صفحة : 192 - 202

P.D.F

2-تحليل قصيدة «عروسة البحر أوديسا» للشاعر وجيه أبو خليل في هدي تقنيات المنهج التكويني

الأستاذ المساعد الدكتور: علي حسن عساف

أستاذ اللغة العربية وآدابها في الجامعة اللبنانية / كلية الأداب / الفرع الخامس

Ali-H-assaf@outlook.com

تاريخ ارسال البحث: 2021/3/19 تاريخ قبول النشر : 15/ 4/ 2021

المقدمة

(عروسة البحر أوديسا) قصيدة شعريّة كلاسيكيّة قطفتُها من ديوان (نفحات وجدانيّة – الطبعة الأولى 1995 – دار الفكر اللبناني) الذي نظمه وألّفه الشاعر وجيه أبو خليل والذي ضمّ ثلة من القصائد والمقطوعات المتنوّعة من ناحية موضوعاتها المتسلسلة زمنياً طبقاً لحياة ناظمها.

لفتتْ هذه القصيدةُ التي تمددت على ثلاث أوراق (46-45-44) من هذا الديوان انتباهي، نظرا لصدق تعابيرها ودقة وصفها وإعلانها عمّا يجيش في نفس وخاطر ناظمها، وعندما فتحت علاقة وديّة مع الشاعر ظفرت بصورة طبق الأصل عن مسوّدتها مباشرة من الشاعر وبخط يده، وقد أثبت لي علمي وتحقيقي من شكل خطه وصورة كتابته شخصيّاً، فضلاً عن أوراق أخرى بأنّها مكتوبة بخطه وتعود إليه دون شكّ أو ريب. كما أن مجالستي وصداقتي معه أكدت لي هذا الأمر ولم تزرع أيّ مجال للشك في وجداني.

لذا عكفت بعد أن وجدت اختلافاً جزئياً وتبايناً شكليّاً بين أوراق الديوان ومسوّدة القصيدة على دراسة هذه القصيدة بشكل إجماليّ وأسلوب قبسّي سريع معتمداً المنهج التكويني سبيلاً في ذلك لما يحتويه من عمق وإحاطة ودراسة للقصيدة المطبوعة قبل أن تخرج في هذه الحلّة، بل في مرحلة تكوينها وتوارد

الخواطر ورشحات الحبر التي تتشكل فيها وفي معانيها الحالات والانفعالات الوجدانيّة عند الشاعر، وهنا تكمن عذوبة الدراسة للقصيدة قبل أن تتكون، أي عندما تكون جنيناً في أحاسيس وانفعالات ومشاعر ناظمها، وعندما تبرز إرهاصاتها في عمليات الكتابة المترددة والاستدراك والشطب والرجوع التي تجعل الشاعر في حركة مدّ وجزر بين ما يريده، وما عبّر عنه لتجد أن المبيضّة المطبوعة والبارزة والمتداولة بين الأيدي صورة جديدة لهذه القصيدة وقد صبغت بنظرات وتأملات عقليّة واكتنفتها العناية والإحاطة لتكون أنموذجاً طبقاً للصورة التي يهوى الشاعر إيصالها إلى جماهيره وقرائه.

ملاحظات عامة حول القصيدة:

عندما تصفحت مسوّدة القصيدة لفتت انتباهي أمور:

أولاً: إن هذه الورقة صورة عن النسخة الأصليّة (فوتوكوبي) وليست نفسها لأن الشاعر آثر أن يحتفظ بها لنفسه وبالوقت ذاته أعطاني صورة عنها للدراسة.

ثانياً: لاحظنا أن شعار مدرسة (الهداية) التي علمت أنّه أسسها في بلدة القليلة اللبنانيّة قضاء صور سنة 1967م، والتي كان مديراً لها في الوقت ذاته موجودة في أول المسودة، وقد كُتبت القصيدة تحتها، والظاهر أن هذه الورقة من مختصات المدرسة، أما سبب كتابته القصيدة على هذه الورقة دون غيرها فالظاهر أنّه يعتز جداً بانتسابه إلى هذه المدرسة، لذلك لا يبدأ كتابة القصيدة على الشعار أو لجانبه إنّما تحته مباشرة احتراماً له.

ثالثاً : تلفت نظرنا الدلالة على المكان والزمان، أما المكان فهو بلدة القليلة، وأما الزمان فهو «الثمانينيات» من القرن العشرين، علماً أن المكان والزمان في مبيّضة القصيدة (الديوان) على التوالي (أوديسا / سنة 1994) ويمكن أن نردّ ذلك إلى أحد أمرين :

1 – أن تكون هذه الورقة من الأوراق غير المستعملة في المدرسة، فيستعملها مسوّدات كون تاريخها سابقا، فاحتفظ بجمعة منها في محفظته الشخصيّة كي يستعملها في كتاباته.

2 – أن يكون قد وضع تاريخ مراجعتها وتبييضها بشكل نهائي سنة 1994م، أما المكان فهو (أوديسا) المكان الذي فكر فيه بنظم القصيدة.

رابعاً : نلحظ وجود أشكال ورسومات (وخربشات) وأرقام تلفون كثيرة على الورقة خاصة في وجهها الثاني ممّا يؤكّد أنّه في حالة ملل أو انتظار أو تأمل وجداني.

خامساً : نلحظ أن الشاعر وضع إشارات (X) أو خطّ بجانب بعض الأبيات دون البعض الآخر، ولعلها إشارة إلى تغيير أو انتقاء أبيات دون الأخرى.

سادساً : وجود فراغات كثيرة خاصة بعد المقطع الأوّل كما يلفتنا كثرة الشطب خاصة في الصفحة الثانية، كما يلفتنا عدم التركيز في الخطّ والكتابة ودون المراعاة في آخر الصفحة الأولى خاصة، ممّا يدل على تعب الشاعر وإرهاقه ومله أو حزنه على هذه الأيام السعيدة أو إحساسه بعدم القدرة على التغيير بالشّكل المناسب عن هذه الحالة.

سابعاً : نلحظ شرح لفظة (امترقا) في هامش الصفحة الثانية، ممّا يدل على كونه ناوياً طباعة هذه القصيدة، أو لعلّه قرأها في مرجع ما فخوفاً من أن ينساها كتبها في الأسفل.

ثامناً : نلحظ شطب بعض الكلمات بطريقة عادية، وكلمات قد أمعن في تشويهها بالإضافة إلى شطبه كلمات بخطه قبل تسليمي صورة المسوّدة (الفوتوكوبي).

تاسعاً : من الملاحظ لدينا بعد تتبع الأبيات في كلّ من المسوّدة والمبيّضة أن هناك سبعة عشر بيتاً قد ورد ذكرها في المبيّضة من الديوان، بينما هي غير موجودة في المسوّدة، وقد توزعت على الشكل الآتي : من البيت الأول إلى البيت الحادي عشر... ومن البيت الحادي والعشرين إلى البيت الخامس والعشرين والبيت الأخير الذي اختتمت فيه القصيدة وهو الرقم واحد وأربعون، وهكذا بلغ عدد أبيات القصيدة في المبيّضة واحدا وأربعين بيتاً، بينما لم تتعدّ في المسوّدة الخمسة وعشرين بيتاً، وربما توجد على ورقة أخرى لم نحصل عليها أو ألّفها الشاعر عندما أراد أن يطبع القصيدة في الديوان.

عاشراً: عندما قررنا دراسة القصيدة انطلاقاً من المنهج التكويني حاولنا أن نقرن بين موقعها التركيبي وصياغتها النهائيّة في الديوان والمخطوطة المسوّدة، التي كان قد كتب الشاعر قصيدته و كوّنها عليها وقد تسنى لنا ذلك، إذ فتحت لنا علاقتنا الشخصيّة به للحصول على كلّ من الديوان والمخطوطة، فصببنا الاهتمام على دراستها في مرحلة التكوين، وقد تأكدنا من مسألة نسبة وعودة المخطوطة إلى الشاعر بالطرق التالية:

أ – حصولنا على أكثر من مخطوطة تعود إلى الشاعر وقد كتبت بخطه، كما وردت أيضاً في الديوان، ولا مصلحة لأحد في كتابتها بهذا الكمّ، فضلاًعن تغييرات طرأت عليها في مرحلة الإعداد والتكوّن وصولا إلى شكلها النهائي في الديوان وعند المقارنة بينها تبيّن أن الخطّ مشابه جداً، ولا سبب سوى أنّها صدرت من واحد، وهذا ما نلحظه عندما نلاحظ صورة الحروف في مراحلها المختلفة ومواقعها المتنافرة (الهاء – الخاء – العين – الميم – السين– الصاد – الطاء...)

ب – كون القصيدة مكتوبة على ورقة خاصة ترجع إلى مستندات مدرسة الهداية التي أسسها الشاعر في «القليلة قضاء صور»، وهذا يؤكّد رجوعها إليها فيما إذا عرفنا أن هذه الأوراق ليست للاستعمال العام، بل للاستخدام الإداري المنحصر به.

ج – وجود أرقام هاتفيّة خاصة «بروسيا» قد كتبت في زاوية الورقة وهذه تبيّن وجود علاقة له بروسيا، وإذا راجعنا الديون فإننا نجد في آخر القصيدة ذكراً «لأوديسا المدينة الأوكرانية «المعروفة، ولا شكّ أنّ هذه القصيدة وليدة واقع بسيط وتجربة سريعة مرّ بها الشاعر أثناء رحلته إلى هذه الدولة.

تحليل القصيدة بين المسودة والديوان

تصفحت القصيدة (المخطوطة)، فوجدتها تحمل الكثير من دفق المشاعر وانفعالات وعواطف واضطرابات كانت تعصف في ذهن وكيان الشاعر أثناء إخراجه كلماته تلك على الورقة المسودّة (المخطوطة)، وذلك يظهر من خلال الكلمات والجمل المشطوبة برفق حيناً وبشدة أحياناً أخرى، ومن خلال الخط الذي لم يحافظ على نسق معين ونظام واحد وغير ذلك من (الخربشات والكتابات لبعض الأقسام).

وتصفّحت القصيدة (المبيّضة أو الديوان) ، فوجدت شاعراً يحبك كلماته وأبياته بما يتناسب مع الموازين اللّغوية والتسلسل السردي والوصفي فكانت قصيدة مصححة معدّلة مكتملة التكوين، وفي ما يلي دراسة نقديّة سريعة لهذه القصيدة تعتمد المنهج التكويني .

البيت الأول في المخطوطة (الثالث عشر في الديوان)

اللافت فيه أمران :

1 – الحيرة والتردد أمام الفعل الذي يريد المبادرة به، وكأنه أمام خيارات كثيرة مثل (يحرك – يهز – ينشر – يبعثر) . ولكنه اختار من بينها فعلاً أنسب يدل على البراءة وعلى اللهو وأجمل إيحاءً والذي

هو فعل (يلاعب)، وكأنه يبحث عن الألفاظ المناسبة التي تعبّر عن جماليّة شعر الحسناء حين تهب عليه الريح فهذه الصورة المتحركة والموحية أدهشته.

2 – تستوقفنا مسألة الفرق بين الضمير الغائب المفرد المذكر في المخطوطة والمؤنث في المطبوعة (منه الطبيب / في المخطوطة) في المطبوعة (منها الطيب قد دلقا)، وهذه المسألة تبين مدى تفاعل الشاعر مع شعر الحبيبة حيث يُرجع بالمخطوطة الضمير إلى الشعر ليبين مصدريته إلى الطيب وكي يبين أنه منبع الطيب وهذا يتبع مقاصد الشاعر النفسية ويناسب مضمون البيت الذي ينظر وصفياً الى جمالية الشعر، بينما في القصيدة المطبوعة يرجع الضمير إلى العطور وهو يعيده لعدم كونه مصدراً للطيب المندلق ، فإذن يرجع الضمير إلى الحسناء وكأنه لم يرضَ أن يكون الشعر لوحده مصدراً لاندلاق الطيب، بل عمّم المسألة ليجعلها بتمامها مصدراً للإندلاق .

البيت الثاني في المخطوطة (البيت السادس والعشرون في الديوان)

اللافت فيه ثلاث قضايا

1 – ترتيب هذا البيت في خضم القصيدة (فبينما كان بعد البيت يلاعب الريح) في المخطوطة مباشرة ابتعد عن هذا البيت ليفصل بينهما اثنا عشر بيتاً في المطبوعة، وهذا يدل على أنه فعلاً كان مندهشاً ومتسائلاً ولا يستطيع النطق بكونه مفحماً لأثرها بشكل عام وأثر شعرها من قبل الرياح فوقها بشكل خاص. ولكن اللافت أن الشاعر وجد موقعه بعد وصف الحسناء بشكل أوسع، ليشير إلى أنّ الاندهاش لهذا الكائن بتمامه وكليته وليس خصوص الشعر في المطبوعة، لأنه جاء عقب الوصف لمفاتن الحسناء المذكورة في الأبيات السابقة (السادس والعشرون) .

2 – تبديل عبارة (وفي عيني أسئلة) الواردة في المخطوطة بكلمتي (مشدوهاً ومرتبكاً) في المطبوعة، وهذا يوضح لدينا واقع الشاعر عندما كان يحدّق بالحسناء حيث كان لفرط ذهوله وشدّة ارتباكه وحالته النفسيّة السامية يتساءل في قرارة نفسه ووجدانه عن سرّ هذا الجمال وهذه الخلقة وهذا الواقع الذي انقاد سريعاً على لسان الشاعر في المخطوطة، ولعلّ عدوله عن هذه العبارة إلى كلمتي (مشدوهاً ومرتبكاً) لتصحيح الوزن وتقويمه، فهو مضطر إلى أن يرفع الفعل (أنظرُ)، ولكن وجود الواو قبل حرف الجر (في) يقف عائقاً أمامه فإذا استغنى عنه لم يستقم معنى الشطر، فهي واو الحالية الضروريّة لبيان حاله عندما وقف ينظر ولم يجد مفراً إلا أن يصف واقعه بعبارات محاكية ولكنها بعيدة عن فطرته النفسيّة، وإن كان اللفظان في المطبوعة أكثر دقّة ووصفاً للحال.

3 – تبديل لفظة (الثغر) في المطبوعة بالثغر (الفاه) في المخطوطة، ولعله بطبيعته الحياتية ولغته الاستعمالية تنقاد لفظة الفاء إلى لسانه مسرعة وهذا ما توحي به كلمة (الفاه) إيحاء مباشرا، ولعله ردة فعل لغوية سريعة لما يجيش في خاطر إلا أنّه بعد مراجعة القصيدة غيّر في المطبوعة كلمة (الفاه) وأبدله بها لفظ (الثغر) ربما لأنها أكثر استعمالاً عند شعراء الغزل أو للتناسب بين ثاء الثغر وثاء اللثم في قوله (تلعثم الثغر)، وهذا يصور لنا إيحاء (التلعثم) لتكرر الثاء الأنثوية مرتين في كلمتين مجاورتين مع استقامة الوزن في كل من المخطوطة والمطبوعة.

البيت الثالث في المخطوطة (البيت السابع والعشرون في الديوان)

الملفت في هذا البيت أمران :

1 – هو التردد عند الشاعر في آخر الشطر الأول بين لفظتي (أجهله ومن زمن) حيث أسرعت الكلمة أجهله إلى ذهنه وكتبها قبل (من زمن) ثم شطبها ليبدل بها (من زمن) كما في المطبوعة وفوق

الكلمة المشطوبة في المخطوطة وهذا يدل على شدّة تأثره أمام الحسناء إلى حدّ أنساه اللغة وأفقده النطق وتوهم أيضاً جهله له مطلقاً (للنطق) ثم استدرك لموقعه كشاعر من اللغة والنطق، فأبدل الكلمة وشطبها وكأن تعبير (من زمن) جاء حشواً لإكمال الوزن والمحافظة على تفعيلات البحر البسيط ... وهذا ما رأيناه في المطبوعة.

2 – لقد بزغت في عقله صورة شعريّة مقتضاها أن نجمه كأنه لم يلمع ولم يبرق ولعله كناية عن شهرته في مجال الشعر والنطق، ورغم ذلك فإنه أمام هذه الحسناء فقد هذه الشأنيّة إلا أنه عاد إلى البيت فأبدل به قوله (خارت قواي وقلبي يشبه الشفقا) كما في المسودة والمطبوعة، ولعلّ هذا التحول الى الصورة الثانية فرصة البحث عن كلمة تناسب (ما برقا) معنوياً وفي الوقت ذاته تساوي في الوزن سببين خفيفين (ساكن فمتحرك)، ولما كان يبحث عن لفظة تساويها، أسرعت الصورة الجديدة إلى ذهنه قبل عثوره على الكلمة المناسبة وزناً ومعناً.

الرابع في المخطوطة (البيت الثامن والعشرون في الديوان)

واللافت فيه أمران؛ واحد هو استبدال كلمة (إيذانا) بـ(في دل) في المطبوعة بينما وضع في البيت (في دل) وفوقها دون شطب (إيذاناً) لأنه كان محتاراً في الاختيار بين التعبيرين، ولعله التفت إلى دلالتها عند الموافقة أكثر من أي أمر آخر، وهذا ما أثار نفسه لكنه فكّر بالإيذان عند انتقال تصوره من زمان الموافقة إلى زمان ما بعد الموافقة.

الخامس في المخطوطة (البيت التاسع والعشرون في الديوان)

واللافت فيه أمر واحد أيضا، وهو التردد في المخطوطة بين كلمتي (الفهم واللغو) وإن ثبت خيار اللغو في المطبوعة، وهذا يترجم شعور الشاعر بنقص ما عند اجتماعه بالحسناء ولكنّه يجهل الأمر الناقص، فوضع كلمة (الفهم) مؤقتاً ريثما يجد البديل بعد اتمام صياغة البيت ثم عاد لنصح (اللغو) وهو اللفظة التي تعبّر بطريقة غير راضٍ عنها عن هذا الأمر الناقص الذي يبحث عنه في مفرداته دون جدوى وربما يكون قصده بالفهم عدم وجود تفاهم بينه وبين الحسناء وهو (الأقرب) لاختلاف اللغة بينهما لكنه لم يجد بعد هذه الكلمة معبرة في السياق عن مراده فأتى بكلمة (اللغو) لتدل على نقص الحديث والغزل والتواصل بينهما وهو الكلام الذي لا يحتوي على فائدة لمجرد التسلية.

البيت السادس في المخطوطة (الخامس والثلاثون في الديوان)

ولعل اللافت في هذا البيت هو الترتيب، فقد رتّبه في آخر القصيدة في المبيّضة بينما كان من الأبيات الأولى في المسودة ولعلّه ارتأى إزاحته إلى آخر القصيدة لتناسب معناه مع هذا الأمر لكونه زبدة وخلاصة بعد عمليّة خوض كبيرة من سرد ووصف ولكنه قدمها في المسودة لكون معناه له بصمات مهمة في نفس الشاعر.

السابع في المخطوطة (السادس والثلاثون في الديوان)

مما ينطبق على البيت السادس ينطبق عليه لأنه جاوره في المسوّدة والمبيّضة على حدٍّ سواء.

الثامن في المخطوطة (الثاني والثلاثون في الديوان)

ولعلّ اللافت فيه أمور ثلاثة:

أ– الترتيب فقد جاء في المسوّدة بعد قوله (من يقرع الحب وعلمتني فنوناً) بينما سبقهما في المبيّضة.

ب– ورد كلمة (الفاه) في المسوّدة و (الشوق) في المبيّضة فقط انسابت كلمة «الفاه» مسرعة إلى قلمه،

لقلقه واضطرابه وعندما أمعن التفكّر بها تبيّن لديه أن كلمة (الفاه) غير مناسبة معنوياً، إذ كيف يترجم «الفاه» ما أعيا اللسان، واللسان آلة من لوازمه، لذا تخطاها إلى الشوق في المبيّضة ليعبّر بأسلوبه الخيري عن أمر روحي نفسي كامن في أعماقه يدركه دون سواه بدلاً من الرمز المادي الذي أشار إليه في المسوّدة.

ج – فهو الاضطراب الذي حصل في الجزء الثاني في الشطر الثاني في صياغة الفكرة حيث كان بين خيارين أحدهما أن يقول: (حيث النطق مختنقاً) وثانيهما (من نطقي الذي اختنقا) ثم شطب الأولى وكتب تحتها الثانية التي أثبتت في المبيّضة ولعلّه اختار ذلك لعدم الاستقامة النحويّة لكلمة (مختنقا) لعدم وجود مسوّغ للنصب في هذا الموضوع الذي يقتضي الرفع دون الثاني المتناسب مع ذلك.

البيت التاسع في المخطوطة (الثالث والثلاثون في الديوان)

واللافت فيه أمران:

الأول: الترتيب المباشر بعد البيت (يترجم...) في كلّ من المسودّة والديوان ثم إنّ ما ينطبق على البيت الثامن (يترجم..) من ناحية التقديم والتأخير ينطبق عليه.

الأمر الثاني، شطب الكلمة ما قبل الأخيرة واستبدال كلمة (اشتهى) بها، وكأنّه يريد بناء الفعل بإرجاع الضمير إليها ثم استدرك فأرجعه إليه.

البيت العاشر في المخطوطة (الرابع والثلاثون في ديوان)

واللافت فيه أمران:

1 – الترتيب المتسلسل وراء البيتين السابقين ولعلّ ما ينطبق عليهما ينطبق عليه.

2 – شروعه بكتابة الشطر الثاني بصيغة الـ (نحن) ومن ثم يتراجع فيشطب هذا التعبير ليبدل به عبارة (وبعد حين) وهذا الثابت في الديوان.

الحادي عشر في المخطوطة (البيت التاسع عشر في الديوان)

يلفت نظرنا خمسة أمور :

1 – تأثره وإذعانه من الألفاظ الروسية» دون إتقانه لها حين حاول أن ينتخب منها ما يناسب لوصفه أو كلمات تردّدت على شفتيها.

2 – عدم تأكده من صحة هذه الكلمات بالدقة وكأنه وضع علامة (X) قرب هذا البيت كي يفتش عن هذه الكلمات في بعض الكتب، ومما يقوي ذلك تردده في الكلمة الثانية (زوبا) التي كتبها في البداية (جاء) دون ألف ثم وضع الألف.

3 – تردده بين كلمتي (تألقه ومقدمه) على الأظهر حيث يرجع الضمير إلى (الوجه) _ (لتسو) ثم ابدل بها الكلمة الثانية (مقدمه) ليتابع وصفها مستعملاً الكلمات الروسيّة البسيطة ككلمة (نوز) المشطوبة والتي تعنى الأنف، ثم عندما لم يستقم ما أراد وتولدت صورة جديدة عاد إلى خياره الأول.

4 – صاغ شممت العطر والحبقا قبل عبارة (ما إن تراه) لأنها جاءت بديلاً لفكرة لم يتح له صياغتها وهي وصف (النوز) الذي يتقدّم الوجه ليضفي عليه جمالاً، وربّما سكت عن اكماله لعموم الوجه وكون (النوز) جزءا منه.

5 – نلحظ وجود مزدوجين فوق (زوبا) تمهيداً لشرحها في الهامش وهذا يدل على أن الكاتب ليس ذاتياً، بل يكتب لغيره وللنشر لذا اقتضى الايضاح ولا ندري لعلّ الخطّ فوق الكلمات الأولى من البيت إشارة إلى إرادته حذفه كما أنه عاد وذكره في المطبوعة

الثاني عشر في المخطوطة (البيت الثامن عشر في الديوان)

يلفت فيه أمران :

1 – ترتيبه في المخطوطة بعد (غوبا)، وأما في المطبوعة، فبعدها حيث انقادت هذه الكلمات في المخطوطة إلى ذهنه قبل التصريح إلى كونها روسيّة، وكأنها توضيح لمصدر الكلمات ثم عاد فغيرها في المطبوعة، حيث أوضح أولاً كونها روسية، ثم أكدّ ذلك بكلمات أخذها من تلك اللغة ولعله وجد الطريقة الثانية أنسب للعموم خلافاً لطبيعته النفسيّة والشعريّة.

2 – الصراع في الحرف الذي يسبق (كل) في الشطر الثاني من (مع أو في أو الواو)، حتّى استقرّ على (الواو)، ولعله لاستقامة الوزن مع التناسب المعنوي بالإضافة إلى الخط في أول البيت الذي ربما يشير إلى الإلغاء، وربما أنه مذكور في المطبوعة كان الشاعر يشطبه في أوله كدليل على نقله له على ورقة أخرى (المبيضة) تمهيداً للطباعة.

البيت الثالث عشر في المخطوطة (الثلاثون في الديوان)

واللافت فيه أربعة أمور :

1 – اختياره كلمة (تمسّج) في أول البيت، ثم شطبها واستبدال كلمة (تدلك) بها، ربما لأنّه وجدها عربية فصيحة دون (تمسّج) الأجنبية، فكان مسوغ لشطبها وابدالها ثم أضاف الفاء على (تدلك) في المبيضة رغم عدم وجودها في المسودة مطلقاً ربما لتتابع والربط.

2 – وجود كلمة (شعر تدلى) فوقها وكأنه كان يريد أن يبدلها بهذا التعبير أو جاءت فكرة البيت السابع في ذهنه فكتبها خوفاً من النسيان أو له خيار بنائي لهذا البيت.

3 – وجود كلمة (طوراً) في المسودة واستبدال كلمة (حينا) بها في الديوان، ولعل هذا والتقابل منعاً من التكرار.

4 – لقد كتب الشطر الثاني من هذا البيت بشكل صغير وفوق بعضه وملتصق بالشطر الأوّل خلافاً لغيره من الشطر الثانية، ويبدو أنه ليس هناك مسافة تسع هذا الشطر وكأنه كان لا يريد أن يتمّه فضلاً عن الترتيب المتباين بين كل من القصيدة والمبيّضة.

البيت الرابع عشر في المخطوطة (السابع والثلاثون في ديوانه)

اللافت فيه أربعة أمور :

1 – الترتيب السياقي المختلف بين المسوّدة والمبيّضة، ولعله وضعه في آخر المبيّضة تقريباً لتآلفه مع فكرة النهاية والخاتمة للقصيدة.

لقد استبدل بالواو الفاء في المبيّضة، وليعلم رد ذلك إلى الأسباب الصياغيّة التعبيريّة الفنيّة.

2– اللافت أنه كتب هذا البيت دون عناية زائدة في الخط، والدليل على ذلك التواءالأحرف في هذا البيت، وعدم الضغط على الكلام وكأنّه قد كتبه بشكل عشوائي.

3- كما ينبغي أن يضع في الشطر الثاني تعبيرا ما ثم عدل عنه إلى عبارة (قد سمت) ولعلّه نتيجة البحث عن ما يتناسب عن معنى ومدلول فكرته.

البيت الخامس عشر في المخطوطة (الثامن والثلاثون في الديوان)

واللافت فيه أمر واحد هو مجيئه بانتظام وراء البيت الآنف، وبالتدريج في ما ينطبق على ذاك ينطبق عليه.

البيت السادس عشر في المخطوطة (الأربعون في الديوان(

واللافت فيه أمر واحد:

وهو الرتيب حيث جاء في وسط القصيدة في المسودة، بينما جاء قبل الأخير والختام في المبيضة، ربما لأن الشاعر ارتأى أن يكون موطئا للختام.

وهناك أمر مشترك مع ما مرّ سابقا كتابة البيت بخط سريع ودون عناية أو تفنن، وليس فيه أي تجاوز أو تردد فكما خلق كتب.

البيت السابع عشر في المخطوطة (الثاني عشر في الديوان(

واللافت فيه ثلاثة أمور :

1- لقد جاء هذا البيت في المسودة بعض الأبيات التي شكّلت خاتمة للقصيدة في المبيضة بينما جاء ترتيبه في المبيضة بعد البدايات، ودون الوسط وربما لأنه يصفها (الحسناء) وهناك تناسب مع بقية الأبيات وتدرج الأبيات وتدرج اقتضى التسلسل الفني أن يضعه كاتبه في هذا الموضع دون ما كان مقترحاً أو فائضاً من القريحة في المسودة.

2- لقد أخذ هذا البيت أثناء صياغته مسافة أكبر من بقية الأبيات و كأنه حلّ محل أربعة أبيات على الأقل، وذلك بسبب تردده في بنائه، وعدم انسجام ولادة الفكرة بشكل تلقائي.

3- الملحوظ أيضا أن هناك تردداً شديدا في تكوين الشطر الثاني من القصيدة حيث كان الشاعر أمام أربعة خيارات تتجاوز الثلاثة الأولى ليستقر على الأخير، وهذه الخيارات هي:

أ- يقبل الريح والأنسام...

ب- والبعض أخفى... والحدقا

ج- يدغدغ الوجه... والحد .. دون إكمال القاف.

د. شلال ضوء ينير القلب والطرقا.

وهكذا نجد في مرحلة تكوين الشطر الثاني من هذا البيت خيارات بعضها لم يكتمل، فيبقى محتاجاً إلى بضع كلمات لم يقبلها الشاعر، أما استقامة للوزن، وأما تنسيقاً للمعنى،وأخيراً استقر على الخيار (د) وكأني أجد في أعماق نفسه حيرة بين لفظتي (الحدقا والطرقا) ثم اختار الثانية بعد أن تردد مرتين في كتابة الأولى، كما ترك فراغاً بين (والطرقا) واللفظة السابقة لها (القلب) ويبدو أن موقعها الكتابي ليس على ما يرام.

البيت الثامن عشر في المخطوطة (الخامس عشر في الديوان)

واللافت فيه أمور أربعة :

1 – الترتيب الذي يختلف قياساً بغيره بين كلّ من البيضة والمسودة.

2 – التردد في صياغة وتكوين الشطر الأول بعد عبارة (أما الشفاء) فكان لديه خيارات أربعة :

أ– ... طيور النحل تعرفها.

ب– ... فمالي لهما بدلاً.

ج – ... فحدث عنهما.

د. – ... رحيق الشهد موردها

وقد ثبت على الخيار الأخير حيث كتبه في المبيّضة لأنه وجده أكثر اتساقاً وقوة دلاليّة معنويّة وتركيبيّة، ولعلّه ناظر ها هنا إلى المعنى والصياغة أكثر من التركيب الوزني العروضي لاستقامة الصياغات، والظاهر أنه اختار الخيار الأخير أيضاً لأنه وجد تناقضاً بين الشفاء بالجمع وبالمثنى.

1 – التردد في القسم الأول من الشطرالثاني بين إثبات ونفي وشطب مضمونه حيث كتبه ثم شطبه ليكتبه من جديد كما هو فوق المشطوب مع فارق واحد هو شطب حرف قبل (طيب) في الأول المشطوب، وكأنه يدل على قلقه وعدم استقراره على رأي نهائي طمعاً بالأفضل.

2 – يبدو أنه كان يريد أن يكتب في ختام الشطر الثاني قد (حرقا) أو نقطة أخرى قريبة منها، ثم عدل عنها بعد الشطب إلى لفظة (ما امترقا) التي شرحها في أسفل الورقة (المسودة) وأثبتها على هذا الوجه.

البيت التاسع عشر في المخطوطة (الرابع عشر في الديوان)

واللافت فيه أمران :

1 – الترتيب حيث جاء في المسودة بعد (أما الشفاه) وأما في المبيضة فقد جاء قبل هذا البيت.

2 – تردده في مطلع الشطر الأول في صيغة وتركيب محتواه، فكاد أن يكتب (ما أود) ولعله أراد (ما أودع) ثم عدل إلى قوله (لم يودع الله..)، وهذا طبيعي جداً لبنائه على الأنسب وقد ثبت في المبيضة.

البيت العشرون في المخطوطة (السادس عشر في الديوان)

واللافت فيه أمران:

أحدهما الترتيب المختلف بين المسوّدة والمبيّضة، وثانيهما تردده في وسط الشطر الثاني بين تعبير غير واضح وتعبير (فيا سعد)

البيت الحادي والعشرون في المخطوطة (السابع عشر في الديوان)

واللافت فيه أمران:

أحدهما أنه جاء مرتباً بعد البيت الذي سبقه في كل من المسوّدة والمبيّضة، وثانيهما وجود خطوط ورسوم لم تكتمل قرب جزئه الأخير.

البيت الثاني والعشرون في المخطوطة (التاسع والثلاثون في الديوان)

والافت فيه أمور ثلاثة :

1 – الترتيب المختلف في كلّ من المبيّضة والمسوّدة،

استبدال (لم) في المبيضة بلفظة (لن) في المسودة، ربما لجزم وتسكين آخر (أحفل) دون نصبها لإستقامة الوزن.

2– تردده بين لفظة غير واضحة ولفظة (كل) في مطلع الشطر الثاني وهذا يشير إلى أنه كان يريد شيئاً لم يستقم معه فأبدله.

البيت الثالث والعشرون في المخطوطة

وهو غير موجود في المبيّضة، وربما لم يجد منه الشاعر جدوى معنويّة ودلاليّة فأهمله وفعلاً هناك تردد في كتابة آخر كلمة من الشطر الأول بين ثلاث كلمات، وهناك خطوط تشطيبية مختلفة فوق شطره الثاني.

البيت الرابع والعشرون في المخطوطة (الحادي والثلاثون في الديوان)

واللافت فيه أمور ثلاثة :

1 – التدريب وهذا أمر اعتيادي ...

2 – استبدال (الفاء) في المبيّضة بـ(الواو) في مطلع البيت في المسوّدة، وهذا لدواع عطفية ارتأى الشاعر فأبدلها.

3 – تردده في آخر الشطر الثاني بين احتمالين :

أ – ... ولكن في الحشا...

ب – ... فسبحان الذي شفقا

وقد اختار الاحتمال الثاني بعد عدوله عن الأول في المسودة وأثبته في المبيضة وجد التعبير الأول أكثر دقه، ولكنه معقد فأبدله بما هو سهل متداول.

البيت الخامس والعشرون في المخطوطة (العشرون في الديوان)

واللافت فيه أمور خمسة :

1 – الترتيب وهو اعتيادي .

2 – كتابته بطريقة منعكسة ومخالفة لبقية الأبيات، فلا يقرأ إلا إذا قلبت الورقة رأساً على عقب.

3 – استبدلَ بكلمة (الحر) في المسوّدة كلمة (الصدر) في المبيّضة لوضوح معناه وتناسبه دون الأول.

4 – استبدل بكلمة (شق) في المسودة كلمة (عشيش) في المبيضة دون شطبها في المسودة، وهذا أمر اقتضته الصياغة عندما هرع، إلى صياغة الديوان.

5 – تردده في صياغة آخر الشطر الثاني بين احتمالين :

أ– ... لم يعرف الشفقا

ب– .... من حره انشرقا

وقد اختار للمبيّضة الثاني دون الأول تبعاً لما قرره في المسودّة عند شطبه للاحتمال الأول.

خلاصة :

عندما تتأمل هذه القصيدة في إطارها الصياغي الذي نظم في الديوان نجدها تخطّت مرحلة العفويّة إلى التكلّف والقصديّة في بناء اللفظ وتكوين المعنى، إلا أنّ تتبع هذه القصيدة في مرحلة التكوين ترفع

عن كاهلها ما لحقها من تغيير وتعديل لتبين الصورة الجليّة التي كانت تتمخض في ذهن الشاعر، ولتوضيح المشاعر والعواطف التي كانت تختلج في نفسه وروحه، وقد قرر علم النفس أن هناك عبارات وكلمات تسبق التكلّف، تنصاع مسرعة لتخرج على لسان صاحبها حاملة حقيقة معقدة ومراده يعتمد عليها في إطار التحليل، وفضلاً عن كون القصائد تظهر في مرحلة التكوين الحالات التي يعيشها الشاعر في أعماقه من كبت وتردد وقلق وحالات نفسيّة أخرى.

وبدا أمامنا اختلاف كبير بين مرحلة تكوين القصيدة عندما كنا نتتبعها في المسوّدة ومرحلة الصياغة النهائية التي برزت في الديوان، فقد رصدنا صوراً متعددة لبعض الأبيات أو أجزائها كانت خيارات أمام الشاعر تصادم معها كثيراً حتى اتخذ قراره الأخير، كما اعتمدنا على المسوّدة لبيان الشكليات والمظاهر الأولى التي اتخذتها القصيدة فوجدنا اختلافاً في الترتيب والتقويم، وتقلباً في اصطفاء الألفاظ والكلمات والتعابير وصدقاً في مرحلة الإعداد النفسي وتحويل المشاعر إلى كلمات والعواطف إلى أوزان، وإذا كانت قد لفتتنا في القصيدة أمور كثيرة عندما قارنا بين الأصل المخطوط والفرع المطبوع لم نتوان أبداً في ضبطها وتسويغ أمرها، وربطها بالحياة النفسيّة والروحيّة والعقليّة للشاعر، حتى وصلنا إلى أبسط الأمور شكليّاً للإحاطة الإجماليّة والشموليّة بمرحلة تكوين القصيدة اعتماداً على المنهج التكويني، الذي يجد ضالته في قراءة ما وراء القصيدة وجدارها الصياغي النهائي.

المصادر والمراجع:

1. المنهج التكويني من الرؤية إلى الاجراء، الدكتور حسن فركان، مؤسسة الانتشار العربي، 2010 م، ص 23-22.
2. نفحات وجدانية، الشاعر وجيه أبو خليل، ط1، دار الفكر اللبناني، 1995، ص 44- 46-45.
3. ديوان تحت عنوان نفحات وجدانية، الشاعر وجيه أبو خليل.
4. وصف المباني في شرح حروف المعاني، أحمد بن عبد النور المالفي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، لات، ص 130.
5. التطبيق في الإعراب والصرف، دار ابراهيم محسن، ط1، دار القلم العربي، سوريا، حلب، 1995، ص 304 .
6. المعجم الوسيط، د. ابراهيم، مدكور، ط2، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، 1972، تركيا، اسطنبول، ص 815.
7. التطبيق النحوي، عبده الراجحي، ط2، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، الاسكندرية، ر 1998م، ص 56و 57 .
8. جبران مسعود المعجم الرائد (معجم لغوي عصري) ، لبنان، بيروت – دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، سنة 1992م، ص 124، مادة (مرق) بمعنى : مضى ونفذ سريعا.