الزحام وبنية التوتر
دراسة في لسانيات النص: قصيدة "وسط الزحام" أنموذجاً (*)

د.أمينة بنت عبد الرحمن الجبرين
أستاذ مشارك
جامعة الملك سعود

ملخَّص الدِّرَاسَة

شغلت دراسة "لسانيات النص" حيزاً واسعاً من اللسانيات العامة، ولا شك أنّ لسانيات النص فرع من فروع الدرس اللساني العام الذي قعّد له فرديناند دوسيسير (F.De Saussure). ولمّا كانت اللسانيات تهتم بدراسة الجملة من الناحية الصرفية والصوتية والتركيبية والدلالية، اختارت لسانيات النص أن تتجاوز الجملة إلى النص أو الخطاب.

ويتناول هذا البحث دراسة نصّ "**وسط الزحام**" للشاعر المصري فاروق جويدة، من خلال دراسة المعيّنات والثنائيات والموجهات التي أسهمت بشكلٍ أو بآخر في خلق بنية كبرى للنص موضوع الدراسة، تلك البنية التي خلقتْ نصّاً جديداً يتعالق مع النص الأصلي اتساقاً وانسجاماً. وتحضر "بنية التوتر" بوصفها البنية الكبرى للنص، حيث ينبثق منها عددٌ من البنى تسهم في ترابطها داخل النسيج النصّي في تكوّن النص الجديد.

وستنهج الدراسة المنهج البنيوي الذي يهتم بدراسة الأبنية ذات الدلالة الكلية، من خلال ربطها بالدلالات المكوّنة للأبنية الجزئية في النص، ومن ثمّ السعي في توثيق العلاقة بينها جميعاً، للظهور بتصورٍ بنيوي يحقق خاصية الشمولية للنص. ولا شك أن المنهج السيميائي يتقاطع كثيراً مع البنيوية، بل يزيد عليها باهتمام السيميائية بالبحث في رمز الملفوظات النصية، وتحليل الأفعال القولية، لكونها من المكوّنات الرئيسة للنص التي

(*) **مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد (٧٨) العدد (٨) أكتوبر ٢٠١٨.**

من خلالها يستطيع المتلقي/الناقد استنباط عالم الشاعر الخاص به. من هنا اختارت الباحثة انتهاج الدراسة لمنهجي البنيوية والسيميائية في آن.

ABSTRACT

The Hustle and Tension Structure
Text Linguistics Study: 'Amid the Hustle' Poem as an Example

As a branch of linguistics, founded by F. De Saussure, a great deal of research on Text Linguistics has been conducted. While linguistics studies utterances from a morphological, phonetic, syntactic and semantic perspective; Text Linguistics goes further to study the text or discourse.

This research looks into 'Amid the Hustle' poem by Faruk Gouida, an Egyptian poet, and studies the indications, binaries and modalities that contributed, in a way or another, to the creation of a grand structure of the text under study. Such structure resulted in a new text that is consistent and in harmony with the original text. "Tension Structure", from which multiple structures emerge, appears as the general structure of the text. All those structures are interconnected and work together within the text to create the new one.

This study follows the structural approach that is interested in structures with full semantic implications. Structures are connected through the indications that form the sub-structures of the text, and, then, strengthen the bond between them so to come out with a structure that is textually comprehensive. Since the semiotic approach intersects with the structural approach, the researcher used both approaches at the same time. Moreover, the semiotic approach is interested in the symbolism of lexical items and analysis of locutionary acts, as they are of the text's basic components through which readers/critics further understand the poet.

تحضر لسانيات النص بوصفها أحدث النظريات اللغوية، حيث تجاوز فيها الدرس اللساني دراسة الجملة إلى النص أو الخطاب. "وتعرف في الإنجليزية Text Linguistics، وتدرس النص أو الخطاب باعتباره الوحدة

اللغوية الكبرى، وذلك بدراسة جوانب عديدة فيه أهمها الترابط، والتماسك ووسائله وأنواعه والإحالة وأنواعها، والسياق النصي، ودور المشاركين في النص؛ المرسل والمستقبل" (الهدي، أحمد، محمد، ٢٠١٧م، ص٤٩).

وتحضر القراءة "قراءة النص" بوصفها "عملية تشكيل جديد لعمل مشكّل على يد المبدع" (قاسم، ٢٠٠١، ص٢٤١) ممّا يعني أنّ القراءة عملية منتجة تقوم على المنهجية، وهي تالية لعملية الإبداع. والقارئ/الناقد حين يقرأ النص يضع نصب عينيه أنّ دوره الرئيس يتمثل في خلق نصٍّ جديد لا ينفصل إطلاقاً عن النص الأصلي، وإنما يتعالق معه، "فكل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين لا يعيد نفسه إعادة مطلقة" (مفتاح، ٢٠٠٥م، ص١٢٠).

وعملية الخَلْق المنوط بها القارئ/الناقد ينبغي أن تتكئ على اعتبار مهم؛ وهو أنّ النص عالم مستقل بذاته، "له منطقه الخاص، وقوانينه المستقلة، وأن يتخلّى عن طريقة القراءة الماضوية التي تقوم على الشرح والتفسير". (عيسى،٢٠٠٦، ص٧). واستقلالية النص تحتّم على القارئ/الناقد البحث في تشكّلات البنى الكلية للنص، ودلالات تلك البنى مرتبطة بالعناصر الجزئية للنص ذاته، والانتهاء إلى دلالات ضمنية للنص أسهمتْ الدلالات الظاهرة له في رصدها واستقرائها، والانتهاء إلى خلْقها في إطار شمولي من خلال توثيق العلاقات وإرسائها.

ويتناول هذا البحث دراسة نصّ "**وسط الزحام**" للشاعر المصري فاروق جويدة، من خلال دراسة المعيّنات والثنائيات والموجهات التي أسهمت بشكل أو بآخر في خلق بنية كبرى للنص موضوع الدراسة، تلك البنية التي خلقتْ نصّاً جديداً يتعالق مع النص الأصلي اتساقاً وانسجاماً.

وقد حظي شعر فاروق جويدة بدراسات كثيرة، وقفت على المستويات المختلفة لنصه الشعري؛ تركيبياً، ونحوياً، ودلالياً، وسنكتفي هنا بذكر ثلاث دراسات:

الدراسة الأولى لبهاء حسب الله المعنونة بـــــــــ"مفردات الغضب في شعر فاروق جويدة" (٢٠١٣)، تناول فيها الباحث التحوّلات التي طرأت على شعر جويدة، حيث تحوّل شعره من الطابع الرومانسي إلى موضوعات الواقع العربي الأليم، الأمر الذي أسهم في توليد معجم جديد تتجلى فيه مفردات أكثر سخونة وتأثيراً.

أمّا الدراسة الثانية فهي لـــــــنضال القطاعين وعنوانها "الجملة في شعر فاروق جويدة دراسة نحوية دلالية" (٢٠١١)، يشير الباحث في هذه الدراسة إلى أن شعر فاروق جويدة لم يحظ بدراسات تقربنا من معرفة طبيعة خواص البنية النحوية ووظائفها اللغوية عند شاعر كرس وقته وجهده وشعره للدفاع عن كثير من القضايا الثقافية والسياسية والفكرية، في حين حظي شعره بالكثير من الدراسات الأدبية والنقدية في الجامعات المصرية والعالمية.

أمّا الدراسة الثالثة فهي دراسة نركس أنصاري وعنوانها "فاروق جويدة دراسة أسلوبية في شعره الملتزم" (٢٠١٦)، وتتناول الدراسة الأسلوبية في أشعار فاروق جويدة بوصفه ممثلاً للحركة الشعرية الملتزمة المعاصرة في مصر، والذي ساير بشعره الركب المصري الثائر ضدّ النظام المستبدّ الحاكم. وذلك بدءاً من مضامينه الشعرية إذ يعدّ النص الأدبي مصدراً خصباً من الأفكار والمعاني العالية ممتداً إلى خصائصه الأسلوبية من التركيب ومستواه النحوي والتكرار والصور والإيقاع بمنهج وصفي تحليلي مركزّاً على نماذج من شعره الملتزم الذي يجعل فيه الإمام الحسين نموذجاً فذّاً ينقذ البشرية من آلامهم المعاصرة.

انطلاقاً يحضر المنهج البنيوي إلى جانب المنهج السيميائي، بوصفهما منهجين رئيسين لهذه القراءة النقدية؛ "ويقترب هذا التوجه السيميائي من التحليل البنيوي في محاولة الكشف عن البنى الكبرى الدالة في النصوص الادبية وعلاقتها بالبنى الجزئية ونسق العلاقات المكونة لهذه البنى، بيد أن التحليل في المنهج السيميائي لا يقتصر على المحور الفكري المتعالي فحسب

بل يتابع التفرعات المؤدية الى تأليف المعنى" (الحربي، ٢٠١٧م، د.ص)، حيث تقوم العملية على تتبع العلامات والدلالات اللغوية المتعلقة بالعوامل في النص، ومن ثمّ قراءة ما وراء النص، للوقوف على دلالات ضمنية ومكنونات خفية، من شأنها أن تحيل إلى قراءة جديدة تزيد النص تعالقاً واتساقاً. وهذا هو لبّ الدراسة البنيوية والسيميائية في النقد النصوصي. والقراءة السيميائية مبنية "على إقامة مجموعة من الثنائيات الضدية والتقاطبات المكانية والمفارقات الزمنية، تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة" (توام، ٢٠١٧م، ص٣٢٩). يقول محمد مفتاح في هذا الصدد: "فكنّا نتعرض إلى المعنى المتبادر إلى الذهن، فراعينا معاني الكلمات ودلاليتها ومرجعيتها طوال فضاء النص، ولكننا كنّا لا نلبث أن نبدأ نلعب ونقرأ قراءات باطنية إلى جانب ذلك". (مفتاح، ٢٠٠٥، ص٦٨).

ويقوم مشروع غريماس على أن السردية العامة تتكون من بنيات، تسهم بدورها في تكوين العملية السيميائية، ولا شك أن الخطاب الشعري ليس بمنأى عن ذلك (مفتاح، ٢٠٠٥، ص١٥٠)، ويقدّم هذا المشروع ثلاث صيغٍ رئيسة هي:

أ.المعيّنات

ب. الثنائيات

ج. الموجهات

أ. المعيّنات:

"هي وحدات التلفظ ومؤشراته، تساهم في تحيين فعل التلفظ إنجازاً وقولاً وفعلاً، عن طريق الضمائر، وأسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان" (حمداوي، ، ص١٧) "وكل ذلك يحقق خاصيّة التواصل وما تقتضيه من قصدية لدى المخاطِب وفهم من لدن المخاطَب" (مداس، ٢٠٠٧، ص٥٨). وانطلاقاً من ذلك فالمعيّنات تلعب دوراً فاعلاً في تعيين وظيفة طرفي العملية التواصلية وقت التلفّظ. فـ"أنا" وما يلحق بها من ضمائر تدل على

الانفعال الإنساني وتفضي إلى "الوظيفة الانفعالية"، و"أنت" تحيل على استثارة المخاطب، وتتولد عنها "الوظيفة الانطباعية"، و "هو" وما حلّ محلها من الضمائر تحيل إلى "الوظيفة المرجعية".(مداس، ٢٠٠٧، ص٥٧ – ٥٨).

أمّا ما يتعلق بالظروف فيتحدد دور المعيّنات في تحديد "اللحظة المكانية والزمانية الآنية أثناء لحظة التلفظ بضمير المتكلم" (Benveniste، ١٩٦٦، ص٢٥٣)، ولا يقتصر ذلك على المتكلم فحسب؛ بل "الوضع المكاني والزماني للمتكلم والمخاطب على حدٍّ سواء" (Orecchioni، ١٩٨٠، ص٣٦).

ب. الثنائيات:

وتقودنا إلى صلب الدراسة البنيوية للمعنى من خلال عرض مضامين النص. وقد اهتم غريماس بدراسة الثنائيات، واستخلص مربعاً سيميائياً يقوم على بنية التضاد والتناقض والتداخل إثباتاً ونفياً، وقد صنّف غريماس التقابلات إلى خمسة أصناف: (Greimas، ١٩٨٠، ص٩٩)

١. تقابلات محورية لا تقبل وسطاً: زوج/زوجة
٢. تقابلات تراتبية: كبير/وسط/صغير
٣. تقابلات تناقضية: متزوج/أعزب
٤. تقابلات ضدية: صعد/نزل
٥. تقابلات تبادلية: اشترى/باع

ج. الموجهات:

وهي إحدى دعائم الدراسة السيميائية عند غريماس، وتقوم على "تحليل الأفعال القولية مع جهة الموجهات، كونها من مكونات الرسالة الأساسية لاستنباط معالم العالم الخاص للشاعر، وذلك من جهة التداول" (مداس، ٢٠٠٧، ص٥٩). وبما أن السيميائية قد ركّزتْ "على أفعال العامل (actant) لاحتوائه على الموجهات، وهذا لمعرفة الكيفية التي يشتغل بها الخطاب انطلاقا من العلاقات التي يتأطر فيها اللافظ و الملفوظ و التلفظ" (يقطين، ١٩٩٧م، ص١٩٢). والموجهات أربعة:

١. الضرورة والإمكان.
٢. المعرفة.
٣. الفعل.
٤. الكينونة والظهور.

وتُبنى هذه الموجّهات على العالم الذي يرسمه الشاعر في نصّه؛ ذلك العالم الذي ينشأ على محمولين، محمول الحقيقة ومحمول الممكن، وتحضر القضايا في النص نفسه ما بين صدقها الضروري والمطلق.

وستناول الدراسة التي بين أيدينا تطبيقاً للصيغ الثلاث، المعيّنات، والثنائيات، والموجهات، التي اختارها غريماس للبحث عن المكوّنات البنائية والسيميائية للنص الشعري؛ مطبّقة تلك الصيغ على نص "وسط الزحام" للشاعر المصري فاروق جويدة. ولعل السبب في اختيار هذا النص دون غيره من قصائد جويدة، يعود إلى طواعية هذا النص للصيغ الثلاث الذي قدّمها غريماس، فضلاً عن ملاءمته للتوجه المنهجي للبحث، والذي يقوم على المنهجين: البنيوي والسيميائي.

وسط الزحام[١]

و تشدنا الأيام في وسط الزحام
فنتوه بين الناس بالأمل الغريق
و نسير نحمل جرحنا الدامي العميق ...
و نظل نبحث في الزحام عن العهود الراحلة
كالطير تبحث في الشتاء عن الصغار
الليل.. و الألم الجريء و لوعة الشكوى
و طول الانتظار
* * *
و أراك في وسط الزحام
طيفا بعيدا كالضياء

و يطير قلبي من ضلوعي في النداء
عودي إلي
إني افتقدت الحب بعدك و الصديق
لا تتركيني في ضباب العمر
وحدي كالغريق ..
أمسكت بالمنديل في وسط الزحام
عودي إلي ..
و سمعت صوتك من بعيد يعتذر :
لا تنتظر
كم كنت أحلم أن أعود إليك
أن أقتل الأحزان بين يديك
لكنني لا أستطيع
شبح الزحام يشدني
و رأيت قلبي في الحنايا.. يحترق
بيني و بينك خطوتان و نفترق
* * *
قد نلتقي يوما هنا رغم الزحام
و نعود نحمل من عيوني الفجر
خيطا.. من ضياء
و نعيش نحلم.. باللقاء
في كل يوم تلتقي روحانا
ستظل في دنيا الهوى ذكرانا
لو قال كل الناس شعرا
لن يكون.. كشعرنا
لو ذاب كل الناس حبا

لن يحبوا.. مثلنا

* * *

و رأيت تيار الزحام
يشدني مثل العباب
و وجدت طيفك من بعيد
يختفي بين الضباب
فرفعت منديلي ألوح في الفضاء
إلى اللقاء حبيبتي و إلى اللقاء!

العنوان:

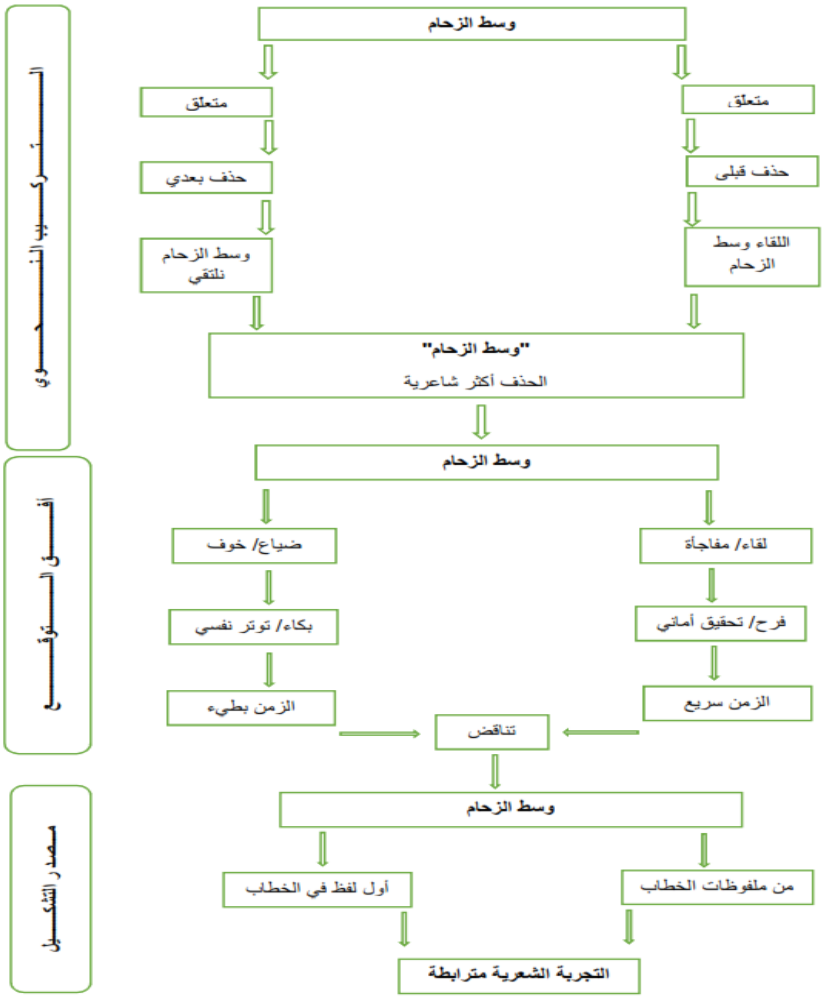
لا شك أن العنوان أول موضوعة نصية تواجه المتلقي في النص، وإن كان آخر ما يصنعه المبدع في نصّه، من هنا كان العنوان العتبة الأولى التي تسهم في تشكيل مستوى قراءة النص، إذ يحضر بوصفه نصّاً يختزل جملة من النصوص، وبوصفه أيضاً "نصًّا قابلاً للتحليل والتأويل يناص نصه الأصلي" (بلعابد، ٢٠٠٨م، ص٦٧).

ودراسة العنوان قبل الوقوف على النسيج النصّي، غالباً ما تُفضي إلى تأويلاتٍ وأفاقٍ من التوقعات تنسجها ثقافة المتلقي. فإذا ما وقفنا على العنوان في القصيدة موضوع الدراسة في صورتها التركيبية، وما تكشف عنه من توقعات وإشارات من شأنها أن تسهم بصورة أو بأخرى في تحقيق الفعل التواصلي بين العنوان ونسيج النص، فإن أول ما يحضر في ذهن المتلقي هو مصدر التشكيل للعنوان نفسه؛ فهل كان في صورته التركيبية جزءاً من معجم النص؟ أم أنه نتاج تجربة شعرية انبثق منها دون أن يكون ملفوظاً فيها؟

يحضر عنوان النص "وسط الزحام" ليثير أسئلة من قبيل؛ هل الزحام كما يبدو في العنوان زحام حقيقي ظاهري، أم أنه زحامٌ نفسي داخلي؟ وهل كان "وسط الزحام" مكان لقاء أم مكان فراق؟ وهل كانت التجربة الشعرية جزء من هذا الوسط؟

هذه الأسئلة وغيرها ستقودنا، بلا شك، إلى سبر أغوار هذا العنوان للوقوف على خفايا تلك الصورة التركيبية له، فنحن "لا نستطيع أن نقول إننا نعرف "حول" أي شيء تدور القصيدة ما لم نحدد بعض مؤشرات العالم الذي تصوّره" (Leech، ١٩٦٩م، ص٢٠١). وبحكم كونها قراءة سابقة للتحليل النصّي، فإنها قراءة لا مناص من أنها ستضع متلقي النص في دائرة من التوقعات والاحتمالات الأولية التي قد تثبت أو لا تثبت.

العنوان: إيحاءات ودلالات



منذ القراءة الأولى للعنوان، تحضر إلى الذهن مجموعة من التوقعات من شأنها أن تصنع أفقاً، بل آفاقاً، يتسلح بها المتلقي في قراءته التحليلية الرامية إلى كشف العلاقة بين العنوان والنص، ويحضر التركيب النحوي بوصفه أول ما يواجه المتلقي في تشكيل العنوان.

يقع تركيب شبه الجملة "**وسط الزحام**" في تقدير حذف متعلَّقين أحدهما قبلي والآخر بعدي؛ أمّا القبلي فنقدّره بـــــــــــ" **اللقاءُ وسط الزحام**"، يحضر التركيب الظرفي "وسط الزحام" متعلقاً بمحذوف تقديره "الكائن" وهذا المتعلق هو الخبر للفظة "اللقاء"، وجملة "اللقاء الكائن" تحمل دلالات الوجود الثابت والدائم، والظرف المكاني "وسط" ظرف مبهم ليس له صورة يمكن إدراكها حسيّاً، ودلالة الإبهام نفسها تحملها لفظة "الزحام" حيث لا وضوح ولا انكشاف في حال الزحام. فتكون الجملة الظرفية "اللقاء وسط الزحام" في صورة جملة اسمية تحمل دلالة الاستمرار الثبوتي المبهم؛ إذ تصور الحال المستمرة والثابتة والمبهمة.

أمّا الحذف الآخر فهو الحذف البَعدي وتقديره: "**وسط الزحام نفترق**"، فالتركيب الظرفي "وسط الزحام" يأتي هنا متعلقاً بالفعل المضارع "نفترق"، ويقدّم التركيب النحوي شبه جملة تحمل دلالة الاستمرار التجدّدي الذي يحيل إليها الفعل المضارع غالباً، وتحضر دلالة الإبهام بوصفها دلالةً مطابقةً للظرف "وسط"، ولحال الزحام الغامضة والمبهمة، كما ذكرنا آنفاً، أمّا الاستمرار والتجدد فهي دلالة فعل المضارع "نفترق" الذي يصور الحال المستمرة المتجددة والمبهمة.

نحن هنا أمام تركيب نحوي من شبه الجملة، يقتضي الظرفية المكانية؛ ويمثله الظرف المبهم "وسط".

والعنوان "وسط الزحام" يحمل دلالات تقوم على ثنائيتين مبهمتين تقترن بهما بصورةٍ ثابتة ومتجددة في آن؛ إحدى هذه الثنائيات تقوم على اللقاء والبهجة، والأخرى تقوم على الرحيل والفراق، من هنا، كان اختيار الشاعر الحذف دون التخصيص في العنوان أكثر شاعرية، حيث حمل العنوان دلالات مفتوحة تحكمها معاني الديمومة والابهام في الوقت نفسه.

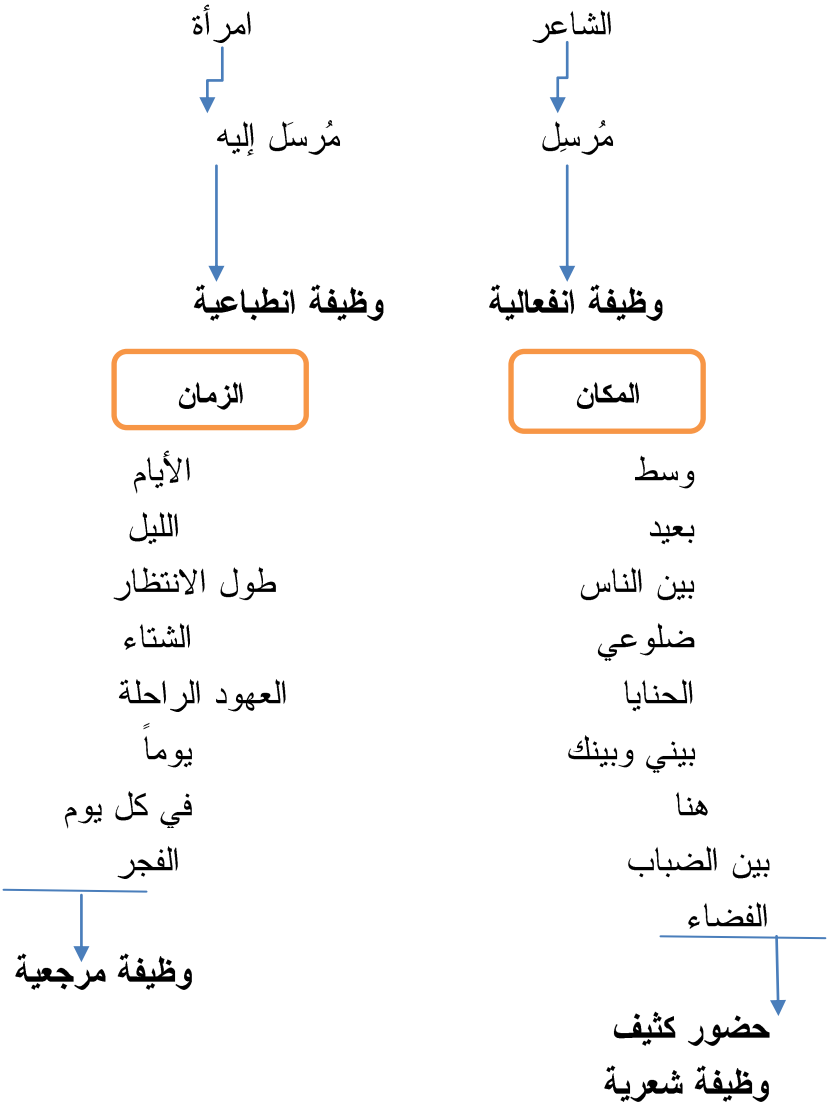
يكشف التركيب الإضافي "**وسط الزحام**" عن وجهين اثنين؛ الأول: يحمل معاني الفرح وتحقيق الأماني والبهجة والسرور، ذلك حين يتحقق اللقاء

المرجو صدفة "وسط الزحام"، فتتحقق الأماني، وتمر اللحظات سريعة، ويستحيل "وسط الزحام" الغامض والمبهم إلى لحظات لقاء مكشوفة وماتعة في الوقت نفسه. أمّا الوجه الآخر؛ فيحمل معاني الضياع والخوف والحزن المفضية إلى البكاء والتوتر النفسي؛ وتمر اللحظات بطيئة، فـــــ "وسط الزحام" محيطٌ مكتظ ومبهم، يجمع عدداً من البشر، غالباً ما ينتهي بفراق وضياع، يصحبه توتر نفسي وحزن وأسى.

وإذا تأملنا حضور العنوان أو غيابه في النص بوصفه جزءاً من ملفوظاته، نجد "وسط الزحام" وردت سبع مرات في النص؛ ثلاثٌ منها بالتركيب الإضافي نفسه الذي ورد في العنوان "وسط الزحام"، وأربعٌ منها وردت بصيغ مختلفة؛ "في الزحام"، "شبح الزحام"، "رغم الزحام"، "تيار الزحام"، وقد وردت متفرّقة في النص، منذ المقطع الأول حتى المقطع الأخير، ممّا يشي بترابط التجربة الشعرية وتعالق العنوان نفسه مع نسيج النص.

يشير أفق التوقع في العنوان إلى أمرين؛ أحدهما ينتهي بتحقق اللقاء البهيج، والآخر في وقوع الفراق الكئيب، ويقتضي الأمر وقوع أحدهما واستبعاد الآخر، أو وقوعهما معاً في الخطاب، واللافت في النص هو تزايد وتيرة الحركة الزمنية لتحقق ذلك التوقع داخل النفس في موقف الفرح والبهجة، ومروره في الوقت نفسه بطيئاً ومتثاقلاً في موقف الحزن والكآبة، وهذه الوتيرة الزمنية من شأنها أن تقود الخطاب إلى معاني الفرح أو معاني الأسى، كما تقوده إلى دلالات الثبات والتجدد، وهو أمر نتبيّنه من خلال تحليل الخطابين وتبيّن علاقتهما بتلك الدلالات.

١. المعيّنات



يُظهر مخطط شبكة المعيّنات للنص حضوراً بارزاً للمكان بكل تمفصلاته، وهو أمر من شأنه تكثيف الوظيفة الشعرية وترسيخ حضورها من خلال حضور المكان متعالقاً مع الزمن في بناء الرسالة.

يفضي المكان في النص إلى دلالة العنوان بشقيه؛ "وسط" وهو حيز مكاني مبهم ليس له وجهة محددة، أمّا "الزحام" فيحمل في نسيج النص دلالة

الضيق والتشظّي والضياع. ويمثل الشاعر المكان بضيقه وتشظّيه، فيبدو منفعلاً بتجربته الشعرية لا يدرك ما ستؤول إليه الأمور، إذ يبدو لاهثاً خلف بصيص من الأمل، متنقلاً من زحامٍ إلى زحام دون جدوى. من هنا جاء بناء النص كما يلي:

و تشدنا الأيام في وسط الزحام
فنتوه بين الناس بالأمل الغريق
و نسير نحمل جرحنا الدامي العميق...
و نظل نبحث في الزحام عن العهود الراحلة
كالطير تبحث في الشتاء عن الصغار
الليل.. و الألم الجريء و لوعة الشكوى
و طول الانتظار

المقطعان الثاني والثالث: **بنية الرجاء والخيبة**

المقطع

وأراك في وسط الزحام
طيفا بعيدا كالضياء
ويطير قلبي من ضلوعي في النداء
عودي إلي
إني افتقدت الحب بعدك والصديق
لا تتركيني في ضباب العمر
وحدي كالغريق ..
أمسكت بالمنديل في وسط الزحام
عودي إلي ..

المقطع الثالث/الخيبة

و سمعت صوتك من بعيد يعتذر :
لا تنتظر
كم كنت أحلم أن أعود إليك
أن أقتل الأحزان بين يديك
لكنني لا أستطيع
شبح الزحام يشدني
و رأيت قلبي في الحنايا.. يحترق
بيني و بينك خطوتان و نفترق

المقطع الرابع: بنية الأمل

قد نلتقي يوماً هنا رغم الزحام
ونعود نحمل من عيون الفجر
خيطاً... من ضياء
ونعيش نحلم...بالضياء
في كل يوم تلتقي روحانا
ستظل في دنيا الهوى ذكرانا
لو قال كل الناس شعراً
لن يكون...كشعرنا
لو ذاب كل الناس حبّاً
لن يحبّوا ...مثلنا

المقطع الخامس: بنية الاستسلام

ورأيت تيار الزحام
يشدني مثل العباب

ووجدت طيفك من بعيد
يختفي بين الضباب
فرفعت منديلي ألوح في الفضاء
إلى اللقاء حبيبتي وإلى اللقاء!

لعل أول ما نلحظه في بنى النص السابقة ورود لفظة "الزحام" في مطلع كل مقطع من مقاطع النص، وفي كل مقطع يظهر الشاعر في مواجهة مع "الزحام"، وهي مواجهة إمّا أن تكون مباشرة، أو غير مباشرة. ففي المقطع الأول ظهر "الزحام" عامّاً؛ زحامٌ يتّحد مع الزمن في تكريس جرح الفقد وتثبيته، ويعيشه الشاعر بمواجهة مباشرة مع تفاصيله كافة؛ "**وتشدنا الأيام في وسط الزحام...فنتوه بين الناس بالأمل الغريق...ونسير نحمل جرحنا الدامي العميق... ونظل نبحث في الزحام**".

وفي المقطعين الثاني والثالث، ظهر "الزحام" خاصّاً بالمرأة/الحبيبة، فهي التي وقعت في شَرَكِه حتى عزّ عليها الانعتاق منه؛ "**وأراكِ في وسط الزحام...طيفاً بعيداً كالضياء...ويطير قلبي من ضلوعي في النداء...عودي إلي**"، إذ لم يكن وقوعها في الزحام اختيارياً؛ بل كان وقوعاً إجبارياً لا مناص منه؛ تقول بعد أن طالبها الشاعر بالعودة: "**لكنني لا أستطيع...شبح الزحام يشدني**". وهنا تبدو المواجهة مع "الزحام" مواجهة غير مباشرة.

وفي المقطع الرابع يحضر "الزحام" ليجمعه مع المرأة/الحبيبة، فهو زحامهما معاً، يواجهانه مباشرةً بتحدٍّ وعزم على استعادة الأمل باللقاء؛ "**قد نلتقي يوماً هنا رغم الزحام...ونعود نحمل من عيون الفجر خيطاً من ضياء**".

وفي المقطع الخامس والأخير يواجه الشاعر "الزحام" مواجهة مضنية، حيث يقع بين براثنه وفي عبابه؛ "**ورأيت تيار الزحام...يشدني مثل العباب**".

ومن هذه المواجهة بين "الزحام" والشاعر ينبثق سؤالٌ مهمٌ: ما دلالة لفظة "الزحام" التي مثّلت الشق الثاني من عنوان النص، فضلاً عن تفرّقها في كل البنى التي يقوم عليها؟ هو سؤال، بلا شك، لن نتبين خيوط جوابه إلاّ بعد الوقوف على بنى النسيج النصي وفحص دقائقها.

تحضر لفظة "الزحام" في كل مواضعها معرفةً بـــــ(ال) ممّا يشي باستغنائها عن المضاف إليه، ويفضي هذا الاستغناء في الوقت نفسه إلى فتح دلالتها واتساع أفق التوقع لدى المتلقي، فترد "الزحام" مقترنة بلفظة "وسط" في أربعة مواضع؛ في العنوان، وفي بداية البنية الأولى "**وتشدنا الأيام في وسط الزحام**"، وفي بداية البنية الثانية "**وأراك في وسط الزحام**"، ووسطها "**أمسكت بالمنديل في وسط الزحام**". وتحضر في مواضع أخرى مقترنة بألفاظٍ من قبيل؛ "**ونظل نبحث في الزحام عن العهود الراحلة**" في منتصف البنية الأولى، و"**شبح الزحام يشدني**" ذلك في آخر البنية الثانية، و "**قد نلتقي يوماً هنا رغم الزحام**" في بداية البنية الرابعة، "**ورأيت تيار الزحام**" في بداية البنية الخامسة.

ينهض الخطاب على "بنية كبرى" [٢] تنبثق منها البنى الخمس التي أشرنا إليها سالفاً، تلك هي بنية "التوتر"، حيث تفرض هذه البنية سيطرتها على مستويات الخطاب المختلفة، وتتضافر ثنائية "الحضور والغياب" مع بنية "التوتر" ليكون "القلق الذاتي" هو محمول النص الدلالي. ويذهب فان ديك إلى أننا "لكي نحصل على البنية الكلية لأية متوالية يجب علينا أن ننفذ عدداً من العمليات"، (ديك، ١٩٧٧م، ص١٤٣). وهذه العمليات التي غالباً تقوم على الاستقراءات النصيّة من شأنها أن تخلق لنا بنىً صغرى تستند على البنية الكبرى، وهو ما ينطبق على النص موضوع الدراسة، والبنية الكبرى التي أشرنا إليها هي "بنية مجردة يتوقف تحديدها على مستوى الوعي وديناميةالإدراك عند متلقي النص". (مزعل، ٢٠١٦م، ص٣٧٣)، وهي بنية "لا يتسنى للمتلقي الظفر بها إلاّ من بعد الوقوف على شبكة العلاقات الرابطة بين

مجموع القضايا الجزئية في النص والقضية الكبرى التي تمثلها، فإذا تحقق ذلك الترابط في ذهن المتلقي فإنه سيقود حتماً إلى البنية الكبرى للنص" (مزعل، ٢٠١٦م، ص٣٧٥).

يبدأ الشاعر النص بقوله: "**وتشدنا الأيام في وسط الزحام**"، وهذه البداية، كما صنّفناها، تشكّل البنية الأولى للنص، وهي بداية إخبارية، يخبر فيها الشاعر/المخاطِب عن الحال التي تعتريه مع المخاطَب/الحبيبة. وفي هذه الرسالة الإخبارية يظهر الشاعر متكشّفاً بوظيفته الانفعالية من خلال إفصاحه عمّا يسكن ذاته جرّاء جذب الأيام لهما وسط الزحام، لتبدأ رحلة التيه والضياع، بصحبة الجرح الدامي والعميق، رحلة البحث عن "**العهود الراحلة**" التي تشبه رحلة الطير للبحث عن صغاره في فصل الشتاء، حيث "**الليل...والألم الجريء ولوعة الشكوى وطول الانتظار**".

يحرص الشاعر/المخاطِب في هذا البنية على تأكيد شمولية المصير باستعمال صيغة المتكلمين، من خلال حرف المضارعة "ن"؛ "**فنتوه**"، "**تسير نحمل**"، "**تظل نبحث**"، أو "نا" الدالة على المتكلمين أيضاً؛ "**تشدنا**"، "جرحنا". وهذه الصيغة تضافرتْ مع العناصر الزمانية؛ "**الأيام**"، "**الليل**"، "**الشتاء**"، والعناصر المكانية "**وسط الزحام**"، "**بين الناس**"، "**في الزحام**" مع بعضها البعض في تكريس دلالة التيه والضياع التي تقوم عليها البنية.

فلو تأملنا الظروف الزمانية لوجدنا "**الليل**" جزءاً من "الأيام"، و"الشتاء" ضيفاً زمنياً على الليل والأيام على حدٍّ سواء. و"الليل" ليس كالنهار، ففيه تتحقق خلوة النفس، فتشرع في التأمل، واستدعاء خوالج الذات، وهو في الوقت نفسه فترة من اليوم لا وضوح فيها ولا انجلاء، حيث الظلمة والعتمة الموصلة إلى الالتباس والتواري والتيه. والأمر نفسه يجري على "الشتاء" فهو وقت من العام يطول فيه الليل وينقص فيه النهار، وفيه تلوذ النفس بذاتها، فتتحقق خلوتها، فتهيج فيه إثر ذلك جذوة التوتر، وتضطرب النفس لاستدعاء خوالج الذات ومكنوناتها.

وإذا انتقلنا إلى الظروف المكانية وجدناها تشير إلى دلالة واحدة؛ هي دلالة التقنّع والانزواء الذاتي، حيث لا تجلّي ولا تكشّف، ولا ظهور ولا حضور، هو انزواء وغياب "**وسط الزحام**" و"**بين الناس**"، وهي حالٌ يعتري النفس فيها توترٌ واضطراب، لشدّة الاحتراز من الوقوع في شرك التواري والضياع.

وانطلاقاً من ذلك، تتآزر الظروف مكانيّها وزمانيّها لتكريس معاني التيه المفضية إلى التوتر والاضطراب، حيث تتصدّر هذه الظروف المشهد لتفرض قوتها وهيمنتها، فتمارس "**الأيام**" سلطتها على الشاعر/المخاطِب والحبيبة/المخاطَب "**وتشدنا**" قسراً "**وسط الزحام**" المفضي إلى التيه "**بين الناس**"، وذلك من شأنه تكريس التواري نحو ذكريات "**العهود الراحلة**"، وهو المكان المفضي إلى الغياب والضياع والتوتر في آن.

و"**في وسط الزحام**" الذي أدخلته إليه "الأيام" قسراً، يرى الشاعرُ/المخاطِب الحبيبة/المخاطَب "**طيفاً بعيداً كالضياء**"، ذلك في المقطعين الثاني والثالث، فتزيد إثر ذلك حدّة التوتر، ويطير القلب من الضلوع، ما بين الرجاء والخيبة، واليأس والأمل، فهو حضورٌ وغياب في الوقت نفسه، وتنتقل الحالة من الإخبار إلى تصوير المعاناة الشخصية من خلال الانفعال بها، ويسهم ذلك في تكثيف حضور الأنا/الشاعر من خلال ضمائر المتكلم؛ "**أراك**"، "**قلبي**"، "**ضلوعي**"، " **إلي**"، "**إني افتقدتُ**"، "**لا تتركيني**"، "**وحدي**"، "**أمسكتُ**"، "**سمعتُ**"، "**رأيتُ**"، "**قلبي**".

ويستثير المخاطِبُ المخاطَبَ حين يجعله شريكاً في الوظيفة الانفعالية إلى جانب وظيفته الأصلية؛ الوظيفة الانطباعية؛ ذلك من خلال الحوار المباشر:

"**وسمعت صوتكِ من بعيدٍ يعتذر:**

لا تنتظر

كم كنت أحلم أن أعود إليك

أن أقتل الأحزان بين يديك
لكنني لا أستطيع
شبح الزحام يشدني"

فألفاظ من قبيل؛ "**أحلم**"، "**أعود**"، "**أقتل**"، "**أستطيع**"، "**يشدني**"، من شأنها أن تصنع انفعال المخاطِب بتجربته الشعرية، وتحقق خاصية التواصل بينه وبين المخاطَب.

وتترسخ أيضاً التجربة الانفعالية في هذا المقطع من خلال الحضور اللافت للظروف المكانية فيها؛ سواء أكانت مكانية صريحة؛ مثل: "**بعيد**"، "بعيداً"، "**بين يديك**"، "**بيني وبينك**"، أم متضمنة للدلالة المكانية؛ مثل: "**من ضلوعي**"، "**في ضباب العمر**"، "**في الحنايا**"، هذا فضلاً عن تكرار التركيب المكاني الذي قامت عليه القصيدة "**في وسط الزحام**" في المقطع نفسه على صورتين؛ الصورة الأولى في سياق انتشاء ورجاء الشاعر/المخاطِب بحضور الآخر المخاطَب/الحبيبة:

"**وأراكِ في وسط الزحام**
طيفاً بعيداً كالضياء
ويطير قلبي من ضلوعي في النداء
عودي إليّ
إني افتقدت الحب بعدكِ والصديق"

والصورة الأخرى في سياق الغياب المفضي إلى التوسل المشوب باليأس والخيبة:

"**أمسكت بالمنديل في وسط الزحام**
عودي إليّ...
وسمعت صوتكِ من بعيد يعتذر:
لا تنتظر"

ولو عدنا أدراجنا إلى الظروف المكانية التي وردت في المقطعين الثاني والثالث، وجدنا أنّها تعزز بنية التوتر في المقطعين، فانطلاقاً من نهوض المقطعين على بنية الرجاء والخيبة، اللتين ظلتا تتجاذبان الذات الشاعرة لتشدّها إلى جانب الرجاء تارة، وإلى جانب الخيبة تارة أخرى، مارستْ الظروف المكانية، صريحة كانت أو ضمنية، استراتيجية الجذب المزدوج أيضاً من خلال دلالاتها المتنوعة على البعد تارة، وعلى القرب تارة أخرى، الأمر الذي يشي بالحضور تارة والغياب تارة؛ فممّا يشير إلى البعد والتقصّي: "**وأراك في وسط الزحام...طيفاً بعيداً كالضياء**"، "**وسمعت صوتك من بعيدٍ يعتذر**"، "**لا تتركيني في ضباب العمر**". فألفاظ "**بعيداً** و**بعيد**" تشير إلى اعتراف الشاعر الصريح بالبعد والتقصّي، أمّا "**في ضباب العمر**" فهي لا تشير إلى البعد فقط، بل تحمل دلالات البعد المجهول، فالعمر، هو الحياة، والحياة لا بداية معلومة لها ولا نهاية، ويرسّخ المعنى إضافتها إلى "**الضباب**" الذي يحمل دلالات الحجب المفضي إلى الفرقة المكانية.

وهذا الإحساس الضمني والصريح بالغياب من خلال البعد المكاني، يقابله في الوقت نفسه إحساس ضمني وصريح بالحضور من خلال االقرب والدنو، حيث الألفاظ التي تحمل دلالة القرب: "**ويطير قلبي من ضلوعي**"، "**أن أقتل الأحزان بين يديك**"، "**ورأيت قلبي في الحنايا**"، "**بيني وبينك خطوتان ونفترق**"، فـــــــ"**الضلوع**" و"**الحنايا**" ألفاظ تحمل بصورة ضمنية دلالة المكان، وإضافتها إلى ياء المتكلم ترسّخ معنى القرب وتؤكده، والأمر نفسه ينطبق على الظرف المكاني في "**بين يديك**" وهو تعبير يوحي بشدة القرب؛ فالوقوع بين اليدين يشير إلى التمكن والهيمنة، وفي التعبير "**بيني وبينك**" تُظهر أيضاً دلالة القرب من خلال إضافة ياء المتكلم في الموضع الأول، وكاف الخطاب في الموضع الثاني، وهو تعبير يوحي بشمولية المصير مع قرب المسافة بينهما؛ "**خطوتان ونفترق**".

وهكذا، تضافرتْ عدة عناصر على تكريس بنية التوتر في هذين المقطعين، وهي عناصر انطلقتْ من دلالات البنية الرئيسة للمقطعين نفسهما؛ فالرجاء المتعلّق بأمل تحقق اللقاء بين الشاعر/المخاطِب والآخر/المرأة/المخاطَب، يصاحبه خوف وتوجس من نهاية قد تفضي إلى الخيبة، وتحضر الظروف المكانية المتذبذبة بين دلالات البعد والقرب لتؤجج حال التوتر وتثيرها، هذا فضلاً عن تسلّح التجربة الشعرية بالوظيفة الانفعالية تارة والانطباعية تارة أخرى.(٣)

يقابل هذا التأكيد للحضور المكاني في المقطعين الثاني والثالث، حضور يتيم للزمن، حيث لم يرد سوى في موضع واحد: "**لا تتركيني في ضباب العمر**"، و"**العمر**" في دلالته الزمانية هو زمان غير محدد، فـــ"العمر هو الحياة" (ابن منظور، ١٩٩٧م، ص٤٢٥)، والحياة أمدٌ مجهول البداية والنهاية.

مع هذا الحضور اليتيم للزمن يبدو أثر الحضور المكاني في استعادة بنية التوتر وتأججها أظهر في هذين المقطعين من الحضور الزماني. ويبدو أن سبب هيمنة الحضور المكاني في مقابل غياب وانحسار الحضور الزماني في مقاطع النص كافّة تعود إلى كون الزمن في حال متغيّرة على الدوام؛ سواء على المستوى القريب؛ الليل والنهار، أو المستوى البعيد؛ العمر والحياة وتقلباتها. أمّا المكان، كما هو معروف، ثابتٌ على طبيعته ورسمه، لا يتغير إلاّ بفعل آدمي اختياري، من هنا كانت "الأطلال" رمزاً للتأمل واستعادة الذكريات مع الحبيب.

وانطلاقاً من ذلك، يحضر الزمان بوصفه متحوّلاً متبدّلاً لا يستقر على حال، ولا يَشِي بلقاءٍ مؤكد وبيّن، أمّا المكان في أزليته وخلوده فيكرّس "الرجاء" بتحقق اللقاء المكاني بين المخاطِب والمخاطَب. كما أنّ الزمان بانفتاحه، وحضوره اليتيم من شأنه أن يفضي إلى "الخيبة"، وهو شعور تسرّب إلى نفس الشاعر/المخاطِب في قوله:

لا تتركيني في ضباب العمر
وحدي كالغريق

وفي المقطع الرابع نجد الشاعر/المخاطِب يؤكد مرة أخرى على شمولية المصير، وهو أمرٌ اعتمده في المقطع الأول من القصيدة؛ حين حرص على تأكيد شمولية المصير من خلال معاني التيه والضياع التي قامت عليها بنية المقطع نفسه، غير أن الأمر تحوّل في المقطع الرابع إلى معان أخرى تحمل دلالات الأمل والتفاؤل بتحقق اللقاء بدلاً من التيه والضياع، من خلال توحّد المصير:

قد نلتقي يوماً هنا رغم الزحام
ونعود نحمل من عيون الفجر
خيطاً...من ضياء
ونعيش نحلم... باللقاء
في كل يوم تلتقي روحانا...

وهكذا إلى نهاية المقطع، حيث تبدو هيمنة صيغة المتكلمين على المقطع كاملاً، من خلال حرف الـــــ"ن" في بداية الأفعال؛ "نلتقي"، "نعود"، "نحمل"، "نعيش"، "نحلم"، والضمير "نا" الدال على المتكلمين في آخر الكلمات؛ "روحانا"، "ذكرانا"، "كشعرنا"، "مثلنا". وهذا التأكيد على توحّد المصير هو تأكيدٌ في الوقت نفسه على التمازج الوظيفي بين الشاعر/المخاطِب والحبيبة/المخاطَب؛ حيث نرى تداخلاً بين الوظيفتين الانفعالية والانطباعية على حدٍّ سواء، وهو أمرٌ ارتآه الشاعر/المخاطِب لأجل التأكيد على تحقق الوظيفة التواصلية بينهما من خلال تحقق اللقاء.

وتجدر الإشارة أنّ الوظيفة التواصلية بين الشاعر/المخاطِب والحبيبة/المخاطَب لم تتحقق سوى في المقطعين الأول والرابع من النص، من خلال التوظيف اللفظي لصيغة المتكلمين في المقطعين، غير أنّ التواصل

المتحقق في المقطع الأول يختلف دلالياً عن التواصل المتحقق في المقطع الرابع، كما ذكرنا آنفاً، فتحقق الوظيفة التواصلية في المقطع الأول تمارسها "**الأيام**" من خلال الشدّ والجذب القسري وسط الزحام:

وتشدنا الأيام في وسط الزحام

الأمر الذي يفضي إلى دلالات التيه والضياع والأسى:

فنتوه بين الناس بالأمل الغريق

ونسير نحمل جرحنا الدامي العميق...

ونظل نبحث في الزحام عن العهود الراحلة

أمّا في المقطع الرابع، فيحدث العكس؛ حيث تشارك الأيام في تحقق الوظيفة التواصلية، ليس قسراً، بل من خلال التحدّي الذي يمارسه الشاعر/المخاطِب والحبيبة/المخاطَب على "الزحام":

قد نلتقي يوماً هنا رغم الزحام

الأمر الذي يوصل إلى دلالات الأمل والتفاؤل والارتياح:

ونعود نحمل من عيون الفجر

خيطاً...من ضياء

ونعيش نحلم...باللقاء

فالوظيفة التواصلية تحققت في المقطعين بصرف النظر عن اختلاف المصير، وفي كلا المقطعين أسهمت الظروف الزمانية والمكانية في ثبوت هذه الوظيفة؛ فـ "الأيام" في المقطع الأول و "يوما" في المقطع الرابع شاركت الطرفين في العملية التواصلية؛ "الأيام" كانت سبباً في المقطع الأول، و"يوما" كانت وسيلة في المقطع الرابع. أمّا "وسط" في المقطع الأول و"هنا" في المقطع الرابع، فهما محيطان للعملية التواصلية نفسها.

تحضر الظروف بنوعيها المكاني والزماني لترسخ من العملية التواصلية، وفي هذا المقطع تظهر غلبة الحضور للظروف الزمانية على

الظروف المكانية، وهو أمر لم يتحقق سوى في المقطعين الأول والرابع فقط؛ حيث يغلب حضور الظروف المكانية على الظروف الزمانية في مقاطع القصيدة الأخرى.

والظروف الزمانية في هذا المقطع هي: "**يوماً**"؛ "**قد نلتقي يوماً هنا رغم الزحام**"، و"**الفجر**"؛ "**ونعود نحمل من خيوط الفجر خيطاً من ضياء**"، و "**يوم**"؛ "**في كل يوم تلتقي روحانا**"، أمّا الظرف المكاني فهو "**هنا**"؛ "**قد نلتقي يوماً هنا رغم الزحام**".

وإذا استعرضنا هذه الظروف بداية من "**يوماً**"، نجد أنّ اللقاء قد يتحقق "**يوماً**" وهي دلالة زمانية مفتوحة وغير معيّنة، **إلاّ** أن ارتباطها بالظرف المكاني "**هنا**" الذي يحمل دلالة المكان القريب أحالها إلى دلالة بيّنة واضحة للتأكيد على ضرورة حصول اللقاء وتحققه قريباً.

جاء الظرف المكاني استدراكاً من الشاعر/المخاطِب، الذي فطِن إلى أنّ اجتماع "**قد**" مع "**يوماً**"؛ "**قد نلتقي يوماً**" تشِي باحتمالية عدم تحقق اللقاء بشكل كبير، وهو أمر من شأنه أن يكرّس من حدة الشعور بالتوتر التي توطّنتْ ذات الشاعر/المخاطِب من بداية المقطع، على الرغم من أنّ هذه الذات هي نفسها التي توشّحتْ بوشاح الأمل والتفاؤل حين قررت مواجهة الزحام وعدم الاستسلام له:

قد نلتقي يوماً هنا رغم الزحام

إلاّ أن الشعور بالتوتر يتفاقم حين يسعى الشاعر/المخاطِب، في محاولات عديدة، إلى التأكيد على مثالية هذا اللقاء لو تحقق وجوده؛ فيشرع في تصوير تفاصيل هذا اللقاء، والإقرار في الوقت نفسه بتفرّده وتمايزه عن غيره من لقاءات العاشقين:

في كل يوم تلتقي روحانا
ستظل في دنيا الهوى ذكرانا
لو قال كل الناس شعراً

لن يكون...كشعرنا
لو ذاب كل الناس حباً
لن يحبوا...مثلنا

أمّا الظرف الزماني "**الفجر**" في قوله "**ونعود نحمل من عيون الفجر خيطاً من ضياء**"، فهو زمن محدد وهو "ضوء الصباح وحمرة الشمس في سواد الليل". (ابن منظور، ١٩٩٧م، ص٩٣). وهذا التحديد للزمن المصاحب لتحديد المكان في بداية المقطع من خلال الظرف "**هنا**" يوحي بتحدٍّ سافر من الشاعر/المخاطِب لـــ "**الزحام**" في حتمية اللقاء وعدم الاستسلام لظروف هذا "**الزحام**" الذي انقاد له قسراً.

وخلال هذا الحلم بالأمل والتفاؤل، والعزيمة والإصرار على اللقاء، يحضر "تيار الزحام" في المقطع الخامس والأخير مثل عُباب البحر، وتتجدد معه الوظيفة الانفعالية للشاعر/المخاطِب، فيجد نفسه وحيداً في مواجهة "تيار الزحام" من خلال التوظيف اللفظي لصيغة المتكلم؛ "رأيت"، "يشدني"، "وجدتُ"، "رفعتُ"، "منديلي"، "ألوّح"، وهذا التحول يكرّس من حدة انفعال الشاعر/المخاطِب بتجربته الشعرية، فبعد أن كانت الحبيبة/المخاطِب تشاركه "وسط الزحام"، انتهى به الحال إلى أن يكون هدفاً لهذا الزحام من خلال انجراره داخل عبابه، ومواجهته لهذا العباب وحده:

ورأيت تيار الزحام
يشدني مثل العباب

وتشترك الحبيبة/المخاطَب معه في الحضور طيفاً فقط:

ووجدت طيفكِ من بعيد
يختفي بين الضباب

وهو الطّيفُ ذاته الذي ظهر في المقطع الثاني من النص:

وأراك في وسط الزحام
طيفاً بعيداً كالضياء

وهو طيف يحضر ملازماً لـــ "المنديل"، الذي ظفر به الشاعر/المخاطِب "وسط الزحام"، فما كان منه إلاّ أن يمسك به لاستجدائها بالعودة في المقطع الثاني:

أمسكت بالمنديل في وسط الزحام

عودي إلي...

وهو ذاته المنديل الذي تحوّل إلى "منديلي" في المقطع الخامس، فأصبح ملكاً للشاعر/المخاطِب استخدمه لتوديعها على أمل اللقاء بها:

فرفعتُ منديلي ألوّح في الفضاء

إلى اللقاء حبيبتي وإلى اللقاء

وانطلاقاً من ذلك، تبيّن أنّ الطيف لازال طيفاً، فلم يتحول إلى حقيقة واقعة، أمّا "المنديل" في المقطع الثاني فتحوّل إلى "منديلي" في المقطع الخامس، والمنديل كما هو معلوم، أيقونة بين العاشِقَيْن يحتفظ به أحدهما كذكرى من الآخر. وهذه الأيقونة ظفر بها الشاعر/المخاطِب من الحبيبة "وسط الزحام"، فأمسك به، ممّا يعني أنه لم يكن بحوزته أصلاً، وقد جاء هنا معرّفاً بـــــ ال "المنديل"، ما يشي بأنه منديلٌ معينٌ يعرفه كلاهما، ثمّ تحوّل في نهاية النص إلى "منديلي"، حيث أضافه الشاعر/المخاطِب إلى نفسه، وكأنه أصبح جزءاً منه، فاستخدمه للتوديع على أمل اللقاء.

ويبدو أن غياب الحبيبة/المخاطَب ورحيلها في المقطع الخامس، في مقابل حضورها في مقاطع النص الأخرى إمّا طيفٌ، أو حضور في كلام الشاعر/المخاطِب، هو الذي جعل "المنديل" يتحول إلى "منديلي"؛ حيث بدأ الإحساس بالفقد يتسرب إلى نفس الشاعر، بعد أن كان الأمل باللقاء متحققاً، فاختار أن يكون "المنديل" "منديلي"، وهي إشارة إلى تملّك الشاعر/المخاطِب للحبيبة/المخاطَب من خلال تملّك جزءٍ منها حريٌّ به أن يسترجع ذكرياتها، ولم يكتفِ الشاعر/المخاطِب بذلك بل عمِدَ إلى التلويح به في رسالة إلى الحبيبة بأنّ اللقاء ليس أمراً مستحيلاً، طالما أنّ هناك ما من شأنه إعادة

الذكريات واسترجاعها، في الوقت الذي اكتفى بإمساكه وعدم التلويح به في المقطع الثاني على الرغم من أنّ محاولات استجداء العودة قائمة، لكنّ بصيص الأمل لديه كان متحققاً، في حين أنّ الاستسلام كان حليف نفسه في المقطع الأخير.

ويتسلّح الشاعر/المخاطِب في هذا المقطع بوظيفته الانفعالية من خلال تصوير حال التوتر التي ألمّت به في مشهد الوداع، حين يبدأ بـــ "ورأيتُ" ثم "ووجدتُ" ثم "فرفعتُ"، فبدأ بالرؤية أولاً وهو الحدث الذي وقع عليه هو ذاته:

ورأيت تيار الزحام

يشدني مثل العباب

ثم انتقل إلى الاكتشاف الذي وقعت عليه عيناه في تيار الزحام، وهو حدثٌ تال لحدث الرؤية، وخاص بالحبيبة/المخاطَب؛ حين وجد طيفها وقد بدأ يتلاشى بين الضباب:

ووجدت طيفك من بعيد

يختفي بين الضباب

وأخيراً، ينتهي به الحال إلى رفع منديله والتلويح به ليس توديعاً بقدر ما هو أيقونة استسلام كامل للبعد والبيْن:

فرفعت منديلي ألوّح في الفضاء

إلى اللقاء حبيبتي وإلى اللقاء

فتتابع الأحداث "**وسط الزحام**"، وانفعال الشاعر/المخاطِب بها، من خلال مراقبتها تارة ومعايشتها تارة أخرى، والمكابدة التي يعانيها من جرّاء مراقبة طيف الحبيبة/المخاطَب، والانتهاء بالمواجهة الشخصية للزحام، كل ذلك أسهم بصورة أو بأخرى في اشتداد حدة التوتر في هذه البنية، تلك الحدّة التي ما لبثت عن خبتْ جذوتها بالإعلان عن الاستسلام، والإقرار بحتمية الفراق:

فرفعت منديلي ألوّح في الفضاء

إلى اللقاء حبيبتي وإلى اللقاء

وتحضر الظروف المكانية في هذه البنية لترسّخ هي أيضاً من دلالة الاستسلام فيها، أمّا الظروف الزمانية فلم يكن لها حضورٌ في هذه البنية مطلقاً، وهو أمرٌ لم يتحقق سوى في هذا المقطع من النص. والظروف المكانية في هذه البنية هي: "بعيد" و"بين"، بالإضافة إلى "الفضاء" لدلالته الضمنية على المكان. ولو تأملنا كلمتي "بعيد" و "الفضاء" وجدناها تحمل معاني البعد اللامتناهي، فـــكلمة "بعيد" تحمل دلالات القصيّ والتنائي، وكلمة "الفضاء" تحمل دلالات الشاسع والمترامي. أمّا الظرف "بين" فجاء هنا مضافاً إلى "الضباب"، و"الضباب" مفردة تحمل دلالات الحجب المفضي إلى الفرقة المكانية، وقد ذكرنا ذلك آنفاً في حديثنا عن "الضباب" في البنية الأولى من النص.

من هنا كان للظروف المكانية دورٌ بارزٌ في تعزيز الاستسلام للفراق من خلال دلالاتها على البعد اللامتناهي، الأمر الذي سرّب إلى إحساس الشاعر/المخاطِب استحالة الأمل باللقاء مع الحبيبة/المخاطَب.

وهكذا، يُظهر تحليل البناء النصي هيمنةً واضحةً لعنصر المكان بوصفه مكوناً أساسياً للعملية التواصلية، وهي هيمنةٌ فرضها حضورٌ مكاني تبدّى أولاً من عنوان النص "وسط الزحام"، وهو المكان الذي يحيل بدوره إلى العلاقة المتوترة بين الشاعر/المخاطِب وبين الحبيبة/المخاطَب، الأمر الذي عمّق من حضور الوظيفتين الشعرية والتواصلية في النص.

فإذا كان تحقق العملية التواصلية مستعصياً وبعيداً، فإن ذلك مردّه إلى الظرف المكاني "الأيام" الذي كان سبباً رئيساً في ضياع الشاعر/المخاطِب وحيرته "وسط الزحام"، من خلال ممارسة هذا الظرف لعملية "الشدّ" القسري في أول النص للمخاطِب والمخاطَب معاً؛ "وتشدنا الأيام في وسط الزحام"،

وفي وسط النص للمخاطَب فقط؛ "لكنني لا أستطيع...شبح الزحام يشدني"، وفي آخر النص للمخاطِب فقط؛ "ورأيت تيار الزحام...يشدني مثل العباب".

والشدّ القسري في مكان مجهول الهوية والتركيب لا شك يفضي إلى "التوتر"، وهو شعورٌ تسرّب إلى إحساس الشاعر من أول مقطع في النسيج النصي إلى آخر مقطع؛ حيث انعكس ذلك على استخدام الشاعر لبعض الضمائر، فضلاً عن مدلولات النص؛ من ذلك استخدام الشاعر/المخاطِب لضمير المتكلمين تارة، ثم ضمير المتكلم، ثم العودة إلى ضمير المتكلمين مرة أخرى ...وهكذا، وهو تشتت لغوي أفرزته بنية التوتر في النص.

ويضاف إليه تشتت المكان أيضاً؛ من خلال الإقرار بالقرب تارة، والبعد تارة أخرى، الأمر الذي يحيل إلى تشظي الزمن، وما هو إلاّ انعكاس لتشتت التجربة الشعرية وتوترها وعدم ثباتها وهذا أمر ترسخه بنى النص المختلفة.

والأمر نفسه يجري على "المنديل" الذي استخدمه الشاعر/المخاطِب أول مرة معرّفاً بـــ "ال" لاستجداء الحبيبة/المخاطَب للقائه، ثم عاد واستخدمه مرة أخرى مضافاً إلى نفسه ذلك لتوديع الحبيبة/المخاطَب، بعد أن كان لاستجداء عودتها.

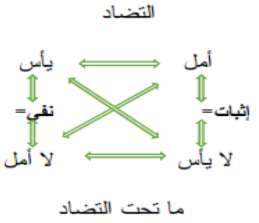
وحضور الحبيبة/المخاطَب في كل مقطع من مقاطع القصيدة، من خلال كونها محوراً رئيساً لحديث الشاعر/المخاطِب وأحلامه وتطلّعاته، أو حضورها كطيفٍ يلتمس الشاعر اللقاء به، ومشاركتها في الوقت نفسه الشاعرَ في الحوار من خلال تمنّعها عن اللقاء، كل ذلك من شأنه أن يُلهب جذوة التوتر في النص، ويعزز حضور الوظيفة الانطباعية للحبيبة/المخاطَب أيضاً.

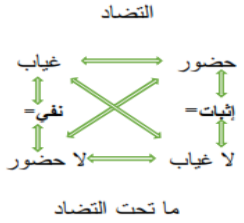
وبناء على ذلك، نجد توافقاً واضحاً بين بنية النص الرئيسة "التوتر"، وبنياته الفرعية، فالإحساس بالتيه والضياع يفضي إلى التوتر غالباً، كما أن تنقّل الذات بين الرجاء والخيبة، وحلمها المتسلّح بالأمل والتفاؤل، والمنتهي

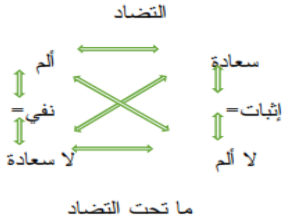
في الوقت نفسه بالاستسلام، يفضي أيضاً إلى إحساسٍ بالتوتر والاضطراب وعدم الاستقرار الذاتي.

وحضور الحبيبة/المخاطَب طيفاً، وغيابها حقيقة، أمرٌ يجعل الشاعر/المخاطِب في موقفٍ بين الخيال والحقيقة، وبين الأمل واليأس، الأمر الذي من شأنه أيضاً أن يُلهب جذوة التوتر، من خلال الوهم بتحقق لقاء بات حدوثه مستحيلاً. وهو أمرٌ يبيّنه المربع السيميائي:

٢. الثنائيات







يقع الشاعر/المخاطِب على محور الإثبات بين الحضور واللاغياب، فحضوره محققٌ ومثبتٌ في النص، وإن كان هذا الحضور مشوباً بالتوتر والاضطراب؛ فهو يعيش شعوراً متضاداً بين الأمل واليأس، الأمل باللقاء، واليأس من تحققه، وهو شعورٌ يضفي عليه السعادة لأمل اللقاء حيناً، والألم والوجع خوف البعد حيناً آخر، وهذا التشظي الذاتي من شأنه أن يخلق جوّاً من التوتر والألم في نفس الشاعر/المخاطِب.

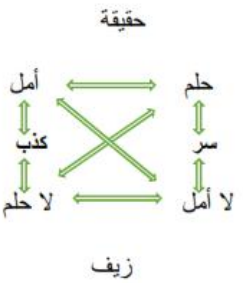
أمّا الحبيبة فتقع على محور التضاد بين الحضور والغياب؛ فهي غائبة حقيقة، وحاضرة في الوقت نفسه في موضعين؛ الأول من خلال كلام

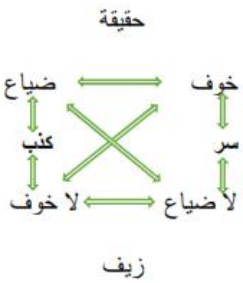
الشاعر، والثاني كطيف خيال، وهي بهذا الحضور تقدّم صورة يائسة للقاءٍ لا أمل في تحققه، لذا تقع على محور النفي بين اليأس واللاأمل؛ فطيفها يقرّ باستحالة اللقاء "**لكنني لا أستطيع**"، كما أنّ حضورها في كلام الشاعر لا يشي بالوصل إطلاقاً. وحضورها تارة وغيابها تارة أخرى، أمر من شأنه أن يفضي إلى شعور الشاعر/المخاطِب بالتوتر من خلال التشبث بأمل اللقاء، واليأس منه في آن، كما أنّ هذا الشعور نفسه يجري على الحبيبة/المخاطَب من خلال حلمها الأبدي باللقاء؛ "**كم كنت أحلم أن أعود إليك**"، هذا الحلم الذي يجعلها على محور النفي حيث ألم ولا سعادة.

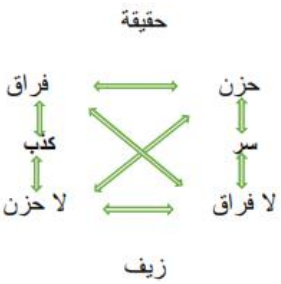
وانطلاقاً من المربع السيميائي، فإنه بات بالإمكان الكشف عن معالم العالم الخاص للشاعر من خلال الموجهات؛ الكينونة والظهور، والفعل، والمعرفة، والضرورة والإمكان.

٣. الموجهات

أ. جهة الكينونة والظهور





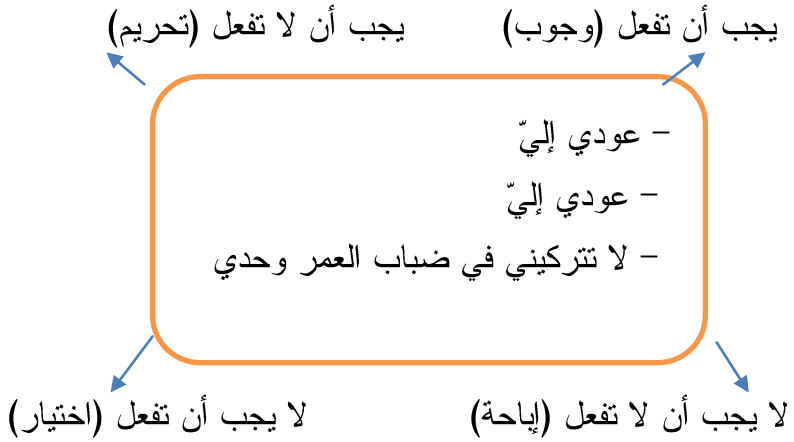


تُظهر المربعات السابقة تماسكاً على وجه "الحقيقة" بين الخوف والضياع، والأمل والحلم، والحزن والفراق؛ فالشقّ الأول (خوف، حلم، حزن) كائنٌ في النفس لا يظهر ولا ينكشف، أمّا الشقّ الثاني (ضياع، أمل، فراق) فهو ماثلٌ ومتحقق على المستوى الظاهري. ويتماسك "زيفاً" ما وقع أسفل المربع على محور اللاكينونة/اللاظهور، حيث أنّ ارتباطهما يحضر عكس الحقيقة أعلى المربع.

أمّا مستوى "الكذب"، فيقوم على ثنائيات (ضياع، لا خوف)، (أمل، لا حلم)، (فراق، لا حزن) وهي ثنائيات تظهر ضد محمول النص؛ إذ أن الضياع لا شك يفضي إلى الخوف فلا ضياع من غير خوف، والتعلق بالأمل والتشبث به إنما هو نتيجة الحلم، فلا أمل من دون حلم، أمّا الفراق فلا شك يفضي إلى الحزن والكآبة. وعلى هذا الأساس بدا المضمر الداخلي مناقضاً للماثل المكشوف من خلال نفي الحقائق المتحقّقة أصلاً في عالم الشاعر الخارجي.

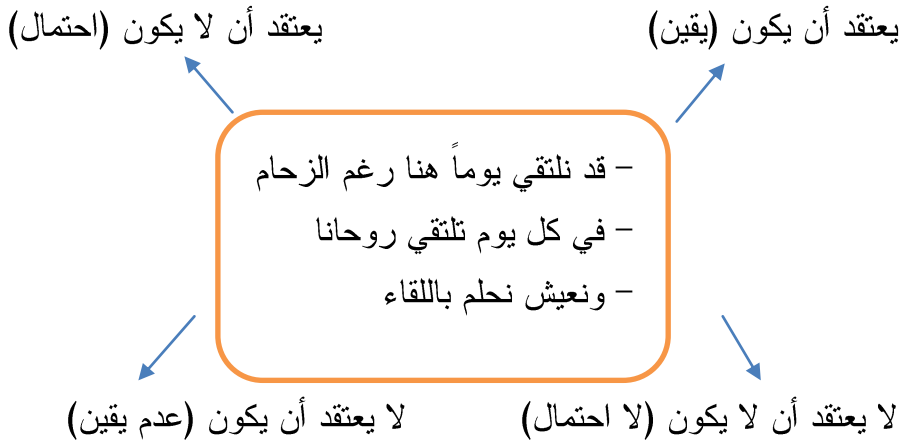
أمّا ارتباط السر؛ (خوف، لا ضياع)، (حلم، لا أمل)، (حزن، لا فراق) فقد كرّس معنى المعاناة؛ حين أكّد وقوع الكائن المضمر لا محالة، فالخوف متحقق في نفس الشاعر حتى ولو لم يكن هناك ضياع، والحلم يظل ويقع في النفس حتى مع فقدان الأمل وتشظيه، والحزن ملازمٌ لنفسه ولو لم يكن هناك فراق، ممّا يُسفِر عن عالم خاص للشاعر، يقوم على الأسى والحزن والاضطراب والتوتر النفسي، وهو الأمر الذي دفع به إلى أن يستجدي حبيبته بالعودة إليه وعدم تركه لهذه الآلام:

ب. جهة الفعل



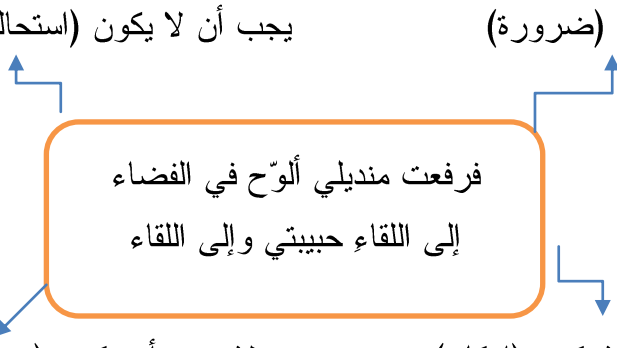
الأمر عند الشاعر محمول على الوجوب؛ ويكرّس معنى الوجوب تكرار صيغة الأمر "عودي إليّ"، أمّا التحريم فخارج محمول النص نفسه، وفي الإباحة حُمل الأمر على استجداء اللقاء، أمّا الاختيار فمحمول على الأمل، والأمل باللقاء أمرٌ أرّق الشاعر، وصوره كما يأتي:

جـ. جهة المعرفة



يفترض أن يكون الإخبار عند الشاعر مبنياً على اليقين، فلا احتمالَ وارد في المسألة، لكنه لا يتجاوز الاحتمال عند الآخرين؛ فهو لا يقدّم معرفة مبنية على اليقين توحي بتحقق اللقاء؛ وما قدّمه لا يخرج عن كونه احتمالاً؛ فوجود "قد" الذي يشي بالاحتمال، والتقاء الأرواح دون الأجساد، والعيش على الأحلام باللقاء؛ كلها أحوال جعلت الإخبار في وضع الاحتمال؛ بل أقرب إلى عدم اليقين، من هنا يظهر المربع السيميائي بمحمولٍ واحدٍ بين الضرورة والإمكان:

د. الضرورة والإمكان



يشير مجمل المحمول الدلالي إلى حمل الإخبار على الضرورة؛ فاللقاء لا شك سيحدث في عالم الشاعر الخاص، وهو عالم ممكن وليس عالماً حقيقياً، فحدوث اللقاء بعد الفراق ليست من القضايا المطلقة عند كل البشر، فالأمر عند الآخرين لا يتعدّى الإمكان، في حين أنه من الضرورة عند الشاعر الذي كرّس ذلك بالتكرار المتضمن التأكيد، الأمر الذي اضطرّه إلى أن يلوّح بمنديله بعدما أعياه التوتر المتجسّد في الإمكان وعدمه. وهذا التأكيد فعّل المصادفة التي هي أيقونةً دالة على اللقاء في مطلق العرف البشري؛ فاللقاء واقع واقع حتى لو مصادفةً، أمّا الاستحالة فتأتي ضد محمول النص.

خاتمة:

وهكذا، يظهر عالم الشاعر/المخاطِب عالماً ممكناً، تصدق قضاياه ضرورة ويقيناً، وهي الرسالة التي حملها الخطاب منذ بدايته حتى نهايته، وإن ناله شيء من التوتر والاضطراب من خلال وقوفه في نقطة بين الإمكان وعدم الإمكان، والتحقق أو عدمه، وهو أمرٌ أكّد لنا أن "الزحام" الذي عنون به الشاعر نصه، وجعله ملفوظاً في كل مقطع من مقاطع القصيدة إنما هو زحام نفسي، يعتري نفس الشاعر وذاته، ويجعله متوتراً مضطرباً، لا يستقر على حال، وهي رسالة قدّمتها المعيّنات والموجهات وإن لم يختصّ بها المخاطِب دلالاياً، حيث ظهر طرف التلفظ الآخر، الحبيبة/المخاطَب، في الخطاب ليصنع عالماً آخر للشاعر/المخاطِب هو عالم الممكن.

الهوامش:

(١) فاروق جويدة، الأعمال الشعرية الكاملة، (الرياض: مطبوعات نهامة، ١٩٨٤م)، ص٤٠.

(٢) البنية الكبرى" هي ذاتها "البنية العميقة" عند غريماس، وهذه البنية تشكّل، حسب التصور الغريماسي، "نوعاً من الأساس البنائي المشترك الذي يجد فيه السرد نفسه منظماً قبل تجليه" (أ.ج.غريماس، في المعنى، ترجمة: نجيب غزاوي، اللاذقية: مطبعة الحداد، ٢٠٠٠م، ص١٢).

(٣) الوظيفة الانفعالية: وظيفة لغوية، تتولد عن انفعال المرسل وتقوم على ضمائر المتكلم؛ أنا، نحن... الوظيفة الانطباعية: وظيفة لغوية، تتولد عن استثارة المخاطَب، وجعله موضع الاهتمام، وتحيل إليها ضمائر المخاطَب؛ أنتَ ومن يقوم مقامها.

المصادر:

فاروق جويدة

الأعمال الشعرية الكاملة، (الرياض: مطبوعات نهامة، ١٩٨٤م).

المراجع:

ابن منظور

لسان العرب، بيروت: دار صادر، ١٩٩٧م.

بلعابد، عبد الحق

عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، بيروت: الدر العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨م.

توام، عبد الله

إجراءات المقاربة السيميائية للخطاب السردى، التعليمية، مج٤، ع١١، الجزائر، جامعة الشلف، كلية الآداب والفنون، ٢٠١٧م.

الحربى، فرحان بدرى

مستويات التلقى فى (راقص النوبان البصرى) دراسة فى سيمياء التواصل، مجلـــة العلوم الإنسانية /كلية التربية للعلوم الإنسانية ع الثانى، مج ٢٤، ٢٠١٧م.

حمداوى، جميل

التداوليات وتحليل الخطاب، مكتبة المثقف، ٢٠١٥م.

عيسى، فوزى

النص الشعري وآليات القراء، مصر: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٦م.

غريماس، أ.ج

فى المعنى، ترجمة: نجيب غزاوي، اللاذقية: مطبعة الحداد، ٢٠٠٠م.

قاسم، عدنان حسين

الاتجاه الأسلوبى البنيوي فى نقد الشعر العربي، مدينة نصر: الدار العربية للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م.

مداس، أحمد
لسانيات النص: نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٧.
مزعل، خالد توفيق
"مصطلحا (البنية الكبرى والبنية العليا) عند فان ديك: مقاربة في المفهوم والمعيار والوظيفة، الكوفة: مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، ع ١٨، ٢٠١٦م.
مفتاح، محمد
تحليل الخطاب الشعري، الدار البيضاء- بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م.
الهدي، عوض عباس (وآخرون)
لسانيات النص ومعايير الخطاب الصحفي "دراسة تطبيقية على الصحافة الإماراتية"، السودان: مجلة العلوم الإنسانية، ع ١، مج ١٨، ٢٠١٧م.
يقطين، سعيد
تحليل الخطاب الروائى ، الزمن ، الصيغة ، التبئير. بيروت: منشورات المركز الثقافي العربي ، ط ٣، ١٩٩٧م .

المراجع الأجنبية:

- Benveniste, Émile
Problèmes de linguistique générale 1, ED, Gallimard, Paris, 1966.
- C.K.Orecchioni
L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Paris, Armand Colin, 1980.
- Dijk, Van T.A
Text and Context. Longman. London. 1977.
- Leech, Geoffrey.N. Alinguistic Guide to English Poetry. Longman. London, 1969.