ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/

The Phenomenon of Meaninglessness in the Poem "Sawt Safīr al-Bulbul" by Al-Asma'i: A Reading in Non-functional Aestheticism

Helen Fāḍil 'Abbās al-Ma'mūrī

University of Al-Muthanna / College of Basic Education

University of Al-Muthanna / College of Basic Education

* *Corresponding author: E-mail* : helen.fadhel@mu.edu.iq

Keywords:
The Phenomenon of Meaninglessness
Sawt Safīr al-Bulbul
Al-Asma'i
Abbasid Poetry
Non-functional Aestheticism

ARTICLE INFO

Article history:

Received	28 Nov 2025
Received in revised form	10 Dec 2025
Accepted	11 Dec 2025
Final Proofreading	29 Dec 2025
Available online	30 Dec 2025

E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

A B S T R A C T

This study offers a comprehensive aesthetic analysis of the poem "Sawt Safīr al-Bulbul", through the lens of "non-functional aesthetics". The poem is examined as a deliberate poetic experiment that rejects semantic coherence and embraces sonic performance, structural absurdity, rhythmic fragmentation, and lexical play. Across four analytical chapters, the study reveals that the poem deconstructs classical poetic conventions, turning language into a performative body rather than a semantic vessel. Ultimately, it argues that this "nonsense" is not a deficiency, but rather a conscious aesthetic resistance, offering an alternative mode of poetic production within Arabic literary culture.

© 2025 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.32.12.1.2025.9

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities

ظاهرة اللامعنى في قصيدة(صوت صفير البلبل) للأصمعي.. قراءة في الجمالية اللاوظيفية

هيلين فاضل عباس المعموري / جامعة المثنى/ كلية التربية الأساسية

الخلاصة:

في تراث الشعر العربي لطالما ارتبط الشعر بالمعنى، وعُدَّ حاملًا للرسالة، ومؤطرًا للقيم، ورافعًا لأعلام البلاغة والحكمة، غير أنّ بعض نصوصه تمثّل تمرّدًا خفيًا على هذا الإرث، لا بمعاداته بل بالتسلّل من

داخله لتقويض بنيته، وهنا تأتي قصيدة [صوت صفير البلبل] المنسوبة إلى الأصمعي بوصفها نصًّا شعريًّا فريدًا يتحدّى بنية المعنى، ويمارس اللعب مع اللغة بشكل طفولي، سريالي، صاخب.

وجاءت هذه الورقة البحثية لتتناول بقراءة جمالية تحليلية لتلك القصيدة في ضوء مقولة الجمالية اللاوظيفية، بوصفها تجربة شعرية تتعمّد تعطيل المعنى، وتُراهن على الأداء الصوتي، والتراكب الإيقاعي، والمفارقة البنائية، والعبث التركيبي عن طريق أربعة مباحث تحليلية، فكشف البحث عن أنّ هذه القصيدة تُمثل خطابًا شعريًا خارجًا عن المألوف، ينهدم فيه الإخبار، وتتحوّل فيه اللغة إلى جسد يُجسَّد صوتًا وحركة، لا معنى ووظيفة، وتؤكّد الدراسة أنّ اللامعنى هنا ليس فوضى عشوائية، بل خيار جمالي مقاوم، يُعيد تشكيل تلقّي النصّ الشعري في الثقافة العربية.

الكلمات المفتاحية: ظاهرة اللامعنى– صوت صفير البلبل– الأصمعي– الشعر العباسي– الجمالية اللاوظيفية.

المقدمة

في فضاء الشعر العربي حيث ترسّخت قيم البلاغة والنظم والمعنى بوصفها أركانًا معيارية للتمييز بين النصّ الجاد والنصّ العابث، ظلّت كثير من النصوص القصيرة، الغنائية، أو المرحة خارج دائرة الاعتراف الجمالي؛ إمّا لأنّها لا تخاطب الذائقة التقليدية؛ أو لأنها تتحدّى البُنى المعرفية للقول الشعري، ومن بين هذه النصوص تبرز قصيدة [صوت صفير البلبل] المنسوبة إلى الأصمعي[١]، لا بوصفها مجرّد استثناء لغوي، بل بوصفها انفجارًا شكليًا ومعنويًا داخل جسد البلاغة العربية الكلاسيكية.

إنّ هذه القصيدة على الرغم من بساطتها الظاهرة وتلقائيتها الصوتية، إلاّ أنّ هذه القصيدة ليست غريبة في لغتها فحسب، بل في بنيتها الغنائية التي تُغرق المتلقّي في متاهة من الأصوات، والإيقاعات، والصور غير المنطقية؛ حيث يغيب الغرض، وتُلغى الرسالة، وتُهمَّش القيمة التفسيرية؛ إذ تخفي وراء هذه القصيدة بنية عميقة من اللعب اللغوي المحسوب، والتفكيك المقصود للنسق البلاغي التداولي، فهي لا تُنتج معنى تقليديًا، ولا تؤدّي وظيفة خطابية، بل تُراهن على أصوات مفكّكة، وحركات لفظية، وصور غرائبية، تُقدَّم لا بوصفها مرآة للعالم، بل بوصفها انزياحًا كاملًا عن كلّ ما هو مرسوم ومتوقّع في التجربة الشعرية.

تطمح هذا هذه الورقة البحثية إلى إعادة قراءة هذه القصيدة من منظور الجمالية المضادّة التي تجعل من الفنّ بوصفه سلبًا للوظيفة[٢]، تلك الجمالية التي نلخّصها بالجمالية اللاوظيفية ، التي تحتفي باللامعنى، وتُنتج اللذّة من العبث، والتذوّق من الفراغ؛ فتتحوّل القصيدة إلى مساحة صوتية أدائية لا تسعى إلى نقل حكمة أو ترسيخ صورة، بل إلى خلق دهشة صوتية، وتجربة حسية حرة من أي مقصد بلاغي، بعبارة أخرى فهذه

المقولة النقدية تُعنى بالاشتغال الجمالي خارج معايير النفع والتفسير والدلالة[٣] عن طريق إيمانها بأن اللّذة الشعرية قد تكون في الفراغ، والدهشة قد تكمن في غياب الرسالة؛ ومن هذا المنطلق تأتي هذه الورقة لتقترح أنّ [صوت صفير البلبل] ليست نصًّا تافهًا، بل نصٌّ يشتغل من داخل اللاجدوى؛ فيُنتج شعرية قائمة على تقويض المعنى لا على تأسيسه.

لقد أخذ البحث على عاتقه تناول أبعاد الجمالية المتحرّرة من أسر الدلالة؛ إذ إنّ النص يُنتج جمالياته من خلال تدمير منطق الجملة، وتجاوز منطق الصورة البلاغية إلى فضاء لا محاكاة فيه، بل تراكب نغمي وزخرفي صوتي صرف، والعمل على إعادة التفكير في موقع القصيدة داخل الهرم الثقافي، مؤسّسًا لمقاربة تعدُّ الهزل والانفلات واللامعنى ليسوا خصومًا للجدية، بل وجوهًا أخرى لها، وربما أكثر تمرّدًا منها، وظهرت لغة القصيدة وكأنها تُنتج ذاتها داخل النص لا عبر المعنى، بل عبر الأداء والتكرار والرجّات الصوتية والمقاطع المفكّكة التي تخلق عوالم صوتية لا تُفسَّر بل تُعاش حسّيًا؛ فاشتغلت [صوت صفير البلبل] بوصفها فنًا ميتا–بلاغيًا، يُعيد تعريف الشعر العربي لا بوصفه حارسًا للمعنى، بل بوصفه حفّارًا ذكيًا في جثّة المعنى نفسها.

إنّ هذا البحث في جوهره لا يُقارب [صوت صفير البلبل] من باب التسلية أو المفارقة البسيطة، بل من موقع الاعتراف بها بوصفها قصيدةً تجريبيةً استثنائيةً في قلب تقاليد الشعر العربي، تحمل في عبثها تمرّدًا، وفي ضجيجها حكمة، وفي لا معناها أشدّ قسوة على المعنى من كل كلام معقول.

أوّلًا/ تجليات اللامعنى في بنية القصيدة

تقوم بنية (اللامعنى) في الشعر على تجاوز المرجعية اللغوية، والانزياح عن قواعد التخاطب المألوفة، واستبدالها بما يمكن تسميته باللغة الذاتية تلك التي تتغذّى من الصوت أكثر من المعنى، ومن النغمة أكثر من المقصد، وتتقاطع هذه الظاهرة مع ما عرضه الشكلانيون الروس حول إعادة غَرْبَة اللغة[٤]، ومع مفاهيم رولان بارت حول لذّة النص[٥]، حيث لا تُفهم النصوص بل تُستهلك جمالياً، وتتمركز هذه البنية–اللامعنى– في ثلاثة مطالب هي:

١// العبث التركيبي وانفلات المعنى

يُراد بالعبث التركيبي تفكّك الجملة الشعرية إلى وحدات لا تتكامل دلاليًا، بحيث تُفقد الكلمة وظيفتها النحوية التقليدية، وتُستبدل بوظيفتها الإيقاعية أو الانفعالية، وهذه الحالة تتقاطع مع نظرية التفكيك عند دريدا[٦]؛ إذ يُفكّك المعنى نفسه من الداخل، وتُعاد موضعة العبارة خارج سياقها التداولي، من نحو ما جاء في

قول الأصمعي من صوت صفير البلبل:

فَقَالَ لاَ لاَ لاَ ثم لاَ لاَ لاَ * وَقَدْ غَدَا مُهَرْوِلِ

يتجاوز الشاعر هنا بنية القول العادية، مُغرقًا في تكرار [لا] بصيغة عبثية لا تؤدي وظيفة تواصلية مفهومة، فهذا الانفلات من القياس التركيبي لا ينتج معنى جديدًا، بل يشكّل صوتًا متعثرًا في فمه كمن يتلعثم عمدًا، مانحًا التكرار وظيفة جمالية بحتة تقوم على الانفعال اللحظي لا على البناء المعرفي، وتضاف إلى ذلك مفردة [مهرول] التي تُستعمل توصيفًا ساخرًا يفقد كل حمولته النفسية أو الدرامية، ليغدو الوضع برمّته أقرب إلى مسرحية هزلية.

وقوله:

وَالكُلُّ كَعْكَعْ كَعِكَعْ * خَلْفِي وَمِنْ حُوَيْلَلِي

[كعكع] و[كعكع] تمثلان تراكبًا صوتيًا وهميًا لا مرجع له في المعجم العربي، لقد أنتج النص هنا مقاطع لُفظية تحاكي الجلبة والفوضى من دون أن تحيل إلى معنى واضح، و[حويللي] لفظة مفتعلة تندرج ضمن منطق اللعب بالألفاظ والارتجال السمعي، وهي تجسيد خالص لجمالية اللاتعيين الدلالي؛ ومن ثَمَّ فالنص يتقصد توليد الإرباك والانفصال عن المرجعية لصالح لذّة المفاجأة الطفولية.

وقوله:

فَقُلْتُ لا تُوَلْوِلِي * وَبَيِّنِي اللُؤْلُؤَ لِي

في خضمّ الانفعال والهيجان يطلب الشاعر من محبوبته ألَّا تولول، بل أن [تبيّنه اللؤلؤ]! طلبٌ غير منطقي لا يُفسَّر إلّا ضمن منطق اللاجدوى التعبيرية، و[اللؤلؤ] لا يبدو حسيًا أو رمزيًا، بل شكلاً صوتيًا يتجاور مع [تولولي] على مستوى الوزن والسجع، ويُجرّد من المعنى؛ فالجملة برمّتها تصبح أداء صوتيًا ينتج نشوة سمعية فارغة من المضمون.

وقوله:

فَقَالَ بَسْ بَسْبَسْتَنِي * فَلَمْ يَجُد بالقُبَلِ

[بس بسْبَسْتني] لفظة مصطنعة لا أصل لها، تُنتج حالة من الفوضى الصوتية لا تخدم أي معنى، إنّها صيغة شبه بهيمية (تشبه مناداة الحيوانات) تُحاكي السجع الطفولي، فتُفرغ الموقف الرومانسي من معناه العاطفي، وبدلاً من الإشباع الغرامي، تتحوّل الجملة إلى تقليد ساخر للأداء اللغوي ذاته، في تجلٍّ صريح لمفهوم (شعر اللامعنى).

وقوله:

٢// تهشيم المرجع الخارجي في الصور

تفترض الصورة الشعرية الكلاسيكية وجود علاقة بين الشيء والمجاز، بين الرمز والمرموز؛ لكن في [صوت صفير البلبل] تُحطم هذه العلاقة عمدًا، بحيث تفقد الصورة مرجعها الواقعي وتُستبدل بمشهد عبثي أو فنتازي؛ وهنا يصبح القمر مغنيًا، والحمار مركوب البطولة، والسوق حلبة قلقلال، وهي جميعها رؤى تتقاطع مع التصوير السريالي والفن المفاهيمي اللاتمثيلي، ويمكننا مطالعة هذا التهشيم وتقاطع الرؤى في مواضع مختلفة من القصيدة، من نحو:

وَغَرَّدَ القَمْرُ يَصِيحُ * مِنْ مَلَلٍ فِي مَلَلِ

يُعدّ هذا البيت مثالًا مركزيًّا على تفكّك المرجعية الواقعية، فـ[القمر] بوصفه رمزًا كونيًا راسخًا يُنزع من طابعه الصامت الرومانسي ويُزجّ في موقف إنساني ساخر: يغرد، يصيح، يشعر بالملل، وهذا التحوير لا يستند إلى تمثيل رمزي أو تشخيص فني بقدر ما ينهار فيه منطق الاستعارة ليُبنى على أنقاضه واقع بديل مختلّ؛ وهنا لا يعود القمر مرآة المحبين بل كائنًا فوضويًّا في عالم سريالي تتماهى فيه الأشياء من دون نسق سببي أو تصويري، ممّا يشي بجمالية العبث وتهشيم الإطار المرجعي للغة(٧).

وقوله:

فَلَوْ تَرَانِي رَاكِباً * عَلَى حِمَارٍ أَهْزَلِ

الصورة هنا تهزأ من كلّ تمثيل بطولي مألوف؛ فالفارس ليس على فرس أصيلة بل على(حمار هزيل) في موقف احتفالي أشبه بالكاريكاتير منه بالبطولة، وهذا الاستبدال الكنائي يشكّل تخريبًا مرجعيًا ساخرًا لصورة (الركوب)، ويكسر التوقّع الكلاسيكي للشعر الفروسي، وعليه فالمعنى يُجهض لصالح صورة عبثية تمارس اللعب مع الذاكرة الأدبية، لا إنتاج قيمة رمزية.

وقوله:

شَوَى شَوَى وَشَاهِشُ * عَلَى وَرَقْ سَفَرجَلِ

[شوى شوى] قد تُفهم بوصفها محاكاة لصوت الشواء، لكن [شاهش] لا معنى لها، و[ورق سفرجل] بوصفه موضعًا للشواء هو خيار غير معقول؛ فهذه الصورة تُبنى على خداع المتلقي؛ إذ تضعه في سياق طبخي مألوف ثم تُفجّره بمكوّن غريب وغير مألوف، وهذه العملية تُعدّ شكلًا من الانزياح الصوتي البصري الذي لا يخدم تصويرًا، بل يستهدف كسر العلاقة بين المفردة ومرجعها.

وقوله:

لَمَّا رَأَتْهُ أَشْمَطَا * يُرِيدُ غَيْرَ القُبَلِ

يُستعمل [أشمط] لوصف الرجل الشائب، لكن لا وظيفة مرجعية لهذا الوصف داخل الصورة، كما أن الفعل [يريد غير القبل] يفتقر إلى مفعول، ولا يؤدّي إلى سياق مغلق المعنى؛ فالصورة هنا تُفكّك الخطاب الغزلي التقليدي وتحلّ محله صورة متفكّكة لا تُحدِّد علاقة السببية أو حتى الاتجاه العاطفي؛ وهذا الإرباك يُنتج أثرًا ضبابيًا لا هدف له سوى زلزلة الاستقبال.

٣// اللعب الصوتي بوصفه بديلاً عن المعنى

يبرز اللعب الصوتي بوصفه محورًا بديلا عن البلاغة، حيث تستمد القصيدة شعرّيتها من الإيقاع، والتكرار، والمحاكاة الصوتية لا من المعنى[٨]؛ إذ إنّ هذا التحوّل يُعيدنا إلى مفهوم (الشفوية الطقسية) التي وُجدت قبل التدوين، ويقرّب الشعر من الغناء، والنصّ من الإنشاد، فاللعب هنا ليس ترفًا بل وسيلة لهدم وظيفة اللغة التواصلية لصالح وظيفة لذّية[٩]، وهكذا فقد وجد هذا اللعب الصوتي صداها بين طيّات صوت صفير البلبل، من نحو قول الشاعر

وَالسَّقْفُ قَدْ سَقْسَقَ لِي * وَالرَّقْصُ قَدْ طَبْطَبَ لِي

[سَقْسَقَ لِي] و[طَبْطَبَ لِي] محض تكرار مقاطع صوتية خالية من المعنى، لكنّها تبني إيقاعًا داخليًا محضًا لا يعتمد على الوزن الشعري بل على النقر الطقوسي؛ إنها قصيدة تُؤدّى لا تُقرأ.

وقوله:

وَالعُودُ دَنْ دَنْدَنَ لِي * وَالطَّبْلُ طَبْ طَبَّلَ لِي

المقاطع الصوتية تشبه الإيقاع المقطّع في الإنشاد الشعبي [دَنْ دَنْدَنَ لِي]، فلا معنى يُحمل هنا بل جمالية الرنين والموسيقى، لتصبح الكلمات عبارة عن آلات [طَبْ طَبَّلَ لِي].

وقوله:

وَالكُلُّ كَعْكَعْ كَعِكَعْ * خَلْفِي وَمِنْ حُوَيْلَلِي

ف[كَعْكَعْ كَعِكَعْ] سلسلة من الأصوات المصنوعة، لا تُحاكي شيئًا سوى أثرها–كما نوّهنا–، فاللغة تُختزل إلى أصوات طفولية لا تشير إلى شيء بل ترن.

وقوله:

وَوَلْوَلَتْ وَوَلْوَلَتُ * وَيْلِي وَيْلِي وَيْلَ لِي

إيقاع صوتي يحاكي حالات الانهيار من دون حدث؛ فهذه أصوات انفعالية بلا مسبب تُستعمل لأثرها الإيقاعي فحسب.

ثانيًا/ الجمالية اللاوظيفية وخرق التوقّع الثقافي

إذا كان الشعر العربي الكلاسيكي قد تأسّس في مجمله على جدوى القول، فإنّ [صوت صفير البلبل] يعلن انسلاخه التام عن هذا التقليد، مع الأخذ بالنظر أنّ الجمالية اللاوظيفية ليست خلوًا من القيمة، بل هي موقف فني يقوم على رفض التلقين، وإرباك الذائقة السلطوية، وتحطيم مقاييس الجدية النخبوية، ومن ثَمَّ فهي بهذا تمثّل نموذجًا لما يسميه باختين بالكرنفالية في الأدب[١٠]، حيث تُستبدل السلطة بالتسلية، والوقار بالضحك، وتتمحور هذه الجمالية اللاوظيفية في ثلاث معطيات هي:

١// اللاجدوى بوصفها أفقًا جماليًا مغاير

اللاجدوى هنا ليست قبحًا أو نقصًا، بل قيمة جمالية قائمة بذاتها، تُعيد الاعتبار إلى اللعب اللغوي[١١] والتجريب الصرف، وتؤسّس لنمط إبداعي يُقاس بمعيار اللذّة لا الحكمة، وهذه المقاربة تندرج في إطار ما بعد الحداثة[١٢] التي تحتفي بالنصّ المفتوح، واللغة المتشظّية[١٣]، والتجربة الحسية، ومن تمثّلات اللاجدوى في صوت صفير البلبل، قوله:

وقوله:

وَبَعْدَهُ لاَ يَكْتَفِي * إِلاَّ بِطِيبِ الوَصْلَ لِي

ما الذي لا يكتفي؟ من (هو)؟ وماذا يعني [طيب الوصل]؟ كل هذه الأسئلة لا تُجاب، بل تُعاش كحالة من الخطاب العائم، فـ[طيب الوصل] صيغة مطّاطة تُركّب كما تُصاغ الحلويات من دون مرجعية أو تعريف، وهذا التمطيط في العبارة يصوغ علاقة بين الحواس والعبارات في انعدام تام للهدف، ممّا يجعل العبارة مساحة للتذوق لا للتفسير.

وقوله:

قَالَتْ لَهُ حِينَ كَذَا * انْهَضْ وَجِدْ بِالنَّقَلِ

الجملة تُحاكي الأوامر المدرسية: [انهض وجد بالنقل]؛ لكنّها تُقال في سياق غزلي راقص، ممّا يُحدث مفارقة صادمة بين الفعل والأداء، وهذا التضاد في الطبقات التداولية ينتج سخريةً ضمنية، ويُقصي معنى (الجدية) في الفعل لصالح استعراض نغمي للأمر والنهي وهي أوامر تُقال لا لِتُنفَّذ، بل لتُغنّى.

وقوله:

فِي وَسْطِ بُسْتَانٍ حُلِي * بالزَّهْرِ وَالسُّرُورُ لِي

[بستان، وحُلِي، وزهر، وسرور] تتراكم من دون بناء سردي أو مشهدي، إنها مفردات زينة لا تؤسّس عالماً، بل تتزاحم بلا سبب؛ إذ إنّ الجملة لا توصّف بقدر ما تُرَصِّع الصفحة، كما تُرصَّع المرآة بالخرز من دون أن تعكس شيئًا؛ اللغة هنا تتزخرف ذاتيًا، وتُعلن قطيعتها عن أي مقصود خارجي.

وقوله:

أَجُرُّ فِيهَا مَاشِياً * مُبَغْدِدَاً لِلذَّيَّلِ

يُمارس البيت استعراضًا للمشي أكثر ممّا يصف حالة، و[يبغدد الذيل] تعبيرٌ فارغ المحتوى، متضخّم في صوته، هشّ في معناه، وهذا الضعف في البناء الدلالي هو ذاته المصدر الجمالي الجديد؛ إذ تتحوّل الحركة من دلالة الفخر إلى تمثيلية مبالغ بها تفقد معناها وتحتفظ بطنينها.

٢// تقويض سلطوية الامتحان الثقافي

عن طريق اللعب يتم إفراغ اللغة الرسمية من سلطتها، فتغدو القصيدة لا تستجيب لمقتضيات الموقف الخطابي (امتحان أمام الخليفة)، بل تُجهضه من أساسه، وهذه المقاومة ليست سياسية مباشرة، بل ثقافية رمزية تُعلن أنّ العبث لا المعنى يمكنه أن يربك السلطة بل ويُضحكها، ويتمثّل هذا التقويض السلطوي في القصيدة بقول الشاعر:

نَظَمْتُ قِطَعاً زُخْرِفَتْ * يَعْجَزُ عَنْهَا الأَدَبُ لِي

هذا البيت يُشيّد صرحًا من الزهو؛ لكنّه يفعل ذلك بطريقة تُقوّض المعيار الذي يتباهى به؛ فـ[نظمت] و[زُخرفت] يُحيلان إلى فعل التجميل الخارجي، لا المعنى، بينما [يعجز عنها الأدب لي] عبارة مشوّشة النحو والدلالة؛ إذ لا ندري هل [لي] مضافة للأدب أم للشاعر؟!، وهنا يكمن الخلل البنيوي المقصود؛ إذ إنّ الشاعر يُعلن تفوّقه على الأدب بوسائل غير أدبية، إنّها كوميديا مقلوبة للسُلطة البلاغية، حيث يكون الانفلات هو الشرط للتميز، لا الاتساق.

وقوله:

أَنَا الأَدِيْبُ الأَلْمَعِي * مِنْ حَيِّ أَرْضِ المُوْصِلِ

الإعلان المتأخّر عن الذات بعد كمٍّ من الفوضى التعبيرية لا يُصدّق، وكأنّ الشاعر يتهكّم على صورة الأديب الكلاسيكي في بلاط السلطة؛ إذ لا مكان هنا للوقار، بل تمويهٌ ساخر يُظهر الشاعر لا كمعلّم بل كمهرّج لغوي، ومن ثَمَّ فالجملة لا تُؤسّس للسلطة، بل تخرّبها من الداخل؛ إذ يُصبح [الألمعي] هو الماهر في إنتاج اللامعنى.

وقوله:

إِلَى لِقَاءِ مَلِكٍ * مُعَظَّمٍ مُبَجَّلِ

البيت يلمّح إلى الامتحان أمام الخليفة (هارون الرشيد)؛ لكنّ الصياغة تحمل نبرة احتفالية فيها تهكم دفين [معظَّم، مبجَّل] فهما تبدوان كأنّهما من خطبة رسمية، لا من قصيدة عبثية، وهنا تمارس القصيدة سخريتها من خطاب البلاط نفسه، عبر الإفراط في الاحترام الذي يفقد دلالته تحت وطأة السخرية الكامنة في النص كلّه.

وقوله:

يَأْمُرُلِي بِخِلْعَةٍ * حَمْرَاءُ كَالدَّمْ دَمَلِي

البيت يستبدل صورة التكريم بالخلعة، بصورة مرَضية: [الدمل]، وهذا التحوير السوداوي الساخر يُقوّض فكرة المكافأة، ويُظهرها في هيئة عبء جسدي أو تشوّه؛ إذ لا يُنظَر إلى الخلعة بوصفها رمزَ شرفٍ، بل بوصفها أثرًا جانبيًا لمرض لغوي متضخّم، وهذا قلبٌ صريح لرمزية السلطة، حين تُصبح المكافأة لعنةً لغوية.

٣// أدب التسلية والعبث بوصفه نوعًا أدبيًا مغيَّبًا

لم يحظَ أدب التسلية بمكانة تليق به في التصنيف البلاغي العربي؛ لأنّه لا يُدرج في خانة الجِدّ أو المديح أو الحكمة غير أنّ صوت صفير البلبل أثبتت أنّ العبث الفني ليس ضعفًا بل اختيارًا فنيًا عميقًا، ويمتلك قدرة على تحريك الذائقة بوسائل لم تعتدها البلاغة الرسمية، وهذا اللون الأدبي المهمل هو ما ينبغي إعادة تأصيله بوصفه حقلًا جماليًا مستقلًا[١٤]، ومن أجلى صوره التي أطلّت عبر نافذة القصيدة قول الشاعر:

شَمَمْتُهَا بِأَنْفِي * أَزْكَى مِنَ القَرَنْفُلِ

هذه الصورة تُقدّم تجربة حسّية من نوع بسيط لكنّه غامر: شمٌّ مُشبَع برائحة مبالغ فيها، لا نعرف ما (هي)؟، إلاّ أنّ البيت لا يهتم بتفسير الشيء، بل بتوليد نشوة التذوّق عبر الأنف، ممّا يُقوّض وظيفة الشعر التقريرية

ويجعله نصًّا(شمّيًا) مسرفًا في الحسية العبثية؛ فالجمال هنا لا ينبع من دقّة الصورة بل من فرط زخرفتها وانفصالها عن المرجع، الأمر الذي يجسّد أدب التسلية بوصفه فضاءً لتجاوز العقل نحو الحواس.

وقوله:

وَفِتْيَةٍ سَقَوْنَنِي * قَهْوَةً كَالعَسَلَ لِي

المشهد مشبع بروح الطرب والعبث: [قهوة كالعسل]، و[فتية] مجهولون، لا خلفية، لا سرد، إنّه مقطع من رقصة صوتية لا يطلب تبريرًا بل يُعاش كلقطة (أنيقة) في عرض مرح؛ فالنصّ هنا لا يسعى إلى العمق، بل إلى الانزلاق فوق سطح لذيذ من الصور المتقنة ظاهريًا، ممّا يُنتج جمالية احتفالية سطحية عمقها في انعدام مقصدها.

وقوله:

وَالنَّاسُ تَرْجِمْ جَمَلِي * فِي السُّوقِ بِالْقُلْقُلَلِ

مشهد كوميدي: الناس ترجمُ جملَهُ بشيء مجهول يُدعى [القُلقل]، ما هو؟ لا نعلم! بل لا يهم، المهم هو الكوميديا الصوتية، والفوضى السوقية، وتحوّل السوق من مكان تبادل إلى حلبة هزل، وهذه الصورة السريالية تحوّل المألوف إلى كرنفال فوضوي؛ لتُعلن أنّ الشعر نفسه يمكن أن يكون مشهدًا هزليًا يُضحك لا ليُقنع.

وقوله:

فَكَمْ فَكَمْ تَيَّمَنِي * غُزَيِّلٌ عَقَيْقَلي

الشطر الثاني غير واضح: ما [عقيقلي]؟ لا نعلم! لكنّها تسمية صوتية مفعمة بالموسيقى؛ إذ إنّ الشطر لا يشرح شيئًا، بل ينطق بجملة موسيقية لا تُحدِّد مرجعًا، وهذا التجاهل للمعجم يقوّي فكرة أنّ الشعر ليس تعريفًا أو بيانًا، بل نشوة صوتية تجريبية تُصاغ من فراغ، وتعيش في الفراغ[١٥].

ثالثًا/ التّوليد الجمالي عبر الفوضى التعبيريّة

تُعدُّ الفوضى التعبيرية في القصيدة الحديثة ظاهرة فنية تمكّن الشاعر من تجاوز أنظمة المعنى القارّة إلى مناطق من اللعب الحرّ، حيث تُستبدل الدلالة الثابتة بالتداعيات، والمعجم الدقيق بالهذيان الإيقاعي، والتركيب النحوي الصارم بانفجارات الأسلوب، وفي قصيدة [صوت صفير البلبل] تبرز هذه الظاهرة بوصفها جوهرًا فنيًّا؛ إذ ينتج الشاعر الجمال عن طريق ما يبدو أنه لا معنى أو فوضى لغوية، ويولّد الإمتاع من الهذيان والتراكيب العشوائية والتهكّمية، فما يُسمّى بالفوضى هنا ليس غيابًا للنظام، بل توليدٌ لمستوى ثانٍ من النظام الجمالي، لا يخضع لقواعد المعجم التقليدي، بل ينبني على الإيقاع والغرابة والمفاجأة التي كشفنا النقاب عنها عبر معطيات ثلاث:

١// التوليد عبر التشويش الدلالي

يُعدّ التشويش الدلالي[١٦] أحد أبرز الآليات التي تنتج بواسطتها القصيدة اللاوظيفية جمالياتها الخاصة، فهو لا يعني ببساطة الغموض أو الالتباس، بل يتعدّى ذلك إلى هدم العلاقة السببية والتقليدية بين الدال والمدلول، ففي السياقات البلاغية التقليدية يرتكز المعنى على ترابط منطقي متسلسل؛ إذ تُبنى الجمل في ضوء علائق نحوية ودلالية تفضي إلى نتيجة أو صورة واضحة غير أنّ [صوت صفير البلبل] تقف نقيضًا لهذه البنية، إذ تقوم على ما يمكن تسميته بالتفجير الدلالي، حيث يُدفع القارئ ولاسيما النموذجي الجدير بتفعيل النص وتحريكه تأويليًا كما يحرّكه المؤلّف توليديًا[١٧] إلى مواجهة سيل من الصور والمقاطع والملفوظات التي لا توفّر له فرصة للإمساك بمعنى مكتمل، بل تُغرقه في تكرار، وتركيب عجيب، وصوتيات متمردة، ومن ثمّ فالتشويش الدلالي ههنا ليس خللًا بل وسيلة توليد فمن الصخب يولد الإيقاع، ومن الفوضى ينهض المعنى البديل، ومن التنافر تتخلق لذّة التلقي، إذ يتصالح القارئ مع عدم الفهم، ويحتفل بالشعر بما هو أثرٌ صوتي واحتفال باللامعقول، وهذه الآلية الدلالية قد تردد صداه في جنبات القصيدة، من نحو:

قَطَّفْتُ مِنْ وَجْنَتِهِ * مِنْ لَثْمِ وَرْدِ الخَجَلِ

[لثم ورد الخجل] يُخلق كمركّب شعري لا وظيفة له سوى الزينة الصوتية؛ فالبيت لا يحكي حدثًا بل يُلملم ألوانًا صوتية في بنية مربكة، فالفعل [قطفتُ] لا يلتصق مباشرة بالخجل، والورد هنا ليس مادة بل حالة؛ وهكذا فالجمال يتجلّى في أنّ الجملة تُشبه لوحةً سريالية بلا حدود فاصلة بين الجسد، واللون، والزهرة، والوجنة.

وقوله:

فَقَالَ لاَ لاَ لاَ ثم لاَ لاَ لاَ * وَقَدْ غَدَا مُهَرْوِلِ

هنا تتكاثر [لا] من دون مفعول، وتتحوّل العبارة إلى وحدة ترديدية لا تقابل نفيًا حقيقيًا؛ التشويش هنا لا يكمن في الغياب المرجعي لما يُنفى فحسب، بل في التلاعب بأثر الـ[لا] كصوتٍ وارتدادٍ إيقاعي، لا كأداة نفي، ومن ثَمَّ فالتكرار العشوائي يمنح المتكلّم حالة من الهيجان اللغوي تُنتج خطابًا مسموعًا خالٍ من البناء المنطقي؛ لكنّه مشبع بالإيقاع الذاتي والتكرار المسكر الذي يُغيّب الذهن لصالح لذّة الهذيان.

وقوله:

وَالمَاءُ وَالزَّهْرُ مَعَاً * مَعَ زَهْرِ لَحْظِ المُقَلِ

تراكبُ [الزهر] الطبيعي مع [زهر لحظ المقل] يُنتج صورة هجينة بلا وحدة مرجعية، لا ندري هل هي زهرة أم نظرة، أم كلاهما؟ فالتراكيب تنحلّ إلى وحدات وصفية تُكرّر من دون بناء مرئي متماسك؛ وهذا التشتت

يُؤسّس لـ(التشويش الدلالي الجمالي)؛ إذ تحتفظ الكلمات برنينها من دون أن تتآزر لصياغة معنى، فهي فوضى تركيبية تتخلّق منها لذّة الهدم.

وقوله:

فَقَالَ بَسْ بَسْبَسْتَنِي * فَلَمْ يَجُدْ بِالقُبَلِ

[بسْبَسْتني] مفردة غير معروفة المعنى، تُخلق لتُلفظ لا لتُفهَم، والتشويش يأتي من أن المتلقّي لا يستطيع تحديد الفعل، ولا فهم ما يتصل به؛ إذ إنّ الجملة تتحوّل إلى سلسلة من الأصوات المستحدثة التي تُحاكي استغاثة غريزية، وهذه المفردة تُمثّل لحظة انقطاع تام بين البنية الصوتية والمعنى، تُفضي إلى فراغ دلالي يتمدّد حتّى يُصبح هو نفسه مصدرًا للإدهاش.

٢// الفوضى الإيقاعية[١٨] بوصفها قيمةً جماليةً مستقلةً

تنهض القصيدة الصوتية واللاوظيفية كما في صوت صفير البلبل على الإيقاع لا بوصفه أداة لضبط النص، بل بوصفه بنية تتقصد الفوضى، وتمارس عن طريقها تفكيك النظام العروضي التقليدي لصالح موسيقى انفجارية، متشظية، قائمة على التكرار العشوائي والانكسارات المقصودة، تلك الفوضى لا تفتقر إلى النظام بل تُنشئ نظامًا بديلًا يتجاوز القافية والوزن ليؤسّس لإيقاع داخلي حر يتوالد من صوتيات الكلمات وتجاوراتها الغريبة واللحنية لا من مبدأ التفعيلة أو البيت، في حين كان الإيقاع في السياق التقليدي يُعامل بوصفه قيمة تنظيمية تنتمي إلى حقل (الوزن)، وكان الانسجام الموسيقي سمة جمالية؛ أما في هذه القصيدة فإن الاضطراب الإيقاعي ذاته يصبح هو القيمة الجمالية؛ بالنظر لما يولّده من تفاعل حسّي يُربك القارئ ويغويه ويستفزه ولاسيما وكأنّنا بالقصيدة تتعمد اختراق النمط الصوتي المألوف، إذ تقفز من [دندن دندن لي] إلى [طب طب طبل لي]، ومن [كعكع كعكع] إلى [هَرْوِلْ، فَوَلْوَلْ]، في ضرب من اللاانتظام المنتج للدهشة، أي أنّ الإيقاع يتحوّل من آلية تنظيم إلى مستودع للفوضى تتجاور فيه الأصوات من دون معنى، وتتكرّر الأصوات المركبة بلا غاية، فتصبح الفوضى الصوتية ذاتها غاية جمالية، تؤسّس لبلاغة من نوع جديد لا تحتكم إلى نظام خارجي (عروضي أو نحوي)، بل إلى الداخل السمعي للنص؛ وهكذا تتحوّل الفوضى الإيقاعية من خلل صوتي إلى علامة بلاغية، ومن كسرٍ للعروض إلى ثورة جمالية تعيد تعريف الشعر بما هو احتفال بالصوت في ذاته، لا بوظيفته أو نظامه، ومصاديق رؤيتنا هذه نجدها ماثلة في القصيدة:

دَنْ دَنْ دَنْدَنَ لِي / وَالطَّبْلُ طَبْطَبَ لِي

تسلسل (دندنة) و(طبطبة) يُمثّل قفزًا مباشرًا فوق اللغة نحو اللغة والموسيقى؛ إذ تُفرّغ الكلمات من معناها الدلالي وتُشحن بفاعلية سمعية، وعليه فلا أهمية لما تعنيه (دندنة)، بل لما تفعله عند النطق؛ وهذا التحوّل في وظيفة الحروف من الإخبار إلى الرنين هو ما يجعل الفوضى هنا بنية إنتاج وليس خللًا.

وقوله:

وَالسَّقْفُ قَدْ سَقْسَقَ لِي * وَالرَّقْصُ قَدْ طَبْطَبَ لِي

منح [السقف] و[الرقص] صفات صوتية يجعلهما كائنين إيقاعيين مستقلين، فلا يعود الرقص فعلًا، بل يُصبح مصدرًا للرنين، والفوضى هنا لا في (المعنى غير المفهوم)، بل في أنّ كل شيء يصدر صوتًا، حتى ما لا صوت له، إنّها لغة الأشياء وهي تنطق بصوت لا بشفرة، ممّا يخلخل علاقة الصوت بالمصدر، ويفتح اللغة على طقس طربي يضج بالانفجار السمعي.

وقوله:

شَوَى شَوَى وَشَاهِشُ * عَلَى وَرَقْ سَفَرجَلِ

لا نلحظ في البيت مشهدًا منطقيًا: [شوى شوى وشاهش] أصواتٌ تُلقَى بتعاقب لا تُعرف دلالته، إلا أنّ التكرار في [شوى شوى]، وبنية [شاهش]، يُنتجان إيقاعًا تراكبيًا غير منتظم لكنّه مغوٍ؛ فالأصوات تحاكي حفيفًا أو غليانًا، أو طنينًا غريبًا، لا معنى للمشهد؛ لكن في فوضى أصواته نغمة بدائية مشبعة بالأداء الصوتي شبه الحيواني.

وقوله:

وَالنَّاسُ تَرْجِمْ جَمَلِي * فِي السُّوقِ بِالْقُلْقُلَلِ

[القلقل] لا تُشير إلى شيء سوى لوقعها، والأصوات تنهال على الجمل من كل حدب؛ لكنّها لا تُسبب ألمًا بل تحدث مشهديّة هزلية ساخرة؛ إذ إنّ كلّ ضجيج السوق يُلخّص في مقطع صوتي كاريكاتوري؛ وهكذا تُستبدل البنية السردية بـ(انفجار إيقاعي لا لغوي)، يُقدّم الكوميديا عن طريق فوضى أصوات مكتفية بنفسها.

٣// اللغة بوصفها مادّة خامًا للتجريب الصوتي والبصري

في القصيدة الكلاسيكية، كانت اللغة تُعامَل على أنّها أداة لنقل المعنى، أو حامل رمزي لعواطف وصور ومواقف، أمّا في [صوت صفير البلبل] فاللغة تُختزل إلى مادة خام قابلة للتشكيل والتكسير والتجريب، تتحرّر من قواعد النحو والتداول لتصبح كتلةً صوتيةً وبصريةً لا تُقاس بالدلالة بل بالوقع، وهذا التصوّر يلتقي مع ما عرضه الشعر الطليعي في القرن العشرين عن تفكيك اللغة، وعدّ المفردة بؤرة تشكّلٍ موسيقي وبصري مستقل، فالأصوات تصبح نغمًا[١٩]، وتكرار الحروف يصبح إيقاعًا، والغموض البصري في الألفاظ يتحوّل إلى سحرٍ

دلاليٍّ من نوعٍ جديد، ممّا ينتج تجربة جمالية تُعايَش حسًّا لا تُؤوَّل فكرًا، ومن مصاديق هذا التجريب الصوتي البصري في صوت صفير البلبل قول الشاعر:

فَلَمَّا رَأَتْهُ أَشْمَطَا * يُرِيدُ غَيْرَ القُبَلِ

يقدّم هذا البيت لوحة بصرية ذات صوتٍ مشوَّش المعنى: رجل [أشمط] أي شائب لا يطلب القُبَل؛ فالصورة غريبة لكنّها لا تبنى لتمثيل أخلاقي أو عاطفي، بل لتُنتج نفورًا بصريًا صامتًا، فالمفارقة لا تُقال بل تُركَّب، والمفردات لا تُوضع لتؤسِّس معنى بل لتُضاد كلّ محاولة للتأويل المنطقي، وهنا تغدو اللغة مادة سينوغرافية لا سردية، تجرّب هيئة وترتيبًا لا فكرة[٢٠].

وقوله:

فَلَوْ تَرَانِي رَاكِبًا * عَلَى حِمَارٍ أَهْزَلِ

ركوب الحمار الهزيل لا يعبّر عن مأساة ولا تهكّم ظاهر، بل يؤسّس لحالة سيريالية ذات نغمة طفولية ساخرة، فاللغة تُستعمل هنا لتوليد نقيض المعنى، إذ إنّ كل توقّع فروسية يُقلب لصورة مهرّجة، فالكلمات تُركّب كقطع مسرحية لا كبيان، إنّها زخرفة لا خطاب، وفرجة لا رسالة، واللغة تتحوّل إلى كاريكاتير لغوي يخلق واقعًا لا يمكن تحليله سوى بوصفه أداءً شكلانيًا عبثيًا؛ إذ ((إنّ التجربة الشعرية لا تنفصل عن تجربة الحياة، وما نعدّه شعرًا، إنما هو تحويل شكل لغوي إلى شكل من أشكال الحياة، وتحويل شكل من أشكال الحياة. إلى شكل لغوي))[٢١]

وقوله:

وَبَعْدَهُ لاَ يَكْتَفِي * إِلاَّ بِطِيبِ الوَصْلِ لِي

من هو (هو)؟ وما معنى [طيب الوصل]؟ فاللغة هنا تُصبح نسيجًا ناعمًا مشوَّش المعالم، لا يُقصد به إنتاج معنى، بل إيصال لذّة التراكيب، و(الوصال) لا يوصل، بل يفتك بالنسق، وهكذا تتراكم الكلمات كما وكأنّك تُنثر قطع من الحرير فوق سطح من الزجاج، لا تترابط بل تتراكب، وهذه السطحية البنّاءة تجعل من كلّ مفردة ملمسًا وليس دلالة.

وقوله:

قَالَتْ لَهُ حِينَ كَذَا * انْهَضْ وَجِدْ بِالنَّقَلِ

ما المراد بـ[النقل]؟ ومن هو؟ ولماذا [حين كذا]؟ فاللغة هنا تُستعمل بوصفها تمويهًا، لا توضيح، و[حين كذا] تعبير فارغ يُغني عن تحديد الزمن، و[انْهض] أمر لا يتبعه حدث؛ فهذه الفوضى في التوجيه تُحوّل اللغة إلى أمرٍ فُضولي متقطّع، يشبه لائحة تعليمات في لعبة بلا قواعد، لا أحد يعرف ماذا سيحدث؟! لكنّ النص يُنتج توترًا إيقاعيًا قائمًا على غموض حركي محض.

رابعًا/ تمثيلات اللاجدوى بوصفها بُنية بلاغية مضادة

تقوم الجمالية التقليدية في الشعر العربي على معمار من التناسب؛ والغاية إنّ كلّ بيتٍ يؤدّي وظيفة دلالية، وكلّ صورة تُبنى لغرض، أمّا في [صوت صفير البلبل] فإنّ الشاعر ينقلب على هذه المنظومة انقلابًا جذريًا، ويُنتج خطابًا لا يُراهن على الإقناع، بل على الإرباك، ولا يسعى للبلاغة، بل إلى تفكيك بلاغيتها من الداخل؛ من هنا تتبدّى [اللاجدوى] لا بوصفها فشلًا في بلوغ المعنى، بل بوصفها اختيارًا واعيًا في تحويل اللغة إلى أداة مقاومة للتركيب والتوظيف(٢٢)، وهنا سنعمد إلى تفكيك تجليات اللاجدوى غير ثلاثة مستويات، هي: العجز المقصود في البنية الخبرية، والتهكّم بوصفه نسفًا للوظيفة البلاغية، وتحوّل اللغة إلى جسد يُؤدَّى لا يُفهم، وفي ضوئها سنحاول إيضاح أنّ اللامعنى في القصيدة ليس عرضًا لغويًا، بل بنية بلاغية مضادة تعيد تعريف وظيفة الشعر وتعيد تشكيل أفق التلقّي.

١// العجز المقصود في البنية الخبرية

البنية الخبرية في الخطاب تُفترض بوصفها أحد الأسس المركزية للغة التواصل؛ لكنّ [صوت صفير البلبل] تُفكّك هذا الأساس من جذوره؛ إذ تُنتج جُملًا لا تُفضي إلى خبر، وأفعالًا من دون فواعل، وضمائر لا مرجع لها، هذا النوع من الكتابة لا يعاني من قصور في الأداء، بل يُراهن على استراتيجية الإفلات من المعنى، ليجعل من العجز نفسه قيمة بلاغية، وكأن الشاعر يُعلن: "إنني أتكلم، لا لأخبر، بل لأفكك بُنية الإخبار نفسها".

وهكذا يُعاد تشكيل الجملة الشعرية بوصفها حركة لغوية طافية، لا تقود إلى استنتاج، بل إلى متاهة صوتية وجمالية، وتتحوّل اللغة من أداة إحالة إلى فضاء للتعليق والتعطيل، ومن مصاديق هذا العجز،

وفي قوله:

فِي وَسْطِ بُسْتَانٍ حُلِي * بِالزَّهْرِ وَالسُّرُورُ لِي

ليس هنا إخبار بل صورة مفصولة عن أي فعل؛ إذ تتراكم الزينة والصور من دون حدث أو معنى؛ فالعبارة تُنتج مشهديّة تجميلية مفصولة عن الواقع؛ ممّا يجعل الخبر مجرّد تكديس للزينة، وكأنّ الشاعر يعمد إلى إبراز العجز عن إنتاج الفعل مقابل تضخيم للثبات الجمالي.

ومثله:

فَقُلْتُ لا تُوَلْوِلِي * وَبَيِّنِي اللُّؤْلُؤَ لِي

الطلب يكاد يكون ساخرًا: نهي عن التولول ثم طلب للؤلؤ، فغياب السبب والربط المنطقي يخلق فجوة في الخبر، واللغة تُستعمل هنا لا لتربط الجمل، بل لتفكّك منطق الحجاج وتُنتج مفارقة هزلية، تقيم وزنها على نفي الفعل لا إثباته.

ومثله:

يَمْشِي عَلَى ثَلاثَةٍ * كَمَشْيَةِ العَرَنْجِلِ

هنا البنية الخبرية ظاهريًا تنقل صورةً أو معلومة عن كائن أو شخص– ربّما الشاعر نفسه في مقام السخرية– ، لكن المدهش أن هذه البنية تنهار دلاليًا لحظة مواجهتها بالمنطق.، فلقصور المرجعي والدلالي يتضح من التركيب [يمشي على ثلاثة] التي يُفترض أن تُحيل إلى مشهد واضح إلاّ أنّه لا يكتمل بسبب الغموض في العبارة الغريبة[كمشية العرنجِل] فالعرنجِل هذه الكلمة مجهولة المعنى والأصل، وغير مسجّلة في المعاجم العربية المألوفة، ما يزيد من عجز الخبر عن الإحالة الواقعية، فبدلًا من أن تكون أداة توضيح فإنّها تتحوّل إلى أداة تعمية مقصودة، فتصبح الجملة خبرًا لا يُخبر عن شيءٍ هذا من جهة، فضلاً عن كينونة [يمشي على ثلاثة] تركيبًا خادعًا يشبه التركيب السردي المعروف بـ(يمشي على رجلين، أربعة...)؛ لكنّه ينكسر دلاليًا في [ثلاثة]، فليس من كائن طبيعي يسير على ثلاث في ثقافتنا البصرية المألوفة من جهة أخرى.

ومثله:

وَأَجُرُّ فِيهَا مَاشِيًا * مُبَغْدِدًا لِلذَّيْلِ

الفعل [أجرّ] من دون مفعول واضح، و[مبغددًا] فعل مفرغ من الحمولة المعرفية، فالبيت يُقدّم فعلاً استعراضياً لا ينقل معلومة، بل يُنتج مفارقة بصرية كاريكاتورية تؤكد أنّ اللغة لا تخبر بل تُؤدَّى.

٢// التهكّم بوصفه آلية لتفكيك الوظيفة البلاغية

التهكّم ليس مجرّد نبرة، بل هو وضع بلاغي قائم على الانزلاق بين الطبقات التداولية[٢٣]، ففي القصيدة كثيرًا ما تنزلق العبارات من المقام الرفيع إلى العبث، أو من خطاب السلطان إلى خطاب الطفل، أو من الغزل إلى السخرية؛ فهذه التعددية الطباقية تُنتج تشويشًا متعمّدًا على وظيفة الخطاب؛ إذ لا يعود القارئ قادرًا على الإمساك بمقصد واضح؛ لأنّ كلّ مقصدٍ يُلغى من خلال نقيضه، ومن ثمّ يُصبح التهكّم أداة لهدم الجدوى المعنوية للنصّ، ويعيد إنتاج الجملة الشعرية ككائن يتهكّم على ذاته، وعلى من يطلب منها الجدّ والاتساق، هذا التهكّم يُفضي إلى انكشاف زيف أنماط السلطة اللغوية التقليدية، ومن تجلّيات هذا التهكّم قوله:

وَفِتْيَةٍ سَقَوْنَنِي * قَهْوَةً كَالعَسَلِ لِي

الموقّف هنا مكرّس للترف لكنه جاء في سياق لا يسمح بترف، فالعبارة تُنتج مشهدًا ساخرًا من نمط الفخر بالأنس واللذّة؛ إذ لا يُعرف من هُم الفتية؟! ولا أين المشهد؟! ولا لِمَ القهوة كالعسل؟! أي أنّ العبارة تتضخّم في وصف ما لا يُبنى؛ لتؤكّد أنّ الشاعر يستهزئ من أدب المدائح النمطية بلغة الدلال المفتعل.

وقوله:

أَنَا الأَدِيبُ الأَلْمَعِي * مِنْ حَيِّ أَرْضِ المُوْصِلِ

البيت يُعلن انتماءً متضخمًا [أنا الأديب الألمعي]، في وقت تفتقد فيه القصيدة كلّها للوقار أو للترابط المنطقي، فالشاعر يتحدّث كما لو أنّه يتلقّى جائزة، في حين أن (أدبه) مبني بالكامل على أصوات طفولية وتراكيب فوضوية، وهنا تكمن المفارقة التهكمية الجذرية: العظمة تُقال بينما يُؤدّى العبث، ممّا يحوّل البيت إلى مشهد ساخر يقوّض فكرة الشاعر المعلّم، ويُفرغ العبارة من جديتها المقامية.

وقوله:

نَظَمْتُ قِطَعًا زُخْرِفَتْ * يَعْجَزُ عَنْهَا الأَدَبُ لِي

فالشاعر يصف نصّه بـ[الزخرف]، ثمّ يدّعي عجز الأدب نفسه عن بلوغه، في حين أنّ هذه الزخارف ليست سوى ألعاب لفظية تفتقد للمعنى، والمفارقة هنا مزدوجة: التباهي يترافق مع اعتراف ضمني بأنّ هذا الأدب نفسه غير معني بالرسالة؛ فالتهكّم ليس في المحتوى، بل في فعل التباهي الجوفاء بإنجاز لا يقوم على شيء سوى الفراغ المزيَّن.

وقوله:

يَأْمُرُ لِي بِخِلْعَةٍ * حَمْرَاءُ كَالدَّمْ دَمَلِي

صورة فريدة في التهكّم السوداوي: مكافأة سلطانية تتجلّى كـ[دمل] دموي؛ فهذا انقلاب كامل على المعجم الرمزي للتكريم، حيث يُقدّم [الخلعة] لا بوصفها وسامًا بل تشوّهًا، فالجمالية في العبارة تقوم على قلب الإيجابي إلى سلبي، وعلى إدخال عنصر القبح في بنية التلقي الرسمي، ممّا يُحوّل الفخر إلى نكتة دامية.

الخاتمة

إنّ قصيدة [صوت صفير البلبل] ليست مجرد فاصل فكاهي، بل نصّ تجريبي مكثف يُعيد ترتيب وظائف الشعر، ويقلّب منظومة البلاغة، ويؤسّس لتجربة أدبية فيها من الوعي العبثي ما يضاهي أي خطاب رصين، هي قصيدة تُؤدّى أكثر ممّا تُقرأ، وتُجسَّد أكثر مما تُؤوَّل، لتُعيد تعريف الشعر نفسه بوصفه إيقاعًا متحرّرًا من المعنى، وصوتًا يحتفل بقدرته على أن يكون بلا ضرورة، وبعد هذه القراءة الجمالية المركّزة في قصيدة صوت صفير البلبل بوصفها نصًّا شعريًا يتحرّك خارج دوائر المعنى التقليدي، وضمن أفق ما اصطلح عليه في هذا البحث بالجمالية اللاوظيفية يمكننا تلخيص أهم ما توصّل إليه البحث في محاوره الأربعة على النحو الآتي:

– ففي تجليات اللامعنى في بنية القصيدة كشفت الدراسة عن اعتماد القصيدة على تفكيك التركيب النحوي، وتحويل البنية التركيبية إلى فضاء من العبث اللفظي، وظهرت الصور الشعرية مفصولة عن أي مرجع خارجي، مما أسهم في قطع العلاقة مع العالم الواقعي، واستبدالها بمشهد لغوي ذاتي، فضلاً عن بروز اللعب الصوتي بوصفه قيمة جمالية قائمة بذاتها، لا وسيلة تزيينية؛ إذ تحوّلت الكلمات إلى كائنات سمعية مستقلة عن المعنى.

– وعلى صعيد الجمالية اللاوظيفية وخرق التوقّع الثقافي، فقد تجلّت اللاجدوى بوصفها خيارًا جماليًا واعيًا، يُنتج المتعة من الفراغ، ويؤسّس لذائقة لا تشترط الرسالة، فقد تمكّنت القصيدة من تفكيك سلطة المقام السلطاني والامتحان الثقافي عبر الهزل والتشويش واللاانتظام؛ فأُعيد الاعتبار إلى أدب التسلية والعبث بوصفه نمطًا أدبيًا مغيَّبًا ظلمًا، على الرغم من امتلاكه طاقة تعبيرية كاريكاتورية هائلة.

– أمّا عن التوليد الجمالي عبر الفوضى التعبيرية فقد ظهرت الفوضى بوصفها بنية صوتية منتجة للدهشة، وليست حالة عشوائية، و تمّ تجريب الإيقاع خارج البحور المعروفة، من خلال الرقص اللفظي والمقاطع المرتجلة والارتجالات الصوتية؛ وهكذا فقد تحوّلت اللغة إلى مادة خام قابلة للتشكيل الصوتي والبصري، بما يشبه النحت الشعري بالهواء.

– وفي تمثيلات اللاجدوى بوصفها بنيةً بلاغيةً مضادةً، تبيّن أنّ العجز الظاهري في الجمل الخبرية ليس نقصًا، بل هدمًا واعيًا لفعل التبليغ، فضلاً عن تقديم التهكّم نفسه بديلاً عن الخطاب الجدّي، محوِّلًا اللغة إلى مرآة ساخرة تُفرغ المعنى من ثيابه، ومن ثمّ أُعيد تشكيل الحضور الجسدي للكلمات بوصفه أصلًا جماليًا، وأصبح اللفظ جسدًا يُؤدى، لا معنىً يُعبّر عنه.

الهوامش

(١) ينظر: إسعاف الأخيار بما اشتهر و لم يصح من الأحاديث والآثار والقصص والأشعار:محمد بن عبد الله باموسى، الناشر مكتبة الأسدي – مكة المكرمة – السعودية، ط١، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م: ٢/٤١٢-٤١٧.

(٢) ينظر: نظرية الجمالية: تيودور أدورنو، ترجمة زكريا إبراهيم، دار النهضة المصرية، ط٢، ١٩٩٨: ٢٠١-٢١٥.

(٣) ينظر: ما بعد الحداثة العمارة والفن، هال فوستر، ترجمة مريم نصر الله، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٠: ٦٦-٧٨.

(٤) ينظر: نظرية الأدب: ميخائيل ناعومي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٢: ٥٥-٦٦.

(٥) ينظر: لذّة النص: رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٠: ٣١-٤٠.

(٦) ينظر: مفهوم التفكيك: جاك دريدا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، : ٣٧-٦٠.

(٧) ينظر: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية نموذج تفسيري جديد: د.عبد الوهاب المسيري، دار الشروق، مصر، ط١، ١٩٩٩: ٥/٤٣٧.

(٨) ينظر: التأويل بين السيميائيات والتفكيك: أمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٥: ١٤٥-١٦٠.

(٩) ينظر: النظم الشفوي فى الشعر الجاهلي: جيمز مونرو، ترجمة فضل بن عمار العماري، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، ط١، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م: ٣٤-٣٥.

(١٠) ينظر: الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٨٧: ١٥-٧٠.

(١١) ينظر: بحوث فلسفية: لودفيغ فتغنشتاين، ترجمة: فؤاد زكريا، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٢: ١١٧-١٢٩.

(١٢) ينظر: شعرية الحداثة، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط٢، ١٩٩٢: ١١٥-١٣٠.

(١٣) ينظر: نظرية الأدب: تيري إيجلتون، ترجمة جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩١: ١٠٣-١٢٠.

(١٤) ينظر: الأنواع الأدبية في التراث العربي: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢: ٢٣١-٢٤٩.

(١٥) ينظر: استراتيجيات الرمزية، جان بودريار، ترجمة عبده طه، دار الحوار، سوريا، ط١، ٢٠٠٧: ٨٨-١٠١.

(١٦) ينظر: أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤: ١١٢-١٣٧.

(١٧) ينظر: العلامة(تحليل المفهوم وتاريخه): أمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٧: ٢٢.

(١٨) ينظر: القرينة الصوتية في النحو العربي دراسة نظرية تطبيقية: عبدالله بن محمد بن مهدي الأنصاري، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط١، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م: ٣٦٧- ٣٧٣.

(١٩) ينظر: موسيقى الشعر وقصيدة النثر تأويل الإيقاع في شعر طاهر رياض: رحاب الخطيب، مجلة نزوى، العدد(٥٨)، ٢٠٢١: ٩١-١٠٨.

(٢٠) ينظر: جماليات السينوغرافيا في شعر محمد القيسي: سليمان الشوابكي، ، عبلة الشرعة، ، تيسير الزيادات، مجلة جامعة الأردن، المجلد ٥٠، العدد(٥)، ٢٠٢٣: ١٣٤-١٤٦.

(٢١) مآلات الشعر العربي: هل غادر الشعراء من متردم؟: مجلة الفيصل، العددان ٤٧٩-٤٨٠ سبتمبر-أكتوبر ٢٠١٦م : ٢٩.

(٢٢) ينظر: مظاهر الفضاء السينوغرافِي في شعر علي كنعان: عبدالعبيب محادي وآخرون، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، المجلد(٢٠)، العدد(٢)، ٢٠٢٢م: ١١٩-١٣٥.

(٢٣) ينظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٥، ٢٠٠٦: ١١٣-١٢٨.

Sources and References:

-Symbolic Strategies, Jean Baudrillard, translated by Abdo Taha, Dar Al-Hiwar, Syria, 1st edition, 2007.

-Secrets of Eloquence, Abd al-Qahir al-Jurjani, edited by Abd al-Hamid Hindawi, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut, 1st edition, 2004.

-Assisting the Righteous with What is Well-Known but Not Authentic from Hadiths, Narrations, Stories, and Poems, Muhammad ibn Abdullah Bamousa, Al-Asadi Library, Mecca, Saudi Arabia, 1st edition, 1432 AH/2011 CE.

-Literary Genres in the Arab Heritage, Ahmad Darwish, Dar Gharib, Cairo, 1st edition, 2002. -Philosophical Investigations: Ludwig Wittgenstein, translated by Fouad Zakaria, Family Library, Egyptian General Book Organization, 1st edition, 2002.

-Interpretation Between Semiotics and Deconstruction: Umberto Eco, translated by Said Benkrad, Arab Cultural Center, 2nd edition, 2005.
-The Aesthetics of Scenography in the Poetry of Muhammad al-Qaysi: Suleiman al-Shawabki et al., University of Jordan Journal, Volume (50), Issue (5), 2023.

-Narrative Discourse: Mikhail Bakhtin, translated by Muhammad Barada, Dar al-Fikr, Beirut, 1st edition, 1987.

-Sin and Atonement: From Structuralism to Deconstruction: Abdullah al-Ghadhami, Arab Cultural Center, Beirut, 5th edition, 2006.

-The Poetics of Modernity: Adonis, Dar al-Saqi, Beirut, 2nd edition, 1992.

-The Sign (An Analysis of the Concept and its History): Umberto Eco, translated by Said Benkrad, Arab Cultural Center, Casablanca, 1st edition, 2007.

-The Phonetic Indicator in Arabic Grammar: A Theoretical and Applied Study: Abdullah bin Muhammad bin Mahdi Al-Ansari, Imam Muhammad bin Saud Islamic University, 1st edition, 1434 AH/2013 CE.

-The Pleasure of the Text: Roland Barthes, translated by Munther Ayashi, Dar Al-Hiwar, Latakia, 1st edition, 1990.

-The Fate of Arabic Poetry: Have the Poets Left Anything Left to Say?: Al-Faisal Magazine, Issues 479-480, September-October 2016.

-Postmodernism: Architecture and Art: Hal Foster, translated by Maryam Nasrallah, National Center for Translation, 1st edition, 2010.

-Aspects of Scenographic Space in the Poetry of Ali Kanaan: Abdul-Abeeb Mahadi et al., Journal of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Volume (20), Issue (2), 2022. - The Concept of Deconstruction: Jacques Derrida, translated by Abdel Salam Benabdelali, Dar Toubkal, Casablanca, 1st edition, n.d.

-Encyclopedia of Jews, Judaism, and Zionism: A New Interpretive Model: Dr. Abdel Wahab El-Messiri, Dar El-Shorouk, Egypt, 1st edition, 1999.

-The Music of Poetry and the Prose Poem: An Interpretation of Rhythm in the Poetry of Taher Riyad: Rehab El-Khatib, Nizwa Magazine, Issue (58), 2021.

-Literary Theory: Terry Eagleton, translated by Gaber Asfour, Egyptian General Book Organization, 1st edition, 1991.

-Literary Theory: Michael Naomi, Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut, 1st edition, 1972.

-Aesthetic Theory: Theodor Adorno, translated by Zakaria Ibrahim, Dar El-Nahda El-Masriya, 2nd edition, 1998. - Oral Systems in Pre-Islamic Poetry: James Munro, translated by Fadl bin Ammar Al-Ammari, Dar Al-Asala for Culture, Publishing and Media, Riyadh, 1st edition, 1407 AH - 1987 AD.