

العدد ١٠٠
الطبعة ١٠٠
العدد ١٠٠

العدد ١٠٠

العدد ١٠٠
الطبعة ١٠٠
العدد ١٠٠

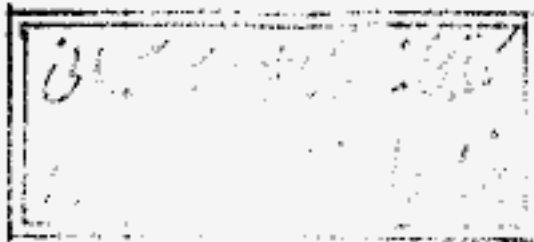
العدد ١٠٠

العدد ١٠٠

فصول

مجلة النقد الأدبي

مجلة علمية محكمة



الشرق العربي والحضارة

مركز تحقيق علوم إسلامي

الجزء الأول



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول

مجلة النقد الأدبي



رئيس مجلس الإدارة: سمير مرجان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفى

الإخراج الفني: محمود القاضي

مدير التحرير: حسين حمودة

التحرير: حازم شحاته
فاطمة قنديل

محررة: أمال صلاح

صالح راشد

مركز البحوث والدراسات
مركز البحوث والدراسات
مركز البحوث والدراسات

● الأسعار في البلاد العربية :

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

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشا + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشا ، ترسل الاشتراكات بحالة بريده حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

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

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

السعر: ثلاثة جنيهات

ISSN 1110 - 0702

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

الشعر العربي المعاصر

الجزء الأول

• في هذا العدد



• مفتوح

رئيس التحرير ٥

- ١١ - الحداثة في الشعر والجمهور جبرا إبراهيم جبرا
- ١٦ - مداخل تأملية لرؤية النص الشعري محسن أطيّمش
- ٤٠ - الواحد / المتعدد : البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم كسمال أبو ديب
- ٩٥ - الخطاب الشعري من اللغوي إلى الشكل البصري رضا بن حميد
- ١٠٨ - منهج في التحليل النصي للتصيدة محمد حماسة عبد اللطيف
- ١٣٢ - الشعر العربي الحديث : مسألة القراءة إبراهيم رمّاني
- ١٤١ - في لا جدوى الشعر بول شـاؤول
- ١٥٤ - الشعر وضغوط التلقي على جمفر العلاق
- ١٧١ - القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد رجاء عـيد
- ١٨٤ - خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث عبيد النبي اصطيّف
- ١٩٤ - الكتابة الشعرية والتراث ريتـاعـوض
- ٢١١ - حلم غابر وجد مقيم شاكر عبد الحميد
- ٢٣٩ - لماذا تركت الحصان وحيداً فخري صالح
- ٢٤٤ - أشراك الغوايات السيد فاروق رزق

نشر
عدد الثاني

سنة ١٩٩٦



● آفاق نقدية

- الشعر دون نظم

● مناقشات

- إعادة بناء الشعر العربي الحديث

● آفاق تراثية

- عمر الشعر الجاهلي

● ملف : إدوار الخراط

- إدوار الخراط ناقدًا جماليًا

- العطش يقينا : صورة الفنان في شيخوخته

- وجود يتجلى على أنحاء شتى

- إدوار الخراط مترجما

- الصورة الشعرية وشعرية الصورة

- الأنثى، الإسكندرية، الماوراء

- ملاحظات على أعمال إدوار الخراط

نـــــــــــــــــودروف ٥٧

رفعت سلام ٧١

عادل سليمان ٨٩

محمود أمين العالم ١١

فريال جبوري غزول ١٦

شاكر عبد الحميد ٢٣

ماهر شفيق فريد ٤١

وليد الخشاب ٤٨

سحر الموجي ٦٢

سامي علي ٦٧

منهج فى التحليل النصى للقصيدة تنظير وتطبيق

محمد حماسة عبد اللطيف *

١ -

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 ضرورة تحديد الأجزاء المراد تحليلها، وبيان دورها، وكشف العلاقات بينها، وتفسير الإشارات الواردة فيها، وملاحظة التدرج التعبيرى لها، وتوافق العناصر المكونة أو تضادها، وتوازنها أو توازيبها، وتمايز بعضها من بعض، وإيضاح الإحالات القابعة فيها، وطريقة نسج العلائق فى شبكة القصيدة المحكمة وتبائن كل خيط منها مع الآخر من أجل تكوين بنية لغوية ذات صبغة فنية خاصة.

ولكى يكون هذا التحليل «تحليلا نصيا»، لابد أن يؤسس على «النص» نفسه. ولا يمكن أن يصبح النص «نصا» إلا إذا كان رسالة لغوية تشغل حيزا معينا فيها جدلية محكمة مضفورة من «المفردات» و «البنية النحوية». وهذه الجدلية المضفورة تؤلف «سياقا» خاصا بالنص نفسه ينبث فى

* أستاذ اللغويات، كلية دار العلوم، القاهرة.

المرسلة اللغوية كلها. وأبناء اللغة المعينة، كما أن لديهم «سليقة» تهديهم إلى معرفة «النظام النحوى» للغتهم بكل أبعاده الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، لديهم - كذلك - حس مدرب أو «سليقة نصية» تساعد على إدراك وحدة النص. فلو أثبت بعدد من الأبيات، مثلا كل بيت من قصيدة مختلفة - حتى لو كانت هذه القصائد متفقة فى الوزن والروى - ووضعت هذه الأبيات فى صفحة واحدة على هيئة نص واحد، لاكتشف القارئ أن هذه الأبيات لا تؤلف «نصا» واحدا؛ لأن النص الواحد فيه علاقات خاصة به تعمل داخل سياق لغوى ودلالى خاص كذلك، ويقوم عدد من الروابط اللغوية والدلالية بالعمل على تماسك هذا النص وتوحيده داخل إطار واحد نسميه «إطار النص» أو «مجال النص» اللغوى. وسواء أكان هذا «النص» قصيدة أم غير قصيدة، فهو «نص»، لكن النص الذى أعنيه هنا هو نص «القصيدة»، وهو - لابد مختلف عن أى نص آخر، فكل «نص» مرتبط بسياقه، وطريقة بنائه التى تختلف فى خصائصها عن خصائص نص آخر. وقد تكونت هذه الخصائص عبر خبرات متراكمة وتجارب متعددة فى عمر

أحيانا على الشفقة ويدعو فى أحيان كثيرة إلى الدهشة،
وقليلا ما يكون باعثا على الإعجاب.

٢ - ٢

هناك من يتعاملون مع الشعر - وخاصة القديم منه - 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 النصى، ولكن أصحاب هذا النوع من التفسير يحاولون أن يفسروا الشعر من هذا المنظور الأسطورى، ويدخلون على الشعر بهذه الرؤية المعدة سلفاً، ويحاسبون الشعر على أساس منها، ويحاولون أن يربطوا الشور الوحشى، والمهابة، والناقة، والفرس، والظليم وغير هذا وذاك بأساطير قديمة، ويجهدون فى استكمال عناصر الأسطورة المعروفة من قبل من خلال الشعر الجاهلى كنه. وهم بذلك ينظرون إلى الشعر الجاهلى كله على أنه وحدة واحدة، أو قصيدة واحدة، كما تدفعهم هذه النظرة نفسها إلى التسوية بين الشعراء جميعاً، فالذى يعنيه هو استكمال عناصر الأسطورة المعينة فى الشعر، وإذا لم تكتمل عناصرها فذلك يعنى عندهم أن بعض القصيدة قد ضاع فى أحسن الأحوال، وإلا فبإنا بعضهم لا يتهيب من اتهام الشاعر بأنه غير مكتمل العدة الفنية لأنه لم يستكمل عناصر الأسطورة التى رأوا فرضها على الشعر.

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

٢ - 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

وجوده اللغوى، ومن هنا وجد ما يسمّى «الأجناس الأدبية». ولذلك يستطيع أبناء اللغة أن يميزوا بين «نص» القصيدة، و«نص» 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 قصراً، وآخر أعد ليكون مدرسة، وآخر أعد ليكون مسجداً، وآخر أعد ليكون مستشفى وغيره أسس ليكون مقبرة الخ، من خلال مواصفات ومعايير مركزة فى الذهن تكون صورة خاصة لكل منها يحتكم إليها فى التفريق بين بناء وآخر.

والغاية من «التحليل النصى للقصيدة» محاولة فهمها وتفسيرها من خلال مكوناتها، بصرف النظر عن الغرض الذى أنشئت من أجله، أو المناسبة التى لا يست 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 للنص من خلال المعطيات التعبيرية المبنية على تواشج المفردات والبناء النحوى الذى يعد ركيزة النص الأساسية. ولا يتم هذا النوع من التحليل النصى إلا بالاعتماد على المادة التى تكون منها «النص الشعرى» نفسها.

٢ - ١

وثمة جهود كثيرة قديمة وحديثة تقوم كلها على غاية واحدة هى «تفسير النص الشعرى»، وهى جهود متفاوتة - 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 طرفاً هذه الأنواع من الاجتهاد تباعداً يبعث

قومي، وهذا وطني، وهذا عاطفي، وهذا كلاسيكي، وهذا... إلخ. ولا ترى في نتاج هؤلاء تحليلات مقنعة أو تفسيراً مؤسماً على المعطيات التعبيرية، ولكنهم ينطلقون أيضاً من «الأفكار» التي قد لا تثبت للتحخيص عند التحليل النصي، فقد تكون القصيدة في ذروة الوطنية وهي تتحدث عن عاطفة خاصة جداً مثلاً. وهؤلاء أشبه بالصحفيين الذين لا يعاؤون بالفحص والتدقيق بل يأخذون الكلام من أطرافه كما يقال.

٦ - ٢

وهناك فئة - وهي كثيرة - تتعامل مع القصيدة على أنها مجموعة «مفردات» غامضة متراسة، وتنظر إلى الشعر على أنه النثر مضافاً إليه الوزن، ولذلك تقصر مهمتها على شرح المفردات، وتحويل البيت من الشعر إلى نثر، وقد رأيت في بعض كتب أحد هؤلاء «تحليلاً» لقصيدة طرفة بن العبد الشهيرة التي مطلعها:

لخولة أطلال ببرقة شهم

تلوح كباقي ألوشم في ظاهر اليد

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

هذه الفئة تنظر إلى الشعر - كما أشرت - على أنه النثر مضافاً 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 الشعري تحمل أفكار الشعر الخاصة بحيث تصبح الفكرة نفسها «فكرة» شعرية وبصبح تجريدتها 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

القصيدة - بصرف النظر عن سياقها الخاص - ويحملها من الدلالات ما لا تختمله، ويتدفق في سرد معلوماته المستثارة من خلال هذه المفردات، التي كونها من غير الشعر؛ ولذلك ينتهي قارئ هذا النوع من التفسير وليس لديه رؤية تكونت له من خلال هذا «التفسير» وليس لديه عناصر موضوعية تساعد على تفسير القصيدة، ولكن كل ما لديه أشياء وجد «المفسر» القصيدة مناسبة لسردها على قارئه، وفرصة سانحة لإلباسها إياها ولا علاقة لها حقيقية بنص القصيدة من حيث هو نص لغوي فني.

٤ - ٢

هناك أيضاً النقاد «المذهبيون». والناقد المذهبي منحاز لما يعتقده ويؤمن به، ويحاول أن يفسر كل شيء بما فيه الشعر من خلاله؛ ولذلك إذا وجد قصيدة تقترب مما يدعو إليه ويعتقده، هلل لها، واعتدها - وإن لم تكن قصيدة جيدة - من غرر الشعر وعيونه، وفي الوقت نفسه يزري 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 بالنص الشعري وطريقة بنائه بوصفه نصاً شعرياً، بل يهتمون بما يسمونه «المضمون» مع أن الشعر «لا يبنى بالأفكار بل بالكلمات» على حد التعبير الشهير للملازمية.

وبعد من هذه الفئة كذلك النقاد الذين يهتمون بالتحليل النفسي لأنهم لا يهتمون بتحليل النص بوصفه بناء فنياً، بل يهتمون بالإشارات التي تساعد على تحقيق الفرض النفسي الذي يزعمونه، وهم في هذا لا يفرقون بين القصيدة والحلم وظواهر الأمراض العصبية، فهذه كلها حالات نفسية.

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

٥ - ٢

هناك كذلك «النقاد التصنيفيون» الذين لا يهتمون إلا بتصنيف الشعراء ووضعهم في جداول مختلفة، فهذا شاعر

«عدول» أو «مجازة» Departure، وهو ما يستعمله معظم المتخصصين اليوم. وفي الحقيقة - كما يقول جون كوين - أنه مصطلح لا يحمل إلا معنى سلبياً، ويمكن أن نعرف الأسلوب بأنه مجازة، وحينئذ لا نحدد ما يوجد فيه، ولكن نحدد مالا يوجد فيه، فتقول: الأسلوب هو مالميس شائعاً ولا عادياً ولا مصوغاً في قوالب مستهلكة، لكن يبقى أن الأسلوب على هذا النحو الذي يستخدمه الأدب له قيمة جمالية، وهو مجازة بالقياس إلى المستوى العادي، وإذن فهو خطأ، ولكنه «خطأ مراد»؛ فالمجازة إذن نقطة شديدة الاتساع، وما ينبغي عمله هو التخصيص بأن نقول: لماذا تعد ألوان من المجازة جمالية، وألوان أخرى لا تعد كذلك؟ ومع ذلك يحتفظ مصطلح المجازة بقيمة عملية مؤكدة ولا يمكن إحلال غيره محله؛ ولذلك يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار «الانحراف» أو «المجازة» حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ. ويمكن تعيين الانحراف - كما يقول شكري عياد - بناءً على تكرار سمة لغوية ما إلى درجة غير عادية ولو لم تكن في حال انفرادها مختلفة اختلافاً قوياً عن نمط اللغة المعيارية.

وقد ذكر برنند شبلنر في (علم اللغة والدراسات الأدبية) خمسة أنواع للانحراف الذي يعد مقبولاً في النظرية الأسلوبية، هي:

(أ) انحرافات يمكن أن تندرج - حسب درجة امتدادها في النص - في الانحرافات الموضوعية أو الشاملة، ويصيب الانحراف الموضوعي جزءاً من السياق. ويمكن وصف الاستعارة بأنها انحراف موضوعي عن اللغة المعيارية. أما الانحراف الشامل فإنه يصيب النص كله، مثل تردد وحدة لغوية معينة بكثرة لافتة للنظر، أو بقلة لافتة للنظر في نص ما، فيعد هذا انحرافاً شاملاً يمكن تحديده إحصائياً.

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

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

٢ - ٧

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

وقد نشأت أولاً تلك الأسلوبية التى كانت تحاول الإجابة عن هذا السؤال: «لماذا يكتب الكاتب؟» وعرفت «بالأسلوبية النشوئية» - حسب ترجمتها عند إخواننا التونسيين - 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 - كما يقول جورج موناك - يتمثل فى استبطان الكاتب لا فى استبطان النص.

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 النص الذى يدعه الكاتب، لا على الكاتب نفسه. وقد تطور هذا المفهوم وظهرت فيه وجهات تختلف باختلاف الزاوية المنظور إليها فى النص، أهمها ما يأتى:

٢ - ٧ - ١

هناك وجهة تنظر للأسلوب على أنه «انحراف» De-viation بمعنى الميل عن «معيار» Norm أو «مفارقة» أو

وقد بحث بييرجيو (١٩٥٤) عن مقياس موضوعي لهذه الأنواع من العدول بفضل منهج إحصائي، فالألفاظ ذات التواتر غير العادي، لدى كاتب من الكتاب، بالنسبة إلى التواتر الموضوعي 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 في خصوص ظهور شكل من الأشكال اللغوية، وهو ما يجب اللجوء إلى مفاهيم المعيار أو الاستعمال العادي الذي يصعب إقراره.

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

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

٢ - ٧ - ٢

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

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

شعرية بانتهاك القواعد النحوية (ومنها ماسماء النحويون العرب الضرورة الشعرية) وتنشأ في الحالة الثانية بقيود في النص كالتقافية مثلاً.

وقد انتشرت النظرية التي تعد الأسلوب انتهاكا لقواعد المعيار اللغوي في أسلوبية الانحراف، ووجدت اهتماماً كبيراً في السنوات الأخيرة خلال مناقشة الأسلوب في علم النحو التحويلي - التوليدي. Transformational generative grammar.

(ج) انحرافات يمكن تصنيفها على ضوء صلة المعيار بالنص الذي هو مجال التحليل، فيمكن تمييز الانحرافات الداخلية من الخارجية، فحينما تبرز وحدة لغوية عن المعيار الممتد في النص كله يوجد انحراف داخلي، أما الخارجي فإنه يحدث إذا انحراف أسلوب النص عن معيار اللغة المعينة (النظام اللغوي).

(د) انحرافات تصنف بناء على المستوى اللغوي الذي تحدث فيه، وبهذا يمكننا تمييز الانحرافات الخطية أو الكتابية، أو الانحرافات الفونولوجية أو الانحرافات الصرفية أو الانحرافات النحوية، أو الدلالية.

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

وسوف أقدم عدداً من التعريفات التي 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 التي تضعها اللغة بين يدي كل متكلم، وهذا الاختيار يمكن أن يقاس بما يسمى حالة الجياد اللغوية، أو بما سمّاه موروزو «الانطلاق» من نوع من درجة الصفر، في الأسلوب أو «من شكل لغوي أقل ما يمكن تميزاً».

وقد نظر ليوسبتزر (١٩٤٨) إلى الأسلوبية على أنها استخدام العناصر التي تمدنا بها اللغة استخداماً منظماً، وأن ما يمكن من كشف ذلك الاستخدام - وهو الصفة الأسلوبية - هو الانحراف الأسلوبى الفردى؛ أى العدول عن الاستعمال العادي.

ما أسلوبياً. 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 ثابتاً».

لقد قامت الدراسات الأسلوبية فى جانب كبير منها على «الإحصاء»، واختلف الدارسون حول ما يمكن إحصاؤه، فبعضهم يحصى مفردات معينة تبرز بروزاً واضحاً بتكرارها فى النص، 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 لا يقوم بنفسه ولا يؤدي 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 آنفاً يجردون بصنيعهم هذا الكلمة من سياقها ومن دلالتها الخاصة التى اكتسبتها فى هذا السياق، عندما يتعاملون معها معزولة عن هذا السياق النصى الخاص. وإذا تكررت كلمة ما فى نص ما، أو إذا تكررت تركيب ما فى نص ما فإنه فى كل مرة يكتسب دلالة إضافية جديدة من سياقه النصى. ومن البدهى - كما يقول تشيتشرين فى كتابه «الأفكار والأسلوب» - أن يفرض 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

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 منطقي؛ إذ إن الخروج على الطرق المتعارفة فى التعبير معيب اجتماعياً، 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 سعى 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 شعوراً قوياً فى جميع الأحوال.

وسواء أكان الأسلوب «انحرافاً» أم «اختياراً» فإنه لا يمكن رصد بدقه إلا فى ضوء التحليل الشامل للغة المعينة حتى يمكن قياس المتنوع إلى المتجانس، والخاص إلى العام، والمتغير إلى الثابت، يقول هاليداي: «إذا كان لعالم اللسان أن يأمل فى الإسهام فى تحليل الأدب الإنجليزى فإن عليه، أولاً، أن ينجز وصفاً شاملاً لإنجليزية العصر على كل المستويات، وهذا بالطبع ينطبق على كل اللغات؛ ولذلك فإن الأسلوبيين العرب يجب عليهم أولاً 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 انحرافاً، لأنها تدور فى إطار نظرية واحدة، ولم تستطع الأسلوبية القائمة على الاختيار أو الانحراف أن تدحض الاعتراض الأساسى التالى: ليس كل اختيار أسلوبياً، وليس كل انحراف أو عدول فى نسبة إخبار بلاغ ما أسلوبياً، وليس كل انحراف أو عدول

يحاول بطبيعة الحال أن يفرض هذه التفسيرات التعسفية على العمل الأدبي ويلبسه إياها قسراً. وإنما الذى عليه المعول فى إبراز السمات الأسلوبية الدقيقة للنص الأدبي هو ذلك التفاعل القائم بين المفردات والنظام النحوى الذى يحتويها فى إطار السياق النصى نفسه.

٢ - ٧ - ٣

ومع أن الاتجاه الأسلوبى تتوجه إليه أنواع من الاعتراض - كالتى رأينا طرفاً منها - أجد فيه بعض الأسس المفيدة التى يمكن الإفادة منها. وأهم هذه الأسس أنه ينظر إلى النص بوصفه كيانه مستقلاً، ويتعد عما كان شائعاً فى الدراسة الأدبية من تتبع مصادر الأفكار، وقضايا التأثير والتأثر، والاهتمام بالدلالات السياسية والاجتماعية، ولا يهتم إلا بالعمل الأدبي نفسه؛ بوصفه بنية مستقلة تحمل فى تضاعيفها مفاتيح حل رموزها جميعاً، من خلال تكوينها الخاص على اعتبار أن الأدب فن لغوى قبل كل شيء.

٣ - 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 حديثه وحدها ليست مسوغاً من مسوغات الاحتفاء به، بل إن هذه الحداثة ذات سمات تشابه مع النسيج العربى. وهناك أفكار وافدة كثيرة، ولكننا لانتجارب 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 - فى رأى - هو وضوح الشخصية الثقافية وتميزها واستقلالها، فهذا يتيح معرفة مايمكن قبوله وما لا يمكن قبوله. والثقافات ذات الشخصية المستقلة يتجاوب بعضها مع بعض، وتفيد كل منها من الأخرى دون حساسية أو عقدة الإحساس بالنقص أو

الكاتب هذا الشكل النحوى أو ذاك أهمية مشروطة ودرجة نسبية باللغة. ولا يتوقف الأمر أبداً على استخدام حالة نحوية معينة أو عدم استخدامها، بل يتوقف على «الأهمية الأسلوبية التى يكتسبها فى النص». والحس الأدبي الذى يتمتع به الفنان الحقيقي يضطره إلى التنوع 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 الأدبي بذى أهمية، وإنما المهم دلالتها الخاصة، ويقول:

«يخطئ خطأ كبيراً من يحصى عدد الأفعال مفترضاً أنها تقوى تأثير السرد القصصى، فالأفعال تمتلك مهمات أسلوبية متباينة إضافة إلى أن الأسماء لا الأفعال، تكشف الحركات الانفجارية. ولتقابل بين هاتين الحالتين: - وثبة إلى النافذة، ها هو على الأرض، عبر السياج. فى الغابة.

- نام. حلم أحلاماً 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 يضمها فيه الكاتب، وليس اتفاق الأشكال النحوية دليلاً 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 الاستاتيكي أو نقيضه العلاقة بين المضمون والشكل، وإنما يكشف أنماطاً متنوعة من هذه الروابط». وإذن لا المفردات وحدها، ولا «الأشكال النحوية» وحدها، كافية فى إبراز السمات الأسلوبية الدقيقة للنص الأدبي، لأن إحصاء المفردات منعزلة، أو الأشكال النحوية منعزلة عن السياق سوف يؤدى بالضرورة إلى تفسيرات متعسفة لا تنشأ إلا فى ذهن المفسر وحده، وسوف

تطبيقات النحويين على القرآن الكريم وعلى الشعر إشارات كثيرة ذات دلالة في هذا الصدد.

٣-٣

المرتکز الثاني ما تمخض عن الحديث حول إعجاز القرآن الكريم، إذ مال كثير من العلماء إلى أن الإعجاز يكمن في نظمه وتركيبه، ومن ثم تفتتت العقول عن دراسات عميقة في هذا المجال مازال أهمها ما قدمه عبد القاهر الجرجاني في «دلائل الإعجاز»، مستنداً إلى النحو حيث اكتملت لديه نظرية «النظم» المعروفة التي حولها التابعون إلى ما سموه «علم المعاني»، وقد أفاض عبد القاهر في شرحها والتدليل عليها، وتجدر الإشارة إلى لفتته البارعة إلى أن هذه المعاني التي يقصد إليها ليست معاني من الممكن حصرها وتحديدتها بحيث يمكن أن تتحول إلى «قواعد» صارمة، بل هي معان كثيرة متجددة مع تجدد الإبداع الأدبي نفسه:

«وإذ عرفت أن مدار النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي 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 في أنفسها ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي 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 مرتبطاً بالحديث عن الإعجاز، ولما كانت الجملة الواحدة في القرآن الكريم معجزة بنظمها وتركيبها فإن تدليله على نظريته اقتصر على الأبيات المفردة والجملة المستقلة المعزولة عن سياقها النصي، وإن كان في أحيان قليلة قد يتجاوز البيت الواحد إلى عدد قليل من الأبيات، ولكنه لم يتناول نصاً مكتملاً. الذي أريده هنا تأسيس منهج لتحليل القصيدة كلها، ومع هذا أجد أن صنيع عبد القاهر يفيد في

التعالى، وعندما تستفيد شيئاً نهضمه وتسيفه ويدخل في نسيجها وتصيفه بصفتها هي ويصبح من خصائصها.

يمكن أن تتفاعل هذه المرتكزات وتتصهر بحيث تمثل كياناً جديداً متميزاً له خصائصه النابعة من هذا الانصهار أو المزج، فهو انصهار ومزج وليس خلطاً، والفرق بين المزج والخلط كبير.

٣-٢

المرتکز الأول من هذه المرتكزات التي يعتمد عليها هذا المنهج هو «النحو»، وعندما أقول النحو أعنى «النحو التفسيري»، لا «النحو التعليمي»، وأعنى النحو أيضاً بوصفه البنية العميقة التي تعطى الجملة معناها، والنحو كما قدمه علماؤنا الأوائل علم نصي لأنه يتعامل مع التراكيب، ولا يمكن فهم تركيب ما إلا من خلال بنيته النحوية فبالنحو «تكشف حجب المعاني» وبه تتم «جلوة المفهوم» كما يقول ابن مالك، والنحو هو الركيزة الأساسية للمعنى كما يقرر جاكسون، ولا بد لدارس الأسلوب أن يعتمد عليه لأنه «لا يمكنه التقدم في حقله مالم يلمّ بالنحو بكل فروعه؛ بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة، بالصرف، والتركيب وعلم المعاجم، وعلم المعاني»، كما يقول رينيه ويلك في «مفاهيم نقدية».

ولا يمكن فهم تركيب ما إلا من خلال بنيته النحوية، والمفردات التي تشغل هذه البنية، والتفاعل القائم بين المفرد ووظيفته النحوية من خلال سياقه النصي. وهذا تركيز قد يحتاج إلى شرح طويل خلاصته أن التحليل النحوي هو في الوقت نفسه تحليل دلالي، وتحسن الإشارة هنا إلى أن ابن هشام حذر من أن يراعى العرب ما يقتضيه ظاهر الصناعة ولا يراعى المعنى، وقال «كثيراً ما تزل الأقدام بسبب ذلك، وأول واجب على العرب أن يفهم معنى ما يعربه مفرداً أو مركباً»، ومعنى أن يفهم ما يعربه مفرداً أو مركباً أن يفهم دلالة المفرد أولاً وأن يفهم دوره في التركيب، أي علاقته بما يكون معه تركيباً. وقد ذكر ابن هشام اثنين وعشرين مثالا يشرح بها وجهة نظره وكلها تؤكد اندماج النحو والدلالة، وليس أحدهما بمعزل عن الآخر، بل هما وجهها عملة واحدة. وفي

الناقد الحقيقية هي إضاءة العمل وتنويره واستكشاف جوانبه الفنية وعلاقاته في ضوء ما يسمى «القراءة الفاحصة» Close Reading التي تعنى إغلاق التحليل أو القراءة على النص نفسه.

٣ - ٤ - ٢

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

منها إهماله جانبها مهما جدا من جوانب النص هو «السياق» مع أن السياق يعمل على تحديد معنى الكلمة أو التركيب، يقول جون ليونز «أعطى 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 التي لا تظهر إلا مرة واحدة فى مجموع الوثائق المتوافرة عن حالة لغوية هي 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 الاستعمال 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 الرضوح، والتحليل النصى وسيلة إلى توضيح العمل لا إلى إغماضه وإيهامه.

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

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 الجرجاني من حيث العلاقات الأفقية فى القصيدة. غير أنا نتجاوز ذلك إلى علاقات الجمل بعضها ببعض، من حيث اثترابط النصى وبيان هذا التفاعل فى سياق واحد.

٣ - ٤

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

٣ - ٤ - ١

الجانب الأولى يتمثل فى الدعوة المحدثة فى النقد الأدبى التي نحاول 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 الإنگليزى والأمريكى فى السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية. وقد وصف هؤلاء «النقاد الجدد» بأنهم شارحو نصوص وليسوا أصحاب نظريات، لأن القاعدة الأساسية للنقد عندهم هي النص لا بيوجرافيا الكاتب أو تاريخ عصره، ومن هنا أصبح النقد الأدبى الجديد أكثر ارتباطا 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 باب 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

وإيضاح علاقاته، ولكن اختلافها يأتى من اختلاف وجهات الباحثين وغايتهم ومن اختلاف زوايا النظر للنص المدروس. وبما 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 لغويًا، وتأتى أيضا شرعية النظر فى شعر السابقين، وأحقية كل جيل بالبحث فى شعرهم وقراءته وفهمه، ولذلك لابد أن يكون البحث فى خصوصية هذه اللغة وميزاتها 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 بينما 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 معادلا 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 الشور الوحشى أو الظليم أو النعامة أو غير ذلك مما يرد فى القصيدة القديمة، فعلى أن نبحث عن العلاقات التى تضم هذه العناصر فى قصيدة واحدة وعن وظيفة كل صورة من صورها مع الأخريات، ولا يصح أن نبشر هذا العضو من جسمه لنتناوله منفصلا؛ فإن «اليد» إذا بترت من جسم

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 صورا مختلفة فيما بعد، فنجد ثنائية الرمز/ الرسالة *Code/ Message* عند چاكوسون، 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» يقترّب 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 كونها جرن، وحلقة براغ اللغوية أثر واضح كذلك فى توجيه النظر النقدى إلى علم اللغة والإفادة منه وتطوير النظر للنص.

هذه هى أهم المرتكزات الأساسية التى يبنى 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، وتحليله رموز

صاحبها فإنها مستظل تسمى «يداء» ولكنها لا تكون لها وظيفة اليد عندما تكون في الجسم الحي، وسوف يتسرب إليها الفساد بعد قليل. فلا يصح - إذن - تمزيق النص أو الاكتفاء بجزء منه فهذا عجز عن مواجهة النص.

٣ - ٤

النص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه وترابط أجزائه وعلى من يتصدى لتفسير النص أن يستعين بهذه العلاقات بنوعيتها، وقد تكون العلاقات أو الروابط اللغوية واضحة تتمثل في 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 هي التي تكون العلاقات الرأسية في القصيدة، ومن هنا تساعد على ربط الإشارات في النص ببعضها، وتعين على تطويرها وأسلوب تحولها حتى تكون في النهاية خيطاً قوياً يربط النص رباطاً خفياً يحتاج إلى تلميح لكشفه.

وقد أسهم المفسرون للقرآن الكريم بنصيب وافر في كشف التماسك الدلالي للنص وبخاصة ماسموه المناسبة بين الآيات والسور. كما أسهم البلاغيون في بيان ترابط النص وتماسكه من خلال عدد من المعطيات التي تشعث في 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 النصي.

لكن هناك قلة من النقاد العرب القدماء أشاروا إلى وحدة النص ووجوب تماسكه، بعضهم أشار إشارات مجملية مثل الجاحظ وابن طباطبا والحامسي، أما حازم القرطاجني فقد فصل القول تفصيلاً عبقرياً في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء).

وهناك جهود غربية متنوعة في دراسة التماسك النصي أسست على النظر إلى النص على أنه وحدة هو الذي 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 هاليداي ورقية حسن في ١٩٧٦ Cohesion in English «الاتساق في اللغة الإنجليزية»، وما قدمه تون فان ديك في 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: نظير وإنجاز) محمد مفتاح سنة ١٩٨٧ والآخر هو (لسانيات النص - مدخل إلى انسجام الخطاب) محمد خطابي سنة ١٩٩١م، ثم بدأ المشاركة في الاهتمام بهذا الجانب، ومن ذلك كتاب صلاح فضل (بلاغة الخطاب وعلم النص ١٩٩٢).

٤ - ٤

يترتب على الاهتمام بالنص؛ بوصفه وحدة دلالية واحدة، الاعتماد على القصيدة وحدها في استخراج كل المعطيات التي 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 أي متلق آخر، ولا يكون الشاعر بالضرورة أقدر على تفسيرها من غيره فهو قد قال ما قاله بالطريقة التي يجيدها، وأما التفسير فهو مهمة نوع آخر من المتلقين. وهذا بدوره سوف يؤدي إلى فهم النصوص نفسها لا فهم ما نريده منها أو نقسرها عليه أو نلبسها ما نفهمه نحن لا ما تقدمه هي. وكل نص يخلق سياقه الخاص به الذي يوضح المقصود منه.

ومن المعروف أن السياق نوعان: سياق لغوي، وسياق حالي. أما السياق اللغوي الذي توجد مكونات التراكيب ومعطيات التعبير فهو موجود في النص بوصفه نصاً واحداً متماسكاً.

وأما السياق الحالي، وهو الظروف الملازمة للنص المحيطة به، فإنه على أحد أمرين إما أن سياق القصيدة اللغوي

المكونة للقصيدية كلها لغوية بما فيها الوزن والقافية والتراكيب بدلالاتها الحقيقية والمجازية وكل هذه العناصر تتضافر من أجل إيلاغ الرسالة الشعرية. وقد أعجب لمن يظن أن «موضوع» القصيدة مثلاً يعد مكوناً من مكوناتها، لأن ما يسمى «الموضوع» أو المضمون إنما توجد العناصر الشعرية، وليس شيئاً منفصلاً أو يمكن انفصاله مع احتفاظه بخصائصه الشعرية - عن بنية القصيدة بحيث يصبح معياراً يحكم إليه، فليست القصيدة التي 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 في التناول ولا يقدم أفكاراً، 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 - على حد تعبير الشاعرة إملى ديكسون فى مطلع إحدى قصائدها - «كان هذا شاعراً، إنه من يستخلص معنى مدهشاً من المعانى العادية، وعطراً عظيماً من الأشياء المألوفة التى تلاشت عند العتبة، وندهش إذ لم نكن نحن الذين أسرارها 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 مجازاً، بل إن بعض التراكيب غير المجازية تكون فى الشعر أحياناً أكثر شاعرية وأخصب عطاء، وذلك مجاورتها ما تتفاعل معه أخذاً وعطاءً.

٧ - ٤

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 مثلاً إن بدء القصيدة بحرف العطف فى الشعر الحديث يفيد كذا، ويكون هذا حكماً مطرداً فى كل قصيدة، بل إن الظاهرة قد تكون واحدة، ولكنها تختلف فى دلالتها باختلاف سياقها.

يتضمنه ويشير إليه، وحينئذ يصبح سياقاً لغوياً 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.

٥ - ٤

تأسيساً 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 العثور فيها على ما يمكن أن يسمى «المركز الضوئى» وهو يكشف العلاقات ويوجهها فى القصيدة، وهذا المركز الضوئى ليس شيئاً غيبياً، أو فكرة مفروضة على القصيدة من خارجها، ولكنه تركيب لغوى وارد فى القصيدة تتمحور فيه ذروة القصيدة التى يكون ما قبلها مفضياً إليها، وما بعدها ناتجاً عنها أو تفرعاً عليها.

٦ - ٤

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 جزءاً أساسياً من أجزاء بنية واحدة، ولابد أن يكون له دور فى تكوين هذه البنية على الهيئة الوارد عليها تماماً 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 لمقصيدة معايير من أعمال أخرى فنية أو غير فنية. والعناصر

وهو في المقابل لا يملك ما يملأ كفيه طعاماً، أم أمام أحزان الآخرين التي يحملها عنهم مصلوباً بحبه لهم.

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

أنا شاعر

ولكن لى يظهر السوق أصحاب أخلاء

وأسمر بينهم بالليل أسقيهم ويسقوني

تطول بنا أحاديث الندامى حين يلقوني

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

على أنى سأرجع فى ظلام الليل حين يفض سامركم

وحين يغور نجم الشرق فى بيت السما الأزرق

إلى بيتى

لأرقد فى سماواتى

وأحلم بالرجوع إليكم طلقاً وممثلاً

بأنغامى وأبياتى

أجافيكم لأعرفكم

وقد قمت بدراسة بعض الظواهر النحوية فى شعر صلاح عبد الصبور، وأحصيت أنماطاً 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 ستاً 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 الاستعماليين معيارى لأن نافعاً قرأ (أنا أحيى وأميت) ومع ذلك وصف النحويون القدماء هذا الاستعمال بأنه ضرورة شعرية. هذا الاستعمال الأثير لدى النحويين ورد أيضاً فى شعر صلاح عبد الصبور، كما فى قوله فى قصيدة «الحن»:

جارتى لست أميراً

لا، ولست المضحك المراح فى قصر الأمير

سأريك العجب المعجب فى شمس النهار

أنا لا أملك ما يملأ كفى طعاماً

وبخديك من النعمة تفاح وسكر

ويقول فى قصيدة «أغنية خضراء»:

أنا مصلوب والحب صليبي

وحملت عن الناس الأحزان

ولكن الذى أميل إليه أن الشاعر كان يستخدم كلا من الاستعماليين فى سياق يقتضيه ويطلبه ولا يسد أحد الاستعماليين مسد الآخر ولا يغنى غناه. وإذا رأيناه فى السياقين السابقين، وفقاً للقصيدة فى كل منهما، لا يشبع فتحة النون فى (أنا) وصلأ 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

أية حال ليس كالأخرين فهو (أنا) مختلف عنهم حتى لو صور نفسه على أنه ضعيف.

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

وهذا - فحسب - نموذج أردت به أن أدلل على أن الظاهرة الواحدة مهما كانت صغيرة تعد لبنة في 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 -

حاولت في الصفحات السابقة أن أبين مفهوم التحليل النصي للقصيدة وأوضح المسوغات الداعية إليه في تناول العربي، وأشرح المرتكزات التي يستند إليها، وقد أجملت معالم التحليل النصي للقصيدة في 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 أخذًا وعطاءً في تشكيل دلالاته.

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

(ج) الاعتماد على القصيدة وحدها في استخراج المعطيات التي تعين على تفسير النص دون الاستعانة بمساعدات من خارجه، أي ما كانت، على اعتبار أن كل نص يحمل في تضاعيفه مفاتيح حل ما يراد حله فيه.

(د) تحليل كل قصيدة على حدة، وتفسيرها وحدها في 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 الصوتي أم على المستوى الصرفي

القاف ليشتاب مع (يسقوني) - ورابعتها قصر كلمة (السما)، فاللغة تختلف حتى بالخروج على المعيار عفويا تثبت المغايرة، وامتلاك اللغة، والقدرة على التمرد على كل قيد، وتؤكد الاقتراب من هؤلاء العامة باستخدام ما يقترب من لغتهم، ونجد في قصر كلمة (السما) إحساساً بقرب السماء من الشاعر وأنها في 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 مخاطب أو الاعتذار له، ولكن هذا العطف والاسترحام والاعتذار نفسه مغلف بالاعتداد بالذات والشعور بالتميز مثل قوله في قصيدة «رسالة إلى سيدة ضيبة»:

ياسيدتي عذراً
فأنا أتكلم بالأمثال لأن الألفاظ العريانة
هي أقسى من أن تلقى شفتان
لكن الأمثال الملتفة في الاسمال
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 بقلبي أن الأيام الجهمة
جعلته ياسيدتي قلباً جهما
سلبته موهبة الحب
وأنا لا أعرف كيف أحبك،
وبأضلاعي هذا القلب

فهذا موقف اعتذاري عن عدم القدرة على حب هذه السيدة الطيبة لأن القلب مختلف عن قلوب الآخرين، فهو شديد الحساسية للأيام الجهمة التي جعلت قلبه قلباً 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

وأغنية الثورة الأدبية

ليست تموت؟!؟

٧ - ١

هذه القصيدة - كما نرى - مكونة من أربعة أبيات:
بيت الافتتاحية، وبيتين طويلين، وبيت الختام. وكل من بيتي
الافتتاح والختام بدئاً بالبداية نفسها «أبانا الذى فى
المباحث»، فصارت القصيدة محصورة بين هذا «النداء»، وإذا
كانت البداية «تمجيداً»؛ 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 سخرة لازعة، وتهكم مرور.

وقد توحدت قوافى الأبيات الأربعة (الرهبوت -
السكوت - العنكبوت - تموت) وهى قافية مقيدة بقاء ساكنة
مبسوقة بحركة الردف الطويلة (واو المد) وقد تدرجت
كلمات القافية دلالياً، 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 - الملكوت)؟ وما معنى
اختيار جملة (وباق لمن تحرس الرهبوت) فى آخر البيت
الأول؟

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

أم المستوى المعجمى أم المستوى التركيبى لنرى كيف تعمل
هذه المكونات وتلك الظواهر على تكوين النص، وبناء رؤيته
الخاصة، انطلاقاً من أن كلّ مكون لا بد أن يكون له رصيد
من الدلالة حيث تشكل كل دلالة جزئية لبنة من الدلالة
الكلية للنص. وأرجو ألا أكون مبالغاً 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 فضلاً 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 قوليته، ويكون تجدد التحليل
النصى نفسه داخل الإطار العام.

٦ -

سوف أتناول للتطبيق قصيدة «صلاة» للشاعر أمل
دنقل^(١) فى ديوانه «العهد الآتى». يقول:

١ - أبانا الذى فى المباحث نحن رعاياك. باقى
لك الجبروت. وباقى لنا الملكوت. وباقى لمن
تحرس الرهبوت

٢ - تغردت وحده باليسر. إن اليمين لفى الخسر
أما اليسار ففى العسر. إلا الذين يماشون
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة

العيون.. فيعيشون. إلا الذين يشون وإلا
الذين يوشون باقات قمصانهم برباط السكوت!
٣ - تعاليت. ماذا يهكم مَن يذمك؟ اليوم يومك
يرقى السجين إلى سدة العرش..

والعرش يصبح سجناً جديداً. وأنت مكانك. قد
يتبدل رسمك واسمك لكن جوهرك الفرد
لا يتحول. الصمت وشمك. والصمت وشمك.
والصمت - حيث التفت - يرين ويسمك. والصمت
بين خيوط يدك المشبكتين المصمفتين يلف
الفراشة والعنكبوت.

٤ - أبانا الذى فى المباحث. كيف تموت

الخشوع والخضوع في هذا الصمت السميك للرأى الذى يقضى على الفراشة والعنكبوت والفريسة والمفترس معاً في النهاية.

٧ - ٣

على المستوى التركيبى نجد أن «ضمير المخاطب» يستولى على القصيدة من أولها إلى آخرها، فقد نودى في أولها «أبانا...» وحذف حرف النداء دلالة على قرب المنادى مع تعالىه وتأليهه، فالقارئ أو المتلقى لهذه القصيدة لا يستطيع أن يطرد من ذهنه الجملة الأصلية التى حاورتها هذه الافتتاحية وهى «أبانا الذى فى السموات» التى نستختها هذه الجملة بالمباحث، فوضعت المباحث مكان «السموات» فكان المباحث هى سموات هذا الأب المؤله المنادى، وأصبحت «أبانا الذى فى..» تأليها لهذا المتعالى المحتفى بالمباحث الذى يعلم خبايا كل منا ويحيط به ويشرف عليه من مباحثه - 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 أيضاً 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 «كف تموت؟».

فالضماير 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

وقد ألحت القصيدة على هذه الثقافية، وهيات ذهن قارئها فى البيت الأول لتلقيها وتقبلها، بل توقع نظيرتها «الجبروت - الملكوت» ولتجعله أيضاً يشعر أن إيقاع هذه الكلمات بهذه الصيغة هو المكن الأساسى، وهى كلمات - فى الوقت نفسه - تناسب «الصلاة» لهذا «الإله» الجديد، وقد جاءت جميعاً على وزن «الكهنوت».

٧ - ٢

وعلى المستوى الصوتى، أيضاً، تنوعت «التقنية الداخلية» فى البيتين الثالث والرابع، على حين تساوقت فى بيت الافتتاحية، واتخذت فى بيت الختام «..تموت..» ليست تموت لتؤكد أن صوت الناء الساكنة المسبوقة بواو المد هو الإيقاع الأساسى.

وقد اشتمل البيت الثانى فى داخله على تقنيتين داخليتين؛ أولاهما: السين الساكنة مع الراء المكسورة «اليسر - الخسر - العسر» وهى تذكر بسورتى الشرح والعصر معا على هذا المستوى «إن مع العسر يسراً» وإن الإنسان لفى خسر». وهذا ما يناسب جو «الصلاة» أيضاً. والأخرى هى السين مضمومة بضممة طويلة فالنون مفتوحة «شون» وقد تكررت ست مرات «يعاشون - يعيشون - يحشون - فيعشون - يشون - 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 تقنيتين داخليتين، أولاهما الميم المضمومة مع كاف الخطاب «يهمك - يذمك - يومك» ويلاحظ أنها تكررت ثلاث مرات أيضاً مثل التقنية الداخلية الأولى فى البيت الثانى، فصنعت معها موازاة صوتية، والأخرى هى الميم المضمومة مع كاف الخطاب أيضاً، غير أنها سبقت بسين ساكنة أو شين ساكنة «رسمك - اسمك - وشمك - سمسك».

والسين بهيمسها الواضح يكافئها تضعيف الميم فى التقنية الداخلية السابقة. وقد أوحت السين هنا بالصلاة السرية لا يسمع منها سوى صفير السين، وساعدت على رسم جو

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

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

وهناك أيضاً «اليمين» و «اليسار» وهم جميعاً فى الخسر والعسر، ولكن اليمين واليسار تفريع لضمير المتكلمين لأنهم بعض الرعايا. وينشق من هؤلاء نوعان بنضمام إلى القوة الأولى النوع الأول: الذين يماشون ويعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون، وهم أنفسهم الذين يشون والنوع الآخر هم الذين يوشون بإقات قمصانهم برباط السكوت فلا يشتركون فى أغنية الثورة الأبدية التى ينشدها الفقراء، وسوف يخنقهم رباط السكوت هذا لأنهم بسكوتهم ساعدوا القوة العنكبوتية التى تنسج خيوطها القاتلة حول الجميع. لقد تابعت أداة الاستثناء «إلا» دون حرف عطف ثلاث مرات «إلا الذين يماشون - إلا الذين يعيشون يحشون... - 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 - والعطف يقتضى المغايرة - فى «إلا الذين يوشون...» كشفت عن أن هؤلاء نمط آخر هم طبقة أصحاب الباقات المنشأة المستفيدون من الوضع القائم ولذلك يسكنون عن كل شئ.

اشتمل البيت الأول على خمس جمل، الأولى منها نداءية قصد بها استعطاف هذا الأب والتوجه إليه بالصلاة، وهى مغلفة بسخرية كامنة جاءت من وضع كلمة «المباحث» بدلاً من «السموات» فى الجملة الدينية الماثورة فى المسيحية، ولعل فى هذا أيضاً 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 اتخذ فيها الخبر المتقدم «باق...» 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 يوحي 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 الرتبة، وأخلفت التوقع مرة أخرى، فإذا كان لهذا الأب ولمن يحرسه التجبر والرهبه 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 متكرراً 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 يشدد عليهم قبضة الحراسة، وينسج حولهم خيوط الصمت الرهبية العنكبوتية التى ستقضى عليهم كذلك فى النهاية. ومن هنا تؤدى الحراسة إلى الوقوع فى الخوف الذى من أجله شددت هذه الحراسة.

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

وأما البيت الثالث فقد اشتمل على اثنتي عشرة جملة، بدأت بالجملة الفعلية «تعاليت»، والتفرد الذي بدأ به البيت السابق يناسبه هنا «التعالى»، و «تعاليت» بإسنادها إلى تاء المخاطب تزودج دلالتها، فهي تحتمل المعنيين: التعالى المادى والتعالى المعنوى معا. وهى عبارة مخادعة يقصد بها شغل هذا الأب المتعالى عن الثورة التى تتجمع، وتلهيه عنها «ماذا يهلك من 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 يذمونه والذين يتوجهون إليه بالصلاة الظاهرية هذه، وهى صلاة يدفع إليها القهر والبطش والاستذلال والجبروت والرهوبت. تأتى بعد ذلك الجملة الفعلية «يرقى السجين إلى سدة العرش» تليها «والعرش يصبح سجنا جديداً». ولعل هذا السجين هو ذلك «المحرور» الذى أشارت إليه القصيدة فى البيت الأول فى «وباق لمن خرس الرهوبت». فهو إذن سجين بهذه الحراسة البغيضة الكريهة، ويتحول «العرش» نفسه إلى سجن جديد، يضاف إلى السجون القديمة الكثيرة. فالكل مسحون 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 أسماء مختلفة وصفات متغيرة «قد يتبدل رسمك واسمك لكن جوهرك الفرد لا يتحول» وأنت أيضا - برغم كل هذا - سجين صمتك وعزلتك. وهنا تتابع أربع جمل تبدأ بمبتدأ واحد هو «الصمت»:

الصمت وشمك
والصمتُ وشمك
والصمتُ - حيث التفت - يرين ويسمك
والصمت بين خيوط يدك المشبكيتين المصمغتين
يلف الفراشة والعنكبوت

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

فى القصيدة «أبانا الذى فى المباحث كيف تموت وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت» نقضى على كل هذه «الصلاة» الخاضعة بضربة واحدة خاطفة سريعة، فهذا «الأب» ممن يجوز عليه الموت، فهو إذن زائف، وليس إلهاً حقيقياً، 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 بجملة الخمس من الأفعال الأساسية لإلّا من الفعل «تخرس» الذى جاء صلة الموصول «من»؛ ولذلك أوحى 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 «وحذك» تؤكد جميعاً أن هذا التفرد باليسر كان بسمى 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 طرفي المقاتلة، ولذلك فهم ليسوا طرفاً فى نزاع، وخسرانهم بسبب عدم وضوح موقفهم، ومن هنا - تعبر جملة «إن اليمين لفى الخسر» - متخذة أقصى ما يمكن أن تناله الجملة الاسمية من تأكيد وتقريرية، وتأتى بعدها جملة «أما اليسار ففى العسر مسبوقه بـ «أما» الشرطية التفصيلية المؤكدة^(٢)، وتطول الجملة عن طريق الاستثناء «إلا الذين يماشون. إلا الذين يعيشون، يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعيشون. إلا الذين يشون» ويعطف على هذا النوع «إلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت». فهذان صنفان مستثيان من العسر، أحدهما المماشى البغاء المعصوب العينين الواشى، والآخر الصامت المقود من رباط السكوت فى عنقه. وقد أراد هؤلاء وأولئك أن يحظوا بشئ من اليسر الذى يتفرد به الأب المتورجى 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 - لو يعلمون - ولن ينالوا مما نال شيئا. إلا الفتات.

يجلبه، وهو الذى يصنعه بنفسه، لكن هذه العلامات المصطنعة المجملية تثبت وتستقر حتى تصير «وسماً» أو سمة أى علامة ثابتة تعد معلماً مميزاً 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 شبكا لدرجة تلف الفراشة والعنكبوت معاً.

٥ - ٧

قد يلفت النظر فى البيت الثالث، وهو أطول الأبيات إذا استغرق سبعا وأربعين تفعيلية، 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 الاضطراب يزول لو أن الشاعر قال مثلاً «واليوم يومك» و «الصمت وشمك»، ولو فعل ذلك، وهو قادر عليه، لصارت الجملتان حاليتين، ولكنه لا يريد - فيما يبدو - أن يجعلهما حاليتين. وقد كان فى وسعه أيضاً أن يقول «فاليوم يومك» و «فالصمت وشمك» ولو فعل ذلك، وهو أيضاً قادر، لصار كل من الجملتين علة وسبباً لما قبلها، ولكن القصيدة - فيما يبدو - لا تريد هذا كذلك. القصيدة أرادت أن تنتهى الجملة نحوياً «ماذا يهملك 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 تنتهى الجملة الأولى نحوياً عند «لا يتحول» 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 البيهوى فى «اليوم يومك» و «الصمت وشمك» دون أداة أدل على الشعور بالقهر الآنى والاستعداد لوثة قادمة، على أن إرادة التعليل لا تستحيل مع عدم وجود الأداة. فضلاً 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 - استعطافاً وتوجهاً 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 بتنبية الفارس النبيل لخصمه قبل أن يوجه إليه الضربة القاتلة، وفى الجملة كذلك قدر من السخرية التى تنعكس أصدائها 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 «العصر»، هذه الجموع التى تشور الآن على هذا القهر والاستذلال. «كيف تموت؟» فعلية - إذن - أن يختار لنفسه الميته التى يريد، 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».

٦ - ٧

إذا عدنا للعلاقات فى القصيدة وجدنا أنها نوعان، الأول هو العلاقات بين أجزاء الجملة - وهو ما أسميه «العلاقات الأفقية» - 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 مهماً فى بنية القصيدة، وهو المحاز بأنواعه المختلفة، والشعر يعتمد على مبدأين رئيسيين ناظمين له هما الوزن والمحاز^(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 - ٧

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

«صلاة» وهي صادرة من رعايا للأب الجديد الذي حل بالمباحث بدلا من السموات. والجمل القصيرة غير المعقدة هي الأشبه بالصلوات، والأكثر مناسبة لها لكي تتلاحق في قمعها، وتتتابع في قراءتها من هؤلاء الرعايا الكثيرين الذين يرددونها في «صلاتهم». وتأتي الأفعال في الجمل الفعلية الأساسية - وخاصة ما أسند منها إلى «الأب» المتوجه إليه بالصلاة والنداء - أفعالا قاصرة، فتكشف عن أن هذا الأب عاجز قاصر لا يستطيع عمل شيء ولا يصدر عنه فعل يتعدى ذاته «تفردت - تعاليت - يتبدل رسمك - كيف تموت». وكذلك الأفعال التي جاءت في الجمل الفرعية مسندة إليه (جوهرك الفرد لا يتحول)، وعلى حين جاءت أفعاله هو قاصرة، وقع هو مفعولا به لفعلين يوتعان عليه الهم والدم وبما لا يتيق إليه معبود «ماذا يهلكك من بدمك». والفعل الوحيد الذي وصل منه إلى غيره لم يجر عن طريقه بحيث يكون هو ناعله، بل جاء من الصمت الذي بين يديه المشبكتين المتصفتين، وهو الفعل «يلف الفراشة والعنكبوت» فهو إذن معبود لا يقدر إلا على الشر والإهلاك، ولا يمكن أن يصدر عنه خير أو شيء نافع مفيد.

ولم تقل في هذه الجمل إلا الجملة التي استثنى فيها «إلا الذين يمشون... إلخ» غير أن سقوط الأدوات بينها، وتقنيته الداخلية يحفظين صوبيبين متعائين «شون» أعطيا إحساس بالقصر والتلاحق.

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

سياق نثري معين يساعد على تفسير التراكيب داخل النص، وكل جملة في النص لا يمكن فهمها إلا من خلال ترابطها بأخراتها في النص. والسياق الخاص هو الذي يصبغ الجمل ومكوناتها بصبغة خاصة. فقد تكون الجملة في النص الشعري خالية من المحاز مثلاً بأن تكون جملة تقريرية عادية مثل بعض الجمل في القصيدة التي نحن بصددتها نحو «نحن رعاياك» أو جملة «باق لك الجبروت» أو جملة «وباق لنا الملكوت» أو جملة «وباق من تحرس الرهبوت» أو جملة «اليوم يومك» أو جملة «وأنت مكانك» أو جملة «كيف تموت». فهذه جمل ليس بين أجزائها في علاقاتها مصادمة لقوانين الاختيار، ولا تشتمل كل منها على صورة مجازية من حيث هي جملة منفصلة أو معزولة عن النص، لكن وضع كل جملة من تلك في موضعها من النص في سياقه واتسرح بها إلى اغتصاب «أبنا الذي في المباحث» وخلع سدا الربوبية عليه في «أبنا الذي في...» صبغ هذه الجمل كعب بهذه الصبغة إذ أدخلها في «الصلاة» ومن هنا أصبحت كل جملة منها في صلب القصيدة - وهي السياق النثري الخاص بها - جملة ذات دلالة مجازية وإن كان أصل بنائها قائما على غير المحاز.

٧ - ٨

على مستوى العلاقات الأفقية يلتفتنا أن الجمل في القصيدة قد لجأت إلى التركيب البسيط (المبتدأ + الخبر المفرد) في أربع جمل و (الخبر المفرد + المبتدأ) في ثلاث، و (الجملة الفعلية المضارعية المثبتة) في أربع، و (المبتدأ + الخبر الجملة الفعلية المضارعية المنفية) في واحدة. وأما الجمل الفعلية، وهي خمس أصلية، فقد جاءت أفعالها كلها أفعالا قاصرة أي لازمة.

هذه هي الجمل الأساسية، وهناك جمل فرعية منها ست جمل فعلية مكملية للموصول، ومنها ثلاث فعلية معزوفة، ومنها اثنتان حاليان إحداها فعلية والأخرى اسمية أخبر عن المبتدأ فيها بجملة اسمية منفية خبرها جملة فعلية مضارعية.

مالذي يوحى به قصر الجمل الاسمية والفعلية الأساسية في هذه القصيدة بالذات؟ إن القصيدة بعنوان

- ١ - يحشون بالصحف المشتراة العيون
- ٢ - والعرش يصبح سجنًا جديدًا.
- ٣ - لكن جوهر ك الفرد لا يتحول.
- ٤، ٥ - والصمت بين يديك المشبكين المصمغتين يلف الفراشة والعنكبوت.

إن النعوت هنا ليست نعوتًا غير ملائمة، فليس هناك مانع أن تكون الصحف مشتراة، ولا أن يكون السجن جديدًا، ولا أن يكون الجوهر فردًا فهي نعوت متوافقة مع قوانين الاختيار في اللغة، وجاءت بين مجالات دلالية تقبلها، ولكن النعتين الرابع والخامس «بين خيوط يديك المشبكين المصمغتين» يمكن اعتبارهما نعتين غير ملائمتين أي أنه كسر فيهما قانون الاختيار في نعت اليدين بهذين النعتين إذ جعلهما شبكتين مصمغتين، فحولهما إلى صورة توحى بإحكام القبض والزوجة وعدم إمكان الفكك منهما عن طريق هذا الكسر.

ويمكن تفسير كل نعت في 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 الحالتين 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 يوحي بأن هناك سجنًا آخرى ليست جديدة، فلا تصبح المفاجأة أن «العرش» قد تحول إلى سجن، بل إن كل ما دون العرش قد صار من قبل سجنًا حتى انتهى الأمر إلى العرش نفسه فأصبح سجنًا جديدًا يضاف إلى السجون السابقة. ويأتى النعت فى «ولكن جوهر ك الفرد لا يتحول» ليوحى بأنه لا يشركه أحد فى هذا «الجوهر» فهو فيه متفرد، بالإضافة إلى ما يوحي به - فى هذا السياق - هذا المصطلح الفلسفى «الجوهر الفرد» وقد أضيف إلى ضمير المخاطب. وأما اليدان المشبكتان المصمغتان فقد تحولتا إلى شبكة قوية لا يفلت منها شيء عن طريق النعت من جانب، وعن طريق الإضافة بين الخيوط واليدين من جانب آخر.

وقد نجد كذلك فى علاقات أخرى غير علاقة الإسناد ضروريًا من هذه المصادمة فى قوانين الاختيار المألوفة كتلك التى فى علاقة الإضافة فى «خيوط يديك» ثم «بين خيوط يديك» و «رباط السكوت» وكتلك التى نجدتها فى تعلق الجار والمجرور بالفعل مثل «يوشن» 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 سدة العرش».

٧ - 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 تحرس»، ومثله أيضا فى «إلا الذين يماشون» حيث حذف المفعول به فأفسح مجال المعاشاة، وجعلها تشمل كل من يكون فى «المباحث» ومن يتفرد باليسر مهما تبدل رسمه واسمه، بل جعلها صفة خاصة بهم كأنها أصبحت لهم طبيعة وسجية. وكذلك حذف ما يتعلق بالفعل «يشون» فلم تنبى - على وجه التحديد - بمن يشون ولمن، وحذف هذا المتعلق يجعل الوشاية سجية وغاية فى ذاتها لهم بسبب ما دربوا عليه من الخوف والإذعان.

٧ - ١٠

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

وفى القصيدة خمسة نعوت أخرى سوى هذا النعت المركزى هي:

مهدت لهذه النهاية بجملته ماكرة في البيت الأول. ولم تتعقد فيها الجمل كثيرًا، بل سلكت طريق البساطة بحيث جاءت عفوية تلقائية، وهذا - كما أشرت - يناسب جو الصلاة المزعومة. لكن لا يسعنا إلا أن نعترف بأن القصيدة عبرت في بنيتها بطريقة عادية عن عالم غير عادي من خلال سياق نصي محكم صيغ كل الكلمات والجمل وصهرها في بوتقة شديدة التفرد والخصوصية، وهكذا تفعل القصيدة الجيدة.

-٨-

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

لقد رأينا مثلاً كيف تعاملت القصيدة مع النعوت القليلة التي كان أحدها نعتاً مركزياً قام بتحويل مجال القصيدة كله «أبانا الذي في المباحث» ولذلك بدأت به القصيدة وختمت به، واختلقت دلالاته في الموضعين مع اتحاد صيغته فيهما، فهل يمكننا استخلاص حكم من هذه النعوت يكون جاهزاً للإطلاق؟

فلنعمل الجواب وأقل: لا. لا يمكن استخلاص حكم يطلق على الشاعر نفسه، فضلاً 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 مثلاً قصيدة «سفر الخروج: أغنية الكعكة الحجرية»^(٥) للشاعر نفسه. نجد أن القصيدة قليلة النعوت كذلك، فقد بلغت النعوت فيها سبعة وعشرين نعتاً في مجموع القصيدة المكونة من ستة مقاطع، وقد وظف النعت فيها توظيفاً بالغ الدقة متنوع الغرض. وقد خلا المقطع الأول فيها من النعوت تماماً، واشتمل المقطع الثاني الذي سأكتفى به هنا على نعتين اثنتين فقط، تكرر أحدهما في جملته خمس مرات في هذا المقطع، ولم يكرر الآخر، يقول:

دقت الساعة المتعبة

رفعت أمه الطيبة

عينها

ومن حيث مستوى العلاقات الرأسية، فإن القصيدة - كما رأينا - 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، فاتخاذ جهة الخطاب أدى إلى تماسكها النصي «أبانا - تفردت - تعاليت - أبانا» وكما تماسكت أواخر الأبيات وتدرجت دلاليًا، تماسكت أوائل الأبيات دلاليًا كذلك. والقصيدة كلها مكونة من اثنتين وعشرين جملة أصلية اشتملت منها سبع عشرة جملة على ضمير المخاطب الذي نودى في أول بيت وآخر بيت، ولم تخل من ضميره المباشر سوى خمس جمل تراكبت بوسائل أخرى، أولاً «وباق لنا الملكوت» وقد عطف على سابقتها المشتعلة على ضمير المخاطب بالواو، وعطف عليها جملة أخرى مشتعلة على ضميره كذلك، والجملةتان الثانية والثالثة «إن اليمين لفي الخسر. أما اليسار ففي العسر» وقد جاءت أولاهما تعليلية لسابقتها التي 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 برياط السكوت عنك». والجملة الرابعة هي «يرقى السجين إلى سدة العرش» كأنها مشتعلة أيضاً على ضمير المخاطب، لأنها في معنى «يرقى سجينك» والألف واللام في العربية تنوب مناب الضمير كثيراً. والجملة الخامسة هي «والعرش يصبح سجنا جديداً» وقد عطف بالواو على سابقتها وتراكبت معها عن طريق العطف. وإذاً يصبح النص كله وحدة واحدة متماسكة متلاحمة تغذي دلالات جملة بعضها بعضاً.

قد يلفتنا في النهاية أن القصيدة تعاملت مع مفردات عادية، لم تنكسر بينها قوانين الاختيار بصورة حادة، ولم تنكسر من ذلك، ولم تنتم القصيدة إلى عالم غريب سوى خلع القداسة والألوهية الزائفتين على هذا «الأب» الجديد، ولم تلبث القصيدة أن كشفت هذه الخدعة في نهايتها بعد أن

(دفعته كعوب البنادق فى المركبة)

دقت الساعة المتعبة

نهضت، نسقت مكتبه

(صفعته يد

- أدخلته يد الله فى التجربة -)

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 - مع بقية القصيدة بالطبع - ؟ 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 جمسته بنظام على توزيع الأحداث التى تكشف مفارقة
دالة بين أم (طيبة) تنتظر عودة ابنها الذى تأخر عن موعد
حضره 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 عيني
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 المتعبة بهاء ساكنة فأوحت
بانقطاع النفس من اللهات والتعب ويمكن إعادة كتابة هذا
المقطع على النحو الذى يكشف توازى الأحداث زمنيا،
ومفارتها دلاليا:

(أ) دقت الساعة المتعبة (ب)

رفعت أمه الطيبة عينها دفعته كعوب البنادق فى المركبة

دقت الساعة المتعبة

نهضت نسقت مكتبه صفعته يد، أدخلته يد الله فى التجربة

دقت الساعة المتعبة

جلست أمه رتقت جوربه 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 الخططين
المتوازيين (أ) و (ب). وجاء نعت الأم بالطيبة فى هذا السياق
ليزيد من حدة المفارقة بين هذين الخططين 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 والنقر وقلة الحيلة من جانب آخر.

الذى أود أن يكون واضحا الآن هو أن الوظيفة النحوية
الواحدة لا تؤدى دلاليا للغاية 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 - وهى
تجريدية - 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 :

الناس شاعراً ولكن ما يقوله مخسولاً ساقطاً، الصاحبي: ٤٦٦. ولعل المراد بما أشارا إليه هو وقوع العلاقات النحوية بين الكلمات في الجملة على مالا تقع عليه في الواقع، أو فيما لا يألّفه السامع، لأنّ إذا كان الاختيار بين كلمات من حقول دلالية يمكن أن تكون بينها علاقات نحوية في سياقها بأن تستعمل الكلمة في حقيقتها اللغوية، أي تستعمل فيما وضعت له في اصطلاح أبناء اللغة المعنية، كان ذلك المستوى هو ما يعرف بمستوى الحقيقة اللغوية، أما إذا كان الاختيار بين كلمات من حقول دلالية لا تألف بينها في الحقيقة الوضعية وبمعنى آخر لا تستجيب لعلاقات نحوية معينة بينها وبين بعضها فلا تصلح للإسناد أو الاتباع أو الإضافة أو غير ذلك. فإما أن تكون هناك قرينة تسرّع هذه العلاقة الجديدة وبذلك يكون الكلام مقبولاً، أي صحيحاً نحوياً ودلالياً ويدخل في هذه الحالة تحت باب اغماز بمعناه الواسع. أولاً تكون هناك قرينة - وهي دائماً علامة سياقية سواء أكانت لغوية أم دلالية - تسرّع وتجيّز ورودها، وهنا يخرج عن أن يكون كلاماً أصلاً (انظر، كتابي النحو والدلالة: مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي ٩٦ وما بعدها) وما أريد أن أؤكد هنا أن اغماز تصنع العلاقات النحوية مع أن اغماز - كما يقول العقاد - هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري لأنه تشبيهات داخلية وصورة مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المخدرة بالأشكال المحسوسة وهذه هي العجائز الشعرية في جوهرها الأصل، اللغة الشاعرة ٤٦ وانظر كتابي: الجملة في الشعر العربي ٨ - ١٣ (مكتبة الخاخي ١٩٩٠).

(٤) انظر كتابي: في بناء الجملة العربية ٤٣ - ١١٣ (دار القلم - الكويت ١٩٨٢م).

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

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٦٥ (مكتبة مدبولي - القاهرة ١٩٨٥م) وقد التزمت في كتابة القصيدة بالشكل الذي وردت عليه في الديوان، ولكن التقييم الخاص بالأبيات من عندي.

(٢) يقول ابن هشام في المغنى ١ / ٥٤ عن أمّاء وإفادتها التوكيد: «وأما التوكيد فقلّ من ذكره، ولم أر من أحكم شرحه غير الزمخشري فإنه قال: فائدة أمّاء في الكلام أن تعطي فعل توكيد، تقول: زيد ذاهب فإذا قصدت توكيد ذلك وأنه لا محالة ذاهب وأنه يصدد الذهاب وأنه منه عزيمة قلت: أما زيد فذاهب، ولذلك قال سيبويه في تفسيره: مهما يكن من شيء فزيد ذاهب وهذا التفسير مدلل بفائدتين: بيان كونه توكيداً وأنه في معنى الشرط»

(٣) يقرر ذلك ماكس إيستمان الذي يقول «إن الوزن واغماز متلاحمان يتبع أحدهما الآخر، وعلى تعريفنا للشعر أن يتبع اتساعاً كافياً ليشملهما معاً ويشرح توافقهما (نظرية الأدب ٢٣٩، وقد ناقش كوليردج هذه المسألة بإضافة في كتابه السيرة الأدبية النظرية الرومانتيكية في الشعر: الفصل الثامن عشر ٢٨٧ وما بعدها) ولقد أفاض فيها النقاد العرب القدماء. واغماز بعناصره وأنواعه لا يتحقق إلا من خلال العلاقات النحوية وبهذا يبنى أن نفهم عبارة صاحب الصناعتين التي يقول فيها عن الشعر إن «أكثره بنى على الكذب والاستحالة من الصفات المستعنة والتعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة» (الصناعتين ١٤٢) ويقول ابن فارس في نصّ دالّ: إن للشعر شرائط لا يسمّى الإنسان بغيرها شاعراً، وذلك أن إنساناً لو عمل كلاماً مستقيماً موزوناً يتحرى فيه العدق، من غير أن يفرض أو يتعدى أو يمين (بكذب) أو يأتى بأشياء لا يمكن كونها بشة لما سماه

