التَّشكيل البلاغي في قصيدة

«ما قاله الرَّجل الذي لم يمت في الحرب الأخيرة لشوقي بزيع

د. حسام مصطفى عبد الفتّاح اللحّام*

E.mail: husam.lahham@yahoo.com

* قسم اللغة العربيّة، كليّة الآداب، جامعة الزيتونة

التَّشكيل البلاغي في قصيدة
«ما قاله الرَّجل الذي لم يمت في الحرب الأخيرة» لشوقي بزيع

د. حسام مصطفى عبد الفتّاح اللحّام

الملخص:

يندرج التَّشكيل البلاغي ضمن التّواصل الجمالي؛ نظراً لطبيعته الإيحائية المتولّدة من الانزياحات اللغوية التي تضفي على الرِّسالة الشعرية "لغةً ثانية"، أو ما سمّاه عبد القاهر الجرجاني "معنى المعنى". وهي لغة تتّسم بالغموض الذي يحرّض القارئ، ويحفزه على التّساؤل وتوليد الدلالة.

وللتشكيل البلاغي دور بارز في تفاعل القارئ مع النصّ الشعري؛ إذ تقتضي دراسة الأشكال البلاغية قراءةً خاصّة تكشف عن طاقاتها الفنّية والجمالية، في إطارٍ كلّي يبرز دورها فيه وقدرتها على إحداث التأثير الجمالي.

على أساسٍ من هذه النظرة المستمدّة من نظرية التلقّي والتأويل، تنهض هذه الدراسة لتحليل الأشكال البلاغية في قصيدة "ما قاله الرجل الذي لم يمت في الحرب الأخيرة" للشاعر شوقي بزيع؛ وهي تتصدّر ديوانه الثاني الموسوم بـ " الرَّحيل إلى شمس يثرب ".

مصطلحات أساسية: التَّشكيل البلاغي، الانزياحات اللغوية، معنى المعنى، نظرية التلقّي والتأويل، ما قاله الرجل الذي لم يمت في الحرب الأخيرة.

Rhetorical Structure of Shawki Beze'a's

What the Man Who Did not Die in the last War Said

Dr. Hussam Mustafa Al-Lahham

Abstract:

Rhetorical structure is subsumed under the rubric of aesthetic communication due to its suggestive nature stemming from linguistics displacements which bestow upon the poetic message metalanguage, or what Abdulqahir Aljurjani calls 'meanings of meaning'. It is a language characterized by ambiguity that incites and, stimulates the reader to wonder and generate meaning.

Rhetorical structure has a salient role in the reader's interaction with the poetic texts as studying rhetorical forms entalis a reading that discloses its aesthetic and technical potentialities in a total framework, showing its role and its ability to create the aesthetic.

Based on the view derived from the response and interpretation theory, the present study seeks to analyze the rhetorical structures of the poem 'What the Man Who Did Not Die in the last War Said' by Shawqi Beze'a. which appeared in the beginning of his second volume of verse entitled 'Departing to Tathrib's Sun.

Keywords: Rhetorical structure, aesthetic communication, linguistics displacements, metalanguage, meanings of meaning, interpretation theory, What the Man Who Did Not Die in the last War Said, Departing to Tathrib's Sun.

مقدّمة :

من المَلاحظ التي تتجلّى في الدَّرس اللغوي والنَّقدي المعاصر تعاظُم الاهتمام بالبلاغة، والدور الذي يمكن أن تضطّلع به في تحليل الخطاب الأدبي. وقد بلغ هذا الاهتمام شأوا بعيدا أعاد البلاغة إلى مكانها الطّليعي في الدراسات اللغويّة والنّقديّة.

ولا ريب في أنّ تطوّر الدّرس اللّسانيّ ونظريّة المعرفة يقع في مقدّمة الأسباب التي دفعت إلى إعادة النّظر في قراءة البلاغة، في ضوء المكتسبات اللسانيّة والمعرفيّة الحديثة؛ مما جعل للبلاغة حضورا بارزا في نظريات: الأسلوبيّة، وعلم النص، والسّيميائيّة، والتّداوليّة، وعلم الاتّصال. فقد هيّأ هذا المناخ اللّساني والمعرفي للباحثين الفرصة لقراءة البلاغة العربيّة من زوايا متعدّدة، وقادهم ذلك إلى مراجعة التّراث البلاغي وتفحّص قضاياه وأدواته، والعمل على كشف المخبوء أو المتروك وفقا للمنهج الذي يؤمن به هذا الباحث أو ذاك.

وقد تعدّدت اتّجاهات البلاغة الحديثة، وما زالت مسائلها وقضاياها محلّ الدّراسة والنّظر، ولا توجد معايير ينعقد الإجماع عليها في هذا المجال. ولكنّ ذلك لا يعني غياب المعالم الأساسيّة التي تسم هذه البلاغة؛ فمن أهمّ سماتها ارتكازها على مبادئ اللسانيّات الحديثة؛ من حيث الانطلاق من البنية اللّسانيّة للنّص، ومعالجته بوصفه كلاّ لا يتجزّأ.

وتعدّ الأشكال البلاغيّة في النظر البلاغيّ الحديث انزياحات عن اللغة المألوفة؛ وهي تتطلّب تدخّل القارئ لإدراك أبعادها الجمالية والدّلاليّة؛ لأنّها حين تتدغم في النّصّ تجعل منه لغة ثانية "تضع الاضطّراب في يقينيّات اللغة" وتحرّرها من المعنى المعجمي؛ وهي لغة لا تبدو للنقل والتّوصيل "بقدر ما تبدو للتّحريض والتّساؤل"[1]؛ إذ تهدف إلى "أداء وظائف جماليّة، ووضعها بهذا النّمط في النصّ هو عمليّة التّشفير ذاتها". [2]

وبهذا تعمل الأشكال البلاغيّة على جذب القارئ بعيدا عن الشّفرة العاديّة، بحيث يوضع في مكان يستطيع منه « تأمّل القواعد النّحويّة والمنطقيّة "وهو ما يطلق عليه البلاغيّون الجدد" التوتّر الديناميكي "لدى متلقّي الشكل البلاغي".[3]

ويمثّل هذا الرّبط – بين النّصّ والقارئ وإرجاع تشكّل الشّكل البلاغي إلى لحظة التّلقّي – نقطة التقاء مهمّة بين البلاغة الحديثة وعلم النّصّ؛ فقد استثمر كلاهما "كثيرا من الأفكار التي طوّرت في نظريّة التّلقّي تطوّرا كبيرا « مماّ مكّن البلاغة من « أن تعيد النّظر في بعض مسائلها في إطار التّصوّرات النّظريّة الوليدة وتصوّرات نظريّة التأثير أيضا".[4]

إنّ الأشكال البلاغيّة من المكوّنات الجوهرية للنصّ الشعري، وهي تباين الأنساق اللغوية المألوفة؛ نظرا لطبيعتها المجازيّة؛ ومن ثَمّ تغدو عنصرا مؤثّرا في عمليّة القراءة؛ لما تنطوي عليه من قدرة على خلق الفراغات أو الفجوات التي تستثير القارئ، وتحفزه على التّفكير والتّأويل. ومن هنا تكمن طاقتها الاتّصاليّة؛ فهي تحدث حالة من عدم تطابق القارئ مع الوضع النّصّي؛ وتدفعه إلى ملء الفراغات التي يُخلّفها الاستخدام الشّعري لهذه الأشكال. « وهكذا ترسم الفراغات والمواطن الخاوية مسارا لقراءة النّصّ عن طريق تنظيم إسهام القارئ في بنية الأوضاع المتحوّلة الخاصّة بها؛ وهي تضطرّ القارئ في الوقت نفسه لأن يكمل البنية، وأن يتيح بذلك الموضوع الجمالي».[5]

وقد عني التّراث البلاغي بدراسة الأشكال

البلاغيّة بوصفها أدوات تعبيرية ترقى بلغة الخطاب، وتبلغ بالكلام المرتبة العليا من الفصاحة. ومثّلت تلك الأشكال ميدانا فسيحا في الدراسات النقديّة والبلاغيّة القديمة، ولا سيّما عند عبد القاهر الجرجاني في كتابيه "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة «؛ فقد نظّر لها وحلّلها وأخضعها لمفهومه للنظم، ودرسها ضمن مصطلح "معنى المعنى" الذي يقصد به الدلالات غير المباشرة المستوحاة من تلك الأشكال؛ كالاستعارة والكناية والتّمثيل.[6]

إنّ هذه الأشكال البلاغيّة التي يُبنى عليها الخطاب الأدبي، لاتجسّد - عند عبد القاهر- "عرقلة للتّواصل الأدبي، بقدر ما تعكس رغبة الملقي / المرسل في إقامة تواصل يعلو على مستويات الخطابات التقريرية".[7]

وما يزال كثير من هذه الأشكال البلاغيّة القديمة محلّ عناية الدّرس النّقدي والبلاغي الحديث، على الرغم من اختلاف طرق التناول، وما طرأ من تسميات جديدة حفلت بها الدراسات النّقديّة والأسلوبيّة.

وستحاول هذه الدراسة - في ضوء ما سبق - أن تتبيّن الدّور الفنّي والجمالي للأشكال البلاغيّة في القصيدة موضع البحث، وأن تقف على دلالاتها الكامنة في النّصّ، مركّزة على تقصّي تجربة الذات التي أنشأت هذه القصيدة.

وبهذا تتجنّب الدّراسة السّقوط في منزلق إبطال الطّابع الإنساني للنّص وعزله عن شروط إنتاجه، ممّا يقود إلى تفتيت حيويّته، وإفساد جدارته بالحياة "وتحويل النّص الشعري" إلى تمرينات لفظيّة، أو كلام يمضي مسرعا صوب نهايته، دون أن يُخلّف رجفة في الرّوح أو بللا في الذّاكرة".[8]

ويجد هذا الموقف رصيدا كبيرا من الدّعم والتّأييد في كثير من علوم المعرفة كعلم اللغة الاجتماعي، وعلم النّفس؛ وكذلك لدى كثير من النّقاد، ومنهم تودوروف "وهو العاشق للأدب المفتون بشعريّة اللغة لا يقدر على تصوّر الأثر دون استحضار صاحبه".[9] وهو موقف يرتبط بطبيعة الفنّ الذي "يمثّل رؤية أعمق للعالم".[10] وهذا ما يتّسق كذلك مع طبيعة الأدب فهو« تجربة ديناميّة تساهم فيها أطراف متعدّدة، لاعن طريق التّحكّم والهيمنة التّامّة، ولكن عن طريق التّفاعل. وهذه الأطراف هي: المؤلّف، والنّصّ، والقارئ".[11]

ومن ثمّ تتبدّى أحقيّة القارئ في الاستعانة بالسّياق الخارجي "متى رأى ذلك ممكنا ومجديا للعملية التأويليّة"[12]، على أن يكون في نطاق التّاويل القائم على القرائن، والمنضبط على إيقاع النّص؛ أو ما يسمّى بـ "نشاط القارئ في النّصّ" وهذا النّشاط هو "بؤرة نظريّة ياوس من ناحية كونه مفهوما عمليّا للتّأويل".[13]

انطلاقا من هذا الفهم، ستتناول الدّراسة الأشكال البلاغيّة المتضامّة مع المكوّنات الأخرى للقصيدة؛ لاستكشاف طاقاتها الفنّيّة والجماليّة المسهمة في نسج خيوط الرّؤيا الشعرية.

قصيدة: ما قاله الرجل الذي لم يمت في الحرب الأخيرة

تتصدّر هذه القصيدة الديوان الثاني في أعمال الشاعر اللبناني شوقي بزيع، وقد صدر هذا الديوان الموسوم بـ « الرَّحيل إلى شمس يثرب « عام 1981، أمّا القصيدة ذاتها فنظمت في مدينة صور عام 1979، عقب الحرب الأهلية اللبنانية التي ابتدأت في 13 إبريل سنة 1975 واستمرّت تسعة عشر شهرا. وكانت حربا طاحنة، مزّقت النّسيج الاجتماعيّ

في لبنان، وأسفرت عن خسائر جسيمة في الأرواح والاقتصاد، وكان وقودها التَّعصّب الطَّائفي الذي تطغى فيه قيم الخضوع والطّاعة والاندماج الأعمى على « التّفكير الحرّ والقدرة على التّساؤل والنّقد.[14]

تتشكّل القصيدة في إطار قاتم يُجسّمه هاجس الإحساس بالخراب الشامل، وتتبدّى طلائع هذا الهاجس في العنوان الذي يصرّح فيه الشاعر بلفظة « الحرب «: « ما قاله الرجل الذي لم يمت في الحرب الأخيرة « إلى المقطع الأخير الذي يعبّر عن ارتهان الذَّات لأحد خيارين: إمّا الاستسلام لواقع ملتهب تتجرّع فيه الذات ناره المتأجّجة، وإمّا الهروب إلى اللاَّمكان:

وكانَ يُحَدِّقُ في نُقْطَة ثابتةْ
نُقْطَة بَيْنَ عَيْنَيْه والبَحْر
واضحَة كَالحَياة أو المَوْت
ثُمَّ يَسيرُ إلى سَاعَة فَاصلَةْ [15]

وبين العنوان والمقطع الأخير تشيع لغة الحرب المدمّرة، وتتوزّع المفردات في حقول دلاليّة تشي بانتمائها إلى هذه اللغة المخضّبة بلون "الدم". ولفظة "الدّم" / الموت هي الأكثر تردّدا في القصيدة؛ فقد كرّرها الشاعر سبع مرّات صراحا:

– أُحِسُّ دَمًا يَخْرُجُ الآنَ مِنِّي، دَمًا كانَ لِيْ في البِدَايةِ / يطلق الشَّمس التي تنتظر دمها الاحتياطي / فلتُعِد لي اصطخاب دمي أيّها البحر / دمي حجر الزاوية / سيبقى دَمي عالقا بالحصى / وكان يجرّ التّراب بخيط من الدّم.

ويمكن استيحاء دلالة "الدّم" في أسطر أخرى، منها:

أَرْفَعُ هذا القميصَ المُحنَّى برائحةِ الأرضِ / مثلَ يَدَيْن تَفَتَّحَتَا للرَّصاص أو الحُبِّ، أو شُرْفَتَيْن تَلَطَّخَتَا بالنُّجُوم / كَما تَتَقبَّلُ عَاشقَةٌ خِنْجَرَ الحُبِّ، أَوْ يَسْتَعِيْدُ تُرَابٌ مَضَى طَعْنَةَ الشَّجَرَة.

وتنتشر لغة الدّم / الموت في سياق التَّعبير عن بشاعة الحرب التي تقترن عند الذَّات بالقتل والتَّدمير والإفناء، وما ينجم عن ذلك من صور البؤس الإنساني في شتّى تجلّياته وأشكاله، ومن أبرزها:

الخراب المادي والمعنوي: الخراب المسائي / النُّزوع المدمّر للكلمات / يهدم الآن صدري / وأرى سقف هذا الخراب / الغيوم التي تتبدّد / الرّياح التي شاخ ملّاحها /الجبل المتصدّع / النّجمة المعتمة / أبصر شمسا محطّمة وقرى تمّحي / رجل ينكسر / قمحة أحلامه الفاسدة / الرَّبيع المهجّر.

الدَّم / الموت: أُحِسُّ دمًا يَخْرُجُ الآنَ مِنِّي / يطلق الشمس التي تنتظر دمها الاحتياطي / كلّ الأحبّة ماتوا / سئمت من الرَّقص فوق الجثث.

الهروب / الضَّياع: أعلن عن رغبتي في الرّحيل / وأرى الشَّيء يمشي إلى عكسه، الضدّ يمشي إلى ضدّه / شعراء يهيمون في كلّ واد / يسير إلى جهة غامضة / مشى باتّجاه السُّهول التي لا تُحدّ.

الحزن: سأعدو إلى أيّ ركن من الأرض يشبه حزني / دمعة أمّي الأخيرة / الرَّجل البالغ الحزن / وكان يميل إلى الحزن/ وها هو يغمض جفنيه حتّى البكاء.

الخوف: مشتبكا كالمدينة في ذروة الخوف / ليكن جسدي وردة الخائفين الوحيدة / ولأكن أوّل العائدين من الخوف / ليس هذا الفراغ المخيف بلادي / الجبل المتصدّع من شدّة الخوف.

إنّ تلك الشّواهد المستخلصة من البنية السّطحيّة

للقصيدة تشير إلى سوداويّة الواقع الذي تتشظّى فيه الذّات، وإلى صور الخراب الذي يشمل البشر والشّجر والحجر؛ ولا يكاد يستثني شيئا ممّا تأمل الروح الإنسانيّة في رؤيته سليما معافى؛ فهو يحيل كلّ شيء حيّ إلى ساكن جامد، وهو سكون لا يضفي على الرُّوح أمنا وسلاما، بل تعمل فيه آلة الحرب الفتّاكة، وتطغى فيه لغة الجنون على لغة العقل، ويتغلّب اللاّوعي فيه على الوعي؛ إنّه السُّكون القاتل الذي يعقب الحرب / الخراب. وفي النّص من البنى اللسانيّة والإيقاعيّة ما ينبّه على هذا المعنى:

ليس هذا الفراغ المخيف بلادي / والعمر يمتدّ بين الفراغ وبين طبول الفراغ / ولا شيء يأتي لأفرح، لا شيء يأتي لأبكي / الكلمات التي يبست / نبتة الصَّمت، والوحشة القاتلة / وردة ذاهلة / ذاكرة ذابلة.

ويعضد هذه الإشارات اللسانيّة تعدّد القوافي وسكونيّتها؛ فهي تتكوّن من عشر قواف جاءت كلّها مقيّدة غير مطلقة، وهي منسجمة – في هذا – مع السّياق العامّ الذي يصوِّر حالة الذُّهول والوجوم المتولّدة من الإحساس بهول ذلك الخراب: المرحلهْ... المقبلهْ...السُّنْبُلهْ / المعتمهْ... الجمجمهْ...المظلمهْ... مُستسلمهْ / التَّأتأهْ... امرأهْ / ينكسرْ... حجرْ... تنتظرْ / الهامدهْ...الفاسدهْ / القادمهْ...الدَّائمهْ / الزَّاويهْ... الهاويهْ / المثمرهْ...الشَّجرهْ / تُحدّْ... تبتعدْ / القاتلهْ... زائلهْ... ذاهلهْ... ذابلهْ...فاصلهْ.

وتأتلف الأشكال البلاغية مع مختلف العناصر المكوّنة لبنية القصيدة المتناثرة الأفكار؛ لتُعبِّر عن وَحدة عاطفية هي الخيط الذي يربط بين تلك الأشكال والعناصر، وهنا تبدو الطّاقة العميقة لكلّ شعر- حسب تعبير جان كوين - لأنّ « الوحدة العاطفية هي الوجه المقابل لعدم الاتّساق الفكري ».[16]

إنّ القصيدة لَتَفْتَقِدُ حقّا إلى هذا الاتّساق؛ إذْ تبدو أفكارها مبعثرة ومشتّتة، تختلط فيها مشاعر الخوف والقلق واليأس والضياع بحالات تتكلّف فيها الذّات المقهورة نوعا من الصّمود ومحاولة إحياء مشاعر الأمل والحبّ والحياة؛ وهي محاولة يائسة للتخلّص من مرارة الإحساس بهذا الخراب المفزع؛ لأنّ الذّات سرعان ما تعاود الارتكاس والارتهان لمواقف تتنازعها فيها أجواء: الحيرة، والذّهول، والضَّياع، والعجز. ويتّحد ذلك كلّه في الدّلالة على الهمّ الجوهري المتجسّم في البنية الكلّية / الإحساس بالخراب الشّامل. وستتقصّى الدّراسة ذلك كلّه بالتّحليل الذي يشمل القصيدة مبتدِئا بعنوانها.

بلاغة العنوان:

ممّا يلفت النّظر لدى ملاحظة عنوان القصيدة ذلك المنحى الإخباري النّثري الذي يسم العنوان عند النَّظرة المتعجّلة، وكان في مقدور الذات اختزاله أو انتقاء عنوان ذي صبغة شعريّة؛ كـ « النَّجمة المعتمة « أو» الرَّبيع المُهجَّر « أو « وردة الذِّكريات « أو» نبتة الصَّمت «. وهي تراكيب استعاريّة تضمّنتها القصيدة، وهذه التراكيب وأمثالها ممّا يشيع في كثير من قصائد الشِّعر المعاصر.

ولكنّ الذّات التي أبدعت هذه التّراكيب وغيرها انحازت إلى لغة أخرى تتيح للقارئ فرصة الاشتباك مع هذه اللغة التي تلتحم بالنّصّ التحاما وطيدا، وتفتح آفاقا تأويلية تكشف عن رؤية الذّات واضطّرابها وانغماسها في عوالم الحزن والتِّيه والضّياع.

وتنهض بعض الأشكال البلاغيّة بدور بارز في

توتير لغة العنوان وتعتيمها، وجعلها موضعا لإثارة أسئلة القارئ وتوقّعاته، ممّا يشدّه إلى الالتحام ببنية العنوان الذي هو فاتحة النّصّ وبوّابة التّواصل الجمالي؛ وهو ما يفتح أبواب التّأويل الواسعة؛ لإعادة بناء النَّص وفق إمكانات القارئ وكفاءته القرائيّة؛ وتَبَعا للعلامات اللسانيّة – وفي مقدّمتها الأشكال البلاغية – التي تُكوّن بنية العنوان وتمثّل شفراته النّاقلة لفحواه والمنتِجة لظلاله.

وإنّ أكثر ما يثير الانتباه في بنية هذا العنوان هو عنصر "الإبهام" النّابع من هذه البنية؛ فهي تأتلف من جزئيات تنطوي كلّها على هذا العنصر، ممّا ينشئ نوعا من الضَّبابية التي توقع القارئ في شَرك التأويل، وتجعله دائم الحذر من القطع بدلالة واحدة. ويبدأ الإبهام منذ اللَّحظة الأولى المنبعثة من العنوان، وهي لجوء الشّاعر إلى حذف المسند إليه / اسم الإشارة « هذا » وهو في التقدير النَّحوي مبتدأ خبرُه اسمُ الموصول "ما":

... ما قاله...»

مبتدأ (محذوف تقديره: هذا) خبر جملة الصِّلة

والمبتدأ المقدّر – اسم الإشارة «هذا» – وخبره – اسم الموصول «ما» – هما من المبهمات في اصطلاح النّحاة؛ لوقوع أسماء الإشارة وأسماء الموصول على كلّ شيء: «من حيوانات ونبات أو جماد، وعدم دلالتها على شيء معيّن مفصّل مستقلّ، إلا بأمر خارج عن لفظها». [17]

وتعرف «ما» الموصولة في الدَّرس النحوي باسم « ما المعرفة النَّاقصة»؛ نظرا «لاحتياجها لزوما إلى الصلة التي تتمِّم معناها».[18] ولهذا يقع التلازم بين الموصول والصلة؛ لأنّ «الاسم الموصول لإبهامه وعدم إشارته إلى مدلول بعينه، لا ينفكّ يحتاج إلى ما يأتي بعده: جملة فعلية أو اسمية، ويكون مع صلته المعنى والحكم كلمة واحدة ترتبط ببؤرة الجملة لتقوم بدورها في المعنى».[19] وكذلك أسماء الإشارة؛ فهي من المعارف المبهمة التي تُفسَّر بما بعدها».[20]

وينسحب هذا الإبهام على الضّمير «الهاء» في جملة الصلة «قاله» فهو معرفة، لكنّه يحيل على مبهم لم يتّضح مدلوله للقارئ. وكذلك «أل« التعريف في لفظة «الرّجل»؛ فهي تزيل التّنكير عن لفظة «رجل» لكنّها لا تنفي عنه صفة الإبهام مطلقا؛ وهي تفيد في هذا العنوان «العهد الذِّهني» أو «العهد العلمي» وليس «العهد الذِّكري»؛ لأنّه لا شيء من ألفاظ العنوان يشير إلى المراد إلا «أل» فإنّها هي التي توجّه الذِّهن إلى المطلوب».[21]

ويستمرّ الإبهام في وصف «الرجل» «بـ اسم الموصول» الذي «وجملة الصلة» لم يمت في الحرب الأخيرة»؛ إذْ لم ينفِ وصف «الرجل» باسم الموصول الذي الغموضَ الذي يكتنف هويّة هذا الرجل على نحو يتّضح تماما للقارئ. وهو ما يلاحظ كذلك في جملة الصِّلة، والصفة: «لم يمت في الحرب الأخيرة» فقد بقي الإبهام ماثلا على المستويين: النّحوي، والبلاغي؛ أمّا النّحوي فلأنّ فاعل «لم يمت» ضمير مستتر تقديره «هو» و هو «يحيل على» الرَّجل «الذي بقي ناقص المعرفة، وكذلك التّعريف في لفظة «الحرب» إذ يقال فيه ما قيل في تعريف لفظة «الرّجل»؛ لأنّه لم يسبق أن وردت لفظة «الحرب» قبل هذا الموضع؛ ممّا يجعل تعريفها ناقصا وغير قادر على نفي الإبهام مطلقا.

وأمّا على المستوى البلاغي، فلأنّ هذه العبارة «لم يمت في الحرب لأخيرة» ملتبسة، وتحتمل تأويلات

متعدّدة؛ وتتدرج في نطاق ما يطلق عليه في المصطلح البلاغي «الإشارة»؛ وهي وَفقا لتعريف قدامة بن جعفر: «أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيماء أو لمحة تدلّ عليها». [22] وهي نوع من الانزياح الذي يصدم ذاكرة التلقّي، ويحرّض على التساؤل والتّأويل؛ لابتعاد الخطاب عن المباشرة، وارتياده فضاء آخر يحضّ الفكر على التأمّل، ويشغل ذائقة القارئ للعثور على المعاني الغائبة؛ ولعلّ ذلك ما جعل هذا الشكل البلاغي محلّ إعجاب البلاغيين والنّقاد، واعتبار مستعمله ذا موهبة فذّة وقدرة عظيمة؛ لأن الإشارة «من غرائب الشّعر وملحه، وبلاغةٌ عجيبة تدلّ على بُعد المرمى، وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشّاعر المبرّز والحاذق الماهر، وهي في كلّ نوع من الكلام لمحة دالّة، واختصار وتلويح يعرف مجملا ومعناه بعيد من ظاهر لفظه»[23]

ويستتر وراء هذا التّركيب عدد من المعاني أو الاحتمالات التي يسوّغها البناء الكلّي للعنوان، منها:

- أنّ نفي الموت في هذا السياق لا يعني النّجاة من القتل فحسب، وإلا لكانت لفظة «نجاة تغني عن قوله «لم يمت».
- ثمّة احتمالات أخرى غير الموت قد تكون أحاطت بهذا الرجل.
- قد يكون هذا الرّجل هو النّاجي الوحيد في هذه الحرب.
- الأصل في هذه الحرب هو الموت، وعدم الموت هو الاستثناء.
- هذه الحرب قرين الفناء؛ ولم ينج من الموت فيها إلا الرّجل / الذّات الذي سيجسّدها للقارئ.

تلتحم الإشارة «لم يمت في الحرب الأخيرة» مع العناصر الأخرى التي ائتلف منها العنوان، مشكّلة سياقا من المبهمات اللّسانية، ومجسِّدة الجوَّ القاتم الذي تحاول الذّات فهمه أو نقله إلى القارئ.

إنّ هذا الإبهام الذي مارسه الشّاعر في العنوان يجعل أفق القارئ في حالة انتظار لما ستكشف عنه القصيدة، وبخاصّة حين يستحضر القارئ دلالة المبتدأ المقدّر – اسم الإشارة «هذا»- الذي يتضمّن معنى التّهويل، وهو ما يستشفّ من البنية الكلّية للعنوان التي تحتمل دلالة «حتميّة الموت» لكلّ مَنْ شهد هذه الحرب الخراب. أمّا النّاجي الوحيد منها فهو مَنْ سيصف أهوالها ويحدّث أخبارها.

وقد تفطّن البلاغيّون القدامى لأهميّة «الإبهام» في عمليّة القراءة؛ إذْ عقد العلوي في كتابه الطِّراز فصلا للإبهام والتّفسير، وكشف عن دوره في استنفار القارئ وحفزه على التأويل، ذاهبا إلى أنّ: «المعنى المقصود إذا ورد في الكلام مبهما فإنّه يفيده بلاغة، ويكسبه إعجابا وفخامة؛ وذلك لأنّه إذا قرع السَّمع على جهة الإبهام فإنّ السّامع له يذهب في إبهامه كلّ مذهب». [24]

واعتمد العلوي في جلاء هذا الدور الذي يقوم به «الإبهام» على أنّ «الإبهام يوقع السّامع في حيرة وتفكّر واستعظام لما قرع سمعه، فلا تزال نفسه تنزع إليه وتشتاق إلى معرفته».[25]

إنّ الإبهام الذي جسّده عنوان القصيدة يدع الأبواب مشرعة لولوج عالمها في حال من التّوجّس والتحفّز؛ فقد أنشأ في ذهن القارئ اضطرابا ناجما عن الغموض الأسلوبي الذي يفتقر إليه التّعبير العادي؛ فبدا العنوان عنصر تشتيت وتشويش لا عنصر تحديد أو توضيح؛ وهذا ما يمنحه القدرة على الإثارة التي هي «من جملة وظائفه وجوهر مقاصده».[26]

وممّا يستقطب اهتمام القارئ لدى تأمّله عنوان القصيدة تعالقه مع النّص؛ فهو يشكّل جزءا لا ينفصل من البناء الكلّي، ويمثّل امتدادا لسانيّا حسّيّا وليس إيحاءً شعريّا حسب؛ ويقتضي التّأويل النّحوي حتميّة هذا الامتداد والتّعالق؛ ذلك أنّ شبه الجملة المؤلّفة من الاسم الموصول المجرور « للذين» وجملة الصِّلة « سيأتون « – وهما مفتتح النّص – متعلّقة بالفعل « قال»؛ على معنى أنّ التّركيب يمكن تأويله على النّحو الآتي: هذا ما قاله الرَّجل الذي لم يمت في الحرب الأخيرة للذين سيأتون. وهو بناء يستمرّ الشاعر فيه بممارسة عملية الإبهام التي لم تعد مقتصرة على العنوان، بل نلحظ امتداداتها في السَّطر الأول؛ حيث جاء الاسم « موصولا «؛ أيْ: مبهما غير واضح تمام الوضوح. وهو– بارتباطه بحرف الجرّ « اللام «– يفيد تحديدّ وجهة الرِّسالة الشعريّة التي تتّجه بها الذَّات المتقنِّعة بـ «الرَّجل» – إلى المرسَل إليه « الذين سيأتون»؛ لأنّ «اللام» هنا تشتمل على دلالة « التَّبليغ وهي الدَّالّة على إيصال المعنى إلى الاسم المجرور بها»[27]؛ وقد يسمّيها لذلك بعض النُّحاة «لام التَّعدية»؛ يريد إيصال المعنى وتبليغه».[28]

وتمتدّ عمليّة الإبهام – بآليّة التّكرار – في العبارة الثانية التي هي تأكيد للأولى وزيادة في الدّلالة على ماهيّة المُبَلَّغ «المرسل إليه»؛ وهو في هذا السياق اسم موصول مسبوق بحرف اللام الدَّالّة على التَّبليغ «للذين» لكنّه يبدو – رغم إبهامه – أوضح من ذي قبل، بعد بيانه بجملة الصلة «ومتعلّقات الفعل: المفعول به والجار والمجرور، وما تبعها من: البدل، والنعت، والإضافة:

"سَيُحْصُوْنَ هذا الخرابَ المسائيَّ بعد غروب المراكب عن ساحل القلب"

↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑
جملة الصلة	المفعول به	بدل	نعت	شبه جملة	مجرور بالإضافة	شبه جملة	مجرور بالإضافة

هؤلاء – إذن– هم من يتوجّه إليهم الشَّاعر برسالته التي سيبلِّغهم فيها ما قاله الرَّجل / الذَّات الذي لم يمت في الحرب الأخيرة. ويؤكّد الشَّاعر حتميّة مجيئهم القريب بتكرار اسم الموصول المجرور باللّام الدَّالَّة على التبليغ، وتكرار الفعل المضارع «يأتون» مسبوقا بحرف السِّين الدَّالّ على المستقبل القريب «سيأتون». ولو أراد الشاعر المستقبل البعيد لاستعمل «سوف»؛ لأنّ زمانها «أوسع من زمان السِّين، وما ذاك إلا لأجل امتداد حروفها».[29]

ويُبرِز التّكرار إلحاح الشّاعر على تحديد نوع المخاطَبين / المبلَّغين برسالته؛ فقد كرّر عبارة « للذين سيأتون « لافتا بهذا التكرار النظَّر إلى هذه الفئة من الناس التي يبدأ حضورها بُعيد انتهاء الحرب. ويأتي هذا التّكرار توثيقا لرغبة الّذات بالإفصاح عمّا يختلج في داخلها من إحساس بالفجيعة والخراب. ويدلّ على هذا المنحى أنَّ «الذين سيأتون» ليحصوا ما خلّفته الحرب لن يجدوا إلا خرابا شنيعا، فلا صمود، ولا تحرير من محتلٍّ مغتصب، ولا شهيدَ، ولا انتصار، ولا بطولات، بلْ خرابا، وقتلا، ويأسا، وفجائع لا حدّ لها.

إنّها حرب بشعة قبيحة؛ لهذا يرفضها الشاعر؛ ويعلن صراحة – بعد التَّكرار الثَّالث لشبه الجملة وجملة الصلة «للذين سيأتون»– عن رغبته الجامحة في الرَّحيل / الهروب من جحيم هذه الحرب.

تتكوّن هذه الدّلالة في السّطرين السّابقين بتآزر شكلين بلاغيّين أسهما – مع العنوان – في التّأسيس للبنية الكلّية التي تضجّ بهذا الشعور القاتم. وأول هذين الشكلين: التّكرار اللفظي الذي يتمثّل في ترديد شبه الجملة وجملة الصلة: «للذين سيأتون» وهو يهيّئ القارئ لاستقبال ما ستفضي به الذّات، ويعدّ مكمِّلا لعمليّة الإبهام التي تمّت الإشارة إليها؛ فهي تتعمّق بهذا التّكرار؛ لأنّه يؤخِّر الوصول إلى المقصود. وثاني الشّكلين: الاستعارة؛ فهي تجلّل المشهد الشعريّ بالسّواد الذي يجسّمه التّنافر الإسنادي القائم بين: الموصوف «الخراب» وصفته «المسائيّ»، والمضاف «غروب» والمضاف إليه «المراكب» المتّصل بشبه الجملة والمضاف إليه «عن ساحل القلب».

إنّ السّواد الذي يلفّ هذا المشهد الاستعاريّ يرتبط أشدّ الارتباط بموقف الذّات من الحرب / الخراب، ويرمز استدعاء هذا اللون إلى الظّلام والقهر، وهو تجسيد لحالة الحزن والانكسار والضّياع. وتتكرّس هذه الحالة بتوظيف اللون الأحمر الذي يستوحيه القارئ من التّركيب الاستعاري:

"أرفع هذا القميص المحنّى برائحة الأرض مثل يدين تفتّحتا للرّصاص أو الحبّ أو شرفتين تلطّختا بالنُّجوم".[30]

فمن الجليّ أنّ الذّات تستدعي اللون الأحمر للتّعبير عن مدى إحساسها بالفجيعة الناجمة عن طغيان العنصر الدّمويّ التّدميريّ الذي اصطبغت به الأرض «أرفع هذا القميص المحنّى برائحة الأرض»، وامتداد هذا العنصر الذي بلغ أقصى مدى / السّماء «أو شرفتين تلطّختا بالنُّجوم».

تعمّق بنى النّعت التي صاغ فيها الشاعر استعاراته الجوّ المظلم الذي يعصف بالذّات؛ فهي تستدعي من النّعوت ما يفرض على القارئ استحضار صور الدّم / القتل / الخراب؛ بما تثيره تلك الصور من هلع وحزن يفتكان بذاكرة الشاعر والقارئ معا، ويحصرانها في هذه الزاوية:

الخراب المسائيّ القميصَ المحنّى برائحة الأرض شرفتين تلطّختا بالنّجوم

↑	↑	↑	↑		↑	↑	↑
منعوت	نعت	منعوت	نعت		منعوت	نعت	نعت

إنّ النّعت في هذه التّراكيب لا يجنح إلى تأدية وظيفته النّحوية من حيث التّحديد أو التّخصيص؛ لأنّ الذّات تخرق هذا الجانب وتتخطّاه محدثة علاقات جديدة ومبتكرة قائمة على اللاّتجانس بين المسند «النعت «والمسند إليه» المنعوت؛ وذلك لخضوع الذات تحت هيمنة الشُّعور الذي يستدعي منها اللجوء إلى تلك التّراكيب. وتتبيّن القيمة التّعبيرية للصور الاستعاريّة التي تشكّلها هذه البنى النّعتيّة لدى وضعها إزاء البنى المتوقّعة:

التّعبير الاستعاري	التعبير المتوقّع
الخراب المسائيّ	الخراب الكبير
القميص المحنّى برائحة الأرض	القميص الممتلئ بالدّم
... شرفتين تلطّختا بالنّجوم	... شرفتين مدمّرتين

من الملاحظ أنّ النّعوت في التّراكيب الاستعاريّة لم تعمد إلى الكشف عن المعنى المبهم طبقا للوظيفة المنوطة بالنّعت الذي لا غنى عنه لتحديد المعنى وتكميله، بل إنّ العكس هو الماثل في هذا السِّياق الذي صعّدت فيه النّعوت من وتيرة الإبهام. وبهذا يفترق الشعر عن الكلام العادي في هذه النّاحية؛ لأنّ «الصِّفة تحديديّة في الأحوال العاديّة، وإنّ كلّ صفة ليست كذلك تشكّل مجاوزة أو صورة ».[31]

وتعمل بنية التّشبيه على الامتداد بعمليّة الإبهام؛

لرسم صورة القميص المحنّى / المخضّب برائحة الأرض:

مثل يدين تفتَّحتا للرّصاص أو الحبّ

أو شرفتين تلطّختا بالنُّجوم

فالبنية التَّشبيهيَّة الإيهاميّة تتواشج فيها صورتان لا توضِّحان المشبّه به «القميص المحنّى» بل تزيدانه التباسا وغموضا؛ إذْ تلتقي فيهما المتضادَّات: الرَّصاص / الحبّ:

"يدين تفتَّحتا للرّصاص/ الموت × أو الحبّ / الحياة"

أو شرفتين تلطّختا بالنُّجوم / تلطّختا / القبحُ (الظَّلام) × بالنّجوم (الضِّياء).

ويكثِّف توظيف حرف الرَّبط «أو» من الدّلالة الإيهاميّة التي تقوم بها البنية التَّشبيهيّة؛ لأنّ «أو» في هذه الجمل الخبريّة تجعل المعنى مبهما غير محدّد الدّلالة؛ والإبهام واحد من المعاني المتعدّدة / لحرف الرّبط «أو».[32]

إنّ التّداخل بين تلك المتضادّات وتجسيدها في هذا التَّركيب يشير إلى استواء الموت والحياة والظَّلام والضِّياء. وقد عبّر الشاعر- لسانيّا ببنية التّوازي- عن هذا الإحساس الذي تتساوى فيه مشاعر الموت؛ في قوله: يدين تفتّحتا للرّصاص أو الحبّ أو شرفتين تلطّختا... وهذا ما يؤكّده النَّصّ، حين تنبثق فيه البنية التَّشبيهيّة المنتظمة في أنساق متوازية صوتيّا لتكشف عن مشاعر الذّات المتناقضة، ممّا يدلّ على تجسيم الدّلالة الصّوتيّة للشُّعور الذي ينتاب الذَّات في خضمّ تصويرها لأثر الحرب / الخراب؛ وهو ما يستشعره القارئ في توازي البنى وقدرتها على شحن الدَّلالة بأبعاد نفسيّة شاحبة:

«**وألوّحُ للعشب مُبْتَدِئا رَقْصةَ الوطَنِ الدَّائريّة، مُشْتَبِكاً كالمَدينة في ذروة الخوف**».[33]

يعبّر الشاعر عن سقوطه في شبكة من الأحاسيس المتداخلة والمبهمة التي تمثّلها البنى الدّالّة في هذا السّطر، وتتعاضد كلّها لتصوّر حالة الذّات المنغمسة في جوّ من الذُّهول والظّلام، وهي تدور في حلقة مظلمة يبدو من العسير على الذّات الانفلات من قبضتها. وهذا ما يمكن استنباطه من الأنساق اللسانيّة: رقصة الوطن الدّائريّة / مشتبكا / ذروة الخوف.

وتلعب الموازنة الصوتية بين لفظتي: مُبْتَدِئاً= مُشْتَبِكاً دورا مقاربا لما قامت به بنية التوازي في السَّطر السَّابق؛ من حيث تجسيدهما الإيقاعي لمشاعر الذَّات، وامتدادهما معا في هذا النَّسق الذي تبدو فيه لفظة «مُبْتَدِئاً» مسوِّغا لسانيّا للوصول إلى دلالة الاشتباك المعبَّر عنها بلفظة «مُشْتَبِكاً»، وهي مرحلة جديدة من مراحل التّداخل والاختلاط الشُّعوري المَمَثّل صوتيّا.

ولبنيتي التّوازي والموازنة دور إيقاعيّ مؤثّر في شدّ انتباه القارئ ودفعه إلى التّواصل مع النّص، وهما نوع من التّكرار الذي تكمن قوّته في كونه يولّد «تكرارا أو توازيا في الكلمات أو الفكرة». [34] ويعدّان من أهمّ مظاهر الوحدة، ويقعان في الدّراسات المعاصرة ضمن مفهوم التّوازن؛ وهو «تعادل القوى وتقابل شيئين بحيث يتنازعان انتباه النّاظر أو السّامع بمقدار».[35] وهما كذلك «وسيلة من وسائل الوحدة والتّماثل بين الأجزاء» [36]، و «وسيلة للتقوية؛ إذ تعزّز الكلام والتّرديد، وتجعله موسيقيّا بالوزن وتكرار النّغم».[37]

ويتّفق المصطلحان – في التّعريف البلاغي - في

الدّلالة على تساوي الأجزاء أو الفواصل في الوزن، ولكنّهما يختلفان في الحرف الأخير؛ بحيث تكون الكلمتان- في التوّازي - متّفقتين في التّقفية، على حين تكونان في الموازنة مختلفتين.

ويقوي التّشبيه الغائم «كالمدينة في ذروة الخوف» ظاهرة الدّوران التي تلفّ الذّات وتضعها في حيرة والتباس، مستسلمةً لتمثُّل هذه الحال، ومتهيِّئةً لاستقبال أحوال أشدّ ظلمة، وهو ما بدا واضحا في المشهد السّابق، ويتعزّز بهذا المشهد:

« أتقبَّلُ هذا النُّزوعَ المدمِّرَ للكلمات، كما تتقبَّلُ عَاشقةٌ خِنْجَرَ الحبِّ

أو يستعيدُ تُرَابٌ مضى طَعْنةَ الشّجره ْ».[38]

تفصح الذّات عن إحساسها إزاء ما يعانيه الوطن على أيدي أبنائه؛ من الإمعان في التّدمير والقتل / الخراب الذي يصيب كلّ شيء. وينعكس هذا الإحساس على اللغة نفسها؛ فهي تصطبغ بلون الحرب / الخراب، مجسّدةً مشاهد القتل التي لا تغيب عن أيّ عنصر حيوي تتوق إليه الذّات الشّاعرة، وهي لا تملك إلا أن تصطحب مشاهد القتل / الخراب في صورها كلّها: النُّزوعَ المدمِّرَ للكلمات / خِنْجَرَ الحبِّ / طَعْنةَ الشّجرة.

فهذه ثلاث صور استعاريّة: يتحوّل فيها النّزوع / الحنين والاشتياق لا إلى الحبيب أو العناق أو الجمال، لكن إلى تدمير الكلمات؛ وهي صورة مستلهمة من الإحساس بجوّ الحرب / الخراب الشّامل الذي تصبح فيه الكلمات ذاتها كيانا حسيّا قابلا للتّدمير، وقد صوّره الشاعر متوسّلا بآليّة التّجسيم؛ وهي آليّة تتّصف بها المعاني والأشياء بطابع حسّي، وتمنح الصورة طرافة وحيوية وتعمّق أثرها.[39] كما تمثّلت هذه الحال المأساوية في الصورتين الأخريين المبنيّتين على الإسناد التّنافري الذي يخترق العلاقة الدّلالية بين: المضاف: خنجر / طعنة، و المضاف إليه: الحبّ / الشّجرة

إذْ تبدو هذه العلاقة غير خاضعة للنّظام النّحوي الصّارم، إنّما لمنطق الشعور الذّاتي الذي تغدو الأشياء والمعاني فيه ذات طبيعة شعريّة غير قابلة للتّحديد، وهي تصوّر الشعور السّوداوي المشوّش والمضطّرب. وتؤكّد الذّات استسلامها لهذا الواقع الرّاهن بالبنية التشبيهية التي يغدو فيها المشبّه / تقبّل الذّات للنزوع المدمّر للكلمات ملتقيا في هذا المنحى مع المشبّه به / تقبّل عاشقة خنجر الحب أو استعادة تراب مضى طعنة الشجرة. وهو تشبيه من صنع الذات، ويوحي بالمرارة التي تحيط بها وتفقدها القدرة على التّمييز، ممّا يوسّع من درجة التّداخل والإبهام. وهذا ممّا يتصف به التّشبيه؛ فهو» يستند – في عموميّته – إلى حركة تندفع من المشبّه إلى المشبّه به دائما، نقطة تندلع منها حركة التّشبيه لتزداد اتّساعا وتقدّما في اتّجاهها إلى المشبّه به. كما أنّ المشبّه في حاجة إلى التّجسيم والإضاءة والتّوسيع، وهذه الوظائف لا يؤدّيها في بنية التّشبيه إلا المشبّه به».[40]

يتحوّل «الدّم «في القصيدة من عنصر حيوي؛ من حيث هو سائل» يجري في الجهاز الدّوري للإنسان والحيوان»[41] إلى عنصر تدميري عن طريق بنية التّكرار (دما × دما) التي أنشأتها الذّات مع الصورة الاستعاريّة «يهدم الآن صدري»؛ حيث يتحوّل الإنسان إلى كيان مادّي قابل للهدم. وفي ذلك تصوير لحال الذّات بعد هذه الحرب التي تتحوّل بها عناصر الحياة إلى فناء.

ويجسّم التّكرار والتّصوير هذا التّحوّل الذي

تزخر به القصيدة، وهو يرسّخ في ذاكرة التلقّي دلالة الحرب / الخراب. وثمّة – في القصيدة – مشاهد تبرز هذا المنحى:

«هَا إنَّني أُشْعِلُ الآنَ قَلْبِي كَغُصْنٍ مُضِيْءٍ، وَأَصْعَدُ وَحْدِي إلى قِمَّةٍ عَالِيَةْ؛ لِيُبْصِرَنِي وَطَنِي.
وأَرَى: سَقْفَ هذا الخَرَابَ... الغُيُوْمَ الَّتِي تَتَبَدَّدُ قَبْلَ الأَوَانْ ... الرِّيَاحَ الَّتِي شَاخَ مَلاَّحُهَا
وأَرَى الجَبَلَ المُتَصَدِّعَ مِنْ شِدَّةِ الخَوْفِ، والنَّجْمَةَ المُعْتَمَهْ
ثُمَّ أُشْعِلُ وَقْعَ خُطَايَ على الرَّمْلِ، أُشْعِلُ نَاحِيَةَ العَيْنِ في الْجُمْجُمَهْ
وأُبْصِرُ كيفَ تَغُوْرُ الينابِيْعُ، أُبْصِرُ: شَمْساً محطَّمَةً، وقُرىً تَمَّحي، وقَلْباً يُرَفْرِفُ كَالرَّايَةِ المُظْلِمَهْ
وأرى الشَّيء يمشي إلى عَكْسِه... الضِّدَّ يَمْشِي إلى ضدِّه
وأَرَى كَيْفَ تَكُوْنُ الأَكُفُّ مُحَارِبَةً و...الأَصابِعُ مُسْتَسْلِمَهْ».[42]

يوظّف الشّاعر في تشكيله لدلالة الخراب في هذه الأسطر عناصر لسانيّة متعدّدة ومتعاضدة؛ ومن شأنها أن تصل بالقارئ إلى ذروة الإحساس بمدى معاناة الذّات، وقسوة الحرب وبشاعتها وقدرتها الهائلة على الإفناء.

ويبدو تكرار الألفاظ المستمدّة من عناصر الحسّ أكثر العناصر اللسانيّة حضورا في تجسيد هذا الإحساس؛ ولا سيّما تكرار الأفعال «أشعل»، «أرى»، «أبصر»، « يمشي»؛ فهي تنتمي في المقام الأوّل إلى حاسّة البصر. وتتوطّد واقعيّة هذه الأفعال بصيغة الحضور «المضارع» التي تجعل مشاهد الخراب: مرئيّة، حركيّة، محسوسة، ماثلة أمام الأعين. وتتولّد مع هذه الحركة الإيقاعيّة الصُّور التي تمعن في تعميق الرّؤيا:

الاستعارة: أُشْعِلُ وَقْعَ خُطَايَ عَلى الرَّمْلِ / أُشْعِل نَاحِيَةَ العَيْنِ في الجُمْجُمَهْ / سَقْفَ هذا الخَرَاب / الغُيُوْمَ الَّتِي تَتَبَدَّدُ قَبْلَ الأَوَانْ/ الرِّيَاحَ الَّتِي شَاخَ مَلاَّحُهَا / الجَبَلَ المُتَصَدِّعَ مِنْ شِدَّةِ الخَوْفِ / النَّجْمَةَ المُعْتَمَهْ / شَمْساً محطَّمَةً / قُرىً تَمَّحي.

استعارة + تشبيه + استعارة: أُشْعِلُ الآنَ قَلْبِي كَغُصْنٍ مُضِيْءٍ/ قَلْباً يُرَفْرِفُ كالرَّايَةِ المُظْلِمَهْ.

مجاز مرسل: الأَكُفُّ مُحَارِبَة / الأَصابِعُ مُسْتَسْلِمَة.

تفقد الأشياء في تلك الصور خصائصها المألوفة؛ فهي تنبثق من شعور ذاتيٍّ يصبغ الصّورة بالقتامة التي لا تلامس إلا خرابا، ولا يخفّف من هذه القتامة تشبيه الشاعر قلبَه بالغصن المضيء، ولا تحويل القلب إلى طائر يرفرف؛ لأنّهما صورتان مراوغتان تُدخلان في حسِّ القارئ نوعا من البهجة والحيوية الخادعة، وسرعان ما يفقدانه هذا الإحساس ويصدمانه لَدى استحضاره صورة «الرَّاية المظلمة»، والانخراط في أجواء الخراب. ويؤكّد ذلك عمليّة التحوّل من الطَّبيعة الأصيلة المألوفة للأشياء إلى صور أخرى تجسّد حالة الخراب. وتحكي اللغة قصّة هذا التحوّل بالصُّورة، والتّكرار:

الصُّورة

الواقع / قبل الحرب		الحال / بعد الحرب
الوطن	←	سقف هذا الخراب
الغيوم	←	الغُيُوْمَ الَّتِي تَتَبَدَّدُ قَبْلَ الأَوَانْ
الرِّيَاحَ	←	الرِّياحَ الَّتِي شَاخَ مَلاَّحُهَا
الجَبَلَ	←	الجَبَلَ المُتَصَدِّعَ مِنْ شِدَّةِ الخَوْفِ
النَّجْمَةَ	←	النَّجْمَةَ المُعْتَمَهْ

الشَّمْس ← شمسا محطّمة

القرى ← قرى تمَّح

القلب ← قلبا يرفرف كالرَّاية المظلمةْ

التكرار

الواقع / قبل الحرب		**الحال / بعد الحرب**
الشَّيء يمشي إلى الأمام	←	الشَّيء يمشي إلى عكسه
الشَّيء يمشي إلى ما يلائمه	←	الشَّيء يمشي إلى ضدِّه
الأكفّ	←	الأَكُفُّ مُحَارِبَة
الأَصابعُ	←	الأَصَابِعُ مُسْتَسْلِمَة

إنّ كثافة استخدام آليتي التّكرار والتّصوير لا تحول دون تبيّن دور الأشكال الأخرى التي لا تنفكّ – في مجملها – تعضد هاتين الآليّتين المنتشرتين في القصيدة والمشكّلتين لعمودها الفقري؛ ذلك لأنّ هذا العمود لا يستوي قائما إلا بتلاحم تلك الأشكال كلّها لتتمكّن من إنتاج كلٍّ متماسك، مع التّنبيه على أنّ آليّتي التّكرار والتّصوير هما بؤرة الارتكاز في تشكيل الصّورة الإيقاعيّة، وهي تترابط وتتكاثف لتعلن عن حضوريّة النّص المتّحد الملتحم.

ينضاف إلى ذلك أنّ قراءة هذا النَّصّ تتطلّب السَّير قُدُما في مواكبة حركة الأشكال داخل القصيدة ودور كلّ منها في تمتين خيوط الرُّؤيا، وتوثيق عُرَى الدّلالة الكلّية التي تصبّ في اتّجاه بلورة الذّات لموقفها الحاسم من الحرب / الخراب الذي يشمل عناصر الحياة كلّها.

وتبرز بنية الحذف في هذا الإطار معلنة عن حضور شكل بلاغيّ مؤثّر في توثيق الرؤيا الكليّة التي تسيطر على الذّات وتصوّر جوّها المشتّت، والقلق، والمتوتّر في آن.

ومن المدهش حقّا أن يجمع الشاعر في سياق واحد متّحد بين شكلين متضادَّين في الاستعمال اللغوي؛ وهما الحذف والتّكرار؛ فالحذف يقوم بوظيفة التّخفيف والاختصار، على حين يتّسم التّكرار بالإسهاب والإطناب.[43] فطبقا لمجرى الكلام العادي يتوجّب ذكر حرف الرّبط « الواو» (محلّ علامة الحذف...)؛ كي تسير العبارات على النّحو الشّائع.

يُلحظ التَّركيب الشّعريّ في الأسطر السّابقة مشحونا ببنيتي الحذف والتّكرار، على الرغم من اختلاف وظيفة كلّ منهما؛ من حيث الكمّ المستعمل من الألفاظ التي تتزايد بالتّكرار، فيزداد المعنى توكيدا واتّساعا وترسيخا للحدث / الخراب، وتُختزل اللغة بحذف الفعل «أرى» أو حرف الربط «و» فتتشتّت العبارة وتفقد بعض أجزائها، لكأنّ هذا الحذف في اللغة هو صورة من الهدم والنّقصان الذي أحدثه الخراب في الواقع المادّي والنّفسيّ؛ فهو تصوير لحال الذّات التي تنظر في كلّ اتّجاه فلا ترى إلا هذا الخراب؛ لكثرته، واتّساعه، وتشتّته.

إنّ هذا الحذف ممّا يزيد النَّصّ رصانة وتماسكا؛ وهو يدخل في دائرة الإبهام التي من شأنها أن تعمل على تفعيل المشاركة بين القارئ والشّاعر في إنتاج المعنى وتشكيله.[44] وقد لفتت هذه الظّاهرة اهتمام اللغويّين والبلاغيّين؛ لأنّ الكلام يصبح بها في غاية البلاغة؛ إذْ يفتح باب التّفسير والتّأويل وتداعي المعاني في الذّهن.[45] وقد عبّر ابن رشيق عن ذلك في كلامه على الإيجاز بالحذف معلِّلا عدَّه إيّاه من أنواع البلاغة بقوله: «وإنّما كان هذا معدودا من أنواع البلاغة؛ لأنّ نفس السّامع تتّسع في الظنّ والحساب، وكلّ معلوم فهو هيّن لكونه محصورا».[46]

تتضافر بنيتا التّكرار والحذف إذن لتصوير هول الخراب كما تتملّاه الذّات التي تنوّع في استعمالاتها

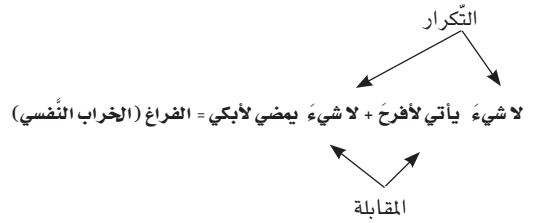
اللغوية، و توحّد في الوقت ذاته الاتّجاه نحو ترسيخ الدّلالة الكليّة. فاختلاف الأشكال داخل القصيدة هو تكريس للدلالة التي تظهر الّذات مشتّتة، ومحبطة، ومثقلة بالحيرة والألم والذّهول، وهو ما نتبيّنه في التّضاد المخطوط تحته في الأسطر السّابقة. وتصوّر هذه البنى التّصويرية والإيقاعيّة انعكاس آثار الحرب / الخراب، وطغيان أجواء الحيرة والذّهول والظّلام والضّياع؛ وهي أحوال طويلة وممتدّة، ترهق النّفس، وتصيبها باليأس والإحباط.

وقد أفصح الشّاعرعن هذا بآليتي التّصوير والتّكرار، في قوله: **والعُمْرُ يَمْتَدُّ بَيْنَ الفَرَاغِ وبَيْنْ طُبُولِ الفَرَاغْ.**[47] إذْ جسّم الشّاعر العمر فأحاله إلى شيء / خيط، وأحال الفراغ ذاته إلى مادّة محسوسة – بعد ارتباطه بالمضاف « طبول « – ممّا استدعى – إضافةً إلى الإحساس بالفراغ القاتل – ضجيج الحرب الذي يطارد الذّات، فلا شيء إلا ما خلّفته من هذا الفراغ المضني الذي يلقيها في دائرة التّيه والضّياع.

ويكثّف تكرار ظرف المكان «بين» من تقوية هذا الإحساس ويجسّمه. ولا يقع تكرار «بين» في دائرة الخطأ النّحوي – من حيث عدم جواز تكرارها – كما يرى بعض النّحاة في دراستهم لهذا الظّرف «فثمّة من يرى جواز تكراره وإفادته التّوكيد،[48] وهو ما يُلحظ في تكراره هنا؛ فهو يجسّم الفراغ، ويقوي دلالة الإحساس به، ويوحي بثقله النّفسيّ. وتتكرّر كلمة «الفراغ» مصوِّرة الحالة العصبيّة للذّات التي لا يفارقها الإحساس بالزّمن الخواء.

وقد أسهم تكرار حرف المدّ «الألف» في التّعبير عن طول هذا الزّمن وامتداده وثقله على النّفس. وكذلك تكرار كلمة «شيء» المسبوقة ب «لا» النّافية لوجود كلّ الأجناس، فهو يوحي بشعور الوحدة القاتلة، واليأس، والعدم.

ومع أنّ التّقابل علامة على التنوّع والتّغاير، إلا أنّه في هذا السّياق عنصر متّحد مع التّكرار؛ لتأكيد جوّ الفراغ / الخواء الذي يحيط بالذّات المفتقدة إلى كلّ ما يُشعِر بالحياة:



إنّ ما قد يبدو نوعا من الهدوء أو الوجوم، إنّ هو إلا شرارة أخرى لاستئناف الذّات تصويرها المروّع لما خلّفته الحرب من آثار جسيمة تتمرأى في كلّ زاوية، كما في قوله:

« أسرِّحُ عَيْنَيَّ فِي الزُّرْقَةِ الصَّافِيَهْ، فَيَفْتَحُ لُبْنَانُ لِيْ قَلْبَهُ الْمُحْتَرِقْ
وَأَلمَحُ سِلْسِلَتَيْنِ تَدَّعِيَانِ الْوَطَنْ، وَبَيْنَهُمَا تَنْشُرُ الرُّوْحُ قُمْصَانَهَا وقُرَاهَا ».[49]

ثمَّة تضادّ متوارٍ في هذه التّراكيب التي يتسرَّب في ثناياها شعور عميق بالأسى من الواقع الذي يفتك بآمال الذّات التي لا ترى إلا سواد الحرب المخيّم على جميع الأمكنة. فقوله « أُسرِّحُ عَيْنَيَّ فِي الزُّرْقَةِ الصَّافِيَهْ « هو رمز لكلّ جميل صاف في الناس والوطن والينابيع.

ولكنّ هذه الزُّرقة الصَّافية تتبدّد كما تبدّدت الغيوم من قبل، وتتحوّل إلى سواد دامس. وتلعب الكناية التّصويريّة دورا واضحا في رسم الجوّ النّفسيّ للذات بما تقدّمه من إيحاءات رامزة تجسّم الأبعاد النّفسيّة لتلك الذات السّارحة في الزّرقة

الصّافية وسط الحرائق التي تلتّهم الوطن / لبنان؛ ممّا يوسّع من الدّائرة الوجدانيّة لدى القارئ الذي يستطيع استشفافها من خلال السّياق الفنّي.

وتعدّ هذه الوظيفة الفنّية الجماليّة من خصائص الكناية؛ إذْ «تتداخل الصّور الكنائيّة في بناء تجسيدي لتفجّر دلالات رامزة يكون في دلالاتها المتآزرة مكوّنة وشائج متداخلة، معبّرة عن موقف الشّاعر».[50]

وقد تآزرت آليّتا التّشخيص والتّجسيم في تشكيل هذه الصُّورة المغرقة في السّواد؛ وذلك بتشخيص لبنان (فيفتح لبنان لي قلبه) ، وتجسيم القلب بتحويله إلى مادّة قابلة للاحتراق. ويختصّ التّشخيص بإضفاء السّمات الإنسانيّة على المعاني والأشياء، وهو لا يتمّ بمجرّد إضفاء السِّمات الإنسانية، وإنّما « يتحقّق من خلال سياق شعري يمنح الصور الاستعارية حيوية وحركيّة لا غنى للصورة عنهما، فضلا عن أنّها تبرز الإحساسات المتولّدة من رؤية الشاعر وطبيعة فهمه لتلك المشخّصات».[51]

ويعضد ذلك الشُّعورَ المتعاظمَ بالسَّواد تصويرُ الذات لمكوّنات الحريق التي تطاردها حيثما التفتت: **وَأَلمَحُ سِلْسِلَتَيْنِ تَدَّعِيَانِ الْوَطَنْ، وَبَيْنَهُمَا تَنْشُرُ الرُّوْحُ قُمْصَانَهَا وَقُرَاهَا**؛ حيث تكشف عن رؤيتها للأطراف المتقاتلة؛ فبينما تُظهر الصُّور البصريّة المكرّرة التي لا تقبل الشكّ الحرب / الخراب: «أرى» أبصر «وهو ما يرسّخ حقيقة الخراب، تذهب الذّات في هذا السَّطر إلى اختيار كلمة «ألمح» متجنّبة اختيار إحدى الكلمتين المكرّرتين:«أرى»، «أبصر». ومع أنّ كلمة «ألمح» تشتمل على معنى البصر/ النَّظر[52]، إلا أنّها تعني النَّظر الخفيف أو اختلاس النّظر؛ فهي لا تؤدّي معنى الرّؤية المحقّقة كما يُلاحظ في «أرى» و «أبصر».

ويشير ذلك إلى تعريض الذّات بأطراف الحرب المتقاتلة؛ إذ يتنازعها الشكّ - كما يبدو في هذا السِّياق – في صدق انتماء تلك الأطراف التي جسّمها الشّاعر في ظلّ الاستعارة التّصريحية بـ «سِلْسِلَتَيْنِ» وأكّد هذا المعنى بصورة استعاريّة أخرى، أحال فيها الوطن إلى معنى أو فعل قابل للادّعاء؛ وهذه الصُّورة تأكيد لحالة التَّشكيك أو الاتّهام المستوحاة من كلمة «ألمح».

وربّما يكون مردّ هذا الغمز من قناة جميع الأطراف المتقاتلة هو إسهام تلك الأطراف كلّها بإيصال لبنان إلى مرحلة الاحتراق والفناء، بذريعة الانتماء إليه أو حمايته من الطّرف الآخر/ الخصم؛ لأنّ مَنْ ينتمي إلى وطنه أو يحبّه يحرسه ويحميه من الأذى ولا يسعى إلى إفنائه، أيّا كانت مسوّغاته وأسبابه. وممّا يرجّح هذا التّأويل تشخيص كلمة «الرُّوح» في ظلّ الاستعارة المكنيّة التي أحالت هذه الكلمة إلى كائن عاقل يمتلك القدرة على نشر «قمصانه». وهذه استعارة أخرى تؤكّد هذا المعنى وتقوّيه. وكذلك تجسيم القرى، بإحالتها إلى أشياء حسّيّة يمكن نسبتها إلى هذا الكائن الذي في مكنته التَّصرّف بها. ويوحي ذلك كلّه بسقوط الإنسان المنتمي / الذّات، تحت وطأة هذه الحرب البشعة الواسعة التي تعصف بالكيان اللبناني كلّه، ولا براءة لأيّ طرف من أطراف هذه الحرب من تلك الجريمة النّكراء التي يسهم المتقاتلون جميعا في حمل أوزارها.

وتصوّر الأسطر الآتية انعكاسات الحرب وآثارها المدمّرة؛ وهي تنضمّ على صور تعمّق من أبعاد المأساة التي تعانيها الرّوح / الذّات:

«**وفي الأُفْقِ شَمْسٌ مُدَجَّجَةٌ بِاليَنَابِيْعِ...أَوْدِيَةٌ تَمْلأُ الكَوْنَ ثَرْثَرَةً...شُعَرَاءُ يَهِيْمُونَ في كُلِّ وادٍ، وامْرَأَةٌ لا تَكُفُّ عَنِ الحُبِّ مُنْذُ ثَلاثةِ آلافِ عَامْ، وتجْلِسُ عارية**

الصَّدر على شَاطئِ المُتوسِّطْ».[53]

تصوّر المشاهد عودة الذّات بذاكرتها المترنّحة إلى ذكريات العصور الخالية التي كانت تحفل بالجمال والحركة، والحريّة، والحب وهي الصورة المضادّة للواقع الرَّاهن؛ إنّه هروب إلى التّاريخ / الخيال وتوق إليه؛ للتخلّص من الارتهان إلى الحرب الخراب / الواقع. وقد تشكّلت هذه الدّلالات باستخدام:

- **الخبر (شبه جملة):** في الأفق؛ وهو تقديم يوحي باستغراق الذّات في فضاء آخر بعيد فسيح، وتحسُّر على ما كان يجعل من لبنان / الوطن: مثالَ الجمال والحبّ والحرية والأمان.

- **استعارة:** شمسٌ مدجّجة بالينابيع: وهي ترمز إلى أنّ كلّ شيء جميل قد توشّح بلباس الحرب.

- **الكناية:** وهي تتمثّل في تلك التَّراكيب التي توحي باتّساع الزّمن والرؤية والحركة والأمان والحيوية، والحريّة، والحبّ. وتنصهر فيها الأفعال المضارعة المتضمّنة دلالات الاتّساع والشُّمول والحيوية والامتلاء: أَوْدِيَةٌ تَمْلأُ الكَوْنَ ثَرْثَرَةً / شُعَرَاءُ يَهِيْمُونَ في كُلِّ واد / وامْرَأَةٌ لا تَكُفُّ عَنِ الحُبِّ مُنْذُ ثَلاثة آلاف عَامْ وتَجْلِسُ عاريةَ الصَّدر على شَاطئِ المُتوسِّطْ. لكنّ سرعان ما ترتدّ الذّات إلى الواقع الماثل، فتتكشّف تلك الفجوة الواسعة بين الخيال والحقيقة.

وكذلك فإنّ قسوة هذا الواقع وبشاعته لا يتيحان للذّات الفرصة لأنْ تمتّد في الزّمن أكثر من هذه النّظرة الخاطفة التي تبدّدها فظائع الحرب الخراب، فتهوي الذّات من محاولة الاستغراق في ذلك الأفق العالي الفسيح الممتدّ إلى اللّحظة الرّاهنة، والواقع الخراب الذي تصوّره هذه المشاهد:

«وفي البَابِ طِفْلٌ يُحَاوِلُ أنْ يتَهَجَّى الْوَطَنْ، فَتَغْلِبُهُ التَّأْتَأَهْ، طِفْلٌ تُعَلِّمُهُ أُمُّهُ أنْ يُحِبَّ جَمِيْعَ النِّسَاء إذا كَبِرَ الصَّيْفُ في صَدْرِه، ولا يَتَزَوَّجَ إلا سَرابَ امْرَأَهْ.

وكَانَ يَمِيْلُ إلى الحُزْنِ، يَرْسِمُ فَوْقَ البَيَاضِ فتَاةً، وَيَنْسى يَدَيْهِ على الثَّلْجْ، ولَمْ يَتَكَلَّمْ عن الحَرْبِ لكنَّهُ ذَاتَ يَوْمٍ رَأَى النَّاسَ يَبْكُوْنَ مِنْ حَوْلِه فَبَكَى، يَمْشُوْنَ مِنْ حَوْلِه فَمَشَى

وكَانُوْا يَسِيْرُوْنَ لَيْلا وَيَلْتَفِتُوْنَ إلى الخَلْفِ، فَاكْتَشَفَ الأَرْضَ

وكَانُوْا يُغَنُّوْنَ لامْرَأَةٍ لَمْ يُغَنُّوْا لَهَا مِنْ قَبْلِ ذلكَ، فَاكْتَشَفَ الْحُبَّ

وَالآنَ لا شَيْءَ، كُلُّ الأَحِبَّةِ مَاتُوا، وَدَلَّتْ عَلَى قَبْرِهِمْ وَرْدَةُ الذِّكْرَيَاتْ

وَلَمْ يَبْقَ إلّا حَنِيْنُ الزُّجَاجِ إلَى رَجُلٍ يَنْكَسِرْ، صَرِيْرُ الْبُيُوْتِ الْمُصَابَةِ بالْهَذَيَانْ، اللُّزُوْجَةُ، أوْ سَرَطَانُ الْحَجَرْ.

وَهَا هُوَ يَسْتَنْفِرُ الْقَلْبَ، يُطْلِقُ شَمْسَ التُّرَابِ الَّتِي تَنْتَظِرْ دَمَهَا الاحْتِيَاطِيَّ، رَقْصَتَهَا الْهَامِدَهْ

وَهَا هُوَ يُغْمِضُ جَفْنَيْهِ حَتَّى الْبُكَاء، فَيَلْقَى زُؤَانَ الْحُقُوْلِ الشَّهِيَّ وقَمْحَةَ أَحْلامِه الْفَاسِدَهْ».[54]

يرسم التَّضاد بين الماضي / الحلم، والواقع / الخراب رؤية الذّات لتلك الفجوة الهائلة التي انجلت عن واقع مدمَّر وإنسان ذاهل محطَّم. وهو يكشف عن جوهر هذه الفجوة الهائلة؛ بدءا من تقديم الخبر (شبه الجملة) في كلّ من العبارتين اللتين يتجلّى فيهما التَّضاد

وفي الأُفْق		وفي البَاب
الماضي/ الذِّكريات	X	الحاضر / الواقع
الأفق (السّماء) /البناء/ الحياة	X	الأرض/ الوطن / الخراب / الموت

تتقاطع الأشكال البلاغيّة وتتمازج مصوّرة

هذا الواقع الأرضيّ (وفي البَابِ) الذي تختلط فيه عناصر الحياة والموت، وتطغى فيه سوداويّة الرُّؤيا التي تصوّرها الأشكال المعبِّرة عن دلالات الأسى والضَّياع. ومن المتعذّر فصل هذه الأشكال المتمازجة بعضها عن بعض؛ لأنّها متداخلة وقابلة للتّأويل طبقا للمعطى اللّساني وكفاءة القارئ في استثمار هذا المعطى للوصول إلى أكبر عدد من الدّلالات.

إنّ ازدحام المشاهد بصور الخراب المادّي والنّفسي يعبّر عن جوهر الرُّؤيا الشّعريّة في هذه القصيدة. ولا يقلّل من قتامة هذه الرّؤيا انبثاق بعض الصور المضيئة وسط هذا الازدحام؛ بل ربّما تكشف عن فداحة الخراب الذي تتوارى – بسببه – أمثال تلك المشاهد القاصرة عن بعث الأمل أو الشّعور الحيّ. وتتراءى ذروة هذا الخراب عبر تلك الصور التي تمثّل انقلاب المفاهيم والأحوال؛ فهي تنشئ عوالم غريبة عجيبة يتحولّ بها الحيّ إلى جماد خراب، والمعاني والجماد إلى حيّ خراب. ومن أكثر تلك الصور تعبيرا عن هذا المعنى ما تضمّنه قوله:

وَلَمْ يَبْقَ إلّا حَنِيْنُ الزُّجَاجِ إلَى رَجُلٍ يَنْكَسِرْ، صَرِيْرُ الْبُيُوْتِ الْمُصَابَةِ بالْهَذَيَانِ، اللُّزُوْجَةُ، أَوْ سَرَطَانُ الْحَجَرِ. وفي عبارة: **وَلَمْ يَبْقَ إلّا حَنِيْنُ الزُّجَاجِ إلَى رجلٍ ينكسرْ** تمثيل للإحساس الذي يلفّ الذّات بهول ذلك الخراب. وتصوِّر المنافرة الإسناديّة في الاستعارتين ذروة الشُعور بالمأساة الإنسانيّة:

حنينُ الزُّجاج ← مضاف إليه ← مضاف

رَجُل يَنْكَسِرْ ← منعوت ← نعت

ترمز الصورة الاستعارية الأولى إلى كثرة التّدمير والخراب والاعتياد على مشاهدته وانتظاره، وتصوّر الأخرى بؤس الحال الإنسانيّة التي انتهى إليها إنسان هذه الحرب؛ فقد صيّرته إلى مادة قابلة للتّدمير والانفجار دون أن يكون له أدنى قيمة؛ وهو ما يدلّ عليه التّنكير في لفظة «رجلٍ» وجملة النّعت « ينكسر «.

لقد مكّن هذا التّصوير الاستعاريّ الشّاعر من تجسيم حالة الخراب في أوْجها، مُكثّفا بتصويره هذا الشّعور العميق بمدى ما بلغته من قساوة وتدمير.

ولكنّ الذّات لا تقف عاجزة تماما أمام هذا الخراب؛ إذْ تحاول أن تتمرّد على هذا الواقع الذي عطّل القدرة على التّفكير أو التّحرّك في اتّجاهات أخرى لعلّها تعود بالإنسان إلى الحياة أوتخلّصه من الخراب. وفي الأسطر الآتية ما يدلّ على هذا المعنى:

« **فَلْتُعِدْ لي اصْطِخَاب دَمي أَيُّهَا الْبَحْرُ، أو فَلْتُعِرْني يَدَ الْمَوْجَةَ الْقَادِمَهْ**
لأَفْصِلَ قَلْبِي عَنِ الْأُغْنِيَاتِ الْمُصَابَةِ بالسَّكْتَةِ الْأَبَدِيَّةِ وَالْخَيْبَةِ الدَّائِمَهْ
وَأَبْنِي بِلاداً لَهَا نَزْعَتِي الشَّاعِرِيَّةُ أَوْ حُزْنِيَ الْمَلَكِيْ
وَأَبْنِي بِلاداً جَدِيْدَهْ لا تَقِلُّ ارْتِفَاعاً عَنِ الْأَرْضِ دَمي حَجَرُ الزَّاوِيَهْ
في الطَّرِيْقِ الَّذي قَدْ يُؤَدِّي إلَى اللّه، أوْ في الطَّرِيْقِ إلى الهَاوِيَهْ «.[55]

لقد كان الأسلوب خبريّا فيما سبق؛ لأنّ الذّات تقصّ ما تراه من مشاهد الخراب، وتصوّر ما تحسّ به من مشاعر الحزن والأسى، ولكنّها ههنا تنتفض على هذا الواقع محاولة التّخلّص منه إلى عوالم أخرى أوسع مدى وأشدّ إشعاعا. ومن ثمّ تستند الذّات إلى الأسلوب الإنشائيّ مُمَثَّلا باستعمال صيغتي: الأمر، والنّداء؛ لتخرج بهذا الانزياح الأسلوبيّ من الواقع الداخلي / الكبت إلى فضاء العالم الخارجيّ الممتدّ (البحر). على أنّ قدرة الذّات – هنا – على

الأمر والنّداء ليست من قبيل الحقيقة المعبِّرة عن الاستعلاء أو القوّة؛ لأنّ الصيغتين متّجهتان إلى ما لا يَعْقِل «البحر». فهو صورة أخرى من الصور التي تعمِّق الإحساس بالفجيعة والعجز؛ ذلك لأنّ اللجوء إلى البحر وتشخيصه والطلب منه ومناداته ممّا يرسّخ شعور الذّات بالوحدة والضّعف والفراغ والأسى. وقد صوّر الشّاعر هذا الجو المدمِّر والمدَمَّر في قوله:

لأَفْصِلَ قَلْبِي عَنِ الْأُغْنِيَاتِ الْمُصَابَةِ بِالسَّكْتَةِ الْأَبَدِيَّةِ وَالْخَيْبَةِ الدَّائِمَهْ

ثمّ عاد إلى البناء الخبريّ سريعا ليقصّ علينا أمانيّه وأحلامه. ويشفّ التّكرار في هذه الأسطر عن رغبة الذّات في التّخلّص من الإحساس بالخراب ولو على سبيل الحُلم والأمانيّ؛ لأنّ حجم الخراب أكبر من قدرة الذّات على نسيانه أو تجاوز آثاره، ومن هنا كرّر الشّاعر كلمة «أبني» معبّرا عن رغبته الجامحة في تحقيق هذا الحلم، كما كرّر كلمة «الطَّريق» غيرَ مكترث بما ستؤول إليه عاقبة تلك الأمانيّ والأحلام التي سيمضي إليها؛ فهو على استعداد لبذل دمه في سبيل هذا البناء/ الحلم، وهو يعلم أن طريقه محفوف بالمخاطر والتّضحيات. ذلك ما ترمي إليه التّراكيب التّصويريّة والإيقاعيّة التي اكتظّت بها الأسطر السّابقة.

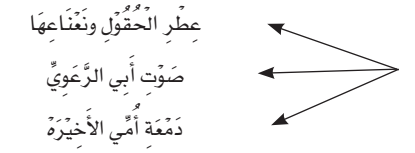
ولكنّ الذّات لم تستكمل طريقها في بناء هذا العالم الحُلُم؛ لذلك تلجأ / تهرب إلى ماضيها الجميل والهادئ والوديع، وهو ليس ذلك الماضي البعيد الذي جسّدته أسطر سبق ذكرها، بل إنّه ماضي القرية والطّفولة؛ الماضي الذي لم يتورّط في سيل الدّماء الذي شهدته المدينة؛ تلك المدينة التي رحلت إليها الذّات لتقيم فيها متأمّلةً آنذاك أن تجد البديل الأجمل والأوسع والأكثر امتدادا. وها هي تصوّر حنينها إلى هذا الماضي وعزمها على استرداده والعودة إليه؛ لتتخلّص من أشباح الحرب / الخراب التي تدمّر كلّ إحساس بالحياة:

«زَيِّنُوْنِي بَعطْرِ الْحُقُوْلِ ونَعْنَاعِهَا، بِصَوْتِ أَبِي الرَّعَوِيِّ، وَدَمْعَةِ أُمِّي الأَخِيْرَهْ
لكَيْ أَسْتَعِيْدَ الصَّبَاحَ الذَّي وَعَدَتْنِي بِهِ نجْمَتِي... النُّجُوْمَ الَّتِي نَذَرَتْنِي لَهَا الأُمْسِيَاتْ
سَئِمْتُ مِنَ الرَّقْصِ فَوْقَ الْجُثَثْ... مِنَ الابْتِسَامِ الَّذِي بَتَرَتْهُ الشَّظَايَا... مِنْ أَغَارِيْدَ لَمْ تَكْتَمِلْ...مِنْ نُزُوْعِ الثُّلُوْجِ السَّرِيْعِ إِلَى الذَّوَبَانْ.
وَهَا إِنَّنِي عَائِدٌ نَحْوَ طَيُّوْنَةٍ صَمَدَتْ عِنْدَ مَسْقَطِ رَأْسِي، وَلَمْ يَسْتَطِيْعُوا احْتِلَالَ حَنِيْنِي إِلَيْهَا... نَحْوَ رُمَّانَةٍ نَسِيَتْ صَدْرَهَا فِي الرَّبِيْعِ الْمُهَجَّرِ نَحْوَ الْمَدِيْنَةِ فَانْتَحَرَتْ فَوْقَ أَحْلَامِهَا الْمُثْمِرَهْ.
سَأَبْقَى وَفِيًّا لِهَذَا التُّرَابِ... سَيَبْقَى دَمِي عَالِقًا بِالْحَصَى وَشَدِيْدَ الْلُصُوْقِ بِأَوْعِيَةِ الشَّجَرَهْ».[56]

هكذا تعود الذّات إلى أحلامها الممكنة، فلا تبحر في بناء عالم جديد مستحيل - على النّحو الذي بدا فيما سبق – وإنّما باتت أحلامها منحصرة في الهروب من عذاب المدينة ونارها إلى أنسام القرية وجنانها الأثيرة.

وإذا كان خطاب الأمر هناك موجّها إلى المفرد غير العاقل / البحر؛ فهو في السِّياق الماثل مشكَّل بصيغة الجمع، وهي صيغة ذات دلالة بعيدة؛ إذْ توحي بحالة الحضور الإنسانيّ والتّكاتف الجماعي الذي يتحقّق – غالبا - في القرى ويُفتقد في المدن؛ فالإنسان حاضر هنا بحسّه الطّبيعي الجماعي، ويمكن اللُّجوء إليه والطَّلب منه ومخاطبته بما يعيد للذّات شعورها بإنسانيّتها. وقد أجّج غيابُ

هذا الشّعور- في المدينة المحترقة بلهيب الحرب / الخراب بين أبناء الوطن الواحد- إحساسَ الذّات بالضّياع والفجيعة والبؤس. ومن ثَمّ تأخذ الذّات في الاستغراق باستدعاء العناصر التي يتجلّى فيها الحسّ الإنسانيّ؛ وذلك في تراكيب استعاريّة مكتنزة بالدّلالات الإنسانيّة:



يجسّد هذا التّصوير استغراق الذّات في استدعاء أجواء الحياة الرّائقة الدّافئة، وانغماسها في استحضار حالات النّشوة والغبطة؛ وهو الجوّ المخالف لما وجدته في المدينة، ولعلّه رغبة في التّعويض عمّا قضاه الشّاعر من سني عمره وهو في انقطاع عن العواطف الإنسانيّة الحيّة، فهي إذن عودة إلى الرّوح الإنسانيّة الصّافية. وقد صرّح الشاعر بتوقه إلى ممارسة طقوسه الشّاعريّة البريئة من جنون الحرب وضجيج المدينة المزيّف والقاتل، بقوله:

لِكَيْ أَسْتَعِيْدَ الصَّبَاحَ الَّذي وَعَدَتْني به نَجْمَتي...
النُّجُوْمَ الَّتي نَذَرَتْني لَهَا الأُمْسِيَاتْ

يذهب هذا التّعبير بمخيّلة القارئ إلى تمثُّل الأجواء العاطفيّة التي شكّلها الشّاعر بتجسيمه للصّباح وللنّجوم، و تشخيصه للنّجمة في قوله: «وَعَدَتْني به نَجْمَتي ». وقد جسّم هذه الأجواء مستعينا بحروف المدّ التي تُصوّر مدى توقه إلى هذه الأجواء التي ابتعد عنها طويلا: أَسْتَعِيْدَ / الصَّبَاحَ / النُّجُوْمَ / الأُمْسِيَاتْ.

وصوّر الشّاعر- ببنية الحذف - كثافة إحساسه بهذه الأجواء التي تتسارع في الذّاكرة، وتتطلّب لغة مكافئة قادرة على تمثيل هذه الحال، ومن ثمّ كان حذف الرّابط الواو؛ لأنّ التّركيب طبقا للشّائع هو: لِكَيْ أَسْتَعِيْدَ الصَّبَاحَ الَّذي وَعَدَتْني به نَجْمَتي... (و) النُّجُوْمَ الَّتي نَذَرَتْني لَهَا الأُمْسِيَاتْ. ويمتدّ هذا الأسلوب التّصويري المستند إلى الحذف في السّطرين: الثّالث والرّابع؛ وهما يعبّران عن إحساس مناقض لذلك الشّعور الإنسانيّ الدّافئ؛ إذْ يصوّر فيهما ضيقه بأجواء الحرب / الخراب وآثارها المادّيّة والمعنويّة: مِنَ الرَّقْصِ فَوْقَ الْجُثَث... مِنَ الابْتِسَامِ الَّذي بَتَرَتْهُ الشَّظَايَا... مِنْ أَغَارِيْدَ لَمْ تَكْتَمِلْ... مِنْ نُزُوْعِ الثُّلُوْجِ السَّرِيْعِ إِلَى الذَّوَبَانْ.

تتناغم بنية الحذف - في اختزالها لبعض الألفاظ - مع دلالة الزّوال والنّقصان وعدم اكتمال مشاهد الفرح، وهي الدّلالة المهيمنة على المشاهد السّابقة. ويكشف الشّاعر بهذا عن سوء الحال التي وصلت إليها الذّات نتيجة انغمارها في حالة لا تنتهي من الخراب الذي يعصف بكلّ معاني الحياة الإنسانيّة، حتّى لقد باتت مشاهد الموت المتكرّرة شيئا مألوفا ومثيرا للسّأم، وهو ما يصوّره الشاعر في قوله: سَئِمْتُ مِنَ الرَّقْصِ فَوْقَ الْجُثَثْ. فثَمّةَ تصوير لبؤس الواقع / الخراب النّاجم عن الحرب، وهو يجسِّم حالة من الذّهول والهذيان التي أصابت البيوت / الذّات في أسطر مضت.

وتتآزر تلك الصّور والإشارات كلّها لتعبّر عن فقدان عناصر الحياة التي ترنو الطّبيعة البشريّة السّليمة إلى تحقيقها. وقد ضمَّن الشاعر باستخدامه بنية الحذف في هذه التّراكيب دلالة الزّوال وتلاشي ملامح الفرح والأمل واستمراريّة هذه الحال؛ وذلك بحذف الرّابط.

لقد دفعه هذا الواقع / الخراب المتّصف بالدّيمومة إلى تلمّس البديل الذي يعود به إلى

ممارسة حياته الإنسانيّة؛ وهو- هنا - تلك الحياة البسيطة الفطريّة الوادعة والمسالمة؛ وتتمثّل لدى الذّات في حياة القرية التي ما تزال تحتفظ بذكريات الطّفولة:

وَهَا إنَّني عَائدٌ نَحْوَ طَيُّوْنَة صَمَدتْ عنْدَ مَسْقَط رَأْسِي، ولمْ يَسْتَطِيْعُوا احْتِلاَلَ حَنِيْنِي إلَيْهَا...

نَحْوَ رُمَّانَة نَسِيَتْ صَدْرَهَا في الرَّبِيْع الْمُهَجَّر... نَحْوَ المَدِيْنَة فَانْتَحَرَتْ فَوْقَ أَحْلاَمِهَا الْمُثْمِرَهْ.

تشي التّراكيب في هذين السَّطرين بنوع من المقابلة التي تفرض نفسها على القارئ بين واقع المدينة وواقع القرية، وذلك من عدّة جوانب؛ منها:

في المدينة	في القرية
- انهيار البنايات الكبرى.	- صمود البيوت البسيطة والصغيرة، وبقاؤها على حالها البريء المسالم. وهذا ما تشير إليه الاستعارة في قوله "طيّونة صمدت".
- غياب عاطفة الحنين تجاه المدينة التي يتحوّل فيها الإنسان إلى مادّة جوفاء.	- حضور العاطفة الإنسانيّة قويّة ثابتة إزاء القرية بما اشتملت عليه من: أبنية، وذكريات وهو ما تدلّ عليه الاستعارة في قوله: ولَم يَسْتَطِيْعُوا احْتِلاَلَ حَنِيْنِي إلَيْهَا.
-خراب الطّبيعة وخواؤها من الحياة " نَحْوَ رُمَّانَة نَسِيَتْ صَدْرَهَا في الرَّبِيْعِ الْمُهَجَّرِ نَحْوَ المَدِيْنَة فَانْتَحَرَتْ ".	احتفاظ الطّبيعة بحيويتها ومنافعها الكثيرة وهو ما صوّره الشّاعر في الاستعارتين اللّتين شخّص بهما الرّبيع والرمّانة، والاستعارة التي جسّم بها الأحلام فأحالها إلى شجرة مثمرة.

تسفر هذه المقابلة عن حيوية القرية وانحيازها إلى الحياة، وتجسيدها للرّوح الصّادقة المفعمة بالحيوية والمعاني الإنسانيّة، وهذا ما تفتقر إليه المدينة. ولعلّ الانتماء إلى القرية بما تتّصف به من تضامن وحبّ ووفاء وتعلّق بالأرض، هو ما أثار في الذّات استحضار إرادة الصّمود والثّبات على ثرى الوطن وبذل الدّم في سبيل بقائه حيّا ومعطاء.

وتتوالد هذه الدّلالات من تكرار كلمة «سأبقى» والتّركيب الكنائيّ الدّال على إرادة الصّمود والتّضحية: سَيَبْقَى دَمي عَالِقَاً بِالْحَصَى، وَشَدِيْدَ اللُّصُوْقِ بِأَوْعِيَة الشَّجَرَهْ.

بَيْد أنّ هذا الصّوت- كسابقه- لم يدم طويلا، وظلّ دائرا في ساحة الأحلام والعواطف المختنقة؛ لأنّ صدمة الواقع وهول الخراب يشدّان الذّات مرّة أخرى إلى مواجهة الحقيقة التي تجعلها تتخبّط في أجواء الحيرة والتّردّد والتّشتّت، كما تظهر في الأسطر الآتية:

« كانَ ذلكَ آخرَ ما قالَهُ الرَّجُلُ البَالِغُ الحُزْنِ قَبْلَ الرَحِيْلْ
مَنْ رَآهُ يَسِيْرُ إلَى جِهَة غَامِضَهْ
مَنْ رَأَى رَجُلاً في الثَّلاَثِيْنَ مِنْ عُمْرِه يَتَكلَّمُ في سِرِّه
دُوْنَمَا سَبَب وَاضِح
وَيُصْغِي فَيَسْمَعَ زَغْرَدَةً وَعَوِيلا لأبْنِيَة زَائِلَهْ
مَشَى بِاتِّجاه السُّهُوْلِ الَّتي لا تُحَدْ
أَوْقَفَتْهُ صَنَوْبَرَةٌ في الطَّرِيْق فَلَمْ يلْتَفِتْ
لَمَعَتْ رُوْحُهُ مِثْلَ بَرْق عَلَى السَّرْوِ
وانْكَشَفَ الْعَقْرَبُ الدّاخِلِيُ الَّذي يُلْهِبُ الأَرْضَ في كَفِّه
حيثُ لاحَتْ لَهُ مِنْ بَعِيْد بُيُوْتٌ تَصَدَّعَ سُكَّانُها
ثُمَّ هَبَّتْ جَمِيْعُ القُرَى لِمُلاقاته قَبْلَ أَنْ يَبْتَعِدْ
وَكَانَ يَجُرُّ التُّرَابَ بِخَيْط مِنَ الشَّعْرِ وَالأَقْحُوَانَ

بِذَاكِرَةٍ ذَابِلَهْ
وَكَانَ يُحَدِّقُ فِي نُقْطَةٍ ثَابِتَهْ
نُقْطَةٍ بَيْنَ عَيْنَيْهِ والبَحْرِ، واضِحَةٍ كَالْحَيَاةِ أَوِ الْمَوْتِ
ثُمَّ يَسِيْرُ إلى ساعَةٍ فَاصِلَهْ «.[57]

إنّ لجوء الذّات إلى التخفّي بستار القناع / الرّجل، إنْ هو إلا استتار مكشوف لا يقوى على إخفاء حقيقة تلك الذّات المشحونة والمطحونة بأجواء الحرب / الخراب، مهما حاولت الذّات أن تتخفّى بغير وجهها الحقيقي، ومهما أبدت من تشبّث لفظيّ بالتّراب وبالوطن؛ لأنّ ما تحسّ به إزاء أهوال هذه الحرب وفظائعها التي ارتكبها أبناء الوطن بحقّ أنفسهم وأرضهم، لايدع مكانا للعقل أو العاطفة الإنسانيّة.

لقد ذهبت هذه الحرب بالعقل وبالوجدان، وانعكست آثارها المدمّرة في كلّ شيء جميل في هذا الوطن؛ فلم تعد الذّات قادرة على اتّخاذ قرار يخلّصها من معاناتها الطّويلة والقاسية؛ فهي مقيمة في تردّدها بين الفرار من جحيم الوطن إلى المجهول، أو البقاء في هذا الجحيم؛ ممّا يجعلها في صراع مشتعل بين الفرار/ إلى اللّاوطن، أو البقاء في الوطن الخراب.

وقد تجسّدت هذه الدّلالات فيما مضى؛ إذْ مثّلت تحوّلا آخر في مسار الذّات التي أبدت – قبيل هذه الأسطر – شكلا من أشكال التّحدّي والصّمود، ولكنْ يبدو أنّ هذا كلّه لم يكن إلا هاجسا أو حلما أو حوارا ذاتيّا لم تستطع الذّات تمثيله في أرض الواقع المضطّرم بنار الحرب. وفي قوله: « كانَ ذلكَ آخِرَ ما قالَهُ الرَّجُلُ البَالِغُ الحُزْنِ قَبْلَ الرَحِيْلْ « إشارة إلى هذه الأمانيّ والهواجس والأحلام التي لم تخفّف من حزنه البالغ. وفي كلمة « الرّحيل « إشارة أخرى إلى الرّغبة في الهروب إلى المجهول، لا إلى القرية كما أوهمتنا الذّات سابقا. ويؤكّد هذا التّفسير صيغ الاستفهام والصور الاستعاريّة التي جسّدت مشاعر الذّات، وهي توحي بمدى القلق والذّهول ودرجة التّيه والضّياع التي تطغى على مشاعره بعد أن اتّخذت الذّات قرارها بالرّحيل، لكن: إلى أين ؟ هذا ما لم تستطع أن تجيب عنه؛ وبقيت تحوم في دائرة التّردّد.

تخلع الذّات مشاعرها المثقلة بالأسى والذّهول والدّهشة على الطّبيعة، وهي تلتقط من ماضيها الأليف ما يعبّر عن مدى التشظّي والتّغيّر الذي حلّ بها في أثناء غيابها عن هذا الماضي / القرية الحافل بكلّ العناصر الحيّة، وقد بدت كلّها مذهولة من الحال التي انتهى إليها في المدينة.

ولأنّ الذّات في حالة بالغة من الحيرة والقلق والتّشتّت نجدها تتحوّل تارة من صيغة خبريّة إلى أخرى إنشائيّة، وتارة تفعل العكس، وكلتا الصّيغتين تصوّران أجواء الذّات المذهولة؛ كما لاحظنا في صيغ الاستفهام الحافلة بالصّور الاستعاريّة؛ وفي صيغ الخبر التي تصف حال الذّات.

هكذا تختتم الذّات القصيدة مصوّرة شعورها العميق بالرّغبة في التّخلّص من الواقع الخراب، دون النّظر إلى عواقب هذا القرار/ الفرار؛ لأنّها لا تملك بديلا آخر؛ فهي تقف عاجزة تماما عن فعل أيّ شيء غير البناء في الهواء أو رسم الأحلام التي لا تصمد طويلا؛ لأنّ عاصفة الحرب / الخراب تزلزل كيان الذّات وتبقيها هائمة في هذه الدّائرة البائسة.

خاتمة :

نبّهت هذه الدّراسة على الدّور البنائيّ الذي نهضت به الأشكال البلاغيّة المتعدّدة في بناء رؤية الذّات الشّاعرة المتجلّية في قصيدة « ما قاله الرّجل الذي لم يمت في الحرب الأخيرة «. وقد أبرزت الدّراسة الوظائف البلاغيّة لتلك الأشكال طبقا لمواقعها في القصيدة ولمدى إسهامها في تشكيل الرّؤيا الشّعريّة.

وتعدّ هذه المعالجة التّطبيقيّة إحدى أهمّ النّقاط التي رمت الدّراسة إلى تبنّيها؛ إذ جعلت منطلقها التّناول الكلّي للنّصّ؛ بغية الكشف عن الدّور البلاغي للأشكال في القصيدة. ومن ثمّ تقصّت القيمة الفنّية والجماليّة لكلّ منها انطلاقا من هذه النّظرة الشّاملة التي تتبنّاها الاتّجاهات البلاغيّة والنّقديّة المعاصرة، متجنّبة النّظرة الجزئيّة والمنطقيّة في تناول الأشكال البلاغيّة؛ وهي معالجة تتيح للقارئ الفرصة للاندماج في القصيدة والإسهام في إنتاج الدّلالة.

وقد مثّلت الأشكال البلاغيّة التي تناولتها الدّراسة مجالا خصبا لهذه القراءة المنتجة؛ بوصف تلك الأشكال انزياحات عن اللغة الشّائعة؛ على معنى أنّها تتيح للقارئ استبطان لغة القصيدة والإمساك بالأشكال التي تُحدث فراغات أو فجوات لا بدّ من ملئها وفقا للسياق المقالي والمقامي، وتَبَعا لكفاءة القراءة القادرة على ملء الفراغات بالدّلالات التي تحتملها لغة القصيدة. وهذا منهج تتفاوت فيه القدرات وتتعدّد فيه الاجتهادات، ويمثّل ميدانا واسعا للتلقّي والتّأويل، وهو بهذا يمنح القصيدة حياة متجدّدة بتجدّد القراءة وتعدّدها.

الهوامش:

1. القعود، عبدالرحمن محمّد، الإبهام في شعر الحداثة، الكويت: عالم المعرفة ، 2002، ص 327.
2. فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت: عالم المعرفة، 1992، ص 180.
3. السابق، ص180.
4. بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص70-69.
5. هولب، روبرت، نظرية التلقي (مقدّمة نظريّة)، ترجمة: عز الدين إسماعيل، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ط1، 2000، ص 148. وانظر: الرويلي، ميجان، وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط2، 2005، ص 287.
6. انظر: الجرجاني، عبد القاهر (471)، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي، ص 263.
7. المنادي، أحمد، التلقّي والتواصل الأدبي (قراءة في نموذج تراثي) الكويت: عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 1، المجلّد 34، يوليو/ سبتمبر، 2005، ص 203.
8. العلاّق، جعفر، من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النّصّ، عمّان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2010، ص 31.
9. المسدّي، عبد السّلام، الأدب وخطاب النقد، بنغازي: دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2004، ص 339.
10. التليلي، عبد الرحمن، حاجة الإنسان إلى تمثّل العالم، الكويت: عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد3، المجلّد 40، 2012، ص 23.
11. لحمداني، حميد، القراءة وتوليد الدلالة، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2003، ص 6.
12. القعود، عبدالرحمن محمّد، الإبهام في شعر الحداثة، ص 357.
13. السابق، ص 299. وانظر عدمان، عزيز محمد، حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، الكويت: عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 3، المجلّد 36، يناير / مارس، 2009، ص 89.
14. زكريا، فؤاد، التفكير العلمي، عمّان: وزارة الثقافة، 2007، ص 13. وانظر: ص: 130-129. وانظر ذلك مفصّلا عند: منصور، سامي، مذبحة لبنان الكبرى، القاهرة: المركز العربي للبحث والنشر،1981، ص 19، 265، 267.
15. بزيع، شوقي، الأعمال الشعريّة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ج1، ص36.
16. كوين، جان، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، القاهرة: دار المعارف، ط3، 1993، ص 204.
17. حسن، عبّاس، النحو الوافي، القاهرة: دار المعارف، ط5، ج1، ص 388.
18. السابق، ج1، ص 351.
19. عمايرة، خليل، في نحو اللغة وتراكيبها، جدّة: عالم المعرفة والنشر والتوزيع، ط1984،1، ص197.
20. النحو الوافي، ج1، ص341.
21. السابق، ج1، ص 425.
22. أبو الفرج، قدامة بن جعفر(ت 337هـ)، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة: 1963، ص 23.
23. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت 456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط 5، بيروت: دار الجيل، 1981، ج1، ص 302.
24. العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، بيروت: دار الكتب العلمية، ج3، 1983، ج 2، ص 78.
25. السابق، ج 2، ص 78.
26. المطوي، محمد الهادي، شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق، الكويت: عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلّد الثامن والعشرون، العدد الأول، يوليو/سبتمبر 1999، ص 487.

27. النحو الوافي، ج 2، ص 47.
28. السابق، ج 2، ص 47.
29. العلوي، الطراز، ج2، ص 165.
30. الأعمال الشعرية، ج 1، ص113.
31. بناء لغة الشعر، ص 170-160.
32. ابن هشام، عبدالله جمال الدين بن يوسف (ت 761هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج1، تحقيق: ح. الفاخوري، بيروت: دار الجيل، ط1، 1991م، ص 111.
33. الأعمال الشعرية، ج1، ص 113.
34. ياكبسون، رومان، قضايا الشّعريّة، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون،، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، ص 48.
35. غريب، روز، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط2، 1983، ص: 25.
36. السابق، ص 25.
37. السابق، ص:25.
38. الأعمال الشعرية، ج1، ص 114.
39. الغنيم، إبراهيم بن عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع، 1996، ص 120.
40. من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، ص 84: 47 – 48. وانظر: مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط2، ص 2007 -355 360. 496.
41. هارون، عبد السلام وزملاؤه، المعجم الوسيط، القاهرة: مجمع اللغة العربية، ط3، مادة: دمي.
42. الأعمال الشعرية، ج1، ص 117-116.
43. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان (392هـ)، الخصائص، لبنان: دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، د.ت، ج1، ص287.
44. دي بوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، القاهرة: عالم الكتب، ط1. 1998. ص 301.
45. التفكير البلاغي عند العرب، ص 431.
46. العمدة، ج1، ص 351.
47. الأعمال الشعرية، ج1، ص 17.
48. النحو الوافي، ج، 2 ص 87.
49. الأعمال الشعرية، ج1، ص117.
50. العدوس، يوسف، الكناية والمجاز المرسل، عمّان: الأهلية للنشر والتوزيع، 1998، ص 232.
51. الصائغ، وجدان، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، والنشر، ط 1، 2003، ص 39.
52. ابن منظور، جمال الدّين محمد بن مكرم (711هـ)، لسان العرب، بيروت: دار صادر، ط 1، 1990، لمح.
53. الأعمال الشعرية، ج1، ص:117.
54. الأعمال الشعرية، ج 1، ص 118.
55. الأعمال الشعرية، ج1، ص 118.
56. الأعمال الشعرية، ج1، ص 121-122.
57. الأعمال الشعرية، ج1، ص 122-124.

المصادر والمراجع:

1. بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 199.
2. بزيع، شوقي، الأعمال الشعريّة، بيروت: المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005م.
3. التليلي، عبد الرحمن، حاجة الإنسان إلى تمثّل العالم، الكويت: عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد3، المجلّد 40، 2012.
4. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي، د. ت.
5. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان (392هـ)، الخصائص، بيروت: دار الكتاب العربي، ط2، د.ت.
6. حسن، عبّاس، النحو الوافي، القاهرة: دار المعارف، ط5، د.ت.
7. دي بوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، القاهرة: عالم الكتب، ط1، 1998م.
8. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ط5، 1981م.
9. الرويلي، ميجان، وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، الدار البضاء: المركز الثقافي العربي، ط2005،2.
10. زكريا، فؤاد، التفكير العلمي، عمّان: وزارة الثقافة،2007.
11. الصائغ، وجدان، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، بيروت: المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، 2003.
12. صمود، حمادي، التفكير البلاغي عند العرب، تونس: الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981م.
13. عدمان، عزيز محمد، حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، الكويت: عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 3، المجلّد 36، يناير / مارس، 2009.
14. العدوس، يوسف، الكناية والمجاز المرسل، عمّان: الأهلية للنشر والتوزيع، 1998.
15. العلاّق، جعفر، من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النّصّ، عمّان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2010.
16. العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، بيروت: دار الكتب العلمية، 1983.
17. عمايرة، خليل، في نحو اللغة وتراكيبها، جدّة: عالم المعرفة والنشر والتوزيع، 1984.
18. عيّاد، شكري، اللغة والإبداع، القاهرة: انترناشيونال، 1988.
19. الغنيم، إبراهيم بن عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1996.
20. أبو الفرج، قدامة بن جعفر (ت337هـ)، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة: 1963.
21. فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت: عالم المعرفة، 1992.
22. فضل، صلاح: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة،1985.
23. القعود، عبدالرحمن محمّد، الإبهام في شعر الحداثة، الكويت: عالم المعرفة ، 2002.
24. كوين، جان، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، القاهرة: دار المعارف، ط3، 1993.
25. لحمداني، حميد، القراءة وتوليد الدلالة، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2003.
26. المسدّي، عبد السّلام، الأدب وخطاب النقد، بنغازي: دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2004.
27. مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2007.
28. المطوي، محمد الهادي، شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق، الكويت:عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 1، المجلّد 28، يوليو/سبتمبر، 1999.

29. المنادي، أحمد، التلقّي والتواصل الأدبي (قراءة في نموج تراثي)، الكويت: عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 1، المجلّد 34، يوليو سبتمبر، 2005.
30. منصور، سامي، مذبحة لبنان الكبرى، القاهرة: المركز العربي للبحث والنشر،1981.
31. ابن منظور، جمال الدّين محمد بن مكرم (711هـ)، بيروت: دار صادر، 1990.
32. ابن هشام، عبدالله جمال الدين بن يوسف (ت761هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: ح. الفاخوري، ط1، 1991.
33. هارون، عبد السلام وزملاؤه، المعجم الوسيط، القاهرة: مجمع اللغة العربية، ط3.
34. هولب، روبرت، نظريّة التلقّي (مقدّمة نظريّة)، ترجمة: عز الدين إسماعيل، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ط1، 2000.
35. ياكبسون، رومان، قضايا الشّعريّة، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط1، 1988.