التحايل النصي
- دراسة نقدية مقارنة-

أ. د. ظاهر لطيف كريم أ. م. د. نيان نوشيروان فؤاد
جامعة السليمانية / كلية اللغات

بسم الله الرحمن الرحيم

خلاصة البحث

ان هذه الدراسة، من خلال مفهوم التحايل ، تعنى بثقافية صاحب النص التعبيرية والمضمونية. هذه العملية ناتجة عن التساؤلات العديدة حول النص بانه غامض لكنه خاضع الى نسق معرفي او اجتماعي او نفسي او فكري . فخطابية التحايل، من جانبها، تحطم الانظمة وتعلن، فيما بعد، الحدود الممكنة لشبكية النص على الرغم من ان النص، بصورة عامة، يرتبط بالعناصر المعقولة و اللامعقولة في ان واحد. مع هذا، هناك اسباب للجوء الشعراء الى الفعل التحايلي كما بينا ذلك فى الجانب التنظيري من الدراسة. اضافة الى ذلك، حاولت الدراسة تبيان مكامن التحايل و تقنياته الفنية في نصوص تطبيقية متباينة من الادب الجاهلي المتمثل بمعلقة امرئ القيس والادب الحديث المتمثل فى نصوص بدر شاكر السياب و الشاعرين الكرديين كوران وشيركو بيكةس وصولا الى استكشافية قراءات جديدة لهذه النصوص من خلال محاولة فتح بعض افاق التحايل فيها.

إن النص الشعري الكلاسيكي أو المعاصر ليس في كل الأحوال بناءً تراكمياً ومنطقياً بل هو خط مليء بالفجوات وانكسارات التوقع والانقطاعات والدهشة .... إن هذا الأمر يولد لدينا نوعاً من الصورة غير الطبيعية في رسوماتها وخطواتها التعبيرية والمضمونية. ففي ضوء هذا النوع من الصورة سوف نطّلع على فعل التحايل الذي يتأسس على وعي عميق بالثقافة الفنية والاجتماعية والنفسية ،فهو نتاج علاقة تفاعلية بين الذات الشاعرة والآخر المغاير الواحد أو المتعدد، وإن الإنسان بشكل عام وعبر الأزمنة المختلفة

يحاول إخفاء حقيقته الموضوعية وبخاصة أمام الأقوياء ويبعد نفسه عن التصريح والمواجهة المباشرة. لهذا أن التحايل يشكل قراءات مختلفة أو تساؤلات عديدة حول مدى علاقة الوحدات الصغرى بالوحدة الكبرى أو ربط الواقع بالنص أو المدركات بالموجودات وهكذا .. وهي تساؤلات مليئة بالانقطاعات والتصدعات... هناك نصوص تخرج من النظام إلى الفوضى لكن، كما يؤكد أدونيس، أن مثل هذه الفوضى، التي تشبه فوضى الطبيعة، يجب أن تكون خاضعة إلى نسق (20:١) . فخطاب التحايل يحطم الأنظمة ويعلن الحدود بين الأشياء الممكنة وغير الممكنة. فهو تارة يعد من غرائبية النص وتارة أخرى يخبئ عن نفسه وفق أكثر من طريقة أو منهج ويرتدي في الأسرار أكثر من فعل القناع لكنه يقيم علاقة انسانية ونسقية بين المدركات والموجودات فتنشأ فيما بينها وشائج مقصدية وتشكل لحظة القرابة بين الألفة والغرابة دون الحشو في رموزية النص، فيصبح النص فيما بعد قائماً على نوع من التراكب الدلالي ذي قانون استبدالي. بهذا ان التحايل هو نوع من التعبير ويتأسس بفعله ويرتبط بفكرة الحواس لكنه بطريقة غير طبيعية، إذ لا يقوم مباشرة بدور مركزي في التجربة الشعرية حتى نقارنه بالتعبير الاتصالي (فهم المضامين على مستوى الممارسة اللغوية والتصويرية المنطقية) على الرغم من أن التوصيل عند البعض "يرتبط بالعناصر المعقولة وغير المعقولة في التعبير الشعري" (19:6). وقصدنا في التوصيل هنا تنظيم المقولات التوليدية – الجزئية والكلية– كمرونة انتقال الصور من الجزئية إلى الكلية دون انقطاع الحس النفسي والفني واستيعاب ادواتها التعبيرية والمضمونية. مع أن معظم النصوص الشعرية تدور في هذا الاتجاه إلا أن الفعل التحايلي لا يعتمد على مظاهر منطقية الاتصال على اعتبار أن النص يجب أن يعد وحدة عضوية متماسكة في منطقية العلاقات المباشرة بين الكلمات والعبارات والجمل وأن دلالاتها ستكون طبيعية من حيث إحداثيات الزمن، بل يعتمد على الترميز والصور غير الواضحة وعدم التصاقها بالمعنى الواحد. من هنا يمكن القول إن التحايل هو إما:

- وسيلة فنية يلجأ اليها الشعراء للتعبير عن التجارب التي لم يكن من السهل التعبير عنها بالصيغ المباشرة أو التقليدية لأن كتابة الأشياء كأفعال ماضية لا تضيف أي شيء الى الإبداع الفني بحجة أن الأبنية الفنية، كما يؤكد عزالدين إسماعيل، أصعب

بكثير من الأبنية المضمونية (238:7). إ ن الحقيقة الأساسية للشعر الحداثوي هي الاهتمام باشكال التعبير الفني لأن التحايل كعملية فنية وسيلة لإخفاء حقيقة الذات والذوات وأن الشاعر عندما "يخلق شخصية أو يستدعيها تصبح تلك الشخصية مستقر جميع الحركات والأفعال، أنه يخبئ وراءها فتصبح بمثابة نافذة يطل من خلالها على العالم وبذلك يكون قد حقق الفعل التخييلي الكافي الذي يمكنه من كسر مباشرته التجربة" (138:11).

- وسيلة اجتماعية يصعب افهامها تبعاً للأهمية الزمنية من الناحية السياسية أو الفكرية أو الآيديولوجية. وهذا يعني أن للظروف الاجتماعية التي يعيشها الشاعر تأثيرا بالغا في سلوكه ما يشعر من خلالها بالاغتراب والقهر. من هنا فالدوافع الأساسية للجوء الشعراء إلى الفعل التحايلي، ربما تعود إلى:
- سحب الجمهور والمتلقي إلى النص كتحايلية شهرزاد لشهريار، حيث إن شهرزاد استطاعت بفعل تواصيلية القصص أن تنقذ أبناء جنسها من الموت أولاً وتدخل في قلب شهريار القاسي ثانياً واقناع شهريار بعدم اللجوء إلى الفعل ثالثاُ وإرضاء المتلقي بالفعل التحايلي رابعاً . إذ ان المتلقي حينئذ لا يكره هذه القصة بل يتفاعل أكثر مع أحداثها ويدافع عن شهرزاد لأنها حوّلت فعل الإنسان من الحالة السلبية إلى الإيجابية واعادت ثقة هذا الملك بنفسه بعد خيانة المرأة له لأن شهريار الملك بعد أن اصطدم بواقع المرأة الخائنة أصيب برد فعل مواز لفعل الخيانة وهو فعل القتل .
- كسر توقعات المتلقي كأن يبدأ الشاعر بشيء ثم فجأة يتحول إلى شيء آخر دون سبق إنذار.
- كسر توقعات الأفعال المباشرة، إذ أن فنية النص تأتي دائماً عن طريق الفعل اللامباشر وهو فعل إيحائي ويتحمل أكثر من قراءة.
- تفاعلات الوحدات الجزئية للنص من أجل بناء الوحدة الكلية، إذ أن القارئ في بادئ الأمر لا يحس بوجود هذه التفاعلات الجزئية المختلفة وجمعها في بؤرة موضوعية واحدة ويمكن أن نسمي هذه الحالة باستبدالية التقارب والتناوب.

- الخروج من المأزق، إذ أن الشاعر لا يستطيع في بادئ الأمر وبطريقة سليمة التعامل مع موضوع نصه لأسباب سياسية أم اجتماعية. لهذا يتلاعب ويتحايل بالصور للخروج من الأزمة النفسية. فإن التحايل في مثل هذا الموقف ضروري لأجل بناء تعددية القراءة ومن ثم خطاب غير واضح .. من هنا فلا مانع من استخدام الشاعر كل الصور البلاغية كالاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز..
- بيان الفعل الذكائي لصاحب النص، إذ أن صاحب النص من خلال الفعل التحايلي، يعادل إظهار نفسه بأنه إنسان معرفي وثقافي في عدة مجالات الحياة، وأنه قادر على حل المشكلات واتخاذ القرارات باسلوب دبلوماسي ومنطقي وأنه في الوقت نفسه يستطيع إن يغير بين الألف والياء دون المساعدة الخارجية.
- لتحقيق غاية النص، إذ إن المحايلة هنا هي آلية نحو غائية النص وصاحبه وذلك انطلاقاً من الفرضية بأن لكل شكل موضوعه أو بل مواضيعه –الطبيعية والإبداعية– وإن لكل نص هويته –الواقعي والرمزي– وأن متعة الغاية هي أساس نجاح القصيدة ومن واجباتها خلق شعور أصيل في وجدان المتلقي دون أي تريث أو إبطاء، فالتحايل كوسيلة يقودنا إلى التعرف على ماهية ملامسة الداخل الإنساني وتعرّف الإنسان على نفسه. بهذا أن الشعر التحايلي هو معياره على نفسه لأن الرؤية الفلسفية للنص بصورة عامة تعمل بالدرجة الأساس على "خلق رؤية فلسفية ضمن البيئة الجديدة، رؤية تعد بالتحول وباطلاق المعنى خارج أسوار البنى التقليدية للنص، لأن بنية النص وإن كانت تحمل تطوراً وتصوراً حداثياً في مفهومها. تصبح خارج هذا التصور حينما يتم تفكيكها لتأسيس بنية جديدة ضمن بيئة جديدة في أثناء عملية القراءة. وعليه فان البنية الجديدة تمثل انفتاحاً يحتمل الكثير من التأويل"(6:9)

التطبيق:

النموذج الأول: معلقة امريء القيس(3:29-66). إن هذه المعلقة تحتوي على مجموعة من الرسائل التي تأتي من خلال الصور المختلفة، وإن كل رسالة تكون فعلاً تحايلياً بحيث لا نعلم تماماً من أين نبدأ وكيف ننتهي لأن جميع صورها متوازية فلا يمكن تغليب مقطع على مقطع آخر لأن استراتيجية الشاعر موزعة توزيعاً متساوياً. فتارة أنه ابن الملك

–النعيم والدلال والترف والمغامرات مع النساء– وتارة أخرى أنه الفارس الشجاع، الحزين والكئيب، الإنساني، الثائر الغريب عن الطبيعة وجمالها. كل هذا يؤكد بأن الشاعر يتحايل على القارئ لإخفاء حقيقته الذاتية وإخفاء اللوحات بعضها خلف بعض لغرض عنصر التشويق والمتابعة من قبل القارئ وجذبهم وعدم الشعور بالملل.

المقطع الأول يتحدث عن الطلل والطلل لغة : الشاخص من اثار الديار (1356:8). وأصطلاحا هو البكاء على الديار المهجورة ويتجسد فيه العنصر المكاني بشدة وهو مناطق سقط اللوى وحومل و المقراط .. وهذه الأمكنة مرتبطة بالأبعاد الزمانية حيث الذكريات واللقاءات مع الأحبة. وتتبين فيها أيضاً انعكاسية شفافية امريء القيس العاطفية والنفسية حيث إن درجة إحساسه وعاطفته مرتفعة جداً إلى حد الدفاع عنه ببكائه والبكاء عند الرجل يعني شدة التعلق بالموضوعات الدالة. ربما أن هذا المقطع من المعلقة موجهة إلى والده– حجر بن الحارث– آخر ملوك الأسرة اليمنية التي كانت تسيطر على منطقة نجد وامه فاطمة بنت ربيعه وأنه تأريخياً معلوم بأن امرأ القيس قد تغزل بامرأة ونتيجة ذلك قد طرد من قبل أبيه خارج المملكة ثم سمع بمقتل أبيه وشعر كأي إنسان بالحزن الشديد ولا سيما أن أباه مات مقتولاً ومغدوراً وتحرك، فيما بعد، روح الثأر وقال "اليوم خمر وغداً أمرٌ". فعزم الرحيل إلى قبيلة بعد مقتل والده وكشاعر لا بد أن يتجسد شعوره تجاه سقوط مملكة أبيه فأول ما بدأ بذلك مطلع المعلقة "الذكريات" وحياة التمتع في ضوء والده والدليل على ذلك حينما يشعر بالهموم في وضعه لليل. فهذه الهموم تساوي بين الليل والنهار وبذلك يبدأ الشاعر بسرد لحظات السعادة والمغامرات التي جرت في الزمن الماضي ويتحسر عليها وأن اطلاله لا تخص كلياً المرأة بل يتحايل الشاعر علينا وبطريقة إيحائية يصف لنا أيام العز في ضوء حكم الوالد. فهو يحزن ويبكي لتلك الأيام كأن هذه الأيام تساوي جمالية المرأة. بهذا أنه يعادل تفريغ حالته النفسية من خلال التمركز في الزمن الماضي:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ
كَأَنّي غَداةَ البَينِ يَومَ تَحَمَّلوا لَدى سَمُراتِ الحَيِّ ناقِفُ حَنظَلِ
وَإِنَّ شِفائي عَبرَةٌ مَهَراقَةٌ فَهَل عِندَ رَسمٍ دارِسٍ مِن مُعَوَّلِ

إلا أن الشاعر يتحمل المصائب من أجل إبراز شخصية العائلة أولاً وهويته كشاعر بأنه لسان حال نفسه ثانياً. بعد هذه المشاهد التراجيدية ينعرج إلى أوصافية الأيام الجميلة التي قضاها في كنف والده فيذكر النساء اللواتي كن معه في المغامرات ومنهن أم الحوريث وأم الرباب وعنيزة وفاطمة، ويروي كل ذلك بأسلوب قصصي:

كَـدَأبِكَ مِـن أُمِّ الحُـوَيرِثِ قَبلَهـا وَجارَتِهـا أُمِّ الرَبـابِ بِمَأسَـلِ
وَيَـومَ دَخَلـتُ الخِـدرَ خِـدرَ عُنَيـزَةٍ فَقالَـت لَـكَ الـوَيلاتُ إِنَّـكَ مُرجِلـي
تَقـولُ وَقَـد مـالَ الغَبـيطُ بِنـا مَعـاً عَقَرتَ بَعيري يا اِمرَأَ القَيسِ فَانزُلِ
فَقُلتُ لَهـا سـيري وَأَرخـي زِمامَـهُ وَلا تُبعِـديني مِـن جَنـاكِ المُعَلَّـلِ
أَفـاطِمَ مَهـلاً بَعـضَ هَـذا التَـدَلُّلِ وَإِن كُنتِ قَد أَزمَعتِ صَرمي فَأَجمِلي

من هنا يتحايل الشاعر بذكر مجموعة من أسماء النساء ولا ندري تماماً أهي واحدة أم أكثر ، أ هي أم الرباب أم فاطمة ، كل ذلك لكي لا يكشف عن حبيبته الأصلية وعدم التشهير باسم امرأة مخصصة لأن هذه من تقاليد القبائل العربية عموماً والجاهلية خصوصاً. ثم ينتقل الشاعر إلى مشهد آخر وهو الطبيعة التي تساند الشاعر بتخفيف همومه بعد سقوط المملكة، حيث إن الليل تحول إلى عامل مساعد أساس ليبث الهموم بكل الحرية، ثم يركز على وصف الوادي القفر الذي ليس فيه ماء ولا نبات ولا أنيس. هناك يتحايل مرة أخرى عندما وصف الذئب بأنه جائع، يعوي من الجوع.. وهذا الذئب هو الشاعر نفسه عندما خلعت عنه مملكته فاصبح جائعاً إلى الأيام الماضية. فالحوارية بين الشاعر والذئب هي تعتبر مناجاة الذات الفاعلة التي تندمج كلياً مع صورة الآخر فكان المتكلم (شأننا، كلانا) التي وردت في المقطع تؤكد تطابقية الأنا والآخر:

ووادٍ كجـوفِ العيـر قفـر قطعتـه بـه الـذئب يعـوي كـالخليع المعيـل
فقلـت لـه لمّـا عـوى: إن شـأننا قليـل الغنـى ان كنـت لمّـا تمـول
كلانـا إذا مـا نـال شـيئاً أفاتـه ومـن يحتـرث حرثـي وحرثـك يهـزل

ثم تبدأ الرحلة – رحلة الشاعر– فيصف فيها قوة فرسه التي تساوي قوة الشاعر في الفروسية للثأر أو إخافة العدو. فهذه الصورة هي مشابهة جداً لصور روبن هود:

وَقَد أَغتَدي وَالطَيرُ في وُكُناتِها بِمُنجَردٍ قَيدِ الأَوابِدِ هَيكَلِ
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعاً كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَيلُ مِن عَلِ

لذا ان هذه الصورة لم تأت فقط من أجل ركن المعلقة وإنما جاءت من أجل حاجة الشاعر إليها بأنه فارس مطرود من مملكته ويتدرب في الطبيعة الطليقة بعيدا عن أنظار العدو. أثناء التدريب يصادف بقرا وحشيا ثم يتصارعان من أجل الفوز وتحديد مقدرة الشاعر البطولية وإعادة أمجاد الرجولة في الماضي وصاد هذا الفرس ثوراً ونعجة. أثناء المنازلة أتى بصورة والده المقتول وشبهه، بصورة لاواعية، بالدم الواقع على الفرس من خلال الحناء على رأس الشيخ الأشيب:

كأن دماء الهاديات بنحره عصارة حِناء بشيب مرجل

إلى هنا يتبين أن الشاعر جاء بصور الشجاعة والقوة لكي يوازن مع الصورة الأولى للمعلقة (البكاء على الأطلال ومغازلة النساء) لكي يثبت بأنه إنسان عاطفي من جهة وشجاع وفارس من جهة أخرى. بعد هذه الأوصاف تأتي مجموعة من أوصاف الطبيعة الأخرى من ذلك وصف البرق والنجوم اللامعة والسحب والأمطارالغزيرة التي تقطع الأشجار الضخمة. على سبيل المثال أن المطر هنا لا يدل على الوقع المادي بل يعني القضاء على الجذور الاركولوجية للعائلة. وهذا يعني أن الشاعر يتفاعل دائماً وفي كل لحظة مع صورة المملكة المهدّمة التي تأتي على هيكل صورة الشبح:

فأضحى يسح الماء حول كتيفة يكب على الأذقان دوح الكنهلِ
وتيماء لم يترك بها جذع نخلة ولا أطماً إلاّ مشيداً بجندلِ

ففي بداية سقوط الأمطار يصف لنا جبلا يشبهه بشيخ القبيلة وقد تلفف بعباءة. فخلاصة الصورة أن الشاعر بدل أن يبدأ بتصوير الجبل في أوائل سقوط الأمطار يأتي بالغيث وهي عملية تعاكسية يمكن أن نسميها في أدبيات القصة بفلاش باك .أكثر من ذلك، فإن مقدرة المطر تدل على معنيين: الأول في حالة تخفيف المطر فإن المطر يكون خيراً للجميع حيث الجمال، الأزهار، النباتات، .... هذا يشبه وضعية مملكة الشاعر قبل السقوط. أما المعنى الثاني في حالة الغيث فيتحول المطر إلى فعل مدّمر:

كـــأن ثبيـــرا فـــي عـــرانين وبلـــه كبيـــر أنـــاس فـــي بجـــاد مزمـــلِ
وألقـــى بصـــحراء الغبـــيط بعاعـــه نـزول اليماني ذي العياب المحمل

أخيراً يمكن القول بأن جميع الصور والأغراض الواردة في المعلقة جاءت من أجل خدمة الكتلة الأساسية للشاعر وهي الصراع الذي حصل له بين أمجاد المملكة في الزمن الماضي وهدمها ومحاولة استعادتها بفعل القوة والفروسية. لذلك أن الفعل التحايلي في معلقة امريء القيس أكثر بكثير من المعلقات الأخرى التي يمكن اكتشاف الأغراض الرئيسة فيها بوضوح كالمديح والوصف والغزل والفخر...

النموذج الثاني:

قصيدة "**المـرأة والجمـال**"(10:48-49) للشاعر الكردي المعاصر كوران (١٩٠٤-١٩٦٢) . إن عنوان القصيدة يشير إلى وضوحية دلالة المرأة في عالم الجمال سواء أكان حسياً أم معنوياً، وإن القارئ يتصور أن الشاعر يستمر في توظيف هذه الدلالة مباشرة بعد العنوان، إلا أنّه يتحايل على القارئ ويحول العنوان إلى شيء آخر يختلف تماماً عن البؤرة المركزية للقصيدة . وعندما يأتي الشاعر إلى الطبيعة فإنه لا يستقر في مشهد واحد منها بل تتوزع إلى مشاهد متنوعة بحيث إن كل مشهد من هذه المشاهد يشكل لوحة حيوية خاصة به ويتفاعل في آن واحد مع المشاهد الأخرى. فإن هذه المشاهد الحسية تعني في داخلها تركيب التجربة الشعورية واستحضار النمط النفسي للشاعر. وفي حال استبعادنا لهذه المشاهد فإننا بدون ادنى شك نتعامل مع هيكل فارغ ودون سياقات شعورية

واجتماعية ونفسية. وهذا يعني أن على المتلقي احترام جميع الإشارات الواردة في النص لأن كل إشارة تشكل بحد ذاتها أبعاداً دلالية متنوعة وتتمتع في الوقت نفسه باستقلالية تامة حيال الإشارات الأخرى على الرغم من اندماجية الإشارات بعضها ببعض وذلك من أجل بناء خطاب معين وعام. بمعنى أدق، أن فضاء القصيدة يتصاعد في خطين متوازيين الأول الواقع المحسوس والثاني الحلم اللامحسوس وأن درجة الشعور تجاه الإثنين مكثفة في آن واحد لأن أجواء وصور ومفردات الطبيعة تارة ستصبح موضوع القصيدة وتارة أخرى أن المرأة وعناصرها الجمالية ستصبح أيضاً موضوع القصيدة وإن الخيال، كما أكدت عليه الرومانسية الاوروبية، هو القوة الإدراكية التي تتوسط بين الحس المشترك وبين العقل وتربط ما بين عالم الحس وعالم العقل والواقع أو بين عالم العقل وعالم الأشياء.(2:112-115) ففي لوحات الطبيعة، فإن الشاعر يتحايل مرة أخرى على القارئ فبدل أن يركز على جمالية السماء والنجوم كما جاءت في السطر الأول من القصيدة:

شاهدت الأنجم في كبد السماء

يتحول إلى جمال الطبيعة في فصل الربيع كما جاء في الشطر الثاني من البيت الأول:

وجنيت الورد من جنان الربيع

مرة أخرى فبدل أن يركز على جمالية الطبيعة في هذا الفصل يتحول إلى مشهد قوس قزح في الفصول المعتدلة:

وأخضل وجهي بانداء الشجر
وتأملت شعاع الأصيل
بارقاً في الذرى الشامخات
كم شهدت قوس قزح
ينحني أمام الشمس البازغة

ثم يتحايل أيضاً ويقدم مشهداً طبيعياً في فصل الصيف حيث الفواكه بأنواعها وجماليتها الشكلية وبعدها ينتقل مباشرة إلى الغابات الجبلية وتغريد العصافير والطيور فيها:

والاصداح والزقازق من الغاب، في الجبال
ومـــن أفـــواه المزاميـــر وأوتـــار الكمـــان

وهكذا تستمر هذه الحلقات إلى أن يأتي الشاعر إلى مشهد آخر يختلف تماماً عن المشاهد الأخرى وهو زاوية المرأة في عيون الطبيعة ويمكن القول بأن أجمل التحايل في القصيدة يقع في هذه النقلة عندما يقول الشاعر:

ولكـــــن الطبيعـــــة تخلـــــو أبـــــداً
من النور ان غابت عنها بسمة الحبيبة

بمعنى أن القارئ لا يتصور أبداً فعل هذه النقلة التي يمكن أن نسميها بالنقلة المفاجئة. فنجد في هذا المشهد عنصراً لا حسياً في عالم المرأة إذ ان الشاعر يكتفي فقط بابتسامة الحبيبة دون غيرها لكن سرعان ما يتغير هذا الموقف إلى استقطاب حاسة البصر التي تشارك فعل الإبتسامة وتكشف بسببها جمالية المرأة في شكلها الخارجي:

فـأي نجـوم زاهيـة، وأي أزهـار بريـة
تضاهي حمرة خديها وحلمتيها وشفتيها
وأي ســواد يضــاهي ســواد عينيهــا
وأهـدابها وحاجبيهـا وشـعرها المرسـل
وأي عليـاء أبهـى مـن شـموخ قامتهـا

بعد كل هذا، نجد لوحة معنوية مختلفة للوحات الحسية للمرأة:

وأي حنـــــين وشـــــوق وانتظـــــار
يجاري سحر لخط الشوق في مقلتيها

النموذج الثالث:

قصيدة" ذكرى لقاء" (4:81-83) للشاعر بدر شاكر السياب (١٩٢٦– ١٩٦٤). بدءا، يتصور القارئ من خلال العنوان بأن الشاعر يخاطب حبيبته لأن الكلمتين ذكرى ولقاء تدلان على هذا الموقف ثم يبدأ مباشرة بوصف الطبيعة وبخاصة البنية الزمانية كالليل والأنجم، الدجى، الفضاء، الثرى، الضباب، الغروب، الكواكب، الشتاء:

قد انتصف الليل فاطو الكتاب عن الريح والشمعة الخابية
ها أنت بين الضياء الضئيل وبين الدجى في الفضاء الرحيب
وكم من مصابيح تفنى هناك تنير الثرى والفراغ الرهيب
مصابيح كانت تذوب
وتنحل في شعرها
خطانا ولون الغروب

كلها تؤكد فعل العنوان بأن لقاء الحبيبة كان يقع ضمن هذه المسافات الزمانية.
وأكثر من ذلك يؤكد الشاعر على ماضي الحبيبة من خلال أوصافيتها أمثال: المقلتان، العينان، الدموع، عطرها، الانفصال، برودة العاطفة كأن الشاعر، نتيجة الافتراق الكلي، يعيش مع حالات العزلة والاحلام:

وتلقي لي ذكريات الشتاء ستاراً من الأدمع الراجفة
فتخبو مصابيحهن البعاد بطيئاً ... كما تبرد العاطفة
كما افترقت يوم حان الرحيل يد صافحتها يد واجفة

فإنّ هذه الصور هي مطابقة لأمر واقع السياب العاطفي والاجتماعي حيث إنه شعربالحب أكثر من مرة ووقع ضحية ذلك كما تؤكد تأريخية الشاعر وقصائده. بعد هذه المشاهد العاطفية الحزينة ينتقل الشاعر إلى مشهد آخر وهو المشهد الأساسي للقصيدة أو أنه بمثابة الكتلة الثابتة للقصيدة وهو البحث عن ذاتية الشاعر المريضة والضائعة في هذا الكون. أي بامكاننا، بعد ذلك، أن نغيّرتأويلنا للحالة الأولى والدليل على ذلك تفاعله مع وضعية كيتس المريضة بعد أن أصاب هذا الشاعر الرومانسي الأنكليزي بمرض السل

ومات بسببه وهو في الخامسة والعشرين من عمره. ونتيجة التقارب أتى الشاعر بمشهد انفعالي مؤثر عندما يخاطب كيتس في نجمته الساطعة وهي آخر قصيدة كتبها كيتس:

فتبكي مع العبقري المريض وقد خاطب النجمة الساطعة:

تمنيت يا كوكب
ثباتا كهذا – أنام
على صدرها في الظلام
وافنى كما تغرب

ولتعميق مفهوم العزلة النفسية نتيجة المرض يأتي الشاعر بعد ذلك بالحديث عن خيالية الإنسان الضائع الذي فقد كل ما يملكه من الحياة:

ويغشى رؤاك الضياء القديم بطيئاً .. كما سارت القافلة
ترى الباب مثل انعكاس المغيب على صفحة الجدول الناحلة
ويغشى رؤاك الضياء القديم ينير لك الغرفة الآفلة

وهي أوصاف تأكيدية بصورتها اللاواقعية، لأن السياب قد قرر في ذاته أن يخفي حقيقة واقعه الجسدي والمعنوي، كأنه يقول بأن الماضي كان منيراً ثم اصطدم بالواقع المرير، حيث المرض، المعاناة، الانكسار، الأقتراب البطيء من الموت. ويحاول الشاعر أن يعود إلى زمن ما قبل الواقع المرير، حيث الحياة، الشعرية ، الحبيبة، الهوى... لذا يمكن القول بأن الموضوع الأساسي في القصيدة هوالبحث عن المشاعر الداخلية للشاعر:

والقيت عبء السنين
ورأسي على صدرها
فشدت عليه اليمين

وادنتـــــــــه مـــــــــن ثغرهـــــــــا

وأيقنـــــت أن الحيـــــاة، الحيـــــاة –بغيـــر الهـــوى– قصـــة فـــاترة

وأنـــــي بغيـــــر التـــــي الهبـــــت خيـــــالي بانفاســـــها العـــــاطرة

النموذج الرابع:

قصيدة "الألبوم"(16:5) للشاعر الكردي الحداثوي شيركو بيكه س (١٩٤٠). إن القصيدة تحتوي على تسع صور تكاد تكون متشابهة أسلوبياً وتعبيرياً ودلالياً بالمعلقات الشعرية، إذ أن جميع صورها في غاية الاهمية التعبيرية والمضمونية، لا يمكن تغليب صورة على حساب صورة أخرى. إن شيركو في معلقته هذه يبين من خلال الفعل التحايلي علاقة الجزء بالكل، حيث إن الجزء يمثله (المتلقي) وإن الكل يمثله (القصيدة). فكل متلق يجد في هذه الصور زاوية أو ركناً يجذبه أو أكثر من زاوية أو صورة. من هنا فإن الشاعر يربط العلاقة بين (أنا) الشاعر و(أنتم) المتلقي ويحقق فيما بعد بعداً أنتشارياً وجماهيرياً وذلك من أجل التفاعل مع الخطاب العام للقصيدة. كما أن الشاعر يجسد في معلقته معظم اللقطات النفسية والاجتماعية والثقافية والعاطفية والسياسية والإنسانية النابعة من ثراء تجربته الذاتية والشعرية. فتحايلية الشاعر حققت انتمائية الجمهور للقصيدة حيث إننا نعلم جيداً أن طبيعة الجمهور موزعة ما بين أنماط حياتية متنوعة. فالشاعر يبدأ بالذكريات والبكاء على أمجادها المتمثلة بصورة الوالد الشاعر بيكه س(١٩٠٥– ١٩٤٨). فعلى الرغم من أن الأولاد يتعلقون أكثر بالأمهات إلا ان الوالد قد ظهر على شكل التناص في مقدمة معلقة شيركو لأن الوالد يمثل بعداً ثقافياً وشعرياً وفكرياً ويمثل أيضاً قيمة عليا عند الشاعر وغيره من أبناء الوطن لأنه يعدّ شاعراً وطنياً من العيار الثقيل. شيركو، كمثيله امريء القيس، يحن إلى مملكة الأب الشعرية بأنها تبقى إلى الأبد دون أن تسقط في ذاكرة الأدب الكردي وجمهوره مهما اتلفت اجسامها وهيكلها، لأن صداها يظل حياً في ذاكرة الزمن:

الان أبـــي فـــي أســـفل ذلـــك التـــل

تحـــــول إلـــــى تـــــراب رطـــــب

ربما، لم يبقى منه سوى جمجمة رأسه

مـــــــع ســـــــاقيه الهشـــــــين
إلا أنـــه ، فـــي الأعلـــى ، إلـــى الآن
مـــــا زال نشـــــيداً صـــــباحياً
فـــــــــــي المـــــــــــدارس
وفـــي المســـاء، قـــدحاً خمريـــاً أمـــام
كـــــــــــويزة وأزمـــــــــــر

وفـي الصـورة الثانيـة، يصـور الشـاعر الاغتـراب الشـعري عنـد نفسـه لأسـباب اجتماعيـة ونفسـية بحيـث لا يسـتطيع فـي مملكتـه الجديـدة بنـاء مؤسسـة شـعرية طالمـا أن هنـاك ضـغوطات خارجيـة تـؤدي إلـى تشـويش سـمعته الشـعرية إلـى حـد اليـأس وانغـلاق أبـواب الإحالات والمرجعيات:

ليلـــــــــــــة أمـــــــــــــس
أغلـــــق مصـــــباح منضـــــدتي
عينـــــــه عشـــــر مـــــرات
وعشـــــر مـــــرات رفعهـــــا
عشـــر مـــرات مـــن أحـــلام متقطعـــة
وعشـــر مـــرات مـــن شـــعاع متقطـــع
بعـد هـذا، حينمـا نظـرت فـي قصـيدتي
وجـــدت عشـــرة أســـطر عميـــاء
وعشرة أسطر أصبحت خفافيش غرفتـي
حينئـــــذ، لشـــــدة حنقـــــي
مســـحت القصـــيدة مثـــل خيـــالي
ثـــــــــم نمـــــــــت

وفي الصورة الثالثة نجد بعداً عاطفياً يتجسد في صورة المرأة التي تتحول إلى الفنانة والشعرية وإن الفعل الجمالي هنا يؤثر في الشاعر وأحاسيسه ويؤدي إلى مجموعة من التداعيات النفسية الداخلية من خلال صوت فيروز الملائكي وأشعار جبران الروحانية ما يعطي إيحاءً بالأجواء اللبنانية – شجرة الأرز المتداخل مع جبران وفيروز– . وهذا يشبه امرأ القيس في الإحساس الجمالي الآني في بعض مقاطع معلقته:

في كافتريا (كوسته)
حينما تمتزج رائحة المرأة والقهوة
أنت تتحولين إلى نسخة مستنسخة
ولا تتركين المقاعد
كنت واقفاً عندما قامت،
جلست مكانها،
تمعنّت في منضدتها
كانت قد نسيت شعراً أخضرا
يماهي في جماله
شجر الأرز وصوت فيروز الأخضر
وروح جبران

ففي المقطع الرابع يجسد الشاعر موت العقلنة العلمية والعدالة الاجتماعية والإنسانية وانتشار الظلم بدرجة عالية وهي الحالة البديلة عند النفوس السيئة لكل هذه الحالات:

مات طبيب
بكى الدواء
سكبوا الدواء
بكى الألم
قتلوا الألم
بكت العدالة

والــذي ضــحك هــو الظلــم

وفـي المقطـع الخـامس يبـين الشـاعر شـكوكيته تجـاه الظـروف السياسـية الحاصـلة فـي كردستان لأنها منوطة باعتراف الآخرين، وإن مفردة (هولير) المذكورة في المقطع تمثل الرقعة الكردستانية وهناك تنطلق الآراء والمقترحات وتصوت على مصير حقوق الكورد:

أنـــــــــا (هـــــــــولير)
أصـــــبح الشـــــك ظـــــلا لـــــي
ظـــل رأســـي يتقـــدم رأســـي الآن
الآن أصـــــــــبح الشـــــــــك
عينـــــاً ويـــــداً ثالثـــــة لـــــي
لـــــــــــذا اقـــــــــــول:
أنـــــــــا هـــــــــولير
إذا مـا سـافرت هـذه المـرة إلـى بغـداد
وحينمـــــا يقـــــدموا لـــــي المـــــاء
لـــــن أخـــــذه، لـــــن أشـــــربه
إلـــــى أن يشـــــربوا منـــــه

وفي المقطع السادس يجسد الشاعر لا ديمقراطية الفعل الديمقراطي حيث إنها تمثل، بنظر الشاعر، لعبـة الأصـوات فـي غابـات الوحـوش وترضـي الآخـرين بأسـاليب مختلفـة ويكـون الانتصار حينئذ لصالح قبيلة الغراب والحشرات وهزيمة الآخرين:

الديمقراطيـــــة هـــــي أيضـــــاً
لعبـــــــــة ســـــــــريالية
يلعبهـــا رجـــل بملابـــس بيضـــاء
ثـــــم يرضـــــينا جميعـــــاً
بألعابـــــــــه الملونـــــــــة

أنظـــــــــــــــــــــــــــر:
فـــــــــي حديقـــــــــة الحيوانـــــــــات
فقـــــط يـــــــربح صـــــــوت واحـــــــد
قبيلــــــة الغربــــــان والصراصــــــير
أمــــا الصـــــقور فهــــي الخاســــرة

وفي المقطع السابع نجد أن الشاعر من خلال الفعل الحواري الذي يبحث عن جماليات المرأة وعلاقاتها بالشعرية والطبيعة، يجسد المعادل الموضوعي العكسي للمرأة، حيث إنها تمثل قمة الروعة والجمال في فصل الربيع بينما الشاعر يمثل قمة الحزن في فصل الخريف.

والمعادل الموضوعي العكسي، كما جاء في كتاب "الشحنة الديناميكية في الإبداع الرومانسي بين شيلي، كوران ونازك الملائكة" للباحثة نيان نوشيروان، يعني وجود حالتين متنافرتين في آن واحد على خلاف المعادل الموضوعي الذي نادى به T.S.Eliot في كتابه (The Sacred wood) وهو المعادلة بين طرفين مختلفين في الشكل ومتشابهين في الموضوع (81:12).

هـــــل هـــــذا رداء ترتديـــــه أم قمــــر؟!
هـل هـذا قـرط فـي أذنيـك أم حمـرة المغيـب؟!
هل هذا سوار في معصميك أم شعري الدائري ؟!
هل هذا طائر في صدرك أم آهات خريفي أنا؟!

وفي المقطع الثامن نجد جزءا من مفهوم الشعرية عند الشاعر وهو حضور مجموعة من الأسئلة الفضولية والفلسفية داخل المنظومة الشعرية التي بدونها لا يبني الشعر. أي على الرغم من تعقيدية النص بفعل وجود مجموعة من الأسئلة الغامضة التي لا يعرفها إلا القليل ومنهم الشاعر نفسه بدونها تتحول القصيدة إلى مياه راكدة كما أكد والد الشاعر بذلك:

ألا تعـــــــــــــــــــــــــلم!
بـــــــأن الشـــــــعر إذا كـــــــان
لا يحـــــــوي أســـــئلة وحـــــــواراً،
كمـــــــا قـــــــال أبـــــــي:
يشـــــــبه ميـــــــاه راكـــــــدة
وجـــــــرس بـــــــلا صـــــــوت
وشـــــــــــعلة منطفئـــــــــــة

ففي المقطع التاسع والأخير نجد أن الشاعر، بفعل كثرة الصور الاستعارية، يرسم لنا قيمة فنية وإبداعية للشعر. فالشاعر هنا يتحايل عندما فصل القمر عن ذاته مع كون القمر الذي يضيء السماء والأرض هو الشاعر نفسه. وهذا يعني أن الشاعر هو في القمة الشعرية على الرغم من وجود الحساد الذين يريدون دائماً تدمير الشعرية وتمزيقها إلا أن الشاعر يستمر في العطاء والديمومة وإنتاج معلقات أخرى ووضعها في البومه الشعري الخاص:

فـــوق الـــثلج ، القمـــر يلعـــب مـــع الشـــعر
فجـــــــــــــــــــــــــاءة !
أنزلـــق القمـــر نحـــو الـــوادي العميـــق
وبســـــــرعة وصـــــــلت الـــــــوادي
فرأيتـــــــه بـــــــاللآلئ والمرايـــــــا،
والشـــــــعر أمـــــــام المرايـــــــا
يمشـــــــــــــط شـــــــــــــعره

الاستنتاجات:

من خلال دراستنا لهذا الموضوع توصلنا إلى النتائج الأساسية الآتية:

- إن التحايل النصي هو عنصر من عناصر خلق الفجوات داخل النص الشعري ما يتيح للقارئ قراءات متنوعة.
- إن التحايل النصي هو عنصر مهم لإخفاء بؤرة النص ما يحقق تشكيلية هذا النص وانفتاحيته ولا بؤريته.
- إن التحايل النصي هو وسيلة من وسائل جذب المتلقي إلى النص ويعد عنصراً تشويقياً في العمل الأدبي.
- إن التحايل النصي عنصر من العناصر الفنية الأساسية كالقناع والإيقاع والصورة الفنية والرمز لبناء العمل الأدبي.

المصادر و المراجع

١. ادونيس، زمن الشعر، دار العودة – بيروت،١٩٨٣ .
٢. رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت،١٩٨٧ .
٣ الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الارشاد للنشر، سوريا، ٢٠٠0.
٤. السياب، بدر شاكر السياب، المجموعة الكاملة– الجزء الاول، دار المنتظر– بيروت، ٢٠٠٠.
٥. شيركو بيكه س ،قصيدة الالبوم، جريدة كوردستاني نوى،العدد ٤٦٨٠، ٢٠٠٨/٩/١٨.
٦. صلاح فضل،اساليب الشعرية المعاصرة،دار الاداب– بيروت، ١٩٩٠.
٧. عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٢.
٨. الفيروزابادي، القاموس المحيط،الجزء–٢– اعداد محمدعبدالرحمن المرعشي ، دار احياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠.
٩. عزيز التميمي ،منظومة القراءة – سلطة النص:
http://maaber.megs.com/issue-July/literature11.htm.

١٠. طوران ، عبد الله كوران –الاثار الشعرية الكاملة ، ترجمة و تقديم د. عز الدين مصطفى رسول ،شركة المعرفة للنشر و التوزيع . بغداد – العراق ، ١٩٩٠.
١١. محمد لطفي اليوسفي ، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس،١٩٨٥.
١٢. نيان نوشيروان فؤاد ، الشحنة الدينامكية في الابداع الرومانسي بين شيللي، كوران و نازك الملائكة، دراسة مقارنة٠ دار سردم للطباعة و النشر– سليمانية ، ٢٠٠٦.

Abstract

This study, according to the concept of tricks, search's the intellectual messages of the author's technique and contents. This process concluded by several questions about the text that is ambiguous but submitted to the knowledge, sociology, psychology and ideas systems.

The discourse of the trick destroys the regimes and, at the same time, declares the possible boarders of the texture's text, even the text, in general, conducts with reasonable and unreasonable manners. Of course, there are some reasons behind this which we showed those in the part of the theory of this study. In addition, this study through also the concept of trick with its technical matters came to differentiate applications which started with Umri al-Qayis Mualaqa and modern texts by Al-sayyab and two Kurdish poets Goran and Sherko Bekas. Then we discovered new readings for such examples.