جماليات اللغة الشعرية في ديوان صديقة البحر

دكتورة/ حصة بنت عبد العزيز القنيعير

أستاذ اللسانيات المشارك، قسم اللغة العربية

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية- جامعة الملك سعود

المملكة العربية السعودية

الملخص العربي :

تسعى هذه الدراسة إلى الاقتراب من العوالم الشعرية لشاعر صاحب تجربة شعرية باذخة، امتدت تجربته مع الكتابة فترة طويلة ، وقد وقع اختيارنا على ديوان (صديقة البحر) لما يتسم به من فرادة في التشكيل اللغوي، بقراءة تميط اللثام عن رؤيته الشعرية التي تنبثق من المخزون اللغوي الذي يستغله الشاعر استغلالًا دلاليًا، مخالفًا المألوف الذي يُعبر به، وتنضوي تحت لوائه اللغة الشعرية بمختلف عناصرها المفتوحة على التأويل، فالخطاب الشعري الذي هو عمل لغوي غير مباشر، تتجاوز دلالته دلالة الألفاظ، ويتأسس على سمات، ومواضعات مضمرة ، وخاصة. ينسج الشاعرُ لغةً جديدة يستلها من المعجم اللغوي العام، ثم يعيد تشكيلها وبعثها بعثًا جديدًا بما يوافق رؤاه وتصوراته للكون والحياة والمرأة والعشق

وتهدف هذه الدراسة إلى إبراز جماليات اللغة الشعرية في ديوان صديقة البحر، بالكشف عن المستويات اللسانية في النص المعبرة عن رؤى الشاعر . يتجاور في النصّ المعجم الصوفي والمعجم المستل من الطبيعة، وهو نتاج البيئة اللبنانية التي شكلت منبعًا ثرًّا لمعجمه الشعري.

Summary:

This study seeks to approach the poetic worlds of a poet with a poetic experience that spanned over a long period, and we have chosen this Divan because of its distinction in linguistic formation through a reading that reveals his poetic vision that stems from the linguistic stock that he semantically exploits, contrary to the usual linguistic, poetic discourse, which is an indirect linguistic work, has a connotation beyond the meaning of words, and is based on special features. The poet weaves a new language that he draws from the general linguistic lexicon, then reshapes it and resurrects it in accordance with his visions and perceptions of the universe, life and women.

This study aims to highlight the aesthetics of the poetic language in the Diwan by revealing the linguistic levels in the text. In the text, the Sufi lexicon and the lexicon taken from nature are adjacent to each other, and it is the product of the Lebanese environment, which formed a rich source for his poetic lexicon.

تمهيد :

تسعى هذه الدراسة المعنونة بـــ : جماليات اللغة الشعرية في ديـــوان(صـــديقة البحـــر) للشاعر اللبناني هنري زغيب إلى الاقتراب من العوالم الشعرية لشاعر صـــاحب تجربـــة شعرية باذخة، امتدت تجربته مع الكتابة فترة طويلة، وتميز بالغزارة في كتابة النصوص الشعرية، وقد وقع اختيارنا على ديوان (صديقة البحر) لما يتسم به من فرادة في التشكيل اللغوي، بقراءة تميط اللثام عن رؤيته الشعرية التي تنبثق من الذخيرة اللغوية، والمخزون اللغوي الذي يستغله الشاعر استغلالًا دلاليًا، مخالفًا المألوف الذي يُعبـــر بـــه، وتنـــضوي تحت لوائه اللغة الشعرية بمختلف عناصرها المفتوحة على التأويل، فالخطاب الـــشعري الذي هو عمل لغوي غير مباشر، تتجاوز دلالته دلالة الألفاظ، ويتأســـس علـــى ســـمات، ومواضعات مضمرة، وخاصة.

ولبيئة الشاعر والمحيط الذي يعيش فيه دور في تشكُّل لغته ؛ حيث ينسج الـــشاعرُ لغـــةً جديدة يستلها من المعجم اللغوي العام، ثم يعيد تشكيلها وبعثها بعثًا جديدًا بما يوافـــق رؤاه وتصوراته للكون والحياة والمرأة والعشق،لهذا يتجاور فـــي الـــنصّ المعجـــم الـــصوفي والمعجم المستل من الطبيعة، وهو نتاج البيئة اللبنانية التي شكلت منبعًـــا ثـــرًّا لمعجمـــه الشعري، إذ يُحيل هذا المعجم إلى الطبيعة البكر في أصل تكوينهـــا، كمـــا يحيـــل إلـــى محمولها من رؤى ومشاهد وأصوات.

وتهدف هذه الدراسة إلى إبراز جماليات اللغة الشعرية في ديوان صديقة البحر، بالكـــشف عن أهم المستويات اللسانية في النص المعبرة عن رؤى الشاعر، علاوة على الكـــــشف عـــن الحقول الدلالية، وملامـــح الانزياح في شعره.

وتحاول هذه الدراسة الإجابة عن هذه الأسئلة : ما أهم القضايا اللغوية في الديوان ؟ مـــا أبرز نواحي الانزياح فيه ؟ ما عناصر الشعرية النفاذة فيه ؟

أمّا المنهج الذي تتبعه هذه الدراسة فيتلخّص في المنهج الوصفي التحليلـــي الـــذي يعتمـــد على الملاحظة والاستقراء والوصف والتصنيف؛ وذلك باستقراء الديوان، ووصف ألفاظه وتحليلها.

الكلمات المفتاحية : الشعرية – عتبة النصّ – الثنائيات – الصيغ – الانزياح.

شعرية العنوان:

تعنى الشعريّة بمعالجة الوظيفة الشعريّة وعلاقتها بالوظائف الأخرى للغة، بمعنى أنّ الشعريّة تتعلق بالبنيويّة والأسلوبيّة والسيميائيات وغيرها من علوم اللغة.

ومع أنّ مصطلح الشعرية(poetics) "من أكثر المصطلحات شيوعًا في مجال الدراسات الأدبيّة والنقديّة، إلا أنّه لم يستقرّ على تعريف واحد، فهو يحمل تعريفاتٍ عديدة، تختلف من ناقد لآخر "[١]، فهي موضوع واسع، ومتشعّب له صلات وثيقة بمختلف العلوم، ومن الذين توسعوا في مفهومها (جان

كوهن) الذي بناها على (الانزياح) ؛ وتتمحور نظريته حول الفرق بين الشعر والنثر من الشكل وليس من المادة، أي من المعطيات اللغوية المصاغة وليس من التصورات التي تعبر عن تلك المعطيات، وقد اعتمد في أعماله على مفهوم الانزياح أو العدول، وعدَّ الشعر (انزياحًا) عن معيار (قانون اللغة)[٢]، وبهذا يعتمد الانزياح عنده على " وجود تقليد شعري يحدده العرف العام، ويقتضي أن يكون انحرافًا وانزياحًا عن هذا التقليد الشعري، لذلك تبحث الشعريّة عنده في تميُّزِ الأساليب" [٣].

وليس من غايات هذا البحث الخوض في تفاصيل نظرية الشعريّة، أمّا العنوان فيعدُّ عنصرًا مهمًا من عناصر العتبات النصية وملحقاتها الداخلية ؛ لكونه مفتاحًا تأويليًا، يرشد إلى الأبواب التي يمكن الولوج منها إلى متن النصّ، فهو عتبة النصّ وبدايته وإشارته الأولى، وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النصّ وتسميه وتميزه عن غيره، وتدخل العناوين فيما يعرف بالنصّ الموازي حسب – جميل حمداوي – وهو" عبارة عن عتبات مباشرة وملحقات وعناصر، تحيط بالنصّ سواء من الداخل أم من الخارج، وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النصّ، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ " [٤]

جاء عنوان الديوان (صديقة البحر) جملة اسمية ؛ فهو تركيب جُملي إضافي تشكل من كلمتين (صديقة) و(البحر)، بدأ المركب العنواني (صديقة البحر) باسم نكرة أضيف إلى معرفة،ويعرب هذا المركب خبرًا لمبتدإ محذوف تقديره (أنتِ) أو(هي)، وهذا راجع إلى أنّ الاسم إذا كان "سمة لشيءٍ ما فإنه إلى التنكير أقرب، إذ يدلنا الاسم على شيء يكتنفه نوع من الإبهام، ثم يكون الكشف والتعريف بعد ذلك بذكر الخصائص والسمات، ومن ثم كانت النكرة أخفّ على الذوق العربي السليم من المعرفة". [٥]

الأمر الذي جعل العنوان يعمل في فضاء مفتوح وموجب، مستثمرا الطاقات الدلالية والتصويرية المشحونة بالإيحاءات والخيارات المتاحة أمام المتلقي لمفردتي العنوان (صديقة البحر).

وقد يكون سبب حذف المبتدأ قلة الاهتمام به مقارنة بالخبر،ولذلك مال إلى هذا الأسلوب كثير من الشعراء في صوغ عناوين دواوينهم وقصائدهم؛ إذ يحضر البحر بكثافة في تلك العناوين،فيكتنف الصور من كل زواياها " فالبحر ملكوت شاسع، وكتاب أسرار بعيدة الغور، وقوة هائلة محيطة بالكون تملأ النفس رهبة ورغبة، وتزين لها الأنساق وراء الحلم، حلم الصفاء والطهارة والانعتاق ".[٦] فلا عجب إذن أن تحتل كلمة بحر مكانة مميزة في عناوين دواوين الشعراء، إمّا مفردة وإمّا مركبة مع كلمات أخرى تعبر عن رؤى الشاعر. [٧]

يشرع في كتابة النصّ تلبية لرغبة (صديقة البحر) بقوله :

تسألني
أن أكْتــُبَها
أن أكْتــُبَني
أن أكْتــُبَنا
وها إنني أكْتــُبُ.

ويفتتح النصّ بابتهال العاشق:(أتهيأ لاستقبالك بي، لا يليقُ أن تدخلي سمائي وفي بيتي بقايا بخور ومجامر).

إنه حلم العودة إلى النقاء والتطهر، وإلى بكارة الكينونة وعذريتها، لهذا يصدح قائلًا:

(لا يجملُ بي لقائيكِ وأنا لم أتطهــرْ تمامًا بعدُ
من أصداء الخيالات ونداءِ الأطياف)

ويعود العاشق المبتهل إلى المكاشفة والبوح والتعري بين يدي اللحظة :

(أريدُ فجري إليكِ بريئًا من كل شمس
أو لا أكونُ مستحقًا ولا مستاهلًا
أن يلمسني نقاءُ تاجكِ)

وعندما يبلغ المقطع نهايته تتشظى نفس العاشق بين يدي المعشوقة فيصيح معترفًا :

(قبلها كنتُ أعيشُ

مذ هي صرتُ أحيا
بها ابتدأت حياتي الحقيقية

وبين يديها تنتهي). إنها جدلية الما قبل والما بعد.

ثم تعود نفس الشاعر إلى الالتئام والتوحد في المعشوقة، فيعلن :

(ويا حبيبتي.... يا صديقة البحر
أنت دمي حتى آخر كلمة من دمي
فأشهدي أني وفيت :
في أول (نحن) سألتِني
أن أكْتبُــكَ
أن أكْتبُــنَي
أن أكْتبُــنا ... وها إني كتبتُ)

يقوم الديوان كلّه على سرد علاقة الشاعر بمحبوبته (صديقة البحر) بكل تفاصيلها القائمة على التواؤم والانسجام إلى الحدّ الذي غابت عن الديوان لغة السخط والبكاء، بما يكشف عن مشاعر مرهفة وواثقة لا تعاني أزمات في العلاقة مع الآخر.

إنّ من يقرأ (صديقة البحر) يخال نفسه في حديقة ملأى بكل ما في الطبيعة من ورد وأزهار، ورياحين وزنابق، حديقة قام على تنسيقها فنان مبدع، قسمها إلى حقول، فزاوج بين الورد والزهر، وجانس بين الريحان والزنبق، فمزج الألوان وراعى تناسقها، ولم ينسَ المياه فأجراها في جداول، وأسالها رقراقة فوق الصخور.

هذا هو حال (صديقة البحر) مهرجان من الصور الراقصة، واللوحات الزاهية، والسيمفونيات الحالمة، كل ذلك عبر تفجير اللغة، وبعثها نابضة بالحياة متجددة باقتحام معاقلها الحصينة، لِتَجَاوزِ المألوفِ، ومفاجأةِ المرجعية السائدة، دونما إخلال بإيقاعها وحركتها وإشعاعها، غير أنه تجديد يستفزّ مكامن التقليدية التي تنفر من القطيعة مع المعيارية الصارمة.

(صديقة البحر) حكاية حبّ صاغها الشاعر هنري زغيب نثر حبّ كما قال في مفتتحها، وأراها شعرًا منثورًا، فإن لم يكن الشعر هذه الاحتفالية اللغوية والتعبيرية والغنائية،فما عساه أن يكون ؟! قدّم الشاعر للديوان بقوله:" مقطوعات نَثرية، بعضُها بَثٌّ وجدانيٌّ، وبعضُها الآخر حواريّ، في حالةِ حبٍ افتراضية ترمي إلى أَن النثر أَيضًا يمكن أَن يوصل البثّ العاطفي (بجماليةٍ ليست أَقلّ) من بثّ الشعر،وفي الكتاب حواراتٌ بين

الشاعر وتلك المرأة الافتراضية تجعلُ البوحَ أَجمل حين هو في صوتَين، كي يكون الحوارُ مدخلًا إلى فهمٍ أعمق للصورة".وهذا إثباتٌ من الشاعر أَنّ للنثر قُدرةً لا تقلّ عن قُدرة الشعر في متانة النصّ العاطفي.

يسعى الشاعر منذ البدء إلى اعتلاء صهوة اللغة، وتطويعها أداةً للتعبير والتفكير والتأمل والغناء والحلم، فلا عجب أن ولدت (صديقة البحر) من رحم هذه الجدلية، أعني جدلية العلاقة بين الشاعر واللغة.لهذا يزخر النصّ بالحيوية والحركة والسلاسة والتدفق، ويطالعنا بوجه بشوشٍ محبٍ للحياة وللجمال، مفعمٍ بالأمل والتفاؤل ببساطة اللغة وقرب المعنى من المتلقي.

كتب النصّ كلّه وحدةً واحدة، حيث لا عنوانَ إلا(صديقة البحر)، فليس ثمة عناوين داخلية تقطع لحظة التدفق الشعوري، وكأنه لا يريد للقارئ أن يقف تلك الوقفات التي يقفها عند قراءته الدواوين التي تستقلّ فيها كل قصيدة بنفسها بعنوان خاصّ بها، وحرصًا منه على تواصل أجزاء النصّ، فإنه – تحقيقًا لرغبة صديقة البحر– يبدأ كل (قطعة) بالكلمة التي انتهت عندها (القطعة) السابقة [٨]،من ذلك قوله :

(هي التي جاء دورة هذه الحياة
ليولد من جديد
و... يحياها
ثم يقول في مطلع القطعة التالية :
يحياها...
بكل أعصابه وأعماقه
يحياها
بقدر ما أوتي من طاقة
على اقتبال نعمة الحب)

وهكذا في كل صفحات الديوان السابقة واللاحقة.

لغة الديوان:

يتجاذب الديوان خطابان ؛ خطاب سرديّ يأخذ نسق الحكاية، لكنه ليس مجرد سرد حكاية رجل وامرأة، بل هو سرد تجربة شعورية في أصلها، ويأتي بهذا الخطاب في نبرة تقريرية يحكى بها علاقتة بصديقة البحر.

ويعول الشاعر في هذا الخطاب على لغة الصوفيين، إذ كثرت المفردات المستمدة من معجمهم؛ انظر إلى قوله :

(يتحدانِ في جسد واحد
لا بقاءَ فيه، بل جسرًا لا بدّ منه للعبور
ولا بدّ من عبوره لبلوغ الروح
فالجسدُ الوسيلة... والوصولُ الروح
والجسدُ إلى الآن... والروحُ إلى كلّ آن)

ويشير هذا التناصّ الذي يقيمه الشاعر مع اللغة الصوفية إلى بعض مرجعياته التي تشكلت على أساسها لغته ورؤاه الجمالية، إلى الحدّ الذي تجلت في بعض مفاصل النصّ خصوصية صوفية تقوم على حلول العالم الأكبر (المرأة) في العالم الأصغر (الرجل)؛ حلولًا صوفيًا، انظر إلى قوله :

(أيتها الشمسُ الناشبةُ
وأنا لظلُ المائلُ يستقي ويحمد
أيها النبعُ...
وأنا القطرةُ العائدةُ من دورةِ السحابِ
أيتها البحرُ
وأنا النهرُ اللهيفُ إلى الالتحامِ فالذوبان
أيتها القصيدة
وأنا الكلماتُ تسعدُ بالتشكلِ)

وخطاب آخر أتى به في شكل غنائية قوامها ابتهالات وضراعات تكسر رتابة السرد، يتوجه بها كلُ واحد منهما إلى الله، ليحفظ الثاني ويبقيه متوحدًا في الآخر، في صورة أقرب ما تكون إلى أدعية المتصوفة، استمع إلى قوله على لسان (صديقة البحر) :

(يا ربّ
أناديك بجميع صوتي
وبآخر قطرة حبٍ في عروقي
أحفظ حبيبي
بالسلامة احفظُه وبريان السنين).

لقد أراد الشاعر لهذا الديون أن يكون تراتيلَ أو تسبيحاتٍ في محرابِ الحبِ والعشقِ، ما جعله صورة من صور العشق الصوفي، المشبع بألفاظهم وصورهم وإيحاءتهم بما لون النصّ وفتحه على عوالمهم وفضاءاتهم، فلا عجب أن تتجلى في نصّه – وهو العاشق– الخصوصية الصوفية (فالعشق) عندهم أعلى درجات الحبّ، حتى أنهم جعلوه شرطًا أساسًا للمعرفة، وبهذا صيروا المعرفة عشقًا، أو نتاجَ عشق وهيام، وفي هذا يقول جلال الدين الرومي:

العشقُ حياةٌ خالدةٌ

لا أخلى اللهُ الحياةَ من العشقِ

و في الاتجاه نفسه، سئل الحلاج عن مذهبه فأجاب:هو العشق.(٩)

الحقول الدلالية في الديوان :

يتكوّن "الحقل الدلالي من مجموعة من المعاني أو الكلمات المتقاربة التي تتميّز بوجود عناصرَ أو ملامحَ دلاليةٍ مشتركةٍ، وبذلك تكتسب الكلمة معناها في علاقاتها بالكلمات الأخرى، لأنَّ الكلمة لا معنى لها بمفردها، بل إنَّ معناها يتحدّد ببحثها مع أقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة واحدة ".(١٠)

وتشير الحقول الدلالية المهيمنة على النصّ إلى مثول حقل الماء، والنبات، والنور،والظلام، والنار، واللون، والصوت، والزمن، والنوم،والجسد، بكثافة. وذلك يتضح فيما يلي :

حقل الماء: البحر، الموج، الشاطئ، الجَزْر، النهر، المطر، الغيوم، النبع، السحاب، الثلج، الندى، البَرَد،سواقٍ،شرب، ارتشاف، ذوق، عذوبة.

حقل النبات: الشجر، الغصن، الثمرة.

حقل النور: الشروق، الصحو، الشعاع، القمر، السنى، التوهج، الألق، الومض، القناديل، الشموع.

حقل الظلام : الليل، المساء، العتمة، الظلال، دغشة.

حقل النار: بركان، جمر، حريق، لهب، اشتعال، توهج، دفء، حرارة، مجامر.

حقل اللون : بياض، خضرة، زرقة، حمرة، وردي.

حقل الصوت : الهدير، الصراخ، الجهر، الضجيج، السكوت، الصمت، الأنين، الهمس، البوح، السكينة، الهدوء، السمع.

حقل الزمن: الدهر، السنة، الشهر، تشرين، نيسان، اليوم، الفجر، الصباح، النهار، الظهر، الساعة، الدقيقة، الثواني.

حقل النوم: النعاس، الإغفاء، الحلم، الصحو، اليقظة.

حقل الجسد: الرأس، الوجه، العينان، الجفنان، الشفتان، الأذنان، الذقن، الصدر، اليدان، القدمان، القلب، الدم، العروق، الشرايين.

وتشكّل مفردات هذه الحقول بعدين متوازيين، البعد الأول بعد حركي يتولد عن حياة النهار بكل ما فيها من صخب وضجيج، والبعد الثاني بعد سكوني تولده حياة الليل، ويأتي نتيجة حتمية للبعد الأول حيث النهار يؤذن بالرحيل فتبدأ خيوط الظلام تتسلل إلى الكون حتى يسدل الليل أستاره، ويحكم قبضته على كل شيء،وتبدأ الكائنات عندها بالخلود إلى الراحة والدخول في عمق السكون، تسكت المدينة وتظلم فيأخذها النعاس إلى رحابه ثم تنام.

أمّا الحقول الدلالية ذات الصلة بالمعاني المجردة، كالمقدس، والوعي، والحبّ، فحضورها لا يقل عن حضور حقل الطبيعة، ولقد حصرنا مفردات هذا الحقل فيما يلي:

حقل المقدس : الإله،الملائكة، الصلاة، الإيمان، الركوع، العبادة، الخشوع، الرحمة، التوبة، الشفاعة، الطواف، الطاعة، الأدعية، الفردوس، الانصياع، الندامة، النساك، الشك، اليقين، الغفران.

حقل الوعي : التفكير، الذاكرة، الغيبوبة، الدوار، الذهول، الغفلة، الانصعاق، الانسحار، الهذيان، الانخطاف، الجنون.

حقل الحب : العشق، الوله، الهيام، الشوق، اللهفة، الانتشاء، الاشتهاء، الرجفة، النبضة، الرعدة، الرعشة، الشهقة.

تتوزع كلمات هذا الحقل في النصّ حتى تبدو أساس قوته وأصل ترابط أجزائه وتصاعد أنفاسه، للحدّ الذي ما كان له أن يبلغ هذا التواصل الحميمي دون وجودها. هذه الكلمات تجعلنا نتساءل ونحن تحت وطأة الدهشة : ما الذي يشعل قصيدة الحب ويبعث الارتعاشات في مفاصلها ؟ ! أهي اللغة، أم لحظة تدفق المشاعر والأحاسيس ؟ لا ريبَ أنها لحظة التدفق الشعوري التي تنبثق من تلاقح اللغة والإحساس، تلك اللحظة التي تحمل المبدع على التحليق في سماوات منفتحة على فضاءات حبلى بكل ما هو جميل، فتجعل النصّ نصوصًا.

ثنائيات الديوان :

تحتل الثنائيات منزلة مهمة في نصوص الشعر الحديث ؛ بما هي عامل مهم في فهمها، إذ تتأسس عليها كثير من رؤى صاحبها، ويعتمد ديوان صديقة البحر على الثنائية، ثنائية العاشق والمعشوقة التي أنبثقت عنها كثير من الثنائيات المتقابلة والمتضادة في مستوى الواقع وفي مستوى الخيال، ومنها على سبيل المثال :

١- ثنائية الخبر والإنشاء :

زاوج في النصّ بين أسلوبي الخبر والإنشاء،فلئن كان النصّ محاطًا بالإنشاء مبتدأً ومنتهى، فإنه افتتحه بالخبر في قوله :

(أتهيأ لاستقبالك بي
لا يليقُ أن تدخلي سمائي
وفي بيتي بقايا بخور ومجامر).

وأغلقه بالإنشاء في قوله :

(يا ربّ
أناديك بجميع صوتي
وبآخر قطرة حبٍ في عروقي
أحفظ حبيبي
بالسلامة احفظْه وبريان السنين)

وقد تعددت أساليب الإنشاء ؛ فكانت نداءً وأمرًا ونهيًا وتمنيًا ودعاءَ، عبرت عمّا في نفس الشاعر من أحاسيس.

٢- ثنائية الماضي والحاضر :

وهذا الجانب جلي في النصّ، حيث يتعاقب زمنان، عبر عنهما بـ(قبل وبعد)، و(جاء ويحيا)، وذلك في قوله :(قبلها كنتُ أعيشُ
مذ هي صرتُ أحيا). فقبل وبعد ليسا بعدين زمنين، بل نمطين في الوجود منغرسين في الذات الشاعرة.

وقوله :(هي التي جاء دورة هذه الحياة
ليولد من جديد و... يحياها)

٣- ثنائيات التضاد :

وسأقف عندها ليس في مستوى المفردات بل في مستوى التركيب، ذلك الذي أضفى على النصّ بعدًا فنيًا عميقًا؛ بخلق معادلات موضوعية وشعورية لما استقرّ في وعي الشاعر ووجدانه من أحاسيس متناقضة قبل وبعد (صديقة البحر)، وبما ثبت في يقينه من رؤىً كونية ووجدانية متضادة، تأمل قوله :

(ذاكرته القديمة – وجهها الجديد)، (هاربة من كل الأحلام– عاشقة كل الأحلام)،(تحجر على البوح – تضوع منها حميم البوح)، (آسنا في محطة الكلام – يركض في الكلام)، (صباحاتنا المفتحة بهمسه – لياليا التي يغلفها همسه)، (الماضي المجرّح بانتظارها – الحاضر المضمّخ بوجودها)، (كانت هاربة من كل الأحلام – باتت عاشقة كل الأحلام)،(يعيشها بين الثانية وشهقة الثانية – انتظرها بين الصحراء والصحراء)،(أنا حدودي الكلمة –وأنت الأبجدية لا حدود لها)،(عتم ما كان–نور ما سيكون)،(صحراء التشرد – أمان الإقامة)،(حرارة التوتر– عذوبة الهدوء)،(من جمر الأعصاب المشدودة– إلى زنبق الإيقاع المتوازن).

لقد أكسبت هذه الثنائيات الألفاظ طاقة تعبيرية كبيرة، بالمراوحة بين الضديات، بما أضفى على المعنى عمقًا، وله تثبيتًا بالوقوف على المعنى الماثل في الضد.

كما أكد الجدل الدائر بين الثنائيات المتضادة داخل جسد النصّ حضور الحياة ومثولها بكثافة في الإنسان وفي الكائنات وفي الكون قاطبة، وقد سرت هذه الحياة في أوصال الشاعر عبر(صديقة البحر) التي جاءت حبلى بكل محمولات الحياة من مفردات جميلة، فعملت على إشاعتها أينما حلت، وكان كيان الشاعر موطنًا لها.

خصائص الأسلوب :

تنطلق دراسة الأسلوب دراسة موضوعية من اعتبار النص بنية متكاملة، تعنى به في ذاته بحثا عن الشعرية؛ بدراسة كل ملمح من الملامح اللغوية في النص.

تتوزع جسد النص جملة من الأسماء، والأفعال، والضمائر، وحروف الجر، وتفصيل ذلك فيما يلي :

الجملة الاسمية :

–ومن الخصائص المميزة للنصّ استخدام الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر) وقد اتسمت بالتقريرية على الرغم من تنوع مظاهرها، وذلك نحو :

أنتِ الإشراق – أنتِ الأبجدية – أنتِ الشمس– أنا مبهور– أنا الشعاع – أنا الصحوة.
تشكلت البنية التركيبية لهذه الجمل من مبتدأ وخبر، ونلحظ أنها تشترك جميعا في وجود المبتدأ، وهو ضمير الرفع المنفصل للمخاطبة(أنتِ) وللمتكلم (أنا).
يعمد الشاعر في مواضع كثيرة على تقديم الخبر شبه الجملة من الجار والمجرور، ومن حيث التقديم والتأخير لا توجد كلمة هي أولى بالتقديم من الأخرى، هذا من حيث نفسها، لكن من حيث التركيب لا شك أن بعضها أولى بالتقديم من بعض؛ فالمبتدأ أولى بالتقديم من الخبر بحسب رتبته، لكن يجوز تقديم الخبر على المبتدأ وعلى الفعل الناسخ بشروط مبسوطة في كتب النحو. ومن مواضع التقديم قوله:
على وجهيهما فرحُ اللقيا – في عيونهما حرمةُ نوم غاب. وهنا يجوز تقديمُ الخبر على المبتدأ ؛لأن المبتدأ نكرة مخصصة بالإضافة (أي مضاف أو موصوف). (١١)
كذلك قدّم خبر كان عليها؛ كقوله:
بريئةَ اللهفةِ كانت – عميقَ الحدسِ كان. ويجوز أن يتقدم الخبر على الفعل الناسخ نحو: واقفاً بالباب أضحى السائلُ. (١٢) ومن دواعي التقديم ؛ التشويق إلى المتأخر والاهتمام به.
ومن عناصر الجملة الاسمية الضمائر التي تعددت صور استخدامها ؛ ومن ذلك :
–وصل المصدر(حُبّ) بالضمير المتصل(كاف الخطاب)، ثم أكده بضمير النصب المنفصل(إياي)في قوله:(حبُّكِ إياي)(١٣).
فلمّا كان الحبُّ منها له، حرص على تأكيد ذلك بضمير النصب المنفصل،لكنّ حبَّه لها أتى به مركبًا على هذا النحو:(المصدر :حُبّ + ياء المتكلم + كاف المخاطبة = حُبِّكِ)،فقد وصل كاف الخطاب بالمصدر؛ وذلك ليقينه من حبه وعمقه وشدته فلم يؤكده بـ (حبي إياكِ)، ولذا لم يحتج للفصل بين الحب والضمير فوصلهما.ومثله قوله:(لا يجملُ بي لقائيكِ).
– ويكشف النصّ عن براعة في استخدام الضمائر من خلال التلاعب الجمالي بها، لخلق بعد جديد للضمير،وذلك كقوله :(لم نعد أنا أنتِ، أنتِ أنا، صرنا أنانا)، فوصل ضمير الرفع المنفصل(أنا)بناء المتكلمين؛للدلالة على التوحد والانصهار، على نحو غير معهود في وصل الضمائر. (١٤)

– ورغبة منه في التوحد والالتحام بصديقة البحر نجده يعنى عناية كبيرة بالضمائر المتصلة، حتى وإن أفضى ذلك إلى خرق القاعدة ؛ ومن هذا وصل أداة الحصر (إلا) بالضمير المتصل الذي لا يستقل بنفسه، ولا يُبدأ به في النطق، ولا يقع بعد إلاَّ، كالكاف في (أكرمكَ)، والياء في (ابني)، والياء والهاء في (سَلِيهِ). وهو قوله:(لا صديقَ لها إلاهُ)، والقاعدة ترفض مثل هذا وتؤكد على وقوع الضمير المنفصل وليس المتصل بعد (إلّا)؛ نحو قوله تعالى:﴿ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾(سورة آل عمران /آية ١٨)، وقوله: ﴿ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ ﴾ (سورة الأنبياء / آية ٨٧)،وهناك من عدّه شذوذًا لا يجوز إلا في ضرورة الشعر، ومنه قول الشاعر:

أَعُوذُ بِرَبِّ الْعَرْشِ مِن فِئَةٍ بَغَتْ عَلَيَّ فَمَا لي عَوْضُ إِلاَّهُ نَاصِرُ

وقال آخر:

وَمَا عَلَيْنَا إِذَا مَاكُنْتِ جَارَتَنَا أَنْ لاَ يُجَاوِرَنَا إِلاَّكِ دَيَّارُ

وقد أجازه بلا ضرورة ابن الأنباري، ومن وافقه، وعلى هذا فلا شذوذ في البيتين.(١٥)

الجملة الفعلية :

١– الفعل المضارع :

يفتتح النص بالفعل المضارع الدال على الحال، والاستقبال،وذلك قوله :

– (تأتي من اشتياق الضوء للضوء) وهي بداية لها دلالاتها، فالإتيان مستمر في الحاضر ممتد إلى المستقبل، حيث الضوء في تواصل مع الضوء والتحام به لا يحده زمن، ولا تحصر تدفقه صيغة.

– يرصد حالات تماهي (صديقة البحر) في العشق معتمدًا على جملة من الأفعال المضارعة التي تتوالى دون أن يفصل بينها حرف عطف: يتجددُ – تشرقُ – تفتحُ – تحققُ – تباركُ – يوقفُ – يتحدان.

– وفي سياق الأمر والدعاء يعول كثيرًا على المضارع المسبوق بلام الأمر نحو : فلترتفعْ – وليضعْ – ولتّصاعدْ – ولتّساقطْ – وليتطهرْ.

٢– فعل الأمر :

تتتابع أفعال الأمر أو الدعاء قصيرة متسارعة الأنفاس متوالية، في موطن الضراعة والابتهال إلى الله بحفظ الحبيبة، وبقاء الحب نقيًا متوهجًا وذلك كقوله :

خذيني– اقتبليني– اجعليني– امنحني– اجعلني – طهرْ – جددْ – احفظْها.

ونلحظ أنه وظّف فعل الأمر ليحمله الدلالات المتسقة مع سياق النص، المتضمن تعلقه بالمحبوبة، والابتهال إلى الله بحفظها.

٣- تعدية الأفعال :

ومن خصائص النصّ قضية التعدي بالضمائر المتميزة بمخالفته النهج السائد، ولاسيما ولعه باستخدام الضمائر المتصلة كما سياتي:

- قوله :(اغفريني) [١٦]، فقد عدّى فعل الأمر بنفسه إلى ياء المتكلم، فالفعل غفر سواء أكان ماضيًا أم مضارعًا أم أمرًا، يتعدى في اللغة تارة بنفسه مثل:(غفرَ اللهُ ذنبَه)،ويتعدى تارة أخرى بحرف الجر(اللام)، نحو:(غفرَ اللهُ للمذنب)،وجاءت تعديته على هذا النحو في القرآن الكريم: ﴿ فَقُلْتُ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ إِنَّهُ كَانَ غَفَّاراً ﴾ (سورة نوح /آية ١٠)، وقوله: ﴿رَبِّ اغْفِرْ لِي وَلِوَالِدَيَّ ﴾ (سورة نوح /آية ٢٨). ولم أقف على تعدية الفعل(غفر) إلى الضمائر بلا واسطة حرف الجر(اللام).

وقد جعل الشاعر نفسه شيئًا يغفر مبالغة منه في الحرص على النقاء والخلوص من كل ما شابه قبل أن يلقى صديقة البحر؛ ليكون نقيًا صافيًا لها فقال:(اغفريني)، فوصل الفعل بياء المتكلم، ليقع عليها فعل الفاعل، وليكون غفرانها مباشرة بلا فصل بحرف الجرّ.

- وتقودنا قضية التعدي إلى قوله :(أكتُبُنِي، أكتُبُنَا) وفيه خروج عن المألوف في قواعد اللغة، حيث لا يُعدي المتكلم الفعل المضارع المبدوء بهمزة المضارعة إلى ضميره (ياء المتكلم – وناء المتكلمين)، وهنا جمع الشاعر بين ضمير الفاعل المستتر المقدر بـ (أنا) في(أكتبُ) وياء المتكلم في (أكْتُبُنِي) التي تعرب مفعولا به.

كذلك جمع بين ضمير الفاعل المستتر المقدر بـ (أنا) في (أكتبُ) وناء المتكلمين في(أكْتُبُنَا)، التي تعرب مفعولا به أيضًا، وذلك على نحو من التصرف اللغوي غير المألوف لإضفاء مزيد من الجمالية اللغوية عبر تكثيف المعنى بتغيير موقع الضمير.

المستوى الصرفي :

مما يلفت النظر في النصّ تعويل الشاعر على الصيغ المزيدة " ففي العربية الحديثة يكثر استعمال الصيغ المزيدة بدلًا من الثلاثية المجردة ؛وذلك اعتمادًا على مبدإ المطاوعة، وقد نتج عن ذلك انتشارها بدل الصيغ الثلاثية التي كانت أغلب في الاستعمال القديم؛ لأنّ الاستعمال الحديث يميل إلى الاعتماد على معاني حروف الزيادى لتأكيد قياسيتها ".[١٧]

وتظهر أهمية هذا المستوى في أن التركيب الصرفي والصيغة الصرفية للكلمة تؤديان دورًا مهمًا في بيان المعنى،فالصيغ والمباني الصرفية لها دلالات غير الدلالات المعجمية للكلمة؛ لأنها صور وقوالب للألفاظ، تتفاعل داخلها مجموعة من العناصر الصوتية والوظيفية لتشكل في النهاية دلالات معينة، تطرّد عليها جميع الألفاظ، والغرض من الزيادة المبالغة.

لقد التفتّ كل من الخليل وسيبويه إلى أثر زيادة المبنى في زيادة المعنى، كما التفتا إلى الغرض من الزيادة، وهو المبالغة والتوكيد، وقد عقد سيبويه لذلك بابًا في كتابه عنوانه:(ما جاء على مثال واحد حين تقاربت المعاني).[١٨]

أمثلة الصيغ الصرفية :

يعمد إلى استخدام الصيغ المزيدة فيولد منها أسماء وأفعال؛بهدف توسيع دائرة معناها بالتصرف في مبناها عن طريق الزيادة والتضعيف، وتوضيح ذلك فيما يلي:

– في قوله:(هي مقتنعة أكثر بهذا الحب القدري، وهو قانع أكثر بأن انصرافه إليها هو قدره الأجمل).

اشتقّ اسم الفاعل من الثلاثي المزيد بحرفين (اقتنع) على وزن (افْتَعَلَ)،فقال (هي مقتنعة) رغبة منه في التأكيد على اقتناعها، لكنه شتق اسم الفاعل من الثلاثي المجرد(قَنَعَ)،فقال (قانع)لأنه كان كذلك منذ البدء فلم يحتج إلى تأكيد قناعته باستخدام الصيغة المزيدة.

وأشار ابن جني إلى دلالة زيادة تاء الافتعال في الثلاثي المجرد بقوله "... ومثله باب فَعَلَ وافْتَعَلَ، نحو قَدَرَ واقْتَدَرَ، فاقْتَدَرَ أقوى معنى من قولهم : قَدَرَ... قال الله سبحانه ﴿ أَخْذَ عَزِيزٍ مُقْتَدِرٍ ﴾؛ فمُقْتَدِرٍ هنا أوفق من قادر ؛ من حيث كان الموضع لتفخيم الأمر وشدة الأخذ "[١٩]، و لعل هذا ما كان يرمي إليه الشاعر من قوله (هو قانع) و(هي مقتنعة).

_ في قوله (ولتّصاعد الأبصار ادّفاق تبرك ورجاء)، في لسان العرب :"دفَق الماءُ والدَّمْعُ يَدْفِق ويدْفُق دَفْقاً ودُفُوقاً، وانْدفَق وتدَفَّق واستَدْفَقَ: انْصبَّ... والانْدِفاقُ: الانْصِباب،والتدفُّق: التصبب..."[٢٠]

جاء بـ (ادّفاق) على غير قياس؛حيث لم ترد الزيادة بالألف والتاء في الفعل(دفق)، فحول الصيغة من (الانفعال) (اندفق اندفاقًا) إلى(الافتعال)(ادتفاق) بقلب تاء الافتعال دالا

وإدغام الدال في الدال فصارت (ادّفاق)،والأصل إنْ وقَعَتْ تاءُ الافتعالِ بعدَ الدالِ والزايِ والذالِ قُلِبَتْ دالاً نحوَ: ادَّانَ واذّكَرَ.(٢١).

ويبدو أن الشاعر آثر صيغة الافتعال الدالَّة على المبالغة، على الصيغة المجردة (فَعَلَ) وصيغة المطاوعة (انْفعَال).

– ومن الصيغ المزيدة التي استخدمها وتوزعت بكثرة في جسد النص، صيغة(افْتَعَلَ)التي يصاغ عليها الفعل الثلاثي المزيد بالألف والتاء، ومن ذلك قوله : اتّحدا،ليلتصقا،ليلتحما. وصيغة (تفعّلَ) التي يصاغ عليها الفعل الثلاثي المزيد بالتاء والتضعيف، ومن ذلك: تخطّر، تنسّك، تنشّق، يتعمّر. وصيغة (استفعلَ) التي يصاغ عليها الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف، ومنه : استحبس.

– من صيغ الرباعي المجرد (فَعْلَلَ) مثل: (يغلغل)، والرباعي المزيد بالتاء مثل: (تَفَعْلَلَ) نحو: تصومع –تشعشع– يتخرسن.

ونلحظ أن الشاعر يؤثر الصيغ المزيدة على المجردة رغبة منه في توكيد المعاني والمبالغة في وصفها، وفي هذا يقول ابن جني في (باب في قوة اللفظ لقوة المعنى) "فمعنى خَشُنَ دون معنى اخْشَوْشَنَ؛ لما فيه من تكرير العين وزيادة الواو،...وكذلك قولهم : أعشب المكان، فإذا أرادوا كثرة العشب فيه قالوا : اعْشَوْشَبَ"(٢٢) فحسب ابن جني ؛كل زيادة في المبنى هي زيادة في المعنى، وقد أضاف تكرير العين وزيادة الواو في اخْشَوْشَنَ قوة في المعنى، وأفادت الزيادة في اعْشَوْشَبَ الكثرة والمبالغة

– أمّا صيغة (تفاعَلَ، يتفاعَلُ) التي من دلالاتها المصاحبة والمشاركة فقد أكثر من استخدامها علامة على التوحد والانصهار بصديقة البحر، وبالتالي فإن الأفعال وردودها تصدر منهما معًا، ومن أمثلة ذلك : تلاقماه، تذاوبا، يتناثران، يتذاوبان، يتذاوقان.وهذا البناء من من الأبنية التي أشار إليها سيبويه بقوله :" وأمّا تفاعلتُ فلا يكون إلا وأنتَ تريدُ فِعْلَ اثنين فصاعدًا".(٢٣)

– صور الاشتقاق :

يكشف النصّ عن ولعه بالاشتقاق ومن ذلك :

– قوله:(سمعها البحر... انهدر على قدميها)، أتى بـ (انْهَدَرَ)على وزن (انْفَعَلَ) وليس في الفعل معنى المطاوعة؛ لأن المطاوعة قبول الأثر، وذلك فيما يظهر للعين؛ نحو كسرته فانكسر، وأزعجته فانزعج (٢٤)، ولا يستقيم معنى المطاوعة في(هدرتْ البحر فانهدر، أو أهدرتْ البحر فانهدر)، وقد يكون غرضه من قوله (انهدر) : سمعها البحر

فأقبل منهدرًا على قدميها، إمعاناً في بيان الصلة الشديدة التي تربطها بالبحر فهي صديقته،فلا عجب أن ينهدرَ عند قدميها.

– يميل إلى اشتقاق الفعلين الماضي والمضارع من أسماء الأعيان لتكثيف المعاني والصفات كقوله :

يتموسقُ – يتبيدرُ – نأتزرُ – تسنبّلَ – تصومعَ – تزنبقتْ.

– يشتق من الأصل الثلاثي كل إمكانيات الصيغة :

فمن المادة (قَ بِ لَ) اشتق (قابلًا، ومقبّلًا، ومتقبلًا، ومقابلًا، ومقتبلًا، ومستقبلًا) وذلك من الأفعال(قَبِلَ، وقبّلَ، وتقبّلَ، وقابلَ، واقتبلَ، واستقبلَ).

– واشتق من المادة (وَ حَ دَ) اسم الفاعل:(عمره الواحِد)، واسم التفضيل :(طريقة الأوْحَد)، واسم المفعول من الثلاثي المضعف العين: (عمره الموَحّد)، وصيغة المبالغة : (فرحه الوحِيْد).

– ويُعنى الشاعر بتوسيع الفضاءات الدلالية للألفاظ لإكسابها طاقات تعبيرية زائدة، حتى وإن كان ذلك عبر الانحراف الشديد بالدلالة الأصلية عن مسارها إلى مسار آخر يلائم غرض الشاعر،وهو في العموم أمر مشروع، ومثال ذلك قوله:(كي تعينه على البواح). البَوْحُ في اللغة هو: إظهار السّر وإعلان كل ما يُكتم، لكن دون جهرٍ به، أمّا البواح فهو إظهار خاصّ بالمعصية، ويكون بمنزلة الجهر بها [٢٥]، ومن هنا يأتي استخدامه للبواح بدلًا من البوح رغبة منه في الجهر بحبه وإعلانه، ربما لأنه يرى أن دلالة البوح لا تتسع لذلك، أو لأن البوح مناسب للمرأة، والبواح مناسب للرجل. وكأنه بهذا يبرز الفعل التواصلي الذي يفرضه منطق البوح، كما في قول الحلاج [٢٦]:

الحبُّ مادام مكتومًا على خطر وغايةُ الأمن أن تدنو من الحذرِ

وأطيبُ الحبِّ ما تمّ الحديثُ به كالنار لا تأتِ نفعًا وهي في الجمرِ

التكرار :

تعد تقنية(التكرار) من التقنيات البارزة التي دخلت مضمار القصيدة منذ القدم وحتى اليوم؛ " بوصفها علامة فنية تكشف عن كثير من الجوانب النفسية والدلالية التي تنطوي عليها الشخصية المبدعة في تشكيل رؤيتها، ووصف الحالة الشعورية التي تتملكه لحظة المخاض الشعري...)[٢٧].

وأضحى التكرار أحد الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره، وفي هذا السياق يقول " السكاكى:" إن التوفيقَ بين حكم الإلْف وبين حكم التكرار، أحوجُ

شيء على التأمل فليفعل لأن الإلْف مع الشيء لا يتحصل إلا بتكرره على النفس، ولو كان التكرار يورث الكراهة لكان المألوف أكره شيء على النفس، وامتنع إذ ذاك نزعها من مألوف، والوجدان يكذب ذلك "[٢٨]. وقد أشار الدارسون القدماء و المحدثون إلى أهمية تكرار الكلمات ودورها في توكيد المعنى الذي يهدف إليه الشاعر، أو التنبيه عليه، أو زيادة في التنبيه عليه.[٢٩]

فتكرار الكلمة يكشف عن إلحاح ورغبة في توصيل الفكرة، واهتمام في التعبير عن المشاعر والانفعالات بطريقة فنية خاصة تكسب اللغة كثافة شعرية، ويسهم التكرار في بلورة المستويين الصوتي والدلالي وتكثيفهما.

وللشاعر ولع كبير بالتكرار وذلك في مستوى الأفعال والضمائر والحروف، على نحو يكشف عن رغبة شديدة في إضفاء مزيد من التكثيف الدلالي، وليس بخافٍ أن تكرار الحروف أقل أنماط التكرار قيمة فنية، وذلك لقلة ما تحمله الحروف من قيمة معنوية وشعورية، ولهذا فإن الشاعر لا يكرر من الحروف إلا حروف الجر التي لها دلالات خاصة، فيدخلها على الضمائر والأسماء، وذلك كقوله:

(منه إليه.... إليها، به فيه..... إليها، عنه معه..... إليها).

أمّا تكرار حروف الجر مع الأسماء فإنه يعتمد على ما تحمله الأسماء نفسها من شحنات دلالية يؤدي تكرارها إلى زيادة المعاني والصور وتعميقهما، كقوله :

(من حرارة التوتر إلى عذوبة الهدوء
من ألم النزق إلى هناء التلقي السعيد
من جمر الأعصاب المشدودة إلى زنبق الإيقاع المتوازن.
من زقاق الجبين المقطب إلى إشراقة البسمة الوسيعة.
من تيهان النظرة المضطربة إلى استقرارها في حضن الأمان).

– وأمّا تكرار الضمائر والأسماء والأفعال فيبدو في تكرار الضمير المنفصل في قوله :

(أنتِ أنتِ أنتِ ولتنتهِ الدنيا).

وتكرار لا النافية مع الاسم في قوله :

(ولا مرة كنت واثقاً مني
ولا مرة عرفت ما أعرفه معك
ولا مرة تنفست روحي كما أتنفس منك
ولا مرة عشت ما أنتظره كما أعيشه معك).

لقد جاءت كل هذه المكررات وثيقة الصلة بالمعنى العام للنصّ مما جعل وجودها مبـــررًا بصورة تظهر مهارة في التكثيف الدلالي والابتكار.

الصور :

تشمل الصورة الشعرية مجموعة من الكنايات والاستعارات والتشبيهات، ولم أشرح هـــذه الصور حسب اللفظة ذاتها حتى أتجنب التقسيمات البلاغية المعتـــادة، لأن الهـــدف مـــن إيرادها ليس التفصيل، وإنما ضرب الأمثلة على وجودها، وعلى الرغم من أن الاستعارة هي السائدة بدءا من عنوان الديوان،فقد كوّن الشاعر بها أبعادًا جمالية،تشدّ القارئ و تثير فيه دوافع القراءة ؛ فالصور بما هي نوع من أنواع الانزياح جاءت في (صديقة البحـــر) بمستويات تشكيلية متعددة، فهناك صور واقعية حسية ذات دلالات حركية مثل قوله :

(قرأ سكوتها، يسمع جمالها، ينصت إلى عينيها)،وقد جرّد الأفعال (يقرأ، يسمع، ينصت) من دلالاتها الأصلية إلى دلالات جديدة يقتضيها النصّ، فالقراءة ليست القراءة المعروفـــة عبر نصّ مكتوب، ولكنها شيء من التأمل ومحاولة الفهم باســـتنطاق الـــسكوت، وكـــذا الجمال فهو لا يُسمع لأنه ليس صوتاً بل صورة تُرى وتُحسّ وتُكتشف، أمّا العينان فلـــيس من لوازمهما الكلام الذي يستوجب الإنصات، ولكنهما تتكلمان لغـــة أخـــرى تُـــرى ولا تُسمع، وهذه اللغة تتطلب الإنصات القائم على التركيز والتأمل فـــي العينـــين لفهـــم مـــا تقولانه.

وهناك صور تعبيرية خرجت عن دلالتها الحسية الواقعية إلى دلالات أخرى أثرت النصّ وأضفت عليه مسحة من الجمال والتميز ؛ فالسنابل ليـــست هـــي الـــسنابل المعروفـــة، لكنها:(شعرها المرخى على كتفيها سنابلَ ضوء)، والشموع لا تـــذوب بفعـــل الحـــرارة بل(تذوب احتفاء بحرارة اللقاء)، والضياء الذي يأتي في الليل عبر مـــصادر معلومـــة، يأتي في(صديقة البحر) عبر وجه المحبوبة ؛(وجهك يضيء عتمة الليل).

هنالك أيضاً نوع من الصور الرمزية التجريدية مثل : (الدروب الطويلة كجدال عقيم) و(مخمل الهمس العاشق) و (يقظة الحلم) و (لهفة الزمان) و (اليأس المقنّع).

إنّ الحمولة الدلالية التي يخلعها على الألفاظ بكل هذا الكم من التكثيف تكشف عن ولع الشاعر بالاستعارات المبتكرة والإبداعية التي تبدو في (التقبيل بالعين، والعنـــاق بالقلـــب، والضم بالروح، والتمتمة بالجفنين).

قد يرى غير المتعمق في اللغة الخبير بأسرارها العارف مواطن جمالهـــا فـــي هـــذه الأمثلة خروجًا على نظام اللغة وانتهاكا لحرماتها، فكيف يكون التقبيل بـــالعينين ولـــيس

بالشفتين ؟ وكيف يكون العناق بالقلب، والضم بالروح، والتنهد بالعينين، ولكل حالة أعضاؤها الخاصة بها ؟

إننا لو تأملنا فعل العين في مواقف حميمة وما تقوم به من نظر خاص لاعتبرنا فعلها أكثر من تقبيل، أمّا فعل العناق فليس من أدواته القلب أو الروح، ولكن في حالات التماهي في العشق يقوم القلب وكذا الروح بفعل العناق، وكثيرًا ما تكلم الصوفيون عن عناق الأرواح وتلاقيها.

إنّ هذه الاستعارات تخالف الاستعارات الوضعية تلك التي تعبر عن النسق التصوري العادي لثقافتنا الذي تعكسه لغتنا اليومية، وما ذاك إلا لأنها استعارات خيالية أو إبداعية تقع خارج نسقنا التصوري المتواضع عليه، وتقوم بإضفاء معنى وبعد جديدين على نشاطنا اللغوي (٣٠).

ولعلي لا أتجاوز إذا قلت إن انتهاك المألوف والقفز فوق حواجز المعتاد اللغوي هما اللذان يشعلان الشرارة الشعرية ويجعلان المتلقي يحلق في فضاءات متجددة.

وتأتي كل من الكناية والتشخيص بكثرة تكمل دائرة الإبداع التي لا تستقيم إلا بوجود هذه الفنية الدقيقة و(الحرفية) البالغة اللتين أفسحتا المجال أمام توليد الصور وتكثيفها، إذ تحررت العلاقة التي تنتظم الكلمات وتحكمها في تشكيل الصور من ارتباطها بتسمية الأشياء بأسمائها مباشرة، إلى علاقة أخرى تقوم على ذكر شيء وإرادة شيء آخر كما في الكناية، أو ارتباط صفة بموصوفها إلى علاقة أخرى تقوم على إسناد صفاتٍ وخصائصَ بشريةٍ إلى أشياءَ ومعانٍ كما في التشخيص. وفي هذا السياق يمكن العثور على أمثلة كثيرة تكشف عن افتتان بانتقاء الكلمات التي تلعب دورًا كبيرًا في تكثيف المشهد وصولًا إلى إخراج النصّ كما يريد له الشاعر أن يكون، وهذه الصور من الكثرة والطرافة بحيث يضيق عن استيعابها حيز هذه الدراسة.

<u>صور الانزياح اللغوي :</u>

الانزياح هو خروج عن اللغة النمطية (المعيارية)، إذ تكتسي طابع الشاعرية بالانزياحات التركيبة والدلالية، فهي هدم اللغة، وإعادة تشكيلها من جديد لتبرز بمختلف الصور الإيحائية والمجازية لتحقق التفرد و الخصوصية، فتخرج الألفاظ عن دلالاتها المعجمية لتتجلى فيها صور الإيحاء.

وقد استخدم " الباحثون كلمة (انزياح) عوضًا عن كلمة (انحراف) ؛ تفاديًا للايحاء الاخلاقي المقصود والمستثمر في كلمة (انحراف)، وهناك من يطلق على الانزياح (درجة الصفر النصي) وهي افتراضية وليس لها وجود فعلي في الغالب "[٣١].

لذا فان شعرية اللغة تقتضي كما أسلفنا سابقًا "خروجها السافر على العرف النثري المعتاد وكسر قواعد الاداء المألوف ؛ لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عمّا لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية "(٣٢).

ويكثر في النص خرقه لقواعد اللغة، ومن هذه المواطن :

– قوله (يا الواعدني بربيع يطلع من صخور خريفي) حيث أدخل ياء النداء على المعرف بأل في (يا الواعدني)، وقد أجاز ذلك الكوفيون، ومنعه البصريون وهو الأكثر (٣٣) ؛ وذلك لأنّ الألف واللام تفيدان التعريف وياء النداء تفيد التعريف ولا يجتمع تعريفان في كلمة واحدة، وحق المعرف بأل أن ينادي بيأيها.

– قوله (تتفتق الرعشة من شفتيها لؤلؤة لؤلؤة)، جاءت (لؤلؤة) حالًا، وهذا غير جائز لأنها اسم جامد، وشرط الحال أن تكون مشتقة لا جامدة، ولكن يجوز مجيئها جامدة عندما يمكن تأويلها بالمشتق؛ وذلك نحو قولهم : جاء محمدٌ أسدًا، أي شجاعًا) [٣٤].

– وأقل مما سبق– أي خرق قواعد اللغة– الفصل بين الضمائر وما اتصل بها على نحو غير مألوف، للفت النظر والتركيز على الضمير بوضعه بين قوسين، وذلك كما في قوله:

ترك عند باب (ها)، وحنان (ها) وحين التقت (هـ)، وينادي كلـ (أنا) هـ.

لقد بَدَت ظاهرة الانزياح في الديوان بأنواعها جليّة واضحة ؛ بما تركته من أثر في تشكيل لغته الشعريّة، وتعميق محتواها الدلالي وامتيازها الشّعري.

خاتمة الدراسة:

بعد هذا الطرح لجماليات اللغة الشعرية في الديوان، نستخلص النتائج الآتية:

- اعتمد الشاعر على جملة من الأفعال المضارعة التي تتوالى دون أن يفصل بينها حرف عطف، أمّا فعل الأمر فوظفه في موطن الضراعة والابتهال إلى الله بحفظ الحبيبة، وبقاء الحب نقيًا متوهجًا.
- تعددت أساليب الإنشاء في الديوان ؛ فكانت نداءً وأمرًا ونهيًا وتمنيًا ودعاءَ، عبرت عمّا في نفس الشاعر من أحاسيس.
- تعددت الثنائيات ؛ كثنائية الخبر والإنشاء، وثنائية الماضي والحاضر، وثنائية التضاد، وقد أكسبت هذه الثنائيات الألفاظ طاقة تعبيرية كبيرة، بما أضفى على المعنى عمقًا وله تثبيتًا.
- يؤثر الشاعر الصيغ الصرفية المزيدة على الصيغ المجردة ؛ لتوكيد المعاني والمبالغة في الوصف.
- كشف النصّ عن براعة في استخدام الضمائر المنفصلة بالتلاعب الجمالي باللغة.
- بروز ظواهر أسلوبية كالتكرار والتناص وتنوع الحقول الدلالية،التي اعتنى بها الشاعر عناية بالغة، وسعى بها لخلق الفرادة، بما ساعد على تماسك البنية الكلية للديوان ومنحها مسحة جمالية فائقة.
- تمثلت لغته الشعرية في شتى صور الانزياح، بخروج عن اللغة النمطية (المعيارية)، فاكتسى طابع الشاعرية بالانزياحات التركيبة والدلالية، التي انتهكت القواعد النحوية والصرفية والتركيبية المتعارف عليها.

الهوامش :

*صدرت طبعته الثانية في ٢٠٠٥ عن ديناميك غرافيك في ١٧٦ صفحة.

١- ناظم- حسن، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤، ص ١٠

٢- انظر كوهن – جون، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب،١٩٨٦،ص٢٨.

٣- الزبيدي – مرشد، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص ١٠٠.

٤- حمداوي – جميل : لماذا النص الموازي؟ مجلة دروب الألكترونية، ٣ أغسطس ٢٠٠٦

٥- محمد عويس: العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٨، ص٢٥.

٦- صمود – حمادي، من تجليات الخطاب، ط١، مكتبة المتنبي، الدمام – المملكة العربية السعودية، ٢٠١٢، ص ٣٧٠.

٧- ومن هذه الدواوين على سبيل المثال:

هي والبحر لإسماعيل عقاب، **للبحر صوت آخر** للهواري غزالي، **أنا والبحر وتر الحرف** لهدى المهتدي، **تهويدة لنجمة البحر** لعلي عبد الله خليفة،**إلى أين يسافر البحر** لعمر النص، **قميص يُغرق البحر** لفاطمة محسن، **إيقاع البحر** لهدى سليمان خداج.

٨- وهذا يشبه ما اصطُلح عليه في علم المخطوطات بـ(التعقيبة)وهو نوع من الترقيم استعمله القدماء لترتيب مؤلفاتهم لتساعد المحققين والمختصين في صناعة المخطوط في ترتيب ملازم المخطوط.وذلك بأن تكتب آخر كلمة من الصفحة في أسفلها من جهة اليسار، ثم تكتب الكلمة نفسها في أول سطر من الصفحة اللاحقة.فقد اعتاد النساخ العرب والمسلمون أن يعيدوا كتابة آخر كلمة من السطر الأخير من الصفحة السابقة، إلى الصفحة اللاحقة ؛ ولم يتفرد العرب بهذا الأسلوب، بل وجد عند أمم سابقة، مثل اليونانيين والآشوريين، والمصريين والهنود.

٩- عبدالله – عيد إبراهيم، هكذا تكلم مولانا محيي الدين بن عربي، إيداع للترجمة والنشر، ٢٠١٩، ص٢٣.

١٠ – ينظرحسام الدين – كريم زكي،أصول تراثية في علم اللغة،مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٥،ص ٢٩٤.

١١- ومثله في القرآن الكريم:{ ولله غيبُ السموات والأرض }.

١٢- انظر الحريري – أبا محمد القاسم بن علي، شرح ملحة الإعراب، تحقيق سعاد فهد السعيد، دار سيبويه للطباعة والنشر، ٢٠١٦، ص ٨٧.

١٣- مثل هذا التركيب ورد في حديث لرسول الله صلى الله عليه وسلم، فعن أنس بنِ مالك، أنَّ رجلًا كانَ يلزمُ قراءةَ : قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ في الصَّلاةِ في كلِّ سورةٍ وهوَ يؤمُّ أصحابَهُ، فَقالَ لَهُ رسولُ اللَّهِ صلَّى اللَّه عليهِ وعلَى آلِهِ وسلَّمَ : ما يُلزِمُكَ هذِهِ السُّورةَ ؟ قال: إنِّي أحبُّها. فقال له: «حُبُّكَ إيَّاها أدخلَكَ الجنَّةَ » الوادعي – مقبل بن هادي، الجامع مما ليس في الصحيحين، مكتبة ابن تيمية، القاهرة (د.ت)،٣٧٦/٥

١٤- ورد التركيب في الطبعة الأولى مكسور الهمزة (إنانا)وهي إلهة الحب والجمال والرغبة والخصوبة والحرب في بلاد الرافدين، وقد خلع عليها السومريون جميع خصائص المرأة: أنوثتها، وطباعها، وعاداتها،فتعددت صورها.انظرصحيفة المدى العراقية، العدد ٣٧٥٩، بتاريخ ١٠/١٧ /٢٠١٦، وبناء على هذا الضبط (إنانا) ربما يريد أن يخلع على نفسيهما كل ما في (إنانا) من صفات الحب ومفرداته.

١٥- عدّه ابن جني من باب وضع الضمير المتصل موضع المنفصل، انظر الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي (د.ت)،١/ ٣٠٧. وذكر ابن عقيل عدم وقوعه في الاختيار، وعده شذوذا في الشعر،. انظر شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محيي الدين عبد الحميد،دار الفكر، بيروت(د.ت) ٨٩/١

١٦- جعل الفعل اغفريني كتركيب : انصريني.

١٧- الحبيب النصراوي، الصيغمية بين شكل البنية ودلالة الشكل، الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات (٢١ –٢٢) أكتوبر ٢٠٠٩،كلية الأداب والعلوم الإنسانية، صفاقس ص١٩٣.

١٨- انظر كتاب سيبويه – أبا بشر عمرو بن عثمان، تحقيق عبد السلام هارون، ط٢، مطبعة الخانجي، القاهرة،١٩٨٢، ٢١٩/٢.

١٩- الخصائص، مصدر سابق ٣/ ٢٦٤.

٢٠- ابن منظور – أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، طبعة دار صادر، بيروت (د.ت)، مادة (دفق).

٢١- يشترك صوتا التاء والدال في موضع اعتراض الهواء،وفي صفة الانفجار، وفي صفة الترقيق، مما هيأ لحدوث التبدلات الصوتية ؛ بين هذين الصوتين، يقول سيبويه :"... التاء والدال سواء،كل واحدة منهما تدغم في صاحبتها حتى تصير التاء دالًا والدال تاءً ؛ لأنهما من موضع واحد،وهما شديدتان ليس بينهما شيء إلا الجهر والهمس ". الكتاب، مصدر سابق ٤/ ٤٦١. انظر أيضا الاستراباذي، رضي الدين، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق محمد نور الحسن وزميليه، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٥، ٢٨٦/١.

٢٢- انظر الخصائص، مصدر سابق ٢٤٦/٣، وجاء في شرح شافية ابن الحاجب " وأمّا افْعَوْعَلَ فللمبالغة فيما اشتق منه ؛ نحو اعْشَوْشَبَت الأرض، أي صارت ذا عشب كثير ". مصدر سابق ١١٢/١.

٢٣- الكتاب، مصدر سابق ٦٩/٤.

٢٤- الهدير مصدر هدر يهدر وهو تردد صوت الحمام،وهَدِيرُ الرعْدِ: دَوِيّهُ. انظر أبا العزم – عبد الغني، معجم الغني الزاهر، مؤسسة الغني للنشر (د.ت) مادة (هدر).أما هدير البحر فهو صوت أمواجه الهادرة، انظر مسعود – جبران، معجم الرائد، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٩٢، مادة (هدر).وقد تغنى كثير من الشعراء بهدير البحر، كبدر شاكر السياب بقوله :

هديرُ البحر يقتلُ من دمائي من شراييني حبالَ سفينةٍ بيضاءَ ينعسُ فوقها القمر.

٢٥- انظر لسان العرب، مصدر سابق، مادة (بوح).

٢٦- ديوان الحلاج – الحسين بن منصور، تحقيق مصطفى الشيبيي، وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٤، ص٣٦.

٢٧- الجيار – مدحت، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي،ط٢، دار المعارف،مصر،١٩٩٥،ص٤٧.

٢٨- السكاكي – أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزورة، ط٢، دار الكتب العلمية،بيروت، ١٩٨٧،ص١٥٥.

٢٩- انظر ابن ذريل، عدنان، اللغة و الأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، ص١٠٨.

٣٠- انظر لا يكوف – جورج وماركِ جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة،دار توبقال، ١٩٩٨، ص ١٤٥.

٣١- السيد- علاء الدين رمضان، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦، ص١٤١.

٣٢- باطاهرة – عيسى، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨،ص٢٥٠.

٣٣- انظر الزجاجي – أبا القاسم عبد الرحمن بن إسحاق، كتاب الجمل في النحو، تحقيق على توفيق الحمد، ط ١، ١٩٨٤، ص ١٥٠.

٣٤- انظر ابن هشام – محمدج بن يوسف، شرح شذور الذهب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (د.ت)، ص٢٥.

المصادر والمراجع:

- باطاهرة – عيسى، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
- ابن جني – أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي (د.ت).
- الجيار– مدحت، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي،ط٢، دار المعارف،مصر،١٩٩٥.
- الحريري – أبا محمد القاسم بن علي، شرح ملحة الإعراب، تحقيق سعاد فهد السعيد، دار سيبويه للطباعة والنشر، ٢٠١٦.
- حسام الدين – كريم زكي،أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٥.
- الحلاج – الحسين بن منصور، الديوان،تحقيق مصطفى الشبيبي، وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٤.
- حمداوي – جميل : لماذا النص الموازي؟ مجلة دروب الألكترونية، ٣ أغسطس، ٢٠٠٦.
- ابن ذريل، عدنان، اللغة و الأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠.
- الزبيدي – مرشد، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.
- الزجاجي – أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق، كتاب الجمل في النحو، تحقيق على توفيق الحمد، ط ١، ١٩٨٤.
- زغيب – هنري، صديقة البحر، ط٢، ديناميك غرافيك، بيروت ٢٠٠٥.
- سيبويه – أبو بشر عمرو بن عثمان، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ط٢، مطبعة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٢.
- السكاكى – أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزورة، ط٢، دار الكتب العلمية،بيروت، ١٩٨٧.
- السيد– علاء الدين رمضان، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦.
- صحيفة المدى العراقية، العدد ٣٧٥٩، بتاريخ ١٠/١٧ /٢٠١٦.
- صمود – حمادي، من تجليات الخطاب، ط١، مكتبة المتنبي، الدمام – المملكة العربية السعودية، ٢٠١٢.

- عبدالله – عيد إبراهيم، هكذا تكلم مولانا محيي الدين بن عربي، إبداع للترجمة والنشر، ٢٠١٩.
- أبو العزم – عبد الغني، معجم الغني الزاهر، مؤسسة الغني للنشر(د.ت) مادة (هدر).
- ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محيي الدين عبد الحميد،دار الفكر، بيروت(د.ت)
- عويس – محمد: العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٨.
- كوهن – جون، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب،١٩٨٦.
- لا يكوف – جورج ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة ،دار توبقال، ١٩٩٨.
- مسعود – جبران، معجم الرائد، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٩٢، مادة(هدر).
- ابن منظور – أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، طبعة دار صادر، بيروت (د.ت).
- ناظم– حسن، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤.
- النصراوي، الحبيب، الصيغمية بين شكل البنية ودلالة الشكل، الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات (٢١ –٢٢) أكتوبر ٢٠٠٩،كلية الأداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس.
- الوادعي – مقبل بن هادي، الجامع مما ليس في الصحيحين، مكتبة ابن تيمية، القاهرة (د.ت).
- ابن هشام – محمد بن يوسف، شرح شذور الذهب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (د.ت).