

## بنية النص الشعري والانزياح الدلالي

### قصيدة ( الحجر الصغير )

#### مقاربة تأويلية

أ.م.د. مسلم حسب حسين  
كلية الآداب / جامعة البصرة

#### الخلاصة

يتوخى هذا البحث بيان خصائص بنية النص الشعري اللغوية ، التي تتمثل في الإنزياح الدلالي الناجم عن استعمال التقنيات البلاغية والأسلوبية ، وتقنيات الأداء الشعري الأخرى كتوظيف الرمز ، الذي من شأنه تكثيف لغة النص وتعميق بنيته الدلالية ، وهذا ما يقتضي قراءة تأويلية تتجاوز بنيته السطحية ومحتواه الظاهر ، بغية اكتشاف دلالاته العميقة المحتملة التي يوحى بها السياق النصي . وهذا يعني ضرورة الانتقال من آلية التفسير إلى استراتيجية التأويل .

أما من الناحية التطبيقية ، فقد اعتمد البحث نصاً شعرياً ، من نصوص الشاعر المهجري الكبير إيليا أبي ماضي ، وهو ( الحجر الصغير ) ، الذي تميّز ببنيته الرمزية التي تفتح أفقاً واسعاً للتأويل ، وتعدّد القراءات . وهذا ما سيكشف عنه البحث .

#### النص بين قصدية المبدع والبنية اللسانية

يمثل النقد الحدائي فرعاً من فروع اللسانيات المعاصرة ، التي ترى أن اللغة نظام إشاري شأنه شأن الأنظمة الإشارية الأخرى ، والإشارة - في حقيقتها - لا ترتبط بالمشار إليه إلا على نحو اعتباطي كما يرى دي سوسير<sup>(١)</sup> . وقد بلغت البنيوية والتفكيكية والاتجاهات المتأثرة بها ، في توظيف هذه الفكرة في ميدان قراءة النصوص ، بإلغاء مرجعيتها التاريخية وتحول اللغة إلى إشارات فارغة ، ليصبح النص ( شكلاً ) فارغاً على القاريء مهمة إملائه ، بتعبير رولان بارت<sup>(٢)</sup> . وبذلك أفرغ النص من دلالاته المركزية لينفتح أفق التأويل إلى ما لانهاية ، وأصبحت عملية القراءة الأدبية بمثابة لعبة ( المرايا اللامتناهية )<sup>(٣)</sup> . إن النص - في ضوء تلك الستراتيجية - هو نتاج فاعلية أنظمة اللغة وقوانينها الداخلية ، التي تعمل بمعزل عن وعي المؤلف وقصديته ، ذلك أن اللغة تفرض على الفكر قوانينها وليس العكس ، ومن ثم فليس أمام الفكر - كما يقول ميشيل فوكو - سوى الانصياع لمقتضياتها والعمل بموجب قوانينها المهيمنة<sup>(٤)</sup> . وإذا كان الأمر كذلك فإن القاريء هو الذي يمنح

النص وجوده وقصديته ، أو بتعبير بوليه أن (( العمل الأدبي ..... له استقلال ذاتي خاص به ، فهو قصد يتحقق داخل القصد الفعال للقارئ ))<sup>(٥)</sup> .

إن استقلالية النص الذاتية التي تتبناها البنيوية والتفكيكية ، وتجريد اللغة من وظيفة التمثيل أو الإحالة على الخارج ، قد جعلت القراءة - وفق رؤية جاك ديريدا - استراتيجية (( للعب اللامتناهي والاختلاف والنمو اللولبي للتأويل ))<sup>(٦)</sup> . وقد ذهب بورس بعيداً في ذلك الاتجاه حين اعتقد بـ (( لا محدودية الإحالة )) ، التي من شأنها إطلاق العنان للدلالة وجعل توقفها أمراً مستحيلاً ، لأن (( الشيء ذاته علامة ))<sup>(٧)</sup> ، وهذا من شأنه إلغاء مبدأ حضور الأشياء خارج نطاق العالم اللغوي ، وأن يصبح النص بنية لغوية معلقة في فراغ سحيق ، ومعزولة انعزالاً تاماً عن الخارج ، ما دام النص بتعبير بلانشو (( لا ينبع من العالم الواقعي ولا يشير إليه ))<sup>(٨)</sup> . وهذه نظرية متعسفة تهدف إلى إقصاء الإنسان من العملية الإبداعية ، والتعويل على قوانين اللغة وأنظمتها الذاتية ، وهذا ما يجعلنا نختلف مع تلك الأطروحات الفكرية ، معولين على مركزية الإنسان في الثقافة والأدب ، لأن قوانين اللغة المذكورة قضية افتراضية ذات طابع عقلي محض ، كما أنها ناتج من نواتج فعالية العقل الإنساني ، ومن هنا نرى مع بول ريكور ، أن النظام اللغوي أو الشفرة (( أمر مجهول ، بقدر ما يشكل أمراً افتراضياً ، فاللغات لا تتكلم بل يتكلم الناس ))<sup>(٩)</sup> .

## التفسير والتأويل

قبل الدخول في فضاءات القراءة ومستويات التأويل ، لابد من التوقف قليلاً عند مفهوم التفسير ، بوصفة مرتبة أولية في سلم التأويل المتعالي ، فالتفسير مرادف للفهم الذي يهدف إلى إدراك المعنى الأولي أو الدلالة السطحية للنص ، وبمعنى آخر أن الفهم أو التفسير يحدد التراكيب الممهدة لإدراك المعنى ، أما التأويل فهو عملية تنطلق من الدلالة السطحية إلى الدلالات الأعمق ، وفق بنية النص المجازية بتجلياتها الإستعارية أو الكنائية ، أو بنيته الرمزية بمرجعياتها المختلفة ، ذلك أن البنية الإستعارية تتضمن المعاني الثواني التي تستخفي وراء دلالتها اللغوية ، أما الكناية فإنها تتمتع بخصوصية دلالية قد تتعدى الثنائية الدلالية إلى ما يعرف بـ ( المعاني العنقودية ) . أما الرمز فإنه يقترح (( تسلسلاً للمعنى ))<sup>(١٠)</sup> كما يرى بلايش .

وقد كان الفكر النقدي العربي القديم سابقاً الفكر النقدي الغربي ، في تناول هذه القضايا النقدية التي من أهمها قضية تنوع مستويات الأداء اللغوي ، واختلاف أساليب الخطاب بين العلمية والأدبية أو بين الحقيقة والمجاز ، وما ينجم عنها من تباين في العمق الدلالي لبعض النصوص ، نظراً إلى اعتمادها على تقنيات بلاغية أسلوبية ، تتحدّد في ضوءها استراتيجية القراءة . ولعل أهم النقاد

والبلاغيين العرب القدامى الذين تناولوا هذه القضية عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) ، الذي تعرّض لظاهرة التعدّد الدلالي في النص الشعري انطلاقاً من بنيته اللغوية والأسلوبية ، وذلك بالتمييز بين ضربين من الكلام : ( ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلاً بالخروج ، على الحقيقة فقلت : خرج زيد ..... ، وضرب أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ، ومدار هذا الأمر على (( الكناية )) و(( الاستعارة )) و(( التمثيل )) (١١) .

ومغزى هذا النص أن للكلام بصورة عامة أسلوبين هما : ( الحقيقة ) و( المجاز ) ، والأسلوب الحقيقي يكون باستعمال اللغة بدلالاتها الوضعية ، على خلاف الأسلوب المجازي الذي تُستعمل فيه اللغة ، لتؤدي دلالات غير دلالاتها الموضوعية لها في الأصل اللغوي ، سواء أكان ذلك على مستوى المفردة كما في الاستعارة والمجاز المرسل ، أم على صعيد العبارة كما في الكناية ، وهذا يعني أن اللغة في الأسلوب المجازي تتضمن معنيين : المعنى الظاهر ، وهو ليس المقصود لما ينطوي عليه من تنافر دلالي ، وإنما يُراد به معنى آخر أو دلالة أخرى يُستدل عليها من السياق اللغوي للعبارة ، كما في الاستعارة والمجاز المرسل وكذلك الرمز ، أو قد يركن إلى السياق الاجتماعي لإدراك العبارة المجازية كما في الكناية في أغلب الأحيان ، لأن ( طول النجاد ) في قول الخنساء ( طويل النجاد ) ، لا يوحي إلا بـ ( طول القامة ) فقط ، ولا تحيل لغوياً على الخصال النفسية أو المعنوية الأخرى ، التي توحى بشدة البأس في القتال ، إلا بالعودة إلى مرجعيات خارج اللغة وهي ما يسميها بول ريكور (الجانب اللا - دلالي) (١٢) في مجال تأويل الرمز ، لكننا نرى أنه يصدق على الكناية كذلك . ويخلص الجرجاني في مقاربتة الأسلوبية إلى القول : ( فإذا قد عرفت هذه الجملة فهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول (( المعنى )) و (( معنى المعنى )) ، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة ، وبـ (( معنى المعنى )) أن تعقل من اللفظ معنىً ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر (١٣) . وإذا كانت تلك النظرية تصدق على العبارة أو الجملة ، فإنها تصدق كذلك على النصوص الأدبية ، فثمة نصوص لا تحتمل أكثر من معنى واحد هو المعنى اللغوي ، وهو الذي يسبره الفهم أو التفسير ، وثمة نصوص تحتمل أكثر من معنى يستغرقه التأويل .

## القراءة بين السياق اللغوي ومرجعية الخارج

إن علاقة النص الأدبي بمرجعياته التاريخية علاقة دينامية ، فالنص يقات على مرجعيات متعددة المصادر ، ولعل الذات المبدعة هي أهم تلك المرجعيات ، لما تنطوي عليه من مكونات نفسية وثقافية وفكرية تحدد وعيها ورؤيتها للعالم . غير أن الإشكالية ستبلغ درجة ليست يسيرة من التعقيد حين نضع في اعتبارنا أن النص الأدبي يختلف عن النص التاريخي في علاقته بالواقع ، فالتجربة الواقعية لا تتعكس انعكاساً مرآوياً على النص الأدبي كما هو النص التاريخي ، لأن الأول نص متخيل يمارس الخيال فيه نشاطاً تحريفياً للوقائع والخبرات ، ذلك أن (( الخيال في الفن يؤثر في مادة الخبرة الأولية ويعطيها جديداً من الشكل والهيئة ، ولبلوغ ذلك على الخيال أن يفك المادة قبل أن يعيد خلقها ، لأنه ليس مرآة بل مبدأ خلق ، فالخيال الفني يخلق عالماً جديداً يشبه عالم الإدراك المألوف ، ولكن بعد أن يعاد إلى مستوى أعلى من الشمولية ))<sup>(١٤)</sup> ، اعتماداً على الذاكرة التي يعدها هارولد بلوم (( أساس التفكير كله ، ولكنها أيضاً أساس التفكير الشعري بشكل خاص )) . ويستشهد بلوم قول فليتنشر في تميز الذاكرة الشعرية ، في أنها ( تفسح مجالاً للإدراك الذي يُعدّ (( الشرط الأساسي في التفكير لأغراض أدبية )) )<sup>(١٥)</sup> ، نظراً لارتباطه بالخيال أو امتزاجه به ، ذلك أن (( الخيال شكل من أشكال الذاكرة ، ولكنها ذاكرة محررة بعض الشيء من قيود التجربة الفعلية ))<sup>(١٦)</sup> . وهذا ما قاد كثيراً من الباحثين إلى مقارنة الأدب بالحلم ، فقد ذهبت جوليا كريستيفا إلى الاعتقاد بأن الأدب – بمشاهده المتخيلة – يأخذ القاريء إلى حافة الوجود ، فيصبح مسافراً مملوءاً بالدهشة ، ولذا فإن (( الأدب كالحلم لا يمكن التحكم فيه ، وهو يمزق تمسكنا الخاص بعالم الخبرة العادية أو يوقفه ))<sup>(١٧)</sup> . وبناءً على ذلك فإننا ينبغي أن نحدد ما الذي يصيبه التحريف والتشويه من التجربة الواقعية ، حين تلج في فضاء العمل الأدبي ، وما الذي يبقى منها ليشير إلى الواقع . ثم أليست التجربة الإبداعية تجربة واقعية موضوعية أو نفسية ، معرضة للانزياح على قدر النشاط التخيلي الانفعالي ؟ وعليه فمن أين يمتاح النص الأدبي واقعيته ؟

إن تلك التساؤلات ليس مجرد تساؤلات افتراضية أو منطقية ، وإنما هي أسئلة لا بد من مواجهتها ، فالأدب ذاتي الطبيعة وإن وُصف بعضه بالموضوعية ، لأنه ليس إلا رؤية انفعالية للعالم يلعب فيها الخيال دوراً مهماً ، لاسيما في النصوص الأدبية الرفيعة ، ومن ثم فإن الذاتية أو الانطباعية – من حيث الإبداع والتلقي – تفرض نفسها على الأدب على نحو من الأنحاء ، ولذلك فإن الذات المبدعة من حيث كونها وجوداً تاريخياً ، تمثل مرجعية لا غنى عنها في استقطاب مستويات قراءة النصوص وتوجيهها ، أما في حالة غياب تلك المرجعية فإن القراءة النصية أو القراءة من الداخل ، ستكون مقارنة لا بد منها ، وهذا يقتضي أن تكون اللغة وعلاقتها النصية ، المرجعية الأساس التي تقوم على استراتيجية القراءة ، غير أن تلك الاستراتيجية المنهجية لا تخلو من بعض الجوانب السلبية ، لأنها

مهياً للاحتمالات الوقوع في دائرة القراءة الإسقاطية ، التي تعتمد على قدرة القارئ على الفهم والتأويل واستنباط الدلالات النصية والسياقية ، التي قد تبتعد أو تقترب من قصديّة المبدع ، في ضوء بنية اللغة الشعرية وطاقتها الإيحائية ، ولاسيما في النصوص الشعرية التي تتجاوز دلالاتها ، بنيتها النحوية إلى دلالات شعرية عميقة ، لاعتمادها على بنية ومزية تركز تعدد دلالاتها الدلالية ، مثل نص ( الحجر الصغير ) الذي يبدو في ضوء القراءة النحوية ، نصاً مُسطحاً تتمحور دلالاته حول مقولة وعظية ساذجة ، مؤداها ضرورة الرضوخ لمشيئة الأقدار وإن كانت قدرية بشرية ظالمة ، حفاظاً على نظام كوني يفتقر إلى العدالة والمنطق . وعليه فإن مثل هذه القراءة تتجاهل مغزى النص وعمقه الدلالي القابل للتأويل ، والمرتكز على بنية رمزية خاصة تلقي ظلالها على نسيج النص الشعري برمته من جهة ، وتحمل بعض المفردات اللغوية إحاءات رمزية من التعسف إغفالها ، فضلاً عن علاقات النص السياقية التي تضي غلالة مجازية على بنيته اللغوية من جهة أخرى .

إن تلك المقاربات النقدية تصبح متاحة بل ضرورية ، إذا تمثل الناقد طبيعة الشعر المهجري وألم بخصائصه اللغوية والأسلوبية ونزعتة الإنسانية<sup>(١٨)</sup> ورؤيته الشعرية ذات المنحى الفلسفي ، التي تقترب في رؤيتها للعالم من الرؤية الصوفية ، ناهيك عن نزوعه التأملي ، الذي يسعى إلى استنباط العالم الحسي والحياة الإنسانية لكشف أسرارها وكوامنها الخفية ، اعتماداً على الحدس المتمتج بالروح المثالي الرومانسي<sup>(١٩)</sup> ، الذي يضفي هالة من القداسة على الطبيعة بمظاهرها الحية والجامدة ، من حيث كونها رموزاً تختزن دلالات روحية تقترب في ماهيتها من الحقيقة الإنسانية<sup>(٢٠)</sup> ، ومن هنا كانت استجابة الشاعر المهجري للطبيعة ضرباً من ضروب التماهي والاندماج ، التي تصبح الطبيعة - في ضوءها - كائناً مُشخصاً ، ييوح له الشاعر بما في نفسه من خلجات<sup>(٢١)</sup> ، ويناجيه كما يناجي العاشق الصوفي - في خشوع - موضوع عشقه المتعالي .

والشاعر إيليا أبو ماضي في طبيعة الشعراء المهجريين ، الذين حمل شعرهم تلك الملامح الفكرية ، التي تكاد تشمل أغلب تجربته الشعرية ، فقد جعل من الظواهر الطبيعية والكائنات الحية معادلات موضوعية ، يجسّد - عبرها - رؤاه الفكرية ومواقفه النفسية إزاء الحياة والإنسان . ولذلك فإننا نرى أن تلك الكائنات الطبيعية مثل : ( الحجر )<sup>(٢٢)</sup> ، و ( التينة الحمقاء )<sup>(٢٣)</sup> ، و ( الدودة ) و ( البلبل )<sup>(٢٤)</sup> ، و ( الضفادع ) و ( النجوم )<sup>(٢٥)</sup> ، و ( الكنار )<sup>(٢٦)</sup> وغيرها ، ليست إلا رموزاً خاصة حملها الشاعر رؤيته للعالم على نحو رمزي ، ليؤدي دلالة أعمق مما يمكن أن تؤديه اللغة المباشرة ، وهي محايدة لدلالة ( المطر ) و ( جيكور ) عند الشاعر بدر شاكر السياب<sup>(٢٧)</sup> ،

والدلالات الرمزية لـ ( الأفعوان ) في قصيدة ( أفعوان ) ، و ( السمكة العملاقة ) في قصيدة ( لعنة الزمن ) (٢٨) ، ودلالة الخيط في قصيدة ( الخيط المشدود في شجرة السرو ) (٢٩) للشاعرة نازك الملائكة ، وغيرها من الرموز الشعرية عند كثير من الشعراء العرب المحدثين ، وهذا ما يجعلنا نختلف مع ما يذهب إليه بعض النقاد ، من أن تلك المظاهر الفنية - عند إيليا أبي ماضي - ليست رموزاً ، وإنما هي بمثابة استعارات (٣٠) ، ذلك أن الاستعارة تقوم على علاقة شبه موضوعية أو متخيلة ، فضلاً عن مرجعيتها اللغوية ، نظراً إلى كونها تنتمي إلى المجاز اللغوي ، الذي يتم الانتقال إلى دلالاته المجازية عبر الدلالة اللغوية الوضعية ، بقرينة لفظية أو عقلية كما هو معروف . أما الرمز ذو الدلالة الخاصة ، فإنه موضوع شُحن بدلالات خاصة لتمثيل موضوع آخر ، يكشف عنه سياق النص نفسه ، دون الحاجة إلى الإتيان على مرجعية لغوية ، لأن العلاقة بين الدال والمدلول في البنية الرمزية ، علاقة إيحائية متعلقة بشخصية المبدع في المقام الأول ، ولذا فإن لكل شاعر رموزه الخاصة ، التي لا تفهم دلالاتها إلا في إطار نصوصه الشعرية أو تجربته الإبداعية برمتها ، ومن هنا يبدو الرمز أكثر تعقيداً من الاستعارة ، لأنّ الفعالية الرمزية - كما يرى بول ريكور - تفنقر إلى الضبط الذاتي (٣١) ، في حين نلاحظ أن الدلالة الاستعارية تظل مرتبطة بمرجعية المستعار اللغوية ، وإلا لم تتحقق الاستعارة لأنها انزياح لغوي داخل نطاق اللغة نفسها .

وفي ضوء تلك الاعتبارات نرى أن الرمزية عند إيليا أبي ماضي ، رمزية خصبة عميقة الدلالة ، قد تصل إلى درجة الغموض أو الإبهام في بعض النصوص ، مثل ( زهرة أفعوان ) (٣٢) التي تطغى عليها أجواء نفسية ربما لا شعورية ، فتبدو من الغموض بحيث أنها تكون عرضة لاحتمالات عديدة من أوجه التأويل الدلالي ، ولا تكاد قصيدة ( الحجر الصغير ) تقل عمقاً عن تلك النصوص الرمزية ، على الرغم مما يبدو على سطحها من شفافية لغوية وبنائية ، توهم بتمركز دلالاتها في بنيتها السطحية ، لكن إمعان النظر في سياقها الكلي ، والوقوف المتأمل عند بعض مفرداتها اللغوية والسياق الذي ينتظمها ، يكشف عن الدلالات العميقة التي لا يبوح بها النص إلا بعد إعمال الفكر والروية . وفي ضوء هذا التصور ستكون قراءتنا النص موضوع هذه الدراسة .

### الحجر الصغير

١. سمع الليل ذو النجوم أنيناً وهو يغشى المدينة البيضاء
٢. فاتحنى فوقها كمسترقٍ الهمس يظيل السكوت والإصغاء
٣. فرأى أهلها نياماً كأهل الـ كهف لا جلبلة ولا ضوءاً

٤. ورأى السدَّ خلفها محكم البند  
٥. كان ذاك الأنين من حجر في الد  
٦. أيُّ شأنٍ يقولُ في الكونِ شأني  
٧. لا رخامٌ أنا فأنحتُ تمثا  
٨. لستُ أرضاً فأرشفُ الماءَ أو ما  
٩. لستُ درّاً تنافسُ الغادة الحسن  
١٠. لا أنا دمعة ولا أنا عينُ  
١١. حجرٌ أغبرٌ أنا وحقيزُ  
١٢. فلاغادرُ هذا الوجودَ وأمضي  
١٣. وهوى من مكانه وهو يشكو ال  
١٤. فتح الفجرُ جفنه فاذا الطو
- يانِ والماءُ يشبهُ الصحراءَ  
سدَّ يشكو المقادرَ العمياءَ  
لستُ شيئاً فيه ولستُ هباءَ  
لأ ولا صخرةً تكون بناءَ  
عَ فأروي الحدائقَ الغنّاءَ  
ناءً فيه المليحة الحسناءَ  
لست خالاً أو وجنة حمراءَ  
لا جمالاً لا حكمة لا مضاءَ  
بسلامٍ إنني كرهتُ البقاءَ  
أرضَ والشهبَ والدجى والسماءَ  
فأن يغشى (( المدينة البيضاء )) (٣٣)

## تحليل النص

### مستويات البنية الشعرية

#### ١- البناء الفني

إن قراءة تحليلية للنص تكشف عن مكوناته البنائية من حيث بنية الشكل والدلالة ، فمن حيث بنية الشكل الفنية يعتمد النص بناءً درامياً ، يتناول حدثاً بسيطاً ( غير مركب على نمط بنية القصة القصيرة ) ، يتجلى في التمهيد المكاني والزمني يضيء فضاء النص ، ثم يتطور الحدث ويشعر في التعقيد ، حتى يصبح صراعاً مع الذات ونزوعاً إلى التمرد ، ولذا فهو نص استبطاني يهدف إلى الكشف عن طبيعة الصراع الداخلي وقواه المتناقضة ، الذي يستولي على ( الحجر ) فيحثه على فعلٍ ما ، ومن جراء ذلك الفعل نكون أمام نهاية واضحة المعالم ، ينتهي إليها ( الحجر ) بفعله وإرادته .

ويتخذ البناء الفني مظهراً آخر يتمحور حول بناء قصصي ، يتولى الشاعر فيه التمهيد للوحة الشعرية ، سارداً حكاية بطلها ( الليل ) في المقطع الأول ( ١ - ٥ ) ، في حين يتجه القص الشعري - في المقطع الثاني ( ٦ - ١٢ ) - إلى شخصية أخرى هي ( الحجر ) لتضيء عتمات عالمها النفسي وصراعها الداخلي ، من خلال أسلوب ( المونولوج ) أو الحوار الذاتي ، لتتكشف معاناة ( الحجر ) وصراعه المرير مع النفس ، ثم يعود الشاعر - في المقطع الثالث ( ١٣ - ١٤ ) ليقص علينا النهاية بصوته هو بوصفه راوياً .

أما من حيث تقنية الأداء اللغوي ، فإنّ النصّ يتميزّ ببناء رمزي يسعى إلى ترميز الدلالة الشعرية وتحميلها دلالاتٍ آخر ، فالنصّ بمثابة إستعارة كبرى تتجاوز معناها اللغوي السطحي ، إلى دلالة رمزية عميقة ، فالليل ليس هو الليل وليس الحجر هو الحجر . والرمزية - هنا - يمكن أن توصف بأنها رمزية ( خاصة ) ، مقابل الرمزية ( العامة ) أو ( الكلية ) ، التي تؤسّس عليها الرموز الأسطورية والدينية والتاريخية وغيرها .

## ٢- المستوى الدلالي

أما البناء الدلالي للنصّ فيمكن ملاحظة انقسامه إلى ثلاثة محاور ، تهيمن عليها ثنائيات متضادة تمثل جوهر الصراع ، والقوى الموجهة للعلاقة بين ( الأنا ) و ( العالم ) وهي كما يأتي :

### ٢-١- المحور الأول : ثنائية الليل والنهار / السواد والبياض

يستهل الشاعر النصّ بحدث يثير فضول القارئ ويستحثه على متابعة القراءة ، والحدث هو الأنين الذي كان يتسرب من أعماق ( المدينة البيضاء ) التي نام أهلها وما فيها نوماً عميقاً . فما من كائن يقظ فيها سوى ( الليل ) الذي يجول بنجومه وسط الظلام الدامس ، فهو - وحده - الذي يسمع ويرى ، وقد تساحب إلى مسامعه ذلك الأنين الخفي ، فطفق يسترق السمع ويطيل الإصغاء ، وقد انحنى فوق المدينة يطوّقها بظلامه ، مُصغياً إلى ذلك الصوت الغريب الذي لم يعتد على سماعه ، مذ بسط عليها ظلامه الثقيل فعمّها الصمت والسكون . كان أهل المدينة غارقين في سباتهم العميق وقد غشى المدينة صمت مطبق وسكون كسكون المقابر . فإذا كانت المدينة كهفاً غارقاً في الصمت والظلام ، والناس نيام كأهل الكهف لا صوت ولا ضوضاء ، فمن ذا الذي يطلق ذلك الأنين؟ وبعد تقصّ وإصغاء طويلين ، وجد الليل أن ليس ثمة غير السدّ حول المدينة ، وهو سدّ ( محكم البنيان ) يمتد وراءه ( الماء ) ، ذلك الإمتداد الهائل الذي يخترن طاقة الحياة المكبوتة . إن الليل لا يريد أن يسمع صوتاً أو أنيناً أو تمللاً ، لأن في ذلك خرقاً لنواميسه وقوانينه الصارمة ، فحين يخيم الليل وينشر عباءته السوداء الثقيلة ، فكل شيء يجنح إلى الصمت والسكون ، ولذا فإنّ الأنين الذي انطلق من مكان ما من نواحي المدينة ، كان يثير حفيظة الليل ويدفعه إلى استراق السمع وإطالة الإصغاء ، كي يتحقق ممن يخرق نظامه الذي لا ينبغي لأحد أن يتمرد عليه .

### ٢-٢ المحور الثاني : وعي الشقاء / شقاء الوعي

كان الأنين من حجر في ذلك السد الهائل ، قضت عليه الأقدار أن يظل بعيداً عن الأنظار ، ضائعاً في خضم هذا الوجود المفعم بالحركة والجمال ، لا يعبأ به الوجود لأنه عديم الفائدة ومن ثم فلا قيمة له ، والمحور الثاني هو كشف لدوافع أنين الحجر وسبر معاناته ، ورصد لحركة الوعي الباطنة واتجاهاته ، ومن ثم فهو امتداد طبيعي بل عضوي للمحور الأول من النص ، فهو نتيجة من نتائجه لأن الظلام يعمل على تغييب وجود الكائنات وتشويبه ، ومن ثم فإن الوعي الشقي هو مظهر من مظاهر الشعور بالغياب والتشوّه ، وهذا ما يجسد معاناة الحجر وشعوره المرير بحقيقته الوجودية ، ذلك أن الحجر يرى الوجود صاخباً مواراً بالحياة والحركة ، فكل شيء أخذ فيه موقعه في الكون ودوره في حركة الوجود ، فالرخام تُصنع منه التماثيل والدر تتنافس فيه الحسان ، أما هو فيشعر بحقارته وضآلته لأنه موجود على هامش الحياة .

إن الشاعر يترك العنان للسان الحجر ووعيه ، ليكشف عن عناصر الوجود السامي ، وهي الجمال والحكمة والمضاء ، والمضاء هو الفاعلية والقدرة على التأثير في الحياة . إن الشعور بتعاسة الوجود وبؤسه هو بداية وعي الشقاء الذي يقود إلى شقاء الوعي / المعاناة ، ومن ثم إلى الفعل الذي يفضي إلى التغيير ، الذي سيتترك أثراً واضحاً في مستوى هذا الوجود . لقد أدرك الحجر ما هو فيه من ضآلة الوجود وبؤس الحياة ، لا بسببه هو وإنما هي الأقدار التي قضت على هذا الكائن ، أن يوضع في غير موضعه الذي يستحق . إن وضع الكائن في غير ما يستحق ، أو إلغاء دوره الذي هو مؤهل له في الحياة ، يولد في نفسه معاناة قاسية وشقاءً مريراً ، لمن يعي قدره وأهميته في الوجود . ولذا فإن أنين الحجر وشقائه هو وعي ( متميز ) يجعله مختلفاً عما سواه من ( أحجار ) السد الأخرى ، وما عداه من البشر الذين فقدوا وعيهم وأحاسيسهم ، فاناموا قروناً تحت ثقل ظلام ( الليل ) كأهل الكهف . إن وعي الحجر الشقي قد أيقظ في أعماقه إرادة التمرد ، التي قادته إلى فعل شيء ما :

فلأغادرُ هذا الوجودَ وأمضي      بسلامٍ إنني كرهتُ البقاءَ

## ٣-٢ المحور الثالث : هدم العدم / بناء الوجود

لقد تمرّد الحجر على وجوده العدمي الذي قضت به الأقدار عليه ، متطلعاً إلى وجود أسمى ، بعد أن أدرك حقيقته وتحمل - وحده - مسؤولية اختيار وجوده ، بينما استكان الآخرون وركدوا كالموتى مستسلمين لبؤس الحياة وضآلتها . إن وعي المسؤولية تجاه الذات والآخريين يستلزم فعلاً ، وهكذا كان الفعل الهائل الذي أقدم عليه هذا ( الحجر الصغير ) المفعم بالحياة ، والباحث عن عوالم أسمى :

وهوى من مكانه وهو يشكو الـ      أرضَ والشهبَ والدجى والسماءَ

إن الحجر الصغير قد أقدم على فعل قد شعر بجذواه بإرادته واختياره ، فلم الشكوى إذن؟ أليس ذلك باعثاً على الشعور بالسعادة والاطمئنان ، لاسيما إذا كان الفعل نابعاً من إيمان عميق ويقين راسخ ؟ إن فعل التغيير وبخاصة حين يكون متعلقاً بالمصير أو مستوى الوجود ، لا بد أن يكون ثقيلاً ومؤلماً ، لأن الفعل حينها سيكون بحجم الوجود المتوقع إليه ، ومن ثم فإنه قد يصل إلى حجم التضحية بالوجود من أجل وجود أمثل ، وهكذا كان الفعل . إن الحجر الصغير قد هوى وتزعزع وجوده ، لكنه زرع الوجود برمته ، ليستيقظ فجر جديد من ظلمات عالم معتم ، كان يغشاه الليل قروناً وأهله غارقون في سبات طويل :

### فتح الفجر جفته فإذا الطو فان يغشى (( المدينة البيضاء ))

إن تمرد الحجر الصغير وانطلاقته قد أحدثت ( ثغرة ) في سد الوجود المظلم ، الذي بنته أيادي الأقدار وقضت على ( أحجاره ) أن تظل مجرد أحجار تملأ فراغاً ما لغايات ليست لها ، فتدقق الفجر منها مع الطوفان ، ليغمر المدينة بضياؤه الباهر ويبدد ظلامها الأزلي .

### النص المغلق والنص المفتوح

في ضوء تقسيم عبد القاهر الجرجاني السابق ، الكلام على ضربين من الناحية الدلالية ، أي (المعنى ) و(معنى المعنى ) ، يمكننا تصنيف النصوص الشعرية على ذلك الأساس إلى نوعين هما : (النص المغلق ) و ( النص المفتوح ) ، فالأول هو الذي يستعمل اللغة بدلالاتها الموضوعية لها في الأصل اللغوي ، وبهذا يكون نصاً أحادي الدلالة فلا يحتمل سوى دلالاته النحوية / السطحية ، وهذا النوع من النصوص غير قابل للتأويل ، لأن معناه مرتبط بظاهر اللفظ لا يتعداه إلى سواه ، كقول أبي الطيب المتنبى :

ومن البلية عدلٌ من لا يرعوي عن غيِّه وخطابٌ من لا يفهم<sup>(٣٤)</sup>

فهذا النص نص مغلق تتمركز دلالاته في بنيته اللغوية السطحية ، التي تتضمن الإشارة إلى أن من عظام الأمور التي يُبتلى بها المرء ردع الجاهل عن جهله وإعادته إلى رشده ، لأنه لا يرى في جهله جهلاً ولا في غيِّه غيًّا ، ولا يقلّ عن ذلك بلاءً مخاطبة من لا يفهم .

أما النص المفتوح فإنه نصٌ يتضمن ثنائية دلالية ، أو قد يتضمن تعدداً دلالياً وفق ما يستعمله الشاعر من تقنيات بلاغية ، أو صياغة أسلوبية ، أو تقنية رمزية بمرجعياتها المختلفة . ففي مثل هذه الحالات نكون أمام نصّ يتسم بالكثافة الدلالية ، التي تقتضي اجتياز الفجوة الدلالية التي تفصل بين الدال والمدلول عن طريق التأويل ، الذي من شأنه الكشف عن دلالة النص العميقة ، وهذا مرتبط

بقدره القاريء على التمييز بين بنى النصوص الشعرية ، وأنساقها اللغوية التي تجعل القراءة متمركزة في بنيتها السطحية ، أو تتجاوزها نحو بنيتها العميقة .

أن ستراتيجية القراءة السابقة ، تصدق على النص موضوع هذه الدراسة وهو ( الحجر الصغير ) ، نظرا إلى ما يتضمنه من بنية رمزية تضي عليه عمقا دلاليًا يتجاوز دلالاته السطحية ، التي تختزل دلالاته الشعرية بالتأكيد على أن لكل إنسان دوره في الحياة ، وعليه أن يقنع به فلا يغادره حفاظاً على انتظام الوجود واستقرار الحياة الاجتماعية ! غير أن هذه القراءة لا تتعدى كونها قراءة نحوية تجرد النص من شعريته العميقة ، ذلك أن رمزية النص تجعله مفتوحاً للاحتمالات التأويل ، فدلالته الشعرية ليست متمركزة في شكله اللغوي ، أي بدلالاته السطحية ، وإنما ينبغي تخطيها إلى بنية النص العميقة التي تحتضن المغزى الشعري ، ذلك أن المعنى المشار إليه سابقاً قد يكون محتملاً وممكنًا ، لو أن سياقات النص اللغوية اتخذت مسارات أخرى . غير أن توظيف رموز ( الليل ) و( المدينة البيضاء ) ، ووصف أهل المدينة بـ ( أهل الكهف ) ، وسكون المدينة وصمتها المطبق ( فلا جلبة ولا ضوضاء ) ، و( المقادر العمياء ) وشعور الحجر ( بحقارته ) ، و( الفجر ) الذي فتح جفنيه ، كلها توحى بأن قدرية غاشمة قد قضت على أهل المدينة بالسبات الطويل الأمد ، لأن تشبيه نوم أهل المدينة بأهل الكهف ليس اعتباطياً ، فالتشبيه المذكور يتضمن دلالة مزدوجة ، وهي الدلالة الزمنية ( طول الأمد ) ، والدلالة الكيفية لحالة النوم ( النوم القهري ) ، فأهل الكهف لم يلجأوا إلى الكهف بإرادتهم ، وإنما خشية من بطش سلطة جائرة من جهة ، ولأن الحكمة الإلهية هي التي قضت بذلك حفاظاً على بقائهم بالنوم الطويل ، كيما تمهد الأوضاع وتتحقق الغاية الإلهية من تلك الواقعة من جهة أخرى .

إن ثمة مغزى بعيداً يكمن وراء المحتوى الظاهر للنص ، فمقارعة الأقدار لا تكون إلا إذا كانت الأقدار ظالمة ، ومن ثم فلا بد من مقارعة القدر ، على نحو ما نلاحظ ذلك المعنى في قصيدة أبي القاسم الشابي ( إرادة الحياة ) :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة      فلا بد أن يستجيب القدر  
ولا بد ليلاً أن ينجلي      ولا بد للقيد أن ينكسر (٣٥)

وغالباً ما نلاحظ - في الأدب عامة - أن القدر العاشم هو مصدر شقاء الإنسان - وعلى الإنسان ألا يستسلم لذلك القضاء . فإذا كان ميزان عدالة الوجود مختلاً إلى حد يفقد الإنسان فيه إرادته وحرية ، فعليه أن يسترد حرية - بإرادة مضادة - ليمتلك وجوده ومصيره ، وفضلاً عن ذلك فإن ثمة فكرة جوهرية في النص لا بد من توكيدها لتستقيم دلالات النص ورموزه ، وهي أن السد الذي يحجب ذلك

القدر الهائل من ( الماء ) الذي يمتد ويتسع كالصحراء ، يخترن قوة كفعل الطوفان ، إنها قوة الحياة الهائلة الكامنة وراء ( السد ) ، فالسد الذي يعزل المدينة عن الماء المخترن / طاقة الحياة ، إنما يهدف إلى إمانتها / حرمانها من الحياة .

إن السد المذكور لا يفصح النص عن أغراضه أو الغرض الذي أقيم من أجله وعن أقامه ، لكن النص يربط بين الطوفان والفجر وهما يتضمنان دلالة رمزية واضحة ، فالطوفان قوة التغيير الكامنة والفجر هو الحياة ، مقارناً بالليل ( النوم = غياب الحركة / السكون ) ، وهي دلالات تتفق مع دلالة ( الموت ) ، بمعنى أن أهل المدينة ( موتى ) ، لأنهم عاجزون عن إحداث أية حركة أو جلبة أو ضوضاء ، إنهم أضال شأناً من الحجر ، لأن الحجر - هنا - يمتلك الشعور/ الوعي ، ومن ثم الإرادة والفعل . أما وصف المدينة بالبياض ( المدينة البيضاء ) فإنه يحتمل دلالة الموت المقترنة ببياض الكفن ، فهي مدينة مكفنة / ميتة / عاجزة عن الفعل والحركة . وربما احتل البياض دلالة البراءة فالبياض كثيراً ما يرمز إلى النقاء والخلو من الشر والفساد ، ومن ثم فهو يميل إلى معنى الضحية البريئة التي لا تستحق ما يحلّ بها من ظلم وأذى . ومن هنا فإن الشاعر حين قرن الطوفان بالفجر ، فإنه يؤكد الدلالة الإيجابية لفعل الحجر المتمرد على حقارة الوجود وظلم الأقدار .

إن ثمة مستوى دلالي عميقاً يكمن وراء معاناة ( الحجر ) ، الذي قضي عليه بالانتظام القهري في جسد السد ، يمكن تلمسه في وعي ( الحجر ) حقيقته الوجودية المغيية ، مقابل حركة الحياة خارج السد وفعاليتها ، إن إدراك الكائن قيمة وجوده بالتفاعل مع الآخرين ، قد جعل ( الحجر ) يدرك الفارق الجوهرى بينه وبين الأشياء الأخرى ، التي تمارس إرادتها بحرية لتعبر عن وجودها وإن بأفعال مجازية ، كالأرض التي ( ترشف ) الماء ، والماء الذي ( يروي ) الحدائق فيرفدها بالحياة ، أو تلك التي تشعر بقيمتها بشعورها بحاجة الآخرين إليها ، كالرخام الذي تصنع منه التماثيل ، أو الصخرة التي تكون بناء يأوي إليه الأحياء ، أو الدّر الذي تتنافس فيه الحسانوات ، إنه مغزى الوجود ومبرّره الذي يكمن في كون الكائن طرفاً في معادلة الوجود ، المغزى الذي يعبر عن تفاعل الإرادات ، الذي يُشعر الكائن بجدوى وجوده وضرورته في الحياة ، عبر شعوره بأنه موجود لغاية كونية متداخلة بين الغائية للذات والغائية للآخر .

إن قيمة الوجود لا تتحقق إلا في القدرة على التأثير في الحياة وإثارة اهتمام الآخرين ، فالأشياء التي تتراءى أمام وعي ( الحجر ) تمثل مركز استقطاب وجودي ( الجمال والحكمة والمضاء ) مقابل غياب قدرته على أن يكتسب تلك المزايا . وهذا ما عمق معاناته وشعوره المأساوي ، الذي يكمن في عدم قدرته على إثارة اهتمام الآخرين وهو ما جعل وجوده هامشياً ، فما من أحد يعبأ بوجوده المفرغ من أي جمال أو حكمة أو مضاء ، وهو مستوى من الوجود يحايث العدم ، إنه يجهل غاية وجوده التي تستلزم أن يكون فاعلاً في بناء الحياة ، لا أن يصبح عائقاً أمام ازدهار الحياة وإثرائها ، بأن يكون عنصراً أو

جزءاً من ( سدّ ) يحجب الحياة عن ( المدينة ) ، لقد قُضي عليه أن يكون ( حجراً ً ) ( في ( سدّ ) حجري ، سخرّه ( الليل ) ليبقي ( المدينة ) غارقة في نومها الكهفي / موتها التاريخي . ولعل هذه واحدة من الدلالات المسكوت عنها التي يبوح بها النص على نحو خفي ، فقد كره وجوده المجرد من الفاعلية والتأثير ، كما كره دوره السلبي الذي جعلته الأقدار العمياء ، عنصراً ً في فاعلية عبثية كرّسها ليل طويل ، خيم على المدينة البائسة بظلامه الثقيل قرونأً .

إن وعي الشقاء بداية لاستيقاظ إرادة تجاوزه وتخطيه نحو عالم أسمى ، وهذا يتطلب فعلاً جريئاً لا يخلو من مخاطر وتضحيات ، لأن الاستلاب إذا كان بلا ثمن ، فإن الحرية ثمنها باهض وأليم ، وكذلك كان فعل الحجر المتمرد الذي لم يغير فعله وجوده هو فحسب ، وإنما غير وجود المدينة برمتها بانقشاع الليل واستيقاظ الفجر ، الذي صاحبه انهيار السد واستيقاظ المدينة من نومها الأزلي ، على هدير الطوفان / الحياة المقموعة منذ قرون .

إن الماء / الطوفان يمثل حقلاً دلاليّاً ينطوي على دلالات عديدة متكافئة ومتضادة ، فقد يعني الحياة والتطهير من الخطايا والآثام ، كما يلاحظ ذلك في الأساطير والحكايات الخرافية في التراث الإنساني وفي الأدب ، ولذا فقد كان الماء / الطوفان عامل بعث وتجديد للحياة ، ونهاية لليل / الظلام / الموت ، تبشّر بولادة جديدة ، ذلك أنّ فتح الفجر جفنيه ، هو بداية حياة مشرقة وانطلاقة يقظة شاملة ، أيقظت الحياة وأهل المدينة من سباتهم الطويل . ولذا يمكننا القول إن النص من خلال بنيته الرمزية ، هو سبر لدور الوعي والإرادة في تجاوز بؤس الوجود واختراق لظلاميته ، بفعل التمرد والتضحية .

### ٣- المستوى اللغوي:

إن المستوى اللغوي لبنية النص الشعري ، يساهم - على نحو فعال - في تحديد المستوى الدلالي للنص ، فهيمنة صيغ معينة على ذلك المستوى لا بد أن يكون له مغزى دلاليّ ، يساهم في بنية النسق اللغوي العام . ولذا فإن ملاحظة بنية النص اللغوية تكشف عن ذلك المغزى ، فمن خلال تلك الملاحظة يمكننا تحديد الخصائص الأسلوبية للغة النص ، التي تقسم بنيته اللغوية إلى أربعة محاور ، لكل محور صيغة أسلوبية ونسق بنائي / نحوي ، يمثل حركة الدلالة عبر تلك الأنساق :

### ٣-١ المحور الوصفي :

يتضمن مجموعة الأبيات ( ١ - ٥ ) التي تتشكل من سلسلة من الجمل الفعلية ، المتعلقة بالزمن الماضي ، والجمل الفعلية تشير إلى دلالة الحدوث والتغير ، بمعنى أن ثمة حركة باطنة خفية لا تخلو من صراع وتناقض بين الليل ، الذي يسعى إلى ديمومة ظلامه واستمرار بقائه ، مقابل حركة غير متوقعة ، تنتال وسط الظلام وسكون الأشياء . إن المحور الوصفي يوحي بأن المشهد الاستهلاكي للنص

- على الرغم مما يرين على سطحه من مظاهر الصمت والسكون المطبق وسط ظلام ثقيل - يبطن ترقباًً وحذراًً من حدث وشيك ، وهو مشهد يقود مباشرة إلى مشهد آخر مغاير في المحور اللاحق

### ٢-٣ - محور التأمل :

ويشمل سلسلة من الجمل الإسمية في الأبيات (٦- ١١) ، وهي صيغ تتضمن دلالة الثبات والديمومة وانعدام الفعل / الحركة ، وهو ما يتطلبه الوضع النفسي لحالة التأمل ومعاينة الوجود بغية تبلور الوعي والتأهب للحركة المقبلة . إن عملية تأمل الوجود التي يمارسها الوعي إزاء حياته المقموعة المقيدة ، مقابل حركة الأشياء من حوله وفاعليتها في الوجود ، هي نتاج لمعاناة مريرة كشف عنها المحور السابق مُعبّراًً عنها بالأنين ، والمعاناة ممارسة نفسية شقية لوجود سُلبت حرّيته وإرادته في اختيار مصيره ، وحددت وضعيته الوجودية على نحو قهريّ ، فالشقاء والألم لا بد أن يوقظا الوعي ويشحذاه باتجاه التفكير بالخلص . وهذا المحور - رغم خلّوه من الفاعلية الظاهرة - لكونه محكوماًً بجمل اسمية / مونولوج داخلي ، محصور في فضاء الذات ، فإنه يمثل اختزالاً لأفعال مقبلة ، أو حالة من حالات إقعاء الوعي ، لتجميع قواه تأهباًً للحظة الوثوب .

### ٣-٣ - محور الشروع والفعل :

وهو يضمّ البيتين (١٢- ١٣) ويقوم على صيغة إنشائية باستخدام لام الأمر ، وهو طلب مجازي وليس حقيقياً ، لأن الأمر / الطلب الحقيقي هو خطاب بين ذاتين ، والإنشاء هنا صادر من الذات وإليها ، ولذا فإن دلالاته بلاغية وليست لغوية / نحوية ، بمعنى أن المتفوّه قد عزم على الأمر وقرّر قراره على تنفيذه ، وهي مرحلة من مراحل التأهب والاستعداد التام ، الذي لا يعوزه إلاّ تحديد لحظة القيام بالفعل . وها هي اللحظة قد واثت وتحولّ القرار إلى ممارسة فعلية في الجملة الفعلية (هوى) ، المعطوفة بالواو على السياق النحوي للجملة الفعلية (كرهت) . وأقول السياق النحوي لأن الجملة السابقة - وإن كانت محكومة بأسلوب الإنشاء - فهي - من حيث المعنى - خبرية ، فالعبارة في صيغتها النحوية الخبرية : (إني عزمت على أن أغادر هذا الوجود وأمضي ، لأنني كرهت البقاء) . وإذا تجاوزنا البنية الدرامية في صيغة ضمير المتكلم إلى البنية السردية في صيغة ضمير الغائب ، فإن الترابط النحوي بين هذه الجملة والجملة التي تمثل الانتقال من الشروع إلى الفعل ، سيصبح ترابطاًً دلالياًً واضحاًً ، إذ يصبح السياق (إنه عزم على أن يغادر الوجود ويمضي ، لأنه كره البقاء وهوى من مكانه ... ) . والمعروف أن العطف بالواو يشرك الجملة اللاحقة ، بما قبلها في الحكم بلا

فاصل زمني ، فالفعلان يقعان في وقت واحد ، الأمر الذي يوحي بأن القرار كان نهائياً وحاسماً ، بحيث لم يفصل بينه وبين الفعل السابق عليه فاصل زمني ، وهذا ما لا يترك مجالاً للتردد أو التراخي .

### ٣-٤- محور التحوّل والانقلاب :

وهو متضمن في البيت الأخير (١٤) ، الذي توحى صيغته اللغوية بوجود مساحة زمنية واسعة ، أعقبت فعل الحجر الذي هوى من مكانه ، ممهداً مسرح الحياة لاستقبال أحداث جسام وتغيرات جذرية شاملة ، فقد جاءت الجملة الفعلية المفعمة بالحركة مفصولة عما سبقها ، تاركة فسحة زمنية لالتقاط الأنفاس ، بعد سلسلة طويلة من الجمل الفعلية والاسمية المترابطة دلاليّاً وزمنياً .

إن فعل الحجر المتمرد كان فعلاً عنيفاً كعنف الحرية المقموعة ، ومن ثم فهو لا يخلو من معاناة وألم ، لأنه تحمل ما ينبغي على الآخرين فعله ، لأنهم كانوا يفتقرون إلى الوعي والإرادة ، التي تحرك ذلك الفعل لديهم . إنه قد تحمل جسامه ذلك الفعل العظيم الباهظ الثمن ، ومن هنا كانت شكواه كل ما في الوجود ، غير أنه رغم ذلك كان فعلاً عظيم الأثر ، لأنه غير معالم الحياة وبدّل شكل الوجود ، فقد انجلى الليل وانقشع الظلام ، لتنبعث الحياة وتبزغ شمس فجر جديد ، بعد أن أثقل الظلام جفنيه ، وأندفع الطوفان يطهر المدينة من خطايا سباتها الكهفي ، ورقودها الدهري المزمّن .

## الهوامش

- (١) ينظر إلى : فرديناند دي سوسير – علم اللغة العام – ت يوئيل يوسف عزيز – ص ٩١ .
- (٢) رولان بارت – نقد وحقيقة – ت د. منذر العياشي – ص ٩٢ .
- (٣) المصدر نفسه – ص ٣٤ .
- (٤) روجيه غارودي – البنيوية فلسفة موت الإنسان – ص ٣٩ .
- (٥) وليم راي – المعنى الأدبي من الظاهر اتية إلى التفكيكية – ت يوئيل يوسف عزيز – ص ٢٠ .
- (٦) إمبرتو إيكو – التأويل بين السيميائيات والتفكيكية – ت سعيد بنكراد – ص ١٢٦ .
- (٧) المصدر نفسه – ص ١٢٦ .
- (٨) وليم راي – المعنى الأدبي – مصدر سابق – ص ٢١ .
- (٩) بول ريكور – نظرية التأويل ، الخطاب وفائض المعنى – ت سعيد الغانمي – ص ٣٩ .
- (١٠) وليم راي – المعنى الأدبي – مصدر سابق – ص ١٠٨ .
- (١١) عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز – تح محمود شاکر – ص ٢٦٢ .
- (١٢) بول ريكور – نظرية التأويل – مصدر سابق – ص ١٠٠ .
- (١٣) عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز – ص ٢٦٢ .
- (١٤) ر. ل. بريث – التصور والخيال – ت عبد الواحد لؤلؤة – ص ٥١ .
- (١٥) هارولد بلوم فن قراءة لشعر – ت د. باسل المسالمة – ص ١٥ .
- (١٦) ر. ل. بريث – التصور والخيال – ص ١٦ .
- (١٧) د. شاکر عبد الحميد – الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي – ص ٢٢٢ .
- (١٨) د. عبد الحكيم بلبع – حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق – ص ١٦٦ .
- (١٩) ينظر إلى : د. محمد غنيمي هلال – الرومانتيكية – ص ١٧٢، ود. عبد الحكيم بلبع – مصدر سابق – ص ٢٠٥ .
- (٢٠) د. محمد غنيمي هلال – الرومانتيكية – ص ١٧٣ .

- (٢١) تلاحظ هذه الظاهرة في قصائد : ( العليقة ) و( الفراشة المحتضرة ) و ( البلبل السجين ) ،  
ينظر إلى : ديوان أبي ماضي - ص ١٣٠ ، ٤٢٧ ، ٥١٠ على التوالي .
- (٢٢) قصيدة ( الحجر الصغير ) ، ديوان أبي ماضي - ص ١٠٠ .
- (٢٣) المصدر نفسه - ص ٢٧٩ .
- (٢٤) قصيدة ( دودة ولبل ) ، المصدر نفسه - ص ٢٠٠ .
- (٢٥) قصيدة ( الضفادع والنجوم ) ، المصدر السابق - ص ٥٣٨ .
- (٢٦) قصيدة ( الكنار الصامت ) ، المصدر نفسه - ص ٣٧٤ .
- (٢٧) ينظر إلى : القصائد : ( أنشودة المطر ) و( مدينة بلا مطر ) و( مرثية جيكور ) ، ديوان  
بدر شاكر السياب - الأعمال الكاملة - ص ٤٧٤ ، ٤٨٦ ، ٤٠٣ على التوالي .
- (٢٨) ينظر إلى ديوان نازك الملائكة - الأعمال الكاملة - ص ٧٧ ، ٢٤٠ على التوالي .
- (٢٩) ينظر إلى تحليل د. إحسان عباس القصيدة في كتابه ( اتجاهات الشعر العربي المعاصر -  
ص ٢٩ - ٣٤ .
- (٣٠) د. محمد احمد فتوح - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - ص ١٩٠ .
- (٣١) بول ريكور - نظرية التأويل - ص ١٠٠ .
- (٣٢) ديوان أبي ماضي - ٥٧٢ .
- (٣٣) المصدر نفسه - ص ١٠٠ .
- (٣٤) ديوان المتنبي ، شرح العكبري - ج ٤ / ص ١٢٧ .
- (٣٥) أبو القاسم الشابي - ديوان أغاني الحياة - ص ١٨٣ .

## المصادر

- (١) أبو القاسم الشابي - ديوان أغاني الحياة - ضبط وشرح د. إميل كبا - دار الجيل - بيروت - ٢٠٠٢ .
- (٢) إحسان عباس (دكتور) - اتجاهات الشعر العربي المعاصر - عالم المعرفة - الكويت - فبراير ١٩٧٨ .
- (٣) إمبرتو إيكو - التأويل بين السيميائيات والتفكيكية - ت سعيد بنكراد - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - ٢٠٠٤ .
- (٤) إيليا أبو ماضي - الأعمال الشعرية الكاملة - دار العودة - بيروت - ٢٠٠٤ .
- (٥) بدر شاكر السياب - الأعمال الشعرية الكاملة - دار العودة - بيروت - ١٩٩٥ .
- (٦) بول ريكور - نظرية التأويل - الخطاب وفنائض المعنى - ت سعيد الغانمي - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - ٢٠٠٣ .
- (٧) ديوان أبي الطيب المتنبي - شرح أبي البقاء العكبري - ضبطه وصححه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي - دار الفكر - بيروت - ٢٠٠٣ .
- (٨) ر . ل . بريت - التصور والخيال - ت د . عبد الواحد لؤلؤة - دار الشؤون الثقافية - بغداد - ١٩٧٩ .
- (٩) روجيه غارودي - البنيوية فلسفة موت الإنسان - ت جورج طرابيشي - دار الطليعة - بيروت - ١٩٧٩ .
- (١٠) رولان بارت - نقد وحقيقة - ت د . منذر العياشي - مركز الإنماء الحضاري - دمشق - ١٩٩٤ .
- (١١) شاكر عبد الحميد (دكتور) - الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي - عالم المعرفة - الكويت - فبراير ٢٠٠٩ .
- (١٢) عبد الحكيم بلبع (دكتور) - حركة التجديد الشعري المهجري بين النظرية والتطبيق - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠ .
- (١٣) عبد القاهر الجرجاني - دلالات الإعجاز - تح محمود محمد شاكر - دار المدني بجدة - ١٩٩٢ .
- (١٤) فرديناند دي سوسير - علم اللغة العام - ت يونيل يوسف عزيز - دار الشؤون الثقافية - بغداد - ١٩٨٥ .
- (١٥) محمد فتوح احمد (دكتور) - الرّمز والرمزيّة في الشعر المعاصر - دار المعارف بمصر - ١٩٨٥ .

- (١٦) نازك الملائكة - الأعمال الشعرية الكاملة - دار العودة - بيروت - ١٩٩٧ .
- (١٧) هارولد بلوم - فن قراءة الشعر - ت د . باسل المسالمة - دار التكوين - دمشق - ٢٠٠٩ .
- (١٨) وليم راي - المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية - ت يوئيل يوسف عزيز - دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد - ١٩٨٧ .

## **Abstract**

This research aims at showing the merits of the structure of a linguistically poetic text represented by / in terms of semantic dislocation resulted from the use of stylistic , rhetorical techniques , and the other techniques of poetic performance that may help thicken / condense the text's language and deepen its semantic structure . This necessitates an interpretation that goes beyond the structure of the text's superficiality , and its content so as to uncover / reveal its probable deep meaning , that the context of the text connotes . This means the necessity of moving from the mechanism of elucidation to the strategy of interpretation .

From the practical side , this research tackles one of poetic texts for the great emigrant poet Elyia abo madhi , that is ( the little stone ) that is characterized by its symbolic structure that opens a wide horizon of interpretation and help to provide various readings of it . And this study will reveal or expose .