

النسق التركيبي في إنشاد العربي الشريف

دراسة في قصيدتي "لطائف ليلة القدر" و"من وحي ليلة بدر"

د. حسين خليفة الرميح.

قسم اللغة العربية - كلية الآداب - الزاوية

جامعة الزاوية.

مقدمة:

هذه الدراسة كما يشير العنوان تعالج الشعر في حالة الإنشاد لا في جميع حالاته، وتركز على ظاهرة النسق التركيبي، وبصرف النظر عن التكرارات التي لا تشكل بذاتها أنساقاً بنيوية مميزة، ولكل من الإنشاد والنسق خصوصيات تحتاج إلى شيء من الشرح قبل الشروع في التحليل، على أن طموح الدراسة ينحصر في غايتين: الأولى: إجلاء الخصائص الفارقة بين الأنساق البنيوية الناشئة تحت ضغط الكتابة، والأنساق التركيبية الناشئة تحت ضغط الإنشاد.

الثانية: الوقوف على أساليب د. العربي الشريف في بناء الأنساق التركيبية بوصفها وسيلة دلالية وإيقاعية مميزة.

لقد كان (العربي الشريف) عالماً، وشعره القليل لا يداني علمه بالشعر تاريخاً ونقداً وتدوفاً، لكن ذلك القليل الذي تولد معظمه في مناسبات متنوعة يرقى إلى مرتبة استحقاق التمحيص والبحث، وهذه الدراسة الموجزة هي خطوة في هذا السبيل.

1. الكتابة وظرف الإلقاء:

يلتصق الشعر المُعدّ للإلقاء بمصطلح الشفوية، ونقصد به هنا: إعداد القصيد بما يناسب إلقاءه مشافهة على وجه التحديد، بحيث يسمعه المتلقي بأذنه، وهو من الوجهة الإيقاعية يمثل بوصفه نوعاً من الإنشاد "الجانب التطبيقي لموسيقى الشعر بكل عناصرها وبكل وظائفها"⁽¹⁾. ومن الوجهة الدلالية يمثل جزءاً فوق لسانی في بنية النص، ولا تتكامل المقصدية والمعنى من دون استحضاره، فالفراغات النصية الناشئة عن غياب المشافهة وأثناء تداول النص قراءة تجعل النص ناقصاً، وتُلحق به أضراراً فنية ما لم يُراع القارئ ظروف ولادة النص.

ولا يُبعد الشعر المُعدّ ليُسمع بالأذن عن شفاهيته أن يوثق بالكتابة حالاً أو استقبالاً، فصفة المشافهة تتصل بالوسيلة المنويّ توصيل النص بها إلى المتلقي، وكذا لا يكون كل ما يُلقى من قبيل المشافهة إذا كان إعداده قد تمّ بمراعاة نشره مكتوباً. "وهذا الفارق بين المنطوق والمكتوب يعود إلى طبيعة الاتصال المختلفة في كل منهما"⁽²⁾. ويمكن للمتلقي أن يحس بأن الشعر المُعدّ للإلقاء الشفوي أصلاً يفقد شيئاً من حيويته عند قراءته مكتوباً خارج موقف الإنشاد، فما يمكن أن يؤديه الإلقاء لا تستطيع الكتابة مجردة أن تؤديه، ويرجع الأمر في بعض وجوهه إلى "أن اللغة المنطوقة على درجة عالية من التعقيد، تحتوي دائماً على طبقة إيحائية يكون... من الصعب تحديدها داخل حدودها"⁽³⁾. ولو قُدّر للقادمي سماع شعر من كتبوا بعدهم لاستغربوا كثيراً من العبارات والأساليب التي فرضتها ظروف الكتابة، ولربما نفروا منها وعدّوها نقائص فنية غير لائقة بالشاعر، ففي الغالب "كان اهتمام البلاغة القديمة منحصراً في تبيين الأفكار والحجج واستثمارها في

صور بيانية وأسلوبية دقيقة التحديد والتصنيف والتعديد، واليوم يسجل حضور البلاغة في مجال الأسلوبيات في صيغة جديدة، بفعل تأثير إحقاقات اللسانيات والسيميوطيقا. مسجلة حضورها إلى جانب الشعرية والسيميوطيقا كمبحث مؤهل لمعالجة أنماط التعبير والتواصل المختلفة⁽⁴⁾.

يتصل الإلقاء الشفوي بالدلالة، فالمُلقي سواء أكان الشاعر نفسه أم راويته يُظهر بصوته وحركاته الجسدية مقاصد ومعاني لم تكن لتظهر بوضوح لولا الإلقاء، وفي مقام الإلقاء تهيمن على المُلقي لغة الجسد التي "هيرسائلشعورية أو لاشعورية، تنطلق من جسد الإنسان لإيصال مفاهيم أو رسائل معينة للآخر"⁽⁵⁾. وإلى جانب وحدات التواصل اللغوية في النص توجد أيضاً وحدات تواصل غير لغوية، مثل: حركات اليدين، والنظرات، وتعبيرات الوجه، وتعمل كل من وحدات التواصل غير اللغوية واللغوية في سياق اجتماعي أكبر. ويكمن في ذلك عدم إمكانية حقيقية في فهم النصوص بمعايير لغوية فقط. فلا يوجد موقف/ تام في ذاته⁽⁶⁾.

تميز العربي الشريف -رحمه الله- بروح المبادرة والرغبة في المشاركة، فهو - كما يعلم كل من عاصره وعاشره - حريص على الإسهام في إحياء المناسبات الدينية خاصة، وقد كان مسجد (سيدي قاسم) بمدينة (الزاوية) من المساجد الرائدة في إحياء هذا النوع من المناسبات، إذ يلتقي في رحابه كثير من العلماء الليبيين وغير الليبيين، حتى صار ذلك عادة واقعة ومتوقعة في ليالي رمضان الكريم بالذات، ولا يكاد (العربي الشريف) يفوت واحدة من تلك الجلسات العامرة، والقصيدتان مناط التحليل هما بعض من إسهاماته عام 2006م، وقد جاء تحت عنوان الأولى (أقيت بمسجد سيدي قاسم ليلة القدر رمضان 2006)، وجاء تحت عنوان الثانية (أقيت بمسجد سيدي قاسم ليلة بدر رمضان 2006)، ولا شك أن ملحوظات كهذه تحت العنوان تشكل عتبات نصية تفرض على المتلقي قراءة النص تحت تأثير الظرف الذي تشير إليه.

يتطلب شد ذهن القارئ إلى النص المُلقي إيقاعاً مميزاً، وتكرار الأصوات والتراكيب والدلالات في مواضع متعددة من النص، والأنساق البنيوية هي أفضل التقنيات

التي تضمن الشروط المناسبة للإلقاء، فهي تعمل بمثابة جسور رابطة بين أجزاء النص، وعندما نسمع النص "لا نسمع الحروف وحدها، وإنما نسمع كذلك الكيان الذي ينطق بها، نسمع ما يتجاوز الجسد إلى فضاء الروح. وليس الدال هنا في الكلمة بذاتها معزولة، بل في الكلمة مقرونة بالصوت، في الكلمة الموسيقى - الكلمة النشيد"⁽⁷⁾. وليس ذلك من المطالب الملحّة في الشعر المعدّ للقراءة.

يمكن لكل نسق أن يحيل على ما سبقه، وأن يهيء لما بعده، ومن ميزات النسق التي تمكنه من القيام بهذا الدور أنه ينهض على التكرار المناسب لموقف الإلقاء الشفوي، وهنا خلاصة مفيدة تربط بين التكرار والشفوية يقدمها (جيمس مونرو): "إن كل شعر مقام على صيغة ما من صيغ التكرار، ولكن الصيغة المميزة للشعر الصياغي الشفوي، والشعر الجاهلي غير مستثنى منه، هي التكرارية العالية والتي تتكرر معها توافقات الكلمات، أي القوالب الصياغية"⁽⁸⁾، وهذه الميزة تعوّض غياب فرصة المراجعة والتجوال بالبصر الذي يسمح به النص المكتوب، وبذلك يخف الضغط على عمل الذهن المطالب بربط أجزاء النص المتعددة في حزمة واحدة، وبما يفوق طاقته الاعتيادية المطلوبة لمتابعة مجريات النص.

2. طبيعة النسق في الإنشاد:

النسق البنيوي طريقة من طرائق الأداء النصي، فهو واحد من اختيارات متنوعة، ووسيلة من وسائل عدة، وبعبارة (سارتر): "ليس الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة"⁽⁹⁾، وتلك الطريقة عند استخدام النسق "تتبع من تمايز ظواهر معينة في جسد النص أو الحكاية ثم تكرارها عدداً من المرات ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها"⁽¹⁰⁾. وينشأ النسق البنيوي بوجود ركيزتين هما التكرار والانتظام، والمقصود بالتكرار هو التكرار النسقي الذي يعيد العلاقات؛ لا التكرار النمطي الذي يعيد العناصر بأعيانها.

وبحسب نظرية النسق البنيوي يُلاحظ تميز نوعين؛ الأول: نسق تركيبى، والثاني: نسق دلالي. ويمكن اختزال المفهوم العام للنسق في أنه جملة من التكرارات المنتظمة

المميزة بالترابط في جسد النص، وقد تستغرق تلك التكرارات المنتظمة النص كله، وقد تشغل حيزات محدودة منه. ويُوصف النسق بأنه تركيبى إذا كانت التكرارات تنتظم نمطاً متشابهاً من التراكيب، ويكون التركيب هو موضع الضغط في النص، ويوصف النسق بأنه دلالي إذا كان موضع الضغط في البناء النسقي هو الدلالات، ولكل من نوعي النسق تقنياته الخاصة في البناء النصي، كما أن لكل منهما تقنيات تحليلية خاصة. وبالنظر إلى أن القصديتين موضع التحليل تعتمدان على بنيات نسقية تركيبية؛ فإن الشق الدلالي من النسق لن يكون له حظٌ وافر في هذه الدراسة.

يتكون النسق في بنائه النظري مثالياً من:

- **الجملة التمهيدية**، وهي عتبة كالعنوان تهية لظهور النسق، وتشير غالباً إلى المضمون الجوهرى الذي يحتويه النص، وملامح البنية التركيبية، ونوع النسق من حيث الحوار أو الحديث بضمير المتكلم أو الغائب أو غير ذلك. وتكون الجملة التمهيدية على رأس النسق، وليس بعيداً عنه، وتتسم بالشمول والإيجاز. وليس وجود الجملة التمهيدية شرطاً ضرورياً في بناء النسق، فهناك أنساق نخلو من الجملة التمهيدية خلواً كاملاً.

- **مفاصل النسق**، وهي عبارة عن عدد من الفقرات الرئيسية التي يمثل كل منها انتقالاً في مجريات النسق تكون مشابهة لفقرة أخرى مكررة تركيبياً أو دلالياً حسب نوع النسق، وكل مفصل نسقي يكون بمثابة وعاء جامع لأجزاء التشابهات التي تُسمى (النظائر).

- **النظائر النسقية**، وهي أصغر مكونات النسق، وتكون كل واحدة منها تركيبياً، أو جملة، أو شبه جملة، وقد تكون حرفاً، وتتشابه كل نظيرة مع أختها في المفصل السابق أو المفصل اللاحق تركيبياً أو دلالياً حسب نوع النسق.

- **نقطة الانحلال**، وهي الموضع الذي ينكسر فيه النسق، وتتعطف دلالاته، ويُحبط عنده أفق التوقع لدى القارئ، وعند حصول هذه العمليات الثلاث (الانكسار، الانعطاف، الإحباط) يكون النسق قد بدأ عملية الانحلال؛ وينحل النسق بالخلخلة التي يُستدل عليها بالعمليات الثلاث المذكورة، ويغلب ذلك في الأنساق الدلالية، أو ينحل بالطريقة الاعتيادية

التي لا تتضمن شيئاً عمليات الخلطة، وتلك هي طريقة انحلال الأنساق التركيبية، وهي السائدة في الأنساق المحللة في قصيدتي الدراسة.

إنه من الطبيعي أن تأتي الأنساق البنيوية في النشيد من النوع التركيبي نظراً للصلة الوثيقة بين الشفاهية والتكرار، ففي التركيب يطغى الجانب الصوتي الذي يحيل فيه الصوت اللاحق على الصوت السابق، وهناك ميزة يبرزها التكرار تعوض عن غياب ميزة التأمل الإبصاري الذي يوفرها النص المقروء، ولا يوفرها النص المسموع. معنى ذلك أن تركيز الكاتب على تكرار التراكيب عند الإلقاء أمر مناسب كونه يمنح النص فائضاً أسلوبياً، ولا يُعدّ غياب النسق الدلالي عيباً، فالأسلوب في وجه من وجوهه عملية اختيار⁽¹¹⁾.

والنسق بصفة عامة ميزة تدعم بلاغة النص، والنوع التركيبي خاصة ينتشر في الحديث النبوي الشريف انتشاراً واسعاً، فهو دالة على الفصاحة والقدرة على البيان، وتساعد سعة اللغة العربية ومرونتها على بناء الأنساق بألوان شتى؛ فالعربية ثرية بالتراكيب، ولو دقق المتكلم النظر فيما يقوله يوماً لرأى أنه يُعيد جملة من التراكيب نفسها في دلالات مختلفة، ومواقف كلامية متنوعة، وهي بالطبع لا تأخذ وضعاً نسقياً في الكلام الاعتيادي. وتسمح إمكانية إعادة التراكيب نفسها ببناء الأنساق التركيبية موضوعة هذه الدراسة في إنشاد الشاعر.

3. الأنساق التركيبية في قصيدة (لطائف ليلة القدر):

للموضع الذي يظهر فيه النسق أهمية بالغة في جمالية النص، على أنه يتعذر تحديد مكان معين له، إذ إن النسق لا يعمل منفرداً، بل يعمل ضمن بنية نصية شاملة يؤثر فيها ويتأثر بها، وتتشكل البنية بالطبع من عناصر، ولكن هذه العناصر تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة؛ وهذه القوانين المسماة تركيبية لا تقتصر على كونها روابط تراكمية ولكنها تضيف على الكل ككل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العناصر⁽¹²⁾، وعندما يظهر النسق في صدور الأبيات، ويكون ذلك اختياراً فنياً ناجحاً، فالأعجاز في الشعر الموزون مشبعة بالإيقاع لكونها موضع القافية الثابت، ولكونها

موضع السكتات الصوتية التي يفرضها الوزن بإرادة الشاعر أو عدم إرادته، وليس من الحكمة الفنية تكديس العناصر الأسلوبية كلها في أعجاز الأبيات، وترك الجهة الأخرى فارغة، فيكون جزء من الكلام حشواً يقلل من القيمة الفنية للنص، ونشر التركيب النسقي خلال البيت كله يحقق توازناً صوتياً يأنس له المتلقي، وفي الأنساق التركيبية موضع التحليل يستخدم الشاعر التقنيات المتقدمة جميعها في اللحظة المناسبة والمكان المناسب. جاء في قصيدة (لطائف ليلة القدر):

كُونُوا كَمَا كَانُوا جِهَادًا دَائِبًا وَتَفَانِيًا فِي السَّرِّ وَالْجَهْرِ
كُونُوا كَمَا كَانُوا عُلُومًا جَمَّةً لَا تَتَنَتَّى لِمَصَائِبِ الدَّهْرِ

لا يخفى في البيتين بروز إيقاع ناتج من "تتابع منتظم لمجموعة من العناصر"⁽¹³⁾، وهو إيقاع يمنح البيتين موسيقى أوسع من قالب الوزني؛ إذ يدرك القارئ الإعادة المنتظمة للتركيب وهي تدعم الوزن الذي تجري القصيدة في بحره. وعماد التركيب في البيتين هو فعل الكينونة الناقص مكرراً في صيغتي الأمر والمضارع (كونوا كما كانوا)، وتتجدد ألفاظ التركيب في خبر كان الماضية وصفتها (جهاداً دائباً)، (علوماً جمّة)، فالنسق في جزء منه مكون من تكرار العناصر اللسانية بعينها، وفي جزئه الآخر يعيد العناصر اللسانية بصيغها لا بلفظها، وهذا الجزء المتجدد من النسق يحفظ النبرة الإيقاعية ذاتها، وبذلك تكون مزية هذا النسق وأمثاله الجمع بين إعادة اللفظ وإعادة الصيغة، وقد حقق وجود النسق في الصدر توازياً في الأداء الصوتي بين قوة القافية والسكتة في العجز من جهة، والتكرار النسقي في الصدر من جهة أخرى.

يرصد الدارسون أن القيمة الثابتة للتكرار هي التوكيد، ففي كل مرة يظهر فيها التكرار يطل وراءه التوكيد برأسه، وإذ إن التكرار ليس مرتبة واحدة، وليس على درجة واحدة من القوة؛ فإن مرتبة التوكيد المصاحبة له لن تكون على درجة ثابتة في كل الأنساق التركيبية، ولنقرأ قول الشاعر في (لطائف ليلة القدر):

كُونُوا جَمِيعًا مِثْلَ جِسْمٍ وَاحِدٍ إِنَّ شُجَّ يَوْمًا بَاءَ بِالسَّهْرِ
كُونُوا رَجَالًا لِلْبِلَادِ وَأَهْلِهَا لَا تَرْتَضُوا بِصَغَائِرِ الْأَمْرِ

ففاعل الكينونة وواو الجماعة هنا هي مركز الثقل في التكرار، أما بقية التركيب فهي مختلفة في صيغها، والجامع النسقي الوحيد بينها هو الرابط النحوي، فقوة هذا النسق التأكيدية ليست في قوة الأنساق الأخرى التي تتكرر فيها الألفاظ والصيغ على نطاق أوسع، ولكن خلف التأكيد تكمن "معانٍ بلاغية نهتدي إليها بذوقنا وبسياق الكلام وقرائن الأحوال"⁽¹⁴⁾، ويزيد الصورة جمالاً ما يظهر من تناسق مع الحديث النبوي الشريف. وأياً كان تقدير المعنى البلاغي لصيغة الأمر التي تتجاوز الطلب على سبيل الإلزام؛ فإنها تتضمن دلالة واضحة على ثقة الشاعر من علاقته بالمخاطبين ومكانته بينهم، إذ لا يتجرأ على إصدار الصيغ الطلبية حقيقية أو مجازية إلا من كان جديراً به، وموثوقاً فيه من المخاطبين.

في بعض الأنساق يقتصر امتداد التركيب على صدر البيت، بحيث يترك مجالاً لظهور تقنيات صوتية أخرى في العجز، لكن أنساق الشاعر ذات أساليب متعددة، وفي النسق أدناه من قصيدة (لطائف ليلة القدر) يمتد النسق بامتداد الأبيات في الغالب:

"أين الألى شادوا لنا أمجادنا بحضارة تاهت على البدر؟

أين الألى صنعوا لنا تاريخنا وتسامقوا كالأنجم الزهر؟

أين الأئمة والصحاب جميعهم أين الألى داسوا على الكفر؟

أين الزبير والحباب وطلحة أم أين حمزة طيب الذكر؟

أين ابن سينا [والفارابي]⁽¹⁵⁾ وحازم والأصمعي وواضع الصفر؟

أم أين سعد مع سعيد وخالد؟ أم أين طارق فاتح الثغر؟

أين ابن جني والخليل العبقرى؟ أين ابن رشد عاشق الفكر؟

يكسر هذا النسق رتابة النص التي تصيب القارئ بالخدر، وتنتج صدمة توظف الذهن من خدره، وتبعث فيه النشاط، والاستعداد للتلقي بانتباه شديد، ويتجدد كل شيء في نفس القارئ بما يماثل التجدد الذي يقع في مسار النص، وبعبارة (بارت) "فإن لذة النص ممكنة دائماً بين هجومين كلاميين، وبين نظامين، ولن تكون اللذة استراحة"⁽¹⁶⁾. وظهور نمط إيقاعي جديد ضمن النمط السائد يرفع درجة اللذة الفنية التي هي أهم سمات الأدب،

ومظهر البراعة في هذا التشكيل الإيقاعي يكمن في التجديد الإيقاعي للمحتوى التركيبي دون اللجوء إلى الخروج عن خط الإيقاع الوزني، فحقيقة الأمر أن القارئ يتفاعل مع إيقاعين متداخلين لا مع إيقاع نمطي واحد.

وفي النسق موضع التحليل يُفاجأ القارئ بسبيل من الاستقهامات المبدوءة — (أين)، وهي في الأصل "السؤال عن المكان"⁽¹⁷⁾، وسؤال بهذه الصيغة في هذا السياق يجعل المتلقي يقف مضطرباً بين التاريخ والواقع، ويُلقى عليه مسؤولية استظهار التاريخ في زمن سماع النص، ويُفضي به في النهاية إلى الغاية الدلالية التي يعانيتها الشاعر ويريد نقلها إلى متلقيه وهي الحسرة على ما ضاع من حضارة الأمة، فالماضي القوي انقلب إلى حاضر ضعيف يبرزه غياب الشخصيات التاريخية العظيمة، "والشاعر المبدع وحده هو القادر حقاً على أن يخلق من رحم الضعف قوة تدفع الظلم وترفع راية الحق"⁽¹⁸⁾.

ألقيت قصيدة (من وحي ليلة القدر) في بيت من بيوت الله المباركة، في شهر رمضان المبارك، وهي تستدعي مناسبة دينية عظيمة (ليلة القدر)، واستحضار النبي (محمد صلى الله عليه وسلم) هو عطر المشهد كله، فجاء ذكره في نسق تركيبى مميز:

هذا النبيُّ مُحَمَّدٌ يَرْتَوِ إِلَى أَعْمَالِكُمْ، قَوْمُوا إِلَى الْبِرِّ
هذا النبيُّ مُحَمَّدٌ يَدْعُوكُمْ فِي لَهْفَةٍ، عودوا إلى الخير

يقوم النسق على تركيب تتكرر في مستهله العناصر بعينها (هذا النبي محمد) وهي صيغة واضحة في تعظيم النبي (صلى الله عليه وسلم) من خلال استخدام اسم الإشارة المفرد، واستخدام اسم النبي على البدلية معرّفاً بأل، ثم ذكر اسمه الكريم (محمد). وتُستخدم في جملة الخبر صيغتا المضارعة (يرتو، يدعو)، وهي توحى في هذا المقام بمقصد استنهاض الهمة، ثم تُستخدم صيغتا الأمر (قوموا) (عودوا) وهي تحمل معنى الأمر الحقيقي بتقدير عودها على مقول النبي (صلى الله عليه وسلم)، وتحمل معنى النصح والإرشاد بتقدير عودها إلى الشاعر، وهذا من باب تعدد القراءة في حدود ما يسمح به النص، وفي القصيدة أنساق تركيبية أخرى لا تخفى على القارئ الاعتيادي ناهيك عن

القارئ الناقد، لكن ما تقدم من تحليل يبدو كافياً لتوضيح المعلم النسقي للقصيدة في أدنى الحدود على الأقل.

4. الأساق التركيبية في قصيدة (من وحي ليلة بدر):

في العتبة العنوانية نقرأ (ليلة بدر) على غرار (ليلة القدر)، وليس من المعتاد أن توصف بدر بأنها ليلة، وهذا يُشير إلى أن الشاعر كانت تسيطر عليه المناسبة أكثر من التاريخ، فهو لم يراعِ الواقع التاريخي بقدر ما راعى الموقف الإلقائي للقصيدة في عنوانها، ولحظة ميلاد القصيدة في ذهنه، أي أن الشاعر كان يكتب تحت وطأة المشاعر التي كانت تلح عليه في لحظة الكتابة، فالقصيدة إذن كُتبت من واقع المشاعر في زمن الكتابة الراهن، لا من خلال مشاعر تمثل التاريخ. لكن الشاعر يتجاوز العتبة العنوانية شيئاً فشيئاً ليتحدث عن يوم بدر لا عن (ليلة بدر):

يا يومَ بدرٍ أنت يومُ عزائنا	بالنصرِ صرّيتَ مُدكِّراً نصرًا
يا يومَ بدرٍ أنت [حلْمٌ لأمة]	صارت تُعاني الذلَّ والقهرا
يا يومَ بدرٍ جنّت ترفعُ رايةً	عادت تُتَكسُّ تارةً أخرى
هل جنّت تمحو عارَ قومٍ قد رأوا	دعوى السلام حقيقةً كبرى
هل جنّت تشهدُ أن قومي قد بنوا	في الخافقينِ مناخةً حرى
يا يومَ بدرٍ هل أبوحُ بسرنا	أو أن خيرًا ما انطوى سرًا
يا يومَ بدرٍ ذي العراق ذبيحةً	ترجو الإله يُعاوِدُ النصرًا

اختار الشاعر أسلوب الالتفات لبيني نسقه على تركيب مستهل في الأكثر بالنداء، وباستعمال الأداة (يا) حصراً، وكان من الطبيعي أن تجر هذه الأداة معها سلسلة من ضمائر الخطاب. فالشاعر يتحول في انقلاب نسقي مفاحي من مخاطبة المتلقي مباشرة إلى مخاطبة (يوم بدر)، وهذا الانقلاب بلا شك يمثل خلخلة كبيرة في النص تجعل الحاضر والتاريخ يقفان على امتداد واحد في ذهن المتلقي. وعندما تتداخل جماليات النص وتتشابك تكون أكثر حيوية، وأدل على قدرة المنشئ، وهنا نكرر أن النسق التركيبي يكون أشد حساسية، وأقدر على التأثير حين يكون في خلال شعر أعد ليُسمع في مناسبة.

ليس من اليسير على العالم أن يطمس كونه عالماً ليبدو مجرد شاعر يجيد المناورة
بالكلمة ويسدد في المرمى الصحيح، فشخصية العالم لا بد أن تعبر عن نفسها بصورة أو
بأخرى، وذلك واضح في مثل قوله في قصيدة (من وحي ليلة بدر):

والشعرُ يرفضُ أن يكونَ شعاره مثلَ الضَّعيفِ مَنَاحَةً حَرَى
والشعرُ يفرضُ نفسه في نَدْوَةٍ جعلتُ شعارَ لِقائِها بَدْرًا

في هذا النسق يتفنن الشاعر في مداورة التكرار، فهو يُعيدُه عقداً منتظماً، ويرصعه
بجناسات لافتة (يرفض/ يفرض، الشعر/ شعاره، الشعر/ شعار) على الرغم من أن الفكرة
التي يعالجها ذات أبعاد مُشكِّلة في فلسفة الشعر، وفي أدنى الحدود يشير النسق إلى ميل
الشاعر بوضوح إلى فكرة الالتزام في الشعر، ويؤكد هذا الميل ما جاء من أبيات قبل
النسق منها:

والعلمُ أَوْلَى من قريضٍ واهنٍ لا ترتجي من قوله خيراً
ومن فنون تتوبع النسق التركيبي تقديم شبه الجملة وجعله في الصدر؛ فأطراف
الكلام والصدور بخاصة تكون هي موضع التركيز والاهتمام من طرف المتلقي، فهي التي
تعلق بالذهن، ويتحدد كل ما بعدها بالموازنة إليها قبل أي اعتبار آخر. جاء في قصيدة
(من وحي ليلة بدر):

وبفضلهم صارَ الجهادُ سَجِيَّةً عندَ النفوسِ تُقاومُ الشراً
وبنورهم صارَ الطريقُ مُمَهَّداً نحوَ الحياةِ تُعانقُ البَشْراً
وبدينهم وبقينهم وكفاحهم جعلوا الحياةَ حكايةً أُخرى

ومن الواضح أن العناصر (بفضلهم، بنورهم، بدينهم) تشكل تراتباً دلالية تضيء
دروب النسق كلها، وكل العناصر التالية يجري تفسيرها وربطها على ضوءها. ويتكامل
هذا النسق بنسق مماثل ملتحم به، وهو أيضاً يختار تكرير شبه الجملة، ويعيد التركيب
على نحو شديد من التشابه:

في قِلَّةٍ لكنهم شقوا بها نحوَ الحياةِ مسيرةً كُبرى
في قِلَّةٍ لكنهم بلغوا بها كبدَ السَّماءِ فجاوزوا النَّسْراً

في قَلَّةٍ لَكَنَّهُمْ صَبَرُوا لَهَا فَانظُرْ إِلَيْهِمْ تَعْرِفِ الصَّبْرَا
فموضع التشديد في النسق هو القلة، وهي أحد مظاهر الضعف كما يتراءى بنظرة
عجلى، غير أن الشاعر يبين سر القوة، فيستدرك بالأداة (لكن) ويردِّفها في ثلاث معاودات
بأفعال إيجابية (شقوا، بلغوا، صبروا)، فمفاصل النسق الثلاثة تقترب من تقنية المدح بما
يشبه الذم البلاغية في وجه من وجوهها.

من خلال القصيدتين المدروستين تبرز جملة من الخصائص أهمها:

- مراعاة ظروف الخطاب الشفهي.
- انتشار النسق التركيبي بصورة طاغية على التقنيات الصوتية الأخرى.
- البناء النسقي يحظى بعناية فائقة ولا يخلو من الجودة.
- تتجلى شخصية العالم في القصيدتين أكثر من شخصية الشاعر.
- توصي الدراسة الباحثين المهتمين بالعمل على جمع شعر (العربي الشريف) وتحقيقه.

هوامش البحث :

- (1) أحمد الشيخ. التفعيلة في الشعر العربي. سلسلة الرسائل العلمية. جامعة السابع من
إبريل. الزاوية. ط 2009م. ص 55.
- (2) محمد فكري الجزار. العنوان وسموطيقا الاتصال الأدبي. الهيئة المصرية العامة
للكتاب. ط 1998م. ص 18
- (3) كريستوفر نوريس. التفكيكية النظرية والممارسة. ترجمة صبري محمد حسن. دار
المريخ. الرياض. 1989م. ص 109.
- (4) محمد الماكري. الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي. المركز الثقافي العربي.
بيروت- الدار البيضاء. ط 1. 1991م. ص 33.
- (5) أسامة ربايعة. لغة الجسد في القرآن الكريم. رسالة ماجستير. جامعة النجاح الوطنية.
نابلس. 2010. ص 10.

- (6) زتسيسلاف واورزنيباك. مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص. ترجمة سعيد حسن بحيري. مؤسسة المختار. القاهرة. ط 1. 2003م. ص 38.
- (7) أدونيس. الشعرية العربية. دار الآداب. بيروت. ط 2. 1989م. ص 6.
- (8) جيمز مونرو. النظم الشفوي في الشعر الجاهلي. ترجمة فضل بن عمار العماري. دار الأصالة. الرياض. ط 1. 1987م ص 36.
- (9) جان بول سارتر. ما الأدب. ترجمة محمد غنيمي هلال. مطابع نهضة مصر القاهرة. 1990م. ص 23.
- (10) -كمال أبو ديب. جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر. دار العلم للملايين. بيروت. ط 1. 1979م.. ص 109.
- (11) ينظر على سبيل المثال: عبد السلام المسدي. الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب. ط 3. ص 75.
- (12) جان بياجيه. البنيوية. ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري. منشورات عويدات. بيروت/ باريس. ط 4. 1985م. ص 9.
- (13) يونس علي. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993. ص 17.
- (14) -عبد العزیز قلقيلة. البلاغة الاصطلاحية. دار الفكر العربي. القاهرة. ط 3. 1992م. ص 152.
- (15) البيت مكسور الوزن، والأمر متكرر في عدد من الأبيات.
- (16) رولان بارت. لذة النص. ترجمة. منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري. ط 1. 1992م. ص 60.
- (17) مصطفى الصاوي الجويني. البلاغة العربية تأصيل وتجديد. منشأة المعارف. الإسكندرية. 1985. ص 25.

(18) بسام قطوس. استراتيجيات القراءة التأسيس والإجراء النقدي. مؤسسة حمادة ودار الكندي. إربد. 1998م. ص 103.