الخطاب الشعري وإجراءات التحليل البنيوي

قراءة نسقية في قصيدة غرباء لسميح القاسم

أ.نور الدين دحماني

جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم

❖ – مقدّمة نظرية حول المنهج البنيوي:

البنيوية منهج شمولي انبثقت منه أغلب المناهج المعاصرة وتبلّرت في إطاره أبرز النظريات الخاصة بتحليل الخطاب... وقد تواشجت النظرية البنائية في الفكر المعاصر مع كافة فروع المعارف البشرية. ويحدّد كلود ليفي شتراوس أحد رواد هذا المنهج غرض البنيوية بأنه «كلّ ما يتّسم بطابع النظام»[1]. وكان قد قرّر من خلال اجتهاده أن هناك «أبنية عقلية لا شعورية عامة تشترك فيها كلّ الثقافات الإنسانية رغم ما بينها من اختلافات وتباين، وأن الوسيلة الوحيدة للكشف عن هذه الأبنية هي اللغة»[2]، ذلك أن لكلّ لغة خصوصيتها ونظامها وقوانينها القابلة للوصف اللساني.

نشأت البنيوية في مجال الدراسات النقدية بفرنسا، في منتصف الستينيات من القرن العشرين عندما ترجم (**تودوروف**) أعمال الشكلانيين الروس إلى الفرنسية. فغدت **أحد الروافد** التي ارتوت منها البنيوية.

وكانت مدرسة (الشكلانيين الروس) قد ظهرت في روسيا بين عامي 1915 و1930، ونادت بضرورة العناية «بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبرت الأدب

---

1 – ينظر: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، جماعة من المؤلّفين، تر. رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، مايو 1997، ص 168.

2 – المرجع نفسه، ص 170.

نظاماً ألسنياً ذا وسائط إشارية (سيميولوجية) للواقع، وليس انعكاساً للواقع. واستبعدت علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع»[1].

وتعدّ **اللسانيات** رافدا آخر رفدت منه البنيوية، ولعلّها أهم هذه المصادر، فقد عُدَّ "دي سوسير" أبا الألسنية البنيوية، من خلال محاضراته التي نشرها تلامذته عام 1916 بعد وفاته. وعلى الرغم من أنه لم يستعمل كلمة (بنية) فإن الاتجاهات البنيوية كلها قد خرجت من ألسنيته، فقد مهّد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاماً لغوياً خاصاً.

وقد دعا "سوسير" إلى دراسة اللغة دراسة وصفية داخلية، وعلى كونها نظاماً خاصاً من العلامات أو الإشارات المعبّرة عن الأفكار. وأثّر قوله بالاهتمام بالأنساق في دعوة البنيويين إلى الفصل بين دراسته الأدب ودراسة تاريخ الأدب. وقد تأثر رواد النقد البنيوي الفرنسي بسوسير، ودفعهم هذا التأثّر إلى الكشف عن أنساق الأدب وأنظمته وبنياته، باعتبار الأدب نظاماً رمزياً يحوي نظماً فرعية، فذهب (بارت) إلى تقعيد القصة وتحليل السرد، بينما اهتم (تودوروف) بأدبية الأدب[2].

وإذا تقصّينا عمق التنظير البنيوي فإننا نصادف أعلاما كثيرين في صياغة البنيوية منهجاً نقدياً أمثال: ياكوبسون وغريماس وشتراوس وفوكو وجوليا كريستيفا وشولرز ولاكان وأوزياس وبارث وبياجي وريفاتير وشولز وكيرزويل وغيرهم.

ومفهوم البنيوية يعني عموما «مجموعة من التحويلات المضبوطة لا تتعدّى حدودها»، ولا تستعين بغيرها وتكتفي بذاتها، ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى أيّ من العناصر الغريبة عن طبيعتها»[3].

1- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، محمد عزام، ص 13.

2- المرجع نفسه، ص 14.

3- البنيوية، جان بياجيه، تر. عارف منيمنة وبشير أوبرى، عويدات، بيروت، 1982، ص6.

ويقتضي تحليل الخطاب وفق هذا المنهج الالتزام بالمبادئ الآتية:

1 – بنية الخطاب تتشكّل من ظواهر نابعة من الكلّ.

2 – البنية لا تقبل شيئا خارجا عنها.

3 – اكتفاؤها بذاتها.

4 – تقبل البنية التحويل والتجزئة ضمن البنية الكلية.

5 – إمكانية دراستها وفق عدّة مستويات (صوتية ومفرداتية وتركيبية)

❖ **– إجراءات التحليل البنيوي:**

يقول الشاعر سميح القاسم في قصيدة **غرباء!**..

وبَكَيْنا.. يومَ غَنّى الآخَرُون

ولجأنا للسَّماءِ

يَومَ أَزْرَى بالسماء الآخرون

ولأنّا ضُعَفَاء

ولأنّا غُرَباء

نحنُ نبكي و نصَلِّي

يومَ يَلْهو و يُغَنّي الآخَرُون

***

وحَمَلْنا.. جُرحَنَا الدَّامي حَمَلْنا

وإلى أُفْقٍ وَراء الغَيْبِ يَدْعُونا.. رَحَلْنا

شِرذماتٍ.. من يَتَامى

وَطَوَيْنا فِي ضَيَاعٍ قاتِمٍ..عَاماً فَعَاما

و بَقينَا غُرَبَاء

و بَكَينَا يوْمَ غَنَّى الآخَرُون

***

سَنَواتُ التِّيهِ في سِيناءَ كانَت أَرْبَعِين

ثُمَّ عاد الآخرون

وَرَحَلْنا.. يومَ عادَ الآخَرُون

فإلى أين؟.. و حتامَ سنبقى تائهين

وَسَنبْقى غُرباء ؟!

تتحرّك أبيات هذه القصيدة في فضاء شعري درامي يتنازعه قطبان دلاليان متقابلان متطابقان، إذ أن أحدهما يستدعي الآخر ويطلبه حثيثا؛ ففي حين يحيل أحدهما إلى مصير الغربة القسرية الذي آل إليه العرب والمسلمون بفلسطين الحبيبة، نلفي القطب الثاني يؤشّر على واقع من العودة المزيّفة المفروض عنوة الذي كرّسه الاحتلال الغاشم، مما يجعلنا باعتبار المستوى الدلالي أمام بنيتين أساسيتين.

تتبدّى لنا البنية الدلالية الأولى من خلال كلمات: (بكينا – لجأنا للسماء – ضعفاء – غرباء – نصلي – حملنا جرحنا – رحلنا شرذمات – من يتامى – طوينا في ضياع قاتم – بقينا – غرباء – التيه...). ولعلّ هذه الكلمات تنتظم في حقل دلالي يتصل جوهريا بمعاناة الاغتراب وما يترتّب عنها من مشاعر الإحباط والضياع والهوان.

وفي المقابل تتّضح لنا البنية الدلالية الثانية من خلال الألفاظ الآتية (غنّى – أزرى بالسماء – يلهو – عاد...)، ولا ريب في أن المتأمّل لهذه الألفاظ يجدها تغذي الحقل الدلالي للعودة المشبوهة لكيان غاصب وما تخلّفه من أثر لمظاهر النشوة والارتياح الممزوجين بالمكر والخبث والإزراء؛ فالعودة في حقيقتها المألوفة بريئة عن تلك القيم المرذولة لأنها في الأصل استعادة مكسب مفقود كان له وجود سابق واحتضانه من جديد، بينما العودة الموصوفة في هذه القصيدة رجوع مبنيٌّ على وهم آثم رسّخه

منطق المؤامرة، لذلك اقترنت بعيّنة من السلوك «المكيافللي» الوضيع كالغناء واللهو والفرح على حساب مآسي الآخرين وجراحاتهم.

لقد ارتبطت هاتين البنيتين الدلاليتين بضميرين اثنين لا ثالث لهما وهما ضمير جمع المتكلّم (نحن) في نحو قول الشاعر(بكينا – لجأنا – نصلي – حملنا – رحلنا...)، وضمير جمع الغائب (هم) في تكرار كلمة (الآخرون). وقد عزّز تقابل هذين الضميرين تصوير واقعين مختلفين متضادّين.

ولكن الأفعال المسندة إلى هذين الضميرين من خلال كلا البنيتين تبيّن في واقع الحال أن المعنيون بمصير الغربة إنما هم المحتلّون الغاصبون، فهم الذين لا علاقة تربطهم بالوطن، وإنما منطق الغطرسة والمؤامرة هو الذي مكّنهم مما ليس من حقّهم، والدليل على ذلك الملفوظات الشعرية (غنى الآخرون.. يوم يلهو.. أزرى* بالسماء الآخرون)؛ فالغناء واللهو والإزراء بالسماء هنا كناية عن نشوة الغاصبين الماكرة، شأنهم في ذلك شان اللصّ الذي تجده مزهوّا نشوان فرحا بمغنمه الذي حصله نهبا وسلبا من غير وجه حقّ، فلم يحفلوا بأوجاع الآخرين ومآسيهم، بل تمادوا وأزروا بالسماء وهوّنوا من شرائعها، ولم يأبهوا بأوامر الله ونواهيه، بل أخذتهم العزّة بالإثم فبطروا وغصبوا الحقّ من ذويه.

وفي المقابل فإن المعنيين بأحقّية الأرض هم أهل فلسطين من العرب والمسلمين الذين يشهد لهم التاريخ بتلك الأحقية من خلال ماضيهم الذي تجذّرت عروقهم به، وما يؤكّد ذلك الملفوظات الشعرية التي تطفح مرارة وتحسّرا ووجدا: (بكينا.. لجأنا للسماء.. لأنا ضعفاء.. لأنا غرباء.. نصلي.. حملنا جرحنا الدامي.. ضياع قاتم..). لقد كان البكاء والحزن العميق والتضرّع بالبكاء والإقرار بالضعف والغربة القسرية والإحساس الرهيب بالضياع والتيه تعبيرا عن انفعال كئيب وموقف يائس من واقع سوداوي تستشعره أيّ نفس ذاقت ويلات الغطرسة والطغيان وتجرّعت طعم الظلم.

---

*- أزرى به إزراء: قصّر به وحقّره وهوّنه، وأزرى به أدخل عليه أمرا يريد يلبّس عليه

ما يمكن استخلاصه أن بنية الضمائر هنا كانت دالّة على خلاف ما هو عليه الظاهر، فكأن الشاعر يريد أن يصوّر فداحة الخطب من خلال مبدإ المخالفة والتضادّ، وقد كانت العرب قديما تعرف الأشياء بأضدادها[1]، ولعلَّ في نحو هذا الصنيع ما يحقّق بلاغة الموقف الشعري ويزيد من إيحائه بالعمق الدرامي، الذي يجعل نفس المتلقي تنخرط في جوّ المأساة الكدِر.

وفيما يتعلّق بالنسق التصويري لهذه القصيدة فإن للخيال بصماته في صياغة صورة فنية تتراءى ملامحها على امتداد الفضاء الشعري، وهنا نلحظ انسجاما وتوافقا بين الموقف الشعري الذي يرصد لنا مستويين من القيم الشعورية والقيم التعبيرية من جهة، وبين الصور المنتقاة لتجسيد تلك القيم من جهة أخرى. لنتأمَّل المقطع الآتي:

وحملنا.. جرحنا الدامي حملنا

وإلى أفق وراء الغيب يدعونا.. رحلنا

شرذماتٍ.. من يتامى

وطوينا في ضياعٍ قاتم..عاماً فعاما

وبقينا غرباء

وبكينا يوم غنى الآخرون

لقد صوّر الشاعر مأساة أمته على أنها جرح ينزف دما، وجرح على هذه الهيئة يوحي بأنه لا يزال جديدا لم يندمل بعد، وسيبقى كذلك حتى يوضع حدّ لتلك الغربة، وتتحقّق العودة. والجرح وإن دلّ من ناحية على مأساة لها وقعها الأليم الذي يتهدّد جسد الأمة، إلا أنه يوحي من جانب آخر إلى بصيص من الأمل الخفيّ القابع في لا وعي الشاعر، لأن الكليم قد يرجى برؤُه كما قد يُخشى هلاكه، ومادام الجرح

1- الصاحبي في فقه اللغة، ابن فارس، ص 117. وينظر أيضا: التضاد في القرآن الكريم بين النظرية والتطبيق، محمد نور الدين المنجد، دار الفكر، دمشق، ط.1 / 1999، ص 56.

حيّا فإن هناك إيحاءً بأن العروق والأعصاب لا تزال تنبض بالحياة، مما يوحي بإمكانية التماثل للشفاء.

يمكن اعتبار البكاء والغناء في قول الشاعر (وبكينا يوم غنى الآخرون) من قبيل الصور الكنائية، إذ يحيلان على موقفين انفعاليين متضادّين هما الحزن والفرح: حزن على تضييع حقّ مفقود وما استتبعه من إحساس بالغربة واليتم والاضطهاد، وفرح بحقّ مغصوب وما ترتّب عنه من شعور بالعجب والزهو الماكر الذي تصدر عنه النفوس الخبيثة.

وأهل البيان يعدّون مثل قول الشاعر (وحملنا جرحنا الدامي) و (رحلنا شرذمات.. من يتامى) و(وطوينا في ضياع قاتم) صورا استعارية، ولكن نظرتهم تلك إلى هذه الصور لا تعدو أن تكون جزئية لا تتجاوز حدود التركيب المنعزل عن السياق، لذلك ثلب مصطفى ناصف البلاغيين القدامى إقدامهم على تمزيق الدلالات المجازية بعجزهم عن ضمّها في بناء موحّد، زاعمين أنه من الهيّن تصنيف المعاني المجازية، وأن ثمّة فروقا فيما بين ما عُدّ استعارة ومجازا مرسلا وكناية مثلا، فلئن كانت هناك فروق فيما بينها، فإن الأمر لا يدعو إلى إغفال التداخل العجيب القائم بينها[1]، ومن هنا تروم الصورة الفنية معانقة الخطاب الشعري في كلّيته على نحو يُلملم جميع جزئياته وكأنها نسق تعبيري دالّ على غرار النسق اللساني.

وفقا لهذا المنظور نجد أن الصورة الفنية في الخطاب الشعري تذكي البعد الدرامي وتزيده وضوحا أكثر، حتى نخاله شاخصا للعيان بأبعاده وألوانه، فالمعاناة الشديدة المترتبة عن غربة الإنسان الفلسطيني وما لها من وقع مؤلم على نفسيته جعلت من الشاعر يصوّرها وكأنها جرح لا يندمل أصاب جسدا، فهو لا يزال ينزف دما، وكان لزاما أن تصحبه هذه المعاناة حيثما ارتحل وتقاسمه غربته المريرة، والوجهة الوحيدة

1- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، ص 5.

التي ستحتضنهم حتما هي القدر الذي كنى عنه بقوله: (وإلى أفق وراء الغيب يدعونا) لأن القدر محجوب عنا خلف هذا الأفق الغيبي المجهول.

لقد كان هذا الرحيل في أفظع صوره وأشنعها، إذ أدّى إلى شتات أهل فلسطين وتشرذمهم بعد أن فقدوا الوطن الذي كان لهم أبا حانيا إليه ينتسبون، وأُما لطالما أمدّتهم بالعطف والرعاية، حتى غدا شأنهم كاليتامى، وهو ما أوضحه الشاعر من قبيل الاستعارة التصريحية (رحلنا شرذمات من يتامى)، حيث استعار حال اليتم لحال فقد الوطن.

أبرز ما نلحظه أن هذه الصور استمدّت مشاهدها من عمق مأساوي مرير (الجرح الدامي – الضياع القاتم – التشرذم – اليتم) يتناسب وحال الموقف الشعوري المهيمن، مما يدل على نضج التجربة الشعرية وتمرّسها، لأن المقام مقام بكاء وحزن وأسى ناجم عن مصير التهجير والغربة التي فُرضت على أهل فلسطين عنوة.

ويعدُّ الاحتفاء بانتفاء الألوان أهم ما يميّز النسق التصويري، وهو الأمر الذي اطّرد في هذا الخطاب، فحتى وإن كنا لا نقع على ذكر لها، فإننا نستشعر إيحاءاتها من خلال كلمتي (دامي) و(قاتم)، فلفظة **الدامي** تحيل على اللون الأحمر وهو لون الغضب والثورة والتضحية، كما أنه رمز الاستشهاد في سبيل مبدأ أو دين[1]. ولفظة **القاتم** تشير إلى اللون الأسود الحالك، وهو لون الكآبة والتشاؤم والمآسي. وحسبنا اجتماع هذين اللونين ههنا في تناسق بديع للدلالة على أن الصورة الفنية متكاملة ومنسجمة مع مقصدية الخطاب، لأن كُلاً من اللونين له ما له من قيم إيحائية دالّة على فداحة الخطب وهوله، وقديما أشاد أرسطو بالانسجام اللوني فقال: «أن الألوان ربما تتواءم كما تتواءم الأنغام بسبب تنسيقها المبهج»[2].

1- اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب – القاهرة، ط.2 / 1997، ص 163.

2 – نقلا عن المرجع نفسه، ص 136.

يرتبط مفهوم الغربة بداهة بالحيّز[1] إذ أنه يحيل على انفصال عن مكان مألوف واتصال بمكان آخر جديد، وهو ما ينسحب إلى حدّ بعيد على هذا الخطاب الشعري. ولكن بقدر ما كان هذا التحوّل المكاني حسّيا مادّيا، فإنه نفسيّ أيضا؛ فالمواقف الانفعالية التي راحت تتكشّف عنها زفرات الشاعر المحتواة في زفرات أهل فلسطين تشير إلى تلك الغربة النفسية التي وجدها هؤلاء، حتى وإن قُدّر للكثير منهم أنهم لم يبرحوا الوطن مطلقا، إلا أنهم يستشعرون مرارة هذه الغربة كغيرهم ممن احتضنهم مصير الشتات والنفي والطرد، وذلك بادٍ من خلال الملفوظات الشعرية الآتية: (رحلنا – لجأنا للسماء – طوينا في ضياع – بقينا غرباء – حتام سنبقى تائهين). وعن أهمية اعتبار سيكولوجية التشكيل المكاني في الشعر يرى عز الدين إسماعيل أنه «ينبغي أن ننظر إلى الصورة الشعرية لا على أنها تمثّل المكان المقيس بل المكان النفسي»[2]، ولعلَّه بقصد بالمكان المقيس المكان الفيزيائي.

وتستوقفنا في هذا الخطاب ثلاث بنيات مكانية:

البنية الأولى: لنتأمّل قول الشاعر:

«**ولجأنا للسماء يوم أزرى بالسماء الآخرون**».

لم يدلّ ذكر السماء هنا على مجرّد الحيّز المادّي بوصفه أحد عناصر الكون المدرَكة بالحسّ بقدر ما ارتبط بموقف الصلاة والدعاء والبكاء، وهو موقف روحي نابع من شعور بالضيم والهوان والضياع، فالسماء هنا ضرب من التعبير المجازي المرسل، لأن المعنى الحقيقي هو الله تبارك وتعالى الذي يلجأ إليه الناس بمقتضى اتصال روحي غيبي قصد التضرّع بالدعاء والصلاة.

---

1 – وقد آثرنا ههنا استخدام الحيّز للدلالة على المكان انتصارا لمذهب أستاذنا العلامة الدكتور عبد الملك مرتاض، الذي يمثّل أحد أقطاب الاتجاه البنيوي لدى العرب، فيعتبر الحيّز أكثر ملاءمة لأن استعماله ينصرف إلى النتوء والوزن والحجم والثقل والشكل...، ينظر: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998، ص 121.

2– التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ص 67.

وفي المقابل كانت السماء بنفس المنظور الذي ذكرنا محلّ إزراء وتهوين وإعراض شنيع من قبل اليهود الغاصبين، لأن ذلك من جملة الخصال المذمومة والطباع المستهجنة التي تجذّرت فيهم بعد أن تناقلوها عن أسلافهم الذين أعرضوا عن شرائع ربهم وحدوده بعدما تبيّن لهم الحقّ. ولم يتورّعوا في إلحاق المآسي بالآخرين.

البنية الثانية: ونستقرئها من خلال قول الشاعر:

«وإلى أفق وراء الغيب يدعونا رحلنا».

تحيل هذه البنية المكانية إلى مفهوم إيماني معنوي وهو القدر الذي يوجّه مصائر الناس فرادى وجماعات وفق الوجهة التي يرتضيها، ولكن الشاعر شخّص هذا المفهوم تشخيصا مكانيا بقوله «إلى أفق وراء الغيب». إنه حيّز يوتوبي[1] غير منظور بالحسّ ولكن مُدرَك بالعقل، وكأن الشاعر ههنا بصدد البحث عن معادل موضوعي يعوّض به ما فقده وسائر أمته من مكان حسّي ومعنويّ معا وما ينطوي عليه من دلالات وقيم تتصل بالماضي والهوية والاستقرار والأمن وغيرها. ولعلّ الشاعر يسعى من خلال هذا التعويض التنفيس عن الهموم والمآسي التي احترق بها وجدانه، لذلك نجد المفجوعين غالبا ما يلوذون بالقدر لعلّهم يخفّفون من آلامهم ويجدون فيه ما يعزّي نفوسهم ويسلّيها.

وأما البنية المكانية الثالثة فتتحدّد من خلال قوله:

«سنوات التيه في سيناء».

1- اليوتوبيا، مصطلح معرّب من utopie، اصطنعه تُرماس ليشير به إلى اللامكان، فهو حيّز خرافي خيالي يرتبط بالاختبار الرئيسي الذي يصلح فيه غالبا البطل الافتقار ضمن التحليل الوظائفي للحكايات الشعبية. ينظر: مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي وجميل شاطر، الدار التونسية للنشر – تونس، وديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر. (د.ت.).

وتشير هذه البنية التي حدّدت بدقة جغرافية الحيّز الموجود بصحراء مصر إلى ماضٍ بعيد ذاقَ فيه أسلاف هؤلاء الغاصبين مصير التيه، وهي إشارة ألمح إليها القرآن الكريم وصوّرها بقوّة وصرامة ووضوح حيث قال الله عزّ وجلّ[1]: **(قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ فَلَا تَأْسَ عَلَى الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ)**

وهو مصير جرّه عليهم فسادهم وعنادهم وإعراضهم عن حدود شريعتهم. ولعلّ في استدعاء الماضي الغابر هذا إيعاز إيحائي إلى أن الغرباء في الأصل هم اليهود الغاصبون الذين عاقب الله أسلافهم بمصير التيه، فكأن الشاعر يريد أن أولئك أجدر بهذا المصير وليس أهل فلسطين.

وعليه يمكن الذهاب إلى أن بنية الحيّز في هذا الخطاب بنية نفسية في المقام الأوّل والأخير، وقد تفاعلت إلى حدّ كبير مع الموقف الشعري وخدمت مقصدية الخطاب من خلال الدلالات الخفية التي حاولت استنطاقها .

إن أبرز ما يميّز البنية الزمنية لهذا الخطاب الشعري هو ذلك التزامن القائم بين حدثين متقابلين مختلفين جريا في نفس الوقت: حدث يصوّر المحنة العصيبة، وحدث آخر يصوّر النشوة الخبيثة الماكرة. وقد تجسّد هذا التزامن من خلال تكرار كلمة (يوم) التي غدت إحالة زمنية لازمت نصّ القصيدة خمس مرات، لتُحْدِث تمايزا واضحا بين واقعين متصارعين: واقع الغربة وواقع التلذّذ بالعودة المزعومة. وقد يكون في هذا التكرار تأكيد على أن هذين الحدثين متلازمين يستدعي أحدهما الآخر.

واتصال الأمد بمحنة الضياع والتيه اقتضت أن تتقاطع البنية الزمنية مع البنية المكانية من خلال الإشارة الرمزية إلى حدث التيه بأرض سيناء الذي كان عقابا إلهيا سُلّط على اليهود، قدّرت مدّته بأربعين عاما، ولكن بالنسبة لأهل فلسطين تعذّر التقدير لأن المدّة ظلّت ولا تزال مجهولة في ضمير الغيب، وهو ما دعا الشاعر لأن

1 – المائدة، الآية: 26.

يختم القصيدة بصرخة انفرجت عن هذا التساؤل المحيّر: «فإلى أين؟.. وحتام سنبقى تائهين وسنبقى غرباء؟!»، الذي انسجم مع ذلك التقاطع «الزمكاني»، لأن (**أين**) استفهام دالّ على المكان، و(**حتام**) مركّب استفهامي دالّ على الغاية الزمنية.

وأهمّ ما يَسِم البنية الإيقاعية لهذا الخطاب الشعري الذي ينتسِب إلى الشعر الحرّ أو ما يعرَف بشعر التفعيلة اطّراد تفعيلة (فاعِلاَتُنْ) على أبياته جميعها مع التغيّرات العروضية المتنوّعة التي طرأت عليها:

وبَكَيْنا يومَ غَنَّى الآخَرُونْ

0 0 | | 0 | / 0 | 0 | | 0 | / 0 | 0 | | |

فَعِلاَتُنْ / فاعِلاَتُنْ / فاعِلاَنْ

وَلَجَأْنَا للسَّماءِ

0 | 0 | | 0 | / 0 | 0 | | |

فَعِلاَتُنْ / فاعِلاَتُنْ

يوْمَ أَزْرَى بالسَّماءِ الآخَرُون

0 0 | | 0 | / 0 | 0 | | 0 | / 0 | 0 | | 0 |

فاعِلاَتُنْ / فاعِلاَتُنْ / فاعِلاَنْ

وهذا النمط من التفعيلات العروضية يشكّل بحر الرمل في حقل البحور الشعرية العمودية، ووزن هذا البحر هو:

رَمَلُ الأَبحُرِ ترويهِ الثِّقاتُ فاعِلاَتُنْ فاعِلاَتُنْ فاعِلاَتُنْ

وسُمّي بالرَّمَل لسرعة النطق به؛ فالرمل في أصل الاشتقاق اللغوي يفيد الإسراع في المشي، وهذه السرعة متأتّية من تتابع تفعيلة (فاعِلاَتُنْ) فيه. كما نقل ابن رشيق

القيرواني أن الخليل سمّاه رمَلا «لأنه شبه برمَل الحصير لضمّ بعضه إلى بعض»[1]. والرمَل مثلما يشير إليه سليم البستاني «بحر الرقّة، فيجود نظمه في الأحزان والأفراح...»[2]، وبذلك نجده ينسجم والمواقف الانفعالية الوجدانية حيث تلين القرائح وترقّ مبتعدة عن الحدّة والثورة والغضب، وهو ما ينسحب إلى حدّ كبير على هذه القصيدة التي تطفح أحزانا. وإذا كان العروضيون يحدّدون ضروبا عدّة لبحر الرمل، فإننا يمكن أن نقرّر بأن هذا الخطاب الشعري تنطبق عليه تفعيلات النوع الآتي:

فاعِلاَتُنْ فاعِلاَتُنْ فاعِلُنْ فَاعِلاَتُنْ فاعِلاَتُنْ فاعِلاَنْ

ومنه قول الشاعر:

يا أنين الناي هل أنت سوى زفْرةِ المَحزُون في دُنيا العَذاب

وقول مفدي زكرياء:

قَسَمًا بالنازلات الماحقات والدّمَاء الزاكيات الطّاهرات

ويختلف هذا النوع عن الأنواع الأخرى في أن ضربه؛ أي: التفعيلة الأخيرة منه ورد على وزن (**فاعِلاَنْ**)، نحو:

وبَكَيْنا يومَ غَنَّى الآخَرُونْ

0 0 | | 0 | / 0 | 0 | | 0 | / 0 | 0 | | |

فَعِلاَتُنْ / فاعِلاَتُنْ / **فاعِلاَنْ**

ما نلحظه فيما يتعلّق بالبنية العروضية هو أن تفعيلات بحر الرمَل هنا طرأت عليها بعض الجوازات الشعرية وتحديدا ما يُصطَلح عليه بزحاف الخبْن؛ أي: حذف الساكن من تفعيلة (**فاعِلاَتُنْ**) لتصير (**فعِلاَتُنْ**)، وهذا في نحو:

وبكينا – ولجأنا – ولأنّا – وحملنا

---

1 – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2004، ج1 / ص 122.

2 – المشوّق، سليم البستاني، ج.4 / ص 587.

0| 0 | | | / 0| 0 | | | / 0| 0 | | | / 0| 0 | | |

بالرغم من أن قصيدة الشعر الحرّ لا تتقيّد بقافية على غرار الشعر العمودي إلا أن قافية هذا الخطاب الشعري تكاد تكون بارزة من خلال نمطين اثنين تقريبا: **النمط الأوّل** يظهر من خلال تكرار اللازمة (الآخرون) على امتداد القصيدة نحو ستّ مرات لتحدث تناغما إيقاعيا شعريا موحيا بالحزن والفجيعة وكأنه رجع أنين ينبعث من أعماق نفوس يائسة نخرتها الغربة.

وإذا كانت القافية في عرف العروضيين تتحدّد من المقطع الذي يضمّ آخر ساكِنَيْن في البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأوّل منهم، فإنها تتشكّل هنا من المقطع (**رون**). ولو حاولنا استبطان الجذر اللغوي لهذا المقطع لوجدناه مصادفة يُقرَأ عكسيا على هذه الصيغة (**نور**)، وكأنّ الشاعر في غمرة اليأس والقنوط والكآبة يصدر بطريقة لاشعورية منه عن أمل بعيد خفِيَ نوره واحتجب في ظلّ واقع قاتم، ولكن هذا النور يلحّ على الانسياب حتى بين شظايا الكلمات الدالّة على الآخرين الغاصبين، وذلك مصداقا لقوله تعالى[1]: (**يُرِيدُونَ أَنْ يُطْفِئُوا نُورَ اللَّهِ بِأَفْوَاهِهِمْ وَيَأْبَى اللَّهُ إِلَّا أَنْ يُتِمَّ نُورَهُ وَلَوْ كَرِهَ الْكَافِرُونَ**).

وحرف رويّ هذه القافية هو النون، وهذا الحرف يعدُّه العروضيون من الأصوات العذبة الجميلة ذات القيمة الفنية موسيقيا (كالباء والدال والراء واللام...)[2]. ويضطلع هذا الرويّ بدلالة هامشية تعين على اكتناه مقصدية الخطاب،

1 – التوبة، الآية: 32.

2 – الدروس الوافية في العروض والقافية، محمد بوزواوي، ص 125.

لأنه من الأصوات المجهورة التي يهتزّ معها الوتران الصوتيان[1]، وتتفعّل من خلاله نيرة الأنين.

أما **النمط الثاني** منها فنستقرئه من خلال اطّراد نسق إيقاعي آخر تحدّد في نحو: (السماء – ضُعفاء – غرباء). ولئن كان النمط الأوّل من القافية قد اقترن بكلمات تشير إلى المحتلّين الغاصبين، فإن هذا النمط ارتبط بكلمات تحيل إلى موقف يتصل بأهل فلسطين الذين لجأوا إلى السماء بعد أن ضعفت شوكتهم وذاقوا مصير الغربة. وبالتالي يمكن تحديد القافية في المقاطع: (ماء – فاء– باء).

وما يمكن ملاحظته ههنا أن المقطع (باء) تكرّر دون المقطعين الآخرين ثلاث مرّات، وقد اجتزئ من كلمة (غرباء) التي ختمت بها القصيدة، مما يفسّر بأن تكراره لم يكن اعتباطيا لأن الفضاء الشعري تأسّس في مجمله على مفهوم الغربة.

ولو فَرَيْنا فَرْيَنا مع النمط الأوّل لأمكن استخلاص الملاحظة نفسها، إذ أن القراءة العكسية لهذا المقطع تصير (**آب**) بمعنى رجع وعاد، والعودة مقولة تقابل مقولة الغربة وتطابقها، مما يجعلنا أمام تخريجٍ مفاده أن الشاعر حتى وإن أقرّ لسانه بغربته إلا أنه مسكون في لاوعيه كسائر أهل فلسطين بهاجس العودة والإياب بالرغم من واقع الغربة المفروض بالإكراه.

حتى رويّ هذه القافية وهو **الهمزة** بحكم موقع مخرجه الحنجري أو كما أطلق عليه القدماء «أقصى الحلق» استعصى خروجه منه، وكأنه لم يتقبّل واقع الضياع والتيه هذا ولم يُسِغه إطلاقا، فتعذّر على الحركة وتمنّع وبقي ساكنا. ثم إن الهمزة في الواقع الصوتي تحدث جرّاء غلق محكم للوترين الصوتيين يحبس الهواء الخارج من الرئتين ثمّ

1 – الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، دار النهضة العربية، القاهرة، ط.3، 1961، ص 20.

يفرج عنه فيخرج فجأة مسبّبا انفجارا نسمع منه صوت الهمزة[1]، وفي هذا دلالة على أن صوت الرويّ خرج هنا على مضض، مما يجعلنا نقرّر بأن الشاعر وفّق إلى انتقاء إيقاع قصيدته قافية ورويّا بما يخدم بلاغة الخطاب.

1- المرجع نفسه، ص 72.