كمال أبو ديب

جدلية الخفاء والتجلي

دراسات بنيوية في الشعر

مكتبة الأدب المغربي

دار العلم للملايين
ص.ب ١٠٨٥ - بيروت
تلفون: ٢٢٤٥٠٢-٢٧٩١٠٢

جدلية الخفاء والتجلي

دراسات بنيوية في الشعر

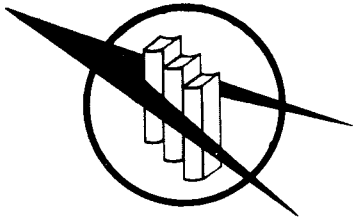
كمال أبو ديب

جدلية الخفاء والتجلي

دراسات بنيوية في الشعر

دار العلم للملايين
ص.ب ١٠٨٥ - بيروت
تلفون: ٢٢٤٥٠٢ - ٢٩١٠٢٧

دار العلم للملايين
مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر
شارع مار الياس - خلف شركة الحمل
ص.ب ١٠٨٥ - تلفون : ٣٠٤٤٤٥ - ٨١٦٦٣٩
برقيا : ملايين - تلكس : ٢٣١٦٦ ملايين
بيروت - لبنان



جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى ١٩٧٩

الطبعة الثالثة

شباط (فبراير) ١٩٨٤

فهرس

مقدمة ٧

I أبعاد أولى

الفصل الأول:
في الصورة الشعرية ١٩
الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة: دراسة في البنية ١٩

الفصل الثاني:
في الفضاء الشعري ٦٤
البنية والتصورات المتخللة: دراسة في «فضاء القصيدة» ٦٤

الفصل الثالث:
نحو قوانين بنيوية لتطور الإيقاع الشعري: ظواهر في الشعر الحديث ٩٣

الفصل الرابع:
الأنساق البنيوية في الفكر الانساني والعمل الأدبي ١٠٨

II نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر

الفصل الخامس:
دراسات بنيوية في شعر أبي نواس وأبي تمام ١٦٨
١. أبو نواس ١٦٨
٢. أبو تمام ٢٢٩

الفصل السادس:
الآلهة الخفية ٢٦٢
نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري - هاجس النزوع ٢٦٢
ثبت ٣١١

مقدمة

- ١ -

ليست البنيوية فلسفة؛ لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود. ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه. في اللغة، **لا تغيِّر** البنيوية اللغة؛ وفي المجتمع، **لا تغيَّر** البنيوية المجتمع؛ وفي الشعر، **لا تغيِّر** البنيوية الشعر. لكنها، بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمِّق، والإدراك متعدد الأبعاد، والغوص على المكوِّنات الفعلية للشيء والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكوِّنات، تغيِّر **الفكر** المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوّله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب، مكتنه، متقصٍّ، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع.

ولأنها كذلك تصبح البنيوية ثالث حركات ثلاث في تاريخ الفكر الحديث يستحيل بعدها أن نرى العالم ونعاينه كما كان الفكر السابق علينا يرى العالم ويعاينه. مع ماركس ومفهومي الجدلية والصراع الطبقي، بشكل خاص، أصبح محالاً أن نعاين المجتمع كما كان يعاينه الذين سبقوا ماركس. ومع الفن الحديث، وبعد أن رسم بيكاسو كراسيه - كما يعبِّر روجيه غارودي - أصبح محالاً أن نرى كرسيّاً كما كان يراه الذين سبقوا بيكاسو. ومع البنيوية ومفاهيم التزامن، والثنائيات الضدية، والاصرار على أن العلاقات بين العلامات، لا العلامات نفسها، هي التي تعني، أصبح محالاً أن نعاين

الوجود - الانسان والثقافة والطبيعة - كما كان يعاينه الذين سبقوا البنيوية.

- ٢

بهذا التصوّر، وبالإصرار عليه، يكون هذا الكتاب - الذي يهدف إلى اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحوّلاتها - طموحاً لا إلى فهم عدد محدد من النصوص أو الظواهر في الشعر والوجود، بل إلى أبعد من ذلك بكثير: إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والانسان والشعر، إلى نقله من فكر تطغى عليه **الجزئية والسطحية والشخصانية** إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة، المتقصية، الموضوعية، والشمولية والجذرية في آن واحد: أي إلى فكر **بنيوي** لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة، بل يطمح إلى تحديد المكوّنات الأساسية للظواهر - في الثقافة والمجتمع والشعر - ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشع منها وإليها، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، ثم إلى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية، التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها، من خلال وعي حاد لنمطي البنى: البنية **السطحية** والبنية **العميقة**.

- ٣

وبهذا التصور أيضاً، فإن طموح هذا الكتاب ثوريٌّ تأسيسي، وفي الآن نفسه، رفضيٌّ نقضي. لأن الزمن لم يعد زمن القبول بالرقع الصغيرة التي أسميناها خلال مائة عام «منجزات عصر النهضة العربية» ولأن الفكر العربي، بعد مائة عام من التخبط والتماسّ والبحث والانتكاس، ما يزال - في أحواله العادية - فكراً **ترقيعياً**، وفي أفضل أحواله فكراً **توفيقياً** - حيث لا يهدد التوفيق بنية الثقافة القديمة، لكنه يظل فكراً نافياً حيث يهدد

حتى التوفيق بنية هذه الثقافة. ولأن الفكر العربي ما يزال عاجزاً عن إدراك الجدلية التي تشدُّ المكوّنات الأساسية للثقافة والمجتمع، والتي تجعل بنية القصيدة تجسيداً لبنية الرؤيا الوجودية: بنية الثقافة، والبنى الطبقية، والبنى الاقتصا - سيّة، والبنى الفكر - نفسية في الثقافة. ولأن الفكر العربي، كذلك، ما يزال عاجزاً عن التصور الكلي المعقّد لحركة الانسان في المجتمع ولقوانين التطور الفني والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والنفسي فيه. ولأن الفكر العربي، أخيراً، ما يزال عاجزاً عن أن يبلور تصوّراً بنيوياً لمشروع سياسي أو اقتصادي، أو لدراسة قصيدة أو رواية، أو لإنشاء جامعة أو مؤسسة تجارية أو عسكرية.

- ٤

بنية القصيدة - في المنظور الذي أحاول تنميته هنا - لا تختلف **جوهرياً** عن بنية مشروع اقتصادي ينتوى تنفيذه، أو مشروع وحدة سياسية بين قطرين عربيين، أو مشروع تأليف قاموس لغوي، أو مشروع دراسة جامعية للفكر الديني والأسطورة - مثلاً - في التراث العربي. ذلك أن ما يُؤَسَّسَ هنا هو **منهج في الاكتناه** يرى البنية بما هي **آلية للدلالة وديناميكية** لتجسيد الدلالة في سلسلة من المكوّنات الجذرية والعمليات المتصلة، وفي شبكة من التفاعلات التي تتكامل لتحوّل اللغة - بمعناها الأوسع - إلى بنية معقدة تجسّد البنية الدلالية تجسيداً مطلقاً في اكتماله. وفي هذا التجسيد للرؤيا الشعرية ينبع وجود كل عنصر ومعناه وخصائصه من طبيعة العلاقات التي فرضت اختياره والتي تشدّه وتشجه إلى العناصر الأخرى، ثم من فاعليته في هذه العناصر. وتختفي تحت هذه التفاعلية جدلية عميقة هي التي تؤسس **المعنى**: ذلك أن العلاقات بين الثنائيات قد تكون علاقات نفي سلبي وتضاد مطلق - كما هي في قصيدة أبي تمام في فتح عمورية أو في خمريات أبي نواس المدروسة هنا - وقد تكون علاقات توسط يهدف إلى إعادة الخلق عبر

التحوّل والتحويل - كما هي في قصيدة أدونيس «كيمياء النرجس - حلم» - وقد تكون علاقات تكامل وتناغم وإغناء وإخصاب - كما هي، بشكل طاغ، في قصيدة أبي تمام الرائية في مدح المعتصم والربيع. وتشكل حول هذه العلاقات شبكات لغوية لحمتها الأنساق المتكررة، والصور المتخلّلة الجذرية التي تصبح بؤراً رؤيوية تتمحرق القصيدة فيها وتتمحور حولها، كما تظهر دراسة الأنساق البنيوية في الفصل الرابع، ودراسة البنية والتصورات المتخللة في الفصل الثاني، على التوالي. وباكتشاف هذه الأنساق والصور المتخللة تتحوّل دراسة البنية لا إلى تعرية وإثراء لهوية نصٍّ مفرد، بل إلى اكتشاف لبنية الفكر الانساني نفسه وللفاعلية الشعرية بما هي فاعلية رؤيوية تنبع من الانسان مرتبطة بالتاريخ ومتجاوزة التاريخ والتموضع الزمكاني للانسان فيه، في وقت واحد. ثم إن الدراسة، باكتشاف التركيب الضدي للعالم والجدلية التي تتخلله، تصبح منطلقاً لوعي نقدي أعمق لا يكتفي بمحاولة فهم الظواهر الفنية من حيث هي حركة على سطح أفقي، بل يغوص على بنيتها الضدية ليجلو طبيعة الفاعليات التي تتراشق فيها وتشع عبرها منفصلة ملتحمة في حركة دائبة، فتتحول الصورة الشعرية، مثلاً، من ظاهرة وحيدة البعد تقرر معنى ما، إلى بنية معقدة ضدية قد تكون العلاقات بين مستويي بنيتها - المستوى المعنوي والمستوى النفسي - علاقات تناغم وتنامٍ، وقد تكون علاقات نفي وتناقض، كما يظهر الفصل الأول (الذي كتب قبل أن يكتمل تبلور المنهج البنيوي ويصبح منبع الرؤية الأسمى الذي صاره في الدراسات التي تتلو هذا الفصل).

- ٥

لعدد من الأسباب، اخترت أن يكون لهذه الدراسات البنيوية طبيعة النقد التطبيقي دون أن أخصّص قسماً من الكتاب لتقديم الأسس النظرية للمنهج البنيوي. أبرزُ هذه الأسباب قيامُ البنيوية على تراث فكري وفلسفي ولغوي

يعود إلى أوائل القرن الحاضر وكونها استمراراً لتطورات فكرية وفلسفية تضرب جذورها في أغوار التراث الأوروبي ممتدة إلى هيغل على الأقل ومفاهيمه الجدلية، وإلى فرويد والتحليل النفسي. ومن الجلي أن الثقافة العربية المعاصرة لم تستطع حتى الآن أن تتمثل هذا التراث الفكري والفلسفي تمثلاً جيداً، وأن التراث اللغوي - النابع من فرديناند دو سوسير (Saussure) - ما يزال غريباً عليها غرابة شبه مطلقة، وإن كانت أهم أسسه النظرية جزءاً من التراث اللغوي العربي كما يتبلور في عمل ناقد فذ هو عبد القاهر الجرجاني [را.، من أجل هذه النقطة كتابي **Al-Jurjani's Theary of ;** Poetic Imagery,**Aris & phillips(London, 1979) ch.I** ومقالاتي: «عبد القاهر الجرجاني»، «**أسرار البلاغة**»، «**دلائل الاعجاز**» في **Encyclopaedia Persica** (تحت الطبع، نيويورك)و«عبد القاهر الجرجاني»في **Encyclopaedia of Islam** (تحت الطبع - ليدن)]

وفي ضوء هذه الحقيقة، يصبح غير ذي جدوى كبيرة أن تقدم البنيوية على مستوى نظري صرف، لأن طبيعة المنهج وخصائصه ستظل عصية الفهم على القاريء العربي الذي سيخفق، لذلك، في إدراك القيمة الثورية للبنيوية. أما تقديم المنهج من خلال تجليه في تحليل نصوص مألوفة لدى القاريء العربي فإنه، فيما يرجى، سيتيح له الفرصة لإدراك الهوّة العميقة بينه وبين المناهج الأخرى السائدة في الدراسات العربية، وامتيازه عليها. وسيكون القاريء هكذا في وضع يسمح له باستيعاب المقوّمات الجوهرية للبنيوية وقدرتها الفذة على إضاءة العالم - الثقافة والشعر والانسان - إضاءة جديدة تمنح الفكر النقدي صلابة أشدّ، ورهافة أحدّ، وقدرة أكبر على معاينة الثقافة وتمثلها وفهم دلالات مكوّناتها وإشعاعاتها والتشابك المذهل بين ظواهرها وعلاماتها الأساسية.

إلا أن الدراسة، أحياناً، تنحو منحى نظرياً: حيث يكون غرضها

اكتشاف ظاهرة معينة وتمييزها بدقة. وهذا ما يحدث في الفصل الرابع الذي يكتنه ظاهرة متجذرة في الفكر الانساني كله: هي ظاهرة الأنساق البنيوية الثلاثية. ويهدف هذا الفصل إلى تمييز الظاهرة أولاً، ثم إلى تقصي درجة جذريتها وطغيانها على الفكر الانساني والأعمال الأدبية. والظاهرة محيرة مدهشة فعلاً، وليس بمقدور هذا الفصل أن يصل أحكاماً نهائية حولها، لأن ذلك يحتاج إلى دراسات متقصية شاملة لم يتح لي بعدُ القيام بها. لكن تمييز الظاهرة بحد ذاته، وجلاء جوهريتها وجذريتها في الثقافة والانسان خطوة أساسية في التحليل البنيوي يرجى أن توفر لدارسين آخرين الأسس النظرية وعدداً من المعطيات العملية لمتابعة التحليل والاكتناه. وفي الدراسات الانسانية - كما في العلوم - غالباً ما يكون وعي الظاهرة وتمييزها الحركة الأكثر أهمية في تحقيق اكتشافات على درجة كبيرة من الخطورة والأهمية: وإذا كان لهذه الدراسة أن تخلق في الفكر النقدي العربي شيئاً من قلق الاكتشاف والريادة - في وقت يطغى فيه على هذا الفكر التقليد والتمثل السطحي في الغالب، دون المشاركة الفعلية في الاكتشاف - فإنها تكون قد حققت كثيراً مما تطمح إليه.

تنحو دراسة أخرى من هذه الدراسات منحى نظرياً أيضاً، هي دراسة **هاجس النزوع** التي تشكل مرحلة من مراحل تبلور نظرية جديدة لبنية المضمون الشعري آمل أن تكتمل عبر كتاب مقبل يقارب الانتهاء. وتجلو الدراسة بعداً آخر للمنهج البنيوي هو قدرته على اكتناه بنىً أكثر شمولية وخفاء من بنية نص شعري محدود، عبر وعي طبيعة المكوّنات الفعلية لهذه البنى في الثقافة الانسانية والعلاقات الجدلية التي تتكون بينها من حيث هي أطراف لثنائيات ضدية عميقة التجذر في الثقافة والفكر الانساني. وبهذا المدلول، تكون احدى المشكلات الجوهرية في معاينة الثقافة بنيوياً مشكلة تصورية (Conceptual) تنبع من السؤال التالي: «كيف نميِّز وجوداً ما ونصفه

بأنه يشكّل بنية مستقلة متكاملة من أجل أن نحلله تحليلاً بنيوياً؟» والإجابة على هذا السؤال، في حالة نص أدبي، بسيطة نسبياً، لكنها تصبح معقدة حين ننتقل من النص الأدبي إلى الثقافة والفكر والمجتمع ومعطيات النشاط الانساني الحضارية بوجوهها المتعددة. ولعل ما يميّز باحثاً عن باحث، وبالتالي معاينة بنيوية عن أخرى، أن تكون الطريقة التي يجيب بها كل منهما عن السؤال المطروح.

وإذا كان الفصل الأخير من هذا الكتاب يحدد المضمون الشعري بأنه بنية مستقلة تتطلب معاينة بنيوية متعمقة، فإن ذلك ينبع من رؤية شمولية للشعر بما هو فاعلية إنسانية تتجاوز الشروط الزمكانية للفرد أو اللغة - في الوقت الذي تنبع فيه من هذه الشروط - وتجسّد بذلك علاقة جدلية بين الجزئي والكلي، والخاص والعام، والمتموضع زمكانياً والخارج على الزمكان. ويرجى أن تستطيع المعاينة البنيوية لهذا الجانب من الخلق الشعري أن تضيء لا منابع الرؤيا الشعرية فقط بل تحوّلاتها وتجسداتها وتقمصاتها لبنى لغوية متميزة متعددة وعبر تراثات إنسانية كثيرة تكشف كثرتها وتعددها خصائص جوهرية لبنية الفكر الانساني نفسه ولوجود الانسان في العالم وقلقه الميتافيزيقي لاكتناهه وتعميق وعيه به.

- ٦ -

قلت إن بنية القصيدة، كما أعاينها هنا، مثل بنية أي مشروع آخر اقتصادي أو سياسي أو تجاري. ولعلّ أكثر ما يمكن أن يفسِّر هذه المقارنة التي ستفاجيء دون شك أن يكون الفصل الثالث من هذا الكتاب. ففي هذا الفصل محاولة لتطوير منهج بنيوي لدراسة الايقاع الشعري يبدأ بتناول ظاهرة إيقاعية معقدة تبرز في الشعر الحديث مخالفة لكل ما في القوانين العروضية من تقريرات. وليس ثمة من شك في أن فكراً تجزيئياً سطحياً سيتناول الظاهرة بوجودها المجرد، معزولة عن البنية الايقاعية الكلية للشعر

العربي، ويقرر أنها خروج على القوانين والتراث. وهذا النمط من الفكر هو النمط الطاغي في الثقافة العربية الآن. أما الرؤية البنيوية فإنها تصرّ على وعي الظاهرة من خلال البنية الكلية للايقاع العربي، وبهذا الوعي تكتنه الظاهرة بما هي تبلور لحركات ديناميكية ضمن بنية الايقاع ولفاعليات ذات بعد تاريخي في بنية ذات وجود تزامني. وهكذا تصرُّ هذه الرؤية على أن الظاهرة لا يمكن أن توسم بالخطأ والصواب، ولا يمكن أن تدرك إلا من خلال تجسيدها لتغيرات في العلاقات بين المكوّنات الايقاعية تترك آثارها العميقة على البنية الايقاعية كلها وعلى القوانين التي تحكم التفاعلات بين مكوّناتها ثم على الخصائص التي تكتسبها البنية في تحوّلاتها نتيجة لهذه التفاعلات.

وبمثل هذا التصور تصبح دراسة الظاهرة الايقاعية منهجاً للرؤية يمكن استخدامه في دراسة الظواهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في الحياة العربية عبر تاريخها كله.

تصبح ظاهرة العنف في التراث العربي والحياة العربية، مثلاً، موضوعاً لمعاينة بنيوية لا تكتفي بوصف عنف السلطة في علاقاتها بالانسان في شرط تاريخي معين، ولا تحاول تفسير هذا العنف بدراسة جزئية للمصالح التي تمثلها السلطة، بل تغوص إلى البنية العميقة للعلاقة بين الثنائيات الضدية الأساسية في الثقافة كلها، وهي ثنائيات الأنا/ الآخر؛ الداخل/ الخارج؛ التحت/ الفوق؛ الواحد/ المتعدد، عبر التاريخ العربي وفي كل شريحة من شرائحه في الوقت نفسه. وتكشف مثل هذه الدراسة أن العلاقات بين أطراف هذه الثنائيات هي جوهرياً علاقات عنف ونفي سلبي، وأن البنى التي تمثل تحولات لهذه الثنائيات (السياسية والاقتصادية والطبقية والثقافية)، لذلك، تمتلك في جذورها فاعليات النفي السلبي والتضاد والنقض. وتصبح الدراسة هكذا قادرة على فهم ظاهرة العنف باعتبارها تحوّلاً - يتخذ شكلاً سياسياً

الآن - من تحولات البنى الأساسية. وإذ تكملَ هذه الرؤية يصبح ممكناً أن يقترح أن الشعارات السياسية السطحية التي تعلن الحرية والديمقراطية مثلاً قيمتين أساسيتين في منهج عمل سياسي لسلطة ما أو لحركة ما لا بد أن تظل بالضرورة فارغة من مداليلها الحقيقية، لا لأن السلطة أو الحركة سيئة النية أو لأن «الظروف» لم تحن بعد أو... أو.. بل لسبب جوهري آخر: هو أن العلاقات الأساسية في بنية الوجود العربي لم تتبدل بعد، ولأن السلطة أو الحركة لم تعِ بعد هذه الحقيقة، ولم تطرح منهجاً ناضجاً قادراً على تحويل علاقات النفي السلبي بين أطراف الثنائيات المذكورة سابقاً إلى علاقات نفي إيجابي، أي إلى علاقات إغناء وإخصاب وتكامل وتناغم .

- ٧

بهذه الرؤية البنيوية يصبح فهم القصيدة مثلاً لفهم العالم، ويصبح وعي العلاقات التي تنشأ بين مكوّنات الثقافة وعياً للعلاقات التي تنشأ بين مكوّنات البنية الاقتصا - سية والنفسية والاجتماعية. وفي هذه العملية تتعقد الدراسة والاكتناه وتصبح عملية الإدراك معادلاً لعملية الإبداع والخلق. ويصير التلقي نشاطاً يفرض على المتلقي مطالب عنيدة جديدة، والقراءة عملاً عسيراً.

ومن هنا عسر عملية القراءة والإدراك للدراسات البنيوية بشكل عام وللدراسات البنيوية التي تصنع هذا الكتاب أيضاً. ذلك أن فهم بنية ما، بكل تعقيدها وتشابكها، بجدلية الخفاء والتجلي فيها، عمل قد لا يعادله في صعوبته إلا خلق هذه البنية في المكان الأول. وفرض مثل هذا الوعي الجديد لعملية القراءة طموح آخر من طموحات هذه الدراسات، في زمن تطغى فيه على الثقافة العربية مطالب السهولة والسطحية ويندر فيه البحث الدائب المتقصي الجاد.

وإذا كان لهذا الكتاب أن يحقق بعضاً من طموحاته فقط كان في ذلك إثمار للجهد الذي بذل في إعداده. وإذا أخفق فما هو بالجهد الأول، ولن يكون الجهد الأخير الجاد، الذي يضيع في لجة حياة أبرز ما يصوغ تياراتها الضياع.

اكسفورد - شباط ١٩٧٩

إشارة تقنية:

من أجل المختصرات المستخدمة في البحث والإشارات: راجع كمال ابو ديب في **البنية الايقاعية للشعر العربي**، ص ٣٦. **ومواقف ٢٧ ص ٥٦.**

أبعاد أولى

١ - في الصورة الشعرية
٢ - في الفضاء الشعري
٣ - في بنية الايقاع الشعري
٤ - في الأنساق البنيوية

الفصل الأول
في الصورة الشعرية

الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة:
دراسة في البنية

١ -

ركزت الدراسات البلاغية للصورة الشعرية على الطبيعة الزخرفية التزيينية لها. منطلقة من تصوّر قاصر للأسلوب والصورة على أنهما عنصران خارجيان في العمل الفني. ويتوفر هذا التصوّر في التراث الأوروبي. بشكل خاص. منذ **أرسطو** حتى **كولريدج** S. T. Coleridge . ومن الشيّق أن التراث العربي يخرج على هذه النظرة للأسلوب والصورة في نقاط عديدة من تطوره. ويبلغ الخروج ذروته في تصور **عبد القاهر الجرجاني**. الناقد الفذ. للخلق الأدبي. وللصورة. باعتبارها عنصرا حيويا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية وتبلورها اللغوي في بنية معقدة متشابكة لها نموّها الداخلي الفرد. وتفاعلاتها الغنية.

يرفض النقد الحديث التصور التقليدي للصورة رفضاً مطلقاً. و تُنمّى في هذا النقد اتجاهات متعددة في تحليل الصورة. وكشف علاقتها الحيوية بالعمل الفني. وبالعمل الفني لا يقتصر هنا على الشعر. وانما يقصد أيضا النثر:

المسرحية، الرواية، القصة القصيرة، والنثر الفني بشكل عام. لقد تناول النقاد الأوروبيون طبيعة الصورة الشعرية بالتحليل المتقصي؛ وقد أضاء عدد منهم دورها البنيوي في القصة[١]، والرواية[٢]، والمسرح[٣].

أما في الشعر، فقد بلغت دراسة الصورة درجة من التعقد، والقدرة على الكشف، والذكاء، يندر أن نرى لها مثيلاً في دراسة الأبعاد الأخرى لهذا الفن. وقد يكون ذلك **نتيجة** لاتخاذ الصورة أساساً فنياً ومضموناً لأبرز مدرستين في الشعر الأوروروبي الحديث: « **الرمزية** »[٤] Symbolism. و« **الصورية** »[٥] (Imagism)؛ لكنه، أيضاً، قد يكون **سبباً** في اتخاذ الصورة اساساً للخلق الشعري في هاتين المدرستين.

لعل أحد أهم الاتجاهات الحديثة في دراسة الصورة، الاتجاه النفسي. وقد أنتج هذا الاتجاه أعمالاً نقدية جذرية الأهمية، مثل تحليل **كارولاين سبيرجن** (Caroline Spurgeon) للصورة في شعر **شكسبير**[٦]. وتحليل **مود بودكن** (Maud Bodkin)[١] للانساق النمطية في الشعر[٧].

١ - ١ - ٠

أما في النقد العربي الحديث، فما يزال تحليل الصورة هشاً، ذوقياً، جزئياً، وقاصراً، من حيث توفر النظرة الحيوية الى الصورة فيه[٨] وليس أدل على ذلك من كون عمل شاعر مثل **أدونيس** (الذي تبلغ الصورة عنده درجة من التعقيد، والكثافة، والاضاءة الداخلية، تذكّر بالصورة في أكثر نماذج الشعر الغربي عمقاً) ما يزال ينتظر من يحلله تحليلاً نقدياً متعمقاً. لكن الخصيصة الأكثر جذرية للنقد العربي للصورة، في أفضل نماذجه، قد تكون اعتماده المطلق على معطيات النقد الأوروبي، وقصوره عن تنمية آفاق نقدية جديدة[٩]. ولعل هذه الظاهرة أن تشمل **الفكر العربي المعاصر** في مختلف مجالات نشاطاته، وألا تقتصر على النقد فقط. لكن هذا - ان كان حقاً -

لا يخفف من الشعور بالأسى لحالة النقد: وقد لا يكون من المبالغة أن يقال: ان أمة لا تقدر أن تسهم في إغناء **الفكر** العالمي المعاصر، لن يتاح لها أن ترتقي الى المعاصرة الحضارية. والاغناء لا يتم بالنقل والتمثل، بل بالمشاركة في الاكتشاف، والجهد في العمل المتقصي، والمبادرة الفردية على مستوى الفكر والتحليل.

- ٢

يحاول هذا البحث تجاوز معطيات المنهج النفسي في تحليل الصورة - من صعيد تحليل منابع الصورة وكشفها لأبعاد شخصية الفنان الخالق وبيئته الحضارية (وهو الصعيد الذي تتحرك فيه الدراسات الاوروبية حتى الآن) الى مدى جديد، هو صعيد **البنية الوجودية للصورة**. تُتناول الصورة، هنا، بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده، كما أنه يضاء بأبعاد هذا العمل. والنظر الى الصورة على أنها **بنية** يفترض رفض حدّ المناهج النقدية لها بأنها **عنصر دلالي في العمل الفني** يستقي أهميته من قدرته على **التقرير والتوصيل لمعنى**. وليس هذا رفضاً لكون الصورة عنصر دلالة، وانما هو رفض للتصور الشائع عن كون الصورة عنصراً يحقق فاعليته الدلالية على مستوى معنوي. اذ يبدو لي أن المناهج النقدية المختلفة تتفق على كون الصورة تؤدي دورها عن طريق توصيل المعنى، وان اختلفت هذه المناهج في أن بعضها يرى التوصيل مباشراً، بسيطاً، تقريرياً، بينما يراه بعضها الآخر إيحائياً، غير مباشر، ومعقداً. أي أن المناهج النقدية تتفق على كون الصورة تفعل على **مستوى واحدهو المستوى الدلالي**، وترى أن لها بعداً واحداً هو بعد وظيفتها المعنوية. ولا خلاف في هذا بين المناهج التي تتصور أن الصورة تؤدي دورها عن طريق تقرير المعنى ذي البعد الواحد. وتلك التي تؤمن أن المعنى له طبقات عدة، منها السطحي المباشر. ومنها التضميني. الذي نكتشفه عن

طريق الترابط او الاستنتاج. غرض هذا البحث أن يظهر أن للصورة مستويين من الفاعلية هما **المستوى النفسي والمستوى الدلالي**. أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية. وأن حيوية الصورة. وقدرتها على الكشف. والاثراء. وتفجير بُعدٍ تِلْوَ بُعْدٍ من الايحاءات في الذات المتلقية. ترتبطان **بالاتساق والانسجام** (Harmony) **اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة**.الصورة. بهذا التحديد. قد تخفق في الكشف. وتتحول دلالتها الى عنصر سلبي. اذا بلغ الافتراق بين هذين المستويين درجة معينة من الحدة. سأحاول. أيضاً. أن أقدم افتراضاً مبدئياً: هو أن الناقد الأول الذي اكتنه هذه الطبيعة البنيوية للصورة هو ناقد عربي: **عبد القاهر الجرجاني**. وأن فقرنا أمام الفكر الغربي فقر معاصر. وأن نقلنا المباشر عنه. في كثير من الاحيان. يصبح مهزلة فكرية: اذ أن ما ننقله عنه جزء أصيل من تراثنا الذي نجهله جهلاً مؤسياً. ولتحقيق ذلك سأركز على تحليل عدد من الأمثلة آخذها من الشعر العربي القديم. بالدرجة الاولى ومن الشعر الحديث ثانية. ثم من الشعر الغربي. وبطبيعة البحث. فان المنهج التطبيقي لن يتّبع هنا. بمعنى أن عدد الامثلة المحللة سيكون قليلاً جداً. فالغرض **تأسيس منهج نظري**. لا تقديم دراسة في النقد العملي.

٢ - ١ -

يبدو ضرورياً. الآن. أن تحدد دلالة استخدامي للمصطلحين « **الفاعلية المعنوية/ الوظيفة المعنوية** » و « **الفاعلية النفسية/ الوظيفة النفسية** ». قبل أن تُناقش النظرية المتبناة. و تتضح هذه الدلالة في تحليل الامثلة التالية البسيطة:

حين يقول شاعر: « **القمر وجه مستدير** » فانه يؤلف تعبيراً شعرياً لا يتعدى الشبه بينه و بين التعبير التالي المستوى السطحي: « **القمر رغيف خبز**

مستدير». ينقل هذان التعبيران **معنى**، اذ يقولان: إن القمر مستدير. وإن الوجه ورغيف الخبز مستديران. بكلمات اخرى، ثمة **نقطة شبه مباشرة** تمثل **الدلالة** التي يفترض أن الشاعر قصد اليها باستخدام التعبير. هذه الوظيفة يمكن أن تسمى « **وظيفة التوصيل الدلالية** » للصورة. أو المستوى الدلالي لها.

إلا أن الصورتين، على صعيد آخر مختلف تماماً، تشيران إلى نوعين متغايرين من المعلومات التي يمكن تسميتها « **تضمينات** » للتعبيرين. فالصورة الأولى « **تتضمن** » أن الشاعر يعاين القمر **معاينة جمالية**، من حيث حسنه. ويستثير علاقة تقليدية شائعة بين الوجه الجميل والقمر. كذلك تشير الصورة الى **شعور** الشاعر تجاه كلا « **الموضوعين** »، القمر والوجه. أما الصورة الثانية فقد « **تتضمن** » شعوراً معيناً يحمله الشاعر تجاه « **الخبز** ». في الواقع، قد يكون الشاعر جائعاً، ويحتمل أن يكون هذا « **التضمين** » لاواعياً. غير قصدي، بمعنى أن الشاعر، حين خلق الصورة، لم **ينو** أن ينبئنا بأنه جائع. لقد نوى أن يقول: « **ان القمر مستدير** ». ومع ذلك فان صورته قد « **جلت** » حالته الوجودية كلها. هذه الخصيصة قد تمثل جانباً من فاعلية الصورة الشعرية يمكن أن يسمى « **المستوى النفسي** » لها.

٢ - ٢ -

لننتقل الآن من هذين المثلين البسيطين الى أمثلة أكثر تعقيداً. يمكن أن تُقارن صورتا القمر، المناقشتان هنا، بصورة للقمر خلقها **عبد اللّه بن المعتز**، واقتبسها **عبد القاهر الجرجاني** مثلاً للصورة التي يركز الشاعر فيها تركيزاً مطلقاً على الخصائص الحسية للأشياء، او **الموضوعات**[١]. يقول **ابن المعتز**[٢]:

« **قد انقضت دولة الصيام وقد بشّر سُقم الهلال بالعيد**
يتلو الثريا كفاغر شره يفتح فاه لأكل عنقود »

اذا حُللت هذه الصورة بطريقة المعلقين التقليديين على الشعر العربي،

بدا أن البيتين **يقرّران** أن شهر الصوم **(رمضان)** انتهى، وأن ظهور القمر هلالاً وعد خير يبشر بقدوم العيد. ثم يُقارَن القمر، في علاقته المكانية الخاصة بالثريا التي تتقدمه الآن، مواجهة جانبه المقعر، **بآكل شره** فاتح فمه لالتهام عنقود من العنب يشبه، حسيّاً، بتجمعات حباته، شكل الثريا. وهكذا، على صعيد الدلالة المجردة، أو «الأبعاد الحسية الهندسية» **ثمة صورة،أو تشكل في المكان، تناظر بأبعادها وتفاصيلها صورة، أو تشكلاً آخر في المكان، لعناصر أخرى.**

لكن من الضروري أن يُسأل الآن: ألا يمكن أن تناقش هذه الصورة من وجهة نظر أخرى، وضمن معطيات فكرية مختلفة كل الاختلاف؟ ذلك أنه في الشرح المعطى أي في **« المخطط »** التوضيحي المركب أعلاه، تبدو الصورة فقيرة في طاقاتها الفنية، شكليّة، شحيحة الدلالة؛ أي أنها، بمصطلحات **كولريدج**، مجرد **« فعل للوهم[١٢] »**، وليست خلقاً **للخيال الشعري** الجذري الفاعلية. إلا أن هذه الصورة يمكن أن تحلل بطريقة تظهر أنها تجسّد أبعاداً أعمق جذرية وأهمية من القول بأن تشكّلاً حسياً ما يناظر تشكّلاً حسياً آخر، كما سيظهر فيما يأتي.

٢ -٢ -١ -

على المستوى النفسي، يبدو أن ثمة تفاعلاً حياً يجري، في بنية الصورة، بين عنصريها أو **« الموضوعين »** المقارنين فيها، تفاعلاً يجلو دافعاً أساسياً، مكوِّناً، في اختيار **المشبه به** وأبعاده المكانية وتفاصيله. ويصعب إظهار هذا التفاعل إذا لم تدرس الصورة من حيث هي خلق فردي ذاتي للخيال الشعري عند ابن **المعتز** بكونه الانساني المميز. **وابن المعتز** لم يعرف بتقاه وورعه وتدينه. بل عرف بامتلاء شعره، وامتلاء وجوده، بشرب الخمر والمتعة بالأطعمة - وغير هذين من اللذات المرتبطة بهما - لكنه، رغم ذلك كان **مجبراً** على الصيام في

رمضان، على الأغلب، بسبب ضغط الواقع الاجتماعي وتقاليده عليه، وربما أيضاً، بسبب ضغط السلطات،اي الدولة ذاتها عليه. فالصوم يجسّد له حرمانه من لذة الشرب، وشوق اليوم كله، اليوم الطويل المنهك، الى مأدبة تعمر بكل طيب شهي، وتحفل بالخمرة الجيدة المعتقة، الخمرة التي وصفها هو نفسه وصفاً رائعاً يكشف عن النشوة التي كانت تملأ وجوده اذ يجلس الى دنٍّ و كأس .

من هنا، حين يصف ابن المعتز نهاية شهر الصوم فان من الشيّق الدال، والطبيعي تماماً، أنه يستخدم العبارة «دولة الصيام». ذلك أن السلطة - الدولة ترتبط في عالمه - وعالم الآخرين؟ - ارتباطاً وثيقاً بالصيام والحرمان من اللذات[١٣]. بعدها يركز الشاعر على شكل القمر: حين يبدو القمر، فان اعتلاله - هذا الاعتلال الذي قد يكون انعكاساً لاعتلال الشاعر نفسه - يبشّر بقدوم العيد. وتنبع الضدّية بشكل عميق من الواقعين: الاعتلال = بشرى. الاعتلال، فيزيائياً، نذير؛ لكنه، هنا، ينعكس في وجدان الشاعر وعداً بالخصب والخير. لا وعي الشاعر يحوِّل المعطيات الفيزيائية للوجود، التي تحمل خصائص واقعية لا تنفصل عنها في العالم الخارجي، الى مكونات لعالمه النفسي، لها أبعاد هي نقيضةأبعادها في الخارج. الشعر، هكذا، يصبح خلقاً: تحويلاً وإعادة صياغة للوجود بطراوة و هشاشة تفيضان من الذات الخلاقة. والبُشرى بشرى بالعيد. لكن العيد، للشاعر، لا يجسّد ما يجسده لغيره، لرجل تقي ورع. العيد يُجسّد للشاعر حقيقة مطربة: هي أنه، الآن، حر حرية مطلقة في أن يأكل حين يشاء و يشرب حين يشتهي. و في هذه اللحظة، يتشوق الشاعر للعيد تشوقاً له دوافع محددة تختلف عن دوافع الرجل الورع: لذة الطعام، و متعة الخمرة. الخمرة؟ الطعام؟ في وعي الشاعر يتحول العيد إليهما. وفي لاوعيه، على الاقل، تتحول ذاته الى استجابة نهمة للدافعين. تصبح الذات، من حيث الطاقة، آكلاً شرها. هكذا يتوحد في خيال الشاعر، بفجاءة لكنما ببراقة حسية غريبة، شكل القمر بشكل فاغر شرهٍ

ينفتح فمه للأكل والشرب. لكن الأكل والشرب لم يتحققا بعد واقعاً. و ما يزالان ممكناً يأتي: ذلك أن البشرى وصلت، إلا أن العيد لم يحلّ. من هنا، فان الفم المنفتح فم **فاغر**، والوعد أمامه. وهو لّما ينله. لذلك تتجمد الصورة في هذه المسافة: **مسافة الوعد**. بالطريقة ذاتها، يتوحد طعام القمر بشيء هو، في الوقت ذاته. **طعام وشراب:** عنقود العنب. حبات العنب يمكن أن تكون طعاماً. لكنها، أيضاً، منبع لأروع شراب: الخمرة.

الصورة، اذن، لا تتحدد **بالخبر** الذي يود الشاعر أن يقرره - في الواقع ان البيت الثاني لا يضيف شيئاً مهماً الى ما هو مقرر في البيت الاول - وإنما بالرغبات النفسية - التي قد تكون لا واعية - في ذات الشاعر، و بحنينه العميق وتشوقه. ويمثل هذا الجانب للصورة **مستواها النفسي:** أن نهمل هذا المستوى ونركز، مع المعلقين التقليديين في التراث، على شرح **المعنى** الذي **توصله** الصورة، هو أن نضحي بالصورة ذاتها من حيث هي فعل **خيال** خلاق، ونحولها الى **فعل للوهم** لا خلق فيه.

- ٣

في بيتي **ابن المعتز**.. ثمة انسجام وتضافر رائعان بين وظيفتي الصورة المذكورتين. لكن ذلك لا يتحقق دائما في الشعر. كثيراً ما تفعل الوظيفتان باتجاهين متضادين أو متغايرين، وتنتج صورة تخفق في أن تشعر بأنها فعل خيال خلاق. لاظهار هذه الطريقة في فعل الصورة، سنناقش هنا ثلاثة أمثلة، أولها من **ابن المعتز** نفسه[١٤]:

« وأرى الثريا في السماء كأنها قدم تبدّت من ثياب حداد »

سياق هذه الصورة قصيدة تصوّر الصباح يبرز والشاعر يدعو نديمه ليشاركه جلسة شرابه. والشعور المتخلل، او المسيطر، هو شعور بالنشوة، والمرح، والسرور. ينعكس هذا الشعور في وصف الشاعر للخمر، وفي الدعوة

ذاتها: « **واشرب على طيب الزمان** ». بتحليل الصورة، كما حُللت صورة القمر. يظهر بوضوح أن صورة الثريا ليست عنصراً حيوياً فاعلاً في بنية القصيدة او الموقف الشعري. فالثريا لا تعكس رؤيا الشاعر الذاتية للطبيعة في اطار الشعور المسيطر الذي أصر **كولريدج** على كونه الشرط الأساسي لفاعلية الخيال الشعري الخلاق. (قارن مع سقم الهلال في الصورة السابقة). التشبيه « **الثريا: قدم** (انسانية) **في ثياب حداد** » يوحي بأن الشاعر يرى الثريا عبر شعور متخلل من الحزن والحداد. وذلك بحد ذاته، أمر معقول، اذا اعتبر البيت وحدة قائمة بذاتها. لكن البيت جزء من سياق الموقف الشعري، والسياق الكلي لا يوحي بما يوحي به البيت على المستوى النفسي[١٥]. الناقد مبرر، لذلك، اذا قال: إن وظيفة التوصيل الدلالية للصورة، وهي تصوير بروز الثريا البيضاء في الظلام الشامل وربط ذلك بتشكل آخر فيه عنصر أبيض (القدم) يبرز خلال سواد شامل (ثياب الحداد). لا تحقق انسجاماً مع الترابطات النفسية والايحاءات المنسربة الى الذهن من عنصري الصورة أو موضوعيها المقارنين.

قد يُرفَض مثل هذا التحليل، ويتهم بالخطأ. قد يقترح، مثلاً، أن الشاعر يصوِّر الثريا عن طريق جسد متشح بثياب الحداد. لينقل حِسّ أسىً عميق **لموت** الليل وولادة الصباح. وهذا الاقتراح ممكن في إطار الصورة المعزولة. لكنه لا يُتقبل في إطار السياق الكلي للموقف الشعري او التجربة الشعرية باعتبارها وحدة متكاملة. ويؤكد هذا الأهميةَ الجذرية للسياق والتجربة الشعرية الكلية في تحليل الصورة الشعرية وفهم أبعادها: الصورة دون سياق. وجود مسطح وليس بنية متشابكة العلاقات. وقبول الاعتراض المذكور على التحليل المقدم هنا يتضمن قبول اعتبار الصورة وجوداً مسطحاً لا ينبع من الشعور المتخلل او المسيطر. و من التجربة الفنية الكلية. وانما من **التموضع** الجزئي للعناصر التي تشكل الصورة. وعزلة هذه العناصر عن التجربة الكلية.

ومنهج كهذا أثبت عقمه ولاجدواه خلال قرون من النشاط الأدبي والفاعلية النقدية. والعودة اليه ليس لها مبرر.

- ٣ - ١ -

كيف ينشأ **اللاتناسق** بين مستويي الصورة؟ السؤال مفتاح فهم البنية العميقة للصورة الشعرية وتشابك العلاقات الذاتية الفردية. والجماعية - التراثية فيها. في صورة **ابن المعتز** « **وأرى الثريا/ البيت** ». يمكن أن يقترح أن ولعه المشهور **بتقصي الشبه الحسي الفيزيائي**. والعلاقات الخارجية بين أشياء العالم كما يشير **عبد القاهر الجرجاني**. هو المسؤول عن حدوث اللاتناسق. الشاعر هنا يركز على « **المخطط اللوني** ». على الخطوط البيانية للموضوعين. ويحاول أن يربط بينهما بكشف التناظر بين خطوطهما البيانية. هذه الظاهرة تبرز في عدد هائل من الصور في الشعر العربي عبر تاريخه. بشكل يسمح بتقديم فرضية **مبدئية** تقرر أن الشاعر العربي. عبر العصور. كان لديه اهتمام جذري بالأبعاد الهندسية للوجود. والمعطيات الحسية لأشيائه. ليس المادية فحسب. بل المجردة. اذ كان الشاعر يلجأ. في حالة المجردات. الى منحها ابعاداً حسية تبرزها بحدة وسطوع. وتجعلها. هكذا. موضوعات للادراك الحسي المباشر. ويحفل الشعر الجاهلي والأموي بأمثلة على هذه الفاعلية الشعرية. كذلك يحفل الشعر العباسي الذي يميل بعض الدارسين الى اعتباره طفرة مفاجئة في تطور الشعر العربي - بالأمثلة على الظاهرة نفسها. لكن هذا موضوع متشابك ليس من غرض الدراسة تقصيه. وان كان في الاشارة المقدمة هنا خط للدراسة قد يبرهن تتبعه على قدرته على كشف أبعاد في الشعر العربي ذات أهمية جذرية.

- ٣ - ٢ -

من أمثلة اللاإنسجام بين مستويي الصورة. بيت مشهور **لامرىء القيس**

يقارن فيه سرعة فرسه بـ« **خذروف الوليد**[١٦] »، وبيت آخر يصور فيه **ملاسة** جوانب الفرس عن طريق تشبيهها بـ« **مداك عروس او صلاية حنظل**[١٧] ». في هاتين الصورتين. تُعزل حيوية الفرس. وقوتها. وسحرها. وروعة اندفاعها. من مجال الخيال **بتضييق** الأبعاد المكانية للمشبه به وقطمها. فردة فعل المتلقي. نفسياً. لاندفاع الفرس وحيويتها وحركتها المتفجرة. ثم للحجر الجامد. على مفارقة من الحدة بحيث أن الشعر يعجز عن خلق الانسجام والتناسق. الضروريين. بين مستويي الصورة لتتحول الى فعل خلق خيالي مكتمل.

وفي شعر **النابغة الذبياني** أمثلة على هذه الظاهرة كثيرة. يقول **النابغة** في وصف الاطلال[١٨]:

« كأن مجرَّ الرامسات ذيولها عليها حصير نمقته الصوانع »

يبدو. هنا. أن الشاعر يود أن يقرر أن الاطلال عفت ومرت عليها الريح ماسحة الرمل. محوِّلة سطحه الى سطح ناعم دقيق النسق. هذا هو « **مخطط الأبعاد الهندسية** » للمنظر. ويحاول الشاعر ان يضيء المنظر. لا بالكلمات الوصفية. وإنما عن طريق الصورة الشعرية. فيخلق صورة الحصير المنمق الذي حبكت أجزاءه يد فنان ماهر. فجعلته ناعم الملمس. أنيق الصنع. على المستوى الدلالي. **تنجح** الصورة في رسم الابعاد الهندسية للمشهد نجاحاً مدهشاً: النعومة تكاد تتجسد شيئاً مدركاً بصرياً. ونكاد نرى يد الريح تمر على الرمال تمهدها. تمسّد سطحها وتنعمها تسوية. وللصورة قيمة فنية كبيرة على هذا المستوى الحسي. لكن الصورة لا توجد في العمل الشعري وحدة قائمة بذاتها. لها أبعادها الجمالية الذاتية إلا ان يكون ذلك بحد ذاته لغرض ينبع من الموقف الشعري المتكامل. الصورة جزء حيوي في عملية الخلق الفني. وينبغي أن تحلل في إطاره.

على هذا المستوى، يبدو في صورة **النابغة لا إنسجام**جذري لا يمكن تجاهله. ذلك أن فعل الاطلال، **في النفس**، حين معاينتها، ووجود الشاعر في اطار الاطلال، حيث وجوه الاحبة الضائعين، وذكريات الطيب الذاهب، تثير حالة شعورية، نفسية، وذهنية، **هي النقيض** المباشر للحالة التي يثيرها الحضور أمام حصير أنيق صاغته يد فنان بنعومة وترف فني. الحالة الأولى حالة من **الحزن**، من **المأساوية**،إذ يتحقق الشاعر من أن الذين أحب غادروا لزمن طويل. وان الديار التي حفلت بالحيوية تقبع الآن مدمرة خربة. والحالة الثانية حالة من **الحضور الجمالي**: انها تجربة جمالية كلية تعبق باللذة الجمالية والترف الذوقي. والحالتان. هكذا. **نقيضتان**، ويكشف تناقضهما عن عدم قدرة الصورة على الفاعلية الفنية والشعورية في سياق القصيدة المأساوي. ويمكن للتناقض أن يكتسب دلالة جديدة في حالة واحدة فقط: هي ان نؤمن بأن **النابغة**. أمام الاطلال. لم يجرب الحزن والاسى. وإنما حاول أن **يخلق الحياة**. فيها. والحيوية. في محاولة للتغلب على الفناء. اي ان نؤمن **بجدلية** التجربة الشعرية الجاهلية. وهذا التفسير معقول في إطار عام. لكنه لم يثبت حتى الآن بشكل قاطع. رغم المحاولات التي قام بها كاتب هذه الدراسة نفسه[١٩] لتحليل هذا البعد لتجربة الانسان الجاهلي مع الموت. وفي كلتا الحالتين يظل الحكم على الصورة مرتبطاً جذرياً بفهم الموقف الشعري كله والتجربة الانسانية المكتملة في القصيدة كلها. يظل السياق **الفاعل الاول** في التحليل الفني للصورة.

- ٣ - ٣

ثمة مثل آخر. ربما كان أكثر تشابكاً وتعقيداً من الأمثلة المقتبسة حتى الآن. يرد في شعر شاعر متأخر هو **الشريف الرضي** في وصف جمال وجه فيه خال جميل[٢٠]:

« كأنه، والخال في خده ساعة هجر في زمان الوصال »

في سياق القصيدة تتحدد الوظيفة التوصيلية (المعنوية) للصورة بالطريقة التالية: « ان الخد الموصوف الأبيض (والبياض قيمة جمالية في بيئة الشاعر) والخال الاسود الموجود في الخد، هيئة تشبه هيئة زمن الوصال الممثل حسياً (وهو أبيض لارتباط السعادة والانشراح بالصفاء والبياض)، اذا تخلله زمن قصير من الهجر (ساعة)، (والسواد يمثل الهجر لانه يرتبط بالشقاء والتعاسة) ». المعنى المقرر هنا، اذن، هو أن الخد أبيض (وربما كان الوجه كبيراً) والخال فيه اسود (وصغير؟). الشاعر في الواقع يبرز صورة وصفية، **(فوتوغرافية) مرسومة بالكلمات**، مركزاً على الأبعاد الهندسية والخصائص اللونية.

رغم دقة الصورة على الصعيد الحسي فانها لا تخدم وظيفة حيوية في سياق الموقف الشعري المتكامل. اذ يستحيل عزل الترابطات الشعورية التي تستثار على المستوى النفسي لكل من الموضوعين المركبين للصورة. الوجه الجميل يثير حقلاً من الانفعالات والمتعة الجمالية يمكن أن يرمز له، اختصاراً، بالعلامة (+)، بينما يثير زمن الهجر انفعالات مغايرة خالية من المتعة الجمالية، يرمز لها اختصاراً بـ (-). على المستوى النفسي، اذن، يبدو أن **الشعور المسيطر هو شعور سلبي** تجاه الخال في وجه الموصوف (كره، نفور، حس بالتعاسة)، كالشعور تجاه زمن الهجر والشقاء الذي يحدث في سياق زمن الوصل والسعادة والمتعة. وهذا على شذوذه، أمر لا يمكن انكاره على الشاعر، او أي انسان آخر، فلكلّ ان يحب ما يشاء ويكره ما يشاء. لكن الحد الفاصل في تقبل الامر او انكاره، هو سياق الموقف الشعري المتكامل؛ وهذا الموقف ينبىء أن الشاعر يجد الخال مصدر متعة جمالية، ويحبّه. كيف، إذن يحدث ما يحدث. فيخلق الشاعر صورة تفعل

باتجاه معاكس للغرض الاساسي الذي ظن انه يستخدمها من اجله.

كيف ينشأ التناقض؟

- ٤

أود أن اقترح هنا أن التناقض ينبع من خصلة يمكن أن يُقرر أنها كثيرة الشيوع في الشعر العربي في عصوره كلها. (يستثنى العصر الحديث. مبدئياً. الى أن تتوفر دراسات مدققة تعين على إصدار حكم منهجي موضوعي). هذه الخصلة هي التالية: يركز الشاعر العربي. غالباً. على الابعاد: والمظهر الحسي الفيزيائي. والالوان. والحجوم. والمدركات الحسية في عناصر الصورة الشعرية. ولا يولي الشاعر اهتماماً كبيراً للانفعالات والابعاد النفسية التي تثيرها هذه العناصر. سواء بشكل مباشر. او عن طريق التداعي والترابطات الشعورية.

في الصورة موضع الدراسة. تبرز هذه الصّنة للفاعلية الشعرية بروزاً شبه مثالي: لقد ركز **الشريف الرضي** على الالوان (أبيض - أسود). والابعاد (كبير - صغير . قصير - قصير) وخلق صورة تنقل معلومات محددة. وتحقق دورها الايصالي الدلالي بدرجة من الدقة تثير الاعجاب. لكن لهذه الصورة تأثيراً عكسياً على المستوى النفسي. كما أوضح التحليل السابق. وهي. بهذه الصفة. تنشر أبعاداً لا ترفد الابعاد الاخرى في بنية التجربة الفنية. وانما تضيع فيها. ان لم تفعل باتجاه مضاد. مباشرة. سوف اقترح. في مجال يأتي. ان الصورة الرائعة الحيوية هي تلك التي يترافد في بنيتها المستويان المحددان هنا لفاعلية الصورة الشعرية. ويتضافران. ليخلقا أثراً موحداً يفعل في الذات بخلق تلك « **الهزة** » العميقة التي تنبع من الكشف والاضاءة الشعريين. ومن التوصيل الشعري المنبثق فيهما.

- ٥

ليس من غرض هذه الدراسة ان تبالغ في تأكيد أهمية المستوى النفسي

للصورة؛ لكن ليس من غرضها. في الوقت نفسه. أن تقلل من هذه الأهمية. وليس من السهل. فيما يبدو. تجنب كلا الاتجاهين. إذ يرى ناقدان معاصران أن: « **النقاد المحدثين. الذين جاؤوا بعد (نظريات) فرويد وعمله. يظهرون ميلاً واضحاً لاعتبار كل صورة شعرية كشفاً للاوعي**[٣١] ». ويدعو الناقدان الى وضع توازن طيب لتجنب الاهتمام البلاغي الصرف بالصورة. من جهة. واستقاء « **السيرة النفسية** » من الصورة واصطياد « **الرسالة** » التي تكمن فيها. من جهة أخرى[٣٢]. أحاول في هذه الدراسة أن أطرح تناولاً جديداً للصورة ينبع من الايمان بأن النظرة اليها في اطار منهج نفسي لا يقود بالضرورة الى « **السيرة النفسية واصطياد الرسالة الكامنة** ». كما يقترح الناقدان المذكوران. قد يكون صحيحاً ان أهم التطبيقات للمنهج النفسي في الغرب حتى الآن. انحصرت في استقاء السيرة النفسية من الصورة. لكن ليس من الحق أن هذا « الانحصار » خصيصة تنبع من طبيعة المنهج النفسي ذاته. سأظهر أن بالامكان تطوير تناول جديد للصورة في اطار المنهج النفسي. يستند الى الاشارات المبدعة التي قدمها ناقد عربي. هو **عبد القاهر الجرجاني**. منذ حوالى عشرة قرون. ولهذا التناول الجديد. كما يؤمل أن يتضح. أهمية كبيرة في اكتشاف الصورة ذاتها. وفي طرح مقاييس جديدة لتقييم الدور البنيوي لها في العمل الفني كله. ولعل في الاشارات السابقة التي وردت في تحليل الأمثلة المدروسة ما يدل على طبيعة هذا التناول وينبىء بمعطياته التي ستأتي.

- ١ - ٥

ليس من النادر أن يجابه المرء برأي حول طبيعة الصورة الشعرية يجسده بوضوح المقطع التالي للويس ماكنيس: (Louis Mac Neice

« انه لخطأ أن ننظر الى صورة لشاعر على أنها زخرفة وحسب. صحيح أن ثمة صوراً تبدو كأنها ألصقت على القصيدة من الخارج، زائدة على معناها،

لكن الصورة في الاغلب، كما هي في شعر دانتي، توجد (في القصيدة) لتوضِّح المعنى او تثبِّته في نفس المتلقي بقوة. ثم انه، في قصائد كثيرة تنسج الصورة والمعنى (او يلحمان) بشكل يستحيل معه فصلها (وقد جعل الرمزيون هذا مبدأ من مبادئهم)»[٢٣].

نترك قضية الزخرف جانباً الآن. من الشيق أن نناقش، بدقة وتفصيل، العبارة: «توضح المعنى أو تثبته في نفس المتلقّي». يقرر ماكنيس هنا أن الصورة تستخدم **لتحقيق وظيفة معنوية**. أما الكيفية التي توضح بها الصورة المعنى فانه لا يقول شيئاً عنها. لكن من الشيق أنه يفرق بين نسقين من الصور: **نسق ذهني** (Cerebral) **او ميتافيزيقي** (Metaphysical)[٢٤]، ونسق آخر **انفعالي (او عاطفي) أو حسي أو حدسي**.

في سياق الدراسة الحاضرة، يصبح الامر الحيوي هو أن يناقش هذا الجانب للصورة الشعرية من وجهة نظر الشاعر الخالق؛ وبتقبل الفرضية القائلة بأن الشاعر **ينوي** أن ينقل معنى معينا وأنه، لذلك، يقارن شيئاً بشيء آخر، ينبغي أن يطرح السؤال: على أساس أي من الخصائص، اللامتناهية تقريباً، للموضوعين المقارنين يحاول الشاعر أن يوضح طبيعة الحب او يضيء أبعاده، هل يقول: **الحب مثل وردة حمراء**[٢٥]» لانه يعي كون الحب ذا خصيصة حسية هي «**الحمرة**» التي تمتلكها الوردة أيضاً؟ ولماذا لا يقول الشاعر «**الحب مثل قرص البندورة، أو مثل جورب احمر؟**» من الواضح أن قرص البندورة لا يقل جودة عن الوردة من حيث قدرته على «**توضيح**» المعنى ونقل الصفة (**الحمرة**) الى المتلقّي (طبعاً ينبغي أن يؤكد الشاعر أن قرص البندورة الذي يقصده قرص ناضج ١٠٠٪ وأنه ليس فجاً أخضر!) مع ذلك، فان هذا الكاتب لا يعرف شاعراً قال «**الحب قرص بندورة احمر**» ولا يحتمل أن يقول شاعر ذلك يوماً، على الاقل في سياق كالسياق الذي يرد فيه التعبير: «الحبّ وردة حمراء».

قد يكون سؤال كالسؤال المطروح هنا هو الذي دفع **ادموند هوغيت** (Edmond Huguet) الى تحليل صور**فيكتور هيغو** و« **حس الشكل** » عنده [٢٦] ودفع أيضاً **كريستين بروك** - روز(Christine Brooke Rose)الى الملاحظة أن **جون دون** (Donne) ذو خيال فكري، لان استعاراته « **عادة وظيفية. اذ يقارن شيئاً الى شيء آخر او يسميه إياه على اساس ما يفعله (الشيء)**لا على أساس مظهره (م. صورة البوصلة المشهورة) »[٢٧]. لكن هذا الجانب من جوانب الصورة لم يزل، رغم هذه الدراسات ومثيلتها، غامضاً لم تستقص طبيعته ولم يحلل تحليلاً وافياً.

لقد طرحت دارسة فرنسية هي ادفيك كونراد (Hedwig Konrad) [٢٨] فكرة طريفة في تناول هذا الجانب، اذ قررت أن المقاييس المنطقية (أو المحكات المنطقية) غالباً لا تكفي: فالكرز واللحم **كلاهما احمر، يؤكل. وغض (عصيري)**. لكن أحدهما لا يشبّه بالآخر. واقترحت **كونراد** أن على الدارس أن يطور « محكّات بنيوية » أيضاً، وبهذا تعني العلاقة (أو حقل العلاقات) بين الخصائص التي يمتلكها أي جسم. في كلمة في الاستعمال العادي، مثل « **زهرة** » يمكننا أن نعي كل خصائصها وصفاتها مثل (الاشواك، الاوراق، الخ) لكن هذا الوعي ليس حتمياً. أما في الاستعارة (زهور خديها) فينبغي علينا أن نقوم بعملية تجريد كاملة أي للعطر، واللون، والملمس أو التركيب [٢٩]

واذ يُدرك أن هذه الدعوة الى نظرة جديدة الى الصورة الشعرية، دعوة حديثة، ثم يظهر انها ما تزال تقصر عن طرح الاسئلة الجذرية في تحليل الصورة بالدقة التي يطرحها **عبد القاهر الجرجاني** ، وتحاول هذه الدراسة ان تتبناها وتنميها، يدرك أيضاً أن **الجرجاني** ناقد فَذّ جاء بأسئلة منذ عشرة قرون لم تخطر للنقد الحديث الا في العقود القليلة الاخيرة. أما قصور دراسة

كونراد عن الوصول الى اكتناه البنية المتشابكة للصورة، فيمكن ان يرى في الحقيقة التالية: **كونراد** تركّز تركيزاً مطلقاً على الخصائص **الموضوعية** أو الفيزيائية للأشياء الداخلة في الصورة، وتحاول تأكيد ضرورة عملية الاستقصاء، ثم التجريد، دون ان تنتقل الى تحليل **دلالة** الاختيار النهائي، او الاسس التي تقوم عليها عملية التجريد. بكلمات أخرى، تقف **كونراد** عند حدود في الدراسة تجاوزها **الجرجاني**، واصلاً الى معطيات نقدية مدهشة في قدرتها على الكشف والاضاءة. **فالجرجاني**، والدراسة الحاضرة، يركزان على **المرحلة التالية** لعملية التجريد، وعلى الدلالات النفسية والشعورية التي تنبع من عملية التجريد، بل إنها لتحدّدان هذه العملية أيضاً. ثم إن اهتمام دراسة **كونراد** ينحصر في الواقع بطرف واحد في عملية الفاعلية الشعرية هو المتلقّي، أما الدراسة الحاضرة، **والجرجاني** فان اهتمامها يتجاوز ذلك الى التساؤل عن الفاعلية الشعرية بكونها المطلق، باعتبارها أولاً، عملية خلق في الذات، ثم ثانياً، عملية انحلال، وايقاظ، وكشف، وإضاءة، على المستوى الآخر المتجسد بالمتلقي.

٦ -

يطرح **الجرجاني** الاسئلة المثارة، في المعالجة السابقة للصورة، في معرض تحليله للعلاقة بين **التمثيل والاستعارة**، من حيث طبيعة وجه الشبه الذي يتقصاه كل منهما [٣٠]؛ ومع أن ملاحظاته غير مسهبة، فانها ذات قيمة كبيرة، وطاقات كامنة، ينبغي أن تُستكْنَه وتُطوَّر (هذا اذا نظر الى الكيف والنوعية مقياساً للحكم، لا الى الكم والقدر [٣١]). يؤمن **الجرجاني**، كما يظهر عمله في **اسرار البلاغة**، بأن عملية **تجريد** - متحدة الهوية بعملية التجريد التي تتحدث عنها **كونراد** - يجب أن تتوفر شرطاً أساسياً لفهم الصورة، والتفاعل معها، وتذوقها. ونقطة انطلاقه هي ان عملية التجريد في **الاستعارة** مثلاً، يجب أن تقود الى صفة، او حقل من الصفات، يمكن أن

يدرك وجودها في كلا الطرفين **المستعار له والمستعار منه**، او يمكن أن يحس هذا الوجود على صعيد الفاعلية النفسية، لكل منهما، في ذات المتلقي. لذلك لا يمكن أن يوحد في العملية الاستعارية موضوعان **(شيئان مثلاً)** يستحيل إدراك وجود شبه مشترك بينهما، او الاحساس بهذا الشبه. لكي تكون **الاستعارة** ممكنة، ينبغي أن يكون ممكناً اكتشاف وجه للشبه بين الموضوعين، إمَّا عبر السياق الكلي للعمل الفني أو عبر وسيلة أخرى، كالتراث الفكري والثقافي، او التراث الحضاري العام للغة والمجموعة البشرية التي تنتج الصورة فيها. ويمثل الجرجاني، لما يقوله ببيت النابغة المشهور [٣٢]:

« فإنك كالليل الذي هو مدركي وان خلت أن المنتأى عنك واسع »

مشيراً الى أن الصفة التي يقارن الملك بالليل على أساسها ليست سواد الليل أو ما يماثله، وإنما هي شيء ينبع من خاصة مدركة لليل **هي قدرته على الوصول الى أي مكان**، والحلول في أي موضع واستحالة وصول الانسان الى موضع لا يناله فيه الليل (تظهر هنا أهمية الحدود الجغرافية والطبيعية للبيئة، فلو عرف الشاعر بوجود المنطقة القطبية مثلاً لتردد قبل أن يقول هذا البيت، او لامتنع عن قوله إطلاقاً). ويُصر **الجرجاني** على استحالة تحويل هذا الشكل للصورة الى الشكل الاستعاري، او الى شكل **التشبيه البليغ**، أي انه يرفض امكانية القول: **« ان فررت أظلني الليل »** أو **« فانك الليل الذي هو مدركي »**. يؤكد الجرجاني أن التعبير الأول، لا بد أن يضحي بالفكرة الأساسية في البيت: وهي أن الشاعر يعجز عن الهرب من الملك، لان الفكرة في التعبير الجديد هي « اذا هربت منك استحالت الحياة كلها علي ظلاماً، او ضللت طريقي، مثل من يضرب في الليل » وهذا ما لم يقصد الشاعر اليه. وستختفي من الصورة كل الترابطات التي تثير الشعور بقوة الملك وسلطانه

وهيبته وامتداد ملكه الى كل مكان، وكونه - مثلاً - ذا عمال هنا وهناك يقبضون على من يهرب منه أنّى كان، ويردونه الى الملك. أما في التعبير الذي يتخذ شكل **التشبيه البليغ « فانك الليل ...»** فينبغي أن يقدر وجود **أداة تشبيه** ك **« مثل »** أو **الكاف** لكي يدرك أن الشاعر لا يقصد أبداً الى تحقيق **المبالغة** (بمعناها الجرجاني) في تصوير الشبه (أو التوحد) بين الملك والليل. ويشكل تفسير **الجرجاني** لوجهة نظره هنا المحور الرئيسي للدراسة الحاضرة ومحرقها. لذلك ستُقصى آراؤه بالتفصيل.

يرى **الجرجاني** أنه اذا كانت **المبالغة** غرض الصورة، فينبغي أن تتوفر، في ذهن المتلقي، خصيصة للملك يمكن أن يقال انه على اساسها **« جُعل الليل »**، تماماً كما أن **الشجاعة** خصيصة تتوفر في الرجل الذي **يُجعل أسداً**، عن طريق الصورة. ثم يذهب **الجرجاني** الى أن من الخطأ اعتبار **السواد** الخصيصة المطلوبة والقول ان الشاعر قصد الاشارة الى غضب الملك العظيم، وإلى حالة الانسان الذي يقع عليه هذا الغضب، فيرى كل شيء أسود، كما يفعل الرجل الوحيد المعزول. الا أن رفض **الجرجاني** لهذا التفسير يتم في إطار شيق هو رفض تقدير وجود اداة التشبيه **« ك »** أو **« مثل »**. أما اذا توفرت هذه الأداة، أو قدِّر إضمارها، فانه يقبل هذا التفسير. ويبرر **الجرجاني** رأيه على أساس ينبع من الموقف الشعري والسياق الثقافي الذي يستحيل فيه على شاعر أن يخاطب ملكاً بقوله **« أنت ليل »** أو **« أنت مُرّ »**، دون أن يكون في تعبيره ما ينسب الى الملك الصفتين النقيضتين لليل أو المرارة، كأن يقول، مثلاً: **« انت الصّاب والعسل** [٣٣] **»**.

وما يرد في مناقشة **الجرجاني** للصورة بعد هذه النقطة لا يعني هذه الدراسة، لأنه يرتبط بطبيعة شعر المديح؛ لكن في دراسته نقطة ذات أهمية قصوى، هي الصياغة النهائية التي يقرر فيها أن **السواد** ليس وجه الشبه الذي قصد اليه الشاعر في الصورة موضع المناقشة، حين يؤكد ان وجه الشبه هو

وجه الشبه المنتوى في الحديث: « **ليدخلن هذا الدين ما دخل عليه الليل** ». فالصفة التي يُركز عليها **الحديث هي** قدرة الليل على الوصول الى كل مكان. وليست هذه الصفة **سواد الليل**. وصورة **النابغة** ترتكز على الأساس ذاته: قدرة الليل على الوصول الى كل مكان في الدنيا. من هنا يرفض **الجرجاني** اعتبار **المبالغة** في الشبه أساسَ الصورة، واعتبار الشبه نابعاً من سواد الليل. ثم يعرض الرأي المثير التالي: في صورة النابغة **ثمة** وجه للشبه له **دلالة معنوية** معينة تستقي من تحليل السياق الشعري والسياق الثقافي كله. لكن هذه الصورة تتحرك في تأثيرها على صعيد آخر ينبع من **الترابطات النفسية** التي يثيرها الليل في النفس، وبذلك **تجلو** الصورة لنا لا أبعاد شخصية الملك وانما أبعاد ذات الشاعر نفسه لحظة خلق الصورة. ومن الممتع هنا أن نقتبس دراسة **الجرجاني** المفصلة كاملة:

« فان قلت: أفترى ان تأبى هذا التقدير في البيت ايضاً حتى يقصر التشبيه على ما تفيده الجملة الجارية في صلة « الذي » ؟ - قلت: ان ذلك الوجه فيما اظنه فقد جاء في الخبر عن النبي صلى الله عليه وسلم « ليدخلن هذا الدين ما دخل عليه الليل » فكما تجرد المعنى ههنا للحكم الذي هو لليل من الوصول الى كل مكان ولم يكن لاعتبار ما اعتبروه من شبه ظلمته وجه. كذلك يجوز ان يتجرد في البيت له ويكون ما ادعوه من الاشارة بظلمة الليل ادراكه له ساخطاً ضرباً من التعمق والتطلب لما لعل الشاعر لم يقصده. واحسن ما يمكن ان ينتصر به لهذا التقدير ان يقال: ان النهار بمنزلة الليل في وصوله الى كل مكان فما من موضع من الأرض الا ويدركه كل واحد منهما، فكما ان الكائن في النهار لا يمكنه ان يصير الى مكان لا يكون به ليل كذلك الكائن في الليل لا يجد موضعاً لا يلحقه فيه نهار، فاختصاصه الليل دليل على انه قد روّى في نفسه فلما علم ان حالة ادراكه وقد هرب منه حالة سخط رأى التمثيل بالليل اولى، ويمكن ان يزاد في نصرته بقوله (من الرمل).

نعمة كالشمس لما طلعت ثبت الاشراق في كل بلد

وذاك انه قصد ههنا نفس ما قصده النابغة في تعميم الاقطار والوصول الى

كل مكان الا ان النعمة لما كانت تسرُّ وتؤنس اخذ المثل لها من الشمس، ولو انه ضرب المثل لوصول النعمة الى اقاصي البلاد، وانتشارها في العباد، بالليل ووصوله الى كل بلد، وبلوغه كل احد. لكان قد اخطأ خطأ فاحشاً. الا ان هذا وان كان يجيء مستويا في الموازنة ففرق بين ما يكره من الشبه وما يحب. لان الصفة المحبوبة اذا اتصلت بالغرض من التشبيه نالت من العناية بها والمحافظة عليها قريباً مما يناله الغرض نفسه. واما ما ليس بمحبوب فيحسن ان يعوض عنها صفحاً ويدع الفكر فيها.

واما تركه ان يمثل بالنهار وان بمنزلة الليل فيما اراده فيمكن ان يجاب عنه بان هذا الخطاب من النابغة كان بالنهار لا محالة، واذا كان يكلمه وهو في النهار بعد ان يضرب المثل بادراك النهار له وكان الظاهر ان يمثل بادراك الليل الذي اقباله منتظر وطريانه على النهار متوقع، فكأنه قال وهو في صدر النهار او آخره «لو سرت عنك لم اجد مكاناً يقيني الطلب منك ولكان ادراكك لي وان بعدت واجباً كادراك هذا الليل المقبل في عقب نهاري هذا اياي ووصوله الى أي موضع بلغت من الارض».

وههنا شيء آخر وهو أن تشبيه النعمة في البيت بالشمس وان كان من حيث الغرض الخاص وهو الدلالة على العموم فكان الشبه الآخر من كونها مؤنسة للقلوب وملبسة العالم البهجة والبهاء كما تفعل الشمس حاصلاً على سبيل العرض وبضرب من التطفل. فان تجريد التشبيه لهذا الوجه الذي هو الآن تابع وجعله اصلا ومقصوداً على الانفراد مألوف معروف كقولنا «نعمتك شمس طالعة»، وليس كذلك الحكم في الليل لان تجريده لوصف الممدوح بالسخط مستكره، حتى لو قلت «انت في حال السخط ليل وفي الرضى نهار» فكافحت هكذا تجعله ليلا لسخطه لم يحسن،وانما الواجب ان تقول «النهارليل على من تغضب عليه والليل نهار على من ترضى عنه، وزمان عدوك ليل وأوقات وليّك نهار كلها [٣٤]».

٦ - ١ -

في هذا المقطع المسهب العميق الدلالات يطرح الجرجاني أسئلة مثيرة حول طبيعة الصورة الشعرية. ودلالاتها النفسية. وعلاقتها بذات الفنان. وفعلها في ذات المتلقي: لكنه. في الوقت نفسه. يطرح أسئلة مهمة حول

علاقة الصورة بسياقها المباشر وسياق التجربة الشعرية الكلية.

وفي اكتناه **أبعاد عمل الجرجاني**، ينبغي أن تؤكد اهمية التعبير التالي (الوارد في المقطع المقتبس):

فاختصاصه الليل دليل على انه قد روّى في نفسه فلما علم ان حالة ادراكه... حالة سخط».

للعبارتين «**في نفسه**» و «**حالة ادراكه**» دلالات مهمة يجب أن تستقصى. اذ يبدو أنهما تؤكدان بطريقة مباشرة، الجذور النفسية للصورة الشعرية. وأصولها النابعة من ذات الفنان الخالق، العاكسة لابعاد الوجود النفسي والعاطفي الذي يشكل جزءاً حيوياً من التجربة الشعرية المتكاملة. ثم ان العبارتين «**اختصاصه الليل**»و «**روى في نفسه**» تطرحان بعداً جديداً للتجربة، أمام العقل المكتنه، هو بعد **الوعي**، وعي الشاعر بالمكونات المتشابكة لتجربته، وبالصورة المثلى لاعطاء هذه الابعاد تعبيراً شعرياً. لكن دور الوعي هنا ليس دوراً **آلياً**، **ذهنياً**، **جافاً**، **بل دور خلاق يكثف المستوى النفسي للموقف الشعري في الصورة عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات. وتتبادل الفاعلية بفن يستقي** من طبيعة طرفي الصورة المضاءين، لا من حيث هما ظواهر فيزيائية معزولة، وانما من حيث هما مدركات تنفعل بها الذات. الصورة، بهذا التحديد، تخلق لا لتنقل معنى فقط. ولا لتقرر أن **(ب)** يشبه **(ح)** في سياق مجرد، وإنما لتخلق جواً ينسرب فيه **تيار داخلي** مضيء، جذوره في الاستجابة الانسانية للعالم. هكذا يصبح اختيار موضوع بالذات دون غيره (شيء مجسم، حسي)، في محاولة ابراز خصائص موضوع آخر، لا عملية ذهنية أو ترفاً جمالياً، ولا إضاءة للموضوع **(ب)** فقط، وانما فاعلية تتحرك من ذات الفنان باتجاه العالم تجلو أبعاده - كما تحسها الذات - وتربط بينها في سياق نفسي - ثقافي - حضاري محدد.

في صورة النابغة. كما يقول **الجرجاني**. تحقق الوظيفة المعنوية بالتعبير «**أنت كالنهار**» الى الدرجة ذاتها من الكمال التي يحققها التعبير «**أنت كالليل**». كلا التعبيرين يقرر أن الملك له القدرة على الوصول الى كل مكان.وان الشاعر يدرك استحالة الهرب منه. **والنهار** في هذا له خصائص الليل ذاتها. لكن الصورة «**أنت كالنهار**» تتحرك على مستوى واحد. مستوى التقرير. ولا تجلو الوجود العاطفي للشاعر. وأبعاد أحاسيسه لا بازاء الملك ولا بازاء النهار.الصورة لا تعكس ما يثيره الموضوعان في عالم الشاعر الداخلي من أحاسيس وما يفرضانه من استجابات. او ما يجسدانه في سياق القصيدة الكلي للشاعر - إنساناً متكاملاً له ردة فعله الحيوية للوجود. كذلك.حين يربط الشاعر عن طريق الصورة بين **النعمة والشمس**. فهو يفعل ذلك لا ليقرر. ببساطة. أن كلا الموضوعين له القدرة على الشمول. ووصول كل مكان. بل لأن ثمّة دافعاً داخلياً يجسّد مستوى الاستجابة للموضوعين بما يثيرانه في الذات من مشاعر وانفعالات. من هنا فالصورتان في البيتين مختلفتان اختلافاً جذرياً. ولا يمكن تبادلها في السياقين. مع أن كليهما. على صعيد الوظيفة المعنوية. ينقل المعنى (**او الخبر**) ذاته.

- ٢ - ٦

أي شيء. ينبغي أن يسأل. يمنح الصورتين تمايزهما ويحيل تبادلهما؟ والاجابة. ببساطة. هي ان الوظيفة النفسية لكل منهما. **او فاعلية كل منهما على مستوى نفسي**. مغايرة للأخرى. الفاعلية النفسية للأولى لن تنسجم مع الوظيفة المعنوية للثانية. والعكس صحيح. **الفاعلية النفسية لكل من الصورتين تتناغم مع الوظيفة المعنوية لهذه الصورة وحدها. ويمكن أن يقال. في ضوء هذا التحليل. ان فاعليتي الصورة المحددتين هنا متكاملتان لا يمكن فصلهما. وضروريتان ضرورة حيوية للفاعلية الكلية للصورة في**

سياق التجربة الشعرية. ويمكن، كذلك، أن يقال ان الصورة تخلق وحدة كاملة تجلو التفاعل العميق بين عناصر الموقف الشعري والتناغم التام بينهما.

- ٧

الى أي مدى يمكن ان يعمم القول بأن وظيفتي الصورة المناقشتين هنا ينبغي أن تفعلا بانسجام وتناغم لكي تكتسب الصورة القدرة على الفعل المضيء الكاشف وتكون عنصر حيوية وحياة في التجربة الفنية؟ يعطي **الجرجاني** جواباً لهذا السؤال في اطار نفسي، نسبي، مقرراً أن الأمر يرتبط بطبيعة السياق المفرد الموضعي، والصورة المعينة، ويعمم حكمه ليتخذ صفة مبدأ جمالي ونقدي مطلق، يقول **الجرجاني**:

« ... ففرق بين ما يكره من الشبه وما يُحبّ لأن الصفة المحبوبة اذا اتصلت بالغرض من التشبيه نالت من العناية بها والمحافظة عليها قريباً مما يناله الغرض نفسه، واما ما ليس بمحبوب فيحسن ان يعرض عنها صفحاً ويدع الفكر فيها [٣٥] ».

من الواضح ان التأكيد هنا تأكيد على دور المتلقي. فمشاركة المتلقي، في فعل التحديد النهائي لبنية الصورة وحدودها، أساسية، ويطلب ان تكون حيوية وكاملة. والدعوة الى المشاركة هنا قد تكون فريدة ودون سابق في النقد العربي. فالمتلقّي مدعو **لا الى الاستجابة فقط، بل الى الخلق**: ان فاعليته لا تقل عن فاعلية الفنان ذاته من حيث اعطاء الصورة أبعادها النهائية التي تحدد دورها في العمل الفني وعلاقتها به. لكن دور الفنان ايضاً يؤكّد: فالفنان الذي يعجز عن تحقيق التناغم بين وظيفتي الصورة يرتكب خطأ جذرياً. وتوحي دراسة **الجرجاني** بأن الخطأ يمكن أن يصحح من قبل

المتلقي، عن طريق عزل الترابطات التي لا تنمي بنية الصورة في حركتها المتشعبة ضمن القصيدة.

- ٨

. ودراسة **الجرجاني** تتضمن رأياً نقدياً آخر يجب أن يؤكّد: ان اختيارالفنان لموضوع **(ج)** ليقارن به موضوعاً معيناً **(ب)** سابقاً له في الوعي، يجلوشعوراً معيناً لدى الشاعر حول الموضوع **(ج)** نفسه وليس حول **(ب)** فقط، كما يجلو عالمه النفسي، بالاضافة الى كشف إدراكه للتشابه (حسياً وعلى صعيد شعوري) بين **(ب)** و **(ج)**. من هنا فان الصورة ليست تقريراً لمعلومات تتعلق ب **(ب)** فقط وإنما هي الى مدى بعيد تعبير عن شعور معين تجاه **(ح)**. ويأتي رأي **الجرجاني** سابقاً بقرون لرأي ناقد معاصر، ما يزال تأثيره في النقد الحديث عظيماً، هو أي. أي **ريتشاردز** (I. A .Richards) . يحاول **ريتشاردز** أن يطور نظرة جديدة الى الصورة **(الاستعارة بشكل خاص)**، ويرفض الآراء التي تقول إنها ليست اكثر من زخرف وعنصر جمال هامشي زائد، وان المعنى المجرد الحقيقي (او الطرف الأول - **المستعار له**) هو « وحدة ذو أهمية، وان القارىء الصبور يمكن أن يدرك هذا المعنى المجرد دون اعتبار للصيغة المجازية نفسها وبغض النظر عنها[٣٦] ».

- ٩

ثمة نقطة اخيرة في دراسة **الجرجاني** تستحق أن يشار اليها، وهي **العلاقة** بين الصورة والسياق. فبربطه للصورة بالحالة النفسية للشاعر وبوعيه لأبعاد تجربته التي تخلق القصيدة، ربط الجرجاني بين الصورة والسياق الكلي لعمله. في بيت **النابغة**، لا يمكن أن يؤكد السياق الجزئي للصورة فقط، لان الصورة جزء من التجربة الانسانية المتكاملة كلها، تجربة **النابغة** في علاقته المعقدة **بالنعمان**، منذ بدئها حتى لحظة التوتر فيها. وهذا السياق الكلي هو الذي

فرض اختيار **المشبه به على النابغة**، كما يرى **الجرجاني**. ومن الشيّق أن **الجرجاني**، في دراسته لاحتمال تفسير آخر للصورة المناقشة، يطرح مفهوماً للسياق جديداً: **هو لحظة الخلق الفني ذاتها**[٣٧] . ويتحول السياق هنا لا الى سياق **تراكمي** فقط وإنما الى سياق اللحظة الحاضرة. وفي هذا الرأي من الطرافة والجدة ما يضيف الى شخصية **الجرجاني** لوناً لا نظير له في النقد العربي.

- ١ - ٩

تظل العلاقة بين الصورة والسياق الكلي للتجربة الشعرية المحرق الاساسي الذي ينبغي ان تنبع منه الدراسة. وتبلغ هذه العلاقة حداً من الكثافة والتوتر في صورة شعرية ما يحيل فاعلية الصورة الى عملية من الفيض والاضاءة والكشف لا حدود لها. هنا تستحيل الصورة الى انحلال للعالم المألوف للأشياء والترابطات والتداعيات التي تثيرها في النفس - ثم إعادة تركيب له، نبعاً غريباً لعلاقات جديدة، طرية، غضة، لم نألفها في تطلعنا اليومي الى الأشياء. الصورة، هكذا، تحيل، بفعل الكشف والادهاش، ليس موضوعي الصورة فقط، وانما **المتلقي** ذاته، الى مراكز حساسية لم تعرف. ويفاجأ المتلقي بأنه، وهو في تماس مع الصورة مليء بالحيوية، بحاجة الى إعادة قراءة العمل الفني كله، وتركه ينحل من جديد في الذات.

هذه الفاعلية الغريبة للصورة تتبلور حين يتناول الخيال الخلاق الأشياء بما هي رموز مباشرة، مدركة، تستثير حقلاً من الانفعالات والاستجابات والدلالات، في وضع ثقافي معين، له طبيعة محددة تقريباً ثم يهز الأشياء، يقتلعها، ينفض عنها حقلها الخاص المدرك، ويعمّدها في ضوء جديد لا تعرفه العين، ثم يقذفها في جسد القصيدة. لكن هذا وحده ليس كافياً لخلق طري قادر على الفعل. **الجدة لذاتها، ليست، بالضرورة، فعل خلق**. وانما تكونه

حين تكوّن الأشياء، بضوئها الجديد، شبكة من التناغم وفيضاً ينفتح على القصيدة كلها، فيدرك المتلقي، بفجاءة مسعدة، أن الأشياء في القصيدة، تتخذ **لا شكلاً جديداً، وانما الشكل** الوحيد المقنع الذي يمكن أن تتخذه اذا *أرادت ان تتحرك وتنمو وتفيض في جسد العمل الفني.*

٩ - ٢ -

تجسّد هذه الكثافة في الخلق الشعري صورتان تنبعان من نقطة واحدة: تفجير الرموز والترابطات التي يثيرها الاخضرار في بيئة جغرافية، ووضع ثقافي معين، للمطرفيه وللاخضرار التصاق مباشر وعميق بجذور الحياة، بل بوجود الحياة. في الشعر الجاهلي يتحول الاخضرار حياة: تتحول العين التي ترود الاخضرار، فتجده، عضواً يتحسّس أروع أبعاد الحياة ويكتشف الاستمرار واليناعة. ولعل هذا لم يتغير كثيراً في الحياة العربية المعاصرة. فالمطر (نذكر **السيّاب؟**) والاخضرار، ما زالا فعلين للحياة يتجاوزان كونهما رمزاً لها.

في سياق إنساني كهذا، تأتي الصورتان، اللتان ترد دراستهما، استمراراً لحنين عميق متأصل في **اللاوعي الجماعي العام**. وتستغلان هذا الحنين، منطلقتين منه لتعيدا خلق معطيات الوجود وصياغتها في أشكال غضة تصبح، في القصيدتين اللتين ترد فيهما الصورتان، معطيات لا يمكن أن يكون لها إلا شكلها الجديد. الصورة الأولى **لأدونيس**، والصورة الثانية **لخليل حاوي**. وفي صورة **أدونيس**، ثمة المعطى « **أب** » والمعطى « **سحابة** ». والاب، مهما اختلف مفهومه في الذهن البشري من فرد لفرد، يظل تجسيداً لأشياء، قد لا يكون من الخطأ وصفها بأنها « **نمطية** ». ولا شك أن **الاخضرار ليس واحداً** من هذه الاشياء. لكن صورة **ادونيس** الرائعة تعيد خلق الأب في سياق جديد، يتحول فيه الى **أب أخضر**:

لأبٍ مـات أخضراً كالسحابه وعـلى وجهه شراع...»[٣٨]

هنا يموت الاب: الوعد، والأمل، وطاقة الخصب. ويتحول موت الأب الى **موت الاخضرار**، موت الوعد والامل، لكنه بالدرجة الاولى، موت احتمال الخصب. الاخضرار هنا لا يثير الترابطات المألوفة فقط: الخصب، وانما يثير ترابطات جديدة: الامكان، فالاخضرار يناعة وشباب. واليناعة ليست تجسيداً لوجود فقط، وانما **وعد** بوجود آخر. والى هنا يظل خلق الاب « **اخضراً** » فعلاً مدهشاً، لكنه ينبع من حقل للاستجابة النفسية أليف. لكن الصورة تتابع خلق الاشياء بأشكالها الجديدة. **السحابة** تتحول من شيء فيزيائي، أبيض أو رمادي، الى عنصر يتحد بالاب فيتحول مثله **اخضر**. لكن لماذا الاخضرار؟ من جديد تستثير الصورة حقلا للترابطات رائعاً، وان يكن أليفاً: السحابة تحمل المطر، والمطر حين يأتي، نبع للخصب، والخصب يتجسد اخضراراً. **فالسحابة، اذن، خضراء**. لكن كثافة الصورة لا تتجلى هنا فقط، وانما تبرز بوضوح أكبر على مستوى الفاعلية النفسية: السحابة، هنا، ليست مطراً، بل احتمال للمطر: إنها امكانية للخصب. واذ تغرق الذات في تطلعاتها، في الأمل والوعد والتوقع، تتوحّد **السحابة** - الوعد بالامل والامكانية - **بالأب: اليناعة الواعدة بالأمل والإمكانية. ليست الصورة هكذا تشبيهاً** للأب بالسحابة، وليست **استعارة** للخضرة، وليست رمزاً بسيطاً مباشراً. الصورة، ليست، كذلك، **تقريراً** عن الأب. لكنها اضاءة لوجودين: الأب والسحابة، واعادة خلق لهما، كليهما، في أشكال جديدة لا نألفها. (تتأكد فكرة الأب - الإمكانية والوعد، في الصورة التالية « **وعلى وجهه شراع** »: الشراع في الوجه إمكانية إبحار الى عوالم جديدة، وطاقة حنين الى مسافات لم تعرف بعد).

٩ - ٣

في صورة ادونيس يكتسب الأب والسحابة أبعاداً جديدة عبر الاخضرار؛

أما الاخضرار ذاته فانه يبرز بكل ما هو عليه في الضمير الجماعي: تجسيد مباشر للخصب والبناعة والوعد. لكن الخيال الخلاق لا يتعامل مع الاشياء دائماً بهذه الطريقة: بل انه كثيراً ما يفجأ بأن يحيل المعطيات الاساسية. او الرموز ذاتها، الى أشياء لها أبعاد جديدة. هنا تكتسب الصورة كثافة فريدة. وتصبح، بالمدلول الحرفي للكلمة. **نقطة اضاءة في جسد القصيدة كلها. ونقطة يسقط عليها الضوء** في الوقت نفسه. وصورة **خليل حاوي** لها هذه الخصيصة. حين يستحيل الاخضرار ذاته في« **بيادر الجوع**[٣٩] »، من رمز خصب وتجسيد للحياة والوعد والامل، الى تجسيد لاعادة خلق الشر وتعميقه وتطويره الى شر أكبر. **لعازر**[٤٠]، في السياق الكلي للقصيدة، ليس حياة جديدة، وانما ولادة للموت وقوة له ونمو: وهو تهديد وفيض من رعب. وهكذا يتحول كل نمو جديد في **لعازر** الى عنف أعمق، واغتيال أقسى للحياة. كل بروز جديد، كل ازدياد في جسد الميت - العائد، يصير فعل شر وتجسيداً جديداً للمخيف الآتي. في وعي امرأته، اذن، تنقلب الرموز المألوفة، ودلالات الاشياء التي نعرف، الى رموز لاتؤلف ودلالات لا نعرفها. في الضمير الجماعي، يتحد ظهور النبات، والاخضرار، بصورة **النمو، وكل نمو هو فيض جديد للخصب**. وفي وعي امرأة **لعازر**، يظل خيط واحد يربط الاشياء في عالمها بالاشياء في عالم الآخرين: **الاخضرار عندها تجسيد للنمو - للطول**. لكن كل ما يتلو ذلك يختلف في وعيها عن وعي الآخرين: النمو ذاته ليس فعل خير وبركة، بل فعل شر واهتراء: النقيض يولد من النقيض. واذ ترى أعضاء لعازر **تنمو**، يصعقها الحس بالرعب. كل طول جديد امتداد ليد الاخطبوط التي تخنق الحياة. هكذا يتوحد الطول - الازدياد بالاخضرار: لكن كلا الفعلين، كلا العنصرين،يتوحّد لا بما هو رمز له في العالم الخارجي، وانما برموز جديدة: **فحولة الرعب** والشر المتنامية المتطاولة. فجأة تأتي الصورة المجسدة لهذا اللاوعي المصعوق الذي تنقلب فيه أشياء العالم:

« ... تخضر فيه لحية، فخذ، وامعاء تطول »[٤١]

الاخضرار، هنا، ليس رمز خصب وتجسيداً لعطاء وخير. انه ينتقل من مدلوله الوحيد في وعي المرأة - الاستطالة - الى تجسيد لشيء جديد. هكذا تتجرد الاشياء من مداليلها، وتخسر حقل الاستجابات لها في الضمير الجماعي. ويفقد الاخضرار كل ماله من دلالات، ليكتسب دلالة وحيدة صاعقة: الطول والنمو - وكلا الطول والنمو فيض للرعب ودفق للشر.

- ١٠

الصورة الشعرية، اذن، في فاعليتها على المستوى النفسي، لا تستغل الترابطات والاستجابات الايجابية فقط، وانما تركز، أيضاً، على الاستجابات السلبية. وقد يكون الطابع العام للصورة هو انها تفصل بين هذين النمطين من الاستجابات: بمعنى ان الصورة الواحدة تركز على واحد من النمطين وحسب. لكن ثمة صوراً توحد بين النمطين وتستغل التفاعل بينهما عبر ما يمكن أن يُسمّى بـ« فاعلية التضاد ». ولفاعلية التضاد في الشعر أبعاد مثيرة تستحق أن تُسْتَكنَه في ضوء المنهج الذي رسمته هذه الدراسة. وسيركز في قسم يأتي من البحث على هذه الفاعلية التي تتحول الصور عبرها الى عالم فريد من الكثافة والغموض ومن الضوء والكشف في آن واحد.

- ١١

في « أغاني الغجر[٤٢] »، تصبح الصورة الشعرية عند لوركا (Lorca) فعل إضاءة وإغراق وكشف. والصورة تنتشر في عالم الغجر، موحدة الدم بالارض، السماء بخضرة الزيتون، والعيون بانسراب النهر. تتحول الصورة الى نسيج يتخلل بنية عالم الغجر: وتتحدد رؤيا الغجر باتحاد الاشياء والبشر في

تجربتهم، من خلال هذا النسيج الضوئي العجيب الشفافية والقوة والوضوح والسرية.

وصور **لوركا** كما يقول **رولف همفريز** (Rolfe Humphries) ، في مقدمته لترجمته الانكليزية **للأغاني**، « **مشهورة**[٤٣] » وكأنما يقصد بهذه الصفة أن غرابة هذه الصور مشهورة، لانه يتابع قائلا «**لكننا عندما نفهم نظرية لوركا الشعرية، فان صوره لا تعود صعبة صعوبة حقة**». ثم يفسر **همفريز** طبيعة صور **لوركا** قائلا: « **معظم (هذه الصور) يعتمد على معطى واقعي من معطيات الادراك الحسي، وتحيرنا (الصور) لسبب واحد هو انها غير متوقعة**[٤٤] ». ولا شك ان هذه الكلمات، بشموليتها، وصف سليم لطبيعة الصورة الشعرية عند **لوركا**. لكن معرفتنا أن الصور ترتكز الى معطى واقعي من معطيات الادراك الحسي لا تغني فهمنا للسياق الشعري الذي تتحرك فيه الصور، ولا تضيف الى قدرتنا على تحسّس أبعاد فاعلية الصورة في هذا السياق. قد تساعد هذه المعرفة في البحث عن « **وجه الشبه** » في الصورة، قد تدلنا على **المعطى الحسي** الذي يرتبط موضوعا الصورة - طرفاها - من خلاله، لكنّ ذلك، بحد ذاته، وصف يصدق على استخدام عدد هائل من الشعراء للصورة، ولا يشكّل كشفاً حقيقياً لتعامل **لوركا** مع الصورة جزءاً حيوياً في بنية القصيدة.

يبدو لي أن الاقتراب من فهم متعاطف لطبيعة الصورة عند **لوركا** يصعب أن يتحقق إلا بتطبيق منهج التحليل المتبنّى في هذا البحث: أي بدراسة **تفاعل** المستويين المعنوي والنفسي للصورة، ودور هذا التفاعل في انفتاح الصورة على بنية القصيدة: تغذيتها والاستقاء منها. ويمكن أن يُرى ذلك بتحليل أغنية من « **اغاني الغجر** » تبلغ « **غرابة** » الصورة فيها درجة عالية، هي «Fracas»[٤٥] (**مشاجرة**). في الترجمة للأغنية قد يضيع بُعْد من الفن

لا يعوض، لكن الصور ما تزال لها أبعادها الحقيقية التي تمتلكها في الأصل الاسباني[٤٦]:

مشاجرة، (عراك)

« في وسط الخافق الصخري
خناجر البسيط
جميلة (من) بدم المتنافسين
تلتمع وترهج مثل الأسماك (السمك).
ضوء قاس كورقة (من ورق) اللعب
يقطع عبر الخضرة الهشة (المرة)
خيول ثائرة،
وخطوط اطارية لراكبين (لفرسان).
وفي كأس شجرة زيتون
ثمة امرأتان هرمتان تبكيان.
ثور العراك
يندفع معتلياً الجدران.
وملائكة سوداء
نسحب المناديل وماء الثلج الذائب.
ملائكة بأجنحة ضخمة
من خناجر البسيط.
خوان انتونيو من مونتيا
يدور، ميتاً، المنحدر،
جسده ممتلىء بالزنابق،
ورمانة في جبينه (صدغيه).
الآن يركب صليباً من نار

طريق الموت الرحب.
القاضي والحراس المدنيون
يأتون عبر كرم الزيتون.
الدم الزلق يمنح لساناً
أغنية أفعى صامتة.

« أيها السادة الحراس المدنيون
حدث هنا جزء من الدائم الأزلي:
أربعة من الرومان أموات،
وخمسة من القرطاجيين »

جن عصر أشجار التين
والشائعات الساخنة
يسقط غائباً في بحران
على الافخاذ المجرحة للراكبين.
وملائكة سوداء
تطير مع الريح الغربية،
ملائكة بضفائر طويلة مجدلة
وقلوب من الزيت ».

لا شك أن الصورة الأولى في الأغنية تفاجيء بجدتها وطراوتها وغرابتها:

خناجر البسيط
جميلة (من) بدم المتنافسين (الخصوم)
تلتمع وترهج مثل الأسماك (السمك) ».

أن نتلقى هذه الصورة على أنها، بلغة ماكنيس« **توضيح لمعنى**[٤٧] »، هو أن نجردها عن بنية الموقف الشعري كله. وفي الصورة درجتان من الصعوبة،

الأولى هي أن نكتشف كيف تحقق وظيفتها المعنوية. تربط الصورة من خلال البريق والرهجة والالتماع، بين الخناجر، (والخناجر ذاتها محددة: إنها من **البسيط**) وبين الأسماك: «الخناجر الملتمعة البراقة بدم الخصوم تشارك خاصة البريق واللمعان». يبدو ان هذا هو المستوى الدلالي للصورة. لكن الوقوف عند هذا التفسير يجعل الصورة عملاً ذهنياً مجرداً، يكشف ولوع الشاعر، العقلي الصرف، بتقصي وجوه الشبه بين أشياء تبدو بعيدة واحدتها عن الأخرى بعداً عظيماً. ومع ان هذا المذهب في الصورة مذهب شائع وموضع للاعجاب في ثقافات كثيرة، فان ذلك لا يبرر الصورة والعمل الذهني الخالص. لكن المتلقي - على الاقل كاتب هذه الدراسة - يعترف بان الصورة غمرته بعفوية وانسراب رائعين، وأضاءت شبكة من التوقعات التي تحولت، فيما بعد، واقعاً، ولم يبرز فيها أي عنصر من الذهنية، والوهم المجرد. الصورة هنا تنتشر، تفيض، ترهج بضوء عجيب ينفتح شبكة من التوقعات. وينبغي هنا أن يُسأل: هل تكتسب الصورة هذه الاضاءة المذهلة لأنها تقرر أن الخناجر تلتمع، وان الشيئين لذلك **متشابهان**؟ الكاتب هنا لا يستطيع أن يؤمن بأن هذا هو السبب في غنى هذه الصورة، وتعقيدها، وتشابك أبعاد فاعليتها؛ ويقترح أن **المستوى الدلالي وحده** قاصر عن توضيح قدرتها على الاضاءة، وان تحليلها على مستوى نفسي ضرورة مطلقة.

تكتسب الصورة قدرتها على الكشف والارهاص والهجس، في رأي هذا الكاتب، من تشابك الترابطات البصرية والنفسية التي يثيرها طرفاها: **الخناجر**، أولاً، ثم **الاسماك**. الخناجر، وهي تبرق بدم الخصوم، تجسد الموت واغتيال الحياة الانسانية، لكن الخناجر ليست مفهوماً مجرداً هنا: انها خناجر **البسيط**: تلتمع في عراك دائر وسط الخافق الصخري، وتبرق. ثمة حدس بالموت؛ ويتنامي الحدس الى يقين، اذ يقذف الشاعر في مد الرؤية **صورة الاسماك تلتمع وترهج**. فالأسماك لا تلتمع وترهج وهي **طليقة** تبحر. ذلك ان

الماء عندها، يحجب بريقها ورهجتها عن العين: الأسماك ترهج وتلتمع وهي **خارج الماء**: في شبكة، في حوض قارب صيد، في يدي صياد. في النفس، اذن، تتوحد الخناجر - الموت، بالاسماك - الموت، ويصبح البريق ذاته، واللمعان، لا رمز حياة، بل دلالة موت واغتيال.

والاغنية، حتى الآن، لم تتحدث عن الموت؛ لكن الصورة تنتشر طارحة شبكة الموت بحدة وإضاءة والتماع غريب: شبكة الموت تنفتح على عالم **الاغنية**، انها تشكّل سياق **الاغنية**. ثمة حدس شبه يقيني، لكنه ليس يقيناً مطلقاً؛ تراوح بين الضوء والموت: لكن الضوء هو رمز للموت، عنصرالتضاد هنا ليس مطلقاً، لكنه موجود. فجأة، أيضاً، تنبثق الصورة التالية، إنها صورة الضوء، والضوء بما هو رمز للموت لا للحياة، يصبح لا عنصر احتفال في عالم الاغنية بل عنصر رثاء ونذيراً. لذلك تأتي هذه الصورة المدهشة للضوء:

« الضوء قاس مثل ورقة (من ورق) اللعب »

هل يقصد الشاعر، كما يظن المترجم[٤٨] أن يخبرنا أن الضوء صلب لماع أبيض؟ أم علينا ان نسأل: ما دلالة كون الضوء مثل ورق اللعب؟ من جديد، إذا اقتصر التحليل على الاشارة الى **وجه الشبه الحسي**، كما يفعل **همفريز** في دراسته، تتحول الصورة الى جري جديد وراء الذهنية والتخييل، لا الخلق الشعري النابع من فعل خيال مكتنه. لكنما على المستوى النفسي، لا يمكن فصل ورق اللعب عن **التوقع**، **والحظ**، **واحتمال الخسارة**. والتوقع هنا ينتشر مكثّفاً حس التوقع المتحرك في جو الدم والخناجر، واصلا به ذروة من التوتر: ثمة شيء يأتي قد يكون حياة، لكنه تقريباً بشكل مؤكد، سيكون موتاً، **ثم نرى الضوء**.

« يقطع عبر الخضرة الهشة » (المرة).

والهشاشة، من جديد، انتشار وتكثيف للتوقع. لاحتمال الموت. لان الهشاشة بطبيعتها تعرض للفناء. ثم تأتي الجياد والخوف. الاشياء تصل حداً من التوتر والكثافة عجيباً، وبريق خناجر البسيط لم يزل ينبثق عبر الحس. ينبثق عبر صور الجياد والراكبين. وتنفجر الصورة فجأة: عبر أشجار الزيتون. الضوء - الموت - البريق يتخلل أشجار الزيتون ويتخلل الحس: وفجأة: ثمة امرأتان هرمتان تنتحبان.

التوقع، والتوتر، والنذير تصل ذروتها هنا: تتحول النبوءة الى واقع: وضوء الصورة الشعرية يتخلل هذه البنية كلها. الاسماك المصطادة في الشبكة - تموت: ترهج رهجة الموت: الخناجر تلتمع بالدم، والضوء يحمل النذير مثل ورق اللعب. وتعود صورة الخناجر في المقطع الثاني، متحدة أيضاً بالضوء - الموت: أجنحة الملائكة - خناجر البسيط، رفرفة البريق والموت: وفجأة،أيضاً، المشهد القاطع النهائي:

« خوان انتونيو من مونتيّا
يدور، ميتاً، المنحدر،
جسده ممتلىء بالزنابق
ورمانة في جبينه (صدغيه).
الآن يركب صليباً من نار
طريق الموت الرحب.

الموت هناك اذن إذن؛ لقد كان هناك عبر زمن الاغنية كلها، والموت لم يكشف لنا: لكن كل شيء كان يرهص به. لكن الموت هنا ليس موتاً طاغياً. ليس فناء أسود، لأن خوان انتونيو « جسده ممتلىء بالزنابق »الزنابق - الحلم، والوعد، واليناعة. ألذلك ظل الضوء خلال الاغنية متحداً بالموت؟

ألذلك تخلل الضوء - الينابيع الصور السابقة كلها، وكان رمزاً للفناء، لكنه، أيضاً، بريق ولمعان؟ ألان موت **خوان انتونيو** موت ينبض بالينابيع، ظل الموت ضوءاً في الأغنية كلها؟ هذه اسئلة لا يجاب عنها إلا في إطار المستوى النفسي لفاعلية الصورة الشعرية.

في المقطع الأخير، يتأكد عنصر الاصطياد في الموت: القاضي يعلن ان ما حدث جزء من الدائم الحدوث:

« أربعة من الرومان أموات،
وخمسة من القرطاجيين ».

الاقتناص الذي شعت به خناجر البسيط بارقة بدم الخصوم، كما شعت به الأسماك في شبكة صياد. لكن **الاغنية** لا تهدأ، النهاية ليست مطلقة؛ ثمة عالم آخر يثيره اغتيال الحياة، يثيره الموت: ثمة هزة في عالم الأشياء، في الزمن. وملائكة السواد تطير مع الريح الغربية، بقلوب من الزيت وضفائر طويلة. الزيت؟ هنا تبلغ الكثافة مدى رائعاً. لماذا الزيت؟ ألان شجر الزيتون كان لحمة الموقف الشعري؟ ألأن الزيتون - الخصب والزيت - يتحد بالنقيض فيصبح عالماً للموت والفناء؟ قد يكون ذلك.

« **أغاني الغجر** » يمكن أن تحلل في ضوء هذا المنهج لتؤكد حقيقة مهمة: الصورة الشعرية الرائعة هي الصورةالتي تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة في اتجاهين متناغمين: اتجاه الدلالة المعنوية، واتجاه الفاعلية على مستوى النفس، مستوى الاثارة لما بين أشياء العالم والذات الانسانية من فعل، واستجابة، وتنافر، وتعاطف.

- ١ - ١١

قد تُضاء أبعاد هذا البحث الى درجة اكبر اذا تبع هذا التحليل لصور

لوركا تحليل موجز لصورة من شاعر آخر: **وليم شكسبير**. ولا يُقصد باختيار هذه الصورة الإيحاء بأن **شكسبير** أقل قدرة، دائماً، على تحقيق التناغم بين مستويي الصورة المدروسين. وإنما يقصد تأكيد حقيقة بسيطة: هي أن تحقيق هذا التناغم ليس عملاً آلياً يتاح للشاعر المبدع في كل سياق، بل هو تعبير أكثر كمالاً عن تحول التجربة الشعرية، أحياناً، في الخيال الشعري الخلاق، الى عالم متشابك الأبعاد، معقّد العلاقات، لكن بنيته الاساسية تعيش في الذات المبدعة وحدة تفيض بالحيوية والضوء، وتجلو جوهرها في أشكال يجري فيها، مهما تنوعت وتباعدت في الظاهر، الموقف الاصيل المتميّز ذاته.

يُشبِّه **شكسبير**، في الصورة التالية، الجنود الهاربين في المعركة بالسهام المنطلقة نحو أهدافها:

«That arrows fled not swifter toward their aim
Than did our soldiers,aiming at their safety.
Fly from the field...»[٤٩]

وليس من شك في أن الصورة، على مستوى الدلالة المعنوية، تحقق غرضها بدقة كبيرة. فالسرعة - وان كنا نميل الى رؤيتها مطلقة في الصواريخ مثلاً - تتجسد على درجة من الكمال، عظيمة، في انطلاق السهام من أقواسها تئز في الهواء.

لكن الكاتب هنا يود أن يعترف بأنه يجد صعوبة كبيرة في الاكتفاء بتمثل حركة السهام وسرعتها، ثم تمثل سرعة الجنود في هربهم. الصورة تفيض، على المستوى النفسي، **يستحيل فصلها عن الموضوعين المقارنين. اذ نرقب معركة، نرقب الموت والهزيمة والذعر، ثم نرى الجنود ينطلقون في فوضى** وذعر وتشتت، تغمرنا إحساسات تختلف، جذرياً، عن تلك التي تغمرنا ونحن نراقب أصحاب الاقواس يعدونها، **بانتظام** وترتيب ودقة، ثم يطلقونها نحو

هدف يريدونه فتنز متجهة اليه في خط مستقيم لا تحيد عنه. محققة فوزاً. واصابة للهدف. وفرحاً. باختصار، يمكن أن يسمى حقل الاستجابات النفسية لصورة الجنود في هربهم « **حقلاً سالباً** » (-) (الا اذا كنا من افراد الجانب الهازم[٥٠]). اما حقل الاستجابات للأقواس فهو « **حقل موجب** » (+). هكذا، يمكن أن يقال من الصعب تحقيق التناغم (الذي يبدو خصيصة أساسية في الصورة المعبِّرة الرائعة) بين الوظيفة المعنوية والوظيفة النفسية للصورة. من وجهة النظر المتبناة هنا، يبدو **شكسبير** شاعراً يتقصى الابعاد الفيزيائية لطرفي الصورة، تماماً ككثير من الشعراء العرب القدماء، دون ان يفطن الى طبيعة الاستجابات التي يثيرها كل من الطرفين، والى اهميتها في منح الصورة قدرتها على الكشف والاضاءة والاقناع.

- ١٢

لعل إحدى أهم الامكانيات التي تكمن في المنهج المطروح في هذا البحث، امكانية دراسة الدور العضوي للصورة في ضوء جديد. لقد تخللت البحث اشارات الى ارتباط الصورة بالسياق الكلي للعمل الفني. لكن هذه الزاوية لم تطور تطويراً كافياً. في مستقبل من البحث يأمل هذا الكاتب أن يتقصّى امكانية تحليل الوحدة الحيوية **للعمل الفني**، والوحدة العضوية كما تصورها **كولريدج**، من خلال تحليل الانساق المتشابكة التي تشكلها الصور في قصيدة ما، وتحليل فاعلية الصورة حين يتحقق فيها التناغم بين الوظيفتين المعنوية والنفسية في بنية العمل الفني المتكامل. وهذا اتجاه في البحث قد يكون واحداً من أكثر الاتجاهات النقدية طاقاتٍ وقدرة على الاضاءة، وخصباً. وقد يجلو تطبيقه على الشعر العربي، قديمه وحديثه، أبعاداً في هذا الشعر تبقى، في غياب مثل هذا المنهج، غائمة معتمة، إن لم تظلّ، في الواقع، خارج نطاق الادراك.

اشارات

١ - ٢ - دراسة ستيفن أُلمان (Stephen Ullmann) للصورة في الرواية الفرنسية:

(The image in the Modern French Novel, Blackwell, (Oxford, 1963).

٣ - تركز الدراسات على المسرح الشعري. را. تحليل وو. هـ. كلمن (W.H.Clemen) للصورة في مسرحيات شكسبير: The Development of Shakespeare's Imagery, English trans, Methuen (London ,1951),

٤ - ٥ - اناقش الصورة في الشعر الرمزي وعند الصوريين في دراسة بالانكليزية تصدر في مستقبل قريب - را. خصوصاً عمل بوغيولي (Renato Poggioli) في:

The Theory of the Avant - Garde, trans, into English by Gerald Fitzgerald, harper and Row, (New York, 1971).

ورا. كذلك: C. K. Stead, The New Poetic: Yeats To Eliot, Harper & Row, (New York, 1964).

٦ - Shakespeare's Imagery and what it tells us, paperback ed, Cambridge U . P., (Cambridge, 1965).

٧ - Archetypal Patterns in Poetry, Oxford U. P. (1963 London,)

ورا. كذلك: Stanley Hyman, The Armed Vision, A. A. Knopf, (New York , 1948)

تر. الى العربية احسان عباس ومحمد يوسف نجم، بعنون **النقد الادبي ومدارسه الحديثة**، دار الثقافة، (بيروت، ١٩٥٨ - ١٩٦٠).

٨ - والنقد ما يزال صحفياً، بشكل عام. وتندر الدراسات المتخصصة للصورة. وتتبعثر اشارات اليها في دراسات عامة.

٩ - المثل الاوضح على ذلك دراسة مصطفى ناصف، **الصورة الادبية**، دار القلم، (القاهرة، ١٩٥٨).

١٠ - **اسرار البلاغة**، تح. هـ. ريتر (H. Ritter) مطبعة وزارة المعارف (اسطنبول ١٩٥٤).

١١ - **ديو. ابن المعتز**، تح. برنارد لوين (B. Lewin) المعارف (اسطنبول، ١٩٥٠). واسرار البلاغة،ص: ٨٦، حيث ينسب المحقق البيتين. خطأ. الى البسيط وهما من المنسرح.

١٢ - را. الفصل الذي كتبه كولريدج عن الخيال والوهم في: Biographia Literaria, ed by George Watson, Dent (London, 1960), Ch. XIII.

١٣ - من الشيق أن نحاول اكتشاف شعور الفرد الحقيقي حول رمضان، والصيام، من خلال الصورة الشعرية التي لا تخضع، غالباً، للمؤثرات الواعية في الذات. لا شك، مثلاً، أن شعور القائل:

(نبئت ان فتاة جئت اخطبها عرقوبها مثل شهر الصوم في الطول)

ليس شعوراً بالمتعة للصيام، وانما هو شعور بالضيق.

١٤ - ورد. ج ٣، ص: ٣٨ - ٣٩.

١٥ - را. القصيدة كاملة، سا.

١٦ - المعلقة. البيت كاملا:

(درير كخذروف الوليد أمره تتابع كفيّه بخيط موصّلِ)

١٧ - سا. البيت كاملا:

(كأن على المتنين منه، إذا انتحى مداك عروس او صلاية حنظل)

يمكن، هنا، أن نحلل أبعاد الفاعلية النفسية بدراسة الترابطات التي يثيرها مداك العروس، من جهة، وصلاية الحنظل، من جهة أخرى. تفاعل المتعة والمرارة قد يلعب دوراً في اعطاء الصورة بعداً جديداً غير البعد الحسي، اذ يصبح الحصان نبعاً لمشاعر اللذة والنصر والرجولة، وكذلك الموت والمرارة.

١٨ - را. ديوان النابغة في: The Divans, ed. by Ahlward, (London, 1870) p. 18.

١٩ - في دراستين لمعلقة لبيد بن ربيعة ومعلقة امرىء القيس. وقد نشرت الدراستان بالانكليزية عامي ١٩٧٥ - ١٩٧٦ على التوالي. وظهرت ترجمة الدراسة الاولى في **المعرفة**، دمشق، (أيار وحزيران ١٩٧٨). اما الدراسة الثانية فهي في مجلة **ادبيات** (جامعة بنسلفانيا، فيلادلفيا، ١٩٧٦) ص: ٣ - ٧١.

٢٠ - لا أجد البيت الآن في ديوان الرضي، لكنه عالق بالذاكرة بوضوح

٢١ - R. Wellek & A Warren, The Teory of Literature, Paperback ed., (London, 1963) p. 193.

٢٢ - سا.

٢٣ - Modern Poetry :A Personal Essay, 2 nd. ed. Clarendon Press (Oxford, 1968), p. 90

٢٤ - المصطلح « ميتافيزيقي » له دلالته المحددة في الشعر الانكليزي. را. من أجل دراسات متعددة حول الموضوع: W. R. Keast, (ed.), Seventeenth - Century English POETRY, Oxford U. P. (New York, 1962 خصوصاً دراسة ت. س. اليوت.

٢٥ - هذه، في الواقع، صورة لروبرت بيرنز (Robert Burns)

My love is like a red, red rose

٢٦ - قبس. Brooke - Rose في:

A Grammar of Metophor, Mercury Books ed., (London, 1965) p p. 13 - 14

٢٧ - سا.

٢٨ - را. Etude sur la métaphore 2 ed, Librairie Philosophique J.Vrin (Paris, 1958).

٢٩ - سا.

٣٠ - را. الفصل الذي كتبه عن الموضوع في ورد. ص ٢١٩ - ٢٣٧.

٣١ - التركيز على الكم في الدراسات العربية واضح. من هنا أخفق كثير من الدارسين في رؤية الأبعاد الحقيقية للتراث ودلالاتها العميقة. وما يزال الكثير من النصوص ينتظر من يحلله بدقة.

٣٣ - ورد. ص ٢٣١ - ٢٣٤.

٣٤ - سا. ص ٢٣٤ - ٢٣٦.

٣٥ - سا.

٣٦ - The Philosophy of Rhetoric, Oxford U. P. (New York, 1965) p 100

٣٧ - ورد. ص ٢٣٦.

٣٨ - قصيدة «وطن» الاعمال الكاملة دار العودة (بيروت، ١٩٧٢)، ج ١، ص ٤٥٣.

٣٩ - «لعازر ١٩٦٢» بيادر الجوع، دار الآداب (بيروت، ١٩٦٥).

٤٠ - سا. في دراسة للقصيدة نوقشت في ندوة في أوكسفورد، طرح هذا الكاتب تفسيراً للقصيدة مبنياً على قراءة لمقاطعها تخالف قراءة نقاد آخرين، خصوصاً حسين مروة، الذي يبدو أنه أخطأ فهم تركيب القصيدة ونسب مقاطع منها الى شخصية ما بطريقة تحيل انسجامها الى تراكم. را. دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف (بيروت، ١٩٦٥).

٤١ - السياق الكلي للصورة هو:

«امسحي الخصب الذي ينبتُ
في السنبل أضراس الجرادْ
امسحيه ثمراً من سمرة
الشمس على طعم الرماد
امسحي الميت الذي ما برحت
تخضّر فيه لحية، فخذ، وامعاء تطول»

٤٢ - The Gypsy Ballads of Garcia Lorca, Indiana U. P. (Bloomington - London), 1953.

٤٣ - سا. المقدمة ص ١٥.

٤٤ - سا.

٤٥ - سا. ص ٢٣ - ٢٤.

٤٦ - ساعدتني في مقارنة الترجمة الانكليزية بالاصل الاسباني طالبة من طلابي في مدرسة الدارسات العليا بجامعة بنسلفانيا الآنسة Janet Stevens ؛ وأود أن أنوه بعونها القيِّم، الا ان مسؤولية الخطأ تقع علي وحدي. الكلمات بين قوسين ( ) بديل يقترح لتحقيق مزيد من الوضوح. أما الكلمات بين مقرونتين [ ] فهي اضافة الى الاصل غرضها الربط والوضوح. تتبع هذه الطريقة في مواضع أخرى من الدراسة كذلك.

٤٧ - عد. فوق، ص

٤٨ - ذات.

٤٩ - سياق الصورة الكامل هو (الترجمة شخصية):

بإيجاز، ان موته (ذلك الذي أعارت روحه ناراً
حتى لاعمق الفلاحين في مخيمه بلادة)
انتزع، حين ذاع، خبره النار والحمية من أرهف جنده شجاعة.
لان أنصاره قدوا فولاذاً من معدنه هو،
واذ خبا ذلك فيه
انقلب الباقون جميعاً على أعقابهم
مثل الرصاص البليد الثقيل.
وكما أن ما هو ثقيل بذاته
ينقذف (يهرب) بسرعة قصوى حين يُقَوّى (يدعم)
فان رجالنا وقد اثقلتهم خسارة هَتسبر (Hotspur)
أعاروا لهذا الثقل خفة بذعرهم
بحيث ان السهام لم تهرب (تنقذف) نحو أهدافها
بأخف وأسرع مما طار جنودنا من الميدان
مسددين نحو سلامتهم (قاصدين سلامتهم) ...»

(King Henry the IV - Part Two)

من الواضح هنا ان حدة التناقض بين طرفي الصورة يمكن أن تخف اذا أكد عنصر القصد في الصورة: قصد السهام لهدفها (عنصر ايجابي)، وقصد الجنود النجاة (عنصر ايجابي). لكن ذلك لا يلغي التناقض الغاء تاماً. وتظل الصورة عملا ذهنياً يركز على الخصائص الفيزيائية للأشياء بالدرجة الاولى. يمكن كذلك الصاق أهمية خاصة لاختيار الفعل هرب (Fled) لوصف السهام في حركتها نحو

أهدافها. وفي هذه الحالة يبرز في الصورة تهكم (irony) ، يعكس اندفاع الجنود الهاربين في سرعتهم على اندفاع السهام التي يُشبه بها الجنود، ليؤكد، فيما يبدو، ان حركة الجنود، مهما بدت طبيعتها، الخارجية - طلباً للسلامة، قصداً للنجاة - ليست في الواقع الا هروباً مخزياً.

٥٠ - ومورتن (Morton) قائل المقطع، لا ينتسب الى جانب الهازم، كما هو واضح.

الفصل الثاني

في الفضاء الشعري

البنية والتصورات المتخللة

دراسة في « فضاء القصيدة »

بعد الدراسة المتقصية لبنية الصورة الشعرية التي قدمت في الفصل السابق، أود أن أناقش مستوى آخر من مستويات بنية القصيدة يتشكل أولا حصيلة للتفاعلات العميقة بين الصورة، بمعناها المحدد في الفصل السابق، والصورة بمعناها السيكولوجي، أي « الانطباع الذي تختزنه الذاكرة عن موجود حسي ما »[1] والذي يلعب ابتعاثه في الشعر دوراً أساسياً في خلق الطبيعة الحسية للقصيدة من جهة، وفي تشكيل أنساق بنيوية تتحرك على مستوى أعمق من مستوى الدلالات اللغوية والايقاعية الواضحة من جهة أخرى. وتشكل هذه الانساق **بنية موازية** للبنية الدلالية، تتقاطع معها في نقاط وتنفصل عنها في نقاط، لكنها تظل دائماً متراصة معها بشكل شريحي متفاعل. وتكون نقاطُ تقاطعها غالباً الصورة الشعرية بمعناها الأول؛ وتكوّن نقاط التقاطع هذه بؤراً إنفجارية تسيطر على حركة القصيدة كلها. لكن المستوى المذكور يتشكل أيضاً من تنامي الأنساق الناشئة من مجموعة

التصورات والمفاهيم والموجودات ومن علاقات التشابه والتضاد والتوسط التي تنشأ على صعيد التصورات وعلى صعيد اللغة. ويصنع هذا التنامي. في الواقع، المجال الإحساسي والتصوري الذي تسبح في فضائه القصيدة كلها. وسأمثل لما يقال هنا بمقطوعات قصيرة متعددة، لأنني كنت قد قدمت مثلاً مطولاً عليه في دراستي لمعلقة امرىء القيس[٢]، حيث ناقشت الأنساق المتشكلة من الصور الشعرية، وحاولت اكتناه دورها في منح القصيدة بنيتها المتميزة وفي تكثيف رؤياها الجوهرية وبلورتها.

١ - تميم بن مقبل:

١ - الدهر والموت[٣]

« ومـــا الدهر إلاّ تارتـــان، فمنهما
أموت، وأخرى أبتغي العيش أكـــدحُ
وكلتاهما قـــد خُـــطّ لي في صحيفـــتي
فلَلْعيشُ أشهـــــى لي، ولَلْموتُ أرْوَحُ
إذا مـــتُّ فانعيـــني بمـــا أنـــا أهلـــه
وذُمِّي الحياة - كـــلُّ عيشٍ مـــتَرَّحُ »

تتحرك هذه الأبيات في فضاء من التصورات الأساسية للوجود سِمتُها المميزة أنها تصورات ثنائية، أي أن الكينونة الإنسانية في رؤيا الشاعر كينونة في سياق من التوتّر الحاد الممزّق الذي ينشدُّ إلى قطبين يستقطبان الحس والانفعال والإدراك وهما، لذلك، يستقطبان اللغة نفسها. ويتقاطع هذان القطبان في نقاط مركزية تعمّق مأساوية الرؤيا وشموليتها. هكذا تنمي

القصيدة تصوّراً للزمن، أو الدهر، يشقّه الى لحظتين؛ **فالدهر تارتان**، أي أن الرؤيا **تقسم الواحد إلى اثنين**؛ وبعد هذا الانقسام تطغى صورة الازدواج على حركة القصيدة وتشكل بنية موازية لبنيتها الدلالية. فالتارتان **إحداهما موت والأخرى درب كدح** من أجل البقاء. وكلا الطرفين مأساوي: فالكدح صورة من صور الموت. ومن المدهش أن الشاعر لا ينمّي رؤياه في إطار الثنائية الضدية المطلقة: **الحياة / الموت** معتبراً الدهر ذا وجهين أحدهما السعادة والاخر الشقاء، بل في إطار ثنائية مأساوية كلا وجهيها شقاء وموت. وتتجسد الثنائية في المثنى « **منهما** »، أولاً، ثم في التركيب: **أموت / أكدح**، وفي الثنائية « **منهما / وأخرى** »، وفي الثنائية **أموت / أبتغي العيش**. وتتعمق صورة الانقسام في البيت الثاني « **كلتاهما** » ثم في لحظة التفجر الإنسانية المؤكّدة « **فللعيش أشهى لي** ». لكن ثمة نقطة تقاطع جوهرية هي التي تكمل الرؤيا: ذلك أن الكينونة الإنسانية، اللحظة الأولى واللحظة الثانية، قدر محتوم، فهما **متحدتا الهوية** على هذا الصعيد، لذلك تكون لهما الصفة نفسها « **خُطّ لي في صحيفتي** ». وبتوحُّد الهوية يتوحد الفعل الذي يصفهما « **خُطّ** »، والسياق المكاني الذي تقوم فيه اللحظتان « **صحيفتي** » بدلاً من « **صحيفة** »، مثلاً. وتوحُّدُ الهوية بهذه الطريقة يولّد الصرخة التي تقرّب بين الإستجابة للموت والإستجابة للحياة: **العيش أشهى**، **والموت أروح**. وينعكس هذا التوازن في استخدام صيغة التفضيل وقد جرّدت من دلالتها على التفضيل المطلق، ثم في استخدام « **واو** » العطف التي **تساوي** بين الاستجابتين. لكن الاستجابتين ليستا مطلقتي التوحد، لذلك تخص الأولى بالتجربة الفردية عن طريق النسبة الفردية « **لي** » دون الثانية (التي تعطي صفة شاملة). إلا أن البيت، رغم ذلك، ما يزال يتحرّك ضمن فضاء الازدواج **(كلتاهما؛ خُطّ / صحيفة؛ العيش / الموت؛ أشهى / أروح)**. ويعمّق هذا الفضاء الرؤيا الأساسية للكينونة الإنسانية، رغم بدء التقارب على صعيد معين بين هوية الحياة وهوية الموت.

في البيت الثالث، يعود الإنقسام ليتأكد من جديد، لأنه في الواقع كان قائماً طوال الوقت، رغم بوادر إلغائه في البيت الثاني. ويصبح البيت الثالث تعْميقاً لمستوى التصورات الثنائية التي طغت على البيت الثاني. إذ تنتقل القصيدة إلى **المصير**، بعد أن بلورت رؤية **الشرط الإنساني**. المصير **نقطة تقاطع بين الموت والحياة**. أي أنه تصور لثنائية أساسية رغم كونه عملياً، وقوعاً في سياق بعدٍ واحد هو الموت. لذلك يتجسد تصور الشاعر للموت لا منفصلاً عن الحياة، بل بما هو **علاقة** مع الحياة، ومن هنا الدعوة إلى اتخاذ موقف، حين يموت الشاعر، لا بإزاء الموت وحده، « **فانعيني بما أنا أهله** »، بل بإزاء الحياة أيضاً « **وذمي الحياة** » لأن التصور الجوهري الذي تسبح في فضائه القصيدة هو تصور ثنائي بصورة شمولية. يتجلى التركيب الضدي للقصيدة في شمولية الازدواج والثنائية فيها: وفي التركيب الثنائي... « فانعيني... وذمي »، كما يتأكد في الطبيعة الثنائية للجمل والأفعال التي تشكل لحمة النسيج اللغوي للقصيدة (فعلان: **أموت / أبتغي**؛اسمان: **العيش / الموت**؛ صفتان: **أشهى / اروح**؛ فعلان **انعيني / ذمي**؛ جملتان شخصيتان تأكيديتان: **الدهر تارتان / كل عيش مترح**) بالإضافة إلى الظواهر التي ذكرت سابقاً. لكن الحركة الأخيرة في القصيدة تعود لتأكيد الحركة الأولى فيها، عن طريق خلق نقطة تقاطع نهائية بين الموت والحياة، بين الحياة والموت. إذ تصف الحياة، كل حياة، بأنها مترحة: « **كل عيش مترح** ». وبخلق نقطة التقاطع هذه، تعيد القصيدة **خلق الاثنين في واحد**، تعيد توحيد المنقسم. فالقصيدة إذن قامت **بقسم الواحد الى اثنين** في أول عبارة فيها « وما الدهر إلا تارتان » ثم عادت، في عبارتها الختامية، **إلى إعادة الاثنين إلى واحد** « كل عيش مترّح ». هكذا تكون القصيدة قد تحركت بين بدئها ونهايتها في فضاء من الثنائيات إلى درجة أنها شكلت عبارتين، بدئية وختامية، تتميزان بتضاد حركتيهما تضاداً جوهرياً. وفي الفضاء الذي تحركت فيه القصيدة طوّرت الانقسام الثنائي وسمحت بتشكيل بوادر نقاط من

التقاطع، ثم ألغتها. ولعل طغيان التركيب الثنائي أن يتجلى إلى درجة مدهشة في أن اللغة التي يفترض أنها تدل على واحد تتخذ في الواقع صيغة اثنين: وأبرز حدوث لذلك هو عدم تكرار لفظة الحياة عبر القصيدة كلها، بل استخدام الثنائية **العيش / الحياة**. ومن وجوه هذه الظاهرة الإشارة إلى المؤنث « **تارة** » بفعل مذكر « **كلتاها خُطّ** »، والإشارة إلى المذكر بلفظة مؤنثة **العيش = تارة، الموت = تارة.**

٢ - أبو محجن الثقفي:

في السجن [٤]

«كفى حزناً أن تطرد الخيل بالقنا
وأُترَكَ مشدوداً عليّ وثاقيا
إذا قمت عنّاني الحديد وأُغلقَتْ
مصاريع من دوني تصمُّ المناديا
... أريني سلاحي، لا أبالك، إنني
أرى الحرب ما تزداد إلا تماديا»

تتحرك هذه الأبيات في فضاء من التصورات الثنائية المتشكلة في إطار **المغلق / المفتوح؛ المقيّد / المطلق؛ السكون / الحركة**. وتتبلور هذه التصورات منذ الجملة الأولى: **كفى حَزَناً**، لأن تصور **مقدار** من الحزن **كافٍ** يقسم الحزن إلى اثنين: مقيّد ومطلق = مقدار **يكفي** مقابل مقدار **لا يكفي**، أو قدر محدّد / مقابل قدر لا حدّ له. ثم إن لفظة « **حَزَناً** » نفسها تبلور تصور المغلق / المفتوح: السكون / الحركة، لأن الصيغة الطبيعية للكلمة في اللغة هي **الحُزْن بتسكين** الزين، لكنها استخدمت هنا بصيغة « حَزَناً » بتحريك الزين بالفتح.

ويتعمق التصور الأساسي **المغلق / المفتوح؛ المقيد / المطلق** ويتكثف في صورة الخيل التي تطردها القنا فتندفع أمامها منطلقة محاولة النجاة. وفي صورة الشاعر النقيضة وهو مشدود عليه وثاقه، مقيّد في سجنه، ممنوع عليه الإنطلاق. وتُؤكد الصيغتان « **مشدود** » و « **وثاق** » بُعْدَ المغلق المقيد، في مقابل « الطَرَدَ » الذي يؤكد بُعْدَ الإنطلاق لأنه فضاء مفتوح واسع الآماد. كما تتعمق ثنائية التصورات الضدية في البيت الثاني « **إذا قمت** »، محاولاً الحركة، « **عنّاني الحديد** » وشدني إلى مكاني ثم « **أغلقت المصاريع** ». أغلق المفتوح. وانتصب في وجهي جدار صلب. وفي صورة المنادي تأكيد لبعد الانفتاح. إذ أن النداء انفتاح وانتشار باتجاه العالم الخارجي. لكن هذا البعد مواجه بالمصاريع المغلقة التي **تصمّ** المنادي وتحجبه عن العالم الخارجي، وتبقيه ضمن دائرة الحصار المغلقة.

حين يصل التوتر بين التصورات الثنائية ذروته، تنطلق الصرخة الفاجعة: ما دام محالاً أن أنطلق إلى العالم المفتوح لأحارب، فأريني سلاحي على الأقل، لعلّ رؤيته تخلق انفتاحاً على صعيد داخلي صرف، على صعيد الحس والانفعال والوهم (لأن الرؤية هي انفتاح وكشف للمغلق اللامرئي). ومقابل هذا الانغلاق تنشب صورة الحرب التي تزداد تنامياً وتتمادى. وفي التمادي والازدياد تعميق لبعد الانفتاح والانطلاق في مقابل بعد الانغلاق والقيدية الذي تجسده كينونة الشاعر.

يعمِّق التصورات الثنائية بُعْدٌ آخر من لغة القصيدة: هو البنية الصوتية لها. إذ تتناوس المكونات الصوتية بين قطبين: الثقل المقيد والسلاسة المنطلقة. ولعل أبرز تجلٍ لذلك أن يكون **إطلاق** قافية القصيدة لتنتهي بالألف الممدودة [٥]. مجسّدة حنين الذات العميق ونزوعها إلى الانطلاق خارج المدار المغلق (**القنا / وثاقيا / المناديا / تماديا**)؛ أي أن القافية تشكل طرفاً من ثنائية ضدية طرفها الآخر التجربة الأساسية نفسها: القيد والحصار في

السجن. وتصبح القافية، والايقاع، انفجاراً داخلياً يتموَّج عبر جسد القصيدة في نزوع يتجدد مع كل بيت جديد ويشكل قرار القصيدة النهائي. والتجلي الثاني لحركة المكونات الصوتية هو التناوس بين الأصوات الخفيفة (**ف، ح، د، خ، و**) وبين **القاف** الثقيلة (**وثاقيا**). ويتبلور ذلك مدهشاً في البيت الثاني الذي يصف **فعلاً** لحظة الصدام بين القيد وحركة الانطلاق، إذ تتكرر القاف في الشطر الأول (**قمت / أغلقت**) بينما تطغى حروف المد على الشطر الثاني من البيت الثالث الذي يجسد تمادي الانطلاق والعالم المفتوح. أخيراً ثمة تَجَلٍّ ثالث رائع هو التناوس بين الحروف الصامتة والحروف الصائتة الممدودة: إذ تطغى الحروف **الصامتة** في البيت الأول بينما تطغى حروف المد **الصائتة** في البيت الثاني. ولهذا التناوس مظهر آخر، هو التناوس بين التشديد والتكرار (الثقل والتقييد والانغلاق) وبين الأصوات اللينة الرخية. ويطغى التشديد والتكرار في البيتين الثاني والثالث (**عنّاني - تصمُّ - إنني، إلاّ**) كما يحدث في الأول (**مشدوداً، عليَّ**). إلا أن ثمة مفارقة أساسية على هذا الصعيد، هي تبلور صورة التقييد أحياناً في بنية صوتية مؤلفة من حروف اللين والمد (مشدوداً، وثاقيا. الحديد). وحصيلة ذلك تعميق الحس المأساوي الطاغي على القصيدة. وتجسيد الحنين إلى الانطلاق، وعبثية المحاولة في وجه المصاريع التي تسدُّ المدار المغلق: أي أن جسد اللفظة الصوتي والصرفي يصبح بنية نووية تجسّد التجربة الجذرية في القصيدة والعلاقات الجدلية التي تنشأ ضمنها.

٣ - عمر بن أبي ربيعة:

من عمر بن أبي ربيعة سأتناول مقطوعتين بالدراسة لأن التصورات المتخللة التي تشكل فضاءها قد تكون خصيصة أساسية في شعر عمر كله. وسِمَةُ هذه التصورات هي أنها تولد حساً **بالتغليف والانتشار، بالالتفاف**

والانطلاق، بالانغلاق والاختراق. ولعلّ هذا الحس أن يكون الخصيصة الأكثر بروزاً في قصيدة عمر المشهورة « **أمن آل نعم..** ». لكنه أيضاً خصيصة بارزة في المقطوعتين التاليتين:

١ - ٣

لوحة وصفية [٦]

« خَوْدٌ تضيء ظلام البيت صورتُها
كما يضيء ظلام الحندس القمرْ
مجدولة الخلق لم توضع مناكبها
ملء العناق. ألوف. جيبها عطرْ
هيفاء لفّاء مصقول عوارضها
تكاد من ثقل الأرداف تنبترْ
لا أصرف الدهر ودّي عنك. أمنحه
أخرى أواصلها. ما أورق الشجر
انت المنى وحديث النفس. خاليةً
وفي الجميع. وأنت السّمع والبصر »

٢ - ٣

القمر [٧]

« ... للّتي قالت لأترابٍ لها
قطف فيهن أنس وخفرْ
إذ تمشين بجوّ مؤنق
نير النبّت تغشاه الزهر

قــد خلونــا، فتمنــين بنــا
إذ خلونــا اليوم، نبــدي مــا نسر
فعرفنــا الشوق في مقلتهــا
وحبــاب الشّوق يبديــه النظر
قلن يسترضينــها : منيتنــا
لو أتانــا اليوم في سرّ عمر
بيــنما يذكرنــي أبصرنــي
دون قيــد الميــل يعــدو بي الأغر
قلن: تعرفن الفــتى؟ قلن: بــلى
قد عرفناه - وهل يخفى القمر؟»

تبدأ صورة الانتشار بالاشعاع عبر القصيدة الأولى منذ عبارتها الأولى: ويتبلور الانتشار في إطار تصور ثنائي هو: **الانغلاق / الانتشار**. في الصورة الأولى ثمة الليل المغلق في البيت والقمر الذي يضيء ظلامه إذ ينتشر ضوؤه عبره. وتتجسد صورة الحبيبة، في الصورة المتشكلة هنا، ضوءاً ينتشر عبر الإطار المكاني المغلق من مصدر دائري لكنه يشع بنور منتشر. وفي البيتين التاليين تخضع صورة الانغلاق إلى تحوّل بنيوي إذ تصبح إلتفافاً وامتلاءً داخلياً وصلابة في الصورة الفيزيائية للحبيبة، أي أن الحبيبة تتجلى في تصور ثنائي شامل هو: الاستدارة والصلابة والالتفاف، فيزيائياً (في صورة القمر وتشكّل الجسد) / والانتشار والانفتاح والغمر (على صعيد ينبع من الجسد ويتجاوزه). الحبيبة مجدولة الخلق، هيفاء، لفّاء؛ لكن التفافها ليس انغلاقاً على الذات، بل امتلاء. ولأنه امتلاء فان الطرف الآخر من كينونتها هو الإشعاع والانتشار، وهكذا فهي ألوف مليئة بالمودة، والمودة انتشار للانفعال باتجاه الآخر؛ وهي أيضاً ذات « **جيب عطر** » والعطر تجسيد للانتشار والغمر لأنه

يفوح؛ وهي **مصقولة العوارض**، والصقيل مركز للإشعاع والانتشار، وهي **ثقيلة الأرداف**. تكاد تنبتر، والانبتار توزع للشيء إلى أكثر من واحد - أي أنه وجه من وجوه الانتشار. وباكتمال حس الانتشار تتبلور الحبيبة نبعاً للعطاء والإشعاع والاستجابات الغامرة. بعد صورة الحبيبة، تأتي صورة العاشق؛ أي أن الأبيات تجري في سياق تصور ثنائي: **أنت / أنا**. وصورة العاشق تؤكد ثنائية التصورات الأساسية: الانغلاق / الانفتاح. فقلب العاشق مليء بالود (انتشار) لكن هذا الود ينتشر نحو الحبيبة فقط **وينغلق** القلب عليه أمام الأخريات: **(لا أصرف الدهر ودي عنك أمنحه أخرى)**. والوصل انتشار باتجاه الآخر لكن الشاعر يحجبه عن الأخريات؛ أي أن ثنائية الانتشار/ الانغلاق تتوحد في ذات مركزية تصبح منبعاً لطرفي الثنائية وتشكل بؤرة انفجارية في القصيدة كلها؛ هذه الذات هي ذات العاشق، وهي فعلاً مركز الثقل الانفعالي في القصيدة. ويجري الانغلاق والانتشار في رؤية الشاعر في سياق الزمن، لكنه لا يذكر زمناً مغلقاً (ما دمنا على حب، مثلاً) بل يخلق الزمن **المطلق**. ويتبلور الزمن المطلق لا في صورة مغلقة (حتى الموت) بل في صورة للتنامي والتفتح والانتشار والتجدد: **(ما دام الشجر يورق)** أي أن القصيدة تتمحور حول طرفي ثنائية ضدية تتشكل من المكان المغلق **(البيت، القمر)** الزمان المفتوح المطلق **(صورة العاشق)**. ويتعمق التصور الثنائي في البيت الأخير.

فالحبيبة هي المنى (والمنى نزوع من الذات المغلقة **باتجاه فضاء** الآخر المفتوح) وهي أيضاً حديث النفس (النفس عالم **مغلق** والحديث حوار مع الخارج وانتشار إليه). ثم تتقاطع ثنائية الأنت/ الأنا في تعبير مدهش، هو بدوره تجسيد لتصور ثنائي: **« خالية وفي الجميع »**، والخلو عزلة وانغلاق، والكينونة في الجميع انفتاح على الخارج والآخر. وينشأ تقاطع الأنا والأنت

وثنائية التصور من أن العبارة، لغوياً، يمكن أن تشير إلى « **أنت حالة كونك خاليةً وفي الجميع** »، أو إلى « **النفس حالة كونها خالية وفي الجميع** ». ثم تختتمُ حركةُ القصيدة النهائية مدارَ الانغلاق. والانفتاح بعبارة « **أنت السمع والبصر** »: كلا السمع والبصر، فيزيائياً، يجسدان تصوراً للمغلق الدائري، لكنهما، في دلالاتهما الرمزية، في قدرتهما على الاتصال بالعالم وتحويله إلى جزء من الذات وتحقيق التواشج بينه وبين الذات: تجسيد لتصور المنفتح، المنتشر: وهما أيضاً تجسيد للشمولية، والشمولية نقيض الجزئية.

٣ - ٢

في المقطوعة الثانية، تطغى تصورات **المغلق/ المفتوح؛ المغلف السري/ المعترض المكشوف؛ المكبوت/ المنتشر**. ذلك أن الحبيبة بين صاحباتها، في سياق من الاحاطة والتغليف، وهن مليئات **بالأنس والخفر**. والأنس انتشار باتجاه الآخر، والخفرُ التفاف على الذات بعيداً عنه. والصبايا يتمشين محاطات بجو يغلفهن، مغلق. لكن الجو المغلق له بعده الآخر: وهو التفتح والانتشار إذ أنه مؤنّق نيِّر النبت، والنيِّر يمتزج بالمنير والذي يتفتح. ويلتقي التغليف والانتشار في الصورة الشعرية المدهشة « **تغشّاه الزهر** ». فالتغشية التي تصبح بؤرة جمالية وانفعالية غنية تغليف، لكنه تغليف رقيق شفاف؛ والزهر يتجه إلى الأعلى مضيئاً منتشراً متفتحاً، مقترناً بصورة الحبيبة.

في الخلوة التي تصل إليها الصبايا. تأكيد للسرية والانغلاق. لكن الخلوة سرعان ما تواجه الانفتاح، عبر التمني لآخر ينتمي إلى عالم خارجي على عالم الخلوة. ويلتقي السري بالمكشوف في حركة الصبايا « نبدي ما نسر » لنحوّل السر إلى وجود واضح وأمنية ندركها جميعاً. وفي صورة الحبيبة من جديد يتبلور البعدان: الشوق **كامن**، مغلق، في المقلة؛ لكن الكامن يُفْضَح إذ يشعُّ حبابه ويفصح بذلك عن نفسه، وينطلق من الذات (داخل الحبيبة) إلى الصاحبات اللواتي يعرفنه. ثم تجلو الأمنية التي يتمنينها جدلية التصور

الثنائي: هن في خلوة، وما يتمنينه هو أن يخترق الخلوة إنسان ينتمي إلى خارجها، وليكن المخترق عمراً. وحركة عمر تجسيد لتوحد الانغلاق بالاختراق: فمجيئه ينبغي أن يكون سرّاً عن **الآخرين**. لكنه مكشوف لهن. أي أن ذات العاشق، تماماً كما هي في القصيدة الأولى، تصبح بؤرة انفجارية يتوحّد فيها طرفا الثنائية الضدية اللذان يشكلان لحمة القصيدة. وتصبح ذات العاشق من جديد مركز الثقل الانفعالي في القصيدة.

في الحركة النهائية يتجسد الاختراق في صورة الحصان الرائع الأغر يخترق سرية الخلوة، محيلاً الذِكْرَ (الذاكرة والانغلاق) إلى وجود حسّي. والحصان أغرّ، لأنه يجسد التصورات الأساسية: الانغلاق والانفتاح؛ فالغرّة بقعة بياض مشعة في **وسط** لون آخر للرأس. وكما يلتمع الأغر في حركة عمر. يتألق كذلك القمر في التساؤل: « **هل تعرفن الفتى** »؟ تأكيد للانغلاق (انعدام المعرفة انغلاق لطبيعة المتساءل عنه، بعكس معرفة الشوق/ مقلة الحبيبة). لكن تأكيد الانغلاق يصبح انفتاحاً فوراً، في تأكيد المعرفة « **بلى** » ثم في تأكيد المعرفة من جديد « **وهل يخفى القمر؟** » التي تخلق تجسيداً أكمل لثنائية الخفاء/ الوضوح؛ الانغلاق/ الانفتاح؛التغليف/ الانتشار. في « **يخفى** » يتأكد الطرف الأول من الثنائيات، وفي « **القمر** » يتأكد الطرف الثاني. لكن الطرفين كينونة لغوية وتصورية واحدة، صيغت في صيغة لغوية واحدة هي بدورها تجسد ثنائية تصورية: **فهي استفهام** (انغلاق) لكنها استفهام **جوابه معروف** ومؤكد (فهي انفتاح)؛ لأن الاستفهام هنا هو ما أسماه اللغويون بالاستفهام الانكاري. وإنه لعميق الدلالة أن تكون الصورة التي تجسد توحُّدَ طرفي الثنائية في هذا الموضوع بدورها صورة لذات العاشق التي تحتل مركز الثقل في القصيدة. هكذا تتحرك القصيدة في فضاء من التصورات الأساسية للتغليف والانتشار، والانغلاق والاختراق. ويأتي الاختراق النهائي فيها مفجّراً بعمق الرموز الجنسية الحادة التي تنبع من الحصان في حركته المخترقة.

وفي ترابطاته النمطية بالعضو الجنسي للرجل. ويبلور هذا التفجير تجربة عمر على مستوى عمقي لا تفصح عنه البنية الدلالية للقصيدة بسهولة. وفي الوقت نفسه تستثير رمزية الحصان الاختراقية رمزية حصان **امرىء القيس** وصور الاختراق التي تخللت معلقته، كما أظهرت في دراستي المشار إليها سابقاً.

٤ ـ ابو الهندي:

وفارة مسك[٨]

« وفـارة مسك من عـذار شممتهـا
يفوح علينـا مسكهـا وعبيرهـا
سموت إليهـا بعـد مـا نـام أهلها
غـدوّا ولمـا تلـق عنهـا ستورهـا
سيُغني أبا الهنديّ عن وطب سالمٍ
أباريـق كالغزلان بيـض نحورهـا
مفدّمـة قزّا كـأن رقابهـا
رقـاب الكراكي أفزعتهـا صقورهـا
مصبّغـة الأعـلى كـأنّ سراتهـا
ذبائـح أنصـاب توافـت شهورهـا
تـلألأ في أيـدي السّقـاة كأنهـا
نجوم الثريـا زيّنتهـا عبورهـا
يمـجّ سلافـاً من زقـاق كأنهـا
شيوخ بـني حـام تحنّـت ظهورهـا

أقبّلهـــا فوق الفراش كأنهـــا
صلايـــة عطّـــار يفوح زريرهـــا
إذا ذاقهـــا من ذاق جـــاد بمالـــه
وقد قام ساقي القوم وهنا يديرها
خفيفاً مليحاً في قميـص مقلـص
وجبـــة خزٍّ لم تُشَدّ زرورهـــا
وجاريـــة في كفهـــا عود بربـــط
يجاوبهـــا عنـــد الترنّم زيرهـــا
إذا حركتـــه الكـفُّ قلـت: حمامـة
تجيـب على أغصان أيك تَصورُها
تجـــاوب قمريّـــاً أغن مطوّقـــاً
شقائقـــــه منشورة وشكيرهـــا
إذا غردت عنـــد الضحـاء حسبتهـا
نوائـح ثكـلى أوجعتهـا قبورهـا
وكأسٍ كعين الديك، قبل صياحه
شربـــت بزهر لم يضرني ضريرهـــا
فما ذرّ قرن الشمس حـــتى كأنهـــا
أرى قريـــة حولي تزلزل دورهـا»

١ - ٤

منذ بدايتها، تفوح قصيدة **أبي الهندي** بعبير تمتزج فيه صورة المرأة - الخمرة امتزاجاً كلياً، فالعبير يفوح نابعاً من فارة مسك تفيض من عذار يشمُّه الشاعر. وتمتلك الصورة التباساً داخلياً غنياً يجعلها تتناوس بين المرأة والخمرة دون حل حاسم للتوتر القائم بينهما. إلا أن البيت الثاني حل هذا

التوتر مبعداً صورة الخمرة ومبرزاً بعداً واحداً لمصدر المسك هو المرأة. في عملية قلب حقيقية للتراث الشعري وإخراج له عن سياقه القائم إلى سياق جديد. ذلك أن العبارة « **سموت إليها بعد ما نام أهلها** » صيغة تراثية عرفها **امرؤ القيس**[1] **وعمر بن أبي ربيعة** واستخدماها بغنى ثرٍّ في سياق المرأة المعشوقة المحاطة بالأهل والحراس. وللصورة بعدان ستؤكدهما القصيدة فيما بعد: هما بعد **المغامرة - النشوة**وبعد **الكبت - الخوف**. فاختراق مضارب الأهل غدوّاً والستور لم تُلق عن الحبيبة، يولّد حسّ المغامرة والنشوة: لكن وجود الأهل النائمين يهمس باحتمال الموت، ويؤكد بعدَ الكبت والاحاطة. وبنموٍّ هذين البعدين تنزلق القصيدة إلى ثنائية ضدية أساسية هي: **الشراب المقبول تراثياً/ الشراب الجديد**. ذلك أن وطب سالم يحوي **اللبن** الذي يشربه العربي في صحرائه. أما الأباريق فإنها تحوي **الخمرة** التي تتوق نفس الشاعر إليها. وبهذه الثنائية تتعمق رؤيا القصيدة لتخلق تناقضاً مطلقاً بين التراث الأخلاقي والنفسي الجماعي وبين الذات الفردية. وفي حين أن الوطب مصنوع من مادة خسيسة وينسب إلى سالم، الذي يجسد التراث الصلب المتماسك السالم. فإن الأباريق ترتبط بنقيض السلامة، فهي غزلان بيض **النحور**. وفي ترابط الرقاب بالنحر والذبح إيماء إلى بعد ثانٍ للقصيدة كان قد ظهر في البيت الثاني هو بعد الكبت - الخوف. لأن النحر يتم في سياق شرب الخمرة التي تحرّمها الجماعة والتراث الديني - الأخلاقي، وفي سياق الصيد الذي توحي به صورة الغزلان المطاردة في الصحراء. وإذا كان هذا البعد ما يزال يتحرك على صعيد التضمين والايحاء حتى الآن فإنه يتنامى ويبلغ ذروة حادة في الصورتين التاليتين اللتين تركزان على الأباريق والخمرة. فالأباريق **مفدّمة**. والتفديم. بهذه الصيغة المشدّدة خصوصاً، يؤكد عنصر الكبت. ذلك أن التفديم هو أيضاً وضعُ كابحٍ في فم الحيوان، كما أنه تغطية وحجب ومنع وحفظ - تماماً كصورة المرأة التي لم تلق عنها الستور والمحفوظة داخل

مضارب أهلها. لكن كما أن الشاعر يخترق الحرمات إلى المرأة فهو هنا سيسكب الخمرة مخترقاً التفديم الذي يحميها.

وباكتمال حركة الاختراق تكتسب تجربة الافتضاض التي تتغلغل تحت بنية الصور المتنامية بعداً أسطورياً وثنياً، إذ تبرز الأباريق مضرّجة بالدم كأنها ذبائح تُقَدَّم لآلهة وثنية. ويلتقي في هذه الصورة حسُّ النشوة بحسِّ المأساة التقاء مطلقاً: ذلك أن الذبح يصبح، في وقت واحد، قتلاً وإهراقاً للدم وقرباناً كاملاً يُجسِّد نشوة الذات المطلقة بتعبد آلهتها الكاملة. وإذ يكتمل هذا الذبح الطقوسي تدخل القصيدة بالخمرة عالماً سماوياً يشكِّل نقيضاً للعالم الأرضي الذي صُنع منه وطبُ سالم التراثي: فتلتمع في سمائها الثريا وعبورها اللألاءة تنشر نوراً بهياً يملأ الفضاء والأباريق تتلألأ في أيدي سقاتها مشعة بنور الخمرة السماوي. ويَنْدَلقُ هذا النور البهي الآن من أباريقه في حركة **قوسية** علوية؛ لكن الحسَّ المأساوي يعود لينفجر عبر الصورة التي تربط بين هذا التقوس الضوئي الرائع وبين ظهور الشيوخ المحنية إلى الأرض. في التماعة تؤكد أن الوجود الجماعي بكل أشكاله يستثير في بنية القصيدة حساً بالقهر والصراع والإرتباط بالأرض نقيضاً لوجود الذات الفردية الذي يرتبط بالعالم السماوي.

٤ - ٢

تشكل فضاءَ القصيدة في حركتها الثانية مجموعة من التصورات النابعة من ثنائيات **الأنا/ الهي: الساقي/ الجارية: الغصن/ الغصن: الحمامة/ المطوّق**. ويسود كلاً من هذه العلاقات حسٌّ جذري بالتجاوب المطلق. ذلك أن الأنا تضمّ الهي فوق الفراش في تقبيل يروي الأنا جسدياً وعن طريق حاسة الشم **(كأنها صلاية عطار يفوح زريرها)**. وترجّع صورة الهي الآن صورتها الأولى وهي تفوح عطراً ومسكاً وعبيراً. ويتحقق الرواء إلى درجة

مطلقة تُؤكّد في البيت الثاني من هذه الحركة **(إذا ذاقها من ذاق جاد بماله)**. إذ أن تذوق الخمرة - المرأة الآن ينشر في النفس أريحية مطلقة تفقد المرء كل حس بالقسر والقيم الجماعية فيجود بماله. والجود بعد من أبعاد الانفتاح والانتشار. وتحتل وسطَ الحركة صورةُ ساقي القوم الخفيف المليح الذي يرتدي قميصاً مقلّصاً وجبّة من الخز **مفتوحة**. وتؤكد هذه الصورة حسّ الانفتاح والانتشار الذي طغى على فضاء القصيدة في حركتها الأولى وبداية حركتها الثانية. فالجبة مفتوحة لا تحجب شيئاً من مفاتن الساقي وتسمح لهذه المفاتن بأن تفوح وتنتشر وتنشي الشّرْب. وتتوثق العلاقة بين انتشار رائحة الخمرة وانتشار محاسن الساقي في التجانس الصوتي بين **(يفوح زريرها)** و **(لم تشدّ زرورها)**. وكما أن العلاقتين الأنا/ الهي. والحمامة/ المطوّق تتألفان من زوجين. فإن مسرح الخمرة يحتله أيضاً زوج - ثنائي: هو الساقي/ الجارية. فالجارية تغني مطربةً الأذن. بينما يصب الساقي مطرباً الذوق. وتتجسد صورة الجارية في صورة الحمامة التي تجيب على أغصان تميل. ويتعمق حسُّ الاستجابة **الصوتي بصرياً** في صورة الغصن الذي يميل. لأن ميله اتجاه إلى التقرب من الآخر. كما أن الاستجابة الصوتية اتجاه إلى مثل هذا التقرب. وتتأكد الاستجابة وتتعمق في الصورة المتكاملة التي تنمّيها القصيدة للحمامة وهي « **تجاوب** » القمري المطوق الأغن: وفي الفعل « **تجاوب** » إشعاع دلالي يبرز الحمامة في دور المستجيب لفداء سابق. مجسدة صورة الهي التي تفوح مستجيبة لسموّ الشاعر إليها وتقبيله لها. وتتعمق كذلك صورة الانتشار: أولاً الصّوتي. إذ تغني الحمامة مجيبةً. ثم البصري في الشطر « **شقائقه منشورة وشكيرها** ». لكن الصورة الأساسية التي تحركت حتى الآن في سياق الانتشار والعبير والنشوة تعود فجأة لتبلور الخط الآخر للقصيدة. وهو خط المأساة. في هذه الصورة الضدية المذهلة: « **إذا غرّدت حسبتها نوائح ثكلى** ». كيف يكون التغريد تجسيداً لنواح الثكلى؟ وكيف تكون الاستجابة التي تصدر عن الحمامة باتجاه المطوق الأغن شبيهة بالنواح الذي تصدره الثكلى وقد

أوجعتها القبور؟ هل ثمة تناقض منطقي؟ لا. إن خطي القصيدة يتقاطعان ويتحدان برهبا في هذه النقطة. كما كانا قد اتحدا من قبل في الصورة المذهلة « **مصبغة الأعلى كأن سراتها ذبائح أنصاب** ». وينقلب الانتشار هنا إلى التفافٍ على الذات: النواح يصدر عن الثكلى لكنه لا يُستجاب له بل ينكفىء على نفسه ويصبح نواحاً أعمق وأشد. الصورة الأخيرة في القصيدة تبلور حس الانتشار والاستجابة: الديك يصيح ناشراً صوته. معلناً انتشار الصباح. ويستجيب له الشاعر بشرب الخمرة التي لا تصيبه بضرر. مع أنها تفقده قدرته على التركيز وتوازنه. لأن لحظة الخلل الناتجة ليست. من وجهة نظر التجربة الفردية الفذة. ضرراً بل وصول إلى ذروة النشوة والصفاء. إذ يهتز العالم الخارجي ويتهاوى ويتزلزل لتظل الذات في ذروة توحدها وقد اختفى العالم واختفت ثنائياته وتناقضاته.

أخيراً تنتهي القصيدة بتأكيد البعد الوثني البدائي الاسطوري الذي برز في صورة الأنصاب إذ ترد الصورة الاسطورية « **الشمس الحيوان ذو القرن** ».

٤ - ٣ .

تتحرك قصيدة **أبي الهندي** إذن في فضاء من التصورات والانفعالات التي تتبلور في خطين أساسيين: **خط النشوة. وخط الحس المأساوي**. وينجلي خط النشوة في سلسلة من الصور الجمالية ذات الطاقات الانفعالية الغنية. هي:

« فارة مسك
يفوح مسكها وعبيرها
سموت إليها
أباريق كالغزلان بيض نحورها
... قرّا
تلألأ في أيدي السقاة - نجوم الثريا

يمجّ سلافاً...
أقبلها فوق الفراش -
صلاية عطار يفوح زريرها
ساقي القوم خفيف مليح - جبة خزّ لم تزر زرورها
حمامة تجيب على أغصان أيك تصورها
وكأس كعين الديك »

أما خط الحس المأساوي فإنه ينجلي في سلسلة الصور التالية:

« سموت إليها بعدما نام أهلها
مفدّمة... كأن رقابها رقاب الكراكي أفزعتها صقورها
مصبّغة الأعلى كأن سراتها ذبائح أنصاب
زقاق كأنها شيوخ بني حام تحنّت ظهورها
حمامة تجيب على أغصان أيك تصورها
تجاوب قمرياً أغن مطوقاً....
حسبتها نوائحَ ثكلى أوجعتها قبورها
أرى قريةً حولي تزلزل دورها »

وتكشف سلسلتا الصور الشعرية أن ثمة نقاط تلاق عميقة بين الخطين تشكل بؤر انفجارات انفعالية وتبلور حساً تحتياً درامياً في طبيعته. وتقع نقاط التلاقي هذه على **مفاصل جذرية** في حركة القصيدة وتناميها. هذه المفاصل هي:

« **سموت إليها بعدما نام أهلها** » = نشوة الاختراق
الحس المأساوي باحتمال الموت

« **مفدّمة قزّا** » = التقديم صورة للقهر والقسر والقمع والكبت
والقزّ يخلق حساً جمالياً ناعماً

« **كأن رقابها رقاب الكراكي أفزعتها صقورها** » = الصورة الجمالية للأباريق - الغزلان

بيض النحور
وصورة الرعـــب والكراكي تنتظر انقضـــاض الصقور عليها.

« **تجاوب قمرياً أغن مطوقاً** » = الاستجابة لحظة نشوة
لكن مضمون الاستجابة نواحي - القمري مطوّق

« **غرّدت... نوائح ثكلى** » = التغريد تجسيد لحس بالنشوة
لكن التغريد يوصف بأنه نوائح ثكلى أوجعتها قبورها

« **أرى قرية حولي تزلزل دورها** » = لحظة النشوةالمطلقة
لحظة الحس المأساوي المطلقة.

أما الصورة العجيبة « وكأس كعين الديك » فإنها تشكل نقطة تلاق بؤرية نهائية لتيارَيْ النشوة والمأساة. الحركة والجمود. في القصيدة. الكأس = الخمرة المتفجرة التي تمج سلافاً. تتحول إلى عين الديك الصافية في لحظة تجمد (قبل صياحه). قبل أن يبدأ زمن جديد هو زمن الآخرين. زمن النهار الذي يمثل عالماً آخر هو نقيض عالم الشاعر (**وهنا تديرها**).

ويتأكد خيط المأساة - النشوة في المكوّنات الزمنية للقصيدة: في علاقة الليل والنهار ببعدين نقيضين لهما. ذلك أن تجربة الاختراق الاولى « **سموت إليها** » التي توحّد بين النشوة وهسهسة الموت. تتم في سياق الليل « **بعدما نام أهلها** ». ثم تبرز الأباريق متلألئة مجسدة حس النشوة فقط في سياق الليل أيضاً « **نجوم الثريّا زينتها عبورها** ».وحين يدخل الزمن القصيدة مرة ثالثة. فإنه يدخلها في سياق الليل. لحظة النشوة. وساقي القوم يدير الخمرة « **وهناً** ». ويرتبط. بهذه السلسلة من الصور. الليلُ بلحظة النشوة ارتباطاً شبه مطلق. لكنه ما يزال يشي بحس الموت المتضمّن فيه أصلاً منذ بداية

القصيدة. وسرعان ما تنمي القصيدة الترابط بين الفجر وبين المأساة. في صورة الحمامة التي تجاوب قمريّها. إذ أن نواحها يسمع في **الضحى**. والضحى هو لحظة انتهاء تجربة الاختراق الأساسية لعالم الخمرة - المرأة. لحظة بدء عالم الآخرين وقيمهم ومفاهيمهم. وهذه اللحظة هي لحظة تجمد عالم الشاعر. التي يعلن حلولها ديكُ الصباح. أي أن الضحى هو لحظة التناقضِ الأسمى بين الذات الفردية والذات الجماعية. وزمن الخلخلة الروحية التي تنبع من اصطدام الوعي الفردي بالقيم الجماعية. ومن هذا الحس بالتناقض والخلخلة تنفجر الصورة النهائية في القصيدة مجسدةً بعديْ النشوة والمأساة في آن واحد. فيَ الخلخلة الفيزيائية للعالم التي تنبع من الخلخلة المطلقة للوعي: هكذا تتزلزل الأرض. يتزلزل عالم الآخرين بدُوْرهم التي تستقبل الصباح. بينما تصل الذات الفردية ذروةَ نشوتها في لحظة السكر المطلق.

هكذا يكتمل زمن القصيدة بتشكل ثنائية ضدية جوهرية هي: الليل/ النهار. فالقصيدة تبدأ بحركة سُمُوٍّ في الليل باتجاه الحبيبة. وتنتهي بحركة زلزلة في النهار بوصول لحظة النشوة - لكن كلا الحركتين يتضمن نقيض محتواه الأساسيَ: فالسمو يهجس بالموت. والزلزلة تجسّد خلخلة العالم والوعي وانهيارهما. وهكذا يكتسب الزمن كله الطبيعة الجوهرية لتجربة أبي الهندي: وهي أنها تجربة توحّد حس المأساة بحس النشوة وتجعل الخمرة بؤرة الانفعالات الضدية في الانسان. ومن خلال التضاد الذي تمنحه للخمرة تمنحها الشمولية والكمال المطلقين.

وتتبلور الشمولية المنسوبة إلى الخمرة على مستوى آخر هو مستوى الصور التي تتجسد فيها الخمرة. فالخمرة تستقي فرادتها ووحدانيتها من كونها الجوهر الذي يشمل في تكوينه كل العوالم والعناصر. فهي « **فارة مسك** » (الطبيعة الحيوانية)؛ وهي **المرأة** (الطبيعة الانسانية)؛ وهي تحفظ في أباريق كالغزلان (الطبيعة الحيوانية)؛ وهي **الطائر** (رقاب الكراكي) وهي **عنصر**

فداء وقربان؛ وهي الضوء (العنصر السماوي)؛ وهي صلايـة عطار (الطبيعة - الانسان)؛ وهي عين الديك الصافية (الحيوان - الطائر)؛ وهي أيضاً التراب الذي صنع منه الانسان (أباريق - صلاية).

٤ - ٤

ثمة خصيصة بنيوية أخيرة ينبغي أن يشار إليها: هي أن القصيدة تنقسم إلى حركتين تنمي الثانية منهما الخيوط التي تتوهج في الأولى إلى درجة الكمال. إلا أن كل حركة تندفع من منبع النشوة لتتنامى باتجاه حس المأساة وصورها. ويتضح هذا من تطور القصيدة بين البيت الأول « فارة مسك... » والبيت السابع « يمج سلافاً » ثم عودتها إلى نسج خيوط برزت في البيت الأول حين تبدأ الحركة الثانية في البيت الثامن. ثم تناميها إلى حركة النواح والخلخلة النهائية عبر الأبيات (١٢ - ١٦). أي أن التصورات والانفعالات التي تحتتم بها كل من الحركتين تفيض من الحس المأساوي، لا من النشوة، بالدرجة الأولى. وفي هذا الكشف إضاءة جوهرية لطبيعة تجربة الخمرة في قصيدة أبي الهندي ولتميزها عن تجارب أخرى في خمريات كثيرة لشعراء آخرين.

٤ - ٥

تسمح الدراسة التي قدّمت حتى الآن بالتركيز على محور أساسي من محاور حركة القصيدة هو المحور المأساوي. وتجسِّد هذا المحورَ وتنمّيه الصورةُ الشعريةُ في تركيبها الوشائجي الذي ينبع من علاقة الصور واحدتها بالأخريات، أي من النسق الكامل الذي تشكله الصور الشعرية عبر القصيدة كلها. إلا أن شعر أبي الهندي يسمح بتجاوز مستوى النسق الصوري في القصيدة الواحدة للوصول إلى النسق الصوري في شعره كله، إذ أن هذا الشعر يجسد تجربة فذة في انغماسه المطلق في رؤيا الخمرة وإغراقه في الرفض المطلق للتراث الاخلاقي

والديني. **فأبو الهندي**، على النقيض من **أبي نواس** مثلاً، شاعر نذر نفسه بكلية مدهشة لرؤياه المتفردة للوجود، لعالم الخمرة وما تمثله من قيم، ولم تتفرع تجربته الشعرية لتدخل في مجالات دخلها معظم شعراء العصر العباسي الأول، إن لم يكن جميعهم. من هنا يمكن تناول شعر **أبي الهندي** بدراسة الصورة الشعرية فيه من خلال المناهج النفسية التي ذكرت في الفصل السابق، (كما فعلت **كارولاين سبيرجن** بشعر **شكسبير**)، ومن خلال المنهج البنيويّ المطوّر في هذه الدراسات. ويمكن للباحث أن يتوقع أن يخرج من مثل هذه الدراسة بتصور كلي لتجربة **أبي الهندي** ورؤياه يتملك درجة عالية من التناغم والتماسك والشمولية. وسيكون ذلك موضع دراسة مقبلة في مجال أكثر ملاءمة.

٥ - ابن الرومي: تحية -[١٠]

« حيَّتْكِ عنا شمال طاف طائفها
بجنة نفحت ريحاً وريحانا
هبّت سحيراً فناجى الغصن صاحبه
موسوساً. وتداعى الطير إعلانا
ورْقٌ تغني على خضر مهدّلة
تسمو بها وتمسّ الأرض أحيانا
تخال طائرها نشوان من طرب
والغصن من هزّه عطفيه نشوانا »

٥ - ١

تبدأ القصيدة بتشكل ثنائية أساسية هي **الأنا/ الأنتِ**. تسود بين طرفيها علاقة بعد مكاني تشير إليه التحية التي تُحَمَّل للريح. عدا البعد

المكاني. ليس للعلاقة بين الأنا والأنتِ من طبيعة محددة. لكن البعد المكاني نفسه يجسد انفصاماً فعلياً قائماً. وتلعب الريح دوراً توسطياً. في هذا الموقف. بين الأنا والأنت. ويتأكد دورها التوسطي. دلالياً. في حملها التحية من الأنا إلى الأنت. كما يتأكد. لغوياً. في الضميرين (نا) و (كِ) فالريح تنوب عنّا/ تمثلنا وتتجه إليك لتحييك ناقلة تحيتنا نحن.

سوف أحاول الآن أن أظهر أن الجملة الأولى في القصيدة « **حيتكِ عنا** » والدلالات التي تمثلها تشكل نواةً أوليةً أو لباباً تصبح القصيدة تطويراً له على كل صعيد: أي أن القصيدة كلها تصبح صورة أكثر شمولاً واتساعاً للجملة الأولى فيها. بذلك تشكل القصيدة بنية متلاحمة متكاملة مطلقة. وسيتجلى ذلك في كون البنية الأساسية للجملة الأولى (A) (أنا/ أنت = انفصام؛ الريح = توسط) هي البنية الأساسية للقصيدة كلها (B) . أي أن (B) صورة مطلقة مكبرة لـ (A)

كما تشكلت بنية الجملة الأولى من طرفي ثنائية ضدية هي الأنا والأنت، تتشكل عبر القصيدة ثنائيات متعددة تمرئي الثنائية الأولى. في البيت الأول ثمة الثنائية **روح/ ريحان**: وفي البيت الثاني **الغصن/ الغصن** (صاحبه)، **والطائر/ الطائر الآخر** = مجموعة الطيور؛ وفي البيت الثالث **الورقاء/ الوُرْق** = مجموعة، وحركة الأغصان **تسمو/ تمس الأرض**.

تتخلل وجود هذه الثنائيات، على صعيد الذوات، ثنائيات أخرى على صعيد التصور أو الحركة، أو الفعل أو الحالة الوجودية. في البيت الأول تنفح الريح **روحاً وريحاناً**؛ وفي البيت الثاني استجابتان: **النجوى** (دعاء خافت داخلي = **موسوساً**) **والاعلان**؛ وفي البيت الثالث تتشكل حركة الأغصان باتجاهين فهي تسمو/ وتمس الأرض؛ كما ينقسم الزمن إلى نمطين: زمن تتم فيه الحركة، وزمن لا تتم فيه (**أحياناً**)؛ وفي البيت الأخير ثمة ثنائية تتحرك على

صعيد **الوهم/ الواقع (تخال)**، وثنائية حركية تنبع من الاستجابة (النشوة تتجسد **طرباً**/ النشوة تتجسد **في هزة العطف**). ثم إن هناك ثنائية جدليَّة في « **عطفيه** ».

عبر شبكة الثنائيات المعقدة، تتنامى حركة القصيدة لتخلق توسطاً مطلقاً بين طرفي كل ثنائية ممرئية توسط الريح بين طرفي الثنائية الأساسية: أنا/ أنت: (المفرد/ الجمع). ويبدو هذا التوسط باهراً في البيت الثاني، ذلك أن استجابة الجنّة لهبوب الريح تتمثل في حركتين تمثل الثانية تنامياً للأولى: إذ أن الغصن يناجي صاحبه، والغصن مفرد مذكر، وذات منفصلة عن صاحبها، تقف **قبالته** عملياً، وحين تهب الريح يناجي **الغصن الغصن** هامساً. أما في حالة الطير، فإن الصورة لا تُبرِزُ طائراً يناجي طائراً، بل تبرز الطير في صيغة اسم الجمع مشكلة وحدة متكاملة يتداعى أفرادها بصورة علنية صريحة. وينعكس هذا التنامي في الفعلين المستخدمين: ذلك أن الفعل المنسوب إلى الغصن فعل متعد فاعله أحد الغصنين ومفعوله الآخر « **ناجى الطيرُ صاحبَه** »، أي أن الفاعلية ترتبط بـ (M) المتجه إلى (N) . أما في صورة الطير، فإن الفعل له صيغة المشاركة **(تفاعل)** غير المتعدي، والذي يدل على صدور الدعوة من كل طير من الطيور، وعلى أن استجابتها، زمنياً، تأتي في لحظة واحدة وتكون متحدة الهوية. وليس للفعل مفعول. هكذا تتنامى الحركة من **انفصام مكاني إلى وحدة مكانية** ومن **فاعلية وتعدٍّ إلى مشاركة متحدة الهوية**، ومن صورة **التقابل إلى صورة التجمع والكينونة معاً**.

وحين يتم هذا الانتقال، يكتمل التوسط بين الذوات المنفصمة (الأنا/ الأنت؛ الغصن/ صاحبه؛ الطائر/ الطيور الأخرى). ويتبلور هذا التكامل المطلق الآن في تحقق لحظة الغناء والحيوية التي يمثلها البيت الثالث الذي يصور الطيور كلها والأغصان كلها باستخدام صفة واحدة لكل منهما توحّد الحالة الوجودية للأفراد وتوحد هويتهم جميعاً؛ فالطيور الآن وُرْق، والأغصان

خضر. بل إن التوحد ليتحقق بين الفئتين، الأغصان/ الطير، عبر الترابطات العميقة القائمة بين الصِيَغ اللفظية وُرْق = وَرَق = إيراق = اخضرار. وعبر صورة النمو التي تتجه من الايراق إلى الاخضرار (والاخضرار حالة أسمى وأكثر تكاملاً وتحققاً من حالة الايراق). كما يتجسد هذا التوحد بين الطير والأغصان في **توحد حركتها**. ذلك أن حركتها كانت متميزة مختلفة في البيت الثاني (الغصن يناجي الغصن هامساً/ الطير تتداعى معلنةً). أما في البيت الثالث فإن حركتها متحدة الهوية، متزامنة، متماكنة، لأن الأغصان المهدّلة تتحرك فتحرّك الورق حركة متحدة الهوية بحركتها: فهي حين تسمو تسمو بها. وحين تمس الأرض تمسُّ الأرض بها.

وحين يصبح اتحاد العناصر المختلفة على هذه الدرجة من الكمال. إذ يتوحد النبات بالطائر. الحي بالأكثر حياة: ما يتكلم (نجوى) بما يغني: تُخلَقُ لحظةُ الكمال. اللحظةُ المطلقةُ. في زمن النشوة. فتملأ النشوة كلا الغصن والطائر. وتجسد استجابة كل منهما للنشوة. وطريقة تعبيره عنها. تكاملاً مطلقاً بين الداخلي والخارجي. بين النفسي والمادي. ذلك أن النشوة تتبلور طرباً في الطائر (حساً داخلياً وغناءً في الوقت نفسه) بينما تتبلور في الغصن هزاً لعطفيه. وهز الأعطاف تجلٍّ من تجليات النشوة والطرب. وينعكس هذا التكامل في استيفاء تركيب الجملتين لغوياً للامكانيتين التركيبيتين الوحيدتين للتعبير عن علاقة السبب - المسبب: فجملة الطائر تصفه بأنه « **نشوان من طرب** » مقدمة الصفة (المسبّب (هز العطفين) على المسبَّب (النشوة). كما يتبلور التكامل في استيفاء الطائر والغصن لطريقتي التعريف الرئيسيتين في اللغة. التعريف بالاضافة والتعريف باللام: طائر + ها (الجنة)/ ال + غصن (التعريف باللام). وفي استيفاء نمطي التركيب: من طرب (إطلاق لا يخصص بفاعل)/ من هزه عطفيه (تخصيص للهز عن طريق الهاء بفاعل).

يتجسد التنامي في بنية القصيدة على أكثر من صعيد. ولعل أحد أسمى

تجلياته أن يكون تجليه في الحيوية التي تبدأ بأول لفظة في القصيدة وتتكامل في آخر لفظة منها: « حيَّتْكِ/ نشوانا ». ذلك أن التحية ترتبط بالحياة وتخلقها (والحياة ترتبط بالحيوية المتجلية في حركات الطير والغصن) ثم تبتعث النشوة الذروية. وللتنامي تجل آخر ينبض في حركة سلسلة الأفعال التي تتضمنها القصيدة: في البيت الأول ثمة حركة طواف شمولية **(طاف)** تنتقل إلى فعل أكثر حيوية **(نفحت)** ثم تكتمل ذروياً في **هبّت** التي تكمل فاعلية الريح. وتبدأ بعدها الاستجابة للريح. وتتجلى الاستجابة في صور متنامية **داخلياً**. إذ تبدأ باستجابة صوتية خافتة داخلية **(ناجى)** ثم تتجلى في صورة أوضح **(موسوساً)** ثم ترتفع في **(تداعى)** وتصل ذروتها في « **إعلانا** ». أولاً. ثم في « **تغني** ». ثانياً. التي تحوّل ما كان تداعياً علنياً غير منغم إلى نغم يغنّى ويعلو ويطغى على المشهد كله. ويقترن الغناء بالحركة (حركة الأغصان والطير). وفي اقتران الغناء بالحركة امتلاء واكتمال (الغناء يقترن بالرقص) يصل ذروته الأخيرة في لحظة النشوة المطلقة التي تتجسد أيضاً في اقتران للغناء (الطرب) بالحركة (هز العطفين). ويتجسد التنامي المتقصّى هنا في انسيابية حركة أولى من آخر شطر أو بيت إلى حركة ثانية في أول الشطر أو البيت التالي (طاف نفحت هبت ناجى موسوساً تداعى إعلانا ورق تغني تسمو تمس نشوان من طرب من هزه عطفيه). أي أن التنامي الدلالي الذي يحقق وظيفة بنيوية جوهرية هي **التوسّط وخلق الوحدة** يصبح أيضاً تنامياً لغوياً له وظيفة معادلة على صعيد التركيب اللغوي للقصيدة. فهو يربط كل نهاية ببداية وكل بداية بنهاية ويخلق وحدة لغوية مطلقة.

٥ - ٢

يتجسد التنامي، بوظيفته التوحيدية التي تخلق الروابط والوشائج. على صعيد التركيب الصوتي أيضاً: ففي البيت الأول تطغى ثلاثة عناصر هي

الطاء (طاف طائفها) **والحاء** (حيّتك/ نفحت/ روحا وريحانا) **والنون** (عنّا/ بجنّة/ نفحت/ ريحانا). ويبرز في هذا البيت أيضاً الصوت « **الشين** » في الكلمة الأساسية (شمال) التي تخلق بفاعليتها القصيدة كلها. في البيت الثاني ثمة حدوث لكل من الأصوات الأساسية: **الطاء والحاء** (الطير/ صاحبه/ سحيرا) **والنون** ثلاث مرات (ناجى/ الغصن/ اعلانا). لكن صوتاً آخر يبرز هو **(السين)** (سحيرا/ موسوساً) خصوصاً في اللفظة الأساسية التي تخصص زمن الفاعلية (سحيراً). في البيت الثالث يختفي أحد الأصوات الأساسية **(الطاء)** بينما يحدث صوت ثان مرة واحدة فقط **(الحاء: أحياناً)**. ويطغى الصوتان **السين والنون** (تسمو/ تمس. تغني. أحياناً).. إلا أن البيت الرابع يأتي ليعيد بروز **الطاء** بقوة ويجمع إليها **الشين** التي كانت قد اختفت نهائياً. ويبرز **النون** الهامة أيضاً (طائرها/ طرب/ عطفيه/ نشوان/ من/ غصن/ من). وهكذا تعود الوشائج لتتأكد صوتياً على كل مستوى ولا يختفي إلا **الحاء**. لأن دور الريح عملياً ينعدم من البيت الرابع (لا حركة الريح).

أخيراً. تتلاقى في القصيدة حركتان ضديتان. يجسد تلاقيهما النهائي توحد التصورات الأساسية في بنية مكتملة مطلقة: هاتان الحركتان هما الحركة **الأفقية** التي تتجه من الأنا إلى الأنتِ (حركة الريح التي تسمّى طوافاً). ثم الحركة **الشاقولية** التي تصل الأرض بالفضاء (حركة الأغصان). وإذ تتكامل الحركتان وتتحدان في نشوة الغناء والطرب. تنضحان بنشوة جنسية تنبع من حركة الاتصال الأفقية والاهتزاز الشاقولي الصاعد الهابط. ومن هنا تصبح لحظةُ النشوة لحظةً مطلقة تنفصل عن الزمن: عن التقطع الزمني (أحياناً) وعن اللحظة المحددة زمنياً (سحيراً).

اشارات:

١ - ر ا. دراسة مفصلة لنمطَيْ الصورة المحددين هنا في:

K. Abu Deeb, Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery,

Airs & Philips (London, 1979), Ch. II.

2- «Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry (II).

The Eros Vision, Edebiyat Vol. 1, No. 1 (Philadelphia, 1976) PP. 3-71.

٣ - النص في: أدونيس، **ديوان الشعر العربي**، ج ١، المكتبة العصرية (بيروت، ١٩٦٤) ص ١٩٩

٤ - النص في سا. ص ٢٢٧ - ٢٢٨

٥ - تستند ملاحظتي هنا إلى سؤال طرحه أحد طلابي، زياد ملكاوي، أثناء دراسة النص.

٦ - النص في سا. ص ٣٧٨

٧ - النص في سا. ص ٣٧٩

٨ - النص في **ديوان أبي الهندي**، جمع يحيى الجبوري (بغداد، ١٩٧١) ص ٣٤ - ٣٥

٩ - را.، مثلاً، بيت امرىء القيس المشهور:

سمو حباب الماء حالا على حال» سموت اليها بعد ما نام أهلها

١٠ - أدين بتوفير النص لي لاندرياش حموري، أستاذ الادب العربي في جامعة برنستون، الذي اقتبس النص للدراسة خلال مؤتمر دعينا إليه معاً حول استخدام النظريات النقدية الغربية في دراسة الادب العربي في جامعة بنسلفانيا، فيلادلفيا، ربيع ١٩٧٧.

الفصل الثالث

نحو قوانين بنيوية
لتطور الايقاع الشعرى:
ظواهر في الشعر الحديث

١ -

حاولت في دراسة سابقة ان أطرح تفسيراً بنيوياً لاتجاهات التغير في البنية الايقاعية للشعر العربي، مقدماً أمثلة من الشعر الجاهلي والشعر الحر. وقد تم هذا الطرح من خلال تشكيل نموذج رياضي للايقاع الشعري، قادرٍ على التكهن باتجاهات التغير في الايقاع ووصفها وصفاً دقيقاً، ثم من خلال اكتناه العلاقات المعقدة التي تنشأ ضمن البنية الايقاعية حين يتوفر فيها، كما يحدث في البنية الايقاعية للشعر العربي، نمطان من التشكلات الايقاعية (او أكثر)، أحدهما يعتمد على تبادل وحدتين إيقاعيتين، والآخر على تكرار وحدة واحدة.

وقد امكن صياغة مبدأ للتطور الايقاعي، هو مبدأ **التركيز**: الذي يقرر ان تركيز الفاعلية الشعرية على نمط واحد من نمطي التشكلات الايقاعية، هو

النمط وحيد الصورة (حيث ينشأ الايقاع من تكرار تفعيلة واحدة عدداً من المرات)، سيؤدي الى حدوث تطورات جوهرية في بنية التشكلات الايقاعية احد اغراضها كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق، وخلق تنويع ايقاعي غني. وقد حاولت أن اظهر انطباق هذا القانون على الشعر العربي في مرحلته الحاضرة، حيث ادى تحولُ الشعر الحر عن البحور الممزوجة وتركيزُه على البحور وحيدة الصورة الى تمزيق بنية البحور الاخيرة وتطويرها باتجاهات حاولت وصفها بصياغة قوانين بنيوية أساسية لتطور الايقاع. بين أهم هذه القوانين قانون يقول ان أكثر طرق تجاوز البنية الايقاعية السائدة بداهة وطبيعية في البحر النابع من تكرار الوحدة المؤلفة من المزدوجة **(S L)** (أو **فاعلن**) هو إدخال وحدة تركيبها عكس، لتركيب عنصري المزدوجة **(L S)** اي من النوع **(L S)** ، في بنية هذا البحر.

وما يعنيه هذا القانون، تطبيقاً هو ان اول التغيرات التي يتوقع ان تطرأ على تركيب البحر **المتدارك**، الذي يتألف من تكرار **(فا/ علن)** وحدها عدداً من المرات، هو ادخال التفعيلة **(علن/ فا)** = **(فعولن)** في تركيب البحر لأن **(علن / فا)** تتألف من النواتين **(فا + علن)** باتجاه افقي معاكس ل **(فاعلن)** هكذا يتوقع ان يتشكل **المتدارك** من:

(فاعلن فاعلن فعولن فاعلن أو فاعلن فعولن فاعلن فاعلن) أو أي صورة أخرى ترد فيها **فعولن** في سلسلة تشكل حلقاتها الاخرى **(فاعلن)**.

١ - ١

وقد قدمت الدراسة المذكورة أمثلة على حدوث هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث، خصوصاً في شعر **أدونيس**، وحاولت اكتناه شروط حدوثها وأهميتها وارتباطها البنيوي بالرؤيا الشعرية التي تطرحها القصائد التي تحدث فيها. وأودّ هنا أن أحيل القارىء الى الدراسة المذكورة تجنباً لتكرار

معطياتها الأساسية الآن.

٢ - تهدف الدراسة الحاضرة الى متابعة اكتناه البنية الايقاعية. والعلاقات المتشابكة التي تنشأ بين مكوناتها، من خلال ظاهرة **الابدال (فعولن فاعلن)** الموصوفة هنا، ذلك ان هذه الظاهرة التي بدأت منذ سنوات قليلة فقط أصبحت الآن طاغية الى درجة مدهشة في الشعر الحديث. و لا يمكن أن يفسر طغيانها على أساس التأثير الذي مارسه شعر **أدونيس** على الشعر الحديث، كما لا يمكن ان يكون عرضياً أو مصادفة. فقد أصبحت **(فعولن)** مكوّناً ايقاعياً جذرياً من مكونات **المتدارك**، وأصبح التداخل بين **(فاعلن)** و **(فعولن)** تشكلاً ايقاعياً متميزاً يتبلور احياناً في تتابع هاتين الوحدتين ضمن البيت الواحد، كما يتبلور في انتقال القصيدة كلها من احداهما الى الأخرى باستمرار، احياناً اخرى. الا أن ثمة ظاهرة ينبغي أن تؤكد: هي ان الانتقال حتى الآن، يكاد يقتصر على التحرك من **(فاعلن)** الى **(فعولن)**. ولا اعرف أمثلة للتحرك من **(فعولن)** الى **(فاعلن)**. بكلمات اخرى. بينما اصبحت **(فعولن)** جزءاً من بنية **المتدارك**، لم تصبح **(فاعلن)** جزءاً من بنية **االمتقارب** (الذي يقوم على تكرار **فعولن** عدداً من المرات).

٣ - قبل أن أحاول تقديم تفسير بنيوي لظاهرة الابدال الأساسية **(فعولن←فاعلن)** سأقدم ثلاثة أمثلة عليها مأخوذة من **أدونيس وممدوح عدوان وعلي الجندي** (يشير الخط تحت الكلمات الى موضع الانتقال):

٣ - ١ أدونيس؛ الدهشة الأسيرة[٢]:

« ذاهب أتفيّأ بين البراعم والعشب، ابني جزيره
أصل الغصن **بالشطوط**
واذا ضاعت **المرافىء واسودت الخطوط**.

البس الدهشة الاسيره
في جناح الفراشه
خلف حصن السنابل والضوءِ في موطن الهشاشه».

٣ - ٢ ممدوح عدوان: «وتمر المدينة برقاً[٣]»:
«قال لي:....

قلت : دعني تحلقّ حولي شباب من الفقر صاروا لصوصاً وصاروا من الهم جمع سكارى فقلت: سلاماً لكنزي الثمين
رأيت الطفولة تحمل اضرحة وتفتش عن ساهم يشتري ورق اليانصيبِ وعن درج لتنام عليه،
فقلت: سلاماً لابنائي المقبلينْ
رأيت الذي خرج الصبح يبحث عن خبز اطفاله فقضى في الطريق اغتيالاً او اقتيد للسجن، قلت: سلاماً لوجهي الحزينْ
رأيت بلاداً تجوع وتنذر للحرب لقمتها ثم يأكلها الاغنياءْ
وتنذر للحرب ابناءها ثم يقتلهم حاكموها فقلت: سلاماً بلادي التي تتقيؤنا لاجئينْ
رأيت.الحصار الذي ضاق حتى تجاوز حد الكرامة والخبز كان الطغاة يضنون عني بحقيَ في الحزن حين اتت ضربة الغدر منهم، وحطمتِ الرأسَ ذقناً قبيل التهاوي دمائي فهنأت رأسي التي لم تكن تعرف الانحناء.
جاء طيف المدينة يفضح سر انتمائي اليها فصرت الوباءْ
وتجنبني الاصدقاء
أحد أحد أحد».

٣ - ٢ - ١

أمة خَلَعَت موتها[٤]: «هذه أمة شِخت فيها أسى وهوى
هذه أمة أدمنتني وأدمنتها..

عذبتني وعذبتها
قوَّضتني وقوَّضتها
قلت امضي.. فلم أقوَ حتى على **الوقوف**

....
....
خبأوا الموت بين الصدور°
ومضوا غيمة سائحه°
غير أن الصقور°
عرفتهم من الرائحه°
لو اني أكلت على المائده
لقلت: قبضت الثمن
ولكنني حين جاء الطعام
وجدت عظامي مع الوجبة
الباردة».

يوضح المثل الأول المأخوذ من شعر **عدوان** حركة الانتقال من **(فاعلن)** إلى **(فعولن)** وتحول القصيدة كلها معه إلى ايقاع جديد. لكنه يوضح أيضاً التشابك اللحمي بين (فاعلن) و (فعولن). ذلك أننا إذا بدأنا في نقطة وسطية في القصيدة يمكن أن نخلق بنية ايقاعية تتألف من تكرار **(فعولن)** فقط. كما يمكن أن نخلق بنية أخرى تتألف من تكرار **(فاعلن)**. وفي الواقع أن المقطع الأول المقتبس يمكن أن يكون تكراراً ل **(فعولن)** أو **(فاعلن)** تبعاً لاختيارنا تحريك الحرف الأخير من الالفاظ **(الثمين/ لاجئين/ الحزين/ الاغنياء)** أو تسكينها. في النسخة التي اقتبس النص منها، وهي نسخة مهداة من الشاعر، صحح الشاعر تسكين «الثمين» وحوله إلى كسر. لكنه أبقى السكون على الكلمات الأخرى.

هذه الانسيابية التامة التي يمكن أن تتحرك من **(فاعلن)** الى **(فعولن)** تجسيد للعلاقات اللُحَمية بين النواتين الايقاعيتين **(فا/ علن)** في البنية الايقاعية للشعر العربي، كما حاولت أن أصفها في الدراسة المشار إليها سابقاً.

٣ - ٣ على الجندي:

«التحديق في المجهر اللولبي»[٦]

«أسمع في زرقة المسافة نبض العصور
نفخ بوق مروعاً هادراً في الضمير
أسمع دمدمة الموت، قضقضة الأعظم البائده
ألمح من خلل الماء أعين وحش له رهبة الجزر الخامده
وأسمع دقات قلبي في رعدة الماء
أشعر كيف انسيابي في الموج يمنحني خفة في النشور»

٤ - تبعاً لقوانين العروض الخليلي. يمتنع الانتقال من **(فاعلن)** إلى **(فعولن)** في المتدارك. وينبغي لذلك تسمية ما يحدث «خطأ عروضياً» وقد فعل عدد من الدارسين هذا بالضبط. لكن منهج البحث العلمي يرفض هذا الحكم النابع من أسس تقليدية. ويدفع إلى القيام بمحاولة لتفسير هذه الظاهرة، بعد رصدها بدقة، من خلال العلاقات العميقة المتشابكة التي تتكون ضمن البنية الايقاعية للشعر العربي.

ومن أجل تقديم تفسير للظاهرة ينبغي أن تؤكد الملاحظات الجوهرية التالية:

أ - أن **(فعولن)** لا ترد حتى مرة واحدة في تركيب المتدارك، حين يكون له الشكل (الذي يسمى الخبب): **فعلن فعلن فعلن فعلن.**

ب - أن **(فعولن)** ترد في المتدارك من الشكل:

فاعلن فاعلن فاعلن

جـ - أن المتدارك من الشكل:

فاعلن فاعلن (مكررة) يكثر فيه ورود **(فعلن)**

د - أن المتدارك من الشكل **فاعلن** × م (م = عدداً من المرات) ترد فيه، في الشعر الحديث **(فاعلُ)**.

بعد هذه الملاحظات التي تقوم على تحليل لعدد كبير جداً من القصائد، تأتي ملاحظة خامسة في ذروة من الأهمية هي:

هـ - أن **(فعولن)** حين ترد في المتدارك ذي التركيب: **(فاعلن** × **م)**، والذي ترد فيه **فعلن**، فإنها ترد دائماً بعد **فاعلن** لا بعد **فعلن**. وأن **فعولن** لا ترد بعد **(فاعل)** كذلك.

بالعودة إلى القصائد المقتبسة تدرك صحة هذه الملاحظات. في قصيدة أدونيس، مثلاً، للمتدارك الصورة:

« فاعلن فعلن فعلن فاعلن

فعلن فاعلْن

فاعلن/ ف

فعلن فاعلن فعولن »

أي أن **(فعلن)** تكثر فيه لكن - **فعولن** -، رغم ذلك، لا ترد اطلاقاً إلا بعد - **فاعلن** - كما هو جلي في:

« أصل الغصن بالشطوط »

فعلن فاعلن فعول

وفي

« وإذا ضاعت المرافىء واسودت الخطوط »

فعلن فاعلن فعول فعولن

وفي

« ألبس الدهشة الاسيره ° »

فاعلن فاعلن فعولن

وفي

« خلف حصن السنابل والضوء في موطن الهشاشه ° »

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فعولن

كذلك ترد **(فعولن)** في قصيدتي **عدوان** وقصيدة **الجندي** بعد - **فاعلن** - فقط. ويلاحظ أنه حتى حين ترد - **فعلن** - بكثرة، فإن القصيدة تنتقل فجأة إلى فاعلن قبل أن تأتي **فعولن** (كما يحدث في ثلاثة من الأمثلة المأخوذة من **أدونيس**).

١ - ٤

كيف يحدث، اذن، أن تنمو ظاهرة ايقاعية في الشعر الحديث، بشكل عفوي حيوي، وتطغى هذا الطغيان المدهش مع أنها **تخالف** أساساً نظرياً جذرياً للعروض الخليلي الذي اعتبره العرب تجسيداً لايقاع الشعر العربي خلال عصوره كلها؟

كيف تحدث **(فعولن)** بعد **(فاعلن)** مع أن بداية **(فعولن)** **وتد مجموع** ونهاية **(فاعلن)** **وتد مجموع**، والخليل يصر على امتناع توالي وتدين في أوزان الشعر العربي؟.

ثمة سؤال آخر: لماذا ترد **(فعولن)** بعد **(فاعلن)** بهذه الكثرة ولا ترد **(فعولن)** بعد **(فعلن)** التي تعادل **(فاعلن)** في دورها الايقاعي وفي تركيبها

النووي تبعاً للقوانين العروضية المعروفة، والتي تحل مكان **(فاعلن)** بسهولة كبيرة في أي موضع من البحر **المتدارك**؟
ما السر في أن **(فعولن)** تحدث بعد **(ل)** وتمتنع بعد **(ل ١)** التي تعادلها في كل شيء؟

- تمثل ل ١ هنا كلاً من (فعلن) و (فاعل) -

٤ - ٢

يبدو لي أن العروض التقليدي يعجز عن تفسير هذه الظاهرة المدهشة، كما أن العروض الحديث الذي يصف الايقاع الشعري العربي على أساس المفاهيم الكمية يخفق أيضاً في تفسير الظاهرة (كما حاولت أن أثبت في دراستي للايقاع الكمي في كتابي المشار إليه).

ويبدو لي أيضاً أن أي محاولة لتقديم تفسير للظاهرة المدروسة بعزلها واعتبارها ظاهرة محلية ترتبط بتركيب البيت الشعري الواحد ستخفق أيضاً في تفسير الظاهرة.

٤ - ٣

تبقى ثمة امكانية وحيدة: هي محاولة تفسير الظاهرة بنيوياً. أولاً عن طريق رؤيتها من حيث هي علاقة بين مجموعة من العلاقات الايقاعية التي تتمثل في الملاحظات الخمس المذكورة سابقاً. وثانياً باكتناهها ضمن نطاق البنية الايقاعية للشعر العربي كله. ويعني ما يفترض هنا أن الظاهرة الايقاعية الواحدة تشكل علاقة في جسد متكامل متنام من العلاقات الايقاعية. التي تنبع من التراث الشعري كله ومن البنية الايقاعية الجوهرية للشعر ضمن الثقافة كلها. وأن أي تغير يطرأ على علاقة من علاقات البنية الايقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية وينبع من شروط تخص البنية الكلية لا العلاقة الجزئية. هكذا يكون الايقاع الشعري جسداً واحداً.

أو بنية واحدة من العلاقات الاساسية، وتكون أي ظاهرة ضمنه محكومة بطبيعة هذه العلاقات وفاعلة فيها في الوقت نفسه: أي أن البنية الايقاعية تخضع لجدلية أساسية هي التي تمنحها خصائصها وتحكم تطوراتها وتغيراتها والتحولات التي تخضع لها

٥ - يسمح مثل هذا التصور بدراسة الابدال (فعولن ← فاعلن) في نطاق الثنائية (A) : فعولن ← فاعلن (تحدث) / (B) فعولن ← فعلن (تنتفي) باعتبار (A و B) خصيصتين من خصائص البنية الايقاعية الكلية للشعر العربي. وبالعودة الى البنية الايقاعية كما وصفتها في الدراسة المشار اليها. وكما وصفها الخليل بن احمد نفسه، تتجلى ظاهرة جوهرية الاهمية: هي ان التتابع الايقاعي النووي (- - ٥ -٥) لا يحدث في الشعر العربي إلا مسبوقاً بالتتابع الإيقاعي النووي (- ٥ - - ٥). أي أنّ هناك تركيباً نووياً إيقاعياً مألوفاً في الشعر العربي هو: (- ٥ - - ٥ - - ٥ -٥)ويرد هذا التركيب جزءاً من أكثر من بحر حسب وصف الخليل: فهو يحدث في الرجز والسريع والمضارع والمجتث والمنسرح (وسأصفه هنا بـ (١) و (٢):

$$-\,٥\left[\begin{matrix}-\,٥\,-\,-\,٥\,-\,-\,٥\,-\,٥\\ \text{فاعلن} \qquad \text{فعولن}\end{matrix}\right]$$

مستفعلن فعولن

$$-\,-\,٥\left[\begin{matrix}-\,٥\,-\,-\,٥\,-\,-\,٥\,-\,٥\\ \text{فاعلن} \qquad \text{فعولن}\end{matrix}\right]$$

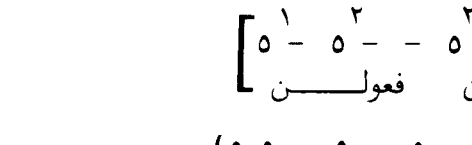
مفاعيل فاعلاتن

ثم يطغى هذا التتابع في الشعر الحديث حيث يستخدم الرجز والسريع

والمضارع والمجتث (- - ٥ - ٥) كما في الأبيات التالية:

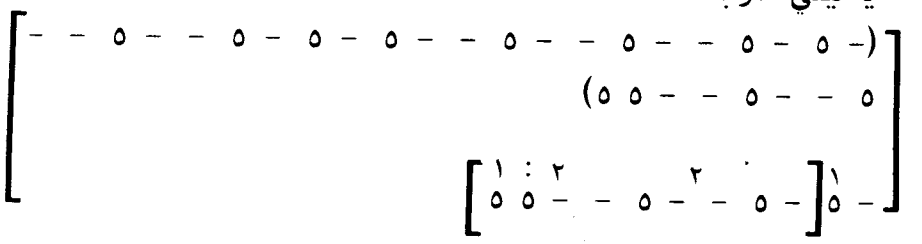
أدونيس:

« ننسج منها رايةً وجيشاً نغزو به سماءك السوداء »

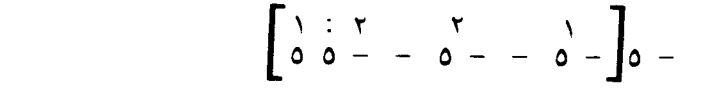


علي الجندي:

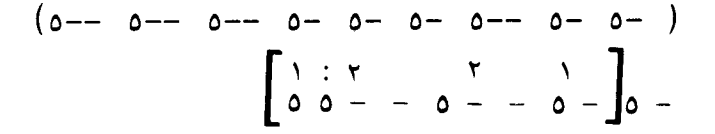
« يا متعة اختراقنا بالنار، كم أحن للهيبْ
يا ليتني أذوب »



خليل حاوي: خليتها تروحْ



وانهار قلبي رمة جنازة خرساء لا تنوح »



على جانب كبير من الأهمية أيضاً ورود بحر مستقل اعتبره العروضيون

شكلاً من أشكال البسيط سموه **مخلع البسيط**. يتألف من: **(مستفعلن فاعلن فعولن)**
تحدث فيه (فعولن) بعد (فاعلن). وكون هذا البحر. رغم قلة استخدامهُ. قد اكتسب بنية ثابتة ومحببة إيقاعياً منذ العصر العباسي ثم كون أحد الموسيقيين المعاصرين قد غنى قصيدة منه انتشرت وشاعت هي:
« مسافر زاده الخيال
والحب والسحر والجمال »

وفي الشعر القديم بيتان. هما شاهدان من شواهد **الخليل**. ينتميان إلى هذا البحر:[٧]

أ - « قلت استجيبي فلمّا لم تجب سالت دموعي على ردائي ».

ب - « يا رب أخطأت أو نسيت » (من **الرجز** أو **السريع**).

وثمة أمثلة من الشعرالحديثأحدها أغنية فيروز (قصيدة نزار قباني):
« لا تسألوني ما اسمه حبيبي أخشى عليكم ضوعة الطيوب » كما أن ثمة أمثلة أخرى كثيرة لا مجال لاقتباسها الآن[٢].

٦ - ما قيل حتى الآن يؤكد أن التتابع الايقاعي:

(- ٥ ١ - - ٥ ٢ / - - ٥ ٢ - ٥ ١)

جزء من البنية الايقاعية للشعر العربي. وأنه تركيب ايقاعي يروق بعمق للأذن العربية وينبع من المكونات الايقاعية في اللغة. ويتبلور في تشكيلات ايقاعية كثيرة. إلا أنه لا يشكل بحراً قائماً بذاته ويمتنع في البحر الوحيد الذي يتألف من تكرار **فاعلن** - **(المتدارك)** حتى لحظة معينة من تطور البنية الايقاعية العربية. وما يقال هنا على جانب كبير من الأهمية. لأنه يتضمن مبدأ أساسياً: هو أن الايقاع شبكة من التشكلات والعلاقات التي قد يتبلور

بعضها في بحور متميزة قائمة بذاتها بينما يشكل بعضها جزءاً لحمياً من تشكلات ايقاعية أوسع لكنه يكون طبيعياً ومألوفاً للأذن المتلقية. ثم إنه، في شروط تاريخية معينة، قد يتسرب إلى تشكلات ايقاعية أخرى تمتلك بنيتها بعضاً من خصائص البنية التي كان هو جزءاً منها ويتأسس في البنية الايقاعية في مواقع جديدة مشكلاً علاقات جديدة. بهذه الطريقة يكتسب التتابع:

$$(-\overset{1}{\text{٥}} - -\overset{2}{\text{٥}} - -\overset{2}{\text{٥}} - \overset{1}{\text{٥}})$$

وجوداً لحمياً في بنية الايقاع العربي ويظل جزءاً من هذه البنية قروناً طويلة وطاقة كامنة فيها ثم، في شروط تاريخية ترتبط بتطور الشعر الحر وبدء التركيز على البحور وحيدة الصورة، يتسرب هذا التتابع بأكمله ليدخل في تركيب البحر المتدارك:

$$(-\text{٥} - -\text{٥} - \text{٥} - -\text{٥})$$

محولاً إياه إلى بنية ايقاعية غنية.

٧ - وهكذا يكون تطور الايقاع فاعلية بنيوية تنبع من شبكة العلاقات المتكونة ضمن البنية وجدليتها، ويختفي وراءها التراث الشعري في اللغة بتاريخه المعقد الطويل. ويستحيل فهمها أو تفسيرها إلا من خلال هذه البنية الكلية. وهكذا أيضاً يتجلى كون الرفض القائم على المفاهيم التقليدية الموروثة، لحدوث **(فعولن)** في سياق المتدارك رفضاً قاصراً ينبع من قسر الظواهر ودراستها في معزل عن البنية الايقاعية الاساسية وشروط تكونها وفاعليتها. وأخيراً ينجلي أيضاً بوضوح أن الحاجة إلى منهج بنيوي في الدراسات المعاصرة حاجة عميقة، لأن كثيراً مما يطرح من آراء حول الشعر والمجتمع والثقافة الآن ينبع من ملاحظات جزئية عابرة لا تستند إلى ادراك للطبيعة الجدلية للعلاقات التي تتكون منها البنى الثقافية والاجتماعية بكل

تجلياتها. وآمل أن تكون هذه الدراسة قد قدمت مثلاً لما يمكن أن ينجز بتطوير مثل هذا المنهج الجديد.

٨ - قد تبدو الظاهرة المدروسة بحد ذاتها ضئيلة الاهمية في سياق الثقافة الكلي. لكن **الظواهر المدروسة** ليست هي منبع الأهمية الأول، وإنما الأهمية في التصوّر الكلي الذي تعالج من خلاله هذه الظواهر وفي **إمكانيات** هذا التصور وقدرته على اكتناه بنى أكثر تعقيداً وخطورة ودلالة. بكلمات أخرى: إن أهمية التفسير البنيوي المقدم هنا تنبع من كونه **قابلاً للتعميم**. ومن خلال التعميم على طرح تصور بنيوي للثقافة والحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وعلى تفسير ظواهرها المعقدة بعد معاينتها معاينة أكثر جذرية وأبعد شمولية في الوقت نفسه.

اشارات:

١ - را. كمال أبو ديب. **في البنية الايقاعية للشعر العربي. نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الايقاع المقارن.** دار العلم للملايين (بيروت. ١٩٧٤) الفصل الثالث.

٢ - **الاعمال الكاملة.** دار العودة. (بيروت. ١٩٧١) ج ٢. ص ١٢

٣ - **أقبل الزمن المستحيل.** اتحاد الكتاب الفلسطيني (بيروت. ١٩٧٤) ص ٣٣ - ٣٤.

٤ - **سا.** ص ٥٣ - ٥٤

٥ - يصبح هذا التداخل أحياناً استمرارياً عبر قصيدتين مستقلتين. كما يحدث عند **فايز خضور** في مجموعته **(ويبدأ طقس المقابر)** اتحاد الكتاب العرب (دمشق. ١٩٧٧) إذ تنتهي قصيدة « الطلاق المعاصر » (ص ٧٩) بالتفعيلة **(فاعلن/ ف)** ثم تبدأ قصيدة « ديك الجن » (ص ٨٣) بالتفعيلة **(فعولن)**. وبربط التفعيلتين يستمر الايقاع **(فاعلن/ فاعلن)**.
ويحدث هذا بين القصيدتين « هاجس » (٨٥) « وسؤال » (٨٧) كذلك.
ويمنح هذا التداخل وحدة ايقاعية غنية. واستمرارية في اللهجة الشعرية على صعيد القصائد المترابطة. ثمة مثل آخر على التداخل ضمن القصيدة الواحدة. لعله الانتقال الوحيد الذي أعرفه من **(فعولن)** إلى **(فاعلن)**. في قصيدة **علي الجندي.** « البحر الأسود المتوسط ».
« إلى الماء في الليل والريح تفرك وهج ابتسامته الطائشة و... أنا جاهل بالبحار وبالماء ما البحر.... »

٦ - **الطليعة** ع ٣٣٠/ ٢ ك ١. ١٩٧٢.

٧ - را. البيتين في: كمال أبو ديب. **في البنية الايقاعية.** صص: ٤٨١. ٤٩٥ على التوالي.

الفصل الرابع

الأنساق البنيوية
في
الفكر الانساني والعمل الأدبي

١ -

تحتل دراسة الأنساق مكانة بارزة في النقد الغربي الحديث، وبخاصة النقد البنيوي والنقد التحليلي النابع من علم اللغويات كما طوره رومان ياكوبسن (Jakobson) . أما في الدراسات العربية، فإن مفهوم النسق ودوره في تشكيل بنية العمل الأدبي ما يزال شبه غائب. ولقد حاولت في دراستين بنيويتين مسهبتين اكتناه الأنساق في قصيدة قديمة هي معلقة **امرىء القيس**[١]، وفي قصيدة، حديثة هي - كيمياء النرجس - **لادونيس**[٢]. وسأحاول في هذه الدرُاسة مناقشة النسق في أنماط أدبية تختلف اختلافاً كلياً عن النموذجين السابقين هي الحكاية الخرافية وحكايات الأطفال والحكاية الشعبية ثم أحاول اكتناه الأنساق في أعمال أدبية فردية، متخذاً من تشكل الأنساق في الحكايات أولاً نقطة انطلاق لإثارة قضية عميقة الدلالة هي ميل الفكر البشري إلى تشكيل الأنساق في كل إبداع له، وطغيان أنساق معينة دون أخرى على أنماط معينة، ثم امكانية تجسيد هذه الأنساق البارزة

لخصائص أصيلة في بنية الفكر الانساني. كما آمل أن أحدد ظاهرة أغفلها النقد الحديث هي ظاهرة **تشكيل النسق وانحلاله**. فقد ركزت دراسات ياكوبسن ومريديه بشكل مطلق على تشكل النسق فقط، وحاولت أن تميز كل نسق يظهر في لغة الشعر خصوصاً (دون أن تحاول دائماً اكتناه دلالات ظهور هذا النسق)[٣]. لكن معاينة ياكوبسن للنسق ظلت وحيدة البعد، تعنى بتشكله فقط دون تمييز لأهمية انحلاله وللتغيرات التي تطرأ على النص والعمل الأدبي بعد اكتماله. أما في هذه الدراسة، فإن النسق يعاين من حيث هو عملية معقدة ثنائية، أي أنها في جذورها تنبع من تمايز ظواهر معينة في جسد النص أو الحكاية ثم تكرارها عدداً من المرات ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها. بهذه الصفة يكتسب النسق طبيعة جدلية، إذ أن من الواضح أن التكرار ظاهرة نهائية، لأن لانهائيته تعني انتهاءه، إذ أنها تمنع التمايز والتضاد اللذين لا بد أن يتوفرا من أجل أن يتشكل نسق ما بالدرجة الأولى.

تتضح هذه النقطة إذا أخذنا مجموعة الأرقام (١ ٢ ٣ ١ ٤ ٥ ١ ٦ ٧ ١ ٨ ١ ٩ ١...) وحاولنا تحديد النسق المتكرر فيها. يبدو بجلاء أن النسق هنا ينبع من التمايز بين الرقم (١) وبقية الارقام المستخدمة من جهة، ثم من تكرار الرقم (١) في حيزات محددة وعلى مسافة محددة من الارقام التي تتلوه، بالطريقة التالية:

(× .. × .. × .. × ..) أما إذا حدثت مجموعة الارقام نفسها بالطريقة التالية (١٢١١١١٣١١١١٤١١١١١١١٦٥١٧....) فإن الحديث عن تشكل نسق نابع من علاقة الرقم (١) بغيره من الارقام يصبح مستحيلاً، لأن الرقم (١) يطغى بشكل تام على مجموعة الارقام ويكتسب تكراره صفة لا نهائية تعدم التمايز والتضاد بينه وبين بقية الارقام بشكل لا يسمح بتشكل نسق محدد.

هكذا يكون اكتمال النسق وانحلاله شرطاً أساسياً لفاعليته، ويصبح

طبيعياً أن نتكهن. في أي عمل أدبي أصيل. بأن أي نسق يتشكل لا بد من أن ينحل لتنشأ عبر التغاير (أي الحضور والغياب) بنية تقوم على ثنائية ضدية تنبع من التمايز بين عنصرين أساسيين. وقد يفسر ما يقال هنا جزءاً من حيوية (ديناميكية) عملية التلقي الادبي. ويجلو سر عنصر رئيسي في الفن هو عنصر التوقع وعنصر آخر مرتبط به ونابع منه هو عنصر المفاجأة التي تستند أساساً إلى تغذية التوقع وتنميته ثم إخراج البنية عن مسارها المتوقع وخلخلة بنية التوقعات المتشكلة في ذهن المتلقي.

يمكن استقاء المادة الاساسية لدراسة طبيعة النسق من مصادر كثيرة. إلا أنني في القسم الأول من الدراسة الحاضرة سأكتفي بتقديم ثلاثة أنماط من الخلق الأدبي. الأول قصيدة افريقية قديمة - ذات منابع جماعية -. والثاني ثلاث حكايات للأطفال تنتسب إلى ثقافة غير الثقافة العربية. والثالث حكايتان شعبيتان من تراثنا المحلي. ولأن هدفي الآن هو تحديد مسار التناول، ومنهج التحليل. فإنني لن أقدم دراسات مسهبة بل سأوجز المناقشة بانتظار عرضها بشكل أكثر كمالاً في دراسة آتية.

١ - ١ أغنية افريقية[٤]:

A - في الزمن الذي خلق فيه دنديد جميع الأشياء

B: خلق الشمس
والشمس تولد، وتموت، وتعود ثانية

C: خلق القمر
والقمر يولد، ويموت، ويعود ثانية

D: خلق النجوم
والنجوم تولد، وتموت، وتعود ثانية

L

X: خلق الانسان
والانسان يولد، ويموت، وأبداً لا يعود ثانية»

تتشكل بنية الأغنية من تفاعل ثلاث حركات مكونة، هي (A, L, X) وتتشكل الحركة الرئيسية من تكرار جملة أساسية ثلاث مرات، أي من نسق ثلاثي D-C-B يغذي حس التوقع بأنه سيعود ليتكرر من جديد. لكن النسق لا يمضي في تكراره بصورة نهائية، بل إنه يكتمل بعد الحدوث الثالث له ثم ينحل في الحركة (X) لينشأ من انحلاله تغير أساسي في بنية الأغنية. ويحدث هذا التغير هزة مفاجئة تستقي القصيدة منها دلالاتها الجذرية وتتجسد فيها رؤياها العميقة للوجود وللثنائية الضدية التي يشكلها العنصران: الانسان - الطبيعة الجامدة، ولدور الزمن في حركته الأساسية في تدمير أحد العنصرين دون الآخر.

وليس ثمة من شك في أنه لولا حدوث التغير بعد اكتمال النسق الثلاثي لكانت القصيدة بقيت مسطحة تسطيحاً كاملاً ولفقدت لا قدرتها على المفاجأة والكهربة فحسب، بل دلالتها الوجودية أيضاً. وبتقصٍّ أعمق يدرك أن الحركة الأولى (A) تتشكل من جملة أساسية تمهد لنشوء النسق وتحتوي على عناصره كلها عن طريق الدلالة الشمولية - خلق كل الأشياء - وكل ما يتلو جزء من الكل المخلوق -. ثم تتكون جملة ثانية تركز على خلق عنصر جزئي محدد ينتمي إلى الأشياء المخلوقة، وعلى مصيره. وللجملة الثانية تركيب لغوي بسيط (فعل ماض + مفعول به ثم مبتدأ + فعل مضارع (١) + فعل مضارع (٢) + فعل مضارع (٣) + تابع ظرفي (ثانية). تصبح الجملة (النواة المشكلة للنسق) لحمة أساسية في جسد القصيدة حين تتكرر بالصيغة ذاتها ثلاث مرات، دون أن يتغير فيها شيء بنيوياً، بل بتغيير الذات التي تمثل الفاعل/ المبتدأ فقط. هكذا تكتمل الحركة (L) ثم يبدأ التغير، الذي يشعر باكتمال النسق، في الحركة (X) التي تمثل في الواقع توتراً بين النسق المكتمل والتغير الطارىء، لأن الجملة الأولى فيها تكرر الجملة الأولى في النسق، أما الجملة الثانية فإنها تخضع لتغير هو في ظاهره بسيط، لكنه في حقيقته مكمن

الدلالة في القصيدة. والتغير البسيط هو إدخال صيغة النفي على الفعل - يعود - وتأكيد النفي بتابع ظرفي ثانٍ هو: أبداً.

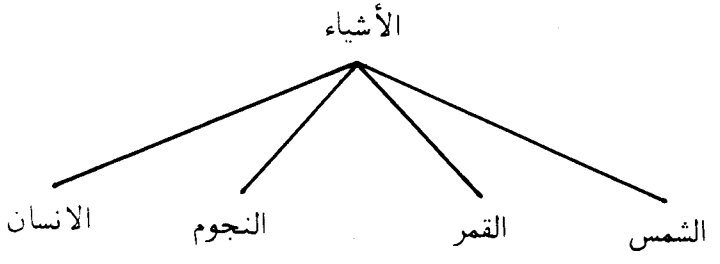
هكذا يجلو تحليل الأغنية حقيقة أساسية هي أن النسق ثلاثي، وأن اكتماله بعد حدوثه للمرة الثالثة يقود إلى بدء انحلاله وحدوث تغيرات جذرية في القصيدة، وأن العلاقة بين اكتماله وانحلاله هي مكمن الدلالات الفعلي في القصيدة. ولهذا الكشف أهمية جذرية لأنه يضيء دور النسق الثلاثي في نمط أدبي معين. إلا أن من الشيق جداً أن نلاحظ أن القصيدة تتركب من أنساق ثلاثية على مستوى آخر، وأن النسق الثلاثي هنا نسق داخلي يتمثل في تكرار الأفعال المضارعة ثلاث مرات في كل من الجمل D-C-B وأن التغير (أي بدء جملة جديدة يبدأ بعد الحدوث الثالث للفعل المضارع في كل من هذه الجمل:

الشمس تولد وتموت وتعود ثانية
١ ٢ ٣

(X) خلق القمر

[حيث تشير (X) إلى بدء التغير].

وجلي أن البنية الدلالية للقصيدة تتكون من فاعلية النسق في تشكله وانحلاله، وأنها تتمحور حول عنصري الثنائية الضدية التشابه/ التضاد، اللذين يربطان بين عناصر النسق المكونة. حين يقرر البيت الأول أن دنديد « خلق جميع الأشياء » فإنه يخلق ذاتاً شمولية ينضوي تحتها كل ما سيأتي من عناصر إفرادية:



أي أن البيت يخلق علاقة تشابه بين الانسان وكل من العناصر الأخرى - الشمس/ القمر/ النجوم - باعتبارها جميعاً أشياء. لكن القصيدة، بتسمية الانسان شيئاً، تخلق حسّاً بالتوتر والتضاد: من جهة نتوقع أن ما يقال عن أي شيء من الأشياء ينطبق على الانسان لكننا من جهة أخرى نعرف أن الانسان ليس شيئاً، ولذلك نتوقع أن ما يقال عن الأشياء الثلاثة الأولى لا ينطبق على الانسان.

باكتمال النسق يبلغ التوتر ذروته، وبورود الجملة المتعلقة بالانسان تعود القصيدة لتؤكد أولاً عنصر التشابه بين الأشياء والانسان، باستخدام الصيغة نفسها لوصفه (خلق/ والانسان يولد، ويموت) لكنها فجأة تؤكد العنصر الثاني. وهو عنصر التضاد والتغاير، بين الانسان والأشياء عن طريق استخدام (لا) النافية قبل الفعل الثالث المتعلق به (وبالأشياء فيما سبق) لتؤكد أن ما يحدث للأشياء لا يحدث للانسان. ولعل فاعلية التشابه والتضاد هذه أن تكون احدى أغنى الفاعليات وأكثرها جذرية في لغة الخلق الأدبي بكل أنماطه. إلا أن اكتناهها يتطلب سياقاً آخر غير السياق الحالي.

يبقى أن نؤكد الخصيصة الجذرية التالية التي تستقى من دراسة القصيدة الافريقية. وهي أن النسق الثلاثي نسق طاغ أساسي، وأنه لا يكتمل إلا بعد أن يرد ثلاث مرات، وأن انحلاله يبدأ بعد الحدوث الثالث. وقد تكون هذه الظاهرة ذات أبعاد أسطورية وسحرية ودينية ترتبط بأعماق لم تكتنه بعد للوجود الانساني والتجربة الانسانية. إلا أن اكتناه أنماط أدبية أخرى يظهر أن النسق يمكن أن يكون ثلاثياً بطريقة أخرى. وهي أن يبدأ التغير فيه بعد حدوثه للمرة الثانية فقط، وفي كلتا الحالتين يظل للتثليث أهمية جذرية ستناقش فيما يتلو من أمثلة.

١ - ٢ حكايات الاطفال:

سأعرض الآن لثلاث حكايات خرافية بإيجاز. رغم أن ايراد نصوصها كاملة يضيف دعماً قوياً للفرضية التي أحاول أن أطورها، لكن ضيق المجال لا يسمح باقتباسها.

١ - ٢ - ١ - الحكاية الأولى « الخنازير الثلاثة الصغار:»

كان هناك خنزيرة لها ثلاثة أطفال، وحين كبروا قالت لهم: لقد كبرتم وأصبح كل منكم بحاجة إلى مسكن خاص له. اذهبوا وابنوا بيوتاً لكم، لكن احذروا أن يفترسكم الذئب.

تذهب الخنازير الثلاثة وتقابل أولاً رجلاً يحمل قشاً. يطلب أحد الخنازير منه قشاً ليبني بيتاً له، فيعطيه الرجل قشاً. ويبني الخنزير بيتاً من القش. ويقول كل من الخنزيرين الآخرين له: « سأبني بيتاً أقوى من بيتك ». بعد قليل يقابل الخنزيران رجلاً يحمل عصيّاً خشبية، ويطلب منه أحدهما بعض عصيه فيعطيه الرجل بعضها، ويبني الخنزير بيتاً له. يقول له الثالث: « سأبني بيتاً أقوى من بيتك ». هكذا يتشكل النسق ويتكرر مرة واحدة، وينشأ عنصر التوقع بإلحاح، فنتوقع أن يقابل الخنزير الثالث رجلاً يحمل مادة أقوى من القش والعصي، وأن يبتني بيتاً له. وهذا ما يحدث بالضبط. إذ يقابل الخنزير رجلاً يحمل حجارة يطلب منه بعضها، فيعطيه الرجل بعضها، ويبني الخنزير الثالث بيته القوي. وينحل النسق هنا لأنه ليس هناك من يقول للخنزير الثالث: سأبني بيتاً أقوى من بيتك.

نظرياً يمكن للحكاية أن تنتهي هنا، لأن النسق اكتمل بحدوثه ثلاث مرات وانحلاله بعد المرة الثالثة.

لكن الحكاية تنطلق إلى مدار جديد. إذ أن هناك عنصراً آخر لم يبرز بعد. هو الذئب الذي حذرت الأم أطفالها منه.

في اليوم التالي يأتي الذئب ويصل البيت المصنوع من القش. ويمتلىء الخنزير الأول بالخوف ويلجأ إلى بيته ويقفل الباب. يقرع الذئب الباب ويأمر الخنزير بالسماح له بالدخول فيرفض الخنزير. لكن الذئب يهدده بنفخ بيته. وهكذا يفعل. فيدمر البيت ويفترس الخنزير الأول. هنا أيضاً يطغى عنصر التوقع. فنتوقع أن تتكرر نواة النسق والأحداث ذاتها لتقود إلى افتراس الخنزير الثاني. وهذا ما يحدث بالضبط. إذ تتكرر القصة بحذافيرها. ويفترس الذئب الخنزير الثاني. ولا يتغير في القصة إلا هوية الخنزير. أي أن لفظة « الثاني » تحدث بدل لفظة « الأول » (ولفظة « العصي » بدل لفظة « القش »).

يصل الذئب البيت الثالث ويتكرر النسق إلى لحظة نفخ الذئب على بيت الخنزير. هنا ينحل النسق انحلالاً مفاجئاً، إذ أن البيت لا يسقط. وهكذا يبدأ تغير النسق بعد المرة الثالثة: ويمكن للقصة أن تنتهي نظرياً. لكن الأحداث تستمر دون أن يتكرر النسق نفسه الذي يبدو أنه استوفى تماماً لحدوثه ثلاث مرات. تتغير هنا القصة ولهجة الرواية وتفاصيل الأحداث. لكن الأمر الشيق هو أن نسقاً جديداً ينمو ويتكرر أيضاً ثلاث مرات. إذ يفكر الذئب بحيلة يستطيع معها دخول بيت الخنزير. فيقول له: « إذا كنت على استعداد الساعة السادسة صباحاً أخذتك إلى حقل يوجد فيه كثير من اللفت تأكله لعشائك ». لكن الخنزير أدرك اللعبة. وفي الصباح انطلق إلى الحقل الساعة الخامسة فجنى ما أراده ثم عاد قبل السادسة. حين يحضر الذئب يدرك أن حيلته أخفقت. وتتكرر هنا عبارات الخيبة نفسها. حرفياً. التي كانت وردت بعد إخفاقه في نفخ بيت الخنزير. وتتكرر حيلة الذئب. مطالباً الخنزير هذه المرة بالاستعداد في الخامسة صباحاً. لأخذه إلى حقل مزارع آخر

حيث توجد أشجار تفاح، لكن الخنزير يمضي الصباح التالي في الرابعة. وإذ يبدأ النسق بالتكرار يتنامى حس التوقع، فنتوقع تكرار النسق كاملاً وعودة الخنزير بالتفاح قبل الخامسة. لكن النسق يتخلخل في منتصف القصة تماماً، ويحدث عنصر المفاجأة بما يثير من لذة، إذ أن الذئب يصل إلى الحقل والخنزير على شجرة التفاح يقطف منها التفاح. يمتلىء الخنزير خوفاً، ويعد الذئب برمي تفاحة له، ويفعل ذلك. لكن التفاحة تتدحرج بعيداً ويلحق بها الذئب بينما يقفز الخنزير من الشجرة ويهرب إلى بيته ويدخله ويغلق الباب. يمكن، نظرياً، أن تنتهي القصة هنا، لكنها في الواقع تستمر، ويبدو أن وراء استمرارها الميل الانساني النظري إلى تشكيل أنساق ثلاثية لا ثنائية.

يعود الذئب بحيلة، وتتكرر اللغة ذاتها. لكن الصباح يتحول إلى بعض الظهيرة (الساعة الرابعة) والحقل يتحول إلى معرض للملاهي، أي أن التنويع يبدأ مع الظهور الثالث للنسق. ونتوقع أن ينطلق الخنزير الساعة الثالثة إلى المعرض. لكنه يذهب الساعة الثانية ويلهو ويتسلى بالألعاب. إلا أنه في طريق عودته يجد الذئب بانتظاره يصعد الهضبة التي ينحدر هو عليها، فيدخل برميلاً خشبياً كان قد اشتراه لنفسه ويتدحرج على المنحدر مجبراً الذئب على الفرار بنفسه تجنباً للأنسحاق. هكذا تخفق حيل الذئب ثلاث مرات. ومن الشيق أن الذئب لا يفكر بحيلة رابعة، بل يقرر أن يهاجم الخنزير في داره. إلا أن من الشيق أيضاً أن سلوك الخنزير في المرتين الأولى والثانية كان سلوكاً هروبياً، أما بعد لقائه الثالث بالذئب فقد كان سلوكه هجومياً. هكذا يتخلخل النسق خلال المرة الثالثة أو بعدها بقليل.

يقرر الذئب دخول بيت الخنزير من مدخنة الموقد. فيضع الخنزير قدراً مليئة بالماء الغالي تحت المدخنة. يسقط الذئب في القدر وينتهي أمره. وهكذا يحدث موت الذئب بعد المرة الثالثة وعلى يد الخنزير الثالث.

١ - ٢ - ٢: الحكاية الثانية: حكاية ذات الشعر الذهبي:

تدور القصة بمختلف رواياتها على ثلاثة دببة، ومغامرة بنت صغيرة ذات ضفائر ذهبية معها. تدخل ذات الضفائر بيت الدببة (التي كانت قد خرجت إلى الغابة) فتجد ثلاثة صحون مليئة بطعام ساخن وإلى جانبها ثلاث ملاعق. تذوق الصحن الأول بالملعقة الكبيرة فتجده ساخناً جداً، فتتركه، فتذوق الثاني بالملعقة الوسطى فتجده ممعجاً جداً فتتركه. ثم تذوق الثالث بالملعقة الصغيرة فتجده على أفضل ما يرجى للأكل. فتأكل ما فيه.

هكذا يتشكل النسق ويحدث ثلاث مرات وينحل بعد المرة الثالثة أو خلالها. ويطرأ هنا تغير لا على صعيد الحدث فقط (التذوق - الأكل) بل على صعيد اللغة أيضاً. إذ بينما كررت اللغة نفسها في وصف ما حدث المرة الثانية، تبدأ بعد الثالثة بالتنوع. بعد ذلك يبدأ نسق جديد بالتشكل. تجد ذات الضفائر ثلاثة كراسي. تجرب الكبير فتجده عالياً جداً، فتجرب الوسط فتجده قاسياً جداً، ثم تجرب الثالث فتجده على أفضل ما يمكن، فتجلس عليه.

وهنا أيضاً ينحل النسق بعد المرة الثالثة - أو خلالها - فيُكسر الكرسي. هنا أيضاً يطرأ تغير لغوي يناظر ما حدث بعد انحلال النسق الأول.

تشعر أيضاً ذات الضفائر بالتعب، فتبحث عن غرفة النوم وتجدها. في الغرفة ثلاثة أسرة تجرب الأول فتجده قاسياً جداً، تجرب الثاني فتجده ليناً جداً، ثم تجرب الثالث فتجده على أفضل ما يرجى.

وهنا أيضاً ينحل النسق، فتنام ذات الضفائر، ويطرأ تغير لغوي آخر.

تعود الدببة الثلاثة للافطار. يصرخ الأول (الأب) اذ يرى صحنه « من الذي أكل طعامي؟ » وتنظر الأم إلى صحنها وتصرخ « من الذي أكل

طعامي؟ ». وينظر الثالث (الطفل) إلى صحنه ويصرخ « من أكل طعامي ». وكما يمكن أن نتوقع، يكتمل النسق هنا ثم ينحل ويبدأ بالتغير لأن الدب الصغير يضيف « والتهمه كله ».

تنظر الدببة إلى الكراسي ويصرخ الأب: « من كان يجلس على كرسيي ». وتكرر الأم ذلك حرفياً، ويكتمل النسق مع الدب الصغير الذي يصرخ: « من كان يجلس على كرسيي » ثم ينحل النسق إذ يضيف الصغير: « وكسره ».

ويتكرر ما حدث هنا حين تصعد الدببة إلى غرفة النوم. يسأل الأب ثم الأم بتكرار مطلق « من الذي نام في سريري »؟ وفي المرة الثالثة. حين يأتي دور الصغير. يصرخ: « ها هي التي تنام في سريري. إنها ما تزال هنا ».

وتنتهي القصة بسلسلة من الأنساق الثلاثية. بالشكل التالي: « أفاقت ذات الضفائر على أصوات الدببة وحين رأت الدببة الثلاثة هربت من السرير في خوف. اندفعت إلى النافذة، وقفزت إلى الخارج وجرت بسرعة إلى الغابة ». في هذا المقطع لا تبرز ثلاثة دببة فقط. بل تتشكل جملتان في كل منهما ثلاثة أفعال صيغة الماضي (أفاقت - رأت - قفزت/ اندفعت - قفزت - جرت).

هكذا يطغى النسق الثلاثي على القصة ليشكل بنيتها: وتبرز هنا ظاهرة على قدر كبير من الأهمية هي أن العناصر الثلاثة المكونة للقصة - الدببة - ليست متساوية متحدة الهوية. بل إنها تشكل ثنائية ضدية بين طرفيها وسيط - أب/ الطفل/ أم -. وأن عنصري التكرار في القصة هما الأول والثاني (الأب والأم). أما عنصر المفاجأة والتنويع (اكتمال النسق وانحلاله) فإنه يرتبط بالثالث - الصغير -. وليس هناك من شك في أن النسق والتكرار الكامل ثم انحلاله هو عامل القص الرئيسي في الحكاية الذي

يسمح لبنيتها بالتنامي ويعطيها ما فيها من فاعليات توقعية وتشويقية وفجائية. وللتحقق من ذلك، يكفي أن نحاول رواية الحكاية بتجاوز التكرار ونسج النسق، واختصار اللغة المتكررة، بالطريقة التالية «دخلت فتاة صغيرة إلى بيت عائلة من الدببة فأكلت الطعام الموجود في أحد الصحون ثم جلست على كرسي فكسرته ثم نامت في سرير أحد الدببة وحين عادت الدببة فوجئت بأن طعام أحدها قد أكل كله وأن كرسياً قد انكسر ووجدت الفتاة في السرير. أفاقت الفتاة وهربت من بيت الدببة». جلي تماماً أن هذه ليست حكاية على الاطلاق وليست حكاية ممتعة بشكل خاص.

إذا كان التمايز بين المكونات الثلاثة - الدببة - في حكاية ذات الضفائر شرطاً أساسياً لتشكل البنية، فإن ثمة حكايات قد تتحد فيها هوية المكونات الثلاثة جزئياً. لكن التمايز يغلب أن ينشأ بطريقة أو بأخرى، وإذا كان العنصر الثالث في حكاية الدببة هو الأصغر، فإن الثالث أحياناً قد يكون الأكبر. تبرز هاتان الخاصتان في حكاية العنزات الثلاث، إذ أن هويتها تتوحد على صعيد الاسم، فكل منها تسمى اعصاراً، لكن التمايز سرعان ما ينشأ حين يبدأ النسق بالتشكل إذ تنقسم إلى صغيرة، فأكبر، ثم أكبر - نحيلة، فأكثر سمنة، ثم أكثر سمنة -. ويكتمل النسق مع العنزة الثالثة السمينة ثم يبدأ بالانحلال والتغير، سردياً ولغوياً.

١ - ٢ - ٣: الحكاية الثالثة: حكاية العنزات الثلاث:

ثمة ثلاث عنزات كل منها اسمها اعصار، تذهب للمرعى. على الطريق. ثمة جسر يعيش تحته حيوان مخيف بعينين كبيرتين كصحون القهوة وأنف كبير كعصا المكنسة الطويلة - لاحظ الثنائية الضدية مستدير// طولي - تحاول العنزة الأولى أن تعبر فيقول الحيوان المخيف: من هذا الذي يمشي على الجسر. فتقول العنزة: «أنا العنزة الصغيرة اعصار ذاهبة إلى الهضبة لأرعى.»

ويهدد الحيوان بأنه سيأكل العنزة، فتقول: «لا تضع وقتك علي فأنا هزيلة. انتظر لكي تأتي العنزة الاخرى فهي أكبر.» يستجيب الحيوان. تأتي العنزة الثانية فتتكرر القصة بحذافيرها، من وصف مشية العنزة إلى الحوار المتبادل - مع تغير طفيف في ألفاظ لا تؤثر على بنية القصة -. وينتظر الحيوان العنزة الثالثة التي تأتي فيبدأ التنويع في النسق فوراً، إذ أن مشيتها توصف بطريقة مغايرة. ويجري الحوار بين الحيوان والعنزة، فيهدد بأنه سيأكلها فتدعوه إليها لأن لها قرنين كبيرين قويين. وتصارع العنزة الحيوان المخيف وتصرعه وتقذفه إلى النهر، ثم تمضي إلى العنزتين الأخريين: هكذا يبدأ النسق بالانحلال بعد اكتماله - سلوك العنزتين الأوليين هروبي يعتمد على الحيلة وسلوك الثالثة هجومي - قارن مع قصة الخنزير الثالث والذئب -. وبعد اكتمال النسق أيضاً تتغير لهجة الحكاية واتجاهها فتصور العنزات الثلاث ترعى بهناء حتى تمتلىء وتسمن سمنة زائدة. ويرد التعليق المباشر من الراوي - وهو تنويع مهم في الحكاية -. «إذا لم تكن العنزات الثلاث قد انفجرت سمنة حتى الآن فقد تكون ما زالت ترعى هناك.»

بعد أن ناقشت حكايات تنتمي إلى تراث أمم أخرى، لا يبدو أن ثمة مجالاً لعلاقات التأثر والتأثير بينها وبين تراثنا، أنتقل الآن لأناقش النسق الثلاثي في حكايتين من تراثنا الشعبي.

١ - ٢ - ٤: الحكاية الرابعة: (حكاية الشاب الذي خبأ أباه):

تروي الحكاية قصة شاب خبأ أباه، لأنه كان يحبه حباً جماً، في حائط في بيته وفتح كوة في الحائط يناوله منها الطعام. وقد خبأ الشاب أباه لكي ينقذه من الموت، لأن ملك المدينة كان قد أمر بقتل كل رجل بلغ سن الشيخوخة. يعرف جار للشاب بإخفائه لأبيه فيخبر الملك ويستشير الملك وزيره في أمر الشاب فيشير الوزير بإحضار الشاب وطرح أسئلة معجزة عليه،

فإذا استطاع الإجابة عنها عرف الملك أنه فعلاً قد أخفى أباه. وإذا لم يستطع كان خبر الجار كذباً.

يحضر الشاب، ويسأله الملك عن أبيه فينكر أنه خبأه، فيطرح عليه الملك ثلاثة أسئلة معجزة قائلاً إنه إذا لم يجب إجابة صحيحة سيقطع رأسه.

يسأل الملك الشاب الأسئلة الثلاثة التالية:

هل تستطيع أن تحضر إلي وأنت حافي القدمين ولابس حذاء في الوقت نفسه، وراكب وماش، وتأتي معك بعدوك وصديقك.

يذهب الشاب محتاراً في أمره، لا يعرف ما يفعل. يصل البيت فيسأله أبوه عن خبر الملك فيخبره بالأسئلة المحيرة، فيقول الأب: «هذه أسئلة سهلة». انزع نعل حذائك والبسه، ثم أحضر حمارك الصغير واركب عليه بحيث تمس قدماك الأرض، وخذ معك كلبك وزوجتك واذهب إلى الملك. ستصله وأنت حافي القدمين وتلبس حذاء، وأنت راكب ماش تمس قدماك الأرض. وحين تصل اضرب كلبك ضربة قوية وسوف ينبح ويهرب منك، لكنه سيعود إليك، فهو صديقك، ثم اضرب زوجتك بعصاك وسوف تصيح وتصرخ وتنقم منك بأن تقول للملك: يا ملك الزمان، إنه يكذب عليك، هذا الرجل خبأ أباه في حائط في البيت.

يمضي الشاب كما أمره أبوه أن يفعل، وينفذ ما خطط له أبوه ويعود إليه الكلب بعد أن يضربه، أما زوجته فإنها تشي بأبيه إلى الملك. ويعفو الملك عن الشاب وعن أبيه.

يشكل النسق الثلاثي محور القصة الأساسي، ذلك أن الشخصيات التي تتحرك فيها ثلاث: الأب، الشاب، الزوجة، وبين الثلاثة علاقات توتر واضحة. ثم إن الاسئلة التي تطرح، ويؤدي حلها إلى انحلال النسق وبدء التنوع ووصول القصة إلى نهايتها أسئلة ثلاثة. إلا أن النسق الثلاثي قد يتعقد

أحياناً إلى درجة كبيرة كما في الحكاية التالية:

١ - ٢ - ٥: الحكاية الخامسة: (حكاية الفتى والشيخ):

تروي القصة حكاية شيخ كان يسافر من قرية إلى قرية وفي طريقه لقي شاباً قرب معبر النهر فقال له الشاب: يا عم عبور النهر صعب، أتحملني أم أحملك؟ فاحتار الشيخ وقال: يا بني، أنا غير قادر على حملك، وأنت غير قادر على حملي وعبور النهر، فسكت الشاب. بعد أن عبرا مرا بحقل قمح لم تظهر سنابله بعد فقال الشاب: يا عم، ما قولك في هذا الحقل، أأكل أصحابه قمحه أم لم يأكلوه بعد؟ فاحتار الشيخ وظن الشاب معتوهاً وقال: يا بني، الا ترى القمح لم تظهر سنابله بعد؟ كيف يكون أصحابه قد أكلوه؟ فسكت الشاب. بعد قليل دخلا قرية فوجدا جنازة في الطريق، فنظر الشاب إلى الجنازة وقال للشيخ: يا عم، أهذا الرجل الذي في التابوت ميت أم حي؟ فاحتار الشيخ في أمر الشاب وقال: يا بني، ألا ترى أن الناس يسيرون في جنازته: كيف يكون حياً؟.

يفترق الشيخ والشاب ويمضي الشيخ إلى بيته في القرية محتاراً في أمر رفيق طريقه. في البيت يحكي ما حدث لابنة له شهرت بذكائها وفطنتها، كانت قد أقسمت ألا تتزوج إلا من رجل أحد منها ذكاء. تمتلىء البنت إعجاباً بالشاب وتقول لأبيها: ويلك يا أبت، لقد ضيعت أذكى من قابلت في حياتك. أين هو؟ اذهب وعد به إلي. يستغرب الأب أمر البنت ويطلب منها أن تفسر ما حدث فتقول: «لقد سألك أسئلة كلها معان ورموز: في السؤال الأول كان يقول لك: أتحكي لي قصة أم أحكي لك قصة يسلي بها أحدنا الآخر لنمضي في الطريق فلا نشعر بصعوبته وطوله. وفي السؤال الثاني كان يقول لك: إذا كان أصحاب هذا الحقل مدينين لأحد بمال فقد أكلوا قمحهم قبل أن يعطي موسمه، وإذا لم يكونوا مدينين لأحد بمال فموسمه لهم. وفي

السؤال الثالث كان يقول لك: إن كان هذا الميت قد ترك وراءه نسلاً فهو حي. وإن لم يكن فهو ميت حقاً. اذهب وعد لي بهذا الشاب، وحين يأتي سأمتحن ذكاءه. اذهب وأحضره. حين تعود معه ستجد غداء لكما على المائدة ولن أظهر أنا لكما». تضع البنت الغداء المؤلف من صحن من اللبن، واثني عشر رغيفاً وثلاثين بيضة، وتذهب إلى غرفتها. قبل أن يذهب الشيخ ليبحث عن الشاب يتناول رغيفاً من الخبز وبيضة ويأكلهما ويشرب شيئاً من اللبن. ثم يذهب ويجد رفيق طريقه في ساحة القرية، فيعتذر له عن سوء ضيافته وعدم دعوته له إلى الغداء قبل أن يفترقا، ثم يدعوه. يعودان معاً. وبعد حديث قصير يدعو الشيخ الشاب إلى تناول الغداء، وينظر الشاب إلى المائدة ثم يقول: يا عم، أحوالكم غريبة في هذه القرية. ويسأل الشيخ لماذا، فيقول الشاب: لأن سنتكم مؤلفة من أحد عشر شهراً، وشهركم تسعة وعشرون يوماً، وقمركم مكسوف. يحتار الشيخ في أمره، ويدخل إلى غرفة البنت ويخبرها ما حدث. تمتلىء البنت فرحاً وإعجاباً وتقول: يا أبت، هذا هو الرجل الذي أريد أن أتزوجه. إن ذكاءه خارق يا أبت، لماذا أكلت من الطعام قبل أن تذهب؟ ويدهش الشيخ ويقول: ما أدراك؟ فتقول: الذي أدرى الشاب الذكي. إن قوله قمركم مكسوف إشارة إلى أن صحن اللبن ناقص، وقوله سنتكم ناقصة شهراً إشارة إلى أن هناك أحد عشر رغيفاً من الخبز، وقوله شهركم تسعة وعشرون يوماً إشارة إلى أن هناك تسعاً وعشرين بيضة. وهكذا تتزوج البنت الشاب الذكي.

تؤكد الحكاية أن دور النسق الثلاثي دور جوهري كثيراً ما يتجاوز الحدوث العارض للرقم ثلاثة أو تكرار ظاهرة معينة ثلاث مرات، ليشكل اللحمة الحقيقية لحكاية ما. ذلك أن الطبيعة الرمزية للحكاية هنا تستقي من تشكل النسق الثلاثي وانحلاله ولا يمكن لهذه الطبيعة أن تتكون وتأخذ أبعادها الفعلية في حضور نسق ثنائي فقط فيها. إذ أن كلاً من الاسئلة الثلاثة

المطروحة يكتسب دلالاته من خلال علاقته بالسؤالين الآخرين. واكتمال النسق الثلاثي هنا ظاهرة طاغية، إذ يبدو أن الحكاية كلها تتكون من أجل خلق نسيج لحمته الفعلية الاسئلة الثلاثة الرمزية نفسها. وهكذا يصبح عنصر السرد الزمني في الحكاية اطاراً للحمة الحقيقية اللازمنية الرمزية فيها والتي يمكن أن تكون مستقلة عن عنصر السرد استقلالاً كاملاً، ويمكن لذلك، أن تحدث في صيغ أخرى وقوالب سردية أخرى ومتعلقة بشخصيات أخرى. لكن ما لا يمكن أن يستقل بذاته هو عنصر السرد إذ أنه يظل اطاراً خارجياً لا دلالات حقيقية عميقة له.

هكذا يمكن أن نعزل النسق الثلاثي في الحكايات بصورة عامة ونعتبره جوهراً دلالياً قد يتشكل في اطر سردية كثيرة. أي أنه بنية ثابتة يتناولها العقل الانساني في ثقافات متغايرة أو أعمال فنية متغايرة وينسج حولها اطراً سردية أو حوارية تعطي للجوهر الدلالي أبعاداً زمنية عن طريق الحدث القصصي فتجعله أكثر قدرة على الانحلال في الذات أو تجسيد اكتناه الانسان للعالم، باعتبار هذا الجوهر الآن فعلاً زمنياً حدث في سياق زماني ومكاني محدد، أي أنه يصبح تجربة فعلية ذات أبعاد واقعية وبهذا تكتسب الحكاية بنية جدلية تنشأ من علاقات التضاد بين:

اللازمني ⟷ الزمني ؛ اللاشخصي ⟷ الشخصي؛
الاختلاقي ⟷ الواقعي.

ولعل في امتلاك الحكاية الخرافية والشعبية لهذه البنية الجدلية ما يفسر قدرتها العجيبة على الجذب وانتشارها في كل ثقافات العالم وعبر التاريخ الانساني كله. وتمتلك البنية الجدلية خصيصة أساسية هي التوتر الذي ينشأ من علاقات التضاد بين اللازمني - الزمني/ وبين الاختلاقي - الواقعي ويمكن هنا صياغة فرضية أساسية هي أن جاذبية الحكاية (وقدرتها على الجذب والتأثير) تتناسب طرداً مع درجة هذا التوتر فيما بين هذه الثنائيات

الضدية المذكورة. ومن أجل امتحان صحة هذه الفرضية ينبغي القيام بدراسات احصائية وتطبيقية على مدى انتشار نوع معين من الحكايات في ثقافة ما، ثم في ثقافات متنوعة. وأود هنا أن أشير إلى ظاهرة مبدئية يشعر وجودها بطبيعة الجواب الذي يمكن أن تصل إليه مثل هذه الدراسة المقترحة. هذه الظاهرة هي انتشار الحكايات الخرافية التي فيها عناصر خارقة، لا انسانية (الجن/ الحيوانات) بين شعوب العالم كله واكتسابها لأبعاد زمنية حادة في وضوحها (عنصر السرد يطول ويتعقد ويتكثف ويتشكل في شرائح زمنية متعددة ويخلخل الزمن) واعتمادها على شخصية حادة مثيرة في وضوحها. ودلالة هذه الظاهرة تنبع من أن الحكاية الخرافية التي تمتلك هذه الخصائص أعمق قدرة على الجذب والتأثير وإبراز الأبعاد اللازمنية/ اللاواقعية/ اللاشخصية من الحكايات الشعبية المباشرة التي تخف فيها حدة التوتر بين أطراف الثنائيات المميزة أعلاه. بكلمات أخرى، كلما ازدادت حدة التوتر في الحكاية، وازدادت المسافة بين أطراف الثنائيات فيها، نمت قدرتها على التأثير ونقل الدلالات الحقيقية للأطراف الثلاثة (اللازمنية/ اللاواقعية/ اللاشخصية) وإضاءتها وتحويلها إلى معطيات انسانية خارجة على الزمني والشخصي والمختلق.

الأنساق الثلاثية في العمل الأدبي الفردي

الحكايات الخرافية والشعبية ذات منابع انسانية أو ثقافية عامة يصعب معها أن ننسبها إلى فاعلية قصدية واعية، مع أنها تجسيد لمحاولات عميقة لفهم الوجود ولبناه الرمزية ولاكتناهه واكتناه المعضِلات الأساسية التي تواجه الانسان فيه، ومحاولات أيضاً لتقديم حلول جذرية الأهمية لهذه المعضلات الوجودية، كما أظهر كلود ليفي شتراوس في دراسته المتميزة للأساطير. وقد يظن، بسبب هذه الخاصة الأساسية للحكايات، أن تشكل النسق الثلاثي

وانحلاله يحدث في الأنواع الأدبية ذات المنابع الجماعية فقط، وهذا في الواقع هو الانطباع المبدئي الذي شكلته حين بدأت بدراسة هذه الظاهرة. لكن الدراسة المتقصية لأعمال أدبية فردية أظهرت أن تشكل النسق الثلاثي ظاهرة جذرية في كل نشاط فني سواء أكانت منابعه جماعية أو فردية تصدر عن عنصر القصد والوعي. وليس ثمة من شك في أن هذه الظاهرة ذات دلالات عميقة كثيفة تستحق البحث والتقصي وتتطلب تطوير وسائل بحث قادرة على اكتناهها وتفسيرها. وسأحاول في القسم التالي من الدراسة أن أركز على نوع أدبي واحد هو الشعر وأتقصى دور الأنساق الثلاثية في تشكيل بنية القصيدة. لكنني قبل أن أفعل ذلك سأختم القسم الحاضر بإشارات سريعة إلى دور النسق الثلاثي في النثر. وسأختار لذلك نموذجين مختلفين: الأول يتألف من ثلاث حكايات حديثة للأطفال لزكريا تامر، والثاني قصة قصيرة لهاني الراهب. وأود أن أؤكد حقيقة لها دلالتها هي أنني لا أورد هذين النموذجين بعد بحث وتقص، وإنما هما نموذجان حدث أن تناولتهما تناولاً سريعاً وبدا فور النظر فيهما أن للنسق الثلاثي فيهما دوراً بنيوياً هاماً.

٢ - ١ الحكاية السادسة: (الكسلى - زكريا تامر)[٥]

«لما أشرقت الشمس، حطت ثلاثة عصافير على حافة شباك مفتوح، ونظرت إلى داخل الغرفة حيث مها البنت الصغيرة نائمة في السرير. وصاح العصفور الأول بدهشة: «إنها لا تزال نائمة وقد حان وقت ذهابها إلى مدرستها». قال العصفور الثاني: «يجب أن تستيقظ الآن وإلا تأخرت عن مدرستها». وقال العصفور الثالث: «يجب أن نحاول إيقاظها».

هكذا تدور الحكاية حول ثلاثة عصافير، وتتشكل بنيتها من نسق ثلاثي نابع من تكرار كل عصفور لما يقوله العصفور الذي سبقه. ويبدأ التنويع في بنية القصة بعد اكتمال النسق الثلاثي وانحلاله. إذ أن حوار العصافير ينتهي

وترد الجملة السردية - « وغردت العصافير الثلاثة أروع تغريد، ولكن مها ظلت مستسلمة للنوم.. »

لكن النسق الثلاثي يتشكل أيضاً على صعيد أعمق من صعيد عدد العصافير. هو التركيب اللغوي للحكاية. إذ أن المقطع المقتبس يتألف من ثلاث حركات أساسية هي: لما أشرقت الشمس// حطت ثلاثة عصافير.. ونظرت.. وصاح - إلى نهاية الحوار// ثم « وغردت العصافير... ».

بالإضافة إلى ذلك تتألف الحركة الوسطى من نسق ثلاثي هو « حطت... ونظرت... وصاح... » ومن الشيق أنه بعد اكتمال النسق الثلاثي للفعل الماضي - الأفعال تترابط بحرف العطف وتنسب كلها إلى جماعة العصافير - يبدأ التنويع. إذ تنتهي الجملة وتبدأ جملة جديدة « قال العصفور الثاني » دون حرف عطف. مع أن التركيب المنطقي والمعنوي لجملتي « صاح ».. « قال » يفترض وجود حرف العطف. بعد ذلك ينشأ نسق ثلاثي آخر « قال العصفور الثاني... وقال العصفور الثالث... وزغردت العصافير » أفعاله ماضية مرتبطة بحرف العطف. رغم أن التركيب المنطقي والمعنوي لها يفترض البدء بجملة جديدة « زغردت ». لكن الميل الفطري إلى تركيب نسق ثلاثي يؤدي فيما يبدو. إلى اكتساب الحكاية صيغتها الحاضرة. كذلك من الشيق أيضاً أن التنويع يبدأ بعد اكتمال النسق الثلاثي الأخير إذ ترد العبارة « لكن مها... ». تنتهي الحكاية بنسق ثلاثي من الافعال الماضية أيضاً: « تبادلت العصافير نظرات الدهشة... وخجلت لأنها أخطأت... فغنت لها أجمل... » ولا يؤدي ورود « ولكنها » بين الجملتين الثانية والثالثة إلى كسر النسق وإخراجه عن مساره.

٢ - ٢ الحكاية السابعة: (الفأر رساماً - زكريا تامر):[٦]

تروي الحكاية قصة فأر هزيل يقضي أوقاته يتمرن على الرسم ويستثير

سخرية الفئران التي تنصحه بالتدرب على الركض السريع والمراوغة لكي يستطيع النجاة من القط. ويأتي قط جائع إلى البيت ويمسك بالفأر الهزيل ليأكله. لكن الفأر يحاور القط بالطريقة التالية:

« قال القط للفأر وهو يلهث: « سآكلك الآن ». قال الفأر: « لن تتمتع بأكلي فعظامي أكثر من لحمي » (قارن بحكاية العنزات الثلاث). قال القط: « ومن قال لك إني أريد أن يكون طعامي بقرة، تكفيني اليوم عظامك ». خاف الفأر، وقال للقط بصوت مرتجف: « من الأفضل لك أن تأكلني في يوم آخر ». قال القط بلهجة ساخرة: « إذا عملت بنصيحتك ظلت معدتي فارغة، فهل ترضى أن يعضني الجوع ».

في هذا الحوار يتشكل نسق ثلاثي نابع من تبادل الحوار بين القط والفأر ست مرات، تنقسم إلى مجموعتين كل منهما مؤلفة من ثلاث مبادلات. هكذا يقول الفأر ثلاثة أشياء والقط ثلاثة أشياء. ومن الشيق أن التنويع يبدأ بعد اكتمال النسق الثلاثي وانحلاله، إذ أن الفأر يغير سلوكه الهروبي ويلجأ إلى سلوك هجومي (عن طريق الحيلة - قارن بحكاية الخنازير الثلاثة) فيقول للقط: « كل اليوم هذه السمكة فلحمها ألذ من عظامي. هيا امسكها قبل أن تهرب. » وتكون السمكة رسماً لسمكة على الحائط، فيهجم القط عليها ويصطدم رأسه بالحائط ويؤلمه رأسه. وللجملة هنا تركيب ثلاثي إذ يوصف القط بأنه « ترك الفأر، وهجم على السمكة، فاصطدم رأسه بالحائط صدمة مؤلمة ». وتنتهي الحكاية بهذا المقطع المؤلف من نسق ثلاثي من الافعال الماضية: « ولما علمت الفئران بما حدث، كفت عن السخرية من الفأر الهزيل، وباتت تروي باحترام لأحفادها ما جرى له مع عدوه القط. »

أخيراً، يلفت النظر أن الفئران في بداية القصة تصوغ نصيحتها للفأر الرسام في نسق ثلاثي أيضاً إذ تقول: « مارس الرياضة وتمرن على الركض السريع والمراوغة كي تستطيع النجاة. »

٢ - ٢ الحكاية الثامنة: (ملك الحمقى - زكريا تامر):[٧]

لن أقتبس الحكاية كلها هنا لطولها، لكنني سأورد مقطعاً قصيراً منها. تدور الحكاية حول فؤاد الذي صمم على أن يصير من أكثر الناس ثقافة وما يحدث له حين يأتي أبناء مدينته لسؤاله عن مشكلاتهم. يكلف فؤاد منادياً بالطواف في طرقات المدينة ودعوة الناس إلى سؤال فؤاد، ويرد المقطع التالي: « ... فليقصده من له سؤال يحيره ولا يعرف جوابه، وليقصده من له مشكلة لا يجد حلاً لها، وليقصده من يعذبه هم يلح ويأبى أن يزول.»

وجلي هنا أن ثمة نسقاً ثلاثياً يتشكل من تكرار الفعل « فليقصده...». لكن هناك نسقاً ثلاثياً آخر ينشأ من تكرار أفعال في صيغة المضارع تصف « حيرة... ومشكلة وهم » وهي بدورها تشكل نسقاً ثلاثياً. ويبدأ التنويع بعد اكتمال النسق فقط. حين يذهب الناس للقاء فؤاد تروي الحكاية أن من تكلموا كانوا ثلاثة أيضاً: رجل عجوز/ ورجل آخر/ وأحد الفتيان. وحين يكتمل النسق الثلاثي المتدرج زمنياً، يبدأ التنويع وتعود الحكاية إلى السرد دون أن تقتبس ما يقوله المتحدثون، بل تكتفي بالقول: « وتكلم رجال ونساء وأطفال (وهذا أيضاً نسق ثلاثي آخر) عن همومهم.». وفي مقطع آخر يتشكل النسق الثلاثي: « غضب فؤاد، وقطب جبينه، وفكر طويلاً » ثم يبدأ التنويع: « فرأى أنه عبقري لا مثيل له ».

أخيراً من الشيق أن بنية الحكاية كلها تشكل نسقاً ثلاثياً، إذ أن فؤاد يمر بثلاث تجارب في مواجهته للناس: أهل مدينته، وأهل مدينة أخرى، ورجل يعترض طريقه. وأن نهاية الحكاية تأتي بعد اكتمال النسق الثلاثي واعتراض الرجل طريق فؤاد.

٢ - ٤: القصة التاسعة (أربع أغنيات لأجل توباماروس - هاني الراهب):[٨]

بنية قصة هاني الراهب تتشكل من تفاعل أربع حركات بينها علاقات تضاد ومفارقة. لكن هذا هو المستوى السطحي للبنية. فالحركات في الواقع ثلاث. لأن الحركة الثالثة مظهر تحويلي للحركة الأولى. أما الحركة الرابعة والحركة الثانية فإن بينهما من أوجه الاختلاف ما يسمح باعتبارهما حركتين لا حركة واحدة. إلا أن غرضي هنا ليس تحليل بنية القصة، بل تمييز عدد من الأنساق الثلاثية التي تظهر فيها لتأكيد دور النسق الثلاثي في العمل الأدبي القصدي الواعي. ولا شك أن صفة الوعي صفة أساسية في القصة، إذ أن استخدام أسلوب المجاورة الاقحامية يكاد يستحيل أن يتم في غياب الوعي.

في الحركة الأولى - أغنية للسعادة - (وهي إعلان إذاعي عن ساعات ستيزن) يبدو بوضوح أن النسق الثلاثي يشكل جوهر الاعلان - ساعة ستيزن، ستيزن، ستيزن) وكذلك يبدو بوضوح أن الاعلان نفسه يتشكل من ثلاث حركات لكل منها قافية مميزة (هدية/ مواعيدي/ ستيزن) وينتهي الاعلان بالنسق الثلاثي « ستيزن، ستيزن، ستيزن ».

في الحركة الثانية « أغنية لرجل من العوام » يبدأ المقطع الأول بسلسلة تكرارات للفعل « ليس ». ومن الشيق أن الفعل يتكرر ست مرات، والستة هي ضعف الثلاثة المباشر - وهذه ظاهرة ستتأكد في القسم الثاني من الدراسة -. ويبدأ التنويع بعد اكتمال النسق السداسي فقط بالشكل التالي:

« ليس طويلاً ولا قصيراً، لا شاباً ولا عجوزاً. ليس مرحاً ولا متجهماً، لا أنيقاً ولا قذراً. ليس نجماً. ليس زعيماً. ليس غنياً ليس صاحب بيت أو أرض أو شجر أو سيارة أو أسهم أو ثريات أو سجاجيد أو نفاضات سجائر أو ربطات عنق أو بنطلون شارلستون. »

مع ذلك فهم يعرفونه.»

من الشيق أيضاً أن سلسلة التكرار «ليس» نفسها تنقسم في وسطها إلى قسمين ثلاثيين كل منهما يعكس الآخر تركيبياً، أو من قسمين يحيط أحدهما بالآخر.

في بداية المقطع الثاني من هذه الحركة الثانية، يتشكل أيضاً نسق ثلاثي ينشأ التنويع بعد اكتماله هو: «الوحيد الذي لا يحمل أوراقاً لا يطلق الزفرات الحرى المحنقة لا ينظر إلى ساعته بقلق لأنه لا يحمل ساعة.» ثم إن الرجل يقف ست ساعات - مضاعف الثلاثة -. وباستمرار المقطع تتشكل سلسلتان من الافعال المضارعة تبدأ كل منهما بفعل ثم يتلو ذلك نسق ثلاثي نابع من تكرار صيغة العطف (أو) ثلاث مرات:

«قد تسقط الامطار سيولاً، أو تعصف الريح.. أو يتشيأ البرد... أو ترسل الشمس شواظاً، لكنه يظل هناك. قد تتصلب العروق.. أو يتداعى ظهره، أو يتعب وجهه.. أو تنفد سجائره، لكنه يظل هناك».

ويبدو أن امتزاج النسق الثلاثي هنا بنسق رباعي ظاهرة بنيوية مهمة، لأن النسق المتشكل من تكرار - أو - يمكن في الواقع أن يعتبر رباعياً إذا ربطناه بالفعل السابق له - قد تسقط الأمطار.. قد تتصلب العروق -. ثمة اذن التباس في طبيعة النسق: احتمال كونه ثلاثياً قوي واحتمال كونه رباعياً قوي. ويبدو لي أن هذا الالتباس ظاهرة مدهشة في هذه القصة وأنه يعكس الالتباس الرئيسي فيها بين كون بنيتها متشكلة من ثلاث حركات أو من أربع حركات.

على صعيد البنية المتكاملة للحركة الثانية، ينبغي أن يلاحظ أن هذه البنية تتشكل من ثلاث حركات فرعية فهي تبدأ بمقطع تقريري: «ليس طويلاً...» وتستمر إلى أن ينتهي المقطع، وترد العبارة المفصلية «انه يقف في

الرتل..» ويستمر هذا المقطع (وهو أكثر طولاً من المقطع الأول) إلى نهايته ثم ترد العبارة التي تكرر العبارة المفصلية السابقة «لذلك يعرفونه..». ثم يبدأ مقطع جديد يرصد الرجل والآخرين «يأتون إليه. أناس حياتهم..» وبانتهاء المقطع يكتمل النسق الثلاثي. وكما هو متوقع يبدأ التنويع، فلا ترد العبارة المفصلية بشكلها نفسه، بل تتغير عاكسة التغير الذي نشأ من رصد الرجل إلى رصد الآخرين. وهذه العبارة تبدأ مقطعاً سردياً لا يرصد الرجل، ويتدخل فيه الراوي: «إذا أردتم أن تتعرفوا عليه فعرجوا إلى مصلحة فحص السيارات في بلدتنا».

في وصف الرجل جالساً في ساحة المصلحة، تتشكل أنساق ثلاثية بالطريقة التالية:

«كان مرخياً عجيزته على حجر في ساحة المصلحة. كان مفتوح الرجلين... وكان على وجهه انطباع محير».

ثم: «أهو الارهاق أم حس بالذل والقهر، أم راحة باطنية... أم هذه كلها؟»

وبانتهاء النسق الثلاثي يبدأ التنويع، فتبدأ الحركة الثالثة من القصة «أغنية للحب». في الحركتين الثالثة والرابعة تتكرر الأنساق الثلاثية إلى درجة كبيرة. فالاعلان عن مالبورو يتشكل من نسقين ثلاثيين: أحدهما تقريري يصف السيكارة المعجزة، والثاني طلبي يأمر المستمع بشراء السيكاره المعجزه: «لا تسأل عن السيكاره. اطلب مالبورو... ولا تنس الاسم..» وبعد كل فعل طلبي يتكرر الاسم مارلبورو مشكلاً نسقاً ثلاثياً أيضاً.

وفي الحركة الرابعة، تبرز أنساق ثلاثية لن أتقصاها هنا، بل أكتفي بالإشارة إلى اثنين منها: قاضي التحقيق يصوغ رأيه في الحادث في نسق ثلاثي من الاعتقادات والأدلة، والشرطيان يتبادلان حواراً ثلاثياً ينتهي ليبدأ

التنويع في القصة إذ أنها تنتهي بصياغة الشرطي الأول لرأي يمثل موقفهما معاً بعد أن كانت أجزاء الحوار الأولى تعبيراً عن وجهة نظر فردية تخص كلاً منهما. وهكذا تنتهي القصة.

الأنساق البنيوية في الفكر الانساني والعمل الأدبي - القسم الثاني:

١ -

بعد اكتناه طبيعة الأنساق الثلاثية في الحكايات الجماعية المنشأ، ثم في نماذج عن العمل الفردي القصدي لكتاب معاصرين، تنتمي إلى فن الحكاية والقصة القصيرة. أود الآن أن أكتنه دور النسق الثلاثي في فن أدبي قصدي آخر هو الشعر. وكما فعلت في القسم الأول، سأختار نماذج شعرية تنتمي إلى ثقافات مختلفة، على أمل أن يكون في تنوعها دلالة أدق وأكثر شمولية على كون النسق الثلاثي مكوناً جذري الأهمية في الفاعلية الأدبية بما هي نشاط انساني أصيل لا يخص ثقافة دون ثقافة، أو بيئة دون بيئة.

١ - ١

ولعل أول نموذج شعري واع يستحق الدراسة في هذا المجال أن يكون فن الرباعي، الذي نشأ وتطور تطوراً كبيراً في الثقافتين الفارسية والعربية، وما يزال قادراً على إغناء الامكانيات البنيوية للشعر في ثقافات كثيرة.

وقد يكون في انتقال الرباعي إلى اللغة الانكليزية، مثلاً، دون غيره من الأشكال الفنية العربية - كالموشح - ما يعود إلى المصادفة التاريخية - قيام فيتز جرلد بترجمة رباعيات الخيام ترجمة جميلة - لكن في هذا الانتقال دلالة مهمة أيضاً على طبيعة الاستجابة الانسانية للأنساق الثلاثية وتقبلها. ذلك لأن الرباعي هو، بين الانماط الشعرية المستقلة، تجسيد متميز لأهمية

النسق الثلاثي وتبلوره تبلوراً كاملاً مستقلاً لا يشكل جزءاً من بنية ما. بل يشكل البنية كلها في الواقع. والرباعي لغوياً يعطي انطباعاً مضلّلاً. إذ يوحي بأنه دائماً تشكيل رباعي، وهو كذلك على صعيد واحد فقط هو عدد الأشطر التي يتألف منها. لكنه في الواقع تشكيل ثلاثي مطلق، وتجسد كامل للنسق الثلاثي في صورة من أجلى صوره، لأنه ينشأ من تكرار قافية واحدة ثلاث مرات ومن إدخال عنصر توزيع في شكل قافية مغايرة مرة واحدة فقط - ولا ينفي صحة هذا الوصف ورود نماذج قليلة للرباعي تكرر القافية أربع مرات -.

للرباعي اذن بنية تقفوية طاغية هي:/ ددجد/ ويمكن التمثيل على هذه البنية بأي من رباعيات الخيام المشهورة:

« فكم توالى الليل بعد النهار
وطال بالأنجم هذا المدار
فامش الهوينى إنّ هذا الثرى
من أعين ساحرة الاحورار »

هكذا يدخل عنصر تنويع بسيط في الحيز الثالث للقافية، وتتشكل دائرة مفتوحة فجأة وإذا استمرت الدائرة مفتوحة وأتت قافية رابعة مغايرة لكل من د - د - ج - نشأ نوع شعري معين ليس له اكتمال الرباعي، إلا أن ما يحدث هو أن القافية - د - تأتي في الحيز الرابع للقافية لتغلق الدائرة المفتوحة وتخلق انطباعاً تاماً بالكمال الشكلي والايقاعي والصوتي. وجلي جداً أن منشأ هذا الكمال هو اكتمال النسق الثلاثي للنظام التقفوي بالطريقة - ددجد -. وباكتمال النسق الثلاثي يكتمل الرباعي وينتهي ويتشكل عالم مستقل تام. أما قبل هذا الاكتمال فإن الهيكل الشعري يظل غير مكتمل.

يمكن للنسق الثلاثي أن يشكل بنية هيكل شعري مماثل للرباعي لكن

موضع عنصر التنويع فيه مغاير لموضع عنصر التنويع في الرباعي. في هذه البنية يكون موقع عنصر التنويع في الحيز الرابع للقافية. ويمثل هذه البنية فن من الشعر الشعبي الشائع هو - أبو الزلف الذي يبدأ بتقديم قافية رئيسية مثل - موليا - في بيتين، ثم تأتي وحدة جديدة مستقلة لها بنية مميزة. كما في المقطع الثاني من - أبو الزلف - حديثة تغنيها فيروز:

« ورحت أنا لعندكم
قبل العشا بنتفه - د
ولقيتكم نايمين
وسراجكم مطفي - د
مديت ايدي ع الحبق
لقطف انا قطفه - د
صاحت بنت اللكم
يما يما يما حرامية - ج»

وهكذا يكتمل النسق الثلاثي - د - ثم تعود القافية الاساسية - يا - للظهور مظقة دائرة مفتوحة بدأت بظهورها الأول.

ولعل في مقارنة الرباعي بغيره من انماط الهياكل الشعرية في الشعر العربي مثل المخمس والبيت ذي العروض والضرب المتحدين بقافيتهما -دد/ حد/ عع... - وغيرهما من أشكال. ما يؤكد همية النسق الثلاثي والتصاقه بينابيع خفية في الذات الانسانية لعل فهمها اذا قدرنا على فهمها ذات يوم - أن يؤدي إلى انقلاب حقيقي في فهمنا للانسان والشعر والفكر الديني والاسطوري وغير ذلك من تصورات عميقة الأهمية في التاريخ الانساني فقد عرفت الانساق المذكورة أعلاه في الشعر كما عرف نسق اخر هو الرجز لكن أي منها لم يكتسب الديمومة والانتشار اللذين

اكتسبها الرباعي، واذا كان الرجز قد انتشر فان انتشاره كان تعبيرا عن دوافع حضارية وايقاعية محصورة في بيئة معينة وفي شروط تاريخية ومكانية محددة، وسرعان ما انحسر وتحدد بسياقات خاصة مثل الشعر التعليمي. ثم ان هناك حقيقة اخرى تضيء النور الاساسي للرباعي، هي أن الهياكل الشعرية المستقلة في الشعر الشعبي - المجسد الحقيقي للروح الجماعية، والمرتبط ارتباطاً وثيقاً بمنابع إنسانية عامة - لها بنى تتشكل من انساق ثلاثية وعنصر تنويع يدخلها في مواقع متغيرة. فالاغنية الشعبية - يا ميجنا - لها بنية الرباعي بالضبط أي - د د ج د -. أما الأغنية الشعبية - على دلعونا - فإن لها بنية يدخلها عنصر التنويع في الحيز الرابع الذي يكرر القافية الاساسية - عونا - كما في المثال التالي:

«يـا طـير الطاير قلو مشتاقـا
وبـدي من زهوري وديلو باقـة
ويـا طـير وقلو بكره بنتلاقـى
ونسّم يـا هوا ع الـلي يحبونـا»

١ - ٢: الأنساق الثلاثية في السونيت

(الشعر الانكليزي):

لعل أقرب نمط شعري مستقل إلى بنية - دلعونا - أن يكون نمط السونيت في الشعر الانكليزي. إذ أن تحليل بنية السونيت يظهر حقيقة مدهشة هي أنها، في شكلها الشكسبيري - وهو أحد شكلي السونيت الرئيسيين - ذات تركيب ينشأ من تكون نسق ثلاثي ينحل بعد اكتماله. فالسونيت تتألف، في تحديدها النقدي، من أربعة عشر بيتاً تنقسم إلى أربع

وحدات منضمة في حركتين: الحركة الأولى تتألف من ثلاث وحدات (وهي الحركة التي تنمي اتجاه السونيت الرئيسي والخط السيمفوني الأول منها)، والحركة الثانية تتألف من وحدة واحدة (تشكل الإستجابة النهائية للخط السمفوني الأول). وتتألف كل وحدة من الوحدات الثلاث للحركة الأولى من أربعة أبيات (وهكذا يكون مجموع أبيات الحركة الأولى ١٢ بيتاً)، ثم تتألف الحركة الثنائية من بيتين. يمكن، لذلك، تجسيد بنية السونيت برموز أساسية هي (د د د ج) ويفاجئنا فوراً أن هذه الرموز هي الرموز ذاتها التي جسدت بنية «دلعونا». ويكون الفرق الوحيد هو أن كل (د) في السونيت تتألف من أربعة أبيات. أما في الأغنية الشعبية فإنها تتألف من بيت واحد أو شطر واحد. وهذا الفرق فرق تنويعي مظهري، أما على صعيد البنية الاساسية فيمكن اعتبار دلعونا والسونيت مظهرين تعبيريين لبنية أساسية واحدة هي: / د د د ج/.

والتحليل الدقيق للبنية الجزئية لكل من الوحدات الأربع في السونيت يظهر أن دور النسق الثلاثي في الشعر أعمق أثراً وأشد جوهرية مما يوحي به التحليل الخارجي المقدم حتى الآن. إذ أن نظام التقفية في الوحدات رغم تعقيده وتنوعه يظل نظاماً نابعاً من تشكل أنساق ثلاثية تتبادل وتتتالى بطرق مختلفة. ولعل في المثل التالي، الذي أختاره من شعر شيكسبير[٩]، وهو السونيت رقم (١٨) المشهورة «أأشبهك بيوم صيفي؟» أن يوضح ما يقال هنا بجلاء. تتألف السونيت من الحركتين المذكورتين سابقاً. وتتبع النظام التالي للقوافي (حيث تمثل الارقام حروف روي مختلفة):

الحركة الأولى

د = ١، ٢، ١، ٢

د = ٣، ٤، ٣، ٤

د = ٥، ٦، ٥، ٦

الحركة الثانية

ج = ٧ . ٧

وجلي هنا أن تشكل الحركة الثانية مشروط باكتمال النسق الثلاثي في الحركة الأولى وانحلاله. أي أن عنصر التنويع في السونيت لا يبدأ إلا بعد اكتمال النسق الثلاثي. وهذا قانون أساسي في بنية الأنماط الفنية التي درست حتى الآن في هذا البحث. ويلاحظ كذلك أن التنويع حين يأتي يكون جذريا وجوهرياً. لا عارضاً. فهو يتمثل بورود قافية جديدة هي (٧) ثم بتكرارها (٧ ٧) بينما كانت الوحدات الثنائية السابقة تعتمد التناوب لا التكرار (١ ٢ ١ ٢) لا (١ ١ / ٢ ٢).

وهكذا فإن الحركة التي تتشكل من النسق الثلاثي تتميز جوهرياً عن الحركة التي تجسد عنصر التنويع النابع من اكتمال النسق الثلاثي. ولعل هذا أن يكون المظهر التعبيري الآخر لمكون بنيوي رأيناه سابقاً في بداية الحكاية. وهو أن الحدث يصل درجة الحسم تماماً بعد اكتمال النسق الثلاثي أو أثناء هذا الاكتمال (راجع حكاية الخنازير الثلاثة. وراجع كذلك الأغنية الافريقية في بدء هذه الدراسة). وتسمح هذه الملاحظة بتطوير فرضية هامة هي أن النسق الثلاثي. حتى في الاعمال الفردية القصدية الواعية. ينمو ليشكل البنية الأساسية للعمل الفني تماماً كما يحدث في الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية وأن ذلك مرتبط ارتباطاً وثيقاً ببنية العقل الانساني نفسه وخارج على الشروط الزمانية الخاصة بثقافة ما أو بمرحلة تاريخية معينة. ثم إن التوحد بين بنية السونيت و « دلعونا » يسمح بافتراض أن النسق الثلاثي حين يبدأ التشكل يتنامى إلى فاعلية أساسية تتجسد في مظاهر تعبيرية ذات تركيب جزيئي متنوع لكنها جميعاً تجسيد لبنية واحدة. أي أن النسق الثلاثي قادر على الاتساع والانتشار أفقياً وشاقولياً دون أن يكون ذلك خروجاً على البنية الأساسية الواحدة.

من هذه الفرضية، التي تزعم لنفسها طبيعة القانون البنيوي، تنبع نتائج هامة تسمح باعتبار تشكلات شعرية كثيرة في الشعر الانكليزي انتشاراً شاقولياً لبنية السونيت أي مظهراً تعبيرياً آخر للبنية - د د د ج -. وبودي أن أؤكد الآن وعيي لكون هذه النتيجة تخالف التحديدات النقدية المقبولة للسونيت. لكن ذلك لا يمنع من طرحها واعتبارها تفسيراً بنيوياً جديداً يشكك في صحة التحديدات النقدية المقبولة ويدعو إلى إعادة النظر فيها. وما يقال هنا ينبع من معاينتي للهيكل الشعري التالي على أنه انتشار لبنية السونيت، ومعاينة الدراسات النقدية له بطريقة مختلفة[١٠].

هيكل س:

١	٢	١	٢	- ٣	٣
٣	٤	٣	٤	- ٥	٥
٥	٦	٥	٦	- ١	١

يمكن وصف بنية هذه القصيدة بأنها تتشكل من نسق ثلاثي يبدأ عنصر التنويع فيه أثناء الحدوث الثالث للنسق لا بعد اكتماله (ولهذا نظير في الحكاية الشعبية أيضاً، (را. حكاية الخنزير الثالث). ذلك أن الوحدة الثالثة تتألف من تناوب القافيتين - ٥/ ٦ - مرتين فقط، لا ثلاث مرات كما حدث في الوحدتين الأولى والثانية، ثم ينحل النسق لتعود القافية (١) إلى الظهور. وتأتي عودتها مفاجئة، لكنها تحقق شرط التنويع المذكور في دراسة السونيت رقم (١٨)، وهو أن التنويع جوهري لا عرضي لأن الحركة تتألف من تكرار القافية مرتين متواليتين، لا من تناوب قافيتين (١ ١ بدلاً من ١ ٢). وتبعاً لهذا التصور يمكن اعتبار كل وحدة من وحدات القصيدة الأخيرة انتشارا شاقولياً للوحدة (د) في السونيت رقم (١٨)، ذلك أن الجزء من الوحدة الواقع فوق السطر المقطع في المخطط المقدم أعلاه متوحد الهوية بوحدة كاملة من وحدات السونيت رقم ١٨. ويتضح هذا في المخطط التالي:

سونيت رقم ١٨

الوحدة الأولى ١ ٢ ١ ٢

القصيدة ذات الهيكل س:

الوحدة الأولى ١ ٢ ١ ٢ - ٣ ٣

لكن المخطط السابق نفسه يسمح بتنمية تصور جديد، هو أن الهيكل (س) هو في الواقع انتشار لبنية السونيت عن طريق تشكيل نسق ثلاثي يتألف من تكرار الوحدة الأخيرة من الحركة الأولى في السونيت رقم (١٨) والحركة الثانية من هذه السونيت ثلاث مرات. وينجلي هذا بوضوح حين نتذكر أن الأبيات الستة الأخيرة من السونيت رقم (١٨) لها النظام التقفوي التالي:

د = ٥ ٦ ٥ ٦

ج = ٧ ٧

وباعتبار هذه الأبيات وحدة واحدة مستقلة ثم بتكرارها ثلاث مرات تنشأ البنية الكاملة للهيكل (س) بالضبط، مع ملاحظة بدء كل تكرار جديد بنهاية الحدوث السابق له ثم ختم التكرار الأخير بالقافية التي ابتدأ بها الحدوث الأول مكررة مرتين:

٥ ٦ ٥ ٦ ٧ ٧

٧ ٨ ٧ ٨ ٩ ٩

٩ ١٠ ٩ ١٠ ٥ ٥

بين تنويعات السونيت التي تقدم دليلاً أكثر جلاء على جوهرية النسق الثلاثي، التنويع التالي **لجون دون** (Donne) [١١]، وهو تنويع يعتمد على التناوب بين نمطين من القوافي في كل وحدة من وحدات الهيكل. إلا أن التناوب نفسه ثلاثي (١ ٢ ١ ٢ ١ ٢) ثم إن الهيكل الكلي يتألف من ثلاث

حركات يكتمل بها النسق وينتهي الهيكل:

د = ١ ٢ ١ ٢ ١ ٢

د = ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤

د = ٥ ٦ ٥ ٦ ٥ ٦

وجلي هنا أن اكتمال النسق الثلاثي ضمن بنية كل حركة من (د) شرط أساسي لبدء التنويع وبدء الحركة (د) الثانية ثم الثالثة، وما يفتقد هو تشكل الحركة (ج) بعد اكتمال النسق الثلاثي للوحدات لكن هذه ظاهرة طبيعية جداً إذ أن البنية قد تكتمل بالحدوث الثالث للنسق دون أن يطرأ عليها عنصر جديد.

ثمة ملاحظة على درجة كبيرة من الأهمية هي أن النموذجين السابقين لبنية النسق يتألفان من وحدات تنشأ من العدد ثلاثة أو من مضاعفاته. ذلك أن كل وحدة جزئية من الهيكل (س) ومن قصيدة **جون دون** تتألف من ستة أبيات، وهكذا تتألف كل من القصيدتين من ٣ × ٦ = ١٨ بيتاً. ويستعيد ما يقال هنا إلى الذهن ما قيل في الدراسة السابقة لقصة **هاني الراهب** عن أهمية مضاعفات العدد ثلاثة في بنية العمل الأدبي. وستتأكد هذه الأهمية في الفقرة التالية إلى درجة أكبر.

يبقى أن أشير إلى أن النمط الرئيسي الثاني للسونيت، المعروف بالنمط البترارکي، يتألف بدوره من نسق ثلاثي:

الحركة الأولى:

الوحدة الأولى ١ ٢ ٢ ١

الوحدة الثانية ١ ٢ ٢ ١

الحركة الثانية:

الوحدة الثالثة ٣ ٤ ٥ ٣ ٤ ٥

ولهذا النمط تنويعات كبيرة من الشيق جداً أن أحدها هو الصورة التالية: (من سونيت **لووردزورث** (Wordsworth) :[١٢]

١ ٢ ٢ ١
١ ٢ ٢ ١
٣ ٤
٣ ٤
٣ ٤

ويلاحظ هنا أن التنويع يتجه إلى منح الهيكل المنوع بنية ثلاثية كاملة في الحركة الأخيرة تنشأ من تناوب (٣/ ٤) بحدوث كل منهما ثلاث مرات. كأنّ الأمر يمثل عودة إلى مناخ أصيل في الذات الانسانية حدث أن خرج عليه التجسد العملي للفاعلية الشعرية في بعض من تجلياتها.

١ - ٣: الأنساق الثلاثية في نماذج من الشعر الغربي الحديث:

سأكتفي في هذا الجزء من الدراسة بتمييز عدد من الأنساق الثلاثية في بنية ثلاث قصائد للشاعر التشيكوسلوفاكي فلاديمير **هولان** (Holan) [١٣]، إذ أن غرضي ليس تقصي الأنساق الثلاثية في الشعر الغربي بشكل عام، بل تقديم نماذج من وجودها ودورها الجوهري في تشكيل بنية القصيدة ومن أجل ذلك، سأورد القصائد الثلاث لقصرها النسبي:

١ - ٣ - ١ الموت:

١ «لقد طردته من داخلك منذ سنين
عديدة أغلقت المكان. وحاولت أن
تنساه

٢ عرفت أنه لم يكن في الموسيقى ففنيت
عرفت أنه لم يكن في الصمت، فسكت
عرفت أنه لم يكن في العزلة، فتوحدت
لكن..

٣ ما الذي كان يمكن أن يحدث اليوم
ليرعبك. مثل انسان يرى. فجأة في
الليل، شعاع ضوء تحت الباب في
الغرفة المجاورة
حيث لم يسكن أحد منذ سنين؟»

ليس من الصعب إدراك كون بنية القصيدة تتألف من ثلاث حركات ومن التفاعل بينها وأن الحركة الوسطى تتألف من نسق ثلاثي واضح يتكرر فيه التعبير «عرفت أنه لم يكن في × ف» ثلاث مرات. وجلي أن التنويع يبدأ بعد الحدوث الثالث للنسق أي بعد اكتماله وانحلاله، ثم تبدأ الحركة الثالثة مع ورود «لكن». لكن هناك نسقاً ثلاثياً أقل بروزاً من تكرار صيغة الفعل الماضي «طردته.. أغلقت... وحاولت». وجلي هنا أيضاً أن اكتمال النسق وانحلاله يؤديان إلى بدء الحركة الثانية في القصيدة بورود «عرفت..». أما الحركة الثالثة فلا تشكل نسقاً على الاطلاق بل جملة وحيدة تختم القصيدة.

١ - ٣ - ٢ عندما تمطر الاحد[١٤]:

عندما تمطر الاحد، وأنت وحدك

مفتوحاً للعالم، لكن سارقاً لا يأتي،
ولا يقرع الباب سكير أو عدو.
عندما تمطر الاحد، وأنت مهجور

لا تستطيع أن تتصور أن تحيا دون
جسد أو ألا تحيا، لأن لك جسداً.
عندما تمطر الاحد، وأنت في وحدتك
لا تفكر بالثرثرة مع نفسك
حينها الملاك وحده يعرف، وما هو
في الأعلى فقط
حينها الشيطان وحده يعرف، وما
هو في الأسفل فقط
ثمة كتاب بين يديك.. ثمة قصيدة
على وشك أن تفلت».

جلي هنا أيضاً أن بنية القصيدة تتشكل من حركتين: الأولى يخلقها تشكل نسق ثلاثي يتألف من التركيب: «عندما تمطر الاحد، وأنت ×» متبوعاً بجملة فيها فعل مضارع رئيسي. وتكتمل الحركة الأولى باكتمال النسق الثلاثي وانحلاله. أما الثانية فهي استجابة للأولى، أي للنسق الثلاثي، وتبدأ بالتركيب «حينها الملاك...». وهكذا يكون النسق الثلاثي والاستجابة له بنية القصيدة كلها. ومن الشيق أن حركة الاستجابة تتألف من نسق ثنائي وثلاثي، وهذه ظاهرة تستحق التقصي والاكتناه. لكن ذلك لن يتم هنا لخروجه عن مسار الدراسة الحاضرة (قارن مع السونيت في نمطها الشكسبيري).

١ - ٣ - ٣ - الفجر[١٥]

«١ - **هذه ساعة** يذهب القسيس إلى
القداس على ظهر الشيطان

٢ - **هذه ساعة** يشد سحاب كيس
الفجر الثقيل
على العمود الفقري الانساني..
٣ - **هذه ساعة** الجليد ولا شمس.
ومع ذلك فإن الحجر دافىء لأنه
يتحرك.
٤ - **هذه ساعة** تتجلد البحيرة عند
شواطئها.
والانسان في قلبه.
٥ - هذه ساعة لا تكون الاحلام
أكثر من قمل يقضم جلد مار سياز
٦ - **هذه ساعة** تضمد الاشجار
التي مزقتها الغزلان
جروحها بالراتينج
٧ **هذه ساعة** تلتقط الجنيات القزماء
كلمات الزمن المتناثرة
٨ - **هذه ساعة** يجرؤ المرء، من أجل
الحب فقط،
على النزول إلى كهف الدموع ذي
الصواعد الكلسية
التي أنفذت، بعد أن كانت كتمت،
ارادتها الخفية بشكل سري.
٩ - **هذه ساعة** ينبغي عليك أن تكتب
قصيدة

وأن تقولها بشكل مختلف.
مختلف كلّ الاختلاف »

هذه قصيدة مدهشة في تركيب أنساقها. واقتباسها هنا يهدف إلى إظهار هذا البعد السري السحري للأنساق الثلاثية وتطورها. ذلك أن بنية القصيدة تتألف من العلاقات التي تنشأ من تكرار تركيب أساسي هو « هذه ساعة + جملة » تسع مرات، أي ثلاثة أضعاف العدد ثلاثة. ودلالة هذه الخاصة عميقة، لأنها تؤكد أن الايقاع الثلاثي يظل الأساس الأول لتنامي الحركات الايقاعية المعقدة. وتكرار « هذه ساعة » يرافقه أيضاً انكسار النسق مرتين اثنتين بعد اكتمال النسق الثلاثي الأول والنسق الثلاثي الثالث في القصيدة. إذ أن اكتمال النسق الثلاثي بعد تكرار « هذه ساعة » ثلاث مرات، يقود إلى التنويع في التعبير « ومع ذلك فإن الحجر دافىء لأنه يتحرك ».

وهذا التعبير حركة مضادة أساسية فريدة في القصيدة. أما اكتمال النسق الثلاثي الثالث فإنه يعود إلى بؤرة القصيدة الفعلية « أن تكتب قصيدة، وأن تقولها بشكل مختلف/ كل الاختلاف ». وهكذا تطرح القصيدة بعداً جديداً لطبيعة الأنساق من مضاعفات العدد ثلاثة. آمل أن تكون دراسة السونيت التي سبقت قبل قليل قادرة على توضيح النقطة وتقديم إجابة معقولة على هذا السؤال (لاحظ أن الحركة الأولى في السونيت الشكسبيرية تتألف من ١٢ بيتاً).

الأنساق البنيوية: القسم الثالث:

سأناقش في هذا القسم النهائي مثلين من الشعر العربي الحديث لعل دراستهما أن تضيء دور النسق الثلاثي إضاءة أكثر جلاء بسبب انتمائهما إلى ثقافة مختلفة عن الثقافة التي انتمى إليها المثل الشعري المناقش في الجزء النهائي من القسم الثاني. إذا ظهر أن النسق يلعب دوراً بارزاً في تشكيل

بنيتها. وتتعمق دلالة هذين المثلين لأنها يقومان على رفض مسبق للاطار الخارجي المفروض على السونيت والرباعي مثلاً.

المثلان المعنيان قصيدتان لفايز خضور ومحمد عمران. وسيتناول التحليل مقاطع فقط من القصيدتين ويتقصى الأنساق الثلاثية فيها. لأن دراسة كاملة تتطلب مجالاً أكثر رحابة مما هو ممكن أو ضروري الآن.

١ - فايز خضور:

« من قانون الأحوال الشخصية »[١٦]

يتألف المقطع الأول من القصيدة من ثلاث حركات أساسية: الأولى تتخذ اللحظة الحاضرة منطلقاً لها وتتوزع على ثلاثة أفعال رئيسية. أولها فعل مضارع وثانيها فعل في صيغة الأمر « واسأل. بعد قافلة من السنوات اسأل: المسيني » ثم تحدّد موقفها من الآخر (الأنتِ). في فعل مسبوق بالنهي « فلا... لا تحرجي بالاثم. يا منذورة للقتل وابتهجي ». ثم ينكسر النسق الثلاثي وتعود القصيدة إلى صيغة فعل ماض: « تغير كل شيء. غير حب الناس ».

وتبدأ سلسلة من أفعال الأمر يتضح فوراً أنها تشكل نسقاً ثلاثياً بالطريقة التالية:

١ - مدي (عريك الصيفي للضيف المباغت)

٢ - أسلسي (فتح الازار القز يا ممهورة بالغنج)

أعشاش السنونو أقفرت
والثلج ينذر بالهلاك
وكل أرصفة البلاد بكت
وكللها الحداد

٣ - تفتحي يا أخت:

بعد هذه السلسلة التي تشكل نسقا ثلاثيا ينكسر النسق لتبدأ جملة جديدة هي مضمونيا. استمرار للنسق الثلاثي. لكنها لغويا تمثل خروجا على النسق فيتحول فعل الأمر الاثباتي إلى فعل نهي:

× - لا تتقنعي بالله يا جورية خجلى -.

ثم تنتهي سلسلة الأفعال التي تمثل موقفاً من الآخر لتعود القصيدة إلى حركتها الأساسية ولحظة الزمن الماضي التي كانت قد بدأت مع الفعل « تغير كل شيء ». ويبدأ نسق جديد بالتشكل يتألف من أربع جمل أساسية تنطلق كل منها من فعل ماض يرتبط بالآخر (الأنتِ) كما يلي:

١ - طلبتك (ناهباً جسد المسافة مثقلاً بالشوق حرضني إلى ناري حنيني)

٢ - رحلت إليك (أشرع زورقاً للسفك
أنتهك النعاس معي سرير الريح والتكوين والجدل
الملوث والخيانة أقتدي بالحكمة الحرباء)

٣ - جربت (الليونة والغرابة والتعاويذ التعيسة)

× - واحتميت (بنكهة الجنس الجليلة).

ويتضح فوراً أن النسق الثلاثي. ههنا. ينكسر بعد الجملة الثالثة لتبدأ جملة جديدة بفعل جديد تسبقه واو العطف بينما تكررت الأفعال الثلاثية تكراراً مباشراً دون عطف. ثم تأتي:

« وحين خطفت لم تنفع بفك الاسر
كل مهابة الوجهاء
ولا حبي
ولا فزاعة الشهداء ».

وينتهي النسق هنا نهاية كاملة لتتغير حركة القصيدة وتبدأ الجملة الثالثة

التي تمثل موقفاً من الآخر. في اللحظة الحاضرة. لكن الآخر هنا ليس الانثى بل الجماعة:

« فيا من تحتمون بجبثتي في البرد أو في اللفح أمقتكم »

وفور تشكل نسق جديد كهذا. تبدأ البنية الثلاثية بالتكون وتتشكل كاملة.

١ - خدعت (بعرشكم زمناً)
٢ - وصحت (المجد للفقراء)
٣ - وأعلنت (الصلاة المستحيلة)

وباكتمال النسق يبدأ انكساره. ويتخذ هذا الانكسار هنا شكل انتهاء فعلي إذ يبدأ المقطع الثاني في القصيدة:

- ٢ -

« - واحدة... واحده.. »

للنسق الثلاثي في المقطع الأول من قصيدة **فايز خضور** بنية أكثر تعقيداً يضيء اكتناهها أبعاداً أدق للعمل الفني. إذ أن النسق الثلاثي لا يتشكل فقط على صعيد الحركات الأساسية التي تشكل المقطع. بل إنه يتشكل أيضاً على صعيد الحركات الفرعية التي تتكون ضمن كل حركة أساسية. وليس من شك في أن لهذه الحقيقة دلالات تؤكد سلامة النظرية المطروحة هنا حول دور النسق الثلاثي في بنية العمل الفني. ومن أجل بلورة هذا الدور بلورة أجلى. سأتناول الآن الحركات الأساسية بالدراسة المفصلة.

الحركة الثانية: - تتألف الحركة الثانية كما أشير سابقاً من الفعل « تغير » (كل شيء) في اللحظة الحاضرة ثم يبدأ النسيج الداخلي لحركة فرعية بالتشكل. ويتشكل هذا النسيج من أجزاء الجمل التي تكمل كل جملة بدأت

بفعل أمر. ويتضح ببساطة أن التشكل يتم في اطار بنية ثلاثية بالطريقة التالية:

مدي (عريك الصيفي للضيف المباغت)
أسلسي (فتح الازار القز يا ممهورة
بالغنج)؟

١ - أعشاش السنونو أقفرت
٢ - والثلج ينذر بالهلاك
٣ - وكل أرصفة البلاد بكت
× - وكللها الحداد

أي أن النسيج الداخلي يتشكل من ثلاث جمل تبدأ كل منها بمبتدأ وتشكل جملة اسمية خبرها فعل (أقفرت/ ينذر/ بكت). وفور اكتمال تشكل النسق الثلاثي ينكسر النسق في الجملة الخبرية الرابعة التي تختلف عما سبقها بطريقتين:١ - انها جزء من الجملة الثالثة (إذ أن ما تخبر به يرتبط بفاعل فعل الجملة الثالثة) و ٢ - أنها جملة فعلية تبدأ بالفعل ويتلوه الفاعل. وفور انكسار النسق بهذه الطريقة. تعود القصيدة إلى حركتها الأساسية ليرد الفعل «لا تتقنعي» الذي يكسر النسق الأساسي لأفعال الامر.

على صعيد آخر يمكن أن تعتبر سلسلة الأفعال: «اسأل/ المسيني/ تغير» نسقا ثلاثياً حتى نهاية جملة «لا تتقنعي بالله». ونرى هنا بوضوح أن لحمة النسق تتشكل أيضاً من أنساق ثلاثية. أبرزها صيغة المنادى المضاف التي تتكرر أربع مرات. ثلاث منها نكرات. وينكسر النسق في الحيز الثالث بالمنادى المضاف (قارن مع تركيب الرباعي):

١ - يا منذورة للقتل
٢ - يا ممهورة بالغنج

٣ - يا أخت

× - يا جورية خجلى

تدعم البنية الثلاثية للنسق وتغذيها وتمرئيها البنية الثلاثية للقافية. كما تتميز في المقاطع التالية:

المقطع الأول: القوافي: المسيني/ وابتهجي/ خجلى).

نسق ثلاثي من القوافي المتغايرة:

حنيني/

تأتي القافية الرابعة لتغير التغاير وتعود إلى القافية الأولى. ثم يبدأ نسق جديد من القوافي:

١ - « الجليلة »

١ - الوجهاء

٢ - الشهداء (مع احتمال اعتبار « أمفتكم » نهاية بيت مفردة)

٣ - للفقراء

وتأتي القافية الرابعة « المستحيلة » لتغير نسق قافية الهمزة وتعود إلى القافية « الجليلة ».

في المقطع الثاني: القوافي:

١ - القمر

٢ - الحفر

٣ - مطر

ثم إن القوافي بين كل تكرارين لـ « واحدة واحدة » ثلاثية النسق:

١ - واحدة/ موصده/ مجهده/

في المقطع الرابع بنية ثلاثية لقافية ابتهال/ احتمال/ السؤال.في المقطع الثاني تكررت جمل قوافيها: الخطايا/ السحايا/ الخلايا/

في المقطع السادس والسابع ثلاث قواف: تتلى/ الاحلى/ القتلى/

وباكتمال النسق تبدأ حركة جديدة: « فيا من تحتمون »... ويبدأ تشكل نسق جديد (خدعت/ وصحت/ وأعلنت/.)

في المقطع الثالث من القصيدة أنساق ثلاثية أبرزها الخاتمة: « لي معكم عذاب البحر » ثم « ولي معكم » ثلاث مرات. في المقطع الرابع من القصيدة تنشأ الأنساق الثلاثية التالية (التي أميزها هنا دون دراسة مفصلة):

١ - تراخيت (يوم - تضاحك رعد
- وشعشع برق
- وأبصرت خصر السماء
٢ - تراخيت/
٣ - نومت/
- واغتاظ رعد
- وشعشع برق
- وحكت عيون
- وضج ابتهال (الحدوث الثالث مؤنث فاعله جمع).

فنوّمت /

نومت

١ - ولول ثغر
٢ - وأفرخ رعب
٣ - وناجى احتمال

في المقطع السابع: دخلت إليك مملكة المقابر كانت الأشجار حراساً

١ - تعد خطاي
٢ - ترمدني
٣ - وتوقفني

ثم: « يدي مقرورة، وفمي تشقق من جفاف الوجد »

١ - أدمنني الغبار المر

٢ - آخى جلدي الصيفي

٣ - أصدع لي جبيني

في جملة الفعل الثالث: « رحلت إليك ».

تتشكل بنية من الأنساق الثلاثية بالطريقة التالية:

رحلت إليك: ١ - أشرع زورقاً للسفك

٢ - انتهك النعاس (معي سرير الريح)

٣ - أقتدي بالحكمة الحرباء.»

وبعد هذا الاكتمال للنسق الثلاثي ينكسر النسق وتبدأ حركة الفعل.

× جربت الليونة

في الوقت نفسه تتشكل الجملة الفرعية (٢ -) « أنتهك النعاس » من بنية نسق ثلاثي/ رباعي متداخلة معي

١ - سرير الريح

٢ - والتكوين

٣ - والجدل الملوث

× - والخيانة

لكن الحدوث الرابع للمبتدأ يتميز من المذكر (سرير/ تكوين/ جدل) إلى المؤنث (الخيانة). ثم ينتهي النسق لتعود القصيدة إلى حركة الفعل: « أقتدي »... وحين ينكسر النسق ببدء جملة الفعل « جربت » نرى أيضاً بنية ثلاثية للمفعول به: « جربت

١ - الليونة

٢ - والغرابة

٣ - والتعاويذ
× - واحتميت بنكهة...»

وهكذا ينكسر النسق بعد الحدوث الثالث لتعود القصيدة إلى مسار حركة الفعل الماضي التي بدأت بالفعل «طلبتك». وفي الحركة الفرعية «وحين خطفت» يحدث النسق الثلاثي التالي:

«وحين خطفت لم تنفع بفك الاسر كل مهابة الوجهاء»

١ - ولا حَبي
٢ - ولا شعبي
٣ - ولا فزاعة الشهداء

يبقى أن نلاحظ أن النسق الثلاثي يتشكل على صعيد بنية القصيدة كلها، وذلك أن الصرخة الأولى الأكثر أهمية في القصيدة (والتي تشكل محور البيت المقتبس من بشار مقدمة لها) أي «المسيني» تشكل نسقاً ثلاثياً:

اسأل: المسيني (البيت الأول - المقطع الأول)
فاصرخ: المسيني (البيت الخامس - المقطع الخامس)
واهمس: المسيني (البيت الثاني - المقطع السابع)

٢ - محمد عمران: (الدخول بين الورد والدم)[١٧]

تتشابك الأنساق الثلاثية في «الدخول بين الورد والدم» تشابكاً مدهشاً، يتخلل مقاطع القصيدة. ولأن غرضي هنا ليس تحليل النماذج الكاملة، بل تتبع ظاهرة الأنساق الثلاثية. فسأكتفي بدراسة ثلاثة مقاطع من القصيدة هي الأول، والثالث والرابع. إلا أن في القصيدة ظاهرة أخرى تستحق الدراسة (وهي ظاهرة تبرز في قصيدة فايز خضور أيضاً) هي الانتقال من نسق ثلاثي إلى نسق رباعي في بعض المقاطع. وتداخل النسقين

شيق. فهو ظاهرة برزت في تحليل الحكايات الشعبية والقصة القصيرة أيضاً في القسمين السابقين من الدراسة. وآمل أن أتقصى هذه الظاهرة في أبحاث مقبلة.

المقطع الاول:

أعيد توزيع طباعة المقطع بحيث يسهل إدراك الأنساق الثلاثية:):

من يعين على الحزن؟
(هذا زمان التفرد بالحزن.
كل المسالك مقفلة).
أيها الحب أقرع بابك سبعاً..
وأرجع منخذلا
أتزحلق فوق محيطك أيتها الكرة -
الأرض)
قالت لي الشفة الآدمية: يرعشني الثلج
قال لي الجسد الآدمي: تمزقني الشهوة
أومأ الجائعون: تعذبنا صبوة الخبز
والشهداء: استبيحت دمانا
وتصرخ أنثاي في نومها: افترستني القنابل
يصرخ طفلي: الرصاص
يهاجر أمني
ثأسكر
أسكر
أسكر حتى قرارة حزني
وأستفتح الفجر عريان

يسلمني شارع لأخيه
وأرض لجارتها
وبلاد لحزن بلاد.
أسائل: أين طريقي إلى وطن الحلم؟
يمسك بي الحرس الملكي على كل منعطف
وأساق إلى السجن (- أنت تهرّب حزناً
غريباً
- أهرّب حزن التحول
حزناً يصادره باعة الموت في وطني
المخبرون
وكل الذين يخافون أن تخلع الأرض
سادتها،
وتنام على سرر الفقراء
- خذوه إلى المقصله).

تتشكل بنية المقطع من تتالي ثلاثة أنساق ثلاثية يمثل الأول حركة تقلقها التساؤلات وتأكيد رؤية معينة للواقع وموقف من الآخر (الحب). ويتشكل الثاني من الاحساس بفقدان الأمن والحركة التي تواجه الفجر ثم التساؤل عن الطريق. ويتشكل الثالث من مواجهة الحرس الملكي والاستجواب. وسأرتب الأنساق هذه الاساسية التركيبية في وحدات منفصلة لإبرازها.مميزاً كلاًمنها برمز مستقل:

ب - من يعين...
هذا زمان التفرد...
أيها الحب...

ج - يهاجر أمني فأسكر...
وأستفتح...
أسائل
د - أنت تهرب...
أهرب حزن التحول...
خذوه إلى المقصلة.

ويشكل كل نسق تركيبي لحمة من الأنساق الثلاثية الداخلية التي تنشأ من علاقات تكرارية أو علاقات فعل واستجابة، بالطريقة التالية:

ب - ١: أيها الحب أقرع بابك...
وأرجع منخذلاً
أتزحلق...
ب - ٢: قالت لي الشفة...
قال لي الجسد...
أومأ الجائعون...
ب - ٣: يرعشني الثلج...
تمزقني شهوتي...
تعذبنا صبوة الخبز...
ب - ٤: وتصرخ...
يصرخ
يهاجر...

من الشيق أن النسق (ب - ١) ينكسر بالتغير الحاد في لهجة القصيدة ولغتها ومستواها الزمني من اللحظة الحاضرة إلى لحظة الزمن الماضي. ثم يتشكل نسق كلي من الأفعال الاخبارية ينقسم إلى جزئين: ثلاثة أفعال ماضية تنكسر بتكرار الفاعل (الشهداء) دون ذكر الفعل ثم ثلاثة أفعال

مضارعة تنتهي بتداخل النسق (ب - ٢) مع (ب - ٣) في الفعل (يهاجر)، ويلاحظ انكسار النسق في جملة (الشهداء) بحدة لأن الفعل فيها يتحول إلى فعل ماض مبني للمجهول بعد ثلاثة أفعال مضارعة مبنية للمعلوم، وتتأكد أهمية انكسار النسق في التحول الذي يطرأ على (ب - ٤) إذ تتحول الجمل من جمل مركبة من فعل ومقول للقول إلى (يهاجر أمني) التي لا تتطلب مقولاً لقول. وبعد تداخل النسقين يبدأ نسق ثلاثي آخر هو (ج - ١) الذي يشكل حركة عنيفة في البنية السردية تخلق استجابة حادة تتمثل في تكرار الفعل « أسكر » ثلاث مرات:

ج - ١: أسكر
أسكر
أسكر

وينكسر النسق ببدء جملة جديدة تسبقها واو العطف.

ج - ٢: يسلمني شارع لأخيه.
وأرض
وبلاد

ثم ينكسر النسق بفعل جديد هو (أسائل)

ج - ٣: أسائل...
يمسك بي...
وأساق...

وبانتهاء النسق الثلاثي تتشكل حركة حادة تبدأ مواجهة الاستجواب.

د - ١: أهرب... حزناً يصادره باعة الموت..
المخبرون..
كل الذين..

وينتهي المقطع بالحركة الحادة: خذوه إلى المقصلة التي تكمل النسق (د).

المقطع الثالث:

« بين رأسي وبين التأرجح في الحبل فسحة
عشق أمارسه خلسة
(آه يا امرأة من هديل الغمامات،
يسكنني قمر من زنابق عينيك،
قبرة من براري شفاهك،
سرب مرايا معششة في مواسم
صدرك
من قاع حزني أصيح بعينيك:
رفا على وجعي،
وانشرا مدن الحلم فوق مياهي التي أغرقتني
أصيح بوجهك: كن مركبي
وبصدرك: كن جزري

وأصيح بملء اشتهائي الأبحّ:
خذيني إلى قبة الجسد المستقرة
من قاع جوعي أناديك:
يا امرأة في شفافية الضوء،
لو سلم أتسلق شرفة عينيك،
يا امرأة في حساسية الصمت،
لو لغة تتأبط قلبي إليك،
ويا امرأة في عذوبة شمس معتقة
لو دنان أحبك فيها،

وأشرب.
أعترف. الآن. أني
يحاصرني حبك المتدفق.
أن
مسافة قلبي تضيق.
وأنك
ممسكة بدمي).»

يتألف المقطع الثالث من نسق ثلاثي تركيبي تشكله حركات ثلاث: الجملة التقريرية في اللحظة الحاضرة (ف) (بين رأسي وبين التأرجح) ثم حركة مواجهة المرأة (ق) التي تشغل معظم المقطع، ثم حركة الاعتراف التي تنهيه (ل): وتتشكل بنية الحركتين (ف) (ل) من أنساق ثلاثية متميزة أما الحركة (ف) فهي في سطر واحد قصير.

ق - ١: يسكنني قمر....
قبرة...
سرب...
ق - ٢: أصيح بوجهكِ...
وأصيح بملء اشتهائي...
ق - ٣: كن مركبي...
كن جزري...
خذيني...
ق - ٤: يا امرأة في شفافية...
يا امرأة في حساسية...
ويا امرأة في عذوبة..
ق - ٥: لو سلم..

لو لغة..
لو دنان

وينكسر النسق (ق - ١) بتغير إلى الجملة (من قاع حزني). ثم ينكسر النسق (ق - ٢) بالتغير إلى جملة نظيرة (من قاع جوعي). ويتداخل النسقان (ق - ٢) و (ق - ٣) ويناظر تداخلهما تداخل النسقين (ق - ٤) و (ق - ٥) بطريقة تعكس تداخل النسقين (ب - ٢) و (ب - ٣) في المقطع الأول. ويخلق هذا التناظر خصيصة بنيوية للتقنية الشعرية في القصيدة.

يلاحظ أن انكسار النسق (ق - ٤) تمّ بطريقة متميزة. إذ أن الجملة (لو...) تأتي متلوة بالفعل (وأشرب) بينما وردت كل التراكيب - لو - في النسق دون فعل ثان معطوف على الفعل الأول. ثم تبدأ الحركة الثالثة. حركة الاعتراف. وهي بسبب قصرها مثل ممتاز على دور النسق الثلاثي في بنية القصيدة لأنها في الواقع تتشكل كلها من نسق ثلاثي:

ل: أعترف الآن أني يحاصرني
أن....
وأنك....

وباكتمال النسق يكتمل المقطع. تماماً كما حدث في المقطع الأول.

المقطع الرابع:

« بين رأسي وبين التدلي على الصمت فسحة
حزن أكاشف أنثاي فيه
(آه. سيدتي. امنحيني حزناً يليق بقلبي
امنحيني قمصانه وعباءاته.
زهوه وازرقاق سحاباته.
طقسه النبوي

أريد أدل به:
ها أنا سيد الحزن.
يتبعني الشجر المتوسد صدر
الشوارع،
تتبعني الشرفات.
رائحة الليل
والمطر الطفل
والارصفة
كيف أرفل بالحزن
أحمل في مئزري وطناً كان يلعب
كيف يكون التقدم تحت الكآبة
ثم الجلوس على عرشها الذهبي
التناسل
كيف أوزع ذريتي في البلاد التي وطيء النوم
أجفانها

فأجرثم بالحزن غفوتها المطمئنة
أحمل أيامها
وأقيم بها مدني
ثم أعلن قلبي نبي الثار التي نضجت
وتدلت

من جائع يقطنني
من ظاميء يعصرني
الحق أقول:
(من لديه فرح رخو. ليكسره

ويتبعني
ومن لديه مراكب مشحونة أمناً. ليغرقها
ويتبعني
ومن لديه مدائن مسكونة حلماً. ليحرقها
ويتبعني.»

يتشكل هذا المقطع أيضاً من ثلاث حركات تركيبية. الأولى منها - س - تكرر الحركة الأولى في المقطع الثالث. والثانية - ع - تكرر حركة الحوار مع المرأة في المقطع الثالث. وتبدأ الأخيرة (ص) استجابة جذرية بلهجة جديدة على القصيدة تتمثل في - أريد أدل به - وسأميز الأنساق الثلاثية ضمن الحركتين الثانية والثالثة بإيجاز:

ع -: امنحيني قمصانه...
زهوه...
طقسه...

ويلاحظ في هذه الحركة تداخل نسق ثنائي مع النسق الثلاثي. كما يلاحظ في الحركة التالية لها تداخل نسق رباعي مع النسق الثلاثي:

ص - ١: كيف أرفل...
كيف يكون...
كيف أوزع...
ص - ٢: التقدم تحت...
ثم الجلوس...
التناسل...
ص - ٣: فأجرثم...
أحفل...
وأقيم...

ص - ٤: من لديه فرح..
ومن لديه...
ومن لديه...
ص - ٥: ليكسره...
ليغرقها...
ليحرقها...
ص - ٦: ويتبعني...
ويتبعني...
ويتبعني...

ولعل لتداخل الأنساق في هذه الحركة (وذلك يناظر ما حدث في المقطعين الأول والثالث) علاقة جذرية بالتغير الحاد في لهجة القصيدة وبدء الاستجابة الفاعلة المتمثلة في اللهجة النبوئية الآمرة.

في المقاطع النهائية تتداخل الأنساق وتتعقد. وفيتداخلها تجسيد للتداخل الرؤيوي الذي تجسده القصيدة. إلا أن غرضي هنا ليس دراسة العلاقة بين بنية الأنساق والبنية الدلالية للقصيدة. لأن ذلك يستحق دراسة متأنية مستقلة.

* * *

حاولت في هذه الدراسة تمييز ظاهرة بنيوية يبدو لي أنها جذرية الأهمية في الفكر الانساني والعمل الأدبي. واقترحت أن اكتناه طبيعتها عمل على درجة قصوى من الأهمية. لكنني لم أحاول هنا أن أقوم بهذا الاكتناه لأن مثل هذه المحاولة تتطلب تطوير وسائل بحث تخرج على نطاق الدراسة الأدبية. ولأنها تتطلب أيضاً مشاركة باحثين آخرين في مجالات المعرفة الأخرى. إلا أنني. تأكيداً لأهمية النسق الثلاثي والاحتمالات الكثيرة التي قد

يتيحها فهم طبيعته والأسباب التي تجعله على هذه الدرجة من الجذرية في الفكر البشري. أود أن أشير إلى عدد من الأنساق الثلاثية ذات الأهمية العظيمة في الفكر الانساني وبعض التصورات الجوهرية في تطوره.

١ - النسق الثلاثي الأول الذي تهمني الإشارة إليه هو نسق الأبعد الثلاثة في الهندسة الاقليدية. وحين ندرك أن هذا التصور طغى على الفكر الانساني لقرون طويلة. وأنه لا يزال جذري الأهمية. رغم اضافة بعد رابع هو الزمان في العلوم الحديثة. قد نقدر أهمية النسق الثلاثي وجذريته في الفكر الانساني تقديراً أعمق.

٢ - والنسق الثاني هو نسق الوحدات الثلاث في المسرح الكلاسيكي. الزمان والمكان والموضوع. وما قيل عن النسق الأول يبقى مهماً هنا.

٣ - والنسق الثالث هو نسق الثالوث المسيحي. الآب. والابن. والروح القدس.

٤ - والنسق الرابع هو نسق الثالوث النفسي في مذهب فرويد (الأنا/ الأنا الأعلى/ الهو).

٥ - والنسق الخامس هو النسق الثلاثي الشائع في تصور البنية الطبقية للمجتمع (عليا/ وسطى/ دنيا).

٦ - والنسق السادس هو النسق المتضمن في التفسير الجدلي للتاريخ. إذ أن تصور الحركة الجدلية (الديالكتيك) يفترض تصور ثنائية أساسية وبعداً ثالثاً ينشأ من العلاقة بين طرفيها (التركيب في شكليه الهيغلي والماركسي). هذه الأنساق الثلاثية لعبت - وما تزال تلعب - دوراً هائلاً في تطور الفكر الانساني والثقافة الانسانية. وغرضي هنا هو تأكيد أهميتها لا محاولة تفسيرها.

لكن البحث الذي قدمته حتى الآن بأقسامه الثلاثة. يفرض على الباحث سؤالاً مبدئياً تتطلب الاجابة عنه زمناً طويلاً من العمل الدائب المستقصي:

إذا كانت الأنساق الثلاثية خصيصة جوهرية ملازمة للفكر الانساني منذ نشوئه (كما يقترح تحليل الحكايات الشعبية بأصولها الجماعية) وليست بالضرورة صفة في الأشياء نفسها. فهل يمكن أن تكون الأنساق الثلاثية التي ذكرتها أعلاه. تصورات نابعة من هذا الميل الطبيعي في العقل البشري لتصور العالم في منظور أنساق ثلاثية تشكل بناه المختلفة؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب. فهل يفرض ذلك ضرورة تغيير تصوراتنا الآن لطبيعة المذاهب الدينية والفكرية والسياسية والاجتماعية (كالمسيحية والماركسية) كما غيرنا إلى حد بعيد تصوراتنا للنسقين الثلاثيين (الهندسة الاقليدية والمسرح الكلاسيكي) ولافتراض تمتعها بقداسة روحية أو علمية هي خصيصة قائمة فعلاً فيهما؟

مثل هذه الاحتمالات تؤكد الأهمية المطلقة التي تمتلكها دراسة الأنساق البنيوية. رغم تجليها أحياناً في مظاهر تعبيرية قد نظنها خارجة على مجال الدراسة العلمية الجادة والجديرة بالتقصي. وإذا كان هذا البحث قد نجح في إثارة الاهتمام الجاد بها.فإنه يكون قد حقق أحد أغراضه الرئيسية.

إشارات:

١ - را. دراستي المشار إليها في إشارة (٢) الفصل الثاني. **فوق**.

٢ - را. الفصل السادس. **يلي**.

٣ - را. نقد Jonathan Culler لعمل ياكوبسن. في:
Structuralist Poetics,, **Routledge & Kegan Paul (London, 1974).**

٤ - الترجمة الانكليزية. التي أترجمها هنا. في:
Classic Black African Poems, ed. by Willard R. Trask **The Eakins Press** (New Yoek, 1966), p. 56.

٥ - القصة في مجموعة **قالت الوردة للسنونو**. وزارة الثقافة (دمشق. ١٩٧٧) ص ٢ - ٤

٦ - **سا**. ص ١٧ - ٢٠.

٧ - **سا**. ص ٥٢ - ٥٦.

٨ - را. هاني الراهب. **جرائم دون كيشوت**. اتحاد الكتاب العرب (دمشق. ١٩٧٨).

٩ - را. السونيت ١٨ «Shall I Compare Thee..» في:
The Norton Anthology of English Literature, W. W. Norton (New York, 1974) vol. I, p. 827.

١٠ - آدين بالنقطة المقررة هنا لغسان المالح الذي لفت نظري إلى الأمر.

١١ - را. السونيت «Break of Day» في:
The Norton Anthology, **vol. I, p. 1196.**

١٢ - **سا**. ص ١٧٤.

١٣ - القصيدة في المجلد الخاص بـ **هولان** من سلسلة
Penguin Modern European Poets (London, 1971).
ورا. ترجمتي لمختارات من شعر هولان في **ملحق الثورة الثقافي**. ع ٤٢ (دمشق. ١٢/ ١/ ١٩٧٨)

١٤ - **سا**.

١٥ - **سا**.

١٦ - مجموعته **ويبدأ طقس المقابر**. ص ٢٧ - ٤٠.

١٧ - را. **الموقف الأدبي** (دمشق. آذار - نيسان. ١٩٧٦).

الفصل الخامس

نحو منهج بنيوي
في تحليل الشعر

دراسات بنيوية في شعر أبي نواس وأبي تمام

I - أبو نواس

- ١ -

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق غرضين: الأول متابعة تطوير منهج بنيوي في تحليل الشعر كنت قد بدأته في دراستين مطولتين للشعر الجاهلي[١] وفي دراسة لقصيدة لادونيس[٢]. والثاني اضاءة ملامح من بنية القصيدة عند أبي نواس، بتطبيق المنهج البنيوي. كما تتجلى في ثلاثة نصوص لم تختر مسبقاً لبرهنة امكانيات المنهج، بل التقطت من الديوان بطريقة عابرة لاكتناه امكانيات المنهج واضاءتها هي بذاتها، باعتبارها نصوصاً مستقلة. ومع أن الدراسة لا تطمح إلى تقديم حل نهائي لقضايا ذات طبيعة تاريخية، مثل حقيقة موقف أبي نواس من التراث الشعري المتمثل في الاطلال، ومن التراث الأخلاقي - الديني، فإن فيما ستطرحه من آراء ما قد يعين على بلورة

منظور جديد لمعاينة هذا الموقف. إذ أن ثمة ظواهر معينة في بنية القصائد الثلاث لا يمكن أن تفصل عن الموقف الكلي الذي اتخذه الشاعر من التراث. وستتبلور هذه الظواهر تبلوراً أكثر اكتمالاً مع تطور التحليل البنيوي من قصيدة إلى قصيدة. وستتدرج الدراسة في تناولها للنصوص من نص قصير وبسيط نسبياً إلى نص أكثر طولاً وتعقيداً، ثم إلى النص الأخير الذي يبلغ الدرجة القصوى من التعقيد.

- ١

صبوح[٣]

يا ابنة الشيخ اصبحينا
مـــا الـــذي تنتظرينـــا!
قـد جرى في عودك الماء
فأجري الخمر فينـــــا
إنمـــا نشرب منهـــا
فاعلمي ذاك يقينـــــا
كـل مـا كـان خلافاً
لشراب الصالحينـــــا
واصرفيهـا عن بخيـل
دان بالامساك دينـــــا
طول الدهر عليـــــه
فـيرى الساعـة حينـا
قـف بربـع الظاعنينـا
وابـك إن كنـت حزينا

واسأل الـدار مـتى فـا

رقـت الـدار القطينـا

قـد سألناهـا، وتأبـى

أن تجيـــب السائلينـــا.

١ - ١

تسمح هذه القصيدة القصيرة، ذات البساطة الظاهرة، باكتناه العلاقات التي تتكون بين الحركات المكونة لعمل أدبي، وبتأكيد أهمية مبدأ أساسي في المنهج البنيوي هو أن الظواهر لا تعني وهي معزولة، وإنما تعني القصيدة عبر العلاقات التي تنشأ بين هذه الظواهر. فالقصيدة، مثلاً، ترتكز على مكونين بنيويين هما: الخمرة والأطلال. وقد ينقاد النقد التقليدي إلى تحديد موقف الشاعر من الأطلال انطلاقاً من ملاحظة وجود الأطلال في القصيدة فيقرر أن الشاعر لم يرفض الاطلال وإنما عمد إلى استخدامها في القصيدة في ظروف معينة (مثلاً، حين كان يمدح خليفة عربياً يخشاه). ثم قد يقرر النقد التقليدي أن موقف أبي نواس من الاطلال يفتقر إلى الانسجام ويدعو إلى الشك في أصالة. فهو من جهة يهاجم الوقوف على الاطلال (دع الاطلال تسفيها الجنوب/ وتبلي عهد جدتها الخطوب// لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند) بلغة صريحة مباشرة، ثم يأتي، من جهة أخرى، ليستخدم الاطلال في نص كهذا. (وقد يشكك هذا النوع من النقد في الواقع في صحة نسبة القصيدة إلى الشاعر أو كونها قصيدة واحدة، كما حدث حين سألت زميلاً التعليق على القصيدة). ومن الجلي أن منطلق هذا النوع من النقد يكون، في الحالتين، مجرد وجود ظاهرة الوقوف على الاطلال في النص المدروس، أي الظاهرة وهي معزولة عن البنية الكلية التي توجد فيها. والمنهج البنيوي يرفض هذا التناول الجزئي ويتهمه بالعجز والقصور -، مؤكداً أن الظاهرة بحد ذاتها لا تعني، وإنما الذي يعني هو العلاقات التي تنشأ بين الظاهرة وبين غيرها من

الظواهر في النص، حين تشكل كلها ثنائيات ضدية لكل طرف منها خصائصه المميزة[٤].

ينبغي أن نميز إذن المكونات البنيوية، أو **العلامات** التي تتكون منها بنية القصيدة (**والعلامة** مصطلح أساسي في الدراسات اللغوية عند سوسير ورثه عنه البنيويون) ونحدد العلاقات التي تنشأ بينها ثم نحاول اكتناه الدلالات العميقة النابعة من هذه العلاقات. وهذا ما ستحاول الدراسة الحاضرة أن تفعله.

- ٢

تتميز في بنية القصيدة علامتان أساسيتان هما: **الخمرة/ الاطلال**. وتشكل هاتان العلامتان كونين وجوديين قائمين بذاتهما، أو حقلين دلاليين لكل منهما خصائصه المميزة **ووحداته الأولية**[٥] المميزة: أي أن كل علامة تشكل حركة مكونة من حركات القصيدة؛ ومن تفاعل الحركتين **تتشكل حزم من العلاقات**[٦] التي تحدد بنية القصيدة ودلالاتها من جهة، وعلاقتها بين القصائد الأخرى في الديوان، من جهة أخرى.

تتألف الحركة الأولى (حركة الخمرة) من ستة أبيات - يا ابنة الشيخ... حينا - أما الحركة الثانية (حركة الاطلال) فإنها تتألف من ثلاثة أبيات - قف بربع... السائلينا -. ويلاحظ فوراً أن الحركة الأولى تشغل الحيز الأعظم من القصيدة (ثلثيها) أي أنها تبلغ ضعف حجم الحركة الثانية. ومن الشيق أن الحركة الأولى تتألف من أربعين وحدة لغوية (كلمات + حروف جر) بينما تتألف الثانية من نصف هذا العدد، عشرين وحدة لغوية. وإذا عدت أحرف العطف، بلغ عدد الوحدات اللغوية في الحركة الأولى خمساً وعشرين وحدة. أي أن حجم الحركة الثانية هو دائماً نصف حجم الحركة الأولى في كل الحالات (نسبة ١/٢). يلاحظ أيضاً أن الحركتين منفصلتان

انفصالاً يميزه مؤشر لغوي واضح، أو بالأحرى مؤشر تقني واضح، هو التصريع: إذ أن الحركة الأولى تبدأ ببيت فيه تصريع (اصبحينا/ تنتظرينا) وهذه ظاهرة عادية في الشعر العربي، والحركة الثانية تبدأ ببيت فيه تصريع كذلك (الظاعنينا/ حزينا) وهي ظاهرة نادرة في الشعر العربي، إذ أن التصريع من ملامح مطلع القصيدة. وتكتسب الظاهرة دلالتها، تبعاً للمنهج البنيوي،من التشابه والتضاد اللذين توفرهما: فهي تخلق تشابهاً بين الحركتين الأولى والثانية يؤدي إلى تمييزهما واعتبارهما حركتين منفصلتين، وهي تخلق تضاداً بين مواقع وجوذ التصريع ومواقع الخلو منه. ولولا ذلك لما كانت تعني الكثير. ذلك أن التصريع يقتصر على هاتين الحركتين ويرد في بدئهما فقط، ويختفي من الأبيات التي تقع في وسط كل منهما. ويؤكد هذا التأشير التقني أن الحركتين تمثلان بدءين مستقلين وكونين منفصلين.

يتأكد هذا التمايز والانفصام في البنية اللغوية والعلاقات التركيبية (النظم. بمفهوم عبد القاهر الجرجاني) في الحركتين. تبدأ الحركة الأولى بمنادى مضاف يتلوه فعل الأمر. بينما تبدأ الحركة الثانية بفعل الأمر مباشرة (قف). ويتلو فعل الأمر في الحركة الأولى جملة استفهامية استفهامها حقيقي، بينما يتلو فعل الأمر في الثانية فعل أمر آخر معطوف عليه ثم - على مسافة قريبة - فعل أمر ثالث معطوف عليهما، ثم جملة استفهامية في ظاهرها (متى فارقت الدار) أخرجت عن تركيب الاستفهام بوضعها في سياق الفعل (اسأل). ثمة فرق آخر في طبيعة جملتي الاستفهام: إذا اعتبرنا الجملة الثانية استفهاماً حقيقياً (اسأل: « متى فارقت الدار القطينا ») فإنها تظل ذات طبيعة مغايرة للجملة الاستفهامية الأولى (ما الذي تنتظرينا؟) على صعيد آخر هو صعيد الذات التي توجه السؤال (الشاعر/ المخاطب الواقف). الا أن ثمة تمايزاً أعمق بين الحركتين هو التمايز بين « يا ابنة الشيخ » و « قف ». وتنشأ من هذا التمايز ثنائية ضدية تتحرك على مستويين: المؤنث/ المذكر، المعرفة/

النكرة - ابنة الشيخ ذات محددة/ الضمير في « قف » غير محدد له دلالة عامة -. كما تنشأ ثنائية ضدية زمنية « اصبحينا/ متى فارقت الدار؟ » - زمن محدد للشرب - الصباح/ زمن الفراق غير محدد -.

هكذا يجلو البحث وجود سلسلة من الثنائيات الضدية بين الحركتين، وتظهر متابعة البحث أن هناك عدداً آخر من الثنائيات الضدية التي تحدد علاقة عميقة الدلالة بين الحركتين ستناقش في فقرة تالية. من هذه الثنائيات ثنائية العلاقة بين الفرد - الجماعة، وهي علاقة تواصل/ انفصام. ذلك أن الحركة الأولى تبرز صيغة جماعية - الشاعر - صحبه - في حالة من التناغم والتواصل (اصبحينا جميعاً/ نشرب جميعاً) أما الحركة الثانية فإنها تبرز في صيغة المفرد بحدة أكبر (قف/ ابك/ اسأل) وحين تظهر صيغة الجماعة - الظاعنين - فإن العلاقة بين الفرد والجماعة تكون علاقة انفصام وهجران يسببان الألم (هم ظعنوا وتركوك حزينا). كذلك تنشأ ثنائية الفرد - الجماعة على صعيد آخر (الشاعر وصحبه/ الفرد الواقف في الاطلال): (اسأل/ سألناها). ينعكس التضاد بين التواصل والانفصام على أكثر من مستوى: حركة ابنة الشيخ حركة باتجاه جماعة الشاربين/ حركة الظاعنين حركة ابتعاد عن الواقف في الربع. وفي الحركة الأولى انفصام واحد فقط، لكنه لا ينشأ على صعيد العلاقات بين جماعة الشاربين نفسها، أو المرأة - الندامى، بل الندامى الذين يشربون شرابهم المميز، والصالحين الذين يشربون شراباً آخر.. وهؤلاء في الواقع ألصق بعالم الحركة الثانية، لأنهم ينتمون إلى التراث الأخلاقي - الديني، والاطلال تنتمي إلى التراث الثقافي - الفكري. وكلا التراثين يستقي من الجذور ذاتها؛ فهما، رمزياً، تراث واحد.

على صعيد أعمق، تمثل الاطلال عالم الجدب والجفاف، أما الخمرة فإنها تمثل عالم الرواء والاخضرار. ويتجلى هذا في صورة المرأة (**قد جرى في عودك**

الماء) وفي حين لا يمنح عالم الاطلال رواء. فإن عالم الخمرة يمنحه - فأجري الخمر فينا -. كما يجسد عالم الاطلال عالم الصمت وانعدام الاستجابة (قد سألناها وتأبى أن تجيب السائلينا). أما الخمرة فإنها تجسد عالم الحيوية والاستجابة (أصبحينا. ضمنياً. تعني استجابة الساقية فعلاً). من هنا يمثل مطلعا الحركتين أيضاً ثنائية ضدية على صعيد الاستجابة: كل منهما يطرح سؤالاً موجهاً إلى ذات أخرى: لكن الأول يلقى استجابة أما الثاني فلا يلقى استجابة.

ينمي البيتان الخامس والسادس ثنائية ضدية أخرى تتحرك على صعيد الزمن. البخيل هو النقيض الأكمل للذات التي تطلب الخمرة. والبخيل يدين بالبخل والامساك. وكما أن المتدين - المؤمن دينياً - يطلب زمناً آخر ويعيش له هو زمن الآخرة. فيضيق بالزمن الأرضي ويحس بثقله وبطئه وأن كل لحظة منه تعادل دهراً. فإن المتدين (البخيل المؤمن بالبخل) يحس أن الزمن الأرضي ثقيل بطيء. وأما شارب الخمرة فإنه يرى في اللحظة الحاضرة تجسداً للزمن المطلق. لأن اللحظة الحاضرة هي لحظة النشوة والغبطة الأبدية. والنشوة تختصر الزمن كله في ذاتها - من هنا دلالة الحضور في الشعر الصوفي. في توحد الخمرة بالنشوة الروحية -. أي أن زمن البخيل وزمن شارب الخمرة يشكلان ثنائية ضدية جذرية الأهمية. ويرتبط زمن البخيل بزمن الاطلال. لأن الاطلال تجسيد أسمى لطول الزمن ومروره وثقله وإفساده للحظة الحيوية والجمال والخصب. وهكذا تتحرك ثنائية الزمن على صعيد الخمرة/ الاطلال كما تتحرك على صعيد زمن الشارب/ زمن الاطلال = زمن الشارب/ زمن البخيل.

- ٣

تجلو هذه الدراسة المتقصية طبيعة العلاقة بين العلامتين المكونتين لبنية

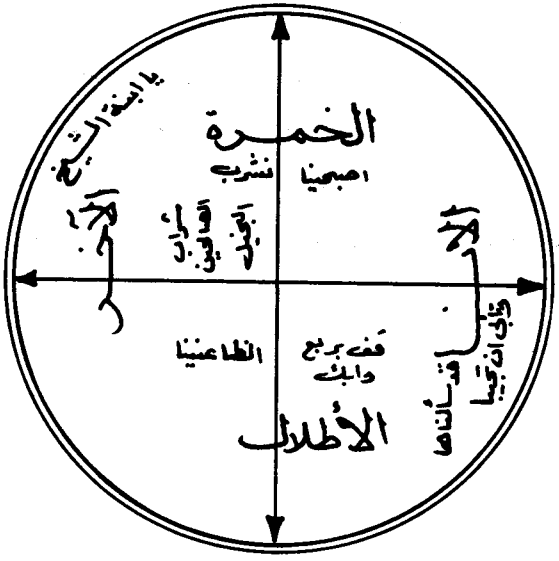
القصيدة. أي الخمرة والاطلال. ويتضح أن هذه العلاقة علاقة سلبية وأن الخمرة والاطلال هما طرفا ثنائية ضدية أساسية. وبتحديد العلاقة بين الطرفين بأنها علاقة سلبية ندرك أن للملامح التي ذكرت سابقاً عن حجم الحيز الذي تشغله كل من الحركتين دلالات عميقة. ومن الجلي أن الحركة التي تشغل الحيز الأعظم (الخمرة) تمثل عالماً مركزي الأهمية يرتبط به الشاعر ارتباطاً حميماً. وأن الاطلال التي تشغل الحيز الأصغر تمثل عالماً جانبي الأهمية في رؤيا الشاعر للوجود. لكن هناك عنصراً آخر عميق الدلالة. هو العلاقة الأفقية التي تتكون بين الخمرة والاطلال. فالخمرة. كما ذكر سابقاً. تشغل الشريحة الأولى من القصيدة. أما الأطلال فإنها تشغل الشريحة الثانية. وهذا. كما ذكر أيضاً. قلب لأوضاع شريحة الاطلال وعلاقتها بالشرائح الأخرى في القصيدة العربية السابقة على أبي نواس. ولموضع شريحة الاطلال في القصيدة القديمة أهمية قصوى. لأن الاطلال تشكل الحركة الأساسية التي تتجسد فيها رؤيا الشاعر القديم للزمن والموت[٧]. وتأتي شرائح القصيدة التالية لتشكل حركات يتحدد دورها في بنية القصيدة بعلاقتها بشريحة الاطلال. وفي ضوء هذه النظرية لا يمكن أن يكون قلب أبي نواس لموقع شريحة الاطلال خالياً من الدلالة. وفي الواقع أن هذا القلب تجسيد لقلبه للرموز التي تمثلها الاطلال في التراث الشعري ولرفضه الحاد العميق للعالم الذي ترتبط به الاطلال ولقداسة تركيبه. فأبو نواس يقلب نظام الكون التراثي ويعيد تركيب مكوناته في صورة جديدة. وضمن شبكة جديدة من العلاقات. تحتل الخمرة فيها مركز الصورة النمطية المتأصلة في أعماق الذات. بدلاً من الاطلال التي تخلخل عن موضعها في نظام الأشياء وتسقط إلى موقع هامشي (أو ذيلي). أي أن رفض الشاعر للتراث يتجسد في تغييره للعلاقات البنيوية التي تتكون منها القصيدة في عزله لحركة الاطلال عن الحركة الأولى المليئة بالحياة والرواء. ومنحها حيزاً مكانياً أصغر. وقلب أوضاعها بقذفها إلى القسم الثاني من القصيدة.

وبهذا التناول البنيوي ندرك أن الوجود المعزول لظاهرة الاطلال ليس بحد ذاته ذا دلالة، وأن الدلالة تنبع من العلاقات التي تتكون بين الاطلال وبين العلامات المكونة الأخرى في القصيدة. كذلك ندرك أن البنية اللغوية لنص أدبي ما، ونظامه التركيبي، وطريقة تشكل شرائحه الأساسية هي المنابع الحقيقية الأصيلة للدلالات الغنية التي تبلور الرؤيا العميقة الكامنة في بنية التجربة الشعرية، وهي التجسيد الأكثر كمالاً لبنية الرؤية، بنية العالم، كما تتشكل في معاينة الفنان المبدع.

- ٤ -

بعد أن أظهر التحليل البنيوي أن القصيدة تنقسم انقساماً أفقياً إلى شريحتين تشكلان ثنائية ضدية ينفي طرفها الأول طرفها الثاني برفضه ورفض العالم الذي يمثله، يمكن أن يميز انقسام مماثل على مستوى شاقولي في القصيدة، هو الانقسام الذي يضع الشاعر في مواجهة الآخر - بوصف الآخر المجسد للقيم الأخلاقية الجماعية: شراب الصالحين، البخيل -. وبهذا الانقسام أيضاً تتشكل ثنائية ضدية طرفاها الأنا/ الآخر. ويرفض الطرف الأول منها الطرف الثاني والقيم الأخلاقية - الدينية التي يمثلها. هكذا تصبح القصيدة تجسيداً لرفض حاد لواقع التراث الأخلاقي - الديني والتراث الثقافي - الشعري. ويتجسد هذا الرفض في بنية متشابكة العلاقات يحكمها انقسامان

يتقاطعان في مركز الدائرة ويمكن أن يمثلها المخطط التالي م ١):



٥ -

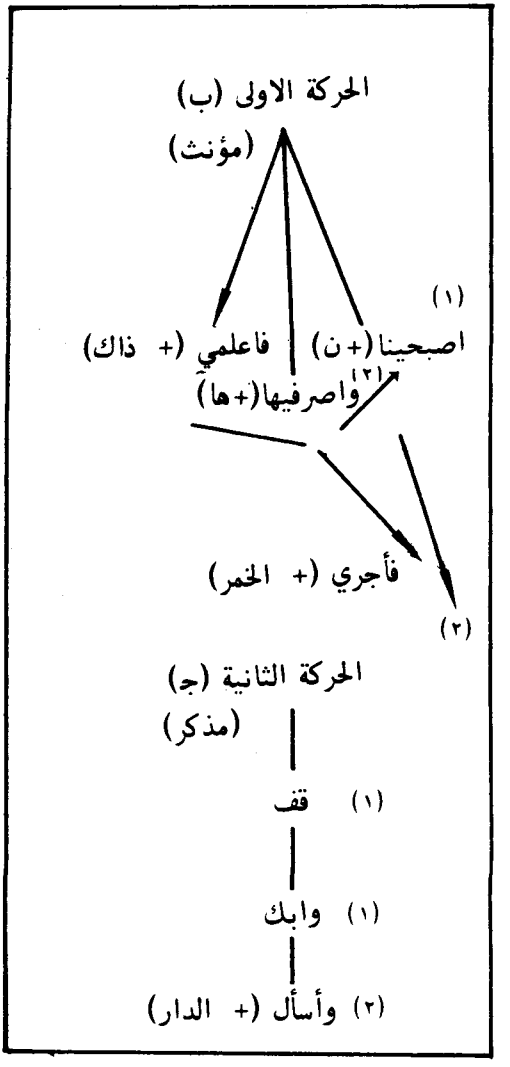
انطلاقاً من التحليل البنيوي المقدم هنا يمكن أن تفسر ظاهرة يبدو عليها شيءٌ من البراءة في القصيدة خارج نطاق التحليل البنيوي، هي استخدام العبارة « يا ابنة الشيخ ». لماذا يختار الشاعر ابنة شيخ ليطلب منها أن تسقيه الخمرة؟ مهما كانت الظروف التاريخية التي كتبت فيها القصيدة فإنها لا تفقد العبارة دلالتها في بنية القصيدة الكلية. يلاحظ بدءاً أن ابنة الشيخ تقع في الحيز الذي يربط الخمرة بالآخر، فهي الساقية وهي ابنة التراث الأخلاقي. فهي تحمل توتراً حاداً لانتسابها إلى هذين العالمين النقيضين، وهي لا تشكل توسطاً بين الأنا والآخر، بل انتهاكاً من جانب الأنا لقيم الآخر كما سأحاول أن أوضح. فابنة الشيخ تشع بعنصر مفارقة حادة وبموقف يصل في رفضه للقيم درجة يريد معها أن يحول الذات التي تمثل هذه القيم إلى مصدر انتهاك القيم ذاتها. أي أنه موقف يريد أن يحيل المواجهة الخارجية بينه وبين

القيم إلى خلخلة داخلية ضمن بنية القيم ذاتها، وإلى نفي الذات. وتحدث القصيدة ذلك عن طريق تحقيق انفصام (والانفصام خصيصة جوهرية في بنية القصيدة) بين الشيخ (مجسد التراث الأخلاقي - الديني والشعري أيضاً - اللغويون كانوا شيوخاً، وكان الكثير منهم فقهاء أيضاً -) وبين ذات من صلبه (ابنته). وهكذا تكشف دلالةالرفض في القصيدة في أول عبارة منها. وبطريقة مشابهة تكشف دلالة الرفض أيضاً، على صعيد الاطلال، بإحداث انفصام داخلي أيضاً فيها بين السائل والمسؤول، في آخر جملة فعلية مستقلة في القصيدة وهي « تأبى أن تجيب ». ذلك أن « تأبى » تعني الرفض. وشيق جداً أن عمليتي الانفصام هنا تشكلان ثنائية ضدية: ابنة الشيخ تستجيب/ الاطلال لا تستجيب.

١ - ٥

تطغى على بنية الحركة الأولى سلسلة من أفعال الأمر تعود لتتكرر في بنية الحركة الثانية. إلا أن عدد الأفعال وتوزيعها في كلّ من الحركتين مختلفان؛ ويشكلان ثنائية ضدية طرفاها التشابك/ التراكم أو التوزع/ التمركز. في الحركة الأولى تشغل أفعال الأمر (وهي أربعة) ميزات تتباين مواقعها وتختلف علاقة كل منها بالأفعال الأخرى. أما في الحركة الثانية فإن أفعال الأمر تتمركز في خط أفقي واحد وتترابط بعلاقة واحدة تراكمية، هي العطف. ويلفت النظر أن أفعال الأمر في الحركتين تشكل ثنائية ضدية على صعيد المؤنث/ المذكر - المرأة/ الواقف على الاطلال - وعلى صعيد علاقة فاعل كل فعل بمفعوله (اصبحينا/ ابك) ويظهر المخطط التفريعي التالي خصائص كل سلسلة من الأفعال بوضوح (مخطط ٢):

تشير الارقام في هذا المخطط إلى الأبيات التي ترد فيها أفعال الأمر. وجلي أن سلسلة الأمر في (ب) تصل عمقاً لا تصله السلسلة في (ج). وتختلف



علاقة كل فعل في (ب) بسياقه عن علاقات الأفعال الأخرى - مع احتمال ارتباط « واصرفيها » بكل من « فأجري » و « فاعلمي » و « اصبحينا » مما يزيد التشابك كثافة وعمقاً ويجعل صرف الخمر عن البخيل فعلاً مركزياً في الحركة الأولى - أما السلسلة الفعلية في (ج) فهي رتيبة ثابتة. وتجسد

العلاقات الحركية المتشابكة في (ب) طبيعة الحركة الأولى نفسها بما فيها من دفق انفعالي وفكري وتأكيد لموقف محدد ثوري من الوجود ورفض التراث. أما في (ج) فإن العلاقة التراكمية تجلو الطبيعة التراكمية للتراث الذي تمثله الاطلال نفسها، ولطبيعة الارتباط بها: وهو ارتباط آلي (أوتوماتيكي) خال من الفردية والحيوية والفن ومحصور في صورة انفعالية.

وليس ثمة من شك في أن صيغ الأفعال نفسها في كل حركة تجسد الموقفين المتناقضين من عالمي الخمرة والاطلال. فالأفعال في الحركة الأولى حركية تجسد مبادرات فردية واتخاذاً لمواقف حاسمة فاعلة - اصبحينا/ أجري/ اعلمي/ اصرفيها - أما في الحركة الثانية فإن الأفعال انفعالية سلبية تخلو من الفاعلية الفردية خلواً مطلقاً (قف/ ابك/ اسأل).

٦ -

وما يقال عن صيغة الأمر ودورها في كل من الحركتين يصدق أيضاً على الصيغ التركيبية الأخرى في القصيدة. ويوضح مخطط تفريعي يرسم بطريقة تشومسكي (N. Chomsky) [٨] في التفريع التشجيري للجمل اللغوية، التنوع والغنى والتشابك والتمايز في الحركة الأولى، والرتابة والتراكمية واللاتمايز في الحركة الثانية. ورغم أن هذه الدراسة قد بنيت على رسم مخطط كهذا، فإنه لن يثبت هنا. ويكتفى بوصف التراكيب الأساسية التي تشكل الحركتين وصفاً أفقياً.

تبدأ الحركة الأولى بصيغة نداء (منادى مضاف) يتلوها فعل أمر مفعوله ضمير المتكلّم (نا)، ثم تنتقل إلى جملة استفهامية تنبض بالسرعة في الحث على تقديم الخمرة، وتبدأ بعدها جملة تقريرية فعلية (قد جرى) تصور شباب الصبية الريان، وترتبط بها عن طريق - الفاء - صيغة أمر آخر تطلب ارواء الشرب. وينتهي هذا التقافز الحيوي من صيغة إلى صيغة لتبدأ جملة

انفعالية تمتزج ببعد فكري واضح (إنما نشرب كل ما كان خلافاً) وتقطع هذه الجملة في وسطها صيغة أمر آخر (فاعلمي ذاك) ذات وقع حاد في تأكيدها. في البيت الخامس تبرز صيغة أمر رابعة - فاصرفيها - ثم جملة طويلة وصفيّة للبخيل يسيطر عليها أولاً الفعل الماضي - دان. طول - ثم تنتقل إلى الفعل المضارع (فيرى). وخلال هذه الحركات الفنية المتنوعة تنشب جمل فرعية وصفية وصيغ تأكيد وإطلاق تزيد حدة الحركة وغناها وتشابكها. لكن هذه العناصر جميعاً مصهورة في موقف الانسجام والتناغم الأساسي. الذي يسيطر على الحركة، بين المفرد والجماعة والساقية والشرب.

أما الحركة الثانية فإنها تتألف من سلسلة متكررة آلية من أفعال الأمر (قف وابك واسأل) وتنشب فيها صيغتان لا تقريريتان - إن كنت، متى فارقت - ثم تأتي الجملة الأخيرة لتعيد الحركة إلى مسار ال « نحن » وتصف صمت الاطلال ورفضها للاستجابة في صيغة ماض فمضارع. أي أن التنوع يعود إلى الظهور ويظل عالم الاطلال الفعلي غارقاً في رتابة وآلية واضحتين.

- ٧

يتحرك التحليل البنيوي على مستويات البنية كلها. لكنني الآن سأناقش مستوى آخر فقط من هذه المستويات هو البنية الايقاعية، محاولاً وصْفها أولاً واكتشاف العلاقات التي تتشكل ضمنها ثم ربطها بالبنية الدلالية للرؤيا الوجودية التي تأتي القصيدة لتجسدها. وسأدرس البنية الايقاعية بوصفها تشكلاً نابعاً من وحدتين ايقاعيتين تتتابعان مشكلتين أنساقاً في البيت الواحد أحياناً وفي مجموعة من الأبيات تمثل وحدات دلالية أولية في القصيدة أحياناً أخرى. كذلك سأستخدم في الدراسة مفهوم النّبْر، دون أن أقتصر على الوزن، متبعاً في تحديد مواقع النبر المبادىء التي طورتها في كتابي « في البنية الايقاعية للشعر العربي[٩] »، وأكتفي هنا بالاحالة إلى هذا الكتاب،

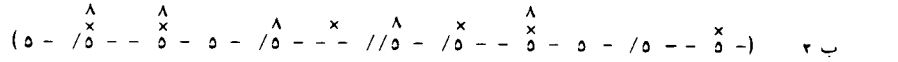
لأن وصف الأسس المذكورة هنا صعب عملياً. إلا أنني أود أن أشير إلى شيئين:

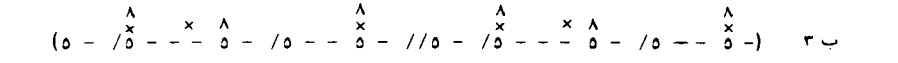
(١) - آن وصفي لبحر **الرمل** يختلف عن وصف **الخليل** له (لأسباب أناقشها في كتابي المشار إليه)، إذ أنني أعتبر الرمل مؤلفاً من (- ٥ - - ٥/ - ٥ - ٥ - - ٥/ - ٥ - ٥ - - ٥ - ٥/) وأعتبر صورته الموجودة في القصيدة المدروسة (- ٥ - - ٥/ - ٥ - ٥ - - ٥/ - ٥).

(٢) - أنني أميز بين نوعين من النبر: **النبر الشعري المجرد** الذي يقع على البيت من الشعر من حيث هو خط أفقي من الوحدات الايقاعية - التفعيلات -. **والنبر اللغوي** الذي يقع على الكلمات التي يتألف منها البيت بوصفها وحدات لغوية قاموسية معزولة تتشكل الآن في جملة وتبقى محتفظة بنبرها اللغوي. وسأدرس هذين النبرين محدداً مواقع النبر اللغوي أولاً، ثم مواقع النبر الشعري وفي خطوة أخيرة - هي التي تظهر هنا - يوضع النبر الواقع على البيت بصفته الآن بنية ايقاعية كاملة. وسأمثل النبر الشعري بالعلامة (×) موضوعة فوق العنصر الذي يقع عليه النبر، والنبر اللغوي بالرقم (٨). بعد ذلك تدرس ظاهرتان: ١ - عدد النبرات الموجودة في كل بيت، أو في مجموعة من الأبيات، ٢ - التطابق بين النبر اللغوي والنبر الشعري. ثم تقارن الأبيات الثلاثة الأولى (بوصفها لباب حركة الخمرة) مع الأبيات الثلاثة الأخيرة - بوصفها حركة الاطلال في القصيدة.

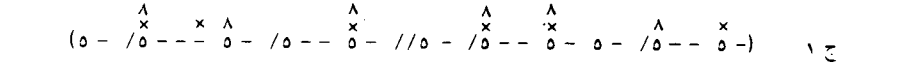
الحركة (ب): مواقع النبر الشعري واللغوي:

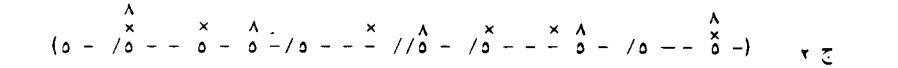
ب ١ (- ٥ - - ٥/ - ٥ - ٥ - - ٥/ - ٥ - ٥ - - ٥/ - ٥ - ٥ - - ٥/ - ٥ - ٥ - - ٥/ - ٥)

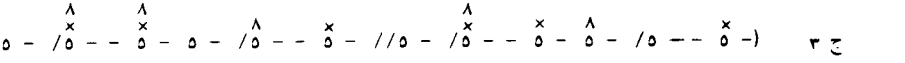
ب ٢ 

ب ٣ 

الحركة (ج): مواقع النبر الشعري واللغوي:

ج ١ 

ج ٢ 

ج ٣ 

يكشف الوصف المقدم هنا الخصائص التالية لبنية الأبيات الايقاعية:

١ - عدد النبرات في الأبيات:

في ب ١ = ٧/ ج ١ = ٨

في ب ٢ = ٨/ ج ٢ = ٩

في ب ٣ = ٨/ ج ٣ = ٨

٢ - تطابق النبرين الشعري واللغوي:

في ب ١ = ٦ مرات/ ج ١ = ٤ مرات

في ب ٢ = ٣ مرات/ ج ٢ = ٢ مرتين
في ب ٣ = ٤ مرات/ ج ٣ = ٣ مرات

ومن الخصائص التي تملكها البنية الايقاعية للأبيات، يمكن استخلاص ما يلي:

١ - زيادة عدد النبرات تجسد توتراً وعنفاً داخلياً في الحركةالثانية وانسيابية وتناغماً في الحركة الأولى.

٢ - هناك تطابق بين النبرين ٦ + ٤ + ٣ = ١٣ مرة في الحركة الأولى. و ٤ + ٢ + ٣ = ٩ مرات في الحركة الثانية. أي أن ثمة افتراقاً وتوتراً في الحركة الثانية يشكلان نقيضين للتطابق والانسجام في الحركة الأولى.

٣ - ثمة تطابق مطلق في عدد النبرات بين البيتين ب ٣/ ج ٣ وتطابق نسبي في تطابق النبرين فيهما، مما يشير إلى توحد الهوية الدلالية للبيتين (وهما في الواقع بيتا اليقين في القصيدة كلها).

لكنَّ ثمة اختلافاً يشير إلى الاختلاف في دلالة تحقيق اليقين، إذ تتغير مواضع النبرات ومواضع التطابق، وعدد المرات التي يتم فيها التطابق (٤/ ٣). ويشير ازدياد نسبة التطابق في (ب ٣) إلى أن يقينية المعرفة التي يصورها أكثر انسجاماً وتناغماً مع الرؤيا الأساسية للقصيدة من يقينية المعرفة المتحققة في (ج ٣).

يمكن الآن أن تدرس البنية الايقاعية من خلال توزيع الوحدتين (فاعلاتن) = (١) و (فعلاتن) = ٢. باستخدام تقسيم الخليل للرمل، في كل من حركتي القصيدة. وستثبت هنا النسب المئوية لتوزيع (١) و (٢) في الحركتين.

الحركة الأولى (ب):

تبلغ نسبة (١) في (ب): $\frac{١٥}{٢٤} = \frac{٥}{٨}$

تبلغ نسبة (٢) في (ب): $\frac{٩}{٢٤} = \frac{٣}{٨}$

الحركة الثانية (ج):

تبلغ نسبة (١) في (ج): $\frac{٩}{١٢} = \frac{٣}{٤} = \frac{٦}{٨}$

(٢) في (ج): $\frac{٣}{١٢} = \frac{١}{٤} = \frac{٢}{٨}$

أي أن النسب هي: $\frac{٥}{٨} / \frac{٦}{٨}$

$\frac{٣}{٨} / \frac{٢}{٨}$

ويلاحظ:

ارتفاع نسبة (١) في الحركة الثانية وانخفاض نسبة (٢).

انخفاض نسبة (٢) في الحركة الثانية، والحركة الأولى.

رغم ارتفاع نسبة (١) في الحركة الأولى وانخفاض نسبة (٢). فإن نسبة (١) في الحركة الأولى أدنى من نسبتها في الحركة الثانية.

الفرق بعيد بين نسبة (١) و (٢) في الثانية: أي أن هناك عدم انسجام وتوتراً في الحركة.

أما في (١) فإن هناك انسجاماً ينعكس في تقارب النسبتين.

نسبة (١) أعلى في الحركة الثانية (الجمود وعدم التغير - التقليد).

نسبة (٢) أعلى في الحركة الأولى (التغير).

يمثل هذا التحليل بنية القصيدة الكلية. لكن تحليلاً آخر يأخذ بعين الاعتبار الطبيعة الدلالية للحركة الأولى من القصيدة قد يكون أكثر دقة

ودلالة. لأن هناك بيتين في هذه الحركة لا يمثلان عالم الخمرة بل عالم التراث الأخلاقي والفكري ويمكن أن يعزلا في الواقع ثم يدرس توزيع (١) و (٢) في الأبيات الباقية. وهكذا نصل إلى النتائج التالية:

الحركة الأولى: الأبيات ١ - ٣: عدد (١) = ٨

عدد (٢) = ٤

أي أن نسبة (١) في الحركة هي $\frac{٨}{١٢}$

أما نسبة (٢) فهي $\frac{٤}{١٢}$

وهكذا تصبح النسب: الحركة الأولى $\frac{٨}{١٢}$/ $\frac{٤}{١٢}$

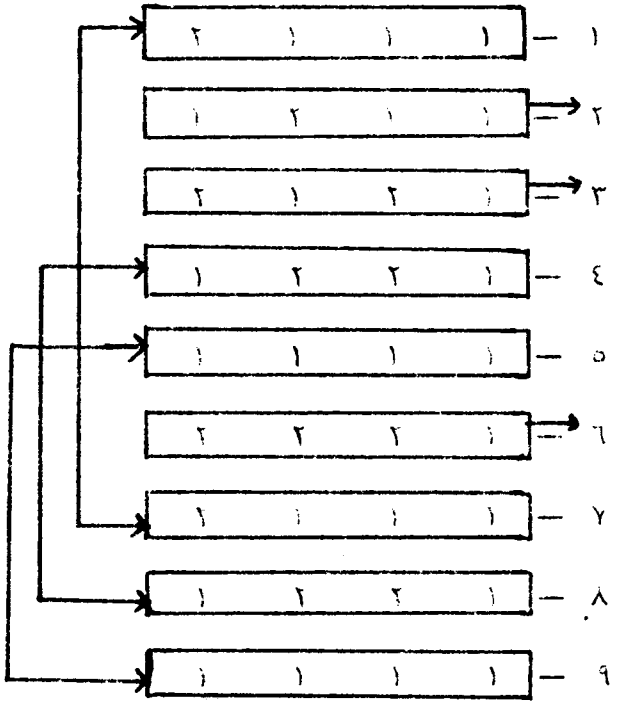
الحركة الثانية $\frac{٩}{١٢}$/ $\frac{٣}{١٢}$

وتظل النتائج السابقة صحيحة: إذ يظل هناك تقارب بين نسبة (١) إلى (٢) في الحركة الأولى وتباعد بينهما في الحركة الثانية (والعلاقة هي علاقة النصف بالثلث) كذلك تبقى (١) أقل في الحركة الأولى منها في الثانية و (٢) أعلى في الحركة الأولى منها في الثانية.

٨ - ١

ثمة تناول آخر يسمح باكتناه العلاقات بين مكوّنات البنية الايقاعية كما تتوزع في القصيدة. عن طريق دراسة **الوزن** في معزل عن النبر ونماذجه. وبتمثيل **فاعلاتن** بـ (١) وفعلاتن بـ (٢) نحصل على الجدول التالي الذي يظهر توالي (١) و (٢).

وجلي أنني ألجأ الآن إلى تقسيم البحر بطريقة الخليل تسهيلاً (مخطط ٣):



مخطط (٣)

وفي هذا المخطط يمثل كل سهمين يربطان بين صندوقين توحّد هوية بيتين من أبيات القصيدة من حيث وزنها. أما الأسهم المفردة الخارجة من الصناديق (٢، ٣، ٦) فإنها تمثل تفرّد هذه الأبيات وانعدام وجود أبيات تتحد هويتها بها في القصيدة. وباستقراء العلاقات التي تنشأ بين الأبيات. نحصل على الظواهر التالية:

١ - ثمة تناسق في تكرار صور الأبيات ينعكس في التدرج التالي (١/ ٧، ٤/ ٨، ٥/ ٩).

٢ - ثمة بيتان لهما تركيب موحّد يتألف كل منهما من (١) فقط هما البيتان (٥/ ٩)،وهما بيتا **البخيل والأطلال** النهائيان. **والبخيل والأطلال** يمثلان عالماً واحداً (التراث الأخلاقي - الديني - الثقافي) وهو عالم نقيض لعالم الشاعر: البخيل يدين بالامساك، فهو لا يستجيب للدعوة إلى شرب الخمرة/ والأطلال ميتة فهي لا تجيب الشاعر الذي يسألها. والبخل امتناع عن الاستجابة، وعدم الجواب امساك وامتناع عن الاستجابة. والشاعر يطلب صرف الخمرة عن الأول، ويحيل سؤال الثانية إلى انسان آخر.

٣ - ثمة بيتان - ١/ ٧ - لهما التركيب الموحد - ٢١١١ -. وجلي أن البيتين يترابطان بأكثر من عنصر مشترك: كلاهما يبدأ بحركة جديدة، وكلاهما يحدث فيه التصريع. وكلاهما يمثل فعل أمر يتجه من الذات الشاعرة إلى ذات أخرى، وكلاهما مرتبط بسياق زمني (تنتظرين/ قف).

٤ - ثمة بيتان (٤/ ٨) لهما التركيب الموحّد (١٢٢١). ويلاحظ أن الشطر الثاني من كل منهما يخالف الشطر الأول ويعكس تركيبه، وأن لكل منهما حيزاً وسطياً في الحركة التي ينتمي إليها، وأنهما في الواقع يتناظران (٤/ ٨). من هنا تطابق هويتهما. إلا أن لتركيبهما دوراً مدهشاً في تجسيد البنية الدلالية نفسها، لأنهما البيتان اللذان تحدث فيهما حركة **الانفصام والانشقاق** بين عالمين أو ذاتين. في البيت الرابع يبدأ الانفصام بين ما يشربه الشاعر وما يشربه به الصالحون. وفي البيت الثامن يبدأ الانفصام بين الدار والقطين. ويلاحظ أيضاً أن فعل الانفصام ينسب في البيتين إلى الذات الأولى (نشرب نحن ما يخالف شراب الصالحين - الدار التفارق القطين). مع أن الواقع الذي يمثله البيت الثامن واقع مغاير، إذ أن **القطين** هم الذين يفارقون الدار. ويبدو أن اتحاد هوية البيتين

ودورهما في بنية القصيدة مسؤول عن منح الأولوية لتوحيد بنيتها الايقاعية على توفير تركيب طبيعي لمضمون البيت الثامن (أما التفسير الذي قد يقدمه النقد التقليدي. وهو أن الشاعر اضطر إلى صياغة الجملة بهذه الطريقة تحت ضغط القافية فهو من السطحية والانعزالية بحيث أنه لا يمكن أن يؤخذ مأخذ الجد).

٥ - ثمة بيت واحد تستخدم فيه كلا (١) و (٢) ويتناظر شطراه في تركيبهما تناظراً مطلقاً. هو البيت الثالث (١ ٢ ١ ٢) وهذا التناظر الفريد يمنح البيت انسجاماً مطلقاً. وهو تجسيد لبنية البيت الدلالية. فالبيت الثالث هو البيت الأكثر **يقينية** في القصيدة كلها. وفيه **فقط** تستخدم لفظة اليقين. واليقين إلغاء لأي حس بالتوتر أو الخلاف أو المفارقة. ولذلك فإن بنية البيت الدلالية « **إنما نشرب منها فاعلمي ذاك يقينا** » تتجسد في بنية ايقاعية مطلقة التناغم.

٦ - بدراسة البيتين (٣/ ٤) باعتبارهما وحدة أولية متكاملة. تتأكد هذه الظاهرة العجيبة: وهي أن أحدهما (٣) مطلق التناسق في تركيب شطريه. وأن الآخر (٤) مطلق التضاد في تركيب شطريه: (١ ← ٢ ١ ← ٢
١ ← ٢ ١ ← ٢)

وجلي أن ما يحدث هنا تجسيد للبنية الدلالية نفسها التي تؤكد العلم اليقين في البيت وتنقله من الذات الأولى (الشاعر) إلى الذات الثانية (المرأة) لتعرفه معرفة يقينية مطابقة للمعرفة اليقينية عند الذات الأولى. وتؤكد **الخلاف المطلق** في البيت الثاني بين الذات الأولى (الشاعر) والذات الثانية (الصالحين) بتأكيد الخلاف المطلق بين ما تشربه الأولى وما تشربه الثانية (عن طريق كل ما كان). وتجسد صيغة القصر (إنما....) وتداخل البنية اللغوية للبيتين (نشرب - فاعلمي يقيناً - كل ما كان خلافاً) الطبيعة الضدية لبنية الوحدة الأولية المتمثلة في البيتين. وهي طبيعة (التناغم/ الانفصام =

اليقين/ الخلاف). كما تجسدان الأهمية المركزية لتداخل هاتين العلاقتين.

ومن الشيق أن الايقاع، بعد هذا التوتر الحاد، يعود إلى صورة واحدة (١١١١) في البيت الخامس، وهو بيت يخصص لصورة البخيل. ومن الشيق أيضاً أن بيتي صورة البخيل يمثلان وحدة أولية يبلغ انسجامها درجة تكون مطلقة (١١١١ / ٢٢٢١) في كل بيت من البيتين اللذين يشكلانها. وثبات صورة كل بيت على شكل ايقاعي واحد يعكس الثبات المطلق في صورة البخيل وتصوره للزمن (ان بالامساك ديناً/ طول الدهر فيرى الساعة حينا). إلا أن التعاكس شبه التام بين البيتين أي اعتماد الأول على (١) والثاني على (٢). ظاهرة شيقة لا أجد القدرة الآن على تفسيرها. وحدة البخيل إذن أكثر وحدات القصيدة تلاؤماً وانسجاماً داخلياً. وجلي أن هذه الوحدة على الصعيد الدلالي. هي فعلاً أكثر وحدات القصيدة تآلفاً وتكاملاً. إذ أن درجة ما من التوتر تسود كل الوحدات الأخرى (فابنة الشيخ في الوحدة الأولى مثلاً تنتمي إلى عالم نقيض للشاعر ولا تصب الخمرة إلا بعد انتظار يجبر الشاعر على الطلب. وفي الوحدة الأخيرة - الأطلال والواقف عليها - توتر أكثر حدة. إذ أنها مصدر حزن وتساؤل وفراق وتعبير عن عدم الاستجابة).

- ٩ -

هكذا يظهر بعد التحليل البنيوي أن البنية الايقاعية تجسد العلاقات الجذرية في البنية الدلالية تجسيداً مدهشاً في اكتماله. ويمكن تعميق إدراك هذا التجسيد بدراسة علاقات الوحدات الايقاعية باتجاه آخر هو الاتجاه الشاقولي في القصيدة: يلاحظ مثلاً أن جميع الأبيات تبدأ ب (١) في الشطر الأول. ثم ينتقل بعضها إلى (٢) ويستمر بعضها في (١). وفي الشطر الثاني يتشكل نسق واضح في بدايات الأبيات (١ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ١ ٢ ١). ثم ينتهي عدد من

الأبيات بـ (٢) وعدد منها بـ (١) والنسبة تشبه نسبة بدايات الأشطر الثانية. لكن (٢) و (١) يتوزعان في نهايات الأبيات بطريقة مختلفة. وهذا التوزيع الشاقولي للوحدات الايقاعية هو أيضاً ذو دلالات عميقة. لكنني لن أناقشه الان. بل سأوليه عناية كبيرة في دراسة النص الثاني في القسم الثاني من هذه الدراسة. لأن غرضي ليس استيفاء الدراسة البنيوية بشكل مطلق في كل نص، بل تطوير المنهج إلى صورته النهائية عبر مجموعة كبيرة من النصوص. ويجدي في هذه الحالة. التركيز على جوانب في نص معين لم يركز عليها في نص آخر. بهذا يتكامل المنهج وتصبح له صورة تقترب من أن تكون صورة نهائية. أما الكمال والاطلاق فإنهما يظلان شبه مستحيلين. وليس غرضي في الواقع محاولة تحقيقهما.

- ٢ -

١ -

أظهر التحليل البنيوي لنص أبي نواس الأول أن الشاعر يعاين الأطلال بوصفها تجسّد عالماً هو النقيض المطلق لعالم الخمرة، وأن هذه المعاينة تتجسّد في بنية القصيدة ذاتها. إذ أن الأطلال تُسقَط إلى موضع سفلي في بنية القصيدة وتُخلخَل عن موضعها العادي في التراث الشعري.

وسأحاول في تحليل النص الحاضر والنص المقبل أن أكتنه صورتين أخريين لمعاينة أبي نواس للأطلال وعلاقتها بالخمرة، وللخمرة ذاتها وعلاقتها بعالم التراث الفكري - الأخلاقي - الديني. وآمل أن يكشف التحليل البنيوي للنصّين أغوار الرؤيا الوجودية التي تكمن وراءهما والحيوية (الديناميكية) التصوّرية التي تتحدّد من خلالها العلاقات بين المكونات الأساسية لهذه الرؤيا ولبنية القصيدة في الوقت نفسه. كما آمل أن يجلو

التحليل عملية جذرية الأهمية في شعر أبي نواس هي نقله المستمر لخصائص كون شعريّ أو فكريّ معيّن من سياقه التراثي. وإضفاؤه لهذه الخصائص على كون آخر أو ذات أخرى. وبهذه العملية الجذرية يتجاوز أبو نواس التقرير اللغوي البارد المباشر لمواقفه وينفذ إلى أعماق من التصور الشعري تجعل دوره في تثوير الشعر دوراً جوهرياً.

- ٢

تقدّم قصيدة « **اللباب** » نموذجاً آخر لما أسميته في دراسة سابقة « **هاجس النزوع** ». إلا أنّ الثنائية الضدية الأساسية فيها تتحرك على محور الماضي /اللحظة الحاضرة. وتشكل اللحظة الحاضرة على هذا المحور نقيضاً مطلقاً للماضي وتصبح **كوناً** بديلاً للكون المرفوض. وسيضيء التحليل البنيوي هذا المحور الأساسي في القصيدة إذ يتقصّى نموّها وانتشارها وتكامل بنيتها.

- ٣

النص (٢): « اللباب »[١٠]

١ - غنّنا بالطلول كيف بلينا
واسقنا نعطك الثناء الثمينا
٢ - من سلافٍ كأنها كلُّ شيء
يتمنى مُخَيَّرٌ أن يكونا
٣ - أكل الدهر ما تجسَّم منها
وتبقى لبابَها المكنونا
٤ - فإذا ما اجتليتها فبها
يمنع الكفّ ما يبيحُ العيونا

٥ - ثم شُجَّتْ فاستضحكتْ عن لآلِ
لو تجمَّعْنَ في يـــــدٍ لاقتنينـــــا
٦ - في كؤوس كأنهن نجوم
جاريـــــاتٌ، بروجُهـــــا أيدينـــــا
٧ - طالعـــات مـع السّقـاة علينـا
فـــإذا مـــا غربن يغربن فينـــا
٨ - لو ترى الشّرْبَ حولها من بعيد
قلـــــت قوممن قرّةٍ يصطلونـــــا
٩ - وغزالٍ يديرهـــا ببنـــانِ
ناعمات يزيدهـــــا الغمر لينـــــا
١٠ - كلما شئـــت علي برضـــابِ
يـــترك القلـــب للسرور خدينـــا
١١ - ذاك عيشٌ لو دام لي غيرأني
عفتـــــه مكرهـــــاً، وخفقـــــتُ
١٢ - أَدِر الكأس حان أن تسقينا
وانقر الـــــدفَّ إنـــــه يلهينـــــا
١٣ - وَدَع إذا مـــــــــــــا
دارت الكـــــــــــــأس يُسرةً

- ٤

تتشكل بنية القصيدة من ثنائية ضدية أساسية هي **الطلول/ الخمرة**. وتمثل الطلول كوناً متكاملاً ذا أبعاد متصلّبة إلى حد بعيد في التراث الشعري - النفسي - الفكري. أما الخمرة فإنها تجسِّد **الكون البديل الذي** تحنُّ القصيدة إلى بلورته وتأسيسه.

وتتألف حركة الطلول (ب) من جملة أساسية هي الجملة (ب ١): «**غنّنا بالطلول كيف بلينا**»، ومن جملة نهائية هي (ب ٢): «**ودع الذكر للطلول**».

أما جملة الخمرة (ج) فإنها تبدأ بفعل الأمر «**واسقنا**» وتستمرُّ في تشكّلها عبر القصيدة كلها، لتكون في الواقع **جسد القصيدة** ولحمتها الكلية تقريباً. وهي تتألف من جملتين: (ج ١) التي تبدأ بِـ «**واسقنا**» وتستمر حتى البيت (١١): «**ذاك عيش**» حيث تنكسر في حركة يبدو عليها أنها نهائية، لكنها في الحقيقة تصبح حركة تراجع مؤقت حين تبدأ الجملة الثانية (ج ٢) في البيت: أدِرِ الكأس». وتشكل (ج ٢) استمراراً لِـ (ج ١) يتجاوز لحظة الرعشة والانكسار التي طغت في البيت (١١).

وهكذا يبدو جلياً أن الخمرة خصيصة أساسية تشكّل بها نقيضاً تاماً لجملة الطلول. إذ أن جملة الطلول تتألف من حركتين بينهما علاقة نفي مطلق: الجملة (ب ١) **تُدخل** الطلول إلى القصيدة وبنية التجربة إذ تطلب الغناء الطلول. والجملة (ب ٢) **تُخرج** الطلول من القصيدة وبنية التجربة إذ تطلب الغناء بالطلول، والجملة (ب ٢) تخرج الطلول من القصيدة وبنية التجربة إذ تنهى عن ذِكرها. يتشكل إذن المخطط البسيط التالي لجملة الطلول. (م ١):

م ١ = (ب ٢ ⟵ ب ١) (حيث ⟵ تمثيل لعلاقة النفي).

أما جملة الخمرة فإنها تتألف من حركة **متّصلة** تنقطع جزئياً قبل نهايتها مشكلة هكذا حركتين. إلا أن بين هاتين الحركتين **علاقة تنامٍ وتكامل وتأكيد مطلق**: الجملة (ج ١) **تدخل** الخمرة إلى القصيدة وبنية التجربة. إذ **تطلبها** للسقيا. والجملة (ج ١) **تدخل** الخمرة إلى القصيدة وبنية التجربة وتثبتها وتجعلها تحتل حيز القصيدة **بكامله إذ تطلب إدارة الكأس** بالخمرة

وتقديمها في لحظة تقترن بالنشوة. يتشكل إذن المخطط التالي لجملة الخمرة (م ٢):

م ٢: (ج ٢ ⟷ ج ١) (حيث ⟷ تمثيل لعلاقة التنامي والتأكيد).

وبوضع المخططين جنباً إلى جنب تنكشف لنا البنية الأساسية للقصيدة والرؤيا الجوهرية التي تجسّدها من حيث طبيعة الكون الطللي وطبيعة الكون الخمري:

الطلول (ب): ب ٢ ⟵ ب ١

(م ٢) =

الخمرة (ج): ج ٢ ⟷ ج ١

حيث تمثل الطلول عالماً **منقطعاً**، متناقضاً، لا تنامي فيه ولا حيوية، عالماً من النفي والامحاء والعفاء، إذ أن جزءاً منه ينفي الجزء الآخر.
وحيث تمثل الخمرة عالماً **مُتّصلاً** متناغماً، مليئاً بالتنامي والحيوية، عالماً من التكامل والبقاء والاستمرار، إذ أن جزءاً منه يؤكد الجزء الآخر ويدعمه.
وتتجسّد هذه العلاقات في المخطط التالي (م ٤):

حيث تشير المساحات البيضاء إلى الحيِّز الذي تشغله الخمرة باستثناء الحيّز (س) الذي تشغله لحظة الانكسار.

٥ -

تتداخل جملتا الطلول/ الخمرة وتشكلان نسقاً واضحاً **يبدأ دائماً** بجملة الطلول ثم يتحول إلى جملة الخمرة. في البيت الأول تُسْتَهلُّ القصيدة بطلب الغناء بالطلول ثم تنتهي جملة الطلول لتبرز نقيضتها فوراً، وهي جملة الخمرة. ويتكرر هذا الترتيب في البيت الأخير أيضاً **(دع الذكر للطلول دارت**

الكأس). هكذا يبدو أن حركة الخمرة تكتسب القدرة على الطغيان على حركة الطلول وإلغائها **كلما ظهرت**. وتضيء هذه الخصيصة البنيوية العلاقة الأساسية بين الطلول والخمرة وموقف القصيدة الجوهرية من الكونين اللذين تمثلانهما. وسأعود إلى هذه العلاقة فيما بعد.

- ١ - ٥

ينفي هذا التفسير البنيوي البسيط نسبيّاً ما قد يبدو للدارس الذي يتناول الظواهر في القصيدة تناولاً سطحياً عنصراً تقليدياً يتمثل في البدء بالأطلال. وقد يقترح التناول السطحي أن القصيدة تمثل تبنياً للتراث الشعري أو رضوخاً لضغطه من جانب الشاعر وبدءاً بالأطلال على غرار الشعر التقليدي السابق للقصيدة. لكن هذا التناول يقوم على عزل الظواهر الشعرية ودراستها خارج نطاق شبكة العلاقات التي تتشكل فيما بينها. وجليّ أن تناولاً كهذا يظلّ قاصراً قصوراً فادحاً ويعجز عن فهم بنية العمل الأدبي المتكاملة.

- ٦

تتحدّد العلاقة بين طرفي الثنائية الضدية **الطلول/ الخمرة** بعاملين رئيسيين: الأول هو **حجم** الحيِّز المكاني الذي تشغله كل منهما في بنية القصيدة. والثاني هو **سياق** الحيِّز المكاني لكل منهما. إلا أن ثمة عاملاً ثالثاً ينبع من المستوى الدلالي للقصيدة. هو المضمون الفعلي لكل من جملتي الطلول والخمرة. ولعلّ تناول العنصر الأخير أولاً أن يكون المدخل الأكثر سهولة لتحليل بنية القصيدة.

- ١ - ٦

تتألف جملة الطلول (ب ١) من فعل أمر بصيغة الجمع يصدر عن الشاعر

(المتكلم الجمع) مُوَجّهاً إلى ذات فردية يطلب منها الغناء. ثم من حرف جر **(الباء)** يصعب تحديد دلالته بدقة. ذلك أن (الباء) **هامشية** في دورها وتشير إلى حيّز ضيق في معظم استعمالاتها فهي أداة ايصال في مثل **(كتبت بالقلم)** وذات دلالة على العرضية والجانبية في مثل **(مررت به)**. وهي تمثل بعداً واضحاً بين الذات والموضوع الذي تتناوله. في الجملة « **غنّنا بالطلول** » تشير (الباء) إلى موضوع الغناء بالطريقة التي تشير إليه بها (عن) في الجملة « **غننا عن الطلول** ». إلا أن « عن » أعمق دلالة على الاحتواء والشمول والعمق. هكذا تكون للباء دلالة على **العرضية والهامشية والسطحية** في طلب الشاعر من المغني أن يغني. ثم تستمر جملة الطلول (ب ١) لتخلق بعداً واحداً فقط من أبعاد الطلول**هو بلاؤها** ولتفرع. **بذلك**. الأطلال من دلالاتها العميقة وطاقاتها الرمزية بما هي تجسيد لرؤيا معقدة للموت والزمن وبصفتها حركة أساسية في القصيدة الجاهلية. مثلاً. تنطلق القصيدة منها في محاولة لتطوير حركة نقيضة للموت والزمن. كما في معلقة لبيد. على سبيل المثال. حيث تنبثق صور المطر والنبات والحيوانات التي تتوالد آمنة وادعة في سياق الخصب الذي يسيطر الآن على الأطلال. ولهذا الجزء من جملة الطلول في (ب ١) صيغة **التباسية**: فهي صيغة استفهام **(كيف)** تُفْرغ من طبيعتها الاستفهامية إذ أنها لا تصوغ **سؤالاً** في الواقع كما تصوغه جملة مثل « **كيف أنت؟** » بل **تؤكد** حالة قائمة هي حالة البلاء المتحقق. [**قا**. بالتباس الصيغة **الاستفهامية** في النص (١) المدروس في **القسم الأول** من هذا البحث: **(متى فارقت الدار القطينا)**]. تنتهي جملة الأطلال (ب ١) بفعل نهائي في دلالاته على زمن تكامل وتحقق هو الزمن الماضي **(بلينا)** الذي يجسّد عفاء الأطلال وبلاءها ونهائية امحائها. **وهنا تخرج الأطلال فعلاً من القصيدة وتمحّي**.

٦ - ٢ -

تتأكد هامشية الأطلال وعرضيتها في بروزها الثاني والأخير في الجملة

(ب ٢). فهي حين تبرز هنا تبرز **منفيّة** عن عالم الشاعر والشّرب. وتستخدم هنا **صيغة الأمر** نفسها لنفي الأطلال **(ودع الذكر للطلول)**. وهكذا ينفي الفعل مضمون صيغته السابقة **(غنّنا)**. كذلك يتحوّل **الغناء إلى ذكر** عابر سريع يُنْفَى هو بدوره أيضاً (حتى **الذكر** للطلول لا نريده) والجملة (ب ٢) هي أيضاً جملة **التباسية**. فهي، من جهة، تخرج على الاستعمال الطبيعي لفعل **ذكر** ومصدره اللذين يتعديان مباشرة. (دع ذكر الطلول/ لا تذكر الطلول)؛ وهي، من جهة أخرى، يمكن أن تعني على صعيد حرفي وبتغيير علاقات النظم والتركيب: «دع الذكر لكي تقوم به الطلول نفسها لا أنت»، كما تعني **(اللام)** في الجملة «**دع الأمر له ليقوم به**». وما يحدث هنا شيق، لأنه يؤكد خصيصة برزت في جملة الطلول (ب ١): وهي أن جملة الطلول العامة تمتلك خصيصة **الالتباس والخلخلة**. ولا تتبلور في جسد محدّد دقيق من التصوّرات والعلاقات اللغوية والتركيبيّة. ولعلّ أسمى تجلٍّ لهذه الخلخلة أن يكون استخدام **صيغة جمع المؤنث السالم** في الفعل «**بلينا**» بدلاً من الصيغة الطبيعية «**بليتْ**». ذلك أن تغيير الصيغة الطبيعية هنا لا يُغني صورة الأطلال عن طريق التشخيص كما يحدث عادة في استخدام التشخيص لغرض فني بإضفاء الحياة على الجامد. أي أن الجملة تفرغ التشخيص من دلالاته ودوره، تماماً كما **أفرغت** الأطلال نفسها من دلالاتها الرمزية العميقة (را. **فقرة** ٦ -١).

يجلو التحليل البنيوي، إذن، كون الأطلال تجربة **هامشية عرضية ملتبسة ونائية** عن كون الشاعر. كما يقترح أن التجربة المركزية في هذا الكون هي تجربة الخمرة. ويؤكد هذا المستوى المقدّم للتحليل ما أظهره التحليل لمستوى آخر من مستويات البنية (را. **فقرة ٤**). وتتجسّد الثنائية الضدية العرضي/ الجوهري في الشكل الفيزيائي للقصيدة نفسه كما يوضحه مخطط (٤) المقدّم سابقاً. فالمساحة البيضاء في هذا المخطط هي المساحة التي تشغلها الخمرة

وهي تحتل موضع **اللباب** من بنية القصيدة. بينما تحتل الأطلال موضعين **هامشيين** يشكلان **إطاراً** خارجيّاً للقصيدة. ولبابية الخمرة تشكل التصور الأساسي للخمرة في رؤيا الشاعر وتملأ وجوده متأكدة في البيت المركزي:

« أكـل الدهر مـا تجسّم منها وتبقى لبابها المكنونا »

(ومن هنا توفيق المحقّق في التعبير عن إدراكه الحدسي لطبيعة القصيدة بإعطائها العنوان « **اللباب** »)١١.
هكذا تتجسد البنية الرؤيوية في البنية اللغوية والتركيب الهيكلي لها تجسّداً مطلقاً. ويأتي كل ما في القصيدة ليعمق هذا التجسد الكامل الذي أحاول أن أجلوه هنا.

٦ - ٣ -

حين تبدأ جملة الخمرة. تبدأ هي أيضاً **بفعل أمر** يخلق ثنائية ضدّية على صعيدين مع الفعل الذي استُخدِم في جملة الأطلال. ذلك أن « **اسقنا** » تتلى **مباشرة باستجابة من طرف الشاعر وصحبه تتخذ صورة الثناء الثمين على** الساقي. أما بعد فعل الغناء على الطلول فقد وردت صورة نقيضة هي صورة البلاء. ثم إن **غنّنا/ اسقنا** يشكلان ثنائية ضدية على صعيد حاسة التلقي لكل منهما (الاذن/ الفم). فالغناء يظل **خارج** ذات المتلقي. لأنه فاعلية صوتية لغوية. أما السقيا فهي الحلال في الداخل لأنها فاعلية تذوق وتمثل فيزيائي. وعلى صعيد آخر. تخلو جملة « **اسقنا** » من أي التباس لغوي أو تركيبي على الاطلاق. بعكس جملة « **غنّنا** ».

وحين تتنامى صورة الخمرة في البيت الثاني تتحوّل القصيدة **من صيغة الفعل الماضي** ذي الدلالة النهائية في حدثيته « **كيف بلينا** » **إلى صيغة الزمن الحاضر** واللحظة اللانهائية اللامتكونة

الاحتمالية: « **من سلافٍ كأنها كل شيء** ». ذلك أن « **كأنها** » تجسد *اللحظة الحاضرة* واحتمال الكينونة، لا الحدث المكتمل المتشكل. وتتعمق هذه الدلالة في صيغة **التقريب** المتضمنة في « الكاف ». كذلك ويؤكد الفعل « يتمنى » **(يتمنى مخيّر أن يكونا)** الطبيعة الاحتمالية الحاضرة - المستقبلة الحلمية كينونة الخمرة ووجودها. أي أن زمن الخمرة وزمن الطلول يشكلان ثنائية ضدية جوهرية في بنية الكون الشعري - الرؤيوي كلها.

وهكذا تبدأ الثنائيات الضدية بين الطلول والخمرة بالتكثف والتعمق، ويسمح تقصيها عبر بنية القصيدة كلها بتشكيل المخطط التالي (م ٥):

الطلول	الخمرة
• صيغة الفعل الماضي • نهائية التشكل - البلاء الطلول: تجسيد لمرور الزمن وتدميره وعجز الانسان عن التأثير عليه - • زمن الجبر/ تشتق من القدم والعفاء **(طلّ)** • يأكلها الدهر - فينعتيها ويبليها - لا تعود إلى الحياة • تجسيد للزمن الجماعي (لأنها تمثل التراث)	• صيغة اللحظة الحاضرة احتمالية الكينونة - التمني وهي تجسيد لزمن **الاختيار** **(يتمنى مخيّر أن يكونا)** • تشتق من القدم والصفاء (سلاف) • يأكلها الدهر - لكنه لا يفنيها بل يصفها وينقّيها ويبقي منها جوهرها المكنون الذي يجسّد الحيوية والنشوة وفاعلية الحياة الحقة (ذاك عيش) • تجسيد للزمن الفردي (تمثل

- الطلول في صيغة الجمع - مؤنث دون علامة تأنيث/ ضميرها نون النسوة
- تبلى بجفافها من الماء/ معزولة عن الماء
- القوم يهجرونها
- الطلول مصدر أسى حين تُعاين
- الطلول عالم التراب والرمال (عالم أرضي)
- الطلول مادة جامدة
- تمتلك صفة القدم المتهاوي من لحظة خصب إلى لحظة انهيار وجفاف
- الطلول وجود لغوي صرف. خارجي صوتي (غناء. ذكر).
- الطلول تنفى من الوجود
- القبيلة تهجر الأطلال بحثاً عن حياة أفضل

رفض التراث)

- الخمرة في صيغة المفرد/ مؤنث ضميرها (هاء) المؤنث المفرد
- تمزج بالماء فتستضحك وتتحول لآلي ثرية وضوءاً/ متحدة بالماء
- القوم يسعون إليها يوتحلقون حولها
- الخمرة تترك القلب للسرور خدينا
- الخمرة كون سماوي تتجسد في صور علويّة (النجوم. النور. البروج. الشموس)
- الخمرة سائلة (السيولة رمز الخصب في الثقافة)
- تمتلك صفة القدم المتنامي من لحظة الامتزاج بالشوائب إلى لحظة النضارة والنقاء والتجوهر
- الخمرة وجود حسّي جسدي يتخلل العروق والعالم الخارجي معاً.
- الخمرة تملأ الوجود (دارت الكأس يسرة ويمينا)
- الشاعر يرى حياة الخمرة الحياة الفعلية (ذاك عيش) ويغادرها

• ليس ثمة من عودة إليها • تتجسد في صيغة استفهامية ملتبسة هي الصيغة الوحيدة من نوعها في القصيدة • الطلول رمز للانقطاع والصرم بين الأنا والآخر (الشاعر - المرأة/ القبيلة)	لا بحثاً عن حياة أفضل بل مكرهاً. • الشاعر يعود إلى الخمرة • تتجسّد صورة يقينية مطلقة قيمة أسمى. • الخمرة كون من التواصل بين الأنا والآخر: زمن الكينونة معاً **(كلما شئت علني برضاب - طالعات مع السقاة علينا)**

(م ٥)

٧ -

من الثنائيات الضدية المتعددة التي يبرزها (م ٥)، أختار ثنائيتين أساسيتين لإضاءة تبلورهما في القصيدة والدور الجوهري الذي تلعبه كل منهما في تشكيل بنيتها. هاتان الثنائيتان هما: ١ - **ثنائية الوجود الخارجي/ الوجود الداخلي**؛ ٢ - ثنائية **عالم الأرض/ عالم السماء**.

٧ - ١

الوجود الخارجي/ الوجود الداخلي

تحتل الأطلال حيّزاً إطارياً خارجياً في القصيدة. فهي، كما أشرت سابقاً، تشغل جملتين. الأولى منهما « **غنّنا بالطلول كيف بلينا** » تحتل الشطر الأول

من البيت الأول؛ والثانية « **ودع الذكر للطلول** » تحتل ثلثي الشطر الأول من البيت الأخير. ويلاحظ أن الحيّزالمكاني **يتناقص** من شطر كامل إلى ثلثي الشطر ويرافق ذلك، فعلاً، الأمر بترك ذكر الطلول. وتتألف الجملة الأولى من فعل أمر في صيغة الاثبات يستحضر الأطلال إلى القصيدة، بينما تتألف الجملة الثانية من فعل أمر نقيض له يأمر بنفي الأطلال من القصيدة. إلا أن التضاد بين الفعلين ليس مطلقاً لأن حصيلة حركة كل منهما هي نوع من نفي الأطلال في الواقع. ذلك أن استحضار الأطلال يتّخذ شكلاً لغوياً صوتياًصرفاًولا يترتب عليه وجود حقيقيٌّ غنيٌّ مستمرٌّ فيها.فوجود الأطلال الفعلي ينتهي فوراً بعد جملة فعل الأمر الأول، ويقتصر بروزها على الشطر الأول من البيت الأول، ثم تبرز حركة الشرب المضادة للأطلال إذ أنها تدخل الخمرة إلى القصيدة لتستمر فيها إلى أن تبرز جملة الأطلال الثانية في نهايتها.

هكذا يكون استحضار الأطلال ذا صفة ضدية، **فهو استحضار** ونفي في اللحظة نفسها. وتستمرّ القصيدة لتؤكد النفي لا الاستحضار المبدئي. لذلك يكون طبيعياً حين يبرز النفي أن يكون ذا صفة مطلقة يبلور النفي السابق ويحيل الصفة الضدية (استحضار/ نفي) إلى صفة خالصة ذات بعد واحد. هكذا يتحول **الغناء** المطلوب إلى ذكر منفي، وكلا الغناء والذكر صوتيان لغويان، إلا أن الثاني درجة تكاد تقارب العدم والأول درجة أعلى ترددا وتكراراً. ومن جديد تبرز الأطلال في سياق الخمرة، لأن الخمرة هي الحركة المضادة التي تلغي تجربة الأطلال ودلالاتها وتنفي أي دور جوهري لها في بنية التجربة والقصيدة. يمكن إذن أن يقال إن ثمة علاقة بنيوية عميقة بين الأطلال والخمرة تصاغ كما يلي: **كلما برزت الأطلال (ب) برزت نقيضة لها الخمرة (ج) مشكلة حركة مضادة تنفيها وتثبت عرضيتها ووجودها الهامشي الخارجي**. ولهذه العلاقة البنيوية خصيصة هامة هي أن كل إشارة للأطلال فيها إشارة **خارجية** لا تجسّد علاقة بين الشاعر وبينها على الاطلاق وأنها

تخلق، فوراً، تنامياً في الحركة المضادة (الخمرة) يتبلور في إضفاء صفات عليها تجلو جوهريتها وموقف الشاعر التلاحمي منها. هكذا تأتي الإشارة الأولى إلى الأطلال إشارة خارجية (غنّنا) ثم تتنامى حول (اسقنا) حركة تضفي على الخمرة تميزاً واضحاً، إذ أن السقيا تجزى بمقابل لها من الثناء الثمين. وبالطريقة نفسها تأتي الإشارة الثانية إلى الأطلال لتنهى عن ذكرها وتنقطع فوراً لتأتي الحركة المُضادة « **إذا ما دارت الكأس يسرة ويمينا** » لتمنح الحيّز المكاني **كله** للخمرة (يسرة ويمينا تجسيد للشمول مكانياً): أي أن الأطلال تخرج من المساحة المكانية للقصيدة - التجربة وتسلم هذه المساحة كلها للخمرة. وتفسِّر هذه العلاقة البنيوية كون الخمرة، لا الأطلال، الحركة التي تشغل الحيز النهائي من البيت الأخير من القصيدة، رغم ما قيل عن هامشيةالأطلال وإطاريتها وتوقعنا أن تشغل الأطر الخارجية كلها. ويمكن **مبدئياً** أن يعتبر ما يقال هنا **قانوناً بنيوياً** يصف بنية قصيدة الخمرة - الأطلال في شعر أبي نواس إلى أن يثبت التحليل المتقصي صحته أو خطأه.

يتجسّد الوجود الخارجي للأطلال على صعيد آخر، من حيث - أنها تبقى عنصراً صوتياً يقوم **خارج** الذات ولا ينفذ إلى أعماقها. فالأطلال هي **غناء** أولاً، والغناء صوت خارجي، ثم **ذكر** أي صوت أيضاً (لاحظ أن الشاعر لم يقل « ذع ذكرى الطلول » مثلاً). وليس هناك من استجابة داخلية من قبل الذات لهذا الوجود الخارجي اطلاقاً. أما الوجود الداخلي للخمرة فإنه يتجلى في أن الذات تطلبها لتشربها فتنسرب إلى الجسد (الداخل) وتسري في العروق وتصبح جزءاً من الوجود الداخلي للذات ممتزجاً، بل متحد، بها. أي أن الوجود الخارجي أصلاً للخمرة (الوصف المفصّل لها وهي جسم خارج الذات قائم بذاته) لا يبقى وجوداً خارجياً بل ينحل بالضرورة في الذات. وهكذا تأتي هذه الصورة الرائعة للكؤوس - الخمرة، بعد الوصف المجسي لها، وهي شموس تطلع على الشّرْب لتضيء وجودهم ثم - بدلاً من أن تبقى

ضوءاً خارجياً - تتجه إلى الداخل وتنحل في الاعماق:

« طالعات مع السقاة علينا فإذا ما غربن يغربن فينا »

وفي هذا الغروب في الذات تنحل الأشياء كلها. كل ما هو مرتبط بالخمرة (الكؤوس - السقاة - الضوء - الشموس - النجوم - البروج) في حركة تناغمية مدهشة لتستقر في العروق التي تحنُّ إليها وتتوق. وانطلاقاً من هذا الوجود الداخلي للخمرة ومايرتبط بها أيضاً. لا يبقى وصف الساقي الغزال وصفاً خارجياً (ببنان ناعمات) بل يتجه هو أيضاً اتجاه حلول الخارج في الداخل. فتتّحد الخمرة (الخارجية) بالرضاب (الداخلي) في الفعل (علّني). فهو فعل لشرب الخمرة في وجوده اللغوي الخارجي/ لكنه يصبح الآن فعلاً لشرب الرضاب في الوجود الشعري الداخلي:

« كلما شئت علّني برضاب يترك القلب للسرور خدينا »

كما يتحوّل وجود البنان الناعمات من وجود خارجي إلى وجود داخلي (يزيدها الغمر لينا).

ويتجسّد النزوع المستمر إلى تحويل الوجود الخارجي للخمرة إلى وجود داخلي في الحركة النهائية من القصيدة، حين تطغى لحظة الخوف التي تدفع الشاعر إلى أن يعاف الخمرة. ذلك أن هذه اللحظة، التي يتوقع أن تشكل نهاية القصيدة في الواقع، تنفجر فجأة عن حركة تَنَفُّض باهرة ترفض الرضوخ. فيأتي البيت التالي، ولحظة الخوف لم تشغل بعد إلا حيّزاً بسيطاً من القصيدة (أربع كلمات وحرف عطف: عفتّه مكرهاً وخفت الأمينا)، ليجسّد هذا التّوق والحنين العميقين إلى الخمرة يطلبها طلباً ملحاحاً مستخدماً هذه اللفظة المليئة غنى وإشعاعاً: « حان » (حان أن تسقينا) وكأنما الذات قد قضت زمناً طويلاً يستحيل تحمله بعيدة عن الخمرة، محرومةً منها. وتشكل هذه الصرخة المفاجئة حركة كاسحة في رفضها لكل ما يمثل التراث الثقافي - اللغوي والتراث الأخلاقي - الديني معاً. فهي ترفض الرضوخ للأمين (الخليفة المجسّد

للتراث الأخلاقي - الديني) وتطلب الخمرة، وهي في الوقت نفسه ترفض التعامل التوسطي مع التراث الثقافي - كما كانت قد فعلت في مطلع القصيدة. ويتجلى ذلك في حقيقتين: ١ - **الأمر الواضح بترك ذكر الطلول**، إذ لا مكان حتى لذكرها حيث تدار الخمرة وتملأ الوجود كله. ٢ - **قلب** السياق الذي تمّ فيه طلب السقيا في حدوثه الأول: فقد كان طلب السقيا قد حدث مرتبطاً بطلب الغناء بالأطلال **(غننا بالطلول/ واسقنا)** وجاءت الأطلال أولاً؛ أما الآن فإن هذا السياق يُنسَف ويأتي طلب السقيا أولاً **(حان أن تسقينا)** ومرتبطاً لا بالغناء بالطلول بل بنقر الدف، أي باستبدال الغناء بالأطلال بايقاع جديد يملأ اللحظة الحاضرة حيوية ورقصاً ونشوة. وبينما كان الغناء بالأطلال غناء ببلاها (مصدر أسى) فقد أصبح الايقاع الجديد مصدراً للهو والنشوة **(إنه يلهينا)**. ومن الدال جداً أن الحركة الجديدة، الانتفاضة التي تتلو لحظة الخوف، **تشكل بداية فعلية** جديدة على صعيد تقني: إذ أن البيت الأول منها يرد فيه التصريع والتصريع يجري عادة في مطلع القصيدة لا في وسطها أو نهاياتها **(أن تسقينا/ إنه يلهينا)**.

٧ - ٢ -

ثنائية الأرض/ السماء:

تتشكل هذه الثنائية من الكونين اللذين تشغلهما الأطلال والخمرة. وهما كونان نقيضان. الأطلال عالم التراب والعفاء والبلى والخراب، عالم الظلمة والخواء والانقطاع. أما الخمرة فهي الكون المضيء السماوي، كون الاستجابات الانفعالية والتواصل والعطاء والاستمرار. هكذا تكون الصفة الوحيدة للأطلال في القصيدة هي البلى **(الفعل « بلينا »)**. وتخلو الأطلال من أي رعشة للحياة، من صور الحب والجماعة. وصور الخصب والحيوان. أما الخمرة فإنها تتجسد في كون تغرقه الأضواء المتلألئة، ويملؤه التواصل الانساني.

والحيوية، والنعومة والعطاء. والخمرة هي كل شيء يمكن أن يتمنى وجوده الانسان وهو يملك الحرية المطلقة لاختيار عالمه ومكونات هذا العالم، هي الحلم والتطلع والتوق والتحقق، هي الصفاء المطلق الذي شف حتى صار **لباباً مكنوناً**، بتأثير فاعلية الزمن الذي يأكل ما تجسم منها وينقيها من كل شائبة (على عكس الأطلال التي يأكل الزمن ما تجسم منها ليبقيها خراباً، مهجورة مجدبة. وفي شفافيتها وصفائها تظل الخمرة نبعاً للرعشات التي تملأ النفس، للتوتر الذي يخلق لحظة القلق الوجودي فهي **تمنع وتبيح**، وهي هناك لتُجتلى، لا تمنح نفسها بوضوح ومباشرة. ومن الشيق أن صورة الخمرة ليست صورة الوجود المستسلم الناعم، بل صورة الوجود المثير المتوتر، فهي تتجسد في أفعال حادة تتفجر حركة وحيوية (شجت، استضحكت، جاريات، طالعات، يغربن). فالكون الخمري هو كون الحركة، نقيض عالم الأطلال الذي يجسد عالم الخمود. والكون الخمري هو كون **التحوّل المستمر**، على نقيض عالم الطلول الذي يجسد السكونية واللاتغير. فالخمرة احتمال **(يتمنّى مخيَّرٌ أن يكونا)** وهي تكون ثم يأكل الدهر شوائبها، وهي تمنع وتبيح، وهي تمزج بالماء فتتحول وجوداً مشعاً مضيئاً، لآلىء لو جمعتها يد لاستطاعت أن تنظمها في عقد مضيء أنيق، وهي تضيء في كؤوسها فتحول الكؤوس ذاتها من طبيعتها المادية إلى طبيعة ضوئية تصبح معها نجوماً تجري في السماء الواسعة، وهي أيضاً تحول الأيدي إلى وجود سماوي إذ تصبح بروجاً للنجوم الجاريات وبوجودها الضوئي السماوي هذا تتحول الكؤوس شموساً تشرق على الندامى آتية مع السقاة. وحين تغرب فهي لا تغرب في أفق معتم تنتهي فيه وإنما تغرب في أعماق الشرب فيكون غروبها **ولادةً جديدةً** تنشر في الأعماق العطشى رواءها وضوءها ونشوتها وسحرها. وباكتمال صورة النور يبدأ تبلور البعد الآخر له، وهو النار. فالخمرة **نار يصطلي** بها الشّرْب. وعالم الخمرة عالم التواصل، كما قلت. فالشّرْبُ معاً في لحظة من الكينونة النشوى، والساقي غزال ناعم تمتد يده بالكؤوس فتغمرها أيدي الشرب الولهة فتزداد ليناً

ونعومة. والساقي في عطاء دائم. وقف على عطش العطاش. كلما شاء شارب سقاه برضابه الذي يملأ القلب نشوة وحياة وغبطة. وذاك هو العيش.

الكون الذي تملؤه الخمرة إذن كون من التنامي والضوء والتواصل والغبطة. كون سماوي فسيح. هو الكون النقيض لعالم التراث الثقافي. وهو الكون النقيض كذلك لعالم التراث الأخلاقي - الديني. لكنه ليس نقيضاً فقط. بل إنه كون بديل أيضاً. ومن هذه الحقيقة بالضبط تنبع ثورية الرؤيا التي تختفي وراءه وجذريتها. ولأدلل على ذلك. أختار عدداً من الإشارات المتكاملة التي تشكل صورة الكون الخمري الذي يخلقه الشاعر (مخيّر/ تجسم/ أجتليها/ نجوم/ جاريات/ بروج/ غربن يغربن فينا ثم قوم يصطلون). تنتمي هذه الإشارات جميعاً إلى عالم التصور الديني للوجود. والتراث الثقافي العربي. ضمن هذا التصور شغلت مشكلة الجبر والقدر. ومشكلة تشبيه الله ونفي التشبيه عنه مكانة مركزية. وجليٌّ أن تقنية أبي نواس تقوم هنا على نقل التصورات الدينية الأساسية من سياقها الديني المقدس. من سياق التصور الديني للكون. إلى سياق آخر هو سياق التصور الخمري للكون: فالاختيار يصبح اختياراً لا في السياق الديني (هل الانسان مسير أم مخير؟) بل في سياق اختيار الحلم الأسمى (اختيار الخمرة)؛ والتجسيم يصبح تجسيماً لا في سياق تصور الله بل في سياق دور الزمن في تصفية الخمرة وتحويلها إلى وجود شفاف نقي. واللباب المكنون يرجع صدى الجوهر القدسي الذي يخلقه التصور الديني. كذلك ينقل مفهوم التجلي من سياق تجلي الخالق لعباده إلى سياق تجلي الخمرة لعبادها. وتكتسب الخمرة هذا الوجود الاثيري الذي يرى ولا يمس. تماماً كالوجود الإلهيّ. ثم تأتي صورتان عجيبتان للكؤوس الجاريات في بروجها. والشموس الطالعات منها لتغرب في أعماق الشاربين. وكلا الصورتين تستقي من اللغة الدينية وترجّع أصداءها. ناقلة إياها من سياق تصوير عظمة الله وخلقه للكون منظماً في بنية متماسكة معجزة إلى سياق

تصوير الكون الخمري وأبّهته وجماله وانتظامه في قوانينه. فكؤوسه تغرب، لكنها تغرب بحتمية وتبعاً لقانون جوهري هو أنها تغرب في الأجواف العطشى. وهكذا تنقل القصيدة خصائص الكون الديني لتهبها للكون الخمري وتقيمه بديلاً مليئاً بالنشوة والغبطة والحياة، وتفرغ القصيدة بذلك الكون الأول من مداليله لتملأ بها الكون الثاني.

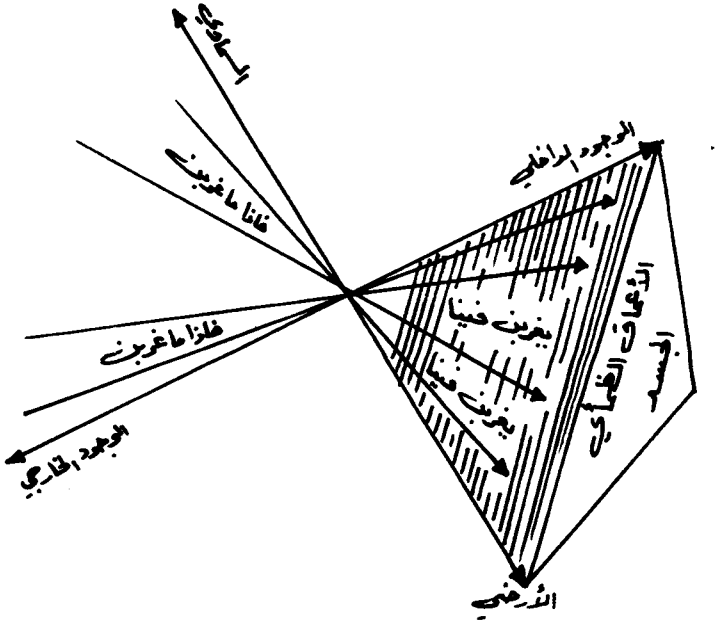
بعد أن طورت القصيدة هذا التصور البديل للكون الديني، تطور تصوراً بديلاً للكون الثقافي نفسه. ذلك أنها تنقل صورة **نمطية** في التراث العربي هي صورة النار الموقدة في الصحراء لتكون دليلاً وهادياً ومصدر حماية ودفء وحياة، من سياق الكرم والصراع من أجل البقاء، إلى سياق الخمرة والتعبد لها. كذلك تنقل القصيدة صورة نمطية أخرى هي صورة الغزال في الصحراء (ظباء لبيد وهي تملأ الأطلال حيويةً) من سياقها التراثي إلى سياق جديد هو سياق الخمرة، حيث يصبح الغزال (أنثى/ ذكر؟) مصدر العطاء الحسي الجنسي الذي يغمر العروق نشوة ويخلق حساً أبدياً بالالفة والتواصل والغنى (القلب للسرور حزينا).

قلت إن صورة الكون الخمري تشكّل بديلاً للتراث الثقافي والتراث الديني الأخلاقي. لكنها لا تفعل ذلك بالحركة على مستويين منفصلين. بل إنها تخلق نقطة تقاطع بين التراثين تتجسد في صورة **الشرب المصطلين بالنار**. لهذه الصورة فاعلية توسطية تربط التراثين: النار عنصر ضوء لها وجودها الديني في تراث عبادة النار (فهي تنتمي إلى الكون الديني من جهة) لكنها أيضاً رمز شائع في التراث الثقافي («كأنه علم في رأسه نار». «فأبصر ناري وهي شقراء أضرمت») فهي تنتمي إلى التراث الثقافي من جهة أخرى. وخلق نقاط تقاطع مثل هذه **خصيصة بنيوية مميزة للقصيدة**: فالقصيدة تخلق نقطة تقاطع مدهشة على صعيد حركة الثنائيتين اللتين اخترتهما هنا للتحليل: الخارجي/ الداخلي الأرضي/ السماوي. تتحرك الخمرة في مسار سماوي هو

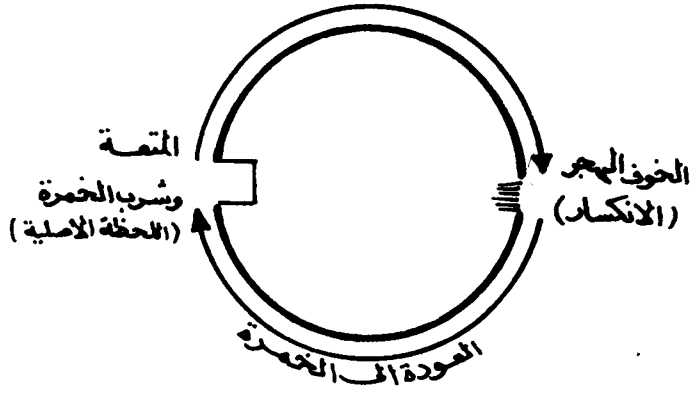
أيضاً مسار **خارجي** (وصف الوجود الخارجي للخمرة)، لكن وجودها الخارجي لا يكفي لتجسيد علاقتها بالرؤيا الشعرية الكلية، ولذلك لا بد من أن تنتقل إلى الوجود الداخلي في مرحلة ما من تطور القصيدة. ويعني هذا أيضاً أنه لا بد من أن تنتقل الخمرة من وجودها السماوي (البعيد عن الشاعر) إلى وجود أرضي يتجلى في مظهر آخر هو الجسد. وهذا هو ما يحدث بالضبط، إذ تأتي صورة رائعة لتوحد بين مسارَيْ الخمرة، لتوحد السماوي/ الخارجي بالداخلي/ الأرضي في حركة الكؤوس - الشموس التي تطلع على السقاة ثم:

« وإذا ما غربن يغربن فينا »

هنا يتقاطع المحوران اللذان تشكل حولهما الكون الخمري ويتوحدان في الأعماق، في أغوار الجسد الظاميء. ويمكن أن نظهر تقاطعهما في المخطط التالي: - (م ٦):



وبعد هذه الحركات التي تتم على محيط دائرة يتحرك قطراها ليلتقيا في حيز داخلي يدهشنا أن صور **الدوران** تبدأ بالظهور في القصيدة لأول مرة بشكل صريح. بعد أن كانت صوراً ضمنية (اللآلي مدورة. اللباب دائري) إذ تأتي صور الشرب وهم **يتحلقون « حول »** نار الخمرة يصطلون (في وضع دائري). ويبدأ الغزال « يدير » الخمرة ثم تبدأ حركة دائرية أخرى هي الانطلاق من المتعة وشرب الخمر إلى لحظة الهجر المكره **والعودة** المفاجئة إلى لحظة المتعة وشرب الخمر. (م ٧):

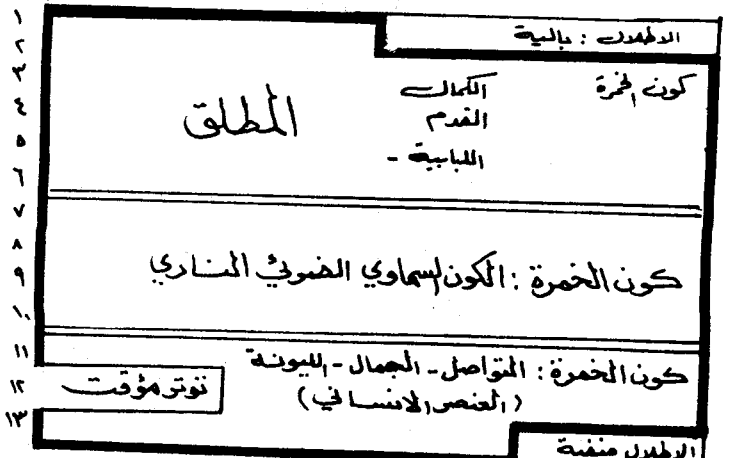


وليس غريباً، وإن كان مدهشاً، أن الكلمة الأولى التي تتلو حركة الخوف والهجر هي في الواقع فعل يجسد **الدوران: « أدر » الكأس**. ثم تأتي صورة الدف (وهو دائري أيضاً). **وتعود** القصيدة إلى جملة سابقة بدأت بها. هي جملة الأمر وفعل السقيا. مشكلة **دائرة مكتملة (أدر الكأس حان أن تسقينا)** وتقذف من مجال الدائرة العنصر الذي كانت قد سمحت بوجوده **(الأطلال)**. لتؤكد من جديد فعل الدوران **(دع الذكر للطول إذا ما دارت الكأس)**. وتتجسد هذه الحركة التي **تشكل بدءاً جديداً لكنه بدء يعود إلى بداية**

سابقة، على صعيد آخر هو التصريع (تسقينا/ يلهينا) للمرة الأولى في القصيدة في بيت غير المطلع كما تتجسد أيضاً في بنية الجملة اللغوية، إذ أن كلا الجملتين (**واسقنا نعطك**) و (**وانقر... إنه يلهينا**) تتألف من فعل أمر تتبعه جملة مرتبطة به (**نعطك/ إنه يلهينا**)، على النقيض من فعلي الأمر المرتبطين بالأطلال (**غنّنا/ دع**) اللذين لا يولدان جملاً مرتبطة بهما.

تتشكل بنية القصيدة إذن من حركتين تمثلان ثنائية ضدية: الأولى **إطارية هامشية عرضية منقطعة عن بنية القصيدة** (حركة الأطلال)، والثانية **داخلية لبابية جوهرية لها بنية لحمية تشع عبر جسد القصيدة كله** (حركة الخمرة).

ومن المدهش، إنما الطبيعي جداً، أن الحركة اللبابية تشغل الحيز المركزي من القصيدة **فيزيائياً**، وضمن هذه الحركة نفسها يشغل تصوّرُ الخمرة باعتبارها كوناً سماوياً ضوئياً **مركزاً** وسطياً **مكنوناً** (**كن**، لغوياً، تعني أحاط بالشيء وستره وأخفاه وحفظه) أيضاً هو الأبيات ٥ - ٦ - ٧ - ٨. وبذلك يكون للقصيدة التركيب الشرائحي التالي، (الذي تنضم فيه الشرائح في شريحة كبيرة هي شريحة الخمرة التي يحدها في المخطط الخط العريض)(م ٨):



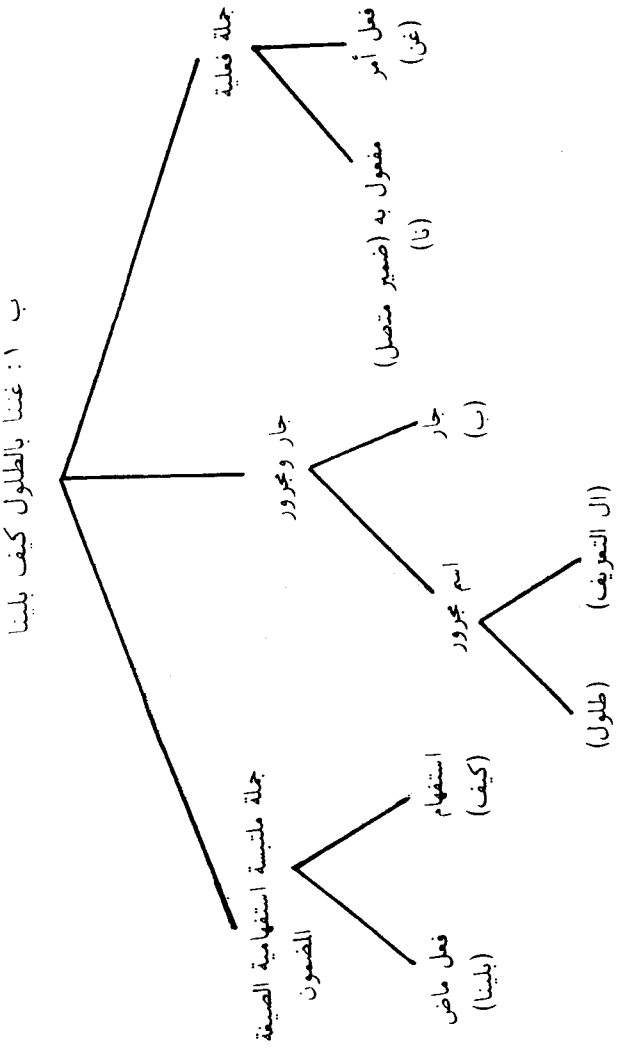
وفي هذه البنية تنقل الصفات الثلاث التالية: الكمال - المطلق - القدم من سياقها الديني (فهي في الفكر الديني صفات للذات الالهية) وتُمنح للخمرة. وتتكهن الصورة الأساسية للخمرة «كل شيء» بالملامح الأساسية التي ستمنح لها في تطور بنية القصيدة، فتصبح هي في الواقع كل شيء، وتنفي لحظتي التعارض معها: الأطلال، والسلطة الأخلاقية، نفياً كاملاً ونهائياً. وفي هذه البنية أيضاً تتجسد بنية شريحة جزئية لكنها جوهرية (صورة الكون الدائري للخمرة) في البنية الكلية للقصيدة التي تشكل دائرة مغلقة ينتفي منها كل عنصر يتعارض مع نقاء الخمرة التي تشغل الدائرة كلها. وهكذا تكون دائرة الخمرة لباباً ولباباً مكنوناً أيضاً تستره جزئياً حركة الأطلال، ولا ينكشف كونه اللباب الحقيقي إلا بعد نفي التعارض معه وتجليته باهراً مضيئاً. وفي تشكل كون الخمرة في صورة دائرية تجسد أسمى لكماله (الدائرة كمال مطلق). أما الأطلال فإنها تنفى من الدائرة وتظل وجوداً خطياً لا يتنامى في القصيدة اطلاقاً. وكما أن فاعلية الزمن تمحو الأطلال وتنفيها، بينما تنفي الخمرة من الشوائب وتجعلها صافية ولباباً مكنوناً، فإن زمن القصيدة يتطور من نقطة البدء إلى نقطة النهاية - البدء نافياً الأطلال وماحياً إياها من الوجود الشعري، ومصفياً القصيدة منها كأنها شائبة شابت القصيدة في أولها ثم صفت منها القصيدة وتحولت بذلك لباباً مكنوناً. وعند هذه اللحظة بالضبط تصل القصيدة ذروة النشوة واللهو وتحتل الخمرة الكون الشعري كله دائرة يسرة ويميناً.

٨ -

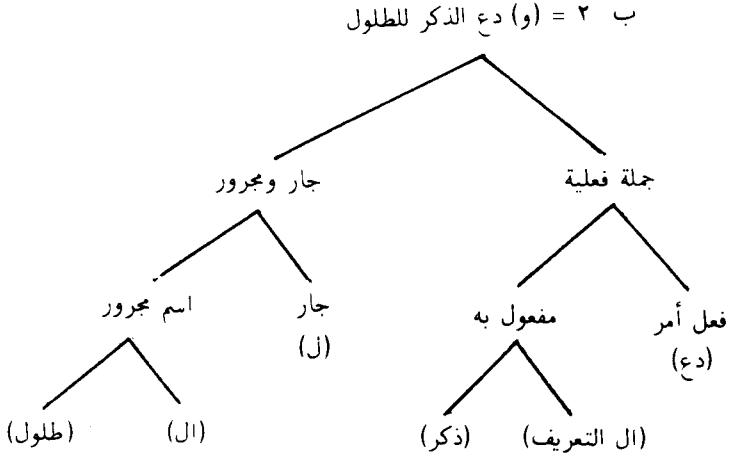
تتكون جملة الأطلال من شقين: (ب ١) و (ب ٢) وهي جملة ١ - موجزة - ٢ - منقطعة لا استمرارية فيها ولا ديمومة. ولهاتين الخصيصتين دلالات عميقة على صعيد الرؤيا الكلية للقصيدة وموقع طرفي الثنائية الأطلال/ الخمرة منها.

يظهر التحليل التفريعي التالي طبيعة جملة الأطلال بوضوح:

ب ١: غننا بالطلول كيف بلينا



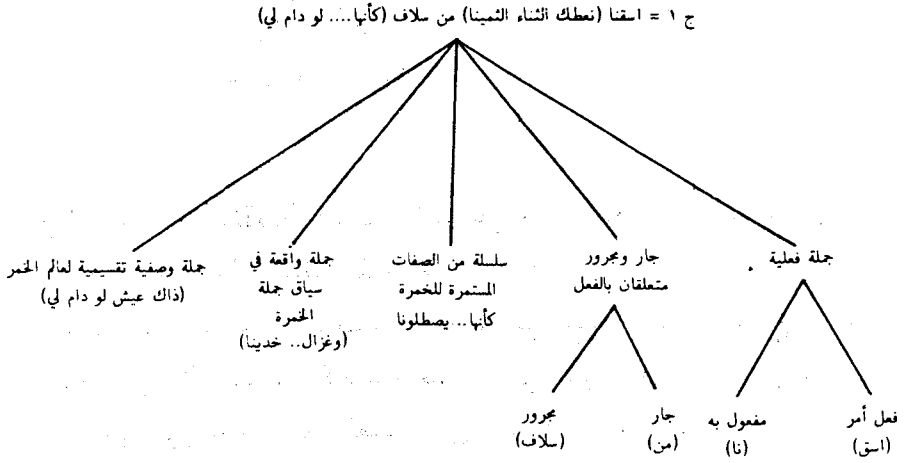
في شقها الثاني (ب ٢) لبنية جملة الأطلال تركيب مختلف، يزول منه الالتباس ويصبح تجسيداً لموقف نهائي محدد:



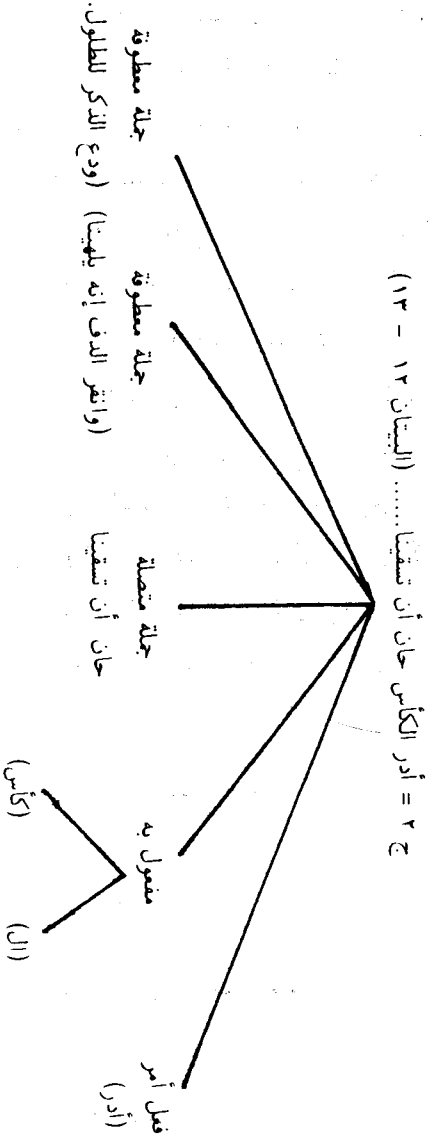
وكلتا الجملتين **منقطعة** انقطاعاً تاماً عن جسد القصيدة، تتموضع في عزلة باهرة وتشكّل عالماً مستقلاً بذاته لا أثر له في تكوين أي من عناصر البنية اللغوية للقصيدة. هذا الانقطاع عن توليد بنى لغوية تجسيد **لانقطاع** الأطلال نفسها عن عالم الشاعر ولانعدام قدرتها على توليد أي من خطوط الرؤيا الوجودية التي تملأه. وعلى العكس من ذلك تماماً تأتي جملة الخمرة التي يمثل تركيبها خصائص توليدية تفعل عبر البنية اللغوية للقصيدة كلها. تبدأ جملة الخمرة كجملة الأطلال، بفعل أمر **يوازن** بين الجملتين لكن فعل الأمر هنا **متصل** لا منقطع، ومديد في فاعليته عبر القصيدة لا وجيز على عكس فعل الأمر في جملة الأطلال، يخلق استجابات عميقة في القصيدة. وتشغل جملة الخمرة الحيز الذي يبتدىء بأول الشطر الثاني من البيت الأول وينتهي بالجملة «ذاك عيش لو دام لي» ثم الحيز الذي يبتدىء بـ «أدر الكأس»

وينتهي بنهاية القصيدة، وتتخلله الإشارة السلبية إلى الأطلال. أي أنّ جملة الخمرة هي أيضاً تتألف من شقّين (ج ١)، (ج ٢)، لكن بين تركيبهما وتركيب شقي جملة الأطلال فروقاً جوهرياً هي التي تحدد دور طرفي الثنائية في بنية القصيدة والرؤيا الكلية للقصيدة.

للشق الأول من جملة الخمرة البنية التفريعية التالية:



أما الشق الثاني لجملة الخمرة فإن له التركيب التالي:



ولجملة الخمرة حقيقة جوهرية هي أنها تبدأ بفعل أمر يمثل حدة الموقف الفكري وصرامته بعد كل حركة تمثل التراث الثقافي أو التراث الأخلاقي الديني: هكذا تستثير الإشارة إلى الطلول الفعل: **اسقنا نعطك** ثم تستمر الجملة في صيغ صفات مرتبطة بالخمرة، ثم تستثير الجملة: « **عفته مكرهاً وخفت الأمينا** » سلسلة أفعال الأمر « **أدر** الكأس.. **وانقر** الدف... **ودع** ذكر الطلول ». وتختلف هاتان الاستجابتان من حيث حدتهما، إذ أن الاستجابة الأولى « **اسقنا** » تأتي بعد فعل طلبي صادر عن الذات (**غنا**)، أي أنها لا تجسد ردة فعل ضد فاعل خارجي؛ أما الاستجابة الثانية (**أدر** الكأس... **وانقر** الدف..) فإنها أكثر عنفاً وحدةً وشمولاً لأنها ردة فعل ضد قسر خارجي يمارس على الذات (الأمين الخليفة المجسد الأسمى للقسر الخارجي والسلطة). هكذا تكون جملة الخمرة في الواقع **متصلة** تبدأ هادئة وتتخللها لحظة قسر خارجية تثور الجملة بعدها وتتحول إلى حركة كاسحة هاجمة ترفض القسر الخارجي وتلغي وجود الأطلال الذي كانت قد بدأت به. وتستقر جملة الخمرة في صيغة تملأ السياق المكاني لوجود الشاعر بصورة مطلقة، نافيةً منه التراث الثقافي والتراث الأخلاقي - الديني في اللحظة نفسها.

- ٣ -

- ٣

أبو نواس: ذهب منسكب[١٣]

« عفا المصلى. وأقوت الكُثُبُ
منّى. فالمربدان. فاللبُبُ

فالمسجـــد الجامـــع المرؤة وال
دين عفـا. فالصحـان. فالرحـبُ
منـــازل قـــد عمرتهـــا يفعـــاً
حـتى بـدا في عـذارى الشهـب
في فتيـــــــة كالسيوف. هزهم
شرخ شبـــــاب. وزانهم أدب
ثم أراب الزمـــــان. فاقتسموا
أيـدي سبا في البلاد. فانشعبوا
لن يخلـف الدهر مثلهم أبـداً
عـليّ.. هيهـات شأنهم عجـب
لمـــا تيقنـــت أن روحتهم
ليس لهـا مـا حييت منقلب
أبليـت صـبراً لم يبلـهِ أحـد
واقتسمتـــني مـــآرب شعـــب
كـذاك إني إذا رزئـت أخـاً
فليس بيـــني وبينـــه نسب
قطربـل مربعي. ولي بقرى ال
كرخ مصيـف. وأمي العنـب
ترضعـــني درهـــاً. وتلحقـــني
بظلهـــا. والهجـــير يلتهـــب
إذا ثنتـــه الغصون جلّلـــني
فينـان. مـا في أديمـه جوب
تبيـــــت في مـــــأتم حمائمه
كما ترثّي الفواقـــد السلـــب

يهـــب شوقي. وشوقهن معـــا
كأنمـــــا يستخفنـــــا طرب

فقمـت أحبو إلى الرضاع. كما
تحامـــل الطفـــل مسّه سغـــب

حـــتى تخـــيرت بنـــت دسكرة
قـد عجمتهـا السنون والحقب

هتكـت عنها. والليـل معتكر
مهلهـــل النسج. مالـــه هـــدب

من نسج خرقـاء. لا تشد لها
آخيـة في الـثرى. ولا طنـب

ثم توجّـأت خصرهـا بشبـا ا
لإشفـى: فجـاءت كأنهـا لهـب

فاستوسق الشرب للندامى وأج
راهـا علينـا اللجـين والغرب

أقول. لمـــا تحاكيـــا شبهـــاً
أيها للتشابـــــه الذهـــــب

هما سواء. وفرق بينهما
أنهما جامـــــد. ومنسكـــــب

ملس. وأمثالهـــــــا محفرة
صوّر فيهـا القسوس والصلـب

يتلون إنجيلهم. وفوقهم
سماء خمر. نجومهـــا الحبـــب

كأنهـــــا لؤلؤ تُبـــــدّده
أيدي عذارى أفضى بها اللّعب»

٣ - ١

سأناقش الآن نصاً ثالثاً **لأبي نواس** هو النص المثبت أعلاه. لكنني لن أتقصى نسيج بنية اللغوية كما فعلت بالنصين السابقين. فالغرض تأسيس المنهج لا مضاعفة الأمثلة. بل سأركز على الخصائص الأساسية للبنية كما تتبلور من خلال العلاقة بين طرفي الثنائية الأساسية التي تشغل محور اهتمامي في الدراسات الحاضرة. أي ثنائية: **الأطلال/ الخمرة**.

تتعقد بنية هذا النص الأخير من شعر **أبي نواس** وتزداد حدة وكثافة بالمقارنة مع النصين السابقين. وينبع التعقيد والكثافة من التحولات التي تطرأ على طرفي الثنائية الضدية التي تمحورت حولها القصيدتان لالسابقتان. وذلك أن طرفها الأول. حركة الأطلال. لا يعود هنا رمزاً جزئياً محدداً. بل يصبح تكثيفاً وتجميعاً لرموز أساسية في التراث الديني. أولاً. ثم الفكري واللغوي. ثم التاريخي. وتتشابك هذه الرموز منذ أول موجة من أمواج القصيدة المندفعة وتتداخل لتطرح في مدى الرؤيا الشعرية التراث الحضاري العربي بأكمله نقيضاً لطرف الثنائية الثاني. الخمرة. الذي يتعقد هو بدوره ويتكاثف ليصبح مرتبطاً بكون سماوي وديني وثني صنمي أو كهنوتي خارج على التراث الديني الإسلامي.

هكذا يعمّق تعقُّدُ طرفي الثنائية الضدية بنية القصيدة كلها لأن كل إشعاع ينبعث من مكون يتجه إلى عدد كبير من المكونات ليضيئها. وهكذا تُخلَق شبكةٌ مدهشة من الاشعاعات العميقة المنتشرة عبر جسر اللغة المتوهج بصور ضوئية تطغى على صور الظلمة. وصور للاستمرارية والبقاء تطغى على صور الزوالية والعفاء. وصور للمادة الكريمة. الذهب. تطغى على صور التراب. وتبدو القصيدة وكأنها تشكل دائرة تتصادم نهايتا طرفيها. حيث تنغلق. بوهج مثير يمنحها تفردها وخصوصيتها. كما سأظهر فيما يأتي.

يرشح العفاء من الفعل الأول في الحركة الأولى للقصيدة: « **عفا** ». ثم يعود إلى التأكد بحدة قاطعة في موضع يؤطّر كلّ الموجودات التي كانت لها قداسة. إذ يتكرر في بداية الشطر الثاني. وبين طرفي العفاء المطلق هذا تقبع المكوّنات الجوهرية للحضارة العربية بأكملها: بدءاً **بالمُصلّى**. بتجسيده للتراث الديني والروح الجماعية وحس التعبد والخشوع. ومروراً **بالصحراء** التي انبعث منها التراث العربي (**الكُتُب**) ثم عبوراً إلى **المربدين** اللذين يجسدان جوهر التراث اللغوي والشعري كما تنامى في العصر الأموي العباسي الأول في البصرة حيث كان المربد ملتقى الشعراء وعلماء اللغة والتراث. ويتأكد عفاء التراث الديني بصرامة وحدة في العودة إلى ذكر عفاء المجسد الجامع: ولاختيار الصفتين دلالات غنية: فالصفة الأولى تؤكد بعد الخشوع والسجود في التراث الديني؛ والصفة الثانية تؤكد الطبيعة الجماعية له: وكلا البعدين مرفوضان في وجود الشاعر: كما يبرز فجأة في العودة إلى تكرار الفعل الأساسي « **عفا** ». وكذلك تعفو الصحان والرحب. الداخل والخارج. كل مكان يرتبط بالصلاة والتجمع والتطهر.

ويتعمق عفاء العالم التراثي بتأكيد عفاء **الزمان** بعد أن بُلْورَ عفاء **المكان** بصورة قاطعة. ذلك أن البيت الثالث يجوهر المكان في صورة تراثية « **منازل** » ترتبط بتاريخ العفاء والزوالية في الأطلال. لكنه يستمر ليؤكد اندثار الزمان أيضاً. إذ يؤكد أن ارتباط الشاعر بهذه الأمكنة ينتمي إلى زمن الصبا. قبل أن يدرك المرء ويحلم ويكتسب من الطاقات الفكرية ما يعينه على اختيار سليم. كذلك يطغى العفاء والاندثار على عالم الصحب، الفتية اللامعين الممتلئين نعمة وحيوية كالسيوف، والذين زانهم الأدب أيضاً. هذا العالم يصبح عرضة للزمن، يصبح موضوعاً هشاً يفتّته الزمن في عبوره، فيصدع الشمل، وينفي الصحب في أقاصي البلاد، وتغرق الذات في إدراك عميق للانهائية النفي والتشرد ولاستحالة استعادة الزمن الضائع أو الصحب

المشتّتين. وأمام هذا الإدراك لا تنهار الذات، بل تكتسب لنفسها صلابة داخلية عميقة رغم تمزيق الانفعالات لها. وفي صلابتها هذه تتجوهر في كون بديل مطلق، كونٍ يشكل طرفاً نقيضاً للكون الذي تفتت وتمزق وانهار. وتبدأ حركة الكون البديل، حركة الخمرة، بالتبلور: وطناً جديداً أولاً، وأرضاً جديدة، وقرى حافلة بالحيوية والحياة، وزمناً جديداً يجمع الصيف والربيع يمثل نقيض الزمن المنهار. ثم تطغى صورة فريدة في قدرتها الإشعاعية: صورة الخمرة - الأم. وفي تجسيد الخمرة لصورة الأم تلتم كل خيوط الكون الجديد لتعيد إلى الذات توازناً أضاعته: فهي تغرق الذات في حنوّ أزلي حُرِمَتْ منه حين انهار الزمن الطيب؛ وهي تمنح الذات قرارة الاستكانة في ظلال رخية تقيها حرّ الهجير؛ وهي تكتمل، في النهاية، صورةَ **كونٍ متكامل** مغلق، بأرضه وسمائه وأشجاره الوريفة، كونٍ لا تنفذ إليه شمس العالم الآخر: الصحراء. فالخمرة - الأم ترضع الشاعر فتروِّي عطشه، وتلفه مغطية إياه بظلالها. ثم تشكل فوقه سماءً تجلله، سماءً من الغصون المتشابكة التي لا فجوة فيها على الاطلاق. أي أن الكون الخمري ينتصب الآن بديلاً كاملاً للكون المنهار: الكون المنهار **عفا وتفتت وتشعب**، أما الكون الجديد فإنه كون **التماسك والصلابة والوحدة**. لكن هذا الكون الجديد لا يصبح كونَ نشوةٍ مطلقة، إذ تنسرب صورة عجيبة تشرخ بعد النشوة الذي يفترض أنه يؤسسه، لتنشر حس المأساة والأسى: فحمائم هذا الكون تبيت في مأتم كأنها أمهات يرثين من فقدن. ويُشْعِر عمقُ الصورة وأساها بعمق التشابك بين بعدي النشوة والمأساة في تجربة الخمرة؛ وإذ يهب شوق الشاعر فإنه يرجّع شوق الحمائم النائمة، وفي ترجيعها يؤكدان أيضاً ضدية تجربة الخمرة وامتلاكها لبعدي المأساة والنشوة: فهبوب الشوق - على مأتميته وأساه - يصبح كأنه خفة طرب ترتفع بالذات إلى آماد قصيّة. وفي هذه الآماد عود صورة الحرمان والرواء الأساسية، صورة الخمرة - الأم، باهرةً حادةً، إذ تتحول الذات طفلاً رضيعاً يحبو إلى الرضاع، مجسّداً كلية الحرمان

وطفولية الشوق إلى الرواء في فعلين مدهشين: « **أحبوا** » « **وتحامل** ». كأنما السغب والشوق يصبحان عبئاً منهكاً لا قوة للذات على تحملها. إلا أن الصورة، في تشابكاتها البنيوية، تتحرك على مستوى أعمق: فهي تشكل طرفاً في ثنائية تخلق فضاء الكون الخمري وتمنحه الشمولية والكلية اللتين تنبعان من امتلاكه للأضداد، من إشعاعه بصور عوالم مغرقة في تقابليتها. وهذا الطرف الأول هو طرف البدء، الطفولة، والمتعة الجنسية الجذرية في التجربة الانسانية: متعة امتصاص الرضيع للثدي. وأمام هذا الطرف، ونقيضاً له، تتحرك القصيدة الآن لتخلق، مباشرة، طرف النهاية، الرجولة، والمتعة الجنسية النابعة من عنف امتلاك الرجل للأنثى وافتضاضه لها. فالرضيع الذي يحبو هو الذي يتخيّر الآن، بكل ما في التخير من وعي ونضج، وهو يتخير بنت **دسكرة** تقف نقيضاً لعالم التراث الذي **عفا**. فتشكل القصيدة ثنائية ضدية أخرى هي ثنائية **العفاء/ البناء؛ الصحراء/ المدينة؛ القديم البالي/ الجديد المتفجر بالحياة**. والخمرة - الأم تظهر الآن في احدى تحولاتها الجوهرية: الخمرة العذراء: إلا أن عذريتها وبكوريتها ليستا تجسيداً **للحداثة الزمنية** وحدها: بل **للأزلية المتجددة**: فهي بنت. لكن السنون والحقب عجمتها، أي أنها توحد في ذاتها جوهر الزمن: فهو قديم وهو مستمر متجدد متجوهر كل لحظة. ومقابل حبو الرضيع إلى ثدي الأم ينتصب الآن عنف الرجل بازاء العذراء، فهو يهتك عنها، في حركة انفعالية شبقية حادة. حريرها الذي يحجبها، حريرها الذي صنعته يد الحداثة والحضارة، لا يد البداوة التي تشد الطنب في الصحراء. والهتك يتم في سياق الليل المعتكر. في زمن ستحوله الخمرة المفتضة إلى زمن ضوء وإشعاع. ويتوالى العنف الرجولي ويتنامى ليكمل صورة التضاد الجوهرية بين الأم والعشيقة، بين الطفل الذي يحبو والرجل الذي يجتاح، في فعل مدهش في عدائيته وعنفه وشراسته. فعل للذبح، للدم هو « تَوَجّأتُ » وصورة اختراق جسد العذراء برماح تمزق وتهتك. لكن هذا الذبح ليس **تدميراً وقتلاً**. بل هو ذبح **طقوسي**. ذبح وثني يرتبط

بالقربان والنشوة والتسامي الروحي: ولذلك تكون لحظة الذبح هي لحظة الإشعاع والضوء الرائعة: « **فجاءت كأنها لهب** » يحيل زمن الاعتكار إلى زمن سطوع ضوئي كلي شامل لا أثر فيه للحظة تشويه أو عتمة. وفي هذا الزمن الجديد يطيب الشرب للندامى وتندلق الخمرة من لجينها لجيناً ومن ذهبها ذهباً. وتصبح لحظةُ النشوة الجمالية الصافية لحظةَ اختلاط حسي - والخمرة دائماً منبع للانفعالات الضدية - إذ أن الذهب والخمرة يتمازجان ليوحيا بأنهما واحد. لكن التساؤل الذهني: أيهما الذهب؟ يمنع الصورة من أن تغرق في انفعالية ساذجة هائجة تقرر أن الخمرة هي الذهب. ليلتقط فرقاً ما بين الذهب والخمرة يحفظ تمايزهما. والفرق لا بد أن يكون سطحياً لا يمس جوهر العنصرين. وإلا كان نفياً للعلاقة التي تقرر: وهو. في الواقع. كذلك: فما تقرره القصيدة من أن الخمرة والذهب شيء واحد. إلا أنهما في حالتين متغايرتين من الجمود والسيولة. عرض لتغاير سطحي جداً يحفظ روعة التوحد في الجوهر بين العنصرين. ويخلق تمايزاً ضرورياً في الوقت نفسه. ويبلور خصيصة أساسية في شعر الحداثة كله هي: **اللطاقة الذهنية. والتوازن المتحقق بين الوعي والانفعال. بين الفكر والحس**[١٣]. ثم تركز القصيدة ضوءها المشع على الآنية التي تصب منها الخمرة. وفي تركيزها هذا تعمق بعد **اللازمنية** في عالم الخمرة. فالآنية من ذهب. والذهب يتجاوز الزمن محتفظاً ببريقه ونضارته. على عكس الأطلال والمصلّى والكثب والمربدين التي لم يستطع أي منها تجاوز الزمن فاندثر وعفا. ثم إن الآنية الذهبية تجسِّد **لا زمنية** الفعل الانساني في الصور المنقوشة عليها - والفعل الانساني هنا هو فاعلية فنية تصويرية تناقض روح التراث الديني. وتبلغ مناقضتها لروح هذا التراث حدّها الأسمى في كونها خَلَقَتْ صوراً ترتبط بتراث ديني بديل هو تراث المسيحية: الصلب والرهبان. وتتعمق اللازمنية في الحيوية الرائعة المنبثقة من صورة القسوس « **يتلون إنجيلهم** » إذ أن **الحركة** تؤكد بعداً صوتياً فريداً يشع من البصري فيمنح الكون البديل شمولية ولا زمنية مطلقتين؛ وتكتمل صورة التراث

البديل، الكون الخمري الجديد، في حركة مدهشة تقلب عالم الطبيعة وتغير قوانينه: فالسماء التي تعلو فوق صور القسوس وأناجيلهم ليست احدى السبع الطباق، ليست سماء الصحراء، ليست السماء المادية التي ينتمي إليها الآخرون، بل هي سماء فريدة جديدة تصنعها الخمرة: الخمرة سماء نجومها أضواء الخمرة المشعة في تألقها الحبابي المتفجر حياة وضوءاً. وإذ تصبح الخمرة سماء تصبح كل شيء: فلقد كانت أرضاً (العنب المغروس) وشجراً يتنامى ويتشابك ويشكل سماء تظلل الشاعر، لكنها الآن سماء فعلية لها بروجها ونجومها وأضواؤها. وتُختَتَم القصيدة بتوحيد بُعْدَيْ الكون الخمري المتناميين حتى الآن: صورة المرأة - العذراء، وصورة الضوء - الذهب في جلاء النجوم - الحبب وكأنها لآلىء مشعة ترميها هنا وهناك، في حالة من النشوة المطلقة واللهو الناعم. أيدي عذارى ينتمين إلى عالم سماوي لا علاقة له بهذه الأرض البائسة.

هكذا يقف طرفا القصيدة نقيضين مطلقين: حركتها الأولى حركة عفاء لكل ما يمثل التراث الحضاري العربي، وحركتها الأخيرة تأكيد للازمنية. العالم الذي يمثل نقيض هذا التراث. حركتها الأولى تزدحم بالآخرين الذين يندثرون مع ما اندثر؛ وحركتها الأخيرة تخلق كوناً للوجود الفردي، ليس فيه إلا ذكر سريع عابر للندامى، كوناً ضوئياً، ذهبياً، أزلياً، سماوياً. حركتها الأولى ترتبط بتراث الصحراء والشمس اللافحة؛ وحركتها الأخيرة تتحول إلى ملاذٍ من الظل والليونة لا منفذ فيه لشمس الهجير. وحركتها الأولى حركةُ عمرٍ يَفِعٍ يرثه وراثة ولا يختاره؛ أما حركتها الأخيرة فهي وليد لاختيار انساني ناضج في عمر من الإدراك والرجولة. وحركتها الأولى، أخيراً، حركة التقشف والجفاف والحرمان إلى درجة مطلقة تصبح فيها النشوة تعبيراً عن عالمٍ لاهٍ يُبَدِّدُ حتى اللآلىء التي يتعلق بها الآخرون في تقييمهم الزائف للوجود.

على صعيد العلاقة البنيوية بين طرفي الثنائية الضدية التي درست في النصين السابقين: **الأطلال/ الخمرة**، تُظهر القصيدة بوضوح أن **أبا نواس** يتعامل مع الثنائية بطريقة ثالثة فذّة في النص الحاضر. فهو يبدأ **بالكون التراثي** - كما بدأ به غيره - لكنه، على عكس الآخرين، يبدأ به لا مصدراً لرموز ذات ديمومة وإنما تجسيداً للعفاء والزوالية وانقطاع الزمن وتفتته. يبدأ به مندثراً منذ اللحظة الأولى: «**عفا المصلّى**» ثم يعيد تأكيد اندثاره في البيت الثاني. وإذ يؤكد اندثاره، ينقل التأكيد من مستوى المكان إلى مستوى الزمان. وهو إذ يفعل هذا يؤكد الطبيعة التراكمية الصرف للتراث: فرموز التراث تتوالى دون فواصل راكبة إحداها فوق الأخريات، ودون أي نبضة انفعال أو حس بإزائها سوى تقرير عفائها.

وحين يكتمل العفاء تبدأ حركة الخمرة: ويعفو التراث **فعلياً** في جسد القصيدة اللغوي فلا يعود إلى الظهور حتى مرة واحدة، وتنعدم الإشارة إليه انعداماً كلياً. وتحتل حركة الخمرة ما بقي من جسد القصيدة -. وهو فضاؤها الرئيسي - لتبرز لا في صور تراكمية بل في **صور للنمو** والتكامل ويتجسد هذا النمو منذ أول الحركة: إذ يبدأ الزمن بالنمو «**قطربّلٌ مربعي/ ولي مصيف**» ثم تتنامى صورة الأم من تقرير سريع «**أمي العنب**» إلى حركة فعلية تنبض بالحياة: «**ترضعني درها وتلحفني بظلّها**»، ثم «**قمت أحبوا إلى الرضاع**». وكذلك تتنامى صورة العالم الظلالي «**إذا أثنته الغصون جللني فينان**» وصورة الغناء الذي يملأ المكان، الغناء المأتمي. ثم تتنامى صورة العذراء التي تهتك: من التخيُّر. أولاً. إلى هتك النسيج، ثم توجُّو الخصر. ثم فيضان اللهب. كذلك تتنامى صورة الذهب من. «**أجراها علينا اللجين**» إلى الذهب السائل. ثم الذهب المصنوع تماثيل تعمق حس الأزلية. كذلك تتنامى

الحياة في التصاوير نفسها. فهي أولاً نقوش لكنها فجأة تنبض بالحياة في « **يتلون إنجيلهم** ». وكذلك تتنامى، عبر الحركة كلها، صورة الضوء - اللهب الذي يتحول أخيراً إلى نجوم في سماء من الخمر. وتتنامى النشوة من لذة الرضاع، إلى نشوة الافتضاض. ثم إلى النشوة المطلقة لحظة تُبدِّد العذارى اللآلىء الدرّية الثمينة. أخيراً تتنامى عبر حركة الخمرة الانفعالات الانسانية العميقة. فمن حس **الحرمان** إلى حس **الرواء** ومن نعومة العلاقة مع العذراء إلى عنفها وعدائيتها. ومن المتعة الجمالية باللهب والذهب إلى النشوة المطلقة التي تؤكد توحدها مع ضوء الخمرة وأزليتها. وبهذا التعامل مع طرفي الثنائية: الأطلال (التراث)/ الخمرة (الكون البديل). تكتمل نماذج ثلاثة لتعامل أبي نواس مع التراث الحضاري والتراث اللغوي والشعري وثنائية القديم/ الحديث. ذلك أن النص الأول أظهر كيف يقلب الشاعر الكون التراثي فيجعل حركة الأطلال حركةً أخيرة ويسقطها إلى موضع **سفلي** في القصيدة ليبرز حركة الخمرة في بداية القصيدة. أما النص الثاني فقد أظهر كيف ينقل الشاعر الأطلال إلى حيز هامشي يجسد هامشية وجودها في تجربته، ليمنح لباب القصيدة والتجربة للكون الخمري. ثم يأتي النص الثالث ليظهر كيف يبدأ الشاعر القصيدة بالأطلال (التراث) فعلاً، لكنه يؤكِّد لا حيويتها ورموزها الغنية وقدرتها على استثارة الانفعال، بل تراكميَّتها واندثارها وانعدام أي تنام للحياة فيها وعجزها عن استثارة الانفعالات الانسانية. ويمنح للكون الخمري خصائص الحياة والتنامي ويملأه بغنى الانفعالات الانسانية العميقة وثرائها.

II - أبو تمام

مدح المعتصم

١ - رَقَّتْ حَوَاشِي الدَّهْرِ فَهْيَ تَمَرْمَرُ
وغَـــدَا الثَّرَى في حَلْيِـــهِ يتَكسَّرُ

٢ - نَزلَتْ مُقَدِّمَةُ المَصِيفِ حَمِيدةً
ويَـــدُ الشِّتَـــاءِ جَدِيـــدَةٌ لا تُكْفَرُ

٣ - لَوْلا الذي غرَسَ الشِّتاءُ بِكفِّهِ
لاقَـــى المَصِيـــفُ هَشَائِماً لا تُثْمِرُ

٤ - كَمْ لَيْلَـــة آسَى البِـــلادَ بِنَفْسِهِ
فيهـــــا ويَوْمٍ وَبْلُـــــهُ مُتْعَنْجِرُ

٥ - مَطَرٌ يَذُوبُ الصَّحْوُ منه وبَعْدَه
صَحْوٌ يَكـــادُ مِنَ الغَضَـــارة يُمْطِرُ

٦ - غَيْثَـــانِ فالأَنْوَاءُ غَيْـــثٌ ظاهِرٌ
لـــكَ وَجْهُـــهُ، والصَّحْوُ غَيْثٌ مُضْمَرُ

٧ - ونَـدًى إذا ادَّهَنَتْ لِمَمُ الثَّرَى
خِلْـــتَ السِّحـــابَ أَتـــاهُ وهو مُغَـــدَّرُ

٨ - أَرَبِيعَنَـا في تِسْعَ عَشْرَةَ حِجَّةً
حَقًّـــا لَهِنَّـــكَ لِلرَّبيـــعُ الأَزْهَرُ

٩ - ما كانتِ الأَيَّامُ تُسْلَبُ بَهجةً
لو أَنَّ حُسْنَ الرَّوْضِ كـــان يُعَمَّرُ

١٠ - أَوَلاَ ترى الأَشْيَاءَ إِنْ هيَ غُيِّرَت
سَمُجتْ وحُسْنُ الأَرضِ حِينَ تُغَيَّرُ؟

١١ - يا صاحِبَيَّ تَقصَّيا نَظرَيْكُمَا
تَرَيَـا وُجُوهَ الأَرْضِ كيـفَ تَصَوَّرُ

١٢ - تَرَيَا نَهاراً مُشْمِساً قد شَابَهُ
زَهْرُ الرُّبَـــــا فكأَنَّما هو مُقْمِرُ

١٣ - دُنْيا مَعاشٌ للوَرَى حتَّى إِذا
جُلِـي الرَّبِيـــعُ فإِنَّما هيَ مَنْظَرُ

١٤ - أضحَتْ تَصُوغُ بُطُونُها لِظُهورِها
نَوْراً تكـــادُ لـــه القُلُوبُ تُنَوِّرُ

١٥ - مِنْ كلِّ زَاهِرَةٍ تَرقْرَقُ بالنّدَى
فكأَنَّهـــا عَيْنٌ عليْـــهِ تَحَـــدَّرُ

١٦ - تَبْدُو ويَحجُبُها الجَمِيمُ كأَنَّها
عَـــذْرَاءُ تَبْـــدُو تـــارَةً وتَخَفَّرُ

١٧ - حتَّى غَدَتْ وهَدَاتُها ونِجَادُها
فِئتيْنِ في خِلَـــعِ الرَّبيـــع تَبَخْتَرُ

١٨ - مُصْفَرَّةً مُحْمَرَّةً فكأَنَّهـــا
عُصَـــبٌ تَيَمَّنُ في الوَغـــا وتَمَضَّرُ

١٩ - مِنْ فاقِعِ غَضِّ النَّباتِ كأَنَّهُ
دُرٌّ يُشَقَّـــقُ قَبْـــلُ ثُمَّ يُزَعْفَرُ

٢٠ - أوْ ساطِعٍ في حُمْرةٍ فكأنّ ما
يدْنُو إليْـــــــه من الهواءِ مُعصفرْ

٢١ - صُنْعُ الذي لَوْلا بَدائعُ لُطْفِهِ
مـــا عـــادَ بَعْـــدَ إذْ هُوَ أخْضَرْ

٢٢ - خُلُقٌ أطَلَّ مِنَ الرَّبيعِ كأنهُ
خُلُـــقُ الإمـــامِ وهَدْيُـــهُ المُتَيَسِّرُ

٢٣ - في الأرضِ مِنْعَدْلِ الإمام وجُودِه
ومِـنَ النّبـــاتِ الغَـضِّ سُرْجٌ تَزْهَرُ

٢٤ - تُنْسَى الرِّياضُ وما يُرَوّضُ فِعْلُه
أبَـــداً عـــلى مَرّ اللّيالي يُذْكَرُ

٢٥ - إنَّ الخَليفةَ حينَ يُظلِمُ حادِثٌ
عَيْنُ الهُـدَى ولـه الخِلافـةُ مَحْجرُ

٢٦ - كَثُرتْ بهِ حَرَكاتُها ولقَدْ تُرَى
مِنْ فَتْرَةٍ وكأنّهـــــــا تَتَفكّرُ

٢٧ - ما زِلْتُ أعْلَمُ أنَّ عُقْدَةَ أمْرها
في كَفِّـــهِ مُـــذْ خُلِّيَـــتْ تَتَخيَّرُ

٢٨ - سَكنَ الزَّمانُ فلا يَدٌ مَذْمُومَةٌ
للحادِثَـــــــاتِ ولا سَوَامٌ يُذْعَرُ

٢٩ - نَظَمَ البِلادَ فأصبَحتْ وكأنّها
عِقْـــدٌ كـــأنَّ العَـــدْلَ فيـــهِ جَوْهَر

٣٠ - لم يَبْـقَ مَبْدًى مُوحِشٌ إلاّ ارْتَوَى
مِنْ ذِكْره فكأنّما هُوَ مَحْضَرُ

٣١ - مَلِكٌ يَضِلُّ الفَخْرُ في أَيَّامِهِ
وَيقِـــلُّ في نَفَحاتِـــهِ مـــا يَكثُرُ
٣٢ - فَلَيَعْسُرَنَّ على اللَّيَالي بَعْدَهُ
أَنْ يُبْتَـــــــلى بِصُروفِهِنَّ المُعْسِرُ

١ -

تتمحور قصيدة أبي تمام حول صورة متخللة أساسية هي صورة التحول، التي تتنامى من خلال سلسلة من الثنائيات الضدية أهمها: الزمن الماضي/ الزمن الحاضر؛ الانقطاع/ الاستمرارية؛ الأرض/ السماء؛ التربة/ الزارع. وتخترق هذه الثنائيات جميعاً ثنائيةٌ ضدية جوهرية في رؤيا القصيدة هي الطبيعة (الربيع)/ الإنسان (المعتصم).

وعبر خلق شبكة خفيّة حيناً، جليّة حيناً آخر، من العلاقات بين هذه الثنائيات، يطور أبو تمام قصيدة المدح الى بنية معقدة متشابكة لحمّية تخرج بها عن كونها نصباً نمطياً - كما هي في معظم التراث السابق عليه - الى رؤيا شعرية متميزة تسبر غور الإنسان (الحاكم والمحكوم) من خلال منظور اكثر شمولية وعمقاً وديمومة هو الطبيعة - الأرض/ الربيع.

منذ حركتها الاولى تفجِّر القصيدة رؤيا التحول الجوهري في الزمن، اذ تبدأ بالفعل **رقّت**. ذلك أن صيغة الفعل الماضية تُخْرَج هنا عن دلالتها على الزمن الماضي لتُمْنَح دلالة حاضرة: فالرقة **عملية لا حالة**: وهي عملية بدأت في زمن مضى واكتملت وتستمر الآن في البرهة الحاضرة. وعملية التحول الى رقة تستثير هنا نقيضها المطلق وهو الخشونة، فما تجسده الحركة هو تحوّل الدهر من خشونته السابقة الى ليونته الحاضرة عبر عملية جوهرية تحوّل الطبيعة

تحويلاً كاملاً. وتتأكد الاستمرارية والحضور في الانتقال المفاجىء الى صيغة الزمن الحاضر في الجملة: **فهي تَمَرْمَرُ**، كما يتجسد التحول نفسه، خفياً، سِرياً في التركيب المورفولوجي للفعل، إذ أنّهُ يبرز في صيغة تَفَعَّلُ **(تَمَرْمَرُ)** مخفياً أصله، **تتمرمر**، ومتحولاً عنه لكنا، في الوقت نفسه، مجسّداً إياه. وينسب فعل الرقة الى حواشي الدهر، أي الى **مؤنث، جمع**، ثم يأتي الشطر الثاني ليبرز عنصراً جديداً هو **الثرى**، ويخلق هكذا في البيت ثنائية ضدية: **الدهر/ الثرى** (الزمن/ الأرض). لكن العلاقة التي تنشأ بين طرفي الثنائية في رؤيا القصيدة ليست علاقة نفي وتضاد، بل علاقة تكامل وتنام: ذلك أن كلا الدهر والثرى الآن يخضعان لعملية التحول نفسها ويتفجران بالرقة والتموج والليونة الجديدة التي أدّت اليها هذه العملية: فحواشي الدهر تتمرمر، والثرى، مزيَّناً بالحليّ، يتكسَّر عذوبة وحيوية وتفتحاً للضوء في زمن جديد خصب. وجليٌّ أن الثنائية تكتمل على صعيد لغوي (فالحواشي مؤنثة في صيغة الجمع، والثرى مذكر مفرد)، كما تكتمل على صعيد صيغة الفعل (فالحواشي تتمرمر، أي تتموج وتضطرب ليناً ونعومة، والتموج حركة مستمرة لا انكسار فيها، اما الثرى فهو يتكسّر، أي أن حركته حركة تقطُّع). لكن الحركتين تتكاملان لتجسدا دفق الحيوية الجديدة في عروق الزمن/ الأرض، كذلك تتكامل الثنائية على صعيد الدلالة الزمنية لفعليها: ذلك أن **رقّت** فعل يشير الى عملية ماضية اكتملت، أما **غدا** فإنه يشير الى حركة في الزمن باتجاه المستقبل.

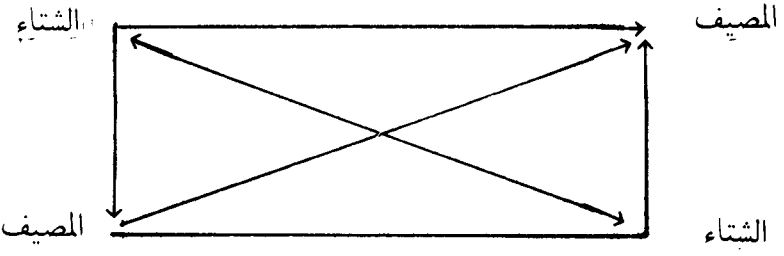
وعبر تكامل الثنائية تنسرب البنية الصوتية للبيت خالقة حساً عميقاً بالتواشج والتناغم: بدءاً بالحاء المشتركة في (حواشي/ حليّه) ومروراً بالتاء المتكررة في (تمرمر/ يتكسر) ثم انتهاء بالراء المتكررة في الفعلين نفسيهما. وتعمّق هذا التواشج البنيةُ المرآتية للفعل **(تمرمر)** نفسه. اذ أن تكرار الميم ثم الراء فيه يحدث اهتزازات نغمية لا تنتهي آثارها الى أن تهدأ الحركة على

حرف الرويّ الذي يرجّع صداها (الراء في **يتكسر**).

هكذا يجسد البيت حركات متواشجة وعملية تحول لها سمة أساسية هي الاستمرارية: أي أن الرؤيا الشعرية التي تبدأ بالتبلور ليست رؤيا انقطاع في الزمن وانبتات لزمن ماضٍ وبدءٍ لزمن جديد يغيّر الماضي تغييراً جذرياً. ويلغيه، بل رؤيا استمرارية وتحول وتنام عميق يبدأ في زمن ماضٍ ويستمر في اندفاق حيويته من اللحظة الحاضرة. فهي رؤيا توحد بين نقيضين وتجذّر الحضور في الغياب، كما وتجذّرالغياب في الحضور.

تشكل الحركة الأولى اذن بؤرة رؤيوية انفعالية تصورية تستمر في حركات القصيدة التالية، كما هو جلي في البيت الثاني الذي ينمي ثنائية **الماضي /الحاضر؛ القديم /الجديد** في منظور الاستمرارية والتكامل والتواشج ويجسّد اللحظة الجديدة (مقدمة المصيف إطلالة الربيع) ويصفها بأنها حميدة لا عن طريق وضعها نقيضاً للحظة سابقة بل بتوحيد اللحظتين في لحظة مترفة اذ يصف اللحظة الماضية (الشتاء) بأنها ما تزال حاضرة جديدة في الأرض، نعْمة متجسدة لا تكفر ولا تحجب. ويتعمق هذا التجسيد في منح اللحظة الماضية حيوية الحي بأنسنة الشتاء ونسبة يدٍ خيرةٍ اليه. هكذا يؤكد البيت أن اللحظة الماضية ليست قديمة بالية بل جديدة خيرة تستمر في ترف اللحظة الحاضرة وغمرتها الوريفة. فكلا اللحظتين حميدة لا تكفر. ويتعمق حسّ الاستمرارية والحضور الكلي للزمن في البيت الثالث الذي ينقل الحركة من مستوى الخفاء النسبي الى مستوى الجلاء الصريح، اذ يؤكد أن نعمة اللحظة الحاضرة واخضرارها ويناعتها رهن بكينونة اللحظة الماضية وسبقها: فلولا البذور التي غرستها كف الشتاء (حيث تتعمق الأنسنة في الانتقال من **اليد الى الكف**) لكان المصيف حلّ وليس في الأرض غير الهشيم الذي لا يثمر؛ فثمر الصيف تجسيد لوشائجية عملية التحول والاخصاب والعناية

العميقة التي ابتدأت في زمن ماضٍ هو زمن غرس الشتاء لبذوره في رحم الأرض. وبهذه الصورة تتكامل الثنائية الضدية الشتاء /الربيع تكاملاً مطلقاً يتجسد في العلاقات المكانية التي تنشأ بينهما لحظة ظهورهما في البيتين (٢، ٣): ذلك أن المصيف يقع في الشطر الأول من (٢) والثاني من (٣). اما الشتاء فإنه يحتل مكانين متناظرين يعكسان وضع المصيف واقعاً في الشطر الثاني من (٢) والأول من (٣) ويتشكل من ذلك النسق التالي:



حيث يحضر المصيف والشتاء على المستوى الأفقي العلوي مشتركين في صفة الحمد ويحضران على المستوى الأفقي السفلي مشتركين عبر تفاعلهما. ويتحقق توازن مطلق بين هذين المستويين: فالحمد (على المستوى العلوى) يُنسَب إيجاباً إلى المصيف. أما الشتاء فينسب له الحمد عن طريق النفي (**لا تنكر**). أما على المستوى السفلي فإن كفة الشتاء ترجَّح إذ يبرز المصيف معتمداً عليه اعتماداً وجودياً كاملاً.

وينعكس وضع الايجاب والنفي في المستوى السفلي فالايجاب هنا يرتبط بالشتاء (غرس بكفه) أما النفي فيرتبط بالمصيف (لا يثمر). في الوقت نفسه يتحقق تكامل وتنامٍ داخلي عبر البيتين فالمصيف في بروزه الأول حميد وفي الثاني مليء بالثمر، والشتاء في بروزه الأول جديد له يد وفي الثاني ذو كف غرست البذار. ثم إن التوازن المطلق بين طرفي الثنائية الشتاء /المصيف يتجسد في ان محرق البيتين (١، ٢) هو المصيف وفي أن المحرق ينتقل في

البيتين (٣، ٤) الى الشتاء اذ يأتي البيت الرابع ليتابع تجلية فاعلية الشتاء الخيرة مبرزاً إياه في هذه الصورة المغرقة في إنسانيتها وهو يؤاسي البلاد العطشى بوبله المنهمر المخصب الذي يشفيها من عطشها ويبل غليلها.

عبر هذا التوازن المطلق تتبلور الرؤيا التواشجية للقصيدة، رؤيا **الاستمرارية في الزمن وفاعليته وإخصابه للأرض**، رؤيا **التوحد** بين أطراف الثنائيات الضدية في القصيدة، ورؤيا **التكامل** الكلي بين عناصر بنيتها اللغوية نفسها. وإذ تتبلور هذه الرؤيا تنسرب القصيدة، بحس التواشج والتداخل نفسه، الى التركيز على زمن الحضور لكنها لا تحول تركيزها الى عملية وحيدة البعد بل تحتفظ به تجسيداً للتكامل، تجسيداً لحضور **الاثنين في الواحد**. ويصبح هذا الحضور للاثنين في واحد روح القصيدة الفعلية وجوهر حركتها ورؤياها. ويتجلى ذلك بنصاعة مدهشة في أبيات تجسد روح **الحداثة** في شعر أبي تمام: الحداثة التي تلغي الحدود الفاصلة بين أشياء العالم وتكشف جوهر الوجود بما هو لحمة متواشجة تتداخل فيها الأشياء وتدخل، بتداخلها، عالم الغياب حيث ينتهي **الوضوح** الكلاسيكي وينتفي التمايز الحاد بين مكوّنات الوجود لتلتف الأشياء بغلالة من الغموض المرهف الذي يفيض بحس المحتمل الممكن المتحول بدلاً عن المؤكد النهائي الثابت. هذه الغلالة هي ما يوشح صورة **الاثنين - في - واحد** التي تتنامى في الأبيات (٥، ٦، ٧) اذ تبلور القصيدة صورة اللحظة الحاضرة بما هي توحيد للنقيضين **المطر والصحو**: فالمطر من الشفافية والصفاء والنعومة، أي من **الصحاوة**، بحيث إنه يصبح مطراً يذوب منه ***الصحو***، *والصحو، الذي يأتي بعده، من* الطراوة والرقة والعذوبة، أي من **المائية**، بحيث انه يكاد، من الغضارة أن **يمطر**. ويعمق حسُّ الاتصال والتواشج في هذه الصورة المدهشة حسَّ الاتصال والتواشج وتحوّل الواحد الى نقيضه الذي جسدته الأبيات الأربعة السابقة؛ ويتتابع هذا التعمق في البيت السادس حيث ينفصل الاثنان ويبرزان في

صيغة المثنى. لكن الانفصال **مؤقت** وسيعود ليصبح تواشجاً وتواصلاً، اذ ان الغيثين يصبحان وجهين لحقيقة واحدة بل يصبح **احدهما الآخر**: فالأنواء غيث ظاهر وجهه، والصحو غيث مضمر، وهما يتوحدان في هوية لغوية واحدة. ومن جديد يفعل البيت عبر ثنائية ضدية **(ظاهر /مضمر)** لكنه يفعل عبر خلق تفاعل عميق بين طرفيها: اذ يصبح كلا الغيثين تجسيداً لعملية التحول المتواشج والاستمرارية المطلقة في حركة الزمن والطبيعة.

في البيت السابع تتنامى فاعلية التكامل في الزمن وفاعلية التوحد بين أطراف الثنائيات الضدية: ثمّة الثرى ذو اللمم /والسحاب؛ الأرض/ والسماء. لكنهما لا يبرزان منفصلين، بل في إطار من التوحد الذي تحققه فاعلية **الندى** التوسطية، فالندى ينبع من السحاب، ويقطر من غدائره ليصل السحاب باللمم، أي يصل السماء بالأرض. وهو اذ يصلهما ينفصل عن الأولى (السحاب) ليستقر على الثانية (لمم الثرى) مكملاً رحلته من منبعه الى مستقره، معمّقاً التواشج بين السماء والأرض، تماماً كما كان الثرى المتكسر وحواشي الدهر الرقيقة قد عمقت التواشج من فصول الزمن ومواسمه، أي بين الشتاء والمصيف. وإذ يكتمل التواشج على مستويين: حركة الزمن وجسد الطبيعة، يأتي البيت الثامن ليؤله اللحظة الحاضرة، محدداً إياها بنصاعة التأريخ **(تسع عشرة حجة)** ومكرساً إياها الربيعَ المطلقَ الأزهر في صيغة توكيد مضاعفة جديرة كل الجدة على القصيدة حتى الآن **(حقاً لهنّك للربيع)**. وتتشكل هكذا ذروة حركة سمفونية مدهشة تختتم عملية التحولات العميقة والاستمرارية وتصل إلى قرار يمكن للقصيدة بعده أن تبدأ حركة جديدة.

- ٢

وتبتدىء الحركة الجديدة بحسٍّ **بالهشاشة** يشكّل نقيضاً للحركة الاحتفائية الأولى وينتقل من الاستمرارية الى الانقطاع، من تأكيد

الاستمرارية عبر التحول والاحتفاء بجماليتها وثمارها وخصبها، الى الحدس بالانقطاع عبر التحول وندب هشاشته ومأساويته؛ فالطبيعة لا تدوم، وحسن الأرض لا يعمّر الى الأبد، وبهجة الأيام، لذلك، ستُسْلَب. لو أن حسن الروض كان يعمّر لاستمرت البهجة. لكن هذا محال، ولذلك لا بد أن تنتهي البهجة بالمأساة. ويحدث هكذا إنشراخٌ في رؤيا القصيدة التي كانت قد أكدت روعة عملية التحول والتغير، فهي الآن ترى في التغير مأساوية لم تكن رأتها من قبل. وبهذا الانشراخ تضطرب حركة القصيدة في البيت العاشر، الذي يحاول أن يخلق استجابة **منطقية متوازنة** عن طريق تمجيد التغير حين يطرأ على الأرض، وتأكيد سماجته حين يطرأ على أشياء الوجود الأخرى. لكن المحاولة تظل ذهنية صرفاً، لأن التغير الذي يسمح حين يطرأ على الأشياء الأخرى هو، في واقع الأشياء، التغيرُ الذي يسمح حين يطرأ على الأرض أيضاً في موسم التحولات المقبلة: أي حين ينقلب الصيف الى خريف. إلا أن القصيدة لا تتابع هذا الخطّ المنطقي بل تجمِّد الزمن في اللحظة الحاضرة مؤكدة التغير من الماضي الى الحاضر فقط، ومحجمة عن الدخول في عالم التغير من الحاضر الى المستقبل على صعيد الزمن في الطبيعة (لكنها ستدخله على صعيد الانسان في الوجود). وسأحاول أن أظهر أن هذا التجميد للزمن له دلالاته وينابيعه التي ترتبط بصورة المعتصم في الحركة الثانية من القصيدة حيث تتمحور القصيدة من جديد حول مفهوم التغير والثبات.

- ٣ -

اذ تجمد القصيدة الزمن في اللحظة الحاضرة، يصبح طبيعياً أن تنصرف الآن الى تمجّد هذه اللحظة. وهكذا تبدأ حركة جديدة، تُشْرَك فيها عناصر إنسانية أخرى، في النداء « **يا صاحبي** » كأنما تقف العيون ممجّدة الحضور، تشهد له ولروعته وجماله. لكن حس التحول والتعدد لا يني يتخلل القصيدة

لأنه يشكل جذور رؤياها. فالأرض التي يدعو الشاعر العيون الى تمجيدها ليست **واحدة ثابتة** بل هي **وجوه متعددة** تتصوّر: تبرز في صورة أولى، ثم في صورة ثانية، ثم في صورة ثالثة، أي إنها حركة **تصوّر** واكتساب وتحول دائم. ويتنامى هذا التصور والتحول، كما تتنامى صورة الاثنين في واحد والتداخل بين النقيضين في البيت الثاني عشر الذي يخلق من جديد صورة تستثير في روعتها وعمق التواشج فيها الصورةَ التي برزت في البيت الخامس. فالنهار مشمس، لكنه لا يبلور في الصيغة وحيدة البعد هذه، بل يخضع لتحول جذري: فهو مشمس يجسد النصاعة وحدة الوضوح، لكن نصاعته وحدة وضوحه تنكسران فتخففان بتأثير زهر الربا الذي يجلّل الأرض. وهكذا يبدو النهار وكأنه لا مشمس بل مقمر، أي إن نصاعته وبروز الحدود المطلقة فيه يختفيان ليحل محلهما تواشج وخفاء وغلالة حلمية غامضة تذوب فيها الأشياء وتتداخل فتنتفي الحدود القائمة بينها. ولعل ذروة هذا التداخل بين الأشياء أن تكون الصورة الشعرية نفسها «**تريا نهاراً شابه زهر الربا**» ذلك أن زهر الربا في الواقع يشوب **الأرض لا الزمن**، لكن الرؤيا التواشجية العميقة تلغي التمايز بين الأرض والزمن فتنسب شوب زهر الربا الى الزمن (النهار) لا الى **الأرض**، معمّقة بهذه الحركة المدهشة جوهر التجربة ومجلّيةً عمق فاعليتها في الذات الشاعرة.

في البيت الثالث عشر تدخل القصيدة، للمرة الثانية، لحظةَ انشراخ في رؤيا الاستمرارية ليتأكد عنصر انقطاع في الطبيعة والإنسان. ذلك أن الدنيا هنا توصف بأنها **قبل** الربيع معاشٌ للإنسان، أي حياة يومية يسعى فيها الإنسان الى طلب رزقه، أما حين يأتي الربيع فإنها تتحول الى شيء آخر اذ تصبح **حضوراً جمالياً غامراً** لا مكان فيه لنشاط غير نشاط الحاسة الجمالية في الإنسان. لكن البيت اذ يؤكد حس **الانقطاع** فإنه يؤكده عبر التحول؛ وهكذا يظل التحول الرؤيا الجوهرية التي تنبع منها القصيدة وتجسّدها:

التحول سواء أكان استمرارية وتكاملاً أو انقطاعاً وانبتاتاً.

- ٤ -

بعد حس الانقطاع وتأكيد صورة وحيدة البعد للدنيا يبدأ تركيز جديد على المكان يناظر التركيز السابق، بعد حس الانقطاع الأول، على الزمان. واذا تبدأ الحركة الجديدة تعود روح التداخل والتواشج والتحول، روح التوحيد بين الثنائيات الى السيطرة على القصيدة. ويتوحد، في البيت الرابع عشر، الداخلُ بالخارج، والذاتُ بالموضوع والباطنُ بالظاهر، في صورة جديدة مدهشة هي صورة داخل الأرض (باطنها) وهو يصوغ من أجل خارجها (ظاهرها) أزاهير منوّرة تضيءُ فتكاد القلوب التي ترنو إليها تضيء معها وتفتح أزاهير منوَّرة غضّة. وفي تكامل الداخل والخارج، والذات والموضوع تبلغ القصيدة ذروة جلائها للتحولات العميقة في الإنسان والزمن والطبيعة، وذروة تجميدها لرؤيا التنامي والتكامل والتواشج - رؤيا التوحيد بين فاعلية الاثنين في نتاج واحد جديد هو تجسيد لغنى تفاعلهما وثرائه وترفه. وإذ تتوحد الذات بالموضوع، الأزاهير بالقلوب تصبح أزهار الطبيعة أحداقاً إنسانية ترنو مترقرقة بالدمع /الندى وتبرز في صورة ثنائية: فهي تبدو وتحتجب وكأنها عذراء تبرز تارة وتخفّر تارة أخرى فتغيب. وهكذا يتوحد الحضور والغياب كما يتوحد الداخل بالخارج في حركة متكاملة متفاعلة تخلق عالماً ثرياً غامراً بجماله. ويتنامى التداخل بين الأشياء في اتحاد وهاد الطبيعة ونجادها، في اختيالهما بخلع الربيع الرائعة. بهذا الاختيال يتوحد طرفا ثنائية ضدية جديدة هي **الأعلى /الأسفل** كما يتوحد في البيت التالي اللون باللون، اذ تبدو الطبيعة مصفرَّة محمرّة في اللحظة نفسها، لا مصفرَّة آناً محمرّة آناً:

« **مصفرة محمرة** فكأنها عصب تيمّن في الوغى وتمضّر »

ويتعمق التوحد بين الأشياء وتقمص الشيء الواحد لحالات متعددة في صيغة

عصب نفسها، لأن هذه العصب وحدةٌ واحدة تكتسب أشكالاً مختلفة متضادة. فالعصب تتيمّن آناً والعصب ذاتها تتمضّر آناً آخر: أي أن الشيء الواحد يصبح الأمر ونقيضه بين لحظة وأخرى (وهذه صورة مختلفة جوهرياً عن الصورة التي تنتج من القول، مثلاً، إنها مثل عصب يمنية تختلط في الوغى مع عصب مضرية، اذ أن التعبير الأخير يخلق نمطين من العصب منفصلين ويؤكد تمايزهما وتفردهما).

وفي هذا التوحيد بين أشياء العالم تلعب الصورة الشعرية دوراً أساسياً. ذلك أن جوهر الصورة هو أنها كهربة لعالمين، وتوحيد لهويتين متمايزتين. ومن هنا تغزر الصورة في هذه الحركة ابتداء من البيت (١٣) موحدة بين تجارب متنافرة متمايزة. فالألوان المصفرّة المحمرّة تتوحد بعصب في المعركة هي يمنية آناً مضرية آناً. وفي هذا التوحد تتوحد الحاسة الجمالية بنقيضها، وهو حس العنف والدم في المعركة، عن طريق توحد النشوة بالنشوة. ذلك أن الحس يصل ذروة من ذرى الانتشاء تبدو معها تجارب الوجود المتناقضة نابعة من جوهر واحد. وبالطريقة نفسها يتوحد النبات في البيت (١٩) بعالم نقيض هو عالم الحيوان (الدر الذي يشق ليخرج بلونه الأصفر). وتعمق هذه الصورة محور التحول الأساسي في القصيدة: ذلك أن النبات فاقع غضّ، والدر يكون أبيض ثم يتحول أصفر بعد تشقيقه - تماماً كما تتشقق الأرض لتتحول البذور الكامنة في اغلفتها الى نبات منور مزهر. ولأن جوهر الرؤيا ينبع من التعدد والتداخل والاحتمالات والتحولات تأتي الصورة التالية، في البيت (٢٠)، في صيغة أو الإبدالية، فكأن ما هو حاضر هو هذا أو ذاك، لا كائن ثابت متميز محدد، ثم يبرز جوهر الممكن المتحول المتداخل في كون الساطع في حمرته لا أحمر وحسب بل تمازج للأحمر والأصفر كأن الهواء الذي يمسه معصفر.

- ٥ -

بهذه السلسلة من الصور تكتمل حلقات التداخل والتواشج والتشابك التي شكلت حركات القصيدة وينابيع صورها. لكن التشابك يتجسد أيضاً في البنية اللغوية للقصيدة، بارزاً على أكثر وجوهه جلاء في صيغ **الإيهام** والتقريب التي تطغى على لباب القصيدة كله. وأبرز هذه الصيغ هي « **كأن، كأنما، خلت، أو، يكاد**». وهي تبدأ بالبروز ابتداء من البيت الخامس، بالضبط حين يبدأ التواشج الفعلي ومفهوم الاندماج والتوحد بين الأشياء على صعيد الرؤيا الشعرية نفسها. ومن الدالّ أن الأبيات السابقة على البيت الخامس تخلو من الصيغ المذكورة خلوّا تاماً. أي إن القصيدة تشكل هكذا ثنائية ضدية ضمن حركتها الأولى على صعيدي الرؤيا الشعرية والبنية اللغوية - بين المقاطع التي **تخلو** من الإيهام والتقريب /والمقاطع التي **تنمّي** الإيهام والتقريب. وفي المقاطع الأخيرة هذه ينجلي الصحو وهو **يكاد** يمطر، والناظر **يخال** السحاب أتى لم الثرى وهو مغدّر، والنهار مشمس **كأنه** مقمر، والقلوب **تكاد** تنوّر، والزاهرة **كأنها** عين تحدّر، والعين **كأنها** عذراء، والوهاد والنجاد **كأنها** عصب، وغض النبات **كأنه** در، والهواء **كأنه** معصفر لحظة يأتي الطبيعة.

وهكذا تشغل صيغ التقريب والتداخل والتوهم الحيز الواقع في مركز القصيدة (الأبيات ٥ - ٢٠) وتتخللها صيغتان تأكيديتان فقط هما صيغتا التمجيد والاحتفاء (« **حقاً لهنك للربيع الأزهر**»، « **فإنما هي منظر**») وكلتاهما ترتبط بروعة اللحظة الحاضرة والمنظر القائم، أي لحظة **الثبات** المؤكدة التي ليس ثمة من إمكانية للتغير والتحوّل والتوهم فيها. وبهذه الطريقة *تحتل مركز القصيدة أيضاً ثنائية ضدية محورية طرفاها لغة التقريب والاحتمال* /لغة التأكيد والتقرير. وتمرئي هذه الثنائية الجوهرية الثنائية التي تنبع منها رؤيا القصيدة الفعلية في معاينة التحول / الثبات من حيث هما شرطان

يربطان بين الربيع /المعتصم ويميزان احدهما عن الآخر في الوقت نفسه.

على طرفي هذا المركز الإيهامي التواشجي يقع طرفا الثنائية الأساسية الربيع (الزمن) /المعتصم (الإنسان). وسأحاول أن أظهر فيما يأتي أن التشابك والتواشج بينهما عميق عمق التواشج الذي يحتل مركز القصيدة، وأن للتواشجين الطبيعة نفسها - أي إنهما يتعمقان من خلال التمايز والتضاد. وبهذا التصور يصبح مركز القصيدة حركة **لبابية جرثومية وتوسطية**، تنمّي حس التداخل والتشابك والتواشج عبر التمايز، وحس التوحد بين أطراف الثنائيات عن طريق فعلَيْ التشابه والتضاد، لتؤكد في الوقت ذاته تمايز هذه الأطراف واستمرارية التغاير بينها، محققة انتقالاً رائعاً من صورة الزمن (الربيع) الى صورة الإنسان (المعتصم)، مؤسِّسة التشابك والتوحد بينهما. وملغية الحدود التي تفصلهما في التركيب الهيكلي للقصيدة، ومبقية في الوقت نفسه على انفصامهما، ناقلةً، بذلك كله، قصيدة المدح من قصيدة نمطية تفصِل بين المنطلق والمركز الأساسي لها، الى بنية تواشجية لحمية تغرق فيها المكوّنات واحدها في لجة المكونات الأخرى، ويشع كل منها بإتجاه غيره، مضيئاً إياه ومضفياً عليه جوهره الخفي.

- ٦ -

في البيت (٢١) تبدأ حركة جديدة تؤسس ثنائية جديدة هي **الله/ الوجود** ثم ثنائية أخرى هي **المعتصم /الرعية**. وتمرئي الثنائية الأولى (الله/ الوجود) الثنائية الأساسية (الزمن/ الطبيعة) على المستويين الواعي واللاواعي. فالقصيدة تقرر أن التحول الذي أخرج الطبيعة الى وجودها الجديد هو من صنع خالق لطيف مبدع هو الذي يحوّل الأخضر الى أصفر. وتبدو هذه الصورة لأول وهلة على شيء من الغرابة لأنها تأتي في سياق التحولات من الجفاف الى الخضرة، ومن زمن الجور إلى زمن العدل؛ ويمكن

أن نتوقع في هذا الموضوع صورة تشير الى لطف صنعة الخالق الذي يحول **الأصفر** الى **أخضر**. لكن الصورة تفاجئنا بتلمس لطافة صنع الخالق في تحويله **الأخضر** الى **أصفر**. ولهذه المفارقة طاقة مدهشة على الإشعاع بجوهر الرؤيا الشعرية في القصيدة، فهذا الجوهر هو **مفهوم التحول** وصوره، ولأن القصيدة تتمحرق حول مفهوم التحول يصبح التحول **بحدّ ذاته** دليل القدرة الإلهية اللطيفة؛ أما **إتجاه** التحول والتغير فليس مكمن الدلالة الأول. ومن هنا تتمركز الصورة حول مفهوم التحول والتغير ذاته. على أن النص كان يمكن ببساطة أن يكون: « **ما عاد أخضر بعد اذ هو أصفر**». لكن لإتجاه التحول ذاته دلالة عميقة أيضاً اذا فهمنا الجملة بطريقة ثانية هي أن ما يحدث ليس تحولاً من **شيء الى شيء** بل تغيراً في **الشيء ذاته** عن طريق نمو عنصر جديد فيه، أي أن نفهم جوهر الصورة من حيث هو تجسيد **للتحول والتعدد لا للانقلاب والتبدل**. وبهذا الفهم يكون **الأصفر** هو النَّوْر أو الزهر الوليد الذي ينمو في الساق الخضراء، أو الأغصان الخضراء. أي أن البيت، هكذا، يتلمس لطافة صنع الخالق في عملية **الولادة** التي تخضع لها الطبيعة حين يتحول البرعم الأخضر، اذ يتفتح، الى زهرة صفراء تشع عبر الاخضرار وتتنامى منه.

وتتعمق دلالة التعدد والتنامي في الطبيعة الثنائية للبيت ذاتها: في تعدد الاحتمالات الكامنة في معناه ودلالة الصورة فيه. وتعدد الاحتمالات، أي اللبس الدلالي (Ambiguity) أحد الخصائص الجوهرية للحداثة، وهي خصيصة خرجت على وحدانية البعد ووحدانية المعنى في التراث الشعري وأسست التعدد بدلاً من الوحدانية جذراً للفاعلية الشعرية وينبوعاً من ينابيع الرؤيا الحديثة للعالم.

كذلك تمرئي الثنائية الثانية (المعتصم /الرعية) الثنائية الأساسية: فخلُقُ الربيع هو خلُقُ الامام، وقدرة الربيع على تحويل الطبيعة هي قدرة الامام على إضاءة الوجود وتحويل البلاد الى زمن خصب خير. وتتداخل الصورة في

البيت (٢٣) تداخلاً رائعاً. اذ يبرز أثر عدل الامام وجوده في **الأرض** (كالربيع) بدلاً من **البلاد** (كالإنسان) في حين أنّ أثر الشتاء ومؤاساته للطبيعة كان قد نسب الى **البلاد** بدلاً من **الأرض** (البيت ٤). كذلك يبرز أثر عدل الامام وجوده لا في النتيجة الطبيعية المتوقعة لها وهي غنى الرعية ورفاهها وأمنها، بل في نتيجة أخرى هي ظهور السُرُج المزهرة في الأرض، ويتوحد هنا أثر الإمام بأثر الربيع في توحيد فاعلية الجود والعدل بفاعلية الإنماء والازهار في «**السُرُج التي تزهر**»: ذلك أن السرج تنتمي الى عام الانسان والضوء المصنوع (أو **الثقافة** بلغة كلود ليڤي - شتراوس) والإزهار ينتمي الى عالم النبات والأرض والضوء الطبيعي (أو **الطبيعة** بلغة ليڤي شتراوس). وفي توحيد الإنسان بالطبيعة، (الثقافة بالطبيعة) تبلور للرؤيا الجوهرية التي توحد المعتصم بالربيع وفاعليته بفاعليته.

إلا أن التوحد والمشاركة الكاملة لا يستمران، اذ يحدث انقطاع وانفصام بينهما يستثيران الانقطاع والانفصام اللذين حدثا في بنية القصيدة في حركتها الأولى حين اكتملت عملية التحول (البيتان ٩، ١٣). وهكذا يُرْفَع الامام، عبر التضاد، فوق مرتبة الربيع من حيث **ديمومة الفاعلية**: أي إن الاستمرارية تنقطع في فاعلية الربيع، لكنها تتنامى في فاعلية الإمام: **فالرياض تنسى**، وما يروض من فعال الامام دائم أزلي لا ينسى. لكن هذا الانقطاع لا يستمر: اذ أن صورة الامام سرعان ما تعود لتمرئي صورة الربيع من خلال مفهوم التحول والتكامل بين **اثنين** لتحقيق نتاج **واحد**: فالامام يضيء، كالربيع الذي يضيء. والامام أتته الخلافة فأحدث فيها تحولات عميقة بعد أن كانت قد تجمدت (**كأنها تتفكر**)، مع انها منذ البدء تتجه اليه مختارة اياه. أي أن ثمة حساً **بتكامل** الزمن، بتواشج عميق بين اللحظة الماضية (قد تركت الخلافة تتخير) واللحظة الحاضرة (اختارت الامام واتجهت اليه)، تماماً

كما أن الربيع حوّل الدنيا من معاشٍ الى منظر جميل عبر عملية توالدية متواشجة.

غير أن الاستمرارية في الزمن تحتوي في جوهرها انقطاعاً، لأن بدء الخلافة بالتخير **محدود** بزمن معين؛ ويتأكد هذا الإنقطاع في تحول الزمن الإنساني الذي يجسد عملية معاكسة لعملية التحول في زمن الطبيعة: فقد كان التحول في زمن الطبيعة عملية تنامٍ من **بذور** تغرس الى **ثمار** تنضج؛ أما زمن الامام فهو زمن يتنامى من **الشر** الى **الخير**، من **المذموم** الى **المحمود**، ومن **الظلم والذعر** الى **العدل والطمأنينة**: الى أنه يتنامى عن **طريق نفي ما كان وخلق بديل له** (على عكس التحول بذرة-ثمرة) « **سكن الزمان فلا بد مذمومة للحادثات ولا سوام تذعر**». ويتعمق حس التضاد بين زمن الامام وزمن الطبيعة في الصورة المفصلية التي تبدأ عملية الإنقطاع، صورة الامام - العين والخلافة - المحجر، بما فيها من ثبات وتجمد في لحظة رصد للوجود تأتي في سياق التحولات لتقطعه وتجمده وتفجر التضاد القائم بين زمني الإمام وزمن الطبيعة؛ كما يتبلور هذا التضاد في استخدام لفظة **اليد**: فقد نسبت اليد في زمن الطبيعة **للشتاء**، ووصفت بأنها « **جديدة لا تكفر**». أما هنا فإنها تنسب **للحادثات** وتأتي في سياق الإنتقال من **المذموم** الى **المحمود**. وهكذا يتبلور كون فاعلية التضاد فاعلية أساسية في القصيدة يتعمق عن طريق تلاحمها بفاعلية التشابه تكاملُ الرؤيا والذات المرئية وجوهر الوجود.

بعد هذا المفصل الذي يبدأ بخلق **حس** الثبات، تتنامى صورة الامام في علاقته بالرعية (البيت ٢٩) برصد **حالة** بدلاً من التركيز، كما حدث سابقاً، على **عملية**: فقد نظم الامام البلاد عقداً جوهره العدل. وفي هذا النظم تتموضع الأشياء مستقرة واضحة محددة ثابتة مفصَّلة، مشكِّلة نقيضاً لحركية

التحول والتفتح والتموج في صورة الربيع. وتتأكد دلالة التحول وكونه تحولاً من الشر الى الخير في البيت (٣٠) حيث يشار الى تحول كل **مبدى موحش** الى مكان مليء رواء بحيث يصبح **محضراً**. ثم يعود الامام ليتوحد بالربيع في اللفظة المشعّة باتجاهين « **نفحات** » التي تشير الى كلا الربيع، بنفحات أنسامه وعبيره، والامام، بنفحات جوده وعطائه.

- ٧

لكن التضاد الجوهري بين ذات الامام والربيع وهو تضاد ينبع من مفهوم الاستمرارية - يعود ليسيطر على القصيدة ويشكل خاتمتها. لقد سبقت الإشارة الى الانشراخ الذي يحدث في مفهوم التحول في البيتين (٩ - ١٠)، ويمكن الآن أن نرى دلالة هذا الانشراخ، اذ أن البيت (٣٢) يأتي ليؤكد أن الاستمرارية خصيصة للامام: فما فعله الامام وما نشره من رفاه وطمأنينة لن يتغير والطبيعة تتغير والزمن يتغير. ورفاه الامام صامد في وجه الليالي لا يمكن لها أن تحوله.

وهكذا تكون القصيدة قد بلورت رؤياها الأساسية من خلال مفهومي التحول ⟵ الاستمرارية /التحول: الانقطاع، مجسدةً حسّ التحول في الطبيعة ومؤكدة انقطاع التحول فيها وسماجته حين يكون من اللحظة الحاضرة الى المستقبل، ثم مبلورة رؤيا نقيضة للامام عن طريق تأكيد الاستمرارية في أثر فعله واستحالة الانقطاع فيه وممجدة بذلك التحول الذي تم على يدي الإمام من الماضي الى الحاضر وديمومة الحاضر في المستقبل أو استحالة التغير من الحاضر الخصيب الى مستقبل مجدب. أي أن القصيدة تخلق **قانوناً مطلقاً للطبيعة ثم تنفي انطباق هذا القانون على الإنسان**، مؤكدة أن فاعلية الإنسان أعظم وأكثر ديمومة من فاعلية الزمن. ومن هنا يمكن فهم دلالة حركات التشابك والتضاد بين ذات الربيع وذات الإمام التي

برزت بين الأبيات (٢٢ - ٢٩).

فما تنمية القصيدة في رؤياها العميقة هو الدلالة الإبداعية للتحول والتغير مطوّرة هذا المفهوم في صيغة جدلية (لها روح الصيغة التي نماها الشعر الميتافيزيقي الإنكليزي في القرن السابع عشر حين جعل القصيدة تتمحرق في مخايلة عقلية أسميت بال Conceit) ومقررة أن التحول منبع للسماجة في الأشياء كلها باستثناء الطبيعة، فسر بهاء الطبيعة هو في تحولها. لكن القصيدة إذ تقرر ذلك تقع في مفارقة أساسية لأنها، في حركتها الثانية، ستتمحور حول التحول والتغير اللذين أتى بهما وصول إمام جديد الى الحكم. ولكي تتخلص من شرك المفارقة السلبية، تنمي القصيدة رؤيا جديدة للتغير تظهر عن طريق التضاد بين تغير الطبيعة وتغير الزمن التاريخي على يد الإمام. أي أن القانون الأساسي الذي خلقته القصيدة ينتفي انطباقه على زمن الإمام. وبهذا التضاد تمنح القصيدة التغير في زمن الإمام عظمة وجلالة رائعين لأنها تظهر مخالفته لقانون أساسي في الطبيعة والإنسان وتظهر مع ذلك أن هذه المخالفة تؤدي الى أروع النتائج وأكثرها إثراء للانسان والمجتمع: فهي تخلق مجتمعاً آمناً رخياً وتمنح الانسان فيه قدرة مطلقة على تحدي الزمن وجعله عاجزاً عن أن يغير وجود السلامة والرفاه والعدل التي خلقها التغير الذي حل بحلول زمن الإمام وحكمه.

- ٨

بهذه الصورة تكشف دراسة العلاقات بين الثنائيات التي تكون العلامات الاساسية في القصيدة كنه الفاعلية الشعرية وديناميكية حركيتها عند ابي تمام - كما تتجسد في النص المدروس - وينجلي ان هذه الفاعلية تستقي هي بدورها من تصور للوجود بما هو شبكة من علاقات التشابه والتضاد. وينبع تميز الفاعلية الشعرية هنا من انها لا تؤكد التشابه المطلق وتعمل من

خلاله على تنمية بنية شعرية - لأن تأكيد التشابه فقط اقرب الى السذاجة التصورية - بل تؤكد التضاد أيضا، ثم من أنها لا تنمي خيوط التشابه في عزلة عن خيوط التضاد، بل انها تطرح التشابه والتضاد بنية واحدة وتفعل من خلال شبكة العلاقات التي يؤسسها تصادم التشابه بالتضاد وتفاعله معه. أي ان محور التشابه يلتقي بمحور التضاد في محرق واحد يؤكد في النهاية عظمة المعتصم. من خلال توحيده بالربيع وتمييزه عنه في اللحظة نفسها، اي من خلال علاقة جدلية متعددة الابعاد، لا من خلال تطابق ساذج كلي بين خصائص الربيع وخصائص المعتصم. ويتَمَحْرِقِ التشابه والتضاد في محرق واحد يتأكد بعد التكامل والتواشج بين المتناقضات، وبعد التوحد بين المتعددات. وهكذا تكون بنية القصيدة حصيلة حركتين جوهريتين:

A- الأولى هي حركة التكامل والتناغم التي تؤسس بين سلاسل الثنائيات الضدية عبر القصيدة.

B- والثانية هي حركة التكامل والتناغم التي تؤسس بين علاقتي التشابه والتضاد، وسلسلة التشابهات والتضادات الجوهرية بين ذات الربيع والزمن الطبيعي الذي يتخلله من جهة والمعتصم والزمن التاريخي من جهة أخرى.

وتتكامل هاتان الحركتان وتتلاقيان بدورهما في لباب القصيدة أي في الابيات التي تنمي مفهوم توحد المتعدد والتداخل بين الأشياء وتلاشي الحدود بينها، ومفهوم الطبيعة الثنائية - الموحّدة لأشياء الوجود (مصفرّ محمرّ؛ مشمس كأنه مقمر؛ **الربيع يسمى المصيف** : فللواحد اسمان).

يمنح التلاقي بين الحركات المتعددة، والتوحد بين الاضداد، وتعدد طبيعة الواحد لرؤيا ابي تمام الشعرية خصائص من اللطافة والعمق والكثافة والتعقيد (بمعنى السفسطة المبدعة) لا شك أنها كانت جديدة على الشعرية العربية. ويبدو أن هذه الخصائص هي التي صدمت حسَّ المباشرة ووحدانية

المعنى ووحدانية البعد عند شعراء ونقاد عرب مثل الآمدي بشكل خاص. فالآمدي قد يكون أكثر النقاد العرب إطلاقاً تمسكا بوحدانية البعد وتميز الابعاد ومحدودية الاشياء في العمل الشعري، وقد واجه شاعرية ابي تمام بهذا العقل النقدي المصبوب في قالب ينبع من بساطة التراث ففجعته هذه الشاعرية ودفعته أحياناً الى وسم صاحبها بالجنون والوسوسة. لكن ما حدث فعلاً هو أن شاعرية ابي تمام أحدثت **خلخلةً** في الحساسية النقدية عند الآمدي - خلخلة في بنية العقل النقدي والتصور الثقافي؛ وبهذا المعنى فإن الوسوسة لم تكن خصيصة في شاعرية ابي تمام بقدر ما كانت في الواقع حصيلة للخلخلة التي هزت بنية الثقافة القديمة كما تمثلها وتصورها الآمدي نفسه. وليس إحداث هذه الخلخلة أمراً نادراً او مقصوراً على شرط تاريخي معين، بل إنه لخصيصة جوهرية من خصائص ظاهرة لا تاريخية في ابعادها هي ظاهرة **الحداثة**. وللحداثة، متصورة من هذا المنظور، آمل أن أخصص بحثاً متقصياً في مستقبل قريب.

- ٩ -

تجلو الدراسة المتقصية للحقول الدلالية، او **لفضاء القصيدة الشعري**، في حركتيها الاولى والاخيرة الطبيعة الضدية لهاتين الحركتين، كما تجلو أيضاً فاعليتهما عبر **التشابه** الذي ينشأ بينهما. ذلك أن فضاء الحركة الاولى يتكون حول سلسلة من افعال **التحول والتغير والتشابك والتداخل**، (رقّت/ غدا/ نزلت/ غرس/ آسى). أما فضاء الحركة الأخيرة فانه يتكون حول سلسلة من افعال **الثبات والديمومة وقيام الحدود الواضحة بين الاشياء والسكونية**. ولعل دراسة الصيغ الفعلية في الحركة الثانية أن تبرز ذلك بجلاء. بين الابيات (٢١ و ٣٢) تطغي على القصيدة صيغتان: **الجملة الاسمية**، بسكونيتها ودلالتها على اللحظة الحاضرة الثابتة والكينونة المتشكلة بانتهاء، **والفعل**

المضارع بدلالته الحاضرة على الثبات وروده في سياقات تشع بالثبات والسكونية والتقريرية بدلا من التحول والحركية. وتتوزع الصيغتان كما يلي:

الجملة الاسمية:

البيت (٢١) صنع الذي لولا بدائع لطفه ←اذ هو أخضر
(٢٢) خلق أطلّ من الربيع
كأنه خلق الامام ←
(٢٣) في الارض من عدل الامام... سرج تزهر
(٢٥) ان الخليفة... عين الهدى
وله الخلافة محجر
(٢٨) لا يد مذمومة....
ولا سوام يذعر.....
(٣١): (هو) ملك يضل الفخر في أيامه ←

الفعل المضارع	صيغة تأبيد/ استمرارية في الزمن
البيت (٢٤) تنسى الرياض،	
يروض فعله،	أبدا
يذكر على مرّ الليالي،	
(٢٥) يظلم حادث	
(٢٦) ولقد ترى،	
تتفكر	
(٢٧) أعلم... تتخير	ما زلت أعلم
(٣٠) لم يبق	
(٣١) يضل الفخر في أيامه	
يقل ما يكثر	

(٣٢) فليعسرنّ عـــــلى الليالي، أن يبتلى المعسر	البيت كله

وبالاضافة إلى هذه الصيغ، التي تجسد الثبات والديمومة، تحتل مركز الحركة الأخيرة صورٌ تعمِّق حس الثبات والديمومة وتجمد التحول في لحظة حاضرة لا نهائية، مخرجة الافعال الماضية، التي جاءت في الحركة الاولى تجسيداً للتحول، عن دلالتها الزمنية التحولية ومانحةً إياها هالة من الثبات المطلق، كما هو جلي في البيتين (٢٨، ٢٩) حيث يتشخص الزمن ساكناً ثابتاً هادئاً على قرار أزلي (سكن الزمان) وحيث تأتي صورة العقد المنظوم الثابت الذي لا ينفرط تجسيدا أسمى لسكونية النظام الجديد الذي خلقه الممدوح. فالبلاد نظمت فأصبحت **عقداً**، في وسط هذا العقد يحتل العدل موضع الجوهرة السامية الوسطى. ومن الرائع، لكن الطبيعي، أن صورة العقد المنتظم، والعدل الذي يحتل واسطته، تحتل فعلا، وبتموضعها الفيزيائي، **واسطة** صورة الخلافة تماماً اذ تأتي في البيت (٢٩) متوسطة الأبيات التي تبدأ بـ(٢٦) وتنتهي بـ(٣٢)، أي الابيات التي تصف الخلافة وفاعلية الممدوح في تثبيتها وإدارتها بحيث تخلق السكون وأزلية العدالة. وجليٌّ أن الابيات (٢٥ - ٢٨) تخلق صورة حركية قلقة للخلافة في علاقتها بالممدوح، والأبيات (٣٠ - ٣٢) تخلق صورة ثابتة مستقرة لها. وبين هذين الطرفين ترد صورة العقد المنظوم الكامل الثابت في البيت (٢٩).

- ١٠ -

هكذا تكتمل الحركة الأخيرة (الابيات ٢١ - ٣٢) مؤسسة في بدايتها، عبر الجملة الاسمية التي تطغى على أبياتها الاولى (٢١ - ٢٣) وتستمر خلالها، صورة الثبات والسكونية في ذات الممدوح. واذ تؤسس هذه الصورة

تنتقل الى خلق نسيج يتداخل فيه القلق والحركيّة في صورة الخلافة **قبل الممدوح**، بالثبات والسكونية **بعد الممدوح**. وتشمل السكونية، بهذه الطريقة، كل شيء: الخلافة، والارض (البلاد)، والزمن التاريخي، والزمن الطبيعي والانسان (الرعية)، كما تشمل المكان في طرفي الثنائية الجغرافية - الحضارية البادي/ الحاضر، ثم يأتي البيت الاخير ليعمق السكونية بتأزيلها وتخليدها وجعلها ظاهرة تخرج على فاعلية الليالي وتعصى عليها مكتسبة أبعاداً لا زمنية مطلقة.

ثمة صيغة أخيرة تجسد تنامي الرؤيا الشعرية في القصيدة عبر فاعليتي التشابه والتضاد هي صيغة المقاربة/ المشابهة « **كأن x y** » (التي كانت قد نوقشت من زاوية واحدة فيما سبق). ذلك أن هذه الصيغة على كل الحركتين، الاولى والاخيرة، في القصيدة وتخلق بذلك انساقا متكررة تؤكد بعد التشابه بين الحركتين، ومن ثم بين الذاتين: الربيع/ المعتصم. الا أن دراسة **مضمون** هذه الصيغة في ورودها المتكرر يكشف كون التضاد خصيصة أساسية فيها. اذ أن مضمونها في الحركة الاولى يعمق حس التحول والتداخل والتشابك وتوحد الاثنين في واحد واكتساب الواحد لسمة التعدد، اما في الحركة الاخيرة فان مضمون الصيغة يعمق حسّ الثبات والديمومة. ويتجلى ذلك في الجدول التالي بوضوح:

صيغة كأن x y:

الحركة الاولى	الحركة الاخيرة
نهاراً مشمساً شابه الزهر فكأنما هو مقمر (حركيـــة - محسوس/ تداخل/ تشابك/ تحول)	كأنـه خلق الامام وهديه (ثبات/ ديمومة/ انفصالية)

زاهرة.. كأنها عين تحدّر (حركية - تداخل)	البلاد - كأنها عقد.. (ثبات/ انتظام/ ديمومة انفصالية)
كأنها عذراء تبدو وتخفّر (حركية - تعدد)	العقد كأن العدل فيه جوهر (ثبات/ سكونية/ انفصالية)
فكأنها عصب تيمّن وتمضّر (حركية - تداخل - تعدد - تحول)	المبدي الموحش كأنما هو محضر (ثبات/ سكونية/ انفصالية/ تحول؟)
كأنه درّ يشقق (حركية - تحول - تعدد)	
فكأنها يدنو اليه من الهواء معصفر (حركية - تعدد - تحول).	صيغة كأن صيغة الجملة الاسمية يرد بعد كأن فيها دائما **مبتدأ وخبر**.

وجلي أن مضامين صيغة (كأن) في الحركة الاولى جميعها حركية، حسية، تجسد تداخلاً وتعدداً وتحولاً بين الاشياء، ويطغى على خبر المبتدأ فيها الفعل المضارع الحركي، او يتلو **كأنما** فيها فعل مضارع حركي:

١ - كأنها عين تحدّر
كأنها عذراء تبدو تارة وتخفّر
كأنها عصب تيمّن وتمضر
كأنها در يشقق ثم يزعفر

٢ - كأنما يدنو الهواء وهو معصفر

وكلا التركيبين (١، ٢) يعمّق الحركية والتحول والتغير واتخاذ الشيء الواحد لبعدين مختلفين او تحوله من حالة الى حالة بصورة حركية مليئة بالحيوية. والصيغة الوحيدة في هذه الحركة الاولى التي لها تركيب صيغة كأن في الحركة الثانية هي التركيب «فكأنما هو مقمر» الذي يجسد حالة **لاحركية**

لكن جوهر الدلالة في الصورة كلها يشع بالتحول والتغير اذ أن النهار مشمس يشوبه زهر الربا فيحوّله الى نهار آخر فيصبح كأنه مقمر.

- ١١

على مستوى غَوْري، لقصيدة أبي تمام المدروسة طبيعة الثمرة الناضجة في علاقتها بالبذرة - كما وصفتها القصيدة نفسها في رصد علاقة الشتاء بالربيع. فالقصيدة ثمرة ناضجة مكتملة تخلقها رؤيا تواشجية تعاين الوجود من خلال منظور معقّد يصوغه إدراك علاقات التشابه والتضاد بين أشياء الوجود. والبذرة هي التصورات الأساسية الجزئية التي تعاين الوجود، واللغة كذلك - على مستوى أكثر نووية - من خلال علاقات التشابه والتضاد الكامنة فيها. وأبرز هذه التصورات ما أسماه ابن المعتز **البديع** بعناصره المكوّنة: **الاستعارة والطباق والجناس والمذهب الكلامي ورد أعجاز الكلام على صدوره**. ذلك أن الاستعارة هي، بوجودها المجرد، عملية ادراك واكتشاف لعلاقات التشابه والتضاد بين أشياء الوجود: فهي تكتشف لا التطابق المطلق بل التشابه - عبر - التمايز. وهكذا تصبح القصيدة كلها ثمرة متشكلة من بذرة الاستعارة عبر ادراك التشابه والتضاد بين الربيع والمعتصم. والطباق أيضاً تصور ثنائي: فهو يستثير علاقات التشابه - في - التضاد والتضاد - في - التشابه مؤكداً إياها على صعيد **الدلالة**، اي على صعيد الوجود، لا اللغة. وهكذا تصبح القصيدة أيضاً ثمرة متشكلة من بذرة الطباق لأنها تكتشف التضاد بين الربيع والمعتصم من حيث دلالة فاعلية كل منهما وأثرها في الوجود، في الوقت الذي تؤكد فيه أنهما واحد، عبر اللغة، اذ تشير الى فاعلية الأول في البلاد وفاعلية الثاني في الأرض. والجناس هو أيضاً تصور ثنائي يكتشف التمايز - في - التشابه (على عكس الاستعارة من جهة وعلى عكس الطباق من جهة). وتصبح القصيدة هكذا ثمرة متشكلة من بذرة الجناس، لأنها توحد الربيع بالمعتصم على صعيد اللغة (**خُلُق**/ خُلُق؛ نفحاته:

الربيع/ المعتصم) وتميزهما في اللحظة نفسها. والمذهب الكلامي هو، في جوهره الفعلي، تصور ثنائي ينبع من ربط ظاهرتين منفصلتين ربطاً جدلياً يوحّد بينهما، وبتوحيده بينهما يتجاوز خللاً منطقياً في المنطلق الفكري الأساسي له. وهكذا تصبح القصيدة أيضاً ثمرة نابعة من بذرة المذهب الكلامي لأنها تكتنه مفهوم التحول ودلالاته فتقرر أنه سيء إلا حين يكون في الطبيعة، وتقع بذلك في خلل منطقي لأنها توحي بأن تغير زمن الخلافة في انتقالها الى المعتصم سيء سمج. لكنها تتجاوز هذا الخلل المنطقي عن طريق المذهب الكلامي فتربط بين الربيع والمعتصم في عملية محاجة عقلية تظهر أن قانون الطبيعة لا يسري على المعتصم. ولأنه لا يسري، فان تغير الزمن الى زمن المعتصم نعمة رائعة، أما تغيره من زمن المعتصم الى غيره فهو سماجة مؤكدة، ولذلك تنفي القصيدة إمكانية هذا التغير الأخير.

ويكشف هذا التقصي لعلاقات الثمرة بالبذرة طبيعة الفكر الجدلي المعقد الذي خلق الرؤيا العشرية عند أبي تمام، ويؤكد أن الرؤيا الشعرية عنده هي باستمرار رؤيا تواشجية متعددة الأبعاد وأنه ينمي القصيدة من حيث هي بنية تنمي هي بدورها مكوّنات جوهرية في رؤيا الشعرية وتجعلها أكثر اكتمالاً ونضجاً، عبر اكتناه علاقات التشابه والتضاد بين أشياء الوجود. واذا كانت العلاقات الطاغية في رائيته هي علاقات التشابه - بسبب طبيعة الرؤيا المنمّاة - فان قصيدة أخرى مثل **فتح عمورية** تقوم على تنمية علاقات التضاد بالدرجة الاولى. ففي فتح عمورية ينفي كل طرف من ثنائية ضدية طرفها الآخر (السيف/ الكتب؛ المعتصم/ توفلس؛ الاسلام/ الشرك؛ العرب/ الروم) *ويؤكد ذاته على حسابه. وبسبب من هذه الجدلية العميقة في* تصور أبي تمام للوجود، كانت رؤياه الشعرية **بديعاً وحداثة** جديدة على *الشعرية العربية، حداثة أثارت في هذه الشعرية نزعتها المحافظة* وحيدة البعد وواجهتها بشعرية حديثة معقدة المنظور مركبة، شعرية تحاول اكتناه بنية

الوجود المتشابكة على صعيد الفكر بالضبط كما تحاول اكتناه بنية اللغة المتشابكة المعقدة على صعيد الخلق الشعري، مدركة التواشجَ العميق بين البنيتين وبين الوجود واللغة في الآن نفسه.

١٢ - تصور كلي

في ادراك كون **التحول** هو الصورة المتخللة الجذرية في القصيدة، يكمن إدراك لكون القصيدة تتمحور حول فاعلية **الزمن**، لأن كل تحول هو تحوّل في الزمن من ←الي، ولكون القصيدة تجسيداً لعملية (Process) تتجلى في حركة الزمن، بدلا من كونها - كما هي غالبا في شعر المديح - تعبيرا عن حالة (State): اي لكون القصيدة استغراقاً في حركة ديناميكية بدلا من كونها تمثلا لتموضع منتهٍ في تشكله، جامد او محاكاة لهذا التموضع. وعلى صعيد الزمنية، تتحرك القصيدة بين طرفي ثنائية ضدية باهرة هي: **التغير/ اللاتغير** (التحول/ الديمومة). ذلك أن حركتها الأولى، في البيت الأول، تبلور عملية التحول العميقة المستمرة في رصدها للفاعلية التي طرأت على حواشي الدهر **فحوّلتها** من خشونة الى رقة فاذا هي الآن تتمرمره أما الأخيرة فانها تأتي لتنفي حتى **امكانية التحول** نفياً مطلقاً وتؤزّل اللحظة الحاضرة، لحظة الرفاه للانسان والمجتمع وشموله كل عنصر جزئي من عناصرهما، في ظلّ الممدوح، الى درجة يستحيل معها على الدهر (الليالي) أن تحدث تحوّلا في صلابة اللحظة الحاضرة فتبتلي الذين ينعمون بالرفاه فيها الآن، او في زمن آت، بعسر تنزله بهم. وتتبلور ضدية الثنائية المنافسة هنا في بنية لغوية تجسّد التضاد تجسيداً مطلقا، اذ أن أفعال البيت الأول تأتي في صيغة إخبارية رصدية حركية، تنتقل، اي تتحول، من فعل ماضٍ الى فعل مضارع (رقت: ترمرم؛ غدا: يتكسّر) وتخلو من لهجة الانفعال الشخصية، او من الموقف الشخصي. أما أفعال البيت الأخير فأنها، على النقيض، عنيفة توكيدية، حادة، مقترنة بلهجة

شخصية بارزة؛ وهي تتخذ صورة واحدة **لاحركية** (فليعسرن: يبتلى). ثم ان التضاد يتبلور كذلك في معالجة صيغة التأنيث في كلا الحركتين: في البيت الأول يرد التأنيث (حواشي الدهر) في صيغة **المؤنث المفرد** (رقت: تمرمر). أما في البيت الأخير فإن صيغة التأنيث ترد في صيغة **المؤنث الجمع** (صروفهن). وأخيراً يتبلور التضاد في تحوّل أفعال البيت الاول من المؤنث (رقت؛ تمرمر) الى المذكر (غدا؛ يتكسر) وفي ثبات أفعال البيت الأخير على صيغة واحدة هي المذكر (فليعسرن: يبتلى).

بين قطبي التغير/ الثبات، والتحول/ الديمومة تتحرك القصيدة حركة هادفة غنية بالدلالة، وتتجمد حركتها في نقطة مركزية في القصيدة، هي النقطة التي يتمحرق فيها طرفا الثنائية الجوهرية **الربيع/ المعتصم**، حين يرد البيت الثامن الذي يجمد حركة الزمن في الطبيعة (الربيع) منحاً اياها هوية تنبع من علاقتها بذات الممدوح: الزمن الطبيعي لا يعود زمناً **طبيعياً** بل يصبح زمنا **تاريخياً** يتحدد بذات المعتصم، وتتأكد هذه الهوية في التحديد التاريخي الدقيق للزمن الآن بأنه، من جهة، **الربيع الأزهر** الأكمل المطلق، ومن جهة أخرى، نقطة معينة في تاريخ الممدوح هي تسع عشرة سنة (سواء أكانت الاشارة الى ولاية او عمر). وعلى جانبي نقطة التجمد المركزية هذه (لأقل نقطة التمحرق) تترامى حركتا القصيدة اللتان تؤكدان التغير والثبات، والتحول والديمومة كما هو واضح في كون البيت السابع تجسيدا للحظة حاضرة، وكون البيت التاسع تجسيدا لحس التغير والانقطاع. وبهذه التواشجية المدهشة تصبح الصورة الفيزيائية لبنية القصيدة تجسيداً مطلقاً لبنيتها الدلالية او، بالأحرى، للرؤيا الشعرية الجوهرية التي تنبع منها القصيدة وتتمحور حولها وتتمحرق فيها، كما كانت جدلية الخفاء والتجلي في الثنائية الفعلية **تمرمر/ يتكسر** قد جسّدت جوهر الرؤيا بجلائها لفاعلية الزمن في مظهرين: الاستمرارية/ والانقطاع النابعين، في الفعل الأول، من حركة

التموج والاضطراب وفي الفعل الثاني من الحركة المتكسرة المنقطعة. وبهذين المستويين من القدرة على تجسيد الرؤيا الشعرية، المستوى النووي الجزئي والمستوى التركيبي الكلي، تصبح القصيدة لدى أبي تمام - في نموذجها المدروس على الأقل - تجسيداً أسمى لجدلية أساسية في كل شعر عظيم هي جدلية الخفاء والتجلي التي حاولت هذه الدراسة أن تكتنه بعضاً من صورها الجوهرية.

الفصل الخامس:

إشارات

١ - هما دراسة لمعلقة لبيد بن ربيعة ودراسة لمعلقة امرىء القيس. وقد نشرت الدراستان بالانكليزية عامي ١٩٧٥، ١٩٧٦ على التوالي وقد ظهرت ترجمة الدراسة الأولى في **المعرفة** (دمشق عددي أيار وحزيران ١٩٧٨). أما الدراسة الثانية **فهي** في مجلة

Edebiyat, **vol. I No. I (Philadelphia, 1976) pp. 3-71**

٢ - را. الفصل السادس. يلي.

٣ - **ديوان أبي نواس**. تح. أحمد عبد المجيد الغزالي (القاهرة. ١٩٥٣) ص ٣١

٤ - وهو مبدأ جوهري في دراسات **دوسوسير** في اللغة ودراسات البنيويين بعده ويشكل الأساس الفعلي لدراسات كلود **ليفي - شتراوس** في علم الانسان. را. مثلاً دراسته لعلاقة الخال - ابن الأخت المشهورة في كتابه Structural Anthropology, **Anchor Books (New York) 1967.** الفصل الأول. وقد ظهرت ترجمة للكتاب حديثاً في دمشق (منشورات وزارة الثقافة) لم يتح الاطلاع عليها بعد.

٥ - **« الوحدة الأولية »** مصطلح مستعار من **ليفي - شتراوس** في تحليله للأسطورة بشكل خاص. را. فصل « التحليل البنيوي للأسطورة » في كتابه المشار إليه في الهامش (٤).

٦ - **« حزم من العلاقات »** هو أيضاً مصطلح مستعار من ليفي - شتراوس. را. الهامش السابق.

٧ - را. من أجل مناقشة هذه النظرية الدراستين المشار إليهما في الهامش (١).

٨ - را. مثلاً كتابه Aspects of the Theory of Syntax, **M. I. T. Press (Cambridge-Mass., 1965) Ch. II.**

٩ - **في البنية الايقاعية للشعر العربي**: الفصل السابع.

١٠ - را. ديوان. ص ٣٠ - ٣١.

١١ - سا. ص ٣٠.

١٢ - را. القصيدة في ديوان أبي نواس ص: ٣ - ٥.

١٣ - هذه القدرة على مزج الفكر بالحس خصيصة بنيوية في شعر الحداثة عبر العصور قا. ما يقال

هنا بالمقطع الذي كتبه اليوت في وصف الشعر الميتافيزيقي الانكليزي في القرن السابع عشر - وهو تجلٍّ آخر من تجليات الحداثة - في دراسته الممتازة لهذا الشعر. يقارن اليوت بين شاعرية تنسيون (Tennyson) وشاعرية لورد هربرت (Lord Herbert) قائلاً إن الفرق بين الشاعرين: «ليس فرقاً بسيطاً في الدرجة بين شاعرين، وإنما هو شيء حدث لعقل انكلترا بين زمن جون دون ولورد هربرت وزمن تنيسون وبراونينغ (Browning) . إنه الفرق بين الشاعر المفكر (intellectual) والشاعر التأملي (reflective). ذلك أن تنيسون وبزاونينغ شاعران وهما يفكران لكنهما لا يحسان أفكارهما بمباشرة فوح عبير الوردة. أما بالنسبة لـ دون فقد كانت الفكرة تجربة، تجربة عدلت حساسيته».

«The Metaphysical Poets,» in W. R. Keast (ed.), ورد ص ٢٧.

الفصل السادس

الآلهة الخفية
نحو نظرية بنيوية
للمضمون الشعري

في بنية المضمون الشعري:
هاجس النزوع -
١ - «كيمياء النرجس - حلم»

١ -

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق غرضين: الأول اكتناه البنية الدلالية لأحد الهواجس الجذرية في الشعر، بما هو فاعلية خلق ورؤيا متأصلة في الذات الانسانية واكتناه للحظة التوتر بين الانسان والعالم، هو هاجس النزوع، والثاني متابعة تحديد عدد من المنطلقات الأساسية لصياغة نظرية بنيوية للمضمون الشعري. ويؤمل أن يقود تحقيق الغرض الأول بشكل آلي إلى تحقيق جزئي للغرض الثاني، مع أن اكتمال الأخير أبعد من أن يتم في دراسة واحدة، فهو عملياً، مشروط باكتناه جميع الهواجس الأساسية في الشعر

وتحديد بناها العميقة، ثم بتحليل الأنساق الأساسية المميزة وربطها ضمن مخطط عام يحدد علاقاتها بتحديد عناصر المشابهة والمجاورة والتضاد فيما بينها، والتفاعلات التي تنبع من وجود كل منها في سياق العناصر الأخرى.

يتجسد هاجس **النزوع في لحظة توتر** تعترض زمنين: **الآن والآتي**، أي أنها لحظة **ثنائية ضدية** أساسية في الثقافة الانسانية، تنبع من الاحساس بأن **الآن** واقع قلق يفتقر إلى مكونات حيوية لا يتحقق بدونها التناغم بين الانسان وعالمه، والاحساس المرافق بأن هذه المكونات تكمن في **زمن آخر**، زمن لم يتكوّن بعد. وهاجس النزوع تجسيد لهذا التوتر القلق بين هذين القطبين واكتناه العلاقة القائمة بينهما، ولموقف الذات منهما: نزوع الذات إلى استحضار الآتي وامتلاكه بنفي الآن نفياً مطلقاً، أو حنين الذات إلى حل التناقضات القائمة بين الآن والآتي وصهرهما معاً في كينونة جديدة.

١ - ١

تتخذ هذه الدراسة أربع قصائد نقطة انطلاق لها. هي قصيدة ادونيس «**كيمياء النرْجس - حلم**». وقصيدة ييتس (Yeats) «**الجزء الثاني**» وقصيدة كفافي (Cavafy) «**المدينة**». ثم قصيدة البياتي «**أموت وأحترق بحبي**». لكن القصائد لن تمنح درجة واحدة من العناية. بل ستخص كل منها بما يعتقد أنه تحليل يكفي ليبرز مكوناتها الأساسية ويصف بنية هاجس النزوع فيها. وكمرحلة أولى. ستشغل قصيدة أدونيس حيزاً كبيراً في محاولة لتقديم مثل تطبيقي مفصل على الامكانيات التي يتيحها استخدام منهج بنيوي في النقد. أما اختيار قصائد متباعدة زمنياً ومكانياً ومن حيث انتماؤها الثقافي واللغوي. فإن له هدفاً يؤمل أن يكون واضحاً: هو محاولة الارتفاع بالنتائج التي تصلها الدراسة عن مستوى بيئي أو زمني وإعطائها صفة شمولية ترجح احتمال سلامتها النظرية.

A أدونيس: « كيمياء النرجس - حلم »

2 A المرايا تصالح بين الظهيرة والليل.

خلف المرايا (N)

2 A جسد يفتح الطريق (F)

لاشقاليمه الجديدة (F)

جسد يبدأ الحريق (F)

في ركام العصور (N)

ماحياً نجمة الطريق (F)

بين إيقاعه والقصيده (N)

عابراً آخر الجسور (F)

3 A وقتلت المرايا (N)

ومزجت سراويلها النرجسيه (N)

بالشموس. ابتكرت المرايا (N)

هاجساً يحضن الشموس وأبعادها الكوكبيه (F)

ترتكز بنية القصيدة إلى ثلاث عاملات أساسية. وتتشكل هذه البنية أولاً من الحركات الدلالية التي تولدها كل من هذه العلامات ومن تفاعلها ثم من الأنساق المتكررة. المتشابه منها والمتضاد. التي تتكون ضمن كل حركة أولاً ثم ضمن السياق الكلي النابع من تفاعل الحركات الثلاث على مستويات متعددة: دلالية. تركيبية. ايقاعية. صوتية. وتقفوية. العلامات الثلاث هي ١ - المرايا ٢ - الجسد ٣ - الأنا. والحركات التي تولدها هي: حركة المرايا. حركة الجسد. حركة الأنا.

1 A - تنشأ حركة المرايا من الأولى في القصيدة. وهي جملة قصيرة شديدة التركيز: « **المرايا تصالح بين الظهيرة والليل** ». لكن بساطة الصيغة التركيبية تخفي وراءها تعقيداً دلالياً عميقاً ينبع من غموض العلاقة الأساسية

« المرايا » وتعدد معانيها. ذلك أن المرايا، في هذه المرحلة من الاكتناه، مستحيلة التحديد. ويمكن أن تؤدي دوراً دلالياً على مستويين مختلفين: المستوى الحرفي الحقيقي (فالمرايا جسم محدد ذو طبيعة فيزيائية محددة، يعكس الضوء المتجه إليه من الأجسام الخارجية). لكن حتى على هذا المستوى تظل الجملة غامضة، إذ ينسب إلى المرايا فعل المصالحة بين نقيضين هما عالم الضوء وعالم العتمة، على المستوى الثاني، غير الحرفي، تتعدد دلالات المرايا، كما ستظهر المناقشة فيما بعد.

حركة المرايا نسيج من الثنائيات الضدية: **الظهيرة/ الليل** المرتبة التي ينتمي إليها كل منهما: مؤنث/ مذكر، والحيز المكاني الذي يشغله كل منهما بالقياس إلى المرايا: كل إلى جانب من جانبين متقابلين. وتجسد فاعلية المرايا **توسطاً** بين هذه الثنائيات الضدية على مستوى دلالي أولاً (فعل المصالحة نفسه)، ثم على مستوى الحيز المكاني (وجود المرايا بين الجسمين). وعلى صعيد المرتبة: المرايا مؤنث لا علامة تأنيث فيه، فهي تتوسط بين **الظهيرة** (مؤنث بعلامة تأنيث) و**الليل** (مذكر دون علامة). من جهة أخرى ليس التناقض بين الظهيرة/ الليل مطلقاً، لأن كلاً منهما، لغوياً، معرف بأداة التعريف ال، فثمة عامل مشترك بينهما. والمرايا تمتلك هذه الخصيصة، فهي معرفة **بأل**. ولذلك فإن دورها ليس مطلق التضاد مع دور أي من طرفي الثنائية الضدية (الظهيرة/ الليل)، بل إن هناك اشتراكاً بين الثلاثة. تنسجم هذه الحقيقة مع دور المرايا الدلالي: **التوسط** بين نقيضين **والمصالحة** بينهما. في الوقت نفسه، ليست **المرايا** متوحدة الهوية بأي من طرفي الثنائية الضدية، فهي وجود خارجي مستقل عنهما، وينعكس هذا الافتراق في الوضع اللغوي نفسه: النقيضان **مفردان**، لكن المرايا ذاتها **جمع**.

آخر ملامح حركة المرايا هو التركيب النظمي الذي تبرز فيه لفظة المرايا في وضع **المبتدأ**، حيث تنسب إلى المرايا فاعلية معينة ايجابية إلى حد ما

تتجاوز الفعل السلبي للمرايا بطبيعتها الفيزيائية (**عكس** الموجودات) إلى **المصالحة** بينها. لكن محتوى الفاعلية محتوى توسطي، مستوى **قبول** للنقيضين لا **رفض** ونزوع إلغائهما أو تجاوزهما. وخبر المبتدأ « المرايا » جملة فعلية فعلها **مفرد مؤنث** « تصالح ».

تنتهي حركة المرايا بانتهاء الجملة، لكن **وجود** المرايا الواقعي يستمر متجاوزاً جملتها ليتحدد عن طريقه شيئان: الحيز المكاني للعلامة الجديدة التي تفتتح بها الحركة الثانية من القصيدة « جسد »، والبنية اللغوية والايقاعية وللتقفوية للقصيدة. ينعكس هذا في استمرار عبارة « خلف المرايا » جزءاً من تركيب البيت الأول على مستويات الايقاع والتقفية، وكونها جزءاً من الحركة الجديدة على مستويات التركيب والدلالة. لعبارة « خلف المرايا » إذن دور **توسطي** بين حركة المرايا وحركة الجسد التالية لها يمنع **الانقطاع** المطلق بين الحركتين ويخلق بينهما مجال مشاركة ستناقش دلالته البنيوية فيما بعد.

A 2 - تبدأ الحركة الثانية في القصيدة بتحديد الحيز المكاني للجسد. مولية العلاقات المكانية قدراً كبيراً من العناية ينعكس في أن الجملة، فيزيائياً، تبدأ بالمبتدأ بل **بظرف المكان** « خلف ». الجسد يوجد **خلف** المرايا. هكذا تتشكل **ثنائية ضدية** أساسية من حيث العلاقات المكانية بين « المرايا » و « جسد ». والجسد يتجاوز المرايا، فهو ليس أمامها، أي ليس بين ما يمكن أن تعكسه من موجودات، أو بين ما تخضعه لفعل المصالحة الذي تقوم به.

تتألف حركة الجسد من الجملة « **خلف المرايا جسد...** » حتى « آخر الجسور ». وتشكل بنية متكاملة تقع بين طرفي **ثنائية ضدية هي** (يفتح/ يغلق)، ذلك أن عبور آخر الجسور هو **إغلاق** لعالم قديم وفتح لعالم جديد، إنه انفصام واتصال، إلا أن العنصر الأول يتلقى تأكيداً أعمق في القصيدة، أي أن عبور الجسر يصبح فاعلية إغلاق وانفصام بالدرجة الأولى. دلالة الثنائية

الجديدة جذرية الأهمية، لأن بنية حركة الجسد امتداد لها وإضاءة لأبعادها ودورها في خلق البنية الكلية للقصيدة. الجسد، بخلاف المرايا، يبدأ حركة إرادية ترتكز على فاعلية انقلابية ايجابية لا تعكس المتناقضات أو تصالح بينها ملغية تناقضها الأساسي، بل تعمق هذه المتناقضات وتتجاوزها خالقة دروباً إلى عوالم جديدة. تنعكس فاعلية الجسد في الأفعال الأربعة التي تنسب إليه: **يفتح - يبدأ - يمحو - يعبر**. الجسد كيان مليء بالحركة والحيوية وإرادة المغامرة والكشف والتجاوز. الجسد يقيم العالم، فينزع إلى أقاليم جديدة ويفتح الطريق إليها، ماحياً العلاقات بينه وبين العوالم القديمة، عابراً آخر الجسور التي **تصل** بين الأقاليم الجديدة والعوالم القديمة. حركة الجسد اذن حركة نزوع وتجاوز وفعل إلغاء وفصم. وهي نسيج من الثنائيات الضدية. فالجسد يبدأ الحريق في ركام العصور وموروثاتها، ماحياً النجمة التي تمتلك خصيصة الربط بين الجسد والتراث، فاتحاً الطريق إلى بدء جديد دون موروثات، وعابراً الضفافَ القديمة مليئاً بالحلم بضفافه الجديدة.

حركة الجسد، تركيبياً، مقفلة: إنها تفتح عالماً جديداً أو تعبر إليه في دائرة تامة، ووحدتها الأخيرة « عابراً آخر الجسور » نهائية في فصمها للعلاقات بين عالمين، فهي، على عكس حركة المرايا، لا تنسرب إلى الحركة التالية في القصيدة، بل تقف مستقلة لغوياً وايقاعياً وتقفوياً، معزولة عما يليها، لأنها نهاية حركة النزوع والتجاوز في القصيدة، ولذلك تكتسب هذه الوحدة ثقلاً خاصاً بها يجعلها مركزية الأهمية. وتبدو هذه المركزية في الخصائص اللغوية والايقاعية للوحدة، كما ستظهر المناقشة فيما بعد.

لكن الجسد ليس فاعلية **إنجاز كلي** وخلق نهائي للأقاليم الجديدة، بل فاعلية **تأسيس وهجس وانطلاق**. الجسد **يفتح الطريق**، دون أن يقطع الطريق ويصل. **ويبدأ** الحريق دون أن يكون فعله إحراقاً مطلقاً وترميداً. وهو يرفض العالم القديم بنهائية أكمل من هجسه بالأقاليم الجديدة. إذ أنه يرفض

الاستضاءة بنور التراث: «ماحياً نجمة الطريق بين ايقاعه والقصيدة».
الثنائية الضدية: (ايقاع «الجسد»/ ايقاع «القصيدة») تجسيد للثنائية الضدية: الفردي/ الجماعي. الخاص/ العام. المبدع/ الموروث. لأن القصيدة. كل قصيدة. بنية ايقاعية ولغوية تتشكل. على مستوى مجرد. ضمن التراث مستقية وجودها من وجوده. إنها تشكل آخر وتحقق آخر للتراث. فهي اذن وجودد موروث. جزء من ركام العصور. تامة. مكتملة. وهي تعبير عن الذات الجماعية وتجسيد لما نمته وأكدته وصاغته تحقيقاً لرؤياها للوجود. والجسد الذي يتجه إلى أقاليمه الجديدة لا يمكن أن يتقبل القصيدة - التراث. لذلك يؤسس ايقاعه الفردي الخاص المتميز. ايقاعه المبدع الطري. الذي يرفض أن يكون صورة للتراثي الجماعي. وتعكس البنية الايقاعية لحركة الجسد دوره الدلالي بروعة. ذلك أن البحر المستخدم في القصيدة. وفي حركة الجسد. هو المتدارك. وهو. باعتباره موروثاً ايقاعياً. تجسيد للجماعي. لكن البحر يتخذ شكلاً آخر في تحققه في حركة الجسد. شكلاً يخرج على شكله التراثي ويمزق نسيج «القصيدة» الايقاعي بوجوده المجرد. إلا أن ثمة درجة كبيرة من التوتر في هذا الفعل نفسه. إذ أن تمزيق نسيج الايقاع الجماعي لا يصل درجة مطلقة. ومن هنا يبقى الايقاع الجماعي «القصيدة» الاطار الفعلي الذي يتشكل ضمنه ايقاع الجسد الفردي. هكذا تكون محاولة محو نجمة الطريق محاولة نسبية الحدة والنهائية. لا تصل حد إلغاء الموروث والجماعي. إلغاء العالم القديم. بل تظل هجساً بالجديد والفردي. خلقاً له في اطار علاقات جديدة بالعالم القديم. لغوياً أيضاً. تظل حركة الجسد استقاء من التراث اللغوي وقاموس الجماعة. مع أنها تبرز القاموس اللغوي في ضوء جديد فردي متميز.

بحركة قاصمة يعبر الجسد آخر الجسور. وتقف الجسور معزولة عن الحركة الثالثة في القصيدة. لأن آخر الجسور. على صعيد فعلي. بين حركة الجسد

والحركة التالية هي اللغة، الشعر، وخصوصاً بما هو بنية ايقاعية وتجسيد أسمى لطاقات الصيغ التركيبية التي تمكن في اللغة. بهذا الشكل تشكل حركة المرايا وحركة الجسد ثنائية ضدية على مستوى التشابك بين كل منهما وبين الحركة التالية لها ايقاعياً وتركيبياً وتقفوياً. وبهذه العزلة بين الحركتين A 2 و A 3 تتجسد خصيصة مهمة للعالم الذي يتجه إليه الجسد: فهو عالم هيولي، تميزه جدته وطراوته وفرديته ومناقضته للعالم القديم أكثر مما تميزه خصائص ذاتية محددة. إنه عالم يرفض التحديد المطلق والتشكل التام، ويظل امكانية حلم وهجساً وطاقة نزوع. فالجسد الذي يفتح الطريق لا يغلقه، لا يكمله لأنه لا يهدف إلى أن ينغلق من جديد في عالم تام التشكل مطلقه. من هنا دلالة الأفعال المرتبطة بالجسد « يفتح/ يبدأ/ يمحو/ يعبر ».

ينعكس غموض العالم الجديد الذي يتجه إليه الجسد على صعيد البنى الدلالية لوحداته، كما ينعكس على صعيد البنية الايقاعية نفسها. صيغة الفعل « يفتح/ الطريق » تملك لبساً داخلياً مشعاً Ambiguity لأن زمن الفعل ليس محدداً بدقة، فهو قادر على الدلالة **الآنية** (الجسد الآن **يفتح** الطريق) كما أنه قادر على الدلالة الشمولية (الجسد من طبيعته دائماً أن يفتح الطريق) أو المستقبلية (الجسد سوف يفتح الطريق). وتزيد حدة اللبس وإشعاعه **اللام** التي تربط بينه وبين الأقاليم. إذ أن الجسد يوصف، على مستوى معين، بأنه يفتح الطريق التي **تؤدي** إلى أقاليم جديدة (بالقياس مع الجملة « فتحت الطريق للقرية أمس ») لكنه يوصف، على مستوى آخر، بأنه يفتح الطريق **من أجل أن تدخل** الأقاليم الجديدة إلى عالم الجسد (بالقياس مع الجملة « فتحت قلبي لحبيبتي »). ولا ينتهي اللبس هنا، بل يستمر في صيغة الاضافة في « أقاليمه » و « ايقاعه ». ذلك أن الاضافة تكشف عن إدراك مسبق لامتلاك الجسد لأقاليم جديدة **متكونة هي** أقاليمه الخاصة، ولايقاع فردي **متميز** هو ايقاعه الخاص كذلك (قارن بين الجملتين: جسد يفتح الطريق إلى

أقاليم جديدة/... إلى أقاليمه الجديدة، و « بين الايقاع والقصيدة/.. بين ايقاعه والقصيدة).. صيغة الخاص (نقيض صيغة العام) تشير إلى أن الجسد لا يسعى إلى **امتلاك** شيء جديد بقدر ما يسعى إلى **إحلال** شيء جديد **يمتلكه الآن** مكان شيء قديم.

المرايا والجسد اذن ثنائية ضدية على صعيد آخر: المرايا غير محددة الملامح ولا تمتلك أبعادها الخاصة. والجسد محدد الملامح يملك أبعاده الخاصة. ويبرز التضاد على أكثر من صعيد. فالمرايا ترتبط بالمجرد والجسد يرتبط بالحسي. المرايا لا تقدر على التكاثر إلا عبر التكرار. والجسد هو الفاعلية الأولى للاستمرار عبر التجدد والتنوع.

هكذا يبدو أن القصيدة قد أسست ثنائياتها الضدية بحدة تؤكد التناقضات فتزيدها بروزاً. بانتهاء حركة الجسد. أن القصيدة تتجه إلى طريق مسدود. بمعنى أن الثنائية الضدية التي تشكل بنيتها الأساسية (المرايا/ الجسد) أصبحت من الحدة بحيث أن الحركة المنطقية الوحيدة التي يمكن أن تتلو هي نفي أحد طرفي الثنائية للطرف الآخر نفياً مطلقاً وإلغاؤه وتدميره. لكن الحركة الثالثة تأتي مفاجئة. سريعة. لتبرز وجود عملية نفي ديالكتيكية بين المرايا والجسد تنتهي بخلق تفاعل ايجابي بينهما عن طريق تأكيد النفي المتبادل وتحويله إلى **جسر** يصل بين طرفي الثنائية. هكذا يكون ورود عبارة « آخر الجسور » حيث ترد. على مستوى معين. ذا دلالة عميقة. إذ أن العبارة تصبح. رغم عزلتها الظاهرية واللغوية. محور تمفصل بين حركية المرايا والجسد تربط كليهما بالحركة الثالثة من القصيدة. ويمتلىء هذا التمفصل بإرهاصات خصبة ستتكشف في الفقرة التالية وتصبح أكثر جلاء.

3 A - في هذه الدرجة من التوتر وحدة التضاد. تنفجر الحركة الثالثة في القصيدة مجسدة لحظة التوتر والعصف. بادئة بالفعل « قتلت » الذي يشع بخصائص جديدة كل الجدة. بينه نسبته إلى ضمير المتكلم « الأنا ». وزمنية

« الزمن الماضي » بالاضافة إلى عنفه المفاجيء دلاليا « القتل ». والفعل يفضح ترابطا داخليا وتناميا للتوتر إذ يتقدمه حرف العطف « الواو ». حركة **الأنا** تبدأ بالقتل المتحقق. لا بمحاولة تعمية التناقضات أو تذويبها. وإنما بحلها حلاً جذرياً. إذ أن الأنا تقتل **المرايا**. لكن اختيار القتل نفسه يرهص بإمكانيات دلالية تختلف عن الدلالة الفورية للفعل: القتل يهجس بأبعاد **أسطورية** تربط بين **القتل والفداء وإعادة الخلق**. من الشيق أن الأنا لا تكسر المرايا أو تهشمها أو تذوبها أو تنفيها مطلقاً. بل **تقتلها**. وتتبلور دلالة القتل الاسطورية في الفعل الثاني من الجملة الجديدة « مزجت ». وتزيد حدة الارهاص بمفهوم القتل إعادة التكوين - البعث. وسرعان ما يصبح الارهاص تقريراً مباشراً في المزج بين المرايا (سراويلها النرجسية) والشموس (رمز الحيوية والخصب والعطاء في العالم الجديد). ثم في التقرير الواضح « ابتكرت المرايا ». هكذا يكتمل فعل القتل ويصبح جزءاً من حلقة. من دورة موسمية تربط بين القتل والبعث من الرماد في صورة جديدة. بين احتراق الفينيق وانبعاثه في حياة جديدة. بين موت المسيح وقيامته. بين موت تموز وعودته إلى الحياة ربيع خصب وعطاء. وتبتعث هذه الحلقة ايجابية الدلالة صورة بدء الجسد **بإحراق ركام العصور**. محولة فعل الجسد نفسه لا إلى تدمير وترميد حاقدين بل إلى فاعلية إبداع وابتعاث تمارس الإحراق الاسطوري وسيلة لإعادة خلق الحياة الخصبة المبدعة.

بهذه الحركة المتأنية. المنتقلة من القتل إلى المزج إلى الابتكار. تتوسط الحركة الثالثة بين الموت والحياة. ويصبح ممكناً إعادة صياغة المرايا لا بصورتها الأساسية وبفاعلية المصالحة فيها. بل **هاجساً** بالأقاليم الجديدة نفسها التي يهجس بها الجسد. وبكونها **هاجساً**. لا عالماً متكاملاً تام التشكل. تصبح المرايا أكثر توحداً بالجسد ودوره: فالمرايا الآن تهجس بالشمس وأبعادها الكوكبية غامضة الدلالة. تماماً كما كان الجسد يفتح الطريق إلى أقاليمه

الجديدة. والمرايا تحضن **الشموس** متابعة حركة الجسد، بدلاً من أن تحضن **الشمس**، لأن **الشمس**، بدلالتها الحقيقية المفردة، واقع نهائي التشكل، محدد، واضح، بينما تمتلك **الشموس** بصيغة الجمع خصائص الأقاليم الهيولية، المشعة، المتعددة، المتحولة أبداً. تماماً كما تمتلك هذه الخصائص صيغة الجمع في « الأبعاد » والصفة « الكوكبية ».

تنتهي حركة الأنا، اذن، بتأكيد حركة الجسد (النزوع) وبإعادة خلق المرايا جزءاً من فاعلية النزوع نفسها التي تتمثل بشكلها المطلق في حركة الجسد. وستظهر الدراسة أن هذه الفاعلية التحويلية لحركة **الأنا** تصل إلى أبعاد **المرايا** كلها، على المستويات اللغوية والتركيبية والايقاعية.

- ٢

يشكل تفاعل الحركات الثلاث بنية القصيدة، ويتم هذا التفاعل على أكثر من صعيد. لعل أبرزها هو صعيد التضاد. تقع القصيدة بين طرفي ثنائية ضدية: المرايا التي تصالح/ والجسد الذي يتجاوز. وتشكل الحركة الثالثة حلاً للتناقض الحاد، لا عن طريق التوفيق السطحي بين طرفي الثنائية، بل عن طريق الفعل الجذري المتمثل في قتل الذات المصالحة وعجنها بدم الذات المتجاوزة لتتشكل منهما ذاتٌ جديدة تهجس بعوالم جديدة، ذاتٌ تركيبية هي إعادة صياغة للذات الأولى وحقن لها بدم جديد. الذات المركبة هي إلى حد بعيد تحول للذات الثانية (الجسد) لكنها ليست إياها بشكل مطلق. على صعيد آخر تتشابك الحركات الثلاث على مستوى **الصورة المتخللة: الضوء**. فالضوء يتخلل بنية القصيدة متنامياً من حركتها الأولى إلى حركتها الأخيرة، ماراً بنقطة ثبات وحيدة في سياق دال على الثبات. في الحركة الأولى تبرز الظهيرة لحظة الضوء الأسمى، مصالحاً بينها وبين الليل عن طريق المرايا. في الحركة الثانية يأخذ الضوء شكلاً جديداً ينبع من طبيعة حركة الجسد الذي يخلقه. الضوء هنا حريق. تجسيد لقوة ثنائية الدلالة: فهو التهام

وتدمير للركام وهو نور يضيء الطريق إلى الآتي. ويبرز الضوء أيضاً نقطة تجمد وثبات تحاول أن تربط بين عالمين متناقضين وتعيد أحدهما إلى الآخر: نجمة الطريق، لكن الجسد يمحو هذه النجمة، وحين يبرز الضوء من جديد في الحركة الثالثة يبرز عنصر آخر، فهو ليس الظهيرة فقط بل الشموس المتعددة التي تخلق الظهيرة، وهو ليس اللحظة بل الزمن المطلق. ليس نقطة الإضاءة بل المنابع المتعددة للضوء. أي أن الحركة تصبح حركة اتساع وشمول وانطلاق من الجزئي المحدد إلى الكلي غير المحدد. من الثابت إلى المتحول. من الواحد إلى المتعدد. من النجمة إلى الكوكب. بل الكواكب.

يمكن اذن أن نصف بنية القصيدة بأنها بنية من **التحولات الجذرية**. وأن نصف القصيدة نفسها بأنها قصيدة **تحولات**. وفور إطلاق هذا الوصف يضاء مصدر غموض رئيسي في القصيدة هو العلاقة بين عنوانها وبين رؤياها. العنوان « **مصدر النرجس - حلم** » ينجلي، لأن الكيمياء هي فاعلية تحويل أساسية، فالعملية الكيميائية، على عكس العملية الفيزيائية، عملية توسطية يدخل فيها عنصر وسط بين عنصرين متميزين ليؤدي عبر تفاعلات يغلب أن يرافقها العنف إلى تحول جذري في خصائص العنصرين وولادة عنصر جديد.

وبإدراك هذه النقطة تظهر **مفارقة** في بنية القصيدة بين طبيعتها التحويلية وعنصر لغوي مهم من عناصرها يبرز في منعطف هام هو فعل « مزج » الذي يقع في سياق عملية التحويل. المزج عملية فيزيائية: هل تشعر هذه المفارقة ببقاء توتر أساسي خفي في الذات الشاعرة يحدس باستحالة تحويل المرايا تحويلاً كلياً وحتمية احتفاظها ببعض من خصائصها الأصلية؟ أم أن الأمر يعود إلى اختيار لغوي لا يستوفي الدقة الضرورية كلها؟

تميل هذه الدراسة إلى تبني التفسير الأول. وبهذا تكون بنية القصيدة بنية مفتوحة، متوترة، لا نهائية. وينسجم هذا التفسير مع واقع القصيدة، إذ أن الحركة الأخيرة فيها تنتهي **بالهجس** بعوالم الشموس وأبعادها لا **بامتلاكها**

امتلاكاً نهائياً. يبقى أن يلاحظ أن فعل المزج يقع في سياق دال هو السراويل النرجسية للمرايا. ولاختيار السراويل دلالة ترتبط بتأكيد البعد الجنسي - التكاثري في الذات التي تقتلها الأنا. فالسراويل تستثير الأعضاء التناسلية. ونسبة النرجسية إلى الأعضاء التناسلية تبرز البعد الذي يود الشاعر أن يقتله في المرايا: بعد تأكيدها لذاتها عن طريق تكرار ذاتها. بعدها الجماعي - المولد للتراث، الحامل له، والمتعبد لذاته واستمراريته، لتراثيته واكتماله. هكذا يكون مصدر التوتر النهائي الرئيسي في القصيدة إحساس لا واع بأن المرايا مهما أخضعت لتحولات فإنها ستحتفظ بجوهر من جوانب ذاتها الأصلية هو ذلك الجزء الذي يرتبط بهويتها الجماعية ومتعتها السرية بذاتها وتكوينها التراثي.

- ٣

ثمة جانب آخر من جوانب القصيدة ينبغي أن يناقش. هو سياقها الزمني. في الحركتين الأولى والثانية تنمو الوحدات في سياق الزمن الحاضر (تصالح، يفتح، يبدأ...). في الحركة الأخيرة يبرز الزمن الماضي. وتنشأ ثنائية جديدة ونسقٌ جديد يفعل عبر التضاد. وبروز الماضي ليس عرضاً. إنه تأكيد حاد لعلاقة الحركة الأخيرة بما سبقها عن طريق تأكيد الضدية بين زمنيهما. ولهذا التضاد في النسق دلالة مهمة تضيء عنوان القصيدة. فحدوث القتل والمزج والابتكار في زمن مضى يجعل مستوى الزمن في القصيدة مستحيلاً إذا اعتبرنا العلاقة بين الحركات الثلاث فيها علاقة تاريخية لازمة متوالية. ولا يمكن تفسير بروز الزمن الماضي بالإشارة إلى أغراض فنية من طبيعة الأغراض التي يهدف إلى تحقيقها التعبير القرآني في مثل « إذا السماء انشقت ». أي إعطاء المستقبل صيغة الماضي لتأكيد حتمية حدوثه وزيادة حدته وقدرته على التأثير وحسته. في القصيدة لا دلالة مستقبلية للزمن الماضي: إن الزمن ماض ودلالته ماضية. ولا يمكن تفسير هذا التضاد إلا بتأكيد صفة الحلم التي

تكتسبها القصيدة. فما يحدث في حركة الأنا جزء من حلم، تفيق منه الذات الخالقة لتصفه بهذا التشابك اللغوي. ويعين هذا التفسير على حصر دلالة الأفعال « تصالح/ يفتح/ يبدأ » بالآنية ونفي صفة الشمولية والمستقبلية عنها.

هكذا تنتهي القصيدة بضوء الشموس وأبعادها الكوكبية. لحظة ينتهي الحلم بالعودة من عالم العتمة واللاوعي إلى عالم الضوء والوعي.

٤ -

تتألف القصيدة، باعتبارها جملة لغوية، من ثلاث وحدات تركيبية:

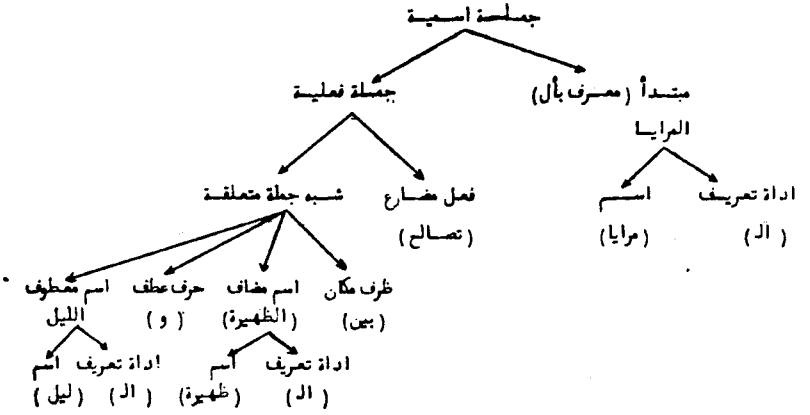
أ - المرايا تصالح
ب - الجسد يفتح الطريق ويعبر آخر الجسور
ج - الأنا تعيد خلق المرايا هاجساً بالعالم الجديد.

لكن كل وحدة تركيبية هي بدورها جملة فرعية مكتملة. يمكن التساؤل الآن عن طبيعة تركيب الجمل الفرعية وقدرة بناها على تجسيد العلاقات الدلالية التي خلقت هذه البنى لتشكلها ضمن الجملة الكبيرة - القصيدة. ينطوي هذا التساؤل على تصور أساسي لحيوية التشكل اللغوي الهادف إلى التوصيل يفترض أن القصيدة كالجملة اللغوية، تتألف من وحدات لا يمكن أن تعني إلا بتحقيق شرطين: ١ - أن تصبح جزءاً من نسيج لغوي ودلالي ذي علاقات نظمية هي جزء من العلاقات التي تسمح لغة ما بتوليدها. ٢ - أن تقع في سياق دلالي معين يمكن تمييزه عن السياقات الممكنة الأخرى كلها وتحديد أبعاده. إذا تغير أي من هذين الشرطين تتغير دلالة الوحدة نسبياً أو اطلاقاً تبعاً لطبيعة التغير الحاصل (لفظة بلب مثلاً تعني أشياء كثيرة مختلفة تبعاً لاستخدامها في سياق تقسيم كتاب أو وصف بناء أو كتابة تاريخ للدولة العثمانية)، ويفترض التصور المطروح أيضاً ضرورة اكتناه التحولات التي تطرأ

على الأنساق الأساسية الدالة للجمل الفرعية بانتقالها من سياق إلى سياق ونتيجة لتفاعلها مع الأنساق الأساسية الدالة للجمل الفرعية الأخرى في القصيدة. ويمكن تحديد الجمل الفرعية وأنساقها بعدد من الطرق. لعل أكثرها قدرة على تحقيق أغراض الدراسة الحالية أن تكون طريقة الوصف التشجيري المستخدمة في النحو التحويلي. وتستخدم هذه الطريقة هنا لا لتوضيحها هي بذاتها بل لاقتراح منهج نقدي واستكناه أبعاد قصيدة معينة.

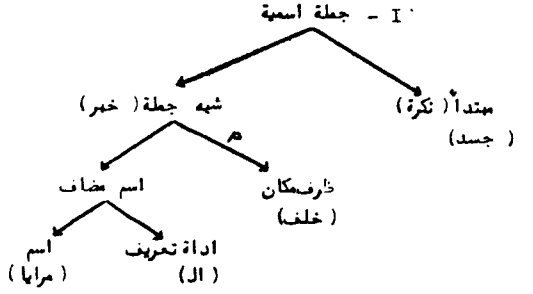
المخـــطط التشـــجيـري

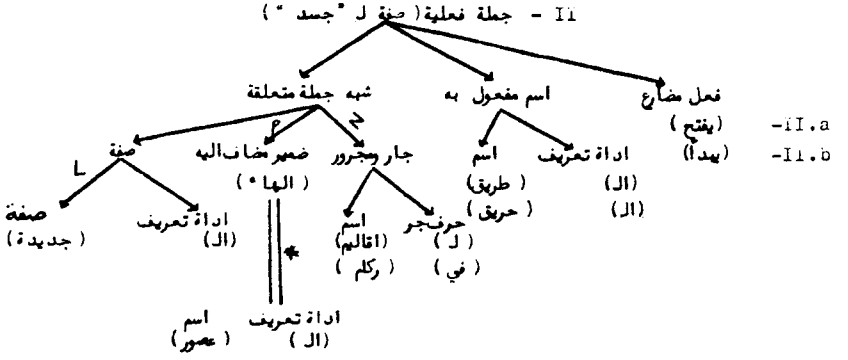
(TA1)- الحركـة الاولـى (المرايـا) :

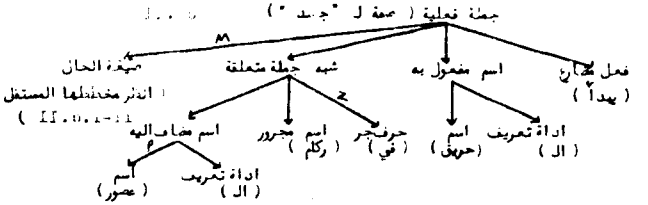


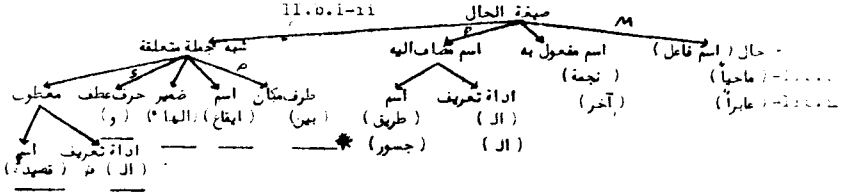
* الخطان الشاقوليان يشيران الى حدوث تغير فى هذا الموضع من الجملة الثانية على مستوى ابدال الضمير بالاسم الصريح (الهاء تناظر العصور من حيث كون كل منهما مضافا اليه) .في هذا المخطط اعيد وصف جملة « يبدا الحريق ... » في شجرة مستقلة لتعقيدهـا .

(T A ٤) - الحركة الثانية (الجسد) :

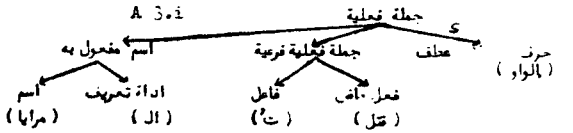


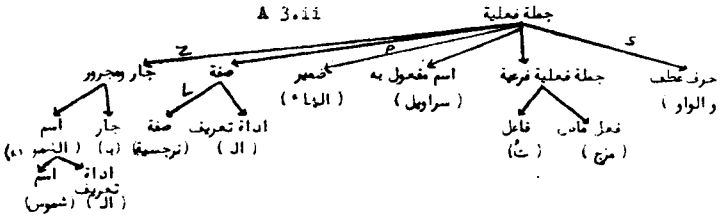




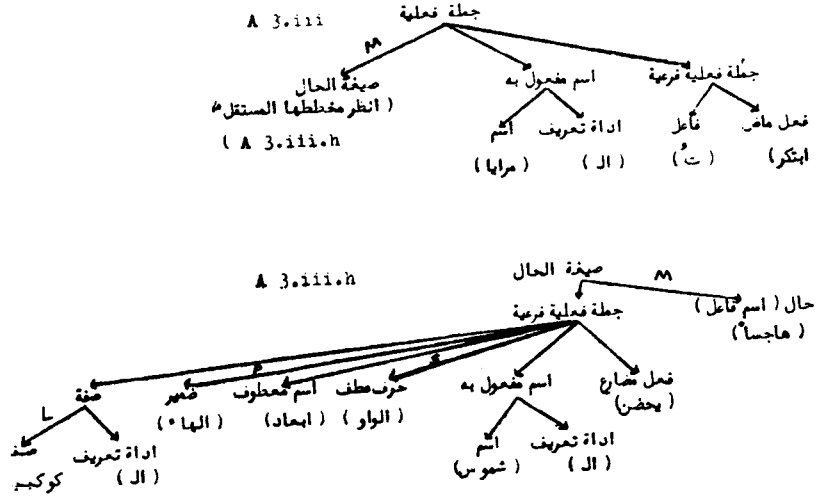


(...) الجزء الثالث ، الأنا) :





× السهم الأفقي يشير الى أن الجملة الثانية تنتهي فلا تظهر فيها عناصر تغيرة في هذا الموضع .



٤/ ١ - يسمح الوصف التشجيري المقدم هنا بتمييز الأنساق الأساسية الدالة في كل حركة. وإدراك التحولات التي تطرأ عليها في سياقات أخرى في القصيدة. كما يسمح بإدراك سمة أساسية في البنية التركيبية للقصيدة هي تجسيد الأنساق التركيبية والظواهر اللغوية ذاتها للطبيعة الداخلية لكل من الحركات الثلاث وللرؤيا النهائية للقصيدة. تصبح وحدة العمل الفني هنا وحدة مطلقة: تجسداً للرؤيا الشعرية على مستويات لم يكتنهها النقد الحديث حتى الآن بعمق وشمولية كافيين. في « كيمياء النرجس - حلم » يتجلى هذا التجسد في أبعاد عديدة، أولها تبادراً إلى الذهن ما يلي:

a - المرايا. وكل ما ينتمي إليها مباشرة. أو إلى العالم الذي تمثله. وكل ما هو تحول عنها تتخذ شكلاً لها الجملة الاسمية (أو جملة فعلها المتضمن فعل الكون) وكلا الجملة الاسمية وفعل الكون تجسيد مطلق للثبات وانتفاء الزمن والتغير. أي لانعدام الحركة من ←— إلى.

- في مقابل ذلك، يتخذ الجسد شكلاً له الجملة الفعلية التي تجسد أفعالها الحركية والزمنية والتغير.

c - بينما تتجسد الأنا في جملة فعلية فعلها ماض متحقق ويقترن بعنف داخلي واضح.

لكن هذا التقسيم ليس مطلقاً. ذلك أن الجسد يتوتر في الواقع بين الجملة الاسمية (خلف المرايا جسد) المنقلبة، أي أن الجسد يحدث تمزقاً داخلياً في الجملة الاسمية. فيقلب طرفيها. وبين الجملة الفعلية (يمكن لجملة « يفتح » أن تكون بشكل ما هي الخبر الأساسي للمبتدأ « جسد »). وهذه الخاصة تشعر بأن التناقض بين الجسد والمرايا ليس مطلقاً، بل أن ثمة عاملاً مشتركاً بينهما. وإن كان الجسد يتجاوز هذا العامل المشترك، يتجاوز وضوح الدور إلى لبس داخلي هو تجسيد مطلق للعالم الهيولي المتعدد الذي يتوق إليه الجسد.

لا يخرج عن (C) إلا الجملة التي تصف المرايا بعد خضوعها لعملية التحول. « هاجساً يحضن الشموس »، التي تصبح فيها المرايا فاعلاً لفعل حركي على درجة من العنف وفي صيغة المذكر أي صيغة الفعل المرتبط بالجسد. وتوصف المرايا كذلك بصيغة اسم الفاعل - الحال وهي صيغة خاصة بعالم الجسد. يعكس هذا التحول اللغوي التحول الذي يتحقق على صعيد رؤيا القصيدة في دور المرايا ذاته، كما ستوضح فقرة قادمة بدقة أكبر.

٤ - ١ - ١ -

يبرز المخطط التشجيري بصورة فورية عدداً من الأنساق التركيبية والظواهر اللغوية التي يسمح تتبعها باكتناه العلاقة الوجودية بين البنية اللغوية والبنية الدلالية للقصيدة. ولتوضيح هذه النقطة، أختار فروع المخطط التشجيري المشار إليها بالرموز **(M) (P) (L) (S) (Z)** لتحليل الأنساق التي

تشير إليها تحليلاً بنيوياً من حيث ورودها في سياق معين واختفاؤها أو تكررها في سياقات أخرى.

٤ - ١ - ٢ -

تجسد الصيغة **(M)** الحركات الدالة في القصيدة والتحولات التي تطرأ عليها تجسيداً مطلق الكمال. فهذه الصيغة (اسم الفاعل منصوباً بالحالية) لا ترد اطلاقاً في **حركة المرايا**، وهي خصيصة وجودية من خصائص حركة الجسد، إذ أنها ترد في هذه الحركة في موضعين مؤدية دور فعل حركي، وواقعة في موقعين متناظرين تناظراً كاملاً، كما يظهر المخطط التشجيري:

M 1 - ماحياً نجمة الطريق + شبه جملة **متعلقة**.
M 2 - عابراً آخر الجسور.

لكن الصيغة التركيبية ل **(M 2)** لا تكرر **(M 1)** تكراراً مطلقاً، إذ أنها ترد دون شبه الجملة المتعلقة. وهذا الفقدان يرتبط بموقع **(M 2)** الذي يكتسب ثقلاً خاصاً لأنه يجسد انفصام الجسد عن العالم القديم دلالياً، ولذلك يعكس هذا الانفصام اللغوي والتركيبي بين **(M 2)** وشبه الجملة التي ترد في النسق حين يرد أول مرة.

تعود الصيغة **(M)** إلى الحدوث في الحركة الثالثة من القصيدة، حين يتم تحول المرايا بعد قتلها وابتكارها في **صورة الجسد**. ولعل أعمق الأشياء دلالة هو أن **(M)** لها صيغة المذكر في حركة الجسد، وهي تبرز بصيغة المذكر في الحركة الثالثة مع أنها هنا تصف **المرايا**، هكذا يكون تحول المرايا إلى ذات تنتسب إلى عالم الجسد شبه كامل. لكن تحول المرايا إلى الجسد ليس مطلقاً، كما أشير في فقرة سابقة، وينعكس هذا في أن صيغة **(M 3)** في بروزها الجديد في سياق المرايا ليست متحدة الهوية تماماً بصيغة **(M 2) ((M 1))**، لأن «هاجساً» لا تنطوي على الطبيعة الفعلية ذاتها التي تنطوي عليها

« ماحياً » و « عابراً ». بل أن لها طبيعة تتوزع بين الفعلية والاسمية وتميل إلى الاسمية بشدة. من هنا لا تتحد هوية **(M 1) (M 2)** و **(M 3)** من حيث النسق التركيبي التالي لها. كما يكشف المخطط التشجيري. فبينما يتلو **M 2** و **M 2** اسم مفعول به ثم مضاف إليه معرف بأل. فإن ما يتلو **M 3** هو فعل مضارع مذكر « يحضن ». وهكذا يعكس التحول في طبيعة النسق التركيبي. والمشابهة والتنوع اللذان يطرآن عليه. التحول الأعمق على مستوى الرؤيا الجذرية للقصيدة.

٤ - ١ - ٣ -

ما يقال عن النسق **(M)** يصدق أيضاً على النسق **(P)** الاضافة. وصيغة الاضافة بطبيعتها خلق لعلاقات اختصاص وانتساب بين أشياء العالم. وتحديد لوجود بوجود ولذات بذات. ولا ترد هذه الصيغة في حركة المرايا. بل تحدث للمرة الأولى في حركة الجسد حين تحدد علاقته المكانية بالمرايا « خلف المرايا ». لكن صيغة الاضافة بما هي علاقة بين اسمين متميزين. أي بين ذاتين مختلفتين. لا تحدث اطلاقاً في **حركة الجسد** إلا حيث تأتي وصفاً **للعالم القديم** الذي يرفضه الجسد. وهو عالم من العلاقات المتكونة الثابتة. من التراكمية والتوارث. من الاتصاق بين الأشياء وانتسابها إلى بعضها بعضاً. هكذا ترد الاضافة المشار إليها في السياقات:

A - آخر الجسور
B - نجمة الطريق
C - ركام العصور

أما حيث يرد شكل من أشكال الاضافة وصفاً للعالم الجديد الذي يتوق إليه الجسد. فإنه يصف علاقة بين الجسد ونفسه. بينه وبين مكون من مكوناته. لا علاقة بين هويتين متمايزتين. هكذا يرد شكل الاضافة (سام +

ضمير متصل) في « أقاليمه » و « ايقاعه »، فالعلاقة هنا ليست علاقة تراكمية. ثابتة، بل علاقة الذات بنفسها، علاقة وجودية حميمة لا يتصور معها انفصال بين الشيء ونفسه.

هذا الشكل من أشكال الاضافة يحدث أيضاً في سياق وصف العالم الجديد، عالم الشموس الذي تحن إليه الأنا في الحركة الثالثة وتعتبره تجسيداً للحلم، في عبارة « الشموس وأبعادها الكوكبية ». ويبدو من هذه السياقات أن ثمة ثنائية ضدية بين شكلين من أشكال الاضافة، لكن هذه الثنائية ليست مطلقة في اختصاص كل من طرفيها بأحد العالمين. ذلك أن الشكل الثاني (اسم + ضمير متصل) يحدث أيضاً في سياق المرايا في التعبير « **سراويلها** ». ولهذا التشابك في حدوثه دلالة مهمة، فانتساب السراويل النرجسية إلى المرايا يعادل في درجة حدته والتصاقه انتساب الأقاليم الجديدة إلى الجسد. ويشعر ذلك، كما أشارت فقرة سابقة، ببقاء توتر جذري في نهاية الحركة الثالثة للقصيدة نابع من اللاوعي ومن حس الذات بأن المرايا مهما تحولت ستحتفظ ببعض من جوهر نرجسيتها. وهذا التوتر أساسي للرؤيا النهائية التي تجسدها القصيدة. لكن العنصر الدال هو أن الشكل الأول للاضافة المتمثل في « ركام العصور » لا يحدث اطلاقاً في سياق الحنين إلى العالم الجديد أو الأقاليم الجديدة التي يتجه إليها الجسد، أو في سياق حركة الأنا وابتكارها للعالم في صورة ما يصبو إليه الجسد.

٤ - ١ - ٤ -

الصيغة الثالثة التي تشع بالدلالات البنيوية هي صيغة الصفة L . ويلاحظ فوراً من المخطط التشجيري أن صيغة الصفة لا ترد اطلاقاً في حركة المرايا، بل تخص حركة الجسد والعالم الذي يحن إليه. هكذا

تتشكل ثنائية ضدية بين الصفة والاضافة: الصفة لا تؤسس علاقات تراكمية، بل تفاجيء، لا تربط بين ذاتين بل تدل على خاصة من خواص ذات معينة وبينما تعبر الاضافة عن وجودين مستقلين، فإن الصفة، واقعياً، لا تدل على وجود منفصل عن ذات، فالجدة خصيصة من خصائص الكتاب في تعبير مثل «كتاب جديد» لا ذات أخرى تلتصق في حركة المرايا: هكذا يلاحظ أن القصيدة تبدأ وتتطور دون صفات على الاطلاق في حركة المرايا، إلى أن تفاجئنا الصفة لأول مرة في ورودها في سياق الأقاليم التي يحن إليها الجسد «لاقاليمه **الجديدة**». ومن المدهش أن الصفة هنا على مستوى دلالي تشير إلى **الجدة**. وعلى مستوى لغوي تأتي بفئة لغوية **جديدة** هي فئة **الصفة**. لكن الصفة تعود إلى البروز في حركة الأنا، وتعود إلى البروز خصيصة من خصائص المرايا «سراويلها النرجسية» مما يشعر من جديد بوجود هذا الحيز المشترك بين الجسد والمرايا الذي لا تظهره القصيدة على مستواها الظاهري. إلا أن هذا التوازن بين الجسد والمرايا الذي تخلقه الصفة لا يستمر، لأن الحدوث التالي للصفة يأتي في سياق العالم الجديد الذي تبتكر الأنا المرايا هاجساً به. في عبارة «وأبعادها الكوكبية». وهكذا تجسد الصفة التوتر المستمر في تحول المرايا وعلاقتها بالجسد وعالمه بعد إعادة ابتكارها.

٤ - ١ - ٥ -

بين الأنساق التي يبرزها المخطط التشجيري كذلك نسق **العطف**(٥). يرد العطف أولاً في حركة المرايا «بين الظهيرة والليل» حيث يحدد علاقة بين نقيضين. ويرافق ورود الظرف «بين». ويرد ثانية في حركة الجسد محدداً علاقة بين نقيضين كذلك ومرافقاً ورود الظرف «بين» (بين ايقاعه والقصيدة).

لكن هذا المجال المشترك بين حركة الجسد وحركة المرايا ينسف في حركة الأنا، حيث يرد العطف ليصف لا علاقة ضدية. بل علاقة تكاملية بين الفعلين قتلت ومزجت. وبين الشموس وأبعادها ويلاحظ هنا أن العطف يرد مستقلاً عن الظرف «بين». وفي جدة نفسه تأكيد لجدة العالم الذي تحلم به الأنا وجدة الدور الذي تريده الأنا للمرايا بعد قتلها وابتكارها. كان العطف يؤكد صيغة مكانية صرفاً (بين × و لا) لكنه بعد التحول الذي تخضع له القصيدة يؤكد فاعلية ضم وتوحيد واحتضان وتجاوز، إذ يربط جزءاً من الشيء بالشيء. أو حدثين متكاملين. أي أنه يجلو وحدة العالم الذي يمثله الشيئان. وبذلك يجسد العطف روح الحركة الثالثة من القصيدة، الأنا التي تقتل المرايا وتعيد خلقها جزءاً من فاعلية الجسد، منضمة إليه متوحدة به. أما دلالة العطف في بداية الحركة الثالثة (وقتلت) فقد استكنهت من قبل (١. فقرة ٣).

ويلاحظ هنا أن العطف في حركة الاناء أقرب، مضمونياً، إلى العطف في حركة المرايا منه إلى العطف في حركة الجسد. إذ أن فعل المصالحة فعل تقبل للشيئين وهو ألصق باحتضان الشيئين من فعل المحو. ويشير هذا إلى أن حركة الأنا لا تمثل حركة الجسد بشكل مطلق. وإن كانت ألصق بها منها بالمرايا، كما قيل في فقرة سابقة.

يبقى أن يشار إلى أن غياب العطف حيث يتوقع ظهوره تركيبياً، ذو دلالة لا تقل أهمية عن دلالة ظهوره. فبينما تشكل الأفعال (قتلت - مزجت - ابتكرت) حلقات في سلسلة واحدة ويتوقع لذلك أن يربط العطف بينها جميعاً، ترد «ابتكرت» دون حرف عطف، على عكس «مزجت». والدلالة البنيوية لهذا الغياب تنبع من طبيعة الابتكار ذاته، فالابتكار خلق من لا شيء، دون بدء، **وانفصام عما هو كائن**، ولذلك ينفصم فعل «ابتكرت» فيزيائياً عما سبقه فيرد جزءاً من عملية

سابقة، ويشير إلى **ربط عنصرين**، ومن هنا يربط فعل « مزجت » لغوياً بالفعل السابق له « قتلت ».

أخيراً، من الواضح أن العطف، كظواهر تركيبية أخرى، يشكل ثنائية ضدية من النمط: عطف في سياق « بين »/ عطف دون « بين » والنمط: عطف في سياق علاقة بين نقيضين/ عطف في سياق علاقة بين شيئين متكاملين، ويقع العطف في الفعل « وقتلت » في موضع **توسطي** بين طرفي ثنائية العطف فيزيائياً ومن حيث وظيفته الدلالية.

ما يحدث للعطف يحدث أيضاً لنسق شيق هو نسق **الجار والمجرور**. يرد هذا النسق مرة في حركة الجسد منتسباً إلى العالم الجديد (لاقاليمه) ومرة منتسباً إلى العالم القديم (في ركام). لكن هذا التوازن الظاهري لا يستمر، إذ تأتي حركة الأنا لتصهر هذا النسق في سياق العالم الجديد الذي تصبو إليه « بالشموس ». ويبدو من ذلك أن حركة الأنا تحاول دائماً أن تلغي التوازن الذي يحدث بين عالم الجسد وعالم المرايا، بإعادة استخدام العناصر المشتركة بينهما في سياق العالم الجديد بحيث أن هذه العناصر لا تبقى مجالاً مشتركاً بين المرايا والجسد بل تتحول إلى ظواهر تخص العالم الجديد وتنتمي إليه ملغية بذلك أي انطباع سابق عن وجود توازن فعلي بين حركتي المرايا والجسد.

٤ - ١ - ٦ -

هذه بعض الأنساق والظواهر التي يبرزها المخطط التشجيري فوراً. لكن أنساقاً وظواهر أخرى على قدر كبير من الدلالة لم تذكر بعد، وبدلاً من أن أتابع دراسة هذه الأنساق والظواهر بشكل جزئي، سأعرضها في مخطط آخر في نهاية هذه الدراسة حيث تصبح، مكثفة، أقدر على كشف البنية العميقة للقصيدة وكشف كيفية تجسيد مستوى منها لمستويات أخرى. لكن قبل أن

أفعل ذلك أود مناقشة خصيصة للنسق المتكرر ذي الدلالات الجذرية الأهمية. تتجسد حركة المرايا في النسق التركيبي **V** (مبتدأ معرف بأل + فعل مضارع (مؤنث) + شبه جملة متعلقة). ومن الشيق أن هذا النسق لا يتكرر بصورته السطحية هذه على الاطلاق، ولانعدام تكراره دلالة عميقة هي أن دور المرايا من حيث تأثيرها البنيوي دور منعزل انعزالاً مطلقاً عن الدور الذي تؤديه العلامتان الأخريان (الجسد/ الأنا). لكن النسق المشار إليه يتكرر بصورة **متحولة** على صعيد البنية العميقة الجملة التي تشكل البيت الأخير من حركة الأنا، ويقصد بالبنية العميقة هنا المستوى الدلالي الحقيقي للجملة من حيث طبيعة العلاقات القائمة بين مكوناتها المفهومية. بهذا التحديد يمكن إعادة كتابة الجملة التالية:

وابتكرت المرايا هاجساً « يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية » بطريقة تكشف بنيتها العميقة كما يلي:

« وابتكرت المرايا »

(V) « المرايا الآن تهجس بالشموس وتحضن الشموس وأبعادها الكوكبية ».

وتكشف هذه الكتابة أن النسق المشار إليه يحدث من جديد في القصيدة وصفاً لدور المرايا لكن بعد خضوعها لعملية التحول الجذرية. فالنسق اذن نسق متكرر، لكنه يفعل عبر **التنويع**، ويتضح هكذا أن للتنويع دوراً بنيوياً عميقاً هو تجسيد التحول الجذري الذي يحدث على مستوى الرؤيا الأساسية للقصيدة.

وبصورة مشابهة يحدث التنويع في النسق الأساسي لحركة الجسد وإن كان للتشابه والتضاد فاعلية أعمق تجسد طبيعة حركة الجسد تجسيداً مطلقاً: في كونه من جهة ذا طبيعة محددة (يفتح الطريق/ يبدأ الحريق) ومن جهة

آخرى نزوعا إلى عالم مبهم هيولي لا تميزه إلا جدته. والنسق الأساسي المتكرر في حركة الجسد هو **(U)** : (مبتدأ نكرة + فعل مضارع + مفعول به). ويحدث هذا النسق بهذه الصيغة في الأبيات: جسد يفتح الطريق جسد يبدأ الحريق.

ثم يحدث بصورة متحولة في: جسد يمحو/ ماحياً نجمة الطريق جسد يعبر/ عابراً آخر الجسور.

لأن لاسم الفاعل هنا وظيفة الفعل المضارع.

لكن النسق يبدأ بالتنوع. ليقدم معطيات متغيرة. في كل امتداد له مما يزيد بنيته الأساسية تعقيداً وتشابكاً وإبهاماً:

U 1 ← لأقاليمه الجديدة (جار + مجرور + ضمير متصل + صفة)

U 2 ← في ركام العصور (جار + مجرور + مضاف إليه)

U 3 ← بين ايقاعه والقصيدة (ظرف مكان + مضاف إليه + ضمير متصل + حرف عطف + اسم معطوف)

ثم يتخذ التنوع شكلاً جديداً إذ يتم عبر انقطاع شبه الجملة المتعلقة في:

U 4 ← عابراً آخر الجسور.

ثم تأتي حركة الأنا متجسدة في نسق جديد هو بدوره تجسيد للدور الجديد الذي تفرضه الأنا على العلامتين السابقتين. لكن هذا الدور الجديد يتضمن الملامح المميزة لدوري العلامتين السابقتين. لحركة الأنا النسق الأساسي **(W)** :

(فعل ماض + فاعل (ضمير الأنا) + مفعول به)

ويتجسد هذا النسق في:

قتلت المرايا

مزجت سراويلها...

ثم يتنوع النسق بورود ملامح من الحركتين السابقتين هكذا:

W 1 ← النرجسية (الصفة)

W 2 ← هاجساً ← يحضن الشموس + وأبعادها + الكوكبية

اسم الفاعل ← فعل مضارع مذكر + مفعول به + حرف عطف + اسم معطوف + ضمير متصل + صفة.

وهكذا يمزج نسق الأنا بين أنساق تنتمي إلى حركتي المرايا والجسد مغلباً الأنساق التي تنتمي إلى حركة الجسد ومعيداً صياغة المرايا فيها. تماماً كما تفعل الأنا على صعيد الرؤيا الأساسية للقصيدة.

٥ - بعد تتبع بعض التحولات الأساسية في «كيمياء النرجس - حلم» يمكن الآن أن تتقصى الظواهر البنيوية المختلفة ذات الدلالة وتنظم في مخطط بسيط يعكس بدقة المكونات الفعلية لبنية القصيدة ويبلور تفاعلاتها بطريقة تظهر إلى أي مدى تجسد البنية اللغوية للقصيدة البنية الدلالية لها والرؤيا التي تتجلى فيها. ويمكن لمثل هذا المخطط أن يستخدم في دراسات مقبلة على أساس مقارن يربط بين قصائد أخرى تجسد هاجس النزوع وبين «كيمياء النرجس» وينظم مجموعات العلاقات التي تتشكل بينها. كما فعل كلود ليفي - شتراوس في دراسة بنية الأسطورة. وكما فعل كاتب هذه الدراسة في بحث بنية القصيدة الجاهلية في دراستين منفصلتين.

مخطط بنيوي ل « كيمياء النرجس - حلم »

I - الحركة الأولى - الحركة الثانية: التضاد

La - الثنائيات الضدية

المرايا	جسد
• اسم جمع - معرف بأل - جماد - مؤنث (دون علامة تأنيث) - مرفوع (دون علامة رفع) - تستند إلى فعل توسطي (يقع في مركز) - فراغياً، تقع بين جسمين (علاقة مكانية **داخلية**).	• اسم مفرد - نكرة (ليس فيه أل) - حي (نقيض الجماد) - مذكر - يظهر عليه التنوين - تظهر عليه علامة الرفع. يسند إلى أفعال ظرفية (بدء ونهاية/ يفتح/ يبدأ/ يعبر) وزوالية (**يمحو**). فراغياً خارج كل الأجسام (خلف المرايا) (علاقة مكانية **خارجية**).
• تكتسب فاعلية عبر تركيب ظرفي (بين) بطريقة ايجابية. الفعل الذي تشتد إليه مؤنث يسيطر عليه العنصر الصوتي **الضم** والألف الممدودة (تصالح).	• تكتسب فاعليتها عبر تركيب ظرفي (بين) بطريقة سلبية. الفعل الذي يسند إليه مذكر يسيطر عليه العنصر الصوتي **الفتح** (يبدأ/ يفتح).
• فاعليتها التركيبية لا تؤثر على تركيب الجملة العادي (مبتدأ - خبر) تفعل بين شيئين.	• فاعليته التركيبية تزيقية، يقلب تركيب الجملة: (خبر - مبتدأ صفة). فاعليته على شيء واحد.
• لا توصف بصفة.	• تلحقه جملة لها موضع الصفة.

لكن ثمة حيزاً للخصائص المشتركة بين المرايا - الجسد

كلا المرايا والجسد يقعان في موضع المبتدأ: ويعين هذا التشابه، عبر الاختلاف، على تعميق حدة تناقضها وإبراز الفروق بينهما. للسبب التالي:

• باعتبارها مبتدأ، يؤثر على شبه جملة ظرفية، ويخلق تركيباً مقلوباً، ممزقاً نسيج الجملة الابتدائية الطبيعي.	• باعتبارها مبتدأ، تؤثر المرايا على جملة فعلية، وتخلق تركيباً عادياً. لا تمزق نسيج الجملة الابتدائية الطبيعي.

ثمة توازٍ بين الجمل التي تنشأ عن المرايا والجسد (اسم + فعل). لكن النسق التركيبي سرعان ما يتغير (شبه جملة ظرفية بمقابل مفعول به) بعد التشابه المبدئي.

II الحركة الثالثة - التحول

المرايا	جسد
• تقع الآن في موضع المفعول به، تسد إليها ثلاثة أفعال بينها علاقة عطف. (المفعول به هو عنصر مميز لفاعلية الجسد (الطريق الحريق). • الأفعال كلها في صيغة الزمن الماضي. • يظهر في الجملة فاعل جديد	• لا يذكر في هذه الحركة اطلاقاً، ولكن كل ما في الحركة يسمح باعتبار الأنا تحولاً للجسد.

(ضمير المتكلم المفرد).

• الأفعال الجديدة تسيطر عليها حركة ضمير المتكلم والعنصر الصوتي الفتح، وبذلك ترتبط بعالم الجسد. ليس هناك ألف واحدة في أي من الأفعال.

• الأن توصف بطريقة متحدة الهوية بطريقة وصف الجسد في الحركة الثانية (الصفة): (سراويلها الذهبية/ أقاليمه الجديدة).

• الآن تؤثر على تركيب الجملة التي تظهر فيها (بالشموس) تماماً كما فعل الجسد في الحركة الثانية.

• بنية الجملة التي تنشأ عنها متوحدة الهوية ببنية الجملة التي سيطرت على حركة الجسد في الحركة الثانية:

جسد ← ماحياً (اسم فاعل)
يفتح (فعل مضارع مذكر)
المرايا ← هاجساً (اسم فاعل)
يحضن (فعل مضارع مذكر)

• الآن تفعل لا بين شيئين مختلفين ينتميان إلى عالم واحد (الشموس وأبعادها).

المرايا	جسد
• فيما سبق كان للمرايا وجهان: مظلم ومضيء. الآن لها وجه واحد يتجه إلى الشموس فقط. • فاعليتها السابقة سلبية تقريباً (مصالحة). الآن لها فاعلية ايجابية (تهجس بالشموس وتحضنها). • فاعليتها السابقة ترتبط بجسم واحد يمثل عنصر الضوء (الظهيرة). الآن ترتبط بجمع يمثل عالم الضوء (الشموس وأبعادها الكوكبية).	

حيّز التشابه والتوسط بين المرايا - جسد

• في موضع المبتدأ والرفع • بينها وبين الجسد علاقة مكانية • تتميز بالتركيب « بين +...» • تقع في سياق جملة فعلية. • المرايا مؤنثة مثل رموز الضوء (الظهيرة - الشموس - الأبعاد الكوكبية) ومثل الأقاليم الجديدة. لكنها في الوقت نفسه تختلف عن هذه الرموز: الظهيرة مفرد/ أقاليم.	• في موضع المبتدأ والرفع • بينه وبين المرايا علاقة مكانية • يتميز بالتركيب « بين +...» • (إلى حد أقل) يقع في سياق جملة فعلية. • جسد مذكر مثل رموز الظلمة (الليل - ركام - عصر - جسر). لكنه يختلف عنها في الوقت نفسه (الليل معرف وجماد/ ركام جماد/ عصور وجسور جمع).

جمع لمذكر ومعرفة بالاضافة/ أبعاد
جمع لمذكر ومعرفة بالاضافة/
الشموس مؤنثة وجمع لمؤنث لا تدخله
علامة التأنيث.

في الحركة الأخيرة، تدخل **الصفة** جملة المرايا، والصفة خاصة أساسية من خصائص حركة الجسد والعالم الجديد (أقاليمه الجديدة/ أبعادها الكوكبية)، كما تصاغ في تركيب يشكله اسم الفاعل منصوباً + الفعل المضارع المذكر (هاجساً يحضن...).

- ٢ - ٥

تشكل الثنائية الضدية مؤنث/ مذكر نسيجاً من العلاقات والأنساق مليئاً بالدلالات، ويجسد هذا النسيج نفسه أبعاد اللبس الذي يشع من مركز الثنائية الضدية الأصلية (المرايا/ جسد). فالمرايا مؤنثة، ومعظم الكلمات المؤنثة في الحركة الأولى والثانية من القصيدة (A 1 - A 2) ترتبط بالعالم القديم الذي يرفضه الجسد (عصور/ جسور/ القصيدة/ نجمة/ سراويل). والجسد مذكر، ومعظم الكلمات المذكرة ترتبط بالعالم الجديد الذي يصبو الجسد إلى اكتشافه، وبالرؤيا الجديدة (طريق/ مرتين/ حريق/ ايقاع). لكن هذا التضاد على مستوى المؤنث/ المذكر ليس بهذا الصفاء، بل أن ثمة لبساً واضحاً يتخلله ويحدث تداخلاً بين طرفيه، ذلك أن الكلمات المؤنثة كلمات جذرية الأهمية في إشارتها إلى العالم الجديد وارتباطها به (أقاليم/ ظهيرة/ شموس/ أبعاد). كما أن بين الكلمات المهمة التي تدل على العالم القديم كلمات مذكرة (ليل/ ركام). لكن محور الثنائية (مذكر/ مؤنث) يسمح لنا بشكل عام بتحسس العلاقة المزدوجة التي تسود بين المرايا/ جسد. **فالأقاليم**، مثلاً

مؤنثة مثل المرايا (وهكذا فهي شبيهة بها) لكن الأقاليم جمع لمفرد مذكر (اقليم) (وهكذا فهي تناقض المرايا وتشبه الجسد). لكن العصور نفسها مؤنثة (وهكذا فهي تشبه المرايا وتناقض الجسد).

للثنائية مذكر/ مؤنث خصيصة أخرى مدهشة: كل الكلمات التي تلعب دوراً توسطياً بين طرفي الثنائية الأصلية (العالم القديم/ العالم الجديد) أو ترتبط بهما معاً، لها طبيعة **مزدوجة** وليست ذات بعد واحد. فهي كلمات في صيغة الجمع **مؤنثة** لكن مفردها **مذكر** (جسور = جسر/ عصور = عصر). ولكن هذه الخصيصة تجمع بين الكلمات التوسطية وبين الكلمات التي ترتبط بالعالم الجديد فقط (أقاليم = اقليم/ أبعاد = بعد. ويمكن أن تضم إلى هاتين الكلمتين كلمة « الشموس » لأنها مؤنثة مفردها مؤنث اصطلاحي دون علامة تأنيث). وتشعر هذه الخصيصة العميقة للثنائية مذكر/ مؤنث بأن **العالم الجديد** ليس في الواقع **عالم الجديد** فقط وبشكل مطلق. بل إن له بعض خصائص **العالم القديم** كذلك. أي أنه توحد بين عالمين وإعادة صياغة لهما. وهذه هي الرؤيا الأساسية للقصيدة بالضبط. إذ أن القصيدة، رغم المستوى الظاهري لها الذي يشعر بأن مضمونها هو رفض مطلق للعالم القديم وتدمير وإحراق له، لا تحرق هذا العالم، في الواقع، وتدمره وتنفيه. بل تعيد خلقه **وتحوله**، تعيد خلق عناصره بروح جديدة ومضمون جديد ودلالات جديدة[1] لتصبح جزءاً حيوياً من العالم الجديد الذي تصبو إليه الذات. وتتضح صحة هذا التفسير البنيوي من كون الأنا لا تنفي المرايا وتلغيها بل تمارس عليها القتل الاسطوري وتوحدها بأساطير المسيح وتموز والفينيق لتعيد بعثها هاجساً بحياة جديدة، نابضة بروح عالم جديد، كما ظهر في فقرة سابقة. ولهذه

---

(١) حتى حين تحتفظ العناصر القديمة بأشكالها ذاتها، كما تشعر طبيعة تحويل العناصر اللغوية والتركيبية في القصيدة، اذ ان التحويل يتناول **مضمون** العناصر اللغوية مبقيا اياها على شكلها (صيغة الاضافة، العطف، والايقاع).

الظاهرة أهمية قصوى في القصيدة من جهة، وشعر أدونيس كله من جهة أخرى، ذلك أن شعره، أكثر من شعر أي شاعر عربي آخر، عرضة لسوء الفهم والتفسير، وكثيراً ما قيل أن موقفه من التراث والحضارة الموروثة موقف الرافض رفضاً مطلقاً، المدمر، المخرب، المحرق. لكن التحليل البنيوي الآن يظهر أن مثل هذا التفسير لشعره وموقفه تفسير خاطىء. إذ أن الرؤيا الأساسية للقصيدة رؤيا تحويلية، تصر على صهر التراث والعالم الذي يتحرك فيه في بوتقة حساسية جديدة وحلمية جديدة تخلق من الحلم والواقع، من القديم والجديد ذاتاً جديدة تحمل خصائص من كليهما، لكنها في الوقت نفسه ذات نقية، مضيئة، مغامرة، متحولة تهجس بأبعاد وجود جديد وتنذر نفسها لاكتشافه وتحقيقه.

- ٣ - ٥

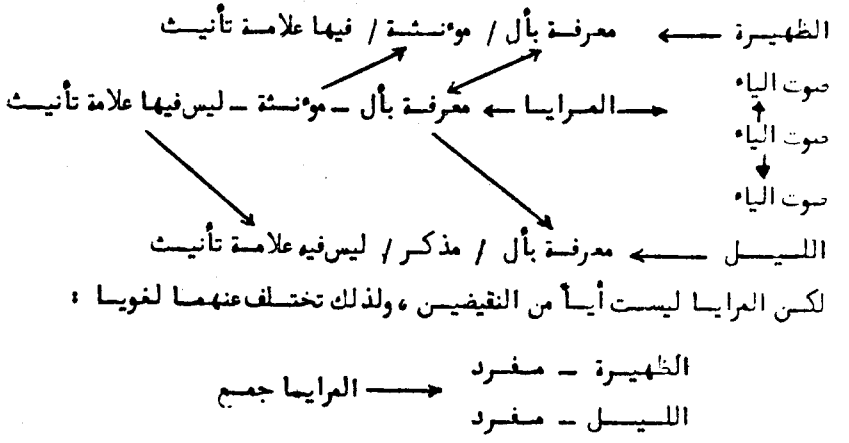
على مستوى آخر، تكتسب الثنائية مذكر/ مؤنث دلالات انتربولوجية وثقافية مهمة. إن ارتباط المذكر بالبحث عن الجديد، وكونه العالمين القديم والجديد (لاحظ أن الكلمات المؤنثة تنقسم بالتساوي تقريباً إلى ما يدل على العالم الجديد وما يدل على العالم القديم وما يصالح بينهما/ الظهيرة - الأقاليم - الأبعاد - الشموس/ العصور - الجسور - سراويل - نجمة - القصيدة/ المرايا/ بينما ترتبط كل الكلمات المذكرة تقريباً بالعالم الجديد بساتثناء كلمتين/ جسد - الطريق مرتين - الحريق - ايقاع - هاجساً - الليل - ركام/ وليس بين الكلمات المذكرة ما يلعب دوراً توسطياً اطلاقاً). هل لهذه الظاهرة علاقة بكون الثقافة العربية ثقافة ذكورة بالدرجة الأولى؟ إن لها علاقة حميمة بكون مفهوم المهدي المنتظر في الثقافة العربية والتاريخ العربي دون استثناء مفهوماً يرتبط بالمذكر دون المؤنث؟ أم إن لها دلالة انسانية عامة على ارتباط مفهوم البعث والخلاص بالمذكر (أدونيس - تموز المسيح - العراف في القبيلة - الخ) رغم وجود ثقافات

تلعب فيها الأنثى دورا مشابها. بما فيها مراحل من التاريخ العربي برز فيها دور مشابه للمرأة).

٦ - بالاضافة إلى الثنائيات الضدية الرئيسية التي تشكل العلامات الأساسية في القصيدة. تتمحور القصيدة حول ثنائيات أخرى تجسد رؤياها بشكل مدهش في حدته وكماله. وأولى هذه الثنائيات هي الثنائية الضدية (الظهيرة - الليل). التي تجسد العالمين اللذين تراهما القصيدة طرفي نقيض: العالم الجديد والعالم القديم. وضدية الثنائية ليست ضدية مفهومية فقط. بل إنها ضدية لغوية كذلك. فالظهيرة **مؤنثة** والليل **مذكر**. والظهيرة يطغى عليها العنصر الصوتي الحاد **(ظ)** بينما تطغى **اللام** الناعمة على الليل. مفهومياً. الظهيرة هي نقطة الإضاءة في ذروتها (منتصف النهار) وليست أي لحظة ضوء على الاطلاق. بينما الليل وجود شامل مطلق. ولهذه الضدية بعد يرتفع بها عن كونها عرضية أو صدفة. ذلك أن ما يشير إلى العالم القديم في القصيدة كلها له هذه الحقيقة **الشمولية** مفهومياً ولغوياً. لأن العالم القديم كتلة صلبة شاملة من الموروثات الجماعية. ويظهر ذلك في الألفاظ (الليل - ركام - القصيدة - الجسور - وحتى لفظة « نجمة » التي تمتلك دلالة جنسية رغم صيغتها المفردة). لكن التضاد بين الظهيرة والليل ليس مطلقاً. في رؤيا القصيدة. إلى الدرجة التي يستحيل معها إحداث توسط بينهما. فثمة خصائص مشتركة بين العالمين اللذين تمثلهما الظهيرة والليل. ويتجسد هذا الاشتراك لغوياً في وجود خاصتين مشتركتين بين الظهيرة. والليل هما أداة التعريف **(ال)**. وحرف العلة **(الياء)** ثم الاضافة والعطف والإفراد. ولا يفاجئنا هنا وجود خاصة مشتركة بين الظهيرة والليل والمرايا. لأن دور المرايا دور مصالحة تحمل خصائص من كلا الظهيرة والليل وتختلف عنهما في الوقت نفسه. فالمرايا لها صيغة الجمع (وبذلك تختلف عن كلا الليل والظهيرة (مفردان). لكنها معرفة بأل (بذلك تشترك مع الظهيرة والليل في عنصر اشتراكهما). والمرايا مؤنثة ذات مفرد مؤنث

(كالظهيرة) لكن المرايا نفسها تخلو من علامة تأنيث (فهي أقرب إلى الليل). والمرايا فيزيائياً لها وجه مضيء (كالظهيرة) ووجه معتم (كالليل). من حيث التركيب الصوتي كذلك، للمرايا خاصة تجمع بين خواص الليل والظهيرة، إذ أن الكلمات الثلاث تتمحور حول حرف العلة « الياء ».

هكذا يتجسد دور المرايا التوسطي لغوياً على أكثر من صعيد، ويمكن أن يلخص كما يلي:



٦ - ١ -

في هذه القدرة الهائلة على تجسيد الرؤيا الشعرية لغوياً وصوتياً دلالة مذهلة على الطبيعة العجيبة للشعر، وذلك بالضبط ما يعنيه **رومان ياكوبسن** حين يصف الشعر بأنه « لا يصدق » Incredible ، وإن كانت دراساته بشكل عام عاجزة عن إظهار هذا البعد العجيب للشعر وعرضة سهلة للنقد، كما يظهر نقد **جوناثان كلر** Culler لمنهج ياكوبسن النقدي. ويؤمل أن تكون هذه الدراسة قد أظهرت أن نقد **كلر** لا يلغي أهمية المنهج بل يشكل رداً

محدود المجال على نقد **ياكوبسن** نفسه دون أن ينطبق ما يقوله **كلر** بالضرورة على امكانية المنهج الذي يبدأ **ياكوبسن** منه، والذي تشكل الدراسة الحالية ودراسات صاحبها البنيوية الأخرى تطويراً وتنمية له. وإذا كانت هذه الدراسة قد استطاعت أن تظهر أن كل مستوى من مستويات العمل الفني يجسد المستوى الدلالي الذي ينبع من تفاعل العلامات الأساسية في القصيدة فإنها تكون قد أظهرت الميزات الكبيرة والطاقات الجذرية التي يمتلكها المنهج البنيوي في النقد إذا طبق تطبيقاً واعياً وظلت نقطة تمركزه البنية الدلالية للعمل الفني. بل أن يركز تركيزاً كلياً على الأنساق الشكلية لذاتها وعلى البنية اللغوية باعتبارها الهدف النهائي للدراسة والاكتناه. كما يفعل معظم البنيويين المعاصرين، وخصوصاً الفرنسيين منهم.

٧ - تبعاً للمنهج المطبق هنا يصبح كل مستوى من مستويات العمل الفني **تحولاً** كلياً لمستوى آخر هو المستوى الدلالي، أو الرؤيا الأساسية في هذا العمل الفني والتفاعلات الناشئة عن الثنائيات الضدية فيها. لكن ما أقوله يفترض أننا قادرون على تحديد الرؤيا الأساسية أو المستوى الدلالي بدءاً. وهو ما ترفضه مدرسة مجلة Tel Quel. وكاتب مثل جاك دريدا J. Derrida وكريستيفا Kristeva. إلا أن رفض Tel Quel لهذه النقطة لا يُحرج صاحب هذا البحث ولا يشكل في رأيه برهاناً على سلامة نفي حق الناقد في اختيار مركز ايديولوجي للعمل الفني. أو برهاناً على أن مثل هذا الاختيار ينفي الطبيعة اللامحدودة للنص. كما يؤمن دريدا وكريستيفا. ذلك أن المشكلة الحقيقية هي أننا نستطيع أن نعطي النص عدداً لا نهائياً من **المراكز** ونحلله تبعاً لطبيعة المركز الذي نختاره وبإعطاء النص أكثر من مركز نوفر لعملية التلقي وللنص شرطاً أساسياً من شروط الكتابة المبدعة هو لا نهائية احتمالاتها. وتصبح العملية النقدية في جوهرها عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة والتفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معين للنص. عملية بلورة

للبنى المتعددة لمستويات النص وكشف لقدرة كل منها على تجسيد البنى الأخرى فيه وتجسيد بنيته الدلالية الأساسية النابعة من مركز معين. بهذه الطريقة تصبح العملية النقدية عملية إعادة خلق فعال ومؤثر للنص، عملية قراءة مبدعة له، ولا تتضاءل إلى أن تتحول إلى بحث عن وظيفة النص التعبيرية أو وظيفة المحاكاة فيه فقط، كما يخشى دريدا وكريستيفا.

٨ - سأحاول الآن أن أوضح ما وصفه المنهج النقدي المقترح في الفقرة السابقة بدراسة مستويين آخرين من بنية القصيدة يغلب أن يهملها النقد المعاصر، هما مستوى البنية الايقاعية ومستوى البنية التقفوية.

٨ - ١ -

البنية الاقاعية

تتشكل البنية الايقاعية من تنامي وحدة ايقاعية أساسية هي فاعلن (- ٥ - - ٥) ومن التفاعلات التي تنشأ بينها وبين وحدات أخرى، والتحولات التي تطرأ على (فاعلن) مع نمو حركات القصيدة وتكاملها. في **حركة المرايا** يتنامى الايقاع بحدوث (- ٥ - - ٥) و (- - - ٥) ست مرات: فاعلن/ فاعلن/ فعلن/ فاعلن/ فعلن/ فاعلن، قبل أن تدخل وحدة ايقاعية جديدة هي فاعلن/ فا (أو فاعلاتن حسب نظام الخليل). ويلاحظ فوراً أن البنية الايقاعية للبيت الأول تعكس البنية الدلالية والبنية التركيبية له عكساً مطلقاً، إذ أن جملة (خلف المرايا) التي تلعب دوراً توسطياً بين حركتي المرايا والجسد على صعيد دلالي، تلعب الدور نفسه على صعيد ايقاعي. لأن لفظة (خلف) ترتبط ايقاعياً بنهاية لفظة (الليل) التي تخص دور المرايا ليتشكل منهما التتابع الايقاعي (- ٥ - - ٥) (ليل خل).

تتشكل حركة الجسد ايقاعياً من تنامي (- ٥ - - ٥) و (- - - ٥) أيضاً. لكن من الشيق جداً أن ايقاع الجسد يبدأ بـ (- - - ٥) (جسد) على

عكس ايقاع المرايا الذي يبدأ بـ (- ٥ - - ٥). وايقاع حركة الجسد أكثر تشابكاً وتداخلاً وإشعاعاً. إذ أن (- ٥ - - ٥) تخسر فيه دورها المنظم الشامل لتبرز وحدات أخرى. ويعكس هذا التشابك الايقاعي التشابك الدلالي لحركة الجسد على صعيد الرؤيا الأساسية للقصيدة. (كما عكسته البنية اللغوية نفسها - را. المخطط التشجيري). لايقاع حركة الجسد بنية تنبع من تداخل نسقين ايقاعيين لا من نسق واحد تام التحديد. سوف أسمي النسقين R1) (R2

R 1 ١ - جسد يفتح الطريقْ = ×٥ - - /٥ - ×٥ - - //٥ - - ×٥ /٥

+ R 1 ٢ - لاقاليمه الجديده = ×٥ - - /٥ - ×٥ - - //٥ - - ×٥ - /٥

R 1 ٣ - جسد يبدأ الحريقْ = ×٥ - - /٥ - ×٥ - - //٥ - - ×٥ /٥

R 2 ٤ - في ركام العصور = - ×٥ - - //٥ - ×٥ - - ×٥ /٥

R 1 ٥ - ماحياً نجمة الطريقْ = - ×٥ - - /٥ - ×٥ - - //٥ - - ×٥ /٥

+ R 2 ٦ - بين ايقاعه والقصيد = - ×٥ - - /٥ - ×٥ - - //٥ - - ×٥ - /٥

R 1 ٧ - عابراً آخر الجسورْ = - ^٥ - - /٥ - ×٥ - - //٥ - - ^٥ /٥

في هذه الحركة، يتكرر النموذج (R 1) في الجزء الأول من كل جملة (١، ٣، ٥، ٧) مؤكداً على التكامل الهوي لحركة الجسد ودوره بازاء العالم القديم. لكن دور الجسد يرفض أن يخضع لتشكل متكرر، نهائي، ذي بعد واحد لأن في ذلك خضوعاً لخصيصة أصلية في التراث الذي يرفضه هي وحدانيته ونهائية تشكله. لذلك يتغير النسق الايقاعي في القسم الثاني من كل جملة فيصبح (R 1) و (R 2) أو (+ R 2) قبل أن يعود إلى نسقه الأصلي في جملة متحدة الهوية بالجملة الأولى لحركة الجسد وليس لها شبه جملة متعلقة تكملها. هي جملة رقم (٧).

هكذا يمزق الجسد النسيج الايقاعي للبحر المتدارك بشكله الموروث

(تكرار فاعلن عدداً من المرات) ويشكل بنية ايقاعية تخرج على الجماعي وتؤكد الايقاع الفردي ومناقضته للقصيدة بما هي ميراث مجرد. وهذه بالضبط طبيعة حركة الجسد على الصعيد الدلالي. أي على صعيد الرؤيا الأساسية للقصيدة.

ثم إن من الشيق جداً والدال أن البنية الايقاعية لحركة الجسد تنتهي بتشكيل ايقاعي (رقم ٧) منعزل مستقل لا يتشابك مع البنية الايقاعية للحركة التالية له، وذلك على عكس ما حدث في حركة المرايا التي تداخلت مع حركة الجسد. وذلك تجسيد لحقيقة في القصيدة هي أن حركة الجسد تضع التناقض الحاد بين طرفي الثنائية الأخيرة بتفجير التناقض ومحاولة حله.

لكن التناقض الايقاعي بين حركة الجسد وحركة المرايا ليس مطلقاً، لأن تناقض الحركتين الدلالي، كما قيل سابقاً، ليس مطلقاً. ولذلك فإن حركة الجسد ما تزال إلى حد بعيد مبنية على الوحدة الايقاعية (فاعلن) التي تشكل الأساس الايقاعي لحركة المرايا أيضاً.

تظهر البنية الايقاعية كذلك أن ثمة ثنائية ضدية تتخلل القصيدة على صعيد الوحدة الأخيرة في كل بيت، هي الثنائية (فعولن = فعول/ فاعلاتن = فاعلان) ذلك أن (فعولن = فعول) تنتسب إلى حركة الجسد في اتجاهه إلى العالم الجديد بينما تنتسب (فاعلاتن = فاعلان) إلى حركة المرايا. ويظهر ذلك بوضوح بالعودة إلى نص القصيدة المثبت سابقاً حيث تشير (F) إلى (فعولن) و N إلى (فاعلاتن). ويتضح من النسق المتشكل من (F) و **(N)** أن القصيدة كلها تقع بين طرفي ثنائية ايقاعية هي **(F/ N)** فهي تبدأ ببيت ينتهي بـ **(N)** لكنها تنتهي ببيت ينتهي بـ **(F)** وهكذا تكون نهاية القصيدة ايقاعياً تجسيداً مطلقاً لنهايتها دلالياً ورؤيوياً. ومن جهة أخرى يظهر في النسق الترتيبي لـ **(F/ N)** ملمح مدهش هو الانتظام الرياضي المطلق للوحدات الايقاعية الأخيرة في القصيدة، فهذه الوحدات تتوالى بالشكل

أي F N NN F N F N F F N F

١ × ١ ٣ × ٢ ١ × ١ ١ × ١ ١ × ٢ ١ × ١ ١ × ١ ٢ × ٣ ٢ × ١

ويظهر هذا النسق أن الوحدة (N) التي تظهر في حركة المرايا الأولى تبقى على ذاتها خصيصة مميزة لكل موضع تظهر فيه المرايا حتى في الحركة الأخيرة حيث يتم قتل المرايا وابتكارها، وتؤكد هذه الظاهرة المذهلة ما قيل سابقاً من أن القصيدة تظل متوترة وتنتهي باحتفاظ المرايا ببعض من عناصرها الجوهرية حتى في صياغتها الجديدة، ومن أن الرؤيا الأساسية في القصيدة ليست رؤيا رفض ونفي مطلقين للعالم القديم بل إعادة ابتكار له جزءاً من العالم الجديد.

أما الوحدة (فعولن) فإن دورها لا يقل إدهاشاً عن دور (فاعلاتن)، ذلك أن ظهورها للمرة **الأولى** يتم في موقع للفظة فيه دلالة **الجدة**. وهكذا تتأكد الجدة على الصعيدين الدلالي والايقاعي (فعولن تتشكل من لفظة (جديدة) في البيت الثاني من حركة الجسد) ولا تظهر فعولن بشكلها **الكامل** إلا في نهاية القصيدة حيث تطغى صورة العالم **الجديد** على القصيدة وتسيطر عليها تماماً. وكذلك تأتي (فعولن) لتسيطر على كل لفظة في نهاية القصيدة لأن البيت الأخير له التركيب الايقاعي التالي:

فاعلن فاعلن فعول فعولن فعولن فعولن

وليس أدل على التوحد المطلق بين المستويات المتعددة للبنية مما يحدث هنا، ذلك أن ما يحدث هو التالي: تتشكل حركة الأنا ايقاعياً من النموذج الذي تشكلت منه حركة المرايا، لكن ذلك لا يستمر إلا باستمرار ممارسة الأنا لفعل القتل وإعادة الخلق على المرايا، وفور إكمال الابتكار وتحول المرايا إلى هاجس بالعالم الجديد تتغير البنية الايقاعية لحركة الأنا لتتشكل من النموذج الايقاعي الذي يشكل حركة الجسد. وهذا التحول الايقاعي هو بشكل مطلق

التحول الذي تخلقه حركة الأنا على صعيد الرؤيا الأساسية للقصيدة في إعادة خلقها للمرايا في صورة الجسد وعالمه.

٨ - ١ - ١ -

النتائج التي قدمت في الفقرة السابقة تتأتى من طريقة معينة في تقسيم البنية الايقاعية إلى وحداتها المكونة. لكن ثمة طريقة أخرى يمكن أن تتبع في هذا التقسيم يبدو ضرورياً أن تكتنه. وهذه الطريقة تفترض قبول الشكل الايقاعي للقصيدة كما تظهر في النص المطبوع إلى حد بعيد. وبذلك يمكن تقسيم الحركات بالشكل التالي:

A 1 ١ المرايا فاعلاتن

٢ - تصالح بين الظهيرة والليل فعول فعولن فعول

فعولن فعولن فعولن، خلف المرايا

A 2 أما الطريقة السابقة أو:

١ - جسد يفتح الطريق	فعلاتن		متفعلاتن
٢ - لاقاليمه الجديدة	فعلاتن		متفعلاتن
٣ - جسد يبدأ الحريق	فعلاتن		متفعلاتن
٤ - في ركام العصور	فاعلاتن		فعول
٥ - ماحياً نجمة الطريق	فاعلاتن		متفعلان
٦ - بين ايقاعه والقصيده	فاعلاتن	فعولن	فعول
٧ - عابراً آخر الجسور	فاعلاتن		متفعلان

A 3 ١ - وقتلت المرايا	فعلاتن		فعولن
٢ - ومزجت سراويلها النرجسية	فعلات	فعولن فعولن	فعولن
٣ - بالشموس ابتكرت المرايا	فاعلاتن	فعولن	فعولن

٤ - هاجساً يحضن الشموس	فاعلاتن متفعلن فعلاتن فعولن
وأبعادها الكوكبية	فعولن

تبعاً لهذه الطريقة، يتضح أن حركة المرايا **تصالح** بين ايقاعين لا يجتمعان في التراث هي (فاعلاتن/ فعولن). أما حركة الجسد فإنها نسيج معقد من العلاقات الايقاعية، يتشكل من تبادل (فعلاتن متفعلان) و (فاعلاتن فعولن) بطريقة مدهشة تنتسب فيها (فعلاتن متفعلان) إلى فاعلية الجسد في اتجاهه نحو العالم الجديد أو رفضه للقديم، بينما تنتسب (فاعلاتن فعولن) إلى مجال العالم القديم وما يماثله (البيتان ٤، ٦). ويظهر بوضوح أن حركة الجسد تتضمن حركة المرايا ايقاعياً. ثم تأتي حركة الأنا متشكلة من النموذجين الايقاعيين لحركتي الجسد والمرايا دون أن تكرر أياً منهما بشكل مطلق. فهي تستخدم نموذج حركة المرايا باستمرار عبر عملية قتل المرايا وابتكارها. وفور تحقيق الابتكار وبدء الهجس بالعالم الجديد تتحول حركة الأنا من ايقاع حركة المرايا إلى ايقاع حركة الجسد بما يميزها من توالي (فاعلاتن ومتفعلن) ثم (فاعلاتن وفعولن) ضمن البيت الواحد.

يظهر اذن أن كلا طريقتي الوصف الايقاعي تؤديان إلى النتائج نفسها. وفي ذلك أصدق دليل على التوحد المطلق للبنية الايقاعية بالبنية الدلالية الرؤيوية للقصيدة.

وتبعاً لكلا الطريقتين يظهر جانب مدهش من جوانب القصيدة. هو أن لحركة المرايا دائماً طبيعة **واضحة** ايقاعياً، بينما تتعقد حركة الجسد ايقاعياً وتمزق نسيج البحر الموروث المستخدم فيها لتشكل ايقاعها الفردي الخاص. وتنشأ حركة الأنا حول نموذج المرايا الواضح أولاً ثم تكتسب طبيعة جديدة لا محددة، كوكبية، دائرية، تطغى عليها جدة مطلقة ليس لها سابق في التراث وغيبوبية ايقاعية تجسد غيبوبية عالم الشموس وأبعاده الكوكبية اللامحدودة. كما يلاحظ أيضاً أن القصيدة تقع بين طرفي ثنائية ايقاعية ضدية (فاعلاتن/

فعولن) أو (فاعلن/ فعولن) في كلا طريقتي التقسيم الايقاعي.

٩ - البنية التقفوية آخر مستويات البنية التي أود معالجتها هنا. وهي على بساطتها الظاهرية. شديدة التنوع والغنى. عميقة الدلالة. ولعل أول ما يلاحظ هو أن قافية المرايا تظل معزولة في القصيدة منذ ظهورها في البيت الأول (في حركة المرايا) إلى أن تعود المرايا إلى الظهور في مجال قتلها وابتكارها. أما حركة الجسد فإن لها نسقاً معقداً على صعيد القافية يجسد تعقيدها على الصعيد الدلالي الرؤيوي. هذا النسق هو:

(C, B, A, C, A, B, A)

وينجلي مباشرة أن **(A)** تختص بحركة الجسد في اتجاهه نحو العالم الجديد وسلوكه ازاء العالم القديم، بينما تختص **(C)** بالعالم القديم. لكن **(C)** ترد في موضع يتوسط إلى حد ما بين العالمين هو « الجسور » فكأنما تأتي لتؤكد أن العالمين ليسا على انفصال مطلق. بل أن بينهما مجالاً مشتركاً. ويتأكد هذا الدور المدهش للنسق التقفوي في ورود القافية **(B)** مرتين فقط: أولاهما تختص بالعالم الجديد كلية (الجديدة) والثانية تختص بالعالم القديم كلية (القصيدة). وهكذا يكون لـ **(B)** وظيفة تأكيد المجال المشترك. لكن هذا التأكيد على صعيد القافية محدود الدور. لأنه ينتفي على صعيد الايقاع (جديدة = فعولن) (القصيدة = فاعلاتن) والدلالة. وبذلك يمتنع تحول وجود مجال مشترك إلى دلالة عميقة على توحد هويتي العالمين اللذين يشتركان على صعيد القافية.

كذلك يتضح من النسق التقفوي لحركة الجسد كون البيت الأخير فيها ذا دلالة انفصامية وثقل خاص كما قيل سابقاً. ذلك أن هذا البيت يكسر النسق الذي تشكل بين الأبيات (١ - ٦) الذي كان يتوقع أن يستمر بالطريقة **(C A/ B A/ C A/ B A)** لكن **(A)** لا ترد فيه بل تأتي **(C)** فجأة

لتمنح البيت علامة مميزة ودوراً خاصاً. وذلك طبيعي. لأن البيت على الصعيد الدلالي يشكل الحركة القاصمة. حركة الانفصام بين العالمين (عبور آخر الجسور بينهما).

لحركة الأنا بنية تقفوية تؤكد دلالة بنيتها الايقاعية: فهي تشكل النسق **(Y)** (الذي ظهر في أول حركة المرايا) **S, Y, S** وبذلك تستعيد حركة الأنا بعضاً من خصائص حركة المرايا. لكنها سرعان ما تنطلق إلى عالم جديد كل الجدة. عالم قافية لم تظهر حتى الآن على الاطلاق حتى في حركة الجسد. وبذلك تبالغ حركة المرايا في تأكيد جدة العالم الجديد. عالم الشموس وأبعادها الكوكبية على صعيد القافية كما فعلت على المستويات الأخرى. بل إلى درجة أبعد نسبياً. وليس من شك في أن خلو حركة الأنا من أي من القوافي التي شكلت بنية حركة الجسد ظاهرة مفاجئة. لكن هذه المفاجأة تعمق دلالة حركة الأنا وتزيد حدة تصورها لجدة العالم الجديد. وهي بذلك تضيف درجة من الفن كبيرة إلى المستوى الدلالي والايقاعي للبنية.

١٠ - يمكن باتباع المنهج البنيوي المقترح هنا أن تكتنه مستويات البنية الأخرى وكيفية تجسيد كل مستوى من هذه المستويات للبنية الأساسية للقصيدة. ومن الضروري. لإكمال هذا الاكتناه. أن تدرس الأنساق الصوتية في القصيدة وتحولاتها. وأنساق الصورة الشعرية وتحولاتها. وذلك يعني أن للنص طبيعة لا متناهية. لكن هذا اللاتناهي يصبح خاصة من خصائص العملية النقدية نفسها. ومن الواضح أن تجسيد هذه الخاصة عملياً مستحيل. ولذلك لا بد من اختيار نقطة لقطع هذه السلسلة اللامتناهية وإيقاف طغيان التقصي النقدي. ويبدو لي الآن أن المرحلة الحاضرة من الدراسة تسمح باختيار نقطة التوقف. لذلك تقطع السلسلة هنا بانتظار إكمال عملية الاكتناه التي أشير إليها في مفتتح الدراسة وهي عملية اكتناه البنية العميقة لهاجس النزوع في الشعر. ويبقى أن يشار إلى أن «كيمياء النرجس - حلم» تجسد

أحد التيارات الرئيسية لهاجس النزوع. لأنها تمثل الموقف الذي يرفض الواقع مجسداً التوتر العميق بين الآن والآتي. أو الهنا والهناك. ويحاول صهر هذا الواقع بعالم الحلم ليخلق منهما معاً عالماً جديداً يصنعه عبر التجاوز والكشف. والتوق. والعنف الخلاق.

اشارات:

سوف تورد الاشارات المفصلة في نهاية الدراسة المكتملة. مبدئياً. يكتفى بذكر الدراسات البنيوية الأساسية التالية. التي وردت اشارات إليها في النص:

من أجل المنهج البنيوي في الانثروبولوجيا. أنظر أعمال C. Lévi-Strauss

«The Structural Study of Myth,» in Structural Anthropology, English **translation by Claire Jacobson and Brooke Grudfest Schoepf (Garden City, New York: Anchor Books, Doubleday, 1967), and The Row and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology, vol. I, English translation by Jhon and Doreen Weightman (New York: Harper** Torchbooks, Harper and Row, 1970).

ومن أجل تطبيق المنهج البنيوي في تحليل الشعر. أنظر:

Claude Lévi-Strauss and Roman Jakobson; Baudelaire;s Les Chats, in **Michael Lane (ed.)** Introduction to Structuralism **(London, Jonthan Cape, 1970).**

Structures: Two ونقد Michael Riffaterre في مقالته «Describing Poetic **Approaches to Baudelaire's** Les Chats.» in Jacques Ehmann (ed.) Structuralism **(Garden City, New York: Anchor Books, Doubleday, 1970) pp. 188-230.**

ومن أجل الأسس النقدية للمنهج المستقي من اللغويات. أنظر أعمال:

Roman Jakobson sebeok وخصوصاً «Linguistics and Poetics,» in Thomas A. **(ed.)** Style in Language **(Cambridge, Mass.** MIT Press, 1960) pp. 350-377.

وانظر نقد آراء ياكوبسن في:

Jonathan Culler; Structuralist Poetics (London, Routledge & Kegan Paul, **1974).** وراجع هذا الكتاب أيضاً من أجل آراء جماعة مجلة tel quel

ومن أجل تطوير منهج بنيوي لتحليل الشعر العربي. أنظر:

Kamal Abou Deeb; «Towards A Structural Analysis of Pre-Islamic **Poetry,» International Journal of Middle East Studies**, vol. 6, 1975, pp. **148-184 and «Towards A Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry (II): The Eros Vision,** «Edebiyat: Journal of Middle Eastern Literatures,» **vol. I, no. 1 (Philadelphia, 1976), pp. 3-69.**

ومن أجل دراسة البنية الايقاعية وتوضيح العلامة (×) التي ترد في الوحدات الايقاعية في فقرة (٨ - ١) أنظر:

كما أبو ديب: **في البنية الايقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل. ومقدمة في علم الايقاع المقارن** (دار العلم للملايين بيروت. ١٩٧٤) وبشكل خاص الفصلين الأول والسابع.

ثبت

أبو ديب، كمال: **في البنية الايقاعية للشعر العربي**، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الايقاع المقارن (بيروت، ١٩٧٤).

«نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي» الترجمة العربية المعرفة (دمشق، أيار - حزيران، ١٩٧٨).

أبو الهندي: **ديوان أبي الهندي** (بغداد، ١٩٧١).

أبو نواس: **ديوان أبي نواس** (القاهرة، ١٩٥٣).

ابن المعتز: **ديوان ابن المعتز** (استانبول، ١٩٥٠).

أدونيس: **الأعمال الكاملة** (بيروت، ١٩٧١).

ديوان الشعر العربي (بيروت، ١٩٦٤ - ١٩٦٨).

تامر، زكريا: **قالت الوردة للسنونو** (دمشق، ١٩٧١).

الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة** (استانبول، ١٩٥٤).

الجندي، علي: **الطليعة** (٣٣/ ك ١، ١٩٧٢).

حاوي، خليل: **بيادر الجوع** (بيروت، ١٩٦٥).

خضور، فايز: **ويبدأ طقس المقابر** (دمشق، ١٩٧٧).

الراهب، هاني: **جرائم دون كيشوت** (دمشق، ١٩٧٨).

عدوان، ممدوح: **أقبل الزمن المستحيل** (بيروت، ١٩٧٤).

عمران، محمد: **الموقف الأدبي** (دمشق، آذار - نيسان، ١٩٧٦).

مروه، حسين: **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي** (بيروت، ١٩٦٥).

النابغة الذبياني: **ديوان النابغة** في:

The Divans, **ed. by Alward (London. 1870)**

ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية (القاهرة، ١٩٥٨).

Abu-Deeb, Kamal 1 **Al-Jurjani's Theory of POETIC Imagery** (London, 1979).
2 «Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry» I JMES (Cambridge, April, 1975).
3 «Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry, II. The Eros Vision,» **Edebiyat** (philadelphia, 1976).

Bodkin, M. **Archetypal Potterns in Poetry** (London, 1963).

Brooke-Rose, C. **A Grammar of Metaphor** (London, 1965).

Chomsky, N. **Aspects of the Theory of syntax** (Combridge. Mass, 1965).

Clemen W. H. **The Development of Shakespeare's Imagery** (London, 1951).

Coleridge, S. T. **Biographia Literaria** (London, 1960).

Culler, J. **Structuralist Poetics** (London, 1974).

Eliot, T. S. «The Metaphysical Poets,» in **Seventeenth Century English Poetry** (New York, 1962).

Holan, V. Selected Poetry. Penguin Books (London, 1972).

Hyman, S. **The Armed Vision**, (New York, 1948).

Jakobson, R. «Linguistics and Poetics,» in **Style in Language** (Cambridge, Mass., 1960).

8 Clande Lévi--Stranss, see Lévi-Stranss.

Konrad, H. **Etude sur la Métaphore** (Paris, 1958).

Lévi-Stranss, C. 8 Jakobson, R

«Les Chats,» in

Introduction to Structuration (London, 197

The Row and the Cooked (New York, 1970)

Structural Anthropology (New York, 1967).

Lorca, F. G: **The Gypsy Balloads**, (Bloomington, 1953).

Mac Neice, L: **Modern Poetry: A Personal Essay** (Oxford, 1968).

The North Anthology of English Literature (New York, 1947).

Poggioli, R., **The Theory of the Avant-Garde** (New York, 1971).

Richards, I. A., **The Philosophy of Phetoric** (New York, 1965).

Riffaterre, M. «Describing Poetic Structure,» in **Structuraliesm** (New York, 1970).

Shakespeare, W. **King Henry the I V**

SONNET No. 18 (see Norton Anth).

Spurgeon, C. **Shakespeare's Imagery** and What it tells us (Cambridge, 1965).

Stead, C. K. **The New Poetic:** Yeats to Eliot (New York, 1964).

Trask, W. R. (trans **Classic Black African Poeurs** (New York, 1966).

Ullmaun, S. **The Image in the Modern French Novel** (Oxford, 1963).

Warren, A. & Wellek R., The Theary of Literature (London, 196).

Wellek, R. SEE Warren, A.

جناية الغفاء والتجلي طرق رف 302
DA2370

دار العلم للملايين

مكتبة الأدب المغربي