جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

دراسة أسلوبية في شعر محمد مقدادي

إعداد الطالبة
عهود عدنان نايلة

إشراف
الأستاذ الدكتور طارق المجالي

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليـــــــــا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في الأدب والنقد قسم اللغة العربية وآدابهـــــا

جامعة مؤتة، 2008

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تُعبر
بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب عهود عدنان نايلة الموسومة بـــ:

دارسة أسلوبية في شعر محمد مقدادي

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في **اللغة العربية**.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
د. طارق عبدالقادر المجالي		2008/12/30	مشرفاً ورئيسا
أ.د. محمد علي الشوابكة		2008/12/30	عضواً
أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة		2008/12/30	عضواً
أ.د. محمد أحمد المجالي		2008/12/30	عضواً

عميد الدراسات العليا
أ.د. نضال صالح الحوامدة

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إليه.. أستاذي العابق بكستناء الانبعاث والقضية، حين يمتلئ به هذا الحضور الأخاذ لطيب ذكره وعظيم أبوته الصارمة الودودة معاً..الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة ..

وإلى من لا يحتويني في هذا العالم أجمع أكثر من ربيع أبوتـــه وعطائـــه وتحديـــه وجبروته .. أبي .. عدنان ..

وإلى تلك التي لا يغريني في هذه الدنيا أكثر من دفء حـــضنها، ودبيـــب الحـــزن والفرح، في عينيها .. ندى ..

وإلى خالد الصغير .. وعلاء .. وصهيل .. وإليه .. حاضراً غائباً بصفات الثـــورة كلها ..

عهود عدنان نايلة

الشكر والتقدير

كنت أعتقد دوماً أنك إذا شكرت شخصا، فإنك انتقصت من حقه عليك، ذلك أنك في هذه الكلمة لا تستطيع أن تختزل حقا ما تملي عليك نفسك قوله له .. غير أن اللغة في فضائها الواسع .. قد تكون أكبر من اعتقادي إذ يبدو الاعتذار عن الشكر باهتاً أكثر .. !

فإلى أستاذي الكريم الدكتور طارق المجالي لما أحاطني به من رعاية علمية بإشرافه على هذه الرسالة فاتسع صدره لها، وكان نعم المعلم والناصح ..

وإلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة، والأستاذ الدكتور محمد الشوابكة، والأستاذ الدكتور محمد المجالي، لتفضلهم تحمّل عبء مناقشة هذه الأطروحة ولما سيبدونه من ملاحظات ترقى بها وتقومها ..

وإلى أستاذي الودود، الشاعر الجميل، الدكتور محمّد مقدادي .. لما أحاطني به من عناية فائقة وودّ وتعامل كريم ..

وإلى كل من أعانني على إنجاز هذا الجهد أساتذة وشعراء وعائلة وموظفي مكتبة جامعة مؤتة، وأصدقاء.. وإخوة.. وإلى كل من لم تسعفني الذاكرة في استحضار أسمائهم بعد..

إليهم جميعا .. عظيم امتناني وتقديري ووفائي .. وإليهم أكثر من شكري ..

عهود عدنان نايلة

جدول المحتويات

المحتوى	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
فهرس المحتويات	ج
الملخص باللغة العربية	د
الملخص باللغة الإنجليزية	هـ
المقدمة	1
التمهيد	4
الفصل الأول: الانزياح	19
1. 1 الانزياح الدلالي	19
1. 2 الانزياح التركيبي	52
الفصل الثاني: الرمز والتناص	87
2. 1 أشكال استخدام الرمز في شعره	87
2. 2 التناص في شعره :	109
الفصل الثالث : المفارقة .	129
3. 1 أنماط المفارقة في شعر مقدادي .	131
الفصل الرابع : التكرار والإيقاع .	145
4. 1 أشكال التكرار في شعر مقدادي	145
4. 2 الإيقاع: الإيقاع الداخلي وتشييد الدلالة	172

الفصل الخامس: الـصورة الـشعرية 186
ومعجم الشاعر الدلالي 186
1.5 الصورة الشعرية 197
2.5 معجم الشاعر الدلالي
الخاتمة 223
المراجع 225

الملخَّص

دراسة أسلوبيَّة في شعر محمَّد مقدادي

عهود عدنان نايلة

جامعة مؤتة – 2008م

تناولت الدراسة نتاج الشاعر الأردني "**محمد مقدادي**"، وقد عنيت بتحليل شعره في ضوء المنهج الأسلوبي، الذي يفيد من عناصر الدرس اللساني الحديث، ومستويات علم اللغة المختلفة، كما يفيد من الجوانب النفسية والجمالية الأخرى في تحليل الخطاب الأدبي. وعلى هذا الأساس، فقد قسِّمت الدراسة إلى مقدّمة، وتمهيد، وستة فصول وخاتمة. مهَّدت لنفسها بمدخل نظري حول الأسلوب والأسلوبية، مصطلحاً وتطوراً وتداولاً في الدراسات النقدية العربية، ثمّ انتقلت لدراسة الانزياح الدلالي والتركيبي، من خلال صورهما التي يتوافر عليها شعر الشاعر. وخصص الفصل الثاني للرمز والتناص، بهدف الكشف عن صلة الشعر الحديث بتراثنا الأدبي ومدى الإفادة التي يحققها. ثمّ انتقل الفصل الثالث لدراسة المفارقة من خلال أنماطها المتعددة. ودرس الفصل الرابع التكرار والإيقاع، مبرزاً أهميّة البنية الصوتية على المستويين الدلالي والنفسي. ونهض الفصل الخامس بدراسة الصورة الشعرية من خلال بنائها المفرد. أمّا الفصل السادس فقد اختص بالمعجم الدلالي للشاعر. لتنتهي الدراسة إلى خاتمة قدمت عرضاً لأهم النتائج التي تمخّضَ عنها هذا الجهد.

Abstract
Stylistic Stady of Mohammad Migdady's poetry
Ohoud Adnan Nayleh
Mu`tah University . 2008

This study handles the poetical collection of the Jordanian poet "Mohammad Migdady" and concentrates mostly on analysing his poetry in the light of Stylistic approach, which utilises the elements of modern lingual lesson and the different levels of linguistics. It also utilises the psychological and aesthetical aspect.On this base, the study entitle has been divided into: introduction and preface, six chapters and epilogu, paves the way for itself through a theoretical overture about style and stylistics, Then it proceeds to study the semantic and structural displacement through their varied forms which are enormously existed in the poet's poems,The second chapter deals particularly with figuration and texture aiming. Then it moves forward to the third chapter to study the paradox.The fourth chapter is mainly about repetition and rhythm. Then the fifth chapter comes up to study the poetic image.The lastochapter is specialised with semantic dictionary (glossary) focusing on the importance of cultural structure in modern poetry.The study ends with the epilogue which shows the most important results yielded by this effort .

المقدمة

﴿ وَلَقَدْ عَهِدْنَا إِلَى آدَمَ مِن قَبْلُ فَنَسِيَ وَلَمْ نَجِدْ لَهُ عَزْماً ﴾*

يعدُّ الشاعر محمد مقدادي من روّاد الحداثة الذين زاوجوا بين الأصالة والتجريب في الشعر، فقد تكشفت قصيدته عن مزيجٍ من الغنائية الصافية والغموض الخلاق. إذ يرى في شعره مشروعاً رؤيوياً ناهضاً بعصره، مما جعله يملأ كنانته بما يليق لتحديد مكانه ومكانته، ذلك أن الشعر كما يقول لم يعد " يقدم متعة للجمهور وإحساساً باللذة والتخيل والاسترخاء، بل أصبح ذلك الغريب الذي يحمل عصاه ومعوله في العالم كاشفاً خراباً هنا، وخراباً هناك، ليفتح عيون الناس على فجيعة تتمدد من بين أيديهم ومن خلفهم. إنه الثورة على كل ما ينبني عليه الفساد ويقود إلى الهزائم والانكسارات. أصبح الشعر أداة للفضح، لا للتستر على بحار الدم والمقابر الجماعية وأشكال التعسف التي تطال الإنسان، مؤدية إلى توالد أنماط شتى من القهر السياسي والاجتماعي والتعمية الثقافية."[1].

قررت الكتابة والبحث في شعر محمد مقدادي، بعد اطلاعي على دواوينه، وكان لكل ديوان منها نكهته الخاصة في الذاكرة ودهشته المؤثرة في التلقي نظراً لما تميّز به شعره من غنى فني، وعمقٍ رؤيوي جعله يؤدي رسالة إنسانية شاملة، ووفرةٍ في المادة تعكس قدرته على العطاء ورفد التجربة، التي تستطيع أن تنهض بالقضايا المتعددة التي تتعلق باللغة الشعرية والأسلوبية.

وقد أضفى ذلك جمالية كبيرة متفردة على شعره، حاولت هذه الدراسة الكشف عن جوانب غير قليلة منها، خاصة أنه لم يظفر بدراسة مستقلة، في هذا الجانب. عدا ما قدّمه أحمد الخطيب من قراءات متفردة – غير أسلوبية – لجديد إصدارات الشاعر، أو محاورات ثقافية معه، ضمن جريدة الرأي الأردنية ومجلّة عمان، وكان هذا سبباً آخر من أسباب دراستي له. وعلى هذا الأساس من التناول،

---

* - طه:115.

[1]- الخطيب، أحمد، الجمعة 14/تشرين الثاني / 2008م، حوار مع محمّد مقدادي، **ملحق الرأي الثقافي، جريدة الرأي الأردنية**، العدد 13915.

انطوت خطّة الدراسة الموسومة بـ (دراسة أسلوبية في شعر محمد مقدادي) على التمهيد وستة فصول:

خصص التمهيد لعرض موجز نظري عن الأسلوب والأسلوبية، مصطلحاً وتطورا وتناولا في نقدنا العربي الحديث، بغية الكشف عن المكانة التي يحتلها البحث الأسلوبي فيه. وعن الصلة القوية التي تربطه بنظريات تحليل الخطاب والتلقي. ثم تناول الفصل الأول ظاهرة الانزياح بشقيها: الدلالي والتركيبي مبرزا مكانتها العالية في رفع شعرية النص الشعري، وقد وقفت على العديد من الشواهد التي تمثلتها، موزعة على نتاج الشاعر.

وانتقلت الدراسة في فصلها الثاني إلى دراسة الرمز والتناص في شعر مقدادي، بما لهما من صلة بالتراث من جهة، وبالرؤية والإيحاء من جهة أخرى. وجاء الفصل الثالث ليدرس المفارقة، باعتبارها ملمحاً أسلوبياً لافتا في الشعر الحديث، فتتبع بعض أنماطها في شعر مقدادي، وكيفية أدائها للدلالة والمعاني.

وجاء الفصل الرابع ليدرس التكرار والإيقاع الداخلي في شعره، لنتبين من خلاله أن القصيدة المقدادية تشكل أرضاً متميزةً خصبة في رفد المستوى اللغوي التركيبي والدلالي النفسي لهاتين الظاهرتين. واتكأ الفصل الخامس في دراسته موضوع الصورة على أساليب بناء الصورة المفردة من تشبيه واستعارة وتجسيد، مبرزاً احتفاء النص المقدادي بصور الطبيعة وتأنقه في تقديمها.

أما الفصل السادس والأخير، فقد اختص بمعجم الشاعر الدلالي، إذ استطاع أن يرسم بعضا من حدود شعرية مقدادي، من خلال تعاطيها مع لغة التراث من جهة، ومع اللغة المتداولة (الشعبية) من جهة أخرى. ثم انتهت الدراسة إلى خاتمة تضمنت عرضاً موجزاً لأبرز النتائج التي تمخض عنها هذا الجهد.

وقد استعانت الدراسة بالمنهج التحليلي في الوصول إلى أحكامها، كما أفادت من المناهج والنظريات النقدية المعاصرة التي اعتنت بالشعر، من مثل: المنهج الرمزي، ونظريات التلقي وتحليل الخطاب.

أما على صعيد المراجع والمصادر، فقد سعيت إلى كل ما مـــن شـــأنه أن يثري الدلالة، ويفتح أفق النص الشعري، والرؤيوي، مما أدى إلى تنوع ووفرة فـــي تلك المظان، دون أن تثقل على كاهل الدراسة في قسميها النظري، والتطبيقي.

وبعد، فهذا جهدي المتواضع أقدمه بين أيديكم، آملة أن يوفق فيجد طريقه إلى اعتذار لائق – على ما فيه من إخلاص وتفانٍ في سبيل الجمال الـــشعري – إن قصر عن شيء أو زلَّ في منطق، خاصة وأنه لازال غضاً وليداً في ميدان البحـــث العلمي، وإن كان يطمح ألا يكون بعدُ في صفره المعرفي والنقدي بعد جهـــده ذاك، والله ولي التوفيق.

التمهيد

الأسلوب والأسلوبية: مدخل نظري

مع الدراسات العربية:

أثبتت الدراسات العربية الحديثة القائمة حول الأسلوب والأسلوبية جدارتها في تناول ماهية العلم وأهدافه ومناهجه واتجاهاته؛ وفي رسم حركته التاريخية، وكذلك في تحديد موقعه بين المناهج النقدية التي تتناول النص الأدبي، والمقاربة فيما يطرحه من مقولات وآراء ووجهات نظر عبر عدد من الدراسات العربية والغربية.

ولم تتوقف جهود نقادنا على استقراء الآراء واستنباط الجذور، إنما خرجوا باعتقاداتهم الشخصية بعد عمليات مكثفة تتضمن مقارنة للأفكار والمفاهيم والعلاقات والمحاور الموجودة في كلا النقدين: العربي والغربي؛ خاصة فيما يتعلق بتأثر النقد الغربي الحديث بالآراء النقدية العربية القديمة المطروحة في عيون مؤلفاتنا النقدية عند عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني وابن خلدون وغيرهم. ناهيك عما قدموه من جهد خاص فيما يتعلق بترجمة المؤلفات الغربية المتعلقة بالموضوع وتقديمها والتعليق عليها [1].

ونستطيع بعد الاطلاع على أغلب تلك الدراسات أن نرسم صورة ما لسير حركتها ضمن الإطارات الآتية:

أ- الإطار التاريخي:

انشغل الدارسون ضمن هذا الإطار برسم حدود واضحة لبذور التكوين الأولى للعلم، فتتبعوا نشأته واتجاهاته المبكرة في الفكر الغربي، متناولين المدرستين الفرنسية والألمانية، والاتجاهات الروسية والإيطالية والإسبانية، ممثلة

---

[1] ـ انظر على سبيل المثال: هوف، غراهام، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: كاظم سعد الدين، د.ت، أو مكان أو دار للنشر. مونان، جورج، 1994م، مفاتيح الألسنية، عربه وذيله بمعجم عربي ـ فرنسي: الطيب بكوش، منشورات سعيدان، تونس، ط1. جيرو، بيير، 1993م، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، ط 1. بليث، هنريش، 1999م، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق: محمّد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1. ساندرس، فيلي، 2003م، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1. شتريلكا، ليوزف، 1984م، الأسلوب الأدبي، من كتاب مناهج علم الأدب، ترجمة مصطفى ماهر، **مجلة فصول**، مج 5، ع1.

بأعلام الحركات النقدية القائمة مثل: بالي، ليوسبيتزر، جورج مونان، باختين، ياكبسون، تشومسكي، ريفاتير، ديفوتو، وآمادوا ألونسو[1].

وضمن بحثهم في محاولات التجديد في نقدنا القديم، استطاع الباحثون أن يضعوا بين أيدينا صورة مقنعة منظمة لأصول الأسلوبية العربية عند عدد من نقادنا العرب، وذلك أثناء تتبعهم لتاريخية المصطلح وجذوره العربية عند اللغويين والبلاغيين والمشتغلين بالأدب، كالجاحظ (255هـ)، وثعلب (291هـ)، وابن جني (392هـ)، والمرزوقي (421هـ)، وعبد القاهر (471هـ)، وابن حازم القرطاجني (684هـ)، وابن خلدون (808 هـ) .. وغيرهم [2].

ب- الإطار النظري:

بعد ذلك انتقلت الدراسات إلى منظور مختلف، فبحثت في الإطار النظري للعلم، وكيفية تبلوره، وعلاقته بالعلوم والمناهج الأخرى التي تمتزج به كعلمي البلاغة واللغة، ونستطيع أن نوجز محاور هذا الإطار فيما أرى على النحو التالي: -

1 – مفهوم الأسلوب وطبيعته:

وتتعلق المادة المتناولة هنا بالبحث في مصطلح الأسلوب، ومحاولة طرق إجابة واضحة لتساؤل من مثل: ما الأسلوب؟ وعلى أن الجهد المقدم في هذه القضية

---

[1] - انظر مثلا: المسدي، عبد السلام، 1982م الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، ص 17 – ص 106. فضل، صلاح، 1985م، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، ص7 – ص67. النحوي، عدنان علي رضا، 1999م، الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط2، الفصل الأول والثاني، ص145 - ص185. بن ذريل، عدنان، 2000م، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، الفصل الرابع، ص42 – ص51. الكوّاز، محمّد كريم، 1426هـ، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من ابريل، الجماهيرية الليبية، ط1، الفصل الثاني، ص51 وما بعدها. ربابعة، موسى سامح، 2003م، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد، الأردن، ط1، الفصل الأول، ص9 – ص19.

[2] - انظر على سبيل المثال: الشايب، أحمد، 1990م، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب العربية، مقدمة النهضة المصرية، القاهرة، الباب الثاني، ص40 وما بعدها. سليمان، فتح الله أحمد، 1990م، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، الفصل الأول، ص22 – ص 33. خفاجي، محمّد عبد المنعم، فرهود، محمّد السعدي، وشرف؛ عبد العزيز، 1992م، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، ابتداء من الفصل الثاني وحتى نهاية الكتاب. عيد، رجاء، 1993م، البحث الأسلوبي "معاصرة وتراث"، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، ص87 وما بعدها. عبد الجواد، إبراهيم،1997م، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، الفصل الثالث، ص79 – ص 88. الأسلوبية " الرؤية و التطبيق"، أبو العدوس، يوسف، 2004م، الأسلوبية " الرؤية و التطبيق "، نشر بدعم من وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، الفصل الأول، ص11 – ص41.

كان عميقا وواسعا، غير أن أغلب الدراسات قد اتفقت على عدم الوصول إلى تعريف محدد شامل جامع للأسلوب، مما أبرز وجهتي نظر متناقضتين فيما يتعلق بموضوع الأسلوب بشكل خاص؛ الأولى: خصوبة هذا العلم ومرونته من خلال التعددية في التعريفات؛ والثانية: إحاطة هذا العلم بشيء من الشكوك والآراء حول مدى صحة وجوده أساسا، فلا نفاجأ إذا وجدنا أحدهم يطرح التساؤل: هل ثمة أسلوب؟[1]. وقد لا نفاجأ كذلك إذا عرفنا أن المناداة باللاأسلوبية قضية لازمت الأسلوبية بعد ظهورها بقليل في النقد الغربي، حيث نادى بها اللغوي الأمريكي (غراي) في كتابه (style . the problem and its solution 1969)، ورأى أن هذه الظاهرة غير موجودة إطلاقا، مما دفع الباحثين في هذا المجال إلى الوقوف أمام جملة من القضايا والإشكاليات سعيا وراء حل مناسب[2].

2 – علمنة الأسلوب:

وأعتقد أن هذه القضية انبثقت أساسا من التساؤل المطروح حول وجود ظاهرة الأسلوب، فإثبات أن الأسلوب علم قائم بحد ذاته، وليس منهجا نقديا كسائر المناهج يؤدي بالضرورة لنفي اللاأسلوبية وإبطال المناداة بها. وذلك لا يكون إلا بالبحث في ماهية العلم وخصائصه[3]، مما يقتضي تطبيق مقولات الفكر النظري ومبادئه الخالصة على الأسلوب من مثل:

أ- هوية الأسلوب.

ب- الاختلاف: ذلك يعني البحث في تنوع التعاريف والمشابهة والمخالفة فيها، وفي السمات الأسلوبية بشكل عام.

ج- الأساس: الحديث في الوجود الفعلي للأسلوب كعلم من خلال مبدأي الغائية والسببية.

---

[1] ـ انظر: الربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص21.

[2] ـ انظر: ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ساندرس، ص25.

[3] ـ للبحث في قواعد إيجاد ماهية الشيء أو وجوده كعلم، انظر: إمام، إمام عبد الفتاح، 1982م، المنهج الجدلي عند هيجل، دراسة لمنطق هيجل، دار التنوير، ط2، ص 185 – ص 205. وفراي، نورثروب، 2005م، تشريح النقد، ترجمة وتعليق: محيي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط2، ص 16 وما بعدها.

وإذا عرفنا أن العـــلم " هو في أساســـه أسلوب منظم لرؤية الأشياء وفهم العـــالم "[1]، نستطيع أن نفهم تلك العلاقة القائمة بين العلم والأســـلوب مـــن ناحيـــة فكرية وثقافية ووجودية بشكل عام، تلك العلاقة التي تدعونا للمناداة بعلمنة الأسلوب مما يعني إثبات وجوده.

3 – صلة الأسلوب بالعلوم الأخرى:

كالبلاغة واللسانيات والنقد الأدبي، لتحديد موقعه منها كعلم، ومعرفة نقاط التداخل، واكتشاف الفروقات التي تجعل من كل منها علما مستقلا بحد ذاته.

ت- الإطار الإجرائي:

وفي هذه المرحلة يقترب الباحث من تحويل الفكرة المطلقة إلى واقـــع مطبق، فيخرج من التنظير والبلورة، إلى تحديد أهداف البحث الأسلوبي ومناهجه واتجاهاته، ثم قد يتبنـــى الاتجاه الذي يتناسب وطبيعة تخصصه أو ميوله النقدية، كالاتجاه التعبيري أو البنيوي أو الصوتي أو الإحصائي.

ث- الإطار التطبيقي:

ويكون النص الأدبي في هذا الإطار هو مادة البحث ومشكلته، فبعـــد أن يتبنـــى الباحث تجاهه الأسلوبي الخاص، تبدأ مهمته في إثبات صلاحية ذلـــك الاتجـــاه للتعامل مع النص الأدبي، وأرى أن هذا الإطار يعنى أساسا بتخطيب النص، مما دعا بعض الأسلوبيين إلى البحث في نظريات النص والتلقي وتحليل الخطـــاب، وعلاقتها بالأسلوبية[2].

---

[1] - زكريا، فؤاد، التفكير العلمي، 2007م، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط1، ص17.

[2] - استطاع عدد من الأسلوبيين دراسة الأسلوب من خلال محاور النص الثلاثة: المرسل – الرسالة – المتلقي، باستثمار آليات تحليل الخطاب، لتحقيق وظائف اللغة عبر الخطاب الذي يوجهه المبدع، وبناء عليه فقد ظهرت دراسات معنية بتوضيح علاقة الأسلوبية بالنظريات المطروحة لتحليل الخطاب، انظر مثلا: خليل، إبراهيم، 1997م، الأسلوبية ونظرية النص، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1. عياشي، منذر، 1990م، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ط1.بن ذريل، عدنان، 2000م، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1. ومن أمثلة الدراسات التطبيقية: صادق، رمضان، 1998م، شعر عمر بن الفارض: دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1. الكيلاني، إيمان، 1994م، دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراة غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان . المجالي، طارق، 2000م، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، رسالة دكتوراة غير منشورة، الجامعة الأردنية. حجازين، رشا سامي، 2005م، شعر محمود الشلبي، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة. العبد، محمّد، أكتوبر، 1986، مارس، 1987، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، **مجلة فصول**، مج7، العددان (1-2). ربابعة، موسى، 1990م، التكرار في الشعر الجاهلي ، دراسة أسلوبية ، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات** ، مج 5، ع 1، مؤتة، الكرك، الأردن.

الأسلوب و الأسلوبية:

تدل الحقائق التي طرحها النقاد القدماء والمحدثون على أن "مصطلح الأسلوب سبق مصطلح الأسلوبية إلى الوجود والانتشار بمدة طويلة"[1]، حيث إن الأسلوب مفهوم قديم يرقى إلى بدايات التفكير الأدبي في أوروبا، وظهر أكثر ارتباطا بالبلاغة منه بفن الشعر، لأنه درس كعنصر التأثير في الخطابة، مما جعله يحظى بتأمل خاص[2]. أما الأسلوبية كمصطلح فهو لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين، مواكبا ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي اعترفت بوجود الأسلوب كعلم مدروس لذاته، يوظف في خدمة التحليل الأدبي أو النفسي أو الاجتماعي تبعا لاتجاه معين[3].

وكذلك كان الحال في تراثنا العربي، حيث تناول القدماء الأسلوب أثناء معالجتهم بعض القضايا النقدية والبلاغية، وقضية إعجاز القرآن، ونحن إذ نتحدث عن تاريخ الأسلوبية العربية، تجدر بنا الإشارة إلى أن ما نتتبعه لا يعدو كونه " بعض الإضاءات والقضايا المهمة التي طرحها العرب القدامى حول الأسلوب"[4]، مما يعني أنهم لم يبحثوا قضايا الأسلوب كلها، إنما هي شأن نشأة أي علم ــ معالم أولية لها دور واضح في تلك النشأة.

وبشكل عام فالمتداول أن الأسلوبية تعرف "بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[5]، مما يجعلنا نستشف أن قضية السبق في ظهور مصطلح الأسلوب على مصطلح الأسلوبية مسلمة بديهية لا مجال للخوض فيها، وهي بذلك مشابهة لعلم اللغة إذ جاء ليدرس اللغة التي تمثل أصلا له.

لقد ظهرت تصورات متعددة لمعنى الأسلوب، مما جعله يواجه إشكالية كبرى في التعريف، وربما كان في طبيعة الأسلوب ما يدعو إلى مثل هذه التعددية، إذ تبدو اللفظة تعبيرا عاما، فنحن نستطيع " أن نرصد اختلاف

---

[1] ـ المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص9.
[2] ـ انظر: هوف، الأسلوب والأسلوبية، سابق، ص19.
[3] ـ انظر درويش، أحمد، 1984م، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، **مجلة فصول**، مج 5، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر.
[4] ـ أبو العدوس، الأسلوبية " الرؤية و التطبيق "، ص 11.
[5] ـ المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، ص 34.

الأساليـــب في مجالات كثيرة، فلا يوجد أسلوب واحد في كل شيء، بل أساليب متعددة، ذات خصائص متميزة، تجعل لكل أسلوب كيانا مستقلا"[1]؛ مما جعلنـــا على ما أعتقد نألف فكرة الأسلوب، ونتحدث عنه وكأنه شيء معروف تواضعنا عليه بشكل أو بآخر ضمن حدود وعينا النقدي وما يتناسب وأطرنا التطبيقية.

كان لكلمة (أسلوب) في العربية استعمالات شتى، فقد وصف الـــسطر من النخيل بأنه أسلوب، وكذلك للطريق الممتد، فهو يمثـــل الطريـــق والوجهـــة والمذهب والفن، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويقال: أخذ فلان في أساليب مـــن القول، أي في أفانين منه[2]. ويرى الزمخشري أن الكلمة ذات مدلول إيجابي إذ يقول: سلكت أسلوب فلان: أي طريقته و كلامه على أساليب حسنـــة[3].

أما في اللاتينية، فتعني كلمة استيليوس – أي الأسلوب –: الإزميل، أو المنقاش للحفر، والكتابة، و قد كان اللاتين يستعملونها مجازا للدلالة على شكلية الحفـــر أو الكتابة، ثم اكتسبت دلالتها الاصطلاحية مع الزمن، فأصـــبحت تـــدل على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير..[4].

ويرى بعضهم أن "التعريف القائل بأن الأسلوب هو أية طريقة خاصـــة لاستعمال اللغة، حيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة لكاتب، أو مدرسة، أو فترة زمنية، أو جنس أدبي ما، يبدو تعريفـــا مقبولا لدى الكثيرين، وإن عبـــر عـــن مضمونه بألفاظ مختلفة"[5]. وأعتقد أن الوصف الذي يعطيه بيير جيرو يمكن أن يعد من أبسط التعريفات وأكثرها قبولا، حيث تبقى الأسلوبية في تصوره " دراسة للتعبير اللساني، أما كلمة أسلوب، إذا ردت إلى تعريفها الأصلي، فهـــي تعنـــي طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة "[6].

وقد ترســـخ في أذهان المشتغلين باللغـــة والأدب أن للأسلـــوب نظاما لغويا " يتألف من الكلمات فالجمل والعبارات .. وهذا الفهم – علـــى صـــحته –

---

[1] ـ الكوّاز، علم الأسلوب، ص 7.
[2] ـ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج 2، مادة (سلب)، ص 178.
[3] ـ الزمخشري، ط1989، أساس البلاغة، دار الفكر، ص 305.
[4] ـ انظر: ابن ذريل، النص والأسلوبية، ص 43.
[5] ـ أبو العدوس، يوسف، 1999م، البلاغة والأسلوبية " مقدمات عامة "، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، ص 161.
[6] ـ جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 6.

يعوزه شيء من العمق والشمول"[1]. ذلك أن هذه الصورة لا يمكن أن تدل بمفردها على ما نبحث عنه في الأسلوب، إذ نحتاج مكونات أخرى لتكتمل في وعينا صورة النظام الأسلوبي، المتآلف من نظام لغوي يعنى باللغة ونظام معنوي آخر يرتبط بمنشئ النص.

ويرى بعضهم عند وضعه لحد فاصل بين الأسلوب والأسلوبية، أن الأسلوبية تعد منهج دراسة الأساليب " فهي تطلق على جملة المبادئ والمعايير الكبرى التي يحتكم إليها في تمييز الأسلوب وتحليله، فالأسلوبية هي الكل، والأسلوب هو الجزء، ومن جماع الأساليب تتكون الأسلوبية في تحديدها الختامي"[2].

وأرى أنه لا جدوى من إعنات النفس في تناول إشكالية المصطلح، وتتبع تاريخيته، وتعاريفه، ومواطنها، لأن ذلك ليس من اختصاص دراسة تطبيقية كالتي أقصد إليها هنا، ولأن دراساتنا العربية قد أفاضت في التنظير للأسلوب وعلمنته بالصورة التي رسمتها سابقا، غير أني لا أجد ضيرا في عرض بعض القضايا المتعلقة بالأسلوب والأسلوبية على شكل خصائص ومقولات تعطي صورة ما للنظرية التي قامت على أساسها هذه الدراسة .

الأسلوبية والبلاغة:

سبق وأن أشرنا إلى أن الأسلوب بدا أكثر ارتباطا بالبلاغة منه بفن الشعر، وإذا تناولنا المادة اللغوية لكل منهما، فسنجد أن هذا الارتباط يبدو منطقيا حتى في هذا المستوى، حيث يمثل الأسلوب: الطريق والمذهب والفن؛ وتعنى البلاغة لغة: الوصول والانتهاء[3]، وباستكشاف جملة مفيدة من ترابط الأصول اللغوية نصل إلى شيء من مثل: الوصول إلى الفن. وأرى أن هذه الجملة هي انتهاء ما أراده الأسلوبيون من حديثهم عما يعرف ببلاغة الأسلوب.

---

[1] ـ الشايب، الأسلوب، ص 40.

[2] ـ سليمان، أماني، 2002م، الأسلوب والأسلوبية إضاءات حول المفهوم والمحددات، **مجلة أفكار**، ع 166، ص 91.

[3] ـ الشنتناوي، أحمد، خورشيد، إبراهيم زكي، يونس، عبد الحميد، دائرة المعارف، مج4، وزارة المعارف.ص 65.

ثـم توسعـت العلاقة فبنى الدارسون علاقات وطيدة بينهما، تتقلص الأسلوبية في بعضها حتى لا تعـدو أن تمثل جزءا مـن نمـوذج التواصـل البلاغي، وتنفصل في البعض الآخر عن هذا النموذج، فتتسع لتمثل البلاغة كلها باعتبارها (بلاغة مختزلة) [1].

وإذا تبينـا مسلمـات الباحثين والمنظرين في هذا الصدد، وجـدناها تقرر أن الأسلوبية هي الوريث الشرعي والمباشر للبلاغة، ومعنـى ذلك كمـا يشرح عبد السلام المسدي " أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغـة، والمفهـوم الأصولي للبديل – كما نعلم – أن يتولد عن واقع معطى وريث ينفـي بموجـب حضوره ما كان قد تـولـد عنه، فالأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفـس الوقت،هي لها بمثابة حبـل التواصل وخط القطيعة في نفـس الوقت أيضا."[2].

وإن كنت لا أنكر أن الأسلوبية يمكن أن تعد أحيانا امتدادا للبلاغـة، خاصة مع تعريف بعضهم للبلاغة بأنها "علم أسلوب الأقدمين"[3]؛ غير أني أعتقد أن البلاغة لا تعدو كونها أحد الأصول التي انبثق منها علم الأسلوب، ذلـك أن لكل علم جذورا أساسية تؤدي دورا مهما في نشأته، وتجد له أصولا مقنعة ليكون له موقعه بين العلوم الأخرى، ونحن نعلم أن البلاغة ليست العلم الوحيـد الـذي يرتبط بالأسلوبية بهذه القوة، فهناك علم اللغة، الذي قد يبدو أكثر ارتباطـا بهـا، وهناك النقد الأدبي وما يتصل به من مناهج على سبيل المثال.

ثم لو كانت الأسلوبيـة بديلا للبلاغة حقا، لاحتلت مكانها ونحتها عن منبرها في مجال الدراسات الحديثة، غير أن هذا لم يحدث فعـلا، حتـى و لـم يصرح أحد عن رغبته في حصول ذلك، بل وعلى العكس منه، تمتد الدراسـات في كلا الاتجاهين دون أن يؤثر وجود أحدها على الآخر أو يلغيـه، وإن كنـت أعتقد أن الأسلوبية أجود ما تدرس في النصوص الحداثية – ربما لحداثة العلـم ذاته – و أن البلاغة تبدو أليق بالنصوص القديمة.

---

[1] ـ بليث، البلاغة و الأسلوبية، ص 19.
[2] ـ المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، ص 52.
[3] ـ فضل، علم الأسلوب، ص 135.

وفيما يتعلق بحداثة الأسلوبية، من الطريف أن ندرك أن تطور الأسلوبية جاء مواكبا لتطور النصوص الحداثية بحد ذاتها، حيث لعب التقدم العلمي دورا ما في خيبة الأمل التي زرعت في الإنسان بعد الحربين العالميتين: الأولى والثانية، فشعر بلا سيطرته على الموجودات الكونية، وبأن قيمته تكمن في عمله وحسب، فأحس بلا معقولية العلم وعبثه، مما دعا الأدباء لاكتشاف أنفسهم في أدب اللامعقول، والعبث، وتحطيم التقاليد الفنية والأدبية[1].

مما يعني أن البلاغة التقليدية القديمة لم تعد قادرة على فك شيفرات النص الأدبي ومواكبة همومه المعاصرة، فكانت الحاجة ماسة لظهور علم جديد ينهض بأعباء النص، ويعيد بناءه، ليكون الناقد قادرا على الوصول إلى النص حقيقة، وعلى الدفاع عن وجوديته، فيما يتعلق بقدراته على استيعاب ما يقدمه المبدع من رؤى ونظرات، وبناء على ما تقدم أستطيع أن أعرف الأسلوبية بأنها علم يبحث في تخطيب النص الشعري استنادا إلى ما تتوافر عليه بنية النص من ظواهر تتعلق بأداء الدلالة، وسأعود للحديث عن هذا لاحقا[2].

الأسلوبية وعلم اللغة:

ترى العديد من الدراسات أن الأسلوبية قد نشأت في إطار علم اللغة، و أن مؤسسيها الأوائل هم في الأصل لغويون، خاصة مع اعتمادها الأساسي على اللغة التي يتشكل منها النص، بوصفها مدخلا لدراستها، و عند بحثنا في تحديد موقع الأسلوبية على الخريطة الألسنية نلتقي بآراء ثلاثة [3]:

1 ــ الأسلوبية فرع من فروع علم اللغة:

---

[1] ـ انظر: القواسمة، محمّد، 2003م، الأسلوبية الحديثة، **مجلة أفكار**، ع 175، ص 60.

[2] ـ لقد بحثت بعض الدراسات الحديثة نقاط الالتقاء والاختلاف بين علمي: البلاغة والأسلوبية، عند حديثها في حدود العلمين، فخرجت بمحاور جيدة على مستوى التنظير، غير أني لم أجد ما يفيد البحث من تكرارها هنا، إنما للفائدة انظر مثلا: عبد المطلب، محمّد، 1988م، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، ص10 وما بعدها. عبد البديع، لطفي، 1997م، التركيب اللغوي للأدب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط1، ص91 وما بعدها. أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية ، ص 170 وما بعدها. فضل، علم الأسلوب، ص 135وما بعدها. خفاجي وآخران، الأسلوبية والبيان العربي، ص41 وما بعدها. المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص52 وما بعدها. سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، ص 27 وما بعدها. عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص122 وما بعدها.

[3] ـ سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، ص 40.

ويرى أصحاب هـذا الرأي أن البحث الأسلوبي ينبغي أن يكون فرعا من علم اللغة، ويتزعم هذا الاتجاه رينيه ويليك، وتيرنر، وابستين الذي يبلغ إيمانه برأيه حدا يجعله يقرر بأن أي تحليل لغوي سيتحول إلى تحليل للأسلوب [1].

2 ــ الأسلوبية حلقة وصل بين اللغة و الأدب:

" و يخالف أنصار هذا الرأي سابقيهـم، إذ يرون أن الأسلوبية ليست مجرد فرع من علم اللغة، لكنها نظام مواز يفحص نفس الظاهرة من وجهة نظره الخاصة " [2]. و يعتبر ستيفن أولمان ــ صاحب هذه المقولة ــ من أبرز دعاة هذا الـرأي الذي يشاركه فيه سبيتزر [3].

3 ــ الأسلوبية مرحلة وسطى بين علم اللغة والنقد:

و يتضح أن أصحاب هـذا الاتجاه يرون أن الأسلوبيـة تحتل موقعـا وسطـا بين النقد الأدبي و علم اللغة، بل هي ــ في نظرهم ــ تحوي كليهما معـا، فالتركيب الاشتقاقي للكلمـة (Stylistics) يعني أن الجـزء الأول(style) ينتسب إلى السابق (النقد)، والثاني (istics) ينتسب إلى اللاحق (علم اللغة)[4].

وارتباط الأسلوبيـة بهذين النظامين لا يخل باستقلاليتها، فالتفاعل بـين العلوم المختلفة، وعلاقات التأثر والتأثير القائمة فيما بينها،كلها تبدو من أبرز السمات التي صارت تميز العلوم العصرية،فعلم اللغة والنقد الأدبي ليسا منفصلين تماما عن غيرهما من الأنظمة فكلاهما ذو علاقة مع علم النفس وعلم الاجتماع مثلا [5].

وإذا ابتعدنا عن ذلك الجدل القائم بين أصحاب تلك الآراء، كيلا نـورط أنفسنا في الشرح والمناقشة أكثر، واتجهنا صوب حدود كلا العلمين، فـسنجد أنـه سرعان ما انبرى الدارسون للتفرقة بينهما، فيرى أحدهم أن "علم اللغة هـو الـذي يدرس ما يقال، في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية مـا يقـال" [6]، كمـا تقتصر اللسانيات على " تأمين المادة التي يعمد إليها المتكلم أو الكاتب ليفصح بهـا

---

[1] ـ سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، ص 40.
[2] ـ سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، ص 41.
[3] ـ انظر المرجع نفسه.
[4] ـ انظر سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، ص 42.
[5] ـ سليمان، الأسلوبية مدخل نظري،ص42.
[6] ـ أبو العدوس، يوسف، 1999م، البلاغة والأسلوبية " مقدمات عامة "، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، ص162.

عن فكرته، أما علـــم الأسلوب فهو يرشد إلى اختيار ما يجب أخـــذه مـــن هـــــذه المادة للتوصل إلى نوع معين من التأثيـــر في السامع أو القارئ، شريطة احترام ما اتفق عليه العلمـــاء من مدلولات لفظية، وقواعد صرفية، ونحوية وبيانية" [1].

ولعل ما يقوله عبد الملك مرتاض في هذا الصدد، يبدو من أجود ما عبـــر به عن تلك العلاقة الحميمة بين اللغة والأسلوب، حيث يرى أن الكتابـــة بـــالمفهوم الأدبي الاحترافي، وحتى بالمفهوم العبثي، يجب أن يكون لها أســـلوب.. ويـــستمر فيقول: " إن الكتابة إبداع، وإنها لإنشاء لغة تنسج من عدم؛ وإنها لاختلاق عالم لـــم يكن، وإنها لجعل ما كان غير ممكن قبل حدوثه، ممكنا. أما الأسلوب فلا يعدو كونه جمالا لبنائها، وماء لترابها، وعبقا لشذاها...فالكتابة حال تعتور ذهن الكاتـــب عـــن طريق الخيال الذي تفرزه اللغة في نسيج لغوي مفرغ على قرطاس. فالكتابة حيـــز. بينما الأسلوب مجرد بلورة، أو زخرفة، أو لا زخرفة، أو تنميق، أو لا تنميق، لهذا الحيز الكتابَتِيِّ، لهذا النسيج اللغوي الطريح على القرطاس. الكتابـــة وليـــدة اللغـــة، واللغة وليدة الخيال، والخيال وليد الثقافة والموهبة والاستعداد الفطري: جميعا. على حين أن الأسلوب وليد الموهبة والثقافة معا. لا نتصور فعل الخيال في الأســـلوب؛ وإنما نتصور فيه فعل الذوق والعناية، والمثاقفة والمحاكاة."[2].

وبهذه النظـــرة التحليليـــة السلســـة؛ وبما أن النص – محور الأدب – هو " فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وتلبست بـــروح متمـــردة رفعتها عن سياقهـــا الاصطلاحي إلى سيـــاق جديد يخصها ويميزها"[3]، نستطيع أن نفهم مدى أهمية الأسلوبية في كونـــها تنطلق من مصدر النص اللغوي للنظر فـــي حركته، وفك شيفراته. والشفرة بحد ذاتها تعتبر " الأسلوب الخاص بالجنس الأدبـــي الذي ينتمي إليه النص الأدبي "[4]، باعتبارها اللغة الخاصة بالـــسياق. وبـــذلك فقـــد

---

[1] ـ أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية " مقدمات عامة "، ص162.

[2] ـ مرتاض، عبد الملك، 1419هـ، الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة)، يصدر عن مؤسسة كتاب الرياض، اليمامة الصحفية، ط1، ص 134 – ص 135.

[3] ـ الغذامي، عبد الله محمّد، 1985م، الخطيئة والتكفير، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، ص6.

[4] ـ الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 9.

عرفت الأسلوبية من خلال هذا المنطلق بأنها "علـم يعنـى بدراسـة الخـصائص اللغويـة التي تنتقل بالكلام من وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثيـر فني" [1].

أسلوب الكاتب وأسلوبية المتلقي:

لقد أصبح من الواضح في أذهاننا الآن أن الأسلوب بوصفه طريقة للتعبير يختص بالكاتب، أو المبدع، أو منشئ النص؛ وأن الأسلوبية كونها تعنـى بدراسـة التعبير اللساني، تختص بالمتلقي بجميع صفاته وألقابه المتداولة، وعليه فقد أصـبح بإمكاننا ــ تحت كلا البندين ــ أن نربط بعض المقولات والأفكار الخاصة بالأسلوب والأسلوبية مما نجده متناثرا في الدراسات المختصة .

أسلوب الكاتب:

فيما يتعلق بمنشئ النص، أو خالـق العمل الإبداعي، أو بـاث الرسـالة الأدبيـة، أو المخاطِب إن شئت؛ فإن أول ما يطالعنا في اعتماد التفكيـر الأسـلوبي عـليه، " تعريف الأسلـوب بأنه قـوام الكـشف لنمط التفكير عنـد صـاحبه"[2]. حيث يتخذ الأسلوب " منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبآت شخصية الإنـسان، مـا ظهر منها في الخطاب و ما بطـن، ما صُرِّحَ به وما ضُمِّن، فالأسلوب جسر إلـى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته، لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا" [3] .

يقول أفلاطون في هـذا: كما تكون طبايع الشخص يكـون أسلوبـه، وكذلك بوفـون الذي يرى أن الأسلـوب هـو الإنسان نفسه، و جوته؛ وغيرهم[4].

---

[1] ـ هلال، ماهر مهدي، 1992م، الأسلوبية الصوتية، **مجلة آفاق عربية**، تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، ع 12، السنة السابعة عشر، كانون الأول، ص 68. تعددت الدراسات التي تناولت الأسلوبية من منطلق لساني، أو علاقة اللغة بالأسلوب، بشكل جزئي أو كلي، انظر مثلا: الضالع، محمّد صالح، 2002م، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، ط1. مصلوح، سعد عبد العزيز، 2003م، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ط1. العبد، محمّد،2007م، اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط2. النحوي، عدنان علي رضا، 1999م، الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط2. ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية. ملك، عزة آغا، آذار1986، الأسلوبية من خلال اللسانيات، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع 38ص 83 – ص 93. فضل، صلاح، 1984م، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج5، ع1، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر، ص47 – ص59.

[2] ـ المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، ص 64.

[3] ـ المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، ص 67 – ص 68.

[4] ـ انظر: ابن ذريل، النص و الأسلوبية، ص 43 – ص 44.

وفي تراثنا النقدي؛ نجدهم يبنون صلة قوية بين الأسلوب وطبع صاحبه وشخصيته، "فسلامة الألفاظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة" [1].

يغريني ما سبق بالذهاب إلى أن الأسلوب شيء متجدد متطور تطور الحضارة الإنسانية، وباق دوام بقائها، ذلك أن الإنسان بحد ذاته متطور تبعا لتغير ظروفه الاقتصادية والثقافية، والحضارية بشكل عام، فباختلاف طرائق الحياة وأمكنتها وعناصرها، وتعدد الأشخاص والبيئات المعيشة، يختلف الأسلوب ويتطور، تطور العقل والثقافة والموهبة، وعلى أننا نستطيع أن نلمس سمات واضحة لأسلوب المبدع من خلال أعماله التي يقدمها، فيما تحدثت عنه الدراسات تحت بند التفرد الأسلوبي؛ غير أنه ليس بإمكاننا الادعاء بأن أسلوب أي مبدع يختصر على ما نجد، إذ مهما أوتي المبدع من المهارة اللغوية، والقدرة اللسانية، والتنوع في أسلوب الكتابة، فإنه لا يستخدم معجمه اللغوي كله، ولا يستثمر كل إمكانيات البنية اللغوية المتاحة له، عندما يتحدث اللغة أو يكتبها[2].

ذلك معناه أن المبدع إذ يقوم بخلق النص، يحتكم لأساليب يقيده بها السياق، ومن مجموع الأساليب التي تبنى من خلالها النصوص الكاملة التي تمثل المسيرة الإبداعية للكاتب، نستطيع أن نستشف صورة ما لأسلوبه العام بشكل أدق.

ويرى بعضهم أن الأسلوب لا يعبر أحيانا بدقة عن نفسية المنشئ وعقيدته، إذ يلجأ الكاتب إلى إخفاء مشاعره وأفكاره المذهبية، خوفا أو هروبا أو رياء، فلا ينطبق ما يدور في خلده على ما ينطق به[3]؛ لكن أفلا يعد هذا أسلوبا أيضا ؟! ثم من يحاسب المبدع على صدق عقيدته وأقواله أو كذبها؟ وما علاقة الأسلوبية أساسا في خلاف تراثي من هذا النوع؟ خاصة وأننا نعرف أنها تنفي "عن نفسها كل معيارية، وتعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو التهجين، ولا تسعى إلى غاية تعليمية البتة" [4].

---

[1] ـ الجرجاني، القاضي، 1966م،الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمّد أبو الفضل، وعلي محمّد البجاوي، دار القلم، بيروت، ص17-18.

[2] ـ انظر: سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، ص 15.

[3] ـ سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، ص 21.

[4] ـ المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، ص53. والبتة خطأ لغوي والصواب: ألبتة. لم أصححه في موقعه لأنه اقتباس.

توسع الأسلوبيون في مناقشة التعريف الشائع للأسلوب بأنه اختيار (Choice)[1]، وفي طرح الأسئلة حول كيفية اختيار المبدع لألفاظه، وتراكيبه، وعنواناته، أو حول وعي عملية الاختيار من لاوعيها ... الخ . وقد تطرق بعضهم إلى البحث في تاريخية التعريف، واستنباط أصولة النظرية والتطبيقية .

وكذلك كان الأمر بالنسبة للتعريف القائل بأن الأسلوب انحراف أو انزياح أو عدول[2]. ولكني أجد نفسي بمنأى عن تكرار تلك المناقشات أو حتى تفنيد مقولات أصحابها، لأني أعتقد أن الأسلوب لا يمكن أن يعرَّف على أنه انزياح أو اختيار؛ لأن كلا من المصطلحين يمثل خاصية أو مبدأ من مبادئ الأسلوب، لا الأسلوب بحد ذاته، ولأن قضية احتكام أسلوب المبدع للسياق الذي يدور النص في فلكه – والتي أشرت إليها سابقا – تجعلنا نفهم بسهولة ضرورة أن يكون الأسلوب اختيارا تارة، وانحرافا تارة أخرى حسبما يقتضيه ذلك السياق.

أسلوبية المتلقي:

وصفت الأسلوبية بأنها تنبسط على رقعة اللغة كلها، حيث تكشف الظواهر اللغوية خصائص أساسية في اللغة المدروسة، كما يمكن أن تشف عن لمحة من حياة الفكر بأكملها، منظورا إليها من زاوية خاصة[3].ويدل هذا الوصف على بدء دور الطرف الآخر في عملية الاتصال اللفظي المكونة من: المرسل والنص والمستقبل. حيث ينبع إنشاء المبدع من نفسه – إذ يعبر عنها– ولا يوجه لها [4].

---

[1] ـ انظر في هذا الصدد على سبيل المثال: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 2، 1984، ص23 وما بعدها. علم الأسلوب، صلاح فضل، سابق، ص 89 وما بعدها. البحث الأسلوبي، رجاء عيد، سابق، ص 115 و ما بعدها. الأسلوبية الرؤية و التطبيق، يوسف أبو العدوس، سابق، ص 207 و ما بعدها. الأسلوبية من خلال اللسانيات، عزة آغا ملك، مجلة الفكر العربي المعاصر، سابق، ص 40 – ص 42.

[2] ـ انظر في هذا الصدد: التحليل الألسني للأدب، محمّد عزام، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1994، ص 105 و ما بعدها. شعرية الانزياح (دراسة في جماليات العدول)، خيرة حمرة العين، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد – الأردن،ط 1، 2001. الأسلوب و الأسلوبية، للمسدي، سابق، ص 94 و ما بعدها، الأسلوب و الأسلوبية، بيير جيرو، سابق، ص 86. علم الأسلوب، صلاح فضل، سابق، ص 154 و ما بعدها. مفاتيح الألسنية، جورج مونان، سابق، ص 134 – ص 137. الانزياح و تعدد المصطلح، أحمد محمّد ويس، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع 3، يناير / مارس، 1997، ص 57 – ص 78. اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، يان موكاروفسكي، تقديم و ترجمة: ألفت كمال الدروبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 5، ع 1، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر، 1984، ص 37 – ص 46.

[3] ـ انظر: بالي، شارل، 1985م، علم اللغة وعلم الأسلوب، اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة: شكري عياد، دار العلوم، مصر، ط 2، ص31.

[4] ـ انظر: سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، فتح الله سليمان، ص 21.

وقد ردد إليوت مقولته الشهيرة بأن القصيدة " تقع في مكان ما بين القارئ والكاتب "[1] للدلالة على أهمية دور المتلقي، الذي لا يكتفي عادة بفهم الرسالة، إنما يحاول أن يعايش تجربة النص الأدبي للتعرف عليها وجدانيا وعقليا.. ويتجلى دور المتلقي في الدراسة الأسلوبية في قبوله للنص، "فهمه، غموضه، استعصائه على الفهم ومحاولة التفسير، وانفتاحه على فضاءات متعددة، ويعتمد نجاح المرسل على نجاحه"[2]؛ "وليس ثمة إحساس بقيمة النص إلا بمتلقيه، فالنص والقارئ عنصران مؤثران كل في الآخر"[3]. والجدير بالذكر أن "المحاولة الأكثر طموحا في تجاه تحديد دور المتلقي في الأسلوبية، هي محاولة ريفاتير (1971)، القائمة على مفهوم القارئ الجامع أو المتوسط"[4]. حيث يرى أن القارئ يجلي الأسلوب بفعل الأثر الذي يتركه، فالأسلوب يستأثر بانتباه القارئ واهتمامه، عبر ما يفضيه في سلسلة الكلام، والقارئ يستجيب بدوره للأسلوب،فيضيف إليه من نفسه عن طريق رد الفعل الذي يحدثه، فيصبح النص مدينا في وجوده لمباشرة القارئ له[5]. وبذلك يتضح ما ذهبت إليه سابقا حينما عرفت الأسلوبية بأنها علم يعنى بتخطيب النص الإبداعي. ومصطلح التخطيب هنا يختص بالنص الشعري، وهو يعني تحول النص إلى خطاب بفعل القراءة، أي هو أثر المتلقي في النص الشعري.

إذن، فما ستسعى إليه هذه الدراسة في قسمها التطبيقيّ، والمتعلق بنتاج الشاعر الأردني محور الدراسة:محمد مقدادي؛ هو القيام بمحاولة جادة لتخطيب النص المقدادي، من خلال رصد بعض الظواهر الأسلوبية في شعره، لإعطاء صورة لائقة لما يبرزه ذلك النتاج من سمات التفرد الأسلوبي الخاصة بالشاعر.

---

[1] ـ أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص171.
[2] ـ أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص171.
[3] ـ سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، ص22.
[4] ـ البلاغة والأسلوبية، هنريش بليث، سابق، ص 54.
[5] ـ انظر: ربابعة، موسى سامح، 2003م، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد، الأردن، ط1. الموقع الإلكتروني: www.diwanalarab.com . للمزيد حول أسلوبية ريفاتير ودور القارئ عنده، انظر: أبو العدوس،الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 184 – ص 198. عياد، شكري محمّد، 1988م، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشونال برس، القاهرة، ط 1، ص 82 وما بعدها.

الفصل الأول

الانزياح

1.1 : الانزياح الدلالي

" اللغة إحدى معجزات الله على الأرض ...

بعد فناء الكون والبشرية، بقي الله، و...اللغة [1] "

عصفٌ وطواف، ذاكرةٌ أو نسيان، طوفانُ اللامألوف فينا، قهوةٌ صباحية، وجعٌ مزمن أخضر .. صداعٌ، واشتهاءُ الرائحة ! هو ذا الشعر: أكذوبةٌ أغلى من العمر المصفى؛ وما العمر المصفى سوى غوايةُ القصيدة الأولى؟! حين يمضغ الابن حلاوة القافية اللايعرف حدودها بدءاً انتهاءً أو طريق سفر .. يمسك سنابل الحقيقة / الفاجعة، فتهوي " السياط الأبوية " على ظهره الصغير[2] !! فلم ؟ ألغواية السوسن في القصيدة ؟ أم لمستقبل الحقل المشرئب بالذاكرات والنساء والمدن واللعنة ؟ يغيب طقس الطفولة، وتنزاح الرغبات الأبوية إذ لا فكاك .. ولا شفاء !

فمن هنا كانت اللغة معجزة .. أو حتى لعنة .. نتواضع على تفاصيلها، نتواطؤ معها، ثم نثور عليها .. وتثور فينا .. فغريزة الإنسان في الابتكار والتفرد تمثل حاجة نفسية معروفة على الأصعدة كافة، مما يجعله في سعي دؤوب للخروج عن المألوف، وللتجديد، وفي شبق إلى صنع المفاجأة اللغوية التي يكسر بها أفق المتلقي على صعيدنا الأدبي .

وهذا المتطلب النفسي على ما يبدو تمثل في ظاهرة الانزياح، مما جعلها تحظى باهتمام بالغ في الدراسات النقدية والأدبية، بل ولعلها اعتبرت من أهم الظواهر التي تميز الأسلوب الشعري، لما نعرفه عن لغة الشعر من خصوصية تجعلها تسمو عن لغة الواقع المحكية. كما تستمد هذه الظاهرة أهميتها في الدرس الأسلوبي من كونها تنبثق في تصورها من علاقة النص الشعري باللغة التي يصاغ بها، باعتبارها "الخطاب الأكبر" التي يسبك من خلالها "الخطاب الأصغر"، " إذ هو

---

[1] - مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص45/41.

[2] - انظر مقدادي، محمّد، 2000م، ذاكرة النهر، نص مفتوح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص36.

من المدلولات الثنائية المقتضية لنقائضها بالضرورة، فكما لا نتصور الكبير إلا في طباقه مع الصغير، فكذلك لا نتصور انزياحا إلا عن شيء ما، وهذا المسبار الأصلي الذي يقع عنه الخروج، وإليه ينسب الانزياح ".[1]

وإذا كان الأسلوب " هو ما يبدو في العمل اللغوي من تصوير مؤثر للجوانب الإنسانية في اتساعها وعمقها عن طريق استخدام جميع طاقات اللغة "[2]، فقد عبر الانزياح عن أرقى الاستثمارات لتلك الطاقات اللغوية، حيث يخرج المبدع باللغة عما هو معتاد ومألوف ليؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر[3]. وهذا ما قصد إليه فونتاناي حين عزا الظاهرة الأسلوبية إلى "عبقرية اللغة، إذ تسمح بالابتعاد عن الاستعمال المألوف فتوقع في نظام اللغة اضطرابا يصبح هو نفسه انتظاما جديدا "[4].

وهذا ما جعل بعضهم يعد الانزياح " مؤشرا على أدبية النص وشعريته، ذلك أن الخروج عن النسيج اللغوي العادي في أي مستوى من مستوياته، الصوتي، التركيبي، الأسلوبي، البلاغي، يمثل في حد ذاته حدثا أسلوبيا "[5]. ويقول جان كوهن في هذا الصدد، إنه – أي الانزياح – هو وحده الذي يمنح الشعرية موضوعها الحقيقي [6] . خاصة وأن الشعرية تستمد أصولها المعرفية والتطبيقية من اللغة ذاتها، حيث يعرّفها رومان ياكبسون بأنها " ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة " [7] .

لقد استطاع ياكبسون كما نعلم أن يحدد ست وظائف لغوية مهيمنة على الخطاب، تنبثق أساسا من العوامل المكونة لنظام التواصل اللفظي، التي يمكن أن نختزلها في الشكل الآتي – كما هو مألوف –:

---

[1] ـ المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 98.

[2] ـ العبد، محمّد، أكتوبر، 1986، مارس، 1987، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، **مجلة فصول**، مج7، العددان (1-2).

[3] ـ ويس، أحمد محمّد، 2000م، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، ص5.

[4] ـ المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 101.

[5] ـ بو حسون، حسين، 2002م، الأسلوبية والنص الأدبي، **مجلة الموقف الأدبي**، مجلة أدبية شهرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 378، السنة الثانية والثلاثون، تشرين الأول، ص 42.

[6] ـ ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص 5.

[7] ـ ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ت: محمّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، د.ت، ص 35.

المرسل ـــ الرسالة ـــ المرسل إليه

السياق أو المرجع / الشيفرة

لفظـــي حسي مُدرَك

أما الوظائف اللغوية المنبثقة عن هذه العوامل فهي [1]:

1 – الوظيفة الانفعالية . 2 – الوظيفة المرجعية 3 – الوظيفة الإفهامية

4 – الوظيفة الانتباهية 5 – الوظيفة الميتالسانية 6 – الوظيفة الشعرية.

وقد عد ياكبسون الوظيفة الشعرية أهم تلك الوظائف في العمل الشعري، حيث تظهر سطوتها فيه على الوظائف الأخرى للغة، أما خارج الشعر فتحل مكانها الوظيفة التي تتناسب مع مقاصد الخطاب وطبيعته، دون أن تلغيها دائما. كما يـرى أن الشعرية هي الوظيفة التي تستهدف البنية الشكلية للعمل الأدبي، وتركـز عليهـا لذاتها، ومختصر كلامه في هذا الصدد يقودنا إلى حقيقة أن الكاتـب فـي اختيـاره المفردات وتراكيبها ودلالاتها وأشكالها، لا يقدم أيا من تلك الأشياء بـشكل مجـاني للمتلقي، إنما لذلك كله وزنه الخاص وقيمته الخاصة، فالأسلوب الشعري هو الـذي يمنح الرسالة اللغوية سمة الأدبية . [2]

إذن فالمبدع معني بجذب المتلقي إلى نصه بشكل أو بآخر، وهذا ما يفجر فيه رغبة حقيقية بابتكار تراكيبه وصوره، مما يجعله في سعي دائم للخـروج عـن القواعد العرفية المألوفة، للارتقاء باللغة عن المستوى الإيصالي العادي للكـلام[3]. ولا يكون له ذلك إلا بما يقدمه من "مجموع الانزياحات والاختيـارات والانتقـاءات لسمات معينة دون غيرها " [4].

وقد ربط النقاد مفهوم الأسلوب بمجموع المفارقات الملاحظة بين نظـام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة، حيث تنطوي تلك المفارقـات

---

[1] - للتوضيح انظر: الرواشدة، أميمة عبد السلام، 2004م، شعرية الانزياح دراسة في الاعمال الكاملة للشاعر محمّد علي شمس الدين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، ص 7.

[2] - انظر: ياكبسون، قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ص 19- ص 31.

[3] - انظر: المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص 22.

[4] - المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص 23.

على انحرافات ومجاذبات يحصل بها الانطباع الجمالي [1]، وذلك يدل على أن مجموع تلك الانحرافات التي يحويها الخطاب الأدبي تلعب الدور الأساسي في رفع مستوى شعرية ذلك الخطاب . وهذا ما جعل سبيتزر " يتخذ من مفهوم الانزياح مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما ومسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها، ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب " [2] .

وينعقد إجماع الدراسات على أن الانزياح " انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته" [3]، أو هو " انحراف عن النمط المعياري، أي مخالفة للطريقة العادية أو المتوقعة في التعبير"[4]، وبالتالي فهو يُعنى بكل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف، حيث يعتبر حينئذ " خطأ مقصودا " كما يقرر برونو، وذلك لأن الانحراف يجب أن يوظف توظيفا قصديا ليحقق القيم الجمالية التي يحملها[5]. وربما أخطأ بعضهم حين اعتقد أن هذا الخروج قد يأتي " عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة "[6]، ذلك أن هذه الأخطاء غير المقصودة " تشكل في جوهرها ضربا من الانحراف اللغوي "[7]، ولا توظف توظيفا جماليا، وهذا ينأى بها عن دائرة البحث الأسلوبي .

وقصدية الانحراف الجمالية هذه ليست جديدة على تراثنا النقدي، أو حتى على وعي أدبنا العربي، حيث نستطيع أن نلتقطها أثناء تنقيبنا عن بذور فكرة

---

[1] ـ المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 102.

[2] ـ المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 102.

[3] ـ بو حسون، الأسلوبية والنص الأدبي، **مجلة الموقف الأدبي**، ص 42. وهو اقتباس من: الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الين السد، ج 1، ص 179. كذلك: أبو ناصر، موريس، 1990م، إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، دار مختارات، بيروت، ط1، ص 85 / ص 155.

[4] ـ عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 112.

[5] ـ انظر: كوهن، جان، 1986م، بنية اللغة الشعرية، ت: محمّد الوالي ومحمّد العمري، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص15، انظر كذلك: أبو مراد، فتحي "محمّد رفيق" يوسف، 2003م، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، ص125.

[6] ـ أبو العدوس، الأسلوبية " الرؤية و التطبيق "، ص 234.

[7] ـ أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص 125.

الانزياح عند العرب، فالفرزدق – على سبيل المثال – يمدح يزيد بن عبد الملك بقصيدة يقول فيها:

مُستَقبِلينَ شَمالَ الشَامِ تَضرِبُنا بِحاصِبٍ كَنَديفِ القُطنِ مَنثورِ

عَلى عَمائِمِنا يُلقى وَأَرحُلِنا عَلى زَواحِفَ تزجي مُخَّها ريرِ [1]

فيعلق عبدالله بن أبي إسحاق النحوي – وقد كان كثير الرد على الفرزدق والتعنت له – على الأبيات قائلا: " أسأت، إنما هي ريرُ، وكذلك قياس النحو في هذا الموضع " [2] وفي رواية أخرى: " أسأت موضعها رفع، وإن رفعت أقويت " [3] فبلغ ذلك الفرزدق، فقال: " أما وجد هذا المنتفخ الخصيين لبيتيَّ مخرجا في العربية؟ أما إني لو أشاء لقلت: على زواحف تزجيها محاسير، ولكني والله لا أقوله " [4].

واضح من هذا الموقف إدراك الفرزدق أهمية تفرده عمن سواه من الشعراء وأهمية انتقائه لتراكيبه، وانتباهه إلى كيفيه تطويع اللغة لإرادة الشاعر ومقاصد خطابه الجمالية، دون أن يخضع لمعاييرها دائما .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أحمد محمد ويس كان أول من تنبه لموقف الفرزدق هذا، حيث أورده وعلق عليه، في دراسة له حول الانزياح قائلا: " فكأن الفرزدق – وقد خرج على قياس النحو – مدرك أن بناءه على القياس ربما لم يكن يؤدي ما في نفسه، فهو إذن يخرج عامدا و مريدا . ومن ثم كان على ابن أبي إسحاق أن يسوغ لا أن يُخطِّئ ." [5]

---

[1] ـ البغدادي، عبد القادر(ت1093هـ)، 1967م، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكاتب العربي، القاهرة، ص 238.

[2] ـ الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ج1، د.ت، ص17.

[3] ـ البغدادي، خزانة الأدب، ص 238.

[4] ـ البغدادي، خزانة الأدب، ص 238 – ص 239.

[5] ـ ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص 13 – ص 15.

وقد واجه الانزياح إشكالية كبرى في المصطلح،حيث تطالعنا الدراسات الأسلوبية بتسميات مختلفة ومصطلحات متعددة للظاهرة [1]، وقد نجم عن تلك التعددية أن انقسم النقاد ثلاث فرق:

الأول: رأى أن هذا التعدد يكشف عن القلق الذي يعيشه المصطلح النقدي العربي المعاصر فيما سماه بفوضى المصطلح؛ وأن إرساء قواعد راسخة للمصطلح النقدي أضحت ضرورة وغاية في حد ذاتها، لحماية الدارس من التشتت؛ وأن الخطورة باتت تتجسد في صور التعدد عند الناقد الواحد فيحدث أن يستخدم الناقد أكثر من مسمى لوصف الظاهرة الواحدة، مما يشير إلى عدم ثقته بمصطلح واحد. وقد تبنى هذا الاتجاه موسى ربابعة . [2]

الثاني: يرى أن الاستدلال على مفهوم ما يتقوى برصد مصطلحاته وتسمياته، وأن الكثرة من المصطلحات التي توفرت في التراث العربي نقديا وغير نقدي، والتي تمس مفهوم الانزياح بدرجات متفاوتة في القرب والبعد، هي في صالح هذه الظاهرة. وكان قد تبنى هذا الاتجاه أحمد محمد ويس .[3]

الثالث: وقد لعب هذا الفريق الدور التوفيقي، في محاولة ما للخروج من الإشكالية، حيث يرى أن هذه التسميات المختلفة هي في الحقيقة لمسمى واحد،يطلق عليه: عائلة الانزياح، وأن الاختلاف في التسمية إنما ينتج من الاختلاف في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها . وكان عدنان بن ذريل قد تبنى هذا الاتجاه .[4]

وأرى أن الربابعة قد تشدد قليلا عند حديثه عن فوضى المصطلح النقدي العربي – وإن كنت أوافقه الرأي في الخطورة الناجمة عن تعدد المصطلح عند الناقد الواحد – ذلك أن تعدد المصطلح لمفهوم الانزياح لم يقتصر على النقد العربي وحده، فالقائمة التي أحصاها المسدي في كتابه " الأسلوب والأسلوبية " والتي بلغت اثني

---

[1] - رصد عبد السلام المسدي اثنتي عشر تسمية في كتابه الأسلوب والأسلوبية ص 100 – ص 101: الانزياح، التجاوز، الانحراف، الاختلال، الإطاحة، المخالفة، الشناعة، الانتهاك، خرق السنن، اللحن، العصيان، التحريف. ثم يرصد موسى ربابعة قائمة أخرى تتكون من ثلاث عشرة تسمية في دراسته: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها: العدول، التشويش، البعد، الفارق، الخروج، الخرق، الابتعاد، الشذوذ، التشويه، المجاوزة، النشاز، الاتساع، الانتهاك.

[2] - انظر: الربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 43- ص 51.

[3] - انظر: ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص 35 وما بعدها.

[4] - انظر: بن ذريل، عدنان، 1989م، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، ص 26. وانظر: أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 236.

عشر مصطلحاً، هي ترجمة للمصطلحات الغربية التي دارت في فلك الظاهرة؛ والقائمة التي أحصاها الربابعة، والتي بلغت ثلاثة عشر مصطلحا، لا تختلف كثيرا عن القائمة السابقة، مما يدل على أن فوضى المصطلح في النقد العربي قد تأتت أساساً من الفوضى الغربية . ومما يدعم ما أذهب إليه كذلك أننا إذا تتبعنا المصطلحات العربية الأصل للظاهرة فسنجد أن عددها قليل مقارنة بما نجده عند نظيرتها الغربية . [1]

وتكمن الإشكالية الأخرى التي يقع بها الانزياح، في المعيار الذي يقع عنه الخروج، ويتم خرقه وانتهاكه في اللغة الشعرية، ولا بدّ أن ندرك أن " الجدلية القائمة بين الانحراف والمعيارية تلازمية بحيث يصعب فصل أحدهما عن الآخر، أو البدء بأحدهما دون الآخر ". [2]

ويظهر من الدراسات النقدية العربية والغربية على حدّ سواء،أنها أخذت على عاتقها التفريق بين مستويين من الأداء الكلامي – المنطوق والمكتوب – منذ القدم، هما: المستوى العادي أو اللغة المعيارية والمستوى الفني أو اللغة الأدبية [3]؛ فالسؤال المطروح الآن: ما معيار الانزياح ؟ أو عمّ تنحرف اللغة الشعرية ؟ وما القاعدة التي يتم خرقها وانتهاك قوانينها ؟ ثمّ أتبدو تلك المعايير ثابتة في العصور كلها أم تتبع تطور الأدب ذاته ؟

إذن وكما بات معروفا لدينا، يفترض الانزياح مسبقا قاعدة / معيارا يتم تحديد الانحراف على أساسه، وقد اجتهد الأسلوبيون في التفتيش عن معايير

---

[1] - انظر: الحاشية (1)، ص26، من هذا الفصل، وقارن بين المصطلحات الموجودة في كلتا القائمتين. فلن تكتشف فروقا كبيرة.

[2] - عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية، ص 113.

[3] - انظر على سبيل المثال: كتابي عبد القاهر الجرجاني: الجرجاني، عبد القاهر، 1978م، أسرار البلاغة، تحقيق السيد محمّد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت. والجرجاني، عبد القاهر،1969م، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الخانجي، القاهرة؛ إذ القضية الأساسية فيهما التفريق بين مستويات الكلام. انظر كذلك: ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت392 هـ)، 1952م، الخصائص، تحقيق محمّد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج2، ط2. العبد، محمّد، 1989م، اللغة والإبداع الشعري، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، ص13 وما بعدها. بارت، رولان، 1981م، الدرجة الصفر للكتابة، ت: محمّد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص86 وما بعدها. موكاروفسكي، يان، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر، 1984، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تقديم وترجمة: ألفت كمال الدروبي، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 5، ع1، ص 37 وما بعدها. أبو ديب، كمال، 1987م، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، ص 87 وما بعدها. أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 268 وما بعدها.

الانحراف تلك وتحديدها، فيرى جان كوهن مثلا أن (لغة النثر العلمي الإخبارية) التي تخلو من الشعرية تشكل معيار الانزياح الأساسي، كما يرتبط المعيار بالنحو والمنطق والعادة والمألوف، وبذلك تكون اللغة الشعرية انحرافا عن قواعد قانون الكلام [1].

وفي ضوء هذا المفهوم يرتبط المعيار بقضيتين: الصحة النحوية من جهة، حيث يبدو الخطاب الشعري ناقص النحوية مقارنة بالنثر؛ والصحة المنطقية من جهة أخرى، أي القبول المنطقي للتراكيب، وبذلك تصبح كل صورة أو تركيب يخرج عن القواعد أو المنطق أو العادة أو المألوف عند الناس مظهرا من مظاهر الانحراف الأسلوبي، مما يوحي بعدم القدرة على وضع مقياس ثابت تقاس عليه الانحرافات، وقد تبنى مفهوم كوهن هذا عدد من الدارسين [2].

ويرى المسدي أن مسألة تحديد النمط المعياري في التعبير تبدو مسألة نسبية تحكمها الثقافة، والذوق، والتجربة، والحساسية، والموقف، وقد تبنى رجاء عيد هذا الموقف، حيث رأى أنه لا يمكن الوصول إلى أي معيار ثابت للانحراف، حتى إحصائيا، وذلك لكثرة النصوص وتعدّد منازعها وخصائصها [3] .

كما يرى برند شبنلر في كتابه " علم اللغة والدراسات الأدبية " أن المعيار يجب أن يتواجد خارج النص، يقول: " ولا يستطيع أحد إنكار أن محاولة إدراك الأسلوب على أنه انحراف عن المعيار الموجود خارج النص، وعلى أنه انحراف مقصود من المؤلف لأغراض جمالية محددة تبدو مقبولة في النظرة الأولى على الأقل " [4] .

ثم يتحدث خوسيه إيفانكوس في كتابه: " نظرية اللغة الأدبية "، عن معيار آخر ينطلق من داخل النص، حيث تشكل البنية اللغوية السائدة في النص السياق الأسلوبي العام له، والشاعر إذ يلجأ لخرق تلك البنية فيبتعد عن هذا السياق بدرجات

---

[1] - انظر كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر، د.ت، ص15-16، وكذلك 105-108.

[2] - انظر أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص126.

[3] - انظر: أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص127.

[4] - شبنلر، برند، 1987م، علم اللغة والدراسات الدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، ص65.

متفاوتة فهو يحقق الانحراف [1]، الذي يكسر به أفق المتلقي ويحقق له الدهشة أو المفاجأة .

وبهذا فالناقد هو الذي يلحظ المعيار خارجا عن النص كان أم داخله، ثم يكون له الخيار في تحديد معياره ضمن أحدهما، فهو إما أن" يلحظ البنية اللغوية السائدة في النص، ثم يفترضها نموذجا معياريا تقاس عليه الانحرافات " [2]، فيكون " السياق الأسلوبي العام للنص هو الثابت، وسائر المتغيرات الأخرى الموظفة توظيفا قصديا، هي انحرافات أسلوبية تشكل مناطق براقة في النص، لا يستطيع المتلقي تجاوزها دون الوقوف عندها،وبذلك تتحقق الظاهرة الأسلوبية" [3]؛ وإما أن يحدد أحد المعايير الخارجية، التي يمكن حصرها في المجالات الآتية [4]:

1. لغة النثر العلمي الإخبارية.
2. القواعد اللغوية والنحوية والصرفية والعروضية .
3. النمط التعبيري المتواضع عليه، كالإلف والعادة والاستعمال المشترك العام.
4. تكلف قواعد إضافية جديدة كالتزام القافية في شعر التفعيلة .
5. معيار المنطق أو الدين .

وعلى ذلك؛ فأرى أنه من الصعوبة بمكان أن نعتقد بوجود معيار ثابت للانزياح حقا، حتى في الفترة الزمنية ذاتها للمبدع أو عصره، أو أن نرغب بوجوده، لأن المفاجأة التي نتوقع من المبدع أن يوقعنا في شراكها، فيكسر أفق توقعنا ويحقق لنا لذة القراءة التي نسعى إليها، لا يمكن أن تحدث إلا بالابتكار والتجديد بما يثير انتباهنا ويحفز حواسنا وقدراتنا تجاه النص، لنقوم بدورنا كمتلقين في فك شيفراته وامتطاء تراكيبه ومعانيه، وفي تخصيب النص بمداركنا التي نستطيع أن نُخطِّبه من خلالها على الوجه الذي ينبغي .. الوجه الذي يليق بنا معا: نحن و هو .

---

[1] ـ انظر: إيفانكوس، خوسيه ماريا بوشويلو، 1992م، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ط1، ص36-37.

[2] ـ أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص 128.

[3] ـ أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص 128.

[4] ـ انظر: أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص 127- 128؛ وإيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص 34-35؛ وعبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية، ص 115 وما بعدها.

ولذلك فستتجه الدراسة الآن لتتبع ظاهرة الانزياح في شعر مقدادي من خلال نوعين من أنواعها هما: الدلالي والتركيبي، وذلك لما نستطيع أن نلحظه من كثرة هذه الانحرافات، وتنوعها، وتداخلها في شعره، مما يجعلنا نعدها أبرز ملامح شعريته .

الانزياح الدلالي

يعد الانزياح الدلالي من أبرز ملامح شعرية مقدادي، حيث تتسم لغة الشعر – إجمالا – بالابتكار والإثارة والجدة والنضارة، ليحقق الخطاب بناءه على أساس التغريب، فهو يعنى بمثل هذا الانزياح أو التنافر، في حين أن الفعل في لغة المعيار النثرية يأتي مسندا إلى شيء يتجانس معه، فجملة من مثل: اخترقت الرصاصة رئة المصاب؛ تشكل درجة الصفر في الكتابة على حدّ تعبير رولان بارت، وعلى العكس من ذلك فإننا لو قلنا: اخترقت قلبي بنظراتها؛ فهنا لا بد من معنى دلالي يشيده المتلقي بالتأويل، لأن الانزياح يجب أن يحقق الانسجام بعد التأويل[1].

وحين يعمد الخطاب " إلى تحطيم قوانين اللغة العادية مقيما على أنقاضها قوانينه وأنظمته الخاصة، فهو ينتسب حتما إلى الخطاب الأدبي ولاسيما الشعري منه الذي يمثل الشكل الأقوى للأدب، والدرجة القصوى للأسلوب"[2]. وقد جعل كوهن من اللغة النثرية / المعيارية القطب الأول للأسلوب، في حين تشكل اللغة الشعرية – التي يصل فيها الانزياح إلى أقصى درجة – القطب الآخر له[3]. ويقوم الانزياح الدلالي بوضع الشعر في أقصى الطرف المقابل للنثر حين يتمادى" فيشكل خرقا للحدود المعروفة للإسناد"[4] لتنزاح "الدوال عن مدلولاتها الأصلية فتختفي الدلالات المألوفة للكلمات لتحل مكانها دلالات جديدة غير معهودة ولا محدودة، فقد يحمل الدال الواحد في اللغة الشعرية مدلولات

---

[1] - انظر: المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص 27-28.
[2] - الرواشدة، شعرية الانزياح دراسة في الأعمال الكاملة للشاعر محمّد علي شمس الدين، ص 25.
[3] - انظر كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص23-24.
[4] - الرواشدة، سامح،2001م، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، ص 153.

متباينة تختلف باختلاف السياق..وقد يحدث العكس فيرمز للمدلول الواحد بدوال متعددة." [1]

وقد تعددت وجوه الانزياح الإسنادي والدلالي في شعر مقدادي، منها: تعلق الصفة أو اللون أو الحاسة بما ليس لها أو منها؛ ومنها: منافرة الإسناد النحوية في الفعل والفاعل والمفعول، والمبتدأ والخبر[2]؛ والانزياح الإضافي بإضافة الشيء إلى ما ليس منه .

إن شعرية الانزياح تتجسد في محاولة المتلقي الدائمة الإمساك بخيوط النص، واعتلاء أمواجه ليصل به شط الأمان الذي يعني بالنسبة إليه كشف سرية التجربة والخروج بالدلالات من غموضها، وتأويل غرابتها كلما اصطدمت به أو اصطدم بها، حيث يفجر الشاعر طاقاته اللغوية، ويوسع دلالاتها، فتستتر تلك الدلالات وتعند عنه، وتتوارى علاقاتها في مستويات تنافرية تجعل من " العلامة الشعرية نسيجاً من الصور والدلالات المستمرة في خرق المألوف، وزعزعته، وبلبلة السائد وتفجيره من الداخل " [3] .

وقد دلت تجربة مقدادي منذ البدء على مقدرة شعرية متميزة وإن كانت قد تعثرت قليلا– شأنها شأن أغلب التجارب الإبداعية – بين الغنائية الدافقة ومباشرة الخطاب في ديوانيه الأولين[4]: أوجاع في منتجع الهم، والإبحار في الزمن الصعب . غير أن تميزه بتلك الغنائية العذبة، والمتأتية من فرادة تراكيبه وسعيه إلى اللامألوف والجديد والمبتكر، جعل تلك التجربة متفوقة منذ البداية على كثير من التجارب الأردنية المهمة، التي اندفعت في ذلك الوقت لتقديم خطابها السياسي بشكل مباشر مما ابتعد بها عن حدود الشعرية بمفهومنا السابق.

---

[1] - الرواشدة، شعرية الانزياح، ص 25.
[2] - انظر: المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص 28.
[3] - خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح (دراسة في جماليات العدول)، ص 179.
[4] - انظر: رضوان، عبد الله، 2003م، البنى الشعرية، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، منشورات أمانة عمان، ط1، ص453-459.

(أ) الصفة:

أشرنا سابقا أن الصفـــة تعدّ انزياحا إذا وصف بها إلى ما لا يجانسها من الموصوفات، فتحقق مستوى عاليا من الشعرية. وقد لا نحتاج جهدا كبيرا – إذ نطلع على تجربة مقدادي الشعرية – لإدراك وجود الكثير من الصفات التـــي تبدو منافرة لموصوفاتها في الدلالة، والتي نستطيع أن نفك إشكالية انزياحهـــا إذا استحضرنا لها بعض الدلالات الأخرى .

يتكون ديوان مقدادي " أحدٌ .. أحد " من ست عشرة لوحة شعرية، ولا تفتتح أي منها بعنوان مستقل؛ يقول في لوحته الأولى:

لم يكن بيني،
وبين الخندق العاجيِّ،
غيرُ تميمةٍ،
تمتد ما بين النَّظارةِ .. والعساكرِ،
تستوي عنباً
وخيلاً ...
والتفاتاً جامحاً،
لأطوفَ بين خرائط الترحالِ
والمدنِ الكفيفةِ،
فارداً قلبي، على كل انحناء . [1]

حين نعاود النظر في النص كله، نستشف طرفـــي الخطـــاب، ومـــدى اقتراب كل منهما من الآخر، يقول:

يا وطنَ الحفاءْ:
هذا دمي ....،
وأنا المقاتلُ
حين يغتصبونَ فيك بكارة اللوزِ المحاربِ [2]

---

[1] - مقدادي، محمّد، 2002م، أحدٌ .. أحد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 5.
[2] - مقدادي، أحد..أحد، ص 6.

إن الصفات المتنافرة ظاهريا في هـذا الخطـاب، تـشي بـشاعريته المتميزة، كما تحثنا لنبحث عن علاقة الدوال بعضها ببعض؛ فالخنـدق مكـان القتال المعفـّر بالتراب والدماء والخوف والأماني جميعـا، يـصبح عاجيّـاً مترفاً!! والالتفات الرقيق إذ يحتـل مكان الفرس الجامح يوقعنا في جدليـة الـ " عن / إلى " أولا؛ وفي سؤال الصفةِ ذاتها ثانياً، فالخيل من محتويات المقطـع المقداديِّ أساسا، ولا تفصله عن صفته سوى تلك الالتفاتة المسبوقة بفضاء لكلمة محذوفة؛ ثم ما حاجة الشاعر / المقاتل للطواف في مدن كفيفة ؟ ولماذا يتخلـى اللوز عن وظيفته الثمريّة ليصبح محاربا مُغْتَصب البكارة ؟ و لم اللوز بالتحديد ؟! ويتضح من الأسئلة السابقة أننا أمام أربعة انزياحات وصفية تربك المتلقي:

الخندق العاجي – التفاتا جامحا – المدن الكفيفة – اللوز المحارب .

يشعر متلقي هذا المقطع للوهلة الأولى باقترابه مما يريده الخطاب، غير أن الأسئلة المثارة بعد القراءة الثانية توقعه في شرك الحقيقة – فتنـة الـنص – فيجد نفسه مضطرا للبحث في دلالات أخرى للصفة يشدُّها إلى الموصوف، ليفك تلك الشبكة المحكمة من التراكيب المنزاحة عـن الخطـاب المباشـر. ويمكـن الخروج من هذا الشرك إذا توقعنا أن خطاب مقدادي لا يسعى لعرض الأحداث بقدر ما يهتم بطرح الحلول الجذرية لإشكاليـة (الغاصب – الوطن – المقاتل) في آن واحد .

تقام حفلة الطرشان في مدن وطن الحفاء المغتصب الكفيفة ! لا بد أن ترتيبنا الجملة على هذا النحو يستطيع أن يشي بأسباب الوجع، فما الذي نحتاجـه كي نخرج من عرينا ونتخلص من وهننا المتأصل في حواسنا ؟

إن بلال الحبشي حين حورب بالصخرة والذل والإهانة، لم يكن بحاجة لأكثر من إيمانه بالقضية التي يتنفس من خلالها، وهي التي اختصرها في خطابه الموجز الخالد للعالم أجمع: " أحدٌ .. أحدٌ "؛ فكرة الرَّب الواحد تنـسخ الـشعور بالوهن، وتجعل من العذاب شيئا لا يذكر في سـبيل العقيـدة، فالواحـد الأحـد بحضوره ملء الغياب يستحق ذلك كله؛ غير أن مواطنا عاديا ينأى بنفسه عـن الأحداث المحيطة به، لن يتوفر له ذلك الإيمان، ولن يستطيع توجيه أي خطـاب

يثبت فيه شرعية قضيته وحقه في امتلاكها، يقول تعالى: { وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُواْ كَمَثَلِ الَّذِي يَنْعِقُ بِمَا لاَ يَسْمَعُ إِلاَّ دُعَاء وَنِدَاء صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لاَ يَعْقِلُونَ } [1] . وبذلك لم يكن لمكان القتال أن يُتْرَفَ بكماليات مادية لا تفيد الحرب.. وعتاد الحرب المادي متوفر أساسا: الجنود [الطرشان] والسياسة [الكفيفة]، والسلاح [الخندق – التميمة] .

نستطيع أن نزيح هذا التنافر الظاهري إذا عرفنا أن العاج يبتعد عن صفة الترف إذا ما فكرنا بطريقة تحصيله التي تحتاج الحكمة والقوة، والفيل – تلك الكتلة الضخمة الهادئة – يرمز فعليا، عند الهنود، لـ " غانيشا " رب الحكمة الذي يذلل الصعوبات [2]؛ والقوى التي يحتاجها الوطن المغتصب في ظل الظروف الراهنة هي قوى غير طبيعية، وتتمثل منذ القدم في ثلاثة، هي: القوة التي تعلم، والجمال الذي يزين، والحكمة التي توفق[3]، فالوطن المحتل بأمس الحاجة إلى اجتماع القوة الضخمة والحكمة متمثلة في [الخندق العاجي] والدعم والمقاومة من مواطنيه منتجي السلاح، حيث يتطلب هذا شيئا أكبر من التميمة [الدعاء]، يتطلب العصيان، والكفر بالضعف واللامبالاة. فالخيل تؤدي دورها هناك في المعركة، أما هم؛ فيجب أن تستحيل حركاتهم الواهنة [الالتفات] نهرا من التمرد الواعي ليؤدّوا حق الحرب؛ وتلك المقاومة لا يمكن أن تأتي بمساندة من أحد .. يجب أن يكون خصبها منبثقا منها مفاجئا لمن حولها، ولذلك كان اللوز هو المحارب، فاللوز – كيسوع – وُلِدَ دون أب، ولعبت مشيئة الآلهة دوراً عظيما في إثماره [4]، وكان الحديث قد اختص ببكارته التي تجدد الحياة بخصبها وجمالها وفتوتها .

وإذ ينظر الشاعر إلى موازين تلك القوى، فيراها تُغتَصَب ليسير الوطن عاريا منها جميعا، لا يستطيع إلا أن يقوم بدوره في القتال، والمتمثل في دور الناطق الإعلامي للحرب منذ هوميروس في إلياذته، فيدرك أنه لم يعد لديه

---

[1] - البقرة: 171.

[2] - انظر: سيرنج، فيليب، 1992م، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق، دمشق، ط1، ص77 – 78.

[3] - انظر المرجع نفسه، ص 446 – 450.

[4] - " اللوز هو ابن عصا هارون ودون إخصاب ".. انظر سيرنج، الرموز، ص 322- 323.

وقت للمجاملات وأنه لا يمكنه أن يئد المرض إلا بتعرية واقعه فيستأصله جذريا كما نرى . ولذلك كان دوره من الخطورة والأهمية والوعي بمكان جعله يستخف بدمه في سبيل رسالته، فآمن بقضيته، و وضع نفسه في تحدّ مع المدن الكفيفة، يطوف بها، ويسعى لإيقاظها، واختراق جدرانها، رغم ضآلة موقفه أمام سلطتها، تماما كما كان الصوت البلاليُّ يخترق آذان الكفرة: أحدٌ .. أحدْ .

إن أهم ما تعالجه البنية التركيبية للصفة المنزاحة، هي طبيعة علاقتها بموصوفها، من حيث وضعها في الكفّة الأخرى للميزان، والمتساوية تماما مع أصلها فتركيب: الخندق العاجيّ، على المستوى التركيبيّ يشي بتكاملية المراد على المستوى الدلالي، حيث تقع الخطط العسكرية الناجعة في كفة، لتوازيها تماما حكمة السياسة المدبرة من جهة، وجمال الحياة المتأتي من فتوتها وبريق خصبها البكر من جهة أخرى، تلك انحناءات ثلاثة يفرد لها الشاعر / المقاتل قلبه ليصيح رغم تورم الضحكات بأن دمه يُستباح – وهو راضٍ – قربانا للوطن كي تبدأ بعد ذلك الرحلات منذ الوصلة الأولى إليه .

إن نظرة كهذه في شعر محمد مقدادي تجعلنا ندرك الشعرية العالية التي حققها الانزياح الإسناديّ، من خلال خلقها كمّا هائلا من التراكيب الوصفية اللطيفة والتشبيهات الطريفة، من مثل: الموج الراكض، المطر الناعم، الأبيض الدموي، الجوقة القبلية، اللقمة الجائعة، المساء المشاغب، النيزك القدريّ، الغيمة الهاجعة، المدن المفرّخة، السيّد الحجريّ ... [1] .

(ب) الانزياح الإضافي:

تعدُّ الانزياحات التي تأتي في باب الإضافة مما يقع في باب المفاجأة التي تكسر أفق المتلقي، وذلك من باب الغرابة التي يحدثها اللاتجانس الواقع في علاقة المضاف بالمضاف إليه، حيث يشكلان بنية متكاملة دلاليا في اللغة، ففي الأجناس الأدبية – عدا الشعر – نتوقع أن تأتي هذه البنية متجانسة [2]، فننتظر

---

[1] ـ انظر تلك الأمثلة في الديوان أحد أحد، ذاته الصفحات: 67/57/55/48/47/42/31/11/10، على الترتيب.
[2] ـ انظر: المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص 42.

مضافا إليه مناسبا بعد كلمة (وجه) – مثلاً – كالإنسان، المهـــا، أو الطفـــل .. غير أننا نجد الشعر الحديث يزخر بالكثير من التراكيب الإضافية التي لا توافق توقعاتنا المعيارية، نحو: وجه الحقيقة، سماء الأمل، سفر الروح، يـــد العدالـــة، وعيون القلب .

وقد تضافرت الانزياحات الإضافية في النص المقداديّ لتحقق جمالية رفيعة المستوى، وذلك بعد أن سبكها الشاعر فشكلها تـــشكيلا مقـــداديّا خاصـــا، وأرى أن هذا النوع من الانزياح قد لعب دورا فريدا في شعرية نصه، لوفرتـــه التي تجعلنا نعتقد به عامل ربط بنائي فيها من ناحية، وللذة القرائية التي يمنحنـــا إياها من ناحية أخرى .

ومن النماذج الدالة في هذا الباب، يقول مقدادي من قصيدة له بعنوان " كتابات على سراج الذاكرة " – وتتكـــون القـــصيدة مـــن لـــوحتين شـــعريتين عنوانهما: فاتحة، و " نقش على وسادة " – يقول من الأخيرة:

آه ... يا حرقةَ الصدر، يا ...،
يا انبثاقـــاً على شفـــة الصبحِ،
يا متعةً ... من نزيف انتظاري،
و يا شعلةً ...،
في دمي باسقةْ .
لكِ انزلقتْ غابةٌ،
حملت جرحها الموسميَّ،
انحنت .. قامةُ الغيمِ،
ألقت مزاميرها،
و انثنتْ،
كطائرة من حطام الورق .
مسَّها الوجه .. حتى احترق . [1]

[1] ـ مقدادي، محمّد، 1995م، حقول الليلك، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، ص 47.

نستطيع أن نجد في الأسطر السابقة ثماني إضافات تزيح الستار عن شيء ما، ذلك هو الوجع المتأتي من الفراق والبعد حين لا تأتي الأيام إلا بمزيد من الغياب المزمن، فيغدو الصبر " مراهنةً .. خانقهْ " [1]، لأنه يتخاذل حتى أمام أضعف مهماته في إحياء الأمل بالرجوع إلى حضن المحبوبة / الوطن / الجنوب [2]، غير أن الشاعر إذ يؤمن بقضيته حدَّ الفناء، يصرّ على إحالة حلم العودة انبعاثاً مُحَقَّقاً:

ثمَّ يعيدُ انبعاثي إليك،

الجنوب ...،

محاولتي الآخرة [3]

إن تلك العقيدة التي يحملها الشاعر في وجدانه، تجعل الهزيمة الحقيقية والرضوخ الفعليّ للأعداء شيئا مستعصيا، وإن تهدلت قصائده بين اليأس والأمل لتجسد صوره حالات الضياع والتردد بينهما، وأعتقد أن الشاعر حين يقاوم أحدهما لإدانة الآخر، يمرُّ في صراع قاسٍ بين الواقع المعيش والواقع – الحلم – المنشود، لكنه لا يستطيع إلا أن يقاوم – والمقاومة قمة العمل[4] – فعلى صعيد العمل الفني؛ يفجّر الشاعر كلماته من خلال مواقفه الفكرية التي تجعله يقاوم أنظمة اللغة ليبتكر تراكيبه الخاصة التي تشبع حاجاته النفسية والفنية معا .

ويجسد الانزياح الإضافي على ما أرى أحد أعمق الدلالات البنائية للمقاومة، فالمضاف هو جزء لا يتجزأ من المضاف إليه، إنهما يتلاحمان ليشكلا جسد التركيب الشعريّ المراد، وحين تتنافر الدلالات ظاهريا في حالتهما، ويتهدّم البناء المعياريّ ليخرج عن حدود التنافر إلى حدود الخرق في الدلالة، ليولد من ذلك شيئا جديدا لم يتعرض للهزيمة الواقعية والفنية، تركيبا يختصر عذابه النفسي ووجدان أمته الجمعيّ وحلمهما المحقق، فيبعث فيه نشوة الأمل والانتصار، ولا

---

[1] ـ مقدادي، حقول الليلك، ص 46.

[2] ـ انظر مقدادي، حقول الليلك، ص 48.

[3] ـ نفسه.

[4] ـ انظر بدوي، قضايا حول الشعر، ص 256-258.

بأس إن كان ذلك على المستوى الفني كونه يعدّ ملكا شرعيّا ومستباحا للشاعر يؤدي من خلاله الرسالة المنشودة .

لذلك فالحرقة المتولدة في الصدر ليست أكثر من امتداد للحرائق التي تستبيح الوطن، والصّدر صورة ما للوطن أساسا، غير أن رماد تلك الحرقة لن يتجسد إلا انبثاقا حقيقيّا للحياة – كما يحدث مع طائر العنقاء [1] – إذ تأتي في الصباحات التي تحمل في شفاهها شعلة الأمل، فالشفاه أداة النطق التي تصدر عنها قرارات الإنسان ومواقفه الكلامية المعلنة؛ و الاحتراق – بذلك – هو قرار الصبح ليبعث الأمل من جديد، وإن كان الأمر من الصعوبة بمكان، حتى ليتعدى الانتظار حدود الزمن لَيتوحّدَ بالدماء، لكنه حين ينزفها لا يخيفه الجرح – الموسميّ المتجدد – بقدر ما يشعله أملا وشموخا، لأنه يدرك أن ما يفصله عن النصر والحرية، ليس إلا الزمن الذي يُختصَرُ بالقرابين [الشهداء والداء والحرائق] لتتحقق اليقظة ويتم الانبعاث أخيرا .

إن الجغرافية التي يحتلها الانزياح الإضافي على خارطة خطاب مقدادي الشعريّة، تعدُّ أبرز ما يميّز شعريته الدافقة، حتى ليصعب على الدارس أن يحصر أمثلتها أو حتى يؤطر آثارها الجمالية والفنية، وما اتساع تلك الرقعة إلا تأكيد بأسلوبه الخاص المتمرّد – كشاعر – على قيامه بعبء القضية الواقعية واللغوية، ومن تراكيبه في هذا الصدد: رعشةُ الصحبة، خجلُ الزنبقات، ضفافُ المآقي، فيروزة الحلم، انقضاض الحمام، غربة الغيم، زبد الزرقة، دلال اللوز، مشارف الجراح، لغة السواد الفاحم، عصافير الفرح المنسيّ، مزرعة الشياطين الأليفة، شهيدُ اللمسة الأولى، صباح الملوحة، انفجار الشمس، نوافذ المدى، حضرة المطر، كرز الأنبياء، سنابل عينيك، عجينة روحي، عصفورة الحلم .[2]

---

[1] - طائر العنقاء أو الفينيق: هو طائر خرافي عرفه الآشوريون واليونان، يعيش على اللبان والصموغ المعطرة، وحين يتم خمسمائة عام يبني لنفسه عشّا بين أغصان البلوط على قمة نخلة، ويجمع فيه أزهار الطيب والمُرّ، ثم يشيّد لنفسه من ذلك محرقة، يضع نفسه فوقها، ويلفظ أنفاسه بين أريجها، لتنبثق من جسده عنقاء جديدة، يكون أول أعمالها حين تشب وتقوى أن تنقل جسد سلفها بعد لفه في العش المعطر، إلى معابد هليوبوليس بمصر، ثمّ تشعل فيه النار. للمزيد حول هذا الطائر انظر: لسان العرب: عنق؛ والبطل، علي، 1982م، الرمز الأسطوري في شعر السياب، دار الربيعان للنشر، الكويت، ط1، ص72؛ كذلك: العظمة، نذير، 1996م، سفر العنقاء، حفرية ثقافية في الأسطورة، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط1.

[2] - انظر مقدادي، حقول الليلك، الصفحات (على التوالي):
.116/115/113/105/103/102/87/82/81/39/33/31/28/21/19/15/12/11/9

(ج) الإسناد النحوي:

الإسناد كما يراه البلاغيون هو " ضمُّ كلمة أو ما يجري مجراها إلى أخرى بحيث يفيد الحكم أن مفهوم إحداهما* ثابت لمفهوم الأخرى أو منفي عنها "[1]، ويعرف الإسناد الخبري استنادا لاتصاله بفكرة مستويات المعنى على أنه: " إيجاد علاقة بين كلمتين أو أكثر للكشف عن المعنى المجرّد والمعاني الهامشية أو الثانوية أو معنى المعنى " [2] .

ولكل جملة في العربية ركنان أساسيان – كما هو معلوم – يشكل الاتصال بينهما كثيرا من العلاقات التي تكشف مستويات الدلالة، وهما: المسند والمسند إليه، يتخذ كل منهما موقعه في الجملة الفعلية والاسمية . [3]

وبلا شك، يشير الحديث عن الانزياح الإسنادي إلى إسناد أحد أطراف الجملة إلى ما لا يلائمها دلاليا، وقد ينافرها فيبتعد بها عن حدود دلالاتها المتوقعة، فيدهش المتلقي بشكل العلاقات الجديدة التي يصدمه بها الخطاب الشعري، مما يضطره للبحث في دلالات متعددة ومختلفة لكل طرف منها، ليتوصل إلى حل الشيفرة التي تكشف له المعنى، فينهض بالنص، ويفك إشكالية انزياحاته. وسأعرض أنماطا من الجملة المقدادية لنرى كيف أدى هذا النوع من الانزياح دوره في شعرية الخطاب. ومن الأمثلة الدالة في هذا الباب، قول مقدادي في قصيدة " وجهة الروح ":

تحجُّ البحارُ،
إلى لؤلؤٍ غامضٍ في يديها .
تسير الدروب إلى الخطوات
وتمضي البساتين منها ...،
إليها .
تنام العصافير في مهدها،

---

* إحداهما خطأ نحوي، والصواب: إحديهما.

[1] - أبو الرضا، سعد، 1988م، في البنية والدلالة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، ص 87.

[2] - أبو الرضا، في البنية والدلالة، ص 87.

[3] - للمزيد حول مواضع كل من المسند إليه انظر: أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 69- 70.

ويطير الفراشُ،
من العشب ... للعشبِ،
منبهرا ....،
بالرذاذ البعيدْ .
يسيل على ضوئها ... الضوءُ
سربُ يمامٍ،
يحطُّ على صدرها،
وينسكب الورد تحت الفساتين،
فوق الستائرِ،
تمشي القرى،
صوبَ تفاحها،
والنجوم القصيَّةُ تدنو،
وتزرع فوق الضفائر نخل البلادْ .
يَا لَهَا ... من بلاد !! [1]

لقد اتكأ المقطع السابق على الجملة الفعلية، التي تشكل العصب المركزي في بنية القصيدة المقداديّة، " إذ يضطلع الفعل بدور المولّد الإيقاعيّ الأساسي، والجامح لكلّ عناصر بنية القصيدة، من محيطها الخارجي (اللغة)، إلى مركزها الداخلي (المضمون)، فالقصيدة تنمو وتتقدم من خلال حركة الفعل وتناميه"[2]، ويؤدي الفعل وظيفة جوهرية في النص الشعري، تتجلى في إقامته ذلك الترابط المعنوي الجدلي بين الأشياء والذوات، ليدفع حركة الجدل وما يتبعها من تغيُّر إلى الأمام، فيؤسس المرتكز الذي يقوم عليه ذلك الترابط.[3]

يمثل الفعل الشرارة التي تقدح وتتوالد منها القصيدة، ويتمثل هنا في حدث الغربة، والمعاناة التي يواجهها الشاعر في ترحاله، فتتحد صور المرأة والبحر والوطن في نصّه، حيث يختصر في صوره وتراكيبه ما يعتمر نفسه من

---

[1] ـ مقدادي، محمّد، 2006م، طقوس الغياب، مطبعة اليازودي، عمان، ط1، ص 82- 83.
[2] ـ أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص 92- 93.
[3] ـ أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص 92- 93.

اختلاجات عاطفية ليبثها شوقا وحنيناً لذلك الوطن؛ ولأن للغربة طقوسا موجعة، فلا بدّ أن للغياب عن الوطن ومكوناته ومتعلقاته طقوساً مماثلة تزيد من الشرخ القائم في الروح القلقة المضطربة، فتتوثب صعودا وهبوطا في الفضاء المتّسع، الذي لا تحده غربة أو يحبسه وجع أو حنين، فتكون وجهتها الأولى، والوحيدة هي الوطن، فيأوي القلب إلى عشّه، ويتحقق حلم العودة، فيقصر الزمن الذي صيرته الغربة طويلا لكآبته وضيقه ..

ويلحظ في المقطع السابق سيادة الفعل المضارع، وقصدية الشاعر في توظيفه، فهو منذ بداية اللوحة يقرر حج البحار إلى شيء غامض في يدي امرأة ما، وعمليّة الحجّ ليست عملية سهلة، فهي – كفعل – كلمة ذات وقع ديني خاص تتطلب الكثير من الأفعال والحركات الأخرى المتعلقة بتحقيقها، لتتم للإنسان / الحاج في النهاية النشوة المتوقعة والرضا والقبول، غير أنه فعل لا يتطلب الثورة أو العصيان لأي شيء، إنه يتطلب الهدوء والصبر والالتزام، ولذلك فهو فعل لازم لا تتوالد عنه إلا الأفعال اللازمة، ذات الوقع الهادئ والحركات الرزينة، لأن الموقف لا يحتمل سواها: تسير – تمضي – تنام – يطير – يسيل – يحطُّ – ينسكب – تمشي – تدنو .

والغياب أساسا من الأفعال اللازمة، فهو ألم أخضر ينبعث من ذاته، ولا يحتاج ملحا لينزف أكثر، فالألم بهذه الطريقة عادة يكون أكثر هدوءاً كلما اشتدَّ وقسا، وذلك لما يبعثره الضياع والحيرة بين الممكن والمستحيل، بين الغربة واللاوطن، وبين الوطن و الدروب التي لا تأخذ إليه .. تتناسل الأفعال بطيئة بحراك يوازي الزمن الذي تقتضيه الغربة، فهو زمن نفسيٌّ طويلٌ لا انتهاء له:

آهِ ... ما أكثر اليومَ،

هذا القليل !! [1]

غير أن وجود امرأة في المقطع يوحي بدفء ما، وكأن ما يبعثره موج البحر تلملمه المرأة [الحبيبة – الأم – الوطن] في حضنها وضفائرها، فتغرس شيئا من الانتظار واللهفة التي لا تستطيع اللغة أن تبوح بها تماما .. ليكشف

[1] ـ أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص 85.

عنها التركيب .. فتوالي الأفعال اللازمة لن يقدم للذات المتألمة أي شيء، لذا فقد اختتم المقطع بفعل متعدٍّ [تزرع]، الذي وإن حافظ على وتيرة الهدوء والصبر – كونه ليس من الأفعال التي توحي بالثورة والعصيان – فإنه يكرّس للوصـــول إلى الوطن الحبيب، حيث يُعبَّرُ عن دفء الوطن في العامية عادة بكلمة " البلاد"، فيقول المسافر مثلا: " البلاد طلبت أهلها "؛ فكان لا بدَّ أن يحتاج قوة في التركيب – وإن كانت باهتة أو هادئة – لتخرج به من كبوة الغيـــاب، وتـــوحي للـــروح بوجهتها الخالدة: البلاد. ولننتقـــل إلى لوحة أخرى للجملة الفعلية المقدادية، يقول الشاعر في قصيدة " نبي البكاء ":

فمن ذا ..،
يحرِّر أجفاننا،
من شتاء التلاشي،
وصيف النحول ؟؟
ومنذا يعلِّـــم أطفالنا
بأنّ العواصمَ،
لا بدَّ أن تتهاوى،
وتأتي القرى ...
بالحجارة،
والرّاجمينْ .
لكلِّ القواميسِ،
أن تستقيلَ من المفرداتِ،
لكلِّ النياشينِ،
أن تتبرّأ من حامليها .
وتنقضَّ،
فوقَ صدورِ ذويها . [1]

[1] ـ مقدادي، محمّد، 2004م، على أي حال أحبك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص 163 – 164.

إن اللوحة السابقة لا تكتفي بالتزام الصيغة المتعدّية للفعل، إنما تستفيد من أبنية الأفعال المزيدة لتقترب من تحقيق رؤيتها القوميّة – الانبعاثيّة إن شئت، حيث لا يستطيع الشاعر أن يكتفي بإحساسه أثناء حضور القضية الموجع الدائم في حياته، إنما يجب أن يبحث عن الحلول، وأن يسعى لتحقيقها ولو على المستوى اللغوي، ومن خلال معرفتنا بالشعر العربيّ فإنّ قضيّة الانبعاث قد شغلت حيّزا كبيرا في تفكير الشعراء والدارسين على حدٍّ سواء، حيث يأبى الشاعر عادة أن يستسلم للهزيمة المتحققة في العالم الواقعي، فيسعى إلى إبداع عالمه الشعريّ الذي يتغلّب فيه الانبعاث على الموت [1]، انبعاث الحبّ، والأرض، والقضيّة، والحرية، والنصر، والمقاومة .. فأيُّ انبعاث تحاكيه القصيدة ؟

إن الدارسَ لهذه القصيدة التي تمتدّ على بياض أكثر من أربعين صفحة في هذا الديوان، لا بدّ أن يفكَّ إشكالية " نبيّ البكاء " أولا، ليستطيع أن يدرك حجمَ مؤازرة التراكيب لمضمونها؛ وقد تضافرت الصور والتراكيب والإشارات في هذا النص لتشي لنا بصفات ذلك النبي وواجباته الموكولة إليه، فهو قائد الثورة الذي يوحد أبناء الأمة العربية كافة،على اختلاف عروقهم وأجناسهم، ولا بدّ أن يكون ذا أصل قرويّ عفيف طيّب لتكون له صلته الخاصة والقوية بالأرض فلا يستطيع – لارتباطها بوعيه ووجدانه – أن يفرّط فيها، مما يجعله قادرا على القيام بعبء الأمة والقضية جميعا .

لذا فإن على هذا النبي ألا يتعثّر بالأخطاء التي ارتكبتها القيادات السابقة ليستطيع أن يكتسب ثقة الأمة،وأن يتبنّى قضيتها بحواسّه كلّها، فيؤطرها في مجموعة من الأسباب والحلول المنبثقة عنها؛ كأن يخرج بالناس من حالة البرود واللامبالاة التي تعتريهم؛ ويركزَ على العناصر الفتيّة في المجتمع والتي تمثّل عامل قوّته (خاصّة وأن البلاد تضيق بأعشابها)؛ وأن يستردّ وجود الوازع الديني في نفوس الناس، فتقوى بسلطة ذلك الوازع ثقتهم بوقوف العون الإلهي

---

[1] - عوض، ريتا، 1978م، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، ص39.

إلى صفهم؛ فينهي بذلك سيطرة زمن البطولات (النياشين) لخطابيّتها الكاذبة مما يدعم عناصر الوحدة والتكافل والمساواة والمقاومة بين أفراد الأمة.

إن تلك الأعباء التي تقع على كاهل ذلك النبي، والتي قدّمتها اللوحة الشعريّةُ السابقة، تتطلب منه قوة مضاعفة ووعياً أكبر، فالنهوض بالأمم وبعث روح المقاومة وتحقيق النصر، بعد مجموع الارتكاسات النفسية والحضارية التي واجهتها الشعوب العربية، يحتاج إصراراً وتفانيا لا يشوبه أي تخاذل أو ملل أو تباطؤ، من شخصيّة لها وعي النبيّ وقوة إيمانه ومساندته الإلهيّة؛ وبما أنه الفاعل الحقيقي والأول في معادلة النصر المنتظرة، فإن أفعاله التي ستنتقل بالأمة من حال إلى حال، يجب أن تكون متعدّيةً – بالأمّة – إلى حلمها المنتظر: استرجاع الحرية والكرامة والأرض المغتصبة، بل يجب أن تتطلب جهدا أكبر من مجرّد التعدّي، وهذا ما عبّرت عنه بنية الفعل المزيد في المقطع السابق؛ وإذا أحصينا الأفعال المزيدة فسنجدها ستة من أصل سبعة أفعال:

يحرّر : ماضيها: حرّر – على وزن: فعّلَ – تفيد معنى: التعدية .

يعلّم : علّمَ – فعّلَ – الصيرورة والتحوّل.

تتهاوى: تهاوى – تفاعل – الإغناء عن المجرّد.

تستقيل: استقال – استفعل – الترك.

تتبرّأ: تبرّأ – تفعّل – الترك.

تنقضّ: انقضَّ – انفعل – المبالغة.

واستنادا إلى ما سبق؛ أزعم أن معاني تلك الزيادات تشي بأن على هذا النبي أن يتعدى بالأمة إلى حقّها وحلمها المشار إليه آنفا، فيحوّلها من حال الضعف والاستكانة، لتصير قوية قادرة على الاستغناء عن ماضيها، فتترك أفكارها وأمراضها، وتترك الحديث والفخر بالبطولات التي حققها غيرها فماتت معهم ودفنت في صحف التاريخ خاصّتهم، وتتعلم كيف تبالغ في تجهيز عتادها للثورة القادمة، للانبعاث الحقيقي الذي لا هزيمة بعده؛ وذلك لتراكم الهزائم المخزية والظروف القاسية عليها خلال فترة زمنية طويلة نسبيا. إن الإتيان بتلك الأبنية، وإسنادها إلى أشياء خاصة جدا بالإنسان / المقاوم، كالأجفان،

والأطفال، والقواميس، والصدور، كناية عن أهمية إصلاح الذات والنهوض بها، كيلا ينخرها الضعف والتخاذل؛ وعن ضرورة المبالغة في استعجال الشفاء، كيلا نفقد ما تبقّى فينا من رمق الأمل .

ونلحظ حضورا لافتا للجملة الاسمية في شعر مقدادي، إذ يعمد الشاعر لاختيارها وتوظيفها في مواضع دون سواها،فتمنح تلك اللوحات الجمالَ والشعريةَ، وقد تسيطر أحيانا على بنية بعض اللوحات، غير أنها لا تمتدّ لتفرد ظلها على كامل القصيدة، وذلك لأن الشاعر كما يصف فتحي أبو مراد في حديثه عن القضية ذاتها عند أمل دنقل، لا يستطيع أن يصور فيها سوى تجربة مفرغة من الزمن والحركة، جلّ همها أن توحي بحقيقة قارّة في وعي الشاعر[1]، تتصل بدفء عاطفة الحب وأهميتها، فيما يتعلق بالمقطع التالي:

الشراشف تذبلُ ..،
والأسرَّةُ تموت ..،
والمخدّات تتحنّط ....،
إن لم أحتويكَ بذراعيّ،
في هذه الليلة الباردة. [2]

نلاحظ – كما يظهر – أن الجمل قصيرة الطول، تتكون من مبتدأ وخبر، وجار ومجرور، وأن الخبر قد التزم الجملة الفعلية، في ضربه الابتدائي، مما يوحي بأن الدفء الذي وقع الشاعر في أسره وسيطرته الجميلة، تسلل إلى المقطع حتى في بنائه، ذلك أنه افترض أن المتلقي سيشعر بذلك الدفء بمجرد أن يلقى عليه الخبر، فلم يشعر بحاجته لأي مؤكدات خبرية تستدرُّ عاطفة المتلقي أو تقنعه بصدق عاطفة الشاعر.

وفي قصيدة " ضراعات " تتحول التجربة لتتخذ طابعا عامّا، بخروجها من حدود التجربة الشخصية، فتطول الجمل، وتمتد إلى أسطر عديدة، وكأنها تريد أن تقنع المتلقي بأهمية تلك الضراعات التي يقوم بها العاشق – المتحدث،

---

[1] ـ أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص 91.
[2] ـ مقدادي، محمّد، 2005م، على وشك الحكمة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 212.

وأن تجذب انتباهه وأحاسيسه لينسى نفسه أثناء قراءته – ضـــراعته الأخـــرى، فتنمو الحكاية السردية – على حد تعبير فتحي أبـــو مـــراد – أثنـــاء الوقـــت المستغرق في توالي الابتداءات والأخبار[1]. يقول الشاعر في الضراعة الثانيـــة عشر:

وقال أيضا:

الحدائق لا أزهارَ فيها،

غابات الشهداءِ عامرة بالحصى،

والقيصوم .

السواحل بلا ضفاف .

النملُ يدخلُ في آذان المارّة،

ويخرج من أنوفهم .

الموائد بائسة وفقيرة .

النايات مستنفَرَةٌ،

والطبولُ مثقوبةٌ للطَّرْق .

السلال مفرغةٌ من الغلال .

الحقولُ متكوّرة على ظلالها .

البيوت هجرها سكانٌ مهزومون .

الكون يتشكّل في السرِّ كابن الزّنا .

المسافاتُ تقتلعُ الخطى ..،

الجمر كأنّهُ غِيرَةٌ باردة ...

أصواتُ المنشدين معلّبةٌ في علب الليل .

التمائمُ لا تشفي أحداً . [2]

---

[1] ـ انظر: أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص 91.

[2] ـ مقدادي، محمّد، 2007م، رجل برسم الحب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص14- 15.

لقــد أوحى لنا الحضور المكثف للجملة الاسمية بعــالم "الــصمت والسكون المرافق للموت، والانهزام، والعجز عن الفعل، والعوز الحركــي"[1]، وقد كرّست ذلك العالم "للإيحاء بصمت العالم العربيّ، وسلبيّته، وسكونه إزاء هذا العالم الملفع بالموت والدمار" [2]، فبعد عجزه عن مواجهة مجمــوع ارتكاســاته وهزائمه أصبح في أمسّ الحاجة للفعل والحركة، وهو فعل غير عاديّ، لأنه فعل روحٍ أنثويّة..يشي المقطع بأنها لابدَّ روح الحيــاة والخــصب والثــورة؛ روحُ المقاومة:

– الليل عاقرٌ،
والمدى غابةٌ من رماد ..،
روحُك فقط ....،
تعيدُ كلَّ شيءٍ إلى نِصابِهْ . [3]

(د) تراسل الحواس:

يوظف الشعراء المعاصرون كثيرا من التقنيات الفنية فــي شــعرهم لتحقيق نوع من ذلك التوازن الداخلي، الــذي يفتقدونــه خارجيــا فــي العــالم الواقعــيّ، ويمرُّ الشاعر أثناء ذلك بانفعالات نفــسيّة، أضــحى التعبيــر عنهــا بالأسلوب التقليدي المألوف غير ممكن، مما جعله يلجأ إلى إنارة حالات مشابهة في نفس المتلقي عبر الرمز القائم على تراسل معطيات الحواس[4]، ذلك يعني أن الحواس تتبادل وظائفها في الصورة الفنية، حيث يــصبح مــا يــدرك بالبــصر مسموعا، والمسموع مرئياً، وهكذا...، مما يجعل مظاهر الطبيعــة الــصامتــة تتحول إلى رموز ذات معطيات حيّة[5]، تتسم بالحركة والتكامليــة والانــسجام، حيث "تتكاثف الحواس الخمس فيما بينها في نقل عالم المحسوس إلى العقــل."[6]

---

[1] - أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص91.
[2] - أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص92.
[3] - مقدادي، رجل برسم الحبّ والمنفى، ص16.
[4] - انظر: قطوس بسام، وربابعة، موسى، 1994م، الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، مج9، ع1، ص 34.
[5] - انظر: المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص 36.
[6] - المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص 37.

ومن النماذج الدالة في هذا الباب؛ يقول مقدادي في قصيدة بعنوان: " انتصار القرى ":

- ولماذا،
تصرُّ النساءُ على جَلْد روحي،
بهذا الهديل الحليبيّ،
واللغةِ المنتقاة .
ويعرفن أنَّ دمي موغلٌ
في ائتلاف الحياة . [1]

نجد أنفسنا هنا أمام إحساس سمعي يتفاعل مع إحساس مرئي وإحساس ذوقيّ معا، فلو أردنا أن نصفَ الهديلَ لاخترنا صفةً تتناسب معه، كأن نصفه بأنه: خافتٌ، مرتفع، مزعج، هادئ، أو جميل؛ غير أن مقدادي يختار شيئا آخر يفجؤنا به، فيصف ذلك الهديل بأنه حليبيٌّ ! فلماذا ؟

صوتُ الهديل من الأصوات الهادئة التي تتعلق برمز السلام، لكنه صوت عادي يخلو من الجمال الذي تنماز به بعض أنواع الطيور كالبلابل والحساسين. أما الحليب – كصفة – فقد تكون له أكثر من مرجعية في أذهاننا:

- مرجعية تتعلق باللون والشكل، فهو سائل أبيض غير نقيّ تماما .
- مرجعية تتعلق بالذوق، فهو غذاء رئيسي للطفل منذ ولادته .
- مرجعية جنسيّة، لتعلقه بجزء يثير الشهوة في جسد المرأة .

أعتقد بأن هذه القصيدة تشي لنا بأن مقدادي كغيره من شعراء العصر كان له ذلك الموقف السلبي من المدينة، وإذا تجاوزنا هذه القصيدة إلى غيرها من قصائده فسنجده يكشف عن ردود فعله المتعددة تجاهها، كالاشمئزاز من الانحلال الأخلاقي الذي يعتريها، أو شعور بالوحدة والضياع والضآلة والفراغ النفسي أثناء إقامته فيها، وبالحنين الدائم إلى القرية الذي يتضمن بصورة أو بأخرى نفورا مضمراً من المدن الكبيرة المفرّغة من الدفء والأمان؛ يقول مثلا في قصيدته " برقيتان لها ":

---

[1] ـ مقدادي، على أيّ حال أحبّك، ص 62.

– حبيبتي ...
إنَّ المدينة التي نحبّها
يقتلُنا في حلقها الزحامْ !!
تأخذنا،
إلى عناقها الأخير .
فنلتقي،
في هدأة الضجيجِ،
والكلام ..
مدينة ....،
– كابنة الحرام –
ليست تنام ليلها،
ولا ترى ضرورةً
لكل هذا (النملِ)
أن ينامْ !! [1]

فهذه المدن ناشفة، والشاعر يجد نفسه في صراع مع كل ما يدور فيها أو لا يدور، حتى مع النساء الجميلات اللواتي يعرفن أنــه ذو أصــول عربيــة إسلامية، ويواصلن جلده رغم التزامه [2]، غير أنهن لا يثرنه بقدر ما يتسببن في اتخاذه موقفا سلبيا منهن ومن المدن التي تحتضنهن، وفي إثارة حنينــه للمــرأة القروية الجميلة بعفتها وأنوثتها الفطرية، لذلك فإن أصواتهن – وإن كانت منمقة هادئة – عاديّة خالية من الجمال الأصيل، وخالية أيضا من طهارتها وصــفائها النقي الحقيقي، فهي لذلك كله لا يمكن أن تشكل غذاء روحيّا بالنسبة إليه ..

ومن النماذج المشابهة في هذا الباب، قوله في قصيدة بعنــوان " إقامــة الضوء ":

– طوفان عينيها يلاحقني،

---

[1] ـ مقدادي، على أيّ حال أحبّك، ص 47.
[2] ـ مقدادي، على أيّ حال أحبّك، ص 62 – 63.

وهديل كفّيها يلاحقني،
وأنا ... شهيد اللمسة الأولى ...
و صريعُ هذا الموج ....،
والإعصارْ !! [1]

يقدم لنا المقطع السابق صورة جميلة من صور تراسل الحواس، والمتمثلة في هديل الكفّين، فلو أردنا إعادة تركيب الجملة إلى صفر الكتابة لوصفنا الهديل كما وصفناه في المقطع السابق؛ و إن أردنا إضافة اسمٍ إلى الكفّين، فلا بدّ أن يكون شيئا آخر غير الهديل، كشيء يتعلق بالملمس والحركة، غير أن مقدادي يخرج بتلك الإضافة كيلا يسقط في النثرية التي تقضي على الشعر. وإذا ما عرفنا أن المرأة التي تلاحق الشاعر وتقتحم عليه قصيدته بهذا العنفوان، هي كاثي الأجنبية، امرأة العذاب كما تسميها القصيدة، فلا بدّ أن نعتقد لشاعر ملتزم كمقدادي ألا يشعر بكامل تفاصيل الألفة تجاهها، فهو يستطيع أن يحترمها، وأن يعجب بها، وأن يمتدح أنوثتها في صورها الرقيقة، غير أنه لا يستطيع أن ينسى أو يتناسى أنها ليست عربية الوجدان والهمّ والهوية؛ لذلك فهو في حضرتها لا يستطيع أن يلمس في تصرفاتها تجاهه العشق المطلق كما يلمس عند المرأة العربية التي اعتادت التناهي في العشق، لانتمائها في الأساس إلى أمة تسيرها العاطفة والوجدان في الدرجة الأولى. أما كاثي؛ فتاة نيويورك؛ فلا تستطيع أن تجعل الشاعر يؤمن بعاطفتها النيويوركية حدّ الامتلاء بها، لذا فطوفان عينيها قد يوحي له بتركيزها البصري ليس إلا، وحركات أناملها المثيرة تقيده ببرودها وهدوئها وخلوها من دفء الوطن وجماله، فالمرأة في صورة من صورها وطن .. والوطن امرأة أيضا .. وبذلك فكاثي سواء أكانت امرأة أجنبية أم رمزاً لمدينتها رغم كل ما تصنعه فهي لا تثير فيه حقا سوى مشروع أسئلته التي تطول فتبعثره بين الغربة عن الوطن واغترابه فيه وشوقه وحنينه إليه[2].

---

[1] ـ مقدادي، حقول الليلك، ص 82.
[2] ـ انظر القصيدة، مقدادي، حقول الليلك، ص 83 – 84.

(هـ) شعرية العنوان:

إن العنوانَ نظامٌ سيميائيٌ ذو أبعاد دلالية ورمزية، وهو كالنص، أفق، قد يخفق القارئ في الصعود إليه، وقد يتعالى هو عن النزول لأي قارئ . وتتبع سيميائيته من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن، يوازي أعلى فعالية تلق ممكنة، تغري المتلقي بتتبع دلالاته مستثمرا ما تيسر له من منجزات التأويل. [1]

والشاعر حين يضع عنوانا لنصّه فهو يحمّله جزءاً أساسيا من رسالة النص، ولقد لخص شارل جريفال، وظائف العنوان في: التحديد والإيحاء، ومنح النص الأكبر قيمته. أضف لذلك ما وصف به بارت العنوان من أنه يفتح شهية المتلقي للقراءة[2] . كونه الشيفرة الرمزية الأولى من عتبات النص، كما يمثّل " أحيانا بؤرة النص ومفتاحه، ويمكننا أن نستهدي به على تحديد رسالته " [3]، فالنص الحداثي غالبا لا يأتي لنا بعناوين مجانية كما نعلم .

ومن جانب آخر، يعدُّ العنوان كما يرى عبدالله الغذامي في كتابه " الخطيئة والتكفير " قيدا للتجربة الشعرية فرض عليها ظلما وتعسفا لأنه عمل لا شعريٌّ جاء في حالة لا شعريّة، ومع ذلك فهو أكبر ما في القصيدة، إذ له الصدارة ويبرز متميزا بشكله وحجمه، ويعده إشكالية كبرى حيث يكون آخر أعمال الكاتب عادة وأول أعمال القارئ . [4]

وترتفع شعرية العناوين عادة في الشعر، كونه يحقق قدراً عاليا من الشعرية أساسا، ويمثل العنوان رسالة مختزلة وموازية للعمل الذي يقدمه الكاتب " تؤشر على مبدأ اختيار الدوال وتقنيات تشكيلها ومحاور دلاليتها"[5]، كما تقيم شعرية العنوان " مسافة بين التركيب النحوي ودلائله التي تشغل مواضعه، وهي مسافة تتيح للدوال أن تتلاقى في علاقاتها الإيحائية، كما تسمح للتركيب النحوي

---

[1] - انظر: قطوس، بسام، 2001م، سيمياء العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، ط1، ص 6.
[2] - انظر: الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص 96.
[3] - الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص 97.
[4] - الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص 263.
[5] - الجزار، محمّد فكري، 1998م، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، ص 76.

– أحيانا – أن يلعب دور الدال اللغوي، بشكل ينفي سلطته عن الدوال وحركيتها من جهة، ويجعل منه قيمة مضافة إلى هذه الحركة من جهة أخرى " [1].

وأميل لموافقة سامح الرواشدة في ذهابه " مع الرأي القائل بأن عنونة النص قد جاءت بتأثير الشعر الغربيّ، الذي دأب على وضع عنوانات للنصوص وإهداء للأصدقاء أو المفكرين والشعراء "[2]، خاصة وأن الشعر العربي منذ أقدم عصوره لم ينشغل بوضع عنوان للنص الشعري .

وتعدّ العنوانات من الآليات المهمّة التي تكشف عن انسجام النص، وتلعب دورا فعالا في تأويل النصوص، ومن ثَم تخطيبها، من خلال المتلقي الذي " يستضيف النص ويعقد معه صلات حميمة ليتعاونا معا على إنجاز مهمة الفهم والتأويل" [3] .

تميزت دواوين مقدادي بعنواناتها الدافئة المغرقة في الرومانتيكية أحيانا، ك " رجل برسم الحبّ والمنفى " و " حالات خاصّة من دفتر العشق "، وقد جاء الشاعر بأغلبها من خارج الديوان، غير أنه – العنوان – يبقى فارداً ظلاله على حالاته الشعرية والشعورية كلّها، كما نشهد في " طقوس الغياب " و"حقول الليلك" و" الإبحار في الزمن الصعب" . و من تلك العنوانات ما ورد في متن إحدى قصائد الديوان – دون أن يفقد ظلاله على بقية القصائد فيه – مثل: " أحدٌ .. أحدْ "، ومنها ما جاء جزء منه عنوانا لإحدى قصائد الديوان كما في " طواف الجهات " .

أما بالنسبة للقصيدة المقداديّة، فتشهد تنوعا ووفرة في أنماط عنواناتها، كما نستطيع أن نتلمس بوضوح شعريتها العالية، فقد تراوحت في طولها بين الكلمة الواحدة تارة، وبين الجمل الطويلة تارة أخرى، ومن أبرز الأنماط التي جاءت فيها:

---

[1] ـ الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، ص 77.
[2] ـ الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص 97.
[3] ـ مفتاح، محمّد، 1990، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2، ص 42.

1. الإضافات المنزاحة؛ من مثل: شتاتُ القلب، أسفار الروح، لغة الدم، قصيدة اللعنة، مطرُ الصحو، غوايةُ الغريب، نبيُّ البكاء، حدائقُ البهجة، مزمور المقهى .. ... .
2. الكلمة الواحدة التي تشكّل حالة وتنتظر من المتلقّي أن يبحث لها عن سياق؛ كما في: لقاء، خاتمة، سؤال، انتحار، قمار، إيقاع، شرفة، إربد، مَنْ ؟؟؟، غياب، انبعاث، انتشال، ظلال، عطش، مكاشفات، فاطمة، كينونة، تتويج، فاتحة، ضراعات ...
3. الصفات المنزاحة؛ من مثل: لحظاتٌ شبقة، صباحاتٌ تعبى، أمنياتٌ هاربة، خريفٌ طارئ ...
4. أشباه الجمل؛ من مثل: في الطريق إلى المنتجع، في المنتجع، في انتظار الفجر، كأني .....
5. الجمل الطويلة الاستفهاميّة أو التفسيريّة أو المعطوفة؛ كما في:

إبحار آخر وحزن جديد / شروخ مبهمة .. تلخيص لما قد جرى / مرّة أخرى بوجه العاصفة / كم يلزم من أرجوان .. ليظلّ البحر أزرقاً ؟ / فاجعة الرحيل .. شرفة لاحتضار قادم/ بالقهوة .. تبدأ الصباحات الجميلة / مقامات لزهرة من سبأ / اصفرار الأمنية .. حصاد الوقت والجسد.

والملاحظ على تلك العنوانات أنها أخذت تتضاءل في الطول مع تقادم الزمن، وتطوُّر الرؤية الفنية، وتفاقم الهمِّ الحضاريّ والقوميِّ الذي تقدّمه القصيدة المقداديّة، فمقدادي – كما نعلم – شاعرٌ مخضرم في عصرنا، مرَّ بانكسارات نفسيّة عديدة على المستويات كافّة، لا بدّ أنها تكبر حتى لتضيق اللغة عن اختزالها في جملة واحدة – كما في بدء التجربة – مما جعله يميل شيئا فشيئاً لمنح المتلقي فضاءات أوسع، يفتتحها الإيجاز تارة، والصفة المنزاحة في أخرى، إذ لا يستطيع المتلقّي أن يقف جامدا أمام الكثير من العنوانات السابقة الذكر، فيفكر بشكل بديهيّ منذ نظرته الأولى مثلا: إلامَ الـ " عطشٌ " ؟ و" تيهٌ " عن أي شيء؟ و"هاتفٌ " بماذا أو من أي جهة ؟ وعمّ تدور الـ " أسئلة " ؟ وما الذي قد يتسبَّبُ في " شتات القلب" .... ؟؟؟!

وقد وقفت هذه الدراسة عند أكثر من نموذج دالّ، حسب حاجتها، فوضحت مدى تأثير العنوان على بناء القصيدة المقداديّة واستقبالها، ومساهمته في تأويل خطابها. [1]

2.1: الانزياح التركيبي

أولا: التقديم والتأخير

يُعدُّ النحو الركيزة الأساسيّة التي تستند إليها الدلالة، وحين يتحقق الانزياح بدرجة ما عن قواعد ترتيب الكلمات وتطابقها، فإن الجملة تذوب، وتتلاشى قابلية فهمها [2]، وحين يعمد المبدع إلى تجاوز نظام تلك الجملة ليبني سياقه الخاص، فإنه يسعى إلى تحقيق أهدافه في تطويع اللغة والتصرّف بدلالاتها، عبر عالمه الخاص (النص) الذي يتمتع فيه بأوسع سماوات الحرية التي لا تبدو ممكنة إلا على هذه الرقعة اللغوية المبتكرة .

ولعلّ ظاهرة التقديم والتأخير تعتبر من أهمّ الظواهر التركيبيّة اللافتة في الشعر العربيّ، وقد تنبه النقد العربي منذ القدم إلى أهمية هذه الظاهرة، فالجرجانيّ (ت 471هـ)، عبد القاهر، مثلاً؛عقد لها فصلا في كتابه " دلائل الإعجاز "، ذكر فيه أهمية الظاهرة بلاغيا وأسلوبيا، وطبّق عليها بآيات من القرآن الكريم، فاستطاع من خلال ذلك أن يرسم للقارئ الجماليات المتحققة جراء استخدام هذه التقنية، ذلك أن الأدباء لا يقدّمون أو يؤخرون إلا لحاجة، مما يجعل لهذا المنحى وقعا حسنا ومذاقا أعذب في القلوب [3] .

ومن خلال رصد ظاهرة التقديم والتأخير في شعر محمّد مقدادي، نلحظ أنها كانت ذات تردد واسع، مما يوحي بدورها الفعال في إنتاج الدلالة الشعرية والقيمة الجمالية. فمن ذلك، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان "أغنيات لامرأةٍ أخرى":

---

[1] - انظر على سبيل المثال لا الحصر هذه الدراسة: ص38، 46-47، 65، 71وما بعدها، 87 وما بعدها، 113-114، 178، 200 وما بعدها.

[2] - كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 178.

[3] - انظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 418.

– للشتاءِ،
صهيلٌ ....، وللغيمِ،
طلعته الطيّبـــة .
وبوحٌ
لأغنيةٍ عاتبه .
ولليـاسمينِ جراحٌ،
تنزُّ، على خد سيّدةٍ،
متعبه .
لليتامى،
هديلٌ ....، وللأتربهْ
نداءٌ ... سخيٌّ،
وللأرصفه،
بكاءٌ ... خفيٌّ،
يزاوج ما بين لحم المنافي،
ولي فيهما رحلة جارفه !!! [1]

نستطيع أن نتبين طبيعة الانزياح، إذا ما افترضنا " في التقديـــم والتأخير مستوى معيارياً للنص، قائماً في أذهاننا يمكننا أن نعيد النص إليـــه "[2]، لندرك الدّلالات التي أرادت أن تعبّر عنها تلك الانزياحات التي أحـــدثها الشاعر في بنية النص، وإذا عدنا إلى اللوحة الشعرية السابقة، فسنجدها قـــد بنيت في غالبها على التقديم، فالمستوى المعياريّ لجملها على الترتيب، هو:

1) صهيلٌ للشتاء
2) الطلعةُ الطيّبة للغيم
3) تنزّ جراحٌ لليـاسمين على خد سيّدة متعبه
4) هديلٌ لليتامى

---

[1] ـ مقدادي، محمّد، 1984م، الإبحار في الزمن الصعب، مطبعة الحرية، إربد، ص 49 – 50.
[2] ـ الرواشدة، سامح، 2005م، في الأفق الأدونيسي، دار أزمنة، عمان، ط1، ص 81.

5) نداءٌ سخيٌّ للأتربه

6) بكاءٌ خفيٌّ للأرصفة

7) اشتعالٌ وصيفٌ لي في يديك

8) ورحلةٌ جارفة لي فيهما !!

نلحظ أن المبتدأ نكرة مختصة، بمعنى أن الخبر المتقدّم صالح لأن يكون مبتدأ أساسا[1]، فما الدلالة التي يسعى إليها الشاعر إذ يمنح الخبر تلك الأهمية والخصوصية إن شئت؟! لنستعرض الكلمات التي جاءت أخبارا مقدّمة في المقطع السابق:

الشتاء – الغيم – الياسمين – اليتامى – الأتربه – الأرصفة – لي – لي

والكلمات المتأخرة هي:

صهيل – طلعة طيبة – هديل – نداءٌ سخيٌّ – بكاءٌ خفيٌّ – اشتعالٌ – رحلةٌ جارفة .

إن هذه الإشارات التي يقدمها لنا النص من خلال علاقات المسند والمسند إليه، تحدث فيه احتكاكا توليديا للدلالات والتراكيب، مما يخفف من تزاحم الرؤى، واحتفالها بالذات، ويزيد في اندفاعها باتجاه التشابك الجمعيّ من خلال قدرته على الاختزال [2].

يتضح أن اللوحة الشعرية السابقة تقدّم لنا عشقا من نوع خاص، إنها امرأة لا تشبه النساء، غير أن ذلك العشق يحوم حولها ولا يقدّم لها شيئا، لذلك فهي متعبةٌ .. من البعد ومن الخذلان ومن القيد. وتشي أغنيات القصيدة مجتمعة بأن تلك المرأة .. امرأة الأغنيات والحلم .. المرأة التي لا يفصله عنها إلا خيوط الدم والأقحوان يتخللها نهر شوق وكرم، ولا يلتقي بها إلا على ضفة الجرح، بأنها ما هي إلا القضية الفلسطينية التي شغلت حيزا كبيرا في الشعر العربي الحديث، من

---

[1] ـ انظر: حسن، عبّاس، 1966م، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، ط3، ص 441 – 442.

[2] ـ الخطيب، أحمد، آذار/2006م، شمس المعنى قراءة في فعالية إشارة النص الشعري المخصب، تجربة الشاعر محمّد مقدادي أنموذجا، **مجلة عمان**، مجلة ثقافية شهرية، ع 141، ص 26.

خلال "نزعة التحرّر الوطني والاجتماعي والقومي"[1]، التي تمثلت فيما عرف بأدب المقاومة الفلسطيني .

نلحظ أن القضية قد أتخمتها الجراح التي تنزف دماء أغرقت الأرضَ ولم تستطع أن ترويها حقّا، لأنها تقدّم ببذخ ودون وعي أو خطة محكمة، كما أن عدة الجهاد تبدو ضعيفة – وإن كانت شبه متكاملة، ذلك أن الفيض الزمني في عناصرها لا يمكن أن يؤدي إلى أي ثورة حقيقية ولو على المستوى النفسي، الذي يعتبر الداعم الأكبر لأي مقاومة: فخصبنا تأخر في طلعته، وصهيل خيلنا لا يرعب عدوّنا، ونداءاتنا للنصر باذخة، وهي أعظم قرابيننا ابتداء بالدعاء السخي المصحوب بالبكاء الخفيّ المتخاذل. أما اشتعال الأمل والمقاومة لم يعد يبعث فينا شيئا أو يبعثنا في درب جديد يجعلنا قادرين حقا على القيام بعبء قضيتنا تلك .. لذلك فقد أهلكتنا رحلتنا " الجارفة " وأذهبت قوانا، وقلّصت حجمَ رغبتنا الحقيقية في الخلاص وفي استرجاع ما سباه أعداؤنا الذين حاصرونا، وسكنوا دواخلنا فأصبحوا – كأسمائنا – من البديهيّات التي لا تذكر في أي من سياقاتنا .

إن تلك الأشياء جميعها تمثل المبتدءات اللغوية، التي أتى بها مقدادي في مقطع الدراسة، غير أنها لم تعد تؤدي أي دور كما أسلفت، لذلك فقد جاءت نكرات، نكرة على المستوى اللغوي والفعلي معا، مما دعا الخطاب إلى التركيز على الأخبار وتقديمها، بل شدّها لتذكير الأجيال بها وإعادة إنتاجها في أرواحهم وعقولهم، فكيف للخصب أن يعتمر الأرض دون أرض (تراب) وشتاء ؟! وكيف للمقاوم أن يغرس حلم عودته دون الغيم الذي يتوسده الحلم عادةً ... ؟!

إن حاجتنا لما سيأتي، لما نعرف تماما، لما يجب أن يكون من خصب وبعث ونصر، للياسمين الذي نعبق بعطره ولونه طوال العام، لليُتْمِ الذي يثير فينا الانتقامَ رغبةً والثأرَ فعلاً ..؛ أقول: إنّ حاجتنا الحقيقيّة لتلك الأخبار كلّها أشدّ وأعمق بل وأكثر جدوى من حاجتنا للمبتدءات التي تؤدّي إليها، لذلك فالشاعر لم يكن يهدف إلى كشف تلك النكرات باعتبارها مسلّمات فعلّة لأي ثورة، ولكنه أراد أن يجترّ الأخبار فتهتزّ فينا رغبة الحلم من جديد، بتأثيرها الحقيقيّ الفعّال، ولذا فقد

[1] - خليل، إبراهيم، 2003م. مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، ص 273.

جاءت كلها شبه جملة من الجار والمجرور لما يعرف عن قوّة العلاقة التي تربطهما على المستوي النحوي، وللتدليل على الحاجة الفعليّة لقوّة حقيقّة في اجتـرار تلـك الأخبار، ربما لبعدها النفسيّ والزمني عن تفكيرنا بها، وإحساسنا المُلِـحّ بالحاجـة إليها، والسعي إلى تحقيقها .

وفي نموذج آخر، يقول مقدادي في قصيدة " ضراعات ":

– وقالت العاشقة كذلك:

الشراشف تذبل ..،

والأسرّة تموت ..،

والمخدّات تتحنّط ..،

إن لم أحتويكَ بذراعيَّ

في هذه الليلةِ

الماجنة !! [1]

تتبدى مظاهر الانزياح في المقطع السابق فـي الجمـل الـثلاث الأولى، حيث انتحت البناء الاسمي عوضا عن الفعلي الـذي يمثـل البعـد المعياري لها، فالأصل في كل منها: تذبل الـشراشف، وتمـوت الأسـرّةُ، وتتحنّط المخدّات، "غير أن الشاعر قدّم الفاعل فأحاله مبتدأ، وترك الفعل في موقع الخبر "[2]، فأنجز المستوى الشعري فيهـا وأخرجهـا مـن طبيعتهـا الإخبارية الأحادية البعد[3]، فما الذي أرادنا مقدادي أن نكتشفه حين ننظر في هذا الجانب من النص؟ خاصة إذا عرفنا أنه قدّم هذه اللوحة الـشعرية فـي ديوانيه:على وشك الحكمة (2005م)، ورجل برسم الحبّ والمنفى (2007م).

أشرت سابقا إلى الدور الذي تؤديه الجملة الاسـمية فـي هـذه القصيدة[4]، وتوصلت إلى أن ما يريد الخطاب قوله لنا أن عالمنـا العربـي أصبح في أمس الحاجة للفعل والحركة، بعد عجزه عـن مواجهـة مجمـوع

---

[1] ـ مقدادي، رجل برسم الحبّ والمنفى، ص 11.
[2] ـ الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، ص 85.
[3] ـ الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، ص 85.
[4] ـ انظر: ص 51 – 52 من هذه الدراسة.

الارتكاسات والأحزان والدماء التي مرّت عليه، لذلك لا يجدر بنا أن نعتقد أن العاشقة هنا هي امرأة عاديّة، وأن الضراعة التي تؤديها هي ضراعة للحبّ المعتاد، ذلك أن مقدادي يشي لنا من خلال أفعاله المؤخرة (تذبل – تتحنط – تموت)، بشيء يتجاوز ما نفكر فيه للوهلة الأولى، كما أن الطبيعة الأنثوية المركزة في الخطاب، لابدّ أنها تنتقل به من مستوى الواقع العادي إلى مستوى أسطوريّ يتحقق فيه الحلم، من مجرّد ادعاء الحب إلى الإرادة الحقيقية للخصب والانبعاث، من خلال انبعاث روح المقاومة تخصب الثورة (العاشقة)، التي تحتوي الوطن (العاشق) بذراعيها فتحرره وتكسر قيده .

فالعاشقة تبعث في قلبه ذاكرة الطين[1]، لذلك كان لا بدّ أن يتقدّم فعلها (القول)، على المستوى النحوي، ليلفت انتباه المتلقي إلى فاعله أولا، وإلى الفرق الحاصل في ترتيب الجمل التالية ثانيا. ولعّل فك أحجية تقديم الفاعل، وإدراك أهمية وجودها على هذا النحو – حسبما يقتضيه سياق الخطاب الذي نلمسه – تحتاج منا الوقوف على الفواعل المختارة وتحليلها بشيء من التفصيل المقداديّ . فمن الشواهد التي تعيننا في البحث عن ارتباطاتها ومعانيها:

* العاشقة:

ما جدوى امرأة ..،
لا توقظ أغصان خميلتك الوحشية ..،
ولا تطلقُ غزالاتها
كي تبني على صدرك جسورها ...،
وتخترقَ عليك أمنكَ ...،
وسكونكَ ...،
ووقاركَ البهيّ ...،
وتجتاحَ مراعيكَ

[1] ـ انظر: مقدادي، رجل برسم الحبّ والمنفى، ص 11.

بفوضى أصابعها المدهشة .!!؟ [1]

* السرير والشراشف:

يا ورد صار سريرُنا وطناً

فاعصِف بنا ما شئتَ ..،

يا وردُ . [2]

فوق الوسائد ..،

نبني قصوراً من الدفء .. !!

ونطفو على بحيرات عذبةْ ..،

في أسرّتنا البيضاءْ ..، [3]

* المخدّات:

ما جدوى ثغر ... يقبّلُ نفسه ....،

و يد ...

تداعبُ قرينتها ....،

ووسادة ...

عليها تستلقي رأس واحدة ..،

وجبين ...

يتصببُ عرقاً ..،

وهو على بعد نبضةٍ من خلجانه الساكنة ..!! [4]

بعد تأملنا تلك الإشارات، أعتقد أن مقدادي قد اتجه في مقطع الدراسة إلى مزج الحبّ بالموضوع الثوريّ، وقد كان مزجه بارعا ودقيقا، حتى ليوهم القارئ أن ما يتبناه المقطع ما هو إلا صورة من صور الحبّ الإنساني الحقيقيّ، غير أن عاشقتنا كما نرى يجب أن تكون غير اعتيادية، هي (امرأة) ناضجة في أوج

---

[1] - مقدادي، على وشك الحكمة، ص 25 – 26.

[2] - مقدادي، رجل برسم الحبّ والمنفى، ص 25.

[3] - مقدادي، على وشك الحكمة، محمّد مقدادي، 187.

[4] - مقدادي، على وشك الحكمة، ص 24.

عطائها وجمالها، قوية ذات إرادة وفعل معا، إذ تستحيل الأمة غابة تأخذها وحشية الخمول فتحتاج امرأة توقظ توثّبَ أغصانها – جيلها الجديد[1]؛ وتعيد بناء جسور التواصل بين الأشياء ومتعلقاتها في هذا الوطن المسبيّ: الأجيال – الأماكن – السلطات – القيادات – الجنود، ذلك أنها تتخذ موقعا قويّاً (على صدرك) واستراتيجيّا مؤثراً، وعليها أن تخترق حالة الصمت القاتل المتأتي من الشعور بالأمان المخادع، فسكون الأمة إزاء ما يدور فيها وحولها قاتل، وهذا الوقار البهيّ سلبيّ يبشّر بعجز الأمة وموتها المبكر، لذلك فقد كان على فعلها أن يتقدمها ليقّدم لها ويلفت الأنظار إليها، فيؤكد أنها الثورة وليست مجرّد امرأة ! وقد ازداد الخطاب المقدادي ذكاء حين تعلقت المرأة بشيئين هامّين في العديد من النصوص، أولهما: أنها تصرٌّ على احتواء العاشق/الوطن – بذراعيها، والعبث فيه بأظافرها، واجتياحه بأصابعها، ويدُ الإنسان هي في مقياس قديم وواسع رمز للذكاء، حيث رأى الفيلسوف الإغريقي أنا غزاجور - Anaxagore - أن الإنسان ذكيّ لأن له يداً؛ وقد صدّق العلم هذا حين أثبت أن نمو اليد ووظائفها المتعددة والمرنة من جهة، قد جاء موازيا لنمو الدماغ والذكاء من جهة أخرى، ولا يبدو ذلك مجرّد تطوّر متواز، إنما تأثير حقيقيّ في العمل المستمر للذكاء المتولد على اليد، ولليد على الذكاء، الذي أتاح تطورهما الخاص بالإنسان[2] .

وقد طرحت تساؤلات قديمة حول طبعات الأيدي في المغاور والمعابد، فوجد فيليب فوجيل – مثلاً – أن لهذه الأيدي دوراً ثلاثيّاً، يتلخص في: الحماية ضدّ التأثيرات الشريرة، علامة التكريس (على الحيوانات المضحّى بها مثلا)، علامة التقى والورع وتدلّ على إجلال المؤمنين[3].

وفي القرآن الكريم نلاحظ أن لليد هيمنة واسعة في الفعل الإلهيّ، يمتدّ إلى الفعل الإنسانيّ اللاحق، ذلك أنها جاءت منسوبة للخالق في الكثير من الآيات، وقد ارتبطت في أغلب تلك النصوص بمعاني: الخلق، والقدرة، والقوّة، والمعرفة، والهداية، والملكيّة؛ كما في النصوص الآتية:

---

[1] - انظر: مقدادي، على وشك الحكمة، ص 25.
[2] - انظر: سيرنج، الرموز، ص 269.
[3] - انظر: المرجع نفسه، ص 272.

1) { قُلْ إِنَّ الْفَضْلَ بِيَدِ اللّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ } [1]

2) {فَسُبْحَانَ الَّذِي بِيَدِهِ مَلَكُوتُ كُلِّ شَيْءٍ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ } [2]

3) {اصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ وَاذْكُرْ عَبْدَنَا دَاوُودَ ذَا الْأَيْدِ إِنَّهُ أَوَّابٌ }[3]

4) {إِنَّ الَّذِينَ يُبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ فَمَن نَّكَثَ فَإِنَّمَا يَنكُثُ عَلَى نَفْسِهِ وَمَنْ أَوْفَى بِمَا عَاهَدَ عَلَيْهُ اللَّهَ فَسَيُؤْتِيهِ أَجْراً عَظِيماً} [4]

5) {وَعَدَكُمُ اللَّهُ مَغَانِمَ كَثِيرَةً تَأْخُذُونَهَا فَعَجَّلَ لَكُمْ هَذِهِ وَكَفَّ أَيْدِيَ النَّاسِ عَنكُمْ وَلِتَكُونَ آيَةً لِّلْمُؤْمِنِينَ وَيَهْدِيَكُمْ صِرَاطاً مُّسْتَقِيماً }[5]

6) {وَالسَّمَاء بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ }[6]

والمرأة – الثورة المرتقبة، تحتاج تلك المتعلقات كلّها، ليكون لها جدوى حقيقية فيتضح الفرق بينها، وبين ما سبقها؛ فالذكاء في التخطيط، والقوة في التنفيذ، والاطلاع على الأمور، وامتلاك الأرض والسلاح، والإيمان بالحق الشرعي، والقدرة على الحماية من المخاطر، من أهم الأمور التي يجب أن تتكئ عليها الثورة الناجحة وتتطلبها الحرية المؤكدة .

أمّا الشيء الآخر الذي تتعلق به تلك المرأة فهو الليل، حيث تريد أن تحتوي العاشق/ الوطن في ليلتها الماجنة؛ وقد تطوّر وعي النص حينما انتقل من حالة البرود إلى المجون[7]، ذلك أن حالة البرود حالة سلبية لم تكن لتتناسب مع المفهوم الثوري والمهام الواقعة على كاهل تلك المرأة، ولا مع ليلها المنتظر، ففي البرد تتقلص القدرات والرؤى، ولا يبحث الإنسان سوى عن كفايته من الدفء والطعام .. وهذه فكرة تُشعر الإنسان بأنه على وشك حكمة ما تتعلق بتعايشه مع ظروفه المحيطة واحتياجاته الشخصية المهمة جدا.

---

[1] - آل عمران: 73.

[2] - يس: 83.

[3] - ص: 17.

[4] - الفتح: 10.

[5] - الفتح:20.

[6] - الذاريات: 47.

[7] - في الديوان الأول ورد المقطع باختلاف عن وروده في الثاني، إذ لم ترد الجملة الأولى "وقالت العاشقة كذلك" كما كان قد استخدم كلمة الباردة مكان " الماجنة " في السطر الأخير.

غير أنّ الثورة بحاجتها المستمرة إلى الخصب الحقيقيّ، وإلى ما بعد الكفاية (التي تجعل الحلمَ بعيدا عن العقول والأمنيات)، وبعد أن وقع العاشق الذي قيّده الحبّ العادي الذي لم يعد فيه قوة من جهة، والمنفى الذي ينأى به عن وطنه من جهة أخرى، لا بدّ أن يكون ليلُ تلك الثورة ماجنا حقّا، لتستطيع أن تخلق شهوة حقيقية جامحة للحياة، فتخصب بجيل جديد، لا يقتله الصقيع المتمترس خلف حيائه الواهن من تاريخه القديم المشبع بالهزائم، كي يستطيع الخروج من قوقعته إلى هذا العالم المتوحش، يقول الشاعر:

– الصباح الذي صنعته الليلة الفائته،
هو الذي
سيصنع ليلةً حبلى بأحلام العصافير الراقدة في
أعشاشها،
بانتظار خلق ما،
ينهض من صمت الأمكنة ...
وفي عزلة الفراغ الداكن
... ينبثق !! [1]

ولكن كيف تكون الليلة ماجنة دون ممارسة حقيقية لفعل الخصب؟ وكيف يمكن لتلك المرأة أن تؤدي دورها العظيم دون أن يكون لرجلها / عاشقها دوره الفعال؟ إن الخطاب الأنثوي المركز في المقطع يشي بتخاذل الدور الذكوري عن تأدية واجبه، في تلك العملية المصيرية الصعبة، لذلك كان على تلك المرأة أن تواجه عاشقها بضرورة وجوده، من خلال تجاهله في السياق، لتستفزّ فيه فحولته المطلوبة فينجز ما عليه إزاءها، فهي لم تشر إليه إلا في ضمير المخاطب: الكاف، وبهذا فهي تعترف له بحضوره – وإن كان ضئيلا– ملء ذلك الغياب الذي يجعل الشراشف تذبل والأسرة تموت والمخدّات تتحنط، فلو كان غائبا تماما، لغيّبته على مستوى الخطاب اللغوي – ولا تأثير لذلك الغياب على الإيقاع مثلا – باستبدال الضمير إلى

[1] ـ مقدادي، على وشك الحكمة، ص 12.

غائب، لكنها عمدت إلى إثارة شهوته بذكر متعلقات أجوائها الليلية الماجنة، غير أن المثير هنا هو اقتصار تلك الأجواء على المذكورات الثلاثة السابقة، فلماذا ؟

إن الشراشف تؤدي دور الحماية والستر، والثورة – بمفهومها الثوري والسياسي والعسكري والحضاري والاجتماعي – بأمس الحاجة إلى هذين الدورين: الحماية من المخاطر الداخلية – الجواسيس والحروب الأهلية مثلا – والخارجية – كالغزو الفكري والعسكري – والتكتم على أسرار الثورة واستراتيجياتها، والحرص على عدم كشف العورة – نقاط الضعف – أمام الغرباء والأعداء كيلا تستغل ضدها، وبذلك فهي من الأهمية بمكان جعلها تتقدم فعلها ليعود ويؤكد من عليها من خلال الضمير المستتر، فتختص بالابتداء الذي يمثل العتبة الأولى في الجملة الاسمية، يلتقي به القارئ فيفكر في سبب تعديه على حقوق الفعل في الالتقاء الأول بأذنه وعينه وعقله، وكما نرى فالحماية والستر بأدوارهما جميعا لا يؤديهما إلا العاشق/ الوطن، بجميع فئاته: القيادة والجند والشعب المقاوم؛ وتخاذل أي طرف يؤدي إلى ضعف مؤكد في مستوى الثورة ونتائجها المرتقبة، وهذا ما عبر عنه فعل الذبول، إذ يمكن تفادي مثل هذه الأزمات كيلا تتحول إلى أخطاء قاتلة .

أما الأَسِرَّةُ؛ فهي تمثل الصورة المصغرة للأساس المكاني المتين والمفترض به أنه كالوطن، ولا بد أن يكون نقيا طاهرا آمنا كما تشير دلائل مقدادي الشعرية التي أشرت لها، حيث لا يستطيع أي طرفين ممارسة هذا الحق الشرعيّ الخاص جدا إلا بتلك الشروط، كما يلفت انتباهنا أن هذا المكان لا يحتمل دخيلا ثالثا تحت أي ظروف، إنه يختص بمن يحق لهما ممارسة فعل الجنس/ التزاوج/الخصب فوقه، وهذا يقتصر على الزوج والزوجة / العاشق والعاشقة، لذا فإن عدم وجود مثل هذا المكان الذي يختص بالثورة – ولو على المستوى الوجداني في قلوب من يدافعون عن حقهم فيه – يؤدي إلى هلاكها، وقتل فعلها، مما جعل الفاعل يتقدّم هذه المرة لا لأهميته فحسب، إنما للتنويه إلى خطورة الفعل هذه المرّة، فالموت حالة هلاك ودمار عامة، وموت المكان هنا حالة وجدانية تشي بتخاذل العاشق عن تأمين هذا المتطلب الضروري لمحبوبته وهو حالة وجدانية لأنه يرفض تحقيق الفكرة

فيتطلب فاعلا جديدا: الضمير المستتر الغائب (هي)، كيلا يفقد الأمل تماما، إذ لا بدّ من وجود شيء يحرك تشبُّث الوطن (الفكرة) بالمكان الحقيقي(السرير/الأرض) .

والمخدّات التي يقتضيها الخطاب المقدادي الثوري هنا، هي بالضرورة مخدّات العاشِقَيْن معا، فلا جدوى من ثغر يقبل نفسه ووسادة تستلقي عليها رأس واحدة، وتقوم الوسائد/ المخدّات باحتضان الرأس – موطن الفكر الإنساني – لتؤدي له الراحة، أما بالنسبة للعاشقين فهي تضمن لها القرب والدفء،بشكلٍ يختصر الخوض في أي حديث كان، لأن حالة القرب تلك تعني فكرٌ واحدٌ .. قلب واحدٌ .. وجدانٌ واحد .. وعاطفة واحدة؛ ونحن نعرف تماما أن من أخطر المشكلات التي تواجهها، أي ثورة في العالم – خاصة العربي – انقسام أفرادها إلى أحزاب وفِرَق تقصمُ ظهر المقاومة الحقة وتبعثر جهودها وتشتت جمعها، فإذا لم ينصهر كلٌّ من العاشقين في الآخر، فلا معنى لحياتها وأفعالهما اللاحقة، وهذا ما تضمنه فعل التحنيط .. إذ تُحنَّطُ الكائنات عادة بعد تأكيد موتها، مما يشي بأن الخطأ هذه المرة لا يمكن تفاديه أو إصلاحه من جديد، لذلك على هذا العاشق/الوطن أن يتحرك ملء رغبته في الحرية والخلاص، وهذا معناه أن الفاعل قد تقدّم فعله لا لخصوصيّته فحسب، إنما تمهيد للصدمة النفسية التي سيحدثها الفعل المؤكد هذه المرة، وحتى الضمير المستتر الغائب الآن لا يعطي دفعة الأمل، كما في السابق، إنما يذكِّرُ بما كان، كنوع من الاحتفاء بالألم، ذلك الفعل الأوحد الأسمى الذي اعتادت عليه شعوبنا وأحلامنا وقوافينا العربية إذ تسيطر عليها هزيمتها وتقيّدُ فعلها .

غير أن العاشقة لا تقبل ذلك في قرارة نفسها حقا، مما يجعلها تستدرك خطابها، فيظهر حل الصراع الداخلي في المقطع أخيرا، تتقدّم اللغة بتركيب صعب يحتاج قدرة على التركيز والتتابع، في معترك خطير من المجرورات المضافة وأشباه الجمل من الجار والمجرور، إذ تشي طبيعة وجودها وتتابعها بصعوبة الموقف وضرورة الخلاص منه، فيتقدّم الفعل المشروط بقوة محتضناً مفعوله أخيراً، فيشعره بأهميّة وجوده كما أسلفت، ثمّ يستعين بالباء ليشدّ الفاعل إلى معادلة وجوده، ويتعلق بالزمن المطلوب (الليلة الماجنة) بحرف جرّ ثمّ بالإضافة ... ! إنّ هذا الإرهاق في البناء لا بدّ أن يتبعه خصبٌ وافرٌ في العطاء؛ حتى ليبدو لنا أن الثورة

قد حرّرت عاشقها الوطن، وعاشقه الشاعر، من جدليّة الحبّ – المنفى التي قام عليها الديوان .

ولننتقل إلى نموذج أخير من التأخير، غير أني سأسمح لنفسي هنا بمناقشة مظاهر متعددّة من مظاهر الانزياح المتبدية في النموذج، ذلك أن جماليات هذه اللوحة وشعريتها لن تكتمل، إلا إذا نظرنا في القصيدة بكامل تفصيلاتها، لأنها تمثّل فضاءً واسعا يفصل بين اللفظة الأولى في القصيدة: الفعل، وبين الفاعل الذي يمثل الكلمة الأخيرة فيها؛ يقول الشاعر:

" مَن ؟؟؟؟ "

تسائلني،
– ذات صبحٍ تعثّرَ في ضوئه المنكسر –
مَنْ يردُّ العرائسَ للبحر،
حين تكون بعيداً ؟
ويقطفُ،
أكمامَ زهري التي ازدحمت،
في يديك ؟؟
ومَنْ يرسل الريحَ للغيم،
كي يمطر الفرح المستقرّ بغمّازتيك ؟
ويرقص للأفق،
والأفقُ ... بوّابةٌ،
لمدائننا الغافية .
مَن يا حبيبي،
يغنّي لطهرِ الحدائق،
– تلك التي شهدت عرسنا – مرّتين ؟
مَن يعلّق فستاني المخمليّ
على المشجب المتداعي

إذا ما احتوانا
مساءٌ ... شهيّ ؟؟؟
و مَن يا حبيبي،
سيجمعُ أشلائيَ المتعبة ؟
يوسّدني، ساعديه ويمضي،
إلى آخر العمرِ بي،
..... راهبة . [1]

إن مجموع الانزياحات الدلاليّة والتركيبيّة الطاغية في اللوحة الشعرية السابقة، تجعلنا نبحث في علاقة الدوال بعضها ببعض لنستطيع الوصول إلى ماهية طرفي الخطاب الذي تقدّمه، حيث تكشف لنا تلك اللوحة عن سائل متأخر – جدا – عن سؤاله، فأيهما أكثر أهميّة: السائل المتأخر ؟ أم المسئول المبهم ؟ أم السؤال المتبعثر في مساحة لغوية كبيرة من الأسئلة المبطنة ؟ أعتقد أن أكثر ما يلفت الانتباه في تلك الانزياحات هي علاقة التضافر الغريبة التي تشدّ بعضها إلى بعض، في نسيج لغويّ قويّ متماسك، فيغوينا فيه تجانس اللامتجانس أساسا، ويشي في أولى إشاراته بمدى وعي مؤسس البناء لما يريد، وبإصراره على استحداث قوة كبيرة على أرض مملكته اللغوية المتاحة ليوازيها بأخرى حقيقية يسعى لاستحداثها على أرض الواقع .

إذا ما تجاوزنا عتبة النص الأولى – العنوان – قليلاً، لننظر في أولى إشارات هذا النص، فسنجده يستقبلنا بسؤال تحتضن حروفه منذ البدء أطراف ثلاثة كما أسلفت: صاحبة السؤال التي تشير إليها الإحالة البعدية المتضمنة في فعل السؤال " تسائلني "، والخطاب المبهم المصاغ على شكل سؤال منتظر، والمسئول الذي ينقل لنا ذلك الخطاب، غير أن الصيغة الصرفية التي جاء فيها الفعل (تسائلني – تفاعلني) تدل على الطلب، بمعنى أننا ننتظر من صاحبة السؤال – المجهولة حتى الآن بالنسبة إلينا – أن تقدّم خطابا لينا لا يقصد به الإرباك بقدر سعيه إلى استفزاز عاطفة متلقي السؤال ووعيه وقوّته تجاه محتوى

[1] - مقدادي، حالات خاصّة من دفتر العشق، ص 10 – 12.

قضيتها، وهذا ما جعلها تنتحي طريقة أنثوية دبلوماسية تزاوج بين اللطف والقوّة في طرحها ما تريد .

أما بالنسبة للمسئول، فتشي هذه الصيغة على ما أعتقد بأنه لا يبذل مجهودا كبيرا للتركيز في ما ستطلبه تلك الأنثى، إذ إجابة الطلب لا تقتضي قوة أو صرامة كما في طبيعة الإجابة المتوقعة للأمر، وبذلك فقد قصر متلقي السؤال رغباته وقدراته، منذ البدء، على مجرّد الاستماع، وحتى لم يتكلّف عناء الإصغاء الوجداني تماماً، فهل كان يعرف ما سيُسأل عنه مسبقاً فجابهه بكلّ هذا البرود ؟

يغوينا ما سبق بالذهاب إلى أنه – أقصد المسئول – يُستفزّ ويعرف أنه يُستفزّ، لذلك فقد أخذ يمارس هروبه اللغوي من السؤال بتأخيره إلى ما بعد اعتراض قد لا يبدو – للوهلة الأولى – بتلك الأهمية ليتقّدم الخطاب المنتظر .

لكن حين ننظر إلى الجملة الواقعة اعتراضا، نجدها قد بنيت على مجموعة من الانزياحات الدلالية والتركيبية معاً، في شبكة متينة من المضافات، التي تنتج الدلالات من خلال احتكاكها التوليدي المهمّ، وقد استفتحت أساساً بظرف زمان يتعلّق بالفعل، مما يعني أن المسئول / المتكلّم لا يسعى إلى إخفاء الخطاب الموجّه مهما كان قاسياً أو مؤلما أو مكروراً ! حتى أننا لنجد لديه ضربا من جلد الذات إذ يحدّد لنا زمن تلك التساؤلات، حيث تولّدت (ذات صبح تعثّر في ضوئه المنكسر)، وما يُفترض في الصبح عادة إيحاؤه بالولادة والحياة والخير على الأصعدة كافّة، وتناقضه مع الظلمات بضوئه الذي ينير عقل البشرية فعلاً ومعرفةً وإمكانات (كالقدرات والذكاء)، غير أنه في هذا الاعتراض الزمني (الواقع إن جاز لي التعبير والاعتقاد)، ينكسر فيتعثّر صاحبه فيه !

كما نرى يمرّ هذا الضوء في هذه الواقعة اللغوية بارتكاسين واضحين: الأول، حين جاء فاعلاً مستتراً لفعل انتحى بناؤه الصرفيّ معنى المبالغة، مما يشي بتكرار الخطأ مراراً حتى استحقّ هذه الصيغة، ذلك أن الشيء يَعْثَرُ في المرّة الأولى والثانية .. أما حين يصبح السقوط دأبه، نختصر ذلك التكرار بالتضعيف الذي يعطي المعنى الحقيقيّ المتّسم بالقوّة والظهور والاختزال، عكس ما يوحيه المعنى في

المجرّد؛ وبهذا فقد حقّ للصبح – وإن كان ولادة الكون الكبرى – أن يستتر لأنه لا يغيّر شيئاً، وكأنه يختفي – على نوره – في ظلمات ضعفه وتخاذله، وهـذا يقودنـا بالضرورة إلى ارتكاسه الآخر: مطاوعته لما يعتريه ولمن يحيك له مؤامرة الضعف – الكسر، من خلال المعنى الذي يشي به البناء الصرفي لاسم الفاعل وفعله: انكسر، مُنْكَسر.

وبمقارنة الواقعة اللغوية بـالواقع التـاريخيّ الحقيقـيّ – بدايـة الثمانينات – نجد أنها جاءت أثناء فترة زمنية تتسم بالجمود والانتظـار القاسـي لشيء ينعش الوجدان العربي، ويعيد إليه ثقته بنفسه، بعد مروره بأحداث سياسية عصيبة لامنتهية غالبا، وما هو مستمرّ منها غير مضمون النتائج، لذلك فقد سبّب هذا الغموض والصقيع حالة من الرعب المستتر في دواخل الأمة العربية بـشتى طبقاتها .

لذلك كان على الصباح أن يتعثّر بضوئه المنكسر، لأنه غير ذي فائدة، ولا يشي بأي خطوة حقيقية تذيب تلكؤ الفعل الزمني والسياسي والحربي آنذاك، وهذه حالة غريبة نسبياً لما كان يُنتظر– مثلا– بعد حربـي الكرامـة (1968م) والاستنزاف (تشرين 1973م) [1]. كما وأنها تمثل قطعا زمنيـا مكروهـا فـي الذاكرة العربية، لذلك فقد جعلها الشاعر اعتراضا مبنيا على انزياحـات دلاليـة مشدودة الوثاق في التركيب، وكأنها جاءت على مضض من الواقعـة الـشعرية والتاريخيّة على حدّ سواء، غير أنه لم يستطع سـوى الإشـارة إليهـا ليـدرك المتلقـي أن حالـة البرود التي تسيطر على المسئول إنما هي حالة برود جمعيّ لا تختص به وحده، وأن ما يعتري القصيدة من إطالة وتأخير في بنـاء جمـل خطابها، هو الحالة الطبيعية الموازية للحدث – إن كان هناك حدث – في الفترة الزمنية المشار إليها آنفا.

وأعتقد بعد ذلك كلّه أن الحادثة اللغوية والنفسيَّة المشار إليها آنفا، لا تقتضي تأثيرا حقيقيا لأي فعل منتظر، وهذا ما حدا بالشاعر أن ينتحـي البنـاء الاسمي عوضا عن البناء الفعلي الذي يشكل البعد المعياري لمستوى التركيـب

[1] ـ وأزعم أن هذا ما رمى إليه الشاعر في قوله: ـ تلك التي شهدت عرسنا ـ مرتين.

كما نعلم، فهو لا يهدف كشف الأفعال المرتقبة (يردّ – يقطف – يرسل – يرقص – يغني – يعلّق – سيجمع – يوسّدني – يمضي)، ولكنه يريد أن يزيح الستار عن هوية الفاعل الذي يشكّل إشكالية النص الكبرى وعتبتها الأولى، إذ لا ميزة في الفعل الذي يستطيع أن يشترك فيه الناس كلّهم، كما يرى سامح الرواشدة، لأنه " سمة لا تقتصر على الناس حسب، ولكنه ينسحب على المخلوقات الحيّة القادرة على ممارسة الحركة، وقد يتجاوز ذلك إلى بعض المخلوقات الجامدة – غير الحية – كالسحاب والرياح والغبار والظل ... إذن مناط الأهمية والقيمة يعود إلى طبيعة الحركة وكيفيّتها "[1]. وللأهمية التي يحتلّها هذا الفاعل فقد راوح الخطاب المقدادي في سبل الوصول إليه، ورَسْمِ مكانته، فقد جعله منذ البدء عنوان القصيدة، وسؤالها المنطوق والمحذوف، ليلتقي به القارئ باحثا عنه لا عالِماً به .

تدور أفعال هذا النص ومتعلقاتها حول قضية انبعاث كبرى، شغلت الشاعر منذ بداياته وحتى آخر قصائده التي لم يكتبها بعد، نستطيع أن ندرك ذلك من خلال التوقف على مجموع منتجات الدوال الشعرية المطروحة، أو حتى من خلال النظر الفرديّ في إحدى الجمل، ولأنه قد يبدو مملا تتبع إشارات النص بكامل تفصيلاته، وكيلا أخرج كثيراً عن سياق القضيّة الأسلوبية المدروسة هنا، فسأكتفي بتناول شيء من تلك المعطيات التي تساعدني على استكمال قراءتي النقدية التي أسعى إليها .

اتكأت القصيدة بشكل واضح على الفعل المضارع الذي تأخر تارة ليكون خبراً للمبتدأ /السؤال / الفاعل، وتقدّم تارة أخرى على المستوى البصري والسمعي ليأخذ مكانة المبتدأ المحذوف المعنوية والإعلامية، ويؤكد غيابه من خلال فاعله المستتر الدال على الغائب، وفي هذا التعدّي نشهد تخلخلاً واضحاً في موقف الفاعل الذي لم يستطع الحفاظ على حضوره اللغوي تماماً، كما لم يستطع الثبات في وجه الجملة الفعليّة ليتبوأ قيادة الثورة اللغوية والواقعية، وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدلّ على عظمة الآمال المعلّقة على الفاعل، ودوره

[1] - الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، ص 81.

الكبير والوحيد في حلّ إشكالية الفزع التي أخرت الفعل، وأطالت الخطاب بالاعتراض والعطف والصفة والحذف البصري واللغوي .... الخ .

وإشكالية الوجودية التي يتنازع فيها كل من الفعل والفاعل، تستطيع أن تحجّم لنا بالتالي إشكالية القضية التي يناضل أطراف الخطاب الثلاثة جميعا لأجلها، لذلك فتزدحم الصور والعلاقات، تنزاح تارة في الدلالة وأخرى في التركيب، للوصول إلى حيثيَّةٍ مريحة ومعقولة، رغم البعد والزمن، لأن الوصول بطريقة عاديّة هو وصولٌ واهمٌ وغير حقيقيّ، وبذا فلا بدّ من نقاط قوّة يرتكز عليها الخطاب لتحقيق غاياته، تسهم في رفع معنويات الفاعل الحقيقيّ للقيام بفعله المنتظر.

تسعى القصيدة إلى بناء رؤيتها الخاصة التي تفتتح عصراً حضاريا جديدا، وتشرق – في ذلك الزمن الراكد – بالخصب والفعل، وهي إذ تتبنى قضيّة كهذه لا بدّ لها من البحث في مستوى عالٍ وشبه متكامل، كيلا تستنزف احتمالاتها في شيء معرّض للهدم والإخفاق، لتستطيع أن تواجه هذا العالم، وتقنعه بشرعية حلمها الانبعاثيّ الأقوى للثورة والحرية، ولذلك فقد لجأتْ إلى استثمار أمثل لنظام الكونية الذي يعنى بالانسجام والتناسق الذي يسوده ومظاهره، وقد قبلت الفلسفة منذ القدم وجود أربعة عناصر أساسية لتكوين العالم: النار، والماء، والهواء، والتراب . [1]

وتشي المعادلة الرّياضية لطبيعة الأشياء بأنها لا يمكن أن تنجزَ في مستوى واحد، إنما يجب أن تتوزع على طرفين متماثلين متوازيين في القوة والحجم، وإذا أردنا استجلاء معادلتنا الشعرية التي يحققها النص فيجب أن نبحث في حضور تلك العناصر والمستوى الذي تتوزع فيه، لنستطيع فكّ لغز التأخير الأكبر الذي اعترى بناء النص .

إذا تتبعنا مفردات النص فسنلحظ توافر ثلاثة عناصر بقوة فيه، تلك هي: الماء، الهواء، والتراب، بأشكالها المتعددة: البحر، الريح، الغيم، المدن، والحدائق، وتؤدي هذه العناصر كما نعلم دورا فعالا أساسيا وواضحا في عملية

[1] ـ انظر: سيرنج، الرموز، ص 331.

الإخصاب، وترتبط بالمرأة بشكل أو بآخر على اختلاف أساطير الخصب وتعددها، كما يشاكل بعضها بعضا في أغلب المرجعيات الرمزية لكلّ منها، ولا يغيب عنا أن الإنسان منذ البدء هو تفاعل خلاق ومتسلسلٌ لتلك العناصر، حيث تفيد النصوص القرآنية بأنه خلق من طين[1]، كما تقرّ بأن الريح هي التي تلقح السحاب فتملؤه ببخار الماء فيصير ماء[2].

ومع غياب العنصر الرابع: النار، أرى أني لا أغالي إذ أذهب إلى أن العناصر الثلاثة السابقة تقع في طرف المعادلة الأول، لتقع النار وحدها في الطرف الثاني- وهو الأقوى في المستويات كافة، حيث تخبرنا النصوص القرآنية أنّ إبليس رفض أن يسجد لآدم وقال: { أَنَاْ خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ } [3]. فالطين يعمل ثقله على إنزاله للأسفل مما يجعله رمزاً بدهياً للخمود والركود والظلمة والموت، وينتمي التراب والماء إلى الإثنينية[4]، وينتميان إلى العالم السفلي؛ أما النار والهواء بما فيهما من الارتفاع والنور ينتميان إلى النصف الأعلى من الكون، عالم الوحدة وهو ذكوري وخير .[5]

وقد بقيت النار منذ الأزل موضوع افتتان بالنسبة للبشر، حيث عبدت وأُلّهت وأقيمت لها الأعياد والأيام الدينية الحافلة، ولها رمزية تطهير عالية في التقليد المسيهودي*، فالأرواح تطهر بالنار[6]، والقلب يمتحن بها[7]، وكذلك الحيوانات، وهي – النار – متجددة أبدا ترمز للانبعاث الأقوى حتى في رمادها[8]..

---

1 ـ يقول تعالى: {وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن سُلَالَةٍ مِّن طِينٍ } المؤمنون: 12.

2 ـ انظر: {وَأَرْسَلْنَا الرِّيَاحَ لَوَاقِحَ فَأَنزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَسْقَيْنَاكُمُوهُ وَمَا أَنتُمْ لَهُ بِخَازِنِينَ } الحجر:22.

3 ـ الأعراف: 12، وكذلك، ص: 76.

4 ـ وهي القول بزوجية المبادئ المفسّرة للكون.

5 ـ انظر: سيرنج، الرموز، ص 333.

* ـ وأعني بها التقليد المسيحي – اليهودي.

6 ـ انظر الكتاب المقدّس، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، ط 1998م، نبوءة أشعيا، ف1، الآية 4، ص 855: " وحين يغسل الرب قذارات بنات صهيون، يمحو الدّماء من أورشليم بريح العقاب وريح الحريق". وفي نبوءة ملاخي ف3، آية 2-3، ص 1198 يهوه يشبه بنار الممحص فينقي بني لاوي ويطهرهم فيصفيهم كالذهب والفضة، ليكونوا للرب مقرّبيْنَ التقدمة صادقين. وقد أشار العهد القديم في سفر الخروج إلى تجليات متعددة للرب بإرادته تحت شكل من النار، الآيات 17-19: " فأخرجهم موسى من المحلة لملاقاة الله، فوقفوا عند أسفل الجبل والجبل يلفه دخان، لأن الرّب نزل عليه بالنار "

7 ـ انظر: السابق، المزمور 26 /29، يخاطب داوود يهوه منشدا: " امتحن بالنار كليتي وقلبي ".

8 ـ أقصد طائر العنقاء المشار إليه في موقع سابق من الدراسة، انظر الحاشية رقم 1، ص38.

ويصعب علينا – مع الغنى الكبير لرمزية النار[1] – أن نلملمَ كل ما يختص بها، مما يشي بأهمية تواجدها الفعلي في هذا النص ليكتمل بناء الصورة الانبعاثية الحقيقية المتكاملة للعالم العربي المقتول بركوده الفعلي وجموده الزمني .

والسؤال المُشكِل الآن: لماذا تكون النار وحدها طرفا للمعادلة على أن الهواء مثلاً ينتمي للعالم العلوي ذاته ؟ ثمّ أين نستجليها في هذا النص ؟

يعمل كلّ من التراب والماء على وأد النار كما نعلم، وكلّما ازداد حجم النار وقوتها تزداد الكميّة المطلوبة لإطفائها بالضرورة، غير أن إخفاء النار نتيجة لا منطقية لمعادلة البعث الحقيقيّ المنتظر، لذلك فقد احتاجت معادلة التراب والماء وجودَ الريح ليكوّنوا جميعاً قوّة موازية للنّار بعنفوانها البعثيّ والرمزيّ الواسع، فبوجود الريح لن يستطيع التراب والماء – ولو اجتمعا – القضاء على النار، إنما يبطلُ بذلك الوجود عملهما .

وأستطيع بعد ذلك كله، أن أزعم أن النار في هذا النص، ليست سوى السائلة المتأخرة عن خطابها ومكانتها، الراهبة النكرة التي تأبى الزواج لتتفرّغ للعبادة فقط؛ وقد تخلّت عن الهواء وطرحته إلى الطرف الآخر من المعادلة – محولة بذلك طبيعة العلاقة بينهما من طردية إلى متوازية – لأنها تريده أن يتحرّك فعلاً، فيؤدي دوره في إذكائها، وكان من تأثير ذلك النفسي عليها شعورها بالتوحد واللاجدوى فجسد ذلك لغويا بالصيغة النكرة للرهبنة !! وهذا الانفصام بين ما تستطيعه نار الثورة من فعل خارق وبين الأزمة النفسية المتوترة التي وقعت بها لطرح المقاوم عنها، هو ما جعلها تتأخر عن خطابها، ربما خزيا .. وربما استفزازاً .. وربما تسليماً بالأمر الواقع .

ثانيا: الحذف

{فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ }*

---

[1] ـ للاستزادة في ذلك انظر: فريزر، جيمس، 1999م، أساطير في أصل النار، ترجمة: يوسف شلب الشام، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط 1.

* البقرة: 37.

لعلّ آلية الحذف تعدّ من أبرز الوسائل الأسلوبية التي ترفع من شعرية النص، وتؤدي دوراً كبيرا في تشكيله وإثرائه، وإذا جازت لي المجازفة فسأسمّي الآية السابقة: آيةَ التلقّي، ذلك أني أزعم أنها – نقديا – تقدّم أعلى استثمار لغوي يرسم الدور الذي يُعنى به الحذف في جماليات التلقي، إذ تشي بأن التركيز في قضية الحذف ليس على المحذوف ذاته، إنما على الأثر الذي يتركه وراءه في النص، فيدلّ عليه من جهة، ويلعب دوره الجماليّ في تأدية المعنى من جهة أخرى، وبذلك يكون إسقاطه أفصح وأبلغ وأجود . ذلك أن النص القرآني الكريم، حين روى ما حدث مع آدم لم يركز على إلهامه تلك الكلمات كما يذهب البعض، فلو شاء القائل لاستبدل " فألْهِمَ " بـ " فتلَقَّى " التي تؤدي المعنى الذي ذهبوا إليه؛ كما أنه لم يركّز على الكلمات بحدّ ذاتها، حتّى أنه أرجأها إلى نص قرآنيّ آخر: {قَالاَ رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنفُسَنَا وَإِن لَّمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ }*،إنما بحثت الآية قضيتين هامّتين اختزلهما الفعلان المحققان: تلقّى وتابَ، تلك هما: قضيّة التلقّي بطرفيها المدوّرين ضمن المرسلة اللسانيّة الآتية:

الله ←الكلمات ←آدم ←الكلمات ←الله ←آدم .

وكأنها تستثيرنا لمعرفة كيفية تلقي آدم تلك الكلمات من الله وأدائه لها؛ بإضفاء شيء يتعلق به كمتلقٍ لها حتى يتقبلها الله منه، ولو لم يكن الأمر كذلك لغفر الله له دون أن يكلّفه ذلك الجهد النفسيّ، وهذا ما يقودنا إلى الجواب، النتيجة المنتظرة، فهي لن تتحقق وحدها دون تلك الكلمات، غير أنه لم يذكرها لأنها أصبحت خطاب آدم الأشد تأثيرا، ذلك أن الله حين قالها ليس بحاجة إلى فعلها وتأثيرها، أما حين أدّاها آدم فهو لم يفعل ذلك عبثا أو تكريراً أعمى، إنما للغائية المرتقبة منها، وبذلك يكون الأثر الناتج عن الحذف أجدى بكثير من المحذوف الذي أسقطه النص القرآني لهذه الغاية على ما أرى .

ولعبد القاهر الجرجاني، قولٌ جميل في قضيّة الحذف، يتداوله النقّاد والبلاغيون، إذ يرى أن الحذف" بابٌ دقيقُ المسلك لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأمر،

---

* الأعراف: 23.

شبيه بالسِّحر، فإنَّك ترى به ترك الذِكْر أفصحَ من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيدَ للإفادة، وتجدُك أنطقَ ما تكونُ إذا لم تنطِقْ، وأتمَّ ما تكون بياناً إذا لم تُبِن"[1] .

وحين تحدث آيزر (فولفانج آيسر) عن فعل القراءة بوصفها إبداعاً للمدلول، فقد نظر إلى المتلقي " على أنه في مركز التكوين النصي ذاته، وليس فقط في الحشو الملحق بالبنية الجمالية " [2]، حيث لم يكن لأي نص أدبي أن يؤدي أي استجابة إلا حين تتم قراءته، وبذلك يفترض آيزر أن العمل الأدبي شكل من أشكال التواصل، وأن القارئ يقوم بعمليات تجميع للمعنى إذ يشير ضمنا إلى أن معنى النص شيء مفكك عليه أن يجمع أجزاء[3]. والحذف كعلاقة نصيّة اتساقية تساعد المتلقي على إثبات حضوره عبر قدراته التأويلية، حيث يمكّنه الحذف من ملء الفراغ الذي يخلقه[4]، مما يضعف اتساق النص، ويساهم – بالمقابل – في انسجامه.

وبذلك فقد تجاوزت أهمية الحذف جدلية الحضور والغياب، ليصبح " عنصراً حافزاً للمتلقي لكي يحضر في الخطاب ويسهم في استدراج المحذوف وتقديره، والدخول فيه بوصفه منتجا له ومساهماً في تشييده، فيقول المتلقي فيه ما لم يكن ممكناً قوله، وعندها تغدو القراءة فعلاً معرفيا لا يخلو من الابتكار والتجديد " [5].

وقد حدّد البلاغيون سياقات الحذف على هيئة مدونة للمعايير، وقد قامت تلك المدوّنة على ركيزتين أساسيّتين، هما:

1. وجود ما يدل على المحذوف من قرائن .
2. وجود السياق الذي يترجح فيه الحذف على الذكر . [6].

---

[1] - الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 187.

[2] - إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص 132. وكذلك: هول، روبرت سي، 1992م، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، ص 102.

[3] - انظر: آيسر، فولفانج، 2000م، فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة والنشر والمجلس القومي للترجمة، ط 1، ص 3-4.

[4] - انظر: خطابي، محمّد، 1991م، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، ص21-22.

[5] - الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، ص 91.

[6] - انظر: عبد الجليل، عبد القادر، 2002م، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، ص 285.

ولعلّ باب الحذف يبدو أوسع وأكثر حضورا وتنظيرا من أن تتشغل هذه الدراسة بتفصيله هنا، " فكتب البلاغة والأسلوبية حافلة بها"[1]. غير أنه-وعلى مستوى التطبيق – يبدو سمة تركيبية جليّة في شعر مقدادي، واكبته منذ البدايات، مسهمة في تشييد دلالاته، وتشكيل رؤاه الشعرية. وسأتوقف على نموذج مشبع بحذوفات مختلفة، فأبيّن طبيعة الحذف وجمالياته، يقول الشاعر:

– ليسَ لك ....،
إلا أن تصدّقَ الندى ....،
وهو يشقُّ طريقهُ في حاشيةِ الغبار،
باحثاً عن أكفِّ الزنبقِ البريِّ ..،
وأصابعِ عرائس البحر الخجلى ..،
وهي ترنو إلى الأفقِ المشروخْ بأجفانٍ
نصف مغمضة ... [2].

تبدّى[*]الحذف في سبعة مواقع في المقطوعة السابقة، الأول حذف نحوي قائم على إسقاط المسند إليه–اسم ليس– في السطر الأول، وقد دلّ عليه المسند الحاضر في النص، وتقديره:" ليس هو لك "؛ وآخر قائم على الاستغناء عن الفعل – باحثا عن– في السطر الخامس، دلّ عليه المسند الحاضر كذلك، وتقديره: "باحثاً عن أصابع"، وجاءت الحذوفات الخمسة الباقية تقنية، حيث ترك وراء الكلمات " لك، الندى، البري، الخجلى، مغمضة " نقطاً ليخبرنا أن ثمة ما سكت عنه النص، وأن علينا كمتلقين أن ننهض بمهمة ملئه .

في الموقع الأول أرى أن حذف اسم ليس يقدّم جمالية في النص، إذ إن الخبر جاء شبه جملة من الجار والمجرور(لك)، فهو مفكك منذ البدء لا يستطيع الظهور دونما قوة تلملمه وتشدّ أجزاءه بعضها إلى بعض ليصبح مرئياً لنا، وقد جاء على لسان مجهول يحاول أن ينطق بآخر– وأهم – ما تبقى لديه: الحكمة. والحكمةُ

---

[1] - الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، ص 91.
[2] - مقدادي، على وشك الحكمة، ص 9.
* - استفدت من أسلوب بناء سامح الرواشدة في تقديم الخطاب النقدي للحذف، في كتابه: في الأفق الأدونيسي، ص90 - 94، وذلك من ناحية منهجية، وقد اقتضت الإشارة إلى ذلك.

كلامٌ لا يتأتى إلا بعد قطع زمني معبأ بالعلم وعلله، والتفقه في الأشياء والأفعال وفلسفاتها، غير أنها لا تنمّ عن وعي صاحبها وإدراكه لما سيكون لها من تأثير حضاري ومكانة اجتماعية في المستقبل غالباً، تسيّره فقط حاجة خفيّة لاختزال الوقت فيقلّ تبعا لذلك لفظه ويجلّ معناه، لكنّ ذلك كلّه كما نرى لا يتعدّى حدود المحاولة، فهذا الكلام لم يبلغ الحكمة بعد، إنه"على وشك الحكمة"، وبين الحكمة ووشكها حالة نفسية هلاميّة خطيرة حذرة من الفعل واللغة معا، ولهذا فلو أنّ الشاعر ذكر المسند إليه، وهو ضمير الغائب المفرد – هو – لَحقّ للمسند أن يكون قويّا بذاته محققا لحكمه، لكنه أراد أن يجعل مفتتح المقطع مجسدا لواقع الحال التي تمر بها الأمة،ولهذا فقد جاء الاصطدام البصري الأول فعلا ناقصا، ثمّ جاء المسند – الاصطدام الثاني شبه جملة منسجما مع حالة الشبق إلى الفعل الأخير قبل الحكمة وأثناء وشكها المزعوم .

وزيادة على ذلك، فقد تبعه فضاء بصري مكون من نقاط حذف ثلاثة، لتشير إلى فقدان القدرة على التورط في أي مسئولية جرّاء الحالة أو الزمن، مما يزيد من حجم الضياع والغربة التي يعززها النص في المتلقي، فلربما كان المحذوف زمنا كالآن، وهذا " الآنُ " متجدد كل قراءة جديدة ومتطوّر تطوّر أدوات المتلقي في بناء خطابه وفق استيعابه للنص؛ ولربما تعلق المحذوف بحالٍ مستفزٍّ كأن يكون: ليس لك وأنت ضائعٌ / عاجزٌ / مكبّلٌ / مُحتَلٌّ / مسبيٌّ ...الخ. وبما أن الحال التي يجسدها النص مختصة بالأمة كما افترضْت، فلا بدّ – مع كل هذا العجز– أن تكون الإحالة في ضمير المخاطب إلى وطن ممتهن الكرامة، بأمس الحاجة للفعل المكتمل الذي لم يستطع النص أن يفتتح حلمه به، ولا أن يكرسه لبناء حكمته المرتقبة والمختزلة في الاستقلال والحرية التامّين، وهذا ما سيدفعه إلى التعلق بقشّة الغريق، فهو الآن مُجبَر على تصديق الندى إذ يشق طريقه في حاشية الغبار...

تبدو المسيرة بعد الخطوة الأولى أيسر وأكثر جرأة حتى في الحلم، لذا فالمقطع الآن يحاول التخلص من حالة التخبط والعجز اللتين سيطرتا على مفتتح الموقف، فيخرج بفعله وتركيبه من طور النقصان إلى اكتمال مؤكّد مضعّف عبر

الفعل" تصدّقَ "، فالقضية الآن لا تختزل في وطن يتبوأ دور الفاعل اللغوي، إنما يتجاوزه التركيب ليعظّم فعله ويلفت الانتباه إلى أهميته، فالصيغة الصرفية للفعل تشي بنسبة الشيء إلى أصل الفعل، وأصل هذا الفعل أخلاقيّ فعال،فالوطن يجب أن يثق بنداه،والندى يختصر بدايات الأشياء وحقيقة حدوثها، إذ يتكاثف بخار الماء في طبقات الجو ليلا ليسقط على الأرض قطرات صغيرة صباحا، وكأن النص يريد أن يعترض على حالة انتظار الدعم الخارجي لفك قيود الوطن وتدخله في قضاياه وشئونه، إذ لو أراد المساندة الأجنبية لاقترح تصديق المطر عوضا عن الندى، فالمطر يأتي من السماء، والسماء ترتبط بالمشيئة الإلهية ومساندتها،أما الندى يتكاثف في محيط الأرض، فهو من مكوناتها،ولا يرتبط بمساندة خارجية، والندى أساسا اسم مضعف، فهو رقيق بطبعه غير أنه ينماز بشيء من القوة الذاتية الداخلية، وزيادة على تلك القوة فقد أتبع الندى بنقاط حذف ثلاثة، ولنا أن نفكر الآن باختلاف الفضاء البصري المكون من تلك النقاط الثلاثة، عن الفضائين اللاحقين المكوّنين من نقطتين فقط؟!

إذا افترضنا أن على هذا الوطن أن يثق بنداه المحلي فعلا، فلا بدّ أن أول ما يتبادر إلى أذهاننا صورة المقاومة الشعبية في ذلك الوطن، صورة طفل الحجارة، الذي يقاوم قوى العالم الأيديولوجية والسياسية والعسكرية بحَجَرِه الضئيل، فأي قوة تكمن في ذلك الحجر؟

إنها قوة القهر الممتد عبر أزمنة طفل الحجارة الثلاثة: ماضيه وحاضره ومستقبله؛ قوة الظلم المنكرة التي يسعى لتغييرها بيده ولسانه وقلبه، ذلك يعني أنه يستنزف جسده وكلامه وفكره، في سبيل قضيته ويسعى للانتصار على ثلاثة: العالم الخارجي الذي لا يوفّر له الدعم اللازم ولا يحاول إنصافه، أو الوقوف إلى جانبه كما يجب ولو عاطفيّا، والعدو الصهيوني الذي ينتهك حقوقه وأرضه وحريته، والضعف الداخلي الذي يعتري وطنه جراء التفكك الحزبي والقومي والخوف والكثير من الثغرات التي تسمح للعدو أن يتسلل منها إليه فيستوطنه ويستفحل في جسده كالوباء. إذن فلا بد لهذا الندى أن يكون متحجرا حقاً، وبذا يملأ الفراغ البصري بتلك الصفة المعتّقة بثلاثيات قوى العالم المقدّسة أجمع، وأن يصدّق الوطن

ذلك الندى المتحجر بحلمه في الحرية والمساواة والإخاء، وباستنزافه عناصر القوة والجمال والحكمة، التي تضاعف من قوة التحجّر فيه، فيشق طريقه في حاشية الغبار المتأتي من حجره وناره معا. باحثا عما يطفئ النار المتقدة في قلبه كلّ تلك السنين، عما يثأر له من كل ما لن تستطيع الأوراق والقوافي اختزاله في منطوقها ومحذوفها.

لذلك فهو بحاجة إلى شعوره بنقاء قضيّته وطهارة قصديته فتكون له وجهده قدسية وخصوصية وقوة، مما دفعه لاستحضاره أكف الزنبق البريّ، بذكاء الكف والقوة الأسطورية الكامنة فيها، مضافة إلى طهارة الزنبق وتعدّدية ألوانها وطيوبها، بصفتها القوية المنبثقة من نقاء الأرض الأصيلة المروية من ينابيعها..إنه يبحث عن وحدة أمته العربية ووقوفها في وجه العدوان الأجنبي الخارجي عليها بشكل عام، لأنها إن لم تستطع فعل ذلك لن تمتلك القدرة على حمايته ومساندته، ولذلك فقد اكتفى هذه المرة بنقطتين اثنتين لملء الفراغ البصري والنفسي الحادث، إذ علاقة فلسطين بالأمة العربية هي علاقة الروح والجسد..الموت والحياة..علاقة ثنائية لا يمكن أن تنفصل مطلقا، وعلى الأصعدة كافة، يجب أن يمتصّ أحد الطرفين قدرات الآخر وقضاياه، وأن ينتهك حدوده ليستطيع إعادة خلق هذه الوحدة بإنتاج وحدة جديدة تتسم بقدر أكبر من القوة والعمق، مما يجعل الشاعر يحذف الفعل " باحثا "، في بداية السطر التالي، ويعبر إلى "أصابع عرائس البحر الخجلى"، فيختزل الفعل والفن والإحساس في الكف التي تشير إلى خماسية الأشياء أساسا، فالحواس التي تختزل النشاطات الإنسانية خمس، والفضائل خمس، وأركان الإسلام خمسة..

وتشكل فلسطين الدولة الخامسة في شبكة العلاقات الدولية العربية المؤثرة في بعضها البعض: سوريا – مصر – لبنان – الأردن – فلسطين؛ إذ تلعب كل واحدة من تلك الدول دورها في استقرار الأخريات وأمنها على الأصعدة كافة، لتجاورها الجغرافيّ، واتحادها بريّا تارة وبحرياً في أخرى، وبعد إشارته لما يريد أن يبحث عنه فيستمد قواه من الأرض، يتجه النص الآن إلى البحر، الذي تتبع إيقاعات مدّه وجزره دورات القمر، وتساهم في إعطاء العالم بنية دورية، كما كانت قد أدركت المجموعة: ماء قمر وامرأة، منذ ما قبل التاريخ وكأنها الدورة الكونية

للخصوبة، كما يعد البحر، أحد الرموز الأموميّة الأكثر ضخامة وثباتا[1]. والأرض في الأساس أم تعطي الولادة لكل العالم النباتي والبشري، ولذلك فقد أضيفت العرائس بمكانتها وخصوصيتها السابقة إلى العرائس وليس إلى الحوريات – مثلا – ذلك أن العرائسَ توحين بالخصب والأمومة من جهة مما ربطها بالبحر، كما تشي بالعرس الضمني والمعلن من جهة أخرى .

وينتظر من العروس أن تقوم بمهام حساسة جدا، فهي تحمي المجتمع بشرعية علاقتها من الرذائل والأوبئة، وتحافظ على توازنه بإنجابها المستمر للجيل الذي يحمل القضية والهموم والحجارة، لذلك فهي تختزل في قدراتها وهمومها وطموحاتها الكامنة استمرارية الوجود والفكر والبشرية، وهذا يشابه إلى حدّ بعيد مهام المقاومة، والنص لا يقتصر ذلك على المقاومة الفلسطينية وحدها، إنما يشير إلى مقاومات الأمة العربية كلّها، ولأنها لا تؤدي دورها على أتم وجه، فقد أتى بها الشاعر على صيغة منتهى الجموع الممنوع من الصرف، وحتى على المستوى النحوي، فالكلمة تمرّ بمنعطفين مهمّين جدا:

الأول: الحكم بالمنع من الصرف، بسبب ما مرّت به الأمة المقاومة – واللفظة– من مخالفات استدعت عقابها وعزلها عن حالتها الطبيعية، وقد كانت الأمة العربية في الأصل: {خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ }[2]، لكنها إذ تصاب بذلك الوهن والتخاذل كلّه، لتنسف قيمها وإنجازاتها العظيمة، فلا مفرّ من منعها حقها المعنوي ومكانتها الحضارية، فأصبح لزاماً عليها أن تدرس وضعها الجديد، فتحجّم أزماتها، مؤقلمة الظروف والإمكانات الراهنة، لخلق الانتصار الحقيقي. الثاني: ويبدو لي هذا المنعطف أخطر من سابقه، إذ منعت اللفظة – هذه المرّة – حقّها في الحركة الإعرابية المتناسبة وحالتها الجديدة[3]، فلم تُعطَ الفرصة المناسبة للتأقلم كما أشرت، مما يشي بتعاطي تلك المقاومة مع الأحكام الجائرة، وبتبعيّتها لقوانين تمتهن كرامتها، فلم تستطع حتى الاستقلال بمرضها ! فأصبحت الإضافة على هذا الوضع

---

[1] - انظر، سيرنج، الرموز، ص 359 – 360.

[2] - آل عمران: 110.

[3] - إذ يجر الممنوع من الصرف – كما نعلم – بالفتحة عوضا عن الكسرة، غير أن الإضافة هنا صرفته وأعادت له الكسرة.

ارتكاساً نفسياً جديداً، يقيّد المقاومة حتى بمصدر استجدائها للقوة، مما جعلها تقع تحت سيطرة الخجل والضياع رغم قوّتها، وجعلَ الشاعرَ يُتبعُ خجلها بنقطتي حذف تعظمان من ضياعها، وتؤكدان ثنائية وجعها العربي الفلسطينيّ من جهة، والفلسطيني الفلسطيني من جهة أخرى .

ولانكساراتها – أعني المقاومة الشعرية والعربية – النفسيّة تلك، لم تستطع المحافظة على اكتمال الفعل الذي افتعله المقطع بقوة، فقد خرجت بالبناء الفعلي إلى الاسمي الذي يتناسب مع حالة الصمت والمطاوعة السابقة، وأخذت تنظر إلى الأفق في سكون وطَرَف، وكأنها تقدّم أعلى اختزالية للخوف والرّهبة من القادم المجهول !

ورغم مجموع تلك الارتكاسات التي يمرّ بها الوطن والبناء معاً، فأرى أنه لازال يجاهد ولازال يحتفظ بثقته الكبيرة للندى المتحجّر، ذلك أننا لو شئنا ملء الفراغ البصريّ المكوّن من ثلاث نقاط بعد "مغمضة"، لوجدنا في أنفسنا شبقا إلى احتواء: الأمل بالاستقلال، والحلم بالحرية،والنصر على العدو، ذلك أن الحذف عاد ثانية للصورة الثلاثية بتقديسها السابق، وهذا معناه أن المقاومة ترنو إلى الأفق " التصاقاً بالأرض/بالوطن "، ولم تبح بالمفعول لأجله للفت أذهاننا إليه، واستثارة عواطفنا تجاه فقده، فالأفق أساسا خط دائريٌّ يرى فيه المشاهد السماء ملتقية بالأرض، ويبدو متعرجاً على اليابسة ومكونا دائرة كاملة على الماء[1]، مما يشي بالطمأنينة واللانتهاء، فالأجفان تؤدي دورها في الحماية، ذلك أنها لا تستطيع النوم تماما، إنها في حالة تأهب دائم وفوريّ للعدوان الخارجي، وأمام موقف كهذا، ليس للوطن إلا أن يصدّق الندى، مغامراً بكلّ ما لديه ومتجاوزا الكثير من العثرات والمخاوف .

وهكذا فقد تعددت دلالات الحذف، ومهماتها الأسلوبية في شعر مقدادي، وأدّت دورها الفعال في انسجام الخطاب، وبناء العلاقات بين الجمل، ورفعت من قدرة الكلمات على أداء وظيفتها الشعرية الإيحائية، ناهيك عما منحته للمتلقي من لذة القراءة، إذ ينهض بمهمته في بناء خطابه النقدي من خلال استدراج المحذوف، وفك جدلية الحضور– الغياب التي تعتري النص .

---

[1] - انظر: ابن منظور، لسان العرب: أفق.

ثالثا: الاعتراض

يعد الاعتراض إحدى أهم التقنيات التي تلعب دورا فعالا في تشكيل الرؤية الشعرية وبنائها، فالشاعر إذ يحرك عناصر النص، فيقدم بعضها ويؤخر أخرى بفعل إدخاله كلاما، قد لا يبدو بتلك الأهمية للوهلة الأولى – لأنه يبدو زائدا ويمكن الاستغناء عنه – يتمرد على النظام الصارم للسياق، فيحول أحد عناصر التركيب عن منزلته، ويقحمه بين عناصر من خواصها الترابط والتسلسل . [1]

وقد أدى الاعتراض وظائف جمالية متعددة ومتنوعة في نص مقدادي، مما جعله "يمثل ملمحاً مهمّاً وفضاء لافتا في باب شعرية الخطاب الشعري"[2]، إذ يحاول الشاعر أن يلفت انتباه المتلقي إلى ما يعترض نصه، فيمنع التركيب الأصلي من الاستمرار بأمان عبر رقعته اللغوية،ويستفز قدرات المتلقي وحواسه التأويلية تجاه ما يعتري جو المقطع من علائق نحوية وفكرية معا، كما يكسر جمود النظام المعياري الذي يقلص من شعرية نصوصه ويرفع مجانية الدلالات ويسرها أمام المتلقي الذي لا يستطيع أن يجد لذة القراءة في ذلك النوع المكشوف من النصوص .

وفي المحصلة، أرى الاعتراض أحد أهم التقنيات الأسلوبية التي تشفي توق الشاعر إلى إثبات فنيته وإلى تميز هويته الإبداعية وأصالتها . كما ويعتبر الاعتراض من أهم الوسائل التي اعتمد عليها طول القصيدة المقدادية، لذا فستتوقف الدراسة على عدد من الأمثلة التي تكشف جماليات الاعتراض وتبين طبيعة الدور الذي يؤديه في تشييد الدلالة . يقول الشاعر:

– أمّا (أنا)

– أعوذُ من هذي الأنا –

يقتلني الإعلانُ عن مواجعي

بالهمسِ،

---

[1] ـ الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، ص99.

[2] ـ الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، نفسه، ص91.

والْوَمَا . [1]

قامت قصيدة " أمنيات هاربة " التي ينتمي إليها المقطع بإدانة قاسية للذات، في نقد صريح للواقع السلبي المحيط بالشاعر، والمسيطر على مشاعره وحواسه، حتى لقد احتله وحبيبته الضجر منه لتآكله وعجزه، فحقوقه الشرعية في الكفاية من الجمال والحرية والدفء والأمان والعشق باتت مجرد أمنيات هاربة من عالمه الواقع إلى الخيال الشعري وحده، لاستحالتها أمام معطيات الظروف الراهنة، لذا فإنه وحتى على مستوى الأمنيات يعرف أن مهمّته صعبة لأن وطنه يسومه العذاب، ولأنه مسجل فيه:" على قوائم التهجير والغياب "[2]. وبذلك فهو لن يستطيع أن يجد هويته، دون أن يسترجع حقه في اتخاذ موقف من كل ما يدور حوله – أو لا يدور – غير أنه عاجز حتى اللحظة عن الفعل المرتقب، لا يستطيع أن يعيد " الصوتَ، للمدائن الخراب، والجمر للمواقد اليباب"[3]، إنما يسلم نفسه لأحلامه ويستسلم لإخفاقه،لأن هذا الوطن لا يعبأ به:

فالكلُّ فيه آمنٌ
إلا إذا تكلما .
والكلُّ فيه عاثرٌ،
إلا إذا تلعثما .
والكل فيه زائلٌ
إلا إذا تقزما .
والبعضُ نصفُ نائمٍ
وبعضه قد نوِّما
فالخبزُ باتَ غايةً
والجوع صار مغنما
وليسَ فيه نعمةٌ

---

[1] ـ مقدادي، على أي حال أحبك، ص27.
[2] ـ مقدادي، على أي حال أحبك، ص24.
[3] ـ مقدادي، على أي حال أحبك، ص 25.

أكبرُ من هذا العمى . [1]

يتضح مما سبق أن الشعب العربي– صاحب تلك الصفات – هو المحور الذي يدور حوله النص، إذ يبحث في جدية موقفه واستقلالية وجوده، وأكثر النماذج وضوحا لهذا الوجود والتصاقا به "هو الأنا فنحن نعرف أنفسنا كائنات موجودة قائمة بذاتها مستقلة عن غيرها من الموجودات الأخرى، وأن لها علاقات معينة بهذه الموجودات،ومعنى ذلك أني لا أعرف الأشياء الخارجية وحدها، ولكني أعرف ذاتي حين أتخذ منها موضوعا للتفكير وأنا في هذه الحالة أصبح وجودا من أجل ذاتي"[2]، وقد تميز الإنسان عن موجودات الطبيعة كلها بأنه يعرف نفسه أنه " أنا"، إذ لا يمكن لتلك الموجودات أن تصل إلى وجودية ذاتها، لأنها لا تفكر مثله[3].

ومع سيطرة تلك الظروف على واقع هذا الشعب، فلا بد أن يشعر بالخزي والعار، ولا بد لقدراته في مواجهة الموقف إذ تتضاءل عن الفعل لتختزل في الهمس والوما، أن تثبط من فضاء وجوده وتقته بحقيقة ذلك الوجود وحجمه أساسا، إذ ينتهك الوطن ويباع وتتلاشى حدوده المرئية والعاطفية داخل شعبه وخارجه، ولا يملك ذلك الشعب إلا أن يضحي بآخر ما تبقى لديه من مظاهر الحياة: الحلم، متمنيا الموت له ولحلمه، لأنه في وطن يصادر الحلم الذي يريد ويقتل فجره ويقمع صوته.وهو بهذا يدين ذاته " في جانبين هما العجز عن مواجهة التحدي، والهروب من تحمل المسؤولية " [4]، وأعتقد أن الجانب الثاني يتبدى بقوة أكبر في النص، الأمر الذي جعله يستعيذ من ذلك الوجود عديم الجدوى، إذ لا حياة لمن لا موقف له، وهذا الشعب:

ما قال لا قط إلا في تشهده لولا التشهد كانت لاؤه نعم . [5]

لقد دفع ذلك الشعب بالشاعر إلى تحطيم دلالاته الثقافية والدينية والتاريخية المهمة، إذ يستعاذ بالله من الشيطان الرجيم، غير أن هناك بونا شاسعا بين موقف كليهما: الشعب والشيطان، إذ يتبنى الشيطان الخطيئة فيستعاذ منه لفعله، أما الشعب

---

[1] ـ مقدادي، على أي حال أحبك، ص 26-27.
[2] ـ إمام، المنهج الجدلي عند هيجل، ص 164.
[3] ـ نفسه، ص 164 – 165.
[4] ـ الرواشدة، سامح، 1995م، القناع في الشعر العربي الحديث، مطبعة كنعان، إربد، ط1، ص 71.
[5] ـ البيت للفرزدق، وقد ضمنه الشاعر في القصيدة، انظر مقدادي، على أي حال أحبك، ص 33

فيتخلى عن الإيمان فيستعاذ منه لتخليه عن الفعل، وحين جعل الشاعر تلك الاستعاذة اعتراضا إنما قصد أن يلفت انتباهنا إلى مدى خطورة التجمد الذي يعتـــري أفعـــال الشعب، وإلى مدى وعيه الباطن بتلك الخطورة، فهو يدينها ولا يبجلها، ويبحث عن وجودها الذي ضاع، ويسعى لإيجادها ولو اعتراضا على رقعـــة لغويـــة مـــشحونة بالغضب وجلد الذات . ومن النماذج التي يلفت الاعتراض فيها أنظارنا إلى قـــضية الإدانة ذاتها، قوله في قصيدة " دعوة للحوار" من الديوان ذاته:

– تعالوا حفاة ...،
– كما لم تجيئوا –
إلى حفلة للعشاء الأخير
لأني هنا
متخمٌ بالزفير
ولا أفق لي ..،
غير هذا الخراب . [1]

غير أن الإدانة هنا تخرج من الطور الفردي – كشعب – إلى طـــور الأمة ككلّ، لتَفَككها وتنازُعِها الذي يولد ضعف فعلها بشكل عام، كما تشي بذلك تتمة المقطع السابق:

– تعالوا ...،
فإنّا نحب الترابَ جميعاً
فلماذا إذن،
كلّ هذا الخلاف ؟ [2]

ومن النماذج الدالة في هذا الباب قوله في قصيدة " الفضيحة ":

– وأننا،
بحكم ما لدينا، من خبرة ...
في المدح .. والإطراءْ

---

[1] ـ مقدادي، على أي حال أحبك، ص 66.
[2] ـ مقدادي، على أي حال أحبك، ص 66.

ندرك أن ما علينا

– حيال هؤلاء –

الرقصَ ... والثناء . [1]

وليس هؤلاء سوى التجار الذين يعتلون ميكرفونات أوطانهم فيتبجحون بأكاذيبهم التي يتخمون شعوبهم بها:

– سيخرج (التجار) من بيوتنا

ويعلنون أننا،

بخيرنا .. وشرّنا،

وجوعنا .. وذلنا،

لمّا نزل ...،

من أمةٍ عتيده ؟ [2]

وفي هذا تعرية فاضحة " للانحراف السياسي القائم على اضطهاد الإنسان،والتسلط عليه،واستغلاله"[3]،حيث تسلب السلطة السياسية إرادة الشعوب وفعلها،وهي حين أعطتها الشعوب ثقتها فمنحتها حق اتخاذ الموقف وتقرير المصير باسمها لم تقم بالعبء الموكل إليها، لذلك فإن وضعها كاعتراض في نص شعري يسعى إلى فضيحة الواقع الموبوء بها،لا يدل سوى على تقزيم تلك الفئة، إذ تفقد هيبتها ومكانتها عند الأمم والشعوب التي أصيبت بالملل والفجيعة جرّاء استهانة السلطة بها وتفريطها بحقوقها . ولنتوقف على نموذج دال أخير من الاعتراض، يقول مقدادي في قصيدة " خسارات ":

الكذبةُ الكبرى – الحياةُ –

منحتها قلبي ... وأشعاري .

وصنعت من روحي لها وتراً

وقطعت في الأحلامِ

أوتاري .

---

[1] - مقدادي، على أي حال أحبك، ص 129.

[2] - المرجع نفسه، ص 128.

[3] - الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، ص 79.

وعلى هلامِ جلالها
أعليت أسواري
ونزفتُ فوق أديمها
سحبي ... وأمطاري . [1]

تعبر اللوحة السابقة عن إحساس مقدادي العارم بالاغتراب الروحي، وتصور مدى المعاناة التي تعتري الشاعر، جراء الانكسار النفسي والوجودي لمفهوم الحياة في ذاته القلقة، فيدينها بقسوة لامتناهية، إذ يعترف أن ما منحه إخلاصه وأشعارِه وخصبه ودمه ما كان سوى كذبة كبرى!! والحياة إذ تجيء اعتراضا تبدو في أعمق حالات الفناء وسلب القدسية، فهي في حقيقتها ليست سوى كذبة كبرى – خطيئة، لم تعد تستحق مجرد الإيمان بأي من مظاهرها أو تجلياتها، كما أن وضعها كاعتراض في أي موقف فكري أو لغوي لا يشيّد دلالة أكثر من نكئ طقوس غيابها، وجعا مزمنا وانكسارا حادا لدى الشاعر يفهمه المتلقي، فيدركها أكبر خساراته وأشدها حساسية، ولم يعد أمامه الآن سوى البحث عن خلود آخر، يضاهي الحياة فيهزم انهزامها ويخلصه من غربته واغترابه فيها،لا بد أن يجد النطفة الأولى التي لا يتراجع بسبب تعثرها سياق حياته الفردية والجمعيّة على حدّ سواء:

والنطفةُ الأولى،
– التي انتبذت مكانتها –
تراجعَ في تعثُّرها السياقْ . [2]

فالنطفة ماء الحياة وانطلاقتها الأولى، تشير إلى أقوى انبعاث للخلق والوجود، غير أن امتثالها لارتكاساتها النفسية – والحضارية ككل – يلعب دورا حتميّاً في ارتفاع كمية الخسائر ونوعها، وهي إذ تنحَّتْ عن دورها في أن تكون الشرارة الأولى لأي فعل حضاري، تخرج عن سياق منطقية الأشياء، فلا يُبَرَّر لها ما حدث، ووقوع ذلك التنحّي اعتراضا يشي برفض الشاعر له، إذ يبحث هو

[1] - مقدادي، طقوس الغياب،ص 61.
[2] - المرجع نفسه، ص 51.

عما يشد من أزره فيواسيه ويؤطر له خساراته فيسترد مفهومه الحقيقي للحيـــاة ووجودها في ذاته؛ والبداية، أي بداية كانت، إذ يتلاشى فعلها الحقيقي واللغـــوي إلى هذا الحد لا بد أنها تشكّل أكبر خسارات الشاعر.. وأولها.. وأهمهـــا.. بـــل وألعنها إن شئت .

الفصل الثاني

الرمز والتناص في شعر مقدادي

يمثّل المكوّن التراثيُّ بعداً أسلوبيّاً لافتاً في الشعر العربي الحديث، يستلهمه ويعيدُ إنتاجه بتوظيفه في النّص ليخدم الدلالة ويؤديها، فيحرّض توتّر القراءةِ لدى المتلقي، ويفتتح آفاق النصِّ أمامه، ويدعوه لاكتشاف شعريته، المتمثلة في تشكيله الفنيّ الجمالي المنبثق عن اللغة[1]. وقد أدّى التراثُ دوره المعقول في تشكيل قصيدة مقدادي، عن طريق استثمارها تقنيتي الرمز والتناص، إذ استطاع الشاعر من خلالهما أن يقدّم تجربته الشعرية بشكل ثريّ قادرٍ على تشكيل المعنى وإيحاء الدلالة بما قد " يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة "[2].

ويتقارب هذان الأسلوبان في الاستخدام، لكنهما يفترقان في الشكل والدلالة، إذ يكونُ الرّمزُ بلفظةٍ مفردة، كأن تكون شخصيّة تراثية، أو مفردة من مفردات الطبيعة، بينما لا بدّ أن يقترن التناص بملفوظ يستند إلى نصٍ مرجعيٍّ محدّد[3].

1.2: أشكال الرمز في شعر مقدادي.

يعدُّ الرَّمزُ أحد أبرز وسائل التصوير الشعرية الإيحائية، التي ابتدعها الشعراء المعاصرون عبر سعيهم الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية تثري اللغة الشعرية وتزيد قدرتها الإيحائية[4]. وأعتقد أنّ الرمز يضرب بجذوره في تاريخ الفكر الإنساني العميق، إذ تتكئ عليه المصادر الأولى لجميع المعارف والخبرات الإنسانية، مما يجعل من تعريفه تعريفاً جامعاً أمراً مشكوكاً فيه، ذلك أنّه واقعٌ ثقافيٌّ معقّدٌ متشابك، تختلف حوله وجهات النظر باختلاف مجالاتها، إذ أصبح الرمز

---

[1]- أبو مراد، شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية، ص221.
[2]- زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص110.
[3]- المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص164.
[4]- زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص110.

موضع اهتمام العديد من الحقول المعرفية كاللغة والفلسفة والدين والأساطير وعلم النفس والآداب ..

ويشير الرَّمز في مدلوله العام إلى " تقديم حقيقة مجرّدة أو شعور أو فكرة غير مدركة بالحواس في هيئة صور أو أشكال محسوسة "[1]، ولعلّ هذه الدراسة تخص باهتمامها الرمز الأدبي أو الشعري. وقد حاول كثير من النقاد تحديد مفهوم هذا الرمز ولم تبتعد محاولاتهم كثيراً عن المدلول العام إلا بمقدار ما تقتضيه طبيعة اللغة المستخدمة في بناء الرمز الشعري[2]، فالرمز " شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بهما مخيلة الرامز"[3]. ويقوم على تشابه الأثر النفسي، إذ إنه لا يقرر ولا يصف بل يومئ ويوحي بوصفه تعبيراً غير مباشر عن النواحي النفسية، وعن تلك الصلة القائمة بين الذات والأشياء[4]، فيصبح الشعر "ضرباً من الإيحاء الباطني والعدوى العاطفية، وليس نقلاً للمشاعر والأفكار عن طريق الدلالة الوضعية المحدودة "[5]، فيضفي الرمز على الشعر رعشة جديدةً، تشي بارتقاء فكر الشاعر الذي يسعى بشكل دؤوب إلى إثراء قصيدته ودلالاتها، مما يدّل أنّ الرمز – كظاهرة فنية أسلوبية – تقوم على وعي الشاعر بأصولها وآثارها في العمل الفني، فيوفّق حيناً ويخفق حيناً آخر، ممّا جعل من الرّمزية قضيةً يتبناها البحث المعاصر تطوراً وتحليلاً ومقارنة، بغية إبراز جوانبها الإيجابية والسلبية على حد سواء.[6]

نستطيع مما تقدم أن نستشف أبرز خصائص الرمز فيما يلي:

1- أنه دالٌ مختزلٌ في لفظةٍ واحدةٍ تشير إلى ما وراء المعنى الظاهري دون إغفال قصدية المعنى الظاهري[7]

---

[1]- زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص110.

[2]- نفسه، ص111.

[3]- عيال سلمان، محمّد سليمان، 2007م، الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية، دار اليازودي العلمية للنشر والتوزيع، ط1، ص107.

[4]- هلال، محمّد غنيمي، 1983م، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، ص398.

[5]- أحمد، محمّد فتوح، 1978م، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص5.

[6]- نفسه، ص6.

[7]- انظر: عباس، إحسان، 1987م، فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط1، ص20.

2- أنه أسلوب تلقائي يستحضره الموقف الشعري، دون أن يثقل على بناء القصيدة أو على الشاعر، وإنما يدخل في صميم ذلك البناء لإخراجه بصوره فنية متطورة.

3- أنه يقوم على أساس المشابهة، مشابهة الأثر النفسي للدال والمدلول من جهة، ومشابهة الجانبين الوجداني والمادي من جهة أخرى بالنسبة للفنان.

4- وأنه – لما تقدم – يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسيه التي تؤخذ قالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها. وحين تحصل العملية الإبداعية بدمج المستويين نحصل على الرمز الشعري الخاص[1].

وتتلخص مهمة الرمز بالدرجة الأولى، في خلق عالم جديد غير عالمنا المرئي، لذلك فهو عالم غامض، يمكن الشاعر من التخاطب مع المتلقي بشيفرة ذاتيه خاصة دون حدود، عن طريق استحداث الدلالات الرامزة التي تفتح قنوات عديدة، لإثراء الانفعال الملتصق بالفكر المصقول، مما يدفع النص إلى تحمل نبض الحياة التي يعيد خلقها، وإيجادها من جديد، وهذا ما حدا ببعضهم إلى اعتبار أن الشعر الرّمزي هو فن التمكن من اللاممكن..! لأنه يقدم ما لا يمكن لوسائل التعبير الأخرى أن تفعله[2].

وتشير الدراسات إلى أن ثمة نوعين من الرموز يجسدها الشعر في العملية الإبداعية: رموز عامة مستهلكة للدلالة، كدلالة النعامة على الغباء، والثعلب على المكر، ورموز خاصة تظهر مقدرة الشاعر وإبداعه.[3]

وبالرجوع إلى دواوين مقدادي التي شملتها الدراسة، يظهر أن الرمز في شعره جاء على نوعين: رمزٍ تراثيٍّ عام، ورمزٍ ابتكاريٍّ خاص.

أولاً: الرمز التراثي العام

استمد محمد مقدادي بعض رموزه من التراث، مضفياً عليها وعلى معطياتها التراثية أبعاد رؤيته المعاصرة، وأعتقد أن تلك الرموز كانت قليلة نسبياً مقارنة بحجم نتاجه الشعري، وحجم اتكاء القصيدة العربية الحديثة عليه واستثماره،

---

[1]- أحمد، الرمز والرمزية، ص40.

[2]- انظر: النابلسي، شاكر، 1987م، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، ص503 - 507.

[3]- المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص 165.

غير أن الشاعر قد استعاض بالرموز الشخصية والتناصات المتنوعة، ليسد به تلك الندرة في استخدام الرموز التراثية. ومن الرموز الفاعلة في شعره:

1- الشخصيات الدينية: لقمان.

2- الشخصيات الاعتبارية: بطريرك، الخليفة، السلطان.

3- الشخصيات التاريخية والثقافية: شهرزاد وشهريار، حنظلة، الصعاليك، كنعان، ليلى، البربر، الجاهلي، الحجاج، القرامطة.

وقد أضفى مقدادي على الرموز السابقة معطيات عصره وفق ما تقتضيه أبعاد الرؤية التي يحملها إياها، فعمد إلى إعادة تصويرها ومفارقتها دلالاتها القديمة حيناً، والى الحفاظ على جانب من تلك الشخصية وتطوير الدلالة في جانب آخر، أو إلى استحضار تلك الشخصية بكامل تفاصيلها لتعينه على اختزال موقفه المضمر في موقفها المعلن المشهور.

1- لقمان:

لقمان أكثر الرموز توافراً في شعر مقدادي، إذ اتكأت عليها أغلب قصائد ديوانه " أحدٌ .. أحدْ "، ولقد لجأ إليه الشاعر لأنه رأى فيه شخصية قادرة بمجريات حياته وصفاته، على النهوض بتجربته القومية المعاصرة، فجعل منها المحور الذي تستعين به القصيدة في رسم رؤيتها.

لقمان الحكيم، كان عبداً حبشياً أسود من أهون مملوكيه على سيده، قاضياً لبني إسرائيل في زمن داود عليه السلام، أعطاه الله الحكمة، ومنعه النبوة، وقيل خيَّرهُ الله بينهما فاختار الحكمة، لأنه خاف أن يضعف عن النبوة، فكانت الحكمة أحب إليه. وكان عبداً صالحا، مؤمنا، سكيتاً، طويل التفكير، عميق النظر، وكان قد تزوج وولد له أولاد فماتوا فلم يبكِ عليهم، وكان يغشى السلطان ويأتي الحكماء لينظر ويتفكر ويتعبد، وبذلك أوتي ما أوتي[1]، وله الكثير من الحكم المتأصلة في تراثنا العربي منذ القدم.

---

[1]- انظر في ذلك: ابن كثير، إسماعيل بن عمر بن كثير الدمشقي أبو الفداء، تفسير القرآن العظيم، ط3، د.ت أو دار نشر. ص 585. السيوطي، عبد الرحمن بن الكمال جلال الدين، ط1993، الدر المنثور، دار الفكر، بيروت، ج 6، ص506 – 520.

وقد تناول مقدادي هذه الشخصية، فعمد إلى إعادة خلقها من جديد، بما يتناسب وقضيته القومية والحضارية، وقد صور مقدادي شيئاً من صفات تلك الشخصية، مع استفادته من العديد من الصفات الأصيلة الخاصة بتلك الشخصية، مما يجعلني أعتقد أن لقمان كان رمزاً فعالاً إلى حدّ ما، استطاع أن يقيم صلة متينة بين الحاضر والتراث. وقد طرأت تحولات دلالية وشخصية على لقمان مقدادي – إن جازت لي التسمية – عبر تطور الموقف وتقدم اللوحات، ولتسهيل الدراسة سأقيم جدولاً يوضح الصفات المفارقة بين لقمان الحقيقي ولقمان مقدادي:

	لقمان الحكيم	لقمان العصري
1	رجلٌ ناضج حكيم	صبي نبيٌّ الحزن
2	لا يبكي	يبكي
3	لونه أسود	لونه قمحي
4	زمانه زمن العلم والهداية " الطهارة "	زمانه زمن " القودنات " والزناة والمزابل " الدنس والقذارة "
5	لم يكن متوتراً ولم ينصعْ لانحرافات عصره	يبدو متوتراً، يفرغ توتره في الشرب ليعطيه صفو الروح .
6	كان يقدم الحِكَم للهداية	مشاكساً، يطلب منه الاستقامة والبحث عن هويته القديمة
7	رمزاً للهدوء والمهادنة، إذ لم يضطر للعب دور غير الحكيم ولم يخض حرباً ضد أي جهة.	تحول ليصبح رمزاً للرفض والتحريض ومحاكمة الواقع، يحمل سيفه ويحاول إثبات وجوده.

ومن الصفات المتطابقة المتوافرة في لقمان الحقيقي ولقمان العصري، أنّ:

1) كليهما كان مضطهداً في طبقته ويسعى لإثبات كيانه ووجوده .
2) كليها كان يحتمل الجراح .

3) كليهما كان يُستجدى القول، لقمان الحقيقي يُستجدى حكمته، ولقمان العصري يُستجدى الحلول في عصر انحدارات العواصم وانهيارات السقوف .

4) كليهما كان صامتاً متفرجاً، مغرماً بالسكوت، إلى أن خرجا من طورهما فأصبحا صاحِبَي سلطة كلامية، لغاية تتواءم وعصريهما، فنطق الأول بالحكمة، والأخير بالثورة والرفض والتحريض.

5) كليهما كان عبداً مخلصاً لمولاه، يخلصه القول، ويتحمل نتائج إخلاصه التي قد تغضب سيدّه إلى أن يدرك مقاصده.

6) كليهما كان يسعى لهداية أمَّتهِ وإصلاح أحوالها.

7) كليهما كان لا يموت موتاً حقيقياً، إذ يخلد الأول بحكمته، والثاني بقضيته، فكلُّ حكيم يضحي لقمان – الحكيم – جديداً، وكل مقاومٍ صاحب قضيةٍ يضحي لقمان العصري من جديد.

في التوظيف الأول للقمان العصري، يبدو صبياً مضطهداً من طبقةٍ مضطهدة، يحتمل الجراح، وصدره مثقل بالهمّ حتى الانكسار، وبخدٍّ متوردٍ باللكمات، في تلك المدينة التي يبيعها السماسرة، وتحاصَرُ بالاضطهاد الفكري والحضاري والسياسي وبزمن العقوق، فيستثار ويحاول أن يقدم شيئاً:

– ولُقمانُ،
هذا الصبيُّ،
يَصدُّ بكلتا يديه، الرِّياحْ
ويحلُمُ بالصبح،
لكنّه لا يرى نجمةً في الفضاءْ.
فيرجعُ للوَحْلِ...،
يبكي... ويحلُمُ،
يحلُمُ... يبكي...،
يناورُ بينَ البكائينِ،
يطفو على سطح حلمٍ توارى،
ويغرقُ في لُجَّةٍ،

من ترابْ.
يُرَتِّبُ أشياءَ كانت لديهْ .
ويستذكرُ السَّنواتِ التي لم يَعشْ،
قبل هذا العقوقْ.
دمٌ...،
باحثٌ عن عروقْ
فمٌ...،
ذاهبٌ باتجاه الشُّروقْ. [1]

يتضح أنّ هذا الصبيّ يغرق في لجّة تفكيره، وتشابك الأحداث حوله، فهذا المقاوم لم يستوعب قضيته بعد، ولم يستطع اتخاذ موقفٍ حقيقيّ تجاه الحرب التي لم تنقدح، مما يجعل الشاعر يعمد إلى استفزازه بعرض مشاهد زمنه البغـــي، ويفـــتح عينيه ليشربهما بالرؤية، فيخرجه من خوفه وتردّده.

- لقمانُ...،
ماذا خبَّأتْ عيناكَ،
في عصر اندحاراتِ العواصمِ،
وانهياراتِ السُّقوفْ؟
أنظر ...،
هي السَّنواتُ،
والزَّمَنُ البغيُّ [2]

ويستمر الشاعر فيخاطب لقمان – المتفرّج الساكت – بأنّ نهوضه جاء بلا فائدة، فالأزقة يجتاحها الأفيون، ويحاصرها الظلم والعدوان – الجدار – وهو تغزوه انتكاساته وهزائمه:

- تيهٌ... على تيهٍ،

---

[1]- مقدادي، أحدٌ... أحد، ص 24 – 25.
[2]- مقدادي، أحدٌ... أحد، ص29.

يَزفُّ لك البِشَارةَ،
هل غزتك جراحُكَ الأولى،
وغاصَتْ في انتظارِ القادمين؟
أم صاحَبَتْ،
خطواتُكَ، الإعصارَ،
فازدهرتْ على الأمواج أكداسُ التَّشردِ،
أو نداءاتُ التمرُّغ في الوحولْ. [1]

يستمرُّ لقمان في تيهه، ولا يجرؤ على الخروج من طور السكوت، لكنه يظهر متوتراً فيستمّر الشاعرُ في محايلته واستفزاز قوله:

- لقمانُ
أفرغْ ما لديكَ من التَّوَتُّرِ
وانتزِعْ قَدَحاً...،
تعتَّق ماؤهُ،
في أغنيات الذاهبينَ إلى المطْر.
دارَتْ عليكَ دوائرُ " النُّظُمِ " الرَّديئةِ،
فاستقمْ ما اسطعْتَ،
وابحْث عن هويتكَ القديمةِ،
في رداءٍ علّقوهُ
على جدار الموتْ،
في صحف تُجمِّلها بياناتُ " التقاربِ "،
والتلاعبِ ...،
والركوعْ .
يا قلبكَ الموجوعْ!! [2]

---

[1]- مقدادي، أحدٌ... أحد، ص31.
[2]- مقدادي، أحدٌ... أحد، ص33.

فالخطر امتد ليحيط بلقمان ويشوه صورته أمام الرأي العام، فيفقده هويته، ويتلاعب به، ولا يمكن أن يلتزم الصمت أكثر، مما يدفع الشاعر للتساؤل:

- فلماذا يا لقمانُ،
تواصل هذا النَّأي؟
هل كنت شقيّاً؟
أم راودك النَّخل المعطوب،
فصرتَ على مولاكَ ... عصيّا .
قل يا " لقمانْ "
وعليك أمانُ الله إذا أَخلَصْتَ لديَّ القولَ
وكنتَ لهذا العرش صفيّا . [1]

ويتنحى لقمان أخيراً عن سكوته، يتملكه الحزن والوجع والأسى مما سمعه ويدور حوله، فقبيلته تقاسمه حقه في اتخاذ القرارات وإصدار المواقف، وحين يمد يده لها ترفضه وتغيب، باحثة عن سيد لا يجيبها ولا يحل مشاكلها، فدروبه إلى الوطن مسيجة بالبنادق والمخبرين[2].

فهو حين يتكلم يقرّ بأنه كان ينتظر الخروج من قوقعته، وأنه كان يراقب أثناء صمته نهراً يخصب دروبه ويجدد روحه ومقاومته، غير أن الريح بوصفها المقاومة الداعمة المتأتية من الشعوب المتكاتفة للخلاص من ضعفها وهزائمها، والتي يفترض بها أن تقف إلى جانبه وتحجب عنه فضاء الحصار، لا تأتي أصلاً، مما يجعله وحيداً في وجه التيار، يقدم دمه وما يمتلكه من قوة مادية، لكنها لا تكفي، لتخاذل مَنْ حوله ورفضهم مساعدته، خوفاً من السلطة، وهو يسعى لإفهام هؤلاء الشعوب أنّ السلطة فانية والوطن باق. ثمَّ يتحول لقمان ليصبح رمزاً للرفض والثورة والتحريض، فيسخر من السلطة علناً، ويتحداها بشهرته الشعبية إذ تعرفه كلُّ الشوارع والدروب والرمال:

---

[1]- مقدادي، أحدّ... أحد، ص 41.
[2]- انظر المرجع نفسه، ص42-43.

- الرَّمْلُ دربيَ ... والموتُ،
فاتحةٌ لصباح جديدْ .
فافعل الآنَ – يا سيّدي – ما تُريدْ. [1]

ويستمر فيقول:

- فإن السيوفَ التي في يديكْ .
سترتد يوماً،
وتقضي عليك،
أنا الحبُّ،
– يا قاتل الحبِّ –
والزهرُ...،
والشفة الواسعَهْ.
أنا الرفضُ،
للكذبةِ الشائعة.
أنا قائمٌ،
ما أقامت سماءْ،
وما انْتُزِعَتْ لقمةٌ جائعةْ. [2]

فهو يدرك أن الحرية لا تأتي إلا إذا مُهرت بالدماء والرفض والصمود. وبعد تحدّيه الصريح للسلطة، تتطور سلطته الكلامية ليطالب أطراف الحصار مجتمعة: السلطة السياسية والعدو الخارجي، بإعادة الأشياء إلى نصابها الحقيقي، بالانسحاب من أرض القروي، ومتعلقات الوطن والحرية، وهو حين وصل إلى هنا، يدرك أنّه ابتدأ مشواره الحقيقي، لكنّه في لوحته الأخيرة، يعود متفرجاً، متلقياً للأوامر:

---

[1]- مقدادي، أحدٌ... أحد، ص47.
[2]- مقدادي، أحدٌ... أحد، ص47.

- لقمانُ ....،
هيِّئْ للقيامةِ جولةً،
تمتدُّ حتى آخر الطلقاتِ،
والقتلى ... يُعَرِّشُ في محاجرهمْ،
صَنوبرُكَ الشَّهيد
هيئ بكاءكَ،
يا نبيَّ الحُزْنِ،
هيِّئْ راحتيك لطفلةٍ،
مبتورةِ الأطراف،
في " صَبْرا " تناثر شعرها الذهبي،
وارتعدت مفاصلها الطَّريةُ،
والزُّنُودْ . [1]

لقمان الحقيقي تخلّى عن النبوة لأنه خشي ألاّ يقوم بها، فاختار الحكمة وأتمها على أكمل وجه، أما لقمان العصري؛ فاختار الدور القيادي المقاوم وقصر عنه، مما جعله يتركه ويصبح نبياً للحزن، وهذه مفارقة واضحة في الدلالة بينهما، فإخفاق لقمان المقاوم في قيادة شعوبه نحو الحرية والنصر جعلته يصبح نبياً للحزن فقط!! بمعنى أنه يخفق مسبقاً في نبوته كذلك، لأن مهام النبي لا تقتصر على الحزن والبكاء، إذ يجب أن يقدم لقضيته وشعوبه أكثر، دون أن يصيبه الملل والفتور والتقاعس، ولقمان العصري خذلته الرياح والظروف والأحلام فقرّر العودة إلى صمته، ليجد بداية حقيقية لمشروعه الحضاري في التحرّر والحرية، فهل سينجح صمته في إيصاله للحكمة التي وصل إليها لقمان الحقيقي؟ وما فائدة الحكمة إن طال السكوت والوطن يضيع في صمته وحصارهم؟!

2- شهريار وشهرزاد

---

[1]- مقدادي، أحدّ... أحد، ص60.

يحور الشاعر هاتين الشخصيتين بشكل طريف، مضيفاً على كليهما صفات إيجابية جميلة، فشهرزاد مقدادي هي مدينته التي يحبها، ويحن إليها أثناء سفره وغربته، إنها مسقط رأسه، التي يعود دائماً ليقص عليها ما جابهته الروح أثناء طوافها في جهات الأرض بعيداً عنها:

- والآنَ... يا حبيبتي
من بعدِ أن أصبحتِ شهرزادي،
وصرتُ... شهريار!
أريدُ أن أقول قصتي،
وكلَّ ما خبأتُهُ في رحلتي
وكل ما لديَّ
من أسرار! [1]

فهذا البوح الذي يمارسه شهريار ليس من عادته، تماماً كاللطف الذي يحيط به شهرزاد، إذ تشير مرجعياتنا المعرفية عن شهريار الحقيقي إلى أنه رجلٌ قاسٍ معقدٌ نفسياً، بفعل خيانة زوجته له، وأنه كان يثأر لنفسه بقتل النساء، إلا شهرزاد التي استطاعت أن تنقذ نفسها وبنات مدينتها من ذلك المصير المؤلم.

وبما تقدم، يتضح أن شهريار العصري، هو شهريار العاشق لا شهريار السفاح، وأنه يضع في أنثاه ثقة كبيرة ليبوحها ألمه وهمومه، فتقمصَ دورها في الكلام، وتقربَ إليها، لتضحي نهاية طوافه ومرفأه الذي يستقر فيه بعد رحلته وتيهه في الجهات.

3- حنظلة:

قدّمه رسام الكاريكاتير الفلسطيني ناجي العلي (1937-1987) للمرة الأولى في جريدة السياسة الكويتية عام (1969م)، ثمَّ أدار ظهره بعد (1973م)، ويحدّد ناجي العلي ولادة حنظلة في (5/حزيران/1967)، ويصفه بأنه الأيقونة التي تحفظ روحه من الانزلاق، وبأنه نقطة الحرق التي تلسع جبينه إذ ما جبن أو تراجع،

[1]- مقدادي، طواف الجهات، ص79-80.

ويستمر ناجي فيقول:" ولد حنظلة في العاشرة من عمره وسيظل دائماً في العاشرة من عمره. ففي تلك السن غادر فلسطين، وحين يعود حنظلة إلى فلسطين سيكون بعدُ في العاشرة، ثم يبدأ في الكبر فقوانين الطبيعة لا تنطبق عليه لأنه استثناء، كما هو فقدان الوطن استثناء! " [1]

وأمّا عن سبب تكتيف يديه فيقول: " كتفته بعد حرب أكتوبر(1973)، لأن المنطقة كانت تشهد عملية تطويع وتطبيع شاملة، وهنا كان تكتيف الطفل دلالة على رفضه المشاركة في حلول التسوية الأمريكية في المنطقة، فهو ثائرٌ وليس مطبِّعا ". وحينما سئل ناجي العلي عن موعد رؤية وجه حنظلة أجاب: "عندما تصبح الكرامة العربية غير مهددة، وعندما يسترد الإنسان العربي شعوره بحريته وإنسانيته "[2].

وبذلك فقد لجأ إليه الشاعر بوصفه رمزاً حديثاً للرفض والمقاومة والثورة على الأوضاع الراهنة، دون أن يضطر لإجراء أي تعديلات على طبيعة تلك الشخصية، لأنها تستطيع أن تقوم بالرؤية كما هي، فهو يخاطب ناجي العلي من خلال إهدائه القصيدة بوصفه الناطق الإعلامي باسم حنظلة، فيسأله عن موقف حنظلة من زمنه المتخاذل الضعيف، ومن قذاراته وهزائمه، يقول:

- ماذا... لو أنَّ حنظله

أتى..
واستلَّ منْجلَهْ
من أيِّ رأسٍ يبتدي ؟؟
وكلُّها مؤهَّلَهْ
وكلُّ جيد يانعٍ،
وكلُّ كفٍّ مُثقلَهْ:
بعارها
وقَارِها

---

[1]- العلي _ ناجي/ http :// Ar.wikipedia.org / wiki

[2]- الموقع السابق نفسه.

وما تجودُ المِزبله [1]

ثم يحاول الشاعر أن يستثير حنظلة ليتخلى عن صمته، ويخبر أفراد شعبه عن سبب تكتيفه وإشاحته بوجهه عنهم:

- ماذا،
لو أنّ حنظله،
جثى على رُفاته،
وحل لغزَ المسأله
وقال:
إنّ عيشَهُ،
بين القطيع أخجَلَهْ
ماذا،
لو أنه أتى،
وراح يحصي عللهْ
في وطنٍ مجللٍ...،
بالزيفِ..،
والخزعبلهْ
والصحفِ المطبله
إذا انحنى خليفة...،
أو،
قاد يوما جَمَلهْ . [2]

يستثمر مقدادي رمز حنظلة، ليدين من خلاله رموز السلطة الأخرى في مجتمعه: الخليفة، السادات الحنابلة، الشيخ. فهؤلاء جميعاً أعداء الفكر والمقاومة والفعل في الأمة، يسلبونها حقوقها في الحرية والتقدم، ويعذبونها بسياط سلطتهم السياسية والدينية، إذ تبدو السلطة الدينية في مظهر منفر، لأنها لا تطبق الدين كما

---

[1]- مقدادي، على أي حال أحبك، ص122.
[2]- مقدادي، على أي حال أحبك، ص122-123.

يجب، ولا تتشدد إلا فيما يضرها ولا يغنيها، مما يشي بغياب الدين، وتعدي السلطة السياسية على سلطة الدين الغائب ومكانته في المجتمعات العربية.

ثم يستمر مقدادي في استفزاز حنظلة بصمت الشعوب إزاء ما يدور حولها، وبخوفها من مواجهته، إن حضر[1]. ليتساءل بعد ذلك كله عن موقف حنظلة إن بقي كما هو، بصمته وتنحيه عن المشاركة الحقيقية في الأحداث، أم أنه سيطلب التخلي عن ذلك الصمت، لأن صمتنا الجمعي العربي قتله؟ وهو رمز مفرد، تغير موقفه قد يبدو أسهل من تحريك الصمت الجماعي للأمة، وهو حين يخرج من صمته بوصفه المقاوم الفتي الذي لا يكبر ولا يموت، يستطيع أن يخرج الأمة من صمتها وترددها، وهذا يكون أنجع من ضياعه في مهزلة محاكمة القتلة الذين أوصلوا الأمة إلى هذا الحال. [2]

4- الرموز الأخرى:

جاءت بعض الرموز بشكلٍ عرضي في قصيدة مقدادي، وعلى أنّ تلك الرموز قد اختيرت بعناية ودقة، غير أنها لم تشكل متكأً حقيقياً للقصيدة، ولم تؤدي دورها في إثراء الدلالة كما يتوقع منها، إذ إنها وردت في مقاطع قصيرة، ولم يمتد تأثيرها ليصل المقاطع الأخرى أو ليشكل مساندة فاعلة للدلالة. من ذلك يقول مقدادي، في قصيدة " الفضيحة ":

- لعلّ جيلاً غيرنا
سيخرجُ الأزهار من سباتها
في وطنٍ:
يحتاجُ ألفَ قرمطيّْ.
وألفَ حجّاجٍ.
وألفَ جاهلي.
لعلَّ جيلاً غيرنا
سيبعث النبيّ. [3]

---

[1]- انظر: مقدادي، على أي حال أحبك، ص126.
[2]- انظر: مقدادي، على أي حال أحبك، القصيدة، ص127.
[3]- مقدادي، على أي حال أحبك، ص139.

أشرت سابقاً إلى أن القصيدة – التي أخذت منها المقطع – قد تبنّت تعرية الواقع العربيّ وكشف فضائحه وعيوبه، فهو في أقلها ينطوي على وطن محاصرٍ بالمخبرين والسماسرة من الداخل وبالمحتلين من الخارج، وكل ما فيه من شعارات وأحلام مستهلك بليد، مما يجعله بأمسِّ الحاجة إلى من ينقذه من تلك المأساة، لتنتهي أزمنة القمع والخرافة، وهذا يبرّر حاجته إلى ألفِ قرمطيٍّ غاضبٍ رافضٍ، يثورون على تلك المهزلة[1]، وألف حجاج حازم يضبط الشعوب المتنازعة التي هدها الشقاق والنفاق، إذا ما تجاوزنا الدكتاتورية والتسلط السياسي المتوافرين في الجانب الأوضح من شخصيته، أو إذا اعتبرنا أن الديمقراطية – وإن كانت صوريّة زائفة – هدمت تماسك تلك الشعوب، مما جعله يطالب بدكتاتورية الحجاج لموازنة الأمور وإعادتها إلى نصابها .

ولكن ما الحاجة المتمثلة في استدعاء ألف جاهلي؟! ولماذا يتم جمعهم إلى القرامطة والحجّاجين؟ فزمن الجاهليين زمن الفقر إلى النبوة والعلم الحقيقي، فهل يتم استدعاؤهم على أساس موازنة المجتمع؟ وما حاجته إليهم؟ أعتقد أن حضور الرموز الثلاثة في مقطع واحد كهذا يبدو باهتاً لا يفضي إلى الدلالة. كما يعتبر رمز الصعاليك من الرموز التي شهدت تخلخلاً واضحاً في الدلالة عنده، يقول:

– ويجولُ في " الحمراءِ " مختالاً بسيدةٍ،
تقاسَمَها صعاليكُ المدينةِ،
سقطوا على أعتابِهِ متفرجين.
قد كان صاحبُكُم، بغياً،
أيّها الشعراءُ فانتبهوا[2]

---

[1]- للمزيد حول القرامطة انظر: القلقشندي، أحمد بن علي، 1987م، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الفكر، دمشق،ط1، تحقيق يوسف علي طويل، ج4، ص 272-274. تاريخ الأمم والملوك، للطبري،أبو جعفر محمّد بن جرير، ط1، 1407هـ، ج5، ص 652-666. أبو الفرج، عبد الرحمن بن علي بن محمّد، تلبيس إبليس، دار الكتاب، بيروت، 1405هـ، 1985م، تحقيق السيد الجميلي، ج1، ص127. الذهبي، شمس الدين أبو عبدالله محمّد بن أحمد بن عثمان، تاريخ الإسلام، ج1، د.ت أو دار نشر، ص2163-2721، د.ت، أو دار نشر.

[2]- مقدادي، أحدٌ... أحد، ص35.

تشكل ظاهرة الصعاليك رمزاً غنياً للشعراء المعاصرين، إذ تعاملوا مع رموزها بشكل مفردٍ أحياناً، خاصة الشعراء: كالشنفرى، وعروة بن الورد، وتأبط شراً، وكما تعاملوا مع الرمز العام للظاهرة في أحايين أخرى[1].

غير أن المقطع السابق لم يستثمر الدلالة الإيجابية التي استثمرها الشعر المعاصر، إذ اعتبر الصعاليك أحد رموز الثورة وتحقيق العدالة والتمرد على الطغيان والجوع، وحتى دلالة التشرد فقد استثمرتها القصائد للتعبير عن موقف الفلسطيني بمعاناته وأشواقه وتجريده من أرضه ومعاناة العالم منه[2]. فلماذا يظهر الصعاليك في المقطع رمزاً للانحلال والانحراف؟! ولِمَ تكون دلالتهم سلبية مفارقة للدلالة المتوقعة؟!.

ثانياً: الرموز الخاصّة

استطاع مقدادي أن يقدم رموزه الخاصة القادرة على نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي، والتي يمكن أن تندرج ضمن الحقول الآتية:

1- أسماء الأعلام:

برز من بين أعلام مقدادي الخاصة " فاطمه" و" كاثي"[3]، "وحازم ".

أ- فاطمة:

احتل هذا الاسم مكانة متميزة لدى الشعراء على مرّ العصور، منذ (فاطمة) امرئ القيس المعروفة[4]، وليس انتهاء بـ(فاطمة) نزار قباني[5]، غير أن (فاطمه) محمد مقدادي تكاد تنفرد بشكل لافتٍ، إذ لا تظهر بمظهر أنثى عاديّة، ولا يمكن للدارس تجاهل إيحائها الدلالي. وقد كان الظهور الصريح الأول لفاطمة في

---

[1]- انظر: الكركي، خالد، 1989م، الرموز التراثية العربية في الشعر الحديث، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط1، ص37-65.

[2]- الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر الحديث، ص45.

[3]- سبق أن أشرت لهذا الرمز في فصل الانزياح، انظر، ص57 من ذلك الفصل.

[4]- الزوزني، أبو عبدالله الحسين، 1980م، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط4، ص8،17،22.

[5]- انظر مثلاً قصيدته: " فاطمة في هايد بارك "، ديوان: أنا رجلٌ واحدٌ وأنتِ قبيلة من النساء، منشورات نزار قباني، بيروت، 1993م، ص37، وانظر دراسة أسلوبية في شعر نزار قباني، طارق المجالي، ص176-178. ومن الشعراء الذين ذكروا فاطمة: المثقب العبدي، المرقش الأصغر، الإمام علي بن أبي طالب، الأخطل، الفرزدق، أبو الأسود الدؤلي، بشار بن برد، الباخرزي، ابن حمديس، ابن نباته المصري، أحمد محرم، عبد الحميد الرافعي، أحمد شوقي.

ديوان " طواف الجهات " في قصيدة اتخذت اسمها: فاطمه. وأعتقد أنه لا بـــدّ مـــن إثبات نصّ القصيدة كاملة ليستطيع القارئ الإحاطة بحدود الرمـــز والرؤيـــة التـــي يقدمها الشاعر:

- كانا،

على موعدٍ في الصباح المجاور،
للشرفة الغائمة.
هطلتْ فاطمه!!
وجاء الصباح الذي يتمنى
وفي قلبهِ،
صبوةٌ عارمهْ!!
إيهِ... يا فاطمه!!
كم الفجرُ كان عصيّاً... علينا
وكم كان أقرب منا... إلينا
ملأت جراريَ،
خبزاً... وزيتاً
وأعددتُ صدري،
لرمحٍ جديدْ.
ملأت انتظاريَ... خيلاً،
وليلاً،
وبعثرت روحي
على كل بوابة عائمهْ!!
هو ذا القلب... يا فاطمه.
بين أقاليم عينيك، تصحو،
مدائنه النائمهْ.
وتصحو القرى،
والديوكُ تصيح!

والخراف التي في دمي،
تستريحْ!
هو ذا القلب... يا فاطمهْ!
يرف... إذا ما أتاه رسولٌ،
يُبشِّرُه،
إنَّ حقلاً من اللَّوزِ آتٍ إليهْ
ويذهبُ،
حتى تضيع الجهاتْ.
– والجهاتُ جميعاً،
لها شكلُ نافذتي القاتمهْ –
إيه يا فاطمهْ!!
إيه... يا أيها الوجعُ السَّرمدِيُّ،
أُسمّيكِ قلبي؟
وقلبي كعصفورةٍ
ثُكِلَتْ مرتينْ
أُسميكِ حلمي؟؟
وأدخل في قبو صمتي الكسيحْ
أُسميكِ ماذا،
وزهرُ المواعيد،
يلفظ أنفاسه،
نفساً... نفساً
وترتفع الراية الآثمه!
إيه يا فاطمَهْ!
خذي جسدي،
عارياً... للحقولْ
خذي زهرةً،

ليس عندي سواها.
وعودي إلى راحتي،
كي أقولَ:
- بعضَ ما أشتهي -
للسنين فُصولْ
ولي موسِمٌ،
قبلَ أن ينتهي.
آه... يا وجعَ الرحلةِ القادمة
آهِ... يا...
فاطمَهْ ! [1]

أعتقد أن " فاطمة " تمتلك دلالات أسطورية، بقابليتها أن تكون رمزاً للخصب والحب والأمومة والأرض، مما يجعلني أعتقد كذلك أن فاطمة تتضمن كل سيدة أشار إليها مقدادي في قصائده، سواء بتوجيه الخطاب إليها عبر الإحالات، أم بتسميتها صراحةً كـ " نسرين " أو " ليلى "، إذ لا بد أن تجد في أي توظيف صفة تتعلق بفاطمه.

يشير الأصل اللغوي للفاطمة إلى نضوج تلك المرأة واكتمال أنوثتها، ووعيها، فالفاطمة هي التي تفطم ولدها أي تفصله عن رضاعتها[2]، فهي في المرتبة الأولى أمٌّ، تشكل قرباً فطرياً من الشاعر يجعلها الخيار المثالي لبوحه ولجوئه الوجداني، وحتى المكاني المتمثل في حضنها الدافئ - عادة -، والأم على مرّ الحضارات والعصور هي موطن الخصب الأعلى ورمزه، وتتْبَعه رموز الخصب الأخرى كالأرض والبحر، وهذا يشير إلى ارتباط الأم بصورتها الأخرى: الحبيبة. فعشتروت هي الإلهة الأم الكبرى التي تجسّد قوى التناسل في الطبيعة[3]، ويدعم التناص القرآني:" عصيّاً " الطبيعة الأمومية لفاطمة، إذ يحيلنا إلى مريم، ومريم

---

[1]- مقدادي، طواف الجهات، ص39-43.
[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، ج12، ص454، فطم.
[3]- عوض، ريتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1974، ص42.

العذراء تعتبر في طقوس الكنيستين الكاثوليكية والأورثودكسية هي الإلهة الأم الكبرى، وتسمى: أم الحياة، وينبوع الحياة[1]، فتضحي علة كل حياة: " أيها البتول إن الأمواتَ بك تحيا لأنك ولدت الحياة"[2] وبتوسعها الدلالي هذا، لا نستطيع أن نتجاوز القرب الغريب بين الشاعر وفاطمة، حتى ليتوحدا معاً في الخطاب عبر ضمير المتكلم " نا "، التي تجمعهما على المستوى الكلامي والفكري والإيحائي.

ثم ينتقل النص إلى صورة أمومية أخرى لفاطمة، تلك هي صورة الأرض في قوله: (وأعددت صدري – والديوك تصيح)[3]، فالأرض التي تلد الإنسان، وتشكل مسقط رأسه من جهة، هي أمه التي يأخذه حنين دائم إليها، والأرض التي يسلبها الأعداء فيمنعونها عنه ويمنعونه إياها، تشكل قضيته الكبرى من جهة ثانية، وحين يغيب في غربته، فتبعثره جهاتها القاتمة، تصبح تلك الأرض الجهة الأكثر قداسة، التي ينتهي إليها طواف روحه من جهة أخرى.

والأرض تمثل عادة بالمرأة الأم، وتعتبر ألوهةً أنثوية زوجتها الشعوب بكل رضا مع السماء، وهي تعطي الولادة لكل العالم النباتي والبشري، مما جعلها تكتسب هذا المفهوم شبه العالمي للأرض – الأم. حتى سرى الاعتقاد بأن المرأة تحتذي الأرض في حبلها وولادتها[4]؛ فهي رمز كبير للخصب والانبعاث، حتى في ديانتنا الإسلامية إذ يخلق البشر من تراب، وينتهون فيه، ليبعثون منه ثانية يوم القيامة.

ولكن صورة فاطمة التي يقدمها مقدادي، لا تقتصر على هذا المبدأ الأمومي وحده، إنما يمتد ليشمل المرأة الحبيبة بكامل تفصيلات علاقتها، في قوله: (أسميك قلبي؟ – ليس عندي سواها.)[5]. فالمرأة التي تشكل أكبر امتداد عاطفي للإنسان هي الحبيبة الضائعة بشكل خاص، وهذا الفطام المجازي في العلاقة، يتناسب وطبيعة الفطام الحقيقي المتمثل في الاسم " فاطمة ". مما يجعلها اختزالا طبيعيا لحلمه، وعشقه، وحاجته، ومواعيده. ينتظرها فلا تأتي، فينبل زهر مواعيده،

---

[1]- عوض، أسطورة الموت والانبعاث، ص49.
[2]- عوض، أسطورة الموت والانبعاث، ص49.
[3]- انظر المقطع في القصيدة السابقة.
[4]- سيرنج، الرموز، ص366.
[5]- انظر المقطع في القصيدة السابقة.

وترتفع راية تشرده وضياعه وحزنه الآثمة، وهذا لا يمكن أن ينطبق على " فاطمه " الأم، لأنها بطبيعتها حاضرة متواجدة تحيطه بأنفاسها، ودفء علاقتها، وإن كانت ميتة، أو بعيدة. غير أن السعي الدؤوب لاكتشاف فاطمه المحبوبة والإلمام بصورتها، وتحقيق وجودها، يغفر لها الغياب، ويجعله يواصل البحث عنها راضيا آملاً. كما يشير ذلك الضياع المحيط بالحبيبة إلى امتداد آخر لفاطمة، إذ تبدو في اجتماع صورها (الأم – الأرض – الحبيبة) ثورة متكاملة يخلقها الشاعر في قوله:(هو ذا القلب... يا فاطمه – حتى تضيع الجهات.[1]). وقد أشرت سابقا إلى أن اللوز – كمريم العذراء – يعد رمز خصب قوي بذاته، ويشير اللوز في النصوص المقدادية إلى المقاومة الفتية التي لا تستمد قواها من أي مساندة خارجية، والثورةُ التي تنتظرها الشعوب العربية، هي ثورة ذاتية توحد صفوف أبنائها، وتحتوي أحلامهم وانتظارهم، وتعيد إنتاج أفكارهم، فتلملم جهاتهم.

ولكن تلك الثورة لا تأتي ولا تحقق أياً مما ذكرت، مما يتناسب وطبيعة الفطام في الفعل والعاطفة معا، يقول الشاعر في قصيدة أخرى:

– ولكنّها الحرب ....،
بين الضواري،
وبين الجياع.
لم تزل قائمه !!!
هنيئاً ...
لك الآن يا فاطمه !!! [2]

فالحرب قائمة بين الشعوب المستضعفة، وبين المحتلّين القتلة، لكنها حرب ظالمة غير متكافئة، فالضعفاء جياع لا يجدون ما يقتاتون به (من السلاح والغذاء) فيقيم صلبهم، والمحتلون مدربون على تلك الحرب، وبهم شبق إلى أكل لحوم فرائسهم التي يصطادونها. وفاطمه – الثورة – منعت أبناءها قُوتَهم، فحليب الأم يشكل مصدراً غذائياً متكاملا للرضيع. وبهذا فالشاعر يقدم بطاقة التهنئة تلك

---

[1]- انظر المقطع في القصيدة السابقة.
[2]- مقدادي، على أي حال أحبك، ص 113.

للثورة الممتنعة عن الحضور الفعلي أو التأثير، على سبيل المفارقة، وربما السخرية، إذ لا يبدو الوقت ملائما للفطام.

2- رموز الطبيعة:

لقد قدمت نصوص مقدادي الشعرية إحصائية عالية في استثمار رموز الطبيعة ومحتوياتها، وقد اتكأت هذه الدراسة في الكثير من أبوابها على رمزية تلك العناصر، فاستفادت منها في تحديد رؤية الشاعر ومقاصده، من تلك الرموز:

1- عناصر تكوين العالم الأربعة: النار، والماء، والهواء، والتراب، التي يدخل في إطارها: الغيوم، والرياح، والبحار، والينابيع، والقمح، والسحب، والشمس، والصبح، والفجر، والضوء، والندى والغبار والأمطار... الخ.

2- عناصر جسم الإنسان: كالعين، واليد، والساعد، والأجفان، والأصابع، والدم، ويدخل في بابها رمزية كل من الرجل والمرأة، ومتعلقاتهما: كالحليب، والنطفة.

3- الحيوانات المختلفة: كالخيل(الفرس، الحصان، المهر..) والفيل، والعصافير، والفراش، والنمل، ومتعلقاتها: كالهديل، والصهيل، والأعشاش.

4- النباتات بأشكالها: العنب(الدالية)، واللوز، والعشب، والياسمين، والزنبق البري، والليلك. والكستناء، ومتعلقاتها: كأكمام الزهر، والغابة، والحدائق، والحقول.

لقد شهدت تلك الرموز تعدداً ووفرةً واضحة في نتاج مقدادي الشعري، مما يجعلها بحاجة لدراسة متفردة في هذا الباب، أما فيما يختص بهذه الدراسة فأعتقد أن دراستها من خلال الأمثلة التي تتضمنها بشكل تلقائي يعد أنجع لها وأكثر إقناعاً. ذلك أن الدلالة المستهلكة لبعض الرموز كالصبر للجمل والغباء للنعامة أو الفراشة، وتتبع الأثر للكلاب، والمكر للثعالب، والكثرة للنمل... تعد من باب التكرار المُمل.

2.2: التناص في شعر محمد مقدادي

يعتبر التناص أحد أهم الآليات الأسلوبية الفعالة التي يلجأ إليها الشعراء، لتحقيق الدلالة بأعلى اقتصاد لغوي عبر اتكائهم على المرجعيات الدلالية، التي تمتلكها الإشارات المتناصة في الفكر المعرفي والثقافي بشكل عام. مما جعل التناص

يعد من المفاهيم المؤثرة في مجال الدراسات النقدية المعاصرة، ويحقق انتشاراً واسعاً على يد العديد من الباحثين.

ولعل هذا المصطلح قد تبلور على يد البلغارية جوليا كريستيفا، من خلال أبحاثها التي قدمتها حول السيميائية والتناص ما بين عامي (1966–1967 م)[1] ويعد ميخائيل باختين أول من استعمل هذا المفهوم للتعبير عن تعدد المرجعيات للفظة الواحدة، فأثار اهتمام الباحثين الغربيين تجاهه، لكنه لم يحدد المصطلح بشكل دقيق مما أدى إلى تعدد المسالك في فهمه وتطبيقه[2].

وقد عرفت ظاهرة التناص عند العرب قديماً غير أنها " كانت تندرج عندهم تحت تسميات أخرى هي الاقتباس والتضمين، والأخذ والسرقة والسلخ والمسخ، وقد ظلّت في تراثنا ذات بعد سلبي، غير أن الموضوع قد أخذ بعده النقدي الإيجابي من خلال النقد الغربي الحديث" [3].

وفي تحديدها لمفهوم التناص، ترى كريستيفا أن المدلول الشعري يميل إلى مدلولات خطابية فيمكننا قراءة خطابات متعددة داخل القول الشعري، فيسمى النص عندئذ متداخلاً نصيّاً، فتقوم النصوص على امتصاص تلك المرجعيات الثقافية وإذابتها وصهرها من جديد في فضائها الخاص[4].

ويعرف محمد مفتاح التناص على أنه:" تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[5]. ويرى أن التناص حتمي وضروري للشاعر وأنه قد يكون ضرورياً أو اختيارياً، داخلياً وخارجياً، في الشكل وكذلك في المضمون، كما يشير إلى أن هذه الظاهرة تعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح، فهناك مؤشرات تجعل التناص يوجه القارئ للإمساك به.

---

[1]- انظر كيوان، عبد العاطي، 1998م، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، ص15. والزعبي، أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكناني، إربد، ط1، 1995، ص9.

[2] - كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ص 15.

[3] - الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص77.

[4] - انظر: كريستيفا، جوليا، 1991م، علم النص، ترجمة فؤاد زاهي، دار توبيقال، المغرب، ط1، ص79.

[5]- مفتاح، محمّد، 1992م، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، ص121.

والتناص إما أن يكون اعتباطياً يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي، وإما أن يكون واجباً يوجّه المتلقي نحو مظانّه[1].

وقد ركزت الدراسات القائمة حول التناص على وظيفته التفاعلية، من خلال تفاعل النص مع مرجعياته النصية وتعايشه معها، وبذلك يصبح النص تناسلاً طبيعياً للنصوص الأخرى وتوالداً عنها[2]. ويؤدي التناص دوراً فاعلاً في إحياء التراث ومد جسور التواصل بينه وبين الحاضر من جهة، وبين الحضارات الثقافية والأجناس الأدبية من جهة أخرى، فيرى بول فاليري في هذا الصدد مثلاً أنه " لاشيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته، من أن يتغذى بآراء الآخرين، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة"[3]. ويرى رولان بارت أن التناص يحقق وظيفة المتعة عن طريق تحقيق لذة النص، التي تتعاظم وتتنوع ذكاء وسخرية ورقّة ومسرة كلما ازدادت ثقافته وارتقت[4].

وأرى أنه من الخير لهذه الدراسة، ألا تنساق وراء الحديث النظري عن التناص ودلالاته وآلياته وتعريفاته، ذلك أن هذه الظاهرة ليست جديدة على دراساتنا النقدية المعاصرة، فاستوفت حقها في الجانب النظري. لذا فستنتقل الدراسة إلى الجانب التطبيقي لتدرس أثر التناص وأشكاله في القصيدة المقدادية التي تميزت بكثرة تناصاتها وتنوعها.

أ- التناص القرآني

وأعني به تعالق نصوص دينية مختارة من القرآن الكريم مع النص الأصلي، فتنسجم مع سياقه لتحقق غاية دلالية تعزز رؤية الشاعر، والمفاهيم التي يطرحها في النص.

وقد توافرت نصوص مقدادي الشعرية على تناصات واسعة ومتعددة لفظية إيقاعية مع سورة مريم، فترددت ألفاظها بشكل ثابت في لوحاته من

---

[1]- مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 122 – 133.

[2]- انظر مثلا الزعبي، التناص، ص 11 – 13. و مرتاض، عبد الملك، 1988م، في نظرية النص الأدبي، **مجلة الموقف الأدبي**، ع201، كانون الثاني، ص56.

[3]- هلال، محمد غنيمي،الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، د.ت، ص17.

[4] - بارت، رولان، 1992م، لذة النص، مركز النماء الحضاري، حلب، سوريا، ص91.

مثل: شقيّا، وليّا، شيئا، سويّا، تقيّا، عصيّا، حيّا، نبيّا، ونسيا منسيّا. وقد سجلت الألفاظ السابقة أعلى نسبة تكرار في هذا التناص، إذ تستطيع أن تلتقي بها في دواوينه كلها، وقد تتكرر في قصائد الديوان الواحد. ويرجع ذلك في ظني إلى الإيقاع الجميل الذي تتميز به هذه القافية القرآنية من جهة، وإلى دلالتها الصوتية المتناسبة وطبيعة السياق وحاجته إلى المقاطع الطويلة المعبرة عن إيقاع الحزن وأصوات الألم وبث الشكوى من جهة ثانية. ومن الأمثلة الدالة في هذا الباب:

– هل كنت شقيّاً ؟

أم راودك النخل المعطوبُ،

فصرت على مولاكَ ... عصيّا.

قلْ، يا " لقمانْ "

وعليك أمان الله إذا أخلصتَ لديَّ القولَ

وكنت لهذا العرش صفيّا .

وسيورق فوق جبينك غارٌ،

أو أسقط هذي النقطة من فوق الغارِ،

فتصبح نسياً منسيّا. [1]

وقد أشرت سابقاً إلى شخصية لقمان وقضيتها واضطهاده في عصره. وتعد مريم رمزاً آخر للاضطهاد في مجتمعها، إذ اتهمت بالفاحشة وبالتكذيب، ومرت بعقبات نفسية وموضوعية متعددة، وهذا ما استدعى الألفاظ المتعلقة بها ليبثّ في نفس لقمان الأمل، بأنه إن تتبع طريقه فلا بد أن ينصره الله في النهاية كما نصر مريم بعيسى، أضف إلى ذلك الدلالة الصوتية السابقة المتناسبة والحالة الاستفزازية التي يحيط الشاعر بها لقمان كي يخرجه من سكوته.

ومن تناصاته الأخرى مع هذه السورة، يقول مقدادي:

– لك الحزنُ،

حتى يضجَّ،

بهذي البساتين تفاحُها،

---

[1] - مقدادي، أحدّ.. أحد، ص 41.

وحتى يعودَ الصباح، خفيفاً
كما قد عهدنا
ومفتتحاً،
بزغرودة امرأةٍ
حملت جثتين على ظهرها
وانحنتْ
لتحمل جثتها الثالثهْ
فأتاها المخاضُ. [1]

أخذ المقطع من "نبي البكاء" التي بحثتُ العديد من مقاطعها أثناء فصول هذه الدراسة، فهو يتحدث عن قائد الثورة وموحد الأمة المرتقب، ويعرض حال الوطن المسلوب، ففي هذا الوطن لا يستطيع ذلك النبي المرتقب أن يجد سوى المزيد من الحزن والفاجعة، ذلك أنه لا أمل بالانتصار والخلاص من الظلم، إلا إذا عادت خيوط الأمل بالانتصار، وتقديم الإمكانات المادية والبشرية المتاحة فتنهض المرأة – الثورة – بعبء الحلم حين تدعمها المقاومة بشكل حقيقي، غير أنها بوضعها الراهن تتألم دون أن تلد بشارتها، إذ تحمل عبء المقاومة المعطلة والوطن المسبي على ظهرها، وحين تهم بحمل عبء إيقاظ الأمة يفاجئها المخاض فيوقفها عن ذلك، وقد تعالق نص الشاعر هنا مع قوله تعالى: {فَأَجَاءهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نَسْياً مَّنسِيّاً }.[2] فهل ستتمخض تلك الثورة عن بشارة كعيسى، متخلصة من عذابها النفسي؟ أم أن مخاضها سيطول دون نتيجة؟!

وفي موقع آخر يقول مقدادي:

– جيلان قد مَرّا،
وما سمع الرصاصْ
جيلان قد مرّا،
عجافاً...،

---

[1] - مقدادي، على أي حال أحبك، ص 160 – 161.
[2] - سورة مريم: 23.

أو عباسْ. [1]

يتحدث الشاعر في القصيدة عن الوطن المشبع بالهزيمة والقهر والتردي، معتبراً أن أكثر ما بات يؤرقه في تلك الحال هو امتداد زمن الهزيمة الذي لا ينتهي، وقد تعالق النص مع الآية الكريمة في سورة يوسف: {وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ }[2] مما يغني الدلالة ويجعلها تتضمن إحالة زمنية موجعة لتحمل نبرة أسى وحسرة. فسنين هذا الجيل ضعيفة هزيلة سيئة الغذاء (الروحي والمادي) ومتجهمة كريهة الملقى[3] لأنها لا تقدم إلا المزيد من الهزائم والارتكاسات، لكنها لم تكن كذلك عبر الأجيال الماضية، إذ كانت سنوات عز وكرامة واكتفاء ونصر وقوة.

ويتكشف استحضار الخطاب القرآني عن شيء آخر، ذلك هو ضبابية الموقف المحيط بالأشياء وبالأجيال، فالملك حين رأى منامه المعروف، أحيط بضبابية من حاشيته لهول الرؤية ومخاطرها، غير أن يوسف استطاع أن يكشف تلك الحقيقة وأن يضع لتلك المصائب الحلول الناجعة الجذرية، مما أزاح الغمة عن القوم وقلل من مخاطرها. أما هذا الوطن المعاصر بوضعه الراهن، فيحاط بضبابية كبيرة، دون أن يجد من يكشف الحقيقة والحل لأجياله التي تقف دونما حراك.

ولم يتوقف استثمار مقدادي للنصوص القرآنية عند هذا الحد، إنما تجاوز ذلك إلى استحضار النص القرآني، بإعادة بناء دلالته ومفارقتها ليقدم رؤياه الخاصة التي تتناسب وسياق قضيته، من ذلك يقول في قصيدة " الرجل الذي مات حياً ":

– قميصك قَدْ
(قُدَّ منْ قُبُلٍ) يا صديق
إذنْ
راودتك التي لا تليقْ
وأضفتْ عليكَ،

---

[1]- مقدادي، أحدّ.. أحد، ص 67.
[2]- يوسف: 43.
[3]- ابن منظور، لسان العرب: ج6، ص 128 – 130.

من الحسنِ حتى غدوتَ صبيّاً،
وفيّاً لأقدامها العارية. [1]

يعتبر استدلال الشاهد من أهل امرأة العزيز على اتهامها يوسف استدلالاً ذكياً، إذ وجه الدليل باعتبار قميص يوسف، ذلك لأنها كانت تستطيع أن تقدّ ثوبها وتتهمه فيثبت الاتهام عليه دون إمكانية تبرئته. كما يشي سياق الآية القرآنية بأنها كانت قد تهيأت لمراودته وحاولت إثارته. ولعل المشهد الذي صورته الآيات الكريمة يعد في قمة تصوير الإثارة بأسلوب موحٍ لطيف، مما جعله خصباً للتأويل والتخيل والتناص. [2]

وقد كان في رفض يوسف لما عرضته عليه امرأة العزيز، موقفٌ ثابتٌ مبنيٌّ على الصبر والإيمان والمقاومة، مقاومته لها ولنفسه أمامها، لأنه إن فعل فلن يكرمه الله بتحقيق رؤياه – حلمه: {إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ}[3]، مما يعني أنه سيهزم، إن لم يستطع الثبات. أما يوسف العصري – الرجل الذي مات حيّاً – فلم يستطع أن يتخذ موقف يوسف الحقيقي لتتحقق له الرؤيا، إذ أغواه الواقع بقذاراته وحسنه الزائف، فاستسلم للحصار القائم عليه، وما استطاع الرفض مما جعله في عداد الأموات، وأحال حياته هباء دون أدنى فائدة، ما دامت كرامته قد ضاعت وتلاشى وجوده بتلاشي حلمه ومقاومته.
ومن الشواهد الأخرى في هذا الباب، يقول مقدادي:

– يا نبيَّ البكاءْ ...،
هذه وردةٌ،
لك حين تموتْ
وأخرى،
إذا راودتكَ البيوتْ
وثالثةٌ،

---

[1] - مقدادي، على أي حال أحبك، ص 20.
[2] - الجبر، خالد، 2004م، تحولات التناص في شعر محمود درويش، تراثي سورة يوسف نموذجا، منشورات جامعة البتراء الخاصة، عمان، ط1، ص 108.
[3] - يوسف: 4.

حين تبعثُ حيّاً ..،

وتنفضُ عن شفتيكَ السُّكوتْ [1]

تتعالق المقطوعة السابقة مع ثلاثة نصوص قرآنية، الأولى: الآية المتعلقة بمراودة امرأة العزيز المشار إليها في المقطع السابق:{وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لك قَالَ مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ}[2]، والثانية في قوله تعالى في سورة مريم:{وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيّاً}[3]، والثالثة من سورة مريم كذلك: {إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْماً فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيّاً}[4].

وقد شهد المقطع تحويراً واضحاً للدلالة من السلبي إلى الإيجابي، إذ انتقل فعل المراودة من المرأة الماكرة إلى البيوت – المكان – الوطن، فالشاعر إذ يوجه خطابه إلى القائد الموحد المنتظر – نبي البكاء – كما أشرت في غير موقع من هذه الدراسة، ينتهي في نهاية القصيدة من عرض أحوال الأمة وأوجاعها وأخطائها، ليوجه تحية خالصة تختصر لهذا النبي ما يريده منه، فتلك البيوت حين يجابهها هذا النبي المنتظر بالسكوت، تقدم كل ما لديها كي تجعله يتخلى عن صمته ويتخذ موقفاً صريحاً وواضحاً ينقذها به من الحصار الذي يعتريها، بأشكاله المتعددة الداخلية والخارجية، لكنه لا يلين رغم كل ما تفعله مما يضطرها لمراودته، والمراودة هي المطالبة برفق ولين وخداع[5].

لكن خداعها هذا يبدو مبرراً وطبيعياً بل ومحبباً إلى النفس، أما التزامه السكوت فيخرج عن طور المعقول والطبيعي، إزاء ما تقدمه له تلك البيوت من دعم ومساندة، مما يدعو الشاعر إلى تحريضه لينفض عن شفتيه السكوت، لأن سكوته لا يحتمل دلالة إيجابية أو حتى مساندة معجزة إلهية كما كان مع مريم. وهذا تحوير معاكس من الإيجابي إلى السلبي.

---

[1] - مقدادي، على أي حال أحبك، ص 187.

[2] - يوسف: 23.

[3] - مريم: 33.

[4] - مريم: 26.

[5] - الزحيلي، وهبة، وآخران، 1995م، التفسير الوجيز ومعجم معاني القرآن العزيز، دار الفكر، دمشق، ط1، يوسف: 23، ص239

إن تتبع التناصات القرآنية في القصيدة المقدادية يحتاج دراسة قائمة مختصة بحد ذاتها، لوفرة تلك التعالقات وتنوعها مما لا تستطيع هذه الدراسة أن تغطيه أو تحصره في ثناياها.[1]

ب- التناص الأدبي والثقافي

وظف الشاعر عدداً من الأمثال والحكم والنصوص الشعرية القديمة والحديثة، بما يخدم دلالاته على النحو المعهود، وستتجاوز هذه الدراسة النصوص النثرية كتلك المتعلقة بالحكم والأمثال، لأنها إشارات مطروقة واضحة الدلالة، كما في قوله:

- وأعرف أن نجوم السماء
  هي الآن .
  اقرب منك... إلي. [2]

أو قوله:

- قلبي على بلدي .
  والقلب زيتونه .
  أغصانها كبرى .
  وأظل محزونهْ [3] .

أو قوله:

- ويقرُّ صاحبُنا
  بأن الصبر مفتاح الفرجْ [4]

أو تناصه مع الحديث الشريف في قوله:

- يا بنيَّ:
  لا فضل لبغلٍ ...،

---

[1] - للمزيد من التناصات القرآنية، انظر على سبيل المثال: طواف الجهات، ص 50/72/84-93/85. على أي حال أحبك، ص9/110/116/136/144/165/172. طقوس الغياب، ص9/11/32/69/91/95.

[2]- مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، ص90.

[3]- مقدادي، أحَدٌ.. أحد، ص 27.

[4]- مقدادي، أحد.. أحد، ص 14.

على وعلٍ،
إلا بما حملْ . [1]

أما النصوص الشعرية القديمة التي تعالقت معها النصوص المقدادية، فقد تنوعت وتعددت مما أقام صلة كبيرة بين التراث والحاضر من خلال توظيفها، من ذلك يقول مقدادي في قصيدة " إقامة الضوء ":

- زمني تكسَّرَ كالزجاجْ،
وجنودي انهزموا ...
وتعرَّتِ الجبهاتُ،
مِنْ قُبُلٍ ... ومِنْ دُبُرٍ،
وأصبح كل ما خلفي ... أماما !!! [2]

يصور الشاعر في هذه القصيدة غربته وضياعه في مدينة نيويورك، بوصفها إحدى المدن التي ترتبط بالتقدم والازدحام المزعج من جهة، وكذلك إحدى المحطات التي أبعدته عن وطنه من جهة أخرى؛ فتضيع روحه بين فتنة تلك المدينة ومشروع أسئلته الذي يطول فيها، وبين حنينه وشوقه إلى وطنه، مما يشعره بانكسار زمنه، وانهزامية قصائده، وعري جبهاته وجهاته لتضييع خطوته الأولى لعبور تلك المدن الرُّخام. وهذا النص ينظر إلى قول بشار بن برد:

- تعطي وتأخذ من قبل ومن دبر وذاك شغل عن المعروف والخير [3]

وتكشف المقابلة بين النصين مدى الإفادة التي حققها مقدادي من سالفه، إذ يبدو وكأنه لا يكتفي بعرض ضياعه في تلك المدينة المزدحمة التي تحاصره بغواياتها، بل يتجاوز ذلك إلى هجائها متخذاً موقف ابن برد ذاته، فتلك المدينة تعطيه وسواه العلم والعمل والمادة، غير أنها تأخذ من استقراره، وتخلخل عاطفته، وتستأثر بوقته فتشغله عن عاداته وممارساته، وإن كانت مجرد قصيدة في وطنه أو قضاياه – الكثيرة. مما يجعلها لا تشكل قربا حقيقياً إليه مهما أسبغت عليه من العطايا والعلوم.

---

[1]- مقدادي، على وشك الحكمة، ص140.
[2]- مقدادي، حقول الليلك، ص78.
[3]- بشار بن برد، ديوانه، شرحه ورتب قوافيه وقدم له: مهدي محمّد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص502.

وفي الصوت الأول من قصيدته: أصوات خاصة لـــ " نيـسان "، التـي يقدّمها (إلى الكرك في نيسانها الجميل)، يقول مقدادي:

- لنيسان أن،
يهتف الآنَ أنَّـا،
مشينا!!
تركنا الشوارعَ،
تأتي إلينا !!
وتفرش ظلاً،
على كلِّ كفٍّ،
وتمشي الهوينا !! [1]

يهتف المقطع السابق لنيسان بخصبه وجماله وطبيعتـه الرقراقـة، التـي تفرش ظلها على شعاب الكرك، وهي منطقة معروفة بربيعها الخصب الذي يتكـئ بشكل كبير على وفرة الأمطار. وهذا النص يتعالق مع قول الأعشى الكبير:

- غَرّاءُ فَرعاءُ مَصقولٌ عَوارِضُها تَمشي الهُوَينا كَما يَمشي الوَجى الوَحِلُ[2]

تشير المرجعيات التاريخية لاسم الكرك، إلى أنه اسمٌ قديم تناقلته بعـض المصادر القديمة كالتوراة، بمسميات متعددة مثل: قير حارسة أي المدينة الحـصينة، وكرخا (اسم آرامي)، أي المدينة المسوّرة، وكاركو - أي القلعة - الذي يعد الاسـم الحالي للمدينة تصحيفاً عنه. ويعود بناؤها إلى الملك المؤابي (ميشع) ما بين عـامي 860 - 850 ق.م. وقد ظلت الكرك تؤدي دورها كحـصن منيـع فـي العـصور المختلفة الإغريقية، والرومانية والبيزنطية. وقد فتحها أبو عبيدة عامر بن الجـراح،

---

[1]- مقدادي، على أي حال أحبك، ص36.

[2]- الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، ديوانه، 1987م، شرحه ورتب قوافيه وقدم له: مهدي محمّد ناصر الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، ص130. وهذا التركيب ليس للأعشى أساسا، إنما سبقه إليه شاعر يهوديّ قيل إن اسمه أبو الزناد العديمي، وقيل أبو الذيال، وأعتقد أن الاسمين لرجل واحد دخل أحدهما تصحيف، وبيت اليهودي:

تمشي الهوينا إذا مَشَت قُضُلاً مشيَ النزيفِ المبهور في صَعَدِ

وقد رجّحتُ بيت الأعشى في تعالقه مع مقطع الشاعر، لمواءمته السياق الدلالي كما سيتضح، أما الأخير، فقد قيل في رثاء، وهو ينطوي على وهن وانكسار شديدين لا يتناسبان وسياقنا المطروح. انظر بيت اليهودي في الأغاني، لأبي الفرج الأصبهاني، دار الفكر، بيروت، تحقيق:سمير جابر، ط2، د.ت، ج22، ص131.

فاستسلمت له، وظلت تؤدي دورها في الحماية، إذ عمل العرب المسلمون منذ ذلك الحين على تقويتها وعمرانها[1].

كما تعد الكرك منطلقاً تاريخياً لانبعاث الروح القومية العربية، إذ شكلت مركزاً للنشاط السياسي العسكري واسع النطاق، أيام ثورة الناصر محمد بن قلاوون في أوائل القرن الثامن الهجري (705هـ)، ثم أصبحت عاصمة الدولة المملوكية عام (742هـ - 1342/5/17م). ثم شهدت الكرك ثورة السلطان برقوق الذي لقب نفسه بالملك الظاهر في (9 - رمضان - 784هـ / 1381م)، أضف إلى ذلك أن جيش الكرك كان قد حرر القدس - بيت المقدس عام (583هـ / 1187م)، بقيادة الناصر داود ابن أخ الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن أيوب[2]. وقد اشتهرت الكرك بحضارتها العلمية والثقافية، كما كانت قد صنعت المدافع في قلعتها في موقع كان يسمى" الزردخانة". [3]

وعلى ما تقدم نستطيع أن نعتقد أن مقدادي قدم لوحته الشعرية السابقة على مستويين: المستوى الظاهر المتضمن تقديساً لإحدى مدن وطنه التي تحتل مكانة خاصة في روحه وعلاقاته؛ وهذا المستوى كفيل بأن يجعله يتعالق مع بيت الأعشى السابق، الذي يتجاوز حدود الجمال المكاني في فصل من فصول ليتخذ من الكرك ثورة جديدة، تطل على زمن الهزائم والارتكاسات فتخرجه مما هو فيه. وهذا ما تدعمه الأصوات الثلاثة مجتمعة في القصيدة، فالأصوات ثلاثة لتشير إلى اتحاد القوى وكمالها، وقد أشرت سابقا إلى الرمزية العالية التي يتمتع بها الرقم ثلاثة، إذ يشير إلى ثلاثية القوى (القوة والجمال والحكمة)، والقيم (الحرية والمساواة والإخاء)، والأزمنة (الماضي والحاضر والمستقبل). وإلى تثليثات إلهية متعددة.

فهو يوجه تلك الأصوات إلى الكرك بمرجعياتها التاريخية العريقة، لتتحرك وتؤدي دورها القومي النهضوي في العالم العربي، كما كانت تفعل، وقد اختار نيسان بما له من مرجعيات أسطورية تتعلق بخصب الأرض وانبعاثها، انبعاث المقاومة - العشب - والنصر، لذلك فقد أصبح لنيسان الكرك في نهاية القصيدة:

---

[1]- انظر: الغوانمة، يوسف حسين، 2007م، الكرك في عصرها الذهبيّ، مطبعة القيروان، عمان، ط1، ص2.
[2]- انظر الغوانمة، الكرك في عصرها الذهبي، ص 11 - 12.
[3]- الغوانمة، الكرك في عصرها الذهبي، انظر: ص 20 - 45.

- كلُّ هذا الشموخ،
وهذا الرسوخ،
وهذا الفلك !!
له كلّ هذا الهواء،
المُضمَّخ بالعطر،
والصلوات.
له هيبةُ الشعبِ،
حين يموج
ويمضي إلى فجره خطوةً
ليفتح بوّابةً ...
للحياة !! [1]

وبمقابلة اللوحة المقدادية وبيت الأعشى، نستطيع أن ندرك مدى الإفادة التي تحققت منه، إذ اختزل الشاعر قضيته بإشارة ذكية إلى أهم مرتكزات البيت الشعري، ذلك أنه اختار الجملة الفعلية، بما لها من مؤثرات، وبمركزها الاستراتيجي المتقدم في عجز البيت، بعد أن استوفى صدر البيت صفات الجمال – والخصب – بشكل لافت: لنستعرض متطلبات البيت الشعري، لندرك مدى موافقتها السياق المقدادي: غرّاء: كريمة واضحة الفعال[2] = المرجعيات التاريخية الثورية السابقة عن الكرك ومقاومتها، وكذلك المتوافرة في التراث الشعبي عنها.. وهذا ما يشير إليه في شموخهم الطاغي في نهاية القصيدة، في المقطع المذكور أعلاه./فرعاءُ: غزيرة الشعر[3] = ويعتبر الشعر رمزا لجمال المرأة العربية، وهذا ينطبق بنيسان القصيدة والكرك معاً./مصقول عوارضها: العارض: السحاب يعترض في الأفق، يقول تعالى: " هذا عارض ممطرنا "[4]، وعارضتا الإنسان: صفحتا خديه. [5] = وفي هذه

---

[1]- مقدادي، على أي حال أحبك، ص40.
[2]- ابن منظور، لسان العرب: غرر.
[3]- ابن منظور، لسان العرب: فرع.
[4]- الأحقاف: 24.
[5]- مادة عرض في: لسان العرب. و، للرازي، محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، منشورات أبو شنب، عمان، د.ت، ص425.

الصفة تتحد رموز الخصب والجمال والانبعاث وإعداد القوى والمجتمعات، بـصقلها فيجلو نقاط ضعفها. وهذا ما اختزله الشاعر فـي الحجـارة، والـريح، والـصباح، والشمس، وسيادة الوطن، والظل في قوله:

- تركنا الحجارةَ،

تروي لريح الصباح،

قصائدَنا

وصنعنا لنا ...،

وطناً رائعاً

يرتدي شمسنا

وطناً سيداً ....،

وطناً،

قد أعدنا به ظلّنا !! [1]

تمشي الهوينا: تتحرك بتأنٍّ وتمهل، لتكون حذرة في سيرها، فلا يذهب جهدها هباء، وهذا يشير إلى عنصر التخطيط في الحرب.

كما يمشي الوجى الوجل: كما يمشي صغير الغزال الذي رقت حافره لكثرة المشي، وهنا يؤكد ضرورة توخي الحذر والسرية في اتخاذ القرار وتنفيذه، إذ تحاصر الثورة عادة وتضعف حين تتسرب أخبارها للعدو.

وهذه النقاط الثلاث الأخيرة ما قصد إليه الشاعر فـي المقطـع محـور الدراسة، حين اعتبر أن لنيسان أن يعـرف أنّ الأمـة تفـرش ظـلا علـى كـل كف..فالإنسان يحتمي بالظل عادة، والكف كما أشرت في غيـر موقـع مـن هـذه الدراسة تتعلق بعناصر التفكير والفعل والحركة، وحين يكون التفكير والفعل محاطين بالحماية والحذر، يكون أثرهما أكبر، غير أن ذلك يشير إلـى أهميـة الـزمن إذ لا يتوافر الظل لفترات طويلة عادة. فيجب لنيسان أن يخصب الأرض بالحرية:

---

[1]- مقدادي، على أي حال أحبك، ص 37.

_ وأن يتهيأ قوساً،
ويمنح كل الرماة حصانا !!
وأن يبدأ العزف ... والمهرجانا !!
ويكسر هذا الجدار المهانا !!
له ... أن، يرانا .
وأن يزدهي مرةً،
بدمانا !! [1]

لقد استطاع مقدادي أن يقدم نصا ثوريّاً لائقاً من خلال إفادته للنص التراثي، باختزاله عوامل الثورة والخصب والمقاومة. وبهذا فقد أضفى على الدلالة القديمة روح الحداثة، واستطاع أن يوائمه وسياقه المعاصر. والجدير بالذكر أن مقدادي قد استثمر هذه الدلالة في إحدى قصائد الديوان ذاته[2]. وقد توافر شعر مقدادي على أمثلة متعددة لهذا النوع من التناصات سأكتفي بذكر شيء منها في الجدول الآتي:

النص المقدادي	النص المتعالق / التراثي
– تصب رؤاك يا لقمان،	– أبو فراس الحمداني:
يا هذا المشاكس	أراك عصيَّ الدمع شيمتك الصبر
يا عصي الدمع [3]	أما للهوى نهي عليك ولا أمرُ [4]
– أيها السادة الطيبون	– الشماخ الذبياني:
لا تطيلوا الوقوف على بابنا	حتى إذا طال الوقوف بدمنة
– ومحال هو الحب فيها	خرساء حلَّ بها الربيعُ نطاقا [5]
محال يطيل الوقوف الحبيب	

---

[1]- مقدادي، على أي حال أحبك، ص38.
[2]- قصيدة رقصة للحياة، ص 89.
[3]- أحدٌ.. أحد، ص 34.
[4]- الحمداني، أبو فراس، 1983م، ديوانه، تحقيق إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط1، ص62.
[5]- الذبياني، الشماخ بن ضرار، ديوانه، حققه وشرحه: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص262.

النص المقدادي	النص المتعالق / التراثي
- إذا كان لا بدّ للضد	- دولقة المنبجي:
أن يتنفسه الضدّ	ضدان لما استجمعا حَسُنا
كي لا يموت[1]	والضدُّ يُظهر حسنه الضدُّ [2]

ولم يقتصر التناص في شعر مقدادي على الشعر القديم وحده، إنما تعالقت قصائده مع نصوص متعددة لشعراء من العصر الحديث مثل: أبي القاسم الشابي، ونزار قباني، ومحمود درويش، وحيدر محمود، وستتوقف الدراسة عند عدد من الأمثلة لترى أثر بعض نصوص هؤلاء في شعره.

يقول مقدادي في قصيدة "وشم على وجه امرأة ما":

- كتبتِ فشكراً
لعينيكِ شكراً،
" وأحلى الكلام الذي لم يقل " [3]

يخاطب الشاعر في قصيدته امرأة بدائية في العشق والأغنيات، مشيراً بها إلى القضية القومية الفلسطينية التي ما عادت تحتمل انتظاره - كمقاوم - على شرفات الندى والأمل، وأن أغانيه - شعاراته - قد أجدبت، كما قد كتبت له، أثناء انفعالها وحزنها. ويتعالق السطر الأخير مع قول نزار قباني في " إلى تلميذة ":

- كلماتُنا في الحبِّ .. تقتل حبنا
إن الحروف تموت حين تقالُ [4]

فالمقاوم لا يستطيع أن يترجم حبه للوطن في كلمات بعينها، كما لا يستطيع أن يتخلى عن قضيته أو يغضب للومها تخاذله أو جمود فعله، ذلك أن ظروفه القاسية التي قد لا تدركها هي تحول بينه وبين حلمه بالتحرر.

ويقول مقدادي في قصيدة "ظلال":

- قل لي،

---

[1]- مقدادي، طقوس الغياب، ص8.
[2]- القلقشندي، صبح الأعشى للقلقشندي، سابق، ج2، ص503.
[3]- مقدادي، الأوجاع في منتجع الهم، ص 32.
[4]- قباني، نزار، 1980م، الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني، بيروت، ط15، ص 58.

ولو كذبت خرافةُ عودتي

قل لي،

ولو غيّبت سوسنتي

قل لي ... كلاماً،

أبيضاً أو أسوداً

لا فرق

فالألوان باهتة

كظل مدينتي [1]

يتضح أن المقطع السابق قد قدم استثماراً دلالياً آخر، إذ يتعالق مع مطلع قصيدة نزار السابقة:

- قلْ لي - ولو كذباً - كلاماً ناعماً

قد كـــادَ يقتلنـــي بكَ التمثـــالُ .. [2]

فأحدث تحويراً نوعياً في الدلالة عن طريق استثمارها في التعبيـــر عـــن صلة الإنسان بالمدينة من جهتين: المدينة التي يغترب فيها عـــن وطنـــه، والمدينـــة الحقيقية في وطنه التي لا تشعره بألفة العلاقة كما القرية التي تشكل مسقط رأسه.

ويتناص الشاعر في قصيدة "مرافئ" مع قصيدة "رسالة من تحـــت المـــاء" لنزار قباني أيضاً، إذ تشكل عبارة "لو أني أعرف" النقطة المفصلية التي تبدأ وتتوالد منها القصيدة. [3] ومن تناصّاته مع الشعراء الآخرين يقول مقدادي:

- أتوقُ إلى صدر أمّي ....،

إلى خبزِ (تنّورها) القرويْ،

إلى صوتها المتسلِّل صبحاً

إلى غرفتي

أحنّ ... إلى تربتي [4]

---

[1] - مقدادي، طقوس الغياب، ص 43 – 44.

[2] - قباني، الرسم بالكلمات، ص 57.

[3] - انظر قصيدة مقدادي في طواف الجهات، ص 45 – 51. وقصيدة نزار في: الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط12، 1983م، ج1، 674 – 676.

[4] - مقدادي، على أي حال أحبك، ص 11.

وهذا يتعالق مع قول محمود درويش:

- أحن إلى خبزِ أمّي
وقهوة أمي ...
ولمسةِ أمي .. [1]

وفي لوحة أخرى يقول مقدادي:

- والمسخُ يكبرُ،
واللقيطُ اشتدَّ ساعدُهُ، وأينَعَ،
والقراصنةُ استراحوا آمنين .
هيّا ادخلوا ....،
فالصمت عاصمةٌ،
يضاجعها العساكرُ ....،
والمسُوخْ . [2]

يدين الشاعر واقعه الاجتماعي والسياسي في ظل الأوضـــاع الراهنـــة، المحيطة بوطن منهوب تحيط به وتعتريه المسوخ، ويوضح المقطع السابق صـــورة الصهيوني الذي جاء إلى بلادنا منبوذاً لا أصل له، فتشرَّب ثقافتنا وعلومنا التي مـــا بخلنا بها عليه، وقوله "واللقيط اشتد ساعده" ينظر إلى قول حيدر محمود من قصيدة " في انتظار تأبّط شرّاً ":

- فقد جاء إلينا
والدنيا غارقةٌ في العتمةِ،
طفلاً منبوذاً،
مكسورَ الخاطرِ،
لا يعرف من أين أتى ...
فتبنَّيناهُ
وربيناهُ على العزِّ

---

[1] - درويش، محمود، 1989م، ديوانه، دار العودة بيروت، ط13، 97.
[2] - مقدادي، أحدّ.. أحد، ص 17 – 18.

وعلَّمناه المشيَ
وعلمناه الرَّمي
وعلمناه ركوب الخيل
وعلمناه الشعرَ،
وعلمناه السحرَ،
وعلمناه الفقْهَ،
وعلمناه .. أصولَ الدّينْ !
لكنْ ...
حين اشتدّ السَّاعِدُ
كانت أولُ ضربةِ سيفٍ
في رأس أبينا الطيِّبِ
.. قحطان [1]

فالسطـــر المقدادي كان اختزالاً دلالياً للتفصيل الذي قدمه حيدر محمود لصورة الصهيوني المحتل، وقد حقق بذلك الاختزال فائدة واضحة للوحتـــه، إذ لـــم يكتف المقطع باحتوائها، إنما تعاظم الألم والوجع والقهر في مقطعه، فالعذاب يـــشتد ويشوه هذا الوطن الذي أينع فيه اليهودي، واللصوص دخلوا مدننا آمنين لأنهم يلقون الدعم بصمت فلول النمل – الشعوب العربية – وتخاذلها.

ومن تناصاته يقول مقدادي في اللوحة (12) من الديوان نفسه:

– وهلا عرفتَ
بأني .. أنا الشعبُ،
ظلُّ الإله !!
إذا شئتُ ... شاءْ
وإن جئتُ ... جاءْ . [2]

---

[1] - محمود، حيدر، 1990م، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة عمان، عمّان، ط1، ص 41-42.
[2] - مقدادي، أحدّ.. أحد، ص 49.

وهذا المقطع، ينظر بوضوح إلى مطلع قصيدة " أبـــي القاســـم الـــشابي " المشهورة " إرادة الحياة ":

إذا الشعبُ يوماً أرادَ الحياةَ فلا بدَّ أن يستجيبَ القدرْ [1]

وهكذا فقـــد استطاع الشاعر أن يستثمر أسلوبي الرمز والتناص، بما يخدم الدلالة، ويرفع مستوى شعرية النص، ويخصب دلالاته، غيـــر أن ذلـــك لا يتحقـــق للمتلقي إلا إذا رفدته ثقافته وأدواته المعرفية، بما يستطيع به مواجهة النص وتأويلـــه وتخطيبه.

[1] - الشابي، أبو القاسم،1955م، ديوان أغاني الحياة، منشورات دار الكتب الشرقية، تونس، ط1، 1955.

الفصل الثالث:

المفارقة في شعر محمد مقدادي

تعتبر المفارقة أحد أهم المصطلحات النقدية التي استرعت انتباه الدراسات والبحوث الغربية وجهودها، ثم امتد ذلك الأثر إلى النقد العربي الحديث، بعد أن لفت عبد الواحد لؤلؤة الأنظار إلى أهميتها، وطبيعتها، وتاريخها، وبعض أشكال تبدّيها، بترجمته لكتاب د.سي.ميويك: "Irony"، في أوائل عام1983م.[1]

وقد أكدت تلك الدراسات "عدم وجود تاريخ كامل وموثق لتطور دلالة هذا المصطلح" [2]، غير أنها خرجت " بتصور عام فيما يتعلق بتعريف المفارقة والتطورات التي لحقت دلالة المصطلح" [3] الذي لم يظهر في الإنجليزية حتى عام 1502م. وقد بقيت اللفظة – طيلة قرنين من الزمان – حتى بواكير القرن الثامن عشر أقرب للصيغة البلاغية منها للمفهوم الاصطلاحي الذي تعنيه اليوم[4]، وكانت تعني بشكل عام أن يقول الشخص عكس ما يعني، كما تضمنت معاني الهزء والسخرية والحرية. ويرى ميويك أن أحدا لم يتنبه لأكثر الإشارات أهمية عند كيكيرو و كوينتليان، " إذ تكون المفارقة لمعالجة الخصم في جدال، أو وسيلة لفظية في مجادلة بأكملها" [5] .

ويشكل الوجود مشاعا غير محدود يستطيع الأدب أن يراقب فيه المفارقة ويمارسها بطبيعة الحال، ذلك أنه يبنى أساسا على نظام الإثنينية الذي تجتمع فيه المتضادات المتكاملة غالبا: الحياة والموت، الظاهر والباطن، الحق والزائف، المعقول واللامعقول، المنطق واللامنطق؛ فبناء المفارقة " يكشف عن التعارض بين أطراف قد تبدو غير متعارضة، وعن اجتماع ثنائيات متضادة لا يجب أن تجتمع. ومن خلال تفاعل تلك الثنائيات قد نرى العبث في الحقيقة، والجد في الهزل، ..

---

[1] - شوقي، سعيد، 2001م، بناء المفارقة في الدرامة الشعرية، ايتراك للنشر والتوزيع، ط1، ص 7.
[2] - حجازين، شعر محمود الشلبي، دراسة أسلوبية، ص 58.
[3] - حجازين، شعر محمود الشلبي، دراسة أسلوبية، ص 58.
[4] - انظر: ميويك، د. سي، 1993م، المفارقة، موسوعة المصطلح النقدي4، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص 21- 29.
[5] - ميويك، المفارقة، ص 28.

والوضاعة في العظمة، والعظمة في الوضاعة، ... وفي أوجه التناقض بين المقدمات والنتائج، وبين أطراف التجربة الإنسانية، ومفرداتها، بحيث تشعر من خلالها بزيف معطيات تلك التجربة شعوراً مقترناً بالإحباط والتبلد. " [1]

و" تعد المفارقة إحدى البروزات اللغوية اللافتة " [2] في الشعر الحديث، الذي يعتمد " البث الإيحائي المشع في ثنايا النص"[3]، وهي عادة ما تكون " وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافيّ معيّن"[4] تأتي تعبيراً عن موقف مخالف بطريقة لا مباشرة لإخفاء النوازع غير المرضية أو ربما لخداع الرقابة، مما يجعلها تقوم على التورية التي تتضمن مستويي السطح والعمق[5]. وتكون غاية الشاعر من هذا الأسلوب "خلق نص جديد يحمل طبيعة الرؤيا المعاصرة التي تعددت أبعادها وتشابكت وتداخلت في تعقيد شديد" [6] .

وأرى أن الشاعر إذ يُعبّرُ بالمفارقة "عن موقف ما، على نحو مختلف عمّا يستلزمه ذلك الموقف"[7]، إنما يقصد إلى تحقيق جماليات متعددة لنصه، فهو أولا يريد أن "يلفت انتباهنا إلى مقصدية أخرى قائمة على السخرية"[8]، قد لا يستطيع الجهر بها كما أسلفت. كما أنه – ثانيا – يستعين بالمفارقة لكسر جمود النظام اللغوي الصارم فيحقق للنص قدراً من الشعرية التي يطمح إليها. وبذا فأعتقد أن جمالية المفارقة تكمن في الأثر الذي تحدثه لدى المتلقي إذ تسعى إلى استثارته "وتحفيز ذهنه، لتجاوز المعنى الظاهري للعبارة، والوصول إلى المعاني الخفيّة" [9]. وتجدر الإشارة إلى أن في طبيعة المفارقة ما يجعل المتلقي يستشعر العنصر المبطن بفضل وجود قرينه الملفوظ الذي يثير حساسية القارئ تجاههما معا: المعنى الظاهر

---

[1] - يوسف، حسني عبد الجليل،2001م، المفارقة في شعر عَدِيّ بن زيد العبّادي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، ص 12.

[2] - أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، ص 275.

[3] - أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، ص 275.

[4] - السعدني، مصطفى،1987م، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، ص 213.

[5] - انظر السعدني، البنيات الأسلوبية، ص213.

[6] - السعدني، البنيات الأسلوبية، ص213.

[7] - الرواشدة، سامح، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، إربد، ط1، ص 13.

[8] - الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص13.

[9] - داود، عشتار،2007م، الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، دار مجدلاوي، عمان، ط1، ص 206.

الحاضر، والآخر الغائب المضاد له، وبهذا ندرك أن "اكتشاف الخيط المحوري الذي يجمع كل وحدات النص المتمثل في النواة الدلالية، هو وحده الكفيل بانتفاء المفارقة في المستوى العميق للنص، أما إن حدث العكس ولم يمد المستوى السطحي للكلام القارئ بالخيط الذي يعينه على اكتشاف المستوى الكامن الذي يقف على بعد من المستوى الأول، فإنه لن تكون هناك مفارقة" [1] .

وبعد الاطلاع على العديد من الدراسات النظرية حول المصطلح، والاستفادة مما جاء فيها، نستطيع أن نقدم وصفا قد يتسم بشيء من الشمول لمفهوم المفارقة، فنقول: إن المفارقة فعل ذهني، يرتبط بأساس جوهري وعميق في الفكر الإنساني الذي يصوغه[2] على شكل سمة أسلوبية قائمة على استخدام اللغة بوظيفة مزدوجة مختزلة ومتناقضة[3]، يعتمد أثرها الجمالي المتولد نتيجة امتزاج الألم بالتسلية على حساسية المتلقي الفنية والذهنية[4] تجاه النص وبنياته الدلالية.

ولأنها تعد مصطلحا فضفاضاً، ليس باليسير تأطيرها، أو الإحاطة بكل ما يتعلق بها[5]؛ فأرى أنه من الأجدى لهذه الدراسة ألا تنساق وراء الحديث النظري عن المفارقة وتاريخها، وصفاتها، وعناصرها، وتعريفاتها، وطبيعتها، أو حتى طبيعة الحركة النقدية القائمة عليها؛ لذا فستنتقل الدراسة إلى تتبع بعض أنماط المفارقة التي برزت في شعر مقدادي، من خلال دواوينه المتعددة، لنرى كيف أدى كل منها دوره في إثراء الدلالة ورفع مستوى شعرية القصيدة المقداديّة .

1.3: أنماط المفارقة في شعر مقدادي

أولاً: مفارقة الأضداد

تعتبر مفارقة الأضداد من أبرز أنماط المفارقة في شعر مقدادي، إذ توافرت لوحاته الشعريّة على الكثير من المقاطع التي قامت بشكل مباشر على الجمع

---

[1] - داود، الأسلوبية الشعرية، ص206.

[2] - انظر: الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 14.

[3] - انظر: شبانة، ناصر، 2002م، المفارقة في الشعر العربي، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص 47.

[4] - انظر: ميويك، المفارقة، ص 21 / ص 66 – 70.

[5] - انظر: إبراهيم، نبيلة، إبريل– سبتمبر، 1987م، المفارقة، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 3– 4، ص 132.

بين المتنافرين في الدلالة اللغوية، دون أن تفقد ارتباطها بالموقف العميق الذي تعبّر عنه[1]، وبذلك تكون اللغة في هذا النوع من المفارقة وسيطا وغاية في الوقت ذاتـــه، الشيء الذي يميزها عن المفارقات الأخرى إذ تعتبر اللغة فيها وسيطا حسب[2]. ومن الأمثلة على هذا النمط، يقول مقدادي:

- يقتُلُني،
أنّي أُحِبُّ موطناً،
يقتُلُني في بحره الظَّما.[3]

يحتوي المقطع السابق صورتين من صور المفارقة، فالحبُّ الذي يخصب الحياة ويلتصق بالسعادة والأمان، يبدو قاتلاً مخيفاً؛ كما أنّ البحر الذي يمثّل تجمعـــاً مائياً ضخماً بالنسبة لأي بشريّ يقف على شاطئه، لا يستطيع أن يزيد الشاعر – فـــي موطنه – إلاّ ظمأ. وهو حين يتحدث عن موطن يباع في اليوم ألف مرّةٍ، ولا يمـــنح شعبه سوى الأسى والإهانة، لا بدّ أن يبدو الأمر مختلفاً عنده على الشاكلة الـــسابقة، فهذا الحبُّ يبدو متوازياً لا التقاء لأطرافه، ولا جدوى منه:

- لأنني مسجّلٌ
على قوائم التّهجيرِ والغيابْ .
لأنَّ وجهَه الذي أُحِبُّهُ،
مزوّرٌ
ووجْهَهُ الذي يحبني،
محاصَرٌ ..،
بالجوع ... والخرابْ .[4]

فهذا الحبّ في الحقيقة يقتل الشاعر، ولا يستطيع أن يحيي فيه شيئاً. كمـــا أنّ البحر إذ يرتبط بالظمأ، وهو في الحقيقة كذلك، لأنّ الإنسان عادةً لا يشرب مـــن مياه البحر، لارتفاع نسبة ملوحتها، لا بدّ أنّه يجهض أحلام الشاعر أكثر مـــن ذلـــك

---

[1] - الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 15.
[2] - شوقي، بناء المفارقة في الدرامة الشعرية، سعيد شوقي، ص178.
[3] - مقدادي، على أي حال أحبك، ص27.
[4] - مقدادي، على أي حال أحبك، ص23،24.

الحب، فمياه الوطن – عادةً – أشدّ التصاقاً بوجدان الإنسان، ترويه وتمنحه الحياة وإن لم يشربها، وإن بقي طيلة حياته يتأمل ركودها أو هدير قطراتها، لكن أنّى لها أن تكون كذلك وهي مشرّبةٌ بملحٍ أسودٍ يسرطن فؤاد شعبها ويحرمها حقّه فيها ؟!

وفي لوحةٍ أخرى، يتساءل مقدادي:

– من أينَ سيبدأ،
هذا الوطن المنفيُّ،
قصيدته الأكثر نفياً ؟
من أين تجيءُ الأحلامُ،
وهذا الليلُ مقيمٌ كالحاجب،
فوقَ العين ؟؟[1]

تحتوي المقطوعة السابقة غير صورة من الصور المفارقة، فالوطن الذي يعزّز أمان الكائن الحيّ، ويدعّم وجوده الوجداني والقوميّ فوق أرضه ومكانه، ويحتوي أمنياته بالبقاء المسالم، يبدو منفياً، كما أنّ رقعة الشاعر اللغوية التي يرسم بها وطنه الوجدانيّ الحقيقيّ الذي يحلم به، تبدو أكثر نفياً من هذا الوطن المنفيّ، ومن القصائد الأخرى .

وتتبدى المفارقة في جانب أخر، فالليل يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأحلام، يحتضنها ويهبها على الصعيد الشخصي وعلى الصعيد الرمزي الانبعاثي، لكنه يبدو مختلفاً لدى الشاعر، لأنّه يراه مانعاً للأحلام، إذ يقيم فوق العين فيحصر رؤيتها، ويقمع حرية حلمها. كما أنّ هذا يفضي إلى مفارقةٍ أخرى، ذلك أنّ الحاجب عادةً يقيمُ – مكانياً – فوقَ العين لحمايتها حسب، دون أن يؤثّر ذلك على أحلامها، إذ يحلم الإنسان وهو مغمض عينيه أساساً، فالمفارقة تتجلى حين يكون إغماض العين المطلوب لتحقيق الحلم سبباً في منعها. والأمثلة على مفارقة الأضداد كثيرة في شعر مقدادي، لا تستطيع أوراق هذه الدراسة حصرها، من تلك الأمثلة:

– وتطفئُ عينيه، هذي المصابيحُ [2]

---

[1] ـ مقدادي، على أي حال أحبك، ص80.
[2] ـ مقدادي، على أي حال أحبك، ص102.

- في بيادر حنطته الماحلة [1]
- والعتمةُ،
سيدةُ الألوانْ [2]
- والأفقُ انطباقْ [3]
- ما الجمعُ،
إلا رهطُ آحادي [4]
- واجعل فتوحكَ،
منذُ بدءِ الخلقِ خاتمةً .[5]
- " العتمة سيدة تتربّع في ملكوت الضّوءِ " [6]

ثانياً: مفارقة السخريّة

لم يكن هذا النوع من المفارقة عند محمّد مقدادي مجرّد ميزة أسلوبيّة، إنما ارتبط ارتباطاً جوهرياً بموقفه إزاء كلّ ما يحيط به، ما يدور حوله ومالا يدور، يغذيها ذلك البون الشاسع بين الغربة والاغتراب، وبين المتحقق وما يجب أن يتحقق، لذلك فقد بنيت العديد من لوحاته وقصائده، على سخرية جليّة تدين السلطة تارةً، والشعوب المتخاذلة تارةً، وتدين الذات أو الإنسان في تارةٍ أخرى.

وتبنى هذه المفارقة " على موقفٍ يناقضُ ما يُنتظرُ فعله تماماً، إذ يأتي الفعل مغايراً تماماً للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها، كأن يكون رد فعل من اغتُصب حقه – مثلاً – الرضا بالذل، والدفاع عنه وتسويغه، فتأتي الصورة كاشفةً بُعد المفارقة، وسخرية الشاعر من مثل هذا السلوك "[7]. ومن النماذج الدالة، يقول مقدادي:

---

[1] - مقدادي، طقوس الغياب، ص20.
[2] - مقدادي، طقوس الغياب، ص50.
[3] - مقدادي، طقوس الغياب، ص52.
[4] - مقدادي، طقوس الغياب، ص59.
[5] - مقدادي، أحدٌ...أحد، ص12.
[6] - مقدادي، رجل برسم الحب والمنفى، ص15.
[7] - الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 18.

بُعد المفارقة، وسخرية الشاعر من مثل هذا السلوك "[1]. ومن النماذج الدالة، يقول مقدادي:

- وأننا،
بحكم ما لدينا، من خبرةٍ ...
في المدحِ .. والإطراءْ
ندرك أن ما علينا
- حيالَ هؤلاء -
الرقصَ ... والثّناء .
وغزلَ قبّعات النصر في حضورهم
فربّما،
يفيضُ الخيرُ من أنوفهم
وربّما،
تنفطرُ السماءْ . [2]

فالشاعر يدين الذات – بصيغة الجمع – ليشير بها إلى مجموع الشعوب التي تكوّن عصب الأمّة العربيّة، المتخاذلة عن القيام بالفعل الحقيقي الذي يفكّ ضيقها، ويحرّرها من استعباد سلطاتها السياسية التي ترضخ لسيطرة الاستعمار الغربي مغمضة عيونها عمّا تقاسيه شعوبها الجائعة الذليلة، وبدل أن تجهر تلك الشعوب بالرفض، وتتحرك بفعلها لتستردّ كرامتها وتحرّر أرضها، ترضى بذلّها، وتمدح وباءها – السلطة – وتسوّغ احتفاءها به، بحكم ما اعتادته من المدح والإطراء والرّقص وغزل قبعات النّصر الزائفة، وتستمر المفارقة حتى آخر المقطع إذ تنتظر تلك الشعوب أن يفيض الخير من أنوف هؤلاء، فالخير يعدّ خيراً حين يفيض من الأرض ومن فعل أبنائها في وجوه هؤلاء، ويفقد قيمته حين يفيض من أفعالهم الزائفة، بل وتنقلب دلالاته حين يتحوّل إلى مجرّد شيءٍ قذرٍ ينتظر من أنوفهم ! وهنا .. تتبدّى المفارقة الأولى التي يرتبط بها النص، إذ نكتشف أن "

---

[1]- الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 18.
[2]- مقدادي، على أي حال أحبك، ص129

الفضيحة " التي يعنون بها مقدادي قصيدته، تبدو مؤلمة وقذرة حين تتعلق بأفعال هؤلاء، لكنها تتحوّل لتصبح أشدّ شناعة إزاء موقف الشعوب فتتجلى المفارقة في تعلقها بالشعوب المضطهدة لا بمن يغتصب حقوقها ويذلها ويتاجر بها .

وفي مثال آخر يقول مقدادي:

- واليومُ عيدٌ للهوى العذريِّ،
والغزل الذي ينساب،
عبر الهاتف المنقوع في برد العلاقات،
التي اشتعلَتْ " بقُدْرَةِ قادِرٍ "،
سبحانَهُ،
في موقع التشريعِ،
يُصْدِرُ حُجّةً ....،
وقرارُه فوقَ التوسُّطِ،
واللّجانْ .[1]

ويقول في القصيدة ذاتها:

- وبفضلِ عرّابٍ،
تطوّعَ مخلصاً لله ....،
والوطنِ الكبير،
تجمَّعَ الأضدادُ،
حولَ موائدِ الترويجِ،
للسلَع التي نزلت إلى سوق النِّخَاسَةِ،
بعد تَوقيعِ اتِّفاقٍ،
مُطْلَقٍ ... بالحبِّ،
حتى الإنفِضَاحْ .[2]

---

[1] - مقدادي، أحدٌ... أحد، ص21.
[2] - مقدادي، أحدٌ... أحد، ص23.

فالشاعر إذ يستمر في إدانة تلك السلطة، وتماديها في امتهان كرامة شعوبها، يعرض موقفها في التواطؤ مع أعداء الأمّة، بسخريةٍ لاذعةٍ تبدو أكثر إهانة ممّا تسببه لشعوبها المتفرّجة، فدفء العلاقات يعد وسيلة فاعلة حين يقوم بين السلطة والشعب، أو بين السلطات العربّية لتحسين علاقات دولها، لكنه يفقد قيمته إذ يقوم بين أطراف غير متكافئة، ولا يوحّدها أي وجدانٍ، فيضحي فضيحة مثيرةً لسخرية الشاعر وألمه.

ثالثاً: مفارقة الإنكار

وهي مفارقة تفيض بالسخرية، متوسلة بالسؤال لإظهارها، إذ تثير بتساؤلها الغرابة، وتبرز حجم المفارقة التي يكتنفها الموقف، والفرق بينها وبين مفارقة السخرية، أنّ الأخيرة تعتمد اللغة الخبرية في حين أنّ مفارقة الإنكار تستخدم لغة الإنشاء[1]. ومن أمثلتها، يقول الشاعر:

- فكيفَ يا سيدتي،
أكونُ فيه أمناً
وكل هؤلاءْ،
يسطونَ في مدينتي،
على موائدِ الجياع ؟؟
وخلف كلِّ واحد،
عساكرٌ شِدادْ .
وألفُ قائدٍ ....،
يُقـــادْ .
وقاتلونَ يفرشونَ ظلَّهُم،
على دمِ البلاد .
مليون إصْبعٍ على أصابعي ....،
وإصبعٌ واحدٌ ....،

[1] - الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص20.

على يد الزّنادْ . [1]

لعلّ الموقف المتوقع يقوم على إحساس الشاعر، كفرد من أفراد المجتمع بالأمانة والكفاية والاستقرار والحرية في بلاده، لكنّ المفارقة تتبدى حين يسطو – مَنْ لا حقَّ له – على موائد الجياع، ويقوم العساكر بحماية هؤلاء متخلين عن دورهم الأساسي في تلبية الحق والواجب لحماية شعبهم، مما يزيد في حجم المفارقة حين يتلاشى ظلّ الشعوب والقادة – الذين لم يعودوا كذلك – ليفرش القاتلون ظلّهم على ما ليس ملكهم، فتتوجه الأصابع لتدوس على أصبع الشاعر وليس على الزناد .

ومن الشواهد الأخرى، يقول مقدادي:

– قالَ الحضورُ:
لِمَ الطُّرشانُ قد أَفَلوا؟؟
قَال المهرِّجُ:
لولاكُمْ ... لَمَا رحلوا ...،
كُفُّوا عن التَّصفيقِ،
واستمعوا لهم،
وبغير ذلكَ، لن تَحْظَوْا بما حملوا .
قالوا: نُصَفِّقَ،
فالتصفيقُ صنْعتُنَا،
وهل يكونُ بغير الحفلِ ...،
مُحْتَفِلُ ؟ [2]

تثير صيغة الاستفهام الإنكار والاستهجان، في المقطوعة السابقة التي تقوم على حس كبير بالمفارقة، فالسلطة أخذت تمارس نوعا أخر من العذاب النفسي على شعبها، إذ تصمُّ آذانها عن سماع مطالبهم واعتراضاتهم، ولعل الموقف المرتقب من ذلك الشعب أن يقوم بثورةٍ حقيقية تبعث روحه وتسترد حقوقه، لكن المفارقة تتبدى حين يظلُّ الشعب ميتاً لا يؤدي سوى واجب التصفيق الشديد على الكلمات التي لم

---

[1] - مقدادي، على أي حال أحبك، ص 30 – 31.
[2] - مقدادي، أحدٌ... أحد، ص 8 – 9.

يسمعها، معترفاً أنّه في طور الجمود الذي يغلّف فعله وحياته، لا يستطيع أن يقوم بمهنةٍ أخرى غير التصفيق، وأنّ دوره الحقيقي والوجدانيّ أن يحتفل بالحفل الذي يدعى لحضوره! دون أن يَسْمعَ أو يُسْمع !!

رابعاً: مفارقة المخادعة

تتبدى هذه المفارقة عن " خيبة الأمل مما يتوقعه صاحب الفعل، حيث يقدم موقفاً أو مواقف إيجابية، فيفاجأ بأن فعله لم يقابل إلا نكراناً وجحوداً " [1]. ومن أمثلتها، يقول مقدادي:

- وكأنَّ التي،
كنتُ ألقي على كفِّها،
غربتي .
تغرِّبني الآنَ أكثرَ،
ممّا أشَاءْ!
وأكثر مما يجيزُ ... الهواء ! . [2]

إنّ التي يختارها الشاعر ليلقي غربته على كفّها – سواءً أكانت أمّا أم حبيبة – فتضفي على جبينه مسحة الحنان، تحتويه وتغرس الأمان في جسده، تستطيع أن تمحي من ذاكرته وجع الغربة وصورها المؤلمة، ومن المستغرب لهذه العلاقة ألا تفلح في ذلك، وألاّ تزيد الشاعر إلا تغريباً وجزعاً، فتقوم المفارقة على استبداد حالة الغربةِ الماضية واستمرارها، على الرغم من قسوتها؛ وغياب تأثير المرأة – الوطن – على الرغم من حضورها وفاعليتها – إذ تمدّ كفّها ليلقي الشاعر غربته عليها.

خامساً: مفارقة الفجاءة

---

[1]- الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص28.
[2]- مقدادي، طواف الجهات، ص72.

- وندائُ عاشقةٍ،
تحاورُ سجنها الأزليَّ،
مُذْ بدأت تُحسُّ بِرعشَةٍ،
تمتدُّ تحت قميصها البنيّ،
مُحْدثــةً صريــراً ناعمــاً،
وتوثُّباً في الصدرِ،
إطباقاً على النَّهدين،
خشيةَ أن يَمَسَّهُما الهواءْ .
لكنَّها ...،
لا الحبُّ جاءَ مصافحاً يَدَها،
ولا المحبوبُ ... جاءْ . [1]

تتكسّر الحواجز بين العاشقة ومحبوبها الذي تناجيــه، وتجتاحهــا رعــشة العشق، لمجرد تخيّل وجوده إلى جانبها، يؤديها كفايتها من الحب والأمان والحراسةِ، إذ يخشى عليها أن يمسّ الهواء حرمة جسدها. والمنتظر من ذلك المحبوب أن يلبــي نداء حبيبته، غير أن المفاجأة تتبدى حين ينأى الحب والمحبوب عنها، فلمــاذا هــذا الجفاء؟ ربما يكون ذلك بتأثير الزمن الذي يحيط بالعاشِقَين، ذلك أنه زمن التلكؤ عن نصرة الحقّ وتلبية استغاثة فاقدي أوطانهم وديارهم، ولأن العاشق لا يــستطيع بعــدُ استجماع قواه لإرضاء شهوة المحبوبة، ولأن وضعها لا يحتمل صدمة كهذه، فهو لم يقو على البوح بحقيقة ضعفه أمامها منذ البداية، مما جعلها تستمر في وهمها إلى أن فاجأها غيابه اللعين ذاك .

سادساً: مفارقة التحوّل

تبدو الصورة في هذا النمط من المفارقة " بدلالات معينة، لكنها تتحــول إلى دلالات جديدة مغايرة لما بدأت به، كأن تكون الدلالة إيجابية فتتحوّل ســلبية، أو تكون سلبية ثمّ تتحول إيجابية "[2]. ومن أمثلتها عند مقدادي:

---

[1]- مقدادي، أحدٌ.. أحدْ، ص 30.
[2]- الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 22.

- ومفتاحُ هذي البلادِ البعيدةِ نايٌ ....،

وهَدْهَدةُ امرأةٍ،

لرضيعٍ ينامُ على حِجْرِها إذْ أفاقَ،

ولكنَّهُ ....، لو أفاقَ احترق ! [1]

يمثّل المقطع السابق نموذجا لمفارقة (الإيجابي – السلبي)، إذ قلبت دلالة الصورة من الجيّد إلى السيئ. فالخطاب يبدو في النصِّ دالاً على الخير، فهو إذ يتحدّث عن حب البلاد واشتياقها، لا يجد نفسه بحاجة لأكثر من نايٍ يغني على أنغامه ترانيم أمٍّ تهدهدُ رضيعها وتأخذه في حِجْرها إذا أفاق، والبلاد بوصفها الأم الأولى والكبرى لن تخذل الشاعر أو غيره من أبنائها المغتربين، لكن الصورة لا تكتمل إذ سرعان ما تتحول إلى بُعدها السلبي، حين يخبرنا المقطع بأن هذا الطفل " لو أفاق احترق ! "، فتتبدى المفارقة حين يتحول حضن الأم محرقةً تخيف الطفل وتؤذيه، ربما لبعدها المكاني والزمني عنه مما يفقده ثقته باحتوائها له، وربما لظروف تدور فيها تجعلها تقصر في واجبها تجاه أبنائها الحاضرين والمغتربين على حدّ سواء .

سابعاً: مفارقة الأدوار

تقوم هذه المفارقة على " تخلّي صاحب الموقف الطيّب، عن موقفه الذي اقترن به، في ذاكرة الثقافة ليؤدي دوراً جديداً مفارقاً لما عُرِفَ به "[2].

ومن أمثلتها، يقول مقدادي:

- صمتَ المهرِّجُ ....،

ثمَّ قالَ: – معاتباً –،

وهل يظلُّ " غرابٌ " فوقَ مِنبَرِهِ،

---

[1]- مقدادي، طواف الجهات، ص 34.

[2]- الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 23.

إذا تراجعَ زَيفٌ،
وانتهى دجلُ ؟؟
قالَ الحضورُ: بِكَمْ تبْتاعُ مهنَتَنَا ؟؟
قالَ المُهَرِّج: – والأوجاعُ تنهشُهُ –
بنصفِ نعلٍ ....،
إذا ضاقتْ بِيَ الحيَلُ !! [1]

أشرت سابقا إلى طبيعة مفارقة الإنكار التي قام عليها المقطع الأول من هذه اللوحة الشعرية، وتأتي هذه المقطوعة لتستمرّ القصيدة في بنائها القائم على المفارقة، فتتكاتف صورها لتكشف التغير الحاصل على أدوار الأشخاص، فالمهرّج يرتبط عادة بالفرح والسعادة والترويح عن النفس بإزالة همومها ورسم البسمة على الوجوه، كما يرتبط – لطبيعة مهنته – بالتصفيق، لكنه في هذه اللوحة يغاير الدلالات المسندة إلى شخصيته، إذ يعاتب الحضور لتنحيهم عن مكانتهم الحقيقية، وعن دفاعهم عن حقوقهم، والتفريط بمنابرهم لمن لا يستحقّ اعتلاءها، ويشتدّ في القسوة عليهم والانتقاص من قدرهم حين يعترف لهم بوضوح أن مهنتهم – كحيلة لا غير – لا تساوي نصف نعلٍ إذا ضاقت به الحِيَل !! فالمفارقة تتجلى في تخلّي المهرّج عن طبيعة دوره المسالم الطيّب، ليؤدي دوراً جديداً يقوم على نكئ جروحات النفس، وجلدها. كما تتجلى بشكل مبطن في تخلّي الشعوب العربية منذ البداية، عن دورها الحقيقي في الثورة والفعل لتمتهن مجرّد التصفيق الأبله !

ثامناً: مفارقة الاستحقاق

تتبدى المفارقة في هذا النمط " في أن الحقّ لا يؤول إلى أصحابه، أو من هو جدير به، لكنه يؤول إلى أقل الناس جدارة به "[2]. ومن النماذج الدالة، يقول الشاعر:

– لكنني ...

---

[1]- مقدادي، أحدٌ.. أحد، ص 9.
[2]- الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 27.

بقيتُ فيهِ حالماً
مسلِّماً ... مسلَّما.
فالكلُّ فيه آمنٌ
إلا إذا تكلَّما.
والكلُّ فيه عاثِرٌ،
إلا إذا تلعثما.
والكلُّ فيه زائلٌ
إلا إذا تقزّما.
والبعضُ نصف نائمٍ
وبعضهُ قد نُوِّما.
فالخبزُ باتَ غايةً
والجوعُ صارَ مغنما.
وليسَ فيه نعْمةٌ .
أكبرُ من هذا العَمى. [1]

يتحدّث الشاعر عن وطن خائب، بوجه مزوّر، وباطن خرِب، ينقسم الناس فيه فريقين: أحدَهما يحمل عبء القضية، فيعبّر عمّا يراه، ويرفض ما يعتريه من خذلان وإهانة وتهميش وعار؛ وآخرَ يرضى بتقزيم دوره وحقوقه، فيصمت ليعيش بسلام، في نعمة العمى! وتتجلّى المفارقة حين تدوس المعركة أفراد الفريق الأول بحوافرها، فيذهبون ضحية ما يؤمنون به، لينعم المتخاذلون بالبقاء على المدى البعيد، وهم لا يستحقون ذلك أساساً لأنهم لا يقدّمون شيئاً يجعلهم جديرين به.

لقد تفاوت نص مقداديّ في احتفائه بهذه التقنية الأسلوبية، فقد ظهرت المفارقةُ في عنوانه لتمتدّ إلى ثنايا النص، كما في قصيدة " فضيحة " التي أشرت إليها سابقا؛ وترددت في مواقع متعددة في القصيدة تارة، كما في قصيدة " أمنيات هاربة " التي اتكأت على مفارقات متعددة تناولت منها ثلاثة: أضداد وإنكار

[1]- مقدادي، على أي حال أحبك، ص 26 – 27.

واستحقاق؛ وقام عليها النصّ بأكمله، كما في اللوحة " 2 " من ديوان أحدّ .. أحـــد، والتي قامت على مفارقتي الإنكار والأدوار .

وبذا فهي تعدُّ تقنيـــة بارزة في شعر محمـــد مقدادي، استعـــان بها بشكل لافت، واستمد إحساسها المفارق من مجمـــوع التناقضات المحيطة، الـــ (تـــدور) واللاتدور حوله، في غربته واغترابـــه، مما جعلها تمثّل " موقفا عميق الغـــور فـــي وجدان الشاعر ووعيه "[1]. والجدير بالذكر أن صور المفارقة قد لا تقتصر على ما قدّمت في هذا الفصل، ذلك أنّ تتبع أنماط المفارقة ودورها في بناء قصيدة مقدادية، وعلاقتها بتقنيات النص الشعري كالصورة والتنـــاص والإيقـــاع، يتطلـــب دراســـة متخصصة متفرّدة لا يتسع لها المجال في هذه الدراسة .

[1]- الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 35.

الفصل الرابع:

التكرار والإيقـــاع

أولا: التكرار

1.4: أنماط التكرار في شعر مقدادي

يعد التكرار من أبرز الظّواهر اللافتة في الشعر القديم والحـــديث علـــى السواء، " لما يضطلع به من دور واضح في معنى الشعر ومبناه، إضافة إلـــى دوره في إخصاب شعرية النص ورفده بالبث الإيحائي والجمالي "[1]، فهو على مـــستوى البناء يعتبر من العناصر التي تحافظ على تماسك النص الشعري واتـــساقه، ليتبـــوأ دورا فعالا على المستوى الدلالي والنفسي، ذلك أنه يـــشي بالقـــضية التـــي تتملـــك أحاسيس الشاعر وفكره، وما يدور في فلكها من أفكار تولّدُ الدلالات وإيحاءاتها.[2]

وتشير المادة اللغوية للتكرار إلى أنه مـــصدر (كـــرّر) الـــشيء تكريـــرا وتكرارا أي أعادة مرّة بعد أخرى[3]، ولم يخرج اصطلاحه عند القدماء عـــن هـــذا الإطار، إذ دارت في مجملها في " حدود اعتباره إعادة للفظ أو للمعنـــى "[4]، وقـــد تباين موقفهم تجاه التكرار: فمنهم من اتخذ موقفا سلبيا من هذا الأسلوب، ذلك أنهـــم يرونه " ثانوياً في اللغة آنذاك، فلم تقم الحاجة إلى التوســـع فـــي تقـــويم عناصـــره وتفصيل دلالاته "[5]، فيصرح صاحب خزانة الأدب بانحطاط قدر الترديد والتكرار، وينفي أن تكون لهما أي صلة بأنواع البديع[6]، وفي كلام البغدادي ما يجعلنا نستشعر أن موقفه هذا كان حصيلة ما ذهب إليه من سبقه من العلماء، كابن رشيق القيرواني، وابن سنان الخفاجي، ويحيى العلوي،إذ يذهبون إلى أن التكرار ينتقص من الفصاحة، ويعيب البلاغة، ولا يقدم أي فائدة مما يجعله ينطوي على الخـــذلان، ويثقـــل علـــى الأنفس. [7]

---

[1]- أبو مراد، دراسة أسلوبية في شعر أمل دنقل، ص 111.

[2]- انظر المرجع نفسه، ص 111 – 112.

[3]- انظر مادة كرّر في: لسان العرب، ج5. والفيروز أبادي، القاموس المحيط، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة.. وتاج العروس، للزبيدي.

[4]- التكرار في شعر محمود درويش، فهد ناصر عاشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، ص21.

[5]- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت، ط6، د.ت، ص 275.

[6]- انظر: البغدادي، عبد القادر، 1979م، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح:عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 359.

[7]- انظر: القيرواني، ابن رشيق،1963م، العمدة في محاسن الشعر وأدبه، تحقيق محمّد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ط1، ص70. الخفاجي، ابن سنان، 1982م، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ص 96. العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز، مكتبة المعارف، الرياض، د.ت، ج3، ص52.

ومنهم من التفت إلى التكرار بوصفه أسلوباً تعبيريا في اللغة " لا يجوز إهماله، فوقف عليه، إما مشيرا كما في (العمدة) و(الصناعتين)، أو مفصلاً وشارحاً كما في (المثل السائر) "[1]، وقد ميزوا بين المفيد وغير المفيد من التكرار، فمالوا إلى ما يتوافر منه في المعنى دون اللفظ، وعزفوا عن التكرار الحرفي البسيط، فنهوا عنه " لأنه يدخل في باب الحشو والزيادة "[2] .

أما المحدثون، فقد تعاملوا مع التكرار وفق رؤية مغايرة جديدة، " تبتعد في كثير من الأحيان عن الجانب العقلي الذي استند إليه القدماء في محاكمة هذه الظاهرة"[3]، فوقفوا عليه " مؤكدين على دقة استخدام هذا الأسلوب ودوره في النهوض بالقيمة الجمالية للعمل الإبداعي، أو الحط من شأنه "[4]. وتعرفه نازك الملائكة بأنه " إلحاح على جبهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها وهذا الإلحاح هو ما نقصد به التعداد والإعادة "[5]، فيقوم التكرار بذلك على " إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف له أو شبه مرادف"[6]، تتوزع وظيفته "بتعالقها مع عالم المعنى والدلالة الذي يريد أن يقيمه المبدع.. فيكَيَّفُ العنصر المكرر بكيفية بيئته السياقية "[7].

وبذلك فالنص الشعري وحده الذي يحدد القيمة الحقيقية للتكرار، دون أن ترتبط تلك القيمة بعلاقة رياضية مع حجم توافره في النص، إذ ترتبط الفائدة التي يقدمها التكرار بالدور الذي يؤديه داخل تلك الرقعة، من خلال مدى نجاحه في تصوير اضطراب نفس الشاعر وتصاعد انفعالاته[8]. وعلى أنه يعد أكثر البنى التي تعامل معها الشعراء المحدثون، ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة[9]، غير أنهم يدركون بأنه " إحدى نقاط العبور التي يستطيع الناقد النفاد منها إلى حقيقة التشكل الشعري،

---

[1]- عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص24.
[2]- المجالي، دراسة أسلوبية في شعر نزار قباني، ص104.
[3]- عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 35.
[4]- عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 35.
[5]- الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 264 – 265.
[6]- خطابي، محمّد، 1991م، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، ص24.
[7]- الخوالدة، فتحي رزق، 2006م، تحليل الخطاب الشعري، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، ص93 – 94.
[8]- انظر: تبرماسين، عبد الرحمن، 2003م، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ص194.
[9]- انظر: عبد المطلب، محمّد، 1988م، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، ص390.

فضلا عن كونه تمثيلا لعجز الشاعر، وتوقفه عن ممارسة فعلَي الخلق والإبداع "[1]، فأنكروه في كتاباتهم، واعتبروا أن ثورتهم عليه بالتجديد والانقلاب على الذات، هي أحد أهم معالم نشاطهم الإبداعي[2]. فيصف محمود درويش – على سبيل المثـــال – نفسه قائلا: " أنا شديد السأم لما أنتجه... وعندما أقرأ جديدا كتبته وأرى أنه يشبهني كثيرا أشعر بأنه لا يصلح للنشر.. يجب أن أشعر أن من كتبه هو شخص آخر وليس نسخة عما كتبت. وهذه الرغبة الذاتية بعدم الرضا عن الذات، وعن المنجز هي التي تعطي لدرويش الحافز المستمر لكي أجدد أشكالي التعبيرية وإيقاعي الشعري، وحتى موضوعات الشعر نفسها "[3].

وأعتقد أن موقف محمد مقدادي – نظرياً وإبداعياً – من التكرار يقترب من موقف درويش إذ يرى أن الدهشة تمثل شرارة القصيدة، وتنأى بالنص عن طمأنينته التي تفتك ببهجة وجوده[4]، مما يشي بتوقه المستمر إلى الجديد والمثير واللامتكرّر. أما كتقنية أسلوبية؛ فلا بدّ من العودة إلى شعره لنستطيع أن نحدد الدور الذي قام به التكرار في القصيدة المقدادية، من خلال تتبع بعض أنماط التكرار فيها، ودلالاتهـــا الإيحائية والجمالية.

ونستطيع أن نؤطر التكرار في شعر مقدادي ضمن المحاور الآتية:

1- تكرار الحروف .

2- تكرار الكلمات: ويشتمل: تكرار الفعل، والاسم، والتصرف بهما.

3- تكرار العبارات والتراكيب، والتصرف بها.

4- تكرار المقاطع، والتصرف بها .

5- التكرار بالربط بأساليب مختلفة .

6- تكرار الصورة، كتكرار رسم صورة المدينـــة، أو المنفـــى، أو الغربـــة، أو الثورة، وسأرجئ دراسة هذا النمط إلى فصل الصورة الشعرية.

---

[1]- عاشور، التكرار في شعر درويش، ص12.

[2]- انظر المرجع نفسه، ص11 – 12.

[3]- عاشور، التكرار في شعر درويش، ص12. (من مقابلة أجريت معه في المغرب، ونشرتها صحيفة القدس العربي، محمود درويش في جلسة بوح، 2003/7/21م).

[4]- انظر: مقدادي، على وشك الحكمة، ص53، اللوحة143، وص140، اللوحة470.

أولا: تكرار الحروف

يكرّر مقدادي في قصيدته بعض الحروف، كحروف الجر، وحروف العطف وأدوات النصب، ويمثّل هذا النوع من التكرار علاقة اتساقية أساسية في النص، لأنه يعمل على تقوية الأسباب بين متتاليات الجمل المشكلة للنص وجعلها متماسكة[1]، ومن النماذج الدالة في هذا الباب، يقول مقدادي في قصيدة "الإيقاع ":

- لهذي العيون التي،
تنزع الآنَ أعشابها،
هتافاتُ دفءٍ ...،
وموجُ انتشاءْ
وليلٌ،
وخيلٌ،
وفيءٌ،
وماءٌ
لهذي المساحات ألوانها
لهذا التعري مداه !!
وأشجاره،
وصداه !!
لهذا النبيذ المعتقِ في فمها،
روعه ...،
وصلاه !! [2]

يتكرر حرف العطف (الواو) في المقطوعة السابقة، بشكل لافت انسيابيّ متناسب وحجم المقطع، مما جعله يُسهم في اتساقه وتماسكه، وواضح أنّ الشاعر يكرّر هذا الحرفَ ليؤدي وظيفة التوسُّع والكثرة (وقد تحدث فهد عاشور عن هذه الوظيفة أثناء دراسته التكرار في شعر محمود درويش) التي تزداد بزيادة التكرار[3]، فهو إذ يرسم في لوحته حالة خاصة من إيقاع العشق لدفء القرية التي تشكّل مسقط

---

[1] - الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، ص136.
[2] - مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، ص14– 15.
[3] - انظر: عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص53.

رأسه، يبدو وكأنه يريد أن يخبرنا – بتكراره – أنّ الإيقاع سيكونُ في أشياء تلك القرية كلّها، المادية والمعنوية، الجسدية والروحية، فيبدأ الإيقاع من هتافات العيون التي تعانق كلّ متعلقات المكان وتفاصيله، ثمّ ينتقل إلى انتشائها الذي يأخذ شكل الموج لما تؤججه الرؤية من مشاعر واضطرابات، ثم تمتد سيطرة الإيقاع على الزمن، فالخيل، فالفيء، فالماء، فالأشجار، فالصدى، فالصلاة، وعليه فقد ساهم التكرار في توسعة حيّز المكان المادي والوجداني، وفي توسعة حيز الحدث وشموليته لمحتويات المكان، ليتدرج حتى يشكّل ثورة وجدانية عاطفية لدى كلّ من سيشارك في هذا الإيقاع بمجرد تلقيه للمقطع.

وفي حالة أخرى يكرّر مقدادي حرف الجر (عن) وحرف العطف (الواو)، ليؤدي توسّعاً مزدوجاً للدلالة، في قصيدته " عندما يأتي الفرح ":

– يفتشُ في حقولِ الصّدرِ،
عن فيروزه الأخضرْ.
وعن أحلامه الأولى
وعن أطباق من حلوى
وعن مدنٍ مقدسةٍ،
وعن شطآنَ من كوثرْ. [1]

يشير الشاعر بتكراره لحرف الجر (عن) إلى توسيع حيز الفرح، حين يتراءى أمام نفسه طفلاً طيباً غضاً، وهبته شمس حبيبته – قريته – اللكنة السمراء إثر تجواله في حقولها، كما يشير إلى توسيع حيّز الجهد، حين يبحث عن تلك الأشياء التي كانت تهبه الفرح طفلاً، فيمتد حيز الفرح والجهد ليجعله أكثر شمولية وتأثيراً، وذلك متناسبٌ وحركة الصبي النهمة لاكتشاف الأشياء والعبث بكلّ ما يستطيع الوصول إليه واختباره. ومن النماذج الأخرى في هذا الباب قوله:

– فيختلطُ الصمتُ،
بالصوتِ،

[1] - مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، ص 65.

بالماءِ،
بالانفجارْ
على الشارعِ المستحمِّ بماءِ الضحايا
وتَبْقَيْنَ غارقةً
أنتِ،
في لُجَّةِ الدَّمِ،
في قبضةِ الريحِ
في ساحةِ الأنبياء الحفاه [1]

يتخذ الشاعر من حرفي الجر (الباء) و(في) بؤرة تتكثف فيها معطيات الحصار والمقاومة، ليسلب منه المقطع ثقته بالانبعاث الذي يسعى إليه في قصائده، والذي شكل همّه القومي الأسمى، ففي القسم الأول من المقطع تبدو الباء أداة فاعلة في تضافر جزيئات المعنى، وخلق الدلالة، كما يشكل رابطاً لغوياً بين أسطر القصيدة، وهذه البؤرة – الأولى – هي بؤرة الحصار التي تحيط بالعاصمة: صمت الشعوب وصوت العداة وماء الضحايا وانفجار القنابل والصراخ المستغيث؛ والباء أساساً تفيد معنى المصاحبة؛ أمّا في البؤرة الأخرى؛ بؤرة المقاومة التي يبدو للوهلة الأولى أنها أضعف من بؤرة الحصار المتقدّمة عليها لأنها تنطوي على عناصر ثلاثة في مقابل أربعة عناصر للحصار، تتعدّى (في) الفاعلية العادية لإنتاج الدلالة وتضافر عناصر الحصار لتدور حول محور واحد، فتصبح عصباً حقيقياً للمقاومة، إذ – إضافة إلى كونها رابطاً لغوياً للأسطر الشعرية – تفيد معنى الظرفيّة المكانية والزمانية معاً، فتتصهر عناصر المقاومة في قوةٍ كامنةٍ في جسد القضية والضحية معاً، والثورة الحقيقية لا تولد إلا بهذه الطريقة، فبانصهار عناصر الزمان والمكان والمقاومة والقيادة في قضية واحدة، ولأجلها، يكون الانتصار والتحرر، فالدم في بؤرة الحصار يستحيل ماءً لكثرته اللاواعية، مما يجعله ضعيفاً، وبلا فائدة حين يهدر في غير وجهه الشرعي، ويشكّل حصاراً أعمق وأشد وطأةً في حصار القنابل المعادي الخارجي. أمّا في البؤرة الثانية؛ حين يخلق الدم من رحم الأرض فيستنزف

[1] ـ مقدادي، أوجاع في منتجع الهم، ص34.

لحمايتها والوقوف بوجه الطغيان الداخلي والخارجي على السواء، فهو يعتبر شرياناً حقيقياً يغذي قلب المقاومة وينتهي فيها.

وفي النموذج الأخير الذي ستتوقف عنده الدراسة، يقول مقدادي في قصيدة خسارات:

- ها ... قد تشكَّلَ فيَّ أضدادي .

ما الرَّمْلُ،

إلاَّ البعضُ من عَطَشي

ما الشَّوْكُ،

إلاّ البعضُ من زادي

ما الجمعُ

إلا رهطُ آحادي .

ما الغيمُ،

إلاّ بعضُ ما نَزَفَتْ،

عيناي من سهري ...،

وإجهادي . [1]

يؤدي أسلوب الحصر دوراً جليّاً في إنتاج الدلالية الشعرية في شعر مقدادي، إذ تشكل مظهرا لافتاً من مظاهر تكرار الحرف في شعره، فنلحظ أنّ (ما) النافية و(إلا) الحصرية قد سجلتا حضوراً قوياً بالقياس إلى غيرهما من الأدوات. تتصدّر بنية النفي السطرَ الشعريّ، وتتسلّط على الجملة الاسميّة، فتكسر جمود غياب الفعل الذي يحرك الحدث عادة، فيأتي نفيُ هذا الجمود "بشكل رأسي متوازٍ، عبرَ دفقاتٍ شعريّة متتابعة ومتتالية، تؤكد بعضها بعضاً"[2] وتعمّقُ إحساس تراكم "الخسارات" التي تدور القصيدة في فلكها فتنطوي علي مفارقةٍ جلّية بين موقف الشخصيّة الشعريّة، وموقف الآخر الذي لم يحمل قضيتها أو همومها، فجنى ثمار تعبها وبقي لها مجرّد الخسارات. وتتضافر بنية الحصر مع بنية النفي، "في انتقاء

---

[1] - مقدادي، طقوس الغياب، ص 59-60.

[2] - أبو مراد، دراسة أسلوبية في شعر أمل دنقل، ص 115. وقد استفدت من نهجه النقدي في بناء هذا الجزء من الدراسة مما اقتضى التنويه.

جزيئات جوهرية بالغة الإيحاء بجوهر القضيّة"[1]، فتقوم بتسليط إضاءات على بعض خسارات الذات التي ترمز هنا لأصحاب القضية الذين تبنوها واستموتوا في سبيلها، فاستحقوّا – بما حملوا – خسارات عظيمةٍ لا يمكن حصرها فوق أيّ بياض، وفي أي رقعة لغوية، وبالمقابل فقد سلبت الحقوق والغنائم التي كانت من حقّ هؤلاء، لتعطى لمن لم يعمل ولم يكن صاحب قضيّة قط، وهم ليسوا إلا الجبناء المتخاذلين عن القتال والقول، فحين يكون الرمل بعض عطش هؤلاء، والشوك بعض زادهم – على سبيل مثال – ذلك يشي بعظمة العطش والجوع لأشياء حقيقية تروى هذا الظمأ، ويشير إلى هول الألم الذي يعتريهم، يضطرون لهضم ما يؤذيهم ولا يؤديهم كفايتهم لقوام أجسادهم وقضاياهم، فلا يجنون أكثر من الوحدة والقحط والفراغ! أمّا هؤلاء المتخاذلون؛ فينعمون بالماء الحقيقي، وبالأرض، وبالزاد، وبالخصب، ويلتف حولهم الجمع، فتكون لهم المغانم والغلبة !! وفي ضوء ذلك التحويل تتضح فاعلية أسلوب الحصر المكوّن من (ما) و(إلا)، وقدرته على التحويل والانتقاء والحصر.

ثانياً: تكرار الكلمات

1) تكرار الاسم:

يشكل تكرار الأسماء ملمحاً أسلوبياً لافتاً في شعر مقدادي، استطاع أن يحمّلها دلالات متنوعة تقدّم نظرته تجاه الحياة وقضاياها، وقد تناول فصل الرَّمز عدداً من أسماء الأعلام التي حفل بها الشعر المقدادي من مثل: لقمان وفاطمة وحنظلة وكاثي، لذا فستستثنيها الدراسة من هذا الموضع، لنتوقف على نماذج أخرى من تكرار الأسماء، يقول مقدادي في قصيدة " حاله ":

– مريضٌ بداليةٍ
لا تجيدُ عناقَ الحريرِ
ولا ... تتغلغلُ في الصَّدرِ كالأبخِرَهْ .
مريضٌ ...،

---

[1] - أبو مراد، دراسة أسلوبية في شعر أمل دنقل، ص 115.

لا تجيدُ عناقَ الحريرِ
ولا ... تتغلغلُ في الصَّدرِ كالأبخِرَهْ .
مريضٌ ...،
بأعنابهَا الكافره .
مريضٌ ...،
بعينين أكثر فتكاً
من الرُّمح في القلبِ،
والخاصره .
مريضٌ بها،
وأصرُّ على خوض هذي البحارَ،
لأعرف أينَ هيَ الآخره ! [1]

تقوم المقطوعة السابقة على تكرار كلمة (مريضٌ)، التي يجعل منها الشاعر عصب القصيدة ورابطها الأبرز، ليؤكد بتكرارها حالة المرض التي تعتريه، مقترنة بسبب وجودها، فهو مريضٌ بسبب الدالية التي لا تجيد عناق الحرير، بسبب أعنابها الكافرة، ومريضٌ بعينين شديدتي الفتك، ويعود ليؤكد حالة المرض بسببها باستبدالها بالضمير المؤنث ليعود عليها جميعاً، مما يؤكد أن التركيز يختص بحالة المرض بحد ذاتها، وأنها أكثر ما يسطو على أفكار الشاعر وأحاسيسه، فقد أصبح المرض أكثر أهمية من التفكير بأسبابه تماماً.

ومن المواقع التي يلعب تكرار الاسم دوراً مفصلياً مؤثراً في بناء القصيدة، تكراره " شكراً " في قصيدة الشكر، إذ شكلت الكلمة العصب الذي قامت عليه القصيدة فشدّت أجزاءها، وشكلت محورها الأساسي.[2] كما يعتبر تكرار الاسم الموصول من أشكال تكرار الاسم التي تؤدي دلالات خاصة في الشعر المقدادي، من أمثلة ذلك قوله في قصيدة اللعنة:

- لَعْنتي أنتِ، التي،

---

[1] - مقدادي، طواف الجهات، ص5.
[2] - مقدادي، طقوس الغياب، ص86-95.

أحفظها مثل القصيده
والتي تمتدُّ من قلبي،
إلى حبر الجريده
والتي – كالدودة العمياءْ –
تعتاشُ على روحي،
وأعشابي،
وورْدي .
والتي تغتالُ أحلامي
وأقلامي،
وسُهدي .
والتي تحرقُ أعصابي،
وتحتلُّ مساماتي
وجِلْدي . [1]

إن تكرار الاسم الموصول (التي) حاضر منذ بداية المقطع، ويعود على اللعنة التي تسيطر على حزن الشاعر وجرحه وزمانه ومكانه وقصيدته، وللحجم الذي تحتله اللعنة في تفكيره، فقد لجأ مقدادي إلى تكرارها، لتعريف القارئ بها من جهة، ولتوسيع دلالاتها داخل السياق من جهة أخرى.[2]

ففي كلّ تكرار جديد للّتي كان يأتي الشاعر بتفصيل جديد للعنة يعرّفنا بها، ويطوّر دلالتها داخل السياق، فهي التي يحفظها مثل القصيدة، والتي تمتدُّ من قلبه إلى حبر الجريدة، والتي تعتاش على ممتلكاته، والتي تغتال أحلامه وأقلامه وسهده، والتي تحرق أعصابه وتحتلُّ مساماته وجلده. وكأنّه يفضي بنا بعد هذا العرض لما يعتريه من أحاسيس وأفكار إلى سؤال جوهري: لعنة ماذا التي تستطيع أن تحتل تلك المساحة الشاسعة من الوجع والأشياء؟! اللعنة التي تلتصق بوجدانه الشخصي والجمعي؟!! إنها على ما أعتقد لعنة القضيّة التي تحتلّه ويحملها على كاهله دون أن

---

[1] - مقدادي، طواف الجهات، ص91-92.
[2] - عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص61.

يستطيع لبرهة الهروب من أعبائها وتكاليفها، دون أن تهبه سوى المزيد من الانحطاط النفسي والضياع. ويعتبر تكرار اسم الاستفهام صورة أخرى لتكرار الاسم في شعر محمد مقدادي، من ذلك تكراره ل(كيف) في قوله:

- ولكنني ....،

حين يصهرني الجرح،

لا يتساءَل قلبي،

لماذا أغني،

وكيفَ أمارس هذي الطقوس،

بشيءٍ .. من الحزن والانفعالْ

وكيفَ أقول الذي لا يُقالْ

وكيفَ أعرّجُ فوقَ الخيال

وكيفَ تحطُّ ....،

على صهوة الليل قيثارتي

فيمتلئ اللحن فرحاً

وتبقينَ في شفتيَّ اشتعال .[1]

يفيضُ الشاعر اشتياقاً إلى بلاده أثناء سفره، وعند الحديث عن البلاد لا بدّ أنَّ المعاني تتضاءل جداً بمقابل ما يجب أن يقال، لذلك فهو كلّما قال أكثر يصهره الجرح في حالة عشق خاصة تجعله لا يحاسب نفسه على أقوالها، وهذا ما جعله يلجأ للتكرار، إذ تأخذ كيف على عاتقها تكثيف المعاني وزيادتها، ليستطيع أن يقنع نفسه بأنه قادر على مواجهة بلاده بها، وعلى نقل أكبر كمٍّ ممكنٍ من الاشتياق الفائض. وهكذا فقد ظهرت أداة الاستفهام داخل السياق "وكأنها بناء مكثفٌ متضمنٌ الكثافة الشعورية في نفس الشاعر التي أنتجت التكرار أصلاً ". [2]وتعتبر تكرارات الضمائر من التكرارات اللافتة في هذا الباب إذ تشكلّ عصب القصيدة أحياناً، كما في قصيدة " مدى " التي يتكرر فيها

---

[1]- مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، ص28 .

[2]- عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، سابق، ص67.

الضمير (نا): (24) مرة، جاء في (11) تكراراً ملتصقاً بحرف الجر اللام ليفيد الملكية الجمعيّة، وفي(9) مرات مضافاً إلى الفعل، وفي (4) مرات إلى الاسم، لنقف على أبرز تكراراته في القصيدة، يقول مقدادي:

- لنا:

كل هذي الدموع التي تزفتنا،

وما غسلتها،

لنا:

كل هذي الجراح التي أشعلتنا،

وما غادرتنا،

وهذي الدروب التي حملتنا،

وما أوصلتنا .

وكل المرافئ،

تلك التي ودعتنا مراراً،

وما استقبلتنا.

على رمال شطآنها البارده !!! [1]

لجأ الشاعر إلى تكرارات متعددة (حروف وأسماء) في المقطع السابق، بلغ عددها (42) تكراراً، نستطيع أن نحصيها في ما يأتي:

حروف الجر		الإشارة		الموصول	النفي	التوكيد	العطف	الضمائر	
اللام	على	هذي	تلك	التي	ما	كلّ	الواو	نا	ت
2	1	3	1	4	4	3	6	10	8

يحتل الضمير (نا) أعلى نسبة تكرار حققها المقطع، وهي كإحالةٍ تعتبر إحالة مقاميّة، يكون المحال إليه فيها خارج النص، "لا بدّ من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها" [2] ويتضح أن مقدادي قد لجأ إليها للتأكيد أنّ الجراح المستفحلة في جسد الأمة ووجدانها هي جراح جماعيّة، فكل ما تمتلكه تلك الشعوب من دموع

[1] - مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، ص 40.

[2] - الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، ص26.

وآلام وتشرّد ودروب ضائعة لا توصل إلى نتائج حقيقية مرضية، ولا تغسل القلوب والدماء، ولا تطهّر الدروب لتحقيق الانبعاث الحقيقي، هي ممتلكات جمعيّة تخص الأمة بأكملها، ولا تقتصر على فردٍ أو شعب بعينه، وبهذا التكرار يتضح حجم القضية التي سيطرت على أفكار الشاعر وهمومه فجسّدها في هذا البعد الدلالي الواضح.

2) تكرار الفعل والتصرف به:

أشرت في فصل الانزياح إلى الدور المتميز الذي يؤديه الفعل في القصيدة المقدادية، وسنتوقف على بعض النماذج التي تدخل في باب التكرار لنكشف الدور الذي يضطلع به الفعل المكرر في بناء الدلالة، فمن ذلك يقول مقدادي في قصيدة " أيّ هذي الهوى ":

- يكفيني...،
من هذا العالمِ،
أنّكِ فيه.
يكفيني...،
أنَّكِ لُغتي...،
ذاكرتي...،
ما كانَ... وما يمكنُ أن أعنيهْ.
يكفيني...،
أنك أوّلُ سُنبلةٍ،
في الحقلِ...،
وأولُ سوسنَةٍ،
علّمتِ النّبعَ أغانيهْ.
يكفيني...،
أنَّك آخرُ طيفٍ،

يُطلقُ في الحلم أمانيهْ.
يكفيني...،
أنّكِ حاضر هذا الحبِّ ... وماضيهْ
يكفيني أني،
حين أُطلُّ بعينيكِ،
أمتلِكُ الكونَ... وما فيهْ . [1]

تقــوم المقطوعة على تكرار الفعل المضارع "يكفي" بإضافته إلى "ياء" المتكلم، وقد كثف التكرار معنى الكفاية، وعمق دلالاتها، كما وسع مداها، وعلى أنّ ما يقترن بالفعل في كل عبارة مختلف عن سابقه فــي المعنــى، غيــر أن العبارات كلّها تدور في فلك الهوى الذي تتجه صوبه جهات الشاعر وقــصائده: هوى البلاد؛ فكيف لا يسيجه إحساس الكفاية بهذا الهوى فينتقل عبر قلمه إلــى لوحاته الشعرية؟ والجدير بالذكر أنّ هذا الفعل قد شــكّل مركــز القــصيدة، إذ رافقها منذ سطرها الشعري الأول حتى مقطعها الأخير، مما يجعلنا نعده عــاملاً مهماً من عوامل الربط فيها. ومن النماذج الدالة في الباب، يقول مقدادي:

- أعيدوا،
لهذي الصخور قوام الحجر .
وللجوع،
حنطته البائسه .
أعيدوا،
لهذا الأب القروي متاعبه،
وشقوق يديه .
أعيدوا،
لطفل – تأزم – غمازتيه
أعيدوا،
لهذا التراب نداه،

[1] - مقدادي، طواف الجهات، ص 132 - 133.

وخضرته الواهنَهْ .
أعيدوا، لنا قُبْلَةً،
لا يحاصرها الشرطة القائمون،
على كل ناصية في الوطن .
أعيدوا،
لنا همسةً،
لم تقلْها شفاهُ الرذيلةِ، بَعْدُ،
ولم تُمتَهَنْ .
أعيدوا لنا،
قمراً في كَفَنْ . [1]

يكثف التكرار في المقطوعة السابقة معنى الطلب، ويزيد في الإلحاح على معنى الإعادة، كما يحقق نوعاً من الحزم والثبات تجاه من يجب أن يعيدوا الحقوق لأصحابها، والأشياء إلى نصابها الحقيقي، ويجسد جانباً من " جوانب التجربة المعيشة، تتمثل فيها حالات الثبات والتغير، فيأخذ العنصر المكرر امتداده العمودي الثابت، بينما يأخذ العنصر المتغير امتداده الأفقي، وهنا يكون الإلحاح على العنصر الثابت،في حين يفقد العنصر المتغير قيمته، وتتضاءل أهميته في النص".[2]

فالقصيدة بشكل عام تصور حاضر وطن محاصر صودر الفرح منه، وجارت عليه الأيام، وضاعت عواصمه في وهج الحياة ومفاتن الجلادين وما أدخلوه على البلاد، ومن هنا فقد أصبح الحاضر مخزياً مسلوبَ الفاعلية والإرادة، ففقدت مستحدثاته قيمتها فيه، وانتقلت من حال إلى آخر، فأتى التكرار مصراً على تغيير الواقع، بإعادته إلى ما كان عليه، وقد عبر فعل الأمر "أعيدوا" عن أحساس الشاعر العميق والضروري بوجوب التحول، وعن إحساسه بتعدد أطراف الحرب والعداوة على ذلك الوطن، فالغرباء حين دخلوا الوطن سلبوا الفلاّح القروي أرضه، فاستراح

---

[1] - مقدادي، أحدٌ... أحد، ص57 – 58.
[2] - أبو مراد، دراسة أسلوبية في شعر أمل دنقل، ص 118.

من متاعبه فيها ! لكنه فقد كرامته وعمله ولم يعد لديه ما يثبت وجـوده فيـه، كمـا جرّدوا الأرض من صاحبها فلم يعد من يزرعها ففقدت خضرتها... وهذه التحولات الحاصلة لا تحمل في ثناياها أدنى فائدة، ولا تشكل في مجملها "سوى حالات متتالية من السخرية والتهكم المتشابهة في الجوهر، والمتغيرة في المظهـر"[1]: الـسخرية المؤلمة مما يحوله الآخرون في الوطن المحاصر، لتدل على حجم الألم والفجيعة... فالفلاح – مثلاً – لا يشتكي من متاعبه حتى يريحوه منها ! ومما يدخل فـي بـاب تكرار الأفعال، ما يمكن أن نسميه تكرار التصرف بالفعل كإسناده إلى الضمائر في قوله:

- وعانقتها ...،
حيث كان البنفسج،
في حضرة الصيف حلماً
وكان القرنفل،
فاتحة ... للنشيد .
وكانت ...،
وكنت ...،
وكنا معاً ...،
مهرجان اشتعال،
وأعراس عيد .[2]

تتصاعد مع الفعل الناقص (كان) وتيرة المقطع النفسية، فيقـوم المقطـع على تكراره، بمعناه الثابت الدال على الكينونة والوجود، وقد أدّى تكرار الفعل إلـى توسيع نطاق الذاكرة وتكثيف الدفقات الشعورية المتعلقة بما يعتريها من أحاسيس وما يتعلق بها من الأشياء مما أحدث تكثيفاً على الصعيد النفـسي للـشاعر، فاشـتعلت الذاكرة مهرجاناً وأقيمت أعراس ذكراها أعياداً.

---

[1] - أبو مراد، دراسة أسلوبية في شعر أمل دنقل، ص 118.
[2] - مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، ص9.

ثالثا: تكرار العبارات والتراكيب، والتصرف به

شكّل تكرار العبارة مظهراً أساسياً في هيكل القصيدة الحديثة، ومرآة تعكس كثافة الشعور في نفس الشاعر، فتقدم للمتلقي إضاءات تعينه على تتبع المعاني والدلالات.[1] ومن الصور التي جاء فيها هذا التكرار في شعر مقدادي:

1) تكرار العبارة ذاتها، كقوله في " محيط الغبار ":

- جفَّ قلبي،

على شارع لم تطأهُ خطايْ !!

جفَّ قلبي،

وهيأني الرملُ لي [2]

ويعتبر هذا التكرار من أبسط تكرارات العبارة لأنّه يقوم مقام التوكيد اللفظي في أداء الدلالة، ففي المقطع السابق يؤكد الشاعر جفاف قلبه بتكرار عبارته، ليستطيع المتلقي أن يدرك حجم الجفاف الذي اعتراه. ومن ذلك قوله في القصيدة ذاتها:

- وكيف استحال الغناءُ.. مواءً،

وكيف استحال الصعودُ... انحناءْ ؟؟ [3]

وقد قامت العديد من قصائد مقدادي على هذا النوع من التكرار، إذ شكّلت العبارة المكررة مصدراً للربط في القصيدة، وأدّت دلالات التأكيد أو إبراز الأهميّة أو الضراعة، كتكراره عبارتي: "يا ربنا" و "هيئ لنا" في قصيدته جمرتان للمنفى، ومن أكثر مقاطع القصيدة تسجيلا للتكرار، قوله:

- يا ربَّنا...،

هيِّئْ لنا سفناً،

لِنُبْحِرَ في ضباب حقولنا.

هيئ لنا حجراً،

---

[1] - عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص101.

[2] - مقدادي، طقوس الغياب، ص10.

[3] - مقدادي، طقوس الغياب، ص12.

جداراً... عالياً،
ليُظلَّنا.
هيِّئْ لنا شجراً،
لنوقد جمرنا الغافي،
على عتباتنا .
هيئ لنا... وهماً،
سراباً ...،
كافياً لجفافنا،
هيئ لنا وكراً جديراً
بانكسار سقوفنا.
ومساحةً،
كي تستريح نياقَنَا.
يا ربَّنا [1]

كما قامت قصيدة " فاتحة " في مجملها على هذا النوع من التكرار، إذ تكرّرت عبارة (ما حاجتي) اثنتي عشرة مرة، تكثفت في النصف الأول من القصيدة، وحذفت في الكثير من جملها، وقد أدت إلى إضاءة العبارات المقترنة بها، فجعلتها أكثر بروزاً وتكويناً للفاتحة التي تشكّل علاقته بمدينته، دون أن تزيدها تلك الإضاءات إلا حنيناً متسارعاً لاحتواء تلك المدينة والارتماء في أحضانها معاً.. فهي مدينته التي تلغي وجود الأشياء في حضرتها، وهي مليكته التي يحجُّ إلى رصيف لقائها، وتشهر فوق أشرعته غيوم حضورها [2] .

2) تكرار التصرف بالعبارة:

وتقوم هذه الظاهرة على التصرف بالشعر زيادة أو نقصاً، باستبدال بعض كلمات العبارة[3]، كما في قوله:

---

[1] - مقدادي، طقوس الغياب، ص67 – 68.
[2] - انظر مقدادي، رجل برسم الحب والمنفى، القصيدة، ص 19 - 23.
[3] - المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص125.

- وقيل تَغَرَّبَ

قيل استوى.. شرفةً للبكاء..

وواصل رحلتَهُ... للجنوب.

الجنوبُ الذي يمنح العافيهْ.

الجنوبُ الذي يُلهم القافيهْ.

الجنوبُ الذي يصهرُ الجرحَ،

ثم يعيدُ انبعاثي إليك.[1]

فمقدادي يستبدل بالفعل (تغرّبَ) الفعل (استوى) للتعبير عن ضبابيه الحال التي يمرُّ بها المحال إليه، وعن التعتيم الحاصل على حركته، فهو لا يحدد - في النهاية - سوى وجهته: الجنوب.

ويقع التصرف الثاني في المقطع، حين يستبدل بـ (يمنح العافيهْ): (يلهم القافيهْ) و(يصهر الجرح)، فيكسر بذلك رتابة السطر الشعري ويوسّع حيّز الجنوب النفسي في وجدان الشاعر والمتلقي، فيبدو الوصول إليه انبعاثاً، ومحاولة أخيرة مبنية على دفقٍ شعوري وروحيّ وجهد جسدي تستحقه (الرحلة).

3) تكرار الخاتمة والتصرف بها:

وذلك بأن يختم الشاعر قصيدته بعبارة مكررة[2]، كما في قوله:

- قد أعرفُ،

كيف انتصفَ النِّصْفُ ... ولكنِّي -

لا أعرف أينْ !

لا أعرف أينْ ! [3]

فقد كرّر مقدادي التركيب لمحض تأكيد عدم معرفته، ليشير إلى الحجم الكبير الذي يعتريه من ضياع بعد أن طافَ بالقصيدة أفكاراً وأماكن متعددة، دون أن يستطيع الوصول لمرفأ واحد، خاصة وأن عبارة الختام جاءت بعد أن غصت

---

[1] - مقدادي، حقول الليلك، ص48.

[2] - المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص125.

[3] - مقدادي، طواف الجهات، ص 51.

القصيدة بتراكيب تشي بضياع الشاعر وتشتت أفكاره، وبعثرة حواسه من مثل: " لو أني أعرف " و " لا أعرف " و " لا أعرف كيف ". ومن صور تكرار الخاتمة: التصرف بها، كزيادة جملة أو كلمة في السطر المكرر كقوله:

- فأدخل في خيمة الظلِّ .. ظلِّي

لعليِّ...،

لعليِّ...،

لعليِّ أكفُّ عن الأسئله [1]

أو إحداث تغيير في شكلها الطباعي:

- يسفحُ كأسه المُرَّهْ!!!

ليطفئَ،

في الندى... جمره!!!

ليطفئ،

في الندى،

جمره !!! [2]

4) التكرار الاختزالي:

وهو تكرار غير مكتمل، يلح على العبارة المكررة فتعطي دلالات معنوية، وقد سميته التكرار الاختزالي، لأنه يستفيد من نقاط الحذف التي تسدُّ مكان النقص في الأصوات المحذوفة، فتختزل الموقف اللغوي، والشعوري معاً، يقول الشاعر:

- فأنهضُ ...

أسقطُ ....،

(صوتك)

أنهضُ .. أنهضُ،

---

[1] - مقدادي، طقوس الغياب، ص15.

[2] - مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، ص68.

أنـــ ..... قطُ،

(صوتك)

يأتي صراخ ترابكَ .

أســـ ..... هضُ

يأتي

(صراخك)

أنهضُ .. أنهضُ . [1]

لقد خدم الشكل الطباعي لكتابة المقطع المعنى، "إذ أظهر مـــدى المـــشقة والتعب الذي يواجهه العاشق"[2]في سبيل حلمه بالوطن، وقد جـــاء تكريـــر الـــشكل بالتصرف بأماكن الفعلين المكررين: أنهض، أسقط؛ مع الحفاظ على مساحة معقولة بينهما لتؤكد دقة الموقف، وحجم الخطأ الذي قد يغلب السقوط على النهوض، لينتقل هذا الرعب إلى صوت الوطن/ الحلم، الذي ينادي الشاعر/ العاشـــق فيستـــصرخه، ليتحقق النهوض الفعلي في آخر المقطع.

5) التكرار الاستبدالي:

ويقوم هذا النمط على استبدال حاصل في مواقـــع الألفـــاظ فـــي العبـــارة المكررة، كقوله في قصيدة " شروخ مبهمة تلخيص لما قد جرى ":

- يحاول عصفوره – الشعرُ –

أن ينطلق،

فلا يستطيع.

يبلله البحرُ، بالريحِ،

ثم تعمِّده الريحُ، بالبحرِ [3]

وكأن التغيير الحاصل في مواقع الألفاظ، وانتقال حرف الجر من الريح إلى البحر، يشير إلى إحكام الحصار القائم على الشعر، ليستطيع أن يشكّل حالة خاصـــة

---

[1]- مقدادي، على أي حال أحبك، ص 84.

[2]- المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص130.

[3]- مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، ص79-80.

معبأة بالألم الذي يولد الثورة والتمرد، فإما أن يقتله عجزه ويبقى يطارد ما تبقى من الضوء في غرفة موصده[1]، وإما أن يستطيع خلق إيقاعه الحقيقي الذي ينفي إبهام الشروخ ليبني أفقه من جديد. ومن النماذج المشابهة الدالة قوله:

- هذا الكثيرُ ... قليلُها،

هذا القليل ... كثيري. [2]

لقد أدى التركيب على هذا النحو الاستبدالي إلى التأكيد على التصاق وجدان الشاعر – كصاحبه – بالبلاد التي تشكل قضيته، وألمه، واشتياقه، وحزنه، وطوافه، وحقوله..فهي نصّه الأخير وهو نقطة فيها، يتعدّد كأشيائها ويبدو قليلاً عليها، وهو منها، فيصبح بانتمائه لها كثيراً ثانية، وهي منه، فتنطبق عليها الحالة ذاتها.

6) تكرار المقاطع، والتصرف بها:

تعتبر المقاطع أكبر أجزاء القصيدة، مما يجعلها أكبر الأجزاء المتكررة حجماً، فتجذب انتباهنا إلى المقطع بوصفه بنية متكاملة مشتملة على معنى فرعي مكتمل أيضاً[3]. ويتميز هذا النمط من التكرار بأنه " يحتاج إلى وعي كلّي من الشاعر لطبيعة التغيير الذي طرأ على المقطع عند تكراره، وعلاقة هذا التغيير بالمعاني التي تعقب المقطع المتكرر، ويمدُّ هذا النمط من أساليب التكرار الناجحة التي تثبت قدرة الشاعر وبراعته"[4]. ولم يحافظ تكرار مقاطع القصيدة المقدادية على الشكل الهندسي ذاته، إنما تلاعب به النص ليؤدي وظيفة نفسيّة ودلاليّة معينة من ذلك قوله في مطلع قصيدة " سهرٍ ":

- الليل أطولُ ما يكون

والحلمُ،

أبعدَ ما يكون .

---

[1]- انظر مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، القصيدة، ص80.

[2] - مقدادي، رجل برسم الحب والمنفى، ص100.

[3] - عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص125.

[4] - عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 129.

والصبح،
أول ما أفكر فيه – سيدتي –
وآخرَ ما يكون . [1]

ثم يكرر المقطع في نهاية القصيدة، فيختتمها كما يلي:

– فالليل ....،
أطول ما يكون !!!
والحلمُ ....،
أبعد ما يكون !!!
والشمس ....،
تشربُ ضوءها،
والصبحُ ....، أول ما أفكر فيه،
– سيدتي –
وآخر ما يكون !!! [2]

نلاحظ أنَّ المقطع قد خضع لشيء من التغيير في التكرار الثاني، فقد تغيّر الشكل الهندسي لرسم الجمل، فاتسع فضاء الجملة الأولى ليصبح سطرين شعريين عوضاً عن واحد، كذلك السطر ما قبل الأخير؛ أمّا كلمة (الصبْحُ) فقد تقلصت سيطرتها على سطرها الشعري، لتشاركها فيه جملة أخرى؛ كما دخلت الفاء على بداية المقطع، وانتصفت المقطع جملة "والشمس تشرب ضوءها" موزعة على امتداد سطرين شعريين، وأضيفت للمقطع علامات الحذف والتعجب والفواصل على امتداد الأسطر الشعرية.

تتكون في القصيدة نواة انبعاثية يدور النص في فلكها، انبعاث الثورة والمقاومة في سعي دؤوب للحرية والانتصار، وهذا ما يجعل حالة السهر تستفز الشاعر إذ يتكلم باسم الأمة يختزلها ويختزل موقفها في موقفه[3]، فهو حين ابتدأ رسم لوحته الشعرية التي يريد، كان السهر في بدايته، ولم تكن قواه قد أنهكت من

---

[1] - مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، ص29.
[2] - مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، ص31.
[3] - الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، ص 27.

الجهد والإرهاق، ذلك يعني أن الليل الطويل – نفسيا – بفعل الانتظار كان يمكن أن ينجلي – على حين غرة منه – فيأتي الصبح المحمّل بالبشائر، لا بد أن أولها انتهاء السهر القسري الذي يحاصره، ولتسهيل الدراسة واختصارها، أستطيع أن أقدم فك الشيفرات التي تتوافر عليها القصيدة، على النحو التالي:

الليل: الاحتلال . الحلم: الحرية .

الصبح: الانتصار الفعلي. السيدة: الثورة .

العشب: المقاومة . الشمس: حقيقة الوضع الراهن .

بعد أن ابتدأت حالة القلق، أخذت تضطرب نفسية الشاعر كلما ازدادت القصيدة سطرا شعريا يتوافر على معطى جديد من معطيات الحصار والهزيمة، مما يضاعف عذابه، ليشرب ما تبقى من دمه ويغرق في السكون، فالاحتلال والظلم أطول ما يكون، والحرية أبعد ما تكون، مما يجعل الانبعاث الحقيقي للمقاومة والحياة أول ما يفكر فيه، وآخر ما يكون! غير أن الثورة الفاعلة لا تتحقق، ولا تؤدي فعلها المرتقب، وهذه هي الحقيقة التي يدركها الشاعر في وعيه، فيشعر بالعجز لعدم استطاعته هزها واستثارة فعلها، مما يجعلها تشرب ضوءها دون أن تنير له أي درب. وكان لا بد له أن يمرّ بأحداث القصيدة ومعطياتها، حتى يتمكن من إضاءة هذه الحقيقة، مما غيبها في المطلع، واجترّ وجودها في الخاتمة.

وتحوّل حال الشاعر تلك أدى إلى مضاعفة إحساسه بالزمن – النفسي – لحدوث الفعل، فالليل أصبح أكثر امتداداً واتساعاً، والحقيقة لا تشفي غليلاً ولا تفيد أحدا، والنصر أضحى أكثر صعوبة من البداية – لتراكم الارتكاسات – مع تزايد الحاجة الملحّة لوجوده، مما جعله أقرب للتفكير من مجرد الأوّلية أو الأولوية. أما تلك السيدة؛ فقد انفصلت عن منطقة التفكير لتحتلّ فضاءً واسعاً للفت الانتباه إليها، واستفزازها واستثارة فعلها.

ومن النماذج الأخرى، التي يؤدي فيها التصرف بالمقطع دلالة جديدة، يقول مقدادي في " الخرائط ":

– وتبقى الحدودُ ... حدوداً،

ونهتف للأمّةِ الواحده . [1]

ثمّ يختتم القصيدة بتكرار المقطع على النحو التالي:

- وتبقى الحدودُ ... حدوداً،

ونهتف للأمّةِ .. الواحده . [2]

يشكل التكرار الثاني اضطراباً في الموقف تجاه تلك الأمّة، إذ تبقى فكرة الحدود كما هي، بامتدادها وألمها في الوجدان الجمعي للأمة العربية، غير أنّ الأمّة – بواقعها المسيطر – ليست واحدة تماماً، ولا تستطيع النهوض بعبء الوحدة كما يجب، مما استدعى ذلك الفضاء المكون من نقطتي حذف، ليفصل بين الصفة والموصوف، كناية عن ضعف الارتباط الفعلي بينهما .

رابعاً: أنماط أخرى للتكرار في شعر مقدادي

لقد سجل التكرار نسبة معتدلة في شعر مقدادي، وتوزعت في ثنايا قصائده بشكل يخدم البناء والدلالة كما عرضت، ونستطيع أن نلحظ أنماطاً أخرى لتلك التكرارات احتكاماً للوظيفة التي تؤديها، منها:

1- التكرار الانفعالي، للتعبير عن انفعال معين، نحو تكراره (رهيفاً) في قوله:

- كان مثلي،

رهيفاً... رهيفاً،

كجنح فراشاته المتعبهْ .[3]

2- تكرار العطف التتابعي، كقوله:

- كوني مزيجاً من الدفءِ، والدفءِ[4]

- مفاجئة بين كأسٍ ... وكأسْ[5]

- وحديثي عنك عارٌ

---

[1] - مقدادي، على أي حال أحبك، ص 59.
[2] - مقدادي، على أي حال أحبك، ص60.
[3] - مقدادي، طقوس الغياب، ص 11.
[4] - مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، ص 75.
[5] - مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، ص 79.

ثمّ عارٌ
ثمّ عارْ [1]

3- تكرار اسم الإشارة للتنقل، كما في قوله:

- هنا .. سجدت كائناتُ المياه لهُ،
وهنا ..
طلعت زهرتا سوسنٍ . [2]

4- تكرار ربط الكلمة بمثيلتها، بحروف الجر، نحو:

- من العشبِ ... للعشب[3]
- لا شارع في الشارع[4]

5- تكرار بدل التفصيل، كقوله:

- وتقصفَ وجهكَ شطرين:
شطرٌ على شفرة المقصلهْ
وشطرٌ على جبهةِ الاشتباك[5]

6- تكرار التوكيد اللفظي، نحو:

- ويمضي ...،
زائغ العينين، يصعدُ،
خطوةً ...،
خطوهْ .
و ينزفُ،
قطرةً ...،
قطرهْ . [6]

7- تكرار يجمع بين المذكر والمؤنث، كقوله:

---

[1] - مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، ص 61.
[2] - مقدادي، طقوس الغياب، ص17.
[3] - مقدادي، طقوس الغياب، ص 82.
[4] - مقدادي، رجل برسم الحب والمنفى، ص 10.
[5] - مقدادي، حقول الليلك، ص 23. وتتضمن الأسطر خطأ نحويا إذ ينبغي لشطر أن تكون منصوبة فتكتب: شطراً في الحالتين، ذلك أنها بدل تفصيل من شطرين المنصوبة على نزع الخافض.
[6] - مقدادي، حقول الليلك، ص 66.

7- تكرار يجمع بين المذكر والمؤنث، كقوله:

- حين تمضي الغزالةُ

صوب الغزالْ. [1]

يتضح مما سبق أن محمّد مقدادي قد وظّف التكرار بتنوع ووفرة تثري القصيدة، وتضفي عليها صبغة جمالية خاصة، مما يشي بضرورة التفات الدرس الأسلوبي لهذا الأسلوب اللافت، وما يوفره من طاقات تسهم في فك شيفرات القصيدة، وفهم دلالات بنائها.

2.4 : الإيقاع

الإيقاع الداخلي وتشييد الدلالة

تنقل الكتب القديمة أن الفلاسفة قد زعموا " أن النغم فضلٌ بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان.. فلما ظهر عشقته النفس وحنت إليه الروح "[2]. ويرى ابن خلدون في مقدمته أن صناعة الغناء هي تلحين الأشعار الموزونة، وأن الأصوات عند تأديتها إلى السمع تخرج من البساطة إلى التركيب[3].

وعند حديثهم عن الشعر الخالص، أكد أصحاب النظريات الحديثة في النقد الفرنسي ممن حاولوا تفسير الشعر في قاعدتهم الأولى ارتباط الشعر بالموسيقا، ذلك " أن موسيقى الألفاظ هي صاحبة التأثير الحقيقي، لأنها تنقل سحراً إيحائياً يعود بنا إلى ذواتنا، ويضعنا في حالة من الصلاة "[4]، مما يعني أن النغم الذي يصاحب القصيدة يعطي بعفوية الحالة النفسية التي تتطور وفق مجريات الحدث في القصيدة،

---

[1] - مقدادي، حقول الليلك، ص23.

[2] - انظر ابن عبد ربه، 1305هـ، العقد الفريد ج3، المطبعة الشرقية، كتاب الياقوتة الثانية في علم الألحان، ص177. الأبشيهي، أبو الفتح، شهاب الدين محمد بن أحمد،1987م، المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق مفيد محمّد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، فصل في الأصوات والألحان.

[3] - ابن خلدون،2001م، مقدمته، اعتناء ودراسة: أحمد الزعبي، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، ص461.

[4] - عباس، إحسان، 1987م، فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط1، ص 185. وانظر في هذا الصدد: زايد، علي عشري، 1977م، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، ص162 – 165.

ويضفي عليها حالة من قدسية الطقوس تشبه تلك المرافقة للشعائر الدينية، فترتفع بها شعرية النص، و لعل هذا ما قصده كارليل حين سمى الشعر: الفكر الموسيقي[1].

وقد وصف القدماء الشعر بأنه " قول موزون مقفى يدلُّ على معنى "[2] غير أن الشعرية " قد خرقت هذا التحديد، ولم تعد تعترف به على علاته، فليس كل كلام دال على معنى، ومحقق شرطي الوزن والقافية بالضرورة شعراً، أو حقق قدراً من الشعرية، ودليل ذلك النصوص التعليمية والأراجيز، والنظم"[3]. فمن خصائص النثر افتقاره للنبرة الغنائية عادة، أما الشعر، فهو يستغل الطاقات الصوتية والإيقاعية الممكنة ما استطاع في نصه. [4]

والإيقاع في اللغة من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها[5]، أو هو بلفظ آخر اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء[6]. وبذلك يقصّر الأصل اللغوي عن الوصول إلى حقيقة الإيقاع، ذلك أن الإيقاع – كما يرى محمد العياشي – أعمّ من كونه موسيقيّاً بحتاً، وأغنى بنفسه من أن يكون تابعاً لفن أو لآخر[7].

وأعتقد أن العياشي يبالغ حين يرى أن ذلك القصور والالتباس يشي بجهل القدماء وحتى المعاصرين بحقيقة الإيقاع، ذلك أن انتفاء تبعية الإيقاع لفن الموسيقا أو الغناء، لا ينفي حقيقة صلته بهما من جهة، وبعلم الأصوات من جهة أخرى، فلو تأملنا على سبيل المثال رأي ابن خلدون السابق، لأدركنا مدى وعيه بحقيقة الإيقاع حين يقر بأن الأصوات تنتقل من طور البساطة إلى التعقيد عند تأديتها إلى السمع، ذلك يعني أن الإيقاع الذي تؤديه الأصوات على المستوى الصوتي يساهم في إثراء المستوى الدلالي وتحقيق أبعاده، فينتقل باللفظة من معناها البسيط الأول، إلى نسق جديد يتواءم والسياق الجديد، مما يشي بأن ابن خلدون يرى الإيقاع أحد أهم

---

[1]- الساعي، أحمد بسام، 1978م، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، ص 258.

[2]- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص64.

[3]- الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 58.

[4]- الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 58.

[5]- ابن منظور،لسان العرب والزبيدي، تاج العروس: وقع.

[6]- المنجد في اللغة: وقع.

[7]- العياشي، محمّد، 1976م، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ط1، ص39.

المعطيات الداخلية في الشعر، والتي تؤدي دورها الموسيقي العميق في إثراء الدلالة، وفي الكشف عن مكنونات الشاعر النفسية. ولعل القول في ذلك يحتاج بحثاً مفصلا لا تعد هذه الدراسة مجالا وافياً له.

ويستوحى الإيقاع من الطبيعة وحركة الإنسان والحيوان فيها، وهو بذلك يعتبر سابقا للموسيقا والشعر واللغة بشكل عام، ومن الطريف القول بأن كل إيقاع حركة وليست كل حركة إيقاعاً، ذلك أن الإيقاع يختص بالحركة التي تخضع في سيرها إلى مبادئ لازمة هي: النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية. لذلك يعتبر الإيقاع من حيث الوظيفة: أداة تبليغ مثلى للتعبير عن الحالات النفسية والمواقف العاطفية.[1]

ويتوصل الفنان إلى تلك " المبالغ التعبيرية بحسن اختياره لما يستعمله من الإيقاعات بما يناسب الأغراض ومقتضيات الأحوال: فللفزع إيقاع الفزع، وللخوف إيقاع الخوف، وللسرور إيقاع السرور وهكذا... ويقع الفنان على ذلك ببراعته في صنعته وتأنقه في فنه، وهذا بالضبط هو ما كان اليونانيون أدركوه من قديم الزمان وأطلقوا عليه اسم ـ آثوس الإيقاعات ـ " [2]

وقد عرّف شكري عياد الإيقاع بأنّه عبارة " عن تردّد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محدّدة النسب. وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازاً، كما قد تكون مجرّد صمت "[3] وهو عند كمال أبو ديب:" الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"[4] فترتبط إذن حركة الإيقاع المتنامية بحساسية المتلقي الفاعلة تجاه النص الشعري، وبقدراته على استثمار تلك الحركة في فكّ شيفرات الخطاب، وتخصيب قراءته النقدية، ممّا جعل بعضهم يعدّ " الإيقاع أساساً بنائياً في الشعر، ولم يعد ينظر إليه باعتباره ملحقاً خارجياً يمكن أن ينعزل عن الجوهر اللساني للقصيدة "[5] فأصبح

---

[1]- انظر: العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص 40 – 43.
[2]- العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص103.
[3]- عيّاد، شكري محمّد، 1978م، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، ص57.
[4]- أبو ديب، كمال، 1987م، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، ص230-231.
[5]- الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 58.

الشعري، وبقدراته على استثمار تلك الحركة في فكّ شيفرات الخطاب، وتخصيب قراءته النقدية، ممّا جعل بعضهم يعدّ " الإيقاع أساساً بنائياً في الشعر، ولم يعد ينظر إليه باعتباره ملحقاً خارجياً يمكن أن ينعزل عن الجوهر اللساني للقصيدة "[1] فأصبح الآن عنصراً فاعلاً " في فهم سرّ التحولات التي تطرأ على رؤى النص ولغته "[2].

وتعتمد موسيقا القصيدة الحديثة كما هو معروف على مستويين، أحدهما خارجي: يحدده الوزن والقافية، والآخر داخلي: وهو ما يختص بالإيقاع، يعدُّ الأولُ مطلباً إجباريا في حين أن الآخر مطلب عفوي في القصيدة. [3]

وتعد ظاهرة التوازي من أبرز الملامح الإيقاعية في النص المقدادي، الذي حفل بهذا البعد، فاستثمر الطاقات الصوتية، واعتنى بأنساق متعددة من التوازي. ومن النماذج الدالة في هذا الباب، قوله:

- نهران من حزني ...
نهران من أرقي .
مَرّا على أفقي .
مَرّا على..،
ما صُنْتُ من حَبَقِ
نهرانِ كنتُهما،
جمراً على الورقِ .
الكلُّ يشبهني،
والظلُّ من نَسَقي.
نهرانِ... ما ضلا
درباً،
إلى نزقي.
قد كنتُ ظلّهما

---

[1]- الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 58.

[2]- الرواشدة، سامح، 2001م، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، ص163.

[3]- انظر: خليل، إبراهيم، 2003م. مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، ص321.

أجري إلى نفقي.
أرنو لما تركت،
عينايَ من ألقِ.
لكنني مِزَقٌ
تمتدُّ،
في مِزَقي ! [1]

نستطيع من خلال النظر في المقطوعة السابقة أن ندرك حجم استغلالها المثمر البعدَ الصوتي[2]، فالبيت الأول يوازيه البيت الثاني، إذ تتكرر مفردات البيتين وبناؤهما النحوي في القسم الأول منهما، وأعتقد أن الشاعر لا يكرر السياق لتحقيق البعد الصوتي حسب، إنما لتعزيز الرؤية التي يحملها النص في نفس المتلقي، فهو يقدّم لنا في المرة الأولى سياقاً إخبارياً، فالحزن بوصفه الثمرة التي تتكون في رحم الغربة، أحد أهم طقوس الغياب التي يمارسها الشاعرُ رغماً عنه، يتدافع – أي الحزن – في نفسه نهرين: نهر اغترابٍ ونهر اشتياق، فلا يَسمح له بمعانقة تفاصيل وطنه إذ تنهمر الصور والذكريات في الذاكرة. وحين كرر السياق في السطر الثاني مباشرة، مع استبدال الأرق بالحزن، وخلق التوازي في الجزء الأول من التركيب، والجزء الأخير منه بإضافة الأرق إلى ياء المتكلم كما في الحزن، قصد أن يوسع من حجم المعاناة وأفقها في نفس المتلقي، فطقس الأرق يبدو أشد قسوة لأنه ينطوي على الحزن وغير الحزن، وكأن النهرين قد تطاولا – وجعاً وحجماً – فتزايد هديرهما واندفاعهما. لذا نجده يستمر في السياق بخلق نسق إيقاعي جديد في السطرين التاليين:

– مرّا على أفقي .
مرّا على..،
ما صنتُ من حبقِ .

---

[1]- مقدادي، طقوس الغياب، ص 29 – 30.

[2]- استفدت من أسلوب بناء سامح الرواشدة من ناحية منهجية في تقديم الخطاب النقدي للإيقاع، في كتابيه: فضاءات الشعرية، ص59-62. ومغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م، ص141-167. وقد اقتضت الإشارة إلى ذلك.

فهذان النهران استمرّا في التطاول، فاستعليا أفق الشاعر الزمكاني، ليحاصراه في حدود وجعهما، وحين كرّر التركيب في السطر الرابع ليوازيه بالثالث، إنما قصد إلى مضاعفة هيمنة ذلك المرور وأثره في ذاته، ليؤكده طقساً آخر من طقوس الغياب، وهذا ما يغذيه الشكل الطباعي للسطرين الرابع والخامس، ففي الرابع تزداد هيمنة المرور ليفصل المجرور عن عامله حرف الجر، ثم ينأي به – في السطر الخامس – إلى ما بعد بياض المساحة التي يحتلها المرور في السطر الرابع، وكأنه يخلق توازياً مضمراً آخرَ في تلك المساحة.

ولا يقتصر الإيقاع على ما استعرضناه، إذ نجد نسقا جديدا في السطرين الثاني عشر والتاسع عشر: إلى نزقي – في مزقي؛ فهاتان صيغتان متوازيتان حتى في شكلهما الطباعي، وتؤديان دوراً دلالياً متقاربا، فالنهران تمادت سيطرتهما ليجدا طريقهما إلى طيش الذات المغتربة وإثارة غضبها، وهذا مصبهما النفسي الطبيعي إذ تبقى الذات محاصرة بالغياب دون أن تجد سبيلاً للعودة، فانتهاء دربهما إلى النزق يشير إلى غاية زمانية تمثل الفرق بين صبر الشاعر وتحمّله، وبين تجاوز النهرين تلك القدرة والاحتمال فيه. في حين تشير الجملة الثانية إلى الظرف المكاني، حين يكتمل سياق المقطوعة بصيغة دالة على القتل النفسي، إذ تتشجر الغربة لتحتلّ جسده، وتحيله مزقا تمتدّ في مزقه، فجسدُ الشاعر يمثل المكان الأقرب الذي يصب فيه وجعه، وينتهي إليه، ليغدو صورة مصغرة عن الوطن، بوصفه المكان الأول والأعظم في نفسه، ومن يعيد النظر في العبارتين الشعريتين، يتبين له تشابههما إلى حدّ المطابقة، فهما مكونتان من شبْهَي جملة متلاصقين:

حرف الجر + المجرور المضاف + المضاف إليه (ياء المتكلم)

وكل من الحرفين يشبه الآخر في الغاية الدلالية كما أسلفت، وكلاهما يبتدئ بحرف صامت، ويتناسب الاختلاف بينهما والحالة الشعورية في المقطوعة، فالهمزة حنجرية انفجارية لأن موقعها يمثل الوصول الأول، فالشاعر لازال يحتفظ بقواه في مقاومة نهري العذاب. أما في السطر الأخير؛ فكان لا بد أن تكون الفاء المهموسة الشفوية الاحتكاكية المرققة لتتناسب وقوى الشاعر المنهكة وجسده

الممزق[1]. كما ينتهي كلاهما بحركة طويلة تحتاج زمناً صوتيا مضاعفاً (ألف وياء المد)، وهذا متناسب تماما والزمن النفسي المضاعف للغربة والغياب.

وفي الجزء الثاني من التركيب، لا نجد اختلافا سوى في الحرف الأول (ن، م) وهما حرفان أنفيان مجهوران متوسطان مرققان، اشتراكهما في المخرج يتناسب واشتراك اللفظتين في موقع الدلالة كما أشرت، تماما كما تتناسب صفاتهما وطبيعة الموقف على النحو السابق.

ومن ينظر في الوزن الشعري، فإنه يجد هاتين الصيغتين متطابقتين حتى في الخلخلة العروضية، إذ لا بد لنا من الاستعانة بآلية التدوير لإعادة الانتظام العروضي للنص، وذلك بجمع كل من السطرين إلى ما قبله، على النحو الآتي:

- درباً، إلى نزقي – – ب – ب ب –
- تمتدّ، في مزقي – – ب – ب ب –

كما حققت المقطوعة نسقاً إيقاعيا آخر يتعلق بشعرية القافية، إذ تستغل بوضوح الطاقات الصوتية، كما تستغل التكرار الكمي لأصوات القاف والياء والنون والميم. يتضح مما سبق أن الشاعر لم يسع إلى تحقيق البعد الإيقاعي على حساب الدلالة في النص، إنما تضافر مع معطيات النص وطبيعة الموقف ليفضي إلى الدلالة ويغذيها، دون أن يشكل عبئا على الشاعر وقصيدته.

لنتوقف عند نموذج آخر يمثل شعرية التوازي الصوتي – تكرار الأصوات – وعلاقته بالجانب الإيحائي والتعبيري فيه، يقول:

- هي الحربُ ...،
مولايَ لم تنقَدِحْ بعدُ،
رحلةٌ تتواصلُ:
قيدٌ ... وَ يدٌ .
وصدٌّ ... وردٌ .
ولكنَّ آخرَ ما يتبقّى،

---

[1]- انظر في صفات الأصوات: أبو الخير، أحمد مصطفى، 2006م، أصوات العربية، مكتبة نانسي، دمياط، ط1، ص72-74. كذلك: الصيّغ، عبد العزيز سعيد، 2000م، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، ط1.

من العمـــرِ ... مَـــدُّ . [1]

تكشف المقطوعة السابقة بوضوح تكرار حرف الدال، الـــذي يـــؤدي دورا فاعلا في خدمة موسيقا النص، فهو يسجل أحد عشر تكرارا، يرد في السطر الثـــاني مرتين، وثلاث مرات – بفك التضعيف – في الرابع، وأربع مرات فـــي الخـــامس، واثنتين في الأخير. ويصدق على هذا الحضور اللافت ما ذهب إليه سامح الرواشدة في حديثه عن مظاهر التوازي عند يوسف الصايغ حين قال: "لا يأتي عفو الخـــاطر غالباً، ولكنَّه تراكمٌ مقصود أراده الشاعر هادفا أن يحقق لنـــصّه أكبـــر قـــدر مـــن الإيقاع"[2]، وذلك بدليل تشديده الدال في كلمة (يد) فهي لا تشدّد عادة، إنما اقتضت الضرورة الإيقاعية والعروضية ذلك.

وإذا أنعمنا النظر في المقطع، نستطيع أن نلمس الدور الدلالي فـــي هـــذا التكرار، ذلك أن الدّال يتسم بأنه مجهورٌ انفجاري[3]، شديدٌ[4]، وهـــو مـــن أحـــرف القلقلة[5]. فيتسم بالقوة التي تحقق قدراً معقولا يمكن الإنسان مـــن اســـتجماع قـــواه لتتوازى وطبيعة الحرب، فهي – كصوت الدال – ينبغي أن تكون مجهورة شـــديدة، يمكن الوقوف عليها والاعتماد على نتائجها، كما توحي الدال عند سماعها بشيء من القطع الحاد في الأمور وإرادة إتمامها، بمعنى أن الموقف يتطلب الحزم والوضـــوح والجدية. والحرب على المستوى الواقعي لم تقع بعد، بل إن فعلهـــا يعطـــي معنـــى المطاوعة صرفيا، دون التحقيق الفعلي لأنه مسبوق بالجزم، ولذا فقد جـــاء تكـــرار الدال ليحقق البعد الدلالي الذي عجز الفعل المقيد عن تحقيقه، وليؤدي دوراً إيقاعيـــاً يتناسب وإيقاع الحرب: النفسية الداخلية القائمة، والواقعية الخارجية الممتنعة.

ومن الشواهد الأخرى في هذا الباب، قوله:

– وتفتحُ نافذةً للسكونْ .

---

[1]- مقدادي، أحدٌ.. أحد، ص 25.

[2]- الرواشدة، مغاني النص، ص 143 – 144.

[3]- مجهور: حرف أشبع الاعتماد عليه في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه. انظر: الصيّغ، المصطلح الصوتي، ص89.

[4]- شديد: يحبس الهواء الخارج من الرئتين حبساً تاماً، ينجم عنه ضغط الهواء، ثم إطلاق سراح المجرى الهوائي فجأة ليندفع الهواء محدثاً صوتاً انفجاريا. السابق، ص115.

[5]- القلقلة: صوت كالنبرة عند الوقوف على عدد من الأصوات وإرادة إتمام النطق بهن. الصيّغ، المصطلح الصوتي، ص153.

وبينَ نكونُ،

و ألا نكونْ.

تخيط الفراشاتُ ثوبَ الجنونْ .

وتمضي،

إلى حتفِهَا راضيهْ !! [1]

يستثمر المقطع السابق عدداً من الحروف، ويكررها على نحو يحقق لهـا أثراً إيقاعيا لافتا، لعل من الأجدى أن أوردَ قائمة بعدد تلك التكرارات:

النون: 9 الألف اللينة: 9 الواو: 8 اللام: 7

التاء: 7 الفاء: 4 الياء: 4

لا شك أن تكرار تلك الحروف بتضافرها وتواؤمها في المقطع، قد أكسبه بعداً إيقاعياً، لعلّ أبرزها (حرف النون)، الذي يحقق بتكراره إيقاعاً خاصاً، والنون " صوت مجهورٌ متوسط بين الشدة والرخاوة، ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركاً الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولاً، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء مـن التجويـف الأنفي محدثاً في مروره نوعاً من الحفيف لا يكاد يُسمع "[2].

وقد استأثر النون بالقافيـة، إضافة لتكراره في الحشو، إلى جانب وجود التنوين الذي يعطي صوت النون الساكنة فيرتفع تكراره إلى (10) تكرارات، ليحقق أعلى نسبة تكرار في المقطع، متفوقا على الألف اللينة التي كانت توازيه في عـدد التكرارات. وقد أوحى هذا الصوت بإيقاع حزين، وبمسحة ألـم وأنـين وضـعف، تتناسب وطبيعة موقف الفراشات التي تسعى راضية إلى حتفها، وطبيعة موقف مـن لا يجرؤ على اتخاذ قرارها فيقف بينَ بين، بسكون قاتل أشد ضعفا من تلك النهايـة المؤلمة للفراشات، أضف إلى ذلك أن النون تسمى "الحـرف النـواح " لارتباطهـا بالبكـاء وأسبابه، كما أنها تتناسب إيقاعيـاً مع التعبير عن هذا المعنى وأدائـه . [3]

---

[1]- مقدادي، حقول الليلك، ص96.

[2]- أنيس، إبراهيم، 1979م. الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، ص66.

[3]- داود، الأسلوبية والصوفية، ص85.

ومن الأمثلة الواضحة على علاقة تكرار الحروف بالإيقاع، قوله في قصيدته " نبـــي البكاء ":

- يا نبيَّ القرى...
ستغفو على هذه الأُحجيهْ !!
وكلُّ صحيح هنا باطلٌ
وكلُّ الوجوه هنا ...
أقفيهْ ؟
لا تمل للهدوءْ
فقد نقضَ الآخرونَ الوضوءْ
وسلَّمَ آخرنا دَمَهْ ...
لا تكن فَمَهْ ..
يا نبيَّ الأسى .
لا تكن زمناً ...
مومسا ... أخرسا.
فالمزادُ
رسى
والخريفُ اكتسى .
ولم يبقَ إلا ....،
رماةٌ ....،
تلقفهم شارعٌ ....،
ثمَّ ولَّى .
وهذا الدَّم العربيُّ ....،
تجلّى .
وبالصبر لمّا أريقَ،
تحلّى
ولا أنت قيسٌ ....،

ولا الأرضُ ...
ليلى [1]

تكشف اللوحة السابقة بوضوح أنساق متعددة من استغلال البعد الصوتي بشكل مثمر فيها، فهي من جهة تكشف بوضوح تكرار حروف بأعينها، فيؤدي ذلك التكرار دوره في خدمة موسيقا النص بوضوح، فحرف السين يرد في المقطع: (وسلّم – اكتسى) 6 مرات، وهو حرفٌ صفيريٌّ مهموس مرقق[2]، وقد حقق هذا التراكم المقصود قدراً معقولاً من الإيقاع، دون أن يثقل ذلك على المقطع، أضف إلى ذلك الدور الذي يؤديه في تخصيب الدلالة وإثراء أفقها، فهذا الحرف يرتبط بالسمع، كونه من الأحرف الصفيرية الهامسة، ويرتبط ذلك السماع بالقرب، إذ لا يستطيع الهمسُ أن يؤدي دوره بين الأطراف المتباعدة، وحين يتحقق القرب تصبح عملية السماع مؤكدة مضمونة النتائج، والشاعر إذ يوجه خطابه إلى نبي البكاء، بوصفه قائد الثورة المنتظر، الذي تقع على كاهله أعباء الأمة وقضاياها وتوحيد شعوبها، ويتميز بأصله القروي العفيف الجدير بما يعلق عليه من آمال كما أشرت في غير موضع من هذه الدراسة؛ لا بدّ وأنه – أقصد الشاعر – يفترض قرب ذلك النبي الوجداني والمعنوي من الناس، يقول تعالى: {كَمَا أَرْسَلْنَا فِيكُمْ رَسُولاً مِّنكُمْ يَتْلُو عَلَيْكُمْ آيَاتِنَا وَيُزَكِّيكُمْ وَيُعَلِّمُكُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَيُعَلِّمُكُم مَّا لَمْ تَكُونُواْ تَعْلَمُونَ }[3]؛ مما يعني أن نقل أوجاع الأمة وهمومها وقضاياها إليه يبدو أمراً يسيراً، تغطيه الطاقة الصوتية الكامنة في تكرار السين في المقطع.

ينتقل المقطع إلى تكرار واضح لألف المد: (ولّى، تجلّى، تحلّى، ليلى)، ويمتاز هذا الحرف بوصفه حركة طويلة بوضوحه في السمع، ذلك أنه يحتاج وقتاً طويلاً يتناسب دلالياً مع المخاطبة عن بعد، مما يعني أنه يؤدي وظيفة فنية صوتية، فهي ذات مرونة عالية، وسعة في الإمكانات الصوتية، مما يجعلها تضفي موسيقا

---

[1]- مقدادي، على أي حال أحبك، ص156 – 158.
[2]- أنظر في صفاته: الصيّغ، المصطلح الصوتي، ص108 وص158 وما بعدهما.
[3]- البقرة: 151.

تتميز بتأثيرها النفسي الخاص[1]. يفضي بنا ذلك إلى الدور الذي يؤديه تكرار هـذا الحرف في الدلالة، إذ يستمر الشاعر في بث شكواه إلى ذلك النبي، وفـي تحريـك مشاعره، ونقل أحاسيس الألم والحزن والحسرة، لاستجداء فعله المؤثر الذي يخلص الأمة من الضعف المسيطر، مما يجعل امتداد الصوت في تلك الألفاظ، وفي كلمات المقطع الأخرى: (إلا، رماة، شارع، هذا، لمّا، لا، لا) متناسب مع دلالة المقطوعة، أضف إلى ذلك الزمن المضاعف الذي تستغرقه المقاطع الطويلـة لأدائهـا، وهـذا يتناسب وإيقاع الحزن وأصوات الألم وبث الشكوى.

كما وتؤدي القافية دورا مهما في السياق، من خلال التماثل الصوتي الذي يحقق قدراً كبيراً من الإيقاع، من أمثلة ذلك في المقطوعة:

الأحجيهْ – أقفيهْ / الهدوءْ – الوضوءْ / دَمَهْ – فَمَهْ /

الأسى – أخرسا – رسى – اكتسى / ولّى – تجلّى – تحلّى – ليلى .

إن ذلك التشابه المقصود في القوافي، واطراد حجمها مـع زيـادة حجـم المقطع الذي يحتويها، يكشف التجانس بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي كما أسلفت، أضف إلى ذلك أن القافية قد تضمنت نوعين من أنواع التـوازي: التـوازي الحرفيّ الموضح على النحو السابق، وتوازي الصيغ كما في: ولّى – تحلّى – تجلّى، فتتناسب تلك الأفعال الماضية المضعّفة المرتكزة على حروف اللين، وعلى المقاطع الطويلة، مع طبيعة الحقائق الموجعة التي يريد الشاعر أن ينقلها لذلك النبي – قائـد الثورة – المنتظر.

ويعدّ التوازي النحوي من أنماط التوازي المتوافرة في القصيدة المقداديـة، يستعين به الشاعر لتحقيق وظيفة دلالية. ويتضح أن البنى في هذا النسق ترتكز على التركيب النحوي، "لأنها تعين على تحديد السمات النحويـة الأساسـية فـي اللغـة وأنظمتها، وتعين على فهم أبعادها الدلالية، والتعمق في الفكر اللغـوي لأي مجتمـع من المجتمعات"[2]. ويؤدي التشاكل النحوي وظيفتين: إذ يخدم البعد الإيقـاعي مـن جهة، ويبلغ رسالة ما من جهة أخرى، لأن تلك التراكيب ذات طابع جمالي تـأثيري

---

[1]- انظر: داود، الأسلوبية والصوفية، ص87. وكذلك: أبو الخير، أصوات العربية، ص76.

[2]- الرواشدة، مغاني النص، ص151.

إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقيّة[1]، ومن الأمثلة الدالة في هذا البـــاب، يقـــول مقدادي في مقطوعة " مشهد ثالث " من قصيدة " ثلاثة مشاهد ليوم عادي ":

- الجرادُ إذن ...
مؤمنٌ مثلنا .
نقيمُ الصلاةَ...،
يقيم الصلاه.
نؤدّي الزكاة...،
يؤدّي الزكاه
ولكنَّه حين مرَّ بنا
ورأى ...
ما رآه.
أتمَّ الصيامَ،
وقالَ:
هنا لا تجوز الصلاه!! [2]

تكشف المقطوعة آلية من آليات التوازي النحوي، أقصد التوازي الترادفي التي يقوم فيها " البيت الأول بعرض موقف ما، ثم يكرّر البيت الثاني ذلك الموقـــف، أو يخالفه، ويهدف هذا الضرب من التوازي إلى إحداث تأثير مباشرٍ فـــي المتلقـــي وإقناعه بوجهة نظره". [3]

بعد أن أدانت القصيدةُ المحتلّ الصهيوني في مشهدها الأول، ذلـــك أنـــه ومنذ يومه الأول تشرّب العلوم العربية، واستبدل تاريخه وقادتـــه بتـــاريخ العـــرب المواطنين وقادتهم، فأسقط الوجود والفكر العربي من أرضه وموقعـــه الحقيقيّـــين؛ انتقلت في مشهدها الثاني لإدانة طاقم السلطة الذين ينفقون القمم في اللاجدوى.

أما في هذا المشهد – موضع الدراسة – فينتقل الشاعر إلى إدانـــة قاســـية للذات– الأمة – وتجريحها ورفضها، لما تسببه من خيبة أمل وإخفـــاق فـــي اتخـــاذ

---

[1]- الرواشدة، مغاني النص، ص151.
[2]- مقدادي، على أي حال أحبك، ص 53.
[3]- الرواشدة، مغاني النص، ص154.

موقف حقيقي إزاء ما يحيط بها، فيهزأ بها بمشابهة أفعال الجراد بأفعالها، والجراد يرتبط في مرجعياتنا المعرفية بالقحط والموت واليباب، يسطو على ما ليس له، لكنه يبدو في المقطوعة – مثلنا – يقيم الصلاة كما نقيمها، ويؤدي الزكاة كما نؤديها ! فتكرار الفكرة مع إسنادها إلى رمز كالجراد، يسلب العبادات والأفعال التي تؤديها الشعوب العربية قيمتها الحقيقية الوجدانية والحضارية.

ونلحظ أن ردودَ الأفعال المتعلقة بالشعوب العربية مسندة إلى ضمير الجمع، بمقابل أن الخاصة بالجراد قد أسندت إلى المفرد، وهذا يدخل في صميم فكرة التوازي الترادفي، إذ يختصر الشاعر السياق اللغوي كلّه، فيعبّر باختلاف الضمير عن ضآلة الشعوب العربية مجتمعة أمام عدوّها المفرد، إذ لو كان موقفها مقاربا على الأقل لاستبدل ضميرها بضمير المتكلم المفرد، كما أن إضفاء الإفراد على الجراد يزيد في عظمة وجوده ودماره واستعلائه، فهو حين أدرك تخاذل تلك الشعوب، أتمّ صيامه، ربما اشمئزازاً من حالها كيلا تصيبه العدوى، أو شفقة على تلك الشعوب اليباب، أو ربما لأنه لم يعد يجد ما يفطر عليه عندهم ! مما رسّخ فيه اعتقاد نجاسة تلك الأرض – الروحية على الأقل، إذ لا بدّ أن تكون ملعونة بتخاذلها وقحطها – فلم يستطع أن يتمّ صلاته فيها.

وهكذا، فقد أدّى الإيقاع من خلال مظاهره المتعددة والثرية، دوراً مهما في معاينة القصيدة المقدادية ودراستها، وحقق لها مكتسبات متفردة على هذا المستوى، والذي أسهم بشكل لافت في تطوير الأسلوب الفني تطويراً ناجحاً، وفق ما هيأته له التجربة الشعري

الفصل الخامس:

الصورة الشعرية ومعجم الشاعر الدلالي

1.5: الصورة الشعرية

أساليب بناء الصورة المفردة

شاع تداول مصطلح " الصورة " في الخطاب النقدي على ألسنة نقاد الحركة الرومانتيكية، منذ أوائل القرن التاسع عشر، ثم ازداد الاهتمام بها بعد ذلك لدى شعراء الحركة الرمزية في فرنسا، من أمثال مالارميه(1842-1898م)، وفيرلين(1844-1896)، وبول فاليري(1871-1945)، إذ تنافس شعراء هذه المدرسة وكتابها في تمجيد الصورة، وإطراء وظيفتها في الأدب، فوصفها بأنها مشكاةُ الكاتب السحرية، وبأنها سحر يلقي به إلى القارئ، إلى أن أصبحت للصورة هيمنة واسعة - باعتبارها عنصرا ثابتا في الشعر - خلال النصف الأول من القرن العشرين[1].

أما نقدنا القديم، فقد اعتنى بالصورة الشعرية، فيما طرحه من نظريات حول الخيال وقضية واللفظ والمعنى، والصورة المجازية، وقد اعتمد في مفهومه عن الصورة على جميع الأدوات التعبيرية، حيث شمل علوم البلاغة جميعها، وعلم العروض والقافية. ثم اختلف هذا المفهوم في العصر الحديث فاقتصر على الاستعارة والتشبيه وتركيباتها المختلفة. وقد تأثرت خطى نقادنا في عنايتهم بالصورة بما قدمه النقد الغربي، ابتداء بجماعة المهجر، ثم جماعة الديوان فجماعة أبولو[2].

والمبدع يقدم مفاهيمه وحقائقه عن الحياة من خلال صوره، إذ لا يستطيع أن يدرك تلك الحقائق إدراكاً حسياً أو عقليا، إنما يدركها (مصوّرة) محسوسة، إذ تتحرك طاقته التخيلية من خلال العنصر الحسي، فيدرك الحقيقة في الصورة ويقدمها، مما ينفي التناقص بين عالم الخيال وعالم الواقع عند الشاعر، إذ يستعين

---

[1]- السيّد، شفيع، 1999م، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ص235.

[2]- المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص221، انظر كذلك: زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص67-78.

على الواقع بالخيال لإبرازه وتعميقه. [1]مما دفع بعضهم إلى تعريف الصورة على أنها "أداة الخيال ووسيلته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فعاليته ونشاطه"[2].

وقد تعددت تعريفات الصورة الشعرية بتعدد الاتجاهات التي قامت عليها الدراسات القائمة حولها، كالاتجاه الوجداني والنفسي والرمزي. ذلك ان الصورة الشعرية نسيج متضافر من " الألوان والأشكال والحركات إضافة إلى الملمس والرائحة والطعم "[3]مما يجعلها أرضا خصبة لتلك البحوث بفرعيها: النظري والتطبيقي.

لذلك يعد مفهوم الصورة مفهوما متجددا من عصر ثقافي إلى آخر، ومن ناقد لآخر، ومن خلال النظر في تلك الدراسات نستطيع أن نستشف اتفاقها على أن التجربة الشعرية هي التي تستدعي لغتها الخاصة، وتدفع المبدع إلى تشكيلها بطريقة معينة، تتكون الصورة فيها وفق الفكرة المسيطرة، والشعور الذي يوجهها[4]. فالتجربة الجديدة تبتكر صورها الجديدة، ذلك أن " اللغة خلق دائم، فما عبّر عنه تعبيرا لغوياً لن يتكرر مطلقا، إلا بإعادة إنتاج ما قد أنتج "[5]

وأوافق ستيفن أولمان الرأي أن التقدير العالي الذي احتلته الصورة عبر العصور النقدية لدى الباحثين، والذي أمن به معظم الكتاب، لم ينافسه سوى المكانة البارزة التي احتلتها في البحث الأسلوبي[6]. ليس فقط للنصيب الواسع الذي حظيت به الصورة في بحوث الأسلوبيين، بشكل فرعي أو محوري متفرد، إنما لامتداد الصورة، إذ تفرد ظلالها على أغلب فروع تلك الدراسات خاصة في نطاقها التطبيقي، تأثرا وتأثيراً، فأنت حين تبحث في انزياح التراكيب على سبيل المثال، فإنما تقصد بطريقة أو بأخرى إلى انحراف الصورة عن المستوى الاعتيادي، وحين

---

[1]- الساعي، حركة الشعر العربي الحديث في سوريا، أحمد الساعي، سابق، ص303.

[2]- محمود، عبد الخالق، 1984م، شعر ابن الفارض في الضوء النقد العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، ص105. وانظر في علاقة الصورة بالخيال: عصفور، جابر، 1980، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، ط1، ص13وما بعدها. كذلك: إسماعيل، عز الدين، 1981م، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، ص128- 129. و الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، الدار العالمية، القاهرة، د.ت، ص199-200.

[3]- المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص222.

[4]- كندي، محمّد علي، 2003م، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، ص24.

[5]- عبد الله، محمّد حسن، 1981م، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ط1، ص29.

[6]- السيد، قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص236.

تبحث في معجم الشاعر الدلالي، فإنما تتقصى مفرداته المعجمية التي لعبت دورها في إثراء الدلالة التي يقدمها من خلال صوره ...

وفيما يتعلق بالصورة الشعرية عند محمد مقدادي، فقد أدت دورها المتميز في الارتقاء بالدلالة ورفع شعرية النص الشعري، إذ قلّما اعتمد في بنائها الأساليب التقليدية الجامدة، كما عمدت إلى إثارة المتلقي وتحفيزه تجاهها من خلال اتكائها على الرمز الشعري في تشكيل المعمار الهندسي للقصيدة. وهذا ما كشفت عنه فصول الدراسة أثناء تناولها العديد من المقاطع الشعرية المتكئة على الرموز الطبيعية والإنسانية بشكل عام. فيحدث دهشة النص التي تحقق للمتلقي لذة قراءته والتفاعل معه.

ومن خلال تعاطينا للشعر المقدادي نتبين أنه انطوى على ترديد بارز لصور بعينها، ذلك أنه يرى في الشعر مشروعا رؤيويا، وليس حالة طارئة. مما يجعله متكأ خصبا يستطيع أن يرفد عدداً من الدراسات التطبيقية القائمة على أساس الصورة في شعره. وتسهيلاً لهذه الدراسة فستتوقف عند أساليب بناء الصورة المفردة من خلال عدد من شواهدها الشعرية، لتكشف مدى الاستفادة التي حققتها الدلالة من تلك الأساليب المتمثلة في التشبيه والاستعارة.

توصف الصورة المفردة بأنها " أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تبنى فيها صورة، وتمثل لقطة فنية تصويرية خاطفة، وتقوم على نمطين: أحدهما بسيطٌ يعتمد على انزياح واحدٍ عن المألوف، وثانيها معقد يشتمل على انزياحين فأكثر في العلاقات الدلالية، وتبنى بأساليب منها: والتشبيه والاستعارة والتشخيص والتجسيد والتراسل "[1].

1- الصورة التشبيهية:

تعتبر هذه الصورة " وسيلة كشف مباشر تدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى، وبهذا الفهم يكون

---

[1]- المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص223-224.

التشبيه عملاً خلاقاً حقاً "[1]، وكلما ازداد الانحراف " بين طرفي الصورة التشبيهية، وتناءت المسافة بينهما، كلما ازدادت فاعلية التشبيه، وقدرته على خلق المفاجأة والدهشة والحيوية، ورفد الصورة بعناصر التخيل الابتكاري "[2].

ويقوم الشاعر في هذا النمط من الصورة بإلحاق حالة بحالة على سبيل المشابهة، ويرمي البلاغيون المتأخرون إلى أن شرط التشبيه وجود طرفين وأداة، فإذا حذف الشاعر أحدهما تحول التشبيه إلى استعارة، ولهذا فيعتقد معظم البلاغيين القدماء أن التشبيه هو الأصل، ومن خلاله تأتي التحولات الأخرى من استعارة وكناية ومجاز[3]. وقد انتزع محمد مقدادي تشبيهاته من بيئته المحيطة، فانسابت المفردات ببساطة إلى المتلقي، في مستواها الجمالي، نحو قوله:

- جائِعٌ..،

لك يا نجمةً من رصاصْ!!

وممتلئٌ..،

- مثلَ محبرةٍ - بالوجعْ!! [4]

فالمشبه به (المحبرة) من مفردات الحياة العادية التي لم تكن تمتاز بأي قدرٍ من الشعرية، ولا تثير أي حضورٍ على الصعيد الدلالي، غير أنّ الصورة المقدادية، أدخلت هذه اللفظة عالم القصيدة، فأضحت ذات فاعلية وإضاءة فنية ودلالية.

وقد استثمر مقدادي في صوره التشبيهية الطبيعة الصامتة والمتحركة، فحفلت صوره بعناصرها الصامتة: كالأماكن (البحار، والجبال، والسهول، والغابات، والحدائق) والمتحركة: (كالحيوانات، والطيور، والحشرات) ومن ذلك يقول:

- ها أنا....

خارجٌ من دمي للصلاةْ.

مُتْعَبٌ...،

---

[1]- عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص202.
[2]- أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص144.
[3]- المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص223-224.
[4]- مقدادي، حقول الليلك، ص36.

كحصانٍ توغَّلَ،
حتّى مداه. [1]

فالمشبه به في اللوحة السابقة (الحصان) يعتبر من عناصر البيئة الطبيعية بشكل عادي، ويعتبر رمزاً مطروقاً في الشعر العربي، ويشتهر بفحولته، وجموحه، وقوته، غير أن الصورة المقدادية تقدمه بشكل مغاير إذ يبدو تعباً منهكاً لتوغله في طريقه. فهل سينتهي منبعثاً في مداه؟ أم أنَّ تعبه وطول طريقه سيقضيان على حلمه، وحلم معادلِه الموضوعي – المشبّه – الخارج من دمه؟

ومن تشبيهاته يقول:

- الحبُّ يأتي بغتةً
كالرَّعْدِ... هادراً،
مدمِّراً،
كإيّما إعصار. [2]

تقوم هذه الصورة التشبيهية على تباعد أجزائها المكانية (المشبّه والمشبّه به) إذ يجمع الشاعر فيها بين المجرد والمحسوس، في تركيب لغوي يوحد بينهما، من خلال التصريح بأداة التشبيه[3]، فهو يريد أن يوحي بقوة الحب التي تتعدى أسوار الهزيمة، وتدمر جدر القهر والاحتلال. وهذه الحب لا يتأتى إلا بتكاثف الشعوب ووحدتها كما يشي به عنوان القصيدة " وحدة " وجوّها العام، ولإيمانه الشديد بأثر ذلك الحبّ، يقول في القصيدة ذاتها:

- الحبُّ ملصقٌ على جدارِ القلبِ..،
والرِّئةْ.
كلحظةِ الميلادِ،
وانسلاَخْ الليلِ
عن بطانةِ النَّهارْ! [4]

---

[1]- مقدادي، حقول الليلك، ص34.
[2]- مقدادي، حقول الليلك، ص111.
[3]- أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص144-145.
[4]- مقدادي، حقول الليلك، ص110.

فالحبُّ(المشبَّه) في مستواه العادي هو شيءٌ جميل بذاته قويٌّ بتأثيره، غير أنّ السياق المقدادي يخرجه من طور الحبّ العادي، إلى دلالة عميقة تستمد قوتها من المنابع الكونية، والدينية، والأسطورية، إذ يبدو لحظةً حساسة فاعلة جداً في حياة الإنسان كلحظة ميلاده التي تشير إلى قوة الخلق والابتكار، بل إلى وجود الإنساني بعينه، وكتلك اللحظة المفصلية التي تفصل الليل عن النهار، فيتوقف عليها نشاط الفعل الإنساني وحركيته. وهذا المقطع يتناص مع الآية القرآنية التي تقول: " وَآيَةٌ لَّهُمْ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ "[1]، لإضفاء شيء من قدسية النص القرآني على صورة الحب الخالق الذي يؤثر في مصائر الشعوب.

ولا يتوقف مقدادي في إفادته من عناصر الطبيعة عند هذا الحد التشبيهي الذي يبدو ممكن الدلالة منذ القراءة الأولى، إذ تتطور الصور التشبيهية في شعره لتخرج عن غنائيتها السابقة – وإن كان هذا لا يضعفها في رأيي – إلى تطور أكبر للدلالة، إذ تتضافر الصور لتقدم في قوله في مطلع قصيدة " محيط الغبار ":

– نهارٌ بطيءٌ...،
كسُحليَّةٍ في ظهيرة أحلامها.
دمٌ باهتٌ،
يعبُرُ الجلْدَ مثلَ مساءٍ عجوزٍ،
وأغنيةٍ...
تتراخى على شفتي،
مثلَ ثوبِ الحدادْ!! [2]

يأتي مقدادي بالمشبه به من تفاصيل الحياة الكونية بشقيها الإنساني والطبيعي، مؤكداً الجمود الحركي الذي يحيط به:(السحلية – المرتبطة بالظهيرة وقت القيلولة/ المساء العجوز/ ثوب الحداد). فالمشبه به في هذا المقطع ابتكار مقدادي منفرد في استفادته من أسلوب بناء الصورة المفردة، لينقل " توجسه من الحاضر

---

[1]- يس: 37.
[2]- مقدادي، طقوس الغياب، ص5.

والمستقبل حيث تباطؤ الزمن والتيه وجمر الغياب "[1] ومن صوره الأخرى يقول مقدادي في قصيدة " ضراعات ":

- العتمةُ سيدةٌ تتربّعُ في ملكوت الضَّوءِ،
  كجنيّة منفلتةٍ من عِقالِها. [2]

يلجأ مقدادي في صورته الإيحائية السابقة إلى أسلوب جديد في استثارة المتلقي، ذلك هو إحجامه عن ذكر وجه الشبه بين طرفي التشبيه، من جهة، واستثماره التشبيه البليغ من جهة أخرى.

فالتشبيه البليغ(العتمةُ سيدةٌ..) يتيح للمتلقي أن يتصوّر جدلية الصورة القائمة على ثنائية الانبعاث والموت في إشارتها البعيدة، إذ تستفز الضراعة فعل الثورة الجامد بتعدد صورها المفضية إلى استنطاق ذلك الفعل.

ومن ثمَّ فهو يريد أن يوحي بعظمة الجنون حين ينبثق عن فعل ثوريٍّ خارق، فالسيدة المتربعة في ملكوت الضوء هي مليكته بسيطرتها وسلطتها عليه.. والجنية مليكة الحرية التي تكسر جمود القبائل العربية بتحررها عن حدود تفكيره المحصور في إطاره القبليّ، وهذا يشي بأن الواقع الضعيف هو اختيار ضمنيٌّ مسكوت عنه في ذوات الشعوب القانعة به، إذ لا يُجبَرُ أحدٌ على اعتمار العقال عادةً، فلماذا تضطر الجنية للتفلت منه؟

ومن صور التشبيه البليغ التي تؤدي دلالة متفردة ما جاء على سبيل انزياح الصفة كما في قوله:

- والدويلات نسلٌ،
  يُبرّيءُ عجز تورُّمنا. [3]

وهكذا يشكل التشبيه " عاملاً بنائياً ودلالياً وإيحائياً في الوقت نفسه، إذ يعمل على تجسيد رؤية الشاعر"[4] وإحساسه العميق بالاغتراب والغربة تارةً، وبضرورة انبعاث الشعوب العربية وانفكاك جمودها الحركي تارةً أخرى.

---

[1]- الزعبي، حمدة، مقال في جريدة الرأي الأردنية، بتاريخ 2006/3/15.
[2]- مقدادي، رجل برسم الحب والمنفى، ص15.
[3]- مقدادي، على أي حال أحبك، ص59-60.
[4]- أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص146.

وبذلك تخرج الصورة من طورها التقليدي عندما تتآزر في مجموعها في رسم صورة كلية للرؤية التي يقدمها الشاعر في مشروعه الرؤيوي، مما يخصب فاعليه التشبيه، في استثارة دهشة المتلقي، ويجعله أكثر وعياً وحساسية بواقع الشاعر المسكون بالغربة والضياع.

2- الصورة الاستعاريّة:

الاستعارة في أصلها تشبيه كما أشرت فيما سبق، غير أنها تقوم على حذف أحد طرفي التشبيه، فإذا حذف المشبه به سميت استعارة مكنية، وأن حذف المشبه صارت استعارة تصريحية[1] ويشترط في كليهما حضور صفة(دال لفظي) من صفاته تشير إليه في النص.

وتعتبر الاستعارة ضرباً من ضروب الانحراف الأسلوبي، " ذلك لأنها تقوم على انتهاك حرمة العلاقات السياقية، وفصم عرى الأواصر الاقترانية، والإجهاز على التوقعات المألوفة والإطاحة بالكلمات التي يجر بعضها بعضاً بسبب العادات الاستعمالية "[2] فتشكل تلك الأنماط من الاستعارة مناطق بارزة تستثير انتباه المتلقي وحساسيته تجاه النص، إذ ينقل الشاعر من خلال هذا الأسلوب الفني ما تشكل لديه من أفكار وهواجس ورؤى، ويجسدها بشكل جمالي مؤثر، ينأى عن التصريح. من النماذج الدالة في هذا الباب، يقول مقدادي:

- إنّهم يرحلون،
والشوارعُ تكنسُ أوقاتَهُم،
والأزقَّةُ ملأى،
بسيلٍ من الفقرِ والمعصيه.[3]

تتجسد الاستعارة المكنية والتصريحية في النص السابق من خلال المفردات: تكنس، الأوقات، ملأى، إذ وضعت توظيفاً مجازياً خاصاً، يقوم على تأسيس علاقات جديدة بين الألفاظ.

---

[1]- المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص239.
[2]- أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص147.
[3]- مقدادي، على أي حال أحبك، ص69.

فالطرقات لا تكنس عادةً، والأوقات ليست مجالاً للكنس، والأزقة لا تمتلئ، إنما هي إحالةٌ إلى رؤية الشاعر، تجاه الزمن المتأزم بركوده وقذاراته. فالشاعر يلغي علاقات الواقع المألوفة، ليعيد تشكيل الواقع بعلاقات نفسية وإيحائية جديدة فهو يوظف الاستعارة المكنية، بتضافر يستثير المتلقي، من خلال الفعل(يكنس) الذي يختزل استعارتين معاً، إذ شبه الشاعر الشوارع بعامل النفايات الذي حذفه واحتفظ بفعله، كما شبه الأوقات بالقمامة، التي حذفها واحتفظ بفعلها (يكنس) "من خلال نسقٍ علائقي يفرّغ الدوال من مدلولاتها الحميمة، ويكسبها مدلولات طارئة"[1]. مما يجعل النص يستحيل مسرحاً يعرض مأساة الواقع المتأزم بغياب الفعل الحقيقي الذي ينقذ الأمة من الهلاك، والتردي في الفقر الاقتصادي والأخلاقي معاً. وقد لجأ الشاعر إلى الجملة الفعلية ثنائية الدلالة في الاستعارة، إمعاناً منه في تصوير المفارقة بين الفعل المتوافر وبين الفعل الحقيقي الغائب والمنتظر.

ومن صور الاستعارة المكنية الجميلة في شعره، يقول:

- هذه غابةٌ،

تترجّلُ أحزانها

ويصير المدى حلمها المستحيل. [2]

تقدم هذه الاستعارة المكنية امتدادا للرؤية التي طرحتها الصورة السابقة، فالغابة تترجل، صورة أنزل الشاعر منها الغابة منزلة الفارس مبقيا على شيء من لوازمه(الترجُّل)، ثم يؤكد انكساره النفسي، بمزج الصورة السابقة، مع صفة إنسانية أخرى (الأحزان)، ليشير بذلك إلى أن الغابة ليست غابة حقيقية إنما هي رمز للأمة العربية باحتشاد شعوبها وطوائفها وهمومها، ووجه المشابهة بين الغابة والأمة هو الكثرة من جهة، والقحط من جهة أخرى إذ يعبس وجه الغابة حين تنقطع أمطارها فيذهب ربيعها، وتعبس الأمة حين تنقطع أفعالها الثورية والنافعة فيذهب عزها ويعتريها القحط الحضاريُّ.

ومن ذلك يقول مقدادي:

---

[1]- أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص151.

[2]- مقدادي، على أي حال أحبك، ص90.

- وأعشابُ ظمآى

لذلك الثغاء[1]

وقوله:

- وتسقطُ داليةٌ ظلَّلَتْ حاجبيْه[2]

وقد رسم مقدادي صوره الشعرية معتمداً على أساليب بنائية أخرى كالتشخيص والتجسيد وتراسل الحواس واللون.وتعدُّ المدينة مثالاً لأسلوب التشخيص البنائي في شعر مقدادي، إذ اتخذت أفعالاً وصفات متعدد، نحو:

[1]- مقدادي، طقوس الغياب، ص6.

[2]- مقدادي، طقوس الغياب، ص17.

ونستطيع العثور على أمثلة تجسيدية متنوعة، كما في قوله:

- فتبَّرجت من بهجةٍ،
لغتي. [1]

فاللغة(المشبّه) تنزل منزلة الفتاة التي تتبرَّج على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي موقع آخر يقول:

- ثمَّ يُعدُّ السِّهامَ المضيئَةَ،
يجتَرُّ أوجاعَه السَّاهِرَهْ.
هو الفجرُ،
ليست تقاومُهُ حِدَةُ الجَلْدِ،
والشمس عَصفورةٌ...،
تستظلُّ برمّانتينِ على صدرِ " غَزَّةَ " [2]

يحتوي المقطع السابق غير صورة من صور التجسيد، فالأوجاع تنزل منزلة الإنسان الذي لا ينام على سبيل الاستعارة المكنية، والفجر كذلك ينزل منزلة الإنسان القوي الذي يضعفه الجلد، و" غَزَّةَ " تنزل منزلة الفتاة اليافعة شهية الأنوثة، على سبيل الاستعارة المكنية كذلك.

ومن صور الاستعارة التي توافر عليها الشعر المقدادي: تراسل الحواس، وهو " إيجاد نمطٍ جديد من العلاقات اللغوية ينبع من فكرة نقص نظام الحواس مما يستدعي مزج عملها، أو بتبادل معطياتها"[3]، فيوصف مدرك إحدى الحواس بما يوصف به مدرك حاسة أخرى، فتتوالد صورة ممتزجة جديدة قائمة على تخالف العرف اللغوي. ومن تراسلات مقدادي، يقول:

- لا شيء أحمله غير صوتي الكفيف. [4]

---

[1]- مقدادي، طقوس الغياب، ص42.
[2]- مقدادي، أحدٌ..أحد، ص56.
[3]- المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص248.
[4]- مقدادي، حقول الليلك، ص122.

إن وصف الصوت بصفة بصرية ممتعة يشير إلى تعاظم ألمه، فالصوت قد يختفي فيصبح الإنسان أخرس، أمّا امتداد تأثير العمى حتى ليطغي على الصوت المختفي أساساً، فيعبر عن فيضٍ من القسوة والألم. وسبق أن أخذت صوراً للتراسل في فصل الانزياح من هذه الدراسة، ذلك أنها تقوم على خرقٍ واضحٍ في الاستعمال كما أشرت.

ثانيا: معجم الشاعر الدلالي

تشف تجربة مقدادي الشعرية عن مقدرة واعية متنامية في مجال تطوير الدلالات وتوسيعها، من خلال وضع الألفاظ في سياقات جديدة، وبعثه الطاقات الإيحائية في كثير منها، وقد استطاعت الفصول السابقة أن تكشف عن الدور الفاعل الذي تؤديه المفردات والتراكيب المقدادية في رفع شعرية النص الشعري، من خلال انزياحاتها المتعددة تارة، وتناصاتها، ورمزيتها، أو مفارقتها تارة أخرى .

وفي السياق ذاته، سياق الدلالات والطاقات الإيحائية التي تمتلكها لغة الشاعر، أعتقد أن شعر مقدادي يتوافر على طاقة أسلوبية تتماز بالرهافة والدقة والتجديد والتنوع، إذ يشكل الأسلوب " مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، وذلك أن الذي يميز هذا الخطاب هو كثافة الإيحاء وتقلّص التصريح" [1].

وقد بحثت القصيدة العربية منذ القدم" عن اللفظة الجميلة المنتقاة التي تكاد تقف وحدها لوحة شعرية قبل أن تحتل موقعها في القصيدة "[2]، كما حرصت على انتقاء " العبارة الأصيلة المتقنة، التي تعد امتداداً طبيعياً ومتأنياً لجزالة اللغة الشعرية القديمة" [3]، للوصول إلى المستوى المثالي في الشعرية، ذلك المستوى الذي أدى إلى أزمة تجاه لغة الشعر الحديث والمعاصر، إذ بقي فريق كبير من الشعراء يحتفظ بلغة ذلك المثال، يحرصون على انتقاء اللفظة، ويفرقون بحزم بين لغة الشعر ولغة

---

[1] - المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 91-92.

[2] - الساعي، أحمد بسام، 1978م، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1. ص 195.

[3] - الساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا، ص 195.

الواقع[1]؛ بينما اتجه فريق آخر إلى تخير"الواقعية اللغوية"، لإيمانه " أن على اللغة أن تساير تجربته بكل ما فيها من التناقض والغنى والتوتر، وبأبعادها كلها"[2]. وقد طرحت آراء ودعوات نقدية متنوعة تعصبت لأحد الفريقين أو قامت بالموازنة بينهما[3]. ولعلنا ندرك أن الحديث عن اللغة الشعرية الحديثة، حرج وحساس وشائك، ذلك أنها تمثل انعطافا مرحليا كبيرا في تاريخ الأدب العربي، وقد رأى بعضهم أنها بأبسط صورها، تمثل صراعا بين هويتين ثقافيتين: عربية متجذرة مئات السنين، وأخرى تسعى للبحث عن مقومات جديدة تمتد باتجاه ثقافة غربية، لعبت دورها في تشرّخ الهوية الثقافية العربية.[4] .

غير أني أعتقد أن الأمر لا يبدو كذلك تماما، إذ أرى أن اللغة الشعرية الحديثة تمرّ الآن في أوج عطائها وازدهار أساليبها وتقدّم تقنياتها، هذا ما نستطيع أن نتلمسه في النتاج الشعري والثقافي لأدباء العصر وشعرائه، إذ استطاعت بعد باع طويل من العناء والصراع والصقل أن تتشرب العديد من الثقافات القديمة والحديثة، العربية والغربية، على حدّ سواء، كما استطاعت أن تنهض بعبء مواكبة هموم المجتمع وقضاياه وصراعاته، وأن تستوعب ظروفه ومستويات تقدمه ووعيه المتسارع، ومن هنا تتأتى خصوصية اللغة الشعرية الحديثة، إذ تستطيع أن تواكب جميع المسارات اللغوية الخاصة بالميادين الحياتية ومجالات المعرفة الإنسانية، بتوسع واستثمار دلالي مدهش، دون أن يكون لغيرها من تلك الميادين القدرة ذاتها .

---

[1] - انظر الساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا، ص194 – 196. وكذلك: الشرع، علي،1991م، لغة الشعر المعاصر في النقد العربي الحديث، منشورات عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، ط1، ص1 – 21.

[2] - الشرع، لغة الشعر المعاصر، ص 29. (الشعر العربي الحديث ومشكلة التجديد، أدونيس، مجلة شعر، ع 96، 1962م).

[3] - يذكر أن إبراهيم السامرائي كان أول من تنبه لموضوع لغة الشعر العربي الحديث، في كتابه: لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، د.ت. وقد قام الكتاب على أساس البحث اللغوي، مما دعاه ليتبعه بكتابه: في لغة الشعر، دار الفكر، عمان، 1983م، لتتصب الدراسة فيه على طبيعة لغة الشعر نفسها. انظر: السابق، ص 1. ومن الدراسات التي اهتمت بلغة الشعر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، خير بك، كمال، 1978م، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف عن الفرنسية، منشورات المستشرقين الفرنسيين، ط1، لغة الشعر، داود، أحمد يوسف، ط1980م، لغة الشعر، وزارة الثقافة، دمشق. و الكبيسي، عمران خضير، 1982م، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات والنشر، الكويت، ط1. مجموعة مؤلفين، 1985م، لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، وزارة الثقافة، العراق، ط1. عيد، رجاء، 1985م، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، الإسكندرية، موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، مجلة فصول،ص37 وما بعدها. الشعر العربي المعاصر،" ثورة ومستقبل"، مجلة عالم الفكر، مج4، ع2، 1973م.

[4] - الشرع، لغة الشعر المعاصر، ص 24.

وقد أدرك المعاصرون أن الكشف عن التطور الحضاري الحادث في الحياة، يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة تواكب ذلك التطور، وأنه من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، فلكل تجربة لغتها، وما التجربة الجديدة سوى لغة جديدة أو منهجٍ جديدٍ في التعامل مع اللغة[1]. وأرى أن شعرية العربية – منذ القدم – قد تأتت في الأساس من مواكبة لغتها للعصر الذي تعبر عنه، وتتوالد فيه، يتضح ذلك من خلال تطور لغة القصيدة العربية وبنائها، والظواهر الشعرية الطارئة كالموشحات والرباعيات والخماسيات وشعر التفعيلة . وهذا يعني أن شاعرا حديثاً كمحمود درويش لو كان في العصر الجاهلي سيقدم للمتلقي الشعر الذي يليق بعصره وظروفه، مستمدا لغته من منابع ذلك العصر؛ فهل كان امرؤ القيس – مثلا – سيتعصب للغته الجاهلية، ويضرب عن ممارسة لغتنا الحديثة بكل معتركاتها وتحدياتها ومشاربها ؟!!

ومن خلال تعاطينا للشعر المقدادي، نستطيع أن نلحظ التنوع والوفرة في مفرداته، وتعدد منابع دلالاته، إذ يستقيها من التراث القديم وقيمه تارة، ومن ألفاظ العصر الحديث تارة أخرى، وقد تعامل الشاعر مع اللغة بحميمية وألفة، فكان لكلماته نكهة جمالية خلاقة في أحايين كثيرة، ثار بها على العديد من "الأصول التعبيرية المتعارف عليها لتقوم بتفجيرات فكرية"[2] يسعى مقدادي ذاته إلى تأصيلها في الشعر الذي يقدمه، إذ يرى أن على النص ألا يكون هادئا تماما، لأن "طمأنينة النص تلغي بهجة وحشيته"[3]، فالدهشة تمثل شرارة القصيدة، التي يجب أن تأخذ بعين اعتبارها الوجدان القومي الجمعي، وفي مستوياته كافة فـ:

- القصائد التي لا تنتشُ بذورها ....،

في فجوات القلبِ ....،

لا ترسل فروعها في حقول الوطن الرَّحْبَة !! [4]

---

[1] - انظر: خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 130 – 131.
[2] - الشرع، لغة الشعر المعاصر، ص 26.
[3] - مقدادي، على وشك الحكمة، ص 140.
[4] - مقدادي، على وشك الحكمة، ص 76.

وقد عني مقدادي باللفظة الموحية، التي لا تستطيع انتزاعها واستبدالها بمرادف سواها، ذلك أنها – وعلى مستوى الاختيار والتركيب – تقدم أعلى اقتصاد لغوي للمعنى المتألق الذي يتوافق والحالة الشعرية والشعورية للشاعر، وقد طرحت هذه القضية في النقد العربي القديم، فيرى أبو العلاء المعري – على سبيل المثال – أن ما يميز شعر المتنبي عمّن سواه أنه " ليس في شعره لفظة يمكن أن يقوم عنها ما هو في معناها فيجيء حسنا مثلها"[1]. وقد سبق المعرّي بمقياسه النقدي هذا، كوليردج وغيره من النقاد الغربيين الذين تحدّثوا في هذا السياق، يقول كوليردج: "كلما كانت الكلمات في القصيدة قابلة لأن تستبدل بكلمات أخرى من اللغة نفسها دون أن تفقد قيمتها، كان ذلك عيبٌ في القصيدة"[2]. وقد تضمنت الفصول السابقة الإشارة إلى عدة ألفاظ تفردت بحضورها الأخاذ في لوحة مقدادي الشعرية. ومن النماذج الدالة في هذا الصدد، يقول الشاعر:

– متعبٌ هذا السفر
والمسافات بعيدهْ !!
وأنا أبحث عن صدرٍ أغنّي،
فيه موّالاً،
وأقتاتُ القصيدهْ !! [3]

لو أخذنا كلمة " أقتات " وحاولنا أن نستبدل بها كلمة مرادفة أخرى من مثل (آكل، أعتاش)، لأدى ذلك إلى اختلال في المعنى، وإلى تناقض واضح بين المرجعية الذهنية الشعرية والشعورية للشاعر، والصورة المرسومة بالكلمات، إذ لا يشير الترادف إلى تطابق في المعنى والدلالة في العربية . [4]

فكلمة (آكل) – كفعل – تغلّب الكثرة والقوة في الحدث، إذ تنطوي على فعلي المضغ والبلع، فيشعرك بأنه يبحث عن الشبع الذي قد يتحقق حتى التخمة لوفرة الطعام؛ و(أعتاش) يشير إلى القيام بعبء توفّر أسباب المعيشة، وهاتان

---

[1] - ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين،1966م، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص 411.
[2] - الكيلاني، دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، ص 340.
[3] - مقدادي، أوجاع في منتجع الهم، ص 5.
[4] - انظر: الكيلاني، دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، ص 340.

اللفظتان – وعلى اعتبارهما انزياحا في الأساس – لا يمكن أن توافقا الواقع الشعوري للغربة والاغتراب بأي شكل، فالشاعر يحتاج أثناء سفره وترحاله الدائمين ما يسند وجدانه بدفء الكفاية والقدرة الذاتية على مواجهة الموقف، و(أقتات) وحده كفعل يستطيع أن ينهض بهذه الرؤية ويقدمها، فبعد إصابته بدوار الغربة، تشعره المسافات بشتى أنواع البعد عن الوطن، ينهش الضياع أحاسيسه وفكره، فيأخذه هذيان الحنين والتعب إلى الترنم بالمواويل – وهي لفظة موحية أخرى لا موقع لأي بديل لها في السياق – إذ يرتبط الموال في عرفنا الشعبي بحالة لذيذة مؤلمة من الشجن، وهو أقرب للنفس من الأغنية – التي قد تشي بالفرح – وأكثر ارتباطا بوجدان الوطن، والشاعر معنيٌّ بكلّ ما يشدّ الوطن إليه، لكن حاله كحال صاحبه مالك بن الريب:

لَقَد كانَ في أَهلِ الغَضا لَو دَنا الغَضا مَزارٌ وَلَكِنَّ الغَضا لَيسَ دانِيا[1]

مما يتطلب منه جهدا نابعا من ذاته، وقدرة خاصة على توافر أكبر قدر من القناعة بما يحيط به من ظروف الغربة القسرية، الشيء الذي استدعى وجود الفعل (أقتاتُ) كما أسلفت، إذ يشي بضرورة الأشياء واقتصاديتها، فالقوت في اللغة: ما يقوم به بدن الإنسان من الطعام، فيسد به رمقه[2] . وهذه الكفاية لا نستطيع أن نتلمسها في فعل آخر، والقصيدة باعتبارها جمرة قلب الشاعر المطفأة بالغربة والحنين، لا بدّ أنها تشكل تلك الكفاية التي تسدّ رمق وجدانه الشجي وعواطفه الجياشة، ولا بدّ له أن يقتات بها دون سواها ليستطيع مجابهة وحدته وغربته وقواه الخائرة ريثما تحين العودة إلى حضن الوطن .

ومن النماذج الأخرى قوله:

– ضَجِرٌ ...،
لا أجيدُ التوسُّلَ،
لكنني مُتْعبٌ بكِ،
حتى خرابي.

---

[1] ـ مالك بن الريب، ديوانه، وهذا البيت من بكائيته المعروفة إذ أصابه المرض وهو بعيد عن موطنه الغضا، فلما تعذر عليه احتضان وطنه، انشد البيت يطلب من الوطن القدوم إليه.. وهيهات أن يفعل !

[2] ـ لسان العرب: قوت.

ولا بحرَ لي،
غيرَ عينين من زنبقٍ،
وكفّينِ ضمًّا...،
طفولة روحي
" ولَمًّا " ... يبابي [1]

يتقافز المثال الأول في اللوحة السابقة ليعرض نفسه بوضوح، إذ احتوى المقطع مترادفين هما: خرابي، ويبابي، وقد اتخذ كلٌّ منهما موقعه المتفـرّد، إذ أرى أننا لو استبدلنا أحدهما بالآخر لما تحققت الدلالة المنشودة. ولاختل المعنـى الـذي يرسم الواقع النفسي والاجتماعي للشاعر.

يتخلل الضجر القصيدة التي أخذ منها المقطع السابق، حتى ليسيطر على المتلقي الضجر ذاته أثناء قراءته لها، ذلك أنها حالة خاصة من الضجر، إذ تتعلـق باغتراب روحي خالص أشد قسوة من الغربة التي تداهم الشاعر خارج وطنه، وكلما حاول الخلاص منها أو نسيانها، يقر أنه يكون بذلك قد اكتمل انتباهاً إليها[2]، لتـشتد وطأتها على نفسه، فيكتشف حالة العجز المسيطرة على أفعالـه وأشـيائه، تغويـه الذكرى فيتوسل بها للخروج مما هو فيه، غير أنها لا تزيد روحه القلقة إلا احتراقـا وخرابا، فيضجر بها .. بدروب الطفولة، والشعر الجميل، وبالعشب الفرح، وأغنيات الربابة المشتهاة[3]. والخراب إذ يعمّ يشي بأثر إنساني سابق وحاضر، الأثر الـسابق القائم على عمران الذاكرة والذكرى بتلك التفاصيل، وبذلك الكم الهائل مـن ربيـع الصور وحضور الأشياء والأشخاص، والمدعم بموجوداتها الكونية المادية الحقيقية، فالشاعر يتسكع بجسده وبذاكرته معا في أماكن يعرفها تماما فوق ثرى الوطن، تثير شجنه لأيامه الخوالي، ولكنه أثناء تجواله والتقائه أشياءه الحبيبـة، لا يـستطيع أن يسترجع ما مضى،لأن تلك المسميات توقعه في شرك الواقع المـتخم بالجراحـات والهزائم والدماء، الذي يكسر كل يوم حلما، ويقوض كل لحظة صرحا من أمنيـات طفولة الروح الهاربة من لعناته.

---

[1] - مقدادي، طواف الجهات، ص 68.
[2] - مقدادي، طواف الجهات، 65 – 66.
[3] - انظر: مقدادي، طواف الجهات، ص 66 – 67.

وإذ يزيد كل ما سبق من وهن الشاعر وألمه، تضحي الذكرى وردة تدمي فؤاده بشوكها الذي لا زال يراه سرّ لذة روحه[1]. ولأنه شاعر؛ لا يستطيع أن يجابه كل ذلك الخراب بالهزيمة، فيجد ملجأه وانتصار روحه المغتربة القلقة في أمٍّ لها عينان من زنبق، وكفّان ضمّا طفولة روحه و لمّا يبابه، واليباب حالة أشد قسوة وشمولا من الخراب، إذ ترتبط باللاأحد واللاشيء واللاممكن واللاأمان واللاخصب، فأرضٌ يباب ليس فيها أحد[2]، ويقال: داره يباب، لا حارس ولا باب؛ والحوض يباب أي لا ماء فيها[3]. وهذه الحالة الخاصة لا يمكن أن تكون في الوطن لأنه ينطوي على المدعمات الروحية والمادية، الشعرية والشعورية، التي تجعله حيّا حتى بخرابه، بما كان جيّدا والآن أسوأ، وهذا يشي بإمكانية إيجاد شيء يعيد للزمن بهاءه المسبي، فالحلم يكبر كلما جوبه أكثر، والأماني تتناسل تناسل أبناء الأرض – الأم .

وفي غربته، استطاع مقدادي أن يجد في تلك الأم ما يلمّ يبابه، وهذا الفعل المحقق يشكل مثالا آخر على الألفاظ الموحية، إذ لا يمكن أن يحلّ مرادفه (جمّعا) مكانه، لأن اللمّ أشمل وأكثر ثقة من عملية الجمع العادي، إذ يشير في اللغة إلى الجمع الكثير الشديد، وإلى جمع الأشياء المتفرقة وإصلاح شأنها[4]، وكأنه باستحضار هذا الفعل يريد أن يقوي عزيمته بوجوده الفعلي في حضن تلك الأم، التي ما استطاعت أن تتخلى عنه – وجدانيا على الأقل – أثناء غربته لتتركه الآن يجابه كل هذا الاغتراب وحده، إنه الآن – وفي حضرة اغترابه – يعترف أنه لا زال للوطن على أي حال عبقه الذي يستطيع أن يثير شهوة الأمل فيه.

لذلك كلِّه، فهو وإن ضاق بحاله، وتبرّم بواقعه وما فيه أو من فيه، يدرك في ذاته أن ضجره هذا آنيٌّ مرحليّ، سيرحل يوما وتعود الأمور إلى نصابها الحقيقي، ومما يدعّم النظرة التفاؤلية التي يتضمنها النص، خاتمة القصيدة، يقول:

– لعلّي أراكِ،

إذا عرَّتِ الريحُ أغصان فُلّي.

---

[1] - مقدادي، طواف الجهات، ص 67 – 68.

[2] - ابن منظور،لسان العرب: يبب.

[3] - الزبيدي، تاج العروس: يبب.

[4] - ابن منظور،لسان العرب: لمم.

لأجمع " بعضي " الصغيرَ...،
لـِ " كُلِّي " .
وأكملُ فيكِ نشيدي...،
وظلّي!
لعلّي!
لعلّي! [1]

نستطيع أن نجد الكثير من التراكيب المقدادية التي ارتبطت الكلمة فيها بنسيج جمالي متكامل، فوظفت في سياقها توظيفا متميزا متفرّدا، دون أن تفلح رديفتها في احتلال مكانها فكريا ولغويا ووجدانيا، ومن تلك الشواهد:

- وأسألُ قلبيَ **المسكون** بالفوضى [2]
- **هَطَلَتْ** فاطمه !! [3]
- الهواءُ **المُلطَّخُ** بالعطرِ [4]
- مصّني **علقُ** الغربة [5]
- **تمتصُّني** الدُّروب،
  وترشحني عرقاً من قلقٍ وانتظار.. [6]

وقد استطاع مقدادي أن يستثمر العديد من الألفاظ والتراكيب اليومية والشعبية المتداولة في المجتمعات العربية، وفي الشارع الأردني خاصة، فهو كما أسلفت يرى أن القصيدة يجب أن تتحدث بواقع الوطن، لتستطيع أن ترسل فروعها في حقوله الرحبة، لذلك وجد أنه سيثري قصيدته بتطويع شيء من تلك المفردات والتراكيب، وسيجعلها أقرب لوجدان المتلقي فيشاركه حالته الشعرية والشعورية، وفي هذا الباب نستطيع أن ندرك أن مقدادي قد سعى في الكثير من مقاطعه الشعرية رفيعة المستوى إلى الوصل بين تلك اللغة الشعرية الفصحى الخاصة والعامية

---

[1] - مقدادي، طواف الجهات: ص 70.
[2] - مقدادي، طواف الجهات: ص 12.
[3] - مقدادي، طواف الجهات: ص 39.
[4] - مقدادي، على أي حال: ص 74.
[5] - مقدادي، على وشك الحكمة: ص 199.
[6] - مقدادي، على وشك الحكمة: ص 211.

الشعبية أو لغة الحديث اليومي، دون أن يهبط ذلك بمستوى المقطع كما قد يعتقد البعض، وقد تجسّد ذلك السعي في محورين على ما أرى:

1. الألفاظ والمفردات والتراكيب الفصيحة المتوافرة في العامية .
2. الكلمات العامية والأمثال الشعبية .

إذ يمدنا الشعر المقدادي بالكثير من الألفاظ الفصحى التي اتخذت موقعها في لغة الحديث اليومي، المتداول بين طبقات المجتمع، فأصبحت دلالاتها الشعبية أقرب إلى الذهن من مرجعياتها اللغوية الفصيحة، وإن كانت لا تنافيها غالبا، من ذلك يقول الشاعر:

- عندما خرَّ فهمنا،
  أنَّ في التذكارِ غصّهْ . [1]

فكلمة (غصة) في المقطع السابق، هي من الألفاظ الفصيحة التي تتردد كثيرا في الحديث اليومي المتداول، وكذلك كلمة (منقوعة) في قوله:

- أغادركِ الآن،
  منقوعة الوجهِ
  في صدأ السنوات الرديئةْ [2]

وكلمة (أغمس) في قوله:

- فأغمسُ في صدرها غربتي [3]

وكلمة (جديلة) في قوله:

- فنما الزهرُ على وجه الخميلهْ !!
  أرجواناً،
  دمويَّ اللونِ،
  ورديَّ الجديلهْ !! [4]

وكلمتي (صباح) و(ينفضُ) في قوله:

---

[1] ـ مقدادي، أوجاع في منتجع الهم، ص 23.
[2] ـ مقدادي، أوجاع في منتجع الهم، ص 33.
[3] ـ مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق: ص 8.
[4] ـ مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق: ص 11.

– صباحُ البنفسج

ينفضُ عني غبار التعب . [1]

وكذلك (زند) و(أرنبهْ) في قوله:

– مثلما عاشقٌ

يستريحُ على زند معشوقةٍ ..

أرنبهْ [2]

و(جبّة) في قوله:

– ويلقي لها،

من حدائقِه ... بهجةً،

ومن عُرْيِه ... جُبَّةً

ووشَاحْ. [3]

وكذلك (دوّختني) في قوله:

– ضَجِرٌ ...،

بالدروب التي " دوّختني " [4]

والملاحظ أن تلك المفردات في معظمها لم تخالف دلالاتها الفصيحة في الاستخدام العامي، مما جعلها تؤدي دورا كبيرا في خلق أواصر متينة بين كليهما[5]، كما سمحت لهما من الاقتراب الوجداني واللساني من بعضهما البعض، كما أدت تلك المفردات دلالاتها المتفردة في النص المقدادي بشكل لافت للنظر، إذ لو استبدلناها بمترادفاتها الفصيحة أو العامية إن وجدت فلن تتساوى الدلالة، ولن يكون لها وقعها الخاص المنشود، كاستخدامه كلمة (خربشة) في قوله:

– لخربشةٍ على الجدران . [6]

---

[1] - مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق: ص 44.

[2] - مقدادي، حقول الليلك: ص 12.

[3] - مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق: ص 58.

[4] - مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق: ص 66

[5] - الساعي، حركة الشعر الحديث في سورية، ص 211 – 216.

[6] - الساعي، طقوس الغياب، ص 93.

فهو إذ يعتريه الحنين إلى الطفولة العذبة وشقاوة أيامه في ربوع وطنه، لا يستطيع أن يستبدل بهذه اللفظة رديفتها الفصيحة فيقول: لكتابةٍ على الجدران! إذ سيشعر القارئ بخلل في المقطع، يتأتى من زيف العاطفة، ولاملاءمة اللفظة لطبيعة الموقف النفسي والاجتماعي للشاعر. كما أن الكتابة توحي بعملية منتظمة واعية، أما الخربشة ببعثرة خطوطها وتشابكها أو ابتعادها، بطبيعتها اللاواعية المعهودة، تبدو أكثر مواءمة للحالة الشعورية التي تقدمها القصيدة بشكل عام.

وإلى جانب تلك المفردات الفصيحة، نستطيع أن نلحظ حضور الألفاظ العامية والتراكيب الشعبية، والتي يمكن أن تعد ميزة أسلوبية طبعت اللوحات المقدادية بشعرية مميزة دافئة، مستمدة من حوارية الأرض وعاشقها، لتقدم الدلالات بإيحائية مدهشة أحيانا، كاستخدامه كلمة (شفّالها) في قوله:

- سبحان من جعل المدينة قبلةً
صلُّوا على " شفّالها "
وعلى ضفائرها ...،
يقام المهْرجانْ
والحلمُ أوسع فسحةً
للبوحِ من هذا الدُّخَانْ [1]

ويعرّف الشاعر الشفَّال بأنها: " كلمة عامية تستخدم للدلالة على طرف الثوب السفلي الذي ترتديه المرأة في الريف"[2]. والسؤال المطروح الآن هو: لماذا استخدم الشاعر هذه الكلمة، وقد كان باستطاعته استبدالها بـ " أذيالها " الفصحى، دون أن يحدث ذلك خللا في الوزن أو القافية؟

أسفرت القصيدة التي أخذ منها المقطع " عن انتقاد حاد لسلوك السلطة السياسة " [3] التي تهزأ بآلام شعبها، وتستغل ضعفه أمامها، وصمته القسري الذي يجابه به قراراتها التعسفية في حقه، وفي حقّ ذاكرته المحمومة بالدماء والنكبات

---

[1] - مقدادي، أحدّ.. أحد: ص 21.
[2] - مقدادي، أحدّ.. أحد: ص 26.
[3] - مقدادي، أحدّ.. أحد: ص 21.

والشهداء الذين لم يثـأر لهم أحدٌ بعد، فتشرّع القرارات وتنفّذها دون أن تصطدم – ولو لمرة – بمن يحاسبها أو يردعها .

والمدينـة – في وجدان الشاعر والأمة – هي حاضنة ذلك الوباء الـذي يذهب بقوى الشعب ويجعل الوهن يعشش في جسدها، فهي أرض خصبة لتناسل كل ما هو مجحف بحق البشرية، ليس ابتداء بالمهرجانات الخطابية المكرورة التي باتت تحفظها طبقات المجتمع كافة، ولا انتهاء بالاضـطهاد القـومي والفكـري، وكبـت الحريات، الذي يضطر الإنسان إلى ممارسة شيء من الهروب بالحلم ليستجير بـه من دخان الواقع وضبابيته المأساوية.

أما القرية فهي أرضُ الحقِّ والأصالة والبراءة التي لا يصدر عنها مثـل تلك الأفعال، فهي أولا ترتبط بالإنسان القروي الشهم بأواصر متينـة، تـؤثر علـى علاقة مجتمعها الحضارية، وتجعلها أكثر تماسكا، وتعاضدا، فيما بينهم مـن جهـة، وفيما يختص بعلاقتهم بالأرض من جهة أخرى .. لذلك فهي تبدو امـرأة أصـيلة، معطاءة بذاتها ولذاتها، جميلة بما يزينها من العفاف والأخلاق .. شـفّالها لا يتـسخ بمستنقعات المدينة، مطرز بألوان الخصب والحنطة، وهذا التطريز لا يشي بـالترف إنما بالزينة الواجبة، فالفلاحة القروية لا وقت لديها لتترف بما تتـرف بـه امـرأة المدينة، وهي حين تفكر بما يجمّلها، تصنعه بيدها، وتفكر بكفايتها، لـذلك فالـشفّال يؤدي دور الحماية من أنظار الغرباء، وستر العورة، وإضفاء لمسات جمالية مباحة، بمنتجات محلية، وبذا فقد حق للمرأة القروية أن تتباهى بجهدها الخاص جـدا بهـا، بهويتها، وبعروبة أصلها العريق.

لذلك فإن الشاعـر حين يجعل المدينة قبلة يصلّي هؤلاء السماسرة على شفالها، ويقيمون المهرجان على ضفائرها، إنما يفيض بها وبهم سـخرية وغـضبا، ويضيق بكل مجرياتها ذرعا، لأنها تنتهك حرمة القرية الطـاهرة، فتحتـل موقعهـا ومكانتها في اتخاذ القرار، إذ يترف ابن المدينة بما يستورده مـن قناعـات ورؤى وقرارات خارجية لا تستمد من أرضه الأصيلة، ومن ثمَّ فالمدينة بما قيل وما لم يقل، لا يمكن أن يكون لها شفّال – أو ضفائر – لأنها لا تـستطيع أن تـصنعه أو تفهـم معناه، ولا يستطيع هو أن يؤدي دوره تجاهها، إذ هي امرأة كاسية عاريـة، تمتلـك

الكثير من الأذيال التي يطأها الكثيرون فيفقدونها طهارتها، ويعرقلون سيرها، وبذلك فهي تتبختر – بغباء مدقع – بما ينتهك كرامتها ويؤسس لاضطهاد أبنائها بشتى الطرق...فأنى لها أن تتقمص شفّالا بعد أن توغلت في مشاع آثامها؟! أعتقد أن تلك المفارقة العظيمة التي تحدثها كلمة (شفّالها) في هذه اللوحة الشعرية قد نجحت بتفوق في استفزاز وجدان المتلقي من جهة، وفي منح اللوحة شعرية رفيعة المستوى، لارتقائها بإيحائية الدلالة، ما لم يكن ممكنا لأي لفظة فصحى أن تؤديه مكانها .

ومن المواقع التي أدت اللفظة فيها دوراً جمالياً متفرّداً، قوله:

– إن البلادَ (قواشينٌ) بقبضته والشعبُ أعمى .. فلا دينٌ .. ولا ذممُ
فالجوعُ (شرّشَ) في أحشائنا زمناً وضاقَ فينا وضاق الخوفُ والألمُ[1]

سبق أن أشرت أن هذه القصيدة التي أُخذ منها هذان البيتان قامت على إدانة قاسية للذات، بوصفها الكل المتكامل من مجموع الشعوب العربية المتخاذلة عن المطالبة بحقوقها في المواطنة والأرض[2]، وأنها استطاعت أن تعري تلك الظروف التي أدت إلى ترهل حال الأمة، وجعلت الخزي والعار يسيطران على شعورها الجمعي، وبذلك فاستخدام كلمة (قواشينٌ) كناية عن بيع الأراضي العربية والتفريط بها للعدو المُحتَل، يشي بقسوة لامتناهية في جلد الذات، إذ تعتبر اللفظة من الألفاظ العتيقة التي نتنسم من خلالها تمسّك الأجداد بالأرض، وفداءهم لها بأرواحهم وأبنائهم، فـ " الأرضُ مثل العرضْ " والتفريط بـ " قوشانها " يعني بالضرورة التنازل عن شرف ملكيتها وإهانة كرامة الأمة، مما يستفز وجدانها لاستعادة صورة عراقتها المهزوزة . أما لو استخدم الشاعر لفظة أخرى ككلمة (عقود أو سندات) – وكلاهما فصيح – فلا يمكن أن تقوم مقام القواشين، ولا أن تؤدي إيحاءاتها الوجدانية، ذلك أن كلا منهما لفظة اقتصادية معاصرة لا تتكأ أصالة الجرح وعاطفة المتلقي تجاهه.

وكذلك استخدامه فعل (شرّشَ) ليدلّ به على مدى استفحال الجوع في الأمة العربية، فهو استخدام واعٍ أدّى دوره في إثراء الدلالة وتفرعها، إذ انتقل

---

[1] ـ مقدادي، على أي حال أحبك، ص 34.
[2] ـ انظر فصل الانزياح، ص 94 من هذه الدراسة.

بصورة الجوع من مجرد الغذاء المادي لتجمع إليه الغذاء الروحي، من خصب وأمل وأمان، فالشعوب العربية هي شعوب جائعة إلى الحق والخير والأمل والحرية والأمان في ظل ظروفها الراهنة. فالمرجعيات الذهنية لشكل (الشرش) تشير إلى تعدد محورية الأشياء وأشكالها، لكنها، وعلى الصعيد الأقوى، تغرس أملا كبيرا في عاطفتنا الواهنة، إذ يسهل اقتلاع (الشرش) غالباً، لأنه لا يتميز بالقوة والتجذر، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يشي بسطحية عوائقنا ومشكلاتنا، وبإمكانية التغلب عليها وتطهير أحشائنا من زمنها وفعلها.

ومن الألفاظ العامية التي استثمرتها القصيدة المقدادية: الربابة[1]، يعربش[2]،القودنات/ غمازتيه[3]، كوفية/ مرمطوني/ عِمَّة[4]، تنتش[5]، عرزان، عرزالا[6]. كما نستطيع أن نتعثر بالعديد من التراكيب المتداولة في لغة الحديث اليومي، على شكل أقوال، أو أمثال، أو تحيات متعارفة، من مثل: يا مرحبا/ يا مساء الورد/ أهلا/ ألف أهلا/ الذي كانَ كان/ لك الله[7]، يا قلبك/ وعليك أمان الله[8]، وحياتك سيدتي[9]، الخير عمّ / من مال الله[10]، ابن زانية[11]. غير أن هذه التراكيب جاءت بنثرية لم تخدم النصوص الشعرية كثيرا، على النحو السابق للمفردات .

وتعتبر الانتهاكات اللغوية ملمحا أسلوبيا لافتاً في شعر مقدادي، ويأتي ذلك سيرا على نهج الشعراء المعاصرين في اختراق اللغة من أدق ثغراتها، ليفتحوا ميادين واسعة من التجديد اللغوي[12]، كقوله:

– وآهٍ ....،

من الغيمةِ اللاتمرُّ،

---

[1] - مقدادي، أوجاع في منتجع الهم، ص 26.
[2] - مقدادي، حقول الليلك، ص 80.
[3] - مقدادي، أحدّ.. أحد، ص 32 و 57.
[4] - مقدادي، على أي حال أحبك، ص 9، 11، 45، 124.
[5] - مقدادي، على وشك الحكمة، ص 76.
[6] - الأولى: مقدادي، طقوس الغياب، ص 92. والثانية: مقدادي، رجل برسم الحب والمنفى: ص 55.
[7] - مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، الصفحات: 18، 43، 76، 80 على التوالي.
[8] - مقدادي، أحدّ.. أحد: ص 33، 41.
[9] - مقدادي، طواف الجهات، ص 38.
[10] - مقدادي، على أي حال أحبك، ص 34، 101.
[11] - مقدادي، على وشك الحكمة، ص 191.
[12] - الساعي، حركة الشعر الحديث في سورية، ص 212.

على صيفِ حقلي البعيدْ . [1]

يتمثل انتهاكه اللغوي في تركيب " اللاتمرُّ "، إذ ينحت الصورةَ من مفردات ثلاثة هي: (أل) الموصولية و(لا) النافية و(تمرُّ) الفعل المضارع، ليشير بالتركيب الجديد إلى توقُّف الغيث، لامتناع أصله (الغيمة) من المرور، وبذلك فالروح ستبقى تائهة تبحث في أسفارها عمّا يمنع تلك الغيمة من اجتياز سمائها، وإسباغ الخير على حقولها.

إن عملية النحت اللغوية التي دنس الشاعر بها المقدسات اللغوية – على حدّ تعبير لوسركل[2] – قد أدت دورا جماليا خاصا في تحفيز المتلقي لفك شيفرة التركيب المنحوت، إذ ارتقت بالعبارة فرفعت من مستوى شعريتها مبتعدة بها عن صفر الكتابة كما يتضح، كما قدمت للمرور غير المتحقق على أرض الواقع مسوّغين لغويين يمنعان تحقيقه في الواقعة الشعرية، فعملية المرور – كفعل – لا تحتاج نضالا جسديا أو حتى فكريا كبيرا، لأنها تبدو في مظهرها العادي عملية سهلة، لكنها في هذه اللوحة تتقمص حالة من " العنف اللذيذ " كما يقول الفرنسيون[3]، ذلك الشيء الذي يخرج بك من المستويات الشعورية – واللغوية إن شئت – العادية، إلى ما هو أكثر جدّة وشعريةً وصرامة.

فالفعل " تمرُّ " يستمدّ قوته من كونه حدثاً مضارعا، مستمرّاً، ومضعّفا – يشي بذاتيّة القوة وكمونها في جسده – لذلك فإن سهولة تحقيقه لا يمكن أن تتناسب وروح الشاعر المنهكة غربة واشتياقا:

– هي ذي امرأةٌ
كلّها تعبٌ،
وأنا مولعٌ،
في امتهان التَّعَبْ ! [4]

---

[1] ـ مقدادي، طواف الجهات، ص 9.
[2] ـ انظر: لوسركل، جان جاك، 2006م، عنف اللغة، ترجمة وتقديم: محمّد بدوي، المنظمة العربية للترجمة،توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، ص 194 وما بعدها.
[3] ـ لوسركل، عنف اللغة، ص 177.
[4] ـ مقدادي، طواف الجهات، ص 10.

فهذه المرأة/ الغربةُ تخترقُ أمن الشاعر، وقدسية روحه المتنصلة مـــراراً عبر المسافات إلى الوطن، إلى تلك الجهة اللامتاحة، فكيف للغيمة التي تنعش صيفَهُ البوار أن تمر بشكل عادي مؤدية دورها الأمومي في إخصاب روحه وبعث قـــواه من جديد؟! ولأن هذا لا يبدو ممكنا في الواقع، فقد تجذر ذلك الاختراق النفسي حتى تقمصته الحادثة الشعرية، باعتراض (أل) الموصـــولية ســـبيل الجملـــة اللاحقـــة لتحرمها مكانتها الإعرابية[1]، وبذا فهي تجهد نفسها في إلغاء تأثير وجـــوده، وهـــي توازي حدث الغربة كاعتراضٍ أوّل بين الشاعر ووطنه، ومن ثمَّ تأتي (لا) النافيـــة التي تشكل الاعتراض الثاني أمام المرور، لتوازي المـــسافة المكانيـــة والزمانيـــة الفاصلة بينهما.

وقد أدى النحت القائم على الانتهاك اللغوي، إيحاء التلاصق النفسي الشديد بين ظروف الشاعر القسرية التي تحرمه وطنه، وبين نفسه الهائمة الساعية أبدا إلى وطن تطمئن فيه، فلو فصل التركيب، وأداه كما هو أو على شكل آخر من مثل: الـــ (لا) تمرُّ؛ لأوحى ذلك بإحاطتها للشاعر لا باختراقها جسده وروحه. ولا أعتقد أن أي مجاراة للمقدّسات اللغوية كان يمكن أن تقدم لنا هذه الصورة المقدادية، بتعبيرها الذكي عن اختراقات الغربة النفسية وعوائقها.

ومن أمثلة تلك الاختراقات، إدخاله (ال) الموصولية على شبه الجملة من الجار والمجرور " فيه "، في قوله:

– أيّها الزمن الـــ ـ فيه ـ
تختصر الكائنات كياناتها ..
وفي رمله،
تتهاوى جحافلُ من جنده المتعبين [2]

و(ال) التعريف، على " شتّى " في قوله:

– وأنا أضيعُ،
أراقص النخل المحدّق بي،

---

[1] ـ إذ يعرب ما بعدها صلة موصول لا محل له من الإعراب، كما هو معروف.
[2] ـ مقدادي، طقوس الغياب، ص 24.

وأشربُ نخبَهُ،

ولغاتك الـــ " شتّى "

تطارد نخلتي. [1]

ويدخل في باب استثماره للألفاظ الغريبة نـــادرة الـــورود فـــي الـــشعر، استخدامه فعل " سمق "[2] على الصيغة الصرفية (تعوفل)، في قوله:

- سأقول شكراً – سادتي –

لمن اصطفى زمن النفاق،

على الرّفاق .

ولمن تمترسَ

خلفَ أندية " الوفاقْ " .

ولمن أقال وجودنا، لمّا **تموسقَ** في السّياقْ . [3]

واستثماره لفظة " السُّفلس " ليدلّ بها على مدى فجيعته بالحاضر الذي لا يؤدي ليلـــه إلى انبثاق فجر جديد، لأنه موبوء بقذارات العصر، وموصوم بعاره، يقول:

- يراقبُ فيها السحاقَ النسائيَّ،

والسُّفلسَ المتبقِّي من الليل،

في فجوات السراويلِ،

والأمتعة . [4]

وقد يدخل في باب غريب الاستخدام، استثماره لبعض الألفاظ العلمية في نصوصه، ليعطيها دلالات شعرية تخدم السياق الذي يحتويها، من مثـــل: بوصـــلة، الزئبق[5]؛ الأميبا، سنتيمتر، البكتيريا، فقاقيع[6]؛ جزئياته[7]؛ الكيميائي، كهربـــاء[8]. من تلك المواقع، قوله يصف ضوضاء المدينة:

---

[1] - مقدادي، طقوس الغياب، ص 24.
[2] - سمق: ارتفع وعلا وطال. لسان العرب: سمق.
[3] - مقدادي، طقوس الغياب، ص 88.
[4] - مقدادي، أحدٌ.. أحد، ص 49.
[5] - مقدادي، على أي حال أحبك، ص 48، 112.
[6] - مقدادي، على وشك الحكمة، الصفحات، 64، 74، 160، 167 على التوالي.
[7] - مقدادي، طقوس الغياب، ص 12.
[8] - مقدادي، رجل برسم الحب والمنفى، 65، 94.

- أيّها العالَمُ المسكونُ،
بكهرباءِ التوتُّرِ،
وموسيقى القلق . [1]

كما تتردد في شعره الكثير من الألفاظ العصرية الحديثة المستمدة من الواقع، فتتآزر مع معطياته بدلالاتها السياقية، وتمنح القصيدة " حساسية العصر الذي أنتجت فيه "[2]، ومن تلك الألفاظ والتراكيب: الرصاص، المهرجان، النادل، الوقت، رصيدي، السماسرة[3]/ القهوة، الجرائد، الثواني، الطلقة، قمار، النوافير، جوقه[4]/ جبهة الاشتباك، الهاتف، لفافة تبغ، الطابق[5]/النفط، الأوراق البنكية، البنادق[6]/ المظلة، الشوارع، أيقونتي، حبر الجريدة[7] / الهوية، الفنادق، الكورال، الإذاعات، الحدود، تذكرة، الصرافة، الحافلات، المقاهي،منفضة السجائر[8]/ بيادق الشطرنج، المنشّط التلفزيّ، شرطيّ المرور، ملفات[9]/ نوتتها، ستائر الساتان[10].

وبمقابل ذلك، فقد استطاع مقدادي أن يمنح قصيدته الحديثة " بعداً (هوية) قومياً تاريخياً حضارياً. أعني تجاوز القديم والتفاعل معه في آن واحد "[11]، من خلال استثماره للكثير من الألفاظ والدلالات التراثية، وإعادة إنتاجها، بعد أن يستقطبها من التراث الأدبي والثقافي كالحكم والأمثال والشعر تارة، ومن التراث الديني كالقرآن الكريم تارة أخرى. ولعل فصل التناص قد قدّم شواهد شافية لتلك الألفاظ والتراكيب كونها تدخل في أبوابه. منها على سبيل المثال: الميدان، صلبان، عقدنا العزم، أغبر، قربان، وا .. أسفا، السنوات العجاف، أساطيل، الملفع[12]/ قنديل، المحاجر، الضفائر، انعتاق، مدنفا، القوافل، رضاب[13]/ هجير، الهراوات،

---

[1] - مقدادي، رجل برسم الحب والمنفى، ص 94.
[2] - الكيلاني، دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، ص 94.
[3] - مقدادي، أوجاع في منتجع الهم، الصفحات: 6، 12، 65،35،25،23، على التوالي.
[4] - مقدادي، حالات خاصة من العشق، الصفحات: 34، 41، 74، 75، 76، 78، 83 على التوالي.
[5] - مقدادي، حقول الليلك، الصفحات: 23، 29، 52، 77.
[6] - مقدادي، أحدٌ.. أحد، الصفحات: 15، 36، 64.
[7] - مقدادي، طواف الجهات، الصفحات: 19، 60، 84، 91.
[8] - مقدادي، على أي حال أحبك، الصفحات: 19، 31، 59، 89، 115، 142، 147، 155، 170على التوالي.
[9] - مقدادي، على وشك الحكمة، الصفحات: 71، 159، 170، 216.
[10] - مقدادي، رجل برسم الحب والمنفى، الصفحات: 59، 60.
[11] - الكيلاني، دراسة أسلوبية لشعر السياب، ص 345.
[12] - مقدادي، أوجاع في منتجع الهم، الصفحات: 26، 29، 38، 43، 45، 53، 61، 62، على التوالي.
[13] - مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، الصفحات: 71، 75، 78، 83، 93. على التوالي.

أغمدة، المسجى، أترابه، المآقي، ضالع، القلائد والحرز المأربي، محبرة، الكرى، أريكتها، ممتقع[1]/ تميمة، نعل، القفار، المضمختين، الثريد، التعمد، الخندق، اسطعت، عصيّ الدمع، أقعى، يستأسد الضب، سائسيها، سم الخياط، ناصية[2]/ أنفاسك الحرّى، الحدّ والنصلا، خلا، المقاصل، أتدثر، السيف والرمح، مِدْية، المؤود، غيهب، سوط، بيارق، الإسراء، محراب، قسّ[3]/ بطريرك، المدائن، الزمرة، السرايا، الكماة، كسرى، يسومني، الإفرنج، تمشي الهوينا، ترجّل، المشكاة، الصولجان، البربر، الوقوف، الرّقاع، قرمطيّ، انفروا، المتهدّج، الطغمة[4].

والملاحظ أن مقدادي لم يقحم تلك الألفاظ في جسد القصيدة، وكأنها شيء غريب عنه،إنما أتت بتلقائية وعفوية تتواءم وسياق القصيدة، "في نسيج شعريّ متآلف منسجم لا تتنافر فيه الألفاظ أو تنبو"[5]، فتضفي على القصيدة لمسةَ أصالةٍ وعراقة تميز هويتها الثقافية، وتصنع لصاحبها معجمه الشعري المتفرّد، خاصة وأن تلك الألفاظ " لا تشير إلى معانيها فحسب، بل تثير شيئا من العلاقات والظلال التاريخية المرتبطة بها، وهي بذلك لا تؤدي وظيفة دلالية بل وظيفة صورية إيحائية". [6]

ومما قد يسجل للشاعر في باب الألفاظ المتعلقة بالتراث، ذكره أسماء بعض الأماكن في متن قصيدته، أو توقيعها، إذ يعتبر التراث المكاني أحد أهم المحاور التي تعين المتلقي على فهم القصيدة وتتبع إيحاءات دلالاتها، والمعروف عن محمد مقدادي أنه شاعرٌ كثير التنقل والترحال، وأن أمكنته تحضر بقوة في إبداعاته، إذ يرى أن تلك النصوص تنبع من قدسية الجغرافيا، وقدرة المكان على التأثير النفسيّ حينما يتعلّق به وينخرط في تفاصيله، ومكوناته الطبيعية المادية والبشرية .. ويستمرّ فيقول: " أتعامل مع المكان كأنثى آخذها بين ذراعي وأحتضنها

---

[1] - مقدادي، حقول الليلك، الصفحات: 8، 11، 12، 15، 18، 36، 44، 79، 95 على التوالي.
[2] - مقدادي، أحدّ.. أحد، الصفحات: 5، 9، 13، 16، 17، 20، 27، 33، 34، 37، 43، 48، 57. على التوالي.
[3] - مقدادي، طواف الجهات، الصفحات: 22، 25، 28، 62، 75، 78، 89، 97، 107، 126، 129، على التوالي.
[4] - مقدادي، على أي حال أحبك، الصفحات: 9، 12، 15، 16، 19، 20، 23، 29، 36، 46، 49، 65، 79، 103، 113، 139، 153، 168، 180 على التوالي.
[5] - الكيلاني، دراسة أسلوبية لشعر السياب، ص 346.
[6] - أحمد، محمّد فتوح، 1978م، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص 355.

وأرشفها وأغسلها من غبارها وأتطهر بها من خطيئتي .. أخوض بها بحاراً من الدفء والعشق والمتعة والانبهار .. وأسترخي بعد رحلة من الضنك على سفوحها المتواطئة مع الأفول الذي تقتضيه دورة العمر الذي يشكل المكان محورها، كل مكان .. مثل كل أنثى .. يحمل مفاجآته الخاصة، وعبقه الخاص، وسنديانه العتيق ... "[1]. ومن الأمكنة التي ترددت أسماؤها في دواوينه: الخليج، إيلات، المجدل[2]/ اللاذقية، نيويورك، إربد، ابن النفيس، بغداد[3]/ بيروت، الحمراء، الغور، غزة، صبرا[4]/ قرطبة، صنعاء، الكرك، حي السلالم، عمّان، السلط، الطّفّ، سقف السيل[5]/ الوكْرة[6] .

ومن الملامح الأسلوبية الخاصة التي تحسب للشاعر في معجمه الدلالي، استثماره أسماء الحيوانات والأشجار والنباتات بكثرة في قصائده، وشحن تلك الأسماء غالباً بإيحاءات جديدة، فيضفي عليها دلالات سياقية تثري اللغة المعجميّة، وتسبغ القصيدة بنكهة خاصة متفردة، أضف إلى ذلك استثمارها الطاقات الأسطورية والرمزية الخاصة ببعضها كما ورد في غير موقع من هذه الدراسة[7].

ومن الحيوانات التي وردت أسماؤها في شعره: الفراشات، النحلة، الحمام، الوطواط، النوارس، القبرة، الدوري، الغزال، العصافير، الزرافات، الوعل، الظبي، القط، الغراب، الكنار، الجمل، العناكب، الجِراء، الجياد، المهر، اليمام، الشياه، الأرانب، البلابل، الدودة، الخيول، الذباب، النعجة، الثعالب، النمل، الجراد، الخراف، الخفافيش، الكلاب، العندليب، اليعاسيب، الصرصار، الذئاب، الطواويس، الجرذان، الجنادب، مالك الحزين، حمار الوحش، الجداء، الثور، الديك، البط النهري، سمكة، الصقور، الفأر، فراخ الحجل، الدجاج، السلحفاة، التماسيح، السحلية، الأيائل، الإوز، المها.

---

[1] - الخطيب، أحمد، الجمعة 14/تشرين الثاني / 2008م، حوار مع محمّد مقدادي، **ملحق الرأي الثقافي، جريدة الرأي الأردنية**، العدد 13915، ص 2.

[2] - مقدادي، أوجاع في منتجع الهم، ص 26، 66.

[3] - مقدادي، حقول الليلك، الصفحات: 45، 81، 91، 92، 114.

[4] - مقدادي، أحدّ.. أحد، الصفحات: 35، 56، 60.

[5] - مقدادي، على أي حال أحبك، الصفحات: 15، 18، 36، 43، 44، 100.

[6] - مقدادي، على وشك الحكمة، ص 214.

[7] - انظر على سبيل المثال: فصل الانزياح ص 18، كذلك: فصل الرمز والتناص، ص

كما نستطيع أن نجد من أسماء النباتات والأشجار: الزنبـــق، الأقحـــوان، النخل، العشب، السنابل، اللوز، البرتقال، الزيتون، الأشواك، الورد، الزعتر البري، البنفسج، القرنفل، الزيتون، الصفصاف، الليلك، السوسنة، القمح، الليمون، الأشجار، الدراق، الدالية، العنب، السنديان، الحنظل، الكستناء، التفاح، الـــشقائق، البرقـــوق، الكرز، الدفلى، الأبنوس، الوسن، الجلنار، الخوخ، الفلّ، النعناع، الياسمين، البيلسان، السرو، السنّاج، البلوط، الحور، الصنوبر، القيـــصوم، الـــصندل، الحنـــاء، القثـــاء، الأرجوان، النّارنج، الرّمان، الزعفران، الكرمة.

وقد تعددت استثماراته لتلك الأسماء، فهو يستخدم الصيغة المفردة تـــارة، وصيغة الجمع في أخرى، والاسم العادي أو المصغّر، وبالنسبة للنباتات فهو يستفيد من أجزائها، كسعف النخيل وأريج الزهـــر، كـــذلك شـــذاه أو رحيقـــه، وأكمامـــه، والسنابل، والعناقيد، والخمائل، والحنطة، والأغصان، والخشب ... ويـــضيفها إلـــى الضمائر، كإضافتها إلى ضمير الغائب في قوله:

- كأني أقيلُ من القلبِ ...
  أغصانَهُ ...،
  وأعرّي العناقيدَ،
  من ظلِّ أشجارها [1]

ومن الاستثمارات الطريفة لدلالات أسماء الحيوانات والنبات، قوله:

- وحين تمرُّ طوابير ذيلِ
  الحكوماتِ،
  مثلُ الطواويس متخمةً،
  بوهجِ انتصاراتها الزائفهْ
  وضوضاءِ أسلحةٍ خائفهْ .
  قل لهم:
  إنَّ زيتوننا واقفٌ ...،
  وغاباتنا ...،

[1] - مقدادي، طواف الجهات، ص 71.

لم تزل واقفة . [1]

فهو حين ينقم على الحكومات العربية، ويدين سياستها الخائفة، وخطاباتها الزائفة عن التقدم والانتصارات، لا يستطيع أن يرى فيها أكثر من خيلاء الطواويس ولا أن يصورها لشعبه بصورة أكثر تهذيبا وأقل قسوة، لأنه كشاعر يمثل الناطق الإعلامي الحقيقي لوجدان الأمة، فيعرّي ضعفها، ويضع يده على أسباب تخاذلها، لذلك فهو حين تهتز السلطة في وجدانه، يلجأ إلى قوة الأرض المباركة، فالزيتون ذو إيحاءات وارتباطات دينية قومية وطنية خاصة، وإضافته إلى ضمير المتكلم الـ (نا) إنما يشي بوحدة الوجع من جهة، وبالصمود والمقاومة من جهة أخرى. وكذلك الغابات التي تستمد قوتها من مصادر ثلاثة على الأقل: فهي في المستوى الأول أنثى قادرة على الخصب والعطاء والتناسل، على الأصعدة كافة، ومن ثمّ فهي صيغة جمع، مما يشي بتعدد مصادر الخصب والمقاومة، وأخيراً فهي مضافةٌ إلى الضمير المرتبط بالأمة التي يوحدها الحلم والوجع معاً، وبهذا كله، لن تستطيع الطواويس أن تختال بذيولها لفترات طويلة .. إنها لحظاتٌ آنية حتى على المستوى الشعري !

ومن تلك الشواهد، قوله في قصيدة " صباحات تعبى":

- صباحٌ ....،
تسلّل حجرةَ روحي
كقطٍّ أليفٍ،
تقدّم نحوي بطيئاً،
بطيئاً،
وحين التفتُّ إليه،
بعينين مطفأتين انتحى،
جانبـاً،
واكتفى بالمواءْ !! [2]

ومنها استثماره الجميل لشمولية ألوان الزهرة المنتقاة، في قوله:

---

[1] - مقدادي، على أي حال أحبك، ص 150.
[2] - مقدادي، حقول الليلك، ص 85 – 86.

- أهيئُ نفسي

لما يتصاعد من سوسنٍ،

في رماد الحقول . [1]

فالسوسن نباتات عطرية تنتهي بزهور جذّابة، يختلف لونها باختلاف نوعها، فمنها الأبيض والأزرق والأحمر والأصفر والأسود[2]، والشاعر إذ يهيئ نفسه لما يتصاعد من تلك النباتات في رماد الحقول، إنما يقدم رؤية انبعاثيةً للمقاومة العربية عن طريق اتحاد جهودها، وشعوبها العربية بكل ما تحمله من هموم وأحلام، فالقضية واحدةٌ، والوجدان واحد، والوطن – على كثرة حدوده الوهمية – واحدٌ كذلك.

ومن استثماراته الرقيقة لإيحاءات اللفظة قوله في " غابة الكستناء ":

- هي غابةٌ،

من كستناءِ الغيبِ،

أحلمُ أن تُهَدهِدَها،

طيوري . [3]

فهذا المزمور هو مزمور الوطن " البلاد ":

- وهي البلادُ،

تجوبني ...،

وأجوبُها،

وأسيلُ أنهاراً إلى جنباتها،

ويخونني في وصلِها ....،

تعبيري . [4]

وحين تكون العاطفة بهذا الدفء والعطاء، بهذا الامتلاء حدّ الانبهارِ والصمتِ، فلا بدّ من غابةِ كستناء لتستطيع استيعاب ذلك الحب والاشتياق كله،

---

[1] - مقدادي، على أي حال أحبك، ص 183.

[2] - المعجم الوجيز: السوسن.

[3] - مقدادي، رجل برسم الحب والمنفى، ص 98.

[4] - مقدادي، رجل برسم الحب والمنفى، ص 100 – 101.

فالغيب يتمثل في الحاضر الأقوى، وإن كان حلماً تهدهده طيور " الـبلاد "، أو روح الشاعر الجياشة التي تجوبها.

وقد قدم مقدادي الكثير من التراكيب المقدادية التي طبعت بمسحة جماليـة خاصة، إذ يرسم بكلماته صوراً وجملا تعكس عبقا دلاليا متفردا يزيد مـن إشـراق النص وشعريته، ومن تلك التراكيب، يقول مقدادي:

- مرةً أخرى،
من الفجر تُطلّينَ كطفلةْ
وتروحينَ،
تجيئينَ كنحلةْ ...
تلسعين القلبَ، والروحَ،
فأشفيك بقبلة !! [1]

ويقول في لوحة أخرى:

- ولكنني ... لا أهاب
أقول: أحبك،
أعلن،
أني لعينيك أشقى
لعينيك،
أمتهن الاغتراب . [2]

كما يستوقفنا فيضٌ من الدفء والشعرية والجمال في العديد من المقـاطع التي لا تستطيع أوراق الدراسة أن تستوعبها جميعا، من تلك المقاطع، يقول:

- مريضٌ ....،
بعينين أكثر فتكاً
من الرُّمحِ في القلبِ،
والخاصره.

---

[1] - مقدادي، أوجاع في منتجع الهم، ص 27.
[2] - مقدادي، حالات خاصة من دفتر العشق، ص 92.

مريضٌ بها،
وأصرُّ على خوض هذي البحارَ،
لأعرفَ أين هي الآخره! [1]

وفي لوحةٍ أخرى، يقول:

- والآن أفتحُ شرفتي
لا صمتَ غيرَ توتُّري
لا موتَ إلا ما أطقتُ،
ولا يُطاقْ.
لا كفَّ توصلُني،
إلى حُمَّى العناقْ . [2]

يطوّقنا المقطع السابق بتوتّر الغياب حقيقةً، فالغربة التي تحصر الشاعر في مضائقها، ومداها المسكون بالفوضى، تجعله لا يفكر بضمّة أو قبلة لثرى البلاد، إنما يجتاحه الاشتياق رغبةً جامحةً في عناق محموم علّه يؤدي لذاته بعض ما نزفته واختلجها، في غربتها واغترابها، فيعوّض شيئا من خساراتها. وبهذا الانزياح الإضافي العذب، يقلب مقدادي الدلالة السلبية للحمّى إلى أقصى دلالة مشتهاة، ومن مجرّد العناق العادي، إلى دفءٍ يسيِّج المقطع، ليقف المتلقي أمامه عاجزا عن أي تعليق، كيلا يؤذي قدسية سهله الممتنع، دون أن يراوده شعورٌ أنّ ثمة ما يمكن أن يُقال بعد.

ومن تراكيبه الخاصة: الغنجة الراكضة، عرّت بكائي من المفردات، وشوشات ذنوبي[3]/ إبط الخليج، دمه الفوضوي[4]/ وردك الملكي[5]/ الهواء الملطخ بالعطر، وحطّ على شفتيه السؤال[6]/ فسيفساء شعري، عفن الجريدة، أحذية الحوار،

---

[1] - مقدادي، طواف الجهات، ص 5.
[2] - مقدادي، طقوس الغياب، ص 54.
[3] - مقدادي، حقول الليلك، الصفحات: 10، 25، 121.
[4] - مقدادي، أحدٌ.. أحد، ص: 14، 45.
[5] - مقدادي، طواف الجهات، ص 12.
[6] - مقدادي، على أي حال أحبك، ص: 74، 106.

لعاب المسافة/ يتجشأني رجل كان مني[1]/ أسالت فيروز أنوثتها في رشة عطر، لفغا على شفق الحرير .. حريري، فيطوقني العطر[2].

وبذلك فأعتقد أن الشاعر محمّد مقدادي قد جمع بين حداثة التركيب، وعراقة الألفاظ، وأنه قد نجح بفضل ثقافته الرفيعة، وتعدد منابع دلالاته، من القيام بمشروعه الرؤيوي الذي يجابه به ما يغزو المجتمع من علائقَ فكرية، وغزوات ثقافية، تجهض مشروع الحب والخير، وتئد قيم الجمال والحرية والكرامة في هذا العالم المجنون على حد تعبيره[3]. وأرى أن نضج وعي النص بما يواجهه من تحديات – باستثمار أقصى دلالات المفردات المعجمية المتاحة، والمتوالدة من نبع الحياة لاستكمال نصّها الخالد – هو ما يمنحه تلك القوة في مجابهتها كمشروع وليس كحالة آنيةٍ طارئة .

---

[1] - مقدادي، طقوس الغياب، ص 13.

[2] - مقدادي، رجل برسم الحب والمنفى، الصفحات: 88-89، 101، 105.

[3] - الخطيب، **ملحق الرأي الثقافي، جريدة الرأي الأردنية**، ص 2.

الخاتمة:

تناولت الدراسة شعر محمّد مقدادي، وقد كانت الدراسة الأولى التي تناولت شعره بشكل مستقل، ومن أبرز النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة:

1. ساهمت دواوين مقدادي في رفد النتاج الشعري الأردني شكلاً ومضمونا، إذ تعددت موضوعاته، وتنوعت أساليبه في تبني رؤيته وإيصالها للمتلقي.
2. تطورت القصيدة عند الشاعر تطورا ملحوظاً، إذ استطاعت القصيدة أن تتخلص من الغنائية التي وصفت بها في بدايات تجربته الشعرية، في ديوانيه الأولين. وهذا مؤشر على تطور ثقافة الشاعر ونضوج تجربته الشعرية، بفعل القراءة، والترحال، والغربة، والمعاناة النفسية التي يجابهها في سبيل قضيته.
3. تعتبر الطبيعة ملهمة الشاعر الأولى باعتبارها الرمز الأمومي والثوري الأعمق، بكامل تفاصيلها ومكوناتها.
4. ظللت الشعر المقدادي سحابة الحزن المزمن بفعل غربته واغترابه الدائمين من جهة؛ وانكسار رؤيته الانبعاثية من جهة أخرى، إذ جاهد في شعره ليحقق التوازن بين مشروعه الحضاري القومي الانبعاثي، وبين هزائم الواقع وارتكاساته المتزايدة.
5. وظف الشاعر في دواوينه ظواهر أسلوبية متنوعة، كالانزياح، والرمز والتناص، والتكرار والإيقاع، والمفارقة.. وهذا يشي بوعي الشاعر تجاه صفات الشعر الحديث وآليات تميزه وارتقائه، وكيفية استثمار تلك الخصائص ليخلق من أرض قصيدته اللغوية أسطورته الشعرية التي تنهض بمشروعه الرؤيوي والثوري المتكامل.
6. جمع مقدادي في لغته بين حداثة التركيب، وعراقة الألفاظ، فنجحت قصائده بتعدد منابع دلالاتها ومقدرتها الشعرية المتميزة، في إقامة جسور التواصل بين الشاعر، وبين تراثه العربي والشعبي، وهذا جزء من مشروعه الذي يتعلق برؤيته التي يجابه بها ما يغزو المجتمع من علائقَ فكرية، وغزوات

ثقافية، تجهض مشروع الحب والخير، وتئد قيم الجمال والحرية والكرامة في هذا العالم المجنون على حد تعبيره.

7. بدا التشكيل البصري دالاً مهما من علامات الشعرية منذ بواكير نتاجه الشعري، وحتى إصداراته الأخيرة، وتجلى ذلك من خلال استخدامه تقنياته المتعددة كعلامات الترقيم، والمقدمات الافتتاحية المرتبطة بقصائد سابقة، واعتماده عدة أشكال بصرية مستخدمة في القصيدة الحديثة، كالفراغات، والتموج، والتقطيع، والبياض والسواد المحيطين بالعبارة الشعرية، وقد كشفت الدراسة عن نماذج متنوعة في هذا الباب حسب حاجتها.

المراجع

القرآن الكريم.

إبراهيم، نبيلة، إبريل– سبتمبر، 1987م، المفارقة، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 3– 4، 130–136.

الأبشيهي، أبو الفتح، شهاب الدين محمد بن أحمد،1987م، **المستطرف في كل فن مستظرف**، تحقيق مفيد محمّد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2.

ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين،1966م، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.

ابن جعفر، قدامة، د.ت، **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت392 هـ)، 1952م، **الخصائص**، تحقيق محمّد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج2، ط2.

ابن خلدون،2001م، **مقدمته**، اعتناء ودراسة: أحمد الزعبي، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1.

ابن عبد ربه، 1305هـ، **العقد الفريد**، ج3، المطبعة الشرقية، د.ت.

ابن كثير، إسماعيل بن عمر بن كثير الدمشقي أبو الفداء، د.ت أو دار نشر، **تفسير القرآن العظيم**، ط3.

أبو الخير، أحمد مصطفى، 2006م، أصوات العربية، مكتبة نانسي، دمياط، ط1.

أبو الرضا، سعد، 1988م، في البنية والدلالة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1.

أبو العدوس، يوسف، 1999م، البلاغة والأسلوبية " مقدمات عامة "، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1.

أبو العدوس، يوسف، 2004م، الأسلوبية " الرؤية و التطبيق "، نشر بدعم من وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1.

أبو الفرج، عبد الرحمن بن علي بن محمّد، 1985م، تلبيس إبليس، تحقيق السيد الجميلي، دار الكتاب، بيروت، 1405هـ.

أبو ديب، كمال، 1987م، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3.

أبو ديب، كمال، 1987م، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1.

أبو مراد، فتحي "محمّد رفيق" يوسف، 2003م، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1.

أبو ناصر، موريس، 1990م، إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، دار مختارات، بيروت، ط1.

أحمد، محمّد فتوح، 1978م، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2.

أدونيس، 1962م، الشعر العربي الحديث ومشكلة التجديد، **مجلة شعر**، ع 96، ص15-22.

إسماعيل، عز الدين، 1981م، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3.

الأصبهاني، أبو الفرج،1987م، الأغاني، دار الفكر، بيروت، تحقيق:سمير جابر، ط2، د.ت.

الأعشى الكبير، ميمون بن قيس،1987م، ديوانه، شرحه ورتب قوافيه وقدم له: مهدي – محمّد ناصر الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

إمام، إمام عبد الفتاح، 1982م، المنهج الجدلي عند هيجل، دراسة لمنطق هيجل، دار التنوير، ط2.

أنيس، إبراهيم، 1979م. الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5.

آيسر، فولفانج، 2000م، فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة والنشر والمجلس القومي للترجمة، ط 1.

إيفانكوس، خوسيه ماريا بوشويلو، 1992م، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ط1.

بارت، رولان، 1981م، الدرجة الصفر للكتابة، ت: محمّد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

بارت، رولان، 1992م، لذّة النص، مركز النماء الحضاري، حلب، سوريا.

بالي، شارل، 1985م، علم اللغة وعلم الأسلوب، اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة: شكري عياد، دار العلوم، مصر، ط 2.

بشار بن برد، ديوانه، شرحه ورتب قوافيه وقدم له: مهدي محمّد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

البطل، علي، 1982م، الرمز الأسطوري في شعر السياب، دار الربيعان للنشر، الكويت، ط1.

البغدادي، عبد القادر(ت1093هـ)، 1967م، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكاتب العربي، القاهرة.

البغدادي، عبد القادر، 1979م، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح:عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

البكري، طارق، 2/ حزيران/2006، الأسلوبية عند ميشال ريفاتير، بإشراف موسى ربابعة، مقالة منشورة في **مجلة ديوان العرب الإلكترونية**. الموقع: **www.diwanalarab.com** .

بليث، هنريش، 1999م، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق: محمّد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1.

بن ذريل، عدنان، 1989م، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1،.

بن ذريل، عدنان، 2000م، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1،.

بو حسون، حسين، 2002م، الأسلوبية والنص الأدبي، **مجلة الموقف الأدبي**، مجلة أدبية شهرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 378، السنة الثانية والثلاثون، تشرين الأول، ص40-45.

تبرماسين، عبد الرحمن، 2003م، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.

الجبر، خالد، 2004م، تحولات التناص في شعر محمود درويش، ترائي سورة يوسف نموذجا، منشورات جامعة البتراء الخاصة، عمان، ط1.

الجرجاني، القاضي، 1966م،الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمّد أبو الفضل، وعلي محمّد البجاوي، دار القلم، بيروت.

الجرجاني، عبد القاهر، 1978م، أسرار البلاغة، تحقيق السيد محمّد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت.

الجرجاني، عبد القاهر،1969م، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الخانجي، القاهرة،.

الجزار، محمّد فكري، 1998م، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1.

الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ج1، د.ت.

جيرو، بيير، 1993م، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، ط 1.

حجازين، رشا سامي، 2005م، شعر محمود الشلبي، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة.

حسن، عبّاس، 1966م، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، ط3.

الحمداني، أبو فراس، 1983م، ديوانه، تحقيق إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط1،.

حمرة العين، خيرة،2001م، شعرية الانزياح (دراسة في جماليات العدول)، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، الأردن، ط1.

خطابي، محمّد، 1991م، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1.

الخطيب، أحمد، آذار/2006م، شمس المعنى قراءة في فعالية إشارة النص الشعري المخصب، تجربة الشاعر محمّد مقدادي أنموذجا، **مجلة عمان**، مجلة ثقافية شهرية، ع 141.

الخطيب، أحمد، الجمعة 14/تشرين الثاني / 2008م، حوار مع محمّد مقدادي، **ملحق الرأي الثقافي، جريدة الرأي الأردنية**، العدد 13915.

الخفاجي، ابن سنان، 1982م، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.
خفاجي، محمّد عبد المنعم، فرهود، محمّد السعدي، وشرف؛ عبد العزيز، 1992م، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1.
خليل، إبراهيم، 1997م، الأسلوبية ونظرية النص، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1.
خليل، إبراهيم، 2003م. مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1.
الخوالدة، فتحي رزق، 2006م، تحليل الخطاب الشعري، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1،.
خير بك، كمال، 1978م، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف عن الفرنسية، منشورات المستشرقين الفرنسيين، ط1.
داود، أحمد يوسف، ط1980م، لغة الشعر، وزارة الثقافة، دمشق.
داود، أماني سليمان، 2002م، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1.
داود، عشتار،2007م، الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، دار مجدلاوي، عمان، ط1.
درويش، أحمد، 1984م، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، **مجلة فصول**، مج 5، ع 1، ص19-26.
درويش، محمود، 1989م، ديوانه، دار العودة بيروت، ط13.
الذهبي، شمس الدين أبو عبدالله محمّد بن أحمد بن عثمان، تاريخ الإسلام، ج1، د.ت أو دار نشر.
الرازي، محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، منشورات أبو شنب، عمان، د.ت.
ربابعة، موسى سامح، 2003م، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد، الأردن، ط1.

ربابعة، موسى، 1990م، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، مج 5، ع 1، مؤتة، الكرك، الأردن، ص 70-97.

رضوان، عبد الله، 2003م، البنى الشعرية، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، منشورات أمانة عمان، ط1،.

الرواشدة، أميمة عبد السلام، 2004م، شعرية الانزياح دراسة في الأعمال الكاملة للشاعر محمّد علي شمس الدين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة.

الرواشدة، سامح، 1995م، القناع في الشعر العربي الحديث، مطبعة كنعان، إربد، ط1.

الرواشدة، سامح، 2005م، في الأفق الأدونيسي، دار أزمنة، عمان، ط1.

الرواشدة، سامح، 2006م، مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

الرواشدة، سامح، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، إربد، ط1 .

الرواشدة، سامح،2001م، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1.

زايد، علي عشري، 1977م، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، ط1.

الزبيدي، مرتضى، محمّد بن محمّد، 1965م، تاج العروس، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج وآخرون، وزارة الإعلام، الكويت.

الزحيلي، وهبة، وآخران، 1995م، التفسير الوجيز ومعجم معاني القرآن العزيز، دار الفكر، دمشق، ط1.

الزعبي، أحمد، 1995، التناص نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكناني، إربد، ط1،.

زكريا، فؤاد، 2007م، منشورات التفكير العلمي، وزارة الثقافة، عمان، ط1.

الزمخشري،1989م، أساس البلاغة، دار الفكر.

الزوزني، أبو عبدالله الحسين، 1980م، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط4.

الساعي، أحمد بسام، 1978م، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1.

السامرائي، إبراهيم، 1983م، في لغة الشعر، دار الفكر، عمان.

السامرائي، إبراهيم، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، د.ت .

ساندیرس، فيلي، 2003م، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، ص 83 – ص 93.

السعدني، مصطفى، 1987م، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1.

سليمان، أماني، 2002م، الأسلوب والأسلوبية إضاءات حول المفهوم والمحددات، **مجلة أفكار**، ع 166، ص90-94.

سليمان، فتح الله أحمد، 1990م، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.

السيّد، شفيع، 1999م، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،.

سيرنج، فيليب، 1992م، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دِمشق، دمشق، ط1.

السيوطي، عبد الرحمن بن الكمال جلال الدين، ط1993، الدر المنثور، دار الفكر، بيروت، ج 6.

الشابي، أبو القاسم،1955م، ديوان أغاني الحياة، منشورات دار الكتب الشرقية، تونس، ط1.

الشايب، أحمد، 1990م، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب العربية، مقدمة النهضة المصرية، القاهرة، ط 8.

شبانة، ناصر، 2002م، المفارقة في الشعر العربي، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

شبنلر، برند، 1987م، علم اللغة والدراسات الدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ط1.

شتريلكا، ليوزف، 1984م، الأسلوب الأدبي، من كتاب مناهج علم الأدب، ترجمة مصطفى ماهر، **مجلة فصول**، مج 5، ع1، ص 36-45.

الشرع، علي،1991م، لغة الشعر المعاصر في النقد العربي الحديث، منشورات عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، ط1.

الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، حققه وشرحه: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

الشنتناوي، أحمد، خورشيد، إبراهيم زكي، يونس، عبد الحميد، دائرة المعارف، مج4، وزارة المعارف.

شوقي، سعيد، 2001م، بناء المفارقة في الدرامة الشعرية، ايتراك للنشر والتوزيع، ط1.

صادق، رمضان، 1998م، شعر عمر بن الفارض: دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1.

الصيّغ، عبد العزيز سعيد، 2000م، المصطلح الصوتي في الدراسات الغربية، دار الفكر، دمشق، ط1.

الضالع، محمّد صالح، 2002م، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، ط1.

الطبري،أبو جعفر محمّد بن جرير، 1407هـ، تاريخ الأمم والملوك، ط1،ج5.

عاشور، فهد ناصر، 2004م، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

عباس، إحسان، 1987م، فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط1.

عبد البديع، لطفي، 1997م، التركيب اللغوي للأدب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط1.

عبد الجليل، عبد القادر، 2002م، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

عبد الجواد، إبراهيم، 1997م، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1.

عبد الله، محمّد حسن، 1981م، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ط1.

عبد المطلب، محمّد، 1988م، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1.

عبد المطلب، محمّد، 1988م، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط1، دون دار نشر.

العبد، محمّد، 1989م، اللغة والإبداع الشعري، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1.

العبد، محمّد، أكتوبر، 1986، مارس، 1987، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، **مجلة فصول**، مج7، العددان (1-2)، ص65-87.

العبد، محمّد،2007م، اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط2.

عزام، محمّد، 1994م، التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1.

عصفور، جابر، 1980، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، ط1.

العظمة، نذير، 1996م، سفر العنقاء، حفرية ثقافية في الأسطورة، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط1.

العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز، مكتبة المعارف، الرياض، د.ت، ج3.

عوض، ريتا، 1978م، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1.

عيّاد، شكري محمّد، 1978م، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2.

عياد، شكري محمّد، 1988م، اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشونال برس، القاهرة، ط 1.

العياشي، محمّد، 1976م، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ط1.

عياشـــي، منذر، 1990م، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العربـــي، دمشق، ط1.

عيال سلمان، محمّد سليمان، 2007م، الحركة النقدية حـــول تجربـــة أمـــل دنقـــل الشعرية، دار اليازودي العلمية للنشر والتوزيع، ط1.

عيد، رجاء، 1985م، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، دار المعـــارف، الإسكندرية.

عيد، رجاء، 1993م، البحث الأسلوبي " معاصرة وتـــراث "، منـــشأة المعـــارف، الإسكندرية، ط1.

الغذامي، عبد الله محمّد، 1985م، الخطيئة والتكفير، كتاب النادي الأدبي الثقـــافي، جدة، السعودية، ط1،.

الغوانمة، يوسف حسين، 2007م، الكرك في عصرها الذهبيّ، مطبعـــة القيـــروان، عمان، ط1.

فراي، نورثروب، 2005م، تشريح النقد، ترجمة وتعليق: محيي الـــدين صـــبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط2.

فريزر، جيمس، 1999م، أساطير في أصل النار، ترجمة: يوسف شلب الشام، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط 1.

فضل، صلاح، 1984م،علم الأسلوب وصلته بعلم اللغـــة،**مجلـــة فـــصول**،الهيئـــة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج5، ع1، أكتـــوبر/ نـــوفمبر/ديـــسمبر، ص47– ص59.

فضل، صلاح، 1985م، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامـــة للكتاب، القاهرة، ط2.

الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة.

القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز، 1966م، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت.

قباني، نزار، 1980م، الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني، بيروت، ط15.

قباني، نزار، 1983م، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قبـــاني، بيـــروت، ط12.

قباني، نزار، 1993م، أنا رجلٌ واحدٌ وأنتِ قبيلة من النساء، منشورات نزار قباني، بيروت.

قطوس بسام، وربابعة، موسى، 1994م، الاستعارة التنافرية في نماذج من الـــشعر الحديث، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، مج9، ع1، ص30-39.

قطوس، بسام،2001م، سيمياء العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، ط1.

القلقشندي، أحمد بن علي، 1987، صبح الأعشى في صناعة الإنـــشا، دار الفكـــر، دمشق، ط1، تحقيق يوسف علي طويل، ج4.

القواسمة، محمّد، 2003م، الأسلوبية الحديثة، **مجلة أفكار**، ع 175، ص60-65.

القيرواني، ابن رشيق،1963م، العمدة في محاسن الشعر وأدبه، تحقيق محمّد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ط1.

الكبيسي، عمران خضير، 1982م، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات والنشر، الكويت، ط1.

الكتاب المقدّس، ط1998م، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، لبنان.

الكركي، خالد، 1989م، الرموز التراثية العربية في الشعر الحـــديث، دار الجيـــل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط1.

كريستيفا، جوليا، 1991م، علم النص، ترجمة فؤاد زاهي، دار توبيقال، المغـــرب، ط1.

كندي، محمّد علي، 2003م، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتـــاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1.

الكوّاز، محمّد كريم، 1426هـــ، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعـــة السابع من ابريل، الجماهيرية الليبية، ط1.

كوهن، جان، 1986م، بنية اللغة الشعرية، ت: محمّد الوالي ومحمّد العمري، الـــدار البيضاء، المغرب، ط1.

كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر، د.ت.

الكيلاني، إيمان، 1994م، دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراة غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان.

كيوان، عبد العاطي، 1998م، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1.

لوسركل، جان جاك، 2006م، عنف اللغة، ترجمة وتقديم: محمّد بدوي، المنظمة العربية للترجمة،توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2.

المجالي، طارق، 2000م، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، رسالة دكتوراة غير منشورة، الجامعة الأردنية.

مجموعة مؤلفين، 1985م، لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، وزارة الثقافة، العراق، ط1.

مجموعة نقاد، 1973م، الشعر العربي المعاصر، " ثورة ومستقبل"، **مجلة عالم الفكر**، مج4، ع2، ص10-20.

محمود، حيدر، 1990م، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة عمان، عمّان، ط1.

محمود، عبد الخالق، 1984م، شعر ابن الفارض في الضوء النقد العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3.

مرتاض، عبد الملك، 1419هـ، الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة)، يصدر عن مؤسسة كتاب الرياض، اليمامة الصحفية، ط1.

مرتاض، عبد الملك، 1988م، في نظرية النص الأدبي، **مجلة الموقف الأدبي**، ع201، كانون الثاني، ص50-59.

المسدي، عبد السلام، ،1982م الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2.

المصري، ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.

مصلوح، سعد عبد العزيز، 2003م، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ط1.

مصلوح، سعد، 1984م، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2.

مفتاح، محمّد، 1990، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2.

مفتاح، محمّد، 1992م، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3.

مقدادي، محمّد، 1982م، أوجاع في منتجع الهم، مطبعة الحرية، إربد.

مقدادي، محمّد، 1984م، الإبحار في الزمن الصعب، مطبعة الحرية، إربد.

مقدادي، محمّد، 1985م، حالات خاصة من دفتر العشق، دار طبريا، عمان.

مقدادي، محمّد، 1995م، حقول الليلك، وزارة الثقافة، عمان.

مقدادي، محمّد، 2000م، ذاكرة النهر، نص مفتوح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

مقدادي، محمّد، 2002م، أحدّ .. أحد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

مقدادي، محمّد، 2002م، طواف الجهات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان.

مقدادي، محمّد، 2004م، على أي حال أحبك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

مقدادي، محمّد، 2005م، على وشك الحكمة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

مقدادي، محمّد، 2006م، طقوس الغياب، مطبعة اليازودي، عمان، ط1.

مقدادي، محمّد، 2007م، رجل برسم الحب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت، ط6، د.ت.

ملك، عزة آغا، آذار1986، الأسلوبية من خلال اللسانيات، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع 38، ص22-32.

الموقع الالكتروني: **العلي – ناجي/ wiki / Ar.wikipedia.org _http://**

موكاروفسكي، يان، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر، 1984، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تقديم وترجمة: ألفت كمال الدروبي، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 5، ع1، ص12-19.

مونان، جورج، 1994م، مفاتيح الألسنية، عربه وذيله بمعجم عربي - فرنسي: الطيب بكوش، منشورات سعيدان، تونس، ط1.

ميويك، د. سي، 1993م، المفارقة، موسوعة المصطلح النقدي4، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

النابلسي، شاكر، 1987م، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1.

النحوي، عدنان علي رضا، 1999م، الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط2.

هلال، ماهر مهدي، 1992م، الأسلوبية الصوتية، **مجلة آفاق عربية**، تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، ع 12، السنة السابعة عشر، كانون الأول، ص88-108.

هلال، محمّد غنيمي، 1983م، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3.

هوف، غراهام، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: كاظم سعد الدين، د.ت، أو مكان أو دار للنشر.

هول، روبرت سي، 1992م، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1.

الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، الدار العالمية، القاهرة، د.ت.

ويس، أحمد محمّد، 1997م، يناير/مارس، الانزياح وتعدد المصطلح، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، مج25، ع3، ص99-119.

ويس، أحمد محمّد، 2000م، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1.

ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ت: محمد الولي ومبارك حنـــون، دار توبقـــال للنشر، ط1، د.ت.

يوسف، حسني عبد الجليل،2001م، المفارقة في شعر عَدِيّ بن زيد العبّادي، الـــدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1.

السيرة الذاتية :

اسم الطالب: عهود عدنان بدوي نايلة.

الجامعة : جامعة مؤتة.

الكلية : الآداب.

التخصص : اللغة العربية.

المؤهل العلمي : ماجستير في الأدب والنقد .

التقدير : امتياز.

السنة الدراسية : 2008م – 1429هـ /2009م – 1430هـ .

الهاتف الأرضي : 0096232353428 .

الهاتف النقال : 00962795514568 .

البريد الإلكتروني : ouhod1983@yahoo.com