

د. عبدالله حسين الثبار

في أسلوبية النص

قراءة في قصيدة
[هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي]
للشاعر / عبدالعزيز المقالح



٨١١,٩١٠٩

٥٠٦٠٦



المكتبة
الرقم العام: ١٣٣١٥
الرقم الخاص: _____
تاريخ الوارد: ١٧١٥٨



جامعة فرسار - اللّيبه
الرقم العام: ١٥٨٣
الرقم الخاص: ٨١٤٩١-٩
تاريخ الورود: ٢٧٧

في أسلوبية النص

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or address.

Handwritten text enclosed in a rectangular box, likely a formal declaration or statement.

Handwritten text in a circular or semi-circular arrangement, possibly a signature or a specific type of stamp.

Handwritten text, possibly a signature or a specific type of stamp.

Handwritten text at the bottom of the page, possibly a signature or a specific type of stamp.



دفاتر أدبية

في أسلوبية النص

قراءة في قصيدة

[هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي]

للشاعر عبدالعزيز المقالح

دكتور / عبدالله حسين محمد البار

أستاذ الأدب الجاهلي المشارك

كلية الآداب / جامعة صنعاء





رقم الإيداع بدار الكتب صنعاء 575 / 2004

الطبعة الأولى 1425هـ - الموافق 2004م

حقوق الطبع محفوظة

يمنع طبع هذا الكتاب أو جزء منه بكل طرق الطبع
والتصوير والنقل والترجمة والتسجيل المرئي والمسموع
والحاسوبي وغيرها إلا بإذن خطي



دار حضرموت للدراسات والنشر
تلفاكس: 302859
ص.ب: 8761
المكلا - حضرموت
الجمهورية اليمنية

مركز عبادي للدراسات والنشر
تلفون: 219618
فاكس: 219619
ص.ب: 662 صنعاء
الجمهورية اليمنية

اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين
الأمانة العامة
تلفون: 218047
فاكس: 218043
ص.ب: 586 صنعاء
الجمهورية اليمنية

التفصيل الطباعي: مركز عبادي للدراسات والنشر - صنعاء

تصميم الغلاف: محمد أبو هند

الإهداء

إلى روح أبي في عليائها.

إذا نحن أثينا عليك بصالح

فأنت كما نشي وفوق الذي نشي

وإن جرت الألفاظ منا بمدح

لغيرك إنساناً فأنت الذي نعني



1870

1871

1872

1873

1874

1875



تتغيا هذه الدراسة الكشف عن "أسلوبية النص الشعري" كما تتجلى في عمل شعري متعين اصطلاح على تسميته بالقصيدة، وهي في مقامنا هذا قصيدة موسومة بـ (هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي)⁽¹⁾ للشاعر عبدالعزيز المقالح.

وقولنا: (أسلوبية النص) ينماز من قولهم: (أسلوبية الجنس الأدبي) و (أسلوبية المبدع) و (أسلوبية المتن الشعري) المتشكل من جملة من النصوص اضطم عليها ديوان من الدواوين.

1- ديوان عبدالعزيز المقالح، ط1، دار العودة عام 1973م، من ص 431 إلى ص 443.

والمقصود بأسلوبية النص أن لكل نص خصائص من التشكيل اللغوي تختلف عن خصائص نص آخر على مستوى الذات المتكلمة في النص، وعلى مستوى المنظور، وعلى مستوى الصياغة والتشكيل اللغوي وما إلى ذلك من عناصر مكونة تتآزر فيما بينها بعلاقات لتشكل بنية شعرية. وإن امتياز كل قصيدة عن أخرى يشتمل على كون مؤلفهما واحداً وعلى كونهما منتجيتين في عصر واحد، ناهيك بكونهما نتاج مؤلفين مختلفين وفي عصرين متباعدين، فذلك من نافلة القول ولا مرأى.

وإن في هذا القول ما يقتضي تقديم تعريف للأسلوب يراه على أنه طرائق النص الشعري في توظيف الظاهرة اللغوية وكل مواد الأداء في الكلام لجلاء صور الفكر والشعور والموقف والرؤية والإحساس. وعليه فإن لكل قصيدة أسلوبها، ووجوده فيها من حيث

هي نصٌ متعينٌ يقتضي النظر فيه وتأمّله واستخلاص خصائصه وموازنتها بأشباهه ونظائره في نصوص أخرى ليتشكّل من تجمّعها - من بعدُ - درسٌ أسلوبيّ (للمؤلف) أو (للجنس الأدبيّ) أو (للعصر).

ولقد مضى الدرس الأسلوبيّ في العربيّة الحديثة معنياً بدرس أسلوب (الجنس الأدبيّ) وبدرس (أسلوب المؤلف) ردحاً من الزمن ثمّ جاء حينٌ آخر عدل فيه الدارسون الأسلوبيون عن الانشغال بدرس الجنس ودرس المؤلف وجنحوا إلى دراسة المتن الشعريّ كما يمثّله ديوان ما يستوي أن يكون قديماً أم حديثاً، وإنّ منهم من أثر التماس لآليّ الأسلوب من ثنايا نصّ بعينه. وكان اعتناؤهم بكيفيّات تشكّل الدلالة في النصّ غالباً على اهتمامهم بنواتج النصّ الدلاليّة، وإنّ في صنيع (الدكتور محمّد الطرابلسيّ) في كتابه [خصائص الأسلوب في الشوقيّات]⁽¹⁾ وما نهض به (الدكتور محمّد

عبدالمطلب) في كتابه [قراءات أسلوبية في الشعر الحديث]⁽¹⁾ وما سعى إليه (الدكتور سامي سويدان) في كتابه [في النص الشعري العربي - مقارنات منهجية]⁽²⁾ وما أسهم به آخرون في هذا الاتجاه⁽³⁾ ما يدل على عظيم أنجزه هؤلاء وآخرون من أمثالهم، ويحضر على احتذاء صنيعهم وترسم خطاهم للسير بدرس الأدب شعره ونثره درساً ينأى به عن المقولات الكلية والنواتج الدلالية وعن أهواء الأحكام وميول التصنيفات، وقيمه

1- ط1، الهيئة المصرية العامة، د - ت.

2- ط1، دار الآداب، بيروت، عام 1989م.

3- وأخص من هؤلاء الدكتور حمادي صمود، من تونس، ولقد وقفت على بعض نتاجه العلمي من أمثال:

- من تجليات الخطاب الأدبي، قضايا نظرية، ط1، دار قرطاج للنشر والتوزيع، عام 1999م.

- من تجليات الخطاب الأدبي، قضايا تطبيقية، ط1، دار قرطاج للنشر والتوزيع، عام 1999م.

في نظرية الأدب عند العرب، ط1، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، عام 1995م. ناهيك بعمله المتميز الموسوم بـ (التفكير البلاغي عند العرب) ط1 منشورات الجامعة التونسية تونس، عام 1981م.

على أسس لغوية تمكن الدارس من جلاء معنى النص وتأويل شعريته.

وليس يخفى على القارئ أن الدرس الأسلوبي اتجاهات شتى، وأن لكل عالم من علمائه طرائقه في التحليل واستكناه النص. ولقد يجوز للدارس أن يلتزم بواحد من تلك الاتجاهات دون أن يخلط بها سواها. ولقد يجوز له أن يتخذها قواعد يُقيم عليها بناءه النقدي ثم يُضيف إليها ما يمكنه من الولوج إلى أعماقه واستجلاب اللآلئ والدرر الكامنة في أحشائه. أوليس هو البحر؟! وإنه كذلك ما اجتهد خالقه في صنعته وإحكام أدائه وإجادة تشكيله وبناءه.

وتلك سمة في النص أفضت بعدد من الدارسين إلى البحث عن محاور متنوعة ينفذون منها إلى النص، ويتقرون ظواهر الشعرية فيه، واختلفت بهم السبل لاختلاف المنطلق والإجراء والغاية، لكن الجامع بينهم

هو اتخاذهم (اللغة) — لغة النص — موضوعاً للتحليل ولا غير.

وإذا بدا الكلام السالف عاماً فإنني أخصّصه بالحديث في ذكر عمل عالَمين لهما إسهامٌ في تطوير الدرس الأسلوبيّ كلٌّ على حسب ثقافته وشخصيته ورؤاه. وأول الرجلين هو (الدكتور فهد عكّام)، وقد اتكأ في درس الشعر على منهج يؤوّل النصّ تأويلاً تكاملياً. فهو منهج يوغل في (التأويل)، ويحرص على أن يكون (التأويل) متكاملاً أو قل (تكاملياً) كما ذهب إلى ذلك الدكتور عكّام نفسه، وهنا مسألة تستوجب أن تُحرّر في هذا المقام، وهي متّصلة بصفة (التكامل) هذه، فهل هي صفةٌ للمنهج؟ أو هي صفةٌ (للتأويل)؟ والحق أنها قد جرت في كتب بعض الكتاب على أنها صفةٌ للمنهج فتحدّث (سيد قطب) في كتابه [النقد الأدبي] (١) عن

(المنهج المتكامل)، ووصفه بأنه منهجٌ يجمع بين المناهج [التاريخي والنفسي والاجتماعي والفني... وما إلى ذلك]، والغاية من هذا الجمع والخلط إخصاب قراءة النص وعمقها. وذاك حقٌّ خالطه خطأ. فتعدّد زوايا النظر في النصّ تخصب — ولا شك — عملية قراءته، وإرجاع الكرة فيه تبين عن ظواهر من الجمال لم تستبناها النظرة الأولى، لكنّ الجمع بين تلك المناهج على ما بينها من اختلافٍ معرفيٍّ يصل حدّ التناقض، وعلى ذلك النحو من التخليط، لا يقيم درساً موحد الهوية ولكنه يجمع بين صورٍ متنافرةٍ في إطارٍ واحد لا تستطيع به تحقيق التناسق والانسجام بين فقرات التحليل، ولذلك تبدو قراءاتٍ أشتاتاً بمناهج مختلفة وليست قراءةً واحدةً متعدّدة الأبعاد. وهو ما سعى إليه الدكتور عكام حين خصّ صفة (التكامل) (بالتأويل) الذي هو منهجه في قراءة النصّ ودرسه. وعلى ذلك يغدو (المنهج) تأويلياً، ويغدو (التأويل) متكاملاً وليس المنهج. فتبينه.

وهو يقيم تأويله على أسس منها أن (النص مـ
 يكن الاختلاف في تناوله يظل مادة لغوية، وهو فـ
 أسلوبه انحراف عن اللسان، وجماليته مرهونة بهـ
 الأسلوب، ولكنه في الوقت نفسه مفتوح يتابع حياته في
 نفس المتلقي، فهو لا ينتهي بانتهاء آخر كلمة فيه،
 والإشارة فيه ليست محايدة بل هادفة تشتمل على مدلول
 نفسي وآخر اجتماعي⁽¹⁾. وعليه تحدّد منهج [التأويل
 التكاملي] عنده بثلاثة محاور أولها المحور النفسي كمـ
 تجلوه تراكيب النصّ وعلاماته، وثانيها المحور
 الاجتماعي، وثالثها المحور اللغوي، وهو يتأول النصّ
 متّكناً على معطيات من علوم النفس والاجتماع واللفظ
 ممّا يداخل بين النقد الأدبي والعلوم الإنسانية. وهذا
 ينضبط التحليل وتتحد هويته من حيث أن ما يأخذه من
 علم النفس ينحصر في علم النفس الفردي كما جـ

تحليلات (فرويد) للشخصية، وما يستلهمه من علم الاجتماع واتجاهاته يتصل بموقف (الذات) من (الجماعة) على مختلف تصورات العلم لذلك وطرائق تحليلها، وقل مثل ذلك عن علوم اللسان. والنص على ذلك (هو في آن معاناة قول، ومعاناة حياة، ومعاناة عملية للغة)⁽¹⁾، ولا بد لقراءته من أن تتسع حتى تشمل كل تلك المظاهر وتحيط بها بغية تحليلها وتكشف ملامحها وأبعادها فيه.

ولقد أفضى إيغال الدكتور عكام في الاتكاء على معطيات العلوم إلى استحضاره شخصية (المبدع) والتحاور معه من خلال النص. فعنده أن القصيدة نتاج ذات تعاني في الوجود أنماطاً من الصراع، وتحركها دوافع متعددة متغيرة. وما تلك الذات إلا المؤلف المبدع وليس أحداً آخر سواه. حقاً هو يستلهم صور ذلك

الصراع نفسياً كان أم اجتماعياً من علامات النص المكوّنة، لكنه في الأخير يستحضره وينسب إليه كل ما يتلقّطه من علامات وما تنثّه العلامات من دلالات. وفي هذا ما يصل بين منهج الدكتور عكام وما سبقه من مناهج درس نفسيّة أو اجتماعيّة على الرغم من تباينه وإيّاها وتناثيه عنها. وهو يتّخذ من تحليل (البنية الدلاليّة) للنص متكاً ينفذ منه إلى جلاء النواتج الدلاليّة في النصّ على تلك المستويات. وفي هذا ما يمكنه من الإيغال في كوامنه والكشف عن آليات إنتاجه وكيفيّات تشكّله على نحوٍ يشهد للصانع بالعبقريّة وإحكام الأداء والنسيج.

يتراسل مع هذا المنهج منهج آخر جلاه الدكتور محمد عبدالمطلب في طريقة تحليل أسلوبيّ تتمثّل في قراءة النصّ من خلال خمسة محاور هي: محور الذات ومحور الموضوع ومحور خطوط الدلالة ومحور

الاستدعاء ومحور الصياغة. وفي هذا ما يشي بخصوصية النص وثراء تكوّنه ممّا أوجب ترحّلاً إلى مدائنه لاستكشاف عجائبها واستكناه أسرارها. وهو ينطلق من محور الكشف عن صورة الذات كما جلّتها علامات النصّ دون أن يكون لها بالمؤلف صلة، وعنده أن الذات المتكلمة في النص هي ذات زرعها المبدع في النصّ وخلق لها من صور الحياة ما يمكنها من الفرادة والامتياز عن سواها من الذوات. وفي هذا ما يقارب بينه وبين مقولة موت المؤلف كما قال بها بعض الدارسين في العصر الحديث. وهو يتلقط جزئياتها من خلال شواهد دالة متناثرة في المتن الشعري كاملاً، ثمّ يمضي إلى تلمس جزئيات الموضوع من حيث هو محمول الذات ليجلوه من خلال خطوط الدلالة وحقولها المنتشرة في النصّ، ليقارب من بعد بين النصّ موضع التحليل وبين النصوص التي سبقتّه في الوجود وكان لها

أثرٌ ما فيه، مستفيداً من أقوال الحداثيين عن مفهوم
التناص وما أشبهه ليخلص من هذا كله إلى الكشف عن
صور الصياغة في المتن الشعري على مستويين هما
(الإفراد) و(التركيب)⁽¹⁾.

ولعلك استبنت وجوه التناظر ما بين المنهجين من
حيث قراءتهما النص - قصيدة كان أم متناً شعرياً -
قراءة واحدة متعددة الأبعاد. لكنهما يتباينان من حيث
النظر في الذات والموضوع، ومن حيث امتياز الدكتور
عكّام بتحليل البنية الدلالية للنص في حين يدرجها
الدكتور عبد المطّلب في ثنايا تحليله للذات والموضوع
وخطوط الدلالة. وإذا كان تحليلها في منهج الدكتور

1- راجع للشيخ الجليل كتبه الآتي ذكرها:

- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث من ص 197 إلى ص 218.
- مناورات الشعرية، ط1، دار الشروق، عام 1996م.
- هكذا تكلم النص، ط1، الهيئة المصرية العامة.

عكّام ظاهراً وجليّاً فإنّه ينبهم في منهج الدكتور عبدالمطلب لتتوّع طرائقه في تحليلها على أنحاء متعدّدة.

وإنّ هذا وسواه لا ينفي عن الرجلين عظيم ما صنعا وجليل شأنه، ولعلّ فيه -وفي سواه ممّا يشبهه ويدانيه- ما يسمح بالقول بوجود نظريّة عربيّة حديثة في النقد الأدبيّ. وإنّ كان هذا ممّا لا يهمّنا الوقوف عليه في هذا المقام، والأهمّ منه الكشف عن العلة التي جرّت إلى الحديث عنهما في مقام تحليل نصّ والكشف عن أسلوبيّته. والحقّ أنّ الصلة بين هذين المنهجين والتحليل الذي يتغيّا استكناه أسلوبيّة قصيدة المقّالّح الموسومة بـ(هوامش يمانيّة...) وثقى، من حيث أنّ منهج التحليل قائمٌ على المزج بين المنهجين.. فأخذ من منهج الدكتور عكّام بعضَ شيء، واستفاد من منهج الدكتور عبدالمطلب أشياء، وأضاف إلى هذا وذاك ما هيّأته له

شخصيَّته وثقافته ورؤاه. وإذا كان قد غلبَ منهجاً على آخر فرغبة منه في تحقيق الاتساق للقراءة وتوحيد هويَّتها⁽¹⁾.

فهل تراه وفق فيما صنع؟

هذا سؤالٌ أدع الإجابة عنه للقارئ بعد أن يتلقَى التحليل ويقف على طرائقه وإجراءاته وما خلص إليه من نتائج وخالصة.

1- راجع للباحث بحثه الموسوم بـ (ثنائية الأنا والآخر في نونية المنقّب العبدى) عام 2004م.

في البنية الدلالية للنص

يتكوّن النصّ من ثمانية مقاطع متراكبٍ بعضها فوق بعض. منها ما نُظِمَ على بحرٍ وقافيةٍ، هو (البسيط) بحراً، وهي (المترالكب) قافيةً، ويجيء (العين) رويّاً، و(الهاء) وصلّاً، و(الواو) الناتجة عن إشباع الضمة في حرف الوصل (خروجاً)، وتشكّلها حركتان هما (المجرى) وهي حركة الروي، و(النفاذ) وهي حركة هاء الوصل.

وقوام ما نُظِمَ منه على ذلك البحر وتلك القافية أربعون بيتاً موزعةً على أربع وحداتٍ هي (7/5/3/1)،

بمعدل عشرة أبيات لكل وحدة. وهو يعارض بها النص المنسوب لابن زريق البغدادي، ومطلعه:

لا تعذليه فإن العذل يولعه

قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه

وقوامه أربعون بيتاً، وتتحكم في إنتاج شعريته جملة من آليات البث الشعري، منها بناء الأبيات فيه من (1-14) على أساس من التقابل الثنائي بين (المخاطبة) و(الغائب) المتحدث عنه، في حين بنيت الأبيات من (15-40) على أساس من التقابل الثنائي بين (المتكلم) و(الغائب) المتحدث عنه، وهو معادل للمحبوبة. ومنها اعتماد (الحكمة) تقنية لغوية يستعوض بها النص عن الإفضاء النفسي. وفي هذا ما هيأ النص للمزج بين (الخاص) و(العام)، وهو ما يتماهى مع النزوع إلى (العقلانية) الموسوم بها العقل الكلاسيكي في مواجهة النزوع إلى

ومن مقاطع نص (المقالح) ووحداته ما نُظِمَ على
 تفعيلة (مستعلن) بكلِّ تحولاتها الإيقاعية، فجاء مرسلاً،
 وانسرب منساباً مع تدفق اللحظة الشعرية، وتتوَّع بناؤه،
 فمنه ما جاء على هيئة السطر الشعري، وهو غالب،
 ومنه ما جاء متدفقاً مع هيئة الجملة الشعرية فدخله
 (التشعيب). ولم يخلُ البثُّ الشعري هاهنا من نغماتٍ
 روي تتردد أصدائها في ثنايا الأشعار المنظومة على
 (التفعيلة) مما منح النص جرساً لا يخفى أثره على أذن
 المتلقي.

وقد توزَّع ما نُظِمَ على هذا النمط من نظم الشعر
 على أربع وحداتٍ أخرى هي (2/4/6/8) ليكتمل بناء
 النصِّ في ثماني وحداتٍ متراكبة، حيث سبقت وحدة
 منظومة على بحرٍ وقافية لتتلوها وحدة منظومة على
 (تفعيلة)، وهكذا في ترتيبٍ تراكبيٍّ حتَّى نهاية النصِّ.

وتلك طريقة في بناء الشعر كادت أن تحرم النص

من وحدته العضوية، فتتراءى كل وحدة معزولة عن الثانية، ولها ما يسوغ هذا العزل، أوليست بنيتها الإيقاعية مختلفة؟ لكن إحكام البناء ملحوظ في نسيج النص، وإذا كل وحدة تمسك بعنق الأخرى، وتجد في نهاية كل وحدة بداية وحدة جديدة، وكأن الوحدة الأولى تلد الثانية، والثانية تلد الثالثة وهكذا حتى ختام النص. وأنت تلحظ هذه الوحدة من جهتين، أولاهما منشورة في النص نفسه، وهو يهيئها لك لتدركها بقليل من التأمل، فنجد في قوله في ختام الوحدة الثانية:

والقمر الذي ودّعه بالأمس

يرتمي في الأسر..

تأكل القضبان وجهه الجديد

من ينفذ الأشجان حول قبره؟

تقيّحت أيامه رعباً

تناثرت على طريقه أسئلةٌ جريحة الأبعاد.

فيتراسل استخدام البنية الاستفهامية في الأسطر الأخيرة من الوحدة مع حديث المتكلم عن (الأسئلة) التي تتناثرت في (الطريق) (جريحة الأبعاد) ليتكامل التراسل مع مفتتح الوحدة الثالثة بالبنية الاستفهامية في قوله:

ماذا أكون؟ لمن أبكي؟ ألا وطنٌ

في ظلّه يرتوي عمري وأزرعه؟

ليتناهى بناء النصّ العضوي، وتتراكب وحداته. وقسّ على هذا سواه، فالشاهد دالّ، وحسبك من القلادة ما أحاط العنق.

أما الجهة الثانية التي تدلّ على وحدة النصّ فهي نابعة من الدلالات التي تنتجها دواله فتتشكّل له منها بنية دلالية متسقة في انسجام. وهنا تشييم حالة من

الإفضاء النفسيّ تعمّد إليه (الذات المتكلّمة في النص)
 لتتخفّف من سموّ الأسى وأبخرة الشجن، ثمّ تمزجه
 بشيء من الشكوى، وبحالٍ من التذمّر والغضب حين
 يتماهى شعورها بمأساتها مع شعورها بمأساة الوطن،
 وهو ما ينثّه عددٌ من الدوال، فنجد (البكاء/ الأشجان/
 الأحزان/ اللوعة/ النأي والغربة/ الحرمان (عيناه ما
 ذاقنا نغمي..) السهر / الضياع (تقاسمته الدروب
 السود...)).. وهي دوالٌ متناظرةٌ تشي بحالٍ من الأسى
 تكابده الذات. تتصل بها دوالٌ أخرى مثل (المنفى/
 الشوق/ الرجاء (لعلّ رخّ سندباد ينهض من رماده...))/
 الهجرة حباً في الحرية والتطور (كنّه أحبّ وجه
 الشمس، حينما الكرخ ووجه بغداد ملطّخٌ بالقار والسواد)
 / ضياع الحرية في داخل (الوطن) ممّا يشي بالاغتراب
 الداخلي والغربة النفسيّة (والقمر الذي ودّعه بالأمس..
 يرتمي في الأسر.. تأكل القضببان وجهه الجديد) حيث
 يغدو (الوطن) محمّلاً، فحينئذٍ نشأ شيءٌ من

وتلك دوالّ تتناظر في ما بينها وتهب دلالة (البواعث) على حال الأسى الذي يتملك الذات المتكلّمة في النصّ.

وهنا يعمد البثّ الشعريّ إلى اتخاذ ضمير الغياب وسيلةً للقول، فتتحوّل (الذات) إلى (موضوع) يُتحدّث عنه، ويُخبر عن أحواله. لكنّه في الوحدة الثالثة يتجلّى ضمير المتكلّم ظاهراً ممّا يُغلب الوظيفة التعبيريّة على متن الكلام، على أنّه لا ينفي وحدة البنية الدلاليّة للنصّ. فالذات الغائبة هي الذات المتكلّمة، وشعور تلك بالأسى هو شعور هذه به، والشكوى هناك هي ذاتها هاهنا، وإنّما يأتي الفارق من حيث غلبة (المشهد) على الوحدة الثالثة، في حين غلب (السرد) على الوجدتين السالفتين. بيد أنّك لا تخطئ ما أنتجته دوالّ الوحدة من حال الأسى حيث نجد البكاء (لمن أبكي؟ لأبكيه)، والضنا/ والبعد/ والرجاء (أكاد ألمح عن بُعدٍ طلائعه) والإلحاح على التغيّر أملاً في غدٍ يتجاوز بؤس الحاضر (متى تغادر كهف الأمس...). وفي هذا توكيدٌ على وحدة البناء

وانسجام تأليفه.

وهو يعتمد في الوحدة الرابعة من وحدات النصّ إلى المزج بين (السرد) - وفيه يغلب ضمير الغائب على سواه -، و(المشهد) حيث يتجلى (المتكلم) في حضرة (المتلقي) بضمير (الأنا).

عريان لا قميص لي أبعثه في العير.

وإن ظلّ ضمير الغائب غالباً على متن الكلام.

وهنا يتراءى (انزياح) عن نسق الكلام في الوحدات الثلاث الأولى من جهة هذا (المزج) بين (السرد) و(المشهد)، ومن جهة تغيير دلالة (الضياع) وتحولها كما أنتجها الدالّ / الرمز (يعقوب ويوسف). فالأصل أن يكون (يعقوب) رمزاً للوطن المقيم على مأساته وحزنه، وأن يكون (يوسف) رمزاً للذات التي تشرّدت في الأفاق، وتحلم بالعودة إلى (الوطن). ولكن النصّ هنا

يجلو (يعقوب) رمزاً للذات التي أضاعت في ضياعها
حلمها الجميل، فتاهت في الآفاق تتقّب عنه وهيات.

ويوسفُ اختفى عريان.. لا قميص

هل يردّ ضوءُ عينيه، ويوسفُ المشرّد، الزمن؟

وقد عدّ هذا التشكيل الرامز تحوّلًا وانزياحاً عن
نسق الكلام في الوحدات الثلاث الأولى لأنّ تشكّل
الرمز فيها ينهض على جدليّة (الإقامة) و(الرحيل).
فزوجة ابن زريق مقيمة في الوطن، وهو راحلٌ عنها.
والكرخ وبغداد مقيمان في موضعهما، والسندباد راحلٌ
عنهما. ويلحق بهذا إقامة بنلوب ورحيل عوليس،
وشتات امرئ القيس وثبات الوطن. وكلّ هذا يتماهي
مع ثنائيّة رحيل الذات وإقامة الوطن. بيد أن النص في
الوحدة الرابعة ينزاح بالرمز ويعكس دلّالته، ويخرج
عن إطار الاستدعاء ليستفيد من دلالة (القناع)،
ومقصديّة العلامة. فإذا بالذات الغائبة المتحدّث عنها في

هذا المقام تعاني من الأسى والحزن والضياع ما عاناه (يعقوب)، وفي هذا ما يصل البنية الدلالية في هذه الوحدة بما تقدّمها، لكنها تتزاح عنها من جهة مبارحة (يعقوب) دائرة الإقامة والثبات، وولوج دائرة الرحيل والشتات لالتحامه بالذات (غائبة أو متكلمة). وينبثق (يوسف) دالاً جديداً في متن النصّ ينتج بعداً دلالياً جديداً يتملّ في المشتهى الجميل المأمول الذي تحصّل في (الواقع) زمناً ثمّ اختفى (عريان لا قميص يبعثه في العير)، وهنا يكون ختام هذه الوحدة تمهيداً للوحدة الخامسة، ويهيئ لها السبيل لافتتاح الكلام.

وفي هذا يتجلّى انزياح على عددٍ من المستويات، منها أن (الغائب) المتحدث عنه في الوحدة الأولى، وهو (المتكلم) في الوحدة الثالثة، يتلاشى من النص ليتجلّى مخاطباً هو هاهنا (صنعاء)، ويتراءى المتكلم جماعةً يمثلهم ضمير المتكلمين (نحن) بتشكلاته المختلفة.

ويخرج محتوى الكلام من دائرة الإفضاء النفسي وما
يشع فيه من شجن وحزن وأسى فيلج دائرة الهم
الاجتماعي، فتتحول الشكوى من ألم تكابده الذات إلى
غضب وضجر تضج بهما ذوات الجماعة:

صنعاء طال انتظار الفجر واحتوت

خيوله وبكى حزناً تضرعه

كلّ العوانس في أحيائنا ولدت

وأنت عانسٌ حيٌّ طال مهجعه

هيا احبلي جبلاً هيا احبلي بطلاً

ومن غزير دمانا سوف نرضعه

ولك أن ترى في استخدام البنية الاستفهامية في هذه
الوحدة - تكرر سبع مرات - دليلاً على ذلك
الغضب، وذلك الضجر!!

ومن مستويات الانزياح في هذه الوحدة استخدام ضمير المتكلمين - تكرر أربع عشرة مرة -، وقد كان الضمير المفرد للغائب أو للمتكلم هو الغالب على متن الكلام والمهيمن فيه. ومن هنا تراعت هاتان الوحدتان، أعني الرابعة والخامسة، مميّزتين عما في النص من وحداتٍ آخر، فهما واسطة العقد، تسبقهما ثلاث وحدات، وتتلوهما ثلاث وحداتٍ آخر، وفي الوحدات الثلاث الأولى يغلب التشكيل (العروضي) على تشكيل (التفعيلة)، بنسبة اثنين إلى واحد، في حين ينعكس الأمر في الوحدات الثلاث الأخيرة حيث يهيمن نظام (التفعيلة) على إيقاع وحدتين في مقابل وحدة واحدة تبني على نظام البحر الواحد والقافية الواحدة، وبنسبة اثنين إلى واحد أيضاً. وفي هذا دلالة على إجادة الصنعة وإحكام البناء. ولعلّه لهذا ولسواه جاز لنا القول إن كل شاعر عبقرٍ إنما هو في الأصل صانعٌ ماهر.

على أن هذا لا ينفي ما يمكن أن يحصله المتلقي من صفة (الاقتضاب) في بناء النص من جهة أن آخر الوحدة الخامسة - وهو مشتمل على حديث التوضيحية والفداء أملاً في الخلاص من الظلام، والوصول إلى عوالم شاسعة من الخضرة والنماء - لا يتمها في الظاهر مع مفتتح الوحدة السادسة - وهو مشتمل على الشكوى من الغربة النأي، وسؤال عن موعد الأوبة المجهول -:

متى يثوب؟

تحترق النجوم في عينيه والدروب

مغترباً في ثوب عوليس...

وهنا تستعيد الذات المفردة كيائها وقد أذابته في ضمير الجماعة في الوحدة الخامسة كما سلف، وتترأى صورة الذات راحلةً متنقلةً كـ (عوليس)، وتترأى

الوطن مقيماً مثلاً أقامت (بنلوب) صابرةً منتظرةً. وهذا يؤكد ما يمكن أن يلحظه المتلقي من تخلخل في بناء النص، لكنه تخلخلٌ ظاهريٌّ، أمّا من حيث الباطن فالصلة وثقى بينها وبين ما تقدّمها من وحدات. ويتراءى الالتحام من جهة أن الشكوى من الغربة هاهنا لا تختلف عما تقدّم. فشكوى الذات من الغربة هنا كشكواها منها هناك، لكنّ الباعث على الشكوى هناك منحصرٌ في الغربة ذاتها، أمّا في هذه الوحدة فالشكوى منها ناتجةٌ عن كونها سبباً في تقييد الحركة وشلّ القدرة على التغيير. ومن هنا يكون لرسم صورة صنعاء دلالة ومغزى.

صنعاء ترتدي غربته

حيناً غلائل الفجر، وأحياناً ستائر الغروب...

وتتحوّل دلالة الاستفهام من رغبةٍ في الحضر على الأوبة إلى غضبٍ من العجز عن الأوبة، ويكون في

هذا تمهيداً للنجوى التي توضع في مفتتح الوحدة السابعة وما تلاه من أبيات (استودع الله في صنعاء لي قمرأ...). وهنا تتراءى (صنعاء) موضوعاً يُتحدث عنه، وليس مخاطباً يُتوجه إليه بالحديث، وتتراسل صورة (القمر) مع دلالة الاستخدام الرمزي للعلم (يوسف) في الوحدة الرابعة من النص. وتحمل الشكوى عبق الأسى على حالى (القمر) و(يوسف) متماثلة، ويبدو (يعقوب) معادلاً موضوعياً للذات المتكلمة في النص. وكما شكى يعقوب حزنه إلى ربه، بثت الذات حزنها إلينا في مناجاة حميمة دالة، وتحول الشعر من وسيلة فاعلة تسهم في التغيير إلى أداة تحمل البث والنجوى.

تكسرت في اغترابي كل قافية

وعقني من خيول الشعر أروعه

لم يبق غير نداءاتٍ مجرّحةٍ

يشدو بها الوتر الباكي فتلسه

أبكي بها وهي تبكيني، ويجرحني

أنيها، وعلى جرحي توقّع

أفتراه لهذا انبثق (امرؤ القيس/ الشاعر الضليل) في
مفتتح الوحدة الثامنة؟! وإنه ليتراسل في حاله مع حالة
الذات المتكلمة في النص، فله رغبته في الظفر
بالمشتهى المأمول، ولها مثل تلك الرغبة. وقد عجز
عن الظفر بما انتهى لكنها لا تزال على أملها في
الاشتواء والرغبة في الظفر بالمشتهى، ومن هنا يصاب
المتلقي بخيبة التوقع فيتوهج الشعر. وينفتح بناء القصيدة
ليخرج من دوائر الحزن والأسى والشكوى والشجن
ليلتحم بالحلم وانتظار القادم، وكلاهما جميل لأن الأول
سبب في الثاني، والثاني منبثق من أعماق الأول.

ويصبح الموت - هنا - والانطفاء والغروب نهايةً للقبيح المذموم، وأملاً في بزوغ الحياة والتوهج والشروق الذي يمثله ذلك القادم الجميل.

وفي هذا ما يمايز تجربة الشعر في نصّ (المقالح) عن تجربة الشعر في النصّ المنسوب إلى (ابن زريق). أضف إلى ذلك ما يمكن أن ينتجه تحليل نصّ (المقالح) بعنوان يتصدّره في موازاة تخلية النصّ المنسوب إلى (ابن زريق) من العنوان، وهو ما يمكن جلاؤه في الفقرة الآتية.

دلالة العنوان وتداعياته في النص

يَتَشَكَّلُ العنوان من سِتَّةِ دَوَالٍ تَتَنَوَّعُ العلاقة النحويَّةُ فيها على صُورٍ. ففي حين يربطُ النعت بين الدال (هوامش) والدال (يمانيَّة)، يمزج التضايف بين الدال (تغريبية) والعلم (ابن زريق البغدادي). ويبدو الدال (هوامش) خبراً لمبتدأ محذوف تفسح دلالته كلَّما تعدَّد تأويله. لكنَّ لبنية الجملة هاهنا وظيفتها من حيث الدلالة على الثبوت والانقطاع والتحول، وكأنَّ هذه (الهُوامش اليمانيَّة) - بكلِّ ما فيها من أَسَى وشجنٍ وشجَا - لا تتقطع ولا تكفُّ، وإنَّما هي منهُمَرَةٌ في الزمان ما امتدَّت

أيامه بالإنسان في هذا البلد.

على أنني سأقف عند دلالات ثلاثة دوال من هذا العنوان، وهي: (هوامش ويمانية وتغريبية)، لاتصالها بجوهر (التجربة) في النص، ثم أخلص إلى تداعيات العنوان في ثايا المتن الشعري.

و (هوامش)، ومفردها (هامش)، استخدامٌ مُحدثٌ كما جاء في (المعجم الوسيط): "همش الكتاب: علق على هامشه ما يعنّ له...، والهامش: حاشية الكتاب.... محدثة". والأصل القديم لهذه المفردة هو (حاشية) وجمعها (حواشٍ). وإذا كانت هذه أو غل سمةً في (التراثية)، وهو ما رغب عنه الإبداع فأثر عليه دالاً محدثاً ليتماهي مع لغة العصر ويتناسج فيه، فإن في صنيعة هذا ما يصله بواحدة من سمات الشعر عند المحدثين من الشعراء، وهي شينشة معروفة في أخزم، فلها — على ذلك — إشعاعٌ يوميٌّ إلى موقفٍ نقدي

يتصل بطرائق استخدام اللغة في النص الشعري الحديث.

بيد أن هذا تأويل للدال معزولاً عن علاقته بما تلاه من دوال العنوان، ولذلك يترأى مطلقاً، لكنه يتقيد بالصفة (يمانية) ليحدد التجربة بالخروج من دائرة (الذات) المفردة ويصلها بدائرة (الذات) الجماعية. وفي هذا صورة من صور التمايز بين نص المقال وقصيدة ابن زريق البغدادي.

ثم يجيء الدال الثالث (تغريبية) ليزيد الخفي جلاءً، والغامض وضوحاً. فمن جهة هو يحيل على (تغريبية بني هلال)، وهو صورة من صور الأدب الشعبي الذي يحكي شتات قبائل عربية وضياعها في الأرض، ومن جهة أخرى يشي بأن شتات الجماعة اتحد في ذات الفرد، وأن شتات الفرد صورة من شتات الجماعة. وفي هذا ما يباعد — كذلك — بين نص المقال وقصيدة ابن

رريق البغداديّ. ولذلك تراعت قصيدة ابن زريق صوتاً
بقابله صوت يمانيّ جديّد هو نصّ المقالح، ومن هنا
نراه يسمو عن أن يكون صدى لنصّ شعريّ قديم. وهذا
إجمالاً يأتيك تفصيل أجزائه لاحقاً. لكنني قبل ذلك أودّ
الانسياح مع تداعيات العنوان في نصّ المقالح، فنجد
دوال تتصل بدال (تغريبة) الوارد في العنوان، من حيث
هو جوهرٌ تتولّد عنه أبعاد التجربة في النصّ. وبشيء
من الإحصاء قليل يتبيّن لنا أن دالّ (الغربة) تكرر في
النص سبع مرّات:

- ناءٍ تغرّب في الأيام زورقه...
- تغرّبت في نواه كلّ نافذة...
- مغترّباً في ثوب عوليس...
- صنعاء ترتدي غربته...
- أعاد وجه بلادي بعد غربته...

١٠٠
- تكسّرت في اغترابي كلّ قافية...

- تمضغه الغربة "قاتاً" يابساً...

وجاءت دوال تتصل بدالّ (الغربة) ومنها: (النّيه
النوى/ المنفى/ البعد/ النأي)، وهي من مقتضيات
التجربة ومكوّناتها.

ونجد دوال تتصل بصفة (يمانيّة) التي قيّدت إطلاق
التجربة وخصّصتها. ومن هنا انبثقت صور من الأعلام
المحليّة أكسبت النصّ هويّة لم تكن له لولاها، فنجد
أسماء أماكن (عدن/ ذمار/ صنعاء/ مأرب)، ونجد
أسماء بشر (بلقيس)، وأسماء ارتبطت بتاريخ يمني
(أيلول)، وبمزروعات يمنيّة (القات/ البن)... وفي
استخدام النصّ هذه الدوال على ذلك النحو ما يباعد بينه
وبين أن يكون (هامشاً) على (متن). فيتراءى بتشكّله
اللغويّ متناً متكامل الأبعاد والرؤى، وإن اتكأت بعض
فصوله على أعاريض قصيدة ابن زريق وأضربها

بحراً وقافية. ولهذا الاستخدام العروضي وظيفته في النص لا تخفى على لبيب.

ولعله لذلك لم يحضر (ابن زريق البغدادي) علامة في متن النص، وإن جاء إشارة في موضعين منه، أولهما في عنوانه، وثانيهما في مفتحه النثري، لكنه يحضر في ذهن المتلقي حين يوغل في قراءة النص من جهات. منها ما يتصل بإيقاعه، حيث اتخذ نص المقالح من إيقاع قصيدة ابن زريق إطاراً يتدثر به البث الشعري فيه، ومنها استدعاء بعض (التركيب) التي تألفت في قصيدة ابن زريق وزرعها موظفة في نص المقالح. ومن ذلك قوله:

استودع الله في صنعاء لي قمراً

في الأسر سبتمبر المهجور مطلعاً

حيث يستدعي قول ابن زريق:

استودع الله في بغداد لي قمراً

بالكرخ من فلك الأزرار مطلقه

على أن نصّ المقالح ينزّاح بالنصّ المستدعي
ويبّارح دلّالته ليوغل في التضاد. فقمر المقالح معنوي
يُمثّل حلماً يتشّهاه المتكلم في النصّ زمناً لكنه غرق في
العذاب (في الأسر)، وهو ذو بعدٍ سياسي واجتماعي
ظاهر. أمّا قمر ابن زريق فحسيّ يُمثّل حبيبة تشهّاهَا
المتكلم في النصّ زمناً ثمّ غاب عنها ولم تبق له منها إلا
بعض الذكرى يتلذذ بها في حين الجذب وزمن اليأس.

وقد يؤدي التضمين - من حيث هو مكوّن تناسلي-
وظيفة الإشارة إلى علاقة نصّ المقالح بقصيدة ابن
زريق، لكنه وسواه لا ينفي سمة الفرادة عن نصّ
المقالح، وتميّز صوته الشعريّ في مزجهم الأصوات.
وهو ما يكشف عنه ويجلوه تأمل الظواهر البارزة على
المستوى اللغويّ في النصّ. وهو موضوع الفقرة الآتية
من هذا التحليل.

الظواهر البارزة على المستوى اللغوي في النصّ

تتجلى هذه الظواهر اللغوية في النصّ على صورٍ،
منها:

[أ] تشكّل تراكيب النصّ في إطار بنيتين لغويتين متقابلتين
هما (بنية النهج الاستعاري) و (بنية النهج الكنائي):

أفضى تشكّل النصّ في إطار بنائين شعريين
متمايزين إلى تمايز استخدام (الدوال) وطرائق تركيبها
فيه، وإن سعى النصّ إلى توحيد هويّة الكلام، ومنحها

شعرية محكومة بقانون إنتاج واحد هو (التماثل). على أن ذلك لم يمنع من تجلي تباينات في طرائق التركيب، وأنهاج استخدامها في النص.

وبيّن أن (هوامش) المقالح اليمانية في أجزاءها الموزونة المقفاة تسعى إلى انتهاك سمة (الاتباع) التي وسمت بها القصيدة العربية في عصرها الإحيائي حتى غدت قوالب مكرورة، ومصاحبات لفظية خبا وهجاها وقلت فاعليتها الدالية في القصيدة. ومن هنا أوغل النص في استخدام (النهج الاستعاري) عند تشكيل دواله، نأياً بها عن تقرير (المعنى) ونظم (الفكرة)، ممّا يمنحها سمة الشعرية المشتهاة. قال:

بكي.. فأورقت الأشجان أدمعه

وأثمرت شجر الأحزان أضلعه

النار تكتب في عينيه لوعته
ويحفر الشوق فيها ما يلوّعه
نَاء تغرب في الأيام زورقه
وتاه في ظلمات الأرض مشرعه
تغربت في نواه كل نافذة
من خلفها الوطن الدامي يروّعه

هنا تتراءى الدموع أمطاراً تُروى بها (الأشجان)
فتورق بعد يباس، وتتجسد (الضلوع) تربة خصبة تطلع
أحزانا مثمرة ممّا يشي بديمومة الحزن واستمرار
الأسى، ويغدو الفعل (بكى) محرقاً تتولد عنه صور
البيت كاملة. ثمّ يجيء البيت الثاني ليزيد من تأكيد هذا
النهج الاستعاري في تشكيل الدوال، فنجد (النار) فاعلاً
يكتب في عينيّ (المخبر عنه) - وهو الباكي في البيت

الأول - لوعته كاملة مما يشي بالخرقة والمكابدة والحرص على توثيق لحظات العذاب، كما يشي بالمماهة بين المعاناة والخلود والتواصل. يتراسل مع هذا الصنيع صنيع (الشوق) الذي يترأى فاعلاً آخر يحفر في تينك العينين ما يلوّع صاحبهما ويزيد من أشجانه وأحزانه. وهذا نمط من التركيب اللغوي يسمح التأمل فيه بإبراز بعض ظواهره وقد أحكم النص استخدامهما، فنجد في البيت الأول الإحالة على مجهول غير مذكور (بكى) حيث حُذِفَ الفاعل تعظيماً لشأنه، وأسهم الحذف في منحه بعداً ملحمياً ظاهراً. ونجد تقديماً وتأخيراً في بنية تركيب الكلام في البيت الثاني، حيث اشتمل على جملتين فعليّتين تقدّم الفاعل في أولاهما وهي (النار تكتب في عينيه لوعته)، وجاء على رتبته في الجملة الثانية وهي (ويحفر الشوق فيها ما يلوّعه). أفترى لذلك دلالة في هذا المقام؟ أم أنه صنيع لغوي لا دلالة له؟

إنَّ النظر في طبيعة فعلي الجملتين يكشف لك دلالة ذلك التقديم. ففعل الكتابة في الشطر الأول من البيت أرقّ أثراً وأقلّ حِدَّةً من فعل (الحفر) في الشطر الثاني منه، ولكنَّ فاعل الكتابة - وهو النار - أعظم شأنًا وأشدَّ شَكِمةً من فاعل الحفر - وهو الشوق -، ومن هنا كان لتقديم الفاعل في الشطر الأول دلالاته ومنه تتبع شعريّة التقديم، وتماهى معه الحرص على تقديم الفعل (يحفر) في الشطر الثاني من البيت.

يتراسل مع هذا اتكاء النص في إنتاج شعريّته على آليات بلاغية موروثة كالتشريع والترصيع والتشطير وما أشبهها، لكنّه ينأى باستخدامه إياها عن (النقليد) و(محاكاة) الأسبقين من الشعراء. وخذ على ذلك مثلاً شروداً ما نجده في البيت الأول من هذا النص:

بكى.. فأورقت الأشجان أدمعهُ

وأثمرت شجر الأحزان أضلعهُ

فالوقوف على حرف (النون) من دالي (الأشجان) و(الأحزان) يشكل بيتاً شعرياً مكتمل الوزن والقافية، لكن بحره غير بحر (البسيط)، قل عنه إنه (مخلع البسيط) فلك ذلك، بيد أن النص لم يقصد إليه، وإنما جاء به زيادة في النغم وتطرية للإيقاع. وإنك لن تخطئ التراسل في (الصيغة) الموحدة التي أنتجت الإيقاع في موضع القافية بين (أدمعه) و(أضلعه)، وتلك صورة من صور (الترصيع). وفي كل ذلك يستمد النص آلياته من الموروث لكنه لا يقف عنده، وإنما ينتهك سكونيته ليمنحه حركة وحيوية نابعتين من خصوصية الاستخدام. وقس على ذلك ما أشبهه وداناه من أبيات النص المنظومة على نسق البحر والقافية.

يقابل هذا النحو من الاستخدام اللغوي ما يمكن تسميته بالنهج الكنائي في تركيب الكلام، ويظهر في وحدات النص المنظومة في نسق (التفعيلة). وهنا

يتحول التركيب اللغوي جملة أو شبه جملة إلى (دال) ينتج مدلولاً إيحائياً يتجاوز المدلول المرجعي الذي انبثق منه، فتتعدد المدلولات متكاثرة على حسب خصوصية (المعنى) وعمق (الكلام).

عيناه في المنفى

تحدّقان للرماد

تحترقان شوقاً عاصفاً

لعلّ رخّ سندباد

ينهض من رماده.

يمنح الدال (عيناه) دلالة الجزء المراد به الكل، ويهب (الجار والمجرور) دلالة الوجود والكينونة، ويغدو التركيب اللغوي (عيناه في المنفى) دالاً تتولد عنه دلالة الشتات والتبعثر في الوجود. تتراسل معه

جملة (تحذقان للرماد)، حيث تتراءى في القول كناية عن طلب الخلاص، ويغدو (الرماد) رمزاً للتلاشي والانطفاء. وتلك دلالة أسهم في إنتاجها توزيع الجملتين في النص على سطرين شعريين متواليين، أما إذا أحدثت تغييراً في طريقة توزيعهما فلقد يصحّ لك أن تتأول لهما دلالة أخرى غير ما قد سلف، وليكن ذلك التغيير بأن تضع الجملتين في سطر شعري واحد على هذا النحو: [عيناه في المنفى، تحذقان للرماد].

على أن هذا وذاك لا يلغي سمة التقابل الضدي بين (الرماد) وما ينتجه من دلالة، والفعل المضارع (يحترقان) وما يولده من كناية عن التجدد والبعث والخروج من حالة الانطفاء إلى حالة التوفيق والاشتعال. ويغدو (الرخ) معادلاً موضوعياً للثورة التي انحرفت عن مسارها على عظمتها وقوة شأنها، وغدت رماداً، وقد كانت شعلة متوهجة.

وفي مثل هذا النهج اللغوي يتجاوز التركيب علاقة (المشابهة) و (التماثل) بين الدوال ومدلولاتها لتتلبس به علاقة (التداعي) و (التجاور) فيما بينها. وتتزاح اللغة من الموجودات فيغدو لفكرة اعتباطية الدوال هنا شأنها عند تحليل الكلام.

أسلمه المنفى إلى المنفى

من قبضة الظلام الوثني للظلام

والقمر الذي ودّعه بالأمس

يرتمي في الأسر..

تأكل القضبان وجهه الجديد

من ينفذ الأشجان حول قبره؟

من ينفذ الرماد؟

يبارج (القمر) هنا دلالة المعجمية ليتلبس دلالة جديدة قل إنها (الوطن) فلك ذلك.

ويتراءى الوطن في بنية القول (مجرماً) يرتمي في الأسر، حيث يمنح التركيب الفعلي دلالة العقوبة عن جرم، ثم يتراءى (فريسة) تأكل القضبان وجهه الجديد، وتغدو (القضبان) وحشاً، وتتداعى الدلالة الإيحائية للمدلول المرجعي لتمنح معاني غير التي سلفت، فنقرأ في (الوجه الجديد) كناية عن التجدد والتطور والنماء، يقابلها ما يولده التركيب اللغوي (تأكل القضبان) من كناية عن الوحشية والقدامة واليباس. وهو ما يتراسل مع الجملتين الاستفهاميتين (من ينفذ الأشجان حول قبره؟ من ينفذ الرماد؟) حين نعدّهما دالاً تتولد عنه دلالة إيحائية تتمثل في النفي وتجسيد الحسرة والإحساس بالخيبة والعجز.

وتغليب (النهج الكنائي) في وحدات (التفعيلة) في النص لا ينفي شبهة انبثاق تركيب الكلام فيها من بنية (النهج الاستعاري)، لكنه لا ينحصر فيها، وإنما يتجاوزها، فيغدو (التركيب) كله - جملة أو شبه جملة - دالاً تتولد عنه مدلولات إيحائية شتى، تتحكم في إنتاجها علاقة التجاور والتداعي بين الدوال.

بلا وطن

تفتت أقدامه على طريق الليل والشجن

يرضع في عينيه جرح "يعقوب"

تخونه ذاكرة النفي

ويوسف اختفى عريان، لا قميص

هل يردّ ضوء عينيه، ويوسف المشرّد، الزمن؟

حين تنتظر في الدوال مفرقة معزولة تبصر محصور (التمائل) الخاص بمحور (الاختيار) وقد أسقط على محور (التأليف) فأسهم في إنتاج بنية لغوية ذات نهج استعاري، لكنك حين ترجع البصر كرتين في تلك الدوال مركبة متضامة في نسيج كلامي واحد تترأى لك علاقة التجاور والتداعي وال لزوم متحركة في إنتاج بنيته اللغوية مما يمنحها سمة النهج الكنائي، فنجد [تفتت أقدامه على طريق الليل والشجن] دالاً ينتج عدداً من المدلولات المتجاورة منها طول مسافات السير، واتساع مساحة النأي، وألم السير ومعاناة الترحل في الدروب المظلمة المحزنة. وتغدو الجملة [يرضع في عينيه جرح يعقوب] دالاً آخر تتراسل معه مدلولات أخرى منها ديمومة الجرح واليأس من الشفاء ما دام (جرح يعقوب) ثدياً يدر حليباً تتغذى به جراح المتكلم، ومنها الالتصاق بالألم واستمرار حيويته في الذات النائية الضائعة... وهكذا تجد في (يوسف) و(القميص) دلالات انتقاء الحيلة

وانعدام القدرة وتوكيد الحسرة ونفي الاستطاعة، ممّا يوغل بالنص في أنهاج الكناية وما تولّده من علاقات.

ولعلّ لغلبة استخدام النهج الكنائي في وحدات شعر التفعيلة يداً في اتجاه النص نحو توظيف (الأعلام)، فتراعت علامات صلة العلاقة فيها بين الدال والمدلول اعتباراً طيئة عرفية غير معللة، فغدت (رموزاً) تتولّد عنها مدلولات إيحائية شتى، بيد أنّ حرص النص على إحداث مشابهة بين (الذات المتكلّمة) فيه، وما يعادلها من أعلام قارب بينها - من حيث هي علامات - وبين تجليها في النص على هيئة (أيقونات) ممّا غلب البعد التصويري لها على سواه من أبعاد تركيب الكلام. وهذه مسألة ندع الحديث عنها ها هنا كونه لا يتسق وما نحن بصدد من تحليل لأبرز الظواهر اللغوية في النص، وننتقل إلى مسألة ذات صلة وثقي بهذه الفقرة من التحليل وأعني بها:

[ب] توزع الضمائر في النص:

توزعت الضمائر في الوحدات الثماني التي تكوّن منها النص على أنحاء متخالفة، فجاء منها ضمير المتكلم متراسلاً مع ضمير المتكلمين، وتماهی معه ضمير الغائب موظفاً للدلالة على الذات المتكلمة في بنية (التجريد)، وقد جاء (كاف) الخطاب لنفس الدلالة وفي البنية ذاتها.

وهاك وصفاً تحليلياً لتوزع الضمائر في النص على نحو تفصيلي لا يخلو من إحصاء.

ورد ضمير الغائب - في الوحدة الأولى - ثلاثاً وثلاثين مرة دالاً على الذات المتكلمة في بنية التجريد، وورد في الوحدة الثانية ثلاث عشرة مرة على نفس الدلالة وفي البنية ذاتها. أما في الوحدة الثالثة فورد ضمير المتكلم اثنتين وعشرين مرة صراحةً، ونابت (ال) التعريف، الدلالة على الذات المتكلمة في بنية التجريد.

ضمير المتكلم مرة واحدة في قوله:

يدنو وينأى وفي عيني مواعجه

وفي (الضمير) مراياه ومخدعه

أي (ضميري).

وتراسل مع هذا الاستخدام ورود ضمير (المتكلمين) ثلاث مرّات في هذه الوحدة من النص. لكن الوحدة الرابعة اتسمت بورود ضمير الغائب الدال على الذات المتكلمة، وقد تكرر فيها ثماني مرّات. ثم تغلب ضمير المتكلمين في الوحدة الخامسة على سواه من وحدات سالفة فبلغ عدد مرّات وروده فيها أربع عشرة مرة. ولهذا دلّالته، وسترد لاحقاً. أمّا في الوحدة السادسة فيرد ضمير الغائب الدال على الذات المتكلمة إحدى عشرة مرة، ويرد في الوحدة السابعة ضمير المتكلم ثماني عشرة مرة متراسلاً مع ضمير المتكلمين وقد ورد فيها

ثلاث مرّات، ونابت (ال) التعريف الدالة على
الاستغراق في الجنس عن ضمير المتكلم ثلاث مرّات
في ثلاثة أبيات متوالية هي:

هل يقدر (الشعر) منفياً يردّ له

بريقه، ومن الأشواق يجمعه

تكسّرت في اغترابي كلّ قافيةٍ

وعقني من خيول (الشعر) أروعه

لم يبق غير نداءاتٍ مجرّحةٍ

يشدو بها (الوتر) الباكي فتلسعه

والمقصود (شعري) و(وترى).

أمّا في الوحدة الثامنة فورد ضمير الغائب الدال
على الذات المتكلّمة ثلاث عشرة مرّة دون أن يزااحمه

ضمير آخر.

وبشيء من الإجمال نجد أن عدد الضمائر الدالة في النص على الذات المتكلمة مئة وسبع وثلاثون ضميراً. (1%)، منها ضمير الغائب سبعة وسبعين مرة بنسبة (56.1%)، وتكرر ضمير المتكلم أربعين مرة بنسبة (29%)، وجاء ضمير المتكلمين عشرين مرة بنسبة (14.9%). أمّا بخصوص نسبة نيابة (ال) الجنسية عن ضمير المتكلم فإن قلة عدد مرّات ورودها يغني عن الالتفات إلى تحديدها، فهي غير لافتة من هذه الجهة، لكنها لافتة من جهة الدلالة، واللبيب بالإشارة يفهم.

والسؤال الآن هو: علام يدلّ هذا الإحصاء؟

وإليك ما أفضى إليه التأمل في استخدام النص هذه الضمائر وطرائق توزعها فيه.

❖ غلب استخدام ضمير الغائب للدلالة على الذات المتكلمة في بنية التجريد. وهو استخدام يمكن من تحويل الذات الفاعلة إلى (موضوعه ٤) يتحدّث عنه

ويُخبر عن أحواله وصفاته وكأنه شيء آخر نو
كيانٍ مستقل. وفي هذه الطريقة من تشكيل الكلام
ما يمنح النص شيئاً من (الملحمية) وتتأى به عن
سمة (الغنائية).

❖ ورد ضمير المتكلم صراحة في وحدتين هما
(الثالثة) و(السابعة)، وكلتاها منظومتان على نسق
البحر الواحد والقافية الواحدة. فهل لهذا صلة
بمنهج الشاعر في تشكيل القصيدة على أنهماج
تطابق ما أثر عن العرب؟ وهل لالتزامه بهذا
الضمير في هاتين الوحدتين صلةً بطبيعة مفهوم
الشعر الموروث عن العرب؟ حيث تتغلب
(الغنائية) على سواها من سمات الشعر.

❖ تمتاز الوحدة الخامسة — وهي من الموزون
المقفى — عن سواها من وحدات النص بغلبة
ضمير المتكلمين فيها على سواه من ضمائر التكلم

والغياب. ولهذا صلة بالنواتج الدلالي الذي تنتجـه
دوال أبيات الوحدة كاملة. فالمرتجى المأمول أعظم
من أن تنهض به ذات واحدة مفردة، ومن هنا
وجب تآزر ذوات كثيرة متجمعة تتلاحم ليشدّ ما
وهن منها من قوّة قادرة فاعلة.

وليدنا القادم المحبوب كم ذهبـت

أحلامنا تتملأه تبدعه

كنّا رأيناه في أيلول ممتشقا

حسامه في ضلوع الليل يدفعه

فما لنا في منافي الشمس نطلبه

كيف اختفى؟ أين يا صنعاء موقعه

إن كان يشكو هزالاً نحن نطعمه

أو كان يخشى ظلاماً نحن نخلعه

❖ لا ينفي تعدّد الضمائر وتتوّعها تماثل أحوال الذات وتشابه صفاتها، فهي، على الرغم منه، ذات واحدة وليست ذواتاً متعدّدة متتوّعة، لكنها تتجلّى في النص على هيئات تسهم في جلاء الموقف وإبراز الرؤية، وهي تتمدّد في التاريخ، ووقائع الأسطورة لتزيد التجربة عمقاً وتمنحها بعداً جليل السمّ.

❖ بقيت ملاحظة أخيرة، وهي أنّ (الضمائر) تتداخل في وحدات النص المنظومة على نسق البحر والقافية ما بين ضمير غائب وضمير متكلم، مفرداً كان أم جمعاً، وضمير مخاطب. فتعدّدت لذلك حالات البث الشعري ما بين نشيد ملحمي وغناء عاطفي وخطاب مسرحي، وتتوّعت لذلك أيضاً وظائف الكلام فيها ما بين وظيفة مرجعية ووظيفة تعبيرية ووظيفة إفهامية. في حين هيمن ضمير الغائب على وحدات النص المنظومة على نسق التفعيلة ممّا منحها بعداً ملحمياً محضاً، وخصّ الكلام بالوظيفة المرجعية.

على أني أودّ - قبل الانتقال إلى ظاهرة ثالثة من هذه الظواهر اللغوية البارزة في النص - أن أشير إلى أن طريقة النص في استخدام هذه الضمائر وتوزعها بين أسطاره وأسطاره تنبئ عن نوع من التناسب يتماهى مع منظور المفهوم الشعري الذي صدر عنه النص وما تتولد عنه من طرائق أداء تتناغم مع (التجربة) و(الموقف) و(الرؤية).

[ج] استدعاء الأعلام وتوظيفها في النص:

الأصل أن (الاستدعاء) آلية من آليات (التناص)⁽¹⁾ يعتمد إليها النص ليحدث نوعاً من التعالق أو التداخل بينه وبين سواه من النصوص السابقة. وهو - أعني

1- راجع في مقولة (التناص) ما يأتي مثلاً شرودا وليس حصراً معدوداً:

- استراتيجية التناص، د/ محمد مفتاح.

- دينامية النص، د/ محمد مفتاح.

- قضايا الحداثة عند عبدا لقاهر الجرجاني، د/ محمد عبد المطلب.

- مجلة ألف عدد 4 ربيع 1984م، بحث الدكتور صبري حافظ الموسوم

بـ (التناص) في أدبيات العرب المعاصرة.

النص - يتجاوز هذه الآلية إلى أخرى هي (الانزياح)
وذلك حتى لا يقف عند حدود النقل وتخوم الاقتباس.
لكن نصّ (المقالح) - على الرغم من نزوعه الحدائي -
يقف عند مفهومٍ للشعر يراه (تعبيراً) عن (الذات
الشاعرة)، ويصدر عن جیشان النفس وانطلاق اللسان
بالدوال مركبة في نسق كلامي واحد، ومؤلفة في
نظام. ومن هنا خبا (التناص) من حيث هو آلية من
آليات إنتاج الدلالة في النص عند الحدائين، واستعاض
عنها باستخدام (المعادل الموضوعي) المتمثل في عملية
استدعاء الأعلام وتوظيفها في النص. ومن هنا وردت
في النص أعلامٌ مثل [سندباد/ يعقوب/ يوسف/
أوديسيوس/ امرئ القيس...]، على أنها علامات ترتبط
بعلاقة تشابهٍ وتماثلٍ مع الذات المتكلمة في النص،
فتراعت (أيقونات) تسهم في إثراء البعد التصويري في
النص. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية لقد تحكم (الناتج
النصي) في (الاستدعاء)، فجاءت

اختيارات النص لهذه العلامات مؤطرة في دائرة (التيه والضياغ)، على الرغم من انفتاح (المتغير) المختار على دلالات أشتات. فهو لم يأخذ من (السندباد) إلا صياغه، ولم يقف من دلالات (يعقوب ويوسف) إلا على دلالة الضياغ، ولم ير في (أوديسيوس) إلا صياغه، ولم ير في (امرئ القيس) إلا أنه الشاعر الضليل. وهكذا غدا (الدال) محكوماً بمدلول محدّد سلفاً مما أدى إلى انحصار (الأول) في (الثاني)، ونفي اعتباريّة الدلالة في هذا المقام من هذا النص خاصّة. وتلك طريقة في تشكيل الشعر باعدت بين نص المقال وعملية التعالق أو التداخل مع سواه من النصوص السابقة عليه أدباً شعبياً كانت تلك النصوص أم قرآناً أم ملاحم أم سيرة أدبيّة. ولم يزد توظيف الأعلام هاهنا على كونها (أيقونة) تتحلّى بها وحدات النص، ومعادلاً موضوعياً يتجاوز نفثات (الذات) وعواطفها الخاصّة، مما وسم بنية النص بكونها بنية (وحيدة البعد) متعدّدة

الشرائح كما يصف الدكتور كمال أبو ديب أشباهها
ونظائرها في كتابه (الرؤى المقنعة).

[د] قضايا لغوية:

أشير في هذه الفقرة من فقرات التحليل إلى بعض
القضايا اللغوية التي وسمت تراكيب النص بخصائص
في الأداء تميزه عن سواه. من ذلك مثلاً:

• استهلال وحدات النص بجملة بسيطة التركيب،
اسمية كانت الجملة أم فعلية. وخذ على ذلك شواهد
شوارد:

بكى.. فأورقت الأشجان أدمعه

وأثمرت شجر الأحران أضلعه

فها هنا ثلاث جمل يفتح بها النص، وكلها جمل
فعلية. أمّا أولاهما فالفعل فيها لازم (بكى)، وقد حذف
المسند إليه (الفاعل) منها تعظيماً لشأنه، ولمنحه بعداً

ملحمياً، وتَحَكَّم المقتضى الصوتي في الجملتين التاليتين من حيث وضع المسند إليه (الفاعل) موضع القافية (ألمعه/ أضلعه) ممّا أوجب تقديم (المفعول به) في الجملتين وهما (الأشجان/ شجر الأحران). لكنّ الجمل الثلاث لا تخلو من سمة البساطة في التركيب. ولـهذا وظيفته في النص.

قريبٌ من ذلك ما نجده في قوله:

صنعاء.. طال انتظار الفجر.. واحترقت

خيوله.. وبكى - حزناً - تضرعه

ينهض البثّ الشعريّ على استخدام (النداء) إطاراً للقول، وهنا يعمد النص إلى حذف أداة النداء (يا) أو إحدى أخواتها، فيأخذ (النداء) سمة الهمس، ويتلبّس معنى المناجاة. ثم تتوالى ثلاث جمل فعلية تتشكّل في بنية لغوية واحدة، هي: [فعل + فاعل "مُضاف" + اسم أو ضمير "مُضاف إليه"]. لكنّ الجملة الثالثة تمتاز عن

الجملتين الأوليين باستخدام المفعول له معترضاً به يسر
الفعل والفاعل، وهذا الصنيع إسهام في كسر النسق
المتوالي، وانزياح به عن رتبة تكرار البنية. وانظر في
أشباه هذا ونظائره تجد أن تركيب الجملة متسم بتلك
السمة، ومتلبس بها خصيصة من خصائص تركيب
الكلام. وأمّا أنا فحسبي من القلادة ما أحاط العنق،
وسأمضي إلى سواه من تلك القضايا، وأعني بها:

• اللجوء إلى الاستئناف عند بدء الوحدة حتى لا
يعمد إلى ربطها بإحدى أدوات الربط، وكأن كل وحدة
قطعة مستقلة عن سواها من الوحدات. قال:

بكى.. فأورقت الأشجان أدمعه

وأثمرت شجر الأحزان أضله

■ عيناها في المنفى

تحدّقان للرماد.

ماذا أكون؟ لمن أبكي؟ ألا وطن؟

في ظله يرتوي عمري وأزرعه

■ بلا وطن

تفتت أقدامه على طريق الليل والشجن.

صنعاء طال انتظار الفجر احترقت

خيوله.. وبكى - حزناً - تضرعه

■ متى يثوب؟

تحترق النجوم في عينيه والدروب.

استودع الله في صنعاء لي قمراً

في الأسر.. سبتمبر المهجور مطلعته

■ الشاعر الضليل

يكتب بالدمع من المنفى.

تلك هي مطالع كل وحدة من وحدات النص، وهي تبدأ بجملة مستأنفة جديدة لا يربطها بما سلف منها رابط لغوي، وإن ارتبطت دلاليًا كما سلفت الإشارة إلى ذلك فانظره ثمة.

• غلبة استخدام الأسلوب الخبري في النص على استخدام الأساليب الإنشائية، فقد استخدم منها الاستفهام والنداء، والأمر والنهي. أمّا الاستفهام فقد تكرر أربع عشرة مرة، واستخدم من أدواته (من/ ماذا/ هل/ لماذا/ كيف/ أين). وجاء مرة واحدة دون أداة، وذلك باستخدام (التنغيم) عاملاً من عوامل تحويل الجملة.

نرى يعود إلى أحضان قريته

تضمّنه الغابة الشكلي وترضعه؟

أي (أترى؟) وقد حذفت الهمزة - وهي أداة الاستفهام - ليحلّ التنغيم محلّها، فتحوّل الجملة من خبر إلى إنشاء في بنية الاستفهام.

وإذا عمدنا إلى شيء من الإحصاء خلصنا إلى ما

يأتي:

جاءت بنية الاستفهام في الوحدات المنظومة على نسق البحر والقافية سبع مرّات، وتكرّرت على مثل ذلك العدد في الوحدات المنظومة على نسق التفعيلة. 24%)،
لما أن جملة عدد أشطار النص وأسطاره هو خمسٌ وثمانون ما بين شطرٍ وسطرٍ، وعمدنا إلى استخراج نسبة تكرار بنية الاستفهام في كلا نسقي النص، بأن لنا أن نسبة استخدام بنية الاستفهام في الوحدات المنظومة على نسق البحر والقافية هي (8.24%)، ومثلها في الوحدات المنظومة على نسق التفعيلة. وتلك نسبة ضئيلةٌ تُخلي النص من نفسٍ دراميٍّ، وتغلب عليه روحاً ملحمية سرديّة أو روحاً غنائيّة عاطفيّة. بيد أن النص لم يُحرَم من الإفادة من دلالات الاستفهام التي تنتجها في مزان استخدامها، وتشفّ عنها، فنجد دلالة النفي

والحسرة والإحساس بالعجز في قوله:

من ينفض الأشجان حول قبره؟

من ينفض الرماد؟

وفي قوله:

هل يردّ ضوء عينيه، ويوسف المشرّد، الزمن؟

هل تبعث المدينة النائمة الخرساء

بشارةً إليه - قطعة من ثوب عرسها الجديد؟

ونجد دلالة الحيرة في قوله:

ماذا أكون؟ لمن أبكي؟ ألا وطن؟

في ظله يرتوي عمري وأزرعه؟

ونجد دلالة الضجر والضيق واستنكار بطء حركة

الزمن في قوله:

متى تغادر كهف الأمس قبحرته؟

تعيد معبد بلقيس وترفعه؟

ومثل ذلك ما نجده في قوله:

كنت الولود، لماذا أجذبت؟ ومتى

جبالك الشم - يا صنعاء - تطلعه؟

وقل مثل ذلك في قوله: [متى يئوب؟] من حيث أن اليقين أنه (يئوب) لكن طول الأمد أفضى إلى التضجر من بطء حركة الزمن، ومن هنا تكررت صيغة الاستفهام هذه في متن الوحدة ثلاث مرات.

ولقد تختلط دلالة التعجب بدلالة الحيرة كما في

قوله:

فما لنا في منافي الشمس نطلبه؟

أين اختفى؟ أين - يا صنعاء - موقعه؟

...إلى آخر ما هنالك من ذلك.

وإن في توالي استخدام بنية الاستفهام في النص ما يسم الكلام بالحركة ويباعد بينه وبين الجمود الذي يولده الخبر المتوالي في النص.

ولقد استخدم النص بنية النداء تسع مرّات، منها سبع مرّات في الوحدات المنظومة على نسق البحر والقافية بنسبة (17.5%) من جملة عدد أشطار النص وأسطاره. ومنها مرتّان في الوحدات المنظومة على نسق التفعيلة بنسبة (2.4%) من تلك الجملة أيضاً. وهو يستخدم بنية النداء دون أداة في ثلاث مرّات، منها مرتّان في الوحدة الرابعة، وهي منظومة على نسق التفعيلة، ولهذا دلّالته. ومنها مرّة واحدة في الوحدة الخامسة، وهي منظومة على نسق البحر والقافية. أمّا خلا ذلك فهو يستخدم أداة النداء (يا) في صدر كلّ منادى، لكنّه يُنوع حالات استخدامها، من ذلك أنّه لا ينادي معيّناً، ممّا يُخرج

النداء من دائرة الجهر ويلج بها إلى دائرة السهمس
والنجوى، كما نجد في قوله:

يا أنت يا وطن الأحران يا حلماً

أحيا به وهو إلهامي ومرجعه

ومن هنا لم يستوجب النداء ردّاً. وهو حين ينادي
متعيناً هو (صنعاء) في أبيات الوحدة الخامسة من
النص يعمد إلى تكرار الصيغة فاستحالت سمة أمكنت
(النداء) من الإسهام في تشكيل بنية إيقاع النص كما نجد
في قوله:

كنت الولود لماذا أجذبت؟ ومتى

جبالك الشم - يا صنعاء - تطلعه؟

فما لنا في منافي الشمس نطلبه؟

كيف اختفى؟ أين -- يا صنعاء - موقعه؟

وكلّ ذرّة رمل فيه وجه فتى

من أجل عينيك - يا صنعاء - مصرعه

حيث أسهمت بنية النداء (يا صنعاء) المتكررة في
ثلاثة مواضع على تشكيل بنية إيقاع الأشطر على
النحو الآتي: {مستفعلن فاع - لن مستفعلن - لن فعلن}.
ومن هنا اتحدت صيغة القافية في موضعين (موقعه/
مصرعه)، وكتلتاها على وزن (مفعلة)، وتقاربت معهما
في الصيغة، وإن لم تتكامل، القافية (تطلعه) وهي على
وزن (تفعله). وإن للنداء المتكرر الصيغة يداً في نماذج
بنية إيقاع الأبيات الثلاثة السالفة. على أن قلة استخدام
بنية النداء تعود إلى هيمنة ضميري (التكلم والغيباب)
على النص، فقلّ حضور ضمير (المخاطب) لذلك إلا
قليلاً.

79 في أسلوبية النصوص
بقيت إشارة إلى دلالة استخدام الأساليب الإنشائية
في النص. وقد أفضى التأمل فيها إلى أن المقصود من
استخدامها في النص هو إنتاج الدلالة وتوليدها فيه،
ولذلك فهي تتجاوز الإخبار من حيث أن هذه الأساليب
بني تمنح دلالة، وليست مجرد دوال تلتصق بمدلولاتها،
ومن هنا صح وصف الجملة الخبرية بأنها (كل كلام
يحتمل الصدق والكذب لذاته)، مثلما صح نفي هذا
الوصف عن الأساليب الإنشائية تماماً بتمام. وقد أفاد
النص من دلالات تلك البنى بما سلفت الإشارة إليه،
وبما لا يخفى على لبيب مما لم يُشر إليه.

أضف إلى ذلك أن النص لم يستخدم من هذه
الأساليب الإنشائية إلا بنية الاستفهام وبنية النداء، أما
بنيتا الأمر والنهي فجاءتا في النص مرة واحدة لا تغني
شيئاً. وإن للاستفهام نغمته الصوتية التي تتماهى مع
النداء في علو النبرة فتتجاوز استواء النغمة في الجمل

الخبريّة في النص. وهي تتلّون فيه بين همسٍ وجهرٍ،
بين مناجاةٍ وضجيجٍ. وذلك على حسب تنوّع المواقف
واختلاف الرؤى.

ومن ذلك كلّهُ نستنتج أنّ عناصر تأليف الكلام
تتناغم جميعاً لتخلق حالة من التناسب بين أجزاء
وحدات النص، وتحقق لها نوعاً من التلاحم والانسجام.

سمة الذات والموضوع في النصّ

من المتكلّم في النصّ ؟

أهو "الشاعر" يبتّ مواجيدته، ويعبّر عن انفعاله بالتجربة وتفاعله معها، ويعلننا بمواقفه ورؤاه، كما يذهب إلى ذلك أصحاب نظرية "التعبير" في النقد والشعر؟ أم هو "ابن زريق البغدادي" وقد اتخذ منه "الشاعر" قناعاً يعبر من خلاله عن عواطفه وأفكاره، عن وجدانه وعقله، كما يذهب إلى ذلك القائلون بمقولة

(القناع)⁽¹⁾ في الشعر؟ أم المتكلم في النص ذات زرعها الإبداع في النص، وخلق لها من صور الحياة ما أمكنها من الوصف والنجوى، ومن الحوار مع الذوات الأخرى في النص، والالتذاذ بتصارع وجهات النظر فيه؟

هذه أسئلة يُبين النظر فيها عن تخالفٍ في محتواها وإنّ محتوى السؤالين الأولين يفترض للقصيدة مرجعاً، وهو عند أصحاب نظرية التعبير (الذات الشاعرة)، وهو عند أصحاب (القناع) المصدر المعرفي الذي منح الشاعر من بئرهِ صورة ذلك القناع إضافةً إلى (الذات

1- راجع في مقولة (القناع) ما يأتي مثلاً شروداً:

- عبد الوهاب البيّاتي: "تجربتي الشعرية"، ديوان عبد الوهاب البيّاتي، ج2، دار العودة، بيروت، 1972م.
- ط1، عبد الرحمن بسيسو: "قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر" تحليل الظاهرة. ط1، الدار العربية للدراسات والنشر، عام 1999م.
- د/ محسن أطيّمش: "دير الملاك"، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، عام 1982م.
- د/ جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر — مهيار الدمشقي، مجلة فصول ع4،

الشاعرة) التي يتوسل الشاعر بالقناع ليعبر عن مواقفها
ومحبتها الاجتماعية والكونية، ويجسد حياتها وتجربتها
ومشاكلها ونوازعها به.

وهنا ينبثق سؤال عن علاقة القصيدة بالمرجع، فهل
للقصيدة - من حيث هي خطاب لغوي - مرجع؟
وكيف يكون لها (مرجع) والخطاب الشعري لا يحيل
إلى خارج ولكنه يتشكل وفق نظام علامي خاص،
وتتنوع صور أدائه بتنوع طرائق الشعراء في تشكيل
اللغة وتكوين أنظمة علاماتها؟ وعليه فإن محتوى
السؤال الثالث يبدو أقرب صلة بشعرية النص وكيفيات
تشكيل الدلالة فيه.

وبالتأمل في النص في ضوء ذلك يتبين لنا أن له
ثلاث نوات تتباين صور حضورها وفاعليتها فيه. أما
أولها فذات (الشاعر) الذي صنع النص، ولها حضور
محدود وجزئي لا يزيد على صورة حضور الصديق

الحميم الذي يهبنا هدية ما ثم ينسحب عنا وعننا ليدع لنا
حرية التفاعل مع الهدية والانفعال بها كما نشاء ونشاء
لنا الهوى، أو قل إنه مثل حضور ولي الأمر حين يزف
كريمته إلى عريسها ثم يعود أدراجه من حيث أتى،
فيدع (النصين) يمارسان تفاعلهما الجمالي والذوقي
والمعرفي كما يشاءان وكيف يشاءان. ومن هنا صبح
لقائل أن يقول بمقولة (موت المؤلف) من حيث هي
إجراء نقدي يباع بين (القارئ) والانشغال (بالذات
المبدعة) عن (النص المبدع). وليس من ضير علينا إن
نحن أخذنا بهذا الإجراء وقلنا به، فتتلاشى من أذهاننا
صورة الذات المبدعة ويضمحل أثرها في نشاطنا
العقلي.

نتبثق عن هذه (الذات) ذات ثانية تروي في النص
صوراً وألواناً من الحياة الوجدانية والعقلية التي تعانيها
الذات الثالثة وهي الموصوفة في النص. وكلتا الذاتين

ذات لغوية، أي أن حضورها ناتج عن تعامل (النص) مع اللغة وعن كيفية تشكيلها فيه. والذات التي تصف هي في مقام (الراوي) في العمل السردي، وهي هنا (راوي) عليم بكل شيء، يعرف من أسرار الذات الموصوفة ما يعرفه العليم الخبير، فهي لذلك كلية المعرفة. فتصف ظاهر الشخصية وباطنها، وتخبر عن مواقفها الوجدانية ورؤاها الفكرية، وتتبعها في لحظة ومنام، وفي حزن وفرح، وفي يأس وأمل، وفي شقاء وسعادة. لكن للصنعة الفنية يدأ في تشكيل أحوال (المتكلم) في النص. فتحوّلت الذات الموصوفة في بعض المظان من النص إلى ذات متكلمة في مظان أخرى منه، ممّا يشي بمكابدتها — واصفة وموصوفة، متكلمة ومخبراً عنها — حالاً من الانشطار بين الحضور والغياب، بين التكلم المباشر والحديث عنها في سردٍ وصفيّ. أترأه لهذا كان لجوء الإبداع إلى (المعادل الموضوعي) في النصّ ممّا أتاح (للذات) حظاً مستوياً

من الخفاء والتجلي؟ وإن في هذه المزاوجة بين الغياب والحضور، بين الوصف والنجوى ما أمكن النص من التآرجح بين سمة (السرد) وسمة (الغناء)، فسيما عن أن يكون (لذة) محضاً، ومضى في درب (متعة النص) حتى أقصاه.

يتراسل مع الحديث عن (الذات) حديث عن (الموضوع). وبدءاً أشير إلى أن النص الشعري الحدائي في الأغلب الأعم متسم بتوغل نواتجه الدلالية في عتمة لا تبين، مما أفضى إلى تيه المتلقي في أجوائه وعوالمه. ولقد يستعصي عليه إدراك مرامي النص في حالات كثيرة، فأعلن عن احتجاج ورفض قابله بعض الشعراء بعلل أشتات مثل كون (الغموض) في الشعر حسنة من حسناته، و(بتدني ثقافة) المتلقي، و(برغبة الإبداع) في (الإغراب) قصداً بغرض الوصول إلى سحر التخيل... إلى آخر ما هنالك من ذلك. وهي حجج

أعجب لها حين لا تكاد تسمعها من عباقرة الروائيين ولا كتاب القصة القصيرة في أدب العربية الحديثة على الرغم من استواء كثير منهم في عوالم التخيل والإبداع على السمت الأعلى منها. ولعله لهذا أقبل شدة الأدب على قراءة الرواية والقصة، واطرحوا قراءة الشعر سمينه فوق غثه، وصالحه على طالحه. على أن تلك مسألة لا يهمننا المضي معها حتى أقصى مداها، فلها مجال آخر غير هذا المجال، وإنما نحن معنيون بسمة الموضوع في نص المقال هذا. وإن التأمل فيه ينبئ عن أنه متوغل في فضاء الإضاءة من جهة الموضوع نافر عن دوائر العتمة التي تحيط بكثير من قصائد الشعر العربي الحديث. وتلك سمة في قصيد المقال عامة، وفي هذا النص خاصة. وهي محمودة في شعره إذ بها تتحقق المعادلة الصعبة بين الارتقاء بالشعر إلى أقصى درجات الإبداع وأسناها سمتاً دون الوقوع في الغامض المعتم المستعصي على الإدراك.

وموضوع القصيدة متشكّل من خلال جدلية (التدمير
والتعمير)، على مستويي الذات والوطن، فالذات في
غربتها واغترابها تكشف عن تمزق وتشقّق وضيق
يوازيه تماسك وتلاحم وانتماء يشي ببقايا من حلم
وإرادة في تغيير الموجود تطلعاً للالتحام بالمشود. لكن
محاصرة الطغيان (الذات) حدّ من فاعليتها وزاد من
سيطرة الحيرة على بصيرتها ممّا أفضى بها إلى الحيرة
التي انعكست على رؤية النصّ فامتلاً بالأسئلة الحائرة
[ماذا أكون؟ لمن أبكي؟ ألا وطن في ظله يرتوي
عمري؟] / [هل تبعث المدينة النائمة الخرساء بشارة
إليه قطعة من ثوب عرسها الجديد؟؟] / متى يثوب؟
متى يثوب؟. وبصور الحلم الواعد والأمني المشتهة:

يشتاق، آه، لو على أبواب "مأرب" الفرقى

يموت واقفاً

تحضر دفنه أعمدة السدّ العتيق والأحجار

تحضره حقول البنّ والنخيل

تنشر حول قبره ظلاً من انتصارها النائي

وبيراً للحلم الجميل... للقادم الجميل.

تتراسل مع ذلك صورة الوطن في خيبته لتلاشي
ثورته وعجزها عن إحداث التغيير المنشود في بنية
المجتمع [حينما الكرخ ووجه بغداد ملطّخ بالقار...
والقمر الذي ودّعه بالأمس يرتمي في الأسر تآكل
القضبان وجهه الجديد]... والتضجّر من ملل الانتظار
دون جدوى [طال انتظار الفجر... وبكى تضرّعه].

ومن ثانياً ذلك تنشأ ثنائية السبب والنتيجة من حيث
أنّ ما حلّ بالوطن سبباً أفضى إلى غربة الذات
واغترابها. وهي ثنائية تقوم على علاقة التضادّ والتقابل
بين النفسي والاجتماعي، بين الخاصّ والعام، بين
الخارج والداخل، بين ظاهر المجتمع وباطن الذات.

وفي هذا ما يفتح أمامنا السبيل للحديث عن تجليات هذه
الجدلية في القصيدة العربية الحديثة. ففي عصر
الوجدانيين اتسمت القصيدة (بالضمور الموضوعي)
بسبب من تعلق الشاعر بذاته، وشهوته في الحديث عنها
— كما زعموا —، وإذا انفتحت على (الآخر) فدون
إقامة جدل عميق التناقض وحاد الصراع معه. وحين
سعى بعض الحداثيين في غمرة توق الخروج على
النمط الوجداني في الشعر إلى إلغاء الذات طغى
(الخارج) على النص، واستبد به، وغدت تلك سمة
غالبة على بنية الموضوع في قصيد كثير من شعراء
الحداثة العربية، لكن في نص المقاتل جدلية ثرية
وخصبة بين (الذات) و(الآخر) الذي يمثل الوطن. وهي
جدلية تتكئ في عمومها — كما سلف — على ثنائية
السبب والنتيجة، فمهوم الذات نابعة من إحساس بالآلام
الوطن ومآسيه، والوطن سبب في كل ما تعانيه الذات
من آلام وأوجاع، ولولاه ما كان هذا الضياع

والاغتراب، ولا كانت تلك الغربية ومكابدة النأي ولظاه.
ومن هنا يكون الاستعصام بالحلم للنجاة بالوطن من
طوفان البغي والاستبداد والتردي والانحطاط وسيلة
لخلاص الذات من كل ذلك.

ولتداخل هذين المحورين (الذات والوطن) جاءت
الخطوط الدلالية التي شكلت شبكة اللغة متقاربة بينهما
فتجدها ظاهرة على مستوييهما. وهي لا تبعد عن الآتي
ذكره:

1- **خط الألم:** وألم الذات نفسي معنوي ناتج عن ألم
حسي ملموس. [النار تكتب في عينيه لوعته/ ويحفر
الشوق فيهما ما يلوّعه]. يتراسل معه ألم الوطن، وهو
ألم حسي ملموس تتولد عنه آلام نفسية معنوية. [والقمر
الذي ودّعه بالأمس... يرتمي في الأسر... تأكل
القضبان وجهه الجديد].

2- خط الثورة على الموجدود: وهو يتمثل على مستوى (الوطن) في هيئة حضن وحث: [هيا احبلي جبلاً هيا احبلي بطلاً/ ومن غزير دمانا سوف نرضعه]. وفيه تمتزج الشكوى من ظلام الحاضر بالتعلل بأنوار الماضي القريب تشوقاً لمستقبلٍ مزدهرٍ بالتغيير [كنت الولود لماذا أجذبت جبالك الشمّ ومتى سوف تطلعه... كنا رأينا في أيلول ممثّقاً حسامه/ وفي ضلوع الليل يدفعه... ينشر حول قبرها ظلاً من انتصارها النلي... وبيرقاً للحلم الجميل... المقادم الجميل...].

وفي هذا ما يتماهى مع ثورة الذات على واقعها وتضجرها من سوئه وتطلبها واقعاً آخر سواء، رغبة في الخلاص: [ماذا أكون؟ لمن أبكي؟ ألا وطن في ظله يرتوي عمري؟/ قد كان لي... ثم أضناني تمزقه/ وهالني في ظلام الليل مصرعه]. بيد أن هيمنة العجز عليها شل قدراتها على العطاء فانبثقت الشكوى من ذلك

حاضراً [تكسرت في اغترابي كل قافية/ وعقني من
خيول الشعر أروعه/ لم يبق غير نداءات مجرحة...]
واستعصمت بالحزن والأسى، وبقي الاشتاء بالتغيير
حلماً لا يتجلى في واقع معيش. [حلمت لو أنني في
الصحو أشهده.../ وددت لو أنني في الحلم أسمع].

وفي هذا ما يرقى بجدل الذات مع الموضوع إلى
حد التماثل والتماهي فيألف المتنافران في بنية واحدة
تتراسل علاقاتها لتماثل عناصرها المكونة. وهنا يبعد
الموضوع الشعري عن أن يكون شيئاً آخر غير الذات
المتكلمة في النص، والعكس صحيح.

بنية الإيقاع الخارجي في النصّ

تتنظم القصيدة بنيتان إيقاعيتان متميزتان. إحداهما بنية إيقاع (البحر)، وثانيتهما بنية إيقاع (التفعيلة). وبينهما فروق، منها أن بنية إيقاع البحر منتظمة في عدد منضبط من التفعيلات المتوالية في البيت الواحد والمتكررة في أبيات القصيدة، أما بنية إيقاع (التفعيلة) فمتحررة من ذلك الانضباط العددي، فتخضع لآليات الدفع الشعري، وتتوَع كميّات تشكّلات نظامه الإيقاعي على هيئات منها نمط السطر، ومنها نمط الجملة الشعرية، ومنها نمط التدوير... إلى آخر ما هنالك من ذلك.

ذاك فرق، وفرق آخر هو أن إيقاع البحر يقوم على آلية التكرار على المستويين (الرأسي والأفقي)، ويتسم تكرارها على المستوى الرأسي بثنائية التحول والثبات. ففي حشو الشطرين يتسم الإيقاع بتحول ناتج عن تنوع مكونات التفعيلتين (مستفعلن فاعلن) من حيث الحركة والسكون، فتغدو (مستفعلن --- ل - ل - / متفعلن ل - ل -)، وتغدو (فاعلن - ل - / فعلن ل ل -)، وكل منهما تتبادل المواقع، والوظيفة الإيقاعية واحدة. أما في عروض البيت وضربه فيتسم الإيقاع بثبات مكونات تفعيلاته من حيث الحركة والسكون (مستفعلن فعلن). وتلك خصيصة من خصائص بنية إيقاع (البحر) تتحرر منه بنية إيقاع (التفعيلة). ولعل في هذا ما يهيئ القول لعرض مأخذ على العروضيين العرب المحدثين حين يعمدون إلى الحديث عن البنية العروضية لقصيدة من شعر التفعيلة فينظرون إلى تفعيلاتها ثم يسمونها باسم البحر، فيقولون مثلاً عن "أنشودة المطر" أنها من البحر

الرجز)، وعن طوق الياسمين" إنها من (بحر الكامل).
 وعن "الحسر" إنها من (بحر الرمل) ... وهكذا. وليس
 الأمر بذلك، لأن القول ببنية إيقاع البحر يقتضي
 عناصر مكوّنة منها (الحشو) و(العروض) و(الضرب)،
 ولكل وظيفة في الإيقاع. أمّا بنية إيقاع التفعيلة
 فمحرّرة من تلك العناصر وخاضعة لسواها، ومن هنا
 عدت بنية مختلفة عن بنية إيقاع البحر. وتأمل.

وأبيات القصيدة المنظومة على بنية إيقاع البحر
 منتظمة في (بحر البسيط). وله على المستوى الأفقي
 أربع سلاسل عروضية هي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن.

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن.

متفعّلن فاعلن مستفعلن فعلن.

متفعّلن فعلن مستفعلن فعلن.

وقد ثوابت في مضاف متفرقة من الحضر على حسب
نقطة الشعورية وتفكرية. وجاءت على أنحاء فلسفية،
فأرة تنتظم البيت سلسلتان عروضيتان هما:

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن
مستفعلن فعلن
كما في قوله:

النار تكتب في عينيه لوعته

ويحفر الشوق فيها ما يلوغُه

وهو تحول في تشكيل بنية إيقاع البحر يتماهى مع
التحويل في بنية تركيبه اللغوي. فافتتاح البيت بتفعيلة
(مستفعلن) يتراسل مع ابتدائه - على المستوى الدلالي -
بالاسم (النار)، وهو ما انزاح عنه تركيب الكلام في
السطر الثاني من البيت حيث كان الابتداء بالفعل
(يحضر) مما اقتضى تحولا في التفعيلة المبتدأ بها

الشطر، فجاءت (متفعّلن) للإشارة على ذلك النحور

وتارة يجيء البيت منظوماً بسلسلة عروضية،

كما في قوله:

إن كان يشكو هنالاً نحن نطعمه

أو كان يخشى ظلاماً نحن نكلف

حيث انتظم البيت في سلسلة عروضية واحدة هي

[مستفعّلن فاعلن مستفعّلن فعلن]. وهنا يتّسم البيت

بسمّة (الموازنة)، حيث يكون صدر البيت وعصر

متساويي الألفاظ وزناً، ويتأسس تركيب الكلام على

الازدواج فتتقارب الدلالات على مستوى البيت الواحد

وظاهر أن دلالة الشطر الأول من هذا البيت متقاربة

مع ما ينتجه الشطر الثاني منه من دلالة دون أن يحف

ما في الموازنة من جرس إيقاعي ظاهر.

وقريباً من ذلك في تشكيله الإيقاعي قوله:

حلمتُ لو أنّي في الصحو أشهدهُ

وددتُ لو أنّي في الحلم أسمعهُ

قال: يكون التماثل العروضي بين السلاسل في الشطرين ناتجاً عن تماثل دلالي لكن دون التزام بالموازنة، مما يحرر الإيقاع من رتابة التكرار المتوالي. قال:

رأيتُهُ في ظلام الليل مشتعلاً

وهزّني في سبات الكهف مدفعُهُ

تتشكّل بنية إيقاع البيت من سلسلة عروضيّة واحدة تتكرّر في الشطرين وهي [مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن]، وذلك ناتج عن كون الفرحة بروية (القمر) مؤثّقاً يُزيح ظلام (الليل) الكئيب تُعادل الفرحة باهتزاز المشاعر والأحاسيس حين تُفجأ بضجيج المدافع وهي

تزيح سكون الكهف وهدوء النوم.

هذا النماثل في الإيقاع المتراسل مع النماثل الدالاسي
تلقاه في قول نال هو:

أعاد وجه بلادي بعد غربته

وكان يحلم أألا لا نضيغه

حيث انتظم البيت في سلسلة عروضية واحدة هي
[متفعّلن فعّلن مستفعّلن فعّلن]. وهو انتظام يتماهي مع
النتاج الدالالي للبيت من حيث أن صنع الحدث يتطلّب
من القوّة ما يعادل قوّة المحافظة عليه والسبب دوله
ومن هنا أفضى تعادل القوتين إلى شيء من النماثل
الإيقاعي بين الشطرين.

وعلى الرغم من انتظام بنية إيقاع البحر في نسقه
الكلاسيكي من حيث اندفاق الشطر في بنية إيقاعية
كاملة دون تقطّع كائناً ما كان نوعه، فإنه لا يخلو في

مِنْ أَسْفَافِ مَنْ بَنَى إِيْقَاعَ (التَّعْطِيلَةِ) فَجَاءَ الْبَيْتُ
بِرَأْيِ عَنِي جَمَلٍ شَعْرِيَّةٍ تَدْخُلُهُ فِي دَائِرَةِ (التَّشْعِيبِ).

الْمَيْتُ الْحَيُّ

كَمْ نَشَقَى بِغَفْوَتِهِ

وَكَمْ يُطِيلُ مَا سِينَا تَمَتُّعُهُ.

يَدْنُو وَيَنَأَى

وَفِي عَيْنِي مُوَاجَعُهُ

وَفِي الضَّمِيرِ مَرَايَاهُ وَمُخَدَّعُهُ.

حَمَلَتْهُ بَيْنَ أَفْكَارِي...

عَلَى عَجَلٍ

فَمَا تَرَكْتُ سِوَى مَا كَانَ يُفْزَعُهُ.

متى تغادر كهف الأمل ؟

فجره ..

تعيدُ معبد بلقيس

و تُرجعه ؟

يا أنت

يا وطن الأحرار

يا حلماً أحيأ به

وهو إلهامي ومرجعه.

هنا تنتهياً الأبيات على مستوى إنشادها لأن تتحرر
من هيمنة إيقاع البحر فتشظى تفعيلاته المكونة
وتخضع لبنية الجملة الشعرية من حيث اكتمال الدلالة
دون اعتبار لاكتمال بنية الوزن. وهو ما يمكن من

تشكيل الأبيات تشكيلاً طباعياً هو أدخل في تشكيل قصيدة التفعيلة منه في تشكيل قصيدة البحر. وتغدو الأبيات الخمسة ست عشرة جملة موزعة على الأسطر، فيستقل كل سطر بجملة. وهو صنيع يحقق للإيقاع تنوعاً ناتجاً عن تنوع تشكليه في النص.

أما الإيقاع على مستوى القافية فله صورٌ منها أن مجيء القافية على هيئة (المتركب - ل ل -) قد أفضى إلى تشكلها في بنية مفردة واحدة تكررت ثلاثاً وثلاثين مرة في صيغ محدّدة هي [مفعلة / يفعلة / تفعلة / أفعلة]، في حين جاءت بعض مفردة سبع مرات هي [لوعة / ودعة / منعة / ضرعة / ضيعة / وقعة].

مجيء القافية في بنية مفردة واحدة، وانتظام تكرارها في الأبيات وسم النص بإيقاع متكرر يتوالى رتباً فيها على مستوى القافية، لكن تنوع بناها وتعدد صيغها اللغوية مفردة كانت أم بعض مفردة قد أحدث

تغييراً في نسق الإيقاع مما جدد في بنية علي شمسون
القافية، ووسمه بثنائية الحركة والسكون بما يماضي به
وبين إيقاع البحر. ومن هنا يكون للبنية الإيقاعية قسمي
القصيدة - بحراً وقافية - سمة التناسق والانسجام

والنظر في أسطار القصيدة يشي بأنها منظومة على
تفعيلة (مستعلن - - ل - -) بكل ما يمتثلها من زخارف
وعلة يحولها من أصلها الإيقاعي فيسمها بجرس إيقاعي
متنوع. ولقد أضاف إليها النص ما لم يجر فيها في شعر
(العمود) قديمه وحديثه، فجاءت في مظان على صيغة
(متفعيل ل - - ل):

من قبضة الظلام الوثني للظلام

- - ل - - / [ل - - ل / ل - ل - ل - ل - -

مستعلن [متفعيل] متفعيل منع

كما جاءت على صيغة (متفعيل ل - - - -):

تذبل، تبهتُ الأشياء في عالمه الأعمى

— ل — ل — / — — — ل — / ل — — — ل — — —

مستعلن [متفعيلن] متفعيل [متفعيلن].

كما جاءت على صيغة (متفعيلان ل — — — ه) :

يلمحها في القمر الفضّي تارةً صبيّةً سمراءُ

— ل — / — ل — / — — — ل — / ل — — — ه

مستعلن مستعلن مستعلن متفعّلن [متفعيلان].

وتلك الصيغ تحويرٌ إيقاعيٌّ وتحويلٌ في بنية التفعيلة

يقوم على الانزياح بها عن الموروث فيها من تحويرٍ

وتحويلٍ بسببٍ من زحافٍ أو علةٍ. ففي العروض القديم

يؤثر مجيء (مستعلن — ل —) على (متفعيل ل —

— ه) أو (مستفعل — — — ه) كما في قول امرئ

القيس:

تطاول الليل علينا دمّون

ل — ل — / — ل ل — / — — — هـ

متفعّلن / مستعلن / مستفعّل

دمّون إنّّا معشرّ يمانون

— — ل — / — — ل — / — — هـ

مستفعّلن / مستفعّلن / متفعّل.

لكنّ نصّ المقالح انزاح عن ذلك بأنّ أضاف إلى تفعيلة (متفعّل ل — — هـ) سبباً خفيفاً فصارت (متفعّلان ل — — هـ) في مظانّ، أو حرك الساكن فيها فصارت (متفعّل ل — — ل)، أو أضاف إلى ما قبل الساكن حركة فتحوّلت إلى (متفعّلن ل — — —). وهذه وتلك وثالثة أخرى هي من مظاهر تجديد الإيقاع في النصّ، وصورة من صور تطويره.

وعلى الرغم من كون (التفعيلة) موروثية من
 (عروض اللسان) فإن النصّ يشكّل بها موسيقاه من
 خلال علاقة إيقاعها القائم على توالي المتحرك والساكن
 بنواتجه الدلالية. وهي علاقة تستخلص من طرائق
 شكّل النصّ إيقاعاً وتركيباً كلامياً، ومن هنا تتوّعها
 وتعدّد صورها فيه. وهو ما يوضّحه التحليل الآتي
 للمقطع الأول من مقاطع شعر التفعيلة في النصّ.

عيناه في المنفى

تحدّقان في الرماد

تحترقان شوقاً عاصفاً

لعلّ "رخ" سندباد

ينهض من رماده

يُعيدُه للوطن القاطن في أعماقه.. للوطن الميлад

لم تصنع الأمانى الخضرُ منفاه
ولا توهجت في قلبه أحلامُ سندباد
لم يهجر "الكرخ" لأته أحبُّ المال —
مال الأرضِ في بغداد

والشرق والغرب سحابةٌ تمطر في بغداد —
لكنّه أحبُّ وجه الشمس،

حينما "الكرخ" ووجه بغداد ملطّخٌ بالقار، بالسواد
فاحتضن الرحيلُ وجهه الباكي
أسلمه المنفى إلى المنفى

من قبضة الظلام الوثني للظلام
والقمر الذي ودّعه بالأمس

يرتمي في الأسر...

تأكل القضبان وجهه الحديد

من ينفذ الأشجان حول قبره ؟

من ينفذ الرماد ؟

تقيحت أيامه رعباً

تناثرت على طريقه أسئلة جريحة الأبعاد.

تنتُ الدفقة الشعرية التي تمثلها الأسطر الستة
أولى شجناً تكابده الذات من خلال الإحساس بالانطفاء
والنهاب الحنين إلى الوطن والحلم بالعودة إليه. وهي
نواتج دلالية يتطلب (التعبير) عنها جرساً إيقاعياً ظاهراً
بماهي مع حدة الانفعال وصخبه. ولكن النص تخلص
من ذلك بالتخفف من (جزالة السبك) و(متانة الحبك)
فجاء تشكيك التفعيلة من آخر، منتج عنه أن جاء إيقاعها

مكظوماً على الرغم من تقطع الأسطار في جمل قصيرة، والإفادة من صوامت تتوالى متكررة في نهاية المقطع هي [الرماد/ سندباد/ الميلاد].

أما في المقطع الثاني، وتمثله الأسطار من (7 - 19)، فقد هيمن (الدالي) على (المسموع)، فخبث الموازنة بين الأسطار، واتسمت الجمل بالطول بعد أن بدت قصيرة في المقطع الأول. وقد أفضى إيغال النص في تعليل بواعث الشجن، والحرص على وصف حال الوطن وصفاً يبعد عن النجوى ويقرب من السرد في أن إلى خفوت الإيقاع في النص خفوتاً يباعد بين المقطع وبين (الشفاهية) التي وسمت بها قصيدة (البحر) على مستوى (الوزن)، وعلى مستوى (القافية)، ودنا بالإيقاع في هذا المقطع إلى إيقاع (النثر) من حيث تمند الأسطار دون التحلي بوقفة إيقاعية تذكر المتلقي بأن ما

لكنه أحب وجه الشمس حينما الكرخ ووجه بغداد
 ملطخ بالقار... بالسواد. فاحتضن الرحيل وجهه
 الباكي... أسلمه المنفى إلى المنفى... من قبضة الظلام
 الوثني للظلام. والقمر الذي ودّعه بالأمس يرتمي في
 الأسر تأكل القضبان وجهه الجديد].

تلك ثمانية أسطر تتوالى في نسق كلامي دون
 اللجوء إلى وقفة إيقاعية إلا ما جاء في السطر الثاني
 عشر من استخدام دال (السواد)، وهو مفرغ على
 مستوى الدلالة من حيث أن دال (القار) يتضمنه
 ويحتويه، ولكنه ممثلي من جهة الإيقاع حيث ترأسل
 صوتياً على مستوى (الروي) — إن صحت هذه التسمية
 في هذا المقام —، مع ما تعامد معه من دوال ختمت
 بالصامت (د) المسبوق بألف المد ليحقق به وقفة
 إيقاعية. لكن ذلك لا ينفي عن المقطع تغليب (الدالي)
 على (المسموع)، وتخففه من إيقاع الشعر وإن التزم

بالتفعيلة إطاراً خارجياً له. وهو ما ينزاح عنه النـصـر
في المقطع الأخير منه وتمثله الأسطار من (20 - 23)
حيث تسبك الجملة سبكاً يهيمن عليه الأسلوب الإنشائي
فتعلو نبرة الإيقاع وتزداد حدة مما يسم التفعيلة بالجـهـارة
والضجيج. وإن في هذا ما يُبين عن خصيصة إيقاعية
في أسطار شعر التفعيلة في النص، وأعني بها ثنائية
ائتلاق الموازنة وخبوها فيها. فهو على ذلك يمضي
على خط متعرج لا يعرف استقامة، ومن هنا تتبثق
الشعرية فيه. قال:

بلا وطن

تفتت أقدامه على طريق الليل والشجن.

هنا يختلف السطران من جهة توزيع التفعيلات
فيهما، فهي في السطر الأول تفعيلة واحدة، وهي في
السطر الثاني خمس تفعيلات، لكنه يعوّض ذلك التخالف
باستخدام الصامت (النون) ليمنح نوعاً من التناظر

الإيقاعي بين السطرين. بيد أنه

ينسلخ عن هذا التناظر في الأسطار الثلاثة التالية وهي:

يرضع في عينيه جرح "يعقوب"

تحونه ذاكرة النفي

و"يوسف" اختفى بلا قميص...

حيث تنتفي الموازنة بين الأسطار على مستوى الوقفة الإيقاعية التي تتجلى في ختام الجملة مما يسم النص بمماثلة نثرية على الرغم من اتساقه العروضي، لكنك حين تصل إلى السطر التالي:

هل يردّ ضوء عينيه - ويوسف المشرّد - الزمن؟

تعثّر على رنة الصامت (النون) مما يُعيد الذهن إلى تذكر أن نهاية السطر أوغل في تكوين الشعر منه في

تكوين النثر المترسل. أتراه لهذا قيل إن إيقاع النثر خطٌ مستقيمٌ يشكّل طرفيه بُعدان هما الصوت والمعنى، وأما إيقاع الشعر فخطٌ يتداخل فيه الإيقاع والدلالة فلا يمضي على استواءٍ مستقيم؟

وإنّ في ابتعاد إيقاع التفعيلة عن إيقاع البحر من حيث تماثل البنية وتناظرها، ومزج النصّ بين شكل بناء السطر في شعر التفعيلة — حيث يتكامل في السطر بناء الجملة مع اكتمال بنيّتها الوزنيّة — وشكل بناء الجملة الشعريّة — حيث يتحكّم اندفاق الجملة الشعريّة في اكتمال دلاليّ دون كبير اعتبارٍ لاكتمال بنية الوزن — يداً في تداخل بنيّتي (التضمين) و(التشعيب) في إيقاع شعر التفعيلة. والتضمين يقتضي وقفةً إيقاعيّةً تتمثّل في صامتٍ يتكرّر ما بين أسطر النصّ:

متى يثوب ؟

تحترق النجوم في عينه والسموات

مغترباً في ثوب عوليس...

فلا ريح الشمال أشفقت على زورقه
اللاهث في بحارها..

ولا نوارس الجنوب.

فالسطر الثالث متعلق بالسطر الثاني، وذاك هو التضمين، وقد اقتضى وقفات إيقاعية تمثلت في تكرار الصامت (الباء) مسبوقاً بالصائت الطويل (واو المد). أما التشعيب فلا يقتضي ذلك، وإنما تتوالى التفعيلات وفق حركة بناء الجملة الشعرية في النص دون حاجة إلى وقفة إيقاعية في ختام السطر. وفي هذا التشكيل ما ينفي عن إيقاع شعر التفعيلة في هذا النص صفة الانتظام على مستوى الأسطار، فيتراخى الإيقاع في بنية الجملة لكنه لا ينتفى، لأن في توالي الحركات والسكنات في نسق كلامي نوعاً من الإيقاع.

شعرية البيان في النص

الشعر عدولٌ عن (المواضعة) وإيغالٌ في دائرة (الاتساع). ومن هذا الحدث تتبّع الدلالة الإيحائية لعلامات النص. وإذا كان من الممكن أن تُنظَم قصيدة خارج دائرة العدول والمجازة فإنه لا وجود لشعرٍ دون عدولٍ أو انزياح. وذاك حالٌ أحاطت به الشعرية العربية فناً يوم كان (الحسن) بالشيء غالباً ومهيماً على وعيها بنظم الأشياء وعلاماتها، وأدركته علماً يوم تهيأ لها أن تحيط بصفات الأشياء وأنظمة تشكلها في النص.

أتراه لهذا كان في قول الشاعر الجاهلي:

حاسيته الموت حتى استفَّ آخره

فما استكان لما لاقى ولا جزعا

صورة من صور العدول عن دائرة المواضعة والاتفاق؟ وإن التأمل فيه يُبين عن مدى انزياح التركيب عن مواضعات (المعجم) من حيث أن النص منح الأشياء ماهية غير التي كانت لها في أصل المعجم، فغدا (الموت) - وهو معنوي مجرد - (شراباً) يُحتسى، فتلبس ماهية المحسوس المدرك بالعيان، وصارت له سمة (الماء) وليس به في الأصل، وتجاوز الفعل حد التماثل مع المناظر له في دائرة (التأليف) يوغل بذلك في (اعتباطية اللغة) ويمنح الدال دلالة غير التي له في أصل الوضع.

وهذا مثل شرود، نظائره في الشعرية العربية

كثيرة، والغاية من ذكره هنا الإشارة إلى حديث الجديد والقديم من هذه الزاوية. والواقع أنه لا قديم ولا جديد، ولكنها طرائق استخدام اللغة التي بها يتشكل الشعر. فقد تقف طريقة نص في استخدام اللغة عند دلالة المطابقة فينتفي الشعر، وقد تتجاوز طريقة نص آخر في استخدام اللغة تلك الدلالة فتلج إلى دلالة الإحياء فيكون الشعر. وأعل في هذا الوعي بشعرية التشكيل اللغوي في النص ما يولد (معياراً) يسهم في تقويم الشعراء من حيث أن ما يقولونه شعر أو غير شعر، يستوي في ذلك أن يكون الشعر قديماً أو أن يكون جديداً. وتلك ثغرة في الرؤية النقدية أخشى أن يلج منها ما يسمى بـ (قصيدة النثر) إلى دائرة التصور الشعري المحض، من حيث أن ما يسمى بـ (قصيدة النثر) كلام قائم على أساس انتهاك القواعد والسنن. ولكن إيغال أصحابها في أغوار ذلك الانتهاك، والبلوغ به حد الإحالة والتخل، واستعصام المرء بأقوال العارفين بسمة الشعرية في

القصيد من مثل قول أحدهم: "إن انتهاك القانون اللغوي لا يكفي لكي تُكتب قصيدة"⁽¹⁾، و"إن الأسلوب انتهاك، ولكن ليس كل انتهاك أسلوباً"⁽²⁾ أغلق الباب دونها، وحجبها عن الاختيال في مدائن التخيل، وحمى الشعر من أن يكون لعبة يتلهى بها العابثون. وفي هذا ما يقضي إلى خلاصة جوهرها أن قصيدة الشعر كائنة بين نقيضين متعارضين أولهما قصيدة تقف علاماتها اللغوية عند حدود المطابقة ولا تبارحها إلى دائرة الاتساع فتغرق في (النظم) لتغدو ظاهرة صوتية جوفاء، وتهيمن (النثرية) على جنباتها. وثانيهما قصيدة توغل علاماتها اللغوية في الاتساع حتى تقع في (الإحالة)، ويثقلها (الانزياح) حتى تعجز عن تحقيق التوازن الدلالي بين (المواضعة) و(الإيحاء). وإنما تتميز قصيدة الشعر عن

1- جان كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة: د/ أحمد درويش، ص 227، ط3، دار

كلتا الصورتين المتعارضتين المتناقضتين بقدرتها على تحقيق هذا التناغم والانسجام بين دلالتيه (المواضعة) و(الإيحاء)، فتعتمد إلى تحقيق شعريتها بتغليب دلالة الإيحاء دون أن تنفي دلالة المواضعة من دائرة الاهتمام. أفتراه لهذا يتجاوز (التشبيه) مع (الاستعارة) و(الكناية)، ويترقّق (التصوير) مع (التقرير) على سطح النص؟ ولعلّه شيء من هذا قيل (إنّ الشعر يتحدّد بالقياس إلى قانونين، وهو سلبيّ بالقياس إلى أحدهما، إيجابيّ بالقياس إلى الآخر، وهو لهذا يمكن أن يكون له مقابلان:

1- النثر الذي يحترم القانون الإشاري.

2- اللامعقول الذي لا يحترم لا القانون الإشاري ولا الإيحائي.

والجملة الشعرية وحدها هي التي تستجيب لمطلب مزدوج تتحد على أساسه، فهي لا تطيع جانباً وتطيع

الآخر، وهو ما يمكن أن نتصوره من خلال هذا الجدول التالي:

الجملة		الملازمة
		إيحائية
نثرية	-	إشارية
لامعقوليّة	-	+
شعرية	+	(1) -

وهنا يغدو القانون المتحكّم في إنتاج شعرية (المكوّن) اللغوي مدى (اهتزاز درجة التطابق بين الدالّ والمطلوب ممّا يسمح بوجود زوائد تعبيرية ودلالية ترحل إلى الفضاء الشعري فتوسع من أفقه، وتعمّق أبعاده) (2).

مفهوم الشعرية على النحو الذي سلف عرضه غايةً
 يتقصدها الإبداع ويشكل به عوالمه التخيلية، وليس من
 ضير في الاتكاء عليه وسيلةً نتقري بها ظواهر الإبداع
 وجماليات التشكيل المرئي في النص من خلال زاوية
 بعينها هي زاوية (البيان)، والنظر إليه على أنه المنتج
 المتخيل في المتن الشعري موضع التحليل.

ولقد شكّل النصّ (بيانه) من خلال بنيتين محدّتين
 وما تتولّد عنهما من علاقات، وهما بنية (الاستعارة)،
 وتنتج علاقتي (مماثلة) و(مماهاة)، وتتراسل معهما
 علاقة إسناد وتركيب. وبنية (الكناية) وتنتج علاقة
 واحدة هي علاقة (اللزوم). لكنه لم يعمد إلى استخدام
 بنية (التشبيه) من حيث أن دلالة المطابقة ألصق بشكلها
 اللغوي دون بنيتي (الاستعارة) و(الكناية). أتراه لهذا
 قيل في التشبيه إنه أدنى درجات الشعرية في الكلام؟
 هذا أمرٌ يجوز. وإن كان التصديق بمحتواه يظل

محكوماً بطرائق النصِّ - أي نصٍّ - في استخدامه من حيث هو مكوّن لغوي، وليس سوى هذا المعيار معيار آخر للتقويم والنظر. وتلك مسألة لا تشغلنا في مقامنا هذا فلننصرف إلى ما هو أولى بالتأمل والانشغال، وأعني طرائق النصِّ في استخدام بنيّتي الاستعارة والكناية، وفاعليتّهما في تشكيل المستوى المرئيّ في النصِّ. وسأبدأ بأولاهما وأولاهما بالذكر وأعني بنية الاستعارة وطرائق تشكّلها فيه.

تجلّت (الاستعارة) في النصِّ من خلال علاقّتين متراسلتين، أولاهما علاقة مماثلة تتولّد عنها علاقة مماهاة، وهما علاقّتان تنتجّهما في النصِّ بنى الصورة الاستعارية الثلاث، وهي بنية التشبيه البليغ، وبنية الاستعارة التصريحية، وبنية الاستعارة المكنية. وقد اختصّت البنيتان الأوليان بعلاقة التماثل، وانفردت البنية الثالثة بعلاقة التماهي. تتراسل مع هاتين العلاقتين في

إطار التشكيل الاستعاري علاقةً إسناديةً وهي التي جرت في عرف علماء البلاغة بالمجاز الإسنادي أو التركيبي، أو قلْ - كما قال بعضهم - المجاز العقلي. وفيه تتقَى الدوال على محور الاختيار في إطار المواضعة والاتفاق لكنها تتزاح عنه على محور التأليف. وإنَّ الفارق بينه - أعني المجاز التركيبي - وبين تشكيل الكلام في بنية الاستعارة المكنية آتٍ من جهة انبثاق البنية الأخيرة من ثانيا علاقة المماثلة الناتجة عن بنيتي التشبيه البليغ والاستعارة التصريحية، فهما بمثابة (البنية العميقة) لها، لكنها تتزاح عنهما على مستوى البنية السطحية بالإيغال في دوائر الانفصال الكلي عن عملية المطابقة بين الدوال ومدلولاتها. ومن هنا كان تَلَكُّوُ الشعرية فيها ظاهراً. على أن هذا استباق في القول، والأجدر التأمّل في طرائق النصّ في التعامل مع هذه البنى.

واللافت أن استخدام بنية التشبيه البليغ قد تفرق على سطح النص في إطار عملية التضاييف اللغوي فاحتل (المستعار) موضع (المستعار له) ممّا أضفى عليه شيئاً من العناية والاهتمام. قال:

متى تغادر كهفَ الأمس، تهجره

تعيدُ معبدَ بلقيس وترفعه

يا أنت يا وطنَ الأحزانِ يا حُلماً

أحيا به وهو إلهامي ومرجعه

يولد التضاييف اللغوي في قوله: "كهف الأمس" و"وطن الأحزان" استعارة تتشكل في إطار بنية التشبيه البليغ، حيث (الكهف) ومثله (الوطن) مستعار، و(الأمس) ومثله (الأحزان) مستعار له، ومن هنا تنشأ علاقة التماثل بين عناصر البنية. لكنّ عملية التضاييف اللغوي بين الدوالّ أحالت الدالّين دالاً واحداً، ومنحت

المستعار عناية دل عليها التقديم. وهو ما أدرك النص
جدواه فعمد إليه في موضع آخر ليفيد منه دلالة إيحائية
يتجاوز بها ما قد سلف. قال:

حيناً غلائل الفجر وأحياناً ستائر الغروب

هنا يقيم النص تماثلاً بين (الفجر) من حيث هو
مستعار له، و (الغلائل) من حيث هو مستعار، ونظيره
(الغروب) مستعار له، و (الستائر) مستعار. ثم يقيم
التضائيف اللغوي اتحاداً بين الدالين فيحيلهما دالاً واحداً،
وهو أمرٌ سلفت الإشارة إليه لكن النظر في الناتج
الدلالي للغلائل يشف عن ترأسه مع دلالة الشفافية
وبهاء الإشراف، في حين يترأس الناتج الدلالي للستائر
مع الوحشة والانقطاع وانعدام التواصل. وهنا تتشأ بنية
ضدية من ثنايا ذلك التماثل بين الدوال مما يسهم في
اختلاف اتجاهات رؤوس الأسهم، فإذا كانت بنية

كلُّ في اتجاهٍ مخالفٍ على هذا النحو (→ ←) فإنَّ انتظام
التضادِّ في دائرة التماثل يُفضي إلى التقاء رأسي السهمين
عند نقطة التقاء واحدة على هذا النحو (→ ←)، وفي
هذا انزياح عن الأصل، وتخطي دلالة المواضعة إلى
دلالة الإيحاء.

بيد أنَّه لا يوغل في تشكيل البنية على ذلك النمط
من التركيب اللغوي فتشكِّل التشبيه البليغ في إطار
الإسناد الاسمي للجملة الاسميَّة، حيث يترأى المستعار
له مبتدأً، والمستعار خبراً. كما في قوله:

والشرق والغربُ سحابةٌ تُمطرُ في بغداد.

وهذا تنشأ علاقة تماثل بين عنصري البنية، لكنَّ
النصَّ يعدل عن دلالة المطابقة بالإيغال في دلالة
الإيحاء، فيبَارح الأرضي موقعه ليعمر الفضاء، ويجوب
الثابت المكان ممَّا يشي بانفصال كليَّ ينفي التطابق بين

المطابقة التي تشكّل فيها من قبل ليلج إلى دائرة الإيحاء.

وهذا صنيعٌ يُكرّره النصّ في موضعٍ آخر وإن
اختلفت طريقة التشكيل، وذلك حين عمد إلى استخدام
صورة (القمر) في قوله:

استودع الله في صنعاء لي قمراً

في الأسرِ سبتمبر المهجور مطلقاً

حيث تشكّلت الاستعارة في إطار بنية الاستعارة
التصريحية، فأضمر المستعار له، وتجلّى المستعار وهو
هنا (القمر)، وانفسح المجال أمام المتلقّي ليتأوّل
المضمر، ويفيد من قرائن المقال لتحديد المقصود.
أفنقول — على هذا — إن المستعار له هنا هو
(الثورة)؟ إن لنا ذلك، ولنا سواء أيضاً، لكن المهم هنا
هو أن اهتزاز درجة التطابق بين (الثورة) مستعاراً له،
و(القمر) مستعاراً في منطوق النصّ يفوق اهتزاز درجة

التطابق بين (المحبوبة) مستعاراً له، و (القمر) مستعاراً
في قول ابن زريق:

استودع الله في بغداد لي قمراً

في الكرخ من فلك الأزارار مطلقه

ومن هنا بدا (الترشيح) في قول (ابن زريق) جامداً
باهتاً، في حين ازدادت فاعليته حدةً في قول النص.
وفي هذا دلالة على انزياح النص بالمُسْتَدْعَى من
النصوص من دائرة دلالة المطابقة والولوج بها إلى
دائرة دلالة الإيحاء.

استعمال النص (القمر) استعارة في إطار علاقة
التماثل لا ينفي عنه عدوله عنها لتغدو (رمزاً)، أو قل
معادلاً موضوعياً — إن شئت — تتعدد دلالاته على
حسب استعماله في سياق النص. قال:

والقمر الذي ودّعه بالأمس

يرتمي في الأسر

تأكل القضبان وجهه الجديد.

يغدو (القمر) هنا رمزاً للوطن وما يحتويه من أمل
في التغيير، وتجاوز للموجود سعياً إلى المنشود، وتغدو
(القضبان) وحشاً يفتك بكل تلك الآمال والأحلام،
ويجتاح الوطن كله فيما يجتاح.

علاقة التماثل كما أنتجت بها بنيّة التشبيه البليغ
والاستعارة التصريحية تصاعد في التشكيل اللغوي
لتغدو علاقة تماهٍ تنتجها بنية الاستعارة المكنية.

والنص يفتن في صنعتها، وكأنها وسيلته في جلاء
عوالمه التخيلية، فتعددت بناابيعها، وتوَعّت طرائقه في
تشكيلها، واتخذت وظائفها صوراً شتى. قال:

بكى.. فأورقت الأشجان أدمعهُ

وأثمرت شجر الأحران أضلعهُ

يضطّم البيتُ على صورتين استعاريتين، تُستَراعى في أولهما الدموع في هيئة أمطارٍ تُخصبُ بها الأرض فتُفطر الأغصان وتورق الأشجار، لكن ورقها ههنا (أشجان) تتبى عن روح منكسرة مهزومة. وتبدو الضلوع في ثانيتهما في هيئة تربةٍ خصبةٍ مثقلةٍ أشجارها بالثمار اليانعة الناضجة، و(الشجر) في قوله - شجر الأحزان - هو في الأصل مستعارٌ أضيف إلى المستعار له وهو (الأحزان)، فأقام علاقة تماثل بينهما في بنية التشبيه البليغ وذلك للإيحاء بالكثافة والنمو والتجدد، ثم زُرِعت البنية كاملةً في سياق بنية الاستعارة المكنية ليزداد التخيل في البيت فاعليّة وعمقاً.

كلتا الصورتين تشفان عن عالمٍ واحدٍ ومن هنا تماثلت الحقول الدلالية التي نبعت منها الصورتان. فوال مثل (الأدمع والأشجان والأضلع والأحزان) تتصل بحقلٍ دلاليٍّ واحدٍ هو العالم الداخلي للمتكلّم، وهو

عالمٌ معمورٌ بالأسى مغمورٌ بفيضٍ من الشجا واللوعة
 والمعاناة. تتماهى معها دوالٌ مثل (الإيراق والإثمار)
 وما يتراسل بها من دوالٍ كالإضرار والنماء
 والكثافة... إلى آخره، وهي تتصل بحقلٍ دلاليٍّ واحد
 هو عالم الزراعة. ومن تماهي الحقلين الدلاليين يكتسب
 الداخلي المحجوب في أعماق الذات ماهيةً المرئي
 المدرك بالحس، متجاوزاً بذلك - في إطار عملية
 الصهر الاستعاري - حدود علاقة التماثل التي انبثقت
 بنية الاستعارة المكنية من ثناياها.

يتمّ الإيغال في (التماهي) دون حاجةٍ إلى استدعاء
 (التماثل) للكشف عن عناصر بنية الاستعارة المكنية،
 لكنه لا يمنع من حضور بُنى علاقة التماثل في ثناياها
 فتتداخل مع البنية التي تنتج علاقة التماهي مما يسهم في
 إخصاب تشكيل الاستعارة وثنائها في النص. قال:

تذبل، تبهتُ الأشياءُ في عالمٍ الأعمى..

عالمه المسدود

تطعنه مخافر الحدود

والريح — خيل النفي — لا تني تحمل ظلّه

تنشره غمامةً ظامئةً على التلال

تزرعه دمعاً على جبال الوطن الجريح

في حقول الجذب، نيراناً على الرمال.

أسهم وصف العالم (بالعمى) في الكشف عن حال
من (الرثاء) والشفقة والعطف، ولذلك بدت الوحشية
سافرة في فعل الطعن، وفي عنف الريح وفاعليتها، فهي
التي تحمل الظلّ، وتنتشره غمامة. وهنا ينشأ تماثل بين
(الظلّ) من حيث هو مستعار له، و(الغمامة) من حيث
هي مستعار، ممّا يشي بإيحاء الندى والاختلال، وما
يتماهى مع ذلك من دلالة النماء والخصوبة، لكنّ

استخدام الصفة (ظامئة) يُنشئ مفارقةً تتجلى فيها (الغمامة) يابسةً جافةً، وتتحوّل من مصدر ري وإخصاب ونماء إلى مصدر ظماً وجفاف ويباس، وهو ما يتماهى مع حالة زراعة (الظل) دمعاً على جبال الوطن الجريح، والجذب المتمدد المتنامي نيراناً على التلال، ممّا يفسح المجال أمام القول لينشئ تضاداً ينبثق من التماثل والتماهي، ومن التضاد تتولّد رؤية الرفض في النصّ. وهنا تبلغ الاستعارة ذروة فاعليّتها في تشكيل شعريّة البيان في النصّ، والنأي به من هيمنة (السردي) والولوج به إلى غنائيّة البثّ وشفافيّة البوح.

ومن الاستعارة ما يقف (الدالّ) فيه عند حدود (المعجم)، لكنّه يتأبى على دلالة المطابقة فيوغل في دلالة الإيحاء من خلال علاقة الإسناد التي تضمّ الدوال بعضها إلى بعض، فيمنح التركيب علاقةً مجازيّة لا يُشترط فيها أن تكون العلاقة بين المستعار له والمستعار

منه أو المستعار علاقة مماثلة شأنها في بُنى الصورة الاستعارية الأخرى، يستوي في هذا أن تكون بنية تشبيه بليغ أو استعارة تصرّحية أو استعارة مكنية.

وعليه (فالنار) في قول النص: "النار تكتب في عينيه لو عته"، هي ناركم التي توقدون وتشعلون، والنص يستخدمها في هذا الموضع منه ليفيد من كل الصفات التي لصقت بها، لكنها تنزاح عن دلالة المطابقة من خلال عملية إسنادها إلى الفعل (يكتب)، حيث اكتسبت ماهيةً لم تكن لها من قبل، وتترأى بالإسناد وحشية (الفعل) من خلال وحشية (الفاعل)، دون أن يحوج المقال إلى تأويل علاقة مماثلة بين النار - على أنها مستعار له - وسواها من أشياء الكون وأحيائه. فالتركيب في كليته يفيض بظلال الإحياء، ويحقق الاهتزاز الدلالي بين (الحقيقة) و(المجاز). وشبيه بذلك إسناد الفعل (يحفر) إلى فاعله - وهو هنا

الشوق - في قول النص: "ويحفر الشوق فيها ما يلوّعه". ولعل للنص وعياً بفاعلية مثل هذا التركيب في إنتاج دلالة الإيحاء فعمد إلى اختيار دوال تشع بدلالات مبتغاة وأسندها إلى سواها ليتحقق المنشود كما نجد في قوله:

"تحترق النجوم في عينيه والدروب".

و "تكسّرت في اغترابي كلُّ قافية..."

و "احترقت خيولُهُ..."

واستخدام الاستعارة في بنية المجاز الإسنادي ينوع مرئياًها الدلالية فتبدو (تجسدية) و(إيحائية) و(تشخيصية)... إلى آخر ذلك. لكن النص لم يستخدم منها إلا الاستعارة الحسية حيث يقترن دال مرتبط بمجال حسّي كفعل الاحتراق والتكسر... بدال ترتبط

(الشوق) في قوله: "ويحفر الشوق فيها ما يلوغُهُ"،
فالتجسدية غالبية عليه من حيث اقترن فعل (الحفر) -
وهو مرتبط بمجال حسّي - بدال مرتبط بالمجرد
المعنوي وهو (الشوق).

وللكناية حضور في النص، ولها فاعليتها في إنتاج
الدلالة فيه. والأصل في الكناية أن تستعمل معزولة في
النص عن سواها من بُنى التشكيل المرئي، لكن النص
ينزاح عن تلك الطريقة في الاستعمال فيولدها من ثانياً
بنية استعارية كما نجد في قوله: "صنعاء ترتدي
غربته". حيث يغدو الفعل المضارع (ترتدي) محرقاً
مولداً للصورة فينتج بنية استعارية متداخلة، تبدو
(صنعاء) فيها امرأة حسناء تتزيّن، وتترأى (الغربة)
ثوباً تتزيّن به الحسناء. وههنا بنيتان استعاريتان أنشأهما
الفعل (ترتدي) على أساس من فاعليته في الدالّين
المحيطين به، وهما الفاعل (صنعاء)، والمفعول به

(غربته). وتتحلى كل استعارة بسمه دلالية غير النسي
للأخرى، فهي تشخيصية في علاقة الفعل بالفاعل، وهي
تجسيدية في علاقة الفعل بالمفعول به.

تتبع من ثانياً ذلك [الكناية] من حيث يوحى القول
كاملاً (صنعاء ترتدي غربته) بالالتصاق والالتحام،
وهي الدلالة المقصودة من ذلك التشكيل اللغوي.

نظيره في هذا التداخل بين البنى قوله: "نأ تغرب
في الأيام زورقة"، حيث يترأى (الزورق) في إطار
علاقة التماثل الناتجة عن بنية (الاستعارة التصريحية)
مستعاراً يتم بنيته استحضار المستعار له المضمّر في
بنية القول وهو ههنا (الذات). ويغدو التركيب كاملاً
كناية عن التيه والضياغ. وهذا صنيع في تشكيل المرئي
يتكاثر في النص حتى ليغدو واحدة من خصائص
الأسلوب فيه. وحسبك بقوله:

تقاسمته الدروب السود، واشتعلت

أقدامه — في فيافيه — وأذرعه

مثلاً على ذلك التداخل بين بنى الصورة البيانية في النص. وهنا تجتمع عددٌ من الصور المترابكة، مختلفة البنية، متنوعة الوظيفة، شتّى الأنماط. فنجد في (تقاسمته الدروب) استعارةً مكنيةً تتراءى فيها الدروب لصوصاً، وتغدو الذات — الدالّ عليها ضمير الغائب — غيمةً يتأهبها اللصوص. وتؤدي الصفة اللونية (السود) في إطار (التدبيج) وظيفةً كنائيةً من حيث الدلالة على الوحشية والشراسة، وفي (اشتعال الأقدام والأذرع) تركيبٌ إسنادي تتداخل فيه الكناية عن الجهد والإنهاك والتعب بشيء ثالثٍ يتعلّق بالمجاز المرسل أنت تدركه وتعيه، وتظهر (الفيافي) في إطار علاقة التماثل الناتجة عن بنية الاستعارة التصريحية مستعاراً يتمُّ بنيته استحضار المستعار له المضمّر، وهو هنا (الأيام).

هذا التداخلُ في البنى، وتوالد الصور بعضها من
بعضٍ يشي بطاقة اللغة المستعملة في النص على تشكيل
العالم تشكيلاً مغايراً ما ألفه الناس منه وعرفوه فيه
خارج النص. وهنا يتعالى التشكيل اللغوي على مرجعه
ليغدو هو بذاته عالماً مستقلاً تتلأأ فيه أنوار الشعرية
ويفوح عبيرها ملء فضائه.

...

خاتمة

لقد طوّف التحليل في النصّ ما طوّف حتّى قنع من الغنيمة بالإياب.. وإنّ مزيداً من القول باقٍ لمستزيد أو لناظر فيه من زاوية غير التي نظّر بها فيه في هذا التحليل، فما في الأدب والنقد من كلمة فصل جامعة مانعة، وإنّما لكل تأويله، وهو نتاج وعيه وشخصيته وما هيأته له الأيام من ثقافة ورؤية يتمّ بهما تحليله النصّ ولا غير. هذه واحدة. والثانية تتعلّق بقصيدة (هوامش يمانية...) وموقعها من شعر المقال كاملاً. وعندي إنّها من نصوص شعره المتميّزة نسيجاً وأداءً، رؤية وفناً. وهي أولى قصائده التي جمع فيها بين شكلين شعريّين أحدهما موزونٌ ببحرٍ وقافية، وثانيهما

موزونٌ بتفعيلة، وهو ما سيكرّره المقالح من بعد في قصيدة (نقاسيم على قيثارة مالك بن الريب)، ولها حديث آخر في مقام غير هذا المقام.

والثالثة الأخرى أن في (الهوامش...) تتماهى المتناورات على مستوياتٍ متعدّدة في النصّ كالذاتي والموضوعي، وتتويعات الإيقاع، وتركيب الكلام والتشكيل البياني، ناهيك باختلاط الداخلي بالخارجي فيه على نحوٍ مخالفٍ ما درج عليه [الشاعر] في بناء قصائده السابقة ممّا يشي بتحوّلٍ في طرائق البناء وأساليب المعالجة الشعرية. والنصّ يصنع ذلك كله ويحقّقه في منتهى في نسيجٍ لا يخلو من تناغمٍ بين عناصره المكوّنة ويشهد لشعريّته بالتعالّي والانسجام.

ولقد نظّر إليها على أنّها كيانٌ مستقلٌّ عن نظائره وأشباهه، وعلى أنّها نتاجُ تعاملٍ خاصٍّ مع اللغة يختلف عن تعاملٍ نصٍّ آخر مع اللغة في طرائق تركيبه،

ولساليب بنائه، وكيفيات تشكّله الدلالي. ومن هنا كان الحديث عن (أسلوبية النص) دون الحديث عن (أسلوبية الجنس)، أو (أسلوبية المبدع)، وذلك بغية الكشف عن خصائص الأسلوب في النصّ ولا غير.

ولقد مرّ بنا تعريفُ الأسلوب على أنّه طرائق النصّ في توظيف الظاهرة اللغوية، وكلّ موادّ الأداء في الكلام لجلاء صور الفكر والشعور الموقف والرؤية والإحساس. وهو ما سعى إلى الكشف عن كثيرٍ منه هذا المتنّ النقديّ ما استطاع إلى ذلك سبيلاً.

المكلّأ في 25 / 4 / 2004م



المحتويات

صفحة	
5	الإهداء
7	مدخل
21	في البنية الدلالية
38	دلالة العنوان وتداعياته
45	الظواهر البارزة على المستوى اللغوي
81	سمة الذات والموضوع
94	بنية الإيقاع الخارجي
116	شعرية البيان في النص
141	خاتمة
145	مراجع مختارة

تتغيا هذه الدراسة الكشف عن «أسلوبية النص الشعري»
كما تتجلى في عمل شعري متعين اصطلاح على تسميته
بالقصيدة، وهي في مقامنا هذا قصيدة موسومة
بـ(هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي)
للشاعر عبدالعزیزالمقالح.

وقولنا (أسلوبية النص) ينماز من قولهم: (أسلوبية الجنس الأدبي) و(أسلوبية المبدع) و(أسلوبية المتن الشعري) المتشكل من جملة من النصوص اضطرَّ عليها ديواز من الدواوين.

والمقصود بأسلوبية النص أن لكل نص خصائص من التشكل اللغوي تختلف عن خصائص نص آخر على مستوى الذات المتكلمة في النص، وعلى مستوى المنظور، وعلى مستوى الصياغة والتشكيل اللغوي وما إلى ذلك من عناصر مكونة تتأزر فيما بينها بعلاقات لتشكل بنية شعرية. وإن امتياز كل قصيدة عن أختها يشتمل على كون مؤلفهما واحداً وعلى كونهما منتجتين في عصر واحد، ناهيك بكونهما نتاج مؤلفين مختلفين وفي عصرين متباعدين، فذلك من نافلة القول ولا مرا.



تلفاكس: ٢٠٢٨٩٠ - من بغداد: ٨٧٦١
الكلا - حضرة
الجمهورية العربية



الاتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين
الأمانة العامة
تلفون: ٢١٤٠١٧، فاكس: ٢١٤٠١٤
ص. ب. ٨٨٦ - صنعاء - الجمهورية اليمنية



مركز عبادي للدراسات والنشر
ص.ب. 662 - صنعاء
ت. 219618 / فاكس، 219619
الجمهورية اليمنية