قصيدة حوار مع أعرابي أضاع فرسه للشاعر (نزار قباني) دراسة أسلوبية

الدكتور
ظافر كاظم عبد الرزاق
كلية التربية للبنات – جامعة البصرة

مدخل :-

(الأسلوبية):- أحد المناهج اللغوية الحديثة التي أفرزتها نظرية سوسور اللغوية وما تمخض عنها من دراسات بنيوية [١] وبعد أن كانت تعنى في بداياتها بدراسة الطاقة التعبيرية أو الجانب العاطفي من اللّغة أصبحت الآن منهجاً مقترحاً وقناة موصلة لدراسة النص الأدبي والوقوف على مكامن الجمال وعناصر القوة والإبداع فيه[٢]. ويتحقق ذلك بالبحث عن " التنوع الفردي المتميز بالأداء بما فيه من وعي واختيار وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف " [٣]. ولأنها منهج قائم أساساً على اللّسانيات [٤] فإن الطريق والمنهج الذي تتبعه لتحقيق هذه الغاية هو التحليل اللّغوي للنص في مستوياته المختلفة فالنظرة الأسلوبية للغة الشعرية على اختلاف أشكالها وأجناسها قائمة أساساً على المفاهيم الألسنية فهي ترى أنَّ النّص الأدبي " كلام بلاغي يسعى إلى القيام بوظيفة جمالية استعملت اللغة فيه استعمالاً خاصاً في مستوياتها الأربعة المعجمي والصَّوتي والتركيبي والدلالي " [٥] . ومن هنا تعرّف الأسلوبية بأنَّها:- " تحليل لغوي موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعية وركيزته الألسنية " [٦] ومن خلال التعريف نستشف الهدف أو الغاية التي تستمد منها شرعية الوجود وهي تحقيق الموضوعية وتخليص النَّص من الانطباعات والأحكام الذاتية

المتصلة بالذوق الشخصي أكثر من كونها مرتبطة بالنص نفسه وما تعكسه مكوناته وبنيته اللغوية أو الشكل الذي يظهر فيه(٧).

وإن كان بعض المنتقدين يعد هذا العمل قائماً على الحدس أو التخمين الذي لايمكن إثبات قطعيته (٨) – بصرف النظر عن كوننا نقف مع هذا الرأي أو ضده – فإنَّ للأسلوبية أهميتها المنهجية وحقها المشروع في فهم النص وتحليله وفقاً لما تراه مناسباً وملائماً للغاية التي تروم الوصول إليها وهي تحقيق الموضوعية وتجنب ما أفاضت فيه الدراسات النَّقدية والبلاغية من أحكام قائمة على الذوق . وإذا كانت هناك انتقادات ومؤاخذات على هذا المنهج وطريقته في التحليل – قد لايمكن إنكار بعضها – فإنَّ له أيضاً جوانبه الإيجابية التي لايمكن التغاضي عنها بأية حالٍ من الأحوال. وقد يكون من أبرزها ما تحققه الأسلوبية من كشف عن الوسائل اللغوية المتعددة والمتنوعة التي تتيحها اللغة وبيان مدى استيعابها للأنماط التعبيرية المختلفة . ومدى إفادة (المبدع) أو صاحب النص من هذه الإمكانات والطاقات وإجادته لتوظيفها واستغلالها على نحو متميز متفرد تتحقق فيه سمة الإبداع .

فالأسلوبية تدرس العمل الادبي انطلاقاً من تركيبته اللغوية المتمثلة بالوسائل والخيارات التي فضلها المبدع على غيرها من الأنماط اللّغوية الأخرى لما تحمله من خصائص فنية ودلالية لا يمكن لصيغة لغوية بديلة أن تؤديها ويكون لها الأثر نفسه فيما يخص الموضوع الذي سيقت من أجله ووظفت لخدمته . وهي وسيلة للتعرف على اللغة وطاقاتها وإمكاناتها الكامنة من خلال الاستعمال اللغوي المكرّس، ووسيلة لاكتشاف قدرات الكاتب أو المبدع ، والتعرف على مهارته وكفاءته ومستوى إجادته وبراعته من خلال لغته الخاصة وأنماطه التعبيرية التي ينحتها ويشكلها بناءً على موقفه الخاص من اللغة والوجود والعالم ز إذ يجعلناالانطلاق من النص وحده بعيداً عن المرجعيات الخارجية والقرارات المسبقة نستبعد سمة (المغامرة العشوائية) إلى حد لايستهان به ، ويجعل منها مغامرة مستندة إلى أصول مشروعة يمثلها التركيب المادي الملموس للنص من خلال بنيته

اللّغوية . فإذا كانت المادة الطبيعية للغة الشعرية " هي نوع من التجربة لاتستطيع اللغة الاعتيادية أن تنقلها " [٩] ، وكان " الشعر يعمل في نهايات المعرفة باحثاً عن التعبير في مجالات لايمكن التعبير عنها " [١٠] فإنَّ مهمة الدارس الأسلوبي تكمن في تحليل هذه اللغة غير الاعتيادية إلى مكوناتها وعناصرها لنتمكن بعد هذا من تحديد دلالاتها وآثارها وكيف تتضافر هذه المستويات اللغوية لترسم لوحات الجمال والتشكيلات الفنية الرائعة .

واذا كان للغة الشعرية ميزة لاتفارقها تتمثل بالوجوه والانعكاسات الدلالية من زوايا مختلفة ومتعددة من بلورة النص فإنَّ هذه هي طبيعة النص الأدبي والفنِّي[١١] الذي يتصف بغزارته وثروته الدلالية. وهذه الغزارة والثروة هي أبرز مايميز النص الأدبي عن غيره من النصوص الأخرى. ومهمتنا أن نسعى إلى بيان هذه الوجوه وإن أوصلنا التحليل إلى بعضها مع وجود الاحتمالات المفتوحة الأخرى التي لايمكن التغاضي عنها فهذا هو عنصر القوة في النص الأدبي الذي من أهم سماته أنَّه " نص متوالدٌ ذاتياً " [١٢] وتعكس هذه السمة قدرة الشاعر على تضمين العناصر اللغوية المحددة دلالات متنامية تستوعب الكثير من الموضوعات والقضايا. ومن خلال التعرف على هذه الطاقة الدلالية التي يحملها النَّص يمكن التعرف على مهارة الكاتب أو المبدع في توظيف اللغة وحسن استغلاله لامكاناتها .

وسيكون لهذه الدلالات والإيحاءات قيمة كبيرة لأن سبيلنا في اكتشافها واستشفاف كنهها هو استجواب النص نفسه وليس شيئاً آخر بعيداً عن حدود وجوده ومجاله الذي يتحقق فيه.

فالأسلوبية تكشف عن الطريقة التي يلجأ إليها المبدع في إعادة تشكيل اللّغة على جميع المستويات فتصبح بذلك لغة خاصة لها مدلولاتها الخاصة لأنَّها من صنع الكاتب أو المبدع وحده وإن كانت في مادتها الأولية لغة الجميع أو المجتمع [١٣].وتبرز أهمية هذا الموضوع أيضاً في التعرف على كثير من أسرار اللغة

وخفاياها التي تظل قابعة في قعر بحرها حتى تمتد اليها أمواج الاستعمال فتبرزها إلى سطح الوجود .

وأخيراً " الأسلوبية ليست منهجاً له وسائله وأدواته التي يمكن تطبيقها تطبيقاً حرفياً بل هي منهج يأخذ بحسبانه المتغيرات النصية والسياقية المتباينة بل المتضاربة التي لايصلح معها تقديم تصور إجرائي مركب يستوعبها جميعاً محدقاً ببناها ومهيمناتها الأسلوبية " [١٤]. فكل نص له تركيبه الخاص وبنيته الخاصة وهي التي ترسم ملامحه وتجعل منه نصاً ذا خصائص أسلوبيّة مميزة.

عنوان القصيدة : انتقى الشاعر لقصيدته هذا العنوان (حوار مع أعرابي أضاع فرسه) وهو عنوان له إيحاءات عدّة وطاقة دلالية كبيرة تبرز بعضها الدلالة المعجمية لهذه الكلمات قبل أن يضعها الشاعر في نسقها الذي جاءت عليه . فما أن تذكر كلمة (الأعراب) حتى ينصرف الذهن إلى كل متعلقات هذه الكلمة وظلالها التي تلقي بها على السامع بدءاً بالصفات الشخصية والطبائع الإنسانية ونمط المعيشة والقسوة والبعد عن مظاهر الترف وصعوبة المراس وحدة المزاج وربما البلادة والتعنت والتعصب أحياناً ... إلخ من المعاني التي توحي بها. ومثل هذا يمكن قوله فيما يتعلق بكلمة (الفرس) وما توحي به من معان متعددة أيضاً كالقسوة والشجاعة والجلد والثبات والمروءة والشهامة .... إلخ من الظلال والإيحاءات المرتبطة بها التي لاتنتهي عند هذا الحد فالشاعر لم يعمد الى استعمال هذه الكلمة مفردة وإنَّما أضافها إلى ضمير الغائب العائد على الأعرابي الذي تمثل الفرس والفروسيّة جانباً كبيراً من حياته تفرضه طبيعة الحياة البدوية بل هما من أبرز ما يميز حياة الاعراب إن لم يكونا أكثر ما له صلة بحياتهم .

أمّا كلمة (أضاع) التي قد لاتوحي خارج سياقها بأكثر من دلالتها المعجمية الظاهرة ، وكذلك كلمة (حوار) التي يصدق عليها القول نفسه فقد اكتسبت هاتان الكلمتان ضمن السياق والتركيب طاقة دلالية لاتقل إيحاءً عن الكلمتين السابقتين

بل فجرّت هاتان الكلمتان في التركيب معانٍ وإيحاءات كثيرة لم تكن لتستثار لولا دخولهما في علاقة سياقية مع الكلمتين السابقتين .

إذ أصبح الحديث الآنَ يدور عن أعرابي (أضاع) فرسه وهو أمر لا يدعو إلى الحيرة والعجب فقط. ولكن يحول المسار الدلالي المعجمي لكلمتي (أعرابي) و(فرسه) وما توحيان به من معاني القسوة والقوة والشظف والجرأة والفروسية وغيرها من الدلالات الابتدائية إلى دلالات أخرى تصبغ الخطاب بجو السّخرية من هذا الأعرابي الذي (أضاع) أبرز مقومات هويته. وهذا يصعب تفهمه وإدراكه لما فيه من تناقض مع صورة الأعرابي وسماته الملازمة فضلاً عما يوحي به من فقدان الهوية الأصلية والانسلاخ من الجذور والطبائع القديمة المألوفة في حياة الأعراب ويعبر عن زعزعتها وانهيارها مما يجعل هذا (الأعرابي) أعرابياً اصطلاحياً فقط – إن صح التعبير

جاءت بعد ذلك كلمة (حوار) لتعمق الفجوة أكثر وتزيد الامور تأزماً من خلال ما تطرحه من تساؤل ضمني عن الطريقة التي يمكن التفاهم من خلالها مع هذا الاعرابي الذي هو (أعرابي) وليس أعرابياً في الوقت نفسه. وعن جدوى مثل هذا الحوار وما يمكن أن يتمخض عنه من نتائج إلى غير ذلك مما يثير الشك والحيرة والخيبة والسخرية في آن واحد . هذه بعض الإيحاءات التي يبوح بها عنوان القصيدة ويمكن أن يضيف قارىء آخر دلالات أو معان أخرى لكنها لاتخرج – من وجهة نظرنا على الأقل – عن إطار الصورة المعكوسة والمقلوبة التي رسمها الشاعر للأعرابي ولحياته وطباعه ونزعاته. وهو مالايتوافق مع الصورة الشائعة والمألوفة في الذهن وسيكرس الشاعر فيما بعد قضية المفاهيم المعكوسة في قصيدته وهو ما يجسد المفارقه بين الطبيعة العربية القديمة المتمثلة بالأعراب وما آلت اليه الامور في العصر الراهن، فقد اختزل هذا العنوان معانٍ وموضوعاتٍ كبيرة على وضوحه وقرب متناوله وهو ما يعكس أداءً فنياً راقياً لم يجسده الشاعر من خلال انتقائه للكلمات الموحية ذات الإشعاعات والإنعكاسات المتعددة فحسب

وإنَّما من خلال وضعها في سياق ونسقٍ معين جعل من هذه الكلمات حادة السنان أو بعبارة أخرى جعل منها كلمات لها أظافر .وإذا مضينا قدماً لنتلمس ثنايا القصيدة سنجد أنَّ طبيعة الكلمات المنتقاة وتراكيبها ومسارها الذي اتخذته وحتى تركيبتها الصوتية قد جاءت معبرة عن هذه الموضوعات التي اختزلها العنوان وهي بمجملها موضوعات مرتبطة بالمفاهيم المقلوبة والمعكوسة وأجواء السخرية واليأس والاستياء التي أفعمت بها القصيدة .

التركيب الصوتي:يؤدي الجانب الصوتي في العمل الفني دوراً كبيراً في إضفاء سمات الجمال وجذب انتباه المتلقي . فإذا نجح الأديب – في الشعر خاصة – بتكوين هندسته الصوتية والإيقاعية الملائمة لموضوعه ، فإنَّه سينجح بالتأكيد في إثارة المتلقي وجذب انتباهه وتركيزه نحو المعنى أو الحدث . ويبدو واضحاً أنَّ الشاعر قد وفق في تكوين هندسته الصوتية لهذه القصيدة توفيقاً كبيراً وعلى الجوانب جميعها : البحر الشعري وكمية المقاطع ونوعها وحروف الرّوي وانتقاء الكلمات المحاكية بتركيبتها الصوتية لمعناها ومضمونها فضلاً عن تحكمه بسرعة الإيقاع وبطئه بما يتلاءم مع الموضوع الذي يعبر عنه. فقد نظم الشاعر قصيدته على بحر المتدارك وهو بحر يمتاز بالخفة والانسيابيّة والإيقاع السريع ولأنَّ الشاعر نظم قصيدته على طريقة الشعر الحر فقد تحكم بعدد التفعيلات على وفق ما يرتئيه ولم يلتزم بعدد محدد لها في كل سطر لذا جاء نمط الإيقاع وسرعة الحركة متبايناً من موضع الى آخر من القصيدة. فهو يبطئ في بعض مواضعها لكثرة المقاطع ويخف ويسرع في مواضع أخرى ولم يسر الإيقاع على النمط الخفيف السريع الثابت المعهود في الشعر العمودي بسبب العدد المحدد للتفعيلات في كل شطر . وهناك سبب آخر لهذا البطء هو أنَّ الشاعر أنهى أسطره الشعرية بتفعيلة مذيلة فقد زاد الشاعر على مقاطع التفعيلة الأخيرة حرفاً ساكناً جاء بعد حرف من حروف المد كان الغالب فيه أن يكون الألف . ومثل هذا الاستعمال غير معهود في أوزان هذا البحر وتفعيلاته[١٥].ويلاحظ أنَّ هذا التفاوت في سرعة الإيقاع جاء متناغماً مع

مضمون القصيدة الذي تعبر عنه فغالباً ما يتخذ الإيقاع طابعاً سريعاً عندما يعبر الشاعر عن فكرة ما ويقوم بسردها بالحاح وتأكيد مستعملاً أدوات العطف على نحو متتابع ومتواتر. ويبطئ غالباً عندما يعبر الشاعر عن مسألة تتصل بالطابع السائد والغالب على حياة المواطن العربي الرتيبة الثابته المملة، يلاحظ مثلاً بطء الإيقاع في مطلع القصيدة الذي يوحي بالأوجاع واليأس والتململ والتثاقل والتعب وعدم الرغبة في الكلام لعدم جدواه وتضاؤل الأمل بما يرجى منه :

لو كانت تَسمعُني الصحراءْ/ لطلبتُ اليها ../أن تتوقفَ عن تفريخ ملايين الشعراءْ/وتحررَ هذا الشعب الطيب من سيف الكلمات ../مازلنا منذ القرن السابع نأكل ألياف الكلمات..وكيف يتحول فجأة الى إيقاعٍ سريع بثورة معبرة عن شدة التبرم والسخط والاستياء من هذا الواقع المرّ الرّتيب:

نَتزحلقُ في صمغ الراءاتْ / نَتدحرجُ من أعلى الهاءاتْ/ونَنامُ على هجو جرير .../ونُفيقُ على دمع الخنساء/نَترقبُ عنترة العبسيَّ.../يَجيءُ على فرس بيضاء../ليفرجَ عنا كربتنا .../ويَردَّ طوابيرَ الاعداء.. ليعود بعد ذلك إلى البطء في نهاية المقطع ، بفعل تتابع حروف المد والكلمات الكثيرة الحروف وهو ما ينتج عنه مقاطع صوتية طويلة وكثيرة ليشعر المتلقي بدرجة الإعياء والتعب التي يعانيها الشاعر ومن يعبر عن واقعهم أيضا ويصور تجربتهم ويتحدث عن معاناتهم من أبناء وطنه وأبناء جيله من خلال وصف تفاصيل هذا الواقع الثمل المترنح في مستنقع اليأس:

مازلنا نَقضمُ كالفئران ../مواعظَ سادتنا الفقهاءْ/ نَقرأُ (معروف الاسكافيَّ) ../ ونَقرأُ (أخبار الندماء)../ ونكاتِ جحا ../ و(رجوعَ الشيخ)../ وقصةَ (داحسَ والغبراء).. / يابلدي الطيب يابلدي ../ الكلمةُ كانت عصفوراً / وجعلنا منها../ سوقَ بغاء..

يطوع الشاعر الإيقاع ويجعله متطابقاً مع المضمون دون أن يأخذ نسقاً واحداً ثابتاً في القصيدة بأسرها. وكان للتكرار الذي حفلت به بصوره المتعددة: النسقي (تكرار تركيب أو جملة)، والمفردي (تكرار كلمة أو صيغة) أثره في الإيقاع الداخلي لها،

كما في تكرار الأداة (لو)، و(واو) العطف، والجمل الفعلية الماضية والمضارعة المتفاوتة في القصر والطول وهو ما انعكس على بطء الايقاع وسرعته أيضاً وكان له دور في عملية الربط وتركيز الفكرة وتعميق الصورة بما يتصف به من طابع الإلحاح . وسيأتي في مبحث (التركيب النحوي) بيان الأثر الذي تركته بنية الجمل النحوية وطريقة صياغتها وتكرارها في الإيقاع الداخلي للقصيدة، وكيف تناغمت التركيبتان الصوتية والنحوية في خدمة المضمون الذي تعبر عنه. وللمقطع الصوتي الذي غالباً ما تنتهي به الأسطر الشعرية أثرٌ كبيرٌ في القيمة الصوتية التي اكتسبتها فهي تنتهي غالباً بمقطع مزيد (ص ع ع ص) أي حرف علة (الألف غالباً) مسبوق بحرف صحيح ومتبوع بحرف صحيح ساكن

وفي هذا التركيب الصوتي ما أثرى الطاقة الايحائية، فالألف الذي جاء حرف الردف في أغلب أسطرها صوت ذو حزمة صوتية عالية تكسبه درجة عالية من الوضوح [١٦] فضلاً عن ذلك ما يمتاز به من الاستطالة والارتفاع التي لاءمت موضوعها وجعلته أشبه ما يكون بصرخة يطلقها المنادي اليائس أو الشخص المحتضر تعبيراً عن ألمٍ متمادٍ قبل أن يقطعها الحرف الصحيح الساكن بسكون تام بلا أمل بعودة أو استجابة.وقد أصبحت هذه النهاية أكثر فاعلية وتأثيراً لمصاحبة أداة الشرط (لو) لأغلب أسطر هذه القصيدة ومجيئها في سياق الأمنيات اليائسة البائسة التي يستحيل عند صاحبها أن يكون هناك اية إمكانية لتحققها.

وانتقى الشاعر كلمات تخدم تركيبتها الصوتية أهدافه التي يروم التعبير عنها وتساعد في تجسيد الصورة التي يسعى إلى نقلها بأدق تفاصيلها إلى السامع أو المتلقي . يلاحظ مثلاً استعمال الشاعر كلمة (تفريخ) التي وظفها عند الحديث عن كثرة الشعراء وهي لاشك كلمة تحمل أصواتاً موحية بمعناها ولاسيّما بوجود التاء الانفجارية و(الراء) المكررة و(الياء) الممتدة للأسفل و(الخاء) الرخوة مما يكسبها طابع المبالغة والإيحاء بالكثرة. وكذلك كلمة (تسحقنا) في سياق تبرمه من الشعارات والأقوال الفارغة فالتركيبة الصوتية لهذه الكلمة المؤلفة من (التاء)

الانفجارية و(السين) حرف الصفير و(الحاء) الحلقي المهموس وانتهاؤها بالقاف المهموسة وتواليها على هذا النسق أكسبها إيحاءً قوياً بهذا المعنى . ومثل هذه الخصائص الصوتية يمكن أن نجدها في كلمات كثيرة انتقاها الشاعر بعناية فائقة مما. يُجمع فيه التركيب الصوتي الموحي والمعنى أو المضمون المقترن بالمبالغة وهذا لا يقتصر على مواقف التبرم والاستياء فقط بل يتعداها إلى الأغراض جميعها التي طرقها وعبر عنها. ففي مجال الافصاح عن مشاعر اللهفة و الحب و الحنين نجده ينتقي كلمات لها خصائصها وتركيبتها الصوتية التي تلائم الموضوع أيضاً مثل: الليمون و القبلات و الصلوات و الشفاه وهي كلمات لطيفة الوقع على السمع تدغدغ الإحساس وتحرك المشاعر وهكذا في الموضوعات الأخرى.

وقد كان لهذا التجانس و التناسق الصوتي بين الألفاظ و المعاني المعبرة عنها أثره في إضفاء طابع الجمال على القصيدة فيما يخص تركيبها الصوتي فضلاً عما يؤديه من دور التماسك بين مفاصلها وأجزائها فـ " بمقدار ما يوجد من تناسب الأصوات في العمل الشعري يكون التماسك في ذلك العمل " [١٧] والبناء الصوتي لهذه القصيدة جاء منسجماً على نحو عال مع المضمون وأدى دوره على أكمل وجه متضافراً مع المستويات الأخرى في عملية تجسيد المعنى و تصويره وأسهم إلى حد كبير في نقل التجربة وحملها الى المتلقي بمافيها من شحنة عاطفية ، هذا إذا لم نقل أنَّها وضعت المتلقي في صلب التجربة التي يصورها الشاعر ويعبر عنها.

انتقاء المفردات وطريقة التوظيف: لكل شاعر طريقته الخاصة في انتقاء الكلمات وتوظيفها في نصه الشعري بما يتناسب مع طريقة تفكيره وتصوره وطبيعة تناوله لأغراضه و" ليست مشكلة الشاعر مع التعابير في إيجاد الكلمات الحية المعبرة بحد ذاتها فقط ، بل في اختيار الكلمات التي تتلاءم وتتناسب مع أغراض القطعة الشعرية بكاملها ، فقيمة الشعر لا تكون في الكلمة نفسها بل في الطريقة التي تستخدم فيها هذه الكلمة لأنَّ الحقيقة الواضحة التي ينبغي قبولها هي أنَّ أي كلمة ينبغي تطويعها بحيث يمكن استخدامها بطرق مختلفة " [١٨].

فالكلمات تكتسب من خلال الاستعمال والسياق طاقة تعبيرية جديدة " وتكون أكثر تعبيراً عندما تظهر في مقاطعها ولايكمن الإنجاز الحقيقي للشاعر في التقاطه للكلمة الصحيحة بل في خلق تعابير مناسبة لها " [١٩].ومن هنا قيل " إنَّ حقائق علم اللغة تعقد مهمة القرّاء في قراءة الشعر فمعاني الكلمات لا تبقى ثابتة إذ إنها تتغير باستمرار" [٢٠] وذلك لأنَّ " كل كلمة تمتلك عدداً هائلاً من المعاني الكامنة " [٢١] والشاعر هو الذي يستثير هذه المعاني ويخرجها إلى عالم النور بل قد يكون " لها معانٍ مختلفة ذات أنواع متضاربة أيضاً " [٢٢]. وبقدر نجاح الشاعر في استثارة هذه المعاني الكامنة وتطويعها بما يخدم أغراضه يكون نصيبه من النجاح والإبداع .

وإذا أمعنا النظر في هذه القصيدة نرى أن الشاعر قد انتقى كلماته بعناية وأعاد تشكيلها وانتاجها بما يتلاءم مع أغراضه مستثيراً فيها كثيراً من المعاني والطاقة الدلالية الكامنة من خلال طريقة وضعها في سياقها والعلاقات التي ارتبطت هذه الكلمات بموجبها داخل النص .

وقد انتقى الشاعر كلمات كثيرة ترتبط بالخلفية الاجتماعية العربية وتعكس طبيعتها القديمة كالأعرابي والصحراء والخطباء والبلغاء والقصائد العصماء وسروج الخيل وحليب النوق وكذلك بعض أسماء الأماكن المعروفة في البيئة العربية ولاسيما شبه الجزيرة التي تعد أصل الحياة البدوية العربية مثل : نجد والرَّبع الخالي وسوق عكاظ، فضلاً عن أسماء بعض الشخصيات التي تعكس مفاهيم أخلاقية وثقافية واجتماعية معينة كعنترة العبسيّ والخنساء ومعروف الإسكافي ورجوع الشيخ وكذلك أسماء بعض المواقع والحروب مثل داحس والغبراء فضلاً عن ألفاظٍ اتشحت بطابع السخرية والاستهزاء أو الاستياء في داخل هذا النص ويبدو هذا واضحاً من خلال سياقها مثل تفريخ وألاعيب ونام ونتزحلق ونتدحرج ونقضم ومنبطحين .....إلخ .

القاسم المشترك بين هذه الكلمات جمعيها أنَّها اكتسبت دلالات جديدة وكان لها إيحاءات متنوعة داخل النص وكثيراً ما حملت معاني متناقضة مع المعاني

المألوفة فيها[٢٣] فما كان مدعاة للفخر قديماً في العرف العربي أصبح في النص صفة نقص. وما كان مدعاة للبطولة والشجاعة أصبح محض أحلام وترهات. وما كان رمزاً من رموز الحياة العربية أصبح أشبه بالاساطير والخرافات ولا سيّما عند النظر الى واقع اليوم الذي لم يعد يحمل من صفات الأمس شيئاً، وهكذا حتى الشعر والخطابة اللذان كانا من أكبر دواعي الفخر والرّجولة قديماً أصبحا مهنة ثرثرة خاوية احترفها العرب منذ القدم. وأصبحت الأعراب والصحراء ونجد والفصاحة والقصائد العصماء مرتبطة أكثر ما تكون بالبلادة والفراغ والحياة الرتيبة اليائسة التي لم تعرف يوماً طريقة للخلاص وليس لها سبيل سوى إدمان الثرثرة والكلام ويمكن أن نرى ذلك بوضوح من المقطع الاول للقصيدة حتى نهايتها .

لو كانت تَسمعُني الصَّحراءْ/ لطلبتُ اليها ../ أن تتوقف عن تفريخ ملايين الشعراءْ / وتُحررَ هذا الشعب الطيب من سيف الكلمات ../ مازلنا منذُ القرن السابع نأكل ألياف الكلمات../ نَتزحلقُ في صمغ الراءاتْ/ نَتدحرجُ من أعلى الهاءات/ ونَنامُ على هجو جرير ../ ونُفيقُ على دمع الخنساء../ نَترقبُ عنترة العبسيّ../ يَجيءُ على فرس بيضاء../ لِيفرجَ عنّا كربتنا/ ويَردَّ طوابير الاعداء../ مازلنا نَقضمُ كالفئران .. / مواعظَ سادتِنا الفقهاءْ/ نَقرأُ (معروف الاسكافيَّ) ../ ونَقرأُ (أخبار الندماء) / ونكاتِ جحا ../ و(رجوعَ الشيخ)../ وقصةَ (داحسَ والغبراء)../يابلدي الطيب يابلدي ../ الكلمة كانت عصفوراً/ وجعلنا منها../ سوقَ بغاء..

ولم يغب عن ذهن الشاعر أهمية اللغة ومكانتها عند العرب فوظف كثيراً من الكلمات المتعلقة بها كما في المقطع السابق :

مازلنا منذ القرن السابع نأكلُ ألياف الكلماتْ/ نَتزحلقُ في صَمغ الراءاتْ/ نَتدحرجُ من أعلى الهاءاتْ/ ونَنامُ على هجو جريرٍ/ ونُفيقُ على دمع الخنساء ..

ويركز الشاعر على حياة الأعراب ومظاهرها وطبيعتها على نحو مباشر[٢٤] ويقترن هذا بكلمات تعكس مفاهيم تنتمي إلى عصور مختلفة ومتعاقبة وهو مايشير إلى امتداد هذه الصفات والنزعات والطبائع إلى عصرنا الحاضر وعدم مفارقتها للحياة

العربية والتصاقها بها في جميع الحقب والعصور .فعصر (عنتره العبسي) و(داحس والغبراء) غير عصر (جرير) و(السادة الفقهـاء) و(معروف الاسكافي)، وعصر هولاء هو غير عصر (قياصرة الصحراء) أصحاب الساعات الذهبية والأحذية اللماعة بإشارة من الشاعر إلى الاحتفاظ بالمضمون القديم للحياة العربية وهيمنته عليها وإن تنوعت الأشكال أو اختلف الزمان أو المكان، ويكرّس الشاعر هذه الفكرة من خلال عبارة (مازلنا) التي دأب على ذكرها مراراً وتكراراً في القصيدة .ولم يذكر الشاعر هذه الكلمات المعبرة عن الأحداث والبيئة والشخصية على نحو يراعى فيه التسلسل الزمني لها بل على العكس تماماً تتوالى هذه الكلمات وتتعاقب على نحو عشوائي من جهة الزمن فيأتي اللاحق زمنياً قبل السابق وهو ما جعل الصور والعصور المتنوعة تتداخل فيما بينها لترسم تضاريس الشخصية العربية وطبيعتها بصورتها العامة المشتركة التي لم تختلف بناءً على الصورة التي رسمتها القصيدة باختلاف الزمان والمكان ومستجدات الحياة . ولهذا السبب استعمل أحياناً بعض الكلمات ذات الطابع العصري كالساعات الذهبيّة والاحذية اللّماعة وأجهزة التكييف والغرف الحمراء ليكسب نظرته ومعالجتة للقضية العربية طابع العموم والاستمرار حتى الوقت الحاضر .وإذا كان من يسميهم الشاعر أعراباً منغمسين بملذاتهم ونزواتهم ومظاهر الترف الأخرى مخالفين بذلك ما درج عليه الأعراب من الشظف وقساوة الحياة . فقد وضح الشاعر هذه الفكرة وبررها منذ البداية على نحو لم تعد توجد فيه أية غرابة أو تناقض لأنَّ مدار الحديث هو(الأعرابي الذي أضاع فرسه) بإشارةً من الشاعر إلى فقدان الهوية والتنصل من الجذور والعادات والتقاليد التي ألفها الأعراب ونشأوا عليها، وهذه هي الصورة التي يندرج تحت إطارها أعراب اليوم المترفين الذين إن كانوا يرتبطون بأعراب الأمس برابطة الدم والنسب فإنَّهم ورثوا منهم العقلية البليدة والتناحر والإنقسام لكنَّهم لم يرثوا الجرأة والجسارة والاستماتة في الدفاع عن العرض والأرض والمال أو المغامرة من أجل استعادة حق مسلوب أو من أجل مبدأ، لهذا نجده يقول في وصف الأعراب القياصرة (أعراب اليوم):

لو تُلغى أجهزةُ التكييف من الغرف الحمراء/ وتَصيرُ يواقيت التيجان../ نِعالاً في قدم الفقراء../ لو أَملكُ كُرباجاً بيدي../ جَرَّدتُ قياصرة الصحراء من الاثواب الحضرية / ونَزعتُ جميع خواتمهم/ ومَحوتُ طلاء اظافرهم/ وسَحقتُ الأحذية اللماعة ../ والسَّاعات الذهبيّة ..

وقد أجاد الشاعر انتقاء كلماته المعبرة عن مشاعر الاستياء والقسوة والتبرم والنفور أيضاً بعد أن وظف كلمات ذات تركيبة صوتية ملائمة للمضمون الذي يعبر عنه والتجربة التي يصورها – كما أشرنا عند الحديث عن التركيب الصوتي – فأسهمت في تجسيد ردة الفعل العنيفة وحقيقة الثورة والهيجان والصّراع الذي يعانيه صاحب التجربة، ويمكن أن نلمح هذه الكلمات بوضوح في كل مقاطع القصيدة وإن كانت في بعضها أشد وقعاً كقوله:

لو أُعطى السّلطة في وطني/ لقَلعتُ نهار الجمعة أسنان الخطباءْ/ وقَطعتُ أصابع من صبغوا بالكلمة أحذية الخلفاءْ/ وجَلدتُ جميع المنتفعين بدينارٍ/ أو صَحن حساء..

وقوله:-

لو أُعطى السلطة في وطني/ أَعدمتُ جميع المنبطحين على أبواب مقاهينا/وقَصصتُ لسانَ مُغنينا/ وفَقأتُ عيونَ القمرِ الضاحكِ من أحزان لياليا/وكَسرتُ زُجاجَته الخضراء/ وأرحتُك ياليل بلادي/ من هذا الوحشِ الآكلِ في لحمِ البسطاء ..

فالكلمات (قلعتُ ، قطعتُ ، جلدتُ، أعدمتُ ، فقأتُ ، كسرتُ) كلمات عنيفة الوقع لفظاً ودلالةً تفصح عن رفضٍ كبيرٍ وعن عدائية واضحة وهي أيضاً كلمات لها وقعها الصوتي المنسجم مع المعنى الذي تؤديه فضلاً عما اكتسبته من دلالات المبالغة في سياق ورودها وهو ما أهلها لتجسيد مشاعر الإنفجار ولذعتها وحملها بكل ما فيها من إحساس بالخيبة والمرارة إلى المتلقي ولأنَّ الجو العام الذي يغلف القصيدة ويلف مقاطعها هو الألم والسّخرية والاستياء لم نجد الكلمات الرّومانسية

الإيحاء تطرق القصيدة إلاّ في مقطعها الأخير الذي أورد فيه الشاعر مجموعة من الكلمات المرتبطة بسجل المحبين وتجاربهم كاللّيمون والقبلات والدمع والرسائل والمناديل والشفاه ... إلخ فأضفت على هذا المقطع مشاعر الحب والحنين وكأن الشاعر يخبرنا أن سبب كل ما أثاره من ضجة وغبار هو ما ينتفض بداخله من المشاعر الجياشة والحب الجارف والحنين الذي يربطه بالوطن (الوطن) بكل ما فيه، والأرض بكل مافيها من حب وعشق وذكريات ومن لحظات عابرة في سماء الزمان والمكان :

لو يكتبُ في يافا الليمون لأرسلُ آلاف القبلاتْ/ لو أنَّ بحيرةَ طبريّا تعطينا بعض رسائلها ../لاحترقَ القارئ والصفحاتْ ../ لو أنَّ القدسَ لها شفة لاختنقت في فمِها الصَّلواتْ

وما سبق يدل على خبرة ودراية وحسن تصرف في انتقاء الكلمات وطريقة توزيعها ووضعها في علاقاتها النسقية التي فجرت فيها كثيراً من الإيحاءات والطاقات الكامنة. وبهذا كان لها دور بالغ الأهمية فيما يتعلق بإضفاء الطابع الجمالي على القصيدة من خلال التوظيف المتميز للشاعر ومن خلال أثرها في عملية تجسيد المعنى ونقل التجربة بعد أن خضعت لضغط الكلمات التي تحيط بها " فالعلاقة الوثيقة بين الكلمات المفردة ومعنى المقطع كله من خصائص الشعر" [٢٥] بل هو من أكثر الخصائص بروزاً وهو ما أكده الشاع خلال طريقة انتقائه لكلماته وتوظيفها

التركيب النحوي: يتجلى من خلال تحليل التركيب النحوي كثيرٌ من خصائص الفردية ، فالتراكيب والصياغات والعبارات والجمل المتنوعة هي امتثال لقوانين النحو العامة وشروط الصحة ، وهي ملكة لغوية تختلف طبيعتها وطريقة توظيفها من شخص الى آخر. وتختلف ملكة المتكلمين باللغة وتتفاوت درجة إفادتهم من طاقاتها وإمكاناتها، كما تختلف طريقة توظيفها وتسخيرها في خدمة المقاصد والمعاني المراد إيصالها الى المتلقي من شخص إلى آخر[٢٦] . فالمتكلم لا يقتصر

على تقليد المقولات والجمل التي سمعها وإنَّما يقوم أيضاً بتكوين جمله الخاصة التي لم يسبق أن سمعت من قبل. كما يقوم ببناء نصوصه على طريقة معينة خاصة به، ويبدو هذا الأمر جلياً في النصوص الأدبية أكثر من غيرها [٢٧]. وإذا درسنا البنية النحوية للقصيدة نجدها انبنت على أسلوب الشرط الذي يشكل المنطلق الأساس والعنصر المهيمن على القصيدة بأكملها، وأداة الشرط الوحيدة التي وظفها الشاعر هي الأداة (لو) : حرف امتناع لامتناع . وقد وظف الشاعر هذه الأداة تعبيراً عن الاستياء تارة ولتدلل على أنَّ ما يبوح به لايتعدى خط الافتراضات الوهمية أو منطقة الخيال الجامح وليس لها في أرض الواقع ما يمكن تحقيقه أو تصديقه.

ولأنَّ هذه الأداة هي (حرف امتناع لامتناع) لم تكن هناك أداة اخرى أكثر ملاءمة منها لأجواء اليأس والقنوط والعجز والمفاهيم المقلوبة التي امتلأت بها القصيدة وأضفت طابعها عليها بقوة منذ بدايتها وحتى نهايتها. ويطغى صوت الشاعر من خلال ضمير المتكلم المفرد على أغلب جمل الشرط كما هو الحال منذ بدايتها:

لو كَانت تَسمعُني الصحراءْ/ لطلبتُ اليها ../ أن تتوقف عن تفريخ ملايين الشعراءْ

وفي المقطع الثاني :-

لو كانت نجدٌ تَسمعُني/ والرَّبعُ الخالي يسمعني/ لخَتمتُ أنا بالشمعِ الأحمرِ سوقَ عكاظ/ وشَنقتُ جميع النجارين ../وكلّ بياطرة الألفاظ

وفي المقطع الثالث :-

لو أعطى السّلطة في وطني/لقَلعتُ نهارَ الجمعة أسنانَ الخطباءْ /وقطعتُ أصابعَ من صبغوا بالكلمة أحذية الخلفاءْ

وفيه أيضاً:-

لو أُعطى السّلطة في وطني/ أَعدمتُ جميع المنبطحين على أبواب مقاهينا وقَصصتُ لسان مغنينا

ويبقى الشرط العنصر المهيمن في المقطعين الأخيرين:

لو تَنشفُ آبار البترول ، ويَبقى الماءْ/لو يُخصى كلُّ المنحرفينَ ../وكلُّ سماسرة الاثداءْ ../لو تُلغى أجهزةُ التكييف من الغرف الحمراء/وتَصيرُ يواقيتُ التيجان .. نِعالاً في قدم الفقراء ../لو أَملكُ كُرباجاً بيدي

لو يَكتبُ في يافا الليمون لأرسل آلاف القبلاتْ/ لو أنَّ بحيرة طبريّا تعطينا بعضَ رسائِلها ../لاحترقَ القارئُ والصَّفحاتْ ../ لو أنَّ القدسَ لها شَفَة لاختنقت في فمِها الصَّلواتْ

ويختم الشاعر بهذه الأداة قصيدته على نحو يشعر بالتذمر و الاستياء من ترداد الأماني التي لا يملك غيرها وسيلةً أو مهرباً:

لو أنَّ.../ ومَا تُجدي (لو أنَّ...) ونحنُ نُسافرُ في المأساة.

وبعد كل جملة من جمل (لو) الشرطية ، تتتابع الجمل الفعلية المتلاحقة المصدرة بأفعال مضارعة أو ماضية، مشكلة عنصراً مهيمناً آخر على جو القصيدة ليتضافرا معاً في تكوين بنيتها الأساس .وقد وظف الشاعر الجمل الفعلية المضارعة لرسم الصورة العامة للوضع العربي من الماضي حتى الوقت الحاضر بعد أن اكتسب الفعل المضارع فيها دلالة الزمن المستمر[٢٨] ولاسيما بعد اقترانه بعبارة (مازلنا) التي تكررت غير مرة كما سبق الإشارة إليه:

نَتزحلقُ في صمغ الراءات/ نَتدحرجُ من أعلى الهاءات/ ونَنامُ على هجو جريرٍ..
ونُفيقُ على دمع الخنساءْ../ نَترقبُ عنترة العبسيّ../ يَجيءُ على فرسٍ بيضاء..
لِيفرجَ عنّا كربتنا/ ويَردَّ طوابير الأعداء../ مازلنا نقضمُ كالفئران../ مواعظ ساداتِنا الفقهاء/ نَقرأُ (معروفَ الاسكافيَّ)../ ونَقرأُ (أخبارَ النُّدماء)..

وهذه الطريقة التي اتبعها الشاعر في توظيف الجمل الفعلية المضارعة رسمت للمتلقي صورة حاضرة ماثلة أمامه تسرد تفاصيل هذا الواقع الراكد الثابت على مر السنين والأعوام وليس فيها ما يعبر عن شيء غير الرتابة والبلادة ومظاهر التعسف والعنف والتعنت وطابع الجمود الذي يحيط جوانبها وزواياها، وأسهم هذا دون شك في تعميق الإحساس الطاغي بالضيق والإنفجار الذي زاد من أثره أيضاً

تلاحق هذه الأفعال والجمل وتتابعها على نحو يجذب الانتباه وليس هناك صيغة أخرى تصور الحدث وتجعله ماثلاً أمام المتلقي ليدخل طرفاً فاعلاً فيه أفضل من هذه الصيغة ، فهو لايتلقى الخبر بل يراه ويعايشه، ويكابده لايسمعه أو يقرأه .

وكما وظف الجمل المضارعة لتؤدي دلالات معينة وظف أيضاً الجمل الفعلية الماضية لتؤدي دورها في وضع لمساتها الخاصة على الصورة. وتتتابع هذه الجمل وتتوالى معبرة عن روح الانتفاضة والثورة التي سيطرت على الشاعر الذي لم يعد امامه وسيلة للتغيير سوى أن يقتلع كل شيء من جذوره. وإن كان ذلك ضمن منطقة الافتراضات الوهمية وليس الواقعية وعلى نحو يشبه صرخة المجنون الذي فقد صوابه فاصبح يعبر بعد أن فقد عقله عما كان يعجز عن التعبير عنه أو التصريح به سابقاً لو أعطى السّلطة في وطني/ لقَلعتُ نهارَ الجمعة أسنانَ الخطباء/ وقَطعتُ أصابع من صبغوا بالكلمة أحذية الخلفاءْ/ وجَلدتُ جميع المنتفعين بدينارٍ ../ أو صَحنَ حساء ../ وجَلدتُ الهمزة في لغتي../ وجَلدتُ الياء ..

ويعكس توالي الجمل الفعلية الماضية على هذا النحو صورة السخط والإصرار والإلحاح الشديد والرغبة الجامحة في تنفيذ ما يطمح اليه لذا أخرج كلامه بصيغة ما وقع وانتهى وحسم أمره. ولأن هذه الأفعال الماضية جاءت مقترنة بضمير المتكلم المفرد، حملت دلالة واضحة على غربة الشاعر الذي هو العنصر المتحرك الوحيد في ظل هذه الأجواء الرتيبة ، فهو الوحيد الذي يستشعر مرارة الواقع ويسعى إلى تغييره وإن كان مثل هذا المطلب بعيد المنال بناء على الشروط التي وضعها هو والأحداث والقرائن التي قام بسرد تفاصيلها.ويبقى هذا صنيعه في جميع القصيدة فيما يتعلق باستعمال الجمل الفعلية، يوظف الجمل الفعلية المضارعة ليرسم صورة هذا الواقع الراكد رغم مرور الزمن ، ويوظف الجمل الفعلية الماضية للثورة على ملامح هذه الصورة وكسر الأطر المحيطة بها .هذه الطريقة في استغلال طاقات اللغة على مستوياتها كافة تفصح عن مقدرة لغوية وذوق عال في التصرف بأدواتها

على نحو يفجِّر فيها دلالات متنوعة تتلاءم مع ملابسات الحدث الذي يتعرض له الشاعر مجسداً ملامحه وناقلاً تفاصيله. وإن كانت اللغة نفسها قد ظهرت بصورة مقلوبة غير مألوفة لم تعد فيها وسيلة تواصل أو أداة نفع وفائدة، وإنَّما سبب من أسباب تردي الواقع العربي الذي لا يتقن غير الشطط والثرثرة وهذر الكلام، وأداة للكسل والتملق والهروب والانشغال بما لاينفع.ولايخفى أيضاً ما كان للجمل الفعلية التي وظفها الشاعر من أثرٍ في إيقاع القصيدة وما أضفته عليها من(ديناميكية) أوحركة أسهمت في سرد تفاصيل هذه الصورة وتعميق ملامحها .ولم يغب عن جو القصيدة أسلوب النِّداء الذي تكرر مرات عدة وقد جعل منه الشاعر مايشبه صرخة استغاثة أخيرة يطلقها قبل أن تطبق عليه النهاية المحتومة. ولم يتوجه به الشاعر إلاّ إلى بلده الذي جاء مضافاً الى ياء المتكلم في جميع المواطن التي ذكر فيها :-

يابلدي الطيِّب .. يابلدي/ الكلمة كانت عصفوراً../ وجعلنا منها ../ سوقَ بغاء ..

.....

يابلدي ../ كيف تموتُ الخيل/ ولايَبقى الاّ الشعراء ؟؟

.....

يابلدي الطيبَ .. يابلدي/ ذَبحتكَ سَكاكينُ الكلمات ..

يعمّق الشاعر من خلال النداء مشاعر الحزن التي أطبقت على القصيدة ويُضفى عليها طابعاً (دراماياً) بعد أن ذيل به أغلب مقاطعها متوجهاً الى بلده بتساؤلاته التي تبوح بمشاعر الحيرة والعجب والاستغراب والألم واليأس وتفصح أيضاً عن الخيبة وفقدان الأمل وهذا حسن استغلال آخر وجودة توظيف لإمكانات اللغة وقنواتها التعبيرية يضاف الى ما تقدم. وكثر في القصيدة تتابع العطف بـ (الواو) على نحو بارز وكان له أثر في تركيز الصورة وتكثيفها كما زادها عمقاً. وغالباً ماتلت (واو) العطف جمل فعلية قصيرة كان لها هي الأخرى دور كبير بخفة الإيقاع وسرعته . وفي مواضع أخرى استعمل الشاعر جملاً طويلة حملت إيقاعاً بطيئاً .

فتراوح إيقاع القصيدة بين السرعة والبطء بما يخدم المضمون والتجربة التي يروم الشاعر تجسيدها وطبعها في ذهن المتلقي على نحو مما تقدم في مبحث التركيب الصوتي وثمة تصرف أيضاً في تقديم الكلمات وتأخيرها داخل الجملة على وفق ما يرتأيه وبالطريقة التي تخدم موضوعه والفكرة التي يروم إيصالها للمتلقي كما في تقديم الجار والمجرور(كالفئران)على المفعول به (مواعظ) في قوله:

ما زلنا نَقضمُ كالفئران ../ مواعظَ سادتِنا الفقهاء

لأنَّ تقديم الجار والمجرور يهيئ الأرضية الملائمة في فكر المتلقي ويرسّخ فيه الصورة القبيحة لهذا الفعل قبل أن توهمه كلمة (المواعظ) بخلاف ذلك من معانيها المألوفة الحسنة فيما لو قدمت وجاءت على النمط المتعارف عليه في ترتيب اللغة، فقبل أن يتوجه الفكر الى صورة أخرى ، حرف الشاعر مساره وركزه منذ بداية الجملة الى الصورة التي يريد منه أن يدركها ويستشعرها من خلال استعماله للفعل (نقضم) الذي اكتسب إيحاءً بالوضاعة بعد اقترانه بالجار والمجرور(كالفئران) فنسخا عن كلمة (المواعظ) كل ما كانت تحمله من إيحاءات الفضيلة ومعانيها.وفي قوله: لقَلعتُ نهارَ الجمعة أسنان الخطباء..

جاء تقديم الظرف (نهار الجمعة) على المفعول به (أسنان الخطباء) لينسخ كل ما يرتبط بهؤلاء الخطباء من أفعال تستدعي التقدير والتبجيل، ويعكس مدى سخط الشاعر على أمثالهم وغضبه المتأجج منهم الذي يدفعه الى القيام بهذا الفعل في نهار هذا اليوم الذي لم يعد عنده مقدسا رغم كل ما يرتبط به من قدسية ومكانة في نفوس المسلمين عامة. ولولا هذا التقديم لضاعت دلالات كثيرة ولم تطابق الرسالة المضمون الفعلي الذي يسعى الشاعر الى إيصاله بما يحمله من شحنة غضب واستياء عارمة. وأخرى جاء التقديم وسيلة لتأكيد الفكرة وإضفاء ملامح الاستياء والسخرية عليها في آن واحد كما في تقديم (منذ القرن السابع)على (نأكل)، وتقديم (منذ ولادتنا)على الفعل (تسحقنا) في قوله:

ما زلنا منذ القرن السَّابع نأكلُ ../ ما زلنا منذ ولادتنا تَسحقُنا ..

هكذا يطوّع الشاعر أدوات اللغة ويسخرها لخدمة أغراضه لتؤدي وظيفتها على أكمل وجه في نقل الرسالة على نحو مطابق لما يريد إيصاله وإثارته وتجسيده. فالتركيب النحوي لهذه القصيدة والبنية النحوية التي شكلّها الشاعر هي صورة طبق الأصل لمعاناته ومشاعره التي يريد أن ينقلها الى المتلقي و أن يحمله على الاحساس بقسوتها وماتفيض به من لذعة ومرارة.

الصورة الفنية:سبقت الإشارة إلى أن الشاعر رسم صوراً مقلوبة للأمور منذ عنوان القصيدة ومطلعها ، وقد وظف الشاعر مجازاته واستعاراته لهذا الغرض ، فجعلنا وكأنَّنا أمام مشهد ترتسم فيه معالم السخرية احياناً والاستياء والمأساة أحياناً أخرى، وجاءت الصورة الفنية التي وظفها لخدمة هذين الغرضين.فالصحراء أصبحت ماكنة لتفريخ الشعراء ومن لايحسنون سوى صنعة الكلام وتنميق الألفاظ والعبارات التي لا يحلم أحد في يوم من الأيام بترجمتها إلى أفعال أو واقع .

و(القمر) في أجواء قصيدته لاتربطه بالجمال والحب أي صلة منذ أن أخرجه الشاعر مما يحيط به من هالات الشاعرية والعاطفة فلم يعد رمزاً من رموز الحب والعشق بل استحال عن طريق التشبيه الضمني إلى وحش كاسر يأكل لحوم الناس البسطاء ويستمتع بالسخرية من خوفهم وعجزهم ، فالقمر في البلاد العربية قمر أخضر لايشبه القمر المألوف في شيء وهو زجاجة باردة لاروح فيها ولا حياة. ولا شيئ فيها مما يوحي بإحساس أو يمتُّ إلى المشاعر بصلة واللغة ليست أداة فصاحة وبيان وتغنٍ وشعر وعاطفة إنَّما هي أداة بليدة من أدوات التملق عاجزة عن أن تقدم أي عون أو أن يكون لها أدنى تأثير في قلب صفحات هذا الواقع الراكد المنهزم ووظيفتها الوحيدة هي أن تعين الشعراء على صبغ أحذية أمرائهم وخلفائهم . وتهيمن المفاهيم المقلوبة على جميع لوحات القصيدة ، حتى عندما يتعلق الأمر بالحنين الى الوطن والتعبير عن مشاعر الارتباط الوثيق به تبقى هذه الحقيقة ماثلة في القصيدة في المجازات العقلية والاستعارات المكنية والتصريحية. فالأرض هي التي تكتب رسائلها إلى شعبها وليس العكس .. وليمون يافا هو الذي يرسل القبلات

، وبحيرة طبريا والقدس هي التي تصلي للرجوع إلينا حتى تختنق في فمها الصلوات في صورة تعبر عن مدى العجز المطلق والخنوع الذي أصيب به المواطن العربي الذي كان قديماً ابن الصحراء ويصعب أن يتخلى عن سيفه وفرسه وعصبيته إن كان غالباً وإن كان مغلوباً.وهذه الصور الجزئية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالصورة العامة التي رسمها الشاعر للقصيدة منذ البداية واختزلها بالعنوان (حوار مع أعرابي أضاع فرسه).

وكأنَّ الشاعر أراد أن يقول على طريقته الشعرية الخاصة إنه لم يعد هناك من العرب من هم عرب ولم يعد هناك من يحمل من صفاتهم وعنفوانهم وحميتهم وغيرها من الصفات التي عرفوا بها شيئاً . ولأنه استعمل مجازاته واستعاراته لرسم لوحات مغايرة تماماً لما ألف وشاع نجدها اتسمت بحدة الوقع والمفاجأة فهي تثير دهشة المتلقي واستغرابه في آن واحد، وزاد أثرها عمقاً أنها تواترت وتتابعت على طول القصيدة دون أي هدوء أو فتور مما عزز الطاقة الانفعالية التي تبقي أعصاب المتلقي مشدودة حتى بعد أن ينتهي من قراءتها أو الاستماع اليها .

وأغلب هذه المجازات التي وظفها الشاعر هي مجازات جديدة غير مألوفة ، وهي نابعة من مخيلة الشاعر وإحساسه المتأزم ومشاعره تجاه هذا الواقع كما في هذه الاستعارات: سيف الكلمات – بياطرة الألفاظ – عجلات الألفاظ – صمغ الراءات – قياصرة الصحراء ...إلخ ، فليس من المألوف أن تقدم حروف اللغة في صورة الصمغ وما توحي به هذه الكلمة من صفة اللزوجة التي تطبع في ذهن المتلقي صورة هذا المستنقع الغريب في قبحه وبشاعته. أو الألفاظ في صورة العجلات التي تسحق كل ما تمر عليه. و(الشّعراء) في صورة (البياطرة) وما توحي به هذه الكلمة هي الأخرى من صفات السطوة واللامبالاة بمصير الآخرين والقسوة والانتهازية والدم البارد ...إلخ من إيحاءات لا حصر لها في ضوء هذا السياق الذي حملها . ويمكن أن نتخيل مدى ما تتركه مثل هذه الاستعارات من انطباع في ذهن المتلقي وما لها من أثر في استثارة أحاسيسه ومخيلته. ومثل هذا يقال في (الكلمات) التي

قدمها في صورة السكاكين تارة، والسيوف التي لا ترحم ضحاياها تارة أخرى ، و(الرؤساء والأمراء)الذين قدمهم في صورة (القياصرة) الذين لا يعنيهم سوى منافعهم ومكاسبهم وتحقيق غاياتهم ومآربهم ، وإن كان ذلك على حساب حياة الآخرين ، وكان الثمن دماؤهم ومأساتهم وأحزانهم.

ولايقل عن هذا شأناً ما وظفه الشاعر من كنايات كما في (تفريخ ملايين الشعراء) كناية عن كثرة المنافقين والمتملقين. و(الشعب الطيب) كناية عن الجبن والرضا بكل شيء مهما كانت عواقبه و(من صبغوا بالكلمة أحذية الخلفاء) كناية عن مدى التملق والاستخذاء الذي يبذله هؤلاء الشعراء المتصنعون لأمرائهم بغية تحقيق مكاسبهم ومنافعهم الشخصية فقط ، بدلاً من أن يكونوا صدًى لصوت أمتهم وشعبهم وتعبيراً عن واقعه بما فيه من أفراح وأتراح وتعبيراً عن آماله وتطلعاته ورغباته. و(الغرف الحمراء) كناية عن القصور أو الأماكن التي تمارس فيها الدعارة بوجهيها: الفعلي الحقيقي والسياسي المجازي و تحاك فيها الدسائس والمؤامرات والقرارات السياسية التي لاتعود على الشعب إلاّ بالوبال .أو قد تكون كناية عن الوظيفة الحقيقية التي تسخر لها هذه القصور أو الغرف المكيفة وهي ممارسة الفواحش والتفنن بالملذات بدل الانصراف الى هموم الشعب وقضاياه .وقد تكون كناية عن معان أخرى لا تخرج بطبيعة الحال عن طابع (الدعارة السياسية) إن صح التعبير.

وإن كان المقصود بهذه الكنايات قريب المتناول نتيجة لقلة وسائطها ، فإنَّ استعمالها قد مكن الشاعر من تكثيف المعنى و اِختزال التعابير الكثيرة في كلمات قليلة، ومكنَّه من أن يقول الكثير مع الإقتصاد في الألفاظ ، فرسم في ذهن المتلقي انطباعات متمادة من خلال كلمات محدودة. وجل هذه الكنايات هي كنايات جديدة أيضاً وغير مألوفة ، وهو ماأهلها لإضفاء الدهشة والإثارة في نفس المتلقي .كل ما سبق يجعلنا نقول إن مجازات الشاعر واستعاراته وكناياته قد حملت طاقةً اِيصالية عالية بما حملته من قدرة على تصوير التجربة وتجسيدها، بل طبعها في ذهن

المتلقي وحفرها في مخيلته. كما شكلت من خلال ما حملته من عوامل الدهشة والاستغراب والاستفزاز التي تحرك الأعصاب وتقلقها وتعزف على أوتار اضطرابها قيمة فنية عالية وعنصراً مهيمناً من عناصر الجمال التي طرزت بها القصيدة.

الخاتمــة : من خلال دراسة هذه القصيدة وتحليل مستوياتها اللغوية المختلفة وما تحمله من معانٍ ودلالاتٍ وأثر في المتلقي ، يمكن القول إنَّ الشاعر قد أحسن استغلال الإمكانات اللغوية وتوظيفها على نحو يفجر فيها معاني وإيحاءات كثيرة. وإنَّه تمكن من خلال حسن توظيفه واستغلاله لها من أن يعبر عن أكثر من معنىً في آن واحد وأن يضمن اللغة من المعنى أكثر بكثير مما يقوله فعلاً، واستطاع أن يرسم صورة مجسدة ماثلة أمام المتلقي لما يراه ويعانيه ويكابده من رؤى وعواطف وآلام وانفعالات ومشاعر تستعصي على الحديث والإخبار لولا هذه الانزياحات والاختيارات والخصائص التعبيرية التي تتيحها اللغة ويتفاوت الشعراء فيما بينهم بقدر الافادة منها . فقد أحسن الشاعر التعامل مع هذه المستويات اللغوية جميعها الصوتية والمعجمية والنحوية، ونجح في رسم صورة مؤثرة تلفت انتباه المتلقي وتثير مشاعره وعواطفه وتأسر قلبه ومسامعه. وجعلها تتضافر فيما بينها على نحو متناسق ومتناغم في عملية تشكيل اللوحة التي عمد إلى تصويرها. فجسدت المعاني والمشاعر التي سعى إلى إبرازها ونقلها إلى المتلقي بكل أمانة وصدق. وبلغت القصيدة درجة فنية عالية بتوظيف جميع المستويات اللغوية على نحو يعكس قدرة الشاعر على التعامل مع اللغة وبراعته في التعبير عن أفكاره وتصويرها، وحمل المتلقي رغماً عنه على الإحساس بلذعة التجربة ومرارتها ومعاناتها .

وبهذا حملت القصيدة سماتٍ أسلوبيةٍ عالية المستوى أكسبتها ثراءً في تضمين المعاني والدلالات وشحنة عاطفية عالية ووقعاً مثيراً ومؤثراً على المتلقي أضفى سمات الجمال على جميع ثناياها على نحو متفرد ومبدع تجسدت فيه طريقة الشاعر الخاصة المنبثقة من تجاربه وأفكاره والنابعة من فلسفته ورؤيته وطبيعته

الخاصة في تحليل الأمور وتصويرها وجذب انتباه المتلقي وشده لها بكل ما أوتي من براعة اللغة وحسن التصرف بأسبابها وإمكاناتها.

ملخص:(الأسلوبية) منهج قائم أساساً على اللسانيات تدرس التنوع الفردي المتميز بالأداء عن طريق تحليل النص إلى مستوياته اللغوية المختلفة. إذ ترى في النص الأدبي استعمالاً متميزاً لمستويات اللغة: المعجمية والصوتية والتركيبية والدلالية. وهي وسيلة للتعرف على مهارة المبدع وقدرته على استخراج طاقات اللغة الكامنة وتوظيفها على نحو مميز يحقق للمتلقي عنصر الدهشة والمفاجئة من خلال مايتضمنه نصه من اختيارات واعية وانزياحات عن النمط المألوف. في ضوء أسس هذا المنهج سيحلل البحث واحدة من أهم قصائد نزار السياسية وهي قصيدة (حوار مع أعرابي أضاع فرسه).

الهـــوامش:

١- ينظر الأسلوبية والأسلوب ٨٩-٩٠، والبلاغة والأسلوبية ١١٧ ومابعدها ، والنشأة الأولى لعلم الأسلوب ١٩.

٢- ينظر البلاغة والأسلوبية ١٢٩ ، وعلم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته ١٦٥وما بعدها ، وتأملات في النظرية والممارسة ٥٨.

٣- البلاغة والأسلوبية ١٢٩ ، وينظر تأملات في النظرية والممارسة ٥٨ ، ونحو نظرية أسلوبية لسانية ٥٨ ومابعدها .

٤- ينظر الأسلوب والأسلوبية (جيرو) ٢٧ وما بعدها ، والأسلوبية والأسلوب (المسدي) ٨٩-٩٠ ، والبلاغة والأسلوبية ١١٧ وما بعدها .

٥- الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق مقال منشور في مجلة آفاق عربية ع ١٢ ، س ١٩٩٢ ، وينظر البلاغة والأسلوبية ١١٨وما بعدها وكذلك ١٤٥، وينظر ايضاً : نحو نظرية أسلوبية لسانية ١٢٤ وما بعدها .

٦- الأسلوبية الى أين ٢٦٧ ، وينظر : اللغة والخطاب الأدبي ٢٩ وما بعدها .

٧- ينظر البلاغة والأسلوبية ١٣٠ وما بعدها .

٨- ينظر تأملات في النظرية والممارسة ٦٣ وما بعدها، والأسلوبية الى أين ؟ ٢٥٧.

٩- مقدمة في الشعر ٩.

١٠- مقدمة في الشعر ٩ .

١١- ينظر الأسلوبية والأسلوب ٩٤ وما بعدها .

١٢- الأسلوبية والأسلوب ٩٤ وينظر ما بعدها .

١٣- ينظر البلاغة والأسلوبية ١٥٩.

١٤- نظرية التلقي ٦٥.

١٥- ينظر : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ٩٥ وما بعدها ، والعروض التطبيقي الميسر ١٢٣ وما بعدها ، و١٣٣ وما بعدها .

١٦ - ينظر الأصوات اللغوية ٢٧ وما بعدها .

١٧- منهج التحليل اللغوي في النقد الأدبي ٢٥٥ .

١٨- مقدمة في الشعر ٥٧ ، وينظر اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ٥٨-٦٢ .

١٩- مقدمة في الشعر ٥٦ ، وينظر اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ٥٨-٦٢ .

٢٠- مقدمه في الشعر ٨٦.

٢١- مقدمه في الشعر ٦٥.

٢٢- مقدمه في الشعر ٦٥ وينظر : نحو نظرية أسلوبية لسانية ١٣١ وما بعدها .

٢٣ – على قدر الغرابة والابتكار والجدة يكون حظ الشاعر من الجودة والإبداع وليس من خلال إكساب الكلمات دلالات مغايرة فقط فاللغة التي نستعملها يومياً مليئة بالمجازات ومع هذا لا تدخل دائرة الشعر . ينظر اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ٦٠ وما بعدها .

٢٤- يرى الدكتور إحسان عباس أنَّ معالم الثورة تتضح في موقف الشاعر من التراث أكثر مما تتضح في موقفه من أمور أخرى كالزمن والمدينة ، ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر ١٣٧.

٢٥- ينظر: نحو نظرية أسلوبية لسانية ١٤١ وما بعدها .

٢٦- ينظر : نحو نظرية اسلوبية لسانية ١٠٩ وما بعدها .

٢٧- ينظر : شظايا لسانية ٣٣ .

٢٨- ينظر: دلائل الاعجاز ١٧٦ ومابعدها .

المصادر والمراجع :

- اتجاهات الشعر العربي المعاصر : د. إحسان عباس ، سلسلة عالم المعرفة . الكويت ، ١٩٧٨م.
- الأسلوب والأسلوبية : بييرجيرو، ترجمة د. منذر عياشي / مركز الإنماء القومي ، بيروت – لبنان.
- الأسلوبية والأسلوب : د. عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، ط ٣ ،١٩٨٨م.
- الأسلوبية إلى أين : د.أحمد مطلوب ، مجلة المجمع العلمي العراقي المجلد ٣٩ الجزء ٣-٤ ، ١٩٨٨.
- الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق : د.ماهر مهدي هلال / مقال منشور في مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية بغداد – العراق العدد ١٢ سنة ١٩٩٢ .
- الأصوات اللغوية : د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٩٩م .
- الأعمال الشعرية الكاملة : نزار قباني ، منشورات نزار قباني – بيروت لبنان ، ط ١٤ .
- البلاغة والأسلوبية : د. محمد عبد المطلب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م.
- تأملات في النظرية والممارسة : د.محمود عبدالله الجادر – مجلة آفاق عربية ، السنة الثالثة عشر ، تشرين الثاني ١٩٨٨.
- دلائل الإعجاز : الشيخ عبدالقاهر الجرجاني ت ٤٧٤ هـ ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر مطبعة المدني ، ط٣ ، ١٤١٣هـ = ١٩٩٢ م.
- شظايا لسانية: د. مجيد الماشطة ، مطبعة السلام ، البصرة / العراق ، ط١ ، ٢٠٠٧م .
- العروض التطبيقي الميسر : د.عبدالمنعم احمد صالح ، دار الانبار للطباعة ، بغداد ١٩٩٩م.
- علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته : د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢ ،١٩٨٥م.
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي " تلازم التراث والمعاصرة " : محمد رضا مبارك ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ١٩٩٣ .
- اللغة والخطاب الأدبي " مقالات لغوية في الادب " اختيار وترجمة سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، ط١ بيروت ١٩٩٣ .

- مقدمة في الشعر : جاكوب كرج ، ترجمة رياض عبد الواحد ، الموسوعة الثقافية / دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق ، ط١، ٢٠٠٤م.
- منهج التحليل اللغوي في النّقد الادبي : د. سمير ستيتية ، مجلة كلية الآداب – الجامعة المستنصرية – العدد١٦ لسنة ١٩٨٦م.
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب : السيد أحمد الهاشمي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ١٤٢١هـ =٢٠٠٠م .
- نحو نظرية أسلوبية لسانية : فيلي ساندرس ، ترجمة : د. خالد محمود جمعة ، دار الفكر ، دمشق – سوريا ، ط١ ، ١٤٢٤هـ = ٢٠٠٣م .
- النَّشأة الاولى لعلم الأسلوب : د. صلاح فضل ، مجلة الأقلام ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، العدد السابع السنة ١٩ ، تموز ١٩٨٤م.
- نظرية التلقي أصول وتطبيقات : د.بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ بغداد ١٩٩٩م.

Abstract

Stylistics is a method based on the idea that Linguistic is studying the individual diversity in performance via analyzing the linguistic levels of the different texts. Stylistics as a method finds a lot of distinguished use of language in writing the literary work; in aspects of lexicography, phonology, structure and semantic structure of the text. Through stylistic analysis of the text, the creative writer can be acknowledged, and it helps in figuring out the power of language and how can employ this power in a distinguished way that astonish and attract the attention of the readers. According to this methodology the current paper will discuss one of the special political poems of Nazar Qabani, which is under the title (dialogue with a Bedouin who lost his horse).