد إلى التلذذ باحتكار حريات التعبير والتملك والتصرف والتفكير.

نحاول في الجدول التالي رصد ترددات مختلف الأصوات في المقطع الشعري السابق لمعرفة دورها في إنتاج الدلالة عند مناقشة قضية العلاقة بين الأنثى والذكر:

الصوت	أ	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر
تردده	46	34	105	3	15	14	8	26	5	50
نسبته	5.68	4.20	13.22	0.37	1.85	1.73	0.98	3.21	0.61	6.18

الصوت	ز	س	ش	ص	ض	ط	ظ	ع	غ
تردده	4	25	11	12	3	5	2	24	5
نسبته	0.49	3.09	1.35	1.48	0.37	0.61	0.24	2.96	0.61

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص445 ـ 447.

[2] ـ د. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، ط1، جدة، 1985، ص219.

الصوت	ف	ق	ك	ل	م	ن	هـ	و	ي
تردده	38	24	55	74	89	59	15	31	41
نسبته	4.82	2.96	6.79	9.14	11.24	7.29	1.97	3.83	5.06

يُظهر رصدُ الأصوات في الجدول السابق حضورا بارزا لصوتي التاء والميم، وخفوتا كبيرا لنظيري هذين الصوتين، فما دلالة تلازمهما مع شدة التاء وتوسط الميم بين الشدة والرخاوة، وما دلالة خفوت نظيريهما؟

تُظهر المقاطع الشعرية السابقة احتجاجا جهيرا صادرا عن صاحبة الرسالة، فكان من الطبيعي أن يكون صوت التاء في الصدارة، وقد أحدثَ توازيا واضحا من خلال تردده في أغلب سطور المقطع، وهو احتجاج ناشئ بسبب غياب التواصل بين المرسل والمتلقي نظرا لغياب قناة التواصل أو بسبب انسدادها. يقول ابن سينا عن حرف التاء :" إن صوته يسمع عن قرع الكف بالإصبع قرعاً بقوة "[1]، ويرى حسن عباس أنه " على الرغم مما أسند إلى هذا الحرف من الشدة والانفجار وما وصف بالقرع بقوة، فإن صوته المتماسك المرن يوحى بملمس بين الطراوة والليونة، كأنّ الأنامل تجسّ وسادة من قطن. أو كأنّ القدم الحافية تطأ أرضاً من الرمل الجاف. ونظراً للفارق الصوتي بين موحيات (التاء والثاء) قالوا: التراب (للجاف)، والثرى (للتراب) الندي"[2]، فمصدر الخطاب، إذن، يمثل البعد اللين لأن معادله الصوتي هو حرف الميم الذي كان "شكله في السريانية يشبه المطر "[3]، أما وجهة الخطاب فتمثل البعد الجاف، ومعادله الصوتي هو حرف التاء.

نتّبع المسار نفسه لاستقصاء ظاهرة التوازي الفونيمي عبر النماذج المدروسة من المدونة المختارة، فقد يحدث أحيانا أن تلخص الأصوات المهيمنة على مقطع شعري معين بنيته العميقة التي تترجمها كلمة واحدة مركبة من الأصوات التي تشكّل نسقا واضحا في

[1] ـ حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص54.

[2] ـ المرجع نفسه، ص54-55.

[3] ـ المرجع نفسه، ص71.

البنية الصوتية والدلالية للمقطع، ولننتقل إلى شيء من التمثيل التطبيقي لما تحدثنا عنه، من خلال المقطع التالي الذي هو جزء من قصيدة موسومة بـ: "إلى أين يذهب موتى الوطن":

بلاد..

تحاول أشجارها

من اليأس

أن تتوسل تأشيرة للسفر..

.

.

.

بلاد تخاف على نفسها من قصيدة شعر

ومن قمر الليل

حين يمشط شعر المساء

وتخشى على أمنها من بريد الهوى

وعيون النساء..[1]

من الواضح حضور"تأشيرة للسفر" بالتلازم مع حضور "بريد الهوى" للتدليل على امتزاج التاريخ بالجغرافيا، لأن «الشعر الحقيقي انتهاك دائم للزمان والمكان »[2]، وهذه الحقيقة الشعرية هي مما يمكننا البحث عنه من خلال الجداول التالية:

الصوت	أ	ب	ت	ج	خ	د	ر	ف	س
تردده	7	3	8	1	1	4	7	3	8
نسبته	7.07	2.02	8.08	1.01	1.01	3.03	6.06	3.03	8.08

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج9، ص495 ـ 496.

[2] . عبد الناصر هلال، في جماليات شعر الحداثة، دار الحرم للتراث، القاهرة، 2006، ص13.

الصوت	ش	ص	ع	ل	م	ن	هـ	و	ي
تردده	7	1	5	13	8	15	4	6	4
نسبته	7.07	1.01	5.05	12.12	7.07	14.14	3.03	5.05	4.04

يُظهر تحليل الجدول سيطرة صوتي اللام والنون على البناء الصوتي العام للمقطع، بمجموع قدره 26.26% من الأصوات؛ وهذان الصوتان يشكلان البعد الرافض للوضع الراهن عبر الكلمة "لن" التي تشير إلى ما يُستقبل من الزمان، بطريقة تشي بإمكانية غفران السوابق مع استحالة تنفيذ هذا الإجراء مع اللواحق.

وإذا كان رصد ظاهرة صوتية معينة يتم من خلال ملاحظة ترددها فإن بعض الظواهر قد يحدث نتيجة لنسق صوتي مختلف بعض الشيء؛ ذلك أن التوازي الملاحظ من خلال تكرار صوت معين قد يتم بين عدة أصوات متساوية عدديا في ترددها، على مستوى الحضور أو على مستوى الغياب.

يقول نزار قباني في مقطع موسوم بـ "عادات":

تعودتُ جسمك ..

يسرق نصف الشراشف مني

ونصف الوساد

ويحتلني بوصة بوصة

ويتركني كومة من رماد[1]

يمكن تحديد الأصوات التي تكوّن المفاتيح الصوتية لهذا المقطع بسهولة، غير أن ضبط الإجراء بشكل دقيق يتطلب إخضاعه للجدولة الرياضية التي تجعلنا بعيدين عن أي انطباع سطحي على مستوى علمية النتائج، ولقد أفرزت عملية إحصاء مختلف الفونيمات التي يتكوّن منها هذا المقطع الظواهر الصوتية التالية:

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج9، ص192.

الصوت	ب	ت	ج	ح	س	ش	ص	ع	م
تردده	2	7	1	1	3	3	4	2	4
نسبته	3.17	11.11	1.58	1.58	4.76	4.76	6.34	3.17	6.34

الصوت	ك	ل	و	د	ن	ر	ف	ق	ي
تردده	3	3	6	3	10	4	3	1	3
نسبته	4.76	4.76	9.52	4.76	15.87	6.34	4.76	1.58	4.76

يُظهر الجدول السابق ترددات متساوية لمجموعات من الأصوات التي نصنفها تصاعديا كما يلي: (ج، ح، ق)، (ب، ع)، (س، ش، ك، ل، ف)، (ص، م، ر)، والبحث في هذه التجمعات الفونيمية يقتضي الوقوف على القواسم المشتركة لكل مجموعة من أجل الوصول إلى الدلالات المضمرة التي يصنعها السياق الصوتي قبل أي مكوّن لغوي آخر.

والبحث في معاني الأصوات التي تكوّن كل مجموعة من المجموعات السابقة يتطلب العودة إلى معاني المصادر التي تبدأ أو تنتهي بها، ولعل الدراسة الجادة للباح ث حسن عباس قد وصلت إلى نتائج تحمل كثيرا من العمق والدقة العلمية التي تجعلنا نطمئن إلى عِلمية المرجع والإجراء والنتيجة.

وإذا ما أخذنا **المجموعة الأولى** المتكونة من الجيم والحاء والقاف فإننا نستطيع تجميع الملاحظات التالية انطلاقا من الخصائص التي اكتسبها كل حرف منها:

1ـ التناقض الأولي بين صفات القاف والجيم من حيث صلابة الأول وانفجارية الثاني من جهة، ومن جهة أخرى نعومة الصورة التي يرسمها المقطع الشعري السابق.

ولعل اعتبار هذه الأصوات هي الأضعف على مستوى التردد قد يحمل على الاعتقاد بخلوّ الصورة العامة للمقطع من كل دلالة صوتية صادرة عن توظيف هذه الأصوات، فحرف القاف بفقاعته الصوتية هو في الحقيقة من أعجز الحروف عن إثارة المشاعر الإنسانية "[1]،

[1] ـ حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص142-143.

أما صوت الجيم الذي له معنى (الجمل الهائج) في اللغة العربية، ويشبه رسمه في السريانية صورة الجمل [1]، فقد حافظ على هذه الصفات حيث لم يؤثر في إنتاج أي من ملامحه الصوتية على المقطع، لأن الهائج لا يؤثر إلا في نفسه.

2ـ تساوي الصوتين السابقين مع صوت الحاء في عدد الترددات . على الرغم من اختلافهما على مستوى الهمس والجهر . قد يحمل دلالة انتفاء القيمة في ظل عدم وجود نسق صوتي ينظم حركة هذا الصوت أو ذاك.

المجموعة الثانية التي شكلت ترددا متشابها بشكل أكثر وضوحا من المجموعة السابقة، وإن كان هذا التردد بشكل عام لا يُنظر إليه باعتباره ظاهرة لافتة للانتباه، هي المجموعة المتكونة من صوتي الباء والعين وهما صوتان شفويان دالان على الانبثاق والظهور والبروز مما أهلهما للتعبير عن الأحداث التي تنطوي معانيها على هذه الميزات [2]، ومن هذه الأحداث: تعودت، يحتلني، يتركني.. وكلها أفعال ظاهرة للعيان، ولو أنها في محاولتها للظهور قد تتصارع مع أفعال الانحسار والاختباء الممثلة في: يسرق، رماد..

أما **المجموعة الثالثة** فكانت الأكثر حضورا لاحتوائها على 7 أصوات هي: السين والشين والفاء والكاف واللام، وقد شكلت توازيا لافتا للانتباه فيما بينها، ولو أن النسبة الفردية لكل صوت منفردا غير مرتفعة، لكن ما يميز هذه المجموعة التنوع الشديد في الخصائص الصوتية لكل حرف منها، وهي الظاهرة التي نحاول الوقوف على دلالاتها المضمرة، وذلك بوساطة اكتشاف نقاط التقاطع بين هذه الأصوات على مستوى البنية العميقة.

ونستطيع الوقوف على مجموعة من القواسم المشتركة بين هذه الأصوات بدراسة دلالاتها المعجمية، عن طريق العودة إلى مصادرها، فمن بين مدلولات السين: الخفاء والاستقرار والتحرك والمسير [3]، أما الشين فمما يلفت الانتباه إلى خصائصها الصوتية

---

[1] ـ ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص102.

[2] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص99.

[3] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص109.

المعجمية« كثرة المصادر التي تدل على الأمور التافهة والعيوب الجسدية والنفسية »[1]، وهذا الإسقاط يتفق إلى حد بعيد والأفعال التي فصّلها المقطع الشعري السابق الذي تحدث عن السرقة والاحتلال والتكويم، وهنا ملمح آخر يتمثل في إنجاز مجموعة من الأفعال التي كان يُفترض فيها أن تكون مادية ظاهرة للعيان، ولكن تم الاكتفاء بدلالتها النفسية والمعنوية.

ومن جهة أخرى، تواشجت أفعال السرقة والاحتلال والتكويم مع مجموعة من الصفات التي يحاكيها صوت الفاء؛ ذلك أن " بعثرة النفَس عند خروج صوت الفاء يحاكي الأحداث التي تنطوي على البعثرة والتشتت دونما عنف أو شدَّة" [2]، وهي الصفات التي كثيرا ما ترافق فعل الاستلاب والسرقة عند إنجازهما في ظروف تتطلب شيئا من السكينة وعدم إثارة أية ضجة، والتعريف السابق يتقاطع مع حرف اللام من حيث شكله الذي يشبه اللجام حسب الرسم السرياني[3]، وهذه القراءة لا تتقاطع مع الصفات الخارجية لصوت الكاف الذي " يوحي بشيء من الخشونة والحرارة والقوة والفعالية"[4]، لكنه يتفق معها في النتائج البعيدة ذات الملمح السلبي والتي تميز هذا الفعل بشكل عام.

2 ـ تكرار حروف المعاني:

كثيرا ما ترتبط دراسة عنصر لغوي ما في مستوى معين من مستويات المقاربة التحليلية بمستوى آخر، وذلك نظرا لوجود مكوّن أول يسير باتجاه نسق صوتي، مع وجود مكوّن ثان يسير باتجاه نسق تركيبي أو صرفي...، وإذن، فليس التمييز بين المستويات سوى أمر شكلي أملته الضرورة المنهجية للبحث.

في المقطع الموالي الموسوم بـ:"مذعورة الفستان" يحدث التوازي أولا على مستوى الصيغ التركيبية؛ الاستفهام والنفي مثلما توضحه الأسطر التالية:

---

[1] ـ حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص117.

[2] ـ المرجع نفسه، ص131.

[3] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص78.

[4] ـ المرجع نفسه، ص68.

أهذه أنتِ؟ صباحي رضا
أعمارنا قبلكِ لمْ تُكتبِ

تمهلي في السير.. هل رغبةٌ
ضلت بصدر الدرب لم ترغب؟

هل حجر . إذا لحتِ . لم يلتفتْ
لَمْ ينسجم، لَم يبكِ، لم يطربِ[1]

لقد تكرر الاستفهام بالهمزة أو بـ"هل" 3 مرات في مقابل النفي الذي تكرر 6 مرات بطريقة تجعلنا نتخيل المرسل الافتراضي يتساءل عن سر النفي، أو سر تعدد أشكاله، على الرغم من التحفظ الواجب إبداؤه نظرا لأن حرف الاستفهام "هل" يمكن أن يحمل دلالة حرف التحقيق "قد"، مثلما ورد في قوله تعالى: « هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ » أي: « قد أتى»[2].

والملاحَظُ أن النفي تم باستعمال "لمْ" وحدها، وهذا قد يحمل شيئا من دلالة قطع ارتباط الفعل بالظرف الحاضر، وهذا الاستعمال قد يتم تأويله على أن ثمة رغبة أو أمل في عودة الماضي؛ بالشكل نفسه أو بأيّ شكل آخر.

لقد تكرر حرف الجزم والنفي والقلب "لمْ" في أغلب السطور، بدايةً بصيغة البناء للمجهول: لمْ تُكْتَب، مرورا بنسبة الفعل المنفي إلى المفرد المؤنث: لمْ ترغب، مع الانتهاء بنسبة هذه الصيغة إلى المفرد المذكّر 4 مرات: لم يلتفتْ، لم ينسجم، لم يبك، لم يطربِ، وهنا نتساءل عن جدوى الكتابة بناءً على ما لمسناه من سكون دلالي:

---

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص20.

[2] – ابن الأنباري، أسرار العربية، عني بتحقيقه: محمد بهجت البيطار، مطبوعات المجمع العلمي بدمشق، (د.ت)، ص385.

هل الكتابة في النهاية ترفٌ عقلي وذهني يجد شكله العضوي في تلك الحركات المشخّصة من طرف "الحجر"؟

يتكرر النفي في المقطع التالي من قصيدة "حبيبة وشتاء" ، ولكن بتلازمه هذه المرة مع الأسماء، لا مع الأفعال، في إشارة حميمية إلى العلاقة مع الزمن الذي غيّرته أشياؤه دون أن يتغير من تلقاء نفسه:

وكـان الـوعـد أن تـأتـي شتـاءً

لقد رحل الشتا.. ومضى الربيعُ

وأقفـرتِ الـدروبُ فـلا حـكـايـا

تـطــرزهــا ولا ثــوب بـديــعُ

ولا شـــال يشيــل علــى ذرانـا

ولا خبــرٌ.. ولا خبــر يشيــعُ[1]

لقد كان رحيل الشتاء وإقفار الدروب مقدمة طبيعية لانتفاء الحكايا وتوابعها الحسية: ثوب، شال... وبسبب هذا التسلسل في النتائج كان طبيعيا أن تُقرن " لا الناهية" بواو العطف، وبالنظر إلى الخصائص المشتركة لكل من اللام والواو يمكننا الوصول إلى فك الشفرة الصوتية التي يكوّنها اجتماعهما؛ فالواو صوتٌ جوفي لين يُستخدمُ، في العادة، للدلالة على الفعالية والانفعال الذي يُحدِث تأثيرا في الظواهر [2]، وهذه الإشارة تقترب إلى حد ما من وَصْفِ العلايلي للاّم بأنه يُستخدم" للانطباع بالشيء بعد تكلفة" [3]؛ وليس الانطباع سوى تأثر ظاهر على الموجودات بشكل عام، وإذن، كانت الفعالية في المقطع الشعري السابق للذات الغائبة التي تسببت في تغييب كل الصور الجمالية عن طريق تعطيل كافة الحواس؛ فعلى

---

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص45.

[2] ـ ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص95.

[3] ـ المرجع نفسه، ص78.

مستوى الصورة البصرية: (أقفرت الدروب، لا ثوب بديع)، وعلى مستوى الحاسة اللمسية:(لا شال يشيل على ذرانا)، وعلى مستوى الحاسة السمعية:(لا خبر يشيع).

المقطع الموالي الذي سنقوم بدراسته يعود بنا مرة أخرى إلى الحديث عن العلاقة بين القيمة الصوتية والقيمة الدلالية للملفوظ، ولئن كنا قد تحدثنا في المبحث الخاص بالتوازي الفونيمي عن العلاقة بين قيمة الفونيم الصوتية، أساسا، وقيمته الدلالية، فإننا هنا نحاول سحب هذه "العلاقة، بالقرائن الصوتية المعجمية، على مستوى كل مقطعين صوتيين يكوّنان فيما بينهما وحدة معجمية دالة، وهو الأمر الذي سنقف عليه . عمليا. من خلال تفكيك البنى الصوتية المقصودة في المقطع المأخوذ من قصيدة موسومة بـ:"**حبيبة وشتاء**":

ففي بابي يرى أيلولُ يبكي
وفوقَ زجاجِ نافذتي دموعُ

ويسعلُ صدرُ موقدتي لهيبا
فيسخنُ في شراييني النجيعُ

وتلتفتُ الستائرُ في حنينٍ
وتذهل لوحةٌ.. ويجوع جوعٌ

أُحبك.. في مراهقة .. الدوالي..
وفيما يضمرُ الكرمُ الرضيعُ

وفي تشرينَ، في الحطب المغنّي
وفي الأوتارِ عَذَّبَها الْهُجوعُ

وفي كَـرْمِ الـغـمـائــمِ في بـــلادي

وفي النجمـــات في وطني تضيــعُ[1]

من الواضح جدا أن مفتاح القصيدة وعقدتها يتجسدان انطلاقا من حرف الجر "في" المتكرر 12 مرة بعدد أسطر المقطع وعدد شهور العام، ولكن: ألا يمكن البحث في دلالة حرف الجر من خلال القيمة الصوتية لحرف الفاء نفسه؟ هذا أولا، ومن جهة أخرى، هل يسيطر البعد الداخلي على البعد الخارجي بسبب الطبيعة الداخلية لحرف الجر؟

إن الملاحظة المتأنية قد تسعفنا برصد الارتباط الواضح بين حرف الجر "في" والمكونات المعجمية التي نوردها مرتبة كالتالي: بابي، شراييني، حنين، مراهَقة، ما يضمر، تشرين، الحطب، الأوتار، كرم الغمائم، بلادي، النجمات، وطني، وهذه الملفوظات تتوزع بين الدلالة المادية والدلالة المعنوية وكذا العاطفية، وإذن كان هناك توازٍ على مستويات ثلاث، لكن هذا التوازي تحوّر فيما بعد ليغيّر من خطّيته، موجّها كل المستويات لخدمة بؤرة الفكرة المتمثلة في تغييب العاطفة المشبوبة خوفا عليها من برد الشتاء، بكل الدلالات التي تتكثّف من خلال هذا "الشتاء".

قد تفرض دراسةُ مستوى معين من القصيدة دراسةَ مستوى مختلف منها، انطلاقا من الطبيعة الصوتية التي تكوّن مادة معجمية متواترة في النص، ولنأخذ على سبيل المثال مقطعا من القصيدة الموسومة بـ: "بلادي".

من لثغة الشحرور.. من

بحـة نــاي محــزنـــه..

من رجفـة المـوال.. من

تنهــدات الـمـئـذنـــه..

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الكاملة، ج1، ص46.

مـن غيمـة تـحبكـهـــا
عند الـغروب الـمدخنه

وجـرح قـرميـد الـهـوى
الـمـنشـورة الـمـزينـــه..

مـن وشـوشـات نـجمـة
في شـرقـنـا مسـتوطنه

مـــن قـصـــة تـــدور
بيـــن وردة.. وسـوسنه

ومـــن شـــذا فـلّاحـــة
تـعبـق منـهـا (الميجنه)

ومـن لـهـاث حـــاطـب
عـاد بـفـأس مـوهَـنه..

جبـالـنـــا.. مـروحـــة
للشـرق.. غرقـى، لينـه[1]

على مستوى الحضور القوي للإيقاع، يذكّر هذا المقطع بما قاله محمود درويش وهو يصف العلاقة الوجودية بين شعره وبين الإيقاع فيقول: « أنا من الشعراء الذين لا يفتخرون إلا بمدى إخلاصهم لإيقاع الشعر، إنني أحب الموسيقى في الشعر، إنني مشبع بجماليات الإيقاع في الشعر العربي، ولا أستطيع أن أعبّر عن نفسي شعريا إلا في الكتابة الشعرية الموزونة، ولكنها ليست موزونة في المعنى التقليدي. لا ... ففي داخل الوزن نستطيع أن

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص95ـ 96.

نشتق إيقاعات جديدة، وطريقة تنفس شعرية جديدة تخرج الشعر من الرتابة ومن القرقعة الخارجية»[1]، هذه الإيقاعات الجديدة والطريقة الجديدة للتنفس يمكن رصدها على أكثر من محور: المحور الأنثوي الطاغي الذي أبرزته التاء التي ذيّلت الكثير من مكونات معجم هذا المقطع، حرف الروي الذي تمثله الهاء الساكنه، إضافة إلى حضور حرف الجر (من) في أغلب أبيات المقطع.

وعلى مستوى قراءة الأصوات المفردة يمكننا، بترتيب الأصوات حسب قوة تواترها في القصيدة، اكتشاف صدارة صوت النون ثم الميم: 53 مرة للأول، أي بنسبة قدرها 15.63%، و33 مرة للثاني، أي بنسبة قدرها 9.73%، وهذان الصوتان يكوّنان معا حرف الجر "من" الذي تواتر 10 مرات مؤجّلا التعرف على المبتدأ المؤخر إلى نهاية المقطع الشعري، وهذا التوازي الملاحظ في سيطرة النون على أصوات القصيدة نجد له معادلا صوتيا في كل من: لثغة الشحرور ـ بحة ناي ـ رجفة الموال ـ تنهدات المئذنة ـ لهاث حاطب.

كما أن سيطرة النون والميم بهذا الترتيب، وهما صوتان متسمان بالانفتاح والانغلاق، تمثل معادلا نحويا يظهر أثره في سيطرة المركّب الاسمي على المركّب الفعلي؛ فهناك 62 اسما في مقابل 12 فعلا؛ أي بنسبة مقدارها 83.78%، وهي نسبة تذكّر بنسبة الأصوات المجهورة في مقابل الأصوات المهموسة، والمقطع الأخير من القصيدة يجسّد الثلاثية الصوتية النحوية الدلالية بشكل واضح:

بلادنا كانت... وكانت

.. بعد هذا الأزمنه

فالمكان أولا، بكل زخمه العاطفي والجغرافي، والزمن ثانيا، ببعده الدلالي العاطفي قبل الفيزيائي.

[1] . د. عاطف أبو حمادة، البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، ص62.

ونلاحظ في أحيان كثيرة أن التكرار المستفيض الذي يُحْدثه التوازي، بكافة مستوياته، يتلازم مع بعض مظاهر الإيجاز التي تحدثت عنها البلاغة العربية القديمة، كالحذف المتكئ على السياق في إيجاد تأويل منطقي له، والمثال التالي المُقتطع من قصيدة موسومة بـ "عندنا" يوضح شيئا من ذلك:

يـولَـدُ الـمَـوَّالُ حُـرًّا
عنـدنـا بين الـضيـاع

من جبين الزارع الشيخ
وأنـفـاس الـمـراعـي

من وُجـاق النار.. من
جذع عميـق متداعي

من خوابينا الطفيحـاتِ
ومِـنْ كَـرْمٍ مُـشـاع[1]

من وجهة النظر النثرية، يُفترضُ طرح السؤال التالي الذي تكفلت شعرية النص بحذفه ليُفهم من خلال السياق اللغوي العام: مِمَّ يولدُ الموال؟ لكن الأجوبة تتالتْ بشكلٍ متوازٍ وبوتيرة سريعة تَشي برغبة في البوح بطريقة لا تشبه في طولها سوى طول نَفَسِ الموال نفسه.

وقد يحدث أن تكوّن المادة المعجمية المشكّلة لبنيةٍ سطحيةٍ معينةٍ معادلا لغويا لبنيةٍ سطحيةٍ عميقةٍ تظهر أحيانا، في آخر العمل الشعري أو في أخريات بعض المقاطع، مثلما يظهر في المقطع التالي من قصيدة "أنتِ لي":

لـي ميـسـةُ الـزنـارِ
والـخـاصـرةُ الـمـوشّـحُ

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص285.

والخـالُ لـي.. والشـالُ لـي

والأسْــودُ الـمــســـرّحُ

وكلُّ ما.. فَتّحَ في الصدر

ومـــا يُـفـتَّـــحُ ..

أنـــتِ.. ويكفيـنـي أنـا

الـغـــرورُ والـتـبـجّــحُ[1]

لقد تكرر حرف الجر الدال على التملّك، والمتبوع بياء النسبة "لي" 3 مرات، وهذا العدد تكرر من خلال حضور الأنا وبعض صفاتها: (أنا، الغرور، التبجح)، وهي إشارة إلى نرجسية الفعل ونرجسية الفاعل، يدل على ذلك بداية المقطع ونهايته اللذان يكوّنان لنا هذا التصريح: لي التبجح.

وكثيرا ما يكون العنوان إيجازا مكثفا لما تتم الإشارة إليه في متن النص الشعري، فيحدث التشاكل والتوازي في أحايين كثيرة بين العنوان وبين النص، مثلما نجده في حرف الجر "إلى" الذي يشكل إحدى مفاتيح القصيدة الموسومة بـ "خمس رسائل إلى أمي"، والتي نقتطع منها هذا المقطع:

سلامات.. سلامات..

إلى بيت سقانا الحب والرحمة

إلى أزهارك البيضاء..

فرحةِ (ساحة النجمة)

إلى تختي، إلى كتبي،

إلى أطفال حارتنا..

---

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص196.

وحيطان ملأناها بفوضى من كتابتنا..

إلى قطط كسولات

تنام على مشارقنا

ولَيْلَكَة معرشة على شباك جارتنا[1]

لقد شكل حرف الجر "إلى" توازيا صوتيا وتركيبيا في الآن نفسه من خلال نسبته إلى مجموعة من النكرات، أو مجموعة من التراكيب الإضافية:

- إلى بيت
- إلى أزهارك
- إلى تختي
- إلى كتبي
- إلى أطفال حارتنا
- إلى قطط

إن هذا البنية السطحية للتوازي تشير إلى تواز آخر على مستوى المكان؛ فحرف الجر يفقد دلالته ووظيفته عند انتفاء الحركة المكانية لأنه يشير ـ ضمنا ـ إلى وجود مكانين أو عدة أمكنة متباعدة، لكن هذا الانتقال المكاني يصاحبه انتقال زماني، لأن المكان حرارة وحياة مشبعة بثقافة تختلف باختلاف البيئات الجغرافية للأفراد والجماعات.

والملاحَظُ أن تكرار تركيب لغوي معين يرتبط ـ غالبا ـ بشحنة عاطفية خاصة بحيث يتضافر التركيب والسياق لتحديد اتجاه هذه الشحنة العاطفية التي ترتبط بإبلاغ أو طلب أو أمر، وهذا التكرار يلازمه حدوث تواز بين مجموعة من التراكيب اللغوية المتماثلة، مثلما يبيّنه المقطع التالي من "قطتي الشامية ":

لا تفتح كفك.. واتركني..

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص532.

أرعى كالأرنب..

في غابات يديك الوحشيه

لا تغضب مني.. لا تغضب

فأنا قطتك الشاميه[1]

ارتبطت "لا" الناهية بفعلين متعارضين على مستوى الدلالة؛ فالأول إيجابي: (تفتح)، والثاني سلبي: (تغضب)، غير أن دخول "لا" الناهية قلب التركيبين ليتحول الموجب إلى سالب والسالب إلى موجب، والملاحظة المتأنية تشير إلى شكل آخر من أشكال التوازي القائم بين التراكيب التالية التي سبّبها حرف الجر السابق: لا تفتح، اتركني، لا تغضب. .. وهكذا تحولت وظيفة "لا" من النهي إلى النفي، وهو نفي مطَمْئِنٌ في النهاية لأن آخر المقطع يقول على سبيل التلطف والتودد:

فأنا قطتك الشامية

هذه "القطة الشامية" تواصل سلسلة الأوامر في مقطع آخر من القصيدة نفسها حين تقول:

خبئني.. في أصداف البحر

وفي الأعشاب المائيه..

خبئني.. في يدك اليمنى..

خبئني.. في يدك اليسرى

لن أطلب منك الحريه..[2]

إن التوازي الذي أحدثته سلسة أفعال الأمر فيما بينها من جهة، وبين حرف الجر "في" من جهة أخرى، هو معادل لغوي فني لرغبة كبيرة في الانعتاق من قبضة الحرية، وهو ما جسده عدم ارتباط حرف الجر "في" بتركيب تعريفي أو تنكيري معين؛ فقد ارتبط بصيغة

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص667.

[2] ـ المصدر نفسه، ص668.

الإضافة (في أصداف البحر، في يدك اليمنى، في يدك اليسرى) وبالاسم المعرفة (الأعشاب المائية).

على أنه يمكننا الوقوف على بعض المظاهر الأسلوبية اللافتة للانتباه حين نقارب تواتر حرف الجر "في" من خلال قصيدة مختلفة، وليكن هذا المقطع المأخوذ من قصيدة موسومة بـ"إلى مصطافة":

سماوية العين.. مصطافتي
على كتف القرية الساجده

أحبك في لهو بِيض الخراف
وفي مرح العنزة الصاعده

وفي زُمر السرو والسنديان
وفي كل صفصافة ماردة

وفي مقطع من أغاني جبالي
تغَنيه فَلاحة عائده

صديقةُ، إن العصافير عادت
لتنقر من جعبة الحاصده[1]

مع وجود شيء من الاختلاف بين هذا المقطع والمقطع الذي يسبقه على مستوى المكوّن الفعلي ودلالاته الزمنية، إلا أن التماثل يبدو واضحا من خلال الارتباط بين حرف الجر والتركيب الإضافي من جهة:(في لهو بيض الخراف، في مرح العنزة، في زمر السرو،

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص56.

في كل صفصافة)، وبينه وبين البنية الموسيقية الممثلة في روي القصيدة الساكن في كلا القصيدتين، مع تميز القصيدة الأخيرة باتجاهها المغلق نظرا لابتدائها وانتهائها بالتركيب الإضافي: (سماوية العين، جعبة الحاصده).

وقد يحدث الارتباط الشرطي للتوازي حين يحدث تواز صوتي مرتبط بتواز صرفي في الآن نفسه، والمقطع التالي من القصيدة الموسومة بـ"إلـ ى مصطافة" يوضح شيئا من ذلك:

أأنـتِ علـى المنحنى تقعدين؟
لهـا رئتـي هـذه الـقـاعـده..

مشاوير تموز.. عادت وعدنا
لننـهـب دالـيـــة راقـــده..

لنسرق تينا من الحقل فجا
لنَنْقِفَ عصفــورة شــارده

لأفرط حبات تـوت السياج
وأطـعـم حلمتك الـنــاهــده

لأغزل غيم بـلادي شريطـا
يلـف جدائــلك الــراعــده

لأغسل رجليك يـا طفلتي
بـمـاء ينـابيـعـهـا الـبــارده [1]

لقد جاءت هذه المتتالية الفعلية المرتبطة بحرف النصب ." لـ " قد وردت لتبرير الحدث المزدوج المذكور في السطر الرابع من المقطع الشعري (عادت وعدنا): لننهب، لنسرق،

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص57.

لننقف، لأفرط، لأغزل، لأغسل....لقد كانت هذه المتتالية محاولة للإجابة على السؤال المطروح في بداية المقطع: لماذا أنتِ على المنحنى تقعدين؟

هذه الأفعال بهذا الترتيب تشكّل توازيا آخر بين الضمير الجمعي وصيغة الإفراد، من حيث البداية (لننهب، لنسرق، لننقف)، وانتهاء بالأفعال (لأفرط، لأغزل، لأغسل) في شيء من الإيحاء بأن المقدمات إذا ما تكررت تؤدي إلى النتائج نفسها؛ أي أن الجهد الفردي لا قيمة له إذا لم يتم إسناده بمجهود جماعي، والمؤمن بأخيه في نهاية المطاف.

وكما يرتبط تواتر حرف الجر بمكوّن فعلي متعدد الأشكال، فإنه قد يرتبط كذلك بفعل واحد فقط، نظرا لتعدد الأبعاد المكانية لتطبيق هذا الفعل مثلما يوضحه المقطع التالي المأخوذ من القصيدة الموسومة بـ "حبيبي":

لا تبحثوا عنه هنا بصدري
تركته يجري مع الغروب

ترونه في ضحكة السواقي
في رفة الفراشة اللعوب

في البحر، في تنفس المراعي
وفي غناء كل عندليب

في أدمع الشتاء حين يبكي
وفي عطاء الديمة السكوب[1]

إن مفتاح القصيدة يكمن في الفعل المضارع "ترونه" الذي نجده يرتبط بحرف الجر "في"، وهو بتواتره في كل أسطر المقطع اعتبارا من السطر الثالث يشكل توازيا نحويا إضافة

[1] ـ . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص 250 ـ 251.

إلى التوازي الصوتي، وذلك من خلال الحذف الذي يسبقه في كل الأسطر الستة المشار إليها.

وواضح جدا أن استهلال المقطع بالنهي: "لا تبحثوا عنه هنا.." هو تضليل جمالي يحاول إخفاء دوره المتمثل في كونه معادلا فنيا للفعل المعاكس: "ابحثوا عنه.." ولكن في المواضع التي حددها حرف الجر آنف الذكر، وهو حرف طبع روي القصيدة بطابعه الخاص فجاء مكسورا في نهايات الكلمات التالية: اللعوبِ، عندليبِ ، السكوبِ.

الملاحظ كذلك في تجربة نزار الشعرية؛ العمودية أو في قصيدة التفعيلة لُجُوؤُهُ إلى التنوع من قصيدة إلى أخرى، ومن مقطع إلى آخر حتى داخل القصيدة الواحدة، وذلك على مستوى الأدوات التطريزية الموظّفة، ولعل المقاطع السابقة واللاحقة أدلة قوية على صحة ما ذهبنا إليه؛ فمن "لا" الناهية إلى: (لم، في، من، إلى، لام التعليل) وصولا إلى ياء النداء في المقطع التالي المأخوذ من قصيدة "كم الدانتيل":

يا كُمّها الثرثارَ.. يا مشتل
رَفْهْ عن الدنيا ولا تبخل

ونقّطِ الثلجَ على جرحنا
يا رائع التطريز.. يا أهدل

يا شفةً.. تفتيحها ممكنٌ
ويا سؤالا، بعد، لمْ يُسأل

أقبلتَ يا صيفيُّ في جوقةٍ
من السنونو، والشذا المرسل

يـا كمهـا المنشـال عن ثـروة

إذهل.. فإن الخير أن تذهل[1]

النداء الذي يتضمنه هذا المقطع موجّه إلى كائن غير حي، وهذه هي المفارقة الأولى لحرف تكرر 8 مرات في 5 أبيات، والمفارقة الثانية تكمن في انغلاق المقطع الذي تم استهلاله بالجملة الأولى: يا كمها الثرثار، أما نهايته فكانت في عَجُزِ آخر بيت من المقطع؛ فالإلحاح كان على مستوى مهيّئات الطلب أو الأمر الذي كان موجزا إلى حد ما، وذلك إذا ما أخذنا في الحسبان الجملة التقريرية: فإن الخير أن تذهل.

3 ـ تلازم التكرار:

نسمع أحيانا أو نقرأ آراء بعض الدارسين بخصوص قضية التكرار بين الشعر والنثر، وهو حديث لا يكاد يغادر مستويات دراسة هذا المبحث من منظور البلاغة القديمة، ولكن الذي يعنينا هو مقاربته من منظور الشعرية في بعدها البنائي والسيميائي، ذلك أننا نحاول الخروج بمعطى جديد يؤسس للاعتماد على النسق اللغوي، قبل كل شيء، في تأويل هذه العلامة اللغوية أو تلك، محاولين تبئير النص الذي « يحتوي دائما على معان إلا أنه يحتوي على عودة المعنى، فالمعنى يأتي ثم ينصرف، ثم ينتقل إلى مستوى آخر وهكذا دواليك »[2].

وإذن، فلنحاول استنطاق ما توفر لنا من مدونة تطبيقية، بادئين بهذا المقطع المأخوذ من قصيدة "ورقة إلى القارئ":

ويبكي الغروب على شرفتي

ويبكـي لأمنحــه مـوعــدا

شراع أنا لا يطيق الوصول

ضيـاع أنـا لا يريد الهدى[3]

---

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص280.

[2] . رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص48.

[3] ـ نزار قباني، المصدر السابق، ص15 ـ 16.

لقد تكرر البكاء مرتين متجددا من خلال استعمال الفعل المضارع "يبكي"، لكنه كان في المرة الأولى لبيان المكان، مرتبطا بالشرفة التي تم استخدامها لبكاء الغروب، لكن وظيفة الشرفة تتغير عندما يكون البعد الزماني مغايرا:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

أما في المرة الثانية فقد كان البكاء لبيان السبب، وهو ذو بعد زماني، وبهذا التواشج بين الزمان والمكان نستحضر دعوة أدونيس ومن قبله كروتشه اللذين دعيا إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية؛ ذلك أن هذا الملمح خاص بالقصة القصيرة أساسا، فيما تم توظيفه عفوا من طرف العقل اللاواعي للشاعر.

من جانب آخر، تكرر ضمير المفرد المتكلم "أنا" مرتين مثلما ورد مقابله الضمير المتصل في كلمة "شرفتي" والضمير المقدر في كلمة "لأمنحه"، وهذه الازدواجية في التكرار تمثلا توازيا من نوع آخر، حيث يتواشج المستويان الصوتي والدلالي لتكثيف مقصدية النص ودلالته من خلال الثنائيات التالية: (يبكي ـ يبكي)، (شرفتي ـ موعدا)، (شراع ـ ضياع)، (الوصول ـ الهدى)... فقد تحول المكان إلى زمان: (شرفتي ـ موعدا)، كما تحولت الوسيلة إلى نتيجة: (شراع ـ ضياع)، مثلما النتيجة إلى هدف: (الوصول ـ الهدى).

هذه "الأنا" تبحث لها عن مكان لها ليستقر فيه ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ولذلك نجدها تطرح السؤال بإلحاح؛ مثلما يوضحه المثال التالي المقتطع من "خمس رسائل إلى أمي":

أتى أيلولُ أين دمشقُ؟

أين أبي وعيناهُ؟

وأين حرير نظرتهِ، وأين عبير قهوتهِ

سقى الرحمن مثواهُ..

وأين رحاب منزلنا الكبيرِ. وأين نعماهُ؟

وأين مدارج الشمشيرِ.. تضحك في زواياهُ[1]

هذا الصراع الذي تخوضه "الأنا" بشقيها: الحقيقية والشاعرة، نجد له تفسيرا عميقا عند أرشيبالد مكليش الذي يقول: « نحن الشعراء نصارع اللاوجود لنجبره على أن يمنح وجودا، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى

إننا نأسر المساحات التي لا حد لها في قدم مربع من الورق، ونسكب طوفانا من القلب الصغير بقدر بوصة »[2]. وعندما نلاحظ طريقة توزع الأسطر في هذا المقطع نفهم جيدا المقصود من "أسر المساحات" ومن" قرع الصمت" و"مصارعة اللاوجود"؛ ذلك أن « فضاء القصيدة المكتوبة ليس فضاء محايدا، وإنما هو كاللغة الشعرية، عنصر شعري يكتسب طاقته الشعرية من طرائق توزعه على الورق »[3]، ومصطلح "الطرائق" يمثل أفضل التعريفات التي يمكن بها إعطاء مفهوم دقيق للإيقاع الشعري في القصيدة الحديثة.

عند فحص القطعة الشعرية السابقة، لا نكاد نجد سطرا خاليا من أداة الاستفهام: (أين؟)، وهذا التساؤل قد ورد في إطار مرتب بحِرَفية تدل على تمكُّن المكان من نفسية الشاعر؛ فالمكان ببعده العام أولا، ثم الإنسان، فتفاصيل هذا الإنسان من خلال استعمال كافة حواسه في التعامل مع الأشياء من حوله:

أيــن أبــي وعـينــاهُ

وأين حريرُ نظرتهِ؟

وأين عبيرُ قهوتهِ؟

ومن المفيد أن نشير إلى أن هذا التلازم في التكرار قد لازمه تكرار على مستوى الأصوات التي تكوّن روي القصيدة ممثلةً في صوت الهاء: عيناهُ، نظرتهِ، قهوتهِ، مثواهُ،

---

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص533 ـ 534.

[2] ـ أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص17.

[3] ـ محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، 2008، ص38.

نعماهُ، زواياهُ... تتشاكل دلاليا وأداةَ الاستفهام المشار إليها؛ فاللهفة تحملها الـ"أين؟" والآهة تحملها الهاء.

وقد تتعاضد أداتان لغويتان لتحقيق الدلالة المرجوة بشكل قد يوحي للقارئ أن الشاعر غير مقتنع بقدرة الأداة اللغوية الواحدة على الوصول إلى شعرية العتاب أو شعرية الاستياء مثلما نجده في المثال التالي من قصيدة وسمها صاحبها بـ: "لماذا؟":

لماذا؟

تُغَرِّرُ قلْبي الصَّبي

لمـاذا كـذبـتَ علـيّ

وقلـتَ تَعـودُ إلَـيّ

مع الأخضر الطالع

مع الموسمِ الـراجـعِ

مع الـحـقـل والـزارعِ

لماذا؟[1]

لقد تواتر استخدام أداة الاستفهام "لماذا؟" 3 مرات، والأمر نفسه حدثَ مع حرف الجر "مع" الذي يحمل دلالة المعية، وإذن، فالبحث عن الجواب لا يقتصر على معرفة السبب، بل يحاول أن يجرّد المتهم من كل فاعلية في الجواب، ذلك أنه قيّد نفسه بالقرينة الزمنية عندما حدّد موعد الرجوع... إن عودته تتشاكل تماما مع عودة اخضرار الزروع في الموسم الجديد، في انتظار أن يخضرّ ربيعُ القلوبِ اليابسة.

لقد سبق أن تحدثنا عن بعض العلاقات الخفية بين بعض حروف المعاني وبين الملامح الصوتية التي لا يمكن تبينها إلا عند اجتماع هذه الحروف في سياق شعري خاص... هذا السياق هو الذي يوجِدُ القيم الصوتيةَ التي تُنتج هذه القيم الدلالية أو تلك،

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص271.

والمقطع الموالي من قصيدة موسومة بـ " رسالة إلى رجل ما"، ومن خلالها نحاول من خلالها إثباتَ صحةِ الملمحِ التنظيري الذي ذكرناه في بداية هذه الفقرة:

اسمي أنا؟ دعنا من الأسماء

رانيةٌ.. أم زينبٌ

أم هندُ.. أم هيفاءْ

أسخف ما نحمله ـ يا سيدي ـ الأسماء[1]

يمكن اختزال بنية التوازي التي تميّز هذا المقطع في التركيب التالي المتكون من تناوب بين الاسم وحرف العطف " أَمْ":

رانيا.. أَمْ زينبْ .. أَمْ هندُ.. أَمْ هيفاءْ

ومن اللافت للانتباه انسحاب القيمة التخييرية لحرف العطف " أَمْ" على الأسماء التي تشترك معها في هذا التركيب؛ فكل من الاسمين " زينب، هيفاء" يتكون من مقاطع صوتية مغلقة في حين يتكون يتراوح تركيب الاسمين " رانيا، هند" بين المقاطع الصوتية المغلقة والمقاطع المفتوحة.

كما أنه من المفيد الإشارة إلى أن السكون هو السمة التي طبعت هذا المقطع بطابعه العام، وهذا على مستوى نوعية المقاطع الصوتية أو على مستوى النتيجة المنطقية التي تم اختتام المقطع بها: أسخف ما نحمله يا سيدي الأسماء.

بتعدد النماذج المختارة للدراسة يمكن الوقوف على تعدد في الأشكال التوظيفية للأدوات اللغوية التي لا تفارق غالبا الوظيفة النحوية، وإنْ فعلت فعلى المستوى البلاغي الضيق، مثلما نجده في "كاف التشبيه" التي لها اعتبارها في البلاغة القديمة من حيث تحديد نوعية التشبيه أو نوعية الاستعارة بناءً على تثبيت أو حذف هذه الكاف... وفي الشعرية الحديثة يرى بعض الدارسين أن القصيدة الجيدة تبتعد قدر المستطاع عن التقرير والمباشرة

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الكاملة، ج1، ص575.

اللتين يصنعهما عوامل متعددة منها هذا الملمح الذي نحن بصدد الحديث عنه. في القصيدة الجيدة «كلمات القصيدة توحي بأنها تعني شيئا «أكثر» من مجرد معناها العادي، وهذه صفة لا مهرب منها للكلمات عندما تحتل مكانها في القصيدة أو عندما يرويها ناظمها. إنها أشبه بما يوحي به وجه مألوف لدينا عندما يلتفت الرأس نحونا وتلتقي الأعين بشكل غير متوقع، أو ما يوحي به منظر طبيعي مألوف إذا انعكس عليه ضياء جانبي »[1] ، وهذا ما تلمّح إليه البساطة الظاهرة الذي يشي بها توظيف معجم لغوي بسيط في بنيته السطحية كذلك الذي وظّفه نزار في المقطع السابق.

لكننا نقول: إن الحقائق الفنية شأنها شأن الحقائق العلمية، فلا إطلاق في صحتها لأنها تبقى نسبية في النهاية، وإذن، ما يصنع شعرية الكلمة ليس قيمتها الصوتية أو المعجمية وإنما طريقة توظيفها قبل كل شيء، لأن بنائية الموقف هي ما يصنع شعريته التي سماها كمال أبو ديب " خصيصة علائقية" لا تظهر إلا من خلال تركيب لغوي فني خاص جدا، وإذا ما تغيّر شيء من ملامح هذا التركيب تغيّر الكثير من مكونات هذه "الخصيصة العلائقية". يقول نزار في مقطع من قصيدته الموسومة بـ: " قطتي الشامية":

سافـر في جسدي كالأفيـون

وكالرائحة المنسيه

سافرْ في شعري في نهديَّ

كطعنة رمح وثنيه..[2]

لقد تكررت كاف التشبيه ثلاث مرات بالتوازي مع وجود ثلاثة أشكال من المستكرهات: أولها على المستوى العصبي العقلي(الأفيون)،وثانيها على مستوى الجوارح (الرائحة المنسيه)، وثالثها على المستوى العقدي(طعنة رمح وثنيه).. وقد كان استعمال كاف التشبيه نوعا من أنواع التحفظ الذي يبتعد عن توظيف بعض الصور التي قد يبدو فيها إسفاف فني، وبالمقابل

[1] . أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص21.

[2] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص669.

يتم سحب هذا التحفظ ليرفع من القيمة الجمالية للتقرير الذي كان يمكن أن يُعدّ نقيصة جمالية إذا ما تم توظيفه في سياق فني متغيّر بعض الشيء.

وقد يحس الشاعر أحيانا أن دفقته الشعورية أكبر من أن يستوعبها نموذج توظيفي أو أداة إجرائية، أو حتى صورة شعرية واحدة، فيلجأ إلى شكل من أشكال التكثيف والتركيب الذي يعتمد على تضمين صور متتابعة للتأثير في القارئ، أو عن طريق استبدال متتال وسريع لحرف جزم بأداة تشبيه ثم بحرف جر، عساه يصل إلى النسبة المئوية المرجوة من تحقيق الغاية الإبلاغية والجمالية للنص، وهو الإجراء الذي لمْ يتعمد الشاعر توظيفه، في تقديرنا، وإنما كان النسيج النصي الذي أسهم في تكوينه كل من الإيقاع على مستوى الموسيقى وعلى مستوى الصورة، وكذا المعجم المختار، إضافة إلى الاستفادة من الموروث التاريخي، كل ذلك كان مرتبطا بالنسيج التخييلي على مستوى العقل الباطن للذات الشاعرة، « هذه الذات التي نقصد إليها ذات تخيّلية، يجردها المبدع من ذاته اليومية، وينفصل عبرها عن ارتباطه بجزئيات الحياة اليومية المتداولة وإكراهاتها، ثم يندمج في إطار ما يتخيّله من عوالم تسعفه في أن يبني خطابا إبداعيا وفنيا»[1].

والقطعة الشعرية المختارة من قصيدة "الحب والبترول" نموذج لِما ذهبنا إليه من مقولات نظرية:

على أقدام مومسةٍ هناك .. دفنتَ ثاراتكْ

فبعتَ القدسَ .. بعتَ اللهَ .. بعتَ رمادَ أمواتكْ

كأن حرابَ إسرائيلَ لمْ تجهضْ شقيقاتكْ

ولم تهدمْ منازلنا.. ولم تحرقْ مصاحفنا

ولا راياتها ارتفعتْ على أشلاءِ راياتكْ

كأن جميع من صُلبوا ..

---

[1] . د. إدريس بلمليح، نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث، منشورات زاوية، ط 1، الدار البيضاء، 2005، ص100.

على الأشجار في يافا .. وفي حيفا ..

وبئرِ السبعِ .. ليسوا من سلالاتكْ[1]

لعل أول متلازمة تكرارية تلفت الانتباه تتمثل في الفعل الماضي (بِعْتَ)،وهو استنساخ متتالٍ لعملية الاستسلام المرحلي الممنهج الذي يتحدث عن سقوط آخر ورقة من ورقات التوت التي تمثل خط الدفاع الأخير، وذلك عندما طالت عملية البيع كلّا من الإنسان والمكان وكل ما يربط بخالقهما كذلك.

والعنصر الثاني الذي يثير الانتباه بتكراره وتتاليه في آن واحد هو حرف النفي والجزم والقلب (لمْ)، عبر ارتباطه بمفاهيم تدميرية: تجهض، تهدم، تحرق.. إنه استلاب للقيمة الإنسانية والمكانية والعقدية التي تمثل القيم العليا على مستوى الدين والتاريخ والأخلاق والوجود الإنساني بكافة أبعاده.

وثمة سؤال قد يرد إلى الذهن، انطلاقا من التساؤل حول الماهية والإجراء اللذين يفرضهما حضور هذه الأداة اللغوية أو تلك، في سياق لغوي شعري معين وهو:

ـ هل يمكن أن يرتقي توظيف أداة لغوية معينة ليكون معادلا موضوعيا لظاهرة ما؟ ويمكن طرح السؤال بطريقة أخرى أكثر تطبيقا:

ـ هل يجد النفي أو النهي النحوي الذي تمثله مختلف الأدوات النحوية معادله النفسي أو العاطفي أو الوجودي في النص الأدبي عموما، والشعري على وجه خاص؟ وهل يمكن أن يكون توظيف ظروف الزمان والمكان معادلا فنيا للحديث عن الاغتراب بمختلف أطيافه الزمانية والمكانية؟

على الرغم من بساطته الظاهرية فإن المقطع الشعري الموالي المأخوذ من القصيدة "إلى أين يذهب موتى الوطن؟" يمارس شكلا من أشكال التأبي، عند محاولتنا مقاربته وفق هذا المنظور، لأن غموضه في وضوحه:

---

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص448.

نموت من القهر.. حربا وسلما..

ولا نتذكر أسماء من شيّعونا

ولا نتذكر أوجه من قتلونا

فلا فرقَ، في لحظةِ الموتِ

بين المجوسِ.. وبين التتارَ!!

بلاد..

تجيد كتابة شعر المراثي

وتمتد بين البكاءِ.. وبين البكاءْ

بلاد..

جميع مدائنها كربلاء..

.

.

.

بكعب الحذاء تدار..

فلا من حكيم..

ولا من نبي..

ولا من كتاب..

بلاد.. بها الشعب يأخذ شكل الذباب..[1]

يتحدث الشاعر من خلال ذاته أكثر مما يتحدث من خلال موقع الراصد الخارجي، غير أن هذه « الذات التي تعكسها المكونات الصوتية للنص الشعري ذات من صميم التخيل والإبداع والمعاناة الفنية والجمالية »[2]؛ وهذا يعني اشتراك العقل الباطن مع العقل الواعي في

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج9، ص491 ـ 493.

[2] . د. إدريس بلمليح، نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث، ص100.

تكوين المادة الشعرية الخام التي يتم صهرها من خلال الخلفية الثقافية للذات الشاعرة، ولكن كل ذلك يجب أن يتم بطريقة متوازنة إيقاعيا لأن « أي خلل في الموازنة الحرة بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع يصاحبه شرخ في شعرية القصيدة، يؤدي ضرورة إلى خلخلة نظمها وقوانينها»[1]، ولعل هذا الهدف المُتوخى من الفعل الشعري هو الهامش والمجال الذي تقع داخله شعرية القصيدة وجماليتها، وهو الفارق الأساسي بين القدرة على الكتابة العظيمة وبين مجرد الوقوف على عتبات النظم.

يحاول الشاعر في هذا المقطع استعادة السلطة الإبلاغية والتوجيهية للشاعر الذي كان لسان حال القبيلة، ولكن بطريقة سلبية لأن الواقع سلبي جدا، بكل معطياته التاريخية والاجتماعية والسياسية، والقيمية بشكل عام، في إطار الصراع بين الحداثة والعاصرة، أو بين الردة والنكوص، أو بين الشعور بالفعل أو بالانفعال، أو بين المشاركة في العملية الحضارية بشكل واع أو الشعور بالاستلاب، ذلك أنه « إذا كانت سلطة الخطاب الشعري متجذرة في تاريخنا القومي منذ كان الشاعر اللسان والعين الباصرة لأمته، وارتبط مجده بقدرته على بلورة الرؤية الجماعية في صيغ شهيرة وسعيدة فإنها قد اختزلت أنواع الخطاب السياسي والفكري والثقافي وراهنت على وراثتها جميعا. وعندما يأتي شاعر مثل" نزار قباني" ليبعث هذا الدور الذي ظنت الحداثة أنها قتلته فإنه يطمح إلى تمثيل الضمير القومي بكل أوجاعه وأحلامه، بقدرته على نقد الذات واستشراف المصير، محاولا أن يجمع في نبرة واحدة عالية بين توقد الحس التاريخي والرغبة العارمة في تجاوزه وتعصيره، بين الاستغراق الجنوني في حميا الإبداع الجماعي والشعور الحاد بالعجز، بين إنجاز الشعر الخلاق وإحباطات الواقع البارد المهين»[2].

لقد تم استهلال المقطع بثلاث لاءات وتم ختمه بالعدد نفسه، والمجال الرياضي بينهما يأخذ طابع المقابلة بين الوجوه والأسماء من جهة، وبين الحكماء والأنبياء والكتب من

[1] . د. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص6.

[2] . د.صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص15.

جهة أخرى، والسطر الأخير من المقطع هو الذي يحاول أن يحدد وجهة البنية العميقة التي تريد أن تقول: إن الاستلاب على مستوى الشكل والمضمون هو الذي يرسم مناحي التخطيط والتفكير لدى الفرد ولدى الجماعة، وبالتالي: من لا يأخذ شكله الحضاري الحقيقي، في إطار من الحرية الخلاقة، لا يأخذ إلا شكل الذباب.

وتأتي حروف العطف (الواو والفاء) لتبين جانبا آخر من جوانب التناوب والانتقال من انتكاسة إلى أخرى، وذلك من خلال حضورهما بطريقة ملحّة وتناوبية في المقطع الشعري السابق؛ فقد وردت الواو 8 مرات في مقابل مرتين للفاء، وهو تقسيم عددي له دلالته العميقة دون شك، وهي دلالة تصب في خانة استمرار حالة النكوص والتقهقر التي عبّر عنها وجود الواو، ذلك أن قلة تواتر الفاء، مقارنة بالواو، تحمل إشارة يمكن تأويلها بغياب أية آفاق للتغيير، لأن غياب التعقيب يعني اتباع اللاحق للسابق في الحكم له أو عليه؛ أي بلغة القانون يبقى الوضع على ما هو عليه، وعلى المتضرر اللجوء إلى القضاء، لكن المشكلة تكمن في الوضع الذي قال فيه المتنبي: فيكَ الخصامُ وأنتَ الخصمُ والحكم.

إن وجود القوانين القضائية يتوازى ووجود قوانين فنية تصنع أدبية النص وفرادته، ولعل التجربة المتحدث عنها من خلال المدونة التطبيقية السابقة تؤكد أن القوانين الفنية «موجودة، ولكننا نسيء إليها حينما نسيء فهمها أو حينما نسيء استعمالها. فلمْ يكن القانون الفني يوما حائلا يقف في سبيل الإبداع الفني، ولم يكن قيدا يعجز الفنان الأصيل ولكنه دائما أكثر من قيد، كان ثقلا فوق قلب الدخلاء على الفن. كان القانون الفني دائما يحمي الفن من الجهلاء والدخلاء عليه. فالقانون الفني في يد الخالق الأصيل تزداد طواعيته كلما زادت قدرة الفنان على إذابة القدرتين معا: قدرة التحكم في الخامة الفنية وقدرة تطويع القانون الفني»[1].

[1] ـ د. عبد العزيز حمودة، علم الجمال والنقد الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 62.

الفصل الثاني: التوازي الصرفي

ـ توطئة

1ـ التوازي بين فعل الأمر وجموع التكسير

2ـ توازي الأفعال الماضية

3ـ توازي الأفعال المضارعة

4ـ توازي الأفعال المزيدة

5ـ توازي الأسماء الثلاثية ساكنة الوسط

6ـ توازي جموع التكسير المتماثلة صرفيا

7ـ التوازي الناتج عن التكرار اللفظي

8ـ التوازي بين البنية الصرفية والدلالة المعجمية

9ـ توازي الأسماء النكرة

10ـ توازي الأسماء المعرفة

11ـ توازي جمع المؤنث السالم

12ـ التوازي الناتج عن الانزياح الصرفي

13ـ التوازي القائم بين الفعل والاسم

14ـ توازي المصادر والمشتقات

ـ توطئة:

أدركت الذائقة النقدية العربية قدرة المباحث الصرفية على التأثير في القيمة الدلالية للتعبير اللغوي بشكل عام، والتعبير الأدبي بشكل خاص، والتعبير الشعري بشكل أخص ، ولا تزال الأدبيات النقدية تذكر كثيرا مما جرى في مجالس الخلفاء والأدباء من مساجلات نقدية أثارتها هذه الجزئية اللغوية أو تلك؛ من ذلك ما رُوي من الأمثلة التي تشير إلى اهتمام الشعراء بتفعيل ظاهرة التوازي على المستوى الصرفي بسبب إدراكهم العميق للأثر الدلالي الذي يُحْدثه استعمال صيغة صرفية معينة، بدلا من استعمال صيغة أخرى .

وتذكر لنا كتب التاريخ الأدبي والنقدي قصة الشاعر عباس بن ناصح الذي وفد على قرطبة، فأنشد أدباءَها قصيدته التي يقول فيها:

تجافَ عن الدنيا فما لِمُعَجِّزٍ

ولا حازم إلا الذي خط بالقلم

فانتقده يحي الغزال، وهو أحد شعراء الأندلس، وقال: وما الذي يصنع مُفَعِّلٌ مع فاعل؟ قال: فكيف تقول أنت؟ قال:

تجاف عن الدنيا فليس لعاجز ... ولا حازم ...

فاستحسن عباس ذلك منه وأخبره بأنه قد بحث عنها ليالي دون أن يجدها[1].

فهل العامل المؤثر في تغيّر القيمة الدلالية كامن في البناء الصرفي للكلمة أم أن السياق هو الذي يحدد مسار الدلالة وآليات التأويل؟

سنحاول من خلال النماذج المدروسة الوصول إلى إجابة شافية في الحدود التي يقتضيها المنهج والإجراء، بوساطة مدونة شعرية متنوعة، ونريد أن ننوه إلى أننا لا نريد أن نقدم قراءة تأويلية نهائية، وذلك مستحيل على أية حال، « فقراءة الشعر لا تهدف إلى أن تحدس بما كان يريد أن يقوله الشاعر ولكن إلى تحليل ما تقوله القصيدة، وهذا اللون من فك الطلاسم

[1] ـ د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص80.

يمكن أن يتسرب إلى نفوسنا في اللاوعي، أو في نصف الوعي أثناء القراءة "العفوية" الأولى»[1]. وفي قراءتنا هذه نحاول تجنب الوقوع في مثل هذا الحدس، لأن كل القراءات تبقى "عفوية" باعتبار المعنى المؤجل الذي نحاول الاقتراب منه عبر سبر أغوار البنية الصرفية على اختلاف مستوياتها، هذه البنية التي تتميّز بحساسية شديدة جعلت سارتر يبيّن خطورة الدور الذي تضطلع به قائلا: «فجرس الكلمة وطولها وما تختتم به من علامات ت ذكير أو تأنيث ومظهرها في نظر العين، كل هذا يجعلها ذات كيان حي به تمثل المعنى أكثر مما تنال عليه. وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادي للكلمة»[2].

1. التوازي بين فعل الأمر وجموع التكسير:

تؤدي الأنساق اللغوية وظيفتها الشعرية في النص الأدبي بطرق مختلفة، تجعل من رصد القيم المهيمنة فيه أمرا بالغ المشقة، لأن النص يمارس ساديته على القارئ داخل النسيج النصي دون البوح بالكلمات المفاتيح التي يترك أمر فك شفرتها لمهارة القارئ. وهكذا، قد نجد المكون الفعلي يتقاطع مع المكون الاسمي، أو نجد الجموع السالمة تتوازى مع جموع التكسير... والنموذج الموالي من قصيدة "إلى صامتة" يشي بشيء من هذا الملمح:

تكلمي.. تكلمي..

أيتها الجميلة الخرساء

فالحب.. مثل الزهرة البيضاء

تكون أحلى.. عندما

توضع في إناء..

*

تحدثي إلي.. في بساطة

كالطير في السماء..

---

[1]- د. أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص11.

[2] – جان بول سارتر، ما الأدب؟، ص 15.

والأسماك في البحار

واعتبريني منك يا حبيبتي

هل بيننا أسرار؟

أبعد عامين معا..

تبقى لنا أسرار؟

تحدثي..

عن كل ما يخطر في بالك من أفكار

عن قطة المنزل..

عن آنية الأزهار

عن الصديقات اللواتي

زرت في النهار..

والمسرحيات التي شاهدْتها ..

والطقس .. والأسفار

تحدثي ..

عما تحبين من الأشعار

عن عودة الغيم وعن رائحة الأمطار

تحدثي إليّ عن بيروت

وحبنا المنقوش ..

فوق الرمل والمحار

فإن أخبارك يا حبيبتي

سيدة الأخبار ..

*

تصرفي حبيبتي..

كسائر النساء

تكلمي.. عن أبسط الأشياء

وأصغر الأشياء

عن ثوبك الجديد ..

عن قبعة الشتاء

عن الأزاهير التي اشتريتها

من (شارع الحمراءْ) ..

*****

تكلمي .. عما فعلت اليومْ

أي كتاب مثلا ..

قرأتِ قبل النوم؟

أين قضيت عطلة الأسبوعْ؟

وما الذي شاهدتِ من أفلام؟

بأي شط كنت تسبحين؟

هل صرتِ ..

لون التبغ والورد ككل عام؟

تحدثي.. تحدثي..

من الذي دعاك ..

هذا السبت للعشاء؟

بأي ثوب كنت ترقصين؟

وأي عقد كنت تلبسين؟

فكل أنبائك يا أميرتي..

أميرة الأنباء

*

عادية..

تبدو لك الأشياء...

سطحية...

تبدو لك الأشياء

لكن ما يهمني...

أنت مع الأشياء

وأنت.. في الأشياء...[1]

نلاحظ أن تكرار البنية الصرفية (تفعّلي) في الأفعال التالية: (تكلمي، تحدثي، تصرفي) يؤسس لتواز معجمي صرفي في آن واحد؛ فالحديث شكل من أشكال الكلام، على أننا نفهم هـ ذه الازدواجية باعتبار الرغبة في الإفصاح والإبانة، انطلاقا من وعي عميق بالفرق بين دلالة الكلام ودلالة الحديث على مستوى عدد الأفراد؛ فالكلام قد يكون أحاديا(كأن يكون مونولوجا مثلا)، ولذا يعبّر الشاعر عن رغبته في جعل نفسه طرفا أولا وثانيا في معادلة الكلام، من الباب الذي يذكّر بمقولة المتنبي الشهيرة: فيك الخصام وأنت الخصم والحكم.

هذا على مستوى المكون الفعلي الذي يرتبط قسرا بالمكون الاسمي لارتباط الأفعال السابقة بالأسماء التي سنذكرها بعد قليل، لأن تلك الأفعال مجموعة من الرسائل التي تفترض وجود مستقبِل لها، لأنه لا قيمة لتلك الأفعال ما لم نلاحظ أثرها في عيون الآخرين، ولذا فإننا نلاحظ الاتجاه نحو تبني جمع التكسير: أسرار، أفكار، الأزهار، الأفكار، الأشعار، الأمطار، الأخبار... إضافة إلى كلمة (الأشياء) التي تكررت أربع مرات في المقطع التالي:

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص685-688.

عادية

تبدو لك الأشياء

سطحية

تبدو لك الأشياء

لكن ما يهمني

أنت مع الأشياء

وأنت... في الأشياء

هذا النمط من الكتابة يتوازى إجرائيا مع الإجراء المتحدث عنه في الفقرة السابقة عند حديثنا عن تكرار البنية الصرفية للأفعال، لأنه هو كذلك شكل من أشكال المونولوج، لكن على المستوى المعجمي الدائري الذي ينطلق من (الأشياء) ويصل إليها في الوقت نفسه، بشكل يشي برغبة عميقة في البوح بوساطة منطق يرى العالم مليئا بـ"الأشياء"، ولا قيمة لهذه الأشياء دون وجود الطرف الآخر الذي يعطي لها حرارتها المفقودة، حيث الإيمان الفني الحقيقي لا يكون بالأشياء، بل بالعلاقات التي تقوم بينها.

إن أحادية استعمال "الأشياء" معادل فني لرغبة "الأنا" في أن تصل إلى حقيقة تقول: الصمت يحول البشر إلى أشياء، والحديث قيمة وجودية في المقام الأول، وإذن، أنا أتحدث، إذن أنا موجود.

وقد تمت ترجمة عنوان القصيدة بطريقة عملية مثّلها التوازي القائم بين الأفعال المضارعة المنسوبة إلى ضمير المخاطب المؤنث: تسبحين، ترقصين، تلبسين... وإذا ما أردنا استقصاء دلالات هذه الأفعال بداية من الفعل الأخير، وجدنا ارتباطا وجوديا واضحا بينها؛ فاللباس بهذه الطريقة لا يُستعمل إلا للسباحة أو للرقص، ذلك أن الشاعر لا يرى المرأة المثال إلا من حيث هي عروس بحر عاجزة، إلا عن القيام بهذين الفعلين المتكاملين.

وقد نتساءل أحيانا، دونما إجابة شافية، عن ماهية الجمال، فهل صحيح أنه ليس هناك جمال مطلق، بل هناك موضوعات مطلقة، يمكن أن تكون جميلة، ويمكن أن تكون قبيحة،

ولكن الجمال من حيث هو ذو كينونة مستقلة، لا وجود له، لأن الجمال نتيجة لعلاقة الإنسان بالعالم من حوله[1]، مثلما يرى سعد الدين كليب.

غير أن الجمال لا يمكن تحديده إلا إذا وُضع في شكل معين، سواء عند الحديث عن الجنس الأدبي، أو عند مناقشة تفاصيل النسيج النصي للشكل الأدبي الذي نودّ اختياره ليظهر مبرر وجود الجمال، ولا يتم إيجاد هذا الشكل ما لمْ تتم الاستعانة بالخيال الذي يقوم، عند تقديمه شكلا معينا، بتقديم صورة من صور الوعي بالواقع التي تتجاوز الكبت والقمع، لأن الفن هو عودة ما كان مكبوتا بأجمل صورة، عن طريق التخيل الفني الذي يعطي للتذكر اللاشعوري صورة التحرر المقموع من طرف قوانين الواقع التي تهتم بالمردود المادي المباشر فحسب[2].

وقد يحدث التوازي بشكل تراكمي أحيانا عندما تشترك مجموعة من الأفعال في بنائها الصرفي، ويعضد هذا التوازي ارتباط الأفعال ـ دلاليا ـ بعضها ببعض، والمقطع التالي من "هوامش على دفتر النكسة" مثال عما أردنا الإشارة إليه:

لا تقرأوا أخبارنا

لا تقتفوا آثارنا

لا تقبلوا أفكارنا[3]

فلزوم صيغة صرفية واحدة للأفعال عند تصريفها في الأمر السلبي: لا تقرأوا، لا تقتفوا، لا تقبلوا، له علاقة بالانتقال الدلالي ـ المنهي عنه في المقطع ـ من فعل إلى آخر؛ فالاقتفاء بداية القراءة لأنه شكل من أشكالها، والقراءة تنتهي بقبول النتائج أو رفضها؛ إنه تكرار خاص جدا، يتم فيه« استخدام الزمن استخداما ينقذ الزمن»[4].

---

[1] . ينظر: عامر الدبك، وأوهام العبد الله، الإبداع في دائرة الضوء، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، اللاذقية، 1996، ص163.

[2] . ينظر: د. رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، ص25.

[3] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط2، بيروت، 1999، ج6، ص497.

[4] ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص31.

هذا من جانب، ومن جانب آخر يمكن إسقاط آثار التداعي الدلالي بين الأفعال على الأسماء، فالآثار إشارة إلى أخبار الآخرين وأفكارهم، وهو تطبيقي عكسي لدعوة الشاعر المشار إليها في البداية حينما قال: لا تقرأوا أخبارنا.

2. توازي الأفعال الماضية:

قد يحدث وأن تقترب بعض النصوص الشعرية كثيرا من النثرية بسبب طابعها السردي الطاغي، لكن التخيل الفني، أو التخييل، هو الذي ينقذ النص الأدبي من الوقوع في "النثرية" عندما نجد فيه مظاهر مختلفة من الملامح السردية التي تحاول أن تصف أو أن تبرر، مثلما يوضحه المقطع التالي من قصيدة " أعنف حب عشته":

تلومني الدنيا إذا أحببتهُ

كأنني.. أنا خلقت الحب واخترعتهُ

كأنني أنا على خدود الورد قد رسمتهُ

كأنني أنا التي..

للطير في السماء قد علّمتهُ

وفي حقول القمح قد زرعتهُ

وفي مياه البحر قد ذوّبتهُ..

كأنني.. أنا التي

كالقمر الجميل في السماء..

قد علّقتهُ..

تلومني الدنيا إذا..

سمّيت من أحبُّ.. أو ذكرتهُ..

كأنني أنا الهوى..

وأمهٌ.. وأختهُ..

هذا الهوى الذي أتى..

من حيث ما انتظرتهُ

مختلفٌ عن كل ما عرفتهُ

مختلفٌ عن كل ما قرأتهُ

وكل ما سمعتهُ..

لو كنتُ أدري أنهُ..

نوعٌ من الإدمان.. ما أدمنتهُ

لو كنتُ أدري أنهُ..

بابٌ كثيرُ الريح.. ما فتحتهُ

لو كنتُ أدري أنهُ..

عودٌ من الكبريتِ.. ما أشعلتهُ

هذا الهوى أعنفُ حبٍّ عشتهُ

فليتني حين أتاني فاتحا..

يديه لي.. رددتهُ

وليتني من قبلِ أن يقتلني.. قتلتهُ..

*

هذا الهوى الذي أراه في الليل..

على ستائري..

أراه.. في نومي..

وفي عطري.. وفي أساوري

أراه.. مرسوما على وجه يدي..

أراه.. منقوشا على مشاعري

لو أخبروني أنه..

طفل كثير اللهو والضوضاء ما أدخلتهُ

وأنه سيكسر الزجاج في قلبي لما تركتهُ

لو أخبروني أنه..

سيضرم النيران في دقائقٍ

ويقلب الأشياء في دقائقٍ

ويصبغ الجدران بالأحمر والأزرق في دقائقٍ

لكنت قد طردتهُ..

يا أيها الغالي الذي..

أرضيتُ عني اللهَ إذْ أحببتهُ

هذا الهوى أجمل حب عشتهُ

أروع حب عشتهُ

فليتني حين أتاني زائرا

بالورد قد طوّقتهُ..

وليتني حين أتاني باكيا

فتحتُ أبوابي له.. وبستهُ

وبستهُ.. وبستهُ..[1]

القيمة الصوتية للإيقاع قوية جدا في هذا المقطع، وبخاصة في نهايات الأسطر التي تشكّل قوافي هذا المقطع. وإذا كانت القافية مكوّنا رئيسيا من مكونات المستوى الصوتي، فالتصور نفسه ينطبق عليها عندما ننظر إليها باعتبار الجانب الصرفي؛ فقافية هذه القصيدة ترتبط بشكل وثيق بالهاء الدالة على ضمير المفرد الغائب المذكّر، وهو متصل في هذه

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص722– 724.

القصيدة بالفعل دون الاسم من خلال النهايات المعجمية التالية: أحببتهُ، اخترعتهُ، رسمتهُ، علّمتهُ، زرعتهُ، ذوّبتهُ، ذكرتهُ، انتظرتهُ، عرفتهُ، قرأتهُ، سمعتهُ، أدمنتهُ، فتحتهُ، أشعلتهُ، عشتهُ، رددتهُ، قتلتهُ، أدخلتهُ، تركتهُ، طردتهُ، طوّقتهُ، بستهُ.

ومن الملاحظ تميّز لغة القصيدة بطابعها السردي القصصي نظرا لخلوها تقريبا من الأفعال المضارعة ذات الطابع الدرامي، لأن « لغة الدراما هي لغة الفعل المضارع الذي يجري ولما ينقض، ولغة القص هي لغة الفعل الماضي الذي انقضى»[1].

وبإعادة تصنيف هذه الأفعال حسب حقولها الصرفية سنجد النتائج التالية:

ـ أحببته، أدمنته، أشعلته، أدخلته.

ـ اخترعته، انتظرته.

ـ رسمته، زرعته، ذكرته، عرفته، قرأته، عرفته، سمعته، فتحته، رددته، قتلته، تركته، طردته.

ـ علّمته، ذوّبته، علّقته، طوّقته.

ـ بسته.

بتأويل بسيط لتصنيف هذه الحقول يمكن القول بتصدر الفعل الثلاثي قائمة الأفعال المدروسة، يليه الفعل الرباعي المقسم إلى مجموعتين، حيث تنتمي كل واحدة منهما إلى إحدى الصيغتين الصرفيتين: أَفْعَلَ وفَعَّل. أما الفعل الخماسي فلم نسجل له سوى حضور فعلين هما: اخترع وانتظر، ليتم اختتام الترتيب بالفعل "بسته" المتصرف عن الفعل الماضي "باس".

وهكذا، فقد احترم الشاعر أبجديات علم الصرف العربي عندما اعتمد في معجمه اللغوي على الأفعال الثلاثية أولا، ثم انتقل بطريقة تصاعدية نحو الأفعال الرباعية فالخماسية، لكن الانزياح يكمن في الاختتام بفعل أجوف واحد هو محصّلة كل ما سبقه من أفعال؛ أي أن كل الأفعال السابقة قد توازت، بحسب تصنيفها لتشكّل محورا أفقيا يتقاطع مع

[1] . ناصر يعقوب، قصيدة القناع : قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد 3+4، 2008، ص263.

المحور العمودي الذي ينفرد ويتفرّد به الفعل "باس"، مما يشي باقتصار البنية العميقة على فعل واحد في دلالته العامة، لكنه متشعب من حيث روافده ومكوناته، بالنظر إلى ما منحه السياق العام للقصيدة التي لولاها لكان لفظا معجميا عاديا جدا واضح المعنى، لا الدلالة التي يقترن مفهومها بالسياق نظرا لطابعها التعددي، بينما يرتبط المعنى بالمعجم فحسب، مما يجعل أفقا ضيقا جدا، تماما كما هو الأمر مع مكونات رقعة الشطرنج التي لا قيمة لها دون روابطها التي تصنع موقعها ومصادر قوتها وإشعاعها ، ذلك أن «الظاهرة التي لا تحمل في ذاتها معنى، في اللغة العادية، قد تحمل هنا معنى مشعا، وتلك التي تحمل في العادة معنى، قد تميل هنا، إلى أن تصبح شيئا فشيئا غامض، حتى تصل إلى إمكانية حمل عدة معان معا»[1] مثلما يقول المستشرق بيير جورجان.

لكن السؤال الذي يدرح نفسه بإلحاح: لماذا يحدث ذلك وكيف؟ الجواب يكمن ببساطة في فهم طبيعة الشعر نفسه، أي في الخصائص الوجودية للغة الشعرية التي تمنحها مبرر وجودها وبقائها، لأن الكلمة اللغوية كما يرى الغذامي « تظل كلمة في كل مجالات استعمالاتها، ماعدا حالة التجربة الجمالية؛ حيث تتحول هنا إلى «إشارة » وذلك بأن تتخلى عن شطرها الآخر «التصور الذهني لها» ويحتلها كلها جانبها الصوتي، وهذا ما يضمن لها حرية الحركة، ويحقق لها الانعتاق، وتفريغها من متصورها الذهني الذي كان عالقا بها، ويمكّنها من إحداث (الأثر) الحر وتنويعه مع كل قراءة»[2].

3. توازي الأفعال المضارعة:

وإذا كان هناك تلازم بين بروز الروح الفردية المتكلمة وتطبيقاتها اللغوية، فالمقولة نفسها تنطبق على العلاقة بين بروز البعد الجمعي في المدونة النصية وتنصل الذات الشاعرة من هذه العلاقة؛ ففي مقطع من قصيدة "متى يعلنون وفاة العرب" نلمح الذات

[1] . د. أحمد درويش، الاستشراق الفرنسي والأدب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص200.

[2] . د. عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2006، ص20.

الشاعرة وهي تكتفي بدور المراقب، دونما شعور بأي نوع من الولاء أو الانتماء لمن شكّلوا عناصر الصورة الموصوفة في السطور التالية:

أنا منذ خمسين عاما... أراقب حال العرب

وهم يُرعدون... ولا يمطرون..

وهم يدخلون الحروب... ولا يخرجون

وهم يعلكون جلود البلاغة علكا... ولا يهضمون[1]

هناك اتجاهان أساسيان في هذا المقطع:

أولهما هذا العمود الصرفي (قياسا على عمود الشعر) القائم على سلسلة من الأفعال المضارعة المسندة إلى جمع المذكر الغائب:

يُرعدون

يمطرون

يدخلون

يخرجون

يعلكون

يهضمون

ويذكّرنا الفعلان "يُرعدون، يمطرون" بتلك الطرفة القديمة التي كان بطلها الفيلسوف الإغريقي سقراط، فقد كان جالسا ذات يوم يستمع إلى وابل من الشتائم الصادرة عن زوجته التي كانت تقوم فيه بغسل الملابس، وكان الفيلسوف ساكتا لا يردّ ولو بكلمة واحدة، وفي نهاية المشهد تقوم الزوجة بإفراغ محتويات الغسيل على رأس زوجها الذي يقول بهدوء: مازلت تبرقين وترعدين حتى أمطرت. وفي القصتين: السقراطية والنزارية ميل واضح نحو

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج9، ص476.

التأسيس لمنطق يقول بعدم جدوى الحكمة في عالم يسوده التبلّد والغباء والسطحية والخذلان والجمود.

أما **الاتجاه الثاني** فيظهر في التناظر بين مجموعة من الأفعال التي تكوّن الثنائيات التالية:

يرعدون ⟵ يمطرون

يدخلون ⟵ يخرجون

يعلكون ⟵ يهضمون

وهو ما يتقاطع مع المنحى الذي تهتم به الدراسات البنوية القائمة على معرفة كنه الشيء من خلال علاقته بنقيضه، تمثلا للمقولة الشهيرة "وبضدها تتميّز الأشياء"، وهذا ما قصده يوري لوتمان عندما أشار إلى أن «التوازي مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وه ذا الآخر. بدوره . يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه »[1]؛ أي أن التشابه موجود على مستوى العلاقة، لا على مستوى المكون اللفظي والدلالي لكل طرف على حدة. وقد أشار لوتمان إلى ذلك عندما قال بأن «النص الشعري نسق لغوي يقوم على مبدأ التشابه والتضاد »[2]، والفقرتان السابقتان ترجمتان معدلتان من حديث تودوروف عن العلاقة بين اللغتين: المجازية والطبيعية حينما قال بوضوح:« لكي توجد لغة مجازية لابد من وجود لغة طبيعية تقابلها»[3].

وبإعادة ترتيب الأفعال نحصل على التدرج الزمني التالي:

يدخلون ⟵ يخرجون

يعلكون ⟵ يهضمون

يرعدون ⟵ يمطرون

---

[1] . يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص129.

[2] . ينظر: د. عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص100.

[3] . تودوروف، الأدب والدلالة، تر: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1996، ص94.

بقراءة سريعة ومبسطة، نجد أن الدخول فعل قوي وفارق يتأسس عليه فعل تافه يذكّرنا بالمثل المعروف "تمخّض الجمل فولد فأرا". وبقراءة عكسية نجد أن الإرعاد والإزباد يحصلان لأتفه الأسباب، والمخطط التالي يشير إلى أفقية مسار الدال، وهذه هي الكيفية التي تسير بها هذه الأفعال:

يدخلون، يعلكون، يرعدون ←——— لا يهضمون، لا يمطرون، لا يخرجون

ويبرز الفعل المضارع، في صيغته الإفرادية، دالا حركيا بلا حدود، وبخاصة عندما يُنسب إلى ضمير المفرد المتكلم، لبيان الألم أحيانا، واستجابة لدواعي النرجسية أحيانا أخرى.

نحاول . مرة أخرى . إجراء تشريح صرفي للمقطع التالي المأخوذ من قصيدة موسومة بـ: " أشهد أن لا امرأة إلا أنت"، للإفادة من النظرة العامة المذكورة سابقا:

أشهد أن لا امرأة..

تجتاحني في لحظات العشق كالزلزال

تحرقني.. تغرقني..

تشعلني.. تطفئني..

تكسرني نصفين كالهلال[1]

هل نستطيع أن ندعو إلى تمثّل صرفي لهذه الأفعال (تحرقني، تغرقني، تشعلني، تطفئني، تكسرني) وهي التي تنتمي إلى حقل دلالي واحد هو حقل التدمير والتغييب؟ وما دلالة التحول في كينونة الذات الشاعرة من نار إلى رماد ثم إلى جماد؟ أليس لهذه الأفعال ذات الأصول الرباعية علاقة بالعناصر الأساسية المكونة للحياة وهي: الماء، الهواء، النار والتراب؟

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص746.

ومن الغريب جدا أن نجد ملامح التثليث تتكرر في العلامات اللغوية المدروسة في أغلب مقاطع المدونة المختارة؛ فالتجريب دائما ثلاثي الاتجاه، ولعل ذلك مرتبط بالبنية النفسية للذات الشاعرة في تلك الآونة، والمثال التالي من "هوامش على دفتر النكسة" تبعٌ لما سبقه، من حيث اتجاه البنية السطحية المتحدث عنها:

يا أصدقائي

جرّبوا أن تكسروا الأبواب..

أن تغسلوا أفكاركم، وتغسلوا الأثواب..

يا أصدقائي..

جرّبوا أن تقرأوا كتاب..

أن تكتبوا كتاب..

أن تزرعوا الحروف، والرمان، والأعناب..[1]

ما الذي يستدعي حضور المصدر المؤول بهذا الشكل الملحّ مع التزام الفعل الثلاثي فحسب؟ أغلب الظن أن لهذا الإجراء علاقة بفضاءات الشعرية عند نزار قباني الذي قال ذات مرة بأن مفاتيح شعره ثلاثة: الطفولة والثورة والجنون.

والملاحظ خلو هذا المقطع من الجمع السالم بنوعيه، فقد اقتصر الشاعر على جموع التكسير المكونة من: (أصدقاء، الأبواب، أفكار، الأثواب، الحروف) فهل لهذا الإجراء الصرفي علاقة بالدعوة التي أطلقها الشاعر في بداية المقطع (جربوا أن تكسروا...)؟ وهل ما ورد في هذا المقطع تأكيد للحقيقة المتحدّث عنها في مقطع من "قصيدة بلقيس":

فتاريخنا كله محنة

وأيامنا كلها كربلاء

[1] . نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص485-486.

إنه شكل من أشكال الوحدة الرؤيوية، قياسا على الوحدة العضوية والموضوعية، مما يشي بنوع من التوازي بين الرؤيا والإجراء.

4. توازي الأفعال المزيدة:

في المقطع التالي، يوظّف الشاعر الصيغ الصرفية بطريقة نحسبها واعية جدا، من خلال استثماره للطاقة الإيحائية التي يمكن أن تحملها العلاقة الثلاثية بين الفعل والاسم من جهة، وكذا دلالة التكرار وتكريس الحدث من خلال توظيف الأفعال المزيدة. يقول الشاعر:

سأقول كيف استنزفوا دمها ..

وكيف استملكوا فمها ..

فما تركوا به وردا.. ولا تركوا عنبْ[1]

يؤسس استعمال الفعل "استملكوا" لإقناع المتلقي بأن النزيف مستمر، كما أن الفعل "استملكوا" يحمل دلالة شمولية التملك، وهاتان الدلالتان ما كانتا لتظهرا لولا وجود حروف الزيادة، لأن الفعلين " نزف، ملك" لا يحملان، في حالة التجرد، أيَّ سياق نفسي أو عاطفي يلقي بظلاله على الدلالة الأصلية، كي يشحنها بدلالات جديدة.

في هذا المقطع يتكرر نمط التوازي بطريقة مشابهة لما حصل في المقطع السابق على مستويات عديدة:

1) ـ على مستوى دلالة القمع من خلال كبت أداة الحيوية الداخلية: استنزاف الدم.

2) ـ على مستوى كبت أداة التعبير الخارجية: استملاك الفم.

3) ـ على مستوى التماثل البنوي بين الأفعال والأسماء:

ترك ←——— ورد

ترك ←——— عنب

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج4، ص73.

4) ـ على مستوى التعارض في الدلالة القيمية لعلاقة الفعل بالاسم؛ فالورد لا يُترك، وكذا العنب. ولعل الجناة قد أدركوا ذلك، فنفّذوا الجريمة بطريقة كاملة على مستوى كيفية الإجراء، وكذا على مستوى النتائج المتوقعة من هذا الإجراء.

5. توازي الأسماء الثلاثية ساكنة الوسط:

إن ارتباط القصيدة بمكونات صوتية معينة قد يجعل التعامل معها، إبداعيا ونقديا، أمرا بالغ الصعوبة، والشاعر نفسه ذكر في لقاء تلفزي معه صعوبة التعامل مع بعض القوافي الساكنة، ويزداد الأمر صعوبة إذا كانت هذه القصيدة أو تلك منتهية بالقاف. في هذا المعنى نحاول رصد ظاهرة التوازي من خلال الأنساق المعجمية التي رسمها البناء العام للقصيدة الموسومة بـ: "يوميات رجل مهزوم":

لم يحدث أبدا..
أن أحببتُ بهذا العمق
لم يحدثْ.. لم يحدث أبدا..
أني سافرت مع امرأةٍ..
لبلاد الشوق..
وضربت شواطئ نهديها
كالرعد الغاضب، أو كالبرق
فأنا في الماضي لم أعشقْ
بل كنت أمثل دور العشقْ..

*

لم يحدث أبدا..
أن أوصلني حب امرأة حتى الشنقْ
لم أعرف قبلك واحدةً

غلبتني.. أخذت أسلحتي..

هزمتني.. داخل مملكتي

نزعت عن وجهي أقنعتي..

لم يحدث أبدا سيدتي

أن ذقت النار.. وذقت الحرقْ

كوني واثقة.. سيدتي

سيحبك.. آلاف غيري

وستستلمين بريد الشوق

لكنك.. لن تجدي بعدي

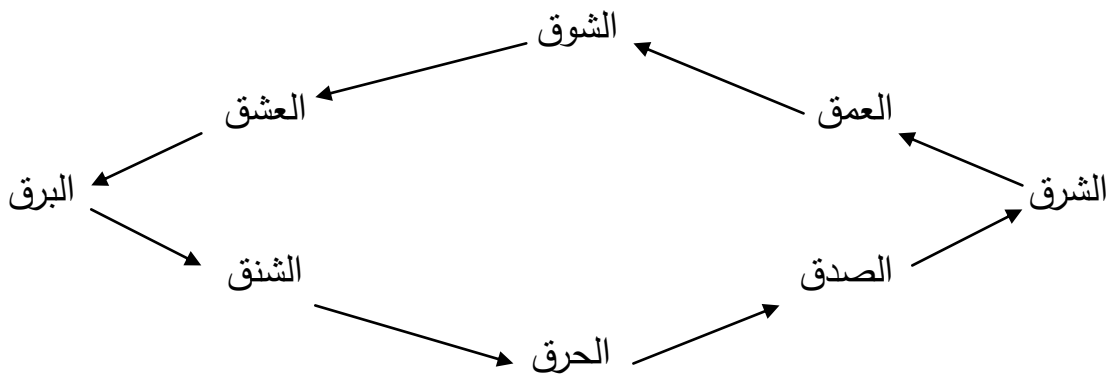
رجلا يهواك بهذا الصدق

لن تجدي أبدا..

لا في الغرب.. ولا في الشرق..[1]

نستطيع ـ بطريقة شبه تراتبية ـ التقاط مجموعة من نهايات بعض الأسطر، التي تكوّن قوافي هذه القصيدة من أجل رصد تماثل صرفي وصوتي يعيد إلينا مقولة ابن جني الدقيقة التي يتحدث فيها عن تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني: العمقْ، الشوقْ، البرقْ، العشقْ، الشنقْ، الحرقْ، الصدقْ، الشرقْ. وتَساوي هذه الكلمات في البناء الصرفي يكوّن توازيا صرفيا ودلاليا ـ في الوقت نفسه ـ يدل على أن الحدث مركّب من عدة أفعال، أو أنه قد تكوّن على مراحل، وبإعادة ترتيب بسيطة نجد أن كل حدث يؤدي بالضرورة إلى حدث آخر، هو نتيجة حتمية له، مثلما تمثله هذه الخطاطة:

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص681-682.



فالشوق قد يتطور ليجرّ عشقا يؤدي بسرعة البرق إلى الوقوع في الشنق، بغض النظر عن الطريقة التي يحدث بها هذا الشنق، وهو بدوره طريقة تعذيب تتساوى مع الحرق أو تتماهى فيه، مما يدل على غياب الصدق من يوميات الفكر الشرقي بوجه عام، وهو ما يمثل بنيته العميقة في نهاية الأمر.

وقد تنتقل العلاقة بين الأشكال اللغوية الثلاثية والنصوص الإبداعية لنزار قباني لتضم مباحث صرفية وصوتية ذات علاقة بالبناء الموسيقي للقافية ولحرف الروي، وبخاصة إذا كان نونا ساكنة، فالبعد الثلاثي موظف بشكل يجعل من اكتشاف ملامح التوازي أمرا ميسورا، على مستوى البنية السطحية. وفي المقطع الموالي تبرز القافية بصفتها العامل الأساسي في عملية التتابع البنائي للوحدات الصرفية.

يقول نزار من قصيدة " متى يعلنون وفاة العرب":

رفضت عبادة أي وثن

أحاول إحراق كل النصوص التي أرتديها.

فبعض القصائد قبر.

وبعض اللغات كفن.

وواعدت آخر أنثى..

ولكنني جئت بعد مرور الزمن..[1]

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج9، ص467.

نلاحظ بوضوح نسق التوازي الذي يشكّله اشتراك: "وثن، كفن، زمن" في صيغة صرفية واحدة هي: فَعَلْ. ويضيف البعد الدلالي نسقا آخر من أنساق التوازي لهذه الوحدات باعتبارها معادلات موضوعية للجمود والوحشية والموت، حتى وإن كان "الزمن" كيانا متحركا، فقد تم إلغاء كل قيم الحركة من خلال الحضور المتأخر للذات الجريحة، فالزمن يكتسب قيمه العليا من خلال تكامله مع المكان، وكذا الفعل المرتبط بزمان ومكان معينين، وهذا ملمح آخر من ملامح التوازي القائم على التعاضد بين الصيغة الصرفية والقيمة الدلالية المترتبة عن النسيج النفسي الذي يكوّنه تماثل وتتالي الوحدات الصرفية.

وقد يتكرر التزام البعد الثلاثي في الأفعال والأسماء على حد سواء في أكثر من قصيدة، مثلما نجده في هذا المقطع من "مرثية بلقيس":

لا سجن يُفتحُ ..

دون رأي أبي لهبْ ..

لا رأس يُقطعُ

دون أمر أبي لهبْ ..[1]

وبإعادة كتابة الوحدات اللغوية المفصلية في هذا المقطع نجد التشكيل التالي:

سجْن ⟵ يُفتح ⟵ رأْي

رأْس ⟵ يُقطع ⟵ أمْر

إن هذا التوزيع الكتابي إجراء مبسّط لفك شفرة الرسالة التي تحمل بنية عميقة تقول:

- السجن يُفتح لغياب حرية الرأي
- الرأس يُقطع لغياب الأمر بالمعروف

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج4، ص71.

وقد تم توظيف "أبي لهب" باعتباره معادلا فنيا للأمر بالمنكر، استشرافا لتاريخ الباطل عبر كل الأزمنة والأمكنة، فلكل زمان ومكان "أبو لهب" خاص، وهو أيقونة دائمة ما دام الصراع بين الحق والباطل.

6. توازي جموع التكسير المتماثلة صرفيا:

تأتي " قصيدة بلقيس" لتشكّل نسقا متميزا ضمن التجربة الكتابية عند نزار قباني، فهي استشراف مزدوج: أولا لتجربة الشاعر في الكتابة عبر ما يناهز أربعين عاما، ومن جهة ثانية، تعدّ هذه القصيدة استشرافا لتاريخ الجريمة العربية، من وجهة نظر الشاعر على الأقل.

وإذا كان الحديث عن إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية مشروعا عند كروتشه أو أدونيس أو بعض تلاميذهما، فإن الحديث عن إلغاء الحدود بين مستويات الدراسة في تحليل النصوص الأدبية يبدو مشروعا كذلك، والمقطع التالي يؤكّد شيئا مما ذهبنا إليه:

بلقيس.. يا وجعي..

ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل

هل يا ترى..

من بعد شعرك سوف ترتفع السنابل؟

يا نينوى الخضراء..

يا غجريتي الشقراء..

يا أمواج دجلة..

تلبس في الربيع بساقها

أحلى الخلاخل..

قتلوك يا بلقيسُ..

أية أمة عربية..

تلك التي

تغتال أصوات البلابل؟

أين السموأل؟

والمهلهل؟

والغطاريف الأوائلْ؟

فقبائل أكلت قبائلْ ..

وثعالب قتلت ثعالبْ ..

وعناكب سحقت عناكبْ ..[1]

للقافية في هذا المقطع فضل الإمساك بالمفاصل المعجمية لظاهرة التوازي على مستوى البناء الصرفي، فالمتتالية:(الأنامل، السنابل، الخلاخل، البلابل، الأوائل) تشكّل بهذا الإيقاع الذي تحْدثه مقاطع صوتية متماثلة:

أَ / نا / مِل

سَ / نا / بِل

خَ / لا / خِل

أَ / وا / ئِل

فكل كلمة من السلسلة السابقة تتكون من: مقطع قصير مفتوح، مقطع طويل مفتوح، مقطع قصير مغلق. وهي تشي بحضور صوت قادم من بعيد ليقول: مهما خُدعنا بأي وميض ضوئي، ومهما اشتد هذا الوميض فلا بد من بعض التوقف القسري؛ فالانفتاح القصير الذي يليه انفتاح طويل مُنْتَهٍ بانغلاق، ولو كان قصيرا، هو استشراف لتاريخ عربي مليء بالانكسارات التي نجد لها نظيرا في الموروث الإسلامي الذي يصف الدنيا باعتبارها "دار الكمد والنكد، متى ما أضحكت في يومها أبكت غدا، قبحا لها من دار".

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج4، ص11 ـ 14.

ويشكّل المقطع المكوّن من الأسطر الثلاثة الأخيرة نموذجا للاتساق على مستوى البناء الصرفي، وكذا النحوي للجمل المتوازية التالية، لأنه « لا يتم في المستوى الدلالي فحسب، وإنما يتم في مستويات أخرى كالنحو والمعجم» [1]، وهذا السبك المعجمي، كما يسمى عند بعض الباحثين، يتحقق عن طريق التكرار والمصاحبة المعجمية[2]:

فقبائل أكلت قبائل..

وثعالب قتلت ثعالب..

وعناكب سحقت عناكب..

لقد أحالت "عناكب" إلى "ثعالب" التي أحالت بدورها إلى "قبائل"، كما أن فعل السحق قد أحال إلى فعل القتل الذي أحال بدوره إلى فعل الأكل، وبالمثل نقول عن الإحالة التي تمت بين الجملة الثالثة والثانية، ثم بين الثانية والأولى، وهذا هو المقصود من مصطلح التكرار في هذا المستوى من الدراسة اللسانية النصية، والذي أسهم في إحداث السبك المعجمي الذي تحدثنا عنه.

من جانب آخر، أوجد التماثل على مستوى البناء الصرفي: قبائل، ثعالب، عناكب، تماثلا آخر على مستوى الفعل الوجودي الذي تنتمي عناصره إلى حقل دلالي واحد: أكلت، قتلت، سحقت.. وهو شكل من أشكال التوازي بين المكون الفعلي والمكون الاسمي الذي يمثل تجاوزاً لاقتصار الدراسة على العلاقة بين أجزاء الجملة الواحدة، وهو يأتي نتيجة تمثّلٍ لرؤية هاريس Harris في منهجه لتحليل الخطاب المترابط باستخدام إجراءات اللسانيات الوصفية من أجل اكتشاف بنية النص[3].

---

[1] . د. محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، 1991، ص15.

[2] . ينظر: د. جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص79.

[3] . ينظر: المرجع نفسه، ص65.

وفي مقاطع أخرى من "قصيدة بلقيس" ينتقل رصد التوازي من الظاهرة الفردية إلى الجماعية عندما ينطلق الشاعر من ذاتيه ليصنع أدبا إنساني النزعة، والمقطع التالي يؤسس لشيء من ذلك:

حتى العيون الخضر

يأكلها العرب

حتى الضفائر.. والخواتم

والأساور.. والمرايا.. واللعب..

حتى النجوم تخاف من وطني

ولا أدري السبب

حتى الطيور تفر من وطني

ولا أدري السبب

حتى الكواكب.. والمراكب.. والسحب

حتى الدفاتر.. والكتب..

وجميع أشياء الجمال..

جميعها.. ضد العرب..[1]

هذه السلسلة من جموع التكسير:(العيون، النجوم، الطيور) وبالتوازي الذي أحدثته الصيغة الصرفية "فُعُول"، تُكوّنُ حيّزا دلاليا يعطيها بعدا فضائيا يتوزعه مجال البشر ومجال الحيوان، إضافة إلى الجماد.

ومما زاد من دلالة التحليق والعلو مؤازرة "الواو" التي تشكّل مع الصوامت، التي تسبقها، مقاطع صوتية طويلة مفتوحة انفتاح العالم الذي تسبح فيه تلك العيون والنجوم والطيور.

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج4، ص61 ـ 62.

والقراءة الأخيرة تبين، بوضوح، صعوبة الاكتفاء بتناول الدرس الصرفي دون تقاطعه مع الدلالات الصوتية لمباحثه، نظرا للترابط الكبير بين كل المستويات التي تكوّن البنية العامة للظاهرة المدروسة.

7. التوازي الناتج عن التكرار اللفظي:

قد يجتمع التماثل والتكرار في المقطع الواحد للدلالة على بنى اجتماعية ونفسية معقدة ما كانت لتتضح دونما تضافر النمطين السابقين من أنماط التوازي، ولعل هذا هو بالضبط ما أشار إليه روبرت شولز عندما وضح أن « مشكلة العلاقة بين النص الشعري والعالم الخارجي هي حالة خاصة من موضوع نقاش أكبر حول صلة الأقوال اللغوية بالعالم، أو بعبارة أدق، حول صلة الكلمات بالأشياء»[1].

ولعل المقطع التالي من "قصيدة بلقيس" يبيّن شيئا مما أردنا أن نصل إلى توضيحه:

بلقيسُ:

إن قضاءنا العربي أن يغتالنا عربٌ ..

ويبقر بطننا عربٌ ..

ويفتح قبرنا عربٌ ..[2]

فالتماثل الحاصل بين: أكل اللحم وبقر البطن وفتح القبر من جهة، صرفيا ودلاليا، يؤازره تكرار كلمة "عرب" في نهاية كل سطر فالفعل واحد وصوره فقط هي التي تتعدد، وهو دلالة على تعدد أشكال الجريمة مع أن المجرم واحد في كل الحالات.

وإذا كان التوازي الحاصل بين الأبنية الصرفية للأفعال قد ارتبط دلاليا بالحضور المزدوج لكل من التماثل والتكرار، فالظاهرة نفسها يمكن دراستها عند الحديث عنها على مستوى الأسماء، لأن: لحمنا، بطننا، قبرنا.. تشترك في أنها أسماء ثلاثية ساكنة الوسط،

---

[1] . روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994، ص84.

[2] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج4، ص51.

منسوبة إلى ضمير جماعة المتكلمين (نا)، مما يدل على أن أثر الأفعال المدروسة في الفقرة السابقة يمسنا جميعا، لأننا شركاء في وحدة المصير.

وإذا كان أبو تمام قد حرر الشعر من « الشكل الجاهز»، وأبو نواس قد حرره من « الحياة الجاهزة»، فإن نزارا كثيرا ما كان يكسر أفق توقع القارئ عبر تحرير الشعر من« الصور الجاهزة» التي تُفقد الشعر بريقه وعنفه وعنفوانه [1]، كما حرره من « اللغة الجاهزة» التي تجعله يسقط في النثرية والمباشرة.

عبر المكوّن الفني المتحدَّث عنه، قد تشكّل بعض الأعمال الإبداعية، أحيانا، علامات تاريخية فارقة للإنسان العادي والمبدع كذلك، كما قد تكون لها علاقة المفاصل الزمنية المهمة في حياة الأمم والشعوب، وهذا هو سر خلود الأعمال الإنسانية الكبرى، حتى وإن كانت لحظة الولادة في التوقيت الخاطئ كما حدث مع القصيدة التي نحن بصدد اقتطاع أسطر منها، وهي قصيدة "أسألك الرحيلا":

لنفترق أحبابا ..

فالطير كل موسم ..

تفارق الهضابا ..

والشمس يا حبيبي ..

تكون أحلى عندما تحاول الغيابا

كن في حياتي الشك والعذابا

كن مرة أسطورة

كن مرة سرابا

وكن سؤالا في فمي

لا يعرف الجوابا

[1] . ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص47.

من أجل حب رائع

يسكن منا القلب والأهدابا

وكي أكون دائما جميلة

وكي تكون أكثر اقترابا

أسألك الذهابا ..[1]

تستوقفنا هذه النكرات المتتالية: أسطورة، سراب، سؤال.. لتطرح أكثر من ملاحظة وأكثر من تساؤل، فهي تشترك في احتواء كل منها على صوت صفيري مهموس هو السين، والصفير لا يتحقق إلا بضيق المخرج الذي يصدر منه الصوت، هي إذن، معادل موضوعي للترتيب الطلبي التالي: سؤال ⟵ طلب ⟵ ضراعة.

وإذا بدأنا من نهاية المقطع؛ أي من الجواب المبحوث عنه، سنجد الترتيب العكسي التالي: سؤال ⟵ سراب ⟵ أسطورة؛ فالسؤال يحوّل ماهية الأشياء إلى سراب عندما يكون عبثيا، والأسطورة ليست سوى إعادة بناء للعقل غير الواعي على خلفية مقدمات فلسفية غير حقيقية؛ أي امتزاج الواقع بالميتافيزيقا.

أما حضور فعل الأمر "كن" المكرر 4 مرات فيشعرنا بالرغبة في استحضار الوجود نظرا لهيمنة العدم؛ أي أن التكرار يؤكد نمو الكثافة، فالكلمة المكررة أقوى من الكلمة «الوحيدة»[2]؛ إنه الغياب والتغييب في آن واحد، ومحاولة تأكيد الكينونة لا تكون إلا عند الشعور بوجود ما يهددها من عوامل الشك والعذاب بسبب غياب الجواب الشافي، كما أنه مؤشر على الحاجة البشرية إلى إعادة الخلق والبعث والانبعاث من جديد، تماما كانبعاث طائر الفينيق من رماده.

وقد يتقلص استعمال فعل الأمر "كن" تدريجيا، تمهيدا لتكرار مركب لفظي آخر عوضا عنه، كما أنه قد يتقلص بسبب المقتضيات الفنية للفكرة أو الصورة المراد التحدث

---

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص716.

[2] . جون كوين، اللغة العليا، ص232.

عنها، ففي المقطع الموالي من القصيدة نفسها نجد أن هذا الفعل قد وُظف مرة واحدة في بداية المقطع، تاركا المساحة النصية فارغة أمام الفعلين (زال، خاف) في صيغة المضارعة، مثلما تم توظيف أدوات النسبة إلى ضمير المتكلم بصيغتي الجمع والإفراد:

كن مطمئن النفس يا صغيري

فلم يزل حبك.. ملء العين والضمير

ولم أزل مأخوذة بحبك الكبير

ولم أزل أحلم أن تكون لي

يا فارسي أنت.. ويا أميري

لكنني... لكنني...

أخاف من عاطفتي

أخاف من شعوري

أخاف أن نسأم من أشواقنا

أخاف من وصالنا

أخاف من عناقنا

فباسم حب رائع

أَزهرَ كالربيع في أعناقنا

أضاء مثل الشمس في أحداقنا

وباسم أحلى قصة للحب في زماننا

أسألك الرحيلا[1]

يتكئ المقطع على بنية الإضافة بشكل أساسي، وأول مظهر من مظاهر التوازي فيه يتضح من خلال التقابل بين الإضافة إلى المفرد والإضافة إلى الضمير الجمعي (نا):

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص717– 718.

صغيري أشواقنا

لي وصالنا

فارسي عناقنا

أميري أعماقنا

عاطفتي أحداقنا

شعوري زماننا

وإذا ما أردنا مناقشة تأويل معجمي لمكونات كل مجموعة، وجدنا مفاتيح ذلك في المرجعية الإنسانية لكل لفظ منها؛ فالصغر والفارس والأمير والعاطفة والشعور، كل ذلك مقتنيات خاصة بصاحبها ضمن المنظور العاطفي ذي الطابع الفردي.

أما الأشواق والوصال والعناق و... كل ذلك لا يتحقق إلا بالمشاركة؛ أي بتعدد الأطراف، ولذا كانت نون الجماعة الدال الطبيعي في مثل هذا الإجراء اللغوي.

أما على مستوى المكوّن الفعلي فنلمح حضورا قويا لبنية التكرار من خلال فعل الخوف، وهو ما يشكّل توازيا مضمرا يمكن تبيّن ملامحه عند الاعتماد على المحور الاستبدالي، ففي « داخل البيت يكون مجال الاستبدال محصورا في صيغة الكلمة وهي وزنها المقطعي الذي يحكم نسيجها بصرف النظر عن نوع الحركة فيها. وليس كل الكلمات ذات التوازي المقطعي المعين ـ بطبيعة الحال ـ صالحة للورود في هذا المكان المحدد من البيت والجملة، بل إن التوازي المقطعي للكلمة محكوم بمقياس آخر وهو المجال الدلالي الذي تنتمي إليه هذه الكلمة أو تلك، وكل كلمة من مجال دلالي ما لها تعاملها النحوي الخاص بما قبلها وما بعدها»[1]، وعليه يمكن للمحور الاستبدالي أن يسعفنا في استحضار البدائل التالية:

أخاف من...

أخشى من...

[1] . د. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص93.

أحذر من...

أفزع من...

أَوْجَل من...

لكن الشاعر تجنب كل ذلك، وترك اكتشافه لقراء افتراضيين يستطيعون فك شفرته من خلال الاستبطان والحدس الذي تصحبه قرائن لغوية وسياقية، لأن« البنية الدلالية شيء ينجزه القارئ بعملية فرز من خلال دلالات الإيحاء الواردة في كلمات النص وعباراته، بحثا عن النماذج»[1].

ومن جهة أخرى، قد يكون السبب في تمثل هذا الإجراء خشية الشاعر من إساءة الظن بنظرته إلى المخشي منه إذا ما تم توظيف المحور الاستبدالي الافتراضي عبر البحث في تراتبية فعل الخوف؛ فأي الأفعال كان أولى بالخوف؟ هذا هو الاختيار الأسلوبي في أبسط مفاهيمه وأدقها في آن واحد، لأن إسقاط محور الاختيار على المحور الاستبدالي تحكمه مسألة اختيار المعنى المعجمي الأنسب الذي يتحدد وفق السياق اللغوي الضيق الذي ترد فيه، ووفق السياق الدلالي الأوسع الذي يتجاوز حدود الجملة الواحدة ليشارف التوجه الفكري والتخيلي والبنائي الكلي الذي يندرج في سياق نص الخطاب الشعري[2].

ويذكّرنا التكرار في هذه القصيدة بتكرار فعل المرور في المقطع التالي من قصيدة (دعوة للتذكار) للشاعر محمود درويش:

مري بذاكرتي!

فأسواق المدينة

مرت

وباب المطعم الشتوي

---

[1] . روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص92.

[2]. ينظر: علي الشرع، استنطاق الخطاب الشعري المعاصر وتأويله، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد 13، ربيع 2005، ص52.

مر

وقهوة الأمس السخينة

مرت[1]

والمرور الثابت معجميا عبر آلية التكرار، متحول دلاليا عبر الانتقال بسرعة من المفرد المؤنث المخاطب إلى الجمع الغائب، إلى المفرد المذكر الغائب فالمفرد المؤنث الغائب، فالبؤرة المركزية لهذا المقطع هي (الغياب)، بينما البؤرة في المقطع السابق من (أسألك الرحيلا) تتمثل في (الخوف من الغياب)، وهو تواز على مستوى الدلالة بين قصيدتين مختلفتين لشاعرين مختلفين.

8. التوازي بين البنية الصرفية والدلالة المعجمية:

نقتطف هذا المقطع من قصيدة "المهرولون" لمناقشة العلاقة بين البنية الصرفية ودلالتها المعجمية من جهة، وكذا علاقتها بالاتجاه الموسيقي العام للقصيدة من جهة أخرى:

ما تفيد الهرولةْ؟

ما تفيد الهرولةْ؟

عندما يبقى ضمير الشعب حيا

كفتيل القنبلةْ..

لن تساوي كل توقيعات أوسلو..

خردلةْ!!

*

كم حلمنا بسلام أخضر..

وهلال أبيض..

وببحر أزرق،. وقلوع مرسلةْ..

[1] . محمود درويش، الأعمال الأولى1، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2005، ص144.

ووجدنا فجأة أنفسنا.. في مزبلهْ!![1]

تفرض القافية ضرورة التوقف عندها في هذا المقطع باعتبارها بنية صرفية وصوتية تحمل كثيرا من ملامح التماثل والتعارض على مستوى الوحدات اللغوية التالية: الهروله، القنبله، خردله، مرسله، مزبله. ولعل السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو: ما مدى دلالة بنية "الفعللة" على الحركة والإثارة؟

بالنظر إلى النموذج المدروس المتكئ على بحر الرمل، يبدو الافتراض الذي يتضمنه التساؤل السابق مشروعا إلى حد ما، حتى وإن كان العنصر الذي ذُيّل به المقطع يقلل بعض الشيء من الصحة المطلقة لهذا الفرض. لكن المحصلة النهائية للّهاث الناتج عن الهرولة، والذي يتناص بشكل حواري جاد مع عبثية صخرة سيزيف، لن تكون سوى نهاية ثابتة في حركتها، مخيبة للآمال في دلالاتها القيمية المختلفة.

من جهة أخرى، هناك سؤال وجيه يطرح نفسه بإلحاح: هل نستطيع أن نتناول المباحث القديمة للصرف العربي لمحاولة استشفاف الأبعاد الدلالية لبعض الأنساق اللغوية التي تبدو عادية جدا للقارئ العادي جدا؟

خلال هذه التساؤلات يبرز النداء المتكرر من خلال المقطع التالي من قصيدة "أشهد أن لا امرأة":

أيتها اللماحة، الشفافة، العادلة، الجميله

أيتها الشهية، البهية، الدائمة الطفوله

أشهد أن لا امرأة ..

تحررت من حكم أهل الكهف .. إلا أنت ..[2]

لنلاحظ الصيغ الصرفية التي تحملها أوصاف المنادى في النداء الأول: الفعّالة، الفعّالة، الفاعِلة، الفَعِيلة. ويمكن القول باعتبار التدرج الصرفي من صيغة إلى أخرى، مرحلة

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج9، ص752 ـ 753.

[2] ـ نزار قباني، الأعمال الكاملة، ج2، ص746.

سابقة للتدرج الدلالي الذي تتضمنه صيغ المبالغة واسم الفاعل والصفة المشبهة بالفعل. ويبدو أن هذا الإجراء معادل فني للتدرج الدلالي الذي يتضمن تلطفا استدراجيا للمخاطب، ذلك أن الأداء الندائي بهذه الصيغ المتتالية يحمل رغبة مزدوجة الأبعاد؛ فهي من جهة، خطابٌ استرضائي يثني على الطاقات العقلية الكبيرة للمخاطب، كما أنه ثناء على الطاقات العاطفية والجسمانية في الآن نفسه. ومن جهة أخرى، نشعر برغبة في استثمار هذه الطاقات وتفعيلها كي لا تتحول إلى طاقات معطلة.

9. توازي الأسماء النكرة:

يبرز سؤال . في مقطع آخر من القصيدة السابقة . ما كنا لنطرحه لو لم يساعد على مشروعية طرحه وجود التماثل والتكرار الذي وسم هذا المقطع بسمة تنكيرية إنكارية في الآن نفسه؛ فهل الاسم النكرة يحمل في بنيته الصرفية دلالة الإنكار والرفض والغياب؟

يحاول المقطع التالي أن يناقش الدلالات المترتبة عن اختيار أسلوب التنكير بديلا عن أسلوب التعريف من خلال ربطه بالسياق العام للقصيدة:

لم يكن في العرس رقص عربي

أو طعام عربي

أو غناء عربي

أو حياء عربي

فلقد غاب عن الزفة أولاد البلد..[1]

هذه السلسلة التنكيرية المتكونة من: (رقص، طعام، غناء، حياء) تشي بعدم اعتباطية هذا الاختيار الأسلوبي، فِلِمَ كان هذا المكوّن التنكيري بديلا عن المكوّن التعريفي: الرقص، الطعام، الغناء، الحياء؟ ألا يمكن أن يكون لهذا الاختيار علاقة بما أشار إليه وهب أحمد رومية في كتابه "شعرنا القديم والنقد الجديد" عندما تحدث عن الثقافة العربية واسما إياها

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الكاملة، ج9، ص755.

بالقلق والأزمة؟ لقد أنكر الشاعر التغير الوجودي للذات العربية، فأحس بأن الاستلاب هو السمة الغالبة على كل مظاهر الحياة العربية، فأنكر هذا الشعور فكرا مثلما أنكره لغة وإبداعا.

أما ما بقي من وشائج القربى بين الشاعر وبين المقومات الحضارية التي نجت من هذا الاستلاب، فقد اعتمد الشاعر ـ في التعبير عنها ـ على التعريف بالألف واللام والتعريف بالإضافة الدالة على أن الأولاد ليسوا أولادا إلا للبلد.

ولعل مما يؤصّل دائرة الاستلاب اشتمال السلسلة المتحدث عنها سابقا على طرفين متناقضين إلى حد كبير:(رقص، حياء)، وهي إشارة واضحة إلى أن غياب الرقص بمفهومه العربي الرجولي دليل على غياب الحياء العربي الذي هو شعبة من شعب الإيمان.

10. توازي الأسماء المعرّفة:

القصيدة التي نجتزئ مقطعا منها تختلف كثيرا عن النماذج التي أوردناها سابقا من حيث واقعيتها وظاهراتيتها، على الرغم من أنه وصف عادي خالٍ من أي انزياح بحسب رؤية فاندن بيرغ الذي يقول: « الشعراء والرسامون ظاهراتيون بالفطرة»، وهو يرى أن الأشياء « تتحدث إلينا» ولا تكتفي بالإشارة فحسب[1].

إن غاستون باشلار يشير بوضوح إلى المساحة الافتراضية التي يمكن أن يلجأ إليها الشعر فرارا من الابتذال والرتابة اللتين يعكسهما الحضور الكثيف للماضي، وفي الوقت نفسه يلمّح إلى عبثية الإفراط في الانفصال عن الواقع. إنه يدفع إلى إعادة استحضار الماضي عن طريق المستقبل، ولعل هذا ما يقصده بالحديث عن تعاون الواقع واللاواقع عندما يتحدث عن تبسيط مشكلات الخيال الشعري، فهو يرى أنه من المستحيل الاستجابة نفسيا للشعر إلا إذا أصبحت وظيفتا الواقع واللاواقع متعاونتين[2].

---

[1] . غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984، ص26.

[2] . ينظر: المرجع نفسه، ص30.

ونحاول في استقصاء الظاهرة المدروسة في هذا البحث تتبع الأثر التطبيقي للفكرة النظرية التي ناقشناها من خلال مقطع من "قصة راشيل شوارزنبرغ":

.. وأبحرت من شرق أوربا مع الصباح

سفينة تلعنها الرياح

وجهتها الجنوب

تغص بالجرذان.. والطاعون.. واليهود

كانوا خليطا من سقاطة الشعوب

من غرب بولندا،

من النمسا، من استمبول، من براغْ..

من آخر الأرض.. من السعير

جاؤوا إلى موطننا الصغير

موطننا المسالم الصغير

فلطخوا ترابنا

وأعدموا نساءنا

ويتموا أطفالنا

ولا تزال الأمم المتحدهْ..

ولم يزل ميثاقها الخطير

يبحث في حرية الشعوب

وحق تقرير المصير

والمُثل المجردهْ..[1]

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص 358- 359.

عند القيام بتقسيم هذا المقطع الشعري إلى مجموعة من الوحدات، بحسب انتمائها لبنية صرفية مشتركة، سنجد أنفسنا إزاء النتائج التالية:

ـ الصباح، الرياح.

ـ الجنوب، الشعوب.

ـ السعير، الصغير.

ـ المتحده، المجرده.

ـ الخطير، المصير.

وبإعادة بناء النتائج السابقة سيميائيا، نحاول تأويل شبكتها الدلالية للاقتراب من بنيتها العميقة، فرياح التغيير عادة ما تهبّ صباحا على الشعوب التي تتمركز جنوبا، لأن حركة التغيير غالبا ما تكون رأسية، وكذا باعتبار استشراف التاريخ السياسي للمستضعفين في الأرض،؛ فحتى على مستوى التكتلات الدولية هناك: التعاون جنوب ـ جنوب، ولم يرد في الأدبيات السياسية الغربية شبيهٌ له كأنْ نقول: التعاون شمال ـ شمال، وإنما هناك فقط قوى الشرق والغرب، التي يشتد سعيرها على كل صغير يحاول الاحتماء بالأمم المتحدة التي هي أصلا مجردة من كل حيلة وقوة، مما يجعل الحديث عن تقرير المصير ضربا من ضروب الضحك على الذقون، بالنظر إلى الميثاق "**الخطير**" الذي تملكه الأمم المتحدة.

هذا المعجم الشعري يلخّص رؤية الشاعر للمشهد الدولي العام، وإذن « حين يتكون لدينا المعجم الشعري لهذه القصيدة أو تلك فإنه يكون قد تكونت لدينا ـ بالتالي، وبصفة تقريبية ـ تلك الدوائر التي تشكل نظرة الشاعر إلى الوجود»[1].

ويشعر الدارس الأدبي أحيانا أن النظريات النقدية القديمة بشكل عام، والبلاغية بشكل خاص، تتصف بمرونة كبيرة تجعلها مؤهلة لتسحب أحكامها القيمية الخاصة بمجال معين إلى مجالات مختلفة من حيث المنهج وطبيعة الدراسة؛ فإذا كانت نظرية عبد القاهر

[1] . يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص126.

الجرجاني تحدد مفهوم النظم بأنه توخي معاني النحو، أفلا يقود ذلك إلى الحديث عن توخي معاني الصرف كذلك؟

ونطرح السؤال بطريقة أكثر تحديدا: هل الانتقال من اعتماد إجراء لغوي إلى إجراء لغوي آخر، يُحْدث تغييرا عميقا في الدلالات العامة والخاصة للنص؟ وبشكل أكثر تطبيقا: هل يختلف التعريف بوساطة الألف واللام عن التعريف بالإضافة؟ وإلى أي مجال تنتقل الدلالة عند نقل الإضافة من المفرد الغائب إلى المفرد المتكلم؟ ألا يُمارَس "الالتفات" في الكتابات الإبداعية الحديثة، بشكل ينسف تلك المقولات المعيارية التي تقول بموت البلاغة، في وقت يتعجب فيه رولان بارت من أن البلاغة القديمة حاضرة في كل مكان؟

يقول نزار قباني في قصيدة ذات بعد جسدي واضح موسومة بالعدد (27):

لمن تتهدل الأثوابُ.. أحمرها وأزرقها

وواسعها.. وضيقها

وعاريها.. ومغلقها

لمن قصبي!.. لمن ذهبي؟

لمن عطر فرنسي؟

يقيم الأرض من حولي ويقعدها

فساتيني..

فراشات محنطة

على الجدران أصلبها

وفي قبر من الحرمان أدفنها..

مساحيقي، وأقلامي

أخاف أخاف أقربها

وأمشاطي.. ومرآتي

أخاف أخاف ألمسها..

فما جدوى فراديسي؟

ولا إنسان يدخلها..[1]

هل ستتغير حرارة الكلمة وتضمر دلالتها إذا ما تم تعديل نسبة الحمرة والزرقة والاتساع والضيق والعري والإغلاق إلى " الأثواب"؟ ألا تسقط القصيدة في النثرية، حتى وإن حافظنا على بنائها الإيقاعي عندما يتحول المقطع من الإضافة إلى التعريف بالألف واللام:

الأحمر منها والأزرق

والواسع منها والضيق

والعاري منها والمغلق

أليست الأوصاف السابقة احتمالات متعددة لثابت واحد وبؤرة واحدة هي "الثياب"؛ المعادل الفني للجسد؟

ولننظر إلى بقية الإضافات: قصبي، ذهبي، فساتيني، مساحيقي، أقلامي، أمشاطي، مرآتي.. إنها مقتنيات شخصية صنعت الياء فرادتها، فإذا ما حُوّلتْ إلى: القصب، الذهب، الفساتين... تحولت دلالتها إلى الإطلاق، وقُطعت عن سياقها التاريخي والاجتماعي لم يعدْ للكتابة مبرر الوجود، ذلك أن الكتابة تنشأ، في الأصل، من غائية اجتماعية ترمي بالكاتب إلى المنابع الصناعية لإبداعه، عندما لا تتوفر المنابع الطبيعية، لأن التاريخ العاجز عن توفير لغة يستهلكها الكاتب بحرية يضطره إلى وجوب البحث عن لغة ينتجها بحرية [2]، وهذه هي الكتابة المستحيلة لأن« الكتابات الممكنة لكاتب ما لا تتأسس إلا تحت ثقل الأعراف والتقاليد»[3].

---

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص626.

[2] . رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 2002، ص24.

[3] . المرجع والصفحة نفسها.

11. توازي جمع المؤنث السالم:

يقول نزار في حديث أجراه معه جهاد فاضل:« إن الأرض العربية مملوءة بقطع الزجاج، والمسامير، والنفايات.. ولكي تستطيع أن تبني بناء حديثا وحضاريا، لا بد لك أولا من جرف النفايات التي تسد شوارع المدن العربية، ففي ترتيب الأولويات يأتي (البلدوزر) أولا...»[1]، إنه يفعل شعريا ما يقوله نثريا من خلال محاولته تقديم مفهوم مبسّط لنظرية الأدب، نازلا بلغته إلى أبسط مكوّنات المعجم اللغوي المتداول بين كل الذين يحترفون الكتابة الإبداعية، وهذه الإشارة تقترب كثيرا مما نبّه إليه جون كوين عندما تحدث عن وظيفة الشعر، واصفا إياه بأنه « شأنه شأن النثر هو مقال يؤديه مؤلفه لمتلقيه وليس هناك مقال إذا لم يكن هناك اتصال، ولكي تكتمل القصيدة كقصيدة ينبغي أن تفهم ممن وجهت إليه. الإضفاء الشعري سبيل ذو وجهين، تبادلي وتزامني، تجاوز وتخفيض للمجاوزة، هدم وإعادة للبناء، ولكي تؤدي القصيدة وظيفتها من الناحية الشعرية ينبغي « للمعنى» في وعي المتلقي أن يفقد وأن يتم العثور عليه في آن واحد» [2]. والمقطع التالي من "قصيدة الحزن" يشي بشيء مما أشرنا إليه:

علّمني حبك.. سيدتي

أسوأ عادات

علّمني أفتح فنجاني

في الليلة آلاف المرات

وأجرّب طب العطارين..

وأطرق باب العرّافات

علّمني.. أخرج من بيتي

لأمشّط أرصفة الطرقات

---

[1] . جهاد فاضل، فتافيت شاعر، ص60.

[2] . جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 1990، ص180.

وأطارد وجهك

في الأمطار وفي أضواء السيارات

وأطارد طيفك

حتى.. حتى

في أوراق الإعلانات

*

علّمني حبك

كيف أهيم على وجهي ساعات

بحثا عن شعر غجري

تحسده كل الغجريات

بحثا عن وجه.. عن صوت

هو كل الأوجه والأصوات[1]

يسير جمع المؤنث السالم وكذا الملحق بجمع المؤنث السالم في اتجاه خطي متنام. وباعتماد مجموعة من المكونات المختلفة لبنية المجتمع، تم رسم معالم مسموعة ومرئية لتطور وجودي كبير في علاقة الإنسان ببيئته وبالناس الذي يعيش بينهم. ولقد تم الجمع بين التعريف والتنكير، مما يدل على أن الأنثى مكتفية بذاتها؛ فأن تكون معروفة أو غير معروفة فهذا شأن الآخرين في نظرتهم إليها، أما هي فتتبع منحى محايثا، تماما كما تفعل البنية اللغوية أو الأدبية، وفي سبيل تحقيق ذلك قد تلجأ هذه البنية إلى المفارقة؛ أليست: العرافات، الغجريات، الإعلانات، الأصوات، الطرقات، السيارات.. محطات مختلفة ومتطورة، تدريجيا، على طريق كسر الطابوهات واقتحام المجاهيل؟

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص702- 703.

وتبرز ظاهرة صوتية مصاحبة للظاهرة الصرفية المدروسة، وهي اشتمال أغلب مكوّنات نسق التوازي في الجموع والملحقات بالجموع السالمة على صوت الراء، فما دلالة هذه المصاحبة؟

من المعلوم من الصوتيات بالضرورة أن الراء صوت تكراري، ولعل التكرار الصوتي، في السياق الأدبي المدروس، فيه إشارة إلى عدم محدودية أعداد المرات التي تم فيها فتح الفنجان للتبصير، كما أنه يشي بعدد غير محدود من المرات التي تم فيها طرق أبواب العرافات للغرض نفسه، دونما خروج بنتيجة، عدا الضياع والاستسلام للتيه بين أرصفة الطرقات، نظرا لأن أضواء السيارات لم تسعف في إيجاد الوجه الضائع، والتفاصيل الضائعة، حتى ولو كانت شعرا غجريا تحسده آلاف الغجريات.

لقد عرف الشعر العربي تمثلا لبعض الأساليب الكتابية التي تمثل انزياحا منذ العصور القديمة للقصيدة العربية، كإضافة أداة النداء إلى اسم الإشارة، مثلما ورد في قول المتنبي مخاطبا سيف الدولة:

أين أزمعت أيهذا الهمام؟ نحن نبت الربى وأنت الغمام

وقد يحدث التماثل بين القصيدة وعنوانها بشكل خاص، كما قد يحدث بين العنوان والاتجاه العام للقصيدة على المستويات جميعها، لكنْ قد تبرز القيمة المهيمنة من خلال بروز هذا التماثل عبر مستوى معين، مثلما حدث في المقطع الشعري التالي من قصيدة "كلمات":

يُسمعني.. حين يراقصني
كلمات.. ليست كالكلمات

يأخذني من تحت ذراعي
يزرعني في إحدى الغيمات

والمطر الأسود في عيني
يتساقط زخات .. زخات

يحملني معه.. يحملني
لمساء وردي الشرفات

وأنا كالطفلة في يده
كالريشة تحملها النسمات

يحمل لي سبعة أقمار
بيديه.. وحزمة أغنيات

يُهديني شمسا.. يهديني
صيفا.. وقطيع سنونوات

يخبرني أني تحفته
وأساوي آلاف النجمات

وبأني كنز.. وبأني
أجمل ما شاهد من لوحات

يروي أشياء.. تدوخني
تنسيني المرقص والخطوات

كلمات.. تقلب تاريخي
تجعلني امرأة.. في لحظات

يبني لي قصـرا مـن وهْــم

لا أسكن فيه سوى لحظات

وأعــود.. أعــود لطـاولتـي

لا شيء معي.. إلا كلمات[1]

هل تكوّن هذه القصيدة نصا يصحّ أن نسمّيه:(نص اللذة) الذي « يُرضي، فيملأ، فيهب الغبطة. إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة. وأما نص المتعة: فهو الذي يجعل من الضياع حالة، وهو الذي يحيل الراحة رهقا (ولعله يكون مبعثا لنوع من الملل)، فينسف بذلك الأسس التاريخية، والثقافية، والنفسية للقارئ نسفا، ثم يأتي إلى قوة أذواقه، وقيمه، وذكريات، فيجعلها هباء منثورا، وإنه ليظل به كذلك حتى تصبح علاقته باللغة أزمة» [2]، فهل كان الإجراء ال ذي سنناقشه في الأسطر اللاحقة قادرا على توفير هذه اللذة؟

أول سؤال يفرض نفسه بإلحاح: ما سبب التغييب الكامل للعنصر للمكون الذكوري في القائمة المتكوّنة من نهايات أبيات هذا المقطع الشعري؟ فنحن لا نلاحظ إلا الحضور المكثف للأنثى من خلال الجمع السالم المتتالي: الكلمات، الغيمات، زخات، الشرفات، النسمات، أغنيات، سنونوات، النجمات، لوحات، الخطوات، لحظات، كلمات، فالمقطع الشعري خال تماما من أي ملمح للعنصر المذكّر على مستوى المفرد أو الجمع، ولعل الشاعر كان يشعر ـ من خلال استعمال الملمح المؤنث بهذا الشكل الطاغي ـ بما كان يشعر به الناقد الانجليزي س.م فالنتين C.M Valentine الذي « كان يجد لونا من اللذة في ترديد جملة مثل Barbara celarent dariiferio»[3]، ولذة الترديد هذه يمكن اكتشافها

---

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص 388 . 389.

[2] . رولان بارت، لذة النص، تر: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1992، ص39.

[3] . جون كوين، بناء لغة الشعر، ص37.

بوضوح عبر السكون الذي تنتهي به قافية هذه القصيدة، وهو دلالة على سكون نفس الشاعر التي تقاطعت مع الألف والتاء، لينتقل الفعل من اللغة إلى المكان والزمان والجسد والروح.

وإذا ما حاولنا تصنيف الكلمات التي يتكون منها جمع المؤنث السالم في القصيدة، استطعنا أن نقف على أن أكثر الحقول هيمنة عليها هو حقل التعالي والارتفاع، بفعل وجود كل من العناصر التالية:(الغيمات، الشرفات، سنونوات، النجمات)، وهو مؤشر على رغبة الأنثى في التحرر من قيود المجتمع الشرقي، كما أنه رغبة إنسانية ـ بشكل أوسع ـ في البحث عن مكان وزمان وبيئة للخلاص؛« فمنذ البدء كان الشعر هو المخرج الأول للإنسان في بحثه عن التعالي والسمو عبر تخليص ال ذات من كل أنواع السيطرة، فالشعر مكان تجميع المتناقضات وزمان تداخلها، حيث الحيرة والضياع، الحياة والموت، الألم واللذة، الغربة والفناء، تتراءى شفافة كشهادة أبدية تتخطى العالم العياني لتعيد تنظيمه من جديد وفق رؤيا تهدم الأشياء وتغيبها بعد أن ترتسم في بؤرة لا وعي الشاعر»[1].

أما الأمر الثاني الذي يفرض نفسه، فهو ملاحظةٌ أكثر منها سؤالا، ويتعلق بالبداية التعريفية: "الكلمات"، والنهاية التنكيرية: "كلمات"، فهل كان الشاعر واضحا في بداياته، غامضا في النهايات التي وصل إليها أو أوصل إليها غيره؟ أم أنه مجرد إعادة لما أشار إليه في "قارئة الفنجان" عندما علم بأنه سيعرف بعد رحيل العمر بأنه كان يطارد خيط دخان؟ في كل الحالات، وعلى الرغم من أن « خمر الشعر الجديدة لا يمكن أن تصب في دنان قديمة على عكس ما هو شائع، بل لابد من هندسة جديدة له ذه الدنان تفيد من معطيات التقدم في علوم الطبيعة والضوء والمادة والكيمياء لتفرز إشعاعها الذي لم يسبق من قبل» [2]، إلا أن القدرة على تطويع البحر العروضي وتقريبه من اللغة البسيطة السهلة الممتنعة، هو تصميم جديد للدنان المتحدث عنها لأننا ـ نحن القراء ـ لا نكاد نشعر بتقليدية الموسيقى بالنظر إلى

---

[1] ـ علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري – من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص 133.

[2] ـ د. صلاح فضل، شفرات النص، ص68.

المرونة الشديدة للمعجم الشعري لهذه القصيدة، وهذه الملاحظة تذكّرنا بتلك الكلمة التي كتبها عبد العزيز المقالح في مقدمة دراسته لشعر عبد الله البردوني، ضمن كتابٍ ضمّنه مجموعة من المقالات الخاصة بالشعر اليمني الحديث، حيث تساءل موجها كلامه إلى قارئ افتراضي قائلا: « هل رأيت العطر أو البارفان الفرنسي الحديث في زجاجة قديمة؟ إذا لم تكن قد رأيته فإنني قد رأيته أنا، ولكن في ديوان شعر.. نعم ديوان شعر يجمع بين المحتوى الحديث والشكل القديم، بين الرؤية التخييلية التي تتواءم مع الرؤية التخييلية لشاعر حديث مثل سان جورج برس، والبنية التقليدية التي تذكّرنا بالأعشى، والنابغة، وأضرابهما من الشعراء الجاهليين»[1].

12. التوازي الناتج عن الانزياح الصرفي:

من قصيدة "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" نجتزئ هذا المقطع لبيان ضرورة بعض الانزياحات اللغوية من عدمها، وكذا لمعرفة الإضافة الجمالية المفترض الحصول عليها من خلال هذا الإجراء الأسلوبي:

وحلمت بأن تتزوجني

بنت السلطان

تلك العيناها.. أصفى من ماء الخلجان

تلك الشفتاها.. أشهى من زهر الرمان[2]

نحسب أن هذا المقطع نموذج جيد للحديث عن التوازي الناتج عن انزياح على مستوى التوزيع اللغوي، فمن المعلوم أن اسم الإشارة يتجه نحو اسم آخر، نكرة أو معرفة، وفي كل حالة تتغير الدلالة النحوية. وفي هذا المقطع يقع التعريف مزدوجا عن طريق استعمال "الـ"، وكذا عن طريق التعريف بالإضافة.

---

[1] . عبد العزيز المقالح، أصوات من الزمن الجديد، دار العودة، ط1، بيروت، 1980، ص11.

[2] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص704– 705.

أما الوجه الثاني من وجوه الانزياح فيتمثل في إضافة "الـ" التعريف عوضا عن الاسم الموصول المحذوف "التي"، لأن أصل الكلام: تلك التي عيناها... تلك التي شفتاها...

ومن جانب آخر، نسجل حضور صيغ التفضيل (أصفى، أشهى) معادلا فنيا لرغبة الشاعر التي ترى أن هذا الاتجاه الكتابي أصوب من كافة البدائل اللغوية المحتملة، وفي الوقت نفسه نلمس رغبة مبطّنة في الإشارة إلى السهل الممتنع الذي تبناه الشاعر في المقطع الأخير، لأن: أصفى، أشهى.. قد يعوّضها حضور: أحلى، أبهى، أنقى، أعلى، أغلى، أقوى... لكن الامتناع حدثَ عند مقاربة محور الاختيار، وهو ملمح أسلوبي تقليدي تصوراً، لكنه حداثي جدا على المستوى الإجرائي، لأنه يعتمد شيئا من التغريب الذي يغير من استجابتنا إلى العالم، ولكنه لا يفعل ذلك إلا بإخضاع إدراكاتنا المعتادة لعمليات الشكل الفني. أما عن كيفية حدوث ذلك فيبين شكلوفسكي، في دراسته لرواية (ترسترام شاندي) للورنس شتيرن، الطرائق التي يتم بها تغريب الأحداث المألوفة بوساطة الإبطاء والإطالة والقطع، لأن هذه التقنية في إرجاء الأحداث أو تطويلها تدفعنا إلى أن نوليها انتباهنا، فنكف عن إدراك المشاهد والحركات المألوفة إدراكا آليا، وبذلك نسقط عنها الألفة [1]. فالتغريب إذن ليس تقريب الغريب بقدر ما هو إبعاد المألوف.

13. التوازي القائم بين الفعل والاسم:

للبحث في تضافر علاقة المكوّن الفعلي بالمكوّن الاسمي في خلق فضاء يحمل بؤر المفارقة والتوتر والتداعي الحر للدلالات الناتجة عن التماثل والتعارض بين المكونات اللغوية المختلفة، نأخذ هذا المقطع من قصيدة "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" لمقاربته عن طريق المقارنة والاستقراء:

أشهد أن لا امرأة

تتبعها الأشجار عندما تسير إلا أنت..

[1] . ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 30-31.

ويشرب الحمام من مياه جسمها الثلجي.. إلا أنت..

وتأكل الخرافُ من حشيش إبطها الصيفي.. إلا أنت[1]

تفرض علينا الملاحظة الدقيقة لمظاهر التوازي في هذا المقطع أن نقوم بإنجاز المخطط التالي لتوضيح مخطط القراءة:

يشرب ⟵ الحمام ⟵ من ⟵ مياه ⟵ جسمها ⟵ الثلجي

تأكل ⟵ الخراف ⟵ من ⟵ حشيش ⟵ إبطها ⟵ الصيفي

بغض النظر عن التماثل الصرفي الذي يكاد يكون تاما بين مكونات الجملتين:

يفعل ⟵ الفَعال ⟵ فِعال ⟵ فَعْلها ⟵ الفَعْلي

تفعل ⟵ الفِعال ⟵ فَعيل ⟵ فِعْلها ⟵ الفَعْلي

فالتوازي له مظاهر أخرى مبنية على التشابه والتماثل والتعارض من حيث القيمة الدلالية لكل ثنائيتين؛ فالأكل دافع للشرب، والحمام والخراف يرمزان للسلام والوداعة، أما المياه فهي أصل حياة الحشيش كما أنها أصل حياة كل كائن حي، بينما كان "الإبط"، الذي هو جزء من الجسم، الأرضيةَ التي يعيش فيها "الحشيش".

ولعل أكبر مفاجأة تُسجل هنا تتمثل في التعارض الشديد بين "ثلجية" الكل و"صيفية" الجزء، وفي هذا إشارة إلى أن بؤرة التوتر تكمن في أهمية هذا العضو الذي لا قيمة له عند من يجهلون قيمته، وهؤلاء هم الذين تم إقصاؤهم من مفكرة الشاعر لأنهم غير معنيين بخطابه، ذلك أن« الفن الذي يتوجه إلى كل، وإلى أي إنسان، هو الأقل شأنا»[2]، وعليه يكون طبيعيا جدا أن نَسرِمَ العمل الشعري الجميل بالزئبقية، لأن القصيدة في واقع الأمر تقول شيئا وتعني شيئا آخر[3].

---

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص744.

[2] . أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت)، ص229.

[3] . ينظر: ريفاتير، دلائليات الشعر، ص76 نقلا عن عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص51.

14. توازي المصادر والمشتقات:

لأن الضحك حالة إنسانية طبيعية خفيفة بالنظر إلى البعد الزمني الذي تستغرقه، كان عنوان القصيدة المختارة في هذا المبحث: "ضحكة"، وهو عنوان متماثل تماما مع مكوّنها العروضي والمعجمي، وهذه المصاحبة الموسيقية كرّستها بداية القصيدة ونهايتها:

(وصاحبتي ⟵ موسيقا).

يقول الشاعر:

وصاحبتي إذا ضحكتْ

يسيل الليل موسيقا

تطوقني بساقية

من النهوند تطويقا

فأشرب من قرار الرصد

إبريقا.. فإبريقا

تفنّنُ حين تُطلقها

كحُق الورد تنسيقا

وتُشبعها . قبيل البثّ .

ترخيما وترقيقا

أنامل صوتك الزرقاءُ

تمعن فيّ تمزيقا

أيـا ذات الفـم الذهبيّ..

رشّـي الليـل.. موسيقا[1]

قد تكون هذه القصيدة من أدق النماذج المختارة التي تتحقق فيها رؤية ياكوبسون فيما يخص علاقة الشعر بالوزن، وذلك حينما يقول:« ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكوّنه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متساويا؛ ويخضع الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة»[2]. إنه ليس تبريرا للاضطرار بقدر ما هو توضيح لكيفية الاستفادة من هذا الوضع القائم: قوة البعد العروضي قبل أي بُعدٍ آخر.

يغري هذا المقطع للوهلة الأولى بقراءته صوتيا بالنظر إلى المكونات الإيقاعية التي يمتلكها على مستوى البحر والقافية، إضافة إلى موسيقاه الداخلية المعتمدة على التناغم الكبير بين التاء والقاف.

لكن القارئ المتمعن يستطيع ملاحظة الحضور القوي للمصادر من خلال العناصر المعجمية التالية: تطويقا، تنسيقا، ترخيما، ترقيقا، تمزيقا.. ومن جهة أخرى، عندما نردّ هذه العناصر إلى أصولها الفعلية سنجد أن كلا منها ينتمي إلى فعل مضعف حسب ما أفرزته القائمة التالية: طوّقَ، نسّقَ، رخّمَ، رقّقَ، مزّقَ.. ودلالات كل هذه الأفعال تتوزع بين معنى التكثير في الفعل أو معنى التكثير في المفعول [3]، وليس التكثير سوى تسمية تقليدية للتكرار الذي هو ضرب من ضروب التوازي بوساطة المماثلة. كما أن بقية الأفعال في القصيدة، والتي لا تتصل بشكل مباشر بالمصادر التي تحدثنا عنها، تسير في الإطار الدلالي نفسه، ولو تأمّلنا: ضحكت، تسيل، أشرب، تفنن، تطلق، تشبع، تمعن، رُشّي.. لوجدنا أنها تشترك

---

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص223.

[2] . رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص108.

[3] . ينظر: سليمان فياض، الحقول الدلالية الصرفية للأفعال العربية، دار المريخ للنشر، الرياض، 1990، ص69-70.

في حمل دلالات الانتشار والاستمرار والتفشّي، وهو الطابع العام للقصيدة المختصر في العنوان: " ضحكة".

ولعله من قبيل تهافت الإجرائي أن يقوم الدارس في كل مرة بمحاولة الفصل بين مستويات الدراسة: صوتيا وصرفيا وتركيبيا ودلاليا، فقد يتوازى مستويان أو ثلاثة في الآن نفسه، أو قد يفرض منهج البحث التعرض إلى ملامح فنية تنتمي إلى غير المستوى الذي نخصه بالتحليل في ذلك الجزء من البحث.

وعلى سبيل المثال، ومن قصيدة سقط عنوانها، أو أسقطه صاحبها، تاركا العدد (14) بديلا عنه، يتواشج المكوّن الصرفي مع المكوّنين: الصوتي والنحوي، ليتم صنع لوحة شعرية تقول:

نزلتُ إلى حديقتنا..

أزور ربيعها الراجعْ

عجنتُ ترابها بيدي..

حضنتُ حشيشها الطالعْ..

رأيت شجيرة الدراقِ

تلبس ثوبها الفاقعْ

رأيت الطير محتفلا..

بعودة طيره الساجعْ

رأيت المقعد الخشبيَّ

مثل الناسك الراكعْ

سقطتُ عليه باكية

كأني مركبٌ ضائعْ...

أحتى الأرض يا ربي؟

تعبر عن مشاعرها

بشكل بارع.. بارع

أحتى الأرض يا ربي؟

لها يوم.. تحب به..

تبوح به. تضم حبيبها الراجعْ

*

رفوف العشب من حولي..

لها سبب.. لها دافع

فليس الزنبق الفارعْ

وليس الحقلُ، ليس النحلُ،

ليس الجدول النابعْ

سوى كلمات هذي الأرض..

غيرَ حديثها الرائع..

*

أحس بداخلي بعثا

يمزق قشرتي عني

ويسقي جذري الجائع

ويدفعني لأن أعدو..

مع الأطفال في الشارع

أريد.. أريد أن أعطي

كأية زهرة في الروض

تفتح جفنها الدامعْ

كأية نحلة في الحقل

تمنح شهدها النافعْ

*

أريد.. أريد أن أحيا

بكل خلية مني

مفاتن هذه الدنيا..

بمخمل ليلها الواسع

وبرد شتائها اللاذع

أريد.. أريد أن أحيا..

بكل حرارة الواقع..

بكل حماقة الواقع..[1]

على مستوى المكوّن الصوتي، تشكّل الراء رويّا موازيا بالنظر إلى تواترها في كل أسطر القصيدة تقريبا، فعبر الأسطر الثلاثة والأربعين تكررت الراء 41 مرة، فما دلالة ذلك؟ من خلال التماثل بين عدد المرات التي تواترت فيها الراء وعدد أسطر القصيدة نستطيع أن نستشف رغبة في اعتماد اتجاه يؤسس لوجود روي داخلي، تماما كما يحدث مع الموسيقى الداخلية، فإذا كان حرف الروي الظاهر في نهاية كل بيت علامة من علامات الموسيقى الخارجية، فإن القيمة الصوتية المهيمنة، والتي تشكل الراء هنا إحدى مظاهرها الواضحة، من خلال حضور طاغ لأحد الأصوات التي تؤسس لتبني وجود روي داخلي يوازي وجود الموسيقى الداخلية للقصيدة.

أما في الجانب النحوي فيمكننا أن نرصد ثلاثة اتجاهات هامة:

ـ الاتكاء على الفعل المضارع في بداية القصيدة.

ـ الانعدام التام للبعد الزمني في المقطع الثاني.

ـ التحول إلى الفعل المضارع في المقطع الثالث من القصيدة.

---

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص605 . 607.

هذه الخطية الزمنية المتراجعة تتم ترجمتها فنيا بطريقة معاكسة للواقع الحياتي؛ فالشاعر الذي كان من المفترض أن ينطلق من العدمية ليصل إلى الماضي فالحاضر، نراه في القصيدة يوظف الزمن بشكل معكوس يذكّرنا بتقنية الفلاش باك؛ إنها ممارسة فلسفية في قالب شعري يعيد إلى الذاكرة تلك المقولة التي تنسب إلى هايدغر والتي يقول فيها: «يجب أن لا نمارس الفلسفة إلا بشكل قصائد» [1]، وهي مما يتناسب تماما ورؤية مدام دو ستايل التي ترى أن «الشعر الحزين أكثر انسجاما مع الفلسفة» [2]، لأن لغته الحزينة خارجة عن المألوف من فنون القول، وهذه هي أهم علامة من علامات اللغة الشعرية التي« هي في الأصل خروج عن اللغة السابقة عليها، هي أصلا انحراف عن المعهود وطَرْقٌ لصيغٍ جديدة في القول والتعبير. لذلك لا معنى لإطلاق صفة الشعرية على نتاج لغوي يكرر سابقا عليه، أو يستعيد ما كان معروفا مهما كانت عظمة ذلك السابق أو أهمية هذا المعروف، بل ومهما كانت براعة هذه الاستعادة أو لباقة ذلك التكرار»[3].

ومن جهة أخرى، لنا أن نتساءل عن دلالة اقتصار القافية على اسم الفاعل ممثلا في كل من: الراجع، الطالع، الفاقع، الساجع، الراكع، ضائع، بارع، دافع، فارع، النابع، الرائع، الجائع، الشارع، الدامع، النافع، الواسع، اللا ذع، الواقع.. فهل هي الرغبة المبطنة في أن تكون (أنا) الشاعر هي الفاعلة دائما؟ أم هي إعادة ترتيب وتنظيف لمعجم قديم لم يره الكثيرون صالحا لتضمينه تجربة شعرية معاصرة؟ إن كل هـ ذه (الفواعل) مألوفة في حياتنا اليومية إذا ما تم اقتطاعها من سياقها الفني، وتأتي القصيدة لتصنع فنية ما هو مألوف، وهذه هي مهمة الفن التي تتلخص في « أن يعيد إلينا الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات مألوفة لوعينا اليومي المعتاد»[4]. وهي ميزة كل أدب رفيع.

---

[1] . بيار ماشيري، بم يفكر الأدب؟، تر: د. جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2009، ص 19.

[2] . المرجع نفسه، ص 40.

[3] ـ د. سامي سويدان، في النص الشعري العربي، دار الآداب، ط1، بيروت، 1989، ص33.

[4] ـ رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص29.

ولعل قراءة المقطع التالي من قصيدة "هَجَمَ النَّفْطُ مِثْلَ ذِئْبٍ عَلَيْنا..." تحاول أن تتمثل شيئا مما ذهبنا في تأويله مذهبا ـ قد يُرى ـ جريئا بعض الشيء:

مِنْ بِحارِ النَّزيفِ.. جاءَ إليكمْ

حـامـلا قـلـبَـهُ عـلـى كـفَّيْـهِ

ساحباً خنجرَ الفضيحةِ والشِّعْرِ

ونـارُ الـتـغـييـرِ فـي عـيـنـيْـهِ

نـازعـاً معـطـفَ العـروبةِ عنهُ

قـاتـلاً، فـي ضـمـيـرهِ، أبـويْـهِ

كـافـراً بـالـنـصـوصِ، لا تسألوهُ

كيفَ مـاتَ الـتـاريخُ في مقلتَيْـه[1]

من النادر أن نجد عملا شعريا يجمع بين الثابت والمتحول، لكن هذه الندرة تتحول إلى واقع عملي في شعر نزار قباني. والثبات كائن باعتبار القدسية التي يُنظر بها إلى الموضوع، أما التحول فيكمن في التوهج المستمر لهذا الثابث، وبهذا المفهوم نجد أن« المرأة في شعر نزار قباني مثير ثابت، ولكنه دائم التجدد. أو هو دائرة كبرى تحوي دوائر صغرى وأخرى أصغر تولد أنواعا وأشكالا من الاستجابات حين تغدو هي الأخرى مثيرات ضمن عالم الإغراء»[2].

من هذا المنطلق تجسد قصيدة "الشفة" اقتصادا لغويا على مستوى العنوان، وكذا على مستويات النص الصوتية والتركيبية بالأساس:

منضمّـةٌ، مـزقـزقـهْ

مبـلـولـة كـالـورقـهْ

---

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص45.

[2] . أحمد حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، ص100.

سبحانـه مـن شـقّهـا
كمـا تُشقّ الـفستقـهْ

نـــافـــورة صـــادحـــة
وفـكـــــرة مـحلّقـــهْ

وعـــــاءُ وردٍ أحـمـــرٍ
في غـرفـة مـزوّقـــهْ

وبـــاقـــةٌ مـــن كـــــرزٍ
بـأمـهـــا معـلّـقـهْ ..

مـاذا على الـسيـاجِ
أيُّ وردةٍ مـمـــزقـــهْ؟

قرّت على لينِ الحريرِ
لـــوحـــةً مـوفّـقـهْ ..

وعرّشت على بياض
وجههـا كـالـزنبـقـهْ

رفيـقـة للـــهـدبِ،
للجديـلةِ الـمـصفّقـهْ

للمقـلـة الـخـضراء..
للغِـلالـة المغرورقـهْ

كـم قبلــةٍ زرعْـتُهـا
منـغومــةٍ مُمَـوْسَقَـهْ

علـى فــمٍ كـأنـمـا
خــلاّقُــهُ مــا خَلَقَــهْ

وأنـتِ فـوقَ سـاعدي
مــأخــوذةٌ مـستغرِقَـهْ
مـرتـاعــةً.. ضفيــرةً
حيـرى، وعـينا مُغْلقَهْ

أبيننــا.. مــا بينَنــا
وأنتِ خجلى مُطرقهْ؟[1]

في هذه القصيدة لا نستطيع تجاهل التسابق المفرط بين أسماء الفواعل وأسماء المفعولات، حيث ظهرت 18 مرة موزعة بالتساوي: 9 مقابل 9 لكل نوع منهما:

* منضمّةٌ، مزقزقهْ، صادحة، محلّقهْ، المصفّقّهْ، المغرورقهْ، مستغرِقَهْ، مرتاعةً، مُطرقهْ.

* مبلولة، مزوّقهْ، معلّقهْ، ممزقهْ، موقّقهْ، منغومةٍ، مُمَوْسَقَهْ، مأخوذةٌ، مُغْلقَهْ.

هذا التماثل التام بين القائمتين، والذي حكم على القافية أن تكون إما اسم فاعل أو اسم مفعول، يجبرنا على البحث عن الدلالة الخفية التي ينتجها الموقف والسياق، كما يجبرنا على الوقوع في ازدواجية القراءة؛ أن يكون القارئ شعريا ونثريا في الآن نفسه، أي « ينبغي أن يكون في داخل كل قارئ شعر، قارئ نثر. والجهد المبـذول في جعل نص شعري قصيدة يتطلب زيادة في الطاقة تفيض عن إفشال التأويلات النثرية. وإذا لم يجهد القارئ نفسه في مشهد نثري، فلن تحضر القراءة الشعرية. والمهارة التي يتطلبها التأويل الشعري تتضمن

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص141، 142.

اهتماما قويا بالمعنى النثري مقرونا بالاستعداد للاندفاع وراء المعنى النثري لتوليد معان جديدة» [1]. وهكذا، نجد أنفسنا بإزاء نوع جديد من التوازيات وهو: توازي القراءات، ليكون التوازي، أسوة بالشعر، بنية للقراءة المستمرة.

وعلى الرغم من كل ذلك، لا ينبغي التعويل المطلق على صحة أي تأويل محتمل بحجة البحث عن المعنى المؤجل؛ فالقول بلانهائية النص، لا يعني أن كل تأويل هو بالضرورة تأويل جيد» [2].

وعليه، نلاحظ بحذر ضمورا واضحا للمشتقات إذا ما استثنينا وجود أسماء الفاعل وأسماء المفعول التي رصدناها فيما سبق، وهذا الغياب إشارة غير مباشرة إلى غياب اللون الرمادي من مفكرة الشاعر، فهو لا يرى الأشياء إلا بيضاء أو سوداء، كما أنه يشير ـ بقراءة مماثلة ـ إلى أنه يجب أن (يكون أو لا يكون)، أو كما عبر هو نفسه قائلا:

لا توجد منطقة وسطى ما بين الجنة والنار [3]

هذا الإقرار بنفي وجود الوسطية هو شكل من أشكال عدم الاعتراف، ذلك أننا دون أن نعي، نعترف بأشياء لا نعرف شيئا عن ماهيتها، لأن « البحث عن الحقائق هو بالأساس إقرار بوجود مجاهيل كثيرة» [4]، وه ذا الاعتراف يحولّ كل واحد منا، دون أن نعي مرة أخرى، إلى قارئ استهلالي، قياسا على المؤلف الاستهلالي بحسب تعبير أمبرتو إيكو، وهو ذلك « الموجود في العتبة، تلك التي تفصل بين قصدية كائن بشري وبين القصدية المندرجة ضمن استراتيجية نصية» [5]، فالقراءة بهذا المعنى محاولة إلى الوصول إلى ذلك المفهوم السرابي

---

[1] . روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص81-82.

[2] . أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، 2004، ص21.

[3] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص645.

[4] . د. عزيز السيد جاسم، دراسات نقدية في الأدب الحديث، ص17.

[5] . أمبرتو إيكو، المرجع السابق، ص88.

للمعنى، على الرغم من معرفتنا المسبقة، وإقرارنا بأن « النص الشعري يفتخر بأنه يرفض وجود مفاهيم نهائية للمعنى»[1].

[1] . جمال الدين الخضور، زمن النص، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1995، ص107.

الفصل الثالث: التوازي التركيبي

ـ توطئة

1ـ توازي حروف الجر

2ـ توازي الجمل الفعلية

3ـ توازي الجمل الاسمية

4ـ التكرار

5ـ النفي

6ـ الاستفهام

7ـ العطف

8ـ النداء

ـ توطئة:

لعل المتأمل في مختلف مراحل هذه الدراسة يجد أن المبحث المُتناوَل بالتحليل في هذه السطور يبدو جديرا بأن يُضم إلى المباحث التي تمت دراستها في الفصل الأول الخاص بالتوازي الصوتي، بسبب التشابه في الظاهرة المدروسة وكذا في عنوان المبحث. غير أن التنوع الموجود على مستوى البنية التركيبية للمدونة المدروسة يجعلنا نضعها في فصل مختلف بالنظر إلى طبيعة الدراسة التي تجعلنا لا نتوقف عند التوازي الذي تشكلّه حروف الجر، وإنما الأمر يتعدى ذلك إلى دراسة الظواهر النحوية التي ساعدت هذه الحروف في إيجادها في المتن الشعري لهذه القصيدة أو تلك، مع ضرورة الاعتراف بأنه يوجد للشعر بعدان: لغوي وفني؛ فلهذا لا تكفي المعرفة اللغوية في الإحاطة به، كما لا تكفي الحاسة الفنية لاستيعابه؛[1] لأن ماهية الفن عموما ليس لها فضاء محدد، فالفن ليس له تعريف محدد، ومن الناحية الجمالية يمكن تعريف الفن بأنه « إدراك عاطفي للحقيقة، أو هو تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام، أو هو تلك الغارة من الصور التي يشنها الخيال على الواقع، أو هو أن تتناول الواقع بأنامل ورعة، وترفعه إلى مستوى المثال، أو هو تلك المسافات المرتعشة التي تجدها بين الكلمات أو الارتفاعات والانخفاضات التي تكون بين الأصوات أو الحركات أو الألوان. أو هو زجاجة الويسكي التي يقدمها لك الفنان لتنقلك إلى عوالم من النشوة والانبهار [2]، أو هو تلك الدهشة التي تعتريك وتسيطر عليك عند رؤيتك لمنظر طبيعي أخاذ تراه لأول مرة، أو هو الذي يقدم لك تذاكر الطائرة، ولا يحجز لك في الفنادق، أو يحدد لك الأماكن التي تزورها، بل يتركك تتأمل ما

[1] ـ فريال جبوري غزول، نحو تنظير سيميوطيقي لترجمة الإبداع الشعري، مجلة فصول، المجلد 10، العددان: 1و2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991، ص118.

[2] . هذه التعريفات التجسيمية للمعاني المجردة تشبه إلى حد كبير تعريفات نزار قباني لسيكولوجية الإبداع الشعري مثلما جاء في حواراته العديدة مع جهاد فاضل ومفيد فوزي وغيرهما.

تشاء بطريقتك الخاصة».[1] هذا التعريف، بطبيعة الحال، ليس علميا بقدر ما هو عمليٌّ جدا، إنه تعريف يحاول أن يبتعد بالمفهوم عن التجريد قدر الإمكان عن طريق تقديم رؤية للموضوع من وجهة نظر الفنان نفسه.

1- توازي حروف الجر:

كثيرا ما تتسع أبعاد الظاهرة الجزئية في شعر نزار قباني لتتخذ بعدا كلّيا في نهاية الأمر، نظرا لارتباط تلك الجزئيات ببنية عميقة تشكّل أحيانا نظرة وجودية للأشياء وللناس وللوجود. هذه الفكرة ليس افتراضا يشكّل خلفية نظرية لِما سيتم تحليله عمليا، بقدر ما هي قيمة تأويلية لنموذج اخترناه ممثَّلا في مقطع من قصيدة "المقهى"، وفي قراءتنا لهذا المقطع قد نعجب من انتقال الشاعر من الحديث عن المكان إلى الزمان معرّجا على الحالات العاطفية والعصبية المختلفة من لهفة واطمئنان وإيمان وأشجان، منتهيا إلى مكوّنات المكان التي تشكّل لوحة فسفسائية جميلة أساسها الفنجان والخيطان والأركان والأجفان والأسنان والطوفان والجيران والألوان، وكذا العنوان الذي هو محصّلة لكل ما سبق من تفاصيل، لكن العجب يزول إذا ما ربطنا العنوانَ المُتَحدّث عنه في متن القصيدة بالعنوانِ الذي يشكّل عتبةً من عتبات النص: (المقهى)، وهو مكوّن لغوي يتجاوز البعد المكاني المعروف عنه، ليمتد إلى البعد الزماني عبر سرد سريع للتفاصيل التي تشكّل ملامح هذين البعدين. وهذا هو النموذج المقترح بحسب الرؤية التي يفرضها موضوع هذه الدراسة:

في جـواري اتخذتْ مقعدهـا
كوعـاء الـوردِ في اطمئنانـها

وكـتـــابٌ ضـــارعٌ في يدهـــا
يحصدُ الفُضلـةَ من إيمـانـها

[1] - د. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1980، ص8.

يثبُ الفنجانُ من لهفتهِ
في يدي، شوقاً إلى فنجانها

آهِ من قُبّعةِ الشمسِ التي
يلهثُ الصيفُ على خيطانها

جولةُ الضوءِ على ركبتها
زلزلتْ روحيَ من أركانها

هي من فنجانها شاربةٌ
وأنا أشربُ من أجفانها

قصةُ العينينِ.. تستعبدني
من رأى الأنجمَ في طوفانها

كلما حدّقتُ فيها ضحكتْ
وتعرّى الثلجُ في أسنانها

شاركيني قهوةَ الصبح.. ولا
تدفني نفسكِ في أشجانها

إنني جارُكِ يا سيدتي
والربى تسأل عن جيرانها

منْ أنا... خلّي السؤالاتِ أنا
لوحةٌ تبحث عن ألوانها

موعدًا.. سيدتي! وابتسمتْ

وأشارتْ لي إلى عنوانها..

وتطلّعتُ فلمْ ألمحْ سوى

طبعةِ الحمرةِ في فنجانها[1]

لا يمكن الولوج إلى عالم النص بناء على رصد مجموعة من الصور لقراءتها في إطار بعدها الاجتماعي فحسب، لأن ذلك قد يوقعنا في مصادرة علمية تقدّم الفكري على النص، ومن المعلوم أن «الركون إلى التصورات الفكرية في التعامل مع النص الأدبي، هو دليل عجز عن رؤية النص في مظاهره التعبيرية المختلفة »[2]، فالفكر مجرد طبقة واحدة من طبقات متعددة تكوّن البناء العام للصورة الفنية، والاكتفاء به يسطّح العمل الفني ويصيبه بالرتابة والضحالة، مما يجعلنا بعيدين جدا عن الخوض في موضوعات الجمالية التي ليست سوى «بحث في نسق العناصر المكونة للظاهرة، لبيان الوظيفة التي تقوم بها داخل العمل الأدبي بشكل عام»[3].

من الواضح جدا تشكّل نسق التوازي من خلال تركيبي الجر والإضافة المتكررين 21 مرة في المقطع السابق، بمعدلات تصل 21/9 لحرف الجر "في"، و 21/6 لحرف الجر "من"، و21/2 لكل من الحروف: "عن، على، إلى"، وهذه النتيجة تؤكد البعد الداخلي للتوازي انطلاقا من طغيان الجر، بالأداة "في"، على غيرها من أدوات الجر الأخرى التي تراوحت بين الانتقال المكاني: (من، إلى) وبين المجاوزة والاستعلاء: (عن، على) وهو ما يدعم ملاحظتنا السابقة التي أشارت إلى البعد العميق لعنوان النص: "المقهى"، والذي يختزل

---

[1] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص36-37.

[2] ـ عزيز عدمان، قراءة النص الأدبي من المنظور الأسلوبي الحديث، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، المنامة، 2004، ع 8/7، ص32.

[3] ـ أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، ط2، الدار البيضاء، 1988، ص21.

الزمان والمكان والفضاء العقلي والعاطفي كذلك، وهو إشارة أخرى إلى الرغبة في ملازمة الحالة وانتفاء أية نية في الانتقال منها إلى غيرها.

ويمكن رصد التوازيات، حسب حرف الجر الذي انتظمها، من خلال الترتيب التالي:

* في جواري، في اطمئنانها، في يدها، في يدي، في طوفانها، فيها، في أسنانها، في أشجانها، في فنجانها.

* من إيمانها، من لهفته، من قبعة الشمس، من أركانها، من فنجانها، من أجفانها.

* عن جيرانها، عن ألوانها.

* على خيطانها، على ركبتها.

* إلى فنجانها، إلى عنوانها.

ومن المفيد أن نلاحظ أن أغلب المجرورات بحرف الجر وردت في صيغة التركيب الإضافي المؤنث، وهو ما يذكّرنا بالمقولة الشهيرة لابن عربي التي يرى فيها أن ما لا يُؤنَّثُ لا يُعَوَّلُ عليه، أي أن ما ورد في هذا السياق اللغوي معادل نحوي لآراء نزار المبثوثة في متون نصوصه الشعرية التي تلخصها مقولته في بلقيس: كل الحضارة أنتِ يا بلقيسُ والأنثى حضارة

على أنه من الضروري أن نشير إلى أنه يمكن إيجاد تصنيف مختلف للتوازيات السابقة إذا ما أخذنا في الحسبان البنية النحوية التي انتظمت كلا منها، وعندها سنكون بإزاء عدد كبير جدا من المجموعات نظرا للأشكال المتعددة التي طبعت الأجزاء المكمّلة لبنية الجر المتعلّقة بالمجرورات التي أشرنا إليها في التصنيف السابق؛ فهناك التقديم والحذف الذي يستلزم التقدير، إضافة إلى الاستهلال بالجمل الفعلية والاسمية التي يتضمّن بعضها أفعالا لازمة، فيما يتضمّن البعض الآخر أفعالا متعدّية، وهذا يعني أن التوازي قد يشمل بنية نحوية كاملة، كما يمكن أن يشمل بعض أجزاء هذه البنية، وفي هذا إشارة إلى الزخم النحوي الشديد الذي تميّز به المقطع السابق، وهو يتسق تماما وحركة رواد المقهى، كما يتسق كذلك وحركة

التقلبات العاطفية المستمرة للذات الشاعرة التي تمثل المتكلم الحقيقي والغائب الافتراضي في الآن نفسه.

وإذا كان تعدد الأفعال قد اقترن بتعدد حروف الجر في المقطع السابق، مع صياغتها في تراكيب لغوية متعددة، فهل سيفضي الاكتفاء بفعل واحد وحرف جر واحد إلى تسطيح الدلالة أم إلى إثرائها، وذلك من قبيل التكثيف الذي يناقض المقولة البلاغية القديمة التي ترى بأن كل زيادة في المبنى زيادة في المعنى؟ هذا السؤال هو ما يحاول التحليل التالي الإجابة عليه دون الوقوع في التمحّل والتهافت النقدي الذي يقوم على تحميل النص ما لا يطيقه من تأويل، لأن «الناقد حين يضحي بما يرضيه ويستبقي عواطفه تجاه النص سيكون ذلك حتما انتصارا لفهم الشعر وتقديرا لما تركه الشاعر من رؤية خاصة للحياة »[1]، وهذا هو متن المقطع المأخوذ من قصيدة موسومة بـ: "إلى مصطافة":

سماويةَ العين .. مصطافتي
على كتفِ القريةِ الساجده

أُحبكِ في لهوِ بِيض الخراف
وفي مرح العنزة الصاعده

وفي زمر السرو والسنديان
وفي كل صفصافـةٍ ماردة

وفي مقطعٍ من أغاني بلادي
تغنيه فلاحةٌ عـائده [2]

[1] ـ السيد فضل، نقد القصيدة العربية، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ت)، ص80.

[2] ـ نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص57.

ونعتقد بضرورة طرح السؤال التالي الذي يستوقفنا، قبل الحديث عن الموضوع الرئيس لهذا المبحث، وهو:

ـ ما ضرورة تحديد الفضاء المكاني في بداية القصيدة عندما ذكر الشاعر مكان الاصطياف وقال بأنه يقع " على كتفِ القريةِ الساجدهْ "؟

ويستدعي ذلك طرح سؤال آخر نراه مهما وهو:

ـ هل هناك علاقة بين الفضاء المكاني للمحبوبة وهوية القصيدة التي تلخّص كل شيء في رسالة موجّهة " إلى مصطافة"؟

نعتقد أن الإجابة على هذين السؤالين يرتبط بإيجاد علاقة تلازمية بين العنوان كاملا بعد تقدير الكلمة المحذوفة: رسالة إلى مصطافة، لأن الإرسال يقتضي تحديد مكان المرسل إليه، والمكان عادة ما يرتبط بحرف الجر "في" الذي يأتي في سياق الإجابة على أسئلة نستهلها بأداة الاستفهام "أين"، وعليه فـ "المصطافة" نجدها:

ـ في لهوِ بيضِ الخرافِ ـ في مرحِ العنزةِ الصاعدهْ ـ في زمرِ السّروِ والسنديانِ ـ في كل صفصافةٍ ماردهْ ـ في مقطعٍ من أغاني بلادي...

لقد كان الاصطياف، على غير عادة مفهومه المتصل بالبحر، مرتبطا ببؤرة وحيدة هي المروج الخضراء التي عرفناها من خلال القرائن التصويرية السابقة التي تكوّن لوحة فسيفسائية تذكّرنا بريفيات الشابي والصنوبري ومن إليهما من الشعراء المتصلين بالطبيعة اتصالا وثيقا، وقد انتقل من هدير أمواج البحر إلى سكون الريف الذي كرّسه سكون الهاء التي تشكلَ منها حرف الروي، وهو الاتجاه الذي يكاد يغرينا بالحديث عن شعرية "سكون السكون"، هذا السكون الذي كان القناة التي تم التعبير من خلالها عن "الحب في لهو بيض الخراف"، وهكذا وردة صيغة الفعل (أحبك) مرة واحدة وتُرك المجال للتقدير في بقية مكونات نسق حرف الجر بسبب الرغبة في استمرار منظومة السكون والهدوء، لأنه سيكون ممجوجا جدا أن يكرر في كل مرة الفعل (أحبك) إذا كان في الإمكان تفادي هذا التكرار، على الرغم من تحفظنا من الوقوع في سلبية أحكام القيمة لأن السياقات اللغوية والعاطفية هي الفاصل

الأساسي في تحديد مثل هذه الأحكام، وهو ما لا يجعلنا نشعر بأي نقصان على مستوى البناء العام للعمل الشعري؛ ذلك أنه «عندما نشعر بأن هناك شيئا ما ناقصا، في قصيدة ما، فإن هذا الأمر يرجع عندئذ إلى أنها لا تمثل بنية ذات وحدة متماسكة، إنها تصدمنا، لأنها تحوي شيئا ما يكون فحسب اصطلاحيا أو مبتذلا. وفي مقابل ذلك فإن القصيدة الأصيلة تتيح لنا أن نعايش "القرب" على ذلك النحو الذي يتم فيه إبقاء هذا القرب في الشكل اللغوي للقصيدة ومن خلاله».[1]

وإذا كانت بعض الروابط اللغوية تتصل غالبا بدلالات محددة، كدلالة المكان والعمق التي يحملها الحرف "في"، فإن البعض الآخر يتجه دلاليا بحسب السياق المرسوم له نظرا لتعدد وظائفه الإبلاغية التي قد تتحكم فيها أحيانا الأبنية التركيبية المختلفة، ومن هذه الروابط حرف الجر "من" الذي قد يحمل دلالة التبعيض، كما قد يحمل دلالة الانتقال الزماني أو المكاني، أو قد يكتفي بتحديد موطن الانطلاق، والمثال التالي يَعِدُ بأكثر مما ذهبنا إليه من تأويلات:

عيناكِ آخر ما تبقى من عصافير الجنوبْ

عيناكِ آخر ما تبقى من نجومِ الصيفِ

آخر ما تبقى من حشيش البحرِ،

آخر ما تبقى من حقول التبغِ،

آخر ما تبقى من دموع الأقحوانْ

عيناكِ.. آخرُ زفةٍ شعبيةٍ تجري

وآخرُ مهرجانْ..[2]

---

[1] ـ هانز جيورج جادامر، تجلي الجميل، ترجمة ودراسة وشرح: د. سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص237.

[2] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص79.

عند قراءة هذا المقطع للوهلة الأولى نجد أنفسنا أمام سؤال ملحّ يقول: ما سر العلاقة بين عصافير الجنوب ونجوم الصيف وحشيش البحر وحقول التبغ ودموع الأقحوان؟ إن الاعتماد على المنطق العقلي قد لا يسعفنا بشيء عند محاولة العثور على رابط يجمع بين العناصر آنفة الذكر، وبالمقابل فإن « شدة الاتكاء على المنطق الداخلي للقصيدة الحديثة قد قدم حلا نظريا في فهمها وإدراك علائقها».[1]

لقد اشترك في تبئير هذا المقطع، شعريا، عدد كبير من الأبنية التي تشكّل في مجملها البنية العميقة للنص، وهي بنية تبدأ برسم نفسها انطلاقا من تكرار معجمي (عيناك، آخر ما تبقى من) لتتحد مع البنية التركيبية المكوّنة من مبتدأ وخبر مضاف إلى جملة موصولة (ما تبقى)، ليتبعها شبه جملة (حرف جر + مضاف + مضاف إليه)، وهاتان البنيتان تؤسسان لبنية أعمق؛ وهي بنية الولاء للحزن الرومانسي الذي ترسم حدوده الملفوظات التالية:

عصافير الجنوب، نجوم الصيف، حشيش البحر، حقول التبغ، دموع الأقحوان.

وإذا كان الرابط النحوي متعلقا بحرف الجر "من" فإن الدلالة نفسها تتكرر معجميا بتوظيف معنى البقاء (ما تبقّى)، وهو فعل يلتف على نواتج حركة الجر المادي والمعنوي، وفي الوقت نفسه يقوم البناء النحوي (المضاف والمضاف إليه) بتكريس ثقافة الولاء من خلال تعلق العصافير بالجنوب واشتراط حضور الصيف من أجل ظهور النجوم، أما الحقول فلا يظهر حزنها إلا بالارتباط بالتبغ الذي يشير بشكل واضح إلى تعكير المزاج، وقد يصل الأمر إلى حدود إبكاء الأقحوان الذي لا يظهر عادة إلا في مواسم الفرح

2 ـ توازي الجمل الفعلية:

كثيرا ما يرتبط التوازي بأحد أبرز أشكاله المتعددة وهو التكرار، متمثلا قصيدة التفعيلة أكثر مما قد يتمثل القصيدة العمودية، بسبب بعض التوجهات غير المعلنة في هذا النص أو ذاك؛ فقد يرتبط النسق اللغوي بالفعل التبريري الناتج عن منظومة عقلية باطنية، وقد يسعفنا

[1] ـ د. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994، ص149.

السياق اللغوي أحيانا في تحديدي بعض القرائن المعجمية التي تبرهن على صحة ما زعمناه في هذه النقطة، ولنأخذ النموذج التالي من قصيدة " لماذا أكتب؟:

أكتُبُ.. كي أنقذَ من أحبها

من مدن اللاشعرِ، واللاحبِّ، والإحباطِ، والكآبهْ

أكتبُ.. كي أجعلها رسولةً

أكتبُ.. كي أجعلها أيقونةً

أكتبُ.. كي أجعلها سحابهْ[1]

تتأسس بنية التوازي في هذا المقطع الشعري، أساسا، على الصيغة النحوية التالية: فعل مضارع متكرر+ حرف جر يسبق "أن" المضمرة+ فعل مضارع متكرر+ ضمير متصل (مفعول به)+ مفعول به ثان، ولقد اختار الشاعر، عن وعي كامل، الفعل المضارع مكوّنا وجوديا لفعل التجدد والتحوّل: "أكتب"، ثم برّر اختياره نصّيا بتوظيف أكثر أدوات الربط قدرة على تفعيل هذا التبرير: "كي"، مؤكدا أن فعل الكتابة أكبر من أن يتسع لمفعول واحد. غير أن تتبع نسق التحولات بعد فعل الإنقاذ: **أكتب كي أنقذ من أحبها،** يشير إلى طفرة تراتبية بين المقدمة والنتيجة؛ فـ"المُنقِذ" يكتفي غالبا بنقل الطرف "المُنقَذ" من موقع السلبية إلى موقع معياري حيادي لا يتطلع إلى أكثر من "الكتابة في درجة الصفر"، لكن "المُنقِذ" في المقطع الشعري السابق سجّل سلسلة من القفزات التحوّلية على المستوى التقديسي (رسولة) وعلى المستوى الفني (أيقونة)، وكذا على مستوى التعالي المطلق (سحابة). وعلى مستوى متفرّع عن المستوى السابق نلاحظ نسقا آخر من أنساق التوازي، وذلك من خلال العبارة الاستهلالية للمقطع

أكتُبُ.. كي أنقذَ من أحبها

من مدن اللاشعرِ، واللاحبِّ، والإحباطِ، والكآبهْ

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص18.

وهي عبارة تعتمد مبدأ التماثل والتناسب بين(اللاشعرِ، واللاحبِّ، والإحباطِ، والكآبةْ)، فمكوّنا كل ثنائية متماثلان دلاليا: اللاشعر يساوي اللاحب، والإحباط يساوي الكآبه. أما على المستوى المنطقي فاللاشعر مقدمة والإحباط نتيجة، والوصف نفسه ينطبق على كل من اللاحب والكآبه.

وإذا كان فعل الكتابة مَبرَّراً وجوديا بالرغبة في إنقاذ المحبوب وتحويله إلى كائن مثالي، فإن الهدف يتكرر بصيغة أخرى هي الإنقاذ من البغض والقبح والقسوة والدمامة.. لكن كل هذا كان قد تم في الزمن الماضي، على عكس الفعل المُنجز في القصيدة السابقة، وهذا يعني أن الفعل هنا مبرَّرٌ بأثر رجعي على عكس الفعل السابق المبرَّرِ بأثر استباقي.

ولنقرأ المقطع الشعري التالي بتمعن لنعرف شيئا من الدلالات الظاهرة والمضمرة لآليات القتال وأهدافه التي تأتي بديلا عن فعل الكتابة:

قاتلتُ بالسيفِ وبالقصيدهْ

كي أحملَ الحُبَّ إلى مدينتي

وأغسلَ القبحَ عن الوجوهِ والجدرانْ

وأجعلَ العصرَ أقلَّ قسوةً

وأجعلَ البحرَ أشدَّ زرقةً

وأجعلَ الناسَ ينامونَ

على شراشفِ الحنانْ[1]

إذا كان "القتال" قد تم بوسيلتين مختلفتين في الطبيعة والإجراء فإن نتائج هذا الإجراء قد تناوبتْ بين هاتين الوسيلتين من خلال: حمل الحب وغسل القبح والتقليل من قساوة العصر وزيادة زرقة البحر، والمحصلة: زيادة شحنة العاطفة والرومانسية لدى طائفة كبيرة من المحرومين منها.. إنه توظيف للقسوة من أجل القضاء على القسوة، كما أنه توظيف للفعل

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص222.

الثقافي من أجل القضاء على الشعور بالاستلاب الثقافي.. ونحن نفهم أن هذا هو جوهر الشعر وحقيقته التي يقترب منها الشاعر، وفي الآن نفسه نلاحظ «ابتعاده عن اجترار ما هو عادي ومبتذل من الرؤى والأخيلة والصور، وبمقدار نجاحه في تشكيل عالم شعري خاص على أكبر قدر ممكن من التفرد والخصوصية دون أن يقطع الجسور ووسائل الاتصال بينه وبين جماهيره، حتى لا يغدو هذا العالم الشعري المتفرد جزيرة مهجورة يعيش الشاعر فيها وحده في صقيع العزلة الأليمة» [1]، وعند هذه النقطة الذات يتم رسم الحدود الفاصلة بين الشعر والفلسفة؛ فلقد «أدرك الناس منذ أن بدأوا يفكرون بالشعر أن ثمة فرقا بين الشاعر والفيلسوف، فرقا في الطريقة والمغزى والنتيجة».[2]

إنّ حمْل الحب إلى المدينة يترتب عليه الإقرار بأنه غير موجود أصلا.. يدل على ذلك تكرار الفعل "أجعل" الدال على التحول، وهو تحوّل تعجيزي لأنه فعل يحاول أن يغطي أكثر الفضاءات اتساعا، وهذا الإجراء يمكن أن ننظر إليه على أنه تعديل طفيف في واقعية النظرة إلى عالم الواقع وعالم المُثل، فإذا كان العالم الثاني محاكاة للعالم الأول، فإن التصوّر العملي في القصيدة يختلف اختلافا جذريا؛ فما لا يمكن تحقيقه في عالم الواقع نستطيع تحقيقه في عالم القصيدة، وهذا يعني أننا نستطيع القيام بعملية خداع لأعصابنا مع أن هذا الإجراء اعتراف ضمني بأننا أًصحاب تطبّع لا أصحاب طبع، وبعبارة أدق: كل مكتسباتنا موجودة بالقوة لا بالفعل.

وإذا اعتبرنا مقولة جيرار مانلي هوبكنس (1844–1889) التي تشير إلى أن «التوازي هو بنية الشعر المستمر »[3] ضربا من ضروب المعلوم من الشعرية بالضرورة فإن ذلك ما تؤكده المدونات الشعرية على اختلاف الرؤى الإبداعية للشعراء، لأن توظيف هذه التقنية لا يحدث في المستوى الواحد من مستويات القصيدة، بل يتعداه إلى نوع آخر من التوازي بين

---

[1] ـ د. علي عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998، ص17.

[2] ـ و.ب، ستانفورد وآخرون، المرآة والخارطة، تر: سهيل نجم، دار نينوى، ط1، دمشق، 2001، ص45.

[3] ـ رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص105.

المستويات المختلفة للقصيدة الواحدة، حينما يتم تأكيد الدلالات المعجمية من خلال النسق النحوي الذي ترد فيه.. ولنلق نظرة على المقطع الشعري التالي قبل التأصيل التطبيقي لما أشرنا إليه نظريا:

حاولي.. أن تدخلي العصر معي

حاولي أن تصرخي..

أن تغضبي..

أن تكفري..

حاولي.. أن تقلعي أعمدةَ الأرضِ معي

حاولي أن تفعلي شيئا

لكي نخرجَ من تحتِ الجليدْ..

غيّري جلدكِ أحيانا..

لكي يشتعلَ الوردُ،

وكي يرتفعَ البحرُ،

وكي يأتي النشيدْ..[1]

يحتوي هذا المقطع اتجاها أمريا واحدا، لكن التعبير عنه ورد في صيغتين معجميتين مختلفتين: حاولي، غيّري. ولقد كان لتأكيد فعل المحاولة عبر تكراره في أربعة أسطر معادلا نحويا متمثلا في تكرار جملة مصدرية ست مرات: أن تدخلي، أن تصرخي، أن تغضبي، أن تكفري، أن تقلعي، أن تفعلي، والملاحظ أن البنية المعجمية للجملة المصدرية لا تثبت على صيغة واحدة، تمهيدا للحديث عن التغيير الذي يشير إليه الجزء الثاني من المقطع الشعري: غيّري..

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص232-233.

ومن جانب آخر، لم يُذكر تبرير الفعل في الجزء الأول من المقطع إلا مرة واحدة: لكي نخرج من تحت الجليد..، أما في الجزء الثاني فقد حدث العكس؛ ذُكِرَ الفعلُ مرة واحدة: غيّري.. لكن التبرير تكرر ثلاث مرات: لكي يشتعلَ الوردُ، وكي يرتفعَ البحرُ، وكي يأتي النشيدْ.. وهو إجراء أدائي يتناسب والرغبة في تغيير الجلْدِ الذي لا يحدث إلا بالاشتعال الذي يوحي بمضمون الآية الكريمة «**كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَاب** »[1]، كما أن الاشتعال هو الذي يحوّل التراب إلى زجاج ويميّز الذهب الحقيقي من الزائف، وهذا هو عين الارتفاع الذي تحدّث عنه الشاعر: وكي يرتفع البحر.. وبالمحصّلة يأتي النشيد المعبّر عن نشوة النصر والفرحة بالخلاص، وهذا هو سر العلاقة الحساسة جدا بين الخيال والإرادة الواعية؛ إنه ذلك الخيط الرفيع جدا الذي يستطيع التوفيق بين الطرفين المتناقضين، ظاهريا على الأقل، وهذا لكون « الدوافع التي تتصارع دائما في نفس الفنان والتي يعترض بعضها سبيل البعض الآخر عند غير الفنانين والشعراء قادرة على أن تجد لدى الفنان حالة من التوازن والثبات ودرجة عالية من النظام. ولن تتحقق هذه الدرجة العالية من النظام إلا بتدخل قدر من الإرادة الواعية التي تقوم مع الخيال بعملية جمع الاستجابات الحرة الطليقة عند الشاعر والربط بينها وتنظيمها »[2]، وهذا هو لب نظرية الخيال كما أراد أن يوضحها كولردج، فهي ببساطة قوة تنظيمية تجمع بين العناصر المتناقضة والمتباعدة والشاردة لتصنع منها توليفة متجانسة، وليس هذا بممكن إلا في الأعمال الأدبية الحقيقية، بالمعنى الإبداعي للحقيقة.

3 ـ توازي الجمل الاسمية:

عُرِف الإسناد في الفكر اللغوي العربي عبر علاقته النحوية من خلال ثنائية المُسند والمُسند إليه، إلا أنه يمكن أن يحدث تغيير لطبيعة هذه العلاقة لنكون أمام إسناد دلالي

---

[1] ـ سورة النساء/ 56.

[2] ـ د. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص93.

يتوسل طريقة التناسل في النسبة؛ أي بوساطة الانتقال من الانتساب إلى صورة جزئية إلى الانتساب إلى صورة أكثر شمولا ، عن طريق تراتبية منطقية تعتمد الانتقال من المهم إلى الأهم، ويستطيع النسيج النصي أن يحقق ذلك عبر مجموعة من الوسائط البنائية، منها بنية التوازي التركيبي التي لا تكتفي بمجرد تجديد نفسها من خلال إجراء تعديل على مستوى المحور الاستبدالي، ولكنها تستثمر هذا التعديل بطريقة تشريحية استقصائية تجعل من الشاعر مرسِلا ومتلقيا في الآن نفسه، والنص التالي يعِدُّ بشيء مما ذهبنا إليه

يا أصدقائي الرائعين:

أنا الشفاهُ للذينَ ما لهمْ شفاهْ

أنا العيون للذينَ ما لهمْ عيونْ

أنا كتابُ البحرِ للذينَ ليسَ يقرأونْ

أنا الكتاباتُ التي يحفرها الدمعُ على عنابرِ السجونْ

أنا كهذا العصر، يا حبيبتي،

أواجهُ الجنونَ بالجنونْ

وأكسرُ الأشياءَ في طفولةٍ

وفي دمي، رائحةُ الثورةِ والليمونْ ..

أنا كما عرفتموني دائما

هوايتي أن أكسرَ القانونْ

أنا كما عرفتموني دائما

أكونُ بالشعرِ.. وإلا لا أريدُ أن أكونْ..[1]

يعتمد هذا المقطع، في جزئه الأول، بنية نحوية تتمثل فيما يلي: مبتدأ + خبر + حرف جر + اسم موصول + حرف نفي + جار ومجرور + تكرار المبتدأ في صيغة تنكيرية أو

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص42.

عن طريق توظيف جملة موصولة تعاكس المبتدأ دلاليا(أنا الشفاهُ للذينَ ما لهمْ شفاهْ، ...)، كما يعتمد في جزئه الثاني بنية نحوية تتكون من مبتدأ وخبر، مع وجود جملة اعتراضية بينهما: **أنا** *كهذا العصر، يا حبيبتي* ، **أواجهُ الجنونَ بالجنونْ/ أنا** *كما عرفتموني دائما* **هوايتي أن أكسرَ القانونْ/ أنا** *كما عرفتموني دائما* **أكونُ بالشعرِ.. وإلا لا أريدُ أن أكونْ**

إن قراءة البنية الأولى بمعزل عن البنية الثانية تحيلنا إلى تناص واع مع الآية القرآنية:« **لَهُمْ قُلُوبٌ لا يَفْقَهُونَ بِها وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لا يُبْصِرُونَ بِها وَلَهُمْ آذَانٌ لا يَسْمَعُونَ بِها**»[1]، كما تتناص هذه البنية مع مفهوم "الخلاص" في قصة عيسى عليه السلام في الاعتقاد المسيحي، وفي الآن نفسه تستحضر هذه البنية الآية القرآنية التي تشير إلى إحياء الموتى وإبراء الأكمه والأبرص، وهو استدعاء ذكي جدا للتواشج القائم بين الإسلام والمسيحية على مستوى وحدة الأصول النقية التي تجمعهما.

ومن جانب آخر، كان لهذه الترسيمة (الشفاه ـ العيون ـ الكتاب) ارتباط واضح بالنص القرآني الذي نجده دائما يقدّم السمع على البصر في أواخر الآيات التي يقترن فيها ذكر السمع بالبصر، كما أن الحديث عن البصر يقتضي الحديث عن البصيرة، وهذا بالضبط ما أشارت إليه الآية الكريمة: « **إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولا**». كما أن قراءة البنية الثانية بمعزل عن البنية الأولى تذكّرنا، ولو بشكل أكثر تحضّرا، باعتذاريات النابغة الذبياني مع فارق جوهري يتمثل في الاتكاء على التذكير والتبرير، أكثر مما يتكئ على الإقرار بغياب كل مكوّن منطقي وعاطفي على مستوى تبرير الأفعال التي تحدث أو يمكن أن تحدث في زمن ما.. إنها تقدّم استشرافا ثوريا للمنظومة العاطفية للذات الشاعرة دونما تحديد أي بُعدٍ زمني لهذه المنظومة لأنها تغطي التاريخ الكلي للوعي الإنساني بشكل عام، والوعي الشعري بشكل خاص

[1] . سورة الأعراف/ 179.

وقد يحدث أن يتناص الشاعر إجرائيا مع الذائقة الشعرية التي كانت تسود زمانا ما في مكانٍ ما، وهذا نجده في التقديم والتأخير على سبيل المثال، وهو مبحث بلاغي وجد ترويجا له عند البلاغيين القدامى كعبد القاهر الجرجاني، ولابد أن يتذكر الدارس دون ريب ذلك البيت الذي تم إيراده في "دلائل الإعجاز" باعتباره نموذجا لجمالية التقديم والتأخير:

سَالَتْ عَلَيْهِ شِعَابُ الْحَيِّ حِينَ دَعَا أَنْصَارَهُ بِوُجُوهٍ كَالدَّنَانِيرِ [1]

ونحاول في النموذج التالي بيان بعض ملامح المفارقة في النص الشعري المعاصر من خلال توظيف التقنية السابقة بطريقة تكرارية:

مشرِّشونِ نحنُ في خلجانها

مثلَ حشيشِ البحرْ

مشرِّشونِ نحنُ في تاريخها

في خبزها المرقوقِ.. في زيتونها

في قمحها المصفرِّ..

مشرِّشُونِ نحنُ في وُجدانها

باقونَ في آذارها..

باقونَ في نيْسانها..

باقونَ كالحفْرِ على صُلبانها

باقونِ في نبيها الكريمِ، في قرآنها

وفي الوصايا العشرْ.. [2]

في البيت السابق لهذا المقطع يتحدث عبد القاهر الجرجاني عن جمالية الإيقاع الداخلي الذي أحدثه تقديم جملة وتأخير أخرى، أما في هذا المقطع فدلالة التقديم لا تكتفي بالوقوف

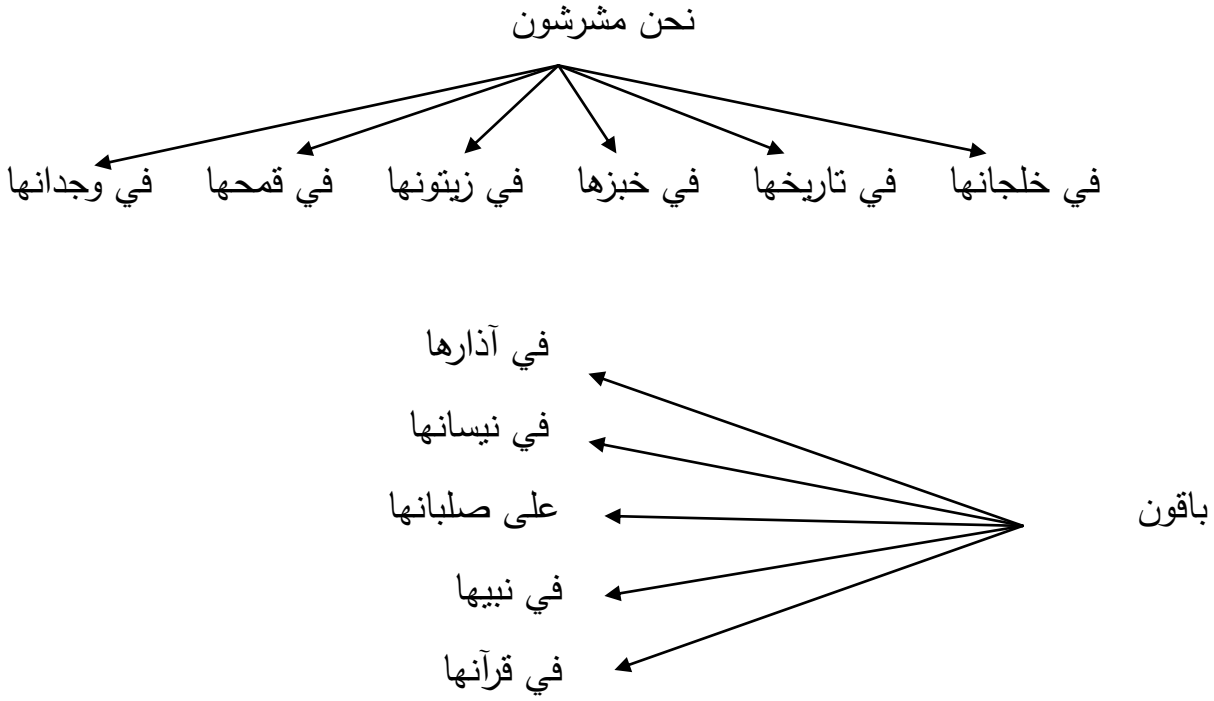
---

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت)، ص74.

[2] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص168.

عند الأثر الموسيقي بل تتعداه إلى الإشارة إلى بؤر الكلام عن طريق تحديد أفعال الذات المتكلمة من خلال تقديم الخبر الذي يشكّل المفاتيح المعجمية للرسائل الموجّهة إلى القارئ الذي قد يشكك في مدى ومستوى صمود المقاومين، وهو موجّه كذلك إلى كل زرّاع الفتنة بين الإخوة في البلد الواحد.

ومن المفيد الإشارة إلى أن المقطع الشعري السابق يتكوّن من جزءين متقابلين في الكثير من مظاهر الاختلاف الدلالي، ويمكن بيان ذلك بإجراء تقسيم اختزالي لمحتوى كل جزء من خلال الخطاطة التالية:



بملاحظة الخطاطتين يمكن الوصول إلى مجموعة من النتائج على سبيل المقارنة:

1 ـ لم يّذكَر المبتدأ في الجزء الثاني من المقطع وتُرك تقديره للقارئ على اعتبار ذكره في الجزء الأول عندما ذُكِرَ مؤخرا.

2 ـ كان الخبر دالا على الحركة في الجزء الأول (مشرشون)، بينما دلّ على الثبات في الجزء الثاني (باقون)

3 ـ كانت القداسة في الجزء الأول ذات ملمح أرضي، بينما اتصلت في الجزء الثاني بالمعتقدات الدينية والعاطفية، وهذا يعني أنها في كل الأحوال ذات اتجاه شاقولي يبدأ من

الأرض وينتهي في السماء، وفي هذا التأويل نستحضر الرحلة الخالدة التي تحدثت عن الإسراء والعروج، وهنا « يرتبط المكان ارتباطا لصيقا بمفهوم الحرية. ومما لا شك فيه أن الحرية ـ في أكثر صورها بدائية ـ هي حرية الحركة. ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان ـ من هذا المنحى ـ تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها ».[1]

وإذا كان الذوق العربي يميل إلى الإيجاز والإضمار والحذف والاختصار والتكثيف، فإن هذا الميل قد وجد له معادلا فنيا في المدونة المدروسة، لكن هذا الإجراء تم عن طريق إضافة ملامح أسلوبية تثري النص بالمحتمل والمضمر والمخفي بين السطور، وإن كان الأمر يبدو شبيها بنوع من أنواع التمويه الذي يؤجل التعرّف على طبيعة الإحالة النصية بسبب غياب المحال إليه، وهو ما يبدو عملية مقصودة لأن التشفير الجزئي له جمالياته التي تختلف عن جماليات التشفير الكلي، على الرغم من أن العلاقة الظاهرة، كما يبدو من القراءة الأولى، محكومة بسياق بلاغي تقليدي أساسه حذف المبتدأ السابق لكلمة "معتقلون":

معتقلونَ..

داخلَ النصِّ الذي يكتبهُ حكّامُنا

معتقلونَ..

داخل الدّينِ كما فسّرهُ إمامُنا

معتقلونَ..

داخلَ الحزنِ، وأحلى ما بنا أحزانُنا

مراقَبُون نحن في المقهى.. وفي البيْتِ..

وفي أرحامِ أمهاتِنا..[2]

---

[1] ـ أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، ص62.

[2] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص105.

تنتظم هذا المقطع بنيتان أساسيتان هما: بنية التكرار التي تعتمد خبرا لمبتدأ محذوف(معتقلون)، وبنية التماثل التي تتحرك في إطار المحور الاستبدالي (داخل النص، داخل الدين، داخل الحزن)، وهو يمثل انتقالا تدريجيا من الإطار السلطوي إلى الإطار العقدي فالإطار الإنساني. وفي السطر الأخير يتم استئناف الاستبدال بطريقة مزدوجة: على مستوى الحالة (معتقلون، مراقبون) وعلى مستوى المكان (في المقهى، في البيت، في أرحام أمهاتنا)، وهو استبدال معاكس تماما للاستبدال الأول من حيث الاتجاه؛ فالأول كان من الداخل ـــ إلى الخارج، أما الثاني فقد كان من الخارج ــ إلى الداخل، وهذا الإجراء أملتْه الرؤية الشعرية التي كان دافعها في استخدام بعض الظروف المكانية الميل إلى نوع من الدقة البصرية في التحديد وفي النظرة إلى المرئيات، فهو يستثير فينا حاسة البصر باعتبارها منطلقا للنظرة الشمولية في التصور. وإذا صحّ أن نشبّه الشعر بنسيج يتألف من خيوط رأسية وأفقية فإن استخدام الظرف «بين» أو الظرف «داخل» إنما يوحي لنا أنه يجيء في إطار عملية تكثيف للخطوط الأفقية في الشعر، ذلك أن استخدامه يجيء متراسلا مع تصويب البؤرة الشعرية نحو المدى الأفقي الممتد أمام الشاعر، وفي هذا تركيز للرؤية وليس تطويرا لها أو إضافة إليها بالقدر الذي تقدمه الخطوط الرأسية إلى الشعر[1].

إن حذف المبتدأ وترْك تقديره للقارئ يحمل قيمة دلالية مضافة تستند إلى جواب غير مطروح أصلا، لكن الناص يعتمد على إمكانية حدوث ذلك متى ما وقع النص بين يدي قارئ استثنائي لأن هذا الاعتماد يقول في شيء من الإلغاز: إن ذلك كذلك بسبب كون الأزمة استثنائية؛ لقد سكت النص عن أن يقول: نعم، نحن معتقلون... لكنه لم يفعل ذلك في قوله: مراقبون نحن في المقهى.. فذكرَ المبتدأ المعنيَّ بالفعل وشفع ذلك بتعدادٍ لمختلف الأماكن التي تحدث فيها هذه المراقبة: في المقهى.. وفي البيت.. وفي أرحام أمهاتنا، وهو إيجاز ذكي جدا شامل للزمان والمكان، لأن الحديثَ عن "أرحام الأمهات" إشارةٌ إلى الزمان

[1] ـ ينظر: أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، ص15.

لا المكان؛ أي أن المراقبة فعلٌ متصلٌ بالماضي والحاضر والمستقبل، وهذا هو المقصود من الكذب الفني الضروري لكل شعر عظيم، حيث« يبقى الشاعر دائما بحاجة إلى شيء كاذب، وعندما يدعي أنه يضع أولياته عن الحقيقة، تكون التخيلات تزويقات لبنائه. إن عمله ينشأ من تنبيهه لعواطفنا وإثارته لميولنا. الحقيقة والدقة في أي نوع، تكونان حاسمتان في الشعر»[1].

ويأتي التوازي الحاصل بين الفضاءات التي حدث فيها "الاعتقال" ليضيف شحنة عاطفية غرضها التنبيه إلى شمولية القهر المتحدَّث عنه: داخل النص، داخل الدين، داخل الحزن.. وهي إجابات على أسئلة مركّبة تقول: أين حدث ذلك وكيف؟ لتأتي المفارقة في إمكانية الجمع بين الجنة والنار:

معتقلونَ.. داخلَ الحزنِ، وأحلى ما بنا أحزانُنا.

4 ـ التكرار:

لعل التكرار أكثر مباحث التوازي تناولا في الدراسات النقدية الحديثة بسبب كونه أكثر الأشكال الشعرية وضوحا ولفتا للانتباه منذ أن أطلق المهلهل بن ربيعة صيحته اليائسة: **ذَهَب الصُّلْحُ أَوْ تَرُدُّوا كُلَيْباً**، إلى أن أطلق الحارث بن عباد نفيره الشهير: **قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنّي**، وانتهاءً بالسياب في "أنشودة المطر": **مطر، مطر، مطر** . أما على المستوى الكتابة الإبداعية النزارية فقد تم توظيف التكرار انطلاقا من رغبة عارمة في التهكم من الواقع العام الذي يعيشه العالم العربي، وبما أن "شر البلية ما يضحك" كان العجز عن تغيير الواقع الأليم أكبر دافع للرغبة في فعل ذلك بوساطة السخرية والتهكم، انطلاقا من وقائع ترتبط بالموروث حينا وبالمقدّس أحيانا، كما ترتبط في أكثرها بالانتكاسات التي أصابت الأمة خلال فترات مختلفة من تاريخها الطويل، وأهمها على الإطلاق نكسة 1967 التي يقول عنها:

حرب حزيران انتهتْ.

[1] ـ و. ب ستانفورد وآخرون، المرآة والخارطة، ص21.

فكل حرب بعدها، ونحنُ طيبونْ..

أخبارنا جيّدةٌ

وحالُنا ـ والحمدُ للهِ ـ على أحسنِ ما يكونْ ..

جمرُ النراجيلِ.. على أحسنِ ما يكونْ

وطاولاتُ الزهرِ ـ ما زالتْ ـ

على أحسنِ ما يكونْ

والقمرُ المزروعُ في سمائنا

مدوَّرُ الوجهِ، على أحسنِ ما يكونْ ..

وصوتُ فيروزَ،

من الفردوسِ يأتي،

« نحنُ راجعون» ..

تغلغلَ اليهودُ في ثيابنا

و« نحنُ راجعون» ..

صاروا على مترين من أبوابنا

و« نحنُ راجعون» ..

ناموا على فِراشنا ..

و« نحنُ راجعون» ..

وكلُّ ما نملكُ أنْ نقولَهُ

«إنّا إلى اللهِ لراجعون» ..[1]

يستفز المقطع قارئه بسخرية هادئة جدا عن طريق توظيف مجموعة من "المسكوكات اللغوية" الدينية: ونحنُ طيبونْ..، والحمدُ للهِ، على أحسنِ ما يكونْ، نحنُ راجعون، إنّا إلى اللهِ

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص112-113.

لراجعون، وهي صيغ تجمع في استعمالها التداولي بين الرضا والشكر والأمل والتسليم بما قدّر الله، لكن الشاعر أسقط عليها ظلالا من الدلالات التهكمية عن طريق المقابلة بين الحالات السابقة وبين قائمة من انتكاسات الأمّة (تغلغل اليهود في ثيابنا، صاروا على مترين من أبوابنا، ناموا على فراشنا)، بالتوافق مع الصورة النمطية البائسة للحياة الاجتماعية التي تُظهر غير ما تُبطن: جمرُ النراجيل، طاولاتُ الزهر، صوتُ فيروز.. ونحسب أن الصور السابقة استطاعت أن تخلق فينا ذلك الإحساس العميق بالقهر والاستلاب والغبن الشديد، وهي أحاسيس لا تستطيع صنعها إلا اللغة الشعرية التي لها القدرة على التوليد الدلالي المستمر، فإذا كان استعمال اللغة يعني غياب الأشياء، فهو في اللغة الشعرية يعني خلق أشياء... وهي أشياء شعرية بفضل وجودها الحيوي ضمن العمل، ومن ثم تتكسر الوظيفة الإشارية من العلامة إلى المرجع، وتتحول إلى علاقة: علامة – علامة [1]. هذا الإجراء الإبداعي الذي تقوم بتنفيذه منظومة لا وعي الشاعر يتم بالتواشج بين المستويين الصوتي والتركيبي، ومن ثَمّ يقع التحوّل على مستوى الدلالة نتيجة لذلك. وقد «لاحظ منظرو الشعرية المعاصرة La poetique أثناء تطرقهم للمستوى التركيبي، أمرا مهما للغاية حينما قاموا بدراسة وتتبع الانزياح في اللغة الثانية، فإن حصل تضام الأصوات بطريقة ملحوظة في المستوى الصوتي، وتنافر السمات الدلالية في المستوى الدلالي، فإن ما يحصل في المستوى التركيبي لا يخرج من مقولة التشويش الرتبي، فالجملة النمطية تحتوي على عناصر ووحدات مكونة لها، تنتظم وفق قوانين نحوية قارة وصارمة في كل لغة، وما إن يهتز هذا الكيان الصارم حتى تنقلب الدلالة كي تصبح من طبيعة إيحائية »[2]، وبتحول هذا العلاقة يتم إنقاذ العمل الشعري من معيارية اللغة وخضوعها للمنطق الصوري الذي يوقع العمل الشعري في النثرية التي يتوقف عملها في كل اهتزاز جديد لهذا الكيان اللغوي الصارم.

[1] ـ ينظر: د. محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص 327.

[2] ـ وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص165.

يتقاسم هذا المقطع تكراريا كل من العبارتين: "على أحسنِ ما يكونْ"، و"نحن راجعون"، وقد تواترت كل عبارة 4 مرات، مما شكّل تناظر بينهما من حيث التواتر والإحالة الدلالية، لأن العبارة الأولى مقدمة والعبارة الثانية نتيجة منطقية لها، أو بطريقة أخرى: يحمل التعبير الأول نعيا للواقع بكل مظاهره السلبية، وكلها كذلك، بينما يحمل التعبير الثاني تباكيا على أملٍ طال انتظار تحقيقه، إلى درجة سلّمنا معها باستحالة هذا التحقيق حتى وصلنا إلى نقطة الاستسلام التي عبّر عنها التركيب المأثور: "إنّا إلى الله لراجعون".

وقد يكون التكرار باعثا على انتفاء شعرية النص إذا لمْ تصاحبه أدواتٌ إجرائية تفعّل التكرار وتجعل منه بنية سطحية متعددة البنى العميقة، وهذا الاتجاه واضح في كل التراكيب التي سبقت العبارتين المكرّرتين: جمر النراجيل... طاولات الزهر... القمر المزروع في سمائنا مدوّر الوجه... لقد قامت هذه التراكيب بتحويل العبارة المرشحة للابتذال، بفعل تكرارها المستمر، إلى شيء يشبه المسكوكات اللغوية بفعل مسحة السخرية المُرّة التي تم صنعها بوساطة استحضار صور التخدير الذي تعيشه الشعوب بسبب استلاب الأوقات والأعصاب والعقول.

ويأتي تشخيص أدواء الظواهر الاجتماعية معادلا فنيا لتشخيص أدواء الظواهر الأدبية عموما، والشعرية على وجه خاص؛ فالصيحة التي أطلقها زهير بن أبي سُلمى، على سبيل وصف اتساع الموضوعات المطروقة عند من سبقه الشعراء، تجدُ لها صدى في الذائقة النقدية لدى الكثير ممّن جَددوا في البناء العام للقصيدة العربية على مستوى الصورة والوعي العام بالوجود الإنساني والكوني، فإذا كان "**شعراؤنا قد حطّموا حكم القناعة واستفاقوا**"[1]، فإن ذلك الحكم يمكن أن ينسحب على الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية... أما على مستوى الكتابة فقد نجد الشاعر يُصدر عدة دواوين شعرية دونما وعي بأن أكثرها نسخة مكررة عن ديوانه الأول، أو قد نجده يعبّر عن مفاهيم حديثة بلغة متحفية تجاوزها الزمن،

[1] ـ هذه المقولة تتضمن إحالة إلى سطر من قصيدة للشاعر السوري وصفي القرنفلي يقول فيها: فقراؤنا قد حطموا حكم القناعة واستفاقوا...

على الرغم من اعترافنا أن الضعف لا يكون في المتن العام للغة بقدر ما يكون في قدرة المبدع على تطويع تلك اللغة ليصنع بها رؤيته الخاصة وموقفه الخاص من الوجود... فالتعليق على "صوت فيروز من الفردوس يأتي" وعلى "تغلغل اليهود في ثيابنا" كان يجب أن يتبعه نعيٌ لكل الأصوات التي كانت تعيش في وادٍ، بينما كان الشعر الحقيقي يحلّق في فضاء التجدّد، حتى وإنْ كان ذلك بلغة تنزل إلى مستوى لغة المعاناة الحقيقة لرجل الشارع وامرأة الشارع

إذا عدنا إلى نموذج نصي آخر من شعر نزار فإننا نستطيع الوقوف على قدرة التكرار على دفع اللغة لتخلق نسقها التركيبي الخاص الذي يتواشج، بشكل قوي، مع النسق البلاغي لنكون إزاء توازٍ جديد يتحدث عن التقابل بين الجملة المؤولة نحويا والجملة المؤولة بلاغيا، من منظور البلاغة القديمة والجديدة كذلك، والمقطع التالي المُقتطَع من قصيدة "آخر عصفور يخرج من غرناطة" يبيّن شيئا مما أردنا توضيحه نظريا:

أعجوبةٌ أن ألتقي امرأةً بهذا الليلِ،

ترضى أن ترافقَني..

وتغسلَني بأمطارِ الحنانْ

أعجوبةٌ أن يكتبَ الشعراءُ في هذا الزمانْ

أعجوبةٌ أنَّ القصيدةَ لا تزالُ

تمرُّ منْ بينِ الحرائقِ والدخانْ

أعجوبةٌ أنَّ القصيدةَ لا تزال

تنُطُّ، من فوقِ الحواجزِ، والمخافرِ، والهزائمِ،

كالحصانْ

أعجوبةٌ.. أنَّ الكتابةَ لا تزالُ..

برغمِ شمشمةِ الكلابِ..

ورغمَ أقبيةِ المباحثِ،

مصدراً للعنفوانْ...[1]

لقد تكررت كلمة "أعجوبة" 5 مرات في وضعية الخبر المُقدّم، بينما كان المبتدأ جملة مصدرية مؤولة، فما هو المبرر الفني لهذا الإجراء اللغوي؟ بعيدا عن البحث عن أي دور للبعد الإيقاعي، على مستوى البنية العروضية أو على مستوى الموسيقى الداخلية، يمكننا الوقوف على بعض الإضاءات التي نستقيها من النص نفسه ومن الدلالة العامة التي يبرزها أحيانا التماثل أو التعارض بين نحو الشعر وشعر النحو، أو بين قِيَمٍ لغوية لا تبدو سلبيتها أو إيجابيتها إلا بوضعها في مقابل قيمٍ أخرى.

إن تأمل المقطع السابق يبيّن بوضوح تام أن القصيدة تسير باتجاهٍ حركيٍّ كامل على مستوى المركّب الفعلي؛ ترافقني، تغسلني، تمُرّ، تنطّ.. كما أنها تسير بالاتجاه نفسه على مستوى المركّب الاسمي؛ أمطار، الحرائق، الدخان، الحصان، شمشمة، الكلاب، المباحث، العنفوان.. وكان يمكن لهذا الاتجاه الحركي أن يتحول إلى اتجاه سكوني إذا ما تم الاستغناء عن المصدر المؤول وصولا إلى الشكل التالي:

ـ لقائي امرأةً أعجوبة

ـ كتابة الشعراء أعجوبة

ـ مرور القصيدة بين الحرائق والدخان أعجوبة

ـ نطُّ القصيدة أعجوبة

وإذن، كانت المصدرية النحوية إنقاذا للنص من الوقوع في السكون، وهذا الإنقاذ تكرر على مستوى البنية الفعلية والبنية الاسمية للنص؛ ذلك أن عددا من الأسماء كان يسير في اتجاه انعدام الحركة: الحواجز، المخافر، أقبية.. ومثلما ابتعد معجم النص عن السكون في شيء من الصعوبة، فقد كان الانبعاثُ المتجدد للقصيدة، على الرغم من كل أدوات النسف، أعجوبة بكل المقاييس.

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص83.

هذه هي بعض ملامح تأويل مجريات العمل الشعري، وهذا التأويل عمل نقدي لاحق للعمل الشعري لأن « النص ليس مجرد أداة مستعملة للتصديق على تأويل ما، بل هو موضوع يقوم التأويل ببنائه، والتعرف على استراتيجيته يُعدّ تعرفا على استراتيجيات قد تكون سيميائية وقد تكون أسلوبية »[1]. وإذا ما تتبعنا ملامح الانبعاث على مستوى الصورة وجدناه يتجدد مرة أخرى في شخصية الجوكوندا (رمز الابتسامة الخادعة) والحَجاج (رمز البطش والاستبداد) وهيلاسيلاسي: الإمبراطور الرمز لكل شكل من أشكال القهر والظلم والفساد، ولكن كل ذلك بطّنه الشاعر بشيء من التهكم الذي تخفيه الصور الواقعية والمجازية التي تصف شيئا من العقلية الإقصائية للمستبد في كل مكان وزمان:

صوِّروني.. باسماً مثلَ (الجوكوندا)

ووديعاً مثلَ وجهِ المَجدليَّهْ..

صوِّروني..

بوقاري، وجلالي، وعصايَ العسكريَّهْ

صوِّروني..

وأنا أَقطعُ ـ كالتفاحِ ـ أعناقَ الرعيَّهْ...

صوِّروني.

وأنا أصطادُ وعلاً.. أو غزالاً

صوِّروني..

وأنا أفترسُ الشِّعرَ بأسناني

وأمتصُّ دماءَ الأبجديَّهْ

صوِّروني.

عندما أحملكمْ فوقَ أكتافي لدارِ الأبديَّهْ!!

---

[1] ـ ينظر: وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، ص108.

يا جماهيرَ بلادي..

يا جماهيرَ الشعوبِ العربيَّةْ..[1]

نتساءل بحذر شديد: ألا يمكن التعبير عن الصور المرسومة في المقطع الشعري السابق بشكل نثري؟ إنه سؤال يقود إلى البحث عن المبرر الوجودي للقصيدة إذا كان الجواب عن السؤال السابق يتجه نحو الإيجاب؟ ويؤكد أكثر من ناقد أن «الشاعر الحديث لا يجد فائدة في التعبير شعرا عما يمكن قوله نثرا، فالشعر تعبير على ما يستعصى التعبير عنه. إنه يرفض السرد الدقيق، الطريف، والعواطف العامة، والأوصاف الصحيحة، فالشعر يطمح إلى ما لا يمكن تحديده ».[2] وعدم التحديد هو ملمح من ملامح الغموض الذي يرى مالارميه ضرورته للشعر عندما يقول: « ينبغي أن يكون في الشعر ألغاز دائما »[3]، ذلك أن الوضوح ليس مرتبطا بالمعنى فحسب، فالمعنى في حد ذاته واضح، غير أن هذا الوضوح لا يبدو ظاهرا إلا لمن يملك مفتاح الشفرة الشعرية، لأنه سمة تنوعية مرتبطة بالتصور، وهي تتنوع تبعا لدرجات رسوخ البنيات المضادة، وفي نهاية مجال الغموض يختفي التصور، وهذا هو سبب الإيهام بغياب وضوح المعنى[4].

وبسبب هذا الغموض يمكن إدراك النص الشعري ولكن لا يمكن التعبير عنه؛ فالشعر من هذا المنطلق ليس مجرد تعبير؛ إنه استحضار للحظات الثلاث في آن واحد: الماضي والحاضر والمستقبل، وهو ما تعجز عن تحقيقه اللغة النثرية، كما أنه يسير باتجاه الدلالة المقصودة من المعنى الحديث للخيال الشعري الذي « يعني في العادة القدرة على التصور الذهني لما لا يمكن لمسه في الأحاسيس، فما نمثله في الذهن من صور يمكن أن يكون موجودا خارج نطاق العالم الحقيقي كما يمكن ألا يكون موجودا على الإطلاق، هذا من جانب، ومن جانب آخر يمكن أن يتعلق هذا التمثيل بأية لحظة في محور الزمن، وقد لا

---

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، 284-285.

[2] ـ د. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء، ط1، الاسكندرية، 2002، ص55.

[3] ـ جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: د. أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000، ص415.

[4] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص414.

يكون له علاقة بأي عصر من العصور. وهذه الملَكة لا يستطيع أن يستغني عنها الشعر الحديث الذي يعالج موضوعات فوق مستوى الفهم المباشر لأغلبية القراء »[1]، وإذا تجسدت هذه الملَكة عمليا في العمل الشعري فإننا سنكون حينئذ إزاء تحقيق هدف الشاعر، وتحقيق المعنى العملي المقصود من الشعرية. «إن هدف الشاعر هو أن يبني عالما خاليا من المكان ومن الزمان، حيث تعطي الأشياء نفسها ككليات نهائية؛ الشيء لا خارج له والحدث لا قبله ولا بعده»[2]

ونتساءل بحذر شديد مرة أخرى: لماذا تكرر الأمر الوارد في صيغة الطلب بالتصوير 6 مرات مرتبطا بالحال 5 مرات وبظرف الزمان مرة واحدة؟ ولماذا اتخذ الحال أشكالا مختلفة، بداية بالحال المفرد ثم الحال في وضع شبه جملة فالحال جملة اسمية.. 3 مرات؟ وأخيرا: ما دلالة تذييل المقطع بالنداء المزدوج مع أنه كان من الأولى القيام بذلك في بداية الخطاب؟

إن الإلحاح على فعل الرسم ليس اعتباطيا ولا مقصودا، وإنما هو تدخّل مهيمن من العقل اللاواعي للذات الشاعرة؛ حيث « تخبرنا سيرة نزار قباني الذاتية أنه حاول التعبير عن تطلعاته الفنية بالرسم قبل أن يعبّر عنها بالشعر، وفي الخمسينيات المبكّرة أقامت هيئة النشاطات الطلبية في كلية الحقوق من الجامعة السورية معرضا للوحات يشترك فيها الشعر والرسم معا لكل من نزار وأخيه صباح قباني، فاللوحة الواحدة فيها القصيدة وفيها الرسمة التي تعبّر عن القصيدة بالخطوط، وربما اللون»[3].

ويمكن تأويل الملاحظات اللغوية التالية للملاحظة السابقة بتقلبات الحال لدى الحاكم المستبد وعدم ارتباطه بأي عامل زماني؛ أي أن هذا البُعد قد انتفى عنده، وقصارى همه أحواله الخاصة التي تتخذ طابع الإشباع الغريزي، بجميع الأشكال التي تتخذها الغريزة، بداية

---

[1] ـ ينظر: ك. موريس بورا، الغناء والشعر عند الشعوب البدائية ، تر: يوسف شلب الشام، دار طلاس، ط 1، 1992، ص232.

[2] ـ جون كوين، النظرية الشعرية، ص321.

[3] ـ نذير العظمة، حوار اللغة والصورة، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ع532، جانفي 2008، ص376.

بعقدة النرجسية وانتهاء بالتلذذ بالوقوف على رقاب العباد والتحكّم في مقدّراتهم، وهذه هي صفة الثبات الوحيدة عنده، ولذلك ورد الحال جملة اسمية 3 في حالات ثلاث تجسيدا لهذا الاتجاه الدلالي.

5 ـ النفي:

لقد عُدَّ "تراسل الحواس" من أهم الآليات التي يتكئ عليها الشاعر الحديث في صنع تجربة شعرية مفارقة، والأمر نفسه قد ينطبق على ما يمكن تسميته بـ: "تراسل الشخوص". ولكن ما الهدف من هذا الإجراء إنْ لمْ تكن الغاية جمالية بالأساس؟ وبالمقابل يفرض السؤال التالي نفسه: هل من علاقة بين تراسل الحواس وتوازنها انطلاقا من مقول ريتشاردز: « إن الجمال هو ما يؤدي إلى توازن في الحواس » [1]. هذه الفلسفة النقدية تتحقق عمليا عندما يتم إسناد أفعال إنسانية إلى مجموعة من الجمادات، أو عندما نضفي على الإنسان مجموعة من الصفات التي لا يصح إطلاقها إلا على كل ما هو جامد، غير أن الحكم بصحة الإطلاق أو بعدمها ينتفي بمجرد "تشعير النص" عن طريق وضع تلك الإسنادات الفعلية في سياق شعري يمتلك القدرة على الجمع بين ما قد يبدو متنافرا في غيره من السياقات النثرية، وهذا هو الدور الذي يقوم به الخيال الشعري الذي دعاه **كولريدج** بـ: "الخيال الثانوي"، وهو الخيال الذي له القدرة على الجمع بين المتناقضات... هذا الجمع الذي لا نجده في غير اللغة التي ندعوها: اللغة الشعرية، وهو جمعٌ يشير إلى خصّيصة مميزة في الكلمة الشعرية التي من طبيعتها «أن تكون فريدة وغير قابلة للاستبدال. فإذا لم يكن هذا هو الانطباع الذي تحدثه فينا القصيدة، وبدا لنا أن الكلمة قد اختيرت بطريقة تعسفية، فإننا عندئذ نحكم بإخفاق القصيدة»[2].

---

[1] ـ ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت)، ج2، ص119.

[2] ـ هانز ـ جيورج جادامر، تجلي الجميل، ص226.

واللغة الشعرية وحدها التي تستطيع أن تحدد لنا بدقة تعريفا حديثا للخيال الذي «يعني في العادة القدرة على أن نتصور في ذهنا مالا نستطيع أن نلمسه في أحاسيسنا. وما يمكن أن نتمثله في الذهن يمكن أن يكون موجودا خارج نطاق العالم الحقيقي أو ألا يكون موجودا على الإطلاق، ويمكن أن يتعلق بالماضي أو الحاضر أو المستقبل أو لا يكون له علاقة بأي عصر. وعلى كل حال فإن ذلك إنما يتكشف للرؤية العقلانية معتبرة إياه أمرا حقيقيا حتى ولو كانت تعرف أنه ليس كذلك»[1].

في المقطع التالي الذي يصف صورة من صور مقاومة العدوان الثلاثي سنة 1956 يتم إسناد فعل النفير العام، عن طريق توظيف الفعل المنفي "لم يَبْقَ"، إلى الفاعل المركزي (فلاح) ثم إلى الفاعل الفرعي المجازي (طفل)، ليتم إسناد الفعل بعد ذلك في سلسلة تتابعية إلى مجموعة من الجمادات (سكين، فأس، حجر):

لمْ يبقَ فلاحٌ على محراثِهِ، إلا وجاء..

لمْ يبقَ، طفلٌ، يا أبي، إلا وجاءْ..

لمْ يبقَ، سكينٌ.. ولا فأسٌ.. ولا حجرٌ على كتفِ الطريق

إلا وجاءْ..[2]

يتأسس هذا المقطع على استحضار جغرافية متعددة الملامح، لكنها لا تعرّف نفسها بقدر ما نعرفها عن طريق القرائن الإحالية؛ فالمحراث والفلاح أيقونتان للأرض المعطاء، والطفل دال على حضور عالم المدرسة الذي يسعى لمقاومة العدوان العسكري تماما كسعيه لمقاومة العدوان المعرفي، والسكين والفأس والحجر دوال اجتماعية على حضور البيئة الاجتماعية بكل تجلياتها، وهذه الجغرافية تمثل صورة مسطحة تتكون من تفاصيل «تدور حول موضوعات مكانية كالمدينة أو القرية أو الحي، وتكون جوئياتها مستمدة من الإطار المادي للمدينة، ومستوحاة عبر النقل البصري أو الارتداد إلى الداخل للاعتماد على

---

[1] ـ ك. موريس بورا، الغناء والشعر عند الشعوب البدائية، ص223.

[2] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص46.

البصيرة، وبذا يعتمد الشاعر على في إبراز تلك الجزئيات على مقدرته في تمثيل أوجه المدينة وظواهرها المادية مستغلا تجربته التي يعيشها ليربط بين مشاعره الحزينة ووضع المدينة البائس».[1]

ومن جانب آخر، يستوقفنا في هذا المقطع التوازي القائم بين النفي والإثبات؛ الغياب والحضور من خلال العلاقة بين الفعل المنفي (لم يبق) والفعل المُثبت (جاء).. إن نفي البقاء وإثبات المجيء، في حد ذاته، صورة من صور "تشعير النص" على اعتبار عدم جواز الحديث عن مبدأ الثالث المرفوع في المدونات الشعرية، واقتصار المبدأ على المدونات النثرية بوجه عام. غير أن هذا النفي يمكن أن يتحول بدوره إلى إثبات عند الإشارة إلى الاختلاف بين الأمكنة التي حدث فيها، أو انطلاقا منها، كل فعل؛ ذلك أن المنابع مختلفة، أما المصب فواحد. فعدم البقاء خاص بأماكن الانطلاق فحسب، وخلال الحدث الإجرائي يتحول "عدم البقاء" إلى " مجيء". ومع أن استعمال صيغة المفرد " كتف الطريق" قد ينسف ما ذهبنا إليه من تأويل، إلا أن حمْلَ المفرد على محمل الجمع، قياسا على عكس ما درج عليه الشعراء الجاهليون في استخدام الجمع للمفرد على سبيل التكثير، كلّ ذلك قد يكون عاملا مساهما في تثبيت الصياغة الشعرية السابقة، وبخاصة إذا سلّمنا بأن البنية الصوتية للكتف أخف شكلا وأسرع حركة من "الأكتاف".

لقد تحدثنا في المبحث الخاص بالتكرار عن حركية المصدر المؤول، فهل ستحتفظ هذه البنية النحوية بهذه الخاصية الدلالية عندما تضمينها تركيبا نحويا مختلفا بعض الشيء؟ هذا ما نحاول أن نجد له إجابة من خلال تحليل المقطع الشعري التالي المأخوذ من إحدى قصائد نزار قباني التي تحمل قدرا كبيرا من المباشرة والتقرير غير المسفّيْن:

كيفَ سنتلو آيَ الذكرِ على جثتنا؟

إنَّ مباحثَ أمنِ الدولةِ تطلبُ منّا

---

[1] ـ وليد مشوح، التشكيلات الحيوية في معمار القصيدة العربية الحديثة، مجلة ثقافات، ع3، كلية الآداب، جامعة البحرين، المنامة، 2002، ص57.

أنْ لا نضحكَ..

أنْ لا نبكي..

أن لا نَنْطُقَ..

أنْ لا نَعْشَقَ..

أنْ لا نلمسَ كفَّ امرأةٍ..

أنْ لا نُنْجِبَ ولداً..

أنْ لا نُرسلَ أيَّ خطابٍ

أنْ لا نَقْرَأَ أيَّ كتابٍ

إلا عن أحوالِ الطَّقسِ، وإلا عن أسرارِ المطبخِ

فتلكَ قوانينُ المنفى...[1]

لا نكاد نجد أي فعل دال على الهدوء والثبات والخنوع في ما تمت قراءته من المقطع الشعري السابق؛ فالضحك انتقال من وضع إلى وضع مختلف، وبالمثل يُقالُ عن البكاء والنطق والعشق والإنجاب والإرسال.. ويبدو المقطع الشعري شبيها بجداء عاملين، مثلما هو معروف في لغة الرياضيات؛ فالعبارة (إنَّ مباحثَ أمنِ الدولةِ تطلبُ منّا) تمثّل عاملا مشتركا، أما التراكيب (أنْ لا نضحكَ.. أنْ لا نبكي.. أن لا نَنْطُقَ.. أنْ لا نَعْشَقَ.. أنْ لا نلمسَ كفَّ امرأةٍ.. أنْ لا نُنْجِبَ ولداً.. أنْ لا نُرسلَ أيَّ خطابٍ أنْ لا نَقْرَأَ أيَّ كتابٍ) فتمثل حدود الطرف الثاني للجداء: س(ع + ص + ل+ م +ن + ...)، وهذا الإجراء يُعدُّ نوعا من أنواع الاقتصاد التركيبي، وحتى السؤال المحتمل: (ما سبب اعتماد هذا الاتجاه الكتابي؟) لا يعدم إجابة جاهزة تقول: **فتلكَ قوانينُ المنفى..**

وبسبب هذا المنفى، يردد الشاعر في مقطع آخر:

لا أحدٌ يعرِفنا في هذه الصحراءْ

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص196.

لا نخلةٌ. لا ناقةٌ.

لا وتدٌ.. لا حجرٌ

لا هندُ..لا عفراءْ

أوراقنا مُريبةٌ

أفكارنا غريبةٌ

فلا الذينَ يَشربون النفطَ يعرفوننا

ولا الذين يشربون الدمعَ والشّقاءْ...[1]

لقد صار الـ "أحدُ" المنفيُّ معادِلا دلاليا للنخلة والناقة، وكذا للوتد والحجر، وهي بدورها معادِلات موضوعية للشموخ والصبر والثبات والصلابة، وهي في مجموعها مقومات الإنسان العربي والكيان العربي في العصور الزاهية، وقد فُقدت في عصر الاستلاب الحضاري؛ عصر النفط الذي صار أغلى من الدم والدموع، ثم يستعيد هذا الـ "أحد" كيانه البشري مرة أخرى ممثلا في هند تارة وفي عفراء تارة أخرى، وليس هذه الأخيرة إلا رمزا للكرامة العربية المعفرة في التراب. وإذن، لم يكن هذا الاغتراب إلا نتيجة حتمية لريبة الأوراق ولغرابة الأفكار التي نعتقد وهْمًا بصحتها وبقدسيتها.

6 ـ الاستفهام :

لقد كان الاستفهام منذ أن كان الشعر... فليست القصيدة عبر تاريخها الطويل إلا شكلا مختلفا من أشكال الاستفهام المستمر، ومن وجهة نظر تداولية يمكن القول بأن « الاستفهام في أصل وضعه يتطلب جوابا يحتاج إلى تفكير، يقع به هذا الجواب في موضعه، ولما كان المسؤول يجيب بعد تفكير وروية عن هذه الأسئلة بالنفي، كان في توجيه السؤال إليه حملا له على الإقرار بهذا النفي، وهو أفضل من النفي ابتداء. ومنها التوبيخ على فعل وقع، وكان الأوْلى ألا يقع، أو على ترك فعل ما كان ينبغي ألا يقع»[2]، وفي القرآن الكريم نماذج مختلفة

---

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص104.

[2] ـ د. أحمد أحمد بدوي، من بلاغة القرآن، نهضة مصر، القاهرة، 2005، ص126.

لما تمت الإشارة إليه في الفقرة السابقة، ومن ذلك قوله تعالى:« **أتدعون بعلا وتذرون أحسن الخالقين**»[1]، وقوله تعالى:« **ألم تكن أرض الله واسعة فتهاجروا فيها**»[2]

وعلى مستوى الاستعمال اليومي، كثيرا ما يرتبط الاستفهام في الكلام العادي بالرغبة في الاستزادة الإبلاغية، كما قد يرتبط بالرغبة في الحصول على معرفة غائبة أو مغيّبة، إلا أنه في الخطاب الشعري ينحو منحى آخر باتجاه الصيغة الإنكارية، وهي مبدأ تفكيكي بالأساس لأنها تحمل معاني الثورة على السابق، كما تحمل في الآن نفسه الرغبة في تحويل الأجوبة إلى أسئلة جديدة؛ أي أنها تقوم بالتخلي عن حالات الاطمئنان المعرفي والوجداني، ذلك أن الاطمئنان يشي ببلوغ التمام الذي يحمل علامات بداية النهاية مثلما يقول الشاعر العربي القديم:

إذا تـمّ شـيءٌ بدا نـقصُـهُ

ترقّبْ زوالا إذا قيل تـمْ

وعلى المستوى الإبداعي، تُعَدّ « صناعة الأسئلة من أهم أدوات الشعر الصافي، فبعده عن التقرير النثري لا يكمن فقط في قدرته على تضفير الصور وتحفيز التخيل وتنشيط الطاقة الخلاقة لمتعاطيه، وإنما يتمثل هذا البعد أيضا في طرح الاستفسارات ـ الحقيقية والجازية ـ عن الذات والآخر، عن الحقيقة والإنسان، عن منظومة الكون الشاملة، فخلف كل ثنية من الوجود يتراءى ألف سؤال عن ماضيها وحاضرها، علاقاتها وغياباتها ».[3] وإذا ما غابت الأسئلة سقط العمل الشعري في التسطيح والتقرير والمباشرة، وانتابته حالة يقينية قاتلة؛ فالشعر لا يعرف السكون بقدر ما يبني عالمه الخاص من خلال حالة القلق الوجودي الدائم.

---

[1] ـ سورة الصافات/125.

[2] ـ سورة النساء/97.

[3] ـ د. صلاح فضل، شفرات النص، ص112.

لكن نسق الاستفهام الذي نلاحظه في المقطع التالي، وفي شعر نزار قباني كله بشكل عام، لا يحمل مثل ذلك التعقيد الفلسفي لأنه لا يمثل الفكرة الأساسية التي تشكل بؤرة الخطاب الشعري، وإنما هو نسقٌ لغوي يأتي في سياق خدمة فكرة أخرى، أو رؤيا عامة تتقاطع مع فكرة "الغرض" التي عُرِفَتْ في النقد القديم:

كلما فكّرتُ أن أعتزل السلطةَ،

ينهاني ضميري ..

من تُرى يحكمُ بعدي هؤلاءِ الطّيبين؟

من سيشفي بعديَ ..

الأعرجَ..

والأبرصَ ..

والأعمى ..

ومن يُحيي عظامَ الميّتين؟

من تُرى يُخرجُ من معطفهِ

ضوْءَ القمرْ؟

من تُرى يُرسلُ للناسِ المطرْ؟

من تُرى

يجلدُهم تسعين جَلْدَهْ ..

من تُرى

يصلُبهم فوقَ الشجرْ ..

من تُرى يرغمهمْ

أن يعيشوا كالبقرْ؟

ويموتوا كالبقرْ..؟[1]

بقليل من التأمل نستطيع أن نجد قاسما مشتركا، على مستوى الدلالة العامة، بين أداة الاستفهام "مَن" وبين سلسلة الأفعال المضارعة التي ترتبط بها في النسق التالي للتوازي:

- من تُرى يحكمُ
- من سيشفي
- ومن يُحيي
- من تُرى يُخرجُ
- من تُرى يُرسلُ
- من تُرى يجلدُهم
- من تُرى يصلُبهم
- من تُرى يرغمهمْ

من الواضح أن كل فعل يتصل بقيمة سلبية تتمثل حسب ترتيب ورود الأفعال في الظواهر المجردة والمادية التالية:

- الفوضى - المرض - الموت - الظلام - الجفاف - الجلد - الصلب - الهوان.. وهي ظواهر تتشابه في أنها أفعال دينامية، على مستوى الدلالة الحيادية التي لا تصف الآثار النفسية لهذه الأفعال، فهي انتقال من: النظام - الصحة - الحياة - النور - الارتواء - الكرامة، وقد استثنينا فعليْ الجلد والصلب بسبب طبيعتهما المادية من جهة، وكذا بسبب انتمائهما إلى المحور الاستبدالي نفسه وهو محور التعذيب والتنكيل.

وقد يحدث أن يستخدم الشاعر بعض الإجراءات الرياضية لصياغة وجهة نظر منطقية قبل أن تكون شعرية، والمقطع التالي يوضّح شيئا مما ذهبنا إليه من تحليل:

أريدُ أن أصرخَ:

[1] - نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص273-274.

يا اللّهْ!

هلْ أنتَ عيّنتَ وزيرَ المالْ؟

إذنْ.. لماذا انفجرَ الفقرُ؟

لماذا انفجرَ الصبرُ؟

لماذا ساءتِ الأحوالْ؟

وأصبحَ الصحنُ الرئيسيُّ هو الزبالهْ...

وأصبحَ العصفورُ في بلادنا ...

لا يجدُ النخالهْ ...

فهل غلاءُ الخبزِ ...

شأنٌ منْ شؤونِ اللّهْ؟؟

وهل غلاء الفولِ.؟ والحُمُّصِ ..

والطرشيِّ ..

والجرجيرِ ..

شأنٌ منْ شؤونِ اللهْ؟ ...

وهلْ غلاءُ الموتِ، والأكفانِ

شأنٌ منْ شؤونِ اللّهْ؟

إذنْ لماذا يأكلُ الكبارُ كافياراً

ونحنُ نأكلُ النّعالْ؟

إذنْ .. لماذا يشربُ الضّبّاطُ وسْكِيّاً

ونحنُ نشرب الأوحالْ؟

إذنْ .. لماذا لا يفرّقُ الفقيرُ في بلادنا

بينَ رغيفِ الخبْزِ .. والهلالْ ...

إذنْ .. لماذا في بطونِ أمهاتهمْ

ينتحرُ الأطفالْ؟ ...[1]

ثمة سؤال ملحّ يقول: هل من حدود واضحة بين الواقع والحلم؟ بين الحقيقة والخيال؟ وهل من الضروري وجود تلك الحدود أصلا؟

بحسب الاتجاه العام الذي يسير فيه النص من خلال توظيف أداتي الاستفهام (لماذا، هل)، يمكننا رصد ثلاثة أنساق مختلفة؛ نسق البرهان بالتراجع ونسق الاستنكار ونسق المقارنة بين النقيضين، ففي النسق الأول تكررت البنية النحوية البسيطة

لماذا انفجرَ الفقرُ؟

لماذا + فعل ماض + فاعل **لماذا انفجرَ الصبرُ؟**

لماذا ساءتِ الأحوالْ؟

تتميز البنية السابقة بميزتين أساسيتين ساعد على رصدهما وجود المظهر الثلاثي المرتّب لهذه البنية:

1 ـ اقتصار الانفجار على "الفقر" و"الصبر"، بينما لم يحدث ذلك مع "الأحوال".

2 ـ اقتصار الفاعلية على الجانب النحوي في الجمل الثلاث، أما على المستوى الدلالي فالمصدر الحقيقي للفاعلية مضمَر.

ولمحاولة إيجاد تأويل مطمْئِن للميزتين السابقتين يجب الانتباه إلى أن "الفقر" و"الصبر" مظهران خاصان على مستوى المقدمات، أما "الأحوال" فهي تسمية عامة شاملة لكل مكونات الضعف، ولهذا كان الانفجار سببا لسوء الأحوال. أما عن غياب الفاعلية الدلالية فهو شكل من أشكال الحنين إلى البلاغة القديمة التي تتكئ على الاستعارة المكنية بوجه خاص، وهو معادل بلاغي للرغبة في العودة إلى دفء الماضي كلما كان الحاضر شديد البرودة، بفعل الاستلاب الشامل لكل وجوه حياتنا المعاصرة، حيث تتم نسبة كل الانتكاسات إلى القضاء والقدر: **يا الله! هلْ أنتَ عيّنتَ وزيرَ المال؟**

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص362-363.

أما في النسق الثاني فنجد التركيب المختلف: هل + مبتدأ مكون من مضاف ومضاف إليه + خبر:

فهل غلاءُ الخبزِ ... شأنٌ منْ شؤونِ اللّهْ؟؟

وهل غلاء الفولِ.؟ والحُمُّصِ ..والطرشيِّ .. والجرجيرِ .. شأنٌ منْ شؤونِ اللهْ؟ ...

وهلْ غلاءُ الموتِ، والأكفانِ شأنٌ منْ شؤونِ اللّهْ؟

أبرز ما يميّز هذا المقطع توظيف لغة المواطن العادي عبر استعراض قائمة حاجاته اليومية البسيطة، حتى وصل الأمر إلى الحديث عن "غلاء الموت والأكفان"، وهو استنكار يحمل مفارقة الجمع بين السخرية المرة والرثاء المر للأكثرية المسحوقة من أبناء الشعب البسيط، لأن هذا الإجراء البشري "الغلاء" قد نُسِبَ الذات الإلهية على سبيل التجاوز، لأنه لا مبرر لهذه الأشكال من الظلم الاقتصادي إلا الضحك على ذقون السُّذَّجِ الذين لا يفرّقون بين مبادئ العقل ومبادئ النقل.

وفي النسق الثالث من أنساق الاستفهام (المقارنة بين النقيضين) نقف أمام علاقة مقابلة بين مجموعة من القيم الإيجابية (من وجهة نظر الطبقات المحرومة على الأقل) ومجموعة من القيم السلبية المطلقة:

إذنْ لماذا يأكلُ الكبارُ كافياراً

ونحنُ نأكلُ النّعالْ؟

إذنْ .. لماذا يشربُ الضّبّاطُ وسْكِيّاً

ونحنُ نشرب الأوحالْ؟

إذنْ .. لماذا لا يفرّقُ الفقيرُ في بلادنا

بينَ رغيفِ الخبْزِ .. والهلالْ ...

ويمكن تلخيص مكوّنات المقطع في الجدول التالي:

المقارَن به	الكبار	الكافيار	الضبّاط	الوسكي
المقارَن	نحن	النعال	نحن	الأوحال

تعتمد عملية المقارنة في هذه المفاصل الأربعة في تفعيل دلالة الاستفهام على إضافة نبرة المساءلة والاحتجاج عن طريق الحضور القوي للأداة "إذن"، وهي تتخذ من تكرارها عاملَ إلحاحٍ يأخذ من طرفه الأول شكل الشكوى لينتهي إلى التجسيد المؤلم لحالة السقوط الإنساني التي تكتفي في الحكم على الأشياء من خلال مظهرها الخارجي الذي عبّرت عنه الصيغة الرياضية التي ذيّلت المقطع السابق.

وانطلاقا من الرؤية الدرامية للشاعر ـ وهذا فعل سردي بالأساس ـ يمكن أن تعبّر أداة الاستفهام عن حوار مضمر، قد يكون مونولوجا أحيانا، كما قد يكون حوار ثنائيا بين طرفين قد يكونان غير متكافئين في ميزان القوى، كأنْ يكونَ حوار بين الضحية والجلاد، مثلما يعبّر عنه التساؤل المتواصل في المقطع الشعري التالي:

منْ قَتَلَ الإمامْ؟

المُخبرون يملأون غرفتي

منْ قَتَلَ الإمامْ؟

أحذيةُ الجنودِ فوقَ رقْبتي

منْ قَتَلَ الإمامْ؟[1]

يرسم التعارض بين الهيئة المفترضة، لمن يطرح هذا التساؤل المستمر، وبين وضعية المجيب المفترض صورة ساخرة جدا للباحث عن الحقيقة والباحث عن تغييبها في الآن نفسه، لأن المطلوب لم يكن جوابا حقيقيا ولكنْ جوابا على المقاس، ذلك أنَّ السرعة التي تواترت بها هذه الـ "منْ" تشبه إلى حد بعيد طلقاتِ متواصلة لبندقيةٍ لا تترك مجالا لرصانة عقل أو توازنٍ في التفكير، فيأتي الجواب كما يحب السائلون لا كما يجب أن يكون.

وعلى مستوى تأويلي آخر، نتساءل عن دلالة تقديم المتهم الافتراضي على الضحية، في صيغة استفهامية ملحّة تكاد تنطق عن عدم الاهتمام بمن تعرض للقتل وعن عدم

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص123.

الاهتمام بالموضوع أصلا.. كل ما يهم هو البحث عن شماعة يتم تعليق هذا الخطأ أو ذاك عليها، أو يكون مقدمة لتخدير الرأي العام وإلهائه بقضية تسمى مجازا: قضية الساعة، مما قد يوهم بانتفاء التماسك النصي والدلالي عند تلقي العمل الأدبي، وهكذا فالمتلقي «عندما يجد نفسه إزاء ثغرة في سياق تكاملية دلالة الخطاب الشعري، مدعو لأن يتدخل ولأن يحاول استغلال كل طاقاته المعرفية والخيالية، إذا أراد أن يقنع نفسه أو الآخرين بوحدة الخطاب الشعري وتكامليته. واكتشاف الثغرة في نص هو في الحقيقة المستوى الذي يمارس فيه المتلقي طاقة أكبر وحرية أوسع، فهو المستوى الذي يحتمل أوجها أكثر من الاختلاف، وذلك لأنه ينطوي على بقعة معتمة في سياق الدلالة اللغوية والمجازية، وبالتالي فإن تحديد سير التأويل قد ينطوي على احتمالات مفتوحة تتفق ومقاصد صاحب النص أو تبتعد عنها لتفتح أفقا دلاليا جديدا يخضع أو يدين في قسم كبير منه إلى عقلية القارئ المؤول، ويتأثر نجاحا أو فشلا بآلية التأويل: دقة وسلامة وخطأ، في جزء أو أجزاء من نص الخطاب الشعري»[1].

7 ـ العطف :

يختلف العطف في المدونة الشعرية عنه في المدونات النحوية من حيث تشكّل دلالات متعددة تخلقها السياقات العاطفية والإنسانية للنسيج النصي. ومن الوجيه الإشارة إلى أن « دراسة أساليب العطف في النصوص العالية ينبغي أن تتجه إلى إبراز جهد الأديب في خلق السياق الجديد الذي يتم أحيانا على حساب تفكيك البنيات الاعتيادية لصيغ العطف التقليدية»[2].

وفي النصوص الشعرية يتحول العطف النحوي إلى عطف دلالي ينتج أحيانا عن غياب أية ملامح لهذا العطف على مستوى العلاقة بين القوي والضعيف، أو بين الحاكم والمحكوم، أو بين الدهاة والسّذّج، أو بين المنعّم والمحروم، والمقطع التالي يوضّح بشكل عملي شيئا من ذلك:

---

[1] ـ علي الشرع، استنطاق الخطاب الشعري المعاصر وتأويله، ص53.

[2] ـ د. عفت الشرقاوي، بلاغة العطف في القرآن الكريم، دار النهضة العربية، بيروت، 1981، ص157.

مسافرونَ خارج الزمان والمكانْ

مسافرونَ ضيّعوا نقودهمْ..

وضيّعوا متاعهمْ، وضيّعوا أبناءهمْ،

وضيّعوا أسماءهم، وضيّعوا انتماءهمْ..

وضيّعوا الإحساسَ بالأمانْ[1]

لقد تآزر العطف مع التكرار لتكريس أبعاد "الضياع" المختلفة على مستوى المادة والعاطفة والهوية والانتماء، وكان يمكن للشاعر أن يكتفي بالقول: مسافرونَ ضيّعوا نقودهمْ ومتاعهمْ وأبناءهمْ وأسماءهم وانتماءهمْ، وضيّعوا الإحساسَ بالأمانْ. غير أن الإحساس بمرارة الفقدان كان أكبر من أن يستوعبه فعلٌ واحد؛ فتعدد مرات تواتر الفعل نحويا دال على تعدد مرات الفعل دلاليا وواقعيا، لأن الغربة لم تكن جغرافية الأبعاد فحسب، ولكن دائرة الجرح اتسعت لتتحول الغربة إلى اغتراب مرير شمل الزمان والمكان والبنية النفسية والعقلية والفكرية لإنسان العصر العربي المهزوم.

ويأتي أخيرا مَنْ يعيد لهذه الأمة شرفها العسكري الضائع وهويتها العربية المفقودة.. يأتي الجنوب اللبناني كطائر الفينيق المنبعث من رماده معلنا نهاية زمن وبداية زمن جديد، تمتد أبعاده في البر والبحر والفضاء، وفي ذلك يقول:

سمّيتكَ الجنوبْ

سمّيتكَ المياهَ والسنابلْ

وشتلةَ التبغِ التي تقاتلْ

ونجمةَ الغروبْ

سمّيتكَ الفجرَ الذي ينتظرُ الغروبْ

والجسدَ المشتاقَ للشهادهْ

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص114.

يا آخرَ المدافعينَ عنْ ثرى طروادهْ

سمّيتكَ الثورةَ، والدهشةَ، والتغييرْ

سمّيتكَ النقيَّ، والتقيَّ، والعزيزَ، والقديرْ [1]

قبل التفصيل في دلالات التوازي التي يحتويها هذا المقطع، لا بد من الإشارة إلى أن النسق اللغوي الوحيد لا يستطيع أن يعمل منفردا بكفاءة ما لمْ يكن مسنودا بأنساق لغوية أخرى، وإذن، ما كنا لنستطيع الوقوف على أي ملمح جمالي للعطف دون أن يكون ذلك بمعزل عن أنساق أخرى، وهو ما تكفّل به التكرار والنداء اللذان وُظِّفا بشكل تلقائي دائري مغلق؛ فالكلمة الاستهلالية كانت (سمّيتك)، وهي التي تمّ بها اختتام المقطع كذلك

ومع إقرارنا بصعوبة التوفيق في الجمع بين الاعتماد الكلي على النسيج النصي والاتفاق وموقف كاتبه، إلا أن ذلك لا يشكّل عائقا منهجيا أمام إمكانية المحاولة، على الرغم من أن الباحث أو القارئ «قد تعتريه الدهشة من صعوبة أن يأتي هدف يوصل إليه بمنهجية صارمة مطابقا لحقائق موقف الفنان »[2]، وعلى الصعيد العملي، يمكن القيام بالبحث في التوازيات التمفصلية التي تؤثر في اتجاهات النص، وهذه العملية تمكّننا من رصد ثلاثة اتجاهات رئيسية، وكلها تخضع لسيرورة العطف:

1- الإرهاصات التي عبّرت عنها بداية المقطع ممثّلة في قول الشاعر:

سمّيتكَ المياهَ والسنابل

وشتلةَ التبغِ التي تقاتلْ

ونجمةَ الغروبْ

---

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص66.

[2]ـ ونفرد نوتني، لغة الشعراء، تر: د.عيسى العاكوب و د.خليفة العزابي، معهد الإنماء العربي، ط1، بيروت، 1996، ص12.

إن التتابع بين المياه والسنابل والتبغ ونجمة الغروب يحيلنا بشكل مباشر إلى صورة المقاتل الرابض عند حدود خط التماس مع العدو، وهو يحمل عدته المتكونة مما يسدّ رمق البطن ورمق المزاج في وضع الترقب عند الأصيل.

2- الاستعداد للتنفيذ، وهو ما عبّر عنه الجزء الأوسط من المقطع:

سمّيتكَ الفجرَ الذي ينتظرُ الغروبْ

والجسدَ المشتاقَ للشهادهْ

يا آخرَ المدافعينَ عنْ ثرى طروادهْ

تكتفي هذه الصورة، على مستوى العطف، بثنائية (الفجر، الجسد)، وهي صورة تتناص في بعض دلالاتها مع البيت الشهير لبشار بن برد:

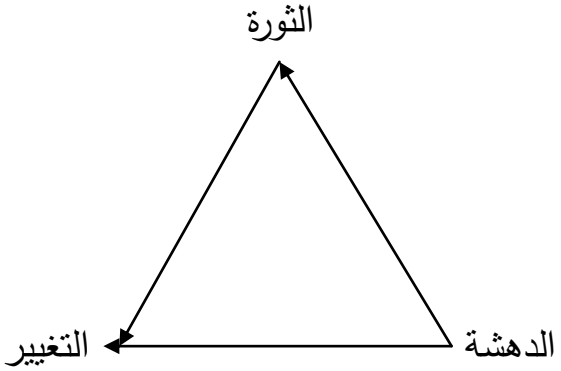
بَكِّرَا صَاحِبَيَّ قَبْلَ الْهَجِيرِ إِنَّ ذَاكَ النَّجَاحَ في التَّبْكِيرِ

3- الآمال المرتقبة والصفات التي يتّصف بها من يصبو إلى تحقيق هذه الآمال في الجزء الأخير من المقطع

سمّيتكَ الثورةَ، والدهشةَ، والتغييرْ

سمّيتكَ النقيَّ، والتقيَّ، والعزيزَ، والقديرْ

يمكن إيجاز العلاقة بين الثورة والدهشة والتغيير من خلال المثلث التالي:



لكن أطراف هذا المثلث لا تحيل إلى الثلاثية المعروفة: العلامة، الدال، المدلول بقدر ما تحيل إلى ثلاثية مختلفة: علاقة، مقدمة، نتيجة.

ومن اللافت للانتباه تكرار هذه الثلاثية على مستوى العنوان في المقطع الشعري الموسوم بـ: "أحمر .. أحمر .. أحمر .." وكذا على مستوى الأمر السالب في الأفعال الثلاثة التي تم تصدير المقطع بها:

لا تفكّرْ أبداً.. فالضوءُ أحمرْ.

لا تُكلّمْ أحداً .. فالضوءُ أحمرْ .

لا تُجادلْ في نُصوصِ الفقهِ، أوْ في النحوِ، أوْ في الصّرفِ،

أوْ في الشِّعرِ، أوْ في النثرِ،

إنَّ العقلَ ملعونٌ، ومكروهٌ، ومُنْكَرْ..[1]

وتكمن المفارقة في الجمع بين الأمر وتبريره: لا تفكّر... لا تكلّم.. لا تجادل.. مع عدم وجود فاصل زمني بينهما بسبب وجود فاء العطف الدالة على التعقيب، ولم يتم تحديد مجال المنع وآفاقه في الفعلين الأولَين، بينما وقع تفصيل مدونات النقاش في فعل الجدال الممنوع، وفي نهاية المقطع يتم تبرير فعل المنع المؤسَّس على عداء العقل، وهي فلسفة صوفية قال بها ابن عربي الذي كان يرى أن العقل محدود والنص كامل.

وإذا ما نظرنا بشكل أكثر دقة إلى مظاهر التوازي في الأسماء التي ارتبطت بحروف عطف أمكننا الوقوف على مجموعة من الظواهر الدلالية الكامنة خلف هذا التوازي:

1 ـ تقليدية الطرح تنطلق من تقليدية العلوم المذكورة في مدونة المقطع الشعري، حيث يتم الانطلاق من نصوص فقهية مرتبطة بأساس نحوي وصرفي لتثبيت ثقافة الولاء، لينتهي الأمر عند نصوص نثرية يرتبط أكثرها بالتفسير الأسطوري لأن العقل الذي يتضاد وهذا الاتجاه مقيد بأحكام محددة ومحدودة الآفاق، لأن تصنيفها لا يغادر واحدة من هذه الدوائر المتقاطعة: اللعنة، الكراهة، الإنكار.

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص136.

2 ـ غياب أي هامش للتفكير بسبب محدودية زوايا الاختلاف التي تنطلق من (لا) لتنتهي إلى (إن) التقريرية التي تترك أية مساحة للمشاركة في رسم آفاق الحل الممكن والمحتمل

8 ـ النداء:

لا تمدّنا إلا المدونات الإبداعية بفرصة الانتباه إلى أن بعض الأحكام التي نستقيها من هذا المبحث النحوي أو ذاك يمكن أن تنسحب على مجالات غير نحوية، بسبب اختلاف أبعاد الدلالة بين النحوي والسياقي، وهذا ما نلاحظه في هذا المبحث الذي يعالج نسق التوازي على مستوى النداء، فإذا كان التوجّه بالنداء لا يكون في الغالب إلا لكائنات تتصف بالإدراك، فإن الأمر في النصوص الشعرية يأخذ منحى آخر متصلا بالنية النفسية للذات الشاعرة قبل أي شيء آخر، وإلا فكيف يمكن تأويل مناداة مجموعة من المفاهيم المجردة كالثأر والزار والعقل والحقد وغيرها مما يرد في المقطع التالي:

يا ثأرَنا ..

نرفضُ أنْ نكونَ كالخرافِ وادعينْ

يا طبلنا ..

يا زارنا ..

يا قاتنا ..

نرفضُ أنْ نظلَّ مسطولينَ .. دائخينْ

يا شِعرنا كنْ غاضبا ..

يا نثرنا كنْ غاضبا ..

يا عقلنا كنْ غاضبا ..

فعصرُنا الذي نعيشُ عصرُ غاضبينْ

يا حقدنا .. كنْ حارقا

كي لا نصيرَ كلُّنا قطيعَ لاجئينْ[1]

يتأسس التلازم التركيبي والدلالي في هذا المقطع على الجمع بين النداء والأمر في آن واحد، وهو أمر بوجوب الكينونة التي نعاني انعدامها على مستوى الوجود وعلى مستوى الهوية، وترتبط البنية الكلية للتوازي في هذا المقطع ببنية أصغر منها تتأسس على مجموعة من العلاقات الثنائية المتشابهة؛ فهناك (الثأر، الخراف) وهناك (الطبل، الزار) وهناك (القات، الدوخان) والعلاقة بينهما مبنية على المقدمة والنتيجة، وهناك (الشعر، النثر) والعلاقة بينهما مبنية على التكامل المعرفي باعتبارهما جنسين أدبين، وهناك (العقل، العصر) والعلاقة بينهما مبنية على التأثير والتأثر، وهناك (الحقد، قطيع اللاجئين) والعلاقة بينهما مبنية على الفعل ورد الفعل، وهذه العلاقات في مجموعها تتجه نحو تأسيسٍ معرفي تقول بنيته العميقة: هذا العالم المبني على توازن قوى متعارضة لا بقاء فيه إلا لمن يستطيع التخلص من جذب مراكز الاستقطاب على المستوى الفكري والعقدي والثقافي، وكذا على مستوى البحث عن موقع آمن في ظل خارطة الطريق التي لا دور لنا في رسمها أو في رسم ولو أجزاء بسيطة منها

ومن موقع المنتقل من الشعور بالحقد إلى موقع الشعور بالإعجاب نتساءل: هل تغيير البنية العاطفية يؤدي حتما إلى إحداث تغيير في البنية التركيبية للخطاب؟ على سبيل التمثيل نأخذ هذا المقطع من قصيدة " شعراء الأرض المحتلة" من أجل مقارنة النسيج النصي للمقطع بنظيره من المقطع الشعري الذي سبقه:

شعراءَ الأرضِ المحتلّهْ

يا ضوءَ الشمسِ الهاربَ منْ ثُقبِ الأبوابْ

يا قرعَ الطبلِ الهاربَ منْ أعماقِ الغابْ

يا كلَّ الأسماءِ المحفورةِ في ريشِ الأهدابْ

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص148.

ماذا نخبركمْ يا أحبابْ؟

عنْ أدبِ النكسةِ ..

شعرِ النكسةِ ..

فكرِ النكسةِ ..

يا أحبابْ ..[1]

يتبيّن لنا بوضوح ذلك التعاضد بين الدلالة والسياق والإجراء على الرغم من انتظام التراكيب في سياق عام واحد هو سياق النداء؛ فعلى سبيل الإكبار والشعور بالامتنان لم يتحمّل الخطاب إقحام أداة النداء "يا" في الجملة الشعرية الأولى (شعراءَ الأرضِ المحتلّة) اعتبارا لقرب المسافة العاطفية والزمنية والجغرافية بين المرسل والمتلقي. لكن هذا القرب يتحوّل إلى بُعدٍ بسبب إضافة المنادى إلى كل من: الشمس والطبل الهارب اللذيْن يُعجزان كل من يحاول احتجاز الضوء والصوت فيهما.

وثمة سؤال يفرض نفسه بالنظر إلى ثبات البنية التركيبية للمنادى الثاني والثالث والرابع حرف نداء+ منادى مضاف + مضاف إليه + صفة+حرف جر+اسم مجرور+ مضاف إليه

يا + ضوءَ + الشمسِ + الهاربَ + منْ + ثُقبِ + الأبوابْ

يا + قرعَ + الطبلِ + الهاربَ + منْ + أعماقِ + الغابْ

يا + كلَّ + الأسماءِ + المحفورةِ + في + ريشِ + الأهدابْ

هل التماثل البنوي دليل على الإلحاح عن طريق تكرار يغطيه اشتغال المحور الاستبدالي بشكل مدروس؟ إن الملاحظ المتأني يستطيع أن يدرك أن الجملة الأولى تتحدث عن صورة بصرية، بينما تتحدث الجملة الثانية عن صورة سمعية، أما في الجملة الثالثة فإن الكلمة (المحفورة) تحيل مباشرة إلى (الذاكرة)، وبالمحصّلة نستحضر قوله تعالى:« **إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولا**»[2].

---

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص155.

[2] ـ سورة الإسراء/ 36.

ويأتي المضاف إليه المتواتر 6 مرات ليجسّد عدم قدرة الحواس على أداء وظائفها بسبب ضيق المسارات (ثقب الأبواب) وطغيان الفوضى على العمل المنظم (قرع الطبل)، إضافة إلى تحوّل المجرد إلى ملموس عوض الاحتفاظ بتجرده الذي يضمن له بعده الإنساني (الأسماء المحفورة) .

لقد ارتبط البعد الإنساني بالبعد المكاني الذي يصنع تألقه المنطلق من إنجاز فعل تعويضي عن كرامة مهدورة ووطن سليب؛ فإذا كان الطيب صالح قد تحدث عن "موسم الهجرة إلى الشمال" باعتباره مصدرا للخصوبة الافتراضية فإن نزارا يرى أنه يجب الحديث عن هجرة معاكسة تتخذ من الجنوب مسرًى لجنود الحق ورسماً لمسار الانتصار بعد سنوات طويلة من الجدب المعنوي:

سمّيتُكَ الجنوبْ

يا قمرَ الحزن الذي يطلعُ ليلا من عيون فاطمهْ

يا سفنَ الصيدِ التي تحترفُ المقاومهْ ..

يا سمكَ البحرِ الذي يحترف المقاومهْ ..

يا كتبَ الشِّعرِ التي تحترفُ المقاومهْ ..

يا ضفدعَ النهرِ الذي

يقرأُ طولَ الليلِ سورةَ المقاومهْ ..[1]

ـ هل كان تماثل البنى التركيبية في الأسطر الستة التي يتكون منها المقطع الشعري أمرا قصديا، أم أن العقل اللاواعي هو الذي كان يتحدث؟

ـ ما دلالة الحركة التي يقوم بها المحور الاستبدالي؟

ـ لماذا لم يحدث حذف حرف النداء في كل الأسطر، أكان ذلك للبعد الحقيقي للمنادى أم كان للبعد النفسي؟

[1] ـ نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص62.

ـ لماذا ورد المنادى بصيغة المضاف والمضاف إليه؟

ولمحاولة الوصول إلى إجابات مقنعة كان علينا النظر إلى البناء الخارجي لأسطر المقطع الشعري السابق، فقد رسمت ما يشبه مجموعة منتظمة من جنود المشاة المتأهبين لصد أية حركة تصدر عن العدو... وإذن، كان التشكيل اللغوي يمثل حالة من حالات "المقاومة" التي ذيّلت أسطر المقطع الشعري 4 مرات، وهو تشكيل يرسم لوحة فسيفسائية تتكون من: قمر الحزن وسفن الصيد وسمك البحر وكتب الشعر وضفدع النهر، وهي توليفة واقعية رومانسية في العناصر الأربعة الأولى من اللوحة، أما العنصر الرابع فهو تمثيل جميل جدا لرباط مجموعة الضفادع البشرية المكلّفة بتنفيذ عمليات حربية في الهزيع الأخير من الليل.

أما حركة المحور الاستبدالي فكانت عمودية بالمعنى الفضائي للكلمة: قمر (جو)، سفن (سطح الماء)، سمك (سباحة تحت سطح الماء)، كتب (سباحة في عمق الإنسان)، ضفدع (سباحة في أعماق الماء).

ولقد تم إثبات حرف النداء "يا" الدال على البعد ـ على الرغم من القرب المكاني الشديد ـ بسبب الإحساس بامتداد آجال تحقيق أحلام النصر لأن العوامل المادية كانت تقول ببعد تحقيق مضمون الآية الكريمة: « **إِنَّ مَوْعِدَهُمْ الصُّبْحُ، أَلَيْسَ الصُّبْحُ بِقَرِيب**».[1]

ومن الطبيعي جدا أن يرتبط المنادى بمضاف إليه، وذلك لوجود عوامل عاطفية تؤسس لصيغة الإضافة؛ فالقمر منسوب إلى الحزن مع أنه يُفترضُ فيه العكس، والسفن متعددة المهام في حين حُدّدتْ مهامها في المقطع السابق، والكتب للشعر وللنثر.. لكن الطبيعة لعاطفية للموقف نسبت الكتب إلى الشعر.. أما الضفدع فقد غادر مستنقعاته ليظل مرابطا في مكان طاهر (نهر)، في إحالة إلى قوله تعالى: « **إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَهَر**».[2]

---

[1] ـ سورة هود/ 81.

[2] ـ سورة القمر/ 54.

وإذن، لم يكن إنتاج الدلالة الأدبية، عند البحث في الأنساق التركيبية التي اشتغلت عليها مدونة هذا الفصل، إلا نتيجة التقاطع المعرفي بين ما يشير إليه النسيج النصي ابتداءً، مع شيء من الإضاءة التي يقدمها المرجع الخارجي باعتباره أمرا لا بد منه من منظور نظرية القراءة التي تجعل من القارئ منتجا ثانيا للنص، ذلك أن « الدعوة إلى موت المؤلف لا تعني إغلاق النفق المعتم في وجه محلل النص، وإنما هي دعوة علمية للتخفف من أعباء الهوامش التي تبهظ النص لمسوغات شتى، وسيظل المفتاح الرئيس Master Key بيد منتج النص أو ضميره، فهو مالك أسرار البنية »[1]. هذا على صعيد الفضاء التحليلي، أما على مستوى الآليات الإجرائية فنلاحظ تواشجا بين المنهجين الأسلوبي والسيميائي من خلال تحويل الظاهرة الأسلوبية إلى علامة سيميائية تبحث عن دلالتها داخل الفضاء الاجتماعي، انطلاقا من النسيج النصي أولا، في ضوء مجموعة من القرائن التأويلية البعيدة عن أي تمحّل أو تهافت يعتمد على الانطباع غير المؤسس.

[1] ـ د. عبد الإله الصايغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1999، ص27.

الفصل الرابع: التوازي الدلالي

1 ـ الترادف

2 ـ التضاد

3 ـ الارتباط الشرطي (الانجرار)

4 ـ التناسب

أ ـ التناسب في الوضع

ب ـ التناسب في الجنس

. توطئة:

إذا كان البحث عن المعنى مرتبطا في النص الأدبي بالقرينة المعجمية فإن البحث عن الدلالة مرتبط بما يوفّره السياق من فضاء تأويلي واسع، وهذا يعني الاتجاه نحو اعتماد المدونات التطبيقية أساسا للعمل النقدي، بشكل يكاد يكون كلّيا. وقد أثبتت نتائج الدراسات النقدية أنّ« المعالجة التطبيقية التي تسبقها تنظيرات متواضعة، تجعل الموضوع أشد عمقا وأكثر غنى؛ لأنها تكشف عن مدى انغمار المفارقة في التحديث، وعن مستويات هذا الانغمار»[1]، والعمق المتحدَّث عنه هو سمة تَميّز الأعمال الأدبية الخالدة، لأن «الأثر الفني كالكائن البشري يكون أكثر أصالة وفرادة بمقدار ما تزداد درجة إسهامه في الحياة عمقا»[2].

وعلى مستوى تتبع الدلالة في النصوص الأدبية بشكل عام، والنصوص الشعرية بشكل خاص، يهتم الباحث باستقصاء ملامح الدلالة غير المباشرة، لأن «المدلول المباشر لمعظم الألفاظ وخاصة في الشعر مدلول مفعم بالالتباس؛ فنحن نستطيع أن نفهم منها متى شئنا مدلولات شتى، والمدلول الذي نشاء أن نختاره هو المدلول الذي يوافق الدوافع التي ولّدها «شكل» الشعر فينا»[3]، والالتباس في الدلالة يزداد عمقا كلما ازدادت اختلافات الطرائق التي تظهر الدوال من خلالها؛ فالمبدأ العام الذي يتحكّم في تشكيل الحضور الشعري يكمن في ظاهرة التماثل التي تتخذ لها أشكالا متعددةً تُبرِزُ عن طريقها أشكال التقابل والترادف والتضاد والتكرار... إلا أن كل ذلك يبقى بعيدا عن التطابق التام الذي يقتل شعرية النص الأدبي ويصيبها بالابتسار والجمود ، لكن الواقع العملي يبيّن أن « إدراك التماثل عملية ذهنية خفية لا بد وأن يعينها حدس داخلي أيضا، ذلك أن الدال يرد كعنصر في بنية الأسلوب، ومن ثم يشغل الذهن فورا بالارتداد إلى المدلول لإدراك المطابقة أو عدمها» [4]، ولهذا السبب

---

[1] . د. قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، ط1، بابل، العراق، 2007، ص10.

[2] . محمد الجزائري، ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، مطبعة الشعب، بغداد، 1974، ص41.

[3] . ا.ا. رتشاردز، العلم والشعر، تر: د. مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ت)، ص29.

[4] . د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1995، ص315.

نجد المقاربة الأسلوبية، للنصوص الشعرية خاصة، تتقاطع مع المقاربة السيميائية من أجل تحويل الظاهرة الأسلوبية إلى علامة سيميائية والنظر إليها نقديا من خلال هذه الزاوية البحثية.

ومن الملاحَظ أن« البيت العربي يتميّز بخاصية ممتازة في التحليل البنيوي، خاصة إذا ما عدنا إلى المدرسة التقليدية في الشعر سوف نجد تركيزا دائما على تناظر الكلمات، والترديد والتجاوب، والتقابل والتوازي، والتفاهم، والاشتقاق، والتخالف، والتوافق... »[1] ومن وجهة نظر المبدع، تدخل هذه الإجراءات الأسلوبية ضمن منظومة الوعد ببناء (نظام) شعري مختلف، وهو الأمر الذي « يجب أن يقوم على فكرة أن الشاعر المجدد يقوم بتحطيم سابقه من موقع القوة والتفوق لا من واقع الضعف والهروب» [2]، وبطبيعة الحال، لا يمكن لنا التأكد من مدى تحقق هذه الفكرة ما لمْ ينطلق هذا التأكد من دراسة نصية لأنساق التقابل والتماثل التي« تتقصى الأبنية اللغوية التي تشكلت كحصيلة للتفاعلات والتوترات بين الواقع وبين رؤية الشاعر الخاصة، فهناك انطباع يختزنه العقل عن الواقع، وكلما ابتعث الشاعر هذا الانطباع أدى ذلك إلى مسلك لغوي ذي خواص مميزة ربما كان التقابل أبرز نتائجه» [3]، وهذا التقابل قد يتخذ أشكالا لغوية مختلفة، لكن البلاغة العربية تتفق مع ما وصلت إليه الكشوف النقدية الحديثة من خلال رصد أهم ظواهره المتمثلة في الترادف والتضاد والاشتراط والاشتراك.

1 . الترادف:

يَحْدثُ في الكثير من المدونات الشعرية أنْ تتجمع في ذهن الشاعر مجموعة من المترادفات التي تشكّل دوال ممكنة للمدلول الواحد، وبالتآزر بين محور الاختيار ومحور

---

[1] . د. سمير علي سمير الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة – «آفاق عربية»، ط1، بغداد، 1990، ص105.

[2] . هاشم غرايبة، المخفي أعظم ، رؤى ذاتية وقراءات نقدية، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط 1، اربد . الأردن ، 1999، ص123 ـ 124.

[3] . د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص147.

التأليف يحدث التوازي بين هذه المترادفات بسبب تلاؤمها الدلالي، ويتم إسقاط الحالة العاطفية للذات الشاعرة على السياقات اللغوية التي يعمل التوازي ضمن منظومتها اللغوية. من ذلك ما كتبه نزار قباني في قصيدة "جميلة بوحيرد"، والتي نأخذ منها المقطع التالي الذي استهل به الشاعر قصيدته:

الاســـمُ: جميلـةُ بـوحيْـردْ
رقــمُ الزنزانـــةِ: تسعونـــا
في السجنِ الحربيّ بوهرانْ
والعمرُ: اثنــانِ وعشرونــا
عينـــانِ كقنديلـيْ معْبـدْ
والشَّعْرُ العربيُّ الأسْـــودْ
كالصيفِ، كشلالِ الأحزانْ
إبـريـقٌ للمـاءِ.. وسجّـانْ
ويـدٌ تنضـمُّ على القـرآنْ
وامرأةٌ في ضوءِ الصبحِ..
تسترجـعُ في مثلِ البـوحِ
آيـاتٍ مُحزنـــةَ الإرنــانْ
مــنْ ســورةِ (مـريمَ) ..
و(الفتحِ) ...

الاسـمُ: جميلـةُ بوحيْـردْ
أجملُ أغنيةٍ في المغربْ
أطولُ نخلهْ
لمحتْها واحاتُ المغـربْ

أجملُ طِفلهْ

أتعبتِ الشمسَ، ولمْ تتعبْ[1]

من المفيد أن نشير،في البداية، إلى أن« طريقة دراسة الدلالات لا تمتلك وسائل إنتاج محددة لإنتاج دلالة محددة، وإنما الأنساق هي التي تخلق دلالاتها نتيجة علاقاتها وصلتها بالواقع»[2]. أما على المستوى التطبيقي فإن تفسير حدود المقاطع الشعرية المختارة من قصيدة "جميلة بوحيرد"، حيث أن اجتزاء هذه المقاطع من المتن الكامل للقصيدة لا يتعلق بارتباطها بالظاهرة المدروسة في هذا المبحث، وإنما يعود ذلك لكونها تشكّل المقدمة التمهيدية التي تسمح لنا، منهجيا، بالتوقف عندها دون أن نضطر إلى مسح المتن الشعري التام للقصيدة.

وبشكل عام، تقدّم المقاطع الثلاثة الأولى للقصيدة بطاقة تقنية للشخصية المتحدَّث عنها، فضلا عن بطاقتها التعريفية التي تتضمنها، وهي بطاقة تتأسس على توازٍ ترادفي يتكوّن من الوحدات المعجمية التالية:

1. الاسم = جميلة بوحيرد = امرأة = طفلة
2. رقم = تسعونا
3. القرآن = آيات = سورة مريم = الفتح
4. قنديلي معبد = ضوء الصبح
5. كشلال الأحزان = محزنة الإرنان
6. الزنزانة = السجن
7. أجمل = أطول
8. نخلة = واحات

إن هذه السلسلة من المترادفات تصوّر اتجاهين متعارضين على مستوى الروح والجسد؛ فالجسد منهك تعِبٌ، لكن الروحَ علامة من علامات القوة والشموخ والتسامي، وهذا

---

[1] . نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص51-53.

[2] . د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص147.

المنحى الفني في التصوير محاولة من الشاعر لإنقاذ العمل الشعري من وقوع في التصوير الفوتوغرافي للوقائع، كما أنه حركة التفاف لتصوير الأشياء، لا كما تبدو، وإنما كما ينبغي أن تكون، أو كما هي في أصل البنية العميقة للتركيبة النفسية للبطلة .

وفي سياق مغاير، يقول نزار في قصيدة موسومة بـ: "امرأة من دخان":

كيف فكرتِ في الزيارة؟ قولي
بعد أن أطفأتْ هوانـــا السنين

اجمعي شَعركِ الطويل .. يخيفُ
الليلَ .. هذا المبعثرُ المجنونُ

لا تدقّي بابي .. وظَلّي بعمري
مستحيلا ما عانقته الظنون

أنتِ أحلى ممنوعةَ الطيفِ، خجلى
يتمنى مرورَكِ .. الياسميـــنُ

لا أريدُ الوضوحَ .. كوني وشاحا
من دخان .. وموعدا لا يحينُ

ولْـتعيشـي تـخيّـلا فـي جبيـنـي
ولْتكـونـي خـرافـةً لا تكـــونُ

اتركيني أبنيكِ شِـعــرا.. وصــدرا
أنتِ لـولايَ يـا ضـعيفـةُ.. طيـنُ

ودَعـي لي.. تلويـن عينيكِ إنـي
تتمنى ألـوانَ وَهْـمي العـيـونُ..

لا تجيئـي لـموعـدي.. واتـركيني
في ضـلالٍ يبكـي عـليـه اليقيـنُ

واحـرقـيـني إذا أردتِ فـإنـــي
لا أطيـقُ الجَـمـالَ حيـن يلـيـنُ

أنا ما دمتِ في عروقيَ همسـاً
فإذا كنتِ واقعـا لا أكـونُ![1]

من المسلّم به أن النثر يسجن اللغة، أما الشعر فإنه يحررها، ويمكن أن نعتبر التوازي من أهم مظاهر هذه الحرية، لأنه « متأتٍّ . عادة . من الآفاق الحرة التي يمنحها الشاعر لمواده».[2]

وعلى مستوى المقارنة بين العتبة العنوانية والمتن النصي للقصيدة يتبيّن، بوضوح، التوفيق في اختيار العنوان، فعلى الرغم من شعريته الشديدة، إلا أنه غير مراوغ على الإطلاق، ذلك أن السياق العام للقصيدة يحمل شيئا من التعارض بين السياقين الأصغرين المتولدين عنه: المرأة الواقع والمرأة المثال، وهما مظهران متمايزان للرغبة والرفض؛ رغبة الطرف المخاطب ورفض الذات المتكلمة.

وإذا ما تتبعنا المفردات الدالة على كل من المرأة الواقع والمرأة المثال وجدناها تتحدد من خلال الملفوظات التي يختزلها الجدول التالي:

---

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص161-162.

[2] . د. سامح الرواشدة، مغاني النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، عمان . الأردن، 2006، ص137.

المرأة الواقع	المرأة المثال
شعرك الطويل . المبعثر . المجنون . الظنون . الوضوح . ضعيفة . طين . لا تجيئي . اليقين . واقعا .	مستحيلا . ممنوعة الطيف . خجلى . دخان . تخيلا . خرافة . شعرا . ضلال . همسا .

إن استقصاء النموذجين المبيّنين في الجدول مرحلة أولى في عملية استكناه الدلالات المضمرة، لأننا عندما نحلل اللغة من وجهة نظر المعلومات التي تحملها فإننا لا نستطيع أن نقصر الانطباع الذي يصاحب المعلومة على المظهر الذهني للغة فقط [1]، ولهذا السبب تبرز الحاجة الملحّة للاتكاء على الفضاء الثقافي والاجتماعي الذي يوفّر خلفية تأويلية لِمَا تم تشريحه على مستوى النسيج النصي.

هذا التقارب في مستوى حضور كل من دال النفي ودال الإثبات يشير إلى شكل من أشكال المفارقة بين ما تُظهره البنية السطحية للقصيدة وما تُبْطنه بنيتها العميقة؛ الرفض معلن، لكن الحنين يشد الذات الشاعرة إلى مرفوضته بقوة هادئة خفية، وهو ما يدل عليه انتفاء وجوده من المسارين المتعارضين، لأنه اكتفى بالحديث عن هذا الحاضرة الغائبة، دونما وجود أدنى مَلْمحٍ من ملامح الذات الشاعرة التي تَظهر بمظهر القوة، لكنها تُبَطّن ضعفا كبيرا تجاه من تحب جراء وقوفها في مهب العاصفة عند مفترق الطرق المؤدية إلى الطريق والطريق المضاد.

وإذا كانت الضدية الخطية هي سمة الترادف في القصيدة السابقة فإنها في قصائد أخرى تتخذ مسارا أفقيا في اتجاه واحد، مكوِّنة سلسلة من المترادفات التي تتعاضد من أجل بناء البعد العام للبؤرة الشعرية في متن القصيدة، مثلما نجده في قصيدة "غرناطة":

في مدخل (الحمراء) كان لقاؤنا..

ما أطيب اللقيا بلا ميعادِ

[1]- R.Jakobson, Linguistics and poetics, Library of Congress, United States of America, 1987, p67.

عينان سوداوان في حجريهما
تتوالد الأبعاد من أبعاد ..

هل أنتِ إسبانيةٌ ساءلتها
قالت: وفي غرناطة ميلادي

غرناطة! وصحتْ قرونٌ سبعةٌ
في تينكِ العينين .. بعد رقاد

وأمية .. راياتها مرفوعة
وجيادها موصولة بجياد ..

ما أغرب التاريخَ كيف أعادني
لحفيدة سمراءَ .. من أحفادي

وجهٌ دمشقيّ .. رأيتُ خلاله
أجفان بلقيسٍ .. وجيد سعاد

ورأيتُ منزلنا القديمَ .. وحجرةً
كانت بها أمي تمدّ وسادي

والياسمينةُ، رُصّعتْ بنجومها
والبركةُ الذهبيةُ الإنشاد ..

*

ودمشقُ.. أين تكونُ؟ قلتُ تريْنها
في شَعركِ المنساب نهر سوادِ

في وجهكِ العربيِّ، في الثغرِ الذي
ما زال مختزِنا شموسَ بلادي

في طِيبِ (جناتِ العريفِ) ومائها
في الفلّ، في الريحان، في الكبّادِ

سارتْ معي والشعرُ يلهثُ خلفها
كسنابلٍ تُركتْ بغيرِ حصاد ..

يتألقُ القرطُ الطويل بجيدها
مثل الشموع بِليلة الميلاد ..

ومشيتُ مثل الطفلِ خلف دليلتي
وورائيَ التاريخُ .. كومُ رماد

الزخرفاتُ أكاد أسمعُ نبضَها
والزركشاتُ على السقوفِ تنادي

قالتْ: هنا الحمراءُ.. زهو جدودِنا
فاقرأْ على جدرانها أمجادي

أمجادنا!! ومسحتُ جرحا نازفا
ومسحتُ جرحا ثانيا بفؤادي

يا ليتَ وارثتي الجميلةَ أدركتْ
أن الذين عنتهمُ أجدادي ...

*

عانقتُ فيها عندما ودّعتُها

رَجلا يسمى (طارق بن زيادِ) ...[1]

إن الحديث عن الجمال والجمالية . على الرغم مما بينهما من فرق . يحيل إلى صفة مفارقة يحملها صاحب هذا المتن الشعري؛ حيث أن الشعراء الآخرين يطلبون من الشعر أن يكون جميلا أولا، ووظيفيا ثانيا، أما نزار قباني فيطلب منه أن يكون جميلا أولا وأن يكون جميلا ثانيا[2]، إنها لغة تجمع بين الاتكاء على الموروث في بنيتها الشكلية والدلالية، وبين خلفية معجمية تجنح إلى السهل الممتنع الذي يلتقي مع دعوة **إليوت** في ضرورة النزول بلغة القصيدة إلى مستوى الخطاب العادي لرجل الشارع، لكنها لا تفعل ذلك تماما لأنها تدرك الحقيقة التي تقول: «تظل الأشياء غير مطلقة وغير نقية ما يكون لها من وجود واقعي، فإذا ما انعدمت أو تحطمت صار لها وجود حقيقي ونقي في اللغة»[3].

ويمكن أن نلاحظ بسهولة أن نص هذه القصيدة قد بُنِيَ على تلاؤم دلالي قائم بين مجموعة من المترادفات التي تنتمي إلى سلسلة واحدة، مكوّنة توازيا ترادفيا ضمن الوحدات التالية:

1. الحمراء = اسبانية = غرناطة
2. لقاؤنا = اللقيا
3. عينان = حجريهما
4. ميعاد = قرون سبعة = التاريخ
5. حفيدة سمراء = وجه دمشقي = أجفان بلقيس = جيد سعاد
6. الفل = الريحان = الكباد
7. الشعر = سنابل

---

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص566-568.

[2] . د. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص261.

[3] . د. عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ج1، ص174.

8. الزخرفات = الزركشات

9. السقوف = جدرانها

10. أمية = جدودنا = أمجادنا = طارق بن زياد

تتميّز هذه السلسلة بمنحى إيجابي تام؛ إذ خلت وحداته من أية نبرة حزينة أو مستاءة أو انهزامية، وقد تمثلت هذه الإيجابية في استشراف تاريخ العزة العربية عن طريق توظيف تقنية الفلاش باك، وإنْ بشكل متقطّع فرضته الطبيعة الشعرية للنص،

والبداية كانت بتحديد المكان ثم الزمان، وتلا ذلك حديث عن التفاصيل البشرية والنباتية والمادية للمكان، وهي تفاصيل تشير في خاتمتها المضيئة إلى رمز من الرموز التي صنعت هذا التاريخ المشرّف الذي تشهد عليه المكان الذي لا يزول بزوال من عاش فيه وعاش له.

هذا بالنسبة لاستشراف الماضي الذي قد يجد فيه الشاعر ملاذا له من حاضر يشعر فيه باغتراب مرير على مستوى كافة البنى النفسية والتاريخية والاجتماعية والثقافية ، والمقطع التالي من قصيدة "إلى عصفورة سويسرية" فيه شيء من ذلك:

أصديقتي : إن الكتابةَ لعنةٌ
فانجي بنفسكِ من جحيم زلازلي

فكرتُ أن دفاتري هي ملجأي
ثم اكتشفتُ بأن شِعريَ قاتلي

وظننتُ أن هواكِ ينهي غربتي
فمررتِ مثل الماء بين أناملي

بشّرتُ في دين الهوى.. لكنهم
في لحظة، قَتلوا جميع بلابلي

لا فرقَ في مدنِ الغبار..صديقتي

ما بين صورةِ شاعرٍ.. ومقاولِ..

*

يا ربّ إن لكلّ جرحٍ ساحلا

وأنا جراحاتي بغيرِ سواحلِ ..

كلُّ المنافي لا تبدّدُ وحشتي

ما دام منفايَ الكبيرُ.. بداخلي[1]

يقول الشاعر التشيكوسلوفاكي ميروسلاف هلوب: «إن الشعر من صنع النماذج المعذبة »[2]، وإذا ما أردنا تتبع مظاهر "العذاب" من خلال رصد أشكال الترادف في المقطع الشعري السابق فإنه يمكننا الوقوف على النتائج التالية:

1. الكتابة = دفاتري = شعري
2. لعنة = جحيم = زلازلي
3. فكرت= اكتشفت = ظننت
4. غربتي = مدن الغبار= المنافي = وحشتي
5. ينهي = تبدد

إن انتظام هذه التوازيات المعجمية بهذا الترتيب يهيّئ لمقولة منطقية نستنتجها من النسق الذي رسم صورة قاتمة للبنية التي حددها التصنيف السابق للوحدات المتوازية، وهي مقولة تتلخص في أن التفكير غربة والكتابة لعنة، في أوطان لا تعرف عن قيمة الشعور بالاستلاب الوجودي للفرد، وهو استلاب يزداد مرارة عند مقارنته بالشعور المقابل له في وطن . كسويسرا المذكورة في العنوان مثلا . ينعم أفراده بكل تجليات الإحساس بالكينونة والوجود.

---

[1] . نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص11-12.

[2] . د. أبو العيد دودو، الشاعر وقصيدته، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص119.

2 . التضاد:

وبضدّها تتميّز الأشياء. هذا ما قرّره المتنبي قبل أكثر من ألف عام، وهو قرار ناتج عن ملاحظة وعن تجربة حياتية عميقة، وهي نتيجة مؤسسة على تآزر بين ما تراه العين وبين ما يؤوّله الحدس، ذلك أنه «يتبدى للإنسان من وراء حدسه ومن خلال ملاحظته أن الثنائية هي قوام الموجودات، وضمن مدى واسع من الشمول، سواء تراءى له ذلك في داخل ذهنه، أو في رحاب الكون والحياة»[1].

وإذا كان الترادف ميزة نصيّة دالةً على نوع من التوازن الذي يُحْدِثه هدوء أحداث النص والناص، فإن التضاد على النقيض من ذلك؛ فهو في الكثير من النصوص يُعَدّ أيقونة للاستياء والثورة والغضب والجنون، وهو في النهاية موقفٌ من الزمان والمكان والناس والكون بكافة تشكّلاته، ومن الواضح أن « تشكيل الصورة التنافرية في النص الشعري يتطلب وعيا خلاقا من قِبل المتلقي لإحداث حالة من الانسجام بين المعنيين المتنافرين، أو بين الدال والمدلول»[2].

في المقطع التالي المُجْتَزَأُ من قصيدة " قرص الأسبرين" يشير نزار قباني إلى شيء مما أردنا توضيحه في الفقرة السابقة، فهو يصنع من القارئ . بطريقة غير مباشرة . شريكا أساسيا في عملية الخلق الشعري:

لا...

ليس هذا الوطنُ الساديُّ.. والفاشيُّ

والشحاذُ.. والنفطيُّ

والفنانُ.. والأميُّ

والثوريُّ.. والرجعيُّ

---

[1] . د. عمر الدقاق، جمالية الثنائيات والمتضادات في العبارة العربية، مجلة المعرفة، ع561، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، جوان 2010، ص38.

[2] . د. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، دراسات . أدب، ط1، عمّان . الأردن، 2004، ص319.

والصوفيُّ.. والجنسيُّ

والشيطانُ.. والنبيُّ

والفقيهُ، والحكيمُ، والإمامْ

هو الذي كان لنا في سالف الأيامْ

حديقة الأحلامْ.. [1]

لعل هذا المقطع الشعري مؤهل جدا لتبرير المقولة القديمة التي كانت ترى أن البلاغة أقدم عدو للفلسفة، كما أنها أقدم حليف لها كذلك [2]؛ فالتناقض الظاهري بين متن المقطع ونهايته يبرر الجزء الأول من المقولة، لكن النظرة الفاحصة لكل ثنائية يبرر الجزء الثاني منها، لأن هذا المقطع الشعري يشكّل نموذجا عمليا لتوليد الدلالة عن طريق التضاد، بسبب مجموعة من الثنائيات التي لا يحتاج تحديدها إلا جهدا بسيطا بسبب وجودها ضِمناً في المتن الشعري للقصيدة، وهو الأمر الذي تختزله الوحدات التالية:

1. الوطن السادي ≠ حديقة الأحلام
2. الشحّاذ ≠ النفطي
3. الفنان ≠ الأمّيّ
4. الثوري ≠ الرجعي
5. الصوفيّ ≠ الجنسيّ
6. الشيطان ≠ النبيّ/ الفقيه/ الحكيم/ الإمام

اللافت للانتباه في هذه الوحدات اعتمادها على المقوّم الإيديولوجي في التصنيف دونما تدخّل من أي مقوّم آخر. والتضعيف والتشديد الصوتي الذي انتهت به أغلب الوحدات السابقة ، حملَ دلالة التشدد الذي تحمله الإيديولوجيات الثورية، بغض النظر عن اتجاهات

---

[1] . نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص54.

[2] . Paul Ricoeur. The rule of metaphor. Translated by Robert Czerny And others, The Taylor & francis e- library, United Kingdom, 2004, p10.

هذه الإيديولوجيات، لكنها، في نهاية الأمر، تتفق في نقد البنية المجتمعية بكافة أطيافها، فهي بنية مؤسسة على التفاوت الاجتماعي والثقافي والاقتصادي، مما يجعل أية ثورة تغييريةٍ تتبنى مبادئ الصعلكة التي تقوم على نفي الآخر من أجل إثبات الذات الجريحة.

ولعل الثنائيات الضدية التي تشكّل مقوّما أساسيا في لغة المقطع الشعري السابق تحمل ملمحا عمليا من ملامح المفارقة في بناء العقلية العربية، وهي عقلية تحمل من ببذور نهضتها مثلما تحمل من بذور فنائها كمًّا غيرَ قليل.

هذا الشعور بالاغتراب المرير قد يكون هو الذي دفع الشاعر إلى أن يقول في مقطع من قصيدة " السيمفونية الجنوبية الخامسة":

إياك أن تقرأ حرفا من كتاباتِ العربْ

فحربهمْ إشاعةٌ..

وسيفهمْ خشبْ..

وعشقهم خيانةٌ

ووعدهم كذبْ

إياك أن تسمع حرفا من خطابات العربْ

فكلها نحوٌ.. وصرفٌ، وأدبْ

وكلها أضغاثُ أحلامٍ، ووصلاتُ طربْ

لا تستغثْ بمازنٍ، أو وائلٍ، أو تغلبٍ

فليس في معاجمِ الأقوامِ قومٌ

اسمهم عربْ!!. [1]

إن أدوات النفي والنهي التي توسل بها الشاعر لصنع نموذجه الغاضب تدفع بالنص إلى إبراز الثنائيات التالية:

[1] . نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص75.

1. حربهم ≠ إشاعة
2. سيفهم ≠ خشب
3. عشقهم ≠ خيانة
4. وعدهم ≠ كذب
5. خطابات العرب ≠ أضغاث أحلام

ويمكن توزيع هذه الوحدات إلى سياقين رئيسين، هما سياق المذمومات وسياق ما يدل على العرب:

سياق المذمومات	سياق ما يدل على العرب
حربهم . إشاعة . خشب . خيانة . كذب .	نحو . صرف . أدب . مازن . وائل . تغلب

وبملاحظة محتوى كل مجموعة يتبيّن وجود سياقين أصغرين فيهما؛ الأول مشترك بينهما وهو سياق الاستياء، أما الآخر فيقتصر وجوده على السياق الثاني وهو متعلّق بملمح التهكم على كل ما له صلة بالجذور العربية، على المستوى العلمي والإبداعي وعلى مستوى صفات علو الهمة، كالمروءة والشهامة والفروسية والإباء

غير أنه لا يجب أن تنصرف الأذهان إلى أن النص الشعري يُعرّض بالموروثات اللغوية العربية، ولكن هذا الإجراء رسالة موجزة تنبّه إلى خطورة الانشغال عن الأهم بالمهم، كما أن هذه الرسالة تتناص في بنيتها العميقة مع البيت الشعري الذي يسْخر ممن يبحثون عن الأمجاد في تراب الذاكرة:

وَشَرُّ العالَمِينَ ذَوو خُمُولٍ إذا فاخَرْتَهُمْ ذَكَرُوا الْجُدُودا

وبعد كل هذا، لنا أن نقرر مع رتشاردز بعد تساؤله: « لِمَ يستخدم الشاعر هذه الألفاظ بالذات دون غيرها؟ إنه لا يستخدمها لأنها تمثل سلسلة من أفكار يهتم بتوصيلها هي في ذاتها، فليس ما تقوله لنا القصيدة هو الذي يهمنا في الواقع، وإنما الذي يهمنا هو ماهية

القصيدة ذاتها»[1]، فليست اللغة إلا وسيلة لخدمة غاية عليا هي الملمح الجمالي الذي يختلف عن الملمح الجميل في خلوده وعدم خضوعه لمبدأ النقصان الذي يفرض نفسه لارتباطه بعامل الزمن

ومن قصيدة "إفادة في محكمة الشعر" اجتزأنا هذه الأبيات بسبب الطول المفْرط للقصيدة

مـا لَـنـا.. مـا لـنـا.. نـلـومُ حـزيـرانَ
وفي الإثـــمِ كلُّنـــا شـــركـــاءُ

مـن هـمُ الأبـريـاءُ ؟؟ نـحـن جمـيـعـا
حـامـلـوا عـــارهِ .. ولا استثنـــاءُ

عـقـلُـنـا.. فـكـرُنـا .. هُزالُ أغانينا ..
رُؤانـا .. أقـوالُـنـا الجوفـــــاءُ

نـثـرُنـا.. شِـعْـرُنـا.. جرائدُنا الصفراءُ..
والـحِـبـرُ .. والـحـــروفُ الإمـــاءُ

الـبـطـولاتُ مـوقـفٌ مسـرحـــــيٌّ
ووجـــــوهُ الـمـمـثـلـيـنَ طـــلاءُ

وفـلـسـطـيـــنُ بـيـنـهـمْ كـمـــزادٍ
كـلُّ شـارٍ يـزيـدُ حـيـنَ يـشـاءُ

[1] . ا.ا رتشاردز، العلم والشعر، ص31.

وحدويُّونَ !! والبلادُ شظايا
كلُّ جزءٍ من لحمها أجزاءُ

ماركسيُّونَ !! والجماهيرُ تشقى
فلماذا لا يشبعُ الفقراءُ

قُرَشِيُّونَ !! لو رأتهمْ قريشٌ
لاستجارتْ من رملها البيداءُ

لا يمينٌ يُجيرنا أو يسارٌ
تحتَ حدِّ السّكّينِ نحنُ سواءٌ

لو قرأْنا التاريخَ .. ما ضاعتِ القدسُ
وضاعتْ من قبْلها (الحمراءُ) ...

* * *

يا فلسطينُ .. لا تزالينَ عطشى
وعلى النفطِ نامتِ الصحراءُ

العباءاتُ كلها من حريرٍ ..
والليالي رخيصةٌ حمراءُ ..

يا فلسطينُ .. لا تُنادي عليهمْ
قد تَساوى الأمواتُ والأحياءُ

قَتَلَ النفطُ ما بهمْ من سجايا
ولقدْ يَقتلُ الثريَّ الثراءُ

يـا فلسطيـنُ .. لا تنـادي قريشـاً

فقـريــشٌ مــاتتْ بهـا الخُيـــلاءُ

لا تنـادي الرجالَ من عبدِ شمسٍ

لا تنـادي .. لمْ يبقَ إلا النسـاءُ..

ذروةُ الذلِّ أن تموتَ المـروءاتُ

ويمشـي إلى الـوراءِ الـوراءُ ... [1]

إذا ما ألقينا نظرة على الأبيات التي سبقت هذا المقطع، أو نظرة على الأبيات التالية له، وجدنا أن بنية الوصف فيها لا تخرج عن هذين الملمحين: ملمح النكوص الذي يميّز الحالة الراهنة للدول العربية ولشعوبها، وملمح الإشراق الذي ساد هذه البلاد في القرون البعيدة. ويمكن تتبع هذين المسارين من خلال هذين الحقلين الدلالين اللذيْن يضمّهما الجدول التالي:

الإشراق	النكوص
قريش . فلسطين . القدس . الحمراء . عبد شمس . سجايا . الخيلاء . الرجال . المروءات	حزيران . الإثم . هزال أغانينا . أقوالنا الجوفاء . جرائدنا الصفراء . الحروف الإماء . وجوه الممثلين . مزاد . البلاد شظايا . الجماهير تشقى . العباءات . الليالي حمراء . الذل . الوراء

وبملاحظة محتوى الجدولين يتبيّن لنا أن القضية الأساس التي يعالجها النص الشعري ـ وهو شكل من أشكال الالتزام الفني لدى نزار قباني . هي الاغتراب المرير الذي مسح الحياة

[1] . نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص 402، 406.

العامة للأمة العربية بعد نكسة حزيران 1967، والتي أسقطت القناع عن كل الأنظمة التي تزعم أن ولاءها للقضايا الكبرى للأمة أولا وأخيرا.

لقد كان السياق الأول سياقا تابعا لسياق النكوص، ذلك أن الحديث عنه هو من قبيل ما قاله المتنبي " وبضدها تتميّز الأشياء"، وتبعا لهذه المقولة يُستحسن الجمع بين مجموعة من الوحدات المتضادة لتفعيل ما تم وصفه في الفقرة السابقة:

1. الأبرياء ≠ حاملوا عارِه
2. فكْرنا ≠ أقوالنا الجوفاء
3. نثرنا ≠ شعرنا
4. الحبر ≠ الحروف الإماء
5. البطولات ≠ موقف مسرحي
6. وحدويون ≠ البلاد شظايا
8. ماركسيون ≠ الفقراء
9. يمين ≠ يسار
10. لا تزالين عطشى ≠ على النفط نامت الصحراء
11. الأموات ≠ الأحياء
12. الرجال ≠ النساء
13. الذل ≠ المروءات

ومن الملاحَظِ أن خَطّيَةَ الوصف في هذا المقطع الشعري تميزت ببعض التقطّع لعدم التزامها ملمحا وصفيا واحدا، وإنْ كان الهدف خدمة موضوع واحد في نهاية المطاف؛ فقد كان الاستهلال بجلد الذات، ثم الانتقال إلى استشراف صور البطولة الزائفة، ليتم الانتهاء إلى تشريح الواقع السلبي ببُعديه: الماديّ والمجرد، ولمْ يكن الغرض إيجاد مخرج من الأزمة ولكنّ الشاعر اكتفى بتقديم تشخيص دقيق للوضع العام، راسما بذلك نصف خارطة الطريق نحو الحل الممكن.

ولعلّ ملاحظة النسيج النصّي وحده قد تُسعف، أحيانا، في تقديم تأويل نفسي لبعض الظواهر الأسلوبية التي تظهر عند المقارنة بين شكل وجودها في هذا النص، وبين شكل وجودها في نص آخر؛ فالتضاد المُلاحَظ في النص السابق يختلف اختلافا بيّنا عنه في النص التالي المأخوذ من قصيدة موسومة بـ: "حب.. تحت الصفر":

أُحبكِ ..

هذا احتمالٌ ضعيفٌ.. ضعيف

فكلُّ الكلامِ به مثلُ هذا الكلامِ السّخيفْ

أحبكِ.. كنتُ أحبكِ.. ثم كرهتكِ..

ثم عبدتكِ.. ثم لعنتكِ..

ثم كتبتكِ.. ثم محوْتكِ..

ثم لصقتُكِ.. ثم كسرتكِ..

ثم صنعتكِ.. ثم هدمتُكِ..

ثم اعتبرتُكِ شمسَ الشموسِ.. وغيّرتُ رأيي..

فلا تعجبي لاختلاف فصولي

فكلُّ الحدائق، فيها الربيعُ، وفيها الخريفْ..[1]

بالنظر إلى السياق النفسي المختلف بين النصين السابقين؛ سياق الشعور بالخيبة والسياق العاطفي، نلاحظ أن مكونات المَلْمَحِ الأول لا يمكن رصدها بسهولة إلا بعد عزل الوحدات المعجمية داخل حقل معجمي واحد، أما في هذا النص فملامح التضاد يسيرةُ الرصدِ بسبب بُعدها الطِّباقي، بالطريقة التي شرحتها البلاغة القديمة، ونستطيع أن نوجز الوحدات التي تكوّن هذا الملمحَ من خلال الجدول التالي:

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج4، ص433.

سياق البناء	سياق الهدم
أحبك . عبدتك . كتبتك . لَصَقْتُك . صنعتك . اعتبرتُكِ شمس الشموس . الربيع	كرهتُك . لعنتك . محوتك . كسرتك . هدمتك . غيّرتُ رأيي . الخريف

كما أننا نستطيع كذلك أن نعتبر كل وحدة معجميّة، في كلا السياقيْن، مرحلة عمليّةً من مراحل البناء أو مراحل الهدم، لتأتي الوحدة المعجمية التي بها يُختَمُ كل سياقٍ محصّلةً نهائية لِمَا تمّ إنجازه، إنْ سلبا وإنْ إيجابا؛ فالربيع هو الإطار العام الذي تنتظم من خلاله كل الخطوات التي سبقته، كما أن الخريف ينسحب عليه الوصف نفسه، وهذا الصراع بين السياقات التي تبدو متضادة يمثل في عمقه الإطار العام لشخصية الشاعر نفسه؛ فقد « كان هناك ازدواج لا شك فيه في شخصية نزار قباني، ولكن هذا الازدواج لم يكن يؤدي إلى التناقض والاصطدام، فنزار قباني الإنسان كان يحاول . بنجاح شديد . أن يعالج مشاكل نزار قباني الفنان »[1]، ونحسب أنه استطاع تحقيق ذلك باقتدار كبير جدا من خلال النماذج المختلفة التي قمنا بتحليل نسيجها النصي أفقيا وعموديا.

وإذا كنا قد لاحظنا في ثنايا بعض النصوص وجود ملامح ميتافيزيقية تبتعد شيئا ما عن عالم الموجودات الذي ينطلق منه الشاعر ويعود إليه فإن ذلك يُعَدُّ سيرورة طبيعية جدا؛ لأن« الميتافيزيقا جزء جوهري من الوجود الإنساني، وإن أسئلتها المحورية هي أسئلة الجنس البشري منذ كان، وليست أحلام المصلحين الكبار عبر التاريخ . أنبياء وفلاسفة وشعراء . سوى حوار لهذه الأسئلة، ومحاولة للإجابة عنها»[2].

[1] . د. عبد العزيز شرف ومحمود الهندي، نزار قباني والمواقف العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 36.

[2] . د. وهب أحمد رومية، الشعر والناقد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2006، ص120.

3 . الارتباط الشرطي (الانجرار):

إذا ما عدنا إلى المصنّفات النقدية العربية القديمة وجدناها تتحدث عن الانجرار بوصفه علاقة دلالية مبنية على ذكر الشيء وذكر ما يُستعمل فيه، وله صورتان: أما الأولى فتتم بين طرفين مرتبطين ارتباطا شرطيا، وأما الثانية فتتم بين عدد من الأطراف المتصلة بموقع واحد.[1]

وإذا كان « معظم الناس يرون مشكلة الحب أساسا على أنها مشكلة أن تكون محبوبا أكثر منها مشكلة أن تحب »[2]، فهل كانت هذه المعاني ماثلة في ذهن الذات الشاعرة حين كانت تتحدث عن الحب في قصيدة " نهر الأحزان"؟

عيناكِ . وتبغي . وكحولي
والقدَحُ العاشرُ أعماني

وأنا في المقعد .. محترقٌ
نيراني تأكل نيراني

أأقولُ أحبكِ يا قمري
آهٍ .. لو كان بإمكاني

فأنا لا أملكُ في الدنيا
إلا عينيكِ وأحزاني ..

*

سفني في المركب باكيةٌ
تتمزقُ فوق الخلجان

---

[1] . ينظر: د. محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط1، اربد– الأردن، 2010، ص154.

[2] . أريك فروم، فن الحب، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، 2000، ص11.

ومـصيـري الأصـفــرُ حطّمني
حـطّـم في صــدري إيــمــانــي

أأُسافرُ دونكِ ليلكتي
يا ظلّ اللهِ بأجفاني

يا صيفي الأخضرَ، يا شمسي
يا أجملَ .. أجملَ ألواني

هل أرحل عنكِ .. وقصتنا
أحلى من عــودة نَـيْسـانِ

أحلى مـن زهــرة غــارديـنيـا
في عُـتمة شِـعــر إسبـاني

يــا حبِّـي الأوحـدَ .. لا تبكي
فـدمـوعـك تـحفــرُ وُجـدانــي

إنــي لا أمــلكُ فــي الــدنيــا
إلا عـينيــكِ وأحــزانـــي

*

أأقــولُ أحبــكِ يــا قــمــري
آهٍ .. لــو كــان بـإمكـانــي

فـأنــا إنــســانٌ مـفـقــودٌ
لا أعـرف في الأرض مكـانــي

ضيّعني دربي .. ضيّعني
إسمي .. ضيّعني عنواني

تاريخي ! ماليَ تاريخٌ
إني نسيانُ النسيانِ

إني مرساةٌ لا ترسو
جُرْحٌ بملامحِ إنسانِ

ماذا أُعطيكِ؟ أجيبيني
قلقي؟ إلحادي؟ غثياني

ماذا أُعطيكِ سوى قَدَرٍ
يرقصُ في كفِّ الشيطانِ

أنا ألفُ أحبكِ.. فابتعدي
عنّي .. عن ناري ودُخاني

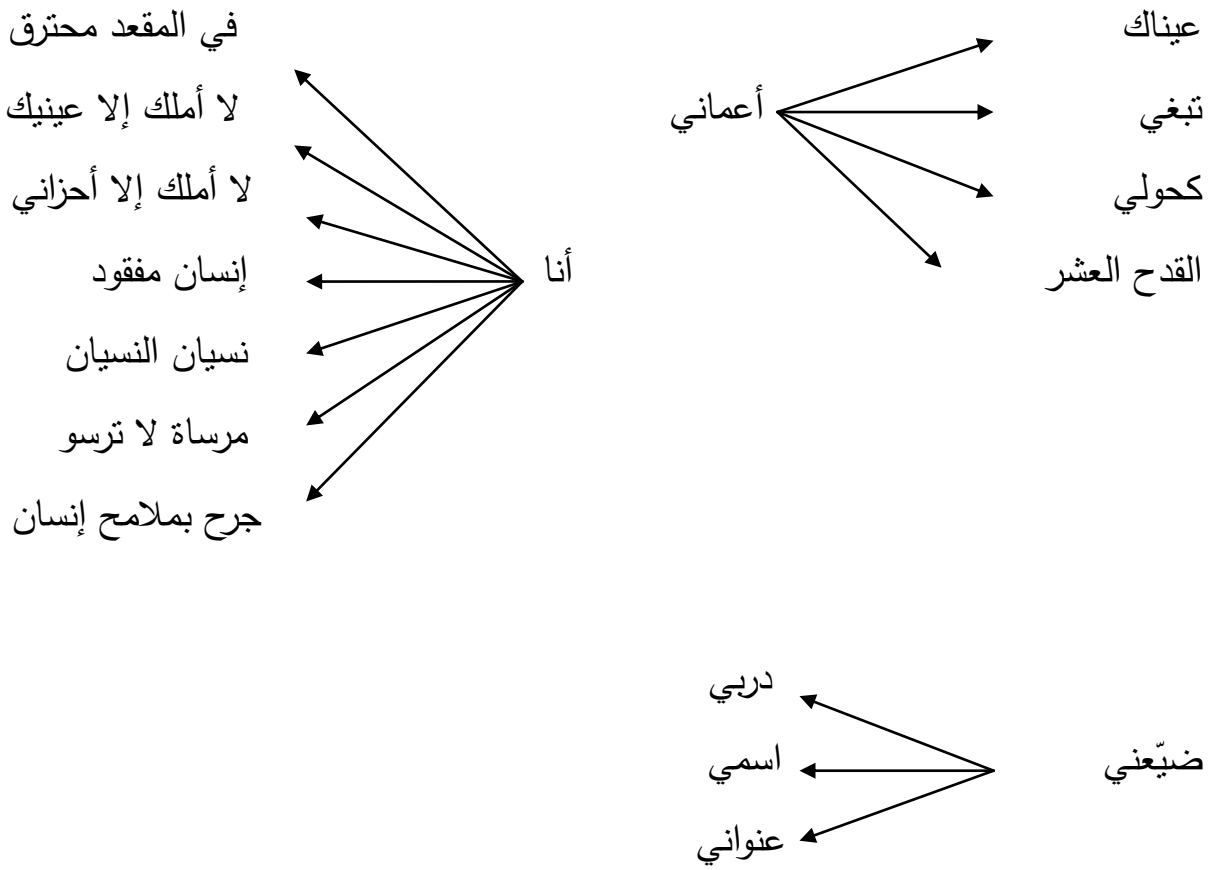
فأنا لا أملكُ في الدنيا
إلا عينيكِ .. وأحزاني ..[1]

إذا كنا نقول فعلا بالقيمة العملية لنتائج التحليل النصي، فإن هذا لا يعني إمكانية الوصول إلى نتائج متماثلة إذا اتّبع عدد من المحللين الآليات والوسائل نفسها، فمن الضروري الابتعاد شيئا ما عن الجفاف الذي يفرضه الالتزام التام بقواعد منهج والإجراء؛ ذلك أن «اللغة في حقيقتها ليست مجرد مجموعة من الكلمات أو القواعد النحوية والصرفية

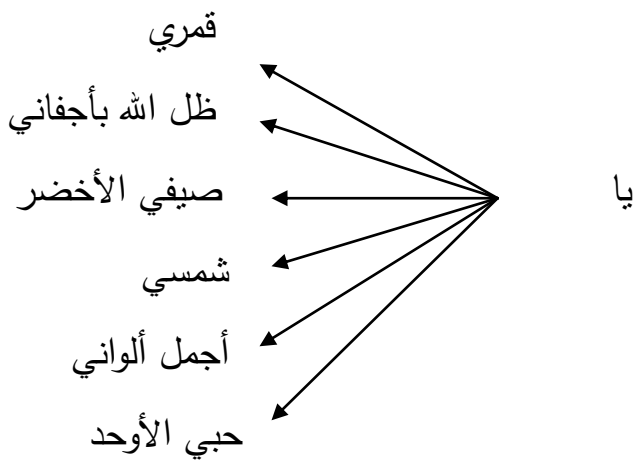
[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص404-406.

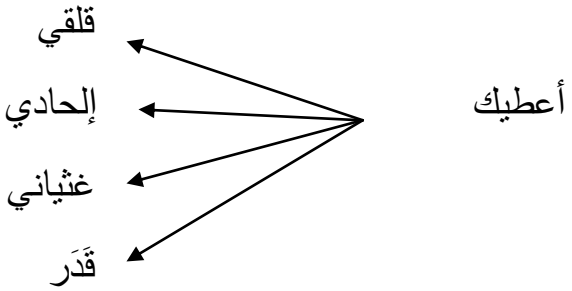
المحفوظة، بل هي كائن حي له روحه، وله خصوصيته، ففي النص معان وروائح ورؤى ثقافية واتجاهات معرفية لا يفطن لها إلا المتحدثون باللغ ة الأم التي كتب بها هذا النص، لأن هذه المعاني عبارة عن مزيج من المخزون المعرفي الجمعي عند المتحدثين باللغة التي كتب بها النص ولا يمكن للقواعد النحوية واللغوية أن تسد مسدّها.

هذا المخزون ربما لا يكون ظاهرا في المعاني القاموسية للكلمات، ولا تدل عليه المعاني المباشرة لها، وربما لا تتمكن الدلالات النحوية من التعبير عنه، ولا يستوعبه السياق الأسلوبي للتركيب اللغوي، هو إذن روح الثقافة الكامن خلف اللغة...» [1]. وهذا المخزون يمكننا من الاستضاءة به لرصد الشبكات الدلالية التالية:



[1] . د. عبد الرحيم الكردي، قراءة النص، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2008، ص29.





يتوزع هذا النص بين خمسة مواقع مهمة هي: أعماني، أنا، يا، ضيّعني، أعطيك، حيث أن الموقع الأول دال على الفعلية والمفعولية لارتباطه بأربعة فواعل، أما الموقع الثاني فيحمل الصدارة النحوية (مبتدأ)، لكنه مؤخرٌ دلاليا لاتصافه بسلبية الموقف. أما الموقع الثالث فيتميّز ببعده الاستجدائي، نظرا لهذه الـ (يا) التي يمكنُ تعويضها بضمير المخاطَب (أنتِ)، لكن النداء هنا كان مقدمة للحديث عن ضياع الهوية (اسمي) والبُعد المكاني المتغيّر (دربي)، إضافة إلى البُعد المكاني الثابت (عنواني)، هو الدافع الأساس للإحساس بانعدام القدرة على العطاء التي تجسّدت في تلك النبرة اليائسة: ماذا أعطيك؟ قلقي؟ إحادي؟ غثياني؟..

ومن المفيد أن نذكر انتفاء القيمة الإيقاعية في أداء الدور الرئيس في إيجاد الأنساق اللغوية للارتباط الشرطي، أو لغيره من الظواهر الدلالية الأخرى للتوازي من ترادف وتضاد وتناسب؛ فالاستقصاء السابق للنص الشعري (العمودي) قد أوجدَ أنساقا أسلوبية يمكن تتبع مسارها في أشكال شعرية مختلفة، كقصيدة التفعيلة مثلا، لأن البناء العام للقصيدة غير

محدد المعالم والاتجاهات. يقول الشاعر اليوغسلافي **فاسكو بوبا** :« إن كلمات القصيدة تشكل دائرة مغلقة، فالمرء يلاحظ أنها تؤدي رقصة دائرية، إلا أنه لا يستطيع أن يتبين الوسط الذي ترقص حوله »[1]. هذه النهايات غير المحددة سلفا تشكّل عامل إيجاد لظاهرة الانجرار المتحدّث عنه في هذا المبحث، ويمكن أن نمثّل لذلك بهذا النص الموسوم بـ: "قصة خلافاتنا":

برغمِ .. برغمِ خلافاتنا

برغمِ جميع قراراتنا

بأنْ لا نعودْ

برغمِ العَداءِ .. برغمِ الجَفاء ..

برغمِ البرودْ ..

برغمِ انطفاءِ ابتساماتنا

برغمِ انقطاع خطاباتنا

فثمّةَ سرٌّ خفيْ

يُوحّدُ ما بين أقدارنا

ويُدْني مواطئَ أقدامنا

ويُفْنيكِ فيْ

ويّصهرُ نارَ يديْكِ بنارِ يديْ ..

برغمِ جميعِ خلافاتِنا

برغمِ اختلافِ مُناخاتنا

برغمِ سقوطِ المطرْ ..

برغمِ استعادةِ كلِّ الهدايا

[1] . د. أبو العيد دودو، الشاعر وقصيدته، ص48.

وكلِّ الصُّورْ ..

برغمِ الإناءِ الجميلِ

الذي قلتِ عنهُ .. انكسرْ

برغمِ رتابةِ ساعاتنا

برغمِ الضَّجرْ ..

فلا زلتُ أؤْمنُ أنَّ القَدرْ

يُصِرُّ على جمعِ أجزائنا

ويَرفضُ كلَّ اتّهاماتنا ..

*

برغمِ خريفِ علاقاتنا

برغمِ النّزيفِ بأعماقنا

وإصرارنا..

على وضعِ حدٍّ لمأساتنا

بأيِّ ثمنْ ..

برغمِ جميعِ ادّعاءاتنا

بأنّيَ لنْ ..

وأنّكِ لنْ ..

فإني أَشكُّ بإمكاننا

فنحنُ برغمِ خلافاتنا

ضعيفان في وجهِ أقدارنا

شبيهانِ في كلِّ أطوارنا

دفاترُنا، لونُ أوراقِنا

وشكلُ يديْنا .. وأفكارِنا

فحتى نقوشُ ستاراتِنا

وحتى اختيارُ اسطواناتنا

دليلٌ عميقْ

على أننا ..

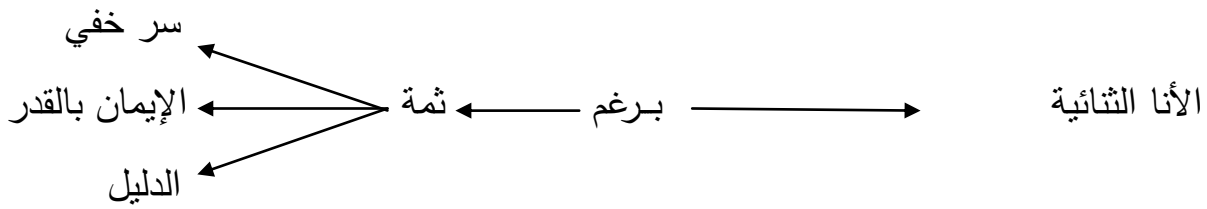
رفيقا مصيرْ، رفيقا طريقْ

برغمِ جميعِ حماقاتنا ..[1]

تأخذ هذه القصيدة شكل مرافعة سريعةٍ ترتدُّ كل عناصرها إلى موقع واحد هو أداة التبرير "بِرَغْمِ". وبلغة الرياضيات، يمكن تحويل هذه الكلمة المحورية إلى عامل مشترك تتبعه مجموعة من المضافات التي تشكّل السلسلة التالية: خلافاتنا، جميع قراراتنا، العداء، الجفاء، البرود، انطفاء ابتساماتنا، انقطاع خطاباتنا، اختلاف مناخاتنا، سقوط المطر، استعادة كل الهدايا، كل الصور، الإناء الجميل، رتابة ساعاتنا، الضجر، خريف علاقاتنا، النزيف بأعماقنا، جميع ادعاءاتنا، جميع حماقاتنا

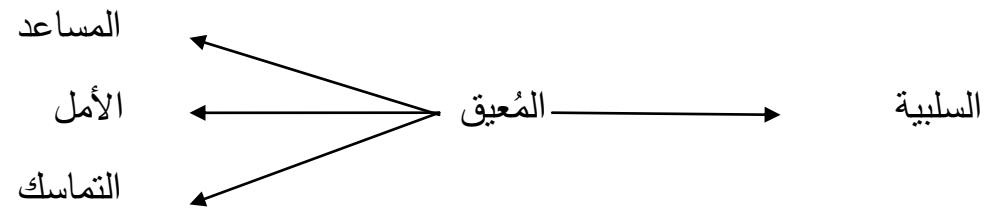
وتتعاضد مجموعة أخرى من التبئيرات لتصنع نواةً صغرى لكل مجموعة من المتتاليات المعجمية التي صنعها محور التأليف بالتآزر مع محور الاختيار الذي يقوم بتسهيل مهمة التأليف عبر توفير مجموعة من البدائل التي تشترك في مبدأ التلاؤم الدلالي، عن طريق المجاورة أو طريق التماثل.

وإذا ما أخضعْنا القصيدة للتشريح أمكننا الوصول إلى مجموعة من النوى التي تعمل وفق مبدأ الانجرار، وهو مبدأ يعمل بطريقة في القصيدة بطريقة التداعي المتدرّج



[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص419-421.

ويمكن تقديم وصف منطقي لهذه الخطوات تبعا للدلالة السياقية لكل تسمية منها



أما التشريح الاستقصائي لمكوّنات كل مرحلة تالية لمرحلة الإعاقة (برغم) فيستطيع مَدّنا بما يلي:

ثمة سر خفي (المساعد): عامل غيبي يمكن الحدس به دون وجود أية قرينة على تبيّن ملامحه.

لا زلت أؤمن (الأمل): عدم فقدان الأمل في وجود آفاق للحل.

نحن (السلبية): الاعتراف بسلبية الموقف.

دليل عميق (التماسك): الشعور بالتماسك نظرا لتوفّر مجموعة من القرائن المادية والمجرّدة على ذلك.

ومن الملاحَظ أن العنصر المعيق يقع بين منطقتي جذب؛ اتجاه سلبي يأخذ منحى رجعيا، واتجاه إيجابي يأخذ منحى تقدّميا، وعند المقارنة بين قوى الجذب عدديا، نجد أن عوامل التفاؤل أقوى من عوامل التشاؤم والسلبية، مما يؤكّد أن النص في مجموعه، يتجه دلاليا إلى التزام قناعة أحمد أمين التي قال فيها بأن كل مصيبة تصيبه في مدرسة الحياة ولا تقتله هي قوة جديدة له.

وفي شكل مختلف من أشكال الانجرار الذي تتميّز صورته بأنها « تتم بين طرفين يشترط أحدهما الآخر »[1]، نقوم بالتمثيل وفق هذا النموذج المأخوذ من قصيدة "إلى ممثلة فاشلة":

نصيحة بريئة إليك.. يا عزيزتي

[1] . د. محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ص154.

لا تحسبيني وصلة شعرية أكون فيها نجم حفلاتكْ..

أو تحسبيني بطلا من ورق يموت في إحدى رواياتكْ

أو تشعليني شمعةً لِتَضْمَني نجاحَ سهراتكْ..

أو تلبسيني معطفا لتعرفي رأي صديقاتكْ..

أو تجعليني عادة يومية من بين عاداتكْ.. [1]

1. لا تحسبيني	وصلة شعرية	نجم حفلات
2. أو تحسبيني	بطل من ورق	ميت في رواية
3. أو تشعليني	شمعة	نجاح سهرة
4. أو تلبسيني	معطف	معرفة رأي صديقات
5. أو تجعليني	عادة يومية	/

الفعل ← المقدمة (الوسيلة) ← النتيجة (الغاية)

يسير هذا النص في اتجاه واحد يأخذ في ظاهره صورة النصح، وهي صورة تتشظى إلى مجموعة من النبرات التي تجمع بين الاستياء والنفي ومحاولة تصحيح وضع اعتباري مختلّ. لكن اللافت للانتباه هو تبئير الملامح الارستقراطية في مشاهد، ثم الانتقال إلى بعض الملاح الرومانسية في مشاهد أخرى، وبشكل أكثر تحديدا: تحويل المشهد برمته إلى مجموعة من الكليشيهات السينمائية التي تذكّر بخمسينات القرن الماضي.

عند تشريح النص لعزل الأفعال ومقدماتها ونتائجها فإننا نصل إلى ما يلي:

يتخذ صوت المتكلم في النص طابع السائل والمجيب في الوقت نفسه، وهي أسئلة افتراضية في مجملها مما يجعلها عملية استشرافية لماضٍ حصلت فيه مثل هذه الافتراضات، أو حدَثَ فيها ما يُنْبِئُ عن قُرْبِ وقوعها... إنها عملية استباقية لضمان عدم حدوث ما يُخْشى أن

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج4، ص194.

يحدث، أو لضمان عدم تكراره، ذلك أن الأفعال المنهي عن حدوثها في النص الشعري السابق مرتبة بشكل يجعلنا نكاد نجزم بأنها ليست افتراضا بقدر ما هي تجربة مريرة سابقة.

طالبتُ ببعضِ الشمسِ،

فقال رجال الشرطةِ:

قفْ . يا سيّدُ . في الطّابورْ

طالبتُ ببعضِ الحِبْرِ، لأكتبَ إسمي..

قالوا: إنّ الحبرَ قليلٌ...

فالزمْ دورَكَ في الطابورْ

طالبتُ بأيِّ كِتابٍ أقرأُ فيهِ..

فصاحَ قميصٌ كاكيٌّ:

مِنْ كان يريدُ العِلمَ..

فإنَّ علَيْهِ، قراءةَ منشوراتِ الحزبِ..

وأحكامِ الدّستورْ..

طالبتُ بإذنٍ حتى ألقى امرأتي

فأجابوني: إنَّ لقاءَ المرأةِ صعبٌ..

وعلى العاشقِ،

أنْ لا ييأسَ منْ طولِ الطّابورْ

طالبتُ بإذنٍ..

حتى أُنْجِبَ ولداً..

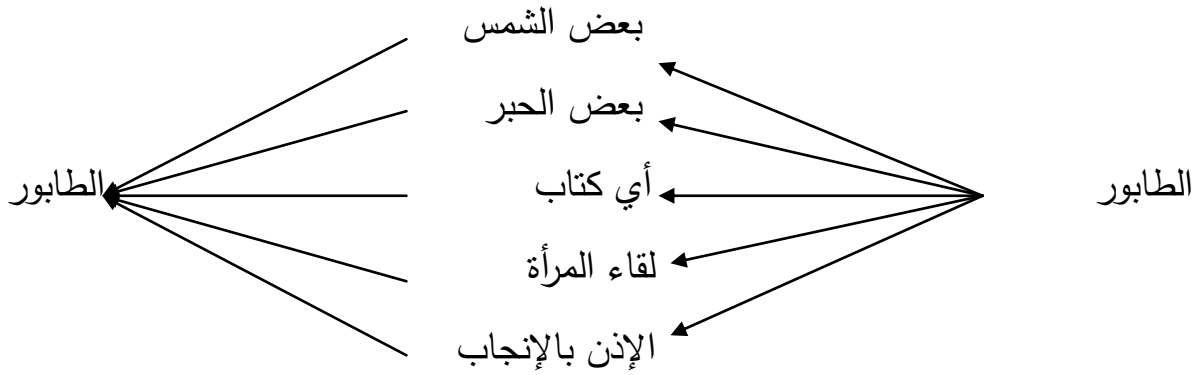
قالَ نقيبٌ، وهْوَ يُقَهْقِهُ:

إنّ النّسْلَ مُهِمٌّ جِداً..

فَلْتَسْتَنْظِرْ، سَنَةً أخرى، في الطابورْ[1]

يتوزع هذا النص بين صوتين متمايزين: صوت الذات المتسم بنبرة طلبية، وصوت الطرف المضاد الذي يتغير بعد كل طلب: مجيب جماعي (رجال الشرطة)، مجيب غير محدد بهوية أصيلة(قميص كاكي)، مجيب جماعي، مجيب فردي محدد الهوية برتبة عسكرية (نقيب). الصوت الأول يتصل بخمسة مواقع تسأل عن الطريقة التي يتم بها تحقيق هذه الطلبات وهي: بعض الشمس، بعض الحبر، أي كتاب للقراءة، لقاء المرأة، الإذن بالإنجاب. وهذه الطلبات يتحدد تطبيقها بناءً على هوية صوت الطرف المضاد الذي لا يبدو أنه يقبل بتحقيق هذه الطلبات بالنظر إلى تغيّر مصدر الجواب بعد كل سؤال، وهي إشارة عميقة إلى أن الطابور يتخذ بُعْدا دائريا يجعل من العسير تحديد بدايته ونهايته.

أما من حيث تقابل المواقع فكل الأسئلة ليس لها إلا حل واحد: الطابور، كما أن كل تلك المطالب تؤدي في نهاية المطاف إلى البقاء في الطابور لأنه قَدَرُ جميع المستضعفين على وجه الأرض، والخطاطة التالية تبيّن شيئا من ذلك:



إن الطابور في هذا الإطار معادل موضوعي للصخرة التي تتحطم عليها كل الآمال التي نأمل تحقيقها، لأنه المحطة التي ينطلق منها قطار الآمال والمحطة التي يصل إليها كذلك

[1] . نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص333-335.

وإذا ما عدنا إلى الجذور اللغوية لعنوان القصيدة فإننا سنقف على التركيب المزجي التالي: (الطابو + بور)، وهو تركيب يحمل دلالين سلبيتين؛ تتعلق أولاهما بالممنوع إيديولوجيا، وتتعلق الثانية بالفضاء المكاني الذي لا يَعِدُ بأيّ مُنتَجٍ على أيّ صعيد وعلى أيّ مستوى. وبشكل عام، نجد أن التماثل قد تمّ بين الدلالة المعجمية للعنوان وبين الدلالة البعيدة التي يحملها متن القصيدة، من حيث الشعور العام بالاستلاب على مستوى الزمان والمكان والناس والأشياء.

وبشكل عام، نستطيع أن نقرر في ثقة أن ما تمّ استنطاقه من النصوص يبيّن بقوة ذلك الاتصال الشديد بين عالم الطبيعة وعالم الفن؛ لأن « الشاعر وحده ـ بل والفنان بوجه عام ـ هو القادر على الإنصات لذلك الصوت الهاتف المنبعث من الطبيعة، والذي فيه تكمن ماهيتها، بحيث يجلب ويستحضر تلك الأصداء التي تدوي من رنين الطبيعة إلى صوره الشعرية»[1].

4. التناسب:

لقد ذكر السجلماسي أمثلة عن الأشياء المتناسبة في"المنزع البديع" فقال على لسان المبدع الذي يعتمد هذه التقنية البلاغية:« ... يأتي بالأشياء المتناسبة مثل: القلب والملك، إذ يقال نسبةُ القلب في البدن نسبةُ الملك في المدينة، وهذا النوع هو الملقّب بالتناسب، والمناسبة الواقعة فيه إنما توجَدُ من أربعةِ أشياء، وهو أن يكون هاهنا أربعة أشياء: نسبةُ الأول منها إلى الثاني نسبةُ الثالثِ إلى الرابع، فأُخِذَ الأولُ بدلَ الثالث وسُمّيَ باسمه، وذلك مثلُ ما قيل في الشّبّان الذين أُصيبوا قديما في الحرب: إنهم فُقِدوا في المدينة، كما لو أن أحدا أخرَجَ الربيع من السّنَة. وقريبٌ من هذا قول المتنبي:

مغاني الشِّعْبِ طيباً في المغاني ** بمنزلةِ الرّبيعِ؟ من الزمانِ»**[2]

---

[1] . د. غادة الإمام، جاستون باشلار/ جماليات الصورة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2010، ص371.

[2] . السجلماسي، المنزع البديع، ص518-519.

ويمكن تقسيم أشكال التناسب إلى كلٍّ من: التناسب في الوضع والتناسب في الجنس.

أ. **التناسب في الوضع:**

يُبنى هذا النوع من التناسب على أساس علاقة تشابه في الحالة أو الوضعية التي يوجد عليها كل طرف، فالقاسم المشترك بينهما قد يكون أحيانا إعادة للتاريخ وإنْ كان مع شيء من التعديل، واكتشاف هذا التناسب يحتاج شيئا من التروي وإعمال الذهن لتفعيل نتائج الملاحظة والتأمل، وقد تكون بعض النماذج المدروسة طيّعة التحليل في حضور الخلفية التاريخية التي تؤسس لهذا التشابه أو ذاك، والمثال التالي المأخوذ من "قصيدة بلقيس" يوضح شيئا مما ذكرناه بشكل نظري:

بلقيسُ ..

أيتها الشهيدةُ .. والقصيدةُ ..

والمطهّرةُ النقيَّهْ ..

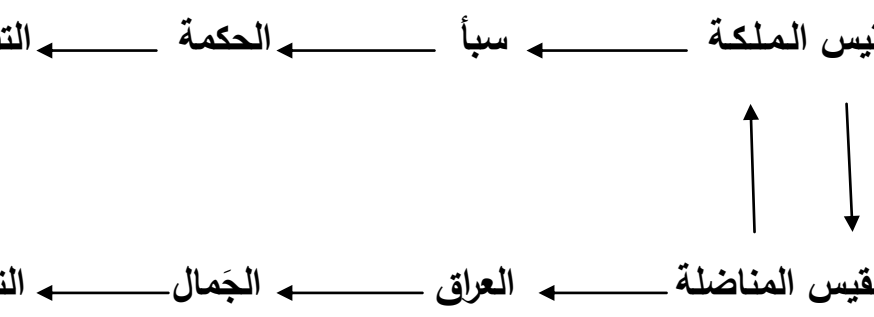
سبأٌ تفتّشُ عن مليكتِها

فرُدّي للجماهيرِ التحيَّهْ ..[1]

بحسب هذا النموذج، إضافة إلى النماذج التي سنقوم بدراستها، يتّضح أن هذا النوع من التناسب لا يحتاج لتشكّله أكثر من مقطع شعري قصير، قد لا يزيد عن أربعة أو خمسة أسطر، خلافا لِما تمّ تقصّيه في المباحث الدلالية السابقة: الترادف، التضاد والانجرار، ولعل ذلك راجع إلى النموذج التشبيهي الذي يكاد يكون صورة طبق الأصل لأشكال التشبيه الذي عرفته البلاغة العربية القديمة، من حيث التقاطع مع التشبيه التمثيلي، والذي يؤدي إلى تحقيقه تطابق الاسمين: التاريخي المرتبط بالحضارة اليمنية القديمة، والجديد المرتبط بحياة الشاعر نفسه، وذلك من خلال المقولة التأويلية التالية: إن تربّع بلقيس الراوي على عرش الجمال والعظمة في مملكة نزار قباني يتماثل وتربّع بلقيس التاريخية على عرش الحكمة في

[1] . نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج4، ص19.

مملكة سبأ، وإذا كانت الأولى قد ضحّت بمُلكها في سبيل الإيمان بالله فإن الثانية قد ضحّت بنفسها في سبيل القضية الفلسطينية العادلة، والخطاطة التالية تلخّص المقولة السابقة:



وبالطريقة السابقة في استثمار تقنية التناص، يستحضر الشاعر التشبيه العربي الشهير (.... كالأيتام في مأدبة اللئام) ليصنع منه توازيا على مستوى التناسب في الوضع، من خلال المقارنة بين وضعتَيْ الشعور بالغربة، عنده وعند (الأيتام)، والتي توجِدُ استشرافا لتاريخ الحرمان الاجتماعي والعاطفي في المنظومة الثقافية العربية، والمثال الذي نختاره هنا مأخوذ من قصيدة "أربع رسائل ساذجة إلى بيروت":

يا أصدقاءَ الحزنِ في بيروتْ:

كيف هيَ الأحوالْ؟

نسألكمْ . ونحنُ ندري جيّداً

سذاجةَ السّؤالْ.

نسألكمْ

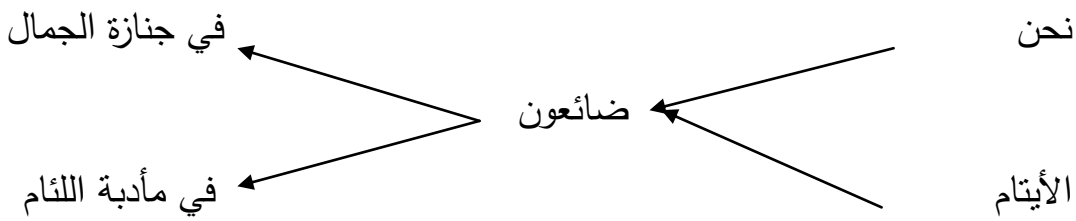
ونحنُ كالأيتامِ في جنازةِ الجَمالْ[1]

وإذا ما تتبعنا المسار التأويلي في ضوء المقولة التي ترى أن «تأويل النص المكبر (القصيدة) انطلاقا من النواة الدلالية المختزلة في النص المصغر (العنوان) يمكن أن يتم انطلاقا من علاقات التوازي والتقاطع والتقابل التي ينسجها الفضاء الدلالي الذي تتم تنميته في أجواء القصيدة، فأطر الدلالة المثبتة في تراكيب النص، هي توسيع وتفريع للبنية الأم »[2]،

[1] . نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص235.

[2] . محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، دار الأمان، ط1، الرباط، 2010، ص88.

فإننا نستطيع أن نلاحظ أن تفكيك السطر الأخير من المقطع الشعري يمكّننا من إجراء المقابلة التالية التي توضّح أوجه التقابل بين الوضعين:



ويأتي الضمير الجمعي "نحن" لينقذ المقطع الشعري من وضوحه، وليضع كذلك شيئا من الإلغاز الضروري لبنية التوهج . بحسب المفهوم الذي طرحته سوزان برنار. في القصيدة الحديثة؛ فقد تكون الـ "نحن" معادلا اجتماعيا لأسرة الشاعر المصغّرة، كما قد تكون معادلا فنّيا لكل عشّاق الجمال، في بيروت على وجه خاص، بسبب كونها المكان الذي حدثت فيه الفاجعة الخاصة للشاعر، والعامة لكل العرب، ولعلّ تصدير الشاعر للمقطع بالنداء هو إجراء قد يساعد على تبرير الاتجاه الثاني، لكن الاستدراك التالي (نسألكمْ . ونحنُ ندري جيّداً سذاجةَ السّؤالْ) يقوم بعملية تضليل جديدة؛ إنه يجعل الحديث عن الحزن حديثا مركّبا يتكوّن من دائرتين تحتوي إحداهما الأخرى، وبهذا التمثيل الهندسي يكون الألم الذي تشعر به الأسرة المصغّرة للشاعر دائرة صغرى داخل الدائرة الكبرى التي تمثّل الفجيعة العربية التي كانت بيروت مسرحا لها خلال النصف الثاني من السبعينيات وعقد الثمانينيات كله، وهذا هو المعنى الحقيقي للقضية الشخصية في حياة الشاعر ، وهي« ليست تعبيرا نقديا جديدا، وإن كان هذا التعبير لا يزال يستوجب من قائله قدرا من الحرص والحذر.. فالمشكلات الجزئية الصغيرة في حياتنا اليومية ليست هي «القضية» في حياة الشعر. القضية الشعرية بحق هي همزة الوصل اليتيمة بين وجدان الشاعر وعالمه، هي ذلك الشيء الفذ الذي لا يستطيع أن يعلن عن نفسه إلا في الشعر» [1]، وهو ما نزعم تحقّقه في النماذج المدروسة السابقة

1. د. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، ط3، القاهرة، 1991، ص163-164.

وقد تتعدد التجارب الإبداعية التي تعبر عن ظاهرة إنسانية واحدة لتتخذ لها أشكالا تعبيرية متعددة الوجوه؛ وهذا هو جوهر الفن الحقيقي، الذي يقوم في أوضح دلالاته بإثراء الفهم الإنساني[1] للوجود والحياة. من النماذج الموضحة لتلك التجارب أنْ تكون الصورة العامة المعبَّر عنها مكوّنة من صور مركبّة تتشابه من حيث السياق العام للموضوع، وهو الإجراء الذي يقترحه المقطع التالي من قصيدة "الممثلون":

حين يصير الناس في مدينةٍ

ضفادعاً مفقوءةَ العيونْ

فلا يثورون ولا يشكونْ

ولا يغنون ولا يبكونْ

ولا يموتون ولا يحيونْ

تحترقُ الغاباتُ، والأطفالُ، والأزهارْ

تحترقُ الثمارْ

ويصبحُ الإنسانُ في موطنهِ

أذلَّ من صَرصارْ..

حينَ يصيرُ العدلُ في مدينةٍ

سفينةً يركبُها قرصانْ

ويصبِحُ الإنسانُ في سريرهِ

محاصراً، بالخوفِ والأحزانْ

حينَ يصيرُ الدمعُ في مدينةٍ

أكبرَ من مساحةِ الأجفان

يسقطُ كلُّ شيءْ

---

[1] - Gordon Graham, Philosophy of the arts, Routledge, Taylor&Francis Group 3rd Edition, LONDON AND NEWYORK P127.

الشمسُ..

والنجومُ..

والجبالُ..

والوديانْ..

والليلُ، والنهارُ، والبحارُ، والشطآنْ..[1]

يقوم هذا المقطع بالتفسير الإبداعي لِمَلْمَحٍ نحويٍّ يقوم على العلاقة بين فعل الشرط وجوابه حين يختزل كل مآسي الظلم في مجموعة من البنى اللغوية التي نختزلها بدورنا في المخطط التالي:

حين يصير الناس ضفادع مفقوءة العيون

حين يصير العدل سفينة يركبها قرصان ← يحترق ويسقط كل شيء

حين يصير الدمع أكبر من مساحة الأجفان

وعلى الرغم من بروز المركّب الاسمي في القصيدة باعتباره قيمة مهيمنة إلا أن ذلك لا يعني ميلها إلى السكون والثبات، وعلى سبيل الافتراض والقول بهذا الاتجاه، فإن «أية قراءة فعالة ينبغي ألا تقرأ النص في وحدته وسكونه، بل في تعدده وتوتره، لأن عملية الربط بين الأنساق والدلائل المتغايرة للنص، تتطلب إنتاج استراتيجيات متعددة من التركيبات والإحالات والتوازيات، وأمام تعدد هذه العناصر، فإن احتمالات الربط تتعدد، ولا تخضع لأية تراتبية، تعلي من حظوة عنصر على حساب العناصر الأخرى»[2].

إن الجمل الثلاث السابقة تمثل نكوصا على مستوى القيم التالية: الجمال، النظام العام، الشعور العام. هذه التراتبية تمثل المقدمة والمتن والنتيجة؛ أي التي تمثل كل شيء، وبسقوطها يسقط كل شيء ويحترق كل شيء، حسب التفاصيل التي تحدّث عنها المقطع الشعري السابق.

---

[1] . نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص104-106.

[2] . محمد بوعزة، استراتيجية التأويل، من النصية إلى التفكيكية، دار الأمان، ط1، الرباط، 2011، ص41.

ومن جانب آخر، نسجلّ احتواء المقطع على شكل مختلف من أشكال التناسب، وهو التناسب في الجنس، وهو آلية إجرائية نناقشها في المبحث الموالي، لكننا سنشير إليها هنا بإيجاز شديد، وإنْ كان الحديث عنها قد يُوقِعُ في بعض الحرج المنهجي بسبب هذه التركيبة المعجمية المكوّنة من (الشمس، النجوم، الجبال، الوديان، الليل، النهار، البحار، الشطآن)، ذلك أننا نستطيع تصنيفها ضمن مجموعة واحدة باعتبارها عناصر تكوّن لوحة طبيعية متكاملة، كما يمكن تصنيفها ضمن 4 مجموعات باعتبار الحقول الدلالية المتمايزة: الشمس والنجوم، الجبال والوديان، الليل والنهار، البحار والشطآن

وإذا كان التقاء مجموعة من المثقفين ذوي الاختصاصات المختلفة يبدو أمرا غير متجانس، من حيث المبدأ، فإن وجود مجموعة من الصور المتباينة شكلا ومحتوى، في المقطع التالي من قصيدة طويلة هي "السمفونية الجنوبية الخامسة" يحمل الانطباع نفسه، لكن التفسير الذي نسوقه لشرح الصورة الأولى ينطبق تماما على الصورة الثانية؛ فإذا كان اختلاف المثقفين دالا على وجود أبعاد مختلفة لثقافة ذلك العصر، فإن ما سنراه في متن القصيدة دالا على وجود أبعاد مختلفة تجمع بين ظاهرة تاريخية واحدة هي: وحدة المصير ووحدة الغاية على الرغم من تعدد مظاهر حياة مَن يعيشون هذه اللحظة الفارقة:

سمّيتُكَ الجنوبْ

سميتكَ النوارسَ البيضاءَ، والزوارقْ

سمّيتكَ الأطفالَ يلعبون بالزنابقْ

سمّيتكَ الرجالَ يسهرون حولَ النارِ والبنادقْ

سمّيتُكَ القصيدةَ الزرقاءْ

سمّيتُكَ البرقَ الذي بنارهِ تشتعلُ الأشياءْ

سمّيتُكَ المسدّسَ المخبوءَ في ضفائرِ النساءْ

سمّيتُكَ الموتى الذينَ بعد أن يُشيّعوا

يأتونَ للعشاءْ..

ويستريحون إلى فراشهم

ويطمئنون على أطفالهم

وحين يأتي الفجرُ، يرجعون للسماءْ..[1]

باعتبار مبدأ الحركة والسكون، ينقسم هذا المقطع إلى اتجاهين: أفقي وعمودي، حيث نمثّل للمنحى الأول بالجمل التالية:

. النوارس البيضاء والزوارق.

. الأطفال يلعبون بالزنابق.

. الرجال يسهرون حول النار والبنادق.

كما نمثّل للمنحى الثاني بالجمل التالية:

. البرق الذي بناره تشتعل الأشياء.

. المسدس المخبوء في ضفائر النساء.

. الموتى الذين يعودون للعشاء.

نستطيع أن نلاحظ بوضوح أن أفعال المجموعة الأولى منسوبة إلى ذوات حية، بينما تنعدم الحياة في سلسلة الذوات التي تُنسَبُ إليها أفعال المجموعة الثانية. كما نلاحظ أن الحركة في المجموعة الأولى أفقية لارتباطها بالأرض من جهة، ولتميّز عناصرها بالنشاط الطبيعي الذي يميّزها عن الجماد من جهة ثانية، بينما تنعدم الحركة في أصل مكونات المجموعة الثانية، حتى إذا ما حدَثتْ كانت مرتبطة بفضاء علوي (البرق والغيوم، المسدس والفضاء، الموتى والسماء). وبتعبير أكثر تحديداً، تمثّل البنية العميقة للمقطع الشعري توازيا أبديا بين سيرورة الحياة وصيرورة الموت.

[1] . نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص67.

ب . التناسب في الجنس:

في المقاطع الشعرية التي نسوقها لتوضيح الأبعاد المختلفة لظاهرة التوازي، تبرز ظاهرة تعدد النماذج المدروسة مع تشابهها في بنائها العام، غير أن تبئير الظاهرة يشير إلى أن التكرار المُشار إليه نسبيٌّ جدا، وليس المقصود منه بُعدهُ الكمّي، وإنما نقصد على وجه التحديد الارتباط بدلالات سياقية ونسقية محمولة على هذا التكرار، ذلك أن كل ظاهرة كتابية جديدة تحمل أثرا لملامح عملية الخبرات المتجددة التي يكتسبها الإنسان على المستوى البشري بشكل عام، وعلى المستوى الثقافي بشكل خاص، ونزعم أن النماذج التي سنقوم بعرضها ودراستها قادرة على الاستجابة لمتطلبات التفسير العملي للمَلْمَحِ النظري الذي أشرنا إليه قبل قليل. من ذلك مقطع من القصيدة الموسومة بـ: "السيرة الذاتية لسيّاف عربي":

من تُرى يَحْكُمُ بعدي هؤلاءِ الطّيّبين

من سيشْفي بعديَ ..

الأعرجَ ..

والأبرصَ ..

والأعمى ..

ومَنْ يُحْيِي عظامَ الميّتين؟

مَنْ تُرى يُخرجُ من معطفهِ

ضوءَ القمرْ؟

من تُرى يُرسلُ للنّاسِ المطرْ؟[1]

يعتمد هذا المقطع في تفعيل شعريته على بنية الاستفهام التي تقوم بإسناد بنية الإشفاق، وتقوم هاتان البنيتان، من جانب آخر، بتهيئة الأرضية لتشكيل البنية العميقة للمقطع، وتتلخص في السخرية المُرّة من كل شرائح المستضعفين في الأرض، ولكن هذا التفعيل لا

[1] . نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص273.

يتحقق إلا بتوظيف ذكي جدا لتقنية التناص القرآني على وجه التحديد، وهو توظيف يستند إلى استحضار قصة سيدنا عيسى وموسى عليهما السلام. لكن الجديد في التوظيف يمكن في التوازي القائم بين استدعاء مضمون الآية القرآنية دون تصرف في اتجاهها الدلالي من جهة، وبين استدعاء القصة القرآنية من جهة أخرى مع إجراء تغيير في اتجاه رؤيتها، ومن بين تلك الآثار: إخراج اليد من المعطف لا من الجيب تحديدا، واستبدال اللون الأبيض بـ: "ضوء القمر".

وعلى مستوى التوظيف الأول، تتجه الحركة من الأسفل إلى الأعلى ثم تنحرف بشكل عكسي؛ من القدمين إلى الوجه ثم إلى العينين قبل أن تعود إلى الأرض من جديد لتعانق "عظام الميّتين"، وبشكل عام لا تحدث هذه الأفعال إلا في نطاق محيط العناصر المتجانسة، وهي عناصر بشرية تشترك في تعرّضها إلى بعض ملامح النقصان على المستوى البيولوجي، أو على مستوى الانتقال من عالم أرضي إلى عالم سماوي أكثر عدلا وكمالا.

لكن الاقتناع بواقعية هذا التأويل قد يهتزّ عند مواجهة بعض النصوص التي تفاجئنا بمباشرتها الشديدة. من ذلك ما قد نجده مما يبدو من بعض التعداد الرياضي لبعض مكوّنات التجربة الشعرية، وهو تعداد يحاول أن يفرّ من "رياضيته" باستبدال الفاصلة بحرف الواو، والمثال التالي من قصيدة "التلاميذ يعتصمون في بيت الخليل بن أحمد الفراهيدي" كافٍ لتوضيح ما أردنا أن نذهب إليه من استدراك:

أقلّدُ الشّعرَ الذي يكتبهُ الأطفالْ

وأرسمُ . القصيدةَ . الأرنبَ، والقصيدةَ . الغزالْ

وأرسمُ القصيدةَ . النحلةَ،

والقصيدةَ . البطةَ،

والقصيدةَ . الطاووسَ،

والقصيدةَ . السنجابَ،

والقصيدةَ الزرقاءَ كالهلالْ

وأرسمُ القصيدةَ . الإعصارَ،

والقصيدةَ . الزلزالْ،

أحوّلُ الأرضَ إلى فراشةٍ جميلةٍ

أحوّلُ الدنيا إلى سؤالْ...[1]

إن كل عناصر المكوّن الاسمي، تقريبا، تنتمي إلى حقل دلالي واسع هو حقل الموجودات الطبيعية، وعند رصد الحركة الداخلية للمقطع الشعري نلاحظ أن هذا الحقل الدلالي يمكن تقسيمه إلى عدة مجموعات بحسب درجة التجانس التي تميّز مجموعة عن أخرى. وعند إمعان النظر نجد أن حركة النص متموّجة بسبب وجود هذا التقسيم؛ فالحركة تتجه من الأسفل إلى الأعلى ثم تنزل مرة أخرى لترتفع بعد ذلك ثم تنزل للمرة الأخيرة

(الأرنب، الغزال) ⟵ (النحلة، البطة) ⟵ (الطاووس، السنجاب) ⟵

(الهلال، الإعصار) ⟵ الزلزال

ومن الملاحَظ أن مثل هذا الإجراء يلازمه دائما تكرار لبعض الأدوات الرابطة، كأسماء الاستفهام أو حروف العطف أو أدوات النفي، أو أدوات الاستئناف التي نجد لها نموذجا لها في المثال التالي المأخوذ من قصيدة "السمفونية الجنوبية الخامسة":

البحرُ نصٌّ أزرقٌ يكتبهُ عليّ

ومريمٌ تجلسُ فوق الرملِ كلَّ ليلةٍ

تنتظرُ المهديَّْ.

وتقطفُ الوردَ الذي يطلعُ من أصابعِ الضحايا

وزينبٌ تخبّئ السلاحَ في قميصها

وتجمعُ الشظايا

وتحملُ السلاحَ للموتى الذين

[1] . نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص23.

يقطنونَ داخلَ المرايا..[1]

يضم هذا المقطع مجموعة من الأسماء التي تتوزع بين مُسنَد ومُسنَدٍ إليه، لكن الاختلاف يكمن في عدم تساوي الأفعال المنسوبة إلى هذا الاسم أو ذاك، وإنْ كانت كلها تشترك في إنجاز أو تلقّي مجموعة من الأفعال التي تتراوح بين المجرّد والمادي، ولعل الخطاطة التالية تستطيع إيجاز الفكرة السابقة بشكل أفضل:

علي ← يكتب ← النص

مريم ← تجلس ← فوق الرمل
مريم ← تنتظر ← المهدي
مريم ← تقطف ← الورد

زينب ← تخبّئ ← السلاح
زينب ← تجمع ← الشظايا
زينب ← تحْمل ← السلاح

إن القراءة المتأملة لهذه الخطاطة تشير إلى النتائج التالية:

1. تساوي الفحولة والأنوثة على مستوى الحضور الكمّي، أما على مستوى الحضور النوعي فنسجّل تفوقا واضحا للعنصر الأنثوي.
2. اتجاه الفعل الذكوري أفقيا، بينما كانت الحركة الأنثوية متعددة الاتجاهات.
3. لم يصْدر الفعل عن العنصر الذكري إلا مرة واحدة، حيث كان هذا العنصر سلبيا عندما كان منتظِرا لا منتظَراً (مريم تنتظر المهدي)، في حين صدر الفعل عن العنصر الأنثوي 6 مرات.

[1] . نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص70.

4. كانت "مريم" أقرب إلى صورة الأنثى السلبية التي تكتفي بالجلوس والانتظار، بينما كانت "زينب" امرأة تخلّت عن أنوثتها لتأخذ موقع الرجل حين كانت (تخبّئ وتجمع وتحمل...) فشكّلت بذلك معادلا فنّيا لجميلة بوحيرد ودلال المغربي وسناء محيدلي...

وإذا كانت الفحولة قد سجّلتْ تراجعا وجوديا في المقطع الشعري السابق فهي تسجّل نكوصا ورِدَّةً في المقطع التالي المأخوذ من افتتاحية "هوامش على دفتر النكسة:

لمْ ننتصرْ يوماً على ذبابةٍ

لكنها.. تجارةُ الأوهامْ

فخالدٌ، وطارقٌ، وحمزةٌ،

وعقبةُ بنُ نافعٍ،

والزيرُ، والقعقاعُ، والصّمصامْ

مكدّسونَ كلهمْ..

في علبِ الأفلامْ..[1]

لم يكن العامل الإيقاعي هو الدافع الوحيد لتكوينِ تراتبيةٍ اسمية من خلال الجمع بين (خالد، طارق) أو (حمزة، عقبة) أو (القعقاع، الصمصام)، ولكن محور التأليف قد اشتغل مع محور الاختيار لاعتبارات تتعلق بالدلالتين: الصرفية والتاريخية؛ فكلاّ من خالد وطارق اسم فاعل يعمل عمل الفعل الدال على الحركة والتجدد، فإذا كان خالدٌ قد جدّد التاريخ بالقضاء على القطب العسكري الشرقي ممثلا في الإمبراطورية الفارسية فإن طارقا كان الحجر الأساس في الفعل نفسه على مستوى القارة الأوربية، وبالطريقة نفسها يتم توليد من الصيغتين الصرفيتين: فعلة (حمزة، عقبة)، والفعلال (القعقاع، الصمصام)

لكنّ كسر أفق التوقع قد تمّ على مستوى تحويل هذه الأسماء الأيقونية إلى رموز للنكوص بعد أن كانت رموزا للإقدام، ومثلما تكدّست الأسماء في النص الشعري فقد تكدّست

[1] . نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، ص502.

في عالم الموجودات؛ والتكدَس دليل على فقدان الحركة والإشعاع، وبطريقة غير مباشرة يحيل الحضور الكثيف لهذه الأسماء الثقيلة إلى الحديث النبوي الشهير: « تتداعى عليكم الأمم كما تتداعى الأكلة على قصعتها، قالوا: أمِنْ قِلّةٍ نحن يا رسول الله؟ قال: بل أنتم كثير، ولكنكم غثاء كغثاء السيل....».

وعموما، يمكن القول إن العلاقة بين المدونة النصية وبين الآفاق البحث فيها علاقة قَدَرُها البحث عن المعنى المؤجل دائما بسبب قصور المنهج عن بلوغ الغاية الفنية المتوخاة من مقاربته لهذا النص الشعري أو ذاك؛ وبلغة الرياضيات: إذا كان المنهج في عملية تسارعه يسير وفق متتالية حسابية فإن النص الشعري يمارس تأبيه وابتعاده وفق متتالية هندسية، ويعود السبب في ظهور هذه المعادلة الصعبة إلى أن « العمل الشعري عمل غير محدود، والمنهج النقدي شيء محدود، وليس من المنطقي أن يدرك المحدود ما ليس بمحدود»[1]. ومع أن الشعر يتسع لجميع المناهج التي ظهرت والتي يمكنها أن تظهر، إلا أن الإشكالية ستظل قائمة ما لم تحدد بؤرة الشعر، المتمثلة أساسا في شعريته[2].

[1] . د. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص270.

[2] ينظر: المرجع والصفحة نفسها.

الـخـاتـمـة

لقد أَوجدَ تحليل النماذج المختارة من المدونة الشعرية عددا من النتائج، بعضها خاص بهذا الفصل أو ذاك، وبعضها شامل للظاهرة الشعرية المدروسة ككل . ويمكن إجمالها فيما يلي:

1. التكامل السيميائي بين دلالة عنوان النص وقوة القيمة الدلالية لهذا الصوت باعتبار تكوين هذه الأصوات لنسق تأويلي محدد داخل البناء الشعري للقصيدة هو دليل قوي على وجود ديمومة حركية في البنية التركيبية للنص، لأن التوازي بحسب النماذج المدروسة عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد.

2. تأكيد الدلالة المطّردة للأصوات المفردة مثلما عُرِفتْ في الدراسات الصوتية العربية القديمة، وذلك من خلال التكامل بين النسق الصوتي والنسق المعجمي في النص الشعري الواحد؛ فمن خلال تحليل نماذج شعرية مختلفة أمكننا أن نقف على ارتباط الدلالة المادية بالدلالة التجريدية في الكثير من الحالات، وعلى سبيل التمثيل فإن الاستعلاء الذي تمثله اللام صوتيا يرافقه استعلاء دلالي يؤسس له النسق المعجمي المكوّن من: النجوم، الغيمات، الشذى، الندى... وهو الأمر الذي نلاحظه ابتداء من القصيدة الأولى في الجزء الأول من الأعمال الشعرية الكاملة لنزار قباني.

3. قد ترتبط دراسة عنصر لغوي معين بمستوى لغوي آخر في مستوى معين من مستويات المقاربة التحليلية ، بسبب وجود تقاطع بين العناصر اللغوية، حيث نجد مكوّنا أولا يسير باتجاه نسق صوتي، مع وجود مكوّنٍ ثانٍ يسير باتجاه نسق تركيبي أو صرفي.

4. ليس للصوت المفرد أو للمقطع الصوتي أية قيمة دلالية أو أية آفاق تأويلية خارج السياق الذي ينتظمها، أيًّا كانت طبيعة هذا السياق، وقد لا تتضح معالم هذه الدلالة إلا بوجود ظاهرة أسلوبية تحدد الاتجاه العام لهذه الدلالة؛ كأنْ يتكرر حرف الجر الدال على "الأنا المالكة" (لي)، يشير إلى ذلك قرائنها المعجمية: أنا، الغرور، التبجح ، وهي إشارة واضحة إلى نرجسية كلٍّ من الفعل والفاعل.

5. تكريس الدراسة المعجمية لخصائص بعض الأصوات واتفاقها . إلى حد بعيد . وبعض الأفعال الواردة في عدد من المقاطع الشعرية، وكمثال على ذلك صوت الشين الذي تتضمنه أعداد كبيرة من المصادر التي تدل على الأمور التافهة والعيوب الجسدية والنفسية، وهو الأمر الذي يتفق إلى حد بعيد والدلالات التي فصّلها المقطع الشعري المدروس من قصيدة "عادات" حيث تحدّث عن السرقة والاحتلال والتكويم.

6. الإلحاح على قدرة الثنائيات الضدية وكذا الثنائيات التلازمية على توليد الدلالة داخل النسيج النصي مثلما وضّحناه في تحليل المقطع الشعري المأخوذ من قصيدة "ورقة إلى القارئ" في المبحث الثالث من الفصل الأول لهذه الدراسة.

7. تحوّل القدرة على توليد الدلالة من البنية المعجمية إلى البنية الصوتية على مستوى محور التأليف؛ كأنْ يتم الجمع في كل ثنائية بين مقطعين صوتيين مفتوحين أو بين مقطعين صوتيين مغلقين بغض النظر عن الطول أو القِصر، وكمثال على ذلك: الجملة الشعرية المأخوذة من قصيدة "رسالة إلى رجل ما" حيث تقول: رانيا.. أَمْ زينبْ .. أَمْ هندُ.. أَمْ هيفاءْ ، فالأسماء السابقة تبدأ وتنتهي كما يلي:

طويل مفتوح + طويل مفتوح/ قصير مغلق + قصير مغلق/ قصير مفتوح + قصير مفتوح/ قصير مغلق + طويل مغلق.

8. تحوّل بعض التلازمات التكرارية إلى معادلات فنية عن طريق ورودها بطريقةٍ تشبه عملية التداعي الحر، ونمثّل لهذه النقطة بتكرار النفي في قصيدة "إلى أين يذهب موتى الوطن؟"، كما نمثّل لها بتكرار كلمة (بعت) في قصيدة "الحب والبترول" التي تحدّثت عن المفارقة الحاصلة بين الرخاء على مستوى الاقتصاد والارتخاء على مستوى المبادئ، حيث طالت عملية البيع كلاّ من الزمان والمكان والإنسان.

9. تقترب بعض النصوص الشعرية كثيرا من النثرية بسبب طابعها السردي الطاغي، أو عندما نجد فيها مظاهر مختلفة من الملامح السردية التي تحاول أن تصف أو أن تبرر ، وهو

ما يجعلها تكاد تخرج من دائرة الشعرية، لكن التخييل هو الذي ينقذها من الوقوع في هذه "النثرية" عندما يتخذ أشكالا أسلوبية مختلفة، قد يكون التوازي أبرزها.

10. إن رصد الحركة داخل بنية القصيدة يتصل برصد المكوّن الفعلي فيها؛ لأن ذلك يتصل بدوره بالطابع السردي القصصي أو بالطابع الدرامي، حيث تتميّز لغة القصيدة بطابعها السردي القصصي عندما تخلو من الأفعال المضارعة، كما تتميز بطابعها الدرامي عندما نرصد حضورا كثيفا للفعل المضارع، لأن لغة الدراما هي لغة الفعل المضارع الذي يجري ولمّا ينقض، ولغة القص هي لغة الفعل الماضي الذي انقضى.

11. الاختيار الصرفي لصيغ بعض الأفعال والأسماء غير محايد على الإطلاق بالنظر إلى ارتباطه بسياقات نفسية معينة، وكذا لارتباطه بعلاقة تواصلية استباقية مع القارئ. غير أن غياب المحايدة لا يعني قصدية الفعل بقدر ما يعني تشرّب الذات الشاعرة للرؤيا الموصوفة في المتن الشعري، باعتبار دور اللاشعور في خلق مختلف الطبقات الذهنية في هذه البنية الشعرية أو تلك.

12. اكتشاف أثر التناص في بعض النصوص الشعرية لا يبدو واضحا سهلا على الإطلاق؛ حيث أن القراءة المباشرة لهذه النصوص لا تُسعفنا في الوقوف على أثر نصوص سابقة في النص الجديد، ولا يمكن الوصول إلى أية قناعة مطمْئنة في هذا المجال إلا بإخضاع النص الشعري للتشريح والتحليل والتأويل، مثلما فعلنا عند الحديث على تناص مقطع من مع قصيدة "المهرولون" مع أسطورة سيزيف في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

13. حدّدت نظرية عبد القاهر الجرجاني مفهوم النظم بأنه توخّي معاني النحو، وهو الأمر الذي حاولنا تطبيقه على المباحث الصرفية لإنتاج الدلالة الشعرية من خلال الانتقال من الحديث عن توخّي معاني النحو إلى الحديث عن توخي معاني الصر ف، وكلاهما؛ النحو والصرف، يشكّل بنية سطحية لبنية عميقة مضمرة في ثنايا النصوص الشعرية، ولا يمكن اكتشافها إلا عبر عمليات إجرائية عديدة كالجمع والإحصاء والتصنيف وإعادة التصنيف

والمقارنة والاستنتاج والاستقراء، وكل هذه العمليات تحدث على مستوى النسيج النصي فحسب.

14. اكتساب المكوّن الاسمي في القصيدة لدلالة الحركة على الرغم من اشتماله أصلا على بُعد الثبات والسكون، وهذا التحوّل لا يتم إلا عن طريق مبدأ المجاورة، وهو الأمر الذي حللناه في قصيدة "آخر عصفور يخرج من غرناطة"، حيث اكتسب النسق الاسمي (أمطار، الحرائق، الدخان، الحصان، شمشمة، الكلاب، المباحث، العنفوان) دلالة الحركة لمجاورته نسق الأفعال المضارعة (ألتقي، ترضى، ترافقني، تغسلني، يكتب، تزال، تمُرّ، تنطّ).

15. يرتبط الاستفهام في الكلام العادي بالرغبة في الاستزادة الإبلاغية، كما قد يرتبط بالرغبة في الحصول على معرفة غائبة أو مغيّبة، إلا أنه في الخطاب الشعري ينحو منحى آخر باتجاه الصيغة الإنكارية، وهي مبدأ تفكيكي بالأساس لأنها تحمل معاني الثورة على السابق، كما تحمل في الآن نفسه الرغبة في تحويل الأجوبة إلى أسئلة جديدة؛ أي أنها تقوم بالتخلي عن حالات الاطمئنان المعرفي والوجداني.

16. يشكّل الترادف، وفق المنطق الذي درسناه به، امتدادا لنظرية الحقول الدلالية، إلا أنه يحمل على مستوى بنيته العميقة أشكالا متعددة من التعارض والاختلاف بسبب تمثيل كل حقل لمعادل فني لموضوع ما، قد يكون وجوده ماديا كما يمكن أن يكون تجريديا، وهو المبدأ الذي يعمل بمقتضاه المبحث الخاص بالتضاد. وإذن، يختلف الشكل، لكن آلية العمل واحدة. ومن المفيد أن نشير إلى طريقة دراسة الدلالات في هذا الإطار التحليلي لا تمتلك وسائل إنتاج محددة لإنتاج دلالة محددة، وإنما الأمر منوط بالإمكانية التي تتيحها الأنساق لخلق هذه الدلالات نتيجة علاقاتها وصلتها بالواقع المعيش والمفترض.

17. انتفاء القيمة الإيقاعية في أداء الدور الرئيس في إيجاد أنساق التوازي على المستوى الدلالي من ترادف وتضاد وانجرار وتناسب، بسبب اعتماد آليات أدائية أخرى كالترابط المنطقي وتداعي الدلالات وتبادل الأدوار بين هذه النواة الدلالية أو تلك.

18. لفتتْ دراسة ظاهرة التناسب الانتباه إلى أن تفعيل شعرية النص قد يعتمد توظيف بنية معينة تقوم بدورها بإسناد بنية أخرى للوصول إلى البنية الأساس؛ أي أن الانتقال من البنية السطحية يمر ببنية وسيطة للوصول إلى البنية العميقة للنص الشعري . لكن هذا التفعيل لا يتحقق إلا بتوظيف لبعض مظاهر تقنية التناص، ونقصد التناص القرآني على وجه التحديد، وهو توظيف يستند إلى استحضار قصة معينة مع ملاحظة التوازي القائم بين استدعاء مضمون الآية القرآنية دون تصرف في اتجاهها الدلالي من جهة، وبين استدعاء القصة القرآنية من جهة أخرى مع إجراء تغيير في اتجاه رؤيتها بحسب متطلبات الرؤية أو الرؤيا الشعرية التي هي موضوع الدراسة.

وبشكل عام، يمكن القول بقناعة تامة: إن الكثير من المباحث التي عالجتها البلاغة القديمة تبقى منطلقات وجيهة لدراسات أسلوبية وسيميائية حديثة تتخذ من النصوص الأدبية نقطة البدء الرئيسة في ارتياد أية آفاق تأويلية حداثية للقصيدة العربية، مع ضرورة عدم الانطلاق أي افتراض تنظيري مسبق قد يُوقِعُ الباحث العلمي في التمحّل والتهافت؛ فالنص أولا، والنص آخرا.

قائمة المصادر والمراجع

أولا . المصادر:

- القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع).

1. ابن الأنباري (أبو البركات عبد الرحمن بن محمد ــ) ، أسرار العربية، عني بتحقيقه: محمد بهجت البيطار، مطبوعات المجمع العلمي بدمشق، (د.ت).

2. ابن رشيق(أبو علي الحسن ــ)، العمدة، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1981.

3. أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت).

4. التبريزي (الخطيب ــ)، شرح ديوان أبي تمام، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1994.

5. الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر ــ) ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط7، القاهرة، 1998.

6. الجرجاني (عبد القاهر ــ)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت).

7. الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز ــ) ، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، ط 1، صيدا– بيروت، 2006.

8. السجلماسي (أبو محمد القاسم الأنصاري ــ)، المنزع البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، ط1، الرباط، 1980.

9. القرطاجني (حازم ــ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986.

ثانيا . المراجع العربية:

10. اسكندر (يوسف ــ)، اتجاهات الشعرية الحديثة، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت، 2008.

11. اسكندر (يوسف ــ)، هيرمنيوطيقا الشعر العربي، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 2008.

12. أبو زيد (نصر حامد ــ)، دوائر الخوف، المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء، 2004.
13. أبو ملحم (علي ــ)، في الجماليات، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1990.
14. أدونيس (علي أحمد سعيد ــ)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط 3، بيروت، 1979.
15. أوشان (علي آيت ــ)، السياق والنص الشعري ، دار الثقافة، ط 1، الدار البيضاء، 2000.
16. إسماعيل (عز الدين ــ)، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.
17. الإمام (غادة ــ) ، جاستون باشلار/ جماليات الصورة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2010.
18. بازي (محمد ــ)، العنوان في الثقافة العربية، دار الأمان، ط1، الرباط، 2010.
19. بدوي (أحمد أحمد ــ)، من بلاغة القرآن، نهضة مصر، القاهرة، 2005.
20. بلمليح (إدريس ــ)، نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث، منشورات زاوية، ط1، الدار البيضاء، 2005.
21. بن بوعزيز (وحيد ــ)، حدود التأويل ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.
22. بوعزة (محمد ــ)، استراتيجية التأويل، من النصية إلى التفكيكية، دار الأمان، ط 1، الرباط، 2011.
23. جاسم (عزيز السيد ــ)، دراسات نقدية في الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.
24. الجزائري (محمد ــ)، ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، مطبعة الشعب، بغداد، 1974.
25. الجزار (محمد فكري ــ)، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1995.

26. الجهاد (هلال ــ)، جماليات الشعر العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت، 2007.
27. الجودي (لطفي فكري محمد ــ)، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2011.
28. حسنين (أحمد طاهر ــ) وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، ط 2، الدار البيضاء، 1988.
29. حمودة (عبد العزيز ــ) ، علم الجمال والنقد الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.

30. حمودة (عبد العزيز ــ)، المرايا المحدبة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
31. حيدوش (أحمد ــ) ، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.
32. الخبو (محمد ــ)، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، 2008.
33. الخضور (جمال الدين ــ)، زمن النص ، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط 1، دمشق، 1995.
34. خطابي (محمد ــ) ، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1991.
35. الخفاجي (قيس حمزة ــ)، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، ط 1، بابل، العراق، 2007.
36. الدبك (عامر ــ) وأوهام العبد الله، الإبداع في دائرة الضوء، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، 1996.
37. درويش (أحمد ــ)، الاستشراق الفرنسي والأدب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

38. درويش (أحمد ــ)، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط 1، القاهرة، 1996.
39. الدليمي (سمير علي سمير ــ)، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة- «آفاق عربية»، ط1، بغداد، 1990.
40. دودو (أبو العيد ــ)، الشاعر وقصيدته، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
41. راغب (نبيل ــ) ، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ط1، الدقي، الجيزة، مصر، 1996.
42. الرواشدة (سامح ــ) ، مغاني النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، عمان . الأردن، 2006.
43. رومية (وهب أحمد ــ)، الشعر والناقد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2006.
44. زايد (علي عشري ــ)، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.
45. السيد (عز الدين علي ــ)، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط 2، بيروت، 1986.
46. سويدان (سامي ــ)، في النص الشعري العربي، دار الآداب، ط1، بيروت، 1989.
47. شرف (عبد العزيز ــ) ومحمود الهندي، نزار قباني والمواقف العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
48. الشرقاوي (عفت ــ) ، بلاغة العطف في القرآن الكريم، دار النهضة العربية، بيروت، 1981.
49. شكري (غالي ــ) ، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، ط3، القاهرة، 1991.
50. ا لشيخ (عبد الواحد حسن ــ) ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الاسكندرية، ط1، 1999.
51. صالح (بشرى موسى ــ) ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994.

52. الصايغ (عبد الإله ــ)، دلالة المكان في قصيدة النثر، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1999.
53. الصباغ (رمضان ــ)، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء، ط1، الاسكندرية، 2002.
54. الصكر (حاتم ــ)، كتابة الذات ، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1994.
55. عباس (إحسان ــ)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.
56. عباس (حسن ــ)، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
57. عبد اللطيف (محمد حماسة ــ)، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط 1، القاهرة، 1990.
58. عبد المجيد (جميل ــ) ، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
59. عبد المطلب (محمد ــ) ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1995.
60. عبيد (محمد صابر ــ)، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
61. عز الدين (حسن البنا ــ)، الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، 2001.
62. العشماوي (محمد زكي ــ)، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1980.
63. العشي (عبد الله ــ)، أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009.
64. علاق (فاتح ــ)، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، ط2، الجزائر، 2008.
65. عليمات (يوسف ــ)، جماليات التحليل الثقافي، دراسات . أدب، ط1، عمّان . الأردن، 2004.
66. العمري (محمد ــ)، الموازنات الصوتية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001.

67. عيسى (محمود محمد ــ) ، السياق الأدبي، جامعة المنصورة، كلية التربية، دمياط، 2004.
68. الغذامي (عبد الله ــ)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، 2005.
69. الغذامي (عبد الله ــ)، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، 2006.
70. الغذامي (عبد الله ــ)، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، ط1، جدة، 1985.
71. الغذامي (عبد الله ــ)، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت–لبنان، الدار البيضاء–المغرب، 1994.
72. غرايبة (هاشم ــ)، المخفي أعظم ، رؤى ذاتية وقراءات نقدية، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، اربد . الأردن، 1999.
73. فاضل (جهاد ــ)، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، بيروت، 1984.
74. فاضل (جهاد ــ)، فتافيت شاعر، دار الشروق، ط1، بيروت، 1989.
75. فضل (السيد ــ)، تراثنا النقدي، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1987.
76. فضل (السيد ــ)، نقد القصيدة العربية، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ت).
77. فضل (صلاح ــ)، أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، ط1، القاهرة، 1996.
78. فضل (صلاح ــ)، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.
79. فضل (صلاح ــ)، شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، القاهرة، 1995.
80. فضل (صلاح ــ)، علم الأسلوب، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998.
81. فضل (صلاح ــ)، نبرات الخطاب الشعري، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.
82. فضل (صلاح ــ)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998.

83. فياض (سليمان ــ) ، الحقول الدلالية الصرفية للأفعال العربية، دار المريخ للنشر، الرياض، 1990.
84. قطوس (بسام ــ)، استراتيجيات القراءة، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد ـ الأردن، 1998.
85. كامل (عصام خلف ــ)، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، المنيا، 2003.
86. الكردي (عبد الرحيم ــ)، قراءة النص، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2008.
87. كنوني (محمد العياشي ــ)، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط1، اربد– الأردن، 2010.
88. محفوظ (هشام ــ) ، الخطاب الشعري في الستين بيت، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2009.
89. محمد (رمضان بسطويسي ــ)، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، مطبوعات نصوص 90، ط1، القاهرة، 1993.
90. مرتاض (عبد الملك ــ)، السبع المعلقات، دار البصائر، الجزائر، 2012، ص294.
91. مفتاح (محمد ــ)، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء، 1992.
92. مفتاح (محمد ــ) ، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، 1996.
93. مفتاح (محمد ــ)، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1989.
94. المقالح (عبد العزيز ــ)، أصوات من الزمن الجديد، دار العودة، ط1، بيروت، 1980.
95. مكاوي (عبد الغفار ــ)، ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.
96. ناصف (مصطفى ــ) ، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، المنيرة، (د.ت).
97. ناصف (مصطفى ــ)، النقد العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000.

98. ناظم (حسن ــ)، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.
99. هلال (عبد الناصر ــ) ، في جماليات شعر الحداثة، دار الحرم للتراث، القاهرة، 2006.
100. اليوسفي (محمد لطفي ــ) ، لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر، تونس، 1992.

ثالثا . المراجع المترجمة:

101. إليوت (توماس ستيرنز ــ) ، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991.
102. إيغلتون (تيري ــ)، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
103. إيكو (أمبرتو ــ) ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2004.
104. بارت (رولان ــ)، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، 1993.
105. بارت (رولان ــ) ، لذة النص، تر: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1992.
106. بارت (رولان ــ)، الكتابة في درجة الصفر، تر: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 2002.
107. باشلار (غاستون ــ)، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984.
108. باشلار (غاستون ــ) ، شاعرية أحلام اليقظة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1991.
109. برا (جيرار ــ)، هيغل والفن، تر: منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1993.
110. بليث (هنريش ــ)، البلاغة والأسلوبية، ترجمة وتقديم وتعليق: د. محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999.

111. بورا (ك. موريس ــ)، الغناء والشعر عند الشعوب البدائية، تر: يوسف شلب الشام، دار طلاس، ط1، 1992.
112. بورديو (بيار ــ) ، الهيمنة الذكورية، تر: د. سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2009.
113. تشاندلر (دانيال ــ)، أسس السيميائية، تر: د. طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمه، ط1، بيروت، 2008.
114. تودوروف (تزفيتان ــ)، الأدب في خطر، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2007.
115. تودوروف (تزفيتان ــ)، الأدب والدلالة، تر: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1996.
116. تودوروف (تزفيتان ــ)، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1990.
117. جادامر (هانز جيورج ــ)، تجلي الجميل، ترجمة ودراسة وشرح: د. سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.
118. رتشاردز (ا.ا. ــ) ، العلم والشعر، تر: د. مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ت).
119. ريد (هربرت ــ)، طبيعة الشعر، تر: د. عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
120. ريكور (بول ــ)، نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، 2006.
121. سارتر (جان بول ــ)، ما الأدب؟، ترجمة وتقديم وتعليق: د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، 1990.
122. ستانفورد (و.ب ــ) وآخرون، المرآة والخارطة، تر: سهيل نجم، دار نينوى، ط 1، دمشق، 2001.
123. ستولنيتز (جيروم ــ)، النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء، ط 1، الاسكندرية، مصر، 2007.

124. سلدن (رامان ــ) ، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
125. شولز (روبرت ــ)، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994.
126. غاتشف (غيورغي ــ) الوعي والفن، تر: د. نوفل نيوف، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990.
127. فروم (أريك ــ)، فن الحب، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، 2000.
128. كريستيفا (جوليا ــ)، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط 2، الدار البيضاء، 1997.
129. كوين (جون ــ)، بناء لغة الشعر، تر: د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 1990.
130. كوين (جون ــ)، اللغة العليا، تر: ترجمة وتقديم وتعليق، د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1999.
131. كوين (جون ــ)، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، 2000.
132. لوتمان (يوري ــ)، تحليل النص الشعري، ترجمة وتقديم وتعليق: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995.
133. ماشيري (بيار ــ)، بم يفكر الأدب؟، تر: د. جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2009.
134. مكليش (أرشيبالد ــ) ، الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.
135. موري (ميدلتون ــ) وآخرون، اللغة الفنية، تعريب وتقديم، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، 1985.
136. نوتني (ونفرد ــ)، لغة الشعراء، تر: د. عيسى العاكوب ود. خليفة العزابي، معهد الإنماء العربي، ط1، بيروت، 1996.

137. هايمن (ستانلي ــ)، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت).
138. ياكوبسون (رومان ــ) ، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988.

رابعا . الدواوين الشعرية:

139. ابن شداد (عنترة ــ)، ديوانه، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، (د.ت).
140. امرؤ القيس ، ديوانه، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، ط 2، بيروت، 2004.
141. البردوني (عبد الله ــ)، ديوانه، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، 1986، ص537-538.
142. درويش (محمود ــ) ، الأعمال الأولى1، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2005.
143. قباني (نزار ــ)، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط 2، بيروت، 1999
144. قباني (نزار ــ) ، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط 14، بيروت، 1998.
145. ناجي (إبراهيم ــ)، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1986.

خامسا . الدوريات:

146. آغا (آلاء طارق محمود ــ)، التوازي الدلالي في لامية (ليلى الأخيلية)، مجلة التربية والعلم، المجلد 14، العدد 3، جامعة الموصل، 2007.
147. أبو حمادة (عاطف ــ) ، البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، خ25، سبتمبر 2011.
148. الدقاق (عمر ــ)، جمالية الثنائيات والمتضادات في العبارة العربية، مجلة المعرفة، ع561، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، جوان 2010.

149. الشرع (علي ــ)، استنطاق الخطاب الشعري المعاصر وتأويله، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد13، ربيع 2005.
150. عدمان (عزيز ــ) ، قراءة النص الأدبي من المنظور الأسلوبي الحديث، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، المنامة، 2004.
151. العظمة (نذير ــ)، حوار اللغة والصورة، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ع532، جانفي 2008.
152. غزول (فريال جبوري ــ) ، نحو تنظير سيميوطيقي لترجمة الإبداع الشعري، مجلة فصول، المجلد 10، العددان: 1و2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991.
153. مشوح (وليد ــ) ، التشكيلات الحيوية في معمار القصيدة العربية الحديثة، مجلة ثقافات، ع3، كلية الآداب، جامعة البحرين، المنامة، 2002.
154. يعقوب (ناصر ــ)، قصيدة القناع : قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد 3+4، 2008.

سادسا . الرسائل الجامعية:

155. زغب (أحمد ــ) ، جمالية الشعر الشفاهي، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة الجزائر، 2007.

سابعا . المراجع الأجنبية:

156- Barthes, (Roland__), Mythologies, THE NOONDAY PRESS, NEW YORK, 25 printing, 1991.
157- Gordon (Graham __), Mythologies, THE NOONDAY PRESS, 25th printing, NEW YORK, 1991.
158_ GRAY,(GEORGE BUCHANAN_), The Forms Of Hebrew Poetry, HODDER AND SOUGHTON, R&R, CLARK LIMITED, EDINBURG, p40.
159_ Jakobson (Roman __), Linguistics and poetics, Library of Congress, United States of America, 1987.

160- Ricoeur (Paul __), The rule of metaphor, Translated by Robert Czerny and Others, The Taylor & Francis e- library, United Kingdom, 2004.

فـهـرس المـوضـوعـات

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

المقدمة .....(3 . 9)

مدخل: ..... (10 . 43)

. توطئة 11

1. الشعر والجمالية 11

2. المفهوم النقدي للجمالية الشعرية 16

3. التوازي في التراث البلاغي العربي 20

4. التوازي في الدرس النقدي الحديث 28

5. مفهوم التوازي من خلال نموذج تطبيقي 35

6. القيمة الجمالية للتكرار 38

7. العلاقات بين الجماليات 40

الفصل الأول: التوازي الصوتي .....(44 . 97)

. توطئة 45

1. التوازي الفونيمي 48

2. تكرار حروف المعاني 72

3. تلازم التكرار 87

الفصل الثاني: التوازي الصرفي .....(98 . 157)

. توطئة 99

1. التوازي بين فعل الأمر وجموع التكسير 100

2. توازي الأفعال الماضية 106

3. توازي الأفعال المضارعة 110

4. توازي الأفعال المزيدة 115

5. توازي الأسماء الثلاثية ساكنة الوسط 116

6. توازي جموع التكسير المتماثلة صرفيا 120

7. التوازي الناتج عن التكرار اللفظي.....124

8. التوازي بين البنية الصرفية والدلالة المعجمية 130

9. توازي الأسماء النكرة 132

10. توازي الأسماء المعرفة 133
11. توازي جمع المؤنث السالم 138
12. التوازي الناتج عن الانزياح الصرفي 144
13. التوازي القائم بين الفعل والاسم 145
14. توازي المصادر والمشتقات 147
الفصل الثالث: التوازي التركيبي .....(158 . 210)
. توطئة 159
1. توازي حروف الجر 160
2. توازي الجمل الفعلية 167
3. توازي الجمل الاسمية 172
4. التكرار 179
5. النفي 188
6. الاستفهام 192
7. العطف 200
8. النداء 205
الفصل الرابع: التوازي الدلالي .....(211 . 259)
. توطئة 212
1. الترادف 213
2. التضاد 224
3. الارتباط الشرطي (الانجرار) 234
4. التناسب 246
أ . التناسب في الوضع 247
ب . التناسب في الجنس 254
الخاتمة 260
قائمة المصادر والمراجع 266

The obstacles of research were entirety few, and perhaps the most important is coming of the nature of Arabic language in which texts say something and hide other. We tried to access its aesthetics according to our capacities, for fear of falling into wrong explanations.

In conclusion, I warmly thank the Prof. Dr. Mohammed Mansouri , who assume responsibility for the supervision of this study and put full confidence in me to carry out this responsibility in scientific research since it was a simple idea till this case .

We thank God to a great extent to his satisfaction and for its very wide help, and thanks are again to Allah at first and at the end.

first, then we move to discuss the integration between semiotics and the title of the poem, then we move to discuss repeating letters meanings, in order to discover the deep structure as a result.

In the second chapter , which is marked by "morphological parallelism" we go to a set of relationships parallelism imposed by nature Entries selected for the study; In the first section we address the issue of parallelism between some plurals, then past verb, then present verbs, after that we discuss the matter on verbs consisting of three consonants, in addition to some aspects of Arabic grammar.

The third chapter , which is marked by " synthetic parallelism " lead to eight different forms of parallelism such as: prepositions, verbal phrases, noun phrases.. which reminds us of what we quoted in the first chapter when we talked about repeating letters meanings, but the difference here is to talk about the word and its value in the synthetic context. In the rest of the study we move to some other aspects which came from the nature of corpus studied in this topic.

The fourth chapter is: "semantic parallelism", it discusses the different four forms of semantic parallelism: synonymy , contrast, conditional connection, proportionality in position or in gender. This is done in a way intersect to some extent with the principles of the theory of semantic fields .

The third topic focus on the conditional connection, it is the most semantic forms of parallelism, which is related to the collapse in the production of partial images that date back to the origin of its composition to the original one.

In the final section of this chapter, the phenomenon is divided into two parts: the proportionality of the situation and proportionality in the race , and this feature rhetorical originally is more than his predecessors linked to the phenomenon of intertextuality .

Our research is finished with some results that we reach on the level of each of the chapters studied.

because a lot of linguistic phenomena addressed by the stylistic Detectives are essentially rhetorical .

The reader of **Nizar Qabbani** can not ignore a stylistic phenomenon which accompanies almost all his poetry, which is repetition ,it is a form of parallelism which Roman Jakobson put it in

the forefront of the performing acts that define the poetics of written prose and poetry as well.

Accordingly, the nature of the research have been imposed to ask the next question :

What aesthetic additions that could be added by this study between Semiotics and stylistic ?

In addition to set of questions that we summarize in the followings:

- What are the most levels of parallelism that are visible in the poetry of **Nizar Qabbani**; symmetry, congruence or redundancy?
- How to create poetic traces in text at each level of the above ?
- Does the search for aesthetic repetition leads to show other aesthetics?
- To which extent could parallelism achieve aesthetics in the literary text?

We have chosen to use the two approaches: the semiotic and stylistic in this study to could achieve real results by coming into the deep structure of the text.

Thus, our study is consisted of four chapters: we talk in the introduction on how to fulfill aesthetics in the poem , as well as the relationship between the lexicon side and the external and internal part of the texts.

In the next parts we talk about parallelism in the modern critics, bringing the theoretical background and some application , then we talk about the aesthetic value of the most prominent manifestations of parallelism is a repetition, then we conclude the entrance to talk about the relationship between the different taking in consideration the specificity of each text .

In the first chapter, which is marked by "phonetic parallelism" we talk about the sound that poetry is sounds at

Abstract

Nizar Qabbani is a very famous poet just as **Mutanabi** did in his time, and in spite of what has been written about it, the Arab library still need to work in more and more seriousness in terms of reading that gives a poet like him what he deserves of critic value; his poetic language hide a lot of deep connotations and symbols, away from the deceptive clarity .

Writing for **Nizar Qabbani** a pleased adventure which need more than one work is huge, it may be a great opportunity, So must come into modern critic methods to shed some light on the shadows of the creative experience at this great poet .

Several factors have combined to push us towards this scientific experiment, and which are summarized in the following reasons:

1- There are a lot of books which were written by the poet himself, but that was not accompanied by an active critic at the same level in terms of academic studies that were supposed to keep pace with the march of cash poet at this level ; so that most of what has been written about it no more than praise or mug, away from any true critic debate.

2- We can not ignore a significant phenomenon in the poetry of **Nizar Qabbani** , that could be seen clearly through most of his poetry, this phenomenon is " parallelism " , which is clearly reflected in the poetry of **Nizar** through many stylistic forms, most notably property " repetition ", which is to take this phenomenon through its frequency statistically in all Tafiila poems he wrote.

3- We desired to approach poetic texts through modern procedures by turning to the stylistic mark into semiotic one; it means to use two approach in order to shpw the aesthetic aspects of the phenomenon being studied , which was important motive to carry on this study.

4- The attempt to reduce the differences between rhetorics and stylistics to take advantage of these two sciences was an important motive in the direction of this critical behavior,

Ministry of Higher Education and Scientific Research

University of El Hadj Lakhdar – Batna -

Faculty of Literature and Humanities

Department of Arabic Language and Literatures

Aesthetic parallelism in the poetry of Nizar Qabbani

-to a semiotic and Stylistic approach –

A thesis introduced to obtain a Doctorate of Sciences in modern Arabic literature

Prepared by:

Youcef BEDIDA

Supervised by Prof .Dr:

Mohammed MANSOURI

Academic year: 2013 - 2014