الافصاح الدلالي لعلامات الترقيم في شعر مظفر النواب

على حسوني اشلاكه الشريفي – استاذ مساعد دكتور – كلية العلوم الإسلامية – بابل

qur.ali.hassoni@uobabylon.edu.iq

أحمد حسين حسن السعدي – استاذ مساعد دكتور– كلية العلوم الإسلامية – بابل

Ahmedaed1971@gmail.com

أنفال محمد عبد الأمير – مدرس مساعد– كلية العلوم الإسلامية - بابل

qur103.a.mohammed@uobabylon.edu.iq

الملخص:
يتناول بحث (الإفصاح الدلالي لعلامات الترقيم في شعر مظفر النواب) دراسة الوظيفة الدلالية والسيمائية لعلامات الترقيم في الشعر العربي الحديث، بوصفها عناصر فاعلة في إنتاج المعنى وليست مجرد أدوات تنظيمية لضبط القراءة. ينطلق البحث من فرضية أن علامات الترقيم في النص الشعري تتحول إلى بنى إفصاحيه قادرة على نقل التوتر النفسي والانفعال السياسي والفكري، وتعويض ما تفقده الكتابة من نبرة الصوت وحركة الجسد في المشافهة.
استعرضت الدراسة مفهومي الإفصاح والدلالة لغةً واصطلاحًا، مع الإفادة من التصورات السيميائية الحديثة، ولاسيما مفهوم العلاقة بين الدال والمدلول عند فردينان دي سوسير، للتأكيد على أن علامة الترقيم تمتلك طاقة إيحائية تضاهي الكلمة الشعرية.
وركزت الدراسة على أنماط متعددة، أبرزها: الانفتاح الدلالي الداخلي المرتبط بنقطتي التوتر والحذف، والانفتاح الخارجي المتحقق بعلامات الاستفهام والتعجب والفاصلة، إضافة إلى ظواهر أسلوبية مثل التوتر التكراري، والحذف المحاصر، والتضامن الدلالي بين العلامات. وقد كشفت التحليلات أن الشاعر يوظف هذه العلامات لتكثيف الإحساس بالقلق والاحتجاج والاغتراب والثورة، مما يمنح النص بعدًا بصريًا ودلاليًا يعمق عملية التأويل. وانتهى البحث إلى أن علامات الترقيم أسهمت في بناء البنية الشعورية والدرامية للنص، وصارت جزءًا جوهريًا من تشكيل الرؤية الشعرية لدى مظفر النواب.وأُعتمد المنهج التحليلي السيميائي مع توظيف الإحصاء لرصد تكرارات العلامات ونسبها في ديوان النواب، بغية الكشف عن المهيمنات الأسلوبية والنفسية في تجربته الشعرية.

الكلمات المفتاحية : الإفصاح الدلالي، علامات الترقيم، مظفر النواب، التحليل السيميائي، الانفتاح الدلالي..

The Semantic Disclosure of Punctuation Marks in the Poetry of Muzaffar Al-Nawab

Ali Hassooni Ashlaka

Ahmed Hussein Hasan AL-Saedi

Anfal MohAmmed Abdul Ameer

Abstract

This study investigates the semantic and semiotic functions of punctuation marks in modern Arabic poetry, describing them as active elements in meaning production rather than mere tools for regulating reading. The study hypothesizes that punctuation in modern Arabic poetry transforms into disclosure structures capable of conveying psychological tension and political and intellectual tension, and thus compensating for the vocal tones and physical gestures lost in the transition from oral performance to written form.

The linguistic and conceptual dimensions of "disclosure" and "signification" are reviewed through modern semiotic perspectives, particularly Ferdinand de Saussure's dyad of the signifier and the signified to assert that punctuation possesses an evocative energy rivaling the poetic word. Methodologically, the study adopts a semiotic-analytical approach, incorporating statistical analysis to monitor the frequencies of these marks across Al-Nawab's collection to uncover the stylistic and psychological dominants in his poetic experience.

The practical analysis focuses on several dimensions, notably internal semantic openness associated with ellipsis, and external openness achieved via question marks, exclamation marks, and commas. It further examines stylistic phenomena such as repetitive tension, besieged omission, and semantic solidarity among signs. The study reveals that the poet utilizes these punctuation marks to intensify feelings of alienation, protest, and revolution. Finally, the research concludes that punctuation marks actively construct the emotional and dramatic fabric of the text, thus forming an essential component in shaping Al-Nawab's poetic experience.

Keywords: Semantic disclosure, Punctuation marks, Muzaffar Al-Nawab, Semiotic analysis, Semantic openness.

المقدمة

تُعدّ اللغة الشعرية في الشعر العربي الحديث فضاءً دلاليًا مفتوحًا تجاوز الوظيفة التقليدية للغة بوصفها أداة للتعبير المباشر، لتغدو بنيةً سيميائيةً تتداخل فيها العلامات اللفظية والبصرية في إنتاج المعنى وتكثيفه. ولم تعد القصيدة الحديثة تعتمد على الكلمة وحدها في بناء رؤيتها الفنية، بل اتجهت إلى الإفادة من مختلف الطاقات التعبيرية التي يتيحها الفضاء الكتابي، ومن أبرزها علامات الترقيم التي تحولت من أدوات تنظيمية تُعنى بضبط القراءة والوقف والابتداء إلى وحدات دلالية وإيحائية تسهم في تشكيل البنية الشعورية والفكرية للنص.

وانطلاقًا من هذا التحول يسعى هذا البحث إلى استجلاء الإفصاح الدلالي لعلامات الترقيم في شعر مظفر النواب، والكشف عن الوظائف السيميائية التي تؤديها داخل البنية الشعرية، بوصفها علامات قادرة على نقل التوتر النفسي والانفعال الوجداني والاحتجاج السياسي، فضلاً عن دورها في تعويض ما تفقده الكتابة من نبرة الصوت وحركة الجسد في المشافهة. فالنقطة، وعلامة الحذف، والاستفهام، والتعجب، والفاصلة، لم تعد إشارات طباعية جامدة، بل أصبحت علامات فاعلة تشارك في توجيه المعنى وتوسيع أفق التأويل.

وتنبع أهمية الدراسة من كونها تحاول الربط بين البنية التركيبية والبنية البصرية للنص الشعري، للكشف عن أثر التفاعل بينهما في تحقيق أقصى درجات الإفصاح الدلالي. وقد اختير شعر مظفر النواب ميدانًا للتطبيق لما تمتاز به تجربته الشعرية من كثافة انفعالية وتوتر فكري وسياسي انعكس بوضوح على طبيعة توظيفه لعلامات الترقيم.

واعتمد البحث المنهج السيميائي للكشف عن الأبعاد الدلالية للعلامات، مستعينًا بالمنهج الأسلوبي في تحليل الظواهر التعبيرية، فضلاً عن الإفادة من الإحصاء بوصفه أداة مساندة لرصد تكرارات العلامات وبيان مهيمناتها داخل النصوص الشعرية. وقد توزع البحث على محاور تناولت مفهوم الإفصاح والدلالة، وعلاقة علامات الترقيم بالبنية الدلالية، ومستويات الانفتاح الدلالي، فضلًا عن دراسة ظواهر أسلوبية مثل التوتر التكراري، والحذف المحاصر، والتضامن الدلالي. وعززت الدراسة جانبها التحليلي بالإحصاء من طريق رصد تكرارات العلامات ونسبها المئوية، للوقوف على المهيمنات الأسلوبية التي حكمت النص، وتحويل الأرقام الصامتة إلى دلالات نقدية تكشف عن حجم الضاغط النفسي والسياسي في تجربة الشاعر.

- الإفصاح في اللُّغةِ :

بالعين نرى أن الفصح " تفصيحُ اللّبن: ذهابُ اللبأ عنه وكثرة محضه وذهاب رغوته "[21: 3/ 323-324] فصار أبين ، وكما : " يدلُ على الخلوص من الشيء ونقاء من الشّوب، و اللسان الفصيح : الطَّليق، والكلام الفصيح : العربيّ، وفَصُح : جادت لغته حتى لا يلحَنُ، ويقولون : أفصحَ الصُّبح، إذا بدا ضوؤه ، وقالوا : كلُّ واضحٍ مُفصِحٌ "[4:22/ 506 – 507]، وفي اللسان :" أفصح عن الشيء إفصاحًا إذا بينه وكشفه، ويومٌ مفصِح : لا غيم فيه ولا قَرّ، وأفصح الرجلُ عن كذا إذا خرج منه" [21: 2/ 544- 545]، في القاموس المحيط " الفَصحُ والفصاحةُ : البيان، وفِصاح وفُصُح، وهي فصيحةٌ من فِصاحٍ وفَصائحَ، أو اللفظُ الفصيحُ : ما يُدرك حُسنه بالسمع" [15: 234] ليكون الإفصاح الإبانة والكشف وهذا ما اوضحه قوله تعال: ﴿وَأَخِي هَارُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا﴾ [القصص: آية / 34]، أي أبين قولا وأفصح منطقا.

- الإفصاحُ في الاصطلاحِ :

يعد مفهوم الإفصاح من المفاهيم المهمة الذي يتبوأ مركزية عملية الاتصال ، فكل العلوم التي أخرجها الفكر البشري يشكل هو الهدف الرئيس فيها، لذا فهو يلجأ إلى كل الإمكانات التي يجود بها فكره لأجل تحقيق ذاك الهدف ، لذا لم تكن اللغة بما تشكل من صياغات هي المجال الوحيد وإن كانت هي الأبين، وتفطن الجاحظ قديما إليها وإلى سواها من إشارات للوصول إلى الغاية / الإفصاح [5: 1/ 81].

فالمسألة إذا تتجاوز النطق إلى التحول نحو القدرة على جعل كل العلامات لغوية أو غير لغوية تعمل بشكل فاعل على نقل الدلالة فيبدأ دالها بالإفصاح عن مدلوله داخل النظام اللغوي [14: 95 – 105]، فبعد أن يتجلى المعنى في نفس كاتبه ويبدأ بالإلحاح للخروج بأي شكل ينهض به لأجل التأثير في المتلقي.، ليكون خروج النص من حيز الكتابة إلى حيز التأثير، فيتحول الموجود على مساحة الورقة بما يقع في المجال البصري من حروف أو أشكال من الفضاء الورقي إلى فضاء الإبلاغ والبيان.

وعند إسقاط هذا المفهوم على علامات الترقيم، يصبح الإفصاح هو الوظيفة الإشارية التي تؤديها العلامة لتعويض النبرة الصوتية أو توضيح المقاصد التي قد تعجز الكلمات المفردة عن إيصالها بمفردها. فهو إذا فعل إبانة يشترك فيه الكاتب بعلاماته، والقارئ بتأويله، ليتشكل المعنى النهائي الذي تسهم العلامة في بنائه.

إذن فالإفصاح هو الكشف والبيان عما يجول في ذهن الإنسان من كلام لا يمكنه التقول به مباشرة فيظهر بشكل انفعالات أو علامات يفهمها المقابل أو يتوصل إليها من خلال اللغة التعبيرية.

- الدلالة لغةً:

تنبثق مادة (دَ لَ لَ) في المعاجم العربية من فكرة الإرشاد، والهداية، والكشف عن الشيء. وجاء في لسان العرب لابن منظور: ((الدَّلِيلُ: المُرْشِدُ، والدَّلالةُ -بالفتح والكسر-: ما يُفضِي به الدَّالُّ إِلَى المَدْلُولِ))[18: 11/ 247- 249]. وفي مقاييس اللغة لابن فارس، فإن المادة تدور حول أصلين: أحدهما الإبانة وإظهار الشيء، والآخر حركة الشيء في سكون[22: 2/2598].

وعليه، فإن الدلالة في أصلها اللغوي ليست مجرد علامة جامدة، بل هي: فعل هداية وإرشاد يربط بين طرفين : أولها (الدال) وثانيهما (المدلول) يراد منه إخراج ما بطن إلى العلن.

- الدلالة اصطلاحا:

وهي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول، إن كان النظم مسوقًا له فهو العبارة، وإلا فالإشارة [20: 104] .

ويصو لنا سوسير الدلالة على أنها ((العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول)) داخل العلامة اللغوية. فالدال عنده هو الصورة الصوتية أو الخطية (المبنى)، والمدلول هو المفهوم الذهني (المعنى)، والدلالة هي تلك الشرارة أو العملية اللغوية التي تدمج الطرفين معاً في وعي الجماعة اللغوية [14: 98 – 102].

وإذا كان إتحاد الدال بالمدلول أمرا لابد منه فهذا يعني بالضرورة صور أو حدث ثالث ينتج عن ذاك الاتحاد وهذا ما نسميه الدلالة بالمفهوم العام وبكل تأكيد الناتج هو المعنى . وهذا المعنى الذي يكون دلالة لسلسة من العلاقات لا يتخذ صورة ثابتة أو صفة ملاصقة للكلمة، بل أن عملية ديناميكية تحدث داخل سياق محدد (مقامي أو مقالي)تمنحه صورة محددة هنا والآن، فكل لفظة في معجم المفردات لها دلالة تسكنها لكنها لا تتحرك إلا وتفصح عن مرادها الحقيقي إلا بعد أن تدخل بعلاقات مع كلمات تجاورها في سياق تعبيري، فاللفظة في معجمها تحمل دلالتها التي تمثل صورتها الحقيقة فعندما نأتي بلفظة مطر فإنها تعني قطرات الماء النازلة من السحاب وهذا ما يسمى بالدلالة المركزية للفظة، أما في الاستعمال الأدبي ولاسيما الشعري فإنها تكسب معان غير هذه فقد يعني المطر العذاب أو الخير أو الحزن فدلالتها هنا تكسبها من توظيفها في سياق معين لتتحول إلى دلالة إيحائية [13: 31 – 38].

ولا يفوتنا الالتفات إلى ما تشكل من أهمية فبين مركزيتها وإيحائيتها ثمة مسافة تعبر بنا من السطح إلى العمق فبدلا من الدلالة الواحدة الطافية سنسعى إلى الغوص لنبحث عن التشكلات التي يريد النص أن يقولها .

إن تفكيك شفرات النص للوصول إلى دلالاته بالاعتماد على أدوات لفظية أو رسومية للوصول هذا ما تقدمه الدلالة فهي المحفز لاستنطاق كل تفصيلة في النص، وهذا يجعل من الدلالة ضابطا في فهم النص ووضعه في مساره التواصلي الصحيح بعيدا عن التخمينات والتأويلات التي لا تخدم العملية التواصلية، فالقارئ سيصبح أكثر فهما لمراد الصياغات عندما يكون على خط أفقي مع السياق المقامي حتى وإن تعددت القراءات لأن سر حيوية الدلالة هو الإقتراب بصورة غير نهائية [4: 142- 145].

ويبقى علم الدلالة علما مشتركا وعاملا مشتركا بين العلوم، فهو لا يختص بعلم من دون آخر ولا سيما العلوم الإنسانية التي تخوض غمارها المعرفية عبر أنظمة دلالية لغوية أو بصرية[12: 55- 56] [13: 21 – 25][*] وتأسيسا على هذا المفهوم فإن علامة الترقيم يمكن لها أن تؤدي ما يقوم به اللفظ من حيث أن هي الأخرى يقطنها دال ومدلول، كما أنها تتعاضد مع الألفاظ كما

* - يشير إيكو إلى أن العلامة تتضمن دلالة وتركيب وتداول وهذا لا مناص منه مادامت اللغة والإشارة العاملين مهمين في التوصل الإنساني في مختلف المجالات ، ويوضح أحمد مختار عمر علاقة علم الدلالة مع علوم أخرى ينظر

يتعاضد اللفظ مع الآخر، أما حضورها في السياق فهو أكثر وضوحا وأكثر قدرة في تحقيق انزياح لأن نسبة المجهولية فيها والتأويلات معها تزداد سعة وعمقا .

ـ علامات الترقيم والبنية الدلالية:

تحمل الكتابة قصدية الممارسة، فالفعل الكتابي هو فعل توجيهي يراد منه عملية إنجاز، وبات الشاعر يرى حدود الورقة حدود إبداعه داخل بنيتها المكانية التي يحاول دائما ترتيب عالمه الخاص عليها في لحظات سرد ذاته، سردا قابلا للقراءة، قراءة تستكشف البنية العميقة التي تحرر المعنى إلى أقصى درجات التأويل الممكنة لفهم النص ، ولم تعد الصياغة اللغوية الوحيدة القادرة على النهوض بهذا الفهم، وما دام فضاء الورقة فضاءً استيعابيا فإن ثمة ما يُمكن أن يُشارك تلك الصياغات بما يوحي أنه جزء منها وإن لم يكن بالمعنى الشكلي.

وإذا كانت علامات الترقيم تتمتع بشيء من المقامية ؛ فهي قادرة على الإحالة إلى ما هو خارج النص، فهي جزء من النص ومتواجدة فيه وهذا يدفع بها إلى إمكانية بيان الوضع النفسي أو الفكري الذي شارك في إنتاج النص [1: 203 – 204].

فالسياق المنتج لفعل الكتابة متواجدا حين كانت المشافهة قناة لتقديم الشعر اختفى بشكل جذري، واختفت أشياء كثير مع اختفاء تلك القناة، وبات البحث عن وسائل أخرى تنقل لنا جزءا من الدوافع المنتجة للنص أمرا لا بد منه [19: 24]، وقد تفصح بعض العلامات عن المراحل العمرية التي يمر بها الشاعر فقلة أو كثرة التعجب والاستفهام يوضحان شيئا من خبرته في الأشياء فما يمكن أن يكون سؤالا في زمن ما يطرحه الشاعر في مرحلة من مراحل عمره ، فهما علامتان تستدعيان شيئا من حوارية الذات، وقد يستغني عن ذلك في مرحلة أخرى، فيميل إلى العلامات الترقيمية التي تحقق جانب السكوت، وهذا يسهم في معرفة التغيرات العقلية والنفسية التي هي بكل تأكيد تغيرات تتعلق بالواقع المتناول شعرا. وتضعه لنا في سياق يحقق فهما أعمق.

وإذا كانت علامات الترقيم تشكل تنوعا لما تنتجه الكتابة بوصفها نتاجا بشريا تستدعيه التطورات الحاصلة في المجالات ذات الصلة بها فإن المسألة تتعلق في التفتيش عن ما يُمكن نقله من السياق الواقعي ، أي أنها تصور جانبا من اللحظات الأولى والقريبة لإنتاج النص وتبين الدوافع من وراء الأسئلة ، وحالة الإندهاش ، وزمن السكوت ولحظة التأمل ، والتوترات المنتجة للجملة.

لذا يقوم الشعراء بمناورات تعبيرية كثيرة على مساحة الكتابة المتاحة لهم ومنها تواجد أشكال رسومية إلى جانب الألفاظ تتعاضد بعلاقات مع ما يطرح اللفظ وما تشكل هي من مفهوم إلى جانب مفهومة ، وقد كان لعلامات الترقيم قدرة لأن تنهض بما قدمنا .

فهي لغة رسومية تجاور اللغة التركيبية ، والقصد من أنها لغة فهي إيقونات تختزل اللغة لترمز إلى تأويلها بشكل آخر ذلك؛ لأن الرمز دال وله مدلول فهو علامة كما أكد سوسير على هذه المسألة[14: 37]، إذا هي مستوى آخر من اللغة يعيد أذهاننا إلى أهمية الصورة حين كانت هي اللغة في عمق التاريخ [9:45] ، وكانت سرديتها هي التي تنجز المعنى وتحقق الإتصال ، ومع هذا التحول في اللغة لم تفقد الصورة ألقها في قدرتها الإفصاحية . فتعد جزءا لا يتجزأ من الكتابة

نفسها، وذلك أنها تساهم في إنتاج الدلالة؛ لأن علامات الترقيم هي دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة(*) [6: 154].

إن تواجدها إلى جانب اللغة يجعلنا نبحث عن مداليل أخرى تكمل صورة اللغة التركيبية ، وتعطي صورة المعنى الذهنية بشكل أدق ؛ لأن تواجدها يحسم عملية التوجه الدلالي وفي الوقت نفسه يفتح تساؤلات كثيرة فيما يتعلق بتواجدها وعملها في بنية النص.

ولما تحول مفهوم القراءة على وفق نظريات التلقي التي تتعامل بشكل مختلف مع النص وموقع المتلقي منه ومع تعدد القراء وانتماءاتهم الفكرية والثقافية [8:45]، فإننا أمام عدد غير محدود من التأويلات لتلك العلامات مما يعني إثراء الصياغات اللغوي التي ينتبجها القارىء والمعنى في آن واحد فمن مهامه إعادة التشكيل ، الذي يقوم على أساس فهمه للعلاقة بين النص والعلامة ،مما يفضي إلى خلق فهما آخر موازيا للتراكيب اللغوية وقد يفوقه من حيث الكم والاتجاهات ، وستدخلنا العلامات بوصفها دوالا إلى سلسلة طويلة ومتشابكة من المداليل.

وتأسيسا على ما تقدم فإن البحث يتجه لتركيز على استجلاء علاقة علامات الترقيم مع البنية التركيبية، والدور الذي تؤدي للوصول إلى أقصى إفصاح دلالي لخدمة معنى النص ، متخذا من قصائد الشاعر مظفر النواب مجالا للدراسة . ولمزيد من الدقة تم عمل جدول يبين مجموع كل علامة ترقيم في القصائد كلها، وبيان تكرارا كل علامة على مستوى قصائد الديوان كله ، وكذلك بيان مجموع تكرار العلامات على مستوى القصيدة الواحدة (*) .

الانفتاح الدلالي الداخلي :

يتركز الانفتاح الداخلي في علامتي التوتر (..) والحذف (...) فإن هاتين العلامتين تمضيان مع النسق التركيبي اللغوي وبخط أفقي، ورسمهما بالشكل اللتين هما عليه يوحي بامتداد للمعنى بشكل مطابق لإمتداد الشكل، كما أن مكان تواجدهما يدعم ترابطهما مع البنية اللغوية، ولنتبين ذلك التواجد لنقطتي التوتر عند الشاعر في قصيدة بحار البحارين[3: 82]:

تنساب . . وتنطق أشياء مبهمة

ونلحظ النقطتين في نهاية السطر الشعري لنأخذ السطر من قصيدته المعنونة (الاتهام) [3: 403]:

شد صلبك بالبندقية يشتد . .

ولا تختلف نقاط الحذف من حيث التواجد المكاني إلا في أنها جاءت بدء في قصيدته (الأساطيل) [3: 23]:

. . . إيه الأساطيل لا ترهبوها

* - يتكلم محمد الصفراني في كتابه التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)، في الفصل الأول عن الأشكال الكتابية وتواجدها في فضاء الورقة وهذا ينطبق على علامات الترقيم بوصفها أشكال أيضا تشارك الكتابة الفضاء نفسه . ويضع في الفصل الثاني لكل علامة ترقيم صورة بصرية، والصورة هي دال ومدلول

* - ينظر الجدول رقم (1) المحلق في ص34 من هذا البحث.

فنرى أن نقاط الحذف جاءت قبل الشروع في الكتابة مع أن هذه هي الجملة الأولى في القصيدة، ويتحول الموقع المكاني لها في آخر جملة السطر الشعري حين ينهي قصيدته المعنونة صرة الفقراء المملوءة بالمتفجرات[3: 16]:

وتغذيت من البارود بتربتها . . .

وفي المرة الثالثة تتوسط هذه النقاط داخل البنية التركيبية، لتؤشر لنا صياغة لغوية غير موجودة ولنرى ذلك في قصيدته الأساطيل[3: 37]:

إن تأخرت . . . أغلق برقية الحزن للصمت

إن هاتين العلامتين بنية مفتوحة مع البنية التركيبية بشكل متزامن ولنقل بتواصل لحظوي ومن دون انقطاع، يحفزان القارىء على خلق بنيته اللغوية التي تنسجم مع بنية الشاعر ، إن علامات التوتر والحذف جزء من سياق الجملة ، وإذا كانتا تعبيرا عن دوال لها مداليل وهذا يصح على علامة بالشكل الذي هي عليه، من حيث هي مساوية للدوال المحذوفة ومتعلقة بذات المداليل، والنتيجة ستكون علاقة لها قائمة مع بقية الدوال المكتوبة / الألفاظ ، بل أنها تنماز بتركيب مزدوجة الأول من حيث هي رسوم والرسم دال يسكنه مدلول فنعرف أن نقطتين بهذا (. .) فنعرف أنهما يدلان على حالة توتر ، وفي نقاط الحذف بهذا الشكل (. . .) يصح ذلك عليها ، والثانية التحول من الدال الشكلي إلى اللفظي في أثناء عملية التلقي، بل تخلق فضاءً أوسع من الدوال اللفظية ؛فثمة إعادة لعملية الإنتاج التي يقوم بها المتلقي للوصول إلى أقصى عملية إفصاح دلالي للجملة، فتكون بذلك بنية متعالقة مع أجزاء الجملة، ولنفهم أكثر فكرة الانفتاح الداخلي لهاتين العلامتين سنقرأ معا نصا من قصيدته التي تحمل عنوان بحار البحارين[3: 78]:

مَنْ أَنْتَ . . وَمَا قِصَّةُ رُوحِكَ؟

مَاذَا فِي الدُّنْيَا المَأْلُوفَةِ وَالأَيَّامِ فُقِدَتْ؟

وَمَنْ جِئْتَ تَزُورُ؟

أَنَا . . أَخَذَتْنِي اللَّعْثَمَةُ الحُلْوَةُ . .

إن نقاط التوتر في أصلها نقاط حذف إلا أن الحالة النفسية التي تترجمها لنا التراكيب اللغوية تفصح لنا عن توتر وقلق يدفعان نحو سرعة في تقديم ما يراد البحث عنه فتسقط نقطة جراء ذلك؛ ليدخل التوتر سببا ويتحول إلى دلالة للاسم والحالة [7: 204] [11: 210][*] .

فإذا ما عدنا إلى النص متأملين لبنية السؤال فيه سنفهم لمَّ هذ التوتر الواقع بين سؤالين حين يترك الشاعر سؤال التعريف / الذات ليذهب إلى ما يراه يُشكل الأول وهو الماهية ، وبين (أنت وما) تتشكل القصة، ثم نرى إنثيالا للأسئلة تعبر عن مستو من التوتر الفكري الذي يحتاج إلى أجوبة

* - يرى الصفراني أنها ابتكر في الشعر الحديث بسبب حالة التوتر التي تفعه لإسقاط الروابط النحوية

ليفضح السطر الأخير ذلك دلالة لفظة(اللعثمة) حين بقيت (أنا . .) في لحظة الحدث يشوبها شيء من المجهولية فالتوتر / اللعثمة منعا ذلك .

ولتقرا نصا آخر من قصيدته (المسلخ الدولي وباب الأبجدية) ونرى ما مواقع نقاط التور من الإنتاج الدلالي للمعنى وكيف يكون النص معها أكثر فهما وتأثيرا[3: 67]:

قَضِيَّتُنَا لَنَا وَطَنٌ

كَمَا لِلنَّاسِ فِي أَوْطَانِهِمْ نُزُلٌ

وَأَحْبَابٌ . . وَأَنْهَارٌ . . وَأَجْدَادٌ

وَكُنَّا فِيهِ أَطْفَالاً . . وَصِبْيَانَا

وَبَعْضٌ صَارَ يَكْتَهِلُ

وَهَذَا كُلُّ هَذَا الآنَ مُحْتَلٌّ وَمُعْتَقَلٌ

قَضِيَّتُنَا سَتَرْجِعُ أَوْ سَنَفْنَى . . مِثْلَمَا تَفْنَى

وَنَقْصِفُ مِثْلَمَا قَصَفُوا . . وَنَقْتُلُ مِثْلَمَا قَتَلُوا

ونراقب أن التوتر بوصفه بنية علاماتية يتضامن مع البينية اللفظية المؤسسة للنص فلوعدنا إلى قاموسها نجد أنها تحمل وشائج نفسية متينة من حيث هي مشكلة للذات والانتماء والهُوية ، لذا فإن نقاط التوتر أسهمت في تأسيس شكل النص وهويته فاتحد الشكل والمضمون، ويبقى التوتر مستمرا مع استمرار العلاقات بين الألفاظ ، ويصمت حين يتحول واقع الحرية إلى الاعتقال وكأن هذ الأخير قام بعملية حجز لكل ما مضى فساد الصمت ولكن مع لحظة الإدراك وعودة حركة الوعي يعود التوتر نشطا لأنه يرتبط بحركة الفكر والجسد ، فيرجع مع رجوع القضية التي لا ينتهي التمسك بها إلا بالقتل.

وتحقق نقاط الحذف انفتاحا خارجيا يمنح البنية التركيبية بنية سردية مضافة يقيمها القارىء المتفحص من طريق التأويل ولنتتبع ذلك في قصيدته(البقاع . . . البقاع) [3: 41]:

مَنْ أَنْتَ . . .

يَا أَنْتَ . . .

يَا قَاحِلاً

لَيْسَ فِيكَ سِوَى الحُزْنِ

إن بنية العنوان حاضنة لنقاط؛ فبين تركزها بين بنية مكانية / البقاع يفتح الشاعر سردية كاملة أمام متخيلة لما يحمل العمر من ذكريات ومتناقضات وأحلام ومطبات لذا يأتي بسؤال له صلة وثيقة بالمكان فتكون (من أنت . . .) ولم يضع هنا علامة استفهام فهو لا يسأل عن البطاقة التعريفية بل يطرح سؤالا تطول إجابته عن العمر كله ، لتكون نقاط الحذف نافذة عليه، ثم يعود إلى النداء فهو مازال ينادي (أنت . . .) وكأنه ينادي كل الاشياء التي تبوح بها النقاط كل ما لم

يُكتب، إلا أنه يتوجه إلى جانب إفصاحي بالنداء الآخر (يا قاحلا.....) كاشفا عن بعض عن ذاك الذي سأل عنه وناداه ، ليضعنا في تساؤلات عن سبب هذا النداء الواصف.

ويأتي من القصيدة نفسها بنقاط للحذف واقع في لب الإفصاح الدلالي متناغمة معه ولنستجلي ذلك في قوله[3: 48]:

وَأَسْحَبُ جَفْنَ الَّذِينَ يَنَامُونَ فِي الذُّلِّ

انْظُرْ مَاذَا بِأَعْيُنِهِمْ

يَا عُيُونِي . . . لِمَاذَا تَنَامُونَ؟

إِنَّهُ المُغَنِّي يُغَنِّي

عَنِ الفَجْرِ بِالدَّشْتِ وَالرَّشْتِ

وَالرَّشْتُ هَذَا أَمِيرُ المَقَامَاتِ قَبْلَ الصَّبَاحِ

أَمِيرُ الشِّعْرِ

فَاعِلُنْ . . . فَاعِلُنْ

( ) قَبَضُوا

أَصْبَحُوا الآنَ أَرْصِدَةً وَانْتَهَوْا كَرِجَالِ

ونرى أن نقاط الحذف هنا واقعة بين أسلوبين: النداء والاستفهام ، ونتحسس فيه تهكما من الشاعر ، تُخبرنا به الصياغات السابقة له، فهو يحاول استجلاء سبب نومهم على الذل ثم يتماشى معهم من حيث استعماله للفظة(عيوني) تذكيرا بالعيون النائمة ، ويترك التهكم متجها نحو السؤال وهي انتقالة جدية، لإعطاء تعليل للسؤال يبدأ به من غناء المغني دالا على التحول في مفهوم الرجولة ولنقل تلاشيها حين يعج المكان بالملذات وتختلط الذات بالذات ، لتبقي المسافة بين النداء والسؤال مليئة بالسخرية والأسئلة من الموقف وعنه.

ولنتتبع نقاط الحذف من مقطع في قصيدته المعنونة(المساورة أمام الباب الثاني) التي تتوسط الزمان والكم [3: 60]:

يَا غَرِيبَ الدَّارِ

إِنَّهَا أَقْدَارُ

كُلُّ مَا فِي الكَوْنِ مِقْدَارٌ وَأَيَّامٌ لَهُ

إِلَّا الهَوَى

مَا يَوْمُهُ يَوْمٌ . . . وَلَا مِقْدَارُهُ مِقْدَارُ

لَمْ نَجِدْ فِيمَا قِطَارُ العُمْرِ

يَدْنُو مِنْ بَقَايَا الدَّرْبِ مِنْ ضَوْءٍ عَلَى شَيْءٍ

وَقَدْ ضَجَّ الأَسَى أَسْرَاب

وَالهَوَى أَسْرَاب

فنقاط الحذف المتوسط بين الزمن والكم لاهي منتمية لأي منهما، فأي شيء يُمكن أن يقيس الهوى، وكأن هذه النقاط تتحول إلى بنية بصرية تعبر عن الهوى بلا انتماء لأي محدد، وكأن النقاط تطرح سؤالا ما الهوى؟ ما زمنه؟ ما جنسه؟ ما مذهبه؟ ما انتماؤه؟ ما حدوده؟ فالهوى لا هُوية له أنه أنساني بامتياز.

الانفتاح الدلالي الخارجي :

تتواجد بعض علامات الترقيم عند نهاية الجمل ويراها القارىء بمثابة ختام للكلام كعلامة الاستفهام والتعجب والفاصلة، ويبدأ العقل بعد رؤية ذاك التواجد القيام بنشاطه لعمليات الربط والتأويل فجواب السؤال بعد الانتهاء منه، والبحث عن أسباب التعجب بعد تلمسه في الجمل، والتنقيب عن الفاصلة وأسباب وضعها، ولا يعني ذلك أن هذا الانفتاح يقوم بمعزل عن مسارات الدوال المتحركة داخل الجمل، فلا يُمكن فصل العلاقة، وإنما عملية الاشتغال تكون بعد استقرار الجملة، لتتحول العلامة إلى محطة للعبور وليس للتوقف، فالغلق يكون على مستوى البصر، أمّا على مستوى المعنى فإنها تنفتح على عالم من التساؤلات، ولنتجول في شعره لنمسك بما قدمنا له [3: 78]:

صُدِمَتْ قَدَمِي بِالبَابِ الأَبَنُوسِ مُصَادَفَةً

فَطَرَقْتُ

مَنِ الطَّارِقُ ؟

لَيْسَ لَدَيْكَ جَوَابٌ

أَنْتَ تَذُوبُ بِصَوْتِكَ

تَطْرُقُ بَاباً أُخْرَى مِنِ ذَاتِ الخَشَبِ المَدْلُوكِ

ففي علامة الاستفهام نتحسس جزءًا من الصمت انتظارا للإجابة ، وفي حقيقة الأمر الشاعر يعلم من هو بوصفه خالقا لعالم خاص، لكنه يطرح جهل الذات في من تكون! جهلا خارج الوعي ، فهو متوهم .

وقصيدته (ياقاتلي) [3: 348- 349] تنقلنا بنية الصراع النفسي الذي تولدت منه الأسئلة ولنقرأ معا:

وِطَنِي عَلَّمَنِي أَنَّ التَّارِيخَ

بِدُونِ الحُبِّ

عُوِيلاً

وَنِكَاحاً فِي الصَّحْرَاءِ

يَا وَطَنِي

هَلْ أَنْتَ بِلَادُ الأَعْدَاءِ؟

هلْ أَنْتَ بَقِيَّةُ دَاحِسَ وَالْغَبْرَاءِ؟

يعرض الشاعر التفاوت بين ما تعلمه بوصفه بنية ثقافية وبين بنية الواقع المغلوط ، إذ هو من بلاد منتجة للجمال بعيدا عن ميكانيكية الجسد، وليعبر عن ما يشعر به من الاستغراب جاء بأسلوب النداء فرفع الصوت يكون بمقدار ما يشعر من تناقضات فالوطن وطنه لكنه بلحظة ما يتساءل بتوجه مخصوص (أنت) صرت بلاد الأعداء فالاستفهام هنا لم يكن لحسم قضية معرفته لوطنه بقدر ما هو انفتاح على تساءل ما حل بوطني أنها لم تتخلص من جذور الماضي، بلاد ينهش بعضها بعضا، إنه تمزق الذات وليس نكرانا للهُوية، فالاستفهام هنا تأكيد للواقع وليس استفسارا عنه، وجُعلت العلامتان دوالَّ ومداليلَ تدخل في البنية التأويلية للنص فكأنه ليس هو، وتتوسع بنا علامة الاستفهام في الشطر الثاني على المكان والتاريخ والبنية العقلية، لأن الوطن عنده أكبر من الرقعة الجغرافية الضيقة التي ينتمي إليها، إنها البلاد العربية التي يبدو البشري

وفي قصيدته المعنونة (اعترافتان في الليل والإقدام على ثالثة) يعمق التعجب الشعور بالتجربة المطروحة ويسهم في بنائها دراميا ولنطلع على ذلك [3: 19 - 20]:

فِي الهَجْرِ

جَفَانِي اللُّؤْلُؤُ

فِي الوَصْلِ

رَعَانِي الصَّدَفُ

كُنْ أَنْتَ حُضُورِي

مَوْلَايَ!

لَوَّثَنِي عَسَلُ اللَّيْلِ

وَغَامَ قَمِيصِي الصَّيْفِيُّ

.....

وَأَمُدُّ يَدِي مَوْلَايَ! إِلَى سُرَّتِهَا

تَتَغَارَقُ . . .

بِالطِّيبِ الشَّامِيِّ

وَلَا تَرْسُو

إلا أَتْلَفَنِي التَّلَفُ

تَطْرُدُنِي لِبَابٍ

تَتْرُكُ فِي جَيْبِي المِفْتَاحَ

بِأَنْ بِهَا انْصَرِفْ.

مَوْلَايَ!

.....

أَرْجَعْتُ وِثَارَةَ شَرْشَفِهَا الخَمْرِيِّ

وَغَطَّيْتُهُمَا

أُقْسِمُ عُذْرِيّاً . . .

.لَكِنَّهُمَا مَسَّانِي مَسّاً

مَوْلَايَ! قَدْ مَسَّانِي مَسُّ "النُّوكَةِ"

فَاخْتَلَطَ الفُسْتُقُ وَالشَّرَفُ

لَمْ تَرَ أَعْيُنُنَا أَنْفُسَنَا

لَكِنْ مَوْلَايَ! سَمِعْنَا زَقْزَفَةً بَيْنَ الجَسَدَيْنِ

كَانَ عَصَافِيرُ الدُّنْيَا

تَتَأَهَّبُ لِلصُّبْحِ

وَلَيْسَ لَهَا هَدَفُ

فِيمَ أَخَذْتَ حِكَايَاتِ وِشَايَاتِ اللَّيْلِ

أَمَا كَفَرُوا!

.....

مَا غُرْبَةُ رُوحِي تَرَفٌ .

دَقُّوا كَفِّي بِمِسْمَارَيْنِ مِنَ الصَّدَإِ الحَامِضِ.

فَارْتَجَّ صَلِيبِي ....

وَانْهَارُوا مِنْ أَلَمِي

سَأَلُوا قَدَمِي الغُفْرَانَ

وَسَاحَ المِكْيَاجُ عَلَى أَوْجُهِهِمْ وَالشَّرَفُ

أَيْنَكَ مَوْلَايَ!

ما نلحظه مشتركا في المقاطع هو جعل لفظة (مولاي!) مع علامة التعجب ثيمة أساسية في النص وكأن التوجه إليها بالنداء يمثل ركنا له خصوصية بعد نهاية كل فكرة حوارية تطرح الحدث فيطلب منه الحضور متوسلا فهو ملوث من عسل الليل / اللذة ، وينتقل في التعجب الواقع في المقطع الثاني إلى التعجب من إصراره على المواصلة على الرغم من طلبه العون أول مرة إلا أنه لم يقف عاجزا أمام الضعف البشري، ويذهب في الثالث إلى محاولة تبريرية فالمس أقل وطأة ، كمن يمس حلاوة الفستق لتذوقها فهو لم يقتطع جزءا منها، ويضع لكن الاستدراكية قبل لفظة (مولاي!) وعلامة التعجب ليذهب إلى تعميق الوصف بفعل حركي(سمعنا) فيعطي التعجب نوعا من الثقل والمصداقية لما سمعوا، ثم يخلق التعجب مع لفظة (كفروا !) مساحة أكثر للتأويل للدهشة لما حدث أم من وشاة الليل، ليعود التعجب الأخير فاضحا ضرورة الحضور كما بدأ مطالبا بها منذ البدء .

لقد عزز التعجب من طريق تواجده مع اللفظ ذاتها في المقاطع الخمس قيمة معالجة الموضوع شعوريا ودراميا في الوقت نفسه ولا سيما أن الفكرة والحدث لم يتغيرا، فكأنه طرح استمرار الحالة النفسية التي تسيطر على التنقلات في مستوى العلاقة دراميا ، خالقا لإيقاع درامي تنفسي وعاطفي متقطع يُحاكي ما يحصل في كل مقطع، فتحول المنادى إلى عنصر رئيس بوصفه طرفا قائما بذاته امام بقية الأطراف، فبات التعجب جزءا من ذلك الطرف لأنه يفصح عن تغير مع تغير كل موقف يظهر، ليتحول إلى حلقة دائرية أسهمت في الوحدة الموضوعية .

ولنذهب إلى الفاصلة ونرى ما الذي تقوله لنا في قصيدته (قراءة في دفتر المطر) [3: 228]:

فِي اللَّيْلِ ، يَضِيعُ النَّوْرَسُ فِي اللَّيْلِ

القَارِبُ فِي اللَّيْلِ

وَعُيُونُ حِذَائِي تَشْتَمُّ خُطَى اِمْرَأَةٍ فِي اللَّيْلِ

اِمْرَأَةٌ ، لَيْسَتْ أَكْثَرَ مِنْ زَوْرَقٍ لِعُبُورِ اللَّيْلِ

يَا اِمْرَأَةَ اللَّيْلِ ، أَنَا رَجُلٌ حَارَبْتُ بِجَيْشٍ مَهْزُومٍ

فِي قَلْبِي صَيْحَةُ يَوْمٍ

أَخِيراً ....

صَافَحَ قَادَتُنَا الأَعْدَاءَ ، وَنَحْنُ نُحَارِبُ

وَرَأَيْنَاهُمْ، نَامُوا فِي الجَيْشِ الآخَرِ ، وَالجَيْشُ يُحَارِبُ

وَالآنَ سَأَبْحَثُ عَنْ مَبْغَىً ، أَسْتَأْجِرُ زَوْرَقْ

فَاللَّيْلُ مَعَ الحَيْلِ المَكْسُورِ طَوِيلُ

يقدم الشاعر شبه الجملة (في الليل ،) واضعها بعدها الفاصلة ، التي يفهم عملها في الإتيان بعد الجمل القصيرة التامة المعنى ، ليؤكد لنا أن هذه البنية الزمانية ستكون مسرحا للأحداث، فالجملة الواقعة بعد الفاصلة لها من المعنى تمامه إلا أن أول حدث فيها، فالليل جزء من صياغتها، ثم نجد

في السطرين الشعريين تواجد تلك البنية، ويبدأ في الثالث بلفظ (امرأة ،) ليضيف هذه المرة بنية متحركة في الزمن نفسه تساعد على قطعه والوصول إلى ضوء الفجر، ثم يدمج بين البنيتين حين يجعل من تلك المرأة (امرأة الليل،) وتأتي الفاصلة للوقوف عند هذا الدمج، عارضة أمامه هزيمته على مستوى الجسد وكبتا في قلبه، ثم يحسسنا الشاعر في تحول لمعالجة أخرى على المستوى الظاهري إلا أن ربطا عميقا بما مضى، وتبقى بنية الزمن / في الليل وما يُمثل من عتمة مسيطرة ففي الجملة الفعلية (صافح قادتنا الأعداء ،) يضع فاصلة تعبر عن تلك البنية التي جاءت في بداية (في الليل) وفيه تمت المصافحة وكأن الفاصلة هنا تُحاكي الصياغة التي تتمثل في شبه الجملة، ولكن الانشغال في الحرب وعتمة الليل تمت رؤيتهم ويضع فاصلة ليقوم بحجز الرؤية وتأكيدها بالوقوف اللحظوي عندها لبيان بأنها تمت، ولأنه حدث تم بالليل فماذا سيفعلون بعد أن (رأيناهم ،) سوى أن يناموا فالفاصلة بعد هذه الجملة تلاءم مقصد الفعل من حيث السكون / الوقف، كما أن تواجدها أضافة لحظة أخرى للحظة الرؤية لإطالة التأكد مما يحدث في الليل، وبعد ما رأى يتجول الشاعر في البنية الزمنية نفسها باحثا عن مبغى واضعا لفاصلةٍ بعد جملة البحث ف(الآن) الزمنية هي ذاتها (في الليل ،) والفاصلة هنا جاءت لتمام المعنى ليس على المستوى التركيبي للجملة فقط وإنما أوشكت رحلة الليل أن تنتهي، فالفواصل الثلاث الأولى أسهمت في سرد الشاعر لذاته على مستوى الرغبة والجسد التي انتهت بهزيمته، والفواصل الثلاث الأخيرة سردت لنا الواقع المهزوم الذي يشابه واقعه المهزوم كذلك، فالخيانات على مستوى الجسد كانت في الليل والخيانات على مستوى الموقف كانت في الليل بما يرمز من فكرة العتمة وعدم الرؤية ويبقى الواقعان بلا انفراجه (فالليل مع الحيل المكسور طويل) .

ولنتتبع الفاصلة والنقطة في قصيدته (اعترفتان في الليل والإقدام على ثالثة) كيف تدفعنا إلى خارج بنية التركيبية للنص وخلق بنية نضيفها لها لنصل بالدلالة لأعلى مستوى إفصاحي فيقول [3: 18] :

أَدَرْتُ المِفْتَاحَ

فَفَاضَتْ كُلُّ زَوَايَا الحُجْرَةِ ،

بِالمِسْكِ

وَكَادَتْ كَالنَّخْلَةِ تَنْتَصِفُ .

نَهَرَتْنِي مِنْ حَدِّي كَالطِّفْلِ ،

دَخَلْتُ حُجَيْرَتَهَا

مَا أَوْسَعَ هَذَا التَّصْغِيرَ

وَأَرْطَبَهُ

مَنْ صَادَفَ تَصْغِيراً رَطْباً فِي النَّحْوِ

تسهم الفاصلة والنقطة هنا في خلق موقف درامي تتلاحق الأفعال في تكوين حركته المشهدية ، فالفعل وردته لم يختلفا بل توافق، إذ هو أدار وهي فاض المسك منها ، وحق الفاصلة أن تأتي بعد لفظ المسك إلا أنها تقدمت ضرورة لتعبر عن وقفة صغير تحمل نوعا من المفاجئة التي أجبرته على التوقف وكأنه صُدم من طيب الرائحة ، ثم ينتقل إلى النقطة في الجملة الفعلية كادت

أن تقف بشكل مستقيم كالنخلة وهذه ردت الفعل الأول (أدرتُ) وهنا استوجب تواجد علامة الترقيم النقطة لأن الوقفة أطول بوصفها ردت فعلها لدخول شخص ما فهي حُجيرتها، ثم استمرت في ردتها (نهرتني) ، ليقف هو أمام هذا النهر وقفة قصير فيضع فاصلة كردة فعل منه على النهر ، وكفاصل لحظوي لاتخاذ قرار الدخول، إن علامات الترقيم هنا مارست أشبه ما يسمى بالفواصل الدرامي التي تجعل المشهد أكثر وضوحا وفهما.

التوتر التكراري(. .) :

حل التوتر في المرتبة الأولى حاصلا على أعلى عدد للتكرارات (785) ونسبة مئوية مقدارها (474، 56%)(*)، وما نقصده هنا وهو اجتماع تكرار علامة التوتر على مستوى السطر الشعري، وكذلك تكرارها مع لفظ مكرر أو ألفاظ تنمي إلى حقل دلالي واحد، ورُصِد هذا كثيرا في نتاجه الشعري، وتتعلق هذه المسالة بالضاغطين النفسي واللغوي ولنقرأ قوله في قصيدة على بوابة السنة الحديدة[3: 8] (*):

هل أخرجُ للشارعِ ؟

مَنْ يَعرفني ؟

مَنْ تَشتريني بقليلٍ مِن زوايا عينها ؟

تَعرفُ تنويني . . وشداتي . . وضمي . . وجموعي . .

إن تكرار نقاط التوتر ليس تكرارا زخرفيا بل هو بيان للحالة التي عليها الشاعر ولا سيما إذا ما عدنا ربطا بالعنوان، مع تقديمه لذاته بصيغة الاستفهام أولا باتخاذ قرار الخروج، ثم تساؤلات أخرى يتوجسها عند الأخر تجاه ذاته التي يختصرها (الياء) ، لكن توتره لا ينبع من سطحية السؤال بل من حركية الحدث التي اختار لها حقلا دلاليا واحدا باحثا عن عمق العلاقة مع الآخر / الأخرى؛ لأن الآخر وهو ينتميان أيضا إلى حقل دلالي واحد، فالتوتر بدأ من قلقه باتخاذ قراره الخروج حتى تكرر علاماتيا حين بلغ أشده لتصوراته فيما يريد تحقيقه من ذاك الخروج.

ونجد تكرار واضحا لنقطتي التوتر في قصيدة المعنون (من الدفتر السري الخصوصي لإمام الغنين) وهي قصيدة ممتدة في أربعين صفحة ، سنقرأ أن اجتماع علامة الترقيم مع اللفظ يشكل ثيمة رئيسة في النص ونلاحقها في نصه[3: 297 - 298]:

فَتَعَوَّذْتُ . . وَصِحْتُ

سَتُؤْكَلُ وَاللهِ فِلَسْطِينُكُمُو

وَقُمْتُ . . تَوَضَّأْتُ .. وَفَوَّضْتُ بِأَمْرِي لِلسَّيْفِ

وَأَنَا فِي النَّوَافِذِ أَتْبَعُ طَيْرَ الصَّدَى

* - لمعرفة سبب تصدر علامة التوتر يمكن العودة إلى التسجيلات على منصة اليوتيوب فالشاعر لديه الكثير من التسجيلات التي يُلقي فيها قصائده ومن قراءة لغة الجسد والايماءات والصوت يتضح بشكل واضح توتره.

ثُمَّ تُخْفِي الطَّرِيقَ القَدِيمَ دُمُوعِي

وَتُمْطِرُ . . تُمْطِرُ . . تُمْطِرُ . . تُمْطِرُ . .

فِي الحَدْسِ تَكْتَظُّ جُمْجُمَتِي بِالشَّقَائِقِ

وَالحَدْسِ وَالفِكْرِ وَاللَّيْلِ

وَتُمْطِرُ . . تُمْطِرُ . . تمْطِرُ . . تُمْطِرُ . .

يطرح الشاعر ذاته ليس بصفته خالقا للنص ولكنه جزء من واقع يخيم على الذات العربية في لحظة إنتاج النص على وفق رؤيته للواقع العربي، فيقدم الصراع الذي يسكن في دواخله كأنموذج لتلك الذات بتصورها الأكبر لا الضيق، وكأنه يقدم الحلم الذي يعتري النفوس بطقوس تبدأ من (تاء الفاعل) في الأفعال الماضي التي تتكرر بينها نقاط التوتر ومع تغير الحدث في كل فعل إلا أن الزمن الذي يستمر فيه التوتر واحدا، ومع كل التوتر الذي هو فيه يفكر الشاعر بعقلانية فالتفويض يجب أن يكون للسيف بوصف القرار المناسب، فالصلاة هنا هي صلاة السيف/ المقاومة، لا العبادة/ الدعاء، إنه يبحث عن الفعل الحقيقي ، لكن الشاعر متوتر يتابع متمنيا صوتا / نداءً يمثل يقظة لأجل الإنقاذ قبل الأكل، ثم يعود إلى الواقع ذاته واقع الصمت القديم الذي يكون البكاء فيه نتيجة حتمية للخذلان، وبين تساقط الدموع وتساقط المطر يؤكد استمرار توتره النابع من استمرار الخذلان ، فيأتي بتكرار فعل المطر بصيغة المضارع مع نقاط التوتر مع ما يتجسد في الفعل من حركة تتابعية ليطابق بين الحدث الداخلي/ التوتر والحدث الخارجي/ المطر فيترك التوتر مفتوحا في نهاية السطر الشعري لاحتمال استمرارية ما يمثله المطر، ولمعرفته بالذات العربية فإنه يدرك الحقيقة إدراكا لا يحتاج فيه إلى مقدمات أن جمجمته سيتكدس فيها ما تحمل الشقائق الحمراء من رمزية للون الدم الذي سينزف من الشهداء، فيقدم صورة توترية لتراكم آخر مع التراكم الأول ، فالفكر/ الوعي لم يحتاج إلى مقدمات عقلية بل يكفي الحدس دلالة على معرفته العميقة بتلك الذات التي اختار الصمت الجمود، فلا مخرج هنا أو هناك ، ويبقى توتره كما هو ؛ لأن المطر كما هو الآخر ومفتوحا على المزيد.

ودلالة على سيطرة التوتر التكراري يعيد الشاعر مقطعا من القصيدة يحتوي على الثيمة نفسها لكنه يدفع بأثر هذا التوتر نحو الأعمق ولنقرأ سوية ونحاول الإمساك بذلك الأثر[3: 298 – 299]:

وَأَنَا فِي النَّوَافِذِ أَتْبَعُ طَيْرَ الصَّدَى

ثُمَّ تُخْفِي الطَّرِيقَ القَدِيمَ دُمُوعِي

وَتُمْطِرُ . . تُمْطِرُ . . تُمْطِرُ . . تُمْطِرُ . .

تَبْدُو كِتَابَاتُ رُوحِي ثَانِيَةً مِنْ وَرَاءِ غُبَارِ الخَرِيفِ

وَتُورِقُ لَامَاتُهَا

تُورِقُ النُّونُ . . وَالوَاوُ . . وَالرَّاءُ . . وَالسِّينُ

تُورِقُ لَامَاتُهَا

لَمْ تَزَلْ هَذِهِ الْرُّوحُ كُوفِيَّةَ الخَطِّ

فهو لا يزل في المكان ذاته والحالة نفسها بدلالة الشكل والمضمون المتكرر للمطر ، ولكنه يدفع بنفسه نحو استحضار لحظة أمل في الإبداء من تبدو، وأمنيات تحملها كتابات الروح ولو بعد الامتداد الزمني للعمر، فهل سيرى حدثا يخمد توتره المستديم فيتجه إلى الأمل في رؤيته للعرب وهم يرتدون لاماتهم[18: 12/ 532][1] قبل أن تؤكل فلسطين، وهو يتوجس من (تورق) كأنه من توتره يلفظ الحروف بشكل متقطع ولكن حلمه جمعها فخليط المشاعر لديه يتراوح بين الإحباط والأمل مما يخلق فجوة بين نطق الحروف وتشكيلها بهذا القصد على الورق ويمكن أن تأخذ اتجاهين من حيث المعنى :

ن + و+ ر+ سين= نورسين

ن + و + ر+ س+ نورس

فالأولى تعني (نور القمر)[23: 251][*]،لا يهم أيَّ نورٍ كان حتى ولو كان نورا خافتا، لكنه يعني الأمل والحركة ورفض الواقع إنه يعني الوعي بالقضية، والثاني تذهب بنا نحو طائر النورس الذي بوصفه رمزا للحرية، وبالإمكان استثمار الاتجاهين وقراءتهما داخل بنية النص، لقد لجأ الشاعر هذه المرة إلى حقل اللغة وتكرار حروفها ليخلق نورا حتى وإن كان متقطعا، إنها محاولة لجمع شتات الجسد العربي وموقفه تجاه فلسطين فهي ليست مكانا فقط وإنما قداسة، ولأنها كذلك يخرج الشاعر مؤكد بإشارة تأريخيه بأنه ينتمي إلى روح المقاومة تلك الروح التي سكنت الكوفة وضحت بدمها.

وينتقل التوتر التكراري في قصيدته المعنونة (وتريات ليلية) إلى التجانس من حقل اللغة لاستكشاف الحال فيقول[3: 333]:

يَا طَيْرُ . . أُحِبُّ . . وَأَجْهَلُ

كَيْفَ . . لِمَاذَا . . مَنْ هِيَ . . لَا أَعْرِفُ شَيْئاً

الحُبُّ بِأَنْ لَا تَعْرِفَ شَيْئاً

هَلْ تَعْرِفُ كَيْفَ يَكُونُ الشَّاعِرُ بِالحُبِّ

1 - اللَّأْمة، مَهْمُوزَةً: الدرعُ، وَقِيلَ: السِّلَاحُ. ولَأْمَةُ الْحَرْبِ: أَداتها، وَقَدْ يُتْرَكُ الْهَمْزُ تَخْفِيفًا. وَيُقَالُ لِلسَّيْفِ لَأْمَة وَلِلرُّمْحِ لَأْمَة، وإنما سُمِّيَ لَأْمةً لأَنها تُلائم الْجَسَدَ وَتُلَازِمُهُ؛ وَقَالَ بَعْضُهُمْ: اللَّأْمة الدِّرْعُ الحصِينة، سُمِّيَتْ لَأْمة لإِحْكامِها وَجَوْدَةِ حلَقِها. لسان العرب ، ابن منظور : ج532/12(مادة لوم).

* - الإله (سين) هو: أحد الآلهة في الحضارة العراقية القديمة في بلاد ما بين الرافدين ويمثل القمر ومن صفاته الحكمة وكانوا يرون أنه يشترك مع اله الشمس في تحقيق العدالة ، وإن الخسوف الذي يحصل كان بهوم شياطين فيصلون ويقربون حتى يعاد له ضوؤه

لِقَاءَ جَمِيعِ الأَنْهَارِ وَمَجْنُوناً وَخُرَافِيّاً

ينطلق الشاعر من الأزمة التي تمثل توترا تكراريا في نفسه ويختار نداء الطير لبث شكواه ، وهذا الأخير يملك الحركة الذهاب والإياب رفرفة الجناحين، كتلك الحركة المضطربة في داخله الناشئة من دخوله لعالم مجاهيله أكثر مقترباته، إما تكراره لنقاط التوتر مرة أخرى يختار لها حقلا دلاليا واحدا، وأسلوبا واحدا وهو الاستفهام وهذا الأخير يحقق إندماجا عاليا مع نقط التوتر في خلق دلالة، فالتوترات هنا وإن كانت مكررة من حيث الانتماء والحالة إلا أنها تتخذ مسارات مختلفة مع تغير أداة فمرة تكون الكيفية وأخرى السببية وأخيرا الشخصية ، والسؤال هنا مَن خلق مَن؟ الاستفهام خلق التوتر أم العكس، والحقيقة أن التوتر حالة شعورية ناتجة عن تراكمات قبل إنتاج فعل الكتابة الذي سنمسكها من طريقه ، كما أن الشعراء لهم علاقة إيجابية مع التوتر، علاقة انتاجية .

وفي قصيدته المعنونة (بكائية على صدر الوطن) تتخذ أزمة الشاعر جنبة أخرى أزمة الباحث عن الوطن أفتقد إلى ثواره الحقيقيين فيقول [3: 364] (**):

وَاحْتَشَدَ الفَلَّاحُونَ عَلَيَّ وَكَانَ بَيْنَهُمْ

عَلِيٌّ . . وَأَبُو ذَرٍّ . . وَلُومُمْبَا . . وَجِيفَارَا . . وَمَارْكْسُ

لَا أَتَذَكَّرُ فَالثُّوَّارُ لَهُمْ وَجْهٌ وَاحِدٌ فِي رُوحِي

ويبدأ الشاعر بصورة إحتشاد للطبقة الأوسع والأكثر إنتماءً للأرض / الفلاحون وينتقل إلى الروابط بين تلك الشخصيات التي أطلت عليها ضمن الحشود ولنقل هو يريد أن يراها بينهم لدلالات رمزية كثير تتعلق بها فبدأ بوضع نقاط التوتر بينها فما يجمع هذه الشخصيات في ذهن الشاعر ليس البُعد الجنسي ،وإن كل توتر يسهم في دعم ملامح الشخصية التي يأتي بعدها، فيرجع الشاعر أولا إلى عمق التأريخ ليبرهن أن ما يبحث عنه هو هاجس قديم ومستمر هو صراع الإنسان مع واقعة ، وإن نقاط التوتر هنا وإن كانت تربط بين صفة مشتركة بين الشخصيات وهي البعُد الثوري الذي يراه هو في كل منهم ، إلا أنها في الوقت نفسه ترسم فاصلا وخصوصية لكل منها. وإن التوتر مع ما هو إلا لطرح فكرة أن يرى أفكارهم تتمثل في الحشود.

الحذف المحاصر :

جاء الحذف عنده بـ (158) تكرارا وبنسبة مئوية مقدارها (366، 11 %) وتتجه نقاط الحذف هنا لأن تكون محاصرة بين لفظين ويأتي هذان اللفظين مكررين، وقد وِجِدَ هذا بشكل لافت ففي قصيدته (البقاع . . . البقاع) ، كان التواجد الأكثر لهذه العلامة ، بدءً من العنوان الذي يحمل دلالة مكانية مكررة تتوسطها نقاط الحذ ف [3: 31]:

البِقَاعُ ... البِقَاعُ

** - وقصد الشاعر الثائر والزاهد الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام)، وأما أبو ذر فهو من صحابة الأول وكان فقيرا ورعا لا يخاف قول الحق، الشخصية الثالثة وهو باتريس لومبا (1925- 1961) زعيم ومناضل سياسي كونغولي تعرض للتعذيب والقتل ، والشخصية الرابعة تشي جيفار ثوري كوبي (1928 – 1967) وهو أحد أهم أعمدة الثورة الكوبية عُرف بروح متمردة وكان داعيا للعدا الاجتماعية وقد أُمسك في بوليفيا وتم إعدامه ، والشخصية الخامسة وهو كارل ماركس فيلسوف ألماني (1818 – 1883) وهو عالم اقتصاد ومؤرخ اجتماعي كان يدعو للخروج من الرأسمالية إلى الاشتراكية التي يرى فيها الحل الأنجع.

لَمْ يَعُدْ فِي المَحَطَّةِ إِلَّا الفَوَانِيسُ الخَافِتَةُ

وَخَرِيفٌ بَعِيدٌ ... بَعِيدٌ

وَتَتْرُكُ حُزْنَكَ فِي المَقَاعِدِ تَرْجُو يُسْرَقُ

تُعْطِي لِوَجْهِكَ صَمْتاً كَعُودِ ثِقَابٍ نَدِيٍّ

يبدأ الشاعر من العنوان بتوسط نقاط الحذف للمكان الذي يمارس عملية أشبه بقوسي الحصر فهو يغلق جغرافية المكان وكأنه يقول كل ما سيحدث هنا محصورا في البقاع ، ولكنه يفتح عمرا كاملا من الذكريات يمثل عملية الخروج منها والعودة إليها وكأن مسيرة العمر لا تكتمل إلا هنا لتتضح هُوية الذات معلنة عن انتمائها ، فنقاط الحذف المحصورة بين المكان تُمارس عملية سرد كامل . وباتت المحطة تُشكل وجعا ينهش الذات مرتين إن كنت داخلا أو خارجا فهي رحلة الخوف والتشتت التي تحكمها بنية الزمن القادرة على التلاعب بالمكان فكانت تلك المسافة التي تسكن في النقاط ما بين البعيد والبعيد فهل هي امتد الخريف / الزمن ليكون أكثر وطأة ، فيتراكم الحزن ليتحول إلى ذات أخرى معادلة للذات البيولوجية والمفارقة التي يطرحها كيف سيغادر من دون ظله / الحزن؟ ولماذا في هذه اللحظة يرجو أن يسرق ؟ وهل يرجو الإنسان أن يُسرق!؟ إنها تساؤلات ينتجها الخريف البعيد، فالزمن القابع بين نقاط الحذف يرسم ملامح الانتظار / الصمت على وجهه الخريفي الذي فقد جذوته.

ويعود الحذ المحاصر في مقطع آخر من القصيدة نفسها قائلا[3: 33]:

وَعَلَى فِكْرَةٍ

أَنْتَ مِنْ شِدَّةِ الحُزْنِ وَالصَّمْتِ تَقْطَعُ تَذْكِرَتَيْنِ لِنَفْسِكَ

تَقْطَعُ حُزْنَيْنِ . . . حُزْنَيْنِ

تَقْطَعُ كُلَّ القِطَارِ تَبِيعُ دُمُوعاً وَحَلْوَى

تترك البنية الزمكانية أثرها العميق على الذات حين تدخل مرحلة الكبت بدلا من الإفصاح الناتجة من تعاضد الحزن والصمت الذي حاول أن يترك على المقعد ولكن من الواضح أنه لم يتركه فقطع له تذكرة مصطحبا إياه معه، لتحتضن نقاط الحذف وجعا يمتد بين الحزنين ، وجعا ينتمي لتذكرتين ، وجعا يمضي في حلقة دائرية بين حزن يطبق من الجهتين، فالذات يتقاسمها اثنان دموع وبقايا من طعم الذكريات التي باتت مستساغة .

ونجد الحذف المحاصر في قصيدته (الأساطيل) ينتقل به الشاعر إلى إفصاح دلالي يتخذ فيه منحى ثوريا قائما على توسلاته في رؤية صورة يتمنى رؤيتها ونلمس هذا في قوله[3: 23]:

مَرْحَبَاً أَيَّتُهَا العَاصِفَةُ . . .

مَرْحَبَاً . . . مَرْحَبَاً . . . مَرْحَبَاً أَيَّتُهَا العَاصِفَةُ

أَحْرِقُوا أَطْقُمَ القَمْعِ مِنْ خَلْفِكُمْ

فَالأَسَاطِيلُ وَالقَمْعُ شَيْءٌ يُكَمِّلُ شَيْئاً

كَمَا يَتَنَامَى الكَسَادُ عَلَى عُمْلَةٍ تَالِفَةٍ

يبدأ الشاعر مهللا فهو يستغل التكرار على مستوى الجملة في السطر الأول وفي نهاية السطر الثاني ، مما يدل على نوع من اللهفة ، ثم تتصاعد إلى مستوى من التهليل يفصح عن حالة نفسية من عدم التصديق ، وكأن نقاط الحذف المكرر هي الأخرى بين لفظي مرحبا تشرح نوعا من الانتظار الطويل الذي كان من المفروض أن تأتي في وقت أبكر، فالنص يقوم على بنية حركية بدءً من العنوان لأجل الدفع نحو التغيير، فجوهر الترحيب موجه إلى الشعب لا إلى أساطيل القمع التي جاءت تقمع القمع لتشكل قمعا آخر.

ويعيد نقاط الحذف المحصور في مقطع آخر من القصيدة نفسها قائلا[3: 24]:

تَسَلَّحْ وَعَلِّمْ صِغَارَكَ نَقْلَ العَتَادِ كَمَا يَنْطِقُونَ

إِذَا جَاشَتِ العَاصِفَةُ

لَا تَخَفْ . . . لَا تَخَفْ ...

نَصَبُوا حَامِلَاتِ الصَّوَارِيخِ

نَصَبُوا جُوعَكَ

ضَعْ قَبْضَتَكَ عَلَى السَّاحِلِ العَرَبِيِّ

وَصَدْرَكَ وَالبُنْدُقِيَّةَ وَالشَّفَةَ النَّاشِفَةَ

رَبِّ هَذَا الخَلِيجَ . . .

جَمَاهِيرَهُ

لَا الحُكُومَاتُ . . . لَا الرَّاجِعُونَ إِلَى الخَلْفِ

لَا الأَطْلَسِيُّ وَلَا الآخَرُونَ وَإِنْ نَضَحُوا فَلْسَفَةً

لَا تَخَفْ . . . لَا تَخَفْ . . . إِنَّنَا أُمَّةٌ

- لَوْ جَهَنَّمُ صُبَّتْ عَلَى رَأْسِهَا- وَاقِفَةٌ

يبدأ الشاعر مقطعه بالفعلية/ الحركة و ينهيه بالوقوف/ السكون/ الثبات إذا ما التزمنا بالحركة في بادئ الأمر، وهذا ما نجده يؤثر بطريقة اخرى على ما يتشكل بينهما ولا سيما استعماله للفعل المضارع بعد (لا) الناهية الذي يأخذ السكون حركة له ، فهو يخاطب خائفا، والخوف يتضمن في إحدى دلالاته السكون ، ومن هنا تلعب علامات الحذف دورا مهما وهي محصورة بين فعلين مجزومين ، لنستدل على أن أسباب الخوف معروفة وليست مجهولة بدلالة الأفعال السابقة (تسلح وعلم وجاشت) ، فثمة سردية كبرى لذاك الخوف ،فلم يُرد تكرارها ولكن الحصر أكدها ، وتوحي لنا نقاط الحذف بين المسمى المسبوق بلا (لا الحكومات) وبين حركتها الخلفية(لا الراجعون)

بأسماء كثيرة تسبقها (لاءات) يريد الشاعر تجاوزها وتجاوز فلسفتها غير المجدية وإن كانت (رنانة) ، ليعود مؤكدا على عدم الخوف في تكرار جملة (لا تخف . . . لا تخف) فمهما كان حجمه الذي عبرت عنه نقاط الحذف عليك الصمود.

التضامن الدلالي :

إن ما يُمكن قوله في مسألة التضامن الدلالي لعلامات الترقيم هو اجتماع أكثر من علامة مع الجملة الشعرية أو سطرها ، وهذا الاجتماع يكون قصديا لأسباب منها زيادة نشاط ذهن القارىء في البحث عن تواجد علامتين بشكل متتابع ، وكيف تعاضدتا لتدفعا دلالة الجملة إلى أقصى حدود الإفصاح الدلالي ولنحلل معا قصيدته تل الزعتر[3: 131](*):

أَسَمِعْتُمْ . . أَسَمِعْتُمْ . .

أَسْمَعُ صَوْتَ الشَّعْبِ الغَاضِبِ فِي لَحْمِي

لَا تَقْتَرِبُوا . . لا تَقْتَرِبُوا . . لا تَقْتَرِبُوا . .

مَاذَا ثَمَنُ الطِّفْلِ الوَاحِدِ . . ؟

مَاذَا ثَمَنُ الغَمَّازَةِ . . ؟

مَاذَا ثَمَنُ العَيْنَيْنِ الضَّاحِكَتَيْنِ صَبَاحاً . . ؟ ؟

مَاذَا ثَمَنُ الحَمْلِ الطَّيِّبِ فِي زَاوِيَةِ الخَيْمَةِ . . ؟

وَالرَّدَّاتُ عَلَى الأَبْوَابِ

مَاذَا ثَمَنُ الشَّفَتَيْنِ مُنَاغَاةً وَحَلِيباً . . ؟

كَلَّا . . كَلَّا . . كَلَّا . .

لَا تَقْتَرِبُوا

يبدأ الشاعر بخطاب متوتر موجه نحو الآخر ، فعلى الرغم من أن بنية الصياغة هي استفهامية إلا أن نقاط التوتر تسبق علامة الاستفهام؛ وهذا ما يفرض الموضوع، ثم ينقل الخطاب نحو الذات

* - مذبحة تل الزعتر مذبحة حصلت في 12 أغسطس عام 1976 خلال الحرب الأهلية اللبنانية في مخيم تل الزعتر للاجئين الفلسطينيين الذي كان يضم ما بين 50000 و 60000 من الفلسطينيين والواقع شمال شرق العاصمة اللبنانية بيروت، و كانت بيروت الشرقية ذات الأغلبية المارونية محاطة بمخيمات الفلسطينين المحصنة مثل: منطقة الكرنتينا ومخيم تل الزعتر، في 18 يناير 1976، قامت الميليشيات المسيحية باقتحام منطقة الكرنتينا ذات الأغلبية المسلمة والواقعة تحت سيطرة منظمة التحرير الفلسطينية والتي كان يسكنها أكراد وسوريون وفلسطينيون وقتلت المليشيات المسيحية 1500 من سكان المنطقة. سقط مخيم تل الزعتر في 14-8-1976، بعد أن كان قلعةً حصينة أنهكها الحصار، فدخلته الكتائب اللبنانية، تحت غطاء حليفها الجيش السوري. وارتكبت فيه أفظع الجرائم من هتكٍ للأعراض، وبقرٍ لبطون الحوامل، وذبحٍ للأطفال والنساء والشيوخ وكذلك ارتكبوا المجازر والجرائم، من اغتصابٍ وهدم البيوت وإبادة الأطفال وسلب الأموال، في مخيمي "جسر الباشا" و"الكارنتينا" الذين سقطا بيد الكتائب قبل تل الزعتر. يراجع: الموسوعة الحرة ويكيبيديا

لتأكيد سماع الآخر ، ويحول المسألة من السمع إلى إحساس يصل به لمستوى الحركة فصوت الشعب أشبه بجريان الدم باللحم ولا يُمكن عملية الفصل، ولكنه يجمع الآخر / سمعتم في ذاته / أسمع فيتمثل الغضب فيه ، ثم ينتقل إلى الأسئلة التي تدور في رأس ولكنها أسئلة الواقع في مذبحة تل الزعتر ، فيسأل عن ثمن الطفل وليس الطفولة ليضع مفهوم الجسد ومعنى الطفولة في كفة واحدة فيأتي بنقاط التوتر ويغلق بعلامة الاستفهام فماذا سنضع ثمنا لها وكيف؟؟ ثم ينتقل إلى التفاصيل ليكون المشهد أكثر إيلاما فهو يبحث عن ما تشكله العلامات الفارقة من عمق التشبث بالذاكرة حين يسأل متوترا عن ثمن الغمازة، وينهي السؤال الثاني كما فعل مع الأول، فهو لم يعرف الثمن فيغلق السؤال ويفتح آخرا، يدمج فيه مع نقاط التوتر علامتي استفهام ؛ لأنه يسأل عن ثمن (عينين ضاحكتين) سائلا عن ثمن الإشراقة والحياة والتفاؤل ، ثم يدخل السؤال في معترك بداية وجود الإنسان باحث عن ثمن الحياة قبل أن تبدأ وتظهر للوجود فهي لم تظهر من الأصل، ثم يعود للدمج بين العاطفي والمادي لإشباع الجهة ذاتها وهي الشفتان من حيث إنهما واحد في الأداء والحاجة فقليل من التمتمة وشيء من الحليب وكأنه يعرض أبسط حقوقهما ويبقى التوتر والاستفهام نهاية مطاف الخطاب ، فيعرب عن تساؤلات جوهرها المنطق النفسي والعاطفي حين يُمازج بين التوتر والاستفهام ليخلق دلالة أكثر تأثير في المُتلقي، فيعرض حقوق الطفولة التي لم تُنل وكان الثمن قاسيا إذ أخذت الطفولة كلها بلا ثمن.

و يقيم في قصيدته المعنونة (وما هم . . ولكنه العشق) علاقة تضامنية بين الاستفهام والتعجب وهما علامتان تمثلان نوعا من الاختلاط على مستوى المشاعر المستند على تواجد معنيين يتزاحمان على إثبات المساحة التي يحتلها كل منهما في تعضيد الدلالة ، وإن كان كل منهما يدفع بها ولكن بنسب مختلفة ولنتتبعهما في قوله[3: 370]:

أَخَذَتْهُمْ طُرُقٌ . . .

عَادَتْ سَرِيعاً دُونَهُمْ

أَيْنَ أَخْفَتْهُمْ ؟ !!!

وَكَيْفَ البَحْثُ فِي الدَّهْرِ ؟!

أَيْنِ المُلْتَقَى ؟ !!

بَهْجَتِي كَانُوا . . .

يبدأ الشاعر بعلامة الاستفهام يضع ثلاث علامات للتعجب ، فإذا كان مبنى السؤال عقلي يعتمد على ما تمثله الرؤية البصرية من مبدأ فسيولوجي لينطلق السؤال من واقع مادي ملموس ، فمن أين انطلق التعجب ؟ ولماذا تتابع بهذا الكم ؟ إن التعجب يُمثل مستوى ادهاشيا حين يتخلخل مستوى المنطق داخل الجملة ، فهو يعلم الاختفاء لكنه يجهل لماذا، .ثم أنه يطرح فكرة عودة الطرق التي اخذتهم ومن المنطق حين تعود تعود بهم، فاين تركتهم وهل بقوا عالقين باللامكان؟!!! إن إنهيار المنطيقة تحول العلامات الثلاث إلى مقياس لعمق التخلخل ولتؤكد عجزا ينبعث من الداخل على عدم إدراك العودة [2: 142]. كما أننا يُمكن القول أن تعددية علامات

التعجب تواكب تعددية الطرق التي أخذتهم فهن أكثر من طريق، ثم يعود في السطر الآخر إلى توظيف متوازن علامة استفهام يريد الكيفية تتلوها علامة تعجب يطرح إمكانية البحث في الدهر بين المعقول واللامعقول ، فالدهر لا يُمكن الإحاطة به كما يُمكن ذلك في المكان؛ لأن الاسترجاع بالشكل الواقعي الحقيقي غير ممكن، وإما السؤال عن الملتقى الذي يبدو سؤالا مغلقا من حيث الإجابة يضع له علامة استفهام واحدة في حين يعمق بعلامتي تعجب ؛ لأنه يتعلق بالسؤال الذي قبله الذي يعبر عن معادلة العجز فإذا كان البحث هناك مستحيل وغير ممكن فلا إمساك بما يرجو فلا لقاء ، لذا فإن دلالة التعجب هنا متممة لدلالتي الاختفاء والبحث . لقد كان تضامن علامات الترقيم مقياسا لإنهيار المنطق فكلما أبدى السؤال استعصاء على الإجابة تراكمت علامات التعجب لتبين عمق السؤال في تصوير الحالة التي يعالجها الشاعر.

ومن القصيدة نفسها يجعل ثلاث علامات على مسار بصري أفقي واحد فيقول[3: 374]:

هام لم أدر

ماذا أسر الشوق

وماذا أعتقا . . . ! ؟

إن تكدسها بهذا الشكل مع تنوعها يمثل ضاغطا بصريا جاذبا للقارئ لطرح تساؤلات تنطلق من بنية المكان لتنتهي ببنية الدلالة، فنقاط الحذف تقوم بعملية امتداد للإعتاق ملاءمة مع المعنى المعجمي للفظ الذي يتلخص في الحرية والترك والامتداد إلى الخارج، وثمة كثير مما يُمكن قوله؛ لأن نقاط الحذف تتعلق بسؤالين هما الأسر والإعتاق معا، ثم يقدم التعجب على السؤال وهو تقديم يتماشى من الجانب النفسي والشعوري المتعلق بالفعل (هام) و(الشوق) ، ثم يغلق بالاستفهام ليعزز الحكم العقلي بما ينطوي السؤال من علاقات تقوم على طرح حسب معطيات واقع تبحث عن الإجابات، لقد عمق تضامنت علامات الترقيم لتدفع بالكشف إلى أقصى ما يُمكن أن تقوله الصياغة التركيبية، وكأنها مع العلامات بنية دلالية واحدة.

ولنرى هندسة علاماته الترقيمة في تضامن علامتي الاستفهام والتعجب في مقطع من قصيدته المعنونة (بالخمر وبالحزن فؤادي)[3: 411]:

مَكتوبٌ في التَّقريرِ أنَّ الخَمرةَ سَيِّئةٌ

السَّيِّدُ كذَّابٌ السَّيِّدُ كذَّابٌ

حتَّى في الخَمرةِ يا سَيِّدُ تَكذبُ؟!!

حتَّى في الخَمرةِ يا سَيِّدُ تَكذبُ؟!!

يكرر علامات الترقيم مع تكرار السطر الشعري نفسه وكأنه يحافظ على الموقف النفسي والفكري ذاتهما، إلا أن علامة الاستفهام هي المقدمة لأنها؛ تشكل بنية الوعي العقلي في التعامل مع الموقف، فالكذب والصدق عقليان، وتأتي مرة في كل سطر في حين تأتي التعجب مرتين؛

لبيان عمق الصدمة لحظة ليس من المفروض الكذب فيها، ولقد عززت العلامتان بعضهما في استبيان الدلالة التي يريد الشاعر للوصول إلى أقصى درجات الاستنكار والدهشة، ف(حتى) التي جاءت في البداية تعني إلى (أي حد)أي أنك وصلت إلى غاية الكذب، فالخمر يفضح الحقيقة وهو من لحظات التجلي التي تنكشف فيها الأشياء، وهكذا تفضح علامات الترقيم زيف ادعاء السيد، فالخمر ليست سيئة وإنما السيد الكذاب هو السيء.

- التراكم الاستفهامي:

إن ما يراد هنا هو توالي علامات الاستفهام واحدة بعد الأخرى وهذا مما يفصح عن حالة فكرية ونفسية خاصة تجتاح الشاعر على وفق رؤيته للأحداث وحال الأمة التي ينتمي إليها وعلى الرغم من أن هذه العلامة قياسا بنتاجه الشعري لم تكن تتواجد بشكل كبير إلا أنها كانت حاضرة متى ما أراد لها توظيفا لتقديم دلالة أفكاره ومواقفه بطريقة تجعلها أكثر تأثيرا ووضوحا ، وقد حصلت علامات الاستفهام على المرتبة الثانية في عدد تكراراتها إذ بلغت (169) علامة وبنسبة مقدارها (158، 12%) ، ويبدو أن تساؤلات الشاعر لا تنم عن طلب معرفة بقدر ما هي تعرية لواقع أمة كاملة فهو من النضج والوعي والإدراك بما يدعم معرفته لإجابات كل الاسئلة ، وقد شكلت علامة الاستفهام حضورا في قصيدته المعنونة (القدس عروس عروبتكم) إذ تراكمت بطريقة تشكل عملية ضغط ذهني مستمرة محاولا إعادة تشكيل الوعي الجمعي وإدماجه في الواقع ومشكلاته بعد أن لمس تغيّبا له، ولنتبين ذلك في قوله [3: 352]:

يَا جُمْهُوراً فِي اللَّيْلِ يُدَاوِمُ فِي قَبْوِ مُؤَسَّسَةِ الحُزْنِ

سَنُصْبِحُ نَحْنُ يَهُودَ التَّارِيخِ

وَنَعْوِي فِي الصَّحْرَاءِ بِلَا مَأْوَى

هَلْ وَطَنٌ تَحْكُمُهُ الأَفْخَاذُ المَلَكِيَّةُ؟

هَلْ وَطَنٌ أَمْ مَبْغَى؟

هَلْ أَرْضٌ هَذِي الكُرَةُ الأَرْضِيَّةُ أَمْ وَكْرُ ذِئَابٍ؟

مَاذَا يُدْعَى القَصْفُ الأُمَمِيُّ عَلَى هَانُوي؟

مَاذَا تُدْعَى سِمَةُ العَصْرِ وَتَعْرِيصُ الطُّرُقِ السِّلْمِيَّةِ؟

مَاذَا يُدْعَى اسْتِمْنَاءُ الوَضْعِ العَرَبِيِّ أَمَامَ مَشَارِيعِ السِّلْمِ

وَشُرْبُ السَّافِلِ مَعَ النَّخَّابِ (فُورْد)؟

مَاذَا يُدْعَى تَقَنُّعُ وُجُوهِ التُّجَّارِ الأُمَوِيِّينَ بِالدِّينِ؟

مَاذَا يُدْعَى الدُّولَابُ الدَّمَوِيُّ بِبَغْدَادَ؟

مَاذَا يُدْعَى الجَلَسَاتُ الصُّوفِيَّةُ فِي الأُمَمِ المُتَّحِدَةِ؟

مَاذَا يُدْعَى إِرْسَالُ الجَيْشِ الإِيرَانِيِّ إِلَى (قَابُوسَ)؟

نلحظ أنه يستعمل أسلوب النداء وهو أسلوب التنبيه واليقظة موجها للشعوب لإخراجها من مرحلة عجز السلطة التي حولت الحزن إلى نظام مؤسساتي تقوم هي برعايته وإقناع الشعوب به بوصف حلا ، وهذا تعرية للسلطات من طريق بيان مواقفها الذي تمضي به نحو الاستكانة حين توهم الجماهير بأن الحزن المفضي إلى التعاطف يكفي بأن يكون وسيلة نضال، وباتت مؤدلجة على المداومة عليه فهو مؤسساتي، والنتيجة ما تحمل لفظة (سنصبح) من معنى التحول فنكون نحن هم وندخل مرحلة التيه والتشرد / اليهود، بعد أن كنا أصحاب القضية / الأرض ، وإذا ما عدنا ربطا بعنوان القصيدة ستتضح القضية المركزية التي تشغل فكر الشاعر التي استدعت تراكم التساؤلات لتراكم القضية ذاتها وكأنها باتت بلا حل.

إن ما قدمه الشاعر في الأسطر الشعرية يؤدي إلى بيان منطقيه الأسئلة وتلاحقها بالشكل الذي هي عليه يفصح عن شيء من الاستهجان والاستغراب ، لعدم منطقية ما يحدث أخلاقيا ، فيكف يكون اللامنطق منطقا !!؟؟ فالأسئلة عنده تطرح حقيقة اللامنطق ، ولكن السؤال الأهم لهذا التراكم أين حقيقة المنطق؟؟؟

فيأتي بالسؤال الأول بطريقة هجائية معتمدا على البُعد المادي الواقعي الذي يتمثل بالتشتت والتشرذم ، ولأن الشاعر متأكد من أنه يطرح الحقيقة فكانت أداته للسؤال حرف (هل) فالجواب عنه لا يحتاج إلى معرفة الكثير بناء على تلك الحقيقة إنه (نعم) ، ثم ينتقل إلى سؤال أشد قسوة ولكنه على صلة وثيقة بالذي سبقه فيعيد إنتاجه بالأداة نفسها ، فالإجابة ستكون أيضا كسابقتها ، فالوطن بات سلعة ومبغى ليس لون أو جنس واحد يعرف به بلا انتماء ، ثم يراكم السؤال الآخر وبالأداة نفسها لكنه يجعل المشهد الذي ينطلق من السؤال أشد إيلاما فكل الممارسات حين يصدمنا ينقل المعرفة الأخلاقية لمعنى الأرض / السلام والتعايش إلى الرفض الذي يتمثل بوكر الذئاب فلا يمكن الإقتراب؛ لأن المصير التمزيق وهذا الأخير هو ما حدث والجواب (بل نحن وكر ذئاب) إذ بات أكلُنا لبعضنا مستساغا.

ويراكم الشاعر أداة السؤال(ماذا) سبع مرات بصورة عمودية ويبدو أنه يستند في هذا إلى وحدة الموضوع والحالة الشعورية المسيطرة، كما أنه يرى أن اللامنطق يراكم الحقيقة ذاتها حقيقة الأزمات الأخلاقية التي لا يُمكن أن تصاغ بسؤال واحد ، فالمعايير في وكر الذئاب البشري تعاني من الازدواجية ، لذا فهو يلجأ بعد (لماذا) للفعل المضارع الذي يعبر به عن الوضع الراهن وكأنه خطاب تساؤلي آخر يتعاضد مع الأداة ، يبحث من خلاله عن مسميات تشكل حقيقة الواقع الذي يرفضه الشاعر، فهو يبحث عن تفسير وتعريف لما يجري وكأنه يعجز عن وصف ما يرى، وبالأحرى يريد مبررات تحمل عنوانا مقنعا لما تمر به الإنسانية ، فكل سؤال يحمل تلك الأزمة .

وتتوالى الأزمات : أزمة الإعلام واللعب بالكلمات وتقديم الحقائق المشوهة فعصر كامل لا يُمكن أن نسميه فهو بلا إنجاز فعلي يُشكل سمة أو علامة يستدل بها عليه، فلا روح إنه فضاء واسع ، ثم نجد أزمة الفعل الحقيقي غير المتحقق أزمة خارجة عن الذكورة الحقيقة التي لا تنجب،

إنه عقم الموقف ، وأزمة القيم التي تجسدت في شكل الحكم وأقنعة الدين لمن لا دين عندهم في إشارة إلى الواقع السياسي في العصر الأموي الذي يُصدر عكس ما يخفي ، وهو واقع متأصل في النفوس ويدار به الواقع الحالي ، ويتهكم حين يطلق لفظة الصوفية على ما يحدث في مجلس يقدم نفسه راعيا لجميع الحقوق والحلول فيزداد اغتصابها وتعقيدها ، إن الشاعر يريد من طريق علاماته أن يقدم الضمير عاريا بلا ثياب كاشفا عن أزمته الحقيقية، الضمير الإنساني الذي يرى كل هذا ولا يقبل بأن يغطي عورته.

يتضح لنا أن السؤال عند الشاعر كان يُشكل هاجسا ملحا وضروريا يتشكل في وعيه وضميره وبعده الإنساني قبل أن يُشكله على الورق ، لذا كان خروجه بهذا الشكل العمودي بوصفه سلسلة موحدة تمسك بها وحدة موضوعية وشعورية تتطابق في رؤيتها لواقع لا منطقي ، ليتحول السؤال هنا إلى دافع أساسي في رسم الدلالة من حيث المعنى المراد وكذلك في اللغة المختارة ، ليس لحرف الاستفهام (هل) أو للأداة(ماذا) وإنما لدلالة الجملة بوصفها صيغة كلية تطرح جزءا كبير من بنيته الدلالية في العلامة التي توضع نهاية الجملة ، ولا سيما أن العلاقات واضحة بين سطر وآخر ومع تغير اللغة في صياغة تبقى العلامة الدلالة الثابتة دلالة على الصيغة الموحدة لمسار الجمل في البحث عن ما يشبع حاجة السؤال.

- التراكم التعجبي:

جاء تواجد علامة التعجب بالمرتبة الرابعة وبعدد (138) ونسبة مئوية مقدارها (928، 9 %)، و يمثل تراكم علامات التعجب في شعر أداة واضحة على مستوى البصر والفكر معا فيما تسهم به من تقوية التركيب اللغوي وجعله أكثر روحية في التعبير والتأثير، وقد تمثل في مستويين أفقي من طريق تكرارها بجانب بعضها، وعمودي من طريق تقاربها في النص ونلاحظ ذلك في قصيدته المعنونة (أيها القبطان) [3: 382]:

رَسَمُوا بَحْراً مِنْ حِبْرٍ

وَحَطُّوا مَرْكَباً فِيهِ

وَيَا غَافِلُ! يَا أَنْتَ لَكَ اللهُ

رَكِبْنَا!!!

فَوَجَدْنَا نَفْسَنَا فِي وَرَقِ الرَّسْمِ

بِلَا صَوْتٍ!

وَمَشْطُوبِينَ بِالأَحْمَرِ!!!

وَالقِبْطَانُ مَشْرُوخاً إِلَى كَعْبَيْهِ بِالذُّلِّ

ادْفَعُونِي

وَمَضَى يَفْتِكُ بِالنِّسْوَةِ فِي قُمْرَتِهِ العُلْيَا

اعْتِمَاماً بِالجَمَاهِيرِ

وَبِالفَخْذِ اعْتِصَاماً!

لَيْسَ بِالمَرْكَبِ وَالبَحْرِ ثُقُوبٌ

إِنَّمَا أَنْتَ هُوَ الثَّقْبُ

وَلَنْ يَمْنَحَكَ البَحْرُ احْتِرَاماً

تَدَّعِي المَرْكَبَ!؟ هَيْهَاتَ!!!

وَمِنْ أَيْنٍ وَلَمْ تُبْحِرْ؟

وَتَارِيخُكَ وَحْلٌ

وَدَمُ النَّوَّتِيَّةِ الأَمَاجِدِ فِي عُنُقِكَ

أَصْبَحْتَ عَلَى البَحْرِ إِمَاماً!!!

إن علامات التعجب لإداء ما وضعت من أجله تنطلق من واقع ما تستدعي له ، فالشاعر أشبه ما يقوم بعملية رسم لواقع محير لا ينماز بنسقية واضحة، وهذا ما فعله حين بدا بواقع افتراضي مصنع يتحكمون به فالواقع المزيف بما فيه رسمتهم.

ويتجه الشاعر بعد ذلك إلى رحلة التنبيه بأسلوب النداء واضعا علامة التعجب في درج الصياغة اللغوية فهو هنا ليس لذاته وإنما يفهم بتآزره مع النداءين ، فالأول ينادي من يصفه بالغافل هنا إحتاج إلى العلامة لتعلق بتلك الصفة، ثم يؤكد في النداء الثاني الأول، ومن ما زاد العمق هو العمومية التي يتوجه بها فالكل غافل، بدلالة ال(نا) في ركبنا التي عضدها بثلاث علامات تعجب ، فدلالة ركبنا هنا تأتي مرادفة لتورطنا وخدعنا وانطوت علينا اللعبة، فاحتاج إلى توالي العلامات لبيان عمق الفخ الذي وقعنا فيه ، فإسناد العلامة للأخرى جاء لسد الفجوة المبنية على الحدث.

لقد ركبنا وصرنا جزءا من واقع رُسم لنا فوجودنا مادة دسمة بالنسبة لهم على الورق يتاجرون بنا إعلاميا، وفي الحقيقة نحن نسكن واقعا هشا واقعا ورقيا في ماء نهايته الذوبان، لذا ذاب مع ذوبان الورق، وبتنا بلا صوت فنحن شخصيات مسطحة جوفاء لا أبعاد ولا موقف، إذ إننا جزء من الرسمة وهنا احتاج الشاعر إلى علامة واحدة فقط ؛ لقد بات اندهاشه أقل لأننا ركبنا وبعد الركوب نتوقع أي شيء ولا نتفاجأ .

ولكنه حين ينتقل إلى الشطر الشعري يعود إلى العلامات الثلاث ، فبعد كل هذا التهميش نشطب من على سطح الورق بعد أن شطبنا في الواقع ، وقد اختار الشاعر اللون الاحمر وكأنهم باتوا خطرا على القضية ، خطرا أستحق أن يمحى بالموت / الدم، إنه إلغاء نهائي، فلم نعد قضيتهم،

لقد استنزفونا لديمومة السلطة بوصفنا سلعة؛ فالتعجب هنا بين مستوى الصدمة وكبر الخديعة إذ إن وجودنا حتى على الورق لم يعد موجودا.

ويمضي الشاعر بمواصلة الوصف الناقد فالذي أوهمنا بكل شيء كان القبطان بوصفه ممثل للسلطة والقيادة التي خدعت الجماهير وقدمت نفسها منقذة لهم بحكمتها المزيفة ، وكانت محاولة مسخها لنا نابعة من إفلاسها ولا يجيد من السلطة إلا التسلط لإشباع نزواته ، وهنا يلجأ الشاعر إلى علامة التعجب التي تفصح وتفضح في آن واحد عن هذا الذي خطط ورسم وبتنا عالقين معه في مركب واحد وهو لا يمتلك رؤية القائد والنتيجة ستغرقنا فأنت العيب الوحيد على هذه المركب ، فكيف تدعي القيادة وحلحلت الوضع الخانق فيأتي الشاعر باستفهام استنكاري لهذا الإدعاء، ثم يعزز بلفظ يستعمل للتعجب عندما يستحيل وقوع شيء ما ، ويجيء بعده بثلاث علامات تعجب ليزيد من استحالة زعمه ، ثم يعمقها بسؤال منطقي يطرح فيه افتقاره للتجربة / لم تكن يوما قبطانا فعليا ، وتأريخك ينبئ عنك ، وفي عنقك دم أولئك البحارة الذين وثقوا ، فكيف صارت المقدرات كلها بيدك ، وصرت إمام للنضال والأحرار وأنت في الأصل ثقب على المركب، ثقب أسهم في غرق المركب بدلا من نجاته وهنا استحق الشاعر أن يأتي بعلامات تعجب ثلاث ليقول لنا أنا مندهش مع كل هذه الانجازات الفاشلة وهو القبطان ويبدو أن وجود أكثر من علامة يتلاءم مع تعجبه من المسيرة متراكم من الاخفاقات ، وقد غلب الإنفعال التعجبي الاستفهام ، فالغرض لم يكن السؤال ولكنه مع كل هذا التعجب كيف صار قبطانا.

- الإحتواء الدلالي :

يتركز هذا النوع فيما يقع بين قوسي التنصيص و القوسين الهلاليين والشرطتين، ويحول الشاعر الدوال بين قوسي التنصيص إلى مداليل منتجة من طريق ممارسة أساليب عدة منها التوجيه البصري حين يحرف نظر القارىء إليها، ليدخله بعد ذلك في دوامة التساؤلات عن: لِمَ هي ؟ ما قيمتها ؟ ما علاقتها بالفكرة التي يريد الشاعر لها أن تنهض ؟ كيف توسع الدلالة؟ ، هذا كله منحته إياها أقواس التنصيص الحاضنة التي أعطتها تفردا وأهميه خاصة عن بقية النص ولنتبين ذلك في قصيدته إيها القبطان[3: 386 – 387]:

وَتَتْلُو صَبْرَ أَيُّوبَ عَلَى وَجْهِي

وَلَكِنِّي مَهْوُوسٌ غَرَاماً:

بِبُيُوتٍ أَذِنَ اللهُ أَنْ يُذْكَرَ فِيهَا (*)

وَكَثِيراً هَيَّمَتْنِي

أَلَمْ نَشْرَحْ " . . . "

وَالضُّحَى " . . . "

* - اقتباس واضح من قوله تعالى : ﴿ فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللَّهُ أَن تُرْفَعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ لَهُ فِيهَا بِالْغُدُوِّ وَالْآصَالِ ﴾ سورة النور : آية / 36.

" يَا أُخْتَ هَارُونَ وَمَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيّاً "

" زَكَرِيَّا "

وَسُلَيْمَانُ بْنُ خَاطِرٍ " كَانَ صِدِّيقاً نَبِيّاً "

وَإِمَاماً

قَبْلَ القَبْرِ " بِأَكْيَادَ "

ينتقل الشاعر من الصبر بوصف قيمة دينية / صبر أيوب فرضها سياق الحدث في القصة المعروفة لنبي الله أيوب (عليه السلام)، وكأن الصبر هنا في فكر الشاعر هو جزء من عملية تخدير يرفضها فيتجه إلى خيار آخر وصل به إلى حد الغرام، خيار المقاومة والتضحية، هذا ما لا يجده إلا في بيوت هائم بها وهي بيوت آل بيت رسول الله (صلوات الله عليهم أجمعين)، ومع هذا الهوس والغرام والهيام سيحتاج الشاعر إلى التركيز على ما سيطرح، فيأتي بالتنصيص ليقوم بعملية حجز ذهني داخل بنية مكانية محددة تتفتق عنها حركة عقلية لربط الدوال التي مارس الشاعر عليها عملية اعتقال ليحرر المداليل.

وإذ نرى أن التنصيص بعد بداية سورة الشرح(*) والضحى(**) يفتح التأويل الدلالي بناء على طريق الغلق، فالرسم حاضن لنقاط حذف، وكان من الممكن أن يجعله الشاعر منذ بداية الآيتين الكريمتين " ألم نشرح . . . " و "الضحى . . . " فيكون خيار القارىء هو إكمال الآيتين كما جاءتا في القرآن الكريم، إلا أن رسمهما بالشكل الذي يطرحه الشاعر يدفع نحو القيمة العليا لتلك البيوت بوصفها بيوت مختارة؛ لأن الخطاب في الآيتين خطاب موجه للإنسان بدلالة كاف المخاطب الذي نقرأ فيه أنفسنا ، كما أنهما يطرحان فكرتي التغيير/ نشرح والزمن/ الضحى وعليه لابد لنا من أن نرغب ويقفز الشاعر بناء إلى جملة منصصة في خطاب بني إسرائيل لمريم بنت عمران (عليها السلام) بعد حادثة ولادة سيدنا المسيح (عليه السلام)، وهذه الانتقالة هي استعداد يتجه بنا إلى أبعاد دلالية تأويلية أولهما يعبر عن الطهارة والنقاء لتلك البيوت، وثانيهما يشير إلى تلك الأمة المعاندة التي تتهم أنبياءها زورا وظلما ، وثالثهما يذكر أمته بطهارتها فماذا حدث لها وهي ترى طهارتها تدنس ورابعهما يهيئنا لحدث قادم، وهكذا يحجزنا التنصيص بصريا ويحررنا عقليا.

ويمحور التنصيص هذه المرة حول نبي الله " زكريا " (عليه السلام)(***)، وكان ما يقع على عاتقه كَفْلُ مريم ، فمن يكفل أخت هارون الآن حين يتمثل بعدها الرمزي بالقضية الفلسطينية وما

* - بسم الله الرحمن الرحيم﴿ أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ * وَوَضَعْنَا عَنكَ وِزْرَكَ * ٱلَّذِيٓ أَنقَضَ ظَهْرَكَ * وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ * فَإِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا * إِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا * فَإِذَا فَرَغْتَ فَٱنصَبْ * وَإِلَىٰ رَبِّكَ فَٱرْغَب*﴾

** - بسم الله الرحمن الرحيم ﴿وَٱلضُّحَىٰ * وَٱلَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ * مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ * وَلَلْأٓخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ مِنَ ٱلْأُولَىٰ * وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَىٰٓ * أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَـَٔاوَىٰ * وَوَجَدَكَ ضَآلًّا فَهَدَىٰ *وَوَجَدَكَ عَآئِلًا فَأَغْنَىٰ * فَأَمَّا ٱلْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ * وَأَمَّا ٱلسَّآئِلَ فَلَا تَنْهَرْ * وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ *﴾

*** - ذكر نبي الله زكريا (عليه السلام) ست مرات في القرآن الكريم وقد كان كافلا لمريم (عيها السلام) وجاء ذلك في قوله تعالي: ﴿ فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا ۖ كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ

تمثله ، ليظهر الوصف المنصص بوصفه قيمة عليا ؛ لأنه أكثر ثبوتا وصدقا " كان صديقا نبيا " ، في مقابل الاسم (سليمان بن خاطر)[1*]، فالذات أيا كانت قد تتغير وإنما الموقف الثابت هو من استحق الوصف، وكأن الشاعر دس وصفا / موقفا ثالث في سياق الآية، فهذا الوصف بصيغة الاقتباسية النصية جاء أيضا في سورة مريم وصفا لإبراهيم وإدريس[***]، وكأن ما قام به حين صَدَقَ في قضيته حد التضحية جعله مؤهلا نيل هذا الوصف القرآني حين كّفُل القضية ودافع عن العرض كما فعل زكريا (عليه السلام)، حتى أن ما فعله جعله إماما بما يحمل هذا اللفظ ولا سيما أن سنة الأئمة هو أن يكونوا قدوة في الثابت والتضحية وهذا ما حصل فكانت النهاية "أكياد"[***]، ومع إن أكياد هي رأس مسقط سليمان بن خاطر وحقها القوسان الهلاليان، إلا أن الشاعر جعلها بين قوسي التنصيص إهتماما وتركيزا، لا بوصفه مكان الولادة والقبر لسليمان لكن بوصفها حاملة لرحلة إنتاج البطولة والموقف والتضحية.

ومع قلة استعماله للشرطتين إلا أننا لمسنا استعمالا لها في قصيدته الأساطيل بشكل يُعمق المعنى من حيث التثبيت والتفصيل ولنستطلع قوله[3: 24]:

لَا الحُكُومَاتُ . . . لَا الرَّاجِعُونَ إِلَى الخَلْفِ

لَا الأَطْلَسِيُّ وَلَا الآخَرُونَ وَإِنْ نَضَحُوا فَلَسَفَةً

لَا تَخَفْ . . . لَا تَخَفْ . . . إِنَّنَا أُمَّةٌ

- لَوْ جَهَنَّمُ صُبَّتْ عَلَى رَأْسِهَا- وَاقِفَةٌ

تقع الجملة بين الشرطتين وتنبأنا أولا أنها تأخذ المنحى التركيبي الاعتراضي مما يسمى الجمل التي لا محل لها من الإعراب ، ولكن لها محل من المعنى مؤكدة له وموضحة ، فهي تعطي الجملة سببا منطقيا لعملية إطلاق الصفة (واقفة) بدءً من عملية الاثبات فهناك (لاءات ست) كيف نبرهن بأننا (أمة واقفة)؟ ليكون الجواب هو الجملة بين الشرطتين، إذ أسهمتا في توجيه الانتباه للمعنى مفصلة له ، وكان بإمكان الشاعر الإكتفاء بجملة الصفة والموصوف إلا أنه إحتاج أكثر إلى بيان أسباب عدم الخوف وإثبات الصفة للموصوف. كما أن نحويا؛ حق الصفة أن تلاصق الموصوف مكانيا ويُسمح للجمل الاعتراضية بالفصل[24: 3/ 491]، وهذا السماح نابع

وَجَدَ عِندَهَا رِزْقًا ۖ قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّىٰ لَكِ هَٰذَا ۖ قَالَتْ هُوَ مِنْ عِندِ اللَّهِ ۖ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَن يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ ﴾ سورة آل عمران : آية / ٣٧ .

* - سليمان محمد عبد الحميد خاطر(1961 - 1986) كان أحد عناصر قوات الأمن المركزي المصري، أطلق النار على مجموعة من السياح الإسرائيليين عند نقطة حراسته التي تقع بالقرب من منتجع رأس برقة بمنطقة نويبع بمحافظة جنوب سيناء في (5 أكتوبر 1985) فقتل منهم سبعة من بينهم أربعة أطفال كما قتل ضابط مصري وجرح أربعة فيما عرف بحادث رأس برقة، ثم سلم نفسه وتعرض لاحقًا لمحاكمة عسكرية والتي حكمت عليه بالأشغال المؤبدة، وفي يناير 1986 عُثر عليه مشنوقًا في زنزانته في ظروف غامضة. يراجع: الموسوعة الحرة ويكيبيديا . ينظر: سليمان خاطر السلام . الموساد . الموت، عادل حموده : 7،8.

** - ورد هذا الوصف اقتباس نصيا من القرآن الكريم في سورة مريم الآيتين / 41، 56.

*** - إكياد: منطقة بحرية التابعة لمدينة فاقوس في محافظة الشرقية بمصر ، وهي مسقط رأس سليمان محمد عبد الحميد خاطر. يراجع: الموسوعة الحرة ويكيبيديا . ينظر: سليمان خاطر السلام . الموساد . الموت، عادل حموده: 122.

من التأكيد على أهمية المحتوى التعبيري لما يقع بين الشرطتين في دفع دلالة الفكرة التي يسوقها الشاعر وهي أشبه بعملية انزياح تركيبي لتحريك ذهن القارىء باستشعار لذة التعبير وصولا للذة الدلالة، من طريق تنشيط الذهن في فهم أن الجملة المعترضة التي باتت هي الأقرب مكانا للموصوف بوصفها جملة واصفة للصفة نفسها، وهذا مما يعمق المعنى فهي تمارس نوعا من التعليل لأجل الاستيضاح. كما مما لا يخفى أن الناتج الدلالي للجملة الاعتراضية سيتحول إلى معادل موضوعي لأنها جملة في بنيتها العميقة تحمل معنى الثبات وهذا ما تحمله الصفة الكامنة في لفظة (واقفة)، هكذا دفعت الشرطتان بما يقع بينهما إلى إفصاح دلاليا أكثر حين يركز المتلقي على كل ما يشغل مساحة النص ويشارك مع تراكيب حروفه لتقديم المعنى بصورة أكثر عمقا.

النتائج:

- أثبتت الدراسة أن علامات الترقيم في شعر مظفر النواب لم تؤدِّ وظيفة نحوية أو تنظيمية فحسب، بل تحولت إلى بنى سيميائية فاعلة أسهمت في إنتاج الدلالة وتوجيه التأويل داخل النص الشعري.
- يثبت الجدول الإحصائي الملحق أن نقاط التوتر حصلت على أعلى التكرارات مما يعكس حالة القلق الدائم والاضطراب النفسي والفكري الذي يعيشه الشاعر تجاه القضايا القومية والذاتية. إذ كشفت ظاهرة التوتر التكراري عن طبيعة الضاغط النفسي والفكري المسيطر على تجربة الشاعر، واستمرار الإحساس بالأزمة.
- كشفت الدراسة عن وجود علاقة عضوية بين البنية التركيبية والبنية البصرية للنص، إذ أسهمت علامات الترقيم في تعميق الأبعاد النفسية والفكرية والانفعالية للخطاب الشعري.
- لم يستعمل الشاعر علامة الاستفهام منتظرا لأجوبة بل لتعرية الواقع السياسي العربي وهذا ما يؤكده تراكمها فكانت قراءات لمساحات مهمة تتعلق بالهوية والوجود والمصير وكشف من خلال استعمالها عن انهيار المنطق الإنساني في الواقع العربي وعبرت عن رغبة بالتغيير.
- شكل الحذف المحاصر بين لفظين مكررين استعمالا واسعا ركن إليه الشاعر للتعبير عن قضايا تتطلب جنبة إلحاحيه للتأكيد على القراءة التي يُمكن وضعها بدلا عنه ، كما عد صلة رابطة بين اللفظين في توحيد للحالة المراد معالجتها، وكأن هذه النقاط تمارس وظائف متنوعة زمنية ومكانية وشعورية .
- أفصحت علامتا التوتر والحذف عن بنية انفتاحية داخل النص وتمركزتا كدوال إلى جانب الدوال التركيبية، فوسعتا مداليل البنية التركيبية بوصفها مداليل مضافة ، يشكلها القارىء، وهنا اسهمتا في جعل القراءة أكثر متعة ولذة ليس فقط من الجانب الشعوري بل العقلي أيضا، إذ زادت مساهمة القارىء بازدياد مساحته في المشاركة في النص مما حول القراءة من عملية استهلاك إلى عملية منتجة للمعنى.
- شكل التضامن الدلالي لأكثر من علامة دالا بصريا واضحة في نصوصه وقد عملت على بيان عمق القضايا وتأثيرها على الشاعر حتى وصل معها إلى استعمال علامتين مع صياغة لغوية واحدة ، وكأن ثمة شيء من الحيرة واللامنطق فيما يحدث يجعل من علامة واحدة غير ملبية لشعوره ولا للواقع المراد الكتابة عنه.
- انتهت الدراسة إلى أن علامات الترقيم أسهمت في تشكيل الهوية الأسلوبية لشعر مظفر النواب، وأصبحت عنصرًا بنائيًا وجماليًا لا ينفصل عن الرؤية الشعرية والدلالية للنص.

ت	عنوان القصيدة	. .	؟	...	!	،	" "	:	( )	.	_	_ _	المجموع
1	ثلاثة أمنيات	14	3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	17
2	صرة الفقراء	7	5	10	/	/	/	/	/	/	/	/	22
3	اعترافتان في الليل	1	/	3	11	3	1	/	/	10	/	/	29
4	الأساطيل	/	/	32	1	/	/	/	/	/	/	1	34
5	البقاع... البقاع	1	1	50	/	/	/	1	1	/	6	/	60
6	الرحلات القصية	17	1	1	/	/	/	/	1	/	/	/	20
7	المساورة امام الباب	1	1	1	/	/	/	/	1	/	/	/	4
8	المسلخ الدولي	25	1	1	/	/	1	1	/	/	/	/	29
9	إلى الضابط	/	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	1
10	بحار البحرين	80	15	9	/	/	/	/	/	/	/	1	105
11	بنفسج الضباب	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	2
12	أر.بي.جي	1	/	/	/	/	/	1	/	/	/	/	2
13	ترنيمات	29	5	/	/	/	/	1	/	/	/	/	35
14	تل الزعتر	58	19	/	1	/	/	/	1	/	/	/	79
15	دوامة النورس	5	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	6
16	رباعيات	3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	3
17	طلقة ثم الحدث	77	9	/	1	/	1	/	5	/	/	/	92
18	عبد الله الإرهابي	47	/	/	/	/	/	1	1	/	1	/	50
19	عروس السفائن	78	4	1	1	/	1	6	3	/	/	/	94
20	فتى اسمه حسن	14	2	/	/	/	/	/	1	/	/	/	17
21	في الحانة القديمة	24	4	1	/	/	/	/	/	/	/	/	29
22	قراءة في دفتر المطر	36	9	16	7	44	4	1	/	/	/	/	117
23	قصيدة من بيروت	34	8	/	/	/	/	/	/	/	/	/	42
24	قل هي	3	1	/	/	/	1	/	/	/	/	/	5
25	جزر الملح	9	1	/	/	/	2	/	/	/	/	/	12
26	مرثية لأنهار من الحبر	4	10	/	12	/	/	/	/	/	/	/	26
27	من الدفتر السري الخصوي لإمام الغنين	47	8	/	/	/	/	/	/	/	/	/	55
28	نهنهي الليل	8	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	9
29	وتريات ليلية	22	3	/	9	3	2	2	/			2	43
30	ياقاتلي	5	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	7
31	القدس عروس عروبتكم	8	20	/	2	/	/	/	3	/	/	/	33
32	بكانية على صدر الوطن	37	5	1	1	/	1	3	1	/	/	/	49
33	وما هم.. ولكن لعشق	18	17	13	53	5	/	/	/	/	/	/	106
34	ايها القبطان	2	2	9	22	3	7	2	/	/	/	/	47
35	يوميات عروس الانتفاضة	4	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	4
36	موت العصافير	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
37	الاتهام	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	2
38	بالخمر وبالحزن فؤادي	7	3	2	4	/	/	/	/	/	/	/	16
39	رسالة حربية عاشقة	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	2
40	الخوازيق	2	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	3
41	باب الكون	1	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	2
42	سلفيني	10	3	/	/	/	/	/	/	/	/	/	13
43	بيان سياسي	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	2
44	ندامى	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
45	اللون الرمادي	/	1	/	1	/	/	/	/	/	/	/	2
46	أفضحهم	2	/	2	2	1	1	1	/	/	/	/	9
47	قمم	11	3	1	4	/	/	/	/	/	/	/	19
48	وأنت المحال	1	/	1	5	1	/	/	/	/	/	/	8

49	من الدفتر السليل	23	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	24
المجموع		785	169	158	137	60	22	20	18	10	7	4	1390

جدول رقم(1) يبين عنوان قصائد الديوان وعدد تكرارات علامات الترقيم في كل قصيدة، وتكرارات كل علامة على مستوى قصائد الديوان

المصادر:

* القرآن الكريم .

1- استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، بسطام قطوس ، مؤسسة حمادة ودار الكندي ، أربد ، 1998 م.
2- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2006م.
3- الأعمال الشعرية الكاملة مظفر النواب ، .....
4- الألسنية (علم اللغة الحديث): المبادئ والأعلام، ميشال زكريا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1983م.
5- البيان والتبين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت255 ه)، تح: عبد السلام هارون، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1423 ه.
6- بنية النص وتحليل الخطاب، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007م.
7- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004) ، محمد الصفراني ، النادي الأدبي ، الرياض، 2008م.
8- جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ، هانس روبرت ياوس ، تر: رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة ،ط1، 2004م.
9- الحروف الأولى دراسة في تاريخ الكتابة ، خلف طايع، دار ميريت للنشر والتوزيع ، القاهرة/ بيروت ، ط1، 2005م .
10- سليمان خاطر السلام . الموساد . الموت، عادل حموده ، سينما للنشر ، مصر (د . ت)
11- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف تيبس، دار التنوير للنشر، بيروت، ط1، 2011م.
12- العلامة: تحليل للمفهوم وتاريخه، أمبرتو إيكو، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007م.
13- علم الدلالة ،أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998م.
14- علم اللغة العام ، فردينان دي سوسور، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفق عربية – الأعظمية – بغداد ،1985م
15- القاموس المحيط ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي(٨١٧هـ) ، تح : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ،بيروت ، لبنان، ط٨ ، ٢٠٠٥م

16- قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار طوبقال ، الدار البيضاء، المغرب
17- اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء ، المغرب، ١٩٩٤ م
18- لسان العرب، المؤلف: محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت ٧١١هـ)، الحواشي: لليازجي وجماعة من اللغويين ، دار صادر – بيروت، ط3، ١٤١٤ هـ.
19- لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطابي ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1، 1991م.
20- كتاب التعريفات ، علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني (ت ٨١٦هـ)، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر،، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان،ط1 ١٤٠٣هـ -١٩٨٣م.
21- كتاب العين ، الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٠هـ) ، تح: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ط١، ٢٠٠٣ م .
22- معجم مقاييس اللغة، ابو الحسين احمد بن فارس بن زكريا (٣٩٥هـ) ، تح: عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، ١٩٧٩م
23- مقدمة في أدب العراق القديم، طه باقر، دار الحرية ، بغداد ، 1976م.
24- النحو الوافي، عباس حسن. دار المعارف ، مصر.