



مركزية الصوت وانكسارها في

” تعالَى إلى نزهة في الربيع ”

The centrality of sound and its refraction in
”Come to a walk in the spring

إعداد

أ.د/ عايدى على جمعة

Prof. Ayed Ali Gomaa

جامعة أكتوبر للعلوم الحديثة والآداب

Doi: 10.21608/mdad.2022.267640

٢٠٢٢ / ٧ / ١٥	استلام البحث
٢٠٢٢ / ٨ / ١٥	قبول النشر

جمعة ، عايدى على (٢٠٢٢). مركزية الصوت وانكسارها في ” تعالَى إلى نزهة في الربيع ”. *المجلة العربية - مَداد*، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر، مج ٦ ع (١٩)، ٩٥ - ١٢٢.

<http://mdad.journals.ekb.eg>

مركزية الصوت وانكسارها في " تعالى إلى نزهة في الربيع "

المستخلص:

يعنى البحث بدراسة تكريس صورة الصوت الواحد عبر الخطاب الشعري ، وذلك من خلال التحليل الكاشف لديوان "تعالى إلى نزهة في الربيع " للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ؛ فلا توجد لغات أخرى غير لغة الشاعر؛ لغات تمثل طبقات معينة في المجتمع لها صوتها أو لها إيديولوجيتها ؛ مما يؤدي إلى هيمنة المركزية الصوتية ، وتراجع البنية الدرامية، التي تعتمد على التعدد الصوتي . ومما يكرس لمركزية الصوت في هذا الديوان وجود المعنى التماسك؛ سواء كان على المستوى الشكلي، أم كان على المستوى الدلالي ، حيث تتأزر البنى الدلالية الصغرى في خلق بنية دلالية كبرى ، تتسحب على النص كله . المعنى التماسك في الديوان يؤول إلى ذات نصية واحدة ، مما أدى إلى تكريس المركزية الصوتية.

الكلمات المفتاحية: الصوت- المركزية - الخطاب الشعري- التماسك النصي

Abstract:

The research is concerned with studying the consecration of the image of one voice through poetic discourse, through a revealing analysis of the book "Come to a Picnic in the Spring" by the poet Muhammad Ibrahim Abu Sunna; There are no languages other than the language of the poet; Languages representing certain classes in society that have their own voice or ideology; This leads to the dominance of vocal centralization, and the decline of the dramatic structure, which depends on polyphonic. What is devoted to the centrality of sound in this book is the presence of coherent meaning, whether on the formal level, or on the semantic level, where the small semantic structures synergize in creating a major semantic structure that extends to the entire text. The coherent meaning in the Divan refers to a single textual entity, which led to the establishment of phonetic centralization.

Keywords: sound - centrality -poetic discourse - textual coherence

تمهيد :

تبدو مركزية الصوت - بمعنى تكريس صورة الصوت الواحد عبر الخطاب الشعري - بوضوح في هذا الديوان " تعالي إلى نزهة في الربيع " للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ؛ فلا توجد لغات أخرى غير لغة الشاعر؛ لغات تمثل طبقات معينة في المجتمع لها صوتها أو لها إيديولوجيتها؛ فنرى "الخطاب الشعري يكفى ذاته بذاته ؛ ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين خارج حدوده" (١) (١)

مما يؤدي إلى هيمنة المركزية الصوتية ، وتراجع البنية الدرامية ، التي تبدو من خلال التعدد الصوتي .

ومما يكرس لمركزية الصوت في هذا الديوان وجود المعنى المتماusk ؛ سواء كان على المستوى الشكلي، أم كان على المستوى الدلالي ، فيبدو تماسك المعنى من خلال المستوى الشكلي معتمدا وسائل لغوية يكون إسهامها واضحا في عملية تماسك المعنى ، منها أدوات الربط ، وعلامات الترقيم . . الخ ، كما يبدو أيضا من خلال المستوى الدلالي ، حيث تتأزر البنى الدلالية الصغرى في خلق بنية دلالية كبرى ، تنسحب على النص كله ، ولا يخفى إسهام المتلقى في عملية التماسك من خلال ما ينهض به من ملء الفجوات ، ومن خلال الاستعانة ببنية الذهنية المنتظمة .

وتماسك المعنى ليس خاصا بمركزية الصوت ، وإنما قد توجد أصوات مختلفة في النص ومع ذلك يظل المعنى الكلي متماسكا ، ولكن المعنى المتماusk في هذا الديوان " تعالي إلى نزهة في الربيع " بدا من خلال ذات نصية واحدة ، مما أدى إلى تكريس المركزية الصوتية .

وقد أوضح لوسيان جولدمان أن "العمل الفني أو الأدبي يكون ناجحا من الناحية الجمالية عندما يدل على معنى متماسك يعبر عنه بشكل مناسب ويكون المعنى متماسكا عندما يتطابق فيه الفردى والجماعي" (٢)

ويبدو تماسك المعنى - في هذا الديوان - من خلال رؤية فردية للذات الساردة ذات اتجاه واحد تكرر لمركزية الصوت ؛ وذلك من خلال البنى الواضحة فنجد البنى التصويرية - مثلا - تعتمد الانزياح . "وقد حاول رومان جاكبسون تدقيق مفهوم الانزياح فسماه خيبة الانتظار" (٣) ، فالمتلقى يحمل رصيذا سابقا قبل تلقيه النص الجديد ، وتبدو دهشته إذا كان النص الجديد الذي يتلقاه يختلف عما لديه من رصيذ ، " حيث يخيب ظن المتلقى في مطابقة معايير السابقة مع معايير العمل الجديد وهذا هو الأفق الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات أو الانزياح عما هو مألوف" (٤)

لكن الانزياح - في هذا الديوان - لا يصل إلى مستوى تفجير البنية الدلالية أو تشتتها ؛ وإنما يبدو لدى المتلقى على درجة - في الغالب - سهلة الفهم ، فتبدو السلامة اللغوية هي النسق المعتمد في قصائد هذا الديوان ، كما أن السلامة العروضية - في شكلها التفعيلي - هي النسق المعتمد كذلك .

فالسارد يعتمد بنية الانزياح على مستوى العلاقات الجزئية؛ والتي تتأزر فى إطار من البنية الكلية الواضحة وهذا ما يؤدى إلى وضوح الدلالة الكلية فى النهاية .
"فلا تفصل بين طرفى الصورة فجوة واسعة؛ ذلك أن الشاعر يلتقط عناصر الصورة من الطبيعة والواقع المادى من حوله؛ ويتجه بصوره نحو التشخيص وتجسيد الموجودات (والأفكار أيضا)" (٥).

يقول فى قصيدة " هل الأرض جنت ؟ " (٦) التى تتناوتناول الزلزال المرّوع الذى هز شواطئ إندونيسيا :

عواصف تنقض

تأكل لحم الضحايا

وتحرق قلب الشجر

وأعماق ليل

طويل

تمدد فيه الخراب

تزغرد فيه سقر

فالبنى التصويرية لاتسجل إغراقا فى التشظى سواء على مستوى البنى الجزئية أم على مستوى البنية الكلية للقصيدة أو قصائد الديوان ؛ والتى تتأزر البنى الصغرى من أجل خلقها ؛ ومن المعروف " أن الحضور القوى للدلالة يعنى مركزية الدلالة" (٧) ؛
والتي تعكس - فى هذا الديوان - مركزية الصوت .

وهكذا تبدو العلاقات بين طرفى الصورة - فى النموذج السابق - لا تمثل فجوة لدى المتلقى ؛ فتصوير العواصف بوحش كاسر ، ينقض على ضحاياها ، ويأكل لحمهم ، لايمثل خلخلة لأفق التوقع لدى المتلقى ، لأن العواصف فى اندفاعها ، وهمجيتها ، وقسوتها البالغة تستدعى لدى المتلقى الحالة الوحشية ، التى يعرفها فى اندفاع الوحوش ، وقسوتها ، كما أن الصورة التالية ، وهى " وتحرق قلب الشجر " لاتنهض بخلخلة أفق التوقع أيضا لدى المتلقى ، لأن العواصف فى كثير من صورها تكون حارقة ، وإضافة " القلب " للشجر لايمثل هو الآخر خلخلة لأفق التوقع ، لأن القلب إسناده موجود بكثرة لكانتات الطبيعة لدى الجماعة ، كما أن أعماق الليل الطويل الذى يتمدد فيه الخراب لا يجد المتلقى كبير صعوبة فى الإمساك بدلالة هذه الصورة، التى تنهض بتصوير عالم فجائعى ، بسبب هذا الزلزال المدمر الذى ضرب شواطئ إندونيسيا . وشاهده العالم من خلال وسائل الإعلام ، ثم الصورة الأخيرة " تزغرد فيه سقر " والتى تنتهى بها هذه القصيدة تصور فرحة جهنم البالغة ، لأنها انطلقت من محبستها ، ووجدت وليمتها الكبيرة فى هؤلاء الضحايا .

وهذه الصور رغم اعتمادها الانزياح ، فإن وضوحها بارز ، ولا تصل إلى مرحلة التعمية ، أو الإبهام ، أو تفجير النسق المعرفى الذى استقر لدى المتلقى ، أو الأفق اللغوى لدى الجماعة .

كما أن البنى التركيبية هي الأخرى لا تعتمد الخلطة التى تنسف المعنى أو تشتتته ؛ ونظرة إلى علاقات المجاورة - مثلا - فى هذا الديوان تؤيد ذلك ؛ رغم اعتماد الانزياح " فبواسطة هذه الآلية الإبداعية يتم شحن الملفوظات النصية بدلالات جديدة ؛ وذلك من خلال كسر مجمل العلاقات المنطقية بين الكلمات" ^(٩) وهذا ما يتضح فى بنية المضاف | المضاف إليه

نار الدموع

نسيم التوقع

ورد الليالى

وبنية الصفة | الموصوف

الجنون البديع

الزمان الوجيع

وبنية الفعل | الفاعل | المفعول

نقطف بعض الأغاني

نطلق فى الأفق ضوء الفراشات" ^(٩).

إن علاقات المجاورة السابقة تكسر مجمل العلاقات المنطقية بين الكلمات لكن هذا الكسر - كما سبقت الإشارة - لا ينتج عنه فى النهاية تشتت الدلالة أو تشظيها أو عدم التحدد " والمصطلح الذى يستعمله دى مان للدلالة على عدم التحدد هو الإبوريا (البلبلة - الشك) أو المأزق الدلالي . ^(١٠)

حيث تستدعى الإبوريا تدخلا فعلا أكثر من القارئ لصنع رؤية متماسكة للنص . فإضافة النار للدموع ، والنسيم للتوقع ، والورد لليالى رغم كسرها للعلاقة المنطقية بين المضاف والمضاف إليه فإنها تحمل علاقة منطقية من نوع آخر ، هى العلاقة القائمة على الحدس ، ولمس الرابطة العميقة بين الأشياء ، لكن هذه الرابطة العميقة بين الأشياء لا تستدعى من المتلقى التدخل الفعال فى حالته العليا ، فينهض هو بإنتاج الجانب الأكبر من الدلالة ، وإنما يتلقاها بجهازه المعرفى ، دون أن يتخلل هذا الجهاز المعرفى تخللا كبيرا ، بسبب تعرضه لبنى مغايرة لما تم تكريسه .

ومن هنا فإن إضافة النار للدموع يصب فى المجرى العام الذى يجعل من الدموع - فى حالة الحزن - نارا حارقة ، وإضافة النسيم للتوقع لا يسجل تشظيا كبيرا بين المضاف : النسيم ، والمضاف إليه : التوقع ، وهكذا فى ورد الليالى .

كما أن بنية الصفة / الموصوف لا تنهض بخلخلة الجهاز المعرفي للمتلقى أيضا ، لأن وصف الجنون بأنه بديع يصب في التيار العام الذي يجعل من الجنون في بعض حالاته شيئا بديعا ، خصوصا إذا كان فيه إغراق كبير في حالة من النشوة مع الحبيب . ووصف الزمان بأنه وجيع يمضى أيضا في التيار العام الذي اختطه السارد لبنية الصفة / الموصوف في هذا الديوان لأنه يلمس العلاقة الرمزية العميقة بين الزمان والوجع ، وهذه البنية الوصفية لا تختلف مع التيار العام ، الذي تم تكريسه من قبل الكثيرين ، حيث يبدو الزمان مرتبطا بالوجع .

أما بنية الفعل / الفاعل / المفعول فإنها تمضى ضمن التيار العام أيضا ، ذلك الذي يتسم بكسر مجمل العلاقات المنطقية في حالتها الواعية ، لكن كل ذلك في إطار من عملية الوضوح ، التي لا تجعل الجهاز المعرفي لدى المتلقى يختل .

ومن هنا فإن هذه اللغة ذات نقاب شفيف ، يظهر المعنى من تحته ، وليست لغة مبهمة تعتمد في الأساس تفجير اللغة ونسف المعنى فيها ، أو نسف أنساقها

كما تنهض تقنية التردد أيضا بتكريس مركزية الصوت - في هذا الديوان - سواء على مستوى الحرف أو المقطع أو الكلمة أو الجملة - لأن التردد يمثل نبزا لمفوضات الذات الساردة ؛ وقد " لوحظ من قديم أن التكرار الصوتي في الشعر يخضع لقوانين تختلف إلى حد ما عن تلك التي يخضع لها الكلام غير الفني ، فإذا كان الكلام العادي ينظر إليه باعتباره كلاما غير منتظم ، بمعنى أنه لا يؤخذ في الحسبان تميز بنائه بوضع لغوي خاص ، فإن اللغة الشعرية تتجلى كلغة قد رتبت على نحو خاص ، بما في ذلك المستوى الصوتي " (١١)

وهذا ما يتضح بصورة قوية في قصائد الديوان السبع ، فنجد مثلا في قصيدة " علم القلب الثبات " (١٢) تكرارا لعنوان القصيدة عشر مرات على مدار النص ؛ هذا غير وجودها في العنوان أصلا ؛ مما يمثل نبزا واضحا لهذه الجملة ؛ تنهض الذات الساردة بتكريسه ؛ وتمثل هذه الجملة السنارة التي تعلق بها في كل مرة جمل تسهم في تمدد التركيب على الصفحة .

يقول:

علم القلب الثبات

فالذي لاشك يأتي

هو آت

والذي فات -

- ابكه ما شئت - فات

إن نهرا جف

لاتغريه أشواق النبات

عَلَّمَ القلب الثبات
حين تأتي العاصفات
أو تدوى الزلزالات
واطرح الخوف من الليل
وحقق في ظلام عابر
وتأمل . . .
كيف تنمو الأمنيات
في صباح أبيض
مثل جواد
راكض عبر فجاج الفلوات
عَلَّمَ القلب الثبات (١٣)

يسجل التردد هنا كثافة موسيقية عالية ، هذه الكثافة لها وضوحها البارز ، وهذا التردد لا يعتمد فقط على تردد جملة " علم القلب الثبات " ، وإنما يستعين بكثافة ترددية لبعض الحروف مثل حرف " التاء " وحرف " الألف " و الحرف " فى " وغيرها ، وهذه الكثافة الترددية ، سواء على مستوى الحرف أو الكلمة أو الجملة كان إسهامها واضحا فى تكريس المركزية الصوتية للذات الساردة ، لأنها تمضى فى النهر الذى اختطته الذات الساردة ، ولم تسجل كسرا للمركزية الصوتية .

كما أن اعتماد نسق الوزن الواحد على مدار القصيدة التى تعتمد النسق التفعيلي ؛ وعدم انحرافه يكرس لمركزية الصوت ؛ فيبدو الصوت واضحا صافيا ؛ لا يحمل أية مفاجآت وزنية قد تؤثر لتغير الاتجاه أو الرؤية ؛ ومن ثم تغير الصوت . وقد انفردت تفعيلة المتقارب بالهيمنة على قصائد هذا الديوان ، حيث جاءت فى أربعة قصائد فيه ، هى " تعالي إلى نزهة فى الربيع " و " مرثية حلم . . مرثية غزالة " و " صدى للغبار " و " هل الأرض جنت " ، فى حين جاءت تفعيلة المتدارك فى قصيدة واحدة هى " وبحار تجرى نحو بحار " ، وتفعيلة الرجز أيضا فى قصيدة واحدة ، هى " من الذى اغترب " أما تفعيلة الرمل فقد حظيت هى أيضا بقصيدة واحدة ، هى قصيدة " عَلَّمَ القلب الثبات " ، وبذا فإن البحور الصافية هى النسق المعتمد فى قصائد هذا الديوان ، إذ لم يأت بحر واحد من البحور المركبة فيه ، مما يؤسس - إلى حد ما - لصفاء الرؤية ، وواحديتها ، ومن ثم المركزية الصوتية .

وهذا أيضا ما نهض به اعتماد نسق القافية ؛ والحفاظ على تردها بشكل مركزى ؛ ويعرف الخليل بن أحمد الفراهيدى القافية بأنها " مجموعة الحروف التى تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين فى البيت " (١٤) .

فتبدو فى قصائد الديوان القافية المحورية فى الغالب والتى تستمر على مدار القصيدة ؛ أو القافية المتوالية - أحيانا - والتى لا يسجل تغييرها - فى الغالب - تغييرا فى الرؤية .

فقصيدة " علم القلب الثبات " التى سبقت الإشارة إليها تتخذ من القافية المحورية نسقا معتمدا ، فحرف الروى التاء المردوف بألف يظل فاعلا على مدار القصيدة كلها ، ويحتفظ بنسبة تردد عالية ، مما يجعله ينهض بمهمة التعويض عما أصاب انتظام تردد القافية عبر نسبة محددة فى نظام الشعر العمودى من انتهاكات ، حيث حاول بعض الشعراء التخلص من القافية رغبة منهم فى التوغل فى الثورة على نظام التقفية فى الشعر العمودى ، بل وحاول البعض - فى قصيدة النثر - التخلص من الوزن نفسه كما هو معروف فى نظام الشعر العمودى ، والتفعية نفسها كما هو معروف فى نظام شعر التفعية ، لكن هنا نجد كثافة ترددية عالية للقافية ، مما يجعلها تقترب - إلى حد ما - من الكثافة الترددية المنتظمة فى نظام الشعر العمودى ، حيث نجد الذات الساردة تستخدم نظام القافية المحورية ، ومن المعروف " أن القافية المحور تظل تتردد طوال القصيدة على مسافات متفاوتة " (١٥)

فخلال ستة وسبعين سطرا التى تتكون منها هذه القصيدة تتردد القافية ثمانى وأربعين مرة أى بنسبة واحد وثمانية وخمسين بالمائة ، وهى نسبة عالية جدا ، خصوصا إذا كان هناك كثير من السطور يحمل كلمة واحدة ، بل إن بعض مقاطع هذه القصيدة فاقت كثافة تردد القافية فيه الكثير من أنماط نظام الشعر العمودى نفسه .

يقول :

علم القلب الثبات

فالعصافير تغنى

وهى تبنى عشاها

وسط هدير الدمدمات

والنجوم العاريات

راقصات راقصات

وسط نهر البسمات

علم القلب الثبات

كل ما يبدو لك مات

هو يصغى لحرير الهمسات (١٦)

وفى قصيدة " من الذى اغترب ؟

(إلى قريتى قرية الودى ونحن لانقترب ولا نفترق) (١٧)

يقول :

من الذى اغترب ؟
وأغلق الفضاء خلفه . .
وأمرت فى عينيه السحب
أنا أم الصبية . .
العجوز فى رواقها
القديم تنتحب
تقلب الأوراق
والوجه والأقدار
ثم تدفن الحقب
من الذى اغترب؟

تبدو الكثافة الترددية للقافية بوضوح ، ففي عشرة سطور تكرر حرف الروى خمس مرات ، هذا فضلا عن تكراره مرتين فى غير القافية ، ولا شك أن هذا التردد يعطى نوعا من التدويم الموسيقى الذى يستغرق الذات الساردة، مما يرشح لعدم اشتباكها مع أصوات أخرى لها إيديولوجيتها الخاصة، ولذا يتم تكريس المركزية الصوتية.

وفى قصيدة " وبحار تجرى نحو بحار " (١٨)
تعتمد الذات الساردة نسق القافية المتوالية ،

يقول :

أترى تسقط منا الأيام
أم نسقط منها
وتغادرنا

أم نمضى ونغادرها

إذا كان حرف الروى هنا هو الهاء الموصولة بألف فإن ذلك لا يستمر ، و، ما نجد الذات الساردة تغادره إلى حرف روى آخر هو القاف .

يقول : هل تلك الأيام

خيول جامحة

أم تلك سيوف . .

سلت فوق

الأعناق ؟

ونراها . راكضة لبدائها

دامية وسط سباق

هل تلك قلوب . .

تبصر ما يتقلب فينا

فى أعماق الأعماق ؟ ؟

أم تلك دروب غامضة
لا تعرفها الأحداق ؟ ؟
بعد ذلك تتغير القافية فتصبح هي الهاء المردوفة بياء .
يقول :
تأتينا أيام أولى
وتراودنا
ثم تزور سوانا
وتمنيه
هل كانت تسألنا . .
. . ماذا كنا نبغيه
لحظات وتراوغنا
فتجيب السائل منا بالصمت
لتخفى ما تخفيه
أو تمنحه ما يشقيه
أو تعطيه ما يكفيه
ثم تغافله وتعاجله
بالندم المسموم
الباقي يطويه
ثم تغادر الذات الساردة هذه القافية إلى قافية أخرى هر الرء المردوفة بألف .
يقول :
هل تلك حديقتنا
موحشة
لا تأتيها الأمطار ؟ ؟
لا تبصرها الأنظار
ولا تعرفها الأطيار
أم تلك الأحلام
المرتجة
تتبدد فى صبح
مرتجف
يأتيها ليفاجئها
من صحراء
الليل

الموَّار

وتستمر هذه القافية إلى أن تغادرها الذات الساردة فتعود إلى روى ورد من قبل وهو الهاء المردوفة بياء ، فيأتي مرتين ، ثم تغادره الذات الساردة إلى روى الراء الساكنة المردوف بألف ، والذي ورد من قبل ، ولا تغادره الذات الساردة ، حتى تنتهي القصيدة . وعلى الرغم من تغير القافية في هذه القصيدة " وبخار تجرى نحو بحار " فإن مركزية الصوت ظلت مهيمنة عليها ، ولم يؤد نسق تغير القافية - كما قد يرشح ذلك - إلى كسر المركزية الصوتية ، لأن الرؤية الواحدة ذات الاتجاه الواحد ، والصادرة عن ذات نصية واحدة ظلت لها غلبتها ، وكان تغير القافية ، مؤشرا لتغير نغمة الصوت للذات الساردة نفسها ، وليس تغير الصوت نفسه .

ومما يكرس لمركزية الصوت في هذا الديوان البنية الزمنية ؛ حيث نرى فيه التفتاتا من الحاضر إلى الماضي أو من الحاضر إلى المستقبل ؛ حيث نرى تقنية الارتداد نسقا معتمدا في بعض قصائد الديوان ؛ وتقنية الاستباق أيضا .

والارتداد هو العودة إلى نقطة زمنية تنتمي إلى الماضي لها ثقلها الضاغط على السارد ؛ مما يفتح الفضاء الزمني للنص لتقوم حوارية بين الماضي والحاضر ؛ وتنسحب الدلالة على الزمنين " ويفرق هيدجر بين الانقضاء (مكان) والماضي ؛ فالماضي تعبير يصدق على الموجودات التي ليست من نوع الموجود - الإنساني " المتواجد " لم " يعض " بل " انقضى " أو كان ؛ أي أن الكينونة لاتزال باقية ؛ وما قد كان لايزال في الحقيقة كائننا" (١٩) .

في قصيدة " مرثية حلم - مرثية غزالة " (٢٠) يلجأ السارد إلى هذه التقنية . ويبدو تكرار كلمة " مرثية " في العنوان ، ومن المعروف أن العنوان يكتسب أهمية كبيرة في حقل الدراسات المعاصرة ؛ وهناك إجراءات خاصة لتحليله على مستويين " الأول : مستوى ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلالي الخاص ؛ والثاني : مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل ؛ ومشتبكة مع دلاليته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها" (٢١)

ومن هنا فإن تكرار كلمة مرثية في هذا العنوان يعطي نبزا خاصا لها ؛ وتأتي مضافة مرتين : الأولى إلى الحلم الذي ينتمي إلى السارد أكثر ؛ وهو له دلالة معنوية ؛ والثانية إلى الغزالة التي تشترك دلالتها مع دلالة الحبيبة ؛ حيث يكتسب تشبيه الحبيبة بالغزالة أهمية خاصة تم تكريسها منذ العصر الجاهلي ؛ وهذه الكلمة تشترك دلاليا مع الغزالة ، وهي ذلك الحيوان المعروف ، ومع الشمس ، وبذا تبدو هذه الحبيبة مصدرا للنور الذي يملأ عالم الذات الساردة ، وهنا تطل الدلالات الأسطورية العميقة ، حيث تبدو الشمس إليها يعبد في نظر بعض بني البشر ، هؤلاء الذين قاموا بتقديسها وعبادتها لما لها من أهمية بالغة في حياة هذا العالم .

وهنا تبدو المراوحة بين المعنوي / الحلم ، والمادي / الغزالية ؛ وتقديم الحلم يكتسب أهمية خاصة تكشف عن وعى الذات الساردة بأهمية ما فقد .
ومن هنا فإن العنوان يحرك مؤشر الدلالة في الفضاء الزمني ؛ لأن الرثاء يكون لشخص كان حضوره المادي في الزمن الماضي ؛ وهذا ما يكرسه النص ؛ حيث نجد حوارية بين الزمن الحاضر والزمن الماضي ؛ حيث تبدو سطوة الزمن الماضي في جذب السارد من اللحظة الحاضرة إلى الخلف .
ومن هنا " فإن الموجود - الإنساني - في وجوده في الزمان - لا يترك وراءه ما كان - أو ما انقضى من زمنه - ولا يتخلى عنه ؛ وإنما يكونه" (٢٢)
يقول الشاعر

لماذا - إذا ماذكرتك . .
أبصر سربا من البجعات .
التي تنتقل . .
بين الشواطئ . . .
. . تبكى . .
. . وتهفو الى نور عينيك . .
. . عند الغروب
. . كأنك أنت
الجميلة في السرب
كنت هنا في الصباح . .
وكان الصباح
. . بريئا . .

يبدو هنا حضور ضمير المتكلم أنا الذي يمثل صوت السارد ؛ وضمير المخاطب أنت التي تنسحب دلالاته على الحبيبة الراحلة ؛ حيث ينهض الضمير أنت بسحب السارد إلى لحظات لها ألقها في الماضي ؛ حيث كانت الحبيبة هي الأجل في سرب البجعات ، فبمجرد ذكر الذات الساردة لها يبصر سربا من البجعات ، بما تحمله كلمة البجعات الجمع من استدعاء للبراءة والطهر ، واستدعاء عالم سماوى ، على هذه الأرض ، ولكن هذه البجعات تنتقل بين الشواطئ ، في محاولة يائسة للقاء هذه الحبيبة الراحلة ، واستخدام الفعل المضارع " تنتقل " يحمل دلالة خاصة ، حيث يستدعي استمرارية البحث عن الراحلة ، ثم يأتي الفراغ من خلال نقطتين ليطلق لخيال المتلقى العنان في تصور هذه الرحلة اليائسة ، وما فيها من حزن الرفيقات على رفيقة راحلة ، وهن لا يدرين عن مكانها شيئا ، فتظل رحلة البحث المضنية عنها ذات طول ممتد ، وبعد أن أخذ المتلقى فرصته في إنتاج دلالات خاصة لهذه الرحلة ، سواء من ناحية شكل هذه

البجعات أثناء البحث المضمني ، أو حالتهم النفسية ، أو غير ذلك من صور إنتاج الدلالة يأتي السطر التالي " بين الشواطئ .. " مستدعيا دلالة الحافة بين عالمين أو العالم البيئي بين اليابسة والماء ، فالحببية قد اختارت الانطلاق - عبر البحر - إلى بعيد ، في رحلة الذهاب فيها لا يعود أبدا لهذه الأرض ، والبجعات مازلن يبحثن بين الشواطئ المختلفة عنها ، فهن مازلن على اليابسة ، في حين ذهبت الحببية عن هذه الشواطئ بعيدا ومن هنا فإن السطر التالي " .. تبكى .. " له دلالاته الخاصة في استدعاء عنصر الفقد الذي يلقي بثقله على هذه البجعات بسبب فراق واحدة عزيزة منهن ،

فقد كانت هنا ؛ وكان الصباح بريئا ؛ حيث تحتل هذه الكلمة والنقط التي قبلها والتي بعدها سطرا شعريا كاملا ، مستدعية حالة من الاستغراق التام في فعل البكاء ، ثم يأتي السطر التالي " .. وتهفو إلى نور عينيك .. " حيث يلعب الفراغ الدور نفسه في إنتاج الدلالة ، فيأتي فبدائية السطر ، كما يأتي في نهايته أيضا ، وكأن هذه البجعات وهي تهفو إلى نور عين هذه الحببية الراحلة يحيط بها الفراغ من كل جانب ، فيبدو التركيز واضحا على حالتها ، خصوصا عند الغروب ، الذي يستدعي حالة الرحيل ، عن هذا العالم ، وكأن الحببية شمس تغرب ، وهذه البجعات تحاول أن تستمد النور من عينيها قبل رحيلها ، وتستمر عملية كسر الصوت الملفوظ في السطرين التاليين ، من خلال النقط التي تأتي في بدايتهما ، وتستمر عملية تكريس جمال هذه الحببية الراحلة في سرب البجعات ، وكأنها هي الجميلة في السرب ، بعده تأتي عملية الارتداد من خلال الفعل الماضي " كنت " التذيي نسحب على الحببية ، وتراه " كان " الذي ينسحب على الصباح ، في ربط واضح بينها وبين الصباح بما فيه من طهر وألق

" وكان الصباح

" .. بريئا .. "

في إشارة إلى حالة من استغراق البراءة لهذه الفترة ؛ ثم يمضي بنا السارد إلى أن يجتمع الضمير " أنا " والضمير " أنت " ؛ ويتوحدان في الضمير " نحن " .

وكنا معا في سهيل الأغاني

نلامس صمت الليالي

الطوال

نحس دبيب الفراق

الثقيل المفاجئ

دبيب العتاب الأخير الذي ..

يحرق القلب

نعرف أن الذي

نبتغيه المحال

ونعرف أن يدينا بلا حيلة

ونمسك جمرا
بأفواهنا فى المساء
لكى لايقال الذى
لايقال

وعلى الرغم من أن الضمير المعتمد فى السطور السابقة قد انتقل إلى الضمير نحن فإن ذلك " يعنى فقط انتقالا من تعبير فردى مباشر إلى تعبير فردى يأخذ شكلا جمعيا ؛على النحو الذى يصل به إلى مجرد تغيير فى الضمائر دون تغيير فى الرؤية والبناء" (٢٣) وهذا يكرس لمركزية الصوت ؛ ولاينحرف بها إلى بنية درامية . كما تنهض سلبية الآخر وصمته بتكريس هذه المركزية ؛ فالآخر يبدو من خلال صوت السارد ؛ ولايملك أى وجود منحرف عن الوجود الذى رسمه له السارد . فى مرحلة تالية تنقسم ال (نحن) إلى ال (أنا - أنت) حيث يستحضر السارد لحظات الرحيل وغياب الغزاة / الحبيبة . ثم تأتى المرحلة الأخيرة حيث يغيب الضمير (أنت) ؛ ويبقى الضمير (أنا) وحيدا .

وأبقى أعاقر . .
رعشة روحى
وأدمن صمتى . .
وأبصر دم الليالى
. . يسيل . .
ودم
الصباح

أما تقنية الاستباق فهى بدورها تسهم - فى هذا الديوان - فى تكريس مركزية الصوت أيضا ؛ وهى " مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة للحظة الراهنة (مفارقة الحاضر إلى المستقبل) ؛ إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة (أو اللحظة التى يحدث فيها توقف للقصة الزمنى ليفسح مجالا للاستباق ؛ توقف ؛ لقطة مستقبلية ؛ منظور مستقبلى" (٢٤)

وهذه التقنية تفتح الفضاء الزمنى على المستقبل فتقوم حوارية بين الحاضر والمستقبل من خلال منظور الذات الساردة . وهذه التقنية قليلة فى السرد الذى يتخذ من الضمير الغائب نسقا معتمدا ، لأن السارد بضمير الغائب " يكتشف أحداث سرده فى نفس الوقت الذى يرويها فيه ويفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة " (٢٥) . فى حين يبدو " أن السرد بضمير الأنا (I _ person)، يمثل الشكل الروائى الأكثر ملاءمة لتقنية الاستباق " (٢٦)

وبوجود هذه التقنية - في الديوان - مع تقنية الارتداد تجد مركزية الصوت فضاءها الزمنى الذى يستغرق اللحظات الثلاث : الماضى والحاضر والمستقبل .
يقول :

تعالي .. إلى نزهة في الربيع
نهى ذكرى لقاءاتنا
تحت ورد الليالى
التي هجرتها الشموع^(٢٧)

فالسارد هنا ينفلت من ضغط اللحظة الحاضرة ؛ ووطأتها إلى لحظة تقع فى المستقبل تكون فيها الأمنية متحققة ؛ فبمجيئها سينهضان معا بتهيئة ذكرى اللقاء .

لكن رغم المركزية الواضحة للصوت - فى هذا الديوان - فإننا نجد أن انقسام الصوت على نفسه يخفف من حدة هذه المركزية ؛ وذلك من خلال اعتماد تقنيات تسهم فى خلق بنية حوارية داخلية أقرب إلى بنية المونولوج منها إلى بنية الديالوج ؛ ومن هذه التقنيات : الحوارية فى شكلها الصامت ؛ بمعنى أننا نجد صوتا آخر يحاوره السارد ؛ لكن المركزية تبدو فى جانب السارد ؛ فلا نكاد نسمع صوتا ملفوظا لهذا الصوت الآخر ؛ أو إيديولوجية معينة ؛ وإنما يبدو صوته وإيديولوجيته من خلال الصوت السارد نفسه .
ورغم تمدد البنى التركيبية ؛ وظهورها إلى جانب مركزية الصوت السارد فإننا نجد الصوت الآخر له حضوره القوى ؛ الذى ربما لا يقل عن مركزية الصوت نفسه ، لأننا نجد أن حياة هذه المركزية ، وتنميتها نتيجة لوجود هذا الصوت الآخر .
يقول :

تعالي إلى نزهة ...
فى الربيع
لنقطف بعض الأغانى ...
... التى أوشتكت
أن تضيع
ونطلق فى الأفق ...
.. ضوء الفراشات ...
.. فوق مرايا الجداول ...
عبر الفضاء الواسع
نحلق مثل الطيور
التى ألهمتها الحدائق

... هذا الجنون البديع^(٢٨)

يبدو وجود الآخر من خلال الأمر - تعالى - لكن هذا الآخر يبدو صامتا ، وإذا كان له ملفوظ فإن السارد يحو ملفوظه ، ويستعين بالفراغات ، وإذا كان محو الملفوظ يساهم في تكريس مركزية الصوت ، فإن الفراغات تخفف من حدة هذه المركزية ، لأنها تشير بقوة إلى وجود الصوت الآخر .

ويتحقق الحوار بين الصوت السارد والصوت الآخر من خلال القول والقول والشارح ، فالقول يشرح نفسه بنفسه ، وهذا يستدعي من القارئ الإنصات بعمق ومحاولة إنتاج ملفوظ أو تعليية مستوى نغمة الصوت الآخر الذى يتشكل من خلال الصوت السارد من الدرجة صفر إلى درجة مسموعة .

ومن هنا "إن للمتلقى أو القارئ دورا فعالا فى سد فراغات النص ، واستكشاف رموزه وإشاراته وتشكيل دلالاته"^(٢٩) وهنا تبدو جدلية المعنى والكتابة بوضوح ؛ وتثار هذه الجدلية من خلال النقط ، والفضاء الذى تمنحه الصفحة ، واستغلال السارد له ، حيث يعتمد السارد نظام النقط فى تعطيل وصول المعنى دفعة واحدة فى محاولة منه لجذب المتلقى إلى منطقة فراغ صامتة على المستوى الظاهر ، لكن صوت هذه المنطقة العميق ذو قوة واضحة ، ومن ثم فإن زعزعة يقين الجملة يبدو نظاما معتمدا ، كما تبدو حوارية صامتة - من جانب واحد - يملؤها المتلقى من خلال هذه النقط ، لأن الفراغات أو الفجوات " هى المناطق غير المعبر عنها فى الخطاب ، والتي تناط بالقارئ مهمة تعيينها بما يودى إلى إنتاج المعنى نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ . وهكذا ترسم الفراغات والمناطق الخالية المسار لقراءة النص بواسطة تنظيم مشاركة القارئ فى بنية الأوضاع المتحولة الخاصة بها . وهى فى الوقت نفسه تحفز القارئ لكى يستكمل البنية حتى يودى ذلك إلى إنتاج الموضوع الجمالى"^(٣٠)

فحينما بقول :

تعالى إلى نزهة . . . ،

فى الربيع

فإننا نجد النقط بعد كلمة نزهة تشير إلى حذف ما " والحذف يحدث حين يتم إسقاط عنصر بنوي أساسى من جملة أو فقرة"^(٣١) ومن هنا فإن النقط تنهض بإثارة استفهام من الصوت الآخر ، وكأن هذا الصوت يقول، ومتى هذه النزهة ؟ فيجيب السارد :

فى الربيع

و إذا كان المتلقى قد توصل إلى إنطاق الصوت الآخر بهذا السؤال أو تعليية مستوى نغمته من الدرجة صفر إلى درجة مسموعة ، فإن ذلك كان نتيجة وجود شبه الجملة " فى الربيع " التى أثارته هذا السؤال ، وكأن القول قد نهض بتكريس وجوده .

وحينما يأتي السطر الثالث

لنقطف بعض الأغاني . .

فإن هذه البنية التعليلية تنهض بإنطاق بنية مسكوت عنها ، وهي : لماذا نذهب إلى نزهة في الربيع ؟

ثم ينهض الفراغ المتجسد في النقط بتكريس وقفة صامته بين الأغاني من ناحية ، والاسم الموصول من ناحية أخرى . حيث يطالعنا الصمت بعد كلمة الأغاني ، والصمت قبل الاسم الموصول في السطر الذي يليه فتكون الوقفة مضاعفة سواء على المستوى البصري أم على المستوى الدلالي ، وكأن الجملة تنشق في المنتصف ، وتحتاج من المتلقى دورا في محاولة سد الفجوة التي نجمت عن ذلك .

وقد بدا بوضوح في النظرية الأدبية الحديثة "إبراز لدور القارئ الإيجابي في إنتاج النص لا في تلقيه فحسب" (٣٢)

وهنا يبدو دور القارئ حين يقوم بإنتاج ملفوظ الصوت الآخر ، أو تعليته من الدرجة صفر إلى درجة مسموعه ، فيبدو السؤال : أية أغان ؟ مشروعا ، وتأتي الإجابة :
الأغاني التي أوشكت

أن تضع

ثم يتم تكريس هذه التقنية .

يقول :

ونطلق في الأفق . .

. . ضوء الفراشات . .

. . فوق مرايا الجداول . . .

عبر الفضاء الواسع

فحينما يأتي صوت السارد واضحا ونطلق في الأفق يأتي الفراغ الكتابي والمتمثل في النقط مما يستدعي تدخل المتلقى لإنطاق الصوت الآخر ، أو تعلية مستوى نغمة الصوت من الدرجة صفر إلى درجة مسموعة ، وذلك عن طريق السؤال : ماذا نطلق في الأفق ، وتأتي الإجابة :

نطلق في الأفق ضوء الفراشات

ثم يلقانا فراغان كما حدث في السابق : واحد في نهاية السطر بعد كلمة الفراشات ينهض بإنطاق الصوت الآخر فيبدو السؤال : في أي مكان في الأفق نطلق ضوء الفراشات؟

فتأتي الإجابة :

نطلق ضوء الفراشات فوق مرايا الجداول .

والفراغ الثاني بعد كلمة الجداول الذي يبرز وجود الآخر وصوته غير الملفوظ ، حيث يبدو السؤال : عبر ماذا نطلق ضوء الفراشات فوق مرايا الجداول ؟ مشروعا . وهذا مايشرحه السطر الأخير

عبر الفضاء الواسع

وهكذا تقوم حوارية بين القول والقول الشارح " ولو أننا أمعنا النظر في الخطاب الشعري ، بل في الخطاب الأدبي بعامة ، لما استطعنا أن نحصى الحالات المشابهة ، أو التي يتولى فيها الخطاب شرح نفسه بنفسه ، أي التي ينقسم فيها إلى قول وقول شارح لهذا القول" (٣٣)

كما يبدو بوضوح اعتماد هذا الديوان على "استغلال الصمت أو الوقفة ، على المستويين الكتابي والبصري ، بما لهما من حمولة سيميائية ، وقيم نغمية ، تشكلت من الإيقاع الذي تخلقه السككات بين المقاطع من جهة ، والعلاقات بين السطور الشعرية بعضها ببعض من جهة أخرى ، هذا فضلا عن الصمت الذي تخلقه أساليب الكتابة والطباعة في النص الشعري" (٣٤)

كما أن الاستحضار اللغوي لصوت الآخر ينهض بكسر مركزية الصوت في هذا الديوان ، ففي قصيدة "هل الأرض جنت ؟" (٣٥) نجد المركزية تنقسم على نفسها ، وذلك من خلال صوت السارد الذي يقوم بدور الكورس في التعليق على الأحداث ، وصوت الأرض التي تتعذب بكثرة الذنوب على سطحها ، ومن ثم تهتز لتبتلع أبناءها . وقد نهضت عتبات النص في العنوان والمقدمة بالتمهيد لموضوع القصيدة ، وخطة سيرها ، حيث جاء في المقدمة (بعد الزلزال المروع الذي هز إندونيسيا . . .) وعلى الرغم من وجود الصوت الآخر في حالته المنطوقة فإنه يبدو من خلال صوت السارد ، فهو الذى أنطق الأرض . يقول :

أرى الأرض تسعى خلال العناكب
هائمة في الظلام

مسربلة بالذنوب

تفكر في حزنها

وتسأل رب السماء

النجاة من الهول

مما تأجج من حقد

بعض القلوب

وتمضى لتصرخ بين فجاج

الغيوب

إذا كان الضمير الذى يطالعنا فى البداية هو/ أنا/ الضمير المتكلم الذى يكرس لمركزية الصوت /السارد فإن ضمير الغائب /هى/ الذى يكرس للصوت الآخر يمثل مرحلة انتقال من ضمير المتكلم الذى يمثل صوت السارد إلى ضمير المتكلم الذى يمثل صوت المسرود عنه/ الأرض ، واستحضاره ، فتترواح المركزية بين الصوتين على مدار القصيدة .

يقول :

وتمضى لتصرخ بين فجاج
الغيوب

أنا الآن يارب

ضقت بما قد حملت

من الشر بين البشر

وهذى دماء الطفولة

تنعى العدالة

فى الأرض

ما من مفر

وفى قصيدة "مرثية حلم - مرثية غزالة" (٣٦) يستحضر السارد صوت حبيبته
الراحلة أثناء الرحيل .

يقول :

أسأل ماذا تخافين

تأتى تنوح الدموع

وقالت أحس بريح

من الشوك

تدخل جسمى

أحس بعاصفة

فى الضلوع

فقد جاء الصوت الآخر هنا ذا تجسد لغوى واضح فى إجابة منه على صوت السارد العاشق :ماذا تخافين ؟ ليقدم لنا انحرافا لمركزية الصوت / الصوت السارد ، إلى مركزية أخرى / الصوت الآخر ، ومن خلال هذه الحوارية تتمدد القصيدة إلى فضاء آخر على الصفحة .

كما أن حوارية النص مع التراث تقدم كسرا آخر لمركزية الصوت ، إذ من المعروف أن عمرو بن العاص وصف ما يشعر به أثناء احتضاره وكأن السماء انطبقت على الأرض ، وشبه خروج الروح من الجسد بغصن من الشوك ينزع من قطن.

وقالت أحس بريح

من الشوك

تدخل جسمي

وحينما يقول :

ونعرف أن يدينا بلا حيلة

ونمسك جمرا

بأفواهنا في المساء

لكي لا يقال الذي

لا يقال

فإننا نجد صدى حديث الرسول الكريم "يأتى زمان على أمتى القابض فيه على دينه

كالقابض على الجمر"

وبذا تظهر أصوات أخرى متداخلة مع الصوت المركزي / السارد ، والصوت

الأخر/ الحبيبة فتقوم بخلخة المركزية الصارخة للصوت لتحتوى أصواتا أخرى .

يقول مخاطبا قريته⁽³⁷⁾

ياقريتي التى أحملها

ما بين أضلعي

تفاحة من الذهب

أنا وأنت

قصة تددت

يلفنا الدهول

وسط عالم

من الكذب

تبدو العلاقات بين طرفى الصورة - فى النموذج السابق - لا تمثل فجوة لدى

المتلقى؛ فتصوير قريته التى يحملها بين ضلوعه بتفاحة من الذهب لا يفجر النسق

المعرفى لدى المتلقى فى تلقيه للصورة؛ والتشبيه البليغ الذى يصور فيه السارد وقريته

قصة تددت لايمثل هو الآخر فجوة بين طرفيه .

لكن ذلك لا يمنع من وجود طبقات صوتية عميقة داخل الصوت السارد ، فالتفاحة

الذهبية رمز له رصيده الأسطورى العميق لدى المتلقى ، فهى رمز للغنى ، ورمز للكنز

الذى يبذل فى سبيله كل رخيص وغال ، كما أن التفاحة الذهبية لها هيمنتها الواضحة

على التفكير البدائى ، حيث تظهر كثيرا فى الأساطير اليونانية ، فيقوم البطل بمغامرات

فائقة للحصول على التفاحات الذهبية الثلاث ، كما هو موجود فى أسطورة " هرقل "

الذى يذهب فى مغامرة عجيبة إلى " حديقة الهسيرديز " من أجل الحصول على

التفاحات الذهبية الثلاث بناء على طلب ابن عمه الملك ، ويلاقى فى رحلته تلك كثيرا من

مركزية الصوت وانكسارها في " تعالي إلى نزهة في الربيع " ، د. عايدى على جمعة

الأهوال ، والتي يستطيع بقوته الفائقة ، وذكائه الوقاد تذليل كل تلك الأهوال ، ثم يحصل على التفاحات الذهبية ، ويعود بها . " (٣٨)

كما إننا لانعدم هذا الرمز في ألف ليلة وليلة وغيرها . والسارد هنا يحملها بين أضلعه في إشارة واضحة إلى أهميتها الكبيرة ، وتعلق السارد بها .

لكن كل هذه الطبقات العميقة لاتمنع من وجود مركزية الصوت ، لأن الصوت السارد قام بابتلاعها ضمن تياره ، وكان وجودها متلائما معه ، ولم تنهض هذه الطبقات العميقة بمجابة الصوت السارد ، والتعبير عن نفسها بصوتها .

وفي قصيدة " علم القلب الثبات " يقول :
علم القلب الثبات
فالذى لاشك يأتي
هو آت
والذى فات -

- ابكه ما شئت - فات . (٣٩)

يطل من خلال صوت الذات الساردة صوت آخر له حضوره القوي في وجدان الجماعة ، هو صوت قس بن ساعدة الإيادي في خطبته التي يقول فيها " . . . إن من مات فات وكل ما هو آت آت " (٤٠)

وهنا نجد صوتين في صوت ، مما ينهض بتوسيع مجرى النص الشعري في هذه المنطقة من القصيدة ، فيبدو نوع من التداخل الصوتي ، أو الابتلاعات الصوتية ، مما يكسر من حدة المركزية الصوتية ، لأنه وإن كانت الذات الساردة هي صاحبة التوجه الصوتي فإنها تداخلت مع صوت تعرفه الجماعة ، فأدى ذلك إلى استحضاره ، وكأن الذات الساردة تطل علينا بصوتها الذي منحه الصوت الآخر قوة ، ولكن هذه الإطلالة ذات عمق واضح لأنها تتحد مع صوت جاءنا من خلال القرون . وهنا يبدو هذا الاتحاد الصوتي ذا أهمية بالغة ، في تكريس المعنى الذي تريده الذات الساردة ، والاطمئنان إلى حكمة ذات فاعلية قوية على مدار القرون ، وهي " إن ممن فات فات ، وكل ما هو آت آت " فتكون هذه الحكمة هي الركيزة القوية التي تطمئن إليها الذات الساردة ، في عملية اكتساب الثبات لقلبها المعنى .

كما ينهض استخدام الضمير بالإيحاء بكسر المركزية الصوتية ، ففي قصيدة " علم القلب الثبات " تستخدم الذات الساردة الضمير الثاني " أنت " ، وهو ضمير يستدعي ذاتا أخرى تحاورها الذات الساردة ، لكن الملاحظ أن القصيدة تستمر من بدايتها إلى نهايتها وهي تعتمد صوتا واحدا ، هو صوت الذات الساردة ، وتبدو الذات الأخرى التي يستدعيها ضمير الخطاب " أنت " صامتة ، على مدار القصيدة كلها ، فهي تتلقى صوت الذات الساردة دون أن تنهض بمحاورته ، فلا نعرف رأيها فيما يبدو من خلال صوت

الذات الساردة ، ولانعرف مدى موافقتها على ما تطلبه الذات الساردة منها ، من حيث تعليم القلب الثبات أمام المحن التي تتلقاها .
وهنا تشتبك الدلالة ، لأن مرجع ضمير الخطاب " أنت " غير محدد ، فلانعرف تحديدا مرجعه ، ومن ثم فإن أفق تلقى القارئ لا يجد مانعا من إرجاع هذا الضمير إلى ذات أخرى غير الذات الساردة ، ذات تمتلك من الطاقة والقدرة مايجعلها تمنح قلب الذات الساردة هذه القدرة على الثبات أمام المحن التي تتلقاها ، وبذا تبدو هذه البنية بنية ديالوجية ، لكن الحوار فيها من طرف واحد ، أما الطرف الثاني فهو صامت ، ولكنه موجود من خلال صمته ، وعلى المتلقى أن يستعين بما لديه من أفق توقع كى ينهض بإنتاج هذا الصوت الصامت .

كما لا يجد أفق تلقى القارئ أيضا مانعا من إرجاع هذا الضمير إلى الذات الساردة نفسها ، وكأن الذات الساردة تحدث نفسها ، وتحاول بكل طاقتها ، وبكل منطقتها فى الإقناع أن تستمد من أعماقها القدرة على الثبات أمام المحن التي تتلقاها ، وبذا تبدو هذه البنية بنية مونولوجية ، لكنها أيضا من طرف واحد ، لأن الصوت الآخر للذات الساردة التي تحدث نفسها غير منطوق ، ولكنه موجود أيضا من خلال صمته ، وعلى المتلقى فى هذه الحالة كما فى الحالة التي قبلها أن ينتج هذا الصوت الصامت من خلال أفق توقعه .

كما ينهض التوثيق التاريخي فى قصائد هذا الديوان " تعالى إلى نزهة فى الربيع " للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة بالإيحاء بكسر المركزية الصوتية ، فى نهاية كل قصيدة من قصائد الديوان نجد ثبنا بتاريخ كتابتها ، فالقصيدة الأولى " تعالى إلى نزهة فى الربيع " والتي منحت هذا الديوان اسمه نجد فى نهايتها تاريخ كتابتها وهو ٢ / ٣١ / ٢٠٠٦ ، والقصيدة الثانية وهى " مرثية حلم مرثية غزالية " نجد فى نهايتها تاريخ كتابتها ، وهو ١٩ / ٩ / ٢٠٠٧ ، والقصيدة الثالثة ، وهى " وبحار تجرى نحو بحار " نجد فى نهايتها تاريخ كتابتها ، وهو ١٨ / ١ / ٢٠٠٦ ، والقصيدة الرابعة ، وهى " من الذى اغترب ؟؟ " نجد فى نهايتها تاريخ كتابتها ، وهو ٩ / ٤ / ٢٠٠٨ ، والقصيدة الخامسة ، وهى " علم القلب الثبات " نجد فى نهايتها تاريخ كتابتها ، وهو ٢١ / ٧ / ٢٠٠٨ ، والقصيدة السادسة ، وهى " صدى للغبار " نجد فى نهايتها تاريخ كتابتها ، وهو ٢٥ / ٢ / ٢٠٠٣ ، أما القصيدة الأخيرة ، وهى " هل الأرض جنت ؟ " فإننا نجد فى نهايتها تاريخ كتابتها ، وهو ٢٩ / ٢ / ٢٠٠٤ .

وهنا يبدو المجال الذى تستدعيه القصيدة مختلفا عن المجال الذى يستدعيه التأريخ لها نفسه ، فالنص الشعري يأتى من مجال مختلف عن التأريخ ، لأن النص الشعري ، وإن كان لايلغى عمل العقل فيه ، فإن هذا العمل العقلي ليس الشئ الوحيد الفاعل فى كتابة النص الشعري ، وإنما هناك أيضا جانب اللاوعى الذى له فاعليته الكبيرة فى إنتاج

النص الشعري ، فجانب الوعي في عملية الإبداع يمثل قمة جبل الجليد الظاهرة للرؤية ، أما جانب اللاوعي فإنه يمثل الجسم الكبير المتخفى تحت هذه القمة الظاهرة ، في حين نرى أن العنصر التاريخي ينتمي إلى جانب الوعي أكثر من أى شئ آخر ، وكأن الذات الساردة / الشاعرة تنقسم على نفسها ، أو تظهر لنا في حالتين مختلفتين ، الحالة الأولى هي حالة الذهول ، في محاولتها الإمساك بالمعنى الشعري ، والحالة الثانية هي حالة العودة إلى الوعي التام ، وذلك من خلال نهوضها بعملية التوثيق التاريخي للحالة الأولى . وبذا تظهر حالتان لصوت الذات الساردة ، مما يخفف من كثافة المركزية ، واتجاهها في جانب واحد ، أو حالة واحدة .

كما أن المتلقى لا يجد ما يمنعه من محاولة العثور على صاحب آخر لهذا الصوت الذى ينهض بالتاريخ لهذه القصائد، فقد يكون صوت المؤسسة التى نهضت بطباعة هذا الديوان ، وهى هنا " الهيئة العامة لقصور الثقافة " أو صوتا آخر غيرها ، عرفت بطريقة ، أو بأخرى تاريخ كتابة هذه القصائد ، سواء من الذات الساردة ، أو من غيرها ، وأثبتته هى ، وبذا لا تستأثر الذات الساردة / الشاعرة بالصوتين ، وإنما يتداخل مع صوتها الثانى صوت آخر ، على المتلقى إسناده إلى ذات أخرى غير الذات الساردة / الشاعرة .

ومن هنا فإن مركزية الصوت وانكسارها أو انقسامها على نفسها - فى هذا الديوان - لاتصل إلى الحوار ، وإنما تكشف عن تحاور أقرب إلى المونولوج ، وبذا "يحقق" "التحاور" - فى القصيدة - نتيجتين رئيسيتين : الأولى ، بنائية ، حينما تنكسر أحادية بناء الصوت ، فتتكشف مناطقه المضئية والظليلية معا ، ويكتسب عمقا وبعدا جديدا لتتجلى رؤية الشاعر للعالم والذات فى خباياها الدفينة ، والثانية معنوية ، حيث يتحقق عبرها تعميق شعور القارئ والمتلقى بعامة - بما ينطوى عليه الصوت الخارجى من رؤى" (٤١).

الهوامش

١. ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، ص 58 ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٧
٢. جمال شحيد ، فى البنيوية التركيبية ، دراسة فى منهج لوسيان جولدمان ، ص ٤٢ ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ .
٣. عبد السلام المسدى ، الأسلوبية والأسلوب ، نحو بديل ألسنى فى النقد والأدب ، ص ١٦٠ ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس ، ١٩٧٧ .
٤. بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، ص ٤٦ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب ، بيروت - لبنان ، ط١ ، ٢٠٠١ .
٥. شكرى الطوانسى ، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة ، دراسة فى بلاغة النص ، ص ٣٩٧ .
٦. محمد إبراهيم أبو سنة ، تعالي إلى نزهة فى الربيع ، ص ٥٧ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة .
٧. د. عبد الرحمن محمد القعود ، الإبهام فى شعر الحداثة ، ص ٢١٠ ، عالم المعرفة ، ٢٧٩ ع .
٨. د بشير تاوريت ، مناهج النقد الأدبي المعاصر ، دراسة فى الأصول والملاح والإشكالات ، النظرية والتطبيق ، ص ٢٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
٩. انظر هذه البنى فى قصيدة "تعالي إلى نزهة فى الربيع" ، ص ٢٨
١٠. فنسنت ليتش ، النقد الأدبي الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات ، ص ٢٩٦ ، ترجمة محمد يحيى ، المشروع القومي للترجمة ٨١ .
١١. يورى لوتمان ، تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، ص ٩٧ ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، ١٩٩٥ .
١٢. محمد إبراهيم أبو سنة ، السابق ، ص ٥٩
١٣. محمد إبراهيم أبو سنة ، السابق ، ص ٦٢ .
١٤. سيد البحر اوى ، العروض وإيقاع الشعر العربى ، ص ٨٦ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية ، ١٩٩٣ .
١٥. على عشرى زايد ، موسيقى الشعر الحر ، ص ٣٧٩ ، رسالة ماجستير ، قسم النقد الأدبى ، كلية دار العلوم .
١٦. محمد إبراهيم أبوسنة ، السابق ، ص ٦٢
١٧. محمد إبراهيم أبو سنة ، السابق ، ص ٥٣ .
١٨. محمد إبراهيم أبو سنة ، السابق ، ص ٤٥ .

- ١٩ . أ.د. عبد الغفار مكاوي، نداء الحقيقة، مع ثلاثة نصوص عن الحقيقة لهيدجر، ص٩٨، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٢م.
- ٢٠ . محمد إبراهيم أبو سنة، السابق ، ص٣٧.
- ٢١ . د. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦
- ٢٢ . أ.د. عبد الغفار مكاوي، السابق، ص٩٨.
- ٢٣ . رفعت سلام، بحثاً عن الشعر، ص٧٢، كتابات نقدية، ع ، ١٨٨.
- ٢٤ . جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خازندار، ص١٨٦، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣
- ٢٥ . سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص٤٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤
- ٢٦ . شريف الجيار ، التداخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس (مدخل نقدي) ، ص٢٦٨ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية ، ١٥٥ .
- ٢٧ . محمد إبراهيم أبو سنة، السابق، ص٣٣.
- ٢٨ . محمد إبراهيم أبو سنة، السابق، ص٣١.
- ٢٩ . طارق شلبي، نجيب محفوظ (٠٤)، في التحليل اللغوي للنص الروائي، ص٢٤، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ٢٠٠٨.
- ٣٠ . حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ ، ص ١١٦ ، النسر الذهبي للطباعة .
- ٣١ . برونوين ماتن، فليرتياس رينجهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا، ترجمة عابد خزندار، ص٨٣، المركز القومي للترجمة، ١١٥٩، ط١، ٢٠٠٨.
- ٣٢ . إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص٢٤، دار شرقيات.
- ٣٣ . عز الدين إسماعيل، جماليات الالتفات، ضمن كتاب قراءة جديدة في تراثنا النقدي، ص٨٤٤، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ٥٩، ١٩٨٨.
- ٣٤ . د. علاء عبد الهادي، قصيدة النثر والتفات النوع، ص٥٨، العلم والإيمان للنشر والتوزيع..
- ٣٥ . محمد إبراهيم أبو سنة، السابق، ص٧١.
- ٣٦ . محمد إبراهيم أبو سنة، السابق، ص٣٧.
- ٣٧ . محمد إبراهيم أبو سنة، تعالي إلى نزهة في الربيع، ص٥٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- ٣٨ . انظر ناتانيل هوثورن ، كتاب العجائب ، ص ١٤١ ، ترجمة سهير القلماوي ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة آفاق عالمية ، ٩٥ .
- ٣٩ . محمد إبراهيم أبو سنة ، السابق ، ص ٦١ .

- ٤٠ . انظر خطبة قس بن ساعدة بكتاب البيان والتبيين للجاحظ ، ١ / ١٦٣ ، تحقيق المحامي فوزى عطوى ، ط ١ ، ١٩٦٨ .
- ٤١ . رفعت سلام، السابق، صد٢٠٧٢ .

