الفصل الثالث
(علم الجمال النصّيّ - الأسلوبي)

*** رؤى تنظيريَّة في طرائق الكشف الأسلوبي.**

*** التحليل النصّيّ الأسلوبيّ الجماليّ:**

1- العنوان مُحَفِّزاً أسلوبيًّا.

2- براعة الاستهلال مُؤَشِّراً إبداعيًّا.

3- المونتاج الشعريّ.

4- أسلوبيَّة التشكيل الومضي.

5- التداعي اللغويّ، بوصفه خاصيَّة أسلوبيَّة.

6- التراكم والتكثيف الدلاليّ منظماً أسلوبيًّا.

7- الروابط اللُّغويَّة بوصفها فواعل أسلوبيَّة.

نتيجة أخيرة.

الفصل الثالث

(علم الجمال النصّيّ – الأسلوبي)

رؤى تنظيريَّة في الكشف الأسلوبي:

الأسلوب هو الشكل البنائيّ الذي تتمظهر فيه الكلمات، لتتخذ مساراً معيَّناً، واتجاهاً خاصًّا، ولا تظهر جماليَّة الأسلوب إلّا من خلال جماليَّة البناء الكلّيّ للنصّ، "فالجمال يكمن في روح البناء الكليَّة، أي الاتحاد بين الجزئيات، بحيث تصبح وحدة متكاملة فيشعر الناظر إلى المصنوع بالصلة بين جزئياته، وعلى ذلك، فإنَّ الروح الكليَّة هي التي تعطي هذه الجزئيات جمالها، ونحنُ لا نستطيع أن نبصرَ الروحَ إلّا إذا تجاوزنا الجزئيات إلى الكليات،.... والحقُّ إنَّ لكلٍّ من الصوت، والكلمة، والتركيب، والصورة، والوزن، دوره في العمل الفنيّ، وهي –جميعاً – تعمل في نسق واحد، بهدف التعبير عن انفعالات الشاعر، ومن ثمَّ إيصال تلك التعابير إلى المتلقّي، والإيقاع هو الذي يحقق التأثير في نفس المتلقي"[1].

وتكمن جماليَّة الأسلوب في ثورته اللغويَّة، من خلال جماليَّات التراكيب، والتشكُّلات اللغويَّة المنزاحة شكلاً أسلوبيًّا، وطريقة تعبير، وهذا ما أشار إليه أدونيس بقوله: "الثورة اللغويَّة تكمن في تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي في إفراغها من القصد العام الموروث. هكذا، تصبح الكلمة فعلاً "لا ماضي" له، تصبح كتلة تشعُّ بعلاقات غير مألوفة... الثورة التي نتطلَّع إليها في اللغة العربية، ليست، إذاً، شكليَّة أو جماليَّة، تقصر همها على حروفيَّة الألفاظ، على جرسها الخارجيّ، على

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 35 - 36.

تآلفات النغم واللفظ، وإنما هي تفجير للّغة من الداخل، إنَّ ثورة اللغة حين تقتصر على الشكل، على الجرس، وإيقاعاته النغميَّة، تتحوّل إلى ترجيع مصطنع"[1].

وهذا دليلٌ على أنَّ الأسلوب لا يستمدُّ طاقته الإبداعيَّة إلّا من خصائصه البنيويَّة الفاعلة لا من شكله اللغوي فحسب، على الرغم من أنَّ الشكل هو أول ما نتلمسُّه في النصّ الشعريّ، وهذا ما أشار إلى بعضٍ منه الناقد علي جعفر العلاَّق بقوله: "إنَّ النصّ الشعريّ شكلٌ قبل أيِّ شيءٍ آخر، ونحنُ، حين نستقبل النصّ، فإننا لا نؤخذ في المرحلة الأولى للتلقّي، إلّا بشكله أولاً، أي أنَّ الخضَّة الأولى التي تعترينا لا تنبعثُ، في الغالب، إلّا من شكل النصّ، أو عناصره الشكليَّة، أمَّا بناء النصّ فإنَّ اكتشافه مهمة يصعب على التلقي الأول إنجازها دائماً، لذلك، فإنَّ كل قراءة لاحقة تظلُّ اقتراباً من رؤية النصّ، واختراقاً لظلمته البهيجة... إنَّ ما تبعثه القصيدة فينا من نشوة، أو قوة، وأسًى لا يترشَّح إلّا عن مستواها الشكليّ، أولاً، ومن خلال هذا الشكل بتفاصيله ومكوِّناته، تنجح القصيدة في إشعاعه مناخها الجماليّ والفكريّ في كيان المتلقّي، وتستدرجه بعد ذلك، إلى فضائها الداخلي وشباكها الخادعة. أي إلى أبهةِ البناء الشعريّ وبهائه الساطع"[2].

وإنَّ للشكل أهميته في مختلف الفنون، لأنَّه يمثِّل الإطار الفني الذي تتشكَّل وفقه الفنون جميعها في صيرورتها الإبداعيَّة: "وتتجلَّى هذه الأهمية أكثر في الآداب، وفي الشعر منها، بشكل خاص، ذلك أنَّ الأدب يُشكِّل أرقى الفعاليات الذهنية، وأقرب الفنون إلى الإنسان كون عدته اللغويَّة هي أقوى تواصلاً معه منذ

(1) أدونيس، 2005 - زمن الشعر، ص 239 - 240.
(2) العلاَّق، علي جعفر، 2007 - ها هي الغابة فأين الأشجار، ص 74.

ولادته حتى النهاية، ولذلك، فالشكل الفني على علاقة بذات الأديب، والأمة معاً رؤيةً، ومزاجاً، وحداثةً، ومشاعر، وطرائق تفكير، وبما أنَّ المبدع نتاج ما حوله من حركة مجتمعيَّة، وثقافية، ومعرفيَّة، فهو وهذه الحركة يظلاّنِ في حالة تطور مستمر. ذلك أنَّ الإبداع الحقّ لا يبقى على حال واحدة، لأنَّه محكوم بحيويَّة التطور الذي يكتنف الحياة من حوله"[1].

والشكل يمثِّل للفنون جسدها المادي الذي به تحقق ملمسها الخارجيّ، ويمكن تعريفه وفق ما يلي: "إنَّ الشكل هو صورة الشيء الخارجيَّة، في مقابل المادَّة التي يتركَّب منها، وهو منطقيًّا العلاقة بين أقسام القياس في مقابل ما تعنيه هذه الأقسام من مضمون، ويُعَرِّفونه في الفنون المحسوسة على أنَّه الإبانة الحجميَّة أو الخطيَّة عن أحد الموضوعات من حيث إبرازه في الأبعاد المحدَّدة له، وتعبيره عن العاطفة التي يدمجها الفنان فيه.... فهو في الفن الشعريِّ طريقة تُشكِّل النصّ الشعريّ، لغة، وكيفيَّات احتوائه لتجربة المبدع، والتعبير عن تلك التجربة بالطرائق التي تشير في أصولها إلى جوهر رؤى الفنَّان الذي أبدع القصيدة، وتوجهاته الفكريَّة، والوظيفيَّة معاً، لما بين الشكل والوظيفة من روابط حميمة تجعل تطورهما أمراً مفروغاً منه، فتطور الشكل هو ناتج زخم شعوري ملحٍّ يُحرِّكه من الداخل، أي داخل الفن والفنان نفسه، ومن الخارج، أي من انعطافات حياتيَّة، وثقافيَّة، ومجتمعيَّة، تدفعه إلى التجاوز، ومع مغادرة الفنّ شكله القديم تغادر مضامينه، ووظائفه، مواقعها السابقة مؤازرة في تقدمها الشكل الجديد في تطوره، ليكونا منسجمين في الإبداع الجديد، فليس في الشعر الحقيقي تجديد شكلي بحت، لأنَّه لا

(1) البستاني، بشرى، 2011 - في الريادة والفن، ص 21.

انفصال بين شكل التعبير، والرؤيا التي يحملها ذلك الشكل، فليس المضمون شيئاً جاهزاً يتناوله الشاعر ليضعه في شعره، لأنَّ القصيدة مركب بنائيّ ينصهر فيه الشكل والمضمون في دفقة الإبداع"[1].

إنَّ الاشتغال النقديّ على الشكل يعني الاشتغال على الأسلوب، وطريقة التعبير، وهذا الاشتغال يتطلب مهارة فائقة في إدراك محفِّزات الشكل الفني الإبداعيَّة، من تكرار، وتوازٍ، وتفاعل، وتضاد، وصورة، وأسطرة، وما إلى ذلك من قضايا أسلوبيَّة، إذْ "إنَّ النصّ الأدبيّ هو نتاج الاشتغال على الشكل بالنظر إلى ارتباط معناه بشكله، فالأديب يعمل على نسف الدلالات اللغويَّة المألوفة، مبتعداً في ذلك عن اللغة التقريريَّة المباشرة، ويستعيض عن ذلك بلغة تتميَّز بالتصدُّع والتوتر والخوف، وتكتنفها بياضات، وفراغات في ظلِّ الصورة المبتكرة، مما يُحْسَبُ لها حِسَابه أثناء قراءة النصّ وتحليله، فهذه الاستعارات المستحدثة، والتعابير غير المألوفة في التراكيب اللغويَّة التراثية، مثل الجمع بين الألفاظ المتباعدة الدلالة، والإعراض عن الدلالة اللغويَّة للألفاظ، كل ذلك وغيره أضحى من الشروط الواجب وضعها في الحسبان في أي قراءة لأيّ نص.. ولعلَّ النصّ الأدبيّ يتسم – في جلِّه – بتعدد المعنى، وذلك باختلافه عن النصوص الأخرى، وفي ظلِّ التعدّد فإنَّه قابل لأكثر من تأويل، بسبب أشكال الخرق التي يعرفها، وهو بذلك يفرض الاختزال أو التقوقع ضمن معنى واحد، إذْ إنَّ كل قارئ يفكِّك تركيبته السيميولوجيَّة، وفق وجهة نظر مختلفة عمَّا توصل إليه قارئ آخر، وبذلك فهو مفتوح على أكثر من

(1) المرجع نفسه، ص 32 - 24.

معنى"[1].

وهذا يعني أنَّ النصّ وثيقة لغويَّة تنطوي على دلالات متعددة، وتنفتح على تـأويلات مختلفـة، تبعـاً لمنظـورات المتلقّـي، وحساسـيته الشـعريَّة، وقدرتـه علـى استنطاق النـصّ، وترجمـة مخزونـه الانفعـالي، لأنَّ النـصّ كتلـة متفاعلـة، وكلمـا ازدادت حدّة التفاعل والتنـامي بـين الوحـدات النصّيَّة، ازدادت حركـة النـصّ إثـارة واستقطاباً فنيًّا، وهذا دليلٌ علـى: "أنَّ لغـة النـصّ لغـة متفاعلـة، ليسـت خامـدة، ولا تكفُّ عن الحركة: لا تكفُّ عن استيعاب دلالات، ومضامين جديدة، وإفراز أبنية غير محدودة، تتطلب وصفاً ديناميكيًّا يواكب تلك القدرة ولا يجدها. ومن ثمَّ، تحتاج إلى قارئ ذي كفاءة معيَّنة قادر على القيام بعمليَّة، لا تقلُّ قيمة عن عمليَّة إنتاج نصوصـها مـن خـلال عمليـات الوصـف، والتحليـل، والتفسـير، قـادر علـى إبـراز إمكانات النصوص وطاقاتها غير المحدودة"[2].

وإنَّ مـن أبـرز مفـرزات جماليَّـة الأسـلوب جماليَّـة اللغـة التـي تُشـكِّل الـركن الرئيس فـي فاعليَّـة النـصّ الشـعريّ، وهذا دليلٌ علـى "أنَّ التجربـة الشـعريَّة قبـل أن تكـون تجربـة جماليَّـة، هـي تجربـة لغـة، فيهـا تتحـدَّد ملامـح مواقـف الشـاعر مـن لغتــه... وفلسـفته الجماليــة، لـذا كانـت اللغــة هــي المسـتوى الواسـع لتمـثلات التحديث"[3].

وهذا يعنـي أنَّ: "النـصّ الأدبـيّ هـو ذلـك "النـصّ القـديم – الحـديث"، الـذي ارتبط بجنس أدبـي مـا، كـأنْ يكون نصًّـا شـعريًّا، نصًّـا قصصـيًّا، نصًّـا مسـرحيًّا...

(1) بوبعيو، بوجمعة، 2009 - آليات التأويل وتعدديَّة القراءة (مقاربة نظريَّة نقديَّة)، ص 66.
(2) بحيري، سعيد حسن، 1997 - علم لغة النصّ المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصريَّة العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، ص 164.
(3) أدونيس، 2008 - شعر أدونيس (البنية والدلالة)، ص 18.

إلخ. فبعد أن ينتج هذا النصّ، ويخرج إلى العالم يصبح وثيقة ذات وجود شرعي، ومن حقّ القرّاء أنْ يتناولوه، بالدراسة والنقد والتحليل"[1].

ولعلَّ أبرز ما يكشف النصّ ويُبَيِّن وظيفته الشعريَّة، اللغة المنبثقة من رحم المعاناة، والتحفيز الجماليّ، إذْ "إنَّ اللغة الشعريَّة تُحَدَّد على أساس وظيفتها، أي الأثر الجماليّ، وهذا الأثر ينتج عن التركيز على الرمز (Sign) اللغويّ نفسه، وليس كما في اللغة العاديَّة، حيث يكون التركيز على نتيجة الالتصاق. إنَّ مثل هذا التركيز على الرمز في التخاطب اليوميّ يعرقل الاتصال الفعَّال، لذا، فإنَّ التخاطب اليوميّ تلقائيّ جداً، وأيّ أثر جماليّ قد يظهر يكون أقل أهميَّة من سريان الأفكار... فاللغة الشعريَّة تأخذ من المخزون الذي توفِّره المستويات الأخرى للغة، خاصَّة الأنواع الأدبيَّة في اللغة المعياريَّة والتي تُمَثِّل الخلفيَّة المتنوِّعة التي تدرك من خلالها الجوانب اللغويَّة في العمل الأدبي. وأية خروج من اللغة المعياريَّة (في شكلها الأولي) يُقَيّم في الشعر كأدوات فنيَّة"[2].

ومما لا شكَّ فيه أنَّ النصّ الشعريّ هو كيان لغويّ، تزداد قيمته الجماليَّة الأسلوبيَّة، بمقدار امتلاكه لحيويَّة نسقيَّة متفاعلة تشي بنبضه، وفاعليته الشعوريَّة، وقدرته على الإمتاع والتأثير، وهذا دليلٌ على أنَّ "النصّ يُولَدُ في عماء مطلق، بل هو نشاط بشريّ، تاريخيّ، نسبيّ، يتمُّ تحققه في نقطة تماس فريدة من نوعها **بين** الذات المبدعة، وبين شروطها الموضوعيَّة، بين الداخل والخارج في ارتطامهما المدوِّي، وأخيراً بين المبدع، باعتباره كينونة شديدة الخصوصيَّة، والكون في

(1) بوبعيو، بوجمعة، 2009 - آليات التأويل وتعدديَّة القراءة، ص 63.
(2) عيد، رجاء، 1995 - القول الشعريّ (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف، الإسكندريَّة، ص 63.

عموميته وشموله الكبيرين.. وهذا النصّ نسيج لا نهاية له من تقاطعات القوى الفاعلة، داخلية كانت أم خارجيَّة: إنَّه الأهواء، التأمُّل، قوة الروح، الأسى وهو حركة الحياة، الموت، تفجّر المكان، وقوة التاريخ، البشر واكتظاظ دواخلهم لدفء، أو الضغينة، باليأس، والتهور. وهو أيضاً، جَيَشان اللغة، وازدهارها النامي، ومراوغة طاقاتها المحدودة بمكيدة الانحراف، وتأجُّج المخيلة"[1].

ولذلك، فالنصّ الشعريّ هو كتلة لغويَّة مؤلفة من سلسلة من الطبقات اللغويَّة، والإيحاءات والعناصر المتشابكة، التي تتفاعل فيما بينها في تحقيق كينونة النصّ: "ولمَّا كان الشعري يتأسَّس باللغة وفي اللغة، بما هو ثورة على اللغة باللغة، تصير اللغة الشعريَّة طاقة خلاَّقة في يد الشاعر، لتشييد هذه اليوتوبيا"[2].

لذلك كلِّه "فإنَّ النصّ ليس أحادي التكوين، بل هو محصلة لقوى عديدة، وتفاعلات جمَّة، وهو ملتقى لعدد من المكوِّنات، والعناصر المتشابكة، حاضرة وغائبة، ملموسة، ومجرَّدة، إنَّه كيانٌ لغويٌّ فريد، لكنه – في الوقت نفسه – كيان منقوع بدماء البشر، ومشدود إلى أحلامهم المكدرة أو مباهجهم المنقوصة... وإذا كانَ النصّ يتمتع بهذه الطبيعة الصاعدة من الداخل المتجهة إليه، المنفتحة بسحرها على الخارج والمنغلقة دون برودتِه فإنَّ على النقد [النقد الأسلوبيّ تحديداً] أن يخصّ بعنايته الكبرى ما يشتمل عليه النصّ من لطف باهر، أو تعقيد حيّ، من تصدعات الذات، أو حماقاتها لا أنْ يكتفي بالنظر إلى ذلك النصّ، باعتباره ملفوظاً لسانيًّا فقط، بنيات وصيغ وتراكيب، فالنظر إليه على أنَّه مهارة شكليَّة

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2011 - من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ص 26 - 27.
(2) كنوني، محمد، 1997 - اللغة الشعريَّة (دراسة في شعر سعيد حميد) ص 14.

محضة، أو استغراق باللعب في حدّ ذاته، يقطعه عن روافده الذاتية والموضوعيَّة، عن كهوف الذات وعن الأفق العام، ويجعل منه لعباً بخيوط اللغة، وهذا كله ينزل بالنصّ الشعريّ إلى مستوى الصنعة المحكمة المنغلقة على نفسها، والمقطوعة عن صخب الينابيع. إنَّ وسائل الشعر واجتهاداته الأدائيَّة ينبغي أن لا تظلّ في معزلٍ عن تجربة الشاعر، وتشظّيات ذاته، أيّ أنَّ تجربته الفنيَّة وتجربته الذاتيَّة تظلاّن في اشتباك وتلاحم حميمين"[1].

وإنَّ من أبرز مفرزات جماليَّة الأسلوب جماليَّة اللغة، التي تشكِّل الركن الرئيس في فاعليَّة النصّ الشعريّ، وهذا دليلٌ على: "أنَّ الجمال قرين النظام، لأنَّه نقيض الفوضى ووجها الآخر، فهو القيمة الأولى التي يسعى إليها "التشكيل" ويهتدي بها، في سعيه إلى تأكيد قيمتي الحق والخير بواسطة قيمة الجمال، وهي القيمة التي يحقِّقها الشعر حين يبحث عن روح الحقيقة في العالم، ويسعى إلى تغييره، فيجدها في الوحدة التي تنطوي على معنى الوجود، والصورة التي تقوم على التشكيل، والتوازن الذي يقوم على التناغم بين العناصر، والبناء الذي يدور حول مركزه دوران الكونِ حول غايته"[2].

وإنَّ الدراسات النقديَّة المعاصرة من [أسلوبيَّة، وبنيويَّة، ولغويَّة، وسيميائيَّة] قد حوَّلت القراءة النقديَّة من قراءة مرجعيَّة تراثيَّة، إلى قراءة حداثيَّة تمثل بُنى النصّ بعمق، إذْ "عكفت الشعريَّة العربيَّة الحداثيّة على فحص التجارب الشعريَّة، وكشف قوانينها متجاوزة في ذلك المواقف النقديَّة الكلاسيكيَّة، ومؤسّسة في الوقت ذاته

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2011 - من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ص 27 - 28.
(2) عصفور، جابر، 2008 - رؤى العالم (عن تأسيس الحداثة العربيَّة في الشعر)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، ص 152.

رؤاها الحداثيَّة التي قاربت النصوص الشعريَّة من منطلقات جديدة، وبأدوات إجرائيَّة غنيَّة من حيث المعرفة المنهجيَّة، والثقافة العالمية.. غيرت الحداثة الشعريَّة العربيَّة النصّ، لأنَّها غيَّرت الشاعر من الداخل، وحَطَّمت كل ما كان يحمل من دلالات الثبات والمطلق، لديه، فيما يخصّ الكتابة واللغة ومفهوم الشعر، وأيضاً أنتجت شعريَّة تعدَّدت مجالات اشتغالها، إذ لم تبقَ منهمكة في تحليل النصّ الشعريّ، ومقاربته، لأنَّه أصبح يمثِّل في هذا المرحلة الوجه البارز في الحداثة نفسها، والتجسيد الفنيّ في ثقافتنا العربيَّة، والتفت إلى عناصر أخرى مرتبطة بالنصّ وعلى رأسها القراءة... إذْ تكشف القراءات النقديَّة الجديدة هذا التحول العميق الذي مسَّ النصّ الشعريّ المعاصر الذي لم يَعُدْ معنًى جاهزاً وكاملاً أو خطاباً منطقيًّا، بل أصبح يمثِّل بنية حداثيَّة بما هي بنية متعدِّدة العلاقات المتواصلة باطنيًّا في مناخ إيقاعيّ معقد، وأصبح نصًّا باحثاً عن إيقاع اللغة بنواميس خاصّة، وتمتزج في إيقاعات الذات، بإيقاعات واقع متحرِّك، ومتغيِّر، وأيضاً، أصبحت الدلالة احتمالاتٍ وأبعاداً، وللرمز فيه حضور يستجلي غياباً، ممَّا جعل النصّ في ذاته يمثِّل بنية رمزيَّة، لا تفصح ولا تخبر عن باطنها بسهولة ويسر إلّا بمراودة، ودخول عالم التجربة الشعريَّة، وإزاحة طبقاته المتداخلة"[1].

وقبل أن نخوض غمار التحليل النصّيّ – الأسلوبيّ الجماليّ نشير إلى أنَّ القبَّاني يملك حساسيته الشعريَّة المتسائلة، القلقة التي تسأل، وتترك السؤال مفتوحاً، فالسؤال – لديه – أشبه ما يكون بالانبعاث الشعوريّ، ليُشَكِّل قيمة أسلوبيَّة داخلة في تحفيز الشكل اللغويّ. وقد انتبه إلى هذه الخصيصة الأسلوبيَّة الكثير من

(1) عبو، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة، ص 25 - 26.

النقَّاد، ومن ضمنهم الدكتور علي حداد الذي يقول: "لقد مثَّل السؤال في الشعر لحظة قدريَّة عاليَّة الكشف، ارتقى إليها الإنسان في مسيرة تعبيره عمَّا يعتمل في دواخله، ويشغل حواسه، ليتناثر مقولات مثيرة على تفوهات صوته، وحركة جسده المُنْفَعِلة"[1].

فالتساؤل يفتح باب الانجذاب الشعوريّ صوب الرؤية، ويترك الحيِّز الدلاليّ متوزِّعاً بين الأنساق والرؤى المفتوحة، التي تحقق تواصلها الفنيّ ولعبتها الدلاليَّة، عبر ثراء المرجعيَّة الدلاليَّة، ليترك حواس المتلقّي مشدوهة – دوماً – إلى مثل هذه المحفِّزات التساؤليَّة المليئة، بكشوفاتها، ومكابداتها، واستغراقاتها الشعوريَّة، التي تشد القارئ إلى صيرورة النسق الشعريّ، ومغزاه التأملي الوجودي، وهذا ما نلحظه لاحقاً في التحليل النصّي الأسلوبيّ.

ولابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ سبب اختيارنا لقصيدة (المهرولون) يعود إلى فاعليتها اللغويَّة، وقدرتها على الكشف عن مستوى الثراء المعجمي – لدى القبَّاني – بمدوِّناته اللغويَّة التي تجمع بين [التراث/ والمعاصرة] ناهيك، عن الكثير من التقنيات الأسلوبيَّة التي تُفَجِّرها في بنيتها النصّيَّة، سنتعرف عليها تباعاً في أثناء تحليلنا لهذه القصيدة من منظور نقديّ أسلوبيّ محض.

(1) حدَّاد، علي، 2008 - منطق النخل (استدعاءات قرائية في الشطر العراقي الحديث)، اتحاد الكتَّاب العرب، ص 183.

التحليل النصّيّ الأسلوبيّ الجمالي:

بداية، نقول: إنَّ التحليل الأسلوبيّ هو تحليل في عمق اللغة، وإنْ بدا للمتلقّي أنَّه يتمظهر في الشكل اللغويّ النصّيّ، والشاعر المقتدر هو الذي يوظِّف اللغة، بأنساقها ومماثلاتها النصّيَّة، وتوزيعها، لخلق درجة من التكثيف الإيحائي، وهذا يدلنا على: "أنَّ اللغة ليست عصيَّة لدى الشاعر المقتدر، كما أنَّها ليست إلهاماً يَتَنَزَّلُ عليه فجأة، بل إنَّ الشاعر بذكائه وفطنته هو الذي يُمْلي عليها شروطه في الاختيار، ويأخذ ما يناسب القصد..... والقدرة على التعبير هي كذلك جوهر الأسلوب، ولذلك كانت مشروعيَّة الربط بين تفكير الشاعر، ووضوح أسلوبه، وقوَّته، ولاسيَّما وأنَّ الأسلوب وثيق الصلة بثقافة المبدع، ومزاجه، ونمط تفكيره، ويعكس شخصيته قدرة أو اتباعاً، وهكذا، فالأسلوب هو نتاج تداخل الشاعر باللغة، وهو تداخل ليس عشوائيًّا، مادامَ يُشَكِّل وجوده من صنعة الاختيار، التي لا دلالة لها بمعزلٍ عن الممارسة، والتي بها تثري طريقة الإدراك، وتتنوَّع، ليصبح أكثر إثارة"[1].

وهذا دليلٌ كذلك أنَّ: "الأسلوب طريقة مخصوصة في الأداء التعبيريّ، يمتزج فيه البلاغ بالإبلاغ، فماهيته تستوجب التأثير في المتلقّي. ولا يكون ذلك حاصلاً إلّا إذا قدَّم الأسلوب خلقاً جديداً لمحتوى ما، كما أنَّ الأسلوبيَّة هي علم دراسة الأسلوب (الوصف) بمحاولة وضع قواعد، وتحقيق الأثر الجماليّ في متلقّي الخطاب الشعريّ، ودفعه إلى كشف سمات الأسلوب، وطاقاته الإيحائيَّة، بإزاحة الستار عن علل انتظامه، وبذلك، ينزاح عن الخطاب اليوميّ طبيعيًّا بأداء الوظيفة

(1) درواش، مصطفى، 2005 - خطاب الطبع والصنعة، اتحاد الكتَّاب العرب، ص 268.

الإيصاليَّة الإفهاميَّة"[1].

وبدايةً، نتساءل:

ما هي أهم متضمنات قصائد القبَّاني على المستوى الأسلوبي عامَّةً، وقصيدة "المهرولون" خاصَّةً، هل حققت قصائد القبَّاني – بشكلها اللغويّ – هذا الانزياح الأسلوبيّ المبتكر على صعيد التشكيل والتكثيف الإيحائي، والخرق التشكيلي العميق؟!. وهل استطاعت قصائد القبَّاني أن توجِّه مقروئيَّة القارئ، بأسلوبها التشكيلي المبتكر؟! أم أنها ظلت ترتكز على بؤرة الرشاقة، والسلاسة اللغويَّة، وسهولة التلقّي المباشر لدى القارئ، لتحقيق استجابتها القصوى في التلقّي؟!

لا شكَّ في أنَّ دراسة أيَّة قصيدة أسلوبيًّا يعني دراسة نسيجها اللغويّ، وهذا النسيج يبدأ من العتبة العنوانيَّة، وصولاً إلى آخر كلمة في القصيدة، والقبَّاني – في هذه القصيدة – يعتمد الأسلوب التعرّوي ذاته في الكشف الصريح عن مرتكسات الواقع، بمنطوق خطابي إيحائي مباشر، يحاول أنْ يستخلص ما هو جماليّ من حيث المنطوق الرشيق، والجملة الموَقَّعة دلاليًّا – وصوتيًّا، لتؤدي مدلولها بإقناع، وتأثير عميق في المتلقّي، ليستجلي معالم رؤيته، باستفزاز شعوريّ، وحركة صوتيّة مُنْفَعِلة، وكأنَّها تخرج من منطوقه هو، لا منطوق الشاعر.

وإنَّ القبَّاني – في هذه القصيدة – يُعَرِّي الحقائق، بقدرة عالية على المراوغة، والمخاتلة، والكشف، فهو يعتمد الجملة المُرَكَّزة (الموقَّعة) التي تصدح بمكنونها الداخلي، لتؤكِّد وقعها وطاقتها الشعوريَّة وكثافتها الانفعاليَّة، بما تصطحبه

(1) الموسى، خليل، 2000 - قراءات في الشعر العربيّ الحديث والمعاصر، ص 73.

معها من محفزات عاطفيَّة تزيد وقعها الدلاليّ ومكنونها النفسيّ، لخلق استجابات إحساسيَّة عميقة، تستبطن رؤى المتلقي وتوقعاته، لتكون وثيقة مداولة تأثيريَّة بين الشاعر والقارئ.

وإننا لدراسة هذه القصيدة أسلوبيًّا سَنُركِّز على أهم المحفِّزات الأسلوبيَّة التي أثارتها، لتكون هذه القصيدة مرتكزاً علائقيًّا مهماً في تجربة القبَّاني، على المستوى الجمالي – الأسلوبيّ، وفق المنطلقات الأسلوبيَّة التالية:

1 - العنوان مُحَفِّزاً أسلوبيًّا:

بدايةً، نتساءل: متى يكون العنوان محفِّزاً أسلوبيًّا جذَّاباً لمضمون المتن؟! ومتى لا يكون؟! متى يُحقِّق العنوان مقصوده الدلائليّ الفاعل، ويكون علامة أيقونيَّة كاشفة عن مقصود النصّ، ومحور ارتكازه؟! ومتى يكون قاصراً عن إيصال مقصوده، ويغدو مُجَّرد إشارة لغويَّة دلائليَّة لا قيمة لها على صعيد المضمون؟؟!.

نقول: يكون العنوان مُحَفِّزاً أسلوبيًّا عندما يُحقِّق تفاعله مع المتن، ويُشكِّل معه تواصلاً ائتلافيًّا متواشجاً مع مقصديَّته ومضمونه، وتوهجه الشعوريّ، ومدلولاته المستبطنة في طياته الداخليَّة على مستوى بؤره الدلاليَّة، ومكوِّناته المعجميَّة، ليُشَكِّل فضاءً نصيًّا متلاحماً أو دارة لغويَّة شعريَّة متكاملة لا ينفصل فيها جزء عن الآخر، في صيرورة ائتلافيَّة منظمة، ترقى أعلى المستويات من الإثارة، والتحفيز الجماليّ، والتشكيل البصريّ الائتلافي المنظم، وبالمقابل يكون العنوان قاصراً عن تحقيق غايته الفنيَّة عندما يكون منفصلاً عن مدلول المتن، أو بعيداً عن تعالقاته الشعوريَّة المنبثة في صميم المتن، لدرجة أنَّ العنوان، لا يُشَكِّل سوى شذرة لغويَّة، أو إشاريَّة لغويَّة لا تحقق مماحكتها الذهنيَّة، أو الفنيَّة التي تحفِّز مدلول المتن،

وتبعث فيه موثوقيته الدلاليَّة، أو مرجعيته الفنيَّة، إذْ إنَّ العنوان غالباً ما يحاور المتن، مفضياً إليه بالإشارة الدلائليَّة الأولى التي تستنطق النصّ من الداخل، وتبعاً لذلك "فالعنوان عتبة من عتبات النصّ، أو مفتاح من مفاتيحه، أو باب نلج منه إلى العالم النصّي، وقد يكون للعنوان غير عتبة، وغير مفتاح، وغير باب، وهذا ما يقدِّمه كل نصّ على حدة، وبخاصَّة في النصّ الثريّ بدلالاته، وأبعاده، ومستوياته، قصيراً كان أم طويلاً، قديماً أم معاصراً، فحياة النصّ في ثرائه وغناه الفني، وليس في اعتبارات أخرى، وحياة النصّ في بنيته الداخليَّة، وفي علاقاته، ولا يستمدُّ النصّ حياته من حياة صاحبه أو الظروف التي قيل بها، أو أي شيء آخر خارج النصّ، العنوان إذن الرسالة الأولى أو العلامة الأولى التي تصلنا ونتلقاها من ذلك العالم بصفته آلة لقراءة النصّ الشعريّ، وباعتبار النصّ آلة لقراءة العنوان، فبين العنوان والنصّ علاقة تكامليَّة، ويتكون النصّ الشعريّ من نصين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلها، مختلفة في قراءاتها، هما النصّ وعنوانه، وأحدهما مقيد موجز مكثف، والآخر طويل، فنصّ العنوان مكثف مخبوء في دلالاته، بما يحمله النصّ المطوَّل بشكل موحٍ إشاريّ مكثف"[1].

وما نريد الإشارة إليه: أنَّ العناوين البرقيَّة الموجزة التي تتألف من كلمة أو كلمتين ليست دليلاً على بنيتها السطحية، أو مُؤَشِّراً على قصورها الدلاليّ، فإنَّ الكثير من العناوين المقتضبة هي أشدّ إثارة، وتحفيزاً، ودلالة من العناوين المُرَكَّبة أو الممطوطة، فالعبرة ليست في الإطناب اللغويّ أو الاقتصاد بقدر ما هي في الدلالة المبثوثة، أو في الظلال الإيحائيَّة المترامية التي تستبطن المتن الشعريّ،

(1) المرجع نفسه، ص 73.

وتحقق وحدة نصيَّة متكاملة معه.

والجدير بالذكر: أنَّ عناوين القبَّاني المفردة رغم اقتصادها اللغويّ، ذات بنية دلائليَّة مركزة، تكشف عن البنية التحتيَّة العميقة لمداليل المتن الشعريّ، بوصفها ثيمات دلائليَّة صريحة لما تختزنه القصيدة من رؤى، وما تبثُّه من إيحاءات، فهي بنيتها المختزلة، ومحورها الدلائلي الرؤيوي المُركَّز.

وبتدقيقنا في مؤولة العنوان [المهرولون] نلحظ أنَّ الشاعر اعتمد صيغة جمع المذكر السالم بدلاً من الصيغة الإفراديَّة، بغية تمثُّل الحالة الشعريَّة التي تدل على الواقع الانكساريّ الذي تعيشه أمتنا العربيَّة، فبدا الخطاب مُوَجَّهاً لجماعة ما، وليس موجهاً لشخص ما، والخطاب عندما يكون موجهاً إلى جماعة فمعنى ذلك أنَّه خطاب توجيهيّ، أو نقديّ، أو خطاب تحريضيّ، أو خطاب أيديولوجيّ، وهذا يعني أنَّ مضمون القصيدة ليس مضموناً شخصيًّا بقدر ما هو موضوعيّ جماعيّ يخصُّ الجماعة لا الفرد، وطالما أنَّه يخصّ الجماعة، فهو موّجه توجُّهاً سياسيًّا، أو اجتماعيًّا، وقنواته الدلاليَّة مفتوحة على أبعاد رؤيويَّة متعدِّدة، تنفتح على احتمالات عدة، ولذا، فإنَّ حافزه الإبداعي مبنيّ على طابع رمزيّ، بمعنى أنَّ مدلوله يبقى مفتوحاً لمقاربات ومداليل متعددة، لتنشيط ذهنية القارئ صوب الاحتمالات المفتوحة التي تركها العنوان، دافعاً القارئ إلى التساؤل، من هم هؤلاء؟! ما طبيعتهم؟! ما توجُّهاتهم؟! بقوة اندفاع نشطة تدفع القارئ لتلمُّس منظومة إجابات مفتوحة عديدة لا تكاد تنتهي، فالعنوان رغم اقتصاده اللغويّ فَعَّل النصّ بالهالة الدلاليَّة التي تركها موزَّعة في كل اتجاه، فالعنوان خلق درجة من الإثارة، والتوتر الداخليّ، إذ يبعث القارئ على الكشف والحفر في مدلولاته في باطن النصّ،

ليشكِّل معه لُحمة متفاعلة من الإثارة، لتحقيق الاستجابة القصوى المتوخاة من وراء إبرازه في واجهة القصيدة، كعلامة أيقونة شديدة الإيحاء والبروز.

2- براعة الاستهلال بوصفه مؤشِّراً إبداعيًّا:

بدايةً، نتساءل: ما دلائل براعة الاستهلال؟! وما هي مؤشِّراته الإبداعيَّة؟!. وهل ثمَّة استهلالات بديعة جذَّابة ترتقي بمؤشِّرات النصّ جماليًّا؟! وثمَّة استهلالات نقيضة تقوِّض النصّ، وتُحَطِّم الكثير من محفِّزات شعريته ومستوياته الجماليَّة؟!

نقول: تكمن براعة الاستهلال في كشوفاته الدلاليَّة، ومجالاته التأمليَّة التي يفتحها للقارئ، واستقطاباته الدلاليَّة، لما يتلوها من عناصر بنائيَّة محفِّزة لمضامين النصّ، ولا نبالغ إذا قلنا: تكون الاستهلالات البديعة بمنزلة المُنَظِّم الدلائليّ لدفقة القصيدة، ومحور ثقلها، واتزانها الدلاليّ، باستثمارها لطاقتها الدلاليَّة، وبؤرة إشعاعاتها الإيحائيَّة في جذب البؤر الدلاليَّة الأخرى، لخلق كينونة لغويَّة متماسكة، تشي بفنيَّة التعبير وترابطه، وتماسكه، وهذا دليلٌ على "أنَّ نجاح أيّ عمل أدبيّ هو بقدر ما يحمل ويحتمل من قصديَّة، إذْ إنَّ هذه القصديَّة تكشف عن تنهيج تَعَمَّده، واعتمده الشاعر أو المبدع أدَّى بالعمل الأدبيّ على هذا الشكل الذي ظهر به دون سواه"[1].

وما ينبغي الإشارة إليه:

أنَّ القبَّاني عندما يُوَفَّق في استهلالات قصائده فإنَّه يرفدها بقوة حيويَّة حركيَّة عالية على تحقيق استجابتها الفنيَّة لدى القارئ، بحيث لا يستطيع الإفلات من أسرها جماليًّا، لدرجة أنَّه يبقى مشدوداً إلى دلالاتها بشغف داخلي عميق، يقوده

(1) الدوخي، حمد محمود، 2009 - المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة، ص 29.

إلى تتبعها بكل مستبطناتها الشعوريَّة، ومعانيها المتناسلة داخل القصيدة في بدايتها إلى نهايتها، لتكون المرتكز الدلاليّ، ومكمن البهجة في تحقيق استجابة فاعلة لدى المتلقي. وللتدليل على ذلك نأخذ فاتحة القصيدة المدروسة (المهرولون) مثالاً حيًّا على البراعة الاستهلاليَّة، ومؤشراتها الإبداعيَّة التي تحقِّق الاستجابة الفاعلة لدى المتلقي، كما في قوله:

"سَقَطَتْ آخرُ جُدْرَانِ الحَيَاءْ.

وَفَرِحْنَا.. وَرَقَصْنَا..

وتباركنا بتوقيعِ سلامِ الجبناءْ

لم يَعُدْ يُرْعِبُنَا شيءٌ..

ولا يُخْجِلُنَا شيءٌ..

فقد يَبِسَتْ فينا عُروقُ الكبرياءْ..." [(1)].

نقول بدايةً:

إنَّ أغلب استهلالات القبَّاني تعتمد الكثافة الدلاليَّة في انطلاقة المتن الشعريّ، لتُشَكِّل العنصر المهيمن على المتن، ليس من الناحية الفنيَّة فحسب، وإنما من ناحية المقصديَّة الدلاليَّة والعمق الرؤيوي والحساسية الجمالية، لهذا، يُرَكِّز كثيراً على ما أسميناه ببراعة الاستهلال، إذْ إنَّ استهلالاته غالباً ما تكون مشبعة بالشحنات العاطفيَّة المكثَّفة التي تخفي وراءها صداها الشعوريّ، ومقصودها الدلاليّ، لأنَّ القبَّاني يَعي تماماً "أنَّ العمل الفنيّ يكون موضوعاً قصديًّا خالصاً بوصفه نشاطاً قصديّاً للفنان، ولذلك، فإنَّه يكون تابعاً لأفعال الفنان أو المؤلِّف

(1) توفيق، سعيد، 1992 - الخبرة الجماليَّة (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيَّة)، ص 502.

القصديَّة، فبنية العمل الأدبي (أو العمل الفنّيّ بوجه عام) بوصفها قصديات، إنما تكون بمنزلة الموضوع القصدي المناظر لأفعال المؤلِّف القصديَّة... أمَّا العمل الفنّيّ بوصفه مُتَعَيِّناً، أيّ كموضوع جماليّ، فإنَّه يكون تابعاً في وقت واحد لأفعال المبدع المدركة لازماً لوجود أو تأسيس الموضوع الجماليّ"[1].

وهذا دليلٌ على أنَّ الموجِّهات القرائيَّة القصديَّة لسيرورة استهلالات القبَّاني، موجَّهة دوماً صوبَ الإثارة والاستقطاب، والتحفيز الجماليّ، لإثارة القارئ، وجذبه إلى دائرة نصوصه، بكل تخليق شعوريّ، وبثّ إيحائيّ كثيف، وتحفيز جماليّ.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ – نلحظ أنَّ القبَّاني يُحَفِّز المقطع الشعريّ من خلال أمرين هما: الأمر الأول: التلاؤم والتفاعل على مستوى القوافي، وسلاستها، وإيقاعها الموسوق، بوصفها مُكَوِّناً حيويًّا لحركيَّة النسق اللغويّ، عبر السلاسة اللغويَّة وتمازجها الفنيّ في القوافي التالية: "الجبناء – الكبرياء – الحياء"، للتعبير عن الزخم الانفعاليّ، إذْ يجعل الشاعر الأنساق اللغويَّة أكثر حيويَّة، وإشراقاً صوتيًّا في التعبير عن الحالة الشعوريَّة التعرّويَّة الانفعاليَّة الصريحة بكل مكاشفاتها الشعوريَّة، وعمقها في إصابة مقصودها الدلاليّ، وهذا دليل على انسجام الرؤى وتفاعلها ضمن الحيِّز المقطعي، ودليل الربط العضوي كذلك بين الوحدات المعجميَّة المؤسسة لحركة المقطع، المرتبطة بحركتها وإيقاعها الداخلي والخارجي.

أمَّا الأمر الثاني: فهو مصفوفات التآلفات الصوتيَّة التي يخلقها ضمير المتكلِّم [نا] في الكلمات التالية: [رقصنا – تباركنا – يرعبنا – يخجلنا]، بالإضافة إلى سلسلة المزاوجات الإضافيَّة (المضافة) التي تحرِّك الأحاسيس الشعوريَّة

(1) المرجع نفسه، ص 503.

المتواليَّة إزاء الحدث الشعوريّ التعرّوي الصارخ، مما يكسبها إيقاعين: إيقاع صوتي مموسق، وإيقاع نفسي مشبع بالزخم، والتوتر، والانفعال، لتصل إلى ذروة التعبير والتأثير، وبذلك تتخطَّى هذه المصفوفات برؤيتها حاجز الحسّ الإيقاعي، لتخلق بُعْدَها النفسي الشعوريّ المكثف أو المتوتر، ليصل إلى ذروة التعبير والتأثير بقوله: [فقد يَبِسَت فينا عروقُ الكبرياء]، إنَّ هذه الاستعارة التشخيصيَّة، مؤشِّر على بداعة النسق الدلاليّ، بوظيفتها العلائقيَّة الجماليَّة التي تخلقها على صعيد الفتح اللغويّ، والانهمار الدلاليّ التعرّوي الذي يعمق الحساسيَّة الشعريَّة، ويزيد وقعها الشعوريّ النفسيّ. وهذا دليل على أنَّ حركة المعنى متواشجة على صعيد الأنساق، في استنهاض وظيفتها الجماليَّة التي تؤكِّد إيقاعها المؤثِّر والمعبِّر في آن.

3 - المونتاج الشعريّ:

إنَّ تطوُّر الفنون، وتلاحمها، وتضافرها، واقتران بعضها من بعض، بعض التقنيات، والوسائل في الإيصال والتأثير، جعل الفنون على اختلافها أكثر تواشجاً، وتلاحماً، وغنًى معرفيًّا في التحفيز، والإمتاع، والإقناع، وهذا دليلٌ على "أنَّ لجوء الشعر إلى الفنون الأخرى كان واحداً من وسائل التعبير عن ضرورة تطوير الشكل الشعريّ وإثراء مضامينه، فللشكل وظائف تقترن به، وتتحوَّل بتحولاته، وهكذا، فإنَّ الشعر قد لجأ إلى التاريخ، والأسطورة، والحكاية بأنواعها، ليس نقلاً لوقائع، وحكايات سابقة، بل كشفاً عن كيفيَّة التوظيف للنفاذ إلى رؤية معاصرة، لمعاينة الواقع، وتحليل مكوِّناته في ضوءِ النماذج، والمكوِّنات الحضاريَّة العليا في تاريخ الإنسان، وما اقتراض الفنون بعضها من بعض، وتأثرها وتأثيرها إلّا محاولة لدمج التجربة الإنسانيَّة في كلية مخصبة، وحركيَّة نابضة بحيويَّة الثراء، والتلوُّث الطافح

بلواعج الروح الإنسانيَّة، وتوقعها المشتعل لاختراق المجهول، ورفع سدول الظلام عن كوامنه"[1].

وإذا كنا قد أشرنا في دراسة سابقة (القبَّاني وثقافة الصورة) إلى فاعلية الصورة السينمائيَّة في أثناء حديثنا عن بانوراميَّة الصورة الشعريَّة عند القبَّاني، إنها تعتمد المونتاج الشعريّ في تكثيف دلالاتها وظلالها الإيحائيَّة، وطبقنا ذلك على نصوص شعريَّة عديدة، فإننا نؤكِّد هنا أنَّ المونتاج الشعريّ عند القبَّاني مونتاج تراكمي خصب، باللقطات، والمقاطع، والظلال، والكولاج والسيناريو، مما أدَّى إلى تطور البُنى التصويريَّة – لديه – وأدَّى إلى تناميها جماليًّا وبُعْداً حركيًّا مشهديًّا مكثفاً، وهذا يؤكِّد حقيقة مهمة هي: "أنَّ الشعر وقد انفتح منذ بداياته الأولى على فنون تُعَدُّ لبنات أساسيَّة بالنسبة لبنائه، وهذه الفنون لازمته، وتطوَّرت معه كالرسم في الصورة، والموسيقا في الإيقاع، والسرد في الرؤى، وبتطور الفنون المسرحيَّة، والسينمائيَّة، والنصوص بأنواعها أخذ الشعر ما يمكن أن يفيده، ويطوِّره، فأفاد من المونتاج، والكولاج، والإنارة، والظلّ، والسيناريو إلى غير ذلك"[2].

فتداخل الفنون وائتلافها في العصر الحديث يقود إلى الإشارة: "أنَّ ما نراه في كثير من القصائد السرديَّة المعاصرة من تقطيع، وكتابة شعريَّة، سيناريَّة ليس بالضرورة وليد تأثير الشاعر العربيّ المعاصر بتقنيات تصويريَّة سينمائيَّة إنها بالأحرى منبِّهات شعوريَّة للمبالغة في المعنى، عن طريق المحاكاة لفنٍّ آخر. قصائد سرديَّة في عصور الشعر العربيّ القديمة بُنِيَتْ على مثل هذه الكتابة

(1) البستاني، بشرى، 2011 - في الريادة والفن، ص 113.
(2) المرجع نفسه، ص 114.

الشعريَّة السينماريَّة، ولم تَكُنْ تقنيات التصوير السينمائيّ قد عرفت بالطبع بعد.

ودليلنا على ذلك بعض قصائد عنترة في غزلياته الفروسيَّة، وقصيدة البحتري المشهورة في وصف الذئب والصراع بين الذئب والشاعر، إنها سرديات سينماريَّة من طرازٍ عالٍ. لعلَّ وجوهاً عدَّة للمشابهة بين نصوص شعريَّة قديمة، وما نلحظه الآن في التقطيع التقني السينمائي، أو مراعاة الأبعاد، والعلاقات بين الألوان، والأجزاء في الفن التشكيليّ يمكن أن نرجعه إلى ما نسميه بالبنية التصويريَّة الأم التي انحدرت منها البُنى التصويريَّة في شتَّى الفنون"[1].

ومن هنا يمكن القول: إنَّ الإفادة من تقنيات الفنون الأخرى غدا ضرورة ملحَّة لكلِّ الفنون، لتؤدّي تأثيرها الجماليّ بشكل مضاعف، فلم يعد فن الشعر بوصفه فناً من الفنون الراقية يؤدي دوره بشكل مؤثِّر وفاعل باعتماده على الضرورة اللغويَّة فحسب، وإنما لجأ إلى الصورة المسرحيَّة أو الصورة السينمائيَّة أو الصورة التشكيليَّة، لإنتاج دوره التأثيري الفاعل في القارئ، وإيصال ما يريده سمعيًّا وبصريًّا، وهذا يؤكِّد "أنَّ ما يحدث بين الشعر والفنون الأخرى هو نوع من التداخل الذي من شأنه الإبقاء على إشارات من الهويَّة الأصليَّة للفن المتداخل، لكن بهيئة شعريَّة، ولذلك، فما يحدث هو عمليَّة مزج فنيَّة تحوِّل الفنّ المتداخل في حقله الخالص إلى حقل فنيّ جديد، إنَّ السرد – في الشعر – لا يبقى سرداً اعتياديًّا، لأنَّه غادر أفقيته إلى التكثيف الشعريّ، والرقص في الشعر لا يبقى ذلك الرقص الذي يؤثِّث الفراغ في الحركة المموسقة، لأنَّه يتحوَّل من حركيَّة الجسد إلى حركيَّة

(1) العبد، محمد، 2003 - الصورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول في النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 62، ص 148.

اللغة، التي يقوم الشاعر فيها بتنسيق مبدع بين الحركة والإيقاع، والفن التشكيليّ لا يَحْضُر بعدَّتِهِ، بل يتحول إلى شعرٍ ترسمه اللغة من خلال قدرتها على تشكيل الصور، وما أفاده الشعر من فنون التصوير بالكاميرا، والسيناريو، والإضاءة، والظلّ وغيرها من الفنون السينمائيَّة كلها كانت إشاراتها قائمة منه من قبل، لأنَّه فنّ التصوير بجدارة، إلّا أنَّ تطوّر هذه الفنون الجديدة استطاع أن يوظِّف تطورها لتغذية قصيدته، وإثرائها بتحويل تلك المنجزات شعراً. فما يحدث في التداخل هو نوع من تحويل الجنس السابق إلى عالم الشعر، بحيث يصير ذلك الجنس شعراً فيه إشارات داخليَّة وامضة، تشير إلى الجنس المستحوذ عليه، وهو يُلَوِّن الشعر الجديد بألوان جديدة، ويمنحه طاقته، وما يثريه، ويُضفي عليه ما يحرِّك في داخله روحاً لغوياً"[1].

وتُعَدُّ تقنية المونتاج الشعريّ من التقنيات الأسلوبيَّة البارزة في شعر نزار قبَّاني عامَّة، وقصيدته [المهرولون] خاصَّة، ونعني بتقنيَّة المونتاج الشعريّ، تقنيَّة منتجة الصور الشعريَّة بلقطاتها المتتابعة إزاء مشهد شعريّ مرئي مجسد، للإحاطة بتفاصيل المشهد الجزئيَّة ومساره الكلّي، عبر رصد المسار المشهدي للّقطات الجزئية تارة، واللقطة الكبرى التي تتملَّى المشهد بكامله وتمامه تارة أخرى، ومن هنا، فالمونتاج الشعريّ: هو عملية تدليل على القيمة الشعريَّة المتحققة من خلال النصّ وفق اشتغال مستفيد من البنية البصريَّة السينمائيَّة، وهذا ما يُمَثِّل أو يعمل على تمثيل الكل الشعريّ عن طريق الاستعانة بتقنية المونتاج السينمائيّ"[2].

(1) البستاني، بشرى، 2011 - في الريادة والفن، ص 113.
(2) الدوخي، حمد محمود، 2009 - المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة، ص 31. القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 747.

وقد أضفى القبَّاني – على هذه التقنية – انزياحات عدَّة، أو انزلاقات مشهديَّة متتابعة، من مشهد قريب إلى مشهد بعيد، أو من مشهد سفلي إلى مشهد علوي أو العكس، أو من مشهد عِياني متمثِّل لحركة المشهد الكلِّي، إلى مشهد ومضي برقي يرصد جزئيَّة مشهديَّة سريعة سرعان ما تتلاشى وتنتهي، بمنتجة تصويريَّة دقيقة، تؤكِّد حرص الشاعر على تفعيل لقطات المشهد، والإلمام بتفاصيلها كلها، ليثير في القارئ متعة التأمل، والتبصر، بما يولِّده المشهد من تجليات، واستجابات سريعة آنّية، من جهة، ومتعة الحراك البصريّ المنزلق من مشهد جزئي إلى مشهد كليّ من جهة ثانية، مما يولِّده إثارة بصريَّة للعين، تجذب المتلقي إلى حراكها البصريّ من دون أن ننسى الدور الدلائليّ المنوط، بما تختزنه من استجابة مرجعيَّة دلاليَّة، تولِّده إزاء المشهد الانكساري التعرّوي الحزين على واقع الأمة المنهار، ومشهد انكسارها وخضوعها وذلها، كما في قوله:

"سقطت... للمرَّةِ الخمسينَ عُذْريَّتنا

دونَ أنْ نهتزَّ.. أو نصرخْ..

أوْ يُرْعِبنا مرأى الدماء...

ودخلنا في زمانِ الهروَلَة..

ووقفْنَا بالطوابيرِ، كأَغنامٍ أمامَ المقصلَة..

وَرَكَضْنَا.. وَلَهَثْنَا..

وتسابقنا لتقبيلِ حذاءِ القَتَلَة"[1].

بدايةً، نؤكِّد: أنَّ المونتاج الشعريّ – في قصائد القبَّاني – يعتمد تراكم

(1) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 747.

اللّقطات، وتتابعها، وسرعتها، وحشد المشاهد البصريَّة/ والحسيَّة، باسترجاع فنّيّ يتمَلَّى اللقطات الجزئيَّة بكلّ مستبطناتها، ودلالاتها، وظلالها المرئيَّة، فالقبَّاني، مسكون بالصور الحركيَّة [السينمائيَّة والفوتغرافيَّة والمشهديَّة السريعة] التي تعتمد المونتاج الكثيف الذي يرصد تتابع اللقطات المقرَّبة للمشهد، للإلمام بلقطاتها كلها، وكذلك يعتمد المونتاج التقطيعي أو المتقطِّع، الذي يباعد بين اللّقطات، لتظهر اللقطات مبعثرة، متباعدة، تظهر وتختفي، بتفاصيلها الجزئيَّة وشكلها الكلي، وأحياناً يعتمد المونتاج المتناوب الذي ينظم سيرورة اللقطات لقطة تظهر فجأة، ثم تختفي، لتحل محلها لقطة أخرى مناقضة، أو موازية للأخرى، مولِّداً ازدواجيَّة بصريَّة تسهم في تهييج عين الرائي، وجذبه إلى تملي اللقطات ومتابعتها بدقة، بكل ترسيماتها البصريَّة المغرية للمشاهد، و"لعلَّ إفادة القبَّاني من السينما في أسلوبه، ومنظوره لم تقتصر على تمثُّل تجربتها في إيقاظ الحساسيَّة بالجسد، بل هو مدينٌ لها بشيءٍ من لغته وصيغته وتقنياته الفنيَّة أيضاً"... وهذا ما نلحظ في قصيدة القبَّاني [خبز وحبّ وفانتازيا] التي كانت صدمة مدهشة للقارئ العربيّ، لا في موضوعها أو تجربتها المألوفة له، وإنما في صيغة عنوانها الجديدة على لغة الشعر. ولولا تشاكل الفنون وتعاصر التجارب لما استطاع الفنّ السابع أنْ يُجَدِّد شباب الفنّ العربيّ الأول، وتلقينه بعض كلماته. كما لقّنه الولع باتخاذ اللَّقطات الكنائيَّة المكبِّرة المقرِّبة التي تتركَّز فيها عين الكاميرا على تفصيل صغير لتكشف فيه عوامل، لم تُرَ وحدها من قبل. وهذا يخالف قانون الرؤية الكليَّة ويُعدِّل نسب المرئيات، الأمر الذي يقود إلى أنماط متوالية من الانحرافات اللغويَّة والتصويريَّة"[1].

(1) فضل، صلاح، 1995 - أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، ص 43. 51.

وبتدقيقنا – في المقطع الشعريّ – نلحظ أنَّ الشاعر يمنتج اللقطات الجزئيَّة، لترسيم المشهد الكليّ، بلقطات مشهديَّة متتابعة مُكَثَّفة، وهذه اللّقطات في توزعها تبني على لقطة بؤريَّة محوريَّة، تستقطب باقي اللّقطات الأخرى، لتؤدي دورها في بناء الموقف الشعوريّ بشكل عام، وهنا، لو تابعنا سيرورة اللّقطات في مساحتها المشهديَّة، لوجدنا ائتلافها، وتلاحمها، ومونتاجها التراكمي المكثف لحركة اللّقطات، لقطة [لمنظر الدماء]، ولقطة أخرى: [لشكل الهرولة ومسارها المكاني]، ولقطة أخرى: [لشكل الطوابير]، ولقطة أخرى: [لمشهديَّة الأغنام] ولقطة أخرى [لشكل الدماء مع المقصلة]، ولقطة أخرى [للسباق/ واللهاث المتتابع لحركة المتسابقين]، ولقطة أخرى [لحذاء القتلة]، وهذه اللّقطات ترتكز على لقطة بؤريَّة محوريَّة محركة لبقية اللّقطات، وممنتجة لحركتها، إذْ إنَّ هذه اللقطة تمتاز ببصمتها التأثيريَّة، واستنطاقها لباقي اللقطات، كما في اللقطة التالية: [ووقفنا كالطوابير، كأغنامٍ أمام المقصلة]، إنَّ هذه اللقطة مبثوثة بشكلها المشهديّ وحراكها الشعوريّ الدافق لبؤرة الحدث الشعوريّ، المكثّف لحالة المهانة والواقع الذليل المنهار، لرصد مأساويَّة المشهد بصريًّا ملموساً بواقعيَّة، ليخلق تأثيره الضاغط في المتلقّي، محقّقاً استجابته القصوى، وهذا دليلٌ على: "أنَّ شعريَّة نزار قبَّاني تعود في ذيوعها إلى ما يُسَمَّى "قانون الاستجابة البدائي"، الذي يجعل الموقف الجماليّ مرتكزاً على المنبِّهات الحسِّيَّة الحادَّة، مثل مُنَبِّهات البصر، والشمّ، واللمس، والذاكرة، بحيث يحكم الآثار الثانويَّة لغريزة الجنس في عمق التجاوب، أو سطحيته، ويلغي من الاستجابة ما لا يتحدَّد في قنوات الحسّ، وما لا يجد له جهازاً عضويًّا يتوتر لأجله في الجسد"[1].

(1) المرجع نفسه، ص 47.

وهذه النتيجة تؤكِّد: أنَّ القبَّاني مولع في التصوير الحسّيّ استجابة لقنوات الاتصال المرئية على غيرها، بمعنى أنَّ القبَّاني يعد الشعر رسماً تارةً، وهذا ما صرح به عندما عنون إحدى مجموعاته الشعريَّة بعنوان [الرسم بالكلمات]، ويعدُّ الشعر مسرحاً للحياة، ومشهداً بانورميًّا حيًّا لمنظوراته ومشاهده المرئيَّة على أرض الواقع، ويرى أنَّ الشعر حركة تصويريَّة مفلمنة للأحداث والمشاهد، وهذا ما نلحظه في قصائده [مشبوهة الشفتين] وقصيدة [ذئبة] وقصيدة [عاشقٌ بدويّ في عصر الحداثة]، وقصيدة [إلى مضطجعة]، إذنْ، إنَّ القبَّاني يرى أنَّ الشعر صورة حيَّة ناطقة بالحياة، لا مجرَّد تصاوير متخيلة، لأحداث منظورة، ومادام كذلك ينبغي أن يمسّ الحياة، بضجيجها، وصخبها وحراكها البصريّ.

4 - أسلوبيَّة التشكيل الومضي:

إنَّ لجوء الشاعر المعاصر إلى الاختزال اللغويّ في بعض مقاطعه، أو قصائده، لدليل على أنَّ الاهتمام الشعريّ لم يَعُدْ قاصراً على الشكل، بقدر اهتمامه بدعم البنية الدلاليَّة التركيبيَّة التحتيَّة للنصّ، فلجأ القبَّاني – شأنه شأن شعراء الحداثة – إلى التشكيل اللغويّ المقتصد، أو التشكيل اللغويّ البرقي (الومضي)، لتكثيف رؤيته، وتعميقها ببلاغة ما تتضمَّنه، لهذا أسماها بعضهم بقصيدة [الومضة] أو القصيدة [البرقية]، أو [المقطع الومضة]، أو [الجملة – المقطعيَّة]، ومن هنا :"أخذ الشاعر المعاصر لغته الجديدة التي تؤَمِّن له مزاولة قصيدته، في وسط هذا الكمّ الهائل من الممنوع، فهي لغةُ إيحاءٍ، وإشارة بعيدة كلّ البعد عن التفسير، والشرح"[1].

(1) الدوخي، حمد محمود، 2009 - المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة، ص 129.

ولعلَّ إدراك الشاعر المعاصر لطبيعة الحراك التكنولوجيّ المعاصر لطبيعة الحياة، دفعه إلى الاقتصاد في التعبير، رغبة منه في مواكبة تقنيات الاتصال، وملاحقة ركبها المتسارع، ولهذا، وجد في الاختزال اللغويّ أصالته المنشودة في الإشارة، أو التلميح عن موقفه بإشارة لغويَّة برقيَّة قطعية موجزة مختزلاً الموقف، أو الرؤية بجملة، يقول الناقد خليل موسى في تعريفه للقصيدة الومضة: "الومضة الشعريَّة لخطة، أو مشهد، أو موقف، أو إحساس شعريّ خاطف، يمرُّ في المخيلة أو الذهن، ويصوغه الشاعر بألفاظ قليلة جداً "الاقتصاد اللغويّ"، ولكنها محمَّلة بدلالات مثيرة، وتكون الصياغة مضغوطة إلى حدِّ الانفجار"[1].

وقد اعتمد القبَّاني المقاطع الومضيَّة المختزلة في قصائده المقطعيَّة، إذْ إنَّ المقطع لا يتجاوز الجملة الواحدة، وهي: "ومضة الفكرة المُرَكَّزة، أو المركزيَّة، أو البؤرة الأساسيَّة التي يدور حولها ما يؤكِّد صحتها"[2]. وإنَّ هذه المقاطع الومضيَّة، تعتمد البؤر الدلاليَّة المُكَثَّفة في إيصال مقصودها، بمطارحة ذهنيَّة مركزة، أو دفقة شعوريَّة شديدة الأثر، والتركيز الأسلوبي، والعذوبة في الوقف على الشكل اللغويّ المناسب للرؤية المختزلة، كما في قوله:

"جَوَّعوا أطفالَنَا خمسينَ عاماً.

ورموا في آخرِ الصومِ إلينا..

بَصَلَة"[3].

بدايةً، نشير إلى: أنَّ القبَّاني يُرَكِّز مدلول مقاطعه المختزلة، نظراً إلى ما

(1) الموسى، خليل، 2010 - آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 54.
(2) المرجع نفسه، ص 60.
(3) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 748.

يمتلكه من حسٍّ مرهف في توظيف البعد اللغويّ الشعريّ، ليصب مبتغاه، ببساطة شديدة، ترتكز على قصديَّة واعية بما يُحَفِّز النسق الشعريّ دلائليًّا، وفق رؤية عميقة إيحائيَّة، مكتنزة بالإيحاءات التي تشفُّ ما وراءها بعفوية آسرة، وصفاء مطلق، ولئن كانت الموهبة الخلاَّقة لدى القبَّاني قد دَرَّبت متلقيه على سهولة مدلولاته ومعطاها التداولي السهل، فإنَّه في بعض مقاطعه الومضيَّة يجهد في أنْ يختزل العبارة، لتشي بطاقتها الشعوريَّة المختزلة كلها، لخلق الاستجابة القصوى في المتلقّي، وهو – بهذا الأسلوب – يدعم جماليَّة الرؤية ببلاغة اللغة، وسلاستها، ورشاقتها، وعذوبتها المثلى، لخلق الإمتاع والتأثير، وإنَّ هذه السمة الأسلوبيَّة تسم قصائده المقطعيَّة على الدوام.

وبتدقيقنا – في المقطع الشعريّ السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني يُفضي إلى رؤيته المختزلة، رغم الإيقاع السرديّ التعرّويّ البسيط، بقوله: "جَوَّعوا أطفالنا خمسين عاماً"، وهذا يؤكِّد أنَّ القبَّاني ما يهمه دائماً هو إصابة الرؤية بكل ما تَتَضَمَّنه من توتر، وإحساس شعوريّ، بالأسى المصحوب بنبرة تعرّويَّة ممْرِضة، محققة استجابتها بفائض من الإحساس والشعور، وهذا ما جعل النهاية ذات إيقاع تعرّويّ كاشف، وإحساس جارح يتبدّى في قوله: "ورموا في آخرِ الصومِ إلينا بَصَلة"، وهذا دليلٌ على "أنَّ السرد في متن نزار قبَّاني ينبني بطواعيَّة شعريَّة فائقة، لأنْ يرتكز على عدد من الآليَّات، التي تضمن انتظامه في مستوى واحد من الكثافة المُحَفِّفة، إلى درجة تسمح بأعلى نسبة من التماسك الظاهريّ، دون أيَّة فرضيَّة لبروز عامل تشتت يربك المتلقّي، أو يثير تأملَّه الجماليّ، أو يوقظ توتره

للاستجابة الذكيَّة"[1]. وإنَّ هذا القول ينطوي على حقيقة شعريَّة في مقاطعه الومضيَّة مؤدَّاها: انشغالات القبَّاني القصوى بما يستحوذ على محدثات رؤيته عبر المقاطع الومضيَّة الموجزة، لخلق مؤشراته الأسلوبيَّة، ذات الأثر الدلاليّ الفعَّال في تحقيق مقصودها، بتبئير الجملة الختاميَّة، لتكون لبَّ الومضة، ومركز حساسيتها الشعوريَّة، وهذا ما لاحظناه في القفلة المقطعية الموجزة السابقة، باثّةً مدلولها بكل ما تتضمنه من صدى تعزّوي عميق كاشف.

5 - التداعي اللغويّ بوصفه خاصيَّة أسلوبيَّة:

إنَّ التداعي اللغويّ يعكس حالة شعوريَّة، تنطوي على الشكل النصّيّ، والاتجاه الأسلوبيّ النصّي، بتتابع الجمل، وتداعي الرؤى، والأفكار، وانهمارها بغزارة، ونقصد بالتداعي اللغويّ الفنيّ في النمط الأسلوبيّ: توالي الجمل المتتابعة، بكثافة شعوريَّة عميقة، يندمج فيها الحسُّ الذاتي بالموضوعيّ: في انهمار لغويّ لأنساق جمليَّة متلاحقة (متتابعة)، تشي بالانفعال الكاسح، أو الإفصاح العميق عن باطن الذات، بانبلاجات نصيَّة تبيِّن حجم الضغط الشعوريّ، وكثافة الحالة الانفعاليَّة، وتبادلاتها الشعوريَّة العميقة التي تسفر عن تتابع الدوال، وتلاحقها، وتلاحمها في إصابة مدلولاتها، بتدليل باطني عميق. ومادام الشعر – أساساً – فعاليَّة لغويَّة، فإنَّ الشاعر هو مبدع لغته بفعله الذاتي، وإدراكه المعرفيّ، ولهذا، يختار الشاعر لغته بالشكل الأسلوبيّ اللائق في التعبير عن عمق تجربته، أو جوهر رؤيته، بكل خصوصيتها الفنيَّة من جهة، وقدرتها على تركيز الرؤية، وإحداث صدمة المغايرة أو الاختلاف في تشكيلها، وبثها للقارئ من جهة ثانية،

(1) فضل، صلاح، 1995 - أساليب الشعرية المعاصرة، ص 51.

وهذا دليل على أنَّ الشعر فِعْلٌ ذاتيّ بامتياز، فضاؤه الذات، والرؤى التي يطلقها، إنما تنطلق من الذات بعد استلامها، أو استلهامها إشارات الواقع، ليكون الفن نتاج هذا التفاعل الخلاّق بين الذات وواقعها، وبين الذات وظروفها، إذْ ترشح الرؤيا الشعريَّة المحركة تلك الإشارات عبر آلياتها الفذَّة، لتشكِّل الموهبة المُثقَّفة ما ستؤول إليه التجربة من بُنى فنيَّة، ولذلك، فإن زراعة البذور الموضوعيَّة معرفيَّة كانت أم وطنية أم إنسانيَّة، ستؤدي إلى أجمل النتائج إنْ كان تلقّي الإشارات سليماً"[1].

وطالما أنَّ القبَّاني مسكون بهاجس تحويل الأنساق، والتلاعب بالمواقف، والأحاسيس، فإنَّ أسَّ إدهاشه اللغويّ، وتفعيل متداعياته اللغويَّة، يكمن في صدمة القارئ، بالتشكيلات النسقيَّة، والعمل على خلق أنساق لغويَّة، منحرفة في مدِّها، ودرجة توترها الحاد، "ولعلَّ من أبرز مقوِّمات موهبة الشاعر ما يمتلك من حسٍّ مرهف باللغة، فهو، يمتلك القدرة على تشكيلها بطرائق تجعلها ذات أثر جماليّ فعَّال في المتلقّي، من غير أنْ يدرك هذا الأخير – غالباً – السرَّ وراء تأثره، فمثلما دلَّت الموهبة الفطريَّة للشاعر على طريقة التشكيل تعمل الذائقة الفطريَّة لدى القارئ، ليشعرَ بالأثر الجماليّ"[2].

يُعَدُّ القبَّاني – من أكثر شعراء الحداثة – إمتاعاً باللغة، وخلقاً مبتكراً لمتداعياتها اللغويَّة، بحسّ نسقي يثير جماليَّة القصيدة المدروسة، مؤكِّداً موهبته الفذة في الكشف عن مكنونها النفسيّ، ومدها الانفعاليّ التعرّوي المفتوح، إذْ يقول:

(1) البستاني، بشرى، 2011 - في الريادة والفن، ص 51.
(2) العذاري، ثائر، 2011 - في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعريَّة، دار رند، دمشق، ط 1، ص 113 - 114.

"سقطت غرناطةٌ

– للمرَّة الخمسينَ – من أيدي العربْ.

سقط التاريخ من أيدي العربْ.

سقطت أعمدةُ الروحِ، وأفخاذُ القبيلَة.

سقطت كلُّ مواويلُ البطولة.

سقطت إشبيليَة..

سقطت أنطاكيَة..

سقطت حطينُ من غيرِ قتالٍ..

سقطتْ عَمُّوريَة...

سقطتْ مريمُ في أيدي الميليشياتِ

فما من رَجُلٍ ينقذُ الرمزَ السماويَّ،

ولا ثمَّ رُجُولَة.." [1].

بدايةً، نشير إلى أنَّ القباني اعتمد إيقاع التداعي اللغويّ، عبر تراكم الأنساق اللغويَّة، التي تعمد إلى تقويض الحيِّزات الذهنيَّة، والإغراق في تكثيف الأنساق اللغويَّة المتوترة، أو الاندفاعات النسقيَّة الطافحة، بالمكنونات النفسيَّة المحتدمة التي تشي بالتداعي النفسي الشعوريّ، إزاء مظاهر التشتت، والجراح، واحتدام المشاعر الكثيفة التي تُعَرِّي الواقع الارتكاسي المأزوم، بتداعيات جمليَّة متوالية، تشي بطابعها الانفعاليّ، ونسقها الشعوريّ المتوتر، من جرَّاء الانكسار الشعوريّ، إزاء الواقع العربي المنهار أو المتصدع، فيأتي التداعي اللغويّ مؤشراً أسلوبيًّا على

(1) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 748.

ضغط الحالة الشعوريَّة، وكثافة المفارقات، والاحتدامات اللغويَّة المتوترة، وهذا يؤكِّد مقولة أدونيس الشهيرة: "ليس الشعر تعبيراً، إنَّه تأسيس"[1]، وهذا دليل على أنَّ الشعر هويَّة وجوديَّة، تؤسِّس للموقف، وتجذِّر رؤية جديدة للوجود، إذْ "إننا حينَ نُقبل على الصنيع الفنّيّ – أيًّا كان ذلك الصنيع، وأيًّا كانت مادته – يعترينا شعور خاص بالجليل فيه، الذي كنَّا في غفلةٍ عنه، وندرك أنَّ الفنّ في تجليته، يُقدِّم لنا شطراً من الحياة، لم نَكُنْ قادرين على الإمساك به في خِضمِّ التسارع اليوميّ لتحولات المكان والزمان"[2]. فيأتي الشعري لينقلنا إلى هذا العالم الجليل الذي أسسه بحّلته الفنيَّة، معزِّزاً فينا دهشة الإحساس، وفرادة الشعور الجماليّ الذي يستأثر بأرواحنا إزاء تلقّينا للمشهد المحتدم كما هو بشحناته الانفعاليَّة ودفقه الروحيّ.

وبتدقيقنا – في المقطع السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني يراكم الجمل، بكثافة انفعاليَّة، تدل على التداعي الشعوريّ إزاء ما حدث للعرب من القديم إلى الآن، فكل البطولات، والفتوحات، والأمجاد التليدة في الماضي تداعت عظمتها أمام الواقع الراهن، فقلاع الأمجاد سقطت، وترامت لسقوط واقعنا المنهار الذي ما عاد يحمل من معنى الرجولة والبطولة أي شيءٍ، ولعلَّ أبرز ما يدل على هذا التداعي الشعوريّ تكرار الفعل [سقطت] (ثماني مرات)، تكراراً متتابعاً، يشي بحجم الضغط الشعوري الانكساري الحزين، إيذاناً بحالة الذهول والانكسار التي وصل إليها إزاء ما حدث في واقعنا الحالي، من انكسارات، وتأزمات، فكل أمجاد التاريخ ترامت عظمتها وفخارها أمام مأساتنا الحالية، وما عادت تلك الانتصارات سوى إشارات

(1) أُدونيس، 1985 - سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربيَّة المعاصرة) ص 80.
(2) مؤنسي، حبيب، 2009 - توترات الإبداع الشعريّ، ص 120.

بالية، لا قيمة لها في ظل الواقع الراهن، الذي تكسوه جميع مظاهر الهشاشة، والضعف، والانهيار، وهكذا، جاء التداعي مؤشِّراً أسلوبيًّا على اعتماد الشاعر نمط أسلوبيّ محدّد في التشكيل، يتبدَّى في تكرار صيغة ما تكراراً متتابعاً، لتمثيل الحالة أو [الواقعة الشعريَّة] تمثيلاً تاماً، والتعبير عنها بقوة دافقة، واستقطاب شعوري فني كثيف، وهذا دليل على أنَّ التداعي هو صورة نمطيَّة لأشكال شعوريَّة متداعية مصطرعة في أعماقه، تظهر على السطح اللغويّ، لتبث شحناتها الانفعاليَّة إلى القارئ بكل توتر الحالة، والتلاحق الشكلي للمفردات والتراكيب في نسق متوالٍ من الضغط اللغويّ الأسلوبيّ على صيغة محددة، أو شكل لغويّ معين، تعمق الرؤية أو الحالة المجسدة، وعلى هذا: "فالنصّ ينتج معناه – إذن – بحركة جدليَّة لا تتمثَّل في الانتقال من الجزء إلى الكلّ، وإنما على وجه الخصوص بالتكييف الدلاليّ للأجزاء في ضوء البنية الكليَّة الشاملة للنصّ"[1].

وقد يأتي التداعي مُفَعلاً بالأسئلة التحريضيَّة الكاشفة عن عمق المأساة وجراحها، لدرجة أنَّ تداعي السؤال يُشَكِّل حافزاً إبداعيًّا كشفيًّا عن تحول النصّ، وتكثيف الدلالات التعرّويَّة، التي تُهَيِّجُ إحساس القارئ، لمدّ شبكات رؤيوية، وتواصله مع النصّ، كما في قوله:

"**سقطت آخر مَحْظِيَّاتنا**

في يدِ الرومِ، فعن ماذا ندافع؟

لم يَعُدْ في قصرنا جاريةٌ واحدةٌ

تَصْنَعُ القوةَ.. والجِنْسَ..

(1) بحيري، سعيد حسن، 1997 - علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) ص 129.

فَعَنْ ماذا نُدَافِع؟!"[1].

بدايةٌ، نشير إلى: أنَّ التداعي اللغويّ – في شعر نزار قبَّاني – يُشَكِّل مؤشِّراً دلائليًّا بارزاً، يكشف على مستوى التشتت، والاضطراب الذي يرافق الذات في اصطراعها الوجودي على الواقع المأزوم، من خلال اعتماد كيمياء لغويَّة (لفظية) تشكيليَّة، تزيد وقع الجمل المتداعية إيحاءً، وصخباً دلاليًّا، وإنَّ التساؤل الذي يكتنف الجمل المتداعية يزيد وقعها النفسيّ وتحفيزها الشعوريّ، إذْ يعمل على تنشيط الدوالِّ الشعريَّة، لتؤدِّي دورها الدلائليّ، بتبئير مدلوليّ، وإيحاء شاعريّ عميق، وهذا يعني "أنَّ النصَّ الأدبيّ – في المحصلة – شبكة من الانحرافات اللغويَّة، التي تخرج أصلاً عن أعراف المعنى لِتُلْقَى في خبالة الدلالات غير القابلة للحسم. وكأننا إزاء اللغة التفكيكيَّة نقع على أكثر من مستوى للانحراف: أولها ينتمي إلى اعتباطيَّة العلامة، وثانيها إلى الفرار من المعنى المعجمي إلى الدلالة، كما يُفضي بها السياق، وثالثها بفكِّ الدوالِّ عن المدلولات بفتح النصّ، واعتماد اللّامركزيَّة، واقتفاء الأثر، ثم يوشك الأمر أن يستقر على الدلالة المصاحبة، وفق التجربة الإدراكية، لكلّ قارئ على حدة، لننتهي إلى دلالات مُتَفرقة لا حصر لها"[2].

والقبَّاني من أولئك الشعراء البارزين الذين لا يعتمدون أسلوباً شعريًّا ما إلّا بمقدار ما يحققه من إثارة، أو تنشيط دلاليّ يستثير من خلاله القارئ، ويمنحه متعة في إتمام المعاني المفتوحة التي تركها، ليشاركه في خلق النصّ، ومَنتجة بنائه من

(1) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 749.
(2) جاد، عزَّت، 2003 - المصطلح النقديّ المعاصر بين المصريين والمغاربة، جملة فصول، ع 62، ص 81.

جديد، فالشاعر ربيب اللغة، خالق متعتها بحصانته الفرديَّة ونبرته الشخصيَّة، ولعلَّ: "أشدَّ ما يدهشنا في لغة شاعر ما نبرته الشخصيَّة: أعني حين تكون لغته فرديَّة متميزة، تعكس منحًى خاصًّا في اختياراته لمعجمه، أو أبنيته، أو صياغاته. أي أنَّها تُجَسِّد مزاجاً لغويًّا وجماليًّا، لا يُذكِّر بالآخرين، ولا يختلط بهوائم اللغويّ الشائع المشترك، بل يظلّ فيضاً من حيوية داخليَّة، ومسعى حميماً إلى مناخ كتابي فردي"[1].

وبتدقيقنا – في المقطع الشعري السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد بنية السؤال، لتحريض التداعيات النفسيَّة الشعوريَّة، إزاء الواقع العربي المنهار، فأتى السؤال بمثابة الكاشف الأسلوبي عن جراح الذات واصطراعها مع هذا الواقع الذليل، بمنطوق مباشر، فعن أي مجد ندافع إذا لم يكن كل شيء نتباهى به، أو نفتخر به قد انهار صرحه، فقد سقطت قلاع عزنا وحضارتنا، وسببت أعراضنا، وانتهكت محارمنا وأملاكنا بيد الغزاة من روم وغيرهم، وعلى هذا جاء السؤال – في المقطع السابق – مؤشراً أسلوبيًّا على تحفيز الرؤية الاحتجاجيَّة، بمنطوق تعرّوي كاشف عن قمة السقوط والانهيار التي وصلنا إليها، فأتى السؤال منشطاً للدلالات، وباعثاً حيويًّا للاستنكار، والتقريع اللّاذع، إذاً إنَّ تفشي السؤال – في القصيدة السابقة – دليل على الإحساس المأزوم الذي يعانيه الشاعر في واقعه، ودليل على التداعي الشعوري الذي يحتدم في قرارة الذات الشاعرة، وما يعتصر في داخلها من مواجع، وآلام، إزاء هذا الانهيار، والاتضاع الوجودي العربي. وهذا دليل على أنَّ القبَّاني اعتمد بنية السؤال، بوصفها محرضاً أسلوبيًّا يبثُّ بمستبطناته

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2011 - من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ص 29.

الشعوريَّة الصادحة بالتمرد، والثورة، والمكاشفة التعرّوية الصريحة، وهذا دليل احتدام الحالة الشعوريَّة وتوترها بالتساؤلات المفضية إلى التمرد والثورة على الواقع المنهار.

وقد يعمد القبَّاني إلى التداعي اللغويّ عبر تتالي حروف العطف، وانهمار المعطوفات، دلالة على عمق الحالة الشعوريَّة، وتفشّي المداليل التعرّويَّة الجارحة التي تؤثث المشهد الارتكاسي بكل هشاشته وانكساره الشعوريّ، كما في قوله:

"لَمْ يَعُدْ في يَدِنَا أَنْدَلسٌ واحدةٌ نَمْلكُهَا..

سَرَقُوا الأبوابَ، والحِيطانَ، والزوجاتِ، والأولادَ،

والزيتونَ، والزيتَ، وأحجارَ الشوارعْ..

سَرَقُوا عيسى ابنَ مَرْيَمْ..

وهو مازالَ رضيعاً...

سَرَقُوا ذاكرةَ الليمونَ..

والمشمشِ... والنعناعِ منَّا..

وقناديلَ الجَوَامعْ..." [1].

بدايةً، نؤكِّد: أنَّ التداعي اللغويّ – لدى نزار – شكل من أشكال التمرُّد باللغة على الواقع، فاللغة – لديه – ثورة بقيمها الانفعاليَّة، ومكاشفاتها التعبيريَّة، لتخلق فاعليتها في بثّ الأنساق المتوترة، التي تُعَرِّي الأشياء، وتؤسِّس الحقائق، وتُعَبِّر عن تصدعات الذات، وانكسارها، وطموحاتها، وانبلاجتها الشعوريَّة من رحم المعاناة، وصلب الأسى، وجراح الألم، لتخلق وقعها الذاتي الشعوريّ المؤثِّر، وقد

(1) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 749.

كان علي جعفر العلاَّق محقاً في قوله: "لا نريدُ للقصيدة أن تتنازل عن شعريتها الكثيفة المتوقدة، لصالح المحمول الوثائقي، لا نريدُ للجماليّ أن ينحني لتمرَّ فوقه عربات اللحظة الظرفيَّة، بضجيجها العالي الذي يخنق الروح، ويطفئُ همس الجوارح وإيقاعها الحيّ. لا نريد للنصّ الشعريّ مصيراً كهذا. ولكننا، من جانب آخر، لا نريده أنْ يكون كتلة صمَّاء، لا يتخللها هواء الحياة، أو حجراً محروقاً، لا تجرحه ريح، ولا يوقظه حلم، أو ذكرى"[1].

إنَّ القبَّاني شأنه شأن العلاَّق، فهو يريد لقصيدته أن تكون معجونة بصلصال الحياة، مغروسة في رحم المعاناة، فهي انبلاج من هذا الرحم، ولا يَتَفَتَّق عن هذا الرحم إلّا ما هو مؤثر، وخصب، ومقنع، لأنَّ القيم التي يؤسِّسها الشعر، انطلاقاً من الواقع، تثبت في الذاكرة، وتوقظ ما هو مدفون في مكنون الذات ومحفور في الأعماق.

وبتدقيقنا – في المقطع السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني عبَّر عن التداعي الشعوريّ، بتتابع المعطوفات، والمسميَّات، والمضافات، وكأنَّ الشاعر محاصر بالتداعيات الشعوريَّة التي ترصد رغبته العارمة في التنفيس عن أزمته الشعوريَّة، وخلق معادل نفسي/ لغوي لأحاسيسه المصطرعة، فبثَّ المسميات بتتابع نسقي متوتر، محاولاً أن يقدِّم شحنات انفعاليَّة مكثفة عبر تراكم المسميات والرموز، كرمز "عيسى ابن مريم"، الذي يشكِّل حركة ارتداديَّة معكوسة، فبدلاً من أن نحافظ على الدين والعقيدة، فرَّطنا به، ولم نراعِ حقّه، فحتى الرمز الديني [عيسى ابن مريم] – رمز عزتنا وإيماننا وعقيدتنا – فرَّطنا به، فلم يعد يعني لنا شيئاً نفتخر به، ونراعي

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2011 - من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ص 29.

حقَّه، لأننا غير قادرين على الدفاع عن حقوقنا ومقدساتنا، نظراً إلى هشاشتنا، وضفعنا، وانهيارنا.

ومن هنا، جاء التداعي الشعوري مكثفاً في تعيق الحالة الشعوريَّة، والدلالة على ما يعانيه بأسلوب تعرّويّ، يحرِّك النشاط التداولي الذهني في بث الإيحاءات النفسيَّة، وتحميلها بشحنات انفعاليَّة متتابعة، تماشياً مع تتالي حالات العطف وتراكم المسميات، وتتابع المتداعيات الشعوريَّة عبر حركة الأنساق والمضافات التالية: [أحجار – الشوارع – وذاكرة الليمون – وقناديل الجوامع]، وهذا يدلنا "أنَّ المعاني تتحرك داخل النصّ في اتجاهات متباينة تُشَكِّل نسيجاً متشابكاً معقداً، يصعب تفكيك أجزائها دون اتصال مباشر في أثناء هذه العملية بمفاهيم جامعة تقوم بالحفاظ على التكوين الموحَّد"[1]. وهذا الاتصال هو التقنيات التي يفجرها النصّ، ويترك خيوطه الدلاليَّة كحركة منشطة للقارئ في أثناء ممارسته عملية التفكيك والتأويل.

وقد يحاول القبَّاني – في مقاطع هذه القصيدة – تكريس المتداعيات، لإثارة المداليل التعرّويَّة العميقة، بمنظومات مقصديَّة صريحة، تكشف مدلولها بوضوح، وانغماس عميق في التقريع والتنديد، كما في المقطع التالي:

"تركوا علبة سردينٍ بأيدينا

تُسَمَّى (غزَّةَ)..

عظمةً يابسةً تُدْعى (أريحا)..

فندقاً يُدْعى فلسطينَ...

(1) بحيري، سعيد حسن، 1997 - علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) ص 173.

بلا سقفٍ ولا أعمدةٍ...

تركونا جسداً دونَ عظامٍ

ويداً دونَ أصابِعْ..." [1].

بدايةً، نؤكِّد: أنَّ القبَّاني يُكرِّس – أحياناً – المتداعيات اللغويَّة بغياب أدوات الربط، (الأحرف العاطفة)، للتدليل على طقس التداعي الأسلوبيّ الذي يُعَبِّر عن تشتت الرؤى، وتشظّي الأحاسيس، لرصد مظاهر الاتضاع والانهيار التي وصلت إليها حالته الشعوريَّة المتشظّية إزاء جهامة الواقع وفظاظته المؤلمة، ولذا، "فقارئ الشعر لا يجب أن يبحث عن أسباب التعاقب المنطقي للأبيات، بل يجب أن ينظر إلى القصيدة على أنها مجموعة من الصور المتداعية التي تكمل كل منها الأخرى. إنَّ الشاعر لا يشير إلى واقع قائم بذاته، ولكنه يخلق بديلاً عن هذا الواقع، والبديل الذي يرسمه الشاعر لا يعتمد على التعاقب الأفقي، وإنما على التوالي، أو التداعي الرأسي"[2].

وبتدقيقنا – في المقطع الشعري السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني استطاع أن يعبِّر عن حالة التداعي، والتمزق، والتفرقة التي آلت إليها أحوال أمتنا العربيَّة في ظلِّ الواقع العربي المنهار، عبر تداعي الجمل وتواليها بغياب الفواعل الرابطة، كأحرف العطف وسواها، ودليلنا على ذلك أنَّ الشاعر اعتمد الفصل بين الكلمات والجمل بالفراغات والنقط وتتالي المسميات بمعزلٍ عن روابطها، مما أسهم – بهذا الشكل الأسلوبي – في تبليغ مقصوده الدلاليّ الدالّ على مظاهر التفرقة، والتشتت،

(1) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 750.
(2) عيد، رجاء، 1995 - القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 89 - 90.

والانهيار التي كرسها في مداليل الجمل السابقة، كما يلي: [تركوا علبة سردينٍ بأيدينا تُسَمَّى (غَزَّة)/ عظمةً يابسةً تدعى "أريحا"... فندقاً يُدْعَى فلسطينَ...]، إنَّ من يتأمَّل في الأنساق الجملية السابقة، يلحظ أنَّ الشاعر لم يستخدم الأحرف الرابطة إطلاقاً، تدليلاً على حالة التشظي والانهيار التي كرسها شكلاً بصريًّا، ومنحًى دلاليًّا، كاشفاً عن مقصوده بدقة، لتأتي القفلة الشعريَّة بغاية الإحكام، والتحفيز، والتدليل العميق على الحالة الشعوريَّة المأساويَّة التي وصلنا إليها، بشكل تشظيها، ومظاهر اتضاعها، وانهيارها، [تركونا جسداً دون عظامٍ... ويداً دون أصابع]. ومن هنا، يحمل إيقاع التداعي اللغويّ – بوصفه مؤشراً أسلوبيًّا – كلَّ معطياته الأسلوبيَّة الدالّة على الاصطراع والتضارب الشعوري المسكون في قرارة الذات، راصداً حركتها بتوتر داخلي عميق، يظهر في البنى اللغويَّة، مكثفاً الدلالات المتضاربة، للتدليل على فظاظة الواقع بأسلوب تعروي كاشف، يبث مستبطناته الشعوريَّة بكل توتر اللحظة الشعوريَّة، وعمقها المأساوي، وهذا دليل على أنَّ "الصور المتناقضة هي الأداة السليمة للتعبير عن هذا المفهوم المشوش"[1]. وأولى مظاهر الصور المتناقضة هذه التداعيات اللغويَّة المتوترة التي يولِّدها القبَّاني في جمله الشعريَّة كاشفاً أبعادها بحرفنة لغويَّة، وسلاسة نسقية، وتسارق إيقاعي شعوري حاد، ينبث لحظة البث الشعريّ.

وقد يلجأ القبَّاني إلى إيقاع التداعي اللغويّ عبر التشكيلين [البصري/ واللغويّ] في آن، ويولِّد هذا الإيقاع حركة نصيَّة جماليَّة في النصّ، لاسيَّما إذا

(1) التلاوي، محمد نجيب، 1996 - القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 1، ص 326 - 327.

أحسن الشاعر استثمار فراغ الصفحة استثماراً صوتيًّا ومعنويًّا، فالفراغ بين شطري البيت التقليديّ كان جزءاً من الإيقاع، لأنَّه مَثَّلَ مسافة الصمت الفاصلة بين تفعيلات متكررة، فالصمت – هنا – يبرز مذاق التكرار، ومن ثمَّ مذاق الإيقاع.. ولو استثمر فراغ الصفحة بهذه الكيفيَّة فيمكن أن يصبح حقيقة، وكأنّه جزء حيوي من التشكيل الإيقاعي.. ومن هنا، يصبح للكلمة قيمة بنائيَّة في التشكيل الشعريّ، بقدر امتلاكها لموقع ما في فضاء النصّ الشعريّ"[1]، وهنا، استطاع القبَّاني – في هذه القصيدة – أن يثير القارئ في تناغمها اللغويِّ، عبر التداعيات اللغويَّة، والتشكيلات البصريَّة، في تواشج فيما بين المبنى والمعنى، للتعبير عمّا تختزنه من تداعيات شعوريَّة تعرّويَّة عميقة، تستثير القارئ، وتشحنه بفيض من الإيحاءات والدلالات المترامية، كما في المقاطع التالية:

*** لَمْ يَعُدْ ثَمَّةَ أطْلالٌ لكي نبكي عليها**

كيف تَبْكِي أمَّةٌ

أخَذُوا منها المَدَامعْ؟؟

*** بَعْدَ هذا الغزلِ السريِّ في أُوسْلُو**

خَرَجْنَا عاقرين..

وَهَبُونا وَطَناً أصْغَرَ من حبَّةِ قمحٍ...

وَطَناً نَبْلَعُهُ مِنْ غيرِ ماءٍ

كحبوبِ الأسبرينْ!!

*** بَعْدَ خمسينَ سَنَة**

---

(1) المرجع نفسه، ص 326 - 327.

نجلسُ الآنَ، على الأرضِ الخَرَابْ..

ما لَنَا مأوى

كآلافِ الكلابْ!!

*** بَعْدَ خمسينَ سَنَة**

مَا وَجَدْنَا وطناً نَسْكُنُه إلّا السرابْ..

ليس صُلْحاً، ذلك الصلحُ الذي أُدْخِلَ كالخنجرِ فينا..

إنَّه فِعْلُ اغتصابْ!!" (1).

بدايةً، نؤكِّد: أنَّ إيقاع التداعي اللغويّ بتضافره مع الإيقاع البصريّ يُكَثِّف المثيرات النصيَّة، ليُشَكِّل علامات أيقونيَّة بارزة تشي في داخلها في مشاعر محتدمة، متضاربة في أعماق الذات، لدرجة تبين حجم الانفعال الضاغط، والمصاحبات التعرّوية الكاشفة التي تعرِّي الأحداث، وتستثير الرؤى، وهذا دليلٌ على أنَّ اللغة الشعريَّة – في القصيدة السابقة – لغة متحركة، استفزَّت كل مثيراتها التشكيليَّة من تساؤل وتشبيه واستدراج لغويّ ومهيمنات نصيَّة من تشكيل بصريّ، وتداعٍ لغويّ بتراكم الأسئلة وانفتاحاتها الرؤيوية، وحركتها الدلالة المسنونة بإيحاءات متتابعة لا حصر لها.

وبتدقيقنا – في المقاطع السابقة – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد – في المقطع الأول – ديناميَّة الاستفزاز التساؤليّ، ليحقِّق نبرة تعرّويَّة حادّة، تشي بواقع تنديدي جارح، يعبر – من خلاله – على واقع سلبي يضجُّ بمهيمنات الأسى، والانكسار، والاستلاب، إذْ إنَّ السؤال عندما يكون موجَّهاً دلائليًّا بمستبطنات دلاليَّة ساخرة،

(1) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 750 - 752.

يُحَقِّق سموقه البلاغي، واستبطانه الشعوريّ الممدود، الذي ينثال عاطفة وإحساساً شعوريًّا مأزوماً، كما في قوله: "كيف تبكي أمَّةٌ أخذوا منها المدامعْ؟؟" ولعلَّ أبرز ما يُحَفِّز المقبوسات المقطعيَّة جميعها التداعيات اللغويَّة التي تعتمد التراكم الدلاليّ إيقاعاً شعوريًّا مكثفاً لها، أو بنية التساؤلات المفتوحة التي تستجرُّ الدلالات المتوترة، ليُحقِّق الشاعر – من خلالها – التنشيط الشعوريّ، بتصاعد نغمي مفتوح، يسهم في تعميق رؤيته التعرّويَّة المستَفِزَّة لرتم الدلالات الساخرة، الموقظة لأحاسيس الأسى والانكسار الداخلي، وهذا ما تستجرُّه المقاطع الأخرى، ففي المقطع الثاني، يستمرُّ الرتم التعرّوي الكاشف كذلك بتداعيات لغويَّة، منبثة عبر إيقاع السخرية الممضِّ، باحتدام انسيابي واعٍ، باندفاعه الدلاليّ الرامي إلى إيصال مكنون الذات، بكل ما تتضمنه من احتدام المشاعر، وتداعياتها اللغويَّة، بكثافة تأمليّة انفعاليَّة، مفعمة بالحراك الشعوريّ، والكشف الدلالي العميق، عما يحتدم في قرارة ذاته الجريحة من توترات وارتكاسات إزاء مشاهد الاتضاع والانهيار التي حلَّت بوطننا العربيّ، فغدا أشبه بحبَّة القمح أو حبَّة الأسبرين، دلالة على تقزيمه، وضعفه، وانهياره، ثم تابع النسق ذاته – في المقطع الثالث – بتركيز نسقي عالٍ، وبوَقْعٍ تعرّوي لاذع، من خلال المؤولة الدلاليَّة التركيبيَّة [كآلاف الكلاب]، ولعلَّ هذا التداعي الشعوريّ، والتأزم الانكساري في تقزيم الذات، والوطن، لدليل على رغبة الشاعر في البوح عما يعتصره في باطن الذات من احتداماتٍ شعوريَّة حادَّة، ظهرت جليًّا في المسندات المضافة التي أدت دورها العميق في إصابة مقصودها بتركيز دلاليّ إيحائي ممتد، كما في قوله: [نجلسُ الآنَ على الأرضِ الخرابْ.. ما لنا مأوى كآلافِ الكلابِ]، وهنا، ينجحُ التشكيل البصريّ عبر مساحة [البياض/

السواد] في إظهار عمق التداعي الشعوريّ، وتكريس مظاهر النفي والانسلاخ الوجودي عن هذا الواقع المتدني، الذي تنغلق فيه الذات بهواجسها، لتبوح به عبر مساحتها الفراغية الممتدة، وهذا ما تبدَّى لنا جليًّا عندما أفرد التركيب الإضافي [كآلافِ الكلابِ] في سطر شعريّ واحدة وانثيالات فراغية تمتد بعلاماتٍ تعجبية، ونقط متتابعة، تؤكِّد المد الاستنكاريّ التعجبي إلى ما لا نهاية، وبذلك، يتجاوز التداعي اللغويّ مدلوله النفسي، ومدَّه البصريّ، ليدخل في صلب الرؤية، ومثيراتها الشعوريَّة العميقة، ولذلك، لم يقف مدلول التداعي حدَّ التلاحق اللغويّ، أو التشكيل البصريّ، وإنما شغل البعد النفسي ومدلولاته التي تحتضن عمق المشاعر وبؤرة احتدام الشاعر والأحاسيس، ومن هنا جاء المقطع الأخير ليوقظنا بفاعليَّة جديدة في إظهار التداعي اللغويّ عبر فاعليَّة [النفي/ والإثبات]، فالشاعر لا ينفي شيئاً إلّا ليثبت الآخر، وفي إثبات الآخر، تتداعى الدلالات، وتترامى بين جانبين متناقضين: الأول جانب [السلب]، ممثلاً بالنفي، والثاني جانب الإيجاب ممثلاً بالإثبات، وهنا تندفع الدلالات، وتتسع الرؤى، لتلقي بظلالها الإيحائيَّة المتعدِّدة على السياق، مبلورة صداه الدلاليّ وقراره الأخير، وقد أحسن الشاعر في استجرار هذا الإيقاع الحركي، ليعبِّر بثبات عن موقفه الشعوريّ بإيقاع دلاليّ محكم، فالشاعر لم يجد وطناً يأوي إليه، أو متنفساً لهمومه وأحزانه يلقي ثقل همومه الراسخ على صدره، فاستكان إلى السراب، ولم يجد سلاماً يطمئن إليه، أو صلحاً يؤنس روحه، ويهدهد عذاباتها ليركن إليه، بل وجد النقيض تماماً أنَّ السلام ما هو إلّا فعل اغتصاب، يضيِّق الروح، ويقيِّدها كثقل جراحه وآلامه، وهنا، أدَّت هذه التقنية البنائيَّة دورها في استجرار الدلالات، وتكثيفها، لترسيخ إيقاعاتها المحتدمة

في قرارة ذاته الجريحة، وبذلك، يحقِّق التداعي اللغويّ دوره الدلائلي كمؤشر أسلوبي فاعل في توجيه الدلالات، وتحريكها بطاقة شعوريَّة متوترة، لتنطق بمكنون النصّ بمدٍّ بصريّ واستتباع دلاليّ موَجِّه لسيرورة الدلالات في مدها الشعوريّ وتوترها المحتدم، وهذا يدلنا أنَّ "لعلاقات التداعي فاعليَّة في التشكيل اللغويّ... لخلق مقاربة بين شكلين متناقضين في جدليَّة توتريَّة"[1]. وقد استطاع القبَّاني – في قصيدته المدروسة – أن يخلق هذه المقاربة، ليرسخ إيقاعاتها التعرّويَّة الساخرة، بكل مداليلها الجارحة وومضها النقديّ اللّاذع.

6 - (التراكم/ والتكثيف الدلاليّ) منظماً أسلوبيًّا:

سبق أنَّ درسنا "خاصيَّة التراكم" بوصفها خاصيَّة بنائيَّة في دراسات تحليليَّة سابقة، فكيف ندرسها بوصفها خاصيَّة أسلوبيَّة جماليَّة؟! هل ثمَّة اختلاف بين التراكم كخاصيَّة بنائيَّة والتراكم كخاصيَّة أسلوبيَّة؟!..

إنَّ هذا التساؤل هو بؤرة الملمح الجماليّ الذي نسعى إلى توكيده هنا، فدراسة خاصيَّة التراكم بوصفها خاصيَّة أسلوبيَّة هي ما تستتبعه هذه الظاهرة من مؤشرات أسلوبيَّة، تؤدي وظائف جماليَّة لا دلاليَّة فحسب، وهذا ما لم نركِّز عليه في دراستنا التحليليَّة لهذه الظاهرة سابقاً، على الرغم من تطرقنا لبعض المؤشرات الأسلوبيَّة الجماليَّة، فإنها لا تشكِّل مرتكزات فنيَّة أسلوبيَّة أو مؤشرات دلائليَّة كاشفة عن المحفِّزات الجماليَّة بالنحو الذي نروم إليه في دراستنا لهذه الظاهرة أسلوبيًّا في هذا السياق.

بدايةً، نُعَرِّف [التراكم/ والتكثيف الدلاليّ] بوصفه خاصيَّة أسلوبيَّة بقولنا: هو

(1) عيد، رجاء، 1995 - القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 89 - 90.

تتالي الجمل وتتابعها بصيرورة شعوريَّة موحدَّة، تشي بالضغط الشعوريّ على موقف مُعيَّن، أو حالة شعوريَّة محتدمة في ذات الشاعر، لتدل على انشطار الذات، وقلقها، وارتكاسها النفسي إزاء حدث مأساوي، أو حالة تعرّويَّة ساخطة، تتكشف من خلالها صدمة الذات بالواقع، ودرجة انهيارها، ارتداداً شعوريًّا مأزوماً إزاء مأساوية الواقع، ومظاهر اتضاعه، وهنا، تتكشف درجة تفاعل القصيدة، لدرجة "تسيطر على القصيدة بأكملها نزعة شعوريَّة واحدة تتجلَّى في أشكال مختلفة لكنها متضافرة، وكلما كانت هذه النزعة مرتبطة بالرغبات الحسيَّة المباشرة.... كانت القصيدة تعبيراً شفَّافاً عن وحدة المنظور"[1].

وإنَّ ما نلحظه – في مضمار القصيدة المدروسة [المهرولون] – تتابع الجمل بأنساق تحفيزيَّة، تؤكِّد حسّها الشعوريّ المُكَثِّف بالانكسارات المأساويَّة المأزومة، والأسئلة المُدَبَّبة المستنكرة لصدى الارتكاسات الشعوريَّة المأساويَّة التي تواجهها في واقعة المنهار المحمَّل بشتى أشكال الفجائع، والمآسي، والأحزان، محاولاً تكثيف مدارك الأسئلة المحتدمة، ومتشظياتها الدلاليَّة بعين لاقطة، تتجاوز سديميَّة الرؤية إلى بؤرة التجلي، والانكشاف الشعوريّ، كما في المقاطع التالية:

*** ما تفيدُ الهرولَة؟**

ما تفيدُ الهَرْولَة؟

عندما يبقى ضميرُ الشعبِ حيًّا

كفتيلِ القُنْبُلَة..

لن تساوي كلُّ توقيعات أُوسْلُو..

(1) فضل، صلاح، 1995 - أساليب الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 750 - 752.

خَرْدلَة!!...

*** كم حَلُمْنَا بسلامٍ أخضرٍ..**

وهلالٍ أبيضٍ..

وببحرٍ أزرقٍ.. وقلوعٍ مُرْسَلَة..

ووجدنا فجأةً أنْفُسَنَا.. في مَزْبَلَة!!..

*** مَنْ تُرَى يَسْأَلُهُمْ عن سلامِ الجُبَنَاءْ؟**

لا سلامَ الأقوياءِ القادرينْ.

مَنْ تُرَى يَسْأَلُهُمْ عن سلامِ البيعِ بالتقسيطِ..

والتأجيرِ بالتقسيطِ... والصفقاتِ...

والتجَّار.. والمستثمرينْ؟!...

مَنْ تُرَى يَسْأَلُهُم عن سلامِ الميِّتين؟!

أسْكَتُوا الشارعَ.. واغتالوا جميعَ الأسئلَة

وجميعَ السائلينْ.." [1].

بدايـةً، نؤكِّـد: أنَّ التـراكم – عنـد القبَّـاني – خصيصـة أسـلوبيَّة تفـيض باحتداماتها الشعوريَّة المستفيضة التي تبيِّن عن مقاصدها التعبيريَّة، بفيضٍ من الأسئلة المحتدمة أحياناً، لخلق بؤرة دلالات مشتعلة فنيًّا، بالدلالات المصطرعة التي تنطوي عليها الجمل بمحمولاتها الدلاليَّة، وانشغالاتها الفنيَّة الأسلوبيَّة، فالتراكم – عند القبَّاني – لا يعكس تداعياً لغويًّا فحسب، وإنما يعكس تداعياً شعوريًّا يستطيل كُلَّما امتدَّ النسق اللغويّ، وتراكمت الجمل، والمسميَّات بأنساق لغويَّة

(1) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 352 - 353.

ممتدة، تستوعب الكثير من الاحتدامات الشعوريَّة المأزومة، إزاء المشهد الشعريّ المجسد.

وإنَّ دراسة خصوصيَّة التراكم أسلوبيًّا يعني دراستها في مستوياتها المختلفة، ومهيمناتها النصّيَّة، وعناصرها التي تتكون منها، ومستبطناتها الشعوريَّة، ومناطقها المكثفة بالدلالات، والمفعمة بالأحاسيس المستفزة للقارئ، لإثارته، وتحريضه، ودفعه لبؤرة النصّ الدلاليَّة، بحسيَّة جمالية تتلمس مواطن الإثارة ومكمن تكثيفها الشعوريّ التحفيزيّ في النصّ، وحين نهتدي إلى رصد المتواليات المتراكمة الاسمية أو الفعليَّة، فإننا نتمكن من رصد الشكل اللغويّ الذي ينبغي للقارئ أن يفكِّكه لإدراك مكنوناته ومحفزاته الشعوريَّة، ومستدرجاته الفنية، ومؤشراته الأسلوبيَّة التي تؤسّس شعريَّة النصّ، ولهذا، تتطلب الخبرة الجماليَّة بالعمل الفني سلسلة من العمليات المعرفية، لاكتشاف مظاهره الفنيَّة، ومحفزاته الأسلوبيَّة، إذْ "إنَّ الخبرة الجماليَّة لا يمكن اختزالها إلى لحظة، أو عمليَّة شعوريَّة بسيطة، وإنما هي خبرة مُرَكَّبة تتألف من لحظات، أو طبقات من الشعور، متداخلة معاً في علاقات معقدة، وبذلك، يصبح للخبرة الجماليَّة كثافة أو عمق"[1].

وبتدقيقنا – في المقبوسات المقطعيَّة – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد تراكم الأسئلة التحريضيَّة التي تتخذ مداليل الاستنكار، والتفجُّع الوجودي، أسًّا دلائليًّا لها، بحسٍّ مأساويّ، انكساريّ، تفجعيّ حزين على واقع أمتنا، وهو – بتراكم الأسئلة – يُحفِّز الرؤى، بمظاهر أفقها الدلالي الممتد، ويكشف من خلالها عن نوازع شعوريَّة مأزومة، تفيض بانكشافاتها الشعوريَّة إزاء إرادة الشعب، إذْ إنَّ إرادة الجماهير من

(1) توفيق، سعيد، 1992 - الخبرة الجماليَّة (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيَّة)، ص 485.

منظور القبَّاني لا يرتد عزمها، ولا تقف حيالها المعاهدات الإذعانية، ولا ظلم الحكَّام، وهنا، عبَّر الشاعر بالتراكم الأسلوبي بمكاشفات دلاليَّة عميقة، لتشي بمحمولاتها الدلالية، وشحناتها الانفعاليَّة، وملامحها الوجودية، فالتساؤلات المتراكمة التالية: [ما تفيدُ الهرولة؟ /ما تفيدُ الهرولة؟!/ عندما يَبْقَى ضمير الشعب حياً كفتيل القنبلة.. لن تساوي كل توقيعات أوسلو خردلَة]، وهكذا، تتمرأى الدلالات، وتشفُّ عمَّا في داخلها عبر التراكمات التساؤلية المدببة بإيحاءاتها الدلاليَّة لتكشف على مظاهر التعرية والمكاشفة الصريحة.

وبتدقيقنا – في المقطع الثاني – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد المفردات الكشفية التي تثير الحساسية الشعريَّة، وتحقِّق إيقاعها التعرّوي الكاشف، بانفتاح شعوريّ، يُحَرِّر الكلمات من قدسيتها التركيبيَّة، ويخلق لها وقعاً كشفيًّا ما كانت لتحمله، لولا هذا التجاذب الفني الشعوري المحتدم، الذي استقطبت إليه، وهذا ما تبدَّى في مؤولة [مَزْبَلَة]، التي أدَّت دورها التحفيزيّ في تراكم المشاعر الدالة على الأسى، واجتراح كأس المرارة، والهوان، والذل، وهذا دليل على "أنَّ الكلمات ليست مسكونة بأصوات الآخرين فقط، وإنما مستلبة بمقاصدهم، فعلى الشعر أن يَتَمَكَّن من امتلاك الكلمة، وتحريرها من الآخرين، لتصبح ملكاً خاصاً له دلالته، وعلاماته، وتخومه، وحدوده"[1].

أمَّا المقطع الثالث فقد جاء مشحوناً بالتراكمات الجمليَّة، واحتدام المشاعر المصطرعة التي لم تجد متنفساً لها سوى طرح الأسئلة التنديدية المدببة بإيقاع النفي، واجتراح المواقف، والمشاعر المتوترة إزاء ما يدعونه بمعاهدة السلام التي لم

(1) عيد، رجاء، 1995 - القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 153.

تكن – في حقيقتها – سوى سبيل قمعي، لكبت الأفواه، وقتل المشاعر، ليسكتوا الضمير الحيّ في الشعب، ليعيش استكانته، وذلّه على الدوام، ولعلَّ التركيب الأدائي في استجرار السؤال التقريعي التنديدي، يؤكِّد توتر المشاعر، وانغماسها في الجدل، والحوار البوحي الذاتي التقريعي المندِّد، [أسكتوا الشارعَ... واغتالوا جميعَ الأسئلةْ.. وجميع السائلينْ]، وهكذا، أتى التراكم – في القصيدة المدروسة – مُحَفِّزاً أسلوبيًّا، يخلق جماليته في تحكمه في استجرار الدلالات التعرّوية، لتنبئ عمَّا يعتمل في دواخله، من مشاعر، وأحاسيس بلغة تعرّوية كاشفة، تحمل إغواءها الفني بحسن اقتناصها للرؤى بمصداقيَّة شعوريَّة، وتوتر حاد. وكأنها تستحيل هاجساً شعوريًّا يتساوق مع نبض الكلمات، ورشاقتها، وقلق الذات، ومناوشتها للواقع، بحدَّة شعوريَّة، وانفعال تعرّوي صريح لا يخفى على أحد.

وقد يعمد القبَّاني إلى تكديس المتراكمات اللغويَّة، لإثارة المشاعر الارتكاسية الوجوديَّة اليائسة، بحسٍّ انكساريّ، لا يخلو من سخرية ممِضَّة، وإيقاع لغوي تعرّوي انكساري حزين، كما في قوله:

"وَتَزَوَّجْنَا بلا حُبٍّ..

من الأنثى التي ذاتَ يومٍ أكَلَتْ أولادنا..

مضغتْ أكْبَادَنَا..

وأخذناها إلى شَهْرِ العَسَلْ...

وسَكِرْنَا.. وَرَقَصْنَا..

واسْتَعَدْنَا كلَّ ما نحفظُ من شِعْرِ الغَزَلْ...

ثمَّ أنْجَبْنَا، لسوءِ الحظِّ، أولاداً معاقينَ.

لهم شكل الضفادعْ...

وتشرَّدنا على أرصفةِ الحزنِ،

فلا مِنْ بلدٍ نَحْضُنُهُ...

أو مِنْ وَلَدْ!!" [1].

بادِئ ذي بدء، نؤكِّد أنَّ خصوصيَّة التراكم – عند القبَّاني – اعتماد الجمل الممطوطة، بتوالٍ نسقي، يحمل الكثير من الانفعال، والحراك الشعوريّ (المُكَثَّف)، للتعبير عن رغبة عارمة تعتصر ذاته، لبثّ كل ما يختزنه من مشاعر، ورؤى ارتكاسية مأزومة، ينفثها دفعة واحدة، وبتوالٍ نسقي متلاحق، يشي بامتدادات الذات، واستطالتها الشعوريَّة، في تحفيز الشكل اللغويّ المناسب الذي خلق هذا المدّ الشعوريّ، وحقق متعة الاكتشاف، والتكثيف الشعوريّ، لدرجة يكشف الشاعر في هذا المد التراكمي عن شعور حاد مشدود، إلى الوعي بقيمة الكلمة، والجملة المسنونة بدلالاتها المترامية، لإحداث الأثر الشعري المقصود.

وبتدقيقنا – في المقطع السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد تراكم الجمل الفعليَّة، لتبدو الأفعال المُكَدَّسة دليلاً على حالة التوتر التي يبثها الشاعر، بإيقاع سردي، تعرّوي كاشف عن مآسينا الوجوديَّة، معتمداً التراكم، والقطع، والاستئناف، لبلورة النسق الشعريّ، والتعبير عن الحالة الشعورية المأزومة، بإيقاع تشويهي ملحوظ، بقوله: [ثمَّ أنجبنا، لسوءِ الحظِّ أولاداً معاقينَ.. لهم شكل الضفادعْ]، فالقبَّاني لا يُعْنَى بتزويق الكلمات، وإنما يُعْنَى ببث مكنونها الصريح في نسقها الشعريّ، إنْ خلقاً لغويًّا جماليًّا، وإن رصداً تشويهيًّا لطبيعة العلاقات، والروابط

(1) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 754.

النحويَّة، لبث إيقاع البشاعة الوجودية، كما هو في الواقع العياني، فأراد الشاعر تشويه الصور، والمشاهد دلالة على تشويه الواقع المأزوم الذي يجسده الشاعر، وهذا يعني أنَّ "الفنَّان قادر من خلال شاعريَّته أن يُحَوِّل ما هو قبح طبيعي إلى جمال فني، فليس من الضرورة أنْ يكون الجمال شرطاً أساسيًّا من شروط الجمال الفنيّ، فقد فصل كثير من علماء الجمال في العصر الحديث بين الموضوع الجميل والقصيدة الجميلة"[1].

وهنا، أدَّى تكريس المتراكمات الفعليَّة إلى إبراز جانب التشويه والقبح الوجوديّ، لبيان الحراك النفسي الشعوريّ الذي يعتصر الذات، إزاء هشاشة الواقع الوجودي، الذي يعيشه الإنسان العربي في واقعه المعاصر، وإنَّ مغامرة القبَّاني في بثّ مكنون الذات وتكريس إيقاع البشاعة ليؤدي إلى "تشتيت القارئ في بثه عن الدلالة، إذْ إنَّ البنية الدلاليَّة في مثل هذا الشعر هي نتاج السياق، بحيث يعتمد القارئ في إنتاجيَّة الدلالة التي يتبعها على طبيعة التراكيب، وليس على ما توحيه العلاقات اللغويَّة"[2].

وإنَّ قارئ هذا المقطع الشعريّ لا شكَّ أنّه سيلحظ هذا الأسلوب التشويهي في بثِّ المشاهد رداً على تشويه الواقع الوجودي الذي يعانيه الشاعر، وهذا دليل على أنَّ القبَّاني يعي أنَّ الرسالة الشعريَّة، هي رسالة مشغولة برحيق الواقع، وإن كان الواقع مشوّهاً، لتعريته وكشفه، بغية إصلاحه، ولذلك، يُعْنَى القبَّاني ليس فقط بالشكل اللغويّ، وإنما بالمقصود الذي ينطوي عليه، ويتخفى وراءه، وهذا دليل على

(1) الموسى، خليل، 2008 - الجماليَّات الشعريَّة، ص 216.
(2) يحياوي، راوية، 2008 - شعر أدونيس، البنية والدلالة، ص 105.

أنَّ "النصّ ليس مجرَّد نسق لغوي، يعكف على تنظيم خاص لتركيبات الجمل وعلاقات الكلمات"[1]، وإنما هو كينونة نسقية متوازنة من المشاعر المحتدمة، التي تعبِّر عن أنماط نصيّة تتبدَّى لغويًّا، بمقدار ما تثيره حساسيَّة الشاعر من رؤى، ودلالات، تتجاوز النسق اللغويّ إلى ما هو خارجه، فالقبَّاني يعي أنَّ الشعريَّة ليست قوالب لغويَّة مصوغة جماليًّا، وإنما هي كينونة رؤى مثيرة لجماليات الأنساق اللغويَّة، ومحركة لنبض الحياة في خلاياها، ونسيجها الفنيّ الحيّ.

7 - الروابط اللغويَّة بوصفها فواعل أسلوبيَّة:

إنَّ الروابط اللغويَّة مقوِّمات أسلوبيَّة تُحَفِّز الأنساق اللغويَّة، وهي لا تقلُّ قيمة وفاعلية على بثِّ مكنون الذات، ومستبطناتها الشعوريَّة من الكلمات الشعريَّة ذاتها، إذْ إنها تعمل على استفزاز الرؤى، وتحريضها، لتقتحم بطبقاتها الشعوريَّة مداليل عميقة، ولذا "فإنَّ متابعة الأدوات الرابطة، والتي عادة لا ننتبه إليها، أو نراها مجرَّد أحرف عاطفة فاصلة، أو واصلة بين الجمل، إنَّ متابعة تواليها المختلفة المتعدِّدة، ربما تكشف عن خصيصة أو خصائص لها فاعلية في بنية النصّ، وربما تكون الظروف أو النعوت لها نفس القيمة أيضاً، إنَّ النعت – مثلاً – قد ينوب عن جملة سرديَّة طويلة، أو قصيرة، وذلك إذا أحسن استخدامه، وكذلك، انتقاء ظرف محدَّد في موقع محدَّد، قد يؤدِّي إلى دلالة، لا تمتلكها الجملة السابقة عليه، وربما يكون ضروريًّا – كذلك – في تتابع الدلالة، أو في قدرته على توجيه القارئ لسدّ ثغرات النصّ، والتي لا نعني مدلولها الشائع، وإنما نعني بها ما يُسمَّى

(1) عيد، رجاء، 1995 - القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 201.

بفضاء النصّ"[1].

وإنَّ الأدوات الرابطة ليست زوائد لغويَّة، وإنما هي بُنىً دلالية تؤدي دورها النسقي، ووظيفتها الشعريَّة، على نحو ما تؤديه اللواصق اللغويَّة في الأنساق الجملية: "فاللواصق تحقق تشكيلات متنوعة، تغني النشاط الشعريّ، وتمدّه بحيويَّة أكثر، لما لها من علاقة وثيقة بالتركيب الصوتي، ذلك أنَّ احتكاك الحروف بعضها ببعض يوصلنا إلى مواطن الإيقاع، وأسراره الجماليَّة"[2].

وإنَّ الفاعليَّة النسقيَّة التي تؤديها الروابط اللغويَّة – في القصيدة المدروسة – تؤكد تساوقها مع مشاعر الشاعر، وتوالي الأنساق الجمليَّة الصاخبة في زخمها الانفعالي التعرّوي، ومسارها النفسي الذي تخطه، لاستيعاب الدلالات المكثفة، التي يبثها عبر توالي الأنساق اللغويَّة واحتدامها لغويًّا، كما في قوله:

*** لَمْ يَكُنْ في العرس رقصٌ عربيٌّ.**

أو طعامٌ عربيٌّ

أو غناءٌ عربيٌّ

أو حياءٌ عربيٌّ

فلقد غابَ عن الزفَّةِ أولادُ البَلَدْ..." [3].

بدايةً، نؤكِّد "أنَّ الأدوات الرابطة – في قصائد القبَّاني – ليست علائقيَّة النسق، محدودة بانتظام شكليّ، بقدر ما هي مُبَطَّنة بإيحاء نفسي عميق، بمعنى: أنَّ الأدوات الرابطة هي مؤشرات شعوريَّة دلائليَّة على التلاحم، والترابط، والانسجام

(1) المرجع نفسه، ص 199.
(2) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 81.
(3) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 755.

النصّيّ، وليست دليلاً على التشظي، وبعثرة الرؤى، هذا من جهة، وهي دليل على تكديس الجمل، وتوالي الحالات، وتداعياتها الشعوريَّة في النسق اللغويّ، لخلق التوازن، والتلاحم النصيّ من جهة ثانية، وهذا يرتدُّ انسجاماً وتلاحماً على صعيد الأنساق والمقاطع الجزئية وصولاً إلى النسق الكليّ العام.

وبتدقيقنا – في المقطع الشعري السابق – نلحظ أنَّ الشاعر يعتمد فيه الروابط، والعلائق اللغويَّة، بوصفها محفِّزات بؤريَّة تدلُّ على توالي الحالات الشعوريَّة الضاغطة إزاء التغريب العربي، والاغتراب الوجودي، وهذه التوالي – في حالات العطف – دليل على المحمولات النفسيَّة الشعوريَّة الضاغطة على موقف محدد، أو رؤية معينة، وإخضاعها إلى منظور رؤيوي موحَّد، أراد الشاعر من خلاله تغييب العروبة، وتغييب الأثر العربي، ولعلَّ هذا التوالي التراكمي في المعطوفات التالية: [لَمْ يَكُنْ في العرس رقصٌ عربيٌّ /أو طعامٌ عربيٌّ/ أو غناءٌ عربيٌّ/ أو حياءٌ عربيٌّ] دليل على التأزم الاغترابي، وجراح الاغتراب، وهنا، أدَّت الحروف الرابطة دوراً تحفيزيًّا في ربط الجمل، وتوالي أنساقها، ورؤاها الاغترابيَّة، بوصفها علائق لغويَّة، تنتج معنىً أبعد من مجرَّد السيلان العاطفي.

وقد يلجأ القبَّاني – في القصيدة المدروسة – إلى تغييب الحروف الرابطة حيناً، وتكثيفها وتراكمها بكثافة غير اعتياديَّة حيناً آخر في السياق الشعريّ الواحد، تبعاً لزخم الحالة العاطفيَّة، وكثافة الانفعالات الشعوريَّة الضاغطة لحظة البث الشعريّ، أو التجسيد الشعوريّ، لبؤرة المشهد، والموقف المجسد، كما في قوله:

"كانَ نصفُ المهرِ بالدولارِ..

كانَ الخاتمُ الماسيُّ بالدولارِ..

كانتْ أجرةُ المأذونِ بالدولارِ..

والكعكةُ كانتْ هبةً من أمريكا..

وغطاءُ العُرْسِ، والأزهارُ، والشمعُ،

وموسيقا المارينزْ..

كلُّها قد صُنِعَتْ في أَمريكَا!!" [1].

بدايةً، نشير إلى: أنَّ القبَّاني مُنَظِّم بارع لسيرورة أنساقه الشعريَّة، فهو يراكم المعطوفات، والحروف العاطفة، تبعاً لمُحفِّزاتها الشعوريَّة، وتوتر الحالة الشعوريَّة التي يصل إليها في بث الرؤية، أو المشهد الشعريّ، تارة، وتارة أخرى يُخَفِّف منها، ويستعيض عنها بتراكم بعض الصيغ وتكرارها، بغية استرجاعها فنيًّا، وتكثيفها شعوريًّا، بتنسيق فنيّ، يصل فيه القبَّاني إلى قمة التجسيد، وجماليَّة التعبير.

وبتدقيقنا – في المقطع الشعري – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد التكرار التراكمي عبر الصيغة المتواترة نفسها بمعزل عن الحروف العاطفة، لتعرية الواقع العربي الارتكاسي الذي يعيشه، وهذا الأسلوب التراكمي التحفيزيّ في تراكم الأنساق اللغويّ، أدَّى إلى الكشف عن سلبية الواقع المؤمرك بالدولار، وهنا، استخدم الشاعر تراكم الصيغ اللغويَّة، بمعزلٍ عن الروابط اللغويَّة، رغبة منه في استجرار المشاعر الرافضة، وتعريتها، وكشف المظاهر السلبية، في حين استغرق الشاعر في تكثيف الروابط العلائقية عبر توالي المعطوفات، لتكريس مظاهر احتجاجه، ورفضه، وتعميقها.

وهكذا، يصبح للحروف الرابطة دورٌ حيويٌّ فاعلٌ في تعضيد دلالات

(1) المصدر نفسه، ج 9، ص 755.

القصيدة، وإحكامها، وكأنها دفقة شعوريَّة واحدة، يستغرق الشاعر في تكثيفها عبر العلائق الرابطة التي تحفِّز النسق اللغويّ، وتزيد حساسيته الشعريَّة، وهذا دليل أنَّ القبَّاني شاعريّ في تفعيل كل جزئيات النصّ، لاستجرار محفزاته الأسلوبيَّة الكاشفة، عن عمق مشاعره، بمصداقيَّة شعوريَّة، ووضوح مقصدي دلاليّ ظاهر للعيان، كما يأتي المقطع الأخير كاشفاً عن تراكم العلائق اللغويَّة الرابطة، والمتراكمات النسقيَّة الفاعلة التي تعبِّر عن حجم الضغط الشعوري، والتكثيف الانفعالي، بحسّ تأملي تعرّوي، كاشف بحدة وضغط نسقي لغويّ متوالٍ، يستجمع الشاعر جلّ محفزاته، وتشوّفاته الشعوريَّة عما يستبطنه من محفزات احتجاجيَّة رافضة، كما في قوله:

"وانتهى العُرْسُ..

ولم تحضرْ فلسطينُ الفَرَحْ

بل رأَتْ صورتَها مبثوثةً عبْرَ كُلِّ الأَقْنِيَة..

ورأتْ دَمْعَتَها تعبرُ أمواجُ المحيط..

نحو شيكاغو.. وجيرسي.. وميامي..

وهي مثلُ الطائرِ المذبوحِ تصرخْ:

ليس هذا العُرْسُ عُرْسِي...

ليس هذا الثوبُ ثوبي..

ليس هذا العارُ عاري

أبداً.. يا أمريكا..

أبداً.. يا أمريكا..

أبداً.. يا أمريكا.." [1].

بدايةً، نؤكِّد: أنَّ العلائق والروابط اللغويَّة – في القصيدة المدروسة – لم تَكُنْ محكومة بمنطق لغويّ شعوريّ مُنَظَّم فحسب، وإنما محكومة بمنطق شعوريّ، نابع من صميم الذات، ومعاناتها، وأزمتها، وهذا دليل أنَّ القبَّاني يستشعر الشكل اللغويّ، بمنطق شعوريّ داخلي، نابع من حرارة الداخل، وانعكاسه على الخارج (السطح اللغويّ ممثلاً بالشكل)، لهذا لا يمكن فصل الشكل عن المحتوى، في مكاشفة نصوص القبَّاني الشعريَّة، لأنها وجه لعملة واحدة، لا يمكن فصل أحدها عن الآخر، لذلك، فالحراك اللغويّ – لديه – يتبعه دوماً حراك شعوريّ، والحراك الشعوريّ يتبعه كذلك حراك لغويّ أيضاً، يعلن عنه الشاعر شكلاً لغويًّا، وشعوراً باطنيًّا مؤججاً بالتراكم، وتوالي المعطوفات، والتداعيات اللغويَّة، والمفرزات الأخرى من علامات ترقيم، ومساحات البياض، وتوزُّعها على بياض الصفحة الشعريَّة.

وبتدقيقنا – في المقطع السابق – نلحظ أنَّ اعتماد القبَّاني تراكم الصيغ نفسها، للتأكيد على مظاهر الاحتجاج، والرفض لكل ما هو مُؤَمْرَك، وقد تبدَّت أشكال الاحتجاج، والرفض، بالتراكم الضاغط لتكرار الصيغة نفسها، على نحو ما نلحظه في جملة الختام المكررة (ثلاث مرات): **[أبداً.. يا أمريكا]**، وهذا الأسلوب الضاغط يستعيض الشاعر بالتعبير عنه بتراكم الروابط والمعطوفات، لإبراز الشكل العلائقي ذاته باستطالة لغويَّة، وضغط نسقي فاعل، يستثير المتلقّي، لتعميق دائرة الاحتجاج، والرفض، تماشياً مع ضغط الصيغة المكررة. وهذا يدلنا على أنَّ القبَّاني يعي رسائله الشعريَّة، ويشكل المقطع، تبعاً لزاوية الرؤية المطروحة، ومقصودها

(1) المصدر نفسه، ج 9، ص 756.

العميق، فالكتابة الشعريَّة – لديه – تنشيط شعوريّ يفرض على الكلمات الشعريَّة، شكلاً لغويًّا، ينبني تبعاً، لنفثاته الشعوريَّة، واحتدام مشاعره وتوترها: ليأتي المقطع إشباعاً لهذه الحالة، واستكمالاً لمستتبعاتها النفسيَّة الباطنية العميقة.

نـتيجة أخيرة:

إنَّ دراسة النصّ الشعريّ أسلوبيًّا ضمن ما يسمَّى [علم الجمال النصي – الأسلوبي] هو أسلوب نقديّ جدّ متطوِّر، إذْ لا يقف الناقد فيه حيال الشكل اللغويّ، وما يثيره الشكل من خصوصيَّات تركيبيَّة وخيال خلاَّق، وإنما يغوص إلى بؤرة التركيبات، وسيرورتها دلاليًّا، ومدًّا شعوريًّا، وإدراكاً جماليًّا لمعطيات الجملة، والصورة، والنسق اللغويّ عامَّة، لذا، فإمكانيات الباحث الأسلوبي متعدِّدة، تبعاً لخصوصيَّة النصّ المدروس، وغناه بالمحفِّزات الأسلوبيَّة، التي تُعَدُّ الكاشف الحقيقي عن حركيَّة النصّ ومنعرجاته الدلاليَّة، وترجمة رؤاه ومحتواه، وهنا، يأتي دور الناقد الحقيقي الذي يمارس النقد، إدراكاً وفهماً، ليغوص إلى ما خفي من النصّ، ممارساً سلطته في إحياء نبض النصّ من جديد. فالناقد الحقّ هو الذي يجتذبنا إلى ناره الخاصَّة، إلى لغته التي تبدو مفتونة بذاتها أحياناً. يغرينا بالعيش معه، أو مرافقته في التحامه بالنصّ، والاستمتاع بالعمليَّة النقديَّة على أكثر من مستوى. ولعلَّ أهم هذه المستويات، مكابدته الجميلة للوصول إلى حقيقة النصّ، إنْ كان ثمَّة حقيقة أصلاً. كما أنَّ لغته الريَّانة الثملة هي التي تُجَسِّد مغامرته مع النصّ من جانب، وتضمن لنا تلك اللذَّة اللغويَّة الكبرى من جانب آخر"[1].

وهكذا، نستشعر الجمالية النصية في قصائد القباني، من خلال الأفق الجمالي والرؤيوي الذي تستثيره، في أنساقها الشعرية كلها، وهذا يدلنا أن شعرية القباني تنبع من باطن الرؤية، ومثيراتها الفنية، ومغرياتها في الكشف والإيحاء، وهذا هو معيار التلقي الجمالي والخصوبة الشعرية.

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2011- من نص الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ص 47- 48.