المكونات الشعرية
في يائية مالك بن الريب

نور الدين السد
جامعة الجزائر

مالك بن الريب التميمي (الطويل)

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة
بجنب الغضا، أزجي القلاص النواجيا؟
فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه،
وليت الغضا ماشى الركاب لياليا
لقد كان في أهل الغضا، لو دنا الغضا،
مزار، ولكن الغضا ليس دانيا
ألم ترني بعت الضلالة بالهدى،
وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا
دعاني الهوى من أهل ودي وصحبتي،
بذي الطبسين، فالتفت ورائيا

أجبت الهوى لما دعاني بزفرة،

تـقـنعت منـها، أن ألام، ردائـيـا

لعمري لئن غالت خراسان هامتي

لقد كنت عن بابي خراسان نائيا

فلله دري يوم أترك طائعا

بنـي بأعلى الرقمتين، ومـاليـا

ودر الظباء السانحات عشية،

يخـيرن أنـي هـالك مـن ورائيا

ودر كبيري اللذين كلاهما

علي شفـيق، نـاصح، قد نهانيا

ودر الهوى من حيث يدعو صحابه،

ودر لحاجـاتي، ودر انتهـائيـا

تذكرت من يبكي عليّ، فلم أجد

سوى السيف والرمح الرديني باكيا

وأشقر خنذيذ يجر عنانه

إلى الماء، لم يترك له الدهر ساقيا

ولكن بأطراف السمينة نسوة،

عـزيز عليهن، العشيـة، مـا بيـا

صريع على أيدي الرجال بقفرة

يسـوون قبـري، حيث حم قضائيـا

ولما تراءت عند مرو منيتي،

وحـل بهـا جسـمي، وحـانت وفاتيـا

أقول لأصحابي: أرفعوني لأنني

يـــقر بعيـني أن سهيـل بدا ليـا

فيا صاحبي رحلي! دنا الموت، فأنزلا

بـرابـية، إنـــي مـقيـم ليـاليـــا

أقيما علي اليوم، أو بعض ليلة،

ولا تعـجـلانـي قد تبـين مـا بيـا

وقوما، إذا ما استل روحي، فهيئا

لـي القبر والأكفان، ثـم أبكيـا ليا

وخطا بأطراف الأسنة مضجعي،

وردا علـى عيـني فضـل ردائيـــا

ولا تحسداني، بارك الله فيكما،

من الأرض ذات العرض أن توسعا ليا

خذاني، فجراني ببردي إليكما،

فـقد كنت، قبل اليوم، صعبا قياديـا

فقد كنت عطافا، إذا الخيل أدبرت،

سريـعا لدى الهيجا، إلى من دعانيـا

وقد كنت محمودا لدى الزاد والقرى،

وعن شـتـم ابن العـم والجـار وانيـــا

وقد كنت صبارا على القرن في الوغى،

ثقـيلا على الأعداء، عضبا لسانيـا

وطورا تراني في ظلال ومجمع،

وطـورا تراني، والعتـاق ركابيـا

وطورا تراني في رحى مستديرة،

تـخرق أطراف الرمـاح ثيـابيـا

وقوما على بئر الشبيك، فأسمعا

بها الوحش والبيض الحسان الروانيا

بأنكما خلفتماني بقفرة،

تهـيل علي الريح فيها السوافيـا

ولا تنسيا عهدي، خليليّ، إنني

تـقطـع أوصـالي، وتبلى عظـاميـا

فلن يعدم الولدان بيتا يجنني،

ولـن يعـدم الميـراث منـيّ المواليـا

يقولون: لا تبعد، وهم يدفنونني،

وأيـن مكـان البعـد إلا مـكانيـا؟

غداة غد، يا لهف نفسي على غد،

إذا أدلجـوا عنـي، وخـلفت ثاويـا

وأصبح مالي، من طريف وتالد،

لغيـري وكـان المـال بالأمـس ماليـا

فيا ليت شعري، هل تغيرت الرحى،

رحى الحرب، أو أضحت بفلج كما هيا

إذا القوم حلوها جميعا، وأنزلوا

لهـا بقـرا حـم العـيـون، سواجيـا

وعين وقد كان الظلام يجنها،

يـسفن الخـزامـي نورها والأفـاحيـا

هل ترك العيس المراقيل بالضحى

تـعاليـها تعلو المتـون القيـاقيـا

إذا غصب الركبان بين عنيزة

وبـولان، عـاجوا المنقيات المـهـاريا

ويا ليت شعري هل بكت أم مالك،

كـما كنت لو عـالوا نعيـك بـاكيـا

إذا مت فاعتادي القبور، وسلمي

على الريم، أسقـيت الغمـام الغواديا

تري جدثا قد جرت الريح فوقه

غبـارا كلـون القسطـلاني هـابيـا

رهينة أحجار وترب تضمنت

قـرارتـها منـي العظـام البواليـا

فيا راكبا إما عرضت فبلغن

بنـي مـالك والـريب أن لا تـلاقـيـا

وبلغ أخي عمران بردي ومئزري؛

وبـلـغ عجـوزي اليوم أن لا تدانيا

وسلم على شيخي مني كليهما،

وبلـغ كثيرا والـبن عمـي وخاليـا

وعطل قلوصي في الركاب، فإنها

ستبرد أكبـادا وتبكـي بواكيـا

أقلب طرفي فوق رحلي، فلا أرى

بـه من عيـون المؤنسات مراعيا

وبالرمل مني نسوة لو شهدتني،

بـكين وفـديـن الطـبيب المداويـا

فمنهن أمي، وابنتاها، وخالتي،

وبـاكـية أخـرى تهيـج البـواكيـا

وما كان عهد الرمل مني وأهله،

ذميـما، ولا بـالرمـل ودعت قـاليـا

البنية الإيقاعية في يائية مالك بن الريب

1 - الوظيفة الأسلوبية للوزن:

إنّ اختيار الوزن له وظيفة أسلوبية تتجلى في علاقة الوزن بموضوع القصيدة ومضمونها، ومن هنا كان الوزن شيئا واقعا على جميع اللفظ الدال على معنى، فاللفظ والمعنى والوزن تأتلف فيحدث من ائتلافها بعضها إلى البعض معان يتكلم فيها(*).

إنّ يائية مالك بن الريب اعتمدت البحر الطويل في تشكيلها الإيقاعي، وهي مكونة من 52 بيتا حسب رواية أبي زيد القرشي في «جمهرة أشعار العرب». وإذا كان كل بيت من القصيدة يحوي 8 تفعيلات فإنّ مجموع التفعيلات فيها يساوي 416 تفعيلة، ووردت التفعيلات موزعة حسب الجدول الآتي:

أنواع التفعيلات	عددها	نسبتها المئوية
– السالمة	257	٪61.77
– المقبوضة	151	٪36.29
– المخرومة	5	٪1.20
– المشتورة	3	٪0.27
مجموع التفعيلات	416	النسبة المئوية الاجمالية ٪99.98

ومما يلاحظ على الإحصاء هو هيمنة التفعيلات السالمة وفي ذلك إيحاء بحضور وعي السارد في الخطاب الشعري وسلامة طاقته المائزة وقدرته على التزام النظام الجمالي للخطاب الشعري العربي فعلى الرغم مما يستدعي المقام من اضطراب النفس وتشتت الذهن فموضوع القول الشعري هنا هو التعبير عن لحظة الاحتضار وما تحدثه من قلق ورعب إلا أن الالتزام بالقاعدة العروضية الموجبة لهيمنة التفعيلات السالمة وتعزية النفس باستدعاء الذكريات والتأسف على الماضي وهرب لحظات الألفة

والفرح كل ذلك جاء ليجعل السارد الشعري يواجه مصيره بنفس مطمئنة راضية، إن في الانسجام الإيقاعي تلميح إلى انسجام شخصية السارد الشعري.

وأما الوحدات المقبوضة فقد راوحت بين المقبوضة وجوبا وهي 52 تفعيلة والمقبوضة جوازا 47 تفعيلة أي مجموعة 99 تفعيلة، والقبض في هذا السياق لا يكاد يخرج عن الدلالة العميقة للنص والمتمثلة في ظاهرة الموت والقبض على الروح لجعلها مفارقة للجسد ويتعمق هذا المعنى بإرداف التفعيلات المخرومة والمشتورة وفي توظيف الشتر والخرم إيحاء بعدم تواتر القصيدة على بنية إيقاعية واحدة وجعلها تراوح بين بنى إيقاعية متنوعة حسب تنوّع الحال النفسية للسارد الشعري المتكلم في الخطاب الشعري؛ وقد جاء ذلك في سياق الفراق والحزن وحدوث الموت بعيدا عن الأهل ومرتع الطفولة والشباب حيث مكان الذكريات ومتع الحياة.

إنّ التغيرات الحادثة في تفعيلات القصيدة لم تتعد أن تكون زحافا كالقبض أو علّة جارية مجراه كالخرم، وتوظيف الزحافات والعلل يهدف إلى غاية الخروج عن الرتابة الإيقاعية في بنية الموسيقى الشعرية.

إنّ تنوع ايقاع القصيدة بين هذه التفعيلات ينبيء ضبطه بحرية التصرف في نظام البحر الطويل لغايات أسلوبية تتناسب وتنوع مستويات الخطاب ومراوحته بين جدلية الزمن حضورا وغيابا، وتجسيدا لفعالية البنى الوظيفية في المعلن من الملفوظ أو المكتوب حاضرا وماضيا، وعلاقة ذلك بعلامات المكان ورموزه وما تحويه من إنسان وحيوان وشيء مع ما تضفيه من ملامح جمالية في نسيج الخطاب.

قام السارد وهو الشخصية المركزية في القصيدة بتفعيل الأحداث في الزمان والمكان وعبّر عن انعكاساتها على ذاته وعلى ذات المسرود له،

ويلاحظ أن البحر الطويل المستخدم في هذا الخطاب الشعري يتناسب وامكانيات السرد القصصي والمواقف المأساوية المجسدة في حديث السارد عن نفسه وهو يرتب وقائع مواجهة مصيره وفناء دوره على مسرح الحياة فكان استعراض الذكريات وكانت الوصايا معبرة عن رجاحة عقل السارد وقوة احتمال الصعاب مع ما في الموقف من جزع ويأس.

فقد تجسد من ائتلاف الوزن واللفظ والمعنى دلالة عزاء الذات وهي في مقامها الجنائزي المؤلم.

2 - بنية القافية ووظيفتها الأسلوبية

القافية هي آخر كلمة في البيت الشعري مع مراعاة اتفاق أبيات القصيدة في صوت الروي وتكراره وفق نظام يحقق من خلاله الوظيفة الأسلوبية والشعرية في القصيدة. فالقافية بهذا المعنى هي بمثابة فواصل موسيقية تثير انتباه المسرود له في النص والمتلقي خارج النص وتحدث فيه لذة ومتعة بالإضافة إلى ما تتضمن من دلالة في سياق البيت وفي سياق القصيدة كلها.

إن جميع الكلمات الواردة قافية في هذه القصيدة على تنوعها تتمحور حول موضوع القصيدة ومضمونها وهو رثاء النفس والجزع على مآل الذات الإنسانية وإذا كان القدماء يعدون ظاهرة تكرار القافية عيبا وهو ما يعرف بالإيطاء حيث تتكرر الكلمة أكثر من مرة في قافية القصيدة فإن ما ورد من تكرار في يائية مالك بن الريب يقدر بـ7 مرات وهي كلمة «باكيا» وقد استدعاها المقام الحزين وكلمة «ليا» وفي ذلك تلميح إلى تمركز الحديث حول السارد الشعري وتوكيده وهذه الوقائع الأسلوبية البارزة تخرج ظاهرة الإيطاء من سياق العيب الحادث في القافية إلى صحتها وتبرير تكرارها

هذا بالإضافة إلى ما يسهم به هذا التكرار في شحن القصيدة بطاقة موسيقية تحدث وظيفتي الانفعال والتأثير وتكسب القصيدة خاصية جمالية وأسلوبية تميزها من سواها من القصائد.

أما رويُّ القصيدة الذي مكن للقافية صفة الإطلاق وتحقيق الوظيفة التأثيرية فإنه ينسجم انسجاما كليا مع رؤية النص والناص، إن تكرار صوت الياء 52 مرة رويا وتكراره في المتن 255 مرة ومجموع وروده 307 مرة وهذا التواتر المهيمن للأصوات المتقاربة معه في الصفة والمخرج أسهم في الخاصية الشعرية والأسلوبية للقصيدة.

ويلاحظ أن حركة الروي الطويلة الفتحة بعدها مد «يا» تتماها مع طبيعة القصيدة وموضوعها ومضمونها وتدل على حال السارد الشعري وهي الشعور بدنو الموت ولحظة فناء الذات وتلاشيها ومناداة الخلان ومناجاة الأهل مع هيمنة الإحساس بالفقد والضياع ..

وفي صوت «الياء» مع الحركة الطويلة ما يوحي بياء النداء وطلب الانتباه والاستماع إلى قول المنادي وتلبية المنادى عليه بالإضافة إلى الإيحاء بالرغبة في تجاوز لحظة التدمير الواقعة جبرا على السارد الشعري أي «الشاعر» في القصيدة وخارج القصيدة بالإضافة إلى رغبة التخفيف من معاناة اللحظة وذلك بمشاركة الآخرين والتأثير فيهم بنقل شعور الذات في مواجهة الموت.

إنّ القافية المطلقة هنا توحي بنغم جنائزي يبث الفجيعة ويعبر عن حال البكاء والتوجّع:

«تذكرت من يبكي عليّ فلم أجد

سوى السيف والرمح الرديني باكيا

وياليت شعري هل بكت أم مالك

كـما كنت لو عـالوا نَعِيّكِ باكيـا

إنّ الياء صوت صائت يحدث من اندفاع تيار الهواء من الفم دون عائق يعترض مجراه ومن صفاته أنه واسع الانفجار مجهور منفتح وشبه طليق.

فاشتمال صوت الياء على هذه الصفات مكنه -مع جملة الأصوات الأخرى التي تشترك معه في الصفة- من إحداث إيقاع شديد يوحي بشدة فعل الموت في الذات الإنسانية، إن امتداد صوت الياء المجهور فيه إيحاء بالجهر بالفجيعة وانحصار ذات السارد الشعري في خلاء قاتل وغربة مؤلمة بعيدا عن الأهل والوطن:

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة

بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا

فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه

وليـت الغضـا مـاشى الركاب لياليا

ووفق ما سبقت الإشارة إليه من تحديد علمي لخصائص الياء الصوتية يمكن قراءة القصيدة واستخراج ما فيها من أصوات تقارب صوت الياء في الخصائص نفسها مع محاولة التماس ما توحي به الكلمات والتراكيب المشتملة على هذه الأصوات من دلالات الفقد والفجيعة، والالتماس من الشريك في المكان أن يتضامن مع السارد المصاب وأن يقضي له مطالبه تآزرا ووفاء، ويمكنه من قضاء نحبه دون توتر نفسي شديد، وأن يوفر له بعض الاطمئنان بحفظ العهد وإظهار المودة وأن لا يقابله بالصدود مهما بدر منه من سلوك، فالسرد الفاعل على مستوى الخطاب وهو الآمر بالفعل:

«أقول لأصحابي ارفعوني» صحيح أن المخاطبين هم الذين يقومون بفعل الرفع للمحتضر السارد؛ ولكنه هو الذي طلب فعل الرفع وهو الذي طلب فعل النزول في رابية «فانزلا برابية» وهو الآمر بفعل القيام عليه: «أقيما عليّ اليوم أو بعض ليلة ولا تعجلاني ....» فالسارد هو الآمر والموجّه للأحداث وهو المرتب لنهايته ولحظة مغادرته ورحيله في سفر أبدي إلى العالم الآخر...

3 - وظيفة الهندسة الصوتية في تناغم البنية الموسيقية والإيحاء الدلالي:

إنّ الوظيفة الشعرية لهندسة الأصوات تعدّ ظاهرة أسلوبية يتمّ من خلالها الاسهام في محاصرة المعنى العام للقصيدة، فالأصوات هي البنى الأساسية المشكلة للغة الخطاب، وهي التي تشكل التمايز الدلالي للكلمات وتحدد الفروق بين الدوال والمدلولات وما يلاحظ على قصيدة مالك بن الريب هو هيمنة الأصوات المجهورة وغلبتها على الأصوات المهموسة فمن مجموع الأصوات التي تشكل القصيدة وهي 2345 صوتا كان عدد الأصوات المجهورة: 1291 بنسبة مئوية 55.05٪ بينما عدد الأصوات المهموسة كان: 693 صوتا بنسبة 29.55٪ ووردت أصوات اللين: 361 مرة بنسبة 15.89٪، وتوحي الأصوات المجهورة في السياقات الواردة فيها برغبة السارد الشعري في الجهر بموقفه من الموت الذي حال دون تحقيق أمانيه ومطامحه، ولعله يؤكد موقفه الشجاع في مواجهة موته والجهر بهذا الموقف ليدل على رباطة جأشه، واحتماله الشدائد، وقوة صبره. كما توحي الأصوات المهموسة في السياقات الواردة فيها بلحظات اليأس والقنوط التي مرّ بها السارد غير أن هذا لا يعني أنه لم يكن هناك اشتراك بين صفات الأصوات في الكلمات، ولكنها راوحت بين الكثافة والندرة وأسهمت حسب تشكيلها وتواترها في إثراء إيقاع القصيدة.

4 - الوظيفة الشعرية للتجنيس:

يعد الجناس قطبا من أقطاب الفاعلية الأسلوبية والشعرية في الخطاب الشعري التقليدي، فالجناس في تعريف البلاغيين هو تشابه لفظين في تأليف حروفهما مع اختلاف في المعنى، وهو نوعان تام وناقص، ويسهم الجناس مع سواه من مكوّنات الخطاب في شحن الأسلوب بطاقة شعرية، وإذا ما تواتر في الخطاب فإنه يشكل بروزا أسلوبيا يستدعي تحديد وظيفته من خلال السياق الوارد فيه، فالجناس الحادث في الكلام الشعري يجعل النفس تميل إلى الاصغاء إليه وتتأثر بمعناه، ومن أمثلة الجناس الوارد في القصيدة ما يلي:

الجناس	نوعه	الملاحظة
الأرض – العرض	ناقص	تسهم ظاهرة الجناس مع سواها
غداة – غد	ناقص	من مكونات الخطاب في كثافته
ردا – ردائيا	ناقص	الموسيقية واحداث وصف

إنّ ظاهرة التجنيس في بنية الخطاب الشعري تجسد عنصر التفاعل بين الصوت والدلالة؛ فكلمة الأرض لا يفرقها عن كلمة العرض سوى حرف الألف في الأولى والعين في الثانية، ومع ذلك فإن التجانس في الصوتين المختلفين الألف والعين حادث من التقارب في المخرج والصفة وحادث في سياق البيت من حيث الدلالة وهي طلب السارد من المسرود له أن يوسع له في قبره لأن الأرض عريضة واسعة فيطلب منه عدم البخل عليه وعدم

تضييق قبره فلجسده حرمة حيا وميتا ولذلك يلح على شروط توافر هذه الحرمة والتقدير، وكلمة غداة متجانسة صوتيا مع كلمة غد ومنسجمة معها دلاليا وكذلك سياق التجنيس والاشتقاق في كلمتي ردّا ردائيا وتفاعلهما صوتا ودلالة.

5 - ظاهرة التكرار ومجالها الأسلوبي:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية المحدثة لفاعلية الأثر الشعري، وتتحقق عبر التكرار جملة من الوظائف أهمها إثارة انتباه المتلقي وتكثيف الإيقاع الموسيقي في النص الشعري وتوكيد الظاهرة المكررة والتعبير عن مدى أهميتها بالنسبة للسارد الشعري.

وظاهرة تكرار الكلام في الرثاء لمكان الفجيعة وشدة الألم والتفجع ويكون التكرار بسيطا ومركبا.

أ - فالتكرار البسيط:

هو تردد الكلمة في سياقات متعددة سواء كانت اسما أو فعلا أو حرفا.

فالكلمات المكررة في اليائية توحي برؤية السارد في القصيدة وهي رؤية تشمل جملة من قيم الفروسية وما تتضمن من وفاء للموطن والأهل جاء ذلك في تكرار كلمة «الغضا» ست مرات وهو تكرار يؤكد هذا الوفاء والحنين والشوق بل الارتباط بالمكان وأهله. وتكررت كلمة «ليت» المتضمنة وظيفة التمني أربع مرات وفي ذلك دلالة على كثرة الأمنيات واستحالة تحقيقها. كما نلاحظ تكرار كلمة دَرٌّ «فلله دري» و«در الظباء» و«در كبيري» و«در الهوى» و«در لجاجاتي» و«در انتهائيا».

فكلمة «للّه درّ» جملة متضمنة معنى المدح والدعاء وتتحول عبر الانزياح الأسلوبي إلى معنى التعجب والدهشة من ترك الأبناء والمال طائعا. وفي تكرار كلمة «در» مع القرائن المذكورة توكيد لأسلوب الدعاء.

ب - البعد العلامي للتكرار المركب:

إنّ وظيفة التكرار المركب تتجاوز حدود الاخبار المجرد وإنما تشمل دلالة التوكيد وتقوية شعور السارد والمسرود له بأهمية التركيب المكرر وايحاءاته الدلالية، بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشعرية وما تضفيه على الصورة الشعرية من معان، فتكرار «ليت شعري» 3 مرات في القصيدة يوحي برغبة شديدة في تجسيد حلم العودة إلى الديار والحنين الكبير إلى مقابلة الأهل والخلان واستدعاء ذكريات الماضي المؤنس في ربوع الوطن؛ وفي ذلك فرار من اللحظات الحاضرة المؤلمة والقاسية.

وفي تكرار التركيب «وطورا تراني» 3 مرات بروز أسلوبي يفارق المعيار ويعدل بالكلام في المألوف، ويؤكد الأحوال التي تظهر فيها صورة السارد الشعري المنبئة بقيم الفروسية وما تمتاز به من شجاعة ونبل وكرم وتحد للصعاب ومواجهة الأخطار وعدم اللين في المواقف التي تقتضي ذلك، يقول:

وطورا تراني في ظلال ومجمع

وطورا تراني والعتاق ركابيا

وطورا تراني في رحى مستديرة

تخرق أطراف الرماح ثيابيا

ويكرر قوله: «فقد كنت» إذ يقول:

خذاني فجراني ببردي إليكما

فقد كنت قبل اليوم صعبا قياديا

فقد كنت عطافا إذا الخيل أدبرت

.....

وقد كنت محمودا لدى الزاد والقرى

.....

وقد كنت صبارا على القرن في الوغى

.....

فتكرار خصاله الماضية مع حرف التحقيق «قد» تؤكد أخباره وتعدد محامده وفعل الكينونة في هذا السياق لا يعني زوال هذه الصفات وانقضاءها لأن الذات التي جسدتها هي التي تذكرها ولذلك تعدد خصالها وتفخر بإنجازاتها...

6 - البنية الصرفية وايحاؤها الدلالي

نقول بالإيحاء الدلالي للبنية الصرفية في سياق القصيدة عامة لأننا نعرف بأنّ البنى الصرفية عبارة عن قوالب متضمنة لألفاظ لها معان تكاد تكون محددة في المعاجم والاستعمال النفعي للغة، ولكنها تنزاح عن مألوف استعمالها في التوظيف الشعري، وإذا كانت الكلمة العربية تتكوّن من مبنى ومعنى، فإن المبنى هو صيغتها الصرفية والمراد بالصيغة الهيئة التي ركبت فيها حروف الكلمة الأصلية والزائدة، والبناء الذي جمعت فيه هذه الحروف، وهو الذي يعطي الكلمة صورتها وشكلها ودلالتها التي تشترك فيها مع ما صيغ في نمط بنيتها، ومما يلاحظ في قصيدة مالك بن الريب هو توظيف

عدد من الصيغ الصرفية وتنوعها بحسب السياقات الواردة فيها والمعاني المضمنة فيها. ومن هذه الصيغ الصرفية ما يأتي على صغة (فعل، فاعل، فعيل، فعال، وفعل، وفعال ..). وأغلب هذه الصيغ في تشكيلها البنيوي والوظيفي جاءت مؤكدة موقف السارد الشعري من الموت وذلك بالتلميح إلى خصاله في دنياه واستعادة ذكرياته المشرقة الدالة على نبل السلوك والمعاشرة ومواقف الشجاعة والإخلاص والإيمان بمبادئ الدين الإسلامي الحنيف ويتجلى ذلك في قوله: «ألم ترني بعت الضلالة بالهدى
وأصبحت في جيش بن عفان غازيا»

إنّ الصيغ الصرفية المتواترة في قصيدة مالك بن الريب بالإضافة إلى تأكيدها دلالات الفاعلية والمفعولية والمبالغة الفعلية؛ فإنها تسهم مع جملة العناصر اللغوية الأخرى ووفق بناها وكيفيات توزيعها في تكثيف ايقاع القصيدة وشحنها شعريا لتحدث وظائفها ومنها الوظيفة الانفعالية والتأثيرية والإفهامية ...

فصيغة الفاعلية تتواتر في هذه القصيدة بكثرة ومنها ما جاء في قوله: «واصبحت في جيش بن عفان غازيا»، فـ«غازيا» تدل على الفاعلية فالسارد في متن النص له حضور الفعل والأمر بالفعل والمبادرة بالحوار وتوجيه الأحداث، ومما جاء في صيغة فاعل «نائيا، طائعا، هالك، ناصح، باكيا، ساقيا، وانيا، ثاويا، راكبا»، وكثافة استعمال هذه الصيغة في القصيدة تؤدي دور الفاعلية وتؤكد حضور الذات وتسهم في شحن الخطاب بإيقاع موسيقي يمكن للخطاب شعريته ويحقق له وظائفه، هذا بالإضافة إلى الصيغ الصرفية الأخرى المشار إليها والتي كان لها حضور موزع بطرائق جمالية وفنية خاصة أحدثت فعل الإيقاع وأظهرت سحر البيان وأثره في نفوس المسرود لهم في الخطاب الشعري نفسه واستجابتهم لذلك بل تجاوز

حدود شخصيات النص إلى الموقف من الموت باعتباره بؤرة الخطاب ورؤيته الأساسية.

7 - دلالة المكان في اليائية:

إنّ البنية المهيمنة على القصيدة هي علاقة السارد الشعري بالمكان، وتتجلى هذه البنية من خلال تكرار لفظ الغضا وتواتره في بداية القصيدة يشكل مدار اهتمام السارد، ويجسد بالنسبة إليه مصدرا للذكريات ولحظات الأنس بكل ما فيها من لذة وفرح وسعادة.

فالمكان لا يأخذ وجوده من ذاته بل تتحقق كينونته من خلال علاقته بالسارد الشعري وهو المخاطب في الخطاب الشعري، ويلاحظ أن السارد هنا يشكل طرفا مركزيا في علاقته بالمكان والزمان والشخصيات والأحداث.

فاستهلال السارد الشعري قوله:

«ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة

بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا»

يتضمن دعوة المسرود له إلى الانتباه إلى أهمية ما يقول وما يتمنى، فهو يتمنى مكانا أثيرا ومعشوقا حرم منه ومن معاشرة ربوعه فأصبح حلما يصعب تجسيده وأمنية يستحيل تحقيقها فالغضا يشكل علامة سيميائية تتموقع حولها كل سمات السعادة والفرح ولكنها سمات تتراءى في الذكرى والتمني:

«فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه!

وليت الغضا ماشى الركاب لياليا!

لقد كان في أهل الغضا، لو دنا الغضا،

مزار، ولكن الغضا ليس دانيا»

وتجسد علامة خراسان عالم الشقاء والحزن والألم وتزداد الكثافة الدلالية لهذه العلامة باعتراف السارد الشعري الذي لا يحقق حلمه وأمنيته في الوصول إلى الغضا باعتباره علامة دالة على عالم الفرح والابتهاج بل علامة دالة على الخلاص مما يعانيه من ألم وفراق، ومن هنا تتحول علامة خراسان إلى دلالة الشقاء والعذاب.

وتكرار لفظ الغضا يؤكد صلة السارد الشعري بالمكان ويستدعي تأويلا إضافيا للبحث عن معنى إضافي ومن هنا يستنتج أنّ الغضا بالإضافة إلى كونه مكانا فهو شجر دائم الخضرة وهو غض دائما، وهو متصل بجميع جوانب حياة السارد، فعليه اعتماده وبه قوام حياته في جميع مظاهرها المادية وتجلياتها المعنوية.

ومما يؤكد علاقة المكان بالزمان وانعكاسهما على الحال النفسية للسارد الشعري هو تعاسة اللحظة ومأساويتها التي جعلت السارد يتذكر الزمن الماضي ويتمنى قضاء ليلة بجنب الغضا وهو المكان الرابض في مخياله والمشع بصور الذكريات السعيدة والأيام الخوالي وهذه الصورة عن المكان البعيد والزمن الماضي مفارقة للمكان القريب والزمن الحاضر.

فعلاقة السارد بمكان الغضا تعبّر عن الفقد والضياع، وعبر السياق البنيوي والوظيفي للمكان في القصيدة يلاحظ أن الغضا يحمل دلالة المكان المفقود بينما خراسان تحمل دلالة المكان المفقد والمتلف والمضيّع، فخراسان مكان الشقاء والموت والنهاية الأبدية ولذلك كان استدعاء الغضا وحضوره تعزية للنفس ممّا هي فيه من وحشة المقام وقساوة المصير.

وإذا كان الغضا يستأثر بدلالة المكان الإيجابية ويدخل في محوره جملة من الأماكن التي تحمل الدلالة نفسها ومنها: «أود أعلى الرقمتين والسمينة والمثل وعنيزة ووادي فلج والرمل ...» وفي المحور السلبي للمكان تظهر: «خراسان والطبسين ومرو والشبيك». بالإضافة إلى ما يدخل في سياق السلبية المكانية مثل: جدث، مجهل، مكان البعد وسوى ذلك...

عددنا دلالة مكان الغضا موجبة لأنها توحي بالحياة وما يدخل في مجالها من علامات البهجة والحيوية والنماء والخصب، فالغضا مثلما عبّرت عنه القصيدة مكان شهد ملاعب الصبا والأنس ويشهد إقامة الأهل والخلان ويوحي بشعور الحماية والاطمئنان، بينما يوحي المكان السالب بدلالة الموت، فخراسان ومرو وما يدور في حقلهما من أماكن يرمز للفناء والشقاء واليأس والعدم، يتجلى ذلك من قول السارد الشعري:

«لعمري لإن غالت خراسان هامتي
لقد كنت عن بابتي خراسان نائيا
أقلب طرفي فوق رحلي فلا أرى
به من عيون المؤنسات مراعيا
صريع على أيدي الرجال بقفرة
يسوون قبري حيث حم قضائيا
فيا صاحبي رحلي دنا الموت فانزلا
برابية إني مقيم لياليا
ولما تراءت عند مرو منيّتي
وخل بها جسمي وحانت وفاتيا
أقول لأصحابي ارفعوني فإنه
يقر بعيني أن سهيل بداليا»

إن «اليائية» قصيدة تعبر عن موقف «السارد الشعري» من الموت باعتباره تجربة شخصية صرفة لا يعرفها إلا مجربها وهي انتقال من حال إلى حال ومن صيرورة إلى أخرى ومن واقع معلوم إلى مصير مجهول.

يقف «السارد الشعري» في هذه القصيدة حائرا مندهشا أمام ظاهرة الموت؛ لأنه لم يستطع فهم كنهه ولا الانتصار عليه، فأقر بفشله في قهر الموت والتغلب عليه، ولذلك قال:

«وخطا بأطراف الأسنة مضجعي

وردا علـى عينـي فضل ردائيا»

إنّ سر الخلود كان مستحيلا لأنه سر أبدي لا يمكن الوصول إلى كشفه ومعرفة حقيقته، ولذلك كان الرضى بالنهاية الحتمية وكان لا بد من إظهار موقف الإطمئنان والاستئناس، واقناع الذات بمحامدها وأمجادها ومنجزاتها وخصالها وما يخلد ذكرها بعد الفناء والزوال الجسدي، وفي سياق كل ذلك كان للمكان فعالية كثفت وجوده على مسار القصيدة وحملته بدلالات متنوعة بتنوّع السياق الذي وظف فيه، ولكنه في كل ذلك لم يتجاوز مقام الاختلاف والتضاد بين السلب والايجاب فمكان الحياة والأمل بعيد المنال ومكان الموت واليأس مهيمن على الرغم من ضيقه والرغبة في تجاوزه..

8 - بنية الحوار في اليائية:

تتجلى السياقات الحوارية في القصيدة عبر مستويات تحدد طبيعتها الشخصيات المتحاورة أو المتخاطبة في متن النص وما يلاحظ هو هيمنة الحوار الداخلي وذلك ما يظهر في المتن من أسلوب التمني في تجسيد رغبة

المبيت في الغضا ثم استدعاء الذكريات وهذا بمثابة «الفلاش باك» أو الاسترجاع الومضي، ويظهر مستوى الحوار الخارجي في رسم ملامح الشخصية المتجه إليها بالحوار حيث يقول السارد:

«ألم ترني بعت الضلالة بالهدى

وأصبحت في جيش بن عفان غازيا»

فمن هو الشخص المحاور هنا؟ ومن هو الذي يتوجه إليه باللوم في سياق لغوي متضمن دلالة الاستفهام الاستنكاري؟ لعله أحد أصحابه في القصيدة نفسها ولعله يريد بهذا الكلام المتلقي خارج النص الذي له حضور في ذهن السارد، ولكن البيت الثامن عشر ينبيء عن توجيه الحوار إلى أصحابه فيقول: «أقول لأصحابي: ارفعوني ...» ومن خاصية أسلوب الحوار في هذا الخطاب الشعري هيمنة فعل الأمر في بنية الحوار ذاته وطلب السارد تلبية رغباته قبل مغادرة الحياة، ويتجلى من سياق البناء الكلي للأحداث أن المسرود لهم أي المتوجه إليهم بالأمر والطلب ليس لهم أي اعتراض على مطالب السارد ومن ذلك توجيه الخطاب إلى «أم مالك»:

«إذا مت: فاعتادي القبور وسلمي على الريم ...»

ما أمرّ أن يدرك الإنسان أنّه بعد موته لا يسأل عنه أحد من الناس بل ينسى وتطوى ذكرياته ويمحى قبره على وجه الأرض مع الزمان ولذلك يتوجه السارد إلى أم مالك موصيا بالوفاء ومقدما الدعاء ... «... اسقيت الغمام الغواديا».

إنّه يدعو إلى أم مالك بالسقيا ودوام النعمة والعز والحياة وهذا الدعاء ضرب من المحاورة المتوجه بها إلى المدعو منه وهو الله والمدعو له وهو أم مالك والمدعو به وهو السقيا من الغمام الغواديا. وقد تحدث عنه استجابة للدعاء ولا يحدث عنه جواب على مستوى الملفوظ، وفي النص رد الجواب في

الصوتي باهتمام الشاعر يؤدي ذلك إلى اكتساب تلك الأصوات في أذهاننا معنى ما، وتولد الرغبة في منحها دلالة موضوعية؛ ويرتقي الحرف -الصوت عندها إلى مستوى العلامة (signe)، بل يصبح كلمة من نوع خاص(4).

ورغم أنه من الواضح أن الربط بين الأصوات والمعاني هو ربط ذاتي، إلا أن تكرار ودوام محاولات الربط تلك هي ظاهرة لافتة للنظر، ولا تسمح لنا أن نرفض بكل بساطة كل التأكيدات على دلالة هذا الحرف أو ذاك، كما لا نستطيع أن نرفض دلالة هذا اللون أو ذاك (الأبيض = السلام) (الأسود = الحزن الخ ...).

هل إن مظفّر النواب مثلا في قصيدته «عروس السفائن» لم يكن يقصد قصدا إلى تكرار حروف بعينها ولفت انتباه المتلقي إليها، والتأثير عليه إن بالفكرة التي يفترض وجودها في ذلك الحرف، أو بالانفعال الذي يرجو الشاعر احداثه كما في هذا المقطع:

«رسمي السأم السرمدي بجسمي
وليس سوى غامقات البحار التي تستفزّ»

أو في هذا المقطع:

«ويلقي بها الليل منهكة يتناوح فيها النئيجِ
ويرتفع البحر جيما عجيبا إذا ما تصاعد في الليل منه الضجيجِ
وما نقطة الجيم إلا البقية من جنة أنهك الحبر فيها الأريجِ»

أو في هذا المقطع:

«سليل السفائن واللانهايات
يا لا نتشائك اذ يهزج البحر بالزبد الزئبقي

ويـزهو الزبرجد واللازورد

أيا لا زورد، أيا لا زورد، أيا لازورد إذا هزج البحر

فالكون **زاء** منوّنة فوقها شدْة فوقها شدّة فوقها ... ثم مدّ»

أو لم يكن نزار قباني يقصد قصدا إلى اختيار حروف بعينها مكررّا ومحاكيا في كلمته الصوت الذي يحدثه الغريق وهو يغرق:

«أني أغْرَقْ ... أغْرَقْ ... أغْرَقْ ... »

ثم أولم يكن محمود درويش في قصيدته «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا» يقصد قصدا إلى هذه المعاني المفترضة للحروف عندما تحدّث عن الحروف السمينة. «نقصفهم بالحروف السمينة ض، ظ، ص، ق، ع ونقول انتصرنا»

في ضوء كل ما سبق يمكن أن ننظر إلى تكرار الأصوات -الحروف في قصيدة السياب «رحل النهار». وقد جاء هذا التكرار أحيانا نتيجة القافية التي تكرر فيها حرف الراء أو الدال، أو نتيجة تكرار بعض الكلمات أو العبارات أو الجمل، مثل: «اليسار، «أرمدة النهار» أو «رحل النهار» الخ ...

لكن تكرار الحروف عينها قد يظهر في كلمات مختلفة؛ وهو تكرار لا يكاد يخلو منه بيت واحد من أبيات القصيدة، لكنني أكتفي هنا بذكر بعض الأمثلة فحسب:

«وجلسـت تنتظريـن عودة سندباد من السفار»

في هذا البيت تتكرر الحروف بانتظام فلا نجد كلمة واحدة لا تشترك مع الكلمة السابقة أو اللاحقة في حرف من الحروف. ورغم بعض التردد فإني

أخاطر بتقديم الفرضية التالية حول هذا التكرار، وهو أنه، إضافة إلى الايقاع الخاص الذي يوفره، **يؤدي وظيفة الربط القوي لمختلف الكلمات التي يتكوّن منها البيت، فيعضد هكذا مختلف الروابط الأخرى** من نحوية ومعنوية وغيرها.

والشيء نفسه يمكن ملاحظته على البيتين التاليين:

«وكأن مـعـ صـ مك اليـ سـ ار

وكأن سـا عـدك اليـ سـ ار وا ء سـا عـته فـنـ ار »

في هذين البيتين يتعاضد تكرار الحروف مع تكرار الكلمات عينها، أو مع كلمات تحتل مواقع متوازية، أو لها نفس المباني الصرفية وتشترك في الوقت نفسه في حروف متكررة، يتعاضد تكرار الحروف مع كل هذه الظواهر المترادفة ليربط أجزاء البيتين ببعضها ويرصها رصا.

وقد يتحذ هذا التكرار شكلا خاصا. فتتكرر حروف في كلمتين متتابعتين بالطريقة نفسها كما يظهر في هذه الأمثلة:

« هـــا انـ ـه انـ ـطفأت ذبالته»

أو

«مـ د يـ ديـ ك»

أو

« وَ لـ و لـ هـ نيهـ ة د نـ يـ ـاه آه متى تعود؟»

لكن التكرار الصوتي، أكثر من هذا، يمكن أن يحدث ربطا إضافيا بين الكلمات ويدخل في النظام الدلالي للنص **تـرادفـــا** وتقاربا معنويا غير موجود بين الكلمات نفسها ولا تضمنه العلاقات النحوية كذلك.

لنتأمل هذا المثل المأخوذ من قصيدة لأبي نواس:

«فالخمر باقوتـــة والكأس لؤلوة في كف جاريـــة»

إن تكرار حرف التاء المنوّن ثلاث مرات والمتناسب مع نفس المواقع الوزنية يحدث ايقاعا خاصا من خلال تقسيم البيت إلى مقاطع متقايسة (وهو ترادف بصورة من الصور) ومن خلال القافية الداخلية الواحدة التي ينتهي عندها كل مقطع. لكن هذه القافية المشتركة تقودنا بصورة لا محيد عنها إلى المقابلة والمقاربة بين ياقوتة ولؤلؤة وجارية؛ فما الذي يمنع عندها من وقوع انزلاق معنوي تصبح به الجارية لؤلؤة وياقوتة، رغم أننا لا نجد في النص أي تشبيه، بأي شكل من الأشكال البلاغية المتعارف عليها، بين الجارية والحجرتين الكريمتين، لكن هذه العلاقة تحصل في الذهن بفعل الترادف بين الحروف التي فاض عنها ترادف في معنى الكلمات.

ونجد شيئا شبيها بهذا في قصيدة السيّاب، رغم أنه يخضع لقانون نقيض لذلك الذي اشتغل في بيت أبي نواس. وهو قانون صاغه «يوري لوتمان» على النحو التالي: «إن التماثل الصوتي يبرز بقوة كبيرة تباين المعنى»(5) يظهر هذا بشكل لافت في البيت التالي من قصيدة «رحل النهار»

«شربت أجاج الماء حتى شـــاب أشـــقرها وغار»

تشترك كلمتا **شـــاب** و**أشـــقـرها** في حرف واحد (الشين). هذا الحرف الذي يربط بين الكلمتين ويحقق نوعا من التشابه بينهما يسهم، بسبب ذلك التقريب، في ابراز الاختلاف بين الكلمتين، فيبدو بشكل واضح تباين معنيهما والتحول الكبير الحاصل في وضعية الشخصية. ولو عوضت كلمة «شاب» مثلا بكلمة أخرى لا يتوفر فيها حرف الشين لما أمكن تقريب الكلمتين والمقابلة بينهما بنفس القوة، ولما أمكن بالتالي الانتباه إلى

التناقض المعنوي الكبير بنفس القوة التي يحققها الترادف أو التكرار الصوتي.

هذا الترادف يؤدي دورا شبيها في القافية على سبيل الخصوص. وإن الوقت المخصص للمداخلة، والمسائل الكثيرة الأخرى التي يتعين الحديث عنها لا تسمح لنا بالتوقف طويلا عند هذا الجانب، ولكن يمكن القول عموما أنّ البنية في البيت هي دائما ظاهرة معنوية؛ والقافية مثل واضح في هذا المجال. فالقافية تكرار صوتي يؤدي دورا تنظيميا في القصيدة. والقافية تنظم الايقاع لأنها اشارة تعلم نهاية البيت؛ وهي من ناحية أخرى تربط الأبيات ببعضها حين تحقق الجناس اللفظي في موضع متميز (نهاية البيت). وفي هذا المستوى يكون التمييز بين الصوت والمعنى أمرا مستحيلا، فالجرس الموسيقي في الخطاب الشعري هو نمط خاص من أنماط توصيل المعلومات، أي المضمون؛ ولا يجب معارضة عنصر الموسيقى المتأتي من التكرار اللفظي أو الوزني بمختلف أنماط التوصيل اللغوي الأخرى باعتبارها نظاما سيميائيا.

إنّ الالتقاء والتشابه الصوتي كما سبق، هو أداة من الأدوات التي تسمح بابراز اختلاف المعنى. فالقافية في بيت تحيل المتلقي إلى قافية البيت أو الأبيات السابقة ثم اللاحقة بفعل التشابه بينها: إنها لا تثير في ذهن المتلقى ظاهرة الجناس فحسب، بل كذلك معنى الكلمات في القافية السابقة، فتحدث مقابلة الكلمة بالكلمة التي تشترك معها في القافية. وهكذا فإنّ هاتين الكلمتين اللتين قد لا نجد بينهما علاقة نحوية أو معنوية مباشرة، يؤلف بينهما الاشتراك اللفظي في وحدة من نوع خاص تبرز بقوة أكبر التشابه أو التباين في المعنى.

فانظر إلى الأبيات الثلاثة التي تنتهي بقافية متشابهة: «دُوار»، «قَرار»، «اِسار»، وهو تشابه كبير كما نرى؛ ذلك أنه، بالإضافة إلى التماثل بين

الحرفين الأخيرين في القوافي الثلاث، فإن المبنى الصرفي واحد تقريبا، وهو ما يقرّب بين هذه القوافي ويوحد بينها توحيدا. هذا التوحيد الذي يشد انتباه المتلقي يبرز في الوقت نفسه الاختلاف والتعالق المعنوي لهذه القوافي، بل انه يشد الانتباه شدا إلى وضعية وحالة مأساوية تشترك فيها البطلة والسندباد، فهي في **دوار** وهو في **اســار**. هذا الاشتراك في الحالة سببه عنصر في المشهد الذي تعرضه الأبيات وعبرت عنه القافية المشتركة وهي **القــرار**. وليس من قبيل الصدفة أن توسطت هذه القافية القافيتين السابقتين اللتين تعبّران عن وضعية البطلة والسندباد، فوصلتهما وفصلتهما عن بعضهما في الوقت نفسه. فالقرار الذي هوت إليه سفينة السندباد هو الذي سبب مأساتهما وهو الذي فصل بينهما كما فصلت الكلمة «**القــرار**» بين كلمتي «**دوار**» المخصصة للبطلة و«**اســار**» المخصصة للسندباد عندما نقرأها قراءة عمودية.

هذه القافية نفسها (القرار) نجدها تتكرر تماما في بيت بعيد من حيث المسافة عن القافية الأولى. ولا تربطها بها أي رابطة نحوية (في قلبي يصب إلى القرار). لكن هذا التشابه التام للقافيتين الذي يشد انتباه القارئ ويعود به إلى مكان آخر في القصيدة، ليس بالقطع تكرارا للمعنى بل العكس تماما: إن التشابه اللفظي والصوتي هنا أداة لابراز التباين في المعنى لا تستطيع كلمات متباينة صوتيا أن تبرزه بالقوة نفسها، إن «القرار» في القافية الأولى المرتبط بالماء (البحر) يعبّر، فيما يعبّر عنه، عن وضع السندباد المأساوي وكذلك حبيبته، ويجعل من عنصر الماء عنصرا مخيفا عدائيا جهنميا (Dysphorique) إن صح القول، جالبا للتعاسة والشقاء ويشكل خطرا داهما على الإنسان؛ لكن «القرار» في القافية الثانية يمثل العكس تماما، ففيه يرتكز معنى المتعة التي يسببها عنصر الماء الذي يتحول

إلى عنصر فردوسي (Euphorique) يلعب دور الظهير للانسان حين ينزل بردا وسلاما في قلبه حتى القرار.

هذا التكرار للقافية «القرار» هو، كما نرى، تجسيد قوي لظاهرة التشاكل أو التناظر والتباين في الوقت نفسه التي تقوم عليها معاني القصيدة بأكملها. وربما يبدو هذا بصورة أوضح في نوع آخر من أنواع التكرار، وهو تكرار الكلمات أو مجموعات الكلمات أو الجمل. هذا النوع من التكرار يخترق القصيدة من أولها إلى آخرها. لذا فلن نتمكن من دراسته دراسة تفصيلية. وإنما سنختار بعض النماذج الدالة التي نحسب أنها تساعدنا في ادراك الدور الذي تلعبه ظاهرة التكرار ليس في بناء الايقاع والتجانس الصوتي فحسب، بل في بناء المعنى وكشفه في الوقت نفسه.

وأول الجمل التي يلفت تكرارها انتباهنا هي جملة «رحل النّهار» التي وضعت عنوانا للقصيدة. وهي بموقعها هذا تلفت انتباه القارئ وتشد ذهنه إليها. لكنها، بالإضافة إلى هذا، تتكرر أكثر من غيرها من الجمل (11 مرة). وهي لا تتكرر عشوائيا، بل تحتل مواقع يمكن أن نسميها مركزية من حيث أهميتها: بها تبدأ القصيدة وتنتهي بها. أي أنها **تـــؤطـــر** القصيدة. وان هذه البنية، وهو شيء لافت للانتباه، لنجدها حتى في جملة «رحل النهار» نفسها: فهي تبدأ بحرف الراء وتنتهي به. وهي في الوقت نفسه تؤطر المقاطع المختلفة في القصيدة، بل تعلّم حتى داخل المقطع الواحد، بداية ونهاية عنصر سيمي متيمز، رغم أنه يشارك في دلالة المقطع برمته:

«رحل النّهار

هيهات أن يقف الزمان تمرّ حتى باللحود

خطى الزمان وبالحجار

رحل النهار»

لكن اللافت للنظر أيضا أن هذه الجملة تتكرر بكثافة في المقطعين الأول والثاني والمقطع الأخير، ولكنها تكرر مرة واحدة في المقطع الثالث الذي تؤطره غير أنها لا تتخلله ولا تخترقه كما في المقطعين الأول والثاني. ونكتفي بالإشارة إلى هذا الفرق في وتيرة ومواقع تكرار هذه الجملة ونرجئ تفسيرها إلى حين.

تتكرر هذه الجملة أحيانا مرتين متتاليتين وفي موقعين متشابهين، فتجئ مباشرة بعد الأبيات، «الأفق غابات ..... وبعض أرمدة النهار» التي تكررت هي نفسها.

هل يعني تكرار هذه الجملة مرتين متتاليتين تكرارا آليا للمعنى نفسه؟ إن تكرار الجملة هنا، على العكس من ذلك، يضيف معنى مختلفا، جديدا، أكثر تعقيدا من المعنى الأول. إن جملتي «رحل النهار، رحل النهار» يمكن تفسيرهما بطرق مختلفة، ولكن لا يمكن أبدا تفسيرهما بطريقة كمية. أي رحل النهار + رحل النهار (أو رحل النهارة مرة ثانية)، بل ان رحل النهار الثانية يمكن أن تكون تأكيدا على أن السندباد لن يعود وحثا للمرأة المنتظرة على الرحيل هي أيضا أو غير ذلك من التفاسير، أي أن التكرار هنا يؤدي إلى تزايد التنوع الدلالي لا إلى تسطيح النص وتنميطه (Uniformisation). **فكلما كان هناك تشابه، كلما كان هناك اختلاف وتنوّع**؛ والعناصر نفسها (أي المتكررة) ليست متماثلة دلاليا ووظيفيا إذا كانت تحتل مواقع مختلفة في البنية. كما أن تكرار العناصر المتماثلة يكشف البنية(6). ويظهر هذا بوضوح في القطعة التالية:«الأفق غابات .... وبعض أرمدة النهار»

التي تتكرّر هي بدورها في موقعين مختلفين من القصيدة. ولكن العناصر المكونة لهذه القطعة تتكرر هي نفسها داخلها بطريقة معقدة. ويكون التكرار

هنا تكرارا لكلمة أو لجملة من الكلمات المتماثلة أو لبنية صرفية أو لتركيب نحوي. وقد تشترك كلمة مع كلمة أخرى في بعض حروفها وتختلف عنها في حروف أخرى. ولكن البنية الصرفية تكون متماثلة في الكلمتين الخ... كما يتضح في هذه الأبيات:

الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعود

الموت من أثمارهن وبعض أرمدة النهار

الموت من أمطارهن وبعض أرمدة النهار

الخوف من ألوانهن وبعض أرمدة النهار

فالبيت الثاني يتماثل مع البيت الثالث في كل عناصره وفي مواقع هذه العناصر داخل البيت إلا في الحروف (ثما) و(مطا)، ولكن الصيغ الصرفية متماثلة كلها. ويتماثل هذان البيتان بدورهما مع البيت الرابع إلا في جزء من الكلمة الأولى ومن الكلمة الثالثة، لكن موقع الكلمتين في البنية التركيبية واحد، والصيغ الصرفية متماثلة أيضا.

فالتكرار موجود هنا بوتيرة عالية وفي مستويات مختلفة، صوتية وايقاعية ولفظية ونحوية ... هل يعني هذا تسوية المعنى بحيث يمكن أن نستغني عن جزء من الأبيات بجزء آخر فنختصرها في بيت أو بيتين؟ هل يمكن مثلا أن نلغي المواقع التي تكررت فيها «بعض أرمدة النهار» من السطر الثالث والرابع ونبقيها في السطر الثاني؟ هل يمكن أن نختزل جملتي «الموت من أثمارهن» و«الموت من أمطارهن» في جملة واحدة: «الموت من أثمارهن وأمطارهن»؟ لو فعلنا ذلك لحطمنا البنية الايقاعية أولا مع ما ينجرّ عن ذلك من اهدار للأثر الذي تحدثه في المتلقي، ولأدخلنا الضيم على المعنى أيضا ولانتقصنا منه الشيء الكثير، ذلك أن **وجود عناصر**

متماثلة يؤدي إلى إبراز العناصر المختلفة وتنشيط وظيفتها في بناء المعنى. إنّ التباين في كلمتي «أمطارهن» و«أثمارهن» يبرز بصورة واضحة من خلال البنية التكرارية للبيتين؛ ويزداد هذا التباين وضوحا بفعل تماثل البنية الصرفية للكلمتين واشتراكهما في بعض الألفاظ. وهو ما يؤكد لنا القاعدة التي وضعها لوتمان وصاغها بالطريقة التالية: «كلما كان عدد العناصر والمظاهر المتماثلة كبيرا في مقاطع من نصوص لا تتكرر حرفيا، كلما ازداد النشاط والأهمية الدلالية للعنصر المتباين»(7).

انّ اضعاف درجة التماثل بين البيتين:

«الموت من أثمارهن ... »

«الموت من أمطارهن ... »

وتعويضهما بـ«الموت من أثمارهن وأمطارهن» يعني إضعاف درجة بروز كلمتي «أثمارهن» و«أمطارهن» واضعاف وظيفتهما في ابراز الاختلاف المعنوي.

لكن ماذا عن جملة «وبعض أرمدة النهار» التي تتكرر **حرفيا** ثلاث مرات؟ هل يعني هذا تكرار المعنى تكرارا تاما، فنكون عندئذ بإزاء ضرب من ضروب الحشو المستقبح؟ الواقع أنّ **التطابق النصي** هنا إنما يكشف **الاختلاف الموقعي**، وهو ما يؤثر في دلالة النص بلا شك. هذا إضافة إلى أنّ هذه العناصر النصية المتطابقة قد وضعت بازاء عناصر نصية فيها تباين في الأبيات الثلاثة المذكورة وهو ما يؤثر لا محالة في معناها الكلي ويلونها تلوينا خاصا. ثم إنّ التكرار الحرفي هنا، مثلما رأينا بالنسبة لتكرار «رحل النهار»، لا يمكن أن يؤول البتة على أساس كمي: أي

«بعض أرمدة النهار»، ثم «بعض أرمدة النهار» مرّة ثانية، ثم «بعض أرمدة النهار» مرة ثالثة؛ بل إن هذا التكرار يولد معنى آخر غير مصرح به، ولكنه ينبثق من البنية التكرارية خاصة إذا ربطنا تلك الجملة الواحدة بما سبقها في كل بيت، فتصبح الأرمدة في البيت الأول طالعة كما تطلع الثمار، ومتساقطة في البيت الثاني كما تتساقط الأمطار، ثم لونا من الألوان المخيفة التي تغمر المشهد الذي تمثله أبيات القطعة الأربعة.

وقد كان في نيتي أن أتناول بالدراسة أيضا بعض المباني النحوية المتكررة ودورها في بناء المعنى وجلائه كما يظهر في المثال التالي الذي أعيد كتابته لتتضح مظاهر التكرار النحوي:

«والبحر متسع وخار

لا غناء	سوى	الهدير
و ما يبين	سوى	شراع رنحته العاصفات
و ما يطير	إلا	فؤادك فوق سطح الماء ...»

أو في البيت التالي:

«في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار»

لكن سأكتفي بالتعليق على المثل الأخير

إن البناء النحوي المتماثل تقريبا (أي المتكرر) في مختلف أجزاء هذا البيت (شبه جملة جار ومجرور ...) يكشف ويجلو بقوة أكبر المعنى المتضمن في شبه الجملة الأولى والمتمثل في فكرة الحبس والانغلاق، وهو تركيب ينضاف إلى معنى بعض الكلمات ليؤكد تلك الفكرة: فالقلعة حبس لا سبيل إلى مغادرته، والجزيرة حبس لا سبيل إلى مغادرته أيضا، وقد وضع

الحبس الأول داخل الحبس الثاني كما بينت الصيغة النحوية التكرارية (في ... في) (وهي صيغة تذكرنا بسورة النور: «الله نور السموات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة كأنها كوكب دري»).

بقي الآن أن نشير بإيجاز شديد أيضا إلى ظاهرتي التوازي والتقابل الناتج عن تكرار عناصر معينة ومقابلتها بعناصر أخرى متكررة هي أيضا. والتكرار هنا يتعلق اما بالعنصر نفسه، أو بأحد مرادفاته، أو بعناصر مرتبطة به بصورة أو بأخرى، وتمثل شكلا من أشكال تمظهر ذلك العنصر.

في البيت الأول والثاني نجد النهار والذبالة والأفق والنار، وهي كلها تنتمي إلى **الطبيعة**. في البيت الثالث نجد «بنيلوب»، هكذا أحب أن أسميها لأنها تشبه تلك الزوجة التي انتظرت عودة «أوليس»، صنو السندباد، من سفره، ونجد السندباد.

في البيت الرابع نجد البحر والعواصف والرعود، وهي عناصر من **الطبيعة** مع ظهور خافت *للانسان* المجسد في الضمير المتصل «كـ».

في البيت الخامس نجد السندباد (*الانسان*)

البيت السادس شركة بين *الانسان* و**الطبيعة**

في البيت السابع نجد عناصر **الطبيعة**

في البيت الثامن *الانسان*، وهكذا دواليك ...

هذه العناصر المتكررة التي تمثل في القصيدة **الزوج المتقابل**: الطبيعة / مق /الانسان، لا تتوزع بالكيفية نفسها أيضا في هذه الأجزاء. ودون دخول في التفاصيل يمكن القول إن الطبيعة حاضرة حضورا قويا في أجزاء بعينها في القصيدة (الأجزاء الأولى)، بل تكون هي **الحاضر الفاعل الوحيد** تقريبا في مقاطع بعينها كما في المقطع:

«الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعود

....

....

..... وبعض أرمدة النهار»

ويكون حضورها هذا حضورا مخيفا يجلب الخطر للإنسان. وعلى العكس من ذلك يكون حضور الانسان ضعيفا لا يشار إليه **صراحة** إلا مرة واحدة (السندباد) ثم يتوارى بعد ذلك وراء الضمائر، إذ تتكرر تلك الضمائر ولا يشار إليه إلا بها. كما أن حضور الانسان هذا ليس حضور الفاعل (actif) بل حضور السلبي اللافاعل (passif)، الضحية أحيانا والمأمور أحيانا.

وتتكرر هاتان النواتان السيميتان (الطبيعة، الانسان) في أجزاء أخرى من القصيدة، لكن حضورها يختلف: يقل حضور الطبيعة ويتكثف حضور الانسان في المقطع الثالث: يذكر السندباد أكثر من مرة أو تذكر عناصر مادية تنتمي إليه وتدل عليه. «مد يديك»؛ «دعني لآخذ قبضتيك»، كما يتكرر حضور البطلة وتذكر أيضا عناصر مادية تدل عليها: خصلات شعرها، شبابها، خداها، راحتاها، قلبها الخ ... كما أن الضمائر التي تكررت واختفت وراءها هاتان الشخصيتان في الأجزاء الأولى قد تغيرت بفعل أسلوب الالتفات الذي عمد إليه الشاعر، فحوّل الكلام من لسانه أو لسان الذي كان يخاطب حبيبة السندباد إلى لسان هذه الأخيرة: «سيعود ، لا .... » ولما كان الكلام على لسان هذه الأخيرة فقد أصبح حضور الانسان حضورا فاعلا، بل انّ الطبيعة نفسها، التي كانت عنصرا مخيفا، جهنميا إن أمكن القول، أصبحت عنصرا حليفا فردوسيا يجلب الراحة للإنسان (الزنابق، الماء «دعني لآخذ قبضتيك كماء ثلج في انهمار»، الزهر، الغدير).

غير أن هذا المقطع الفردوسي الذي يشهد حضور الانسان وكلامه وسعيه إلى حلمه يحتوي في داخله على عنصر ضديد يهدد ذلك الحلم، وذلك الحضور والفعل: («سيعود، لا ..»، «أجاج الماء»، «المحيط»، «صارخة العواصف» ...) ثم ما يلبث الشاعر أو المخاطب، عن طريق أسلوب الالتفات أيضا، أن ينزع الكلام من لسان المتكلمة لتتحول إلى مخاطبة، فيجيء مقطع يكرر المقاطع الأولى ويشارك معها في تأطير ذلك المقطع الفردوسي أو في حصره بين مقطعين يؤكدان خسارة الحلم، ويعيدان صياغة أسطورة السندباد التي كانت، في الحكاية الشعبية، تنتهي دائما نهاية سعيدة يعود فيها السندباد محملا بالثروات والهدايا؛ وكانت الرحلة والبحر، حتى وإن ثار بين الفينة والأخرى، وسيلة إلى تحقيق حلمه في المغامرة والاكتشاف وتحصيل المغانم. لكن النهاية اختلفت في هذه القصيدة، إذ ارتحل السندباد ولم يعد. فتحولت الأسطورة، وتغيرت دلالتها، وطبعها طابع مأساوي يكشف عن النظرة التراجيدية التي يحملها السياب عن الحياة.

الهوامش:

(1) -Louri LOTMAN, La structure du texte artistique, traduit du russe sous la direction d'Henri Meschonnic, Ed. Gallimard, France, 1973, pp. 38-40.

(2) - Ibid, p. 163.

(3) - Ibid, p. 165.

(4) - Ibid, pp. 165-166.

(5) - Ibid, p. 198.

(6) - Ibid.

(7) - Ibid, p. 199.