بنية النص الشعري والانزياح الدلالي
قصيدة (الحجر الصغير)
مقاربة تأويلية

أ0م0د0مسلم حسب حسين
كلية الآداب / جامعة البصرة

الخلاصة

يتوخى هذا البحث بيان خصائص بنية النص الشعري اللغوية ، التي تتمثل في الإنزياح الدلاليّ الناجم عن استعمال التقنيات البلاغيّة والأسلوبيّة ، وتقنيات الأداء الشعري الأخرى كتوظيف الرمز ، الذي من شأنه تكثيف لغة النص وتعميق بنيته الدلاليّة ، وهذا ما يقتضي قراءة تأويليّة تتجاوز بنيته السطحيّة ومحتواه الظاهر ، بغية اكتشاف دلالاته العميقة المحتملة التي يوحي بها السياق النصيّ . وهذا يعني ضرورة الانتقال من آليّة التفسير إلى ستراتيجية التأويل .

أما من الناحية التطبيقية ، فقد اعتمد البحث نصّاً شعريّاً ، من نصوص الشاعر المهجري الكبير إيليا أبي ماضي ، وهو (الحجر الصغير) ، الذي تميّز ببنيته الرمزيّة التي تفتح أفقاً واسعا للتأويل ، وتعدّد القراءات . وهذا ما سيكشف عنه البحث .

النص بين قصدية المبدع والبنية اللسانية

يمثل النقد الحداثي فرعاً من فروع اللسانيات المعاصرة ، التي ترى أن اللغة نظام إشاري شأنه شأن الأنظمة الإشارية الأخرى ، والإشارة - في حقيقتها - لا ترتبط بالمشار إليه إلا على نحو اعتباطي كما يرى دي سوسير [(1)] . وقد بالغت البنيوية والتفكيكية والاتجاهات المتأثرة بها ، في توظيف هذه الفكرة في ميدان قراءة النصوص ، بإلغاء مرجعيتها التاريخية وتحول اللغة إلى إشارات فارغة ، ليصبح النص (شكلاً) فارغاً على القاريء مهمة إملائه ، بتعبير رولان بارت [(2)] . وبذلك أفرغ النص من دلالته المركزية لينفتح أفق التأويل إلى ما لانهاية ، وأصبحت عملية القراءة الأدبية بمثابة لعبة (المرايا اللامتناهية) [(3)] . إن النص - في ضوء تلك الستراتيجية - هو نتاج فاعلية أنظمة اللغة وقوانينها الداخلية ، التي تعمل بمعزل عن وعي المؤلف وقصديته ، ذلك أن اللغة تفرض على الفكر قوانينها وليس العكس ، ومن ثم فليس أمام الفكر – كما يقول ميشيل فوكو – سوى الانصياع لمقتضياتها والعمل بموجب قوانينها المهيمنة [(4)] . وإذا كان الأمر كذلك فإن القاريء هو الذي يمنح

النص وجوده وقصديته ، أو بتعبير بوليه أن ((العمل الأدبي ..... له استقلال ذاتيّ خاصّ به ، فهو قصد يتحقق داخل القصد الفعال للقاريء)) [5] .

إن استقلالية النص الذاتية التي تتبناها البنيوية والتفكيكية ، وتجريد اللغة من وظيفة التمثيل أو الإحالة على الخارج ، قد جعلت القراءة - وفق رؤية جاك ديريدا - ستراتيجية ((للعب اللامتناهي والاختلاف والنمو اللولبي للتأويل)) [6] . وقد ذهب بورس بعيداً في ذلك الاتجاه حين اعتقد بـ ((لا محدودية الإحالة)) ، التي من شأنها إطلاق العنان للدلالة وجعل توقفها أمراً ً مستحيلا ً ، لأن ((الشيء ذاته علامة)) [7] ، وهذا من شأنه إلغاء مبدأ حضور الأشياء خارج نطاق العالم اللغوي ، وأن يصبح النص بنية لغوية معلقة في فراغ سحيق ، ومعزولة انعزالا ً تاما ً عن الخارج ، ما دام النص بتعبير بلانشو ((لا ينبع من العالم الواقعي ولا يشير إليه)) [8] . وهذه نظرية متعسّفة تهدف إلى إقصاء الإنسان من العملية الإبداعية ، والتعويل على قوانين اللغة وأنظمتها الذاتية ، وهذا ما يجعلنا نختلف مع تلك الأطروحات الفكرية ، معوّلين على مركزية الإنسان في الثقافة والأدب ، لأن قوانين اللغة المذكورة قضية افتراضية ذات طابع عقلي محض ، كما أنها ناتج من نواتج فعالية العقل الإنساني ، ومن هنا نرى مع بول ريكور ، أن النظام اللغوي أو الشفرة ((أمر مجهول ، بقدر ما يشكل أمراً افتراضيا ً ، فاللغات لا تتكلم بل يتكلم الناس)) [9] .

التفسير والتأويـــل

قبل الدخول في فضاءات القراءة ومستويات التأويل ، لابد من التوقف قليلا عند مفهوم التفسير ، بوصفة مرتبة أولية في سلم التأويل المتعالي ، فالتفسير مرادف للفهم الذي يهدف إلى إدراك المعنى الأولي أو الدلالة السطحية للنص ، وبمعنى آخر أن الفهم أو التفسير يحدد التراكيب الممهدة لإدراك المعنى ، أما التأويل فهو عملية تنطلق من الدلالة السطحية إلى الدلالات الأعمق ، وفق بنية النص المجازية بتجلياتها الإستعارية أو الكنائية ، أو بنيته الرمزية بمرجعياتها المختلفة ، ذلك أن البنية الإستعارية تتضمن المعاني الثواني التي تستخفي وراء دلالتها اللغوية ، أما الكناية فإنها تتمتع بخصوبة دلالية قد تتعدى الثنائية الدلالية إلى ما يعرف بـ (المعاني العنقودية) . أما الرمز فإنه يقترح ((تسلسلاً للمعنى)) [10] كما يرى بلايش .

وقد كان الفكر النقدي العربي القديم سابقا ً الفكر النقدي الغربي ، في تناول هذه القضايا النقدية التي من أهمهـا قضية تنوّع مستويات الأداء اللغـوي ، واختلاف أساليب الخطاب بين العلميّة والأدبيّـة أو بين الحقيقة والمجاز ، وما ينجم عنها من تباين في العمق الدلالي لبعض النصوص ، نظراً ً لاعتمادها على تقنيات بلاغية أسلوبية ، تتحدّد في ضوئها ستراتيجية القراءة . ولعل أهم النقاد

والبلاغيين العرب القدامى الذين تناولوا هذه القضية عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) ، الذي تعرّض لظاهرة التعدّد الدلالي في النص الشعري انطلاقاً من بنيته اللغويّـة والأسلوبيّـة ، وذلك بالتمييز بين ضربين من الكلام : (ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج ، على الحقيقة فقلت : خرج زيد ..... ، وضرب أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالـة اللفظ وحده ، ولـكن يدلّك اللفظ علـى معنـاه الـذي يقتضيـه موضوعـه في اللغـة ، ثم تجـد لـذلك المعنـى دلالـة ثانيـة تصـل بهـا إلـى الغرض ، ومـدار هذا الأمـر على ((الكنايـة)) و((الاسـتعارة)) و((التمثيل))) [11] .

ومغزى هذا النص أن للكلام بصورة عامة أسلوبين هما : (الحقيقة) و(المجاز) ، والأسلوب الحقيقي يكون باستعمال اللغة بدلالاتها الوضعية ، على خلاف الأسلوب المجازي الذي تُستعمل فيه اللغة ، لتؤدي دلالات غير دلالاتها الموضوعة لها في الأصل اللغوي ، سواء أكان ذلك على مستوى المفردة كما في الاستعارة والمجاز المرسل ، أم على صعيد العبارة كما في الكناية ، وهذا يعني أن اللغة في الأسلوب المجازي تتضمن معنيين : المعنى الظاهر ، وهو ليس المقصود لما ينطوي عليه من تنافر دلالي ، وإنما يُراد به معنى آخر أو دلالة أخرى يُستدل عليها من السياق اللغوي للعبارة ، كما في الاستعارة والمجاز المرسل وكذلك الرمز ، أو قد يركن إلى السياق الاجتماعي لإدراك العبارة المجازية كما في الكناية في أغلب الأحيان ، لأن (طول النجاد) في قول الخنساء (طويل النجـاد) ، لا يوحي إلا بـ (طول القامة) فقط ، ولا تحيل لغوياً على الخصال النفسية أو المعنوية الأخرى ، التي توحي بشدة البأس في القتال ، إلا بالعودة إلى مرجعيات خارج اللغة وهي ما يسميها بول ريكور (الجانب اللا - دلالي) [12] في مجال تأويل الرمز ، لكننا نرى أنه يصدق على الكناية كذلك .

ويخلص الجرجاني في مقاربته الأسلوبية إلى القول : (فإذا قد عرفتَ هذه الجملة فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول ((المعنى)) و ((معنى المعنى)) ، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة ، وبـ ((معنى المعنى)) أن تعقل من اللفظ معنىً ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنىً آخر) [13] . وإذا كانت تلك النظرية تصدق على العبارة أو الجملة ، فإنها تصدق كذلك على النصوص الأدبية ، فثمة نصوص لا تحتمل أكثر من معنى واحد هو المعنى اللغوي ، وهو الذي يسبره الفهم أو التفسير ، وثمة نصوص تحتمل أكثر من معنى يستغرقه التأويل .

القراءة بين السياق اللغوي ومرجعية الخارج

إن علاقة النص الأدبي بمرجعياته التاريخية علاقة دينامية ، فالنص يقتات على مرجعيات متعددة المصادر ، ولعل الذات المبدعة هي أهم تلك المرجعيات ، لما تنطوي عليه من مكونات نفسية وثقافية وفكرية تحدد وعيها ورؤيتها للعالم . غير أن الإشكالية ستبلغ درجة ليست يسيرة من التعقيد حين نضع في اعتبارنا أن النص الأدبي يختلف عن النص التاريخي في علاقته بالواقع ، فالتجربة الواقعية لا تنعكس انعكاسا مرآوياً على النص الأدبي كما هو النص التاريخي ، لأن الأول نص متخيل يمارس الخيال فيه نشاطاً تحريفياً للوقائع والخبرات ، ذلك أن ((الخيال في الفن يؤثر في مادة الخبرة الأولية ويعطيها جديداً من الشكل والهيئة ، ولبلوغ ذلك على الخيال أن يفكك المادة قبل أن يعيد خلقها ، لأنه ليس مرآة بل مبدأ خلق ، فالخيال الفني يخلق عالماً جديداً يشبه عالم الإدراك المألوف ، ولكن بعد أن يعاد إلى مستوى أعلى من الشمولية)) [14] ، اعتماداً على الذاكرة التي يعدّها هارولد بلوم ((أساس التفكير كله ، ولكنها أيضا أساس التفكير الشعري بشكل خاص)) . ويستشهد بلوم قول فليتشر في تميّز الذاكرة الشعرية ، في أنها (تفسح مجالاً للإدراك الذي يُعدّ ((الشرط الأساسي في التفكير لأغراض أدبية))) [15] ، نظراً لارتباطه بالخيال أو امتزاجه به ، ذلك أن ((الخيال شكل من أشكال الذاكرة ، ولكنها ذاكرة محرّرة بعض الشيء من قيود التجربة الفعلية)) [16] . وهذا ما قاد كثيراً من الباحثين إلى مقاربة الأدب بالحلم ، فقد ذهبت جوليا كريستيفا إلى الاعتقاد بأن الأدب – بمشاهده المتخيلة – يأخذ القاريء إلى حافة الوجود ، فيصبح مسافراً مملوءاً بالدهشة ، ولذا فإن ((الأدب كالحلم لا يمكن التحكم فيه ، وهو يمزق تمسكنا الخاص بعالم الخبرة العادية أو يوقفه)) [17] . وبناءً على ذلك فإننا ينبغي أن نحدد ما الذي يصيبه التحريف والتشويه من التجربة الواقعية ، حين تلج في فضاء العمل الأدبي ، وما الذي يبقى منها ليشير إلى الواقع . ثم أليست التجربة الإبداعية تجربة واقعية موضوعية أو نفسية ، معرضة للانزياح على قدر النشاط التخييلي الانفعالي ؟ وعليه فمن أين يمتاح النص الأدبي واقعيته ؟

إن تلك التساؤلات ليس مجرد تساؤلات افتراضية أو منطقية ، وإنما هي أسئلة لابد من مواجهتها ، فالأدب ذاتي الطبيعة وإن وُصف بعضه بالموضوعية ، لأنه ليس إلا رؤية انفعالية للعالم يلعب فيها الخيال دوراً مهماً ، لاسيما في النصوص الأدبية الرفيعة ، ومن ثم فإن الذاتية أو الانطباعية – من حيث الإبداع والتلقي – تفرض نفسها على الأدب على نحو من الأنحاء ، ولذلك فإن الذات المبدعة من حيث كونها وجوداً تاريخياً ، تمثل مرجعية لا غنى عنها في استقطاب مستويات قراءة النصوص وتوجيهها ، أما في حالة غياب تلك المرجعية فإن القراءة النصية أو القراءة من الداخل ، ستكون مقاربة لابد منها ، وهذا يقتضي أن تكون اللغة وعلاقاتها النصية ، المرجعية الأساس التي تقوم على ستراتيجية القراءة ، غير أن تلك الستراتيجية المنهجية لا تخلو من بعض الجوانب السلبية ، لأنها

مهيأة لاحتمالات الوقوع في دائرة القراءة الإسقاطية ، التي تعتمد على قدرة القاريء على الفهم والتأويل واستنباط الدلالات النصية والسياقية ، التي قد تبتعد أو تقترب من قصديّة المبدع ، في ضوء بنية اللغة الشعرية وطاقتها الإيحائية ، ولاسيما في النصوص الشعرية التي تتجاوز دلالاتها ، بنيتها النحوية إلى دلالات شعرية عميقة ، لاعتمادها على بنية ومزية تكرّس تعدّديتها الدلالية ، مثل نص (الحجر الصغير) الذي يبدو في ضوء القراءة النحوية ، نصاً مُسطحاً تتمحور دلالته حول مقولة وعظية ساذجة ، مؤداها ضرورة الرضوخ لمشيئة الأقدار وإنْ كانت قدرية بشرية ظالمة ، حفاظاً على نظام كوني يفتقر إلى العدالة والمنطق . وعليه فإن مثل هذه القراءة تتجاهل مغزى النص وعمقة الدلالي القابل للتأويل ، والمرتكز على بنية رمزية خاصة تلقي ظلالها على نسيج النص الشعري برمته من جهة ، وتحميل بعض المفردات اللغوية إيحاءات رمزية من التعسف إغفالها ، فضلاً عن علاقات النص السياقية التي تضفي غلالة مجازية على بنيته اللغوية من جهة أخرى .

إن تلك المقاربات النقدية تصبح متاحة بل ضرورية ، إذا تمثل الناقد طبيعة الشعر المهجري وألمّ بخصائصه اللغوية والأسلوبية ونزعته الإنسانية [18] ورؤيته الشعرية ذات المنحى الفلسفي ، التي تقترب في رؤيتها للعالم من الرؤية الصوفية ، ناهيك عن نزوعه التأملي ، الذي يسعى إلى استبطان العالم الحسّي والحياة الإنسانية لكشف أسرارها وكوامنها الخفيّة ، اعتماداً على الحدس الممتزج بالروح المثالي الرومانسي [19] ، الذي يضفي هالة من القداسة على الطبيعة بمظاهرها الحيّة والجامدة ، من حيث كونها رموزاً تختزن دلالات روحيّة تقترب في ماهيتها من الحقيقة الإنسانيّة [20] ، ومن هنا كانت استجابة الشاعر المهجري للطبيعة ضرباً من ضروب التماهي والاندماج ، التي تصبح الطبيعة - في ضوئها - كائناً مُشخّصاً ، يبوح له الشاعر بما في نفسه من خلجات [21] ، ويناجيه كما يناجي العاشق الصوفي - في خشوع - موضوع عشقه المتعالي .

والشاعر إيليا أبو ماضي في طليعة الشعراء المهجريين ، الذين حمل شعرهم تلك الملامح الفكرية ، التي تكاد تشمل أغلب تجربته الشعرية ، فقد جعل من الظواهر الطبيعية والكائنات الحية معادلات موضوعية ، يجسّد – عبرها - رؤاه الفكرية ومواقفه النفسيّة إزاء الحياة والإنسان . ولذلك فإننا نرى أن تلك الكائنات الطبيعية مثل : (الحجر) [22] ، و (التينة الحمقاء) [23] ، و(الدودة) و(البلبل) [24] ، و(الضفادع) و(النجوم) [25] ، و (الكنار) [26] وغيرها ، ليست إلا رموزاً خاصة حمّلها الشاعر رؤيته للعالم على نحو رمزيّ ، ليؤدي دلالة أعمق مما يمكن أن تؤديه اللغة المباشرة ، وهي محايثة لدلالة (المطر) و(جيكور) عند الشاعر بدر شاكر السياب [27] ،

والدلالات الرمزية لـ (الأفعوان) في قصيدة (أفعوان) ، و(السمكة العملاقة) في قصيدة (لعنة الزمن) [28] ، ودلالة الخيط في قصيدة (الخيط المشدود في شجرة السرو) [29] للشاعرة نازك الملائكة ، وغيرها من الرموز الشعرية عند كثير من الشعراء العرب المحدثين ، وهذا ما يجعلنا نختلف مع ما يذهب إليه بعض النقاد ، من أن تلك المظاهر الفنية - عند إيليا أبي ماضي - ليست رموزاً ، وإنما هي بمثابة استعارات [30] ، ذلك أن الاستعارة تقوم على علاقة شبه موضوعية أو متخيلة ، فضلاً عن مرجعيتها اللغوية ، نظراً إلى كونها تنتمي إلى المجاز اللغوي ، الذي يتم الانتقال إلى دلالته المجازية عبر الدلالة اللغوية الوضعية ، بقرينة لفظية أو عقلية كما هو معروف . أما الرمز ذو الدلالة الخاصة ، فإنه موضوع شُحن بدلالات خاصة لتمثيل موضوع آخر ، يكشف عنه سياق النص نفسه ، دون الحاجة إلى الإتكاء على مرجعية لغوية ، لأن العلاقة بين الدال والمدلول في البنية الرمزية ، علاقة إيحائية متعلقة بشخصية المبدع في المقام الأول ، ولذا فإن لكل شاعر رموزه الخاصة ، التي لا تفهم دلالاتها إلا في إطار نصوصه الشعرية أو تجربته الإبداعية برمتها ، ومن هنا يبدو الرمز أكثر تعقيداً من الاستعارة ، لأنّ الفعالية الرمزية – كما يرى بول ريكور – تفتقر إلى الضبط الذاتي [31] ، في حين نلاحظ أن الدلالة الاستعارية تظل مرتبطة بمرجعية المستعار اللغوية ، وإلاّ لم تتحقق الاستعارة لأنها انزياح لغوي داخل نطاق اللغة نفسها .

وفي ضوء تلك الاعتبارات نرى أن الرمزية عند إيليا أبي ماضي ، رمزيّة خصبة عميقة الدلالة ، قد تصل إلى درجة الغموض أو الإبهام في بعض النصوص ، مثل (زهرة أقحوان) [32] التي تطغى عليها أجواء نفسية ربما لا شعورية ، فتبدو من الغموض بحيث أنها تكون عرضة لاحتمالات عديدة من أوجه التأويل الدلالي ، ولا تكاد قصيدة (الحجر الصغير) تقلّ عمقاً عن تلك النصوص الرمزية ، على الرغم مما يبدو على سطحها من شفافية لغوية وبنائية ، توهم بتمركز دلالتها في بنيتها السطحية ، لكن إمعان النظر في سياقها الكلي ، والوقوف المتأمل عند بعض مفرداتها اللغوية والسياق الذي ينتظمها ، يكشف عن الدلالات العميقة التي لا يبوح بها النص إلاّ بعد إعمال الفكر والرويّة . وفي ضوء هذا التصور ستكون قراءتنا النص موضوع هذه الدراسة .

الحجر الصغير

1. سمعَ الليل ذو النجوم أنينـــــاً وهو يغشى المدينةَ البيضـــــاءَ

2. فانحنى فوقها كمسترقِ الـهمـ سِ يطيل السكوتَ والإصغـــاءَ

3. فرأى أهلهـا نياماً كأهـــلِ الـــ كهفِ لا جلبـــةٌ ولا ضـــوضاءَ

4. ورأى السدَّ خلفها محكم البـــنـ يانِ والمـاءُ يشبهُ الصحـــراءَ
5. كان ذاكَ الأنينُ من حجر في الـ سدَّ يشكو المقـــادرَ العميـــاءَ
6. أيُّ شأنٍ يقولُ في الكونِ شـأني لستُ شيئاً فيه ولستُ هبـــاءَ
7. لا رخـامٌ أنـا فأنحـتُ تمثـا لاً ولا صخـرةٌ تكـون بنـــــاءَ
8. لستُ أرضاً فأرشفُ الماءَ أو ما ءً فأروي الحـدائقَ الغنّـــاءَ
9. لستُ درّاً تنافسُ الغادة الحسنـ ناءُ فيـه المليحـةَ الحسنـــاءَ
10. لا أنـا دمعـــةٌ ولا أنا عـينُ لستُ خالاً أو وجنة حمـــراءَ
11. حجـرٌ أغبـرٌ أنـا وحقيرٌ لا جمالاً لا حكمـةً لا مضـــاءَ
12. فلأغادرْ هذا الوجـودَ وأمضي بسـلامٍ إني كرهـتُ البقـــاءَ
13. وهوى من مكانه وهو يشكوالـ أرضَ والشهبَ والدجى والسماءَ
14. فتح الفجرُ جفنهُ فإذا الطـو فانُ يغشى ((المدينة البيضاءَ)) (33)

تحليل النص

مستويات البنية الشعريّة

1- البناء الفني

إن قراءة تحليلية للنص تكشف عن مكوناته البنائية من حيث بنية الشكل والدلالة ، فمن حيث بنية الشكل الفنية يعتمد النص بناءً درامياً ، يتناول حدثاً بسيطاً (غير مركب على نمط بنية القصة القصيرة) ، يتجلى في التمهيد المكاني والزماني يضيء فضاء النص ، ثم يتطور الحدث ويشرع في التعقيد ، حتى يصبح صراعاً مع الذات ونزوعاً إلى التمرد ، ولذا فهو نص استبطاني يهدف إلى الكشف عن طبيعة الصراع الداخلي وقواه المتناقضة ، الذي يستولي على (الحجر) فيحدثُ على فعلٍ ما ، ومن جراء ذلك الفعل نكون أمام نهاية واضحة المعالم ، ينتهي إليها (الحجر) بفعله وإرادته .

ويتخذ البناء الفني مظهراً آخر يتمحور حول بناء قصصي ، يتولى الشاعر فيه التمهيد للوحة الشعرية ، سارداً حكاية بطلها (الليل) في المقطع الأول (1- 5) ، في حين يتجه القص الشعري – في المقطع الثاني (6- 12) – إلى شخصية أخرى هي (الحجر) لتضيء عتمات عالمها النفسي وصراعها الداخلي ، من خلال أسلوب (المونولوج) أو الحوار الذاتي ، لتتكشف معاناة (الحجر) وصراعه المرير مع النفس ، ثم يعود الشاعر – في المقطع الثالث (13-14) ليقصّ علينا النهاية بصوته هو بوصفه راوياً .

أما من حيث تقنية الأداء اللغوي ، فإنّ النص يتميّز ببناء رمزي يسعى إلى ترميز الدلالة الشعرية وتحميلها دلالات أخر ، فالنص بمثابة إستعارة كبرى تتجاوز معناها اللغوي السطحي ، إلى دلالة رمزية عميقة ، فالليل ليس هو الليل وليس الحجر هو الحجر . والرمزية – هنا – يمكن أن توصف بأنها رمزية (خاصة) ، مقابل الرمزية (العامة) أو (الكلية) ، التي تؤسَس عليها الرموز الأسطورية والدينية والتاريخية وغيرها .

2- المستوى الدلالي

أما البناء الدلالي للنص فيمكن ملاحظة انقسامه إلى ثلاثة محاور ، تهيمن عليها ثنائيات متضادة تمثل جوهر الصراع ، والقوى الموجهة للعلاقة بين (الأنا) و(العالم) وهي كما يأتي :

2-1- المحور الأول : ثنائية الليل والنهار / السواد والبياض

يستهل الشاعر النص بحدث يثير فضول القارىء ويستحثه على متابعة القراءة ، والحدث هو الأنين الذي كان يتسرب من أعماق (المدينة البيضاء) التي نام أهلها وما فيها نوماً عميقاً . فما من كائن يقظ فيها سوى (الليل) الذي يجول بنجومه وسط الظلام الدامس ، فهو – وحده – الذي يسمع ويرى ، وقد تساحب إلى مسامعه ذلك الأنين الخفي ، فطفق يسترق السمع ويطيل الإصغاء ، وقد انحنى فوق المدينة يطوّقها بظلامه ، مُصغياً إلى ذلك الصوت الغريب الذي لم يعتد على سماعه ، مذ بسط عليها ظلامه الثقيل فعمّها الصمت والسكون . كان أهل المدينة غارقين في سباتهم العميق وقد غشى المدينة صمت مطبق وسكون كسكون الم قابر . فإذا كانت المدينة كهفاً غارقاً في الصمت والظلام ، والناس نيام كأهل الكهف لا صوت ولا ضوضاء ، فمن ذا الذي يطلق ذلك الأنين؟ وبعد تقصٍّ وإصغاء طويلين ، وجد الليل أن ليس ثمة غير السدّ حول المدينة ، وهو سدّ (محكم البنيان) يمتد وراءه (الماء) ، ذلك الإمتداد الهائل الذي يختزن طاقة الحياة المكبوتة . إن الليل لا يريد أن يسمع صوتاً أو أنيناً أو تململاً ، لأن في ذلك خرقاً لنواميسه وقوانينه الصارمة ، فحين يخيّم الليل وينشر عباءته السوداء الثقيلة ، فكل شيء يجنح إلى الصمت والسكون ، ولذا فإنّ الأنين الذي انطلق من مكان ما من نواحي المدينة ، كان يثير حفيظة الليل ويدفعه إلى استراق السمع وإطالة الإصغاء ، كي يتحقق ممن يخرق نظامه الذي لا ينبغي لأحد أن يتمرد عليه .

2-2 المحور الثاني : وعي الشقاء / شقاء الوعي

كان الأنين من حجر في ذلك السد الهائل ، قضت عليه الأقدار أن يظل بعيداً عن الأنظار ، ضائعاً في خضم هذا الوجود المفعم بالحركة والجمال ، لا يعبأ به الوجود لأنه عديم الفائدة ومن ثم فلا قيمة له ، والمحور الثاني هو كشف لدوافع أنين الحجر وسبر معاناته ، ورصد لحركة الوعي الباطنة واتجاهاته ، ومن ثم فهو امتداد طبيعي بل عضوي للمحور الأول من النص ، فهو نتيجة من نتائجه لأن الظلام يعمل على تغييب وجود الكائنات وتشويهه ، ومن ثم فإن الوعي الشقي هو مظهر من مظاهر الشعور بالغياب والتشوّه ، وهذا ما يجسد معاناة الحجر وشعوره المرير بحقيقته الوجودية ، ذلك أن الحجر يرى الوجود صاخباً موّاراً بالحياة والحركة ، فكل شيء آخذ فيه موقعه في الكون ودوره في حركة الوجود ، فالرخام تُصنع منه التماثيل والدر تتنافس فيه الحسان ، أما هو فيشعر بحقارته وضآلته لأنه موجود على هامش الحياة .

إن الشاعر يترك العنان للسان الحجر ووعيه ، ليكشف عن عناصر الوجود السامي ، وهي الجمال والحكمة والمضاء ، والمضاء هو الفاعلية والقدرة على التأثير في الحياة . إن الشعور بتعاسة الوجود وبؤسه هو بداية وعي الشقاء الذي يقود إلى شقاء الوعي / المعاناة ، ومن ثم إلى الفعل الذي يفضي إلى التغيير ، الذي سيترك أثراً واضحاً في مستوى هذا الوجود . لقد أدرك الحجر ما هو فيه من ضآلة الوجود وبؤس الحياة ، لا بسببه هو وإنما هي الأقدار التي قضت على هذا الكائن ، أن يوضع في غير موضعه الذي يستحق . إن وضع الكائن في غير ما يستحق ، أو إلغاء دوره الذي هو مؤهل له في الحياة ، يولد في نفسه معاناة قاسية وشقاءً مريراً ، لمن يعي قَدْره وأهميته في الوجود . ولذا فإن أنين الحجر وشقاءه هو وعي (متميز) يجعله مختلفاً عما سواه من (أحجار) السد الأخرى ، وما عداه من البشر الذين فقدوا وعيهم وأحاسيسهم ، فناموا قروناً تحت ثقل ظلام (الليل) كأهل الكهف . إن وعي الحجر الشقيّ قد أيقظ في أعماقه إرادة التمرد ، التي قادته إلى فعل شيء ما :

فلأغادرْ هذا الوجـــــودَ وأمضي بسـلامٍ إنّي كرهتُ البقـــاءَ

3-2 المحور الثالث : هدم العدم / بناء الوجود

لقد تمرّد الحجر على وجوده العدميّ الذي قضت به الأقدار عليه ، متطلعاً إلى وجود أسمى ، بعد أن أدرك حقيقته وتحملّ – وحده – مسؤولية اختيار وجوده ، بينما استكان الآخرون ورقدوا كالموتى مستسلمين لبؤس الحياة وضآلتها . إن وعي المسؤولية تجاه الذات والآخرين يستلزم فعلاً ، وهكذا كان الفعل الهائل الذي أقدم عليه هذا (الحجر الصغير) المفعم بالحياة ، والباحث عن عوالم أسمى :

وهوى من مكانه وهو يشكو الـ أرضَ والشهبَ والدجى والسماءَ

إن الحجر الصغير قد أقدم على فعل قد شعر بجدواه بإرادته واختياره ، فلمَ الشكوى إذن؟ أليس ذلك باعثاً على الشعور بالسعادة والاطمئنان ، لاسيما إذا كان الفعل نابعاً من إيمان عميق ويقين راسخ ؟

إن فعل التغيير وبخاصة حين يكون متعلقاً بالمصير أو مستوى الوجود ، لابدّ أن يكون ثقيلاً ومؤلماً ، لأن الفعل حينها سيكون بحجم الوجود المتوق إليه ، ومن ثم فإنه قد يصل إلى حجم التضحية بالوجود من أجل وجود أمثل ، وهكذا كان الفعل . إن الحجر الصغير قد هوى وتزعزع وجوده ، لكنه زعزع الوجود برمته ، ليستيقظ فجر جديد من ظلمات عالم معتم ، كان يغشاه الليل قروناً وأهله غارقون في سبات طويل :

فتح الفجرُ جفنهُ فإذا الطـــو فانُ يغشى ((المدينة البيضاءَ))

إن تمرد الحجر الصغير وانطلاقته قد أحدثت (ثغرة) في سد الوجود المظلم ، الذي بنته أيادي الأقدار وقضت على (أحجاره) أن تظل مجرد أحجار تملأ فراغاً ما لغايات ليست لها ، فتدفق الفجر منها مع الطوفان ، ليغمر المدينة بضيائه الباهر ويبدّد ظلامها الأزلي .

النص المغلق والنص المفتوح

في ضوء تقسيم عبد القاهر الجرجاني السابق ، الكلام على ضربين من الناحية الدلالية ، أي (المعنى) و(معنى المعنى) ، يمكننا تصنيف النصوص الشعرية على ذلك الأساس إلى نوعين هما : (النص المغلق) و (النص المفتوح) ، فالأول هو الذي يستعمل اللغة بدلالاتها الموضوعة لها في الأصل اللغوي ، وبهذا يكون نصاً أحادي الدلالة فلا يحتمل سوى دلالته النحوية / السطحية ، وهذا النوع من النصوص غير قابل للتأويل ، لأن معناه مرتبط بظاهر اللفظ لا يتعداه إلى سواه ، كقول أبي الطيب المتنبي :

ومن البليّة عذلُ من لا يرعوي عن غيّه وخطابُ من لا يفهمُ (34)

فهذا النص نص مغلق تتمركز دلالته في بنيته اللغوية السطحية ، التي تتضمن الإشارة إلى أن من عظائم الأمور التي يُبتلى بها المرء ردع الجاهل عن جهله وإعادته إلى رشده ، لأنه لا يرى في جهله جهلا ولا في غيّه غيّاً ، ولا يقلّ عن ذلك بلاءً مخاطبة من لا يفهم .

أما النص المفتوح فإنه نصٌ يتضمن ثنائية دلالية ، أو قد يتضمّن تعدّداً دلالياً وفق ما يستعمله الشاعر من تقنيات بلاغية ، أو صياغة أسلوبية ، أو تقنية رمزيّة بمرجعياتها المختلفة . ففي مثل هذه الحالات نكون أمام نصّ يتسم بالكثافة الدلالية ، التي تقتضي اجتياز الفجوة الدلالية التي تفصل بين الدال والمدلول عن طريق التأويل ، الذي من شأنه الكشف عن دلالة النص العميقة ، وهذا مرتبط

بقدرة القاريء على التمييز بين بنى النصوص الشعرية ، وأنساقها اللغويّة التي تجعل القراءة متمركزة في بنيها السطحية ، أو تتجاوزها نحو بنيتها العميقة .

أن ستراتيجية القراءة السابقة ، تصدق على النص موضوع هذه الدراسة وهو (الحجر الصغير) ، نظرا إلى ما يتضمنه من بنية رمزيّة تضفي عليه عمقا دلاليّاً يتجاوز دلالته السطحية ، التي تختزل دلالته الشعرية بالتأكيد على أن لكل إنسان دوره في الحياة ، وعليه أن يقنع به فلا يغادره حفاظاً على انتظام الوجود واستقرار الحياة الاجتماعية ! غير أن هذ ه القراءة لا تتعدى كونها قراءة نحويّة تجرّد النص من شعريّته العميقة ، ذلك أن رمزيّة النص تجعله مفتوحاً لاحتمالات التأويل ، فدلالته الشعرية ليست متمركزة في شكله اللغوي ، أي بدلالته السطحيّة ، وإنما ينبغي تخطيها إلى بنية النص العميقة التي تحتضن المغزى الشعري ، ذلك أن المعنى المشار إليه سابقاً قد يكون محتملاً وممكناً ، لو أن سياقات النص اللغوية اتخذت مسارات أخرى . غير أن توظيف رموز (الليل) و(المدينة البيضاء) ، ووصف أهل المدينة بـ (أهل الكهف) ، وسكون المدينة وصمتها المطبق (فلا جلبة ولا ضوضاء) ، و(المقادر العمياء) وشعور الحجر (بحقارته) ، و(الفجر) الذي فتح جفنيه ، كلها توحي بأن قدرية غاشمة قد قضت على أهل المدينة بالسبات الطويل الأمد ، لأن تشبيه نوم أهل المدينة بأهل الكهف ليس اعتباطياً ، فالتشبيه المذكور يتضمن دلالة مزدوجة ، وهي الدلالة الزمنية (طول الأمد) ، والدلالة الكيفية لحالة النوم (النوم القهري) ، فأهل الكهف لم يلجأوا إلى الكهف بإرادتهم ، وإنما خشية من بطش سلطة جائرة من جهة ، ولأنّ الحكمة الإلهيّة هي التي قضت بذلك حفاظاً على بقائهم بالنوم الطويل ، كيما تمهّد الأوضاع وتتحقق الغاية الإلهية من تلك الواقعة من جهة أخرى .

إن ثمة مغزىً بعيداً يكمن وراء المحتوى الظاهر للنص ، فمقارعة الأقدار لا تكون إلاّ إذا كانت الأقدار ظالمة ، ومن ثم فلا بد من مقارعة القدر ، على نحو ما نلاحظ ذلك المعنى في قصيدة أبي القاسم الشابّي (إرادة الحياة) :

إذا الشعبُ يوماً أراد الحياة فلابد أن يستجيب القـــدرْ
ولابـــدّ لليـــل أن ينجلـــي ولابدّ للقيد أنْ ينكسرْ (35)

وغالباً ما نلاحظ – في الأدب عامة – أن القدر الغاشم هو مصدر شقاء الإنسان ـ وعلى الإنسان ألاّ يستسلم لذلك القضاء . فإذا كان ميزان عدالة الوجود مختلاً إلى حد يفقد الإنسان فيه إرادته وحريته ، فعليه أن يسترد حريته – بإرادة مضادة – ليمتلك وجوده ومصيره ، وفضلاً عن ذلك فإن ثمة فكرة جوهرية في النص لابد من توكيدها لتستقيم دلالات النص ورموزه ، وهي أن السد الذي يحجب ذلك

القدر الهائل من (الماء) الذي يمتد ويتسع كالصحراء ، يختزن قوة كفعل الطوفان ، إنها قوة الحياة الهائلة الكامنة وراء (السد) ، فالسد الذي يعزل المدينة عن الماء المختزن / طاقة الحياة ، إنما يهدف إلى إماتتها / حرمانها من الحياة .

إن السد المذكور لا يفصح النص عن أغراضه أو الغرض الذي أقيم من أجله وعمن أقامه ، لكن النص يربط بين الطوفان والفجر وهما يتضمنان دلالة رمزية واضحة ، فالطوفان قوة التغيير الكامنة والفجر هو الحياة ، مقارناً بالليل (النوم = غياب الحركة / السكون) ، وهي دلالات تتفق مع دلالة (الموت) ، بمعنى أن أهل المدينة (موتى) ، لأنهم عاجزون عن إحداث أية حركة أو جلبة أو ضوضاء ، إنهم أضأل شأناً من الحجر ، لأن الحجر – هنا – يمتلك الشعور/ الوعي ، ومن ثم الإرادة والفعل . أما وصف المدينة بالبياض (المدينة البيضاء) فإنه يحتمل دلالة الموت المقترنة ببياض الكفن ، فهي مدينة مكفنة / ميتة / عاجزة عن الفعل والحركة . وربما احتمل البياض دلالة البراءة فالبياض كثيراً ما يرمز إلى النقاء والخلو من الشر والفساد ، ومن ثم فهو يميل إلى معنى الضحية البريئة التي لا تستحق ما يحلّ بها من ظلم وأذىً . ومن هنا فإن الشاعر حين قرن الطوفان بالفجر ، فإنه يؤكد الدلالة الإيجابية لفعل الحجر المتمرد على حقارة الوجود وظلم الأقدار .

إن ثمة مستوى دلالياً عميقاً يكمن وراء معاناة (الحجر) ، الذي قضي عليه بالانتظام القهري في جسد السد ، يمكن تلمّسه في وعي (الحجر) حقيقته الوجودية المغيّبة ، مقابل حركة الحياة خارج السد وفاعليتها ، إن إدراك الكائن قيمة وجوده بالتفاعل مع الآخرين ، قد جعل (الحجر) يدرك الفارق الجوهري بينه وبين الأشياء الأخرى ، التي تمارس إرادتها بحرية لتعبر عن وجودها وإنْ بأفعال مجازية ، كالأرض التي (ترشف) الماء ، والماء الذي (يروي) الحدائق فيرفدها بالحياة ، أو تلك التي تشعر بقيمتها بشعورها بحاجة الآخرين إليها ، كالرخام الذي تصنع منه التماثيل ، أو الصخرة التي تكون بناء يأوي إليه الأحياء ، أو الدّر الذي تتنافس فيه الحسناوات ، إنه مغزى الوجود ومبررّه الذي يكمن في كون الكائن طرفاً في معادلة الوجود ، المغزى الذي يعبّر عن تفاعل الإرادات ، الذي يُشعر الكائن بجدوى وجوده وضرورته في الحياة ، عبر شعوره بأنه موجود لغاية كونية متداخلة بين الغائية للذات والغائية للآخر .

إن قيمة الوجود لا تتحقق إلاّ في القدرة على التأثير في الحياة وإثارة اهتمام الآخرين ، فالأشياء التي تتراءى أمام وعي (الحجر) تمثل مركز استقطاب وجودي (الجمال والحكمة والمضاء) مقابل غياب قدرته على أن يكتسب تلك المزايا . وهذا ما عمق معاناته وشعوره المأساوي ، الذي يكمن في عدم قدرته على إثارة اهتمام الآخرين وهو ما جعل وجوده هامشياً ، فما من أحد يعبأ بوجوده المفرغ من أي جمال أو حكمة أو مضاء ، وهو مستوى من الوجود يحايث العدم ، إنه يجهل غاية وجوده التي تستلزم أن يكون فاعلاً في بناء الحياة ، لا أن يصبح عائقاً أمام ازدهار الحياة وإثرائها ، بأن يكون عنصراً أو

جزءاً من (سدّ) يحجب الحياة عن (المدينة) ، لقد قُضي عليه أن يكون (حجراً) في (سدّ) حجري ، سخرّه (الليل) ليبقي (المدينة) غارقة في نومها الكهفي / موتها التاريخي . ولعل هذه واحدة من الدلالات المسكوت عنها التي يبوح بها النص على نحو خفي ، فقد كره وجوده المجرد من الفاعلية والتأثير ، كما كره دوره السلبي الذي جعلته الأقدار العمياء ، عنصراً في فاعلية عبثية كرّسها ليل طويل ، خيّم على المدينة البائسة بظلامه الثقيل قروناً .

إن وعي الشقاء بداية لاستيقاظ إرادة تجاوزه وتخطيه نحو عالم أسمى ، وهذا يتطلب فعلاً جريئاً لا يخلو من مخاطر وتضحيات ، لأن الاستلاب إذا كان بلا ثمن ، فإن الحرية ثمنها باهض وأليم ، وكذلك كان فعل الحجر المتمرد الذي لم يغير فعله وجوده هو فحسب ، وإنما غيرّ وجود المدينة برمتها بانقشاع الليل واستيقاظ الفجر ، الذي صاحبه انهيار السد واستيقاظ المدينة من نومها الأزلي ، على هدير الطوفان / الحياة المقموعة منذ قرون .

إن الماء / الطوفان يمثل حقلاً دلالياً ينطوي على دلالات عديدة متكافئة ومتضادة ، فقد يعني الحياة والتطهير من الخطايا والآثام ، كما يلاحظ ذلك في الأساطير والحكايات الخرافية في التراث الإنساني وفي الأدب ، ولذا فقد كان الماء / الطوفان عامل بعث وتجديد للحياة ، ونهاية لليل / الظلام / الموت ، بتبشيّر بولادة جديدة ، ذلك أنّ فتحَ الفجر جفرني ، هو بداية حياة مشرقة وانطلاقة يقظة شاملة ، أيقظت الحياة وأهل المدينة من سباتهم الطويل . ولذا يمكننا القول إن النص من خلال بنيته الرمزية ، هو سبر لدور الوعي والإرادة في تجاوز بؤس الوجود واختراق لظلاميته ، بفعل التمرد والتضحية .

3- المستوى اللغوي:

إن المستوى اللغوي لبنية النص الشعري ، يساهم – على نحو فعال – في تحديد المستوى الدلالي للنص ، فهيمنة صيغ معينة على ذلك المستوى لابد أن يكون له مغزىً دلاليٌ ، يساهم في بنية النسق اللغوي العام . ولذا فإن ملاحظة بنية النص اللغوية تكشف عن ذلك المغزى ، فمن خلال تلك الملاحظة يمكننا تحديد الخصائص الأسلوبية للغة النص ، التي تقسم بنيته اللغوية إلى أربعة محاور ، لكل محور صيغة أسلوبية ونسق بنائي / نحوي ، يمثل حركة الدلالة عبر تلك الأنساق :

3-1 المحور الوصفي :

يتضمن مجموعة الأبيات (1- 5) التي تتشكل من سلسلة من الجمل الفعلية ، المتعلقة بالزمن الماضي ، والجمل الفعلية تشير إلى دلالة الحدوث والتغير ، بمعنى أن ثمة حركة باطنة خفية لا تخلو من صراع وتناقض بين الليل ، الذي يسعى إلى ديمومة ظلامه واستمرار بقائه ، مقابل حركة غير متوقعة ، تنثال وسط الظلام وسكون الأشياء . إن المحور الوصفي يوحي بأن المشهد الاستهلالي للنص

– على الرغم مما يرين على سطحه من مظاهر الصمت والسكون المطبق وسط ظلام ثقيل - يبطن ترقباً وحذراً من حدث وشيك ، وهو مشهد يقود مباشرة إلى مشهد آخر مغاير في المحور اللاحق .

3-2- محور التأمّل :

ويشمل سلسلة من الجمل الإسمية في الأبيات (6- 11) ، وهي صيغ تتضمن دلالة الثبات والديمومة وانعدام الفعل / الحركة ، وهو ما يتطلبه الوضع النفسي لحالة التأمل ومعاينة الوجود بغية تبلور الوعي والتأهب للحركة المقبلة . إن عملية تأمّل الوجود التي يمارسها الوعي إزاء حياته المقموعة المقيدة ، مقابل حركة الأشياء من حوله وفاعليتها في الوجود ، هي نتاج لمعاناة مريرة كشف عنها المحور السابق مُعبّراً عنها بالأنين ، والمعاناة ممارسة نفسية شقية لوجود سُلبت حريته وإرادته في اختيار مصيره ، وحددّتْ وضعيته الوجودية على نحو قهريّ ، فالشقاء والألم لابد أن يوقظا الوعي ويشحذاه باتجاه التفكير بالخلاص . وهذا المحور – رغم خلوّه من الفاعلية الظاهرة – لكونه محكوماً بجمل اسمية / مونولوج داخلي ، محصور في فضاء الذات ، فإنه يمثّل اختزالاً لأفعال مقبلة ، أو حالة من حالات إقعاء الوعي ، لتجميع قواه تأهباً للحظة الوثوب .

3-3 – محور الشروع والفعل :

وهو يضمّ البيتين (12- 13) ويقوم على صيغة إنشائية باستخدام لام الأمر ، وهو طلب مجازي وليس حقيقياً ، لأن الأمر / الطلب الحقيقي هو خطاب بين ذاتين ، والإنشاء هنا صادر من الذات وإليها ، ولذا فإنّ دلالته بلاغية وليست لغوية / نحوية ، بمعنى أن المتفوّه قد عزم على الأمر وقرّ قراره على تنفيذه ، وهي مرحلة من مراحل التأهب والاستعداد التام ، الذي لا يعوزه إلاّ تحديد لحظة القيام بالفعل . وها هي اللحظة قد واتت وتحوّل القرار إلى ممارسة فعلية في الجملة الفعلية (هوى) ، المعطوفة بالواو على السياق النحوي للجملة الفعلية (كرهتُ) . وأقول السياق النحوي لأن الجملة السابقة - وإن كانت محكومة بأسلوب الإنشاء – فهي - من حيث المعنى - خبرية ، فللعبارة في صيغتها النحوية الخبرية : (إني عزمت على أن أغادر هذا الوجود وأمضي ، لأني كرهتُ البقاءَ) .

وإذا تجاوزنا البنية الدرامية في صيغة ضمير المتكلم إلى البنية السردية في صيغة ضمير الغائب ، فإن الترابط النحوي بين هذه الجملة والجملة التي تمثل الانتقال من الشروع إلى الفعل ، سيصبح ترابطاً دلالياً واضحاً ، إذ يصبح السياق (إنه عزم على أن يغادر الوجود ويمضي ، لأنه كرِهَ البقاء وهـوى من مكانه ...) . والمعروف أن العطف بالواو يشرك الجملة اللاحقة ، بما قبلها في الحكم بلا

فاصل زمني ، فالفعلان يقعان في وقت واحد ، الأمر الذي يوحي بأن القرار كان نهائياً وحاسماً ، بحيث لم يفصل بينه وبين الفعل السابق عليه فاصل زمني ، وهذا ما لا يترك مجالاً للتردد أو التراخي .

3-4- محور التحوّل والانقلاب :

وهو متضمن في البيت الأخير (14) ، الذي توحي صيغته اللغوية بوجود مساحة زمنية واسعة ، أعقبت فعل الحجر الذي هوى من مكانه ، ممهداً مسرح الحياة لاستقبال أحداث جسام وتغيرات جذرية شاملة ، فقد جاءت الجملة الفعلية المفعمة بالحركة مفصولة عما سبقها ، تاركة فسحة زمنية لالتقاط الأنفاس ، بعد سلسلة طويلة من الجمل الفعلية والاسمية المترابطة دلالياً وزمنياً .

إن فعل الحجر المتمرد كان فعلاً عنيفاً كعنف الحرية المقموعة ، ومن ثم فهو لا يخلو من معاناة وألم ، لأنه تحمّل ما ينبغي على الآخرين فعله ، لأنهم كانوا يفتقرون إلى الوعي والإرادة ، التي تحرّك ذلك الفعل لديهم . إنه قد تحمل جسامة ذلك الفعل العظيم الباهظ الثمن ، ومن هنا كانت شكواه كل ما في الوجود ، غير أنه رغم ذلك كان فعلاً عظيم الأثر ، لأنه غيّر معالم الحياة وبدّل شكل الوجود ، فقد انجلى الليل وانقشع الظلام ، لتنبعث الحياة وتبزغ شمس فجر جديد ، بعد أن أثقل الظلام جفني ـه ، وأندفع الطوفان يطهّر المدينة من خطايا سباتها الكهفي ، ورقودها الدهري المزمن .

الهــوامـش

(١) ينظر إلى : فرديناند دي سوسير – علم اللغة العام – ت يوئيل يوسف عزيز – ص 91 .

(٢) رولان بارت – نقد وحقيقة – ت د. منذر العياشي – ص 92 .

(٣) المصدر نفسه – ص 34 .

(٤) روجيه غارودي – البنيوية فلسفة موت الإنسان – ص 39 .

(٥) وليم راي – المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية – ت يوئيل يوسف عزيز – ص 20 .

(٦) إمبرتو إيكو – التأويل بين السيميائيات والتفكيكية – ت سعيد بنكراد – ص 126 .

(٧) المصدر نفسه – ص 126 .

(٨) وليم راي – المعنى الأدبي – مصدر سابق – ص 21 .

(٩) بول ريكور – نظرية التأويل ، الخطاب وفائض المعنى – ت سعيد الغانمي – ص 39 .

(١٠) وليم راي – المعنى الأدبي – مصدر سابق – ص 108 .

(١١) عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز – تح محمود شاكر – ص 262 .

(١٢) بول ريكور – نظرية التأويل – مصدر سابق – ص 100 .

(١٣) عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز – ص 262 .

(١٤) ر. ل. بريت – التصور والخيال – ت عبد الواحد لؤلؤة – ص 51 .

(١٥) هارولد بلوم فن قراءة لشعر – ت د . باسل المسالمة – ص 15 .

(١٦) ر . ل . بريت – التصور والخيال – ص 16 .

(١٧) د . شاكر عبد الحميد – الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي – ص 222 .

(١٨) د . عبد الحكيم بلبع – حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق – ص 166 .

(١٩) ينظر إلى : د . محمد غنيمي هلال – الرومانتيكية – ص 172، ود. عبد الحكيم بلبع – مصدر سابق – ص 205.

(٢٠) د . محمد غميمي هلال – الرومانتيكية – ص 173.

(٢١) تلاحظ هذه الظاهرة في قصائد : (العليقة) و(الفراشة المحتضرة) و (البلبل السجين) ، ينظر إلى : ديوان أبي ماضي – ص 130 ، 427، 510 على التوالي .

(٢٢) قصيدة (الحجر الصغير) ، ديوان أبي ماضي – ص 100.

(٢٣) المصدر نفسه – ص 279.

(٢٤) قصيدة (دودة وبلبل) ، المصدر نفسه – ص 200.

(٢٥) قصيدة (الضفادع والنجوم) ، المصدر السابق – ص 538.

(٢٦) قصيدة (الكنار الصامت) ، المصدر نفسه – ص 374.

(٢٧) ينظر إلى : القصائد : (أنشودة المطر) و(مدينة بلا مطر) و(مرثية جيكور) ، ديوان بدر شاكر السياب – الأعمال الكاملة – ص 474 ، 486 ، 403 على التوالي .

(٢٨) ينظر إلى ديوان نازك الملائكة – الأعمال الكاملة – ص 77 ، 240 على التوالي .

(٢٩) ينظر إلى تحليل د. إحسان عباس القصيدة في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر – ص 29 – 34.

(٣٠) د. محمد احمد فتوح – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – ص 190.

(٣١) بول ريكور – نظرية التأويل – ص100.

(٣٢) ديوان أبي ماضي – 572 .

(٣٣) المصدر نفسه – ص 100 .

(٣٤) ديوان المتنبي ، شرح العكبري - ج4 / ص 127.

(٣٥) أبو القاسم الشابّي – ديوان أغاني الحياة - ص 183.

المصـــادر

(1) أبو القاسم الشابّي – ديوان أغاني الحياة – ضبط وشرح د. إميل كبا – دار الجيل – بيروت – 2002 .

(2) إحسان عباس (دكتور) – إتجاهات الشعر العربي المعاصر – عالم المعرفة – الكويت – فبراير 1978.

(3) إمبرتو إيكو – التأويل بين السيميائيات والتفكيكية – ت سعيد بنكراد – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – 2004 .

(4) إيليا أبو ماضي – الأعمال الشعرية الكاملة – دار العودة - بيروت – 2004.

(5) بدر شاكر السيّاب – الأعمال الشعرية الكاملة – دار العودة – بيروت – 1995.

(6) بول ريكور – نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى – ت سعيد الغانمي – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – 2003.

(7) ديوان أبي الطيب المتنبي – شرح أبي البقاء العكبري – ضبطه وصححه مصطفى السقا وإبراهيم الابياري وعبد الحفيظ شلبي – دار الفكر – بيروت – 2003.

(8) ر . ل . بريت – التصور والخيال – ت د. عبد الواحد لؤلؤة – دار الشؤون الثقافية – بغداد – 1979.

(9) روجيه غارودي – البنيوية فلسفة موت الإنسان – ت جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – 1979.

(10) رولان بارت – نقد وحقيقة – ت د. منذر العياشي – مركز الإنماء الحضاري – دمشق – 1994.

(11) شاكر عبد الحميد (دكتور) – الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي – عالم المعرفة – الكويت – فبراير 2009.

(12) عبد الحكيم بلبع (دكتور) – حركة التجديد الشعري المهجري بين النظرية والتطبيق – الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1980.

(13) عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز – تح محمود محمد شاكر – دار المدني بجدة – 1992.

(14) فرديناند دي سوسير – علم اللغة العام – ت يوئيل يوسف عزيز – دار الشؤون الثقافية – بغداد – 1985.

(15) محمد فتوح احمد (دكتور) – الرّمز والرمزيّة في الشعر المعاصر – دار المعارف بمصر – 1985.

(16) نازك الملائكة – الأعمال الشعرية الكاملة – دار العودة – بيروت – 1997.
(17) هارولد بلوم – فن قراءة الشعر – ت د . باسل المسالمة – دار التكوين – دمشق – 2009.
(18) وليم راي – المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية – ت يوئيل يوسف عزيز – دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد – 1987.

Abstract

This research aims at showing the merits of the structure of a linguistically poetic text represented by / in terms of semantic dislocation resulted from the use of stylistic , rhetorical techniques , and the other techniques of poetic performance that may help thicken / condense the text's language and deepen its semantic structure . This necessitates an interpretation that goes beyond the structure of the text's superficiality , and its content so as to uncover / reveal its probable deep meaning , that the context of the text connotes . This means the necessity of moving from the mechanism of elucidation to the strategy of interpretation .

From the practical side , this research tackles one of poetic texts for the great emigrant poet Elyia abo madhi , that is (the little stone) that is characterized by its symbolic structure that opens a wide horizon of interpretation and help to provide various readings of it . And this study will reveal or expose .