٥٨

تاريخ الشعر العربي الحديث

الجزء الأول

فصول
مجلة النقد الأدبي
مجلة علمية محكمة

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

الشعر العربي المعاصر

الجزء الأول

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس مجلس الإدارة: سمير سرحان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفي

الإخراج الفني: محمود القاضي

مدير التحرير: حسين حمودة

التحرير: حازم شحاته
فاطمة قنديل

سكرتارية: آمال صلاح
صالح راشد

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١,٧٥٠ دينار ـ السعودية ٣٠ ريال ـ سوريا ١٣٣ ليرة ـ المغرب ٥٠ درهم ـ سلطنة عمان ٣ ريال ـ العراق ٢ دينار ـ لبنان ٥٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٣ دينار ـ الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال ـ الأردن ٢,٥ دينار ـ قطر ٣٠ ريال ـ غزة/ القدس ٢,٥٠ دولار ـ تونس ٥ دينار ـ الإمارات ٢٧ درهم ـ السودان ٦٧ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا ١,٧ دينار ـ دبي/ أبو ظبي ٣٠ درهم.

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشا + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولارا) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

السعر: ثلاثة جنيهات

ISSN 1110 - 0702

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

الشعر العربي المعاصر

الجزء الأول

ـــــد
ن عشـــر
ـدد الثانى
ـف ١٩٩٦

• فـى هـذا العـدد

• مفتـــح	رئيس التـــحـــرير	٥
– الحداثة فى الشعر والجمهور	جـــبـــرا إبراهيم جـــبـــرا	١١
– مداخل تأملية لرؤية النص الشعرى	مـــحـــمـــد أطيـــمش	١٦
– الواحد / المتعدد : البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم	كـــمـــال أبو ديب	٤٠
– الخطاب الشعرى من اللغوى إلى التشكل البصرى	رضـــا بن حـــمـــيـــد	٩٥
– منهج فى التحليل النصى للقصيدة	محمد حماسة عبد اللطيف	١٠٨
– الشعر العربى الحديث : مسألة القراءة	إبـراهـيـم رمـــــانـى	١٣٢
– فى لا جدوى الشعر	بـول شـــــــاؤول	١٤١
– الشعر وضغوط التلقى	على جـعـفـر العـلاق	١٥٤
– القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد	رجـــاء عـــيـــد	١٧١
– خيط التراث فى نسيج الشعر العربى الحديث	عـبـد النبى اصطيف	١٨٤
– الكتابة الشعرية والتراث	ريتـــا عـــوض	١٩٤
– حلم عابر وجـد مقيم	شـاكـر عـبـد الحـمـيـد	٢١١
– لماذا تركت الحصان وحيداً	فـــخـــرى صـــالح	٢٣٩
– أشراك الغوايات	الســـيـــد فـــاروق رزق	٢٤٤

● آفاق نقدية

– الشعر دون نظم — تـــــــودوروف ٥٧

● مناقشات

ـ إعادة بناء الشعر العربى الحديث — رفـــعت ســـلام ٧١

● آفاق تراثية

– عمر الشعر الجاهلى — عـــادل سليـــمـــان ٨٩

● ملف : إدوار الخراط

– إدوار الخراط ناقدا جماليا — محمـود أمين العـالم ١١

ـ العطش يقينا : صورة الفنان فى شيخوخته — فـريال جبـورى غـزول ١٦

ـ وجود يتجلى على أنحاء شتى — شاكر عبد الحميد ٢٣

ـ إدوار الخراط مترجما — مـاهر شـفـيق فـريد ٤١

ـ الصورة الشعرية وشعرية الصورة — وليـــد الخـــشـــاب ٤٨

ـ الأنثى، الإسكندرية ، المأوراء — ســـحـــر الموجى ٦٢

ـ ملاحظات على أعمال إدوار الخراط — ســـــامى علـى ٦٧

منهج فى التحليل النصّى للقصيدة
تنظير وتطبيق

محمد حماسة عبد اللطيف *

١ ـ

هناك مفاهيم معيّنة ينبغى الوقوف عليها قبل تحديد معالم هذا «المنهج» المقترح، أولها مفهوم «التحليل» نفسه، وهو عملية فك البناء لغويا وتركيبيا من أجل إعادة بنائه دلاليا. وهذا يستدعى ضرورةً تحديد الأجزاء المراد تحليلها، وبيان دورها، وكشف العلاقات بينها، وتفسير الإشارات الواردة فيها، وملاحظة التدرج التعبيرىّ لها، وتوافق العناصر المكونة أو تضادها، وتوازنها أو توازيها، وتمايز بعضها من بعض، وإيضاح الإحالات القابعة فيها، وطريقة نسج العلائق فى شبكة القصيدة المحكمة وتعانق كل خيط منها مع الآخر من أجل تكوين بنية لغوية ذات صبغة فنية خاصة.

ولكى يكون هذا التحليل «تحليلا نصيا»، لابد أن يؤسّس على «النصّ» نفسه. ولا يمكن أن يصبح النص «نصا» إلا إذا كان رسالة لغوية تشغل حيّزا معينا فيها جديلة محكمة مضفورة من «المفردات» و «البنية النحوية». وهذه الجديلة المضفورة تؤلف «سياقا» خاصا بالنصّ نفسه ينبثّ فى المرسلة اللغوية كلها. وأبناء اللغة المعينة، كما أنّ لديهم «سليقة» تهديهم إلى معرفة «النظام النحوى» للغتهم بكل أبعاده الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، لديهم ـ كذلك ـ حس مدرب أو «سليقة نصّية» تساعد على إدراك وحدة النص. فلو أثبت بعدد من الأبيات، مثلا كل بيت من قصيدة مختلفة ـ حتى لو كانت هذه القصائد متفقة فى الوزن والروىّ ـ ووضعت هذه الأبيات فى صفحة واحدة على هيئة نص واحد، لاكتشف القارئ أن هذه الأبيات لا تؤلف «نصّاً» واحداً؛ لأنّ النص الواحد فيه علاقات خاصة به تعمل داخل سياق لغوى ودلالى خاص كذلك، ويقوم عدد من الروابط اللغوية والدلالية بالعمل على تماسك هذا النصّ وتوحيده داخل إطار واحد نسميه «إطار النصّ» أو «مجال النصّ» اللغوى. وسواء أكان هذا «النص» قصيدة أم غير قصيدة، فهو «نصّ»، لكن النصّ الذى أعنيه هنا هو نص «القصيدة»، وهو ـ لابد مختلف عن أىّ نص آخر، فكل «نص» مرتبط بسياقه، وطريقة بنائه التى تختلف فى خصائصها عن خصائص نصّ آخر. وقد تكونت هذه الخصائص عبر خبرات متراكمة وتجارب متعددة فى عمر

*أستاذ اللغويات، كلية دار العلوم، القاهرة.

وجوده اللغوى، ومن هنا وجد ما يسمّى «الأجناس الأدبية». ولذلك يستطيع أبناء اللغة أن يميزوا بين «نصّ» القصيدة، و«نصّ» القصة القصيرة و «نص» المسرحية، و «نص» الرواية، و«نص» المقالة و «نص» الكتاب، وغير ذلك من أنواع النصوص. وهم، فى هذا التمييز، يعتمدون على عدد من القواعد والفوارق المستقرة فى الذهن، والمخزونة فى وعاء الخبرة المكتسبة، والمنقولة من الأجيال السابقة عن طريق التعليم أو القراءة والإدراك الذاتى، كما يستطيع أبناء البيئة المعينة أن يميزوا بين أنواع الأبنية العمرانية الخاصة، فيفرقوا بين بناء أعد ليكون بيتاً، أو قصرا، وآخر أُعدّ ليكون مدرسة، وآخر أعد ليكون مسجدا، وآخر أعد ليكون مستشفى وغيره أسس ليكون مقبرة إلخ، من خلال مواصفات ومعايير مركوزة فى الذهن تكوّن صورة خاصة لكل منها يحتكم إليها فى التفريق بين بناء وآخر.

والغاية من «التحليل النصّى للقصيدة» محاولة فهمها وتفسيرها من خلال مكوّناتها، بصرف النظر عن الغرض الذى أنشئت من أجله، أو المناسبة التى لابست إنشاءها. والذى يساعد على الدخول فى عالم القصيدة ليس هو معرفة غرضها أو مناسبة إنشائها، بل هو إضاءتها وكشف أسرارها اللغوية وتفسير نظام بنائها وطريقة تركيبها وإدراك العلاقات فيها، وبيان الوجوه الممكنة للنصّ من خلال المعطيات التعبيرية المبنية على تواشج المفردات والبناء النحوىّ الذى يعد ركيزة النصّ الأساسية. ولا يتمّ هذا النوع من التحليل النصّى إلا بالاعتماد على المادة التى تكوّن منها «النص الشعرى» نفسها.

٢ ـ ١

وثمة جهود كثيرة قديمة وحديثة تقوم كلها على غاية واحدة هى «تفسير النص الشعرى»، وهى جهود متفاوتة ـ ومختلفة فى بواعثها، كما تختلف فى الطرق التى تسلكها لتحقيق هذا التفسير، ويعنى بعضها بالحكم أكثر من عنايته ببيان «حيثيات» هذا الحكم، كأنه يحتفظ بهذه الحيثيات لنفسه، ويتباعد طرفا هذه الأنواع من الاجتهاد تباعداً يبعث أحيانا على الشفقة ويدعو فى أحيان كثيرة إلى الدهشة، وقليلا ما يكون باعثا علىٰ الإعجاب.

٢ ـ ٢

هناك من يتعاملون مع الشعر ـ وخاصة القديم منه ـ على أنه انعكاس فنى لأساطير ومعتقدات دينية قديمة يربط أسماء الحيوانات الواردة فيه برموز أسطورية أو دينية، ولست أرى بأساً فى هذا النوع من التحليل إذا أفضى إليه التحليل اللغوى النصّى، ولكن أصحاب هذا النوع من التفسير يحاولون أن يفسّروا الشعر من هذا المنظور الأسطورى، ويدخلون على الشعر بهذه الرؤية المعدة سلفا، ويحاسبون الشعر على أساس منها، ويحاولون أن يربطوا الثور الوحشى، والمهاة، والناقة، والفرس، والظليم وغير هذا وذاك بأساطير قديمة، ويجهدون فى استكمال عناصر الأسطورة المعروفة من قبل من خلال الشعر الجاهلى كله. وهم بذلك ينظرون إلى الشعر الجاهلى كلّه على أنه وحدة واحدة، أو قصيدة واحدة، كما تدفعهم هذه النظرة نفسها إلى التسوية بين الشعراء جميعا، فالذى يعنيهم هو استكمال عناصر الأسطورة المعينة فى الشعر، وإذا لم تكتمل عناصرها فذلك يعنى عندهم أن بعض القصيدة قد ضاع فى أحسن الأحوال، وإلاّ فإنّ بعضهم لا يتهيب من اتهام الشاعر بأنه غير مكتمل العدّة الفنية لأنه لم يستكمل عناصر الأسطورة التى رأوا فرضها على الشعر.

وهذا الاتجاه ـ فضلا عما سبقت الإشارة إليه ـ لا تعنيه الوسائل الفنية المستخدمة فى بناء القصيدة، ولا تعنيه طريقة بنائها، بقدر ما يعنيه أن القصيدة أشارت إلى عناصر أسطورته أو لم تشر، ويعد هذا مقياساً مفروضا على الشعر وليس نابعا من صميم جوهره وأسّ تركيبه.

٢ ـ ٣

هناك بعض النقاد تكون معلوماتهم غزيرة، وثقافتهم متنوعة رحبة، ولذلك يجد الناقد فرصة سانحة لإسقاط ثقافته هو على القصيدة، ويرى فيها أشياء ليس لها سند من نص القصيدة نفسه، ومن هنا ينطلق من بعض المفردات الواردة فى

القصيدة ـ بصرف النظر عن سياقها الخاص ـ ويحمّلها من الدلالات مالا تحتمله، ويتدفق فى سرد معلوماته المستثارة من خلال هذه المفردات، التى كوّنها من غير الشعر؛ ولذلك ينتهى قارئ هذا النوع من التفسير وليس لديه رؤية تكونت له من خلال هذا «التفسير» وليس لديه عناصر موضوعية تساعده على تفسير القصيدة، ولكن كل ما لديه أشياء وجد «المفسر» القصيدة مناسبة لسردها على قارئه، وفرصة سانحة لإلباسها إياها ولا علاقة لها حقيقية بنصّ القصيدة من حيث هو نصّ لغوى فنّى.

٢ ـ ٤

هناك أيضا النقاد «المذهبيّون». والناقد المذهبى منحاز لما يعتقده ويؤمن به، ويحاول أن يفسر كل شئ بما فيه الشعر من خلاله؛ ولذلك إذا وجد قصيدة تقترب مما يدعو إليه ويعتقده، هلّل لها، واعتدها ـ وإن لم تكن قصيدة جيدة ـ من غرر الشعر وعيونه، وفى الوقت نفسه يزرى على قصيدة قد تكون من أحسن الشعر وأجوده لأنها لا تتحدث عما يؤمن به أو لا تدعو إلى ما يدعو إليه.

وهؤلاء، بالطبع، لا يهتمون بالنصّ الشعرى وطريقة بنائه بوصفه نصاً شعرياً، بل يهتمون بما يسمونه «المضمون» مع أن الشعر «لا يعنى بالأفكار بل بالكلمات» على حد التعبير الشهير لمالارميه.

وبعد من هذه الفئة كذلك النقاد الذين يهتمون بالتحليل النفسى لأنهم لا يهتمون بتحليل النص بوصفه بناء فنيا، بل يهتمون بالإشارات التى تساعدهم على تحقيق الفرض النفسى الذى يزعمونه، وهم فى هذا لايفرقون بين القصيدة والحلم وظواهر الأمراض العصابية، فهذه كلها حالات نفسية.

ويمكن أن نعد من هذه الفئة المذهبية كل من ينظر إلى «القصيدة» على أنها تعبير عن موقف سياسىّ، أو حالة اجتماعية؛ لأن هؤلاء جميعاً لا يهتمون ببنية النصّ اللغوية، بل بما فيه من «أفكار» تحقق لهم ما يريدون.

٢ ـ ٥

هناك كذلك «النقاد التصنيفيّون» الذين لا يهتمون إلا بتصنيف الشعراء ووضعهم فى جداول مختلفة، فهذا شاعر قومىّ، وهذا وطنى، وهذا عاطفىّ، وهذا كلاسيكى، وهذا... إلخ. ولا ترى فى نتاج هؤلاء تحليلا مقنعاً أو تفسيراً مؤسساً على المعطيات التعبيرية، ولكنهم ينطلقون أيضا من «الأفكار» التى قد لاتثبت للتمحيص عند التحليل النصّى، فقد تكون القصيدة فى ذروة الوطنية وهى تتحدث عن عاطفة خاصة جداً مثلا. وهؤلاء أشبه بالصحفيين الذين لا يعبأون بالفحص والتدقيق بل يأخذون الكلام من أطرافه كما يقال.

٢ ـ ٦

وهناك فئة ـ وهى كثيرة ـ تتعامل مع القصيدة على أنها مجموعة «مفردات» غامضة متراصة، وتنظر إلى الشعر على أنه النثر مضافا إليه الوزن، ولذلك تقصر مهمتها على شرح المفردات، وتحويل البيت من الشعر إلى نثر،وقد رأيت فى بعض كتب أحد هؤلاء «تحليلا» لقصيدة طرفة بن العبد الشهيرة التى مطلعها:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد
تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

فقال تحت عنوان «التحليل» خولة: اسم امرأة [وكأن القارئ لا يستطيع أن يدرك هذا بنفسه]: الأطلال: ما شخص من آثار الديار [وكأن هذه العبارة أوضح من الأطلال] برقة ثهمد: موضع. تلوح: تظهر. الوشم: ما ينقش على مواضع من الجسم. ظاهر اليد: ظهرها. وبعد هذا «التحليل» قال: «لقد رحلت خولة عن دارها التى فى برقة ثهمد وبقيت من دارها آثار تشبه الوشم المنقوش على ظهر اليد».

هذه الفئة تنظر إلى الشعر ـ كما أشرت ـ على أنه النثر مضافا إليه الوزن والقافية وعندما يتجرد من الوزن والقافية ويتحول إلى نثر يعود إلى ما يستطيع القارئ أن يفهمه!

وعلى هؤلاء وأمثالهم أن يعرفوا أن الشعر ليس إعادة صياغة للأفكار النثرية، لأن طريقة التعبير الشعرى تحمل أفكار الشعر الخاصة بحيث تصبح الفكرة نفسها «فكرة» شعرية ويصبح تجريدها من صياغتها الشعرية تدميراً لها بوصفها شعراً. إن الشاعر يفكر بطريقة شعرية من أول الأمر، وهو لا ينثر الأفكار ثم يحولها إلى شعر، إنها تتلبس الشعر من أول لحظة إبداعها، وتتخلق على هذه الصفة وبهذه الهيئة

الشعرية، وليست الصياغة الشعرية ثوباً خارجيا يمكن أن ننضوه عن «الفكرة» فتتجرد، أو نلبسها إياه فتصير شعرا. وليست هناك علاقة بين الصياغة الشعرية وما يقدمه هؤلاء الناثرون، لأن هذه الصياغة عندما تفقد طريقتها الخاصة فى التعبير تفقد شعريتها فى الوقت نفسه؛ فالشعر جنس من الصياغة وضرب من التصوير. وقد «ننظم» الأفكار. نعم، ولكنها لا تكون شعراً بل تكون «نظما» كالألفية والشاطبية والرحبية. وهؤلاء أخيراً يسوّون بين الشعر والنظم بصنيعهم هذا فيكونون أشبه بشارحى المنظومات العلمية، وهم بذلك يدمرون روح الشعر وجوهره.

٢ ـ ٧

وقد ظهر أخيراً الاتجاه الأسلوبى. والأسلوبية Stylistics تعد فرعاً من فروع الدراسات اللغوية والنقدية، وهى معبر يصل بين هذين النوعين من الدراسة، وقد عُرّفت بأنها وصف النصّ الأدبى حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة.

وقد نشأت أولا تلك الأسلوبية التى كانت تحاول الإجابة عن هذا السؤال: «لماذا يكتب الكاتب؟» وعرفت «بالأسلوبية النشوئية» ـ حسب ترجمتها عند إخواننا التونسيين ـ وتختلف أنماط هذا النوع من الأسلوبية باختلاف الأجوبة المعطاة عن السؤال السابق، فقد تكون الإجابة متعلقة بالتعبير عن الواقع المطلق، وقد تكون الإجابة أخلاقية أو اجتماعية أو نفسية أو جمالية. ولكن الخطر الأكبر فى هذا الاتجاه ـ كما يقول جورج مونان ـ يتمثل فى استبطان الكاتب لا فى استبطان النصّ.

ولكن هناك نوعاً آخر من الأسلوبية ظهر فى أواخر القرن التاسع عشر وعرف بالأسلوبية الوصفية، ويهتم بالإجابة عن هذا السؤال: «كيف يكتب الكاتب؟» والاعتماد فى هذا النوع على القارئ وتعامله مع النصّ الذى يبدعه الكاتب، لا على الكاتب نفسه. وقد تطور هذا المفهوم وظهرت فيه وجهات تختلف باختلاف الزاوية المنظور إليها فى النصّ، أهمها ما يأتى:

٢ ـ ٧ ـ ١

هناك وجهة تنظر للأسلوب على أنه «انحراف» De-viation بمعنى الميل عن «معيار» Norm أو «مفارقة» أو «عدول» أو «مجاوزة» Departure، وهو ما يستعمله معظم المتخصصين اليوم. وفى الحقيقة ـ كما يقول جون كوين ـ أنه مصطلح لا يحمل إلا معنى سلبيا، ويمكن أن نعرف الأسلوب بأنه مجاوزة، وحينئذ لا نحدد ما يوجد فيه، ولكن نحدد مالا يوجد فيه، فتقول: الأسلوب هو ماليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا فى قوالب مستهلكة، لكن يبقى أن الأسلوب على هذا النحو الذى يستخدمه الأدب له قيمة جمالية، وهو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادى، وإذن فهو خطأ، ولكنه «خطأ مراد»؛ فالمجاوزة إذن نقطة شديدة الاتساع، وما ينبغى عمله هو التخصيص بأن نقول: لماذا تعد ألوان من المجاوزة جمالية، وألوان أخرى لا تعد كذلك؟ ومع ذلك يحتفظ مصطلح المجاوزة بقيمة عملية مؤكدة ولا يمكن إحلال غيره محله؛ ولذلك يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار «الانحراف» أو «المجاوزة» حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ. ويمكن تعيين الانحراف ـ كما يقول شكرى عياد ـ بناءً على تكرار سمة لغوية ما إلى درجة غير عادية ولو لم تكن فى حال انفرادها مختلفة اختلافا قويا عن نمط اللغة المعيارية.

وقد ذكر برند شبلنر فى (علم اللغة والدراسات الأدبية) خمسة أنواع للانحراف الذى يعد مقبولاً فى النظرية الأسلوبية، هى:

(أ) انحرافات يمكن أن تندرج ـ حسب درجة امتدادها فى النص ـ فى الانحرافات الموضعية أو الشاملة، ويصيب الانحراف الموضعى جزءاً من السياق. ويمكن وصف الاستعارة بأنها انحراف موضعى عن اللغة المعيارية. أما الانحراف الشامل فإنه يصيب النصّ كلّه، مثل تردّد وحدة لغوية معينة بكثرة لافتة للنظر، أو بقلّة لافتة للنظر فى نص ما، فيعدّ هذا انحرافاً شاملاً يمكن تحديده إحصائيا.

(ب) انحرافات يمكن إدراكها من خلال النظر إلى صلتها بنظام القواعد المعيارية، فتتنوع إلى انحرافات سلبية أو إيجابية، ولا ينظر للانحرافات السلبية على أنها تضييق أو تقييد للمعيار. أما الانحرافات الإيجابية فإنها تقدم قواعد إضافية لتقييد المعيار وتحديده ،وتنشأ فى الحالة الأولى تأثيرات

شعرية بانتهاك القواعد النحوية (ومنها ماسماه النحويون العرب الضرورة الشعرية) وتنشأ فى الحالة الثانية بقيود فى النصّ كالقافية مثلا.

وقد انتشرت النظرية التى تعد الأسلوب انتهاكا لقواعد المعيار اللغوى فى أسلوبية الانحراف، ووجدت اهتماما كبيراً فى السنوات الأخيرة خلال مناقشة الأسلوب فى علم النحو التحويلى ـ التوليدى. Transformational generative grammar.

(جـ) انحرافات يمكن تصنيفها على ضوء صلة المعيار بالنصّ الذى هو مجال التحليل، فيمكن تمييز الانحرافات الداخلية من الخارجية، فحينما تبرز وحدة لغوية عن المعيار الممتد فى النصّ كله يوجد انحراف داخلى، أما الخارجى فإنه يحدث إذا انحرف أسلوب النص عن معيار اللغة المعينة (النظام اللغوى).

(د) انحرافات تصنف بناء على المستوى اللغوى الذى تحدث فيه، وبهذا يمكننا تمييز الانحرافات الخطية أو الكتابية، أو الانحرافات الفونولجية أو الانحرافات الصرفية أو الانحرافات النحوية، أو الدلالية.

(هـ) انحرافات تميز بناء على أسس أخرى يراعيها الدارس الأسلوبى للنص.

وسوف أقدم عدداً من التعريفات التى تناولت العدول عن المعيار أو الانحراف، فقد عرف أول الأمر بأنه درس تفضيل كاتب من الكتاب بعض وسائل اللغة على بعض، وعرفه موروزو (١٩٣١) بأنه دراسة المظهر والجودة الناتجين عن الاختيار بين تلك الوسائل التى تضعها اللغة بين يدى كل متكلم، وهذا الاختيار يمكن أن يقاس بما يسمى حالة الحياد اللغوية، أو بما سماه موروزو «الانطلاق من نوع من درجة الصفر» فى الأسلوب أو «من شكل لغوى أقل ما يمكن تميزا».

وقد نظر ليوسبتزر (١٩٤٨) إلى الأسلوبية على أنها استخدام العناصر التى تمدنا بها اللغة استخداما منظما، وأن ما يمكّن من كشف ذلك الاستخدام ـ وهو الصفة الأسلوبية ـ هو الانحراف الأسلوبى الفردى؛ أى العدول عن الاستعمال العادى.

وقد بحث بيرجيرو (١٩٥٤) عن مقياس موضوعى لهذه الأنواع من العدول بفضل منهج إحصائى، فالألفاظ ذات التواتر غير العادى، لدى كاتب من الكتاب، بالنسبة إلى التواتر الموضوعى من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين له تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب.

ويحاول ريفاتير (١٩٦١) أن يضبط مفهوم هذا العدول عن المعيار (الانحراف) أكثر بتعريفه بأنه احتمال ضعيف فى خصوص ظهور شكل من الأشكال اللغوية، وهو ما يجنب اللجوء إلى مفاهيم المعيار أو الاستعمال العادى الذى يصعب إقراره.

وعلى حين يقرر كيبيدى فارجا (١٩٦٣) الأسلوب بأنه «المفاجأة» فإن جاكوبسون يعرفه بأنه الانتظار الخائب Deviated Expectancy (ويمكن أن نترجمها بإخلاف التوقع بدلاً من «الانتظار الخائب» التى آثرها الطيب البكوش فى ترجمته لكتاب جورج مونان: مفاتيح الألسنية).

ويعرف مارتنيه الأسلوب بأنه اختيار طريف لعناصر لغوية، القصد منها الرفع من المحتوى الإخبارى فى البلاغ، فأنت تزيد فى إخبار بلاغ ما كلما كانت الوحدة اللغوية المنتمية لبعض الوحدات الأخرى ضعيفة التوقع أو لاتتكهن بها.

٢ ـ ٧ ـ ٢

هناك مفهوم شهير آخر ولكنه لا ينطلق من أن الأسلوب «انحراف» بل يعرف الأسلوب بأنه اختيار Choice أو انتقاء Selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة فى اللغة. فاللغة تقدم أنماطا مختلفة للتعبير عن معنى ما، وهذه الأنماط معروفة للشاعر ولكنه ينتقى منها أو يختار ما يراه مناسبا لقصيدته، وبذلك يكون مايقدمه هو اختياره من بدائل عدة أخرى متاحة.

وبين «الاختيار» و «الانحراف» ـ كما يقول شكرى عياد ـ تقابل من أكثر من وجه، فالاختيار محدود بالإمكانات المتعارفة فى اللغة، التى تصنف عند النحويين تحت أسماء المطرد والغالب والكثير، فى حين أن الانحراف يبتعد عن

طريق التعبير الشائعة، وربما اقترب من القليل، وحتى الشاذ أو ما يسمى الضرورة الشعرية.

والاختيار يوجد فى اللغة الجارية أو لغة الحديث، وإن لم يكن سمة مميزة لها، كما هو فى اللغة الفنية، فى حين أن الانحراف يخص اللغة الفنية، وهذا منطقى؛ إذ إن الخروج على الطرق المتعارفة فى التعبير معيب اجتماعيا، ولكنه مقبول إذا كان له غرض فنى، ولذلك لا يقدم عليه إلا أديب متمكن.

والاختيار مرتبط بالقائل أو المبدع، وقلما يشعر به المتلقى إلا أنه يرتاح له، فإذا أراد أن يعيد الكلام أو يأتى بمثله لم تسعفه قريحته، ولهذا سمى الكلام الذى غلبت عليه خاصية الاختيار «السهل الممتنع». والانحراف على العكس، فهو قد يصدر عن المبدع بصورة عفوية إذا انطلق فى التعبير، ولكن المتلقى يشعر به شعورا قويا فى جميع الأحوال.

وسواء أكان الأسلوب «انحرافا» أم «اختياراً» فإنه لا يمكن رصده بدقة إلا فى ضوء التحليل الشامل للغة المعينة حتى يمكن قياس المتنوع إلى المتجانس، والخاص إلى العام، والمتغير إلى الثابت، يقول هاليداى: «إذا كان لعالم اللسان أن يأمل فى الإسهام فى تحليل الأدب الإنجليزى فإن عليه، أولا، أن ينجز وصفاً شاملاً لإنجليزية العصر على كل المستويات» وهذا بالطبع ينطبق على كل اللغات؛ ولذلك فإن الأسلوبيين العرب يجب عليهم أولا أن يصفوا المستوى اللغوى الذى يعد لديهم المعيار Norm الذى يقيسون عليه «أنواع الانحراف»، أو ينبنى عليه «الاختيار»؛ لأن اللغة الموصوفة لدينا هى اللغة العربية الفصحى القديمة، وهى لغة ما يعرف بعصر الاحتجاج أو الاستشهاد اللغوى.

وقد توجهت أنواع من الاعتراض قوية إلى النظرية الأسلوبية التى تقوم على اعتبار الأسلوب اختياراً أو انحرافا، لأنها تدور فى إطار نظرية واحدة، ولم تستطع الأسلوبية القائمة على الاختيار أو الانحراف أن تدحض الاعتراض الأساسى التالى: ليس كل اختيار أسلوباً، وليس كل ارتفاع فى نسبة إخبار بلاغ ما أسلوبا، وليس كل انحراف أو عدول ما أسلوباً. ويقول جورج مونان: «فهذه النظرية التى تبرز بلا شك إحدى الخصائص فى كل أسلوب ليست - برغم ذلك - العصا السحرية التى تمكننا من كشف أسلوب من الأساليب وقياس قيمته الجمالية قياساً ثابتا».

لقد قامت الدراسات الأسلوبية فى جانب كبير منها على «الإحصاء»، واختلف الدارسون حول ما يمكن إحصاؤه، فبعضهم يحصى مفردات معينة تبرز بروزا واضحا بتكرارها فى النّص، وبعضهم يحصى الأفعال، وبعضهم يحصى الأسماء، وبعضهم يحصى الصفات، وبعضهم يحصى نسبة الأفعال إلى الصفات، وبعضهم يحصى الجمل الفعلية أو الجمل الاسمية أو الأساليب الخاصة كالشرط والاستفهام، وغير هذا أو ذاك مما يمكن إحصاؤه فى النص.

وأريد أن أؤكد أن الأسلوبيين الذين يتعاملون مع جانب واحد من جوانب النص كإحصاء المفردات وحدها، أو أنواع من الأنظمة النحوية وحدها يحولون «الأسلوبية» إلى أسلوبية جافة، لأنها حينئذ لا تتعامل إلا مع عنصر واحد لايقوم بنفسه ولا يؤدى وحده غاية ذات فائدة تامة. والتعامل مع عنصر واحد من عناصر البناء اللغوى للقصيدة لا يحقق إيضاحاً ولا إضاءة للنص المدروس.

إن كل ظاهرة فى النص المدروس مرهونة بسياقها النصى الواردة فيه، وينبغى ألا تفسر إلا فى إطاره، وهكذا تكتسب - كل ظاهرة - حيوية متجددة بتجدد النصوص.

إن أصحاب الأسلوبية الإحصائية المشار إليها آنفا يجردون بصنيعهم هذا الكلمة من سياقها ومن دلالتها الخاصة التى اكتسبتها فى هذا السياق، عندما يتعاملون معها معزولة عن هذا السياق النصى الخاصّ. وإذا تكررت كلمة ما فى نص ما، أو إذا تكرر تركيب ما فى نص ما فإنه فى كل مرة يكتسب دلالة إضافية جديدة من سياقه النصىّ. ومن البدهىّ - كما يقول تشيتشرين فى كتابه (الأفكار والأسلوب) - أنّ يفضى تغيير الشكل النحوى مع المحافظة على المفردات والمضمون العام للنص إلى انتهاك روابط الأسلوب، والمعانى الدقيقة التى لا تكاد ترى، ولكنها ذات أهمية جوهرية «لذلك يمتلك عدد المرات التى يستخدم فيها

الكاتب هذا الشكل النحوى أو ذاك أهمية مشروطة ودرجة نسبية بالغة». ولا يتوقف الأمر أبداً على استخدام حالة نحوية معينة أو عدم استخدامها، بل يتوقف على «الأهمية الأسلوبية التى يكتسبها فى النصّ». والحسّ الأدبى الذى يتمتع به الفنان الحقيقى يضطره إلى التنويع وتجنب التكرار مهما كان نوعه، حتى لو كان تكراراً للحال، وتراكيب اسم الفاعل، واسم المفعول، أو الصيغ النحوية التابعة لها. ويقرر تشيتشرين أن ليس عدد الأفعال فى النص الأدبى بذى أهمية، وإنما المهم دلالتها الخاصة، ويقول:

«يخطئ خطأً كبيراً من يحصى عدد الأفعال مفترضا أنها تقوى تأثير السرد القصصى، فالأفعال تمتلك مهمات أسلوبية متباينة إضافة إلى أن الأسماء لا الأفعال، تكشف الحركات الانفجارية. ولنقابل بين هاتين الحالتين:

ـ وثبة إلى النافذة، ها هو على الأرض، عبر السياج، فى الغابة.

ـ نام، حلم أحلاما مزعجة، استيقظ، تمطى.

لا تحتوى الحالة الأولى على أى فعل، ولكن الأسماء تخلق فاعلية عالية. أما الحالة الثانية المتضمنة أفعالا متراصة فخالية من الفاعلية».

ويرى أن الأشكال النحوية لا يكون لها أهمية أسلوبية إلا حين ترتبط بالسياق الذى يضعها فيه الكاتب، وليس اتفاق الأشكال النحوية دليلا على اتفاق دلالتها، بل إنها قد تشير إلى ظواهر أسلوبية مختلفة للغاية، متناقضة أحياناً، ولكنها تعتبر جوهرية بالنسبة إلى تلك الظواهر، وربما تتسم بالوضوح المؤثر أو بانعزال كل حلقة فيها وبروزها «ولا يلغى احتواء البناء النحوى المتناظر على هذا المعنى الاستاتيكى أو نقيضه العلاقة بين المضمون والشكل، وإنما يكشف أنماطا متنوعة من هذه الروابط». وإذن لا المفردات وحدها، ولا «الأشكال النحوية» وحدها، كافية فى إبراز السمات الأسلوبية الدقيقة للنص الأدبى؛ لأن إحصاء المفردات منعزلة، أو الأشكال النحوية منعزلة عن السياق سوف يؤدى بالضرورة إلى تفسيرات متعسفة لا تنشأ إلا فى ذهن المفسر وحده، وسوف يحاول بطبيعة الحال أن يفرض هذه التفسيرات التعسفية على العمل الأدبى ويلبسه إياها قسراً. وإنما الذى عليه المعول فى إبراز السمات الأسلوبية الدقيقة للنص الأدبى هو ذلك التفاعل القائم بين المفردات والنظام النحوى الذى يحتويها فى إطار السياق النصىّ نفسه.

٢ ـ ٧ ـ ٣

ومع أن الاتجاه الأسلوبى تتوجه إليه أنواع من الاعتراض ـ كالتى رأينا طرفًا منها ـ أجد فيه بعض الأسس المفيدة التى يمكن الإفادة منها. وأهم هذه الأسس أنه ينظر إلى النص بوصفه كيانا مستقلا، ويبتعد عما كان شائعا فى الدراسة الأدبية من تتبع مصادر الأفكار، وقضايا التأثير والتأثر، والاهتمام بالدلالات السياسية والاجتماعية، ولا يهتم إلا بالعمل الأدبى نفسه؛ بوصفه بنية مستقلة تحمل فى تضاعيفها مفاتيح حل رموزها جميعا، من خلال تكوينها الخاص على اعتبار أن الأدب فنّ لغوى قبل كل شئ.

٣ ـ ١

هناك عدد من المرتكزات الأساسية التى ينطلق منها هذا التصور المقترح. بعض هذه المرتكزات ضارب بعمق فى التراث العربى القديم، برغم عدم اتصال بعض الأفكار، وانقطاعها فى مراحل من تاريخ جريانها. وبعضها حديث، ولكن حداثته وحدها ليست مسوغا من مسوغات الاحتفاء به، بل إن هذه الحداثة ذات سمات تتشابه مع النسيج العربى. وهناك أفكار وافدة كثيرة، ولكننا لانتجاوب معها فى كثير من الأحيان، وتظل هذه الأفكار مثل العضو الغريب المزروع فى الجسم الإنسانى يلفظه الجسم مع حاجته إليه لأن نسيجه لا يتلاءم مع الجسم المزروع فيه.

وشرط الاستفادة من الأفكار الوافدة ـ فى رأيى ـ هو وضوح الشخصية الثقافية وتميزها واستقلالها، فهذا يتيح معرفة مايمكن قبوله ومالا يمكن قبوله. والثقافات ذات الشخصية المستقلة يتجاوب بعضها مع بعض، وتفيد كل منها من الأخرى دون حساسية أو عقدة الإحساس بالنقص أو

التعالى، وعندما تستفيد شيئا تهضمه وتسيغه ويدخل فى نسيجها وتصبغه بصبغتها هى ويصبح من خصائصها.

يمكن أن تتفاعل هذه المرتكزات وتنصهر بحيث تمثل كياناً جديدا متميزا له خصائصه النابعة من هذا الانصهار أو المزج، فهو انصهار ومزج وليس خلطا، والفرق بين المزج والخلط كبير.

٣ ـ ٢

المرتكز الأول من هذه المرتكزات التى يعتمد عليها هذا المنهج هو «النحو»، وعندما أقول النحو أعنى «النحو التفسيرى»، لا «النحو التعليمى»، وأعنى النحو أيضا بوصفه البنية العميقة التى تعطى الجملة معناها، والنحو كما قدمه علماؤنا الأوائل علم نصىّ لأنه يتعامل مع التراكيب، ولا يمكن فهم تركيب ما إلا من خلال بنيته النحوية فبالنحو «تنكشف حجب المعانى» وبه تتم «جلوة المفهوم» كما يقول ابن مالك، والنحو هو الركيزة الأساسية للمعنى كما يقرر جاكبسون، ولابد لدارس الأسلوب أن يعتمد عليه لأنه «لا يمكنه التقدم فى حقله مالم يلمّ بالنحو بكل فروعه؛ بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة، بالصرف، والتركيب وعلم المعاجم، وعلم المعانى»، كما يقول رينيه ويلك فى (مفاهيم نقدية).

ولا يمكن فهم تركيب ما إلا من خلال بنيته النحوية، والمفردات التى تشغل هذه البنية، والتفاعل القائم بين المفرد ووظيفته النحوية من خلال سياقه النصىّ. وهذا تركيز قد يحتاج إلى شرح طويل خلاصته أن التحليل النحوىّ هو فى الوقت نفسه تحليل دلالى، وتحسن الإشارة هنا إلى أن ابن هشام حذر من أن يراعى المعرب مايقتضيه ظاهر الصناعة ولا يراعى المعنى، وقال «كثيراً ما تزل الأقدام بسبب ذلك، وأول واجب على المعرب أن يفهم معنى ما يعربه مفردا أو مركبا»، ومعنى أن يفهم ما يعربه مفرداً أو مركبا أن يفهم دلالة المفرد أولاً وأن يفهم دوره فى التركيب، أى علاقته بما يكوّن معه تركيبا. وقد ذكر ابن هشام اثنين وعشرين مثالا يشرح بها وجهة نظره وكلها تؤكد اندماج النحو والدلالة، وليس أحدهما بمعزل عن الآخر، بل هما وجها عملة واحدة. وفى تطبيقات النحويين على القرآن الكريم وعلى الشعر إشارات كثيرة ذات دلالة فى هذا الصدد.

٣ ـ ٣

المرتكز الثانى ما تمخض عن الحديث حول إعجاز القرآن الكريم، إذ مال كثير من العلماء إلى أن الإعجاز يكمن فى نظمه وتركيبه، ومن ثمّ تفتّقت العقول عن دراسات عميقة فى هذا المجال مازال أهمها ما قدمه عبد القاهر الجرجانى فى «دلائل الإعجاز» مستنداً إلى النحو حيث اكتملت لديه نظرية «النظم» المعروفة التى حولها التابعون إلى ما سموه «علم المعانى»، وقد أفاض عبد القاهر فى شرحها والتدليل عليها، وتجدر الإشارة إلى لفتته البارعة إلى أن هذه المعانى التى يقصد إليها ليست معانى من الممكن حصرها وتحديدها بحيث يمكن أن تتحول إلى «قواعد» صارمة، بل هى معان كثيرة متجددة مع تجدد الإبداع الأدبى نفسه:

> «وإذ عرفت أن مدار النظم على معانى النحو وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه؛ فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها، ثم أعلم أن ليست المزية بواجبة لها فى أنفسها ومن حيث هى على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام، ثم بحسب بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض» (دلائل الإعجاز ٨٧ تحقيق محمود شاكر).

وهذه قفزة من قفزات الفكر الرائعة، غير أن عبد القاهر لما كان مرتبطا بالحديث عن الإعجاز، ولما كانت الجملة الواحدة فى القرآن الكريم معجزة بنظمها وتركيبها فإن تدليله على نظريته اقتصر على الأبيات المفردة والجملة المستقلة المعزولة عن سياقها النصى، وإن كان فى أحيانٍ قليلة قد يتجاوز البيت الواحد إلى عدد قليل من الأبيات، ولكنه لم يتناول نصّا مكتملاً. الذى أريده هنا تأسيس منهج لتحليل القصيدة كلها، ومع هذا أجد أن صنيع عبد القاهر يفيد فى

دراسة القصيدة على المستوى الأفقى لا الرأسى، وشبكة العلاقات فى القصيدة بينها ماهو أفقى وماهو رأسى، ولذلك يمكن الاعتماد على كثير مما قدمه عبد القاهر الجرجانى من حيث العلاقات الأفقية فى القصيدة. غير أنا نتجاوز ذلك إلى علاقات الجمل بعضها ببعض، من حيث اكثرابط النصى وبيان هذا التفاعل فى سياق واحد.

٣ ـ ٤

وإذا كانت محاولة عبد القاهر الجرجانى تمثل مرتكزا تراثيا أصيلا مع بعض الآراء النحوية الناضجة، وإذا كان هذان المرتكزان ينبغى تطويرهما والاهتمام بهما فى ثوب معاصر، فإن هناك مرتكزاً آخر معاصراً يتمثل فى جانبين:

٣ ـ ٤ ـ ١

الجانب الأولى يتمثل فى الدعوة المحدثة فى النقد الأدبى التى تحاول جاهدة توجيه النقد فى الأدب العربى إلى وجهة لغوية عن طريق النقد التطبيقى متأثرة فى ذلك بما قدمه أصحاب «النقد الجديد» (New Criticism) الذى سيطر على حركة النقد الإنجليزى والأمريكى فى السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية. وقد وصف هؤلاء «النقاد الجدد» بأنهم شارحو نصوص وليسوا أصحاب نظريات، لأن القاعدة الأساسية للنقد عندهم هى النصّ لا بيوجرافيا الكاتب أو تاريخ عصره، ومن هنا أصبح النقد الأدبى الجديد أكثر ارتباطاً وتمسكا بعلم اللغة؛ لأن أصحاب هذه الدعوة يرون أن العمل الأدبى فن لغوى فى المقام الأول، ولذلك ينبغى الدخول إلى النص الأدبى بغية تحليله من بابه الملائم وهو «اللغة» بكل مستوياتها وأبعادها التى يستخدمها العمل الأدبى فى شكله الفنى. والقصيدة عند هؤلاء قبل كل شئ تركيب أو بناء لغوى. ومهمة الناقد حيالها ليست إطلاق الأحكام العامة القائمة على الاستحسان أو الاستهجان الذاتيين غير المبرهن عليهما من خلال بناء النص نفسه، أو رصد اتجاهات غير أدبية كالاتجاهات السياسية أو الاجتماعية أو النفسية، أو غيرها، ونسبة القصيدة أو قائلها إليها، والاكتفاء ببعض الإشارات التى تساعد على هذه الغاية غير الأدبية. بل مهمة الناقد الحقيقية هى إضاءة العمل وتنويره واستكشاف جوانبه الفنية وعلاقاته فى ضوء ما يسمى «القراءة الفاحصة» Close Reading التى تعنى إغلاق التحليل أو القراءة على النص نفسه.

٣ ـ ٤ ـ ٢

والجانب الآخر يتمثل فى الاتجاه الأسلوبى، وهو أيضا يعتمد على النص نفسه، وينطلق من إحصاء بعض السمات الخاصة فى النص التى تكون معبرة عن تميز نص بعينه، ويحاول تحليلها سواء أكانت هذه السمات تتعلق بالمفردات أم بالنظام النحوى أم ببعض الصيغ. وهذا ـ فى حد ذاته ـ مقبول من حيث إنه يبدأ من النص وينتهى إليه. ولكن يعيب هذا الاتجاه ـ فضلا عن الاعتراضات التى وجهت إليه ـ بعض الأمور:

منها إهماله جانبا مهما جدا من جوانب النص هو «السياق» مع أن السياق يعمل على تحديد معنى الكلمة أو التركيب، يقول جون ليونز «أعطنى السياق الذى وضعت فيه الكلمة وسوف أخبرك بمعناها» ويضيف «من المستحيل أن تعطى معنى كلمة بدون وضعها فى سياق، وتكون المعاجم مفيدة بقدر ما تذكره من عدد سياقات الكلمات وتنوعها» ويرى أتباع النظرية السياقية أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذى تظهر فيه، وأن الكلمات التى لا تظهر إلا مرة واحدة فى مجموع الوثائق المتوافرة عن حالة لغوية هى فى غالب الأحيان مستحيلة الفهم، وقد قدم بعضهم التعبير المتطرف عن هذه النظرية حيث يقول «ليس للكلمة دلالة، وإنما لها استعمالات فحسب» ولذلك يقول أنطوان مايه «إن معنى كلمة ما لا يمكن تحديده إلا بفضل معدل الاستعمالات اللغوية من ناحية والأفراد والفئات فى مجتمع واحد من ناحية أخرى».

ومنها إغراق بعض الأسلوبيين فى مصطلحات غامضة غير واضحة، مع أن المصطلح من شأنه الوضوح، والتحليل النصّى وسيلة إلى توضيح العمل لا إلى إغماضه وإبهامه.

ومنها استعمالهم رسوما وأشكالاً معقدة لا تضئ العمل، بقدر ما تعقد السبيل إلى فهمه، أو تعين على ذلك.

٣ - ٥

من مرتكزات هذا المنهج كذلك بعض المنجزات المهمة التى قدمها علم اللغة الحديث، فقد كان لتقدم البحث اللغوى على يد دى سوسير أثر كبير فى تطوير مناهج لغوية ونقدية تعنى ببنية النص ذاته وبمعايير بنائه، وكان لتفريق دى سوسير بين اللغة langue والكلام Parole أثره فى تحليل النصوص الأدبية من الداخل internal وفى تركيز البحث فى بنية العمل ذاته، والتخفف من الانشغال بالعوامل الخارجية، غير الفاعلة فى النص، عند تفسيره وتحليله.

وإذا كان دى سوسير قد تناول هذه الثنائية: اللغة/ الكلام (langue/ Parole) فإنها اتخذت صوراً مختلفة فيما بعد، فنجد ثنائية الرمز/ الرسالة Code/ Message عند جاكوبسون، ونجد ثنائية اللغة/ الخطاب langue/ Discours عند جيسوم، وثنائية النظام/ النص System/ Text عند يلمسلاف، وأخيرا ثنائية السليقة/ الأداء Competence/ Performance عند تشومسكى.

وقد كانت جهود دى سوسير فى علم اللغة الحديث هى الأب الشرعى للأسلوبية الحديثة؛ إذ حاول كثير من النقاد تحويل عملهم إلى «علم» يقترب من الضبط بدلا من الانطباعية والأحكام الذاتية التى كانت سائدة، وقد كان من نتائج ذلك النظر إلى الأسلوب على أنه العلاقة بين الفرد المبدع والمجتمع الذى يشهد هذا الإبداع، وكان للحلقة اللغوية فى كوبنهاجن، وحلقة براغ اللغوية أثر واضح كذلك فى توجيه النظر النقدى إلى علم اللغة والإفادة منه وتطوير النظر للنص.

هذه هى أهم المرتكزات الأساسية التى ينبنى عليها هذا المنهج فى التحليل النصى للقصيدة سواء أكانت القصيدة قديمة أم حديثة.

٤ - ١

يبقى بعد ذلك الحديث عن معالم هذا المنهج، وفى البدء أقرر أن جميع المناهج قديمها وحديثها كانت تتجه إلى غاية واحدة، هى كشف النص وتفسيره، وتجلية رموزه وإيضاح علاقاته، ولكن اختلافها يأتى من اختلاف وجهات الباحثين وغايتهم ومن اختلاف زوايا النظر للنص المدروس. ومما لاشك فيه أن دور اللغة فى الأدب عامة يختلف عن دورها فى غير الأدب، ويتخصص هذا الدور فى الشعر فتكون اللغة هى السبيل الوحيد لبناء القصيدة، وعندما أقول «بناء القصيدة» أعنى به كل ما يكونها بوصفها قصيدة. والقصيدة ليست موجهة إلى معاصريها فحسب، بل هى موجهة إلى أبناء لغتها كلهم، ومن هنا تأتى أهمية النظر إليها بوصفها بناء لغويا، وتأتى أيضا شرعية النظر فى شعر السابقين، وأحقية كل جيل بالبحث فى شعرهم وقراءته وفهمه، ولذلك لابد أن يكون البحث فى خصوصية هذه اللغة ومميزاتها الخاصة.

وهناك عدد من المعالم الخاصة بهذه الطريقة أو بهذا المنهج أهمها ما يأتى:

٤ - ٢

لابد من النظر إلى القصيدة على أنها نصّ واحد وبنية متكاملة لا يغنى جزء منه عن جزء آخر. والنص الواحد يتفاعل بعضه مع بعض بطبيعة كونه نصا واحداً. وقد تبدو القصيدة فى بنيتها الظاهرة جامعة لعدد من الصور ليس بينها - كما قد يظهر - رباط جامع، إلا أنها جميعا فى قصيدة واحدة ذات وزن واحد وروى واحد. إننا نظلم الشعر ظلما بينا إذا نظرنا إلى القصيدة على أنها كذلك، بل لابد أن تكون للقصيدة «بنية عميقة» تجمع هذه الصور فى إطار واحد على تباعد ما بينها ظاهريا، غير أن هذا الإطار يتسع لضم هذه الصور بحيث تكون كل صورة منها معادلاً لبعد معين من أبعاد القصيدة، وبين هذه الأبعاد خيوط ناسجة، وعلاقات رابطة، فإذا رأينا القصيدة القديمة مثلا تبدأ بالغزل والذكرى، ثم تنتقل إلى وصف الأطلال وهى دار المحبوبة وقد درست، ثم تصف الحيوانات فيها، وتنتقل بعد ذلك إلى وصف الناقة أو الثور الوحشى أو الظليم أو النعامة أو غير ذلك مما يرد فى القصيدة القديمة، فعلينا أن نبحث عن العلاقات التى تضم هذه العناصر فى قصيدة واحدة وعن وظيفة كل صورة من صورها مع الأخريات، ولا يصح أن نبتر هذا العضو من جسمه لنتناوله منفصلا؛ فإن «اليد» إذا بترت من جسم

صاحبها فإنها ستظل تسمى «يدا» ولكنها لا تكون لها وظيفة اليد عندما تكون فى الجسم الحى، وسوف يتسرب إليها الفساد بعد قليل. فلا يصح – إذن – تمزيق النص أو الاكتفاء بجزء منه فهذا عجز عن مواجهة النص.

٤ ـ ٣

النص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه وترابط أجزائه وعلى من يتصدى لتفسير النص أن يستعين بهذه العلاقات بنوعيها، وقد تكون العلاقات أو الروابط اللغوية واضحة تتمثل فى بعض الأدوات كالعطف والسببية وبيان الغاية أو الاستدراك أو التعليل أو التأكيد، أما العلاقات الدلالية فإنها متنوعة ومتجددة مع النصوص بحيث يكاد كل نص يبتكر وسائل تماسكه الدلالية، وهذه العلاقات الدلالية هى التى تكون العلاقات الرأسية فى القصيدة، ومن هنا تساعد على ربط الإشارات فى النص ببعضها، وتعين على تطورها وأسلوب تحولها حتى تكون فى النهاية خيطا قويا يربط النص رباطا خفيا يحتاج إلى تلطف لكشفه.

وقد أسهم المفسرون للقرآن الكريم بنصيب وافر فى كشف التماسك الدلالى للنص وبخاصة ماسموه المناسبة بين الآيات والسور. كما أسهم البلاغيون فى بيان ترابط النص وتماسكه من خلال عدد من المعطيات التى تتشعث فى معالجتهم وأهمها الفصل والوصل، وكل ما قدموه فيه يعتمد على مبادئ نحوية أو معجمية أو دلالية، وما حديثهم عن المطابقة ورد العجز على الصدر والتكرار إلا حديث عن مظاهر مختلفة من مظاهر التماسك النصّى.

لكن هناك قلة من النقاد العرب القدماء أشاروا إلى وحدة النص ووجوب تماسكه، بعضهم أشار إشارات مجملة مثل الجاحظ وابن طباطبا والحاتمى، أما حازم القرطاجنى فقد فصل القول تفصيلا عبقريا فى كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء).

وهناك جهود غربية متنوعة فى دراسة التماسك النصى أسست على النظر إلى النص على أنه وحده هو الذى يحمل وسائل اتساقه دون مشاركة من القارئ لأن النص كله وحدة دلالية، وليست الجمل إلا وسيلة يتحقق بها النص، وأهم هذه الدراسات ما قام به هاليداى ورقية حسن فى ١٩٧٦ Cohesion in English «الاتساق فى اللغة الإنجليزية» وما قدمه تون ڤان ديك فى كتابين له، أولهما هو: Some Aspects of Text Grammar 1972 بعض وجوه نحو النص والآخر هو Text and Context 1977 «النص والسياق» كما تناول كل من براون ويول G. Brown & Yule سنة ١٩٨٣ «تحليل الخطاب» Discourse Analysis. وقد اهتم إخواننا المغاربة بهذا النوع من الدراسة وأسسوا عليه دراسات نصية خاصة، وأكتفى هنا بالإشارة إلى كتابين؛ أولهما هو (دينامية النص: تنظير وإنجاز) لمحمد مفتاح سنة ١٩٨٧ والآخر هو (لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب) لمحمد خطابى سنة ١٩٩١م، ثم بدأ المشارقة فى الاهتمام بهذا الجانب.، ومن ذلك كتاب صلاح فضل (بلاغة الخطاب وعلم النص ١٩٩٢).

٤ ـ ٤

يترتب على الاهتمام بالنص؛ بوصفه وحدة دلالية واحدة، الاعتماد على القصيدة وحدها فى استخراج كل المعطيات التى تعين على تفسير النص دون النظر إلى مساعدات من خارجه حتى لو كانت تفسيرات الشاعر نفسه، فالشاعر بعد أن ينشئ قصيدته يصبح مثله أمامها مثل أى متلق آخر، ولا يكون الشاعر بالضرورة أقدر على تفسيرها من غيره فهو قد قال ما قاله بالطريقة التى يجيدها، وأما التفسير فهو مهمة نوع آخر من المتلقين. وهذا بدوره سوف يؤدى إلى فهم النصوص نفسها لا فهم ما نريده منها أو نقسرها عليه أو نلبسها ما نفهمه نحن لا ما تقدمه هى. وكل نص يخلق سياقه الخاص به الذى يوضح المقصود منه.

ومن المعروف أن السياق نوعان: سياق لغوى، وسياق حالىّ. أما السياق اللغوى الذى توجده مكونات التراكيب ومعطيات التعبير فهو موجود فى النص بوصفه نصا واحداً متماسكا.

وأما السياق الحالىّ، وهو الظروف الملابسة للنص المحيطة به، فإنه على أحد أمرين إما أن سياق القصيدة اللغوى

يتضمنه ويشير إليه، وحينئذ يصبح سياقا لغويا لأن الإشارات إليه والإحالات عليه متضمنة فى بناء القصيدة نفسها. وإما أن سياق القصيدة اللغوى لا يتضمنه ولا يشير إليه، فيكون معنى هذا أن «بناء القصيدة» لا يحتاج إليه، ويكتفى بنفسه دونه.

٤ ـ ٥

تأسيسا على ماسبق ينبغى أن تدرس كل قصيدة على حدة، وتفسر وحدها فى ضوء معطياتها، وكل دراسة بعد ذلك ينبغى أن تكون مبنية على دراسة كل قصيدة على حدة، وما يقال عن خصائص شاعر معين سواء أكانت هذه الخصائص أسلوبية أم غير أسلوبية يصبح عديم الجدوى والفائدة الحقيقية إذا كان غير مؤسس على دراسة كل قصيدة وحدها.

عندما تحلل القصيدة وحدها يمكن فى هذه الحالة العثورفيها على ما يمكن أن يسمى «المرتكز الضوئى» وهو يكشف العلاقات ويوجهها فى القصيدة، وهذا المرتكز الضوئى ليس شيئا غيبيا، أو فكرة مفروضة على القصيدة من خارجها، ولكنه تركيب لغوى وارد فى القصيدة تتمحور فيه ذروة القصيدة التى يكون ما قبلها مفضيا إليها، وما بعدها ناتجا عنها أو تفريعاً عليها.

٤ ـ ٦

إذا أخذت القصيدة على أنها نص واحد يعد رسالة كاملة ذات علاقات متماسكة وينبغى أن تدرس على حدة اقتضى ذلك الاهتمام بكل عنصر من عناصر تكوين هذا النص بوصفه جزءا أساسيا من أجزاء بنية واحدة، ولابد أن يكون له دور فى تكوين هذه البنية على الهيئة الوارد عليها تماما كخلق الكائن الحى. وإذا كان كل عنصر له دور فى تكوين بنية القصيدة فإنه يكون له رصيد مقابل له فى دلالتها لكلية بلاشك.

ولما كانت معايير أى عمل فنى ينبغى أن تستقى تستخلص من نماذجه العليا فإنه لا يصح أن تستورد لقصيدة معايير من أعمال أخرى فنية أو غير فنية. والعناصر المكونة للقصيدة كلها لغوية بما فيها الوزن والقافية والتراكيب بدلالاتها الحقيقية والمجازية وكل هذه العناصر تتضافر من أجل إبلاغ الرسالة الشعرية. وقد أعجب لمن يظن أن «موضوع» القصيدة مثلا يعد مكونا من مكوناتها، لأن ما يسمى «الموضوع» أو المضمون إنما توجده العناصر الشعرية، وليس شيئا منفصلا أو يمكن انفصاله مع احتفاظه بخصائصه الشعرية ـ عن بنية القصيدة بحيث يصبح معياراً يحتكم إليه، فليست القصيدة التى تتناول قضية كبرى من قضايا الكون والحياة بأفضل من قصيدة تتناول جناح فراشة ملونة، لأن الشعر لا يبنى بالأفكار بل يبنى بالكلمات، والشاعر يقدم لنا طريقة فى التناول ولا يقدم أفكارا، ونحن نعجب بصياغته لا بأى شئ آخر والمهم هو وسيلة التعبير لا ما يعبر عنه، لأن غير الشعراء من المثقفين يعرفون هذه «المضامين»، ولكن الشاعر هو من يدهشنا ـ على حد تعبير الشاعرة إملى ديكنسون فى مطلع إحدى قصائدها ـ «كان هذا شاعراً، إنه من يستخلص معنى مدهشاً من المعانى العادية، وعطراً عظيما من الأشياء المألوفة التى تلاشت عند العتبة، وندهش إذْ لم نكن نحن الذين أسرناها من قبل» ولا يكون المعنى المدهش المستخلص من معان مألوفة إلا من خلال تراكيب شعرية تأخذ من مادة اللغة كينونتها، وهنا يقوم «المجاز» بمعناه الأعم بدور كبير فى تشكيل البناء الشعرى. وليس معنى هذا أن كل تركيب فى الشعر يجب أن يكون مجازا، بل إن بعض التراكيب غير المجازية تكون فى الشعر أحيانا أكثر شاعرية وأخصب عطاء، وذلك لمجاورتها ما تتفاعل معه أخذاً وعطاء.

٤ ـ ٧

يترتب على دراسة كل قصيدة دراسة مستقلة عدم تعميم نتائج الظواهر فى الشعر، فكل ظاهرة ترتبط بسياقها. وكل ظاهرة فى القصيدة سواء أكانت مخالفة للنمط أم موافقة له تكون دلالتها مؤسسة على سياقها فى القصيدة نفسها، ومن هنا لا يصح أن يعمم الحكم بحيث يقال مثلا إنّ بدء القصيدة بحرف العطف فى الشعر الحديث يفيد كذا، ويكون هذا حكما مطرداً فى كل قصيدة، بل إن الظاهرة قد تكون واحدة، ولكنها تختلف فى دلالتها باختلاف سياقها.

وقد قمت بدراسة بعض الظواهر النحوية فى شعر صلاح عبد الصبور، وأحصيت أنماطا من الظواهر المخالفة، ووجدت أن كل ظاهرة منها تختلف دلالتها باختلاف سياقها. وسوف أشير إلى ظاهرة واحدة فقط من هذه الظواهر، وهى إشباع فتحة النون فى الضمير (أنا) فى الوصل. وقد وردت فى شعر صلاح عبد الصبور بهذه الصفة ستا وثلاثين مرة.

وبدءاً لست أميل إلى القول بأن الشاعر كان يستخدم (أنا) بإشباع فتحة النون فى الوصل لأنها شائعة الاستعمال، أو لأنه يغفل عن الاستعمال الخاص بالمستوى المعيارى فيها، وكلا الاستعمالين معيارى لأن نافعا قرأ (أنا أحيى وأميت) ومع ذلك وصف النحويون القدماء هذا الاستعمال بأنه ضرورة شعرية. هذا الاستعمال الأثير لدى النحويين ورد أيضا فى شعر صلاح عبد الصبور، كما فى قوله فى قصيدة «لحن»:

جارتى لست أميرًا
لا، ولست المضحك المراح فى قصرالأمير
سأريك العجب المعجب فى شمس النهار
أنا لا أملك ما يملأ كفىّ طعاما
وبخديك من النعمة تفاح وسكر

ويقول فى قصيدة «أغنية خضراء»:

أنا مصلوب والحبّ صليبى
وحملت عن الناس الاحزانْ

ولكن الذى أميل إليه أن الشاعر كان يستخدم كلا من الاستعمالين فى سياق يقتضيه ويطلبه ولا يسد أحد الاستعمالين مسّد الآخر ولا يغنى غناءه. وإذا رأيناه فى السياقين السابقين، وفقا للقصيدة فى كل منهما، لا يشبع فتحة النون فى (أنا) وصلاً أو لم يستخدمها بالطريقة التى تشعر أنه وقف عليها وقفة قصيرة أو سكت عندها سكتة خفيفة تظهر الألف المتولدة عن إشباع الفتحة فيها، فلعله أراد بذلك أن يبين مدى انسحاق الذات سواء أكان ذلك أمام سطوة من تتمتع بالنعمة، ففى خديها من النعمة تفاح وسكر وهو فى المقابل لا يملك ما يملأ كفيه طعاماً، أم أمام أحزان الآخرين التى يحملها عنهم مصلوبا بحبه لهم.

فى المقابل، نجد قصيدة «أجافيكم لأعرفكم» له تبدأ بكلمة (أنا) مشبعة فتحة النون بما يقتضى إثبات الألف وصلاً، ويخبر عنها بكلمة «شاعر»:

أنا شاعر
ولكن لى بظهر السوق أصحاب أخلاءُ
وأسمر بينهم بالليل أسقيهم ويسقونى
تطول بنا أحاديث الندامى حين يلقونى

فالجملة الأولى فى القصيدة جملة قصيرة مثبتة جازمة، وإنشادها ـ أو قراءتها ـ يتطلب سكتة خفيفة على كلمة (أنا) بما يفهم الاعتداد والثقة والشعور بالتميز، ويكشف هذا الاستدراك التالى «ولكن لى بظهر السوق.. إلخ»، فظهر السوق عالم يختلط فيه العامة والغوغاء والباعة والمشترون. والذات المتكلمة «أنا شاعر» تنفرد بالتعالى والتفرد بعالمها المخصوص، غير أنها تنزل أحيانا من هذا البرج العالى إلى هؤلاء العامة تصاحبهم وتنادمهم وتسمر بينهم ثم تعود فى جدل صاعد هابط:

على أنى سأرجع فى ظلام الليل حين يغض سامركم
وحين يغور نجم الشرق فى بيت السما الأزرق
إلى بيتى
لأرقد فى سماواتى
وأحلم بالرجوع إليكم طلقا وممتلئا
بأنغامى وأبياتى
أجافيكم لأعرفكمْ

فقد بدأت القصيدة بمخالفة لغوية (أنا) أو باستعمال غير مألوف، لتؤكد من أول الأمر اختلاف الشاعر عن غيره من عامة الناس، فهو منهم، ولكنه مختلف عنهم ومغاير لهم، وهذه المغايرة تقتضى مغايرة فى لغة الشاعر عن غيره، ولذلك وردت فى هذه القصيدة القصيرة أربع مخالفات لغوية، أولاها (أنا) المثبتة الألف فى الوصل، وثانيتها وثالثتها حذف نون الرفع من الفعل (يسقونى) والفعل (يلقونى) ـ وإن كنت أرجح أن فى الفعل الثانى مخالفة صرفية أيضا إذ ينطق بضم

القاف ليتناسب مع (يسقونى) ـ ورابعتها قصر كلمة (السما)، فاللغة تختلف حتى بالخروج على المعيار عفويا لتثبت المغايرة، وامتلاك اللغة، والقدرة على التمرد على كل قيد، وتؤكد الاقتراب من هؤلاء العامة باستخدام ما يقترب من لغتهم، ونجد فى قصر كلمة (السما) إحساساً بقرب السماء من الشاعر وأنها فى متناول يده، فالسياق كله يعود على كلمة (أنا) بتأكيد التميز والتفرد.

غير أن هناك ألواناً أخرى من السياق يكون فيها التركيز على (أنا) من باب إثارة العطف واسترحام المخاطب أو الاعتذار له، ولكن هذا العطف والاسترحام والاعتذار نفسه مغلف بالاعتداد بالذات والشعور بالتميز مثل قوله فى قصيدة «رسالة إلى سيدة طيبة»:

ياسيدتى عذرًا
فانا أتكلم بالأمثال لأن الألفاظ العريانة
هى أقسى من أن تلقيها شفتان
لكن الأمثال الملتفة فى الأسمال
كشفت جسد الواقع
وبدت كالصدق العريان

فهو يعتذر للسيدة الطيبة عن كلامه معها بالأمثال القديمة لأنه أرق من أن يلقى الألفاظ العارية، ويختم هذه القصيدة نفسها بقوله:

أشقى مامر بقلبى أن الأيام الجهمة
جعلته ياسيدتى قلبا جهما
سلبته موهبة الحب
وأنا لا أعرف كيف أحبك،
وبأضلاعى هذا القلب

فهذا موقف اعتذارى عن عدم القدرة على حب هذه السيدة الطيبة لأن القلب مختلف عن قلوب الآخرين، فهو شديد الحساسية للأيام الجهمة التى جعلت قلبه قلبا جهما وسلبته موهبة الحب. والمتكلم هنا يحتاج إلى قلب كقلوب الآخرين حتى يستطيع أن يحبها لأنه لا يعرف كيف يحبها وبأضلاعه هذا القلب المختلف عن قلوب الآخرين. إنه على أية حال ليس كالآخرين فهو (أنا) مختلف عنهم حتى لو صور نفسه على أنه ضعيف.

فى هذه التجربة تتبعت استعمال كلمة (أنا) المشبعة فتحة النون، ووجدت أن كل مرة تكون فى سياق يكسبها معنى مختلفا عن المرة الأخرى.

وهذا ـ فحسب ـ نموذج أردت به أن أدلل على أن الظاهرة الواحدة مهما كانت صغيرة تعد لبنة فى بناء القصيدة لا تكتمل القصيدة إلا بها، ولا تفسر الظاهرة إلا من خلالها، ولا يصح تعميمها على شعر الشاعر كله، فضلا عن شعر غيره.

٥ ـ

حاولت فى الصفحات السابقة أن أبين مفهوم التحليل النصى للقصيدة وأوضح المسوغات الداعية إليه فى التناول العربى، وأشرح المرتكزات التى يستند إليها، وقد أجملت معالم التحليل النصى للقصيدة فى النقاط التالية:

(أ) التعامل مع القصيدة على أنها نص واحد، وبنية فنية لغوية متكاملة لا يغنى جزء منها عن جزء آخر، لأن كل جزء يتفاعل مع الآخر أخذا وعطاء فى تشكيل دلالته.

(ب) النص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه، وترابط أجزائه. وهذه العلاقات تكون شبكة نصية تعين على تفسير النص، وهى ما تسمى «الاتساق» cohesion.

(جـ) الاعتماد على القصيدة وحدها فى استخراج المعطيات التى تعين على تفسير النص دون الاستعانة بمساعدات من خارجه، أيا ما كانت، على اعتبار أن كل نص يحمل فى تضاعيفه مفاتيح حل ما يراد حله فيه.

(د) تحليل كل قصيدة على حدة، وتفسيرها وحدها فى ضوء معطياتها التعبيرية الخاصة بها.

(هـ)الاهتمام بكل عنصر من عناصر مكونات القصيدة، وبكل ظاهرة فيها مهما بدت صغيرة، سواء أكانت هذه المكونات على المستوى الصوتى أم على المستوى الصرفى

أم المستوى المعجمى أم المستوى التركيبى لنرى كيف تعمل هذه المكونات وتلك الظواهر على تكوين النص، وبناء رؤيته الخاصة، انطلاقا من أن كلّ مكوّن لابد أن يكون له رصيد من الدلالة حيث تشكل كل دلالة جزئية لبنة من الدلالة الكلية للنص. وأرجو ألا أكون مبالغًا إذا قلت إن كل قصيدة تكاد تكون لها خصائصها التركيبية الخاصة، وهى «متغيرات» تتجلى على «ثوابت» من النظام النحوى.

(و)عدم تعميم النتائج التى ينتهى إليها تحليل القصيدة المعينة على شعر الشاعر نفسه فضلا عن شعر شعراء عصره أو جنس الشعر عامة، لأن كل ظاهرة ترتبط بسياقها، وإذا اختلف السياق اختلفت دلالة الظاهرة، ومن هنا يكون تجدد الفن وعدم تأطيره أو قولبته، ويكون تجدد التحليل النصى نفسه داخل الإطار العام.

٦ -

سوف أتناول للتطبيق قصيدة «صلاة» للشاعر أمل دنقل[1] فى ديوانه «العهد الآتى». يقول:

١ ـ أبانا الذى فى المباحث نحن رعاياك. باقٍ
لك الجبروتُ. وباقٍ لنا الملكوتُ. وباقٍ لمن
تحرس الرهبوتْ
٢ ـ تفردت وحدك باليسر. إن اليمين لفى الخسْرِ
أما اليسارُ ففى العسر. إلا الذين يماشون
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة
العيونَ.. فيعشون. إلاّ الذين يشون وإلاّ
الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوتْ!
٣ ـ تعاليتَ. ماذا يهمّك ممّن يذمُّك؟ اليومُ يومُك
يرقى السجينُ إلى سدّة العرش..
والعرش يصبح سجنا جديدًا. وأنت مكانك. قد
يتبدل رسمك واسمك لكن جوهرك الفرد
لا يتحول. الصمت وشمك. وألصمت وسمك.
والصمت ـ حيث التفت ـ يرين ويسمك. والصمتُ
بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين بلف
الفراشة والعنكبوت.
٤ ـ أبانا الذى فى المباحث. كيف تموت
وأغنية الثورة الأبدية
ليست تموت!؟

٧ - ١

هذه القصيدة ـ كما نرى ـ مكونة من أربعة أبيات: بيت الافتتاحية، وبيتين طويلين، وبيت الختام. وكل من بيتى الافتتاح والختام بدئ بالبداية نفسها «أبانا الذى فى المباحث»، فصارت القصيدة محصورة بين هذا «النداء»، وإذا كانت البداية «تمجيدا»؛ فإن النهاية «تهديد»، وهذا التهديد فى النهاية يعود بعد قراءة القصيدة إلى القصيدة كلها مرة أخرى فيحول هذا التمجيد، الذى اتخذ صورة التمجيد الدينى وسيلة، إلى سخرية لاذعة، وتهكم ممرور.

وقد توحدت قوافى الأبيات الأربعة (الرهبوتْ ـ السكوت ـ العنكبوت ـ تموت) وهى قافية مقيدة بتاء ساكنة مسبوقة بحركة الردف الطويلة (واو المدّ) وقد تدرجت كلمات القافية دلاليا، فالرهبة تؤدى إلى السكوت وانعدام الحركة، فينسج العنكبوت خيوطه التى تعد شبكة لاصطياد الفريسة فتفضى إلى الموت. وهذا المعنى مستفاد من الوقف على كل كلمة من هذه الكلمات فى نهاية كل بيت، وإلا فما معنى اختيار هذه الكلمات للوقف عليها مع أن هناك كلمات أخرى تتفق معها (الجبروت ـ الملكوت)؟ وما معنى اختيار جملة (وباق لمن تحرس الرهبوت) فى آخر البيت الأول؟

إن القافية تمثل جانبا صوتيا فى القصيدة، وهى أبرز عنصر صوتى فيها. وفى «شعر البيت» يكون دورها ظاهرًا غير خاف. أما فى «الشعر الحر» أو «شعر التفعيلة» فإن دور القافية قد تغير، فإذا اتحدت القافية ـ مع أن شعر التفعيلة قد تحرر من ذلك ـ كان لاتحادها دلالة خاصة. وقد اتحدت القافية فى هذه القصيدة برغم تباعد ما بينها، وبرغم استطالة البيتين الثالث والرابع، ومع تباعد ما بينها كانت القافية تأتى لتكمل دورة واسعة فى البيتين الثالث والرابع، فأشعر اتحاد القافية أننا فى الدائرة نفسها، وأنها دائرة مغلقة لافكاك منها إلا بموت من توجهت له القصيدة بالنداء، وقد أكدت القصيدة أن الموت له وحده، لأن «أغنية الثورة الأبدية ليست تموت».

وقد ألحت القصيدة على هذه القافية، وهيأت ذهن قارئها فى البيت الأول لتلقيها وتقبلها، بل توقع نظيرتها «الجبروت ـ الملكوت» ولتجعله أيضا يشعر أن إيقاع هذه الكلمات بهذه الصيغة هو اللحن الأساسى، وهى كلمات ـ فى الوقت نفسه ـ تناسب «الصلاة» لهذا «الإله» الجديد، وقد جاءت جميعا على وزن «الكهنوت».

٧ ـ ٢

وعلى المستوى الصوتى، أيضا، تنوعت «التقفية الداخلية» فى البيتين الثالث والرابع، على حين تساوقت فى بيت الافتتاحية، واتحدت فى بيت الختام «..تموت.. ليست تموت» لتؤكد أن صوت التاء الساكنة المسبوقة بواو المد هو الإيقاع الأساسى.

وقد اشتمل البيت الثانى فى داخله على تقفيتين داخليتين؛ أولاهما: السين الساكنة مع الراء المكسورة «اليسر ـ الخسر ـ العسر» وهى تذكر بسورتى الشرح والعصر معا على هذا المستوى «إن مع العسر يسرا» و«إن الإنسان لفى خسر». وهذا ما يناسب جو «الصلاة» أيضا. والأخرى هى الشين مضمومة بضمة طويلة فالنون مفتوحة «شون» وقد تكررت ست مرات «يماشون ـ يعيشون ـ يحشون ـ فيعشون ـ يشون ـ يوشون» فأوحت بجو الوشاية الخائفة، والوشوشة المذعورة التى انتهت برباط السكوت، وساعدت صيغة المضارع المسند إلى واو الجماعة فى هذه الأفعال الستة على تحقيق الإحساس بالتقارب الصوتى.

وأما البيت الثالث فقد اشتمل فى داخله كذلك على تقفيتين داخليتين، أولاهما الميم المضمومة مع كاف الخطاب «يهمك ـ يذمك ـ يومك» ويلاحظ أنها تكررت ثلاث مرات أيضا مثل التقفية الداخلية الأولى فى البيت الثانى، فصنعت معها موازاة صوتية، والأخرى هى الميم المضمومة مع كاف الخطاب أيضا، غير أنها سبقت بسين ساكنة أو شين ساكنة «رسمك ـ اسمك ـ وشمك ـ وسمك ـ يسمك». والسين بهسيسها الواضح يكافئها تضعيف الميم فى التقفية الداخلية السابقة. وقد أوحت السين هنا بالصلاة السرية لا يسمع منها سوى صفير السين، وساعدت على رسم جوّ الخشوع والخضوع فى هذا الصمت السميك المرائن الذى يقضى على الفراشة والعنكبوت والفريسة والمفترس معاً فى النهاية.

٧ ـ ٣

على المستوى التركيبى نجد أن «ضمير المخاطب» يستولى على القصيدة من أولها إلى آخرها، فقد نودى فى أولها «أبانا...» وحذف حرف النداء دلالة على قرب المنادى مع تعاليه وتألهه، فالقارئ أو المتلقى لهذه القصيدة لا يستطيع أن يطرد من ذهنه الجملة الأصلية التى حاورتها هذه الافتتاحية وهى «أبانا الذى فى السموات» التى نسختها هذه الجملة بالمباحث، فوضعت المباحث مكان «السموات» فكأن المباحث هى سموات هذا الأب المؤله المنادى، وأصبحت «أبانا الذى فى..» تأليها لهذا المتعالى المحتمى بالمباحث الذى يعلم خبايا كل منا ويحيط به ويشرف عليه من مباحثه ـ سماواته ولذلك حقت له الصلوات.

وعلى حين يتردد «ضمير المخاطب» سبع عشرة مرة، وينادى مرتين يأتى فى المقابل ضمير جمع المتكلمين أربع مرات منها مرتان مضاف إليه الأب فيهما، فالجميع فى ملكيته وتحت سيطرته، ويؤكد هذا «نحن رعاياك»، ويعلن عن هذا الخضوع التهكمى من أول القصيدة فى جملة النداء الأولى وفى الجملة التالية لها، ولكن المرة الرابعة التى يأتى فيها ضمير جمع المتكلمين مع أنها ترد محوطة بالجبروت والرهبوت متوسطة بينهما وهى «وباق لنا الملكوت» تأتى لتؤكد من اللحظة الأولى أيضا فاعلية هذا الجانب المستضعف وبقاء الملكية له برغم القهر والرهبة المسيطرة، لأن أصحاب هذا الضمير «لنا» هم الذين ينشدون أغنية الثورة الأبدية التى ليست تموت، على حين تتوجه القصيدة فى آخرها إلى هذا القاهر المتجبر المستعلى بهذا السؤال «كيف تموت؟».

فالضمائر المستخدمة فى القصيدة تمثل قوتين إحداهما متسلطة مستعلية قاهرة مستولية يبحث عن كيفية موتها، والأخرى خفية كامنة لا يظهر منها غير الخضوع الظاهرى والعبادة المعلنة التى تخفى ثورة «أبدية» ليست تموت مهما

بطشت بها القوة الأولى وتجبرت، وهذه القوة الكامنة قد تعلن أحيانًا ذمًا لهذا «المعبود» القوى «ماذا يهمك ممن يذمك». وبرغم ظهور القوة الأولى فهى ضعيفة أوهى من خيوط العنكبوت الذى يمثلها، وسوف تقضى هذه القوة على نفسها، وإلا فإن القوة الخفية الكامنة ليست تموت، وباق لها الملكوت.

وفى القصيدة شخوص أخرى، ولكنها تؤول إلى القوتين السابقتين، فهناك «من تحرس» وهو نفسه «السجين الذى يرقى إلى سدّة العرش، والعرش يصبح سجنا جديداً» وهو نفسه «الفراشة» التى تلفها القوة المخاطبة بين يديها المشبكتين المصمغتين وتحرسها بشبكة سوف تقضى على الحارس والمحروس معًا «يلف الفراشة والعنكبوت» فهما إذن قوة واحدة تمثل جانبا واحداً.

وهناك أيضا «اليمين» و «اليسار» وهم جميعا فى الخسر والعسر، ولكن اليمين واليسار تفريع لضمير المتكلمين لأنهم بعض الرعايا. وينشق من هؤلاء نوعان ينضمان إلى القوة الأولى النوع الأول: الذين يماشون ويعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون، وهم أنفسهم الذين يشون والنوع الآخر هم الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت فلا يشتركون فى أغنية الثورة الأبدية التى ينشدها الفقراء، ولسوف يخنقهم رباط السكوت هذا لأنهم بسكوتهم ساعدوا القوة العنكبوتية التى تنسج خيوطها القاتلة حول الجميع . لقد تتابعت أداة الاستثناء «إلا» دون حرف عطف ثلاث مرات «إلا الذين يماشون ـ إلا الذين يعيشون يحشون... ـ إلا الذين يشون» فأبدلت التالى لها مما قبلها، والبدل هو المبدل منه، فالذى يماشى هو الذى يعشى عينيه بالصحف المشتراة فيعمى عن الحقائق فيشى بالآخرين الذين يفتحون عيونهم على الحقائق. عندما جاءت الواو العاطفة ـ والعطف يقتضى المغايرة ـ فى «وإلا الذين يوشون...» كشفت عن أن هؤلاء نمط آخر هم طبقة أصحاب الياقات المنشاة المستفيدون من الوضع القائم ولذلك يسكتون عن كل شئ.

٧ ـ ٤

اشتمل البيت الأول على خمس جمل، الأولى منها ندائية قصد بها استعطاف هذا الأب والتوجه إليه بالصلاة، وهى مغلفة بسخرية كامنة جاءت من وضع كلمة «المباحث» بدلا من «السموات» فى الجملة الدينية المأثورة فى المسيحية، ولعل فى هذا أيضا إشارة إلى خروجه عن الملة أصلاً، وأربع جمل اسمية تقريرية مثبتة جاءت الأولى منها «نحن رعاياك» لتدعم الصلاة الظاهرة المعلنة، وتؤكد السخرية الكامنة فى الجملة الأولى. وأما الجمل الثلاث الباقية، فقد اتحد فيها الخبر المتقدم «باقٍ...» وتوزع من له البقاء: «لك» و «لنا» و «لمن تحرس». واختلف المبتدأ المتأخر. فللمخاطب الجبروت، وللمتكلمين الملكوت، وللغائب المتخفى المحروس الرهبوت. وبرغم اتفاق الصيغة بين المملوكات الباقية الثلاثة بما قد يوحى بعدالة التوزيع فجأتنا الجملة الوسطى «وباق لنا الملكوت»؛ إذ كان المتوقع أن يكون الملكوت للأب الذى فى المباحث أو لمن يحرسه هذا الأب ويخصه بالرعاية، فكسرت هذه الجملة الرتابة، وأخلفت التوقع مرة أخرى، فإذا كان لهذا الأب ولمن يحرسه التجبر والرهبة فإن الملكوت مع كل هذا وبرغم كل هذا «لنا» نحن غير المتألهين وغير المحروسين.

إن «من» اسم موصول مشترك يصلح أن يكون للمفرد والجمع، ويتضح ذلك من خلال الجملة، وقد حذف الضمير العائد من جملة الصلة «تحرس» فاحتمل بذلك أن يكون فرداً واحداً أو أكثر من فرد واحد، وأن يكون واحداً متكررا يستحق الحراسة فى هذا الموقع، فهو محروس لموقعه. ولا تعنى القصيدة بعدد هؤلاء، وهم على كل حال محروسون بقوة هذا الأب «الإلهى» الذى فى المباحث والذى يشدّد عليهم قبضة الحراسة، وينسج حولهم خيوط الصمت الرهيبة العنكبوتية التى ستقضى عليهم كذلك فى النهاية. ومن هنا تؤدى الحراسة إلى الوقوع فى المخوف الذى من أجله شددت هذه الحراسة.

وتقديم الخبر فى هذه الجمل التقريرية الثلاث «باق لك الجبروت، وباق لنا الملكوت، وباق لمن تحرس الرهبوت» يتضمن إقرارا تعبديا ساخراً، لأن الجملة الاستفامية الأخيرة

فى القصيدة «أبانا الذى فى المباحث كيف تموت وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت» تقضى على كل هذه «الصلاة» الخاضعة بضربة واحدة خاطفة سريعة، فهذا «الأب» ممن يجوز عليه الموت، فهو إذن زائف، وليس إلهًا حقيقيا، وما الصلاة له إلا ضرب من المصالحة الظاهرية التى تسبق الثورة الأبدية التى ليست تموت، والذى لا يموت هو الذى ينتصر فى النهاية على من يموت. وساعد على ذلك خلو البيت بجمله الخمس من الأفعال الأساسية إلامن الفعل «تحرس» الذى جاء صلة الموصول «مَنْ»؛ ولذلك أوحت الجمل بأن كل شئ ثابت مستقر فى هذه المرحلة.

أما البيت الثانى فقد، اشتمل على ثلاث جمل، الجملة الأولى فعلية تقريرية «تفردت وحدك باليسر» والفعل «تفردت» بمادته وصيغته وإسناده إلى ضمير المخاطب الواحد، وتأكيد هذا الإسناد بالحال «وحدك» تؤكد جميعاً أن هذا التفرد باليسر كان بسعى وعمل دائب من جانبه ليصبح جميع رعاياه إما فى الخسر وإما فى العسر. والعسر يقابل اليسر، فهما طرفان متقابلان، وأما الخسر فلأن أصحابه لم يحققوا هذا ولا ذاك فقد خسروا طرفى المقابلة، ولذلك فهم ليسوا طرفًا فى نزاع، وخسرانهم بسبب عدم وضوح موقفهم، ومن هنا ـ تعبر جملة «إن اليمين لفى الخسر»، متخذة أقصى ما يمكن أن تناله الجملة الاسمية من توكيد وتقريرية، وتأتى بعدها جملة «أما اليسار ففى العسر مسبوقة بـ «أما» الشرطية التفصيلية المؤكدة [٢]، وتطول الجملة عن طريق الاستثناء «إلا الذين يماشون. إلا الذين يعيشون، يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون. إلا الذين يشون» ويعطف على هذا النوع «وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت». فهذان صنفان مستثنيان من العسر، أحدهما المماشى الببغاء المعصوب العينين الواشى، والآخر الصامت المقود من رباط السكوت فى عنقه. وقد أراد هؤلاء وأولئك أن يحظوا بشئ من اليسر الذى يتفرد به الأب المتوجه إليه بالصلاة فارتكبوا ما ارتكبوا من خيانة التبعية والوشاية أو السكوت المنقاد، ولن يحصلوا على شئ مما أرادوه، لأنه تفرد وحده باليسر، ولن يشرك معه غيره ـ لو يعلمون ـ ولن ينالوا مما نال شيئا. إلا الفتات.

وأما البيت الثالث فقد اشتمل على اثنتى عشرة جملة، بدأت بالجملة الفعلية «تعاليت»، والتفرد الذى بدأ به البيت السابق يناسبه هنا «التعالى»، و «تعاليت» بإسنادها إلى تاء المخاطب تزدوج دلالتها، فهى تحتمل المعنيين: التعالى المادى والتعالى المعنوى معا. وهى عبارة مخادعة يقصد بها شغل هذا الأب المتعالى عن الثورة التى تتجمع، وتلهيه عنها «ماذا يهمك ممن يذمك؟» وهذه هى الجملة الاستفهامية الأولى فى القصيدة. ويؤكد التعالى الجملة الثالثة التقريرية «اليوم يومك». وإذا كانت الجمل فى الشعر لا تشير إلى معناها الأول فقط بل تحمل معانى ثانية؛ فإن تعريف «اليوم» والإخبار عنه بهذا الخبر «يومك» يوحى فيما يوحى به بأن «الغد» قد لا يكون له، بل هو لهؤلاء الذين يذمّونه والذين يتوجهون إليه بالصلاة الظاهرية هذه، وهى صلاة يدفع إليها القهر والبطش والاستذلال والجبروت والرهبوت. تأتى بعد ذلك الجملة الفعلية «يرقى السجين إلى سدة العرش» تليها «والعرش يصبح سجنا جديداً». ولعل هذا السجين هو ذلك «المحروس» الذى أشارت إليه القصيدة فى البيت الأول فى «وباق لمن تحرس الرهبوت». فهو إذن سجين بهذه الحراسة البغيضة الكريهة، ويتحول «العرش» نفسه إلى سجن جديد، يضاف إلى السجون القديمة الكثيرة. فالكل مسجون سواء أكان فى سجن العرش أم فى سجن الصمت أم فى سجن الخوف والفزع (ولعل هذه الجملة أيضا تحريض للسجين صاحب العرش على سجانه وحارسه) ولكنك «أنت مكانك» قد تتخذ أسماءً مختلفة وصفات متغيرة «قد يتبدل رسمك واسمك لكنْ جوهرك الفرد لا يتحول» وأنت أيضا ـ برغم كل هذا ـ سجين صمتك وعزلتك. وهنا تتتابع أربع جمل تبدأ بمبتدأ واحد هو «الصمت»:

الصمت وشْمك
والصمتُ وسْمك
والصمتُ ـ حيث التفت ـ يرين ويسمك
والصمت بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين
يلف الفراشة والعنكبوت

وأخبر فى الأولى عن الصمت بأنه «وشمك» والوشم علامات جسدية يصطنعها الإنسان فى جلده، فهو الذى

يجلبه، وهو الذى يصنعه بنفسه، لكن هذه العلامات المصطنعة المجلوبة تثبت وتستقر حتى تصير «وسماً» أو سمة أى علامة ثابتة تعد معلما مميزا من الملامح الخاصة، وتأخذ هذه العلامة الثابتة فى الزيادة، وتتكاثر حتى تتجمع وتغلظ وتفيض من صاحبها إلى غيره وكل مكان يلتفت إليه أو يوجد فيه، ثم يستطيل هذا الصمت وينسج شباكا لزجة تلف الفراشة والعنكبوت معاً.

٧ ـ ٥

قد يلفت النظر فى البيت الثالث، وهو أطول الأبيات إذا استغرق سبعا وأربعين تفعيلة، أن همزة الوصل قد قطعت فيه مرتين، الأولى فى «اليوم يومك» والأخرى فى «الصمت وشمك» والنحاة العرب يعدون هذا من ضرورات الشعر المسموح بها فيه. لكنى أرى أن الاضطرار يزول لو أن الشاعر قال مثلا «واليوم يومك» و «والصمت وشمك»، ولو فعل ذلك، وهو قادر عليه، لصارت الجملتان حاليتين، ولكنه لا يريد ـ فيما يبدو ـ أن يجعلهما حاليتين. وقد كان فى وسعه أيضا أن يقول «فاليوم يومك» و «فالصمت وشمك» ولو فعل ذلك ، وهو أيضا عليه قادر، لصار كل من الجملتين علة وسببا لما قبلها، ولكن القصيدة ـ فيما يبدو ـ لا تريدهما كذلك. القصيدة أرادت أن تنتهى الجملة نحويا «ماذا يهمك ممن يذمك» ولم ترد أن تنهى البيت فقطعت همزة الوصل فى «اليوم يومك» وكذلك فى «ولكن جوهرك الفرد لا يتحول. الصمت وشمك» حيث أرادت أن تنهى الجملة الأولى نحويا عند «لايتحول» ولم ترد أن ينتهى البيت فقطعت همزة الوصل «الصمت وشمك». فالإتيان بهمزة القطع هنا، وهى لا يؤتى بها إلا فى أول الكلام، مع اتصال الإنشاد بسبب استمرار البيت يوحى بشيئين معاً: الإنهاء والاتصال، إنهاء الجملة واتصال البيت، فالاستئناف النحوى فى «اليوم يومك» و «الصمت وشمك» دون أداة أدل على الشعور بالقهر الآنى والاستعداد لوثبة قادمة، على أن إرادة التعليل لا تستحيل مع عدم وجود الأداة. فضلا عما يوحى به قطع همزة الوصل فى هذا السياق من الحسم والقطع والتأكيد.

يأتى البيت الأخير، فيعيد النداء الذى بدأ به البيت الأول «أبانا الذى فى المباحث». وإذا كان النداء الأول فى ظاهره ـ استعطافا وتوجها بالصلاة، فإن النداء الثانى تعقبه ضربة مفاجئة تلغى كل ما تقدم حيث يلفته إلى هذا السؤال المفاجئ «كيف تموت؟» ويعقبه بهذه الجملة المتوعدة «وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت». وهذا السؤال هنا أشبه بتنبيه الفارس النبيل لخصمه قبل أن يوجه إليه الضربة القاتلة، وفى الجملة كذلك قدر من السخرية التى تنعكس أصداؤها على القصيدة كلها بطريقة ارتدادية، وفيها كذلك قدر من الحسم، فالسؤال موجه إلى هذا الأب المتعالى المتفرد باليسر فى مواجهة هذه الجموع الحاشدة التى تعيش فى «العسر»، هذه الجموع التى تثور الآن على هذا القهر والاستذلال. «كيف تموت؟» فعليه ـ إذن ـ أن يختار لنفسه الميتة التى يريدها، فهو لا محالة محكوم عليه بالموت، فقد أحيط به، وانهارت كل قوته، وسقط جبروته، وضاع رهبوت من يحرسه، ولم يبق بحق إلا الملكوت لأولئك الرعايا الذين لا تموت فى قلوبهم وعلى شفاههم أغنية الثورة الأبدية «وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت».

٧ ـ ٦

إذا عدنا للعلاقات فى القصيدة وجدنا أنها نوعان، الأول هو العلاقات بين أجزاء الجملة ـ وهو ما أسميه «العلاقات الأفقية» ـ والآخر هو العلاقات بين الجمل بعضها وبعض وهذا النوع هو ما أسميه «العلاقات الرأسية». وكلا النوعين له وظيفته الخاصة فى بنية النص، فالعلاقات الأفقية تشكل عصباً مهما فى بنية القصيدة، وهو المجاز بأنواعه المختلفة، والشعر يعتمد على مبدأين رئيسين ناظمين له هما الوزن والمجاز [٣]. وهذه العلاقة الأفقية هى علاقات الإسناد ومتعلقاته من النعت والتعلق والمفعولية والحالية والتكملة بالإضافة أو بالصلة أو بغير ذلك على نحو ما هو مفصل فى موضع آخر [٤].

٧ ـ ٧

وأما العلاقات الرأسية وهى ترابط الجمل بعضها ببعض وتجاورها فى بنية النص الواحد فإنها تكون مسؤولة عن تكوين

سياق نصى معين يساعد على تفسير التراكيب داخل النص، وكل جملة فى النص لا يمكن فهمها إلا من خلال ترابطها بأخواتها فى النص. والسياق الخاص هو الذى يصبغ الجمل ومكوناتها بصبغة خاصة. فقد تكون الجملة فى النص الشعرى خالية من المجاز مثلا بأن تكون جملة تقريرية عادية مثل بعض الجمل فى القصيدة التى نحن بصددها نحو «نحن رعاياك» أو جملة «باق لك الجبروت» أو جملة «وباق لنا الملكوت» أو جملة «وباق لمن تخرس الرهبوت» أو جملة «اليوم يومك» أو جملة «وأنت مكانك» أو جملة «كيف تموت». فهذه جمل ليس بين أجزائها فى علاقاتها مصادمة لقوانين الاختيار، ولا تشتمل كل منها على صورة مجازية من حيث هى جملة منفصلة أو معزولة عن النص، لكن وضع كل جملة من تلك فى موضعها من النص فى سياقه واتجاهه بها إلى المخاطب «أبانا الذى فى المباحث» وخلع صفة التربوبية عليه فى «أبانا الذى فى..» صبغ هذه الجمل كلها بهذه الصبغة إذ أدخلها فى «الصلاة» ومن هنا أصبحت كل جملة منها فى صلب القصيدة ـ وهى السياق النصى الخاص بها ـ جملة ذات دلالة مجازية وإن كان أصل بنائها قائما على غير المجاز.

٧ ـ ٨

على مستوى العلاقات الأفقية يلفتنا أن الجمل فى القصيدة قد لجأت إلى التركيب البسيط (المبتدأ + الخبر المفرد) فى أربع جمل و (الخبر المفرد + المبتدأ) فى ثلاث، و(الجملة الفعلية المضارعية المثبتة) فى أربع، و (المبتدأ + الخبر الجملة الفعلية المضارعية المنفية) فى واحدة. وأما الجمل الفعلية، وهى خمس أصلية، فقد جاءت أفعالها كلها أفعالاً قاصرة أى لازمة.

هذه هى الجمل الأساسية، وهناك جمل فرعية منها ست جمل فعلية مكملة للموصول، ومنها ثلاث فعلية معطوفة، ومنها اثنتان حاليتان إحداهما فعلية والأخرى اسمية أخبر عن المبتدأ فيها بجملة اسمية منفية خبرها جملة فعلية مضارعية.

ماالذى يوحى به قصر الجمل الاسمية والفعلية الأساسية فى هذه القصيدة بالذات؟ إن القصيدة بعنوان «صلاة» وهى صادرة من رعايا للأب الجديد الذى حل بالمباحث بدلا من السموات. والجمل القصيرة غير المعقدة هى الأشبه بالصلوات، والأكثر مناسبة لها لكى تتلاحق فى وقعها، وتتتابع فى قراءتها من هؤلاء الرعايا الكثيرين الذين يرددونها فى «صلاتهم». وتأتى الأفعال فى الجمل الفعلية الأساسية ـ وخاصة ما أسند منها إلى «الأب» المتوجه إليه بالصلاة والنداء ـ أفعالا قاصرة، فتكشف عن أن هذا الأب عاجز قاصر لا يستطيع عمل شئ ولا يصدر عنه فعل يتعدى ذاته «تفردت ـ تعاليت ـ يتبدل رسمك ـ كيف تموت». وكذلك الأفعال التى جاءت فى الجمل الفرعية مسندة إليه «جوهرك الفرد لا يتحول»، وعلى حين جاءت أفعاله هو قاصرة، وقع هو مفعولا به لفعلين يوقعان عليه الهم والذم وهما مما لا يليق بإله معبود «ماذا يهمك ممن يذمك». والفعل الوحيد الذى وصل منه إلى غيره لم يجئ عن طريقه بحيث يكون هو فاعله، بل جاء من الصمت الذى بين يديه المشبكتين المصمغتين، وهو الفعل «يلف الفراشة والعنكبوت» فهو إذن معبود لا يقدر إلا على الشر والإهلاك، ولا يمكن أن يصدر عنه خير أو شئ نافع مفيد.

ولم تظل فى هذه الجمل إلا الجملة التى استثنى فيها «إلا الذين يماشون..» إلخ، غير أن سقوط الأدوات بينها، وتقنيتها الداخلية بمقطعين صوتيين متماثلين «شون» أعطيا إحساسا بالقصر والتلاحق.

وقد كسرت قوانين الاختيار مباشرة فى أكثر من موضع وأكثر من علاقة، فجاء فى علاقة الإسناد «إن اليمين لفى الخسر» وهذا كسر لما هو مألوف دينيا عن أصحاب اليمين فدل على أن أصحاب اليمين فى شرعة هذا المعبود مختلفون عن غيرهم فهم خاسرون لأن معبودهم نفسه باطل مآله البوار والهلاك. وجاء التضاد فى طرفى الإسناد بين «اليسار» و «فى العسر» فأحدث مفاجأة. وجاءت المصادمة الواضحة فى الإخبار عن «الصمت» بعدة أخبار تتابعت وتدرجت، فهو «وشم» وهو «وسم» وهو «يرين ويسمك» وهو بين يديه «يلف الفراشة والعنكبوت». إن هذه المصادمة فى قوانين الاختيار قد كونت صوراً استعارية مقبولة فى القصيدة من خلال سياقها الخاص، وهى نفسها جعلت العرش يصبح سجنا جديداً، وجعلت أغنية الثورة ليست تموت.

وقد نجد كذلك فى علاقات أخرى غير علاقة الإسناد ضروباً من هذه المصادمة فى قوانين الاختيار المألوفة كتلك التى فى علاقة الإضافة فى «خيوط يديك» ثم «بين خيوط يديك» و «رباط السكوت» وكتلك التى نجدها فى تعلق الجار والمجرور بالفعل مثل «يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت» وأثر هذا التعلق على وقوع الفعل على المفعول به، ومثل «يحشون بالصحف المشتراة العيون» وأثر تعلق الجار والمجرور «بالصحف» بفعله ووقوع هذا الفعل على مفعوله، وتعلق الجار والمجرور فى جملة «يرقى السجين إلى سدّة العرش».

٧ ـ ٩

وإذا كانت بعض العناصر النحوية تؤثر بوجودها، فهناك بعضها المحذوف الذى يؤدى حذفه إلى تأثير آخر كالذى رأيناه فى حذف الضمير العائد فى «لمن تخرس»، ومثله أيضا فى «إلا الذين يماشون» حيث حذف المفعول به فأفسح مجال المماشاة، وجعلها تشمل كل من يكون فى «المباحث» ومن يتفرد باليسر مهما تبدل رسمه واسمه، بل جعلهاصفة خاصة بهم كأنها أصبحت لهم طبيعة وسجية.وكذلك حذف ما يتعلق بالفعل «يشون» فلم نتبين ـ على وجه التحديد ـ بمن يشون ولمن، وحذف هذا المتعلق يجعل الوشاية سجية وغاية فى ذاتها لهم بسبب ما دربوا عليه من الخوف والإذعان.

٧ ـ ١٠

وقد يلفت النظر أن النعوت فى هذه القصيدة قليلة، غير أنها موظفة بدقة بحيث جاء أولها مؤديا غرضه بالانتقال بالقصيدة كلها إلى جو خاص من أول جملة فيها «الذى فى المباحث» والصلة والموصول شئ واحد كما يقول النحويون، وقد يكون للصلة هنا «فى المباحث» فضل هذا التحوّل، ولمركزية هذا النعت تكررت الجملة مرة أخرى فى البيت الأخير.

وفى القصيدة خمسة نعوت أخرى سوى هذا النعت المركزى هى:

١ ـ يحشون بالصحف المشتراة العيون
٢ ـ والعرش يصبح سجنا جديدا.
٣ ـ لكن جوهرك الفرد لا يتحول.
٤,٥ ـ والصمت بين يديك المشبكتين المصمغتين
يلف الفراشة والعنكبوت.

إن النعوت هنا ليست نعوتا غيرملائمة، فليس هناك مانع أن تكون الصحف مشتراة، ولا أن يكون السجن جديداً، ولا أن يكون الجوهر فردا فهى نعوت متوافقة مع قوانين الاختيار فى اللغة، وجاءت بين مجالات دلالية تقبلها، ولكن النعتين الرابع والخامس «بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين» يمكن اعتبارهما نعتين غير ملائمين أى أنه كسر فيهما قانون الاختيار فى نعت اليدين بهذين النعتين إذ جعلهما شبكتين مصمغتين، فحولهما إلى صورة توحى بإحكام القبضة واللزوجة وعدم إمكان الفكاك منهما عن طريق هذا الكسر.

ويمكن تفسير كل نعت فى موضعه بطبيعة الحال، فالصحف مشتراة سواء أكان ذلك من قبل الذين يحشون بها عيونهم، ويحكمون إغلاق عيونهم بها حتى لا ترى، وحشو العين يقتضى عدم ترك أية ثغرة يمكن أن ترى منها، أم من قبل غيرهم، وعلى كلتا الحالين فهم لا يريدون سوى أن يعيشوا فحسب، ولذلك يصدقون كل ما فى هذه الصحف المشتراة ويحشون بها عيونهم بأنفسهم حتى يصيبهم العشى فلا يستطيعوا رؤية ما حولهم. ونعت السجن بأنه جديد يوحى بأن هناك سجونا أخرى ليست جديدة، فلا تصبح المفاجأة أن «العرش» قد تحول إلى سجن، بل إن كل ما دون العرش قد صار من قبل سجنا حتى انتهى الأمر إلى العرش نفسه فأصبح سجنا جديداً يضاف إلى السجون السابقة. ويأتى النعت فى «ولكن جوهرك الفرد لا يتحول» ليوحى بأنه لايشركه أحد فى هذا «الجوهر» فهو فيه متفرد، بالإضافة إلى ما يوحى به ـ فى هذا السياق ـ هذا المصطلح الفلسفى «الجوهر الفرد» وقد أضيف إلى ضمير المخاطب. وأما اليدان المشبكتان المصمغتان فقد تحولتا إلى شبكة قوية لا يفلت منها شئ عن طريق النعت من جانب، وعن طريق الإضافة بين الخيوط واليدين من جانب آخر.

٧ ـ ١١

ومن حيث مستوى العلاقات الرأسية، فإن القصيدة ـ كما رأينا ـ من قبل مكونة من أربعة أبيات فحسب، كل بيت منها مكون من عدد من الجمل أشرت إليها كذلك، وبداية كل بيت منها موجهة إلى مخاطب واحد؛ فاتحاد جهة الخطاب أدى إلى تماسكها النصى «أبانا ـ تفردت ـ تعاليت ـ أبانا» وكما تماسكت أواخر الأبيات وتدرجت دلاليا، تماسكت أوائل الأبيات دلاليا كذلك. والقصيدة كلها مكونة من اثنتين وعشرين جملة أصلية اشتملت منها سبع عشرة جملة على ضمير المخاطب الذى نودى فى أول بيت وآخر بيت، ولم تخل من ضميره المباشر سوى خمس جمل ترابطت بوسائل أخرى، أولاها «وباق لنا الملكوت» وقد عطفت على سابقتها المشتملة على ضمير المخاطب بالواو، وعطفت عليها جملة أخرى مشتملة على ضميره كذلك، والجملتان الثانية والثالثة «إن اليمين لفى الخسر. أما اليسار ففى العسر» وقد جاءت أولاهما تعليلية لسابقتها التى اشتملت على ضميرين للمخاطب نفسه «تفردت وحدك» فتماسكت معها دلاليًا، وأما الأخرى فقد اشتملت على ضمير المخاطب بالفحوى والإيحاء، لأننا قد نفهم ما استثنى منها على هذا النحو «إلا الذين يماشونك، إلا الذين يعشون لك يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون عنك وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت عنك». والجملة الرابعة هى «يرقى السجين إلى سدة العرش» كأنها مشتملة أيضا على ضمير المخاطب، لأنها فى معنى «يرقى سجينك» والألف واللام فى العربية تنوب مناب الضمير كثيرا. والجملة الخامسة هى «والعرش يصبح سجنا جديدا» وقد عطفت بالواو على سابقتها وترابطت معها عن طريق العطف. وإذن يصبح النص كله وحدة واحدة متماسكة متلاحمة تغذى دلالات جمله بعضها بعضا.

قد يلفتنا فى النهاية أن القصيدة تعاملت مع مفردات عادية، لم تنكسر بينها قوانين الاختيار بصورة حادة، ولم تكثر من ذلك، ولم تنتم القصيدة إلى عالم غريب سوى خلع القداسة والألوهية الزائفتين على هذا «الأب» الجديد، ولم تلبث القصيدة أن كشفت هذه الخدعة فى نهايتها بعد أن مهدت لهذه النهاية بجملة ماكرة فى البيت الأول. ولم تتعقد فيها الجمل كثيرا، بل سلكت طريق البساطة بحيث جاءت عفوية تلقائية، وهذا ـ كما أشرت ـ يناسب جو الصلاة المزعومة . لكن لا يسعنا إلا أن نعترف بأن القصيدة عبرت فى بنيتها بطريقة عادية عن عالم غير عادى من خلال سياق نصى محكم صبغ كل الكلمات والجمل وصهرها فى بوتقة شديدة التفرد والخصوصية، وهكذا تفعل القصيدة الجيدة.

٨-

هل يمكن أن نستخلص من تحليل هذه القصيدة أحكامًا نطلقها على الشعر، أو على الشعر الحر، أو حتى على الشاعر نفسه؟

لقد رأينا مثلا كيف تعاملت القصيدة مع النعوت القليلة التى كان أحدها نعتا مركزيا قام بتحويل مجال القصيدة كله «أبانا الذى فى المباحث» ولذلك بدأت به القصيدة وختمت به، واختلفت دلالته فى الموضعين مع اتحاد صيغته فيهما، فهل يمكننا استخلاص حكم من هذه النعوت يكون جاهزًا للإطلاق؟

فلأتعجل الجواب وأقلْ: لا. لا يمكن استخلاص حكم يطلق على الشاعر نفسه، فضلا عن غيره؛ لأن دراسة كل قصيدة أخرى على مستوى النعت فيها سيفجؤنا بأن الغاية من النعت اختلفت، وقامت النعوت بوظيفة تتناسب مع القصيدة الأخرى، ولنأخذ مثلا قصيدة «سفر الخروج: أغنية الكمكة الحجرية»[٥] للشاعر نفسه. نجد أن القصيدة قليلة النعوت كذلك، فقد بلغت النعوت فيها سبعة وعشرين نعتا فى مجموع القصيدة المكونة من ستة مقاطع، وقد وظف النعت فيها توظيفا بالغ الدقة متنوع الغرض. وقد خلا المقطع الأول فيها من النعوت تماماً، واشتمل المقطع الثانى الذى سأكتفى به هنا على نعتين اثنين فقط، تكرر أحدهما فى جملته خمس مرات فى هذا المقطع، ولم يكرر الآخر، يقول:

دقت الساعة المتعبة
رفعت أمه الطيبة
عينها

(دفعته كعوب البنادق فى المركبة)
دقت الساعة المتعبة
نهضت، نسقت مكتبه
(صفعته يد
ـ أدخلته يد الله فى التجربة ـ)
دقت الساعة المتعبة
جلست أمه، رتقت جوربه
(وخزته عيون المحقق...
حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة)
دقت الساعة المتعبة.
دقت الساعة المتعبة.

إن الجمل فى هذا المقطع تتفجر شعرا مع أنها جمل عادية ليس فيها كسر لقوانين الاختيار بين الكلمات إلا فى «الساعة المتعبة» و «وخزته عيون المحقق». و «تفجر من جلده الدم والأجوبة» لكن الجمل الأخرى «رفعت أمه الطيبة عينها» و «دفعته كعوب البنادق فى المركبة» و «صفعته يد» و«جلست أمه رتقت جوربه» جمل عادية. فما الذى جعل هذا المقطع يفيض شاعرية ـ مع بقية القصيدة بالطبع ـ؟ إننا نقبل نعت الساعة بأنها متعبة فى الشعر ويصبح لهذا النعت دلالة خاصة ترتبط بسياق القصيدة.

وفى هذا المقطع ساعد هذا النعت غير المألوف، وتكراره مع جملته بنظام على توزيع الأحداث التى تكشف مفارقة دالة بين أم (طيبة) تنتظر عودة ابنها الذى تأخر عن موعد حضوره من كليته، وابن طالب قبضت عليه الشرطة ودفعته كعوب البنادق إلى تحقيق غير عادل فى غير جريمة. إن الوقت بطئ ثقيل على كليهما، وقد وضع هذا المقطع عينى المتلقى على المشهدين المتباعدين فى لحظة واحدة من خلال الساعة المتعبة ودقاتها الرتيبة التى يسمعها الجميع فى توقيت واحد، والساعة تدق دقات رتيبة متماثلة، ولذلك جاء هذا المقطع كله مقفى، وقد حدد هذا النعت (المتعبة) صوت التقفية فجاء بالباء المفتوحة المتبعة بهاء ساكنة فأوحت بانقطاع النفس من اللهاث والتعب ويمكن إعادة كتابة هذا المقطع على النحو الذى يكشف توازى الأحداث زمنيا، ومفارقتها دلاليا:

(أ)
دقت الساعة المتعبة
رفعت أمه الطيبة عينها

(ب)
دقت الساعة المتعبة
دفعته كعوب البنادق فى المركبة

دقت الساعة المتعبة
نهضت نسقت مكتبه

دقت الساعة المتعبة
صفعته يد، أدخلته يد الله فى التجربة

دقت الساعة المتعبة
جلست أمه رتقت جوربه

دقت الساعة المتعبة
وخزته عيون المحقق حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة

دقت الساعة المتعبة

دقت الساعة المتعبة

لقد كانت الساعة المتعبة تدق بانتظام وتتابع، وكنا نحن المتلقين نعرف ما يحدث فى الجانبين حتى انقطعت القدرة على المتابعة وزادت الأمور كل فى مساره على حد الرصد والتسجيل، ولكن «الساعة المتعبة» مازالت تدق لتجعلنا نتصور استمرار الأحداث المتفاقمة التى بدأت فى الخطين المتوازيين (أ) و (ب). وجاء نعت الأم بالطيبة فى هذا السياق ليزيد من حدة المفارقة بين هذين الخطين المتوازيين غير المتكافئين، فالأم الطيبة هى التى تفيض بالرحمة والحب والعطف والحنان على ابنها الذى يتعذب بكعوب البنادق والصفع والإجبار الدموى على الأجوبة، وهذه الرحمة عاجزة عن أن تبلغ مصبها الطبيعى فى الوقت الذى هو فى أشد الحاجة إليها بسبب القهر من جانب، والغفلة التى هى من دلالات الطيبة أيضا والفقر وقلة الحيلة من جانب آخر.

الذى أود أن يكون واضحا الآن هو أن الوظيفة النحوية الواحدة لا تؤدى دلاليا الغاية نفسها، فى جميع المواضع التى ترد فيها حتى لو تكررت فى القصيدة نفسها فضلا عن أن يكون ذلك فى الشعر كله أو عند عدد من الشعراء فى مرحلة واحدة، أو لدى الشاعر نفسه. لأن الوظيفة النحوية ـ وهى تجريدية ـ يمكن أن تشغل بكل ما يقبل أن يكون فيها من الكلمات ويمكن أن توضع فيما لا يمكن إحصاؤه من أنواع السياق المختلفة، ومن هنا لا يصح التعميم فى الأحكام.

الهوامش :

(١) أمل دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**: ٢٦٥ (مكتبة مدبولى ـ القاهرة ١٩٨٥م) وقد التزمت فى كتابة القصيدة بالشكل الذى وردت عليه فى الديوان، ولكن الترقيم الخاص بالأبيات من عندى.

(٢) يقول ابن هشام فى **المغنى** ١ / ٥٤ عن «أمّا» وإفادتها التوكيد: «وأما التوكيد فقلّ من ذكره، ولم أر من أحكم شرحه غير الزمخشرى فإنه قال: فائدة أمّا فى الكلام أن تعطيه فضل توكيد، تقول: زيد ذاهب فإذا قصدت توكيد ذلك وأنه لا محالة ذاهب وأنه بصدد الذهاب وأنه منه عزيمة قلت: أما زيد فذاهب، ولذلك قال سيبويه فى تفسيره: مهما يكن من شىء فزيد ذاهب وهذا التفسير مدل بفائدتين: بيان كونه توكيدا وأنه فى معنى الشرط»

(٣) يقرر ذلك ماكس إيستمان الذى يقول «إن الوزن والمجاز متلاحمان يتبع أحدهما الآخر، وعلى تعريفنا للشعر أن يتسع اتساعاً كافيا ليشملهما معًا ويشرح ترافقهما (**نظرية الأدب** ٢٣٩، وقد ناقش كوليردج هذه المسألة بإفاضة فى كتابه **السيرة الأدبية النظرية الرومانتيكية فى الشعر**: الفصل الثامن عشر ٢٨٧ وما بعدها) ولقد أفاض فيها النقاد العرب القدماء. والمجاز بعناصره وأنواعه لا يتحقق إلا من خلال العلاقات النحوية وبهذا ينبغى أن نفهم عبارة صاحب **الصناعتين** التى يقول فيها عن الشعر إن «أكثره بنى على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة» (**الصناعتين** ١٤٢) ويقول ابن فارس فى نصّ دالّ: إن «للشعر شرائط لا يسمّى الإنسان بغيرها شاعراً، وذلك أن إنسانا لو عمل كلامًا مستقيما موزونا يتحرى فيه الصدق، من غير أن يفرط أو يتعدى أو يمين (يكذب) أو يأتى بأشياء لا يمكن كونها بتة لما سماه الناس شاعراً ولكان ما يقوله مخسولاً ساقطا» **الصاحبى**: ٤٦٦. ولعل المراد بما أشارا إليه هو وقوع العلاقات النحوية بين الكلمات فى الجملة على مالا تقع عليه فى الواقع، أو فيما لا يألفه السامع، لأنه إذا كان الاختيار بين كلمات من حقول دلالية يمكن أن تكون بينها علاقات نحوية فى سياقها بأن تستعمل الكلمة فى حقيقتها اللغوية، أى تستعمل فيما وضعت له فى اصطلاح أبناء اللغة المعينة، كان ذلك المستوى هو ما يعرف بمستوى الحقيقة اللغوية، أما إذا كان الاختيار بين كلمات من حقول دلالية لا تألف بينها فى الحقيقة الوضعيةوبمعنى آخر لا تستجيب لعلاقات نحوية معينة بينها وبين بعضها فلا تصلح للإسناد أو الاتباع أو الإضافة أو غير ذلك. فإما أن تكون هناك قرينة تسوغ هذه العلاقة الجديدة وبذلك يكون الكلام مقبولا، أى صحيحا نحويا ودلاليا ويدخل فى هذه الحالة تحت باب المجاز بمعناه الواسع. أولا تكون هناك قرينة ـ وهى دائما علامة سياقية سواء أكانت لغوية أم دلالية ـ تسوغه وتجيز وروده، وهنا يخرج عن أن يكون كلاما أصلاً (انظر، كتابى **النحو والدلالة: مدخل لدراسة المعنى النحوى الدلالى** ٩٦ وما بعدها) وما أريد أن أؤكده هنا أن المجاز تصنعه العلاقات النحوية مع أن المجاز ـ كما يقول العقاد ـ «هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعرى لأنه تشبيهات داخلية وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة وهذه هى العبارات الشعرية فى جوهرها الأصيل» **اللغة الشاعرة** ٤٦ وانظر كتابى: **الجملة فى الشعر العربى** ٨ ـ ١٣ (مكتبة الخانجى ١٩٩٠).

(٤) انظر كتابى: **فى بناء الجملة العربية** ٤٣ ـ ١١٣ (دار القلم ـ الكويت ١٩٨٢م).

(٥) أمل دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**: ٢٧٤ ـ ٢٨٠.