مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية
العدد الثاني – المجلد الثالث
فبراير 2019 م
ISSN: 2522-3380

المجلة العربية للعلوم و نشر الأبحاث
Arab Journal of Sciences & Research Publishing
AJSRP

قصيدة (دثريني) للشاعر عبد الكريم أبو الشيح: "دراسة أسلوبية"

خالد عبد العزيز حسان
قسم اللغة العربية || وزارة التربية والتعليم || الزرقاء || المملكة الأردنية الهاشمية

الملخّص: تناولت هذه الدراسة قصيدة "دثريني" للشاعر عبد الكريم أبو الشيح" دراسة أسلوبية، تربط النسيج اللغوي بقيمه التعبيرية، هادفة إلى تحليل قصيدته الشعرية في ضوء تضافر المناهج؛ وذلك أن الدراسة الشاملة للقصيدة لا يمكنها إلا أن تفيد من غير منهج.

ونظرت هذه الدراسة إلى قصيدة "دثريني" بوصفها نصًّا متعدد المستويات؛ تحليلًا لمكوناتها ومقابلةً لمستوياتها التراكيبية، وعدّت أن لكل عنصر لغويّ وظيفته التي يؤديها في المقطع الذي ورد فيه، وربطت ما ورد في قصيدته من مكونات لغويّة بمبدعها الذي اختارها دون غيرها ليشكّل خطابه الإبداعيّ.

جاءت الدّراسة في ثلاثة مستويات: ظواهر أسلوبيّة إيقاعيّة، وظواهر أسلوبيّة تركيبيّة، وظواهر أسلوبيّة دلاليّة.

على المستوى الإيقاعيّ: تفنّن أبو الشيح في اختيار وزنه الشعري، وتشكيلاته الصوتية الدّاخليّة، وانسجامها مع دلالات القصيدة.

على المستوى التركيبيّ: كثّف أبو الشيح من التّركيب الإنشائي (الأمر) بوصفه مؤشّرًا دلاليًّا، واستعمل أسلوب التوكيد مرتكزًا تركيبيًّا، كما اضطلع الفعل بوصفه عنصرًا مهمًّا في بناء النص بدور متميّز.

على المستوى الدلاليّ: سيطر الحقل الدلالي (الحبّ) على مكونات اللغة في قصيدته، كما تأثّرت اللّغة عنده بالموروث الصّوفي، كما ظهر (التّناص) والاعتناء به، وخاصّة التّناص الدّينيّ منه.

ورأت الدّراسة أنّ أبا الشيح – شاعرًا- استطاع أن يرقى في توظيف معطيات النّظام اللّغويّ بمستوياته المتعدّدة؛ ليخدم النصّ الشّعريّ من الناحية التّعبيريّة والتّأثيريّة والجماليّة؛ ذلك أنه قد جمع في قصيدته تقنيات متعددة.

لعل هذه الدراسة قد خرجت عن النمط التّقليديّ في معالجة النّصوص الشّعريّة القديمة، وسلكت منهجًا نقديًا حديثًا ينزع إلى المقاربة الموضوعية قدر الإمكان.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، الشعر الأردني، عبد الكريم أبو الشيح، التحليل الأسلوبي، المستويات الأسلوبية.

1- مقدمة:

عُرف البحث الأسلوبيّ في الأعمال الأدبيّة بحثًا يُعنى بعلاقات التّمايز التي يحملها النّص عن غيرها من النّصوص، وهذا من شأنه أن يولّد معرفةً بما هو مختلف لدى شاعر، أو لدى نص، أو حتى ما تولّده منظومة اللغة من مختلفات أسلوبيّة إيحائيّة توليديّة، وانطلاقًا من هذا الأفق، تناولت هذه الدراسة قصيدة " دثريني " للشاعر عبد الكريم أبو الشيح* تناولا ينطلق من البنية اللغويّة للنصوص من وجهة نظر أسلوبيّة، تهدف إلى الكشف عن الخصائص التعبيريّة في شعره، وبيان مظاهر التميّز فيه، وتوضيح العلاقة بين مستويات النصوص الثلاثة: (الإيقاعيّ، والتركيبيّ، والدلاليّ)؛ ذلك أنها تتمازج في نسيج العمل الأدبيّ لتحقيق الغاية التي يسعى إلى تحقيقها النص الأدبي من خلال تضافر التراكيب فيه.

وقد حاولت هذه الدراسة أن تؤسس إلى قراءة تنبني على أسس موضوعيّة، وتبتعد عن الانطباعيّة والذاتيّة؛ فهي تعتمد – بحسب اتّجاهها الأسلوبي- البنية اللغويّة منطلقًا أساسيًا، ويستثنى قدر الإمكان، ما هو خارج عن النص من حقائق تتصل بحياة الشاعر وسيرته الذاتيّة، أو أحكام نقديّة تقليديّة تسبق اختبار النص نفسه.

وأما سبب اختيار قصيدة "دثريني" للشاعر عبد الكريم أبو الشيح* فيتلخص في أمرين اثنين؛ الأول: في كونه شاعرًا معاصرًا مغمورًا انماز بدواوينه الأربعة الطويلة قياسًا بالشعراء المعاصرين له؛ وكونه تحدث بعمقٍ واتّساع عن

بعض الموضوعات الإنسانيّة التي تحدث عنها أقرانه من الشعراء حديثًا عابرًا وموجزًا، ولا سيّما الحديث عن ماهية الإنسان، وتسخير معانيها في دلالات خاصة. والسبب الثاني: توسّع أبو الشيح في استعمال الدلالات الرمزية، وتصوير معانيها في قصيدته، ولا سيّما التأثر بالرمز في الشعر الصوفي.

وقد ارتأى الباحث أن يقيم دراسته في هيكل تنظيمي يقوم على ثلاثة مستويات، حاول من خلالها تجسيد تعامل الشاعر مع مستويات النظام اللغوي المختلفة؛ فتناول في المستوى الأول: ظواهر أسلوبيّة إيقاعيّة، فدرس موسيقى الإطار الشعري (الأوزان)، والإيقاع الداخلي (الأصوات، والمقاطع، والتكرارات)، وقد تمَّ وصف هذه القيم الصوتيّة المختلفة المنتجة للإيقاع، وإظهار الأبعاد الجماليّة التي أنتجتها هذه القيم، اعتمادًا على النص التي وردت فيه.

وحاول المستوى الثاني دراسة الظواهر الأسلوبيّة التركيبيّة، فنظر إلى القصيدة على أنها كيان كامل مستقل تقيمه العناصر اللغويّة مجتمعة؛ فدرس التراكيب الخبرية والإنشائيّة، وأسلوب التوكيد، ودورها في بناء الجملة الشعرية، وانتهى في دراسة دور الفعل في بناء النصوص الشعريّة، الأمر الذي من خلاله نستطيع إدراك التفاعل اللغوي التركيبي الذي يكوّن الأسلوب ويجلّيه لدى القارئ.

وجاء المستوى الثالث؛ فدرس الظواهر الأسلوبيّة الدلاليّة، فتحدث عن الحقل الدلاليّ، وأشكاله المختلفة، والدلالات التي أوحت بها، كما تحدث عن ظاهرة التناص المنبثَّة في النص الشعري، وخصوصًا التناص الديني منها.

وفي كل هذه المستويات كان الباحث يلجأ إلى إجراءات تطبيقيّة على مقطوعات مختارة من قصيدة " دثريني "؛ وذلك تأصيلًا للتصورات التي بنيت عليها المستويات، ومحاولة تطبيق الدرس الأسلوبي بكل عناصره القارّة على نصوص متكاملة.

ولم تقتصر منهجية البحث على اتجاه أسلوبي محدد، بل مزجت بين أكثر من اتجاه، وكانت ترمي إلى تحقيق نظرة تكامليّة، تجمع بين مختلف مستويات التحليل الأسلوبي؛ فحدد الباحث الظاهرة المدروسة، ووصفها، والبحث في استخداماتها المتعددة، ثم محاولة الكشف عن أبعادها الجمالية المتحققة، منطلقًا من النص نفسه بوصفها كيانًا مستقلًا معتمدًا على السياق في تقرير الإيحاءات الجماليّة والدلاليّة المختلفة.

فرضية الدراسة:

تنطلق هذه الدراسة من جملة من الفرضيات، نذكر اثنتين منها:

1. أنّ قصيدة أبي الشيح كغيرها من القصائد الشعرية المعاصرة تنماز بخصائص وسمات فنية وعناصر إبداعية على نحو تصبح معه نصًا متفردًا.

   بالرغم من اختلاف تلك الخصائص والسمات عن القصائد الشعرية المعاصرة لها، فإنها لا تقل أهمية في القيمة الفنية والتراثية والجمالية والفلسفية عن غيرها.
2. تعدّ شخصيّة أبي الشيح الأدبية من الشخصيات المغمورة في الوسط الأدبي فهو يتمتع بقدرة نفسية وإبداعية وفكرية يندر أن نج[1]دها لدى كبار الأدباء المعاصرين له إذ إنه نبّه إلى الآفات السائدة في المجتمع،

(*)(*) شاعر أردني، ولد سنة 1961م في مدينة الرمثا، حصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية من جامعة اليرموك سنة 1985م. وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، وحركة شعراء العالم، ومنتدى الرمثا الثقافي. وأبرز أعماله الأدبية: ديوان " إيّاك أعني"، 2003م . ديوان" كومة أحلام"، 2007م. وديوان" دوائر الجنون"، 2007م. وديوان" السفر في مدارات الوجود ". الأسد، ناصر الدين، والزعبي، باسم، وآخرون، ***معجم الأدباء الأردنيين في العصر الحديث***، ط1، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، 2014م، ص ص 174-175.

كما عُرف عنه أنه ذو حساسية مرهفة، كما أن شعره كان مرآة عاكسة لمتضادات عصره وشخصه، فلم يكن راضيًا عن الصورة التي كان المجتمع يعيشها.

أهمية الدراسة:

تنبع أهمية هذه الدراسة من أنها تعّد امتدادًا لسلسلة من الدراسات الأدبية التي اتخذت من قصائد الشعراء المادة المراد دراستها وتحليلها، وفق المناهج الحديثة في عصرنا متخذة تلك الدراسات الظواهر الأسلوبية بمستوياته المتعددة بؤرة مركزية في الدراسة والتحليل واستخلاص النتائج.

إن قصيدة " دثريني" من القصائد الشعرية التي ظهرت في العصر المعاصر، وهي تختلف عن غيرها من حيث السمات والخصائص الأسلوبية التي تؤهلها لأن تصبح مادة قابلة للدراسة والتحليل، ومن هنا جاءت أهميتها.

ومن البواعث التي جعلت الباحث يهتم بدراسة قصيدة " دثريني " ومدى علاقتها بالظواهر الأسلوبية:

أ- إغفال الدارسين لعبد الكريم أبي الشيح من الناحية الأدبية المتصلة بالقصيدة، ومدى ارتباطها بالظاهرة الأدبية "المستويات الأسلوبية"؛ إذ تجدر الإشارة إلى أنه تعزز ميلي نحو العمل بهذا الجهد الأدبي، عندما تبين لي عدم وجود دراسة أدبية متخصصة تحمل العنوان المنشود.

ب- التركيز على شخصية أبي الشيح العقلية والفكرية التي امتزجت بين الذكاء واتقاد البصيرة حينًا، فيجزم أمره ويحدده، وبين الشك حينًا آخر؛ فتراه مضطربًا متقلبًا، وما ذلك؛ إلا لأنه يميل إلى التفكير الحر.

ج- انطلاقًا من إيماني بأهمية أبي الشيح الشعرية واحتوائها على كثير من العناصر الفنية والإثراءات الإبداعية واتساع مساحتها، وتنوع موضوعاتها ومضامينها التي استهوت الباحث، وحثته على المضي في الدرس والتحليل.

حدود الدراسة:

اتخذت هذه الدراسة من قصيدة " دثريني " للشاعر عبدالكريم أبو الشيح مادة تطبيقيّة في دراسة الظواهر الأسلوبية بمستوياته المختلفة. وتم الاعتماد في تخريج القصيدة من ديوانه: السفر في مدارات الوجود(2013)، ط1، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، ص ص 108-109.

المستويات الأسلوبية: (الإيقاعيّة، والتركيبيّة، والدلاليّة)

المستوى الأول: ظواهر أسلوبيّة إيقاعيّة:

لعل الباحث لا يجد تعريفًا محددًا ودقيقًا لمصطلح الإيقاع، وذلك لأنه: "من الألفاظ الملتبسة إلى حدّ ما"[(1)]، فهناك من يعرّفه بأنه: "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات"[(2)]، ويعرفه آخر: "تكرار لظاهرة صوتية ما على مسافات متساوية أو متجاوبة"[(3)].

ويقترن الإيقاع الشعري باستمرار بمصطلح الوزن مع أن الإيقاع ظاهرة أشمل وأعم من الوزن في الشعر، فهو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو في الكلام أو في البيت؛ أي: توالي الحركات والسّكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة... أما الوزن فهو مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت"[(4)].

وبهذا يتضح الفرق بينهما على أنه يجب أن لا نفضل بينهما لما لهما من أثر في الدلالة، وهذا ما أكده جان جوهين حين قال: "لا ينبغي أن نقع في خطأ التجزيء، فالنظم لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، فهو إذن بنية صوتية – دلالية، وبذلك يتميز عن المقوّمات الشعرية الأخرى"[5].

فالوزن الشعري: هو المعيار الذي يقاس به الشعر، ويعرف سالمه من مكسوره؛ لأنه الإيقاع الذي يضفي على الكلام رونقًا وجمالًا، ويحرك النفس، ويثير فيها النشوة والطرب[6].

والوزن بعد ذلك كله عنصر جوهري من عناصر البناء الشعري إلى جانب العناصر الأخرى*، وله دور أساسي في إيصال الدلالة الشعرية[7]، ولهذا فقد أعطاه النقاد – قديمًا وحديًا – أهمية كبرى، وجعلوه معيارًا من معايير الشعرية، أما هو في القصيدة الحديثة أكثر أهمية لانعتاقها من معايير الشعرية القديمة، وأهمها النظام الشعري الموزون المقفى، الكائن على شكل أبيات شعرية تبتدئ وتنتهي بالشكل نفسه.

أولا: الوزن الشعري (البحر):

يظهر اهتمام الشاعر بإيقاع قصيدة التفعيلة في بعدي الوزن والتشكيل، فهي بنية ذات خصائص إيقاعية تقوم على التوازن بين ما تسمعه الأذن وتبصره العين على صعيد الإيقاع الخارجي[8].

استعمل الشاعر عبد الكريم أبو الشيح في قصيدة "دثريني" بحر الرمل، وهو من البحور الصافية التي تلتزم بتفعيلة واحدة "فاعِلاتُنْ" "- ب – -"، فيظهر التزامه بنظام القافية، وعدم انعتاقه وثورته على النظام الشعري القديم بجملته.

أما في اختياره لوزن الرمل تحديدًا فنجد أنه اختار بحر الرمل الذي عُرّف في اللغة: "الهَرْولة، وهي فوق المشي، وأقل من العدْو"[9]، ومن هذا المفهوم أطلق على هذا البحر هذه التسمية؛ لسرعته النطق به؛ سبب تتابع ثلاث "فاعلاتن" فيه.

وتتألف تفعيلة "فاعلاتن" من سببين خفيفين بينهما وتد مجموع، مما يعطيه تمايزًا صوتيًا واضحًا، لكن يدخله (الخَبْنُ) فيتحول إلى المرونة والرقة، "فنغمته خفيفة جدًا، وتفعيلاته مرنة للغاية، إذ كثيرًا ما تصير "فاعِلاتُنْ" إلى "فَعِلاتن" ولا يكاد يلحظ ذلك، وفي رنته نشوة وطرب"[10]، وهو إذا يشكل هذه التفعيلة يتحرر من عقبة الوتد المجموع، فينساب بدقة وعذوبة تميل إلى تجسيد نبرة الحزن والشكوى، وتتجلى فيه ليونة تبعده عن الصلابة والجدّ.

وستحاول الدراسة تلمس فاعلية وزن الرمل في بناء وصف (حالة وحوار الشاعر وحوار مع المحبوبة)، في مقطع من قصيدته، حيث يقول:

دَثِّرِيني
أَسْرِجي عَيْنَيْكِ قِنْديلًا...أَضِيئي
عَتْمَةَ القَلْبِ بِدِفْءِ الوَشْوَشاتْ
وَهْيَ تَنْسابُ حَنينًا
في الحَنَايا الوَاهِياتْ
تُوقِظُ الأَشْواقَ نارًا
اصْطَلِيها لَيْلَةَ القَرِّ وَأَحْيي
في لَظَاها
مِهْرجانُ الأُمْنِياتْ[11]

إنّ الوزن الذي بنيت عليه القصيدة هو (الرمل الصحيح والمخبون)، وهو ما كانت تفعيلاته معتمدة على الصحيح غالبًا، والمخبون أحيانًا، كما بدا من خلال تقطيعها عروضيًا:

1- ب - -

2- ب - - / - ب - - / - ب - -

3- ب - -/ ب ب - - / - ب – 0

4- ب - -/ ب ب - -

5- ب - - / - ب – 0

6- ب - - / - ب - -

7- ب - -/ - ب - - / ب ب - -

8- ب - -

9- ب - - / - ب - 0

ففي المقطع السابق، بدأ الشاعر باستعمال التفعيلة في صورتها الأساسية، ثم توسّع في استعمال التنويعات المختلفة لهذا البحر، كما يخرج عن الوزن أحيانًا، وألمس في قصيدته هذه أن موسيقاه خافتة، ويميل فيها إلى إخفاء النغم[12]، ربما يعود ذلك إلى استعماله لزحافات بحر الرمل المتنوّعة.

وفي عملية إحصائية بسيطة عمدت الدراسة إلى عدّ التفعيلات المستعملة في القصيدة، وكانت النسب على النحو المبين أدناه:

جدول رقم (1) عدد التفعيلات المستعملة في القصيدة، ونسبها مئويًا.

التفعيلة	عددها	النسبة
فاعلاتن (الصحيحة)	96	%75
فَعِلاتن (المخبونة)	26	%20,3
فاعلان (التذييل)	6	%4,7
المجموع	128	%100

ومما يلحظ في الجدول السابق، أن الشاعر استعمل من الزحافات الأخرى (غير الصحيحة)؛ (فَعِلاتن وفاعلانْ)، وهذا التنوع في استعمال الزحافات يعطي حيوية للقصيدة، وينبّه وعي المتلقي باستمرار. كما أتاح هذا التشكيل الوزنيّ المتنوّع المقدرة عند الشاعر لاستيعاب تجربته الشعوريّة، والتعبير عن أحاسيسه وأفكاره.

فنسبة الزحافات التي تدخل تفعيلة الرمل، والتي استعملها الشاعر في قصيدته، قد تكررت في اثنتين وثلاثين مرة، وبنسبة بلغت (25%)، وهي نسبة لا يستهان بها، وبهذا الزحاف، يقول عتيق: "وهو المستحسن في الرمل"[13]. وبهذا الزحاف المستعمل قد خلق شاعرنا تشكيلات وزنية متباينة ساعدت على التخلص من الرتابة والتكرار، والغنائية التي يتمتع بها الرمل تبعث النشوة في النفس، وموسيقاه "خفيفة رشيقة منسابة، وفيه رنة يصحبها نوع من الضرب العاطفي الحزين في غير ما كآبة، ومن غير ما وجع، ولا فجيعة، تجعله صالحًا للأغراض الترنميّة الدقيقة وللتأمل الحزين، وتجعله ينبو عن الصلابة والجدّ"[14].

(*) من العناصر الأخرى: القافية، الروي، والموسيقى الداخلية بأشكالها.

ومما يلحظ أيضًا، أنه يلجأ إلى التذييل، ذلك بزيادة حرف ساكن إلى نهاية الحرف الساكن في التفعيلة، فيجتمع ساكنان متواليان، وقد استعمله الشاعر في قصيدته ست مرات، وبنسبة بلغت (4,7%)، ومثال ذلك، قوله:

هَا هُنا نَهْرٌ يُغَنِّي
وَقُطوفٌ دَانياتْ
وَجَرَاءُ الخَمْر حَوْلي
والصبايا راقصات
كَنُسيْماتِ الصَّبا
يافِعاتٍ مُحْيِياتْ[15]

ويظهر التذييل بوضوح عند تقطيعه عروضيًا على النحو التالي:

1- ب - -/ - ب - -
2- ب ب - -/ - ب – 0
3- ب ب - - / - ب - -
4- ب - - / - ب – 0
5- ب ب - -/ - ب –
6- ب - -/ - ب - 0

ورأى الباحث أن اجتماع ساكنين يمثل سكونًا حاسمًا لتدفق أحاسيس الشاعر، ويؤثر في حصر مسافة امتداد السطر الشعري، كما يؤدي إلى استقلاليّة كل سطر شعريّ عمّا يليه، ربّما لجأ إلى ذلك لحثّ المتلقي على التوقّف والتّأمل في إيحاءات الأسطر الشعريّة ودلالاتها المختلفة.

إن اختيار أبي الشيح لمفردات ألفاظه في خاصية التذييل لتنم عن ثنائيات متضادة للمعنى المرجوّ. فالتذييل الساكن وما يحمله من دلالات من جهة، ونسيمات الصبا اليافعات ذات الشباب والعنفوان، محييات النهر ذي المشية الهدارة، وما يصدر عنه من أصوات غناءة، والغصون الدانية ذات النضج والاستواء والرونق والجمال، وجرار الخمر شراب اللذة والمتعة والنشوان منة جهة أخرى.

فكوّن التذييل ثنائيات (الحياة / الموت)، (السكون / المتحرك)، (القبح / الجمال)، (الضعف/ القوة)، (الحزن / السرور) التي عبرت عن حال أبي الشيح والحياة المتناقضة التي يحتويها مع هذه المحبوبة المزعومة.

من خلال التتبع لتنوع الزحافات في قصيدة "دثريني"، أدركت أنها ظاهرةٌ إيقاعيّة تعكس ميل الشاعر إلى التجديد في موسيقى قصيدته، كما أنها تؤثر على استنتاج معطيات دلاليّة، إذ تحوّلت هذه التقنية الإيقاعية إلى ظاهرة بارزة، فالزّحاف يمثل عدولًا عن التفعيلة المعياريّة للبحر كما رأينا سابقًا، وهدف الشاعر من ذلك إحداث خلخلة إيقاعية قوية باستعماله في قصيدته.

ويمكن القول: لعل حالة الألم والخوف التي يعاني منها الشاعر تتمثل بالبحر الذي انتقاه، فالرمل من الأبحر الحزينة: "إذ يمتاز بالعذوبة والرقة الممزوجة بمسحة من الأسى، وتطغى عليه إيقاعية خاصة، وترنم يلائم الرقة والحزن، وهو بعيد عن الصلابة والجدّ"[16]، وما يؤكد هذه الحالة هي مفردات المعجم الشعري التي انتقاها الشاعر، فهي مشبعة بالحزن، والقلق والخوف (دثريني، ارتعاشات، الملهاف، خوفًا، غلّف، عتمة، نارًا، لظاها، لحظة الخوف، المقابر، الأموات ...)، ويبدو أنها تعبر عن الحالة النفسية للشاعر، وهو سائد في خطابه السرديّ الحواريّ في مناجاة للمحبوبة المرجوّة، منها: الأمن والأمان والاستقرار.

ثانيًا: الإيقاع الداخلي:

لا تقل الموسيقى الخفية أهمية عن الموسيقى الظاهرة في إضفاء الجمال على الشعر، والإعلاء من قيمته الفنية، بل إنهما يتضافران في وحدة تمثل نسجًا موسيقيًا متكاملًا للقصيدة العربية.

فالإيقاع؛ هو: "تآلف صوتي ينبثق من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها أو الكلمات بعضها داخل السطر الشعري"[17]، وقد يعني ترجيعًا منظمًا متناغمًا في حروف الكلمات داخل الجملة الشعرية، فالإيقاع يعتمد على الأصوات الداخلية التي تشيع في النفس إحساسًا عاطفيًا معينًا، والانفعال ليتحقق من خلال ورود الألفاظ في سياقات معينة تمنحها إيقاعًا معينًا[18].

وبالتالي فإن الموسيقى الخفية تبدأ "بالحرف كوحدة صوتية، مرورًا باللفظة المفردة إلى الشطر أو البيت، الذي يقع في إطار القصيدة، وفي فلك موسيقاها الخارجية من وزن وقافية فيها"[19].

وسيتم البحث فيما يلي إلى دراسة الإيقاع الداخلي من خلال: التدوير، وتكرار الأصوات، والتماثل الصوتي.

أ- التدوير:

يعرف التدوير بأنه اشتراك صدر البيت وعجزه بكلمة واحدة؛ فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت، ويخضع البيت إلى وحدة متماسكة الأجزاء.

استعمل الشاعر أسلوب التدوير في قصيدته، وبلغ عدد الأسطر المدورة ستة أسطر من مجموع عدد الأسطر الكلي للقصيدة، وقد بلغت نسبتها أكثر من (9%) بقليل.

يقول في مقطع من قصيدته:

إِنَّهُ الخَوْفُ
وَقَلْبي لَحْظَةَ الخَوْفِ يُكابِرْ
يَدَّعي الحِقْدَ
وَيَمْضي[20]

وعند تقطيعه عروضيًا يظهر التدوير جليًا:

أ- - ب - -
ب- ب - -/ - ب - -/ ب ب - -
ج- - ب - -
د- ب - -

فقد جاءت لفظتا (الحقد، الخوف) لتصلا بين السطرين الشعريين، فيكون جزءًا منها في السطر الأول، والآخر في السطر الثاني، مانحة المقطوعة إيقاعًا متواصلًا ينسجم مع المقطوعة ودلالاتها.

فالسطران المدوران السابقان جاءا معبرّين عن حالة وجدانية داهمت أبا الشيح، فيصبح معها القطع قطعًا للحالة قبل اكتمالها؛ فهي لا تمهله لالتقاط الأنفاس في نهاية كل سطر شعريّ، فيواصل الكلام، ولا يقف إلا عند آخر السطر الشعريّ الثاني.

فالمقطوعة الشعرية السابقة تعبر عن مشهد من مشاهد الخوف والقلق التي يعيشها الشاعر، ذلك المشهد الذي يصف حالة الرعب المتناقضة بين الخوف والحقد من جهة، والمكابرة والمضي من جهة أخرى.

فجاء التدوير ملبيًا في عدم انقطاع هذا المشهد، وجعله مشهدًا واحدًا متواصلًا في فكرته ودلالته مع انسجام واضح للموسيقى. ورغم قلة التدوير في القصيدة إلا أنه يأتي تعبيرًا عن عدم الانقطاع؛ فالفكرة لديه متواصلة، فتضطره الرفقة الوجدانيّة التي يحس بها الشاعر إلى الوصل.

ب- تكرار الأصوات (تراكم الأصوات):

والمقصود بتراكم الأصوات هو اعتماد الشاعر صوتًا معينًا، أو مجموعة أصوات بصورة أكثر من غيرها في اللفظة الواحدة، أو السياق كأن يكون في سياق البيت، أو سياق القصيدة.

وظاهرة التكرار من الظواهر التي اهتم بها الشعراء في قصائدهم من خلال إيراد أصوات معينة في النص الشعري؛ ليشكل منها جرسًا موسيقيًا، فيحبك القصيدة في تناغم وانسجام، ويكون الحرف المتكرر بمثابة الجرس الذي يدق كل حين؛ ليثير انتباه المتلقي، ويدفعه للإصغاء والطرب.

ويمكن القول: "إنّ تكرار بعض الأصوات في السياق يشكل دورًا في إثراء موسيقى الشعر؛ لأنها تتخذ مواقع متغيرة تخضع لهندسة ما لأجزاء البحر الشعري"[21].

1- الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة:

استعمل الشاعر الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة في قصيدته استعمالًا، وكأنه يعلم النسبة التقريبية في وجودهما في اللغة العربية، وقد تبين بالاستقراء أن "نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخُمْس أو عشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة"[22].

لقد حظيت الأصوات المجهورة* في القصيدة النسبة الكبيرة في الاستعمال، فيمكن القول بعد إحصاء للأصوات في القصيدة كاملة، إن النسبة قد بلغت للأصوات المجهورة (73,4%)؛ أي استعملها في أربعمائة وثمانية وتسعين موقعًا، بينما بلغت نسبة الأصوات المهموسة (26,6%)؛ أي: استعملها في مئة وواحد وثمانين موضعًا، ولعل هذه النسبة تؤيد ما أكّده إبراهيم أنيس في استقرائه.

إنّ المدقق للنتائج السابقة يتبين له سيطرة الأصوات المجهورة إذا ما قورنت بالأصوات المهموسة؛ ولعل هذا يدل على أمرين اثنين:

- **الأول**: أن قصيدة الشاعر تتسق مع أغلب قصائد الشعر العربي الحديث الغنائي الذي تفوق مع أغلب قصائد الشعر العربي الحديث الغنائي الذي تفوق فيه نسبة الأصوات المجهورة على المهموسة، وزيادة هذه النسبة تحقق عنصر الفصاحة في القصيدة؛ لأن نسبة الزيادة فيها تقارب نسبة الزيادة في المفردات العربية التي توصف بالفصاحة[23].
- **الثاني:** أن الحركة في الصوت المجهور: "تقرع الأذن بشدة، وتوقظ الأعصاب بصخبها... في حين يتصف الصوت المهموس بالرهافة والهمس، وهما صفتان تبعثان للإنشاد، أما الأصوات المهموسة؛ فالتعامل الأمثل معها يتم عن طريق القراءة"[24]، وهذا يتناسب مع الأسلوب السردي الغنائي عند أبي الشيح في قصيدته.*

وإذا ما أتينا إلى القصيدة، وتتبعنا الأصوات المجهورة والمهموسة منها، في الأسطر الشعرية الأولى، والتي تمثل بداية القصيدة، والأسطر الشعرية الأخيرة، والتي تمثل نهاية القصيدة، لوجدنا أنها كانت على النحو المبين أدناه:

(*) استثنى الباحث صوت الهمزة من النسبة؛ وذلك لاختلاف علماء الأصوات في ضمها للمجهورة، ورأى الباحث أن احتسابها لن يؤثر في تغيير تلك النتائج.

جدول رقم (2) عدد الأصوات المجهورة إلى المهموسة في القصيدة، ونسبها مئويًا.

القصيدة	الأسطر الخمسة الأولى	الأسطر الخمسة الأولى	الأسطر الخمسة الأخيرة	الأسطر الخمسة الأخيرة
نوعها	مجهورة	مهموسة	مجهورة	مهموسة
عددها	44	15	46	11
نسبتها	%74,6	%25,4	%80,7	%19,3

لقد تبين من خلال الجدول السابق، أن أبا الشيح قد استعمل الأصوات المجهورة بنسب متزايدة في نهاية قصيدته عن بدايتها، في حين أن الأصوات المهموسة قد قلت نسبتها في نهاية قصيدته عن بداياتها، وفي هذا النزول قد نجد ملامح لفتور له علاقة بالمعنى العاطفي الذي انتقل من فيض مكثف إلى فيض أقل تكثيفًا لكنه لازم للمعنى.

ناهيك عن أن النسبة العالية للأصوات المجهورة في الاستعمال، وزيادة نسبتها في نهاية قصيدته قد شكلت جرسًا موسيقيًا يسير على وتيرة ليعبر عن نفسية الشاعر، تلك النفسية التي تريد أن تسمع المخاطبة (المحبوبة)، وأن تبوح بما في داخلها من أفكار وأسرار، وتعلنها على الملأ، لعلها تستشير شهية أسماعهم، وتحثهم على القرب، ومدّ يد العون؛ مما يكوّن جوًّا من الألفة والمحبة بين الشاعر والمحبوبة، فهذا التكرار للأصوات المجهورة يدفع أذن المتلقي إلى الإيقاظ والتغلغل ومحاولة الفهم أكثر، ويشير انتباهه بالتقدم لينغلق في النص الشعري وللنص، ولا يخرج منه إلا بعد التوصل إلى المراد المنشود منها.

وهكذا نرى أبا الشيح قد استثمر تراكم الأصوات (المجهورة) في بناء قصائده، وما فيها من وظائف دلالية وإيقاعية، ولا نبالغ إذا قلنا إننا لا نكاد نجد مقطوعة في قصيدته قد خلت من هذا الملمح الأسلوبي.

ت- التماثل الصوتي (حروف اللين):

ظهرت حروف المد بشكل واضح وجليّ في قصيدة "دثريني"، سواء أكان حرف المد ألفًا أو واوًا أو ياءً، أو مجتمعة مع صامت قبلها مكونة مقطعًا صوتيًا طويلًا، وكان هذا الظهور قد أعطى قصيدته سمة الكثافة الصوتية ذات النبرة العالية والممتدة.

ولحروف المدّ مزايا صوتية جعلتها تحتل عند الشاعر موضعًا لا يستهان به، فهذه الصوائت الطويلة ذوات قدرة على الإسماع بسبب العلوّ النسبي لقوة الإسماع فيها[25]، ويرى إبراهيم أنيس: "أن أصوات اللين تسمع من مسافة عندما تخفى الأصوات الساكنة أو يُخْطأ في تمييزها"[26].

يقول الشاعر في مقطع من القصيدة:

دَثّريني

ريـ ني

بِابْتِهَالِ اليَاسَمين

ها يا ميـ

وَارْتِعاشاتِ الدَّوالي

عاشا والي

إذْ يُساقيها النَّدى

سا قيـ ها دى

مِنْ بوحِهِ المِلْهافِ أَصنافُ الغَرامِ

بو ها نا را
فيميلُ الكَرْمُ زَهْوًا
مي
وَالعَناقِيدُ تُباهي
نا قي يا هي[27]

لقد تمثل امتداد الصوت من المقاطع الطويلة في الألفاظ الآتية: (دثريني، ابتهال، الياسمين، ارتعاشات، الدوالي، يساقيها، الندى، بوحه، الملهاف، أصناف، الغرام، يميل، العناقيد، تباهي).

وكان لحروف اللين ظهور واضح في هذه المقطوعة بشكل لافت، فترى حرف المد (الألف)، قد تكرر إحدى عشرة مرة، وهي نسبة عالية إذا ما قيست بغيرها من الحروف، واللافت أن صوت المدّ (الألف) كان هو الأكثر تكرارًا ودورانًا في قصيدة الشاعر، إذ يبدو أنه الصوت الأقدر على التعبير عن مشاعره، وتصويرها من خلال موسيقاه الممتدة التي تفسح مجالًا للضغط النفسي أن يتسرب، ويتسلل من خلال امتداداتها العميقة.

ويتناسب هذا التماثل الصوتي مع دلالة المقطوعة التي يعبر فيها الشاعر عن حاجته إلى المحبوبة، وما تحتويه من أمن واستقرار بطريقته الغزلية، مخاطبًا إياها، طالبًا منها الغطاء (الراحة والطمأنينة والسكون)، وبثه مشاعر فيها مناجاة للمحبوبة المفترضة التي يتعلق بها، ويخاطبها طلبًا للوصل أو شرحًا للحالة التي يعاني فيها البث والشكوى وطلب المواساة، والتقرب إليها.

فالتماثل الصوتي في هذه المقطوعة جاء منسجمًا مع دلالتها، إضافة ما يمثله هذا التماثل من إيقاعات موسيقية مقاربة لصوت النداء، وكأنه نداء الشاعر الولهان المشتاق للمحبوبة المعشوقة، الراغب دومًا في الوصول إليها والتقرب منها، وقد يتناسب هذا الشعور مع تقسيمه على الألفاظ، مما يعطي لمحات أسلوبية موزعة تتكاثف فيها الأصوات لتشكيل إيقاع موزع على مفردات القصيدة.

المستوى الثاني: ظواهر أسلوبيّة تركيبيّة:

إنّ الشعر – قبل كل شيء- هو فن قولي أداته اللغة، واللغة ألفاظ منتقاة[28]، والقول في حقيقته تركيب، سواء أكان تركيبًا جزئيًا (الجملة)، أو كليًا (النص)، ومن البديهي أن النص هو مجموعة من الألفاظ.

إن قواعد النحو ذات علاقة مزدوجة في الدرس الأسلوبي من حيث المبدع إلى الأسلوب (الشاعر)، ومن حيث المتلقي له (المحلل الأسلوبي).

أما المبدع – كما أشار إلى ذلك الجرجاني – فتمثل قواعد النحو له الخطوط الهندسية التي يجسد من خلالها بناءه الذي يريد إبداعه؛ بحيث تمده بعناصر الجمال الفني، والوسائل الكفيلة التي يستعين بها على إنتاج دلالاته الأدبية، وصولًا إلى إبراز الغرض الأعم من التركيب، والمتمثل بالإبداع الجمالي. فالإمكانات النحوية مهمة للمبدع كونها مرتبطة بتطور اللغة من مرحلة المواضعة المرتبطة باللغة الخطابية اليومية، وصولًا إلى مرحلة الإبداع الأدبي المؤسس[29].

(*) تم دراسة الأمر على أنه أسلوب إنشائي، ولم يعامل من أبواب الفعل، لأنه ليس فعلًا حقيقيًا، إذ لا يدل على حدث بقدر ما يدل في الأصل على طلب القيام بحدث.

أمّا ما يخص المحلل الأسلوبي، فإن مباحث النحو تمده بمجموعة من الإمكانات الموضوعية التي تساعد في ضبط الدلالة التركيبية، وتعمل على أن يتجاوز الناقد الأسلوبي ذاتيته، ويؤسس لتحليل موضوعي مستند إلى تعليلات علمية للعملية الأسلوبية، وقواعد النحو تساعد في إنشاء تسويغات تحاط بمنهج علمي؛ بحيث تجعل القارئ (المتلقي) يقتنع بالأحكام التي يطلقها الناقد الأسلوبي[30].

فالنظر في الظواهر الأسلوبية التركيبية هو: "نظرٌ في أجهزة ارتكاز مواد اللغة، وطرق توزيعها على شبكة الإرسال، وكيفيات تعايش أطرافها معًا"[31].

وبالتالي تشمل دراسة الظواهر الأسلوبية التركيبية في القصيدة للتراكيب المؤلفة الآتية:

التركيب الإنشائي (أسلوب الأمر).

أسلوب التوكيد (توكيد الحروف).

دور الفعل بوصفه عنصرًا مهمًا في بناء التراكيب المختلفة.

أ) تركيب الأمر*:

الأمر: هو طلب الفعل وجه الاستعلاء على سبيل التحقق والإيجاب[32]، ولقبه العلوي برأس ضروب الإنشاء، وأصدقه دلالة عليه، من خلال الطلب في صورته الإيجابية[33]. فتركيب الأمر يكون من الأعلى منزلة إلى الأقل منزلة، ولكن قد تكون صيغة الأمر موجهة من الأقل منزلة إلى الأعلى منزلة، وتركيب الأمر يفيد التكليف الإلزامي بالفعل الذي قد يكون ماديًا أو معنويًا.

استعمل الشاعر في قصيدته تركيب الأمر عشر مرات، وبنسبة (15,2%)، ولم يستعمل فيها من الصيغ إلا صيغة واحدة، وهي: صيغة فعل الأمر.

لقد جاءت صيغ الأمر في قصيدة الشاعر متنوعة الأمكنة، فجاء منها في المطلع، ومنها في النهاية، وأكثرها جاء في حشو القصيدة بين ثنايا الأسطر الشعرية.

يقول الشاعر، متمثلًا بتركيب الأمر:

أَسْرِجِي عَيْنَيْكِ قِنْديلًا... أَضِيئِي
عَتْمَةَ القَلْبِ بِدِفْءِ الوَشْوَشاتْ
اصْطَلِيها لَيْلَةَ القَرِّ وَأَحْيِي
في لَظَاها[34]،

لا تعدّ القصيدة من الطوال، ولكن أبا الشيح ذكر فيها عشرة أفعال أمر، مثّل الأمر (دثريني)

البؤرة الأساسية والمرتكز الأسلوبي الذي اعتمد عليه الشاعر في القصيدة، وكأن الفعل الأمر (دثريني)، يمثل اللازمة في القصيدة والحشو والخاتمة جاء "وسيلة تنشط نفس المتقبل، وتنبه إلى طول نفس الشاعر في القصيدة"[35].

وجاءت القصيدة ملبية لما أراده الشاعر من مناجاته في حواره الغزلي المليء بالقلق والاضطراب، الذي ينبئ عن لغة غير ثابتة البؤرة إنما تعبر عن صراع عاطفي بين الحزن والرغبة.

وتعد نسبة استعمال تركيب الأمر في القصيدة نسبة كبيرة، لا يستهان بها، وترجع تلك الوفرة البالغة في الاستعمال للأسباب الآتية:

- يتميز شاعرنا بمكانة أدبية استطاع من خلالها أن يجعل لنصه خصوصية تميزه عن التقنيات الشعرية الأخرى، من خلال بنية القصيدة الدلالية والإيحائية والتشكيلية والتركيبية؛ ولأنه شاعر مطبوع، وذو خبرة ومهارات

عالية، يتدفق نصه سلسًا في ثناياه تركيب الأمر، الذي لا تظهر فيه الصنعة، بل جاء عفويًا ملبيًا تلك الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر.

- الشاعر في قصيدته يمر في أزمة وجدانية، يخاطب محبوبته مطالبًا إياها تدثيره وتسريح عينيها وإضاءة قلبه والسهر معها ليلة البرد، وتحويلها ليلة حاسمة حارة، بدفءِ الأحضان والمحبة والألفة التي تحملها.

فالشاعر يطلب من حبيبته المفترضة (الأنثى العليا)، بأن تقضي حوائجه، وتقوّي ضعفه، وأن تغيثه من خلال أفعال الأمر العشرة التي خرجت إلى معنى الالتماس؛ فهو لا يطلب من أحد غيرها؛ بما تملكه من الصفات والقدرات، فهي تعطي الأمن والطمأنينة لكل من يلجأ إليها.

وجاء استعمال تركيب الأمر في غرض الغزل، فهو يصف حوارًا غزليًا وجدانيًا بينه وبين محبوبته، ويقيم علاقة متواصلة من خلال التوسل والرجاء والالتماس؛ ليعبر عن مشاعر حبه المشوبة بالتوتر والخوف، مطالبًا الطرف الآخر، الوقوف إلى جانبه؛ للوصول إلى السعادة الحقيقية، والمتمثلة بمحبة المحبوبة ولقائها وضمها والسكون إليها.

ب) أسلوب التوكيد (توكيد الحروف):

أخذ التوكيد بالحرف المساحة التي لا تعدّ بسيطة في أسلوب التوكيد عنده، إذ استعمل حرفين من الحروف التي تفيد معنى التوكيد، وهي: (قد)، و(إنّ)، وجاء استعمالها في خمسة مواضع، وبنسبة بلغت (7,6%).

يقول الشاعر في مقطع من قصيدته، ممثلًا التوكيد:

إِنَّ خَوْفًا بارِدًا قَدْ حَطَّ في شُرْفَةِ روحي
غَلَّفَ الرُّؤْيا جَليدًا
.....
إِنَّهُ الخَوْفُ
وَقَلْبي لَحْظَةَ الخَوْفِ يُكابِرْ[36]

من الحروف التي استعملها الشاعر في قصيدته (قد)، وهي تفيد التحقيق إذا دخلت على ماضٍ[37]، أي: تحقيق وقوع الفعل، وهذا التحقيق مفضٍ إلى معنى التوكيد، فهو مدرك لما حصل واعتمل داخله، مقيمًا للغة تساؤلاته وهواجسه.

ففي المقطوعة السابقة، وصف مشاعر دفّاقة، يحملها الشاعر تجاه محبوبته، إذ يسيطر الخوف الضدي، وكأنها علاقة ثنائية تعاكسية، فالخوف بارد، وهي ثنائية تزيد من وصف الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فالخوف مع البرد يضفي حالة من التوتر والانفعال، ولهذا يحتاج الشاعر إلى ما يقوي المعاني التي يروم توصيلها، فجاء حرف التحقيق (قد)، مساعدًا ومدعمًا فكرة الخوف المسيطرة على نفسية الشاعر؛ ليجعل من المتلقي (المحبوبة المفترضة) مشاركًا له، ولكي يقدر هذا المعنى في روع المخاطب، ويؤكده لجوؤه إلى (قد) الداخلة على الماضي (قَدْ حَطَّ)، إذ اجتمعت دلالة التوكيد فيها، إلى دلالة الماضي الذي يدل على وقوع الحدث، فتضافرا في مهمة توكيد وصف الحدث.

كما استعمل الشاعر في مقطوعته السابقة (إنّ) المؤكدة، ومن المعلوم أن الأصل الذي وضعت له (إنّ)، وبنيت عليه، هو إفادتها التوكيد[38]، فاجتماع مؤكد آخر إليها يفيد زيادة في معنى التوكيد، ومن ثم في معنى التوكيد، كما ظهر ذلك في السطر الشعري الثاني من المقطوعة السابقة.

إنّ المتأمل في المقطوعة الشعرية الوصفية، يستشف من خلالها الحالة النفسية المتوقدة بالانفعالات حتى أرقت الشاعر، انفعالات الشوق واللهفة للقاء المحبوبة، ولهذا وجدنا القصيدة قد بنيت على أسلوب التوكيد بالحرف (إنّ)، واتصاله بقضية الخوف الثنائي، إذ ابتغى الشاعر من وراء هذا الأسلوب إثبات صدق عاطفته التي تتقد للقاء المحبوبة....

ت) دور الفعل في إطار البناء الكلي للقصيدة:

للفعل دور مهم في اللغة بوصفه ركنًا أساسيًا من أركان بنائها، وبوصفه دالًا على الزمن، ولأهميته فقد عُدّ من أهم مؤشرات رقي اللغات، يقول العقّاد: "يعرف ارتقاء اللغات بمقاييس كثيرة، منها بل من أهمها مقياس الدلالة على الزمن في أفعالها... فاللغة تدل على الزمن بعلامات مقررة في الفعل أعرق وأكمل من اللغة التي خلت من تلك العلامات"[(39)].

لقد كان للجملة الفعلية أثر جليّ في بناء قصيدة الشاعر؛ حيث شكلت الدعامة الأساسية في بناء النص الشعري، وأثر غيابها في بنية النص، إذ إن غياب الفعل "يجرد الصرح اللغوي من الأساس الذي يدعمه"[(40)]. وقد مال أبو الشيح في جمله الشعرية إلى استعمال الجملة الفعلية البسيطة، وهي: "تركيب قائم بذاته، مستقل بمعناه، يتضمن إسنادًا واحدًا غير مرتبط بغيره ارتباطًا إسناديًا أو فرعيًا، وهذا النوع من الجمل يتكون من جمل قصيرة متوازية"[(41)]، ولعل هذا التوازي قد ساهم في تحقيق الإيقاع والنغمة المنشودة عند أبي الشيح.

وقد تمثل هذا النوع من الجمل في القصيدة بأنماط مختلفة، ولعل النمطين المتمثلين بـ(فعل+ فاعل) و(فعل+ فاعل+ مفعول به) نمطان مسيطران في قصيدته، وجاءا في شكل جمل قصيرة متتابعة؛ ليحقق توازنًا تركيبيًا منسجمًا مع الإيقاع الشعري للقصيدة.

استعمل أبو الشيح في قصيدته الفعل في اثنتين وخمسين جملة، منوعًا فيها الصيغ المستعملة من (ماض، ومضارع، وأمر)، على النحو المبين أدناه:

جدول رقم (3) الجملة الفعلية وصيغها في القصيدة، ونسبها مئويًا.

الفعل	عدد المرات	النسبة
الماضي	8	%15,4
المضارع	32	%61,5
الأمر	12	%23,1
المجموع	52	%100

وهكذا، فإن دراسة الفعل اعتمادًا على الاستعمالات المنفردة غير كافية، ولا تكتمل إلا بمراعاة الجملة، ومراعاة القصيدة التي تمثل الوحدة الشعرية الكاملة، وذلك أن: "التركيب اللغوي للعبارة الشعرية يشكل مدخلًا ضروريًا لدراسة النص، والوقوف على أسراره، ثم دلالاته المحتواة، فإذا كان الشعر فنًا لغويًا فإنه حينئذ يشكل أحد الأبنية التي يعتمد عليها في تفسيره"[(42)].

نموذج تطبيقي

يقول الشاعر في مقطع من نهاية قصيدته:

إِنَّهُ الخَوْفُ

وَقَلْبي لَحْظَةَ الخَوْفِ يُكابِرْ

يَدَّعي الحِقْدَ
وَيَمْضي
بَيْنَ هاتِيكَ المَقابِرْ
يَبْتَني مِنْ أَعْظُمِ الأَمْواتِ قَصْرًا
وَيَرى تِلْكَ الشَّوَاهِدْ
غَابَةً مِنْ فاتِناتٍ
لَيْسَ يَنْجو مِنْ غِواها أَيُّ عابِرْ[43]

يتبين من المقطوعة السابقة ازدياد كثافة استعمال الفعل المضارع في اللوحة الأخيرة من القصيدة، التي أنهاها الشاعر نهاية غامضة؛ كأنه قد نقل لغة الكلمات إلى غير مكانها الحقيقي.

فالشاعر في المقطوعة يبث لنا سعة الخوف وانتشاره، وسيطرته للكيان الذي يعيشه؛ إذ أصبح ينظر إلى الأمور والأحداث نظرةً سوداوية جراء الخوف المسيطر على نفسيته.

فالمرأة التي كانت في بداية القصيدة رمزًا للحنان والأمان ورمزًا للاستقرار ومكانًا للجوء إليه والسكون فيه، تحوّل نتيجة الخوف المستمر والمتزايد إلى مكانٍ مليء بالحقد وعظام الموتى وغابة شاسعة لن ينجو من يدخلها مهما كان القلب الذي يحمله.

وقد عبر عن هذا الإحساس المليء بالقلق والتوتر المتزايد في نهاية المطاف، ونهاية القصة السردية التي أرادها الشاعر بستة أفعال مضارعة: (يكابر، يدّعي، يمضي، يبتني، يرى، ينجو)، وجاءت كلها للدلالة على المستقبل، فحاضر الشاعر ما زال غامضًا، ولم يصل إلى درجة الوضوح بعد، في تحديد علاقته بالمحبوبة المرجوّة، فعبرّ عنه بصيغ تدل على الحاضر الاستمراري؛ ليؤكد لنا المعنى المنشود، والدلالة المرجوّة في بيان سعة الخوف وانتشاره مستقبلًا.

فالشاعر في المقطوعة السابقة نهبٌ تتقاسمه المخاوف: خوف قلبه الشاك من لقاء المحبوبة من جهة، وخوف نفسه المترددة، وما تحمل من أسى للنظرة المستقبلية من جهة أخرى؛ فأنهى مقطوعته بنتيجة حتمية مأساوية، أن المشاركة مع المحبوبة المفترضة مشاركة لا سعادة فيها، بل الخوف شعارها، والحقد سبيلها، والمقابر مكانها، فجاءت الأفعال المضارعة الستة المتتالية للدلالة على المستقبل، فحاضره أسود قاتم عبرّ عنه بصيغ تدل على الحاضر.

فالشاعر في تركيزه للفعل المضارع يضفي كثرة الحركة الدائبة، والتركيز على الحدث، طالبًا، من المتلقي المشاركة في الحدث، وكأنه حاضر أمامه، يشاهده في صور متحركة متتالية، وكأنها دراما متسلسلة، فذات الشاعر أنتجت جوًا من الحركة قبل الوصول إلى الهدف الرئيس؛ لإشعار المتلقي بالجهد المتواصل الذي بذله للوصول إلى النتيجة الختامية، وهي: عدم الشعور بالنجاة لكل من يفكر الدخول إلى الغابة المميتة.

وبناء على ما سبق يتبين كيف تقترن الدلالة اقترانًا وثيقًا بالتركيب ضمن دلالة السياق "التي تجعل الجملة ذات الهيئة التركيبية الواحدة بمفرداتها نفسها، إذا قيلت بنصها في مواقف مختلفة تختلف باختلاف السياق الذي ترد فيه مهما كانت بساطة هذه الجملة وسذاجتها"[44].

المستوى الثالث: ظواهر أسلوبية دلالية:

إذا كان الشعر هو خلاصة الأدب، وفيه نرى مرامي الأدب كلها مركزة إلى أقصى درجات التركيز، فإن الألفاظ هي وسيلته ومادته في التعبير عن مختلف المرامي، بل إن اللفظ هو: "المادة الأولى في بناء القصيدة الشعرية، فهو – بما يثيره- من أشكال يمنحها الصورة، وبما فيه من جرس يهبها الإيقاع"[45]؛ ولأن الألفاظ تمثل المستوى الدلالي في

البنية الشعرية، وفقًا لمنهج الدراسة الأسلوبية، فينبغي البحث في ألفاظ شعر أبي الشيح بوصفهما بنىً دلاليّة؛ لتتضح صورة القصيدة مع عدم إغفال تلك الألفاظ في السياق ودوره في منحها شعريتها.

وبما أن الشاعر يعتمد على اللغة بوصفها المادة الأساس في عمله الأدبي، فإن الأسلوبية تتأمل طريقة استخدام اللغة؛ لتجمع من الجزئيات والتفاصيل ما يمكن الخروج به من تعميمات تحليلية تدل على طبيعة أسلوب الشاعر معتمدة معايير في دراستها للمستويات اللغوية، يمكن إجمالها: المنظور الإحصائي، ومبدأ العدول، ومبدأ الاختيار[46].

إنّ اختيار الكلمة المناسبة سمة أسلوبية تعكس مواقف الأدباء نحو قضايا دينية وثقافية واجتماعية وسياسية، فهذه الظاهرة الأسلوبية ضرورية لتحقيق هدفين: الفهم من المتلقي، والإفهام من المنتج، فإذا كان الاختيار موفقًا فإن الفهم والإفهام يتحققان، فهو من العمليات الضرورية في الدراسات الأسلوبية[47].

أ) الحقل الدلالي:

ستُدرس هذه الألفاظ في شعر أبي الشيح الواردة في قصيدته على مبدأ الحقل الدلالي التي تنسجم مع الأسلوبية في نظرتها إلى الدلالة، والحقل الدلالي هو: "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها"[48]. ويكون الهدف منها تحليل الحقل الدلالي: "جمع كل الكلمات التي تخص حقلًا معينًا، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام"[49].

ويرى شكري عيّاد أن "المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تكوّن فيما بينها أنواعًا من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها، وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى (الحقول الدلالية)"[50].

كما يفيدنا ذلك الحقل في تبيان اعتماد الشاعر على أسلوب التكرار لألفاظ معينة، على نحو نستطيع من خلاله أن نقف على المعاني المركزية والمهيمنة في القصيدة، والتي تعكس هيمنة الأحوال والأحداث على الشاعر، أو تشير إلى الحالة النفسية التي يمر بها، ويحوم حولها من خلال انتقائه للألفاظ المحددة.

حقل ألفاظ الحب:

إن الشاعر في قصيدته قد لجأ إلى معجم الحب الواسع في الشعر العربي، وحاول أن ينتقي منه، ويطوّر من مدلولاته ليعبر به عن العلاقة الملتبسة بين الشاعر ونفسيته من جهة، والمحبوبة وما تحمله من مشاعر من جهة أخرى.

ولأن الشاعر "يعتمد على إيحاءات الألفاظ أكثر من دلالاتها المباشرة"[51]، فقد حاول الشاعر أن ينقل معجم الحب الإنساني، ويطوره، ويوسع من دلالات ألفاظه لتكتسب دلالات جديدة، تعبر عن حبه للمعشوقة (الأمن والطمأنينة) المفارق للحب الإنساني، وفي هذا المنحى يظهر لنا الجهد الذي قدمه لتطوير طرائق جديدة في التعبير تتواءم مع السياق المختلف للتجربة الغزلية المختلفة بالخوف والقلق.

وقد ورد في القصيدة ما يقرب تسع عشرة لفظة تتصل بالحب، وتفاوت ورودها في القصيدة بين ثماني مرات إلى مرّة واحدة، وصل مجموعها إلى ثلاث وثلاثين مرة، وأكثر الألفاظ ورودًا لفظة (الخوف)، أما الألفاظ التي يتشكل منها هذا الحقل، فهي كما يأتي مرتبة وفق الأكثر تكرارًا على النحو المبين أدناه:

جدول رقم (4) ألفاظ حقل الحب، ومرات ورودها، ونسبها مئويًا.

الرقم	ألفاظ في حقل الحبّ	عدد المرات	النسبة
1	الخوف	8	%24,5
2	القلب	5	%15,3

الرقم	ألفاظ في حقل الحبّ	عدد المرات	النسبة
3	الشوق	3	%9,2
4	الغزل	2	%6,2
5	الغرام	1	%3
6	الملهاف	1	%3
7	ابتهال	1	%3
8	الحنين	1	%3
9	الصّبا	1	%3
10	العشق	1	%3
11	الهوى	1	%3
12	الوجد	1	%3
13	الغوى	1	%3
14	الصّبابة	1	%3
15	الهمس	1	%3
16	الرسم	1	%3
17	العذري	1	%3
18	الروح	1	%3
19	البوح	1	%3
	المجموع	33	%100

اعتمد أبو الشيح في قصيدته على هذا المعجم، بتكراراته المتنوعة، وباستعمال المشتقات المتاحة للفظة الواحدة، مما يجعله العماد الأساسي لمحوره الدلالي؛ إذ يتكئ عليه اتكاءً واسعًا في التعبير عن وجده بين ثنايا نفسه المضطربة تجاه لقاء المحبوبة، والنظر إليها بمنظارين اثنين.

كما قدّم هذا المعجم للشاعر طيفًا واسعًا من الألفاظ الدالة على المشاعر والأحاسيس، مما مكّنه من نقل انفعالاته ومواجيده المتنوعة؛ أي أنه استعار هذا المعجم لارتباطه بالمشاعر ولما يخبئه من محتوى انفعالي إحساسي، ونقل دلالاته إلى سياق آخر يتباين مع جذور استعماله في الشعر العربي.

ومما يميز الشاعر في الاتكاء على معجم الحب، أنه استعار ألفاظه بمعزل عن استحضار المرأة الحقيقية، ولم يتخذ منها وسيطًا أو سبيلًا واضحًا كما فعل غيره من الشعراء المحدثين؛ ولذلك لا تجد للمرأة ذكرًا في قصيدته، مع شدة اقترابه من لغة الشعر العربي العذري وأساليبه، وهكذا اكتفى باستعارة المحتوى الانفعالي، وقطع علاقته بالمرأة الحقيقية في تطوير دلالي بارز في مسيرة الشعر المعاصر.

ولعل السبب في ذلك، أن الشاعر يريد إعادة تشكيل اللغة من جديد؛ لتصبح على المستوى الرمزي – كائنًا آخر لا علاقة له للواقع به، إنه – على الأقل- بارتكازاته الرمزية يعيد صياغة أحلامه الفيزيائية والسرمديّة، المتشكلة من الوعي الجمالي المعرفي للذات والكون.

فعلاقات الملامح اللغوية التي تضمنتها القصيدة، متشابكة في ما بينها، وذات درجة عالية من التراتب والتعالق، وهي ذات طابع إيقاعي وصوتي، تؤسس لأعراف النظم والإيقاع من جانب، وذات طابع مرتبط بالأبنية الدلالية والمجازية والتكرارية من جانب آخر؛ لتؤدي وظيفتها بشكل مرهف ودقيق حسب ما يريد الشاعر إيصالها للمتلقي.

ب) النزعة الصوفية:

لا شك أن هناك علاقة تربط بين الشعر والصوفية، إذ تجسدت بعض التجارب الصوفية الإسلامية شعراء من مثل تجربة عمر بن الفارض، وابن عربي، وغيرهما.

فالصوفية تجربة إنسانية عامة، هدفها أن تتجاوز الوجه الظاهر للأشياء للوصول إلى جوهر الكون، وقد عرّفها بعضهم: "رؤية الكون بعين النقص، بل غضُّ الطرف عن كل ناقص، ليشاهد من هو منزه عن كل نقص، وهي ظاهرة غير محدّدة بدين أو زمان أو مكان، ومن الممكن أن تنشأ بعيدًا عن الدين"[52].

وتتشابه التجربتان الشعرية والصوفية في جوانب متعددة، وقد يكون التشابه الأكثر حساسية هو ما تسعى إليه كل من التجربتين، فكلاهما محاولة للإمساك بالحقيقة، والوصول إلى جوهر الأشياء[53].

ومن وجوه التشابه أيضًا، ما يرتبط بالهدف الذي يسعى إليه كل منهما، فالصوفي يتجاوز الظواهر الخارجية للدين؛ كالعبادات، إنما يسعى إلى الانتقال إلى درجة من الطمأنينة النفسية والسكينة المرتبطة بإدراكه الحقيقة الكليّة، وهذا الأمر شبيه بما يسعى إليه شاعرنا في قصيدته بتجاوزه الظاهر الخارجي للأشياء، ودخوله أعماقها للوصول إلى جوهر الظواهر الكونية.

ولعل الشاعر قد لجأ إلى الصوفية، إنما يهدف إلى تجاوز الإحساس بضيق الرؤية، والدخول في أعماق الأسرار الكونيّة، فوجد الرؤيا الصوفية وسيلة لتحقيق هذا الأمر، والانسحاب من الوجود الخارجي، وفرصة للتأمل ثم الوصول إلى الحقيقة.

وقد ظهر الإحساس بضيق الرؤية في الأسطر الشعرية الآتية:

مِنْ بوحِهِ المِلْهافِ أَصنافُ الغَرامِ
كل نجم كحلت أضواؤه جفن الليالي
إِنَّ خَوْفًا بارِدًا قَدْ حَطَّ في شُرْفَةِ روحي
لَيْسَ يَنْجو مِنْ غِواها أَيُّ عابِرْ
إِنَّهُ الخَوْفُ
وَقَلْبي لَحْظَةَ الخَوْفِ يُكابِرْ[54]

وهكذا نجد الشاعر في التقاء مع الصوفي في رسالة واحدة، حين تنغمس الصوفية في الواقع الذي ترفضه، وتبتعد عنه؛ لأنها ستجعل من كشوفها وسيلة لتغيير الواقع، وهي شبيهة بالفنون التي تغير الواقع بمقدار ما تنغمس فيه[55]، وهذا ما يحاول الشاعر فعله، إذ يبتغي التغيير في النفسية التي يحملها، نتيجة الواقع الأليم الذي عاشه، قبل الالتجاء إلى المحبوبة، لتغيير واقعه إلى أفضل وأرق وأحسن درجة من الحالة التي كان عليها من قبل، فالشاعر يحاول توظيف الفكر الصوفي، وما يحمله من تجارب مختلفة.

كما يحاول كشف حالة الوجد والقلق والخوف والهذيان التي تصيبه كما أصابت الصوفي لحظة التجربة.

وقد تأثر الشاعر في قصيدته بألفاظ تعدّ وتحسب إلى الأدب الصوفي، وأحصى الباحث الكلمات، وكانت على النحو التالي:

دثريني، ابتهال، ارتعاش، اللهف، الغرام، محاريب، الرؤيا، الغياب، القلب، الشوق، العشق، الهوى، السفر، ضابحات، المغامر، المقابر، عابر، خمرًا.

يقول الشاعر في مقطع من قصيدته:

دَثِّريني
إِنَّهُ الخَوْفُ

وَقَلْبي لَحْظَةَ الخَوْفِ يُكابِرْ
يَدَّعي العشق ويمضي....
ويصوغ الخوف أفراسًا من الوَجْدِ تُسافِرْ
ضابحاتٍ...[56]
فيه أشواق المغامر

لقد عانى الشاعر في مقطوعته الشعرية السابقة في بحثه عن الحب الذي افتقده على الأرض، نتيجة الواقع الأليم المحيط به، وسعيه وراء هذا الحب، الذي أخلفه القلق والاضطراب، والخوف والرجاء، وهي صفات يعانيها الصوفي في سعيه إلى الاتصال بالمعرفة، وتحقيق الحلول في المعشوق، ويحاول الشاعر إلى الوصول إلى المحبوبة لكسب الطمأنينة، من خلال حديثه للخمرة، ولعلها خمرة الوصل التي من خلالها يرى محبوبته في نومه ويقظته، وهي أمورٌ لن تكون ذات وجهة معقولة بعيدًا عن التفسير الصوفي لها.

ث) التّناص:

للتّناص أهمية كبيرة في النص الأدبي: إذ يرى كثير من النقاد أنه لا مفر لأي مبدع من التّناص، طالما أنه يتعامل مع وسيلة مشتركة بينه وبين المبدعين كافة ألا وهي اللغة؛ لأنها نتاج جماعي[57]. والتناص للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونها ولا عيشة له خارجها، وعليه فإنه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبًا إلى الأمام[58].

يمكن القول: إن التناص – في أبسط صوره- يعني: "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصًا أو أفكارًا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، حيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[59].

التناص الديني:

والمقصود به: تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، أو الخطب أو الأخبار الدينية... مع النص الأصلي بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الشعري، وتؤدي غرضًا فكريًا أو فنيًا أو كليهما معًا[60].

أما الشاعر في القصيدة، فقد شكّل الموروث الديني حيّزًا هامًا في شعره، ولعله قد احتل المرتبة الأولى من التناص في قصيدته، وتميز بتعدد أشكاله وصوره، ابتداءً من التناص القرآني بنوعيه المباشر وغير المباشر مرورًا بالرموز والشخصيات الدينية، وأخيرًا، في تناوله لبعض الظواهر الدينية التي تخدم نصه الشعري، ومنها: حادثة الغار، ووحي النبي – صلى الله عليه وسلم- وقصة المساجين مع سيدنا يوسف – عليه السلام- وغيرها.

أ) التناص القرآني:

تأثر الشاعر بالقرآن الكريم، فتفنن في الإفادة من آي الذكر الحكيم، واستحضار ألفاظه وتراكيبه وصوره؛ حيث إنه يهدف إلى غايات فنية تتمثل في بناء أساليبه وصوره ومعانيه الشعرية، لذلك فتح شعر قصيدته لتلقي المؤثرات القرآنية في صور شتى، ساعده على ذلك تمثله للقرآن الكريم من جهة، وطبيعة أفكاره بالأدب الصوفي من جهة أخرى.

وفي ذلك يقول الشاعر في مقطوعة شعرية:
فأراني

أَعْصِرُ العُنْقودَ خَمْرًا
في مَحاريبِ الدَّوَالي
تَبْعَثُ الرُّوحَ بِمَيْتاتِ العِظامِ[61]

نجد الشاعر قد تأثر في السطر الثاني من المقطوعة الشعرية بآية قرآنية، فتناص مع قوله تعالى: "**ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني أراني أعصرُ خمرًا وقال الآخر إني أحمل فوق رأسي خبزًا تأكل الطير منه بئسنا بتأويله إنّا نراك من المحسنين**"[62].

فالشاعر في مقطوعته الشعرية يحاول بث الأمل في نفسه من خلال التقرب للمحبوبة والظفر بها، والتخلص من عقدة الخوف المسيطرة على قلبه، فهو يعصر الخمر (لذة الوصل)، التي من خلالها تبعث الحياة والديمومة لعظام الموتى.

وينسجم هذا الموقف مع السجين الذي رافق سيدنا يوسف – عليه السلام - وطلب منه تفسير الرؤيا التي رآها في منامه، والمتمثلة في عصره للعنب وخروج الخمر منه، وقد فسّرها سيدنا يوسف – عليه السلام - بالفرج والخروج من الحبس والضيق، والانتقال إلى الحريّة والفرح والسعادة، تلك المشاعر التي يريد الشاعر الحصول عليها عند رؤيته عصر الخمر؛ لبث الروح في عظام الموتى.

ويقول الشاعر في مقطع آخر من قصيدته:

كَيْ يُغازِلْ
عَيْنَ مَنْ يَهْوَى وَيلْقاها مَرافي
وَيَصوغُ الخَوْفَ أَفْراسًا مِنَ الوَجْدِ تُسافِرْ
ضابحاتٍ...
مثلَ شلال عذارى[63]

الشاعر في المقطع السابق نجده قد تناص مع قوله تعالى: " **وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا * فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا** "[64]، فالنص القرآني تحدث عن الخيل، وليس أيّ خيل، بل خيل تستعمل في الجهاد في سبيل الله، خيل وصفت بالعدو السريع؛ لسمو وعلوّ شأنها. والشاعر في مقطوعته يرسم صورة لمحبوبته، وعينه تهوى ذلك الرسم، ولكن مشاعر الخوف والقلق تعود من جديد، وكأنها خيلٌ أرادت السفر ضابحة مسرعة في العدو، وقد زاد في وصف سرعتها بتشبيهها بشلال ماء ساقط من أعلى إلى أدنى؛ ليصف لنا شدة مشاعر الخوف، وكيفية تربّعها في قلبه، والوصول إليه كالخيل الضابحة.

ويقول في مقطع آخر من قصيدته:

آمر الكرم فيأتي باحتشام
هَاهُنا نَهْرٌ يُغَنّي
وَقُطوفٌ دَانياتْ[65]

نجد الشاعر في مقطوعته يتناص مع قوله تعالى: "**فهو في عيشة راضية* في جنة عالية* قطوفها دانية**"[66]، فالشاعر في مقطوعته يصور لنا مشهدًا دراميًا، يبث التفاؤل المرجوّ، والفرح المنشود، والحياة السعيدة من خلال أمره للكرم فيحتشم، والنهر يشاركه الفرح فيضيء والقطوف تندمج معه دانية تشاركه فرحه؛ ولتزيد من قوة نفسه في مواجهة الخوف المنتظر. وينسجم هذا المشهد مع المشهد القرآني الدرامي الذي يصف حال من تستقر نفسه في الحساب اليسير، وتأتي النتائج في عيش هنيء، وجنة عالية، وقطوف دانية، فكأن الشاعر أراد أن يجتزّ نتيجة من تلك النتائج التي ترفع بها المعنويات لمواجهة النفس القلقة المضطربة عند لقائها المحبوبة المتلونة.

كما يوظف أبو الشيح تناصا آخر مع التراث الأسطوري في قوله: "هَاهُنا نَهْرٌ يُغَنِّي" من أسطورة أورفيوس صاحب القيثارة الذي قُطع رأسه، وألقي في نهر ستيكس، فغنّى النهر عليه، وأنشد ألحانه الحزينة عزاءً على موته، فتراقصت الكائنات بأنواعها [67].

تعالقت الأسطورة اليونانية مع أبي الشيح في فضاءات أربعة؛ لتخلق قناعًا تتسر فيه نفس أبي الشيح تحت لثامه:

- أورفيوس = أبو الشيح .
- أوريديس = المحبوبة .
- القيثارة = القصيدة .
- نهر ستيكس = كل ما يحيط بالشاعر من عقبات .

إن اختيار أبي الشيح لشخصية أورفيوس قناعًا له يمثل ذكاءً وحرفية لا يمتلكها إلا شاعر بلغ نضجه الفني. فكل من أبي الشيح وأورفيوس أصحاب قضية وغاية منشودة، وربّما حمّل أبو الشيح أورفيوس تجربته؛ إذ وجد فيها تشابهًا كبيرًا معه.

ب) التناص مع الحديث النبوي الشريف:

لقد تناص الشاعر مع الحديث النبوي الشريف، واستثمر دلالاته وإيحاءاته للتعبير عن واقعه الشعوري المحزن المخيف، موجهًا الحديث توجيهًا نفسيًا، يوضح لنا من خلال اللفظة الرئيسة في القصيدة أو ما تسمى البؤرة المركزية أو العلامة الأولى، المتمثلة بالعنوان صاحب العتبة من جهة، والمطلع والخاتمة من جهة أخرى - ألا وهي - لفظة "دثريني".

فالشاعر مخاطبًا للمحبوبة بهذه اللفظة "دثريني" في ثماني مرات، وكأنه يستعطف مناجيًا إياها في تناص مع الحديث الشريف: عندما فتر الوحي فحزن النبي – صلى الله عليه وسلم - فبينما هو يمشي سمع صوتًا من السماء، فرفع رأسه فإذا الملك الذي جاءه بحراء جالس على كرسي بين السماء والأرض، فعراه الرسول – صلى الله عليه وسلم - من رؤيته الرعب والفزع، فجاء إلى أهله فقال: "دثروني، دثروني"[68]، فأنزل الله سبحانه وتعالى: **"يا أيها المدثر* قم فأنذر"**[69].

فالشاعر في صياغته الشعرية، في لفظة "دثريني"، وبهذا التكرار قد دمجت في التأثر بين القرآن الكريم والحديث النبوي.

فالآيات الكريمة، والحديث النبوي معًا صيغت ضمن الحديث العام للمعنى الموجود للفظة "دثريني"، فالشاعر في هذه اللفظة قد حوّرها سياق خاص بعد امتصاصه والإفادة منه، وتقديمه ضمن سلسلة صورية متتالية في القصيدة.

لعل لفظة "دثريني" لفظة تحيلنا إلى أسلوب القناع، فالشاعر يتقنع بالرسول الحبيب محمد صلى الله عليه وسلم، عندما جاء من غار حراء خائفًا مرتعدًا، طالبًا من زوجه الحنون خديجة - رضي الله عنها - أن تدثره، فكانت الزوجة المطيعة التي أمدته بالحنان ووقفت إلى جانبه تخفف الوطأ عنه.

وهذا ما يحاول الشاعر اكتسابه من تلك المحبوبة؛ لتمده بالأمن والأمان، والاستقرار والتخلص من عقدة الخوف.

وأبرز تلك العقد: الخوف من الموت الذي يأتي على ذكره تلميحًا يفضي إلى المعنى.

يقول في مقطع من قصيدته:

دَثِّريني
إِنَّ خَوْفًا بارِدًا
قَدْ حَطَّ في شُرْفَةِ روحي[70]

فلفظة البرد إيحاء للموت؛ لما فيه من وحدة وبرودة جسد(الجثة) بعد فراق الروح لها.

وأقول للشاعر: شتان ما بين محبوبتك المتلونة المتقلبة التي لا تعرف للوعد عهد، ولا للقاء وفاء، وبين محبوبة نبينا التي أهداها الله سلامًا من سبع سموات، فتكرار لفظة دثريني مرتين، كفاها لتعطي حبيبها الأمن والاستقرار، وليست كحبيبتك التي كررت لها لفظة "دثريني" ثمان مرات، ومع ذلك كانت مترددة متقلبة تاركةً إياك تعيش في غابات المتاهات، لا تبالي بما نحمل من مشاعر الخوف والقلق.

أمّا أبرز النّتائج التي توصلت الدّراسة إليها، فهي:

سعت هذه الدراسة إلى استكشاف أساليب الخطاب في قصيدة " دثريني " للشاعر عبد الكريم أبو الشيح، ورمت إلى الوقوف على القوانين الناظمة لبنائه، والتمييز بين مختلف أساليبه، ومحاولة تحديد كيفية تشكلها، وإبراز العلاقات التركيبيّة لعناصرها اللغويّة في تتابعها وتماثلها وتخالفها.

واستند هذا التحليل إلى جملة الخطوات الإجرائية التي يستند إليها التحليل الأسلوبي، والتي تتمثل في قراءة المستويات البنائيّة الثلاثة: الإيقاعيّ والتركيبيّ والدلاليّ.

فعلى المستوى الإيقاعيّ:

- ظهر الإبداع في بناء إيقاع القصيدة الكلي من خلال استثمار عناصر عدة من بحر، ووزن، وروي، وأصوات، وأساليب ... الخ. إلا أن ما لفت النظر بحق هو أسلوبه في اختيار البحر وأوزانه، تلك الأوزان التي جاءت منسجمة مع دلالات القصيدة، فكانت الدلالة مولدة للأوزان، وجالبة لها.
- أسهمت التشكيلات الصوتيّة الداخليّة أو الإيقاع الداخلي، باستكمال رسم الصورة الإيقاعيّة الكلية للقصيدة، وشكّلت عنصرًا إيحائيًا مركزيًا في وظيفة إنتاج الدلالة الشعريّة، ابتداءً من تكرار الأصوات المفردة (الفونيمات)، ولا سيّما الأصوات المجهورة، وحروف اللين. وتكرار أساليب معيّنة، مثل: التّصريع.

وفي المستوى التركيبيّ:

- تحركت الدوال داخل الوحدات التركيبيّة، وكانت تظهر وتختفي لتؤدي أدوارًا صوتيّة ودلاليّة. ومن هنا يمكن النظر إلى المستوى التركيبي باعتباره حلقة وصل بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي.
- كشفت الوحدات التركيبيّة عن الطابع الجمالي في قصيدته، إذ كان يميل إلى استخدام التراكيب الإنشائيّة، فافتقد نصه شرط المطابقة مع الواقع الخارجي، وتحقق له بذلك القدر الأكبر من الشعريّة التي كان ينشدها.
- يمكن النظر إلى التراكيب الإنشائيّة بوصفها مؤشرات دلاليّة، وقمم انفعالية في النصوص التي ترد فيها؛ حيث أظهرت كثافة استخدامه تراكيب إنشائيّة مخصوصة، ولا سيّما تركيب الأمر.
- اضطلّع الفعل بوصفه عنصرًا مهمًا في بناء النصوص بدور متميّز، فارتبطت دلالة الحاضر بالمستقبل، ودلالة الماضي بفيضان الوجد الممزوج بالألم والحسرة، فقد سيطر الفعل المضارع في الجملة الفعلية بأكثر من (60%) مقارنة بالأفعال الأخرى.

وفي المستوى الدلاليّ:

- تجاوز أبو الشيح دلالات الألفاظ المعجميّة، ووسّع أفقها في سبيل التعبير عن رؤيته وتجربته، ولعل هذا يعد واحدا من أسباب غموض بعض ألفاظه.
- سيطر الحقل الدلاليّ (الحب) على المكونات الدلاليّة في قصيدته . وغاب الحقل الدلاليّ الخاص بالمرأة. واستُثمرت ألفاظ تلكم الحقل الدلاليّ، سواء بمعانيها المعجميّة أو الدلاليّة، سعيا إلى إظهار خصوصيّة الحالة التي عاشها أبو الشيح، والتي اتخذت منحًى رمزيًّا خالصًا.
- ومن الظواهر التي حققت توسعًا دلاليًّا عند أبي الشيح (التّناص). وبينت الدراسة صور التّناص المختلفة في قصيدة أبي الشيح، وأظهرت أن التناص الدينيّ، ممثلًا بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، أكثرها إثراءً للنصوص الشعريّة.

وبهذه الإضاءات الناقدة تكون المنهجيّة الأسلوبيّة قد حققت مراميها في دراسة أسلوب أبي الشيح، واستكناه العمق في قصيدته وصولًا إلى تمحيص مفاهيم الشعر والتّفنن في عموم الكلام، ومن ثم الوقوع على خصائص الشعر العربي، ولهذا يعلق الدارس آمالًا عريضة على الأسلوبيّة عمومًا، والتطبيقيّة منها على وجه الخصوص في دراسة العربيّة، واستشراف آفاق جديدة في البحث اللغويّ.

المصادر والمراجع:

(1) ياكبسون، رومان، ***قضايا الشعرية***، ط1، (تحقيق: محمد الوالي، ومبارك حنون)، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988م، ص43.

(2) عبيد، محمد صابر، ***القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية***، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001م، ص11.

(3) البحراوي، سيد، ***موسيقى الشعر عند الشعراء***، ط2، دار المعارف، بيروت، ص11.

(4) هلال، محمد غنيمي، ***النقد الأدبي الحديث***، د.ط، نهضة مصر، القاهرة، 1997م، ص ص435-436.

(5) كوهين، جان، ***بنية اللغة الشعرية***، ط1، (ترجمة: محمد الولي، محمد العمري)، دار بوتقال، الدار البيضاء، د.ت، ص52 .

(6) مطلوب، أحمد ، ***معجم النقد العربي القديم***، د.ط، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م، ص 435.

(7) عبد الرحمن، ممدوح، ***المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر***، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994م، ص11.

(8) الهاشمي، علوي، ***تحول السكون العربي: كتابات معاصرة***، مجلة الوحدة، مجلد (5)، عدد (20)، 1993م، ص124.

(9) الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، ***معجم القاموس المحيط***، ط5، (رتبه ووثّقه: خليل مأمون شيحا)، دار المعرفة، بيروت، 2011م، ص533 .

(10) الطيب، عبد الله، ***المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها***، ط3، مطبعة الحكومة، الكويت، ج1، 1989م، ص148.

(11) أبو الشيح، عبد الكريم، ***ديوان السفر في مدارات الوجود***، ط1، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، 2013، ص110 .

(12) عيّاد، شكري، ***موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة عملية***، د.ط، دار المعرفة، بيروت، 1968م، ص125.

(13) عتيق، عبد العزيز، ***علم العروض والقافية***، ط1، دار الآفات العربية، القاهرة، 2006م، ص64 .

(14) الطيب، عبد الله، ***المرشد إلى فهم أشعار العرب***، ج1، ص158 .

(15) ***الديوان***، ص111.

(16) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، ***العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده***، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، 2001م، ص134 .

(17) محمد، إبراهيم عبد الرحمن، ***قضايا الشعر في النقد الأدبي***، ط2، دار العودة، بيروت، 1981م، ص36 .

(18) العشماوي، محمد زكي، ***قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث***، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1994م، ص336 .

(19) دعدور، أشرف علي، ***الصورة الفنية في شعر ابن درّاج القسطلي***، ط1، نهضة الشرق، القاهرة، 1994م، ص203.

(20) ***الديون***، ص113.

(21) الملائكة، نازك، ***قضايا الشعر المعاصر***، ط5، دار العلم للملايين، بيروت، 1978م، ص253 .

(22) أنيس، إبراهيم، ***موسيقى الشعر***، ط6، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1988م، ص21.

(23) أنيس، إبراهيم، ***موسيقى الشعر***، ص24.

(24) السعدني، مصطفى، ***المدخل اللغوي في نقد الشعر: قراءة بنيوية***، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987م، ص93 .

(25) – المطلبي، غالب فاضل، ***في الأصوات اللغوية: دراسة في أصوات المد العربية***، د.ط. دار الحرية للطباعة، بغداد، 1984م، ص26 .

(26) – أنيس، إبراهيم، ***الأصوات اللغوية***، ط6، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1987م، ص26.

(27) **الديوان**، ص108 .

(28) إسماعيل، عز الدين، ***الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة***، ط3، دار الفكر العربية، القاهرة، 1974م، ص350 .

(29) عبد المطلب، محمد (ت1931م)، ***قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني***، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1995م، ص ص 65 – 66 .

(30) عبد المطلب، محمد، ***البلاغة العربية: قراءة أخرى***، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1997م، ص111 .

(31) الطرابلسي، محمد الهادي، ***خصائص الأسلوب في الشوقيات***، د.ط، المجلس الأعلى للثقافة، تونس، 1996م، ص237.

(32) العلوي، يحيى بن حمزة بن علي، ***الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز***، د.ط، ج3، (تحقيق: شريدة الشربيني)، دار الحديث، القاهرة، 2010م، ص281.

(33) الجواري، أحمد عيد الستار، ***نحو المعاني***، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2006م، ص151.

(34) **الديوان**، ص110.

(35) الطربلسي، محمد الهادي، ***خصائص الأسلوب في الشوقيات***، ص359.

(36) **الديوان**، ص109.

(37) ابن هشام الأنصاري، جمال الدين، ***مغني اللبيب عن كتب الأعاريب***، ط1، ج1، (حققه: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله)، دار الفكر، بيروت، 1998م، ص175.

(38) الجرجاني، عبد القاهر، ***دلائل الإعجاز في علم المعاني***، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، ص307.

(39) العقاد، عباس محمود، ***اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية***، د.ط، مكتبة غريب للنشر، القاهرة، 1995م، ص ص74-75 .

(40) كوهن، جان، ***بنية اللغة الشعرية***، ص178.

(41) نحلة، محمود أحمد، ***مدخل إلى دراسة الجملة العربية***، د.ط، دار النهضة، بيروت، 1988م، ص124.

(42) الغرايبة، علاء الدين أحمد محمد، ***الجملة الفعلية في شعر الشافعي: دراسة أسلوبية في التركيب والدلالة***، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (4)، العدد (4)، 2008م، ص312.

(43) ***الديوان***، ص113.

(44) الغرايبة، علاء الدين أحمد، الجملة الفعلية في شعر المتنبي، ص340.

(45) الرباعي، عبد القادر، ***الصورة الفنية في شعر أبي تمام***، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1999م، ص299.

(46) داود، أماني سليمان، ***الأسلوب والأسلوبية: إضاءات حول المفهوم والمحددات***، مجلة أفكار، عدد (166)، 2002م، ص92.

(47) أبو العدوس، يوسف، ***الأسلوبية: الرؤية التطبيق***، د.ط، وزارة الثقافة، عمان، 2004م، ص202.

(48) عمر، أحمد مختار، ***علم الدلالة***، ط4، منشورات عالم الكتب، القاهرة، 1993م، ص79 .

(49) ***المرجع نفسه***، ص80.

(50) عياد، شكري، ***مدخل إلى علم الأسلوب***، ط4، مكتبة أصدقاء الكتاب، الرباط، 1988م، ص121.

(51) ***المرجع نفسه***، ص122 .

(52) حدادة، محمد مصطفى، ***النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث***، مجلة فصول، المجلد (1)، العدد (4)، 1981م، ص107.

(53) عبد الصبور، صلاح، ***تجربتي الشعرية***، مجلة فصول، المجلد (2)، العدد(1)، 1981م، ص18.

(54) ***الديوان***، ص108، ص109، ص114.

(55) إسماعيل، عز الدين، ***الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية***، دار العودة، بيروت، ط3، 1981م، ص414.

(56) ***الديوان***، ص ص 112- 113.

(57) الجعافرة، ماجد ياسين، ***التناص والتلقي: دراسات في الشعر العباسي***، ط1، دار الكندي، إربد، 2003م، ص13.

(58) مفتاح، محمد، ***تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص***، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1985م، ص125.

(59) الزعبي، أحمد، ***التناص: نظريًا وتطبيقيًا***، ط2، مؤسسة عمون للنشر، عمّان، 2000م، ص11.

(60) ***المرجع نفسه***، ص37.

(61) ***الديوان***، ص109.

(62) ***سورة يوسف***، آية: 36.

(63) ***الديوان***، ص ص 112- 113.

(64) ***سورة العاديات***، الآيات: 1-2.

(65) ***الديوان***، ص 111.

(66) ***سورة الحاقة***، الآيات: 21-23.

(67) غريب، سعيد، ***موسوعة الأساطير والقصص***، ط1، ج3، دار أسامة، عمّان، 2000م، ص114 .

(68) الصابوني، محمد علي، ***صفوة التفاسير: تفسير للقرآن الكريم***، د.ط، ج3، دار الفكر، بيروت، 2001م، ص449 .

(69) ***سورة المدثر***، الآيات: 1-2.

(70) ***الديوان***، ص 109.

ملحق رقم (1): قصيدة دثّريني.

دثّريني
بابتهال الياسمينْ
وارتعاشات الدوالي
إذ يساقيها الندى من بوحه الملهافِ أصناف الغرامِ
فيميل الكرم زهوًا
والعناقيد تباهي
كلَّ نجم كحّلت أضواؤه جفن الليالي
فأراني
في محاريب الدوالي
أعصر العنقود خمرًا
تبعث الروح بمَيْتات العظامِ.

دثريني
إنَّ خوفًا بارداً قد حطَّ في شرفة روحي
غلّف الرؤيا جليدًا
وتمادى في اغتيالي
فأراني
مثل عشواءَ تمشّى
فوق خيط من سخامِ.

دثريني
أسرجي عينيك قنديلاَ . . . أضيئي
عتمة القلب بدفء الوشوشاتْ
وهي تنساب حنيناَ
في الحنايا الواهياتْ
توقظُ الأشواق ناراَ
اصطليها
ليلةَ القرّ وأحيي
في لظاها...
مهرجان الأمنياتْ
فأراني
في محاريب الدوالي
آمر الكرم فيأتي باحتشامِ
ها هنا نهر يغنّي
وقطوفٌ دانياتْ
وجرار الخمر حولي
والصبايا راقصاتْ
كنُسَيْمات الصَّبا
يافعات مُحْييياتْ
دثّريني
دثّريني
إنّه الخوف
وقلبي لحظة الخوفِ يكابرْ
يدعي العشق ويمضي
يغزل النهر مواويل
ويستسقي المحابِرْ
أن تَجود الصبَّ حرفًا من ينابيع القوافي
كي يغازلْ
عين مَنْ يهوى ويرسمها مرافي
ويصوغَ الخوفَ أفراسًا من الوجد تسافرْ
ضابحاتٍ
مثل شلاّلِ عذارى
هامَسَ النهر فأورى
فيه أشواقَ المغامرْ
إنَّه الخوفُ
وقلبي لحظةَ الخوف يكابرْ
يدَّعي الحقدَ
ويمضي
بين هاتيكِ المقابرْ
يبتني من أعظم الأموات قصرًا
ويرى تلك الشواهدْ
غابةً من فاتنات
ليس ينجو من غِوَاها أيُّ عابرْ

دثّريني
دثّريني
إنّه الخوفُ
وقلبي لحظة الخوف يكابر

"Stylistic Study"Datherini Poem By Abdul Kareem Abu Alshih ,the poet

Abstract: This study has dealt with Abdul Kareem Abu al - Shih Poetry: stylistic study which connects the linguistic structure with its expressive value or significance in order to analyze his poetry in the light of method solidarity because the comprehensive study of the collection –divan must be useful even without method.

The study viewed Dtherini poem as various level texts so they were analyzed and their basic elements were counted. Besides, the different structures were contrasted and each linguistic element has its own function in the frame of the text or context. Moreover, all of the linguistic elements were connected to the poet who invented them to create his creative poetry.

The study consists of three chapters: (Stylistic rhythmical phenomena, Stylistic structural phenomena and Stylistic semantic phenomena).

At rhythmical level: Abu al - Shih has carefully selected his rhymes and internal acoustic formulations and their harmony with the theme of the poem.

At structural level: Abu al - Shih intensively used the composition structures (Command) as semantic indications specially the use of the verb as a significant element in building up distinguished texts.

At semantic level: the semantic fields such as (love) dominated the linguistic elements in his poems as appeared in quotation specially the religious quotations.

The study viewed Abu al - Shih as a poet who was able to highly employ the elements of the linguistic system with its various levels to serve his poetic purposes in the expressive, emotive, impressionistic, and aesthetic aspects, so he has combined varied techniques in the same text.

This study did not follow the conventional approach in processing the classical poetic texts, but it followed a modern critical approach which tends to the objective approach as much as possible.

Keywords: Stylistic, Jordanian poetry, Abdul Kareem Abu al-Shih, Stylistic analysis, stylistic levels.