ISSN/ 2788-9777

المجلة العلمية لجامعة سيئون

مجلة علمية محكمة - نصف سنوية - ، تعنى بنشر البحوث العلمية في مجالات العلوم الإنسانية والتطبيقية . تصدرها نيابة الدراسات العليا والبحث العلمي

المجلد الرابع العدد الثاني ديسمبر ٢٠٢٣م

ديوان (تضاريس البياض) للدكتور نواف أحمد حكمي
قراءة أسلوبية

شيخ عبدالرحمن باحميد*

ملخص البحث:

يرمي البحث من خلال القراءة الأسلوبية إلى الكشف في ديوان (تضاريس البياض) للدكتور نواف أحمد حكمي عن الأسلوب، وقضايا التعبير من قيم شعورية وتعبيرية، بما يمنح النص الأدبي من جماليات وخصائص فنية تميزه عن غيره من خلال اللغة التي يحمّلها خلجات نفسه وخواطره الوجدانية، أما منهج البحث الذي اعتمدنا عليه فهو المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على تتبع النص الأدبي في بنيته الداخلية.

الكلمات المفتاحية: تضاريس البياض، الأسلوبية ، النص الشعري، نواف الحكمي.

*قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة سيئون، حضرموت، اليمن .

Diwan (Terrains of Whiteness) by Dr. Nawaf Ahmed Hakami: A Stylistic Reading

Shiekh Abdul Raman Bahumid*

Abstract:

This research aims to reveal the issues of expression in terms of emotional and expressive values in the Diwan of "Terrains of Whiteness" by Dr. Nawaf Ahmed Hakami through a stylistic reading. This literary text is clearly full of aesthetics and artistic characteristics that distinguish it from other texts by the language it carries in its inner feelings and emotional thoughts. The methodology of this research depends on the descriptive and analytical method, which is based on tracing the literary text in its internal structure.

Keywords: Nawaf Al-Hakami, poetic text, stylistics, and terrains of whiteness

* Department of Arabic language, College of Arts and Languages,Seiyun University, Hadhrmout,Yemen.

المقدمة: تمهيد

إن مصطلح الأسلوبية ظهر في مطلع القرن العشرين، ويعد شارل بالي مؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية، وقد نشر عام 1902م كتابه الأول "بحث في علم الأسلوب الفرنسي" وأتبعه بدراسات أخرى أسس بها علم أسلوب التعبير، ثم جاء الألماني أولمان في عام 1969م وأكد استقرار الأسلوبية علما لسانيا نقديا [1] فيقول: " إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية، من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا"[2].

ولعلنا لا نبعد إن قلنا إن الأسلوبية تقوم في أغلب تصوراتها على الأسلوب وقضايا التعبير وكل ما يمس النص الأدبي من قيم شعورية وتعبيرية، مما يؤلف فنية النص الأدبي ويمنحه مسحة جمالية. أو بمعنى آخر أنها تبحث عن خصائص فنية جمالية تميز النص عن آخر أو كاتب عن آخر من خلال اللغة التي يحملها خجات نفسه وخواطره الوجدانية.

وتُعد الأسلوبية بوصفها منهجا نسقيا تسعى جاهدة إلى الوقوف على نسبية اختلافها من كاتب إلى آخر. إننا هنا لا نبحث عن التنظير لمفهوم الأسلوبية فقد أشبع درسًا، وهناك من سبقنا في هذا المجال وأسهب في الحديث عن الأسلوب والأسلوبية، وإنما نسعى لقراءة تطبيقية لديوان (تضاريس البياض) د. نواف أحمد حكمي وفقا وهذا المنهج النقدي الحداثي وسنقف مع التحليل في مستوياته الثلاثة وفقا والتقسيم المشهور، وهو على النحو الآتي:

1- المستوى الإيقاعي 2-المستوى التركيبي.

3- المستوى الدلالي

أولاً: المستوى الإيقاعي

الإيقاع في اللغة هو كما قال ابن سيده" حركات متساوية الأدوار لها عَوْدات متوالية"[3] وجاء في لسان العرب هو" من إيقاع اللحن والغناء وهو يوقع الألحان ويبنيها"[4].

وفي الاصطلاح: فإنه يعني ذلك" التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون"[5]

ويعرف **الإيقاع أيضاً:** أنه "حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية"[6].

وبناء على ما سبق نقسم الإيقاع على قسمين هما الإيقاع الخارجي، والايقاع الداخلي:

1-**الإيقاع الخارجي:** يعد الإيقاع الخارجي عصب الشكل الشعري ونقصد به الإطار العروضي (الوزن /البحور الشعرية) المتصلة بموسيقى النص الخارجية المتكون من البحور العروضية وتفاعيلها المختلفة.

أ-الوزن:

يمكننا القول إن الوزن هو "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[7] بمعنى أن البيت الشعري "متساوٍ مع الآخر في كمية الأصوات المرتبة ترتيبا خاصا في تتابع المقاطع أو الحركات والسكنات، بحيث يحتل كل بيت في القصيدة مدة زمنية متساوية تمامًا مع مدة كل بيت من جميع أبيات القصيدة"[8] وبناء على ذلك فعنصر الموسيقى هو الذي يميز الشعر من النثر والموسيقى تدرك

بواسطة الأذن –أي الصوت دون سواه – إذ إن القصيدة في مجموعها مقطوعة موسيقية مقسمة إلى وحدات موسيقية خاصة. تنشأ من تكرار البيت بنظام نغمة القصيدة ككل. والنغمة المقصودة بها البحر.

وبحور الشعر الحر هي بحور الشعر العمودي الستة عشر ولكن الأذن هي السبيل إلى موسيقى النفس تتفق معها في التقسيم من حيث تمام عدد تفعيلاتها أو نقصانها أي من حيث كونها تامة أو مجزوءة أو مشطورة أو منهوكة. أما من حيث الضرب فهي كذلك غير أن خاصية هامة في الشعر الحر في الضروب يجوز أن تجتمع أو يجتمع بعضها في القصيدة الواحدة.

تقول نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر:" إن الشعر الحر ليس وزنا معينا أو أوزانا –كما يتوهم أناس– وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة...وأما أسلوب الشعر الحر فهو ذو شطر واحد ليس له طول معين وإنما يصح أن تتغير فيه عدد التفعيلات من شطر إلى شطر"[9]

ويقول د. عزالدين إسماعيل "إن الشعر الجديد لم يلغ الوزن والقافية لكنه أباح لنفسه أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه "[10]

ويمكننا القول إن بحور الشعر الحر التي استخدمها الشاعر في ديوانه(تضاريس البياض) تنقسم وفقا و الوحدة الموسيقية على قسمين وهي على النحو الآتي:

1–بحور بسيطة وهي الأكثر استعمالاً فيه، ووحدتها الموسيقية تتركب من تفعيلة واحدة، وتجئ مفردة أو مكرورة بعدد غير محدد في بيت وتشمل(**الوافر ، والمتقارب ، والكامل**).

2–بحور مركبة(المزدوجة) وهي الأقل استعمالا في الشعر الحر ووحدتها الموسيقية تتركب من أكثر من تفعيلة واحدة وهذه البحور المركبة نوعان: (أ) بحور مركبة تقوم الوحدة الموسيقية فيها على تفعيلتين وتجئ هذه الوحدة في البيت مفردة أو بأي عدد مقبول وتشمل(الطويل ، والبسيط التام، ومجزوء الخفيف). (ب)بحور مركبة تقوم الوحدة الموسيقية فيها على ثلاث تفعيلات فتجئ الوحدة في البيت مفردة أو مكررة مرة في الغالب فقط وتشمل مجزوء البسيط ، والخيف ، والمديد، والمنسرح [11].

ولعل المتأمل في عرضنا للأبحر الشعرية التي ارتضاها الشاعر لقصائده بحكم ذوقه ما يقرب من ثلثي الأبحر الشعرية وهي عشرة أبحر شعرية كما هي موضحة في الجدول أدناه إلا أنه جافا أبحراً شعرية لم ينظم عليها الشاعر نحو الرمل، والمنسرح، المتدارك، المقتضب.

ولكي نكشف المستوى الإيقاعي عند الشاعر نجده قد استخدم نمط الشعر الحر في ديوانه (تضاريس البياض) إذ بلغت عدد القصائد (26) قصيدة وهذه البحور الشعرية التي قصدها الشاعر مرتبة في الجدول الإحصائي الآتي:

م	نوع البحر الشعري	عدد المرات	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
1	الكامل والمزدوج	8	30,72	240	34.8
2	البسيط	8	30,72	181	26.245
3	الخفيف	2	7.68	82	11.89
4	المتقارب	2	7,68	56	8.12
5	الوافر	1	3,84	34	4.93
6	المنسرح	1	3,84	15	2.175
7	الطويل	1	3,84	18	2.61
8	مجزوء الكامل	1	3,84	38	5.51
9	الخبب	1	3,84	16	2.32
10	المتدارك	1	3,84	8	1.16
المجموع	10	24	%100	688	%100

ويتضح لنا من الجدول السالف الذكر الآتي:

أن الشاعر استخدم بحور ذات التفعيلة الموحدة (الكامل ومجزوءه) بعدد قصائد(8) وهو بحر صاف ذو تفعيلة واحدة تتكرر بشكل متساوٍ مع البحر -المزدوج-المركب (البسيط) لكل واحد منهما (8) قصائد متساوية في عدد القصائد بنسبة (30,72%) لكل منهما لكنها تختلف في عدد الأبيات إذ بلغت عدد الأبيات من مجزوء بحر الكامل (34.8%) في حين جاء عدد الأبيات في البسيط(26.245%) وهذا يكشف لنا أنه يميل إلى البحور الأحادية أكثر منها في المركبة.

-إن الأبحر الأحادية الَّتِي استخدمها الشاعر هي: **(الْكَامِل والْوَافِر و الْمُتَقَارِب)** وهي من البحور الصافية ذات تفعيلة واحدة تتكرر بشكل متساوٍ، ومن خلال إحصاء عدد الأبحر اتضح أنه استخدم الأبحر الصافية وأنه يميل إلى البحور الأحادية، فقد بلغت نسبتها 30,72 % . وأنه يتساوى مع البحر البسيط في عدد القصائد بما نسبته(30,72 %) ولكنه في البسيط كان أقل حضورا في عدد الأبيات، إذ بلغت عدد الأبيات الشعرية(181) سطرا بينما عددها في البحر الكامل إذ بلغت(240) سطرا بما نسبته(34.8).

- أن البحور الشعرية ذات التفعيلة المفردة(3) أبحر وهي الأكثر حضورا والأكثر تداولا في الشعر الحر، فإننا حين ننظر إلى مجمل البحور ذات التفعيلة المركبة التي بلغ عددها(7) من الأبحر المركبة و مجمل عدد أبياتها إذ بلغت(358) سطراً بما نسبته(50,12) في حين بلغ عدد البحور ذات التفعيلة المفردة(3) بحور شعرية وعدد أبياتها (356) أي ما يساوي نسبته(49,84).

يبرز لنا من خلال استخدام الشاعر للبحور السابقة القدرة على النظم في أغلب الأبحر الشعرية، بما يوظف الذائقة الشعرية في بث أشجانه ومشاعره بانسياب وتدفق مبدع ورائع.

ب-القافية:

القافية هي " الركيزة المكملة للإيقاع بالغ الأهمية في قضية الثابت والتي تتضافر أحيانا مع المتغيرات الأسلوبية الداخلية لتمنح النص بعد دلاليا وايجابيا"([12]). إن القافية في الشعر الحر قد أخذت نمطين نمط الأبحر القائمة على التفعيلة الموحدة ونمط التفعيلة المزدوجة إذ بلغ عدد كل القصائد التي احتواها الديوان (26) في حين بلغ عدد الأسطر (688) سطرا وللقوافي سمات ترتبط بالبناء العروضي في القصيدة وأبرز ذلك الآتي:

أ-حروف الرَّوِي: الرّوي عنصر من عناصر القافية لا تقوم بغيره. وهو من حُدُود الشِّعر الضِّمنيَّة، تَرْتفعُ به شِعريَّة المِلفُوظ أو تَنْخفِض[13]. وهو الحرف " الذي يلزم تكراره في كل بيت، وتنسب إليه القصيدة، فيقال ميمية أو بائية أو دالية"([14]وقد استخدم الشَّاعِر من حُرُوف الرَّوِي (**12**) **حرفا** من حُرُوف الهجاء، والجدول الآتِي يوضّح ذلك:

م	حرف الروي	عدد القصوص	النسبة	الأبيات	النسبة
1	الباء	3	8,68	35	5,74
2	الدال	3	13,02	54	8,856
3	الدال	2	8,68	45	7,38
4	الراء	3	13,02	79	12,956
5	الميم	2	8,68	36	5,904
6	النون	1	4,34	12	1,962
7	الهاء	1	4,34	12	1,962
8	الواو	2	8,68	32	5,248
9	الياء	1	4,34	34	5,576
10	السين	1	4,34	60	9,84
11	العين	4	17,36	121	19,844
12	الهمزة	2	8,68	87	14,268
	المجموع	23	%100	607	%100

يتبين لنا من الجدول السابق الآتي:

– أن أكثر أحرف الرويّ شيوعا في الديوان هي (الهاء، والهمزة، والراء) إذ بلغت في مجملها ما نسبته(47,068) ومن حيث نسبة كل حرف روي على وفق ترتيبها في الجدول أعلاه كانت على النحو الآتي: إذ بلغت نسبة حرف الروي الهاء(19,844) فكان أكثر حضورا من حرف الروي الهمزة إذ جاء في المرتبة الثانية إذ بلغت نسبته (14,268) ثم جاء حرف الروي الراء بما نسبته (12,956) .

–ولعلك تلاحظ معنا أن بقية حروف الروي في الجدول أعلاه كانت أقل حظا في الشيوع والانتشار بالديوان.

ب)**حروف الروي بين الجهر والهمس:**

إن الصوت المجهور هو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به، أما الصوت المهموس فهو الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به، وحروف المهموس مجموعة في قول (سكت فحثه شخص) وحروف الجهر بقية الحروف وعددها تسعة عشر حرفا.

وفيما يأتي جدول الحروف بين القافية المجهورة والمهموسة.

النوع	الأحرف المشبه له							الأبيات	النسبة %
المجهور	الراء	الدال	الباء	الميم	اللّيد	الهمزة	القاف	324	%53,37
	79	45	35	34	32	87	12		
المهموس	الخاء	القاف	التاء	الهاء	السين	–	–	283	%46,62
	54	12	36	121	60	–	–		

فيبدو من خلال هذا الجدول أنه كثيرًا ما آثر الشاعر استعمال الأحَرْف المجهورة رويًّا، وهذا يعكس لنا هيمنة المجهور حيث نجدها قد وَرَدَتْ في **ثلاثمائة وأربعة وعشرين** سطرا، بِنِسْبَةٍ 53,37 %. فصفة الجهر أقوى من الهمس في حين وردت حروف المهموس في مئتين وثلاثة وثمانين سطرا، بنسبة 46,62 % سطرا

–شكلت الأصوات المجهورة حضورا فاعلا إذ بلغت سبعة حروف، وبلغت عدد الأسطر في الديوان (324) فالهمزة مثلا تأتي في أعلى قائمة القوافي المستخدمة(87) سطرا.

– أن الشاعر استطاع تخير روي قافيته من الحروف التي تتصف بالوضوح السمعي، وتبث قدرا من الرنين الإيقاعي للنص الشعري.

– الْقَافِيَة بين الإطلاق والتقييد:

القوافي المقيدة: وهي "ما يكون حرف الرويّ فيه ساكنا وهذا النوع من القافية ورد ضئيلا في الديوان وفيها يتحرر الشاعر من حركات الإعراب التي يلزمها في الروي المطلق."([15]) نحو قول الشاعر في قصيدته بعنوان **(عرَّافتانِ في عالم النَّص)**([16]) وهي من مجزوء المديد:

ليس في الوعد انتظارْ

سقط الظلُّ على قارعةِ الخوفِ وسار القلب من غير دمٍ

من غير ماءْ

دون فانوسٍ

ومن غير اختيارْ

تعبت صحراؤنا من قبضة الريحِ

ومن جوع المسافاتِ

ومن سمتِ الكبارْ

إن استعمال الشاعر للقافية المقيدة بعد المد كثيرٌ جدا نحو(اختيارْ) و(الكبارْ) و(انتظارْ) إذ جاء حرف الروي ساكنا "ولكن استعمالها من غير أن يسبقها مدّ غير كثير وفيه عسر شديد في البحور الطوال إلا بحري الرمل والمتقارب لخفتهما"[17].

القوافي المطلقة:

ويقصد بها ذات الروي المفتوح، فقد شكلت حضورا لافتا في ديوان (تضاريس البياض) فقد جاءت عدة قصائد مثل (تمثالان، قلبان، إعتراف، إكسير ،تفاصيل الرخام، تسابيح...) ففي قصيدة (تمثالان)([18]) يقول فيها:

في القلب تمثالان

قد نصبا

يتنازعان الصدق والكذبا

يتجليان كشرفتي عنبٍ

لم يشملا كي يربكا العنبا

إن الشاعر قد اختار القافية المطلقة متصلة بالألف وكأنها آه ممدودة تتردد في نفس الشاعر وتعكس التجربة التي مر بها . ويقول في قصيدة(**قلبان**)([19])

لا تبت أنتِ

ولا في العشق تُبتُ أنا

قلبان ما هدآ يوما ولا سكنا

كل المجانين

قد عادوا لصحوهمُ

إلا أنا أنتِ ما زال الجنون بنا

فالقافية جاءت مطلقة، إذ جاء حرف النون متحركا متصلا بالألف فالإيقاع ينطوي على الظاهرة الصوتية تحمل قيما إيحائية مؤثرة وفعّالة لها القدرة على خلق دلالات تكشف فاعلية العملية التواصلية ومدى قدرتها على كشف أحاسيس الشاعر ومقاصده للقارئ من خلال تتبع الأصوات والألفاظ (ما زال الجنون بنا).

وتأتي القافية المطلقة في قوله في قصيدة(اعتراف)

لم أقترف

رغم أن الريح تقترفُ

أظلُّ أنكر ذاتي

حين أعترفُ.

2-**الإيقاع الداخلي**: لقد أصبح لمفهوم البديع من المنظور اللساني "فاعلية الربط بين أجزاء النص فضلا عن وظيفة التحسين والحلية ومن التلوينات البديعية التي أسهمت في بناء الإيقاع الداخلي مثل الجناس والطباق والتكرار"([20])

1-**الجناس**: يعد من الوسائل الأسلوبية الفاعلة في الإيقاع الشعري وتتجلى فاعليته في اعتماد عنصر المفاجأة إذ "يتوقع التلقي أن يؤدي التماثل الشكلي إلى تماثل دلالي وهنا يحدث غير المتوقع إذ يقود التماثل إلى التخالف، وبهذا تتكاثر المنبهات التعبيرية التي تفعل في الموقف الشعري بأكمله، وتدفعه إلى تكامله الثلاثي(المبدع ، المتلقي، الخطاب)"[21] والشاعر استخدم هذا اللون في بث مشاعره وتوظيف الجناس الناقص حتى

لا يقع المتلقي في اللبس، ففي قصيدة (نزوة عاشق)[22]قوله:

أو أنتَ!؟ قلت: أجلْ

ذكرتُ توجعكْ

وأتيتُ رسفُ في الغياب

لأسمعكْ

....

أغرت بي الدنيا

لأترك مضجعك.

فالجناس بين قوله (توجعك – مضجعك) وهو جناس ناقص اتكأ الشاعر على اللفظتين كونهما تتماثلان صوتيا من أجل تحقيق النغمة الموسيقية المرجوة، حيث راعى تقارب مخارج الأصوات وتماثل حركاتها. وفي قوله:

لا إثم..

فاعتنقي طقوسي

وتحسسي عطش الكؤوسِ

فجاء التجنيس بين (طقوسي، الكؤوسِ) وهو جناس ناقص وهو حلية موسيقية وبنية دلالية، اتخذه الشاعر لإبراز الإيقاع. إن الجناس في المنظور الأسلوبي لابد له أن يسعى لبناء حركة دلالية وقيمة جمالية تعمق النص وتضيء سياقه ومن هنا يكتسب هذا المحسن الإيقاعي "قدرة فاعلة في التأثير وشحذ ذهن المتلقي فيحقق الامتاع والاقناع"[23]. وفي قول الشاعر من قصيدة(تسابيح)([24]):

وآخرنا جرج ومجروح

أعز شيء

لنا نفسٌ وقد بذلتْ

فكل ما بعدها في الكون مرجوح

فالجناس الناقص ظهر بين كلمة (مجروح –مرجوح) فاختلف في ترتيب الحروف فالمتجانسان هما في الواقع إيقاعان موسيقيان يترددان في مساحة من جوانب الإيقاع.

2-الطباق: يراد به تحسين اللفظ، ويكمن في المحسنات المعنوية، ويستخدمها الشاعر عفوا من دون تكلف، ومن ضمن تلك المحسنات الطباق وهو" جَمْعُك بين الشيئين على حذو واحد، فيكون الشيئان للمعنيين "[25] وجاء في الخزانة " الجمع بين الضدين في كلام أو بيت شعر كالإيراد والاصدار والليل والنهار والبياض والسواد "[26] سواءً أكانت من اسمين أم من فعلين أم غير ذلك، فدلّ على عموم التضاد ليشمل كل أنواع الكلام، إذ يستخدمه الشاعر وسيلة لإيصال رسائله إلى المتلقي ليشعره، ويشي إليه بمشاركته إياه في المشاعر والأحاسيس ومما جاء في الطباق قول الشاعر في قصيدة بعنوان (جسد الغواية)([27]):

متمسكا بالريح

يحصد قشرها لم يدرِ أن الريح

تحصد لبهُ

حيث نلحظ الطباق بين كلمتي(يحصد قشرها -تحصد لُبَّهُ) فكلمة القشر تعني الشيء الخارجي، واللب يعني الشيء الداخلي للمحصولات أو لب الأمر أو جوهر الشيء فبين الكلمتين طباق(قشرها-لُبّهُ) فقد وظف الشاعر الكلمتين لتحدث نغمًا، بين حركة الشيء وضده هذه الألفاظ جاءت خدمةً للموسيقى الداخلية، وتعضيدًا للدلالة العامة المحمولة على لفظتي حصاد القشر وحصاد اللب.ويقول أيضا من القصيدة نفسها(جسد الغواية)([28]) :

تمتد رَهبتُهُ

إلى حَلوَاتِهِ

لا شيء يُشبِهُ بُعدهُ أو قربهُ

فكلمتي(بُعدهُ- قربهُ) طباق بين البعد والقرب، وقد شكل الطباق موسيقى خفية لأنَّ وظيفته معنوية أكثر منها لفظية، وربما هو أبعد ما يكون عن التصنُّع اللفظي. وفي قول الشاعر في قصيدة (شغبٌ)[29]

لا قبلُ إلا

مقلتاك

وليس بَعدَ هواك بعدُ

يظهر الطباق بين كلمتي (قبلُ -بعد) فالطباق هنا حقق التفاعل بين الصوت والدلالة مشكلّا بذلك نغما موسيقيا داخليا في ذهن المتلقي. وتجلى الطباق في قوله أيضاً من قصيد(دموع المرايا)([30]):

مثلما تخلعُ النجومُ

النهارا

يقبع الليلُ

في نصوص الحيارى

فقد جاء الطباق بين كلمتي (النهار- الليل) إن الشاعر وظف الموسيقى الداخلية تعضيدا للموسيقى الخارجية من خلال الملونات البديعية، والطباق جاء وعياً من الشاعر بأن المعنى يحلّي الإيقاع الداخلي للنص الشعري، وهي تعد أيضاً من مهارات الشاعر وذائقته الشعرية في توظيف الإيقاع الذي يجذب المتلقي.

3-التكرار:أسلوب تعبيري بلاغي له دلالاته الفنية وأغراضه الأسلوبية وجماليّاته الإيقاعية، وهو ترديد المعنى بلفظ واحد، والتكرار يأخذ أشكالا مختلفة، فقد يكون بتكرار الحرف أو اللفظة أو الجملة يقول ابن رشيق القيرواني " للتكرار موضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها وما يوجد في اللفظ والمعنى هو الخذلان بعينه"[31]، وبشكل عام فالتكرار يجمع بين وظيفتين جمالية ونفعية فالجمالية لارتباطه بالإيقاع والإسهام في تنسيق شكل القصيدة بحسب تواتر الأصوات والكلمات ، أما النفعية فهي استغلاله في إنتاج الدلالة وتوجيهها فكل تواتر هو زيادة في المعنى"([32]) ومن نماذج التكرار في الديوان قول الشاعر في قصيدة(عبور في تضاريس البياض)([33]):

ما أنت إلا

الصاعدون بنبلهم

.....

ما أنت إلا أنت

كل خيامنا

منصوبةٌ

ألفٌ بهن وياء

فقد كرر الشاعر الضمير المنفصل(ما أنت إلا –ما أنت إلا أنت) مستخدما أسلوب النفي بـ(ما) التي سبقت الضمير المنفصل وفي القصيدة نفسها يكرر الشاعر كلمة(وطن) فيقول([34]):

وطني وكم وطنٍ

سواك رأيته

.....

وطنٌ كمدفأة اليقين

تزاحمت نسك الهوى

.....

وطن تمكَّنَ

من جنوب شغافنا

فالتكرار جاء بصيغة لفظة معينة وكان التكرار بشكل متباعد بحيث يؤدي في سياق القصيدة دلالات معينة فهو منشر في أثناء النص بما يعكس هيمنة الوطن وحضوره في بنية القصيدة دلالة واضحة في حب الانتماء لهذا الوطن الذي شبهه الشاعر بـ(وطنٌ كمدفأة اليقين). ومن نماذج التكرار لفظ(الدموع – وربما– يُتقن) في قصيدة(دموع المرايا)([35]):

حين نقتاتُ

من دموع المرايا

لا نزيد الدموع

...

ربما يكشف الغموض

استتار

...

ربما تشبه

الشوارع يوما

وجه مَنْ

أشعل الخطا ثم ثارا

ربما ربما

ويمتد سفحٌ

كلنا يُتقن الخطيئةَ

لكن..

ليس فينا

من يُتقنُ الاعتذارا

فالدموع تكررت في النص مرتين، وكذلك ربما ربما تكررت كثيرا، وكذا الفعل يتقن، كل ذلك جاء لتأكيد الوظيفة العروضية حين أقام بنية دلالية نظمية أنيقة من خلال التوازي النحوي.

ثانيا: المستوى التركيبي

إن المعالجة التركيبية تفتقد قيمتها إن لم تفض إلى اكتناه التلاقح التركيبي الدلالي وأثره في إنتاج الدلالة الشعرية. فالتركيب إذا افتقد الدلالة افتقد قيمته.

1. أدوات الربط:

لعل من أبرز المظاهر التي نراها في تراكيب (تضاريس البياض) هو سمت المتتابعات وما يحف بها من إجراءات مصاحبة، فلو تأملنا استهلالات بعض نماذجه لاستجلاء امتدادتها في النص مسهمة في تشكيل هيكليته ومنها مثلا[36]:

سأبحث عن مرايا الظوامي

لعل يدا تلوح

في الزحام

سأسطع

ربما خفتت شموع

رأت ضوءا

تسرب من عظامي

فهنا وظفت (سأسطع، خفتت، رأت، تسرب) توظيفا أنتج شكل الدلالة تركيبيا. فإنما هي بؤر مولدة صيغت بعناية فنتج عن ذلك أن همت الأفعال والجمل في سمت تتابعي اختفت فيه أدوات الربط حتى لكأن كل النص يحكي تركيبيا ذلك السطوع. فالجمل هنا تنثال من دون رابط نسقي انثيالا يحكي الصورة التي تتصدر النص، صورة الضوء الذي يسطع ويتسرب من كل مكان حتى من بين العظام، فحذف الرابط هنا في صميم التلاقح التركيبي الدلالي الذي يطرد في شعره بوضوح؛ ليدل على نزوع متأصل لديه نحو التتابع الذي ينمو به النص في انبنائه على نواة أساسية تمثل مفتتحا رئيسا يكثف الدلالة. وهو ما يمكن رصده في هذا النص[37]:

لأنني

في جنوب المنحنى النائي

أمد حنجرتي من غير إصغاء

لأنني طينة

لا مسك في دمها

تردني أتحسى قهوة الداء

كبيرة غير أني

لم أجد لغة تحس بي

وكأني غربة الياء

فهميان الأفعال/ الجمل(أمد، لأنني طينة، لا مسك في دمها، تردني أتحسى) فهذه الجمل إنما تحكي صورة الضعيف أمام مسؤوله، ويبدو التلاقح التركيبي الدلالي فيما يبدو فيه في أن فقدان الرابط النسقي بين تلك الجمل المتتابعة، إنما هو دال على فقدان الرابط النفسي بين الضعيف المهمل وبين ما حوله، ويعضد تلك الدلالة سياق لاحق يبدو فيه الضعيف مستلبا خائفا لا حقوق له.

2. رتبة الجملة وزمن الفعل

تخلق النصوص سياقاتها الأدبية عبر إجراءات متنوعة تعتمد المفاجأة وكسر التوقع. ومن ذلك العدول عن

أعراف الجملة العربية أو ما يسمى التشويش على ترتيبها ذلك أن «التأثير الأسلوبي يتلاشى حيث يكون الترتيب . أي تريب عاديا»[38]. ونماذجه كثيرة في تضاريس البياض، منها قصيدته (ارتياب)([39])التي يقول فيها:

«لأنا كبرنا

على اللا غياب

أقمنا الصلاة

قبيل العتاب

ودون إمام

أطلنا الوقوف

وقد كان

محرابنا في ارتياب

حيارى وأفق

إلا الظنون

وظمأى ولا ماء

إلا السراب

لأنا اغتربنا

بلا وجهة

وكنا الجهات

بلا اغتراب

ركضنا

لنمحو أخطاءنا

ولكن محونا

الخُطا والتراب»

فهنا قدم (لأنا كبرنا–لأنا اغتربنا)على متعلقه لما لذلك من أثر في إدهاش المتلقي في المقطوعة الأولى قدم التعليل على الفعل في الجملة الفعلية؛ لأن العلة كانت هي السبب الرئيس في الحدث فظهر الحدث مشوشا، وفي المقطوعة الثانية قدم الظرف على متعلقه وكسر الترتيب كذلك لأن الظرف كان سيئا فنتج الحدث السيء (ودون إمام أطلنا الوقوف وقد كان محرابنا في ارتياب)، وإذا كانوا في ارتياب فهم حيارى لا أفق لهم، كل ذلك لأنهم دون إمام، دون رأس، والإمام هنا قد يكون هم طلائع الفجر الذين أزيلوا عن الطريق، قد يكون مشعل التنوير الذي أقصي عن ديارنا فلم يعد لنا مشعلا. وفي المقطوعة الثالثة قدم الجار والمجرور المعلل لحالة الركض في التيه الذي نحن فيه لنحاول الخروج منه ولكن دون جدوى: (لأنا اغتربنا بلا وجهة وكنا الجهات بلا اغتراب ركضنا لنمحو أخطاءنا ولكن محونا الخُطا والتراب».

وزمن الفعل في المقطوعات الثلاث هو الزمن الماضي، وهو ماضٍ قريبٌ يمتد إلى الحاضر؛ إذ ما زال الارتياب قائما إلى يومنا يدل عليه ضمير الفاعلين الذي صبغت به أفعال هذه المقطوعات الرئيسة (أقمنا الصلاة، أطلنا الوقوف، ركضنا).

3. الاستفهام:

إن حيدة الاستفهام في التركيب عن إنجاز ما خصص له وفقا للمبادئ اللغوية، بأن يجنح للتعبير عن موقف ما أو

حالة أو شعور ما كثيرا ما ترتبط بما لدى الشاعر من هوس بالتكرار والتتابع، وهو يكشف عن أزمة في الشعور وحيرة في العقل وتعطش إلى حقيقة غائبة تُستقصى.

إن للاستفهام أنماطا تعتمد التتابع من حيث توظيف أدواته سواء ما كان منها في مستهل القصيدة، أو في أثناءها، أو في خاتمتها. وقد تنوع أدواته في جزء من القصيدة (دموع المرايا)([40]) فيكرر مرتين مثل:

أيها الماثلون

كم تاه ظلٌّ

هل تعبتم

كما تعبنا انتظارا؟

وقد تكرر ثلاثا مثل قوله:

غادرتنا فبمن نلوذ؟

لمن إذن نشكو؟

وهل فيض الكرام كفيضه؟

وقد تكرر أربعا مثل قوله:

فهل ستوقد بالدمع المصابيح؟

يا شام من غير التاريخ؟

أي يد ملعونة؟

أينها تلك المفاتيح؟

وقد تكرر أداة الاستفهام في بدايات مقاطع القصيدة مثل:

عبرت تضاريس البياض

لحونه، من قال إن العابرين سواءُ؟

كم بات يغزل

قمح حكمته على جسد العراء

وكم ... فكان غِناءُ

وقد يأتي الاستفهام فريدا يدل على الدهشة والاستغراب:

أو أنت؟ قلت: أجل

ذكرت توجعك.

وقد يأتي فريدا في سياق الاستسلام للمحبوب والانقياد له؛ إذ لم يعد له حيلة:

يا أنت ..

هل أُلقي عصايَ

أنا هنا ما عدت أعدو؟

ثالثا:المستوى الدلالي

الكلمات في الشعر تتفاعل لإنتاج الدلالة الشعرية، فالشعر هو ثمرة الإنتاج الجديد للغة، وفحص طبيعة العلاقة بين الكلمات من شأنه أن يكشف عن السمات الدلالية للغة الشاعر.

1. إنتاج الدلالة:

الدلالة الإيحائية أن تقول شيئًا وتعني شيئًا آخر، فلإنتاج الدلالة لا بد من آليتين، هما تأدية المعنى، وتأدية معنى المعنى كما يرى عبدالقاهر الجرجاني[(41)]. وهي تمثل في علاقتي المشابهة والمجاورة وقطبيها الاستعارة والمجاز المرسل وفقا ونظرية ياكبسون[(42)]، فقول الشاعر: تعب الطريق من الطريق[(43)] فبوصفه وحدة شعرية نجد أن تخريبا مس علاقات الإسناد اللغوية، هيئته إسناد الفعل (تعب) إلى

فاعل غريب عن مجاله الدلالي (الطريق)، فإذا الطريق كائن يتعب وإذا به يحتاج إلى أنيس.

وإلى هنا لم يتجاوز النظر علاقة الدال والمدلول في مستواها الأفقي الذي لا ينتج سوى دلالة حرفية (الطريق يتعب)، ولا ميزة لها سوى خرق التطابق الإسنادي (= المنافرة)، بيد أن النظر إلى علاقة المدلول (الأول) بالمدلول الثاني ينتج دلالة ذلك الخرق ويسوّغ ذلك التخريب الإسنادي؛ إذ يوحي الفعل (تعب) مسندا إلى (الطريق)، بدلالة الإطباق والشمول والغمر، أي إن الإعياء والانكسار يغمر المكان. والعلاقة بين المدلول الأول والمدلول الثاني علاقة مشابهة تقوم على الاستعارة التي تمثل « خروجا على نظام اللغة وتمردا على سلطة المعاني الأليفة فيها»[44].

أما سياقيا فتعضد دلالة الفعل (تعب) المسند تنافريا إلى (الطريق) بما هي رمز الإحساس بالانكسار والإرهاق؛ إذ يتولد السياق الأسلوبي من بروز العنصر غير المتوقع (تعب الطريق من الطريق)، فيتعمق الإحساس بذلك الموقف الشعوري القاتم منظورا إلى ما يوحي به ذلك التصوير من شمولية. هناك تعب غريب غير مألوف، غادر دلالته الأولى فأضفى عليه السياق دلالة أخرى.

2. دلالة العنوان:

تمثل دلالة العنوان إطارا جزئيا آخر لخلق الإيحائية، ومع أنه آخر ما يكتب من القصيدة فإنه يمثل أول مثير أسلوبي كلما كان مشحونا بدلالات تكثف المحتوى، وتتجاوز وظيفة النص ونسبته إلى مؤلفه، وهي وظيفة يقوم بها ما يصطلح على تسميته بـ (العنوان المسمي) تمييزا له من العنوان السياقي[45]، الذي يعد مدخلا دلاليا «إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة وهو بهيئته تلك لا يمثل بنية نهائية وإنما هي بنية صغرى لا تعمل باستقلال تام عن البنية الكبرى»[46] بحيث لا يمكن فهم العنوان منقطعا عن نصه، ولا تدرك إشارته إلا عن طريق العلاقة بينهما. وإذا كان من الواضح أن كثيرا من شعر (في تضاريس البياض) يميل إلى العنوان التجميلي أو التصريحي، فيتسق في سياقات دلالية ذات أبعاد وجدانية، أو واقعية أو غيرهما، مثل نزوة عاشق، عتبات الحب، شرفة للظائمين، جسد الغواية، شرفة، منفى، صراع، اعتراف، تسابيح.

فهناك تحول إلى الدلالة الإيحائية عبرت عنه نزعته بـ العزوف التدريجي عن العنوان الجميل إلى العنوان التأويلي المشحون بالدلالات، وهو تغير في سلم وظائف العنوان، ويبدو ذلك جليا في: عبور في تضاريس البياض، دموع المرايا، تمتمات الماء، قلبان، شغب، ارتياب، خيمة في الريح، قبضة على غيهوبة هاربة، فتنة، عرافتان في عالم النص، تمثالان، غربة الياء، عوج وأمت، تفاصيل الرخام، إكسير، سدرة، نافذة. فلا يكون العنوان هنا سلبيا، أو مجرد واجهة تعريفية، أو أداة محايدة في علاقته بالنص.

والتأمل في عناوين قصائده يفضي إلى ما تتسم به من تفاوت طولا وقصرا، وتعدداً لأنماطها التركيبية التي تتعالق مفرداتها مستثمرة طاقات المجاز والتحويل والمنافرة، فتفارق دلالة المطابقة إلى دلالة الإيحاء، فتدهش بما يأتلف فيها من متنافرات أو ما يتقارب فيها من متباعدات تثير المتلقي وتشده إلى جمرة النص. ويمكن هنا رصد أنماطها البارزة، فمنها:

ما يتمثل في لفظة مفردة ظاهريا، تصف أو تخبر دون أن تفصح عن مكنون العنوان، فتحفز على استكناه دلالته، ومن ذلك: قلبان، شغب، ارتياب، فتنة، تمثالان، عوج وأمت، إكسير، سدرة، نافذة.

وما يتمثل في المركب الإضافي، مثل: دموع المرايا، تمتمات الماء، غربة الياء، تفاصيل الرخام، نزوة عاشق، عتبات الحب، جسد الغواية

وما يقوم على العطف: عوج وأمت.

وما يتألف من نكرة وجار ومجرور: شرفة للظائمين، خيمة في الريح.

وما يجمع بين نكرة وجار مجرور وإضافة: عبور في تضاريس البياض، عرافتان في عالم النص.

وما يجمع بين الوصف والإضافة: قبضة على غيهوبة هاربة.

بيد أن البحث في دلالة العنوان يقتضي تأمل النص كاملا وملاحقة إشارة العنوان في أثنائه؛ إذ إن إنتاج دلالته يمثل عملية عكسية لتركيبه، فيبدأ المتلقي من حيث انتهى الشاعر بتفكيك ما بناه من عنوان لتأدية وظيفته الدلالية[47].

ودلالة (عبور في تضاريس البياض) بالنظر إلى مفرداته نجد مادة (عبر) بمعنى القطع والتأمل، ومنه: عبرت النهر والطريق أعبره عبْرًا وعبورًا إذا قطعته من هذا العِبْر إلى ذلك العبر، فقيل لعابر الرؤيا: عابر لأنه يتأمل ناحيتي الرؤيا فيتفكر في أطرافها، ويتدبر كل شيء منها ويمضي بفكره فيها من أول ما رأى النائم إلى آخر ما رأى[48].

والشاعر يعبر بروحه وفكره وطيفه في تضاريس جميلة موحية، و(التضريس) تحزيز فِي الشَّيء[49] ونتوءات وبُروز تشبه الضِّرْس، وتضاريس الوجه: تجاعيده أو ملامحه و(تضاريس الأَرْض) مَا على سطح الأَرْض من مرتفعات ومنخفضات[50].

والبياض في مكنوز التراث الثقافي العربي له دلالات متعددة، لكنها تشترك في مفاهيم متقاربة وقيم إنسانية، صاغتها التجربة، فترسّخت في الثقافة الجمعية ومن ثم الوجدان، فأضحت بداهات نادرا ما تلفت الانتباه لكونها معاشة بالواقع ومتماهية في الحراك اليومي والآني والمستهلك، لكن الدلالة باتساع تفرعاتها وتأويلاتها وإحالاتها تفتح آفاقا رحبة لصوغ مادة مفهومية، قد تجد لها تجسيرا ثقافيا يحتوي تفرقاتها في بنية معرفية هيكلية تنطلق برؤيتها من جديد.

إنّ اللون الأبيض يختزل الألوان جميعها، فهو لا يمثل العدميّة؛ لأنه أساس الألوان ومجمعها، فعلميّاً لو أدرنا قرصا مقسما إلى الألوان الأساسية بمساحات متساوية، لظهر لدينا اللون الأبيض الذي ينتج عندما يعكس جسم ما جميع الأشعة الساقطة عليه من دون أن يمتصّ أياً منها، وهو أكثر الألوان سطوعاً، ويطفئ بريق الألوان الأخرى عند اختلاطه بها، إنّ خلفية المسرح البيضاء تختزل الجدل الذي يثيره النص بشخوصه المتنوعة على خشبة المسرح، ولون الكفن الذي يختزل حياة المتوفى، بكل تفاصيلها، واتخذت الحمامة البيضاء رمزاً للسلام ودليلاً على صفاء النفس من الشرور، وراية السلام فيها اختزال لأطراف الصراع ومقولاتها المتناقضة والمتضاربة، فهو كالصمت يختزل الكلام المتعدد، والمخالف،

والمسكوت عنه، والثلج الذي يغطي الأشياء فتبدو بلون واحد لكننا ندرك تعدد ألوانها واختلافها بما نحمله في ذاكرتنا، فالثلج هنا يختزل التعدد لكنه لا يلغيه. والقرطاس الأبيض يحتمل الكلام أيّاً كان مقصده وتأويله وغايته، فالكاتب يمكن أن يصبّ عليه قصيدة، أو رواية، أو مقالة، والمهندس يضع عليه مخططا، والفنان يحوّله إلى لوحة، وتتسع الدلالات إلى حيث لا نهائية المعنى، فالتوقيع على ورقة بيضاء يرمز إلى الثقة الكبيرة، وثوب العروس الأبيض يرمز إلى طهرها وعذريتها. ويوصف الإنسان المتسامح والطيب والمحب للناس الذي لا يعرف الكراهية والحقد بصاحب القلب الأبيض، يقول البحتري([51]):

إلى أَبيضِ الأَخلاقِ ما مرّ أَبيضٌ من الدهر إلا عن جدا منه أَو رفد

واللون الأبيض يرمز للصفاء، والنقاء، والعفة، والنظافة، والطهارة، والوضوح. واللون الأبيض أكثر الألوان راحة للنفس، يضفي البهجة والشعور بالراحة. وهو يوحي بنظافة المكان، والبياض هو قمة الوضوح، وهو لون التوافق والانسجام مع الشمس، أي إنه لون بارد؛ لذا نجد سكان المناطق الحارة يرتدون الثياب البيض لأنه يعكس ضوء الشمس كونه يوافقها. وهو لون ذوي الفكر الواضح النقي، ودليل على الترف، ومحبو هذا اللون لديهم رغبة في أن يستحوذوا على الإعجاب، وهم حريصون على النظافة والأقرب للأمانة والثقة.

والشاعر هنا رمز به لموطنه الجميل، إنه مهبط الوحي، ومنبع الرسالة، ومهوى أفئدة الملايين الذين يحنون إليه ويشتاقون لرؤيته ويتطلعون لزيارته، فيه عاش خاتم الرسالات، وفيه درج أصحابه الذين زرعوا البياض في ربوع العالمين، وبثوا دعوة رب العالمين في مشارق الأرض ومغاربها، إنه البياض الذي جاءت به رسالة السماء، وختمت به خاتمة الرسالات، بياض أجمل منه لم تر العيون، بياض إذا حل في القلب أكسبه طمأنينة وسكينة.

والنص لا يتلفت إلى بياض معلوم، وإنما يستثمر فيه الصفة بأن غدت معادلا مرتبطا بصفات كنائية في النص، وسعت دلالته ذلك أن البياض لغة هو لون، لكنه تم إضفاء دلالة عمومية شمولية عليه ولذا جاء معرفا بأل التي تدل على استغراق جميع صفات الجنس، فهو يشمل البياض كله، فلم يدع بياضا لم يعبر إليه. وأل هذه لم تقيده فيسقط الدلالة في المباشرة أو المطابقة، لكنه ارتفع إلى الايحاء فاتسعت الدلالة وأمكن تعددها وتنوع تأويلها، بحيث غدا البياض المعرف الدال على موطن الشاعر الذي تغنى دلالته وتستجلى ومن مرجعياتها الرئيسة دلالة البياض لغويا ودينيا وتاريخيا.

وإذا كان البياض يحيل بمعلوميته إلى حضور فإن بياضًا يحيل بمجهوليته إلى غياب، إنه تجسيد لبحث عن رمز أو أسطورة، بل إنه توق المحب إلى محبوبه، فهو الحلم في مواجهة الواقع، وهو العشق في مواجهة ذبول النفس وانكسارها.

ومثلما أن الرمز والأسطورة والحلم قيم لا تفنى فإن البياض – الأسطورة – الحلم لا يفنى في النص، وإنما يتجذر في الزمان والمكان. ولئن كانت القرائن تنهض بالتأويل، فإن

الإحالة إلى تلك القرائن في النص منظورا إلى إسهامها في خلق الدلالة تمكن من تجلية ذلك التأويل فثمة شيوع للاسمية مرتبط بالبياض ومشمولاته. والاسمية كما يقول اللغويون تفيد الثبوت مما يدل على ثبوت الصفة (البياض) وديمومتها (= أصالتها).

3. المشابهة وسماتها الدلالية:

إن اكتشاف علاقات جديدة بين المتباينات أو المتنافرات يمثل نزوعًا لديه أصيلا نحو قطب المشابهة في ثنائية ياكبسون المعروفة؛ إذ تمثل الاستعارة وقسيمها التشبيه طاقة خلاقة في إنتاج الإيحائية في النص؛ ذلك أن «التقريب بين تصورين متباعدين كل التباعد يعطي الصورة كل قيمتها وكل حيويتها»[52] سواء أكان بالاستعارة أم بالتشبيه. ولعل ذلك ما حدا بـ (ستيفن أولمان) إلى القول إنه «من الخطأ المنهجي الفادح أن نقيم الحواجز العازلة بين هاتين الطريقتين سواء أبقيت ضمنية أم عبر عنها بطريقة بينة؛ إذ هي تنبع دائما من الحدس الداخلي ذاته. فالتماثل ذاته يعبر عنه غالبا في النص الواحد بالتشبيه تارة وبالاستعارة طورا»[53]، غير أن ما سيلتفت إليه هنا هو ما يرتبط بقطب المشابهة المهيمن من سمات دلالية من خلال نماذج مقتطفة من قصائد مختلفة:

1) الأرض تكبر
حين ينصت ماءُ

مهما تلبس بالظنون فضاء

لا شيء يطفو فوق رمل حقيقتي

الآن تدرك ظلها الأشياء

في آخر العنقود تركض ضبية

تعب الطريق وما تزال ضباء

2. مثلما تخلع النجوم
النهارا
يقبع الليل
في نصوص الحيارى
وكما يصعد الغياب
انحدارا
غربة الماء
لا تطيق انحدارا

3. كل العصافير

ال .. منحت حقائبي

هي لا تزال معي

ترتل أدمعك

4. أرخي على عتبات

الحب أجمله

وأستعيد دمي حتى أبلله

وأخلع الريح

عن حدسي لأمنحه دفء الطقوس

فيبقى الصحو لي وله

من خلال إنجاز الوظيفة المجازية بانتهاك مألوف الإسناد في العلاقات اللغوية تتكشف السمات الدلالية في هذه النماذج، ففي النموذج 1) ثمة سمتان دلاليتان هما التجسيد والتشخيص متمازجتان في صور استعارية – تشبيهية، غادر فيها (الماء) دلالته الأولى (المباشرة) كليا،

ذلك أن (ينصت) من مجال ليس مجاله، فبينهما تنافر، لكن الاستعارة قاربت بينهما فتواشجا – على المفارقة – حتى جسد الماء (أرض تكبر) على ما بين الأرض وهذه الأرض المجازية من تنافر مطلق.

ولا يدرك هذا التوظيف إلا بتجاوز مستوى المطابقة والانتقال إلى المستوى الإيحائي للمدلول الذي ترتفع به الكلمات عن كونها علامات لغوية إلى كونها كائنات شعرية تتفاعل دلاليا، فتعمق الإحساس بروعة الصمت وجماله، بما هو رمز مقابل للصمت وهو الصدح، فهو صدح وترنم بجمال الموطن.

وتلحظ فاعلية (الفعل) في النموذج (2)، فقد أسندت أفعال إنسانية إلى ما هو غير إنساني، فكان التشخيص، (تخلع النجوم النهار، يقبع الليل، غربة الماء) ويفهم تكثيف دلالتها عبر حركية الأفعال، غير بعيد من دلالة العنوان (ارتياب)، فالارتياب فعل إنساني أسند إلى المحراب الجامد، وكونه بصيغة المصدر فله دلالة الفعل. وهنا تتكامل السمة التشخيصية عنوانا ومتنا.

4. المنافرة والمفارقة

ويتجاوز التوظيف المجازي حدود الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس مثلا إلى مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء ونقيضه، ويمتزج به مستمدا منه بعض خصائصه، ومضيفا إليه بعض سماته تعبيرا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل[54]، فتتكثف الدلالة بما ينسجم في النص من تنافر وسيلته الاستعارة التنافرية بما تقوم عليه من جمع بين شيئين متنافرين لا علاقة تجمع بينهما. وبما تقوم به من توسيع إمكانات اللغة أي خلق دلالات جديدة من خلال علاقات لغوية جديدة[55].

وتماشج الاستعارة التنافرية المفارقة بوصفها وسيلة بلاغية لإثراء شعرية النص، ولإحداث أبلغ الأثر في المتلقي بأقل وسيلة تعبيرية ممكنة، ظاهرها التناقض على سبيل المجاز، غير أن الفحص والتأمل يكشفان عن قيمة أسلوبية[56] لاستعارة كتلك؛ إذ تتسع بها دائرة الاستبدال بين الدال والمدلول، ذلك أن العلاقة بينهما ليست بعيدة فقط، وإنما متناقضة ومتنافرة[57]، وبذا تمثل "مظهرا من مظاهر انتهاك التراكيب اللغوية المألوفة، ومحاولة للدخول في علاقات جديدة تستطيع أن تتجاوب مع انفعالات الشعر وأحاسيسه"[58].

ومن نماذج هذا التوظيف الاستعاري في ديوان تضاريس البياض:

1. من قصيدة (عبور في تضاريس البياض)[59]:

جاءت به نذر الحياة

يضيئها وعد

وتشعل ثلجها الأنواءُ

2. من قصيدة (خيمة في الريح)[60]:

مجرد ظل عابر

كان أنسه وكان كمن

تغفو على الجمر نفسه

ثمة استعارات تنافرية في النموذجين السابقين وغيرها، تسوغ قراءتها بالعودة إلى السياقات العامة للنصوص التي وردت فيها. فالاستعارة (تشعل ثلجها الأنواء) في النموذج (1) بينة التنافر؛ إذ إن (الاشتعال) يضاد (الثلج) معجميا، لكن ذلك التنافر بين ذينك المعطيين الدلاليين يسوغ بدلالة النصوص العامة:

أ . فـ(الوطن) القصيدة موضوع لفعل (الآخر) ذي الدلالة الإيجابية إذ يقول الشاعر([61]):

وطني وكم وطن

سواك رأيته

لكن مثلك لم يرَ الشعراء

ب . الفعل المسند إلى (الوطن) (= تعب الطريق) ذو دلالة سلبية، فالتعب فعل غير إرادي.

ج . تكرار اللازمة (وكم) يتسم بجيدة الاستفهام عن أداء وظيفته اللغوية ليقرر الاحساس بالوطن، إذ مثله لم ير الشعراء، وما هو إلا الصاعدون بنبلهم قدحوا فتيل قلوبهم فأضاءوا.

وتتجاوز الاستعارات التنافرية في النموذج (2) مجرد الحس بالمفارقة إلى بعدين مأساوي وتحريضي في آن، بما تعرضه من تناقض بين الإنسان بآماله ومخاوفه وأعماله وما يقدم له، فيكمن التنافر بين الإغفاء والجمر، فمن غير الممكن أن يغفو شخص على الجمر، ولكنها لحظة يعيشها (هو) في القصيدة في ظل عابر في ظل (خيمة في الريح) يخنق ضوءَها شتاتًا لماذا؟ ليجيب آخر القصيدة بقوله([62]):

تدار على الخيبات

كأس حصاده ستكشفه في عتمة

الصحو كأسه

ومثل هذا كثير في الديوان ويمكن الاكتفاء بتأمل طائفة أخرى: أعبر اللاحدود[63]، ضوضاء صمت لامست متحف[64]، جذوة الخائنين مزارا[65]، فوضى بلا فوضى[66]، لا تلبسوا الماء بالطين[67].

وهناك استعارات تنافرية يبرز فيها عنصر اللون ومن ذلك: سأظل أحترف البياض[68]، ومتدثر بالسنبلات البيض[69]، أربكتها في طريق البياض[70]، نحن من جردها من صحوها الفضي[71]، أسأل عن فانوس أسمر[72]. مما يدل على أن للاستعارة التنافرية قدرة على إحداث خلخلة عجيبة في توقع المتلقي بما يتسع من دلالات، وما يضفي من إيحاءات عن طريق الإدهاش والمفاجأة بلغة التضاد والمفارقة الضدية التي تعد في الجوهر من تكوين النص الشعري الحديث.

5. التعالق الاستعاري:

ويتسع مدى (المشابهة) ليمتد في مقطع شعري أو قصيدة، فيشكل نسقا تصويريا متضافرا تركيبيا ودلاليا.

وهو ما يجد التعبير عنه فيما يسميه ريفاتير بـ(التعالق الاستعاري)، الذي يعني «سلسلة من الاستعارات المتعالقة بواسطة التركيب، أي تنتمي إلى الجملة نفسها أو إلى البنية نفسها السردية أو الوصفية وبواسطة المعنى»[73] مما يصرف النظر معه عن معاينة الاستعارة في شكلها الجزئي (المفرد) .كما تقدم ــ إلى معاينتها في شكلها الكلي (المركب). ويمكن التمثيل لهذا النسق بنموذج من قصيدة (عرافتان في عالم النص) [74]:

ليس في النص سوى عرافتين

يعمد اللص إلى دفئهما

فهما سر التآويل

هما نافذتان

من رماد الزيف

تمتدان نحو العالم المجهول

نحو الرمل

نحو العشب

نحو الضفة الأخرى

هما ماء ونار

فالعنصر الثابت هو (عرفتان في عالم النص) لمتغيرات متعالقة استعارية في نسق دلالي واحد:

الهوامش

(1) ينظر: صوفي، حليمة، الأسلوب بين البلاغة والأسلوبية، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة العدد السابع –فيفري 2018م جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان الجزائر، ص316.

(2) المسدي، عبدالسلام ،الأسلوبية والأسلوب، ، الدار العربية للكتاب –ليبيا / تونس، 1977م، ص4.

(3) ابن سيده، المخصص، ج 4، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت (د.ت.ط)، ص10.

(4) ابن منظور ، لسان العرب، ، مادة (وقع).

(5) وهبة ، مجدي ،معجم المصطلحات الأدب، ، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 71.

(6) إسماعيل، عزالدين الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي القاهرة، (د.ت)، ص376.

(7) ينظر، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق مُحَمَّد الحبيب ابن الخواجه، تونس، 1966م، ص263

(8) حماسة، مُحَمَّد، البناء العروضي للقصيدة العربية ، دار الشروق، القاهرة، ط الأولى 1999م، ، ص 16

(9) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر،منشورات مكتبة النهضة،اط 3، 1967م، ص59-60

(10) إسماعيل، عزالدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار بيروت ،لبنان، ط3، 1992م، ص65.

(11) ينظر، السمان، محمود علي، العروض الجديد: أوزان الشعر الحر وقوافيه، ، دار المعارف،مصر (د.ت.ط)، ص36.

(12) فياض، ياسين أحمد، البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي ، العدد الرابع المجلد الأول لسنة 2009م، ص352.

(11) ينظر: الورتاني، خميس، الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل خاوي نموذجًا)، دار الحِوار للنشر والتوزيع،ط1، 3052005:.

14 البناء العروضي للقصيدة العربية مُحَمَّد حماسة ، ص186.

(15) النهمي، أحمد صالح مُحَمَّد ،الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ، رسالة دكتوراه، 2013م، ص66

(16)تضاريس البياض، ص52

(17 الطيب ،عبدالله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ، ج1، دار الآثار الإسلامية، الكويت ، ط1، 1990م ص54.

(18) تضاريس البياض، ص55.

(19) تضاريس البياض، ص41.

(20) البنيات الأسلوبية في أطلس المعجزات، ص 46.

(21) عبدالمطلب ، مُحَمَّد ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار نوبار للطباعة، القاهرة ، ط2، 1995م.، ص330.

([22]) تضاريس البياض، ص9

()23 عبدالجليل ،عبدالقادر ، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع ، الأردن عمّان، ط1، 2002م، ص578.

([24]) تضاريس البياض، ص77

([25]) القيرواني، الحسن ابن رشيق، العمدة، تح مُحَمَّد محي الدين عبدالحميد،ط5، ج2، ص7

(26) ابن حجة الحموي،، عبد القادر، خزانة الأدب ونهاية الأرب، تح وشرح عبدالسلام مُحَمَّد هارون، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، ج1، ص156

([27]) تضاريس البياض، ص57

([28]) تضاريس البياض،ص57

([29])تضاريس البياض،ص47.

([30]) تضاريس البياض،ص24

(31) ابن رشيق، العمدة،ج2، تحقيق عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت،ط1، 2001م ص 70

(32) البيات الأسلوبية والدلالية في ديوان (أطلس المعجزات) للشاعر صالح خرفي، مُحَمَّد بن عزة، رسالة ماجستير، جامعة أبو بكر بلقايد الجزائر ،2022م ص51.

(33) تضاريس البياض،ص12.

([34])المصدر نفسه،ص12

(35) تضاريس البياض،ص24.

([36]) تضاريس البياض،ص 70.

([37]) تضاريس البياض،ص 61.

([38])كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ص 188.

([39]) تضاريس البياض،ص22.

([40]) تضاريس البياض،ص24.

(41) ينظر: الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز ، تحقيق مُحَمَّد رضوان الداية، وفايز الداية، دار قتيبة، دمشق 1983.ص184.

(42) ينظر: بركة، بسام، المجاز المرسل والحداثة المجاز المرسل والحداثة، مجلة الفكر العربي المعاصر، 1986. ص68، 72.

([43]) حكمي، نواف أحمد ،تضاريس البياض، الدار العربية ناشرون، بيروت ،لبنان،ط1، 2019م، ص 36.

([44])الغانمي، سعيد، التحليل السيميولوجي للاستعارة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 64-65 مايو 1989. ص 73.

([45]) ينظر: عبد الوهاب، محمود، ثريا النص: مدخل لدراسة العنوان القصصي، الموسوعة الصغيرة، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد 1995م،ص 85 .

([46]) العلاق، على جعفر،شعرية الرواية: متاهة الأعراب نموذجا، ، مجلة دراسات يمنية، صنعاء العدد 84، 1992. ص 106.

([47]) ينظر: عبد الوهاب، محمود، ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي، ص 78.

([48]) ينظر، ابن منظور ،لسان العرب لسان العرب، ، (عبر) ج 4، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1968.ص530.

([49])ينظر، مصطفى/ إبراهيم ، وآخرون، المعجم الوسيط (ضرس)، مجمع اللغة العربية بالقاهرة: دار الدعوة. ص538.

([50]) ينظر، عمر، أحمد مختار عبد الحميد، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، بيروت، ط1، 2008م.

([51]) البحتري، الديوان، موسوعة الشعر العربي، إصدار عام 2009، ص495.

([52]) ميشال ، جوزيف، دليل الدراسات الأسلوبية، ، ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر الجمهورية العراقية منشورات وزارة الثقافة والإعلام سلسلة دراسات (301) 1982. ص73

([53]) المرجع السابق ،ص 73-74.

([54]) ينظر: قطوس، بسام، وآخر، الاستعارة المتنافرة في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الأردن المجلد 9 العدد 1 نيسان 1994. ص38.

([55]) ينظر: كورك ،جاكوب، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ، ترجمة ليون يوسف وعزيز عما نوئيل، ص 23.

([56]) ينظر: وهبة، مجدي، معجم المصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974،ص 381.

([57]) ينظر: الاستعارة المتنافرة ص 58.

([58]) المرجع السابق،ص 57.

([59]) تضاريس البياض، ص15

([60]) تضاريس البياض،ص 29.

([61]) تضاريس البياض،ص13.

([62]) تضاريس البياض،ص 28.

([63]) تضاريس البياض،ص 49.

([64]) تضاريس البياض،ص 49.

([65]) تضاريس البياض،ص 32.
([66]) تضاريس البياض،ص 64.
([67]) تضاريس البياض،ص 77.
([68]) تضاريس البياض،ص 38
([69]) تضاريس البياض،ص 38.
([70]) تضاريس البياض،ص 50.
([71]) تضاريس البياض،ص 77.
([72]) خطابي، مُحَمَّد، لسانيات النص، مدخل إلى إنسجام الخطاب، ، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1991 م، ص 331.
([73]) خطابي، مُحَمَّد، لسانيات النص، مدخل إلى إنسجام الخطاب، ، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1991 م، ص 331.
([74]) فضل، صلاح،علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2، 1985.ص229 .
([75]) تضاريس البياض،ص 53.
([76]) المجاز المرسل والحداثة (الفكر العربي المعاصر) 72- 73.
([77]) تضاريس البياض، ص61.
([78]) تضاريس البياض، ص61.
([79]) تضاريس البياض، ص62.
([80]) ينظر: صناعة القصيدة الحديثة، المفارقة التصويرية د. على عشري زايد، مجلة الثقافة العربية عدد (5) مايو1975.
([81]) صناعة القصيدة الحديثة، د. على عشري زايد، ص 25.
([82]) تضاريس البياض،ص 78.

المصادر والمراجع:

1. ابن رشيق ، العمدة ،ج1، تحقيق عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت،ط1، 2001م.
2. ابن سيده، المخصص، ج4،تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت (د.ت.ط) .
3. إسماعيل، عزالدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي القاهرة، (د.ت)
4. إسماعيل، عزالدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار بيروت ،لبنان، ط3، 1992م.
5. بركة، بسام ، المجاز المرسل والحداثة المجاز المرسل والحداثة، مجلة الفكر العربي المعاصر، 1986م.
6. بن عزة ، مُحَمَّد، البيات الأسلوبية والدلالية في ديوان (أطلس المعجزات) للشاعر صالح خرفي، رسالة ماجستير، جامعة أبو بكر بلقايد الجزائر ،2022م .
7. بناء الأسلوب في شعر الحداثة، مُحَمَّد عبدالمطلب،دار نوبار للطباعة، القاهرة ، ط2، 1995م.
8. فياض ، ياسين أحمد ،البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة جامعة الأنبار، العدد الرابع المجلد الأول لسنة 2009م.
9. كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية،
10. حكمي، نواف أحمد ، تضاريس البياض، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2019م.
11. الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز ، تحقيق مُحَمَّد رضوان الداية، وفايز الداية، دار قنيبة، دمشق 1983م.
12. حماسة، مُحَمَّد ، البناء العروضي للقصيدة العربية ، دار الشروق، القاهرة، ط الأولى 1999م.
13. خطابي، مُحَمَّد، لسانيات النص، مدخل إلى إنسجام الخطاب، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991 م.
14. زايد، على عشري صناعة القصيدة الحديثة، المفارقة التصويرية، ، مجلة الثقافة العربية عدد (5) مايو1975م.
15. السمان،محمود علي العروض الجديد: أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف،مصر (د.ت.ط).
16. صوفي،حليمة، الأسلوب بين البلاغة والأسلوبية، ، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة العدد السابع -فيفري 2018م جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان الجزائر.
17. الطيب، عبدالله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت ، ط1، 1990م
18. عبد الوهاب، محمود، ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي، الموسوعة الصغيرة، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد 1995م.
19. عبدالجليل، عبدالقادر، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن عمّان، ط1، 2002م.
20. العلاق، على جعفر، شعرية الرواية: متاهة الأعراب نموذجا، ، مجلة دراسات يمنية، صنعاء العدد 84، 1992م.
21. عمر، أحمد مختار عبد الحميد، معجم اللغة العربية المعاصرة، الناشر: عالم الكتب، الطبعة: الأولى، 1429 هـ - 2008 م.
22. الغانمي، سعيد التحليل السيميولوجي للاستعارة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 64-65 مايو 1989م.
23. فضل، صلاح، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.
24. القرطاجني، حازم منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ، تحقيق مُحَمَّد الحبيب ابن الخواجه، تونس، 1966م.

25. قطوس ، بسام، وآخر، الاستعارة المتنافرة في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الأردن المجلد 9 العدد 1 نيسان 1994م.
26. كورك ،جاكوب، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزيز عما نوئيل،
27. ابن منظور، لسان العرب ، (عبر) ج 4، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1968م.
28. المسدي، عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب –ليبيا / تونس، 1977م.
29. مصطفى، إبراهيم(وآخرون) ، المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الناشر: دار الدعوة.
30. الملائكة ، نازك، قضايا الشعر الحر،
31. ميشال، جوزيف، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر الجمهورية العراقية منشورات وزارة الثقافة والإعلام سلسلة دراسات،ط1، 1982م.
32. النهمي، أحمد صالح مُحَمَّد، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، رسالة دكتوراه، 2013م.
33. الورتاني، خميس، الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل خاوي نموذجًا)، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2005.
34. وهبة، مجدي، معجم المصطلحات مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م.