قصيدة "حكاية إبريق الزيت" دراسة تحليليّة

د. حنان إبراهيم العمايرة *

د. سائدة مصلح الضمور

تاريخ تقديم البحث: ٢٠١٩/١٢/٨م. تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٨/١١م.

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل قصيدة "حكاية إبريق الزيت" للشاعر "وليد سيف"، فتبدأ بالوقوف عند سيمياء العنوان، وتحللّ عناصر الحكاية الشعرية، وتبيّن أثر البناء المقطعيّ الشعريّ على بُنية القصيدة الدرامية، وتكشف عن تفاصيل الحكاية الشعريّة وعلاقتها بطول النصّ الشعريّ، وتنتهي بالكشف عن أثر المنبّهات البصرية في تحقيق انسجام القارئ مع النصّ الشعريّ.

الكلمات الدالة: النصّ الحكائي، الفراغ البصريّ، تقنيات السرد، القصيدة السرديّة.

* قسم اللغة العربية، كلية السلط للعلوم الإنسانية، كلية السلط الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Poem “The Tale Of Olive Oil Juge”: An Analytical Study

Dr. Hanan Ebrahim Amayrah

Dr. Saidah Musleh Domour

Abstract

This study seeks to analyze the poem “The Tale of Olive Oil Jug” by the poet Walid Saif. It begins with standing at the title and analyzing the elements of the poetic tale, showing the effect of the poetic stanza on the structure of the study’s poem, detecting the details of the poetic story and its relationship to the length of the poetic stanza, ending with revealing the effect of visual stimuli in achieving the harmony of the reader with a poetic stanza.

Keyword: Textual Narrative, Optical Vacuum, Narrative Techniques, Narrative Poem.

المقدمة:

يعدّ البناء القصصيّ ملمحًا أسلوبيًّا مرافقًا للشعر منذ القدم، فالمعلقات لم تخلُ من دراميّة الحدث رغم غنائيّتها؛ فهي قصائد تروي معاناة الوقوف على أطلال المحبوبة، والسعي وراء ها في رحلةٍ مليئةٍ بالتّعب، والشقاء وصولًا للممدوح الذي يرجو الشاعر مطلبة عنده، ويمكن للقارئ أن يتمثّلها في وعيه وينقلها بصورة تمثيليّةٍ على خشبةٍ مسرحيّةٍ. وقد كان البناء الدرامي عماد المسرح الشعريّ عند الإغريق والرومان، إذ كانت تكتب مسرحياتهم شعرًا لا نثرًا، وبقي هذا الملمح موجودًا في القصيدة الحديثة التي اختطّت نهجًا يقوم على المزاوجة بين المنطلق الغنائيّ، والتفكير الدراميّ ومعالجته؛ فشكّلت المقوّمات الدراميّة رابطًا يجمع بين الذاتيّ والموضوعيّ، والغنائيّة والدراميّة [١].

ولعلّ القارئ يلحظ كثرة توظيف البناء القصصيّ في القصيدة العربيّة الحديثة، وهي محاولة ناجحة لأنسنة الشعر الحديث، وتحويله إلى كائنٍ حي يضجّ بالحركة على نحو تتفاعل فيه أسلوبية التعبير وأسلوبية البناء عبر استلهام الخيال الشعري الحرّ بطاقته المغامرة [٢].

ويمكننا أن نقرأ القصيدة، ونلحظ الفعل الدراميّ الذي لا يمتدّ امتداد مسرحيةٍ تستغرق ساعتين أو ثلاثٍ، بل يضغط ويكثّف، ويعمل طاقته عن طريق التشبيه والتناقض، والنكتة والإيقاع والقافية وغير ذلك من معتمدات الفن الشعريّ [٣].

ووليد سيف أديبٌ شاعرٌ وقاصٌّ ومسرحيٌّ، وأكاديميّ وكاتب دراميّ *، وقد ظهر حسّه الدرامي في نصوصه الشعريّة، إذ نجد أن القصيدة الشعرية قادرة على استبطان الأبعاد النفسيّة، ويفعّل عنصر الحوار، وينتقل من جوّ الخطابيّة والغنائيّة إلى جوّ الحكاية التي تشكّل ملمحًا أسلوبيًا بارزًا في قصائده الشعريّة، فالشّاعر يعلن عن حكايته الشعرية من العتبة النصّية الأولى، من العنوان الذي جاء واضحاً

(١) كندي، محمد علي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ط (١)، بيروت، دار الكتباب الجديدة، ٢٠٠٣، ص(٢٥٤).

(٢) غنيم، كمال: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، رسالة ماجستير، فلسطين، جامعة النجاح، ١٩٩٧م، ص(١٥٢).

(٣) حسيب، عماد: البناء الدرامي في الشعر القديم، http:www.alquds.com

*) ولد في باقة الغربية في قضاء طولكرم عام ١٩٤٨، تخرج في قسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية عام ١٩٧٠م، سافر بعدها إلى بريطانيا لإكمال دراسته ، فحصل على الدكتوراة في اللسانيات من جامعة لندن، عمل ١٩٨٧م مديرا للإنتاج التعليمي في جامعة القدس المفتوحة، نشر ثلاث مجموعات شعرية على التوالي: "قصائد في زمن الفتح عام ١٩٦٩ ومن هذه المجموعة أخذت هذه القصيدة، و "وشم على ذراع خضرة" ١٩٧٠م و "تغريبة بني فلسطين" ١٩٨٠، وكتب في المسرح "ألف حكاية وحكاية في سوق عكاظ" وله في الدراما مجموعة كبيرة من الأعمال التاريخية؛ مثل الزير سالم، والخنساء، وصلاح الدين الأيوبي، وثلاثية الأندلس، والتغريبة الفلسطينية، وعمر بن الخطاب. وله سيرة ذاتية بعنوانا: "الشاهد والمشهود" انظر: الشاهد والمشهود سيرة ومراجعات فكرية، ط١، دار ناشر، ٢٠١٦م.

في الإعلان عن الحكاية الشعرية إنها :) حكاية إبريق الزيت[1]. وقد حرص الشاعر على أن يزوّد القارئ بنصّ الحكاية قبل الولوج إلى النص الشعري في القصيدة حرصًا منه على تفاعل المتلقيّ مع نصّه؛ فيزوّدنا بالنص الآتي:) عندما كنا صغاراً، كانت الأم تمسك أصابعنا وتقول: هل أحكي لكم حكاية إبريق الزيت؟ فنقول: نعم، فتقول إن قلتم نعم أو لم تقولوا، هل أحكي لكم حكاية إبريق الزيت؟ فنقول: لا، فتقول: إن قلتم لا أو لم تقولوا، هل أحكي لكم حكاية إبريق الزيت؟! وهكذا كانت تفعل مع كل إجابة نجيبها، ويظلّ السؤال قائماً على شفتيها، دون أن يكون هناك حكاية تقال.. أو تسمع.. وعندما نتعب، كنا نهرب من رتابة السؤال بالصمت، لكنّها تستمرّ فتقول: إن صمتم أو لم تصمتوا، هل أحكي لكم حكاية إبريق الزيت ؟!

وهذه الحكاية من الحكايا (الخراريف) المعروفة في بلاد الشام، وتستخدم بكثرةٍ للدِّلالة على حالةٍ متكررةٍ قد لا تنتهي، كمن يدور حول حلقةٍ مفرغةٍ، لا يجد سبيلًا إلى كسرها أو الخروج منها، ولا شكّ أن الشاعر ارتقى بالنص من بنية الحكاية العامية (المحكيّة) التي تتداولها ألسنة العامّة، إلى النصّ المُحكَم البناء باللغة الفصيحة؛ ليجعلها مقدّمة تمهيديّة للنصّ الشعريّ الذي بدأ بالسؤال الاستفهاميّ الذي بدأ بالإحالة لهذه الحكاية، فجاء في مقدمة القصيدة:

- هل أحكي قصة إبريق الزيت؟!
- إنْ قُلْتُم نَسْمَعُها أَو قُلْتُم لا
- هل أحكي قِصَّة إبْريقِ الزَّيت؟!
- هلْ أحكي قصّة إبْريق الزّيت؟!
- هلْ أحْكي قصّةَ إبريقِ الزّيت؟!

إن هذه المتوالية الاستفهاميّة التعجبيّة توحي بالإيقاعيّة الموسيقيّة المتناغمة مع أحداث الحكاية التي توحي بسيرورة الأحداث اللامتناهية التي تمرّ على الشّعب الفلسطينيّ، الذي تتوالى عبر الأجيال رسالته في المقاومة.

فهذه الحكاية من الخراريف الشعبية حيث يتحلّق الأطفال حول أمهم ويقولون:) خرّفينا خرّيفية، فتقول الأم: أخرّفكم إبريق الزيت؟

(١) سيف، وليد: قصائد في زمن الفتح، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٩، ص (٩).

- الأطفال: خرفي
- الأم: وحدوا الله، لا إله الله، أخرّف ولا ما أخرّف؟ أخرّفكم إبريق الزيت؟
- الأطفال: احكي.

الأم: أحكي ولا ما أحكي؟ أحكي لكم إبريق الزيت؟

- الأطفال (بضجر): قولي
- الأم: أقول ولا ما أقول؟ أخرفكم إبريق الزيت؟
- الأطفال: بدناش
- الأم: بدناش ولا ما بدناش، أخرفكم إبريق الزيت
- الأطفال: أف عاد، ما بدنا.
- الأم: أف عاد ما بدنا ولا ما أف عاد. أخرفكم إبريق الزيت؟
- الأطفال: بدنا انّام.
- الأم: بدنا انّام ولا ما بدنا انّام، أخرّفكم إبريق الزيت.

وهكذا ييأس الأطفال وينامون دون سماع الحكاية.

يلاحظ الدّارس مدى التباين في المستوى اللغويّ للنصّ الحكائيّ، فالشاعر ارتقى بالنصّ من بعدين؛ الاختصار في مستويات التّكرار للنصّ الاستفهاميّ، والانتقال من بنية النصّ المحكيّ للنصّ الفّصيح؛ ليجعله منسجمًا مع الجملة الشعريّة في قصيدته.

والحكاية الشعبيّة مرجعّ جمعيٌّ مشتركٌ في الفكر الإنسانيّ؛ فهي في صورتها الأولى خبرٌ ينتقل بين مجموعة من الأشخاص، ثم تبدأ كلُّ مجموعةٍ بإضافة ما يتواءم مع معتقداتها وأفكارها إلى هذا الخبر، فقد كانت الحكاية) في صورتها الأولى مجرد خبر أو مجموعة أخبار التي تتصل بتجارب روحية ونفسية عاشها الناس منذ القدم، وحرصوا على الاحتفاظ بها، ونقلها عبر الأجيال عن طريق الرواية الشفوية، وترتبط الحكاية في معظم الأحيان بالأساطير وحكايات البطولة تعطيها حيويّةً وجدة[١].

(١) انظر: دير لاين فريد ريش فون، الحكاية الخرافية، تر: نبيلة إبراهيم، مراجعة: عزالدين اسماعيل، ط١، بيروت، دار القلم، ١٩٧٣، ص (١١-٦).

وعادة ما ترتبط الحكاية بالمرأة بشكل عام كالأم أو الجدة، وهما تمثلان مرسل النصّ الحكائيّ، وتشكّلان المرجع المعرفيّ في إصدار النصّ الذي يحمل أبعادًا توعويّة، فالنصّ الحكائيّ لا يأتي عبثًا، بل غاياته القصديّة تتجدد في كل مرّة يروى فيها، وكما يقال الحكاية من أقدر الآداب على التّوعية والنّصح والإرشاد:) فالحكايات والقصص الشعبية كانت وما زالت شائعةً، وكانت النساء يقصصن على الصغار حكاياتهنّ، وتلك الحكايات بشكل عام خرافية، والحكايات تعتبر من أقدر الآداب على تمثيل الأخلاق والعادات، إذ تخزّن تراث الأمة، وتصون اللهجات من الاندثار) ولا شكّ أنّ العنوان أحال المتلقّي إلى ثيمةِ القصيدة، وهذا ما يدفعنا إلى البحث في سيميائيّة العنوان، وأثره في بنية الحكاية في هذه القصيدة ؟

أولًا: سيميائيّة العنوان:

لم تكن (عنونة) القصائد أمرًا مألوفًا عند الشّعراء القدماء؛ فالقصيدة عندهم عُرفت بمطلعها، فشكل المطلع عتبة نصّية للمحور العام الذي يسعى الشاعر لإيصاله؛ لذلك أولى النّقاد اهتمامًا بالغًا بالمطلع، ووضعوا الشروط التي تحكمه فرأوا أن الشاعر لا بد أن يحسن الابتداء بالكلام، فالابتداء أوّل ما يقع في السمع من الكلام، فينبغي أن يكون مونقًا بديعًا، ومليحًا رشيقًا؛ لأنَ ذلك يدعو إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام[1]؛ أمّا ابن قتيبة فقد جعل مطلع القصيدة غالبًا ما يدور حول النسيب؛ وقد علّل ذلك بأن هذا الموضوع يجذب السامعين إليه؛ لما قد جعل الله تعالى في تركيب العباد من محبّة الغزل وإلف النساء[2].

ومن أهميّة المطلع عند القدماء جاءت أهميّة العنوان عند المحدثين، فأصبح الشاعر يفكّر في تسمية القصيدة ليؤدي وظيفته في لحمة النص؛ ولعلّ اهتمام الشاعر بهذه التسمية يعود إلى إعطاء العمل الأدبي سمة إبداعيّة، تمنحه البقاء؛ "فالعنوان ذو حمولات دلالية، وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء، مثله مثل النص، بل هو نص موازٍ[3]. "فكثير من القصائد قد تختفي ويبقى عنوانها؛ ليوحي بدلالات القصيدة، وقد يكون العنوان موازيًا لقصيدةٍ بأكملها لأن فيه خصائص إيحائيةٍ وثراء وطاقات فنيّةٍ؛ فهو مدخل لفهم المضمون النصيّ للقصيدة، وإضاءة للمحتوى الشعريّ. وهذا ما نجده في عنوان هذه القصيدة القائم على الإعلان الصيح عن المضمون والغاية من هذا التوظيف الإيحائي للعنوان؛ فـ "حكاية إبريق الزيت" جملة اسمية ذات تكثيف إيحائي؛ تكرّرت في صيغتها البنائية الاستفهامية في

(١) انظر: العسكري، أبو هلال، ت١٠٠٥م/٣٩٥هـ: الصناعتين، الكتابة والشعر، ص (٤٨٩-٤٩٤-٤٩٦).
(٢) انظر: ابن قتيبة، ت٨٩٩م/ ٢٧٦هـ، الشعر والشعراء، (ج١/ ص(٧٠).
(٣) قطوس، بسام، سيمياء العنوان، ص (٣٧)

ثلاثة عشر موضعاً في القصيدة، ولا شكّ أن هذا التكرار البنائي لجملة العنوان يحمل أثره في دلالة النص، فالعنوان يحيل إلى حكاية ذهبت مذهب المثل، وهو مستوحى من الموروث التاريخيّ والشعبيّ، وقد وظّفها الشاعر؛ ليحيل إلى أبعادٍ جديدةٍ تتجاوز حدود الدلالة القديمة، ولذا نجد الشاعر حرص على تزويد القارئ بنص الحكاية حتى لا نقف عند حدود المعنى التقليدي، لنتجاوز دلالات ما وراء النص المباشر، فالقارئ يستدعي هنا نصّين النص الأصلي للحكاية والنص الشعري في القصيدة ويوازي بين النصّين لتتحق الدلالات الجديدة التي تتجدد بالقراءات التأويلية عند فئة القرّاء، ومن هنا فإننا نشير إلى وظائف العنوان؛ وهي كثيرة ، نذكر منها؛ تعيين الأثر "العمل، النص"، والدلالة على محتواه، وإعطاؤه قيمة، وجذب القارئ، وإغراؤه(١). ولا شكّ أنّ هذه الوظائف تحقّقت في عنوان هذه القصيدة.

ثانياً: العناصر الحكائيّة في القصّة الشّعريّة

يلحظ الدارس أنّ عناصر الحكاية في بنيتها الأصلية ثابتةٌ، ومن هذه العناصر تتولّد عناصرَ جديدة فالأمّ والأطفال هم الأبطال الرئيسيون لهذه الحكاية، وهناك راوٍ متغيّر لهذه الحكاية، فالراوي الأول لهذه الحكاية هي الأم، وهناك راوٍ ثانٍ ينقل الحكاية للمتلقي، وهذا الراوي متغيّر فقد تعدد الرواة لهذه الحكاية، والراوي الذي ينقل الحكاية للقارئ هنا الشاعر "وليد سيف".

وفي ضمن هذه الحكاية تتولّد حكايات فرعية أخرى، ففي المقطع الرابع يروي لنا الشاعر قصته حين ودّع الأهل وكرم اللوز وسور الدار وحمل قيثارته على كتفه وهاجر؛ ليلقى في هجرته كل إنسان تائه، وفي المقطع الخامس يتابع قصة المعاناة في الاغتراب ويضيف تفاصيل زمانية لقصّته، فهو في مساء بارد مضبب العيون يبحث عن من يساعده، فالعالم كبير وملفّع بالثلج، فيأتي الصديق الذي يسانده في الرحلة ليمدّه بالعزم، ويذكّره بحكاية إبريق الزيت.

في بنية الحكاية الأصلية نجد عنصر الحوار يتغلّب على السرد، ولكننا حين نلِج القصّة الشعريّة المتولّدة من هذه الحكاية نجدها تقوم على السّرد الغنائيّ، حيث تتحكم التفعيلة والوزن والإيقاع في صياغة الجملة الشعرية، أما العناصر الأخرى فنجدها محدودة، فالزمان يبدأ بجملة": عندما كنّا صغارًا" وتنتهي في زمن مفتوح.

(١) انظر: يحياوي، رشيد: الشعر العربي الحديث – دراسة في المنجز النصي، ص (١١٣).

وفي التفاصيل الزمنية للحكاية الفرعية نجد الشاعر يهتمّ بالإحالات الزمنية التي تساهم في بناء الصورة الشعريّة، فالمساء باردٌ مضبب العيون، يوحي بمعنى الخوف والوحدة، ويزيد الصورة تفصيلاً حين يرسم ويوضّح المعالم المكانيّة التي يواجهها هذا المغترب، فهو خلف كوة الكوخ قانعاً على جبل، ليأتي بتفاصيل جديدة تعكس مرارة الفلسطينيّ الذي يواجه الغربة والوحدة، فهو حين تلفّع بالثلج، نادى:) من يمنح الغريب دفء ليلة)؟. وأعلن أنه لو أنصف الزمان لما شقي الفلسطيني بالسفر، ولكن كان يأتي صوت صاحبه كشخصية ثانوية تسانده في غربته، هذا الصوت كان يذكره بحكاية إبريق الزيق.

ثالثاً: البناء المقطعيّ

يلحظ الدّارس أنّ الشّاعر قسّم قصيدته تسعة مقاطع، وكل مقطع يفضي إلى المقطع الذي يليه، لتشكّل كلّاً متكاملاً": والبناء المقطعي أسلوب تتشكّل القصيدة وفقه في أجزاء عدّة، كل جزء يعدّ وحدة شعرية واحدة مترابطة، تمهّد للجزء الذي يليه [١].

فالشاعر ابتدأ مقطعه الأوّل بالنصّ الاستفهامي الذي جاء على لسان الأم في صيغته الأولى: "هل أحكي قصة إبريق الزيت"؟ ثم ينتقل السؤال من الأم إلى الشاعر ليلقي هذا السؤال على المتلقي لقصيدته، ويبقى السؤال قائمًا ومتكررًا بعدد تكرارات قرّائه، وينتهي المقطع الأول بسطرين فارغين يشغلهما نقاط تدلّ على هذا الفراغ، وفي ذلك إيحاء بتكرار السؤال الذي لا ينتهي

أما المقطع الثاني؛ فيكمل ثنائية اللوم للنفس واستحالة الأمر إلى اللاشيء لأننا في حالة السقوط لا نملك إلا الأماني كاعتذار عن التقصير عن تقديم التضحيات للوطن، يقول:

– وليس لي إذا قَثُرت عن طريق

–.. أن أقول: شائكاً

– لكن لي إذا سقطتُ أن أقول:

– وددت ... كم وددت

– لكنما.. وددت ...كم وددت!!

– "هل أحكي قصة إبريق الزيت"؟!!

(١) انظر: الصمادي، امتنان، شعر سعدي يوسف–دراسة تحليلية، ص (٣٥–٣٦).

فكما نام الأولاد قبل أن يعرفوا قصة إبريق الزيت، فإن الأماني التي نود أن نحققها كثيرة ولم تظهر وتظلّ هذه الأماني مجهولةً كقصّة الإبريق؛ فهذه القصّة تظلّ لازمةً موسيقيّةً، ومضمونيّةً تجمع المقاطع الشعريّة في كلٍّ متكاملٍ، فالمقطع الثالث يحكي قصة الطفل البريء الذي ضحك منه أطفال الدنيا؛ لأنّه أراد أن يستذكر معاناته، وأرضه وإرثه فبكى؛ لأنّ الأطفال ضحكوا من قصّة الإبريق؛ يقول:

- لكني حين رأيت الدنيا .. قلت
- "هل أحكي قصة إبريق الزيت"
- ضحك الأطفال على جنبي
- وأنا أطبقت الكفّ على وجهي ..
- وبكيت!

إنّ بكاء الطفل الذي انتهى به المقطع الثالث، مدخلًا للحزن والوداع الذي ابتدأ به المقطع الرابع، فبكاء الطفل الذي جاء صوته على لسان الشاعر، فتحدّث بضمير المتكلّم يوحي بحجم الألم الذي حمله الشاعر في حين كان الأطفال الآخرون يضحكون اختار هو البكاء، فالبكاء على ضياع القصة، قصة الأرض والوطن؛ فتأتي فاتحة المقطع الرابع حزينة لأنها حافلة بمشهد الوداع، فالوداع يتناسب مع البكاء في المقطع السابق؛ يقول الشاعر:

- ودّعت الأهل وكرم اللّوز وسور الدار
- وكلاب الحارة تنبح في باب الجزّار
- وحملت على كتفيّ القيتار

ورغم الوداع والألم إلا أنّ الشاعر أعطى لنفسه فرصةً للأمل؛ لكي يبثّ شكواه عبر قيثارةٍ تبعث أنغام الأمل، والتجدّد، فيصبح الموروث الحكائي عاملًا يوحّد أبناء الشعب الفلسطيني، وهذا ما نجده في نهاية المقطع الرابع؛ يقول:

- يخصب غيم بالأمطار
- فاخضرّي يا هذي الشمس العريانة
- حتى يلقى هذا الإنسان التائه إنسانه
- يعرف منها قصة إبريق الزيت
- يحكيها للجمع الملتفّ على أرض البيت.

فالحكاية التي يحكيها الإنسان التائه للجمع الملتفّ هي حكاية "إبريق الزيت"، فتشكّل الحكاية هنا عامل وحدة لجميع التائهين الذين يبحثون عن تاريخهم وأرض، ويستمّر نداؤه في المقطع الخامس لجميع أصدقائه التائهين؛ لعلّه يجد العون في رحلة البحث عمّن يعود معه لوطنه وذاكرته وتاريخه؛ يقول:

- فيا صديق لا تخف ...
- ما جئت طاويًا لسوء
- ولا أتيت هاربًا... يتبعني الرجال والكلاب
- ولست يا صديق طامعًا بغير ليلة ...

فالشاعر يطمع بمن يشاركه رحلة العودة إلى الوطن، إلى الأرض؛ إلى الحبيبة؛ وهكذا ابتدأ المقطع السادس بإعلان العودة إلى الحبيبة، يقول:

- يا حبي
- ها أنا جئتك ليس لديّ سوى قيتار
- يمطرني حُـلْماً حين يحزّ على قلبي الضوء
- قصصاً عن عنترة العبسيّ ...
- وأوذيسيوس الجبّار
- فافتح لي بابك لا تبخل

فالشاعر عبر قيثارته وأغانيه وموروثه الأدبي والتاريخي ينشُد العودة إلى الوطن، ويتمنى أن يفتح له الوطن الأبواب ليعود رغم كل الظروف، وتستمرّ رحلة المقاومة من أجل العودة إلى الأرض، ويلتفّ مع أبناء وطنه في حضنٍ دافئ يستحضرون فيه حديث الموروث في "حكاية إبريق الزيت" فتصبح الحكاية ملاذًا ومرجعًا للتائهين عن وطنهم، يقول:

- ها أنا أغفو في عينيك
- مسّح شعري ... هدهدني بين يديك
- واحكي لي قصة إبريق الزيت
- ما زال الجمع الملتف على أرض البيت
- يا حزني، يا حزن الجمع الملتفّ على أرض البيت

إن الجمع الذي التف حول الشاعر أعاد ذكرياته الحزينة، فرسالة المقاومة ما زالت مستمرّة، وحكاية الإبريق ما زالت مجهولة، وما زال الأطفال يبحثون عن الحقائق فلا يجدونها؛ لذلك نجد المقطع السابع ينتهي بالبكاء رغم العودة إلى الوطن، يقول:

- هل أحكي قصة إبريق الزيت؟
- .....
- دفن الوجه بكفّيه حبيبي ... وبكى!
- وأنا أخفيت الوجه بكفّــي ... وبكيت!

فالبكاء هو القاسم المشترك بين الأطفال الذين ينتظرون حكاية النصر، فكلّما سمعوا حكاية إبريق الزيت، تذكّروا المجهول الذي لم ينتهِ رغم محاولات المقاومة، فالبكاء الذي حاول الشاعر أن يخفيه بين أحضان حبيبه في نهاية المقطع السابع، انسجم مع نداءاته في مطلع المقطع الثامن؛ يقول:

- يا حزني ... يا حزن حبيبي
- وأنا أحمل فوق الكتف القيثار
- لا ترفع كفّك يا حبّي ...
- يا وهج النار ويا دفقة أمطار
- فأنا إن كنت سأرحل هذا الفجر
- لن أعزف قصصاً عن عنترة العبسي ...
- وأوذيسيوس الجبّار
- سأحدّث عن هذي الليلة بالأشعار
- فإذا كان الحزن يظل ... وليس مفرّ

فالشاعر يقرر أن يحمل حزنه ويعبّر عن نصوصه الشعرية، فيحمل القيثارة ليواجه الحقائق كما هي، فلا مفرّ من المقاومة، ولن يكتفي باستعادة أمجاد الماضي وقصص بطولات عنترة والأقدمين، فهو يرى أنّ العالم الذي أدار ظهره للشعب الفلسطيني لن يثنيَ هذا الشعب عن مسيرة المقاومة، رغم كل البكاء والحزن؛ يقول في نهاية المقطع الثامن:

- يكفيني يا حبّي عالمنا الواحد
- يكفيني أنّي من بعد الليلة

- إذ أرسل فوق العالم نظره
- فسأبصر ظهرك .. لا ظهري
- يكفيني أنك بعد سؤالي: أنت سألت
- يكفيني أني – حين بكيت –
- أنا يا روح بكيت!

في كل مرّة يتأمل الشاعر العودة نجده ينتهي بالبكاء، ليعود في بكائه إلى الجمع الملتفّ على أرض البيت حيث ينتظر والدته لتكمل له الحكاية، ولكنها لن تكتمل، لهذا نجده ينهي قصيدته كما بدأها باستمرار الحكاية للجمع الملتف في البيت، يقول:

- يا هذا الجمع الملتف على أرض البيت
- هل أحكي قصّة إبريق الزيت
- إن قلتم لا ... أو نسمعها
- هل أحكي قصّة إبريق الزيت
- هل أحكي قصّة إبريق الزيت؟!!

وهكذا نجد القصيدة بمقاطعها التسعة تمثّل كلًّا متكاملا، ولا شكّ أنّ القصيدة لا تمثّل موضوعًا ذاتيّاً، بل هو موضوعٌ جمعيٌّ يصوّر قضيّةً إنسانيّةً، فالأرض المسلوبة، وحكايات المقاومة والغربة مواضيع جماعية، تتطلب أبعادًا توضيحيّة، لذلك لجأ الشاعر إلى تعدد المقاطع، إذ إن "هناك علاقة بين طول القصيدة وموضوعها" (١).

فالتعدّد في المقاطع الشعريّة لم يأتِ عبثًاً، بل جاء على نظام مرقّم لغايات قصديّةٍ، إذ حرص على أن يسبق كلّ مقطعٍ برقمٍ يشكّل مدخلاً للنصّ، بحيث يستطيع القارئ أن يترجم المضمون الذي يحمله رقم كلّ مقطعٍ؛ فنجد أنّ المقطع الأول والتاسع "الأخير" يحملان الفكرة ذاتها، وكأنّ المقطع الأخير صورة مكررةٌ للمقطع الأوّل، وهذه هي الحكاية التي تبقى مستمرّةً كالدائرة التي لا تنتهي.

(١) انظر: بكار، يوسف: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، السابق، ص (٢٥٧-٢٥٨) .

ويلحظ أن جميع المقاطع حافظت على ثيمةٍ واحدةٍ وهي البحث عن الوحدة في جمع ملتفٍّ حول البيت من أجل استمرار رسالة المقاومة، ولتبقى حكاية الأم متداولة بين الأجيال، حكاية لا تكتمل إلا بالنصر، ورغم البكاء والحزن الذي ظهر جليّا في معظم المقاطع الشعرية إلا أنّ الأمل لم يغب عن هذه القصيدة، فالقيثارة التي حملها الشاعر جاءت بألحان الشوق والحنين للماضي بتاريخه وموروثه، وتبقى حكاية الحب للأرض رغم غموضها مستمرّة من أجل المقاومة والأمل في الأجيال القادمة.

- المنبّهات البصرية:

يمثّل التّشكيل البصري للنصّ الشعري الحديث ملمحاً دالاً على المضمون، إذ بإمكان الشاعر أن يستغلّ طاقات اللغة بعدة صور؛ كالتّقطيع للحروف وتوزيعها على السطر الشعري بشكل عمودي أو أفقي، ولكلّ شكل دلالة ؛ إضافةً إلى استغلال علامات الترقيم وتوظيفها في النص الشعري لتساعد في إيصال الدلالة للقارئ وكذلك الإزاحة الجانبية، وللفراغ أو "الصمت الكتابي" أيضاً دلالته القصدية في بنية السطر والمقطع واللوحة الشعرية؛ فتشكيل فضاء النص الشعري محاولة تعكس الذات الشاعرة في علاقتها الإشكالية بمحيطها، وهذا يجعل النص متجاذباً بين حركتين، الأولى داخلية تتمثل في المضمون وترتبط بحركة الذات، والثانية خارجية، تتمثل في الشكل، وترتبط ببنية الواقع(١).

فما من شكّ أنّ الشاعر يحاول استغلال جميع حروف اللغة، وعلامات الترقيم، وتقنيات الطباعة على المساحة البيضاء في الورقة ليشكّل الدلالة ويبني المضمون، فيوظّف هذه المهارة ويستغلّ كل التقنيات البنائية من أجل جذب القارئ لنصّه، وضمان التفاعل بين عناصر العملية الإبداعية "الشعرية"؛ ولأن المنبّهات البصرية تساهم في تشكيل الدلالة فهي تساهم في الكشف عن التفاعلات في الأحداث السرية داخل القصة الشعرية، فعلامات الترقيم غالبًا توظّف في النصّ النثري؛ ولكن بعض الشعراء المحدثين أصبحوا يوظّفون علامات الترقيم لغايات المساهمة في تحقيق وتأكيدها، لا سيّما إذا كان البعد القصصي متجليّاً في القصيدة الشعرية، مثل هذه القصيدة؛ وقد لجأ الشاعر لعدة تقنيات بصرية في هذه القصيدة؛ يمكننا إجمالها بما يأتي:

أ- الصّمت الكتابيّ المتمثّل بالفراغ أو نظام النقاط:

الصّمت الكتابيّ هو المساحة البيضاء التي يستغلها الشاعر في مساحة الصفحة، ويوظّفها توظيفًا قصديًّا ليحقّق دلالةً محدّدةً، ويتحقق ذلك من خلال علاقتها بالحروف المكتوبة باللون الأسود،

(١) انظر: الهاشمي، علوي: تشكيل فضاء النص الشعري بصرياً – نموذج التجربة الشعرية في البحرين، مجلة الوحدة، ع (٨٣-٨٢) ١٩٩١، ص (٨٢).

فتصبح الثنائية الضدية بين الأبيض والأسود ذات دلالة مضمونية إيحائية، ونلحظ في هذه القصيدة توظيف عدّة صور وأنماط للفراغ، وهي:

أولاً: الفراغ المنقوط

لجأ الشاعر إلى نظام الفراغ المنقوط كتعبير رمزي عن الكلام المحذوف الذي يحمل عدة دلالات؛ فقد لجأ إلى ذلك لكي لا يكرر الكلام لأن التكرار يسير في دائرةٍ مغلقةٍ لا تنتهي؛ وهذه هي قصة إبريق الزيت؛ ففي نهاية المقطع الأول يقول:

- إن قلتم نسمعها أو قلتم لا
- هل أحكي قصة إبريق الزيت!! ؟
- هل أحكي قصة إبريق الزيت!!؟
- هل أحكي قصة إبريق الزيت !!؟
- . . . . . .
- . . . . . .

إن الفراغ المنقوط الموازي في بنائه شكل الكتابة يشير إلى نصّ غائب يدعو القارئ لاستعادته وهكذا يضمن الشاعر استمرار الحكاية، وهنا تصبح عملية الإبداع الشعري عملية مشتركة بين القارئ والشاعر، وهذا ما يحقق جماليّة النصّ.

وقد تكون النقاط في السطر الشعري عنصر تسريعٍ للنصّ، ولإشراك القارئ في التخيّل للمشهد الشعريّ، ومن ذلك قول الشاعر:

- دفنت الوجه بكفّيه حبيبي . . وبكى
- وأنا أخفيت الوجه بكفّي . . وبكيتّ
- يا حزني . . يا حزن حبيبي . . .

نلحظ في المقطع السابق أن النقاط تمثّل عملية اختصار للمشهد ، لكي يحفّز مخيّلة المتلقي لتعبئة هذا الفراغ بما يتواءم مع طبيعة هذا المشهد، فلنا أن نتخيل أن الحبيب دفن وجهه بكلتا كفّتيه وأجهش بالبكاء، وقد كانت يداه متعبتين من الألم، إنّ هذا التحليل قد يكون من قبيل الاجتهاد عند القارئ، وقد يكون لقارئ تفسير آخر لهذه النقاط التي توحي بمعنى المعاناة نتيجة تكرار كلمات الحزن

والبكاء، ولا شكّ أن المحذوف قصديّا هنا يدلّ على كثرة المعاناة من الحزن، وفي موضع آخر جاءت النقاط لتدلّ على مرور الزمن والانتقال إلى مرحلةٍ جديدةٍ، ومن ذلك قول وليد سيف:

- ولا تعطي نورك حيث النار
- واغفي حيناً . . .
- يخصب غيم الأمطار

وفي موضعٍ آخر يقول:

- فاتركني أبحر في عينيك . .
- وأبحِر ... أبحِرْ في عينيّ .

إنّ القارئ يشعر من خلال هذه النقاط المسكوت عنها بمرور الزمن، وكأنّها توحي بمرور وقت النوم في المقطع الأولّ، وبعد الغفوة تكون الصحوة فتأتي الأمطار بالخصب.

أمّا المقطع الثاني فيسير إلى امتداد الزمن في إبحار الشاعر في عينيّ المحبوبة، حتى وصل إلى حقيقة التّماهي بين عينيه وعينيها، إن هذا التّماهي، والتّوحّد، والتأملّ الذي لم تغب عنه البنية الإيقاعية احتاج إلى زمن استوعبه القارئ من خلال هذه النّقاط.

ثانياً: المساحة البيضاء الفارغة التي تحيط بالبناء الرقمي للمقاطع الشعرية

لقد اتخذ الشاعر أسلوب البناء المقطعي لقصيدته، فجاء كلّ مقطعٍ مرقمًا بأرقام مرتبةٍ بالتدرّج من (١-٩)، فالشاعر لم يختر صيغة الأرقام بصورة كلمات فصيحة، فلم يقل أولاً، ثانياً.. الخ. إضافة إلى أنه جعل كلّ رقم محاطٍا بمساحة بيضاء بارزةٍ، ليعلن بذلك الانتقال من محور لآخر، ولعلّ في البناء الرياضي صورة رقمية أكثر جاذبية للقارئ وكأنها محفّزٌ ذهني داخلي في بنية هذه القصيدة لهذا الانتقال، وبهذا يصبح القارئ أكثر استعدادًا للانتقال من محور لآخر، فالربط بين هذه المحاور يتطلّب جهداً إضافيًّا من المتلقّي؛ ويبقى هذا البناء الرقمي المحاط بمساحة من البياض" حقيقةً شكليّةً مستقلّةً عن اللغة والأسلوب[١].

(١) انظر: بارت، رولان: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، ص(٣٢).

ب- الإزاحة الجانبية:

حافظت القصيدة العربية القديمة ذات الشطرين على بناء بصري ثابت يلحظه الدارس في القصائد الجاهلية وما تبعه من عصور، ولعلّ من أوائل ملامح التجديد الشكلي والإيقاعي كانت تتمثل في الموشحات التي غايرت الترتيب المألوف، فلجأت إلى توزيع متباين على الصفحة البيضاء بين المطلع والقفل والأدوار وغيرها، وتطوّرت البنية الشكلية للقصيدة العربية في الشعر الحديث فقد لجأ الشاعر إلى نظام السطر المتباين في طوله تبعاً للتدفق العاطفي، واستطاع الشاعر أن يستغل التقنيات الطباعية ويميل إلى التعامل مع النص الشعري بصورة بصرية، إذْ لجأ إلى تغيير صورة السطر الشعريّ الواحد، فمنهم من يلجأ إلى تفتيت حروف الكلمات الشعرية، ومنهم من يقوم بإسقاط كلمات القصيدة بصورةٍ أفقيةٍ أو عموديّةٍ، ومنهم من يلجأ إلى الإزاحة البصرية مثل الشاعر وليد سيف، وفي هذه الإزاحة مفارقةٌ للمألوف؛ لتنبيه القارئ للمعنى الذي يريد إيصاله ؛ فالمنبّه البصري له إيحاء وفاعليّة ، ومن ذلك قوله :

- "هل أحكي قصة إبريق الزيت ؟!"
- ضحك الأطفال على جنبي
- وأنا أطبقت الكفّ على وجهي ...
- وبكيت!(١)

يلجأ الشاعر في المقطع السابق إلى استرجاع الزمن الماضي الذي كان فيه طفلاً تُروى له قصة "إبريق الزيت"؛ إذ كان الأطفال يضحكون أما هو فقد خالفهم في ردّة فعله، فلجأ إلى البكاء، وقد تجلّت مخالفته لأصدقائه في التعبير والشكل؛ فقد ترك مساحة بيضاء وأزاح كلمة "بكيت" ليجعلها آخر السطر؛ وفي هذه الإزاحة لفت للنظر وتعبيرٌ عن الحالة النفسيّة التي كان يمرّ بها الشاعر الذي كان يعيش حالة من الوحدة والفراغ والحزن والألم عبّر عنها بكلمة بكيت التي جاءت في آخر السطر، فالبناء للأسطر السابقة كان يسير في بناء خطّيّ متوازنٍ، وحين أتى على كلمة " بكيت"؛ نجد البناء الخطي تناقص وأخذت المساحة البيضاء تزداد ليعبّر في بنيته السياقية عن الوحدة والألم؛ ولعلّ الشكل الآتي يوضّح هذا البعد البصريّ:

- _____
- _____
- _____

(١) سيف، قصائد من زمن الفتح، السابق، ص (١١).

في المثال السابق جاءت الإزاحة على مستوى الكلمة، ودلّت على التناقض في الحدث؛ وقد تكون الإزاحة على مستوى الجملة؛ وهنا تصبح المساحة لغاية توضيحية تفسيريّة؛ كما في قول الشاعر:

- فيا صديق لا تخف ...
- ما جئت طاوياً لسوء
- ولا أتيت هارباً .. يتبعني الرجال والكلاب
- ولست يا صديق طامعاً بغير ليلة
- فالريح عاصفة

فهو يعلن عن نيّته الطيبة لصديقه، ويوضّح سرّ التقارب بينهما لأنه ما جاء طاويًا للسوء؛ ويعلن عن التغيّر في ظروف الحياة بعد النكبة بصورة بصرية تنزاح فيها عبارة "الريح عاصفة" ليفسّر سبب طلبه الاقتراب من صديقه؛ ولعلّ ترك مسافة بيضاء قبل الجملة تجعل العين تتجه إلى الجملة المحورية التي تكشف السبب في النزوح والخروج من وطنه؛ وقد تكون الإزاحة للتعبير عن الأمنيات المستحيلة التي من الصعب تحقيقها؛ فيترك لنفسه مسافة يتمنى فيها المستحيل؛ ويعبّر عنه بقوله:

- لو عرفت أن أسير ما صفعت صمتك البريء
- أو نومك الهنيء
- فمد كفك الحنون لي ..
- لو أنصف الزمان

وفي المقطع السابق جاءت الإزاحة لتحفّز القارئ ليكمل النص، فلو أنصف الزمان لتحققت كثير من الأمنيات الغائبة؛ فالشاعر بدأ المقطع بحرف الشرط "لو" وقدّم فعله وجوابه؛ ثم جاء في آخر المقطع بحرف شرط؛ وتلاعب في التّشكيل البصريّ، لكي يساهم القارئ في تشكيل جواب الشرط ولعلّ الفراغ يتناسب مع حجم الأمنيات.

ج- توظيف علامات الترقيم "استفهام، وتعجب، ونقطتان رأسيتان، والأقواس"

تشكّل علامات الترقيم جزءا من البناء الشكليّ للنصّ النثريّ، وهي إنْ كان لها دلالات؛ فإنّ هذه الدلالات غالباً ما ترتبط بالنص النثري وتكون دلالاتها سياقية مضمونية؛ فالقوسان يشيران إلى أنّ النصّ منقولٌ، والاستفهام والتعجُّب يوضعان بعد أدواتٍ محددةٍ؛ وأحيانًا تخرج هذه العلامات عن الدلالة المضمونية إلى الدلالة الفنية، فيصبح الاستفهام تعجبيًّا أو إنكاريًّا ...إلخ .

ولا شكّ أن علامات الترقيم في النصّ الشعريّ من باب الانزياح الشكليّ في الكتابة، وهي تقدّم توظيفًا جديدًا لم يعهده المتلقّي، وكلّما زادت قوة الانزياح زاد انتباه القارئ لهذا المنبّه البصريّ الذي ينعكس على الدلالة السياقيّة، والفنيّة للنصّ الشعريّ القصصيّ؛ وهنا تتحقّق الغاية التفاعليّة مع هذه العلامات، وفيها يظهر إبداع الشاعر في التّوظيف؛ فقد ابتدأ الشاعر قصيدته باستفهام تعجبيٍّ عن قصة إبريق الزيت، وحيثما ورد الاستفهام كانت تتبعه علامة التعجب؛ ليثير الدهشة في نفس المتلقي الذي لا يعرف هذه القصة، يقول:

- هل أحكي قصة إبريق الزيت!!؟
- هل أحكي قصة إبريق الزيت!!؟
- هل أحكي قصة إبريق الزيت!!؟

إن هذه المتوالية الإيقاعية من الأسئلة تحمل بعدًا نفسيًّا يوحي بعمق المعاناة عند الشاعر من تكرار المعاناة التي لا تنتهي، وهو حين يضيف علامة التعجب إليها، ويكرّرها مرة أخرى، ثم تأتي علامة الاستفهام لتكشف عن الانفعال النفسيّ التعجبيّ من المتواليات التي تتكرر في حياتنا دون انتهاء، إذ إن لهذه العلامات وظيفة خطابيّة، ودلالةً فنيّة في النصّ الشعريّ، إذ تتفاعل مع غيرها من الدلالات؛ لتشحن العبارات بطاقاتٍ من التّوتّر تجاه النصّ الشعريّ؛ لذلك كانت علامات الترقيم في آخر سطرٍ من النصِّ تضع النصَّ موضع تساؤلٍ واندهاشٍ(١).

وفي موضعٍ آخر يكشف الشاعر من خلال علامة التعجب عن الحالة النفسيّة من الفرح والاندهاش، فقد ظهرت له المفاجأة من رؤية وجهها، قائلاً:

- وأمطر الندى في دمي
- جدائل التوقع الرهيف والحنان
- يا ... ياه ... وارتعشت
- قد كان وجهها الذي انتظرت!!

تتناغم مفردات المعجم الحسيّ مع علامات البناء البصريّ لتعبّر عن حجم هذا الفرح، فالشاعر يطلق النداء ويتبعه بمتوالية من النقاط، ثم يكرر النداء والنقاط؛ ليعبّر عن الفرحة بصورة صوتيّة وبصريّة، وكأن صدى الصوت عند رؤية المحبوبة امتدّ إلى اللانهاية، ثم تأتي علامة التعجب؛ لتعبّر

(١) عبد اللطيف، محمد منال: الخطاب في الشعر، ص (٧٢)

عن حجم هذه الفرحة من رؤية وجه المحبوبة، فيأتي الارتعاش نتيجة طبيعية للحنان والانتظار والشوق، فالتعجب كان منسجماً مع الحالة النفسية للشاعر.

ومن علامات الترقيم التي وظّفها الشاعر مرّة واحدة هي علامة الشرطتان المعترضتان التي وظّفها من باب الاحتراس؛ لكي يؤكّد على مدى تضحياته من أجل المحبوبة التي حرّكت فيه كلّ العواطف الحزينة حين بكت، وتعجّب من ذلك عندما لجأ إلى البكاء؛ يقول وليد سيف:

يكفيني أنكِ بعد سؤالي: أنت سألت

يكفيني أني ـ حين بكيتِ ـ

أنا يا روحُ بكيت!

يلحظ الدّارس في المقطع السابق التّناغم في توظيف المنبهات البصريّة؛ للتّعبير في حواريّته البسيطة عن مدى الانسجام، والتّفاعل بينه وبين الحبيبة، فقد أشار في النقطتين الرأسيتين إلى ثنائية التساؤل بينه وبين المحبوبة، وتأتي علامة الشرطتين المعترضتين لتدلّ على مفارقة غير مألوفة، فالجملة المعترضة قد تحذف من السياق دون أن تؤثّر فيه، ولكننا هنا نجد أنّ السياق يتكئ عليها إذ هي جملة معترضة وضعها الشاعر من باب الاحتراس الدلاليّ؛ ليؤكد أنّ بكاء المحبوبة حرّك كل السّواكن في نفسه؛ لذا جاء بعلامة بصرية جديدة هي الإزاحة الجانبيّة، فجعل البياض في بداية السطر الثالث، ليؤكّد أن البكاء أثّر بشكلٍ عميقٍ في نفسية الشاعر، وتأتي علامة التعجّب في آخر السطر الثالث؛ لتوحي بمدى استغراب وتعجّب الشاعر من مدى الانسجام العاطفيّ بينه وبين المحبوبة لدرجة التّماهي في البكاء.

الخاتمة:

وقف هذا البحث عند دراسة أحد النصوص الشعرية التي تنتمي إلى الشعر الحديث "شعر التفعيلة"، وهي قصيدة "حكاية إبريق الزيت" للشاعر وليد سيف، وهي من النصوص التي تمثل البناء القصصي في النص الشعري. واهتم البحث في الكشف عن عناصر القصة في بنية القصيدة الشعرية، وتكفل بالكشف عن سيميائية العنوان، وأثرها في تحقيق الدلالة، وتناغمية الموسيقى الشعرية، إذ تمّت الإشارة إلى أهمية الحكاية الشعبية في الموروث الفكريّ بشكلٍ عامٍّ، وأثّر ذلك في تلقي القارئ لمثل هذا النّوع من النصوص الشعريّة المرتبطة في الوعي الجمعي بالحكاية الشعبية، وقدم البحث تفصيلا لعناصر الحكاية الشعرية في هذه القصيدة، وأشار إلى جزئيات تتعلق بتغلب عنصر الحوار في الحضور.

يتغلّب عنصر الحوار في النصّ الشعريّ، وأثّر ذلك على فاعليّة المتلقّي مع النصّ.

وفي المحور الثالث من البحث تم توضيح بنية التّشكيل للنص الشعري، بحيث سيطر على البناء المقطعيّ عدّة تقنياتٍ أسلوبيّةٍ ساهمت فاعلية القصة الشعريّة بحيث اتكأ الشاعر على فاعلية دور المتلقي لاستقبال النص الشعري، والتفاعل معه من خلال العينات الآتية:

١- الصمت الكتابي المتمثل بالفراغ، أو نظام النقاط لعدة غايات أهمها تقليل إعادة الكلام ولعلمه بأن القارئ يدرك المسكوت عنه فلا داعي لذكره.

٢- الإزاحة الجانبية، وأهميتها في لفت انتباه القارئ للحدث الذي يريد الشاعر تسليط الضوء عليه.

٣- الاتكاء على علامات الترقيم، مما يجعل النص الشعري متناغما مع النص النثري القصصي في البناء، فالشعر عادة لا يحتاج إلى علامات الترقيم، وإنّما النثر من يلزمه ذلك، والشاعر وظّف علامات الترقيم كالنقطتين بعد القول، وعلامتي الاعتراض؛ ليذكر القارئ أنه يتعامل مع نص استثنائي عليه أن يربط بين دلالته صورة ومضمونا.

٤- ولا شكّ أنّ هذه الملامح البنائية ساهمت في خلق التماسك النصيّ للقصيدة، وتفاعل القارئ مع الحكاية الشعريّة.