Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
Atatürk University Journal of Faculty of Letters
Sayı / *Number* **60**, **Haziran** / *June* **2018, 87-119**

مقاربة بنيوي ديوان (يقول الدم العربي) للشاعر فاروق شوشة

Şair Farouk Shousha'nın "Yekulu ed-demu'l-Arabi" adlı Divânı

-Yapısalcı Bir Yaklaşım-

Poet Faruk Shousha "Yakulu ed-demu al-Arabi Called"

-A Structuralist Approach-

(Makale Geliş Tarihi: 16. 04. 2018 / Kabul Tarihi: 21. 05. 2018)

Dessoukı İBRAHIM MOHAMED İBRAHIM*

الملخص

تحاول هذه الدراسة تطبيق المنهج البنيوي على شعر الحداثة ، وذلك من خلال مقاربة ديوان (يقول الدم العربي) للشاعر فاروق شوشة مقاربة بنيوية ، إيمانا من الباحث بأن البنيوية تُعدُّ من أخلص المناهج النقدية في قراءة النص الأدبي.وقد اعتمدتْ هذه الدراسة على الإجراءات التطبيقية للمنهج البنيوي .وقد أوضحت الدراسة أهمية تضافر هذه الإجراءات في إنتاج الدلالة الأدبية .

الكلمات المفتاحية : المنهج ، البنيوي ، الإجراءات ، جدلية ، الدلالة .

Öz

Bu çalışmada, modern şiir tahlillerinde kullanılan yapısalcılık yöntemiyle, Şair Farouk Shousha'nın "Yekulu ed-demu'l-Arabi" adlı divanının tahlili yapılmıştır. Araştırmacı, edebi metin incelemelerinde yapısalcı eleştiri yaklaşımının en geçerli yöntemlerden biri olduğunu düşünmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yöntem, Yapısalcılık, Diyalektik, Semantik.

* Dr. Öğr. Üyesi, Bayburt Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagati Bölümü; *Assist. Prof. Dr., Bayburt University, Faculty of Theology, Department of Arabic Language and Literature,* dibrahim@bayburt.edu.tr ; ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8176-6662

Abstract

In this study, Dewan (the Arab blood says) by the poet Farouk Shousha was analysed with structuralist method used in modern poetry analyses. The researcher thinks that the approach of structuralist criticism is one of the most convenient methods in literary textual analysis.

Keywords: Method, Structuralism, Dialectics, Semantics.

المقدمة

قد يُطرح سؤال : ما الذي يجعلنا الآن نلجأ إلى المنهج البنيوي في مقاربة النصوص الأدبية ، وهو من المناهج التي تنتمي إلى مرحلة الحداثة ، وبخاصة أن ثمة مناهج نقدية أخرى متنوعة ومتعددة ، انبثقت في مرحلة ما بعد الحداثة ؟ وتتبلور الإجابة في أن المنهج البنيوي يعد – من وجهة نظري - من أخلص المناهج النقدية تعاملا مع النص الأدبي ؛ وذلك لتركيزه الشديد على لغة النص . ولأن المنهج البنيوي يقوم في أساسه على لغة النص ، فإنه يضم في مبادئه التحليلية بعض العناصر اللغوية التي تشملها بقية المناهج الأدبية الأخرى ، مثل السيميولوجية والأسلوبية ، ونظرية التلقي ...إلخ .

إشكالية البحث :

شاع عن المنهج البنيوي أنه يقتل النص الأدبي بسجنه داخل سياج اللغة ، وذلك باستبعاده لكل السياقات الخارجة على لغة النص في عملية التحليل،مثل المؤلف والنسق الثقافي والاجتماعي والسياسي والفكري...إلخ . فأرادت هذه الدراسة أن تثبت أنه يمكن الاستعانة بهذه السياقات في المقاربة البنيوية ، بشرط ألا تكون ركائز مهمة في عملية التحليل ، بل عوامل مساعدة في الكشف عن الدلالة الأدبية . ومن ثم جاءت فكرة البحث .

المنهج البحثي :

تتبنى هذه الدراسة المنهج الفني في تلك المقاربة البنيوية ؛ لأن هذا المنهج مؤسس على تتبع الخصائص اللغوية وإبراز سماتها الفنية، ومدى تشابك تلك الخصائص وتواشجها في إنتاج الدلالة . ولما كان المنهج البنيوي – بوصفه منهجا نقديا – يقوم في الأساس على دراسة لغة النص ، كان المنهج الفني من أفضل المناهج البحثية تعاملا مع هذه المقاربة .

خطة البحث :

تتكون خطة هذا البحث من العناصر الآتية: المقدمة، ثم إشكالية البحث، ثم المنهج البحثي، ثم التمهيد ، ثم المقاربة ، ثم الخاتمة والنتائج ، فالمصادر والمراجع .

تمهيد :

عندما يقرأ مصطلح البنيوية ، يتبادر في الذهن ، وعلى الفور ، أن المنهج البنيوي يسجن النص داخل اللغة (عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة : 215 ، 216**).** والحقيقة أن المناهج النقدية الحداثية التي نشأت في الثقافة الغربية ، على أسس فلسفية ، وتحولات معرفية قد مرت بمرحلتين : الأولى مرحلة نقل المعرفة ، والأخرى مرحلة إنتاج المعرفة ، التي بدأت مع بدايات مجلة فصول النقدية في مطلع الثمانينيات (محمد عبد المطلب ، النقد الأدبي: 7) .

وفي مرحلة الإنتاج ، كان على النقاد العرب أن يضيفوا إلى تلك المناهج ما يجعلها صالحة لقراءة النص الأدبي في ثقافته العربية ؛ لأن هذه المناهج نشأت في بيئة تختلف من حيث خصائصها وطبيعة لغتها عن الثقافة العربية . من هؤلاء النقاد الدكتور صلاح فضل ، الذي أجاز الاستعانة بالأنساق الخارجية في القراءات البنيوية ، وذلك في قوله: " عيب على البنيوية أنها تهدف إلى خلع الأعمال الأدبية عن جذورها ، وقتلها وهذا ليس صحيحا ، فلا يوجد ناقد يحترم عمله ويدرك طبيعته ، لا يأخذ في اعتباره السياقات المتعددة للنصوص الأدبية ، لكنه يصبح مطالبا بألا يسرف في الاعتماد على هذه السياقات ، فلا يرى إلا من منظورها ، يصبح مطالبا بأن يوظف السياق لفهم النص بدلا من أن يوظف النص لفهم السياق وشرحه "(مناهج النقد المعاصر:95. ونبيلة إبراهيم ، فصول:180) .

وإذا أضفنا إلى ذلك الطابع الاجتماعي الذي أضفاه الناقد الماركسي لوسيان جولدمان – تأثرا بالفلسفة الماركسية - على المنهج البنيوي ، والذي سُمي بالبنيوية التوليدية (جابر عصفور، مجلة فصول : 85). أدركنا الطبيعة الجديدة التي يمكن أن نخلعها على المنهج البنيوي في التعامل مع النص الأدبي في بيئته العربية ، وبذلك نخرج من الإطار اللغوي الصارم ، إلى الاستعانة بسياقات متعددة في مقاربة النصوص .

ووفق هذا، ندخل عالم الديوان، جامعين بين نصية النص وسياقاته الخارجية :من مبدع ونسق سياسي أو اجتماعي أو ثقافي..إلخ.بوصف هذه الأنساق عوامل مساعدة في فك شفرات النص.

-1-

ديوان (يقول الدم العربي) هو الديوان الأول في المجموعة االشعرية الكاملة في مجلدها الثاني للشاعر فاروق شوشة ، التي صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في العام 2008م ، في مجلدين . ويضم هذا الديوان سبع عشرة قصيدة ، تضمنت تجارب شعرية متعددة ومتنوعة .

ومن يقرأ الشاعر فاروق شوشة ، ينبغي عليه أن يدرك أنه يتعامل مع تجربة شعرية استطاعت أن تستوعب تطورات الواقع العربي بكل توتراته وتموجاته صعودا وهبوطا ، على مدار النصف الثاني من القرن العشرين ، حتى العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين . هذه التطورات التي لم تترك نسقا أو سياقا دون أن تؤثر فيه ؛ سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي أو الثقافي أو الفكري ...إلخ .

وفضلا عن ذلك ، يأتي انشغال الشاعر واشتغاله باللغة العربية : شعرا ونثرا وإذاعة ، هذا الانشغال المؤسس على حس مرهف، وإدارك واع بالواقع ، ورؤية طواقة دائما للتغيير ، واندماج غير خاف بأناس هذا الواقع ، وذائقة جمالية ، تتمكن من التمييز بين الغث والسمين ، وتشم رائحة البيان فتتلفع به ، وتعيد إنتاجه في أطر حديثة . وهو ما سنبينه في ثنايا هذه المقاربة .

-2-

وإذا كان المنهج النقدي القرائي المستعان به هنا في تلك المقاربة يتمثل في المنهج البنيوي ، فإن اتساع التجربة في هذا الديوان سيحتم علينا الاستعانة ببعض الأنساق الخارجية – بوصفها عوامل مساعدة ، كما قلت سابقا – للولوج إلى عالم الدلالة في هذه المدونة .

إن أول ما يواجهنا في قراءة هذا الديوان من الإجراءات التطبيقية للمنهج البنيوي ، يتمثل في الجملة المفتاحية المكررة ، التي تمثل بؤر لغوية ، ومحطات دلالية محورية ، تعد بمثابة نقطة استراحة وانطلاقة في الآن ذاته ، ترسو عليها تجربة الشاعر منهية دفقة شعورية ، ومبتدئة دفقة شعورية جديدة . ولما كانت السمة المسيطرة على هذا الديوان تتمثل في الصراع الدرامي بين الشاعر بما ينشده لواقعه ، وما يبدو عليه هذا الواقع ، كان من الطبيعي أن تكون بنية الثنائيات - بوصفها إحدى الإجراءات التطبيقية للمنهج النبيوي ، وهو الإجراء الثاني - صالحة للمشاركة في مقاربة هذه المدونة . ويأتي الإجراء الثالث ممثلا في جدلية الغياب والحضور، ثم يتمثل الإجراء الرابع في تشابك محوري السياق والاستبدال ، المعنيين بالبناء اللغوي ، سواء على مستوى الإفراد أو التركيب .

وقبل الدخول إلى عالم الدراسة ، أشير إلى نقطتين مهمتين : **الأولى** هي أن النص الأدبي هو الذي يفرض على الناقد منهجه النقدي الذي يتعامل به معه . ولا يمكن لأي ناقد مهما أوتي من المواهب الفردية والقدرات التحليلية ، أن يفرض على النص منهجا نقديا تتنافى إجراءاته التطبيقية مع طبيعة هذا النص ، وخصائصه اللغوية ؛ لأنه ينبغي التعامل مع النص المقروء بوصفه كائنا حيا، يحدث الناقد معه نوعا من المحادثة والنقاش ؛ فكلما أعاد قراءته أعطاه النص جديدا دلاليا .

أما النقطة **الأخيرة**، فهي أن الناقد عندما يعمد إلى أحد المناهج النقدية للقراءة، لا يكون ملتزما التزاما حرفيا بتطبيق المبادئ الإجرائية للمنهج المستخدم على نحو صارم، بل يكون في فسحة من أمره؛ بأن يختار هذا الإجراء ويترك ذاك، أو يستعين بإجراء آخر من منهج نقدي مختلف؛ لأنه كما هو معروف أن ثمة تكاملا وتداخلا بين المناهج النقدية، وبخاصة المعنية بلغة النص.

-3-

في اعتقادي أن أي دراسة نقدية ، سواء أكانت للقصائد المفردة أم للدواوين الشعرية ، لابد أن تبدأ من عتبتها، الممثلة في عنوانها ؛ لما للعنوان من أهمية في الولوج إلى عالم النص . وفي أهمية العنوان في شعر الحداثة ، يقول الدكتور محمد عبد المطلب : " اللافت أن مجموعة العناوين الشعرية قد دخلت دائرة الإبداعية ، على مستوى البناء الشكلي أو مستوى العمق ، حتى لنكاد نفتقد العناوين ذات الدال الواحد ، وأصبح امتداد العنوان ظاهرة مميزة تسمح له بدخول هذه الإبداعية . وحتى عندما يؤثر المبدع اختيار العنوان في إطار الدال المفرد ، فإنه يلحقه بمذكرة تفسيرية توسع من مساحته الصياغية والدلالية . وقد يستعيض المبدع عن هذه الإضافة الصيغية بإعطاء الدال المفرد طاقة تعددية من طبيعة الصيغة التي يبنى عليها . وغالبا ما تدخل عناوين الحداثة في إطار الدفقة المكتملة ، لكن اكتمالها لا ينفي ما يسيطر عليها من عتمة دلالية تتوافق مع عتمة الخطاب نفسه . أي أن هناك توازيا بين العناوين والخطابات"(مناورات الشعرية 77 ، 78).

ويعد العنوان - رغم حدوده الضيقة - خلاصة النص بأكمله ؛ لأن المبدع –كما يقول الدكتور محمد فكري الجزار– :" غالبا ما يضع عنوان مرسلته/ نصه بعد انتهائه منها ، وتشكلها عملا مكتملا ، بمعنى أنه – إذ يضع العنوان/ يبدعه – واقع تحت تأثير العمل نفسه بشكل خاص من الأشكال . وكأن المرسل يتلقى عمله ليتمكن من عنونته " (العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي : 61).

وحتى إذا فُرِضَ أن المبدع وضع عنوان قصيدته أو ديوانه قبل عملية الإبداع ، فلابد – على أقل تقدير – أن يراجع هذا العنوان ؛ للتأكد من مدى صلاحيته . ومعنى هذا ، أن العنوان هو آخر ما يوضع في العملية الإبداعية ، وذلك بخلاف وضعه في عملية التلقي ؛ إذ إنه أول ما يواجه القارئ ، ومن خلال فهمه يستطيع القارئ أن يضع بذورا مبدئية لرحلته التفسيرية .

إن الديوان الذي بين أيدينا يحمل عنوان (يقول الدم العربي) . وبالتأمل فيه لغويا ، يُدرك أنه بني على المستوى التركيبي بالاعتماد على الجملة الفعلية في حالة الحاضر . أما على المستوى الاستبدالي ، فقد انتقت ذاكرة الشاعر دال (القول- الدم – العربي) ،

ثم جاء المستوى السياقي ليضع دال (الدم) في موضع الفاعلية ، ودال (العربي) في موضع الصفة .

ولما كانت وظيفة النقد تتمثل في الكشف عن الجماليات الفنية التي من خلالها يُؤدى المعنى ، وليس الكشف عن المعنى ذاته ، وجب علينا أن نناقش هذا العنوان ، ونحاوره في جمالياته الفنية التي بُني عليها ، رابطين تلك الجماليات بجماليات الديوان نفسه .

إن تصدير الشاعر لعنوان مدونته بزمن الحاضر في صيغة المضارع (يقول) ، يشي من الوهلة الأولى بتركيز الشاعر على واقعه الذي يحياه ، في لحظته الآنية بكل توتراتها وتقلباتها . ويبدو هذا جليا ، إذا عدنا إلى نسب تردد الأزمنة الثلاثة : الماضي والحاضر والمستقبل داخل الديوان نفسه .

لقد أعطت عملية الاستقراء مؤشرا واضحا على غلبة زمن الحاضر على بقية الأزمنة ؛ إذ بلغ تردده داخل ثنايا الديوان خمسمائة وواحد وستين مرة ، في حين تردد زمن الماضي مائتين وثمان وعشرين مرة ، وأخيرا بلغ تردد زمن المستقبل / الأمر ثلاثا وثلاثين مرة .

أما بالنسبة لعناوين القصائد داخل الديوان ، فقد بلغت سبعة عشر عنوانا ، ثلاثة منها وردت معتمدة على التركيب الزمني (يقول الدم العربي ، يتغير لون الماء ،دعوني أوجل حزني) . ويتضح من تلك العناوين غلبة زمن الحاضر كذلك ؛ إذ تردد ثلاث مرات (يقول، يتغير، أوجل)، في حين وردت صيغة المستقبل مرة واحدة ، ممثلة في الفعل الأمر(دعوني) . وكل هذا فضلا على الصيغة الاسمية التي تلبست بها عناوين القصائد ، ودلالتها على الثبوت والدوام ؛ مما يدخلها في إطار الحاضر كذلك .

إن تركيز الشاعر على زمن الحاضر ، لهو إيمان منه بدور الإنسان في صنع حاضره ، وبخاصة رسالة الإبداع ، إذ يمثل هو أحد روادها ، بل من أهم حاملي مشاعلها في العالم العربي ، في مرحلة الحداثة وما بعدها . وهذا ما يتسق تماما مع وظيفة الإنسان في كل العصور . إن الإنسان ليس مطالبا بتغيير ماضيه ؛ لأن الماضي أصبح من الحقائق ، وكذلك ليس مسؤولا عما سيحدث في المستقبل؛ لأنه سيكون من صنع آخرين، لكنه يظل مطالبا بتأثيره في واقعه الحاضر .

أما الدال الثاني (الدم) الواقع في منطقة الفاعلية ، فسيميولوجيا تكتنفه وظيفتان : أولهما الوظيفة الرمزية ، وثانيهما الوظيفة الانفعالية . وإذا كانت الوظيفة الرمزية / الإشارية تعني المادة السائلة التي يحيا بها الإنسان ، فإن دخول هذا الدال في بنية استعارية ، يجعل هذا المعنى ينصرف إلى معنى آخر يتمثل في الإنسان نفسه ، الذي يحيا بهذا الدم .

وما الإنسان إلا هذا الكائن الحي الذي يولد على الفطرة ، فتتشكل شخصيته ، وثقافته ، ووعيه ، وطرق فهمه للحياة ، وخلقه ...إلخ من الواقع الذي ينشأ فيه بكل تقلباته وتطوراته في جميع الأنساق . وهنا يمكن القول : إن الإنسان ما هو إلا صنيعة واقع .

ووفق هذا الطرح ، يمكن إضفاء معنى آخر على معنى المعنى لدال (الدم) ألا وهو الواقع . ويمكن تمثل هذه المعاني على هذا المخطط السيميولوجي :

الدم الإنسان ← الواقع العربي

فإذا ما جئنا للدال الثالث في العنوان (العربي) أدركنا أنه يحمل دلالة نسقية ثقافية (عبد الله الغذامي، النقد الثقافي:71-73، عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف ، نقد ثقافي أم نقد أدبي: 24 – 27). وقد وضعت هذه الدلالة الثقافية دلالات المدونة كلها في إطار الواقع العربي ؛ لأن دال (القول) ودال (الدم) هما من الدلالات التي تتضمنها كل الثقافات على مر العصور المختلفة . أي أنها دوال يمكن استخدامها في الثقافة الإنسانية على وجه العموم . أما دال (العربي) فقد وضع أيدينا – منذ البداية – على النسق الثقافي الذي ستدور مضامين الديوان في محيطة .

لكن السؤال : هل الاستعانة بهذه الدلالة النسقية الثقافية الجديدة ، ستركز على الحاضر العربي ، أم أنها تحدث نوعا من الارتداد إلى الماضي ؟ إلى الآن – وبفعل الحاضر الذي تمثل في دال (يقول) – يبدو أن الدلالة الثقافية هذه تنسحب على الحاضر فحسب . ويمكن أن نرى في ثنايا المقاربة ، ما إذا كانت هذه الدلالة ستستدعي الماضي أم لا .

والسؤال:هل اختيار الشاعر لدال (العربي)، وتوزيعه في منطقة الصفة من(الدم)، يضيف جديدا، مع أن الشاعر عربي ، ولغة الديوان عربية ، والنسق الثقافي نسق عربي ؟ والإجابة : نعم .

إن وضع الشاعر لدال (العربي) في منطقة الصفة التي لا تنفك عن الموصوف ، لهي تأكيد من الشاعر على عروبة هذا الوطن / الدم / العالم العربي . فإن قيل : وهل عروبة العالم العربي في حاجة إلى تأكيد ؟ قلت لك : نعم . إن الارتداد إلى بدايات القرن العشرين ، وحتى الآن ، يطلعنا على رغبة الآخر في اهتزاز هذه العروبة ، ومحاولة زعزعتها في نفوس قاطني هذه المنطقة . نستطيع أن نلمح ذلك من خلال حملات التحديث والتغريب ، التي أطلت علينا على مدار القرن العشرين كله ، وما زالت تطل برأسها حتى الآن .

علينا أن ننظر كم من الكلمات غير العربية نستخدمها في تعاملنا اليومي ؟ كم من المحلات التي تكتب أسماؤها باللغات غير العربية بالحروف العربية – زيادة في الهلهلة والمهزلة - بل كم من الدول العربية الآن أوشكت اللغة العربية أن تكون لغتها

الثانية؟ ...إلخ. لذا كانت منطقة الصفة أفضل المناطق النحوية ، التي أعربت عن خشية الشاعر على عروبته ، ولا سيما أنه ممن يتسمون بعشقهم للغة العربية ، وممن شاهد التقلبات والتحولات التي عصفت بالعالم العربي.

وبمعاودة قراءة العنوان مرة أخرى ، يدرك أن الدلالة المسيطرة عليه هي دلالة القول (يقول) . والمعروف أن حدث (القول) ، لا يفيد شيئا في تغيير الواقع ، ما لم يتبع بفعل . فهل كان الشاعر على وعي تام عندما استدعت قريحته معنى (القول) ، مشيرا إلى أن العالم العربي لا يمتلك إلا القول فحسب ، وليس بيده أي مواجهة لمحاولة التغيير؟ ربما .

وبمراجعة التطورات التي طرأت على العالم العربي في القرن العشرين ، نجد أن العالم العربي كان مفعولا به دائما وليس فاعلا . حتى بعد زوال الاحتلال الأجنبي عن أراضيه . وكل ما أصبح في الإمكان هو القول ، والقول وحده ، إن سُمح به .وكانت محاربة الإبداع الذي يتمثل في (القول) ، فضلا عن محاربة محاولات التغيير من داخل الشعوب العربية ، من الظواهر التي كانت ماثلة في الواقع العربي .

لذا ، كان الشاعر في قمة الوعي ، إذ استدعى هذا الدال اللغوي (القول) . ويتضح هذا الطرح أكثر من خلال المقطع الأول–إن لم تكن القصيدة كلها -من قصيدة (يقول الدم االعربي)، حيث يبدو هوان هذا الدم على أصحابه ، يقول فاروق شوشة :

يقول الدم العربيُّ :

تساويتُ والماءَ

أصبحتُ لا طعْمَ ،

لا لوْنَ ،

لا رائحة ! (الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني : 9) .

– 4 -

وبعد اجتياز عتبة الديوان، ندخل إلى المقاربة . إن أول ما يواجهنا من إجراءات بنيوية ، عند قراءة هذا الديوان ، هي الجملة المفتاحية . ومن اللافت للنظر أن هذه الجملة المفتاحية لا ترد بصورة واحدة ، بل قد يزاد عليها ، أو ينقص منها . وكل هذا له ما يسوغه من الناحية الدلالية.

وأولى تلك الجمل المفتاحية تتمثل في جملة عنوان الديوان (يقول الدم العربي)، مسبوقة بدال (أخيرا).وقد ترددت هذه الجملة المفتاحية في القصيدة الأولى أربع مرات:مرتين على الصورة نفسها ومرة على الصورة نفسها مع استخدام الشكل

الطباعي الجديد لشعر الحداثة في إضفاء لون من التغيير، ومرة مضاف إليها دوال جديدة . وفي الضرب الأول ، يقول شوشة في موضعه الأول :

أخيرًا ،

يقول الدم العربيُّ :

تساويتُ والماءَ

أصبحتُ لا طعْمَ ،

لا لوْنَ ،

لا رائحة ! (الأعمال الكاملة :9) .

وفي الموضع الثاني يقول :

أخيرًا ،

يقُول الدم العربيُّ :

أسيلُ ..

فلا يتداعي ورائي النخيلُ

ولا ينبتُ الشجرُ المستحيلُ

أسيلُ ..

أروّى الشقوقَ العطاشَ ،

وأسكبُ ذاكرتي للرمالِ،

فلا يتخلّقُ وجهُ المليحةِ،

أو حُلمُ فارسها المستطارِ، (الأعمل الكاملة : 9 ، 10)

لعلنا نلحظ أن الشاعر يصدر هذه الجملة المفتاحية بدال (أخيرا) (إعراب كلمة أخيرا هنا ، نائب عن ظرف الزمان / أي بعد وقت طويل يقول الدم العربي) ، محتلا سطرا شعريا مستقلا ، مع أنه كان من الممكن – تركيبيا – أن يأتي بعد الجملة المفتاحية ، ويكون على هذا الشكل : يقول الدم العربي أخيرا : كذا وكذا . ويستخدم هذا الدال دائما – حتى في لغة التواصل اليومية – للتعبير عن طول الفترة التي تسبق مضامين ما يأتي من دوال بعدها . كما أنها تدل في الوقت نفسه على توقع المتكلم فعل شيء من جهة المخاطب في زمن بعيد ، ولما تأخر حدوث هذا الشيء إلى لحظة الخطاب ، لا يجد المتكلم دالا أقرب إلى ذهنه للتعبير عن هذا التأخر إلا (أخيرا).

وبهذا الطرح ، نجد أنفسنا أمام ملمحين فنيين مهمين ، يخصان محورى الاستبدال والتعاقب . أما الأول ، فيساق في هذا التساؤل : لماذا وقع اختيار الشاعر – في الحركة الرأسية – على هذا الدال (أخيرا) دون غيره ؟ أعتقد أن الطرح الأخير الذي طرحناه في دلالة (أخيرا) ، المتمثل في طول الزمن بين ما كان مأمولا أن يحدث ، وما حدث بعد طول وقت ، هو الذي دفع الشاعر إلى اختيار هذا الدال . لكن يبقى سؤال : ما الذي كان يريده الشاعر من الدم العربي / الإنسان العربي/ الواقع العربي أن يقوله منذ زمن ؟ أكان يريد منه أن يقول ما وقع في مضمون القول (تساويت والماء، أصبحت لا طعم ، لا لون، لا رائحة ، أسيل ولواحقها الدلالية في الموضعين) ؟ بالطبع لا، بل كان يتمنى أن يقول الدم العربي: أنا هنا، أنا موجود، أنا لا أسمح باغتصاب أرضي، أو انتهاك عرضي ، أو اللعب بمقدراتي ، أو إنشاء كيانات سرطانية تأكل الأخضر واليابس ، أو إصابتي بنكسة تدمي جراحي ، أو تكميم أفواهي ...إلخ.

ولما لم يستطع الدم العربي / الإنسان / الواقع أن يدخل حلبة المواجهة – داخليا وخارجيا – للظروف المزرية التي عاشها ، انكفأ على نفسه، ولما يئس وأخفق بعد طول هذا الصبر، ما كان منه إلا التعبير عما ورد في مقول القول ، على مستوى القصيدة كلها .

وهنا يمكن القول : إن دال (أخيرا) مثَّل نفقا أو مرفأ بين مرحلتين : مرحلة كان يتوجب على الدم العربي أن يعبر فيها عن نفسه ، وعن وجوده وعزته وكرامته ، ومرحلة اليأس التي وصل إليها ، بعد إخفاقه في المرحلة الأولى .

ويتمثل الملمح الثاني في عملية التوزيع . والحقيقة أن هذا الملمح نفسه يضم لفتتين : **الأولى** تقديم دال(أخيرا) النائب عن الظرف ، و**الأخيرة** وضع هذا الدال في سطري شعري مستقل .

وفيما يخص اللفتة الأولى ، فقد جاء التقديم ليؤدي إغراض دلالية ، تخص كلا من المبدع والمتلقي ؛ لأن الاهتمام بعنصر الزمن – في دال (أخيرا) - يفوق الاهتمام بعنصر القول – في مضمون القول – لأن القول سيحدث حتما ، لكن متى سيحدث ؟ هذه هي القضية .

وكأني بالشاعر يخاطب الدم العربي/ الإنسان/ الواقع قائلا له: أخيرا تكلمت بعد طول صمت ! وليته ما قال؛ لأن المنطقة التي حوت مضامين القول زفرت بدلالات محزنة ، كما سنرى.

أما اللفتة الثانية ، التي تتمثل في استغلال الشاعر للشكل الطباعي الجديد لشعر الحداثة ، ومن ثم وضع دال (أخيرا) في سطر شعري مستقل ، فلها توجهها ومبرراتها الدلالية أيضا . إن الشاعر أراد أن يتخذ من هذا العنصر الزمني محطة

استراحة ، يجمع فيها أفكاره ومشاعره وإحساسه ، ثم ينطلق منها كذلك إلى دفق مشاعر وإحاسيس جديدة . هذه المشاعر وتلك الأحاسيس التي عبر عنها الدم العربي في مقولاته المتعددة داخل القصيدة .

ويمكن القول : إن احتلال هذا الدال سطرا شعريا مستقلا ، يفهم منه – إضافة إلى ما سبق – أن هذا الدال يمثل تكثيفا دلاليا ، واختزالا زمنيا . أما التكثيف الدلالي ، فلنا أن نفتش عن التطورات الخطيرة التي مر بها العالم العربي ، قبل كتابة هذه القصيدة ، بداية من الانفتاح على العالم الغربي ، والحداثة الغربية في المجالات شتى ، حتى كتابة هذه القصيدة . وكأن الشاعر أراد أن يلملم كل تلك التطورات في هذا الدال (أخيرا).

كما يتمثل الاختزال الزمني ، في طي مرحلة ما قبل القصيدة في هذا الدال . وهذه هي قمة اللغة الشاعرة ، بل قمة الشاعرية . إن عملية التكثيف والاختزال ، تطلع المتلقي على معان عديدة ومتنوعة ، وقعت في أزمان مختلفة ، في تركيب لغوي واحد ، أو حتى دال واحد .

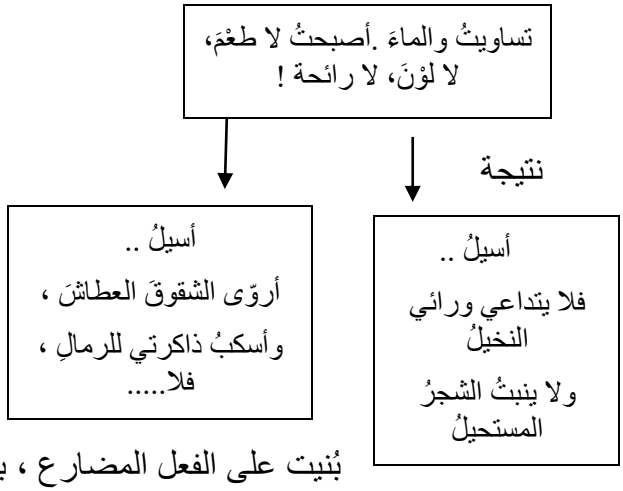
إن التصدي النقدي لهذه العملية لمن الصعوبة بمكان ؛ لأنه يحتاج من الناقد إلى جهد مضن في الكشف عن المستور ، واسترداد المحذوف ، وذكر المسكوت عنه. وكل هذا لكون هذه العملية ليست عملية سهلة على المبدع ذاته ؛ فهي تحتاج منه إلى استخدام خاص للغة ، في شقيها : الاختياري والتوزيعي ، ومن ثم تدفع الناقد إلى سعي دؤوب في محاولة فك رموز هذا الاستخدام اللغوي الخاص.

ومعنى هذا ، أن عملية التكثيف والاختزال ، تسهم في بناء القصائد الشعرية بالاعتماد على خاصيتي الغياب والحضور ، ويكون من أولويات الناقد ،بل من أهم مسؤولياته ، كشف العلاقة بين المسكوت عنه ، والمفصح به ؛ لأن القصيدة الشعرية في هذه الحالة ، لا يمكن الوصول إلى رموزها ، أو التعرف على مدلولتها ، من خلال الظاهر منها، أو متنها ؛ فثم هامش آخر غائب ، يشارك في اكتشاف الدلالة، ويساعد على فك الرموز، بقدر ما يسهم به الحاضر والمكتوب تماما.

وليست هذه العملية غريبة ، أو جديدة على الإبداع العربي ؛ فكثير من الشعراء استخدموا هذه الآلية، وبخاصة في بداية قصائدهم الشعرية(محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة:1569.وصلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة :18) . ومن الطبيعي أن أي تحليل نقدي لمثل هذه القصائد لا يستقيم إلا بالجمع بين المعطوف عليه / والمعطوف.

والآن نعود إلى المضامين التي وردت في منطقة مقول القول للجملة المفتاحية . إن التأمل الواعي يضع أيدينا على الترابط الشديد ، والوشائج اللغوية والدلالية ، التي

تضع مضموني الجملة المفتاحية في علاقة سببية ، يمثل المضمون الأول فيها سببا للمضمون الثاني ، على هذا الشكل :



واللافت للنظر ، أن منطقة النتيجة بُنيت على الفعل المضارع ، بينما انتمت منطقة السبب إلى زمن الماضي ؛ مما يؤكد سيطرة زمن الحاضر على معظم القضايا الفنية التي تعالجها المدونة .

إن اعتماد الشاعر في التركيب الذي ورد في منطقة السبب على المفعول معه**(تساويتُ والماءَ)** ، يؤكد المرارة التي تشتم من التركيب ، والتي أوصلت الدم العربي إلى الاقتران بالماء في كل السمات مما أفضى إلى نتيجة **(أصبحتُ لا طعْمَ ، لا لوْنَ ، لا رائحة !)** (نظر في معاني واو المعية : د . فاضل السامرائي ، معاني النحو ، ج 2: 244).

أما في منطقة النتيجة ، فقد اتكأ الشاعر على آليتين أسلوبتين تؤكدان انعدام الفائدة التي وصل إليه الدم العربي : **الأولى** هي الاعتماد على البنية التكرارية في الفعل **(أسيل)** . وكان في إمكان الشاعر أن يلحق مضمون الفعل الثاني بمضمون الأول ، ويكون التركيب على هذا النحو (أسيل ، فلا يتداعي ورائي النخيلُ ، ولا ينبتُ الشجرُ المستحيلُ . وأروّى الشقوقَ العطاشَ ، وأسكبُ ذاكرتي للرمالِ ، فلا.....) . ومع ذلك ، لم تأت المضامين على هذا النحو ، وذلك لعلتين : **الأولى** هي ما اعتلا الدم العربي من أحزان وهموم ومآسي ، جعلته يحتاج إلى محطة استراحة لأخذ نفس طويل وعميق لبث حزنه ، فكانت الاستراحة في (أسيل). أما العلة **الأخرى**، فهي الإمعان في إيضاح انعدام الفائدة ، وذلك بتعدد مظاهرها ، فكان التكرار أبلغ من الجمع بين المضامين .

أما الآلية الأسلوبية **الأخرى** ، فقد تمثلت في المفارقة الدلالية ، التي تولدت من دلالة الفعل (أسيل) التي تعني الكثرة والغزارة ، وعدم تداعي النخيل وعدم إنبات الشجر ، وعدم تخلق وجه المليحة . وقد اعتمد الشاعر على أداة النفي (لا) مصحوبة

ب(فاء) السرعة ، التي تجعل السيلان وعدمه سواء . وكل هذه الحيل الأسلوبية تبرز إمعان الشاعر في تصوير الحالة المحزنة والمؤلمة التي وصل إليها الدم / الإنسان العربي / الواقع العربي ، من انعدام الفائدة وافتقاد التأثير .

أما االصورة الثانية التي استعان فيها الشاعر بتلك الجملة المفتاحية ، مع استخدام الشكل الطباعي الجديد لشعر الحداثة في إضفاء لون من التغيير عليها ، فيقول فيها فاروق شوشة :

أخيرًا ،

يقول الدم العربيُّ : اكتفيتُ

تجاوزتُ جسرَ الشراييِن ،

أسرجتُ خيلي بقلبِ العراءِ ،

وخيمتُ في نُقطةِ الجذْبِ

أحكمْتُ أُغنيتي

وانتشيتُ لنفسي (الأعمال الكاملة : 11) .

من الملحوظ أن ثمة تغييرا حدث على الجملة المفتاحية على الشكل الطباعي ؛ فبينما احتلت الجملة المفتاحية سطرا مستقلا ، ثم تُليت بصيغة الماضي (تساويت) في الصورة الأولى ، أُلْحِقَتْ في هذا الموضع بالماضي (اكتفيت) في السطر الشعري نفسه **(يقول الدم العربيُّ : اكتفيتُ)** .

لقد بات الشكل الطباعي من الآليات المستحدثة التي تؤدي دورا دلاليا مهما في بناء قصيدة الحداثة . إن الصورة الأولى للجملة المفتاحية تصدرت بداية القصيدة ، بل بداية الديوان نفسه . ومن ثم كانت في مستهل الصراع الدرامي الذي يدخله الشاعر/ الدم العربي مع قضاياه المعاصرة . ولما كان الصراع في بدايته ، كان من الطبيعي أن تخف وتيرته ، وتبدأ هادئة . وهذا الهدوء يحتاج إلى وقت بين الكلمات ؛ لذا فإن وضع مقول القول في الصورة الأولى للجملة المفتاحية في سطر مستقل ، جاء نتيجة لهذه الحالة النفسية التي تعبر عن أحزانها وآلامها في مرحلة البدء .

وبعد الإحساس باللأهمية وفقدان التأثير ، بدأ علو درجة الدرامية (وأنزف حتى النخاع ، وينحسر المد) ، وأخذ اليأس يطل برأسه من وطأة الواقع (تنبت فوقي حجارتكم ، مدنا تتمدد أو تستطيل ، وتأكل ما تبقى من الأرض ، لكنها اضرحة) . كان لابد أن تتلاحق الدوال ، إذ ليس هناك من وقت للهدوء أو السكينة ، بل هناك زفرات حارقة بين عمليتي الشهيق والزفير .

إن تأمل هذه الحالة ، يفسر لنا القرب المكاني للدال(اكتفيت) ووضعه بجوار الجملة المفتاحية، إذ السرعة وعلو الصوت هما سيدا الموقف ، فلا وقت للهدوء . لذا من يتابع هذا المقطع ، ويحاول قراءته صوتيا ، لابد أن يسرع مع علو الصوت . ولم تهدأ الوتيرة إلا بالدال (وقلت) الذي احتل سطرا شعريا مستقلا كذلك . ثم وقع مقول القول في سطر آخر :

وقلتُ:

أطاولُ كلَّ الدماءِ التي أنضجتْها الحرائقُ ،

كلَّ الدماءِ التي أهرقتها الملاحمُ ،

لينتهي هذا المقطع بهذه المأساة ، وتلك الفاجعة :

جعلوا من بقاياهُ خاتمة للبكاءِ

وفاتحة للغناءِ

ومن رئتي مذبحة! (الأعمال الكاملة : 11)

ثم تأتي الصورة الأخيرة لهذه الجملة المفتاحية ، المضاف إليها بعض الدوال، في قول شوشة:

أخيرًا

يقولُ الدم العربيُّ المسافرُ عَبْرَ العواصمِ

والمتجمّعُ خَلْفَ الحواجزِ

والمتناثرُ في كلِّ أرضٍ :

تبعتُ (الأعمال الكاملة : 13 . وأما الجملة المفتاحية الثانية فهي (مدن للرحيل) انظر : الأعمال الكاملة :16- 23. ولم أستطع أن أناقش هذه الجملة ؛ بسبب المساحة المتاحة لنشر البحث في المجلة) .

من الملحوظ أن الجملة المفتاحية قد شغلت ثلاثة أسطر شعرية كاملة . وكأنها تمثل تكثيفا دلاليا ، أو بؤرة دلالية تجمعت فيها كل المضامين السابقة ، يؤكد ذلك ما أضيف إليها من دوال (المسافر عبر العواصم)/ مكان ، (والمتجمع خلف الحواجز ، والمتناثر في كل أرض) / حال .

وكما مثّل هذا الموضع بؤرة تكثيف دلالي ، كذلك مثّل مقول القول ما وصل إليه الدم العربي من مشقة وتعب وألم ، أدى إلى انسداد الأفق أمامه ؛ لذا ، نجد أن مقول القول ضم زمن الماضي (تعبت) في أربعة مواضع ، يحمل كل موضع منها

مبررات التعب ، وحيثيات الحزن . وإذا اخذنا الموضع الأخير نموذجا ، نجد الدم العربي يقول:

تعبتُ..

المدى ..لا يُبينُ

الصدى .. لا يُبينُ

ووجهي ما زال مُنسحقًا

في جبين المرايا ..

تلاحقهُ اللعنة الجامحة !

وكأن الدم العربي بعدما بدأ حديثه المؤلم عن نفسه بهدوء، ثم وصل إلى مرحلة الاكتفاء ، يصرخ بأعلى صوته في المرحلة النهائية ، وبعد عنت ومشقة : تعبتُ .. تعبتُ ..تعبتُ.. تعبتُ ..

وبهذه الجملة المفتاحية وما استتبعتها من مضامين، يمكن الإلمام بتلابيب القصيدة كلها ، وذلك إذا وضعنا توابع هذه الجملة على هذا النحو :

تساويتُ.. أسيلُ (انعدام الفائدة) اكتفيتُ (الانكفاء) تعبتُ (اليأس)

-5-

وثاني تلك الإجراءت البنيوية التي اعتمدناها لقراءة هذا الديوان ، هو بنية الثنائيات / أي المقابلات الدلالية . وتبدو فكرة الثنائيات داخل الديوان من خلال ثلاثة ملامح : الأول هو الأصوات المتحدثة داخل الديوان ، والثاني هو التقابلات الدلالية ، الناتجة من التوتر القائم بين طرفي الملمح الأول . والثالث هو جدلية العلاقة بين الواقع المعيش والواقع المرجو المنشود . وفي الملمح الأول يقول شوشة في قصيدة (مدن للرحيل) :

أفتح نافذتي – عبْرَ النيل – يُباغتني وجهُ عدوّي

يترصّدني

ويمدُّ ذراعيْه تطولاني حيث أكونُ ،

وحيث تغيبُ الشمسُ ، (الأعمال الكاملة : 16)

تنبئ المقطوعة الشعرية عن محاصرة الآخر للشاعر ؛ وتبدو هذه المحاصرة على الجانبين المكاني (**ويمدُّ ذراعيْه تطولاني حيث أكونُ**) والزماني (**وحيث تغيبُ الشمسُ**) .وفضلا عن ذلك ، تتسم تلك المحاصرة بعنصرين يزيدان من

وطأة الواقع على وجدان الذات المبدعة ، هما المباغتة (**يُباغتني**) والترصد (**يترصّدني**) . وقد تمثلت النتيجة الطبيعية لهذه المحاصرة في قول شوشة :

محالٌ أن أتحوّلَ عن خنجرهِ

وهو يغوصُ وئيدًا فيَّ

محالٌ أن أتلاصقَ

بعضي صار يُناجزني

يتنكّرُ لي ، ويُباعدني

وأنا المذبوحُ على الحدَّينِ ،

أردُّ الطعْنةَ كيف؟

أُصوّبُ حين أُصوّبُ، للمجهول ! (الأعمال الكاملة : 17)

يلحظ في هذا المقطع الشعري ، أن عدو الشاعر / الآخر قد ارتدى ماهية أخرى ، جعلته يتحول من الخارج إلى الداخل . وقد مهد لهذا التحول (**فيَّ – مُحالٌ أَنْ أَتَلَاصَقَ**) ، ثم بدا جليا في دال (**بعضي**) ، وما أُشْفِعَ به من تراكيب دلالية تنبئ عن تحول الصراع من الخارج إلى الداخل (**صار يُناجزني - يتنكّرُ لي – ويُباعدني**) . وكان طبيعيا أن تنشطر الذات الشاعرة ، التي انشطرت هي نفسها إلى عدوين (**وأنا المذبوحُ على الحدَّينِ**) . كما كان طبيعيا أيضا ألا يجد هذا السؤال (**أردُّ الطعْنةَ كيف؟**) إجابة له ، حتى وصلت الذات الشاعرة إلى حالة من الفراغ المعنوي ؛ إذ عليها أن تستسلم لهذا الانشطار

وهذا العدو الدخيل ، أو تصوب في المجهول (**أُصوّبُ حين أُصوّبُ، للمجهول !**) .

وعلى الرغم من ظهور هذا الصراع الداخلي لدى الشاعر ، لم يكتف بهذا ، بل ساق ما يبعث على الحزن والضيق بهذا الواقع :

وجهُ عدوّي في نافذتي ،

في مرآتي،

في داخل سُمّي وطعامي

يترصّدني

لا أتساءلُ : كيف انسلَّ وخيَّم ثم أقام

لا أتساءلُ : كيف تسوَّر أُفقي

أصبح كابوسي،

قلقي ،

صحوي

هربي ، حين أنام (الأعمال الكاملة : 17، 18) .

على هذا النحو سيطر الآخر على حياة الشاعر ، ويبدو أنه ليس منه انفكاك ؛ لذا ختم الشاعر هذا المقطع الشعري بقوله : (**وأنا المنتظر لحظةَ تنفيذ الإعدام**) . إن هذه الحالة التي عاينها الشاعر بكل توتراتها ؛ سواء ما تعلق بها بالخارج المعيش المادي ، أو ما انعكس على وجدانه الداخلي ، فولد صراعا داخليا حادا ، كل هذا كان كفيلا بأن يعنون الشاعر قصيدته بهذا العنوان الموحي (مدن للرحيل) . وفي مقطع آخر من القصيدة نفسها يقول شوشة :

ومهما تصوَّرتَ أنكَ جاوزْتهم

ونجوْتَ بجلدكَ

أنك مؤتمنٌ وسميعٌ مطيع

فهم مُوقفوكَ

وهم سائلوكَ: (الأعمال الكاملة : 20) .

ويضم هذا المقطع الشعري ثلاثة أصوات : صوت الذات الشاعرة / المتحدث ، وصوت المخاطَب / أناس الواقع ، وصوت المتحدَّث عنه / الآخر . وهنا تؤدي الذات الشاعرة مهمة أساسية في تحذير المخاطَب من العدو / الآخر؛ إذ كان الشعر - وسيكون دائما- صوت أناس الواقع في مواجهة قضاياه . وقد تكون الذات الشاعرة هي المخاطَب نفسه ، لما يدور في داخلها من حوار ينم عن انشطارها ، أو تجريدها .

ولغويا ، بُني المقطع الشعري على ما يبرز مبررات الصراع المرير ، سواء أكان هذا الصراع بين الذات ونفسها في عملية التجريد،أم بين الذات– ممثلة لأناس الواقع – وعدو خارجي يترصدها .

ويتأسس هذا المقطع الشعري – لغويا – على تركيب شرطي واحد ، مكوّن من أداة شرط (**مهما**) متبعا – في منطقة الشرط - بسبيكة لغوية مكونة من أكثر من جملة ، ما بين الاسمية والفعلية ، ثم تأتي منطقة الجواب مؤسسة على تركيب اسمي (**فهم موقفوك**) مصدرا بـــــ(الفاء) ، معطوفا عليه تركيب آخر يرتدي الطابع الاسمي كذلك (**وهم سائلوك**).

وفي رأيي ، أن هذه الجملة الشرطية لهي أروع وأجمل ما يُظهر الصراع المحتدم بين الذات الشاعرة / أناس الواقع والآخر / العدو . وذلك على النحو الآتي : **أولا** أن تصدير الجملة بالأداة (مهما) يدل على إكثار الذات الشاعرة / أناس الواقع من فعل الشرط (**تصورتَ**) . **ثانيا:**أن فعل الشرط نفسه (**تصورتَ**) يندرج تحت فكرة التصور الداخلي ، وليس الفعل الخارجي ؛ مما يزيد من حدة الصراع الداخلي . **ثالثا**:دخول دلالة التجاوز في (**جاوزتهم**) ، والنجاة في (**نجوت**) تحت مظلة التصور . وكل هذا يخص جانب الذات الشاعرة ، أو أناس الواقع .

رابعا:إذا تأملنا جانب العدو/ الآخر الذي يشغل منطقة جواب الشرط ، ألفينا أن هذه المنطقة تضم فاء السرعة ، وضمير الجماعة (هم) ، الذي يدل على كثرة وجوه العدو، وتعدده وتباينه ، ثم اسمي الفاعل (موقفوك-سائلوك) بما يدلان عليه من الدوام والاستمرار؛ إذ يعملان- دلاليا – عمل فعلهما المضارع .كل هذا فضلا عن ارتداء جملة الشرط للصيغة الاسمية التي تدل على الدوام والاستمرار .

وبالجمع بين دلالة فعل الشرط المصدر بـــــ(مهما) وجوابه ، نجد أن الدلالة تفضي إلى : أنك مهما تبالغ في تصورك ، أو في تخيلك أنك من الممكن أن تتجاوز ، أو أن تنجو من هذا العدو، فهو يحيط بك ، يقهرك ، يقلقك . وبهذا ، استطاعت هذه الجملة الشرطية الطويلة أن تبرز مدى قبضة العدو / الآخر على الذات الشاعرة التي تمثل أناس واقعها

ويمكن أن نفهم من ذلك ، أن من يتصور النجاة من قبضة الآخر، فهو واهم ، يقول الشاعر:

آه للوهم ..

كان يُزَيِّنُ لي ..أنني

قد عبرتُ الحدود

وحلقتُ فوق الحواجز

شارفتُ كلَّ النجوم

وأطْلَلْتُ مثل انعقاد السَّماءِ

على وطنٍ من نجوم (الأعمال الكاملة : 21) .

وفي قمة هذا الوهم والتصور ، يخرج العدو / الآخر :

ولكنه واقفٌ ، كالرّدى شاخصٌ في عُتو دميم

يباغتني بالسؤال العقيم :

ومن أنت ؟ وما تبتغي؟

عدوٌّ هناك تسلّل فيَّ

وآخرُ عندي عدوٌّ مقيم

وبين عدوّيْن

ماذا أكون ؟

وما أبتغي؟

وطنٌ واحدٌ لا يُبَاعُ

وعمرٌ جميلٌ قديم ! (الأعمال الكاملة : 22) .

ومن نهاية هذا المقطع يمكن أن نستشف أن عداوة الآخر ، تتمثل في عدم وصول الذات الشاعرة / أناس الواقع إلى (**وطن واحد لا يباع ، وعمر جميل) .**

ولما كانت تلك الدلالات تقوم على التصور والوهم / أي الداخل ، كانت الجملة المفتاحية لهذا المقطع على أبلغ وأروع ما يكون من الذات المبدعة ، وتتمثل هذه الجملة في (**مدن لاختبار النوايا)** . وبعد كل هذا نستطيع أن نضع أيدينا على مبررات تسمية القصيدة بهذا الاسم .

وفي صورة أخرى للجدل نفسه بين الذات الشاعرة ، وأناس الواقع ، والآخر، يقول شوشة :

منفيًا أخرجُ من زمني

أبحثُ عن وجي عبْرَ مرايا الرُّعبِ ،

وأحمل في أشرعتي ..كفني (الأعمال الكاملة : 36)

ومن الواضح أن الذات الشاعرة تتحدث هنا عن نفسها ، ثم بالاعتماد على بنية الالتفات ، يتحول الشاعر من الحديث عن (الأنا) إلى مخاطبة (الأنت) ، فيقول :

لا تُثقلْ قلْبَكَ بالذكرى ، فالقلبُ ملولٌ سأمانْ

لا تشغل ليلك منتظرًا..

فالفجرُ المأمولُ .. جبانْ

والصورة شاحبةُ الألوانْ (الأعمال الكاملة : 36 ، 37) .

ثم ينتقل الشاعر مرة ثالثة إلى القوم / العدو ، فيقول :

ما أقبحَ وجهَ القومِ ،

سعارٌ وحشيٌّ يتراقصُ فيه

وفؤوسٌ بالأيدي .. تهوى

مشرعةٌ تطعن طعْنَتَها

وتواسي القتلى ..في العلنِ (الأعمال الكاملة : 37) .

وكما قلت سابقا ، ربما يكون صوت الذات الشاعرة هنا هو صوت المخاطَب (أنتَ) أيضا ، ومن الممكن أن يكون صوت أناس الواقع ، وبهذا فهو يحدث نوعا من التجريد للذات الواحدة لتعبر عن ذاتين . والذي أريد أن أقوله : إن الشاعر أراد ألا يخرج المخاطَب / الشعب العربي مثلا – المفهموم سيميولوجيا ، كما مر سابقا في تحليل العنوان – من المعادلة ، وهي معادلة المواجهة مع الآخر .

وربما يختلف الصوت الآخر فلا يكون عدوا ، بل من أقرب الأقربين للذات الشاعرة ، يقول شوشة قصيدة (رسالة إلى أبي) :

يفجؤني الذي اكتشف : أنت في نفسي حللت !

في صوتي المرتج بعض صوتك القديم

في سحنتي بقية من حزنك المنسل في ملامحك

وفي خفوت نبرتي – إذا انطفأت – ألمح انكسارتكْ (الأعمال الكاملة : 39) .

ويذكرنا هذا المقطع على الفور بالحنين إلى الماضي لدى شعراء الرومانسية ؛ سواء أكان هذا الحنين زمانيا أم مكانيا . لكن يكمن الفرق في أن الشعراء الرومانسيين كانوا يحنون إلى الماضي هروبا من وطأة الواقع ، ورغبة في الانسلاخ منه ، والعيش فيما كان يطلق عليه الأبراج العاجية . أما فاروق شوشة فيحن إلى الماضي - الزماني هنا – حاملا على كتفيه هموم الحاضر ، واستشراق المستقبل . أي يمكن القول : إن حنين شوشة كان آلية للنظر في الحاضر ، وكشفه ، بوضعه في مقارنة مع الماضي . لذا نراه يقول :

هذا ابنُكَ القديمُ ،

وابنُك الجديدْ ..

يبحث فيك عن زمانِه ،

وحُلْمِهِ البعيد

فافتحْ له خزائنكْ ! (الأعمال الكاملة : 43)

وفي قصيدة (**في أرض رفاعة**)، يستغل الشاعر استدعاءه لرفاعة الطهطاوي ومحاورته في النظر إلى حاضره ، ومحاولة تغييره ، انطلاقا من كلمات الطهطاوي/ أي من تأثيره في الواقع . يقول شوشة :

أبحثُ عن موطئِ خطواتِك

وألامسُ ذاتي في ذاتِك

أعرضُ وجهي في مرآتِك

وأقول ـ وقد دار الزمنُ المحدودبُ ،

واختلَّت آفاقُ الرؤيا ،

وبدأنا نسألُ عمَّا خلْفَ السُّورْ :

ها نحنُ نعودُ إليْكَ

لنُسافِرَ فيكَ

ونبدأَ ثانيةً رحلتك المرجوَّة للنور

نبدأ من مطلعِ كلماتك ! (الأعمال الكاملة : 49) .

ومعنى هذا ، أن هذه الجدلية الثنائية (الذات الشاعرة والآخر) ، سواء أكان هذا الآخر عدوا أم صديقا ، الهدف منها هو رصد مشكلات الواقع ، وكشف سوآته ، ورغبة في محاولة التغيير ، بوصف الكلمة سيفا من سيوف التغيير ، بل ربما تصل درجة تأثيرها أكثر من السيوف ؛ فكم من الحروب اندلعت بكلمة ، وكم منها من انطفأت نارها بكلمة كذلك . (هناك أصوات أخرى داخل المدونة ، ومنها المخاطَب الأنثوي وغيره . لكن اكتفيت بذلك خشية الإطالة) .

وكان طبيعيا – وهذا هو الملمح الثاني - أن تنشأ ثنائية دلالية متكئة على الجدلية السابقة ، وتتمثل هذه الثنائية في التقابلات الدلالية .وهنا يقول فاروق شوشة على لسان الدم العربي :

تنبُتُ فوقي حجارتُكم ،

مدنًا تتمدّدُ أو تستطيلُ

وتأكلُ ما يتبقَّى من الأرضِ ،

لكنها أضرحة ! (الأعمال الكاملة : 10) .

والمتأمل في المقطع الأخير ، يدرك قوة المفارقة والتقابل بين كثرة وجود المدن ، وكونها أضرحة . وبالدخول إلى السبيكة اللغوية التي بُني عليها هذا المقطع ،

نجد أن الشاعر استعان بآليات لغوية وأسلوبية ، استطاعت أن تظهر هذه المفارقة الدلالية على أفضل ما يكون من الناحية الجمالية .

وتتمثل **أولى** هذه الآليات في الاستعانة بزمن الحاضر ، من خلال صيغة المضارع (تنبت ، تتمدد ، تستطيل ، تأكل ، يتبقى) . وتدل هذه الدوال على الكثرة والتمدد ، حتى لتكاد هذه المدن تغطي الأرض كلها . وكان من الطبيعي أن ينتشر العمران ، وتمتلئ الأرض بالحيوية نتيجة هذا النشاط الإنساني الواضح .

وهنا تأتي الآلية **الثانية** ، التي تمثلت في الأداة (لكن) ، التي تضع دلالة ما بعدها في عملية تقابل مع دلالة ما قبلها (مغني اللبيب :320) ، مؤكدة دلالة ما بعدها عما قبلها . وهذا معناه، أن كل ما سبق (لكن) من دلالات ، متمثلا في كثرة البناء ، يصبح عديم الفائدة ؛ لكون هذه المدن أضرحة . لذا ، ستتحول دلالات الإعمار إلى سكون وخراب . وفي قصيدة (مدن للرحيل) يقول شوشة :

نستأذن حتى في الأحزانِ ،

ونفرقُ من غضبِ السجانِ

فَنُعلنُ أنَّ المضيق اتساعٌ

وأن القفار جنانٌ

وأن الزمانَ زمانٌ

وأنَّ الهسيسَ الجبانَ صهيل ! (الأعمال الكاملة : 20) .

إلى هذا الحد يكشف الساعر سوأة الواقع ، ويعريه ، ويجرده من كل ما يُزَيَّنُ به من زخارف ، ويفضح ما يضمره من دمار وخراب ، على مستوى الفرد والجماعة ، وما ينخر فيه من سوس العفن . وإذ يرزح أناس الواقع تحت وطأة هذه الموبقات ، فإن من الطبيعي أن تتبدل القيم ، وتتغير المفاهيم ؛ حتى ليصبح المضيق اتساعا ، والقفار جنانا ، والزمان الذي نحياه في اللحظة الآنية بما فيه من شوائب ، هو ذاك الزمان الجميل ، الذي قال عنه الشاعر في القصيدة نفسها (وعمر جميل قديم) ، والهسيس الجبان صهيلا . وفي قصيدة (عن الحرية والحب) يقول شوشة :

ما الذي نصنعُ بالحبّ إذا كان اغتيالاً للخلايا

وانطفاءً للذي يلمع في عين الصبايا

وانغماساً في سراديب الحكايا

دون أن يرتجّ فينا كلُّ بركانِ الحنايا

فنرى الميلاد في قلب المنايا

والمدى المنسوجَ من عزْفِ الشظايا

والغدَ الطالعَ من عُرسِ النهار

ساطعاً،

منكسرًا فوق المرايا (الأعمال الكاملة : 20 . أما الملمح الثالث ، فهو جدلية العلاقة بين الواقع المعيش والواقع المرجو المنشود. لكن حالت المساحة المخصصة للبحث دون دراسته) .

هذه هي لغة المفارقة ، تستطيع أن تعطيك معاني ودلالات لا حصر لها ، في لمحات لغوية مركزة ومكثفة ؛ فيمكن للقصيدة الواحدة أن تهبك ما لا يهبك كتاب كامل . تضعك في مواجهة مع واقعك بسحر الكلمة المتسلل إلى نفسك دون أن تشعر ؛ لذا كان الشعر ديوان العرب ، وكانت لغته القائمة على العدول والانحراف الدلالي لغة جمالية ، لا يمكن الوصول إلى كنهها ، أو الوقوف على خصائصها وعبق جمالها إلا بالتامل الواعي ، والصبر الدؤوب ، ومغازلتها بما تحب هي أن تتحاور به معها .

– 6 -

ويتمثل الإجراء الثالث من إجراءات المنهج البنيوي في علاقة الحضور والغياب . وسنتناول هذه العلاقة من خلال ملمحين : **الأول** هو الأساليب الإنشائية التي تحتاج إلى أجوبة ، ولتعدد الاحتمالات ، تدخل دلالة النص في دائرة التأجيل . وفي تأجيل الدلالة وعلاقته بالأساليب الإنشائية يقول الدكتور محمد عبد المطلب :" وهذا التأجيل يجد له معاونات تعبيرية لها حضور واضح في الخطاب الشعري الحداثي (كالأساليب الإنشائية) ؛ لأنها تتسلط على المتلقي تسلطا مزدوجا ، فتقربه من الخطاب عندما تستدعيه بالسؤال أو الأمر أو النهى أو غيرها من النواتج الإنشائية ، لكنها تبعده في الوقت نفسه عندما تغلق عليه سبل الإجابة أو الاستجابة ؛ ليندفع إلى حالة الانتظار والترقب ، ذلك أن الإنشاء يعني – بالضرورة – وجود قضية لم تحسم " مداخل قراءة النص الشعري : 36) .

وفي قصيدة (مدن للرحيل) ، يسوق الشاعر على لسان الآخر / العدو أسئلة تبرز ملامح وطأة الواقع على الذات الشاعرة ، يقول فاروق شوشة :

فهم مُوقفوكَ

وهم سائلوكَ :

ومن أنتَ ؟

ماذا تكونُ ؟

وما تبتغي ؟ (الأعمال الكاملة : 21) .

وتفضي الأسئلة الثلاثة إلى الاستفهام عن الوجود ، والكينونة ، والمراد . وهل الآخر الذي صدرت عنه هذه الأسئلة لا يعرف إجابات لها ؟ كلا. إنه يعرف، لكن المراد على المستوى التحتي لهذه الأسئلة هو نفي الذات الشاعرة وكل من على شاكلتها .ولما كان ثم قهر وتجبر، أراد الآخر أن يستلَّ هذه الأجوبة من المسؤول ؛ وهو ما دفع الشاعر إلى تكرارها في صيغة تعجبية :

ما أنا !

من أكون !

وما أبتغي ! (الأعمال الكاملة : 21) .

إن تكرار الشاعر هذه الأسئلة بالاعتماد على صيغة التعجب ، يضع أيدينا على المفارقة الغريبة والعجيبة بين (الأنا) والآخر ؛ (الأنا) صاحب الحق الشرعي في الوجود ، في حين أن الآخر ما وصل إلى هذه المكانة إلا من أجل خدمة (الأنا) وإعطائها حقوقها ، والآخر الذي نصّب نفسه مالكا لهذه الحقوق يمنحها لمن يشاء ، حتى غدا (الأنا) خادما له . لذا كان اختلاط المعايير وتبدل القيم حافزا مهما في رغبة (الأنا) في الفرار من تلك المدن . وفي موضع آخر من القصيدة نفسها يكرر شوشة هذه الأسئلة كذلك على لسان الآخر ، قائلا :

يباغتني بالسؤال العقيم :

ومن أنت ؟ ما تبتغي ؟

عدوٌّ هناك تسلَّل فيَّ

وآخرُ عندي عدوٌّ مقيم

وبين عدوَّين

ماذا أكون ؟

وما أبتغي ؟ (الأعمال الكاملة : 22) .

إن الإلحاح على هذه الأسئلة بخاصة ، يجسد لنا مدى اضطراب العلاقة بين (الأنا) الشاعرة والآخر؛ لأن الإجابة عن تلك الأسئلة تندرج برمتها تحت فكرة الوجود والكينونة . وفي مثل هذه الحالات ينصب الصراع بين الطرفين على محاولة إلغاء كل منهما الآخر ، أو تهميشه إن لم يستطع إلغاءه .

ولما كان الصراع على هذه الوتيرة ، انشطرت الذات الشاعرة نصفين ، حتى كأنها قد ولَّدت عدوا منها يحادثها بالأسئلة ذاتها وتحادثه ، وكل هذا نتيجة الصراع

على البقاء وإثبات الحق ؛ الحق المتمثل في (**وطنٌ واحدٌ لا يُباعُ ، وعمرٌ جميلٌ قديم ! .)**

وقد يكون لبنية التعجب معنى هنا ، يتمثل في اندهاش الشاعر / أناس الواقع من اختلاط المعايير ؛ فصاحب الحق هو الذي يطالب به ، ومعطي الحق هو الذي يمنعه !

وفي نهاية هذه القصيدة يرتفع صوت الشاعر بسؤالين ، لم يضع لهما علامة الاستفهام(؟) ، بل وضع علامة التعجب للأخير منهما (!) . يقول شوشة في السؤال الأول :

فمن يُمسكُ الأرضَ ،

من يستميتُ على حدّ خارطةٍ في الحدودِ ،

وخارطةٍ في الدماء ،

ليعلنها وطنًا لا يضيعُ

ولا يتراجعُ ،

لا يَتَقَلَّصُ يومًا فيومًا

وشبرًا فشبرًا

وتطفو بقاياهُ فوق الدموع (الأعمال الكاملة : 22 ، 23) .

وفي السؤال الثاني يقول بنفس الجملة المفتاحية :

فمن يُمسكُ الأرضَ ،

من يتجاسرُ أنْ يزرعَ القدمينِ

ويثبُتَ للمدّ

يُقسمَ :

هذي نهايةُ موتي

وهذي بدايةُ صوتي

وهذا طريقي إلى المستحيل ! (الأعمال الكاملة : 23)

وبالتأمل في السؤالين المطروحين يبدو لنا أمران : **الأول** أن مضمون السؤال الأول يتضمن سمات الوطن الذي ينشده الشاعر في قوله(وطنٌ واحدٌ لا يُباعُ) . في حين يتضمن مضمون السؤال الثاني عمره الجميل الذي يرغب في استرداده (وعمرٌ

جميلٌ قديم**!)** .أي أن مضمون هذين السؤالين يعد تفصيلا بعد إجمال لرغبة الشاعر في تحقيق مثل هذه الوطن ، واسترداد مثل هذا العمر .

أما الأمر الآخر، فإن الشاعر لم يُنهِ السؤالين بعلامة الاستفهام(؟) واستعاض عن ذلك بالتعجب(!) فلماذا؟ في رأيي أن الشاعر يطرح هذين السؤالين مع علمه بافتقاد من ينجزهما على أرض الواقع ؛ ربما لأن الشاعر لم يبصر أو لم يجد على حلبة القوة والشجاعة والجرأة – في العالم العربي- ممن يتولون هذا الأمر ، للتصدى لهذه المهمة الشاقة ؛ لتشييد مثل هذا الوطن المنشود .

ومع هذا الافتقاد ، وفي الوقت نفسه يتعجب الشاعر لخلو الساحة العربية – فيما يبدو – ممن يتسنى لهم تحقيق ذلك . ولما كان إحساس الشاعر يتقلب بين التساؤل والحيرة والشك والاندهاش ، دخلت الإجابة عن هذه الأسئلة في دائرة الغياب ؛ لذا جمعت أسئلة الشاعر ما بين التساؤل والتعجب . وفي قصيدة (يتغير لون الماء) ، يقول شوشة :

لا موجَ الآن ، ولا شاطئ

هذا شبحُ اليم بعيدٌ ، فارحلْ فيهِ ،

وغيّبْ هذا الوجهَ ، وهذا اللونَ ،

وهذي الأحزان

وارحلْ عبْرَ مصبِّ الدَّمْعِ ، إلى المجهول

ماذا تحملُ ؟

أي وعدٍ بعْد ؟

وأيُّ سيوفك سوف يصول ؟ (الأعمال الكاملة : 35 ، 36) .

واضح أن المقطوعة الشعرية تعبر عن رغبة الشاعر في الرحيل ، ولقد نتجت هذه الفكرة – التي تكاد تغطي دلالات المدونة كلها – من وطأة الواقع وقسوته على أناسه . ومع أن الشاعر لديه رغبة ملحة في الرحيل ، فإنه يسوق بعض الأسئلة التي لا يمكن الإجابة عنها قطعيا ، مما أدخلها في دائرة الغياب ، ومن ثم تأجيل الدلالة . وهذا الغياب والتأجيل ينبئان عن ارتياب الشاعر فيما سيأتي من مستقبل (وانظر في هذا الإجراء :الأعمال الكاملة: 46 ، 54 ، 55 ، 57 ، 60 ، 62 ، 63 ، 70 ، 76 ، 77).

أما **الملمح الآخر** ، فهو الشكل الطباعي القائم – في أحد جوانبه – على وضع النقاط بدلا من الكشف عن المطلوب . وبالتفتيش عن الغائب من الدلالة ، يستطيع الناقد أن يملأ فراغات النص ، بما تُبْنَى عليه ثقافته من أفق التوقعات . وفي هذا

الإجراء ، يحاول الناقد استنطاق النص ، كاشفا قصديته من خلال لغته ، بعيدا عن قصدية المبدع . يقول فاروق شوشة :

أسيلُ ..

فلا يتداعى ورائي النخيلُ

ولا ينبتُ الشجرُ المستحيلُ

أسيلُ ..

أروّي الشقوقَ العطاشَ ،

وأسكبُ ذاكرتي في للرمالِ ،

فلا يتخلّقُ وجهُ المليحةِ ،

أو حُلمُ فارسها المستطارِ ، (الأعمال الكاملة : 10) .

فما الذي يمكن أن نفهمه من النقاط التي وضعها الشاعر بعد الفعل (أسيل) ، الذي ورد على لسان الدم العربي ؟ في اعتقادي أن ما يدفع الشاعر إلى هذا الإجراء هو كثرة المعاني والمضامين التي يريد أن يعبر عنها . ولما كانت لغة الشعر قائمة في الأساس على التكثيف والتركيز الدلالي ؛ إذ هي لغة إبداعية تحمل وظيفة جمالية ، وليست لغة عادية تحمل وظيفة توصيلية ، كان من المحال التعبير عن كل ما يدور في ذاكرة الشاعر . ومن ثم وُلِدَ هذا الإجراء .

ووفق ما سبق ، فإن هذه النقاط هي تعبير عن محذوف دلالي ، يحدث نوعا من الفراغات داخل النص الشعري. وحسب نظرية التلقي ، فإن دور الناقد يتمثل في ملء هذه الفراغات (انظر في ملء فراغات النص : روبرت هولب ، نظرية التلقي : 91) . وتحتاج هذه العملية – ملء فراغات النص – إلى أفق التوقعات لدى الناقد (انظر في مفهوم أفق التوقعات كلا من : روبرت هولب ، نظرية التلقي : 157 ، وتيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب : 92 ، ورامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة :210، 211) . ومن الطبيعي أن ثمة تفاوتا بين النقاد في التكوين الثقافي لهذا الأفق ، ومن ثم – كذلك – تختلف المقاربات النقدية للنصوص الشعرية من ناقد لآخر ، وحتى لدى الناقد الفرد من مرحلة لمرحلة ، حسب تطور أفق التوقعات لديه .

ومع ذلك ، فإن السياق الخاص للمقطوعة الشعرية ، إضافة إلى السياق العام للقصيدة نفسها ، قد يساعدان الناقد ويمدانه بما يرجح تفسيرا على آخر . وإذا طبقنا هذا المبدأ – السياق العام والخاص–على هذا الموضع ، نجد أن السياق العام للقصيدة يدور حول تردي الواقع العربي ، في المناحي شتى ؛ مما دفع الدم العربي للبوح عن

انكساره ، وعدم الفائدة في عملية التأثير . ولم يبتعد السياق الخاص عن ذلك كثيرا؛ فقد تضمن سيلان الدم العربي مع افتقاد أثر هذا السيلان .

ومن هنا ، فإن هذه النقاط ربما تخبئ دلالة التكرار للفعل (أسيل). ومن ثم فهي تدل على كثرة وقوع الفعل ، مع عدم التأثير ، وبخاصة أن زمن الحاضر هو المسيطر على مضمون الديوان ، كما مر سابقا. أو أنها تخبئ دلالة مكانية ؛ أي أنني – على لسان الدم العربي – مهما أسيل في كل شبر من العالم العربي ، لا أجد أثرا لهذا السيلان . وقد يعضد هذا التفسير بعض الدوال الدالة على المكان (ورائي ، النخيل ، الشجر) ، أو أنها تخبئ دلالة زمانية ؛ أي أنني أسيل منذ زمن طويل بدون أثر . وقد يعضد من هذا التفسير دوال مثل (ذاكرتي ، حلم) . وفي موضع آخر يقول شوشة :

لو أملكُ صوتي أصرخُ في البريّه :

ها ، تقتربُ الساعةُ

حين يجفُّ العمرُ

وحين يشيخُ النـهرُ

وحين يطولُ القهرُ

وحين ..

ولكنّني ، خلْفَ كلِّ الدروبِ ، ولا من سبيل ! (الأعمال الكاملة : 18).

من الواضح أن الأسطر الشعرية تصور وطأة الواقع على أُناسه . ولما كانت مظاهر تلك الوطأة من الكثرة بمكان ، ذكر الشاعر بعضها، وأخفى الأخرى بالنقاط التي وضعها بعد(حين) ؛ اتساقا مع لغة الشعر ، القائمة في أساسها على الإيجاز . وكما بُنِيَت الدلالة الظاهرة على الفعل في زمن الحاضر ، مع فاعلها المعرفة ، بنيت الدلالة المخبوءة على هذا النمط نفسه . وكما تشير الدلالة المكشوفة إلى الحزن والأسى ، تشير الدلالة المستترة إلى المعاني ذاتها ...إلخ (نكتفي بهذين الموضعين ، وانظر بقية المواضع : الأعمال الكاملة : 21 ، 36 ، 37 ، 42 ، 43 ، 44 . إلخ) .

ووفق ما سبق ، فإن مهمة الناقد تبدو من الصعوبة بمكان ؛ إذ عليه أن يفتش عن المحذوف، وباسترجاعه وضمّه إلى المذكور ، تُنْتَجُ دلالة النص الشعري . وهذا هو الفارق بين شعر الحداثة وما سبقه من شعر في تاريخ الشعر العربي كله .

– 7-

وآخر الإجراءات البنيوية التي تعتمد عليه هذه الدراسة في مقاربتها ، يتمثل في تضافر المحور الاستبدالي والمحور التوزيعي في إنتاج الدلالة الشعرية (انظر هذين

المحورين: فردينان دي سوسير، علم اللغة العام : 129، 130 ، 142. وانظر في تراثنا النقدي : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز : 44 ، 55 ، 402) . ولصعوبة تطبيق هذا الإجراء على المدونة كلها ، آثرت أن يمارس هذا الإجراء من خلال ثلاثة تراكيب لغوية : جملة مفتاحية ثابتة الدوال ، وجملة مفتاحية متغيرة الدوال ، وتركيب متغير الدوال .

ويتمثل الضرب الأول في الجملة المفتاحية (**منفيا أخرجُ من زمني**) (الأعمال الكاملة : 36 ، 37 . وقد وردت مرتين ، مشفوعة بدلالات متغايرة) . وإذا بدأنا بالمستوى الاستبدالي / الاختياري ، ألفينا أن ذاكرة الشاعر قد انتقت من بين البدائل اللغوية دالي (**منفيا ، زمني**) . ومع أن الفعل (**أخرج**) يوحي بالقيام بفعل الخروج طواعية ، فإن تعلقه بدلالة النفي (**منفيا**) ، جعله يتخلّى عن دلالته العادية المألوفة ، المتمثلة في الطواعية إلى دلالة إجبارية ؛ لأن النفي لا يكون طواعية أبدا .

ووفق هذا ، يمكن لنا أن نفهم أن الشاعر قد أُجْبِرَ على عملية الخروج ، بفعل وطأة الواقع ، وتردي أحواله في المناحي شتى . هذا فيما يخص الدال (**منفيا**) .

أما فيما يخص الدال (**زمني**) ، فقد انطوى على جماليات ، تنم عن عمق التجربة الشعرية في هذا الديوان ، وبأنها تجربة تجمع في طياتها بين الشق المادي والشق المعنوي ، وإن كانت ترجح الجانب المعنوي ، كما سنرى الآن .

إن من المسلم ، أن النفي والخروج ينتميان إلى عالم المكان ، لا الزمان . فما الدوافع التي حدت بالذت الشاعرة إلى استبدال دال (الزمان) بـــــ(المكان) ؟ وهنا تكمن التجربة الحقيقية لهذه المدونة . إن أزمة الشاعر التي يعاينها تتمثل - في الأساس - في الغربة الفكرية المعنوية ، لا المكانية . مع أن مبررات الوصول إلى الاغتراب الفكري ، تبدأ من وطأة الواقع المادي في الأنساق المختلفة التي يتأسس عليها ، وتستمر هذه الوطأة مادية على أناس الواقع ، فيما عدا المبدعين والمفكرين ، فإنها حين تطالهم تصيبهم بغربة فكرية معنوية ، وبخاصة عندما يصطدمون برفض دعواهم الإصلاحية ، أو قبول الآخر لنقدهم الواقع .

ويمكن لنا – وفق هذا الطرح – أن نفسر دلالات (الرحيل) الموجودة في هذه المدونة ، على أنها تحمل في جانب منها دلالات فكرية معنوية ، ولا تقتصر على الجانب المادي فحسب ، بل ربما يكون الجانب المعنوي هو الأكثر احتمالا من الجوانب الأخرى .

وفي الدلالات التي ألحقت بالجملة المفتاحية في موضعها الأول يقول :

منفيًا أخرجُ من زمني

أبحثُ عن وجهي عَبْرَ مَرَايَا الرُّعبِ ،

وأحملُ في أشرعتي ..كفني

لا تُثْقِلْ قلْبَكَ بالذكرى ، فالقلب ملولٌ سأمانْ

لا تشغل ليلك منتظرا ..

فالفجرُ المأمولُ ..جبانْ

والصورة شاحبةُ الألوانْ (الأعمال الكاملة : 36) .

وفي الموضع الثاني لهذه الجملة المفتاحية يقول :

منفيا أخرجُ من زمني

... ...

مُتَّجِهٌ أَنْتَ ..

ولا تدري أيَّان تكون !

فتخيَّر أرضًا وطريقا

وتخيَّر عمرًا ورفيقا

وتخيَّر شجنًا وحريقا

وتخيَّر سجْنَكَ أو منْفَاك

فالأرضُ منافٍ وسُجون (الأعمال الكاملة : 37 ، 38) .

وعدم تحديد الوجهة على هذا النحو؛ إذ أصبحت الأرض كلها منافي وسجونا ، يرمز إلى إحكام وطأة الواقع على الذات الشاعرة ، حتى أنها تكاد تصرخ وتقول : أين المفر ؟ . ومن هنا كان العنوان (يقول الدم العربي) على أروع وأبلغ ما يكون ، لمناسبة تجربة الشاعر في هذا الديوان، إذ إنها تجربة جماعية وطنية قومية ، في المقام الأول والأخير .

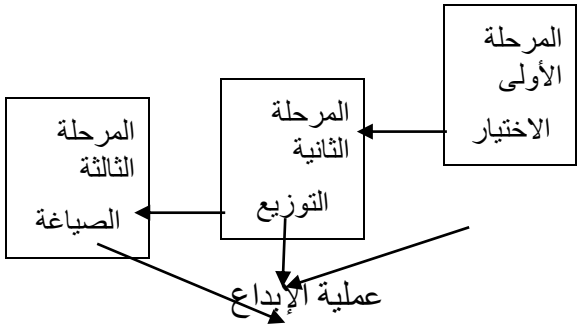
وإذا تأملنا دوال هذه الجملة ، على مستوى المحور الأفقي / التوزيعي ، نجد أن دال (منفيا) تم تحريكه – أفقيا – وقُدِّمَ على الفعل (أخرج)؛ فأصل الجملة (أخرج منفيا من زمني ، أو أخرج من زمني منفيا) . وعلى كل حال، فإعراب (منفيا) في هذه الجملة حال. ولكن السؤال: لماذا قُدِّمَ الحالُ على الفعل(أخرج) وعلى صاحبه/فاعل (أخرج) ، وهو الضمير المستتر العائد على الشاعر؟

من المتعارف عليه في عالم النقد ، أن عملية الإبداع تتم عبر ثلاث عمليات : الأولى المحور الاختياري الذي يُدخلُ المبدع في عملية انتقاء دوال بعينها من حقل دلالي ما ، تاركا بقية الدوال الآخرى التي تدور في فلك المعاني نفسها . وينبغي أن

تُنْتَقى تلك الدوال على نحو يعبر عن المعنى المراد بأقوى وأجمل ما تبدو فيه من الفصاحة والبيان.

ثم تأتي العملية الثانية – المحور التوزيعي – ليحدد المنطقة النحوية التي يحل فيها كل دال من الدوال المنتقاة ، بحسب الوظيفة الدلالية المطلوب من كل دال أن يؤديها . وقوام هذا الإجراء هو العامل النفسي ، الذي يحدد الأولوية في ترتيب تلك الدوال ، وتتحدد هذه الأولوية بحسب ما يريد الشاعر التعبير عنه أولا ، إلى أن ينتهي التركيب.

أما العملية الثالثة ، فهي عملية الصياغة ، التي يبدو فيها التركيب اللغوي في حالته المرئية للتعامل معه . وفي هذه العملية يؤدي أي تحريك أفقي لأحد دوال التركيب معنى جديدا . ومن هنا جاءت فكرة النحو التوليدي ، وهي النظرية المعروفة عند عبد القاهر بنظرية النظم . ويمكن تمثيل العملية الإبداعية على هذا النحو :



وإذا كان ذلك كذلك ، فما الذي نفهمه من تحريك دال (منفيا) ليتقدم على فعله (أخرج) وصاحبه / فاعل (أخرج) ؟ وتكمن الإجابة في العامل النفسي لدى المبدع ، والمعنى الأوْلَى بالاهتمام والتخصيص والتحديد ، والرغبة في المبادرة به ، وسرعة توصيله إلى المتلقي ، قبل أن ينشغل ذهن المتلقي بما لا يتناسب مع ما ينشغل به ذهن المبدع .

ولما كانت التجربة داخل هذه المدونة ، تدور في فلك تردي الواقع العربي ، وصرخة أناسه / الدم العربي ، وإظهار وطأته ، وكشف مساوئه ...إلخ ، كان من الطبيعي أن يكون تقديم دلالة النفي في (منفيا) متسقا مع جوانب هذه التجربة ؛ إذ يعد النفي نتيجة طبيعية لهذه الوطأة ، وتلك القسوة والشدة . ومن هنا بادر الشاعر في إظهار حالة خروجه من هذا الزمن ، وأنه لم يرد الرحيل أو الخروج برغبته ، بل رغما عنه (منفيا) ؛ ليلخص نتيجة التجربة في هذا الديوان في دال واحد ، وذلك من خلال تحريكه أفقيا من موضعه المألوف إلى موضع آخر، يؤدي فيه وظيفة دلالية مُرادة، لا يمكن له أن يؤديها في موضعه التقعيدي العادي المألوف (أما النمط الثاني فيتمثل في (وجهك مثل وطني المراوغ) وهي جملة تكررت ثلاث مرات مع استبدال بعض دوالها

من موضع لآخر . انظر : الأعمال الكاملة : 61-64 . ويتمثل النمط الثالث في تركيب (أغوص بذاكرة الرمل) ، (أغوص بذاكرة الرعب) . انظر : الأعمال الكاملة : 12. والمساحة المتاحة هي الحائل دون دراسة هذين النمطين) . وبتشابك وتضافر هذين المحورين، تُنْتَجُ الدلالة الشعرية، وتُبْنَى اللغة الفنية، البعيدة عن الوظيفية التوصيلية ، الهادفة إلى الوظيفة الفنية الجمالية ، التي تميز فن الشعر عن الفنون الأدبية الأخرى.

الخاتمة والنتائج :

إلى هنا، تنتهي هذه المقاربة البنيوية . وأعتقد أنه قد اتضح أن المنهج البنيوي يعد من أفضل المناهج النقدية إخلاصا لقراءة النص الأدبي ، وبخاصة الشعري منه ؛ لأن اقترابه ، بل التصاقه بلغة النص تجعل نتائج الدراسة موثوقا بها ؛ لاستخرجها من لغته ، لا من خارجها .

وقد توصل البحث إلى النتائج الآتية : **أولا** أن المنهج البنيوي – مهما انبثقت بعده من مناهج نقدية – صالح لقراءة النص الشعري . **ثانيا :** أن من مميزات هذا المنهج أنه يحوي في إجراءاته التطبيقية عناصر لغوية من المناهج النقدية الأخرى ، وقد اتضح ذلك من خلال هذه المقاربة ؛ إذ استعانت ببعض العناصر في المنهج السيميولوجي ، ونظرية التلقي ، وحتى المنهج الأسلوبي **ثالثا :** أن الدراسة قد اظهرت أن ثمة جذورا في تراثنا النقدي لبعض عناصر المناهج النقدية الحداثية ، وبخاصة لدى عبد القاهر الجرجاني . **رابعا :** أن هذه الدراسة أثبتت أن المنهج البنيوي لا ينغلق على نفسه ، من خلال لغة النص ، بل يمكنه الاستعانة ببعض السياقات الأخرى .

المصادر والمراجع :

1- أوغدن وريتشاردز، معنى المعنى ،ت.د. كيان أحمد يحيى ، دار الكتاب الجديد ، بدون تاريخ.

2- تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، ت .أحمد حسان، هيئة قصور الثقافة ،1991م.

3- رامان سلدن،النظرية الأدبية المعاصرة،ت.د.جابر عصفور،هيئة قصور الثقافة،ط2، 1996م.

4- روبرت هولب ،نظرية التلقي ، ت.د.عز الدين إسماعيل،النادي الأدبي الثقافي،ط1، 1994م.

5- صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة ، طبعة دار العودة ببيروت ، 1986م.

6- صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، الطبعة الأولي 1997م.

7- عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، عالم المعرفة ، إبريل 1998م

8- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، بدون تاريخ. 9-عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،الطبعة الثالثة 2005م

10-عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي،دمشق ،دار الفكر،2004م.

11-فاروق شوشة، الأعمال الشعرية الكاملة،المجلد الثاني،الهيئة المصرية العامة للكتاب،2008م.

12- فاضل السامرائي ، معاني النحو ، دار الفكر ،عمان ، الجزء الثاني ، ط1 ، 2000م.

13- فردينان دي سوسير، علم اللغة العام ، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز،بيت الموصل 1988م. 14-محمد عبد المطلب أ-النقد الأدبي، هيئة قصور الثقافة،ط1، 2003م ب-مداخل قراءة النص الشعري، مؤسسة يماني الثقافية 1997م ج- مناورات الشعرية، دار الشروق،ط1 ،1996م.

15- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي،الهيئة العامة للكتاب،1998م.

16- محمود حسن إسماعيل ، الأعمال الكاملة ، طبعة دار سعاد الصباح الأولى ، 1993 م.

17-ابن هشام، مغني اللبيب، محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية - بيروت، 1991م.