# تعليق النص
# الإلتفات من المتن البلاغي
# إلى التداول النقدي

## " شعر السياب مثالا "


**الأستاذ المشارك د / علي حـــداد**

رئيس قسم اللغة العربيـة – كلية الآداب ـ جامعة إب

# [ خلاصة البحث ]

تقترح هذه الدراسة صيغة محددة لقراءة النص وتحليله من خلال مصطلح تطرحه هو ( تعليق النص ) الذي يقصد به : دراسة ما يقوم عليه النص من انتقالات في آفاقه الموضوعية وفي بنيته ، وما تخضع له من قيم واشتراطات تعبيرية وبنائية .

ويستمد هذا المنهج المقترح أساس وجوده من خلال الاستفادة من واحد من المحسنات المعنوية في فن البديع وهو ( الالتفات ) الذي يعرف بأنه : ( انصراف المتكلم من المخاطبة إلى الأخبار ، ومن الأخبار إلى المخاطبة ، وما يشبه ذلك . ومنه الانصراف من معنى يكون فيه إلى معنى أخر ) .

وتسعى هذه الدراسة إلى توظيف مصطلح ( تعليق النص ) في الفاعلية النقدية ، على أساس أنه يمتلك كل مواصفات المصطلح النقدي ، وكذلك من منطلق جاهزيته للتداول في جميع مراحل العملية النقدية : القراءة والتحليل والتأويل والتقييم ، وربما ظهرت بعض مؤهلات تداوله أيضا في إمكانية تمثله في دراسة النص الإبداعي بتعدده النوعي والاجناسي ومجالات تداوله المرئية والمسموعة .

وقد تم وضع مصطلح ( تعليق النص ) في أربعة تشكيلات هي :

التعليق المنتهي ، التعليق المتكرر ، تعليق التشبيه ، التعليق المتداخل . ونستطيع - من خلال تمثل كل تشكيل منها — أن نقرأ النص قراءة نقدية متفحصة ونوجهه ونحدد له وجوده الدلالي والبنائي الخاص والمتميز ، وهو ما قمنا بتطبيقه على قصيدة ( أنشودة المطر ) للشاعر العراقي الكبير ( بدر شاكر السياب ) .

## مقدمة :

( ١ )

كنت أقرأ في ديوان السياب ، وفي قصيدته ( أنشودة المطر ) بالذات وأثار إنتباهي تداول الشاعر لتقنية خاصة في تنظيم أفكار القصيدة وفي تشكلها البنائي ، تقوم على نمط من الانتقالات في بنيتها وصيرورتها الدلالية . أعدت قراءة القصيدة لأكثر من مرة ، فازدادت الظاهرة عندي وضوحا : إن السياب يمسك بالفكرة ، ويبدأ بتقديمها في مسار من الانشداد التعبيري المؤثر وفي لحظة يوقف تدفقها على ذلك المسار أو يقوم بتعليقه ، ليتوجه إلى تمثل سياق آخر يندرج في ذات الحالة من الانثيال الشعوري ، ولكنه ينتج مستوى تعبيريا جديدا له أبعاد تمثل الفكرة الاساس للقصيدة ، وسياقاتها الفنية ، ولكن بإضافات أخرى ثم ما يلبث أن يعلقه هو أيضا ، أو يوقف تدفقه ، ليبدأ بملاحقة سياق جديد ، ربما أدى به ، وبحركة أرتدادية إلى السياق الذي إبتدأ منه .

وهكذا راحت القصيدة تواصل مساراتها .

رحت أتقصى تلك الظاهرة في قصائد أخرى للسياب ، فبدا لي الامر يقينا إن هناك تشكلا لاسلوب إدائي وضع السياب كثيرا من قصائده فيه ، يتساوق في كنفه المستوى الموضوعي والمستوى البنائي ، فحين كان الشاعر يعلق الفكرة لصالح أخرى ، ويواصل تلك اللعبة البنائية ملاحقا تمثلاتها في نفسه وافاقها الشعورية ، كان يمد أصابع هذا الاسلوب إلى بنية القصيدة الفنية ، فينتزعها من تداولية رمز معين ليعلقه ويخرج بها إلى رمز أخر ، ومن تبني شخصية ما – اسطورية أو تاريخية أو شعبية – إلى تمثل أخرى أو ينتقل من تشكل ايقاعي لوزن شعري إلى وزن أخر ، أو ينتزع القصيدة من هيمنة قافية إلى أخرى .

توقفت أتأمل هذه الظاهرة ، واقترح لها مع نفسي التسمية الاصطلاحية المناسبة ، وتلاحقت أمامي أكثر من واحدة ، غير أني وجدتني مستقر القناعة على ما أسميته ( تعليق النص ) لقربها من تفسير تلك الآلية التي هيمنت على كثير من قصائد السياب .

وأثيرت في ذهني أسئلة كثيرة عن طبيعة هذه الاسلوب وحدوده وتداوليته :

أفهل السياب وحده من تمثله في شعره ، أم أنه صورة أدائية تحققت تمثلاتهـــا في كثير من صيغ الأداء الشعري قديمه وحديثه ؟

وهل يقتصر تشخيص هذا الاسلوب على الشعر وحده ، أم تندرج في مســـاحته الأجناس الأدبية الاخرى ؟

وإذا كان قد تجسد في الأدب ، أفهو صيغة في الكتابة أم تمثل إدائي إنساني عام في الاستخدام اللغوي للتعبير عن الانثيالات الشعورية والفكرية ؟

وقلبت أكثر من كتاب ، واستمعت إلى أكثر من حديث ، وتابعت أنماط التعبـــير الفني – تمثيلاً وغناءً وطرائق تعبير لفظي أخرى . وأتسعت مساحة السؤال مرة أخـــرى : فهل ما أبحث عنه إنما هو ظاهرة ( أدائية في التعبير اللغوي ) تواضع الناس على استخدامها في مساقات وجودهم اللغوي المعتاد ؟ أم أن ذلك تشكيل لصورة سطحية مبتسرة في هـذه الحدود ، وإنما يتحقق لها وجود فاعل ومثير حين يتبناها الابـداع الأدبي والفـني صيغـة أدائية وفاعلية نشاط وتجسيد ، لتبرز من خلالها خصوصيات أدائية ذات قيمـــة تعبيريـــة مؤثرة ، يمكن استثمارها وتأشير مديات خصبها في الابداع ، وتشخيص تكويناتها وتحديد الكيفيات التي تحققت لها فيه ؟ . واذا كان الأمر كذلك ، وهو كذلك :

أفهل يمكن مناقلة هذا الاسلوب من خلال ملاحقة تمظهره في الابداع ، إلى مجـال الفاعلية النقدية ، وجعله مجساً لتفحص نقدي جاد يلاحق وجوده بالوصف والتحليـــل ، وتفكيك كيانه ، وإعادة تركيبه لصنع مساحة من التقويم والتقييم وما يتحقق من أبعـــاد الإنتاج الابداعي الخلاق بعد ذلك كله ؟

قمت بمراجعات اجرائية دائبة للنص السيابي ولسواه من تشـــكيلات النصـــوص الابداعية شعراً ونثراً ، وامتد بصر طموحي في تشخيص الظاهرة إلى مجالات التعبير الفـــني الحديثة ، ولاسيما في الفنون السمعية والمرئية . واستقرت خطى ملاحقتي اللاهثة ، وهـــي منشرحة إلى ما كان يتكشف لها من توصلات ، فرحة أنها تحقق اجتـــهاداً متواضعـــاً ، تطمح أن يحسب لها – على يقين من تشكل حقيقي لهذا ( الاسلوب / الظـــاهرة ) ومـــا يندرج في جسده من طاقات التداول النقدي الذي أردنا أن يكون شعر السياب مثالاً لـه ، ليكون عتبة – لنا ولغيرنا – لملاحقات نقدية عند شعراء آخرين أو في مجالات الإبـــداع

الأخرى ، سواءً ماكان منها ذا صيغة غنائية أم سردية ، أم متمثلاً لمساحة مشتركة منهما .

وبقى على أن أمتحن التسمية التى أمنت بظل دلالتها ( تعليق النص ) والتى أريد لها - كطموح مشروع - أن تحقق شيوعاً في التداول النقدي . وعلى قدر الاطلاع المتاح لي ، لم أجد أن تلك التسمية قد سبقت الاشاره إليها في الممارسات النقدية على مستوى التنظير أو التطبيق .

وكان على أن أنظر خارج حدود التسمية المقترحة إلى مساحة الدلالة التى تقولها علي أجد ما أعنيه منها مندرجاً تحت كنف تسمية إصطلاحية أخرى . عدت إلى كتب النقد الأدبي الحديث ، فلم أجدها تقدم لي أية تسمية أصطلاحية يمكن أن يكون محمولها الدلالي مشيراً إلى ما قصدته بـ ( تعليق النص ) . وبدا لي أن أتجه إلى كتب البلاغة ، ولا سيما تلك التى أهتمت بالمصطلحات البلاغية والنقدية ، وكتب البلاغة في تراثنا العربي خاصة توأم كتب النقد — فوجدتها تحفل بإشارات إلى مسميات عدة ، كلها يحمل جانباً بإشارات من الدلالة التى أبحث عنها . وللتحقق من التسمية الاصطلاحية التى تقترب أكثر من سواها من المشروع الاصطلاحي الذي أريد أن استزرعه نقدياً ، كان لابد من تبني رؤية واضحة عن مفهوم ( المصطلح ) ومساحة ما يتحرك إليه من دلالة ومدى المشروعية المتحققة فيه من خلال استجابته للاشتراطات التى تفرضها الجهات الاصطلاحية ، لمن تراوده نفسه في انتاج مصطلح ما . وهكذا عدت إلى المصطلح لأقايسه وتلك الاشتراطات من جهة ، ولما يقترب من محموله الدلالي من تلك المصطلحات البلاغية التى وضعتها وأياه في دائرة الدلالة المتقاربة أو المشتركة من جهة أخرى وكان أوفرها نصيباً من الملامسة المباشرة للتسمية التى اقترحتها هو مصطلح ( الإلتفات ) ( ANALLAGE ) (١) ولكن ليس بحدوده الصارمة التى أوقف عليها عند البلاغيين المتأخرين ، بل بالمساحة الخصبة التى أرادها له ( أبن المعتز ) بوصفه أول من توقف طويلاً عند هذا المصطلح ، وهو ما ستفصح عنه الملاحقة التاريخية لوجوده .

وعدت ثانية لأقايس حدود هذا المصطلح ( الإلتفات ) ومستويات التجسيد الابداعي من خلاله ، ومديات استثماره ، على التجربة الشعريه للسياب . وحين وجدت المصطلح يستجيب لمطامحي النقدية ، أنتهيت عند القناعة بأمكانية نقل دلالته المفهومية

من نسيجها البلاغي إلى فضاءات التداول النقدي ، لنخرج به ومن خلاله إلى تفحص التجربة الابداعية ، واستكناه مستوياتها الفكرية والبنائية ، وتقييمها . بل إن مناقلة المصطلح تعني استثمار أجزاء من أرضه لم تكن مستثمرة ، ومد أفق وجوده إلى ما لم يدخل في مساعي الدراسات البلاغية .

وكانت رغبتي تذهب إلى مصطلح ( تعليق النص ) الذي اقترحته ، وتتردد إليه وتسعى إلى إعطائه ثقلا دلاليا أكثر من مصطلح ( الإلتفات ) وكان يغريها بذلك أن ( الإلتفات ) قد استقر عند البلاغيين على قناعة وظيفية تضعه في مساحة محدده - سنتطرق إليها لاحقا - فضلا عن أن ترددا على مصطلحات أخرى قد شغلت بعض أولئك البلاغيين ، باثين فيها أنفاسا من دلالة ( الإلتفات ) لا سيما بعد أن أخرج بعضهم جزءا مما وضعه أبن المعتز في مجال حركته الدلالية إلى جسد تلك المصطلحات . وهكذا وجدتني أرى في مصطلح ( تعليق النص ) جماع ما اريده للمصطلح من دلالة ، تحتوي فضلا عن الأرض التي أمتد على مساحتها مصطلح ( الإلتفات ) مساحات أخرى من أرض جديدة وهو ما سنتوسع بذكره في ثنايا الدراسة .

( ٢ )

تحدد بعض المعجمات مفهوم كلمة مصطلح ( Terme ) على أنه " لفظ موضوعي يؤدي معنى معينا بوضوح ودقة ، بحيث لا يقع أي لبس في ذهن القارئ أو السامع " (٢)

ويعطي أحد الباحثين العرب أهمية للاتفاق والمواضعة الثقافية في الاستجابة والتمثل لاي مصطلح ، وهو في ذلك ينطلق من تلك المواضعة الأسبق والأكثر اتساعا التي تقوم عليها تداولية مفرده ما " فإذا كان اللفظ الادائي في اللغة صورة للمواضعة الجماعية فأن المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعة مضاعفة ، إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب الإصطلاح . فهو إذن نظام بلاغي مزروع في حنايا النظام التواصلي الأول " (٣) . ويؤكد الباحث ذاته أهمية التقعيد الإصطلاحي والإنطلاق منه إلى الملاحقة الموضوعية لاية ظاهرة علمية أو إنسانية ، إذ إن " مفاتيح العلوم مصطلحاتها ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى ، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منها

عما سواه . وليس من مسلك يتوسل بـــه الإنســـان إلى منطـــق العلـــم غـــير الفاظـــه الاصطلاحية " . (٤)

ويعد أحد النقاد المصطلح على أنه " تعميم أو تجريد ذهني لظـــاهرة أو حالـــة أو إشكالية علمية أو ثقافية " (٥) وإذا كان الناقد موفقاً في قوله بكلمة (تعميم ) أولاً فـــأن وسم الهيئة المفهومية للمصطلح ثانية بأنها ( تجريد ) بعيد عن الدقة ، فـــالمصطلح اختـــزان للدلاله النظرية والإجرائية التي وضع ليتمثلها . وهو تكثيف ما أن تذكر عتبتـــه الموجـــزة ( الكلمة – المصطلح ) حتى يندفع إلى الذهن محتوى مفهومي متســـع لدلالـــة وســـياق وإجراءات .

وكانت الدوائر التشريعية في مجال التداولية الاصطلاحية طرحت عـــدة مبـــادئ تفترض التمسك بها عند الاجتراح الاصطلاحي . ولنا أن نتوقف هنا في ما يخص بحثنا عند مبدأين منها هما : (٦)

– ضرورة وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلول المصطلـــح اللغـــوي ومدلوله الاصطلاحي .

– إستقراء التراث العربي وإحياؤه ، وخاصة ما استعمل منه أو ما اســـتقر مـــن مصطلحات علمية عربية .

وفي ظننا إن ما ندعو إليه من صيغة اصطلاحيـــة مجســـدة وباتســـاع لمفـــهوم ( الإلتفات ) في مصطلح ( تعليق النص ) تستجيب لذينك الشرطين ، فعلى مستوى المبـــدأ الأول ، ربما التصقت الدلالة الاصطلاحية بالمدلول اللغوي إلى درجة كبـــيرة في المناســـبة والمشاركة والمشابـــهة . أما المبدأ الثاني فيتحقق في كون المصطلح استثماراً أشمل واكـــثر اتساعاً للمصطلح البلاغي الموروث ( الإلتفات ) ، وسعي إلى إضفاء حيوية جديدة عليه .

إن دراستنا هذه تقترح توظيف مصطلح ( تعليق النص ) في الفاعلية النقدية علـــى أساس أنه يمتلك كل مواصفات المصطلح النقدي ومن منطلق جاهزيته للتداول في جميـــع صيغ العملية النقدية : القراءة والتحليل والتأويل والتقييم والتفحص لمختلف جوانب العمل الابداعي بتعدده النوعي والاجناسي ، كونه يحمل أفقاً متسعاً للتناول القرائي والاجرائـــي للابداع الأدبي ، ما كان غنائياً منه أو سردياً ، أو تمثلته الفنون المرئية والمسموعة من أفـــلام ومسلسلات وتمثيليات .

ونحن إذ ندعو إلى مصطلح ( تعليق النص ) نكون قد خرجنا بمصطلح (الإلتفات) من كونه مجسا بلاغيا ، لايمس من النص الا الملامح الخارجية - إذ لم يتح له أن يحفر في أرض النص - إلى تداولية نقدية تضعه ضمن الجاهزية العملية لدراسة النص وسياقات وجوده والكيفيات التي قام عليها . وهو ما سنحاول أن نطبقه على شعر السياب ، ساعين - بعد أن نضع المصطلح على محك التجريب والتفحص - إلى اشاعته والدعوة إلى توظيفه في سياق الممارسة النقدية المعاصرة .

# الفصل الأول

## الإطار النظري

**الإلتفات " لغة "**

ورد الإلتفات في لسان العرب بالدلالات الآتية : -

" التفت ، التفاتا ، ولفت وجهه عن القوم : صرفه ويقال : لفت فلان عن رأيه : صرفه عنه " (٧)

ويلاحظ إن الدلالة اللغوية للمفهوم قد استندت إلى محتوى مادي ، يتمثل في حركة جسدية ، تنحصر في حركة الرأس غالبا . ولعل الشريف الرضي قد تمثل هذه الدلالة المادية حين قال :

**وتلفتت عيني فمذ خفيت عني الطلول تلفت القلب (٨)**

ويبدو أن الدلالة الحسية هذه قد اتسعت بالمجاز ، فخرجت إلى المعنى الآخر الذي أوردته المعاجم : ( لفت فلان عن رأيه ) والعملية الحركية في هذا المستوى الدلالي الجديد تقوم على حركة في الذهن أي إن الإلتفات هنا يحصل بانتقال في الرؤية الذهنية إلى أفق أخر أو إلى مستوى تعبيري آخر . ولعل هذه الدلالة الذهنية هي ما سيتم استثماره في التداول الاصطلاحي الذي اخذت به الدراسات البلاغية ، حين وضعت ( الإلتفات ) ضمن المحسنات البديعية المعنوية التي قام عليها فن ( البديع ) ، مع اختلاف البلاغيين في تحديد مساحة الدلالة التي يتحرك عليها ، وهو ما قاد بعضهم إلى تقديم مصطلحات أخرى مقاربة . ولأجل هذه التعددية في حدود المصطلح ، سنؤجل الحديث عنه .

## تأريخية المصطلح :

تذكر كتب الأدب والبلاغة العربية القديمة الواقعة الآتية :

" حكي عن اسحاق الموصلي أنه قال : قال لي الاصمعي : أتعرف التفات جرير ؟

قلت : وما هو ؟ فأنشدني قوله :

**أتنسى إذ تودعنا سليمى بعود بشامة ، سقيا البشام (٩)**

" أما تراه مقبلا على شعره ، إذ التفت إلى البشام فذكره " (١٠)

وربما دلت هذه الواقعة النصية على أن الاصمعي ( ٢١٠ هـ ) هو أول من جلب انتباهه ذلك الاسلوب من تقديم أفكار القصيدة ، فسماه بالاسم الذي رددته من بعده كتب البلاغة حتى يومنا هذا .

لقد تلمس ما في بيت جرير من سياق تعبيري ، وانتقال به إلى انشغالات متداخلة . وربما أمكن تأويل ما قاله الاصمعي بالأتي :

فعنده إن جريرا كان منشغلا بتذكر صورة لسليمى في موقف توديعها الشاعر . وفي لحظة ما من السياق ، علق الشاعر صورتها ، حين استيقظت في ذاكرته صورة ذلك الشئ الذي كانت سليمى تلوح به مودعة : ( عود البشام ) الذي منحه الشاعر في لحظة التذكر تلك وجودا شعوريا ، فانشغل به مؤقتا عن الحالة الشعورية الكبرى التي تندرج صورة العود فيها : ( موقف الوداع ) . وكأن الشاعر حين علق صورة التوديع وما انثال فيها من مشاعر ، إنما تحقق ذلك لصالح جزء مادي ظلت هيأته شاخصة في ذاكرته ، فانشغل به ، ودعا له بالبقاء والرواء . وبذلك يكون جرير قد انجز مثالا جيدا لأسلوب الإلتفات رصده الاصمعي بذهنه النقدي الثاقب في مرحلة متقدمة جدا سبقت التحديد الاصطلاحي الذي قدم عن الإلتفات بعد أكثر من ثمانية عقود من قبل ابن المعتز ( ٢٩٦هـ ) . ومع ذلك فأن ما قدمه الاصمعي لا يعدو أن يكون التفاتة آنية منه ، إذ لم نجد له اشارات أخرى عن الإلتفات ، فهو لم يتقص أمثلته في شعر الشعراء الاخرين ، ولم يسع إلى اشاعته في التداول النقدي . وكان ابن قتيبة ( ٢٧٦ هـ ) قد ذكر الإلتفات فقال إنه " مخالفة ظاهر اللفظ معناه " (١١) . وفعل المبرد ( ٢٨٦ هـ ) الامر نفسه فعرفه بأنه " مخاطبة الغائب والشاهد (١٢) " . ومع ذلك بقي ما ذكراه بعيدا

عن أن يؤسس لرؤية موضوعية (١٣) . ومن هنا يمكننا أن نركن الى الحقيقة التي تقول أن تاريخية مصطلح ( الإلتفات ) هي ذاتها تاريخية ( البديع ) كله . فمنذ أن وضع ابن المعتز كتابه البديع ، أورد فيه ( الإلتفات ) في باب مستقل ، بل جعله أول باب بعد أبواب البديع الخمسة (١٤) : الاستعارة والجناس ، والمطابقة ، ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها ، والمذهب الكلامي (١٥) ، التي عدّها ( أصول البديع الكبرى ) . وقد عرف ابن المعتز ( الإلتفات ) بأنه : ( إنصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الأخبار ، ومن الأخبار إلى المخاطبة ، وما يشبه ذلك ، ومن الإلتفات : الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى أخر " . (١٦)

وافرد قدامة بن جعفر ( ٣٣٧ هـ ) للالتفات باباً في كتابه ( نقد الشعر ) الذي ذكر فيه أربعة عشر نوعاً من أنواع البديع . ويلاحظ ان قدامة جعل الإلتفات في واحد من الانواع الثلاثة التي ذكرها أبن المعتز له فقال عنه : " ومن نعوت المعاني ( الإلتفات ) وبعض الناس يسميه ( الاستدراك ) ، وهو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ، فكأنه يعترضه إما شك منه ، أو ظن بأن راداً يرد عليه قوله ، أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجعاً على ما قدمه ، فأما أن يوكده ، أو يذكر سببه أو يحل الشك . ومثال ذلك قول ( المعطل ) :

**تبين صلاة الحرب منا ومنهم إذا ما التقينا والمسالم بادن**

ويقول الرماح بن ميادة :

**فلا صرمه يبدو وفي الناس راحة ولا وصله يصفو لنا فنكارمه (١٧)**

واشار ابو هلال العسكري ( ٣٩٥ هـ ) في كتابه ( الصناعتين ) إلى الإلتفات الذي عقد الباب التاسع فيه للبديع . وسنلاحظ عنده أنه يجاري الاصمعي وقدامة فيما ذهبا اليه معاً فعنده ان الإلتفات نوعان : " فواحد أن يصرح المتكلم في المعنى ، فأذا ظننت أنه يريد أن يتجاوزه فيلتفت إليه ، فيذكره بغير ما تقدم ذكره ، كقول جرير .

**أتنسى إذ تودعنا سليمى بعود بشامة سقيا البشام**

الاتراه مقبلاً على شعره ثم التفت إلى البشام فدعا له وقوله :

**طرب الحمام بذي الاراك فهاجني لازلت في علل وأيك ناضر (١٨)**

فالتفت إلى الحمام فدعا له .

والضرب الاخر أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ، فكأنه يعترضه شك أو ظن أن راداً يرد قوله ، أو سائلاً يسأله عن سببه ، فيعود راجعاً إلى ما قدمه ، فأما يؤكده ، أو يذكر سببه ، أو يزيل الشك عنه " (١٩)

وذكر ابن رشيق القيرواني ( ٤٦٤ هـ ) الإلتفات في كتابه ( العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده ) فأورده ضمن الفنون البديعية ، وقال عنه : " وهو الاعتراض عند قوم وسماه اخرون الاستدراك ، حكاه قدامة " (٢٠)

وأشار الزمخشري ( ٥٣٨ هـ ) للالتفات في كتابه ( الكشاف ) (٢١) . وكذلك فعل الرازي ( ٦٠٦هـ ) في كتابه ( نهاية الايجاز في دراية الاعجاز ) ، وأورد له التعريف الذي قال به قدامة . (٢٢)

ولعل السكاكي ( ٦٢٦ هـ ) أول من قسّم البديع إلى محسنات معنوية وأخرى لفظية ، في كتابه ( مفتاح العلوم ) وقد أدرج ( الإلتفات ) ضمن المحسنات البديعية المعنوية . (٢٣)

وحين نصل إلى ضياء الدين أبن الأثير ( ٦٣٧ هـ ) فسنجده يستفيض في الحديث عن الإلتفات في كتابه ( المثل السائر ) حتى يستقصي جميع ما استقرت عليه دلالة المصطلح في الدراسات البلاغية المتأخرة ، ليصبح ما قاله أبن الأثير خلاصة الباب الذي أدخل فيه الإلتفات ، والذي ستصبح الدراسات البلاغية اللاحقة مجرد إعادة لما قاله أبن الأثير وتكراراً له .

يقول أبن الأثير معرفاً الإلتفات " وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله ، فهو يقبل بوجهه تارة كذا وتارة كذا . وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة ، لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة (٢٤) " . ويضفى عليه خصوصية ، فيقول بنعته بـ ( شجاعة العربية ) ويفسره بقوله : " وإنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي الاقدام وذاك إن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره ، ويتورد ما لايتورده سواه . وكذلك هذا الإلتفات في الكلام ، فأن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات . (٢٥)

ويضعه في ثلاثة أقسام هي :

- في الرجوع من الغيبة الى الخطاب ومن الخطاب الى الغيبة ( ٢٦ )
- في الرجوع عن الفعل المستقبل الى فعل الأمر ، وعن الفعل الماضي الى فعل الأمر ( ٢٧ )
- في الأخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل وعن المستقبل بالفعل الماضي ( ٢٨ )

## محاولة لتحديد المصطلح :

وإذا إنتهى ( الإلتفات ) الى ما انتهى اليه فأن الملاحقة المتقصية للمسار الدلالي الذي سلكه في الدراسات البلاغية ، تكشف لنا عن رؤى متباينة وخروج به الى مجالات متعددة من الفاعلية التي يتحرك على مساحتها ، وفي ما يدخل في كنفه من أنواع ، وحتى في التسمية الإصطلاحية التي أخرجت بعض سياقات نشاطه لتضفي عليها مسميات أخرى .

كان إبن المعتز قد أعطى للإلتفات في دراسته الرائدة له أبعادا دلالية ناضجة وذات سمة شاملة للمضامين والأنواع التي يحتويها . وهو ما سيوضحه التفحص الآتي :

وضع إبن المعتز ( الإلتفات ) في ثلاثة أنواع هي :

**١ -انصراف من المخاطبة إلى الأخبار :**

ومثل له بقوله تعالى : " وهو الذي يسيركم في البر والبحر حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة وفرحوا بها جاءتها ريح عاصف وجاءهم الموج من كل مكان وظنوا أنهم أحيط بهم دعوا الله مخلصين له الدين لئن أنجيتنا من هذا لنكونن من الشاكرين " (٢٩)

فالإلتفات هنا في قوله تعالى " حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة " وعنه قال إبن الأثير موضحا ( فإنه إنما صرف الكلام ههنا من الخطاب إلى الغيبة لفائدة وهي أنه ذكر لغيرهم حالهم ليعجبهم منها كالمخبر لهم ويستدعى منهم الإنكار عليهم ولو أنه قال : حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بكم بريح طيبة وفرحتم بها وساق الخطاب معهم إلى آخر الآية لذهبت تلك الفائدة التي أنتجها خطاب الغيبة ) (٣٠)

**٢ - انصراف عن الأخبار إلى المخاطبة :**

ومثل له بقول جرير :

**طرب الحمام بذي الأراك فشاقني لا زلت في علل وأيك ناضر (٣١)**

**٣ - انصراف من معنى يكون فيه إلى معنى آخر :**

ومثل له بقول أبي تمام :

**وانجد تموا من بعد اتهام داركم فيا دمع أنجدني على ساكني نجد (٣٢)**

ويلاحظ إن البلاغيين من بعد ابن المعتز لم يتفقوا على هذه الأنواع الثلاثة وذهبوا في أمرها مذاهب شتى ، فقدامة وأبو هلال العسكري توقفا عند النوع الثالث الذي يدور حول المعنى و لم ينظرا إلى النوعين السابقين . وما يلفت الذهن أن قدامة أورد له تسمية أخرى فقال : ( وبعض الناس يسميه الاستدراك ) ، وهو وإن لم يعلق على الأمر فأن ذكره لتسمية أخرى يؤشر جانباً من موقف لا يجزم بالأخذ بمصطلح الإلتفات ، وذلك ما سنجده قد أصبح قناعة تامة عند البلاغيين والنقاد اللاحقين ، حين أخرجوا هذا النوع من باب الإلتفات كلياً ونادوا بتسميات اصطلاحية أخرى . فقد سماه ( ابن وهب ) بـ ( الصرف ) (٣٣) وأطلق عليه ( أسامة بن منقذ ) تسمية ( الانصراف ) (٣٤) وقال ( الباقلاني ) أنه اعتراض في الكلام (٣٥) وقال ( ابن رشيق ) : هو الاعتراض عند قوم وسماه الآخرون الاستدراك (٣٦) وهو عند ( الحاتمي ) و (الصنعاني) تحت إسم ( الاعتراض ) (٣٧) وعند ( التبريزي ) (الاستدراك والرجوع ) (٣٨) وعند (ابن الأثير) ( العدول ) وسماه ( الاعتراض ) أيضاً . (٣٩)

ويبدو واضحاً تردد بعض أولئك البلاغيين بين أكثر من تسمية لهذا النوع كما ظهر في قول ( ابن رشيق ) و ( التبريزي ) و ( ابن الأثير ) . وحاول آخرون أن يضعوا حدوداً بين تلك المسميات فرأى ( الحصري ) مثلاً أن ( الإلتفات ) لا يكون إلا في بيت واحد أو آية واحدة . أما ( الاعتراض ) فقد يقع في البيت أو البيتين أو الثلاثة (٤٠) . وميز ( الرازي ) بينهما ، فحين عرف ( الإلتفات ) بالتعريف ذاته الذي قال به ( قدامة ) قال عن الاعتراض ( هو عبارة عن جملة تعترض بين الكلامين ، وتفيد زيادة في معنى غرض المتكلم . واستشهد له بقوله تعالى " فأن لم تفعلوا - ولن تفعلوا - فاتقوا النار التي

وقودها الناس والحجارة " (٤١) . وعندنا إن ما ذكره الرازي للاعتراض من وصف وتمثيل هو في حقيقته مندرج تحت باب الإلتفات فما الجملة الاعتراضية إلا صيغة إلتفاتية بسيطة .

وإذا كان معظم ما مر ذكره يمثل إتجاهاً في النظر إلى مفهوم ( الالتفات ) وما يخرج اليه من دلالات ، فإن الاتجاه الآخر الذي ساد في تحديد هذا المفهوم هو ذلك الذي رأى الإلتفات قاراً في النوعين الأول والثاني اللذين قال بهما ابن المعتز . وبذلك تحدد مفهوم الإلتفات عند ( الرازي ) و ( السكاكي ) الذي أخرجه من البديع وإضافة إلى البيان (٤٢) . وكذلك عند ( ابن الأثير ) الذي فصل فيه كثيراً ، واستنبط مجالات متعددة كما مر ذكره .

وهكذا نجد أنفسنا بآزاء موقفين كليهما خرج من بين يدي ما قاله ابن المعتز عن الإلتفات فموقف يختصره في النوعين الأول : انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الأخبار . والثاني : انصراف المتكلم من الأخبار إلى المخاطبة ، ويهمل النوع الثالث الذي أورده ابن المعتز أيضاً : " ومن الإلتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر " ويخرجه إلى مسميات أخرى على محمل الظن بأنها تدل عليه بانضباط اصطلاحي أكثر . أما الموقف الثاني فيتردد بين أكثر من تسمية ربما كان الإلتفات من بينها .

ونحن نستبعد ما قال به قدامة بن جعفر عن الإلتفات - وتابعه فيه أبو هلال العسكري ( وهو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى فكأنه يعترضه أما شك فيه أو ظن بأن راداً يرد عليه قوله أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجعاً على ما قدمه فإما يؤكده أو يذكر سببه ، أو يحل الشك فيه ) (٤٣) إذ إن هذا جزء من الإلتفات وليس الإلتفات كله وهو لا يتطرق إلى مجالات الفاعلية التي تنبني عليها طرائق تداول هذا المفهوم ، ولا سيما على مستوى الكيفيات التي تقوم عليها البنية اللفظية التي أشار إليها ابن المعتز . كما إن هذا التوصيف الذي قال به قدامة يقوم في جانب من مجال فاعليته على تصور أن هناك من سيرد على الشاعر قوله ، وبذا فإن قدامة يستحضر متلقياً ، ويضعه قيماً على تشكل النص . ويجعل الإلتفات نتاجاً لوجود ذلك الآخر وهيمنة ظله على المبدع وإبداعه . وسيكون الإلتفات على وفق ما رآه قدامة نتاج ذلك الوعي وليس جزءاً من نسيج النص الإبداعي ، أي أنه حالة متأخرة عن حالة إنتاج النص وسيرورته في ذات المبدع ، وأنه يقطع التراسل

العاطفي بين المبدع ونصه ، لتصبح التلونات الدلالية المتحققة من خلال أسلوب الإلتفات فيه تمثلاً خارجياً محكوماً بسطوة متلق مفترض يمد أصابع حضوره في مسار العملية الإبداعية .

أما أولئك البلاغيون الذين قالوا بتسميات اصطلاحية أخرى بديلة للالتفات فنحن نستبعد أيضاً كثيراً مما أوردوه من تلك المسميات . ففضلاً عن أنها لا تعدو أن تكون دالة على جانب مما وضعه ابن المعتز في كنف ( الإلتفات ) فإنها تبتعد - فيما هو قار فيها من دلالة - عن وصف المساق التعبيري الذي يؤطره مفهوم الإلتفات .

فالإلتفات غير ( الاستطراد ) (٤٤) ، لان الاستطراد ملاحقة لأكثر من موضوع ، فهو مهيمنة موضوعية ، تقع في المعنى وحده وتقوم على أساس من الاستفاضة في معالجة أكثر من فكرة ، وربما يؤكد حضور شخصية ( المبدع ) أكثر مما يؤكد حضور النص . وهو مدل على ثقافة ذلك المبدع وإلمامه بجوانب موضوعه وقدرته على ضخ مؤهلاته الثقافية فيه . وربما قاد ذلك إلى الانحراف نحو أفكار أخرى أو موضوعات تخرج عن سياق الفكرة الأساس . في حين يحافظ الإلتفات على سياق المعنى ، ويتحقق في مسار عملية تعليق المعنى الأول فكرة وبناءً - وايراد معنى جديد تواصلاً مع ذلك الموجود الأساس الممتد على مساحة النص كله . فالإلتفات لا يقوم -كما هو الاستدراك- على رؤية معرفية خارج النص ذاته . إنه متكئ على يقين التواصل مع الوجود المتحقق فيه ، ليتأصل المعنى السابق باللاحق ويتواشجان في تحقيق صيرورة واحدة لنص واحد كما أن الإلتفات يخرج إلى غايات فنية وجمالية في ابعاد النص الفنية ، ولا نجد لها مثل هذا الحضور في ( الاستطراد ) . والإلتفات غير ( الاعتراض ) (٤٥) لأن الاعتراض وجود معنى يندس في سياق المعنى الأصلي ولا يؤثر في سياقه ، وربما هو أجابة لسؤال مفترض يتأوله صاحب النص أو شك في ان يتحقق للسياق رد على معناه غير ما هو فيه كقوله تعالى " فإن لم تفعلوا - ولن تفعلوا - فاتقوا النار التي وقودها الناس والحجارة " الذي قال به الرازي كما مر ذكره (٤٦) وربما أمكن عد بعض صيغ الاعتراض ضمن تشكيلات الإلتفات البسيطة فأنواع من الجمل الإعتراضية قد تحتوي مستوى دلالياً من الإلتفات البسيط فقولك مثلاً ( محمد - عافاك الله - مريض ) يحمل صيغة التفاتية .

ومثلما هي الحال في الاستدراك ، فإن الاعتراض لا يكاد يخرج عن قيد المعنى إلى أفق التمثيل البنائي في النص .

والإلتفات غير ( الاستدراك ) (٤٧) إذ أن هذا متأسس على وعي بوجود نقص في الدلالة - لسبب أو آخر - يتم استكماله من خلال الاستدراك في حين أن ( الإلتفات ) اكتمال في الدلالة ، حين يفيض إناء المعنى ليتناول ما يؤسس لدلالة مضافة بما يعمق النسيج النصي ويشده .

وأخيراً فإن الإلتفات غير ( الانصراف ) لأن الانصراف مندرج فيه وهو شامل لمستواه في الدلالة الاصطلاحية . وربما أخذ بعض البلاغيين وصفهم للنوع الثالث من الإلتفات بأنه إنصراف من ورود هذه الكلمة في تعريف إبن المعتز له ، إذ إن الإلتفات ليس إلا إنصراف مؤقت عن المعنى السابق وتعليق له في خدمة المستوى الدلالي الشامل للنص .

لقد كان ابن المعتز أكثر دقة ووضوح رؤية حين حدد الإلتفات بتلك الأنواع الثلاثة التي ذكرها له لأنها جماع ما يقوم عليه هذا الأسلوب .

وربما كانت تجزئته ، من قبل الدارسين له لاحقاً ، في أنواع ومسميات اصطلاحية مختلفة نتاج وهم ، تسلل إليهم من ذلك التقسيم الثلاثي الذي قال به ابن المعتز ، وهو تقسيم نقول بإمكانية إرجاعه إلى نوع واحد من خلال تفحص مجالات الفاعلية التي حددها ابن المعتز للالتفات . فإذا ما قمنا بتفكيك تعريفه له يتضح لنا الآتي :

حدد ابن المعتز الإلتفات في :

١ - انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الأخبار وهو ما يمكن وضعه على النحو الآتي :

مخاطبة ← أخبار

( ضمير حضور / متكلم / مخاطب ) ( ضمير غائب + فعل ماض )

+ فعل ( مضارع / أمر )

إذ أن الانتقال من ( المخاطبة ) التي هي حضور إلى ( الأخبار ) الذي هو غياب يتم فيه تغيير مسار تشكيل النص على مستوى الضمير والفعل . فعلى مستوى الضمير بالانتقال من الضمائر الدالة على الحضور ( أنت / أنتِ / أنتم / أنتن )

إلى الضمائر الدالة على الغياب ( هو / هي / هما / هم / هنَّ ) ، وعلى مستوى الفعل بالانتقال من الفعل المضارع أو الأمر إلى الفعل الماضي

٢ - إنصراف المتكلم من الأخبار الى المخاطبة :

وهو مايمكن وضعه على النحو الآتي :

أخبار ← مخاطبة

( ضمير غائب + فعل ماض ) ( ضمير حضور ( متكلم / مخاطب + فعل مضارع / أمر )

إذ إن الإنتقال من الأخبار الذي هو غياب الى المخاطبة التي هي حضور يتم فيه تغيير مسار تشكيل النص على مستوى الضمير والفعل : على مستوى الضمير بالإنتقال من الضمائر الدالة على الغياب ( هو / هي / هما / هم / هنَّ ) الى الضمائر الدالة على الحضور ( أنت / أنتِ / أنتما / أنتم / أنتن ) . ويتم على مستوى الفعل بالإنتقال من الفعل الماضي الى المضارع بدلالته على الحاضر أو الى الأمر بدلالته على الحاضر والمستقبل .

٣ - الإنصراف من معنى يكون فيه الى معنى آخر :

وهو ما يمكن وضعه على النحو الآتي :

معنى أول ← معنى آخر

( ضمير + فعل + دلالة ) ( ضمير + فعل + دلالة )

ولايمكن أن يتشكل المعنى الذي سيتم الإلتفات إليه من معنى آخر إلا بتغير في سياق دلالة الفعل ، وهذا التغير باب يتساوى فيه الإنتقال من دلالة الفعل الى دلالة أخرى ، مع الإنتقال بزمنه الى زمن آخر .

وينطبق الأمر ذاته على دلالة الضمير إذ يمكن أن يكون الإنتقال بالمعنى من خلال الضمير ذاته حين ينتقل به الى دلالة فعل آخر ، أو يكون بإستعمال ضمير آخر ، سواءً أكان من ذات الصيغة الزمانية ( حضوراً أو غياباً ) أم حمل دلالة شخصية مغايرة ( أفراداً أو تثنية أو جمعاً ) . بل أن الأمر هنا يمكن أن يكون أكثر إتساعاً حين يندرج فيه الإنتقال الى ضمير المتكلم ( أنا / نحن ) أيضاً .

إن عودة لتدبر ما ذكرناه ، ربما جعلت الأمر واضحاً . فما عده إبن المعتز أنواعاً ثلاثة ، إنما هو نوع واحد ، وهذا النوع الواحد في حقيقته هو ما حمله مجال فاعلية النوع الثالث ( الإنتقال من معنى الى معنى آخر ) وما النوعان الآخران إلا وجود مبثوث في ثنايا ذلك النوع . ويمكن معالجة الأمر بصيغة أخرى ، فالإلتفات إنما يحصل بالتشكيلات الآتية:

- التفات شخصي ( تبدلات الضمير )
- التفات زمني ( تبدلات الفعل )
- التفات معنى ( تبدلات الموضوع )

وإذ ننظر إلى الإلتفات على أساس هذه التشكيلات يمكن أن نؤسس لقناعة أكيدة بتداخلها وما يضفيه أحدها على الصورة الدلالية للآخر .

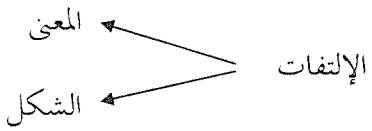
وحين يتداخل التشكيل الأول ( الشخصي ) مع الثاني ( الزمني ) فانهما يصنعان في حقيقة الأمر التشكيل الثالث الذي نرى فيه الوجود الأشمل للالتفات ، والتكوين الأخير الذي تلتقي عنده الصورة النهائية التي نقول بها لهذا الأسلوب . فلا شك في أن تغير الضمير يصاحبه غالباً تغير دلالة الفعل وربما نوعه . ومثله فإن تغير الفعل قد يساوقه تغيير في الضمير . وكل تغيير في طبيعة ( الفاعل ) و( الفعل ) في النص إنما سيقود إلى تبدلات في ( الموضوع ) ، وتلك - كما نراها - برهنة يقينية على أن النوع الثالث - الذي قال به ابن المعتز واخرج عند البلاغيين اللاحقين إلا مسميات أخرى - هو بؤرة الوجود التام لأسلوب الإلتفات . ومن خلال هذه الرؤية تفضي بنا الدراسة إلى ذلك الباب الواسع الذي نريد لأسلوب ( الإلتفات ) أن يدلفه ، ليتم استعماله كفضاء مفتوح ليس للمستوى البلاغي الذي ظل منكفئاً عليه بل الى آفاق التمثل النقدي . ولتبني هذا المستوى من الصيرورة نقترح للالتفات التعريف الإجرائي الآتي :

**( هو ما يحصل في النص من انتقالات أو تبدلات على مستوى المعنى / الدلالة ، أو على مستوى التشكيل الفني - لغة وصورة وإيقاعاً - تؤسس لتعليق النص - بمستوياته كلاً أو بعضاً - لصالح معنى آخر في سياق الدلالة الأشمل التي تؤطر مختلف التعليقات النصية ، وهي الدلالة التي تتكاتف تلك التعليقات لتجسيدها ) .**

إن مفهوم الإلتفات - بمحموله الاصطلاحي - الذي تقترحه هذه الدراسة يتأسس على الحيثيات الآتية :

١- تمتزج في التداولية البلاغية للالتفات سمتان فكونه واحداً من المحسنات البديعية يعني أنه شكل فني يتكئ في تمثلاته الأدائية في النص على تصور أنه وجود تزويقي يؤثث لحالة جمالية يظهرها ( الشكل ) المتحقق في المعنى . ولكنه يقع في حدود المحسنات البديعية المعنوية أي أن تحققه الجمالي لا يتم إلا في نسيج ( المعنى ) الذي لا بد له من جسد لفظي وشكل بلاغي .

إن حركية الإلتفات ( البندولية ) هذه تمنحه خصيصة أداء فاعلة إذ يتشكل مجال تحققه بما تظهره الترسيمة الآتية :




ولأن الجسد النصي شكل ومعنى متواشجان ، فأننا بمجرد أن نرسم ضلع المثلث الناقص نكون قد أشرنا انتظام بعدي العملية الإبداعية ( المعنى والشكل ) في كنف أسلوب الإلتفات . وهي الرؤية التي تبيح لنا - مرة ثانية - أن تشكله مفهوماً نقدياً .

**ولكن لماذا تقترح هذه الدراسة استخدام مصطلح ( تعليق النص ) بديلاً للالتفات ؟ أن ذلك يقوم على المسوغات الآتية :**

- تبنت هذه الرؤية مجمل الحقائق المستمدة من تأريخية مصطلح الإلتفات وهو يتعرض لتباين في النظر إلى دلالته وحدودها . وذلك ما أفصح عنه المسار التاريخي الذي تم الحديث عنه سابقاً . لقد أنتهى الإلتفات عند حدود مقننة التزمت بها الدراسات البلاغية وصار من غير الممكن إخراجه مما حددته له .
- مالت هذه الدراسة إلى أن تعيد للالتفات مساحته التي وضعها ابن المعتز له والتي تم اقتطاع جزء منها لصالح مسميات أخرى ، وهو أمر لا يمكن إنجازه بالعودة إلى مصطلح الإلتفات الذي أصبح مفهوماً قاراً عند حدود لا يمكن زحزحتها بسهولة . ومن هنا ارتأينا المناداة بمصطلح ( تعليق النص ) مصطلحاً محايثاً في جانب من الدلالة .

- إن ترك ( الإلتفات ) عند حدوده التي تمثلتها كتب البلاغة القديمة ولاحقتها الدراسات البلاغية الحديثة يعني الإبقاء على مصطلح ترائي تم تقنينه فيها يواصل تنفس هواء الوجود ( وإن كان في حدود أضيق مما قرره له مطلقه الأول ابن المعتز )
- أن مصطلح ( تعليق النص ) يقدم فضاء متسعاً لتفحص النص في وجوده الدلالي والبنائي ، وهو ما لم نجده في تداول مفهوم ( الإلتفات ) . إن المصطلح المقترح ( تعليق النص ) يبرر وجوده حين يتم استثماره في مسلحات في التأويل لم يتم استثمارها . وهو متمكن من ذلك بفعل اختزان معرفي وفني يمكن أن يدل عليه ليتماهى في التنفيذ الإجرائي النقدي .
- ربما عكس استخدام مصطلح الإلتفات ( في ذهن من استقرت صورته عنده بوصفه مصطلحاً بلاغياً ) أنه مجس لاستخراج حالات نصية مجتزأة من البنية الدلالية الشاملة للنص . ومن هنا فإن اقتراحنا ( لتعليق النص ) يراد به تجاوز تلك التصورات إلى تفحص لوجود أسلوب يمد نسغ حيويته في المساحة الكاملة للنص ، بحثاً عن آدائية خاصة تجسدت فيه .
- إن النظر إلى عملية إنتاج النص من خلال مفهوم ( تعليق النص ) تقوم على رؤية تجعل عمل المبدع وهو يؤسس لنصه شبيهاً بعمل من يصنع ( بساطاً ) من خيوط مادة معينة بألوان مختلفة . فهذا الصانع يقوم بعملية ( تعليق ) متواصلة إذ يمسك بالخيوط ذات الألوان المتعددة ليقوم بعملية من التداخل فيما بينها . وهو ما إن يمد خيطاً منها لمسافة معينة حتى يعلقه لصالح خيط ذي لون مختلف / سيقوم بتعليقه هو أيضاً ، ليأتي بثالث من لون آخر أو يعود بعد ذلك إلى الخيط الأول . وهكذا يستمر ذلك النشاط من تواشج الألوان والخيوط لينتج معنى مادياً ( البساط ) بشكل فني ( الخيوط بألوانها وأطوالها ) . إن أية رؤية نقدية فاحصة لما تم إنجازه ( مادياً ) لابد لها من أن تعود لتفحص التشكل المادي وطبيعته ( نوعية النسيج ومستوى جودته ) ثم لتمد بصرها الى تأمل التجسيد اللوني وما تم تمثله فيه والمساحات التي تحرك

عليها كل لون وحدوده التعبيرية ، ليتم بعد ذلك كله إبداء الحكم التقويمي المناسب .

ولعل عمل الناقد ، وهو يوظف مفهوم ( تعليق النص ) في دراسته إنما يتم بذات الملاحقة التفكيكية لسياقات النص ومجالات تدفقها ، والكيفيات التي يتم فيها تأجيل بعضها لصالح بعضها الآخر . ليصل أخيراً الى حكم يمسح وجود النص كاملاً .

وإذ تقرر ان لمصطلح ( تعليق النص ) التسويغ المؤسس الذي يؤهله للتداول ، فأن سؤالاً آخر قد يثار عن أهمية إجتراح مصطلح جديد يندرج في خضم الزحام الإصطلاحي المضطرب الذي يتحكم بالتنظير النقدي العربي المعاصر ، إذا لم يكن لهذا المصطلح جدواه النقدية المتمثلة بقدرته على اكتناه قيم مضافة يحقق فاعليته من خلالها .

**إن جدوى هذا المصطلح تتحقق – على وفق ما تهيأ لنا – في الجوانب الآتية :**

- إنجاز صلة بالتراث النقدي والبلاغي العربي ، حين يتأسس لهذا المصطلح وجوده المكتنف لمفهوم ( الإلتفات ) .
- إمتداد مساحة فاعلية المصطلح للتداول في الفنون الإبداعية الأخرى يؤسس لتواصل إبداعي خلاق بين تلك الفنون ، ويجيب عن الأسئلة المتعلقة بإستثمار جوانب من بعض تلك الفنون في جوانب التمثل لفنون أخرى ، وانسياح قيمها في بعضها بعض .
- تأكيد وحدة النص الإبداعي وإمتداد نسقها في أفنائه الدلالية والبنائية وإدراك عمق الترابط الجدلي بينهما . إن إسلوب ( تعليق النص ) يتمسك بالفكرة القائلة بأن ما يهيمن على النص في متونه الدلالية والبنائية إنما هي حالة شعورية واحدة ، تمتد نسغاً فاعلاً في نسيج النص ، على وفق الأنثيال العاطفي والذهني ، ونضح التجربة النفسية والعقلية . لأن النص – عند مبدعه الأصيل – بناء هندسي دقيق يخضع لإشتراطات الوعي واللاوعي معاً ، ويتشكل تحت هيمنتهما كينونة إنسانية مبدعة على طراز خاص .
- ربما أمكن من خلال تداول هذا المصطلح الوصول الى قناعات جديدة تؤدي بنا الى إعادة النظر في الأفكار التي صار بعضها من المسلمات في دراسة النص الإبداعي – كالحديث عن المقدمة الطللية في القصيدة العربية ، وأهمية

المقامات ودورها في التأسيس لفن روائي عربي . وما قامت عليه القصيدة المعاصرة من قيم أدائية ، وإستثمار التعددية في التشكيل الأدائي – غنائياً أو سردياً او كليهما – وصلة هذه القصيدة بالفنون التشكيلية والتعبيرية الأخرى . وغير ذلك من القضايا .

- إعادة الإعتبار لشخصية المبدع من خلال الوجود المؤثر لوعيه وثقافته وما تتسع له رؤيته من آفاق يتم إستثمار مدياتها في نص واحد أو في نصوص متلاحقة . ولأن النص فكرة وبنية تتأكدان في وعيه ولاوعية معاً – فان ملاحقة صيروتها التعبيرية تقوم في جانب كبير منها على البحث عن التناغم العميق بين المبدع ونصه .
- توفير فرص إجرائية تؤكد شخصية القارئ المتخصص في ملاحقة تراتبية النص وإعادة بنائه وسد الفراغات التي لابد من وجودها في بنيته من خلال ثقافة واضحة من المهم توافرها في شخصية القارئ ووعيه .
- يتبنى مفهوم ( تعليق النص ) الكتابة مجالاً لفاعليته وهيكلية بنائه أكثر من الكلام الشفاهي . ومن هنا نستطيع عد هذا المفهوم ( مفهوماً كتابياً ) يتحقق له وجوده من خلالها . لأن الكتابة تتيح فرصة زمنية أوسع أمام المتلقي في معاودة تأمل النص بقراءات متعددة . إذ أن فضاء القراءة للمكتوب مفتوح بعكس الكلام الشفاهي الذي ينغلق على صلة آنية بمتلقيه . ويتأسس الوجود الكتابي لمفهوم ( تعليق النص ) في وعي مبدع النص وصاحبه أيضاً ، إذ تتيح له الكتابة تبدلات في السياق ومستوى السرد وحركية الأفكار ، وهي أشياء يصعب تحققها بالمشافهة . لأن تجسيد هذه المستويات يحتاج الى تأمل وتقصي ودقة إختيار للوقائع وطرائق نسجها . ولأجل ذلك تعددت صيغ ( تعليق النص ) في الأدب المكتوب ، قياساً الى مدى فاعليتها في الكلام الشفاهي .
- لايطرح هذا الأسلوب نفسه – فيما يقوم عليه من إجراءات وما يقدمه من قراءات – بديلاً عن طرائق النقد الأخرى ومنهجياته في وسائلها وأدواتها ، وما تحقق لها من توصلات مهمة ، بل يسعى إلى مشاركتها

تلك التوصلات من خلال تأكيد بعضها أو مناقشة بعضها الآخر ، وتحديد موقفه منها ، مسايرة لها أو تقاطعاً معها .

# الفصل الثاني

## التطبيق

## قراءة في قصيدة ( أنشودة المطر ) لبدر شاكر السياب .

- **تقديم**

يتردد بصرنا ونحن نختار شعر السياب مثالاً لدراسة أسلوب ( تعليق النص ) إلى وجوده في الأداب والفنون على مختلف أجناسها ومسارات فاعليتها الابداعية ولتاكيد هذه الرؤية لا بد من دراسة بل دراسات مماثلة لما سنقوم به ، يكون همها تفحص تمظهرات هذا الاسلوب وتلمس صيغه ومستوياته ، وتعطي لنفسها الفرصة ، أن تتأمل البنى التعبيرية والسردية التي انجزت تشكلاً راسخاً له في الشعرية العربية عبر تأريخيتها الممتدة من العصر الجاهلي إلى يومنا هذا أو في النثر الفني العربي ، بشكله البنائي الذي أسسه الكتاب العرب القدامى : الجاحظ وابو حيان التوحيدي وسواهما ، أو في السردية العربية ، منذ ( ألف ليلة وليلة ) وحتى أخر تشكيل بنائي سردي حديث .

وفي عصر اخذت فيه الاجناس الابداعية بالاقتراب من بعضها بعض وتبادل التأثير وتلمس صيغ التمثل وما فيها من جوانب تعبيرية خاصة بهذا الجنس الابداعي أو ذاك ودسّها في نسيجها الدلالي والبنائي ، فأن أسلوب ( تعليق النص ) يقدم لنا مجالاً طيباً لدراسة الفنون الإبداعية الحديثة من أفلام ومسلسلات وتمثيليات ومسرح وموسيقى وغناء وتلمس الكيفية التي تم تداوله فيها ، وهوما يمكن أن يؤسس مثلاً لفهم موضوعي عن طبيعة العلاقة بين هذه الفنون والشعر المعاصر الذي مد آفاقه ليتمثل بعض صيغها الادائية والتشكيلية .

أظهرت لنا الملاحقة المتقصية لوجود أسلوب ( تعليق النص ) في شعر السياب

استجابة قصائده المتميزة لأن تكون مثالا ناضجا لهذا الاسلوب وقد ارتأينا أن نتوقف عند قصيدته ( انشودة المطر ) (٤٨) لنحدد من خلالها مجمل صيغ التشكيل التي تأسس عليها ذلك التعليق . لقد وضعنا اسلوب ( تعليق النص ) في أربعة تشكيلات ، نعتقد أنها تبرز الصورة العامة لوجوده في النص السيابي على المستويين الدلالي والبنائي ، وهي :

**١ – االتعليق المنتهي :**

حين يقوم الشاعر بتعليق الفكرة أو الجزئية البنائية نهائيا ، أي حين يوردها مرة واحدة ، ثم يتجاوزها كليا . وذلك التعليق يحصل في الغالب على مستوى الفكرة ، إذ يستمر المحتوىالشعوري الذي تمثلته تلك الفكرة المعلقة نهائيا بالحضور في الأفكار اللاحقة مؤسسا لقيم تعبيرية يتحقق وجود النص كله على وفقها .

**٢ – التعليق المتكرر :**

عند ما يقوم الشاعر بتعليق فكرة أو جزئية بنائية لصالح أخرى تالية ، ليعود بعد حين إلى تلك التي علقها ، فيعيد ذكرها بالهيئة ذاتها التي جاءت فيها أول مرة ، وربما كرر ذكرها أكثر من مرة بعد تعليق مستمر لسواها .

**٣ – تعليق التشبيه :**

حين يقوم الشاعر بعقد تشبيه بين شبئين ، يسعى من خلال ذلك إلى استكمال جزئيات صورة المشبه وتحقيق وجود مؤثر له ولكن المشبه به يستدرجه ، فينقطع إليه ، ويتشغل بذكر تفصيلات صورته .

**٤ – التعليق المتداخل :**

حين يقوم الشاعر بعمليات تعليق لأكثر من فكرة أو جزئية بنائية في النص ، محيلا إياه إلى نسيج متشابك من التعليقات المستمرة وهوأكثر التشكيلات تمثلا في النص الابداعي ويمكن النظر إليه بوصفه التشكيل الاكبر الذي يكتنف التشكيلات الاخرى ويستوعبها في إهابة وغالبا ما يحصل هذا التعليق في مقدمة القصيدة .

( ١ )

استوعبت قصيدة ( انشودة المطر ) مجمل التشكيلات التي اقترحناها لا سلوب ( تعليق النص ) ، وافصحت في ذلك عن حيوية كبيرة قامت عليها . فلم يكن تمثلها للتشكيلات التي نبحث عنها أقحاما خارجيا على جسدها بل لقد استجابت لما نريده منها بفاعلية ، وهي سمة تحسب لهذه القصيدة التي أخذت مكانة متميزة في الدراسات النقدية المعاصرة ، كونها وطبقا لما رآه أحد النقاد " فاتحة ما يمكن عده الشعر الحديث عند السياب " (٤٩). ولقد خشينا – بسبب الاهتمام النقدي المفرط الذي تعرضت له القصيدة الا نقول فيها جديدا ، و لم يعصمنا من تلك الخشية الا إدراكنا اننا نستخدم مجس تفحص مختلف ، يبيح لنا الاجتهاد في تبني قيم بحث وقراءة مختلفين للقصيدة ، بغض النظر عن التداول النقدي الكبير لها الذي تركناه جانبا ، لأننا أردنا أن نمتحن هذا الجهاز النقدي الذي إقترحناه لقراءة القصيدة ، بعيدا عن تأثيرات الأفكار والممارسات النقدية الأخرى . ومن هنا لم نشر في متن هذه القراءة إلى أية قراءة اخرى سابقة لنا . لقد اعطتنا ( انشودة المطر ) مثالا متميزا ، تلقيناه بارتياح ، في بحثنا عن قصيدة تستوعب أكبر عدد من تشكيلات أسلوب ( تعليق النص ) ، غير أن نسيج القصيدة المتشابك ، فيما قام عليه من مشاعر وبنية فنية مكثفة ، وضعنا أمام حالة من تداخل التشكيلات وتزاحمها في تكوينات النص ، بما فرض علينا في بعض الاحيان أن نكرر الاشارة إلى التكوين ذاته في أكثر من تشكيل .

( ٢ )

يمكن النظر إلى العنوان بوصفه عتبة أولى للنص جديرة بالتفحص والتأمل إذ " يشرق العنوان على النص لا ليضئ ما يعتم منه فحسب ، بل ليوجه القراءة كلها " وربما بدا عنوان القصيدة ( انشودة المطر ) مثيرا لشئ من الالتباس ، فقولنا به يوحي بدلالتين لكل منهما سياق خاص يفسر متن القصيدة .

فإذا كان المقصود إن القصيدة هي انشودة المطر ، أي ان المطر هو منشدها فإن الدلالة الأخرى ستكون عن منشد آخر يتغنى بها بخطاب موجه الى المطر . إن القول بأن

المطر هو منشدها يعني ان تساقط قطراته يشكل ترانيم إيقاعية خاصة تصنع انشودة له . ولعل في القصيدة ما يوحي بذلك :

**ودغدت صمت العصافير على الشجر**

واذن فان للمطر انشودة يترنم بها ويرسلها إلى الارض لتشربها وتشاركه مهرجانه الاحتفالي .

ولكن المجال الدلالي الذي اتسع له متن القصيدة ( يعلق ) هذه الدلالة لصالح الاخرى التي بدت اكثر وضوحا ، أن القصيدة انشودة يرددها الناس بصيغة ربما بدت أقرب إلى الابتهال ، كي يأتيهم المطر ليس بحدود ما تدل عليه المفردة فحسب . بل وبدلاله الخصب والنماء والخير ، وهم يفتقدون ذلك كله . وربما أوحى بالأمر ما قاله الشاعر مرة عن هذه القصيدة ، ومقتضاه أنه ولكثرة ترديده لكلمة مطر فيها انتابه احساس بأن السماء ستمطر فعلا . (٥١)

ولكن أي الدلالتين أقرب إلى ما سعت القصيدة ان تقوله ؟

ربما بدت النظرة التوفيقية هنا نافعة ، وعلى وفقها فإن العنوان موح بالدلالتين معا .

ان القصيدة تشير إلى ( كرنفال ) ، تغنى فيه ( انشودة المطر ) بأصوات موجودات متعددة ، فالناس ينشدونها داعين المطر ان يمدهم بمكارمه . وحين يأتيهم تتواصل مباهج أيامهم . ويشاركهم المطر ترديد تلك الانشوده المطرية المؤثرة .

وتوحي كلمة ( انشودة ) هي أيضا بدلالتين حين نتأمل صورتها الأدائية ، فهي قد تشير إلى ترنم ( فردي ) يقوم به شخص واحد ، أو تكون ترديدا لجموع من الناس . وسنجد إن متن القصيدة يتداول كلا المعنيين . فإذا كان القسم الأول من القصيدة أنشودة ذات مفردة تخص الشاعر وهمومه ، فقد تم ( تعليق ) ذلك ، لينفتح القسم الثاني على إدائية جماعية يشترك فيها أبناء العراق جميعا ، في تعبيرهم عن المعاناة التي يعيشونها على مر عصور وجوهم الانساني المستلب .

( ٣ )

يقوم تصورنا للقصيدة على أنها ثلاثة أقسام ، مسبوقة باستهلال غزلي . وحين يعكس القسم الأول ، مع تلك المقدمة الغزلية ، مشاعر ذاتية تخص الشاعر وحده ، فان ذلك سيتم تعليقه ليبدأ القسم الثاني بصورة بوح جماعي تماهت الذات المفردة فيه ، ثم ليتم تعليق ذلك كله ثانية ، ليأتي القسم الثالث شديد التكثيف ، ومؤلفا من كلمتين فقط : **ويهطل المطر**

وبه يكون قد تحقق الخلاص المرتجى الذي أوصل السياب ذلك التمثل الشعوري المتثال في القصيدة إلى فضائه .

( ٤ )

يمثل استهلال القصيدة الغزلي واحدة من سمات الشعرية العربية الموروثة التي تقوم على بدء القصيدة بالغزل ، من خلال ذكر ديار الحبيبة والوقوف عندها ورسم صورة حسية لملامح تلك المراة المستحضرة في ذهن الشاعر ، وهوما ترددت عليه قصائد الشعراء العرب في العصور الماضية ، حتى أن الامر أثار استغراب أبي الطيب المتنبي فقال بيته المشهور :

**إذا كان مدح فالنسيب المقدم أكل فصيح قال شعرا متيم (٥٢)**

وخص السياب عيون الحبيبة ، تلك المراة المجهولة ، بمقدمته الغزلية تلك . والتغزل بالعيون هوأيضا من الاستهلالات الشعرية الكثيرة في ديوان الشعر العربي القديم ولعلنا سنتذكر المتنبي ثانية حين نشير إلى مطلع أحدى قصائده :

**لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقى وللحب ما لم يبق مني وما بقى(٥٣)**

ولا يطرح السياب رؤية جمالية لعيون تلك المرأة ، انه ( يعلق ) ذلك تاركا لنا أن نستمده من الصورة المفعمة بالحيوية التي رسمها لها :

**عيناك غابتا نخيل ساعة السحر**
**أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر**
**عيناك حين تبسمان تورق الكروم**
**وترقص الاضواء كألا قمارفي نهر**

**يرجـــه المجذاف وهنا ساعة السحر**

العينـــان هنـــا بلـــون داكـــن الخضـــرة ، وربمـــا مالنـــا إلى الســـواد فـــهما ( غابتا نخيل ساعة السحر ) .

ولغابة النخيل صورة أخرى في شعر السياب تناقض الصـــورة الحميمـــة الـــتي استعارها هنا للعيون ، وتلك الصورة واقعية وتقوم على احاسيسه المنبعثة مـــن طفولتـــه حين تعتم غابات النخيل أو تكاد في ساعة الغروب :

**وهي النخيل**
**أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب**
**فاكتظ بالاشباح**
**تخطف كل طفل لا يؤوب**
**من الدروب (٥٤)**

لقد تم تعليق هذه الصورة واستعيض عنها بأخرى مستمدة من ذاكرة أكثر نضجا تحيل تلك الغابات إلى تشكيل جمالي مؤثر . وتعبير النخيل في السحر يمتلك طاقـــة ايحـــاء متفائلة ، فالسحر بدء يوم جديد ، في حين تنغلق صورة ( النخيل في الغـــروب ) علـــى هواجس وقلق وخوف من ليل قادم .

( ٥ )

تبدو المقدمة هذه مثالا لتشكيل ( التعليق المنتهي ) حيث لا يعـــود الشـــاعر إلى ذكرها ثانية . لقد قالها وافرغ فيها كما من الإنثيالات الشعورية التي ستستمر نسغا فـــاعلا في مستويات تكوين القصيدة اللاحقة إن عودة إلى وجود المقدمة الغزليـــة في القصيـــدة العربية الموروثة ، لا سيما القصيدة الجاهلية التي ارست بنية هذا التقليد - ستفضي بنا إلى فهم هذا الامتداد الشعوري على الرغم من ( التعليق النهائي ) لتلك المقدمة . أن ما يحكـــم القصيدة الموروثة هو هذا النوع من التعليق الذي يهمن على البنيـــة الدلاليـــة ، إذ يقـــوم الشاعر بتعليق المقدمة الطللية أو الغزلية ( تعليقا نهائيا ) وكأنه استنفد منها كل ما فيها من محتوى عاطفي ينسجم مع ما يريد من القصيدة قوله . وحين يعلق تلك المقدمـــة ، فانـــه يكون قد مهد لتناول شعوري مضاف من خلال محتوى دلالي آخر . وهذا المحتوى ليـــس

موضوعا مستقلا عن تلك المقدمة - كما فهمه البعض - فهو لا يجسد حالة منفصلة عن تلك المقدمه بل يتواصل مع الحالة الشعورية التي تكتنفها وسواه من الافكار التي قد تظهر لا حقا ، وبعد تعليقه هو أيضا ، وهكذا ، فالشاعر وهو ينهي الوجود الموضوعي لمجال تعبيري ما ، فإنه ( يعلقه ) على مستوى الفكرة ، ولكنه يواصل وجوده على المستوى الشعوري حين يتمثل الموضوع اللاحق الحس العاطفي السابق ذاته والرؤية الانفعالية ذاتها . وكذلك يواصل الموضوع السابق وجوده في اللاحق من خلال البناء الفني فالوزن سيستمر في هيمنته ، كذلك القافية .

لقد فعل السياب الامر ذاته ، فقد وضع لقصيدته مقدمة غزلية سيقوم بتعليقها ( نهائيا ) على مستوى الفكرة ، ولكنها ستواصل حضورها في مسار العاطفة المتحكمة في القصيدة ، فمنذ البدء يمتد النسغ الشعوري الذي سيهيمن على القصيدة ، ليؤثر في تلك العيون ويصيبها بما سيفرضه على سياق النص من معاناة :

**وتغرقان في ضياب من أسى شفيف**
**كالبحر سرح اليدين فوقه المساء**
**دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف**
**والموت والميلاد والظلام والضياء**

هكذا تبدأ المعاناة تفجرها الاليم فتصيب العيون ، لتتجه بعد ذلك نحو ذات الشاعر ثم ليتجذر وجودها في مساحة الألم المتسع لكل أبناء الوطن .

ومن التعليق المنتهي ذلك المقطع الذي جاء في القسم الاول :

**أصيح بالخليج : " ياخليج**
**ياواهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردئ**
**فيرجع الصدى**
**كأنه النشيج**
**" ياخليج**
**ياواهب المحار والردى**

وقد كرره في القسم الثاني ، وهو ما سنتوقف عنده مرة أخرى في ( التعليق المتكرر ) . ويقوم هذا المقطع على ( صوت وصداه ) وسنرى إن هذا الصوت

يحمل ادراكا واعيا بحقيقة البحر ( الخليج ) الذي يوجه النداء إليه ولكن ذلك يأتي عنده ممزوجا برغبة متفائلة . ويقوم الشاعر بعرض تلك الرغبة المتفائلة أولا ، فيبدأ النداء بما يطمح إليه الطامح من خيرات ذلك الخليج : " يا خليج يا واهب اللؤلؤ والمحار " ثم يورد الجانب الآخر من حقيقة ذلك الخليج ، فهو يهب ( الردى ) أيضا .

وعلى العكس من الصوت فإن صداه يقضى على تلك الرغبة المتفائلة فهو يرجع خاليا من كلمة ( اللؤلؤ ) إذ يعلقها ( تعليقا نهائيا ) مع ان ما يفترض في الصدى عادة أن يقع الحذف في كلمته الأخيرة : ( الردى ) . ولكن هذا الصدى يقلب توقعاتنا فكأن البحر اقتطع تلك الكلمة المجسدة للأمل . أن الصدى يرجع نشيجا ، ليعكس الخيبة والفشل : فكل ما يمنحه الخليج لغواصيه محارا فارغا وموتا مجانيا .

( ٦ )

يظهر تشكيل ( التعليق المتكرر ) في أكثر من موضع في القصيدة ولعل أبرز صور ذلك التعليق تكرار الشاعر لكلمة ( مطر ) ثلاث مرات في ثنايا مقاطع القصيدة .

حصل هذا التكرار مرتين في القسم الاول وست مرات في القسم الثاني ويبدو ان الامر خاضع لطبيعة كل قسم منهما . فكون القسم الاول ذاتيا هو الذي نحى به إلى هذا التداول المحدود اذ لم تستطع ذات الشاعر ، وهي تمارس ( الابتهال المطري ) إلا المشاركة المحدودة فيه ، وسنرى أن هذه المشاركة تذهب إلى تذكر الماضي مرة وتحتفظ بالاخرى إلى الحاضر الحزين ، بصيغة سؤال لتلك المراة المجهولة ... الامن ذكر عينيها ، عما يثيره المطر في النفس :

**أتعلمين أي حزن يبعث المطر ؟**
**وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ؟**
**وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع ؟**

لقد أدركت الذات الوحيدة — ذات الشاعر — ان انشودتها لن تثمر شيئا ، وهي تؤدى بذلك الصوت المنفرد ، ومن هنا انتهى القسم الاول — المخصص لها — من دون اشارة للمطر ، وعلقت ، ليتفجر وجودها المتكرر لمرات ست في القسم الثاني ، حيث تتعالى أصوات الجموع التى اندغمت ذات الشاعر بها في ندائها الابتهالي :

**مطر ....**

**مطر ....**

**مطر ....**

**سيعشب العراق بالمطر ..**

ويلاحظ أن كلمة ( مطر ) ، وفي المقاطع الثمانية التي وردت فيها كانت تأتي ( نكرة ) وهو ما يشير إلى ان تلك الاصوات التي ترددها لاتتحدث عن مطر بعينه ، فهي قد عانت من الجدب الذي امتهن وجودها الانساني ، وهي تجد في المطر أيا كان نوعه ما سيغسل كيانها من جدبها الممض هذا .

وفي القسم الثالث : **ويهطل المطر**

لانجد صيغة التكرار الثلاثية التي واجهتنا في القسمين السابقين ، فقد تم تعليق ذلك نهائيا ، بعد أن أدى تكرار الكلمة بصيغتها الطقسية تلك ما أراده الشاعر منها وفي هذا المقطع جاءت الكلمة معرفة ( بأل التعريف ) وتلك مسالة طبيعية ، فقد هطل المطر وتم تعرفه وتحقق الامل .

وتكرر المقطع الاتي في القصيدة :

**في كل قطرة من المطر**
**حمراء أو صفراء من اجنة الزهر**
**وكل دمعة من الجياع والعراة**
**وكل قطرة تراق من دم العبيد**
**فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد**
**أو حلمة توردت على فم الوليد**
**في عالم الغد الفتي واهب الحياة**

أن هذا المقطع الذي تم تكراره مرتين في القسم الثاني يقوم في بنيته على جملة اسمية ، بما يوحي بثبوتية المحتوى الذي يعبر عنه واستمراريته في التشكل حاضرا ومستقبلا ، بما يحمله من نبؤة وأمل بغد بهي . وكونه تكرر في القسم الثاني ( الجماعي ) يعني أنه

محتوى انساني تداولته القصيدة ، بما تدعو إليه من بشارة للمستقبل لا سيما حين ثم اختتام هذا القسم به .

وكرر الشاعر المقطع الذي أشرنا إليه سابقا : " **أصيح بالخليج** ... "

فقد ذكره أولا في خاتمة القسم الاول ، ليعكس الخيبة الذاتية . فالشاعر وهو يتأمل وطنه الذي يفصله الخليج عنه ، يتمنى أن يخاطبه بأمنية تلج في اعماقه : أن يعود إلى وطنه العراق ، وكأنه يتمنى على الخليج ان يحققها له . لكن حين ياتيه الصدى بذلك الترديد المقطوع يعلق الشاعر أمنيته ، ويتروي مع حس الخيبة والفشل . وحين يعود إلى تكرار المقطع مرة أخرى في القسم الثاني فمن أجل أن يؤكد حضوره الذاتي بمالـه من معاناة خاصة يضيفها إلى معاناة الجموع من ابناء وطنه . إنه يعيد تأمل تلك الرغبة المعتملة في نفسه التي علقها في خاتمة القسم الأول ، فربما حقق لـه الخليج رغبته في العودة إلى وطنه ، إذا ما كرر النداء له ولكن الصدى يرجع اليه ثانية بالصيغة السابقة ذاتها ، بل ويقدم له الخليج ( عيانا ) بعض ما يمكن أن يناله من يطمع بمكارمه :

**وينثر الخليج من هباته الكثار**
**على الرمال : رغوة الاجاج ، والمحار**
**وما تبقى من عظام بائس غريق**
**من المهاجرين ظل يشرب الردى**
**من لجة الخليج والقرار**

وحين يرى الشاعر ذلك كله يعلق أمنيته نهائيا ، ليعود إلى وطنه ، فيتحدث عن معاناته مع تلك الافاعي التي تسرق رحيق الحياة من زهرة . ويقدم نظام التقفية صورة أخرى من صور ( التعليق المتكرر ) لقد بدأت القصيدة بقافية الراء ، وأنتهت بها أيضا . وربما بدت تلك إستجابة لكلمة ( مطر ) التي ترددت في القصيدة لـ خمس وثلاثين مرة . وهو ما يقرب منه عدد المرات التي تكررت فيها قافية الراء بعد إستبعاد جملة ( مطر . . مطر . . مطر ) الثلاثية ، حيث تكررت لـ ( ثلاث وثلاثين مرة ) وبنظام من التعليق المتكرر لها ، وبمجيء قافية أخرى مختلفة ، سرعان ما يتم تعليقها هي أيضا .

( ٧ )

يهيمن التشبيه على القسم الاول من القصيدة على نحو لافت ، فقد تكررت صيغته في هذا المقطع لست عشرة مرة ويمكن وضع ذلك التشبيه في نمطين أو لهما ( التشبيه المباشر ) من مثل :

- **عيناك غابتا نخيل ساعة السحر**
- **أو شرفتان راح يناءى عنهما القمر**
- **ترقص الاضواء كا لأقمار في نهر**
- **كالبحر سرح اليدين فوقه المساء**
- **كنشوة الطفل إذا خاف من القمر**
- **كالدم المراق ، كا لجياع**
- **كالحب ، كالاطفال ، كالموتى ، هو المطر**

أو التشبيه باستخدام الحرف المشبه بالفعل ( كأن )

- **كأنما تنبض في غوريهما النجوم**
- **كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم**
- **كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام**
- **كأن صيادا حزينا يجمع الشباك**
- **كأنما هم بالشروق**
- **كأنه النشيج**

واذا كانت معظم حالات التشبيه تقوم على علاقة المشابهة البسيطة فأن بينها ما تقدم نمطا خاصا من التشبيه المتميز الذي نستطيع وصفه بـ ( التشبيه التمثيلي ) وهو ما يعكس تشكيلا خاصا من التعليق اسميناه ( تعليق التشبيه ) كقول الشاعر :

**تثاءب المساء والغيوم ما تزال**
**تسح ما تسح من دموعها الثقال**
**كأن طفلا بات يهذي قبل ان ينام**
**بأن أمه التي افاق منذ عام**
**فلم يجدها ، ثم حين لج بالسؤال**

**قا لوا له : " بعد غد تعود .. "**
**لا بد أن تعود**
**وان تهامس الرفاق أنـــها هناك**
**في جانب التل تنام نومة اللحود .**

لقد اتسعت في هذا التشبيه مســـــاحة المشـــبه بـــه لتـــبرز فاعليـــة تجســـيدية وحركية مؤثرة .

وتتضح صورة التعليق هنا حين تنشغل القصيدة وبعدد كبير من اســـطرها بلـــم أطراف صورة المشبه به ، فكأن الشاعر وهو يعقد صلة المشابـــهة لم يجد مجالا لانضـــاج دلالتها الا بتعليق المشبه والا نعتاق من سطوته إلى المشبه بـــه الـــذي يتـــداول تشـــكيلا حيويا ، تفاعل الشاعر مع تكويناته وانقطع اليها . لقد علق الشاعر صورة المشبه ( الغيـــوم التي تسح ما تسح ) لصالح صورة المشبه به ( الطفل الذي يبكي متذكـــرا أمـــه ) وهـــو السياب ذاته ، الذي كانت الطفولة أكبر ملاذاته ، وأقربـــها إلى خلق الطمأنينة عنـــده . فأزاء حاضر لم يمنحه إلا أحاسيس الخوف والقلق والحاجة ، وخيوط المرض التي راحـــت تنسج نهايته الأليمة ، ومستقبل ليس له فيه اشراقه أمل ، لم يجد الســـياب الا المـــاضي ، يستحضره ويزيل عنه غيار السنين . وليس في ماضيه ما هو اقرب إلى نفسه من طفولتـــه ، حتى مواقف الحزن فيها ، فراح يستعيد بعض تفصيلاتها في شعره ، كما هي الحال في هذه القصيدة ، فما ان عقد المشابـــهة بين الغيوم التي تسح دموعها والطفل الباكي حتى قفزت صورة طفولته وواقعة موت أمه ، وما كان يزرع في اذنيه من كلام عن قرب عودتها الـــتي لم تتحقق أبدا .

وفي الصيغة ذاتها من ( تعليق ) المشبه ، يقوم الشاعر بايراد صورة أخـــرى مـــن المشابـــهة تلتصق بسابقتها ، ( فالغيوم التي تسح ما تسح ) تصبح :

**كأن صيادا حزينا يجمع الشباك**
**ويلعن المياه والقدر**
**وينثر الغناء حيث يأفل القمر**

وكان قبل هذين المقطعين قد شبه عيني المرأة بالبحر ، ثم تناساهما لينســـاق وراء تجسيد لما يثيره البحر في نفسه من أحاسيس :

**وتغرقان في ضباب من أسى شفيف**
**كالبحر سرح اليدين فوقه المساء**
**دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف**
**والموت والميلاد والظلام والضياء**

وهذه المقاطع تؤكد الفكرة ذاتها عن ( تعليق التشبيه ) حيث تتسع مساحة حركيته وينقطع الشاعر اليها . وهذه الصيغة الادائية تكثر في قصائد السياب الاخرى حتى ليمكن عدها واحدة من خصوصيات التشبيه عنده (٥٥) . ويبدو ان وجود التشبيه بهذه الكثرة في القسم الأول من القصيدة يعكس خصوصيته الذاتية ، فكأن الشاعر وهو محترق بمعاناة غربته ووحدته محتاج إلى مساحة تلتقي فيها الأشياء بعلاقات ما ، حتى وان كانت علاقات مشابهة ، ليعايش وجودها ( الاجتماعي ) الذي يفتقده من حوله .

ولعل ما يؤكد ذلك انه يعلق التشبيه نهائيا في القسم الثاني من القصيدة ، فقد تفتح وجدانه على صلة انسانية بالجموع من أبناء وطنه الذين يشاركهم معاناة أخرى أكبر وأعمق في تأثيرها من معاناته الذاتية ، حيث تتضاءل أحاسيس الوحدة ويصبح الهم الوطني الانشغال الرئيس للشاعر . وهكذا فلا نكاد نجد في القسم الثاني أية حالة تشبيه ، فقد استبدلها الشاعر بصورة من التأكيد والجزم ، وهو يتحدث عن قيم تتشكل في الواقع الانساني الذي تحلم به الجموع :

**في كل قطرة من المطر**
**حمراء أوصفراء من اجنة الزهر**
**وكل دمعة من الجياع والعراة**
**وكل قطرة تراق من دم العبيد**
**فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد**
**أو حلمة توردت على فم الوليد**
**في عالم الغد الفتي ، واهب الحياة**

( ٨ )

استوعبت القصيدة ثلاثة أنواع من ( التعليق المتداخل ) : الأول التداخل في انواع التعليق مارة الذكر التي انضوت تحت صورته ، وهو ما ننظر إليه بوصفه نوعا خارجيا من انواع ( التعليق المتداخل ) والثاني ما تفصح عنه بنيتا الضمير والفعل اللذين احتواهما النص . أما النوع الثالث من هذا التعليق فهو ما عكسته الوقائع والأفكار من تداخل فيما بينها . لقد بدات القصيدة بضمير المخاطبة ( أنت ) موجها إلى المراة ، ليؤسس الشاعر من خلاله حضورها الوجداني المشارك له ، ولكنه داخله مع الضمير (هو) الذي يعود على ( البحر ) والضمير ( أنا ) الذي يخص الشاعر ، وسيعلق أحدهم لصالح الاخر في عمليات تعليق متتالية ، وكما يلي : -

**أنت ـــــــــــ عيناك غابتا نخيل ساعة السحر**

**هو ـــــــــــ كالبحر سرح اليدين فوقه المساء**

**أنا ـــــــــــ فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء**

وحين يعلق ذلك فأنه يقوم بعملية تداخل بين الضميرين :

**هي ـــــــــــ والغيوم ما تزال تسح ما تسح من دموعها الثقال**

**هو ـــــــــــ كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام**

ويعود بعد تعليق ضميري الغياب إلى ضمير المخاطبة ( انت ) ليداخل في تعليق جديد بينه والضمير ( هو ) هذه المرة :

**أنت ـــــــــــ أتعلمين أي حزن يبعث المطر ؟**

**هو ـــــــــــ وكيف يشعر الغريب فيه بالضياع ؟**

وسنجد ان الضمير ( هو ) قد علق داخله الضمير ( أنا ) فالغريب هو الشاعر ذاته ، ولذا ستنتهي الضمائر في القسم الاول بالعودة إلى ضميري المخاطبة والمتكلم .

**أنت + أنا ـــــــــــ ومقلتاك بي تطيفان مع المطر**

والضمير ( أنا ) ( أصيح بالخليج ) ليختم هذا القسم في بنية ضمائره بتأكيد المهيمنة الاساس التي قام عليها : علو النبرة الذاتية وانغلاقه على ( أنا ) الشاعر ومعاناته .

وتتغير صورة الضمير في القسم الثاني من القصيدة ، وسنجد أن ( التعليق المتداخل ) يحصل بين ضمائر مختلفة ، لا يرد الضمير ( أنا ) فيها . فإذا كان هذا القسم قد بدأ به ( أكاد اسمع العراق ) ثم ( أكاد أسمع النخيل .... ) فأن ذلك الضمير سيبتعد لفترة عن التداول ، وتبرز ضمائر أخرى سواه ، وكما وهو ظاهر في الجدول الآتي :

| هو | هم | نحن | هي |
|---|---|---|---|
| العراق يدخر | الرجال | كم ذرفنا | الرياح |
| الرعود | | | |
| يخزن البروق | المهاجرون يصارعون | ثم اعتللنا | القرى تئن |
| ينثر الغلال | منشدين | كنا صغاراً | تطحن الشوان والحجر |
| | | وكل عام ... نجوع | تغيم في الشتاء |

وحين يعلق هذه الضمائر فأنه يرجع إلى ذاته ليداخل بينها والبوح المتسع لضمائر أخرى . ولأنه لا يريد لذاته أمتداداً جديداً فانه يكرر مقاطع معينة أوردها في القسم الأول من القصيدة وهي المقاطع التي تداخل فيها الضمير ( أنا ) بالضمير ( هو ) ، وكأن الشاعر وهو يكرر هذه المقاطع يسعى لتذكيرنا بوجود أساس له ، وهو يشارك الآخرين المعاناة العامة .

وتتداول القصيدة ، وعلى نحو متداخل من التعليق الجملة الفعلية التي يغلب عليها الفعل المضارع - بدلالة الحضور - والجملة الاسمية التي تعكس دلالة الحضور والثبوت ذاتها . وإذا كانت الجملة الأسمية قد أسست ( للترعة الغنائية ) في القصيدة ، فقد حققت الجملة الفعلية ( بنية سردية ) تداخلت في تعليقها مع تلك الترعة وتواصلتا في صنع كينونة خاصة للنص .

بدأت القصيدة بجملة اسمية ( **عيناك غابتا نخيل** ... ) ولكن العمق الدلالي لها سيتم انجازه من خلال أفعال مضارعة ، توكد الحضور الحركي لها ، فضلاً عن قيمتها الثابتة : ( ينائ ، تبسمان ، تورق ، ترقص ، يرجه، تنبض ) وسرعان ما تتداخل صورة

هذا الحضور البهي بلحظة أخرى حاضرة ، ولكنها تشاكس ذلك الحضـــور - بصـــورة حزينة .

- وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
- فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء

وحين ( يتثاءب المساء ) أمام الشاعر ، والغيوم ( ما تزال تسح دموعـــها ) يفـــر ذلك الحضور إلى زمانية ما ضية ليعلق وجوده بالانغمـــاس فيـــها : ( بـــات ، أفـــاق ، لم يجدها ، لح ، قالوا تهامس ) ثم ليتحول موت الأم إلى لحظة حـــاضرة تتداخـــل مـــع ما سبق : ( تنام ، تسف ، تشرب ) .

وتستمر هيمنة اللحظة الحاضرة على صورة القسم الاول مـــن خـــلال تـــوالي الأفعال المضارعة : ( تعلمين ، يبعث ، تنشج ، يشعر ، تطيفان ، تمسح ، تهم ، يســحب ، أصبح ، يرجع ) . أما القسم الثاني فان ما يغلب عليه من سمة زمانية هو ذلـــك التداخـــل والتعليق المتتالي لافعاله المضارعة : ( أكاد ، أسمع ، يدخر ، تترك ، أكاد ، اسمع ، يشـــرب ، أسمع ، تئن ، يصارعون ، ينثر ، تشبع ، تطحن ، تدور ، تغيم ، يـــهطل ، يعشـــب ، نجوع ) وتقوم المقاطع الاخيرة من هذا القسم على صورة من التعليق المتداخل لبناء الجملـــة بين الاسمية والفعلية . فقد علقت الجمل الفعلية السابقة لصالح الجملة الاسميـــة ( في كـــل قطرة من المطر .... ) لتعود الجملة الفعلية ثانية ( يعشب ، أصيح ، يرجع ، ينثر ، يشـــوب ، تشرب ، يربها ، أسمع ، يرن ) ثم لتعلق وتعود الجملة الاسميه السابقة مرة أخرى .

ويقدم القسم الثالث من القصيدة ( ويهطل المطر ) صورة أخـــرى ( للتعليـــق المتداخل ) في المستوى الزماني . فإذا كانت الصورة المباشرة لفعله أنه ( مضـــارع ) فـــان عودة للمسار الدلالي الذي أبرزه القسم الثاني من القصيدة تجعله يفصـــح عـــن دلالـــة مستقبلية أكثر منها حاضرة . أن المطر الذي يهطل الان يحمل شكل أمنية تراود قلـــوب الجماهير ومعها قلب الشاعر . فهو لا يشبه ذلك الذي ظل هطوله مستمرا خلال القسمين السابقين كان ذاك مطرا حقيقيا ، وهو هنا رمز لطموح بحياة أفضل وأكثر خصبا ونمـــاء ، ستتحقق عندما يتم التغيير بالثورة والتمرد على قيود المعاناة الحاضرة التي تعيشـــها تلـــك الجماهير . انه تحقق لذلك التأكيد الذي ذكره الشاعر في مقدمة القسم الثاني :

**اكاد اسمع العراق يدخر الرعود**
**ويخزن البروق في السهول والجبال**
**حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال**
**لم تترك الرياح من ثمود**
**في الواد من أثر**

لقد تم ذلك ، وفض الرجال ختمها ، وها هو مطر الحياة الجديدة آخذ بالهطول .

ويعكس المقطع الاخير من القسم الأول ذلك التداخل الأخاذ بين الوقائع ، إذ يتداخل البعد الوطني في قول الشاعر :

**وعبر أمواج الخليج تمسح البروق**
**سواحل العراق بالنجوم والمحار**
**كأنها تهم بالشروق**
**فيسحب الليل عليها من دم دثار**

بالبعد الذاتي الذي تأسس عليه هذا القسم في قوله :

**أصيح بالخليج : ياخليج**
**يا واهب اللؤلؤ والمحار والردئ**

إن المقطع الأول أعلاه يبدو وكأنه هارب من القسم الثاني ليتداخل مع أفكار القسم الاول ويعلقها أو ليمهد لما سيقوله القسم الثاني .

ويحصل مثل ذلك التعليق المتداخل في القسم الثاني ، فحين وجدنا إنه يأتي في مجمله ليصور الهم الجماعي ، تم التداخل مع ذلك وتعليقه ، ليرد معه بوح ذاتي ، كان الشاعر قد اورده في القسم الاول : ( أصيح بالخليج يا خليج .. ) .

وليس لوجود هذا المقطع من تفسير الا في كون ذات الشاعر قد استيقظت في لحظة خاطفة لتهتف بمعاناتها وتذكرنا بحضورها وسط علو الاصوات المشتركة معها ، ثم ما تلبث ان تخفت تلك النزعة ، حين تدرك انها تشارك الاخرين في التعبير عن معاناة اشمل .

( ٩ )

وبعد ..

ماذا أرادت هذه القصيدة أن تقول ؟

وما المستوى الدلالي الذي حققته ؟

لقد اتضح لنا أن القصيدة مكونة من ثلاثة أقسام : حمل القسم الاول معاناة ذاتية وتمت عملية ( تعليقه ) لصالح القسم الثاني الذي عكس معاناة أخرى، حين تم دمج الوجود الذاتي بوجود جماعي متسع ، ليصار إلى مواجهة معاناة من نوع مختلف ، ثم ليعلق القسمان ، في قسم ثالث ، أنتهت فيه اشكال المعاناة تلك إلى أفق حياة جديدة .

لقد هيمنت على القسم الاول ( الذاتي ) صور لخيبة مطلقة تعكسها العبارات الاتية :

- **عيون الحبيبة تغرقان في أسى شفيف .**
- **الشاعر تستفيق في روحه رعشة البكاء .**
- **الطفل يبكي أمه التي ماتت .**
- **الصياد حزين وهو يجمع شباكه فارغة .**
- **المطر يثير الحزن ويبعثه .**
- **الليل يسحب على البروق وهي تمسح سواحل العراق دثارا من دم .**
- **الخليج يهب المحار الفارغ والردئ .**

ولعل مصدر هذه الخيبة أحساس الشاعر بالوحدة في محيط من الغربة الممضة وما يشتجر في روحه من رغبة العودة إلى وطنه . واذ ينكفئ القسم الاول على تلك الاحاسيس المتشائمة ، فأن القسم الثاني سيعكس مشاعر أخرى مختلفة ، اذ يعلق الشاعر وجوده الذاتي المحبط ، ويصنع لنفسه طريقا حلميا ، يعود من خلاله إلى وطنه ليشارك ابناءه همومهم ومتاعبهم . وهي عودة ذهنية ، لكنها منحت الشاعر يد النجاة من خيبته القائمة في القسم الأول من القصيدة . ومن هنا جاء القسم الثاني مختلفا . صحيح انه أبرز شكل معاناة من احباط وخيبة ولكنها لم تعد ذاتية بل امتداد لمساحة انسانية أشمل ، انها حس لشعب بكامله ، ولذا فان امكانية تجاوزها يوماً ما لابد أن تتحقق . وبسبب هذا

الشعور جاءت صورة تلك المعاناة لتحمل في احشائها بذرة ستؤدي إلى التمـــرد عليـــها والتخلص من شراكها ، في مساحة من الأمل بالمستقبل . وهكذا قامت كثير من صـــور هذا القسم على حالات من تعايش مؤقت لنقيضين :

- **فالعراق الذي يسحب الليل عليه من دم دثار يختزن الرعود .**
- **والقرى تئن ولكن أبناءها المهاجرين يصارعون من أجل العودة إليها .**
- **هناك جوع في العراق ولكن هناك غلال كثيرة أيضاً .**
- **هناك جوع ولكن هناك مطر يعشب الثرى كل عام .**
- **دموع الجياع والعراة هي ابتسام في انتظار مبسم جديد .**
- **إذا كان الحاضر عاجزاً فان الغد فتى يهب الحياة .**

وإذ تصل القصيدة إلى القسم الثالث ، تكون أحاسيس الخيبة والإحبـــاط الـــتي سادت القسمين السابقين قد تلاشت كلياً . وهـــاهو مطـــر جديـــد يـــهطل ليصنـــع الغد المنتظر .

خلاصة التطبيق :

بعد هذه الملاحقة الفاحصة لقصيدة السياب ( أنشودة المطر ) طبقاً للاجرائية الـــتي يقترحها اسلوب ( تعليق النص ) ربما أمكننا أن نحدد تمظهرات ذلـــك الجـــهد ، بمـــا تم استنتاجه من توصلات توصيف تخص هذه القصيدة وتمتد هيأتها إلى شعر السياب كلـــه ، وهو ما يمكن إجماله بالاتي :

- ان أفضل قصائد السياب واكثرها شهرة وتداولاً نقدياً ، هي ذاتها التي تقدم مســـاحة جلية من الممارسة التطبيقية لهذه الرؤية النقديـــة الفاحصـــة علـــى وفـــق تصـــورات ( تعليق النص )
- تستوعب القصيدة السيابية مجمل تشكيلات ( تعليق النص ) وتداخل بينها وتعكـــس صورة مؤثرة لها في تأكيد عميق على الوحدة الشعورية التي تبني القصيدة على قيمها.
- امتدت مساحة الاستجابة لما يريده ( تعليق النص ) في القصيـــدة لتشـــمل الجوانـــب الدلالية والبنائية معاً ، ليتوحدا في مهيمنة شعورية قارة في النص ، وهو ما يؤيد مناداتنـــا بهذا المجس النقدي ذي الطبيعة الشمولية .

- يقوم كل تشكيل من تشكيلات هذا الاسلوب على فاعلية تفسر وجوده في النص إذ يعكس ( التعليق المنتهي ) الرغبة في استحضار فكرة أو وجود منقطع أو جزئية بنائية تستثمر في تأسيس وجود عاطفي تواصل مقاطع القصيدة اللاحقة تمثله . ويقوم ( التعليق المتكرر ) على بنية موضوعية أو جزئية بنائية ( قافية أو وزن ) باعتماد وجودها الثبوتي المستمر في النص . في حين يبرز ( التعليق المتداخل ) من الحركية والتبدل في الفعل والضمير وتعددهما في بنية النص . أما ( تعليق التشبيه ) فهو استثمار لعمق الدلالة واتساعها في صورة المشبه به التي تبث قيمها فيما يريده الشاعر من تأكيد لصورة المشبه في وعي المتلقي .
- يفصح ( تعليق النص ) عن وجود بنية سردية - أيا كانت مساحة تمثلها - تشتغل في معظم قصائد السياب المهمة ، تجاور النزعة الغنائية وتشاركها في انتاج التكوين النهائي للنص ، يتم فيها استثمار الحكاية والأسطورة والرمز التراثي .
- يغلب على البنية الزمانية لقصائد السياب تمسك باللحظة الراهنة التي يجسدها ( الفعل المضارع ) . وحين تتجه هذه البنية إلى زمان اخر ، فان الغالب عليها أن يذهب بصرها إلى الماضي لتداول مضامينه بحميمية أسرة وهي استجابة مؤكدة لخصوصية ذاتية انقطع إليها معظم شعر السياب .
- تحتكم القصيدة على تعددية في الضمائر المتحركة داخل بنيتها ، بتعددية الشخصيات والأشياء فيها . ومع أن النزعة الذاتية هي التي تهيمن على شعر السياب ، فأن نزوعاً كبيراً نحو إستخدام ضمائر الغياب ( هو ، هي ، هما ، هم ) يظهر واضحاً في القصيدة مؤشراً على امتداد تلك الذاتية فيها ، لتحقق رغبة مكبوته عند السياب في مشاركة ( الاخر ) ، كي يصنع من خلالها وجوداً اجتماعياً ينشد إليه . وحين لا يحقق له الحاضر ذلك ، فانه يتحرك عن تداول ضمائر الحضور إلى ضمائر الغياب في بناء جملة القصيدة .
- تظهر القصيدة السيابية نوعاً من علاقات المشابهة ، تنشغل خلالها بالمشبه به ، فتقدم تفصيلات كثيرة له ، لدرجة توحي بانقطاعها عن المشبه الذي كان هوالمحرك الأساس لمسار تلك العلاقات التشبيهية .

- كشف لنا ( تعليق النص ) عن تكون بذرة قصيدة لاحقة في أحشاء أخرى سابقة لها ، بما منحنا اشارات لتاريخية بعض قصائد السياب . لقد حملت بعض قصائده إشارات لقصائد أخرى من خلال سياق لفظي أو نسيج عبارة معينة وقد تم استثمار ذلك لانتاج قصيدة لاحقة فقصيدة ( أم البروم ) (٥٦) مثلا وهي تتحدث عن مقبرة أم البروم في البصرة ، تحمل في نسيجها اشارات متكرره سيتم اشمارها لصنع قصيدة ( حفار القبور ) (٥٧) مثل قوله :

**ولكن لم أر الاموات يطردهن حفار**
**من الحفر العتاق ويترع الاكفان عنها أويغطيها .**

أو يحصل العكس ، فتعلق قصيدة سابقة في جسد اخرى لاحقة من خلال ايراد مقطع أو صورة سبق ذكرها في تلك القصيدة ، فقصيدة ( النهر والموت ) (٥٨) تركت بعض ألفاظها وصورها في قصيده ( دار جدي ) (٥٩) اللاحقة :

**تجيبني الجرار ، جف ماؤها ، فليس تنضح**
**( بويب ) غير انها تذرذر الغبار**

- تعكس قصائد اخرى للسياب أنماطاً من التعليق البنائي ، حين تبنى القصيدة ايقاعياً على نمطين : شعر الشطرين وشعر التفعيلية ، في مسار من ( التعليق المتداخل ) بينهما (٦٠) ، أو حين يعلق وجود شخصية في اخرى تتحرك داخل القصيدة ، كالذي حصل في قصيدة ( رحل النهار ) (٦١) مثلاً فالشخصية الموجودة في النص اسماً هي شخصية ( السندباد ) ، ولكنها تحمل في تفصيلات حركيتها في النص شخصية أخرى علقت في القصيدة هي شخصية ( عوليس ) بطل ملحمة ( الالباذة ) لهوميروس .
- ربما مثلت ( قصائد القناع ) عند السياب كقصيدته ( سفر ايوب ) ( والمسيح بعد الصلب ) (٦٢) نمطاً من ( التعليق ) للشخصية حيث يقوم الشاعر بجعل ( الشخصية / القناع ) المهيمنة في حضورها على وقائعية القصيدة في حين تختفي صورة الشاعر خلفها أو تتماهى معها (٦٣) .

# ( الهوامش )

( ١ ) ينظر : أميل يعقوب ، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ، ص٧٨ .

( ٢ ) جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، ص ٢٥٢ . وينظر أميل يعقوب ، ص٣٦٢ .

( ٣ ) عبد السلام المسدي ، قاموس اللسانيات ، ص ١٥ .

( ٤ ) المصدر نفسه .

( ٥ ) فاضل ثامر ، اللغة الثانية ، ص ١٧١ .

( ٦ ) المصدر نفسه .

( ٧ ) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة ( لنت ) .

( ٨ ) الشريف الرضي ، الديوان ، ص ١ : ١٣٥ .

( ٩ ) جرير ، الديوان ، ١ : ٢٧٩ وقد ورد البيت فيه كالأتي :

أتنسى إذ تودعنا سليمى بفرع بشامة سقي البشام

( ١٠ ) ينظر : ابن رشيق ، العمدة ، ٢ : ٤٤ ، أبو هلال العسكري ، الصناعتين ص ١٩٢ .

( ١١ ) ابن قتيبة ، أدب الكاتب ، ص ٨٩ .

( ١٢ ) المبرد ، الكامل ، ٢ : ١٨ .

( ١٣ ) أي لم يتم تبني ما قالاه بصيغة موضوعية يدرس من خلالها وتحدد طبيعته ، فبقيت أقوالهما ، مثلما هو قول الأصمعي من دون توسع وتحديد .

( ١٤ ) ابن المعتز ، البديع ، ص٥٣ .

( ١٥ ) ويرى ابن المعتز إن الباب الخامس ( المذهب الكلامي ) هو مما سماه الجاحظ المصدر نفسه .

( ١٦ ) المصدر نفسه ، ص٥٤ .

( ١٧ ) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ١٤٦ — ١٤٧ .

( ١٨ ) أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص ٢٦٦ .

( ١٩ ) المصدر نفسه .

( ٢٠ ) ابن رشيق ، العمدة ، ص ٣٧ .

( ٢١ ) الزمخشري ، الكشاف ، ص ٧٩ .

( ٢٢ ) ينظر : عتيق ص ١٤٧ .

( ٢٣ ) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٥٤ .

( ٢٤ ) ابن الأثير ، المثل السائر ، ص ١٦٧ .

( ٢٥ ) المصدر نفسه ، ص ١٧٠ وما بعدها .

( ٢٦ ) المصدر نفسه ، ومثل له بقوله تعالى : ( والله الذي أرسل الرياح فتثير سحابا فسقناه إلى بلد ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها كذلك النشور ) سورة فاطر آية " ٩ " وقوله تعالى ( ألم تر إن الله أنزل من السماء ماء فتصبح الأرض مخضرة إن الله لطيف خبير ) سورة الحج آية " ٦٣ " .

( ٢٧ ) المصدر نفسه ومثل له بقوله تعالى : ( وقالوا أتخذ الرحمن ولدا لقد جئتم شيئا إدا ) سورة مريم آية " ٨٩ " . وقوله تعالى ( يا أيها الناس أني رسول الله إليكم جميعا الذي له ملك السموات والأرض الذي يؤمن بالله وكلماته واتبعوه لعلكم تهتدون ) الأعراف آية " ١٥٨ " .

( ٢٨ ) المصدر نفسه ، ومثل له بقوله تعالى : ( قال إني أشهد الله ، وأشهدوا أني بريئ مما تشركون ) سورة هود ، آية " ٥٤ " ، وقوله تعالى ( قل أمر ربي بالقسط واقيموا وجوهكم عند كل مسجد وادعوه مخلصين له الدين كما بدأكم تعودون ) الاعراف آية ٢٩ .

( ٢٩ ) القرآن الكريم ، سورة يونس ، الآية ٢٢ .

( ٣٠ ) ابن الأثير ، ص ١٦٧ .

( ٣١ ) جرير ، الديوان ، ١ : ٣٧٤ .

( ٣٢ ) أبو تمام ، الديوان ، ٢ : ١١٠ .

( ٣٣ ) ابن وهب ، البرهان في وجوه البيان ، ص ١٩٥ .

( ٣٤ ) أسامة بن منقذ ، البديع في البديع ، ص ٢٨٧ .

( ٣٥ ) الباقلاني ، إعجاز القرآن ، ص ٢١ .

( ٣٦ ) ابن رشيق ، ص ٣٥ .

( ٣٧ ) ينظر د. أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات النقدية والبلاغية ، ١ : ٧٥ .

( ٣٨ ) المصدر نفسه .

( ٣٩ ) ابن الأثير ، ص ١٧٥ .

( ٤٠ ) الحصري ، زهر الآداب ، ص ٧٩ .

( ٤١ ) القرآن الكريم ، سورة البقرة ، الآية " ٢٤ " وينظر : عبد العزيز عتيق ، ص ٣٦ .

( ٤٢ ) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ١١٠ .

( ٤٣ ) قدامة بن جعفر ، ص ٨٧ .

( ٤٤ ) الاستطراد هو : انتقال شفوي أو كتابي من موضوع إلى آخر لأدنى ملامسة وقد أعتبر في بعض العهود الأدبية مظهرا من مظاهر الشمول الثقافي ، ووجها من وجوه التنوع المؤدي إلى الترويح عن السامع أو القارئ وتنشيط ذهنه ( جبور عبد النور ، ص ١٨ ).

( ٤٥ ) ينظر : أميل يعقوب ، ص٦٤ ، حيث عرفه بقوله " نوع من الأطناب ، يؤتى به في أثناء الكلام أو بين كلامين متصلين في المعنى " .

( ٤٦ ) ينظر : عبد العزيز عتيق ، ص ٣٦ .

( ٤٧ ) يعرف الاستدراك ( لغويا ) بأنه رفع التوهم المتولد من كلام سابق بلفظ أو أداة من أدوات الاستثناء ، و ( أدبيا ) ذيل يترله المؤلف في آخر مصنفه ليوضح فكرة فاتته في سياق كلامه أو توصل إلى استنتاجها بعد إيغاله في البحث ــ جبور عبد النور ، ص ١٦ ) .

( ٤٨ ) السياب ، الديوان ، ١ : ٤٧٤ .

( ٤٩ ) إحسان عباس ، بدر شاكر السياب ، ص ٢١٢ .

( ٥٠ ) حاتم الصكر ، ما لا تؤديه الصفة ، ص ١٠٩ .

( ٥١ ) ماجد السامرائي ، رسائل السياب ، ص ٩٥ .

( ٥٢ ) المتنبي ، الديوان ، ص ٣٠٨ .

( ٥٣ ) المصدر نفسه ، ص ٣٥٨ .

( ٥٤ ) السياب ، الديوان ، قصيدة ( غريب على الخليج ) ١ : ٣١٨ .

( ٥٥ ) ينظر الديوان ، القصائد : شباك وفيقة ، ١ : ١١٧ شناشيل ابنة الجلبي ، ١ : ٥٩٨ . ارم ذات العماد ، ١ : ٦٠٢ .

( ٥٦ ) ينظر : الديوان ، ١ : ١٣٠ .

( ٥٧ ) المصدر نفسه ، ١ : ٥٤٣ .

( ٥٨ ) المصدر نفسه ، ١ : ٤٥٣ .

( ٥٩ ) المصدر نفسه ، ١ : ١٤٣ .

( ٦٠ ) ينظر : المصدر نفسه ، قصيدة ( بور سعيد ) ، ١ : ٤٩٢ ، وقصيدة ( رسالة ) ، ١ : ٧٠٧

( ٦١ ) المصدر نفسه ، ١ : ٢٢٩ .

( ٦٢ ) المصدر نفسه ، ١ : ٢٤٨ ، ٤٥٧ .

( ٦٣ ) عن قصيدة القناع ، ينظر : د. عبد الرضا علي ، دراسات في الشعر العربي المعاصر ص ١١ وما بعدها . ود. علي حداد ، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ص ١٤٦ وما بعدها .

## ( المصادر )


- القرآن الكريم .
- إبن الأثير ،
  - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، قدم له وحققه د . أحمد الحوفي ، و د. بدوي طبانة ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٥٩ .
- الباقلاني : أبو بكر محمد بن الطيب :
  - إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد الصقر ، دار المعارف بمصر — القاهرة ١٩٥٤ .
- أبو تمام ، حبيب بن أوس الطائي :
  - الديوان بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام،دار المعارف بمصر ١٩٩٧٢
- ثامر ، فاضل :
  - اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٤ .
- جرير ، أبو حرزة بن عطية الخطفي :
  - الديوان ، تحقيق د . نعمان محمد أمين طه ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٦ .
- حداد ، د . علي :
  - أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٦ .
- عتيق ، د . عبد العزيز :
  - علم البديع ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٨٥ .
- الحصري ، أبو إسحاق إبراهيم بن علي :
  - زهر الآداب وثمر الألباب ، تحقيق وشرح علي محمد البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ١٩٥٣ .

● ابن رشيق ، أبو الحسن :
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ١٩٧٢ .
● الزمخشري ، جار الله :
- الكشاف ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٦٨ .
● السامرائي ، ماجد :
- رسائل السياب ( جمع ) دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٥ .
● السكاكي ، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر :
- مفتاح العلوم ، مطبعة مصطفى البابي وأولاده ، القاهرة ١٩٣٧ .
● السياب ، بدر شاكر .
- الديوان ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ .
● الشريف الرضي ،
- الديوان ، المطبعة الأدبية ، بيروت ١٣٠٧ هـ .
● الصكر ، د . حاتم :
- ما لا تؤديه الصفة ، دار كتابات ، بيروت ١٩٩٣ .
● عباس ، د . إحسان :
- بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره ، دار الثقافة بيروت ١٩٨٣.
● عبد النور ، جبور :
- - المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ .
● العسكري ، أبو هلال الحسن بن عبدالله :
- كتاب الصناعتين ، تحقيق محمد أمين الخانجي ، القاهرة د . ت
● علي ، د . عبد الرضا :
- دراسات في الشعر العربي المعاصر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٥م .
● ابن قتيبة ، أبو محمد عبدالله بن مسلم .
- أدب الكاتب ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٤ .

● قدامة بن جعفر :

- نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٧٨.

● المبـــرد ، أبو العباس :

- الكامل في الأدب ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته ، مطبعة نـــــهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

● المتنبي ، أبو الطيب أحمد بن الحسين :

- الديوان بشرح الـــعرف الطيب للشيخ ناصيف اليازجي ، بيروت د. ت

● المسدي ، د . عبد السلام :

- قاموس اللسانيات ، الدار العربية للكتاب ، بيروت ١٩٨٤ .

● مطلوب ، د . أحمـــد :

- معجم المصطلحات النقدية والبلاغية ، دار الشئون الثقافية بغداد ١٩٨٨ .

● ابن المعتـــز ، أبو عبدالله :

- البديـــــع ، نشره كراتشكوفسكي ، لندن ١٩٤٥ .

● ابن منظور : جمال الدين أبو الفضل :

- لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ١٩٥٥ .

● ابن منقذ ، أســـامـــة :

- البديع في البديع ، حققه وقدم له علي مهنا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د. ت

● ابن وهـــب :

- البرهان في وجوه البيان ، تحقيق د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي ، بغداد ١٩٦٧.

● يعقوب ، أميـــل :

- قـــاموس المصطلحـــات اللغويـــــة والأدبيـــــة ، دار العلـــــم للملايـــــين ، بيروت ١٩٨٧.

# Abstract
# Text suspended

This research suggests a certain form to readt text and to analyses it through out a suggested term ( text suspended ) which means : ( studying the texts movements in it's form , contents and what principals and conditions it follows in its structure and expressions .

This suggested method has taken benefit of one of the semantic cosmetics in rhetoric ( Anellagy ) which is defined as the transferring of the speaker from direct speech to indirect speech and from indirect speech to direct speech or to transfer from one meaning to another.

Moreover this method seek to make use of suspended text in criticizing because it has all the qualities of a critical term and because it can be used in all the steps of criticism :
reading, analysing , interpretation and evaluation .

It also can be used in studying created texts of all kinds , in the heard and seen fields,.

This method ( suspended texts ) has been setted into four forms: The suspended end , the frequent suspence , the suspended comparisions and the suspended interference. Each form enables us to read a text critically and principles and to dirive it and to define it's structural and lexical existence.

I have practically used this method on ( Inshudat al Mater ) by the great Iraqi poet ( Badr Shakir Al Sayyad ) .

**Associate Prof. Dr Ali Hadad**
**Head Dept of Arabic Language**
**Ibb University - Faculty of arts**