الأساليب البلاغية في ديوان "محض التباس هذه معادلتي" للشاعر عبد النبي الشايع

د. ساهرة عدنان وهيب العنبكي
الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الأساسية

الملخص:

إن نص الشاعر عبد النبي الشايع حافل بالتمظهرات التركيبية والدلالية والصوتية مما يسمح للباحث الانطلاق في عالم التحليل البلاغي والأسلوبي لتنوعه وقابلياته المتعددة على التحليل فقد كتب القصيدة العمودية والقصيدة الحرة ، فضلاً عن القصائد المثـــاني ، فتوفر الواعز البحثي والرغبة في تحليل تلك القصائد الثورية والنهضوية التي يأبى فيهـــا إحساس الشاعر بمشاعر الخيبة والعجز أمام النظام السلطوي فـــي العـــراق فـــي فتـــرة السبعينات وبداية الثمانينات حتى التسعينات ، فكان التذبذب بين الإحساس المنعتق نحـــو الخارج والثورة على الظلم ، وبين المونولوج والاستلاب والركون إلـــى مفـــاتن الجســـد والخمريات ، ومن ثم الغربة والحنين للوطن . وما بينهما كانت الطاقات التعبيرية تشحن بزحم من التوظيف في الأسلوب التركيبي واشتقاق المعاني وتحفيز الرؤى ، فضلاً عـــن الإيقاعات المتكررة التي انفردت بتنوعها وتنوع أساليبها في النص الشعري .

وكانت الصور الحسية ولاسيما البصرية واللمسية الأكثر شيوعاً لإحساس الشاعر بمعانيها ، وتميزها بالإضاءة والألوان والأشكال والأحجام ، فمنهـــا اللونيـــة والحركيـــة والناعمة ... الخ ، وقد تفرد الشاعر تجديد بعض الصور المأثورة من الشـــعر العباســـي والشعر الأندلسي .

المقدمة :

تنبع أهمية اختيارنا للموضوع لما يتعلق بالمختارات الشعرية التي التقطها الشاعر بما يمتلكه من ذوق شعري مرهف يطغى الإحساس الداخلي على شعره فضلاً عن تجاربه الشعرية في هذه الحياة نلمس الجانب الحسي المفضي لجملة من الإجراءات البلاغية التي

اعتمدها في ديوانه (هذه معادلتي) كالتشكيل الاستعاري ، والتشبيهي ، والتكراري ، .... الخ ، ومن ثم كانت هذه الدراسة تعنى بالمهيمن من هذه الأساليب البلاغية والأسلوبية في شعره من خلال قراءة مستفيضة للجوانب التركيبية والدلالية التي أسهمت بشكل فاعل في الجانب الصوتي كذلك .

لقد اعتمدت المنهج التحليلي البلاغي تارة ، والأسلوبي تارة أخرى في دراسة الإجراءات بما يمليه على الباحثة (النص) وما يتحمل من تحليلات فنية في اللسانيات الحديثة بعيداً عن الدراسة الوصفية التي تحطم النص وتجعله مغلقاً في قوقعة التأليه مما لا يسهم في الانطلاق للدراسة البلاغية والنقدية الحديثة .

وجاءت مصادر الدراسة بمجموعة من الكتب التي اعتمدتها الباحثة من دراسات بلاغية قديمة وحديثة فضلاً عن الدراسات الأسلوبية واللسانية النصية الحديثة ، لأن ديوان الشاعر قد تركب من أسلوبين في الكتابة وهما القصيدة المقطعية والقصيدة الحرّة ، وقد حاول البحث إضاءة جانب من جوانب كتابة الشاعر عبر الزمن ، فقد استجلى جملة من المعالم التي ما انفكت تدور متكررة حتى تكون ظاهرة ، أو مختزلة في مواطن أخرى ، بعيداً عن حالة الخلق الشعري المنعتق ، ولكن بما يحقق للشاعر فرادة أسلوبية وظاهرة جديدة في عصر الحداثة الشعرية ، وهي محاولة الارتداد إلى الوراء والانعتاق نحو الخلق بصياغات لا تبتعد عن روحية الشعر الأندلسي، وشعر مرحلة الرواد ، ونفحات المتنبي والجواهري والسياب ، فالنص كان حافلاً بالتمظهرات التركيبية والدلالية والصوتية ، وحيازته القابليات والقدرات والإمكانات الفكرية واللغوية الممهدة لفعل القراءة والتحليل والاقتراب من فهمه واستجلاء مقاصده ، ولوجود الرغبة في تحليل تلك القصائد للدافع الثوري والنهضوي الذي يأبى الإحساس بالخيبة والعجز أمام السلطة والحاكم مما يدفع باللغة أن تتألق وتشحن الطاقات التعبيرية بزخم جديد من التوظيفات التركيبية ضمن السياق واشتقاق المعاني وتحفيز الرؤى لدراسة الواقع المتخاصم مع الشاعر الذي يعقبه تصالح أخلاقي ينفتح في بلاد الغربة على رؤىً جديدة للوطن ملؤها الاشتياق والحنين والذكريات .

أ- التشكيل الاستعاري :

فالاستعارة إمّا مكنية أو تصريحية تدخل تحت بطانة كل منهما تسميات أخرى كل منها عنى بجانب من جوانب الاستعارة الأم ، فالدلالة التصويرية من هذين التشكيلين أهم

المثيرات الدلالية التي تمظهرت ببروزات أسلوبية شكلت ظاهرة فنية قابلة لاستنباط قيمها الثرائية الناجمة عن تحقق فجوة من المسافة الدلالية بين التعبير السطحي والتعبير المجازي ، ومن ثم تقوم بها التشكيلات البلاغية الثلاث وهي الاستعارة والتشبيه ، ثم الكناية .

ويقوم هذا المبحث بالتحليل الجمالي للتشكيل الاستعاري ، واكتناه معنى التركيب الاستعاري في القصيدة الحرة خاصة لثرائها الدلالي بهذا التشكيل ، على العكس من القصيدة العمودية التي أثراها الشاعر بالتشكيل التشبيهي ، ولأن الشاعر انتهج الأسلوب التعبيري الوجداني ، فكان أكثر انسيابية وعفوية في استخدام الألفاظ ، بل خصص الجزء الأخير من ديوانه للمثاني ، وهي أبيات ثنائية كانت أغلبها تجسد دلالات وصفية متكررة أحياناً كثيرة للغربة والغزل والخمرة ، بل سطحية في صورها وموضوعاتها مقارنة بالقصائد الحرة وقصائد المديح في آل البيت ، وقصائد الغربة ، ومن ثم كانت عفوية الاستخدام عنده مبررة بأن الصورة الفنية هي " تركيبة وجدانية تنتمي إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع " [1] ، فيعمد إلى تشكيل واقعة وإعادة تمثيله من خلال التقاط أوجه التماثل والتشابه والتناظر والتخالف ... الخ ، بل يستبطن تحت الغرض الرئيسي دلالات فرعية من السخريتين الاجتماعية والسياسية ، فضلاً عن الغزل الإباحي وصور التعري الجسدي التي تفسر مجالات الاختناق والفشل الاجتماعي والاستلاب في جميع مفاصل الحياة والبقاء والوجود حتى يرتد للركون الجسدي ووصف الخمرة .

يرد الأسلوب الاستعاري في ثريا النص وعنوانه التجريدي (جنوح الأمثلة) فيتناثر في مكونات الصورة والتركيب الشعري وأهم مقوماته من التجسيم والتجسيد والتشخيص وهي ماثلة في النص :

تنسل من ثقب قلب تمرغ في نزفه

تسرح الآن فوق وجهي التباريح ... فكل المشاوير

أيّ عريٍّ نقارع ... تأتي إلى ظل قبرٍ

من يلجم الحزن ... تدثر في حزنه

حتى تبوح الهواجس ... وفي لحظة تقتله

عند اختلاط الدماء ... فدع هذا الوجوم

بأسرارها ... الذي

فالنجوم يقاسم أحلامها الغيب ما استجاب
لا مكان إلى الأمثلة إلى رغبةٍ
فكل البحار تشرّد طوفانها السنبلة [2] .
واغتدت مسافاتها
أضيق الآن
تنسل من ثقب قلب
تمرغ في نزفه
لاحتمال النضوب

ونجد سمات التشخيص والتجسيد ، منذ السطر الأول في قوله (تسرح التباريح) فقد جعل لها جسداً ، ثم نفخ فيه الروح ، وقد تعرت كل الأشياء من حوله من إنسانيتها ، أو وجودها تتماهى مع الضياع والأحلام التائهة بلا طريق أو عنوان ، فقد جسد الحزن في هيأة حصان جامح يكتنف بسرعة الأشياء من حوله وأعطاه صفة اللّجم وتشخيص الهواجس والبوح للإنسان ، ثم اختلاط الدماء بأسرارها وهي ايضاً استعارة ، والنجوم تقاسم أحلامها الغيب ، فأية أحلام للنجوم ، ولكنه خيال الشاعر ، ثم يرجع إلى التشخيص ثانيةً في قوله (البحار تشرّد طوفانها) والتشرد صفة للإنسانية وليس للبحر وقد استعملت مجازاً على سبيل التشخيص الاستعاري داخل التشكيل البلاغي فالاستعارة التجسيدية تظهر تحولاً من العالم المجرد إلى العالم الحسي الذي لا يؤول إلى عالم الأحياء ، وأما التجسيمية فهي التي تظهر تحولاً من طرف مجرد معقول يتضمن المعنى إلى طرف يتمثل فيه العالم الحسي الحي ، لكن التشخيصية هي التي تظهر تحولاً من طرف حسي ينتمي إلى عالم الأشياء التي تتصف بالحياة إلى طرف يتمثل في العالم الحسي الحي أي من خلال الشكل البشري الإنساني[3] ، فيبث الشاعر في البناء التشخيصي الحياة لما لا حياة له فيتداخل عالم الجماد مع عالم الأحياء حتى يستحيلا عالماً واحداً تحكمه رؤية المبدع وما يختلج في وجدانه وأحاسيسه ، فمن العنوان يتجلى البناء الاستعاري المفتتح به النص ، إذ الأمثلة لا تجنح بل الأفكار لترتقي إلى مستوى لا يتعاطى مع الوجود فيختل توازن الشاعر الذي نجده ساخراً من الأقدار متمرداً جامحاً مرة وساكناً مرة أخرى يسلم للقدر نفسه، والتشكيلات التي لفها الحزن جسدت عبثية ساخرة من الأقدار وبتهكم واضح في (تسرح التباريح ، يلجم الحزن ، تبوح الهواجس ، البحار تشرد طوفانها ، تنسل من

ثقب القلب ، تمرغ في نزفه ، تدثر في حزنه ، رغبة السنبلة) وكلها تجليات استعارية واضحة تنبيء بانتهاء الأحلام والآمال الضائعة والغربة القاتلة وانعدام المصير ، حتى انتهاء القصيدة بصيغة الأمر بترك النقطة المضيئة في نهاية النص وهو رغبة السنبلة الممتلئة بالعطاء وسط هذا الوجوم في محاولة لبعث الأمل رغبة في إضاءة بمحتواها وهو الثمرة عن طريق التشخيص الاستعاري .

وكقوله في ((بحث خلف جدار الحلم)) تجسيد معاناة الثائرين خلف حدود الوطن وقد غادروه جبراً بحثاً عن الأمان المنشود في المغترب :

ولموا صباباتهم واحتموا — التي لا تسمي مباءاتها
بالجراح التي شاخ — يكنس العشب عن وجهها
فيها الزمان — الموت والريح والأغنيات
وغادرها الثائرون — وظل السحاب [4] .
ولما استفقنا عبرنا الحدود

فنجد عملية إنتاج حيوية متاحة للوصول لما هو أجدى من درجات الاختراق الاستعاري الرائع الذي ابهر الأجواء بالإحساس بالغربة في جو من الدهشة والصدمة في تركيبها بالجملة الفعلية (احتموا بالجراح ، شاخ الزمان ، يكنس العشب) .

ومن التجسيد الاستعاري قوله في قصيدة (تهويمة)[5] ، وهي عبارة عن خلجات نفسية من ذكريات الغربة والاشتياق والحنين للوطن :

– تذكرت بغداد — نجوم السماء
والليل يرخي ستائره المدلهمة — يراها تسائله في الدروب
– تذكرتها مثل طفل تذكر — لقد أخطأت وجهها كل هذي القلوب
في وحشة اللّيل أمّه — ولا زال كأسك يدعو
– تذكرت دجلة تمسح عن وجهها — إلى حمرة العاشقات
سعفات النخيل — فإكسير هذه الحياة
سنيناً من الكدح المستحيل — تسلسل في شهده والسقاة
..... — شفاه من الورد
فأين مضت شهرزاد وما زال منتظراً — والخمر ريق الثغور

شهريار اللقاء وأوتار عودك تصغي إلى لحنها

على شاطئ الحب يحصي في حبور

وصورة التجسيد الاستعاري واضحة لمدرك كوني ، إذ جعل لليل جسداً وهو مدرك عقلي وبصري ، له ستائر تسدل ليحل الظلام ، فاستعار لفظة (إرخاء الستائر المدلهمة) ثم الصورة الطفولية التي ينتزعها من مكامن الطفولة والحنين لها فما زالت تقبع في مخيلته وترتبط بالمكان والحنين لبغداد التي يجد فيها الأم والحنين لحضنها ، عن طريق التشبيه ثم التشخيص بالاستعارة في جعل نهر دجلة فتاة تمسح عن وجهها سعفات النخيل وقد ربطها بتشبيه بليغ في الربط بين شعرها المنسدل على وجهها وسعفات النخيل المتدلية على شواطئ دجلة وكأنها تمسح بذلك سنيناً من التعب والأنين والكدح الطويل في مكان الغربة وبلادها في صورة تشخيصية مبهجة ، إذ تدب في نهر دجلة الروح وجعله شخصاً له حركات الدلال والتغنج في صفة المسح على الوجه ، وقد ساهم التركيب النحوي للبنية الاستعارية في تعزيز الدلالة عن طريق التقديم والتأخير (تمسح سعفات النخيل عن وجهها) وهو يقول (تمسح عن وجهها سعفات النخيل) .

ثم يستدعي صورة المأثور التاريخي للحكايات والأساطير (شهرزاد وشهريار) وقصص الحب والعشق ، حتى يستجلب صوراً أخرى من التشبيهات التخييلية تفيض ثراءً بلاغياً ودلالياً في (والسقاة شفاه من الورد) ، (والخمر ريق الثغور) صور بليغة ما بين الخيال والحسية المفرطة ، وكقوله :

والاغنيات مدىً يملأ الدّهر عشقا

وليل بكاسات أحلامنا البيض يسقى

والزجاج الملوّن شاي المساء

منائرها المشرأبة في زهوها للسماء

فمن يشغل القلب غيرك بادرة الشرق

يا دار أهلي

من ماء نهديك دون الجميع أرضعيني (6)

والواضح من النص أن لغة الاستعارة تعكس أقوى طاقات اللغة وإمكاناتها ، لأنها تدعم نفسها بظلال الإيحاء وبما تشيعه من ألوان الحركة والحيوية التي تنوب عن الإيماءات واللفتات والحركات المصاحبة للحديث المباشر ، فضلاً عن كشف الأبعاد

النفسية والظروف الداخلية والخارجية المؤثرة في إثراء التجربة الشعرية ، وتعاضد الأساليب التركيبية مع الدلالية في خلق الصورة ، بما يحقق النص غايته وفنيته وجماليته[7] ، كما هو ملاحظ في تركيب التقديم والتأخير الذي يرد أكثر من مرة بأسلوب استعاري جديد بين التجسيم والتشخيص (الأغنيات مدىً يملأ الدهر عشقا) (ليل بكاسات أحلامنا البيض يسقى) فضلاً عن فنياته الأخرى في التوصل للقافية ، فقد أفاد هذا التقديم والتأخير الغرض القافوي للقصيدة ، ثم يختم القصيدة بتكرار صورة الأمومة بصياغة أدق حسية في التشخيص لنهر دجلة ، وقد استعار صفة (النهد) فكأنه أنثى ترضعه من دون الجميع حليبها المخفي وهو ماء النهرين دجلة والفرات بدليل لفظة (أرضعيني) فأية صورة وعلاقة بين الروح الشاعرة وتمسكها بالمكان وأشيائه وتفاصيله ، والزمان وتفاصيله وصور الذكريات والحنين .

وقد ورد في النص التشكيل الاستعاري بالاستعارتين التصريحية ، وهي " المؤسسة على النقل لشيء معلوم يمكن أن ينص عليه على سبيل المبالغة في التشبيه بما فيه من المقاربة وإفادة الوصف الظاهري"[8]، وأما المكنية فهي التي " يؤخذ فيها الاسم عن حقيقته ويحول إلى وضع آخر بينه وبين وضعه الأول علاقة مشابهة أو جوار وتقريب بل ثمة تخط واختراق لذلك الوضع ، بحيث تبدو عملية الصيرورة الجديدة قد خلقت وابتدعت وضعاً لم يكن من قبل " [9] .

ومن ثم يختم بصيغة الأسلوب الإنشائي النداء في (يا درة الشرق) (يا دار أهلي) فيتحول المكان من الحدود الوطنية إلى الفضاء الأوسع دوليا ، في قوله درّة الشرق لأنها تضيء على بوابة الشرق من الوطن العربي ، فكأن النداء أسلوب للشاعر ينفس من خلاله وجع الفراق والاغتراب والغربة .

ومن ثم لابد من العناية بالاستعارة من حيث التجميع والترتيب والتوليف والتركيب والتنسيق وبالمصطلحات التي يوظفها التشكيل الاستعاري كالتجسيم والتجسيد والتشخيص، فقد قال الجرجاني في معرض حديثه عنها " فإنك لترى بها الجماد حيّاً ناطقاً والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعاني الخفية بادية جلية " [10] .

وقد تبنى التشكيلات الاستعارية على تعاضد فنون البديع مع البيان كما في الأبيات المثاني التي أوردها الشاعر في نفثات وجدانية وحسية معبرة عن خلجات نفسية مثل قوله مجرداً الأشياء عن صفتها ، وينزع عليها صفة أخرى :

بصحن خـدك شـركٌ قـد وضـعت بـه طعمـاً لطـائر قلبـي حبّـة الخـال
يـدنو إليهـا وخـوف القـنص يبعـده وقد بقى حائماً في ربعه الخـالي (11)

فجرد الخد من صفته وأعطاه صفة الصحن ثم ، جعل من حبة الخال شركاً وجعل من القلب طائراً متصيداً تلك الحبة في الخد ، وأردفها بالتضاد (يدنو ويبعـده) ، ومثلهـا كثير فقد أورد الصورة اللونية والحركية في التشخيص الاستعاري :

زحفـتْ عقـارب صـدغها سـوداً تـدب إلـى الـورود
فسـرى اللّهيـب بصـحنه وأحمـرّ تفـاح الخـدود (12)

فالصورة الحسية هنا تتعاضد فيها المؤثرات البصرية واللونية والحركية واللمسية، إذ يجعل من خدودها بستاناً ، يبين فيه حركة خصلات شعرها في مفرقها منسـابة علـى الخدود في بستان وجنتيها وقد احمر تفاح الخدود ، فصفة الزحف للزواحف ثم الخصـل عقارب صدغها وصفة السواد إلى جانب حمرة الورود واللهيب والتفاح الأحمر والخدود ، مزج بين صورتين إحداهما : حسية بصرية والأخرى لونية ، فهو يؤكـد علـى اللـون الأحمر في أكثر من كلمة داخل التركيب والجملة ، فالوظيفة الفنية للصورة الاستعارية هو بما تحفل به صورتها من تشخيص للجمادات أو تجسيد حسي للمعنويات إنما تستثير خيال المتلقين وتهز وجدانهم وتجذبهم إليها في لحظات من المتعة الفنية التي هي أشبه بما يجده المتأمل في التصاوير والفنون التشكيلية الساحرة ، فهي – الاستعارة – الإضافة الدلالية ، أو المعنى الفني الذي كانت من أجله المزية للاستعارة على التشبيه ، فتـرك التصـريح بالتشبيه هو إبلاغ مؤثر لمعنى ثابت مقرر ، وهي صورة خاصة من التشبيه ومزيتها في كونها درجة عليا من درجات إثباته ، لأن التشبيه أصل المعنى وهو الغـرض فـي كـل استعارة ، بدعوى دخول المشبه في جنس المشبه به (13) .

2- التشكيل التشبيهي :

ولا أود أن أذكر تعريفات التشبيه التي استقرت في الكتب البلاغية كلها ، بل ننوه إلى أن التشبيه في صورته المجردة دلالة لفظ على معنى وهو عام ، ولكن الخاص منـه هو التمثيل الذي ينفرد ببواطن الأشياء وإدراك دلالاتها المستكنهة فكل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيل لأنه دلالة منحرفة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمدى الإحساس والجهد المبـذول في تحصيل الشبه بين طرفيه، وكذلك هي الحال في التشبيه البليغ ، إذ أن القيمة الفنية في

الصورة البليغة تتجسد في معايير البعد والفجوة في العلاقة التشبيهية والغرابة في الارتداد إلى ما لا يدرك حسياً ، والتشبيه الراجع إلى الحس إنما يحتل الدرجة الدّنيا من درجات الفنية والجمالية والبلاغية ؛ لأن المتلقي يدرك العلاقة فيه بتلقائية من دون عناء لإدراكها حسياً ، أما التشبيهات التي تبتعد عن مجال الحس ، فإنها تسمو بالفنية العالية بقدر الابتعاد والغرابة فكلما ازداد هذا المدى والفجوة ازدادت درجة الغرابة في التشبيه وقويت حاجة المتلقي في تصور علاقته إلى الإمعان والنظر والتأمل [14] .

يقول في قصيدته (الفاتنة) وهي في الغزل ووصف مفاتن الجسد ومطلعها :

تثنى قدّها والطرف ساج ... فما الفيت من ذا الطرف ناجي
وأنبّت عن مخادعها خدودٌ ... هي الأقمار في حلل الزجاج
كأن نهودها لما تبدت ... ورودٌ قد وضعن بحق عاج
ومن شغفٍ ترى العشاق مما ... بهم منها كقطعان النعاج [15] .

لقد توزعت مواقع التشكيل التشبيهي في الأمثلة الواردة ما بين محاور ثلاثة : أولها في بداية الشطر ونهايته أو بداية الشطر الثاني من البيت ، وبداية الشطر، ونهاية الشطر الثاني ، والمحور الثاني في بداية الشطر الثاني ومنتصف الأول، وفي الشطر الثاني ، أما المحور الثالث ففي بداية الشطر الثاني ومنتصفه ونهاية الشطر الثاني ، فنستنتج أن المساحة التخييلية للصورة اتسمت بالسعة والامتداد ، وتنوعت بالمحاور الثلاثة باختلاف مواقع التشكيل الغزلي للتشبيه ، فجاءت الأشطر معززة لدلالة البنية التركيبية للتشبيه في الشطر الأول والثاني ، والبيت الثالث والرابع من القصيدة ، ويمتد السياق الوصفي للمشبه به منذ بداية الشطر الثاني إلى نهايته ، وهذا الامتداد أعطى صورة تخيلية واضحة في ذهن المتلقي ، إذ ثمة مساحة سياقية بين طرفي التشبيه ، وكلها كلاسيكية وحسية بسبب في معانيها المبنية على المدركات الحسية من البصرية والحركية واللمسية ، فالأقمار تبدو في وصف الخدود بالتلألؤ والضياء المنعكس على الزجاج ، ووصف النهود بالورود المتشكلة في حق العاج الأبيض وهو القوام ، ثم وصف العشاق بحركاتهم نحوها وكأنهم قطعان من نعاج ، وهي بينهم متفردة تمتلكهم ، ثم الورود الزاهية لتلك المتثنية في قدها والطرف ساج صورة تملأ العين بالبهجة والنفس بالسعادة لأثارتها مباهج الجسد ومن ثم مباهج الحياة .

وكقوله :

أعد لي شبابي وآسقني خمر ريقةً كأن مذاب المسك في حقها شهد
فاكسيـــر هاتيــك اللثــاة معتقٌ وكل عتيق في نجاعته فرد (16) .

نلاحظ الصيغ الامرية في (اعد ، اسقني) التي يستأنفها بالتشبيه الذي جعله (دواء الحياة واكسيرها) فخمر الريق وهو المشبه (رضاب الحبيبة) جعله شــهداً وعســلاً فــي المشبه به هو (مذاب المسك شهد) فيصف تلك الخمرة المعتقة في جودتها وهــي الأكثــر سكراً استدركها بأسلوب المدح بما يشبه الذم في عجز البيت الثاني فهي متفردة في صفة النجاعة والأصالة ، فهذان المساران متكاملان تنتج عنهما المتعة واللذة في العلاقة بــين الخمرة والريق أو الرضاب أو اللثاه أو الشفاه ، وصفة الشهد الممزوجة في تلــك اللثــاه علاقة ذوقية ذات دلالة مكانية موضعها الفم وحده الذي سيعيد روح الشباب بعد الاستسقاء بماء الحياة وهو الرضاب والريق المعتق في فم الحبيبة ، ولعل هذا التشــكيل التشــبيهي للغزل وتراكيبه تبدو أكثر اندفاعاً في الحسية وقوة في الدلالة في قصيدة (مناشدة) :

وقنصــــتني قــــنص القطــــاة ومنــــك قــــد أملــــت عتقــــاً
وشــككت لحظــك فــي الفــؤاد فيــــا لــــه ممــــا تلقــــى
وأملــــت قــــدّك مترفــــاً لمــــا انثنــــى دلاً فرّقــــا
كــــالموج رجّ خضــــمها فغــــدا بــــه العشــــاق غرقــــى
وكــأن موســى فــي عصــاه ببحــــرهن أبــــان شــــقا
فكــأن كــل مــآكم الــدنيا أرتضــــين لهــــن ســــبقا
أســــفرت عــــن بــــدر فبــان مــورد الأرجــاء طلقــا
وبســمت عــن درّ فضــاء فشــمت لمــا أضــاء برقــا (17)

فنجد الوصف الحسي العالي والبليغ في قوله من التشكيل البلاغي التشبيه البليــغ (قنصتني قنص القطاة) ثم المسافة التي قوّت المعنى في طلب العتق من هذا القنص والقيد ، وطلب الأمل والرجاء بالانفكاك مرتين في البيت الأول ، ثم الثالث ، ونلاحظ اســتخدام لحركة القوة في التشبيه بمعنى الموج المرتج يعلو فيغرق العشاق ، وعصا موسى التــي جردها ببحرهن قد سقت له شقا جديداً هو بحر العشق والغرام ، وإذا ختم الأبيات بتشكيل تشبيهي محذوف الأداة لقرب المعنى من ذاكرة التلقي للقارئ المثقف (أسفرت عن بــدر) و(بسمت عن درٍّ) بصورة طريفة وبسيطة في أدائها التكويني ، ومن ثــم كــان " تعــدد

الدلالات في خلق الصورة الشعرية يكشف عن تعدد التصورات الملتقطة منها ، مما يجعل الصورة مركبة التكوين أكثر تعقيداً من الصورة البسيطة التكوين " [18] ، وقد وردت كثيراً في مقطعاته الشعرية لاسيما المثاني التي سيرد منها كثيرٌ في بحثنا لكثرة الصور فيها وتوافرها في المنجز الأخير من الديوان أي في الجزء الأخير منه ، فالبسيطة التكوين هي في البنية الإفرادية غالباً وسماه البلاغيون التشبيه المفروق ، أي أن يأتي بالمشبه والمشبه به واحداً [19] ، وهو أكثر ما يرد في الديوان لسهولتها ولأنها مقطعات شعرية تبين لقطة شعرية واحدة في لحظة خاطفة من الزمان والمكان .

كما أن المركبة التكوين التي تجمع بين دالين من طرف تجعل علاقة المشابهة معهما بدالين من طرف ثانٍ يرصدها ، فتتحرك من مزيج متعدد يجعل التقاطها محتاجاً إلى عمق التأمل لإدراك ملامحها الصورية والدلالية ، وهذا المستوى متنوع في الديوان وهو ما يمكن أن يسمى في كتب البلاغة العربية بالملفوف [20] ، ولاسيما في الصور الاستعارية والتشبيهية البليغة كما في قوله من قصيدة أيقونات صاخبة ، إذ ينعى على يد الدهر والأقدار ما يجري له من آلام متفرداً بها كواحد في زمانه :

افردتني يد البلى فاستقلت بخليل ومنجدٍ وعقيد
من رآني رأى سنام المنايا يتهادى ما بين عين وجيد
بشيوخ وفتيةٍ كالمرايا وببيض عدل الزمان ورود [21].

وكقوله في صورة تمثيلية حسية وظف فيها الحواس اللمسية والحركية فأضاف جواً من البهجة :

لها جسدٌ يرتج من كل جانبٍ كأن به من مس العابه جنّ
تلاطم مثل الموج يلهو وقد غدا به لا هياً من كل ذي فتنةٍ فنٌ [22].

وأما المثاني كما أسماها في الديوان ، فقد وردت الصور واللقطات التشبيهية متشكلة غالباً بصور كلاسية مألوفة ومعهودة في الشعر العربي وطرافتها في جدة بعضها وبقاء بعضها الآخر بصياغات لا تبتعد عن المأثور الأندلسي والعباسي :

كأنما التفاح في غصنه قد علقت حباته كالخدود
أجنة أنضجها ماؤها فاستبدلت هيئتها بالورود [23].

وهذا التشكيل في الصورة التشبيهية من التركيب التشبيهي المعكوس أو المقلوب فقد جعل المشبه به مشبهاً وبالعكس ، فأعطاه صفة الكمال ، ثم التحول والسرعة في

الزمن الذي نضجت فيه حتى صارت ورداً ، وتكمن طرافة الصور التشبيهية وقوتها في تشكيل أكثر من تشبيه داخل البيتين مثل توافر (تشبيه الأداة مع التشبيه البليغ) ، فضلاً عن الصورة البصرية والشمية والتجنيس في القافية كقوله :

في خدّه الخال لما بان أســوده كالــمسك يغرق في رقــراق كافــور
حتى إذا ندّ عطراً رحت أحمــده حمد بن عبدان في مصر لكافور [24].

بينما نجد التشكيل التشبيهي في النص الأول صورة يبدو فيها المشبه به متعدداً من صور حسية بصرية وشمية ، بينما المشبه يكون مفرداً ، أي أربعــة دوال فــي طــرف المشبه به ودال واحد في طرف المشبه ، مما يمكن تسميته بالتشبيه المركــب ، والأفــق التخيلي في مساره البلاغي يدور في فلك الصورة اللونية البصرية (تفاح كان أحمراً) فهو (كالخدود) ، ودلالة الكثرة في (علقت حباته) دلالة على كثرتها وثقلها في الغصن الواحد ، ثم قوله (أجنة) أي ما زالت في رحم الأم أو صغرها في غصنها ، وعلاقــة الاســتبدال والتسارع الزمني في الهيئة الجديدة لتصبح الورود ، وهذه العلاقة الاستبدالية بــالانحلال من الصفة الأولى (صفة التفاح) والاستبدال بالخدود ، ثم الانحلال من الصفة الثانية (صفة الأجنة) والاستبدال بالورود عن طريق التركيب المعكوس .

وأما نصه الآخر الذي يرد فيه صورة كلاسيكية من المأثور العباسي وكذلك مــن الشعر الأندلسي المعروف بألفاظه الحسية ومدركاته للحواس الخمسة فيرد التشــبيه فــي الشطر الثاني ، إذ أن البنية التركيبية له وقعت متأخرة ، وقامت على اجتــذاب التركيــب المتقدم في بداية الشطر الأول وصهره في الدائرة الداخلية للصورة التي استقلت بذاتها من دون الحاجة إلى ما تقدم عليها، وقد ضمنها الشاعر بعداً نفسياً جمالياً بإضفاء صفة اللون والرائحة (سواد الخال والتشبيه بالمسك المغرق في رقراق الكافور الأسود) في صــورة لونية بصرية ، ثم صورة الندّ وهو عطر البخور ضمنه في تركيب بليغ بحمده (حمد بني عبدان)، وأفاد التكرار للأسمين دلالة مضافة للصورة الشمسية والبصرية عــن طريــق الجناس التام والناقص ففي التام (كافور– العطر) و(كافور الاخشــيدي/ حــاكم مصــر)، والناقص في (احمده من الحمد) و(حمد بني عبدان/ شاعر حمد كافور في قصيدة)، فتشبيه الخال الأسود بالمسك ضيق في أفقه التخييلي لألفته ، لكن البعد الجمالي في إضفاء صفة الرقراق للكافور وعطر الندّ قد أغرق فيه جمال ينم عن إحساس متكامل ذائب ورائق في الصورة .

وقد يمزج بين صورتين يلتقط بهما موقفاً لاحتساء الشاي أحداهما ذوقية والأخرى بصرية، فتمزج الرائحة واللون معاً لإخراج تركيبة تشبيهية ، يؤكد فيها وفي مواطن عدة على اللون ولاسيما الأحمر لارتباطه بالدم، والجرح ، وورد الرمان، والخدود والشفاه ، والأنامل ... الخ.

كأن كأسه شاي الهيل في فمها جرحاً ينزّ دماً في ورد رمّان .

فتداخلت لديه صورة احتساء الشاي ورآها جرحاً في فم صنع من ورد الرمان الأحمر .

ونختم بالتركيب التشبيهي البليغ المرتبط بالتركيب النحوي للمصدر (المفعول المطلق) وقد تردد كثيراً حتى أصبح سمة غلبت على قصائده ومنها القصيدة الطويلة (جبل الصبر) التي نيفت على الأربعة وستين بيتاً شعرياً كانت نفثات لاختلاجات نفسية عراقية حبيسة الوجود في زمان غير الزمان الكوني ، فامتلأت بالأساليب الإنشائية والاستعارية والتشبيه البليغ والصور المتعددة من التقديم والتأخير والتكرار فكانت وحدها مدعاة للدراسة المنفردة :

فما آمنت من وحشة الدهر أنفسٌ وما وثقت بالأنس عصم العزائم
فأن شيبت غيري الصروف فقد جرت على هامتي منها صنوف العمائم
رأينا المنايا رأي عيني ترتمي بصرفٍ رهيب الوقع عبل المقام
وسقيت واهي الودق من صيب الأسى فلم يلهني عنه أدلاّج الرواسم
هوينا هوي الطير لا تستطيبنا سماءٌ ولا يرقى بنا جنح حائم
لربع بأكنان العراقين مفرعاً به الجود إذ ضاقت كفوف المكارم
كأن فؤادي ملء شدقيه مرمّضاً تهم به الأحداث ملك الأراقم
رمتني السرايا منه رمية واترٍ وعالجني عذراً علاج المخاصم
وأثكلنني آفاته فاستقادني طواعية قود الأخيذ المسالم
ابثك وجداً دونه وجد عاشقٍ ودون الذي لم أبده وجد كاتم (25)

فيتوارد التشكيل البليغ في (رأينا رأي عيني) و(هوينا هوي الطير) و(رمتني رمية واترٍ) و(عالجني علاج مخاصم)، و(استقادني قودَ الاخيذ)، في الأبيات (3 ، 5 ، 7 ، 8، 9) فضلاً عن التشبيه بالأداة في (كأن فؤادي مريضاً) ، والتركيب الاستعاري الذي تعاضد

معه التقديم والتأخير في البيت الأول والثاني والرابع ، وأخيراً صورة التكرار الصوتي بالمفردة في البيت الأخير ما يدلل على امتلاك الشاعر قوة الإحساس بالأساليب الفنية والتشكيلات البلاغية وسبكها في تراكيب تفضي إلى ثراء الجانب الدلالي فضلاً عن قوة الأسلوب في حبك المعاني وطرحها أمام القارئ المتلقي مما يسعى إلى تحقيق مستويات من الجمالية المحترفة تنهض بوظيفة التبيين والتصوير الوارد في صنوها .

3- التشكيل الكنائي :

وتتشكل الكناية بلاغياً في صورتها على شكلين ، أما مفردة بلفظة أو لفظتين ، فلا تشكلان جملة تامة كالصفة والموصوف ، أو المضاف والمضاف إليه ، وأما مركبة بنسيج لغوي مؤلف من روابط نحوية كالفعل والفاعل والمفعول به الذي يشكل الجملة الفعلية ، أو روابط بين الابتداء والخبر مما يشكل الجملة الاسمية [26] ، وقد وردت كثيراً في ديوان الشاعر بأبيات مفردة داخل القصيدة الواحدة ، أو متناثرة هنا وهناك في قصائده ، فالكناية ((هي كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز ، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز)) [27] .

ففي قوله من قصيدة (أسف وترصد) :

نبا قلمي وقصّر بي عناني ولجلج منطقي وكبا حصاني
ولكنّي ابتليت بمن اطالت قوادمَ فرخه غير الزمان [28]

تبرز الكناية في البيتين الأولى (كناية عن التقاعس عن المواجهة)، والثانية (كناية عن المتملقين والانتهازيين) ففي البيت الأول يصف نفسه بالجواد وقد أصابته الكبوة فلم يعد يكتب بقلمه المثلوم وقد جف حبره وقصر عنانه ، وقد ابتلاه الدهر بأراذل الناس ممن تصيدوا الفرص واعتلوا الأكتاف وطالت أظافرهم ، وريشهم الذي كان قبلاً زُغباً (إشارة إلى القوادم عند صغار الطير) بفعل مصائب الزمان وأحداثه ، مما جعلهم (هؤلاء الصغار) ينتفخون وتطول وتبرز لهم أفعالهم الدنيئة ، ومن ثم فهي " صورة من صور الانحراف الدلالي ، فالدلالة ليست صريحة بل إننا إزاء أسلوب يتكون من خطوتين متتاليتين من الدلالة : **أولاهما :** الدلالة الوضعية لألفاظ الأسلوب على معناها الحرفي ، **والثانية :** دلالة هذا المعنى الحرفي على المعنى أو الغرض المراد " [29] .

والكناية عند الشاعر إشارات أحياناً يلتقطها القارئ بفعل تواردها ومرورها في ذهن المثقف والشاعر المتمرس ، فهي تلميحات لا تخلو من الطرافة الفنية ، ففي (حديث الجمال) قد سبك الكناية بأسلوب التقديم والتأخير ليضفي بهجة عليها قائلاً :

ترتجّ أردافها زهواً فينكرها قدّ تضوّر ضامي الخصر عطشانُ (30)

فالشطر الأول (ترتجّ أردافها) كناية عن كونها امرأة سمينة وممتلئة الأرداف ترتج بصورة حركية مزهوة بنفسها ، على أن التضاد المضمن في الصورة هو (كناية الهزال والضعف والرشاقة) في (ضامي الخصر) ، وهذه الصفات العربية قديمة في وصف مفاتن المرأة العربية وسمات الجمال في جسدها منذ الجاهلية .

إن تشكيل البنية الكنائية يقوم على إثبات المعنى الذي يختلج في وجدان المبدع ويجول في ذهنه وهو ما أورده الجرجاني ((أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ، فيومئ به إليه ، ويجعله دليلاً عليه)) (31) ، فالصورة الكنائية تقوم على الدلالة المباشرة الحقيقية التي يصل القارئ من خلالها إلى معنى المعنى ، أو دلالة الانزياح ، باستقصاء الجزئيات الدلالية التي ترشح عن البناء الكنائي ، وعدم الاكتفاء بالمعنى المجرد الذي يختفي وراء البناء اللفظي (32) .

ووردت في قصيدة جيل الصبر أبيات من الكناية تصور حالة الشباب واثر الزمن في هرمه وذوبانه والتسليم لهذه الحياة ، وبان الحظوظ لا تنال الا بالتمائم والمعوذات :

احنّ لأيام رحلن كأنها مشاوير أطياف قصار السلالم
غداة الهوى غضّ الاهاب يزيدني سروراً ويزجي مفعماً بالتراجم
نعيت إليك العمر إذ كلّ كدّه وزلّ الحجى واستصغر العزم صارمي
ولم القَ من حبيك إلا بقية أخادع فيها إن كبوت مواسمي
وعن أيما كانت من العسر والرخا فان حظوظ المرء رهن التمائم(33)

و(قصار السلالم) كناية عن فناء الدنيا وقصر الأيام في مرحلة الشباب ، و(غض الاهاب) كناية عن الجلد الرقيق (أي الشباب ونعومته) ، ثم (استصغر العزم صارمي) كناية عن المشيب والهرم ، و(كبوت مواسمي) كناية عن الضعف والوهن ، وأخيراً (حظوظ المرء رهن التمائم) كناية عن الغيبيات التي يعيش فيها الإنسان وهي التعاويذ التي توفر الحماية والأمان وتجلب الحظ ، وفي مأتم الشباب يقول :

ما زلت في شرخ الصبا وبين كفي بيدقي [34]

وفيه (وبين كفي بيدقي) كناية عن مسك زمام الأمور ، والشباب الغض بين يديه ، وكذلك في مجال السؤدد والرفعة والغلو بالنفس .

فبساعتها يريني ما تبقى لدي من السمو قماط مهدي[35]

(فقماط مهدي) كناية عن أيام الصبا ، ومن ثم هناك بنية انفرادية للكناية لا تعتمد على استنباط الدلالات من المواقع النحوية ، لأنها لا تتألف من جملة اسمية أو فعلية أحياناً، بل تعتمد على الموروث الاجتماعي والثقافي للوصول إلى المعنى المكنى عنه ، لان بعض الكنايات كما لاحظنا ذات امتداد زمني ومكاني ، يمكن التوصل إليها من خلال ثقافة المبدع والمتلقي ، ومن نوع الإيماء والإشارة الذي يتوصل إليه ، كما هو واضح في وصف الخمرة وصفاتها فلا يسميها باسمها ، بل بما يريد أن يكنى عنها (كالصهباء) مرة (والسلافة) مرة أخرى :

وصهباء قد أرضعت نفسها فراقت قواماً وطابت نشورا

*****

سلافة قد أرضعت من سمط درٍّ نفسها

حتى إذا ما عُتقت فضّ الندامى كأسها [36]

كناية عن احتساء الخمرة . وغيرها مما يتعلق بالدهر الذي يجعل له مرة (قرناً) وأخرى (يداً) ، وهو (عدو) يستعدي عليه صروفه ، ودهره مسعراً ، وحرباً .

وأما (ترتج أردافها) و(غض الاهاب) و(ضامي الخصر) و(كبوة المواسم) جاءت الجمل في نظام البنية الكنائية مركبة في جملة أو شبه جملة (كبا حصاني) و(قصر عناني) ، (أطالت قوادم فرخه) ، (زل الحجى) .. الخ ، فالصورة الكنائية المتشكلة في (الجمل الاسمية والفعلية) تحتاج إلى قدرة تصويرية اكبر من الانفرادية ، وكذلك التي تعتمد على الدال الفعلي اكبر من الدال الاسمي لان التصوير من خلال الدالات الاسمية يحتاج إلى تكثيف الحدث وضغطه ليصبح فاعلاً في قالب دالٍ اسمي يتجه نحو عمومية الدلالة ووضعها في قالب الدال الفعلي [37] :

ومن ثم فقد استوحى الكنايات من الموروث الثقافي الشعري ، وما ساقه بتراكيب جديدة فبياض وجه الدهر كناية عن السعادة واسوداده كناية عن الحزن والألم ، وحرف الألف كناية عن استقامة العود وغض الاهاب كناية عن نعومة الشباب وحرف الدال كناية

عن الانحناء والاحديداب والشيخوخة ، والمسافة بين الدال والمدلول اسماه البلاغيون التلويح ، أي المسافة بين المكنى والمكنى عنه فكلما تباعدت توسطت هناك اللوازم ، والمعنى الذي نفيده من الكناية هو بعينه ما نفيده من التصريح به لإرادتها الحقيقية والمجاز ، لكن إثباته في الكناية يكون بطريق ابلغ يدعم الإحساس به لدى المتلقي ، ومن ثم اختلفت عن المجاز الذي لا يراد منه الدلالة الوضعية أو الحقيقية للفظ ، وجمالية الأسلوب الكنائي لا يرجع إلى كونه خالقاً لمعنى خاص ومتفرد ، بل هي إبلاغ مؤثر لمعنى كان يمكن التصريح به، والتعبير عنه بأسلوب آخر يفتقد ميزة المبالغة في أدائه[38].

4- تحليل أجزاء الجملة (التقديم والتأخير) :

يمثل التقديم والتأخير واحداً من ابرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي ، والجملة الشعرية الاسنادية ويحقق غرضاً نفسياً ودلالياً ، فضلاً عن وظيفته الجمالية كونه ملمحاً أسلوبياً خاصاً ، يتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة ، ليضعها الشاعر في سياق جديد وعلاقة متميزة ، قائمة على استبدالية الأماكن ، فيسعى المبدع إلى اختيار مفردات لغته ذات الصلة بمخزونه الفكري ، لان نظم الكلام بعضه إلى بعض تسبقه عملية الاختيار ، ومن خلاله يحدث التمايز بين المنشئين ، وهو اختيار وحدات لغوية تناسب المقام الذي يرغب المنشئ في التعبير عنه ، وفي عملية التركيب يسعى المنشئ إلى تحديد موقع كل وحدة مع صاحبتها ومراعاة ما يستتبعها من تقديم أو تأخير أو حذف أو إظهار أو إضمار .. الخ [39] .

يتخذ الانزياح في التركيب البلاغي للنسيج اللغوي المتمثل بالتقديم والتأخير في تقديم المفعول به على الفاعل شكلين ، الأول الانحراف البسيط الذي يقتصر على تقديم المفعول به على فاعله من دون حدوث فضاء تعليقي ومساحة مكانية بين الفعل والمفعول به ، أو بين المفعول به والفاعل ، وهو انحراف يجاور فيه الفعل المفعول به ، ويجاور المفعول به فاعله مباشرة ، والأمثلة كثيرة في شعر الشاعر ، ففي قصيدة صفحة مجهولة نجد الأسلوب :

أقاتل فيها الموت ينصبّ سيله عليّ فاعروه بعضب المكارم [40]

وأما الانحراف المركب فهو ما يتقدم فيه المفعول به على الفاعل ، ويفصل بين الفعل والمفعول به ، أو بين المفعول به والفاعل فاصل ، وهو كثير ، كقول الشاعر :

فما تركت يوم الفخار بلاغتي فضول بيان للدعاة الشرائمِ

تشير انبهاراً لي نجوم مشعة ويومئ لي فرطُ الهوى بالمناسم
عقدت على عرنينهن مفاخراً – وما بلغت سني الفطام – تمائمي (41)

إذ فصلت شبه الجملة الظرفية الزمانية (يوم الفخار) والمضاف بين الفاعل (بلاغتي) وفعلها (تركت) ، فجاء المفعول به متأخراً في رتبته تشكل المحور الدلالي الذي يسعى الشاعر إليه ، فالدلالة المحورية تتمثل في فضل بلاغة الشاعر على غيره من شراذم المجتمع ، وكذلك في البيت الثاني ، إذ الانحراف البسيط في تقديم انبهاراً مفعولاً به على فاعله نجوم ومشعة صفة للفاعل والأصل تشير نجوم مشعة لي انبهاراً إذ لا فاصل بينهما ولكن الشطر الثاني من البيت نفسه ، قد فصل الجار والمجرور (لي) بين الفعل يومئ وفاعله (فرطُ الهوى)، فامتدت المسافة المكانية للجملة ، والبيت الأخير من الانحراف المركب الذي شكلت الدلالة به إطاراً مكانياً خاصاً ، فاحدث فضاءاً تعليقياً بين الفاعل ومفعوله (عقدتُ / تاء الفاعل ، ومفاخراً) والجملة من الجار والمجرور (على عرنينهن) المتعلقان هما الفضاء الذي سد بالتجاور بين المفاخر والعرنين ، وكذلك جملة الاعتراض التي فصلت هي الأخرى ، إذ تأخر الفاعل (تمائمي) وتقدم المفعول وهو (سني الفطام) فصل بينه وبين فعله (بلغت).وقيمة التقارب وعدم الفصل نتلمس فيه قيمة دلالية بالتجاور يحدد رغبة الشاعر تحديد مركز يرسم فضاءً وجدانياً خالياً من الزوائد المرتبطة بإيحاءات جانبية تشتت ذهن المتلقي وتلهم القارئ بالتأويل للمتأخر والمتقدم والتنبيه للخرق في الأمكنة مما يساهم في وضع المتلقي في فلك الإدراك التأملي المحدد ، وفك شفرة الدلالة الغائبة التي يرمي إليها المبدع .

ويكثر تقديم الجار والمجرور (شبه الجملة) على عناصر الجملة الفعلية في غرض المديح كقوله في قصيدة (سلاماً) المهداة إلى الإمام علي عليه السلام والتي قاربت مقصورة الجواهري ونفسه الشعري في قصيدته :

سلاماً على هضبات العراق وشطيه والجرف والمنحنى
على النخلات ذي السعفات الطوال على سيد الشجر ... الخ

إذ يقول فيها :

سلاماً على قدر هذا المقام على باب حطة والمبتدى
على منتهى العالم المستريح بملء العصور وملء المدى
على حجة الله حيث القلوب تخف وحيث انبلاج الهدى

على نهج ذاك السراط القويم وثاني أصحاب اهل الــردى
على واهب لم تخل الحيـــاة إلى غير سيمائه من نـــدى
على ثائر كفو هذي العصــور وكفـــو قوانينها والغـــدا
على واكف مرزم والزمـــان تحرى النهاية حتى ابتـــدى
وسائل عن أمسه العاديـــات وناشد عن أصغريه الفـــدا
فليس سوى عقدك المستطاب وليس سوى نهجك المقتدى (42)

فجاءت أشباه الجمل في صدور الأبيات ، والغاية هو المحور الدلالي فـــي ذهـــن الشاعر لهذا الخرق التركيبي في أجزاء الجملة ، والغاية الأخرى الممدوح نفســـه وهـــو الوصي الإمام علي (عليه السلام) ، ولما كان التقديم يمثل البؤرة الدلالية المحورية جاء الخطاب بصفات الممدوح التي يحبها ويرضاها كل متشيع ، بل تهتز أريحيته لهذا التقديم المنسجم متوازياً على المستوى الطولي فضلاً عن الأفقي وإثباته للمتلقي تفخيماً وتعظيمـــاً في جميع الدلالات بعد الجار (على) [قدر المقام ، منتهى العالم ، حجة الله ، نهج السراط ، واهب الحياة ، الثائر ، واكف مرزم] فأضفى جواً موسيقياً تصلح القصـــيدة أن تكـــون إنشادية منبرية يترنم بها وبأبياتها الشاعر ، فضلاً عن أجوائـــه الدلاليـــة ، ثـــم البيتـــين الأخيرين يفصل بالأسلوب المركب ايضاً بين الجمل (سائل – العاديات) و(ناشد – الغدا) بالجملة المجرورة وهي متعلقات فاصلة جاورت الفاعل ، وللجملة الاسمية نصيب وافـــر من الأسلوب في قوله (ليس – المستطاب) و(ليس – المقتدى) وقد أخرهما وقـــدم جملـــة الاستثناء الخبرية (سوى عقدك) و(سوى نهجك) ، فقد أخر خبر ليس في الجملتين لدلالة الخصوصية في الصفة الملصقة بالإمام علي عليه السلام وليس غيره .

ومثلها قصيدته في أبي الشهداء الإمام الحسين عليه السلام فهي الأخرى مقصورة القافية وكأنها (المقصورة) تحقق للشاعر غرضاً فخماً يتيح له الامتـــداد فـــي رصـــد الكلمـــات ورصفها داخل تركيب التقديم والتأخير :

تعاليت عن ذمة تشتـــــــرى وطبع على ألف حرفٍ جرى
وشأن تصاغر حتى استـــــراب فاوغل في رجسه وامترى
وعن ضيعةٍ في مهاوي السقوط تحاذر من لعنة أن ترى (43).

فيلجأ إلى لغة قديمة وموروثة في الشعر العربي وديوانه الكبير ، بألفـــاظ جزلـــة يضمنها أمثلة من الموروث ، وصوراً قرآنية حتى تجد إن القصيدة في عنوانها يفضي بها

لمأساة كربلاء وهي (نغم متجدد) [44] ، فنجد أسلوب التقديم والتأخير وأسلوب الحذف ، والتكرار والتقسيم والتفصيل ... الخ ، ومن ثم كان لهذه الانزياحات البلاغية الأسلوبية صلة وثيقة بالمضمون الدلالي وقد وظفها الشاعر توظيفاً جمالياً ليس فقط في تركيب الألفاظ داخل نسق الجملة ، ولكن ضمن بناء الجمل نفسها في نسج الأسلوب الأدبي وتخليصه من الرتابة والسكون إلى الحركة والتوتر ، كما هي الحال في تقديم المتأخر ، وتأخير المتقدم ، وما يحققه من مسافة توترية .

ومن ثم فالشاعر قد لا يحقق الانفرادية المطلوبة والخصوصية البعيدة عن المألوف القائم على التقليد والمحاكاة في تركيب (التقديم والتأخير) ((لان الأسلوب الأدبي خاصية انفرادية تجنح نحو الخروج عن المعايير الجمعانية ، والقيمة التعبيرية تنتمي إلى سيكولوجية المؤلف بوجه عام)) [45] ، فلم نلمس تلك الخصوصية عند الشاعر ، بل كان نفسه مع القديم في السبك النحوي والصورة الفنية ، ومن ثم دخل معيار التعددية وهو نظام الجماعة وترك التفرد وهو نظام شاعر بعينه مكان محاكياً لغيره ، في هذا المبحث ، وقد يكون السبب عدم رغبته في الخروج عن سياق شعراء القديم أو شعراء جيله ، أو إن الغرض وهو مديح آل البيت يجعله يتقوقع في دائرة الجمعية ، والمتداول في الاستعمال الأسلوبي لاسيما إن القصيدتين نظمتا في سبعينات هذا القرن .

4- التكرار (آلياته ومستوياته الدلالية) :

تتوزع حركة التكرار عند الشعراء على مستويين الأفقي بان تتكرر على مستوى البنية اللغوية للبيت الشعري الواحد ، والمستوى الرأسي أو العمودي الذي يشتمل على الأبيات الشعرية المتتابعة ، ويجري الأمر ذاته في القصيدة الحرة من خلال توافره في الأسطر الشعرية أفقياً وعمودياً كما لاحظنا في البحث والأبيات التي وردت سابقاً في مضانّه ، إذ يحصل التكرار على المستوى الطولي للجملة أو المستوى العرضي لها ، ويحتل المستوى الأفقي (العرضي) حيزاً واسعاً في وجود البنى التكرارية لتنوع آلياته وأساليبه ، فضلاً عن اختلاف تسمياتها كرد العجز على الصدر أو التصدير ، والترديد ، والجناس ، والعكس والتبديل ، والاشتقاق ، والتكرار الحرفي، والترصيع ... الخ ، ويكون التكرار باللفظ والمعنى ، والتكرار بالمعنى دون اللفظ ، والتكرار باللفظ من دون المعنى .

وأما مستوياته الدلالية ، فقد تنوعت بتنوع الأغراض الشعرية والبواعث الفكرية والإنسانية، فهو ظاهرة كونية يقع الإنسان تحت تأثيرها في كل زمان ومكان ، فكانت

الطبيعة الإنسانية واللغة ، وطبيعة الشعر ، والآثار النفسية والاجتماعية ، فضلاً عن المعطيات القصدية من أهم تلك المستويات التي ينمو فيها التكرار داخل سياق الجمل الشعرية ، والقصيدة الحديثة عدّ التكرار فيها نقطة مركزية ترتبط بكثير من الدلالات والمعطيات الفكرية حتى عدّ أحياناً الأساس في بناء النص الشعري لاسيما الحداثوي ، فضلاً عن السمات الإيقاعية من التتابع المتواصل ، والتناسق الموسيقي .

تتنوع البنى التكرارية في شعر عبد النبي الشايع على نوعين هما التصدير " بأن ترد أعجاز الكلام على صدوره ، فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك ، وتقتضيها الصنعة " [46]، وأما الترديد فهو " أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسيم منه " [47]، فالترديد مختص في إضعاف البيت الشعري، أما التصدير فمختص بالقوافي تردّ على صدورها، ومن التصدير قوله :

يعطي بإحسانها من حسن لفتتها ما ليس يعطيه بالإقبال إحسان
مالت على تربها فاهتز ناهدها كما تهزهز فوق الغصن رمان [48].

فقد رد العجز (إحسان) على صدر البيت (بإحسانها) فضلاً عن تكرار اللفظة بالاشتقاق في (حسن) ، وفي البيت الثاني نجد أن الصورة التشبيهية كانت مبنية على التكرار الحرفي الذي زانها رونقاً موسيقياً ، فنجد الترديد بين (تهزهز) في شطر البيت الثاني ، وقد ردّه على صدر البيت (فاهتز) وهذا التكرار من النوع التكرار في اللفظ وفي داخل الكلمة نفسها (تهزهز) من التكرار الحرفي المعجّل كما يسميه الدكتور حسن ناظم[49]، وكقوله :

فكان مكانهم سقر وإني عقدت بذروة الجوزا مكاني
من القطط السمان وليت شعري لأيٍّ تنتقى القطط السمان [50].

فقد نظر المحدثون إلى تكرار اللفظة نظرة أكثر شمولية من سابقتها كما هي الحال في المثال (مكانهم) في البيت الأول (القطط السمان) في البيت الثاني ، فالتكرار يعد أحد الأسس التي يبنى عليها النص الشعري ، فاللفظة المكررة داخل النص ينظر إلى ارتباط غيرها بمعناها لا إلى ارتباطها بمعنى آخر ، ولا ينكر ذلك أن اللفظة المكررة لم يعد لها أي ارتباط بمعنى السباق – على العكس – بل لقد اكتسبت من الأهمية ما جعل معنى السياق يقوم في كثير من الأحيان عليها، فهي عنصر مركزي في بناء النص الشعري[51]،

وعلى وفق هذا التصور الذي جاء به لوتمان في دلالات الشعرية ، فقد جعل منه عنصراً مركزياً في بناء النص الفني ومنه النص الشعري ؛ لارتباطه بالانساق الدلالية وبالصورة الفنية [52] .

ومن الترديد والتصدير معاً يرد قوله في صورة حسية أسماها (حديث المقدرة) :

وضعت لها العقود فتاه حسناً على اللبّات يوم الروع عقدي
وقد عثرت غداة بنا استرابوا جدودٌ ما عرفت بهنّ جـــدي
عددت مفاخري فقصر تعيـاً ولم يقصر عن البدوات عدي [53] .

فالتكرار وجد ليحقق شيئاً من التتابع الإيقاعي ، أو التناسق الموسـيقي لارتباطـه بالمعنى والسياق فضلاً عن هندسته الشكلية لوروده في صدور الكلام وعجزه من تكـرار اللفظة والحرف والجملة واشتقاقاتها ... الخ .

ويوظف الشاعر حرف قاف على نحو مقصود في بعض نصوصه وهدفه في ذلك التوسعة في الحيز المكاني لمباهج الجسد التي راقته فاستعذبها ، ومن ثم التوسعة في حيز الحدث الكلي فضلاً عن إضاءة النص وتوجيه نقطة النظر حول المكرر مما يجعله أكثـر بروزاً من غيره وحشد الألفاظ المرتبطة بهذا الحرف خلق جوّاً من القلق والتوتر المفضي إلى البهجة [54]:

يا مالكاً قلبي بقدٍّ رشيـق وسالباً لبّي بطبـع رقيـق
يسقيه ريقٌ رائقٌ سلسـل عذبٌ فيمسي بين خمرٍ وريق
بل قهوة قد عتقت إذ زكت ما بين إبريقٍ وساق يريـق

ومنه الترصيع الصرفي ، والترصـيع التجنيسـي أو التقطيعـي ، و" ترصـيع التصريف يقوم على توازي الصوائت بالنوع في نطاق الكلمة ، أو في مستوى القرينـة ، أو الشطر أو البيت ، وترصيع التقطيع يقوم على تكافؤ مجموع المقاطع التي تتكون منها القرينتان (أو القرائن) بقطع النظر عن توازي هذه المقاطع توازياً نوعياً " [55] ، فـالوزن الصرفي يراعي أصل الكلمة ، وما يطرأ عليها من تغييرات ، أما الوزن الصوتي فينظر إلى أصل الكلمة كما هي في حالة تحققها ، فالميزان الصوتي هو الإيقاع .

يقول في (وثن البهجة) :

فإذا تمـايل كـل محض مخصر وإذا تجاذب كـان محض رداح
هيمان ما انعقد الوشاح بخصره إلاّ وألهب مهجـة الـوشـاح

فتركت مرمي الفؤاد دريـــئتي ونزعت مرعوب الجنان سلاحي [56].

فنجد في نصوص الشاعر التوازن الترصيعي والتوازن التجنيســـي أو الســـجعي لتحقيق كمال الترصيع ، وفي هذا النص نلاحظ الترصيع التجنيسي :

فاذا تمايل كان محض مخصر (فإذا) تســـاوى (وإذا) فـــي التقطيـــع الشعري

ب ب– ب–– –ب – ب – ب – وكذلك تمايل تساوي تجاذب وكـــان ذاتها

وإذا تجاذب كان محض رداح ومحض ذاتها في الشطر والعجز .

ب ب– ب–– –ب –ب ب––

وكذلك نجد رد العجز على صورة في البيت الثاني، ثم يعود للترصيع في البيـــت الثالث :

تساوي [تركت مرمي الفؤاد || || || نزعت مرعوب الجنان] [دريئتي سلاحي]

وأما التوازن الترصيعي فضلاً عن التجانس التقطيعي للكلمات ففـــي قولـــه مـــن قصيدة:

وإن مجال الحـــــزن منـــــك لبين وإن محل الكرب منك لقائـــــم
فمن كلّ وجه مشـــــرق البدر ناظر ومن كل ثغر رائق الريق باسم
نسبت اصطباري وارتضيت صبابتي وخليت عزمي واحتسبت شتائمي
فدمعي موصـــــول وحزنـــــي دائم ووجدي مشبوب وهمي لازمي [57].

فالترصيع عبارة عن " مقابلة كل لفظة من صدر البيت أو فقره النثر بلفظة علـــى وزنها ورويها " [58] ، ومؤداه توازن الألفاظ وتوازيها ، فالتوازن " ما اتفقت فيه جميـــع ألفاظ القرينة مع جميع الألفاظ الأخرى من غير مشاركة في الروي ، وهو أعم من تسجيع الترصيع ، إذ كل ترصيع موازن ، وليس كل مـــوازن ترصـــيعاً ، لاشـــتراط الـــروي والموازنة في الترصيع وعدم اشتراط الروي في الموازن المماثـــل " [59] ، وقـــد تحقـــق الترصيع والتقطيع في البيتين الثاني والثالث ، ومن ثم محاولة تجنيس المواقع الترصيعية،

إذ نجد كثيراً من المماثلة والمضارعة ، فالأولى هي الاتفاق في كل الحروف ، وأما الثانية فهي الاتفاق في بعضها .

إن الوضع المكاني الذي يحل فيه الترصيع لا ينبغي أن يتجاوز البيت أو البيتين في القصيدة (في صورته المصغرة) ، إذ أن دلالاته الفنية والجمالية هي في ندرته ، وليس كثرته ، لأن تواتره في الأبيات كلها دليل على التكلف والصنعة والمبالغة التي تسقط من قيمته الفنية ليصبح ظاهرة شكلية موسيقية ، إذ أن البيت المرصّع يحتوي على مكانة حلقة وصل بين الأبيات الأخرى غير المرصعة ، بل لابد أن يأتي متزاوجاً مع بقية الأبيات باستثمار الإمكانيات التوازنية الصوتية حتى كأنه – بيت الترصيع – يصبح تطوراً موضوعياً وموسيقياً لجملة من الأبيات تسبقه ليبدأ بالانحلال بعد بيتين أو ثلاثة تبعاً لتغير نفسي أو موضوعي ، وله تأثيره النفسي في العواطف الإنسانية التي تتراوح بين الصعود والهبوط ، كقوله مقسماً ومصنفاً :

فقلبي موبوءٌ ونفسي رهينةٌ وصبري مفقودٌ وقلبي معلّق
وقد يجود بعاتي فيضه قدرٌ وقد يسوء بضافي نوره ألف [60].

فالتوازن واضح في (قد + قد) ←(يجود + يسوء) و(بعاتي + بضافي) ←(فيضه + نوره) و(قدر + ألف) ، وكقوله :

بأهون ما يراه أخو ضرابٍ جديد النهج مبتكر الحوار
فلو ألحقته وقدآت جأشٍ مروع الجنب مصطفق الفقار [61].

ولا يجب أن تتوالى الأبيات المرصعة ، بل يحسن موقعه بطلب المعنى له تلافياً للتكلف ، فتردد البنية التوازنية بالقدر الذي يسمح لها بالظهور بشكل قوي يؤدي إلى تغييرها تلافياً للتأليه (الجمود) [62] .

ومن التكرار أيضاً (العكس والتبديل) فقد وردت هذه البنية الموسيقية في شعر الشاعر متناثرة في قصائده في صور من التشخيص الاستعاري ما يسمى بالربط المنعكس:

حذار فأن الدّهر إن راق طبعه فلابد يوماً أن يسوء تطبّعا
فإن ضاع من فحواه كنهٌ أمنته طباعاً وإن طابت به النفس ضيعا [63].

فتتجلى علاقة التقابل في العكس والتبديل حين يقع بين متعلقي فعلين في جملتين ، أو يقع بين لفظين في طرفي جملتين ، وقد نظر السجلماسي إليه بالمقايضة فلا تكون إلاّ

بين جملتين أو قضيتين تشتركان في جزئين يكون موضوع أحدهما محمول الأخرى ، ومحمول إحداهما موضوع الأخرى كقوله تعالى " يولج الليل في النهار ويولج النهار في الليل " [64] .

وهو قائم على آلية تغيير المواقع ، وتبديل الأمكنة بوصفه نوعاً من التلاعب في الألفاظ استظرافاً واستلطافاً في مداعبة القارئ بالمقدرة على الإتيان بالكلام معكوساً ومقلوباً بتقنيات بلاغية لا تخلو من جمالية فنية في ترديد الإيقاع مرتين معكوساً ، وبالسياق ملقوباً حتى كأنه حلية جمالية لفظية تعكس أحياناً مدلولات السخرية ، أو المديح، أو الاشتياق ، أو الحكمة ، وتوكيد قضية مجتمعية تعكس أزمات الحياة وتقلباتها ، فهي " عملية توقف مؤقتة تعدل فيها الصياغة خط سيرها لتجعله خطاً مزدوجاً يعتمد التقديم والتأخير الذي تتبادله الدوال المتماثلة ، وهو ما يدخله دائرة التكرار " [65].

وقد يوظف الشاعر أكثر من فن تكراري لإتمام الفكرة والدلالة المعنوية اللازمة لها كقوله:

في بيتين يوظف في أحدهما التصدير الذي ربط به بين أجزاء الكلام أو (البناء) دلالة على الربط والتلاحم ، ويوظف في الثاني العكس والتبديل الذي عمد هو الآخر على التماسك بين أجزاء الكلام على الرغم من عكسها وتبديل مواقعها وحدوث الفجوة ، فقد أعاد اللفظ خشية تناسيه أو لطول العهد به أو للتأكيد على فكرة أو قضية فأكسبها التوكيد ونّشط ذاكرة المتلقي والقارئ وعمد إلى ترابط أجزاء الكلام [66] ، والدلالة عليها وهي الحكمة في تجارب الدهر :

هو الدهر لا تأمنه واخشى انقلابه فدون انتباه منك ينقلب الدّهر
ولا تحسبن العمر ما امتد خالداً فعن ساعةٍ يفنى وينقطع العمر[67].

وكذلك يضمن فكرته في بيتين يجعل الثاني منهما عكساً وتبديلاً :

قد قلت للنفر المظل تريثوا فالشمس ما برحت على جريانها
لم يبل جدتها الكسوف وإنما شمسي التي كسفت قبيل أوانها [68].

وأخيراً تأكيد المدح بما يشبه الذم وبالعكس : وهما فنان " يوهمان بالربط المنعكس، حيث يكون مدح يعقبه أداة استثناء ، توهم بإيراد ذم بعدها ، لكن يأتي ما يؤكد المدح السابق عليها ، أو يكون ذم ، تعقبه أداة استثناء توهم بإيراد مدح بعدها ، لكن يأتي

ما يؤكد الذم السابق عليها ، ومن ثم فالعلاقة الدلالية في هذين الفنين هي علاقة إيهام الربط المنعكس ، وهو إيهام يتناسب وطبيعة الكلام الأدبي " ، كقوله :

طبّتي جرحي غير أنك زدتيني من ناظريك طبيبتي جرحان.

وكقوله :

ولم يك فيك من داءٍ ولكن غدا من فرط رقته مريضا [69].

وكقوله في الدهر أيضاً وهو يردف أسلوب المدح بما يشبه الذم بأسلوب حسن التعليل :

ولا عيب في أن يحني الدهر هامتي ويثقل خطوي من حوادثه الهم

فلولا انحناء العود لم يأت حبّه ولولا اعوجاج القوس ما آنطلق الهم[70]

فقد عضد البيت الثاني معنى البيت الأول في إضافته التعليل الشعري الذي لا يقدم علّة حقيقية بل تخييلية ، وقد أورد قديماً هذا الأسلوب في علم المعاني[71]، وهو " القسم الذي لا يمكن أن يقال أنه صدق وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي وسماه – الجرجاني – بقياس تخييل وإيهام " [72] ، وأما الاشتقاق فهو كثير في ديوانه توزع ما بين أبيات مفردة، وما بين مقطعات شعرية كقوله في قصيدة (رفض) :

فأن هجرك لم يترك بطارقه لما ألمّ بنا صبراً لمصطبر

وأن أيسر ما نبغيه معذرة أن لا يغادر من عذر لمعتذر

فذاك زخرف عمر لم يظل لنا منه سوى صورة من أسوء الصور

فلا يغرّك أن قضيته كبراً فأن هجرك أقصى غاية الكبر [73].

وقد عدّ الاشتقاق من ملحقات الجناس كما قال القزويني " أعلم أنه يلحق بالجناس شيئان أحدهما أن يجمع اللفظين الاشتقاق " [74] وأورد البيت " فيا دمع انجدني من ساكني نجد "، وله بعد صوتي جمالي لتوافره في أبيات محدودة داخل القصائد ، وهو مستوى آخر من مستويات السبك النحوي ، ذلك من حيث اتحاد الأصل المعجمي بين طرفيه مسهماً في السبك المعجمي ، ومن حيث التكرار الصوتي مسهماً في السبك النحوي [75] . وهو يختلف عن أنماط التكرار الأخرى باحتمالية تعدد أطرافه ، إذ يشتق من المادة الواحدة أكثر من اشتقاق فيكون الاتحاد بين عدة ألفاظ وليس بين لفظين فقط – أحياناً – وتتوزع هذه الاشتقاقات على امتداد النص كما في :

(صبراً – لمصطبر) (معذرة – عذر – لمعتذر) (صورة – صور) (كبـراً – الكبـر) ، ومفاد ذلك أن العربية ثرية ومتنوعة عن غيرها من اللغات بالاشـتقاقات ، فضـلاً عـن الكثافة والتراكم لأنهما الشرط الأول في بروز الموازنات الصـوتية وفاعليتهـا الدلاليـة والموسيقية ، فالمقياس الكمي للمتراكم مهم في الظاهرة الأسلوبية وحتى البلاغية منهـا ، "فالتراكيب صورة من التراكم ونوع هذا المتراكم ، ثم معيار التراكم ، وأخيراً مبدأ قيـام الفاعلية التوازنية على التفاعل بين العناصر أو بين المسـتويات ، أي فاعليـة المؤالفـة والمخالفة بين عناصر التراكم " [76] .

5- الطباق :

يتخذ موقع الطباق في السياق شكل التباعد ، ويعني وجود فاصل لفظي تركيبـي بين لفظي الطباق يعمل على إثراء البؤرة الدلالية للفظي الطبـاق ، وأمـا التقـارب أو التجاوز فهو تتابع المتضادين بفاصل حرفي فقط كالواو أو الباء ، ولكل منهما أثره فـي المستوى الدلالي للطباق كالشرق والغرب ، وأما المتباعد فالتركيب الذي يفصـل بينهمـا يثري السياق الدلالي بالدلالات [77] ، وقد توزعت الثنائيات الضدية بالمفهوم الحديث على منظومتين هما منظومة الطبيعة والفضاء الخـارجي كـالغروب والشـروق ، والأرض والسماء ، والليل والنهار ، ومنظومة القيم الأخلاقية وتشتمل على معاني المـدح والقلـة والكثرة والأحجام والطول والقصر ... الخ .

وهناك محور الحركة في الضعف والقوة ومحور التباين ما يسمى بالتدبيج الـذي يختص بالألوان عندما يوري أو يكني بها عن معانٍ ودلالات وهو محور الألوان الأحمر والأبيض والأخضر ، فالأخضر للعشب والحياة الرغيدة ، والأصفر للمرض ، والأحمـر متوزع بين الحب والموت ، والأبيض والأسود للشـباب والمشـيب ، والأزرق للعـدو ، وغيرها من الألوان التي أضافت جواً من البهجة أو السوداوية أو الاسـتلاب والقهـر ، لأجواء القصائد ، كقوله :

لم يبرز البدر في أبراج رفعتـــه إلاّ سواداً من الظلماء والحلك
والنجم لولا اختلاط الليل لاندثرت أنواره في زويا الكون والفلك

ومنه :

أبدلت بالظبية السوداء غانيـةً بيضاء تشرق في الظلماء كالقمر
حتى إذا شعّ منها النور علمني من لطفه الفرق بين الدرّ والحجر

وكقوله :

فتبسمت زهواً وقد كشفت عن لؤلؤ عذب اللّمى يقق
فكأنها في لــون سحنتها ليلٌ غشّاه الصبح بالفلــق

وكقوله :

رويدك لا يعزك وهو عمرٍ قصير أو تخف بك الــملاحة
فمهما امتدت الأيام تقضي وحسن الوجه تعقبه القباحة (78).

وجميع النصوص توظف ظاهرة التضاد في الألوان بين الليل والنهار ، والأســود والأبيض على اختلاف صورها ، وأما النص الأخير فقد وظف وحدة الحجوم فــي بيــان مدلول الطول والقصر ، فكلها عبرت عن حالات عاطفية متوترة ومشدودة بــين طرفــي الهم النفسي وصورة الأرق والسهاد من جهة ، وتجاوزه بالنوم والكرى من جهة ثانيــة ، وعنى بذلك التقاطع الإشكالي بين الذات الشاعرة ومحيطها الذاتي العاطفي ، ومن ثم كان التضاد لديه يجسد ثنائية الداخل والخارج ، أو الخاص والعام ، أو المضمر والظــاهر ، وأما النمط التصويري الآخر فمحوره المركزي الحاجة إلى المرأة والتشوق لحضــورها المادي بجمال وجهها ومبسمها وجسدها وشعرها وعيونها بصفة أخص فكانت هي محور القطب في الدائرة العاطفية ، وهو الأمر الذي يعكس الحرص بوعي أو بغير وعي " على تجسيد صورة التضاد بطرفيها أو بلونيها الأبيض المضيء والأسود المعتم ، مما يجعلهــا صورة نمطية من الطراز الأول ، تستمد أصولها الفنية ، والنفسية والعاطفية مــن تربــة التقاليد الأدبية المتوارثة " (79) .

ولا نستطيع النظر إلى هذه الثنائيات بعيداً عن علاقة الذات الشاعرة بمحيطها ، أي رغباتها وعواطفها المكبوتة التي تتوهج وتتأجج ويتلذذ بها الشاعر حــين إبرازهــا بمــا يضغط عليه محيطه وقوقعته وكبته لها ولملامحها ، فبضدها تتمايز الأشياء ، وكقوله في إيقونات صاخبة :

جار دهري فلم يذر حين الوى من قريب أنجو به أو بعيــد
فبنفسي والنفس تقصر ذرعاً افتديه من حاضر وبعيـــــد
أين مني منادمي يوم أنسى وسميري في يقظتي وهجودي (80).

فصورة الاستلاب والانكفاء على الذات واضحة في الأبيات .

الخاتمة :

يظل الباحث واقفاً على عتبة النص الأدبي عاجزاً – أحياناً كثيرة – عن الولـــوج إلى أعماقه ، واكتناه البنى العميقة على المستويين الدلالي والفني ، ما لم يتسلح بالأساليب البلاغية وثقافة الموروث البلاغي ، فضلاً عن المناهج النقدية التي يسير علـــى نهجهـــا وهديها ، فتظهر الحاجة للمنهج البلاغي والنقد الأسلوبي الذي يتيح للقارئ الوصول إلـــى عمق البناء النصي ، والكشف عن مكنوناته وطاقاته الإبداعية في محاولة لبيـــان القيمـــة الجمالية لكل ظاهرة بلاغية واكتناه مكامن الفرادة الأدبية للشاعر فـــي ديوانـــه ومنجـــزه الشعري ، فضلاً عن أن النص يتألف من جانبين متفـــاعلين همـــا اللغـــة فـــي تركيبهـــا وسياقاتها، وجانب المفهوم البلاغي وجمالياته الأسلوبية والفنية ، فتبـــرز العلاقـــة بـــين الوظائف اللغوية والجمالية داخل النص أحياناً ، والوظائف الدلاليـــة والجماليـــة أحيانـــاً أخرى، لأن النص متعدد الوظائف والأغراض داخل السياق ، ومن خلال ذلك يحقق أبعاداً جمالية بالوظائف التي يؤديها داخل إطار السياق وهذا ما وجدناه في مفاصل البحث التي راعت المهيمن من الأساليب وتوافرها في ديوان الشاعر عبد النبي الشايع ، فكانت تجربة فنية رائدة مزج فيها ألواناً من التراث الشعري وأعاد صياغته من جديـــد ، فضـــلاً عـــن الجديد في محاولاته الفنية الشعرية التي لا تخلو من فرادة شعرية يمتاز بها ، وهـــو مـــا أوجده البحث بين ثنايا إضاءاته على مكامن الجودة والمأثور من شعره ، فترى الصـــور الفنية متعددة الألوان بتعدد الزهور التي رسمها في لوحاته كالنرجس والأقاحي والشقائق ، وزهر الرمان ، وأغصان ألبان فكانت مادة شعرية جسد بها دلالاته ، ثم الخمرة والـــدنان والأباريق وعطرها ولونها فهي سلافة وهي معتقة وساحرة فاستخدم أســـلوبي التجســـيد والتشخيص الاستعاريان في وصف تلك الصور فضلاً عن تراسل الحواس ، وكان للفضاء الأوسع صوره المتمثلة بالسماء والبرق والرعد والمطـــر واللؤلـــؤ والهتـــان والصـــيب والكواكب والشمس والقمر ... الخ ، وصور الدهر والزمان وكثرتها في شعره ، وتقلـــب الزمان به والحوادث والدواهي ويد الدهر كلها من منجزات الصور التشبيهية والاستعارية لديه .

وقد توزعت الصور الحسية الخمسة في شعره ، إلاّ أن البصرية واللمسية والذوقية كانت الأكثر شيوعاً ، باعتبار العين هي الأداة الكبرى للإحســـاس بالجمـــال والإحاطـــة بمعانيه واختزانها آلاف الصور نتيجة الرؤية ، وتمييزها بالإضاءة والألـــوان والأشـــكال

والأحجام ، فكانت الصور اللونية والحركية من الدلال والتمايل ، وصور النرجس والاحمرار والرمان المتدلي في تخيله لصدر محبوبته تصورها بشاعريته واستعار لها روح التيه والعجب والخجل ، وأما الذوقية فتذوق فيها فم محبوبته وثغرها ورضابها وريقها وخمرها وعذوبتها ، واللمسية أفرد لها مواضع النعومة والترف والإغراء في الجسد وتلمس الرمان والخصر الرشيق واللين وتداخلت مع الحركية في صورة غصن البان وحركة الوشاح على الخصر والصدر وتثني القوام وامتلاء الأرداف وهي سمات قديمة لا زالت متوافرة في شعرنا اليوم ، وكان نصيب البديع من البحث وافراً ، فقد عمد إلى تحسين اللفظ والمعنى قديماً ، لكنه في الأفق الجديد ومن منظور الدراسات اللسانية والأسلوبية الحديثة له فاعلية في ربط أجزاء النص وابتكار الطرافة والجدة ، فالتكرار ومباحثه والطباق ، عالجت هذه الفنون بطريقة خاصة ورؤية جديدة في التحليل والمزج بين الفنون ، فخبرة الشاعر ورؤيته وتجاربه المتشابكة ، ومن ثم تحقيق ما يسعى إليه وهو الإبداع تجسد عبر متوالية التكرار بكل أنواعه المذكورة ، فضلاً عن مبحث السبك على مستوى التركيب النحوي البلاغي في التقديم والتأخير الذي حقق مستويات من الدلالة والموسيقى فضلاً عن تجليات مفاهيم النقد الحديث من الانزياح التركيبي والتوازي الصوتي والترصيع التجنيسي والتقطيعي ، وأخيراً لا أدعي الكمال في البحث ، ولكنه محاولة في قراءة نصوص حديثة لديوان نحسب أنه جدير بالدراسة والتمعن .

الهوامش:

(1) الشعر العربي المعاصر . د. عز الدين إسماعيل : 137 .

(2) هذه معادلتي ، عبد النبي الشايع : 29 ، 30 .

(3) ويعرف عبد القادر الرباعي التجسيم بأنه يسعى عن طريقه الشاعر إلى إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره ، أما التشخيص فهو ترتفع فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره . ينظر : الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، جامعة اليرموك ، الأردن ، ط1 ، 1980 : 168 – 170 ، وأما التجسيد فهو يختص بالأمور المعنوية وإبرازها للحواس في كيان مادي ملموس ، ينظر : الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق د. كامل حسن البصير ، المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، 1987 : 339 – 340 . فقصر التجسيد على الأمور المعنوية وقصر التشخيص على الجمادات وبث الروح فيها ومنحها الحركة .

(4) هذه معادلتي : 146 .

(5) هذه معادلتي ، عبد النبي الشايع : 107 ، 108 .

(6) هذه معادلتي ، عبد النبي الشايع : 109 ، وتنظر قصيدة أسماء الله : 101 .

(7) ينظر: البنى الأسلوبية في النص الشعري ، د. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني ، دار الحكمة ، لندن ، ط1، 2004 : 315 .

(8) نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد ، د. نواف قوقزه ، وزارة الثقافة ، الأردن ، عمان ، ط1 ، 2000 : 110 .

(9) المصدر نفسه : 110 .

(10) أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تعليق محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، د. ت : 50 .

(11) هذه معادلتي : 198 .

(12) المصدر نفسه : 182 .

(13) ينظر : المعنى في البلاغة العربية ، د. حسن طبل ، دار الفكر العربي ، ط1 ، القاهرة ، 1998 : 134 .

(14) ينظر : المصدر السابق : 143 .

(15) هذه معادلتي ، عبد النبي الشايع : 97 .

(16) المصدر نفسه : 205 .

(17) هذه معادلتي : 164 .

(18) التشكيل البلاغي للصورة في شعر عبيد بن الأبرص ، مجلة أبحاث اليرموك ، الأردن ، أربد ، مج15 ، ع1 ، 1997 : 62 .

(19) ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، د. احمد مطلوب ، ج2 : 213 .

(20) ينظر : المصدر نفسه : ج2 ، 215 .

(21) هذه معادلتي : 173 .

(22) المصدر نفسه : 197 .

(23) المصدر نفسه : 185 .

(24) هذه معادلتي : 179 ، ومثل هذا التركيب المتعدد في صورة المشبه به يرد كثيراً مما نجده في وصف الهلال بالحسام ، وفي ظلمائه بالغمد أي عدم تجرده ، وهو شيخ ساجد في المحراب والصومعة ، تقوس ظهره من الزهد وهي صفة للسيف في الغمد وصفة لتقوس السيف أيضاً وقد بناها على خيال يفضي لصورة الانحناء والتقوس

وشيخ بمحرابه ساجدٌ تقوّس إذ لجّ في زهده
كأنّ الهلال بظلمائه حسام تجرد من غمده

(25) هذه معادلتي : 150 ، 152 ، 153 .

(26) التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص ، فايز القرعان ، مجلة أبحاث اليرموك ، الأردن ، مج 15 ، ع1 ، 1997 : 47 .

(27) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر أبن الأثير ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، ج2 ، 182 .

(28) هذه معادلتي : 130 .

(29) المعنى في البلاغة العربية ، د. حسن طبل : 147 .

(30) ديوان هذه معادلتي : 127 .

(31) دلائل الإعجاز : 52 .

(32) ينظر : البنى الأسلوبية في النص الشعري ، د. راشد بن حمد الحسيني : 326 .

(33) ديوان هذه معادلتي : 155 ، 158 وكقوله في الإمام علي (عليه السلام) :

وسائل عن أمسه العاديات وناشد عن أصغريه الغدا

والأصغرين كناية عن القلب واللسان .

(34) ديوان هذه معادلتي : 98 .

(35) المصدر نفسه : 227 .

(36) المصدر نفسه : 183 .

(37) ينظر : التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص : 49 .

(38) ينظر : المعنى في البلاغة العربية ، د. حسن طبل : 151 .

(39) ينظر : البنى الأسلوبية في النص الشعري ، د. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني : 233 ، 234 .

(40) ديوان هذه معادلتي : 68 .

(41) المصدر نفسه : 68 .

(42) ديوان هذه معادلتي : 93 ، 94 .

(43) المصدر نفسه : 89 .

(44) ديوان هذه معادلتي : 89 – 90 وهي قديمة جداً نظمت في عام 1977 .

(45) نظرية البلاغة ، متابعة لجماليات الأسلبة العربية ، د. عبد الملك مرتاض ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ، أكاديمية الشعر ، ط1 ، 2011 : 124 ، 125 .

(46) العمدة ، ابن رشيق القيراوني : ج1 / 571 .

(47) المصدر نفسه : ج1 / 566 .

(48) ديوان هذه معادلتي : 127 .

(49) ينظر : البنى الأسلوبية في أنشودة المطر ، د. حسن ناظم : 135 ، وهو توظيف حزمة من الأفعال الرباعية تتماثل فيها الأصوات بأن يجتمع صوتان في كلمة واحدة بتنسيق متصل ومنه قول الشاعر في صفحة 76:

فهجهجت كالليث الكليم بنابـــحٍ وأخرست أن همهمت بالقول عيبّي

(50) ديوان هذه معادلتي : 131 .

(51) ينظر : التكرار في شعر محمود درويش ، وزارة الثقافة ، الأردن ، ط1 ، 2004 : 60 .

(52) ينظر : الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، محمد بنيس ، المغـرب ، مجلـة فضـالة المحمديـة ، 1989، ج1 : 189 .

(53) ديوان هذه معادلتي : 225 .

(54) المصدر نفسه : من قصيدة (إضافات ماجنة) : 56 .

(55) البنية الصوتية في الشعر ، د. محمد العمري ، الدار العالمية للكتاب ، المغرب ، ط1 ، 1990 : 111 .

(56) ديوان هذه معادلتي : 142 .

(57) المصدر نفسه : 155 (قصيدة جبل الصبر) .

(58) خزانة الأدب وغاية الأرب ، ابن حجة الحموي ت 837هـــ ، تحقيق : عصام شعيتو ، دار ومكتبة الهلال، بيروت د. ت : ج2 / 409 .

(59) طراز الحلة وشفاء العلة ، احمد بن يوسف الغرناطي ، تحقيق : د. رجاء السيد الجوهري ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الاسكندرية د. ت : 226 .

(60) ديوان هذه معادلتي : 134 .

(61) المصدر نفسه : 137 .

(62) ينظر : تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر ، د. محمد العمري : 124 .

(63) ديوان هذه معادلتي : 201 .

(64) ينظر : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، السجلماسي ، تحقيق : هلال الغازي ، ط1 ، مكتبة المعارف ، الرباط ، 1980 : 386 ، 388 ، وينظر : البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، د. جمال عبد المجيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، 2006 : 152 ، 154 .

(65) البلاغة العربية قراءة أخرى ، محمد عبد المطلب : 378 .

(66) ينظر : البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، د. جمال عبد المجيد : 92 .

(67) ديوان هذه معادلتي : 220 .

(68) المصدر نفسه : 206 .

(69) ديوان هذه معادلتي : 213 وتنظر : 224 .

(70) المصدر نفسه : 217 .

(71) ينظر : أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني : 231 .

(72) البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، د. جمال عبد المجيد : 166 .

(73) ديوان هذه معادلتي : 139 .

(74) الإيضاح في علوم البلاغة ، الخطيب القزويني : 542 .

(75) ينظر : البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، د. جمال عبد المجيد : 101 .

(76) تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية للشعر ، د. محمد العمري : 64 .

(77) ينظر : البنى الأسلوبية في النص الشعري ، د. راشد الهايل الحسيني : 94 .

(78) ديوان هذه معادلتي : 180 وتنظر : 181 ، 185 .

ومنه قوله :

أكاد لما بي أن أرى الموت حائماً يساور هامي نازلاً غير حائم
فأمسي ولم أفطن لفقد دريئتـــي أراعي السّها ما بين يقظان نائم

(79) السكون المتحرك ، دراسة في البنية والأسلوب ، د. علوي الهاشمي ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الأمارات ، ط1 ، 1995 : 3 / 424 .

(80) ديوان هذه معادلتي : 174 .

المصادر والمراجع :

1- أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تعليق محمد رشيد رضـــا ، دار المعرفـــة ، بيروت ، د. ت .

2- الإيضاح في علوم البلاغة ، الخطيب القزويني (ت 739هـــــ) ، تحقيق : د. رحاب عكاوي، دار الفكر العربي ، لبنان ، بيروت ، ط1 ، 2000 .

3- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، د. جمال عبد المجيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة : 2006 .

4- البلاغة العربية بقراءة أخرى ، د. محمد عبد المطلب ، الشركة المصـــرية العالميـــة للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ط1 ، 1997 .

5- البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب ، د. حسن نـــاظم ، ط1 ، بغـــداد ، 1995 .

6- البنى الأسلوبية في النص الشعري ، د. راشد بن حمد بـــن هاشـــل الحســـيني ، دار الحكمة ، لندن ، ط1 ، 2004 .

7- تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر ، د. محمد العمري ، الدار العالمية للكتاب ، المغرب ، ط1 ، 1990 .

8- التكرار في شعر محمود درويش ، وزارة الثقافة ، الأردن ، ط1 ، 2004 .

9- خزانة الأدب وغاية الأرب ، ابن حجة الحموي ، ت 837هـــــ ، تحقيق : عصـــام شعيتو ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، د. ت .

10- ديوان محض التباس هذه معادلتي ، عبد النبي الشايع ، دار عدنان للطباعة والنشر ، ط1 ، 2014 .

11- السكون المتحرك ، دراسة في البنية والأسلوب ، د. علوي الهاشـــمي ، منشـــورات اتحاد كتاب وأدباء الأمارات ، ط1 ، 1995 .

12- الشعر العربي الحديث ، بنياته وابدالاتها ، د. محمد بنيس ، مجلة فضالة المحمدية ، المغرب ، 1989 .

13- الشعر العربي المعاصر قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين إسماعيل ، ط6 ، المكتبة الأكاديمية ، مصر ، 2003 .

14- الصورة الفنية في البيان العربي ، موازنة وتطبيق د. حسن كامل البصير ، المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، 1987 .
15- الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د. عبد القادر الرباعي ، جامعة اليرموك ، الأردن ، ط1 ، 1980 .
16- طراز الحلة وشفاء العلة ، احمد بن يوسف الغرناطي ، تحقيق د. رجاء السيد الجوهري ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الاسكندرية ، د. ت .
17- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين ابن الأثير (ت 637هـ) ، تحقيق د. احمد الحوفي ، د. بدوي طباتة ، ف1 ، ف2 ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1973 .
18- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، د. احمد مطلوب ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، 1983 .
19- المعنى في البلاغة العربية ، د. حسن طبل ، دار الفكر العربي ، ط1 ، القاهرة ، 1998.
20- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، السجلماسي تحقيق : هلال الغازي ، مكتبة المعارف بالرباط ، ط1 ، 1980 .
21- نظرية البلاغة ، متابعة لجماليات الأسلبة العربية ، د. عبد الملك مرتاض ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ، أكاديمية الشعر ، ط1 ، 2011 .
22- نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد ، د. نواف قوقزة ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2000 .

المجلات :

1- مجلة أبحاث اليرموك ، الأردن ، أربد ، مج15 ، ع1 ، 1997 ، (التشكيل البلاغي للصورة في شعر عبيد بن الأبرص) ، فايز القرعان .

Rhetorical methods in the office Sheer confusion these equations for the poet Abdul Nabi Al Shaya

Dr. Sahra Adnan Wahib ALanbaki
AL Mustansriya university
College of Basic Education
Arabic Department

Abstract

The Poet text Abd AL nabi AL shayal , track demonstrations structural and semantic and audio allowing researcher strarting in the world of rhetorical and stylistic diversity and kablyate multi categorize analysis , he wrote in the poem vertical harra as wen as poems vescico . The availability allow as research and the desir to analyze that revolutionary poems and renalssance in which the sense of A hear bmchaar disappointmenl and help Lessness comes in front author Harian regime in iraq , period end of seventies and early elghties An nineties was the oscillation between sense flery out ward revelution categorize in justice and between monologue and alienation and reliable pearls attractions body and AL khmiaat and then alienation and nostalgia pearls homeland and mabinhma was energles expressive shipped moment um of employment in style compositional and derlve meanings and stimulate Alrai as well as repetitive rhythms , which is alone diversity and the diversity of genres in the poetic text has pictures were sensual , especially visual and tactile most common sense of the pote Bmaaneha and excellence .

Bladah and colors , shapes and sizes mismatch of color and kinetic and soft the uniqueness of the pote identify some pictures sayings of the Abbasid and Andalusian poetry .