انقطاع التتابع

الاستبدالي والكنائي

اعداد

د. اوراد محمد كاظم

١٤٢٣هـ

٢٠٠٢م

((حتـــى نحـــدد بدقـــة كيـــف يمكـــن ان تكـــون ظاهراتيـــة الصـــورة وكـــون الصورة تسبق الفكرة ،علينا القول: الشعر هو ظاهراتية الروح اكثر من كونه ظاهراتية العقل))

حفل النص الشعري بوعي وقدرة أهّلاه لأن يستغل فطرة القارئ وعفويته الوجدانية، اذ يخال له حين الاستغراق في طياته أن رسومه الكتابية، التي تبدو على الظاهر مفاتيح صماء، كائن يرنو بصوت يحاور الوجدان او يرجعه الى ذكرى عنيفة تعصف بالقارئ وتشده فتنسيه انه ازاء كتابة شعرية بل ازاء ذات احتالت عليه بشفافية ولذة اسلوبية لتبخس اسراره وتذيعها انفعالا قد يظهرفي تمتمة لانفهمها او شرود او فوضى، او... وماتلك التي تفترض ذاتها كائنا الا روح النص.

بيد ان تحديد الثيمة النصية ب (الروح) لايعني مضارعتها الذات الانسانية المشروطة بأعضاء ثابتة تؤدي وظائف فسيولوجية بعضها متأسس على بعض. أما روح النص/ الشعر فمن دواعي اكتمالها تعطيل الوظائف المنطقية من جهة، واقتراح معطى يتمركز ثم يذوي لانبثاق آخر.

ومن هنا فلا يفترض لصحوة البايولوجيا النصية مرورها بدائرة مغلقة من المتواليات والمقاطع البانية ،بل قد يتخلى النص عن بعض مفاصله مستبدلا اياها باخرى، تهيمن عليها اخرى. وهكذا فبايولوجيا النص لاتؤكدها اتساقات بنائية قارة بل انبثاق حشد من الأنساق المتغيرة أدعى لتشكيل شيئيتها الشعرية.

المبحث الاول

انقطاع التتابع الاستبدالي

يشكل المحور الاستبدالي المرحلة الاولى التي تمر بها عملية ابداع الكتابة الشعرية، اذ يتسم بخصيصته الانتقالية التي تؤهله لانتقاء بديل من بين عدة بدائل تؤدي المعنى ذاته، وهذا البديل يكون اكثر موائمة في السلسلة التركيبية من جهة، وذا اثر في التجلي الدلالي من جهة اخرى.

لقد حدد ياكوبسن المحور الاستبدالي بمحور الانتقاء[١] تاثراً بثنائية سوسير الكلامية: وهما: الاستبدال والنظم، اذ تعكس فكرة التبادل في المحور الاستبدالي (العلاقات بين الوحدات اللغوية من حيث هي وحدات تنتمي الى اللسان، وتقوم بوظيفتها لغوية مشتركة، وتستطيع بالتالي ان يحل بعضها محل البعض الاخر)، اما المحور النظمي فيتجلى بقدرته على تنظيم (الوحدات اللغوية في مقاطع وكلمات وجمل)[٢] وهذا الاخير سيتم استقراؤه في المبحث الثاني.

ان الاثر الانفعالي الذي يسعى المحور الاستبدالي الوصول اليه يتسم في ذلك التعالق او التشاكل التركيبي الذي يؤسس له وهو يواشج بين صور جزئية تؤكد باجتماعها مقترباً قائماً بذاته، فثمة (صور متداخلة فيما بينها، تأتلف الواحدة منها مع الاخرى لتركب صورة طويلة، وكل صورة هي بنية جزئية للصورة الكبيرة)[٣].

بيد ان التشاكل المزمع تكريسه بين الانساق يشهد تعطيلاً (انقطاعاً) تمارسه الآلية الشعرية وهي تسعى لتجسيد الثيمة الموخاة، اذ الحدود بين الانساق ملغاة او منقطعة، وهو انقطاع تهدف اليه الآلية الاستبدالية والخطاب عموماً.

ان اساس محور الاستبدال (مبدأ التماثل او التكافؤ) يعتمد على استثمار تقنيات (التشبيه والاستعارة والتمثيل والترمز)[٤] فضلاً عن الاحتفاء بالتقنيات الايقاعية (التجنيسية) والتركيبية.

وتعد الاستعارة التقنية المهيمنة في محور الاستبدال كونها لا تكتفي بالانزياح السياقي شأن التقنيات الصوتية والتركيبية الاخرى انما تقوم ببلورة الانزياح الاستبدالي[٥] فهي صورة (يحل فيها محل المعنى الحقيقي لكلمة ما معنى اخر لا يتوافق معه)[٦] وبذلك فهي تؤكد مبدأ الانقطاع الذي يعمل المحور الاستبدالي الخضوع لاشتراطاته هو الاخر ايضاً.

ان الفضاء المتقطع والانساق المتباعدة (المتفاوتة) باتت من الغوايات التي تشد القصيدة الحديثة عموماً، والقصيدة الفلسطينية على وجه الخصوص. والنص الآتي (مقاطع)[٧] لسليم بركات يكتنز بهذه الغواية، اذ لا يلتمس مقترباً الا وعمد الى تعطيله ليقيم على انقاضه

مقترباً اخر. وقد افضت لعبة تعطيل الاواصر الشعرية هذه الى امتلاكه مقاطع فرعية، او ما وسمها الدرس البنيوي بالانساق، اما التوسيم المقترح لها- هنا – بالمقاطع فهو تعزيز لعنونة النص (مقاطع)، وكان هذه المقاطع باتت ترنيمة شعرية يخصها المرسل برؤيته

منذ العنوان، ومن ثم تقسيم النص الى مقاطع، يشكل كل واحد منها فاصلاً حياً في النص. وبمجموع هذه المقاطع تتكثف منظومة نسقية اسس لها النص في اربعة انساق رئيسة جسدت جدلية (الحياة والموت)، وقد كان للانتقاء او الاختيار الصوتي – والذي سيقتصر عليه الاستقراء – اثر في اسباغ الثيمة ابعادً فنية، اذ عمد النسق/ المقطع الى اشاعة كثافة صوتية بواسطة التوازنات الجناسية التي يفصح عنها المقطع الاتي:

١. طائية هذا الخير الباعث بخزائننا
٢. رسله المحتجبون في نزع الموت
٣. يتقاذفون بارغفة النشاة في
٤. المادبة، ويركلون اباريق النشور
٥. الذهبي خير من خلل النفس

تخطط الالية الجناسية – هنا – بوصفها مدخلاً نصيا احداثاً شائكة ليتم الاشارة اليها في حيز استهلالي يضي المسرب الذي تجترحه حركة الانبعاث اذ يفتخر المحور التوزيعي لتكثيف وحدات صوتية تشترك جميعها بقاسم صوتي مشترك يشيع في الاسطر(٢-٥) بلاحقة (الواو والنون) في: (المحتجبون، ويتقاذفون، ويركلون)

ثم يكسر النسق بلاحقة جديدة وهي التاء المربوطة) التي تلحق الوحدات: (ارغفة، والنشاة، والمأدبة، والذهبية)

يقتضي الاستقرار معاينة الجناسات – الآنفة الذكر- إذ ان تكافؤها المادي (الصوتي) يوحي بتكافؤ معنوي (دلالي) ايضاً، لاسيما ان الوحدات المشتركة بـ(الواو والنون)، (والتاء المربوطة) تؤكد انشداداً جماعياً، وتاصراً انسانياً فضلاً عن الحركة والحيوية التي يتسع بها المقطع، والتي يفصح عنها المخطط الاتي:

يتقاذفون + يركلون ⟵ حركة – قوة – حياة

ارغفة + انشاة + مادبة ⟵ امتلاء – قوة – حياة

الذهبية ⟵ اشراق – صوء- حياة

من الجلي البعيد الذي يحيل الية التكافؤ الصوتي بغية تبنين مادة (الحياة) وتسريب ثيماتها المؤكدة لها.

ان التوزيع الجناسي الذي قصد الى تموقع الجناسات الناقصة في بدايات الاسطر وحشوها، فضلا عن افتقار النص بتمامة للقافية الخارجية يبدو استجابة فعلية لانعاش الخطاب وديمومته بسن بكر لم تلتفت لها الشعريات السلفية، ولتحقيق هذه الديمومة ينبثق المقطع الثاني اثر انحلال الاول وتعطله، وذلك في قوله:

٦. اعتصر.

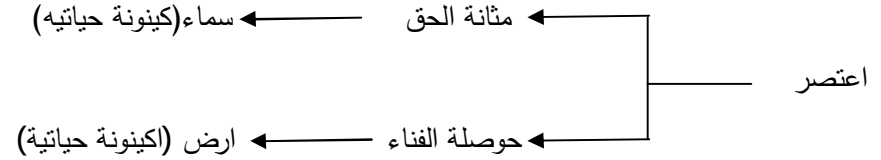
٧. ايها الابهى العماء، مثانة الحق.

٨. اعتصر حوصلة الفناء الملأى.

٩. بعد سك وفولك.

تتجلي بوضوح المخالفة التي يحققها هذا المقطع مع سابقه، وذلك في الارتكاز على المبدأ التكراري بدل الجناسي اولا، وتحويل مجرى السياق لابروز مادة (الموت) ثانياً.

ان المخالفة المتوخاة اقتضت وقائع شعرية تسهم في تاجج الصراع القائم بين مادتي (الحياة والموت)، فكان لتكرار مفردة (اعتصر) اكتسب حيزاً مكانياً اسهم في اثارة الانتباه الى رفض الواقع المعيش لا سيما ان (اعتصر) الثانية اكملت المعنى الذي اجترحته (اعتصر) الاولى ليشمل الرفض منافذ الحياة اجمعها وعلى وفق المرتسم الاتي:



ان التازم الذي اثاره المقطع اسهم في ادلجة النص وترويضه ايكون اكثر نوعية وهو يشهد انزياح فضائة صوب عناصر الموت، ويبدو ان التحول المفاجئ الذي احدثه وتغليب دفة الصراع لصالح مادة الزوال دافع لجعله مدخلاً او مرتكزاً، وما يرد عقبه يكون بمثابة مقاطع متممة ستظل دائرة في فلكه تعزز السباق العام – الموت والزوال – وان تظاهرت المخالفة ببروزها في هندسات صوتية جديدة، ففي المقطع (٣) يحتدم السياق وينذر بدنو ارهاصات الموت ولكن باستراتيجية صوتية جديدة.

١٠. ما لا يعترف.

١١. يعترفا لان، مالايكتم يكتم الان.

تنتج استراتيجية التكرار فاعلية صوتية تسهم في تغيير السياق من (لا) الى الاثبات، من الانزواء الى الانفراج، فثمة (مفارقة تكرارية) – ان جازت التسمية – تبرز كمردود شعري، اذ تعمل الالية التكرارية على تحفيز الادراك اثر نقضها ما هو كائن (ما لا يعترف، وما لا يكتم) واثبات ما سيكون (يعترف ويكتم) وما ذلك الا ضرورة تستدعيها الثيمة النصية، فالتازم وامخاض السياق الذي اشاعه المقطع السالف تعتمد المفارقة التكرارية – هنا – بالافصاح عن ارهاصات وذلك ما تكشف عنه الخطاط الاتية:

ما لا يعترف يعترفا الان ←——— ضجيج (حياة)

ما لا يكتم يكتم الان ←——— صمت (موت)

ان اسهام المتواليتين الانفتي الذكر في تغييب مظاهر الحياة، والارهاص بالموت والدمار، يكتمل في المقطع الرابع والاخير، اذ يسهم في اغلاق الدائرة واتمام السياق والخروج بنتيجة تؤكد ضدية الحياة وانكار فاعليتها، بل والايمان بيقين قاطع بجدوى الموت، وافتراضه بديلاً يجد فيه الشاعر ضالته التي يرمقها في:

١٣. مذبح نقي كالضرورة، انيسُ.

١٣. كالطحين، مفتوح رواقاً على اخر.

١٤. وقيامه على قيامه

يحقق المقطع (٤) كسابقية انزياحاً يعطل ما تقدمه ليحقق اشتغالاً جديداً عبر استبدال تقنية المفارقة التكرارية بتقنية التراكم الفونيمي (تكرار الحرف) اذ تحتشد الاسطر بفونيم (النون) وبالشكل الاتي:

١٢. ن ن ن – ن ن

١٣. ن ن ن - -

١٤. ن – ن

فضلاً عن الاحتشاد الفونيمي الذي حققه في السطرين الاوليين لصوت (الحاء، والراء، والواو) وعند اسكتناه الابعاد الايحائية لهذه التراكمات سيتشكل فاصل درامي يؤديه السياق التراكمي، تنبيء عن اكتمال المشاهد الدرامية التي تجسد فعل الموت، اذ يسهم النون في الايحاء بدلالة الضيق والانين، كما يحيل الحاء ايضاً الى الاحتباس وكتم الانفاس، فضلاً

عن المد الصوتي الذي يثيره (الواو) محاولة في ارخاء فضاء زمني يكتظ بدلالة الفتك والتوقف، وما يعزز تعميق هذا المشهد تراكم (الراء) الحافل بسمات التكرار والتمطيط اللفظي والزمني على حد سواء.

وهكذا فثمة نوى صوتية يقترحها المقطع وهي ترتكز على اساس التعالق ومن ثم التعاضد لتشكل صورة تكاملية تزخر بحبكة شعرية يروم اليها المرسل.

اما انقضاء النص ماساوياً فيبدو مطمح يجوب من اجل بلوغه فالموت كما يراه الشاعر قوة تؤهله لان يتخطى سلبية الحياة او طغيان تناقضاتها، فهو المظهر الامثل الذي صبره نصاً طامن في اغواره روحاً شعرية اكتسبت غايتها التخييلية عبر ثيمتي الحياة (خير) والموت (مذبح)، ولكن بعد مغادرتيهما مرجعياتهما السفلية، ليتبادلا المراتب، فتغدو الحياة مسرحاً متعسفاً يفتك بشخوصه:

طاغية خير طاغية

ويغدو الموت:

مذبح نقي كالضرورة، وانيس كالطحين

وتبعاً لذلك فالخارج المالوف ينمحي ليطغى الداخل المتفرد المتركب من الرؤى الشعرية للشاعر، وهذا الداخل هو ما يشكل الروح النصية.

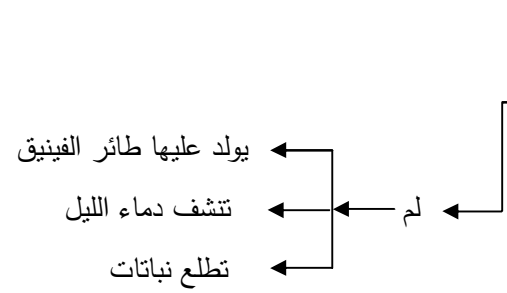
ان الانقطاع الذي تمارسه الآلية الاستبدالية لا يقتصر على التقنية الصوتية – كما مرّ انفاً – فثمة انزياح استبدالي تحققه التقنية الاستعارية وهي تسعى الى تحريك الثوابت في فضاءات لا تصلح الا للكينونة البشرية فـ(الغضب يدرك ككيان، او يخلق ليكون كياناً، والغضب والحب يدركان كانهما يمتلكان مظهر (قدرة) مراقبة، او خلقاً ليملكانه)[٨] وهي بذلك تدعو القارئ (لاكتشاف المماثلات والمشابهات بين مقومات الموضوع الثاني والموضوع الاول)[٩] اذ يشعر وهو ازاؤها انه في عالمي السلب والايجاب، والنسبية والاطلاق في الان ذاته، الامر الذي يقتضي حل المتناقضات وفض التنافر الذي تشيعه الاستعارة في المجال الشعري، وهو ما عبر عنه ارتوني بـ(تنافر المجال)[١٠]

فضلاً عن الاستعارة الافرادية او الجزئية – ان صح التعبير – فعناك الاستعارة السياقية، او ما سميت بالاستعارة المتتابعة Seguence Metaphere وهذه مهمتها تكثيف الفضاء الدلالي الذي يصبو اليه المحور

الاستبدالي، والاستشهادي بالدور الوظيفي الذي تؤديه الاستعارة السياقية (المتتابعة) نجتزي قول محمود درويش من قصيدته (عود اسماعيل)[١١]

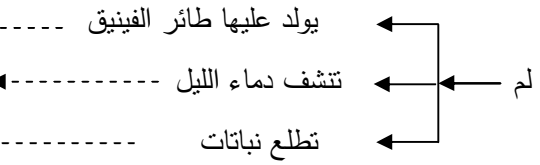
كانت الحرب انتهت
ورماد قريتنا اختفى بسحابة سوداء لم
يولد عليها طائرُ الفينيق بعدُ، كما
توقعناه ولم تنشف دماءُ الليل في
قمصان موتانا. ولم تطلع نباتاتٌ، كما
يتوقع النسيان في خوَطُ الجنود
كل شيء سوف يبدأ من جديد

نلحظ التتابع الاستعاري الذي يمارسه النص، ومنذ السطر الثاني اذ يدخل في تعالقات استعارية تاخذ الشكل الاتي



ليس خافياً على القارئ العمق الموحي الذي كثفه طقس التتابع الاستعاري المتحقق في النص، اذ اسفر عن رؤية دفينة تمارس سطوتها على فكر الشاعر، تلك السطوة التي اتضحت في ذلك الاسناد الواعي للقرية وهي تعاني دلالات الفقر حيث اختفاء الرماد الذي

يحيل الى الجوع والجدب، والسحابة السوداء التي تعزز مخاض الخوف والفزع الذي تعيشه القرية، والقرية في الواقع تحيل الى اهل القرية والشاعر على وجه الخصوص، وصحوة الموت الغاضب، واجتثاث مظاهر الحياة:



ان التازر الذي حققه النسق الاستعاري سرعان ما يفضي الى انقطاع شبه تام اثر الانتقال الى المقطع اللاحق، فالقرية التي شكلت العنصر الاسنادي الرئيس تختفي لتهيمن بدلاً منها مفردة الصحراء وهي تؤكد منظوراً جديداً.

فضلاً عن (الغريب) الذي ينبئ ظهوره ببدء الثورة وهذا ما نستشفه اثر اسناد الفعل (ينشد) الى نبي الله (اسماعيل) عليه السلام، اذ الانشاد يحيل على دلالات الثورة والوثوب:

كيفية الصحراء، ينحسر الفضاءُ عن الزمان
مسافة تكفي لتنفجر القصيدة كان اسماعيل
يهبط بيننا، ليلاً، ويُنشد. يا غريب
انا الغريب، وانت مني يا غريب! فترحل
الصحراء في الكلمات. والكلمات تُهمل قوة
الاشياء: عُد يا عود. بالمفقود، واذهبني
عليه، من البعيد الى البعيد
كلي شيء سوف يبدأ من جديد

لعل القارئ ينتظر من المقطع الثاني تظافراً يحققه مع المقطع الاول كان يواصل نقطة الصراع التي انتهى اليها المقطع الاول. اذ مثل (القرية) حيزاً مكانياً عانى صراعاً دموياً احالها وما تزخر به من حيوات، كيانات صماء منكسرة.

بيد ان تاملاً سريعاً نلحظ اننا ازاء مفصل جديد يجترح عناصر جديدة لا تمت لعناصر المقطع الاول بصلة، اذ (القرية) تستحيل (صحراء) في المقطع الثاني وهذه الاخيرة تتبري

بوصفها عنصراً طارئاً يتم التركيز عليه بعد ان تغادر مرجعيتها المكانية، وتنضوي في حقول دلالية جديدة، اذ تجترح الصحراء والقصيدة خطين متوازيين فكلتاهما يؤديان الوظيفة ذاتها:

الصحراء في الكلمات :. الصحراء // القصيدة

بل ان الصحراء والقصيدة صنوان لا يفترقان لا سيما لدى العربي، وهو ما سنعود اليه لاحقاً.

ومما يسهم في التدعيم الشكلي للنص ذلك الانحراف الواعي الذي يحققه الشاعر وهو يستدعي المرجعيات التاريخية، او الدينية، او الاسطورية ... ففيما يخص النص – قيد الاستقراء – لا نلحظ التقاء تاماً بين الشخصية المستدعاة نبي الله (اسماعيل) عليه السلام، والشاعر بل ثمة تفرد ينأى به النص عن التقليدية السلبية. فالغربة ومقارعة الكفار خصيصتان التقى عندها الشاعر وقناعه:

كان اسماعيل

يهبط بيننا، ليلاً، وينشد: يا غريب

انا الغريب وانت مني يا غريب

ولعل التفرد الذي يحسب لاسماعيل المعاصر (الشاعر) كونه منشداً يحمل عودة ليناضل ويقارع بصوته.

وفضلاً عن استدعاء المرجعية الدينية نبي الله اسماعيل عليه السلام يسعى السياق لادخال دالة (الصحراء) بغية التكريس لتفرد واع، اذ ينبثق من اسماعيل والصحراء // القصيدة عنصران يمتلكان من القوة ما يحفزهما على صنع لحظة الانتصار، اذ يغدو الانكسار الذي كرسه المقطع الاول هاجساً للوثوب والتمرد لصنع الانتصار في المقطع الثاني.

فالصحراء اذا بقوتها وعمقها واتساعها توازي لحظة الانتصار بمعنى ادق ذلك الهاجس الذي يدفع الى الانتصار، اما القرية بضيقها وانحسارها فتوازي – في النص – لحظة الانكسار.

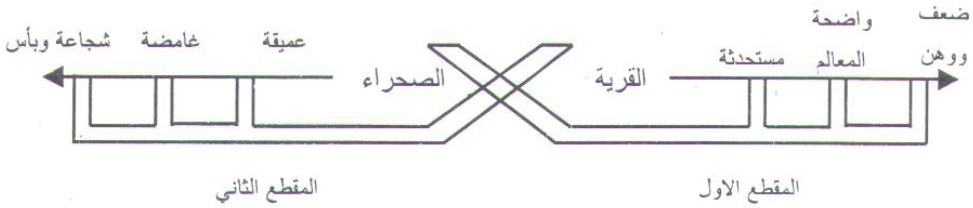
المقطع رقم (١) = القرية // لحظة الانكسار

المقطع رقم (٢) = الصحراء // لحظة الانتصار

واذا كان النسيان بديلاً عن القرية، فان الكلمات – وهي هنا مطلقة – بديلاً عن الصحراء:

الصحراء في الكلمات

وانطلاقاً من هذا الاساس لا انقطاع بين النسقين، اذ استعان الشاعر وبقصدية واعية بالصحراء التي تؤكد فكرة الشجاعة العربية، والماضي التليد، والحضارة العريقة، وهي بذلك ترتبط بدلالة النصر والانتشاء خلافاً للقرية التي اكدت الانكسار والتلاشي في المقطع الفائت:



ان هاجس الثورة الذي اشاعته دلالة الصحراء // القصيدة، ونبي الله (اسماعيل) عليه السلام، يجسد طريقه الى الانبثاق والتحرك في المقطع الثالث:

يتحرك المعنى بنا ... فنطير من سفح الى
سفح رخامي. ونركض بين هاويتين زرقاوين
لا احلامنا تصحو، ولا حرس المكان
يغادرون فضاء اسماعيل لا ارض هناك
ولا سماء. مسنا طربه جماعي امام
البرزخ المصنوع من وترين. اسماعيل .. عنّ
لنا ليصبح كل شيء ممكنا قرب الوجود
كل شيء سوف يبدأ من جديد

يمثل (المعنى) المظهر الرئيسي في المقطع (٣) وهو كناية عن المخاض الذي تعانيه القصيدة اثر سعيها للخلاص والتحرر، و(المعنى) هنا يكاد يختلف عن الكينونتين (القرية والصحراء) اللتين تسيدتا المقطعين الفائتين.

بيد ان ذلك في الظاهر فقط فثمة تتابع في عضوية النص، يمثل ذلك التتابع الاستعاري الذي تمارسه الالية الاستبدالية، فالقرية التي مثلت لحظة الانكسار التي عاشها الشاعر، تعقبها الصحراء // القصيدة التي مثلت المخاض الذي عاناه الشاعر قبيل لحظة التحرك

الفعلي التي تتجسد هنا في تحرك المعنى. فنكون في النهاية ازاء خط تتابعي تضمن تنامياً لاحداث درامية تم تناولها بكتابة شعرية اتخذت من التمفصل الاستعاري – ان جاز التعبير – اساساً في التعبير، وقد اجترح تدريج الاحداث في المقاطع الثلاثة الشكل الاتية:

لقد مارست الالية الاستبدالية سطوتها الشعرية لتمارس انزياحات تبعد النص عن الحدود المنطقية، ولا سيما بوساطة الاستعارة السياقية التي سعت الى تاسيس بنى استعارية غادرت وظائفها المرجعية لتؤدي وظائف طارئة اثارت سكونية القارئ ودفعته الى التامل والتاويل. ولعل انفلات النص مما يتوقعه القارئ ومخالفته منظورة الاستكشافي / الاستكناهي غدا سنة يسعى اليها الخطاب الابداعي برمته.

المبحث الثاني

انقطاع التتابع الكنائي

ان الفوضى التي سعى محور الاستبدال اشاعتها بين انساق النص تشهد شيئاً من الانحسار في ظل المحور الكنائي او ما يسمى احياناً بالمحور التاليفي / الترابطي او محور المجاورة. اذ يسعى الى (الترابط التماسي والتسلسلي المفترض بين الموضوع الحرفي والبديل المجاور).[١٢]

وهو بذلك يتفاوت مع محور الاستبدال الذي سعى الى الغاء الروابط المنطقية والانفلات من المالوف.

وتكمن اهمية المحور الترابطي في وظيفته الثنائية (الترابطية – التوليفية) – ان صح التعبير – فهو اولاً: يربط بين الانساق الجزئية التي يؤسسها المحور الاستبدالي، وثانياً يعمل على الحد من التناقض او التباعد الذي يشيعه المحور الاستبدالي اثر اشتغال تقنياته ولا سيما الاستعارة وهكذا ينبري المحور ان لتكريس ثنائية (التناقض والترابط) لتاسيس وتكامل النص، فهما ضرورتان (لكل الانظمة التعبيرية الرمزية والعمليات المعرفية التي هي غير لسانية).[١٣]

شكل كل من (المجاز المرسل والكناية) مكوناً رئيساً من مكونات المحور الكنائي الذي يعمل (بالعلاقة المتبادلة) القائمة على (تسمية شيء باسم اخر يكوّن (كالشيء الاول) كلاً منفصلاً تماماً، ولكن كل شيء منهما يدين للاخر بشكل ما، اما بوجوده بالذات او بكيفية وجوده)[١٤]

ومن هنا فثمة ترابط وائتلاف يتسم به المحور الكناني، الامر الذي اباح تحديده بكونه (منظومة من العلاقات

التي تتبلور عبر تجمع السمات الدالة في النص ككل، لا باعتبارها سمة دالة الجملة فحسب)[١٥]

تبعاً لذلك يستلزم استقراء المحور الكنائي متابعة السياق او المنظومة البانية برمتها، لان عملية التجلي الكنائي تشترط متابعة تسلسل الاحداث التي تؤلف بترابطها وامتدادها العمق الفكري للنص، او تصور العلاقات القائمة بين النسق الكناني والانساق الاخرى مجتمعة.

في ضوء الماهية الكنائية ودورها الشعري نسعى الى استقراء نص شعري يقوم اساساً على استدعاء التقنية الكنائية، وهو مجتزئ من شعر (خيري منصور) في قصيدته التبه:[١٦]

ولسوف نوغل في الصدى
ويكون تيه
وتمر قافلة تنادي
من عبد البحر الكبير بهم
وكيف اتوا .. تنادي

يمضون لا يتلفتون

وقد يرد الماء او تمشي الجزيرة نحونا

يحتفي النص احتفاءاً ملموساً بالبنية المكانية، اذ يبرز المكان عنصراً مهيمناً تتم الاستعانة ب لتمثل انفعالات النص، واتخاذه ارضية تسمح بانطلاق سلسلة تداعيات تتازر لتصب في منحى كنائي دال:

١. من عَبّدَ البحر الكبير بهم ⟵ (ماء) --------- بنية مكان

٢. وقد يردّ الماء ⟵ (ماء) ---------يحيل على بنية مكان

٣. او تمشي الجزيرة نحونا ⟵ (بر) --------- بنية مكان

ان اهم ما يميز البنية المكانية المستثمرة في النص عموماً، اتسامها بالحركة، وهذا ما نلمسه في ابتعاد جلال الانساق عن اللغة الوصفية وارتكازها على الاسناد الفعلي ولا سيما الزمن المضارع ذو الدلالة المستقبلية: (يرد، وتمشي، ويسابق، ويؤاخي، ويتذكر، ويترقب، وتحاصرها...) وهذا يرقد المكان بدلالة التجدد، والفاعلية، والخصب ... وابتعاده عن الثبات والجمود الذي يشيعه الالية الوصفية في حال الارتكاز عليها.

ولعل هذا ما يميز الخطاب الفلسطيني عموماً، فالفعل لديه متقد والخطاب مشحون بالاسى والمعاناة هاجساً يلاحقها كظلهم وهذا يستدعي حلاً فعلياً نابضاً برغبة الخلاصة وتغيير الواقع بدلاً من وصف الاشياء وتاملها بوصفية حالمة تقاوم الواقع برصد دقائقه ووصفها حسب.

وعودة الى النص لتامل القول الاتي:

وبناء يصير الموت حادي

يا حادي الموتى

زوج لهذا البحر صحراءك

يا حادي الموتى

ادهن بهذا الليل ابوابك

يا حادي الموتى

غنيت انباءك

ان الحضور المهمين لبنية المكان في النسق الفائت، قد يوقع القارئ في وهم الاعتقاد انه ازاء تعطل بنية المكان ودخول النص في اسلوبية الانقطاع. وذلك لدخول (الحادي) عنصرا متسيداً يتجه الخطاب صوبه، قبالة تراجع بنية المكان المتمثلة بـ(البحر والصحراء) لتغدو عنصراً منضوياً تحت وصاية (الحادي).

ان تاملاً متانياً نستشف من خلاله ان لا انقطاع في السياق، بل ثمة ثنائية – العلة والمعلول – وهي (السبب والنتيجة) عمل النسقان (الاول والثاني) على تلخيصها في ضياع (بنية المكان) في النسق الاول، والتي كانت سبباً في ان يستحيل اهل ذلك المكان حداةً للموت، اذ هم والموت واحد:

وبنا يصير الموت حادي

وثمة تعاضد حميمي بين المكان واهله، إذ إن اي خلل يصيب احدهما ، فانه بالنتيجة يفضي الى اختلال الاخر، فضياع الارض يؤدي الى ضياع اهلها وتغدو الحياة عندئذ هذيانا اشبه بالموت فضمير الـ (نا) الذي يحيل على جماعة يعاني الموت وهو يشهد احتضار الارض في ظل الغاصب .

ان دخول(الحادي) عنصراً احياناً ، اشاع في النسق طقساً ماساوياً شهد احتضار بنية المكان، وتحولها صحراء افترست مطاهر الفرح، وارخاء الليل وهو يلتهم النهار، والشاعر يصطخب غناء مخفياً لما سوف ياتي به ذلك الطقس وكل ذلك في تتابعات مجازية تصب في مبنى كناني ، يوضحه المخطط الاتي:

	زوج لهذا البحر صحراءك --------	افتراس	
ياحادي الموتى	ادهن بهذا الليل ابويك --------	خوف	
	غنيت انباءك --------	انذار	

ان الطقس الماساوي الذي المح الى افتراس الارض وارتضاء اهلها الموت، وهذيان الشاعر بانباء ذلك الموت/ الافتراس يعقبه القول الاتي:

سمك يسابق بعضه

سمك يؤاخي بعضه من حولنا

يتذكر الدلفين اسلافه البحار

فيهتدي بنصائنا

الشاطئ المزروع

بالسفن الهزيلة والقراصنة الصغار

يترقبه الاتين من جزر

تحاصرها الرمال

نلمس اجتراح مفارقة تجتمع فيها الاصالة والنقاء من جهة، والدخيل والفاسد من جهة اخرى، وقل مثل الطرف الاول اصحاب المكان والطرف الثاني مغتصبي المكان. وبالامكان ايضاح مفارقة التتابع المجازي بالجدول الاتي :

مرتكز النص	العنصر الاصيل	العنصر الدخيل
بنية المكان	بحار	شاطئ
الفعل	يسابق، يؤاخي، يتذكر، يهتدي	يترقب
الدلالة	اصالة، حضارة، عمق، وعي	مكر ، خديعة

ثم يتنامى الحدث لتشهد (بنية المكان) انفتاحاً فضائياً، فبعد ان كانت: بحراً صحراء، شاطئاً، غدت من ثم فضاء فسيحا يجوب فيه الطير سائلاً عن صخرة يقارع بها العنصر الدخيل:

الطير متعبة تطاردها الحداء

الطير متعبة ويفزعها النداء

(للطير موسم هجرة

ولنا مواسم هجرة دون انتهاء)

ثمة سببية اثنينية ادت الى نتيجة حتمية، او لنقل نقيضان متضادان التقيا لتاكيد نتيجة درامية ، فكل من الحداء والنداء ينتفي توازيهما دلالياً لدخولهما في حقل المتضادات فالحداء ≠ النداء، ولاسيما في النص – قيد الاستقراء – كون الاولى ترتبط او تلازم العنصر الدخيل (الغاضب)، على حين تلازم الثانية (النداء) العنصر الاصيل (العربي)

الطير المتعبة (نتيجة)

تطاردها الحدباء (سبب١) ← كناية عن المغتصب (العنصر الدخيل)

ويفزعها النداء(سبب٢) ← كناية عن العربي

(العنصر الاصيل)

ان الاقتران الحميمي بين الفلسطيني وبنية المكان يتاكد بذلك الوقوف او الانتهاء عن البياض او النهايات المفتوحة اللامنتهية: ماء، هواء،فضاء فسيح ... طرا بمحنته الوطنية المتقدة التي بعثت في داخلة هاجس الاغتراب والسفر:

للطير موسم هجرة

ولنا مواسم هجرة دون انتهاء

ان الانساق الاربعة – الانفة الذكر – عمدت الى التركيز على بنية المكان. ولكن باجتراحات مجازية متتابعة، إذ تبنى كل مجترح مجازي دوراً وظيفياً كرس بعداً شكلياً . وبمجموع تلك الابعاد تشكلت كبرى كان لها اثرها في عضوية الدلالة التي انحسرت في متابعة بنية المكان التي يعيشها الشاعر الفلسطيني.

لقد تمتع نص محمود درويش باستثاره للتقنية الكنائية التي سعت الى تكريس علاقات مجاورة في حشد من البنى الكنائية الجزائية التي تصب في بنية كنائية كبرى، وبغية الاستشهاد نجتوئ القول الاتي:[١٧]

ان حبي وموتي حقيقة

نبتت بين عشب سطوح البيوت العتيقة

فاذكريني كما تذكرين العناوين في فهرس الشهداء

انا صادقت احذية الصبية الضعفاء

انا قاومت كل عروش القياصرة الاقوياء

لم ابع مهرتي في مزاد الشعار المساوم

لم اذق خبز نائم

لم اساوم

لم اذق الطبول بعرس الجماجم

وانا ضائع فيك بين المراثي وبين الملاحم

بين شمسي وبين الدم المستباح

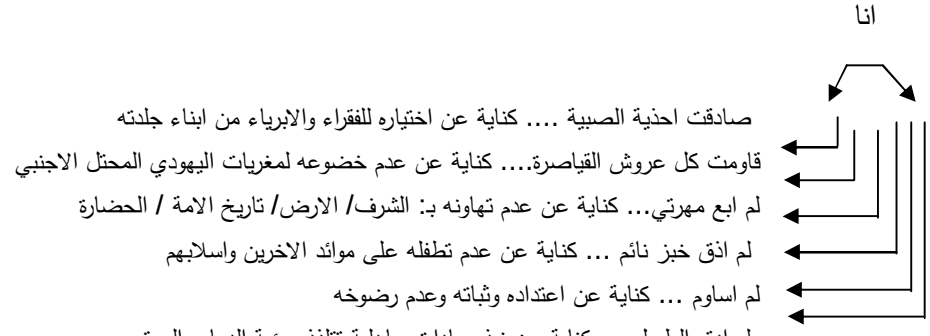
جننت عينيك حيث تجمد ظلي

والاغاني اشتهت قاتلها

لقد سعت التقنية الكنائية الى تاسيس مجموعة من الاحتمالات الزائية الى بمجموعها شكلت صورة مكتملة ابرزت ارتباط الشاعر بارضه. فانت تنتقل انتقالاً موحياً من سطر، بل من فضاء الى اخر.

إذ العين واحدة وهي العين الكنائية - ان جاز التعبير – بيد ان جمالية التعبير تكمن في الالتقاطات التي ترصدها هذه العين وهي تنتقل انتقالات حادة تمتد الى مفردات الحياة التي مارست دور المضطهد والعابث بمصير الشاعر.

ان الايحاء الذي اشاعته التقنية الكنائية بعينها الواصفة الراصدة لايصح فهمه بوصفه حبكة لغوية حسب، وانما بالامكان وصفة ترفاً قابلاً – لان يترحم عنف الحياة ومرارتها الى فيوضات شعرية دالة، وكانت الـ(أنا) الانفعالية المرتكز الذي انطلقت منه تينك الفيوضات الكنائية اجمعها . والمرتسم الاتي يوضح الرؤية الكنائية:



ان ما يلفت الانتباه في التتابع الكنائي هو الرؤية الواعية للشاعر، فهي ليست نعوتاً متراصفة تشكل بمجموعها صوراً موحية دالة حسب، انما تلحظ وانت تتابع كنايات محمود درويش وعياً فكرياً وتبنياً لقضية مصيرية لا تعنيه حسب ، انما تعني شعباً او امة كاملة.

ومن هنا فانت ازاء نص شعري لا يحفل بشعرية هما تنويم القارئ او اغراقه في رومانسية حالمة، انما ازاء وثيقة تاريخية او سياسية ترصد الواقع المعيش وتسفر عن همومه، ومعاناته، ملاحمه اليومية ، وتستحضر في الان ذاته البطولة العربية الغابرة علها تنتشل الواقع العربي من هوة استلاب بكل اشكاله: استلاب الارض، او الحضارة، او المبادئ، او المبادئ والمثل لعربية، وحتى استلاب العقل العربي.

فالنص اذا يعتمد الى تثوير العقل العربي ولكن بمحنى شعري، سلاحه اللغة ووسيلته السنن، ففي الظاهر انت ازاء تتابع كنائي يسفر عن ابداع تصويري، ولكن ما ان تتامل اسطرة الكنايات حتى تستشف غنى وثراء المرجعيات التي يكتنز بها النص والشاعر من خلفه ، بل لا تقوى على تصنيف النص، اهو شعر سياسي ، ام اجتماعي ام وجداني ام ماذا؟

احسب ان النص حوى هذه الاتجاهات مجتمعة، فهو سياسي ادى فيه دور الشاعر دور القائد الذي يستثير في جيشه سمات البطولة والهمم العربية والاسلامية على اوجه الخصوص وان عتبر بـ(انا) انفعالية واضحة:

انا قاومت كل عروش القياصرة الاقوياء

وهو اجتماعي يوظف التريخ بغية تثوير القوى التي اوهنتها سياسة الاجنبي التي تهدف الى اطفاء الجذوة الاسلامية واذواء الهمة والبطولة التي اتسم بها العربي مستعيناً بتقنية الاسترجاع ليدفع بمخيلته القارئ الى التعايش مع الانموذج العربي المتقد والتجول في معالمه الاسلامية، واضرحته التاريخية وتقلد مقتنياته الحربية، بل والاهم يشدك لاستذكار المنجز الاخلاقي بكل مفهوماته ومبادئه الاسلامية:

لم ابع معركتي في مزاد الشعار المساوم

ام اذق خبز نائم

لم اساوم

لم اذق الطبول بعرس الجماجم

فهذه كلها مفهومات تواضع او نص عليها العرف او السياق العربي وقد اصطحبتها الرؤية الدرويشية وسيلة تحفيزية / تثويرية بغية احكام او ترصين السياق الشعري.

اذا فثمة تصالح بين الرؤية الدرويشية وبين استدعاء الموروث، الامر الذي يحيل نصه الشعري نصاً متشجراً او متلونا بمناخ شعرية جمة.

ان التعددية في المناحي والاتجاهات لايعني فوضى او ارتباك شعري بل عمقاً فكرياً للشاعر ووعياً بقضيته الوطنية، دفعه الى ان يغني قضيته المصيرية بروافد ثرة، وان يستعين بمشارب تعينه على اكتمال بنائه النصي من غير ان يعني ذلك احالة نصه الشعري الى خطبة حماسية او سياسية مفضوحة، فثمة وعي ينحاز به الشاعر وهو يستثمر السياقات المرجعية بغية بناء علاقات شعرية دالة، تسفر عن عناصر ثلاثة: الارض والشاعر:

وانا ضائع فيك بين المراثي وبين الملاحم

جئت عينيك حيث تجمد ظلي

فضلاً عن العنصر الثالث المتمثل باليهودي المحتل:

انا قاومت كل عروش القياصرة الاقوياء

اذ استدعى النص الموروثات الثقافية بكل الوانها وسياقاتها بعمق وترميز شعري قد يقع القارئ ازاءه في وهم القراءة الخاطئة او تحديد الهوية النصية، لو لا معرفته بمرجعية درويش شاعراً وانساناً.

ولعل الثنائيات التي كثف بها النص توحي بشفافية مفرطة تحيل الى تلازم درويش بفتاته المصيرية (الارض)، لاسيما ان هذه الثنائيات تصب جلها في قطبي الخلود والعدم، وهو قانون نذر درويش روحه من اجله، اما الخلود في فلسطين واما العدم من اجلها، والجدول الاتي يبين القراءة الضمنية:

خلود
حبي
احذية الصبية
المراثي (تاريخ العرب)
شمسي (نزوح العربي الى النقاء/ الوضوح

عدم
موتي
عروش القياصرة
الملاحم (تاريخ الاجنبي)
الدم المستباح (نزوح الاجنبي الى السفاح

ولعل النهاية المفتوحة التي بلغها نص درويش في:

والأغاني اشتهت قائليها

اكسبه جمالية تاويلية – ان صح التعبير – فالاغاني - هنا – تسهم في انفتاح التاويل، فقد تعني التحريض على الثورة او التمرد على الواقع المعيش او نبذ الخضوع والاستكانة، او التحريض على انتفاضة او قد تعني المخاض الذي يسفر عن تحرير طال انتظاره.

ومن هم قائلوها؟ اهو الشاعر؟ ام الشعب؟ ام الجماعة؟ اظنه انفتاح في التاويل يمهد له درويش في نصه يتيسر للقارئ من ثم تشكيل قراءته الضمنية للنص لاحقاً.

ومهما يكن من شي فمحمود درويش قد اختار لنصه نهاية مفتوحة بامكان القارئ ان يقترح نهاية لها، او يسهم في صنعها، اذا تساعد هذه النهايات القارئ على تنمية ملكته التاويلية، فضلاً عن انمائها لديه هاجس الثورة والنزوح صوب الخلاص والحلم في اقتراح يوتوبيا مثمرة

الهوامش

(١) قضايا الشعرية، ياكوبسن/ ٣٣.

(٢) التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوارن، بسام بركة، الفكر العربي المعاصر، ع٤٨، ٤٩، ك٢ – شباط، ١٩٨٨/٢٧.

(٣) ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب، محمد بنيس/ ١٧١، وينظر: بجهول البيان محمد مفتاح/ ٢٣.

(٤) البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانية، فرانسوا مورو/ ٢١١، مجلة نزوي ع١٤، ١٩٩٨/ ٥٧.

(٥) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن/ ١١٠.

(٦) Dumarsais, Traite des Tropes, 1730, in LeGueru, op. CiT, Pll نقلاً عن: التحليل الدلالي للصورة البيانية عند ميشال لوغوارن/٢٥.

(٧) مجلة القصيدة، ع١-٢، ١٩٩٩/ ٦-٩.

(٨) Idem. P. 116 نقلاً عن: مجهول البيان/ ٥٠.

(٩) مجهول البيان/ ٥٠ – ٥١.

(١٠) نقلاً عن: لسانيات النص/ ٣٣٨.

(١١) ديوان: لماذا تركت الحصان وحيداً، محمود درويش/ ٤٦ – ٤٧.

(١٢) البنيوية وعلم الاشارة، ترنس هوكس/

(١٣) Floyd Merrell, 1985. P. 162 نقلاً عن: مجهول البيان/ ٦٠.

(١٤) التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوران/ ٢٥ – ٢٦.

(١٥) مظهران للغة ونمطان من الحبسة، رومان باكوبسن، ضمن ترجمة بسام بركة، المجاز المرسل والحداثة، الفكر العربي المعاصر، ع٣٨، اذار، ١٩٨٦/ ٦٧.

(١٦) التبه وخنجر يسرق شكل البلاد/ ٥ – ٧.

(١٧) ديوان محمود درويش ، مج١/٣٣١.

المصادر

اولاً: الكتب

- بنية اللغة الشعرية – جاكون كوهن – ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال – المغرب – ط١- ١٩٨٦.
- البنيوية وعلم الارشادة – ترانس هوكز – ترجمة: مجيد الماشطة مراجعة: د. ناصر حلاوي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط١-١٩٨٦.
- ديوان التية وخنجر يسرق شكل البلاد – خيري منصور، ط١ – عمان – دار الكرمل للنشر – ١٩٨٧.
- ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً - محمود درويش – رياض الريس للكتب والنشر.
- ديوان محمود درويش – المجلد الاول – دار العودة – بيروت - ط٨ – ١٩٨١.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بينوية تكوينية – محمد بنيس – دار التنوير للطباعة والنشر – المركز الثقافي العربي- ط٢ -١٩٨٥.
- قضايا الشعرية – رومان يكوبسن – ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون – دار توبقال للنشر، المغرب – ط١ – ١٩٨٨.
- لسانيات النص – مدخل الى انسجام الخطاب – محمد خطابي – المركز الثقافي العربي – ط١ – ١٩٩١.
- مجهول البيان – محمد مفتاح – دار توبقال للنشر – ط١-١٩٩٠.

ثانياً: الدوريات

- الفكر العربي المعاصر – ع٣٨ – اذار – ١٩٨٦.
- الفكر العربي المعاصر - ع٤٨/٤٩– ك ٢ – شباط -١٩٨٨.
- القصيدة ع١-٢-١٩٩٩.
- نزوى، ع١٤- ابريل -١٩٩٨.