قراءة نقدية اسلوبية في ديوان (شمعة في العدم)
للشاعر اليمني محمد المَهَدّي

Stylistic Critical Reading on A Candle in Nowhere of
Muhammad Al-Mahdi

أ.م.د. حسام حمد جلاب
Asst. Prof. Dr. Hussam Hamad Jalab

قراءة نقدية اسلوبية في ديوان (شمعة في العدم) للشاعر اليمني محمد المَهَدِّي

Stylistic Critical Reading on A Candle in Nowhere of Muhammad Al-Mahdi

أ.م.د. حسام حمد جلاب
جامعة القادسية / كلية التربية / قسم اللغة العربية

Asst. Prof. Dr. Hussam Hamad Jalab
University of Al-Qadysia / College of Education / Department of Arabic

Abosgid7373@gmail.com

تاريخ الاستلام: ٩/ ٧/ ٢٠١٩
تاريخ القبول: ١٤/ ٨/ ٢٠١٩

خضع البحث لبرنامج الاستلال العلمي
Turnitin - passed research

ملخص البحث :

ينطلق النص الشعري في ديوان (**شمعة في العدم**) للشاعر اليمني (**محمد المَهَدِّي**) بقصدية اعتمدت على فاعلية محكمة على مستوى الصورة والأداء وطريقة التعبير ، وطبيعة الاسناد ، فضلاً عن فاعلية الشاعر في توظيف التكرار بوصفه ظاهرة دلالية وصوتية ، مرتبطة إلى حد ما بالحالة النفسية والشعورية للشاعر ، سعى من خلال ذلك كلّه إلى تحقيق دلالات نوعية بدت للمتلقي خاصة ، تستجلي الحالة وتكشف عن عمق الصراع الداخلي / النفسي له ، المرتبط جدلاً بالأزمة الاجتماعية التي عاشها و يعيشها، فشكّلت مصدراً من مصادر تكوين النص الشعري عنده فجاء ديوانه الشعري (**شمعة في العدم**) ليعكس عمق ذلك الصراع ، فتمظهر في شعره صراعان، الصرع الأول : داخلي / نفسي ، والصراع الثاني : خارجي / اجتماعي وتكشَّف هذان الصراعان عبر نسق لغوي خاص استطاع ان يوظف القيم والمفاهيم توظيفا سياقياً وآخر تعبيري لغوي ،رفد النص بها ليكون نصا قادراً على استجلاء الحالة وتوصيف الحدث بعمق ودراية ، فكان النص بأكمله نصا مبتعدا عن نمطية التعبير وكلاسيكية الصورة . والبحث هنا يحاول تقديم قراءة نقدية أسلوبية لهذه المجموعة الشعرية تكشف عن فاعلية الأداء من خلال ربط النص بالسياق الخارجي والموجهات النصية الداخلية التي أثرت تأثيرا مباشرا في تشكيل نسق النص ، وتكوين الصورة الشعرية، فكانت هنالك جدلية قائمة ملحوظة بين النص والسياق الخارجي حيث المشكلات الداخلية التي تسببت للشاعر بأزمة نفسية لا يكاد ينفك عراها عن الأزمة الاجتماعية ، وكانت خطة البحث موزعةً على ثلاثة مباحث :

المبحث الأول : (فاعلية الصورة)

والمبحث الثاني : (فاعلية التكرار) بينما المبحث الثالث : (فاعلية الانزياح)

Abstract

The aim of this study is to determine the effectiveness of performance in the poetry of Mohammed Mahdi in his Candle in Nowhere. It is quite convenient to determine the reservoirs of such an effect forming his stylistic touches in three directions, effectiveness of the image. From these three activities، the text grows influential in terms of the ability of the poet to express the image through a specific linguistic aspect to convey his deep ideas and ambience of the text. Moreover, the effectiveness of graphic performance reveals the mental image of the self and of the recipient's, and the poet, between the self and the response, reveals his mentality with creativity and innovation. Here comes the repetition as a feature and a stylistic specialty in his poetry، was not within the text a marginal presence can be dispensed ، But we have worked within the determinants of poetic music and the determinants of semantic intent associated with the dialectic determinant of the stylistic dominant، within the dialectic and within the framework of the determinants of text and words are well composed and constructed.

The poet realizes the intention of deviation at the level of syntax through a linguistic culture. Thus, it is possible to say that the poet possesses the most important elements of poeticism as they are represented in stylistic masterpieces reflecting a kind of uniqueness and originality in the text as well. Hence، it can be said that the effectiveness of the text in the poetry of the Mahdi is very determined in three events; the effectiveness of the statement, the effectiveness of repetition and the effectiveness of deviation.

المبحث الأول : (فاعلية الصورة):

تعد الصورة الفنية أساس الخلق الشعري، فهي تشكيل جمالي ونفسي يتكون مما التقطته حواس الشاعر المبدع من مدركات حسية أو معنوية، بحسب طبيعة تأثره بها، حتى يمكن أن نطلّ منها على الباعث النفسي المتواري خلف ألفاظ القصيدة ومكوناتها الفنية وأسسها البنائية ومهيمناتها الأسلوبية ، وما تركته التجارب والمشاهد التي رافقت حياة الشاعر من آثار عميقة الغور في وجدانه، فتتدفق احساساته بصياغات جمالية محسوسة ومشحونة بعاطفة تستجيب لها نفس المتلقي على نحو تلقائي ، لتلمس انفعالات الشاعر وخلجات نفسه المعبرة عن النبوغ الفني من طريق ربط الخيال بالصورة[١]

والتشبيه من أهم مقومات الصورة الشعرية في شعر(المهدِّي) ، إذ اعتمد عليه في عملية التوصيف والتمثيل والمقاربة داخل النص الشعري ، فجعل النص أكثر إثارة وتأثيراً في المتلقي ، ووظفه توظيفا قائما على أساس تقريب الصورة الخيالية المجردة ذات الأبعاد الكلية الشاملة ، وجعل الصورة بعيدة عن نمطية الوصف ، فمثّل التشبيه في شعره ملمحاً أسلوبياً ، ويمنح التشبيه النص كثافة تصويرية ،وأبعادا إيحائية تجذب عناية المتلقي واهتمامه ؛ لذلك يعد تصويراً يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الذي عاناه الشاعر في أثناء عملية الإبداع ، ويرسم أبعاد ذلك الموقف من طريق المقارنة بين طرفي التشبيه ،مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر [٢]؛ لذلك أدرك الشعراء ما للتشبيه من قيمة فنية تعبيرية ، يتيح لهم أن يتخذوا منه أداة لتصوير خلجاتهم النفسية التي تعمل بداخلهم ، فصوَّروا الأفكار من خلاله وأخرجوها عن التفكير المجرد إلى الآخر المحسوس ، لذلك أكثروا منه في أشعارهم وحاول به اللاحق أن يدرك شأو السابق [٣] إن من المهم ونحن نتحدث عن أسلوبية التشبيه

الإشارة إلى جانبين يتعلقان بـ (الصورة التشبيهية) ، هما : الوظيفة الإبداعية و الوظيفة النفسية [٤] فالوظيفة الأولى (الإبداعية) ترتبط بطبيعة النص الشعري القائم على أساس تصوير الجمال وكشف مكامنه داخل النص ، وهنا تكمن وظيفة الشعر ، فالشاعر يلجأ الى وسائل متعددة ومختلفة لجعل نصه الشعري نصاً مفعماً بأسباب الجمال . أما الوظيفة الثانية فهي (النفسية) التي يراد منها أن الشاعر يعرض صوره الشعرية عرضاً خاصاً ليس بالضرورة أن يكون منسجماً والواقع المعيش ، لذلك كان النص الشعري متميزاً ، يحمل صوراً شعرية رسمت بلغة شعرية محكمة .

ومن نماذج التشبيه في شعره قوله في إحدى قصائده التي غلب عليه التشاؤم واليأس والقنوط :

أولاً في الحياة بعضاً وكلاً (الخفيف)

لا أظنُّ الطريقَ إلاَّ مضلاً

المرايا مريضةٌ ،

والليالي مثل أثداء كلبة تتدلّى . [٥]

إن تشبيه الليالي بأثداء الكلبة تشبيه فيه من الغرابة والجدة، لأنه تشبيه قائم على أساس محاكاة الصورة الخارجية المحسوسة لصورة (أثداء الكلب) في قبالة صورة الليل المدركة ، فصورة الأثداء حملت في ذاكرة الشاعر دلالة ورمزاً ، ويبدو أن الشاعر قصد وجه الشبه بين الصورتين فليالي الشاعر لها صورة (صورة مشوهة / بشعة) كصورة أثداء الكلبة ، فأخذ الشاعر يشبه القبيح بالقبيح ، وخص أثداء الكلبة دون غيرها لربما حرصاً منه على التشبيه بأقبح الصور . فالتشبيه في هذه المقطوعة هو تشكيل بلاغي يستحضر فيه لغة خاصة الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته على وفق تعادلية فنية

بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرفٌ بآخر[٥]

ومن نماذج الصورة التشبيهية قوله في قصيدته (من الباب أو من شرفة) :

تدورُ الحَكايا (الطويل)

والدجى خيطُ رحلِها

وما الرحلُ إلاّ ظلمةٌ مستديرةٌ

سلاحي : رغيفٌ يابسٌ

ومتراسي عظامي

ودرعي في العراءِ حصيرة[٦]

ينطلق الشاعر في رسم صورته الشعرية في هذه المقطوعة على اساس تشابك التشبيهات وتداخلها داخل النص ، كوَّنت تلك التشبيهات المتداخلة صورة حية واستطاعت أن تصوّر حالة الضعف عند الشاعر المعبر عنها بوساطة تشبيه المحسوس بالمحسوس تارة (سلاحي رغيفٌ يابسٌ) وتشبيه مجرد بمجرد (وما الرحلُ إلاّ ظلمةٌ مستديرةٌ) ، فعبر الشاعر عن ضعفه بتوصيف سلاحه الذي يقارع به الحياة القاسية المثقلة عليه ، فصارت مصدراً لقلقه ، لذلك شبهه بالرغيف اليابس ، فمتراس الشاعر (مصدر الحماية ووسيلة الدفاع) عظامه ، ودرعه حصيرة في العراء ، جاءت تدليلاً لتوصيف مكامن قوته الخاوية البالية . فسلاحه رغيف يابس ، ومتراسه عظام بالية ، ودرعه حصيرٌ في العراء ، وبهذه التشبيهات البليغة تكوّنت الصورة في النص وتشكّلت ، فكانت ملمحاً أسلوبياً على مستوى الصورة الشعرية / الفنية المرسومة ، سعياً وراء التأثير في المتلقي وإثارة عواطفه محققاً في ذلك صورة تعبر عن أعماق الإنسان ، تلك الأعماق التي يتحسسها الإنسان في نفسه وفي الأشياء ، أو الكون ، هي صورة متماثلة شكلاً ، وذلك هو السبب في أنها على نحو طبيعي

يستعير أحدها من الآخر[٧]

ويستوقفنا التشبيه في قوله :

لا أغنّي من ذلك اليوم

حينَ اختنقَ الليلُ بالبكاء الترابي

وألقى بجثة الملحِ في وجهي ،

ولم ينصرف

كَمَا يَفعَلُ الحَطَّابُ في ساعة الحريق .

دمي لم يحترق . [٨]

لقد رسم الشاعر هنا صورة حية مفعمة بالحيوية ، صورة شعرية بنيت على أساس التوظيف الاسلوبي للفنون البلاغية ، فقد عمد إلى فن التشبيه ، تشبيه صورة بصورة حيث المقاربة التصويرية بين الطرفين على أساس جعل المشبه عين المشبه به ، فاضطلع بمهمة تصبو إلى جعل المتلقي في حالة من الدهشة والانبهار اللتين تعدان أساس القول الشعري ، فالصورة في هذا المقطع إنما هي صورة شعرية مكوَّنة من اجتماع فنين هما : (التشبيه ، الاستعارة) ، يربطهما رابط دلالي ، انتج صورة لا يمكن تجزئتها أو تفككها، لأن الصورة الشعرية كي تكون مؤثرة في المتلقي وتحدث كسراً للتوقع لابد أن تكون متسمة بالانسجام والترابط ، فالصورة المجزأة لا تحقق الهدف فضلاً عن الغاية . فالشاعر من خلال هذا التشبيه قد منح النص كثافة تصويرية ،وأبعادا إيحائية تجذب اهتمام المتلقي ؛ لذلك يعد تصويراً يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الذي عاناه الشاعر في أثناء عملية الإبداع ، ويرسم أبعاد ذلك الموقف من طريق المقارنة بين طرفي التشبيه ،مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر بل تربط بينهما في حالة أو صيغة أو وضع [٩]فقوله (دمي يحترق) ، فيه إيحاء وإشارة

واضحة إلى أن الشاعر يمر بحالة نفسية مزرية ، بيد أنه لم يفصح لنا عن مسببات تلك الأزمة ، بل اكتفى بتوصيف تلك المعاناة بلغة شعرية خرقت نمط التعبير المباشرة بغية مخاطبة ذات المتلقي.

ومنه قوله :

آثارُ أقدامي قلبي (البسيط)

وحشةٌ وجبالٌ في الدّهورِ

ولدتُ أمشي على رأسِ الهواءِ

كما تمشي السّماءُ على رأسي ، لتكسِرَهُ (١٠)

لقد تداخلت هنا الصورة البصرية الحاصلة في التشبيه (آثارُ أقدامي قلبي) مع الصورة المجردة غير البصرية (كما تمشي السّماءُ على رأسي ، لتكسِرَهُ) ، جعلت المتلقي واعيا ومدركا لماهية ذلك الربط وجماله ، فالشاعر استطاع أن يجمع حاسة البصر بالمخيلة المنتجة لتلك الصورة ، فحوَّل المادة اللفظية داخل النص إلى مادة تصويرية فاعلة أسهمت في إنتاج النص ، فتشبيه آثار القدم بالقلب تشبيه خارج عن المألوف ، ويبدو أنه أراد بآثار الأقدام ماضي الشاعر حيث الذكريات القديمة التي شبهها بالقلب مصدر الحياة والعاطفة والحب ، فذكريات الشاعر لها مكانة في الذاكرة الفردية له بمنزلة أهمية القلب الذي يمنح الإنسان الحياة والعاطفة والحب ، ثم عمد الشاعر الى تشبيه غريب جداً (كما تمشي السّماءُ على رأسي ، لتكسِرَهُ) والغرابة تكمن في إضفاء صفة الحي المتحرك على الجامد غير المتحرك (السماء / تمشي) ، واستكمل تلك الصورة بجعل تلك الحركة (تمشي) على رأسه فكسرته ، فجاءت الصورة الكلية هنا متكوّنة من صور جزئية شكّلت بمجموعها صورة

غريبة بعض الشي ، فيها ايحاء ورمزية مبنية على أساس توظيف الفن الاستعاري ، فالألفاظ (السماء ، الرأس ، التكسر ..) ، هي ألفاظ حاول الشاعر أن يجد بينها رابطاً دلالياً ، بين طرفي التشبيه ، وعلى المتلقي أن يكشف عن ذلك الرابط أو العلاقة ((لأن المتلقي يعد محور القضية والأساس في العملية الإبداعية ، فضلا عن ذلك نجد أن التشبيه يعد منبهاً للقارئ لأننا نعلم ان ذلك التحول في صياغة النص يعد كسراً للسياق اللغوي فعدَّ دافعاً لجذب الانتباه، لأن السياق إذا ما استمر على وفق نسقٍ بعينه سيكون سياقاً مُشْبَعاً)) فالسماء دلت على الشيء المرتفع ، فقد يكون حلماً يستحيل تحقيقه ولكثرة ما نظر الشاعر نحوه انكسر رأسه ، والانكسار هنا انكسار مجازي أراد منه كسر الإرادة وكبح الطموح ، فالصورة الشعرية اكتسبت فاعليتها من خلال الاعتماد على تلك الفنون مع توفر اشتراطات الجدة والابتكار ، فكانت ظواهر بنائية / اسلوبية على مستوى إنتاج النص ، على وفق نسق تعبيري / لغوي خاص .

ومن مكونات الصورة البيانية في شعره (الاستعارة) ، التي شغلت حيزاً واسعا من ديوانه الشعري (شمعة في العدم) ، استعارات مبنية على أساس تحقيق الفاعلية في النص ، فاعلية قائمة على أساس فني / جمالي ، فاستطاع المهدّي أن يجمع حاسة البصر بالمخيلة المنتجة لتلك الصورة ، المتحققة بوساطة ذلك النسق الشعري ، الذي عمل على تحويل المادة اللفظية إلى مادة تصويرية فاعلة في إنتاج النص ، فاستطاع الشاعر أن يبني صوره الشعرية بوساطة التوظيف الفني للاستعارة التي تقوم على أساس توسيع دائرة الوصف والتمثيل ، فمن نماذجه في شعره قوله :

ويومئذٍ والرغيفُ بعيدٌ عن الأرض (المتقارب)
والجوعُ والخوفُ في عقر دارك

يومئذٍ
لا رسائلَ للحب غير الرصاص
الرصاصة أقرب للقلب من جلنارك
وتختلفُ الأغنياتُ مع الوتر الشّاعري بكل اختصاصك (١١)

لقد عمد الشاعر عبر تقنية المجاز والاستعارة الى جعل الصورة أكثر تماسكاً وأشد تأثيراً ، فالمجاز جاء على وفق اسنادات لغوية تجاوزت المألوف والمتعارف (كسر التوقع) ، فقد استنطق الجماد ، وبثَّ الروح فيه ، فعبر مجازاً عن الموت المحيط به من جانب بالرصاص ، فالرصاص آلة الموت ، وبه تُقْتَل الحياة . مجمل استعارات الشاعر وصوره تتسم بالغموض ؛لأنه شاعر يتكلم على وفق إسنادات تتسم بالغرابة ، يستحيل الجماد حياً والحيّ جماداً ، كانت له قدرة على تشكيل الصورة على نحو غير مألوف ، فالصورة مقلوبة ، تسير على غير ما هو مألوف في النسق التعبيري الشعري تحقق ذلك في النص عبر تأليف لغوي عمد الى جمع الصور مرة واعادة تشكيلها من جديد مرة أخرى مثل قوله ((لا رسائل للحب غير الرصاص)) وهنا تكمن مقومات القول الشعري المؤثر القائم على مفارقة دلالية ، إذ جعل من الرصاص أداة الموت رسائل للحب ، فالشاعر على وفق هذا التوصيف لربما كان متهكماً ساخراً من واقعه المعيش ، فاستطاع أن يجمع الأجزاء ويعيد توحيدها كصورة فنية ترسم للمتلقي ليحدث التأثير عبر عملية التوصيل القائمة على التلقي الناجح ، وهي من أولى وظائف الشاعر المجيد القادر على تحريك المشاعر .

ومن نماذجها في شعره قوله :

البابُ يُغْلِقُ مصرعيه ويفتحكْ (الكامل)
وأنا بأغنيةِ الزَّوايا ألمحك

ونشيدُكَ الرمليُّ خلفَ ضلوعِهِ
يُلقي بجثمانِ السّلامِ
ويمدحُكَ (١٢)

لقد تعددت معالم التشخيص والتصوير فجاءت على نسق دلالي موحد ومتلاحم بعضها مع بعض ،أوصلت القصيدة الى أعلى مستويات الشعور واللحظة الشعرية المكثفة ، امتزجت صورة الطبيعة مع موجودات الشاعر ، فآلف بينهما بطريقة يهتز لها المتلقي ، وتسحبه الى أماكن مفعمة بالعاطفة والشعور ، إذ عمد الشاعر الى المزاوجة فانتج صورة شعرية كسرت التوقع لدى المتلقي ، أداتها الاستعارة التي أسهمت في النص إسهاماً فاعلاً في رسم الصورة وتكوينها ، فكانت ركناً رئيساً فيها (البابُ يُغْلِقُ مصرعيه ويفتحكْ) (وأنا بأغنيةِ الزَّوايا ألمحك) و (نشيدُكَ الرمليُّ خلفَ ضلوعِهِ يُلقي بجثمانِ السّلامِ ويمدحُكَ) ، فكل استعارة من هذه الاستعارات الاربع شكلت صورة جزئية ، انتجت صورة كلية شاملة مجتمعة ، فالباب رمز للأمل ، والاغنية أداة بصر وابصار ورؤية / حلم ، فجعل للسلام جثماناً ، فالاستعارة مبنية على أساس استعارة المحسوس المدرك للمجرد غير المدرك ، فالاستعارة جاءت لتجعل المعنى أكثر تأثيراً بالمتلقي ، فاللغة الشعرية استطاعت أن تترجم الجمال وتعبر عن مكنونات الذات فضلا عن قدرتها على كشف العاطفة وتصوير الخيال ، تم ذلك لها عبر اسنادات لغوية تجاوزت المألوف والمباشرة الى الاسنادات التي تهدف الى كسر التوقع لدى المتلقي وجعل التأثير بأعلى مستوياته ، ثم يستمر الشاعر بتلك الطريقة الاسنادية الاستعارية ، إذ يقول :

يجهلني النسيانُ
أعقلُهُ ...

دفئي مخيَّلتي
نجوايَ ذاكرتي
والجوعُ كسرةُ خبزي
لا جديدٌ سوى قرصين
من حكمة للنّور شاكرةً
لا أشتهي ما تحبُّ الكائناتُ
ولا بي رغبةٌ
للتّشهي والمكابرةِ
هناك تأكلُني الرّؤيا وتشربني
لغاية – في ضميرِ اللهِ – حاضرة [١٣]

وقوله :

لا أفتحُ البابَ ، (البسيط)
إنَّ البابَ يقرعني
وثمَّ قارعةٌ بالجوعِ منكسرةْ
وطفلة تعجن البارودَ
في دمِها
حمالة الحربِ
بالأيتام مستعرة[١٤]

لقد بني النص على مجموعة من الاستعارات شكّلت بمجموعها صورة شعرية بيانية كسرت توقع المتلقي ، فجملة ((يجهلني النسيانُ)) التي افتتح بها نصه كسرت توقع المتلقي ، فهي تركيبة اسنادية مثلت حوار الشاعر مع ذاته المكسورة والمأسورة

، وإلا كيف يكون فاعل النسيان هو الجهل ، فقد عبر عن حالة اليأس بالنسيان والجهل ، ففي قوله (دفئي مخيلتي) ، استطاع الشاعر عبر هذا التكوين الاسنادي تشكيل معنى جزئي من خلال تحريك الدلالة نحو توقع جديد ، اسند الدفء وهو ثيمة مادية / محسوسة الى المخيلة وهي ثيمة معنوية / مجردة ، فقد شبه المحسوس بالمجرد ، والمادي بالمعنوي ، ومن هنا جاءت الغرابة الدلالية التي كسرت توقع المتلقي . وكذلك في قوله : (وطفلة تعجن البارود في دمها) ، فقد تشكل المعنى الشعري من خلال عدة اجزاء دلالية دلت عليها الالفاظ المكونة لها ، فالطفلة مثلت البراءة ، والفعل (تعجن) حمل معاني متعددة ، فقد يكون الشاعر قد قصد به حالة الفقر والجوع بسبب من الحرب المستعرة ، فبدلا من ان تعجن ما يسد رمقها ويغنيها من جوع وهو الطحين (رمز الحياة) كان البارود (رمز الموت) .

استطاع الشاعر أن يكشف عبر هذه الحزمة من الاستعارات بوضوح عن قدرته على خلق أدوات التأثير الجمالي / الفني التي تخلق فعاليتها وديمومتها في تصويرها المتحقق من إسناد الشيء لما هو له ، فالشاعر بهذه الاستعارات كان واعياً ومدركاً القصد الدلالي المحقق عبر تلك التحولات الاسنادية المكوّنة للصورة الاستعارية ، فالاستعارة هنا كانت عنصراً مهماً ورئيساً في كشف فاعلية الصورة عند الشاعر ، استطاع أن يخلق صوراً متعددة ، فدفة الشاعر غدت مخيلته الخصبة المنتجة للأفكار والصور ، ونجواه المستمر طوال حياته أصبحت ذاكرته حيث الماضي وتجلياته ، ثم أخذ يلملم أجزاء الصورة وليعيد تشكليها من جديد على وفق نسق شعري محكم من خلال رسم الواقع بخيال الشاعر ، فامتزج عنده بالواقع (الجوع ، والحرب ، والبؤس) ، وبذلك انتقل الشاعر من وصف الذات الى وصف الآخر ، ومن الفردية الى الجماعية .

ومن نماذج الصورة الاستعارية قوله :

يا بنتُ من أكلَ الحياةَ ؟ (الرمل)

أجوعُ يأكلُني الطعامُ[١٥]

تطالع هذه القصيدة وسواها، فترى عناصر مألوفة في مفرداتها، غريبة في سياقها وتراكيبها، لأنها مبنية على أرض خيالية مسحورة، وغير مألوفة مثل : ((أجوعُ يأكلُني الطعامُ)) ، فالصور لا منطقية هنا ولا عقلية، إنها (هلوسة) حينما قرأوها أول مرة ، وحين تتأملها طويلاً حتى تترشح لك ببعض الدلالات ، ففي هذا الاسناد الغريب بدلا من أن يكون الطعام هو المأكول كان هو الآكل ، وهنا مفارقة دلالية ، فالجوع غريزة حيوانية والأكل هو من يشبع تلك الغريزة ، فالشاعر حينما يشعر بالجوع الغريزي يتجه صوب الطعام فبدلا من أن يكون الطعام هو (المأكول) كان هو (الآكل) ، فهذه المفارقة على مستوى الدلالة المتحققة بوساطة اللفظ شكلت فلسفة ذاتية خاصة للشاعر ، من هنا يمكن القول إن الشاعر قد تمرد على غريزته وخالف طبيعة تلك الغريزة ، فرأى الطعام على وفق فلسفته الخاصة هو الذي يأكله بمعنى يلغي وجوده الانساني ، ويحوله الى كائن غريزي حيواني ، وهذا ما عبر عنه بالفعل (يأكلني) ، الذي شكّل مركز المفارقة ومحور التمرد .

يمكن القول إن الصورة الاستعارية في هذه المقطوعة الشعرية قد اكسبت النص كثافة تصويرية ،وأبعادا إيحائية تجذب عناية المتلقي واهتمامه ؛ لذلك يعد تصويراً يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الذي عاناه الشاعر في أثناء عملية الإبداع ، ويرسم أبعاد ذلك الموقف من طريق المقارنة بين طرفي التشبيه ،مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر بل تربط بينهما في حالة أو صيغة أو وضع [١٦]

ونخلص ممّا تقدم أنّ فاعلية الصورة تكمن في قدرة الشاعر على إنتاج صور شعرية

فاعلة كسرت توقع المتلقي من خلال الركون إلى تشبيهات خاصة واستعارات مخصوصة ، أحدثت الدهشة في المتلقي ، فكانت الصور الشعرية عنده قد عملت على جعل النص الشعري نصاً مفتوحاً ، يحتمل عدة قراءات وتأويلات ، وهذه التعددية في القراءة والتأويل يمكن أن نعدها من موجبات تحقق الفاعلية للنص الشعري .

المبحث الثاني : (فاعلية التكرار) :

يعد التكرار من الأساليب الفنية في التعبير الأدبي ، وهو أسلوب تعبيري قديم قدم العربية ، ولهذا كثر في أساليب العرب قبل الإسلام ، ومثل أحد أساليب التعبير القرآني ، وقد تحدث البلاغيون عنه ، وكشفوا عن أشكاله ، واستنبطوا حدوده [١٧] ومن هنا كان التكرار في الشعر له وظيفة دلالية أكثر منه صوتية ، وليس من أهدافه سد نقص في الكمية الصوتية للبيت أو الشطر ، وإنما يولد من خلال المماحكة أو المزاوجة بين اللغة والنفس ، ليكون منتمياً إليها ، وقادراً على تلمس الأسلوب الأمثل المفضي إلى ترجمة الصدق الفني للتجربة[١٨] ومن هنا استطاع التكرار أن ((يكشف عن فاعلية قادرة على منحِ النصّ الشعريّ بنية مُتَّسقة، إذ إنّ كلَّ تكرارٍ من هذا النوع قادرٌ على تجسيدِ الإحساس بالتسلسلِ والتتابعِ، وهذا التتابع الشكليّ يعينُ على إثارة التوقُّع لدى السامع، وهذا التوقُّع من شأنِهِ أن يجعلَ السامعَ أكثرَ تحفُّزاً لسماعِ الشاعر والانتباه إليه)) [١٩]ومن وظائفه الدلالية تأكيد غرض من أغراض الكلام ، أو المبالغة فيه ، هذه المبالغة مرتبطة بموقف المنشيء من المكرر ، وبتعبير أدق من دلالة المكرر ، إذ إن هذا (المكرر) يمثل مركز ثقل للحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر ، تلك الحالة قد تتصف بشيء من الاختلال في داخل النفس ، يحاول الشاعر من خلال هذه الفاعلية أن يخفف من ذلك الثقل والضغط [٢٠]

يرى (جاكوب كرج) في كتابه (مقدمة في الشعر) أنَّ الإيقاع في الشعر يعد شعورا لا أصواتا[٢١] وهذا التصور يعني أن الإيقاع أو البنية الايقاعية في الشعر ترتبط جدليا بالدلالة والمعنى ، فكان الشعور والعاطفة هي دلالات مختفية داخل البنية اللغوية للنص ، فالقضية إذن هي أكبر من كون الايقاع وسيلة صوتية الغرض منها التنغيم . لذلك ذهب الدكتور محمد النويهي إلى أن الإيقاع الصوتي المتحقق داخل النص ينقل المتلقي إلى ((عالم لا تستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه ، وإنما تبلغه الكلمات المنظومة ، فهذا العالم الذي يتعدى حدود الوعي له معنى ولكن معناه يبلغه بكلماته ذوات الموسيقى الشعرية)) [٢٢] وذهب (كولردج) إلى أن (الإيقاع) في الشعر إنَّما هو إيقاع في أعماق مشاعر النفس ، فالتجربة الشعرية تحدث انفعالاً قوياً في نفس المبدع ، يهز كيانه ، فيأتي(الإيقاع) الشعري بعناصره المتعددة ، بوصفه ملطفاً وموجهاً ، ومنظماً لتلك ، الانفعالات ، ولكي تستعيد نفس المبدع هدوءها ونظامها ، يتدخل جانب الإرادة والحكم فيها تدخلاً واعياً، فينظم هذه الفورات الانفعالية ، ويضع لها معالم وحدوداً تضبط سيرها [٢٣] ونخلص من ذلك كله أنَّ (التكرار) يعد فاعلية أسلوبية / بنائية ويعد ركنا مهماً من أركان تكوين النص ، جيء به لتحقيق المقصد الدلالي والمقصد الصوتي / الموسيقي ، والشاعر محمد المهدّي استطاع أن يوظف هذه التقنية الأسلوبية في شعره لتحقيق الفاعلية على مستوى إنتاج النص على نحو مغاير ، ليشكّل في شعره ظاهرة تستحق الدراسة والوقفة والتحليل .

ومن نماذج التكرار في شعر المهدّي قوله :

لابدَّ من لغة فوق طاقتها في الخوارق
لابدَّ من نفسٍ يتنفَّسُ من رئة التنفس
لابد من شمعة تشربُ الروحَ من دمعتينِ مهاجرتينِ
لابدَّ أنْ تقتفي أثرَ المنتهى [٢٤]

التكرار هنا جاء ليحقق الوظيفة الصوتية والوظيفة الدلالية ، توظيفاً جمالياً على وفق ما أقره الدارسون [٢٥] لقد جاء التكرار بوساطة تكرار الشاعر للفظة (لابد) في النص محاولاً في هذا التكرار رسم معالم عالمه الذي يحلم بتحقيقه ، فكل (لابد) مثلّت حلماً خاصاً ليكون مصدراً لسعادته داخل الواقع المعيش ، فـ (لابد) التي تكررت في هذه المقطوعة (أربع مرات) ، عبرت عبر تكرارها عن حلم خاص ، فلابد الأولى (لابد من لغة ....) ، مثّلت حلم الشاعر في تملكه لغة طاقتها تفوق الخوارق تجعله قادرا على البوح والكشف والتحليل ، أما لابد الثانية (لابد من نفس يتنفس من رئة التنفس) فقد مثلت حلما خاصا كذلك ، وقد كنى بالرئة والتنفس عن الحرية ، كشف عن ذلك بوساطة الفعل (تنفّس) ، وتأتي لابد الثالثة (لابد من شمعة ...) فالشمعة هنا نقيض الظلمة ، فالشاعر جعل من مسببات تحقيق الحلم أن تتوفر شمعة تضيء الظلمة وهو تعبير مجازي ، فالشمعة قد تكون رمزا للعلم والمعرفة وقد تكون رمزا للتقدم والرقي ، وتأتي لابد الرابعة (لابد أن تقتفي أثر المنتهى) ، وهذه الرابعة هي نهاية الحلم والنتيجة التي يحلم الشاعر بتحقيقها .

استطاع الشاعر من خلال هذه الصور (الاستعارية) أن يصف عالماً موازياً لواقعه الحقيقي المعيش ، تبحث فيه عن مكان الأمل ، فهو بين ذات الشك وذات اليقين ، وبوساطة التكرار عكس صراع الذات ، ذات الشاعر بين موقفين متلازمين (الواقع المعيش) و (الحلم) ، فجاءت اللغة الشعرية مبنية على أساس إيجاد نوع من التوافق داخل الشاعر (صراع الواقع والخيال) ، كله ذلك جاء بسبب من حالة الانقسام التي يعيشها الشاعر ، فتارة متفائل وتارة أخرى متشائم ولكل من الحالتين معطيات ومسببات . ونخلص من ذلك أن الصورة عند الشاعر يستمد فاعليتها من علاقات اللغة التي لا تنفصل فيها دلالة عن دلالة ولا صورة عن صورة تحققت

تلك الفاعلية من خلال استدعاء التشبيه المناسب والاستعارة المناسبة ليكونا معاً انتاجا مميزاً لصورة شعرية فاعلة . قد اتخذ الشاعر((أسلوباً مفهوماً بعيداً عن الغموض، كأن أية قراءة لا تؤدي إلى استخراج المعنى بصورته الحقيقية تؤدي إلى ضياعه، لذلك لم يميلوا إلى التأويل ، لأنه يوقع القارئ في شراك الالتباس، فالإفهام مطلوب من الشاعر، والاستعارة ينبغي أن تكون مناسبة والمناسبة تعني التقارب بين المستعار منه والمستعار له، أي وجود قرينة، تعمل على إدراج المعنى ضمن المألوف، ليكون واضحاً سهلاً)) [٢٦]فلابد في كل مرة مثّلت حلماً خاصاً حرّك في داخل الشاعر وعياً ممكناً ، يسعى من خلاله إيجاد نوع من الحراك على مستوى الذات على أقل حدٍّ ، وذلك الوعي الذي عبرنا عنه بالوعي الممكن ، له محددات خاصة وبنى لغوية / تركيبية مخصوصة ، تتجه من (البنية الداخلية) الى (السياق الخارجي) أو العكس ، ومن خلال اتحاد معطى البنية الداخلية مع معطى البنية الخارجية ، يتولّد التغيير الذي كان حلم الشاعر ، فكانت (لابدّ) مركز التحول والتغيير ، وتحقق ذلك كله بوساطة (التكرار) والضغط اللفظي .

ومن النماذج الأخرى قوله :

ويقول : رجلٌ من سرنديب .. ((المتقارب))

ويحمل في يده صورتي ويقول :

احفظوا يا رفاقي ملامح بوذا العظيم .

رجلٌ من سرنديب حد الذهولْ

له صلة بجديد اكتمالي

له صلة باكتمالي القديمْ [٢٧]

عمل التكرار هنا في هذه الأبيات الشعرية المحقق بوساطة تكرار الجملة الاسمية

(له صلة) ،على تجميع العناصر والوحدات في شبكة متماثلة فكان التكرار قضية جوهرية في الخطاب الشعري ، من هنا يتضح أن ثمة علاقة جدلية بين اكتمال الماضي واكتماله الجديد ، فالصلة لا يمكن أن تكون منقطعة ، بل هي صلة مترابطة ، فالجديد المكتمل هو نتيجة الماضي المكتمل ، يكون اكثر لفتاً للنظر ، ومن هنا كان المعنى ((داخل هذا النظام القائم اساساً على التكرار)) [٢٨] فالتكرار جاء هنا لعلة بيانية مرتبطة جدلاً بالمعنى الخاص والدلالة العامة [٢٩] ولا يكتسب التكرار فاعلية تجعله ظاهرة اسلوبية مميزة إلا من خلال اشباع شعوري غير قائم على التراكم اللفظي فحسب ، وإنما من حلال ((مخالفة التوقع)) [٣٠] فالتكرار ظاهرة اسلوبية تكمن أهميته الايقاعية من خلال «تقوية النبرة العامة للكلمة ... بيد أن المفردة لاتحقق نبرة معينة بالتكرار فقط ، وانما بواسطة الدلالة المشحونة بها» [٣١] وهنا تتكشف للمتلقي عن فاعلية التكرار في شعر المهدّي .

ومن نماذج التكرار في شعره ، قوله :

افتراضاً أغادرُ هذي الحياة المميتة (المقارب)

ما سأحدثه من جديد لهذا الفلك ؟

سوف ألقي بسر المسافات في مطلق للمجاز

وأصعد أبعدُ أبعدَ من كل ذلك ...أصعدُ جدّاً

وانت تحدّقُ في الضوء والضوء أبعدُ

أصعدُ

أصعدُ

أحملُ قلبي الصغيرَ / الكبيرَ

بدمعةِ أمّي...

أحملُ قلبي الصغيرَ / الكبيرَ ،
هناك على الطيران أرتِّبُ سبعينَ ألف ملك
افتراضاً أكونُ الحقيقةَ . (٣٢)

إنَّ تكرار الفعل المضارع (أصعد) أربع مرات جاء ليؤكد حالة القلق والتوجس وحالة الحزن المفرط التي تملكت ذات الشاعر ، فحالة الصعود المعبر عنها بوساطة تكراره ، إنما جاءت لتعكس رغبة الشاعر بالصعود الى الأعلى حيث طموحه، وهربه من الأسفل حيث الواقع المعيش، فيمكن لهذا التكرار أن يمثل حدث الهرب من الواقع حيث الظلمة والشر التي تملكت الذات الانسانية في مجتمعه ابتعاداً عن الظلمة ، فالنص حوى على ألفاظ حملت على وفق بناها الدالة على معانٍ ضدية وهذه التقابلات الدلالية ارتبطت جدلاً بالفعل المتكرر (أصعد) ليعبر بتكراره عن حالة التبرم الواقع (النزول ، الظلمة ، الإنسان الشرير) ، فالنزول في قبالة الصعود ، والظلمة في قبالة الضوء والملك في قبالة الذات الانسانية الشريرة ، فالصعود حلم والنزول واقع ، والضوء أمل والظلمة يأس ، فهذه المقابلة الدلالية فجاءت لتأكيد الدلالة والمعنى . إنَّ للتكرار دوراً كبيراً في عكس تجربة الشعراء الانفعالية، التي شكَّلها، ومن هنا يمكن القول إنه ((لا يجوز أن يُنْظَرَ إلى التكرار على أنَّه تكرارُ ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنصِّ الشعريّ، بل ينبغي أن يُنْظَر إليه على أنَّه وثيقُ الصلة بالمعنى العام)) (٣٣) وبالمتلقي الذي يعد ركناً مهماً من أركان التلقي الشعري ، فالتلقي ((ليست متعة جمالية خالصة فحسب ، ولكنها مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي ، فالعمل الأدبي مشترك بين مبدعه ومتلقيه ، ويقع في منطقة وسطى بينهما ، ويحاول المبدع أن يجذب المتلقي إلى دائرة الفهم ، والشاعر على وجه الخصوص لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه ،

كما يفعل المبتدئ في تعلم لغة جديدة ، لكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها وتأتيه منطوقة غالباً)) [٣٤]

ومن نماذج التكرار قول :

ويقول واصفاً الملائكة :

لم يجرحوا وردةً ، (البسيط)

لم يكسروا قمراً ،

لم يطفئوا شمعةً

من نورهم ذرفوا

يبكون ... [٣٥]

يبدو من ذلك أن النص له بنية عميقة تفهم من خلال فهم سياقه النسقي ، فالشاعر قصد من وراء ذلك هو كشف صفات الملائكة ، في قبالة الكشف عن الصفات المتضادة للإنسان ((لم يجرحوا وردةً ، لم يكسروا قمراً ، لم يطفئوا شمعةً)) ، تدليلاً على البراءة ، فأراد بالنفي المتكرر بوساطة أداة النفي والجزم والقلب (لم) ، تنزيه الملائكة عن فعل مشين ، كما أثبت للإنسان كل فعل مشين على وفق التصور الخاص بالشاعر، اعتماداً على قراءة خاصة للواقع الانساني المعيش . فالملائكة (لم يجرحوا وردة) في قبال الإنسان (جرحوا الوردة) والملائكة (لم يكسروا قمراً) ـ في قبال الإنسان (كسروا القمر) الملائكة (لم يطفئوا شمعةً) في قبال الإنسان (أطفأوا شمعةً). ومن هنا يمكن القول إنَّ للتكرار وظيفة مهمة تخدم النظام الداخلي للنص ، وتشارك فيه ، لأنّ الأديب يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة ، كما يستطيع أن يكشف عن الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى [٣٦] وقد تحقق ذلك في التكرار اللفظي الذي عمد إليه الشاعر ، رابطاً

الوظيفتين (الدلالية والصوتية) هنا بعلاقة جدلية ، فتكرار أداة الجزم هنا مثلت في كل مرة دلالة ومعنى خاصا .

فالتكرار في شعر (محمد المذّي) كان عنصراً فاعلاً في تشكيل الخطاب الشعري ، فالبيت الشعري عنده هو شكل صوتي متكرر ضمن قيم صوتية معينة ، وأدرك الشاعر أنَّ التكرار يولّد عند القارئ حساً بالتوتر والتوقع ، وهما : شعوران يميزان اللغة الشعرية القائمة على التوتر والتوقع ، إنَّ للتكرار دوراً كبيراً في عكس تجربة الشعراء الانفعالية، التي شكَّلها، ومن هنا، لم ينظر الشاعر إلى التكرار على أنَّه تكرارُ الألفاظ والجمل والعبارات والأدوات بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى والدلالة ، أو بالجو العام للنصِّ الشعريّ، إنما نظر إليه على أنَّه ظاهرة أسلوبية وثيقُ الصلة بالمعنى العام والخاص للنص ليحقق الفاعلية الخاصة .

المبحث الثالث : (فاعلية الانزياح) :

يراد بالانزياح هو ((خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر أو هو الخروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر ، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة))[٣٧] يُعنى المستوى التركيبي بكشف وتشخيص الطاقات التعبيرية الكامنة في أشكال التركيب النحوي للجمل وما يحدث فيها من مزايا تعبيرية من تقديم وتأخير وحذف ووصل وفصل وذكر وحذف واختيار بدائل تركيبية لصيقة بالتعبير عن الجوانب الوجدانية داخل النص [٣٨]

فالشعر فن قولي أداته اللغة [٣٩] ، إذن العلاقة بين اللغة الشعرية وقواعد النحو علاقة تكاملية ، بل تلازمية ، فليس هناك إبداع أسلوبي من غير وجود قواعد نحوية ولغوية قد تمكنت في ذهن المبدع ، وتمكن منها ، كما هي كذلك بالنسبة للناقد الأسلوبي ، والمتذوق لجماليات الإبداع ، وربما أوحى قول بعض الدارسين أن هناك

تقاطعاً بين مقتضيات النحو ، وإمكانات الأسلوب قال : ((إن النحو يحدد لنا ما لا نستطيع قوله من حيث يضبط قوانين الكلام ، في حين تقفوا الأسلوبية ما بوسعنا أن نتصرف فيه عند استعمال اللغة ، فالنحو ينفي ، والأسلوبية تثبت)) [٤٠] فاللغة الشعرية لا تلتزم بما اصطلح عليه النحويون بالرتب المحفوظة ، إذ قامت اللغة الشعرية في عملية الوصف والتوصيف وبناء النص وتكوين الصورة على أساس الانحراف ، حتى قيل : يجوز للشعراء ما لايجوز لغيرهم[٤١]

وبالرجوع إلى شعر المهدي نجد أنّ الانزياح اللغويّ في شعره قد اكتسب خصيصة بنائية بنيت على أساس جعل البنية جسراً لفهم الدلالة والمعنى على وفق نسق دلالي محكم ، أخذ ذلك النسق يمتد ليشمل جسد النسيج اللغويّ كله ، خارقاً النظام البنائي التقليدي على مستوى الجملة والتركيب و الرصف الأدائي، متجاوزا في ذلك سلطة الرصف البنائي التقليدي معطياً الجملة في القول الشعري شأناً وخصيصة ، ومن هنا وجدنا أن فاعلية الانزياح المتحققة بوساطة انزياح الرتبة هو الأكثر فاعلية وحضوراً في ديوانه هذا ، لذلك سنقتصر على الحديث عن هذا النوع (انزياح الرتبة) كقوله :

لقد كان لي فيها (الطويل)
مكانٌ مؤثَّثٌ بأنقاضه
نعم المكانُ / المغارةُ
يدوِّن
ما أملي عليه من الأسى
لديه من الصبرِ الجميلِ مهارةٌ[٤٢]

استطاع الشاعر أن يبرز القيم الجمالية للنص ، والكشف عن الأثر الناتج عن تواشج

ثنائية التركيب والدلالة ، بما يمنح الخطاب تميزه عن غيره من الاساليب ، ومن هنا لا بد ان تكون دراسة الأسلوب مبنية على أساس الكشف عن خصائص الأسلوب المتسم بالإبداع والفنية ، والتي تعد هذه الخصائص من أهم ما يتصف به القول الشعري [٤٣] وتحقق ذلك في النص من خلال تقديم خبر الناسخ على اسمه في أكثر من مرة كقوله : (لقد كان لي فيها مكانٌ مؤثَّثٌ بانقاضه) ، إذ قدم خبر الناسخ شبه الجملة (لي) على المبتدأ النكرة (مكان) ، إذ أعطى هذا الانزياح تخصيصاً للمعنى وحصراً للدلالة ، فالعلة البيانية مرتبطة على وفق ذلك التصور باختلاف ترتيب الكلمات والمفردات ، بالدلالة والمعنى ، هي فكرة قررها (باسكال) حينما ذهب إلى أن الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف ، وأن المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة ...» [٤٤]

ومنه وقوله :

لا تجوعوا الى الطعامِ
الى الحكمةِ جوعوا اظمأوا بعيدا
فم الأيام لا يمضغُ المكانَ
فمُ الأيامِ منفى مجفَّفٌ
على الرفِّ قبورٌ قديمةٌ
على الرفِّ جهاتٌ أميَّةٌ [٤٥]

إذ عمد الشاعر إلى تقديم الخبر في مواضع ، فقد قدّم الخبر شبه الجملة (على الرّف) على المبتدأ (قبورٌ) ، كما قدّم الخبر شبه الجملة (على الرف) على المبتدأ (جهات) متجاوزا في ذلك الترتيب الأصلي للتركيب من خلال تقديمه ما حقه التأخير ، ويدخل هذا التقديم في دائرة الغرض البلاغي الكامن في ضرورة تقديم

ما له من العناية والاهتمام ، فضلا عن إفادة التخصيص والقصر[٤٦] وهذا يعني أن الشاعر قد تحرك بقصدية واعية ومدركاً لذلك التقديم رابطا بطريقة جدلية بين الدلالة والتقديم المتحقق في النص على الرغم من كونه تقديما جائزا ، كون الخبر شبه جملة والمبتدأ معرفة [٤٧] فالتقديم الذي قصده الشاعر ولجأ إليه رغبة منه في سرعة ايصال الخبر الى المتلقي ، فأعطى الخبر أهمية وعناية ، فالتقديم جاء متساوقاً مع الدلالة الخاصة بالبيت الشعري التي تعطي الأهم من المعاني الاولوية في التقديم أو التأخير.

وقوله :

خافقٌ مذهلٌ ...رؤى مذهلةٌ (الخفيف)

وعلى الرمل تسقط الجلجلة

وفرسٌ أم فراسةٌ

وحصانٌ أم حصونٌ

بواطلٌ مبطلةُ

قل : صهٍ يا صهيلُ

وللشر والخير خيولٌ

للغاية الأخيلة [٤٨]

قدّم الشاعر الخبر شبه الجملة (للغاية) على المبتدأ (الأخيلة) وهو تقديم مرتبط جديا بالدلالة العامة للنص والمعنى الجزئي داخل البيت الشعري، فالتقديم هنا جاء لغرض بياني يكمن في رغبة الشاعر في إسراع الخبر للمتلقي ، ولاسيما أن ذلك الخبر حامل معاناته وهمومه ، وهنا تكمن الفائدة الدلالية المتوخاة من التقديم في هذا الموضع ليبرهن الشاعر من خلاله أن التقديم والتأخير ، انما هو تكتيك لغوي

مرتبط بالحالة الشعورية الانفعالية للشاعر [٤٩] فالتقديم جاء على وفق معطيات المعنى وحاجة الدلالة ، فلم يكن تقديما طارئاً غير مقصود البتة .وهنا تكمن بلاغة التقديم وفائدته في النص بعامة ، محاولا كسر التوقع لدى المتلقي والابتعاد به عن دائرة الأسلوب التقريري المباشر .

أو قوله :

كان للرمل غايةٌ

(الرمل)

أكلتها الحروبُ

عجرفةٌ[٥٠]

يبرز هنا دور الشاعر في استعمال اللفظ المناسب والتركيب الذي يلائم المعنى والدلالة والغرض ، ليبين أن اللفظ والتركيب في القول الشعري له خصوصية ،لذلك أدرك نقاد القول الشعري أن هناك فرقاً بين المفردات من حيث هي أساس التركيب داخل النصوص غير الشعرية والمفردات من حيث هي مادة في العمل الشعري ، فهي تكتسب في النص الشعري دلالات جديدة اعتماداً على جدلية رابطة بين نمطية التركيب الاسنادي والنسق الدلالي[٥١] وبالمقابل على الشاعر أن يُعنى بالتحول الداخلي للجملة نفسها ، ويعي كذلك أن الدلالة ترتبط جدلاً بالدلالة ، فكل تركيب له حضور دلالي خاص يكشف للمتلقي عن معنى خاص محدد ، ومن هنا تبدأ أهمية (الانزياح المتحقق بالرتبة) ، وفيه تكمن مركزيته في إدراك ذلك الانزياح من منظور يظهره في أروع صور الانسجام وأكملها ، كما أنه وسيلة من وسائل التأثير في المتلقي محققاً القصدية أولا وكسر التوقع ثانيا .

أو قوله :

وعلى الشرفة الدموعُ (الخفيف)
على الموت كثيراً
عوالمٌ مشرفةُ
وكتابُ الضحى كبيرٌ
بلا وضوء
كتاب جميعُهُ أغلِفُهُ (٥٢)

إن مجموع هذه الانزياحات هي من تظهر أدبية النص ، المتولدة اساسا من تركيبته اللغوية ، أي وليدة ما ينشأ بين هذه العناصر من انسجة متنوعة متميزة ، فالطابع الشعري في كل حدث ادبي هو تفجر الطاقات التعبيرية... المحدد بسياق معين ، لأنها تحدد انطلاقا من خصائص انتظام النص بنيويا مما يجعل الطابع الفني علامة مميزة لنوعية مظهر الكلام داخل سياق الخطاب(٥٣) وبناء على ذلك كانت العناية منصبة على فعالية النظام الاسلوبي والبنائي للشعر على وفق تجليات خرق النظام التقليدي البنائي للجملة ، من خلال الكشف عن الأسباب التي دعت الشاعر إلى استعمال هذا الأسلوب دون غيره ، فضلاً عن معرفة العلاقة الرابطة بين ذلك وبما يريد قوله من دلالات ومعان(٥٤)((وعلى الشرفة الدموعُ)) ، ((على الموت كثيراً)) ، فعمد الشاعر الى تقديم الخبر شبه الجملة على المبتدأ ليعطي الكلام أكثر تخصيصا وعناية أو كقوله :

وللخيامِ فوانيسٌ ملونةٌ (البسيط)
وللفوانيسُ ملء الليلِ ثوراتٌ
والثائرون
كعمال المناجمِ

أفواهُ الدُّجى ابتلعتهم والمغازاتُ[٥٥]

أو كقوله :

إنّ بيَّ من الليل جوعاً (المتدارك)

سوى النور لست أحتاج قوتاً[٥٦]

فالمهدّي يعد شاعراً مبدعاً ، تمكن من لغته ، وجد في الانزياح أسلوباً يتيح له قدراً من المرونة في التحول والتنقل من حال إلى أخرى ، ومن تعبير الى آخر ذلك لما يمتلكه هذا الاسلوب من خصائص ميّزته عن غيره من الاساليب، واعطت الشاعر قدرةً للتعبير من خلالها عن مضامين طغت على شعره ، فقوله : ((إن بي من الليل جوعاً ...)) ، قدم خبر الناسخ على اسمه ، فكان التقديم مرتبطًا بالدلالة ، فالجوع والحرمان هي مفردات الشاعر التي شكلت حيزا واسعا من معجمه الشعري في هذا الديوان ، فالتقديم هنا هو من باب القصر والتوكيد ، فربط الليل المظلم الطويل الموحش بالجوع ، فالشاعر اراد ان يزيد من صورة البؤس فربط الجوع بوصفه ظاهرة بايدلوجية بالظلم بوصفه ظاهرة كونية.

ومن نماذج الانزياح قوله :

وفي ضلوعي زئيرُ الجمرِ (البسيط)

ألبسني من داخلي

كلما مزقتُ مئزره[٥٧]

لقد عمد الشاعر الى تقديم الخبر شبه الجملة في قوله (وفي ضلوعي زئير الجمر) ، لضرورة الدلالة وقصدية المعنى لقد ادرك الشاعر هذه الحقيقة النحوية ، أتاح له أن يضيف إلى شعره بعداً جمالياً في تكوين المعنى الشعري ، من خلال العدول عن الترتيب المألوف إلى ترتيب آخر ، يتميز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر

، أو تأخيره عنه ، مع الاهتمام بالناحية التطبيقية ، من خلال الابتعاد عن التعميمات المطلقة ، ورصد سياقات معينة للخروج منها بالتنويعات التي تمثل ظواهر أسلوبية ترتبط بمجالٍ تعبيري محدد [٥٨] فتقديم الخبر شبه الجملة (في ضلوعي) على المبتدأ (زئير الجمر) ، إنما أراد الاسراع في كشف معاناته ونقلها بطريقة سريعة للمتلقي ، بغية التأثير فيه ، فالتقديم إنما جاء لعلة دلالية ، تكمن في رغبة الشاعر بالإسراع بإيصال معاناته إلى المتلقي ، فزئير الجمر هو تعبير مجازي لما عاناه الشاعر من ألم وقسوة قد خصص مكان ذلك كله (في ضلوعي).

ونخلص مما تقدم يمكن القول أن (فاعلية الانزياح) هي فاعلية قائمة على أساس العدول السياقي المتبوع بتحول دلالي ، يحدث ذلك التلازم بين السياقين (السياقي والدلالي) بوعي وإدراك من طرفي العملية الإبداعية (المتكلم والمخاطَب) على حد سواء ، والشاعر قد استعمل هذا العدول ، فجاء التكرار في شعره مرتبطاً بمسائل سايرت لحظة الإبداع والخلق ، فأكسبت النص قيماً شعورية جديدة على مستوى الصوت والدلالة ، فأحدث – كما رأينا – دلالات نوعية خاصة مكَّنت الشاعر من كشف معانيه ، فلم ينظر للانزياح على أنه تقنية لغوية / تعبيرية متأتية من تقليد، وإنما نظر إليه بوصفه ضرورة رئيسة من ضرورات التعبير.

الخاتمة

هدفت هذه الدراسة الى الكشف عن فاعلية الأداء في شعر محمد المهدّي في ديوانه (شمعة في العدم) ، فاستطعنا أن نحدد مكامن تلك الفاعلية التي شكلت في شعره مهيمنات أسلوبية ومحددات بيانية و في ثلاثة اتجاهات (فاعلية الصورة) و (فاعلية التكرار) و (فاعلية الازياح) ، ومن تلاقي هذه الفاعليات الثلاث كان النص مؤثراً من حيث قدرة الشاعر على رسم الصورة بوساطة أدوات التعبير البياني (اللغة ، والفن البلاغي) ، واستطاع ان يعبر عبر نسق لغوي خاص وتشكيل معرفي عن أفكاره العميقة بالذات والمحيط ورؤاه الحالمة وبوساطة ذلك النسق اللغوي وعبر فاعلية الاداء البياني يكشف عن الصورة الذهنية من خلال ايجاد نوع من التقارب بين الصورة الذهنية للشاعر نفسه (الذات) والصورة الذهنية للمتلقي (الاستجابة) والشاعر بين الذات والاستجابة استطاع ان يكشف عن قدرته في القول الشعري حيث الابداع والابتكار ، وفعل الشيء نفسه في استدعائه للتكرار بوصفه ظاهرة أسلوبية في شعره ، فلم يكن وجوده داخل النص وجوداً هامشياً ، وإنما كان يعمل داخل النص ضمن محددات الموسيقى الشعرية ومحددات القصد الدلالي المرتبط جدلاً بالمحدد الاسلوبي المهيمن ، وضمن تلك الجدلية وضمن إطار محددات النص حيث الالفاظ والتراكيب فضلا عن البناء أدرك الشاعر قصدية الانزياح على مستوى بناء الجملة عبر ثقافة لغوية بدت لنا رصينة مستوعبة لأسرار اللغة ، فكان للانزياح فاعلية واضحة في نصوصه الشعرية ، ومن هنا يمكن القول إن الشاعر قد امتلك أهم مقومات القول الشعري ، مثلت تلك المقومات مهيمنات أسلوبية عكست فرادة النص فضلا عن أصالته ، ومن هنا يمكن القول إن فاعلية النص في شعر المهدي تحددت ضمن ثلاث فاعليات اسلوبية وهي (فاعلية الصورة) و(

فاعلية التكرار) و (فاعلية الانزياح) ، ومن خلال الترابط القصدي / الفني بين تلك المحددات الأسلوبية يتضح للمتلقي معالم الأداء الشعري وفاعليته .

الهوامش :

١-ينظر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، د. جابر عصفور ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٢ : ١٤

٢-ينظر : التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية ،عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع ،مدينة نصر ،القاهرة ، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠م:٥٣.

٣-ينظر : فنون التصوير البياني ، د. توفيق الفيل ، منشورات دار السلاسل ، الكويت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧ : ٧١ .

٤-جدلية الخفاء والتجلي ، د. كمال أبو ديب : ٢٢.

٥-الديوان : ١٩٥

٦-الديوان : ٢٣٠-٢٣١

٧-ينظر : الشعر والغموض ولغة المجاز ، دراسة نقدية في لغة الشعر (بحث) ، احمد محمد المعتوق ، مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ، ج ١٦ ، ع٢٨، شوال ١٤٢٤هـ : ٩٦٦

٨-الديوان : ٢٥٢

٩-ينظر : التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية ،عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع ،مدينة نصر ،القاهرة ،ط٢، ٢٠٠٠م:٥٣

١٠-الديوان : ٩٣

١١-الديوان : ٤٨

١٢-الديوان : ٩٤

١٣-الديوان : ١٦٨ -١٦٩

١٤-الديوان : ١٤٨

١٥-الديوان : ١٤٣

١٦-ينظر : التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية ،عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع ،مدينة نصر ،القاهرة ، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠م:٥٣.

١٧-ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ١ - ٢٣٦ ـ ٢٣٧.

١٨-تكرار التراكم وتكرار التلاشي ، ظاهرة أسلوبية ، تطبيق على الشعر العراقي الحديث ، د. عبد الكريم راضي جعفر / ٩ ـ ١٠ ، بحث منشور.

١٩-التكرار في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة ، دراسة أسلوبية، ١٥.

٢٠- ظاهرة التكرار في القصيدة العربية الحديثة ، د. رحمن غركان، مجلة كلية التربية ، العدد

٣٢١في ٢٠٠٠م : ٧٩ ، بحث منشور.
٢١-ينظر : مقدمة في الشعر ، جاكوب كرج ، تحقيق : رياض عبد الواحد ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٤ : ٧٥ .
٢٢-قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي ، دار الفكر ، الطبعة الاولى ، ١٩٧١ : ٢٠ .
٢٣- الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف ، مصر الطبعة الأولى ، ١٩٨٢: ٩.
٢٤- شمعة في العدم : ٧٦
٢٥- ينظر : ظاهرة التكرار في القصيدة المعاصرة ، د. رحمن غركان، مجلة كلية التربية ، العدد ٣٢١في ٢٠٠٠م : ٧٩ ، بحث منشور
٢٦-مقومات عمود الشعر الأسلوبية ، د. رحمن غركان منشورات اتحاد الأدباء العرب ،الطبعة الأولى،٢٠٠٤: ٣٣
٢٧-الديوان : ٦٤
٢٨-بنية القصيدة ، عبد الهادي زاهر ، مجلة كلية الآداب ، جامعة صنعاء ، العدد ٣ لسنة ١٩٨١ : ٢٢٢ .
٢٩-جماليات الاسلوب في رواية مجرد ٢ فقط، د. موسى ربابعة ، مجلة الاقلام ، العدد ٣ لسنة ١٩٩٨ : ٣٢ .
٣٠- السلام المباح في اقليم التفاح ضمن كتاب (الشعر والمستقبل)، د. بشرى البستاني : ١١٥ .
٣١-الافكار والاسلوب ، أ. ف. تشيشرون ، ترجمة : حياة شرارة : ١٨٤ .
٣٢-شمعة في العدم : ٨٠-٨١
٣٣-التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، موسى ربابعة ، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي ١٠ ـ ١٣ تموز١٩٨٨ ، : ١٥.
٣٤-د. مصطفى سويف – الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – دار المعارف – ط٢ – ١٩٥٩م – ٢٩٤ .
٣٥- شمعة في العدم : ٢١٣
٣٦-ينظر : مقالات في الأسلوبية : ٨٣ .
٣٧-الأسلوبية (الرؤية والتطبيق) ، تأليف : الاستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة عمان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧ : ١٧٥
٣٨-ينظر : الأسلوبية الأدبية (من لغة النص إلى مغزى الخطاب) د. محيي الدين محسب ،

إصدارات عبد العزيز المانع ، السعودية ، الطبعة الأولى ٢٠١١: ٥٥ .

٣٩-الأسس الجمالية في النقد العربي ، عز الدين اسماعيل : ٢٣٤.

٤٠-الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي : ٥٦.

٤١-ينظر : المصدر نفسه : ٥٧

٤٢- شمعة في العدم : ٢٣٦

٤٣-بلاغة الخطاب وعلم النص :١٧٩

٤٤- نظرية اللغة في النقد العربي ، د. عبد الحكيم راضي ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ١٩٨٠ : ٢١٣ ، وينظر : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، مصطفى السعدي ، منشأة المعارف المصرية ، الإسكندرية ، ١٩٨٧ : ٢٠٧-٢٠٨ .

٤٥- شمعة في العدم : ٢٥٣

٤٦-ينظر : البلاغة والأسلوبية : ٣٤١ .

٤٧- ينظر : جواهر البلاغة : ٢٣١ ، وينظر : البلاغة والتطبيق : ٣٢٢ .

٤٨-الديوان : ٢٨١

٤٩- ينظر : البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، مصطفى السعدني ، منشأة المعارف ، مصر ، ١٩٨٧ : ٢٠٧ -٢٠٨ .

٥٠-الديوان : ٢٩٦

٥١-اللغة وبناء الشعر ، محمد حماسة عبد اللطيف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٢: ١٨٦

٥٢- شمعة في العدم : ٢٩٦

٥٣-النقد و الحداثة ، عبد السلام المسدي ، دار الطليعة البيروتية ، لبنان ، ١٩٨٣ ، الطبعة الأولى : ٤٦ .

٥٤-شمعة في العدم : ٢٦٤

٥٥-شمعة في العدم : ٢٦٥-٢٦٦

٥٦-شمعة في العدم : ٨٦

٥٧-شمعة في العدم : ٨٧

٥٨-البلاغة الأسلوبية : ٢٥٥.

المصادر :

*الأسس الجمالية في النقد العربي ، (عرض وتفسير) ، د. عز الدين إسماعيل، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الطبعة الخامسة، بيروت ، ٢٠١٠م.

*الأسلوبية (الرؤية والتطبيق) ، تأليف : الاستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة عمان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧

*الأسلوبية الأدبية (من لغة النص إلى مغزى الخطاب) د. محيي الدين محسب ، إصدارات عبد العزيز المانع ، السعودية ، الطبعة الأولى ٢٠١١

*الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي ، ، الدار العربية للكتاب ، ط٢ ، ١٩٨٢ .

*الافكار والاسلوب ، أ. ف. تشيشرون ، ترجمة : حياة شرارة ، ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٢ .

*بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، الناشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٢

*البلاغة العربية – قراءة أخرى – محمد عبد المطلب مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر الطبعة الأولى ،١٩٩٤م

* البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، مصطفى السعدي ، منشأة المعارف المصرية ، الإسكندرية ، ١٩٨٧ : ٢٠٧-٢٠٨ .

*التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية ، د. عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع ،مدينة نصر ،القاهرة ، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠م

*تطور الشعر العربي الحديث في العراق ـ اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان

*التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، موسى ربابعة ، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي ١٠ ـ ١٣ تموز١٩٨٨ .

*جدلية الخفاء والتجلي ، دراسة بنيوية في الشعر ، د. كمال أبو ديب ، مكتبة الأدب العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٩ .

*ديوان شمعة في العدم ، محمد المهدِّي ، نشر بيت الغاشم للصحافة والنشر والإعلان ، سلطنة عمان ، مسقط ، طبع بمطابع مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان ، د. ت .

*السلام المباح في اقليم التفاح ضمن كتاب (الشعر والمستقبل)، د. بشرى البستاني ، دار صادر ، بيروت .

*الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، د. جابر عصفور ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الثالثة .

❁الصورة والبناء الشعري ، ، د. محمد حسن عبد الله ، دار المعارف ،مصر ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٢ .

❁فنون التصوير البياني ، د. توفيق الفيل ، منشورات دار السلاسل ، الكويت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧

❁قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، نازك الملائكة ، دار الملايين ، ط٥ ، ١٩٧٨ .

❁قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي ، دار الفكر ، الطبعة الاولى ، ١٩٧١ .

❁معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد ، ١٩٨٦ .

❁مقالات في الأسلوبية . مقالات في الأسلوبية ، دراسة، د. منذر عياشي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٠

❁مقدمة في الشعر ، جاكوب كرج ، تحقيق : رياض عبد الواحد ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٤

❁نظرية اللغة في النقد العربي ، د. عبد الحكيم راضي ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ١٩٨٠

❁النقد والحداثة ، د. عبد السلام المسدي ، دار الطليعة البيروتية ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٣ .

الدوريات :

❁بنية القصيدة ، عبد الهادي زاهر . مجلة كلية الآداب ، جامعة صنعاء ، العدد ٣ لسنة ١٩٨١

❁تكرار التراكم وتكرار التلاشي ، ظاهرة أسلوبية ، تطبيق على الشعر العراقي الحديث ، د. عبد الكريم راضي جعفر / ٩ ـ ١٠ ، بحث منشور.

❁جماليات الاسلوب في رواية مجرد ٢ فقط، د. موسى ربابعة ، مجلة الاقلام ، العدد ٣ لسنة ١٩٩٨ .

❁الشعر والغموض ولغة المجاز ، دراسة نقدية في لغة الشعر (بحث) ، احمد محمد المعتوق ، مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ، ج ١٦ ، ع٢٨، شوال ١٤٢٤هـ .

❁ ظاهرة التكرار في القصيدة العربية المعاصرة ، د. رحمن غركان، مجلة كلية التربية ، العدد ٣٢١في ٢٠٠٠م