مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد6 العدد 1، 2009، ص ص 143- 179

تقنيات التوازي البلاغية في "الممثلون" لنزار قباني

فايز عارف القرعان *

ملخص

تناولت هذه الدراسة التقنيات البلاغية التي يحكمها مبدأ التوازي ضمن نص نزار قباني (الممثلون)، بهدف الكشف عن قدرة هذه التقنيات على التفاعل معاً في إنتاج شعرية النص الشعري من ناحية، والكشف عن الدلالات المتشكلة في فضائه من ناحية أخرى. وقد اعتمدت اختبار علاقة التشكل التركيبي لأنساق النص البلاغية بالتشكل الدلالي الناشئ في فضائه الشعري، وذلك انطلاقاً من تصور العلاقة الحميمة بين التشكلين (التركيبي والدلالي) التي تنبني على علاقة التفاعل. فكشفت عن عدد من الدلالات مثل دلالة السحق والخواء والجمود والمفارقة، وهي دلالات كانت تتشكل من خلال تماثلات التوازي النصية.

تهدف هذه الدراسة إلى تناول التقنيات البلاغية التي يحكمها مبدأ التوازي ضمن بنية النص الشعري؛ لمحاولة اختبار قدرة هذه التقنيات على التفاعل معاً في إنتاج شعرية النص من ناحية والدلالة المتشكلة في فضائه من ناحية أخرى. وقد اتخذت لاختبار هذه القدرة نص "الممثلون" لنزار قباني بوصفه واقعاً في الخطاب الشعري الحديث الذي يشكل حقلاً صالحاً للتطبيق عليه؛ لأنه خطاب يحفل بكثير من تقنيات التوازي التي تميز بها شعر نزار وخصوصاً تقنية التوازي التكرارية التي جاءت في مقدمتها في خطابه الشعري[1].

إن هذه الدراسة تنطلق من مفهوم التوازي الذي تحدثت عنه بعض الدراسات النقدية[2]، وهو مفهوم يتلخص بملاحظة الأبنية اللغوية التي تقوم بينها علاقات من التناسبات بناء على مبدأ التوزيع اللغوي في البنية التركيبية القائم على التأليف الثنائي الذي يخلق نوعاً من التوازي الهندسي بين عناصر البنية التي تظهر أنساقاً من الازدواج والتقابل[3]، وهي تربط بين التشكل البلاغي في التراكيب ومبدأ التوازي؛ لأن عمل هذه الأشكال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بكيفية تعالقها على مستوى الترابط والتداخل البنائيين، هذه الكيفية منبثقة، كما أرى، من طبيعة التوازي التي تفرض نفسها على البنية النصية للشعر بوصفها سمة بنائية للنصوص التي تعتمد الأشكال البلاغية والجمالية وسائل أساسية في تكوينها. وقد لاحظ هذا المبدأ (هوبكنس) منذ ما يزيد عن مئة

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2009.

* قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

عام، يقول: "إن الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي. إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر الذي يمتد مما يسمى التوازي التقني للشعر العبري والترنيمات التجاوبية للموسيقى المقدسة إلى تعقيد الشعر اليوناني والإيطالي أو الإنجليزي"[4]. يبدو لي أن هذه الملاحظة مبنية على محاولة وصف الأنظمة التركيبية التي تنبني بها الأشكال الزخرفية البلاغية في النصوص، وهي أنظمة تفرض مبدأ التوازي بين الأشكال البلاغية في هذه النصوص.

وقد وسّع (جاكبسون) رؤيته لقدرة التوازي على التحكم في المكونات اللغوية حتى جعلها تشمل كل مكونات العمل النصي وأنظمته، يقول: "هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة، وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية. وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه"[5]، فمقولة التوازي تتعدى كونها تقنية تُحرِّك البنية التركيبية للألفاظ إلى كونها ظاهرة متجذرة في التكوين النصي على كل مستوياته، ابتداء من أصغر مكوناته اللسانية المتمثلة في الدال اللغوي وأقسامه اللسانية إلى التراكيب الجملية، وبالتالي إلى بنية النص الكلية[6]. وقد حاول محمد مفتاح أن يضع تعريفاً لمفهوم التوازي، فهو يرى أنه "إعادة لبنية ما أو بعض عناصرها مع اشتراك في المعنى واختلاف فيه"[7]. لا شك في أن هذا التعريف يرصد مبدأ التكرار والعلاقة التي تجمع المتكررات بوصفهما (أي المبدأ والعلاقة) تقنية أساسية في تكوين التوازي في التعبيرات اللغوية. يبدو لي أن هذا التعريف يقودنا إلى الدخول في منطقة المفهوم التكراري التي عملت فيها البلاغة العربية في كثير من أنساقها التي تقترب مباشرة من مفهوم التكرار الخالص أو تتصل به من قريب أو بعيد. ولعل من يستعرض الجهود البلاغية العربية القديمة يجد جهد السجلماسي يتجه نحو هذا المفهوم، وذلك أنه قد وضع التفكير البلاغي على طريق مبدأ التوازي من خلال جعله التشكيل التكراري الجنس العاشر من أجناس الأساليب البلاغية التي قسمها بحسب القانون البلاغي الذي تتحرك من خلاله، وقد أطلق على هذا الجنس مصطلح **(التكرير)**[8]، ولعل نظرة السجلماسي تفيدنا في التقدم نحو بلورة مفهوم التوازي الذي سنعتمده أداة لاختبار فاعلية الأنساق البلاغية في هذه الدراسة، وقد أدرج تحت هذا المصطلح كل الأشكال البلاغية التي تتفق معاً في نظامها التشكيلي الذي تلتقي فيه على مبدأ التكرار، وهو فيما يبدو لا يتوقف عند التكرار بوصفه ظاهرة تقيم علاقة تطابق بين الألفاظ المكررة لفظاً ومعنى، بل يتعدى ذلك إلى كونه ظاهرة تكوينية تنتظم تحت قانون التقابل القائم على التماثل الذي يتخلل التنظيم التكراري للألفاظ والتراكيب، وقد حدد

علاقتين لضبط قانون التكرار بين المتكررات، هما: علاقة المشاكلة، وعلاقة المناسبة. وقد جعل علاقة المشاكلة تنتج (التكرير اللفظي)، وعلاقة المناسبة تنتج (التكرير المعنوي).

أما التكرير اللفظي فقد تعامل معه على أساس أنه يحتمل كل أشكال التماثل اللفظي على المستوى اللساني- النطقي للمفردات، أو على المستوى البنائي لهذه المفردات؛ لذا نراه يتحدث عن التكرار اللفظي الذي يأتي على المستوى اللساني- النطقي فيرى أنه يتمثل في تكرار الكلمة ومعناها في موضعين أو أكثر[9]، ويتمثل أيضاً في التماثل اللفظي الذي يأتي على المستوى البنائي للألفاظ، فيرى أنه يعتمد التماثل في بعض صيغها أو حروفها دون معانيها وقد وضعها تحت نوع سماه (المقاربة) الذي قسمه قسمين: سمى قسمه الأول (التصريف) وسمى الثاني (المعادلة)[10].

والواقع أن البلاغة العربية قد تحدثت عن حركة التناسب والتعادل القائمة على التوازي والتوازن في مثل هذه الأبنية في الشعر والنثر ولكن في مواضع متفرقة دون لمّ هذا التفرق في موضع واحد، فنجدها تتحدث عنها تحت مصطلحات: الترصيع[11] والتسجيع بأنواعه[12] والموازنة[13] مع أننا قد نجد مفهومات هذه المصطلحات متداخلة في بعض الأحيان.

وأما التكرير المعنوي، فلا يقصد به السجلماسي تكرار المعنى الواحد في مواضع متعددة، وإنما يريد به أن تقترن الألفاظ على نوع من التناسبات المعنوية؛ أي أن الألفاظ تكون مجتمعة على نوع من التناسب في معانيها، وقد عرفه في قوله: "هو تركيب القول من جزئين فصاعداً كل جزء منها مضاف إلى الآخر ومنسوب إليه بجهة ما من جهات الإضافة، ونحو من أنحاء النسبة"[14]، وقد أنتج بناء على هذه العلاقة أربعة أنواع من صور التكرير: الأول- (إيراد الملائم)[15]. وهو هنا يتحدث عما سماه البلاغيون مراعاة النظير أو التناسب أو المؤاخاة، أو الائتلاف أو التلفيق أو التوفيق[16]. والثاني- (إيراد النقيض)[17]. هذا النوع يقع في مفهوم مصطلح الطباق أو التضاد عند البلاغيين[18] الذي يقوم على تقابل بين لفظين متضادين كما في مقابلة الليل بالنهار والصبح بالمساء. والثالث- (الانجرار) وقد تحدث عنه في قوله: "يأتي بالشيء وما يستعمل فيه مثل: القوس والسهم، والفرس واللجام، والقلم والدواة، والقرطاس والعلم، وهذا النوع هو الملقب بالانجرار)[19]. والرابع- (التناسب) الذي قال عنه: "يأتي بالأشياء المتناسبة مثل: القلب والملك، إذ يقال نسبة القلب في البدن نسبة الملك في المدينة، وهذا النوع هو الملقب بالتناسب"[20]، لعلنا نلحظ هنا أنه يريد بالتناسب الجمع بين كل متشاكلين في الوظيفة الوجودية أو في الفاعلية الوظيفية، فالقلب في البدن يشكل وظيفة حيوية للبدن من خلال موقعه وفاعليته، والملك في المدينة يتشاكل معه فهو يشكل وظيفة تنظيمية من خلال موقعه وسلطته.

يبدو أن تقنيات التوازي البلاغية لا تقف عند التكرار بمفهومه السابق بل تتعداها إلى التقنيات البيانية التي تعمل من خلال مبدأ التوازي في الخطاب الشعري الحديث. ولعل محاولة نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) التي تحدثت فيها عن التكرار قد مهدت لتطوير مفهوم هذه التقنية، وذلك انطلاقاً من محاولة ربط التكرار بحركة الشعر العربي المعاصر وملاحظة أن هذه الحركة قد خلقت في الخطاب الشعري بنية شعرية جديدة ومفارقة في معظم الأحيان حركةَ الخطاب الشعري القديم معتمدة هذه البنية على بنية الشعر الحر وتقنياته الإجرائية المتمثلة في تطوير التقنيات البلاغية القديمة تطوراً يتواءم مع الدفق الشعري الجديد، ولذا فإننا نجدها تتخطى حدود التصور البلاغي القديم لبنية التكرار لتقترح أبنية جديدة، فجعلت التكرار يتمثل في ثلاثة أنماط، هي: التكرار البياني، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعوري[21]، ثم تضيف ملاحظة غاية في الأهمية وهي أنها ترى التشكلات التكرارية التي تناسب الخطاب الشعري الحديث لا بد لها من أن تحتكم لقانون التوازن، تقول: "وثاني قاعدة نستخلصها هي: أن التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، وأحدها قانون التوازن. ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها. إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بدّ للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها"[22]. ولا شك في أن هذه الملاحظة تمتلك قدراً كبيراً من الصدق النقدي الذي يجعل مبدأ التكرار يدخل في مبدأ التوازي بوصفه جزءاً من العملية الإيصالية في الخطاب الشعري الحديث الذي يقوم على التوازيات التركيبية والتنظيمية. وقد تحدث فاضل ثامر عن تقنيات التوازي بوصفها خصيصة مميزة للخطاب الشعري العربي المعاصر[23]، وأشار إلى إمكانية الإفادة من الجهد البلاغي والنقدي القديم في هذا المجال فقال: "إننا نستطيع أن ندرس الكثير من أنساق التوازي بالإفادة الواعية من معطيات الموروث البلاغي والنقدي العربي على أكثر من مستوى"[24]، وقد جعل المستوى البلاغي واحداً من هذه المستويات، يقول: "على المستوى البلاغي: ملاحظة الكثير من المظاهر الجمالية والأدائية كالتشبيه والاستعارة والمساواة والمشاكلة والمقابلة والترصيع وما إلى ذلك"[25]. ولا شك في أن هذه المحاولات لجعل مبدأ التوازي يسيطر على كثير من الأبنية البلاغية تقودنا إلى محاولة اختبار هذه التقنية ومدى قدرتها على الفاعلية في الخطاب الشعري الحديث.

وانطلاقاً من التصورات السابقة فإنني أرى أن التوازي مجموعة من الأنساق التي يحكمها نظام ينبني على الترتيب والتقابل بين وحدات لسانية مختلفة تبدأ بأصغر وحدة لسانية وتنتهي بتراكيب لغوية مختلفة، وقد تتشكل هذه الأنساق في تقنيات بلاغية مختلفة كالتكرار والتشبيهات والاستعارات وغيرها، لذا فإنني أشير هنا إلى أنني سأقف على التقنيات التكرارية والبيانية الأخرى

التي تحقق هذا النظام الذي يحكم الأنساق في النص الشعري الذي أدرسه في هذه الورقة البحثية، وسأحاول الكشف عن فاعليتها في النص. ووقوفي على فاعلية هذه التقنيات البلاغية، في دراستي نص "الممثلون" لنزار قباني متأت من محاولة اختبار علاقة التشكل التركيبي لأنساق النص البلاغية بالتشكل الدلالي الناشئ في فضاء النص الشعري، وذلك انطلاقاً من تصور العلاقة الحميمة بين التشكلين (التركيبي والدلالي) التي تنبني على علاقة التفاعل التي يشغل المتلقي نفسه بالتقاطها بوصفها ناتجة من شعرية اللغة وقد أوضح (تودوروف) مهمة هذه اللغة في قوله: "ما هي وضعية اللغة الأدبية؟ صفتها الأكثر وضوحاً أنْ لا وجود لـ "الأشياء" فيها، وأنْ ليس للكلمات مرجع تقريري **Denctatam**، بل إحالة وهي متخيلة. في اللغة المشتركة تجد إحالة وحيدة، وهي نفسها عمل النطق وعمل المنطوق معاً. أما في اللغة الشعرية فإن هاتين الإحالتين معزولتان، والقارئ مطالب بأن يكمل بنفسه عمل المنطوق"[26]. ولعلنا لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن التقنيات البلاغية تجد نفسها دائماً معنية بإنتاج مثل هذا التشكل العلائقي، ولعل اتخاذها مبدأ التوازي مسرباً نصياً لها يزيدها عمقاً في فاعليتها النصية التي تسعى إلى رفع وتيرة الشعرية في هذا النص، فالعلاقة بين النص والأشكال البلاغية هي علاقة التماهي؛ لأن هذه الأشكال بحد ذاتها تشكل شعريته الإيصالية التي تعمل عند المتلقي، وقد عبر (رولان بارث) عن هذا التماهي في قوله: "الشعرية هي شكل من الأشكال التي تجيب عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من الاتصال اللغوي عملاً فنياً؟ إنه العنصر النوعي نفسه الذي سأسميه البلاغة"[27]. فالبلاغة تقدم بأنساقها وتشكلاتها للنص الشعريةَ التي تمهد له إنتاج الدلالة المرتبطة بها ارتباطاً وثيقاً بوصف هذه الأنساق آليات عمل الشعرية التي تنتج الدلالة، وقد بلور (تودوروف) هذه العلاقة في قوله: "جاءت الشعرية فوضعت حداً للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنتظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه"[28]. فالشعرية إذن حركة نصية تسير باتجاهين: اتجاه شكلي، وآخر دلالي. وهما اتجاهان متقاطعان يتلبّسان الخطاب النصي. ويبدو أن تقاطع الأشكال البلاغية القائمة على مبدأ التوازي بوصفها الأدوات الأساسية لخلق الشعرية في الخطاب الشعري الحديث يفترض من دارسي نصوص هذا الخطاب انتهاج إجراءات تحليلية صالحة للكشف عن الخيوط الرابطة لهذا التقاطع وما ينتج منها من دلالات وفعاليات نصية. ولعل من أهم هذه الإجراءات محاولة كشف العلاقات التي تعتمدها الأنساق البلاغية المتشكلة ضمن تقنيات التوازي ومن ثم ربط هذه العلاقات بالدلالات الناتجة من هذه الأنساق، والواقع أن (رومان جاكبسون) قد اقترح كيفية هذه الإجراءات، يقول في معرض حديثه عن الترتيب في التوازيات داخل الأبيات الشعرية: "إن هذا الترتيب يُسند

إلى كلّ مشابهة وإلى كل تباين وزناً خاصاً. إننا نرى مباشرة العلاقة بين الشكل الخارجي والدلالة، وحينما ندرك المشابهات والمجاورات داخل زوج من الأبيات المتحدة بفضل التوازي نشعر آلياً بالحاجة إلى تقديم حلٍّ لها ولو كان لا شعورياً"[29].

أنساق التوازي في النص:

يتكون نص (الممثلون) من عشرة مقاطع ظهرت مرقمة على الصفحة المطبوعة من الأعمال السياسية الكاملة[30] وقد تشكل من أربع حركات بنائية ترسم فضاء النص البنائي، وتتضمن كل حركة منها مقطعاً أو أكثر. ويبدو أن تقسيمها مبني على طبيعة أنساق التوازي الناشئة في النص، فقد أنتجت هذه الطبيعة بنيتين تتخذان التوازي المقطعي أسلوباً لها جاءتا في حركتين هما: الأولى، والثالثة. والتوازي العمودي جاء في الحركة الثانية.

تتجه الحركة الأولى إلى إنشاء أربعة أنساق من التوازي تعتمد على تقنيتي التوازي التكراري والتوازي البنائي اللتين جعلتا المقاطع الأربعة تتوازى مقطعياً بحيث تنبني تقنية التوازي التكراري في تكرار مجموعة من الدالات المتماثلة في السطر الأول من كل مقطع، وتنبني تقنية التوازي البنائي من تشكل كل مقطع من أنساق تكرارية متوازية، ولكن هذه الأنساق لا تنتهي رسالتها الإعلامية بما تحتويه من تراكيب إلا في نهاية مقطعها بحيث تشكل هذه النهاية غلقاً لهذا المقطع.

وتتشكل داخل مقاطع كل حركة أنساق تواز جديدة تقوم على التواصل البنائي في المقطع الواحد حيناً وتواصل بنائي بين مقاطعها الأخرى حيناً آخر، وسنتحدث عن كل هذه التكوينات النسقية في موضعها.

الحركة الأولى- المقطع الأول

1- حينَ يصير الفكْرُ في مدينةٍ
2- مُسَطَّحاً كحدوة الحصانْ
3- مُدوراً كحدوة الحصانْ
4- وتستطيعُ أيُّ بندقيةٍ يرفعها جبانْ
5- أن تسحقَ الإنسانْ
6- حين تصير بلدة بأسرها
7- مَصْيَدةً.. والناسُ كالفئرانْ
8- وتصبح الجرائد الموجّهْ
9- أوراق نعي تملأ الحيطانْ
10- يموتُ كلُّ شيءْ..
11- يموتُ كلُّ شيءْ..
12- الماءُ، والنبات، والأصواتُ، والألوانْ
13- تهاجر الأشجار من جذورها
14- يهرب من مكانه المكانْ
15- وينتهي الإنسانْ

يتشكل المقطع من نسقي تواز اعتمدا على تقنية التكرار، امتد النسق الأول من السطر الأول إلى السطر الخامس، وامتد النسق الثاني من السطر السادس إلى السطر التاسع، ثم أغلق النصُ

النسقين بسائر الأسطر أي من السطر العاشر إلى الخامس عشر. وقد أظهر النسقان ترابطاً بنائياً وآخر دلالياً. بدأ هذا الترابط من خلال تقنية التكرار التي تشكلت في السطرين (2/1)، وهما سطران، كما نلحظ، يتماثلان من خلال تكرار رأس الجملة من دالي (حين يصير)، ويفترقان في سائر المكونات الدالية، بحيث يتسع الافتراق بين النسقين على المستوى السطحي المتمثل في دالات كل منهما، أي أن تقنية التكرار السطحية تغيب عن النسقين، ويأخذ كل نسق، يعمل على إنتاج الدلالة بتقنياته البلاغية الخاصة.

يخلق النسق الأول بنية تواز تعتمد على التوازي التشبيهي في السطرين (3/2) ولا شك في أننا نلحظ أن بنية التشبيه، هنا، تعتمد على تقنية التكرار اللفظي متمثلاً في بنية المشبه به (كحدوة الحصان) وعلى التماثل في البنية الوزنية (مُفَعّل) للدالين (مسطحاً/ مدوراً) وهي تسعى إلى الوصول إلى دلالة الخواء التي تتلبس (الفكر) المشبه به الوارد في السطر الأول، فالفكر يتحول إلى بعد شكلي يتخذ الحلقة المدورة التي تشير إلى الفراغ، ليصل بهذا الشكل إلى الإفلاس الفكري الذي ينتهي إلى عدم الفاعلية وتوقف ممارسة التجدد في الحياة؛ مما يقوده إلى التحجر وبالتالي إلى الخواء. ولعل ما يقوي فاعلية هذه الدلالة اتكاؤها على وزن (مفعّل) الذي يوحي بتكثير الحدث: حدث التسطيح، وحدث التدوير، فهما حدثان يعمقان معنى التحجر والخواء، واتكاؤها، أيضاً، على التكرار العمودي للمشبه به الذي يرصد بعدين مهمين في تشكل الفكر، وهما البعد الحركي والبعد الصوتي، وذلك أن الفعل الحركي لـ (حدوة الحصان) يرافقه الفعل الصوتي لوقع هذه (الحذوة) على المكان، ويكشف اجتماع الفعلين معاً للتعبير عن فاعلية (الفكر)- عن عمق الخواء في الفكر في المدينة، فهو فكر لا يقود في حركته أو صوته إلا إلى الخواء. وينتهي بعد ذلك هذا الخواء إلى تفعيل قدرة دال (البندقية) في السطر الرابع لتقوم بفعل سحق الإنسان مما يؤشر إلى إكساب الفكر دلالة السحق التي تمارسها البندقية.

ويلتقي النسقُ الثاني النسقَ الأول على خلق بنية توازٍ معتمدة على التوازي التشبيهي، الذي يربط النسقين بوساطة علاقة التماثل البنائي، وقد تشكل هذا التوازي في السطرين: (6\7) لعلنا نلحظ أن البنية التشبيهية الأولى تتكون من (بلدة بأسرها مصيدة) والثانية تتكون من (الناس كالفئران)، ويبدو أن تقنية التوازي هنا تجعل الدالين (بلدة بأسرها) يتقابلان بالدال (الناس)، والدال (مصيدة) يتقابل بالدال (الفئران) وهو تقابل يؤدي إلى خلق دلالة السحق، ويمكننا أن ندرك هذه الدلالة في إقامة العلاقات بين هذه المتوازيات، فدالا (بلدة بأسرها) يتوازيان مع (الناس) على علاقة الاحتواء المكاني، فالناس يحلّون في البلدة، وهذا الحلول يقود إلى توحد الناس بالمكان، والدال (مصيدة) يقيم علاقة التناسب مع الدال (الفئران) وذلك أن المصيدة تناسبها الفئران، وهذا يقود إلى التوحد بين الدالين؛ مما يقود إلى الإحساس بالتماثل بين الأطراف الأربعة من بنية التوازن.

وتتشكل في هذا النسق بنية تواز نحوي من خلال تقنية العطف بين السطرين: (6\ 8) وذلك من خلال حضور الدال (حين) فعلياً في السطر السادس، وحضوره تقديرياً في السطر الثامن، ويبدو أن هذا التوازي يقود إلى إدراك علاقات التحول التي تنتجها الدلالات السياقية، وذلك أن السطر الثامن قد خلق بنية تشبيه تمثل طرفها الأول المشبه في الدالين (الجرائد الموجهة) وطرفها الثاني المشبه به في الدالات (أوراق نعي تملأ الحيطان)، إن التحول هنا ينطلق من تحويل دال (الجرائد) الذي يمثل بمدلوله القريب أداة إعلامية حرة تروج للفكر والمعرفة - إلى أداة تهدف إلى تغييب حرية الفكر، وتجعل الفكر فيها موجهاً نحو هدف واحد يخدم بلا شك ما يريده صاحب هذه الأداة، ولعل هذا الهدف يتمثل بما أنتجه المشبه به (أوراق نعي تملأ الحيطان) وهو هدف إعلامي يعلن حالة الوفاة، تماماً كما تفعل الأوراق التي تعلق- على عادة الدمشقيين- على حيطان الأحياء السكنية، غير أن هذا المعنى المتكون في التشبيه لا يستقر في الدلالة العميقة، وذلك بناء على تقنية التورية البلاغية التي تمثلت في الدال (الموجهة)، وهو دال يأخذ معنيين– كما أرى- الأول المعنى القريب المستخدم وهو توجيه الجرائد نحو هدف فكري أو سياسي ما، والمعنى الثاني البعيد وهو المراد وهو معنى (الموت) الذي يكشف عن مدلول التوجيه؛ أي التصويب، ولا شك في أن هذا المعنى يلتقي دلالة تكوّنات السطر السابق، ذلك أن البلدة والجرائد تمارسان فعل الموت والسحق.

وتأتي الأسطر التي تغلق المقطع مشكلة علاقات بنائية مع النسقين، وذلك في السطرين (10\11) وهما سطران يشكلان بنية تكرار عمودي تتماثل فيهما الدالات المكررة، ويبدو أن البنية النصية قد كررت كل دال مرتين في السطرين إشارة إلى أن كل سطر منهما يعود إلى نسق من النسقين، ويبدو أن الدلالة الناتجة في النسقين التي تمثلت (بالسحق) هي التي جعلت بنية النص تعتمد تقنية التوازي التكراري المتلازم بين السطرين؛ وذلك حتى تعمق دلالة السحق ثم تنتج دلالة (الموت) التي انبثقت من فاعلية السحق وطفت على سطح البنية التركيبية في هذين السطرين.

ويبدو أن المقطع جعل هذين السطرين منطلقاً بنائياً لخلق توازيات جديدة تعمق من فاعلية الموت التي أصابت العناصر المكونة للنسقين. فيأتي السطر (12- الماءُ، والنباتُ، والأصواتُ، والألوانْ) ليكشف عن ماهية الدالين (كل شيء) فهو يفسر الدالين بالعناصر الأربعة المكونة له، والتي تنبني على تقنيات بلاغية؛ فالماء والنبات يتعالقان على مستوى التناسب الناتج من الشكل البلاغي (مراعاة النظير) وعلى مستوى التخالف الحسي الذي نشأ بين دال (الأصوات) الذي يستقبل سمعياً ودال (الألوان) الذي يستقبل بصرياً، وما هذا التناسب والاختلاف إلا لتعميق البعد الدلالي للموت، وذلك أن دالي التناسب يؤولان إلى البعد الإنساني الذي يمثل الحياة المنتهية التي ظهرت في التركيبين: (تسحق الإنسان) من النسق الأول، و(الناس كالفئران) من

النسق الثاني. وأن دالي التخالف يؤولان إلى فاعلية الموت والسحق؛ وذلك أن دال (الألوان) يتعالق مع الدالين (مسطحاً/ مدوراً) بوصفها دالات تلتقي على الهيئة والشكل، ودال (الأصوات) يتعالق مع دالي (حدوة الحصان) بوصفهما يشيران إلى الحركة والصوت.

وقد تكون تواز عمودي تمثل في تكرار صيغة المضارع لأفعال متقاربة المعاني وتواز استعاري وذلك في الأسطر (13\14\15) وهو تكرار يؤكد دلالة السحق والموت، فالسطران الثالث عشر والرابع عشر يخلقان توازياً استعارياً محوراه دالا: (الشجر) الذي يفعل فعل الإنسان فيهاجر من (جذوره)، و(المكان) الذي يهرب من مكانه. إن هذا التكون الاستعاري يشير إلى عمق ما أصاب عناصر النسقين السابقين أمام دلالتي (السحق والموت) فلا المكان (بلدة) عاد مكاناً ولا الإنسان (الناس) عاد إنساناً. ولذلك نجد المقطع ينتهي بسطره الأخير (وينتهي الإنسان) الذي يخلق صلة دلالية بين المستوى السطحي للمقطع ومستواه العميق، ويبدو لي أن مثل هذه الحركة الدلالية مؤشر إلى تبادل الفاعلية بين المقطع الشعري والإنسان الذي يشكل محوره، فانتهاء تكون الدلالات فيه إيذان بانتهاء الإنسان وفاعليته.

المقطع الثاني

1- حين يصير الحرْفُ في مدينةٍ
2- حَشيشَةً يمنعها القانونْ
3- ويصبح التفكيرُ
4- كالبغاءِ..
5- واللُّواطِ..
6- والأفيونْ..
7- جريمةً يطالها القانونْ..
8- حين يصير الناسُ في مدينةٍ
9- ضفادعاً مفقوءة العيونْ
10- فلا يثورون ولا يشكونْ
11- ولا يُغنّونَ ولا يبكونْ
12- ولا يموتونَ ولا يحيونْ
13- تحترقُ الغاباتُ، والأطفالُ، والأزهارْ
14- تحترقُ الثمارْ
15- ويصبح الإنسان في موطنِهِ
16- أذلَّ من صَرْصَارْ..

يتكوّن هذا المقطع من نسقي تواز: امتد الأول من السطر الأول إلى السطر السابع، وامتد الثاني من السطر الثامن إلى الثاني عشر. ثم ينغلق في الأسطر من الثالث عشر إلى السادس عشر، وقد شكل هذا الانغلاق أداة الترابط بين النسقين.

وقد اعتمد تشكل النسقين على عدد من تقنيات التوازي أولاهما التقنية التكرارية التي تمثلت في أول سطر في كل منهما، وذلك على النحو الآتي: (1\8) لا شك في أن السطرين يتوازيان على مبدأ التماثل بين المكونات الدالية، سوى خرق دالي واحد بينهما، ذلك أن السطر الأول يتضمن دال (الحرف) ويقابله في السطر الثاني دال (الناس)، ويبدو أن هذا الخرق يشير إلى أن كل سطر موجه نحو إنتاج دلالة مختلفة عن دلالة السطر الآخر غير أن هذا الاختلاف يبدو

ظاهرياً؛ أي أن البنيتين ربما تنتجان دلالتين متماثلتين؛ فالسطر الأول يخرج من بنية التماثل الدالي بالدال (الحرف) ليرصد به وبكل ما يتعلق به من دالات دلالة الجمود من خلال محاولة إبطال فاعلية الحرف، وحتى تنتج بنية التوازي هذه الدلالة اعتمدت تقنية التوازي التشبيهية من خلال خلق بنيتي تشبيه متوازيتين يتشكل محور الأولى من الدال (الحرف) ومحور الثانية من الدال (التفكير). فالبنية الأولى تحاول أن تخلق حالة التماثل التي تؤدي إلى دلالة الجمود من خلال المقاربة بين فعل (الحرف) وفعل (الحشيشة)؛ وذلك أن كلاً منهما يقدم فاعلية التحفيز، فالحرف يقدم فاعلية تحفيز المتلقي الذي يتأثر به عن طريق الاتصال؛ مما يجعله منقاداً إلى دائرة الفعل والاستجابة. والحشيشة تقدم بفاعلية تحفيز الذهن وشحذه ليدخل في عملية التصور والتخيل والوهم. ولا شك في أننا ندرك أن قيمة تحفيز الحرف – في واقعه- تقود إلى التحفيز الإيجابي، في حين أن تحفيز الحشيشة يقود إلى التحفيز السلبي. غير أن هذا الافتراق بين الفاعليتين يزول في بنية التشبيه، وذلك من خلال الدالين (يمنعها القانون) ذلك أن القانون يقرب بين الفاعليتين ويجعلهما تسيران في قناة دلالية واحدة هي التحفيز السلبي، لا شك في أن هذا التحويل لفاعلية الحرف في المدينة يقود إلى جعل الحرف معطلاً عن الفعل الحقيقي مما يجعله حرفاً جامداً لا إنتاج له على صعيد الفعل والممارسة الحقيقيين.

وتحاول البنية التشبيهية الثانية أن ترصد هذه الدلالة بالتقنيات التشبيهية نفسها التي استخدمتها البنية الأولى مع تغيير في المساحة البنائية من حيث عدد الأسطر وطريقة بناء النسق التشبيهي، وذلك أنها اعتمدت على تقنية التوازي النحوي من خلال توازي التركيبين في السطرين: (حين يصير الحرْفُ في مدينةٍ) و(ويصبح التفكيرُ) إن السطرين يلتقيان نحوياً على الدال (حين) الذي حضر فعلياً في السطر الأول وغاب عن السطر الثاني ولكنه حضر تقديرياً، فنحن لا نستطيع أن نتواصل بالسطر الثاني تواصلاً سليماً إلا بتقدير هذا الدال الذي يقودنا إلى السطر الأول ويشعرنا بمبدأ التوازي. ومن هنا تبدأ بنية التشبيه الثانية بإنتاج دلالة الجمود باستخدامها دال (التفكير) المحوري ومحاولة تقريبه من ثلاثة دالات تشكل المشبه به في البنية هي (البغاء/ اللواط/ الأفيون) ومن ثم تعليقه بالسطر السابع (جريمة يطالها القانون)؛ وذلك أن (التفكير) يتصف بفاعلية التحفيز التي تقود إلى الفعل الإيجابي في تحسين الممارسة، في حين أن الدالات الثلاثة تقدم نوعاً من الفاعلية التي تفترق عن فاعلية التفكير، فالدال (البغاء) يقدم فاعلية سلبية في الاتجاه الأخلاقي الذي يقود إلى دائرة الفساد الاجتماعي بوصف البغاء سلعة رائجة تسيطر على الفعاليات الاجتماعية، والتي تقود المجتمع إلى استثمار الجانب الأخلاقي الفاسد ليصبح قوة اقتصادية، ويشترك الدال (اللواط) في فاعلية الدال السابق وذلك باتجاهه إلى الفاعلية الأخلاقية الفاسدة التي تقود القوى البشرية في المجتمع إلى ممارسة فعل الشذوذ الذي يعطل قدراتهم، ويأتي الدال الثالث (الأفيون) بفاعلية مفترقة عن فاعليتي الدالين السابقين وذلك أنه يقوم بفاعلية

التحفيز الذهني التي تقود إلى عملية التصور والوهم، وربما تنتهي هذه العملية إلى أن يفقد من يتعاطاه السيطرة على قدراته الذهنية. يبدو أن هذا التراكم الدلالي الناتج من الدالات الثلاثة يقف على موازاة فاعلية التفكير ويتقاطع معها على مستوى التماثل البنائي من خلال تعليقه بدال (جريمة) ذلك أن كل هذه الدالات بتوازيها مع دال التفكير تجعل هذا الدال فعلاً سلبياً يعمل القانون على كبح جماحه وتعطيل ممارسته الفعلية؛ مما يدخله في طور الجمود والسكون.

ويبدو لي أن بنية التوازي التشبيهية تقدم على المستوى البنائي دوراً مهماً لإيصال دلالة الجمود بين دالاتها من خلال توازي القافيتين (القانون) وذلك أننا نلحظ أن القافية الأولى في السطر الثاني تشكل غلق بنية التشبيه الأول والدال الثاني يشكل غلق البنية التشبيهية الثانية؛ مما يشير إلى أن ما بين القافيتين من دالات (التفكير/ البغاء/ اللواط/ والأفيون/ الجريمة) تتواصل مع مكونات البنية التشبيهية الأولى.

ويقدم النسق الثاني من هذا المقطع عدداً من تقنيات التوازي المختلفة، فيبدأ برصد بنية تشبيه محورها دال (الناس) في المشبه ودالات (ضفادعاً مفقوءة العيونْ) ثم تعلق بها ثلاثة أبنية متوازية تقوم على تقنية تكرار الحرف (لا) من ناحية وتقنية توازي التقابل البلاغية من ناحية أخرى.

وقد رصدت بنية التشبيه دلالة الجمود من خلال حركة التحول التي أحدثتها علاقة التماثل بين دال المشبه (الناس) ودال المشبه به (ضفادعاً) وذلك أن (الناس) في المدينة يتقزمون بتحولهم من قدرتهم وفاعليتهم بوصفهم بشراً قادرين على ممارسة القدرة البشرية إلى قدرة تتهاوى لتصبح بقدرة ضفدع مشلول الحركة لفقده القدرة على الأبصار (مفقوءة العيون) وقد مثلت التقنية التكرارية والتقنية التقابلية هذه الدلالة تمثيلاً واضحاً، وذلك في الأسطر الثلاثة (10\11\12) إن هذه الأسطر التي تشكل نهاية النسق الثاني قد توازت على وفق البنية التكرارية من خلال تكرار دال النفي (لا) وإتباعه بفعل مضارع ثم تتكرر البنية الثنائية في الأسطر كلها بشكل أزواج (حرف نفي + فعل مضارع). وقد شكل السطر الأول توازياً قائماً على علاقة التناسب والتناظر بين الدالين (يثورون) و(يشكون) في المستوى السطحي، في حين ينتجان علاقة ما يشبه التضاد في المستوى العميق؛ وذلك أن الدال الأول (يثورون) يقود إلى معنى الثورة المنتجة حركة ثورية متأججة، والدال (يشكون) يقود إلى معنى التذمر الذي يتصف بالحركة الموضعية الهادئة التي لا تصل درجة حدتها إلى حركة الثورة. غير أن هذا التناسب الحركي- بدخوله بنية التكرار المعتمدة على النفي- يؤول إلى دلالة الخواء الناتجة من نفي الثورة المتحركة ومن نفي الشكوى الساكنة. ويبدو أن علاقة ما يشبه التضاد تنضاف إليها دلالات متوازية أخرى، وذلك أن دال (لا يثورون) يقود إلى دلالة انتفاء الأمل المعقود على الثورة وما يمكن أن تحققه، وفي المقابل فإن

الدال (لا يشكون) يقود إلى دلالة انتفاء الحزن الذي ينتج الشكوى؛ مما يجعل هذه الثنائية الدلالية تنتهي إلى دلالة الجمود.

ويأتي السطر الحادي عشر ليعمق دلالة الجمود من خلال بنية التوازي بين ثنائية (لا يغنون) و (لا يبكون)، وذلك أن الدال الأول (يغنون) يؤشر إلى سببين أساسيين ينتج أحدهما الغناء: الأول يتصل بحال السرور والفرح، والثاني يتصل بحال الحزن والألم. وبإدخال هذا الدال بنية النفي يصبح الناتج الدلالي منفياً؛ أي أن حالي السرور والحزن منفيتان عن الناس في المدينة. وأما الدال (يبكون) فإنه في العادة لا ينتج إلا من حال الحزن والألم، وبإدخاله بنية النفي يصبح الناتج الدلالي للحزن منفياً.

وتتعمق دلالة الجمود في السطر الأخير باعتماده على بنية التقابل الذي يقوم على علاقة التضاد، فالدال (يموتون) يتضاد بالدال (يحيون) غير أن تقنية التكرار التي سلطت دال النفي على الفعلين جعلت إنتاج دلالة الجمود إنتاجاً مفتوحاً لا ينتهي، ذلك أنه فرض حالة توسط بين متضادين لا يمكن أن تتوفر في الواقع المعيش فليس هناك حالة متوسطة بين الموت والحياة، فإذا كان هؤلاء الناس في المدينة (لا يموتون) فهم إذن يحيون فيها، وإذا كانوا (لا يحيون) فيها فهم إذن يموتون فيها، غير أن البنية، هنا، جعلت الناس لا يحيون ولا يموتون، ولا شك في أن هذه البنية تعمق دلالة الجمود غاية التعميق، ويبدو لي أن هذه البنية قد تقاطعت أو تناصت مع الآية الكريمة: **"إِنَّهُ مَن يَأْتِ رَبَّهُ مُجْرِمًا فَإِنَّ لَهُ جَهَنَّمَ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيى"**[31] وهي حالة ترصد شدة البؤس التي تغمر هؤلاء الناس في المدينة التي أصبحت بمواصفات جهنم وأصبح الناس فيها مجرمين يطالهم القانون.

ويسعى هذا المقطع إلى خلق عملية ربط بين الحركتين على المستوى البنائي من خلال انغلاقه بالأسطر الأربعة الأخيرة: (13\14\15 \16) وذلك أنه علق السطرين (13، 14) بتقنية تكرارية تكونت نتيجة تحقُّقِ دلالة الجمود في المحاور الرئيسية في النسقين السابقين (الحرف/ التفكير/الناس) مما جعل (الغابات والأطفال والأزهار والثمار) تحترق جميعاً، ويبدو أن هذا الاحتراق ناتج من فاعلية السطوة التي مورست على هذه المحاور. وهذا الاحتراق يقود إلى تعطيل فاعلية الحياة في البعد المكاني (المدينة). وقد مثلت هذه الحياة عناصر موضوعية تنتج كثيراً من الدلالات والترابطات التي تكشف عن خطورة ما يجري من تسلط في هذا المكان فما الغابات إلا ذلك النسيج المتشابك من مقومات الحياة التي تؤشر إلى النماء والعطاء وتجدد الحياة، وبإضافة دال (الأطفال) إليها تعزز دلالة تجدد الحياة بمجيء أطفالها واستمرارهم في الحياة عطاءً ونماءً. ويجلي هذا التصاعدَ في النماء والعطاء الدالُ (الأزهار) الذي يقود إلى جعل الحياة تواصل نموها واستمرارها بكل معاني التفتح والازدهار. إن كل ما تقدم من ترابطات في النماء

والعطاء والاستمرار يزول بفاعلية الدال (تحترق) الناتج من فعل بنية التوازي المتقدمة، ويبلغ المقطع ذروة التصعيد الدلالي بإضافة دال (الثمار) الذي علق بالدال (تحترق) في السطر الرابع عشر والذي شكل توازياً تكرارياً مع السطر السابق، وذلك بجعل النمو والعطاء يصل إلى نهاية متمثلة بالثمار ولكنها نهاية منهارة أمام سطوة ما تقدم. إن هذا الانهيار قد دفع بالإنسان لأن يفقد كل معاني الرفعة والكرامة في وطنه مما جعله (أذل من صرصار..).

المقطع الثالث

1- حين يصير العدلُ في مدينةٍ
2- سفينةً يركبها قرصانْ
3- ويصبح الإنسان في سريرهِ
4- مُحاصراً، بالخوف والأحزانْ
5- حين يصير الدّمعُ في مدينةٍ
6- أكبرَ من مساحة الأجفانْ
7- يسقط كلُّ شيءْ
8- الشمسُ..
9- والنجومُ..
10- والجبالُ..
11- والوديانْ..
12- والليلُ، والنهارُ، والبحارُ، والشطآنْ..
13- واللهُ..
14- والإنسانْ..

يتكوّن هذا المقطع– كالمقطعين السابقين- من نسقي تواز عموديين قائمين على تقنية التكرار: امتد النسق الأول في الأسطر (1-4)، وامتد الثاني في السطرين (1-2). وقد أحدث المقطع خرقاً في التكون التكراري في السطرين من خلال الدالين (العدل) و(الدمع) لينتج بهما دلالات مختلفة، ثم انتهى النسقان ببنية تشكل غلقاً بنائياً يوحدهما على المستوى البنائي والدلالي. يبدأ هذا الغلق من السطر السابع إلى السطر الرابع عشر.

أنتج النسق الأول دلالة التغيير انطلاقاً من الافتراق وقد اعتمد في إنتاج هذه الدلالة على تقنية توازٍ نحوية، تكونت في السطرين: (1\3) وهي ناتجة من حضور الدال (حين) فعلياً في السطر الأول ومن حضوره تقديرياً في السطر الثالث، وقد أنتج السطر الأول دلالة المفارقة من خلال بنية التشبيه التي شكل الدال (العدل) فيه المشبه والدال (سفينة) المشبه به. إن دلالة المفارقة، هنا، منبثقة عن علاقة المماثلة التي تفرضها بنية التشبيه بين الدالين، وذلك أن هذه السفينة واقعة تحت سيطرة (قرصان) يقطع البحار بغية السطو على ما في عرض البحر والاستيلاء عليه. إن تحول العدل بوساطة علاقة المماثلة إلى سفينة القراصنة يتخذ موقعاً متضاداً من نفسه؛ أي أنه يصبح ضد نفسه إذ ينتقل من عدل إلى ظلم، مما يقود إلى إنتاج دلالة المفارقة التي تقود إلى دلالة التغيير، ويشترك السطر الرابع في إنتاج هذه الدلالة وذلك أنه رصد دال (سريره) الذي يحيل إلى ترابطات الراحة والدعة والاستقرار والسكون وغيرها مما ينتمي إلى معجم الراحة، ثم علقة بدال (الإنسان) (المحاصر بالخوف والأحزان) ثم إن مثل هذا التعليق يخلق دلالة المفارقة

بين ما ينتجه السرير من الراحة والدعة وما ينتجه الحصار بالخوف والأحزان من التعب والعنت والشقاء فتتمثل عندئذ دلالة التغيير.

ويأتي النسق الثاني ليتواصل بالنسق الأول اعتماداً على الربط السببي المترتب على إنتاج دلالة التغيير، وذلك أن الدال (الدمع) يتخذ حركة تصاعدية في مكانه حتى لا يتسع له هذا المكان؛ مما جعله يأخذ (أكبر من مساحة الأجفان) ويبدو أن هذه الحركة ناتجة من حالة التغيير التي حدثت في المدينة في النسق الأول، وذلك أن الإنسان في هذه المدينة دخل حالة حزن عميق يفوق مساحة جسده ويتعداه إلى المساحة الكونية التي تحيط به، وذلك بدخوله حالة الحضارة والتغيير في القيم التي كان يمارسها فيها.

ويبدو أن الأسطر التي أغلقت هذا المقطع قد تفاعلت مع دلالة التغيير والتحول، وذلك أنها تقود إلى دلالة انهيار الكيان الإنساني بكل علاقاته القائمة على التماثل أو التضاد، وقد ظهر هذا الانهيار في السطر (يسقط كل شيء)، فكل شيء ينهار مستجيباً لدلالة التغيير والتحويل. وقد جاءت بنية الغلق بعدد من الدالات التي تكشف عن هذا التساقط، وذلك بوساطة تقنية التوازي التي تعتمد على علاقات التناسب وهو ما سمي في البلاغة بمراعاة النظر، وقد تمثل هذا التوازي في الثنائيتين: (الشمس/ والنجوم) و(البحار/ والشطآن) فالشمس تتناسب مع النجوم في الكوكبية، والبحار تتناسب مع الشطآن في البعد المكاني، وقد كشفت عن التساقط أيضاً من خلال بنيتين ثنائيتين تجمعهما علاقة التضاد، وقد توفرت في الثنائيتين (الجبال/ الوديان) و(الليل/ النهار)، فالدال (الجبال) الذي ينتج معنى الأعلى يتضاد مع الدال (الوديان) الذي ينتج معنى الأسفل، ويتقابل الدال (الليل) على التضاد مع دال (النهار). ثم يتصاعد الإحساس بالانهيار عندما يرصد هذا الغلق البنائي انهيار القيم الدينية لدى الإنسان في السطرين الأخيرين عندما يمزقان علاقة الإنسان بـ (الله) سبحانه وتعالى. ولا شك في أن وصول المقطع إلى هذا الحد من التمزق يكشف عن عمق دلالة التغيير التي أصابت الناس في المدينة في صميم كيانهم.

المقطع الرابع

1- حين تصير خُوذةُ
2- كالربّ في السماءْ
3- تصنعُ بالعباد ما تشاءْ
4- تَمْعَسُهُمْ..
5- تَهْرُسُهُمْ..
6- تُميتُهُمْ..
7- تَبْعَثُهُمْ..
14- حين تصير نسمة الهواءْ
15- تأتي بمرسومٍ من السلطانْ
16- وحبة القمح التي نأكلها
17- تأتي بمرسومٍ من السلطانْ
18- وقطرة الماء التي نشربها
19- تأتي بمرسومٍ من السلطانْ
20- حين تصير أمةٌ بأسرها

8- تصنع بالعباد ما تشاءْ
9- حين يصير الحكْمُ في مدينةٍ
10- نوعاً من البغاءْ
11- ويصبح التاريخ في مدينةٍ
12- مَمْسَحَةً..
13- والفكر كالحذاءْ
21- ماشيةً تعلف في زريبة السلطانْ
22- يختنق الأطفال في أرحامهمْ
23- وتجهض النساءْ..
24- وتسقط الشمس على ساحاتنا
25- مَشْنَقَةً سوداءْ..

يتكوّن هذا المقطع من أربعة أنساق تواز عمودية تعتمد بدايات تكوينها على التقنية التكرارية التي تشكل الرابط البنائي الأول بينها متمثلة في الدالين (حين تصير) في الأسطر (1، 9، 14، 20) ثم يتعمق ترابطها بالأسطر التي تشكل غلق البنية الكلية للمقطع.

يتشكل النسق الأول من عدد من تقنيات التوازي البلاغية التي تتداخل بنائياً، ابتداء من السطر الأول إلى السطر الثامن، وقد تمثلت التقنية الأولى في تكرار السطر (تصنع بالعباد ما تشاء) الذي تكرر مرتين في السطرين الثالث والثامن ثم تداخلت بينهما تقنية مراعاة النظير التي تشكلت من الدالين (تمعسهم/ تهرسهم)، وجاورتها تقنية التضاد في الدالين (تميتهم/ تبعثهم).

يبدو لي أن هذا النسق ينتج دلالة السطوة من خلال تعالق دالاته ابتداء من بنية التشبيه التي مثل فيها الدال (خوذة) المشبه والسطر (كالرب في السماء) المشبه به، فدال (الخوذة) يشير إلى القوة والسطوة اللتين يمارسهما الإنسان، فالخوذة تحيل في العادة إلى الجندي الذي يعتمرها لخوض معركته التي يمارس فيها القوة ضد عدوه، فبنية التشبيه تؤشر بتكوينها إلى دلالة السطوة التي يمارسها الدال (الخوذة)، وقد جلى المشبه به في السطر الثاني هذه الدلالة لإحالة دالاته عليها، وذلك أن دال (الرب) يحيل إلى معنى الربوبية المتحكمة بمصائر البشر، فهي تسيرهم كيفما تشاء. وقد عمقت البنية هذا التحكم بدال (السماء) الذي يحيل إلى الرفعة والسلطة العلوية. فبنية التشبيه، إذن، تنتج دلالة السطوة المطبقة على كل شيء.

وتعمق التقنيات البلاغية المتداخلة دلالة السطوة من خلال بنية التكرار التي تحمل معنى تحكم صاحب الخوذة المطلق على الناس الذين أوصلتهم البنية إلى درجة (العباد) التي تتوافق مع دلالة القدرة الإلهية التي تماثلها قدرة صاحب الخوذة، وقد جاء هذا التعميق بحصر بنية التوازي تقنيتي مراعاة النظير والتضاد بين نسقي التكرار، فكأنما التركيب (تصنع بالعباد) يتحكم تحكماً مطلقاً بهم، فصاحب الخوذة بممارسته الفعلين (تمعسهم/ تهرسهم) يمارس عليهم كل أنواع التسلط التي تحيل العباد إلى شكل وهيئة جديدين، ثم بعد ذلك يحيلهم إلى الموت ويبعثهم من جديد أحياء. ومن الملاحظ أن الدالات الأربعة التي وقعت بين هذين النسقين تتشكل من ثلاثة دالات تشير إلى ممارسة السلطة السلبية الضاغطة على الإنسان ومن دال واحد يشير إلى ممارسة

إيجابية تمثل عودة الإنسان من الموت إلى الحياة، ويبدو لي أن زيادة دالات التسلط تشير إلى عمق ممارسة السطوة على الإنسان من قبل صاحب الخوذة وما يحيل إليه الدال (تبعثهم) يشعر بغاية تكرار هذه السطوة مع الناس من جديد؛ ليصبح إنتاج هذه الدلالات إنتاجاً مكرراً بين نسقي التكرار.

وتنشأ في النسق الثاني تقنيتا تواز متداخلتان، تتشكل الأولى من تواز تكراري، والأخرى من تواز تشبيهي، امتدت الأولى والثانية على كل أسطر النسق (9-13)، ذلك أن بنية التوازي الأولى تحضر دال (حين) فعلياً في السطر التاسع وتحضره تقديراً في السطر الحادي عشر، ثم تغير دالين في كل نسق من نسقيها فتأتي بدالي (يصير الحكم) لتوازيهما بدالي (يصبح التاريخ) ثم تكرر دالي (في مدينة) في النسقين، وأما بنية التوازي التشبيهي، فقد تشكلت من ثلاثة أنساق على النحو الآتي:

البنية	المشبه	المشبه بــه
النسق الأول	الحكم	نوعاً من البغاء
النسق الثاني	التاريخ	ممسحة
النسق الثالث	الفكر	الحذاء

ترصد الأنساق الثلاثية في محورها الأول (المشبه) ثلاث ركائز أساسية في حياة الأمة، فالحكم ركيزة الأمة في الحفاظ على أمنها واستقرار معيشة أفرادها، والتاريخ عامل مهم في دفع الأمة للتطور والتفوق في منجزاتها، والفكر هو المحرك الأساسي لها لإنتاج التقدم والازدهار، غير أن هذه الركائز تدخل في بنية التوازي من خلال عملية التحويل التي تنتج دلالات مختلفة تنحرف بها عن وظيفتها الأساسية في حياة الأمة: (فالحكم) يتحول من أداة عدل تحقق الأمن والاستقرار إلى شهوة تقود الأمة إلى الفساد فما (البغاء) إلا ممارسة للفساد عن طريق الشهوة المحرمة مما يحيل إلى دلالة ممارسة سلطة الفساد، ويقوم الدال (التاريخ) بالتحول المشابه لتحول الحكم ولكنه يفترق عنه ليصبح سلطة خاوية من المعنى تمارس الإقصاء، وذلك أن التاريخ بتحوله إلى الدال (ممسحة) الذي يحيل إلى معنى القيمة المتدنية ومعنى الإزالة التي إذا ما ارتبطت بالتاريخ فإنها تنتج دلالة إقصاء مقومات الأمة وإنجازاتها الحاضرة لإحلال التاريخ، الذي لا قيمة له، محلها؛ مما يدخل الأمة في حال التحجر والجمود والتقوقع في التاريخ. ولا شك في أن مثل هذا التحول يسهل مهمة التسلط والإقصاء. ويجلي الدالُ (الفكر) المتحول هذه الدلالةَ بربطه بدال (الحذاء) الذي يحيل إلى معنى الانحطاط في القيمة، ففكر الأمة أمام التحولين السابقين لا يستطيع أن يمارس فعله الحقيقي فيصبح عندئذ فكراً غير فاعل يتجمد بتجمد (التاريخ) ويفسد بفساد (الحكم).

ويقدم النسق الثالث بنية توازٍ تقوم على المزج بين التقنية التكرارية والتقنية النحوية، فالأسطر (14، 16، 18) تجتمع على بنية التوازي النحوي، وذلك بوساطة التوازي القائم في بنية العطف فالسطران (16، 18) يُعطفان على الرابع عشر بالواو ويتضمن هذا العطف تقدير دالين هما (حين تصير) لكل من السطرين، ثم تتقاطع مع هذه الأنساق النحوية الأنساق التكرارية في الأسطر (15، 17، 19). ويبدو لي أن مثل هذا التكوين النسقي يسعى إلى جعل الدالات المحورية فيه متوحدة على المستوى الدلالي الناتج وهو دلالة التحكم بالمصير الإنساني، هذه الدالات هي (نسمة، وحبة، وقطرة).

إن ما تقدم من دالات في أنساق التوازي يكشف عن أن السلطان متحكم بمقومات الحياة الأساسية التي تمنح الناس الاستمرار في العيش.

ويأتي النسق الرابع ليؤكد دلالة التسلط والتحكم بمصير الأمة من خلال اعتماده على بنية التشبيه التي كان محورها (أمة) وهو المشبه و(ماشية تعلف في زريبة السلطان) المشبه به، وهي تعتمد حركة تحويل الأمة إلى الماشية، فالأمة التي مارس السلطان عليها التحكم بمصيرها تتحول إلى مخلوقات لا قدرة لها على اختيار نوعية الحياة، فهي كالماشية التي تسمن لتحقيق غايات الجزار من الإفادة من قدراتها وإمكاناتها فهو القادر المتحكم بمصائرها وبإمكاناتها.

وقد أغلقت الأسطر الأربعة الأخيرة من المقطع الأنساق الأربعة المتقدمة وربطت بينها في الوقت الذي بلورت فيه دلالة التسلط التي نتجت في هذه الأنساق من خلال تتابع دالات فعلية تتوازى نحوياً على بنية الفعل المضارع فالسطران: (22 \23) يتوازي دالاهما (يختنق/ تجهض) ليقودا إلى غياب بناء مستقبل الأمة نتيجة القدرة السلطوية التي يمارسها العسكر والسلطان على الأمة، فالأطفال يختنقون في أرحام أمهاتهم، لأن السلطان يتحكم (بنسمة الهواء) ويتحكم بغذائهم وشرابهم وبالتالي بحياتهم، لذا تجهض النساء فتلقي أطفالها. ولعل إلقاء الأطفال، هنا، يحيل إلى انعدام تشكل مستقبل زاهر للأمة، ويجلي السطران الأخيران: (24 \25) فاعلية دلالة التسلط بتأشيرهما إلى سقوط حرية الإنسان وذلك باستخدامهما دالي (الشمس) و(مشنقة) اللذين نشأت بينهما علاقة التماثل من خلال بنية التشبيه؛ فالشمس التي تحيل إلى انطلاق الحياة، وحرية الإنسان في هذه الحياة تتحول إلى مشنقة سوداء تقيد هذه الحريات وتقتلها فيسود الظلام الأمة ويسحقها.

الحركة الثانية - المقطع الخامس

1- متى سترحلونْ؟
2- المسرح انهار على رؤوسكمْ
3- متى سترحلونْ؟
9- طُوبى لكمْ..
10- على يديكمْ أصبحتْ حدودنا
11- من ورقٍ...

4- والناسُ في القاعة يشتمونَ.. يبصقُونْ..
5- كانت فلسطين لكمْ
6- دجاجةً، من بيضها الثمين تأكلونْ..
7- كانت فلسطينُ لكمْ
8- قميصَ عثمانَ الذي به تتاجرونْ
12- فألفُ تشكرونْ..
13- على يديكمْ أصبحتْ بلادنا
14- امرأةً مباحةً..
15- فألفُ تشكرونْ..

تختلف هذه الحركة في تكويناتها النسقية عن الحركة السابقة، فهي تعمل على إنتاج أنساق تواز متداخلة انطلاقاً من تكوين ثنائيات متوازية يتداخل بعضها في بعضها الآخر، وقد امتدت هذه التداخلات على مساحة بنية هذا المقطع كاملة، وقد تراوحت هذه الأنساق بين التوازي التكراري والتوازي النحوي والتوازي التشبيهي.

بدأ المقطع بتكوينين متداخلين في الأسطر الأربعة الأولى إذ تشكل التكوين الأول من تقنية تكرارية للدالين (متى سترحلون) في السطرين الأول والثالث، ويتشكل التكوين الثاني من تقنية نحوية ويتداخل بالتكوين الأول، فهو يبدأ في السطر الثاني ثم ينتهي في السطر الرابع، وهو يتكون من جملتين سرديتين تصف الأولى ما آل إليه المسرح من خلال الدال الفعلي (انهار)، ويصف الثاني ردة فعل الناس من خلال الدالين (يشتمون / يبصقون)، ويبدو أن هذا التوازي في النسقين كان قد أنتج التكوين الاستفهامي الأول، وذلك أن المقطع يقوم منذ بدئه على إعلان انتهاء الحدث التمثيلي الذي كانت المقاطع الأولى ترسم ملامحه وأحداثه في فضاء النص من خلال دلالاتها التي أنتجتها بناء على شخوص التمثيل التي أشرت إليها سابقاً، فالنسق الأول من التكوين الاستفهامي متأت من صوت الناس المشاهدين للحدث المسرحي عندما رؤوا المسرح قد انهار على رؤوس الممثلين، وتكشفت حقائق الكواليس التي كانت ديكورات المسرح تخفيها وتزينها، فجاء النسق على صيغة الاستفهام الذي يكشف عن سأم المشاهدين للأدوار التي تقمصها الممثلون. وقد استخدم المقطع الدالين (يشتمون/ يبصقون) للإشارة إلى الكشف عن طبيعة ردة الفعل لدى المشاهدين. إن هذين الدالين ينبنيان على علاقة التناسب في تقنية مراعاة النظير، إذ إن (يشتمون) تتناسب مع (يبصقون) فكلاهما من معجم الشتيمة الذي يكشف عن عمق استياء الناس من أدوار الممثلين. وحتى بعمق المقطع هذا الاستياء لجأ إلى مداخلة النسق الثاني من التكوين التكراري (متى سترحلون) في التكوين النحوي.

وأنتج المقطع أيضاً تكويني توازٍ متداخلين مبنيين على استياء المشاهدين، ومشكلين في الوقت نفسه صوت الناس الذي يمثله الدال (يشتمون)، وذلك بدءاً من السطر الخامس وانتهاء بالسطر الثامن، إذ يتشكل التوازي الأول من التقنية التكرارية التي ظهرت بنيتها في السطرين

الخامس والسابع، ويتشكل الثاني من التوازي التشبيهي الذي امتد على الأسطر الأربعة. وحتى ندرك هذا التكوين نرصد البنيتين على النحو الآتي:

نسق التكرار الأول 5- كانت فلسطين لكمْ

التشبيه الأول المشبه 5- كانت فلسطين لكمْ المشبه به 6- دجاجةً..

نسق التكرار الثاني 7- كانت فلسطينُ لكمْ

التشبيه الثاني المشبه 7- كانت فلسطينُ لكمْ المشبه به 8- قميصَ عثمانَ..

لا شك في أننا نلحظ أن النسقين الأول والثاني يشكل الجزء الأول من كل بنية من بنيتي التشبيه، فهما يمثلان المشبه، ولعل تكرار المشبه في البنيتين قد يوهم بإنتاج علاقة التماثل بين التكوينين، غير أن هذا الوهم يزول عندما نجد العلاقة تتخلخل برصد بنية التشبيه مشبهين بهما مختلفين يتجه كل واحد منهما اتجاهاً مغايراً للآخر. ذلك أن المشبه به الأول (دجاجة) والمشبه به الثاني (قميص عثمان)، ويبدو أن التشبيه الأول يسعى لإنتاج دلالة استغلال السلطة في سبيل تحقيق المطامع الشخصية للممثلين (الحكام) وذلك أن هؤلاء الحكام كانوا يرون في (فلسطين) نبعاً وكنزاً (كما هي الحال في بيضة الدجاجة) يدر عليهم كل مقومات الاستمرار بالسلطة ليتحكموا برقاب المحكومين، فكل ما كانوا يفعلون بهؤلاء المحكومين من القمع والتسلط والسحق والممارسات التي برزت في المقاطع السابقة من الحركة الأولى- كان من منطلق إعادة (فلسطين) وتحريرها. إن اكتشاف جمهور المشاهدين هذا التهاوي لقدرات الحكام بفقدهم فلسطين جعل البنية المقطعية تكون صوت هؤلاء المشاهدين في السطر الخامس، ثم تخلق بنية التشبيه الكلية لتتوازى مع التكوينين المتداخلين السابقين ولتعمق الدلالة لتنحرف بها إلى التاريخ العربي. وقد بدأت هذه الدلالة عملها من أعماق التاريخ، ذلك أن (قميص عثمان) الذي اتخذه بنو أمية عموماً ومعاوية على وجه الخصوص وسيلة للتشبث بالحكم والدولة- يستدعي كل ترابطاته التاريخية وتنضاف إليه ترابطات جديدة بربطه بفلسطين، فهؤلاء الحكام لم يكونوا يكتفون بفلسطين مصدراً لاستمرار تسلقهم السلطة ومصدراً لتحقيق نزواتهم الشخصية ومطامعهم بالإمارة بل أصبحت سلاحاً يمارسون به إراقة الدماء وكل أنواع القمع، فهيئوا للأمة أن إراقة دمائها أصبحت طريقاً لتحرير فلسطين من أيدي أعدائهم.

وقد صعّد المقطع في ردة فعل الجمهور المشاهد، فخلق بنية تواز جديدة تقوم على التداخل ولكنها بنية مختلفة عن البنيتين السابقتين، فهي تتكون من ستة أسطر متداخلة، في حين كانت كل بنية من البنيتين السابقتين مكونة من أربعة أسطر، وقد تميزت هذه البنية باستحداث المقطع سطراً منفرداً لها يكشف عن موقف الجمهور المتكلم والمستهزئ بالحكام وهو سطر يعمق دلالة التهكم في أبنية التوازي هذا السطر هو (طوبى لكم...). لا شك في أن هذا السطر يتناص

مع الآية الكريمة "**الَّذِينَ آمَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ طُوبَى لَهُمْ وَحُسْنُ مَآبٍ**"[32] وذلك أن الآية تتحدث عما يجده المؤمنون في الجنة من الخلود فيها والنعيم الذي لا يزول، وغير ذلك مما وعد الله المؤمنين في الجنة. إن كل هذه الترابطات في الآية الكريمة يستدعيها هذا السطر ليخلق موقف المفارقة بين ما حققه الحكام في المقاطع السابقة من الظلم والتسلط والقمع وما أنتجوه في هذا المقطع من ضياع فلسطين، فصوروه للحكام بأنه إنجاز عظيم، وهو – كما يبدو- محاولة لتعميق الإحساس لدى هؤلاء الحكام بالخيبة التي أصيبوا بها.

إن أبنية التوازي اللاحقة لهذا السطر تكشف عن مدى تهاوي الحكام وقدراتهم وممارساتهم مقابل الدلالة الناتجة من موقف المفارقة، ذلك أنها بدأت بتكوين توازٍ تكراري من نسقين كان الأول في السطر العاشر والثاني في السطر الثالث عشر، وقد تعالق هذان النسقان مع بنية توازٍ تشبيهي تكونت من نسقين هما (النسق الأول -على يديكم أصبحت حدودنا من ورق/ والنسق الثاني- على يديكم أصبحت بلادنا امرأة مباحة) نلحظ أن النسقين يتماثلان في الدالات (على يديكم أصبحت) ويختلفان في الدالين (حدودنا/ بلادنا). يبدو أن هذا التكوين التكراري مع اختلاف داليه يسعى لإنتاج دلالة تحيل على التهكم بنوعية الفعل الناتج من دال (يديكم) فهؤلاء الحكام– كما تشعر البنية التكرارية قد أنجزوا بفعل قدرتهم (على يديهم) إنجازاً عظيماً جعلهم يستحقون التبجيل والتعظيم، ففعلهم طال (الحدود) وطال (البلاد)، غير أن بنية التشبيه قد حوّلت هذه العظمة إلى صغار بفعل الدال (من ورق)، وذلك أن فعل هؤلاء الحكام قد جعل حدود بلادنا متحولة إلى ورق؛ أي أن هذه الحدود بهشاشتها وضعفها وعدم تبيان ملامحها لا تقوى على مقاومة القادمين إلى بلادنا محتلين أو غازين.

وقد عمق المقطع موقف المفارقة في النسق الأول بإدخال بنية تواز تكرارية جديدة في السطر الثاني عشر الذي تكون من (فألف تشكرون) وهي عبارة تقال في العادة في المواقف التي يحمد فيها الناس ويبالغ في حمدهم وثنائهم. وجاء هذا التعميق بربط هذه البنية بالدلالة السابقة، فهي تسعى لتعميق تحويل العظمة إلى الصغار، مما مهد لرصد النسق الثاني من بنية التكرار والتشبيه الذي زاد في تعميق دلالة الصغار، وذلك أن (بلادنا) بعدما تهتكت حدودها وتمزقت تحولت إلى (امرأة مباحة) يضاجعها الصبيان والرجال، فلا حدود تحميها ولا شرف يمنعها.

الحركة الثالثة - المقطع السادس

1- حرب حزيرانَ انتهتْ..
2- فكل حرب بعدها، ونحن طيّبونْ..
3- أخبارنا جيدةٌ
4- وحالنا- والحمد لله- على أحسن ما يكونْ..
11- من الفردوس يأتي،
12- "نحن راجعونْ"..
13- تغلغل اليهود في ثيابنا
14- و"نحن راجعونْ"..

5- جمر النراجيلِ.. على أحسن ما يكونْ..
6- وطاولات الزهر- ما زالتْ-
7- على أحسن ما يكونْ
8- والقمر المزروع في سمائنا
9- مُدوَّرُ الوجه، على أحسن ما يكونْ..
10- وصوتُ فيروزَ،
15- صاروا على مترين من أبوابنا
16- و"نحن راجعونْ"..
17- ناموا على فراشنا..
18- و"نحن راجعونْ"..
19- وكل ما نملك أن نقولهُ
20- "إنا إلى الله لراجعونْ"..

يرصد السطران الأول والثاني بنية ترديد تشكلت من تكرار دال (حرب) الذي تعلق بالدال (حزيران) في السطر الأول وهو يحيل بطبيعة الحال إلى الحرب العربية الإسرائيلية عام (1967) التي أصيب بها العرب بهزيمة نكراء ساحقة أمام قوة إسرائيل، ومن تكرار الدال الثاني (حرب) الذي علق بدال (كل) وتلاه دال (بعدها) ليحيل إلى استغراق كل أنواع الحروب التي تتلو هذه الحرب، ولعل في هذه الإشارة إحالة إلى دلالة يحاول المقطع أن يجسدها تقود إلى رصد حالة الضعف التي أصابت الأمة في ثقتها بنفسها وبقوتها وقد عمق هذه الدلالة التركيب (ونحن طيبون) الذي يرصد دلالة التهكم بالأمة بوصفه تركيباً يستخدم في ثقافة الأمة بعد إنجاز أفرادها إنجازاً يقودهم إلى الفرح والسرور أو بعد إنجاز له قيمة عليا. فاستخدامه في موقف الهزيمة يؤدي إلى مفارقة الفرح والسرور إلى التهكم الذي أحدثته مساواة الهزيمة بالإنجاز ذي القيمة العالية، وقد عمقت هذه الدلالة الأسطر التالية له والتي تشكل المقطع كله، وهي أسطر مبنية على كثير من أنساق التوازي التكرارية التي تعمق مرارة الهزيمة وعنفها على ذات الأمة ومعتقداتها وثقافتها في كل مستوياتها الاجتماعية والسياسية والفكرية.

وأول هذه الأنساق النسق التكراري الذي تشكل من التركيب (على أحسن ما يكون) وامتد في أربعة أنساق ابتداء من السطر الرابع إلى السطر التاسع، وهي أسطر تخلق متوالية نحوية ترصد دالات تتعلق بتصور أحوال الأمة من الداخل والخارج، وقد بدأت هذه المتوالية من السطر الثالث إذ رصدت الدال (أخبارنا) الذي يتوزع على حالي الأمة من الداخل متمثلة بمشاعرها ومن الخارج متمثلة بما تتماس به على مستوى معيشتها وقدراتها، وقد جاءت بعدها الدالات التي تصور حال الأمة من الداخل، وذلك في السطر الثاني متمثلة في الدالات (حالنا) و(الحمد لله) و(أحسن)، فالدال (حالنا) يحيل- بربطه بالدالين (الحمد لله)- إلى الاستشعار بالسرور والهناءة التي تتمتع بها الذات الإنسانية بما حققته في حياتها من رضى نفسي وقبول عن الذات، ويكشف الدال (أحسن) عمق هذا الرضى والقبول، وقد توالت الدالات التي تصور أحوال الأمة من الخارج ضمن المتوالية النحوية فرصدت (جمر النراجيل) و(طاولات الزهر) و(القمر، المزروع في سمائنا) لتصور المظاهر العامة التي تحيا بها الأمة والتي تكشف عن مدى المتعة التي تتحلى بها هذه الأمة

من ممارستها أنواع اللهو والتسلية (جمر النراجيل/ طاولات الزهر) والاستمتاع بليالي السهر الجميلة التي يزينها القمر في هذه الليالي.

وقد عمق المقطع دلالة التهكم باستثمار الثقافة الاجتماعية والدينية (الفكرية) وخلق بنية تواز تكرارية جديدة، وذلك ابتداء من السطر العاشر إلى نهاية المقطع، وقد رصد من الثقافة الاجتماعية الدالين (صوت فيروز) اللذين يحيلان إلى ثقافة الأمة وفنها وتأثير هذا الفن في ذاتها وفي توجيه مسيرتها، ورصد من الثقافة السياسية الحركة الصهيونية التي سعت بكل تحركاتها للإحاطة بالأمة وابتلاعها وقد ظهر هذا الرصد في الأسطر: (13\15\17) ورصد من الثقافة (الدينية – الفكرية) فهم الأمة للدين والفكر المبني على هذا الدين، وقد ظهر هذا الرصد في الدالات (الفردوس) و(كل ما نملك أن نقوله: إنا إلى الله لراجعون)، ومع كل هذا الرصد للجوانب المكونة للأمة العربية كان المقطع يرصد أنساق التوازي التكراري التي تكونت من السطر (نحن راجعون) ومن السطر الأخير (إنا إلى الله لراجعون)، وقد ولّدت هذه الأنساق التكرارية دلالة المفارقة التي آلت إلى دلالة التهكم، فالثقافة الاجتماعية التي قامت على السطر (وصوت فيروز) هي التي كونت الذات العربية فجعلتها أمة ترى في فاعلية الغناء بديلاً عن فاعلية قدرة الذات وممارستها، فصوت فيروز تخلل عقل الأمة بكل ما يحمله في عبارة (نحن راجعون) من إحالات إلى العودة إلى الوطن المحتل ودحر العدو، فجعلها مخدرة غير قادرة على الفعل المؤثر، فهي أمة متلقية تمارس (جمر النراجيل) و(طاولات الزهر) والاستمتاع.

وأما الثقافة السياسية هنا فهي مبنية على الأكاذيب التي أطلقها الحكام والسلاطين التي ظهرت في الحركة السابقة، وقد استحضر المقطع العبارة السياسية المشهورة (نحن راجعون) التي تكررت في هذا المقطع في أربعة أسطر، غير أن تكرارها لا يعني إعادة معناها، لأن كل سطر منها يرتبط ببنيته فيأخذ دلالته منها، تقول (جوليا كريسطيفا) في حديثها عن قانون التكرارية: "إن الأمر يختلف في اللغة الشعرية، إذ هنا تكون الوحدات غير قابلة للتكرار، أو بصيغة أخرى، لا تظل الوحدة المكررة هي هي. وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار، فالتكرار الظاهر س.س لا يعادل س على المستوى الصوتي (الظاهر) للنص الشعري. ففيه تتكوّن ظاهرة غير قابلة للملاحظة، إلا أنها أثر معنى شعري خالص يتمثل في أننا نقرأ في المقطع (المكرر) المقطع نفسه وشيئاً آخر"[33] فهي عبارة تخدير لذات الأمة وتكرارها في السطور إشارة تحيل إلى عمق الخواء في ثقافة العرب السياسية التي لا ترى اليهود يواصلون غزو هذه الأمة، فتخللوا ذاتها، واستباحوها، واستباحوا أوطانها. وقد رصد المقطع ثلاثة أسطر اعتمدت التقنية السردية لتصف هذه الإحاطة بالأمة (تغلغل اليهود في ثيابها) فهم قد دخلوا كياننا، وتمثلوه، و(صاروا على مترين من أبوابنا) فأحاطوا بنا، وفرقونا، وقطعوا أوصال أوطننا. و(ناموا على فراشنا) فدخلوا ذاتنا، وغيروا أحلامنا، وخدرونا. ومع كل هذا الذي يصبّ في واقعنا بعد حرب

حزيران نذهب مع الحكام ونؤمن بأننا (نحن راجعون). وقد زاد هذا الخواء فساد الثقافة الدينية لديهم التي رصدتها الأسطر (11، 19، 20)، وذلك أن رؤيتهم الفكرية لصوت فيروز تقود إلى تصور (الفردوس) تصوراً مشوهاً بافتراضهم أن صوت (فيروز) صوت ملائكي منحدر من السماء ومن الفردوس تحديداً، وهذا التشويه يتصل بالسطر الأخير (إنا إلى الله لراجعون...) الذي كشف عن الثقافة الدينية المشوهة التي يتمتع بها المسلمون، وذلك من خلال تناص هذا السطر مع قوله تعالى "**الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُصِيبَةٌ قَالُواْ إِنَّا لِلّهِ وَإِنَّـا إِلَيْهِ رَاجِعونَ**"[34] فهذا التناص كما أرى مبني على مستويين: الأول تركيبي والثاني دلالي. أما التركيبي، فيتصل بتغيير في تركيب الآية الكريمة، وهي إشارة أولى إلى أن الأمة تقرأ القرآن بطريقة خاطئة فتستشهد على أحوالها بآيات مغلوطة القراءة، وهذه القراءة المخطوءة تقود إلى المستوى الثاني، أي المستوى الدلالي، ذلك أن الآية الكريمة تشير إلى أن الإنسان ملك لله سبحانه وتعالى يتحكم به الله كيفما شاء فيميته ويعيده متى ما شاء، فإذا أصابه بمصيبة فإنه يرجعها إلى الله بوصفه المتحكم بمصيره، وقد تعامل السطر الأخير مع هذه الدلالة تعاملاً يكشف عن الخواء في التفكير الديني؛ فالأمة لا تملك في حياتها إلا تصور العودة إلى الله بالموت، ولذلك فإن هذا السطر حوّل الدال في الآية (لله) إلى (إلى الله) وحوّل التركيب فيها (إليه راجعون) إلى (لراجعون) الذي يشير إلى تأكيد الرجعة إلى الله دون الحديث عن ملكية الله للإنسان ومصيره وأحواله، وكأنما الأمة لا تفهم من الفعل في الحياة سوى الاستسلام للحياة والانتقال إلى الموت.

المقطع السابع

1- حرب حزيرانَ انتهتْ..
2- وحالنا- والحمد لله- على أحسن ما يكونْ..
3- كُتَّابنا على رصيف الفكر عاطلونْ
4- من مطبخ السلطان يأكلونْ
5- بسيفه الطويل يضربونْ
6- كُتَّابنا، ما مارسوا التفكير من قرونْ
7- لم يُقْتَلوا..
8- لم يُصْلَبوا..
9- لم يقفوا على حدود الموت والجنونْ
10- كُتَّابنا يحيون في إجازةٍ
11- وخارجَ التاريخ يسكنونْ..
12- حرب حزيران انتهتْ
13- جرائد الصباح، ما تغيرتْ
14- الأحرف الكبيرة الحمراء.. ما تغيرتْ
15- الصورُ العاريةُ النكراءُ.. ماتغيرتْ
16- والناس يلهثونْ..
17- تحت سياط الجنس يلهثونْ
18- تحت سياط الأحرف الكبيرة الحمراء.. يسقطونْ..
19- الناس كالثيران في بلادنا..
20- بالأحمر الفاقع يؤخذونْ..

يتكون هذا المقطع من نسقي توازٍ: امتد الأول من السطر الأول إلى السطر الحادي عشر، وامتد الثاني من السطر الثالث عشر إلى السطر العشرين، وكل نسق منها يعتمد على تقنية التكرار التي كررت (حرب حزيران انتهتْ).

رصد النسق الأول عدداً من أبنية التوازي التي وقعت تحت ضغط دلالة المفارقة التي تؤول إلى دلالة التهكم المنتجة من السطر (حالنا- والحمد لله- على أحسن ما يكون) الذي أدركنا كيفية إنتاجه هذه الدلالة في المقطع السابق، كانت البنية الأولى بنية تكرارية اعتمدت تكرار الدال الأولى منها ثلاث مرات وهو (كتابنا) في الأسطر (3\6\10) لا شك في أن هذا التكوين الثلاثي قد خلق نوعاً من التغاير في تقابل دالاته خارج دال (كتابنا) وذلك أن كل دال من هذه الدالات المكررة يتعلق بدالات مختلفة عن دالات الآخر، وقد نتج عن هذا التغاير تكون أنساق تكرار تعتمد التوازي النحوي رصدت بدالاتها عدداً من الدلالات، فالتكرار الأول من البنية أنتج ثلاث متواليات تبدأ كلها بحروف جر على النحو الآتي: (3- كُتَّابنا على...\من....\بـ...) إن المتوالية النحوية، هنا، باستخدامها حروف الجر المختلفة تخلق دلالات مختلفة ولكن في النهاية ينضم بعضها إلى بعض، فالسطر الأول (على رصيف الفكر عاطلون) يرصد البعد المكاني الذي يمثل الحيز الفكري المعطل لدى الدال (كتابنا) فهؤلاء الكتاب، كتاب الأمة، قد تعطلت فاعليتهم الحقيقية عن التفكير وإنتاج الفكر الذي يرسم ثقافة الأمة، فأصبحوا يشغلون البعد المكاني الثانوي الجديد في طريق المسيرة الفكرية وهو رصيف الطريق المخصص لكل مركبة معطلة، أو لكل منتظر حافلة قادمة ليوصل طريقه بها. ولا شك في أننا ندرك أن هذه الدلالة معتمدة على البعد الاستعاري الذي أنتجه التركيب (رصيف الفكر). ثم يأتي السطر الذي يليه (من مطبخ السلطان يأكلون) ليحدد ملامح الفاعلية المعطلة فعلياً، وذلك أنها فاعلية تستمد جمودها من البعد المكاني المتمثل في مجرور (من) وهو (مطبخ السلطان) الذي يجسد نوعية الفكر المعطل للفاعلية الحقيقية للكتاب، فالسلطان يمدهم بالمادة الفكرية التي لا يستطيعون أن يتجاوزوها فهي غذاؤهم الذي يشكلهم، ويأتي السطر (بسيفه الطويل يضربون) ليكشف عن نوعية الفاعلية الجامدة التي تنتج القمع والتسلط بوصفها فاعلية مستمدة من السلطان، وهي فاعلية متكونة خارج الذات (ذات كتابنا) إن هذه الدلالات وإن بدت مختلفة في حركتها المضمونية إلا أنها تنضم معاً لتكوّن البعد الدلالي الأول للدال (كتابنا)، وهو بعد يرصد حقيقة حركة هؤلاء الكتاب، وقد جسدت القافية هذه الحركة بدقة، فإذا ما قرأنا قافية الأسطر الثلاثة (عاطلون/ يأكلون / يضربون) فإننا نخرج بالتصور الدقيق لهذا البعد، فالكتاب بناء على هذه القوافي يمارسون ثلاث حركات متواصلة على المستوى الدلالي؛ وذلك أن العطل من العمل والفاعلية الإيجابية بارتباطها بالأكل والتمتع تنتهي إلى الفعل السلبي الذي يقود إلى الإفساد في المجتمع ولذا نجد القافية (يضربون) قد جسدت هذا الفعل

بوصفه فعلاً متأتياً من (سيف السلطان) الذي مارس كل أشكال القمع والتسلط كما أدركنا في الحركة الأولى من هذا النص.

وأما التكرار الثاني فقد أنتج أربع متواليات نحوية قامت على بنية تكرار رؤوس الجملة، وذلك على النحو الآتي: (6- كُتَّابنا، ما مارسوا...\ لم يُقْتَلوا..\ لم يُصْلَبوا..\ لم يقفوا....) نلحظ أن رؤوس الأسطر الأربعة تتشكل من أحرف نفي متماثلة سوى رأس جملة السطر الأول الذي جاء بلفظ (ما) في حين أن الأحرف الثلاثة الأخرى كانت بلفظ (لم) غير أن هذا التغاير لا يغير الحركة الدلالية، فالدلالة كلها تتجه إلى فاعلية نفي الحدث في الماضي، ويبدو أن هذا التكرار يشكل مع التكرار السابق بنية تواز تقابلية ترصد واقع الدال (كتابنا) من خلال البعد الدلالي، وذلك أن الدلالة السابقة التي رصدت فاعلية الكتاب الجامدة والمعطلة عن فعلها الحقيقي والموجهة نحو الفاعلية التسلطية المستمدة من السلطات تتوازى مع دلالة هذه البنية التي تؤشر إلى الفاعلية الحقيقية التي يفتقدها الدال (كتابنا) والفاعلية الإيجابية التي تنتج الفكر والتقدم للأمة، وهو تواز تفسيري يشكل حالة اتصال لا حالة مواجهة كما يمكن أن توحي إليه حركة التوازي التي تنتهي إلى التقابل، وأول الدالات التي تشير إلى هذه الفاعلية هو (التفكير) وهو دال يمتلئ مضمونه بكل أنواع الحدث الإنتاجي للتفكير غير أن هذا الإنتاج معطل بناءً على بنية النفي (ما مارسوا من قرون). فوظيفة الكتاب الحقيقية هي ممارسة التفكير وإنتاج الفكر غير أن غياب هذه الممارسة عن ساحة الزمن الماضي الطويل (من قرون) جعل هؤلاء الكتاب عاطلين عن التفكير، ثم وضحت البنية حقيقة الفاعلية الإيجابية التي كان على الكتاب أن ينتجوها من خلال الدالات المنفية في الأسطر الثلاثة التالية، وهي (يقتلوا/ يصلبوا/ يقفوا)، ولا شك في أن هذه الدالات تشير إلى الفعل الحقيقي الذي ينتجه الفكر، فالفكر ضمن ثقافة التسلط والقهر يقود إلى (القتل) لقتل حامله، وإلى (الصلب) لمنع حامله من نشره كما صلب المسيح عليه السلام، ويقود إلى الموت والجنون، ولكن هؤلاء الكتاب ابتعدوا عن الفكر فابتعدوا بهذا عن القتل والصلب والموت والجنون، ولا شك في أن هذا التكوين التكراري قاد إلى تفسير الفاعلية المعطلة في البنية السابقة.

ويأتي التكرار الثالث ليعمق حالة التواصل مع التكرارين السابقين وليرصد حركة هؤلاء الكتاب المعطلة عن الفاعلية في حياة الأمة، وقد تشكلت فيه بنية توازٍ نحوية مختلفة في نظام ترتيبها عن البنيتين السابقتين، وذلك على النحو الآتي:

10- كُتَّابنا يحيون في إجازةٍ

وخارجَ التاريخ يسكنونْ..

تتكون البنية، هنا، من تركيبين: يبدأ الأول بفعل مضارع (يحيون)، وينتهي الثاني بفعل مضارع (يسكنون)، بحيث يشكل الأول مفتتح الجملة الأولى والثاني غلق الجملة الثانية.

والجملتان متواصلتان معاً على المستوى الدلالي، وذلك أن الجملة الأولى تحيل إلى رصد دلالة الفاعلية الجامدة المعطلة من خلال دال (إجازة) فهؤلاء الكتاب يعيشون في إجازة تخرج عن العمل وتعطل قدراتهم الفعلية، وأن الجملة الثانية تحيل إلى الدلالة نفسها، وذلك أن هؤلاء الكتاب بتعطيلهم عن الفاعلية قد خرجوا من تحريك التاريخ وإنتاجه، فكأنما هم يتخذون بعداً زمانياً لا يقع في تاريخ الأمة؛ فهم لا يؤثرون بثقافتها أو بفكرها أي تأثير.

وأما النسق الثاني، فقد أنتج أبنية تواز مختلفة في تنظيمها وترتيب دالاتها عن النسق الأول. وقد كانت البنية الأولى متشكلة من التوازي القائم بين قافية ثلاثة أسطر متتابعة (13- 15) تكونت من (ما تغيرتْ) يبدو لي أن هذه البنية تحاول رصد حالة الثبات في موضوعات الأسطر الثلاثة، وذلك أن السطر الأول يرصد دالي (جرائد الصباح) الذي يحيل إلى ما يتلقاه الناس من الإعلام في الصحف اليومية صباح كل يوم، فهذه الجرائد تقدم للناس الأخبار التي اعتادت على تقديمها قبل حرب حزيران، وقد دل على هذا الثبات في نمط المعلومة الإعلامية القافية (وما تغيرت)، ثم انضاف إليها السطر (الأحرف الكبيرة الحمراء) ليؤكد دلالة الثبات في العنوانات الحمراء في الصحف التي يفترض أن تكون مثيرة للمتلقي، فهي عنوانات ثابتة الدلالة قبل الحرب وبعد الحرب، ولعل في هذا إحالة إلى تأكيد عدم قدرة الحرب والهزيمة على التأثير في فكر الكتاب المعطل عن العمل، مما يجعل هذا التكوين البنائي يتصل بدلالته مع النسق السابق. وقد جاءت القافية (ما تغيرت) لتضغط دلالة الثبات من جديد، ثم يضيف السطر الثالث في (الصور العارية النكراء) حركة جديدة تسعى لتأكيد دلالة الثبات ولكن باتجاه آخر وهو التوجه به نحو الصورة التي تمثل الوجه الآخر للحرف، وهي (صورة عارية نكراء) تقود إلى دلالة الثبات باقترانها بالقافية (ما تغيرت)، ولكنه ثبات لا على الفكر فحسب بل على الممارسة الفعلية، وهذه الممارسة مرتبطة في هذا السطر بالناس لا بالفكر الذي مثلته الأحرف في جرائد الصباح، مما جعل بنية التوازي هنا تمتد إلى بنية توازٍ جديدة تشكلت بنمط مختلف عن البنية السابقة في الأسطر (16إلى 20). ذلك أن البنية الناشئة في هذه الأسطر تتشكل من تكرار دالات رؤوس الأسطر حيناً ومن دالات القافية حيناً آخر، ذلك أن السطرين (16، 19) يكرران دال (الناس)، ثم يكرر السطران (17، 18) دالي (تحت سياط)، ويكرر السطران (16، 17) دال القافية (يلهثون). يبدو لي أن هذا التكوين يقود إلى عملية ضغط الأسطر للدلالة الناشئة عن الأبنية السابقة؛ أي أن دلالة الفاعلية المعطلة في الكتاب ودلالة الثبات في الصحف تتكثف وترسو كل رواسبها في فكر الأمة وممارساتها، فالناس يمارسون فعلهم بكل جد ونشاط تحت ضغط (سياط الجنس) فكل قدراتهم الفكرية وطاقاتهم الإنتاجية مسخرة للحصول على الجنس الذي يحيل إلى الشهوة واللذة اللتين تعطلان عمل الفكر الحقيقي، وقد أدى تكرار القافية (يلهثون) إلى جعل التركيب (تحت سياط الجنس) ينضغط بين القافيتين؛ مما يشير إلى أن عمل الأمة وفاعليتها لا يخرج عن اللهاث نحو الجنس وفعله. ويبدو

أن هذا الضغط الدلالي ولّد البنية التكرارية في السطرين (17، 18)، وذلك أن ضغط القافية (يلهثون) قد خلق علاقة بين دالي (الجنس) و(الأحرف)، وذلك أن الأحرف الكبيرة الحمراء التي تقود الناس إلى فاعلية التسلط والقمع التي مارسها الفكر المعطل في الأبنية السابقة- تتماثل مع فاعلية الجنس التي تعطل فاعلية الناس، ونتيجة هذه العلاقة الحميمة بين الدالين فقد فجّر ضغط القافية (يلهثون) قافية جديدة هي (يسقطون) وذلك إشارة إلى طبيعة الحركة الفعلية للقافيتين، فاللهاث يقود إلى السقوط؛ بمعنى أن الجنس والأحرف الكبيرة الحمراء تقود إلى السقوط أيضاً. ولعل تواصل السطر (19) بالسطر (16) على تكرار دال (الناس) يمثل عملية ضغط جديدة في إحداث فاعلية التعطيل الفكري عند الأمة من جديد، وذلك باعتماد السطر (19) تقنية التشبيه التي جعلت (الناس) المحور المتحول إلى المشبه به (الثيران) وهو دال يحمل في موضوعة قدراً كبيراً من تاريخ ممارسة التسلط المتمثلة في مصارعة الثيران باستخدام ما يثيرها من خطر متمثل باللون الأحمر وهو إثارة جوفاء لا تقوم على حقيقة رصد الخطر الحقيقي، فالأمة بالقياس إلى هذه الإحالة تواجه خطراً وهمياً يلهثون وراءه فيقعون تحت سياط التسلط والقمع. إن هذه الإحالة الدلالية تتوافق مع الدلالة في الأسطر السابقة، فالأمة إذن تقوم بفاعلية معطلة دون تفكير.

المقطع الثامن

1- حرب حزيرانَ انتهتْ..
2- وضاع كل شيءْ..
3- الشرف الرفيعُ،
4- والقلاعُ، والحصونْ
5- والمالُ، والبنونْ..
6- لكننا...
7- باقونَ في محطةِ الإذاعَهْ..
8- "فاطمةُ تُهدي إلى والدها سلامها.."
9- "وخالٌ يسأل عن أعمامه في غزةٍ..
10- وأين يقطنون؟."
11- "نفيسةُ قد وضعتْ مولودها.."
12- "وسامرُ حاز على شهادة الكفاءهْ.."
13- "فطمئنونا عنكُمُ..
14- "عنواننا المخيم التسعونْ.."

يتشكل هذا المقطع من بنية توازٍ تقابلية واحدة امتدت بعناصرها على مساحته الكلية، وقد تكونت من نسقين تمثل الأول في السطر (وضاع كل شيءْ..)، وتمثل الثاني في السطرين (لكننا.../ باقونَ في محطةِ الإذاعَهْ..)، وقد ارتبط النسقان بنسق التوازي المقطعي في السطر الأول (حرب حزيران انتهت) وشكل الدالان (ضاع/ باقون) نواة بنية التقابل، وذلك من خلال علاقة التخالف الناشئة بينهما؛ إذ إن الدال (ضاع) الذي يقود إلى مدلول الفقد يقيم علاقة الافتراق والتخالف مع الدال (باقون) الذي يقود إلى مدلول الثبات والديمومة، فالفقد والديمومة يجتمعان على التخالف لا على التضاد، وانطلاقاً من هذه العلاقة تبني أسطر المقطع تقابلات ترصد حال الأمة بعد (حرب حزيران) وقبلها.

وقد تكون النسق الأول من الأسطر (2- 5) وهي تمثل حركة الفقد (ضاع) التي وقعت على (كل شيء)، فالأمة قد فقدت شرفها الرفيع الذي يحيل إلى فقدان الأمة لقيمها الاجتماعية والأخلاقية، وفقدت (القلاع، والحصون) التي تحيل إلى فقدان الاجتماع والأمان في الوطن، وفقدت (المال والبنون) اللذين يحيلان إلى شرف العيش ورغده في الوطن بناء على تناص الدالين مع قوله تعالى: **"الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا"**[35]. إن هذه المقومات الناشئة في الأسطر الثلاثة تشكل ماهية حركة الضياع، وتشكل نقاطاً متداخلة ومتلازمة في مقومات الأمة، وقد جسدت الأسطر هذا التلازم على المستوى البنائي علاوة على مستواها النحوي القائم على أسلوب العطف، وأعني بالمستوى البنائي إنشاء بنية توازٍ صوتية تعتمد على الحرف الأخير في دالاتها، ذلك أننا نلحظ اجتماع الدالين (الرفيع/ القلاع) على صوت العين في آخرهما، واجتماع دالي القافية (الحصون/ والبنون) على صوتي الواو والنون في آخرهما، وربما قاد مثل هذا التوازي إلى عمق في العلاقة بين الدالات على المستوى الدلالي، وذلك أن دالي (الرفيع/ القلاع) يقودان الأمة إلى دلالة المنعة والقوة المستمدة من فاعلية دال (القلاع) التي تقود إلى اتصاف الأمة بالتمسك بالقيم الرفيعة التي تحافظ عليها هذه القلاع، وأن دالي (الحصون/ والبنون) يقودان الأمة إلى دلالة القوة والتمسك، فالقوة مستمدة من فاعلية دال (الحصون) التي يتمنع وراءها (البنون) بوصفهم مستقبل الأمة وزينة حياتها وعيشها.

ويرصد النسق الثاني من التقابل الدال (لكننا...) ليقدم معنى الاستدراك على النسق الأول، ويبدو أن هذا المعنى يرصد دلالة التهكم التي بدأت فاعليتها بالعمل في السطر السابع (باقونَ في محطةِ الإذاعَهْ..) من خلال رصدها علاقة المخالفة بينه وبين السطر الثاني، وذلك أن تقابل دال (باقون) مع دال (ضاع) يثير حالة افتراق بين ما فقدته الأمة وما حافظت عليه، أو بمعنى آخر بين ما كانت عليه وما أصبحت فيه، فالأمة التي فقدت كل ما تقدم تتحول إلى الثبات (في محطة الإذاعة) وهذا الثبات هو أول حالات المفارقة التي تقود إلى دلالة التهكم، فالأمة التي كانت تتحصن بحصونها وقلاعها وفي وطنها يصبح وجودها وكينونتها (محطة الإذاعة) التي تحيل إلى الإعلام؛ بمعنى أنها فقدت البعد المكاني الذي تتواصل فيه وتحولت إلى بعد أثيري لا ملامح له ولا شكل.

إن بنية التوازي في هذا المقطع تتخذ مسارات مختلفة عن سابقاتها التي كانت تشكل توازيات نسقية ثنائية أو متداخلة في صورة ترتيبية أو تنظيمية متتابعة كما كنا نلحظها أثناء رصدها، فمسارات البنية هنا ترصد غياباً واضحاً في بنية الترتيب، فمثل السطران الثامن والتاسع حالة التشتت التي أصابت الأمة في نزوح أبنائها من فلسطين من حيث تباعد الأسرة الواحدة، فالبنت ترسل سلامها إلى والدها، والخال يسأل عن أعمامه، وقد جلى السطر العاشر (أين يقطنون) هذه الحالة من التشتت، فأفراد الأمة تفرقوا في البلاد بعيداً عن وطنهم، ثم يرصد السطر الحادي عشر حالة التكاثر والتناسل خارج الوطن، ويرصد السطر الثاني عشر نوعية

الإنجاز القيمي المتدني الذي تنجزه الأمة خارج البعد الوطني، ويأتي السطران الثالث عشر والرابع عشر ليكشفا عن عمق المأساة التي حلت بهذه الأمة، وذلك أنهما يعبران عن افتقاد الشعور بالأمن والسلامة (فطمئنونا عنكم) فإذا كان المخاطب مستشعراً بالأمن المزيف خارج الوطن، أراد أن يستشعر حقيقته عند الفرد الآخر خارج وطنه أيضاً، وقد عمق هذا الأمن المزيف السطر الرابع عشر برصده دال (المخيم)، فوطنهم الجديد هو (المخيم التسعون)، إن دال (المخيم) يحيل إلى دلالة البعد المكاني المؤقت خارج الوطن، علاوة على دال (التسعون) الذي يحيل إلى كثرة أماكن النزوح من الوطن، ولا شك في أن هذه الأسطر ترصد تحولات الأمة بعد الحرب وهي تحولات تشير إلى قيم متدنية وأمن هزيل.

ويبدو لي أن بنية التوازي في هذا المقطع قد أنتجت مسارات توازٍ مختلفة عنها في المقاطع السابقة، وذلك أن المقاطع السابقة- كما أشرت قبل قليل- كانت تتشكل بأنساق حركية يطغى التنظيم الرتيب على بنيتها سواء أكانت ثنائية متتابعة أو ثلاثية متتابعة أو أنساق مرتبة متداخلة مع تكوينات نسقية أخرى، أما في هذه البنية، فإننا نلحظ أنها ترصد نظاماً خاصاً غير خاضع للترتيب، متوافقاً مع حالة الشتات والنزوح التي أصابت الفلسطينيين، ويبدو لي أن مثل هذه الحركة البنائية تعتمد على محاولة خلق تبادل بين مستويي النص: المستوى السطحي والمستوى الدلالي العميق، فالشكل التركيبي يستجيب للدلالة التي تسري في علاقاته، وقد أشارت (ونفرد نوتنبي) إلى مثل هذه العلاقة في قولها: "والحق أن بعض أشكال التركيب تحمل معنى يكْمُنُ في استخدامها بوصفها أشكالاً خاصةً مُعبِّرةً عن موقف عقلي خاص لدى المتكلم الذي يتخذها"[36].

المقطع التاسع

1- حرب حزيرانَ انتهتْ..
2- كأنَّ شيئاً لم يكنْ..
3- لم تختلف أمامنا الوجوه والعيونْ
4- محاكم التفتيش عادتْ.. والمفتشونْ..
5- والدونكشوتيونَ.. ما زالوا يُشَخِّصُونْ
6- والناس من صعوبة البكاءِ..
7- يضحكونْ..
8- ونحن قانعونْ..
9- بالحربِ قانعونْ.. والسلم قانعونْ..
10- بالحرِّ قانعونْ.. والبرد قانعونْ..
11- بالعقم قانعونْ.. والنسل قانعونْ
12- بكل ما في لوحنا المحفوظ في السماء..
13- قانعونْ..
14- وكل ما نملك أن نقوله:
15- "إنا إلى الله لراجعونْ"..

يحشد هذا المقطع عدداً كبيراً من تقنيات التوازي البلاغية التي تنتظم فيه بطريقة مختلفة بعض الشيء عن تقنيات المقاطع السابقة في هذه الحركة. وذلك أن مجموعة من التوازيات الأفقية قد تكونت في بداية المقطع وامتدت تكوناتها في خمسة أسطر، هي: (3-7) وهي أسطر تخلق

أزواجاً متوازية من التنظيمات التي تقوم بينها علاقات مختلفة فالدالان، (الوجوه/ العيون) تقوم بينهما علاقة التناسب التي أنتجتها بنية مراعاة النظير بوصفهما دالين يرصدان عضوين متلازمين في الجسد الإنساني، والدالان (التفتيش/ والمفتشون) تقوم بينهما علاقة التماثل التي أنتجتها الحركة الاشتقاقية القائمة على الجناس الاشتقاقي أو الموقع البنائي الذي يقود إلى بنية رد العجز على الصدر. والدالان (الدونكشوتيون/ يشخصون) يرصدان حالة التوازي الصوتي القائم على (حرفي الواو والنون)، والدالان (البكاء/ يضحكون) يرصدان علاقة التضاد المبنية على شكل الطباق. إن مجموع هذه الدالات بعلاقاتها تحاول أن تقدم للمقطع دلالة الثبات من ناحية ودلالة التحول الإنساني من ناحية أخرى، وقد حاولت أن تعمق دلالة الثبات في فاعلية القدرة السلطوية التي تمارسها قوى السلطان والحكم التي أشارت إليها الدالات (محاكم/ المفتشون). فالوجوه والعيون التي كانت تمارس قوة القمع والتسلط قبل حرب حزيران هي نفسها التي تمارس هذا القمع بعد هذه الحرب، والممثلون الذين كانوا يمارسون الكذب السياسي قبل الحرب ما زالوا يمارسونه بعد الحرب، وأما الناس الذين مورس عليهم القمع والتسلط فإنهم يتحولون من حال الألم والقهر المحزنين إلى حال الألم والقهر المضحكين، ولا شك في أن هذا التحول يرصد تفجيراً دلالياً في بنية لغوية تختزن داخلها مؤشراً عميقاً يتماثل مع توتر الناس وأوضاعهم، وذلك أن حياة الناس تصبح مضحكة لعمق حزنها، وأمام مثل هذا الانفجار الدلالي تنشأ بنية تواز تقوم على تقنية التكرار بين الدالات وتقنية التضاد التقابلية في الوقت نفسه، وذلك في بنية تداخلية تقاطعية، وقد ظهرت هذه البنية في الأسطر (من 8 إلى 13).

نلحظ أن البنية التكرارية تعتمد في الأسطر على تكرار الدال (قانعون) وبصورة ترتيبية بحيث يأتي قبله دال في كل مرة ما عدا التكرار الأخير في السطر الثالث عشر الذي جاء قبله سطر يتكون من أكثر من دال وقد شكلت الدالات القبلية له تقابلات ضدية في الأسطر (9، 10، 11) هذه الدالات هي: (الحرب/ السلم) و(الحر/ البرد) و(العقم/ النسل) إن هذه التقابلات بربطها بدال (قانعون) تقود إلى إدراك أن المقطع يسعى إلى تعميق دلالة الحزن المضحك لدى ذات الأمة، فالأمة لفرط حزنها لا تفرق بردة فعلها بين الأضداد فهي مستسلمة للحرب، ومستسلمة للسلم، قانعة بفعل البرد، وقانعة بفعل الحر، فالبرد والحر عندها سيان، وقانعة بالتكاثر، وقانعة بانقطاع النسل لا فرق بينهما، إن هذه الأضداد -كما يبدو لي- تحيل إلى رصد واقع الأمة بعد (حرب حزيران)، فالأمة أصبحت فاقدة معنى الحرب والسلم؛ لأنها لا تملك فاعلية التغيير، فاعليتها معطلة ويقوم مقامها السلطان والحاكم، وفاقدة معنى الحياة الكريمة التي تقودها إلى الرفاء ورغد العيش، فأصبحت الحياة بكل متناقضاتها لا تعنيها، وأصبحت فاقدة للتطلع إلى الاستمرار بوصفها أمة نامية في التكاثر والتناسل لبناء مستقبل بقدراتها البشرية، إن هذه السلسلة من الإحباطات التي أصابت الأمة في الأسطر السابقة جعلت السطر (الثاني عشر) يحشد عدداً كبيراً من الدالات التي تحيل

بمدلولاتها إلى عمق الإحباط الذي أصاب هذه الأمة، فهذه الأمة تعاملت- أمام إحباطات الحرب- مع المفهوم الديني – العقدي تعاملاً خاطئاً، إذ قادها استسلامها إلى فهم قوله تعالى: **"قُل لَّن يُصِيبَنَا إِلاَّ مَا كَتَبَ اللّهُ لَنَا هُوَ مَوْلاَنَا وَعَلَى اللّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ"**[37] فهما خاطئاً مما أفقدها فاعليتها في الحياة فهي تستسلم لكل تلك المتضادات بوصفها مكتوبة في لوحها المحفوظ، ويبدو أن انتهاء بنية التوازي إلى السطر الثالث عشر (قانعون) إشارة إلى محاولة تأكيد هذا الاستسلام النابع من الفهم الخاطئ للقناعة من المفهوم الديني، وكأنما البنية بهذه النهاية تضغط كل حالات الاستسلام بين القوافي المكررة التي تؤكد في كل مرة معنى الاستسلام النابع من الإحباط.

ويختتم المقطع دلالة الاستسلام والإحباط، بالسطرين الأخيرين اللذين يتواصلان بالبنية السابقة المقامة على مغالطة الفهم الديني، وذلك أنهما يؤكدان حالة الاستسلام التامة لكل المتضادات السابقة لأن الأمة تنطلق من تصورها أنها ستعود في نهاية الحياة إلى الله سبحانه وتعالى.

الحركة الرابعة - المقطع العاشر

احترق المسرح من أركانهِ

ولم يمت- بعد- الممثلونْ..

تمثل هذه الحركة بنية ختامية للنص الشعري في الوقت الذي تحيل عملية التلقي إلى العنوان بوصفه جزءاً من التشكيل النصي، وذلك أن هذه الحركة تؤكد بسطرها الأول احتراق المسرح الذي يمارس عليه الممثلون أدوارهم، هذا المسرح الذي يحيل إلى البعد المكاني المتمثل في الوطن، فالوطن انهارت جدرانه فصار مباحاً للغزاة والطامعين، غير أن الحكام والسلاطين ما زالوا يمارسون فيه التمثيل على شعوبهم (لم يمت بعد الممثلون)، لا شك في أن السطر الأخير يعيدنا إلى بداية النص ممثلاً بعنوانه إشارة إلى أن دورة التمثيل لدى الحكام العرب لا تنتهي فهي تبدأ من جديد.

The rhetorical parallel technologies in "the representatives" to Nizar Qabbani

Fayez Al-quraan, *Arabic Department, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

This study covered the rhetorical technologies that the parallel principle rules within Nizar Qabbani's text (the actors), with the target of the disclosure of the ability of these technologies on the interaction together in a production a poetic the poetic text from one side, and the disclosure of the formed indications is in its space on the other hand.

And it has approved the test of the relation of the synthetic formation to the rhetorical text patterns with the resulting semantic formation in its poetic space, and that is resulting from the imagination of intimate relation between both vowelization (the synthetic and semantic) the one that is built on the interaction relation. She revealed a number of indications like the indication of crushing and emptiness and the stagnation and the paradox, and she indications were being formed through the similarities of the textual parallel.

قدم البحث للنشر في 2007/8/2 وقبل في 2008/4/10

الهوامش

1) قدمت بعض الدراسات لتفسير هذه الظاهرة التكرارية في شعر نزار، منها على سبيل المثال لا الحصر: **تقنيات التعبير في شعر نزار قباني**، بروين حبيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1999م. ص199 وما بعدها. **نزار قباني شاعراً سياسياً**، د. عبد الرحمن محمد الوصفي، دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، ط2، 2002م. ص329 وما بعدها.

2) انظر على سبيل المثال لا الحصر: تقنية التوازي في الشعر الحديث، د. عشتار داود محمد، **مجلة الموقف الأدبي** - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العددان 1، 2، سنة 2006م. والتوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، سامح رواشدة، **مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات**، جامعة اليرموك، إربد- الأردن، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، 1419هـ - 1998م، **ومدارات نقدية، في**

إشكالية النقد والحداثة والإبداع، فاضل ثامر، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط1، 1987م، و د. محمد مفتاح، **التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1996م. وكتابه: **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1986م. درسه تحت عنوان (التشاكل والتباين).

3) انظر مثل هذا التصور: **قضايا الشعرية**، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1988م. ص103.

4) المرجع السابق: ص105-106.

5) المرجع السابق: ص106.

6) استعرض فاضل ثامر بعض الجهود الغربية التي كتبت في حقل التوازي، انظر كتابه: **مدارات نقدية، في إشكالية النقد والحداثة والإبداع**، ص229 وما بعدها.

7) **التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية**، ص99.

8) **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق وتقديم: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط- المغرب، ط1، 1401هـ-1980م. ص476 وما بعدها.

9) انظر: المصدر السابق: ص477- 478.

10) المصدر السابق: 498 وما بعدها.

11) انظر: **معجم المصطلحات البلاغية**، ج2/ص134 وما بعدها.

12) انظر المرجع السابق: ج2/ ص151 وما بعدها.

13) انظر المرجع السابق: ج3/ ص321 وما بعدها.

14) المصدر السابق: ص518.

15) المصدر السابق: ص518.

16) انظر: **معجم المصطلحات البلاغية**، ج3/ص242 وما بعدها.

17) **المنزع البديع**: ص518.

18) انظر: **معجم المصطلحات البلاغية**، ج3/ص66 وما بعدها.

19) **المنزع البديع**: ص518.

20) المصدر السابق: ص518-519.

21) **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط7، 1983م. ص280-287، ومن المحاولات التي درست ظاهرة التكرار في شعر الحداثة، انظر على سبيل المثال لا الحصر: د.محمد عبد المطلب: **بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي**، القاهرة، عام 1988م. ص390 وما بعدها، ود. فاطمة محجوب: التكرار في الشعر، **مجلة الشعر**، القاهرة، العدد الثاني، أكتوبر، عام 1977م. ص28 وما بعدها.

22) **قضايا الشعر المعاصر**: ص277-278.

23) انظر: **مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع**، ص 229 وما بعدها.

24) المرجع السابق: ص242.

25) المرجع السابق: ص243.

26) **الأدب والدلالة**، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر- حلب، سورية، 1996م. ص116.

27) **اللغة والخطاب الأدبي**، مقالات لغوية في الأدب، مجموعة من المؤلفين، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1993م. ص54.

28) **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب ط2، 1990م. ص23.

29) **قضايا الشعرية**: ص106.

30) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، **منشورات نزار قباني**، بيروت- لبنان، ط3، 1983. ص99- 120.

31) طه: آية 74.

32) الرعد: آية 29.

33) **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1991م. ص80-81.

34) البقرة: آية 156.

35) الكهف: آية 46.

36) **لغة الشعراء**. ترجمة: د. عيسى العاكوب، و د. خليفة العزابي، ط1، معهد الإنماء العربي- بيروت- لبنان، 1966م، ص37.

37) التوبة: آية 51.

المراجع والمصادر

القرآن الكريم.

ابن الأثير الجزري، ضياء الدين:

- **الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور**، قام بتحقيقه والتعليق عليه: د. مصطفى جواد، و د. جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1956م- 1375هـ.

- **المثل السائر في أدب الكاتب**، قدمه وعلق عليه: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط2، 1973م.

بارث، رولان ومجموعة من المؤلفين: **اللغة والخطاب الأدبي**، مقالات لغوية في الأدب، مجموعة من المؤلفين، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1993م.

ثامر، فاضل: **مدارات نقدية، في إشكالية النقد والحداثة والإبداع**، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط1، 1987م.

حبيب، بروين: **تقنيات التعبير في شعر نزار قباني**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1999م.

رواشدة، سامح: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، **مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات**، جامعة اليرموك، إربد- الأردن، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، 1419هـ - 1998م.

السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري: **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق وتقديم: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط- المغرب، ط1، 1401هـ-1980م.

طودوروف، تزفيطان:

- **الأدب والدلالة**، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر- حلب، سورية، 1996م.

- **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب ط2، 1990م.

عبد المطلب، د. محمد: **بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي**، القاهرة، عام 1988م.

العلوي، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم: **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإيجاز**، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، عام 1402هـ.

قباني، نزار: الأعمال السياسية الكاملة، **منشورات نزار قباني**، بيروت- لبنان، ط3، 1983م.

كريسطيفا، جوليا: **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1991م.

محجوب، د. فاطمة: التكرار في الشعر، **مجلة الشعر**، القاهرة، العدد الثاني، أكتوبر، عام 1977م.

محمد، عشتار داوود: تقنية التوازي في الشعر الحديث، **مجلة الموقف الأدبي** - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العددان 1، 2، سنة 2006م.

مطلوب، د. أحمد: **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مطبعة المجمع العلمي العراقي، عام 1986م.

ابن المعتز، عبد الله: **كتاب البديع**، اعتنى بنشره: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة – بيروت، ط3، 1982م.

مفتاح، د. محمد:

- **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1986م.

- **التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1996م.

الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط7، 1983م.

ابن الناظم، بدر الدين بن مالك، **المصباح في المعاني والبيان والبديع**، حققه وشرحه ووضع فهارسه: د. حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة، د.ت.

نوتنبي، ونفرد: **لغة الشعراء**. ترجمة: د. عيسى العاكوب، و د. خليفة العزابي، ط1، معهد الإنماء العربي- بيروت- لبنان، 1966م.

الوصفي، د. عبد الرحمن محمد، **نزار قباني شاعراً سياسياً**، دار الفكر الحديث للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، ط2، 2002م.

ياكبسون، رومان: **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1988م.