THE TEACHER'S FORUM FORUM DE L'ENSEIGNANT منتدى الأستاذ
المجلد: 17 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2021 الصفحات 272- 284

فنيّة البناء النّصي المعاصر، سلطة حضور البداية وعلاماتيّة النّهاية

– نزار قبّاني أنموذجا–

Artistry Correlation Contemporary Textual Construction, the Authority of the Presence of the Beginning and the Signs of the End Nizar Qabbani as a Model

نبيلة تاوريريت[1]،*

[1] جامعة محمّد خيضر/ بسكرة (الجزائر)، taouririt.na01@gmail.com

تاريخ الإرسال: 07/ 01/ 2021 تاريخ القبول: 01/ 05/ 2021

الملخص:

يدرس هذا المقال ما يتضمنه الشعر العربي المعاصر، وبالأخص القصيدة النزارية من قرائن لغوية وحمولات دلالية كثفت من سلطة حضور البداية الرئيس (العنوان)، وتعالقها مع بدايات النصوص (مطالعها، فواتحها)، ونهاياتها (خواتمها)، مما ولد علائق ائتلافية بين هذه التمفصلات الجزئية، حتى انبنت على بناء فني ذي شبكة نظامية متميزة ومتفردة، منحت القصيدة العربية –بصفة عامة– قيمة تشكيلية مركزة، ونسقا علاماتيا دالا، الأمر الذي أكسب التشكيل والتدليل دينامية وفعالية جراء التعالقات المشتغل عليها (تعالق البداية الرئيس–العنوان– مع مطالع أو بدايات النصوص ونهاياتها)، يمكننا وصفها ببناء فني ثلاثي الأبعاد.

الكلمات المفتاحية:
التعالق؛
جماليات؛
البداية الرئيس؛
بدايات النصوص؛
النهاية؛

Abstract:

This article studies what is contained in contemporary Arabic poetry, especially the Nizari poem, from linguistic clues and semantic loads that intensified the authority of the main beginning presence (the title), and its connection with the beginnings of the texts (their beginnings, their openings), and its endings (conclusions). This generated coalition relationships between these partial articulations, until it was built on an artistic structure with a distinct and unique regular network that gave the Arabic poem, in general, a focused formative value, and an indicative sign layout. This gave formation and demonstration dynamism and effectiveness as a result of the relationships worked on (the main beginning -the title - with the beginnings of the texts and their ends). We can describe it as a three-dimensional art construction.

Keywords:
Correlation,
aesthetics,
the main beginning,
the beginnings of texts,
the end,

* نبيلة تاوريريت

1- بنية النصوص الشعرية المعاصرة، وفنية التعالق:

المتبصر للنصوص الشعرية المعاصرة يشهد تعالقا كبيرا بين تمفصلاتها، مما يستنبط جمالية تصعد من فعاليتها اللغوية و الدلالية ، الأمر الذي يستدعي الدارسين أو الباحثين بإعطاء الأولوية لأنظمة تقنية يستحضرها الشاعر مما يساهم في أيقنة جسدية النص وبث الروح الشاعرية فيه، ومن هذه التقانات نذكر البداية الرئيس(العنوان)، بداية النصوص (فواتحها ، مطالعها)، ونهاية النصوص (خاتمتها الكتابية أو اللغوية لا الدلالية).

إذ يرجع سبب اهتمام القارئ بنظام هذين المكونين (بداية النصوص ، نهايتها)، إلى مجمل الوظائف الدلالية اللانهائية المنبثقة من حضورهما؛ لأن كل منهما «يتمتع بموقع استراتيجي حدودي، فهي- الفاتحة- تمثل مرحلة العبور، سواء أتعلق الأمر بالمبدع أم بالقارئ، وبما أن موقعها التخومي يؤطر النص، فإنها تثبت إشعاعاتها داله لتضيء بعض المعاني اللائذة»[1]، فهما مؤشران دالان على إعانة القارئ في قراءاته التحليلية وتوجيهه، حتى يسهل عليه استشفاف فنية البناء النصي، وتفاصيل نسجه الأساسي وقبل استقراء سلطة الحضور الظاهرة بين العنوان ومكونا بدايات النصوص ونهاياتها (الافتتاح والاختتام)، نتوقف أولا عند ماهية ودلالة كل منهما، فالفاتحة كما يرى صاحب اللسان هي «فتح:الفتح: نقيض الإغلاق، فتحه يفتحه فتحا وافتتحه وفتّحه فانفتح وتفتّح (...) وفاتحة الشيء: أوله»[2]، وفاتحة القصيدة تعني بدايتها أو أولها، وأما عن معنى الخاتمة، فيقول: «ختم فلان القرآن إذا قرأه إلى آخره .ابن سيده: ختم الشيء يختمه ختما،و ختم الله له بخير. وخاتم كل شيء وخاتمته، عاقبته، وآخره، واختتمت الشيء: نقيض افتتحته»[3]، من هذه الإشارة اللغوية يتضح لنا أن خاتمة القصيدة يعني نهايتها لفظا، أو بالأحرى نقول نهاية البداية.

وعلى هذا فإن قضية الافتتاح والاختتام الشعري قضية اهتم بها الدرس النقدي العربي القديم، وهذا ما جعل الشعراء العرب يتخذون من بداية القصيدة بؤرة ومرتكزا، يترجم شهرته وحذقه؛ لأن «الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال، وبعدها الخاتمة»[4]، يعكس لنا هذا القول ما يراه الإمام الزركشي، عن الدور الذي تلعبه كل من الفاتحة والخاتمة، إذ يجمع بينهما من حيث الوظيفة، يقول «فهي مثل الفواتح في الحسن لأنها آخر ما يقرع الأسماع، فلهذا جاءت متضمنة للمعاني البديعة مع إيذان السامع بانتهاء الكلام، حتى يرتفع معه تشوق النفس إلى ما يذكر بعد»[5].

فإذا كانت البداية أو المطلع أول ما يتلقاه المتلقي، بعد البداية الرئيس، فإن النهاية آخر ما يقف عنده، لذا يشكلان علامة شعرية تبقى في مخيلة القارئ مثيرا تساؤليا يجذبه دون أن يجيب عليه، إلا بعد كشف الدور الذي يلعبانه في فنية البناء الشعري المعاصر وما تفيضان عليه من دلالات تسهم بدورها في نسج تعالقي بين العنوان وتمفصلات النص البنائية.

هذا وإن عددنا الفواتح والخواتم من الأنساق المهيكلة للإبداع الشعري، فإن الفاتحة أو المطلع كان معيارا من المعايير التي يحتكم إليها الشعراء في المفاضلة بينهم في النقد العربي القديم، وذلك مثلما «فُضّل النابغة على جميع الشعراء، لأنه أوضحهم كلاما وأقلهم سقطا وحشوا، وأجودهم مقاطع وأحسنهم مطالع»[6].

2- سلطة حضور البدايات الشعرية (تعالق البداية الرئيس مع بدايات النصوص):

من منطلق سلطة الحضور للبداية الرئيس (العنوان)، وقوة امتداده دلاليا في جسد النص الشعري المعاصر، ومدى قوة ومساهمة وظائفه في الكشف عن العديد من الدلائل والإحالات، التي تنطوي عليها فنيات دلالية تمثل نسيجا علاماتيا في أدق دقائقه.

وعليه، فإن سلمنا بأن المطلع هو أول علامة لغوية يفتتح بها الشاعر قصيدته، فإن « خطاب العنوان يتأكد بخطاب البداية»[7]؛ أي إنّ بداية النص الشعري، هي في الحقيقة بمنزلة عنوان له، لما تتمتع به من إيحاء شديد عن جنس النص، بل هي مفتاح فعال للقصيدة ومنطوياتها التركيبية والدلالية[8]، التي لا تنعزل فيها عن العنوان الرئيس، لأنها تتأسس على وفاق بينهما، لدرجة تغدو فيه البداية علامة دلائلية تعمل عمل الموجّه الفعلي لحركة النص، دلالية كانت أم إيقاعية، قد تتضح في العنوان الآتي ((حوار مع ملك المغول))، الذي يتأتى لنا من قراءته نقصًا لا يكتمل إلا بعد قراءة البداية؛ لأن الشروع في ذلك يجعل التقرب إلى دلالاته أمرًا ممكنا، بداية تعكس رؤى ذات أبعادِ دلالية تترجم رمزية البطش والظلم والاستبداد، التي لم يفصح عنها العنوان، بل جعل من الحوار لغزًا يتطلب من تفكيك شفراته المرور إلى بداية البناء الشعري الظاهر في قول نزار قباني:

يا ملك المغول ..
يا وارث الجزمة والكرباج عن جدك أرطغول
يامن ترانا كلنا خيولْ ..
لا فرق – من نوافذ القصور–
بين الناس والخيولْ..[9]

تأتي لفظتا (الوارثة) و(أرطغول) أكبر علامتين، شارحتين لصورة الحاكم المستبد والمتسلط (ملك المغول)، الذي اتخذ منه الشاعر علامة تصويرية تبرز علاقة الانفصام الكائنة بين الحاكم والمحكوم، الذي يساوي بين الناس و الخيول، وتبقى صور القهر وطغيان السلطة، تدعيما وتعزيزا لأبجديات القضية السياسية التي طرحها نزار في قصيدته، مواصلا خطابه، يقول:

يا ملك المغول..
يا أيها الغاضب من صهيلنا..
يا أيها الخائف من تفتح الحقول..[10]

إذا سلمنا بأن ملك المغول فرض سلطته على الشعب الضعيف بالقوة، فإن وراثته الجزمة والكرباج عن جده، هي التي حققت له الوجود الفعلي، ليمارس دناءته، ونظرا لتعالق العنوان مع افتتاحية القصيدة وتضافرهما، الذي أكد أن « العنوان موجود بالقوة والبداية هي التي تحقق له هذا الوجود الفعلي»[11] غدا فيها كل من ملك المغول (المحور الرئيس) وجده أرطغول (كلبنة أساسية تقوم عليها بداية القصيدة) وجهان لعملة واحدة.

هذا ويستمر حضور جزء من أجزاء البنية في مستهل القصيدة، لأن الشاعر لم يوظف ملفوظ البداية الرئيس (العنوان) كاملا، بل اقتصر على جزء منه، والتدليل على ذلك أن الحوار سيق من طرف واحد، إذ لو تأملنا المعطيات اللفظية المشكلة لـ: (حوار مع ملك المغول)، نجد أن السطر الشعري الأول هو بداية لهذا الحوار أو جزء منه، الذي ينادي فيه الشاعر (ملك المغول) مستفيدا من هذا النداء التعبير عن رأيه السياسي الدال عن الهوة الواسعة والثغرة الخانقة الحاصلة بين الحاكم و المواطن، هو بالأحرى نداء من شاعر محاصر يريد أن يصدع برأيه قبل أن يلتفّ حول عنقه أخطبوط شهادات الزور ، وقبل أن ينقضّ عليه الموت مجسدا في السياف مسرور[12]، فـ (ملك المغول) شخصية مقيتة للعرب، أتى بها الشاعر رمزا ليسقطه على واقع الأمة العربية التي تتحكم فيها السلاطين.

وبالتالي يتجسد لنا من قوله (ملك المغول) المسبوق بأداء النداء (يا)، في بداية المتن النصي علامة عنون بها الشاعر قصيدته أولا، ثم جعل منها علامة ثانية (مكثفة) احتلت مرتبة سلطة حضور البدايات، مما حصل تعالقا جزئيا، تتضح معالمه الدلالية حين استحضار الشاعر لجزء من العتبة الرئيس في مستهل القول الشعري (بداية النص)، التي تمثل «الرابط السيميائي الدلالي بين طبقات القصيدة والمعبر التقاني الأول عن جوهر الخطاب الشعري الكامن فيها، بالتفاعل مع عتبة العنوان من الأعلى والطبقات النصية الأخرى من الأسفل، وتحظى بهذه الأهمية كونها تمثل البداية الحقيقية لمتن القصيدة بعد العنوان»[13]، فتكون بمثابة الجسر البنائي، الذي يربط بين البداية الرئيس والبناء النصي.

ولجوء الشاعر إلى هذا النوع من التقنيات الفنية يجعل من البداية الشعرية (المكررة) علامة يستطيع القارئ من خلالها الوصول إلى جوهر المعطى الرئيس، الذي يشتغل عليه المتن النصي، فيكشف حينها وعي الشاعر المميز، وقدرته الفريدة على « التأسيس لبؤرة حكائية بارزة، توجه القارئ وتعين له بعض معالم النص الأساسية»[14]؛ أي إنّ الشاعر وشى من تعالق العنوان وبداية المتن النصي، بؤرة علاماتية تؤشر إلى حضور تموجات دلالية توحي بالقضاء على الشعب الضعيف، وكتمه لحريته، التي طالما أثقلت كاهل الشعوب العربية والإسلامية.

وعلى هذا فإن التعالق الجزئي بين البداية الرئيس وبداية النص دليل على حرص نزار قباني لكي يبث في نفسية المتلقي مسلسلا سياسيا، أحد عناوينه و معالمه الأساسية هو (ملك المغول)، وما ذكره فيما بعد هو بنى نصية تمفصلية عرض من خلالها الشاعر مسرحا تفصيليا للأحداث المخيبة للآمال، جراء توالي أفعال البطش، التي يتزعمها بطل هذا المسرح (أرطغول)، ولعل هذا ما جعل من تعالقهما يتمتع بخصوصية شاعرية مكثفة الإيحاء والدلالة.

لذا فإن هذا النوع من التعالق شكل أيقونة رمزية، وظفت لتترجم أبجديات الحوار، بل ارتقت به إلى مؤشرات دلالية مكثفة، أفصحت عنها القصيدة التي نقلها الشاعر من مستوى شخصي (ملك المغول) إلى مستوى إنساني (قضية تاريخ الإنسان العربي)، حتى أضحت قضية سياسية أرّخها التاريخ، وعالجها نزار في شعره السياسي.

ونظرا لشدة التعالق بين المكونين المطلع/ والبداية الرئيس، نأتي لنفترض أن الشاعر لم يعط عنوانا لقصيدته، ولكن النص غير المعنون، كما أشار أحد الباحثين قد يتعرض إلى الزوال أو الذوبان في نصوص أخرى[15]، إلا أن التصريح بهذا –في اعتقادنا– قد يلغي القيمة الدلالية التي تختزنها بداية النص، سواء في تعالقها مع العنوان أو باقي لبنات النص السفلى، فلغياب العنوان أفضلية في حضورها (البداية)؛ أي إنّه لا يمكننا أن ندخل نصا قبل فتح بابه، بابًا يمثله العنوان أو بداية النص، أو بهما معًا، إذ ليس العنوان وحده ما يكشف عن طبيعة القصيدة أو نسبها الشعري، فالبيت الأول منها يسهم هو الأخر في الإعلان[16]، لما يحدثه من أثر رمزي فعال توحي به بنية التركيب أو الدلالة أو الوظيفة.

لذا يمكن للقارئ أن يحدد ويعين نص القصيدة من سطرها الأول، وذلك بإعطائها عنوانا؛ لأنه من تعاريف البداية (incipit) أنها « الكلمة الأولى أو الجملة الأولى التي تسمح بتعيين نص ما – القصيدة عمومًا– كان يخلو من العنوان»[17]، وإسقاط هذا التعريف على المقطع السابق، يجرنا إلى القول إن الجملة الأولى (يا ملك المغول)، التي ابتدأ بها الشاعر نصه، عتبة استهلالية، كفيلة بأن يحدد ويعين القارئ من خلالها بداية رئيس للنص الشعري ككل، إن كان غائبا على صعيد الافتراض؛ لأنها فتحت فضاءه ، ومثلت بداية لانطلاقه.

وإلى جانب هذا، نجد نمطا آخر من التعالق، توفر على الصعيد الإيقاعي، الذي ساهم في تعزيز نغمة موسيقية، أثارتها تفعيلة جزء من البداية الرئيس (المغول)، وما امتثل مع وحدات بداية نص القصيد صوتيا (المغول، أرطغول، خيول، خيول) مما خلق جوا موسيقيا متناغما، أحدثته الصيغة الصرفية (فعول) الغالبة على النص، وكذا صوتي الواو واللام الموجودين في نهاية كل من وحدتي العنوان وجمل البداية الشعرية، وهذا ما ساهم في إحداث صوت إيقاعي واحد، يصعد من رنة تناغمها ويزيد من دلائلية تعالقهما.

ومن ناحية أخرى نجد الشاعر، كثيرا ما يمزج في قصائده السياسية بين التعالق الجزئي والإيقاعي، الذين يوفرهما كل من البداية الرئيس ومطلع النص، وذلك مما هو ممثل في قول نزار قباني من قصيدة: بلا تحفظات!! قتلناك يا آخر الأنبياء:

قتلناك...
ليس جديدا علينا
اغتيال الصحابة والأولياءْ
فكم من رسول قتلنا...
وكم من إمام...
ذبحناه وهو يصلي صلاة العشاء
فتاريخنا كله محنةْ
وأيامنا كلّها كربلاءْ...[18]

نجد الشاعر هنا قد ألح في بدء القصيدة بالحاجة على لغة استثنائية يغمر معنى الموت والحياة ألفاظها، لذا فإن ترديد فعل القتل هو علامة سيميائية أخرج منها الشاعر دلالة الحياة بعد أن كانت تدل على الموت في معناها القاموسي، وأثار بها مجموعة العلامات الدالة على الضعف والاستسلام للظلم والقهر، المؤكدة بقوله: (ليس جديدا علينا)، وكأن اجتماع هذه الدلالات سهل لنا فهم معنى اغتيال الصحابة والأولياء، وقتل الرسول، وذبح الأئمة وقت الصلاة، التي مثلت تعالقا جزئيا بين البداية الرئيس وبداية النص في اللفظ و كليا في الدلالة، تلخصه (كربلاء) ببقائها محنة في سجل التاريخ الإنساني.

وما نتج عن هذا النوع من التعالق، تعالقا إيقاعيا جسده إشباع الألف وسكون الهمزة، الظاهرة في آخر الوحدات اللغوية، التي انتهى بها كل سطر شعري من بداية نص القصيد (الأولياء، العشاء، كربلاء) وآخر وحدة لغوية مثبتة البداية الرئيس (الأنبياءْ)، وهذا الصوت المجهور، يمثل علامة دلالية شكلت للعنوان والفاتحة نسقا إيقاعيا صاخبا، مما عزز في هذا المقطع جرسًا موسيقيا هيمن على الفضاء العام للقصيدة ككل.

إذا كانت سلطة حضور وحدة من وحدات البداية الرئيس في فاتحة القصيدة تحقق تعالقا دلاليا جزئيا بينهما ، فإن نزارا لجأ، وفي قصائد كثيرة إلى ترديد وحدات العنوان في البداية، فتشكل بذلك تعالق كلي بينهما، وهذا ما يؤكده جان ريمون (Gean Rimon) بقوله: «إن أهمية الجملة التي هي بمثابة العتبة تأتي أولا وبكل بساطة من كونها تحقق (...) العبور من الصمت إلى الكلام من مرحلة ما قبل إلى مرحلة ما بعد، من غياب الأثر إلى حضوره، وهذا لا يعني العبور من العدم إلى الكينونة (...) ما من أثر أدبي ينشأ من عدم، فإن ما يسبقه من شروط لا يمكن أن تعتبر من قبيل الفراغ»،[19] وما يؤكد هذا قول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ: ((متعب أنا بعروبتي)):

ترتاح فوق رماله الأعصاب؟
أنا يا صديقة متعب بعروبتي
فهل العروبة لعنة وعقاب؟
أمشي على ورق الخريطة خائفًا
فعلى الخريطة كلنا أغراب..
أتكلم الفصحى أمام عشيرتي
وأعيد.. لكن ما هناك جواب
لولا العباءات التي التفوا بها
ما كنت أحسب أنهم أعراب..[20]

يتضح لنا أن الجملة الثانية (الموجودة في فاتحة القصيدة)، جاءت بنفس تركيبة البداية الرئيس، وهذا يؤكد التعالق الحاصل بينهما، وبالتالي فإن جملة (أنا يا صديقة متعب بعروبتي)، التي هي بمثابة عنوان للقصيدة لا تعمل على حضوره فحسب، بل تؤكد قوة الأثر الناشيء وفقا لشروط متعددة، إذ الظروف السياسية وانعكاساتها

الاجتماعية والاقتصادية والثقافية على المجتمع، المتمحور من حولها فضاء المتن النصي، هي التي أملت على الشاعر بأن تكون نقطة التعالق الإستراتيجية التي ينفذ منها العنوان إلى النص، فحققت وجوده وعملت على إدراك نزار لنقاط الضعف التي أتعبته و شلت حركة دم العروبة في روح الإنسان العربي، وبهذا كان العنوان مرهونا ببداية النص في إتمامه، ليحصل بعد ذلك التعالق الكلي بين المكونين.

3- البداية الرئيس، بداية النصوص، نهاياتها: بناء علامي ثلاثي الأبعاد:

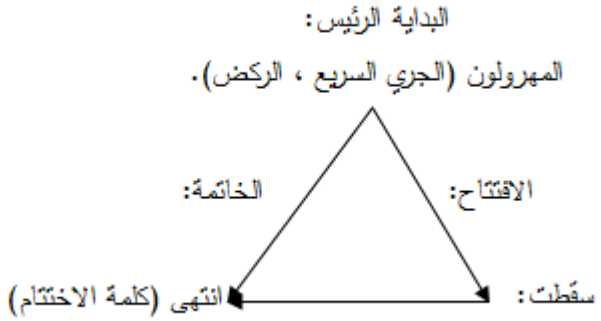
لم ينحصر التعالق الكلي بين البداية الرئيس و بداية النصوص فحسب، بل قد يتعداه إلى النهاية كذلك، فينشأ عن ذلك تعالقا ثلاثيا مترابط الدلالة، في علاقة تدعيمية، تأخذ فيه «البداية والنهاية موقع الإطار، لأنهما موقعان حدّيان، يحققان التعيين المفترض للحدود الجوهرية لكل نص، إذ يعتبرهما "يوري لوتمان" بمثابة حدّين نصيين، يقومان بتحديد ((النص)) من ((اللانص))، وذلك كما في حالة خروجه منه ((النهاية))»[21]، وما يشرح هذا القول ويفسره ما هو متجذر فيما افتتح به نزار قصيدته المعنونة بـ: ((المهرولون)):

سقطت آخر جدران الحياءْ
وفرحنا ... ورقصنا ...
وتباركنا بتوقيع سلام الجبناءْ
ولم يعد يرعبنا شيءُ ...
ولا يخجلنا شيءُ
فقد يبست فينا عروق الكبرياءْ ...[22]

أما ما ختم به قوله:

انتهى العرسُ ...
ولم تحضر فلسطين الفرحْ
بل رأت صورتها مبثوثة عبر كل الأقنيهْ ...
ورأت دمعتها تعبر كل أمواج المحيط
نحو شيكاغو ... وجيرسي ... وميامي.[23]

حينما نستقرئ عنوان (المهرولون)، و الفعل الذي افتتح به الشاعر قصيدته (سقطت)، واللفظ الذي أنهى به الخاتمة (انتهى) ينكشف لنا مثلث رمزي سيميائي مترابط، تتعالق فيه العناصر الثلاثة البداية الرئيس والفاتحة والنهاية اللغوية، هذه الأخيرة التي تتقمص بنائية ضدية تتمثل في الانغلاق والانفتاح، لتقوم بوظيفة مزدوجة أولها انغلاق لغة النص و ثانيها انفتاحها على العنوان من جديد ،لدرجة تجعل المتلقي يقرأ النص من قفلة الختام ؛ لأن فعل الانتهاك دلالة على أن لذلك بداية، ولكن هذه البداية آلت إلى السقوط الذي أدى بدوره إلى نهاية حزينة تمحورت وتمركزت حول قضية سياسية خطيرة، تشكل فضاء شعريا يجسده إطار الهرولة والسقوط والهزيمة، الذي يمثله الشكل الآتي:



حيث جاءت البداية الرئيس حامله لدلاله الجري السريع الذي هافت عليه العرب لتوقيع اتفاقية أوسلو الداعية للسلام مع إسرائيل دون حياء ولا خجل، فكان من تبعات هذا التوقيع المهرول سقوط كبرياء العرب وعزتهم، بل وتاريخهم، ومن ثم حصل سوء الخاتمة، ولهذا أتت نهاية القصيدة لتؤدي دورا استكماليا مدعما لصورة الهرولة والسقوط، الذي كان من نتائجه (النهاية الحزينة) حيث انتهى العرس وحضر الدمع والذبح والصراخ.. إلخ، فمثلت هذه النهاية خير إقفال ختامي للهرولة والسقوط.

فإذا كان بارت يقول: «فمن المزعج ألا نتوقع أي شيء، ألا نرى نهاية »[24] لأي شيء، لذا فإن نهاية النص تؤول إلى نهاية واضحة المعالم، وبارزة الرؤى، اتخذ فيها نزار من (فلسطين) طائرا مذبوحا يصرخ في قوله:

وهي مثل الطائر المذبوح تصرخْ:

ليس هذا العرس عرسي ...

ليس هذا الثوب ثوبي ...

ليس هذا العار عاري ...

أبدا يا أمريكا ...

أبدا يا أمريكا...

أبدا يا أمريكا ...[25]

هكذا انتهى العرس بدراما مأساوية، لم يكن فيها العرس عربيا، ولا فلسطينا، بل «العرّاب هو أمريكا، خطط وجهز ودفع المهر لعرس ما كان العرب يريدونه، أو يوافقون عليه، وما كانت فلسطين راغبة في مثل هذا الزواج الذي أنتج وأثمر((أولادا معاقين))»[26].

وذلك في قوله:

... وتزوجنا بلا حبّ ..

من الأنثى التي ذات يوم أكلتْ أولادنا ...

مضغت أكبادنا ...

وأخذناها إلى شهر العسل ...

وسكرنا ورقصنا ...

واستعدنا كل ما نحفظ من شعر الغزلْ...
ثم أنجبنا لسوء الحظ أولادًا معاقين
وتشردنا على أرصفة الحزن،
فلا من بلد نحضنه ...
أو من ولد !![27]

وعلى هذا فإن التعالق المجسد بين البداية الرئيس وفاتحة القصيدة ألف صورة ثنائية مترابطة الأجزاء، مما ضاعف من ناحية أخرى تعالقا كليا أو صورة كلية « تنتقل فيها عتبة العنوان إلى مشهد الإغلاق في خاتمة القصيدة لتؤكد حضورها الشعري في سياق صورة استكمالية للكون الشعري المنجز»[28]، وهذا ما وثقه نزار في خاتمة قصيدته ، محولا النص إلى بؤرة ذات بناء علامي ثلاثي الأبعاد، حينما أعلن نهاية العرس، وحينما أعلنت فلسطين تجردها من ثوب العار، ملبسة إياه لأمريكا، و هكذا استكملت صورة المشهد المهرول، وثبت للعيان رؤية السقوط وتأكد حضور النهاية.

وفي إطار التكامل المشهدي تتمتع معمارية (هندسية) النص المعاصر بتناظر وتعالق كبيرين بين جملة البدايات وقفلة الاختتام ، وهذا ما زاد في شاعريته وإحكامه إحكامًا دقيقا، بمعنى أن الشاعر «يولد ائتلافا مشهديا/ أو دلاليا بين جملة الاستهلال وقفلة الختام، لتأتي شاعرية في إيقاعها، دائرية في حركيتها وتمفصلها الدلالي»[29]، فالملاحظ لقصيدة (دعوة اصطياف للخامس من حزيران) يجد الشاعر افتتحها بقوله:

سنةْ خامسة ..تأتي إلينا
حاملا كيسك فوق الظهر حافي القدمين
وعلى وجهك أحزانُ السماوات وأوجاع الحسيْن
سنلاقيك على كل المطارات ..بباقات الزهور
وسنحْسو– نخب تشريفك – أنهار الخمُوْر
سنغنيك أغانينا ..
ونلقي أكذب الأشعار ما بين يديْكْ
وستعتاد علينا .. مثلما اعتدنا عليك...[30]

وأما قوله في خاتمة القصيدة:

سنةْ خامسة
سادسة
عاشرة
ما تهم السنوات ؟[31]

ابتدأ الشاعر خاتمة قصيدته بجملة الافتتاح الشعري ذاتها (سنة خامسة)، فتكريرها يحيل إلى ائتلاف مشهد هزيمة حزيران في وقت وقوعها إلى مرور خمس سنوات بعدها أو أكثر من الحرب؛ إذ يعود يوم الخامس من حزيران حاملا ألم الهزيمة العربية و أحزانها ،ليلاقيه العرب و يخلدون ذكراه كما يخلدون ذكرى أخرى ،و ذلك باحتساء الخمر و الأغاني و الأشعار، ولهذا نجده يطرح تمفصلا دلاليا كامنا في تساؤلاته (ما تهم السنوات؟) المكررة مرتين في الخاتمة ليجعل منها علامة إشارية توحي استفهاميتها على كثافة معنى السؤال، الأمر الذي أدى إلى تعالقات سيميائية بين فاتحة القصيدة ونهايتها، من حيث اللفظ والدلالة، تعالقا دعّم (دعوة اصطياف للخامس من حزيران) بواقعيه الاجتماعي والسياسي؛ لأنّ "نزار قباني" اعتمد في البداية على بيان وصف حزيران، وتشبيهه بشخص مسن حافي القدمين، يغمر الحزن دائما وجهه في عمره الخامس أو السادس، أو حتى العاشر من السنوات، بلى اعتدنا عليه، لدرجة ما تهمنا سنوات ذكراه، لذا جاء قفل ختام القصيدة بصيغة استفهامية لأجل توسيع أفق توقع القارئ، وكأن الإلحاح على السؤال هنا يحمل بعدًا سيميائيا يوحي بأهميته عند الشاعر أكثر من الموضوع، لذا جاءت رغبته ملحة على تعليق هذه الخاتمة نحو المجهول، وذلك ما يؤكده قوله: (ما تهم السنوات؟).

وعلى هذا الأساس، إن كان «الواقع السياسي والاجتماعي يطرح أسئلة ولا يعطي جوابا»[32] فإن استفهامية العنوان تطرح «وعدًا بأشياء على النص الوفاء بها»[33]، وذلك في بداية القصيدة أم في قفلها فبماذا تعدنا علامة الاستفهام (متى) في ((متى يعلنون وفاة العرب؟)) لنزار؟

يقول الشاعر في الخاتمة:

أنا .. بعد خمسين عاما

أحاول تسجيل ما قد رأيتْ ..

رأتُ شعوبا تظن بأن رجال المباحث

أمر من الله ... مثل الصداع ... ومثل الزكام ...

ومثل الجذام ... ومثل الجَرَبْ ...

رأيتُ العروبة معروضةً في مزاد الأثاث القديمْ ...

ولكنني ... ما رأيتُ العَرَبْ !![34]

القارئ لهذا المقطع يستكشف بأن هناك تعالقا دلاليا بين علامات البداية الرئيس وما يشير إليه مؤشر الخاتمة، أي بين مقولة البحث عن زمنية إعلان وفاة العرب وتعجبية الشاعر، التي يترجمها فعل الرؤية المنفي، الذي غدا فيه العرب في عداد المجهول، وبالتالي، فكيف يتم إذن إعلان وفاة كائن غير موجود؟!

بهذه القراءة نؤكد إلى أن ما انتهت إليه نهاية القصيدة التركيبية، حين تعالقها بالعنوان، كان مركزا تركيزا شعريا نصل من خلالها إلى أننا انتهينا فعليا من قراءة ما قاله الشاعر دون الانتهاء إلى ما وعد به العنوان، فانجلت خطورة النهاية، التي مثلتها علامتا التعجب (! !) أولا، وعدم الكينونة (ما رأيتُ) ثانيا، الذين أفصحا عن سخرية

الشاعر من العرب واستنكار رؤيتهم، ولهذا السبب جاءت نهاية النص جوابا مفاجئا، ازدادت فيه قوة السؤال، وتكثفت دلالات البحث عن (متى) يوجد العرب حتى يحين وقت إعلان موتهم ؟.

وهذا التصور تعبير عن نهاية غير متوقعة، بها لن نتمكن من الوصول إلى ما طرحه عنوان القصيدة من استفهامات ووعود، للاستراحة من عبء السؤال بل كثر مرارا، لأن النهاية لم تكشف عن السرّ المخبوء، ومن ثم فإن ما تعكسه مقولة التعالق الموجود بين العنوان (متى يعلنون وفاة العرب؟) وقول الشاعر في النهاية هو واقع عربي ذا حقيقة مفتوحة النهاية، «بحيث يمكن للمؤول أن يكتشف ما لا يحصى من الترابطات، لابد للقارئ من الظن بأن كل سطر في النص يخفي معنى سريًا آخر، كلمات، بدلا من التصريح، يخفي ما لم يقل»[35]، وهذا ما أدى بنا إلى إعطاء تأويل جديد لعتبة البداية الرئيس، التي أعلنت علاماتها عن جو تساؤلي يئن فيه الشاعر بحسرته عن واقع العرب، ووضوح إيحاءات الاستنكار، حينما حصل تعالقا مع إجابته المخيبة للآمال، التي أعلنتها علاماتية التعجب الذي يسم آخر جملة في خاتمة القصيدة (ما وجدتُ العرب !!)، وواقع الانكسارات والانهيارات المتوالية في نسيج ختامي أبْعد زمنية إعلان المأساة إلى أبعد حدّ ممكن.

خاتمة:

بهذه الآراء التحليلية، والقراءات التأويلية، نصل إلى نتيجة مفادها، أن كل من البداية الرئيس وبدايات النص المعاصر ونهايته ، يشكل هرما علاماتيا تتعالق فيه أبعاده الثلاثية ولكل بعد وظيفته، بحيث تكاملت مع بعضها بعضا حتى شكلت في النهاية وحدة شعرية منسجمة ومترابطة، فلا يمكن، إذن، أن نعتبر البداية الرئيس هي التي تستحوذ على افتتاح القصيدة أو نهايتها، وإنما قد يحصل التعالق بين بعدين اثنين، وقد يتجاوز للثالث منهما، إما تعالقا جزئيا أو كليا أو إيقاعيا.

وبالتالي فإن القارئ لكثير من النصوص الشعرية المعاصرة يدرك ولأول وهلة، أنها علامة قصدية تتمتع بدينامية، حققت تعالقا دلائليا بينها وبين نص القصيدة، إلى أن غدت بنية متلاحمة الأجزاء، الأمر الذي منحها قدرا من الفاعلية والحضور والشعرية من جهة، ودرجة عالية من الشاعرية والإحكام من جهة ثانية.

المصادر والمراجع:

1/ الدغيدي، أنيس، (2006)، القصائد الممنوعة لنزار قباني،كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3.

2/ الإدريسي، رشيد، (2010)، سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.

3/ غريب، روز، (1993)، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت.

4/ بارت، رولان، (1994)، قراءة جديدة للبلاغة القديمة ،تر،عمر أوكان،افريقيا الشرق ،دط،

5/ الزركشي، بدر الدّين، (1980)، البرهان في علوم القرآن، تحق، أبو الفضل ابراهيم، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر، ط 3.

6/ شقروش، شادية، (2010)، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1.

7/ أشهبون، عبد الملك، (2013)، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1.

8/ صافي، عبد الهادي عبد العليم، (2008)، الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية، دار الإرشاد للنشر، سوريا

9/ شرتح، عصام، (2011)، القباني وثقافة الصورة (بين بانورامية الصورة وسينمائية المشهد)، دار الينابيع، دمشق.

10/ العلاق، علي جعفر، (2013)، الدلالة المرئية، قراءات في شعريه القصيدة الحديثة،فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1.

11/ علاق، فاتح، (2005)، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط.

12/ عبد الجبار، فاتن، (2014)، تقانات التعبير الشعري، دراسة جمالية (عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1.

13/ عبيد، محمد صابر، (2010)، العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1.

14/ ابن منظور، جمال الدين، (1997)، لسان العرب، مج 2، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت/ لبنان، ط6.

15/ الزامل، منير، (2014)، التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان، دار رسلان للنشر والتوزيع، دمشق.

16/ الغيث، نسيمة، (2000)، البؤرة ... ودوائر الإتصال، دراسة في المفاهيم النقدية وتطبيقاتها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط.

17/ العوري، حسين، (1999)، الرفض في شعر نزار قباني (جوان 1967–أكتوبر 1973)، الدار العربية للكتاب، تونس.

الهوامش والإحالات:

[1] شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص 69.

[2]ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج2، دار صادر للطباعة والنشر،بيروت،لبنان، ط6، 1417ه /1997م ،ص536-539.

[3] ينظر، ابن منظور، لسان العرب ، مج12، ص164.

[4] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، 1993، ص 122.

[5] الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحق، أبو الفضل ابراهيم، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر، ط 3، 1980، ص 173.

[6] شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص 72.

[7] عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 57.

[8] ينظر، علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعريه القصيدة الحديثة، ص 125.

[9] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني،ص 292.

[10] أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني،ص 292.

[11] عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية ، ص 63.

[12] حسين العوري ،الرفض في شعر نزار قباني جوان1967-أكتوبر 1973)، ص 46.

[13] فاتن عبد الجبار، تقانات التعبير الشعري، دراسة جمالية عشب أرجانيّ يصطلي في أحشاء الربيع)، ص 19.

[14] عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص 63.

[15] ينظر، منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات، سيميائية المكان، ص 53.

[16] ينظر ،علي جعفر العلاق، الدلالية المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص 125.

[17] عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص 18.

[18] أنيس الدغيدي،القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص95.

[19] ينظر، شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص 74.

[20] أنيس الدغيدي،القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص254.

[21] عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص 237.

[22] أنيس الدغيدي،القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص198.

[23] المصدر نفسه ،ص 205.

[24] رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة ،تر،عمر أوكان،افريقيا الشرق ،دط،1994م، ص74.

[25] أنيس الدغيدي،القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص205.

[26] عبد الهادي عبد العليم صافي، الشعر السياسي عند نزار قباني ومستوياته الفنية، دار الإرشاد للنشر، سوريا، 2008، ص 142.

[27] أنيس الدغيدي،القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص203-204.

[28] محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 221.

[29] عصام شرتح، القباني وثقافة الصورة بين بانورامية الصورة وسينمائية المشهد)، ص 62.

[30] أنيس الدغيدي،القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 112.

[31] المصدر نفسه ،ص 214.

[32] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص 43.

[33] رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، ص 347.

[34] أنيس الدغيدي،القصائد الممنوعة لنزار قباني، ص 330-331.

[35] نسيمة الغيث، البؤرة ... ودوائر الإتصال، دراسة في المفاهيم النقدية وتطبيقاتها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000، ص 37.