

آليات إنتاج المعنى في ديوان "تُظَلِّني ضحكك" للشاعر محمد حبيبي

تنوير بنت أحمد علي هندي

أستاذة البلاغة والنقد المشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة جازان، السعودية
(قدم للنشر في 3/1/1444هـ، وقبل للنشر في 5/21/1444هـ)

الكلمات المفتاحية: الشعر السعودي، الدال والمدلول، تحليل الخطاب، الانزياح اللغوي، التناص الدلالي.
ملخص البحث: يتناول هذا البحث آليات إنتاج المعنى في ديوان "تُظَلِّني ضحكك" للشاعر "محمد حبيبي"، مستعينا بالمنهج السيميائي الذي يهتم بدراسة العلامات، والعلاقة بين الدال والمدلول. وقُسم البحث إلى أربعة مباحث، تسبقها مقدمة وتمهيد، وتُعقبها خاتمة. أما المبحث الأول فقد تعرض للحالة النفسية للشاعر، وأثرها في إنتاج المعنى، في حين تناول المبحث الثاني الرمز ودوره في إنتاج المعنى، وأما المبحث الثالث فتناول الانزياح اللغوي، في التقديم والتأخير في بناء الجملة، والعدول عن الصيغ الصرفية للكلمة إلى صيغ أخرى، ودرس المبحث الرابع التناص الدلالي في التناص الذاتي، والداخلي، والخارجي؛ بوصفه آلية فنية لتوليد المعنى. ومن النتائج التي توصل إليها البحث: كانت صيغة "المثنى" الصرفية هي الصيغة المهيمنة على قصائد الديوان، مقارنة بغيرها من الصيغ الأخرى؛ مما يوحي بإحساس الشاعر بالوحدة، وشعوره بالفقد، ولهذا عمد إلى صيغة المثنى التي تنطوي على رغبة عارمة في انضمام الذات الأخرى إلى ذاته، وتماھيها معها. وأن الشاعر كان يستعمل الرمز أحيانا، ويوظفه توظيفاً مغايراً لما هو مألوف لدى الشعراء، فإذا كانوا يجعلون مثلاً من المرأة رمزا لأشياء أخرى كالأرض، والحرية، وغيرهما، فإنه قد جعل المرأة مرموزاً إليها، كما هو الحال في قصيدة (الحكاية).

Mechanisms of Meaning Generation in the Compilation "Me Shadowed by Your Laugh" by Poet Mohammed Habibi

Tanweer Ahmed Ali Hindi

Associate Professor of Rhetoric and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, College of Arts and Humanities, Jazan University, Saudi Arabia

(Received: 1/3 /1444 H, Accepted for publication 21/5 /1444 H)

Keywords: Saudi poetry, Signifier and signified, Discourse analysis, Linguistic Displacement, Semantic intertextuality.

Abstract. This research addresses the mechanisms of meaning generation in the compilation "Me Shadowed by Your Laugh" poet "Mohammed Habibi", utilizing the semiotic method that is concerned with studying signs and the relationship between signifier and signified. The paper was divided into four sections, preceded by an introduction and a preface, and followed by a conclusion. The first section depicts the poet's psychological state, and how it impacts meaning generation, while the second section explores the role of symbol in meaning generation. The third section deals with the linguistic displacement through the right and left displacement in the structure of sentences and the switch from some morphological forms of word to other ones. The fourth section examines semantic intertextuality, be it subjective, internal, or the external, as a technical mechanism for meaning generation. Among the findings of the research are that the morphological form for duality was the most dominant in the compilation in comparison to other forms, which alludes to the poet's sense of loneliness and feeling of loss. For this reason, he relied on duality, which involves an extreme urge to have another self to join himself, and move altogether. The results also show that the poet sometimes used and employed symbols differently from the way they are by other poets; while others have used women as a symbol for other things such as land and freedom, he has done the reverse as is the case in the poem, The Tale.

المقدمة:

الدلالة، واختزال الفكرة، بواسطة عدد من التقانات التي توصل هذه الرؤية، مثل الرمز، والانزياح اللغوي، والتناص وغيرها؛ مما يجعل النص الشعري بناءً فنياً مفتوحاً أمام الاحتمالات المتعددة من التأويل.

وبناءً على هذا فقد جاء هذا البحث للكشف عن الأدوات والوسائل الفنية التي استعملها الشاعر في إنتاج معانيه، منطلقاً من النص وإلى النص، بوصفه "الإحالة المرجعية التي لا تقبل التزييف والتحريف؛ لكونه نابعاً من الباطن والجوهر، وما يمس الجوهر لا يكون إلا صادقاً وحقيقياً، لكن هذا لا يعني -إطلاقاً- إهمالنا لكل ما يحيط بالنص من جوانب وهوامش ومؤثرات؛ لأننا نعي أن الكثير من مستغلات النص ومحفزاته الإبداعية تتركز على هذه الهوامش والدلائل؛ للوصول إلى مغزى النص، ووجهه المضيء" (شريح، 2015، ص11).

ومما شجع على دراسة شعر محمد حبيبي، ولا سيما ديوانه "تظلمي ضحكك" هو ندرة الدراسات التي تطرقت إلى شعره، مع مكانته الشعرية التي تستوجب تناولها ودراستها، وجُلُّ ما كُتِبَ عنه يندرج ضمن المتابعات الصحفية الانطباعية التي تتزامن مع صدور أحد دواوينه (الدوسري، 2019، ص3453)، ولعل من أبرز الدراسات المستقلة التي تناولت شعره دراستان هما:

الأولى: التشكيل الشعري في ديوان محمد حبيبي (جالسا مع وحدك)، لعادل ضرغام، وهي تتضمن تأملات موضوعية فنية في الديوان، دون أن تركز على جانب معين.

الثانية: مظاهر التشكيل البصري في شعر محمد حبيبي، لوليد الدوسري.

وهاتان الدراستان، مع أهميتهما، لم تتطرقا إلى موضوع هذا البحث؛ مما جعل الحاجة إلى كتابته ماسة، والدافع إليه وجيهاً، ومبرراً.

ومن الأسباب التي دفعت لاستعمال مصطلح (إنتاج) عنواناً لهذا البحث هو أن هذا الاتجاه يعد حقلاً جديداً في الدراسات العربية، ولم تكتب فيه - وفقاً لـ(عباس، 2014، ص12)- إلا ثلاث دراسات، هي:

الأولى: فلسفة المعنى في النقد العربي المعاصر: مصر والمشرق العربي 1945-1990م، لواء عبد الله الفوزان، رسالة جامعية، كلية التربية للبنات، جامعة الكوفة، 2000م.

الثانية: إنتاج المعنى في نقد الشعر العربي الحديث 1875-1945م، نجم عبد الله كاظم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، 2007م.

الثالثة: إنتاج المعنى في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، محمد نوري عباس.

وقد اعتمد البحث على المنهج السيميائي الذي يهتم بدراسة العلامات، والعلاقة بين الدال والمدلول؛ ومن هنا فقد قُسم البحث إلى أربعة مباحث، قبلها مقدمة وتمهيد، وبعدها خاتمة، وهي كالتالي:

المقدمة: جاء فيها أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، ومنهجه، وطريقة تقسيمه، والدراسات السابقة.

مما لا ريب فيه أن اللغة الإنسانية -على تنوعها واختلافها- قد وُجدت لإفادة المعاني التي يريد المتكلم إيصالها إلى المتلقين، سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة، فالمعنى لا يمكن إنكار قيمته، حتى قيل إنه بدون المعنى لا يمكن أن يكون هناك لغة، وعرف بعضهم اللغة بأنها: موضوع في صوت (عمر، 1998، ص5). وهذا يعني أن الكلام لا بد أن يفيد معنى ما، وإلا كان ضرباً من العيب (السامرائي، 2007، ص7)، وإذا كان هذا في حق الكلام المنثور، أو العامي المستعمل في تسيير الحياة اليومية بالنسبة إلى مستعملي اللغة، فإن الشعر "أحق أن يكون بعيداً عن العيبية، وقریباً كل القرب من الإفهام، لكن من دون إسفاف أو سطحية، فأداء المعاني وإنتاجها هو الغاية الأسمى والمقصود الأرقى الذي يسعى إليه الشاعر" (عباس، 2014، ص15).

ذلك أن النص الأدبي يقوم على ركيزتين مهمتين تميزانه عن سائر فنون القول الأخرى، فهو ينطوي على معنى من حيث كونه خطاباً، ومسحة فنية من جهة أخرى تضيف عليه لمسات جمالية، عن طريق هندسة الأول (المعنى) وبأوزانه (أي عملية بناء المعنى) بشكل متنسق ومنسجم يضمن حياة النص وتجده؛ مما يعمل على جذب المتلقي إليه وشد انتباهه نحوه (مراح، 2013، ص أ).

إن الشاعر المعاصر قد واتته الظروف، وساعدته المعطيات الحضارية الهائلة، والتراكم المعرفي الثري، والانفتاح الكبير على ثقافة الآخر في صناعة أفكاره وتوليد معانيه وابتكار دلالاته؛ فجاء شعره غامضاً حد التعمية حيناً، وبسيطاً سهل المتناول حيناً آخر، وأحياناً أخرى قد جمع بين عمق الدلالات وسهولة اللفظ، بواسطة عدد من الوسائل والآليات الفنية التي اعتمد عليها في توليد الدلالة، وإنتاج المعنى.

وهذا يعني أن إنتاج المعنى في الشعر بات يمثل معلماً بارزاً من معالم الشعر العربي عامة، والشعر الحديث والمعاصر بوجه خاص، ونقطة تحول واعدة ينبغي الوقوف عندها وتناولها بالدرس والبحث (عباس، 2014، ص16). فالخطاب الشعري العربي المعاصر يتمتع بـ"ميزات وخصائص تجعل من نصه الواحد متناً لنصوص متوارية فيه، وموازية له، بعد أن يتجاوز فيه المعنى لفظه؛ ليتحول إلى معنى ثان وثالث، ومحتمل، عبر علاقات مرئية تمنح المجرّد شكلاً تارة، ولا مرئية تسهم في توليد الدلالات وخلق فضاءات نصية جديدة تارة أخرى" (مراح، 2013، ص أ).

يعد النص الشعري عند محمد حبيبي⁽¹⁾ في ديوانه "تظلمي ضحكك" نصاً حديثاً، يعتمد على تكثيف

(1) الأستاذ الدكتور محمد حبيبي شاعر سعودي معاصر، من جنوب المملكة العربية السعودية، من محافظة ضمد بمنطقة جازان، أكاديمي وعضو بنادي جازان الأدبي، صدر له عدد من الدواوين، كان أولها "ديوان انكسرت وحيدا" ثم "اطفي فانوس قلبي... إلخ، وجاء آخرها "تظلمي ضحكك" 2018م، له نشاطات أدبية وثقافية وأكاديمية.

ومن ثم فإن الإدراك الجمالي هو بؤرة ما تحققه الشعرية من لذة في التلقي، وإثارة في التأويل؛ ولذلك فإنه يجب على القارئ أن يقرأ ما بين السطور، لا ما هو ظاهر على السطح، من فهم يتجاوز ما يكون مصرحاً به إلى ما هو مضمّر وغير مصرح به في الجمل والتراكيب، وبذلك فقط فإنه يصبح قادراً على تجاوز النص الأدبي الفعلي إلى الدلالة الكامنة فيه (توفيق، 1992، ص262، وشرتح، 2015، ص14). واستجلاء الأنساق المضمرة المتخفية خلف الدلالات الحرفية للكلمات والجمل التي يتشكل منها النص.

على أنه بوجود فعالية التأويل في قراءة النصوص الأدبية عامة والشعرية منها بوجه خاص، يصبح كل تأويل أو قراءة تأويلاً خاصاً بالذات المؤولة وحدها، ولا يتعداها إلى غيرها من الذوات في لحظة القراءة، بل إنه كلما غيرت الذات أفق توقعها قامت بفعل التعديل/التأويل؛ لتبقى القراءة في كل الأحوال تأويلاً (بارة، 2008، ص25).

إن مصطلح "إنتاج المعنى" من المصطلحات الحديثة، والمفاهيم التي نشأت مؤخرًا، لا سيما بعد استقلال علم الدلالة عن العلوم اللغوية الأخرى، حتى أصبح علماً قائماً بذاته، في القرن التاسع عشر، ومن ثم يتوجب علينا التطرق إلى تعريف مُكوِّنَيْه في اللغة والاصطلاح.

فالإنتاج في اللغة هو مصدر للفعل الرباعي "أنتج" المتعدي بالهمزة، وأصله: نتج. جاء في مقابيس اللغة: "النُّونُ والنَّاءُ والأَجِيمُ كَلِمَةٌ وَاحِدَةٌ، هِيَ النَّتَاجُ. وَتُنْتَجَتِ النَّاقَةُ؛ وَتُنْتَجُّهَا أَهْلُهَا. وَفَرَسٌ نَتُوجُ: اسْتَبَانَ بِنَتَاجُهَا" (ابن فارس، 5/386/1979). وقد يقال: أنتجت الناقة، أي: وضعت (الفراهيدي، دبت، 92/6). أما في الاصطلاح، فقد عرفه (عباس، 2014، ص17) بأنه: نقل مفردات اللغة من حالة السكون والقيود إلى آفاق الحركة والتعبير، وبشترك في ذلك كل من المبدع والنص والمتلقي.

أما (تشومسكي، 1985، ص7) فإن الإنتاج عنده يعني توليد جمل صحيحة غير محدودة، من عدد محدود من الجمل، بالاعتماد على القوانين اللغوية، والقواعد النحوية التي تحكم اللغة.

والمعنى في اللغة يأتي بمعنى القصد والمراد، قال (الجوهري، 1987، 6/2440): "وعنيت بالقول كذا، أي: أردت وقصدت. ومعنى الكلام وَمَعْنَاةٌ واحد، تقول: عرفت ذلك في معنى كلامه وفي مَعْنَاة كلامه، وفي مَعْنَى كلامه، أي فحواه". والمعنى في الاصطلاح لم يخرج عن دلالاته في اللغة، إذ لا يخرج عن دلالة المعلوم، أو المُدرَك، أو المفهوم من المنطوق اللفظي (عباس، 2014، ص19)، سواء كان مكتوباً، أم ملفوظاً. إن اللغة الشعرية المعاصرة لغة فنية لا تعتمد على المباشرة في الطرح، ولا تتسم بالسطحية، وإلا أصبح الشعر ضرباً من القول الموزون المقفى، الخالي من المعاني العميقة التي لا تُدرَك إلا بالتأمل والتفكير، وسبيلها في إنتاج تلك المعاني هو الكثافة اللغوية التي

التمهيد: وفيه توطئة للموضوع، والتعريف بمصطلحي (إنتاج)، و(المعنى).

المبحث الأول: الحالة النفسية للشاعر.

المبحث الثاني: الرمز.

المبحث الثالث: الانزياح اللغوي.

المبحث الرابع: التناسل الدلالي.

التمهيد:

مما لا شك فيه أن الشعر العربي في العصر الحديث قد تعرض لتغيرات جذرية وعميقة أثرت ارتداداتها الكبيرة والعنيفة على تشكيله البنائي والمضموني، نتيجة التأثير بالمذاهب النقدية الأوروبية التي وصل صداها إلى البلدان العربية، وكان الشعر أكثر الفنون تأثراً بتلك المذاهب، فظهر الشعر الحر مقابل القصيدة العمودية، والتفعيلة في مقابل البحر العروضي.

وبما أن الشعر المعاصر قد تَمَقَّص لبوساً يخالف لبوس الشعر العمودي وهيبته، "فإن القراءة هي الأخرى تشكلت بما يتناسب وهذا المقروء الجديد، فلم يعد مدخل النص الشعري صاحبه (مؤلفه) ولا عاد يحتكر مفاتيحه، بل لم يعد القارئ النموذج يفتح أبواب النص ليقتبع فيه أسيراً، بقدر ما يجعل من النص محطة تفضي إلى العديد من المحطات الأخرى في غير ما اتجه واحد. هذا ما يحول النص إلى نافذة على الغيب، تمكن القارئ من إعادة بناء النص عن طريق إنتاجه وتأوله على أوجه الإمكان والاحتمال" (مراح، 2013، ص7).

لقد تميز الشعر المعاصر -من حيث اللغة- عن الشعر التقليدي، إذ لكل عصر مشكلاته وهمومه ومحدداته وإرصاصاته، ومع تطور هذه المعطيات لا بد أن تتطور اللغة لتستطيع التعبير والبوح عما يعتمل في أذهان شعرائها وأدبائها، ولهذا فقد "صار الشعراء المعاصرون على وعي كاف بتلك الوظيفة، حيث أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة... لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها، وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة" (إسماعيل، دبت، ص174).

ولما صار الشعر المعاصر أكثر غموضاً من حيث المعنى والدلالة، فقد بات لزاماً على المتلقي أن يكون قارئاً طبوغرافياً يحفر في أرض النص، منقباً عن حفريات نصية وغير نصية، ترتبط بأساسات النص الموجود أو نصوص أخرى يعتمل فعلها بعيداً عن العين الجارحة دون أن يندم، وهذه العملية النقدية تشد همة القارئ حدَّ العشق في محاولته الوصول إلى الحقيقة الشعرية من الشعر (مراح، 2013، ص7)؛ ذلك أن الشعرية "تتأسس على الإدراك الجمالي/ أو الحس الجمالي الذي يثيره النص الشعري، محققاً فاعليته في استجلاء المعنى/ وكشف تحولاته ومنفرداته، وثرأه دلالاته، وبذلك فإن ما يحفز الشعرية ويزيد معطياتها هو الحراك الأسلوبية/ والإدراك الجمالي للخاصية الجمالية المجسدة" (شرتح، 2015، ص13).

وإذا كان هذا الطرح النقدي منطبقاً على الشعرية القديمة، فإن الشعرية الحديثة قد تجاوزت تلك الأغراض القديمة إلى المواقف والحالات، أي: نظرة الشاعر إلى الحياة والكون من حوله، وموقفه من الذات الأخرى، فبدلاً من الرثاء استعاض برؤيته العميقة إلى كل ما يحيط به من حزن، وكذا فلسفته تجاه الحياة والموت، وبدلاً من الغزل اختار الموقف من المرأة، وتجلي ذلك في أشكال علاقته بها؛ باعتبارها حالة وجدانية يتداخل فيها الفرح والحزن معاً.

وقد عبر محمد حبيبي عن علاقته بالمرأة في ديوانه "تظنني ضحكك" بطرق شتى، وجعلها البؤرة التي تنبثق منها جميع قصائده، والمحور الذي تدور حوله، وقد سيطرت هذه المعاني على روحه وقلبه، وانشغلت بها نفسه، واستعرت بها جوانحه، فلم يجد لها منفذاً يخفف عنه وطأتها إلا من طريق البوح بما يكابده من نار الجوى، وسعير العشق، ففسح قصائده المترددة بين الأسى من فقد المحبوبة، وتصوير لحظات اللقاء، والتفنن في وصفها، إلى غير ذلك. ومن ثم فإن النصوص والمقاطع المختارة من الديوان في هذا البحث سارت عبر محور الشوق واللقاء، وكسر الغياب بأشكال من اللقاءات الافتراضية؛ بصفته الباعث النفسي المهيمن عليها. يقول في قصيدة (طريق) (حبيبي، 2018، ص55):

الطريق التي،
طالما شجرت جانبيها الأغاني،
تشوشها الشاحنات القريبة تعبرُ
ريح تحك الزجاج اللصيق بأذنين
يهتمسان
الطريق التي انحفرت بتفاصيلها
الضحكاتُ
مطبَّأتها
الطريق التي لم تَطُلْ مطلقاً
ومسافاتها تنقضي قبل أن تنتهي...
الطريق التي ...
والتي...

...
...
ها هي الآن دونك
موحشة وبعيدة،
أكثر.. من أي وقت مضى..

يعمد الشاعر في تصوير معاني الشوق الذي يرح به إلى حيلة جديدة وطريفة، تتناسب مع الشكل الجديد للقصيدة، فبدلاً من أن ينقل للمتلقي ذلك الإحساس الذي يعتريه من فقد معشوقته صراحة، كما هو معلوم لدى شعراء الغزل التقليدي، نجده يلجأ إلى الطبيعة؛ فيجعل من بعض عناصرها معادلاً موضوعياً لذاته، إنه يشعر بالوحشة، لكنها (أي: الوحشة) من الطريق التي كانت قصيرة عند لقائهما، ومطباتها التي لم تُفد في إطلالتها، والضحكات التي كانت أنغامها تعلو على كل صوت، أبلغ في التعبير مما لو كانت منه؛ إذ إن مشاركة تلك

يمتاز بها الشعر المعاصر، والتي أخرجت فعل القراءة هو الآخر، من ضوء التفسير إلى ظلال التأويل، بما يكفل راب الفجوات الموجودة في النص على اختلافها، ويأخذ بيد القارئ ليكتب نصه الذي هو في الأصل نص الشاعر الأول (مراح، 2013، ص8). وقد استعان الشاعر محمد حبيبي في إنتاج معانيه بعدد من الآليات، التي تتمثل في: الحالة النفسية للشاعر، والرمز، والانزياح اللغوي، والتناسل الدلالي، وهو ما سنتناوله في المباحث التالية:

المبحث الأول: الحالة النفسية للشاعر:

إن العلاقة بين الحالة النفسية للشاعر والأدب علاقة وطيدة وأصيلية، ولا يمكننا إنكار هذه العلاقة، "إذ إن الشاعر المبدع حين ينتج معانيه، تدور في نفسه كثير من المعاني التي تحاول النفاذ إلى صدر أشعاره، فتكون هذه المعاني سبيلاً إلى الرغبة في التخفيف من عبء خاص، أو محاولة لتحقيق بعض الرغبات في عالم الخيال التي لم تشبع في عالم الواقع" (عباس، 2014، ص58)، أو البوح بما يعتلج في النفس من مشاعر، وتصويرها بالكلمات.

لقد استفاد النقاد من علم النفس بشقيه: التجريبي والموضوعي في فهم العلاقة القائمة بين الأدب والحالة النفسية للشاعر، ولكن هذا لا يعني أن اكتشاف هذه العلاقة وليد العصر الحديث وما أفرزته العلوم التطبيقية فيه، فهي علاقة قائمة منذ أن عرف الإنسان التعبير عما يدور في نفسه، فقد أحس الإنسان القديم بهذه العلاقة ولمس آثارها، وإن كان هذا الإحساس مبهماً، ولكنه في مرحلة نضجه بدأ يتأمل تلك العلاقة ويسبر أغوارها، وتاريخ البلاغة القديم ليس إلا صورة لمحاولة الإنسان المتجددة والدائبة من أجل تحديد ماهية هذه العلاقة (إسماعيل، دت، ص7)، ومعرفة ما إذا كان الأدب هو المؤثر في النفس، أم أن النفس هي المؤثرة في الأدب. إن اللغة الشعرية لغة رامزة، تحتمل فيها الملفوظات دلالات كثيرة، ربما أن من بينها ما لم يكن في وعي الشاعر عند كتابة نصه، وقد ألفينا مثل هذا في نقدنا العربي القديم في قول المتنبي: "ابن جني أعرف بشعري مني" (الزركلي، 2002، 204/4)، ولكن لا بد أن هناك معاني كثيرة موجودة بطريقة لاواعية في ذهن الشاعر عندما ينشغل بإنتاج معانيه (ناصر، 1983، ص136)، وهذا يعني أن توليد تلك الدلالات مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحالة النفسية للشاعر.

تنعكس الحالة النفسية في الأدب القديم -غالباً- على معنيين مهمين، لهما صلة قوية بالنفس البشرية، أحدهما ناتج عن الفرح، والآخر عن الحزن، إنهما الغزل والرثاء؛ ذلك أنهما من أصدق المعاني التي ينتجها الشاعر للتعبير عن ذاته و عما يعتريه من مشاعر وأحاسيس، وهما غرضان قريبان من النفس، لصيقان بالوجدان، وفيهما يلوح أثر المعاناة والمكابدة والانفعال الصادق في عملية إنتاج المعنى الذي يقصد إليه الشاعر (عباس، 2014، ص58-59).

اللحظة المنتظرة، لحظة اللقاء بمن تهفو الروح إلى قريبا؛ فيسدل الستار على فصلين من القطيعة الكاملة، ثم قطيعة جزئية لم يفقدها كُليتها إلا اللقاء الافتراضي عبر وسائل الاتصال الحديثة؛ ليبدأ فصلٌ جديدٌ يتم فيه اللقاء، يقول الشاعر في قصيدة (أنفاس) (حبيبي، 2018، ص43):

بعد هذا الزحام/ الضجيج بسيل التهاني

سنخلو وحيدين

كفك ممدودة نحو كفي

أخط عليها بـ"روح" شفاهك:

حبي وعيدي

بقاؤك قربي

حينما ارتطما رأسنا صدفة

وقت نلصقَ عشرين بالونة/ ورقاتٍ ملونةٍ زينةً

لنفاجئ (ليلك) (بزون)

في صدفة الارتطام

ابتسامك

إشراقه عيد

نقول لبعض: تعبنا

الإبد أن نكمل النفخ

بالونتين ثلاثاً؟

تقولين: ليس هواءً

هو العمر أنفاس حب السنين

نعلقها في الجدار

ينتقل الشاعر عبر هذا المقطع الشعري إلى المرحلة الأخيرة من مراحل علاقته بالمرأة، وهي مرحلة تحقيق الحلم المنشود، الذي تمثل في اللقاء بها، إنه حلم لم يفصل بينهما وبين تطبيقه إلا الانتهاء من السيل المزجج من التهاني التي تنهال عليهما بمناسبة هذا اللقاء. وقد شحن هذا المقطع بصور تفصيلية عن ذلك اللقاء لم يصنعها خياله إلا ليتحدث عن مشاعره عند لقاء محبوبته، وهي صور مكتظة نتجت عن عملية التكنيف اللاشعورية، ونعني بالصور المكتظة أن الشاعر يكون في إحدى الصور، فإذا به يلتفت فجأة فيقف ليصور جزئية من جزئياتها بصورة أخرى قد تستغرق منه أكثر مما كانت تستحقه الصورة الأولى، في مجملها فضلا عن جزئياتها. فالصورة هنا مركبة ومتداخلة، وهو بهذا يشبه الشعراء السرياليين، فهناك صورة أولية، من داخلها صورة، ثم صورة وهكذا (إسماعيل، ديت، ص84-86). فالصورة الكلية هي صورة اللقاء بالمحبة، وبدلا من الاستغراق في تصوير مشاعرهما، وتجسيد أحاسيسهما تجاه هذه اللحظة الفارقة، التفت الشاعر إلى تصوير مشاهد أخرى أكثر تفصيلية، ولكنها تندرج تحت الصورة الكلية، فتزيدها إثارة، وتبرزها بطريقة فنية، مثل: الكتابة على كفها بـ"روح" شفاهها، ونفخ البالونات، وتعليقها على الجدار.

وتتمثل بصمة الشاعر في خلق موضوعاته وإنتاج معانيه في انعكاس حالته النفسية على إعادة تدوير الموضوعات الهامشية والمهملة، وتحويلها إلى موضوعات رئيسة ذات نسق خاص، فنفخ البالونات،

العناصر تضفي مزيدا من قتامة المشهد، وتؤطره بإطار حزين، يعلوه الصمت، وتسكنه الرهبة والانقطاع.

إن تلك الوحشة لم تدم، وذلك الانقطاع لم يستمر، فقد وظف الشاعر وسائل الاتصال الحديثة توظيفاً بارعا، واستعملها بأسلوب فني؛ لتخدم فكرته التي يريد إيصالها للمتلقى، بأن لقاءً قد تم بينه وبين محبوبته، وإن كان لقاء افتراضيا. يقول في قصيدة (مسمع) (حبيبي، 2018، ص53):

يا لـ صوتك أسمعه

كل حين

بهداة رقة همساته؛

بارتفاع نبراته قلقلنا يتوتر؛

في البيت؛

في المفعد الجانبي لمركبتي...

منذ أولى ارتباكات وقاتي الراعشات؛

مغازلتي بالكبان؛

آناء تخذلني العملة المعدنية؛

أبقى أكلم نفسي؛

في حجل تنصتين بخوف،

...

لُكم بعدها عبرتنا صنوف الهواتف

كم من مكالمة عصفتنا اشتياقا

...

منذ طال اعتيادي سماعك

وجها لوجه، وكفي بكفك..

لم أتوقع

بأن رسالة صوت؛ أتت فجأة منك

من دونما انتظار...

تعيد عقارب حبي

سنيماً إلى حيث وقاتي الراعشات

أمام الكبان...

تنعكس الحالة النفسية المغتربة بم تحقّق من لقاء افتراضي بالمحبة، على ذات الشاعر؛ فينتج معنى يتصل بتصوير دهشته وانفعاله من تلقيه "رسالة صوتية" لم يكن يتوقعها منها، وقد جعل هذا المعنى في بؤرة القصيدة، حين وطأ لها بما اختتمها به: "وقاتي الراعشات"، و"مغازلتي بالكبان"؛ إذ استهل بهما القصيدة، وبهما اختتمها، وهو معنى منشؤه نفس الشاعر، وإن كان مرجعه خارجيا/ المحبوبة.

ذلك أن الأغراض باعتبارها معاني- ليست موضوعات ومراجع خارجية قبلية، بل إنها لا تنشأ إلا تحولات اللغة في الذهن. إنها هينات نفسية، وصور تنشأ في الذهن للدلالة بواسطة اللغة على الأشياء والأمور الموجودة خارج الذهن، فهي بمثابة المفهوم عند سوسير، والأمور والأشياء بمثابة المرجع (بجياوي، 1991، ص85).

تتصاعد أحداث المشهد (مشهد الحالة النفسية للشاعر)، وتتبلور، وتقترب من لحظة التنوير، إنها

قوالب وأسماء واصطلاحات ورموزا قد لا ينتبه لها خَلِيّ النفس (الصغير، 1986، ص121).

لقد استعمل الشاعر محمد حبيبي الرمز كثيرا في ديوانه، وأنتج به العديد من المعاني التي يريد البوح بها، متخذاً منه قناعاً يقبع خلفه متخفياً عن عين الرقيب، التي أَلجأته إلى استعماله، ومن ذلك أنه قد تجاوز بالرمز المعنى المعجمي الحقيقي لأموج البحر -دون أن يلغيه بالكليّة- إلى المعنى الإيحائي الشعري المتمثل في المرأة، التي هي محور قصائد الديوان، إذ يقول (حبيبي، 2018، ص76):

الموجة الزرقاء في عرض المحيط
بكل فتنتها
تعرّض نهدا للريح تغريها
فتدفعها الرياح
الموجة الزرقاء
تغوي في الخيال عشيقها
تنسى وعود الريح
بالحب الحقيقي الأخير
الموجة الولهي بياض الرمل
تكمل خلع لون البحر
تغدو في البياض
كلحمة مع لون فارسها
وينتحران من هذي الحياة
إلى الأبد

عندما يعجز الشاعر عن البوح بما يدور في ذهنه، يتجه إلى الرمز؛ ليجعل منه قفازاً يتناول به الممنوع في العرف الاجتماعي؛ كونه -أي: الرمز- قادراً على التمويه والتخفي خلف مدلولاته المعجمية، فإذا كان كشف المرأة وجهها -فضلاً عن مفاتنتها- أمراً محظوراً في بيئة الشاعر؛ فإنه في الواقع الشعري يعد شيئاً مقبولاً، ولذا لجأ الشاعر إلى الرمز ليصور مشهداً لتلك المرأة البيضاء (بياض الرمل) التي يشبه لونها لون فارسها/ الشاعر، والتي نزعّت عنها ملابسها الزرقاء (لون البحر)؛ بقصد إغوائه وإغرائه.

و"من هنا يكتسب الرمز فعالية إيحائية وإجراءً تفجيرياً للسياقات الممكنة فيزيائياً بغية إنتاج سياقات ميتافيزيائية محتملة؛ ما يحقق تعددية الدلالة وانفتاح النص على القراءات التي من شأنها أن تتحول بالنص الشعري المعاصر من كونه تعبيراً عن العوالم إلى رؤية خلاقية" (مراح، 2013، ص114).

وفي موضع آخر يستعمل الشاعر الرمز، لا للتعبير عن الممنوع أو المحظور اجتماعياً، ولكن للتعبير عن الحالة النفسية الكئيبة التي يمر بها؛ وذلك لما يحملها رمز (الغراب) في طياته من دلالات كثيفة وعميقة لا يستطيع غيره التعبير عنها، ولما أصبح لهذا الرمز من دلالة قارة في الوعي الجمعي، يقول: (حبيبي، 2018، ص71-72):

كلّ بشرفته
سينظر للمدى نحو البعيد
على كراسي البحر

وتعليقها في الجدار أمور ثانوية بالطبع، لكنه جعل منها محرّكاً لشعوره، ومصدراً لتوليد المعنى المراد. ومن ذلك أيضاً قوله (حبيبي، 2018، ص90):

أسطورة كنتِ
وقت تمص شفاهك
قطرة دمّ لإبرة خيط
شككت بها إصبعك
كأني جنينك
وقت تعيديني للحياة
أراها
وأدخلها من يديك
بتقب زراراً..

إذ جعل المشهد البسيط والهامشي موضوعاً مركزيّاً تدور حوله فكرة النص، وتتوالد من رحمته المعاني الجديدة، فنقّب الإبرة لإصبعها ليس شيئاً لافتاً للانتباه - كما يبدو-، ولكن الشاعر صوّره وأغرق في تفاصيله الصغيرة، وما ترتب على ذلك الجرح العابر؛ فجعل منه موضوعاً ذا بال، وابتدع منه معنى طريفاً أهله لأن يكون موضوعاً لتلك القصيدة.

المبحث الثاني: الرمز:

يعد الرمز وسيلةً فنيةً وأداةً أسلوبيةً من أدوات إنتاج المعاني الشعرية؛ "ذلك أن الشاعر يعتمد بواسطته إلى الإيحاء والتلميح بدل المباشرة والتصريح، فهو آلية للتجاوز والاستحضار: تجاوز للواقع اللغوي الحاضر واستحضار للغائب الأدبي المحتمل" (مراح، 2013، ص113).

لقد اختلف النقاد كثيراً في تحديد العلاقة بين الرمز وما يرمز إليه، فقد ذهب فريق إلى أن هذه العلاقة اعتباطية عشوائية، في حين ذهب فريق آخر إلى أنها علاقة طبيعية؛ إذ لا يمكن من وجهة نظرهم- أن تحل عَرَبَةٌ -على سبيل المثال- محل الميزان الذي هو رمز العدالة (المقداد، 2018، ص41-42).

وأياً كانت العلاقة بينهما، فإنه يمكن تعريف الرمز بأنه: علامات متنوعة ترتبط ارتباطاً على نحو ما بالشئ الذي ترمز إليه (المقداد، 2018، ص42).

إن الرمز يعد وسيلةً من وسائل التعبير عما في النفس من معانٍ كامنة، تعبر عن تجارب الشعراء، وتحتوي على شحنات من المشاعر والأحاسيس التي تولد المعاني الشعرية لديهم، وقد لجأ الشعراء المعاصرون إلى الرمز باعتباره وسيلةً للتفيس عن المشاعر المكتوبة، والتعبير عن المعاني التي تتسم بحساسية معينة، ولا يمكن التعبير عنها صراحة؛ لما تنطوي عليه من نتائج قد لا يريد الشاعر الوصول إليها.

ولهذا فقد كان الرمز وسيلةً لجأ إليها المعذبون في الأرض ممن كتمت أفواههم، أو اختنقت عواطفهم، فما استطاعوا التعبير الحي المباشر، فعمدوا إلى هذا التلويح؛ نتيجة الخوف أو الحذر؛ تنفيساً عن اتجاهات داخلية تنبعث من الضمير، وتنتقل من الحنايا؛ متخذة

فهو أرقى وأزكى رائحة منها جميعا؛ لأنه ينبع من مسامات جلدها عندما تتعرق؛ فيستوحى الشاعر الرمز التاريخي المكاني (بابل) الذي اشتهر بالسحر، وبحيلنا إلى قصة "هاروت وماروت" اللذين التصق اسمهما بالسحر، فلا يكاد يُذكر إلا ودُكر معه، وهو رمز استعمل كثيرا في الشعر العربي؛ فأصبح مرادفا لجمال عيون المرأة التي تفتك بالقلوب فتك السحر بالمسحور. إلا أن الشاعر هنا قد جعل السحر في رائحة عرق محبوبته؛ لا في عيناها، فوظف حاسة الشم، بدلا من حاسة الإبصار، وهو انحراف يؤكد براعته في توليد المعاني، وابتداع الدلالات المختلفة؛ ذلك "أن الرمز بعد اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجردة، ومن هنا لا يشترط الترابط الحسي بين الرمز والمرمز، بل العبارة بالواقع المشترك والمتشابه الذي يجمع بينهما، كما يحسه الشاعر والمتلقي" (أحمد، 1984، ص38).

المبحث الثالث: الانزياح اللغوي:

يقصد بالانزياح اللغوي العدول عن الاستعمال المألوف للغة إلى استعمالات أخرى يومية إليها الشاعر إيماء دون أن يصرح بها، ويتطلب من المتلقي أن يجتهد كثيرا لمعرفة ما يريده الشاعر، ولذلك فقد عدّ (كوين، 1986، ص23) الانزياح معيار الشعرية، وذهب إلى أن الفرق بين الشعر والنثر كمي أكثر مما هو نوعي، فالجنسان يستعملان معاً أنماطا من الانزياح لا يقوم الفرق بينهما إلا على كثرتها، وهي كثرة غالبية في اللغة الشعرية، إذ إنما يتمايز هذان النوعان الأدبيان بكثرة الانزياحات، والفرق في هذه الكمية يمكن أن ينحدر إلى أقل ما يمكن.

وبناء على هذا المعيار الكمي فإن الانزياح كلما ازدادت درجته ازدادت وتيرته الشعرية، وانفتحت التشكيلات الشعرية على آفاق تخيلية جديدة غير متوقعة، وبهذا الانزياح اللغوي الشعري يختفي التسلسل والوضوح ومنطق الخطاب، ويحل محله اللاتسلسل والإخفاء والإيحاء. إن الانزياح ليس هدفا في حد ذاته، كما ظن بعض شعراء الحداثة الذين ظنوا أن التلاعب باللغة والإيغال في غموضها ضرب من التحديث الشعري، والخروج عن المألوف، ومن ثم يتحول النص إلى عبث لغوي، وفوضى في الرسالة الشعرية ذاتها، يلقي الشاعر بمسؤولية عدم التدقيق، أو الفهم على القارئ الذي يجهد نفسه في فك شفراتها وأغازها، ولا يستطيع فك رموزها وطلاسمها (شترخ، 2015، ص292، وعبو، 2007، ص125)، إنما التحديث يكون في الانزياح المكافئ للمعنى، الذي يزيد من جمالية اللغة الشعرية، لا العكس.

لقد اتخذ الشاعر غير ما آلية انزياحية لإنتاج معانيه الشعرية، ومن تلك الآليات "التقديم والتأخير" الذي يمثل انتهاكا لقانون اللغة، وخرقا للقاعدة التي تنبني وفقها الجملة في شكلها الألفي، فإذا كان ترتيب الجملة الفعلية العربية هو: فعل + فاعل + مفعول به + مكملات الجملة، فإن الخرق لهذا الترتيب يعد انزياحا يولد

ثمة عاشقون تمددوا
كلّ جوار عشيقته
ما من أنيس أو مؤانسة هنا
إلا غراب شواطئ
ببشاعة حطت على الإفريز
بالبلكون تدرك وحشتي
أفقلت نافذتي
وعدت إلى السرير

يمثل الغراب في التراث العربي عامة، والأدبي خاصة، رمزا نفسيا سوداويا، إذ ارتبط اسمه ولونه في الوعي الجمعي بالشؤم، واليبس، والفراق، والموت، ولذلك قالوا: "أشأم من غراب البين" (الميداني، 383/1)؛ فإذا رأوه فإنهم يتشاءمون وينفرون منه؛ لما استقر في أذهانهم عنه من دلالاته على الفناء في مقابل الحياة، واليبس والفراق في مقابل اللقاء، ولرمزيته الموعلة في التشاؤم والتطير، سواء من ذاته كطائر، أو من لونه الأسود المعادل الموضوعي للظلمة، والكآبة، والحزن، والقلق، والحرمان.

في مشهد يكتظ بالعاشقين -سواء على شرفات منازلهم أو على شاطئ البحر-، كل عاشق يجلس إلى جوار عشيقته، إلا شاعرنا فإنه يقبع وحيدا حزينا، لا شيء يؤنسه إلا الوحدة والوحشة والكآبة والملل، وكلها معان استطاع الرمز/الغراب احتواءها والتعبير عنها بصورة دقيقة؛ بسبب شهرة هذا الرمز في المجتمع، وهو ما يمكن تسميته (العرف اللغوي الاجتماعي) الذي يكسب الكلمات قدرتها على إثارة صور المدلولات في نفوسنا، ويتم دخول الإنسان إلى عالم هذا العرف منذ الصغر، ومن ثم يتسع رصيده اللغوي، ويكبر كلما زاد اتصالا بالجماعة اللغوية (عباس، 3014، ص281-282).

ومن الرموز التي استعملها "محمد حبيبي" لتوليد المعنى في قصائد ديوانه (بابل) وذلك في قوله (حبيبي، 2018، ص71-72):

كلما قيل لي:
كل أنتى
لها نكهة لا مثيل لها في النساء
أقول: العطور تخون روائحها
في ثياب الظهيرة، إِمَّا تَتَنَّتْ
وَفَخَّارِ بَابِلْ أَنْتِ
إِذَا مَا اسْتَوَى الْقَيْظُ
من كل ثقبٍ مسماتٍ جلدك
يقطرُ
ماء
الجرار
العتيق
المبحرُ

يقارن الشاعر هنا بين أمرين: الأول: روائح النساء، وتمييز كل أنتى برائحة لا تشبه رائحة غيرها، والثاني: رائحة حبيبته؛ ليوصلنا إلى نتيجة يحب أن تشاركه فيها، ونصدقها، وهي أن عطر معشوقته ليس كعطور النساء،

سحر جمالها هو المعنى الأهم عنده، عمد إلى تقديمه في الكلام فقال: "أسطورة كنت"، خارقاً بذلك بنية الجملة التي كان ينبغي أن تكون هكذا: "كنت أسطورة". فإذا كانت اللغة تعمل على ضمان سلامة الرسالة اللغوية بترتيب الكلمات أفقياً حسب مقتضيات قواعد اللغة، فإن الشاعر يعمل على تشويشها بالتقديم والتأخير (كوين، 1986، ص7)؛ بحسب ترتيب المعاني التي يريد نقلها إلى المتلقي، وأهميتها لديه. ومن مظاهر الانزياح عند الشاعر خرق القاعدة الصرفية لبنية الكلمة الواحدة، ومن ذلك قوله في قصيدة (غطاء) (حبيبي، 2018، ص94):

أبصرنا
الذيل الزاهي الريشات بكل الألوان
يعود لسابق هيئته
والصور الممطورة داخله
تتفوح منها الذكرى
ذكرى تلك الليلة
كدنا ننساها..
.. ليلتنا الأولى..
غطاها

الشرشف أبو طاووس...
وكذلك قوله في قصيدة (وحشة) (حبيبي، 2018، ص83):

الفرش، الوسادة،
رائحة العطر
هذا الفراغ المميث
الذي يتربغ فوق السرير
الصغار، العصافير،
رنجسة البلكون
وتطريز فيروز..
هذا البها كله
كان سقسقة الصبح مكتحلاً
بصفاء عيونك..

يتمثل الانزياح الصرفي في الملفوظين الآتيين:
"تتفوح"، و"عيونك"، إذ إن الفعل "تتفوح" فعل مزيد بحرفين على الفعل الأنموذج "تفوح"، وهما (تاء) المفاعلة، و(ألف) المد، ثم إن كلمة "عيونك" كلمة دالة على الجمع، وحققها أن تدل على المثني "عينيك"؛ لأن الإنسان لا يملك إلا عينين فقط.

إن هذا الانزياح في بنية الكلمتين قد أدى إلى إنتاج معان جديدة لم تكن لتوجد لو أن الملفوظين ظلا على أصل وضعهما، فقد أراد الشاعر بهدمه المعمار الأصلي للكلمة وبنائه بطريقة مغايرة إنتاج معان جديدة تجعل من التكتير والمبالغة بورتها؛ من طريق الزيادة في مبنى الكلمة وتغيير هيئتها؛ ذلك أن الزيادة في المبنى تقتضي -غالبا- زيادة في المعنى (الهروي، 1999، ص176/1).

إذ إن صيغة (تتفوح) أكثر حروفاً من صيغة (تفوح)، وصيغة (عيونك) تدل على الجمع، بخلاف صيغة (عينيك) التي لا تدل إلا على المثني؛ مما أوحى

دلالات جديدة ما كان لها أن تتحقق لولاه، ومن ذلك قوله (حبيبي، 2018، ص80):

العمر فر
ولو يعود؛
تركت ذرات الغبار على الجدار؛
بكل ركن
دون أن نقتصّ ثانية تكون لغيرنا
العمر مر
بشرطها القاسي
تعلّمنا الحياة؛

لكي أكونك، أو تكونيني
يتمثل الانزياح هنا في قوله: "بشرطها القاسي/ تعلمنا الحياة"؛ إذ قدم مكملات الجملة التي تُدعى في عرف النحاة "فضلات" وهي: الجار والمجرور وصفة المجرور (بشرطها القاسي)، وأخر العمدة وهو الفعل (تعلم)، ثم إنه قدم المفعول به (نا) المفعولين، وهو فضلة، على الفاعل الذي هو عمدة (الحياة)، وفي ذلك يقول (سيبويه، 1988، 34/1): "إنما يقدّمون الذي بيأته أهمّ لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعاً يهّمانهم ويغنيانهم".

إن هذا البناء الجديد للجملة لم يحدث اعتباطاً، وإنما كان عن وعي وقصد من الشاعر؛ فمعمولا الفعل هما ما أثار انتباهه، وتركز في بؤرة اهتمامه أكثر من الحدث نفسه ومن الفاعل، ولذلك قدمهما؛ ليوحى للمتلقى بأن ما ألمه وأوجعه من دروس الحياة هو "شرطها القاسي" الذي لم يكن في حسبانها، لا الفعل ذاته. ومن صور التقديم والتأخير قوله (حبيبي، 2018، ص90):

كيف كنت أشاهد نفسي
على ركبتيك
وأنت تمسين ثوبي
بنصف على الصدر منك
ونصف على الفخذ،
أسطورة كنت
وقت تمص شفاهك
قطرة دم لإبرة خيط
شككت بها إصبعك
كأني جنينك
وقت تعيديني للحياة
أراها
وأدخلها من يديك
بتقب زراؤ..

يعمد الشاعر هنا إلى تفتيت معمار الجملة الأصلي وهدمه؛ ليعيد بناءه من جديد وفق تصوره ورؤيته للمعنى الذي يدور في نفسه، ووفق مفهومه للأنثى/ المعشوقة التي يراها كأنها خرافيا لا يمت إلى واقع الحياة بصله، بل إنه يجلس ويتسامى عن أن يكون بشراً؛ وذلك بسبب جمالها البديع، وحسنها الفريد، ولذلك ألحقها بالأساطير.

إن البؤرة الدلالية هنا تتمحور حول توصيف حسنها حين مصّت بشفتيها قطرة دم من إصبعها، ولما كان

لقد عوّّل الشاعر بشكل مكثف على التناسخ في إنتاج المعاني التي يريدها؛ بوصفه آلية فاعلة وذات جدوى في توليد الدلالات المختلفة، بتفاعل نصوصه الشعرية مع نصوص أخرى، سواء أكانت معاصرة له، أم سابقة له، ثم إن هذه التناسخات قد تعددت - من حيث النوع - بين التناسخ الديني، والتناسخ الفلكلوري (تناسخ الأدب الشعبي)، ويمكن بسط ذلك بتقسيمها إلى: تناسخ ذاتي، وتناسخ داخلي، وتناسخ خارجي.

أما التناسخ الداخلي في ديوان "تظّلني ضحكك" فتبرز ملامحه في اللغة، والأسلوب؛ إذ إن أسلوب الشاعر ولغته في الديوان كله يتكرران بشكل دراماتيكي، ويتناسخان في كل قصائده، فتتفاعل تلك القصائد فيما بينها، ويتعلق بعضها ببعض؛ منتجة معاني أكثر التصاقاً بذات الشاعر، وحياته الشخصية، ويتجلى ذلك في السيطرة المطلقة لصيغة التثنية (المتنى) على جميع قصائد الديوان، سواء كانت في الأسماء أم في الأفعال، ومما لا شك فيه أن هذه الصيغة لم يلجأ إليها الشاعر إلا وهو واع بمدلولاتها، وقدرتها على عكس تجاربه، ونظرته إلى الحياة.

ومن ذلك قوله (حبيبي، 2018، ص39-41):

...
أو يحتمي الوقت من قهوتينا

...
بأذنين مصغيتين لبعضيهما،
بيننا لحظة من بكاء الصفاء
الذي لا يكرر أنفاسه مرتين،

...
يراقب في صدفة حجرين
ويعجب من كيف أن احتكاكهما
كان مبعث أولى الشرارات
في نار هذا الوجود!!
وكذلك قوله (حبيبي، 2018، ص45-47):

أنا لم أقل:
إنا سنغرق ربلة الساقين
في مجرى نهر
بركة بالماء راحة ستكفينا لنغرق كاحلينا

...
أو أنا معاً في مقعدين
تشابكت دون انتباه راحتانا

...
كنت أقطف في طريقي
من حقول الغيم كاذبتين
وكذلك قوله (حبيبي، 2018، ص55):
ريح تحك الزجاج للصيق بأذنين
يهتمسان

وقوله (حبيبي، 2018، ص66):
أو كزوجي حمام بعصرية
وفقا يرششان رضاباً بروشان نافذة
يستحي الوافقان وراء ستائرها
من ممارسة الحب بينهما

بأن الشاعر يهدف من استخدام هاتين الصيغتين إلى المبالغة في تكرار حدوث الفعل، والتكثير في عدد العيون الذي يفضي -بداية- إلى المبالغة في تصوير جمالها وصفائها.

وفي هذا المعنى يقول (ابن الأثير، دبت، 197/2):
إن "اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان، ثم نُقل إلى وزن آخر أكثر منه، فلا بد من أن يتضمن من المعنى أكثر مما تضمنه أولاً؛ لأن الألفاظ أدلة على المعاني، وأمثلة للإبانة عنها، فإذا زيد في الألفاظ أوجب القسمه زيادة المعاني، ... وهذا النوع لا يستعمل إلا في مقام المبالغة".

المبحث الرابع: التناسخ الدلالي:

إن التناسخ -بوصفه ظاهرة أدبية- ليس وليد اللحظة الراهنة، ولكنه موجود في التراث الأدبي الإنساني بشكل عام، والتراث العربي بشكل خاص، منذ أن عرفت الآداب ودوّنت الأشعار والفنون النثرية الأخرى، إذ إن النص الأدبي ما هو إلا نسيج من عدد من الاقتباسات والمراجع والأصداء، من لغات ثقافية سابقة أو معاصرة (لحمداني، 2001، ص67).

وقد يتداخل هذا المفهوم مع مفاهيم عديدة مثل السرقات، والمثاقفة، ودراسة المصادر، والأدب المقارن (مفتاح، 1992، ص119)، ثم إن بعض الدارسين حاولوا أن يربطوا بين مصطلح التناسخ، ومصطلحات قديمة مثل التضمين، والاقتباس، والسرقة، والإحالة، في إنتاج المعنى والدلالة؛ بغرض إحداث تواصل فكري بين القديم والحديث، وحتى يصطبغ المصطلح بصبغة عربية (شريف، 2018، ص154).

أما التناسخ بوصفه مصطلحاً أدبياً مميّزاً عن غيره، فلم يظهر إلا في الدراسات النقدية الحديثة على يد باحثين، ثم تبلور بشكل أوسع على يد جوليان كريستيفا، فيما بعد حتى أصبح بمفهومه الحالي.

إلا أن هناك من الباحثين العرب من أطلق عليه مصطلح "التفاعل النصي" مؤثراً إياه على مصطلح التناسخ؛ لأنه -عنده- أعمق في حمل المعنى المراد، والإيحاء بشكل سوي وسليم؛ ولذا فالنص عنده ينتج ضمن بنية نصية تتعاقب فيها نصوص سابقة، وتتفاعل فيما بينها تحويلاً، أو تضميناً، أو نقضاً، ومن هنا فقد توصل إلى طرح ثلاثة أشكال للتناسخ، هي: الأول: التفاعل النصي الذاتي، ويكون عندما تتفاعل نصوص الكاتب فيما بينها، ويتضح ذلك في اللغة، والأسلوب، والنوع، والثاني: التفاعل النصي الداخلي، وينتج عن دخول نص الكاتب في تفاعل مع نصوص معاصريه، سواء كانت هذه النصوص أدبية أم غير أدبية، ولكنها تشترك في نفس العصر، والثالث: التفاعل النصي الخارجي، ويكون عندما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره، والتي ظهرت في عصور سابقة (بقطين، 2006، ص92-100، وشريف، 2018، ص154).

ضربهن على الدفوف
تفتق الأبيات
فوق شفاه أمك
والنساء
يشلن عذب غنائها:
"قُمري
شلّ بئنا
قُمري
شلها وراخ"

إن هذا التناسل المستوحى من الأغاني الشعبية يتناسب مع الموقف الذي ينقله الشاعر، ثم إنه ينسجم مع لغة الأم والنساء وثقافتهن الشعبية البسيطة، فهذا المقطع من الأغنية يتناسب أسلوباً ولغة مع ثقافة الأم المحدودة من ناحية، ويؤدي وظيفته في بلورة الفكرة المطروحة، والمعنى المراد، والمتمثل في موقف الأم من ناحية أخرى (الزعيبي، 2000، ص 64).

يستعين الشاعر بالتناسل مع الأغنية الشعبية في إنتاج المعنى الذي يريد أن يوصله للمتلقي، فالقصيدة استرجاع لذكرى حفل زفاف الشاعر، واستعمل فيها الشاعر التجريد أداةً لتصوير أحداثها من بعيد، وكأنه شخص آخر يرقب المشهد من خارج الحدث؛ لينقل لنا صورة أكثر وضوحاً لذلك المشهد؛ لنشاركه حلمه الذي تحقق بالفعل، ولتأكيد ذلك فقد عزز الصورة بأغنية شعبية فرائحية تنشد على لسان "ذوي العروس"، أثناء زفّها إلى عريستها؛ تعبيراً عن الفرح، رغم أن الفعل "شلّ/ شلها" يوحي بقوة الأخذ، والاستلاب، إلا أن كلمة (قُمري) التي أفتّح بها المقطع تخفف من حدته، وتهذب نُبوّه، وتلطّف دلالاته، وتجعله في معنى اللين، والتضام، والالتقاء.

ومن التناسل الخارجي أيضاً قوله (حبيبي، 2018، ص 75):

يقول درس الفيزياء:
الجاذبية
خفة الذرات
ساقط موجةً أو قطرةً ماء؛
دون أخرى!!
نحو تابوت الحياة!!

من أجل توليد المعنى، وإنتاج الدلالة يعمد الشاعر هنا إلى طريقة جديدة في التناسل، فيوظف إحدى النظريات العلمية البحتة توظيفاً موفقاً في شعره؛ مستغلاً التماثل البنائي اللغوي، والتطابق المعنوي للفظ "الجاذبية" في الشعر والفيزياء، وعلى الرغم من أن الجاذبية في الفيزياء جاذبية تخضع للملاحظة والتجريب، ولا تخضع لذلك في الشعر، فإن القاسم المشترك بينهما هو انجذاب شيء ما نحو شيء آخر، وهو يومي هنا إلى قوة جاذبية المرأة/ الأنثى المتمثل في جمالها الأخاذ، الذي جذبه إليها وتعلق بها.

ثم إنه يتضح التناسل الخارجي بتعلق نصوصه مع نصوص سابقة، وهي غالباً تناصت دينية، من مثل قوله في قصيدة (خاتم) (حبيبي، 2018، ص 34):
لسليمان الريح

لكل شاعر كلمة مفتاحية يتميز بها عن غيره، وتتمثل هذه "الكلمة المفتاح" في صيغة لغوية معينة، يستخدمها الشاعر استخداماً مميزاً، وعلى نحو يفوق استخدام تراكيب اللغة وصيغها الأخرى، وهذا الاستعمال الخاص للغة يرتبط بإدراك الشاعر، أو بإحساسه بملاءمة تلك الصيغة لنقل مواقفه، والتعبير عن معانيه، وتجسيم رؤاه بصورة أكبر من غيرها من صيغ اللغة وتراكيبها وأوزانها وأبنيته المختلفة، وبهذا تكون هذه الصيغة هي المحور أو القطب الذي تدور حوله الصيغ اللغوية الأخرى (عبد الحى، 2018، ص 81).

ولذلك فإن التركيز على صيغة معينة في أي شعر من شأنه أن يجعل المتلقي يدرك حقيقة الشاعر، ويمكنه من التقاط دلالاته، والكشف عن معانيه الشعرية الفاعية خلف هذه الصيغة (عباس، 2014، ص 396).

ومفتاح شعر محمد حبيبي هو "صيغة المثني" التي بسطت هيمنتها على شعره، وفاقت غيرها من الصيغ في الحضور، وهذه الكثافة التي حظيت بها تلك الصيغة قد كشفت ما يتخفى خلفها من معانٍ تكتسح ذات الشاعر، وتحطم روحه، إنها الشعور بالوحدة، والإحساس بالفقد، والتطلع إلى القرب المفضي إلى الأنا والتمزج حد التماهي في ذات أخرى لم تجئ بعد.

ومن ذلك قوله (حبيبي، 2018، ص 22):

وهممت أربط في الجدوع
لأنسا أرجوحتين
فخفت لحظتها
وقلت:

هنا المكان
يثير فيّ الرعب عزلته
فليتي لم أطوعها
مخاوفك الصغيرة
-... كانت الذكرى تفيض عذوبة-

عشرون عاماً
آن خطينا

بجدع (المنقروف) براءتينا
في خيوطات الأشعة بالغروب
الآن عدنا

مثلما جننا هنا كالطائرين
بمفردينا

إن صيغة "المثني" عند محمد حبيبي تعد أسلوباً بارزاً، وبؤرة مهمة في لغته الفنية في هذا الديوان، ولذا يمكن عدها مفتاح شعره فيه؛ ذلك أن تكرار هذه الصيغة وإصرار الشاعر على إقحامها في شعره له دلالات عميقة، إذ إن من السذاجة القول بأنها مجرد شكل لمضمون؛ أو زيٍّ لمعنى، بل إنها تشكل مع المضمون المعنى كلاً لا يتجزأ (عبد الحى، 2018، ص 83-84)، وهو الشعور بالحاجة إلى ذات أخرى تكمل هذا الفراغ القاتل في حياته.

وأما التناسل الخارجي فيتضح في قوله في قصيدة (عصاري) (حبيبي، 2018، ص 27-28):

لم تصدق
أنها الأصوات خلفك

وغيرهما، ووظفها ليولد بها معاني جديدة من التناص.

- كانت صيغة "المثني" الصرفية هي الصيغة المهيمنة على قصائد الديوان، مقارنة بغيرها من الصيغ الأخرى؛ مما يوحي بإحساس الشاعر بالوحدة، وشعوره بالفقد، ولهذا عمد إلى صيغة المثني التي تنطوي على رغبة عارمة في انضمام الذات الأخرى إلى ذاته، وتماهيها معها. وهذا على خلاف تجارب الشاعر التي برزت في دواوينه السابقة من الحضور المكثف لثيمة الوحدة والتي تظهر جلية في عناوين تلك الدواوين: (انكسرت وحيدا - جالسا مع وحدك) أو صيغة المفرد: (اطفئ فانوس قلبي)، مما يشي بتغير الحالة الشعورية للشاعر وتعمق إحساس الوحدة الذي دفعه للبحث عن يتماهى معه ويقتمح وحدته ليؤنسها.
- أتاحت الإمكانيات الكبيرة للغة، والحرية الواسعة في بناء معمار الجملة العربية فرصا عديدة للشاعر في تشكيل نصه الشعوري؛ تقديما وتأخيرا، وتغييرا في بنية الكلمة؛ بما يتسق مع المعنى الذي يسعى إلى إنتاجه.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

حبيبي، محمد، 2018، تظّلني ضحككك، ط1، الانتشار الثقافي العربي، بيروت، النادي الأدبي الثقافي، الطائف.

ثانيا: المراجع:

ابن الأثير، ضياء الدين، دت، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دط، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

أحمد، محمد فتوح، 1984، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة، مصر.

إسماعيل، عز الدين، دت، التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، القاهرة، مصر.

إسماعيل، عز الدين، دت، الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي.

بارة، عبد الغني، 2008، الهرمنيوطيقا والفلسفة: نحو مشروع عقل تأويلي، ط1، منشورات الاختلاف، بيروت.

تشومسكي، نعوم، 1985، جوانب من نظرية النحو، دط، ترجمة: مرتضى جواد باقر، الموصل، العراق.

توفيق، سعيد، 1992، الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، دط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

لسليمان جنود الجن ممالك بلقيس...

ولكن خاتم إصبعه لا يصلح

أن يصف العصفور صغيرا يرتجف ويُخرجُ من بين ضلوع الصدر

القلب النابض

يشطره نصفين

لكي يُخبر

أنهما شفتاك...

يستحضر الشاعر النص القرآني الكريم، فيتفاعل معه ويتناص مع قصة النبي سليمان -عليه السلام- الواردة فيه، مركزا على جزئية منها، وهي الملك العظيم، والجنود الذين سخرهم الله لخدمته، يطيعونه ويفعلون له ما يريد، من ربح، وعرش، ووجن؛ مستغلا هذه العظمة والأبهة في المقارنة بين قدرة كل هؤلاء في مقابل قدرة شفتي معشوقته الحمراوين؛ ليخلص من ذلك إلى إظهار عجزهم جميعا عن فعل ما تستطيع شفتاها فعله.

فخاتم سليمان "السحري" الذي استطاع به صنع الخوارق والمعجزات لا يصلح لوصف العصفور الصغير المرتجف، ولا يقدر على إخراج قلبه النابض من بين ضلوعه، ولا يقوى على شقه إلى نصفين، كما فعلت شفتاها السحريتان، اللتان يفهم ضمنا أنه شبيههما بالخاتم -من حيث استدارة الفم-؛ لتتعدد المقارنة، وتصبح مقبولة.

لقد أدى التناص هنا إلى إنتاج المعنى الذي يومي إليه الشاعر، وهو إظهار القدرة الخارقة لشفتي محبوبته، وسحرهما الأخاذ الذي يعجز عن الإتيان بمثله كل جنود النبي سليمان عليه السلام، على كثرة عددهم، وشدة تمكّنهم.

الخاتمة والنتائج:

• يعد مصطلح "إنتاج المعنى" من المصطلحات الحديثة التي تناولت النصوص الشعرية بالدراسة والبحث، وهو أكثر التصاقا بالنصوص الشعرية الحديثة، التي طال التحديث بنيتها الشكلية، والمضمونية معا.

• يستعمل الشاعر أحيانا الرمز ويوظفه توظيفا مغايرا لما هو مألوف لدى الشعراء، فإذا كانوا يجعلون من المرأة رمزا لأشياء أخرى كالأرض، والحرية، وغيرهما، فإنه قد جعل المرأة مرموزا إليه، كما هو الحال في قصيدة (الحكاية)، من الرمز لها بـ"الموجة الزرقاء".

• يتضح بجلاء الأثر الديني في شعر محمد حبيبي؛ من التناص القرآني الذي يغلب على ديوانه مقارنة بالتناصات الأخرى؛ كونه ولد، وعاش في بيئة محافظة وتمدنية. ولكن هذا لا يعني أنه أهمل التناصات الأخرى أو تجاهلها، فقد استفاد من نصوص علوم أخرى كالأدب الشعبي والفيزياء،

لحمداني، حميد، 2001، التناص وإنتاجية المعنى، ضمن سلسلة علامات في النقد، المجلد 10، الجزء 40، النادي الثقافي بجدة.

مراح، محمد، 2013، هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر: محمود درويش أنموذجاً، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر.

مفتاح، محمد، 1992، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

المقداد، قاسم، 1982، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي "جلجامش"، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة السوربون، باريس، فرنسا.

الميداني، أحمد بن محمد، دت، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

ناصر، مصطفى، 1983، دراسة الأدب العربي، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

الهروي، محمد بن علي، 1999، إسفار الفصح، ط1، تحقيق: أحمد قشاش، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية.

يحيواوي، رشيد، 1991، الشعرية العربية: الأنواع والأغراض، ط1، أفريقيا الشرق، تونس.

يقطين، سعيد، 2006، انفتاح النص الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

الجوهري، إسماعيل بن حماد، 1987، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، د.ط، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

الدوسري، وليد عبد الله، 2019، مظاهر التشكيل البصري في شعر محمد حبيبي، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، المجلد السابع والثلاثون، ديسمبر 2019.

الزركلي، خير الدين، 2002، الإعلام، ط15، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

الزعيبي، أحمد، 2000، التناص نظرياً وتطبيقياً، د.ط، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

السامرائي، فاضل، 2007، الجملة العربية والمعنى، ط1، دار الفكر، عمان، الأردن.

سبيويه، عمرو بن عثمان، 1988، الكتاب، ط3، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.

شرتح، عصام، 2015، حداثية الحدائث (شعر بشري البستاني) أنموذجاً (دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري - البصري)، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

شريف، سعاد، 2018، ماهية التناص وآلياته الإجرائية في النقد المغربي المعاصر، مجلة دراسات معاصرة، السنة 2، المجلد 2، العدد 3، مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، المركز الجامعي، تيسمسليك، الجزائر.

الصغير، محمد حسين، 1986، أصول البيان العربي: رؤية بلاغية معاصرة، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.

عباس، محمد نوري، 2014، إنتاج المعنى في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ط1، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

عبد الحي، أحمد، 2006، مفاتيح كبار الشعراء العرب، ط1، بلنسية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

عبو، عبد القادر، 2007، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

عمر، أحمد مختار، 1998، علم الدلالة، ط5، عالم الكتب، القاهرة، مصر.

ابن فارس، أحمد، 1979، مقاييس اللغة، د.ط، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، دمشق.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد، دت، العين، د.ط، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.

كوين، جان، 1986، بنية اللغة الشعرية، ط1، ترجمة: محمد الولي محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب.