تقديم المنهج المستوياتي

الأستاذ دكتور
عبد الملك مرتاض
جامعة وهران/ الجزائر

كنت يوماً منفرداً بأستاذي أندري ميكائيل، في معهد فرنسا بباريس (Collège de France) (وأظنّ ذلك كان في ربيع سنة 1981)، في جلسة علميّة حين كنت بصدد تهيئة أطروحة دكتوراه دولة تحت إشرافه، فأفضى بنا الحديث إلى إشكاليّة «المنهج» وطوائله، بل غوائلِه، فزعم لي في شيء من التحدّي العلميّ المصحوب بالسخريّة:« إنّ المنهج، هو اللاّمنهج»!

ولم يأْتِ غيرَ ذلك پــول فِيِيرَابَن (Paul Feyerabend) في كتابه: « ضدّ المنهج: نبذة عامّة عن نظريّة الفوضى للمعرفة» (Contre la méthode: Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance)،[1] إذ كأنّه أراد رفْض المنهج في صورته التقليديّة التي تجتعل المتعامل له عبداً مطيعاً.

ولقد يعني ذلك أنّ المسألة المنهجيّة تظلّ إشكاليّةً عويصةً، في حقول البحث في العلوم الإنسانيّة، وليستْ رفْضاً مطلقاً للمنهج من حيث هو. ولذلك نحن لا نستنيم إلى أيّ منهجٍ على وجه الإطلاق فنتّخذه لنا صنَماً، أو نظلّ له عبداً، نتبنّاه، ولا نبحث عن سواه. ولعلّ ذلك بدا واضحاً في التنقّل في كتاباتنا الحداثيّة بين منهج وآخرَ. وعلى أنّا كثيراً ما نعمِد لِلمنهج الذي كنّا تبنّيناه، سابقاً، فنعدّل من أسُسه، ونطوّر من شأنه.

ولقد حملَنا على ذلك أمران اِثنان:

أوّلُهما: ما رأيناه من بعض النقّاد العرب، ممّن يَتّخَذون المنهج الاجتماعيَّ لهم طريقاً في معالجاتهم التحليليّة للأعمال الأدبيّة، مثلاً، حيث ظلّوا أوفياءَ، حتّى النُّخاعِ، لمنهجهم الاجتماعيّ حتّى ماتوا عليه، وكأنّه قدَرٌ مقْدُورٌ نُزِّلَ عليهم من السماء، ونعوذ بالله من الحرمان! بل نجد الآخَرين من أصحاب المناهج الجديدة، هم أيضاً، يأتون ذلك، ويُصرِّون عليه إصراراً، ويتمسّكون به تمسّكاً شديداً، ويدافعون عنه دفاعاً مَريراً، وكأنّه، في تمثّلاتهم، الحقيقةُ السماويّة المطلقة! ولو وُفِّقَ، هؤلاء وأولئك، جميعاً، في أمرهم، لكانوا اجتهدوا في التنقّل مِن منهج إلى منهج آخر، أو لكانوا راغُوا عليه بالتغيير منه، ممّا يجتعله متلائماً مع تبدّل العصر، ومع تطوّر الفكر، ومع قيمة التجدّد،

ومع لَذْوَى التعدُّد؛ ولكنّهم لم يأتوا من ذلك شُيَيْئاً؛ لأنّ أمرهم كان ناشئاً عن الهوى الفكريّ (أو: الإِدْيولوجيا) فلم يَسْطِيعوا عنه، أو عنها، حوَلاً.

والإِدْيولوجيا كالحَمُوقَة، بلغة ابن عبّاس، إذا سكنتْ عقلاً، لا تخرج منه أبداً!

وآخِرُهما: ما سبق أن قلناه من تأثّرنا بمقولة أستاذنا أندري ميكائيل، وهي المقولة التي فهِمْنا منها عدمَ رفْض المنهج مطلقاً، ولكنْ ضرورة الحيْدُودة عن المتَّخَذِ منه سابقاً ابتغاءَ تطويره وتحيينه، وتجديده وتنضيره. وذلك بعضُ ما دأَبْنا عليه دُءُوباً، فجَهَدْنا جَهْدَنا في أن يكون لنا هَذاك سعياً مستمرّاً، وسلوكاً متجدّداً.

وقد كان دَيْدنُنا أن نحلّل النصوص الشعريّة (والنصوص السرديّة أيضاً، بالإضافة إلى تحليل سورة الرحمن من القرآن الكريم) بالمنهج المستوياتي الذي كنّا نعالج به تِيك النصوصَ عِلاجاً؛ غير أنّا كنّا نعالجها كذلك دون تأسيس نظريّ لها، صارمٍ لمستوياتها، يعرفه قارئنا. ولذلك أزمعْنا، في هذا العمل، ولأوّل مرّة، على أن نسعى إلى تقنين المراحل المتّبَعة في معالجة النصّ بإجراء مسطور، يعرفه القارئ فلا يبقى لديه غموضٌ أو اضطراب فيما اتّبعناه من إجراءات في مراحل المعالجة التحليليّة. وله حينئذ أن يقف ما يشاءُ من المواقف ممّا اتّخذْنا، فإنّا لا نودّ أن نُرِيَ أحداً ما نَرى.

والأمر يتمحّض في صناعة هذا العمل التحليليّ لخمسة نصوص شعريّة، كلٌّ منها يتكوّن من عشرة أبياتٍ لا تزيد ولا تنقص، فوقع في رُوعِنا أن نكوّن إجراءات المعالجة فنجْتَعِلَها مُذْعِنةً لأربعِ مراحلَ (بالقياس إلى المستوى الأوّل خصوصاً، وهو الذي قدّمناه لندوة مختبر «اللغة الوظيفيّة» المنعقدة بجامعة شلف [2016]) نتّبعها في معالجة هذه القصائد الخمْسِ، وهي، مثلاً، لدى معالجتنا بنية اللغة الشعريّة في القصيدة:

1. رصْد الحقل المعجميّ (من نصّ القصيدة)؛
2. تصنيف اللغة الشعريّة بتحويلها من المعجميّة إلى الدلاليّة؛
3. المعالجة والتحليل؛
4. شَعْرَرَة اللغة.[2]

وتتغيّر الإجراءات الدّاخليّة، بالقياس إلى بواقي المستويات، بحيث يكون أساسُ المعالجة المركزيّة، في المستوى الأوّل، قائماً على خمسةِ مفاهيمَ: «الشعررة» (وذلك ضمن البنية الشعريّة في النصّ الشعريّ وتفاعلها)؛[3] وفي المستوى الثاني قائماً على مفهوم «الدَّوْلَلة» (وهي عبارة عن تفاعُل التداول بين السمات اللفظيّة وتعاوُرها)؛ وفي

المستوى الثالث قائماً على مفهوم «الحَيْزَزة» (التي تعني، لَدُنّا، تفاعُل الحيْزِ وتمثّلاته، وتخاصُبه عبر تبادل العَلاقات بين أشكال الأحياز)، وفي المستوى الرابع قائماً على مفهوم «الأَزْمَنَة»، (وتعني، لدُنّا، تجلّيات الزمن الضمنيّ (le temps implicite)، بالإضافة إلى الزمن الصريح (Le temps explicite)، أو التقليديّ، في السمات اللفظيّة. وهو، إن شئت، الزمن السيمَائيّ الكامن في بعض السمات اللفظيّة كالشجرة، والصبيّ، والشيخ...).[4] ثمّ أخيراً «الأَوْقَعَة»،[5] (وهي عبارة عن تفاعُل الإيقاع وتبدّلاته، وتقابلاته وتجلّياته معاً، عبر الوحدات التشكيليّة ذاتِ الخصائص الإيقاعيّة بتفعيل السمات اللفظيّة ذات الإيقاع المتجانس، والصوت المتماثل). وتمثّل الأَوقعةُ ذروة الجمال الفنّي الماثل في النصّ الشعريّ، والقائم على تفعيل الصوت مع الصوت، والنغم الناشئ عنهما مع نغَمٍ مثلِه، من أجل الرقيّ بالشعريّة إلى ذروة مستواها الإيقاعيّ. وبذلك حدّدنا، من الوجهة التأسيسيّة إمكان تحليل أيّ نصّ شعريّ من حيث خمسةُ مستوياتٍ.

على حينَ أنّ هذا التأسيس نفسَه يمكن أن يُجْرَى على النّصّ السرديّ (القصّة القصيرة والرواية خصوصاً)، بحيث ينهض تحليلُه على خمسةِ مستوياتٍ أيضاً، ولكنّها مختلفة لاختلاف ماهيّة النصّ نفسِها: فيُصبح المستوى الأوّلُ ماثلاً فيما نطلق عليه «البنية السّرْديّة» (أي الوقوف على كلّ ما يتمحّض للغة السرد، وبنائِه وتفاعلاته الداخليّة)؛ والثاني فيما نطلق عليه: «الحدْثنة» (وهي عبارة عن تجلّيات الحدث السرديّ داخل النصّ)؛ والثالث: «الشّخْصنَة»، وهي عبارة عن تجلّيات بنية الشخصيّة وتفاعل علاقاتها سلْباً وإيجاباً؛ والرابع الحيْزَزة؛ والخامس «الأَزْمَنة».

ونستخلص من ذِكر هذه المكوّنات التي يقوم عليها المنهج المستوياتي، في تحليل الخطاب السرديّ، أنْ ليس نصيبُ هذا من ذاك إلاّ «الحيززةَ» و«الأزمنةَ» اللتين تشتركان مع المنهج المستوياتيّ الخالص لتحليل الخطاب الشعريّ.

فتِيكَ، إذن، أُسسُ المنهج المستوياتيّ لدُنّا، وقد وَضَحَت، الآن، معالمُها الكبرى وضوحاً.

*****

المستوى الأوّل

تعاطي الشَّعْرَرَة في تحليل بنية اللغة الشعريّة

(في القصائد الخمسِ)[6]

ما قبل البَدْء

أليس البَنّاءُ... كالبَنّاءِ؟!

وإنّهما لَبنّاءانِ، في الحقّ، مختلفان؛ ولكنّهما في الوقت نفسِه متماثلان: فأَيْمَا أحدُهما فيبني بالحجارة والآجُرّ، وأَيْمَا الآخَرُ فيبني بالحروف السحريّة والألفاظ الغُرّ؛ فهل نحن في هذا التشبيه، بين الحالين الثِّنْتين المتنائيَتين، من الموفَّقِين، أم لم نكُ إلاّ مِن المحرومين؟ وهل يمكن الجمع، حقّاً، بين سَيفين اِثنين في غِمْدٍ واحد، على حدّ تعبير أبي ذُؤَيْب؟

نعمْ! إنّه يمكن – ولا حرجَ في ذلك– إمكاناً! وإنّا لا نرى امتناعَ تقديمِ شَبَهٍ يحاكي فِعْلَ الأديب لدى تدبيج نصّه: بالبنّاء؛ فهذا يجمع، قبل الشروع في إنجاز بنيانه، رمْلاً وحجَراً، وآجُرّاً وإسمنْتاً، وحديداً وبَلاطاً، وجِيراً وجِبْساً.[7] وهنالك يشرع البنّاءُ في إنجاز بناءِ ما يريد بنيانَه، فإذا هذا البناءُ لا يلبث أن يقوم للعِيَان ماثلاً، إذْ خرج من حالِ عَدمٍ وتصوّر، إلى حال وجودٍ وتمثُّل.

وآلةُ الأديب، بعامّةٍ، قد تشاكِه آلةَ هذا البنّاءِ من بعض الوجوه على الأقلّ، فهو وإن لم يجمّع ألفاظ لغته تجميعاً مأَدِّيّاً قبل أن يشرَع في بناء نصّه الأدبيّ،[8] فإنّه لا أقلَّ مِن أن يزوِّرَ في قريحته كلاماً ما،[9] وفكرةً ما، مستعمِلاً لذلك لغةً ما، من السمات اللفظيّة، ثمّ يشرع في بناء الكَلام، كلمةً، كلمةً، كالبنّاء الذي يضع آجُرّةً فوق أُختها، أو لبِنة على صِنْوَتها، حذْوَ النعلِ، بالنعل!... فهذا، إذن، يبني مِن مَأَدّة اللغة نصّاً أدبيّاً، وهَذَاكَ، يبني من موادّ البناء بيتاً أو عِمارةً أو قصراً.

والبنّاءُ يبني بناءَه في حاله الأولى، فلا يزيّنه ولا يحسّنه إلاّ بعد أن يَتِمّ له الأساسُ من الإنجاز؛ وقد يقال نحوُ ذلك في «بنّاء» الكلام أو ناسجِه، فهو يطرّسه على الورق، أو يحبّره على شاشة الحاسوب كما اتّفق له تحبيراً، وكما يتوارد على قريحته انثيالاً؛ ثمّ يعمِد إلى تنقيحه وتهذيبه وتشذيبه ليصيرَ أجملَ ممّا كان وقع انهيالُه على قريحته أوّلاً. بل إنّ بوسْعِ الأديب عودَتَهُ إلى بناء نصّه، قبل أن ينشره بين القرّاء،

فيزيّنَه حتّى يزْدان، وينمّقَه حتّى يتنمّق. ولا يزال كذلك إلى أن يرضَى عليْهِ رِضواناً تامّاً؛ في حينَ أنّ البنّاء إذا وضع الجبْس على الحائط المُمَلَّطِ، وصنَّعه، فإنّه قد لا يستطيع تغييرَه إلاّ إذا عمَد إلى هدْم ما ملّطه قبْلاً، بمادّتَيِ الرمل والإسمنت المعجونين، أصلاً.

وكما أنّ للعِمارة المشيَّدة أسلوباً معمارِيّاً خاصّاً، فإنّ لبناءِ الكَلام بالألفاظ أسلوباً فنّيّاً شخصيّاً خالصاً. ودون اتّسام كِليْهما معاً بجماليّة الأَسْلَبَة بالقياس إلى النثر الفنّيّ، وبجماليّة الشَّعْرَرَة بالقياس إلى النصّ الشعريّ، فإنّ البناء يظلّ، هناك وهُنا، فطيراً ناقصاً. بل رُبَّتَما يظَلّ مشوَّهاً مُهَوَّشاً: الأوّلَ لا يُعْجِب ناظراً، والآخَرَ لا يُعجب قارئاً.

بَلْ، قُلْ: إنّ المأَدّةَ الأولى، أو الخوامَ من سِمات الألفاظ، للأديب هي اللسانُ القوميّ الذي يغترف منه لغته الخاصّة التي بها يحبّر عمله الأدبيّ؛ فـ«اللسان» كالعين الثرثارة، فهي مِلْكٌ مُشاعٌ بين القوم أجمعين؛ على حينَ أنّ اللغة هي بمثابة الماء الخاصّ الذي يُغترَفُ من تِيكَ العَينِ للاِرتفاق الشخصيّ بها: من شُرْبٍ أو استحمامٍ، أو سَقْيٍ أو غَسْلِ أثوابٍ.[10]

أمّا «اللسان» (LA langue)، إذن، (ونقول هذا للقارئ غيرِ المتخصّص) فيعني مجموعة المكوِّناتِ اللسانيّة[نسبةً إلى«اللسان»]،[11] لا إلى المكوّناتِ اللسانيّاتيّة (Composantes linguistiques)، (نسبةً إلى اللسانيّات، في مصطلحاتنا): فهما مختلفتان. فأمّا الأولى فإنّها تكوّن النظام العامّ للّسان الذي يتحدّثه قومٌ من الناس؛ وأمّا الأخرى فهي اللغة، أي مجموعة الألفاظ التي يصطنعها الأديب أخْذاً من مأدّة ذلك اللسان. فاللسان شأنٌ عموميّ، واللغة شأن شخصيّ؛ فلِأبي عثمانَ عمْرِو بنِ بحرٍ الجاحظِ، مثلاً، لغةٌ؛ ولأحمدَ أبي الطيّب المتنبي لغةٌ أخرى، والحالُ أنّ اللسانَ العربيّ الممتوحَ منه هو مصدرُ لغتَيْهِما تَيْنِكَ، معاً.[12]

******

ورُكوحاً إلى ما سبق من التأسيس، فإنّا نتابع المأَدّة اللغويّة التي يَتّخَذُها وسيلةً لبناء قصيدته كلُّ شاعرٍ من هؤلاء الخمسةِ الشعراءِ.

أوّلاً. معالجة البِنية الشعريّة في قصيدة حيدر العبد الله

إثبات نصّ « قُبلة على فم القصيدة»

1.كأيِّ رضيعٍ يشتهي جُوعَه الثديُ   يراوِدُك المعنى... يطاردُك الوحْــيُ
2. قصيدتُــــك الأولــى تظلّ بعيدةً   يَضيق بها المسعى، يليقُ بها السعْيُ
3. وتبقى إذا الصحراءُ أهدتْك رُوحَها نبيّاً مجازيّاً، يصوّفهُ الرّعْــيُ
4. تَمُدُّ أبو ظبْيٍ إليك رخامَها   فماً، وتُنادي: هيْتَ، يا أيّها الظّبْيُ
5. بقلبك نطّافاً وإن شابه صدىً   وثوبِك شفّافاً، وإن زانه وشْــيُ
6. تلفّتْ إلى ليلاك واسألْ عن الهوى «أمَا للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ»؟
7. رفعت ثيابي مثل بِلقيس ماشياً   على لبِنِ الأحجارِ، وعْيٌ، ولا وعيُ
8. أقبّلها كالرمل قبّلَ توتـــــــةً   أبلّلها كالماءِ أتعبهُ الجـَــــــرْيُ
9. وأُكْملُ تَرحالي إلى الخُلْد بعدها   فرِجْلاَ قصيدِي لم يزلْ فيهما مشْيُ
10. سلاماً -«أبو ظبيٍ»- سأنْأَى لأنّني   أنا النّايُ، والنايات يُشبهها النّأيُ

1. رصْد الحقل المعجميّ:

وتمثُل المادّة، أو الموادّ، اللغويّة (matières langagières)، أو السمات اللفظيّة، أو الوحدات الصغرى (Les unités minimales)، كما يطلق عليها ذلك جلمسليف،(13) التي وقع بها البناء، فيما يأتي:

الرضيع؛ الاشتهاء؛ الجوع؛ الثدي؛ المراودة؛ المطاردة؛ الوحي؛ القصيدة؛ ضِيق المسعى؛ البقاء؛ الصحراء؛ الإهداء؛ الرُّوح؛ النبيّ؛ الرّعْي؛ أبو ظبي؛ الرخام؛ النداء؛ الظبي؛ القَلب؛ الصدَى (الظمأ)؛ الشَّفّ؛ الثوب؛ الوشي؛ التلفُّت؛ ليلَى؛ السؤال؛ الهوى؛ الأمر؛ النهي؛ الرّفْع (التشمير)؛ بلقيس؛ المشي؛ اللّبِن؛ الأحجار؛ الوعي؛ التقبيل؛ الرمل؛ التوت؛ التبليل؛ الماء؛ الفم؛ الإتعاب؛ الجرْيُ؛ الإكمال؛ التَّرحال؛ الخُلْد؛ الرِّجْلان؛ القصيد؛ السَّلام؛ النأي؛ الناي؛ المشابهة.

ولقد بلغ عدد السمات اللفظيّة المرصودة من هذا النصّ زهاءَ ثلاثٍ وخمسين، فشملت طائفة من الحقول الدّلاليّة سنتعرّفُهَا، ثم نعمِد لمعالجتها.

ولعل من الواضح لدى القارئ أن يعلَم أنّا أسقطنا، من الإحصاء، إدراج الحروف والقيود والظروف والصفات، وذلك بحُكم أنّها لا تستطيع أن تكوّن كلاماً مفيداً وحدَها، وإنّما هي محكوم عليها، في الاستعمال اللغويّ، بأنْ تظلّ مُظاهِرةً لسمات اللغة ليستويَ لها التركيب السليم، والبناء الصحيح، ومِن ثَمّ قيام الدلالة، بفضل استقامة الكلام تركيباً، وإفادتِه مدلولاً. كما أقصَيْنا السماتِ اللفظيّةَ المكرَّرة؛ لأنّها تعني مأدّة واحدةً. ولم نأْتِ إلاّ ذلك مع الصفات التي أقصيناها من الرَّصْد، وإن كانت قليلة جدّاً في هذه القصائد الخمس. وقد حوّلنا الأفعال إلى مصادرَ أو أسماءٍ ليسهُل التعاملُ معها.

2. تصنيف اللغة الشعريّة إلى حقول دلاليّة:

ويمكن لمُعالِجِ النصّ[14] بالقراءة «التحليليّة» أن يصنّف هذه الموادّ اللغويّةَ بِسلْكِها في مجموعات، مجموعاتٍ، تتشاكل مع بعضها بعضٍ وتتآخَى، وذلك كأنْ تكونَ:

أوّلاً. مجموعة الحبّ والجمال وما في حُكمهما:

بلْقِيسُ؛ الثوب؛ الرَّفْع (التشمير والكشْف)؛ الوشْي؛ التقبيل؛ ليلَى؛ التّلفُّت؛ الهوى؛ النّاي؛ القَلب؛ السَّلام؛ الإهداء: باثْنتيْ عَشرَةَ مادّةً.

ثانياً. مجموعة المشي والتَّرحال وما في حكمهما:

المشي؛ السّعي؛ الإتعاب؛ الجرْي؛ التَّرحال؛ الرِّجْلان؛ النأي؛ الصحراء؛ المطارَدة: بتِسْعِ موادَّ.

ثالثاً. مجموعة الأكل والشرب وما في حكمهما:

الثدي؛ الرضيع؛ الاشتهاء؛ الجوع؛ المراودة؛ الماء؛ الصّدَى (الظّمأ، لا رَجْع الصوت)؛ الفَم؛ الشَّفُّ (هنا واردٌ بمعنى الشُّرب بمَصّ الماء، لا بجَرْعه والعَبّ فيه دَغْرَقةً بلا غَنَثٍ، وليس السِّتر الرقيق، ولا الهمّ الذي يَشُفّ المرءَ شَفّاً) بتِسْعِ مَوادَّ، أيضاً.

رابعاً. مجموعة البناء والعُمْران ما في حكمهما:

اللّبِن؛ الأحجار؛ الرّمْل؛ الرُّخام؛ أبوظبي (المدينة المبنيّة ببعض هذه الموادّ) بخمسِ موادَّ.

خامساً. مجموعة الذوق والإلهام وما في حكمهما:

الوحي؛ النبيّ؛ القصيدة؛ الرُّوح، بأربعِ موادَّ.

سادساً. مجموعة الرّعْي والرَّتْع وما في حكمهما:

الظبي؛ الرَّعْي؛ التُّوت: بثلاثِ موادَّ لغويّةٍ فقدْ.

ونجد مجموعةً من الموادّ اللغويّة الأخرى، في نسج هذا النصّ الشعريّ، لم تتمكّن من القدرةَ على الاِعْتِزاء إلى أيٍّ من هذه المجموعات السّتِّ، فندَّتْ عنها وشرَدتْ منها، وهي مَوادٌّ سِتٌّ:

البقاء؛ النداء؛ الوعي؛ الخُلْد؛ السؤال؛ المشابهة.

ولَكأنّ ذلك يعني أنّ كلّ مجموعة تحتوي على مأدّة واحدة اعتاصت على الاعتزاء إليها، فنفرت منها نفوراً. ولقد يعني ذلك أيضاً أنّ نُدُودَ هذه السّمات عن صِنْواتها في المجموعات السّتِّ، واختلافها عنها، إنما كان لتوطيد عَلاقة التبايُن من أجل تعزيز مَواتِّ الدلالة فيما بينها، إذِ التعارض، أو الاختلاف، بين السمات اللفظيّة في تركيب نسْج الكلام هو الذي يحدّد القِيَم الدلاليّة، ويُقِيمُ صِحّة المعاني فيحفظها من العبث والهراء.

3. المعالَجة التحليليّة لهذه المجموعات:

نلاحظ أنّ هذه المجموعاتِ السّتَّ، المكوَّنةَ من السّمات اللفظيّة الإفراديّة، تتشاكل فيما بينها تشاكُلاً داخليّاً وهي في مجموعتها، بحيث تعتزي إلى معانٍ متماثلة، أو متقاربة متآخيَة؛ فتكوّن كُتَلاً، كُتلاً داخل البنية اللغويّة الإفراديّة من خلال سماتها اللفظيّة التي بفضلها يكتمل البناء. بيْد أنّها تتباين خارجيّاً، أي خارج مجموعتها، فتتباعَد تباعُداً؛ فإذا كلُّ مجموعة تتّخذ لها معانِيَ تختلف عن معانِي صِنْوَاتِ المجموعاتِ الأخرى اختلافاً بعيداً.

كما نلاحظ أيضاً أنّ هذه السّماتِ اللفظيّةَ التي تكوّن المأَدّة الأولى لنصّ هذه القصيدة تَدْرُج، في عامّتها، في معانٍ جماليّة؛ فهي لا تدلّ على القُبح والفقر والمرَض والضنى والمكابدة والعذاب؛ ولا على الجفاف والجدْب والغَلاء والمجاعات؛ ممّا يُفضي

إلى شظَف العيش وشُحّ الأرزاق؛ ولا على الضَّلال والتُّوهِ في الْمَفازاتِ والصحارِي؛ ولا على الخوف والفزع في الليالي الدَّآدِي، مثلاً؛ بل تناولتْ معانِيَ دالّةً على الأناقة والزّينة والسعادة والخِصب والمرْع والحبّ والرّتْع ولَحْن النّاي؛ وعلى جلال الموقف، وبَهاء الْمَرْأى، وجمالِ العُمران...

وعلى أنّ الذي قد لا يمكن التدرّج إلى الفقرة الآتية دون الحديث عنه، فهو هذا العنوان الذي تتفاعل فيه الشعريّة الفاهِقة مع نفسِها؛ ذلك بأنّ تقبيل فمِ القصيدة، هو استعارة جميلة نشأت عن عَدِّ المرأة قصيدةً، أو عدّ القصيدة امرأةً ذاتَ ثغْر جميل؛ فإذا كلٌّ منهما تغتدي أهْلةً للرَّفِّ والْمَصْد والتّقبيل. والذي يرى أنّ القصيدة الفخمة، هي ليستِ اِمرأة جميلة، أهْلةٌ للتقبيل، لا نراه يفهم الشعر، ولا يعي معنىً للجمال.

وإذا كنّا ألفَيْنا هذا النصّ المطروحَ للتحليل، استعمل في الوحدة الأولى سِمَة «الجوع» للرضيع، فهو، في الحقيقة، لم يأتِ بمعنى المسغبة التي تضرب مجتمعاً كاملاً فتنال منه بالأذى، حقّاً؛ بل كان مجرّدَ جوعِ صبيٍّ عارضٍ، اشتهى ثديَيْ أمِّه ليرضَعها. فهو جوع، إذن، عارضٌ أوّلاً، وهو جوعٌ واقعٌ لصبيّ وحدَه، دون سَوائِه من القوم، آخِراً.

ولأنّ القصيدة أراد نصُّها معالجةَ المعاني الجميلة، فإنّ السماتِ اللفظيّةَ لـــ « مجموعة الحبّ والجمال » كانت في طليعة المجموعات السّتِ بعَدِدٍ بلغ زُهاءَ اثنتيْ عشْرةَ سمةً لفظيّةً. فبِلْقيسُ تظَلّ في الثقافة العربيّة رمزاً للحُسْن الذي يقترن بجلال الْمُلْك وعزّة السلطان. والثوبُ، هنا، إنّما هو ثوبُها؛ والرفْعُ (ويراد به، هنا، إلى التشمير والكشْف) عن الساقين تشميرُها؛ والوشْيُ: أي التحسين والتجميل، وَشْيُ شَوْذَرِها؛[15] وأمّا التقبيل فينصرف إليها، وإلى ليلى التي لم تزل، هي أيضاً، رمزاً مُلهماً للشعراء في مسار الثقافة العربيّة، الصوفيّة وغيرِ الصوفيّة، منذ عهد ليلَى قيسِ بنِ ذُرَيح؛ والتَّلَفُّتُ يليق بالتلفّت إليها، و/ أو إليهما، لدى الابتعاد عنها؛ لأنّ المحبّين كانوا حين يُباينُون حبيباتهم ومَواطِنَهُنّ لا يزالون يتلفّتون إلى حيث كُنَّ يُقِمْن، إبداءً للتعبير عن الصبابة وحُرقة الهوى، وإظهاراً لصدْق التعلّق وعُمْق الوفاء؛ ومن ذلك قِيلُ صِمَّةَ بْنِ عبدِ الله القُشَيْرِيِّ في قصيدة شديدة التأثير:

تلفّتُّ نحوَ الحيّ حتّى وجدْتُني وجِعْتُ من الإصغاء لِيتاً وأخدَعَا

والهوى، إنّما هو هواها و/ أو هواهُما؛ والنّايُ يليق بلحْنه الجميل بالجلوس إليهما، ويُخْصب التَّحنانَ إلى لقائهما؛ والقلب هو حاملُ الهوى لهما معاً...

وعلى أنّ ليلَى تتشاكل مع بِلقيسَ من حيث هما امرأتان؛ كما يليق الثوبُ الموشّى بهما معاً أيضاً، إذ هما عرضةٌ للتقبيل والمعانقة بفعل ما تحتمل القلوب من رسيس هواهُما...

وإذن، أليست كلُّ هذه سماتٍ لفظيّة جماليّة، جالبة للحبّ، دالّة على الهوى، مَجْدَرَة ببعْث ما في الوِجدان من مشاعرَ كامنة، ومَقْمَنَة بإيقاظ ما في قرارة النفس من إحساسات مخبوَّة؟

في حينَ جاءت السِّمات اللفظيّة الأخرى الراكضةُ في فَلَكها، عبْرَ مجموعتين متواليتين، بتِسعٍ منها تَتْرَى. ثم جاءت المجموعة الرابعة بخمسِ سمات لفظيّة، من حيث لم تجئِ المجموعة الخامسة إلاّ بأربعٍ.

وأمّا المجموعة السادسة والأخيرة فلم تشتملْ إلاّ على ثلاثٍ فقدْ.

وكنّا تحدّثنا عن تشاكل السمات اللفظيّة فيما بينهنّ داخل كلّ مجموعة، وهو كذاكَ. أرأيت أنّ مجموعة الجمال، وهي المجموعة الأولى تتشاكل معانيها إمّا بالتماثل، وإمّا بالتقارب، وإمّا بالتشابه؛ فالثدي يتشاكل مع الرضاعة؛ والاشتهاء يتشاكل مع الجوع؛ والماء يتشاكل مع التبليل، ومع الشَّفِّ (أي الرَّفِّ، أي الشرب من غير دغْرَقةٍ ولا عَبٍّ)؛ ومع الصدَى (الظمأ)، أيضاً. فالصدَى، وإن كان متبايناً مع الماء والرِّيِّ، فإنّه لا يزول إلاّ بالجَرْع، أو بالعَبِّ والدَّغْرَقة دونَ غَنَثٍ فيه، فهو يكتسب معنى التشاكل مع الماء من هذه الوِجهة.

ونجد السماتِ اللفظيّةَ لمجموعة «المشي والتَّرحال» تتقارب فيما بينها حتّى تتعانق، فالمشي يتشاكل مع التعب؛ والجرْي يتشاكل معهما، بالإضافة إلى تشاكله مع التَّرحال، وهو التنقّل من رَجاً إلى رجاً آخرَ من الأرض؛ والمشي يتشاكل أيضاً مع الرِّجْلين؛ والنّأْي يتشاكل أيضاً مع الـتَّرحال؛ والجرْيُ يتشاكل مع حركة الرِّجلين؛ والصحراء فضاءٌ يقع فيه المشي والجرْيُ والتَّرحالُ معاً؛ والسعْي معنىً عامٌّ يتشاكل معهنّ جميعاً.

وحين نتأمّل المجموعة الرابعة المحتويةَ خمسَ موادَّ نجدها تتشاكل فيما بينها تشاكلاً حميماً؛ ذلك بأنّ اللّبِنَ ممّا يتلاءم مع الأحجار في البناء، كما يتشاكلان، هما

أيضاً، مع الرّخامِ الأشدِّ تشاكُلاً، في أصل طبيعته، مع الأحجار. في حينَ أنّ الرّمل ليس إلاّ أحَدَ موادّ البناء. وما أبو ظبي إلاّ المدينةُ التي بُنِيَت ببعض هذه الموادّ، فهي التي تجسّدها جميعاً وهي قائمة بعُمرانها المتعالي في السماء، وأبراجها الممتدّة في الفضاء.

وتشتمل المجموعة الخامسة، (حتّى لا نعرض لكل المجموعات بالمعالجة التحليليّة، مخافة التطويل، لأنّ قصائدَ أربعاً أخرى تنتظرنا)، على متشاكلات من المعاني أيضاً، وذلك حيث إنّ الوحي يتشاكل مع النبيّ والرُّوح؛ وتتشاكل القصيدة مع النّاي، لأنّ النايَ أداة من أدوات الموسيقى، والأصل في الموسيقى كانت لتتآخَى مع إنشاد الشعر والتغنّي به؛ فلا شِعرَ، في أَزْمُنِ القِدَم خصوصاً، إلاّ بغِناءٍ، ولا غِناءَ إلاّ بشِعرٍ. وإذا كانت معاني النبيِّ والوحي والروح مجسِّدةً للجَلال، فإنّ القصيدة والنايَ مُتَجَلّىً فيهما بهاءُ الجمال. وهنا يتمازج الجلال العظيم، مع الجمال الكريم، فيشكّلان لحمةً متلاحمة من المعاني الروحيّة والعاطفيّة المتسامية إلى أَعْنانِ السماء.

وأمّا المجموعة السادسة والأخيرة فإنّها لم تشتمل إلاّ على ثلاثِ سماتٍ لفظيّة ممّا يقع تحت دائرة التشاكل، وهي الظبي، والرعْي، والتُّوت، حيث إنّ معنى الظبي يتشاكل مع الرعْي، وليس التوت، لدُنْ نهايةِ الأمرِ، إلاّ نباتاً يأكل ثمرَه الإنسانُ، ولكنْ لا يمتنع أن يرعاه الظبي أيضاً.

4. خصائص الشَّعْرَرة للنسج الشعريّ:

كان يمكن أن نستبدل مصطلح «الشعررة للنسج اللغويّ» بمصطلح« فنّ الأسْلَبة»[16] لو أنّ الشأن يتمحّض للكتابة الفنيّة النثريّة، إذ نحن نرى أنّ «الشعررة» هي من قبيل الشعر، وأنّ «الأسلبة» هي من قَبِيل النثر الفنّيّ، فنميّز بينهما تمييزاً، (وإن كنّا نَعدّ الآن «الكتابة الفنيّة» تجمع بين معنيَي المصطلحيْن الدّالّين على المفهومَين معاً)، والشعررة والأسْلبة (وهما من إنشائنا) يعتزيانِ معاً إلى مصطلحات اللسانيّات، في الحقيقة، لا إلى أدوات النقد الذي يظلّ شديد القصور في مدوّنة مصطلحاته، فلا تكاد تراه يعوّل إلاّ على غيره في تكوين مدوّنته الاصطلاحيّة. بل إنّ مصطلح «الناقد» نفسه، أو «النقّاد» جاء من راعي النّقَد،[17] قبل أن يقال: إنّه جاء من نقد الصيرفيّ، ففي الحالين هو أجنبيّ عن نفسه، وأصلُ اشتقاقه لا يدلّ على شيء من انتمائه الثقافيّ الحقيقيّ...

ولعل من الواضح، لدُنِ القارئِ الكريم، أنّا، إنّما نأتي على ذِكْر هذه «الشعررة» ونحن نبغي الْتِماسَها في «قُبلة على فم القصيدة» للشاعر حيدر العبد الله.

ذلك، وإنّ لغة الكتابة الإبداعيّة، وبخاصّةٍ اللّغةُ الشعريّةُ، هي الدِّعامةُ القويّة التي إذا ضعُفت، انهار البناء؛ وإذا قوِيَت، اشتدّ هذا البناءُ وازْداد تماسُكاً وترَاصّاً. ولذلك نرى الشاعر الحقَّ هو مَن يمتلك لغةً شعريّة، تعلو عن لغة الكتابة الإعلاميّة، مثلاً، ويحمل رصيداً صالحاً منها، بحيث يتيح له ذلك استعمالَ ما ينبغي استعمالُه من السِّمات اللفظيّة في المواقع الملائمة، والمواطن المتجانسة، للاِعْتِلاجات الجائشة؛ كما أنّ على الشاعر الكبير أن يمتلك حِسّاً جماليّاً (ويمكن أن نطلق على هذا الحسّ الجماليّ «الموهبة الطبيعيّة» التي يُعطاها مِن غير تعلّمٍ، ويُوهَبُهَا من غير تمرُّسٍ) يَجْتَعله يُحِسّ -بفعل الحاسّة السادسة التي يُفترَض أنّه وُهِبَها- اللفظةَ الشعريّةَ المناسبة فيُؤْثِرها بالاستعمال على سَوائها، ليتبوّأَ نسيجُه الشعريّ منزلة رفيعة؛ فيرقَى، بفَضل ذلك، إلى ذروة الشعريّة التي تبوّئُه المنزلة الخالصةَ له بين أكابر الشعراء، لا بين مجرّدِ كُبَرائهم الصُّغراء.

وإنّا لَنجْتعِل هذا الشرط الفنّيّ على الشاعر الذي يودّ أن يكون شاعراً حقّاً، قضاءً مَحتوماً.

وقد رأينا، وذلك بالقياس إلى اللغة الشعريّة المصطنَعَة في هذه القصيدة ذاتِ العشرةِ الأبياتِ، أنّ مأدّة اللغة فيها لم تكن تجنح لِلمعاني الحزينة أو البئيسة أو الكئيبة التي قد تُفضي إلى البؤس المحرق، والشقاء الْمُمِضّ؛ بل كانت تدرُج في معاني السعادة والحبّ والخصب والإلهام والجمال الكريم.

بيد أنّ هذا كلَّه ليس كافياً، وذلك إذا لم تكن سِماتُ النسج الشعريّ، كما سبق لنا الإيماءُ إلى ذلك في الفقرة السابقة، كثيفةً شفّافة، وأنيقة رشيقة، ولطيفة رقيقةً، ووارفةَ الظِّلال، بعيدة الامتداد، معاً؛ إذْ بِحُسْن اللغة الإفراديّة يتأتّى جمال اللغة التركيبيّة، أو الشَّعررةُ المتفاعلةُ السماتِ في علاقاتها الْمُتَماتَّةِ داخل النسج الشعريّ البديع. كما أنّ هذا الجمال الفنّيّ نفسَه لا يشفع لها أمام غياب هذه الشعْررة التي تجعل سماتِها اللفظيّةَ تتفاعل فيما بينها، بتبادُل العَلاقات، وتعاوُر الرِّباطات؛ فتُنشئُ عَلاقةً حميمة متراصّة بين هذه السمات فيما بينها، فتأتلف ولا تختلف، وتتعارف ولا تتناكر، فيؤثّر بعضُها في بعض، ويترابط بعضُها مع بعض... أرأيت أنّ المأدّةَ المنسوجَ منها الكلامُ الشعريّ تكون أصْلاً في العمليّة الإبداعيّة، وهي الشعررة التي بفضلها تتفاعل اللغة الشعريّة وتتوادُّ فتتعانق، بعد أن تتوامَق؛ وذلك على الرغم من أنّ بعض «الشعراء» المعاصرين، ممّن

قعدتْ بهم هِمَمُهم عن أن يتعلّموا العربيّة ويتضلّعوا منها تضلّعاً مُجْزِئاً، يَجْهَدون جَهْدَهم في إقناع مَن لا عِلْمَ له بالشعريّة الرفيعة وأصولها، أنّهم بِما يكتبون من ألفاظِ البصل والأَنَبِ والْخُبّازِ والصور الرذْلة، والْمُسوخ المشوّهة، هم شعراءُ فحولٌ حقّاً!

وإنْ منهم، في الحقيقة، إلاّ مَن لا يَزيد على أنْ يكتبَ لغَطاً وسُخفاً؛ وإنْ منهم، في مَعارِضَ كثيرة، إلاّ مَنْ ينطِق ركاكةً وخُلْفاً!

وإنّا لَنحسب أنّ عامّة السمات اللفظيّة التي وقع بها بناء النسْج الشعريّ في هذا النصّ المطروح للمعالجة، وانطلاقاً من عنوانه نفسه، كانت تحتوي مقداراً من الشعريّة قليلاً أو كثيراً: بعضُها كان مُتفيْهِقاً طافحاً، وبعضها كان غيرَ مُخِلٍّ فكان بين ذلك وسَطاً، وأمّا القاصر منها في مُلامسة الشعريّة الرفيعة ومجاورتها فقد كان، فيما يبدو لنا، شأناً قليلاً.

فالسمة اللفظيّة: «الرضيع» تحمل ظِلالاً شعريّة كريمة تُطِلّ على أحياز كأنّها عجائبيّة، لا عجيبة فقدْ، تجعلها تنطوي في خضمّ الألفاظ الأسطوريّة على مأتاهُ من عُمق الحقيقة؛ فالرضيع يرضع لبن ثديَيْ أمِّه، وفي هذا الفعل من الترابط الحنون، ورِئْمانِ الأمّ وسعادتها ولَذْوَاها، وهي تُلقِم ثديَها فمَ رضيعِها، هو في حدّ ذاته معجزة بيولوجيّة وعنايةٌ وجوديّة. ثمّ علينا أن نسرح بدلالات الرضيع في المسارح الفسيحة الخلفيّة، فنفكّر في الأمّ حين كانت هي نفسها رضيعةً، وكيف صارت الرضيعة في أصلها، إلى مُرضعة في راهنها، بفعل تلقيح بيولوجيّ يوجِد الحياة بكوْنِه أصْلاً فيها؟ ثمّ كيف كان هذا الإرضاع بفضل سائل عجيبٍ، هو اللبن الدافئ المغذّي، يتمَصّصه الرضيع من حلَمة ثديٍ لا يكون فيه ذلك السائل الكريم في غير أيّام الرضاعة التي تبتدئ من يوم الوضع إلى حينِ فطْمِ الصبيّ. ثم يصبح هذا الثدي جافّاً من بعد ذلك، كما كان قبل ذلك، لا يحتوي على نطفة واحدة من اللبَن، ولا يتأتّى له ذلك ولو سُقِيَ بماء الحياة وإكسيرها، وكأنّه لم يكن أيّامَ الرضاعة مُفْعَماً لبَناً...

ولا يمتنع علينا الْتِماسُ الشعريّة في أطفح معانيها، وأَفْهَق عطاياها، حين نذكر لفظة «القصيدة» التي هي مجموعة من الوحدات الشعريّة، كانت منعدمةً قبل بنائها بألفاظ استُقِيت من اللسان، أي من ألفاظ المعجم القابعة فيه، فصارت بفضل سلْكِها في هذه الوحدات، ذاتَ دلالات شعريّة جميلة بعثتْ فيها الجِدّة بعد بِلاها، ومنحتْها الحياةَ بعد مَواتها. فالقصيدة، من منظورنا، كالكائن العجائبيّ، ويشاكِهُ وجودَ الطفل حين يكون في

وجود العدَم فيتخلّق مِن ماء مَهين، في قعْر مكين، قبل أن يغتديَ كائناً بشرياً سويّاً. وإنّ تفاعُل اللغة فيما بينها على سبيل الانسجام والتوافق، (وهو الذي نطلق عليه الشعررة)، هو بمثابة أعضاء الوظائف التي تنهض بها أعضاء الجسم...

ولو جئنا نلتمس مظاهر الشعررة في السمات اللفظيّة المتفاعلة المترابطة، والدّالّة على الحركة والتنقّل والتماس الأفْضِيَة، وراءَ الأفضيَة، لرأينا من هذا الأمر عجَباً. فسماتٌ مثْلُ المشي، والجرْي، والترحال... تجعلك معانيها تُحِسّ الكونَ كلَّه وهو يتحرّك حَوالَك تحرُّكاً، فإذا حركةٌ تمضي نحو الشمال، وإذا أُخراةٌ تتوجّه نحو الجنوب، في حين أنّ الأُخْراةَ تركض بينهما ركضاً، وكأنّها تلتمس شيئاً غيرَ موجود أصْلاً، ولكنّها تُصرّ على العثور عليه، والإفضاء إليه، حِرْصاً منها وإصراراً...

وإنّ الملاحِظ الكفؤ لتقنيات النسْج اللغويّ في الكتابة العربيّة الرفيعة، لا ريبَ في أنّه سيرى أنّ الشعررة في هذه القصيدة تنهض على براعةٍ في البناء النسجيّ للغتها وتشكيله. فالنصّ الشعريّ الرفيع كثيراً ما يخرج عن التركيب التقليديّ باستعمال أدوات العطف للربط بين السمات اللفظيّة التي كانت أصلاً في البناء اللغويّ كقوله، في البيت الأوّل:

يراودك المعنى.. يطاردك الوحيُ

فلعلّ من الواضح أنّ الاستغناء عن استعمال حروف العطف أضفى، هنا، على النسج اللغويّ شعريّة عالية، إذْ كان قوله: «يطاردك الوحيُ» مستغنياً عن الارتباط بما سبقه (يراودك المعنى). في حين أنّ قوله «يراودك المعنى» هو نفسه استغنى عمّا لحِقه فمثُلَ نسْجاً شعريّاً مكيناً. في حين أنّ هاتين الوحدتين تمثّلان شعريّة فاهقةً حيث إنّ كِلتاهما تشاكل الأخرى في البناء: فقوله: «يراودك» يقابل: «يطاردك»؛ و«المعنى»، يقابل: «الوحي».

كما أنّ قوله قبل ذلك:

كأيّ رضيعٍ يشتهي جوعَه الثديُ

اتّخذ نسْجاً انزياحيّاً بحيث إنّ الرضيع ليس هو الذي حين يجوع، يشتهي الثديَ ليَرضَعه، ولكنّ الثدي هو الذي يودّ أن يجوع الرضيعُ ويشتدَّ جُوعُه من أجل أن يلْتَقِمَه التِقاماً. فهذا القلْبُ لمعنى الأشياء، والعبَثُ بالمنطق الذي يَحكمُها، هو الذي أضفى على هذا النسْج اللغويّ جِدّة، وبعث فيه حيويّة، ومكّنه من الْحَراك والعنفوان والتبنُّكِ فاغتدى ممتعاً.

وفي هذا النسْج مجاز مكينٌ في استعماله، إذ جُعِلَ في الثدي حياةٌ فيها ذوق ورَغَبوتٌ، فصار متمكّناً، بفضل ذلك، يشتهي ويرغَبُ؛ فإذا الرضيعُ الذي هو مَن كان يجب أن يشتهيَ الثديَ ليَرضِعَهُ غيرَ معْنِيٍّ بذلك، بل الثدي هو الذي صار به معنيّاً.

كما أُسند غيرُ العاقل إلى فِعْله على أنّه عاقلٌ فاعلٌ، وذلك في قوله: «يراودك المعنى»، إذِ اغتدى «المعنى» كائناً واعياً عاقلاً، يراود الشاعرَ رِوَاداً. وأكثرُ من ذلك أنْ صار للمعنى رغبةٌ جامحةٌ في المراودة التي هي الشَّبَقُ إلى الممارسة الجنسيّة، في أصل معنى الإستعمال لهذا الفعل، على سبيل الانزياح اللغويّ...

ثُمّ إنّ هذا الوحيَ بعد أن بُثَّت فيه الحياة، صار يتأوّب الشاعر، ويخطر له في سبيله، فلا يتركه يَؤُونُ ولا يَذَرُهُ يستنيم، بل لا يزال يوحي إليه بالشعر، ويُلقي إليه بالإلهام.

وفي هذا البيت الأوّل المصدَّرةِ به هذه القصيدةُ ما فيه من التنقُّل (أي الالتفات باصطلاح البلاغيّين) من خطابٍ تقريريّ يتمحّض للغائب في المصراع الأوّل:

كأيِّ رضيعٍ يشتهي جوعَه الثديُ

إلى تقرير خطاب ينطلق من الغائب نحو المتكلّم:

يراودك المعنى... يطاردك الوحيُ

وفي هذا النسْج ما فيه من إظهار القدرة على تدبيج القول، واللّعِب باللغة وتصريف نسوجها من حال إلى حال أخرى.

وحين ننتهي إلى البيت الثاني لننظُرَ شأنَه، لا نجده يكاد يختلف عن صِنوه الأوّلِ إلاّ قليلاً، بل كأنّه يركُض في مُرْتَكَضِه، ويجري في مُضطرَبِه، بحيث إنّ النصّ يستغني عن ربْط الوحدتين ببعضِهما بحروف النسق، بل يجعل كُلاًّ منهما منعزلةً عن صِنوتها، فإذا كلٌّ منهما تتبوّأ في الخطاب موقعاً متمكّناً متحصحِصاً يجتعلها لا تحتاج إلى ما قبلها، ولا إلى ما بعدها؛ كما يمثُل ذلك في مثل قوله في المصراع الثاني من هذا البيت:

يضيق بها المسعى... يليق بها السعْيُ

وذلك حتّى يقابلَ هذا النسج ما جاء في المصراع الثاني من البيت الأوّل:

يراودك المعنى... يطاردك الوحيُ

فهذان التقابُلان هما اللذان أحدثا شعْرِرةً خصيبةً مثُلتْ في اللَّعِب باللغة، وتجلّتْ باقتدارٍ على تفعيلها. كما شكّلاَ مظهراً من مظاهر الجمال الفنّيّ البديع، إذ اغتدت هذه

الوحدات النسجيّة، أو النّسائج، مقطَّعةً، ولكنها اجتزأتْ بنفسها، لا مترابطة فتتوقّف على غيرها، على النحو التقليديّ لتحبير الكلام. ولو جاءت كذلك، لَما كان لها وقْعٌ شعريّ، ولا جمال فنّي، فكان ممكناً أن تحُول بيننا وبين الإمتاع والإطراب.

ولعلّ في القَرْن بين المسعَى،[18] والسعْي، وهما لفظان بمعنىً واحدٍ في اللسان، وجعْل كلٍّ منهما يدلّ على شيءٍ غيرِ ما يدلّ عليه صِنْوُه، في هذا المجاز الشعريّ، ما يشكّل باقةً كلاميّةً جميلاً منطِقُها، غنيّاً مضمونُها.

وعلى أنّا لا نودّ أن نعرِضَ لكلّ السمات اللفظيّة، ولا لكلّ النسوج التركيبيّة، المبنيّةِ منها هذه القصيدةُ التي تفاعلتْ فيما بينها فشكّلت دعائمَ للشعررة، شديدةَ القُوَى: وذلك خَشيةَ الوقوع في التطويل، كما لاحظْنا ذلك قبْلاً، فلْنجتزئْ، إذن، بما قيل...

وإنّما جئنا، بما جئنا به، لِنَنظرَ كيف أنّ هذا النّصّ سلَكَ متنَه في وجوه فنّيّة جعلتْ لغتَه الإفراديّة والتركيبيّة معاً، تكوّن نسيجاً من الكلام مصنوعاً من عناصر التنميق والتحبير، ليعلُوَ عن اللغة اليوميّة الرّذْلة، أو حتّى عن لغة الكتابةِ البسيطة التي يعِيبها القصور والركاكة، ويَعُورُها الابتذالُ والفَهَاهةُ.

ولْيَقِسِ القارئ الكريم على ما دبّجنا عن هذا النصّ الشعريّ من تحليل، إن شاءَ.

******

ثانياً. معالجة اللغة الشعريّة لقصيدة الشاعر عصام خليفة

– وطن على لوحة البراءة–

1. رصد الحقل المعجميّ:

وتمثُل المادّة، أو الموادّ، اللغويّة (matières langagières) التي وقع منها البناء، فيما يأتي:

الطِّفْلة؛ الذوبان؛ الأحبار؛ اللوحة؛ الحلم؛ الأقطار؛ الكينونة؛ الألوان؛ القسمات؛ الإستسلام؛ البَكارة؛ الأفكار؛ السِّحر، المغرب؛ البهجة؛ النيل؛ الخليج؛ المزْج؛ الأشعار؛ النبْت؛ الصَّوغ؛ النسيم؛ السكون؛ الجزع؛ الضّجيج؛ الإعصار؛ الّلآلي؛ الإبداع؛ التصوير؛ الابتغاء؛ اللّجّة؛ الأخبار؛ الهزّ؛ الجذْب؛ جذع النخل؛ الإسقاط؛ مناهل الإبهار؛ الضرب؛ العصا؛ بحر الشّقاق؛ عِبارة أكذوبة الأسوار؛ القبول؛ القول؛ الملامة؛ التألّم؛ وطأة الأقدار؛ الأنا؛ المَسّ؛ الحرف؛ الغدوّ؛ اللحن؛ الشدّ؛ الأسطر؛ الأوتار؛ القسوة؛ الحرّ؛ الطريق؛ الكعبة؛ القُلّيْس؛ الْخِيَرة.

وقد يكون من البوادي لدُنِ القارئ، أنّا أسقطنا إدراج الحروف والقيود، من الاعتبار، كما سبق لنا ملاحظة ذلك لدى معالجة القصيدة الأولى، وذلك بحُكم أنّها لا تستطيع أن تكوّن كلاماً مفيداً وحدَها، وإنّما هي محكومة، في الاستعمال اللغويّ، بأنْ تظاهرَ سمات اللغة على استواء التركيب والبناء، ومِن ثَمّ على قيام الدلالة أو إقامتها، بفضل استقامة الكلام تركيباً، وإفادتِه مدلولاً.

ولقد بلغ عدد السمات اللفظيّة التي تكوّن لحمة هذا النص الشعريّ، زهاءَ إحدى وستّين، وهي غير مصنّفةٍ في حقولها الدلاليّة. وفيما يأتي نعمِد لِتصنيف هذه الحقول بناء على تشاكلها، قبل أن نعمِدَ لِمعالجتها بالتحليل.

2. تصنيف اللغة الشعريّة إلى حقول دلاليّة:

ونودّ أن نصنّف هذه الموادّ اللغويّة (أو السمات اللفظيّة) بِسَلْكِها في مجموعات، مجموعاتٍ، كدأبنا في هذا العمل، تتشاكل معانيها مع بعضِها بعضٍ وتتآخَى، قبل معالجتها، وذلك كأنْ تكونَ:

أو ّلاً. مجموعة الجمال والبهاء وما في حُكمهما:

اللوحة؛ الألوان؛ الأحبار؛ الأسطُر؛ القَسمات؛ السِّحر؛ البهجة؛ اللآلي؛ النسيم؛ السكون؛ الإبداع؛ التصوير؛ الصوغ؛ الأشعار؛ اللحن؛ الأوتار: بِستَّ عشْرةَ سِمةً لفظيّةً.

ثانياً. مجموعة الطبيعة وغضبها وما يحاكيها:

الضجيج؛ الإعصار؛ الإسقاط؛ الضرب؛ العصا؛ الْحَرّ؛ الشّدّ؛ وطأة الأقدار؛ الجدْب؛ الهزّ؛ الجزَع؛ الاستسلام؛ التألّم؛ القسوة: بأربعَ عشرةَ سمةً لفظيّة.

ثالثاً. النبات والماء وما في حكمهما:

الذّوبان؛ النِّيل؛ النبت؛ اللّجّة؛ مناهل؛ البحر؛ جذع النخلة؛ المزْج: بتِسْعِ سِماتٍ لفظيّةٍ.

رابعاً. الأمكنة والأقطار وما في حكمهما:

الأقطار؛ المغرب؛ النيل؛ الخليج؛ الكعبة؛ الْقُلَّيس؛ الأسوار؛ الطريق: بثمانَيْ سماتٍ لفظيّة.

خامساً. الوجود والهُويّة:

الطِّفلة؛ البكارة؛ الكينونة؛ الأنا: بأربعِ سماتٍ لفظيّة.

وندّتْ تسعُ سِماتٍ لفظيّة فجاءت مجرّدة المعاني، ومن ثَمّ غير قابلة لأنْ تُدْرَجَ في أيٍّ من المجموعات الخمس، وهي: الأفكار؛ الإبتغاء؛ الأخبار؛ عبارة الأكاذيب (ويراد بقوله:« كي تعبُري أكذوبة الأسوار»، هو من قولهم: عبَر الرؤيا يَعبُرها عبارةً: إذا فسّرها، ولو قال: «تعبُري أكذوبة الأخبار» لكان جيّداً)؛ القَبول؛ القول؛ الملامة؛ الْخِيَرَة: بتسعِ سمات لفظيّة.

وقد أقصَيْنا سِمة «الإبهار» من التصنيف، أصلاً، لعدم مُلاءمتها، لغويّاً، لما يُراد من استعمالها في مَقامها من النصّ.[19]

3. المعالَجة التحليليّة:

وإنّه لأَنَى لنا أن نتوقّف، لدى المجموعة الأولى من السِّمات اللفظيّة، في هذه القصيدة، ابتغاءَ معالجتها فنقرّر أنّا ما قَرَنّا فيما بينها، وفي موقع واحد، إلاّ لتشاكلها مع بعضِها بعضٍ، وتلاؤُمها في عَلاقاتها المعنويّة، غالباً، وذلك مثل اللّوحة التي تتشاكل إن شئت مع الأحبار والأسطر إذا قدّرتَ أنّها لَوحة للقراءة؛[20] وتتشاكل إن شئت مع الألوان إذا قرأتها بمعنى اللوحة الزيتيّة المرسومة بالأصباغ.

وأمّا القَسِماتُ (ولم يشكل الشاعرُ سينها، وكثيراً ما ينطقها العوامّ: «القسَمات»، بفتح السين) فإنّها تتشاكل تشاكلاً معنويّاً مع السِّحْر واللّآلي بحكم معانيها الجماليّة، وقد تتشاكل سمة البهجة معهما معاً. في حينَ أنّ النّسيم ربما تشاكَلَ مع السكون، وإلاّ صار النسيم ريحاً صَرْصراً. وأَيْما الإبداعُ فيتشاكل مع الأشعار، ومع الأسطُرِ والتصوير معاً. ولا يقال إلاّ نحوُ ذلك في اللحن الذي يتشاكل معناه مع الأوتار، كما هو بادٍ. وكلّ ذلك في تفاعل واتِّسَاقٍ.

وكان يراد بهذه المجموعة إلى الجمال والبهاء، والبهجة والرُّوَاء، والرّقّة الرّخيّة، والعَيْشِ الأبلَهِ. ولذلك كان عدد سماتها أكثر سمات المجموعات الأخرى عَدداً. ويتّفق هذا النص مع صِنْوه الذي سبقه لحيدر العبد الله إذْ كانت السمات اللفظيّة الدالّة على مثل هذه المعاني السعيدة في طليعة المجموعات الأخرى، أيضاً. فكأنّ كِلا الشاعرين كان يحرص على تجسيد هذه السعادة في مكوّنات قصيدته فيُكثر من سماتها التي تعيّنها لتكونَ في الترتيب أوّلاً.

أمّا بالقياس إلى المجموعة الثانية من السمات اللفظيّة التي تكوّن لحمة هذه القصيدة، فإنّا نجدها تدرُج، في عامّتها، في معاني غضب الطبيعة وقساوتها وتشنُّجها؛

أرأيت أنّ الضجيج يتشاكل مع الإعصار والجذْب والقسوة والتألّم والجزَع والاستسلام والقساوة ووطأة الأقدار؛ في حينَ أنّ الحَرّ قد يتشاكل مع الشّدّ؛ وأنّ الشّدّ قد يتشاكل مع الهزّ والجذع والإسقاط؛ وأنّ الضرب يتشاكل مع العصا.

وكأنّ النّصّ لَمّا استقى معانِيَهُ من سمات السعادة والحبور، والمتاع والسرور، بايَنَها بالسمات الدّالّة على غضب الطبيعة بما فيها من إعصار، وجذْب، وتألّم، وقساوة، ليكونَ ذلك كالتوازن له، والتماسك لمعانيه؛ إذْ بضدّها تتبيّن الأشياء، على حدّ تعبير أحمد.

ونجد السماتِ اللفظيّةَ للمجموعة الثالثة تنصرف إلى معاني السّوائل واللُّجَج والنبات وما في حُكمها، إذْ أرأيت أنّ الذّوَبان سائلٌ متولّدٌ مِن جسمٍ صُلبٍ فاستحال إلى غير أصله كالزُّبْد والثلج ونحوِهما، ويكون ذلك غالباً بفعل تأثير الحرارة وتسلّطها، من أجل ذلك نراه يتشاكل مع المزْج؛ ونجد النّبْت يتشاكل مع الصَّوغ، وربما مع جِذْع النخل؛ ونجد النِّيل يتشاكل، أيضاً، مع اللُّجّة، ومع المناهل، ومع البحر جميعاً. فلَكَأنّ هذه المعانِيَ، مجتمعةً، تتضافر فيما بينها تضافراً، لتجتَعلَ من أحَد مظاهر التصوير في هذا النصّ فضاءً ريّانَ خصيباً، يكسوه الأَبُّ، ويَزُونُهُ النخيل فيزدان به ازْدِياناً.

ونتدرّج نحو المجموعة الثالثة لنحلّلَ دلالتها العَلاقاتيّة، وهي مجموعة الملابس والأستار وما في حكمهما. وقد تكوّنتْ من السمات اللفظيّة الآتية: القميص، والإلقاء، واللباس، والتوشية، والحرير: لنلاحظَ أنّها سِمات متشاكلاتٌ مع بعضهنّ بعضٍ، حقّاً. فالقميص من اللباس، واللباس من القميص، أو هُمَا، هما. والتوشيَة تكون للّباس الحريريّ فيزدان بها كما به تزدان. والإلقاء في دلالته الشعريّة، في القصيدة، جاء بمعنى «الإلباس»، لا بالمعنى المركزي للإلقاء في اللغة المعجميّة. وهو بذلك يغتدي متشاكلاً مع أرْبَعِ السماتِ: تشاكلاً شديداً؛ ذلك بأنْ يُلقَى اللباسُ على الجسم فإنّما لكيما يُغطِّيَه ويسترَه؛ وأن يُنَضَّى عنه فإنّما لِكيْما يُجْهِيَهُ ويُعرّيَه. وببعض ذلك اغتدت سمة «الإلقاء» مركزيّةً متحكّمة في بواقي السمات اللفظيّة بِجَذامِيرها، في مجموعتها.

وعلى أنّا نلاحظ، أخيراً، أنّ هذه المجموعة من السمات اللفظيّة ذاتُ قابليّةٍ لأنْ تلتحق بصِنْواتها في المجموعة الأولى، وهي التي كانت استأثرتْ بالدلالة على الحبّ والجمال وما في حكمهما، إذِ الدلالة العامّة لها في مجموعتها، هي الحُسْنُ والرّقّة والسِّتْر. أرأيت أنّ القميص من اللباس إذا كان حريريّاً، كان أجملَ له؛ وهو حينئذ يغتدي

مَدْرَجةً لِحُسْنٍ آخرَ يزدان على مَن ترتديه (ونقول: «ترتديه»، لا «يرتديه»، لأنّ لباس الحرير في الإسلام غيرُ مباحٍ للرجال، ومعرض النصّ إسلاميّ).

وأمّا شأن المجموعة الرابعة فيتمحّض للأمكنة والأحجام والمِساحات والمَسافات والامتدادات العظيمة، فنجد سمة الأقطار تتشاكل مع سمة المغرب الذي أُريد به في النص إلى أقطار المغرب العربيّ، على دأب الإطلاق القديم لهذا الوجه الغربيّ من الوطن العربيّ (المهدَّد بالتمزّق والانقسام، وأهله بالفَناء والانقراض، بفعل ما يقتلون بعضَهم، متضافرين على قتْلِهم مع سَوائهم وهم أسعدُ بذلك فعْلاً!)؛ كما نجد الخليج، ويراد به إلى بلدان الخليج العربيّ يتشاكل مع مثْل الأسوار (البناء)، والطريق (المسافة)؛ كما تتشاكل الكعبة (بناء مقدّس) مع «كعبة القُلّيس» المزعومةِ القدسيّةِ[21] تشاكلاً سطحيّاً، ولكنّهما تتباينان تبايناً عُمْقيّاً. فالحيّز، إذن، بأنواعه المختلفة هو الذي يشاكل فيما بين السمات اللفظيّة لهذه المجموعة.

على حينَ أنّ شأن التشاكل في المجموعة الخامسة، والأخيرة، يتعلّق بالوجود والهُويّة، فنجد ألفاظه تتشاكل بمعانيها مع بعضِها بعضٍ، فإذا الأنا يتشاكل مع الكينونة، والطِّفلة مع البَكارة.

وعلى الرغم من محدوديّة هذه السمات في عَددها، بالقياس إلى عَدد سَوائها من المجموعات السابقة، المرتفعِ نسبيّاً، إلاّ أنّها تظَلّ مركزيّة في هذا النص، لأنّها تشكّل هُويّة الشخصيّة الشعريّة، وتُثبِّت كينونتَها، وذلك على المستوييْنِ الشعريّ والوجوديّ معاً.

******

4. خصائص الشَّعرَرة للنسْج الشعريّ:

على سَواءِ غِرارِ النصّ الشعريّ السابق، فإنّا لاحظْنا أنّ هذا النصّ (وطَنٌ... على لوحة البراءة)، قد لا يتعلّق بصنوه الذي سبقه في جماله الطافح، ونسْجه الدافق، ولا يكاد يرقَى إلى منزلته الفنّيّة، حتى لا نوازنَه بنصوص شعريّة أُخَرَ، وذلك من حيثُ القدرةُ على تشكيل اللغة باجْتِعالها متفاعلةً مع نفسها في نسوجها، وبتفعيلها باللَّعِب بها، والتّفنُّن في استعراضها، والبراعة في تشكيلها؛ وهو ما يميّز الشاعرَ عن الشاعر تمييزاً ملحوظاً. بل ربما وجدْنا شيئاً من التكلّف في بناء هذا العنوان نفسه: (وطن على لوحة البراءة)؛ فهذا الوطن الذي يوضَع على لوحة البراءة، كأنّه وطنٌ معوَّق، فإن كان

مجرّدَ كِيَانٍ مرقونٍ على هذه اللوحة فهو أسوأُ له من ذلك وأقبح، لأنّه يوشكُ أن يُصاب بالمحْوِ وذَهاب الأثَر، في أيِّ لحظة، فينتهي إلى العَدم! وإذن، فلا هو يكون أهلاً، ولا هو يكون مأهولاً! وكأنّ البراءة هنا تُسِفّ فتعادل معنى ما يشبه السذاجة؛ ذلك بأنّ الوطن هو فضاء أخرسُ لا يعي ولا يعقل، وإنّما أهْلوهُ هم الذين يجعلون منه فضاءً مميَّزاً مُخَيَّراً، ينْمَازُ عن سَوائه من الأوطان، بفضل ما يعملون ويُبدعون. وإذن، فإنما الوطن بأهله، لا بنفسه من حيث هو جغرافيا ميّتة...

وفوق ذلك، فإنّا لا نرى السمات اللفظيّة لهذا العنوان تحتمل أيَّ ظِلال للجماليّة الشعريّة ترقَى به إلى مستوى الشعريّة (la poéticité) الرفيعة، فتبوِّئُه منها في ذروتها.

وحين نعمِد لمعالجة هذا النص، وتناوله بالتحليل، نجد التشكيل الشعريّ في متنه من البساطة بمكان:

يا طِفلةً ذابتْ مع الأحبار

فالتشكيل الشعريّ هنا بسيط في تركيبه، ومن ثَمَّ في شَعْرَرتِه، أي ما يكون في نظامه النسجيّ من تفاعل اللغة الشعريّة فيما بينها، بعد تفعيلها الجماليّ، إلاّ ما يكون من ذوَبان الطِّفلة مع الأحبار.[22] (وقد رأينا أنّ هذه صورة بشعة، بل فظيعة، إذْ تعني احتراق الأجسام في الأفران، والعياذ بالله!). وقد حكم النصّ على هذه الطِّفلة بالذوبان في ماضيها، وانتهى أمرُها إذاً، ولو اصطنع النصّ الذوبان في الفعل الدّالّ على الحاضر والمستقبل (الفعل المضارع) لربما كان الكلام يكون أعمقَ له وأدلّ، لأنّه يظلّ متجدّداً مستمرّاً. غير أنّ ذلك، من منظور هذه القراءة نفسِها، يعني أنّ ذوبان الأجساد سيتفاقم ويزداد، بفعل الدَّيْمُومة والاستمرار، نَكْأً!

ثمّ إنّ الأحبار لا تكون جامدة، في دأب العادة، ثمّ تذوب سائلة، كالزبد والثلج اللذيْن يذُوبان بتأثير الحرارة. حقّاً، إنّ الشاعر يوظّف اللغة فيبتعد بها من الاستعمالات المعجميّة المحدودةِ الْمَعانِ، إلى استعمالات انزياحيّة لا حدودَ له.

بيْد أنّ مجرّد الخروج باللغة من المعجميّة إلى الانزياحيّة، قد لا يجعل منها لغة شعريّة عبقريّة بالضرورة.

ثمّ أَنَّى لهذه الطِّفلة أن يقع عليها الذوَبان، وهي جسم حيّ صلبٌ حسّاسٌ مكوَّن من لحم ودمٍ وعِظامٍ؟ ولم يكُن ذلك، كذلك، وحسْبُ، ولكنّه كان مصاحباً لذوبان شيءٍ هو

في أصله ذائب، وهو الحِبْر! وأمّا إذا انصرف الذهن إلى ذوَبان حبر اليهود، (وهو الجمع المشهور لهذه الدرجة الدينيّة لدُنْهُم)، أي إلى احتراقه مع الصَّبِيّة، فإنّ الخَطْب سيكون، حينئذ، أفدح، والشأنَ أثقل، والمشهد أفظع، إذْ تتعرّض هاتان الشخصيّتان الشعريّتان، حينئذ، للذّوَبان في فُرْنٍ! وحينئذ تغتدي الصورة بشعةً قاسية عنيفة، ماثلةً في أشدِّ نُكْرِها!

أم هل كان الشاعر، حتّى نعتذر له، يريد بقوله: «يا طِفلة»، «وذابتْ»، إلى تجسيد رمزٍ ما؟ قد يكون ذلك. لكنّ هذه الرمزيّة المفترَضة لم تتكشّف لنا، نحن على الأقلّ، في هذا النصّ بَعْداً... ثمّ ليس ينبغي أن يكون استعمال الرمز بعيداً عن حدود الذكاء البشريّ، وإلاّ وقعْنا في التَّعمِيَة والغموض. ثمّ إنّ من حقّنا أن نَعْطُوَ النصَّ، أيَّ نصٍّ أدبيّ، بقصديّتنا نحن قُرّاءً، لا بقصديّته هو شاعراً، بناءً على فتوى إمبرتو إيكو[23]...

ولا نجد، بكلّ حزن، أيَّ شَعْرَرةٍ، أو تشكيل شعريّ خصيب، أو تفاعل لغويّ نشيط، في المصراع الأخير، من البيت الأول إلاّ ما يكون من هذه «الْفِيَّة»[24] الدّالّة على كينونة اللوحة، واللوحة الدّالّة كينونتُها على الحلم، والحلم الدّالِّ كينونتُه على الأقطار، لأنّ الأقطار حيّز يقطن فيه الناس، فهذه الْفِيَّةُ، هنا، هي التي أذكت تفاعل السمات فيما بينها لتكوّن شعررة متلاحمة العَلاقات:

في لوحةٍ لِلحُلم بالأقطار

ولولا تشاكُل سمة «لوحة» في المصراع الثاني، مع سمة «الأحبار» في المصراع الأوّل من البيت، لكان الكلام سقط في التهويم والهذيان، وإن كنّا حلّلناه من الوجهة الفلسفيّة على أنّ الفيّة أنقذته من السطحيّة والتأفيق.

ثمّ هل الباء في قوله، بقراءة نحويّة: « بالأقطار » المساوية لمعنى « في »، فتنصرف القراءة إلى: « للحلم عبْر الأقطار»، أم هي واردة بمعنى الاستعانة، أيْ« للحلم بواسطة الأقطار»؟ وأيّ معنىً سيكون لذلك، بالقراءتين الاثنتين معاً!؟ وقد رأينا أنّها بالمعنى الأوّل تعني «فِيّةَ الكينونة» التي تُخصبُها وتُثري عَلاقاتها بالامتداد في كلّ المتَّجَهات.

بيْد أنّ مِن حسْن حظّ هذا النصّ، وعلى ما يكون متوقَّعاً من النصوص الشعريّة التي تكون، في الغالب، مطالعُها أعلى من متونها (إلاّ ما كان من قصيدة جرير الحائيّة

التي مدح بها عبد الملك بن مروان، ولا نريد هنا إلى الموازنة بين عصام خليفة، وأبي حَزْرة، جرير بنِ عطيّةَ الخطَفى، الذي أخمل مئات الشعراء، ولم يثبت له إلاّ الفرزدق والأخطل، ولكنّه شأن اقتضاه مثُول الموقف):(25) أفْلَتَ في الأبيات اللاّحقة من هذه الركاكة الشعريّة التي صَدَمنا بها في مطلع القصيدة، فلامسَ الشعريّة الجميلة، وذلك كما في قوله:

في سِحْرِ مغربِه، وبهجة نِيلِه   وخليجِه الممزوجِ بالأشعارِ

فقد شكّل الشاعر النصّ بهذه التشكيلات النسْجيّةِ المتقابلة المتتابعة معاً، في شيء من الرشاقة والتناغم، بالإضافة إلى جمْعه خريطة الوطن العربيّ في بيت واحد، فهذه السّمات المركّبة على غِرار واحد: مغربِه؛ نِيلِه؛ وخليجِه، أثبتت أنّ الناصّ استطاع أن يتحكّم في لغة قصيدته فيُشَعْرِرَها بالتفعيل الإيقاعي الذي استحال إلى تفاعل مضمَّخ بالجمال، على النحو الذي شاء، فكانَ حقّاً، فِعِّيلاً.

ولا يقال إلاّ نحو ذلك في قوله:

يا نبْتةً صاغ النسيمُ سكونَها لا تجزَعي من ضَجّة الإعصار

وعلى أنّا كنا ودِدْنا لو أنّ الشاعرَ قال:

يا نبتةً صاغ النسيم رُوَاءَها

ذلك بأنّ إعادة السكون على النّبْتة لا يعني منظَراً حسناً، ولا رُواءً أنيقاً، وهو القصْد من جمال النبْت الذي يكون أخضرَ ناضراً، وبهيجاً حسَناً. ثمّ إنّ الرُّواء (بضمّ الراء) من الرِّيّ والارتواء، كما يرى ابن الأثير، أيْ أنّ الرُّواء يكون أنسب ذِكْراً مع النّبْت الأخضر الريّان، الطريّ الطَّرير.

وأيّاً ما يكُنِ الشأن، فإنّ هذا البيت لا يخلو من تصوير فنّيّ ما، بالإضافة إلى أنّه يذكّر بما ورد في مطلع القصيدة (يا طِفلةً)، وهو نداء النكرة غيرِ المقصودة كما يقول النحويّون، وحينئذ يُفضي هذا التنكير، غيرُ المقصودِ، إلى تكثيف الدلالة: فيتفاعل معه على سبيل الشّعررة في نسجه المتفاعلِ لغتُه مع نفسِها.

غير أنّ الذي استوْقفنا من هذا النصّ كله اسْتِيقافاً، هو قوله منه:

فأنا الذي إنْ مسّهُ حرْفي غدَا   لحناً، وشُدَّ السطرُ كالأوتار

فهنا تمرُق الشخصيّة الشعريّة من فضاء سَوائها، فتتمرّد عليها، من أجل أن تخلُص إلى أعماق ذاتها، والتغلغُل في ثنايا كِيَانها، كيما تجتَعِلَ مِن مَسِيسِ الحروف إيّاها، مَدْرَجةً

لقيام لحْنٍ عبقريّ بديع. ونلاحظ أنّ اللحن هنا يتشاكل مع الأوتار، والحرْفَ يتشاكل مع السطر، فتنسجم الصورة، وتتجلّى ماثلةً في رُواءٍ قشيب، ومشهد عجيب، فتمثّلتْ نصّاً شعريّاً حقّاً.

******

ثالثاً. معالجة البِنية الشعريّة في قصيدة محمد ولد إدُوم

–حبيبي–

إثبات نصّ القصيدة

1. وألقَى قميصَ الحبّ حولي بشيرُه — فأبصرتُ نُوراً ليْتَ أنّــــــي أزورُه
2. وما الشعر للأحبابِ إلاّ تولُّــــــهٌ — وقُربانُ تَحنانٍ تسنّتْ نُـــــــذورُه
3. قصيدي وأشواقي رسولاَ محبّتي — لِطه الذي عمّ المجرَّةَ نُـــــــورُه
4. وطه الذي مهما تلفّظ مِقولــــــي — قصيداً ومنثوراً سيبدو قُصـــــوره
5. وطه الذي آنست منّي بخُلـــــوة — نُزوعاً إلى رَيّاهُ دانٍ عبيـــــــــرُهُ
6. وطه الذي أوقفتُ عمـــري لحبّه — ويملؤني في كلّ آنٍ حُضـــــــورُه
7. وطه حبيبي... كم سَكِــرت بحبّه — أسُكْرٌ سوى هذا تحِلّ خمـــــــورُه
8. أُحبّ رســــــول الله طبْعاً، سجيّةً — تلبَّسَني، من حيث أدري، شُعــورُه
9. أُحبّ رسول الله فيضاً من الرُّؤَى — ورُؤيا من الفيض الموشَّى حــريرُه
10. أحبّ رســـول الله نبْعاً من التُّقَى — وجسراً إلى الفردوسِ يزهو عُبورُه

1. رصْد الحقل المعجمي:

نرصد، هنا، السمات اللفظيّة (المركزيّة) التي بنى بها الشاعر قصيدته، وقد فصَلناها عن نسَقها على أساس الأصل، لنعمِدَ لِتصنيفها في المرحلة الثانية فنعالجها في سياقها ونسقها معاً، كبعض دأبِنا، وهي:

الإلقاء؛ القميص؛ الحُبّ؛ البشير؛ الإبصار؛ النُّور؛ الزيارة؛ الشِّعر؛ الأحباب؛ التولّه؛ القربان؛ التَّحنان؛ التّسنّي؛ النذور؛ القصيد؛ الأشواق؛ الرسول؛ طه؛ المجرّة؛

التلفّظ؛ المقْول؛ المنثور؛ البُدُوُّ، القصور؛ الإيناس (الإبصار)؛ الخَلوة؛ النزوع (الرغبة والتطلّع إلى الشيء، هنا)؛ الريّا؛ الدُّنوّ؛ العبير؛ الإيقاف؛ العمر؛ الْمَلْء؛ الآنُ؛ الحضور؛ السُّكْر؛ الْحِلُّ؛ الخمور؛ الرسول؛ الطبْع؛ السجيّة؛ اللباس؛ الدراية؛ الشعور؛ الرّؤية؛ الرؤيا؛ الفيض؛ التوشية؛ الحرير؛ النبع؛ التقوى؛ الجسر؛ الفردوس؛ الزَّهْو؛ العبور.

ذلك، ولقد بلغ عدد السمات اللفظيّة المرصودة من الحقل المعجميّ الذي وظّفه الشاعر، من هذه القصيدة، زُهاءَ أربعٍ وخمسين، تعتزي إلى حقول دلاليّة بلغتْ سِتّاً، ولذلك نعمِد، الآن، لِتصنيفها بحسَب هذه الحقول الدلاليّة المتشاكلة المعاني، المتقاربة الدلالات.

2. تصنيف اللغة الشعريّة إلى حقول دلاليّة:

كنّا لاحظنا من قبلُ أنّ رصْد المأَدَّة الأوّليّة (اللغة، أو السمات اللفظيّة) دون تصنيفها في خانتها التشاكليّة، أو دون ضمّ بعضِها إلى بعضٍ، حسَب حقولها الدلاليّة: لا يعني شيئاً كثيراً؛ أي لا يعني إلاّ مجرّد إحصاءٍ فِجّ لا يدلّ على معنىً فيه جَدْوَى. ذلك بأنّ هذه السماتِ اللفظيّةَ التي تكوّن المأدّة اللغويّة التي يبني بها الشاعر قصيدته، هي مجرّد ألفاظٍ نائمة، أو ميتة، مطروحة في المعاجم؛ وإنّما تركيبها مع بعضها، وتسخيرُها لِمَعانٍ معيّنةٍ جديدةٍ في النصّ الأدبيّ بعامّةٍ، هو الذي يبعث فيها الحياة، بما فيها من حرارة وعنفوان. فاللّغة المعجميّة محصورة معانيها في أصل وضْعها المعجميّ القاصر لا تتجاوزها، وإنّما تكتسبُ دلالاتٍ شعريّةً نابضة بالحيويّة والحركيّة والتوثّب، حين تُبْنَى في نسْجٍ كلاميّ بديعٍ متضافرةً على إخصاب الدلالة مع بعضها. فلَكأنّ اللغة المعجميّة تشبه قطعة الثوب الخامِ قبل أن يعمِد إليه الخيّاط البارع فيفصّلَه لباساً أنيقاً جميلاً، بعد أن لم يكُ، في أصله، إلاّ مجرّد خرقةٍ لا تُغْني شُيَيْئاً. فالشخص إنما يجمُل بلباس هذا الثوب الْمَخِيط، كما يَحسُن الثوب المخيط على الشخص فيرتدّ به أنيقاً بهيّاً. وكذلك القصيدة تجمل وتزدان بانْدراج اللغة المعجميّة فيها، وذلك بانفصالها عن معاني معجمها، وصيرورتها إلى لغة دلاليّة ذات ظِلال شعريّة، فَتَتّخَذُ لها هالة من الجمال تختال بها، وفيها.

هذَاكَ، وإنّا حين صنّفنا هذه اللغة المرصودة ألفيناها تتجانس فيما بينها، بحسب حقولها الدلاليّة، فبلغتْ ستَّ تشكيلاتٍ، كما أومأنا إلى ذلك قَبْلاً، وهي:

أوّلاً. ما يدلّ منها على العاطفة والحبّ والجمال وما في حكمها:

الحُبّ؛ التولّه؛ الزيارة؛ الأحباب؛ التَّحنان؛ الأشواق؛ الرسول؛ طه؛ النزوع؛ الدنوّ؛ الشعور؛ الرؤية؛ العبير؛ السُّكْر؛ الحِلّ؛ الخمْر؛ الزَّهو؛ الحضور؛ الرَّيّا.

وهذه التشكيلة من اللغة المتقاربةِ المعاني، أو الْمُتشاكِلَتِها، تمثّل السّهم المعلَّى في مجموعة هذه السمات اللفظيّة المكوَّنةِ منها لُحمةُ القصيدةِ، وذلك ببلوغ عددها تِسْعَ عشْرةَ. وسنرى أنّ المجموعات الأخرى البواقي، وهي خمسٌ، أعلاهُنّ عدداً مجموعةُ المجرَّدات من المعاني بثمانِي سماتٍ لفظيّة، ويليها مجموعة الحركة والسكون، بسبعٍ؛ وما بقيَ يتراوح بين خمسٍ وأربعٍ، لا غيرُ.

3. المعالجة والتحليل:

ونتدرّج إلى معالجة هذه المجموعات، معالجة تحليليّة، استخراجاً من الحقل المعجميّ، فنلاحظ أنّ التشكيلة المكوَّنة من السمات اللفظيّة، والدّالّة على المعاني العاطفيّة والجماليّة، تتبوّأ المنزلة الأولى في هذا النصّ من حيثُ عَددُها. وهي متشاكلاتٌ بعضُها مع بعضٍ كما في سِمة «الحُبّ» التي تتشاكل مع التولُّه، وقد تتشاكل معهما سمة «الزيارة» (أزوره) التي تتعلّق بازْدِيَارِ الحبيب، على لغة ذي الرّمّة، والحبيب هنا الممدوحُ طه ﷺ.

ومثلها الأشواق، والنزوع، والتَّحنان، والدنوّ، والرؤية، والعبير، والحضور، والزّهو الذي يعني البطَر وفرْط السرور.

ولعلّما القارئُ أنْ يَضِحَ لَدُنْهُ أنّ بعض السمات اللفظيّة، هنا، هي أكثرُ تشاكُلاً مع بعضها، عن بعضها؛ ذلك بأنّ الحُبّ، مثلاً، هو أشدّ تشاكلاً مع الأحباب؛ كما تكون سمة «التَّحْنان» أكثر تشاكُلاً من سَوائها، من بواقي السمات اللفظيّة، مع «الأشواق». في حين أنّ سمة «الدُّنُوّ» هي أشدّ تشاكلاً مع «الرؤية»، مِن سَوائها مع سَوائها. وواضحٌ أنّ سمة «السُّكْر» (على القراءة الظاهرة الأولى، ودون تولُّج في تفاصيل هذا السُّكر الذي هو ليس، هنا، إلاّ شدّةَ النزوع والشوق الْمُفْضِيَيْن إلى الولَه وذَهاب العقل) تتشاكل أكثر مع سمة «الخمْر» من سَوائها من السمات الأخرى.

على حينَ أنّ السمة الشّمّيّة الدالّة على العبق: («العبير») تتشاكل مع طائفة كبيرة من هذه السمات فتضرب بعَلاقتها الدلاليّة والجماليّة في أكثرَ من سمة، لترتبطَ بها ارتباطاً شديداً، إذْ كانت سمة العِطر ممّا يكون لازباً في عَلاقات الحبّ بين الأحبّة.

بيد أنّ معظم سمات هذه المجموعة تتشاكل، بوجه عامّ، مع سَوائها دون نَشازٍ يُذْكَر.

ثانياً. ونعمِد، الآن، لِمعالجة السّمات اللفظيّة التي تتكوّن منها المجموعة الثانية، وهي مجموعة الحركة والسكون والأحياز وما في حكمها، لنرصُدَ العَلاقاتِ التشاكليّةَ فيما بينها رَصَداً. ومكوّناتُها سبْعُ سماتٍ هنّ: الجسر، والفردوس، والمجرّة، والعُبور، والْمَلْءُ، والنَّبْع، والإيقاف. فالفردوس حيّز خُلِق لنعيم الصالحين، منتشرٌ، وهو غاية في الجمال العظيم؛ فهو سيّد الأحياز والحركات في هذه المجموعة. والجسر، بحكم أنّه طريق ممتدّ قد يتشاكل مع حيّز الفردوس، كما يتشاكل بامتياز مع العبور، في حين أنّ الإيقاف يتباين، تعارُضاً، العبور. غير أنّ هذا التبايُن الظاهر، لا يعني، في عمق الدلالة، إلاّ تشاكلاً معنويّاً بقراءة أخراةٍ؛ وذلك بحكم أنّ هذا الإيقاف ما كان له ليكونَ إلاّ بفعل كينونةِ حركة العبور. ذلك بأنّ كبْح جماحِ الحركة، هو في نفسه قد يكون حركة ما، ولو على ضَرْبٍ ما، بل بحركة أشدّ منها أَيْداً. أمّا السمة اللفظيّة («الْمَلْء») فإنّها قد تكون مقتحَمة في هذه المجموعة، وإن كانت عَلاقاتها تمثُل مع بعضها بعضٍ، وخصوصاً في دلالة الحركة وتماثلاتها. أرأيت أنّ الذي يملأ، لا يقدِر على أن لا يتحرّك، مَثَلَهُ مثلَ الذي يعبُر، ومثَلَه مثلَ الذي يقِف؛ إذْ كان الوقوف حركةً بحكم أصله، قبل أن يرتدَّ سكوناً حين كبْحِه. وأمّا الجسرُ ففيه حركة خلفيّة تمثُل في تجمُّع خَلقٍ عظيم من المهندسين والعَمَلَة من أجل تثبيت دعائمه وأَوَاسِيهِ، ثمّ القيامِ عليه، من بعد ذلك، بكلّ ما يجعله نافعاً للارتفاق به، بحيث يغتدي ملائماً لأَنْ يَمُرَّ الناس عليه مِن جَلْهةٍ إلى جلهة أخرى، فيقع الوصل بين متباعديْن، ويتمّ الرّبْط بين مُتناوِحَيْن.

وقد يتشاكل النّبْعُ مع الفردوس بحكم دلالتهما على الجمال والتنعّم، معاً، كما يتشاكل مع الْمَلْءِ أيضاً، إذ كلّ صادٍ يمكن أن يملأ دَلْوَه أو طَسْتَه من ماء النّبْع ليشرَبه أو يغتسل به، أو يستعملَه في غير ما ذلك مُرْتَفَقاً.

على حينَ أنّ سمة المجرّة، في هذه المجموعة، أعظمُ الأحياز وأشْسعُها مساحةً وأبعدُها امتداداً، فمساحتُها لا غايةَ لها، وهي بحكم أنّها حيّزٌ أعظمُ، تشمل كلّ هذه السمات الدّالّة على الأحياز، إلاّ ما يكون من سمة الفردوس التي سَعتُها عند الله ما لا عينٌ رأتْ، ولا أُذنٌ سمعتْ، ولا خطرَ على قلب بشرٍ.[26]

ثالثاً. ونتدرّج، الآنَ، نحو المجموعة الثالثة لنحلّلَ دَلالتها العَلاقاتيّة، وهي مجموعة الملابس والأستار وما في حكمهما. وقد تكوّنتْ من السمات اللفظيّة الآتية: القميص، والإلقاء، واللباس، والتوشيَة، والحرير: لنلاحظَ أنّها سِمات متشاكلاتٌ مع بعضهنّ بعضٍ، حقّاً. فالقميص من اللباس، واللباسُ من القميص، أو هُمَا، هما. والتوشيَة تكون للّباس الحريريّ فيزدان بها كما به تزدان. والإلقاء في دلالته الشعريّة، في القصيدة، جاء بمعنى «الإلباس»، لا بالمعنى المركزي للإلقاء في اللغة المعجميّة. وهو بذلك يغتدي متشاكلاً مع الأرْبَعِ السِّماتِ، في مجموعته: تشاكلاً قويّاً؛ ذلك بأنْ يُلقَى اللباسُ على الجسم، فإنّما لكيما يُغطِّيَه ويستُرَه؛ وأن يُنَضَّى عنه، فإنّما لكيْما يُجْهِيَهُ ويُعرِّيَه. وببعض ذلك اغتدت سمة «الإلقاء»، في مجموعتها، مركزيّةً متحكّمة في بواقي السمات اللفظيّة بِجَذامِيرها.

رابعاً. ونصل إلى المجموعة الرابعة المكوَّنة من خمسِ سماتٍ لفظيّةٍ التي تضطرب في مُضطرَبِ الأدبيّات، أو ما يمكن أن يكون كذاكَ، وهي: الشِّعْر، والمنثور، والقصيد، والتلفّظ، والْمِقْول، لنعالجَها بالتحليل، لنلاحظَ عنها أنّها تركُض في مَرْكَضٍ واحدٍ تقريباً. وقد اجْتَعل الناصُّ، هنا، الشِّعر وما في حكمه من أدوات التعبير الراقية أداةً لمدح الذات النبويّة الكريمة. فلَوما هذه الوسيلةُ اللغويّة الرفيعة للتعبير العالي عن العاطفة الجائشة، لَما كان هذا النصّ، ولَما كان من بعد ذلك مدْحٌ، ولا تعبيرٌ عن مَكامن الوجدان في قرارة النفس وأغوارها البعيدة.

وعلى غير غِرار المجموعة السابقة من متشاكلات السمات، فإنّ هذه الخمسَ منهنّ، هنا، تتشاكل، فيما بينهنّ، تشاكلاً متراصّاً، بحيث إنّ كلّ سمة تحنّ إلى صِنوتها، لتقارُب معناها، مع معناها. أرأيت أنّ المِقولَ، وهو جارحة اللسان، قد ينطق الكلام نثراً (منثوراً)، كما قد ينطقه شعراً وقصيداً. كما يأتي ذلكما وهو يتلفّظ بهما معاً. ولو تكلّفْنا تخيُّر السمة المركزيّة في هذه المجموعة القادرة على التحكّم في بواقِيها، لكان الْمِقْوَلُ هو صاحبَها؛ ذلك بأنّه، وفي غياب القلم، لا شيءَ يستطيع أن يَحُـلَّ مَحلَّه، فهو الذي يُنشِد قصائد الشعر، وهو الذي يتلفّظ بالمنثور من الكلام؛ لأنّ الشعر والنثر (الكتابة) دون اتّخاذ القلم أو اللسان، يظلاّن شأناً مغموراً.

خامساً. ونبلغ المجموعة الخامسة المكوَّنة من أربع سمات لفظيّة، وهي الدّالّة على حقل المبصَرات والْمُبْدَيات، وهي: الإبصار، والنور، والبُدُوُّ (الظهور والتنَصُّص)،

والإيناس، فنتوقّف لدُنْهُنّ لمعالجتهنّ بشيء من التحليل، مع ما نعلم بأنّ للإبصار في العربيّة معانيَ كثيرةً لطيفةً. ومن أشهر ما يعرف الناس من استعمالاته هو الرؤية.

وبذلك جاء في العجُز من مطلع قصيدة «حبيبي»:

فأبصرتُ نُوراً ليت أنّي أزُوره

ولكنْ علينا أن نزعم أيضاً في غِرار القراءة الثانية: وبغير ذلك جاء معناه في البيت نفسِه؛ ذلك بأنّ هذا الإبصار لم يَتْمِمْ في الحقيقة فيبلغَ غايتَه كما تمضي الأمور في واقعها؛ بل هو إبصارٌ «أبيضُ». ولقد يعني ذلك أنّه إبصار مستحيل التحقيق. ذلك بأنّ النصّ استعمل حرفاً دالاًّ على هذه الاستحالة ، وهو «ليت» الدّالّ على طلب ما لا يُدْرَك أصلاً، وما لا يتحقّق له وجودٌ أبداً.

وإذن، فالشخصيّة الشعريّة كان يخيَّل إليها من مجرّدِ شدّة الشوق والنزوع إلى إبصار الذات النبويّة، فادّعتْ أنّها أبصرتْ نُورَها، من حيث هي لم ترَ، في الحقيقة، شيئاً، ولكنّه مجرَّدُ إبصارٍ متوهَّم نشأ عن تحويل المعنى المادّيّ، إلى معنىً مجرّدٍ غيرِ مَرئيٍّ بجاسّة العين. وقد يكون هذا الإبصار أقوى دلالةً من إبصار المحسوس. ولذلك قيل في صفة الله «البصير»: إنّه الله «الذي يشاهِد الأشياءَ ظاهِرَها وخافِيَها، بغير جارحة».[27] وعلى ذلك، فإنّ الإبصار المجرّد، وهو المرادةُ دلالتُه في النصّ، كما أثبتنا ذلك قُبَيْلُ، أقوى من الإبصار المحسوس المنصرف إلى الرؤية في أبسط معانيها، فهو أشمل منها شمولاً، وهو أدلُّ عليها دِلِّيلَى.

ولعلّما الأمرَ واضحٌ في بواقي السّمات؛ فهنّ، مجتمعاتٍ، ينضوين إلى مُضطرَبٍ واحد من المعاني المتقاربة، والدلالات المتشابهة؛ فالنُّور هو السّرّ الذي ينبثق عن العين فتُبصر الأشياء إبصاراً حقيقيّاً، أو إبصاراً روحيّاً (أو «قلبيّاً»، بلغة النحويّين)؛ فالنّور، إذن، معنىً مجرّدٌ معطّلٌ إذا ذُكِر وحدَه من غير تعويمه في تعبير يحتويه. ولذلك احتِيجَ إلى الإبصار الذي يشتمل على معنىً خلفيٍّ، وجوباً، ليقومَ به، وهو جاسّة البصر التي هي العين المبصِرة. غير أنّ ذِكْر الإبصار لا يفتقر، لدى المتلقّي، في حقيقة الأمر، إلى أن نأتيَه بذِكْر العين، لكي يكتملَ له حصولُ الإدراك، وذلك بحكم أنّ الإبصار لا يكون برؤية العين وحدَها، ولكنْ يكون برؤية القلب، وهو أقوى، كما أسلفْنا.

وأمّا البُدُوُّ، وهو الظهور (وفي النصّ المطروح للمعالجة: «سيَبْدو») فإنّ لِمَعْناه أثَراً من آثار النّور الذي هو المأدّةُ التي أمدّتِ العينَ بهذا الجوهر الشّفّاف الكشّاف

الكريم. وليس «الإيناس» (بمعنىً من معاني الإبصار)، إلاّ لفظاً متشاكل المعنى، مع الإبصار، والنورِ، والبُدوّ، جميعاً. فهي سمات أربعٌ، إذن، متراصَّاتُ العَلاقات التشاكليّة فيما بينهنّ تَراصّاً.

ويمكن تعويم السمات اللفظيّة لهذه المجموعة بربْطها بالمجموعة الأولى الدّالّة على معاني الحب والجمال وما في حكمهما، وذلك بما تحملُه هاته السماتُ الأربعُ من معانٍ قد يكون مُرْتَكَظُها منها، بالقياس إلى معاني المجموعة الأولى من السمات، قريباً. وما ذلك إلاّ لأنّ النّور من الجواهر الجماليّة التي تمتلك القدرة على التسلّط على كلّ المعاني الجميلة التي يستخدمها البشر في لُغَاهُمْ على اختلافها.

كما أنّ هذه المجموعة الخامسة، وهي -إن شئت- مجموعة النور، ترتبط ارتباطاً على هَون ما، مع المجموعة الثالثة الضاربة في معاني الحركة والسكون والأحياز؛ ذلك بأنّ أيَّ حركةٍ لا تستطيع الاستغناء، في كلّ أحوالها، عن النور، فالكائن الإنسانيّ قد يتحرّك في الظلام، بل هو يستطيع ذلك، ولكنّ حركته لا تكون على هَدْيٍ من أمره في بلوغ قصْده، إذ هو حينئذ يلتجِئُ إلى التعويل على الذكاء باستعمال الجَسّ باليد، أو لمْسِ الطريق بالعصا، أو بتقديم القَدم، في الطريق المظلم، بحذَر شديد... وعلى ذلك، فالحركة القائمةُ، مثَلاً، في سمات «العبور»، و«الإيقاف»، و«المَلْءِ» إن استغنتْ عن جوهر النّور، فإنّ وظائفها تظلّ إمّا معطّلةً تعطيلاً، وإمّا مضطربةً في أدائها الارتفاقيِّ اضطراباً.

سادساً. وننتهي، أخيراً، إلى المجموعة السادسة الناشزة، (والنَّشاز، هنا، أو الاختلاف، هو الذي يشدّ من عَضُد الدلالة فيجعلها تتراصّ فيما بينها، لمنْح السمات اللفظيّة ما تحتاج إليه لكيْما تتبوّأً في الكلام مقاماً مبيناً)، وهي عشرُ سماتٍ لفظيّاتٍ دالاّتٍ على المعاني المجرَّدة مثل: العمر، والآن، والتقوى، والدراية، والسجيّة، والطبْع، والقُربان، والتسنّي، والنذور، والقصور.

ويبدو أنّ الأصل في شعريّات الكلام أن تتشاكل ألفاظ فيها فتتحانُّ وتتعانق، ولكنّها تظلّ، في أطوار معيّنة، مُحتاجةً إلى سمات تختلف عنها لكيْما تكسِرَ هذا التشاكل الذي حين يمثُل وحدَه لا يُغْني في الخطاب شُيَيْئاً؛ فهو بمثابة البُقَع الملوّنة المختلفة عن أصل لون الثوب؛ إذْ كثيراً ما يعمِد المصمّم لرقعة الثوب، فيحاول تزيينَه ببُقَعٍ تُدَسّ فيه، تختلف عنه في اللون والشكل والحجم، وذلك كيما تكونَ له زينةً ورُوَاءً.

وعلى أنّ بعض هذه السمات اللفظيّة العشْرِ، التي تناشزت واختلفتْ مع المجموعات الخمس السوابق، تتشاكل في بعضها، مع نفسها فتتماثل متعانقةً متآلفة، وذلك مثل سمة «السجيّة» التي تتشاكل مع «الطبع»؛ في حين أنّ «التقوى» قد تتشاكل مع «النذور»، و«العمر» يتشاكل مع «الآن»، بحكم أنّ كُلاًّ منهما يرجع إلى الدلالة على الزمان مع اختلاف في قوّة هذه الدلالة وامتدادها، وهلمّ جرّاً...

رابعاً. خصائص الشَّعْرَرة للنسْج اللغويّ:

تنْمازُ لغة الكتابة الإبداعيّة بالجمال الفاهِق، والوجدان الطافح، والماء الفنّيّ الدافق، ولعلّما، ومن أجل ذلك، كانتْ لغة إبداعٍ، لا لغةَ إعلام، مثلاً. فلغة الكتابة الإبداعيّة إنّما كانت لتكون جميلةً، كالمرأة التي وُلدتْ لكيما تكون كذلك، كما هو ماثل في الآداب الفرنسيّة (La femme est née pour être belle). والذين يوَدّون أن تكون لغة الإبداع، ولا سيّما اللغةُ الشعريّة، قبيحةً ثقيلة رديئة، تشاكِهُ عناصر القُمامة، وتشابه غُثاء النُّفاية، فيجنحون إلى استعمال ألفاظٍ مثلِ الأَبَن والجَزر، والتِّبن والغبار، لا التِّبْرِ والنُّضار؛ هم لا ريبَ يريدون أن يصطفّوا في صفّ المكابرة والعناد. وعلى مَن كان كذلك بإيثارِه الأشياءَ الرديئة على الأشياء الجميلة، في كلّ ما يقتنيه، فليس عليه، حينئذ، إلاّ أن يبحثَ عن أردأ المرافق الحضاريّة فيختصَّها بالاقتناء: فيلتمسَ أقبح سيّارة وأبلاها فيتّخذها له مركَباً، وهلمّ جرّاً ممّا يتنافس العوامّ والخواصّ في الحرْص على اقتنائه كأجمل ما يكون شكْلاً، وأجدّ ما يكون سِبْراً...

وإذنْ، فإذاً! فالشعر يجب أن يعتزِيَ إلى الفنون الجميلة، والفنون الجميلةُ: جميلةٌ، وكفى!

من أجل ذلك، نلفي عامّة الشعراء، قديماً وحديثاً، يحرصون أشدّ الحرص على انتقاء ألفاظهم الشعريّة المظنونة بالجمال العبقريّ فيصطنعونها في قرْض قصائدهم، وفي تحبير أشعارهم، إلاّ مَن كان منهم معتزياً إلى طبقة المحرومين، وبئسَما!

ثمّ، من أجل ذلك أيضاً، نجد الشعراء يتنافسون، إلى درجة التحدّي والتطاوُل، في تفعيل لغتهم الشعريّة داخل النص، كأنّهم يريدون بذلك إلى محاكاة زينة العروس في اختيار ألوان أثوابها، وفي شكل تسريحة شعرها، إذْ لا أحدَ من العقلاء ينكر أنّ القصيدة عروس، بل ليست عروساً فقدْ، ولكنّها عروس حسناء.

غير أنّ ذلك ليس ميسَّراً لكلّ شاعر، فقد يَنشُد ذلك أحدُهم ولا يُوفَّق إليه، فيقع في الخيبة والحرمان، واليأس والخسران. وبدرجة التوفيق في ذلك، أو بدرَكِ الحرمان، تنْماز الشعراءُ عن بعضها بعضٍ في التّجويد والجمال.

ومحمد ولد إدوم شاعرٌ رهيف الإحساس، لطيف الذوق الشعريّ، ذو قُدرةٍ على التحكّم في لغته الشعريّة، ومن ثمّ ذو قدرةٍ على شعْرَرتها وتفعيل سماتها، وإنّه على ذلك لَمُقْتدرٌ مُقِيتٌ. ونحسب أنّه لو عبّر عن تجربة يوميّة أخرى، غيرِ تجربةِ المدح النبويّ الذي سُبِق إليه من آلاف الشعراء، (ولعلّ أعلاهم كعباً في ذلك، غالباً على وجه الإطلاق، محمد بن سعيد بن حمّاد الصنهاجيّ الأصل، البوصيري المولد، المتوفَّى سنة ستٍّ وتسعين وستِّمائة)، لكان جوّدَ في ذلك تجويداً كبيراً.

وعلى ذلك، فإنّا نجد في نصّ هذه القصيدة تفاعلاً شعريّاً بادياً، نتوقّف لدى طائفة منه لنعالج تجلّيات الشعررة فيه. ومن ذلك قوله:

وطه الذي آنسْتُ...

وطه الذي أوقفتُ

فهذان التشكيلان من اللغة الشعريّة أحْدثا شعررة تكمن في تفاعل هذا النسج الشعريّ الذي تكرّر فتقابل، وتردّد فتماثَل، فكان كالجزء من معزوفة موسيقيّة تَستفزُّ وتسحر، وتُطرب وتَبْهَر. فهذا التماثل البِنَويّ بين السمات المتوالية في نفسها، والمتصاديَة مع بعضها، أفضى إلى شعررة فاهقة، وتفاعلات لغويّة غامرة.

وقوله: كم سكِرت بحبّه

أَسُكْرٌ سوى هذا، تحِلُّ خمورُه؟!

فالسّكر الأوّل، هنا ولّد السّكرَ الآخر، فتشعْرَر معه بالارتباط به، ولإفضاء إليه. ولم تكن، هنا، الشعررة بتوحّد التقابل بين وحدتين متعاقبتين، ولكنّها كانت بفعل تفعيل اللغة الشعريّة، وحمْلها على توليد شيء منها، فيها؛ فتعانقت اللغة مع ذاتها، وفَهِقَتِ الشعررة ، فانتشر منهما شيءٌ كالنغم البديع، أو الشذى الكريم.

وأمّا قوله:

تلبَّسَني، من حيث أدري، شُعورُه

أحبّ رسول الله: فيضاً من الرُّؤى...

فإنّهما تشكيلتان في غاية الرُّوَاء الفنّي، وقد كان وراء ذلك قوله في جملة معترضة: «من حيث أدري» (وكثيراً ما يقول الناس في الدّأب: «من حيث لا أدري»)، فقلَب الشاعر اللغة الشعريّة بتفعيلها لتَشَعْرَر مع صنواتها، ولتندّ عن الاستعمال العاديّ فتنزاح عنه انزياحاً.

وأُرَى أنّ قول الشاعر: «فيضاً من الرُّؤى» كان شبْه فلتةٍ في الشَّعررة، فقد انتصب «فيضاً» فتعانق مع انتصاب «رسولَ الله»، فكوّن لحمة نحويّة جميلة دون أن يكونَ نصبُه على وجه قطعيّ لا يؤوَّلُ إلى غيره، فهل انتصب على البدل؟ أو هل انتصب على المفعوليّة له؟ أو هل انتصب على التمييز...؟ أم على المصدريّة على أساس حذْف فعْله؟ لقد كان هذا الانتصاب في حدّ ذاته لعبة نحويّةً حملت دلالة شعريّة فنّيةً، فاهِقةً بالظِّلال، زاخرةً بالْمَعانِ، حتّى كأنّها زادتْ عن حدّ الحاجةِ من الوجدان!...

******

رابعاً. معالجة البنية اللغويّة في قصيدة «أرجوحة الروح» لمصعب بيروتيّة

-أرجوحة الرُّوح-

إثبات نص القصيدة

1. بما فيك من معنىً: إنائيَ ينضَحُ
ولي فيك شكلٌ وارْتسام وملمَحُ

2. وطفْلٌ...
على الأوراق ينثُر حُلْمَه
وبين «خرابيش»[28] الدفاتر يمرَح

3. ويسكن كوخاً
فوق جِذع لنجمة
وكوخٌ ظلاميّ بعينيْه مسرح

4. كأرجوحةٍ

في الروح تعلو وتنحني

تراقصه حيناً... وحيناً تُؤَرْجِحُ

5. ويعكِف نحو الغَيم...

إذْ يُمسك الرّؤى بكفّيه ورداً ما يزال يفتِّحُ

6. بنَى كعبةً للبَوْح

طافتْ بظلّها

حماماته...

والحرف فيها يسبّحُ

7. ويغْدو...

وماءُ الوقتِ ينبُع من أصابع الكون...

إذ يُمسي سريعاً، ويُصبحُ

8. ونافذة للحبّ تفتح جفنَها

فيطلعُ فجرٌ بالضياء موشَّحُ

9. لأنّ عصافيرَ الحنينِ على شُجَيرةٍ للرُّؤى...

رفّت بعينيْه تصدَحُ

10. أقام خياماً للكَلام...

وكلُّ مَن سيَفقِد أحلاماً... إليها سيَنْزَحُ

1. رصْد الحقل المعجمي:

نسعى، فيما يأتي، إلى رصْد السمات اللفظيّة (المركزيّة) التي بنى بها الشاعر مصعب بيروتية نصّ قصيدته، وقد فصَلناها عن نسَقها على أساس الأصل المعجميّ، لنَعمِدَ لِتصنيفها في المرحلة الثانية، فنعالجَها في سياقها ونسقها معاً، وهي:

المعنى؛ الإناء؛ النضْح؛ الشَّكل؛ الارتسام؛ الملمح؛ الطفل؛ الأوراق؛ النثْر؛ الحُلم؛ الدفاتر؛ «الخرابيش»؛ المرح؛ السَّكَن؛ الكوخ؛ فوق الجذع؛ النجمة؛ الظلام؛ العينان؛ المسرح؛ الأرجوحة؛ الروح؛ العلوّ؛ الانحناء؛ المراقَصة؛ العكوف؛ الغيم؛ الإمساك؛ الرؤى؛ الكفّان؛ الورد؛ التفتّح؛ كعبة البوح؛ الطواف؛ الظلّ؛ الحمامات؛ الحرف؛ التسبيح؛ العَدْو؛ الماء؛ الوقت؛ النّبْع (مصدر، من نبَع الماءُ ينبَع، وينبُع)؛ الأصابع؛ الكون؛ الإمساء؛ السرعة؛ الإصباح؛ النافذة؛ الحُبّ؛ الجفن؛ طلوع الفجر؛ الضياء؛ التوشيح؛ العصافير؛ الحنين؛ الشجيرة؛ الرؤى؛ الرَّفُّ؛[29] الصدْح؛ الإقامة (التهيئة)؛ الخيام؛ الكلام؛ الفِقدان؛ النزوح.

هذا، ولقد بلغ عدد السمات اللفظيّة المرصودة من الحقل المعجميّ الذي وظّفه الشاعر، في تحبير هذه القصيدة، زُهاءَ ستٍّ وستّين، تعتزي إلى حقول دلاليّة بلغتْ ثمانياً، وهو رقم مُعَلّىً بالقياس إلى السمات اللفظيّة للقصائد الثلاثِ اللاّتي سبَقْنها. ونعمِد، الآن، لِتصنيفها بحسَب هذه الحقول الدلاليّة المتشاكلةِ المعانِ، المتقاربةِ الدلالاتِ.

ونودّ أن يَضِحَ الأمرُ لدى القارئ أنّا لم نَعْدُدْ سماتٍ مركزيّةً، كدأبنا: القيودَ والعناصر اللسانيّة الصغرى، مثلَ الحروف، والظروف وما في حكمهما؛ ممّا لا يقدر، وحدَه، على تكوين ما يُفيد من الكلام. مع ما نعلم بأنّ السماتِ اللفظيّةَ نفسَها لا تتأتّى معانيها في الذهن إلاّ بإضافة بعض هذه القيود إليها في تركيباتها. فتِيك القيودُ، أو العناصر اللسانيّة الصغرى، محكوم عليها، في نظام الاستعمال اللغويّ، بأنْ تظَلّ ظَهيراً لسمات اللغة، أو العناصر اللسانيّة الكبرى، ليستويَ لها التركيب السليم، والبناء الصحيح؛ ومِن ثَمّ قيام الدلالة، بفضل استقامةِ الكلام تركيباً، وإفادتِه مدلولاً. كما أقصَيْنا السماتِ اللفظيّةَ المكرَّرة لأنّها تعني عِتْراً واحداً.

2. تصنيف اللغة الشعريّة إلى حقول دلاليّة:

كنّا لاحظنا أنّ رصْد المأدّة الأوّليّة (اللغة، أو السمات اللفظيّة) دون تصنيفها في خانتها التشاكليّة، أو دون ضَمِّ بعضِها إلى بعضٍ حسَب حقولها الدلاليّة: لا يعني شيئاً كثيراً، أي قد لا يعني إلاّ مجرّد إحصاءٍ فِجّ لا يدلّ على معنىً يفيد. ذلك بأنّ هذه السماتِ اللفظيّةَ التي تكوّن المأدّة اللغويّة التي يبني بها، أو منها، الشاعر قصيدته، هي مجرّد ألفاظٍ نائمة، أو ميتة، مطروحة في بطون المعاجم؛ وإنّما تركيبها مع بعضها، وتسخيرُها لِمَعانٍ معيّنةٍ في النصّ الأدبيّ بعامّةٍ، هو الذي يبعث فيها الحياة، بما فيها من حرارة وجِدّةٍ وعنفوان. فاللّغة المعجميّة محصورة معانيها في أصل وضْعها المعجميّ القاصر لا

تُجاوِزها، وإنّما تكتسبُ دلالاتٍ شعريّةً نابضةً بالحيويّة والحركيّة، والتوثّب والجِدّة، حين تُبْنَى في نسْجٍ كلاميّ بديعٍ مع بعضها بعضٍ.

وكذلك القصيدة تحسُنُ وتزدان بانْطواء اللغة المعجميّة فيها، من خلال ذاتها، وذلك بانفصالها عن معاني معجمها، وتطلّعها إلى احتمال لغة دلاليّة جديدة ذاتِ ظِلال شعريّة، فتَتَّخذُ لها، حينئذ، هالة من الجمال تختال فيها، وتزدان بها.

ثالثاً. المعالجة التحليليّة للمجموعات المتشاكلة:

لعلّ ما تنْماز به هذه القصيدة، من بين ما تنماز به، عن صِنْواتها الثلاثِ اللواتي سبقْنها، أنّ حقلها المعجميّ يتكوّن من سبعِ مجموعاتٍ، مثلما وجدْنا عليه صِنْواتها، ممّا قبلها. فهي، إذن، لا تَنْتَئي عنها إلاّ قليلاً؛ خذْ لذلك مثلاً مجموعةَ الجماليّاتِ والغنائيّات التي تتبوأ المكانَ الأوّل في هذه القصيدة، فهي تتشاكَهُ مع مجموعة الحُبّ والجمال وما في حكمهما، بتبوُئها المنزلةَ الأولى في قصيدة حيدر العبد الله (قُبلة على فم القصيدة) بتواترٍ بلغ إحدى عشرة مأَدّةً. كما أنّها تتشابَه مع مجموعة الجمال والبهاء في قصيدة عصام خليفة (وطن على لوحة البراءة)، إذ تكرّرت متشابهةً المادّةُ الدالّة على هذه الموضوعة زُهاء خمسَ عشرة مرّةً.

فلكأنّ كلّ القصائد الأربعِ، تِهِ، والثلاثِ اللّواتي سبقْنها، يتّفقْن في الحنين إلى الجمال لتزيِّنَ به صدورَها، ولتعطّرَ به أُنوفَها.

وشذّتْ عنهنّ، كما سنرى، قصيدةُ نذير الصميدعيّ، وهي الخامسة والأخيرة في المجموعة الكبرى، لأنّها كانت تتحدّث عن دماء العراق، التي لم تزل تُهَرَاقُ، ليس بفعْل الخلاف والشِّقاق، ولكنْ بفعل هَمَجٍ جاءوا إليه من جزر الواق واق!...وذلك بأنْ تُسفَكَ سَفْكاً، ففرَض الموضوعُ مناسبته الماثلةَ في الفزَع والرّعب، إلى سماتٍ لفظيّة أخرى كلّها يأس وبأْس، ونحْسٌ وبؤس، وقتامة وظلام، وأشْلاءٌ ودماءٌ.

إنّ مجموعة الجماليّات تتكوّن من إحدى عشِرةَ مأَدّةً، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، فتصدّرتِ الثمَانِ المجموعاتِ، وذلك للأهمّيّة التي أوْلاها النّاصّ لهذه الموضوعة التي تتشاكل سماتُها اللفظيّة مع بعضِها بعضٍ تشاكلاً حميماً، إذ نرى أنّ الحنين يتشاكل مع الحبّ، والبوْح، والحلم، والحمَامات، والتوشيح. في حين أنّ العصافير تتشاكل مع الصدْح، والطفل معاً، لأنّ الطفل يحبّ اللعب بالعصافير الصادحة، أو مشاهدتها وهي تتجاثم على غصون الأشجار. كما أنّ الطفل يتشاكل مع الحلم، لارتباط الأحلام بالطفولة.

وأمّا التسبيح فهو تعظيم الله وتمجيدُه وتنزيهه، ولذلك فلا شيءَ أدنى إلى التشاكل معه كالرُّوح حين تعشَق الذات الإلهيّة حتّى الفَناء.

وكانت مجموعة الجمال وما في حكمه في القصيدة الأولى في المجموعة الكبرى، تكوّنتْ من اثنتيْ عشرةَ مأدّةً فمثّلتْ في بِلقيسَ، والثوبِ، والرَّفع (بمعنى التشمير والتعريَة)، والوشي، والتقبيل، وليلَى، والتَّلفّت، والهوى، والنّاي، والقلب، والسّلام، والإهداء. وبِقَرْنِ هذه المجموعة مع المجموعات الثلاثِ الأخرى، والدّالّة على موضوعة الحبّ والجمال وفرْط العاطفة وجيَشانها، يتبيّن أنّ هؤلاء الشعراء الأربعةَ كانوا يستقُون من مَعين فنّيّ واحد.

وإذا كانوا اختلفوا في باقي المجموعات، فاتّخذ كلّ منهم سبيله في شِعره سَرَباً، فإنّ الأهمّ هو ما قد يكونون اتّفقوا فيه، وهو معالجة المناحي الجماليّة الماثلة في المخبر والمظهر جميعاً.

ونتدرّج إلى المجموعة الثانية والتي تتمحور حول «الأشكال والحركات والتبديد»، فنلاحظ أنّها تتكوّن من إحدى عشْرة مأدّةً، وهي: الشَّكل، والاتّسام، والنثر (بمعنى التبديد والتشتيت)، والمرَح، والأرجوحة، والانحناء، والمُراقَصة، والطّواف، والعدْو، والنزوح. فالسمة اللفظيّة «الشكل» قد تتشاكل مع أكثرَ مِن سمة في هذه المجموعة؛ ذلك بأنّ الشكل بحكم هيئَته المتمثِّلةِ في الذهن، قد يتسلّط على كثير من المعاني ليندسّ فيها، وليتشاكلَ معها بسهولة. في حينَ أنّ الاتّسام، هو بمثابة الاتّصاف، وهو سِمة مكمّلة ومجمِّلة لطائفة من السمات اللفظيّة في هذه المجموعة كهَيئة المراقصة، والطواف. وعلى أنّ العَدْو يتشاكل مع النزوح لدلالة كلٍّ منهما على الحركة والتنقّل. وتتشاكل تانِ السمتان اللفظيّتان في حركيّتهما مع حركة النثر، (بمعنى التبديد)، والمرح الذي يحمل صاحبَه على الحركة، ويُغريه بالتحفّز. على حينَ أنّ الأرجوحة ذاتُ معنىً خصيبٍ للحركيّة وتغيّرِ الشكل من حال إلى حال. ومَثَلُ الأرجوحةِ الانحناءُ.

وأما المجموعة الثالثة، وهي الماثلة في معاني السوائل والأَنداءِ والنباتات وملازماتها، وعددُها تِسْعٌ، وهي الإناءُ، والنّضْح، والجِذع، والغيم، والورد، والتفتّح، والماء، والنبع، والشجيرة: فإنّها سمات لفظيّة تتشاكل فيما بينها دِنْياً.

ولعلّنا أن لا نكون مفتقرين إلى تجشُّم العَناء لتحليل العَلاقات التشاكليّة فيما بين هذه السمات اللفظيّة المتقاربةِ المعانِ، المترابطةِ الدلالاتِ؛ أرأيت أنّه يقال في المثل: كلّ

إناء ينضحِ بما فيه؛ والغيم قد ينشأ عنه ماء المطر فيرتدّ سيولاً، مثل الماء المتشاكل صراحةً مع النباتات والأشجار؛ والورد يتشاكل مع التفتّح، والشجيرة تتشاكل مع الجِذع.

وتنماز المجموعة الرابعة بكونها متمحِّضةً لمعاني الأمكنة والأحياز وما في حكمهما، وتتكوّن من عشْرِ مَوادَّ، وهي الْمَسْكِنُ، والكوخ، والمسرح، والكون، والنافذة، والخيام، والكعبة، والعلوّ، والإقامة (بمعنى الإنشاء والإيجاد).

وكما نرى، فإنّ المسكنَ يتشاكل مع الكوخ والنافذة. وأمّا العلوّ بمعنى الارتفاع والإقامة (من إقامة البنيان، بمعنى إنشائه ورفْع جدرانه) فإنّه يتشاكل معهنّ معاً. إذ كلٌّ من هذه السمات اللفظيّة تحمل في ذاتها معانِيَ العلوِّ، فالنافذة، مثلاً، لا تكون على وجه الأرض، ولكنّها تكون في جدار مرتفع، ليقَع منها نفاذ الرؤية من داخل إلى خارج، ومن خارج إلى داخل؛ كما يتمّ دخول أشعّة الشمس منها، وتسرّب الهواء إليها. وسمة الخِيَم تتشاكل مع الكعبة، والإقامة، والمسْكَــن، بصلاحيَتها لأن تكون مثْوىً ومأوىً، مع إدخال الكعبة بما هي بناية، ولكن إخراجها بما هي بيتٌ للتعبّد وأداءِ بعض مناسك العمرة والحجّ، لا للمُدُونِ والْمُقام. في حين أنّ العلوّ يتشاكل مع السَّكن، والكوخ، إذ مهما يصغُرْ حجم المسكن –وبالأحرى الكوخ– فإنّ علوّه لا يقلّ عن مترينِ اثْنينِ ليستطيع أطول الناس دخولهما على شيء من اليُسر، ومن ثَمّ لِيصلُحا مُرتَفَقاً. وأمّا السمة اللفظيّة «الكون» فهي أعظم هذه السمات حجماً، وأوسعُها أبعاداً، في هذه المجموعة، بل أشدُّها تسلّطاً عليها، وأكثرها تحكّماً فيها. فالكون سحيق الأرجاء، بحيث لا تُضبط مساحته، ولا تُحدّد أرجاؤه، بل هي ممتدّة في الآفاق إلى ما لا انتهاءَ... فالكون، هنا، هو أعظم الأحياز وأوسعُها، بل أشسعُها، إطلاقاً. وما، أو مَن، سِواه، في هذه المجموعة، مجرّدُ متعلِّقٍ به، ومُضطرِبٍ فيه.

وحين نبلغ المجموعة الخامسة المتكوّنة من السمات اللفظيّة الخالصة لمعاني الضياء والإشراق والرؤية وملازماتها، وقد بلغ عددها عشراً، وهي الملمح، والعينان، والنجمة، والرؤى، والفجر، والضياء، والجفن، والرّفّ[30] نجدها تترابط فيما بينها ترابطاً متيناً، إذْ بعضُها يفضي معناه إلى بعض؛ فالملمح (اللمح) إنما يكون بالعين، والجفنُ (وهو غطاء العين من أعلى وأسفل، كما يقول المعجميّون) إنّما هو متشاكل مع العين. والضياءُ والرَّفّ (التلألُؤ والبروق) والنجم والفجر والرؤية: كلُّها ثمرة من ثمرات رؤية العين وتسلّطها على كشْف الأجسام الظاهرة. فالعين والرؤية، إذن، هما السمتان

اللفظيّتان المتحكّمتان في بواقي السمات في هذه المجموعة. بيد أنّ العين تظلّ السمة اللفظيّة الأولى التي تتحكّم في بواقي السمات على وجه الإطلاق.

ونجد سمتَيِ الظلّ والظلام تندّان عن هذه المجموعة بالتباين معها، غير أنّهما ليستا، لدى منتهى الأمر، إلاّ أثراً من آثارها. فالعين هي التي تحدّد طبيعة الرؤية ومستواها فتميّز بين ما هو مُشرق مضيء، وبين ما هو دامس مظلم، وبين ما هو بينهما، وهو الظّل.

وأمّا المجموعة السادسة فتتألّف من ستٍّ سمات لفظيّة تتمحور حول المرقومات والمنطوقات، أو قل: إنّها مجموعة الْمُثاقفة والْمُدارَسة، وهي: الدفاتر، والأوراق، والحَرف، والأوراق (أوراق الكتابة، وهي الكاغَدُ، لا أوراق الشجر، والفرع من الأصل) والكلام، والأصابع، والكفّان.

وتنماز هذه المجموعة عن جميع المجموعات السابقة، المستخلصة من القصائدِ الثلاثِ، بكونها تتمحّض للعلم والثقافة، إذِ الدّفاترُ تتألف من أوراق الكاغَدِ، والأصابعُ ترتبط بالكفّين، وهما اللتان تنهضان بالكتابة. في حين أنّ الحروف (الحرف)، هي جزءٌ من كلّ كلام، بحكم أنّ كلّ حرف يمثّل صوتاً بعينه؛ واللغة، أو الكَلام، أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم، كما يقول العلاّمة ابن جنّي.

وقد يصعب تحديد السمة اللفظيّة المتحكّمة في صُوَيْحِباتها، فلكأنّ كُلّاً منها تحيل على نفسها، وتتمحور حول ذاتها، فلا تترك فرصة لسَوائها، من صِنواتها، لكيما تتحكّمَ فيها، أو تعلوَ عليها علوّاً كبيراً.

وننتهي إلى المجموعة السابعة التي هي ختام المجموعات السّتِّ الفارطة، فنلاحظ أنّها تتكوّن من السمات اللفظيّة الدالّة على المعاني الزمنيّة، وهي الإمساء، والإصباح، والوقت، والسرعة.

فإذا كان زمن الصباح يتباين مع زمن المساء شكلاً، فإنّ الجوهر يظلّ واحداً، وهو الزمنيّة التي يعتزيان إليها معاً. على حين أنّ الوقت جامع، بحكم جزء من الزمن الكبير. وأمّا السرعة فهي أداة للتحكّم، وإن شئت قلت: أداة للتوصيف، وبحكم ذلك تتشاكل مع كلٍّ من وقت الصباح، ووقتِ المساء.

وقد يكون الوقتُ، هنا، هو المتحكّمَ الأوّلَ في هذه السمات الزمنيّة.

******

4. خصائص الشَّعررة للنسْج اللغويّ في القصيدة:

لعلّ أوّلَ ما يتبادر من هذه الشعررة المتفاعلةِ سماتُها اللفظيّةُ هو ما طالَعَنا في عنوان القصيدة حيث تكوَّنَ العنوان من سمتين لفظيّتين اِثنتين: إحداهما تُحيل على عالَم محسوس ملموس منظور، وإحداهما تُحيل على عالَم إشكاليّ لا يُرَى بالعين، ولا يُسمع بالأذن، ولكنْ يُتمثَّل في الإدراك على نحوٍ ما. وقد أفضى العالم المحسوس المتحرّك المتمايل من جهة إلى جهة أخرى، وهو معلَّق إلى شجرة بحبل أو نحوه، إلى عالَم جامدٍ قابعٍ في المجهول، ففعّلت السمةُ المحسوسة السمةَ المجرَّدةَ بضمّها إليها، ومن ثمّ تفاعلها معها بجعْل هذا المجرّد الذي لا يُرَى، يُحَسّ ويُرى فعلاً؛ فوقع نقْل المعنى من اللغة المعجميّة العاطلة، إلى الدلالة الشعريّة الحيّة الطافحة بِالْمَعانِ.

ونتدرّج إلى البيت الأوّل من هاته القصيدة لنتابع بعض ما فيه من تجلّيات هذه الشعررة التي تبدو فيه خصيبةً جدّاً، فنجد النصّ «يلعب» بالسمات اللفظيّة لعِباً ماكراً، فإذا هو يقدّم منها ما ينبغي أن يؤخَّر، ويؤخِّر ما ينبغي أن يقدَّم:

بما فيكَ من معنى: إنائيَ ينضَـــحُ

فهنا، كان يمكن أن يقالَ: إنّ إنائيَ ينضِح بكلّ ما فيك مِن معانٍ، فقدّم الجارّ والمجرور، أو شبه الجملة، أو الجملة الناقصة، فتشعررَ الكلامُ، وتحاتّتِ اللغة الشعريّة فيه مع ذاتها فتفاعلتْ عَبْرَه تفاعلاً.

ثمّ كيف أمكن اللغةَ الشعريّةَ أن تنطلقَ في أوّل بيت من القصيدة بثلاثِ جُمل ناقصة، وهي:

بِ+ما؛ في+ك؛ من +معنىً

دون أن يختلّ فيه الكلام، أو يضطرب للبناء نظام؛ أو يقعَ في السخف والركاكة، أو يتورّط في العِيِّ والفَهاهة، بل كأنّه ازداد قوّة وعُنفواناً، وتسامَى فصاحةً وبياناً، على الرغم من تأخّر المتعلِّق به إلى منتهى المصراع الأوّل.

ونلاحظ أنّ انسجام السمات اللفظيّة المنسوجِ منهنّ هذا المِصرَعُ، تتناغم كاللحن العبقريّ، إذِ النَّضْح من خصائص الإناء حين ينفعِمُ فيَفْهَقُ فَهْقاً، ويطفَح طَفْحاً. وأمّا «المعنى» فكان بمثابة الهيكل الخارجيّ، وإن شئت الداخليّ أيضاً، الذي يحتملهما على طبَق اللغة الشعريّة لتزدانَ بهما ازْدِياناً.

ولا ينْتَني كثيراً مطلعُ المِصرْعِ الثاني إذْ وقع الابتداء فيه بمثل ما وقع به هذا الابتداء في صنوه الأوّل:

ولِـــ+ ي؛ في+ كَ.

فتقدّمت جملتان ناقصتان، على ما بعدهما من خبرٍ تأخّرَ، معطوفٍ عليه سمتان لفظيّتان غايتاهما إكمالُ النقص الماثل في مطلع المِصرْعِ الآخِر. ونحن إذْ نقول: «إكمال النقص» لا نقصد بذلك إلى نقْص في الشَّعْررة، ولا إلى ضعفٍ في تفاعل اللغة داخل البيت، ولا إلى اضطراب في انسجام سماتها مع صِنواتها؛ وإنما نقول ذلك: من باب التركيب النحويّ، لا الشعريّ، ليس غيرُ. إذْ ما تقدّم من جمل ناقصة، أعقبه النّصّ بسماتٍ ثلاثٍ متواليات كأنّهن العرائس الحِسان: «شكلٌ، وارتسام، وملمَح». فالشكل يترابط مع الارتسام، لأنّ الرسم لا يخرج عن معنى: إحداث شكلٍ ما، في حينَ أنّ الملمح هو من قَبيلِ البصر الناظر، وهو يقع على الرّسم الناضر، المتكوّنِ من هذه الألوان المختلفاتِ مساحاتُها، والمتباينات أصباغُها وأشكالُها.

ولن نمضيَ حتّى نتوقّف لدى قوله: «فيك» حيث إنّ هذه الفِيّة (مِن «فِي»)، على حدّ تأسيسات مارتن هيدجر للكينونة، تحيل على عوالمَ داخليّة لا حدودَ لأعماقها، ولا نهاية لقراراتها. فلكأنّ الفيّة تعني هنا فتْحَ عالَمٍ يمتدّ إلى غير انتهاء، وينطوي، في الوقت نفسِه، على ذاته في كينونة مفتوحة الأبعاد... وزاد هذه الفِيّةَ عُمقاً وكثافةً ما جاء بعدها من تنكير لقوله: «مِن معنىً». فمثْل هذا الإطلاق يقتضي تضافُرَ الدلالات العليا، فتتسلسل إلى ما لا نهاية من المعانِ؛ فكأنّه قال: إنّ كينونة معناك، الضاربةِ في أَواخِيّ الأعماق، إنّما تولِّدُ معانِيَ، تتلوها معانٍ أُخَرُ: بما فيك من معنىً: يتسلسل عنه معنىً آخرُ، ثمّ آخرُ في غير انقطاعٍ، بل في امتداد وانتشار إلى غير انتهاءٍ لتجلّي هذه المعانِ. وكلّ ذلك من أجل إخصاب العَلاقات الشّعرَرِيّة في هذه الوحدة من نسْج هذا القصيدِ.

وكما تتفاعل الشعررة في البيت الثاني على نحو خصيبٍ، بحيث يطرأ جديد عليها، يمثُل في ظهور شخصيّة طفلٍ حالمٍ ينثُر أحلامه على الأوراق، ولا يزال يُعيد كتابتَها بعد أن يتبيّن له أنّ ما كتبه أوّلاً لم يكُ صالحاً ولا كاملاً، بل يبدو أنّه كان فاسداً أو ناقصاً. فالحدث هنا مستمرٌّ مستدام. وتمتزج فيه السمات المحسوسة بالسمات المجرّدة، فإذا هي تتعانق وتتوامق، فتتفاعل؛ ذلك بأنّ الطّفل يُحيل على الأوراق التي

ينثُر عليها حُلمه المضبَّب، ثمّ لا يزال يبدئ ويُعيد، وينقص ويَزيد، إلى أن يعود إلى جبلّته الأولى من حيث هو طفل، فيمرَح بين خرابيش الدفاتر مرَحاً. وسمة الطفل المرِح، هنا، هي المتحكّمة في شعررة اللغة التي تمثُل في الأوراق التي تُفضي إلى الدفاتر، مع حركيّة تبدو لازقةً بالسمات حيث إنّ الطفل حركة متحرّكة لا تتوقّف، وأوراق الدفاتر تُقلَّب تقليباً، ونثْر الأحلام هو بمثابة تبديدٍ لها، وتشتيتِها في جنبات الفضاء...

ولا يزال النّصّ يلعب باللغة، وهذا اللعب باللغة هو أحد أكبر مُفعّلات الشعررة بحيث نجد قوله: «بين خرابيش الدفاتر»، وهي جملة ناقصة تتصدّر الكلام في المصراع قبل الفعل المتعلّقة به: «يمرح»؛ إذْ أصل الكلام قبل حدوث اللعبة الشعررِيّة الماكرة:

ينثر الطفلُ حلمه على الأوراق

ويمرح بين خرابيش الدفاتر

غير أنّ الكلام لو جاء بهذا الشكل لم يكُ شعراً، وإنّما الشعر هو ما جاء عليه أصلاً، أيْ هو ما شُعْرِرَ من لغته، أي فُعِّلتْ عَلاقاتُ سماته اللفظيّة، فصارت شأناً مفعولاً.

ولا يبرح هذا الطفل يتفاعل مع نفسه، ومع ما يَحْدَوْدِق به، ومِن ثمّ لا تبرح اللغة الشعريّة التي تتحدث عنه وتتابعه، تتفاعل فتفعّل، فتُلهِب أنشطة الشعررة فتجْتَعلها تتيقّظ وتتحفّز لتغتديَ نسْجاً منسوجاً... فالكوخ الأوّل في المصرع الأوّل من البيت الثالث، يمتدّ تفاعله إلى الكوخ الثاني، في المصرع الثاني. غير أنّ الثاني يحدّد صفات الأوّل فيجعله مظلماً، شأن كلِّ كوخ. وهذا الكوخ لم يُقَم على الأرض، ولم يُبْنَ في الأحياز المهيَّأة للبُنيان، ولكنّه كوخ عجائبيّ إذْ وقع بنيانه فوق جِذع ما؛ وهذا الجذع لا صلة له بالشجرة، وهو المألوف المعروف بين الناس؛ ولكنّه جِذْع يعتزي إلى عالَم الشعر وعجائبيّاته، بحيث استطاع الشاعر أن يجعل النجمة مشابهة للشجرة، ثمّ جعل الجِذع، نتيجة لذلك، غيرَ ممتنعِ الكينونة في جذعها هذا الذي لا يُتصوَّر إلاّ في تهويمات الشعر، وأخيلة الشعراء حين يتأوّبها الخيال الخلاّق فتُبدع إبداعاً، وتُمرِع إمراعاً.

ومع أنّ هذا الكوخ ليس كوخاً على الحقيقة، لأنّه بُنِي في جِذع شيءٍ لا يتقبّل أن يكون له جذعٌ أصلاً، وهو النجمة، فإنّه على ذلك مظلمٌ دامس الظلام. ومن عجبٍ أن يستحيل المنيرُ وهو النجمة، إلى ظلامٍ.

وركوحاً إلى هذا، فإنّه لا شيءَ موجودَ على الحقيقة، في هذه الوحدة الشعريّة، بمَن في ذلك الطفلُ الحالم، أو الواهم: إذْ إذا كان الكوخ مبنيّاً في جذع شجرةٍ فإنّه من المستحيل أن يقطُنَه الطفل، ويتولّدَ عن ذلك أنّ هذا الطفل شأنٌ متصوَّر في الذهن دون كينونة حقيقيّة لوجوده، ولا مشيئةٍ مسلّمة لإرادته؛ ويعني كلّ ذلك أنّ هذا السَّكَن لا صلة له بحقائق الأشياء في واقعها المألوف، بل إنّما هو مجرّد سكن «شعريّ»، شعْرَرَتْه الشعررة فارتدّ شأناً مُدْهشاً. كما أنّ هذا الجذع مجرّدُ شأنٍ شعريّ أيضاً، يُتصوَّر ولا يُتَحقَّق، لأنّ إضافته إلى النجمة أبعدَ عنه دلالةَ الجِذْعيّة المألوفة في متصوَّرات الأذهانِ.

وقد لا يقال إلاّ نحو ذلك في النجمة نفسِها التي عطّل ضياءَها الظلامُ المتكَاوِنُ مع الكوخ.

ويعني كلّ هذا، أنّ هذه الكائنات، وأنّ هذه الأشياء، هي ذات كينونة شعريّة «بيضاءَ»، إذْ لا وجود لها، في عالَم الواقع، وما كان ينبغي لها؛ بل هي كائنات شعريّة تتموقع في خبايا الشَّعررة، وتندسُّ في ثناياها، لتكوّنَ عالَما شعريّاً جميلاً عجيباً.

ولعلّ ما نهضْنا به فيما قدّمناه من هذه التحليلات، لهذه الأبيات الثلاثة، من العشرة الأبيات التي تكوّن حجم القصيدة أصلاً، ما قد يُغْنينا عن الاستمرار في تحليل بواقيها. وما منعَنا من المضيّ في هذا التحليل إلى تمامه، إلا شعورُنا بطول هذا الفصل الذي لا يزال مطالَباً بتحليل القصيدة الخامسة، في آخره.

فالقارئ، إذن، وما يشاء من النسْج عليها إن أراد أن ينهض بتجربة، أو بـــ«لعبة» تحليليّة لها كلّها، أو لبعضها، كما نحن فعلْنا.

******

خامساً. تحليل قصيدة «نأْيٌ بامتداد وطن» لنذير الصميدعيّ

-إثبات نصّ القصيدة-

1. قد جاء محشُوّاً بأرضٍ مُقفِـــرهْ	وسماؤُه قصَـــبٌ عليه مـــــــدوَّرهْ
2. لم يمتلكْ إلاّ الأنـــــيــــنَ معبِّراً	عنْ صوتِ مَن هجرُوا زمانَ الْحَنجَرهْ
3. نايٌ تقاسمت الثقوبُ بَلاطَــــــهُ	والريح تضربُ جوفه كيْ تُشْـــهِرَه
4. مكثتْ مساءاتُ العَزاء بثغْـــره	وأتَى يشُدّ من المراثي مِئـــــــــزَرهْ

5. قد أبّنوه وقيل: حانتْ غَيمـــــــةٌ تَئدُ الجفاف ضُحىً فنثّتْ مجـــزرهْ
6. يحيَى على الصبر الجميل وجُرحُه غِمدٌ لطُــول النزْف عانقَ خنجـــرَه
7. كم كان ينتظم الأنينُ بطُـــولِـــه حتى وإنْ بدتِ الثقوبُ مُبعــثـــرهْ
8. قد شابَهَ الأقـــلامَ لكــنْ أُمُّــــه مُدُنُ الهواء، وأمُّهنّ المِحْــبـــره
9. هو ذلك الحرّ الذي تركَ الثَّـــرى وعفا عن الأفراح عند المقـــدرهْ
10. وهو الأسيرُ، وكان أقسَــى قيْدِهِ أن جـــاءَ يقصِدُ نفْخَةً لتحــــرّرَهْ

1. رصْد الحقل المعجمي:

نرصد، هنا، السمات اللفظيّة (المركزيّة) التي بنى بها، أو منها، الشاعر نصّ قصيدته، وقد فصلْناها عن نسَقها على أساس الأصل، لنعمِدَ لِتصنيفها في المرحلة الثانية فنعالجها في سياقها ونسقها معاً، وهي:

المجيء؛ الحشْو؛ الأرض؛ القفر؛ السماء؛ القصب؛ التدوير؛ الامتلاك؛ الأنين؛ التعبير؛ الصوت؛ الهجرة؛ الزمان؛ الحنجرة؛ الناي؛ التقاسم؛ الثقوب؛ البَلاط؛ الريح؛ الضرب؛ الجوف؛ الإشهار؛ المكث؛ العزاء؛ المساء؛ الثغر؛ الشدّ؛ المراثي؛ المئزر؛ التأبين؛ الحِين؛ الغيم؛ الوأد؛ الجفاف؛ الضحى؛ النَّثّ؛ المجزرة؛ الحياة؛ الصبر؛ الجرح؛ الغمد؛ النزف؛ العِناق؛[31] الخنجر؛ الانتظام؛ الأنين؛ البُدُوّ؛ الثقوب؛ التبعثر؛ المشابهة؛ الأقلام؛ الأمّ؛ المدن؛ الهواء؛ المحبرة؛ الْحَرّ؛ التَّرك؛ الثرى؛ العفو؛ الأفراح؛ المقدرة؛ الأسير؛ القسوة؛ القيد؛ القصد؛ النفخة؛ التحرير.

ولقد بلغ عدد السمات اللفظيّة المرصودة من هذا النصّ زهاءَ ثلاثٍ وخمسين، فشملت طائفةً من الحقول الدّلاليّة سنتعرَّفُهَا بَعْداً، ثم نعمِد لِمعالجتها فوراً.

2. تصنيف اللغة الشعرية إلى حقول دلاليّة:

إنّ بإمكان المعالج لهذا النصّ بالتحليل أنْ يصنّف هذه الموادّ اللغويّةَ، أو السمات اللفظيّة، بِسَلْكِها في مجموعات، مجموعاتٍ، تتشاكل مع بعضها بعضٍ وتتآخَى، وذلك كأنْ تكونَ:

أوّلاً. مجموعة الجروح والقسوة والخوف:

الشدّ؛ التبعثُر؛ القيْد؛ القسوة؛ الجرح؛ الغَمْد؛ النّزْف؛ الخنجر؛ الأسير؛ الجفاف؛ الثقوب؛ الصبر؛ التقاسم، بثلاثَ عشرةَ مادّةً.

ثانياً. مجموعة الحِداد والمكابدة:

الأنين؛ الضّرْب؛ العَزاء؛ المراثي؛ التأبين؛ الوأْد؛ المجزرة، بسبْعِ موادَّ.

ثالثاً. مجموعة الأفْضِيَة والأحياز:

السماء؛ البَلاط؛ الجوف؛ الثرى؛ الأرض؛ المدن؛ القفر، بسبْعِ موادَّ أيضاً.

رابعاً. مجموعة الحرَكيّات:

المجيء؛ التدوير؛ الهجرة؛ الريح؛ الهواء؛ النفْخ، بسِتٍّ موادَّ.

خامساً. الْجَماليّات:

الثغر؛ المئزر؛ العِناق؛ الأفراح؛ الحياة؛ الأمّ، بستٍّ موادَّ أيضاً.

سادساً. الزمنيّات:

الزمان؛ المساء؛ الْمَكْث؛ الضحى؛ الحينونة، بخمسِ موادَّ؛

سابعاً. الأصوات والطبيعة:

الصوت؛ الحنجَرةَ؛ الغيم؛ الْحَرّ، بأربعِ موادَّ.

ثامناً. التعليميّات:

القصب؛ الأقلام؛ المحبرة؛ التعبير بأربعِ موادَّ أيضاً.

******

وقد تَنْمازُ هذه المجموعاتُ عن صِنواتها في المعالجة التحليليّة للقصائد الأربعِ السوابق، أنّها تتوسّع إلى ثمانِي مجموعاتٍ، من حيث لم تجاوز السوابقُ منهنّ التوسّع أو التفرّع إلى أكثرَ من سبْعٍ على أقصى تفريع.

كما تنماز هذه المجموعاتُ أيضاً بقَدَرَانِها على احتواء كلّ الموادّ اللغويّة الأولى في نفسها، ولم ترفُض من التصنيف أيَّ لفظةٍ منها، بحيث استطاعت كلُّ الموادّ الأوّليّة أن تنضويَ إلى مجموعتها، من المجموعاتِ الثمانِ، لِتتشاكلَ معها.

3. المعالَجة التحليليّة لهذه المجموعات:

نلاحظ أنّ هذه المجموعاتِ الثمانيَ، والمكوَّنةَ من السّمات اللفظيّة الإفراديّة، تشاكلتْ فيما بينها تشاكُلاً داخليّاً وهي في مجموعتها، بحيث يعتزي كلّ منها إلى معانٍ متشاكلة، أو متقاربة متآخيَة؛ فتكوّن كُتَلاً، كُتلاً، داخل البنية اللغويّة الإفراديّة المبنيّةِ منها القصيدةُ، وذلك من خلال سماتها اللفظيّة التي بفضلها يكتمل النسْج، ويَتِمّ البناء. بيْد أنّها تتباين خارجيّاً، أي خارج مجموعتها، فتتباعَد تباعُداً؛ فإذا كلُّ مجموعة تتّخذ لها معانِيَ تختلف عن معانِي صِنْوَاتِ المجموعاتِ الأخرى، اختلافاً بعيداً.

كما نلاحظ أيضاً أنّ هذه السّماتِ اللفظيّةَ التي تكوّن المأَدّة الأولى لنصّ هذه القصيدة تَدْرُج، في عامّتها، في معانٍ حِداديّة بحيث لا نجد بين السمات اللفظيّة لهذا النصّ الشعريّ إلاّ مجموعةً واحدة تتمحّض للجماليّات، وهي تتكوّن من ستِّ سماتٍ فقدْ. في حين درَجت المجموعاتُ الأخرى في معاني الحداد، والقساوة والخوف أساساً، قبل أن تضاف إليها مجموعات أخرى كأنّها تعضّدها كالحركيّات، والزمنيّات، والأصوات التي كأنّها تحيل على الاستغاثة والاِسْتِصْراخ...

وإذن، فعامّة هذه المجموعات الثمانِي، تجنح إلى الدروج في مَعانٍ تدلّ على الرّثاء والحِداد والقساوة والخوف من جهة، وعلى الصُّراخ والصياح والأفْضية والزمن من جهة أخرى. فهي في مجموعها تكوّن مشهداً كئيباً، ومَرْأىً حزيناً، يُفضي إلى الحيلولة بين المتلقّي، والإحساسِ بالمرح والسرور والابتهاج.

ويمثُل ذلك في المجموعة الأولى بوضوح، وهي المجموعة المشتملةُ على الشدّ وهو يمثّل العنف؛ وعلى التبعثر، وهو يعني وجودَ تمزّق وتقطُّع؛ وعلى القيْد، وهو كَبْلٌ تُكبَّل به الأرجل والأيدي، فهو عنوان على الحزن والشقاء؛ ثمّ على القسوة، وهي معنى جامعٌ يتشاكل مع عامّة المعاني السابقة؛ وعلى الجرح، وهو ينشأ عنه نزْف الدماء بفعل الخنجر المسلول من غمده ليصيب الجسم بهذا الكَلْم النازف. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في سمات الأسْر، والجفاف، والثقوب. وأمّا الصبر فقد يكون نحواً من البلسم الذي يسعى إلى تطبيب هذه الأحزان والمآسي التي تمثّلها سوابقُ الْمَعانِ.

ونعمِد لِمعاني الحِداد والمكابدة المتشاكلة، الواردة في المرتبة الثانية بالاشتراك مع معاني الفراغ والقِفار ونحوهما، فنجد الأنين يئنّ فيها أنيناً، بعد أن أُصيب بالضرْب المبرِّح فهام على وجهه خابطاً، معْتسفاً طريقَه اعتسافاً. ثمّ لم يبرح كذلك يخبط على غير هدىً إلى أن أبَّنَ من وُئِدوا في المجزرة وأداً. كذلك تمثل هذه الصورة مضرّجة بالدماء، ومتّسمة بالتأبين والرثاء، بما فيها من مظاهر الضرْب المبرِّح، والأنين الحزين، ما يجعلها صورةً بشِيعة المشهد، فظيعة الْمرْأى، فإذا هي لا تَسُرّ جَنَاناً، ولا تُسْعد إنساناً.

ونتدرّج إلى المجموعة الثالثة، أو الثانية بالاشتراك إن شئت، وهي المكوَّنةُ من سبعِ سمات لفظيّة أيضاً، فنلاحظ أحيازاً شاسعة، وأفْضيَة واسعة، وقعوراً عميقة، وأرضاً مبسوطة، ومُدناً صاخبة، وقفراً، أثناء ذلك، لا حدودَ لامتداده في الفضاء:

قد جاء مَحشُوّاً بأرضٍ مُقفِرهْ

وهذه الأحياز التي كادت كلّها تخرج عن أطوارها، وتجاوز مقاديرَها التي قُدِّرتْ لها، اغتدت مخُوفةً أكثرَ ممّا هي أحياز للتنزُّه والتفسّح والتبنُّك؛ وذلك كيما تتشاكلَ مع عامّةِ بواقي المجموعات. ذلك بأنّ السماء من حيث هو فضاءٌ عظيم مفتوح، يشاكل القفر، والأرض، والمدن، والجوف الذي هو القعر أو الْخَوَى؛ فلا توجد سمة لفظيّة واحدة تدلّ على الامتلاء إلاّ ما كان من أمر سمة «المدن» التي قد ينصرف الوهْمُ إلى اكتظاظها بالقطين، وذلك بحكم ما فيها من دُور وقصور. غير أنّ صفة الفراغ ثابتة فيها، من حيث شوارعها الفسيحةُ التي تخلو بليل إن لم تخلُ بنهار، ومن حيث حدائقُها الجمْلاءُ التي ينصرف المتنزّهون عنها إلى بيوتهم لدى المساء، فيُصبح حيزها فارغاً، وفضاؤها خالياً.

وننتقل إلى المجموعة الرابعة المؤلّفة من ستّ سمات لفظيّة، وهي الدّالة معانيها على الحركة والاضطراب لنلاحظ أنّ ذلك لم يأتِ إلاّ لتوكيد صورة القلَق التي ألفَيْنا عليها صِنْواتُها من المجموعات السوابق؛ لأنّ «المجيء» يفسَّر، هنا، على أنّه المشيُ على اعتساف الطريق، والخبْطُ فيه خبْطَ عشواءَ، شأن الذي يهاجر (مَنْ هجَروا) ولا يكاد يعرف قصْدَ وِجْهتِه التي يتوجّه تِلقاءَها. أمّا التدوير، فهو صورة مكبّرة صريحة للحركة البهلوانيّة العابثة التي قد لا تدلّ إلاّ على الحَيرة والقلق والاضطراب :

وسماؤُه قصبٌ عليه مدوَّرهْ

والسمة اللفظيّة «الريح»، ويلتحق بمعناها، من وجوهٍ، الهواءُ، والنفخ، فهنّ معانٍ كلُّهُنَّ عابثاتٌ فارغات من أيّ مضمون، إلاّ أن يكون ماثلاً في الفراغ: فراغِ الهواء؛ وفي الريح: التي تذرو ما فوق سطح الأرض فتحيله إلى أغبرة متطايرة تضرّ ولا تنفع، وتُفسد ولا تُصلح. والنفخُ: نفْخٌ عابث يلتحق بالمعنيين السابقين فيشاكه النافخَ في الرّماد، والصارخ في منعطف الوادِ: يتطاير ذَرْوُهُ دون أن يُنِيلَ أحداً منه نفْعاً أو غَناءً.

ونبلغ المجموعة الخامسة، وهي التي تمثّل المعانِيَ الزمنيّةَ وما في حُكمها، فنستصْفِي من مقاربتها أنّها تمثّل متاهاتٍ زمنيّةً، أكثرَ ممّا تمثّل ضِـــحَةً أو تدقيقاً في دلالتها، فهي تركض في هذه المعاني التي كأنّها شاختْ فصارت تمثّل نهاية الزمن الهرِم. فــ«الزمان»، هنا، في هذا النصّ الشعريّ، كأنّه يدلّ على الزَّمْنَى، أي على المشلولين العاجزين الذين لا يتحرّكون، لأنّهم لا يقدرون على ذلك. و«المساء» يُؤْذِن بذَهاب النهار، أو بذهاب العمر، أو بانقضاء الأيّام البِيض، لشخصٍ أو لأمّة، فلا يكون بعده إلاّ الظلام الدامس، «والرَّكْب الحابس»، على حدّ تعبير الأديب محمد البشير الإبراهيميّ. ولا نرى سِمة «المكث» (مكَثَتْ مساءات العزاء بثغره)، في هذا النصّ الشعريّ تمثّل مجرّد تمكّنِ شخصٍ في مكانٍ وبقاءَه فيه مقيماً لزمن معيّن؛ بل نراها تدلّ على الاحتقان والانحباس، فهي كالماء حين لا يجري، قد يغتدي غيرَ قابل للاستعمال النافع. وأمّا «الحيْنونة» (قد أبّنوه، وقيل: حانتْ غيمةٌ) فهي السمة اللفظيّة التي تستأثر، هنا، بالدلالة على الأيْن والإعياء، أو على الحِينِ المغْتفِص المعتسِف المضطرب الذي لا يَنِي أن يستحيل إلى حَيْنٍ.

وإذا كانت السمة اللفظيّة «الضحى» زمناً جميلاً في دأب العادة، فإنّ ذلك جاء ليحُدَّ من غُلواء هذا الزمن العنيف القاسِ.

ومِثْلُ المجموعة السابقةِ، هذه المجموعةُ المشتملةُ على خمسِ سماتٍ لفظيّة، هي أيضاً. غير أنّ مكوّنات هذه المجموعة من السمات تدلّ على التحفّز والحركة والتطلّع، ولكنّ ذلك كلّه يجري في غِرارٍ شديد القلَق: وهي مجموعة الأصوات والطبيعة الغاضبة. أرأيت أنّ السمة اللفظيّة: «الصوت»، إنّما تعيّن عامّة الأصوات التي تصدر عن الإنسان والحيوان والطبيعة، كالصراخ، والصياح، والاستغاثة بالقياس إلى الإنسان،

وكالصهيل والنهيق بالقياس إلى الفرس والحمار؛ وكالنعيب والهديل بالقياس إلى الغراب والْيَمام؛ وكالأزيز والزفير بالقياس إلى الرعْد والنار... وهلمّ جرّاً.

وقد تشاكل معنى الحَنْجَرة مع الصوت، فكوّنا زوجاً دلاليّاً كامل الدِّلِيلَى. وأمّا السمة اللفظيّة: «الغيم» فإنها تحمل دلالة بصريّة صريحة تُرَى بالعين، وتكون وظيفتُها حجْبَ زُرقة السماء؛ ولكنّ الغيم قد يحمل دلالة صوتيّة تُسمَع ولا تُرى، فتكوّن في دلالتها المزدوجة زوجيْن من المعاني المتسلسلة في الامتداد إلى غير انتهاء. وقد تزيد السمة الغائبة، أو الضمنيّة الماثلة في الغيم الماثل فيه، إمكاناً، الرعد القاصف، عن السمة الصريحة، بكون السمة الغائبة تحمل دلالة الخوف والرعب، بما تُحْدثه من أزيزٍ ودَوِيٍّ شديديْن. ولعلّما سمةَ الغيم، بهذه القراءة، تكون سمة حاضرة، لسمة غائبة فتكوّن «مماثلاً» [32] خصيباً، أي «إيقونة» (أو «أَيقونة» بتأثير النطق الإنجليزيّ) بتعبير العرب المستغربين. وتكمن سمة أخرى غائبة في الغيم، على سبيل الافتراض، وهي سمة المطر، فتكوّن مماثلاً آخرَ ممّا يجعلها تحمل مماثلاً مزدوجاً، وقلّ أن يحدُثَ هذا في دلالة السّمات.

ونتوصّلُ إلى السمة اللفظيّة «الْحَرّ» فنجدها لا تعني إلاّ معاني الشرّ وما يقترب منها، فالحرّ ينشأ عن النار، والنار جوهرٌ مضيء محرق، على حدّ تعريف الزمخشريّ. فكأنّ الحرَّ نتيجة لتفاعل الطبيع؛ فكأنّها السمة الحاضرة التي كان يجب أن تكون حاضرة، فكان الغيابُ حاضراً، والحضور غائباً. ومن إمكان ما يتولّد عن «الحرّ» أنّه يُحيل على قيظٍ، وقد يُحيل، أثناء ذلك، إذا جاء في غير أوانه على القحط والجدب، فيضادّ المرْع والخِصب والنماء.

ونبلغ، أخيراً، مجموعة التعليميّات، فنستصفِي منها أنّها ربما تمثّل الوجه الحسنَ لكلّ المجموعات السابقة، إذ تُحيل سماتُها اللّفظيّة الأربعُ على الثقافة والعلم، ومن وسائلهما القصب الذي كانتْ تُصنع منه الأقلام والمحبرة والتعبير. ويجوز أن نقرأ سمات هذه المجموعة أكثرَ من قراءة، ومنها إذا أردنا أن تجريَ في مجرى الشقائيّات التي وسَمَتْ هذا النص الشعريّ بما وسَمَــتْ: أنّها إنّما تكون كالشاهد المكتوب للمعاني الشقائيّة السابقة فيه.

4. خصائص الشعررة للنسج الشعريّ:

الشاعر الفحلُ، بوصْف مصطلحات الأقدمين، متفنِّنٌ في نسْج شعره، فيُحيل مجرّد كلامٍ قد يكون متداوَلاً في الكتابات والنصوص الأخرى، إلى نسوج لغويّة عبقريّاتٍ حِسانٍ؛ حتّى كأنّما اللغة ترتدّ في تجلّياتها الأنيقة، وتمثّلاتها الرشيقة، عرائسُ مُزَّيَّناتٌ، فاتناتٌ ساحرات، وبهيّات ناضرات. فاللغة الشعريّة على وجود أصولها في المعاجم، فهي تتّسم بمواصفات النّضارة والجدّة والعنفوان. إنّ اللغة الشعريّة التي تكون أَهْلَةً لأنْ يُطلَقَ عليها ذلك، تختلف، عن لغة التأليف العلميّ، ولغة الإعلام، وسائر لغات المهن الأخرى، اختلافاً بعيداً. ومثل هذا الاختلاف هو في الحقيقة تميُّزٌ يميّزها فترقَى إلى أعلى مكانة، وتمتدّ بظلالها الشعريّة إلى أبعد غاية.

ولم يكن الشاعر نذير الصميدعيّ، فيما أرى، بِدْعاً من أكابر الشعراء الذين ينتقون لغتهم الشعريّة ويضعونها في مكانها المكين من أشعارهم. فقد تيسّر له ذلك تيسُّراً، وقد وُفِّق إليه توفيقاً، فلم يَهْوِ في تحبير لغته الشعريّة إلى مَهاوي الفَهاهة والعِيِّ، ولا إلى الوقوع في السهولة التي يستنيم إليها بعض الشعراء، فأفلت من كلّ هذه الأوصاف الرّذْلة إفلاتاً.

ونحن إذ نعمِد لقصيدته «نأْيٌ بامتداد الوطن» لكي نحلّل منها شعْرَرتها التي تتمحّض لإبراز مكوّنات الشعريّة الرفيعة وتفاعُل مُحَبَّراتِ لغتها، لا نودّ أن نأتيَ ذلك فنُجْرِيَه على الأبيات العشرة التي تتكوّن منها القصيدة؛ بل إنّا سنجتزئ برصْد هذه الشعررة في أبياتٍ ثلاثةٍ منها، كما جئنا ذلك في معظم القصائد الأربعِ السّابقة. وما ذلك إلاّ لأنّ التدبيرَ في هذا العمل، لم يُوقَفِ الجهدُ فيه على معالجة تحليليّة لقصيدة واحدة، ولكنّه تطالَلَ إلى خمسٍ. ولو وُقِفَ الأمرُ على مجرّد قصيدة واحدة لكان الشأن غير هذا تدبيراً.

والأبيات الثلاثة التي نُخضعها للمعالجة التحليليّة، من حيث هذا المستوى، هي الأولى من مطلع القصيدة مرتّبةً. وإنّا أتينا ذلك لكيما نُفْلِتَ من وصْمة الانتقاء، فنمثُلَ «غاشّين» لدى القارئ؛ إذ لو اخترنا أبياتاً غيرَ متتابعةٍ من هذا النصّ، لَما استطعْنا دَفْعَ هاتِهِ التُّهَمَةِ التي تجعلنا انتقائيّين.

ونشرع الآن في الْتماس تفاعل الشعررة وتجلياتها في الثلاثة الأبيات:

1. قد جاءَ محشُوّاً بأرضٍ مُقْفِرةْ وسَماؤُهُ قصَبٌ عليه مدوَّرةْ

فلعلّ مطالعَ العناصر في هذه الشعررة، عبْرَ هذا البيت الأوّل، تمثُل في أوّل طَلْعتها، فتتجلّى جليلة جميلة، ورصينة نبيلة، معاً، وهي قوله: «قد جاء...». فهذا المجيءُ هو بمثابة إيذانٍ بوَشَكانِ حدوث فعْلٍ مُتَنبِّئٍ بنبإٍ كبيرٍ: فمَن هذا الذي جاء؟ وكيف جاء؟ وما شأنُ مجيئه، بين الجائين، حين جاء؟ ثمّ مِن أين جاءَ، إذْ جاء؟ وهل هذا الجَائي ليس إلاّ الشخصيّةَ الشعريّة المأزومة المحرومة؟ أو هو هذا الوطن – العراق– الذبيحُ الجريح الذي ينزف دماً، ويتجرّع هَمّاً؟ أو هو الجائي الذي لَمّا يَجِئْ أصلاً، وإعلان مجيئهِ مجرّدُ، لعبة شعريّة ماكرة، تُوهِمُ بمجيءٍ ما، أو مَن، قد لا يجيء أبداً؟

وهذا المجيء «المشبوه» هو الذي أفضى باللّغة الشعريّة، هنا، إلى أن تكون ذات عَلاقة حميمة بالشخصيّة الشعريّة، فأتاح ذلك للشاعر أن يُشعْرِرَ اللغة فتَتشَعْرَر، وأن يعلّق الشيءَ بالشيء، ثمّ يبنِيَ الشيءَ على الشيء، لكيما يتَحصْحَصَ الشيءُ في الشيء، تحصحصاً مكيناً. وإلاّ أفرأيت أنّ هذا الذي جاء، جاءَ وهو ليس خفيفاً من كلّ متاع، ولا فارغاً من كلّ حَمْلٍ، ولكنّه جاء مُثْقَلاً محمَّلاً؟ ثمّ لم يكن الحمْل الذي يحتمله من جنس ما يُحمَل على الكاهل، ولكنّه كان مِن جنس ما يُحمَلُ في باطنٍ؛ ولذلك استعمَل لفظاً لائقاً بكلّ ذلك فقال: «محشوّاً»، ولم يقلْ: «محمَّلاً».

وقد ربط الشاعرُ في تحبيره اللغةَ فجعل الشخصيّة الشعريّة تضطرب في أرضٍ شاسعة مُقفرة، فامتزجت الحركة: حركةُ الشخصيّة الشعريّة، بالثبات والقَرار: قرارِ الأرضِ وسكونِها، فارْتبَكَ الحيّ بالميّت، والمتحرّك بالساكن، والعاقل بالجامد. وكأنّ هذه الأرض القَفْرة هي التي كان يتحدّث عنها الراجز العربيّ القديم:

وبلدةٍ ليس بها أنيسُ إلاّ اليعافيرُ وإلاّ العِيسُ!

بل إنّ هذه البلدة الموصوفة في هذا الرجز، على انعدام أنيسها، كانت توجد بها حيواناتٌ تعمُرُها، ووحوشٌ تسرح فيها، على سَواءِ غِرارِ ما يراه شاعرنا هذا في عالَم أرضه:

قد جاءَ محشوّاً بأرضٍ مُقْفِرة

فهذه الأرض قد أقفرت مفازاتُها، وتأبَّدت أرجاؤها، فكثُرت أَوابدُها، وانعدم أنيسُها، ممّا يجعل المسكوتَ عنه فيها، أنّ حيواناتٍ ووحوشاً وهوامَّ كانت تسكنها فتستنيم إليها، لانعدام إنْسها وأنيسها معاً. ووصْفُ هذه الأرض على أنّها آبِدَةٌ مُقفِرة، إنّما يعني وحشيّةَ الصّورة، وهولَ الْمَرْأَى، بل استحالةَ الْمَسْعى... ويجعل النّصّ، هنا، الباءَ («بأرض») بمعنى «في» الظرفيّة ليتولّج منها إلى «الْفِيَّة» الدّالّة على اتساع رقعة الكينونة وشُسُوعها، لأنّ قراءة هذه الباءِ بغير ذلك، هنا، تجعل منها تعبيراً عابثاً. وإنّ تفْييءَ الباء (أي جعْلَ الباء بمعنى «في»)، هنا، هو الذي يتيح لهذه السِّمة التمكّنَ في الحيّز فتتَحَيْزَزُ، وتشْسَعُ فيه فتتوسّع إلى أقصى آفاقه. وعلى أنّ ذلك هو الذي يُخرج قوله: «بأرض»، إلى «في أرضٍ»، بقراءتنا: من مجرّد نسْجٍ قاصرٍ، أي خفيفِ المحمِلِ الدّلاليّ بَسيطِهِ، إلى دلالات تتّخذ لها ظِلالاً في الفضاء، فتمتدّ فيه إلى أبعد حدوده الممكنة، فتُشَعرِرُه، حتّى يَتَشعرَر؛ وتُفعّله حتّى يتفاعل.

ولعلّ بعض هذه الشعررة نفسِها تبدو ماثلةً في عَجُز هذا البيت فتتعانق مع صِنوها في صدره:

وسماؤهُ قصَبٌ عليه مُدوّرهْ

إنّ النسج الشعريّ، هنا، مقلوب، إذ كان يمكن أن يقال في الحديث اليوميّ: «وقصبُ سمائه مدوَّر عليه»، فقَلب الشاعرُ بناءَ اللغة الشعريّة رأساً على عقِبٍ، كما يقال، لترقَى إلى مستوى الشعررة بجعْل الأوّلِ آخراً، والآخرِ أوّلاً، منها. يضاف إلى ذلك أنّ «السماء»، هنا، أيضاً: ليست سماءً على الحقيقة، ولكنّها جاءت، كما في استعمال العربيّة، بمعنى السقف. وتحويل معنى السماء الذي يذهب الذهن لدى تلقّي هذا النصّ، لأوّل وهْلةٍ، إلى أنّه هذه القبّةُ الوهميّة الزرقاء التي تحيط بنا مِن عَلُ، إلى معنى السقف: هو تفعيلٌ خصيبٌ للّغة الشعريّة لحمْلها على التشعرُر والتفاعل والتّعاطِي. والذي يمنع من معنى قوله: «وسماؤه» على أنّه السماء، بمعنى الفضاء الأزرق المفتوح فوقنا، قولُهُ: «قصبٌ عليه مُدوَّره»، فالقصب لا يستطيع أن يُدَوَّر على السماء الحقيقيّة، لا من جنباتها، ولا من أعاليها؛ لأنّها أكبر منه مساحةً، وأوسع رقعة. ثمّ إنّ السماءَ مجرّد فضاء مفتوح إلى غير نهاية؛ ولذلك يستحيل علينا أن ندوِّرَ عليها، أو عليه، أيَّ شيءٍ حائلٍ مهما كبُرَ، إلاّ إذا أحلْنا معاني هذه الاستعمالات إلى معانٍ خرافيّة، كحديث ابن عربيّ عن أنّ حيّةً عظيمة تحيط بجبل قاف فتحفظه وتحرسه، وهو الجبل الذي يُحدق بسماء الدنيا وأرضها![33]

2. لم يمتلكْ إلاّ الأنينَ معبِّراً   عن صوت مَن هجروا زمان الحَنْجَرهْ

فاللغة الشعريّة في هذا البيت تتفاعل فيما بينها فتكوّن علاقات الشعررة الحميمة التي ترقَى بها إلى مستوى الشعريّة حقّاً. فالأنينُ يتمازج بالصوت، ويتفاعل مع جهْر الحنجَرة التي تتمحّض علاقتها التشاكليّة للتعبير (معبِّراً) أيضاً. وأمّا الهجرة (مَن هجَروا) فكأنّها تتويج لتفاعل مركَّبات هذه اللغة الشعريّة وتراكُبها، لأنّها جاءت ختاماً للأنين الذي يتشاكل مع الصوت الصادر عن الحنجرة التي يتيح ما فيها من أوتار، أو حبال صوتيّة، للتعبير المجهور عن الحال الحزينة الماثلة في السمة اللفظيّة «الأنين». وقد يعني هجْرُ «زمان الحنجَرة» الوجومَ الناشئ عن الحزن العميق، أو الصمْت الناشئ عن استلاب حريّة التعبير، لتغتديَ الصورة الشعريّة قاتمة من كلّ وجوهها مُشعْرِرةً هذه الصورة في الحال الأولى، ثمّ تستحيلَ إلى حالة استقبالٍ فتتشعررُ مع كلّ السمات اللفظيّة، عبر هذا البيت، في الحالِ الأخرى.

وننتهي إلى البيت الثالث (وهو الأخير الذي نودّ الْتماس الشعررة فيه):

نايٌ تقاسمتِ الثقوبُ بَلا طَه   والريحُ تضرب جوفَه كيْ تشهرَهْ

في نسْج هذا البيت شعْررةٌ مكينة تمثل في تبادُل السمات اللفظيّةِ فيما بينها، فتُخصِب عَلاقاتِ التواصل والتشاكل والتلاحم؛ فالنّاي يتشعرر مع الثقوب التي تعزفها الأنامل فتُحدث صوتاً موسيقيّاً جميلاً. كما أنّ التقاسُم لا يخلو من عَلاقة تربطه بالثقوب التي هي في الأصل نَقْصٌ من حيز القصب بإزالة أجزاءٍ منه بفعْل هذه الثقوب التي تتشاكل، في تناقُص حيزها، مع «التقاسم» الذي هو في الأصل تسلُّطٌ على شيء كامل مكتمل، وقع عليه فعْل القَسْم، فصار حجمه في غير الحدود التي كان، أوّلُ، عليها.

لقد كان البَلاطُ كتلةً مرصوفاً بعضها إلى بعضٍ، فكوّنت، بفضل ذلك، أرضيّةً نافعةً للارتفاق بها في حيز ما؛ لكنّ الثقوب التي وقعت على هذا البَلاط، كانت بمثابة العدوان الذي هدَّ كِيَانه، وهَوَّرَ أركانه، فصار مجَزّأً مثقوباً، بعد أن كان كاملاً. وبذلك صار للثقوب علاقةٌ مع ما قبلها (تقاسمت) من وجهة، ومع ما بعدها (بَلاطه) من وجهة أخرى؛ فتعمّقت الدلالة، وتمكّنت الشعريّة، وزهَت الشعررة التي تَوَّجَتْ مثولَهما معاً.

ويمكن للرّيح السافيَة أن تمتد ظِلالُ دَلالتها إلى الثقوب التي تتيح لها أن تتسرّب منها فتضرب البَلاط من وجهة، وتُظاهِر صوت النّاي على الانتشار من وجهة أخرى. والجوْف شأنٌ عميقٌ غائر، لكنّ للجوف صوتاً يُسمَع، وإن كان مختلفاً عن صوت الناي

الجميل، أو صوت الريح، القادر على الضّرْب في كلِّ حدَبٍ فسيحٍ. فهي بفعل وظيفتها القائمة في نقْل الأصوات إلى بعيد، استطاعت أن تجعل هذه الأفعالَ المرتبطة بذلك الذي جاءَ وما جاء، مجهوراً بها مشهورةً... والشُّهرة، هنا، لا تدلّ على المعنى الحسن، ولكنْ على المعنى المُؤْذي السيّئ، فكأنّها تشبه الشائعات التي تعرّي الأعراض وتلطّخها؛ لأنّ نسَق هذه التفاعلات المتشعررة لا ينبغي لها أن تدلّ إلاّ على ذاك.

****

وهران، في 25 فبراير 2016

الهـوامش:

[1] وهذا الكتاب أُلِّف أصلاً بالإنجليزيّة وترجمه إلى الفرنسيّة بودوان وشلومبيرجي، وصدر عن دار: Seuil بباريس سنة 1996.

[2] نشعر بأنّ هذا المفهوم لا يزال غامضاً في ذهن القارئ، ولذلك نودّ أن نقدّم له نموذجاً تطبيقيّاً، محاولين توضيحه ما أمكننا ذلك. وقد بدا لنا أن يكون النموذج المحلَّل، شَعْرَرِيّاً، بيتَ امرئ القيس من معلَّقته:

كأنّي غداة البين يومَ تحمّلوا   لدى سَمُرات الحيّ، ناقِفُ حنظلِ

فهنا نجد اللغة تتفاعل مع نفسها، والشعررة تتخاصب مع ذاتها، فإذا لفظ: «كأنّي» يتركّب من ثلاثة عناصرَ قُصْرةً دِنْياً: كاف التشبيه؛ أنّ الدالّة على التوكيد في عُرف النحويّين؛ ياء المتكلّم. فاجتمعت هذه العناصر الثلاثة وتضافرت فتفاعلت لتكوّن لفظةً واحدةً تنطلق منها لغة البين، ومُؤْذنة بتفاعل خصيب فيه بين سماته اللفظيّة، وذلك من حيث إنّ «كأنّ» الذي يتطلب، نحويّاً، أن يكون متلوّاً باسمه وخبره، اكتفى باسمه الماثل في ياء المتكلّم، ونزَل عن حقّه في الخبريّة فتركه بعيداً (إلى آخر البيت) لِيَفْسَحَ المجال لتخاصب سمات أخرى اقتضت الشعررة أن تتقدّم على خبره (أو جوابه بغير اصطلاح النحاة)، فتقدّم تركيب «غداة البين» دون أن يكون مُقنعاً تقدُّمه؛ إذْ كان يمكن أن يكون مكانه (خارج المنظومة العروضيّة) «يوم تحمّلوا»، أو «سمرات الحيّ»، على حدّ سواء. وبذلك تُخْصِبُ لنا الشعررة التشكيلات اللغويّة الآتية:

كأنّي- غداةَ البين؛ كأنّي- يوم تحمّلوا؛ كأنّي- سَمُرات الحيّ؛ كأنّي ناقف حنظلِ أو:

كأنّي- غداةَ البيْن؛ كأنّي- يوم تحمّلوا؛ كأنّي- سمرات الحيّ؛ كأنّي ناقفُ حنظل؛ أو:

كأنّي- يوم تحمّلوا؛ كأنّي- غداة البين؛ كأنّي- سمرات الحيّ؛ كأنّي ناقف حنظل؛ أو:

كأنّي- سمرات الحيّ؛ كأنّي ناقف حنظل؛ كأنّي- غداة البين؛ كأنّي- يوم تحمّلوا.

والشعررة الأصليّة في تركيب البيت المرْقَسِيّ أذعنتْ للنظام العروضيّ، لا للنظام التركيبيّ للغة، وهو الذي أبرزناه بالتقديم والتأخير دون أن يختلّ معنى البيت، لومَا اختلّ من ميزانه العروضيّ. والشعررة هنا فعَلتْ مفعولَها، وأخصبَت سماتها اللفظيّة فكانت شأناً عجيباً.

والسمة الأكثرُ تفاعُلاً مع ذاتها تمثُل في «كأنّي»، لأنّها تركّبتْ من ثلاثة عناصر دُنْياً، فكوّنت سمةً ذكيّة، على صغرها تحكّمتْ في السمات الأخرى. كما أنّ «كأنّي» تنطوي دلالتها على نفسِها فتثمر شعررة داخليّة غيرَ متناهية، في حين «تحمّلوا» تمتدّ دلالتها إلى خارجٍ فتفتح عالَماً من الحيْززة والأزْمَنة لا حدود له...

[3] اعترض عليّ الصديق الدكتور صلاح فضل وأنا أصطنع هذا المصطلح في تعليقي على بعض قصائد الشعراء المتسابقين لنيل لقب «أمير الشعراء»، في الموسم السادس (ربيع سنة 2015)، ذاكراً أنّه استعمل هو لهذا المعنى، منذ زمن، مصطلح «التشعير»، وهو الأصحّ، في رأيه. وقد قالها صديقي بثقة عالية، واعتداد بالذات قويّ. ولَمّا تأمّلت مصطلح «التشعير»، بدا لي أنّه إمّا أن ينصرف إلى الشَّعَر، وإمّا أن ينصرف إلى الشعير، ولا نعتقد أنّه ينصرف إلى المعنى الذي نريد إليه نحن، وهو «الشَّعْررة» (La poétisation).

وقد عدنا إلى كتب التراث نبحث عن لفظ «التشعير» لنحقّق استعماله، فألفيناه تكرّر ثلاثَ مرّات، فيما في مكتبتنا من مصادر: في كتاب «مطالع البدور، في منازل السرور» للبهائيّ (المتوفّى سنة 815 هـ.)، وقد أورده حين كان يتحدّث عن مواصفات «الزُمُرُّد» الذي لا يخلو من بعض التشعير الذي شرحه بأنّه: «شبْهُ شقوق خفيّة تظهر فيه» (ج. 2، ص. 655) بعد أن يتعرّض لكَرِّ أيّام الزمن. وأورد هذا المصطلحَ البهائيُّ أيضاً في الكتاب نفسِه حين كان يتحدّث عن مواصفات البِلَّوْر: أجودِه وأنقاه، وهو ما كان خالياً من «التشعير» الذي يعروه بفعْل البِلى.

كما أورد النُّويريّ في كتابه «نهاية الأرَب، في فنون الأدب» هذا التشعير الذي أطلقه على تقنيّة لطيفة من تقنيات الخطّ العربيّ. فهذا ما جاء عن مصلح «التشعير» (في كتب التراث، ولم يَرِدْ، طبعاً، في المعاجم التي استشرناها) الذي لا صلة له بالشعريّة، ولا بالشعررة .

ونحن دأبْنا على اصطناع «الفعْللة» (وقد فصّل القولَ فيها العلاّمة ابنُ جنّي في ستّة مواضعَ من كتابه «الخصائص») في تعيين هذه المفاهيم الجديدة مثل «البأْرتة» للآية القرآنيّة ﴿فبأيِّ آلاءِ ربِّكُما تكذّبان﴾؛ و«النَّصْنصة» مقابلاً لقول السِّيمَائيّين الفرنسيّين: «Textualisation»، و«الأزمَنة» مقابل: «Temporisation»... وهو اجتهاد أقمناه على نظام الاستعمال العربيّ المسكوك لإطلاقاتهم منذ القِدم، مثل: البأبأة، أي قول الشخص لصاحبه: «بأبي أنت وأمّي»، أي أفديك بأبي (تاج العروس)، والطّأْطأة، والدَّحرجة، وأوّل من تحدّث عن ذلك سيبويه (الكتاب) (لدى حديثه عن استحالة «فعْلل» إلى «تفعلَل»)، فذكر من ذلك أمثلة منها: مَعْددته فتمعدَد، وصَعْرَرْته فتصعرر. وقد تحدّث عن ذلك ابن سيده أيضاً في كتابه «المخصّص».

وإذن، فقد سبق العلماء إلى استعمال التشعير، بغير المعنى الذي استعمله به الصديق صلاح فضل، فاتّخذ مكانته بين مصطلحات تقنيّة ماديّة تندرج ضمن صناعة البِلَّور والمجوهرات الكريمة، ولا تدلّ على الأدب ولا على النقد، وأَبرهَ ذلك على أنّه من الشعَر، وليس من الشِّعْر، على كلّ حال؛ على حين أنّ استعمالَنا نحن جديدٌ، وإن كان في ذِكْر الأبنية قديماً، ولم يسبِقْنا أحدٌ إليه، وكذلك نبرّر استعمالَنا. والمكان لا يتّسع لتفصيل الكلام. وتسعى الشعررة، على وزْن الصَّعْرَرة من صعرر الشيءَ إذا دَوَّرَهُ فتصعْررَ، أي استدار وتحرّك (ابن جنّي) في تأسيسنا إلى استكشاف فعْل اللغة في عَلاقاتها السّيمَائيّة بحيث تُفَعِّل، ثمّ تتفاعل، لكي تنتهيَ إلى وقوعها في حُكم المفعولة، في الوقت ذاته.

(4) صار الزمن في البحوث المعاصرة شأناً مركزيّاً في نشاط الفكر، فلم يعد وقفاً على الزمن التاريخيّ المتسلسل، ولا على الزمن النحويّ المبسّط، ولا على الزمن الفلسفيّ المجرّد [ومن أفضل الكتب وأعمقها معالجة للمسألة الزمنيّة في علاقتها بالكينونة كتاب: مارتن هيدجر «الكينونة والزمان»، ترجمة فتحي المسكيني، نشر دار الكتاب الجديد المتحدة، 2013]، ولا على الزمن النفسيّ المعقّد، ولكنّه توسَّع إلى مجالات معرفيّة أخرى، ومنها الزمن السيمائي، وهو من استكشافنا فيما نعلم.

(5) ليس هذا من باب قولهم: أوْقع به، إذا دبّر له مؤامرة دنيئة، ولكن من باب الإيقاع بمعناه الموسيقيّ. وقد كان الخليل صنع كتاباً أطلق عليه:« كتاب الإيقاع »، كما يقول ابن منظور، ينظر لسان العرب، وقع.

[6] القصائد الخمس: هنّ القصائد اللواتي أُنْشِدن في الحلقة الختاميّة التي انبثق عنها تحديد «أمير الشعراء»، في مسابقة «أمير الشعراء» بأبوظبي. وقد تحدّثنا عن هذا، في مقدّمة هذا العمل الذي هذا المستوى ليس إلاّ الجزء الأوّل منه، من بين خمسة مستويات، ومقدّمة منهجيّة.

[7] ويراد هنا بالجِبْس إلى مأدّة البناء الملصَّقة التي يُملَّط بها بعضُ الجدار من داخله تمليطاً، أو يزيَّن بها بعض السقوف تزييناً، لا إلى المعنى الآخَر، ويبدو أنه الأوّل، الذي يعني الشخصَ الجبَان الفَدْم الضعيف اللئيم، كما تنصّ عليه المعاجم.

[8] كان يُعتقد أنّ الشعراء التقليديّين، أو شعراء حقبة من التاريخ بعينها، كانوا ربما جمعوا ألفاظاً معيّنةً التي تنتهي بحرف القافية التي يودّون كتابة شعرهم على رَوِيِّها، مثل: جِراب، وصِحاب، وسِباب، وضِرابٍ... ثمّ يشرعون في تلفيق أشعارهم (أو نظمهم على الأصح) بيتاً، بيتاً، وذلك في غياب الوحدة الفنيّة لقصائدهم غالباً...

[9] كان أيّ خطيب، أو شاعرٍ، في الزمن القديم، يزوّر في نفسه الكلام العامّ الذي يودّ الإدلاءَ به في مجلس من المجالس... ومنه قول عمر بن الخطّاب رضي الله عنه يوم السقيفة وقد أراد أن يسبق أبا بكر إلى البدار بالكلام إذ قال معلّقاً على سبْق أبي بكر رضي الله عنه إلى ذلك قائلاً: «كنت زوّرت في نفسي كلاماً» (أبو حيّان التوحيدي، البصائر والذخائر، 1. 357). وورد هذا الحديث برواية أخرى: «فأردت أن أتكلّم، وكنت زوّرت كلاماً في نفسي، فقال أبو بكرٍ على رِسْلِكَ يا عمر...»، (أحمد بن عبد ربّه، العقد الفريد).
ومعنى التزوير في كلام عمر: التزويق والتحسين، والتنميق والتدبيج، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور (زوق) «وقد زوّر فلان كتابه وزوّقه إذا قوّمه تقويماً»، وحسّنه تحسيناً.

[10] وعلى أنّا كنّا شبّهنا الحالة الأخرى، في كتابنا «ألف – ياء» (ص.72-74) بالرسّام، فقلنا هنالك بعض ما يأتي، وذلك تعليقاً على تجميع المادّة اللغوية التي بنى بها الشاعر الجزائريّ العيد آل خليفة، قصيدته «أين ليلاي»: «ونحن حين نتأمّل هذه الموادّ اللّغويّة نشبّه وضعَها بوضعِ الألوان المطروحة في جعابها من أبيض وأسود، وأصفر وأخضر، وأزرق وبنفسجيّ، ووردي وبرتقاليّ، وسماويّ وبحريّ، ورمليّ وشعيريّ، وقمحي وعسليّ، وتبْنيّ وخوخيّ... إلى ما لانهايةَ من الألوان الأُخَر الفرعيّة التي لا تكاد تنتهيّ بحيث نجد لكلّ لونٍ أصليّ في الطّبيعة، ألواناً أُخَرَ فرعيّةً لها تمثُلُ في مظاهرَ مختلفةٍ من وجه الحياة وألوانها الماثلة في الطّير والهوامّ، والأزهار والدّوابّ، والأشجار والسّحاب، والكواكب والنجوم، والأحجار والتراب، والمعادن والحِيتّان... ولكنّ هذه الألوانَ في جعابها، وبجانبها الفَراشي المطروحة أمام أيّ من النّاس، لا يُفْضيان، بالضرورة، إلى إيجاد لوحة زيتيّة جميلة، أو خالدة مخلّدة، تبهر وتسحر. فالمادّة في أصلها القائم في نفسه شيء، والإنجاز الماثل في بذْل أقصى جهدٍ ممكن، وَوَكْدِ القريحة وحمْلها على تقديم أقصى ما فيها وأجمله وأكمله– شيء آخر.
ولا يقال إلاّ نحو ذلك في المادّة اللّغويّة المطروحة، وهذه التي نحن بصدد رصْدها بالذات. فمن هذه المادّة اللّغويّة يمكن لألْف شاعرٍ أن يقرضوا ألف قصيدةٍ مختلفٍ بعضُها عن بعض، وعالٍ بعضُها على بعض. فالناظم قد ينظم أرجوزةً ذات إيقاع، ولكن دون ماء شعريّ، أو قل إن شئت: دون أدبيّة؛ فيكون عملُه جهداً مهدوراً؛ لا هي جيّدة فتُطربَ وتُعجِب، ولا هي رديئةٌ فتُنْبَذَ وتُهْجَرَ؛ فيكون عمله أوْلَجَ في أعمال النّاظمين التّعليميّين بحيث لا يكاد ينأى عنهم. أمّا الشّاعر الْمُفْلق فإنّه يستطيع أن يبنيَ من هذه المادّة

الخام عملاً شعرياً فيَبهرنا بالصور المبتكرة، والدّلالات الضافية، والرموز الموحية، والمعاني النّبيلة، والنّسوج البديعة، والتّراكيب الأنيقة؛ فيجعلنا نتلقّى قصيدته بشيء من العجب والإعجاب معاً، وذلك حين استطاع أن ينسج – بمادّة لغويّة معجميّة في أصلها– عملاً أدبيّاً بديعاً رفيعاً».

(11) يقول الجوهريّ: « اللسان جارحة الكلام، وقد يكنى بها عن الكلمة، فتؤنّث حينئذ»، الجوهري، الصحاح، لسن. «وقد يذكّر على معنى الكلام» (ابن منظور، لسان العرب، لسن). ومنه قولُه تعالى: ﴿واختلافُ ألْسنتِكم وألوانِكم﴾. وجمع اللسان ألْسنة فيمن ذكّر، وبها جاء نصّ القرآن؛ وذلك كقولهم: حِمار وأحْمرة؛ وألْسُن، فيمن أنّث، مثل ذراع وأذرع. ويأتي اللسان في العربيّة العالية بمعنى الثناء، ومنه قوله تعالى: ﴿واجعلْ لي لسانَ صِدْقٍ في الآخِرين﴾، أي «اجعلْ لي ثناءً حسناً باقياً إلى آخر الدهر»، م. س.

(12) يفصّل القول في هذه المسألة تفصيلاً مسهَباً جان ديكرو في معجم اللسانيّات، فيرى، من بين ما يرى، وما ينقله عمّن يرَون، ومنهم سيبويه الغرب: دو سوسير، «أنّ اللسان هو، إذن، نظامٌ تنهض وظيفتُه على عَدد من القواعد، والمضادات. فاللسان، إذن، شفرة (كود) تتيح وضْعَ تواصلٍ بين المرسِل والمستقبِل». ينظر:

(Cf. J. Dubois, Dictionnaire de linguistique, Langue.)

(13) Cf. Todorov et Ducrot, Dictionnaire encyclopædique des sciences du langage, p.339, Seuil, Paris,1972.

(14) لقد حِرْنا حقّاً أمام فوضى المصطلحات النقديّة واللسانيّاتيّة والسيمَائيّة العربيّة في التردّد بين استعمال «المعالجة» بمعنى المزاولة، أو «التحليل» الذي هو مصطلح فقهيّ محض ينصرف إلى الرجل الذي يحلّل المرأة المطلّقة ثلاثاً، فيواقعها، على أن يطلّقَها، بالاتّفاق نع القاضي قبل ذلك. وقد لُعِن المحلِّلُ والمحلَّل له! أفيكون جميع المعالجين للنصوص بالقراءة مشمولين باللعنة، باعتبارهم محلّلين محرَّما؟! ويبدو أنّهم جاءوا به من «حلَّ العقدة»، لكنّ هذا الفعل مصادره في المعالجم هي: الْحَلُّ، والحُلول، والْمَحَلُّ. لذلك نحن، وبعد أن اصطنعنا هذا المصطلح الذي هو ترجمة للفظ الأجنبيّ: «**Analyse**» في سولق كتاباتنا المتمحّضَة لقراءة النصوص الأدبيّة ومعالجتها جماليّاً وفنّياً وتقنيّاً معاً– مضطرّون إلى التشكيك في صحّة هذا المصطلح لغويّاً، ومن الأمثل العزوف عنه إلى مصطلح: «المعالجة» بمعنى المزاولة... غير أنا نُقِرّ بأنّ هذا الخطأ سار، كما سارت مئات الأخطاء بين المتعاملين، ومن العسير اقتلاعه من أقلام الناس وألسنتهم، ولكنّ ذلك، على ذلك، استوجب التنبيه إليه. ونحن نصطنع هذا المصطلح على مضض، ودون اقتناع، (وإن كان جزءاً من عنوان كتابنا هذه نفسِه). ولذلك كثيراً ما نعمِد، في هذا الكتاب خصوصاً (وما فات، مات!) إلى استعمال «المعالجة» بدلاً من «التحليل»، للدلالة على أنّه ليس لَدُنَا مقبولاً مُسلَّماً، بعد أن لم تعترفْ به المعاجمُ، إلاّ بالمعنى الفقهيّ الذي ذكرْنا.

(15) أي الفستان باللغة العامّيّة.

(16) وضعنا عبارة: «فنّ الأسلبة» (**L'art de styliser**) بين مزدوجين، لأنّنا نحن لسنا أوّل من اصطنع هذا المصطلح، وإنّما اصطنعته الناقدة الفرنسيّة ميشلين طيزون–برون (**Micheline TISON-**

BRAUN)، ينظر: كتاب «الرواية الجديدة» (Nouveau Roman, t.II, p. 11 et suivent, Paris, 1972). وذلك في حديثها عن أسلوب الكتابة الروائيّة لدى الروائيّة الفرنسيّة ناطالي صاروط.

(17) ورد في المعاجم القديمة أنّ النَّقَد نِعاج صغار الأحجام، قصار الأرجل، قباح الوجوه، فمنهم من قال: إنّها كانت بالبحرين، ومنهم من قال: إنها كانت بالحجاز.
ينظر الصحاح، واللسان، وجمهرة اللغة، نقد).

(18) يَرد لفظ المسعى في العربيّة بمعنى المكرُمة أيضاً، وذلك كما في قول النابغة الجعديّ يخاطب سوّاراً القُشيريّ، وكانا يتهاجيان:
فأقبِلْ على رهطي ورهطِك نبْتَحِثْ مساعِينا، حتّى ترى كيف نفعلاَ
فقوله: «المساعي: جمع مسعىً ومَسعاة، وهي المكرمة التي في فِعْلها يقال: فلانٌ كريم المساعي، أي كريم الأفعال فاضلها»، السيرافي، شرْح أبيات سيبويه، ص. 538-539.

(19) أورد الشاعر لفظة «الإبهار» في مـــن قصيدته بمعنى البَهْر والإدهاش، كما يُفهم ذلك من نسْج شعره، في حينَ أنّ الإبهار في العربيّة الصحيحة هو مصدرٌ لقولهم: أبهر القومُ (وهو لازم): إذا صاروا في بُهرة النهار، وهو وسَطُه، وليس أنه بمعنى أدهشوا وأذهلوا. ووقع الشاعر في هذا الإشكال لأنّ معظم كتّاب هذا العصر، إن لا نقل كلّهم، يصطنعون «بَهَر» في محلّ «أبهر»، وهما معنيان، في الحقيقة، مختلفان، مثل استعمالهم، وذلك دون استثناء، «أرْبَك» في محلّ «رَبَك» الصحيح الاستعمال (وهو من باب نصر)، إذْ لا وجود، في العربيّة، لفعل أربك أصلاً، ومنه المثل العربيّ الذي أرسلتْه الأعرابيّة حين آب بعلها فألفاها أنجبتْ غلاماً فلم يعبأ بذلك، فأدركت أنّه شديد الجوع: «غرْثانُ فارْبُكوا له»، أي جوعان فاعجنوا له الربيكة، وهي طعام من أطعمتهم، ليشبَعَ من جوعه، ليلتفتَ إلى الصبيّ المولود فيحتفي به.

(20) هل كان الشاعر يقصد بالأحبار إلى الحبور، جمع حِبر بمعنى المداد (ولا يكاد الحبر المكتوب به يستعمل في الجمع)؟ فإنّه حينئذ يقال: لا يجمع الحِبر على أحبار، ولكنْ على حبور. أم كان يقصد إلى الأحبار الذي هو جمع حبرٍ (بفتح الحاء وكسرها)، وهو عالم الدين من اليهود؟ غير أنّ تردّد اللوحة، والأسطر، والألوان، والأشعار، والإبداع... في هذا النصّ يدلّ على أنّ الشاعر كان يقصد بقوله: «الأحبار» إلى الحبر، بمعنى المداد، ولكنّ تصريع مطلع القصيدة اضطرّه إلى ارتكاب هذه الْهَنَة بتحويل جمع الحبر من «حبور» إلى أحبار. ولذلك جاريناه نحن في هذا الخطأ اللغويّ، في معالجتنا لنصّه، على أساس أنّ الأحبار هي المداد المكتوب به، لأنّ الأحبار بمعنى شيوخ الدين من اليهود لا يعني شيئاً كثيراً في هذا البيت، والله المستعان! وكذلك ألفينا الشاعر يعمّي على قارئه، ويتكلّف له، حتّى يُوقعَه في التِّيه دون غَناء، ولا جمال!

(21) والقُلّيس: الكعبة التي بناها أبرهة الحبشيّ في اليمن، على غِرار كعبة البيت الحرام، ليحُجَّ إليها الناس، طامعاً في أن يحجّ إليها الناس كما يحُجّون إلى البيت العتيق.

(22) لم تصطنع المعاجم العربيّة الكبيرة جمع «الأحبار» للحِبْر بمعنى المداد -حيث تجعل «الحُبور» هو جمعه- ولكنّها استعملتْه لجمع الحبر، وهو عالم اليهود. لكنّا وجدْنا الحريريّ يصطنع جمْع «الأحبار»، للحبر بمعنى السائل الملوّن للكتابة، وقد حمَله على ذلك إقامة السجعة، حين قال: «(...) واستنطق لها أحبار المحابر، فخرِسوا، ولا خرَسَ سُكّانِ المقابر»! (المقامة الفرضيّة). غير أنا نرى الحريريّ حجّة في

اللغة، ولو أنّه ليس أعرابيّاً، (فهو صاحب كتاب: «درّة الغواص، في أوهام الخواص») فيكون هذا الجمع الذي اصطنعه الشاعر في هذه القصيدة، إذن، صحيحاً، على غرار فِعل وأفعال، وجِنس وأجناس...

(23) **Cf. Les limites de l'interprétation, p. 32.**

(24) الفيّة مفهوم فلسفيّ يُحيل على اقتدار «في»، على الدلالة على الكينونة، كما قد يقال: الشخص في البيت، والبيت في الشارع، والشارع في الحيّ، والحيّ في المدينة، والمدينة في البلد، والبلد في القارّة، والقارّة كائنة في العالم... (ينظر مارتن هيدجر، الكينونة والزمان، ص. 130 ومأ بعدها، ترجمة فتحي المسكيني) وهكذا تتلاحم علاقات الكينونة فيما بينها إلى ما لا نهاية، أو إلى نهايات مفتوحة الآفاق.

(25) نشير إلى مطلع قصيدته العجيبة التي مدح بها عبد الملك بن مروان (نقول ذلك للقارئ غير المطّلع)، فقال في مطلعها:

أتصحو أم فؤادُكَ غيرُ صاحِ عشيّةَ همّ قومِك بالرّواحِ؟

فقال له عبد الملك غاضباً: بل فؤادك، يا ابن اللخناء! فحُصِر جرير، قبل أن يستأنف الإنشادَ إلى أن بلغ قوله:

ألستم خيرَ مَنْ ركِب المطايا وأندى العالمين بطونَ راحِ!؟

فسُرّ عبد الملك وقال: «من مدحنا فليمدحْنا هكذا»، فنال الشاعر على مدحيّته، بفضل هذا البيت، مائة من الإبل برعيانها، ومحلبها الذهبيّ! وقد تكرّر هذا البيت مما في مكتبتنا من أمهاتٍ، زُهاء تسعين مرّةً، في واحدٍ وستّين مصدراً. وقد تناصّ معه خمسة شعراء عبر العصور، على الأقلّ.

ويخيَّ إلينا، تعليقاً على كلّ هذا، أنّ جريراً كان يخاطب نفسَه على دأب الشعراء في ذلك، فعاجله الاعتراضَ عبدُ الملك فلم يقل الشاعر شيئاً، أمام هول الموقف، وجلال سلطة الخلافة...

(26) جئنا بهذا، كما هو بادٍ، من نصّ الحديث: «أعددت لعبادي الصالحين ما لا عينٌ رأت، ولا أذنٌ سمعتْ، ولا خَطَرَ على قلبِ بشر، بَلْهَ ما اطّلعتمْ عليه».

(27) ابن منظور، لسان العرب، بصر.

(28) لفظة «خرابيش» عامّيّة، حمَّض الشاعر بها لغة قصيدته. وهي تعني عند محَفِّظي القرآن في الكتاتيب، بالجزائر، غرفةً غيرَ مملَّطةٍ بالجبس أو الجير، تُبني ضمن الغرف الملحقة بقاعة المسجد الموقوف على الصلاة. وكثيراً ما كان المعلّم يتوضّأ في جانب منها، بل قد يغتسل في طرَف معود منها. وكان يُغْلي فيها الماءَ ليحضّر الشايَ، على ما يكون في ذلك من عُثانٍ يسوّد جدران الخربيش الداخليّة التي كانت سوداء كأنّما طُليت بالفحم. وكانت النار تتأجّج في الحطب الرطب بصعوبة، ممّا ينشأ عن ذلك تسبُّبٌ في تكوُّن دخان كثيف كان الحفَظة الصغار يكادون يختنقون به، وهم لا يشعرون! فذاك هو الخربيش، وجمعه على خرابيش، في مساجد الجزائر على عهد الاستعمار الفرنسيّ في البوادي والأرياف خصوصاً. وإنّا لا ندري هل يعني معناه في لبنان ما يعنيه في الجزائر، بعد أن استعمله بيروتيّة في قصيدته؟

ولم يرد هذا الحرف، بحكم عامّيّته، لا في المعاجم القديمة، ولا حتّى في أمهات التراث. وألفينا لويس معلوف يذكر الخربشة على أنّها إفساد لما في العمل أو الكِتاب، فيقول: و«خرابيش الخطّ ما أُفسد منه». (المنجد: خرب)، ويبدو أنّه المعنى الذي ورد به هذا الحرف في نصّ القصيدة.

ويطلق المثقفون الجزائريّون الخربشة، في عهدنا هذا، على أيّ كتابة ما، دون الكتابة الرفيعة، فيقال حين يُسأل كاتب معروف عمّا عساه أن يفعل منذ حين، فيجيب «أنا أخربش»، بمعنى أكتب أيّ كتابة. يقول ذلك تواضعاً.

(29) يقال: ثوب رفيف، وشجر رفيف: إذا تندّى، لسان العرب، رفف.

(30) للرَّفِ في العربيّة عدّة معان، فهو يأتي بمعنى الترشّف والمصّ الخفيف، وهو يأتي بمعنى الإحاطة والحَوَمانِ والاقتراب، كما يأتي بمعنى البروق والتلألُؤ. وبهذا المعنى ورد في هذه القصيدة. ولذلك ضمَنّاه إلى معاني الإشراق والضياء.

(31) قد يكون جاء هنا بمعنى الملازمة والمقاربة، وليس القصد منه إلى المعنى الجماليّ، لأنّه أضيف في النصّ إلى الخنجر.

(32) هذا ممّا استحدثناه من مصطلحات سيمَائيّة جديدة، فاستبدلنا الإيقونة بالمماثل، وذلك على أساس أنّ الغائبَ يماثل الحاضر من السمات، كمثل الصّدى الذي يماثل صوته الغائب، وموقع القدم في الثلج أو الرمل أو الحمأ، الذي يماثِلُ، وليس يشابه، حاضرُه غائبَه.

(33) ذكر الشيخ ذلك في كتابه: «الفتوحات المكّيّة»، (والفتوحات جمْعٌ رَذْلُ للفظ: «فتْح»؛ لأنّ الجمع الفصيح الصحيح والذي استعملتْه المعاجم، وكبار أوائل الكتّاب كأبي عثمان الجاحظ، وقد تواتر فيما في مكتبتنا من مصادر زهاء ألْفٍ وسبْعٍ وسبعين مرّة. ثمّ سقط الكتّاب العرب في الخطأ باستعمالهم الجمع العامّيّ، كما يقولون اليوم: «العطورات، والحجوزات، وغيرهما»، وهو جمع غيرُ صحيح؛ لأنّه لا يمكن بين الجمع المؤنّث السالم وجمع التكسير في لفظ واحد)، قائلاً: « ذهبتُ أنا، وبعض الأبدال إلى جبل قاف، فمررنا بالْحيّة الْمُحْدِقة به، فقال لي البَدَلُ: سلِّمْ عليها، فإنّها سترُدّ عليك السلام! فسلّمْنا عليها فردّتْ، ثم قالت: من أيّ البلاد؟ فقلنا من بِجَايةَ. فقالت: ما حالُ أبي مدين مع أهلها؟ فقلنا لها: يَرْمُونه بالزَّنْدقة! فقالت: عجباً، واللّه، لبني آدم! واللّهِ ما كنت أظنّ أنّ اللّه عز وجلّ يوالي عبداً من عبيده فيكرهه أحد. فقلنا لها: ومَن أعلمكِ به؟ فقالت: يا سبحان اللّه! وهل على الأرض دابّة تجهله؟ إنّه، واللّهِ، مِمّن اتخذه اللّه تعالى وليّاً، وأنزل محبّتَه في قلوب العباد فلا يكرهه إلاّ كافر أو منافق».

ويرى ابن فضل الله العمري في «مسالك الأبصار، في ممالك الأمصار» (ص. 33)، أنّ «الجبال كلّها متشعّبة من الجبل المستدير بغالبِ معمور الأرض، وهو المسمّى بجبل قاف، وهو أمّ الجبال».

إشكاليات المناهج النقدية المعاصرة
ـ المنهج السِّيميائي نموذجا ـ

د/ عامر رضــــا.
المركز الجامعي عبد الحفيظ بولصوف – ميلة –الجزائر

الملخص:

تكشف هذه المداخلة عن أهمية المنهج النقدي في تحليل النص الأدبي، وأهم المشاكل التي تشكو منها المناهج النقدية المعاصرة، والمنهج السيميائي على وجه الخصوص وصولا إلى أزمة النقد السيميائي على مستوى المنهج(التنظير)، وعلى مستوى التطبيق على الظاهرة الأدبية، والنتائج التي توصلت لها المداخلة تعطي رؤية نقدية حداثيّة في تناول الظاهرة النقدية في مجال العلوم الإنسانية من خلال عرضها جملة من النقاط التي يجب على الناقد مراعاتها أثناء قيامه بأيّة عملية نقدية وصولا إلى تكامل المناهج النقدية السياقية النصانية معا، ومن ثم محاولة إبداع نظرية عربية نقدية أصيلة تتناول الظاهرة الأدبية نقدا وتحليلا وهذا من خلال إبراز تضافر جهود النقاد المشارقة والمغاربة في هذا الصدد.

الكلمات المفتاحية:

النص الأدبي/ المنهج السيميائي/ أزمة النقد السيميائي/ تكامل المناهج.

Résumé :

Cette présentation révèle l'importance de l'approche critique de la littérature analyse de texte, les problèmes les plus importants qui se plaignent, y compris les programmes de trésorerie contemporaine, et le curriculum sémiotique, en particulier, l'accès à la critique sémiotique au niveau de la crise de programme (endoscopie),et l'application sur le phénomène de la littérature, et les conclusions de son niveau d'intervention donner une vision moderniste critique dans le traitement de phénomène monétaire dans le domaine des sciences humaines en offrant un certain nombre de points que le critique doit être observé alors qu'il était dans une opération de trésorerie jusqu'à le curriculum de trésorerie contextuelle et textuelle ensemble de l'Intégration, puis tenter théorie de la créativité arabe authentique monétaire traitant phénomène littéraire

en espèces et de l'analyse et ce en mettant en évidence l'concertée critiques Orientaux et les efforts marocains à cet égard.

Mots clés: ***texte littéraire / approche sémiotique / monétaire crise de l'intégration sémiotique / curriculum.***

مدخل:

تعدّ المناهج النقديّة المعاصرة وسائل وأدوات مساعدة على سبر أغوار الظاهرة الأدبيّة وليس غاية في حدِّ ذاتها، ففي البدء كان الخطاب الأدبي ثمّ كانت الممارسة النقدية،التي لازمته وتطورت إلى مناهج النقد المتنوعة "سياقية" كانت أو "نصانية" من خلال البحث عن مقصدية الكاتب، واستقصاء تجليات الخطاب الأدبي، واستقراء الظواهر الفنية، الفضاءات النصيّة داخل العمل الأدبي، لهذا كان فرض أي منهج على خطاب، أو عمل أدبي ما كفيل بتكريس عملية نقدية منحرفة، ولغة واصفة عقيمة ومن هنا كان عمل الناقد تحرِّي الموضوعية والروح العلمية في التعامل مع الظاهرة الأدبية لأنّه تعامل مع الذات المنتجة وسط بيئة سياسية، واجتماعية وتاريخية.

وعليه نجد الناقد المعاصر يتحرى ويبحث وسط المناهج النقدية النصانية المعاصرة خاصة "الأسلوبـــية أو البنيوية، أو التفكيكية ، أو السيميائية، أو التداولية" وغيرها من المناهج التي تولي اهتماما بالنص على حساب الناص "الكاتب"وذلك وفق آليات وأدوات إجرائية تتحقق مع النص الأدبي المراد استنطاقه أو تحديد القراءة النقدية المناسبة له وهذا لن يتحقق إلاّ من خلال الممارسات والتجارب النقدية المتواصلة التي يكتسبها الناقد من خلال تمرّسه على مختلف النصوص الأدبية الشعرية أو السردية، ومن هنا كان "المنهج السيميائي" من بين مجموع المناهج النقدية المعاصرة التي تعرضت للنقد الشديد رغم تخصص الكثير من الباحثين وتمرسهم في تحديد آلياته الإجرائية للممارسة النقدية الجادة.

1- المحور الأول- الظروف التاريخية في نشأة المناهج النقدية المعاصرة:

عرفت النظريات اللسانية الغربية في القرن العشرين« ردّات فعل على المناهج السابقة تجلت في التحريض على دراسة الأدب من الداخل والتركيز، أولاً، وقبل كل شيء على الآثار الأدبية ذاتها، وهكذا بدأ الاتجاه (الألسني) في تحليل النصوص الأدبية » [(1)] حيث حدثت تطورات ايجابية خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين إذ انحسرت المناهج السّياقية(كالمنهج التاريخي، والنفسي المقارن، والنفسي،

والاجتماعي) لتأخذ مكانها المناهج "النصانية" التي تنبني على رؤية فكرية للوجود والكون والتاريخ والإنسان فتنطلق من النص، وتعود إليه ، فإن أصحاب الاتجاهات النقدية الجديدة يرفضون اليوم نسبة النص إلى مبدعه. فلا ينسبونه إلا إلى نفسه، لأن تحليل النص الأدبي يقتصر على تحليل (النّص) وحده، دون التعرض لعلاقته بمبدعه، أو للظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي أحاطت بمولده، ويحصر همّه في تحليل (وحدات) النّص، و(بنياته) الدّالة، وعلاقاتها بعضها ببعض، فكان المنهج السيميائي واحدا من أهم المناهج النصانية التي لقيت اهتماما بالغا من الأدباء والنقاد، إذ تنطلق من « محاولة تجاوز المآخذ والنقائص المسجلة على النقد البنيوي ، والمتمثلة في الرؤية المغلقة للبنية الأدبية.»[2].

وعليه أصبحت القراءة بديلاً من النقد، فلكي تتمّ القراءة لابدّ من حضور طرفيها (النص- القارئ) حضوراً حواريّاً تفاعليّاً، ولا يتمّ هذا الحضور إلاّ إذا كان الطرف الأول (النّص) ثريّاً، وكان الطرف الثاني(القارئ) عاشقاً، وهو عاشق من طراز رفيع، لطيف، مبرأ من السادية والمازوخية، يحترم في الآخر قدرته على الحوار والتواصل والتمتّع، كما يحترم في الوقت ذاته استقلاله الشخصي عن بقيّة العشّاق، فهو ليس صورة عن أيّ عاشق آخر في الكون، ولذلك فإن ثمة وجوه اختلاف، وثمة وجوه اتفاق بين النقد والقراءة.

وتعدّ المناهج النصانية التي أصبح النقاد يستخدمونها مناهج أقلّ سلطة وأخفّ وقعاً على النص الأدبي، وهي تسهم إلى حدّ بعيد في تعميق فهم القارئ للنص من خلال فتح حوار تفاعلي بين النص والقارئ، فيستطيع الأخير أن يتعرّف النص، ويكتشف كنوزه وخباياه وأسراره وطبيعة علاقاته، ولعلّ أهمّ شيء ينبغي أن يكون عليه الباحث هو التسلح بمصطلحات ومنهج قبل مقاربة النص تقدّم المقروئية اليوم للقارئ مناهج مختلفة عن السيميولوجية والتفكيكية ونظرية التلقي، وعليه « تحاول الاتجاهات النقدية الجديدة النظر في المؤثرات النصّية السابقة على النص» [3].

وإذا كانت اتجاهات النقد العربي تتفاوت في محاكاة نموذج النقد الغربي بكل صورها النظرية والتطبيقية « اقترابا وابتعادا انقيادا استيحاء، متابعة ولهاثا، فإنّ هذه الاتجاهات تظل متأثرة تأثرا يأخذ شكل الإنصات السلبي والتبني الجاهز» [4] ومن هنا تبقى آراء نقادنا مجرد صدى وترداد لتلك النغمات النقدية التي يقوم الآخر بعزفها على

سيمفونية الآلة النقدية، في حين يرددها الناقد العربي، ويحاول أن يؤسس لها مناخا ترتكز عليه، وأنصارا ينتصرون لفكرة الغير على حساب النقد والنص العربي الأصيل « على أنّ الأصل الأصيل لمناهج البحث الأدبي هو وحدة الحضارة الإنسانية فكل عناصرها الطبيعية والاجتماعية والسياسية متشابكة متفاعلة لا يستقل أحدهما بالحياة منفردا، وإنما يتصل بسائر مؤثرا ومتأثرا فإذا أردنا دراسة الأدب كان علينا – منهجيا– أن نلاحظ آثار تلك العناصر في صياغته وتطوره» [5].

1-1. ظاهرة صراع المناهج النقدية:

في ضوء الواقع النقدي، وصراع المناهج النقدية نرى أن هناك مشكلة كبرى تتمثل في عدم تحديد المنهاج النقدي، والمصطلح ومن ثم في بناء نظرية نقدية عربية أصيلة يتفق عليها جميع النقاد المغاربة والمشارقة، فحالة الضعف التي نعيشها على عدد من الصُّعُد تؤكد تبعية التجدد والابتكار في الثقافة عامة والأدب والنقد خاصة، والمثقف الناقد القارئ المدقق المتوازن الموهوب في حساسيته وفطرته وعلمه هو من يصنع الفكر؛ أمّا ما نراه على ساحة الأدب والنقد فهناك أشكال غير قليلة انتهت إلى الاستلاب الإرادي والثقافي؛ وإلى بلبلة فكرية وسياسية وشللية ودينية وقومية، فكلما اخترع الغرب مصطلحاً ما؛ أو منهجاً طفقنا ننتصر له ونحن نمارس تبعيتنا بلذة مغرية، وشرعنا نعيب على نقادنا القدامى تقصيرهم عما وصلت إليه حركة النقد الحديثة بل كلما ظهرت في الغرب مفاهيم جديدة أقلع نقادنا المحدثون عن السابقة وألغوا ما قاموا به، صحيح « إن المقاييس الغربية حتى إن فُهمت أحسن فهم وأصحه ــ لن ينتج تطبيقها على الأدب العربي خيراً.

ذلك لأنَّ هذه المقاييس قد استخلصت من دراسة أدب تختلف طبيعته عن طبيعة الأدب العربي اختلافاً عظيماً»[6] وهكذا شرع هؤلاء النقاد الباحثون خاصة المشتغلون في الحقل الأكاديمي(وحدات البحث) المختلفة استخدام كل حقول المدارس النقدية الغربية والتغني بمصلحاتها، وحتى بأصحابها وكأن نقادنا العرب غابوا عن ساحة النقد تماما « الأمر الذي يظهر "الحداثية" و" التقدمية " ويخفي حقيقته التي هي "التبعية"، وتحقير الذات»[7].

لم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل هناك العديد من المصطلحات النقدية التي أساسها النقد العربي القديم، ومن ثمة نسبت إلى النقد الغربي، وهذا ما تجاهله النقاد المحدثون

الذين اشتغلوا في حقل الشعرية والبنيوية والتفكيكية ونظرية التلقي والتداولية، وهذا كلّه كوّن لديهم مجموعة من التراكمات والتشوهات النقدية على المستوى النظري والإجرائي في المنهج والمصطلح وحتى في أساليب معالجتهم للنصوص الأدبية وخلق ألوانا من الصراع اللامتناهي بينهم في قراءة النصوص حيث « لحق بالنص الأدبي ضرر محقّق من جرّاء المغالاة في إخضاعه لمناهج "العلوم الإنسانية" وذلك حين قيدت النظرة إليه بحدود المناهج التي يفسر بها» [8] تلك النصوص على اختلاف أجناسها، وأشكالها تبقى مفتوحة القراءة على أن يختار لها الناقد الحاذق المنهج النقدي الملائم لها، وأن يحسن الاختيار من بين الكم الهائل من الإبداع الأدبي وهذا الاختيار ضرورة وحتمية فرضتها طبيعة النص الأدبي.

1-2. ظاهرة التكامل بين المناهج النقدية:

وتظل القراءة النقدية الواعية مفتاحا إجرائيا للولوج إلى المناهج النقدية والأدبية مجتمعة أو منفردة، وعلى تقنياتها؛ فتبيح الشمولية والموازنة والمقارنة، وبهذا آثرناها ليس باعتبارها محطة نقدية وإنما باعتبارها طريقة فنية تؤدي إلى تأسيس منهج نقدي عربي تكاملي أصيل غير معزول عن المناهج النقدية والأدبية؛ وعن العلوم المساعدة الأخرى، إذ تعمل على« افتتاح فضاء للخطاب النقديّ يتسع للحوار، وبالحوار، بين تيارات الخطاب العربيّ واتجاهاته وميوله»[9]، وهذا يتضح في انفتاح المناهج النقدية يكمل بعضها الآخر خاصة في الفكر المنطقي والرؤية التحليلية.

وهكذا تحمّل جيل الستينيات الممتد إلى حاضرنا الراهن، مع شباب نقاد، تأكّدت لديهم رغبة الدرس النقدي أكاديمياً، في الحقول المعرفية، جامعياً، وذلك وفق المناهج الحديثة، ليتوصلوا مع المعطى النقدي الجديد درساً وبحثاً وتطبيقاً، حيث استطاع المثابرون منهم التوفر على (أسلوبية) معاصرة تجلت فيها (النقدية) في محاولة للارتقـــــاء بالأثر النقدي إلى مرتبة (نص إبداعي) دون مصادرة جهد الرواد، والاتجاهات التالية، أو الاستخفاف بهما، وإن تشابكت، أحياناً، المناهج، أو احتدم النقاش تحيزاً لها ودفاعاً عنها، حتى تتأكد "المنهجيات" وتتأصل في التطبيق، وفق آلية واضحة، وإجرائيات ملموسة، وفي هذا الصدد نجد إحسان عباس يرى أنّ « النقد لا يقاس دائماً بمقياس الصحة أو الملاءمة للتطبيق، وإنما يقاس بمدى التكامل في منهج صاحبه»[10].

تتأتّى أهمية التكامل بين المناهج النقدية من كونها الوسيلة القادرة على تنظيم البحث النقدي من خلال إجراءات محددة ،ووفق طرائق خاصة، ولا يسع الناقد الاستغناء عن هذه المناهج، حاضرة أو غائبة فهي بحاجة ماسة إلى « منهج أو أكثر ليستهدي به، إذا ما أراد أن يكون عمله جاداً تؤطره نظرية واضحة المعالم لتحدد له المسالك التي ينبغي له أن يسلكها وتجنّبه المزالق والعثرات»[11] النقدية وخاصة إذا كان العمل المقدم أكاديميا فإنّه يستدعي أكثر من منهج نقدي ليؤسس ظاهرة التكامل المنهجي، والمعرفي بين آلية التنظير والتطبيق على النص الأدبي، ومن هنا نجد حين يخوضون غمار النقد فهم يجمعون بطريقة أو بأخرى بين النقد المعياري والسياقي والنصاني بدقة متناهية بشكل غريب، وبهذا تتم معهم عملية الازدواجية المعرفية للباحث والمبدع على حد سواء لتنبني أسس التكامل بين حلقات النقد القديم والحديث والمعاصر.

2- المحور الثاني: المنهج السيميائي إشكاليات تطبيقه على الظاهرة الأدبية

ومن المعلوم أن اللِّسانيات الحديثة كانت منطلق المناهج النقدية النصانية وخاصة "السيمياء" التي تعددت اتجاهاتها وفروعها وأنصارها ومصطلحا تها الغريبة عن أدبنا،ونقادنا على وجه الخصوص، ممّا أفرز الكثير من الإشكاليات النقدية التطبيقية منها على وجه الخصوص أزمة توحيد المصطلح بين النقاد في عملية التحليل النقدي، وصعوبة تحيد الأدوات الإجرائية المطبقة على النصوص النقديـــة ومن ثم عدم الوقوف على اتجاه نقدي معين يقف عليه النقاد لتوحيد فعل النقد المؤسس وفق تقنيات متفقة بين الناقد والناص، حيث في أغلب الأحيان نعدد القراءات النقدية السيميائية إلاّ أنها في نهاية الأمر تبقى مختلفة الأطر والأدوات المستعملة في عملية النقد الأدبي، والأكثر من ذلك لو تسأل صاحب الإبداع عينه حول النقد المسلط على منتجه لأجابك بأنّه لم يقصد كذا ، ولم يقل كذا ومن ثم تبقى مسألة "قتل المؤلف / والإبقاء على النص" مسألة تبقى بحاجة إلى إعادة نظر،وطرح نقدي عربي جديد ينظر للنص والناص عل حد السواء.

لا يختلف اثنان على أن المناهج النقدية الحديثة ومن بينها المنهج السيميائي هي ثمرة ثقافة غربية (أوربية وأمريكية) وحصيلة حضارتها المادية، وأنها انتقلت إلى العالم العربي مثلها مثل باقي معالم الحضارة عن طريق موجة التأثير الغربية التي هزت

العالم العربي، فلم يعد بوسعه إلا التبني أو التقليد أو إعادة التصنيع – إن صح القول – بحسب ما يناسب الحضارة العربية، وهذا ما حدث عند ظهور علم السيمياء الذي عرفه الوطن العربي "منذ منتصف السبعينيات[12].

2- 1. الإرهاصات التاريخية لعلم العلامات" السيمياء":

تعدّ بداية الستينات من القرن العشرين البداية الفعلية لعِلم العلامات في كل أنحاء العالم، من خلال مصطلحين متداولين في الثقافة الغربية الفرنسية والأمريكية، وهما مصطلحا: (سيميولوجيا/ سيميوطيقا) إلى أن اتحدا باسم السيميوطيقا بقرار اتخذته الجمعية العالمية للسيميوطيقا التي انعقدت في باريس سنة 1969م، ومن الأعضاء النشطين في هذه الجمعية "يوري لوتمان ، أمبرتو إيكو" ، وأخيرا نجـد الناقدة البلغارية " جوليا كريستيفا ".

كما « انعقد بميلانو في إيطاليا سنة 1973م، أول مؤتمر عالمي للسيميوطيقا، وأثار هذا المؤتمر أهم مفاهيم السيميولوجيا النظرية، والإجرائية» [13]، حتى أن الجمعية الدولية التي تأسست في فرنسا سنة 1974م، اختارت لها اسم سيميوطيقا، ولم تختر اسم سيميولوجيا، وإن كان المصطلحان متشابهين جدا سواء في سيميولوجيا دي سوسير، أو سيميوطيقا بيرس، فإنه لابد من الإشارة إلى ذلك الدور الذي لعبته في حقل تطور هذا العلم.

ومن ثم فقد عرف علماء الغرب (السيميولوجيا) تعريفات متنوعة، لكنها تصب في منبع واحد فهي "العلم الذي يدرس العلامات"، وهذا ما أشار إليه كل من" تزفيتان تودوروف" و" جوليان قريماس"و" كريستيان ميتز"، وآخرون.

حيث إن السيميولوجيا تتكون « من الأصل اليوناني:"**Séme**î**on**" الذي يعني علامة، و" **Logos** " الذي يعني خطابًا »[14] كما تعني أيضا ذلك « العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت ، أو أيقونية ، أو حركية »[15].

ويبدو أن تعريف "جورج مونان"، أوفى هذه التعريفات وأجودها، إذ يحدد السيميولوجيا بأنها « العلم العام الذي يدرس كل أنساق العلامات (أو الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس»[16]، أما العلماء العرب، ومن بينهم "صلاح فضل" فقد عرّفها بأنها « العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة، وكيفية هذه الدلالة»[17] في حين ذهب "محمد السرغيني" بقوله: « السيميولوجيا هي ذلك العلم

الذي يبحث في أنظمة العلامات أيّا كان مصدرها، لغويًا، أو سننيًا، أو مؤشريًا» [18] ، ويبدو من خلال ما ذكر من تعاريف سابقة، أن أصحابها يتفقون على أن السيميولوجيا أو السيميوطيقا علم يهتم بالعلامة والأنظمة اللغوية.

كما يشمل هذا العلم ميادين واسعة متباينة « كعلامات الحيوانات، علامات الشم، الاتصال بواسطة اللمس، الاتصال البصري، أنماط الأصوات والتنغيم "intonation" ، والتشخيص الطبي، حركات وأوضاع الجسد، الموسيقى، اللّغات الصورية، اللغات المكتوبة، الأبجديات المجهولة، قواعد الأدب ... » [19].

وفي « نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين ارتبط ظهور علم العلامة بوجود عالمين يرجع الفضل إليهما في ظهوره، بالرغم من عدم معرفة كل منهما بالآخر» [20] حيث ينتهيان إلى علم واحد بمصطلحين شائعين هما "Sémiologie" من "Sémion" اليونانية حسب اللغوي فرديناند دي سوسير، "F. De Saussure" (1856–ت1913م)، ولقد حصر سوسير هذا العلم في دراسة العلامات في دلالاتها الاجتماعية، أو "Sémiotics" حسب الفيلسوف "شارلساندرس بيرس" "Ch. S. Pearce" (1838– ت 1919م) الذي جعل العلامة تدرس منطقيا.

وفي نهاية الأمر حدد غريماس الفارق بين المصطلحين في اللغة الفرنسية، بأنْ جعل "السيميوطيقا" تحيل إلى الفروع؛ أي إلى الجانب العملي والأبحاث المنجَزة حول العلامات اللفظية وغير اللفظية في حين استعمل "السيميولوجيا" للدلالة على الأصول؛ أي على الإطار النظري العام لعلم العلامات، وفرق آخرون بين المصطلحين على أساس أن "السيميولوجيا" تدرس العلامات غير اللسانية كقانون السير، في حين تدرس "السيميوطيقا" الأنظمة اللسانية كالنص الأدبي.

2-2. المنهج السيميائي وآلية تطبيقه:

شهد الخطاب النقدي المعاصر رجّات، وتحولات كبرى وعميقة في العقود الأخيرة من القرن العشرين، فتحولت القراءة من قراءة أفقية معيارية إلى قراءة عمودية متسائلة تحاول سبر أغوار النص، ولا سبيل إلى هذا الفعل النقدي إلا بالتسلح بالمنهج السيميائي الذي « يرفض التصورات النقدية التقليدية التي تهتم بسيرة المؤلف» [21] ويعتبر النص بنية قابلة للتأويل فينظر إليه من زاوية أنه « قطعة كتابية من إنتاج شخص أو أشخاص عند نقطة معينة من التاريخ الإنساني وفي صورة معينة من

الخطاب، ويستمد معانيه من الإيماءات التأويلية للأفراد القراء الذين يستملون الشفرات النحوية، والدلالية، والثقافية المتاحة لهم» [22].

فمن هذه النقطة بالذات اكتسب المنهج السيميائي في خصوصية وأصبحت القراءة النقدية على ضوئه قراءة إنتاجية تحاول تقريب القراءة من الكتابة، فيصبح القارئ كاتبا، ومنتجا ثانيا للنص؛ لأن القراءة السيميولوجية تعتبر أن النص يحمل أسرارًا كثيرة تستفز القارئ لفك رموزه انطلاقا من فهم العلاقة الجدلية الموجودة بين الدال، والمدلول وبين الحاضر، والغائب فتبدأ عملية البحث عن المعنى الغائب انطلاقا من دراسة الرموز التي تجعل الدلالة تنحرف باللغة الاصطلاحية إلى لغة ضمنية عميقة فالمنهج السيميائي في قراءة النص الأدبي نجده « ينبثق من النص نفسه ويتموقع فيه بوصفه شكلا من أشكال التواصل يربط علاقة تفاعل بين النص والقارئ؛ لأن القارئ ينشط على مستوى استنطاق الدال النص مما يجعله يتفاعل مؤثرا في النص أو متأثرا به» [23].

أما عن آلية التحليل السيميائي فتختلف حسبا للجنس الأدبي المراد تحليله لكن هناك نقاط ربط مشتركة بين جميع الأجناس والتي أشار إليها "على زغينه" في مقاله مناهج التحليل السيميائي إذ جعل استعمال المنهج السيميائي على مرحلتين:

أ-المرحلة الأولى: هي مرحلة القراءة وهي قراءة تختلف عن قراءة النقاد العادية بانفتاحها الدائم ويرجع هذا الانفتاح إلى عدة أسباب أهمها أن النص يعني شيئا على مستويات عديدة في المكان وفي لحظات عديدة في الزمان لذا تختلف كل قراءة عن أخرى.

ب-المرحلة الثانية: هي مرحلة الانتقال من المادية إلى مرحلة المعنى وعلى هذا يمكن القول إن معنى الكلمات التي نجدها في المعاجم ليس دائما نفس معنى الكلمات الذي نجده في التواصل العقلي وعلم العلامات لا يهتم إلا بالمعنى الأخير« وهذا يعني أنه يمكن أن يكون لـــ: الدال الواحد مدلولات متعددة وأن كل قراءة جديدة يمكن أن تكون تفسيرا مختلفا» [24].

فالأصل في تحليل السيميولوجي هو تحليل المقاطع والوحدات، ويتميز هذا النوع من التحليل« باعتماده على محور التوزيع فعندما تجمع قطع التحليل المبعثرة يمكن إعادة بنائها (...) هكذا تتراكب القراءة المقطعية (...) وتوجد داخل المقطع الواحد

مقاطع صغرى، هي عبارة عن مجموعات غير متحركة، ولنقوم بتحليل أساسه المقاطع يجب أن نبدأ بقراءة النص كلمة كلمة ثم نعيد بناءه (...)، ونلاحظ عند تحليل أن بعض الأبنية تبرر أكثر من غيرها، لذا يمكن ترتيبها وفقا لمجموعة من التيمات على محور التوزيع(...) ،لكن يجب أن يكون تحليل المقاطع تحليلا مفتوحا بمعنى ألا يكون منحازا وألا يصدر أحكاما» (25).

وهذه ما هي إلا آلية من الآليات السيميائية العديدة التي تسهم في تفكيك النص وبالتالي تأوليه، شريطة أن يتمتع المؤوِّل بقدرة منهجية، ومعرفية واصطلاحية معتبرة.

2-3. رواج المنهج السيميائي في الدراسات العربية:

عرفت الحركة النقدية المعاصرة رجة قوية بعد تسرب المنهج السيميائي إلى حدود العالم العربي وتغلغله في الممارسات التحليلية النقدية للنصوص الشعرية ، والروائية خاصة، فانكب عدد من النقاد على التلقي النظري والإجرائي التطبيقي لمعطيات هذا النهج الجديد.

وعلى هذا فإن الوطن العربي عرف القراءة السيميائية منذ منتصف السبعينات وأخذت تتأسس خلال الثمانيات من بوابة المغرب العربي المعاصر، وهذا من خلال الأقلام التي أسهمت في هدا الحقل، نشير على وجه الخصوص لا التعميم لكل من « محمد مفتاح، وعبد الفتاح كليطو، ومحمد الماكري، والسعيد بن كراد من المغرب، وعلي العشي، وسمير المرزوقي من تونس، وإلى عبد المالك مرتاض وعبد القادر فيدوح، وعبد الحميد بورايو، ورشيد بن مالك، والطاهر رواينية في الجزائر، وعبد الله الغذامي في السعودية، ومحمد خير البقاعي من سوريا وهناك لبنانيون، عراقيون ومصريون» (26).

وبالرغم من الاهتمام البالغ من النقاد العرب بهذا المنهج الجديد إذ وجدوا فيه ضالتهم في تحليل النصوص إلا أن مشكلة غياب استراتجيات واضحة بأساسياته التي نشأ عليها في أوربا ظلت المشكلة والعائق الأول في الاسترسال النقدي السيميولوجي.

نظرا لحداثة الموضوع على الثقافة الغربية النقدية المعاصرة فإننا نلاحظ الاختلاف في ترجمة المصطلحات المتعلقة بحقل السيمياء، بداية من مصطلح "السيميائية" ذاته، إذ تعددت الترجمات(كالعلاماتية، الإشارتية، علم العلامات) أو غيرها، والسبب في هذا الاختلاف هو أنّ « وضع المصطلحات السيميائية في العالم العربي يختلف تماما عمّا

عليه في أوربا، إذ لم يَرْقَ بحكم التضارب الموجود في المصطلحات المستعملة إلى بلورة نموذج مؤسس لخطاب علمي دقيق يضبط مفاهيمه، وأدواته الإجرائية الخاصة به سلفا» (27).

وقد قام النقاد العرب أو السيميائيون العرب – إن صح القول – بداية بترجمة بعض الكتب الغربية الخاصة بعلم السيمياء وتأليف بعض الكتب اللسانية السيميائية، ومن ثم تأليف بعض المعجمات للمصطلحات الغربية وتعريبها، ثم انتقلوا إلى التأليف النظري، قبل أن يخصصوا مؤلفات لتطبيق السيمياء على النصوص وقد تناول "حفناوي بعلي" هذه الرحلة السيميائية العربية في مقالته: « (التجربة العربية في مجال السيمياء) فذكر ثلاثة أنواع من المصادر العربية الحديثة التي يمكن من خلالها دراسة واقع السيمياء»(28)، ومع ذلك نجد المنهج السيميائي بقي غير مفهوم عند أغلبية النقاد المحدثين لتشاكله مع البنيوية، وأيضا الرؤية الفلسفية التي كانت تحيط به على المستوى المنهج تنظيرا وتطبيقا.

2- 4. الإشكاليات النقدية المطروحة في المنهج السيميائي:

عرف النقد السيميائي مثل غيره أزمة نقدية كادت أن تعصف به وهذا على الصعيدين الآتيين:

أ- على مستوى المنهج (التنظير):

تواجه النقد السيميائي حاليا مشكلة تعدّد المفاهيم النقديّة لهذا المنهج النصاني ومن ثمّ « تباين الخلفيات المنهجية والمنطلقات النظريّة »(29) خاصّة لدى النقاد المشتغلين في حقل المنهج السيميائي، وتؤدي هذه الاضطرابات المعرفية المفهومية حتما إلى حجب الرؤية الصحيحة والعميقة عن ذهن المتلقي مما ينشىء « القطيعة بين القارئ العربي والنظرية السيميائية»(30)، وعليه أحصى الناقد "عبد الله بوخلخال" ما يقارب تسعة عشر مصطلحا للسيمياء وحـــــدها والتي منها « السيميائية، السيميولوجية، علم العلامات،الدلائلية...»(31) إلاّ أنّ مشكلة المصطلح تبقى على أهميتها النقدية ثانوية، وذلك أنّه مهما تعددت المصطلحات لمنهج نقدي فهي تبقى أصيلة في تضمين مفهوم واحد هذا ما أشار إليه "بشير تاوريريت" قائلا: « فجملة المصطلحات الرديفة لمصطلح السيميائية كلها تحيل إلى مضامين المنهج سواء على المستوى

النظري أو الإجرائي، فعلى صعيد الدلالة المصطلحية لا فرق بين مصطلح السيميائية والسيميولوجية فهما مصطلحان مترا دفان » [32].

وفي ظل التعداد النظري للمصطلحات يعترف السيميائيون أنفسهم بقصور السيميائية وضحالتها فــ"جورج كوكي: **J.Koky**" يعترف بأنّ الحديث في السيميائية « يجري في اتجاهات مختلفة وبلا تميز»[33]، وفي نفس الصدد نجد "غريماس **Greimas**:" يصرح أنّ السيميائية قد تكون مجرد موضة، وأن يكف حديث الناس عليها في مدة لا تتجاوز ثلاث سنوات (03) ومن ثمة يبدو المنهج السيميائي باتجاهاته المتباينة لا يعدو أن يكون« مجرد اقتراحات أكثر كونه مجالا معرفيا متميزا هذا عن مشكلة تعدد المفهوم » [34].

ب- على مستوى التطبيق:

قد تنبع أزمة المنهج السيميائي النقدية على المستوى الإجرائي أساسا وذلك لعدم وجود آلية متفق عليها سلفا في نقد النص الأدبي، وحتى لو تقاربت هذه المفاهيم النظرية ووحّدت يبقى تطبيق هذه النظريات إجرائيا، وإخضاع النصوص لها أمرا يحيط به اللبس، وهذا ما بينته تصريحات السيميائيين المنّظرين أنفسهم في الغرب وفي الشرق، حيث نجد "عبد المالك مرتاض" يطرح جملة من الأسئلة التي تبحث عن إجابة مقنعة حول المنهج المراد استعماله في تناول أي ظاهرة إبداعية فيتساءل قائلا: « من أين؟ إلى أين؟، وبأي منهج نقتحم النص؟» [35].

هذا عن المنهج، وفيما لو طبق المنهج السيميائي على الظاهرة الأدبية، فالاختلاف سيكون كبيرا بين المحللين السيميائيين فيما بينهم، ذاك أنّ استخدامهم للأدوات الإجرائية متباين عن الآخر، ناهيك المستوى الثقافي والتجارب النقدية لدى كل واحد تزيد من المشكلة لتبقى مشكلة التطبيق قائمة خاصة في النقد العربي، وهذا يعود في عمومه إلى التنظير المتعدد، وكذا تعدد المفاهيم المترجمة للمصطلحات الغربية وتعريبها مباشرة دون إخضاعها للمقاييس النقدية، وقابلية النص الأدبي العربي لها،أو لا مما يزيد في غموض المصطلحات النظرية التي تبقى عصية مبهمة على الناقد، والمتلقي معا أضف إلى ذلك الفهم الصحيح المؤسس للكيفية السليمة لتطبيق تلك المصطلحات على النصوص دون تمييز إذن فكيف لهم بتطبيقها على نصوص عربية تعكس رؤى فكرية معينة ، وفلسفات معرفية ما.

وعليه يندمج الصعيدان معا ليشكل لنا أزمة نقدية عويصة يستحيل الخروج منها وهذا يجعلنا أمام مطبات منهجية ونقدية في تناولنا للمناهج الغربية التي تبقى غريبة عن ثقافتنا، وعن أدبنا وإبداعاتنا جملة وتفصيلا، ومن هنا نجد أنّ جميع هذه« المناهج(...) قابل للفاعلية المتفردة، على أن يكون النص الإبداعي الأول هو المنوط به تحديد المنهج القرائي وفي ما تقع عليه شفراته، مع تجاوز تقنية الإحالات في كل منهج على حدة واعتبار الأصل القرائي الأول هو فك الدوال عن مدلولاتها » (36)، وهذا لا ينفي جهود بعض النقاد الحداثيين الذين حاولوا إيجاد حلول نقدية آنية إذ « طوّروا خطابا نقديا عربيا حديثا يعتمد على التركيب بين المتجانس من التيارات المختلفـــــة، والنمذجـــة المؤلفـــة بين المناهج المتعددة، والإبحار المتميز في صلب الثقافة العربية» (37).

والمهم من كل هذا أن النظرية النقدية العربية أصبحت لها أوجه متعددة تجعلها تبحث عن التأسيس لها من خلال المحولات الجادة عند نقادنا السيميائيين خاصة المغاربة منهم "محمد مفتاح، وعبد الفتاح كليطو، وسعيد يقطين، وجميل حمداوي، والسعيد بن كراد وغيرهم ممن مازالوا يحاولون التأصيل للنقد السيميائي العربي.

خاتمة:

لقد توصلت المداخلة إلى جملة من النقاط الهامة التي يجب أن يراعيها ناقد النص الأدبي على وجه الخصوص؛ لأنّ جلّ المناهج النقدية على اختلاف مشاربها سعت « إلى التشبه بالعلم واستخدام أدواته والاستفادة من معادلاته وأحكامه وأرقامه في مقابل مجافاة التأثيرات الذوقية وإنكار الرؤية الذاتية»(38)، وعلى العموم فإنّ معظم هذه الملاحظات النقدية كالآتي:

1- ليس بمستطاع منهج نقدي واحد أن يستوعب الظاهرة الأدبية كلّها سواء أكان ذلك المنهج نقديا قائما على معطيات العلم أم غيرها من المعطيات التي تبحث في أغوار الظاهرة الأدبية.

2- يجب على الناقد أن يتحلى بسلامة الذوق، وجمال الأداء النقدي وأصالته من خلال استنباط وتفحص العلاقات الخفية التي تحكم بنية النص الأدبي.

3- يجدر الإشارة إلى عملية التكوين والتمرس على النقد التي يجب أن يقف عليها صاحب العمل النقدي كثيرا وذلك من خلال الإكثار من العمليات النقدية وعرضها على القرّاء على وجه الخصوص.

4- وقوع نقدنا العربي تحت هيمنة المناهج النقدية الغربية، وكف حركته عن الإبداع لما هو أصيل ومتفرّد ومنطلق من واقع همومنا الثقافية الخاصة، وطبيعة النّص الإبداعي، وهذا كلّه من أجل إنهاء الغربة المنهجية التي يحياها نقدنا العربي.

5- كثيرا من المناهج النقدية المعاصرة ما وقعت في مطبات العجز النقدي للظاهرة الأدبية، وهذا لطبيعة النص الخاصة أو لعدم قدرة المنهج على تفكيك شفرات النص، ومناسبة المنهج النقدي له أثناء عملية التحليل.

6- رغم تباين المناهج النقدية المعاصرة مرفولوجيا، وتقنيا إلاّ أنّها تتقاطع في العديد من القضايا التي أثارت فجوات نقدية يصعب إغفالها منا رغم اختلاف العصر النقدي، وتباين أدوات كل ناقد، وتطور الآفاق المعرفية واللّغوية للمبدع، والناقد على الوجه الخاص لهذا كانت النصوص المعروضة على الساحة النقدية تلقى ما تلقى من أساليب التشريح، والتعديل النقدي الذي إما يضيق من حلقة نقدها أو يوسعها أو حتى يخرج بصاحب العمل الإبداعي عن المألوف من الأعمال وهكذا تبقى عملية النقد الأصيل في أخذ ورد بين الناقد والمبدع في ثنائية ضدية.

7- عموما أنّ المناهج النقدية السياقية، أو النصانية أو الأكاديمية أو التأثرية كلّها متكاملة فيما بينها في حين تبقى الظاهرة الأدبية صعبة المنال تتطلب مفهوما عاليا في الأصول النقدية وبناء معرفيا مركبا يسمح للناقد بمسح كلّ حواشي النص الموضوع تحت العين الرقمية للناقد الجاد « وفي كلّ تلك المناهج ثمّة حركة تتمركز حول جوهر العمل الإبداعي، تتجه نحو الاقتراب من بنية النص الأدبي، وقد تتطرف في الاقتراب منه» [39]، وهكذا تبقى العملية النقدية في أخذ ورد حتى تقف على مداخل ومغاليق الظاهرة الأدبية.

الهوامش:

[1] محمد الجزائري: آلة الكلام (النقدية..) دراسات في بنائيّة النص الشعري، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1999.

http://www.awu-dam.org/book/99/study99/169-m-j/book99-sd002.htm

[2] علي زغينة : مناهج التحليل السيميائي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة ،الجزائر 7-8 نوفمبر 2000،ص133.

[3] محمّد عزّام : النَّصُّ الغائب تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001.

http://www.awu-dam.org/book/01/study01/52-m-a/book01-sd001.htm

[4] صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من أبريل، مصر، ط1،2004،ص 25.

[5] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1،1999، ص 105.

[6] أحمد حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي(دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص)، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2003:

http://www.awu-dam.org/book/03/study03/5-h-j/ind-book03-sd001.htm

[7] محمود الربيعي: في النقد الأدبي "وماإليه"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1،2001، ص 261.

[08] المرجع نفسه، ص 260.

[09] مصطفى خضر: النــَّقـــد والخطاب محاولة قراءةٍ في مراجعةٍ نقديّة عربيّةٍ معاصرة، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.

http://www.awu-dam.org/book/01/study01/190-m-h/book01-sd002.htm

[10] محمد الجزائري:آلة الكلام (النقدية..) دراسات في بنائيّة النص الشعري، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق1999.

http://www.awu-dam.org/book/99/study99/169-m-j/book99-sd002.htm
http://www.awu-dam.org/book/99/study99/114-m-z/book99-sd002.htm

[12] حفناوي بعلي: التجربة العربية في مجال السيمياء، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي ، منشورات جامعة بسكرة ،الجزائر 15-16 أفريل 2002، ص 164.

[13] صالح مفقودة: السيميولوجيا والسرد الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 6 ، 7، نوفمبر، 2000، ص318.

[14] عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص18.

[15] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج5، ع3، يناير/مارس، 1997، ص80.

[16] فريد أمعضشو: المنهج السيميائي، رابطة أدباء الشام.

http://www.adabasham.net/show.php?sid=11078 23/04/2007

[17] عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر ، ص19.

[18] محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص5، 6.

[19] عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر ، ص13، 14.

[20] المرجع السابق، ص15.

[21] يوسف الأطرش: المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي ، منشورات جامعة بسكرة ،الجزائر 7-8 نوفمبر2000، ص 144.

[22] المرجع نفسه، ص 145.

[23] المرجع نفسه،ص 146.

[24] علي زغينة : مناهج التحليل السيميائي ، ص، 136،135.

[25] المرجع نفسه، ص،137 ،138.

[26] حفناوي بعلي : التجربة العربية في مجال السيمياء، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة ،الجزائر 15-16 أفريل 2002 ، ص 164 .

[27] المرجع نفسه، ص 165.

[28] المرجع نفسه، ص 174،160.

[29] بشير تاوريريت : أبجديات في فهم النقد السيميائي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة ،الجزائر ،15-16 أفريل 2002، ص207.

[30] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[31] أعمال ملتقى:" الأدب الجزائري في ميدان نقد السيميائية والنص الأدبي"،معهد اللغة والأدب العربي، جامعة عنابة، ص 75.

[32] بشير تاوريريت : أبجديات في فهم النقد السيميائي، ص207.

[33] أعمال ملتقى: " الأدب الجزائري في ميدان نقد السيميائية والنص الأدبي"، ص 28.

[34] بشير تاوريريت : أبجديات في فهم النقد السيميائي، ص207.

[35] المرجع نفسه، ص 209 .

[36] عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 1، 2002، ص312.

[37] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص153.

[38] المرجع نفسه، ص 152.

[39] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.