

عزة... بنية التذکر وجماليات الحضور

دراسة تحليلية لتائية كثير عزة

د. كاظم فاخر حاجم الخفاجي

م.م ناجي عباس الركابي

توطئة :

اعتمد البحث قراءة القصيدة ، قراءة تحليلية ، والقراءة التحليلية ، محاولة استكشاف وحفر في أغوار النص البعيدة . إنها مغامرة ذهنية مع اللغة ورموزها ، ومع غير المقول فيها ، واللامرئي المخزون في ذاكرتها ، والذي يستمد منه المقول أصوله بطرق متعددة ، فهو لاحتياطي الذي يجري الكلام عليه ، حيث تتعزز تائية الحضور والغياب التي لاغنى عنها لأي نص يحمل سمات معرفية .

لا يمكن اختراق أبدية الشعر إلا من خلال تفكيك علاقته بالمجهول والمستحيل اللامرئي من خلال الاستعانة بالتداخل الذي يفرزه الإيحاء بين ما هو بصري وما هو سايكولوجي ، ولا يمكن فك ذلك الارتباط المتماهي الا من خلال تفاعلية القراءة التي تستند الى البعد الشعري الرابع لزمن القصيدة ، فلا يوجد أبدا زمن مقدس للشعر ، انما هناك زمن القراءة فقط ، التي بدورها تنفتت الى زمن آخر .

والنص كما هو معروف بنية كفت عن الحضور لحظة انجازها لتمارس القراءة فيما بعد دور الحضور اللانهائي والمفتوح وغير المقموع بالغياب الذي تفرضه سلطة القراءة الواحدة او النهائية .(١)

إذ ندخل عالم الشعر فإنما ندخل في عتمة اللغة التي تختزن كنوز الإبداع ، وعلى قدر ما في المصاييح التي بأيدينا من طاقة على الرؤية تكمن قيمة الكنوز التي نعثر عليها فيه ، من هنا فإن ما قيل عن الخطاب الشعري القديم من كون لغته ليست إلا أداة للتعبير عن الواقع وتشكيل مفاهيمه وافكاره عن طريق الأخبار من خلال وظائفه الثلاث :

- المرجع والذاكرة التاريخية

- الوظيفة الافهامية

- ثم الوظيفة الانفعالية التي تحصل بعد تحقق الوظيفتين السابقتين ، ما هو إلا حكم مجتزأ ينظر الى الخطاب الشعري القديم بمنظار الخطاب النقدي المقارب للخطاب الشعري الجديد وطرق تشكله ، وليس بآليات الخطاب النقدي المعاصر وحده من حيث الرؤية وقدرة التقنية على ولوج العالم الفني لذلك الخطاب



،وعليه فأن قصائد تلك الحقبة المهمة إن كان بعضها لا يتسم بغموض يحجبها عن القارئ المعاصر، فذلك لايعني أنها لا تمتلك ثراء دلاليًا ورؤى مضمرة تؤهلها للدخول في فضاء التأويل، وتضعها في صميم السؤال والاستفهام ومحاولة الكشف المشروعة، ولعله حق مشروع ذلك الذي يدفع كل جيل للنظر لتراثه بعينه هو وليس بعيون الآخرين ممن سبقوه، وهذا الأمر يستدعي التأويل للتوفيق ما بين النص القديم والرؤية المعاصرة كونه سترًا اتيجية شاملة وجذرية لصيانة أي نص قديم مهم من الترك والإهمال من خلال قراءة معانيه الخفية الماثلة في أعماقه ...

يسعى النقد الحديث الى التعبير عن العلامات الظاهرة والأخرى المستترة المترامتين معا في تشكيل سيمياء النص الشعري وإمارات شعرية للإجابة عن السؤال الأكثر تفعيلًا وتصاعداً في التصور النقدي الحديث وهو أن تستطيع هذه العلامات تخلق شعرية ذات طابع متميز ضمن حدود النوع واشتراطاته المألوفة؟ وكيف يمكن تنظيم هذه العلامات ما يجعلها تبوح بمهيمات الأداء والتعبير على نحو فاعل عن الشفرة الأسلوبية للشاعر (٢).

وان تتبع الميراث الثقافي للعلامة يجعل مرجعية المعنى تمر عبر خرائط التداول العرفي للغة أولاً دون الاتكاء على أبعادها المعجمية لان التداول هو الذي ينقل العلامة من مستوى صوتي بسيط الى ظاهرة متشظية الدلالة .

١- الفضاء الشعري مصطلح شامل يتسم بالتشابك، ويصل إلى حد التعقيد لأنه يكاد يستوعب العناصر والأبعاد والرؤى والأنساق والمفاهيم التي تشكل النص الشعري، ويوجزه بعضهم فيعده " الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية، وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب (٣) وربما عدة بعضهم ((النص كثة)) (٤) ويؤكد كثيرون ثلاثة عناصر فيه: المكان والزمان والرؤيا، للتلاحم ما بين الذات الشعرية - باثة الرؤى - وفضاء الزمان الذي يتشكل عبر الحدث في الفضاء المكاني .

يتمحور نص (كثير*) حول فضاء مكاني مهيم من بداية القصيدة حتى نهايتها ويستقطب المكابذات التي زخرت بها (ربع، تلاح، الثواء، المأزم، ركة، نو غزال....) ثم يلتحم الزمن بالمكان جاريا فية منهرا في فضائه (قبل، كانت، يوم، حين، كلما....)

تكرار هذه المفردات، التي بثت لواعج الحنين في النص، يخلق إحساسا بالتواصل داخل الغياب، وبنسق غير منقطع هو نقيض الفناء والاندثار الذي يقترن بالغياب، فالزمن ذاته يبدو مشبعا بتفاصيله وليس مصدرا مفتوح النهاية، ذلك التواصل الذي ينهض من أعماق القطيعة مؤسسا لتلاحم وجودي يقاوم الموت وعوامل الإفكار، وثمة ما هو طافح بحقيقته وتاريخه، بات الآن غائبا أو في طريقه إلى

الغیاب ، لكن هذا الموضوع - الذاکرة - هو الذي یختط واقعا جدیدا مرکبا هو جدل الفقدان ذاته (٥) ولعل هذه الحقیقة هي الرؤیا التي تحرك النص وتتحرك داخله وهي النسيج المحکم الذي یشد عناصر الفضاء الشعري فيه مکانا وزمانا ماضیا یخترق الحاضر لیؤسس جذوره الحیة في مستقبل قریب . ان الزمن الذي تداخلت تشکیلاته بتشکیلات ذلك المکان الألیف الذي ییوح به النص كثیفا عارما بالجدل ، لم یکن لیثوي في صیغ الأفعال ولا في زمنها النحوي ، على أهمية ما یؤدیه ذلك الزمن من تقاطع وتداخلات ، بل كان یتبلور عبر حركة التوتر المتأججة في ثنايا القصیدة ،

* - كثير عزة

٤٠ - ١٠٥ هـ / ٦٦٠ - ٧٢٣ م

كثیر بن عبد الرحمن بن الأسود بن ملیح من خزاعة وأمه جمعة بنت الأشیم الخزاعیة. شاعر متیم مشهور، من أهل المدینة، أكثر إقامته بمصر ولد في آخر خلافة یزید بن عبد الملك، وتوفي والده وهو صغیر السن وكان منذ صغره سلیط اللسان وكفله عمه بعد موت أبیه وكلفه رعی قطیع له من الإبل حتى یحمیه من طیشه وملازمته سفهاء المدینة.

واشتهر بحبه لعزة فعرف بها وعرفت به وهي: عزة بنت حُمیل بن حفص من بني حاجب بن غفار كنانیة النسب كناها كثیر في شعره بأمر عمرو ویسمیها تارة الضمیریة وابنة الضمري نسبة إلى بني ضمرة. وسافر إلى مصر حیث دار عزة بعد زواجها وفيها صدیقه عبد العزیز بن مروان الذي وجد عنده المکانة ویسر العیش. وتوفي في الحجاز هو وعكرمة مولى ابن عباس في نفس الیوم فقیل: مات الیوم أفقه الناس وأشعر الناس . "العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده ، ج ١ ، القیروانی ، تحقیق محمد محي الدين عبد الحمید ، دار الجیل بیروت لبنان ، ١٩٧٢ ط ٤ "

انه زمن الحنین الثاوي في أعماق أحداث تعاقبیة - تزامنیة تجمع أطراف مرحلة تاریخیة كاملة تكمن في النص ، انه زمن الصراع الحركي الواثب بروحه الجدلیة وهو یفتح نوافذ حمیمة بوساطة التذکر على ماضی بدأ تواجده في الحاضر طبیعیاً لشدة حضوره فيه ، حتى قد تمكن النص من جعل ذلك الماضی ماضیا له صفة الواقعی المتحقق في الحاضر ، حتى كان لا مسافة بین زمن القص في سردیته الحاضرة و بین زمن الماضی التذکری ، وكان هذه الاطلاات في سرعتها وفي طابعها الحمیم والتذکری الحی هو حضور اعتیادي في زمن القص الذي یستمر متماثلاً في زمنها (٦)

فالحنین هنا فعل یتأیر في توتره وفي جدل لواعجه ، وفي حفره لمناطق السكون في النفس الإنسانیة ، حیث التناحر اللاهب ما بین لحظتی الحاضر والماضی بمشاعر الوجل المتطلعة نحو مستقبل یتبدو غامضاً حیث لا تهیمن سطوة الماضی على الحاضر فحسب ، بل هي تحجب المستقبل او تكاد حیثما



یؤسس الماضي حضوره ، أعماق الحاضر ، فالتذکر هنا ليس لاستعادة الماضي حسب ، بل هو بعث وإضاءة له من خلال لحظة الحاضر المعتمة والمأزومة بعوامل الانفصال التي يلوب بها النص في سياق تصاعدي إشكالي يضع المتلقي في قلب المغامرة الشعرية التي ينفث عليها البيت الأول ، الذي يقول فيه:

خليلي هذا ربع غزة فأعقلا قلوصيکما ثم ابکيا حيث حأت

يمثل العدد (اثنين) مفهوما يدل على الشيوع والكثرة ربما بسبب الإمكانيات المكانية للصحراء التي تقترض التوحد والعزلة ، لذلك نرى القانون الديني يجعل الشهود في كل المعاملات الدينية (اثنين) كنوع من اليقينية وكسب الاعتراف فهما امتلاکا رمزية المجتمع ككل ، والشاعر حين يستعير لخطابة لفظة (خليلي) إنما يحاول إعادة تمركز ذاته وسط الآخرين ، بل وإعلان تشطيه وتبعثره ، لكن علاقة الخليلين لوقرأناها بمعزل عن العلاقة المفترضة بمكان الحبيبة نراها علامة مبتورة ، فالشاعر يخاطب الماضي والمستقبل من خلال اللفظة ، وإلا ما علاقة الخليلين بربع عزة ، لذلك فهو يستعير لفظة الخليل ، وإذا ما رجعنا الى أصلها اللغوي الذي يعني التماهي والتداخل عرفنا ان الشاعر يخاطب نفسه الموزعة خلال الزمان خاصة ونحن نعرف ان الذکرى هي خصوصية فردية لدى الإنسان .

وإذا كانت عملية رصد شبكة العلاقات التي تنظم قيم المعنى تنتظم في طريقة استقبال الشفرة الدلالية التي تزدهم بها مفردة ما يتعمد المبدع زجها في نسيج النص بما يضمن تعبئتها بإمكانات رمزية هائلة ، فأن إعلان الشاعر بأن البكاء هو ثمرة من ثمار الحب يحيلنا بشكل لافت إلى البنى الدلالية العميقة التي وأدت كل التظاهرات الدلالية اللاحقة من خلال تشخيص علاقات التضاد والتناقض والتتابع الذي يهب النص إمكانيات تصويرية مختلفة تجعل إنتاجية المعنى تتشعب نحو جذور مختلفة . يقول :

وما كنت ادري قبل عزة ما ألبکا ولا موجعات الحزن حتى تولت فالبكاء قيمة تطهيرية ، وشکل إرثا تطهيرياً ، رمز الى جلد الذات والاغتسال الروحي ، ولربما وجدنا غمزا خفيا هنا لعقيدة الشاعر والتي تجعل من البكاء عند جبل (رضوى) في المدينة المنورة ، سبيلا من سبل عودة (محمد بن الحنفية) لكي يملأها عدلا كما يرى الكيسانيون ذلك ، وكثير الشاعر واحدا منهم ، ولذلك نجد أيضا أن مزج القوى الشعورية للشاعر مع اللاشعور المقدس هو إيماء ذكية منه كي ينبؤنا بمدى تشابك وتعاضد الوجدان مع العقل .

على إننا لانبث نرى بوضوح انشطار ذات الشاعر إلى عناوين يختارها هو كي يعلن من خلال

(آخر) يختاره ما يريد قوله ، تصبح معه الذات الأخرى مرآة عاكسة من مرايا وجوده المضمرة ، لذلك كان تلازم البكاء مع وجود (عزة) تلازم حاجة تطهيرية يرغب الشاعر من خلالها القبض على الأمل المغيب ، إذا ما علمنا ان الجملة منفصلة عما يليها (ولا موجعات الحزن) وكأن الشاعر يجعل للحزن مظاهر متعددة احدها هو الوجد ، وهي مراسيم ملاصقة للوعي الديني الشرقي القديم منه والحديث الذي يجعل الحزن علامة فارقه للاعتاق والسيرورة .
وكمثال ساطع على ذلك الانتشار للذات ، نجد الشاعر ينتزع للخطاب المعبر عنه احد الأقنعة التي يرغب في تطويعها لقصيدته لسببين :

الأول - الإيحاء بانسيابية الزمن واستغراقه بلا نهائية ، إذا ما علمنا ان (عزة) كحدث أصبحت ماض ، وما محاولة استعادتها من خلال استنطاقها إلا محاولة لتسويق الزمن بشكل حر في القصيدة تجعل حوارها مع عزة زمنا مستعادا يحاول عبثا خلق ديمومة شعرية له .

الثاني - التلويح للقارئ إن (عزة) هي هوية أخرى من هوياته واسم ينشق عن ذاته لذلك فهو يمرر من خلال الحوار معها واستنطاقها رؤاه المعرفية الذاتية وعودة بسيطة إلى تراث الكيسانية يثبت قيمة الحلول والفناء في الآخر التي شكلت بوابة الدخول إلى عالم التصوف الإسلامي بكثرة ، ولربما يمثل احتفاء الشاعر بالمكان شكلاً من أشكال العلاقة الفراغية بالمكان لأنه متصل بشكل معلن بالزمن ، فهو اذ يحاول استرداد القيمة الشعورية للزمن إنما يستغرق بالمكان لأنه يشكل تجلياً وتمظهراً مرئياً للزمن ، يعبر عن ذلك بقوله :

إذا وطنت يوماً لها نفس دأّت

فقلت لها يا عز كل مصيبة

والشاعر إذ يعيد رسم خطوط المكان شعرياً إنما يحاول رسم احتمالات لانهاية لحركته الشعورية كي يتماهى لاحقاً في ذلك الأثر الذي يحاول طرح فضاء الذاكرة كي يتسنى له إعادة هيكلة ذاته فكأن المكان لديه ناطقاً وموحياً بأشكال تعبيرية لم يخف الشاعر من ذكر التناقضات الحقيقية له على ان إعادة هيكلة الذاكرة وان جعلت المكان مرجعية مشهديه للزمن من خلال علاقات التماهي والتداخل يتحول معها الزمكان الى (أنا مؤنسنه) تمتلك كل تفاصيل وتاريخ الذاكرة الجمعية . وكتجسيد لذلك ظل الشاعر يستخدم ضمير الـ (نحن) على طول القصيدة (إذا ما اطلنا المكث عندها) في قوله :

أدأما اطلنا المكث عندها مآت

أريد الثواء عندها وأظنها

فالشاعر اذ يجازف في بيان انكساره لا يسعى الى توريط القارئ في لعبة تضامن معه ، انما كان يسعى الى جلد ذاته ومحاولة توبيخها على هدر الفرص لذلك لا يتورع بعد استعراض هزائمه الوجدانية بالاعتراف (كيف اعترافه !) ، فكأنه يربط الكبرياء بوجود الحبيبة وليس بمجمل الذرائع التي يسوغها لإقناع ذاته لأنه بعد استعادته للوعي وقع تحت وطأة مركزية الـ (أنا الفردية) التي نقلت التناقض الى لغة الخطاب ، ومن ثم فإنه تناسى تصويره المذل لإستجداءه الحب والوصال من حبيبته وعمد الى محاولة ترميم ذاته من جديد بخطاب شعري متوهم لا يكاد يفسده بالرجوع الى حالة الاستكانة والضعف . يقول في ذلك :

وللنفس لما وطنت كيف ذآت

فوا عجا للقلب كيف اعترافه

وتعد الذاكرة احد مصادر التحويل التشكيلي للصورة الشعرية التي يتخذها الشعر عموما نافذة لتعبئة الخطاب بطاقة رمزية تحتشد عبر إرشادات لها علاقة بما هو مرئي وليس عبر سلسلة من التعميمات والمتاهة ، لأنها سوف توفر جسرا يعبر من خلاله المعنى الجديد اذا ما علمنا ان الوظيفة النهائية للشعر هي إعادة إنتاج الجمال ولا يتم له ذلك الا بالخروج على سلطة المرئي ، وان اتخذ الخطاب أدواتا مألوفة لذلك ، فهو إذ يستعير للمكان الفارغ مفرده (صخرة) إنما لانه عبأ المكان بطاقة رمزية أعلنت انزياحها لما هو غير مرئي عبر تبادل الوظيفة ألتشكيلييه ما بين مكان الحبيبة والصخر الذي يرفض الحياة وان كان بشكل حركية أزليه معروفه فيوفر بذلك إعلانا يعلن من خلاله ارتباط مكان الحبيبة به كمعادل موضوعي للموت والحياة .

من الصم لو تمشي بها العيس زلت

كأني انادي صخرة حين اعرضت

فالشاعر " يحاول أن يكتشف مجاهل نفسه وعالمه الباطن ، كما يكتشف لغته ويعيد بناءها لتكون قادرة على الإحياء بعالمه الجديد" (٧) وهو العالم الذي يتجاوز اطار الرؤية الى فضاء الرؤية التي ترسم حدودا جديدة للمرئي تقوم على أساس سايكولوجي:

بصرم ولا استكثرت الا اقلت

ووالله ما قاربت إلا تباعدت

فهو إذ يرمز لحركية الزمن الذي يسيل على تقاويمه بلزوجة ، إنما لأنه يعبئ ذلك كله من خلال سياق شعوري يتخذ من الحلم وعاءاً حاضناً لهزيمته ، فالحببية لم تقترب كي تتباعد إنما كل ذلك كان يمر عبر منظومة شعورية خاصة به .

إن المكان الصحراوي فرض طقوسه وأشكاله على الصورة الشعرية التي اتخذها الشاعر مناخاً لرؤيته ، وإذا ما توحد المكان مع الحبيبة مع الزمن عبر هذه القصيدة ، إنما كان بسبب اغتراب الشاعر عموماً في دوامة المكان المتنقل المنعزل والملاحم الفوضوية له وهو إذ يستدرج ذاكرته إلى الزمن الماضي في أغلب أبيات القصيدة إنما لأنه محاصر مكانياً (الصحراء) وزمانياً (أحب عزة في أخريات عمره) وسياسياً عبر الانحسار واليأس الذي طغى على الفكر الكيساني بعد بزوغ الأمامية كفكر حاضن للثورية الشيوعية ، والشاعر إذ لعب لعبة تبادل ادوار بين الحبيبة والمكان والذات إنما لترميم اللا شعور المتسرب رغماً عنه في مناخات القصيدة ، فـ " عندما تبدأ البنية اللغوية بمفردات ذات دلالة حسية تنتهي إلى دلالات معنوية ، أي تبدأ من الملموس وتنتقل من الملموس المجرد ثم تحلق في سماء المجرد .. بتركيبه تحتل دلالات نفسية ومعنوية متعددة المضامين كثيرة الرموز " (٨) ، فالماء واشتقاقاته : (المطر – الغمام ..) تحتل جذراً طبيعياً يرمز للحركة والحياة ، وهو إذ يحاول تكرار ربطه الحياة بمرموزات تشترك بها الحبيبة ، إنما ليعطينا دليلاً آخر على اعلان انتماءه النهائي إلى اعتبار الحياة لاتنمو بغير الحب الذي أصبح عدمه لدى الشاعر لايعني سوى الموت ولذلك ظل رجاؤه وانتظاره وإن ارتبط بالحبيبة إنما هو رجاءٌ للارتباط بالحياة مره أخرى ، فهي رحلة غودو عربي لايميل من الانتظار :

تخلت مما بيننا وتخلت

واني وتهيامي بعزة بعدما

تبوأ منها للمقبل اضمحلت

لكالمرتجي ظل الغمامة كلما

وهنا يجب ان نقول ان ازدواجية المواقف لدى (كثير) في قصيدته تنبؤنا بفضاء الارتباط والقلق الوجودي الذي جعل الشاعر يعنون حبيبته بعناوين متعددة لأسباب تتعلق بالرقيب السياسي والاجتماعي ، وأخرى تتعلق بسايكولوجيته المترددة والمنكوبة بالفشل المتكرر .

٢- ولأهمية ربط الوعي بعملية التركيب الشعري لابد من تأمل المخطط التالي :

رقم البيت	الماضي	المضارع	الأمر	الأسماء والأحوال	الصفات والظروف	الحروف	ادوات العطف
١	حلت		اعقلا ابكيا	خلي ربع عزة قلوص هذا	حيث	الفاء الكاف التاء	ثم
٢	كان مس باتت ظلت		مسا	تراب جلدها بيت الظل	حيث	الواو قد	
٣	صليت صلت	تأسا يمحو		الله ذنوب	عنكما إذا حيث	الواو لا ان	
٤	كنت	ادري		عزة البكا موجعات القلب	قبل	الواو ما لا حتى	
٥	بغضت ضنت	اتصفت		أم النساء النوال		الواو ما الى اما	
٦	حلفت نحرت صلت	تمشي		جهدا قريش غداة المازم		قد اللام	الواو
٧	كبرت اهلت	انادي		حج الحجيج فيفاء آل		الباء	الواو

عزة ... بنية التذکر

				رفقة				
الواو	ما	فوق		ركبة رفقة		استهات	كبرت	٨
الواو	من			ذوغزال		اشعرت		
الواو	اللام	بيبي		الحبل		احلت	كانت وقت	٩
الواو		بينها		ناذرة نذرا				
الفاء	اللام	اذا		عز			قلت و طنت	١٠
	ياء	يوم		كل مصيبة			ذلت	
الفاء	النداء							
الواو	لا		عمياء	انسان		يلق		١١
	الا			الحب		تعم		
الواو	الواو			مبعة		تجلت		
	ان		حر	الواشون	قل		سأل	12
	في			نفس			صرمتها	
							سليت	
	الكاف	حين	الصم	صخرة		أنادي	اعرضت	١٣
	لو			العيس		تمشي	زلت	
	الفاء		صفوح	من		تلقاك	مل	14
	ما		بخيلة	الوصل			ملت	
	الا							
الواو	لم	قبل	حمى	الناس		يرعه	اباحت	١٥
			تلاعا			تكن	حلت	
الواو	ما	عند		الثواء		ازيد	اطلنا	١٦
		اذا عند		المكث		اظنها	ملت	



عزة ... بنية التذکر

الواو	ما الباء لكن اللام			الغیران شتمی هوان الملیک		یکلف	استذلت	۱۷
الفاء الواو اللام	ان	لدينا		العنبی اهلا مرحبا العنبی		تکن	حققت قلت	18
	الباء لو	وراء	مناویح	الرئم		تکن	سارت	19
او الواو	الباء لا	لدينا	ملومة مقلية		اسيبي احسني		تقلت	20
الواو	الواو ما لا الباء			الله الصرم			قاربت استكثرت تباعدت استكثر	21
الواو ثم	ما لا من	قبل بعد حيث	خلة	الله			حل حلت	22
الواو	ما على ان	يوم ايام					مر كثر حلت	23
الواو		لما	عجبا	القلب النفس			وطنت ذلت	24
الواو		بعد بيننا		عزة		تخليت		25



من خلال جدولة التركيب اللغوي للنص الشعري يمكن ملاحظة ما يلي :

تلتحم المقولة الشعرية عند كثير عزة في هذا النص التذكري لعزة بمجموعة من المهيمنات أو المؤشرات الأسلوبية ذات الحضور الفاعل في التكتيف الدلالي المنتج لجمالية النص من حيث المبنى والمعنى ، ولعل أولى تلك المؤشرات :

أولا - تراكم الأفعال الماضية : فالنص كله قائم على إبراز صورة التدفق العاطفي والحنين المشدود إلى عزة ، فحاز الفعل الماضي على الحضور الأعلى بين الأفعال في النص إذ سجل (٤٧) حضورا في النص المذكور مما يؤكد تمركز حدث النص (الحنين) في الزمن الماضي وثويانه فيه ، وبنبرة تخاطب الإنسان والزمان والمكان لمشاهدة ذلك الحنين أو الانسجام مع تلك الصورة الأسر من الحب وبغلبة مطلقة من الأفعال الماضية المتنوعة المسندة للشاعر وللمخاطبة (عزة) للتدليل على عمق الرابطة الشعرية بين الحبيبين فـ (كنت - تولت) و (كانت - فقلت) و (قاربت - تباعدت) بهذه الثنائية التي يريد منها المنشئ / الشاعر إشراك المتلقي المطلق في إدراك تلك الحقيقة من الوجد ، فضلا عن حضور الجماد والحيوان والزمان ، وهي ملاحظة أسلوبية تبرز قيمة الحضور المكثف بفضاءات تهيمن وتشترك كل ما يحيط بالإنسان لإبراز تلك الصورة من " بنية التذکر " أكد ذلك بقوله :

ولم يلق إنسان من الحب ميعة تعم ولا عمياء إلا تجت

ولعل ما يعزز تلك الإجرائية الحضورية من التذکر لعزة (استفحال الأفعال المسندة) أي المسندة الى تاء التأنيث وهذا يعني إن عزة أصبحت هي الزمن عينه عند الشاعر أي انهما صورة واحدة لا ينفك احدهما عن الآخر ، ماضيا وحاضرا ومستقبلا ، فقله (لم يلق ، لم يره ، لم يكن) الى صرف الزمن المستقبلي الى الماضي بقرنيه ((لم)) وهذا يعني طغيان الحدث الماضي بكل معتقداته ليدور حول عزة . فضلا عن ورود الافعال الناقصة (كانت ، تكن) بشكل وافر يركز ثبوت الزمنية المتحدث عنها ونافيا معنى الحدث لبعده متعلقاته عما يريد الشاعر تصويره او تأكيده في تلك البنية الشعرية . والأستغراق في عملية نزيه الزمن المتآكل تدلل على وجود تراكمية اغترابية تتمظهر من خلال اقتران الحدث الشعري عموما بالفعل الماضي الذي جرى منه مجده الثاوي .

٢- تحولات الاسماء : - لعل هذه التحولات تلحظ بشكل ملموس اذ تتوزع القصيدة اسماء الزمان والمكان والأشخاص والحيوان من حين الى اخر لمقصدية دلالية تشير الى التفاعل المزدوج بين ذات الشاعر وهذه التنوعات الاسمية المنتجة للحدث او التبولوج النصي ، فالغالب على الأسماء إذن هي مدارات قصد فيها هذا التحول من ثبوتيه معينه الى تغاير في الحدث يشترك فيه (ربع عزة ، الصخرة ، العيس ، الرئم ، القلب ، الغمامة) وغيرها . لا لشيء سوى استنطاق هذه الموجودات واشراكها في أحاسيس البعد الوجداني بين كثير / الشاعر وعزة . زاد من ذلك تجلي الصفات والأحوال المرید منها حكاية ذلك الثبوت من التوق الى المحبوبة . وهكذا كانت نسبة الأفعال إلى الأسماء حسب حضورها في النص (٥٥ / ٧٩) بينما شكلت نسبة الأفعال الى الصفات والأحوال (٣٣ / ٧٩) وتلك اشارة مهمة تفسر الفاعلية العالية والحركية التي اتسم بها السياق فضلا عن دوران هذه الأفعال في دائرة إنسانية عارمة ، حالة الحب وما يحيل اليه وصل وفصل .

٣- وعائية الزمان :- إذ يتصعد الزمان في أحداث هذه القصيدة ليكون وعاء تتقلب فيه الأحداث يطغى عليها الاستعمال أظرفي ليشير الى حقيقة ذلك الزمان ، فقله : (وراءنا ، بيننا ، حيث ، قبل ، يوما ، حين، بعدها، كلما) تؤكد تلك الوعائية التي انصهر فيها الشاعر وأراد منها حصر ذلك الحدث من الوجد والشوق في دائرة الزمان الشاهد على ذلك البوح المفرط .

٣- ان من ابرز التشكيلات اللغوية نوعية الجمل التي وظفها الشاعر ، فبالمقارنة بين نوعية الجمل التي استعملها الشاعر نجد زيادة بارزة للجمل الإنشائية على الجملة الخبرية ، ويفسر ذلك طبيعة الانفعال الشعري المتمثل في كون الشاعر ليس حامل اخبار ، وإنما هو مترجم أحاسيس وانفعالات ، وليس مصورا للواقع ، وإنما مصور لرؤاه الخاصة ، هذا بالإضافة الى اعتماده أساسا على أساليب منها : أسلوب التجريد ، حيث يجرد الشاعر من شخصه ونفسه شخصا آخر يخاطبه ، ويستمر هذا الخطاب عبر افعال : (أعقلا - ابكيا - لم يلق - لو تمشي - لا تياسا - لم يرعه - لم تكن - لو سارت ...) ، الى ان يفصح الشاعر عن ذاته ويعلن عن نفسه بوساطة ضمير المتكلم ، وهذا الإفصاح الذي لا يتم إلا في حالة الإنشاء :

- أريد الثواء عندها

- كأني أنادي صخرة

ويحكم الشاعر هذا الانتقال داخل السرد بين ضمائر الخطاب المتعدد وضمير الغائب : (فما تلقاك - يكلفها ...) وضمير المتكلم بشكل يوهم بتعدد شخصيات القصيدة او تعدد الأصوات فيها .

والى جانب ذلك ، في النص أساليب بلاغية أخرى تتمثل في استخدام أسلوب الاستفهام المتكرر (ما البكا ؟) ، (كيف اعترافه ؟) ، (كيف ذلت ؟) والاستعارة (موجعات الحزن) ، (قطع الحبل) . والتشبيه في (لكالمرتجي ...) ، كما استخدم الطباق في (قاربت x تباعدت) ، (استكثرت x أقلت) .

ويبرز الالتفات في النص بشكل واضح ، إذ يخاطب الشاعر نفسه ، والالتفات كما يعرفه العلماء " هو العدول من أسلوب في الكلام الى أسلوب آخر مخالف للاول " (٩) وهو يعد " ظاهرة اسلوبية تعتمد على انتهاك هذا النسق بانتقال الكلام من صيغة الى صيغة ومن خطاب الى غيبة ، ومن غيبة الى خطاب الى غير ذلك " (١٠) ويظهر واضحاً في :

أعقلا = أنتم _____ يلق = هو
أدري = أنا _____ تولت = هي

إذ نرى إن :

أنتم = أنا = الشاعر

وهذا الالتفات البارع من الشاعر يدل على شاعرية عظيمة عند كثير ، وهذه السمة الأسلوبية سماها بعضهم إنزياحاً او عدولاً او التفتاتاً او خرقاً .

٤ - انتظم النص على البحر الطويل ، وليس بين بحور الشعر ما يضارعه في نسبة شيوعه فقد جاء ما يقارب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن (١١) ، ويقدر ما يكون الانسجام الواجب تحققه بين الدلالة والوزن الشعري الكبير ، فإنه تنمخض بالضرورة عن التحام جدلي متطور بين فضاء الوزن والفضاء الدلالي في النص الشعري ، يزيد من أهمية الوزن ، وتزداد هذه الأهمية أكثر كلما أصبح الوزن عنصراً دلالياً في النص (١٢)

إذ يبدأ من هنا باكتساب جمالياته الخاصة التي لا يمكن لها أن تتحقق من دون الوصول بالوزن إلى هذه المرحلة من الالتحام والتفاعل مع بؤرة المعنى وما يتمخض عنها من آفاق دلالية قادرة على التعبير عن التجربة الشعرية بكل عمقها وثرانها وتعقيدها ، وإن أساس الوزن في الشعر العربي ليس تتابع مقاطع صوتية على نسب معينة فحسب ، بل هو أيضاً تتابع إيقاع خاص في مواضيع معينة من كل بحر

ولهذا فهو يعتمد على أساسين هما الكلمة الصوتية من جهة والواقع العروضي المضبوط من جهة أخرى (١٣)

وهذا يعطينا دلالة : ان اقوى البحور هي البحور التي تبدأ تفعيلاته بالوئد المجموع واقل منها قوة هي البحور التي انتهت تفعيلاتها بالوئد المجموع ، وأضعفها ما توسط الوئد تفعيلاتها (١٤)

وبناء على هذا التقسيم نجد ان البحر الطويل بالإضافة الى بحور أخرى كالوافر والهزج والمتقارب ، اقوى البحور توثيقا واشدها تنغيما .

وبتقصي آلية التشكيل البنيوي لإيقاع الطويل في هذا النص ، نلاحظ ان الشاعر قد وظّف انزياحا واحدا هو (القبض)، عروضاً وضرباً ، وبعضاً من تفاعيل الحشو ، الذي استجابت له الأبيات وفق الآلية التالية :

١- عدد تفاعيل النص (١٦٠) تفعيلة

٢- عدد التفاعيل الصحيحة (١٣٧) وبنسبة ٨٥%

٣- عدد التفاعيل المزحفة بالقبض (٢٣) وبنسبة ١٤,٥%

ولما كان الشاعر يلتزم من صاحبيه ان يشاركاه حالة الوجد ليخففا عنه وطأة المعاناة ، قاده هذا الحزن الى ان يلبس نصه رداء الطويل ، ولما كان الطويل يتصف ايقاعه بالبطء والرزانة حاول ان يحرك برك الركود الإيقاعي الى المستوى الذي يتلائم مع نفسة الباكي من خلال توظيف الألفاظ التي تحمل بناءاتها متغيراً ايقاعياً فأصبحت:

فعولن ————— فعول

مفاعيلن ————— مفاعيلن

والقبض - كما هو معلوم - يؤدي الى حذف الخامس الساكن من التفعيلتين ليجعل زمنهما اقصر عند النطق بهما وعلى الرغم من قلة نسبة شيوع هذا المتغير في فضاء النص الا انه اسهم ولو بقدر يسير في تسريع ايقاع البحر ، ولعل الشعور الذي كان يهيمن على احساس الشاعر المتفاعلة مع اجترار الذكريات وجّه القريحة الشعرية للشاعر في ان يرسم لونا موسيقياً يمنحه المزيد من التملّي في الأحداث التي يستعيدّها.

وثمة لون ايقاعي آخر يتولد من تكرار فونيمي يكون لهذا التكرار مغزى يسهم في مزج الدلالة بالصوت ، فينتج عن ذلك جرساً ايقاعياً منغماً ينسجم والفكرة المسيطرة على وجدان الشاعر ، وهذا يعني

ان اختيار ألفاظ البيت كان مقصدا أسلوبيا ، ويكون هذا " الاختيار " الأسلوبى مطلباً دلاليّاً لدى المتلقي يحاول به أحيانا إعادة تشكيل الأصوات حسب مقتضيات الوعي بحركية النظام الصوتي . (١٥)
ففي قوله :

خِليّ هذا ربع عَزّة فأعقلا قلو صيكما ثم ابكيا حيث حَلّت

وقوله :

اباحت حمى لم يرعه الناس قبلها وحلت تلاعا لم تكن قبل حلت

وفي قول آخر له في ثنايا القصيدة :

- هنيئاً مريئاً

- فإن تكن العتبي (فأهلا وسهلا)

يشكل فونيم (الحاء) عنصرا صوتيا مهما في النص اذ يطلع جذرا اوليا في البيت الاول ثم يزحف متسللا الى كل ابيات القصيدة حاملا بامتداده ظمأه المتوتر وجذور عطشه الأليم لبيثها في كل أرجاء النص بوحا حميما يؤازره في ذلك صوت (النون) الناتج عن التنوين ، وما يبث من حزن وشجن في (٢٤) حضورا وهو الحضور الأعلى في القصيدة ، ومن خلال هذا المنتج التعبيري نستطيع ان نستشف أمرين :

الاول - حقق تناغما صوتياً ، وفعلّ الدور الترجيحي للتقفية من خلال ما أحدثه من محطات ايقاعية كسرت أفق الانتظار لدى السامع ومهدت لحلول القافية .

الثاني - أدى الى تسخين المعاني التي تحملها عاطفة النص التي تركز الى " الحنين ، الشوق ، والتأسي على ما مضى " لأن صوتي (الحاء والنون) من اكثر الأصوات العربية قدرة على تجسيد هذا النمط من الإحساس ، فقد تعاضدا سوية مشكلا في المعجم العربي مفردة " الحنين وكل ما يشتق منها " (١٦)

وقد تضافرت هذه الأصوات بحضور عناصر بنائية اخرى تجسّد بوضوح في قافية النص وهي صوت (الناء) التي اکتنز بها النص ، اذ نلحظ هذا التوازن البنائي بين لفظة (عَزّة) وبين القافية (حَلّت - ولّت - ذلّت ...) على مدى فضاء الأبيات :

المحبوبة — عَزّة — (ع - ز - ز - ة)

القافية — ولّت — (و - ل - ل - ت)



فضلاً عما يحققه الوصل المتمثل بالضمير (ت) من حضور سمعي يدل على (عزة) على مدى النص بأكمله . إذ حضرت (٧١) مرّة مما عزز مشاعر القلق والفرح من فقدان الموشك عند الشاعر .
وكما نعرف ان (التاء) وهي صوت لساني هادئ استغله الشاعر في ترويض براكين الثورة داخله لإحداث توازن صوتي بين الثورة النفسية الداخلية والحاجة للسكينة لان حديث الغزل يفترض الاستغراق والهدوء ، وقد ساهم حرف الروي في فضح انكساراته اذا ما علمنا انه يرتبط دوماً بـ (ياء النسب) التي تعد فضاءً لراثاء الذات في مجمل التراث الشعري العربي .

الخاتمة

- لا بد من التأكيد على ان المكان بوصفه عنصرا بنائيا جوهريا في المغامرة الفنية للعمل الأدبي يخضع الى مجموعة من الممارسات الجمالية التي تضعه في قلب الفاعلية اللغوية للنص ، إذ يتوغل في عمق الشبكة النصية وينشر علاماته وإشاراتہ على مساحة ويلونها بألوانه .
- لا يعود المكان احتكارا شخصيا من ضمن الأشياء الخاصة للشاعر انما يتحول الى رمز ، فيغدو معه المكان الذي يشترك به الشاعر والقارئ معا لأنه تخلى عن مداره الجغرافي المحض واصبح إشارة جمالية .
- كل مبدع يدافع عن نفسه امام سلطه الأزمات المرئية التي تحاصره الى ترميز رؤيته للاشياء والمفاهيم التي تلاصق وجوده كنوع من انواع الدفاع والتخلص من تبعيته للواقع المرئي .
- ان هذا النص يأتي معاكسا لحقيقة الطلل ، فالطلل ثابت وأهل الطلل راحلون ، والشاعر باق يبيكي آثارهم ، ويفتقد اللحظة الحضارية التي تمثلها تلك الآثار ، لكن شاعرنا هنا هو الذي يتحرك هذه المرة ، الشاعر رمز الأبداع والجدل وثناء الوجود وهو الذي يبادر بالرحيل نحو زمن آخر يواصل فيه فعله ، ويواصل حركته في الحياة الجديدة ، .. بها ومعها ومن اجلها .
- يوحي النص الى قرار الغياب على الرغم من مرارته ، إلا انه ليس القطيعة الأليمة ، كما يوحي الظاهر لأنه الرحيل مخضب بالدمع وهذا الدمع صادر عن العين المبصرة التي ترى كل شيء وتميزه فهو مطهر لبصيرتها من شوائب الماضي مؤازر ومصاحب لتوجهها نحو الآتي .
- ان نص كتير الشاعر استطاع ان يهشم كل الدلالات الشعرية العربية السابقة عليه ، وإن يحول موادها الى نوى دلالية متولدة ومتحولة يتمثلها ويبنى بها نصا جديدا مشتعلا بتوتر شعري يكتظ بالدلالات .

النص *

- ١- خليلي هذا ربع عزة فأعقلا
 - ٢- ومسا ترابا كان قد مسّ جلدها
 - ٣- ولا تياسا أن يمحو الله عنكما
 - ٤- وما كنت ادري قبل عزة ما البكاء
 - ٥- وما انصفت أمّ النساء فبغضت
 - ٦- فقد حلفت جهدا بما نحرت له
 - ٧- اناديك ما حج الحجيج وكبرت
 - ٨- وما كبرت من فوق ركبة رفقة
 - ٩- وكانت لقطع الحبل بيني وبينها
 - ١٠- فقلت لها يا عزة كل مصيبة
 - ١١- ولم يلق انسان من الحب ميعة
 - ١٢- فإن سأل الواشون فيم صرمتها
 - ١٣- كأني انادي صخرة حين اعرضت
 - ١٤- صفوحا فما تلقاك الا بخيلة
 - ١٥- أباحت حمى لم يرعه الناس قبلها
 - ١٦- اريد الثواء عندها واظنها
 - ١٧- يكلفها الغيران شتمي وما بها
 - ١٨- اباحت حمى لم يرعه الناس قبلها
 - ١٩- فان تكن العتبي فهلا ومرحبا
 - ٢٠- وان تكن الاخرى فان وراءنا
 - ٢١- اسئي بنا او احسني لا ملومة
 - ٢٢- ووالله ما قاربت الا تباعدت
 - ٢٣- ووالله ثم الله ما حل قبلها
 - ٢٤- فوا عجا للقلب كيف اعترافه
 - ٢٥- واني وتهيامي بعزة بعدما
 - ٢٦- لكالمرتجي ظل الغمامة كلما
- قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت
 - وبيتا وظلا حيث باتت وظلت
 - ذنوبا اذا صليتما حيث صلت
 - ولا موجعات القلب حتى تولت
 - الينا وأما بالنوال فضنت
 - قريش غداة المأزمين وصلت
 - بفيفاء آل رفقاة واهلت
 - ومن ذي غزال اشعرت واستهلت
 - كناذرة نذرا وفت فاحلت
 - اذا وطنت يوما لها النفس ذلت
 - تعم ولا عمياء الا تجلت
 - فقل نفس حـــــر سلت
 - من الصم لو تمشي بها العيس زلت
 - فمن مل منها ذلك الوصل ملت
 - وحلت تلاعا لم تكن قبل حلت
 - اذا ما اطلنا المكث عندها ملت
 - هواني ولكن للمليك استذلت
 - وحلت تلاعا لم تكن قبل حلت
 - وحقت لها العتبي لدينا وقلت
 - مناويح لو سارت بها الرئم كلت
 - لدينا ولا مقلية ان تقلت
 - بصرم ولا استكثرت الا اقلت
 - وان كثرت ايام اخرى وجلت
 - وللنفس لما وطنت كيف ذلت
 - تخلبت مما بيننا وتختت
 - تبوأ منها للمقيل اضمحلت



المصادر:

- ١- نظرية التلقي اصول وتطبيقات ، د. بشرى موسى صالح ، بغداد ط١ ، ١٩٩٩ : ص٨٢
- ٢- المصدر نفسه : ٨٢
- ٣- الفضاء الروائي في الغربية ، منيب البوريمي ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ١٩٨٤ :
ص ٢١
- ٤- المصدر نفسه : ٥٢
- ٥- ينظر :أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي ، صبحي حيدري ، مجلة الدراسات الفلسطينية م
٩٣/١٣ ، ص : ١٧٤
- ٦- ينظر : في معرفة النص ، يمنى العيد ، دار الافاق الجديدة ، بيروت ط٣ / ١٩٨٥ : ص٢٣٠
- ٧- ثورة الشعر الجديد ج ١ ، عبد الغفار مكاوي ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ٢٩
- ٨- سلطة النص – قراءات في توظيف النص الديني ، عبد الهادي عبد الرحمن ، ط١ ١٩٩٨ : ص
٨٣
- ٩- البلاغة والاسلوبية ، محمد عبد المطلب ، بيروت /لبنان ، ص: ٢١٤
- ١٠ – المصدر نفسه : ٢١٤
- ١١- ينظر : موسيقى الشعر ، ابراهيم انيس ، مكتبة الانجلو المصرية ط ٥ ١٩٧٨ ، ص: ٥٩ ،
وينظر كذلك : فن التقطيع الشعري والقافية ، صفاء خلوصي ، دار الشؤون الثقافية العراقية ، بغداد
ط ٦ ، ١٩٧٧ : ص ٤٣
- ١٢- ينظر : في الشعرية كمال ابو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية (ش.م.م) ط ١ ، ١٩٨٧ ،
بيروت : ص ١٥٥-١٥٦
- ١٣- ينظر : الزحاف والعلة (رؤية في التجريد والأصوات والايقاع) ، احمد كشك ، دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة : ص ٩٠- ٩١
- ١٤ – المصدر نفسه : ٩١
- ١٥ – ينظر: الأسلوبية الصوتية في النظرية والنطبيق ، ماهر مهدي هلال ، آفاق عربية كانون
الأول ، السنة السابعة عشرة ، ١٩٩٢ : ص٧٢
- ١٦ – لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية ، ص: ٧٢

Abstract

It is to be assured that the place as an essential structural element in the artistic adventure for literary work is to be lay under different ethical practices which put it in the nucleus of the linguistic activity of the text ,as is gone through the depth of the textual net to scatter its sights and symbols on its space and color it.

So that the place it isn't personal monopolization within the private things of the poet but it is as sign to be a partner with the poet and the andience to gether because it is give up of its perfect geographical scope and be ethical symbol.

Each creater defends himself in front of authority of the visual difficulties that surrounds to symbolize its sight for things and a concepts as one type of those factors of defence.

The text occurs in opposite of the truth of ruins. The ruins are constant and the people who lived in it are gone away .Therefore the poet is still crying their remains and misses the civilized moment for those ruins . But the poet here who moves this time as asign of acreativity ,argument and enriches the existence and he who starts leaving towards another time to continue his action , moving in the new life withit and for it.

In spite of the bitterness of absence ,the text inspirats that absence . But it isn't the bitter separation as it is found in the surface of the text because it is the leaving which fulling of tears and this tears coming from under standing eye which sees and distinguishes every thing . So that this tears is as a purification for the eye sight from the past defects and to be supporter for the future .

