

## جماليات الذاكرة وجدلية الحضور قراءة تأويلية في عينية الصمة القشيري

▪ أ. د. بشرى البستاني

لأن صاحبي لا يسافر،  
فأنا معه مقيم...  
أبو يزيد البسطامي

1

▪ النَّص:

مزارك من رِيَّا وشِعباكما معا  
وتجزع أن داعي الصباية أسمعاً  
وقلّ لنجدٍ عندنا أن يُودّعا  
وحالتُ بناتُ الشوقِ يحننُ نزعاً  
وُجعتُ من الإصغاء ليتهاً، وأخدعا  
على الجهل بعد الحلم أسبلتا معا  
على كبدي من خشية أن تصدّعا  
عليك، ولكنّ خلّ عينيك تدمعا

حننتَ الى رِيَّا ونفسك باعدتُ  
فما حسنُ أن تأتي الأمرطائعاً  
قفا ودّعا نجداً ومن حلّ بالحمى  
ولما رأيتُ البشرَ أعرض دوننا  
تلفتُ نحو الحيّ حتى وجدتني  
بكتُ عيني اليسرى فلما زجرتها  
وأذكرُ أيامَ الحمى ثم أنثني  
فليستُ عشياتُ الحمى برواجعٍ

## 2

اذ ندخل عالم الشعر فإنما ندخل في عتمة اللغة التي تختزن كنوز الإبداع، وعلى قدر ما في المصاييح التي بأيدينا من طاقة على الرؤية تكمن قيمة الكنوز التي نعثر فيه عليها، من هنا فان ما قيل عن الخطاب الشعري القديم من كون لغته ليست الا اداة للتعبير عن الواقع وتشكيل مفاهيمه وأفكاره عن طريق الإخبار من خلال وظائفه الثلاث: المرجع والذاكرة التاريخية والوظيفة الإفهامية ثم الوظيفة الانفعالية التي تحصل بعد تحقق الوظائف السابقتين ما هو الا حكمٌ مجتزأ ينظر إلى الخطاب الشعري القديم بمنظار الخطاب النقدي المقارب برؤيته للخطاب الشعري الجديد وطرائق تشكله، وليس باليات الخطاب النقدي المتسم بعلاقة حميمة مع الوجود الانساني الرحب المحايث لأي نص من حيث عمق الرؤية وقدرتها الاستيعابية على ولوج العالم الفني لذلك الخطاب، وفهم ماهية الاسئلة المتخفية التي تكمن وراءه، وعليه فان قصائد تلك الحقبة المهمة ان كان بعضها لا يتسم بغموض يحجبها عن القارئ المعاصر، فذلك لا يعني انها لا تمتلك ثراءً دلاليا ورؤىً مضمرة تؤهلها للدخول في فضاء التأويل، وتضعها في صميم السؤال والاستفهام ومحاولة الكشف المشروعة، ولعله حق مشروع ذلك الذي يدفع كل جيل للنظر إلى تراثه بعينه هو وليس بعيون الآخرين ممن سبقوه، أو بالعيون التقليدية التي تعاصره، ولهذا الأمر يُستدعى التأويل للتوفيق ما بين النص القديم وبين الرؤية المعاصرة كونه ستراتيجية شاملة وجذرية لصيانة أي نص قديم مهم من الترك والاهمال والضياع بالنسيان من خلال قراءة معانيه الخفية ومراميه المغيبة والمائلة في أعماقه..<sup>(1)</sup> فالتأويل يسعى إلى السمو بالعمل الابداعي الأصيل عن القراءة السطحية المنعزلة أو المبسطة ويعمل على فتح النص من أجل تحقيق قراءات بعدد قرائه الجادين، من هنا تتجلى العلاقة الحميمة ما بين التأويل والتلقي، ذلك ان التأويل لا يتأتى الا للقراءة المعمقة من قبل متلقٍ قادر على الدخول في حوار جدلي مع النص لإثارته واستنطاقه، وإبداء ما يقوله النص

١. ضد التأويل، سوزان سونتاج، ترجمة باقر جاسم محمد، مجلة الثقافة الأجنبية، ٣/١٩٩٢، ٦٦-

له، ويُرجع بعضهم نظرية التلقي إلى اتجاهين.. الأول يمثله ايزر الذي يركز الاهتمام على دور النص والقارئ معاً في إنتاج المعنى، ويطلق على هذا الاتجاه: التأثير والاتصال، بينما يمثل ياوس الاتجاه الثاني في نظريته: التقبل والتلقي التي تركز على دور القارئ وحده في إنتاج المعنى<sup>(١)</sup>.. فضلاً عن أهمية تأويلية جادامير في التأثير على هذا الأخير، فجادامير (على العكس من هيدجر) لا يعني بمادة الفن - أنغاما واللوانا وحجارة - ولكنه يعني بها الحقيقة الوجودية.. (المعاني) التي يشكلها الفنان في العمل الفني، والتي تتغير وتتحول وتنصهر في الشكل، وتصبح معطًى جديداً قابلاً للمشاركة من قبل المتلقي الآخر، كما أكد جادامير ان العمل الفني لا يمكن ان ينفصل عن عالمنا الذاتي لأننا حين نفهم العمل فإننا نستحضر خيراتنا الذاتية بكل تشكيلاتها التي بلورتها الحياة بواقعها وماضيها معاً، وان هذا العمل الفني انما يثير فينا معرفة هي ليست ملك العمل نفسه ولا هي كامنة في تجربتنا وحدها، بل هي ناتج التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التي يجسدها العمل، وهذه المعرفة ما كانت لتكون لولا تجسد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل، وهو الذي يتيح لنا فرصة لمشاركة المتلقي في عملية إنتاج المعنى، فالإشارات التي يطلقها الفن متغيرة لكن الوسيط (الشكل) هو الثابت أو المحايد إلى حد كبير مما يجعل تلقيه عملية ممكنة ومتكررة من قارئ لقارئ ومن جيل إلى جيل، كما يعود الفضل لجادامير في التأكيد على ضرورة عدم الاغتراب عن الظاهرة التاريخية المدروسة، فالتاريخ في رأي جادامير ليس وجوداً مستقلاً في

١. الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الادبي، فاضل ثامر، ٢٣٤، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢. كانت ظاهراتية هوسرل (١٨٥٩-١٩٣٨) هي الاساس الفلسفي لنظرية ايزر، فعملية القراءة عند ايزر هي نوع من العمل الظاهراتي، ونوع من الرؤية الظاهراتية للأشياء، ولذلك فإن الربط بين التصور الفلسفي عند هوسرل وبين تصور ايزر في فعل القراءة امر لا بد منه للوصول الى رؤية واضحة لفهم اصول هذه النظرية (الاصول المعرفية لنظرية القراءة - ناظم عودة، مجلة الأفلام، العدد ١١-١٢/ ٩٣، ص ٧٢) فضلاً عن إفادته من نظرية الجشتالت الألمانية التي تؤمن بان خصائص الكل تتشكل من مجموع (الأجزاء) لأن هذا الجزء بخصوصيته المجردة لا يشكل وحده قيمة جمالية الا اذا ارتبط بغيره من الأجزاء وحينها يتشكل الكل الفني بمجمل خصائصه الشاملة (التحليل النقدي والجمالي للأدب - د. عناد غزوان، ١٥-١٦، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥)، اما اتجاه ياوس فجذوره تمتد الى أفكار جادامير الذي كانت تأويليته، رد فعل على صرامة المنهج النقدي آنذاك.

الماضي عن وعينا الراهن وأفق تجربتنا الحاضرة، كما ان الحاضر ليس معزولا عن تأثير التقاليد التي انتقلت الينا عبر التاريخ، فالوجود الانساني تاريخي ومعاصر في وقت واحد اذ لا يمكن للإنسان تجاوز أفقه الراهن في فهم الظاهرة التاريخية. اننا اذ نحاول فهم الماضي علينا ان لا نكون في غيبة عن التقاليد والتاريخ والقيم التي جاءتنا عبر الزمن وشكلت هذا المحيط الذي نحيا فيه الآن، فعلاقتنا بالتاريخ يجب ان تقوم على الجدل والحوار..<sup>(١)</sup> وبغض النظر عن النقد الذي وجه لموقف جادامير هذا بعديّه الشكل الفني مجرد وسيط حامل للمضمون، الا ان ما يعيننا منه في التعامل مع النصوص هو الموقف الحوارى من التاريخ، فالتاريخ ليس ما كتبه المؤرخون بأمزجتهم، إنما هو نحن بالأمس، إنه الانسان بإشكالياته الوجودية والمصيرية، والتاريخ هو حاضرنا في ذلك الزمن، ولذلك فهو موجود فينا اليوم، متحرك من حولنا، وسيظل موجودا متحركا وجدليا في الغد كذلك، إنه نحن اليوم وما تشكل من حضوره فينا سلبا وايجابا، من هنا فان للمدونة التاريخية دورها المهم في عملية التأويل، وفي ترصين الاحاطة بمقاصد النص ومراميه.

### 3

تعد أبيات الصمّة بن عبد الله قصيدة اذا اعتمدنا مقولتي الأخفش وابن رشيق وغيرهما ممن عدّوا القصيدة ما بلغت ثلاثة أبيات أو سبعة<sup>(٢)</sup> وقد أضاف بعضهم لهذا النص بيتاً أو بيتين (فاكثر..). لكننا اعتمدنا رواية حماسة ابي تمام كونها في نظر الدراسة تشكل بنية اكثر اتساقا وتماسكا من الروايات الاخرى.

اعتمدت الدراسة قراءة القصيدة قراءة تأويلية، والقراءة التأويلية محاولة استكشاف وحفر في أغوار النص البعيدة، انها مغامرة ذهنية مع اللغة ورموزها، ومع غير المقول فيها، واللامرئي المخزون في ذاكرتها، والذي يستمد منه المقول أصوله بطرق متعددة، فهو الاحتياطي الذي يجري الكلام عليه<sup>(٣)</sup> حيث تتعزز

١. إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد ابو زيد، ٤٢-٣٩، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٤، ١٩٩٦.

٢. بناء القصيدة العربية، د. يوسف حسين بكار، ٢٨، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٩.

٣. استراتيجية التسمية، مطاع صفدي، ٢٨، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.

ثنائية الحضور والغياب التي لا غنى عنها لأي نص يحمل سمات معرفية، فالشكل بكتلته اللغوية الحيوية حاضر، لكن الدلالة تظل شارة إغواء وغواية لأنها متخفية تغري القارئ بالبحث عنها والحوار معها.

ولذلك يفترض بالتأويل ان يحوم حول ذلك اللامرئي باحثا عن الطاقة الكامنة التي تشع وراء ظلاله، وتنبثق من خيوط نسج النص الدقيقة، تلك الخيوط التي تشكل نظامه الداخلي مانحة اياه نسقه الحيوي ورصيده الذي يسمه بالحياة والتجدد، وعندما تحدد القراءة موضع الطاقة في النص عليها ان تفهمه، والفهم هو الاستراتيجية المهمة التي تمنح النصوص قيمتها، فالتأويل لا يعمل على النص المائل عيانا، بل هو يشتغل فيما وراء النص، لأن العمل في المرئيات لا يوصل الا إلى شرح بناها السطحية، وذلك متاح لأية عملية تحليل تشتغل على المرئي، في حين ان اللامرئي غير متاح، فهو يتأبى على التحليل، ويقاوم فرص الظهور، ولذا فان الدخول في متاهة اللامرئي عملية في غاية الخطورة اذا لم تكتنفها الدقة والحذر والخبرة المعرفية بنموذج النص موضوع الدراسة بحثا عما يقوله النص للمؤول تحديدا، وليس عما يقوله عموما.

#### 4

الفضاء الشعري مصطلح شامل يتسم بالتشابك، ويصل حد التعقيد لأنه يكاد يستوعب العناصر والأبعاد والرؤى والأنساق والمفاهيم التي تشكل النص الشعري، ويوجزه بعضهم فيعده (الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية، وبنوعية الجنس الأدبي وحساسية الكاتب<sup>(١)</sup> وربما عدّه بعضهم (النص كله)<sup>(٢)</sup> ويؤكد كثيرون على ثلاثة عناصر فيه: المكان والزمان والرؤيا، للتلاحم ما بين الذات الشعرية - باثة الرؤى - وبين فضاء الزمان الذي يتشكل عبر الحدث في الفضاء المكاني.

يتمحور نص الصمّة حول فضاء مكاني مهيمن يمتد من بداية القصيدة حتى

١. الفضاء الروائي في الغربية، منيب البوريحي، ٢١، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٤.

٢. نفسه، ٥٢.

نهايتها ويستقطب المكابدات التي زخرت بها.. (مزارك، شعباكما، نجد، الحمى، نجد، البشر، دوننا، نحو الحي، ليتاً، اخدعا، كبدي، الحمى..) ثم يلتحم الزمن بالمكان جارياً فيه، منهمراً في فضائه: أيام الحمى، عشيات الحمى.

وإذا كان نجد - الحمى = ربا الفضاء الذي تمركزت حوله مفاصل القصيدة فان هذا الفضاء يحيل على المشهد الصحراوي (ماضياً..) فالشاعر يبدو وقد أخذ قلبه وعقله بذلك المشهد الشاسع الأليف المضيء الحنون، ذلك الفضاء الذي لم يكن دوماً علامة شتات وضياع وانفصال، مما يؤكد ان الشاعر العربي قد تمكن من أنسنته كما يقول (ديول) للوفاق مع صخوره وصمته ووحدته، مع صفائح ذهبه الشمسي المعلقة في السماء..<sup>(١)</sup> فالسعة والامتداد ليست دائماً مثار فزع ووحشة وليست هي رمزا للمجهول باستمرار، يقول باشلار: (عند بودلير تثير كلمة واسع الهدوء والسلام والصفاء، انها تعبر عن اقتناع حيوي وحميم، انها تنقل إلى اسماعنا صدى معتزلات وجودنا الخفية، لأن هذه الكلمة موسومة بعلاقة الجاذبية الأرضية... ان كلمة واسع يجب ان تسيطر على السكون الآمن للوجود..)<sup>(٢)</sup> وإذا كانت بطولة الذات الشعرية تتجلى في القدرة الخارقة على التكيف والتكيف نفسياً ومكانياً، فان جزءاً من ذلك الفضل يعود إلى فعل المكان في تلك النفس بلاشك.

ان نجداً هو الفضاء المكاني الذي وعى بؤرة الحدث التاريخي العربي بزحمة أضداده: الحرب - السلام، الكرم - البخل، الحرية - الاستلاب، الدم والخمر والخيال والليل، إلى غير ذلك من جدل الحياة العربية قبل الاسلام، ولعل مفردة (الحمى) تمكنت من تبئير كل دلالات الحماية النفسية للذات الشاعرة الممزقة خوفاً وجزعا في بحثها عن الخلاص، ولذلك تكررت اربع مرات في النص، وجاء تكرارها متتالياً في الابيات الثلاثة الاخيرة، وكأن الشاعر يقاوم بها وجع البين الذي ستعبر عنه تشكيلات القصيدة كلها وهي تصطدم بأعضاء الجسد لوعة فتصدعها.. العروق، العيون، الكبد وما لكل ذلك من تأثير فادح على النفس

١. كما ورد في جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، ٢٣١، دار الجاحظ، بغداد.

١٩٨٠.

٢. نفسه، ص ٢٢٢.

ومكابدتها.

ان تكرار المفردات (المفقودة..) والتي بثت لواعج الحنين في النص، يخلق احساسا بالتواصل داخل الغياب، فبذكر المفقود تكمن الفة ولوعة ومعالجة للفقدان واستثارة له كذلك، وينسق غير منقطع هو نقيض الفناء والاندثار الذي يقترن بالغياب، فالزمن ذاته يبدو مشبعا بتفاصيله وليس مصدرا مفتوح النهاية، ذلك التواصل الذي ينهض من أعماق القطيعة مؤسسا لتلاحم وجودي يقاوم الموت وعوامل الإفقار، وثمة ما هو طافح بحقيقته وتاريخه بات الان غائبا أو في طريقه إلى الغياب، لكن هذا الموضوع - الذاكرة - هو الذي يختط واقعا جديدا مركبا هو جدل الفقدان ذاته<sup>(١)</sup>. ولعل هذه الحقيقة هي الرؤيا التي تحرك النص وتتحرك داخله وهي النسيج المحكم الذي يشد عناصر الفضاء الشعري فيه.. مكانا وزمانا ماضيا يخترق الحاضر ليؤسس جذوره الحية في مستقبل قريب.

ان الزمن الذي تداخلت تشكيلاته بتشكيلات ذلك المكان الأليف الذي يبوح به النص كثيفا عارما بالجدل، لم يكن ليثوي في صيغ الافعال ولا في زمنها النحوي، على أهمية ما يؤديه ذلك الزمن من تقاطع وتداخلات، بل كان يتبلور عبر حركة التوتر المتأججة في ثنايا القصيدة، انه زمن الحنين الثاوي في اعماق احداث تعاقبية - تزامنية تجمع اطراف مرحلة تاريخية كاملة تكمن في النص، وتتمظهر عبر تركيبه، وتشف ما بين حركاته الناهضة، انه زمن الصراع الحركي الواثب بروحه الجدلي وهو يفتح نوافذ حميمة بواسطة التذكر، على ماضي بدا تواجده في الحاضر طبيعيا لشدة حضوره فيه، حتى لقد تمكن النص من جعل ذلك الماضي ماضيا له صفة الواقعي المتحقق في الحاضر، بحيث نحس كأن لا مسافة بين زمن القص في سرديته الحاضرة وبين زمن الماضي التذكري، وكأن هذه الاطلاقات في سرعتها وفي طابعها الحميم والتذكري الحي هي حضور عادي في زمن القص الذي يستمر متماثلاً في زمنها<sup>(٢)</sup>.

وهكذا يثابر النص على تأسيس معناه من خلال علاقة متموجة، متواشجة ما

١. احد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي، صبحي حديدي، مجلة الدراسات الفلسطينية، ٩٣/١٣، ص

١٧٤.

٢.

بين جمالية الذاكرة المضمره المتوهجه الطافحه بالحضور وبين توجس الآتي ولوعته ومواجيد فقدان البهجة المحمولة إليه.

## 5

لأهمية ربط الوعي بعملية التركيب الشعري لآبد من تأمل المخطط الآتي:

رقم البيت	الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الامر	الاسماء	والاحوال والصفات	وما يوازئها الظروف	الحروف	ادوات العطف
١	حننت باعدت			ريا- نفسك مزارك ريا شعباكما		معا	الى-واو الحال واو الحال من	
٢	اسعها	تاتي تجزع		الامر داعي الصباية	طائعا		الفاء ما ان ان واو	
٣	حل قل	يودعا	قفا ودعا	نجدنا الحمى نجد من		عندنا	الباء / اللام أن واو واو	
٤	رأيت اعرض وحالت	يحنن		البشر بنات الشوق	نزعا	لما دوننا		واو واو
٥	تلفت وجدت وجعت			الحي الاصفاء ليبتأ أهدعا		نحو	حتى من	
٦	بكت زجرت أسبلت			عيني الجهل العلم	اليسرى	لما بعد معا	عن الفاء	
٧	أذكر انثني تصدعا			ايام الحمى كبيدي خشية			على من أن الفاء	ثم / الواو
٨		تدمعا	خل	عشيات رواجع عينيك			الباء على لكن الفاء الواو	

من خلال تأمل جدولة التركيب اللغوي للنص الشعري يمكن ملاحظة ما يأتي:

١- حاز الفعل الماضي على الحضور الاعلى بين الافعال في النص اذ سجل (١٤)



- حضوراً في الأبيات الستة المتتالية مما يؤكد تمركز حدث النص (الحنين) في الزمن الماضي وثوبانته فيه.
- ٢- يبدأ الزمن بالتأرجح والتهمش من خلال التأول والتداخل في البيت الثاني، فالفعلان المضارعان: (تأتي وتجزع...) لا يحملان معنى الحضور أو استمرار الحدث، بل يندرجان من خلال تأويلهما بمصدر ضمن النفي بـ(ما) قبل الصفة المشبهة، وكذلك كان الفعل (يودعا..) في البيت الثالث.
- ٣- ورد الفعل المضارع ثماني مرات، وكانت الصيغ الثلاث الأولى فيه مندرجة في التأويل بالمصدر كما ذكرنا، أما الفعل الرابع (يحنن) فقد كان يفعل بعمق ومثابرة داخل الزمن الماضي وفي إطار الحنين إليه، مما يؤكد تواصل حالة اللوعة المسيطرة على الذات الشعرية في الحاضر الممتد نحو الزمن الآتي، أما الأفعال الأربعة الأخرى: (اذكر، انثنى، تصدعا، تدمعا) فقد اشتمل الأول منها على ادراك داخلي، بينما تميزت الأفعال الثلاثة الأخرى بحركات تصويرية في غاية الأهمية، لأن كل حركة منها ترتبط بوشائج قوية مع الفعل الأول كونه المحرك المشعل لصميم التجربة الشعرية اللاهبة (التذكر - الحنين) والمعبر عنها.
- ٤- يوشك فعل الأمر الوارد في النص ثلاث مرات أن يغادر دلالاته النحوية ليدخل في البيت الثالث في مهمة أسلوبية، وربما فعل ذلك في البيت الأخير، فصيغة: (قفا، ودعا) ليس أمراً للمثنى كما يوهم النص، بل هي (صيغة أسلوبية تربط القصيدة ربطاً عضوياً بأسلوب الصياغة الأدبية العربية مثل.. قفا نبك، ولا تلوماني، وخليلي، وصاحجِي... كما أنه ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿الْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ... ق- ٢٤﴾ <sup>١</sup> وأسلوب التثنية في ذلك لا يعني مخاطبة المثنى وإنما هو خطاب أدبي مطلق، فالعرب تأمر الواحد والقوم بما يؤمر به الاثنان..<sup>(١)</sup> فإجلال المكان هنا يستدعي الإطلاق لرفع الشأن كما يستدعي استحضار الكل من خلال الدعوة إلى التعظيم، وهذا ما يمنح النص

١. في معرفة النص، يمنى العيد، ص ٢٣٠، دار الافاق الجديدة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٥.

قيمة جماعية من خلال استنهاض فاعلية اللاوعي الجمعي الذي يموج في ثنايا القصيدة مستغيثا، متشبثا بالأرض.. (نجداً)، وبالحدث الذي سجلته الذاكرة التاريخية، ذاكرة (ايام الحمى) و (مَنْ حل بالحمى..). قوم الشاعر الذين كان لهم اكبر الصدى في حياته بدليل ورود مفردة القوم (٣٨٢) مرة في القرآن الكريم، وورود الديار (٤٩) مرة.

٥- تمركزت دلالات الاسماء في محور ثابت: (ريا - نجد) استطاع ان يستقطب حوله ويجذب اليه كل مفردات الشوق والحنين والتوجع، وما يدور في فلكها من صبابة ودمع ومكابدات.

٦- كانت نسبة الافعال إلى الاسماء حسب حضورها في النص (٣٠/٢٥)، بينما شكلت نسبة الافعال إلى الصفات ١/٢٥، وتلك اشارة مهمة تفسر الفاعلية العالية والحركية التي اتسم بها السياق، فضلاً عن دوران هذه الافعال في دائرة انسانية عارمة.. حالة الحب وما يحيل عليه من وصل وفصل، وهيمنة حالة الفصل وما ينجم عنها من تأزم وتوتر وعذاب.

٧- وردت حروف العطف وحروف الجر والنفي والنصب والاستئناف وغيرها مما يسجله الجدول اكثر من ثلاثين مرة في صور ومواقع متباينة من النص، واذا كانت الكلمات الكاملة لها مضمون اغنى واكثر تحديدا من الحروف، فان لهذه الاخيرة وظيفتها في التعبير عن الترابطات المهمة والعلاقات الداخلية بين اجزاء الجملة، وتمتاز بكثرة ورودها وأهميتها الخاصة في التراكيب العربية، وتمثل هذه الروابط أو الادوات مرحلة الارتقاء اللغوي<sup>(١)</sup> التي تدفع النص نحو انسيابية متقنة حتى وهي تلجأ إلى القطع الذي تتطلبه الدلالة أحيانا، من هنا يشير الحضور العالي لهذه الحروف إلى انبناء نص محكم النسج متقن التبئير.

٨- تشي حركة الضمائر في القصيدة بالآتي:

أ- ضمير المتكلم الذي يمثل الفاعلية والقوة ورد قلما، مستفزا ومستلبا كما

١. الكتابة ضد الكتابة، عبد الله محمد الغدامي، ٢، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩١.

يبدو محاصرا مجفوا يعاني من تناقضات مشاعريمتزج فيها لوم الذات مع لومٍ  
سكت عنه الشاعر لكنه ظل يلوب في نسيج نصه الداخلي:

ولما رأيت البشر اعرض دوننا	حالة احباط وجفاء
بكت عيني اليسرى	حالة جزع
تلفت نحو الحيّ	حالة قلق واستفزاز
حتى وجدتني وجعت	حالة توجع

وأذكر ايام الحمى ثم انثني على كبدي – حالة لوعة وهيمنة عوامل السلب  
بسبب فقدان مقومات الحماية والشعور بالأمن وغياب الانسجام.

لكن هذا الملفوظ الذي بث الوجد والقلق واللوعة في النص، انما بث حالة  
عرضية نتجت عن قرار حاسم يتسم بالقوة والاصرار على المواجهة والمواصلة معا.

ب- لم يحضر ضمير المتكلمين الا في موضعين:

الاول: موضع الم متأت من وداع شيء شمولي اعظم من ان يودع:  
وقلّ لنجدٍ عندنا ان يودعا.

فال(نا) هنا التي تتماهى مع الأنا مرة وتشير إلى القوم مرة اخرى تبدو في حالة  
ضعف لأنها لا تستطيع دفع الرزء الجلل الواقع ولا تغييره.

في الموضع الثاني، يبدو الضمير في مشهد الرحيل مخذولا موجعا:

ولما رأيت البشر اعرض دوننا

لكن ذلك الخذلان يظل على مستوى الملفوظ كذلك، لأن المسكوت عنه يؤكد  
حالة القوة مرة اخرى اذ يصمد ضمير الجمع / أنا الشاعر (نا) هو الاخر على قرار  
الرحيل.

ج- ضمير المخاطب الذي تكمن فيه فاعلية الجدل والحضور بدا ملاما وقع  
عليه تأنيب الراوي الخارجي.. حننت، نفسك، مزارك، واذا يلتحم المخاطب  
(انت) بالغائب (هي) ليشكلا معا واحدا متواشجا - شعباكما / قلباكما وقد

تداخلت شعاب احدهما بالآخر، فان هذا التلاحم الذي يرمز لأسى عوامل القوة وأمضاها لم يتمكن من الصبر الخالص من الجزع في مجابهة عوامل الانفصال مما يشير إلى قوة قرار الراوي وشدة وقعه على القلبين معا.

ان اسلوب التجريد العربي القديم الذي يشكله الراوي الخارجي في مطلع القصيدة كان هو التشكيل الاكثر ملاءمة في النص لأنه منح (المثالي) حيزا لتأنيب (الواقعي) الذي يحب ويجفو ويتفاعل ويعيش مشاعره وضعفه وحياته بجدلية وواقعية ظروفها الحركية، فالراوي الخارجي (المثالي) يلوم ويؤنب عبر دائرة داخلية مأزومة يؤول فيها كل شيء إلى التقهقر والغياب.

د- كان حضور ضمير الغائب الذي يمثل الماضي / الوصال، أيام الحمى وعشياته = ريا حضورا فاعلا للامس المنفلت قسرا، لكن غياب ذلك الغياب ظل غيابا تموهيا، فالغائب ظل مسكوتا عنه ومغيبا على مستوى التلفظ حسب، لكنه كان يحمل استفزازه بغيابه عبر النص كله، اذ بقي فعلاً ابداع النص يكمن فيه، وظل الذي لم يقل عنه هو التحدي الخفي اللاتب امام اية قراءة جادة لهذه القصيدة، وظلت (ريا) هي المرأة المحالة التي لم تحضر الا بفعل غيابها، ولم يكن هذا النص ليكون لولا خفاؤها الذي تشي به كل لواعج النص دون ان تبوح، وتوحي به وتلمح اليه دون ان تصرّح، بحيث صار الغائب اشارة لها دلالة اخطر من دلالات الحضور، وصارت الفجوة التي احدثها غيابه في النص مكمن احالات ثرية عمقت القصيدة من خلال الغلائل التي اسدلتها على المرأة الغائبة فيزيائيا، والحاضرة علامة حرة بالأثار العميقة التي نجمت عن غيابها، والشاخصة في القلب والذهن وما نتج من أثر عن فراقها في العينين والكبد حضورا شاملا يبعث على الدهشة، فريا المغيبة قسرا هي الذات الباعثة على الفعل، المحركة للإبداع، بل وهي صانعة خلود الشاعر نفسه، الكامنة المتغلغلة في حركة المستقبل المستمرة فيه اشارة للتحوّل الكلي والتغيير الشامل الذي سيكون، انها امرأة منتجة، محوّلة، صانعة للحدث، فهي

امرأة الحدث الفاعل الذي ينتج المعنى ويؤسس له، معنى الانجاز ومعنى البث القاطع الذي يصنع الدلالة، وظلت (ريا) الغائبة هي نفسها الذات الفاعلة التي آل هذا النص بغيابها إلى البزوغ والاشتعال<sup>(١)</sup>.

ترى.. اية سلطة غيبت (ريا) هذا الغياب الكامل.. واي استلاب حجب عنا صوتها ومشيتها وقرارها، أهو قرار الشاعر - الراوي الذي انغمر بمأساة خفائها حد تصدع كبده إشارة لهيمنة الشعوري عند العربي على الحسي، والروحي على الجسدي في مثل هذا النص الباذخ، لا كما يرى معظم النقاد الذين أكدوا حسيته المباشرة، لماذا اذن وكيف؟ أهو قرار الشاعر ذاته، أم هورد فعل لقرار أفسى هو قرار حاجبها ومانعها ومستلبها.. قرار النظام والنمط السائد.. ان ريا التي انسحبت من ظاهر النص جسدا واعضاءً وصفات وملامح وحوارات انسلت بعيدا لتثوي في أعماقه المضمرة، تحركه وتتوهج في مكنوناته وتوجه خطاه نحو المراد الى الحد الذي سيوحى للقراءة بأن ريا الصمة ليست امرأة ولا حبيبة شخصية، بل قد تكون رمزا لزمان الأمن أو الأرض والوطن والقوم والحماية، وكل الدلالات التي تؤكد رمزيها وخروجها من دائرة المحدودية الى مطلق يليق بدلالات اسمها المترع بالرواء والخصب، وقد وردت اشارات في نقدنا القديم تؤكد هذا المرمى وان كانت قليلة، وليس بخاف ما رواه المبرد عن الشاعر عمارة بن عقيل حين سئل عن جمانة وريا في شعر جده جرير أهما امرأتان كما فسر أبو عبيدة فضحك مؤكدا أنهما رملتان تمتدان ببيته من عن يمينه وشماله<sup>(٢)</sup>.

١. دراسات في الأدوات النحوية، د. مصطفى النحاس، ١٧-٢٤، شركة الربيعان، الكويت، ط١، ١٩٧٩.

٢. الكتابة ضد الكتابة، ٧٦-٩٨.

## 6

ان حجم الحنين في النص يتطلب عمقاً عريضاً يتسع له، ومساحةً تناسبه، وإذا كان الحنين يتضمن توتراً كامناً يتنامى بتوتر وعذاب شديدين، فأن البحر الطويل بامتداده الثماني وكثافة مقاطعه سيكون أقدر على تجسيد الحال من غيره، وهو ما دأبت عليه معظم قصائد هذا النوع في تراثنا الشعري، فقد نجح هذا البحر في تحقيق مجالٍ أفقي للنمو والتصاعد من خلال طول تفعيلاته وكثافتها، كما حقق امتداداً عمودياً يتسع لتجذر وثوبان ذلك الحنين، فمن مزايا الطويل انه بحر باذخ لا يقبل الجزء ولا الشطر ولا النهك، ولا يقبل من التغيرات والجوازات إلا زحافاً واحداً وعلّة واحدة، هما القبض والحذف، ففي اعماق هذا البحر يكمن تصميم ذاتي على التماسك من خلال احتفاظه باكتماله التشكيلي مما يجعله جديراً بالتعبير عن قرار الذات الشعرية الفاعلة المصممة في هذه القصيدة.

تألف النص من ثمانية أبيات شعرية مبنية على النسق العمودي الممتد بيتاً اثر بيت عبر ثمانية اسطر متتالية، وهذه التراتبية تؤكد أمرين:

#### ■ الأول: النظام:

وهذا الأمر واضح من الصورة العامة لتشكيل النص الشعري الذي سادته نظام متسق، ف(٨) أبيات تحيل على (١٦) شطراً متماثلاً من حيث الطول إذ يتشكل الشطر الواحد من اربع تفعيلات، وينبني من (١٤) مقطعاً ليكون النص متشكلاً من (٦٤) تفعيلة بمقاطعها البالغة (٢٢٤) مقطعاً بالنمطين الطويل والقصير، (١٣٠) مقطعاً طويلاً، و(٩٤) مقطعاً قصيراً مما يجمع ٣٥٤ حرفاً، ٢٢٤ منها حرف صامت، و ١٣٠ حرفاً صائتاً.

## ■ الثاني: التكرار

من الطبيعي ان تظهر الحالة التكرارية مادام النسق الشعري يقدم خصائص تتماثل صورياً: (ابيات، اشطر، تفعيلات...) و صوتياً: (وزن + قافية + روي...) وهذا الصدى يمتد عبر زمن يأتي من الماضي السحيق ويتواصل رنينه في الزمن المطلق، وذلك ما يدفعنا الى تحديد هوية النص كونه ينتمي الى النسق الشعري العربي القديم، وتحديداً نسق ما قبل الإسلام سواء أكان منتجاً فيه أم كان محاكياً له. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن هذا التكرار لا يطول النغم ولا ايقاعات الشعر والحانه، بل هو تكرار النظام الخارجي الذي تمكن من تقديم نماذج نغمية متباينة في البحر الواحد والقافية والروي الموحدين كذلك، وهو تكرار المقياس الوزني الذي تمكن من وزن وحمل واستيعاب ما لا يحد من الدلالات والأصداء الصوتية المحمولة، فالتفعيلة أو تفعيلات البحر الواحد ليست هي الشعر، وأوزان البحور ليست هي الشعر، الشعر هو ما تزنه التفعيلات من تشكيلات اللغة وما يصحها وينتج عنها في القول الشعري، ويتغير نغم الشعر وايقاعاته وأثره وأصداؤه في النفس/ المتلقي ما تغير ذلك التشكيل، وان كانت التفعيلة واحدة والبحر واحداً، فاذا كان الميزان في هذا الشعر مكرراً فأن الموزون مختلف نوعاً ونوعياً من قصيدة الى أخرى لأن بحور الشعر هي مقاييس وموازين لا غير، بينما التشكيلات اللغوية التي توزن فيها تشكيلات تتباين، يحكم تباينها عوامل كثيرة تأتي شبكة العلاقات - صوتاً وتركيباً واسلوبية ودلالة - في المستوى الظاهر من تلك العوامل، بينما تثوي في داخلها كل القوى المحركة والمتحركة، المتوهجة النامية التي لا يمكن الامساك بها بسهولة لأنها تتصل بتجليات الروح المبدعة، إرسالاً وتلقياً، وعمق مقدرتها على تطويع الادوات التي تجعل من الشعر شعراً يمتلك طاقته المدهشة على التجاوز والخلق وتأسيس المعنى.

وبتأمل النص يمكن ملاحظة الآتي.

■ ورد جواز القبض (حذف الخامس الساكن...) في (٣٠) تفعيلة موزعاً على الأبيات بأشكال مختلفة، بحيث لم يأت متطابقاً ابداً (باستثناء الأعراب والأضرب) مما يدل على سيطرة القلق والاستفزاز المؤازرين لمشاعر الحنين في القصيدة:

البيت الأول	(٥) زحافات موزعة على التفعيلات	١، ٤، ٣، ٥، ٨
البيت الثاني	(٥) زحافات موزعة على التفعيلات	١، ٤، ٥، ٧، ٨
البيت الثالث	(٣) زحافات موزعة على التفعيلات	٤، ٥، ٨.
البيت الرابع:	(٣) زحافات موزعة على التفعيلات	٣، ٤، ٨.
البيت الخامس:	(٣) زحافات موزعة على التفعيلات	٤، ٥، ٨.
البيت السادس:	(٣) زحافات موزعة على التفعيلات	٤، ٧، ٨
البيت السابع:	(٤) زحافات موزعة على التفعيلات	١، ٤، ٥، ٨
البيت الثامن:	(٤) زحافات موزعة على التفعيلات	٣، ٤، ٥، ٨.

فقد حظي البيتان الأول والثاني بحضور هذا الجواز بنسبة عالية مما يشير إلى اقتران حضور القبض بزيادة التوتر والحاجة إلى التعبير بكتل صوتية ثقيلة وما يؤازرها من حركات قصيرة (ضمة، فتحة، كسرة) تحاكي الحركية الداخلية المتموجة، فالسكون سكونية وإلغاء للحركة، ولذلك دأب البيتان على نفيه و تغييبه بحركات متعاقبة حيث بدأت التفعيلة بالحركة وانتهت بها في ثلاث مواضع من كل بيت (فعولٌ) فضلاً عن حذف الساكن الخامس في تفعيلتي العروض والضرب، واستمر هذا الانحراف العروضي حاضراً في النص معلناً عن التوتر واللا استقرار من خلال الضمة المستفزة الثقيلة المستفزة التي ظلت معلقة على لام فعولٌ بعد حذف نونها الساكنة.

إن زمن الشاعر الوجودي تمكن من تطويع إيقاع البحر الطويل كي يكون المعبر عن حالة الانكفاء على الحنين بحيث صارت التفعيلة الواحدة متشكلة من (/ /) ٥ (/ ثلاث حركات وسكون واحد، أما مفاعيلن فقد بقيت بعد القبض على أربع



حركات وساكنين (o // o //) اذ تلعب الحركتان قبل ساكن السبب الخفيف في موضعين من هذه التفعيلة دوراً في تحريك متواصل لتشكيلها مما يجعل زحاف القبض الوارد بنسبة ٦٤ / ٣٠ في النص هو الحالة الجوازية المهيمنة على الايقاع في هذه القصيدة، وليس هو الاستثناء الذي تلعبه الانزياحات الطارئة على التفعيلة في العروض العربي.

■ ان حركة القبض المتوترة المنكفئة بلهفتها على الشوق الذي تحاول الذات الشعرية كبح جماحه بجهود واضح هي الحركة المسيطرة على القصيدة، المنبئة في جميع مفاصلها، المتمظهرة في مجمل تشكيلاتها على اختلاف مواقع التفعيلات التي وقع فيها هذا الزحاف، فالقبض يسرع جريان الحدث ويقاوم القهر التي تحاول النفس به كبت مكابدها، كما يسرع اندلاع العواطف والانفعالات، ويمكّن النص من احتواء الوان الألم العنيف مستلأياها من الداخل، فالساكن قيد على الحروف، يبطنها ايقاعها، وقيد على المشاعر يهدّيء تدفقها، وحذف الساكن يرفع ذلك القيد ويسرع الايقاع، ودليل ذلك ما نجده من كثافة هذا الزحاف في البيتين الأول والثاني حيث احتوى البيتان على عشرة زحافات مما يؤكد دقة المطلع التي كانت في قمتها الانفعالية وتصميمها على توجيه النص نحو البث العميق، فحركة القبض العروضي استطاعت ان تبوح بمشاعر الانقباض النفسي الذي يشيعه الشوق، والأسى الروحي الذي يضرمه الوجد وأن تعبر عنهما بشمولية.

■ إن لاختلاف مواقع الزحاف بين شطرو آخر، ومن بيت لآخر أثراً مهماً على تنوع التموجات النغمية في البحر الواحد، وكذلك نوعية الأحرف التي تشكل المفردات البائنة للنغم، وما لكل ذلك من أهمية في تشكيل المعنى، فالنظام العروضي، قديمه وحديثه لم يكن يوماً ما قيداً على التعبير، أو حداً يمنع الدلالة من استغراق مداها، لأن التجربة المقتدرة هي وحدها التي تعرف كيف تستوعب المدى الذي تروم، كما تعرف كيف تسلك سبلها الى ذلك المدى، على أن يكون المبدع مؤمناً بتعايش الأشكال الشعرية والفنية، واعى

■ في تسكين الحرف الأخير من عروض الشرط الأول من المطلع (باعدث) صمت وتوقف عن الحركة ورهبة واستلهاً لخوف مهم مما يمكن ان يؤول اليه الانفصال وفي (غياب الحركة الأعرابية إيهام وغموض في تحديد الدلالة)<sup>(١)</sup>.

■ يشكل فونيم الحاء (المهموسة) عنصراً صوتياً مهماً في النص إذ يطلع جذراً أولياً في أول مفردة في المطلع (حننت) ثم يزحف متسللاً الى كل ابيات القصيدة حاملاً بامتداده ظمأه المتوتر وجذور عطشه الأليم ليبتها في كل أرجاء النص بوحاً حميماً فهو حرف بنائي في كل دلالات الحب والحزن والحنين والحنان التي شكلت جذوة النص وتوهجاته، يُؤازره في ذلك صوت النون وما يبث من حزن وشجن وتلاوين نغم في (٣٨) حضوراً وهو الحضور الاعلى في القصيدة، وكذلك فعلت اللام التي وردت (٢٧) مرة، والميم (٢١) مرة، إذ لا يخفى ما لهذه الأصوات من قدرة على إشاعة النغم الحزين في السياقات التي تتواجد فيها، وقد تضافرت هذه الأصوات بحضور عناصر بنائية اخرى كالتاء المهموسة التي تواجدت عبر أبيات القصيدة كلها، والسين المهموسة كذلك، مع المدّ بأنواعه ما بين الألف ذات الحزم الصوتية العالية الوضوح والتي حضرت ثماني مرات في المطلع وحده مما هياً فرصة لاستيعاب دفقات الألم المطلق فضلاً عن انعطاف المد نحو الواو والياء تلويحاً وتغييراً اذ ينعطف الإيقاع هابطاً مرة وأفقياً مرة أخرى، أما العين التي بنيت عليها القصيدة روياء والتي حضرت (٢٥) مرة فهي أقصى الحروف في الحلق وأدخلها فيه وكأن النص بانطلاقه من أعماق الذات اختار من الحروف - تعبيرياً أقصاها فضلاً عن جماليات هذا الصوت، فالعين أطلق الحروف وأنصعها جرساً، وألذها سماعاً ولا تدخل على بناء إلا حسنته كما يقول ابن منظور<sup>(٢)</sup> وهي حرف جذري فيما

١. أخبار النحويين البصريين، أبو سعيد السيرافي، ٨٥ - ٨٦، فرينس كرنكو، المطبعة الكاثوليكية، باريس - بيروت، ١٩٣٦

٢. لسان العرب، ابن منظور، (مادة عين) إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، د. ت.

عمق وبعد غوره.

- وردت التاء المهموسة (٨) مرات في البيت الخامس مما عزز مشاعر القلق والاستفزاز والفرح من فقدان الموشك، فضلاً عن تكرار (تاء الفاعل) التي كثفت تلك المشاعر حدثاً وزمناً - حول الذات البائسة مؤكدة بلورة الفاعلية في الذات الشعرية التي سيجلو التحليل أهمية قرارها.
- ان البث العميق الذي احتواه التشكيل اللغوي عبر أشطر القصيدة كان بحاجة الى خلاص مما يجد، ولقد منحه النظام العروضي الذي ينهي البيت عند حدّ معين خلاصه في قافية متداركة مطلقة الروي منفتحة على المدى، تصل إذ يفتح الروي بإشباع الفتحة الفأ حدّها المتاح في الكشف عما سبق ان تراكم بكثافة داخل النص من لواعج وشجن.

## ■ النص عروضياً :

حننت	الـى ربا	ونفسـ	ك باعدت	مزار	ك من ربا	وشعبا	كما معا
ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب
فَعُوْلُ	مَقَاعِيْلُنْ	فَعُوْلُ	مَقَاعِيْلُنْ	فَعُوْلُ	مَقَاعِيْلُنْ	فَعُوْلُنْ	مَقَاعِيْلُنْ
فَمَا حـ	سَسَن أن تَأ	تي الأـم	رطائـعاً	وَتَجَزَـ	عُ أن دَاعِصـ	صَبَابَـ	ة أَشْمَعَا
ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب
فَعُوْلُ	مَقَاعِيْلُنْ	فَعُوْلُنْ	مَقَاعِيْلُنْ	فَعُوْلُ	مَقَاعِيْلُنْ	فَعُوْلُ	مَقَاعِيْلُنْ
قِفا وَذُ	دِغَا نَجِدن	وَمَنْ حَلْـ	لـ بِالْحِجى	وقلـ	ل لنجدن عند	سـدنا أن	يُودَعَا
ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب
فَعُوْلُنْ	مَقَاعِيْلُنْ	فَعُوْلُنْ	مَقَاعِيْلُنْ	فَعول	مَقَاعِيْلُنْ	فَعُوْلُنْ	مَقَاعِيْلُنْ
ولمـا	رَأيت البِشـ	ر أعر	ض دونـا	وحالت	بنات الشـشو	ق يحنـد	نـ نَزَعَا
ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب
فَعُوْلُنْ	مَقَاعِيْلُنْ	فَعول	مفاعـلن	فـعولن	مَقَاعِيْلُنْ	فَعُوْلُنْ	مفاعـلن
تلفتـ	ت نحو الحـيد	ي حتى	وجـدتـي	وجعتُ	من الإصغـا	ء ليـتن	وأخـدعا
ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب
فـعولن	مَقَاعِيْلُنْ	فـعولن	مفاعـلن	فـعول	مَقَاعِيْلُنْ	فَعُوْلُنْ	مفاعـلن
بكت عـيـ	بـي الـيسرى	فلـمـا	زجرتـها	على الجـد	ل بعد الجـد	م أسـب	للتـا معا
ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب
فَعُوْلُنْ	مَقَاعِيْلُنْ	فَعُوْلُنْ	مفاعـلن	فـعولن	مَقَاعِيْلُنْ	فـعول	مفاعـلن
وأذـكـ	ر أيام الـ	حـي ثم	أنثـمـي	على كـ	بـدي من خـشـ	بـين أن	تصـدعا
ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب
فـعول	مَقَاعِيْلُنْ	فَعُوْلُنْ	مفاعـلن	فـعول	مَقَاعِيْلُنْ	فَعُوْلُنْ	مفاعـلن
فـليـسـت	عـشـيات الـ	حـمى بـ	رـواجـعـن	عـلـيـك	ولـكـن خـلـ	ل عـيـنـيـد	ك تـدمـعا
ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب	ب - ب
فَعُوْلُنْ	مَقَاعِيْلُنْ	فـعول	مفاعـلن	فـعول	مَقَاعِيْلُنْ	فَعُوْلُنْ	مفاعـلن

## 7

■ تنبثق الجملة الأولى في مطلع القصيدة عن مشهد شعري كامل يمتد من عصر الشاعر (الأموي..) الى أعماق عصر ما قبل الإسلام حيث ينبثق الحنين من اللحظة الطللية المتأججة في وقفة الشاعر العربي أمام اندثار الحياة وغياب علاماتها واندحار فعلها الإنساني أمام الفعل المهيمن للموت والغياب، وكأن المطلع يحرض الذاكرة الجمعية على

التأهب لحضور واحد من مشاهد الرحيل، فالحنينُ هنا فعلٌ يثابر في توتره وفي جدل لواعجه، وفي حفره لمناطق السكون في النفس الإنسانية، حيث التناحر اللاهب ما بين لحظتي الحاضر والماضي بمشاعر الوجل المتطلعة نحو مستقبل يبدو غامضاً حيث لا تهيمن سطوة الماضي على الحاضر فحسب، بل هي تحجب المستقبل أو تكاد حينما يؤسس الماضي حضوره في أعماق الحاضر، فالتذكر هنا ليس محاولة لاستعادة الماضي حسب، بل هو بعث وإضافة له من خلال لحظة الحاضر المعتمة والمأزومة بعوامل الانفصال التي يلوب بها النص في سياق تصاعدي إشكالي يضع المتلقي في قلب المغامرة الشعرية التي يفتح عليها البيت الأول، ففعل الحنين يأتي نتيجة لسلسلة متعاقبة من أفعال وأحداث تتشكل منذ لحظات ما قبل اضطرام حالة الحب عبر ظروف و صراعات و تناقض و مكابدات متباينة تظل تتبلور حتى لحظة قرار الرحيل، هذه الظروف والأحوال والوقائع كلها متضمنة في زمن الفعل (حننت) وفي مكانه ولذلك جاءت الجملة مفعمة بالدلالة، يقابلها اسم (رَبّاً) المنشود عبر فعل الحنين: التعطش الظامي الى الخلاص...

■ إن قارئ قصيدة الصمة - لكي يفهم اللوعة التي تزخر فيها، عليه أن يكون واعياً بكل فقدان العربي في صحرائه، وبكل عذاباته عبر ظروفه القاسية وحروبه وجفاء صحاريه وعذاب بهجته في انفصاله ومكابدة ظمئه الأليم، عليه أن يكون قارئاً لشعر الأطلال وشعر الحب والرحلة والضعائن والرثاء، عارفاً بمغامرات لقاء العربي وهجره، ومستوعباً لقيم العربي ومفاهيمه في التواصل والانفصال والحرمان الأبدي لأسباب شتى، لقد استطاع الصمة بن عبد الله القشيري أن يهشم كل الدلالات الشعرية العربية السابقة عليه، وان يحول موادها الى نوى دلالية متولدة و متحولة يتمثلها ويبني بها نصاً جديداً مشتتلاً بتوتر شعري يكتظ بالدلالات..<sup>(1)</sup> فالجملة الأولى... (حننت) تقوم بدور

١. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت.

الوساطة ما بين المتلقي وبين تراث كامل من الصراع العربي قبل وبعد الإسلام، ما بين الحضور والغياب، الوجود والفاء، ما بين الاتصال والانفصال، ذلك الاتصال الذي يتمهى في أشد صورته حميمية وتعبيراً عن الانعتاق في حضور المرأة التي تشكل رمزا، بل أنواعا من الترميزات بالغة الأهمية لمقارعة فزع العربي في صحرائه، ومقاومته لعوامل الافتقار فيها، ومثابرتة على تحدّي مأزق التشتت في فضاءاتها اللامتناهية من خلال اتحاده الوجودي بذلك المخلوق، رمزا للخصب وعلامة للحرية، وحدثاً تراجيدياً طالما هزّ وجدانه وأثره.

■ ان ربا التي تختصر تاريخ حضور المرأة في الشعر العربي، وتمثل روح الخصب والرواء والجدل وضراوة الحياة لا تختفي إلا لتعاود التجلي في البيت الثالث من خلال: (قفا ودعا نجداً ومن حل بالحمى..) فالقصيدة تمثل الخروج من الوحدة بتماسكها الأمن الى التنوع، من البؤرة الى الإحالات، من الأصل الى الفروع... الى بلدان بعيدة مفتوحة أو في طريقها الى الفتح وما يصحب ذلك من فزع الدخول في شتات الغربة والاعتراب، فاللوعة التي تحملها القصيدة ليست لوعة واحدة بل هي تراكم لوعات، والوجد الذي يفوح منها ليس هو وجداً واحداً بل هو مواجد مركبة، وليس الحنين المأزوم الى (ربا..) إلا حينئذ الى حياة كاملة يحسّ الشاعر نحوها بالأمن والسلام، ويشعر بها الآن تنساب بعيداً منتزعة من أعماق روحه ذلك الأمن، مسلمةً إياه الى نوعٍ من الجزع لا يصدر إلا عن الخوف الجارح من المجهول..

■ إن ذلك الزمن المفعم بقيمه العارمة يتمثل الآن جبلاً يحمل في دال علميته: (البشر) مضموناً للبهجة الغارية والفرح المعروض، ذلك الجبل الشاخص ترميزاً زمانياً و مكانياً لكل ما تتوق اليه نفس العربي من دلالات (البشر) وشهية السعادة، لكنه يرى كل ذلك معرضاً شاء أم أبى، لا بل هو الذي يبادر فيقرر الرحيل. ان الشاعر مقبل على نفي نفسه إذن مادياً ومعنوياً، لكن المنفي قد لا يستسلم لعوامل النفي والانفصال، بل قد يوطن النفس ليخلق من عوامل نفيه سكناً جديداً

للألفة والسكينة والتحقق، وذلك خيار ليس للذات المنفية من خيار سواه. أكان ذلك ما فعله الشاعر العربي بعد خروجه من القيم القديمة واطمئنانه الى قيم الحضارة الجديدة نهاية عصر صدر الإسلام فالأموي وعبر المراحل العباسية بأسرها...؟ هل تقول هذه القراءة.. إن الشاعر ما يزال حتى تلك اللحظة غارقاً في تاريخ كامن - نابض فيه هو تاريخ قومه الماضي بقيمه التي لم يستطع الإسلام حتى تلك الفترة أن ينال منها بعمق، ولم تستطع قيمه الجديدة ان تنتزع ما تجذرمها في الروح العربية حتى وصل به الأيمان الى قرار حاسم بالقطيعة معها يوم ادرك بوعي انها لم تعد قادرة على ان تشكل منهج حياة جديدة متى النفس بها وتمناها، فقرر التقاطع معها على الرغم من كل عوامل الجذب التي ما تزال تفعل فعلها في داخله..؟؟

■ ربا.. إذن تختصر تاريخاً كاملاً من المواجهات والمكابدات والجذب والخصب والضيق والأمن، تختصر الفرح والحزن واللوعة وعشيات الحمى وجمالية التذكر، والشاعر اذ تقع عيناه على الجبل الان اشارة لكل شيء سيهجره، فان ذلك الجبل بغربته وعزلته و(صموده) واقتداره على إحداث التوازن كذلك، انما يذكره بالعزلة التي سيؤول اليها، وبالنفى الروحي الذي ينتظره، ولذلك تحركت نوازع الحنين لحظة الشروع بهجره، فسكونية الحاضر، وغياب التفاعل الانساني في (البشر اعرض دوننا...) هي التي استدعت الماضي بأشواقه وتعطشه وضراوة جمره، ويؤكد الراوي الخارجي قبل نهاية القصيدة ما أدركه في بدايتها من ان مواجع الانفصال عن ربا بجماليات قيمها الضاربة في اعماق الروح أدت الى تزامن العذاب واستمراريته في الحاضر، وذلك موافق لفعل الحنين الذي ظل يتنامى حتى حل تماماً محل الحاضر او اندمج فيه ليبدأ من نقطة محددة فيواصل بثه باتجاه الآتي.

■ ان خطاب الراوي الداخلي يبدأ بالبيت الرابع، وينتهي بالسابع، وهذا يعني ان الشاعر خصص اربعة ابيات لكل راوٍ، واذا كانت الابيات الثلاثة الاولى المخصصة للراوي الخارجي مع البيت الاخير تقدم

توصيفا للمشهد عبر خطاب موجه الى الآخر، وان البيت الاخير الذي يعرض النتيجة على لسان ذلك الراوي، فان الابيات الاربعة المتتالية التي تخص الراوي الداخلي تستهض التجربة، من الداخل عبر احد اشكال السرد الذي يفرضه حال المتكلم، والمتمثل بالحوار من طرف واحد، هو الحوار المقطوع الذي سيؤول حتما الى القطيعة التي كانت، فالقصيدة بأكملها، وبكل ضمائرهما المموهة ليست الامونولوجيا داخليا عنيفا هزّكيان الذات الاولى، فانفجر محتواها.. الذات الثانية: (انا) + الموضوع (هي).. وعليه فان ثمة اثنين من المرسل اليهما داخل النص: الاول.. وهو المرسل اليه في خطاب الراوي الخارجي، ويمثل مرسل الخطاب الداخلي، في حين يمثل المرسل اليه الداخلي ذات المرسل، وتبقى الابيات الاربعة: (٤، ٥، ٦، ٧) داخل اطار الابيات (١، ٢، ٣، ٨) وهذا يشير الى هيمنة صوت الخارج على الداخل المنكفئ على حنينه وتوتره ولواعج شوقه، بدلالة صمت الداخل امام صيغة الامر الاخير الذي تمثل في: خَلَّ عينيك تدمعا... وتلك اشارة الى استسلام صوت الداخل، واستجابته للأمر الذي يعد هنا دليلا على ذلك الحضور الباذخ للماضي المنصرم لكن هذا الذي يشير اليه السياق العام للملفوظ يخفي في داخله وفي بعض اشاراته حقيقة الداخل المتماسك الصانع للقرار القاطع، المتحمل لأعبائه وتبعات معاناته (ان تأتي الأمر طائعا...).

■ ان مدار الدلالة الشعرية يعاود النهوض من جديد في البيت الثالث حيث الوقوف/ المغادرة او الوقوف/ الوداع، وهو وقوف صار قدرا حتميا يلاحق الشاعر ويسيطر على نصه، ويغزل دلالات النص بما يتنج عن الوقوف من هلاك وأسى، ثم يأتي البكاء ناتجا نهائيا لكل ذلك، انه الداء والشفاء معا، وهو البداية والنهاية، البكاء دلالة الدلالات التي تسيطر على الابيات الثلاثة الاخيرة قطبا طالما استمد الشاعر العربي منه وجوده الادبي، وعنصرا عضويا كثيراً ما تمحور حوله النص، اذ كلما تبدى قطب اخر غير البكاء بادر النص الى



ازاحتته<sup>(١)</sup>، ليكون قفل القصيدة هو البؤرة الأخيرة التي تبلور المراد وتصمت عنده، لكنه ليس الصمت الذي يعني السكوت، بل هو الصمت الطافح بالبيث وبالمعنى.

وهكذا تعاود الدموع حضورها في البيت الثامن مادة شعرية مهيمنة تمزج العبارة بالتعبير والألم المبدع بالاستسلام لعوامل الإبداع، فالحنين، الجزع، داعي الصبابة، الوداع، الإعراض، بنات الشوق، التلفت، التوجع، الذكرى، إلى آخر مفردات النص، تدور جميعها في حقل دلالي واحد.

ان هذا النص يأتي معاكسا لحقيقة شعر الطلل، فالطلل ثابت وأهل الطلل راحلون، والشاعر باقٍ يبكي آثارهم، ويفتقد اللحظة الحضارية التي تمثلها تلك الآثار، العي هنا.. نجد وأهله وعشياته (ربّما) باقون في المكان، لكن الشاعر هو الذي يتحرك هذه المرة، الشاعر رمز الإبداع والجدل وثناء الوجود، هو الذي يبادر بالرحيل نحو زمن آخر ليواصل فيه فعله، ويواصل حركته في الحياة الجديدة.. بها ومعها ومن اجلها.

## 8

إن هذه القراءة تفضي الى ان النص يطرح إشكالية محاصرة الحلم الموصد والتوتر المقيد المحفوف بالمنع والقهر القسري، ذلك القهر الذي مني بضنى الوجد، المؤطر بالقيود والأسوار التي تحول دون عبور الشاعر الى مراده المنشود - ربّما، بكل المفهومات الايجابية التي تكمن فيها، وتنبثق منها وعنهما، لكن بقيم جديدة ومفاهيم يطمح الشاعر الى ترصينها، ويضع الرحيل - الانفصال خلاصا من إشكالية القهر التي تكتنفها، فالانفصال هنا خلاص من اجل التواصل /الخلاص، التواصل المنفتح على قيم الانسجام والصفاء والثراء والإقبال، فالقصيدة تطرح العبور نحو الطرف الآخر حلا لكل تآزمت الزمن الماضي واختناقه وتوتره، تطرح القطيعة طريقا للتلاحم الحميم المتعالي على الحرمان ومكابدات وجعه الفادح، فالرحيل

١. الكتابة ضد الكتابة، ٣٥، ٤١.

بهذا المعنى عودة الى الينابيع الأولى، ونزوع نحو التحقق حيث تطلع الذات الشعرية معافاة من أدران الفصل والحواجز التي تحول بينها وبين إرادة الحلم بدليل حضور البكاء مقاوما للضعف الإنساني ومطهرا منه وليس دليلا عليه، فالانفصال عن ريتا - رمزا وترميذا - امر ضروري لمعرفتها كما ينبغي أن تعرف، للتماهي بها، للدخول في زمنها. والرحيل عنها هو طريق البصيرة للعودة الرائية إليها في شمولية مطلقة متأتية من شمولية المكان: نجد وصحرائها - فضاء، وصلابة الموقف الذي تؤكد الذات الشعرية المتماسكة امام اختيارها - على صعوبته وعسر القوة المجابهة لمشاعر الحنين الضاغطة، ففارس الحب في النص فارس صارم صامد على الرغم من حضور العواطف الجياشة التي اتسمت بالوجع هي الأخرى بعيدا عن اية بارقة جنسية يمكن ان تحيل عليها المفردات عبر اشاراتها خارج النص.

ان الانصياع لصوت الخارج نهاية القصيدة وعي للضرورة لأنه قرار الداخول ولأنه خروج من القديم الذي شيد بنيانه الباذخ في الروح العربية لكن من خلال عوامل سلب جاذبة كان الإسلام هو حالة الإيجاب المفعمة بالحركة المتوازنة من اجل الدخول في الجديد المأمول..

من هنا يوحي النص ان قرار الغياب على الرغم من مرارته الا انه ليس القطيعة الأليمة كما يوحي الظاهر، لأنه رحيل مخضب بالدمع، وهذا الدمع صادر عن العين المبصرة التي ترى كل شيء وتميزه، فهو مطهر لبصيرتها من شوائب الماضي، مؤازر ومصاحب لتوجهها نحو الآتي فضلا عن كونه يحيل على الماء، ومن الماء كل شيء حي، فالشاعر خارج من الزمن الماضي المثقل، داخل في حركة الحياة بقوانينها الجديدة الفاعلة المخصصة المتألفة والمتطهرة من القهر والقسر وعوامل الإفكار الروحي والمادي.

كما تشير القراءة إلى قضية بالغة الأهمية هي أن المرأة التي تمكنت من تحريك شعر حقبة تاريخية كاملة، وجودا إنسانيا ورمزيا أسس المعنى وشكل الجمال واختصر الأنساب والألقاب تعظيما لها وإجلالا لأثرها فكان قيس ليلي وقيس لبني وكثير عزة وجميل بثينة، ما زال ذلك الوجود يعمل بمكابدة خفية في ذاته وفي غيره من اجل تحويل قيم تلك الحقبة، إلى فعل بناء مهمين قادر على قهر حالات السلب

من اجل إزاحتها وإحلال عوامل الإيجاب الساعية نحو الاكتمال ما استطاعت الذات الإنسانية الى ذلك سبيلا، ف(ريا) قيم تنمو بجدلية تتحرك وتحرك الآن في ضوء رؤية كلية مباشرة لكل المتاحات في المستقبل، انها قيم تشكل نفسها على الدوام على هيئة كلٍ يسعى بمثابرة نحو الكمال والتوازن في رحلة دائمة خارجا من - وداخلا في وإلى، وذلك ما تحاول هذه القراءة أن تصل إليه، فليس ثمة رحلة حقيقية ولا رحيل في النص، وإنما هو انفصال عن مرحلة تاريخية مهمة ودخول في مرحلة جديدة بكل ما يحمله ذلك الجديد من سمات.

## المصادر والمراجع

- احد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي، صبيح حديدي، مجلة الدراسات الفلسطينية،
- أخبار النحويين البصريين، أبو سعيد السيرافي، فرينس كرنكو، المطبعة الكاثوليكية، باريس - بيروت، ١٩٣٦
- استراتيجية التسمية، مطاع صفدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد ابو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٤، ١٩٩٦.
- الاصول المعرفية لنظرية القراءة - ناظم عودة، مجلة الأقلام، العدد ١١-١٢/٩٣،
- بناء القصيدة العربية، د. يوسف حسين بكار، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٩.
- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت.
- التحليل النقدي والجمالي للأدب - د. عناد غزوان، دار آفاق عربية، بغداد، (١٩٨٥)
- جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، ١٩٨٠.
- دراسات في الأدوات النحوية، د. مصطفى النحاس، شركة الربيعان، الكويت، ط١، ١٩٧٩.
- ديوان الحماسة، أبو تمام، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح، بغداد، ١٩٨٠.
- الصوت الاخر، الجوهر الحواري للخطاب الادبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢.
- ضد التأويل، سوزان سونتاج، ترجمة باقر جاسم محمد، مجلة الثقافة الاجنبية، ١٩٩٢/٣، ٦٦-٦٧،
- الفضاء الروائي في الغربية، منيب البوريبي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٤.
- في معرفة النص، يمني العيد، ص، دار الافاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.
- الكتابة ضد الكتابة، عبد الله محمد الغدامي، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩١.
- لسان العرب، اين منظور، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، د.ت.