الفصل الأول

المعنى يبحث عن إنسان

« قراءة في إبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية »

" منا من يسعى في ملكوت الله..
ومنا من يبحر في قلبه..
كلٌّ يبحث عن معنى والمعنى يبحث عن إنسان "
(دمعة للأسى..دمعة للفرح: المعنى ص١٢١)

١ـ توطئة :

كان لعز الدين إسماعيل (١٩٢٩ ـ ٢٠٠٧) في حركة النقد العربي المعاصر عزة لا تناصب، كان ناقدا فذا، إليه إيراد مدارس النقد المعاصر المختلفة وإصدارها. فإذا غاص في بحور الشعر إذا به يرقم في الماء. وعندما ينفرد عز الدين إسماعيل بمثل هذا الديوان الكامل من الإبيجرامات الشعرية، والذي نسعى هنا إلى قراءته في أضواء تداولية، فإنه يضيف إلى ريادته النقدية ريادة أخرى في حقل الإبداع الشعري العربي المعاصر. وما أجاءه إلى ذلك الجنس الأدبي في فترة بعينها من العمر إلا أن يكون قد وجد فيه من موافقته طبيعة رسالته الأدبية ما لم يجده فى غيره من الأجناس الأدبية بعامة والشعرية بوجه خاص شكلا ووظيفة. إذا كانت التجربتان البارزتان لفن الإبيجراما في الأدب العربي الحديث هما: تجربة الإبيجراما النثرية لطه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣) في "جنة الشوك" (١٩٤٥م) (والتي اشتملت على ١٩٩ نصا إبيجراميا) وتجربة الإبيجراما الشعرية لعز الدين إسماعيل (١٩٢٩ ـ ٢٠٠٧) في "دمعة للأسى .. دمعة للفرح" (٢٠٠٠م) (والتي اشتملت على ١٤٦ نصا إبيجراميا)؛ فإنهما يلفتان النظر إلى ملاحظة العلاقة بين ذلك الفن وعمر الكاتب، حتى ليمكن القول بأن الإبيجراما هي فن العقد الستيني من العمر أو ما بعده. أصدر طه حسين إبيجراماته وهو في السادسة والخمسين، وكان عز الدين إسماعيل قد نشر ما يناهز المائة من إبيجراماته قبل أن يجمعها مع غيرها في الديوان المذكور وهو في العمر ذاته. عند هذه النقطة تنكشف صلة وثيقة بين مقومات كتابة الإبيجراما الأولية ومقومات الشخصية في ذلك العقد الستيني أو ما بعده. الإبيجراما هي فن الاقتصاد اللغوي، وفقه المقام، واقتناص المعنى، وعمق المفارقة، ومعاناة الوعي بالذات والعالم. وفي ذلك العقد الستيني من العمر تكون شخصية الأديب قد دربت على ذلك كله بدرجة عالية.

لقد جعل طه حسين لفن الإبيجراما ملامح لغوية وموضوعية واضحة، واستخدم فيها عددا من تقنيات إنتاج المعنى، نرى كثيرا منها في إبيجرامات عز الدين إسماعيل. ولا يعني الاشتراك بين الرجلين في كثير من تلك الملامح أن عز الدين إسماعيل قد تسيّم بسيما طه حسين، ولكنه يعني أنها ملامح مميزة للإبيجراما بعامة، لا سيما إذا وقفنا عليها فيما ذكرته الأدبيات.

إذا كان طه حسين قد وضع للإبيجراما في الأدب العربي الحديث أساسا، فإن عز الدين إسماعيل قد بنى على ذلك الأساس، فأعلى البناء وطوّره شكلا ومضمونا.

لقد أظهرت الأدبيات أن الإبيجراما نشأت نقوشا ومدونات على الأحجار والمقابر. وكانت تلك النقوش والمدونات قصائد قصيرة في أغراض شتى: الرثاء والتأملات والغزل والهجاء ونحوها.

وقد تميزت تلك النقوش بأنها مصقولة ومركزة ومكثفة ومحكمة وتنتهي غالبا بفكرة مدهشة وسرعة خاطر[1].

لقد ظلت الإبيجراما صنفا من الشعر الخفيف حتى نمت في القرنين السادس عشر والسابع عشر في إنجلترا عند شعراء من أمثال "دَن" و"جونسون" و"هرِّيك". ويعد الشاعر ماثيو بريور M.Prior أحد أفضل الشعراء الإنجليز الإبيجراميين. ويذكر آبرامز Abrams أن مصطلح الإبيجراما قد استعمل في القرن الثامن عشر للتبليغات المازحة المليحة في النثر والشعر معا. وتتميز الإبيجراما في النثر عن الحكم والأقوال المأثورة aphorism التي هي تبليغ لحكمة أو رأي أو حقيقة عامة[2].

أصل الإبيجراما إذن هو النقش على الحجر. وفي هذا الفعل ما فيه من عناء ومكابدة، يحتمان على القائم به الاقتصاد في اللفظ والتدقيق في اختياره رغبة في تخليده وديمومته. والحق أن عز الدين إسماعيل قد وعى إبداعيا تلك العملية بأبعادها المختلفة. وقد واصل تجليتها في إحدى إبيجرامياته؛ وهي "المكان المناسب" (ص ١١٤) من "فصل للصمت والكلام":

---

(١) راجع في تفصيل ذلك :
Abrams, M.H.: A Glossary of literary Terms. ٤.th edition Holt, Rinehart and Winston. New York (١٩٨١) p.٥٣.

(٢) المرجع السابق ص٥٣.

ما أيسر أن نتكلم !

أن نطلق في الريح مئات الآلاف من الكلمات

لكن الكلمة إن رويت من عرق الروح

وإن انصهرت في محرقة القلب

عندئذ لن تتنزل إلا في صلب قصيدة.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه القراءة الأولية لإبيجرامات الديوان سوف تستعين ببعض المفاهيم والأسس المعروفة في اللسانيات التداولية، لا سيما تداولية أفعال الكلام. لقد توثقت نظريات التأويل وتحليل الخطاب في العقود الثلاثة الأخيرة بالتداولية توثقًا قويًا ودخلت التداولية إلى النظرية الأدبية المعاصرة من أوسع أبوابها. ينبغي للنظرية الأدبية أن تكون ـ في جوهرها ـ نظرية في القراءة. وينبغي لكل نظرية في القراءة أن تكون ـ في جوهرها ـ نظرية في الفهم. وينبغي لكل نظرية في الفهم أن تتجاوز حدود العلامات داخل النص الأدبي إلى علاقة تلك العلامات بالقارئ والاعتبارات الأخرى السياقية غير النصية. لم تقض النظرية الأدبية العربية من التداولية بعد وطرًا في الوقت الذي نرى فيه نصوصا روائية وشعرية ودرامية تطلب بإلحاح تحليلات مختلفة على أضواء التداولية. في ديوان عز الدين إسماعيل ما يتصل بمؤشرات خاصة يوجهها إلى القارئ حالما يقرأ إبيجراماته، نراها ـ بوضوح ـ مؤشرات تداولية خالصة؛ وهي تصنيف تلك الإبيجرامات في فصول تصنيفًا موضوعيا، كأنما هي إشارة عن قصد أو غير قصد إلى قراءة إحدى إبيجرامات الفصل الواحد في ضوء ما فيه من إبيجرامات أخرى.

٢ـ المعنى والنص الموازي :

تقتصر هذه القراءة للنص الموازي على قراءته في صورة العنوان بأنواعه المختلفة: عنوان الديوان، وعنوان الفصل، وعنوان الإبيجرامية. العنوان اختيار النص، وله مركز الصدارة في الفضاء النصي للخطاب، ومن ثم فهو يحظى بأولية التلقي، سواء أكان عنوانا لنص كامل أم عنوانا لجزء من أجزائه. وإذا كان العنوان مفتاحا تأويليا أوليا، فإن تلقيه في ذاته لا يكفى لتأويله تأويلا مناسبا؛ وذلك أن العلاقة بين العنوان الرئيس والنص هي دائما علاقة تكاملية، أو هي علاقة ذات اتجاهين: من العنوان إلى النص

الكامل ومن النص الكامل إلى العنوان. هذه السمة في العنوان الإبداعي تجعله في حقيقته ظاهرة تواصلية تداولية يعتمد فيها على تأويله في علاقته بالنص الذي يحدد هويته. عنوان الديوان ـ كما أسلفت ـ "دمعة للأسى .. دمعة للفرح" . دمعتان تطوقان الحياة البشرية في كل زمان ومكان، وتذرفهما في هذا الديوان عينا الناقد والشاعر العظيم عز الدين إسماعيل. فضلا عن العلاقة الداخلية التي ينبغي أن تكون بين ذلك العنوان ومحتوى الديوان، فإنه يمكن أن نلمح علاقة أخرى خارجية ممثلة في تناص العنوان مع الآية الكريمة: ﴿**لِكَيْلا تَأْسَوْا عَلَى مَا فَاتَكُمْ وَلا تَفْرَحُوا بِمَا آتَاكُمْ**﴾[سورة الحديد: ٢٣] .

قال أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني (ت ٥٠٢ هـ): "والأسى الحزن. وحقيقته إتباع الفائت بالغم. يقال أسيت عليه أسى وأسيت له" [(١)]. بدا الأسى في نصوص الديوان على ما فات أيضا: على العمر الذي فات، وعلى وداع الراحلين ونحو ذلك. دمعة الأسى ـ على أي حال ـ مبررة ومفهومة، وكل منهما نبت لحقل دلالي واحد هو الحزن، وهو حقل خصيب بمفرداته وأساليبه في العربية؛ كالشجن، والشجو، والشجا، والبث، والغم، ونحوها. أما الفرح، فهو في كل حال: في الماضي والحاضر والمستقبل، وإن كان ارتباطه بالحاضر والمستقبل أقوى ألفة في الاستعمال اللغوي. وربما لا يرد كلام عن فرح إلا على سبيل الاسترجاع. في قصيدة "نعمة" (ص٣٥) من "فصل للذات" يقول عز الدين إسماعيل:

لو استعدت كل ما عانيت من أتراح
في لحظة، لاحترقت أطرافي
وإن أنا استرجعت ما قد عشت من أفراح
في لحظة، لاختنقت عروقي
فالحمد لله على أن قد حبانا نعمة النسيان.

في نص آخر اجتمعت الدمعتان جنبا إلى جنب: دمعة الأسى ودمعة الفرح. كانت الدموع في الحالتين واحدة وعتيدة. في قصيدة "دمعة ودمعة" (ص٥١) من "فصل للدنيا" يقول الشاعر:

---

(١) الأصفهاني (أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب): المفردات في غريب القرآن. تحقيق وضبط محمد سيد كيلاني. د.ت مادة "أسو" ص١٨.

ـ لِمَ تنحدر الدمعة ساخنة فوق الخد؟

ـ لترطب قلب المحزون.

ـ ولماذا تدمع عيني وأنا أستغرق في ضحكي؟

ـ لتثير الأشجان بقلبك.

الضحك ـ وهو من علامات الفرح الظاهرة ـ اقترن بالدموع. القلب محزون في الحالتين: الحزن والفرح. لا فرح على الحقيقة إذن، ومن ثم تساويا في المقابل: لكل منهما ـ إذ ذاك ـ دمعة!

أما العنوان في شكله الثاني، فهو في هذه الهيئة التي أخرج الشاعر قصائده عليها. لقد خصّ الشاعر ديوانه بتصنيف إبيجراماته تصنيفًا موضوعيا في فصول عشرة، يحمل كل فصل فيها عنوانا. ويشير كل عنوان إلى ما يمكن تسميته بالحقل الموضوعي أو الدلالي الشعري الأكبر الذي تتولى نصوصه ملء مساحات شتى فيه. هذه الفصول هي: فصل للذات (١٩ نصا)، وفصل للدنيا (١١ نصا)، وفصل للأيام (٢٠ نصا)، وفصل للبشر (٢٩ نصا)، وفصل للمرأة (١٥ نصا)، وفصل للصمت والكلام (١٢ نصا)، وفصل للمعنى (١٠ نصوص)، وفصل للحجارة (٨ نصوص)، وفصل للموت (١٥ نصا)، وفصل للعبث (٧ نصوص). مجموع النصوص في تلك الفصول ١٤٦ نصا. كانت الفصول الثلاثة الأكبر هي ـ على نحو ما يبدو ـ فصل للبشر وفصل للأيام وفصل للذات. لا يعني هذا بالضرورة أنها أهم الموضوعات الإبيجرامية، ولكنه ـ بالأحرى ـ يعني أنها أثراها وأرحبها مجالا لهذا الفن. الفصول في مجموعها مؤشر أولي على التطور الموضوعي الهائل الذي انتقلت معه الإبيجراما من نقوش ومدونات شعرية قصيرة في الرثاء والهجاء ونحوهما إلى جنس أدبي معتبر يتسع لجميع الأغراض الذاتية والموضوعية. وهذا يعني ـ من ثم ـ أن العالمين الذاتي الداخلي الخاص والموضوع الخارجي العام لا ينفصل أحدهما عن الآخر في الفن الإبيجرامي. وهو ما يعني أيضا أن ذلك الفن ـ وهو ما وعاه الشاعر بالضرورة وعيا ـ يتيح لنا بطريقته الخاصة أن يقدم شهادة موسعة على العصر؛ أو أن يقدم لوحة كاملة للحياة، تجمع بين نظرة الذات إلى ذاتها ونظرة الذات إلى الأشياء والعالم، حين يصير الوعي المرهف بمشاهد الواقع الخارجي شكلا من أشكال التمثل الداخلي للذات.

في الفصل الأول "فصل للذات" تقرأ الذات الذات. وفي سائر الفصول تقرأ الذات العالم حتى في "فصل للموت": فالذات هنا ـ فيما نرى ـ تقرأ العالم في صورة الوجود المتحول إلى عدم أو العدم بعد الوجود.

بيد أن الأمر ينبغي أن يتجاوز اتساع الفن الإبيجرامي لشتى الأغراض إلى ما هو أهم؛ وهو الطريقة أو الطرق الخاصة التي تقصّد بها تلك الأغراض في قصائد إبيجرامية على نحو ما سنرى.

أما عناوين القصائد ذاتها، فإن أهم ما نلحظه فيها:

١ـ أنها مبنية غالبا على كلمة واحدة، وهي الكلمة المفتاح في النص. إنها الكلمة المفتاح في فهمه أو تأويله أيضا. ولعل في بناء العنوان في الإبيجراما غالبا على معنى واحد ما يشير إشارة أولية إلى اقتصار النص على معنى بعينه أو خاطرة سريعة بذاتها.

٢ـ في العناوين المبنية على أكثر من كلمة (وقد ناهزت ربع العناوين الإجمالية) ما بُني على الإضافة للتخصيص كمعركة الألوان وسر الحب ونحوهما، وما بُني على الوصف إما للكشف عن البنية المفارقية التي بُني عليها النص مثل "قصة طويلة جدا" عنوانا لنص شديد القصر لا يبلغ مبلغ قصة في الشكل الذي نألفه، أو وصف الشيء بنقيضه إشارة إلى ما له من وجهين يضاد أحدهما الآخر، أو وصفه بما يخصصه كاللون الصريح والرعب الأزلي ونحوهما. هذا كله يكشف العلاقة الدلالية العميقة بين النص وعنوانه.

٣ـ لا يجد الشاعر الإبيجرامي ـ بإفادة هذا الديوان ـ غضاضة في أن يحمل أكثر من نص واحد عنوانا واحدا، بل قد يحمل نصان اثنان متواليان في فصل واحد عنوانا واحدا. من ذلك مثلا ما نجده في "فصل للصمت والكلام"؛ إذ توالت قصيدتان في أول ذلك الفصل بعنوان واحد هو الصمت. يلقي هذا كله الضوء على قدرة الشاعر الإبيجرامي على أن يرد معين الدال الواحد فيستقي منه من الدلالات ما يوزعها في غير نص للإلحاح على رؤية ذلك الدال بوجوهه وحالاته وملابساته المختلفة في عالم التجربة. وضع دال الصمت عنوانا لثلاثة من نصوص الديوان، اثنان منها متواليان في فصل واحد هو ـ كما أشرت ـ "فصل للصمت والكلام" والثالث في فصل آخر هو "فصل للعبث". وهاك هذه النصوص الثلاثة:

(أ) "فصل للصمت والكلام":

*** "الصمت ١٠٩":**

تعب النجم، النهر، الطير، الأزهار
تعب الشارع والحارة والأسوار
تعبت كل الأشجار وكل الأشعار
والتزم الكون الصمت
وهناك تجلت كل الأسرار.

*** "الصمت ١١٠":**

نكتب أو نقول
لا الحرف يفضي لا ولا الصوت يبوح
الحرف خط مصمت والصوت ريح
وليس إلا الصمت يشعل العقول.

(ب) "فصل للعبث":

*** "الصمت ١٥٢":**

ـ أنصت!
ـ ماذا؟
ـ اصمت!
ـ ماذا؟
ـ هل أنصتّ؟
ـ نعم
ـ لكنك لم تصمت .

المتكلم واحد في الإبيجراميتين الأوليين. وقد وقع الشاعر في الأولى على معنى تجلي أسرار الطبيعة والبشر في الحالة التي لا يألفها سائر الناس، وهي الصمت. وفي الإبيجرامية الثانية من الفصل ذاته يباين الشاعر أيضا ما يألفه سائر الناس؛ فالعقول

إنما تستمد وقودها ووهجها من الصمت لا من كثرة الكلام. في الصمت فرصة مواتية للكشف وتعقل الأشياء.

أما الإبيجرامية الثالثة في الفصل الآخر فقد بنيت على الحوار. وهي تلعب على وتر الفرق بين الإنصات والصمت. وهي لعبة مفارقة لفظية خرجت من رحم العبث؛ فالناس لا يفرقون عادة بين الإنصات والصمت؛ وذلك أن النتيجة معهما واحدة، هي عدم الكلام.

بيد أن الإنصات عند أحد طرفي الحوار لا يعني الصمت. أراد الشاعر أن يخرج من نص عبثي في ظاهر دوراته الكلامية بمعنى مفاده أن الإنسان في هذا الزمان لا يهب نفسه ما يكفيه من صمت. كيف يزعم الإنصات في الوقت الذي لم يصمت فيه؟ قد يعطى الإنصات فرصة للفهم ولكن الصمت يهب القدرة على الرؤيا ومتعة الاختلاف الخلاّق.

٤ـ يلعب العنوان أحيانا دور المفسّر الرئيس لأحد دوال النص المهمة، لاسيما إن كان مستخدما بدلالة رمزية، بل بدلالة رمزية عكسية. في قصيدة "شرك الموت" (ص١٣٧) من "فصل للموت":

ـ يمنحني الأخضر أملا فياضا بالنشوة

والأزرق يأسرني، يسلبني روحي

ـ والأصفر يوقع في قلبي أني منزوع ووحيد

ـ لا ضير إذا لم تدخل في شرك الأبيض.

فالألوان الثلاثة: الأخضر والأزرق والأصفر استخدمت في النص برصيدها الدلالي الرمزي المعروف في اللغة الشعرية. أما اللون الأبيض، فقد خرج في هذا النص على دلالته الرمزية المألوفة على الصفاء والخير والحياة ونحوها إلى دلالة أخرى، هي ـ في العلاقة السياقية الجديدة بين العنوان والنص ـ دلالة عكسية تماما. لقد صار الأبيض في النص بدلالة السياق هو "الموت"، كأنما أراد الشاعر أن يرى في الأبيض ـ بحياديته في محيط الألوان الأخرى ـ موتا. لقد انعكس العنوان على تأويل "الأبيض" بالموت، وانعكس تأويل الأبيض بالموت على النص كله. يذكرنا هذا بقول أمبرتو إيكو U. Eco:

"كل حدث وكل كلمة يمكن أن توضع في علاقة مع كل الأحداث والكلمات. والتأويل الدلالي لأي كلمة ينعكس على المجموع" [1].

٥ـ في حالات أخرى يلعب العنوان دور تأويل الدلالة النصية وتسميتها. في قصيدة "سر الحب" (ص١٠٦) من "فصل للمرأة" يقول الشاعر:

ـ هل قلت يوما لك إنني أحبك؟

ـ لا، لم تقلها قط لي.

ـ ذاك لأني دائما كنت أحبك.

وفي قصيدة "الموت والميلاد" (ص١٠٦) من الفصل نفسه يقول الشاعر:

ـ تحبني؟

ـ نعم، ولا.

ـ وكيف ذا؟

ـ لكي يعيش حبنا.

"سر الحب" هي قراءة الشاعر العنوانية للنص. وهي قراءة لا تصادر على غيرها. يمكن أن يكون العنوان هنا مثلا هو "الحب الدائم". ولكن الشاعر أراد بعنوانه توجيه الفهم إلى جهة بعينها؛ إذ سر الحب في الفعل المتصل لا في القول.

أما العنوان الآخر، فهو مبنيّ على المجاز. الموت والميلاد هنا هما موت الحب وميلاده. موت الحب في "نعم"، وميلاده في "نعم ولا" في آن معا.

٣ـ الإبيجراما شعر المعنى :

في إشارة خاطفة ذكر يوهانس جيفكين Johannes Geffcken أن الإبيجراما هي شعر المعنى[2]. بدهي أن الأجناس الأدبية الأخرى مهما اختلفت تقنياتها ووسائلها، فإن غايتها المعنى. ولكن المعنى بالنسبة إلى الإبيجراما ظل محط النظر والسمة المركزية. في نسيج النص الإبيجرامي لا ينظر إلا إلى ما يزوده بخيوط جديدة للمعنى؛ لأنه لا

---

(١) إيكو، أمبرتو: شعرية الأثر المفتوح. ترجمة: عبد الرحمن بوعلي. مجلة نوافذ. النادي الأدبي الثقافي بجدة. العدد٦ (١٤١٩ ــ ١٩٩٨) ص ص٧٩ ــ ١٢٢ ص٩٥.

(٢) Geffcken, Johannes: Studien Zum Griechischen Epigramm. Neue Jahrbuecher f. das klassische Altertum. ٢٠ Jg., (١٩١٧) SS. ٨٨-١٠٧, S. ٢٦.

مجال لخيوط أخرى ترتق ما فيها من فتق. النص الإبيجرامي يقع في مواجهة دائمة مع المعادلة الصعبة بين المعنى واللفظ بالقوة التي لا يتمتع بها جنس أدبي آخر.

وإذا كان هيرش Hirsch يرى أن المعنى مسألة وعي، وليس مسألة علامات أو أشياء مادية [1]، فإن حرارة الوعي بالمعنى في الإبيجراما لاختزالها لا تنقطع. إعادة بناء السياق الغائب عن النص الإبيجرامي في حالات غير قليلة من شواهد قوة الوعي بالمعنى فيه مقارنة بأنواع نصية أخرى. جدير بالإشارة هنا، أن أحد فصول الديوان قد أخلصه عز الدين إسماعيل للمعنى. في "فصل للمعنى" نرى الشاعر في رحلة بحثه عن المعنى، والمعنى الآخر، والمعنى الغائب، والمعنى العصيّ. تمتد المعاني في ذلك الفصل إلى أبعد مداها: قراءة المعنى في الكلام وقراءة المعنى الآخر في الصمت. بيد أن بعض نصوص الديوان الأخرى تطرح بحكم بنيتها مشكل المعنى الآخر في أسئلة ثلاثة:

١ـ كيف نقول شيئا ونريد شيئا آخر؟

٢ـ كيف ينتقل المعنى الحرفي داخل النص إلى معنى تواصلي؟

٣ـ كيف يعكس المعنى الآخر في الإبيجراما الشعرية بعدا تأمليا صار من علاماتها المهمة؟

أما السؤال الأول، فهو محور دراسة المعنى في اللسانيات التداولية بعامة وتداولية أفعال الكلام بوجه خاص. كان جون سيرل John Searle قد انتقل بالمعنى والاستعمال إلى أبعاد تنظيرية وتطبيقية جديدة.

في البعد التنظيري، انتهى سيرل إلى أن وهم محدودية استعمال اللغة قد تولد عن الغموض الهائل فيما يكون معايير الفصل بين استعمال لغوي وآخر. قال سيرل: "إذا كان الغرض الإنجازي هو المبدأ الرئيس في تصنيف استعمالات اللغة، فسوف نجد ـ إذ ذاك ـ عددا محددا من الأمور الأساسية التي نفعلها بواسطة اللغة: نحن نخبر الناس بالكيفية التي تكون عليها الأشياء، ونحن نحاول أن نجعلهم يفعلون أشياء، ونحن نلزم أنفسنا بفعل أشياء، ونحن نعبر عن مشاعرنا وتصرفاتنا، ونحن نمهّد السبيل لتغيرات من خلال منطوقاتنا.

---

(١) Hirsch, H: Validity in Interpretation. New Haven (١٩٦٧) p.٢٣.

وغالبا ما نفعل أكثر من شيء واحد من تلك الأشياء دفعة واحدة وبالمنطوق نفسه"[1]. وفي البعد التطبيقي اجتهد سيرل أن يصل من ورائه إلى نظرية بحث حالات المعنى. الحالات الأبسط للمعنى أن ينطق المتكلم الجملة ويعني ما يقوله على وجهه التام والحرفي. يقول سيرل: "في مثل هذه الحالات، يقصد المتكلم إلى أن ينتج أثرا إنجازيا بعينه في المستمع، وهو يقصد إلى إنتاج هذا الأثر بأن يجعل المستمع يتعرف مقصده لينجزه. وهو يقصد إلى أن يجعل المستمع يتعرف مقصده بالنظر إلى معرفة المستمع بالقوانين التي تحكم منطوق الجملة. ولكن ليست جميع حالات المعنى مثل هذه الحالة البسيطة" [2].

من الحالات التي وقف عليها سيرل في باب "أفعال الكلام غير المباشرة" والتي نراها ذات صلة بإنتاج المعنى في ذلك الديوان: الاستفهام والتلميح.

أما الاستفهام بقوة الأمر، فمنه قصيدة "طفولة" (ص٩١) من "فصل للبشر":

ـ جدي! هل أكبر في المستقبل حتى أصبح مثلك؟

ـ طبعا!

ـ وستصبح لى زوجة؟

ـ طبعا ، طبعا!

ـ فلماذا لا نبدأ هذا الآن؟

المنطوق الأخير "فلماذا..." يعني به المتكلم ـ في هذه الإبيجرامية الحوارية ـ ما يقوله، ولكنه يعني أيضا ـ في سياقه النصي ـ فعلا إنجازيا آخر ذا محتوى قضوي مختلف. المتكلم في ذلك السياق لا يعني سؤالا مجردا، بل يعني الأمر أو التماس البداية التي يتحدث عنها النص. في مثل هذه الحال، يمتلك المنطوق الواحد قوتين إنجازيتين اثنتين. يؤدى هنا فعل إنجازي بعينه أداء غير مباشر عن طريق أداء فعل آخر. ينبغي الالتفات إلى أن المظهر السابق وثيق الصلة ـ فيما وقع فيه من نصوص ـ بالنصوص الإبيجرامية الحوارية.

---

(١) Searle,John: Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts, Cambridge Uni. Press(١٩٩٣) p.١٦٢.

(٢) المرجع السابق ص٣٠.

أما التلميح، فله حالات عدة في ذلك الديوان. ينطق المتكلم هنا جملة ويعني ما يقوله، ولكنه يعني أيضا شيئا ما أكثر. في قصيدة "غابة" (ص٧٣) من "فصل للبشر" يقول الشاعر:

ـ لا أمضي خطوات حتى تقطع خطوي الأجسام
تصدمني، توشك أن تحرفني أو أسقط بين الأقدام
وكأنا في يوم الحشر
ـ الغابة لا تعرف إلا الطرق الملتفة.

المنطوق الأخير في النص "الغابة لا تعرف إلا الطرق الملتفة" يعني ما يقوله المتكلم، وهو الإخبار بالمضمون القضوي الذي يتضمنه، ولكنه ـ في سياق لغوي مناسب ـ يمكن أن يكون تلميحا إلى معنى آخر: "نحن نعيش في غابة وعلينا اليقظة".

أما المظهر الثاني من مظاهر المعنى الآخر في تلك الإبيجرامات الشعرية، فهو انتقال المعنى الحرفي داخل سياق النص إلى معنى تواصلي أو تداولي[1]. العلامات اللونية من أهم ما يميز العلاقة بين المتكلم والعلامات اللغوية في العربية. في قصيدة "اللون الصريح" (ص٢٧) من "فصل للذات" يقول عز الدين إسماعيل:

استعرضت الألوان لكي أنسج لى لونا يسترني
فتنازعني الأخضر والأحمر والأسود والأبيض
كل يستعرض أبهته
لكني آثرت أخيرا لون يقيني
لون جنوني،
أن أستر عُريي في عُرْيي.

وفي قصيدة "معركة الألوان" (ص٤٩) من "فصل للدنيا" يقول:

الأبيض يطمس وجه الأسود
والأسود يفقأ عين الأبيض
فيسيل الأحمر بينهما

(١) أرمينكو، فرانسواز: المقاربة التداولية. ترجمة دكتور سعيد علوش. مركز الإنماء القومي الرباط (١٩٨٦) ص١٣.

ويجيء الأصفر كي يعلن

أن الأخضر قد صار هو السيد.

في مثل هذه النصوص يعرف الشاعر أنه يخاطب ـ في المقام الأول ـ قارئا للشعر ملمًّا بتقاليد الفن الشعري، ويدرك أن المعانى الحرفية لتلك الدوال اللونية ليست هي التي يقصدها المتكلم في ذلك السياق، ولكنه ينتقل بها إلى معانيها التواصلية التداولية. التنازع بين الأخضر والأحمر أو بين الأسود والأبيض هو تنازع بين الخير والشر اللذين يقف منهما الشاعر موقفه الخاص: أن يكون نفسه بخيرها وشرها. القصدية الرمزية في نص معاصر مبنية على أساس الوعي بأن الخطاب الأدبي عالم تبنيه الرموز.

أما المظهر الأخير، فهو ما يعكسه المعنى الآخر من نزعة تأملية في إبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية. يبدو عز الدين إسماعيل في تلك الإبيجرامات مشغوفا بالبحث عن المعنى، ومن ثم فهو دائم التقليب في الشيء الواحد لاكتشاف وجوهه المختلفة، ويظل المستهدف بذلك المعنى هو الإنسان. الوعي بالمعنى طريق للوعي بالذات والعالم. الأشياء الموصوفة بـ"الآخر" أو الأشياء المعطوف بعضها على بعض من إفرازات عمليات التقليب. إذا كان النص فضاء مستقلا للمعنى يبعث فيه قصد مؤلفه الحياة، فإن عز الدين إسماعيل قد أراد بمثل تلك التقليبات أن ينتج عملا مستقلا بنفسه، يتكلم باسمه الخاص، ويطور بنى معانيه الخاصة.

يمكن أن نرى وجوها مختلفة للنزعة التأملية في الإبيجرامات الشعرية في نقض المواقف الإنسانية الثابتة في مجتمع أو مجموعة اجتماعية؛ كالموقف من الموت، أو الموقف مما يضحك، أو الموقف من معاني الكلمات ... إلخ. يقول عز الدين إسماعيل في قصيدة "الوجه الآخر" (ص٣٧) من "فصل للذات":

ـ هل تدري لِمَ لا يضحكني المُضحك، لا يبكيني المُبكي؟

ـ كلا..

ـ لكني أعرف أنك تضحك للمبكي، تبكي للمضحك.

أن يضحك الشاعر للمبكي يعني أن له فلسفته الخاصة في فهم الأشياء والمواقف. إذا كانت التجربة الإنسانية تعتقد بأن شر البلية ما يضحك، فإن هذا يعني نسبية

الضحك والبكاء. في كل مضحك ما يبكي، وفي كل مُبْكٍ ما يضحك. ولعل وراء الضحك للمبكي أو البكاء للمضحك ما يعني أن أحدا منهما لا يخلو من شيء مما يخلق الآخر.

٤ـ الإبيجراما علاقة حوارية :

عرّف فرنسيس جاك Francis Jacques التداولية بأنها علاقة حوارية. وبيّن أن التداولية تعالج اللغة بوصفها ظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية في آن معا. من هذا المنظور التداولي للغة تدرك اللغة بوصفها طائفة من العلامات المتداولة بين الناس والتي يتحدد استعمالها من خلال قواعد موزعة.

في "دمعة للأسى.. دمعة للفرح" بنى عز الدين إسماعيل ما يقارب ربع إبيجراماته (٢٤,٦٪) على تقنية العلاقة الحوارية. هي إذن ظاهرة جديرة بالملاحظة، بل إن لها أن تدخل في حيز السمات المميزة للإبيجراما الشعرية في ذلك الديوان. كان طه حسين قد بنى ما يناهز ٩٥٪ من إبيجراماته النثرية في "جنة الشوك" على تلك التقنية. كانت العبارة الأشيع في "جنة الشوك" هي: "قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ" و"قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى". لعل هذا القالب يعني طه حسين نفسه وشخصية أخرى اعتبارية. في نصوص أخرى صرّح طه حسين بوضعه طرفا في الحوار، وذلك في مثل قوله: "قال صاحب لنا... قلت...". يمكن الربط بين ما صنعه طه حسين هنا وبين بناء كثير من إبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية على الحوار. وقد نراه متابعا لظاهرة "تعدد الأصوات" في الشعرية العربية المعاصرة. بيد أن مثل هذه الحوارية يمكن أن ترى محض تقنية مولدة للمعاني والمقابلات بين الأفكار والمواقف والسلوكيات في النسيج اللغوي للنص الإبيجرامي بعامة.

قد يمكن القول بأن الخطاب الأدبي بعامة هو ـ في جوهره ـ حوار ضمني بين الكاتب والقارئ أو بين الكاتب والعالم الخارجي. في إبيجرامات "دمعة للأسى.. دمعة للفرح" ينبغي للعلاقة الحوارية أن تكون مبنية على علاقة الشاعر بذاته؛ وذلك أن طرفي الحوار في النص هما الشاعر الفرد. هذه عملية إبداعية خالصة قصد بها الكشف عن اختلاف الفهم والرؤية على المستوى المضموني، ولكنها تكشف على مستوى الصناعة اللغوية للنص عن دينامية التواصل بالقارئ الذي سيتحمل مسئولية الإمساك

بالمعنى الإجمالي من علاقات المنطوقات الحوارية بعضها ببعض. في إبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية يمكن التمييز بين خمس وظائف على الأقل:

١ـ التحذير من شيء يعتقد أحد طرفي الحوار أنه الأجدر بالفعل، كقوله في قصيدة "الرعب الأزلي" (ص٣٠) من "فصل للذات":

ـ أتحرك دوما، أستشرف آفاق المستقبل لكني أخشاه

ـ الفرح أمامك.. لكن شبح الماضي المرعب في ظهرك

ـ هل أمشي وجهي للماضي ظهري للمستقبل؟

ـ ستزيد الطين بلة.

المنطوق الأخير "ستزيد الطين بلة" في علاقته بالمنطوقات الأخرى يعني التحذير من المحتوى القضوي في الاستفهام السابق عليه؛ أي: "إياك أن تمشي وجهك للماضي ظهرك للمستقبل".

٢ـ الحث على فعل شيء في ملابسات مُثَبِّطة. من ذلك قوله في قصيدة "انعتاق" (ص٢٦) من "فصل للذات":

ـ الضوء تبدد

والعرق تجمد

والقلب تبلد

ـ اخلع هذا الجلد الملعون

وادخل في قلب الحمأ المسنون.

في مثل هذا الحوار تواجه الذات ذاتها في حال بعينها، هي الإحباط أو النكوص أو الخلود إلى الكسل أو العجز عن العطاء أو غير ذلك مما يعرض للإنسان في بعض ملابسات حياته اليومية أحيانا.

٣ـ الكشف عن حقيقة خفيّة، على نحو ما نجد في قصيدة "جنون" (ص٣١) من "فصل للذات":

ـ أترهف السمع ولا صوت هناك؟

ـ أنصت للحوار بين وردة وسوسنة.

ـ مستغرق أنت إذن في حالة التأمل

ـ لا، بل أمارس الجنون.

٤ـ بيان علة إنجاز فعل بعينه، مثل قصيدة "أيام" (ص٦٢) من "فصل للأيام":

ـ ينقشع الظلم ليعلو فوق رقاب الناس

سيف أظلم

ـ ذاك لأنا صرنا في أيام

يتداولها السفلة والسفلة.

٥ـ إضافة إفادة مهمة في حوار تتعلق منطوقاته بعضها ببعض تعلقا ضمنيا، وذلك مثل قصيدة "ذكرى" (ص١٤١) من "فصل للموت":

ـ هل مات؟

ـ الوردة مازالت تنفح عطرا

ـ أغمض عينيه إذن!

ـ لن يبرح أنفي هذا العطر

ـ كفنه الآن!

ـ وسيبقى مسكنه قلبي أبدا.

يخرج مثل هذا الحوار للوهلة الأولى على مبدأ التعاون الحواري عند جريماس. ولكنه حوار خاص يريده الشاعر تقنية فنية لإنتاج معنى خطاب ينبغي لوحداته أن يتعلق بعضها ببعض ولو بسبب ضمني. في ضوء ذلك توجب العلاقة الحوارية الفهم على أساس بعينه، هو أن الميت كالوردة التي مازالت تنفح عطرا، وأنه مهما أغمضت عيناه وانتهى جسدا ستظل ذكراه، وأنه مهما ووُرِي الثرى سيظل في القلب!

لقد لعب الحوار في تلك النصوص دور اكتشاف الذات والعالم عبر عدد من التبليغات التي تتباين معها الحالات ووجهات النظر. يصبح الحوار هنا وسيلة لمداولة الأشياء وإعادة النظر وصولا إلى الفهم الرشيد. لم ينطلق الشاعر في تلك الحوارات مما يعكر صفو الشعر بذات متعالية أو متسلطة أو مدّعية أو منعزلة عن الدنيا والبشر. الذات هنا مسئولة ومتفاعلة وراغبة في الوجود ـ في ـ العالم، بدءا من مغالبة الإحباط حتى تمجيد أطفال الحجارة.

***