الفصل الأول
سيميائية الكشف النصّيّ

قصيدة

(هوامش على دفتر النكسة 1991) أنموذجاً

لنزار قبّاني

* تحديدات تنظيريَّة (في جماليَّة المنطوق الشعريّ).

* التحليل النصّيّ:

1- جماليَّة العنوان.

2- العتبة الاستهلاليَّة.

3- الاقتصاد اللغويّ.

4- الانبثاقة الدلائليَّة المحكمة.

5- علائقيَّة التوتير النسقي.

6- التراكم وعلائقيَّة التشكيل النسقي المتتابع.

7- بنائيَّة الأنساق اللغويَّة المتوازية.

8- بنائيَّة السؤال وتعالق المعاني.

الفصل الأول

سيميائية الكشف النصّيّ

قصيدة

(هوامش على دفتر الهزيمة 1991) أُنموذجاً

تحديدات تنظيريَّة (في جماليَّة المنطوق الشعريّ):

إنَّ الشعريَّة لغة اللغة، والشاعر في صياغته للغة، يتجاوز نواميسها المعتادة، ليخلق أسلوبه الجماليّ المتميِّز، محقِّقاً فتنة اللغة، أو ما يُسَمَّى [دهشة اللغة]، وبقدر ما يخرق الشاعر حاجز الأُلفة ويكسر روتينيَّة التشكيل، بانتهاكات استعاريَّة غير معتادة، وأنساق لغويَّة مستعصية متأبية، عن التنميط التعبيري المألوف، بقدر ما يحقِّق أقصى درجات الشعريَّة، ويحظى بمكانته مبدعاً للغة، وخالقاً لدهشتها النصّيّة في تشكيل بنية نصوصه، لهذا، فإنَّ "اللغة تجتذب عبر الوظيفة الشعريَّة، الاهتمام إلى ذاتها بوصفها منطوقاً بأسلوب معيَّن. وهي – على هذا الأساس – ليست مجرَّد وسيلة للتعبير عن العواطف كما هو في النمط التعبيريّ، أو محاكاة الواقع كما في نمط المحاكاة، ويُعَدُّ التركيب المتميِّز لأجزاء الكلام، والقافية، والإيقاع، والمفردة الخاصة، وغيرها من تقنيات الشعر، وسائل تحقق اللغة من خلالها دفع نفسها إلى المقدمة، بحسبانها مركز النصّ الشعريّ، وهو ما يجعل الأسلوب الشعريّ المُتَرَتِّب على هذه النظرة ميَّالاً إلى التحفز اللُّغويّ، وكسر القاعدة المعياريَّة، بحثاً عن شرارة الشعر، التي لا تنبثق إلّا بحصر الاهتمام في مستوى

اللغة، والتعامل تجريبيًّا معها... وعلى هذا، تظلُّ اللغة الشعريَّة بحثاً مستمراً عن الرؤية الشعريَّة للعالم والناس والأشياء.. لغة لا تستقرُّ على حال، وإنَّما – هي دوماً – في تشكل متواصل دائم. ثمَّة حركة دائمة من خلال العمليَّة الإبداعيَّة نفسها، تصنعها اللغة في تكثيفها الشعريّ"[1].

وإنَّ شعريَّة الشاعر تكمن في قدرته على اختيار اللفظة الملائمة في نسقها الشعريّ الجديد، فلا تبدو الكلمة مقحمة في سياقها، وإنَّما تتمتع بفاعليَّة قصوى على تحريك النسق الشعريّ إيقاعيًّا، وجماليًّا ومدًّا تأمليًّا مفتوحاً، وإنَّ إبداع الشاعر يكمن في قدرته على تخصيب الكلمة في تموضعها الفني الخصيب في الجملة الشعريَّة، لتلبس لبوساً فنيًّا، وجماليًّا ما كانت مؤسسة له أصلاً لتتعدَّى ما تحتفظه من دلالات إلى دلالات أخرى، مستنبطة من باطن التجربة، وهذا ما يميز المبدع الحقيقي عمَّا سواها، "إذْ إنَّ عالم المبدع الحقيقي يسعفه على التأني والمقارنة، والربط، ويجعله مسؤولاً عن الاختيار، واعياً بوجوده في صلته بمن حوله، وإذا تَهَيَّأَ على طبع مقتدرٍ، فإنَّه يتحكَّم في نسيجه الفنيّ، وبذلك، يمكن تخليص عبقريته من قدرة الخرافيّ الغيبي، الذي ينقله إلى رمز غير زمانه، بحيث يفقده إحساسه، بأنَّه شاعر، فالشعر عملية واعية، ولكنها ليست واحدة عند كل الشعراء، فلكلٍّ وسيلته في استدعاء الغائب، على الرغم من أنَّ هناك قوىً تعتريه – أحياناً – هي الشياطين، لتزداد القريحة انفجاراً، وعطاءً"[2].

وهذا يعني أنَّ ثمَّة قوى خفيَّة – لدى الشاعر – لا نردُّها إلى شياطين الشعر

(1) الضبع، محمود، 2003 - تشكُّلات الشعريَّة الروائيَّة، مجلة فصول في النقد، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، ع 62، ربيع، وصيف، مصر، ص 305.

(2) درواش، مصطفى، 2005 - خطاب الطبع والصنعة، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط 1، ص 113.

كما يزعم الأقدمون هي التي تتحكم في سيرورة الإبداع، وهي الحساسيَّة الشعريَّة التي يملكها الشعراء المبدعون في تشكيل نصوصهم بمساحات جماليَّة قد لا يدركها الشعراء أنفسهم، ومن منظوري: إن قيمة أيّ عمل شعري جماليّاً تكمن في تحقيقه لمثيرات هذه القيم، من صور، واستعارات، ورؤى، ومحفِّزات شعوريَّة، وتجربة، وسلسلة خبرات ومعارف مكتسبة، وقيم إنسانيَّة ومنطق أسلوبيّ لغويّ، يتأسَّس على الإثارة والإحكام في بث الرؤى وتعزيزها فنيًّا، "ومن هنا كان اهتمام الشاعر بالفني كونه قيمة تُنَمِّي الخصائص الباطنيَّة للعمل المُتَّجه نحو متلقٍّ في مكان معين، من أجل أن يحقِّق الجماليّ الملتحم بموضوعه الإنساني هدفاً آخر، فضلاً عن وظيفته الجماليَّة، واللغة الشعريَّة قادرة على أداء هذه المهمة المزدوجة في آن واحد، فالنزوع الإنسانيّ والأخلاقيّ والوطنيّ للأدب الذي هو تشكيل عضويّ في طبيعته، لم يكن استثناءً طارئاً يوماً ما، لكن استغراق الأدب بالتعبير عن اهتمامات القيمة بحث تطغى على الشروط الجماليَّة، وعلى هيمنة الشعريّ فيها أمر مرفوض لأنَّه يُلْغِي شعريَّة النصّ، ويُحَوِّله إلى حقلٍ آخر هو الحقل السياسيّ أو الاجتماعيّ، أو الوعظيّ"[1].

وهذا دليل على أنَّ الذي يعطي القيمة المثلى للعمل الأدبيّ هو البعد الجماليّ، وليس الحقل الاجتماعي، أو السياسي، أو الوعظي، فالنصّ الشعريّ ليس لعبة فنية، لغويَّة قصدها الإثارة والتأثير، وإنما هو قيمة جماليَّة تخلق اللذة بمدى ما تستبطنه من رؤىً، وما تختزنه من تجارب، يصقلها الشاعر من الداخل (من

(1) البستاني، بشرى، 2011 - في الريادة والفن (قراءة في شعر شاذل طاقة)، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط 1، ص 49.

عصارة تجاربه) بمعطيات نابعة من الخارج، أي (الموقف الشعوري الضاغط)، لحظة الخلق الفنيّ، ومن هنا، فالشاعر ليس ترجماناً لمشاعره دلاليًّا أو نفسانيًّا، بقدر ما هو ترجمانٌ للحياة، وباعث لجدلها، وصخبها، وفوضاها الوجوديَّة جماليًّا، وبقدر ما يضخُّ الشاعر في نصوصه من دماء جديدة مستمدَّة من تجارب الآخرين المستمدَّة من الحياة، بقدر ما تتوهَّج ملكته الإبداعيَّة، وترتقي حساسيته الشعريَّة، هذا من جانب، ومن جانب آخر، نرى أنَّه بقدر ما يرتقي الشاعر بعاطفته، ويسمو بلغته، بتنظيم أنساقها، بعلائق جماليَّة بقدر ما يحقِّق لنصوصها قيمها الشعريَّة الراقية التي تجذِّرها، وفق ما يقتضيه الفن الشعريّ الرفيع، إذْ "إنَّ اللغة الشعريَّة تنتمي إلى السياق التعبيريّ للمعنى في توليد الهاجس الوجدانيّ للعصر، فهي لسانه المُعَبِّر عن منعطفاته الشعوريَّة، واللاشعوريَّة في قلق التجلي، وهي بهذا، تمتلك ديمومة التجدّد في تفعيل سننها الدلاليَّة الكامنة فيها، وإبراز تفردها البؤري في السياق الكليّ، مادام الخلق الشعريّ يجلو اللغة من ترهلها، ويفتح لها أُفقًا حداثيًّاً في تشكيل ذاتها"[1].

وهذا يعني أنَّ اللغة الشعريَّة تستقطب جوهرها الإبداعيّ من فنيَّة تشكيلها، ووعيها بذاتها، "فقد يكون الإنجاز الإبداعيّ فعلاً واعياً بهدفه، تماماً مثلما يدَّعي "سانتايانا"، إنما يقتصر الوعي على الإرادة التي تقبل على فعل التقييد بانكباب المبدع على المادَّة، معالجاً لها من خلال أعراف الفن السائدة، وشروط المادة نفسها، لغة، ولوناً، وصوتاً... إنَّه الوعي الذي يتيح للفن أن يجد مكانته بين نظرائه في علم الفن، فقد يكون عملاً نشازاً بينها، يفتقد إلى عناصر الهوية والانتماء.

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، دار رند، دمشق، ط 1، ص 55.

وتلك مسألة يتولاها النقد في فحصه هذا الجانب الذي أضحى اليوم عرضة لانتهاكات مختلفة، تتذرَّع التجديد والتجريب"[1].

وهذا يؤكِّد – بشكل ما – جانباً من جوانب الإنجاز الإبداعيّ، فكل عمل إبداعي ينطوي على أسراره الجماليَّة الخاصة به، التي لا يعيها ربما المبدع ذاته، فكيف المؤوِّل أو المتلقي الذي يلهث وراء الكلمات، لالتقاط زمام المعاني، والتشكيلات التي تنزلق من بين يديه دون أن يحصِّل منها شيئاً مهماً إلا ما ندر؟!

والحقيقة الإبداعيَّة التي لا تدع مجالاً للشكّ هي: أنَّ النصّ الإبداعيّ هو نص جماليّ بامتياز، وما القيمة الجماليَّة إلّا ذروة سنام الفنون الأدبيَّة الرفيعة جميعها، فكيف إذا كان هذا الفن هو فنّ الشعر الذي هو أرقى الفنون، وأكثرها موسقة لإيقاعات أرواحنا الجريحة؟!

وقبل دخولنا في الكشف عن مولدات (علم الجمال النصّيّ) سنؤكِّد للقارئ بدايةً: أنَّ دراستنا تنصبُّ في الغالب على علم الجمال السيميائيّ، عبر فاعليَّة الكشف الجماليّ عن علائق النصّ البؤريَّة التي ترتبط بصميم الدلالة، من دون أن نفصلها عن العلائق الجماليَّة، التي تتعلق بالأسلوب، وطرائق التشكيل، وما يرتبط بها على مستوى الفضاء النصّي البصريّ تحديداً، فكل هذه الجماليَّات لا يمكن عزلها، لأنها صدى إفرازات النصّ بالكامل، ولا غنى لجانب جمالي عن الآخر في عملية الخلق الفنيّ الإبداعيّ.

وقد وقع اختيارنا على قصيدة (هوامش على دفتر الهزيمة1991) لسببين: أحدهما: أنَّ القبَّاني اشتغل في هذه القصيدة على عملية الخلق الإبداعيّ للدلالات،

(1) مؤنسي، حبيب، 2009 - توترات الإبداع الشعريّ، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط 1، ص 55.

أكثر من اشتغاله على الجوانب الجماليَّة الشعريَّة الأخرى، كجماليَّة الأسلوب، والصورة، أو البناء النصّيّ المعماريّ المحكم، وهذا لا يحسب عليه – من منظورنا – وإنَّما يحسب له، لأنَّ الشاعر يتوَجَّب عليه دائماً أن ينوِّع في أساليبه، وطرائقه الشعريَّة، لا أن يقتصر على شكل أسلوبي معتاد، فبانشغاله على بنائيَّة الدلالة حرف مساره النصّيّ، ومنح قصيدته طابعاً علائقيًّا دلائليًّا مُركَّزاً، يستثير القارئ إلى محاولة كشفها، وكشف مرتكزها الدلاليّ المحكم مركز ثقلها الدلاليّ، خاصَّة في القفلات النصّيّة المحكمة أو المقطعيَّة، وثانيهما: أنَّ القبَّاني اعتمد الذهنية العقلانيَّة فيها على غير عادته في قصائده السياسيَّة الأخرى، التي يطغى عليها الجانب الانفعاليّ التعرّويّ، مما يجعل حقل البحث فيها عن سيميائيَّة الدلالة مغرياً جداً، نظراً إلى الانزلاق الدلائليّ فيها من الجانب الانفعاليّ، إلى الجانب الترسيمي الذهني، وبالعكس، وهذا دليل على حيويَّة نصوصه الشعريَّة وارتيادها فضاءات دلائليَّة جديدة على الدوام.

وما ينبغي الإشارة إليه: أنَّ القبَّاني يفرض مُتَحَوِّله النصّيّ الدلائليّ من طبيعة الرؤية الواقعيَّة للحدث الشعريّ المُجَسِّد، لهذا، لا نلحظ – في منطوقه الشعريَّ السياسيّ تحديداً – أيّ حراك انزياحي يحمل متغيِّرات أسلوبيَّة خارقة، أو صادمة، مقارنة بمنطوقاته الشعريَّة الغزليَّة، أو الوصفيَّة، وهذا ما يجعل خطابه السياسيّ عقيماً بالمتغيرات الأسلوبيَّة مقارنة بأنواع الخطابات الأخرى، لأنَّ شغله الشاغل فيها إيصال الدلالة بإحكام إلى القارئ، دون انزلاقات أسلوبيَّة/ ودلاليَّة مستعصية تشوِّش عليه التلقي، وتضعف حدَّة الإبلاغ، ولذة التأثير.

ونؤكِّد على حقيقة مهمة رغم عموميتها: وهي أنَّ لكلِّ نصٍّ شعريَّته، تبعاً

للتقنيات الجديدة التي يفجِّرها، والمعطيات الجماليَّة التي يمتلكها، واستناداً إلى ذلك: لا يُمْكِن أنْ نُعَمِّم شعريّة نصّ على نصٍّ آخر، تبعاً للحساسيَّة الشعريَّة التي يمتلكها الشاعر، وأسلوب توظيفه لتقنية دون سواها في بثّ الرؤية الجماليَّة المخصوصة في هذا النصّ مقارنة بسواه، ومن هنا، تختلف أدوات الشاعر، وتختلف طرائقه، ومصدر شعريَّته من نصٍّ إلى آخر، وعلى هذا، يتفاضل الشعراء فيما بينهم بمقدار امتلاكهم لهذه الحساسيَّة، ودرجة الإجادة في تمثيلها في نصوصهم الشعريَّة.

وأُؤكد على فكرةٍ أشرْتُ إليها سابقاً، ولا ضير في استرجاعها للتأكيد، وهي: أنَّ المنطوق الشعري السياسي لا يعتمد التقنيات الأسلوبيَّة، والانزياحات الصادمة التي تُحَلِّق بالنصّ إلى آفاق جماليَّة خصبة من الرقيّ والإبداع، والإمتاع الشعريّ، لأنَّ الموجِّه الشعري الضاغط على تلكم النصوص هو الإبلاغ الدلاليّ، وبث المكنون الداخلي بكل مصاحبات الحالة الجارحة، لإيصالها إلى المتلقي دون أو يولي أصحابها باهتمامٍ بالغٍ بالجانب الأسلوبي أو الجانب الجماليّ، وعلى هذا، فإنَّ المنطوق الشعريّ المُوَجَّه توجيهاً سياسيًّا هو منطوق يفتقر إلى القيم الجماليَّة العظمى، وما يشي به لا يتعدّى أن يكون مجرد استعارات برقية مختزلة (واضحة دلاليًّا)، وشذرات تشبيهيَّة موجزة، لا ترتقي إلى حيِّز التوهج الإبداعي الجماليّ الخلاّق.

التحليل النصّيّ:

إنَّ قصيدة (هوامش على دفتر الهزيمة 1991) تضعنا على حافة الرؤية الحقيقية لقصائد القبَّاني السياسيَّة التي تعتمد البعد الدلائليّ ركيزتها الأساسيَّة، ومُحَفِّزها الإبداعي، وكما قلنا: إنَّ الجانب الدلائليّ لا يشفُّ عن شعريَّة النصّ، مقارنة بالجوانب التشكيليَّة الأخرى [الأسلوبيَّة والبلاغيَّة] التي تهب المبدع مصداقيَّة إبداعه، وتهب الناقد دقة كشفه وحكمه النقدي، ويُعَدُّ الجانب الدلائلي من أخطر الجوانب كشفاً عن شعريَّة النصّ، لأنَّ المعاني – على حدِّ لسان شيخنا الجاحظ – مطروحة على الطريق، والشأن كله بالصياغة، وهذا لا يعني أنْ لا شعريَّة للمعاني في التشكيل الإبداعي، وإنما الشأن كله في النسج، والحبك الشعريّ، أي في حسن السبك، وبلاغة التركيب، وجاذبيته الفنية، فعلى الرغم من إصابة الجاحظ للحقيقة الشعريَّة، وهي الكامنة في بلاغة الصوغ الشعريّ، فإنَّ إهمال المعاني، يفقد اللفظ جماليَّته كذلك، وهذا يدعونا للقول: إن توجيه مسار المعاني إبداعيًّا لا يقلُّ قيمة وشأناً عن تشكيلها جماليًّا، والشاعر المبدع هو الذي يُوَجِّه المعاني بأساليب شعريَّة مبتكرة، تعي مقصودها، ولا تبثُّه هباءً في فضاءٍ متلاشٍ دلاليًّا لا ينمّ رؤية محددة، أو موقف رؤيويّ مجسد، وهذا ما أوقع الكثير من شعراء الحداثة بالغموض، من خلال التشويش في توجيه الدلالات، واللاوعي بقصدها ومقصودها، وهذا يدفع بالمتلقي أن يخرج من النصّ خالي الوفاض سوى من ذبذبات دلاليَّة شعوريَّة متشظيّة لا رابط بينها، وكأنّه في وادٍ سحيق لا يسمع سوى نداءات متلاشية لحروف مرتدة أقرب إلى اللغو منها إلى الشعر.

وإننا في دراستنا لهذه القصيدة سنقف عند مقتضياتها الإبداعيَّة، وفق ما تبثُّه من تقنيات، تتبع من السيرورة الدلائليَّة لحركة النصّ، وفق ما يلي:

1 - جماليَّة العنوان:

تكمن جماليَّة العنوان في مساحته الدلاليَّة التي يشغلها، والاقتضاءات الرؤيويَّة أو الإشعاعات الداليَّة التي يبثها لإضاءة ما يختزنه المتن من منظورات، ورؤى، تحدّدها عتبة العنوان، فالعنوان هو الانبثاقة الإشعاعية الإشراقيَّة التي تفتح عتبة الوعي، بأهميَّة ما يتضمَّنه المتن الشعري، إذْ "إنَّ للعنوان، بوصفه نصًّا مختصراً، خصوصيَّة في استقراء بنياته الدلاليَّة، بحيث تتَّسع مساحتها لقراءة خصوصيَّة كل بنية، لا بمعنى انتزاعها من جذورها، بل هي تعمل منصهرة في كينونتها للارتقاء بشعريَّته، بل لقياس المسافة الجماليَّة التي يضيئها في جدليَّة الاتصال"[1].

فجماليَّة العنوان تكمن في قدرته على التحفيز، والتشعير الدلائلي للمساحة الدلاليَّة التي يتركها، والحالة الشعوريَّة التي يبثُّها من جهة، وبمقدار تفعيله للمتن الشعري، بإشراقاته الدلاليَّة من جهة ثانية، وهنا، استطاع القبَّاني أن يجتذبنا إلى دائرة العنوان، ومساحته الدلاليَّة المفتوحة، فالابتداء بالنكرة، ومن ثمّ ربطه بشبه الجملة يفتح المجسَّات الشعوريَّة لدى القارئ لتلمس مثيرات هذا العنوان، الذي ينطوي على غياب الدلائل العلائقيَّة المباشرة، ليخفي طبيعة هذه الهوامش، هل هي هوامش تذكريَّة، أم هي هوامش احتجاجيَّة ثائرة، ومن ثمّ يأتي شبه الجملة [على دفتر الهزيمة]، ليؤكِّد أنَّ هذه الهوامش هي هوامش احتجاجيَّة، استنكاريَّة، رافضة لمرتكسات هذه الهزيمة، ومجرياتها كافة، وكأنَّ تدوين مثل هذه الهوامش لهو –

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 419.

بحدّ ذاته – عارٌ على واقعنا العربي، ودليل واقع الخزي، والذل، والجبن، والعار الذي وصل إليه حالنا ودرجة التداعي الشعوري الانكساري الذي مزَّق الضمائر العربية، والإحساس العربي، ومن ثمّ، جاء الجار والمجرور، ليعلن قمَّة المرارة، مفعِّلاً دائرة العنوان الدلاليَّة، لهذا الصدى الدلائلي المفتوح، إذْ إنَّ انجذاب الشاعر إلى هذه الصيغة، يكمن في فاعليَّة حرف الجر على تفعيل سياق الترابط بمتعلقه، بحث يشفُّ عن ثرائه الدلاليّ، دونما عناء في إيصال المعنى، إذْ لا يدل الحرف على معنى إلّا بتعالقه مع غيره، وغالباً، ما ترد صيغة شبه الجملة، خبراً لمبتدأ محذوف، وتوظيف الحذف، في العنوان يعطي شبه الجملة نسقاً إجرائيًّا في شدِّ القارئ على حافة الافتراضات السابقة"[1]، وهنا، حقق العنوان جماليَّته في المساحة الدلاليَّة التي ولدها، لإشاعة ما في داخله من إحساس وتأزُّم، إزاء هذه الهوامش التي تحمل في طياتها كل أشكال المرارة، والغضب، والاحتجاج، فالعنوان هو البؤرة الإشعاعيَّة التي تسهم في إضاءة المعنى، وبث التوقيعات الدلاليَّة، التي سيفجرها المتن الشعريّ لاحقاً.

2 - العتبة الاستهلاليَّة:

قد يظنُّ البعض أننا نبالغ بقولنا: من لا يحسن الاستهلال النصّيّ لا يحسن بناء القصيدة، ولا يوفّق غالباً في قفلتها النصّيّة، فالفاتحة الاستهلاليَّة – شئنا أم أبينا – هي مفتاح الجودة، والسموق، والتميُّز، في إشراق القصيدة، ومن لا يوفّق في استهلالها استهلالاً فنيًّا موحياً لن يلامس الإبداع على الإطلاق، ولن يلامس دواخل المتلقي، الذي يفتح فاه إزاء الصدمة الاستهلاليَّة التي تدفعه لتقبل القصيدة،

(1) المرجع نفسه، ص 427.

واستساغة ما يتلوها من عناصر التركيب، فإن فقدت هذه الجاذبيَّة، فقدت دهشة التلقي، ومن ثمّ ولدت في نفسه الخيبة إزاء الترهل الاستهلاليّ، الذي سيصرفه عن النصّ لا محالة، فالاستهلال الفني الموحي هو القطب الجمالي النصّي الأول الذي يمغنط الرؤية، ويزيدها إمتاعاً، وتجذّراً فنيًّا دون أدنى شكّ، وإنَّ الفاتحة الاستهلاليَّة الهشة (المهزوزة) لنزار قبَّاني في هذه القصيدة، أفقدها نبضها الشعري، ولا نبالغ إذا قلنا: إنَّه حطَّم دهشتها الإبداعيَّة إنْ وجدت، فَسَيْطرة الحالة الانفعاليَّة الشعوريَّة الكاسحة في مثل هذه القصائد السياسيّة يفقدها حيويتها، وإشراقها الجمالي، ولا نذهب بعيداً عن جادة الصواب إذا قلنا: إن الانفعال أو سيطرة الحالة العاطفية تضعف فنية النصوص، وتقلل من قيمتها الإبداعية، خاصة عندما تطغى السردية والمباشرة على حركة القصيدة، خاصة إذا كانت في الفاتحة الاستهلالية، وللتدليل على ذلك نأخذ المقطع الأول الذي يقول فيه:

"لا حَرْبُنا حَرْبٌ ولا سلامُنا سلامْ

جميعُ ما يمرُّ في حياتنا

ليس سوى أفلامْ...

زواجُنَا مُرْتَجَلٌ

وحبُّنَا مُرْتَجَلٌ

كما يكونُ الحبُّ في بدايةِ الأفلامْ..

وموتُنَا مُقَرَّرٌ..

كما يكونُ الموتُ في نهايةِ الأفلامْ"[1].

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، منشورات نزار قبَّاني، ط 2، بيروت، لبنان، ط 2، ج6، ص 501.

إنَّ هذا المقطع لم يَتَضمَّن أيَّة فاعليَّة شعريَّة، فالشعر ليس رسالة نصيَّة نبثُّها إلى القارئ بإشارات صريحة ومداليل مباشرة، الشعر شفرة ممغنطة بجراح الذات، وفجائعيتها، بآلامها، وحسراتها، بانكساراتها وارتكاساتها، بطموحاتها، وآمالها، وتجاوزها لوجودها، ومن لا يعي حقيقة الشعر بوصفه خلقاً إبداعيًّا متجدِّداً للذات والحياة لن يفهم وظيفة الشعر، ولن يتفهم من ثمَّ حقيقة الشعريّة، التي هي قرينة للروح في نشوتها المطلقة، "وإنَّ كثيراً من نقَّاد الشعر يذهب مذاهب متناقضة في الحديث عن جدوى الشعر ووظيفته، فمنهم من يعطيه القدرة على الكشف عن الخبيء، والغامض، والمتشوِّش من مكنون أنفسنا ومنطوياتها الداخليَّة، ومن من يلامس فيه ذلك الشرر الذي يشبه السحر، والذي يحرِّر نفوسنا من مخاوفها، وترددها، وما يترسّب في قيعانها من جبنٍ وهشاشة"[1].

وهنا قد يطرح السؤال نفسه: أين مكمن الهشاشة أو اللّاشعريَّة في حكمك على المقطع السابق؟! وما هو الرائد الجماليّ الذي استندت إليه في حكمك القادح الممض على شعريِّة القصيدة؟! وشعريّة هذا المقطع تحديداً؟!

إننا – ببساطة شديدة – نقول: إنَّ ثمَّة تقنيات عندما يخفق الشاعر في توظيفها تتحول من تقنية جماليّة إلى مُثبِّط سلبي قادح يؤثر على شعريَّة القصيدة، ويودي بها إلى الاتضاع، والتلاشي الجماليّ، ومن هذه التقنيات، تقنيَّة التكرار التي تؤسِّس سلبية المقطع السابق، فمن المعروف أنَّ التكرار ليؤدي وظيفته الجماليَّة ينبغي أن يكون العنصر المُكَرَّر محفِّزاً فنيًّا وإيقاعيًّا، جارفاً لحركة الدلالات إلى

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2010 - من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، ص 127.

الاتحاد والتناغم الجماليّ، لإثارة الرؤية، وتعميقها شعوريًّا في النسق الشعريّ، أمَّا ما فعله القبَّاني فهو العكس تماماً، إنَّه أعاد التشكيل المُكَرَّر – كما هو – تكراراً سينمتريًّا، منتظماً، لا يتعدّى اللفظيَّة المبتذلة، والسطحيَّة، والهشاشة، والضحالة الرؤيويَّة، فكل ما أدَّاه التكرار من مزايا أنَّه أثقل كاهل المقطع، برتابته اللفظية التي أدت رطانته المملة إلى التكرار المنفّر، دون أن يأتي هذا المُكَرَّر بجديد، "فالشاعر إذا أخلَّ بكيفيَّة استغلال هذا العنصر الجمالي [التكرار] فإنَّه يسقط عمله الإبداعي في اللفظيَّة المبتذلة، ويضحي التكرار فضلة تدخل ضمن ما أطلق عليه البلاغيون بالزخرفة اللفظية التي تقتل روح الشعر، بدل إغنائه[1]، وهذا ما أنتجه التكرار في المقطع السابق: [وحبُّنَا مُرْتَجَلٌ كما يكونُ الحبُّ في بدايةِ الأفلامْ/ وموتُنَا مُقَرَّرٌ كما يكونُ الموتُ في نهايةِ الأفلامْ]، لكن ينبغي الإشارة إلى: أنَّ القبَّاني قد يكون عَمَدَ إلى هذا التكرار الرتيب عن قصد ودراية، للدلالة على واقعنا الرتيب كذلك، فحالنا لا يأتي بجديد، ومنظورنا السائد للأشياء [هو= هو] مازال مرتجلاً مقرَّراً سلفاً، دلالة على تخلفنا من جهة، وروتينية الحياة المعيشة التي ألفناها فما عدنا لها خلاصاً من جهة ثانية، فعمد إلى هذا التكرار ليس عن عجزٍ كما ذهبنا إلى ذلك من قبل، وإنما عن دراية، وخبرة، بالتركيز على الرؤية، وعكس ما في الباطن على الخارج، أي السطح اللفظي الذي تبدّى بالرطانة اللفظيَّة والابتذال الظاهر للعيان إثر التكرار الرتيب الذي استمر إلى نهاية المقطع.

ونشير كذلك إلى مسبِّبات ضعف المقطع ما أسميناه بـ [الضحالة الرؤيوية]:

(1) عبود، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ص 166.

ونقصد بالضحالة الرؤيوية عقم الرؤية، والمنظور الدلاليّ الذي تبثُّه الأنساق الشعريَّة بمعزلٍ عن جماليَّة النسق الشعريّ واستثارته للمقوِّمات، أو البنى الجماليَّة، التي تفجر ينابيع الدلالات، وتدفعها إلى التنامي، والتطور داخل النسق الشعريّ وإن بدا متشعباً، فإنَّ من يملك استثارة الرؤية، والأسلوب الفني الجمالي في التعبير عنها ملك ناصية الشعر، وحقق عناصر الشعريَّة.

إنَّ ما ولّده المقطع السابق من رؤى، ودلالات صريحة مباشرة في التعبير عن مقصوده، أفقد الحركة الشعريَّة بذرة الإيحاء، ولم يعد القارئ يرى ما يستثيره، أو يرفع وتيرة المغامرة، وحبّ الاكتشاف لديه في تتبع الدلالات الهاربة وسط السياق، وكأنَّ القبَّاني قد وضع الملعقة في فم القارئ، فكيف له أن يتدبَّر، ويتأمَّل، ويبحث عن المسببات الماورائية في التشكيلات اللغويَّة إذا كانت من السهولة بمكان ما يجعلها محض انتهاك للقاصي والداني، "فالنصّ الثريّ هو نصُّ الاختلاف، لا نصّ الاتفاق، وهو النصّ العميق لا النصّ السطحي، وهو الذي يقول أكثر مما يتجلَّى في بنيته الظاهرة"[(1)].

فالقبَّاني اهتمَّ بإيصال الفكرة، وتجذير الرؤية على حساب جماليَّة النسق الشعري، وحيويَّة الإيحاء المنبعثة من صدى الكلمات، وائتلافها نسقياً، فما أراد القبَّاني أن يقوله، على المستوى الدلائلي: "إنَّنا نعيش متذبذبين لا نعرف ما نريد، نسبح في خضّم بحرٍ هائج من التيه والضياع، فلا حربنا حرب ولا سلمنا سلم، فلا نعي حقيقة ما نريد، قراراتنا مرتجلة، وحياتنا مرتجلة، وزواجنا روتيني مقرر، وموتنا

(1) الموسى، خليل، 2000 - قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط 1، ص 51.

مُدبَّر، على طريقة الأفلام. ندخل في جهل البداية، لنخرج إلى موت النهاية، وكأننا دُمَى متحركة لا تعي شعورها وواقعها، وما هو لها وما هو عليها، وهذا ما يقودنا إلى حقيقة مؤكَّدة: أنَّ المبدع حين يضع الفكرة نصب عينيه، وينظم عليها فلا يتعدّى نصّه الإبلاغ إلى الإمتاع، والنصّ الإبلاغي لن يكون نصًّا شعريًّا، ولا أعني بذلك إهمال الرسالة النصّيّة أو المدلول الشعري، بقدر ما أعني أن تكون الفكرة وليدة اللفظ ومنبثقة من جماليَّة المعنى ودهشة المبنى، فالشاعر مهما هندس الفكرة وشذبها، سعياً إلى خلق إمتاعها فلن يدرك غايته، ولن يصبو إلى ما يسعى إليه، فالفكر لا يُخَلِّد الشعر، فما يُخَلّد الشعر – الشعر نفسه – الذي يقتلع شعريته، متشبثاً بروح الاكتشاف، والخلق، والتجلي الإبداعي، ومن لا يملك هذه الروح ليس بشاعر، ولن يستظل بعباءة الشعر الحقيقي مهما شذَّب بالدلالات، وأمعن في تقصّي المعاني، فلن يصل حديقة الشعر الوارفة، بظلالها الممتدة مهما كانت ثمارها يانعة، فالشعر الحقيقي هو الذي يجتذب القاصي والداني بجامع الجمال، والخصوبة، والغواية التي هي رأسمال الشعر الإبداعي الحقيقي بالتأكيد.

3 - الاقتصاد اللغويّ:

إنَّ اللغة قلعة المبدع الحصينة، وهي سياج إبداعه، إنْ لم تكن الإبداعَ كله في حصيلته النهائية، فعن طريق اللغة، يسمو الخطاب الشعري، ويرتقي، "فباللغة يبدأ الشاعر مغامرته، ومن خلالها. ولا أعني اللغة لغة المصالحة مع الأعراف، فتلك لغة عامَّة، مشتركة، لا غواية فيها، ولا مفاجآت. اللغة هنا لغة خاصَّة، تستفِّز الخيال إلى أقصاه، وتمارس انحرافها الجميل عن الطريق المرسوم للأداء اللغويّ منذ قرون. يرفع الشاعر عن بئرِ اللغة غطاءها القديم، فتندلع منها نار شرسة لم

تصدر عنها فيما مضى. طبيعة جديدة، عدوان مع الأداء المنطقي، واغترافٌ من ينابيع غائمة ظلَّت مخبوءة بين أدغال العادة والتكرار، إنها الآن لغة صادمة، تبهج، وتغيظ، وتغوي، بعد أنْ أضفت عليها نار المخيّلة طلاقة وحشيَّة خاطفة، وحيويَّة خاصَّة، هي حيويَّة المجاز وشمائله التي تنفتح على الصورة، والمفاجآت، واللعب البهيج"[1]، فاللغة الشعريَّة لغة مجازفة، وما أجمل المجازفة عندما تكون مستجيبة إلى دافع قصيٍّ، "إننا في افتتاننا بهذه اللغة، نستجيب إلى دافع قصيّ مُشَتَّت في الروح، أو نزعة بدائيَّة خامدة، أيقظتها هذه اللغة فجأة، فإذا بأرواحنا تنتصر على اشتراطاتها الماديَّة المحدودة. تنتصر على شيخوختها المبكرة، وكدرها المؤقت.. وحين ننتصر، بهذه اللغة على انكسارنا، وصدئنا اللذيذ فإننا نلتقي، فجأة، بحلمٍ أضعناه، بطفولةٍ غادرناها رغماً عنا، بتلك الآبار الفوَّارة بالنشوة، والبراءة، نلتقي بأنفسنا، من جديد، أطفالاً مَكْسُوِّين بالغيم والحريَّة، ونسيم المراعي"[2].

وبلاغة الشاعر تكمن في اقتصاده اللغويّ، وإصابته المعنى باليسير من اللفظ، ولذا، فهي تتعالى بهذا الاقتصاد عن لغة الواقع (لغة الابتذال اليومي) – على حد تعبير أدونيس – إذْ يقول: "اللغة الشعريَّة تستمِّدُ طاقتها الإيحائيَّة، وحقيقتها من تعاليها، أي من كونها تتجاوز الواقع، أو بتعبير أدقّ، من كونها الواقع الذي يتجاوز الواقع، إن معناه كله هو في رفضها الزمن المباشر، هو في هذا الاستباق الموحي"[3]. وهنا، قد يقول قائل: إنَّك تعاملت مع قصيدة (هوامش على

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2007 - ها هي الغابة فأين الأشجار، دار أزمنة، عمان، الأردن، ط 1، ص 62 - 63.
(2) المرجع نفسه، ص 63.
(3) أدونيس، 2005 - زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط 6، ص 211.

دفتر الهزيمة 1991) بوصفها خطاباً سياسيًّا إبلاغيًّا، مُوَجَّهاً لا خطاباً شعريًّا؟! فكيف في ظلّ هذا الاختلاف في المنظور النقدي تتحدّث عن خصوصيَّة الاقتصاد اللغوي، وبلاغة الجملة التي هي من خصائص اللغة الشعريَّة، وليست من خصائص الخطابات الأخرى؟!

نجيب السائل ببساطة شديدة: إننا نتعامل مع لغة النصّ القبَّاني بوصفه خطاباً إبداعيًّا، حتى وإنْ أخرجناه عن نطاق الجماليَّة الإبداعيَّة، فليس الإبداع على سويَّة واحدة، فكما أنَّ للقصائد الشعريَّة سويَّة متفاوتة في الإبداع تختلف من قصيدة لأخرى سموقاً وشاعريَّة فإنَّ للمبدع مستويات من الإحساس الشعريّ قد يرتقي كذلك، وقد يهبط، ما يهمنا أنَّ القباني قد هبط بسويَّة هذه القصيدة إلى مستوى أقل بكثير من مستواه الإبداعيّ الحقيقي، وما دراسة هذه الخصائص الأسلوبيَّة إلّا دليل اعتراف أكيد منَّا على شعريَّة القبَّاني، هذه الشعريَّة التي لا يمكن أن ينكرها إلّا من يجهل قيمة الكلم، ووقع البيان الساحر.

وقبل دراسة سمات الاقتصاد اللغويّ في هذه القصيدة، لابُدَّ من توضيح مقصودنا بالاقتصاد اللغويّ الذي نعني به: إصابة الدلالات العميقة بالجزء اليسير من اللفظ، وعلى هذا: "ليست اللغة الشعريَّة وفي أبسط صورها، إلّا نتيجة التلازم الحاصل بين الشعر واللغة. لدرجة لا يمكن معها تصوُّر ماهية الشعر إلّا من خلال ماهية اللغة، وذلك لأنَّ الشعر لغة أصيلة تعمل على إرساء أسس كينونتنا بحسب تعبير مارتن هيدجر"[1]، ولمَّا كان الاقتصاد اللغويّ سمة النصوص

(1) كنوني، محمد، 1997 - اللغة الشعريّة (دراسة في شعر حميد سعيد)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، ص 14.

الإبداعية البليغة فإنَّ القبَّاني استطاع أن يعتمد هذه التقنية في تركيز الرؤية، وإصابة المغزى الدلالي، بعمق وتكثيف شعوري، كما في المقطع التالي:

"لَمْ نَنْتَصِرْ يَوْماً على ذُبَابَةٍ

لكنَّها... تِجَارَةُ الأَوهامْ..

فَخَالِدٌ، وطارِقٌ، وحَمْزَة،

وعقبةُ بن نَافِعٍ،

والزيرُ، والقَعْقَاعُ، والصَّمْصَامْ

مُكَدَّسُونَ كُلُّهمْ

في عُلَبِ الأَقْلامْ"[1].

إنَّ البلاغة كامنة في إصابة الرؤية، بأسلوب تعرّويّ دقيق، فالقبَّاني اعتمد الأسلوب التعرّوي الكاشف، عبر تكديس الأسماء، حيث أراد أن يوجِّه رسالته النصّيّة إلى القارئ قائلاً: إنَّ جميع انتصاراتنا وبطولاتنا أصبحت صوراً تنكريَّة لزمنٍ ولّى ولم يعد.. فما انتصاراتنا سوى خدع سينمائيَّة، أو أوهامٍ لحقائق مقلوبة، وانتصارات لم تتحقق... فكيف تأتي الانتصارات، ونحن غير قادرين على دحر ذبابة، فما أصحاب هذه الأسماء [خالد، وطارق، وحمزة، وعقبة بن نافع، والزير، والقعقاع، والصمصام]، سوى أبطالٍ لأفلامٍ سينمائيَّة، يحملون قدرات خارقة، وهم – في الحقيقة – لا يملكون منطق القوة، والدليل على ذلك أنهم أصحاب خدع سينمائيَّة تنطوي في حقيقتها على مجرد أوهامٍ لا تمتُّ إلى الحقائق بصلة. وهنا نصل إلى حقيقة تكاد تشمل كتابات القبَّاني الشعريّة وهي: أنَّ القبَّاني كان مدركاً

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 502.

تماماً أنَّ الخطاب الشعريّ المُوَجَّه توجيهاً سياسيًّا ينبغي أن يكون مؤثراً، وأن يوخز كالحراب، شأنه في ذلك شأن السيف في مضائه، وحِدَّتِه لذلك، فإنَّ انشغال القبَّاني بالطعن الدلاليّ عبر الكلمات الجارحة المؤثرة، دفعه إلى عدم المبالاة بالقول الشعريّ كبنية جماليَّة بقدر تركيزه على مدلول الكلمة الجارحة، وشدَّة وقعها، ومضائها، ورشاقتها، وأسلوبها التعرّوي الكاشف، وقوة تأثيرها على المتلقي، للانجذاب شعوريًّا إلى البعد الدلاليّ لهذه الكلمات بمعزلٍ عن إيقاعها الجماليّ الأسلوبي المبتكر الذي افتقدته في الكثير من مساقات القصيدة، ودليلنا على ذلك المقطع التالي:

"**هزيمةٌ...**

وراءَها هزيمةٌ

وراءَها هزيمةٌ

كيفَ لنا أنْ نربحَ الحربَ..

إذا كانَ الذين مَثَّلوا

وصَوَّروا

وأخْرَجوا

تَعَلَّموا القتالَ في وزارةِ الإعلامْ؟؟"[1]

إنَّ هذا المقبوس يخلو من أيَّة صورة، أو مُرَكَّب مجازيّ شائق، إذْ إنَّ كلّ ما يَتَضَمَّنه لا يقع تحت مجسَّة التأويل، لأنَّه قول دلائلي مباشر، وكلام دافق صريح أشبه ما يكون برسالة مُوَجَّهة إلى قارئ بسيط يعي منطوق القول دون حاجةٍ إلى

(1) المصدر نفسه، ج6، ص 503.

طول إمعانٍ وتدبرٍ في منطوق اللفظ، لأنَّ مدلوله المباشر لا يستدعي أيَّة وقفة تأمليَّة، أو استرجاعاً ذهنيّاً لمركب تشكيليّ أو استعاريّ مثير، لأنَّه – بصريح العبارة – يخلو من كل ما هو إيحائيّ أو شعريّ، وهذا يدلنا على أنَّ القبَّاني عندما يخرج ذاته من دائرة القول الشعريّ، أي حين يتجرد عما هو ذاتي إلى ما هو موضوعيّ، تضعف حدّة الجماليَّة في قصائده، لدرجة أنَّها تتقلص كليًّا في سياق قصائده، وهذا ما نلحظه في قصائده السياسيَّة، فالذاتي هو ما يفجر شعريَّة القول الشعريّ لديه، لا الموضوعيّ، "لأنَّ الشعر – بالأساس – فعلٌ ذاتيّ بامتياز، فضاؤه الذات، والرؤى التي يُطْلقُهَا، إنَّما تنطلق من الذات بعد استلامها واستلهامها إشارات الواقع، ليكون الفنّ نتاج هذا التفاعل الخلاَّق بين الذات وواقعها، وبين الذات وظروفها، إذْ ترشح الرؤيا الشعريَّة المُحرِّكة تلك الإشارات عبر آليَّاتها الفذَّة، لتشكِّل الموهبة المثقفة وما ستؤول إليه التجربة من بنى فنيَّة، ولذلك، فإنَّ زراعة البذور الموضوعيَّة معرفيَّة كانت أم وطنية أم إنسانيَّة ستؤدي إلى أجمل النتائج إنْ كان تلقّي الإشارات سليماً"[1].

إنَّ ما فعله القبَّاني هو إيقاظ الوعي الوجوديّ، عبر إثارة الإدانة، وتعزيز إيقاع السخرية الجارحة، لأدلجة التشكيلات اللغويَّة، بمثيرات المدلول بعيداً عن حيِّز الدال في مساره النصيّ الجماليّ، وإنَّ اعتماد القبَّاني الاقتصاد اللغويّ في التشكيل المقطعي، لدليل أكيد على محاولته خلق التوقيعات الداليَّة الجارحة التي تُعَرِّي الموقف بالانفعال الحاد، والإفصاح المباشر الصريح، وللتدليل على ذلك سنأخذ التوقيعات التشكيليَّة المقتصدة في المقاطع التالية، لأنَّها موجَّهة بمسار

(1) البستاني، بشرى، 2011 - في الريادة والفن (قراءة في شعر شاذل طاقة)، ص 53.

دلائلي واحد، وأسلوب كشفي مباشر، على نحو ما نلحظه في قوله:

"في كلِّ عشرينَ سَنَهْ..

يأتي إلينا رَجُلٌ مُسَلَّحٌ

ليذبحَ الوحدةَ في سريرها

ويُجْهِضَ الأحلام

*** * ***

في كلِّ عشرينَ سَنَهْ..

يأتي إلينا حاكمٌ بأمرِهِ

ليحبسَ السماءَ في قارورةٍ

ويأخذَ الشمسَ إلى منصَّةِ الإعدام.

*** * ***

في كلِّ عشرينَ سَنَهْ..

يأتي إلينا نرجسيٌّ عاشقٌ لذاته

لِيَدَّعي بأنَّهُ المهديُّ، والمُنْقِذُ،

والنقيُّ، والتقيُّ، والقويُّ،

والواحدُ، والخالدُ،

والحكيمُ، والعليمُ، والقدِّيسُ،

والإمامْ...

في كلِّ عشرينَ سَنَهْ..

يأتي إلينا رجلٌ مُقَامِرٌ

لِيَرْهَنَ البلادَ، والعبادَ، والتراثَ،

والشروقَ، والغروب،

والأشجارَ والثمارَ

والذكورَ، والإناثَ،

والأمواجَ والبحرَ،

على طاولةِ القِمَارْ

*** * ***

في كلِّ عشرينَ سَنَهْ..

يأتي إلينا رجلٌ مُعَقَّدْ

يحملُ في جُيُوبِهِ أصابعَ"[1].

قبل الدخول في معمعة التشكيل المقصديّ للتوقيعات الشعريَّة السابقة، لابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ الاقتصاد اللغويّ هو سمة ملازمة للأسلوب التشكيلي الذي يعتمده القبَّاني في خطاباته الشعريَّة الموجَّهة توجهاً سياسيًّا، لأنَّ القبَّاني يعلم أنَّ وقع الدلالة في إيجازها، وإصابتها مرمى الرؤية القادحة التي تصيب مكمنها الإثاري بأقل ملفوظ ممكن، وأبعد مدلول، هو ما يعزِّز إثارتها واقتصادها، وبعدها التأثيري الموحي.

"فالإيجاز، في بنائيَّة القصيدة الحديثة، ليس (قصرها)، بل ومضها، وإيقاعها السريع، واكتفاءَها بذاتها في مقطع، في أسطر، ربَّما في كلمات، في دفقة، ولكن باكتمال معنًى... في معماريَّة تامَّة. إنَّه عنصر تميَّز – أيضاً – بإيقاعه السريع،

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 504 - 507.

وإشاراته البرقيَّة، وتنوّع أغراضه، بما يُعَوِّض عن "الإطالة"، و"المدّ" والروح الباروكي"[1]، ومن هنا، فالاقتصاد اللغويّ عنصرٌ أساسيٌّ في بلاغة الجملة وبنائية القول الشعريّ، والسؤال المطروح الآن، ما مدى فاعليَّة الاقتصاد اللغويّ في التوقيعات السابقة؟! وهل حققت شروط الإبلاغ والعمق والتأثير؟!

إنَّ هذه التوقيعات الشعريَّة استهلها الشاعر استهلالاً موحياً موحداً، بجمع شتات الرؤية بمنظور دلائلي مشترك، وهو [تكرار شبه الجملة] مع الفعل يأتي... كما في الاستهلالات الموقَّعة التالية:

1- [في كلِّ عشرينَ سنة... يأتي إلينا رجلٌ مُسَلَّح]

2- [في كلِّ عشرينَ سنة... يأتي إلينا حاكمٌ بأمره]

3- [في كلِّ عشرينَ سنة... يأتي إلينا نرجسيٌّ عاشقٌ لذاتِهِ]

4- [في كلِّ عشرينَ سنة... يأتي إلينا رجلٌ مقامِرٌ]

5- [في كلِّ عشرينَ سنة... يأتي إلينا رجلٌ مَعَقَّدٌ]

والتكرار – كما هو معروف – خاصيَّة بنائيَّة تتعدَّى دورها الوظيفي الذي يتمثَّل في ربط الأنساق اللغويَّة، إلى الربط المقطعي، ليشكل لحمة نصيَّة في مستواها الشعوريّ العاطفيّ، بوصفه: "خاصيَّة لغويَّة، أضحت في الشعر المعاصر عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر في نسقها العلائقي الذي يوفِّره السياق الشعريّ، أمَّا على المستوى الدلاليّ والنفسيّ فيؤدي التكرار وظيفة تعبيريَّة وإيحائيَّة في النصّ، من خلال سيطرة فكرة العنصر المُكَرَّر على فكر الشاعر"[2]، وهنا، حقَّق

(1) الجزائري، محمد، 1999 - آلة الكلام النقدية (دراسة شعريَّة)، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ص 175.
(2) عبود، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربية المعاصرة، ص 167.

التكرار الاستهلاليّ اللُّزوميّ في المقاطع السابقة جميعها، تآلف الوحدات النصيَّة وانسجامها، لكن لم يأتِ مقوِّماً فاعلاً بوصفه عنصراً بنائيًّا ذات مقوِّم جماليّ، يستثير النصّ، ويحقق جماليَّة الرؤية، وإنَّما جاء كاشفاً عن الواقع المرير الذي تعيشه الشعوب العربيَّة في ظلِّ غطرسة حكَّامها، ونرجسيَّتهم وظلمهم، والشيء الظاهر للعيان أنَّ المقاطع جميعها جاءت متلاحمة الاستهلالات، مكثفة الدلالات، في الفواصل الختاميَّة، لتؤكِّد التلاحم بين المقاطع من جهة، وضمن الإطار المقطعي عبر استهلالها وختامها من جهة ثانية، وهذا ما نلحظه في الفواصل التالية:

1- **[يجهضُ الأحلام]**

2- **[ويأخذ الشمس إلى منصَّة الإعدام]**

3- **[ليدَّعي بأنَّه المهدي... والإمام]**

4- **[ليرهن البلاد... على طاولة القمار]**

5- **[يحملُ في جيوبه أصابع]**

إنَّ الملاحظ أنَّ هذه القفلات جميعها أتت مؤسَّسة على حقل دلائليّ واحد، هو حقل [التسلط/ والغطرسة/ والجبروت]،وهذه الدلالات تعكس حجم الانتهاكات التي يمارسها الحُكَّام على شعوبهم المستضعفة، وبهذا، أسهمت تقنيَّة التكرار في تعضيد التلاحم داخل الإطار المقطعي من جهة، وبين المقاطع عبر تأسيس رؤيتها العميقة من جهة ثانية، وعلى هذا أكَّدت وحدة المنظور، مساهمة في تلاحم النصّ كوحدة نصيَّة منسجمة تؤكِّد اقتصادها اللغويّ، وإصابتها لمدلولها الانفعالي التقريعي الساخر، وما نريد تأكيده في هذا المقام، أنَّ القبَّاني لم يُفَعِّل منطوقه

الشعريّ السياسيّ بالصور الحسَّاسَّة الدافقة التي تستثير القارئ، وتشعل الرؤية المبثوثة، لتحمل محمولاً جماليًّا مضافاً إلى محمولها الدلاليّ، فهو بتنازله عن هذا المقوِّم الجمالي تنازل عن شعريّتها، "ولا شكَّ أننا، جميعاً، لا نريد للقصيدة أنْ تتنازل عن شعريَّتها الكثيفة الموقَّدة لصالح المحمول الوثائقي، لا نريد للجماليّ أنْ ينحني لتمرَّ فوقه عربات اللحظة الظرفيَّة بضجيجها العالي الذي يخنق الروح، ويُطْفِئُ همس الجوارح وإيقاعها الحيّ. لا نريد للنصّ الشعريّ مصيراً كهذا، ولكننا، من جانبٍ آخر، لا نريده أنْ يكون كتلة صمَّاء، لا يتخلَّلها هواء الحياة، وحجراً محروقاً لا تجرحه ريح، ولا يوقظه حلم، أو ذكرى"[1].

4- الانبثاقة الدلائليَّة المحكمة:

إنَّ الشاعر عندما ينشغل بالانبثاقة الدلائليَّة المحكمة التي تومض بمدلولها الرصين، فإنَّ وقعها الدلاليّ ينعكس على ذات المتلقي إثارة، وبهجة، وسروراً من جرَّاء الإحكام الدلالي الذي يضفي على التوقيعة الشعريَّة، أصالة في الرؤية، ومضاعفة دلاليَّة مزوَّدة بطاقة الإدراك، وعمق التأمُّل، وإنَّ القبَّاني بانبثاقاته الدلائليَّة المحكمة يَتَبَنَّى قيماً دلائليَّة بقدر ما فيها من انشغال حول صيرورة الرؤية وبثها للقارئ بإثارة وإحكام، بقدر ما فيها من إثارة قادرة على أن تستثير المعطى اللغويّ وتقترب من مدلول القارئ بسلاسة الجمل ورشاقتها واقتصادها اللغويّ، فالقبَّاني في انبثاقاته الدلائليَّة لا يتوقف حدَّ الإصابة الدلاليَّة لجوهر الرؤية ومحور ارتكازها، وإنما يضاعف مجهوده في التقاط ما يثير المتلقي لا بالتعقيد والانزياح اللغويّ، وإنَّما بالبساطة المدلوليَّة اللّامتوقعة بهذا الإحكام الدلالي في تأطير الفكرة،

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2010 - من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ص 29.

والميل بها إلى الإقناع والإمتاع، وإن بدا قالبها اللغويّ متداولاً أو بسيطاً أو ساذجاً أحياناً، وهذا ما نلحظه في المقطعين التاليين:

"ليسَ جديداً خوفنا

فالخوفُ كانَ دائماً صديقنا

من يومِ كُنَّا نُطْفَةً

في داخلِ الأرحامْ...

*** * ***

هل النظامُ، في الأساس، قاتلٌ؟!

أم نحنُ مسؤولونَ

عن صناعةِ النظامْ؟"[1].

قبل أنْ نخوض غمار هذا المقبوس، نؤكِّد: أنَّ اشتغال القبَّاني على المضامين في قصائده السياسيَّة خصوصاً، يؤكِّد وعيه بالمتغيِّرات الدلاليَّة، فالشعريَّة – من منظورنا الاستقرائي لرؤية القبَّاني – ليست تجاذباً لغويًّا بقالب مموسق، وإنَّما بما تزخر به من وعي وتأمُّل وإدراك في تطوير هذه البنية لتكوين رديفة الشكل اللغويّ المنزاح في تحقيقها غايتها الشعريَّة، وإنَّ الاشتغال على الجانب الدلائليّ، ليكون ركيزة الشعريَّة لهو منزلق جدٌّ خطير في التشكيل اللغويّ، لأنَّه في مرحلة من مراحله سيوقع الشاعر في التسطيح اللغويّ والعقم الجماليّ إزاء حالة التركيز المطلق على الثقل الفكري/ والرجاحة الذهنيَّة، وإنَّ هذا التوجه بمقدار ما فيه من مغايرة واختلاف ومتعة بمقدار ما فيه من مجازفة قد تؤدي بشعريَّة

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 508 - 509.

الشاعر إلى الحضيض، وتقتل بذرته الإبداعيَّة، وحين لا يُعَبِّر الشعراء بالصور فإنَّهم سينزلقون – بالتأكيد – إلى خطر التعبير النثري الجاف، حيث يجري التأكيد على أدوات الاستفهام، والتنبيه، والإشارة، والنداء، فضلاً عن أفعال الأمر، والنهي، وهي أدوات تحول دون توفير حالة من الإثارة، التي تكسب الموضوعات قدرة على الإشراق الفكري، والتأثير الحسي الدافق"[1].

وبالعودة إلى نسق المقطعين، نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد الخفوت الشعريّ، إنْ جاز التعبير، والمقصود بالخفوت الشعريّ تخفيف وتيرة الحدة الانفعاليَّة في التركيب، سعياً لإحكام الفكرة، والارتقاء بالشعريَّة الدلائليَّة من حيِّز الصعود اللفظي الحاد، إلى حيِّز الخفوت أو الهبوط، للمحاججة الذهنية، والإقناع، فالقبَّاني لم يُفاجِئ القارئ بهذا الخفوت إطلاقاً، لأنَّه جاء مصوغاً دلائليًّا بإحكام لإصابة الفكرة، وتعزيزها ذهنيًّا قبل أن تجوب القلب والمشاعر، لتأتي محاججتها من وقعها الدلاليّ ومغزاها القائل: بأنَّ الخوف قد ألفناه حتى غدا خلنا الوفيّ منذ أن تشكَّلت صورنا في الأرحام، إنَّ هذه الفكرة يعيها القارئ بحذافيرها دونما حاجة إلى التدبر والتأويل، ولعلَّ إحكامها يأتي من إقناعها، وبساطة مدلولها الذي يتسرَّب إلى ذهن القارئ العادي، دونما أي إشكال أو تعقيد، والأمر ذاته ينطبق على المقطع الثاني الذي اعتمد فيه الشاعر أسلوب الاستفهام الإنكاريّ، وهذا الاستفهام الإنكاري – الاحتجاجي جاء ذروة في الهيجان، والحدة في التعبير عن ثورته الغاضبة على الأنظمة الظالمة التي تعتمد شتّى أشكال القتل، والإجرام، للإبقاء على سطوتها وسلطتها، فإحكام الدلالة يعد مرتكز الشاعر الدلائليّ في خلق هذا التلاحم، والوئام

(1) ستار، عبد الله، 2010 - إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار رند، دمشق، ط 1، ص 186.

التناوبي بين إيقاعي [الخفوت (طغيان الذهنيَّة/ والمحاججة العقليَّة)/ والارتفاع (طغيان الانفعال/ والغضب/ والهيجان العاطفي]، لخلق الانبثاقة الدلائليَّة المحكمة في التعبير عن جانب الصراع والاحتجاج الداخلي من جهة، وارتداده إلى السطح اللغويّ، رداً لحركة الداخل من جهة ثانية، وهذا التساؤل الإنكاريّ لم يبعث الحركة الدلاليَّة فحسب، وإنَّما شكَّل قلقلة داخليَّة وزوغاناً شعوريًّا، مردُّه تأنيب الذات والذوات الأخرى، تأكيداً لدورها السلبي في دعم مثل هذه الأنظمة التي أسَّست مجدها على هشاشة الآخرين، وتقزمهم، إنَّ منطوق السؤال الإنكاري لم يخلق قيمة جماليَّة بوصفه ذات بنية دلائليَّة عميقة، وإنَّما خلق رجرجة إيحائيَّة، تعكس ثورته على الذات والآخر، من منطوق نقدي ساخر وجارح في الآن ذاته.

وتزداد درجة الانبثاقات الدلائليَّة إحكاماً عندما تتضافر هذه الانبثاقات في تعزيز رؤية محدَّدة، تتمركز حولها الأنساق الدلائليَّة الأخرى، لخلق المكاشفة النصيَّة الفاعلة في التقاط الفكرة، وإصابة جوهرها الدلائليّ العميق، والقبَّاني يميل – دائماً – إلى الاقتصاد اللغويّ في أدلجة الأنساق اللغويَّة، لتخلق مشروعيَّة منطوقها بما تدلُّ عليه من ركائز دلائليَّة، تخلق إمكاناتها من محمولها الدلالي المحكم، كما في المقاطع التاليَّة:

"إنْ رَضيَ الكاتبُ أنْ يكونَ مرَّةً

دَجَاجةً.

تُعَاشِرُ الديوك.. أو تبيضُ... أو تنامْ...

فاقرأْ على الكتابةِ السلامْ...

* * *

للأدباءِ عندنا نقابةٌ رسميَّةٌ

تُشْبِهُ في تشكيلها

نقابةَ الأغنامْ...

*** * ***

ثَمَّ ملوكٌ أكلوا نساءَهم

في سالفِ الأيَّامْ

لكنَّما الملوكُ في بلادنا

تَعَوَّدوا أن يأكلوا الأقلام...

*** * ***

ماتَ ابن خلدون الذي نَعْرِفُهُ

وأصبحَ التاريخُ في أعماقِنَا

إشارة استفهام"[(1)].

قبل الدخول إلى أُتون التحليل النصّيّ نشير إلى قضيةً بغاية، وهي أنَّ الوعي الثوريّ لقيمة الكلمة التي يشتغل عليه القبَّاني تجعله في معركة حقيقيَّة مع اللغة، بوصفها [أداةً للتعبير، وطريقة في استضاءة الوعي الثوري عبر نسق الكلمات]، ومع الذات، بوصفها [مكمن الشعور القلق المتصدِّع الذي يبعث المرارة، والشكوى، والغيظ، والتوتر]، وهذا الصراع ألقى على كاهله الشعريّ في قصائده السياسيَّة – تحذيراً – عبئاً مضاعفاً، إذْ على اللغة أن تكون بسيطة في دلالاتها، لإيصال مقصودها بسهولة ويسر إلى القارئ، وأن لا تهبط إلى مستوى النثريَّة الباهتة التي

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 510 - 513.

تؤدي بها إلى الهلاك، والاضمحلال، والهشاشة المتدنية، لهذا، كان على القبَّاني أن يستعين بهذه الطاقة الإبداعيَّة – لديه – في إشعال النسق الشعريّ وهجاً دلاليًّا يُعَبِّر عن الزخم الشعوري الانفعالي الصاخب في قرارة ذاته الجريحة المتصدِّعة بالأسى الشعوريّ الجارح، من جهة، وعليه أن يدجج لغته الشعريَّة بشهوة إيقاظ الوعيّ، ليس لملامسة الجرح الذي يعتصر كيان أمتنا العربيَّة فحسب، وإنما لوضعنا أمام حقائق الأشياء برمّتها، منفعلين وفاعلين في عملية التغيير وتقرير المصير، من جهة ثانية، فالقصيدة – التي نحن بصدد دراستها – تهيئنا لاستقبال رؤيتها عبر إيقاعين متماوجين: إيقاع التنديد، والتقريع، الانفعالي الحاد، وإيقاع المحاججة الذهنية، بالأدلة الدامغة على سبب هذه الهزائم، والنكسات التي أصابت أمتنا العربيَّة، ويقع في مقدمتها الجهل واللّاوعي بقضايانا المصيريَّة، وبين هذين الإيقاعين: [الارتفاع الانفعالي الحاد الصاخب في التقريع والتنديد]، و[الخفوت عبر المحاججة الذهنية في كشف الحقائق وتعريتها]، تتقدم هذه القصيدة صوب نهايتها، لتؤكِّد سيرورتها الدلائليَّة ومسارها النصّيّ الدلائليّ المحفز شعريًّا إلى نهايتها.

وإنَّنا – في تتبعنا للمسار الدلائليّ للمقبوسات السابقة – نلحظ رؤيتها المحكمة، ودلائليتها الموخزة المُوجعة، التي تجعل وقعها الدلائليّ يصيب جوهر الرؤية، ومكمن حساسيتها الثوريَّة في الإدانة، والاحتجاج، والسخرية، والتقريع، فالمضمون التعبيريّ – في المقبوس الأول – يولِّد شحنات انفعاليَّة، تتأتَّى من الدور السلبي لاستكانة الأديب، أو الكاتب، فهم السياط اللّاذعة التي تُعَرِّي، وتندِّد، وتشجب، فكيف يمكن للكتاب أن يرتضي تدجينه كالدجاجة، فإذا ما تحقق

ذلك فقدت الكتابة قيمتها ودورها في إيقاظ الوعي، وتثوير الكلمة، ومن هنا، فإنَّ التركيز على الانبثاقة الدلائليَّة المحكمة هو المولِّد الرئيس لحركتها الإثاريَّة، وتحفيزها الدلائلي الجماليّ الذي تولده في النسق الشعريّ.

وما يثيره القبَّاني من رؤىً ودلالات احتجاجيَّة في انبثاقاته الدلائليَّة المحكمة يؤكِّد أن الشعر – لديه – ليس ممارسة لغويَّة، بقدر ما هو إحكام دلائلي، وكشف منطقي لحركة الدلالات، في تناميها الشعوريّ، وترسيمها العلائقيّ الذهنيّ: "إذا كان الشعرُ نشاطاً فوق المنطق، لبيان حقيقة الأشياء، فإنَّ الشعر الواقعي بالمعنى الحرفي للكلمة، كان تصويراً خارجيًّا لحركة الواقع، التي تعني – فعلاً – يلامس سطح المرئيات، ولا يصل إلى مكنونها الداخلي، وهذا التصور بعيد عن جوهر الأشياء، ولا يوصل على فمك أسرارها الخفيَّة"[1].

إنَّ القبَّاني لم يؤسِّس – في انبثاقاته الدلائليَّة المحكمة – منطوقة الشعري السياسي على منطقية الأشياء ومحاكمتها، بقدر ما أسَّسها على التحفيز الشعوريّ، لكشف الوعي، وإدراك الرؤى الحقيقيَّة لحيثيات ما يجري في واقعنا العربي المأزوم، بإيقاعي المكاشفة، والتعرية، والنقد الممض اللّاذع الذي يصيب مكمن الرؤية وجوهرها، لا سطحها الخارجي، وهذا الأسلوب هو ما نلحظه في المقبوسات الأخرى، إذْ إنَّ لفظة [الأغنام] أدَّت في التوقيعة المقطعيَّة الثانية دوراً دلائليًّا مدهشاً في تبيان الوضع الحقيقي الفاسد الذي يشغله أدباء السلطة، فبدلاً من أن يقوموا بدور إيجابي تحفيزيّ مهم في توعية الناس إلى قضاياهم المصيريَّة، والاستسلام في نفوس مواطنيهم، لخدمة السلطات السياسيَّة، وأنظمتها القمعيَّة، وقد جاءت

(1) ستار، عبد الله، 2010 إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 174.

القفلة المقطعيَّة في التشكيلة اللغويَّة التالية [نقابة الأغنام] بغاية الإحكام الدلائلي في تبيان الوضعي التسييسي الراهن، ولذا، لعبت هذه التوقيعة دورها التحفيزي بنقدها اللّاذع، وإصابتها مكمن الرؤية في أداء وظيفتها الثورية، التي تشعل النسق دلائليًّا من خلال إحكام رؤيته، ودمغها بالشرعيَّة والإقناع.

وهذا القول ينطبق – كذلك – على التوقيعة الثالثة، حيث أدَّت الاستعارة دوراً دلائليًّا عميقاً في إصابة جوهر الرؤية، ومكنونها الشعوريّ، بقوله: [تعَّودوا أنْ يأكلوا الأقلام]، وهذه العبارة تدلُّ على مقصودها بذاتها، إذْ إنَّ الأسلوب السلطويّ للحكام الفاسدين يختلف في أشكاله، لكن إفرازاته النهائيَّة واحدة، ومؤداها واحد يُفضي إلى كبت الأفواه، وسلب الحقوق، فكما أنَّ للملوك الظَّلَمَةِ طرائقهم التعسفية الظالمة قديماً، فإنَّ للحكَّام الظالمين طرائقهم، وأساليبهم في واقعنا الراهن من خلال ما يمارسونه من ضغط على الكتَّاب، لاستئصال الحريَّة من جذورها، وتجميد العقول، وتكريس مظاهر الجهل، والتخلف، واللّاوعي إزاء كل ما يحدث من تسلط، وظلم، وقهر، فيأخذونه واقعاً حميماً لا مفرَّ منه، إنَّ هذه التوقيعة على ما فيها من اختزال أدَّت دورها الدلائليّ بإحكام، وكأنَّها صرخة احتجاج مدويَّة يعي حدَّتها، وصداها في إيقاظ الوعي الثوري، وعلى هذا، تأتي التوقيعة الرابعة لتؤكِّد تلاحمها الدلائلي مع ما سبقها مُشَكِّلةً نسقها التحفيزي العميق على جملة واحدة تقريباً: [ماتَ التاريخُ الذي نعرفُهُ وأصبح التاريخُ في أعماقنا إشارة استفهام!!].

إنَّ هذه الجملة التوقيعيَّة أدَّت دورها بمدلول المسمى [ابن خلدون]، الذي يرمز به إلى التاريخ العربي المشرق، وما موته إلّا دلالة على موت تاريخنا وفكرنا، وعقم ما يحتويه تاريخنا المعاصر من زيفٍ وتدنيس، فالتاريخ قد مات، والفكر قد

عقم وتحجَّر، ولم يبق منه إلّا ما يذهل، ويثير الاستغراب، ومن هنا، نلحظ أنَّ دلائليَّة التوقيعات السابقة تخفي وعياً ثوريًّا كاشفاً بعمق، عن مقصوده، متجاوزاً سطحيَّة اللغة إلى مدلولاتها العميقة التي تنطوي على وعي فكري ثوري عميق، بانكشافات دلائليَّة عميقة، مستقطبة جوهر الفكرة ومدلولها اللّاذع المدوي في آن.

وهكذا، يبدو لنا أنَّ القبَّاني قد خطَّ مساراً دلائليًّا محكماً لقصيدته بتماسك دلائلي وثيق، كلّ دلالة تشدُّ الأخرى في نسقها، مستتبعة إحكامها في القفلة المقطعيَّة التي تأتي بإيقاع تقفوي واحد، يزيد المضامين المقطعيَّة حكمة ودلالة رؤيوية عميقة، وإنْ تفرَّعت إلى مقاطع فهي في كليتها تبثّ مخزونها الدلائليّ، بوحدة داليَّة تؤكِّد الوعي المطلق في تشكيلها ومقصودها في آن، وهذا يَدلُّنا على أنَّ القبَّاني يملك مستجدات الوعي الثوريّ كلها من حراكها الداليّ وكشفها المدلوليّ عن مُسَبِّبات هذه الهزائم، والانكسارات المتتالية، بأسلوب يميل إلى النقد اللّاذع، والتجريح، والتقريع، والتنديد، بصدى صوتي انفعالي حاد حيناً، وخفوت صوتي هادئ حيناً آخر، فيه الكثير من أساليب المحاججة اللغويَّة، والتحليل الذهني لمحاكمة الأشياء، وبث الأمور على حقيقتها، وهو – بذلك – يؤكِّد ارتباط الصوت بالمعنى، في تكثيف حدَّة وقع كلمة في نسقها الشعريّ، لتؤدي دورها العلائقي الجديد بإحكام دلائلي نسقي مقنع.

5 - علائقيَّة التوتير النسقي:

إنَّ لغة الشعر لغة توترات، وانزياحات، وقلقلة، وخلخلة ومباغتات، وكتلة مفارقات، لا لغة مؤتلفات ومتضافرات، ومتجانسات مؤدلجة، لحراكها الصوتيّ، وتخليقها الإيقاعي، بوصفها لغة إبداع لا لغة براهين ويقينيات، ومادامت اللغة

الشعريَّة من طبيعتها الخلق، والابتكار عبر طرائق تشكيليَّة مبتكرة، فمن وظيفتها الشعريَّة توتير الرؤية، وكشف جوهرها الوجودي العميق، ببوحها عن المخزون الباطني، وكشفها الماورائي العميق عما يغور في باطن الذات من متناقضات، واحتدامات، وتوترات، ومصطرعات داخلية، "لأنَّ اللغة الشعريَّة لا تُعَدُّ من وظائفها تسجيل اليقين ولا البوح بمغزى، فالإخبار واليقين من مسلمات اللغة المعياريَّة ومقاصدها المهمة"[1]، وهذا يؤكِّد لنا أن لغة الشعر "تُخْبِر" أو "تتواصل" بطريقة مختلفة أكثر عمقاً بعد تحقيق أكبر قدر من الإثارة، والتكثيف الجمالي، لأنها تسعى – باستمرار – إلى تحفيز علاماتها اللغويَّة، مادامت معانيها لا توجد على خطّ كلماتها، الشيء الذي يجعل من الدال اللغويُّ ممثلاً للمدلول أكثر مما يدلّ عليه، وبهذا، تتوارى الدلالة المطابقة أمام بروز الدلالة الإيحائيَّة[2].

والشاعر يسهم – لا شعوريًّا – في توتير اللغة، بوصفها انعكاساً لا شعوريًّا دافقاً عمَّا يجول في خلده من نوازع، واصطراعات، وتوترات نفسيَّة، ليس – فقط – على صعيد الكلمات، والأنساق اللغويَّة، وإنَّما – أيضاً – على صعيد الأصوات، وتواترها، وترددها، والتحامها بالنسق الشعريّ، إذْ "إنَّ الصوت المفرد يدخل في علاقات تركيبيَّة مع غيره من الأصوات، ليشكل نسقاً دلاليًّا جديداً يكتنفه اللفظ، الذي يكتنز الطاقة التعبيريَّة، التي تتوافق مع التوترات النفسية، التي تتوثَّب من الصنع الفنّي، في إطار الدلالة الكبرى التي يحملها النصّ"[3].

وإنَّ الشاعر المعاصر يعتمد طرائق عديدة في توتير علائقيَّة التركيب

(1) البستاني، بشرى، 2010 - في الريادة والفن (قراءة في شعر شاذل طاقة)، ص 87 - 88.
(2) كنوني، محمد، 1997 - اللغة الشعريَّة (دراسة في شعر حميد سعيد)، ص 23 - 24.
(3) مؤنسي، حبيب، 2009 - توترات الإبداع الشعري، ص 17.

الشعري، إمَّا عن طريق تكثيف المتضادات والمنعكسات اللغويَّة بين إيقاعي: [السلب/ والإيجاب]، وإمَّا عن طريق تردد العبارات وتكرارها، خاصَّة تلك العبارات التي تعتمد تكرار الصيغ الإنشائيَّة، وهذه الصيغ تسترفد طاقاتها الشعوريَّة الكامنة التي تُفَجِّر مدلول العبارة، وتبث قلقها النفسي في تساؤلاتها المتواليَّة، ونداءاتها المحفِّزة لما يتلوها من أصداء، وانفعالات، وعلى هذا أشار الناقد حبيب مؤنسي بقوله: "ترددت العبارات في الشعر العربي الحديث بشكل لافت في حالات التشنجات العاطفيَّة، واحتلَّت من القصائد مكانة بارزة لا تخطئها العين أوَّل وهلةٍ، وكأنَّها في تواردها تمثل نسقاً خاصًّا، لا يمكن لمقولة التكرار أن تفسِّره، كما أنَّ العبارة لم تتوقَّف عند نمط واحد من التراكيب، بل جمعت في نسيجها كل الأساليب المعروفة من أمر، واستفهام، ونداء وتحضيض، وغيرها... وكأنَّ طبيعة كل أسلوب من هذه الأساليب لا يمكن أن يسترفد الطاقة الشعوريَّة وما يصاحبها من توترات، بل هي في حاجة إلى رديفٍ يتولَّى مقاسمتها العبء الذي تنوء تحته، ومن ثمَّ، كان التردد سبيلاً أخرى من السُّبل التي يعتمدها الشعر للتمدُّد حتى يوافق المدّ المستطيل للوتيرة الشعريَّة التي تتناسب طرداً والدفق الشعريّ"[1].

لقد أكَّدت خطابات القبَّاني الشعريَّة الموجَّهة توجهاً سياسيًّا امتلاكها خصوصيتها العلائقيَّة ذات التوتير النسقي من حيث: نبرة الصوت الحاد، والكلمة الموجعة، ذات الاحتدام التعبيري الصارخ، والأسئلة الاحتجاجيَّة التي تخلق زخمها الارتدادي الثائر في تحميل العبارة صدىً مُوْجَعاً، نتحثثه عبر ارتداد الصدى الدلائلي المحمل برائحة الفجائع والمواجع والجراح، وهو، بذلك، يعتمد إصابة

(1) المرجع نفسه، ص 22.

الرؤيـة، إذْ ينفُذ إلـى جوهرهـا عبـر وقـع الكلمـة ومـدها الارتـدادي المتـوتر، دون أن ينسـى دورهـا التحفيـزي الـرئيس فـي تـوتير النسـق، وإشـعال مظهرهـا الاحتجـاجي التقريعي الجارح، وهذا ما يستتبعه القبَّاني في المقاطع التالية:

"هُمْ يَقْطَعُونَ النخلَ في بلادنا

ليزرعوا مكانه

للسيِّد الرئيس، غاباتٍ من الأصنام!

* * *

لَمْ يَطلُبِ الخَالِقُ مِنْ عِبادِهِ

أنْ يَنْحَتوا يوماً لَهُ

مليونَ تمثالٍ من الرُّخام!!

* * *

تَقاطَعَتْ في لَحْمِنَا خناجرُ العروبَهْ

واشْتَبَكَ الإسلامُ بالإسلامْ"[1].

إننا قبل الدخول إلى حقل التحليل النصّيّ نؤكِّد على مسألة بغاية الأهميَّة، وهي: أنَّ القبَّاني – في منطوقه الشعريّ السياسيّ تحديداً – عمد – بالإضافة إلى التبسيط اللغويّ – إلى حقل الانشداد الدلائليّ صوب ما أسميناه بالتوتير النسقي، ليكـون نزوعـه الخطـابي مُوَجَّهـاً بإحكـام إلـى مـا يسـمّى الجـوهر الرؤيـوي للـوعي الثوريّ، محاولاً توتير النسق الشعريّ بموثوقيَّة الرؤية، وبثّ صخبها التعرّويّ الحاد، ووضـوح المقصـود الدلائلي الـذي ترتكـز عليـه، إزاء الواقـع الراهن، بمنظـار تعرويّ

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 514 - 515.

كاشف عن علائقيَّة النسق المتوتر الموسوق، بوصفه أسّ الإحساس الشعوريّ الثوريّ المُرَكَّز، ومركز تدفق الرؤية، ومصداقيتها في بث منطوقها الدلائليّ النهائي.

والقبَّاني يكاد يكون الشاعر الحداثي الأوّل الذي عصرن اللغة، واستجرَّ روح العصرِ، وحداثوية الكلمة المعاصرة في التعبير عن منظوراته الواقعيَّة، خاصّة في منطوقه السياسيّ، الذي بدا فيه شغوفاً بالتقاط المفردة المتداولة التي تشي بمنطوقها الدلائلي المباشر دون مبتكرات أسلوبية منزاحة تحرف مسارها الدلالي المعتاد، فالقبَّاني، إذاً، عصرن اللغة، ليس باجتراح مقصودها البسيط المتداول، وإنَّما بنقل المفردات من حيِّزها اللّاشعريّ إلى الحيِّز الشعريّ، وأولى خصائص هذا النقل توتير المفردات في نسقها الشعريّ، لتعبِّر عن حيوية العصر الذي تنتمي إليه، فحداثويَّة المنظور – لدى القبَّاني – استجرّت حداثويَّة التعبير، عبر تشغيل طاقاته اللغويَّة، والمعجمية، والحياتيّة كافة في توظيف الكلمة، واستجرارها، لتؤدي مقوّمها الشعريّ في إكساب قصائده، شرعيتها الواقعيَّة الحياتية المعيشة، وكأنها منظومة بلغة الشكل الحكائي المتداول في حياتنا الواقعيَّة الراهنة، وهذا دليل: "أنَّ اللغة الشعريَّة تنتمي إلى السياق التعبيريّ للمعنى، في توليد الهاجس الوجداني للعصر، فهي لسانه المعبِّر عن منعطافاته الشعوريَّة الكامنة فيها، وإبراز تفردها البؤري في السياق الكليّ، مادام الخلق الشعريّ يجلو اللغة من ترهلها، ويفسح لها أفقاً حداثيًّا في تشكيل ذاتها... فالشاعر يسعى إلى عصرنة اللغة، وتفريغ الكلمات من محتواها المعجمي، بدلالات مستحدثة يبعثها السياق في تجلياته الآنيَّة المتعدِّدة،

ناشرة في الوعي إضاءتها الطارئة كإشارة حرَّة في ذاتها"[1].

وبالعودة إلى الحركة الدلائليَّة، والعلائقيَّة التي تحكم سيرورة المقبوسات السابقة، نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد الأسلوب العلائقي ذاته في التوتير النسقي، من خلال التوقيعات المقطعيَّة الثلاثة التي بدت كل منها استمراراً نسقيًّا علائقيًّا متوتراً يميل إلى المكاشفة، والتعرية من خلال اللهاث، وراء اللفظة اللّاذعة التي تسهم في توتير النسق، وتنفث زخمها في النسق، من خلال ما تثيره من أسىً تعروي جارح، لا يخلو من التهكُّم، والسخريَّة، والمعاينة الجارحة لحقيقة ما يجري من واقعنا العربي المنهار، وهنا، بدت الرؤية متحايثة في المقبوسات جميعها، لتؤكد الممارسات اللّاواعية التي تمارس على المواطن، لإرضاء ذوي النفوذ والسلطان، فبدلاً من أن يُجَمِّلوا البلاد بالأشجار والحدائق الغنَّاء، فإنهم قد عمدوا إلى قطعها، ليقيموا تماثيل ابتهاليَّة لرئيسهم المُفَدَّى، وقد عبَّر الشاعر علائقيًّا عن هذا الخناق، والإحساس بالأسى الجارح إزاء هذا الواقع المرير، باستطالة المد [غاباتٍ من الأصنام]، الذي رافق الحالة الشعوريّة المتوترة، إذْ يستطيل معها الصوت، ليُعَبِّر عن الحرقة، والأسى، والمرارة، وهنا، تضافرت الدلالات مع هيمنة الأصوات الانفجاريَّة الدامية التي تنفث زخمها الشعوري التقريعي الجارح، وقد ولَّد القبَّاني – بهذا الانشداد – إلى المد الاستطالي: [الرخام – الأصنام – الإسلام] حالة من الأسى الجارح المرير، إزاء الواقع المتردي الراهن، بأسلوب تعروي كاشف بعمق عن مقصود الشاعر، وهذا يدلنا على أنَّ القبَّاني مسكون بهاجس التقريع، والتنديد، في خطاباته الشعريَّة السياسيَّة التي تنزع نزوعاً تامًّا إلى المكاشفة الصريحة، برؤى

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 55 - 56.

تستوعب حركة الواقع، وتنفُذ به إلى الصميم، فخطاباته الشعريَّة السياسيَّة في استطالتها، وهديرها، وصخبها تحاول أداء وظيفتها في خلق الوعي الثوريّ، وما توتير النسق الخطابي الموجه توجّهات تعرويَّة جارحة – لديه – إلّا محاولة منه لتعدِّي النظرة السطحيّة، إلى الكشف الباطني العميق عن حقيقة ما يجري، وتلمس الخلاص بعين لاقطة، تتحثث بواطن الأشياء، لا ظاهرها، لتؤكد دورها الكاشف في خلق وعي أعمق، لمنظوراتنا السائدة حيال واقعنا الراهن.

والقبَّاني – في هذه القصيدة – لا يقف حدَّ التوتير النسقي عبر علائقيَّة التشكيل، وإنَّما يلجأ إلى توتير الرنين الصوتي للكلمات في نسقها الشعريّ، لتفصح عن توترات نفسيَّة، تنبعث من صدى الكلمات، وارتدادها صوتيًّا من جهة، وصدى التراكيب والجمل وتوترها علائقيًّا من جهة ثانية، ليصل إلى ذروة التأثير في بثّ منطوقه الشعريّ السياسيّ، مُفْصِحاً عمّا يختزنه من رؤى، بارتفاع وتيرة الأصوات حدة من جهة، وارتفاع وتيرة الجمل كشفاً عن مخزونها الانفعالي التعروي الكاشف من جهة ثانية، كما في المقاطع التالية:

"بَعْدَ أسابيعَ من الإبحارِ في مراكبِ الكلامْ

لَمْ يبقَ في قَامُوسِنَا الحربيِّ

إلّا الجلدُ والعِظامْ..

طائرةُ (الفَانْتُومِ)...

تَنْقَضُّ على رُؤوسِنا

ونحنُ نَسْتَقْوِي بزُنَّار (أبي تمَّامْ)!

* * *

الحَرْبُ لا تَرْبَحُها وظائفُ الإنشاءْ

ولا التشابيهُ.. ولا النعوتُ، والأسمَاءْ

مَقْتَلُنَا يَكْمنُ في لسانِنَا

فكم دَفَعْنَا غالياً ضريبةَ الكلامْ.

*** * ***

منِ الذي يُنْقِذُنا من حالةِ الفِصَامْ؟

مَنِ الذي يُقْنِعُنَا بأنَّنا لَمْ نَنْهَزِمْ؟

ونحنُ كلَّ ليلةٍ...

نَرَى على الشَّاشاتِ جَيْشَاً جائعاً.. وعَارِياً...

يشحذُ من خنادِقِ الأعداءِ (ساندوِيشَةً)

وينحني... كي يَلْثُمَ الأقدامْ!!

*** * ***

قد دَخَلَ القَائِدُ – بَعْدَ نَصْرِهِ –

لغرفةِ الحَمَّامْ..

ونحنُ قدْ دَخَلْنَا

لملجأِ الأَيْتَامْ"[1].

هنا، سنقف على قضية مهمة قبل ولوجنا مداليل المقبوسات السابقة، وهي: أنَّ القبَّاني استطاع أنْ يخلق مفارقة أسلوبيَّة في تشكيل منطوقاته الشعريَّة لدرجة تميِّزه عمّا سواه، وهذه المفارقة تكمن في قاموسه الشعريّ، بمفردات تراثيَّة وعصريَّة في الآن ذاته، وقد ركَّز على استقطاب المفردة العصريَّة من حيِّزها اليومي المعتاد،

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 516 - 519.

ليغني بها تجربته، ومنظوراته الحداثويَّة للواقع، رغبة منه في رفد قاموسية الشعريَّة بدماء لغويَّة جديدة تضخها عبر جسد القصيدة، بإمكانات تشكيليَّة جديدة، بقدر ما فيها من دهشة البساطة في التشكيل والبناء، بقدر ما فيها من عمق الرؤية، وقوة التأثير، فالقبَّاني يعي الدور الحقيقي لقيمة الكلمة في سياقها، لذا لم يقتصر على المفردة التراثية، للتعبير عن الأصالة الإبداعيَّة، وإنَّما عمد إلى المفردة العصريَّة، لشحن نصوصه بالأصالة الروحيَّة، باستقطار المفردة التراثيَّة (القرائيَّة) خاصَّة، والمعاصرة باسترفاد المفردة اليومية من واقعها المحكي المباشر، لإكساب نصوصه شعريتها القرائيَّة، ومتعة تقبُّلها لدى القارئ، فالقبَّاني يرمي من وراء هذا التوظيف توتير النسق الشعريّ بالمفردتين معاً، لإكساب رؤيته الشعريَّة قدرة مضاعفة على التعميق والتأثير، لتعرية الواقع، وكشف تناقضاته، ومنعكساته السلبيَّة، خاصَّة ما نلحظه في منطوقاته الشعريَّة الموجهة توجُّهاً سياسيًّا على نحو ما نلحظه في القصيدة التي نحن بصددها الآن.

وبالتدقيق – في محفِّزات المقبوسات السابقة – نلحظ أنَّ القبَّاني استقطر المفردة المؤثرة التي تحمل بلمفوظها الصوتي، ومدلولها بعداً تأثيريًّا في توتير النسق الشعريّ، لتضيء الرؤية، وتفتح أفق التجربة على مداليل تعروية كاشفة عن توترات النفس الغاضبة، وإنَّ القبَّاني باختياره لصوت الميم مُسَكِّناً قد أضفى عليه حركة تعبيريَّة، مضاعفة بجعله محفزاً صوتيًّا لحركة القوافي، فبدلاً من أن يجعله صوتاً انفجاريًّا يشي بالحالة الخانقة المتوترة لديه قام بتقييده، وسدّ حركته بالتسكين المغلق، للتعبير عن إرادته المتلاشية بالتغيير، إذْ إنَّ صوته بدا صامتاً مخنوقاً لا يجد أذناً مصغيةً لصدى كلماته المتلاشية التي تخرج بذبذبات صوتية ارتداديَّة

تجتَّر المرارة، إثر المرارة، والخيبة، والتشظّي، واليأس.

ومن هنا، جاء صوت الميم [مُسَكَّنًا] كاشفاً توتره بذاته، وما انحباسه الصوتيّ إلّا دليلاً على حالته التقليديَّة، والضيق التي يفشيها بارتداداته الصوتيَّة المكتومة، معبِّراً عن هشاشةِ الإرادة، واختناقها في تحقيق أي ارتداد ثوري، إذْ إنَّ كلامنا لا يتعدَّى حده اللفظيّ إلى الفعل، ولم يَتَبَقَّ من زادنا الحربيّ إلّا الهياكل والقشور، وهذا يدلنا "أنَّ اختيار الصوت سواء قصده المبدع واعياً باختياره، أو جاء عن طريق التوافق السريِّ الذي تتخيَّره الذائقة الإبداعيَّة في غفلة الوعي، فإنَّه في كلا الحالتين ينثُّ بمعانيه في صلب النصّ، بما يُسَهِّل على التلقي إعادة إنشاء الموقف العام بجميع ملابساته الحميميَّة التي ترفعه إلى ما يشبه الرؤية الصافية التي تباشر عمق الحقيقة الكامنة فيه"[1].

وتزداد حدَّة التوتير النسقي – في المقبوسات الأخرى – إثارة، عبر فاعليَّة الكلمة الشعريَّة العصريَّة المستوردة، لتؤدِّي دورها العلائقيّ الفاعل في تحريك النسق الشعريّ، وبث مكنونها الارتدادي الصارخ، للتعبير عن حجم التوتر والزخم الشعوريّ في سياقها، وهذا ما تبدَّى في كلمة [الفانتوم] التي جاءت محفِّزة للنسق الشعريّ علائقيًّا، مردوداً صوتيًّا يتفشَّى بمداليله العميقة في نسقها التالي: [طائرةُ الفانتوم تنقضُّ على رؤوسنا]، إذْ إنَّ لفظة [الفانتوم] بارتداداتها الصوتية القوية تشي بالهجوم الكاسح، والهدير الذي يَتَفَشَّى عبر صدى الحروف الصفيرية الصائتة، التي تتشكل منها الكلمة كالحروف التالية: [الفاء، والواو، والميم، وألف المد] لتشي بالهدير، والأزيز، والصفير المستتبع لعملية الطيران، والقصف"، والانقضاض،

(1) مؤنسي، حبيب، 2009 - توترات الإبداع الشعري، ص 46.

وهنا، أدَّت اللفظة دورها في تحفيز النسق الشعريّ، وتوتيره، بتضافرها علائقيًّا مع لفظة [تَنْقضُّ] التي ضَخَّمَتْ هذه الارتدادات الصوتيَّة عبر صوت الضاد المُفَخَّم الذي أظهر بجرسه الصوتي الارتدادي الضخامة، وهالة القصف المستتبع لعملية القذف، وهذا التوقد في بث الإشعاعات الدلاليَّة، للكلمات يشي بنسقها الارتدادي المتوتر، وكشفها عن قوة الأعداء من جهة، وضعفنا وإذعاننا بتمثلنا للقديم وتمسكنا به من جهة ثانية، عبر المؤولة الدلاليَّة الكاشفة عن مرارة هذا الضعف، والتخاذل التي تمثلت في قوله: [زُنَّار (أبي تمَّام)].

وعلى هذه الشاكلة، تأتي لفظة (ساندويشة)، لتؤدي دورها العلائقيّ النسقي الفاعل في توتير النسق، وشحنه بدلالات مستجدة، تبثُّها هذه الكلمة على الصعيد الدلائلي العلائقي ضمن النسق، وعلى الصعيد الإفرادي بما تحمله من حروف، وأصداء صوتية بمعزلٍ عن سياقها، أمَّا – على الصعيد العلائقي الدلائليّ – فإنَّ الشاعر حمَّل هذه الكلمة إمكانات دلاليَّة، بوصفها مؤشراً سلبيًّا على هشاشة الواقع واتضاعه، فبدلاً من أن يحمل الجندي السلاح في وجه أعدائه عزيزاً أبيًّا مقداماً، يرتمي على أقدامهم مستضعفاً ذليلاً يستجرُّ شفقتهم بـ [ساندويشة]، ليسد رمقه من براثن الجوع الهائج، وقرقرات بطنه الجائع معلنة الذل، والدروشة، والمسكنة، والانكسار، وهنا، التحمت الألفاظ مع مدلولاتها في كشف الواقع بكل سلبياته ومظاهر اتضاعه، وهشاشته المخزية، أمَّا على الصعيد الإفرادي للفظة [ساندويشة] فإنَّ أصداء هذه الأصوات الصفيريَّة الارتداديَّة [السين، والشين، والنون، والواو، والياء] قد أدَّت دورها الدلائليّ البارز في عكس مداليل هذه الكلمة عبر حروفها، فهذه الحروف في مدها الصوتي تعكس حالة من الالتماس والانكسار، والارتداد

الشعوري اليائس الدال على الالتماس والمسكنة، من جهة، والتشظّي الشعوريّ الانكساريّ اليائس من جهة ثانية، فبث الشاعر من خلال الأصداء الصوتيَّة لهذه الكلمة مستتبعات النسق الشعوري المتوتر الجارحة كلها من ذلٍّ، وضعف، وانكسار، تشي بالنسق العلائقيّ المتوتر: [ينحني كي يلثمَ الأقدامْ!!] الذي جاء ليحكم سيرورتها العلائقيَّة التوتريَّة في توتير السياق، وتحفيزه شعوريًّا، ليستوعب حالة الهيجان الشعوري المتوتر من جهة، وحالة الانطفاء والذل في الختام بلثم الأقدام، دالَّة على الانكسار، والذلّ الجارح، وهذا يدلنا: "أنَّ استنطاق دلالة الصوت المفرد تفتح أمام القراءة مدارات الانتشار إلى آفاق لم تكن تعرفها من قبل في طاقة الأصوات التي جَرَّدها الدرس اللساني الحديث من الدلالة، وجعلها مجرَّد أصوات خالية من المعنى، مما فتح الشرخ واسعاً بين الألفاظ ودلالتها، وكرَّس مقولة الاعتباط... غير أنَّ المتفرِّس من خصائص العربيَّة، في تواصفها لا يجد للاعتباط من أثر، وكأنَّ العربيَّة إنَّما خلقت خلقاً كاملاً... ولا نزعم في الطرف المقابل أنَّ كلّ المدلولات تدلُّ على مدلولاتها دلالة مباشرة، وإنَّما نجد في الدلالة من شوائب الصلة، وأوشاج القربى ما يسمح لنا اعتبار اللفظ وكأنَّه خُلِق لهذا المعنى دون غيره من المعاني، وعبقريَّة اللغة في هذا التواصل الحميمي"[1].

وهذا ما حاولنا تتبعه في مسار القصيدة على مستوى توتيرها الصوتي النسقيّ ضمن الكلمة، منطلقين إلى حركيَّة السياق، وما ينتجه من مستتبعات دلاليَّة إضافيَّة تزيد الكلمة أثراً، وعمقاً دلائليًّا في سياقها الشعريّ المجسد، ودليلنا أنَّ القبَّاني يستحضر المفردة في حيِّزها التداولي، لتنمو، وتتخلَّق في سياقها النصّيّ

(1) المرجع نفسه، ص 48 - 49.

الجديد، إذْ "ينفث فيها برق المعنى الكامن في ذاته، لتنمو وتتوالد في أفق دلاليّ جديد، يعانق المؤثرات الحياتيَّة التي تفرض على الشاعر نمطاً من المواجهة المزدوجة، للغة في اعتباطيتها، والواقع في ضغوطاته الحادة، وهذا التوقّد في كينونته العاطفية استدعى رصيداً معجميًّا قادراً على استيعاب تجلياته في علاقة الذات بالآخر [الوطن – الأنثى – السياسة] ومظاهر هذه العلاقة في جدليَّة الحضور والغياب، في رؤية تستلهم أنساقها العصريَّة، عبر انبعاث الدال من غيبوبته المعجميَّة إلى ملامسة الصحو التعبيريّ عن مدلول آخر، يحمل ملامح عصره"[1].

وهذا ما وعاه القبَّاني في تشكيله لمنطوقه الشعريّ الموجَّه توجهاً سياسيًّا، والذي يدلُّ عليه حقيقة المقطع الخامس في المقبوس السابق، فالقبَّاني وظَّف التشكيل العلائقي للمؤولة اللفظية المتداولة في واقعنا الحياتيّ اليومي المباشر، عبر المؤولة التالية [غرفة الحمَّام]، لتشي بمدلولها العلائقي المرتبط بالأذهان [متعة الجنس]، وهنا عبَّر عن زهو المنتصر بممارسة الجنس إثر نشوة النصر، وزهو الانتصار، في حين كرَّس اللفظة العلاماتيَّة الدلائليَّة المناهضة للأولى، وهي [ملجأ الأيتام]، لتعبِّر عن مشحونها الدلائلي المناقض [غرفة الحمَّام] [التي تدلُّ على قمة المتعة والنشوة والحياة]، ليدل من خلالها على قمة الأسى، والحزن، ومرارة الفقد الجارح، وقد ولَّد هذا التقابل بين المفردتين صدىً نسقيًّا دلائليًّا متوتراً يشي بطابع تناقضي حاد بين قمة النشوة وزهوها التي تبدَّت في [نشوة الانتصار]، وقمة المأساة وجراحها التي تبدَّت في [صدمة الهزيمة].

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 56.

وهكذا، شكلت الألفاظ في تضافرها حيناً، وتصادمها حيناً آخر بؤرة التوترات واصطراعها، لخلق جوٍّ صداميّ حادّ يعكس مستوى التفاوت بين جهلنا وضعفنا من الجهة الأولى، وقوة الآخر وهيمنته وسطوته من الجهة الأخرى، وهذا التماهي النسقي ينبني على سيرورة التوترات المشعة التي تتحكم في مسارات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وهذا يؤكِّد لنا: أنَّ القبَّاني يملك خصوصيته الفذَّة في توتير الكلمة داخل النسق الشعريّ، لتشي بأبعاد دلاليَّة إضافيَّة تشفُّ عن جانبها العلائقيّ التوتريّ المتشنج، لتعبِّر عن حجم الأحاسيس المضطربة ، أو المصطرعة التي تعتمل داخله، إذْ تتصاعد توترات هذه الأنساق على درجات تقصر وتطول، ترتفع وتهبط، تبعاً لحجم التوتر النسقي، ودرجة الحساسيَّة الشعريَّة في التعبير عمَّا تبثُّه الكلمات في نسقها من تصدعات شعوريَّة تتبدَّى في البؤر الدلاليَّة الملتهبة، لنسق الكلمات المتوضعة في نسقها (صوتاً ودلالةً)، محقِّقة أقصى درجاتها في الاستقطاب والتأثير.

6 - التراكم، وعلائقيَّة التشكيل النسقي المتتابع:

إنَّ التراكم خاصيَّة علائقيَّة في التشكيل النسقي المتتابع، وهي شكل من أشكال التكرار المتتابع لأنساق لغويَّة متحايثة في نسقها اللغويّ، أو تشكيلها اللغويّ المتواتر، سواء أكان التراكم على مستوى الأنساق الجملية، أم على مستوى الأصوات، "لخلق ما يُشْبِه حالة من التحديد الداخليّ الذي يعيد للنصّ كامل انسجامه"[1]، وتظهر مقدرة الشاعر في توظيفه لهذا التراكم بما يخدم الرؤية النصّيّة، ويرفد مستويات السياق الشعري، بوظائف دلائلية تستنطق البعد التراكمي

(1) كنوني، محمد، 1997 - اللغة الشعريَّة (دراسة في شعر حميد سعيد)، ص 138.

الدلائلي لهذه الأنساق في تعالقها الانسيابي مع البنية الصوتية للكلمات في نسقها التتابعي الشعوريّ الخصيب بالمد الدلالي، وبناء على هذا: "يظهر مجهود الشاعر في تكرار أصوات معينة على طول المقطع أو القصيدة، بحيث تُشَكِّل الكلمات التي تحتوي عليها شبكة دالَّة تنبني وفق علاقة إيحائيَّة"[1]، والتراكم يزداد فاعليَّة بتفاعله في بنية العمل الشعريّ، ليغدو جزءاً فاعلاً في تحقيق انسجام النصّ، وحيويته الشعريَّة، إذْ "يَرِدُ لدوافع فنّيَّة تُحَقِّق النغميَّة ، وفي النغميَّة هندسة موسيقيَّة تجعل العبارات تنساب خاصَّة عندما يتفاعل مع بقيَّة عناصر القصيدة، فتنشأ علاقة وثيقة بين ما تَكَرَّرَ وسائر بنيات العمل الفني"[2].

وخلاصة ما ذهبنا إليه في خاصيَّة التراكم تحديد مفهومه الخاص والعام، "فالتراكم بمعناه الخاص هو طغيان صيغ أسلوبيَّة تتكرر بكثرة – عند الشاعر – بشكل عشوائيّ دون ضوابط أو فواصل محدَّدة داخل النصّ الشعري، أمَّا التراكم بمفهومه العام، فهو طغيان وجدانيّ لجزئيَّة تجريبيَّة ملحَّة في نتاج الشاعر الشعوريّ بأكمله، ويكون هذا النوع من التكرار شائعاً في نتاج الشاعر كله، ويحكم عليه باستقراء معظم إنتاجه الشعريّ، أو كله من خلال المنهج الإحصائي"[3].

ما يهمنا في خصوصيَّة التراكم أن نؤكِّد: أنَّ القبَّاني يملك طريقته الفنيَّة في تشكيل متراكماته النسقيَّة، لتُجَسِّد منظوماته الشعريَّة التي تتخذ مساراً سياسيًّا، بزخم انفعاليّ، وشعوري عارم، إزاء منطقيَّة الرؤية، وشعريَّة التعبير الانفعالي عنها، فيستخدم التراكم لعبته المثيرة في تفريغ شحناته الانفعاليَّة، باحثاً عن إبدالات لغويَّة

(1) المرجع نفسه، ص 138.
(2) يحياوي، راوية، 2008 - شعر أُدونيس (البنية والدلالة)، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط 1، ص 305.
(3) شرتح، عصام، 2010 - جمالية التكرار في الشعر السوريّ المعاصر، ص 338.

تسبح في حيِّز التأثير، والإقناع إثر الضغط الشعوريّ المتتابع لحركة النسق، لتعزيز الرؤية، وتفجير طاقاتها الكامنة فيها، ودليلنا على ذلك قوله في المقطع التالي:

"نموتُ مَجَّاناً.. كما الذُّبَابُ في إفْرِيقيا

نموتُ كالذُّبَابْ.

ويدخلُ الموتُ علينا ضاحكاً

ويُقْفِلُ الأبوابْ.

نموتُ بالجملةِ في فراشِنا

ويرفضُ المسؤولُ عن ثلاّجةِ الموتى

أنْ يُفَصِّل الأسبابْ.

نموتُ.. في حربِ الإشاعاتِ..

وفي حربِ الإذاعاتِ..

وفي حربِ التشابيهِ

وفي حربِ الكناياتِ..

وفي خَدِيْعَةِ السَّرَابْ..

نموتُ.. مَقْهُورينَ، مَنْبُوذينَ، مَلْعُونين..

مَنْسِيِّين كالكلابْ...

والقائِدُ السَّادِيُّ في مخبئِهِ

يُفَلْسِفُ الخَرَابْ"[1].

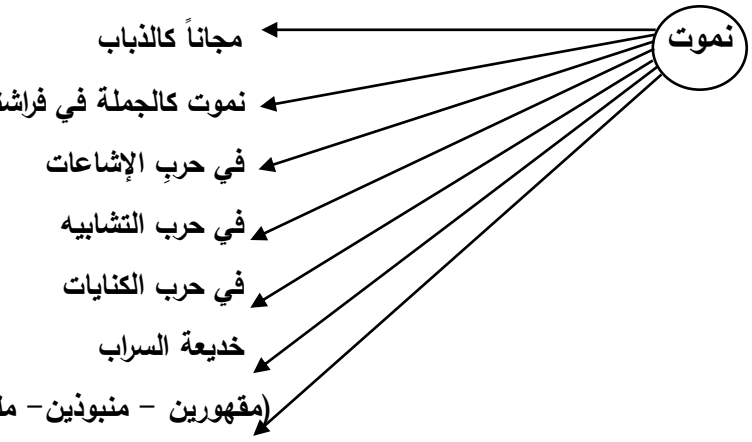
(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 520 - 521.

قبل الدخول إلى الحرم النصّيّ لابُدَّ من الإشارة إلى: أنَّ القبَّاني وظَّف التكرار، بإيقاع تراكمي متتابع للصيغ الشعريَّة المتوازية أو المتوازنة، حيث يعمد من خلاله إلى ربط النصّ، وتأكيد تلاحمه، وتضافره النسقي من جهة، والبرهنة على مثيرات اللحظة الشعوريُّة الانفعاليَّة الضاغطة إزاء موقف معين، أو مشهد شعريّ مؤثر من جهة ثانية، لدرجة أنَّ الشاعر يقف حيال اللفظ المكرر عاجزاً، مردداً أصداء الكلمة، وذبذباتها الصوتيَّة المتراكمة بكثافة انفعاليَّة متتابعة لا يقدر لها رداً، وكأنَّه يراكمها تراكماً لاشعوريًّا غير واعٍ بأبعادها الشعوريَّة إلّا الشاعر ذاته لحظة الاكتمال النصّيّ، والتفريغ الشعوريّ، وهذا التكرار التراكمي لا ينمّ على عجز الشاعر إطلاقاً، بل ينمُّ على مقدرته الفائقة على بثّ الحالة الشعوريَّة بكل ضخامتها الانفعاليَّة، لتحمل طاقتها القصوى في الإبلاغ والتأثير، وهذا يعني: "أنَّ التكرار يُعَرِّي القصيدة من الانفعالات الزائفة، ويمنحها توتراً داخليًّا يستوعب تحولاتها في الكشف عن رؤية تنحرف في مسارها إلى ذروة التوهُّج الدلاليّ"[1].

وبالعودة – إلى المسار الدلائليّ للمقبوس السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني ابتعث من تراكم الفعل [نموت]، وتكراره بشكل متتابع حالة من الإحساس الشعوريّ الجارح إزاء كل مرة يتكرر فيها الفعل، وفي هذا التكرار المتتابع تتكرر أشكال الموت، وتتكرَّر صوره المأساويَّة، فمرة نموت منسيين، وأخرى منبوذين، وأخرى ملعونين، وأخرى مجاناً كالذباب، وأخرى مطرودين كالكلاب، وهنا أدَّى التكرار التراكمي المتتابع للفعل [نموت] دوراً علائقيًّا يشدُّ دلالات المقطع إلى بؤرته، مشكِّلاً ناتجه الدلاليّ، ليكون محور الإشعاعات الدلاليَّة، ومركز استقطابها الشعوريّ، وللتدليل

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 128.

على فاعليَّة التراكم في تفعيل الحركة النصّيّة أكثر نورد الشكل التالي:



يتضّح لنا – من المخطط السابق – أنَّ تكرار الفعل [نموتُ] يتحكم في سيرورة النسق دلائليًّا، ويتشعب بمدلولاته إلى الحيثيات الجزئيَّة، والبنى الدلاليَّة الأخرى، ليكون المجرى، والمصبّ النهائيّ لسيرورة الدلالات، ومحور ارتكازها، واستقطابها الشعوريّ، وهنا، يعبِّر الشاعر عن دلائليَّة هذا الموت ومجانيَّته بالنسبة للرعاع من الشعب، لأنّهم – بمنظور حكَّامهم – منسيين كالكلاب والذباب، وهم أشبه بالحثالة، لذا لا يستحقون الحياة، وعلى هذا النحو، أدَّى تراكم الفعل [نموت] المتتابع دوره الشعوريّ الضاغط على الشاعر لدرجة أنه لم يستفق منه إلّا في القفلة الختاميَّة، واكتمال التفريع الشعوري الانفعالي التعرّوي الصارخ بقوله: [يفلسف الخراب] الذي يمثل ذروة التفريغ والتقريع والاحتجاج، وهذا يدلنا أنَّ مثل هذا التكرار التراكمي الضاغط "يمنح النسق التعبيريّ ترابطاً في توالي انثيالات الصور المقطعيَّة المتكاملة، وإعادة قراءة المشهد تراكميًّا من أبعاد مختلفة تصبُّ كلها في منصهر البنية الدلاليَّة"[1].

(1) المرجع نفسه، ص 132.

وقد يأتي التراكم مُنَظَّماً بنسق علائقي يشي بالتوازن في حركة الأنساق، ليعبِّر بالنسق المتوازن عن اصطراع الرؤية، وتقابلها، بموازاتها مع مثيلتها في النسق الشعريّ ذاته، لاكتمال التوازن الدلاليّ في عمليَّة الكشف والتعرية، وارتفاع حدة الوتيرة التعرّويَّة الهادفة، كما في قوله:

"مضحكةٌ، مُبْكِيَّةٌ

معركةُ الخليجْ.

فلا النصالُ انكسرتْ فيها على النِّصالْ..

ولا الرجالُ نازلوا الرجال...

ولا رأينا مرَّةً..

آشورَ بانيبالْ

فَكُلُّ ما تَبَقَّى.. لمتحفِ التاريخِ..

أهرامٌ من النِّعَالْ"[1].

قبل ارتيادنا فضاء التحليل والتأويل نشير إلى ملحوظة قد تبدو مهمة وهي: أنَّ النسق الشعريّ التراكمي المُنظَّم هو أشدُّ قدرة على بث الرؤية بعمقها الدلاليّ، من النسق التراكمي العشوائيّ المتتابع، لأنَّ الشاعر – حينئذٍ – يُنَظِّم الرؤية، ويعي مدلول اللفظة المتراكمة، ودورها الفائق في إشاعة جوِّها النفسيّ، والشعوريّ، بحساسيَّة شديدة، لتفجر مساراتها التعبيريَّة، بسيرورة نسقيَّة منظمة، بإحكام دلائلي فائق أكثر بكثير من النسق الشعريّ التراكمي العشوائي الذي يراكم المفردة، تبعاً لمشاعر ضاغطة تخرج عن سيطرته في معظم الأحيان.

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 522.

وإننا – في دلائليَّة المقبوس السابق – نلحظ عمق إصابة الرؤية، بالمراكمة اللفظية لنسق الكلمتين المتشاكلتين [صوتيًّا]/ والمتضادتين دلاليًّا [مضحكة/ مبكية]، وهذا التقابل والتشاكل أفرز عمقاً دلائليًّا في بثّ الحالة الجارحة التي وصلت إليها حال شعوبنا العربيَّة، فالطرفان المتنافران لم يكونا عدوين في يومٍ ما، فعمد إلى هذه المراكمة النسقية، لتبيان أثر هذه المواجهة المخزية والمبكية في آن، وانعكاسها على واقعنا المتخلف الراهن، فالحربُ ليست بين خصمين، أو عدوين لدودين، وإنَّما حرب طرفاها واحد، هو الدم العربيّ والحضارة العربية، فلا المنتصر فيها منتصر، ولا المهزوم فيها منهزم، وقد عبَّر الشاعر من خلال المتراكمات اللفظية المتوازنة: [مضحكة = مبكية]، و[النصال = النصال]، و[الرجال = الرجال] عن عمق هذه المأساة، بحساسيّة واعية لقيمة التراكم العلائقي المنظم في إصابة جوهر الرؤية التعرّويَّة المريرة لواقعنا المتصدع المأزوم، وكشفها، وكشف آثارها، ونتائجها السلبيَّة التي تبدَّت حيثياتها ماثلة بركام من نعال الشهداء، الذي دفنوا تحت الأنقاض، وهذا يدعونا إلى القول:

إنَّ هذا الإدراك الواعي لقيمة التراكم في تحفيز الرؤية الشعريَّة أضاف إلى منطوقاته الشعريَّة السياسيَّة بعداً دلائليًّا مشروعيًّا مضاعفاً، يزيدها عمقاً وتأثيراً في إصابة مقصودها، لخلق شرعيتها التعرّوية الكاشفة، وإضاءة مدلولها الثوريّ ليتمثله المتلقي، ويعيه حقيقةً لا زيفاً"، وهذا يدلنا على أنَّ "التكرار التراكمي كقيمة جماليَّة يسهم في خلق أفق توقعي لمتلقي الشعر الحداثي... وعلى هذا لم يَعُدْ يُنْظَرُ إلى التكرار تلك النظرة القديمة، وإنما أصبح تقنية تصاحب لحظة الإبداع، وتنتج عنها

مما لا يسعف أحداً على اجتزائه من النصّ، وإلاَّ تحطم بناء القصيدة"[1].

وقد يُشَكِّل التراكم مقياساً دلائليًّا علائقيًّا ممركزاً للحركة النصيَّة، بالارتكاز على تكرار عبارة، أو جملة تُشَكِّل محوراً ارتكازيًّا، أو واجهة نصّيَّة تدفع الحركة التعبيريَّة إلى التجاوب، والالتحام النصّيّ بين ما يخطُّه التراكم من إيقاعات، وما يستتبعه من دلالات، محقِّقاً أقصى درجات التلاحم بين الإيقاع، والدلالة، ونشير إلى أنَّ القبَّاني، شكَّل من هذه التراكم – في قصيدته السابقة – واجهته النصيَّة المحفِّزة للمقطع الشعريّ، كما في قوله:

"في كلِّ عشرينَ سَنَهْ

يجيئُنَا مهيارْ

يحملُ في يمينه الشمسَ،

وفي شمالِهِ النهارْ.

ويرسمُ الجنَّاتِ في خيالنا

ويُنزلُ الأمطارْ

وفجأةً...

تحيلُ جيشُ الرومِ كبرياءنا

وتسقُطُ الأسوارْ!!

*** * ***

في كُلِّ عشرينَ سَنَهْ

يأتي امرؤ القيسِ على حصانِهِ

(1) عبود، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربية المعاصرة، ص 172 - 173.

يبحثُ عن مُلْكٍ من الغُبَارْ..." [1].

إننا قبل الولوج إلى فضاء التحليل النصّيّ نؤكِّد: أنَّ القبَّاني حشد – في هذه القصيدة – كلَّ إمكاناته التعبيريَّة، لشعرنة المعاني، وهندسة النصّ هندسة دلائليَّة منظمة، تبث منطوقها بإحكام دلائليّ موقَّع، بالارتكاز على الدلالة المحكمة، النابعة من عمق التجربة، ومعينها الشعوريّ الحارق الذي لا ينضب نفثاً شعوريًّا حارقاً، ومدًّا عاطفيًّا مشتعلاً، مستمداً من مخزون الجراح، والمعاناة، والأسى، بجمل تتقطر أسىً، وتنفث زخمها الانفعالي الهائج عبر أشكال من التنديد، والاحتجاج، والتقريع، وحشد طاقات التعبير كلها، لإيصال مقصوده بوضوح وتوقيع دلالي محكم.

وبولوجنا عالم التحليل النصّيّ نلحظ أنَّ القبَّاني قد وجَّهَنَا – بداية – إلى تكرار التركيب [في كلِّ عشرين سنة]، لإبرازه كواجهة نصّيّة هادفة إلى ما بعدها، ومستدعية – في الآن ذاته – البعد الشعوري لهذه الواجهة في إصابة مدلولها، متوسماً من خلال الرمزين المستحضرين [مهيار] و[امرؤ القيس] مجيءَ البطل الأسطوري الخارق الذي يحمل بين جناحيه الخلاص، ويبني الأمجاد والانتصارات، لكن سرعان ما تنجلي الحقائق، وتسقط الأقنعة، فما (مهيار) و(امرؤ القيس) إلّا تمثالين من الغبار، لا يملكان حق الإرادة فكيف يملكان حقّ التغيير؟! وما رمز الغبار إلّا دليل الهشاشة، والضحالة، والاتضاع الذي يمثلهما هذان الرمزان، إنَّ هذه الواجهة حققت تجاوباً دلائليًّا نصّيًّا أثارت المقطعين، وعمقت مثيرات الرؤية من خلال إصابتها لمقصودها الدلالي المحكم، وهذا يدلنا "أنَّ فاعليَّة التكرار

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 523 - 524.

التراكمي في فهم أبعاد التجربة الشعريَّة، وجذب الأنظار إلى العنصر المكرَّر كجزء فعَّال في حركة النصّ أمرٌ لا يمكن التغاضي عنه، ولاسيَّما أنَّه يخلق نوعاً من التوقع، الذي يولِّد المتعة بما يدرك، بعد فترة من الانتظار، وبذلك، يستقطب التكرار وعي المتلقي الذي يشكل جزءاً مهماً من عملية التذوق الفني"[1].

وهذا دليل أكيد على فاعليَّة التراكم في كشف أغوار النصّ، مما يعني "أنَّ أغلب حالات التراكم تتصل بجوانب لفظيَّة، أو إيقاعيَّة، تقتضيها طبيعة الخطاب الشعري على اختلاف أطواره وتنوع أشكاله"[2]، وعلى هذا، يتأكد لنا دور التراكم في تعضيد الرؤية، وبث مكنونها الداخلي في القصيدة السابقة، ليكون رديفاً للكثير من التقنيات التي عضدت المعاني، وأثْرت الدلالات، والرؤى النصّيّة التعرّويَّة الكاشفة.

7 - بنائيَّة الأنساق اللغويَّة المتوازية:

إنَّ (التوازي) خاصيَّة علائقيَّة بنائيَّة مهمة تسهم في تعزيز الأنساق اللغويَّة المتوازية التي تشي بإيقاعاتها الصوتية والدلاليَّة المنظمة التي تحكم سيرورة النسق الشعري العام، وبما أنَّ النصّ شبكة علائقيَّة متضافرة الأنساق، فإنَّ التوازي يهبها طابعاً تشكيليًّا مُوَقَّعاً (منظماً)، بحيثيات نصّيَّة علائقية متوازنة، حتى وإن بدت متشعّبة أو متوالية في نسق معين، فإنَّ لها وقعها العلائقي المنظم، لا يتكشف أمام القارئ إلّا من خلال تتبع مسار القصيدة النهائي، وعلى هذا، يمكن أن نعّد "التوازي من أعمق أسس الفاعليَّة الفكرية في الشعر، فهو شكلٌ من أشكال التنظيم النحوي، ويتمثَّل في تقسيم البنية اللغويَّة للجمل الشعريَّة إلى عناصر متشابهة في

(1) ستولينتز، جيروم، 1981 - النقد الفني، دراسة جماليَّة فلسفيَّة، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، بيروت، ص 98 - 99.
(2) شرتح، عصام، 2010 - جماليَّة التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص 406.

الطول والنغمة"[1]، وعلى هذا الأساس، "يصبح التوازي في الشعر حصيلة النظام الناتج عن الانسجام والتناسق بين البناء النحويّ – الصرفي، والبناء العروضي"[2]، فالشاعر يُنَظِّم القصيدة، تبعاً لحساسيته الشعريَّة التي تحاول الوصول بالنصّ إلى أقصى درجات التنظيم، والاتزان عبر التشكيلات الإيقاعية المتوازنة في بنيتها الصرفية، والنحوية، والتشكيليَّة، للوصول بالنصّ إلى قمة الثراء الدلاليّ والتناغم الإيقاعي، وعلى هذا، يمكن تحديد مفهوم التوازي: "هو الأخذ (في الاعتبار) سلسلتين متواليتين، أو أكثر، لنفس النظام الصرفي النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعيَّة، وصوتيَّة، ومعجميَّة، ودلاليَّة"[3]، وعلى هذا الأساس، "تتجلى خصيصة "التوازي" من خلال نظام التماثلات النحوية التي تكسب النصّ الشعريّ انسجامه وتنوعه معاً"[4].

وبهذا، يتأكد لنا أنَّ علائقيَّة الأنساق المتوازية هي التي تهب الشعر وظيفته الجماليَّة، وإحكامه النسقي، وتسهم في تحفيزه دلائليًّا، لإثارة متعة تلقيه لدى القارئ، "فهيمنة بعض القضايا الشعريَّة كالتوازي والتكرار تشير وبما لا يدع مجالاً للشكّ إلى أنَّ الشعر يسعى في أرقى تجلياته إلى خلق لون من التنظيم الخاصّ بواسطة تماثلات تقوم بالرفع من قيمة تلك الوظيفة"[5].

والقبَّاني – بوصفه شاعر الكلمة وخالق خصوصيتها العلائقية التركيبيَّة المدهشة – لم يغفل عن هذه التقنية في إكساب منطوقه الشعريّ طابعاً علائقيًّا،

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص 97.
(2) كنوني، محمد، 1997 - اللغة الشعريَّة (دراسة في شعر حميد سعيد)، ص 117.
(3) المرجع نفسه، ص 117.
(4) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص 97.
(5) كنوني، محمد، 1997 - اللغة الشعريَّة (دراسة في شعر حميد سعيد)، ص 116.

منظماً بأنساق لغويَّة متوازية، تشي بسيرورة دلاليَّة وإيقاعيَّة متوازنة عبر أنساق تشكيليَّة متضافرة، تشي بالبعد الشعوري التعرّويّ الكاشف، وهذا ما نلحظه في المقطع التالي:

"أصواتُنَا مَكْتُومَةٌ

شِفَاهُنَا مَخْتُومَةٌ

شُعُوبُنَا ليستْ سِوَى أَصفارْ...

إنَّ الجنونَ وَحْدَهُ،

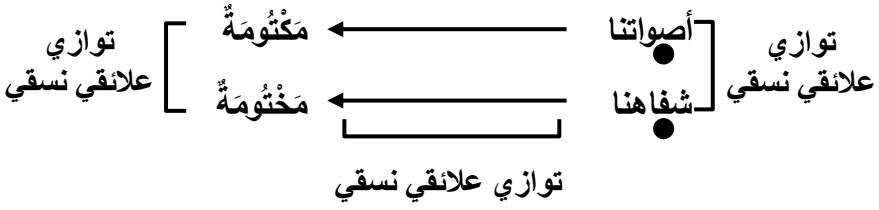
يصنعُ في بلادِنا القَرَارْ"[1].

قبل الدخول إلى خضمِّ النصّ لتحليل فاعليَّة الأنساق المتوازية لابُدَّ أن نشير إلى أنَّ: القبَّاني اعتمد علائقيَّة الأنساق المتوازية في منطوقاته الشعريَّة السياسيَّة للتأكيد على أنَّه يهندس الفكرة، وينظمها تنظيماً لغويًّا نسقيًّا متوازناً، باقتصاد لغويّ نسَقي، بقدر ما فيه من الاتزان، والتنظيم العلائقي المتوازن بقدر ما فيه من اختزال، واقتصاد لغويّ بلاغي شديد في إصابة مقصوده الدلالي، وهذا يعني أنَّه يُقَلِّب الفكرة على وجوهها المختلفة، قبل أنْ يدفع النسق اللغويّ المتوازن شكلاً هندسيًّا للتعبير عنها، كإشارة علائقيَّة دلائليَّة على أنَّه يُركِّز الفكرة المحكمة، ويختار لها الشكل النسقي اللغويّ العلائقي المناسب الذي يزيدها عمقاً وتأثيراً في إصابة مقصودها بأقصر الطرق، وأشدَّها جاذبيَّة، وعمقاً في رمي ثقلها الدلاليّ المُرَكَّز، ولهذا، فإنَّ الشكل اللغويّ المتوازي لعلائقية الأنساق اللغويَّة في فضائه لا يأتي فضاءً تشكيليًّا بصريًّا لا طائل منه، وإنَّما يأتي مقصوداً لذاته، لأنَّ القبَّاني

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 524.

بالشكل النسقي المتوازن يُرَكِّز الفكرة، ويبث منطوقها الدلائلي المحكم، لتصل إلى ما يرمي إليه، بمكوناتها التشكيليَّة، والدلاليَّة، ملتصقة بفكر المتلقي، وكأنها خارجة من بؤرة تأملاته، ومنظوراته، ومحاكمته الدقيقة للأشياء، بوعيه وإدراكه هو، لا إدراك الشاعر.

وبدخولنا – إلى المقبوس النصّيّ – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد الشكل النسقيّ العلائقيّ المتوازن لحركة الأنساق اللغويَّة، كواجهة نصّيّة بارزة استدعى – من خلالها – بؤرة من الدلالات التعرّويَّة الكاشفة عبر فاعليَّة النسقين اللغويين المتوازيين، كما يلي:



إنَّ الشاعر عبَّر عن طريق شكلانيَّة النسقين المتوازيين عن سكونية الحركة، وانتظامها، لتتخذ مساراً منتظماً ساكناً، وهذا الانتظام النسقي المتوازي لم يأتِ لغائيَّة شكلانيَّة بصريَّة، رغبة في الشكل الهندسي للنسق اللغويّ المتوازن، ليؤكد انتظامه نسقيًّا، وإنما أدَّى وظيفة شعريَّة تنبع من جوهر الرؤية وتموضعاتها النسقيَّة، فعبَّر الشاعر عن جمودنا، واختناقنا، باللفظتين اللغويتين المتوازيتين نسقيًّا [مكتومةٌ] و[مختومةٌ]، وهاتان اللفظتان لم تقتصرا على دورهما الدلائلي في تكريس حالة الصمت والكتمان، وإنما جاءتا نتيجة حتمية للتدليل على حالة الذل، والاختناق، والجبن التي اعتدنا عليها، فعبَّر بصريًّا بالتوازي الصوتي على مستوى الكلمتين المتوازيتين [مكتومة] = [مخنوقة] للتعبير عن حالة الوهن والضعف التي

وصلنا إليها، فصوت [التاء] كما هو معروف:" صوتٌ انفجاريّ شديد يوحي بالشدّة والغلظة والقساوة، والقوة، ويدلُّ على الامتلاء والارتفاع"[1]، وإنَّ الشاعر خنق صوت الكلمة الانفجاريّ بالتاء المربوطة، فبدت الكلمتان مقيدتين مخنوقتين هيئةً، ومعنًى، فعبَّر عن هذا الاختناق بالربط (التاء المربوطة)، وكان بمقدوره أن يستعيض عن التنوين [ـةٌ] بالتسكين [ـهْ]، ليكمل دارة الاختناق على أشدِّها، لكنه آثر التنوين رغبة منه في إظهار الصدى الارتدادي لهذا الصمت والاختناق بامتداد يشبه الأنين، ليبعث – من خلاله – الأنين الجارح الذي يعتصر القلب والروح، فلجوء الشاعر إلى الغنة الصوتيَّة عبر التنوين، أعطى الكلمتين دوراً دلائليًّا إضافيًّا، بث من خلاله أنَّاتنا الجريحة المكتومة التي لا يسمع صداها وارتداداتها إلّا على شكل منقطع مكتوم بأنَّاتٍ صامتة لا تخرج من الشفاه، وإنَّما من عصارة الروح.

ومن خلال تدقيقنا في الجذر اللغويّ أو الحقل الدلالي لهاتين اللفظتين، نلحظ أنَّ هاتين اللفظتين تنتميان إلى حقل دلائليٍّ موحَّد، حقل: [الكبت، والصمت، والخناق]، فأدت اللفظتان دورهما الدلائلي المقصود، لتدلان على سكونية الحركة، وحالة الاختناق الدائمة التي لا مفرّ منها، وهذا يعني أنَّ الشاعر عبَّر بعلائقيَّة الأنساق اللغويَّة المتوازية عن مقصوده الدلاليّ، وبثه الحالة الشعوريَّة التي تذهب لتؤكد في النهاية أن صمتنا لم يمنحنا استحقاقاً للحياة فاعلين ومنفعلين، فبقينا في هذا الكون مجرَّد أصفار لا تشكل هامشها الوجوديّ، حتى كأننا لم نخلق قط، وإنَّ الصمت والركون عندما يخيِّم على البلاد لابُدَّ من أن تنهار، ويجري بركبها من لا

(1) مؤنسي، حبيب، 2009 - توترات الإبداع الشعري، ص 35.

يملكون القرار، وهم الحثالى والحمقى الذين لا شأن لهم سوى إشاعة القتل، والخراب، والدمار، وهكذا، يبدو لنا أنَّ التشكيل العلائقيّ المتوازيّ لحركة الأنساق اللغويَّة – في المقبوس السابق – يتجاوز شكله البصريّ الهندسيّ، ليتغلغل إلى بؤرة الدلالة، كاشفاً أبعادها، ومساراتها الدلاليَّة، ليأتي التوازي ناتجاً مهماً، لا غنى عنه في إنتاج الدلالة، والإيحاء بها.

وثمَّة شكل من أشكال التوازي النسقي العلائقي الأسلوبي الضاغط يلجأ إليه القبَّاني، إشباعاً لحالة شعوريَّة متوتِّرة في داخله، أو انعكاساً ارتداديًّا شعوريًّا متراكماً إزاء لحظة التوتر القصوى التي وصل إليها، ولم يجد متنفساً لها إلّا إشباعها التتابعي، مقترباً في مدِّه الأسلوبي من علائقيَّة التشكيل التراكمي، وذلك لبث انفعاله الصارخ، والبوح بشدة عمَّا يعانيه من تأزُّم وضيق، كما في قوله:

"**نكذبُ في قراءةِ التاريخْ.**

نكذبُ في قراءةِ الأخبارْ.

ونقلبُ الهزيمةَ الكُبْرَى

إلى انتصارْ"[1].

قبل الدخول إلى فضاء التحليل النصّيّ نوكِّد: أنَّ التشكيل العلائقيّ النسقيّ المتوازي عندما يكون مُوَجَّهاً بذهنيَّة إدراكيَّة واعية بوظيفته العلائقيَّة فإنَّه يحقق توهُّجه الدلائليّ، وإحكامه النسقي في إصابة المغزى الدلائلي المقصود، وعندما يكون متتابعاً شعوريًّا، فإنَّه يتخلَّى عن اتزانه النسقي، ويغدو ارتداداً نفسيًّا ضاغطاً، يبث الحالة النفسيَّة بكل توترها، وصداها الانفعالي الهائج، مما يضعف حدَّته

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 525.

الترسيميَّة، ويُخَفِّف وتيرته، واتزانه الدلائليّ، فيضيع المتلقي – حينئذٍ – في زخم المشاعر الضاغطة للشاعر، وتتشظَّى الرؤية الكليَّة للنصّ، وتتشظَّى دلالته، ومقصديته المتوخاة.

وبالعودة – إلى دلائليَّة المقبوس السابق – نلحظ أنَّ التوازي النسقي المتتابع، لم يُحقِّق وظيفته التأثيريَّة المتوخاة، نظراً إلى ضغط الحالة الشعوريَّة، وتتابعه بشكل سينمتري متراكم، بمتواليات متتابعة تتراكم فيها الأفعال، والتشكيلات، والمضافات بأسلوبها العلائقي الروتيني ذاته، ممَّا أدَّى إلى إضعاف الإحساس الدقيق بالفكرة من جهة، وهيمنة الطابع التعرّوي الانفعالي الحاد لا الترسيمي الدقيق لحيثياتها الجزئية من جهة ثانية، فبدلاً من محاولتنا الحيثية الجادة لمداواة جراحنا، وإعدادنا العدة الضرورية الكافية لمواجهة عدونا لجأنا إلى تزوير الحقائق، وقلبها رأساً على عقب، حتى أننا أصبحنا غير قادرين على مواجهة أنفسنا بهزائمنا، فحولناها بوهمنا إلى انتصارات زائفة وأحلام وأمانٍ واهمة ، وهذا دليل الفبركة واللّامنطقية في محاكمتنا لمظاهر الأشياء وقلب الحقائق وتزويرها، دون الولوج إلى أعماقها، لكشف الحقائق، واجتثاث الأوهام، فتجرّعنا الهزيمة تلو الأخرى، وما عدنا لواقعنا المتدني خلاصاً، وهذا يؤكِّد لنا أنَّ التوازي النسقي الدلائلي الفاعل هو الذي يوجِّه حركة الدلالات، ويمنحها شرعيتها الدلائليَّة، ومقصودها المُرَكَّز، شريطة "أن تنبثق الدلالة من طبيعة التشكيل اللغويّ بقدر ما ينبثق التشكيل اللغويّ من طبيعة الدلالة التي يريد الشاعر إيصالها، بإسقاط نبضه على لغته التعبيريَّة، لتنطق بالصلة الوشيجة بين التشكيل اللغويّ والدلالة الشعريَّة"[1].

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص 99.

وقد يجمع القبَّاني – في نسقه العلائقي المتوازي – بين الاختمار الفكري الواعي، بالبعد الهندسيّ للكلمات، والبعد الدلائليّ للعلائق اللغويَّة المجسدة، أي يجمع بين الوعي بالنسق الشعريّ والتخطيط المسبق له، والتوترات اللّاواعية الناتجة عن شدة المفارقات والتوترات الحادة، لزعزعة الرؤية، وخلخلة الإدراك عبر المتراكمات اللفظيَّة الشعوريَّة الضاغطة على ذات الشاعر لحظة عملية البث الشعري، وعلى هذا، يجمع القبَّاني – في نسقه العلائقي المتوازي – إذاً – بين التخطيط والترسيم الذهني الواعي من جهة، والعشوائيَّة والضغط الشعوريّ الانفعالي اللّاواعي من جهة ثانية، مما يجعل المشهد الشعريّ حركيًّا، بما يبثُّه من أنساق متوازية، وأرتال لفظية موقَّعة (مموسقة) يشتغل عليها ضمن المقطع الشعريّ، فتتوتر الرؤية الشعريَّة التعرّويَّة – لديه – تبعاً للضغط الشعوري، وحجم الانفعال العارم الذي يبثه من جهة، وتبعاً للذهنية المتقدة الواعية في بث الأنساق العلائقيَّة اللغويَّة المتوازية التي تعي مدلولها، ومقصودها من جهة ثانية، "مثل هذا يؤكد لنا مقدرة الشاعر الإبداعيَّة على تشكيل علاقات لغويَّة جديدة، يبتدع لنفسه نظاماً خاصًّا نابعاً من رغبته الملحة في التعبير عن التجربة الوجدانيَّة التي يعيشها"[1]، وعلى هذا، جاءت الحركة النسقية الدلائليَّة كاشفة عن مقصودها في حيِّزها النسقي، مؤكِّدة توازنها النسقي، وتوازيها في الكشف، والتعرية، كما في المقبوس التالي:

"يا وَطَنِي الغَارقَ في دِمَائِهِ

يا أيُّها المطعونُ في إبائِهِ

(1) المرجع نفسه، ص 97.

مدينةً مدينةً

نافذةً نافذةً

غمامةً غمامةً

حمامةً حمامةً

مئذنةً مئذنةً

أخافُ أنْ أُقْرِئَكَ السلامْ"[1].

قبل الدخول إلى غمار النصّ لتحليل الارتباط النسقي لعلائقه اللغويَّة ومدها الدلائلي، لابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ: القبَّاني يملك مقدرة فائقة على التلاعب النسقي في علائقيَّة الجمل المتوازية، وبنية تشكيلها خاصة في منطوقاته الشعريَّة السياسيَّة، لتبدو الجملة – لديه – أقرب إلى البث الشعوريّ الإيحائيّ، عمَّا يعتصر ذاته من نبرة تقريعيَّة احتجاجيَّة صاخبة حيناً، وذات ترسيم ذهني دقيق (منظم بنسق علائقي محكم) حيناً آخر، مؤكِّداً أنَّ "النصّ الأدبيّ نتاج الاشتغال على الشكل بالنظر إلى ارتباط معناه بشكله، فالأديب يعمل على نسق الدلالات المألوفة مبتعداً في ذلك عن اللغة التقريريَّة المباشرة، ويستعيض عن ذلك بلغة تتميَّز بالتصدع، والتوتر، والخوف، وتكتنفها بياضات، وفراغات في ظلّ الصورة المبتكرة، مما يحسب له حسابه أثناء قراءة النصّ وتحليله"[2]، وهذا يدلنا "أنَّ الأنساق/ أو المتواليات المتوازية" تؤدي دوراً مساعداً في قراءة النصّ، والوقوف على جوانبه المختلفة، لعلاقتها بالشكل اللغويّ من جهة، والبناء النصّي العلائقيّ من جهة

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 526.

(2) بوبعيو، بوجمعة، 2009 - آليات التأويل وتعددية القراءة (مقاربة نظرية نقدية)، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 66.

ثانية، وهذا ما أشار إليه محمد كنوني بقوله: "إذا كانت المتواليات المتوازية، تثير القارئ بما تطفح به من تماثل قد ينسي ما فيها من شحنات دلاليَّة، إلّا أنَّه بالإمكان الإشارة إلى ما بين الكلمات التي تتماثل نحويًّا – برغم اختلافها الصوتي والمعجمي – من علاقة تقوم على أساس الإحالة الدلاليَّة"[1].

وبالعودة – إلى دلائليَّة المقبوس السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد في نسقه العلائقي المتوازي على المواجهة الحاسمة بين ذاته المغتربة الجريحة بإحساسها المأزوم، والوطن بما يمثله من نزف وجراح وتمزق وضياع، فكلاهما ممزَّق، وكلاهما بأمسّ الحاجة إلى الآخر، ولذا، فإنَّ اتجاه الشاعر إلى وطنه هو ارتداد غير مباشر إلى ذاته الجريحة، إلى إحساسه الجريح المحطَّم، فبث في صورة الوطن صورته القلقة المتصدعة المكلومة بعذاباتها، وجراحات اغترابها، وهنا، بدأ بتشريح هذه الجراح دون أن يملك القدرة على إحصائها، فكيف يملك القدرة على علاجها؟!، وهنا أخذ النسق حيِّز التماثل، والتوازي، والتقابل بين أرتال من الأنساق المعجميَّة المكرّرة ذاتها في نسق واحد، دليلاً على أنَّ المواجهة مع الوطن هي مواجهة مع ذاته، فجراح الوطن جراحاته، وإباء الوطن المنكسر هو صدى شعوره الاغترابي الحزين، وصدى إبائه الجرح، ولذا جاء النسق التقابلي التالي، مؤكِّداً فاعليَّة هذا التلاحم رغم المفارقة المفتعلة في فاصلة الختام.

(1) كنوني، محمد، 1997 - اللغة الشعريّة، (دراسة في شعر حميد سعيد)، ص 120.

[يا وطني الغارق في دمائه ⇔ يا وطني المطعون في إبائِهِ]

توازٍ نسقي

[(مدينةً⇔مدينةً) ⇔ (نافذةً ⇔نافذةً) ⇔ (غمامةً ⇔ غمامةً)⇔ (حمامةً ⇔ حمامةً)⇔(مئذنة ⇔ مئذنةً)]

(توازٍ نسقي تماثليّ)

إننا نلحظ – مِن خلال الشكل السابق – فاعلية الأنساق المتوازية في التعبير عن هذا التلاحم، والتماثل، والاندماج بين جراحاته، وتصدعاته الاغترابية من جهة، وجراحات الوطن التي شملت كل جزئية من جزئياته، فلم تترك مدينة، ولا نافذة، ولا غمامة، ولا حمامة، ولا مئذنة، إلّا وشملتها بحراب الذل والمهانة من جهة أخرى، وهنا لم يعد الشاعر قادراً على تتبع هذه الحيثيات الجزئية، فأكَّد انفصاله عنه، انفصالاً مفتعلاً ينطقه لفظاً دون أن يقصده حقيقة، بقوله: [أخافُ أنْ أُقرئك السلامْ]، وكأنَّ الشاعر بارتداده وانسلاخه عنه يعلن ارتداده وانسلاخه عن ذاته، محاولاً نبذ هذه الجراح، والوعي بأهميَّة الفعل للنهوض والثبات، وهذا يقودنا إلى القول:

إنَّ علائقيَّة الأنساق المتوازيَّة، وكيفيَّة تموضعها داخل سياقها النصّيّ، هي مؤشرات دلائليَّة مقصودة لذاتها، يتوجّب كشفها وتأويلها، نظراً إلى ما تخفيه في باطنها من دلالات قد لا تفصح عنها الكلمة الشعريَّة ذاتها بقدر ما يفصح عنها شكلها العلائقي المتوازي، وطريقة تموضعه على خارطة النصّ.

8 - بنائيَّة السؤال وتعالق المعاني:

إنَّ الكون – كلّه – دائرة تساؤل مفتوح، فكيف بالتساؤل الذي يُفَجِّره النصّ، ويترك مدّه الدلاليّ مفتوحاً على آفاق الحياة، ومتغيِّراتها، والشاعر لا يكون شاعراً

يملك رؤياه إلّا إذا كانَ بؤرة ملتهبة متشظيَّة بالأسئلة المفتوحة الممتدة؟، ولذا، فإنَّ النصّ الشعريّ [حياة داخل الحياة]، و[سؤال داخل سؤال]، وما تفشي السؤال لدى الشاعر إلّا دليلاً على بعده التأمليّ، وحثيثه الدائم لعقد حوار مفتوح مع الآخر، أيًّا كان شكل الآخر، وطريقة الحوار، ونوع التواصل اللّاهث وراءه، والشاعر لا يُفَجِّر الحقائق، ويدرك أبعاد المعاني إلّا بتعالقاته الدائبة مع الأسئلة، فهي التي تشحن الدلالات، وتزيد تعالق المعاني في الأذهان، فتراكم الأسئلة يستولد المعاني، ويفجِّر الدلالات لتزدهي بثوب جديد، وحراك دائب مستمر، إذْ "إنَّ تكرار الأسئلة يسهم في فتح المجال الدلاليّ، وشحنه بقوة إيحائيَّة، تستدرج القارئ إلى إكمال النصّ، وتدفعه إلى البحث عن عناصر الغياب من نواقص وإجابات، وبذلك، فهي تستثير الجدل، والقلق، مُجَسِّدة ضغوطات وانفعالات نفسيَّة متتاليَّة، تشحن الشاعر بطاقة فاعلة في ممارسة الحوار، والجدل، والمساءلة"[(1)]، لهذا، فإنَّ بنائيَّة السؤال بتراكمها داخل النصّ لهي مؤشِّر بنيويّ بنائي فاعل يُبرهن على مقدرة الشاعر على إثارة الرؤى للانفتاح على مساحة الكون، وتشكيل جدليَّة حواريَّة مع ما يمثله الآخر من ارتدادات شعوريَّة تأمليَّة، تؤكد تفاعله معه محاوراً، مكتشفاً، متأملاً، متحفزاً دائماً، لتلقي النصّ، ليصل إلى ذروة التأثير برسالته النصيَّة ذات التساؤلات الجدليَّة المفتوحة، والصدى التأملي الارتدادي الذي يثير الشكوك ويدفع إلى مغامرة الكشف، والاستغراق، والتأمل.

وقد يلجأ بعض الشعراء إلى المهارة، والحنكة، للتواصل الدائب مع الآخر، وجدبه ليتفاعل مع فضائه النصّيّ التساؤلي المفتوح، فاعلاً ومنفعلاً به، وذلك بأن

(1) شرتح، عصام، 2005 - ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 10.

يختتم الشاعر نصّه بتساؤل رؤيوي جدلي مفتوح ليبقى نصّه مفتوحاً على حوارات دائمة لا تنفد ولا تنتهي، بتعدد القرَّاء واختلاف القراءات، وبهذا يضمن لنصّه فضاءَه الدلالي العلائقي الممغنط، باستثارة الدلالات من جهة، والحوارية الدائمة لتوجسات الآخر ومشاركته في إثارة الجدل القلق المتسائل من جهة ثانية، وهذا يجعل نصّه متجاوزاً حاجز الزمن، وكاسراً فضاءه القسري. وهذا ما جسَّده القبَّاني، وسعى إليه ليكون السؤال مكوِّناً فنيًّا أو مولِّداً جماليًّا يفتح دائرة الدلالات على أشدِّها، من خلال الهالة الدلاليَّة التي تركها السؤال مفتوحاً في نهاية القصيدة، ممَّا أدَّى بنصّه الشعري إلى تحفيز دلالاته، وتوسيع حقله الدلائلي لإكسابه مشروعيَّة القراءة، وانفتاح مساحات التأويل التي تزيده ثراءً وغنًى وفاعليَّة على استقطاب جمهرة المتلقين على الدوام، كما في قوله:

"**يُسافِرُ الخنجرُ في عُرُوبَتي**

يسافرُ الخنجرُ في رُجولتي

هل هذِهِ هَزِيمَةٌ قُطْرِيَّةٌ؟

أم هَذِهِ هَزِيمةٌ قَوْمِيَّةٌ؟!

أم هذِهِ هَزِيْمَتي؟؟!"[1].

قبل الدخول إلى فضاء المقبوس السابق نؤكِّد: أنَّ القبَّاني لم يعتمد صيغة السؤال بوصفها بنية تساؤليَّة يبغي من خلالها ردَّاً أو جواباً على موقف ما أو رؤية محددة، وإنما السؤال لديه نفثة شعورية محتدمة، وهو يعد – في قصائده – مولِّداً شعوريًّا مُحَفِّزاً لموقفه الاحتجاجي، وباعثاً حيويًّا لتواترته ومظاهر احتجاجاته،

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 527.

فالسؤال – لديه – إذاً ليس ترفاً لفظيًّا، وتلاعباً علائقيًّا في ذهنية القارئ، وعبثاً في علائق التشكيل، لاستدراج المعاني، واستقطار مداليلها المستعصية البعيدة، وإنما هو واقعة لغويَّة يقتضيها الموقف الشعوري الاحتجاجي التقريعي الرافض من جهة، وقيم انبعاثية تنبثق من ركام جراحاته المريرة، وإحساسه الاغترابي الشعوريّ المأزوم من جهة ثانية، مما يجعل بنية السؤال لديه علائقيَّة مخصصة لذاتها تمثل ضرورة بارزة يتطلبها الموقف الشعوري أو الرؤية المخصوصة المجسدة، وكأنَّها قرار لزومي لا مفرّ منه.

وبالعودة – إلى الفضاء الدلائليّ للمقبوس – نلحظ أنَّ القبَّاني يستخدم – كعادته في هذه النصّ – أسلوبه التقريعي الاحتجاجي الرافض، وموقفه المرير الجارح، عبر حساسيَّة المفردة، وحساسيّة ما تشي به من دلالات، وما تؤديه بدورها العلائقيّ المُنَظَّم في إصابة مقصودها الدلاليّ، ومدها الشعوريّ العلائقيّ الممغنط الذي يُحَفِّز الدلالات، ويوسِّع آفاقها الرؤيوية، وهذا ما تبدّى لنا في اختياره للفظة: [يسافرُ]، بدلاً من لفظتها الملصقة بها تماماً في الاستعمال الجمعي المعتاد [يطعنُ] الملازمة للفظة [الخنجر]، وهذا الانزلاق في تحويل علائقيَّة الفعل، لم يأتِ عن عبث، وإنما جاء بناءً على اختيار دقيق لمداليل هذه اللفظة، لتؤدي مقصودها الفني بمعنى: أنَّ اختيارها جاء مقصوداً، أو لنقل: مدروساً بعناية فائقة، ودليلنا على ذلك أنَّ مؤولة [السفر]، تعني في مقصودها الدلائلي المعتاد، أو [الحقل الدلالي] الذي تفرزه من الذهن: [الترحال، والاغتراب، والحركة، والتذبذب، وعدم الاستقرار، واللّا انتماء]، كالحالة التي هو عليها.

وهنا، منحها الشاعر – في سياقها العلائقي – انفتاحاً دلائليًّا مشحوناً بفيض

من الدلالات الاغترابيَّة الجارحة، ليدل – من خلالها – على مرارة الغربة، وجراح الاغتراب، وقسوة الحالة المتذبذبة الملازمة – لديه – بالشعور [بالانتماء/ واللّاانتماء]، مما يجعل النسق الشعري مشتعلاً بتوتر هذه الحالة النفسية الملازمة المصطرعة – لديه – لتحمل شتى أنواع الدلالات المأزومة الجارحة في مدها الشعوري وبريقها الدلاليّ، وهنا، أظهر اشتداد الحالة الشعوريَّة – لديه – على إحساسه القدري بأنَّ قدره ما هو إلّا مركب ارتحاليّ دائم في خضم بحرٍ هائج، متلاطم الأمواج، موجةً إثر موجة تلطمه بجراح الغربة، وأخرى بجراح الترحال، وأخرى بفجائعية الزمن، وأخرى بالنكسات، والخيبات، والنكبات، وأخرى بفجائعية الفقد ومرارته المحزنة، لكن على شدتها كلها يمكن للمرء أن يتجاوزها تباعاً، مقارنة بجراح الضياع"، والشعور باللّاانتماء! ودليلنا أنَّ المنفي لا يملك وطناً، ولا يملك أيّ إحساس بالانتماء، لأنَّ الآخر لا يمنحك وطناً، ولا يمنحك تجذراً وجوديًّا وانتماءً، وإنَّما يمنحك صدى لحياة هامشيَّة تطفو بها على السطح، دون أي إحساس لزوميّ بوجود انتماء.

وهنا، جاء تعبير الشاعر قمّة في الحساسيَّة الشعريّة، والبداعة في إصابة عمق الرؤية في الصميم: [يسافرُ الخنجرُ في رجولتي]، إنَّ أقسى ما يُطْعَنُ به المرء أنْ يُطْعَنَ برجولته وكرامته، فالمغترب لا يملك إحساساً بالانتماء، ولا يملك إحساساً بالرجولة، وهذا الإحساس المنكسر يفقده معنى الحياة، فمن المعروف أنَّ الخصوبة هي التي تمنح الإنسان استمراريته في الحياة، وعندما تُجْتَثُّ الخصوبة من المرء لا تُجتثُّ منه الخصوبة فحسب، وإنَّما الكرامة والعزة والإباء، والحياة بأكملها، بزهوها وإشراقها وتواصلها المستمر، وعلى هذا، حملت هذه الاستعارة في

طيَّاتها دهشة وعمقاً في إصابة مقصودها، بإحساس شعوريّ موجع تضافر مع التساؤل الختامي في التعبير، عن فداحة الحالة التي اعتصرت قلبه وكيانه، لدرجة أصابت بوقعها الارتدادي الدلائلي الكاشف غايتها القصوى في الإثارة والإبلاغ.

وبالتدقيق – في علائقيَّة هذا التساؤل وعمقه المدلولي – نلحظ أنَّ القبَّاني لا يبث منطوقه عبثاً، وإنما يبثُّه عن دراية فائقة بمدلول الكلم ووقع الكلمات في نسقها كوقع السيف في مضائه وحدَّته، حيث أدَّى هذا التساؤل دوره الفني المنوط به، ليشكل ذروة في البث الشعوري الاحتجاجي الصارخ، مشكِّلاً علائقيَّته النسقية، وتعالقاته المعنوية كبؤرة انفعالات صارخة من الأعماق، تبدَّت بوضوح عبر التوتر الحاد الذي فجَّره بالمفارقة التعبيريَّة البليغة الدالة [بمستوييها اللفظي والدلالي معاً] عبر دلائليَّة الصوت، بارتفاع حدة صدى صوت الياء الارتدادي المفتوح الذي يحمل اهتزازاً صوتيًّا حاداً، وقوة ارتدادية توتريَّة ضاغطة، تعلن صموده وثباته على الرغم من جميع المطبَّات والنكبات والنكسات التي عايشها حتى آلفها، وبالمقابل جاء صوت الهاء [منكسراً] بالهمس الصوتيّ المنكسر في لفظة [هزيمتي]، الذي يدل على مشاعر الحزن، والأسى، واليأس، والتشرد، والضياع، والانكسار الشعوري، وهذا الامتداد الصوتي لحالة التذبذب تلك، لازمته طويلاً، وأصبحت صرخته المدوية التي ينفثها من الأعماق، ليبقى صداها متدفقاً مبثوثاً إلى ما لا نهاية، عَبَّرَ عنها بالمد الصوتي المفتوح خلال صوت [الياء]، ثم استتبعه بصريًّا بصدى إشارتي الاستفهام: [؟؟] ليؤكِّد امتداده المتسائل عبر عجائبية التساؤل، الذي فجَّره بإشارة التعجب [!]، تاركاً مداه الصوتي قارعاً أسماعنا إلى ما لا نهاية، يعلن أخيراً، بأنَّه: لا يملك وطناً ولا يملك إحساساً بالانتماء، وهذا دليل أكيد لا يدع

مجالاً للشكّ، أنَّ السؤال – لدى القبَّاني – هو توتير حالة، وارتداد شعوريّ، وكشف مستبطن عن جراحات الروح وعذاباتها، بمظهر شعوري جريح حارق يكوي الروح، لتشي بأنَّاتها ومظاهر احتجاجها، دون أنْ يخفى علينا ما يحمله من توتر وانكسار شعوري، دال بقوة على فداحة الحزن، ومرارة الأسى التي يعيشها، فيأتي السؤال ليس وليد حاجة شعوريَّة ارتداديَّة فقط، وإنَّما يأتي بوصفه كوداً كاشفاً عن عمق مخزونه الباطني، بكل زخم الحالة الشعوريَّة الضاغطة، والانفعال الذي يهدر في أعماقه، بقرار دلائلي محكم لا يدع مجالاً للشك.