المـملكة العربية السـعودية

وزارة التـعليم

جـامعة القـصيم

كلية اللغة العربيّة والدراسات الاجتماعيّة

قسم اللغة العربيّة وآدابها

شعر عبدالله الوشمي

دراسة أسلوبيَّة

Poetry of Abdullah Al–Washmi: A Stylistic Study

رسالة مُقدَّمة لاستكمال مُتطلَّبات الحصول على درجة ماجستير الآداب في الدراسات الأدبيَّة

إعداد:

آلاء بنت أحمد حمد العراجة

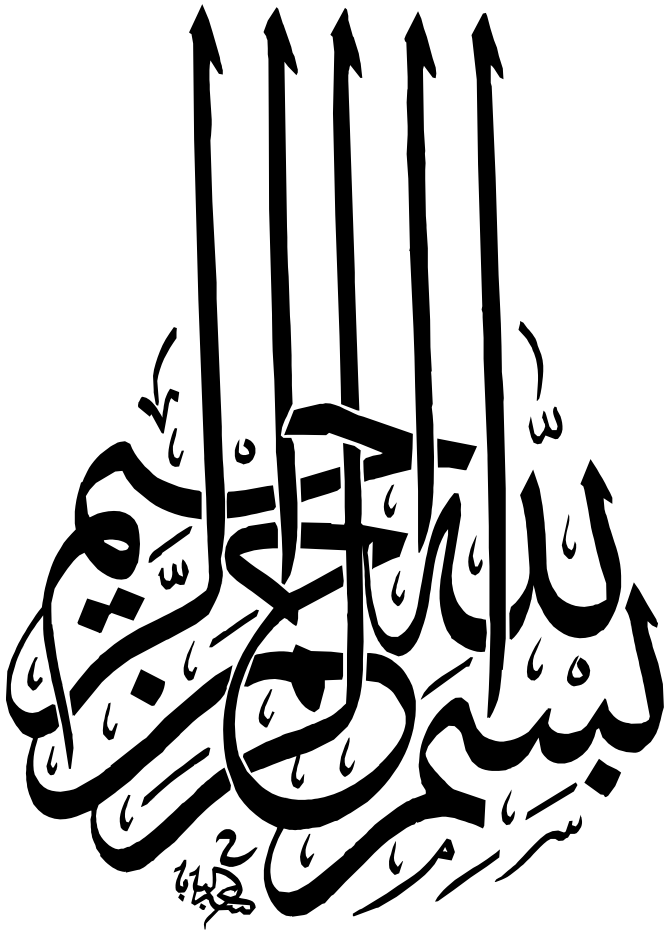
الرقم الجامعي (٣٨١٢٠٠١٣٦)

إشراف الأستاذ الدكتور:

إبراهيم بن علي الدغيري

أستاذ الأدب والنقد بقسم اللغة العربيَّة _ جامعة القصيم

العام الجامعي ١٤٤٠ – ١٤٤١هـ / ٢٠١٩ – ٢٠٢٠م



المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة القصيم
كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها

شعر عبد الله الوشمي دراسة أسلوبية
Poetry of Abdullah Al-Washmi: A Stylistic Study

إعداد الطالبة: آلاء بنت أحمد بن حمد العراجة
الرقم الجامعي: (381200136)

تمت الموافقة على قبول هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات
درجة ماجستير الآداب في الدراسات الأدبية

لجنة المناقشة والحكم على الرسالة:

أعضاء اللجنة	الاسم	المرتبة العلمية	التخصص	التوقيع
المشرف والمقرر	أ.د. إبراهيم بن علي الدغيري	أستاذ	الأدب والنقد	
المناقش الخارجي	أ.د.عبدالناصر بن عبدالحميد هلال	أستاذ	الأدب والنقد	
المناقش الداخلي	د. صابرة بنت حمدة الذويبي	أستاذ مساعد	الأدب والنقد	

في يوم الأربعاء: 1442/02/27هـ ، الموافق 2020/410/14م

إقرار

أُقرُّ بأنني قد التزمت بقوانين جامعة القصيم وأنظمتها واللوائح المتعلقة بإعداد الرسائل العلمية، وقد قمت شخصيًا بإعداد رسالتي وذلك بما ينسجم مع الأمانة العلمية، والمعايير الأخلاقية كافة المتعارف عليها دوليًا في كتابة الرسائل العلمية والبحث العلمي. وأُقرّ بأن رسالتي هذه غير منقولة أو مستلة أو منتحلة من رسائل أو كتب أو أبحاث أو أي منشورات علمية نُشرت أو خُزّنت في أي وسيلة إعلامية، ولم يسبق تقديمها للحصول على أي درجة علمية أخرى، وعليه أتحمل المسؤولية بأنواعها كافة فيما لو تبين غير ذلك.

الاسم : آلاء بنت أحمد حمد العراجة

الرقم الجامعي : ٣٨١٢٠٠١٣٦

التوقيع :

شعر عبدالله الوشمي

دراسة أسلوبيَّة

الباحثة: آلاء بنت أحمد حمد العراجة

ملخص الرسالة

عُنيت الرسالة بدراسة "شعر عبدالله الوشمي" في ضوء المنهج الأسلوبيّ، وقد قامت على مبدأين بارزين، لهما حظوة كبيرة لدى معظم النقَّاد الأسلوبيين، وهما: (الاختيار والانزياح)؛ وعلى هذا الأساس مضى البحث في كشف مستويات الاختيار لدى الشاعر على صعيد (الحرف، والكلمة، والجملة).

ثمَّ تضمَّن الفصل الموالي الانزياح -ممثَّلًا في نوعيه-: التركيبيّ والاستبداليّ، وشمل الانزياح -في المستوى التركيبيّ: (التقديم، والتأخير، والحذف، والالتفات).

ومن ثمَّ أُنهي البحث بأبرز الجماليَّات الأسلوبيَّة -لدى الشاعر- المتمثِّلة في (التَّكرار، والتَّنَاصِّ، والمفارَقة).

وحاولت الباحثة -عبر هذه الدراسة- أن تُثبت نتائج عمليَّة ملموسة في إبراز ما يتميَّز به أسلوب الشاعر من تفرُّد وخصوصيَّة.

المقدمة

- منهج الدراسة.
- أهمية الدراسة.
- أسباب اختيار الموضوع.
- أهم الدراسات السابقة حول شعر الشاعر.
- حدود الدراسة.
- تساؤلات البحث.
- خطة البحث.
- أهداف البحث.
- منهج البحث.
- شكر وامتنان.

المقدمة

الحمد لله ربِّ العالمين، والصَّلاة والسَّلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبيِّنا محمَّد وعلى آله وصحبه أجمعين، ومَن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، وبعد.

برز عدد من الشعراء في المملكة العربية السعودية، بيد أن لكل شاعر هويَّة خاصَّة يهبها أعماله، بها يتفرَّد عن نتاج الآخرين، وأحد هؤلاء الشعراء المعاصرين الذين أسهموا في الحركة الإبداعية الشاعر: عبدالله الوشمي، وقد بدأت تجربته الشعرية بالظهور في زمن التسعينيات الميلادية، وتسعى هذه الدراسة إلى كشف لغة الخطاب الشعري وأسلوبه لدى عبدالله الوشمي.

ولمَّا كانت اللغة الشعرية هي مجال الدراسة؛ فقد رأيت أن الوسيلة الأنجع في سبيل اكتناه النص الأدبي وفهمه هو "المنهج الأسلوبيُّ"، بوصفه منهجًا نقديًّا يعتمد "البِنْيَة اللغويَّة" في عملية التحليل، ويسعى إلى كشف ما في النص من خصائص أسلوبيَّة، وقيم تعبيريَّة جماليَّة، ووظفتُ هذا المنهج -بكلِّ ما استطعتُ استيعابه من آليَّاته واتجاهاته- في إنجاز هذه الدراسة —، وذلك وفق دراسة موضوعيَّة بعيدة عن الذاتيَّة، والانطباعيَّة-.

واستمدَّت هذه الدراسة أهميتها من وصفها دراسة أسلوبيَّة، لشاعر سعوديٍّ معاصر فصيح، وقد اخترتُ شعر عبدالله الوشمي -دون سواه-؛ لجملةٍ من الدوافع يمكن تلخيصها بالآتي:

١- الاهتمام بالأدب السعودي عامَّةً، والشِّعر منه خاصَّةً.

٢- حاجة الشعراء السعوديين المعاصرين إلى مزيدٍ من الدراسات الأكاديميَّة؛ من أجل تمحيص إنتاجهم الإبداعيِّ بالقراءة النقديَّة.

٣- ما لمستُهُ من جودة الإنتاج الإبداعي للشاعر وقوَّته، ومزجه بين الشِّعر العموديِّ والتَّفعيلة؛ مما يعطي مساحةً رحبةً للبحث.

وما وقفتُ عليه من دراساتٍ أُنجزت عن شعر الوشمي جهود تُذكر فتُشكر، بيدَ أن تلك الدراسات

هي رؤية مختلفة عن المنهج الذي سلكته في بحثي هذا؛ فلم أقف على أيٍّ دراسة تتعرَّض للغة الوشمي الشعرية في جميع دواوينه، وأهم هذه الدراسات السابقة:

١- **أنسنة الشوارع في الشعر السعودي المعاصر- عبدالله الوشمي أنموذجًا**، هيفاء الحمدان، دار جرير للنشر والتوزيع، عمَّان، الأردن، (٢٠١٢م).

٢- **الأبعاد الإدراكيَّة للتعبير المكانيّ في شعر عبدالله الوشمي- دراسة لغوية**، عليّ جمال محمَّد حسن، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية، من قسم اللغة والدراسات السَّاميَّة والشَّرقيَّة، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، (٢٠١٨م).

٣- **تشكُّلات الصورة في شعر عبدالله الوشمي- دراسة فنيَّة وموضوعيَّة**، أسماء فهمي حسين حسَّان، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، من قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، (٢٠١٨م).

تلك الدراسات الثلاث تتميَّز بأنها دراسات علميَّة درست شعر الوشمي وفق منهج محدَّد، اختصَّت الأولى بدراسة قصيدة واحدة من قصائد الوشمي، وهي قصيدة "ذاكرة لشوارع منسيَّة" بمنهج سيميائي.

وتناولت الدراسة الثانية التعبيرَ المكانيَّ وعلاقته بالإدراك؛ حيث تعتني الدراسة بالجانب العقليِّ والعمليَّات الذهنيَّة والقدرات الإدراكيَّة، وجاءت في ثلاثة فصول، الأول منها: أبعاد في إدراك المكان، ومحدِّدات الاستعارة الإدراكيَّة المكانيَّة. والثاني: المكان هدفًا للصور الاستعاريَّة. والثالث: المكان مصدرًا للصور الاستعاريَّة.

أما الدراسة الثالثة فدرست الصورة في شعر الوشمي في بابين: الأول منهما: موضوعات الصورة، ويشمل الموضوعات التقليديَّة، وموضوع المرأة، وموضوع الوطن والغربة. والثاني: خصائصها الفنيَّة، ويشمل وسائل تشكيل الصورة، وأنماطها.

وجميع تلك الدراسات تتقاطع مع دراستي هذه؛ في أنها خاصَّةً بدراسة شعر الوشمي، بيد أن هناك دراسات أخرى شملت بعضًا من شعره؛ هي:

٤- **دراسات جماليَّة نصيَّة في الشعر السعودي الحديث**، عبدالله خلف العسَّاف، كتاب صدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية، (٢٠٠٦م)؛ حيث درس المؤلف قصيدة "أحترف الرحيل

والهطول" من ديوان "البحر والمرأة العاصفة"، ص ١٨٩-١٩٤.

٥- **تطوُّر المعجم الشِّعريِّ عند شعراء منطقة القصيم (١٣٨٠هـ- ١٤٣٠هـ)**، بحث مقدَّم لإكمال متطلبات الماجستير في الأدب العربي، للباحث/ سليمان فهد المطلق، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، (٢٠١٢م)، وقد تناول -في الفصل الثاني، المبحث الرابع- المعجم في الشعر الحداثيّ؛ حيث ذكر الباحث قصيدة "الخيمة" من ديوان "البحر والمرأة العاصفة"، ص ١٧٢-١٨٠.

٦- **ملامح التجديد عند شعراء القصيم- دراسة تحليليَّة**، بحث مقدَّم لإكمال متطلبات الماجستير في الأدب العربي، للباحث/ أنس عبدالله الحمام، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، (٢٠١٢م)، وقد تطرَّق الباحث -في ثلاثة فصول- إلى أبرز مظاهر التجديد لدى الوشمي مع غيره من الشعراء؛ حيث ذكر في الفصل الأول: التجديد في تشكيل البناء ودلالاته. والفصل الثاني: جماليَّات التجديد في تشكيلات الصورة الشعرية. والفصل الأخير: موسيقا الشعر وصور التشكيل الإيقاعي.

وفي ضوء ما تقدَّم؛ فإن من الملاحظ أن جميع الدراسات السابقة لم يَقُمْ أيٌّ منها على دراسة تشبه دراستي هذه؛ فتلك الدراسات إما درست جانبًا واحدًا من شعر الشاعر، مثل المكان، أو الصورة، أو درست قصيدة واحدة من قصائد الشاعر مثل قصيدة "ذاكرة لشوارع منسيَّة"، أو سارت وفق منهج مغاير، مثل: "المنهج الوصفي"، أو كانت دراسة تتضمَّن شعرَ غيرِهِ من الشعراء السعوديين، أو تشمل غيره من شعراء المنطقة، مثل شعراء منطقة القصيم.

وقد تناول شعر الوشمي بعض النقاد في عدة مقالات وبحوث، هي:

١- **الوشمي "قاب حرفين"**، مُحَمَّد جبر الحربي، مجلة الجزيرة الثقافية، (ع١٠٦)، (الاثنين، ١٦ مايو ٢٠٠٥م).

٢- **ما وراء "البحر والمرأة العاصفة"، عبدالملك مرتاض**، صحيفة الرياض، (ع١٣٤٩٩)، (الخميس ٩ يونيو ٢٠٠٥م).

٣- **قاب حرفين معادلة الحياة/ الشعر، دراسة تحليلية في ديوان "قاب حرفين" للشاعر عبدالله**

الوشمي، لبابة أبو صالح، صحيفة الرياض، (ع١٣٥٩٧)، (الخميس ١٥ سبتمبر ٢٠٠٥م).

٤- **قراءات نقدية في بعض الدواوين الشعرية**، يوسف حسن العارف، صحيفة الرياض، (ع١٣٦٠٤)، (الخميس ٢٢ سبتمبر ٢٠٠٥م).

٥- **رؤية متأملة ومعجم رومانسي، قراءة في ديوان "البحر والمرأة العاصفة" لعبد الله الوشمي**، حسين علي مُحَمَّد، (٢٠٠٨م).

٦- **حداثة الشعر في أرض التراث، دراسة في شعر عبدالله الوشمي**، عبدالواحد لؤلؤة، صحيفة الرياض، (ع١٥٠٣٩)، (الخميس ٢٧ أغسطس ٢٠٠٩م).

٧- **اجتراح الذاكرة، قراءة نقدية في نص "ذاكرة لشوارع منسية"، للشاعر عبدالله الوشمي**، مُحَمَّد الراشدي، صحيفة الرياض، (ع١٥٧٥٣١١)، (١١ أغسطس ٢٠١١م).

٨- **مقاربة عبدالله الوشمي في ديوانه "شفاه الفتنة"**، عبدالحفيظ الشمري، صحيفة الجزيرة الثقافية، (ع٣٣٦)، (٢٤ مارس ٢٠١١م).

٩- **إنشائية القصيدة القصيرة، ديوان "شفاه الفتنة" لعبدالله الوشمي أنموذجًا**، مُحَمَّد الطريري، مجلة قوافل، (ع٣٠)، (١ أغسطس ٢٠١٣م).

١٠- **قاب حرفين، دراسة تذوقية لديوان عبدالله الوشمي**، سحر خالد المطيري، رابطة الأدب الإسلامي، (ع٨٣)، (مج٢١)، (٢٠١٤م)، ص ٥٤ – ٦١ .

١١- **فن الإبيجرام في الخطاب الشعري المعاصر قصيدة "الثياب" لعبد الله الوشمي أنموذجًا**، حافظ مُحَمَّد جمال الدين المغربي، تناول فيه قصيدة "الثياب" من ديوان "شفاه الفتنة" بالدراسة والتحليل، ويتكون من خمسين صفحة. (بحث غير منشور).

وجميع تلك البحوث والمقالات إما اهتمت بالوصف العام لشاعرية الوشمي، أو مثَّلت مداخل مختلفة عن المنهج الذي التزمتُه في هذا البحث، وبعضها لم يقم على منهج علمي نقدي، وقد وردت بعض البحوث في مجلات غير محكمة، والبعض الآخر لم يحالفه النشر.

أما هذا البحث الموسوم بـ **"شعر عبدالله الوشمي، دراسة أسلوبية"** فدرسَ شعر الوشمي بمنهج

أسلوبي، المتخصص في توظيف اللغة ومكوناتها؛ لتجلية لغة الوشمي الشعرية في دواوينه الأربعة الآتية: "البحر والمرأة العاصفة، قاب حرفين، شفاه الفتنة، ينتظر أن"، ونصوص هذه الدواوين -التي تمثِّل باكورة إنتاج عبدالله الوشمي الأدبي- مكتوبة بين عامي (١٤١٨هـ – ١٤٣٨هـ).

ولا يكاد يخلو بحثٌ من صعوبات تعرقل طريقه، وقد سعيتُ جاهدةً في تخطِّي هذه الصعوبات؛ وتمثَّل أهمُّها في كيفية تصنيف بعض فروع البحث، وتداخلها فيما بينها، إذ ينطوي تحت كلِّ واحدٍ منها تفاصيل دقيقة، وهذه الفروع -في الحقيقة- ليست دائمًا بهذا التمايز والانفصال، فإن بينها من التداخل ما لا يمكن تجاهله، ورغم ذلك فإن لكل نوع ملامح وصفات تميِّزه، وبمقدار توافر هذه الملامح يمكن ردُّها إلى النوع الذي تحدِّده تلك الملامح، وأكثر فرع تمثلت فيه هذه الإشكالية: أسلوب التكرار، وورد في عدة مباحث، صنفت كل نمط من التكرار حسب الفصل الذي يلائمه، ثم خصصت مبحثًا مستقلًا لأنماط التكرار.

ونظرًا إلى أن أهميَّة أيِّ بحث تتحدَّد – بما نجيب عنه من أسئلة كانت معلَّقة عليه قبل إجرائه-؛ فإن البحث سيجيب عن أسئلة متعدِّدة، تتمحور حول الكشف عن السِّمات والخصائص في شعر عبدالله الوشمي باستخدام المنهج الأسلوبي، وأبرز هذه الأسئلة، هي:

١- ما التشكلات الصوتية في شعر عبدالله الوشمي؟ وما أبرز الحقول اللغوية التي كونت المعجم الشعري لديه؟ وما أبرز الظواهر الأسلوبية؟ وكيف تجلت عبر مستويات النص؟

٢- ما طبيعة الأساليب اللغوية التي امتازت بها اللغة الشعرية عند عبدالله الوشمي؟ وما مدى الانزياح في قواعدها واستعمالاتها؟ وما مدى إسهامها في تشكيل الجو الشعري؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات السابقة وغيرها؛ قامت خطة الدراسة على ثلاثة فصول، يسبقها مقدمة وتمهيد، وتتلوها خاتمة، ثم ثبتُ المصادر والمراجع، وقائمة المحتويات؛ وتفصيل ذلك ما يأتي:

تمهيد:

وخُصِّص لتعريف "الأسلوبيَّة" -لغةً، وفي النقد الحديث-، وبيان نشأتها، وموضوعها، وأبرز اتجاهاتها، مع التعريف بأهمِّ المبادئ التي قامت عليها، مع تعريف موجز للشاعر عبدالله الوشمي.

أما فصول البحث؛ فتتمثَّل في:

الفصل الأول:

وكان الحديث فيه منصبًّا على أهمِّ مبدإٍ من مبادئ "الأسلوبيَّة" التي تقوم عليها –وهو: **الاختيار**– تحت عنوان: (**الأسلوب بوصفه اختيارًا**)، ويندرج تحته ثلاثة مباحث؛ هي:

المبحث الأول: اختيار الوشمي للأصوات: ويشمل: (الموسيقا الخارجية، والموسيقا الداخلية).

المبحث الثاني: اختيار الوشمي للكلمات: ويشمل: (المعجم الشعري، والتوزاي الصرفي).

المبحث الثالث: اختيار الوشمي للجُمَل: أنماط الجُمَل الإنشائيَّة الطلبيَّة، ويشمل: (الاستفهام، والأمر، والنداء، والنهي).

أما **الفصل الثاني** فكان الحديث فيه عن مبدإٍ لا يقل أهميَّةً عن الأول –وهو: **الانزياح**– تحت عنوان: (**الأسلوب بوصفه انزياحًا**)، ويتكون من مبحثين؛ هما:

المبحث الأول: الانزياح التركيبي، ويشمل: (التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات).

المبحث الثاني: الانزياح الاستبدالي.

أما **الفصل الثالث:** فكان تحت عنوان: (**جماليَّات الأسلوب عند الوشمي**)، ويتكون من ثلاثة مباحث؛ هي:

المبحث الأول: التَّكرار: أنماط التَّكرار في شعر الوشمي، ويشمل: (تكرار الكلمة، وتكرار العبارة، وتكرار البيت كاملًا).

المبحث الثاني: التَّنَاصُّ، ويشمل: (مصادر التَّنَاصِّ، وملامح التَّنَاصِّ، وأنواع التَّنَاصِّ في شعر الوشمي).

المبحث الثالث: المُفَارَقة، وتشمل: (مفارقة العنوان، والمفارقة اللفظية، ومفارقة السخرية، ومفارقة الإنكار، ومفارقة التحوُّل، ومفارقة الأدوار، والمفارقة التصويرية، ومفارقة التقابل، ومفارقة الفجاءة).

وأخيرًا أنهيت البحث **بخاتمة** اشتملت على خلاصة البحث؛ تُذكِّر بما أُنجزَ في ثنايا الفصول والمباحث، ثم عرضٍ لأهمِّ النتائج التي توصَّلت إليها في البحث.

ويليها: **ثبتُ المصادر والمراجع، ثم قائمة المحتويات.**

وقد كان المبتغى من كل ما سبق تحقيق أهداف أرجوها، تتمثل في:

١- الكشف عن السمات الأسلوبية التي تمثل خصوصية التعبير عند عبدالله الوشمي.

٢- إبراز الخصائص الصوتية والمعجمية والتركيبية التي تميز شعر عبدالله الوشمي.

٣- الوقوف على المتغيرات الأسلوبية في شعر عبدالله الوشمي.

والتزمتُ في هذا البحث بأمور، أهمها: ذكر معلومات التوثيق كاملة في المصادر الأربعة عند ورودها للمرة الأولى، وبعد ذلك اكتفيت بذكر عنوان المصدر، ورقم الصفحة، والتزمت أيضًا ذكر معلومات التوثيق كاملة في المراجع عند ورودها للمرة الأولى، فإن وردت مرة أخرى -بحاشية متوالية أو يفصل بينهما مرجع- اكتفيت بذكر عنوان المرجع، ثم مرجع سابق، ورقم الصفحة، والتزمتُ في توثيق نصوص الدواوين بالإشارة إليها نهاية كل بيت/ سطر شعري، وعند الإحالة إلى أكثر من بيت/ سطر شعري من القصيدة نفسها، فإني أشير ابتداء إلى عنوان القصيدة ومنه يكون التوثيق، وأهملت الترجمة لجميع الشعراء، والأدباء، والعلماء الذين ورد ذكرهم في النصوص، وأهملت الألقاب العلمية لجميع المؤلفين الذين نقلت عنهم في الحاشية، -مع حفظها لهم-، وقد نقلت عن رسائل علمية آلت فيما بعد إلى كتب مطبوعة، وأحلت إلى عنوان الرسالة، وبياناتها؛ لأن الاقتباس كان منها ولم يكن من المطبوع.

وفي الإحالة إلى أرقام الصفحات فإني أذكر الآتي:

- (،) تدل على (الجمع)، (-) تدل على (من – إلى)، مثل:
- صفحتان متواليتان: ص ١، ٢
- صفحتان محدَّدتان: (جمهرة أشعار العرب، ص٣٦٥، ٣٧٦).
- صفحات متتابعة (البنى الأسلوبية، ص ص ٧٦-٧٨).

وحاولت تجنُّب الإسهاب، والنأي عن كثرة الشواهد بذكر شاهد واحد في كل نوع أو فرع أو نمط أو شكل...، أو غير ذلك، إلا إن كان هناك ما يميز شاهدًا من آخر، واكتفيت بالإشارة إليها في الحاشية، أو بذكر الإحصائية الدالة على شيوع الظاهرة الأسلوبية، وحاولت أن أُوجز الشواهد، والاقتصار على ما تتطلبه الدراسة، وتعويض ذلك بالإشارة (...) للدلالة على الحذف.

وعندما أريد الإشارة -في متن البحث- إلى الشاعر عبدالله الوشمي أو نصوصه، فإني أذكر الآتي: "الوشمي"، أو "الشاعر"، أو "هاء الغائب".

وختامًا، أحمد الله وأشكره أن أعانني على إتمام هذه الدراسة، وأرجو أن يكون التوفيق قد لازم رحلتي البحثية، وحسبي من هذا العمل أن قدَّمتُ ما استطعتُ إليه من جهد.

والشكر موصول لوالديَّ الكريمين -فما تيسَّرتْ صفحات هذه الرسالة إلا بدعمهما ودعائهما-، ثم أُزجي خالص شكري وتقديري لمشرف البحث أ.د إبراهيم الدغيري، ولمناقشيَهِ، أ.د عبدالناصر هلال، و د. صابرة الذوبي، ولكلِّ مَن له فضلٌ عليَّ من الأساتذة الكرام، فلهم -جميعًا- الشكر الجزيل، وعظيم الامتنان لكلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية بجامعة القصيم ممثلة في قسم اللغة العربية وآدابها، وأسأل الله أن يجعل هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم، والحمد لله ربِّ العالمين.

آلاء بنت أحمد العراجة

الزلفي

١٧ شعبان ١٤٤١هـ/ ١٠ أبريل ٢٠٢٠م.

التمهيد

أولًا: الأسلوب والأسلوبية في اللغة والنقد الحديث.

ثانيًا: أبرز اتجاهات المنهج الأسلوبي.

ثالثًا: التعريف بالشاعر عبدالله الوشمي.

أولًا: الأسلوب والأسلوبية في اللغة والنقد الحديث

المعنى اللغوي للأسلوب:

"الأسلوب" لغةً: من مادة "س، ل، ب"، يقال: "للسَّطر من النَّخيل أسلوب، وكلُّ طريقٍ ممتدٍّ فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويُجمع: أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأُسلوب -بالضَّمِّ- الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي: أفانين منه"(١).

هذه المعاني التي وردت تنقسم إلى قسمين: "قسمٌ حِسِّيٌّ يمثل الوضع الأسبق للفظ، كسطر النخيل والطريق الممتدِّ أو المسلوك، وقسمٌ معنويٌّ هو الخطوة الثانية في الوضع اللغويّ حين تنتقل الكلمات من معانيها الحِسِّيَّة إلى هذه المعاني الأدبيَّة، أو النفسيَّة، وذلك هو الفن من القول أو الوجه والمذهب في بعض الأحيان"(٢).

المفهوم الاصطلاحي للأسلوب والأسلوبية:

لعل المفهوم الاصطلاحي لم يبعد كثيرًا عن المعنى اللغوي، فالأسلوب هو "العبارات اللفظية المنسقَّة لأداء المعاني"(٣)، ويحيل معنى الأسلوب إلى "الطريقة المميزة المدرَكة للتعبير في الكتابة أو الحديث"(٤)، وقد بدأ استعمال مصطلح "الأسلوب" منذ القرن الخامس عشر، والذي كان يُقصد به النظام والقواعد العامة، على حين لم يظهر مصطلح "الأسلوبية" الذي اقتصر على حقول الدراسات الأسلوبية إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي قرَّرت أن تتخذ من الأسلوب علمًا يُدرس لذاته، فمصطلح "الأسلوب" أسبق في الوجود من الناحية التاريخية، وأوسع دلالةً من الناحية المعنوية(٥).

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، اعتنى بتصحيحه أمين مُحَمَّد عبدالوهاب ومُحَمَّد الصادق العبيدي، ط٢، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ١٩٩٧م، ٣١٧/٦ .

(٢) الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الدراسات الأدبية، أحمد الشايب، ط٨، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ٢٠٠٣م، ص٤١ .

(٣) الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص ٤٦.

(٤) معجم الأسلوبيات، كاتي وايلز، ترجمة: خالد الأشهب، ط٣، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ٢٠١٠م، ص٦٣٣ .

(٥) ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٦ .

تعددت الآراء وتباينت في تحديد الأسلوب والأسلوبية، وأول من عرَّف الأسلوب تعريفًا نال شهرة واسعة هو **"بيفون"** حين قال: "الأسلوب هو الإنسان نفسه، فالأسلوب لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغيَّر"(١). أما **"ريفاتير"** فحدَّد الأسلوب بقوله: "ذلك الإبراز الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسة التعبيرية"(٢)، وهذا يسمح بالقول: إن الكلام يُعبِّر والأسلوب يُبرِز. أما **"بالي"** فحصر مدلول الأسلوب في "تفجُّر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة؛ بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الموجود اللغوي"(٣).

هذه المفاهيم –في تعريف الأسلوب– تقوم على دعائم ثلاثة: فنجد **"بيفون"** اعتمد في تعريفه على المنشئ، و**"ريفاتير"** اعتمد في تعريفه على أثر الكلام في القارئ، أما **"بالي"** فقد اعتمد في تعريفه على جوهر النص في ذاته؛ وهذا يدل على رحابة المنهج الأسلوبي، وأنه يستوعب كل أطراف العملية الإبداعية (المبدع، النص، المتلقِّي)؛ فـ "الباحث إذا فحص ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي؛ اكتشف أن ما من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليًّا إحدى ركائز ثلاث: المخاطِب، والمخاطَب، والخطاب"(٤).

ومما ورد من المفاهيم الأساسية في تعريف الأسلوب –وعلى أساس النظر إلى العلاقات بينها–؛ "نجد أن الأسلوب –باعتباره اختيارًا– استند إلى العلاقة بين المؤلِّف والنص، على حين الأسلوب –بوصفه مجموعةً من الاستجابات– استند إلى علاقة النص بالقارئ، والعكس بالعكس، بيد أن وجهات نظر في الأسلوب استندت إلى عزل النص عن كلٍّ من مؤلِّفه وقارئه"(٥)، أما الأسلوب –بوصفه إبرازًا– فقد أعلى من شأن القيم التعبيرية والعناصر الأسلوبية التي ترفع من شاعرية النص.

وإلى جانب هذه الشمولية في منهج علم الأسلوب؛ فإنه يطمح إلى الارتفاع بالنقد الأدبي إلى

(١) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٩٦ .

(٢) معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٩٣م، ص٥ .

(٣) الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدى، ط٣، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٢م، ص٨٩ .

(٤) الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص٦١ .

(٥) البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسَّيَّاب، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢م، ص١٩.

آفاق العلمية والتناول الموضوعي، فقد ساد مفهوم الأسلوب وتطوَّر حتى صار منهجًا من مناهج البحث العلمي للبحث في الأساليب الأدبية، فالأسلوبية "علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني؛ عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقات عمودية"(١). وهي قبل أن تكون منهجًا كانت "ممارسة أساسها البحث عن طرافة الإبداع، وتميُّز النصوص، وطابع الشخصية الأدبية لكل مؤلِّف مدروس"(٢)، وتوصف الأسلوبية بأنها "مجموعة الإجراءات التي ترتبط على نحو وثيق فيما بينها؛ بحيث تؤلِّف نظامًا استشعاريًّا يتحسَّس البِنَى الأسلوبية في النص"(٣).

أما "الأسلوبية" فهي: "دراسة الأسلوب"(٤)، وتتحدَّد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحوَّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية(٥)؛ حيث ذهب **"ياكبسون"** بقوله: إن الأسلوبية "بحث عمَّا يتميَّز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولًا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانيَّة ثانيًا"(٦).

نشأة الأسلوبية:

ارتكزت الأسلوبية الحديثة في الفكر النقدي -ابتداءً- على مباحث اللغويات التي ولدت على يد **"فرديناند دو سوسير"**، ثم نمَّاها **"بالي"**، وتتابعت الدراسات؛ مما هيَّأ لاكتمال جوانب البحث الأسلوبي على يد رواده من أمثال: **"سيبتزر"**، **و"مارزو"**، **و"ألونسو"**، أو على يد المدارس اللغوية من أمثال: الشكليين الروس، والمدرسة الفرنسية، والألمانية، وقد أكد كل ذلك ظهور "علم العلامات" كوسيلة فعَّالة لشرعية الاتجاهات الأسلوبية؛ بما قدَّمه من جوانب تحليلية ساعدت في ربط الأدب باللغة من ناحية، وربط الأدب بالنقد من ناحية أخرى(٧).

(١) الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص٣٧ .

(٢) تحاليل أسلوبية، مُحَمَّد الهادي الطرابلسي، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢م، ص٧.

(٣) البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص٣٠ .

(٤) معجم الأسلوبيات، مرجع سابق، ٦٣٧ .

(٥) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص٣٦ .

(٦) الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص٣٧ .

(٧) ينظر: البلاغة والأسلوبية، مُحَمَّد عبدالمطلب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، الجيزة، الجيزة، مصر، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٣.

موضوع الأسلوبية:

بوصف "الأسلوبية" منهجًا لسانيًّا؛ فلقد كان من بين أهم ثنائيات "**سوسير**": ثنائية اللغة والكلام.

اللغة باعتبارها (مجموعة القواعد النحوية)، والكلام (الجزء المنفَّذ من اللغة)، وإذا شئنا تفحُّص العلاقة بين الأسلوبية وثنائية اللغة والكلام، فالأسلوبية هي: البحث عن الخصائص النوعية التي تميِّز نصًّا أدبيًّا متحقِّقًا من غيره من النصوص الأدبية؛ ولذا فهي تُعنى بما هو منفَّذ (أي: بالنص)؛ فالأسلوبية لا تُعنى إلا بطرف من طرفي ثنائية "**سوسير**" (الكلام). ويعدُّ هذا المبدأ من أهم المبادئ التي استندت إليها الأسلوبية التي تُعنى بالنصوص الأدبية[١]، ثم واجهت الأسلوبية ضرورة تحديد المادة الكلامية التي تصلح لكي تدور حولها دراسة أسلوبية؛ لأنها تقتضي أن يكون الكلام متميِّزًا وذا مستوًى فنيٍّ معيَّنٍ؛ لتجد الأسلوبية نفسها تعود إلى "الأسلوب"؛ لكي يساعدها على تصنيف مستويات الكلام[٢].

وعلى الرغم من ارتباط علم اللغة بعلم الأسلوب، إلا أن ذلك لم يؤدِّ إلى تداخل الاختصاصات؛ "بحيث ظلَّ علم اللغة منصبًّا على ما يقال، في حين انصبَّت الأسلوبية على كيفيَّة ما يقال؛ بحيث تتحوَّل الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية في الأداء الإبداعي"[٣]، لذا نجد أن هدف الدراسات الأسلوبية هو: "تبيان "تبيان كيف يشتغل النص، ليس فقط وصف السمات الشكلية للنصوص في حد ذاتها، ولكن لإظهار دلالتها الوظيفية في تأويل النص، أو لربط التأثيرات الأدبية أو الموضوعات بالمسببات اللغوية، حيث يتم الإحساس بأنها وثيقة الصلة بالموضوع"[٤]، ليتبيَّن بعد ذلك أن موضوع الأسلوبية هو: "توظيف الظواهر اللغوية والفنية توظيفًا جماليًّا"[٥]، ويتحدَّد ذلك في أمرين، أولهما: الاختيار، وثانيهما: العدول عن المعيار اللغوي المألوف.

(١) ينظر: البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص٢٦ .

(٢) ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مرجع سابق، ص١٩.

(٣) البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص٤ .

(٤) معجم الأسلوبيات، مرجع سابق، ص٦٣٧ .

(٥) تحاليل أسلوبية، مرجع سابق، ص٧ .

أولًا: الاختيار:

"الاختيار" هو الركن الأول للأسلوبية، وقد يعرَّف الأسلوب بأنه: "أقرب ما يكون إلى ذلك الاختيار الذي لا بدَّ لكل نص أن يعتمده من بين عدة اختيارات توفرها اللغة"(١)، ويعني الاختيار: وجود تعبيرين -أو أكثر- لهما المعنى نفسه، بيد أنهما يختلفان في طرائق تأدية ذلك المعنى، وحينما يعمد المؤلِّف إلى اختيار أحد التعبيرين مثلًا، أو إحدى المترادفات؛ فلا بد من أن يكون ذلك الاختيار محكومًا بأسباب معيَّنة تتصل بقيم تعبيرية تتناسب مع (الغرض من الاختيار) و(المؤلِّف الذي أجرى فيه هذا الاختيار).

إن اللافت في لغة النص الأدبي تميُّزها، وهذا التميُّز يبيِّن لنا أن الكاتب أو الشاعر اختار من المعجم اللغوي مجموعة من الكلمات التي يستطيع تكوين رسالته منها، فلغة النص الإبداعي هي لغة مختارة بعناية ودقة -وفق قصد ونيَّة مسبقة-، والكشف عن سمات النص ليس بالضرورة يدركها مُنشئ النص لحظة الكتابة، فقد يكتشفها بعد كتابة النص، أو بمعنى آخر: عند القراءة.

وفي هذا يتبين المبدأ الأول من مبادئ الأسلوبية، أما المبدأ الآخر فهو العدول عن الأصل.

ثانيًا: العدول:

"العدول" -أو "الانزياح"- هو الركن الثاني من الأركان التي قامت عليها الأسلوبية، وقد شاعت عبارة "**فاليري**" التي قال فيها: "إن الأسلوب -في جوهره- عبارة عن انحراف عن قاعدةٍ ما"(٢). وقد ارتبط مفهوم الأسلوب بمفهوم الانزياح عن القاعدة العامة، وبالنظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحًا؛ فهو يقوم على "مقارنة نص من اللغة بمواجهة المعايير اللسانية لجنس النص، أو لحقبته، وبمواجهة الجوهر المشترك للغة، ويتأمَّله لا كشيء في ذاته، وإنما كشيء مرتبط بطريقة معيَّنة بآخر في الذهن، سواء أكان هذا الآخر متجسِّدًا كنص آخر أم كنمط حقبة معيَّنة سابقة على حقبة النص(٣).

(١) النقد الأدبي المعاصر. مناهج، اتجاهات، قضايا، آن موريل، ترجمة: إبراهيم أولحيان؛ ومُحَمَّد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٨١ .

(٢) علم الأسلوب، مرجع سابق، ص٢٠٨ .

(٣) ينظر: البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص٤٣ .

يتبيَّن -مما سبق-: أن "الأسلوبية" منهج نقدي يدرس الأسلوب دراسة علمية في مختلف تجليَّاته، وتعدُّ الأسلوبية أيضًا من فروع اللسانيات التي تهتمُّ بوصف الأسلوب واستكشاف خصائصه، والتركيز على الأساليب البارزة التي يتفرَّد بها المبدع، ويتميَّز بها من المبدعين الآخرين، وذلك عن طريق مبدأين كبيرين اتخذتهما الأسلوبية سبيلًا للكشف عن المقوِّمات الفنية والجمالية.

وإذا بقيت في الأسلوبية صعوبات جمَّة في مستوى تعريفها، وتحديد صلتها بالعلوم المجاورة لها؛ فإن في إمكانات تطبيقها المتعدِّدة وخصب نتائجها ما يُقنع بوجودها، ونجاعتها، إن لم نقلْ: في أولويَّتها في درس الآداب وحتميَّتها في الدرس النقدي[1].

وبعد بيان الأسلوب والأسلوبية في اللغة والنقد الحديث، والإشارة إلى المبادئ التي استندت إليها الأسلوبية، فإن الحديث يقود إلى بيان أبرز اتجاهات المنهج الأسلوبي التي سار عليها، فللأسلوبية اتجاهات متعددة اعتمدت عليها.

(١) تحاليل أسلوبية، مرجع سابق، ص٧ .

ثانياً: أبرز اتجاهات المنهج الأسلوبي:

إن الأسلوبية ليست اتجاهًا واحدًا أو مدرسة واحدة، بل هي اتجاهات نظرية وتطبيقية متنوعة، تنطلق من تصوُّرات مختلفة، ويمكن ذكر بعض الاتجاهات التي تعتمد عليها -فيما يلي-:

١- الأسلوبية اللسانية:

يعدُّ "**فرديناند دو سوسير**" المؤسِّس الحقيقي للأسلوبية اللسانية، ويتجلَّى ذلك في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة"؛ حيث بلور مجموعة من المستويات اللسانية التي لها علاقة بالأسلوب، وقد تبنَّى دراسة اللغة بدل الكلام، ودافع عنها، واهتمَّ بعلاقاتها، وميَّز بين الأساليب؛ ومن ثم أصبحت الأسلوبية جزءًا من أجزاء اللسانيات؛ لأنها تستعين بها.

ويعني هذا أن الأسلوبية استفادت من آراء "**دو سوسير**"، فمجموعة من مفاهيمه اللسانية أصبحت مقولات أسلوبية: كالدال والمدلول، واللغة والكلام، والتركيب والاختيار[١]، فالأسلوبية ذات منهج لساني، إذ أنها تزاوج اللسانيات والنقد الأدبي، أو هي محاولة لتوظيف اللسانيات منهجًا ابتغاء الكشف عن ظاهرة الأسلوب[٢].

٢- الأسلوبية التعبيرية:

إذا كان "**سوسير**" مؤسِّس علم اللغة الحديث، فإن تلميذه "**شارل بالي**" مؤسِّس الأسلوبية التعبيرية الحديثة، وتعدُّ أسلوبية "شارل بالي" أول أسلوبية ظهرت بالغرب، وهي منهجية وصفية، تركز -بصفة عامة- على الكلام، لا تهتم بالأدب بل تنظر إلى لغة الاستعمال.

يعرِّف "بالي" الأسلوب بقوله: "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي"[٣]، وينطلق من فكرة أن اللغة وسيلة للتعبير عن العواطف والانفعالات، فاهتمامه باللغة

(١) ينظر: اتجاهات الأسلوبية، جميل حمداوي، مكتبة المثقف العربي، سيدني، إستراليا، ٢٠١٥م، ص١٤ .

(٢) ينظر: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، مسعود بودوخة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ٢٠١١م، ص٨ .

(٣) علم الأسلوب، مرجع سابق، ص١٨ .

المنطوقة وابتعاده عن اللغة المكتوبة –التي هي مجال الدراسات الأدبية– جعل بعض النقاد يرى في هذا الاتجاه صعوبة في تطبيق المنهج التعبيري على اللغة العربية؛ لأن "العناصر الكتابية أقوى بكثير من العناصر الكلامية، والجانب التراثيّ أشدُّ ضغطًا وأكثر فعاليةً من الجانب العفويّ"(١).

٣– الأسلوبية الإحصائية:

لمَّا كنَّا نعيش في عصرٍ إحصائيٍّ؛ فإنه ليس من الغريب أن تظفر مناهج الإحصاء في الدراسة الأسلوبية بشهرة واسعة، وهذا الاتجاه يُعنى بالكم، وإحصاء الظواهر اللغوية في النص، ويبني أحكامه بناءً على نتائج الإحصاء، ويعدُّ "**بيير جيرو**" من رواد "الأسلوبية الإحصائية"؛ ويتضح ذلك في كتابه "اللسانيات الإحصائية، المناهج والمشاكل"، وينصبُّ على دراسة المعجم بتوظيف الإحصاء، واستلهام المقاربة التاريخية التطورية للكلمات.

فالإحصاء هو "العلم الذي يدرس الانزياحات، والمنهج الذي يسمح بملاحظتها، وقياسها، وتأويلها؛ ولذا فإن الإحصاء لا يتوانى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب"(٢)

على الرغم من اختلاف الدارسين حول جدوى "الأسلوبية الإحصائية" بين مُعارضٍ لها، أو مؤيِّدٍ، نجد العالم الألماني "**بوزيمان**" في معادلة منسوبة لاسمه في دراسة نشرت له عام (١٩٥٢م)، حيث حاول تقديم بديل موضوعي يمكن –على أساسه– تمييز الأساليب الأدبية عن العلمية، وهو أول من اقترحها وطبَّقها على نصوص من الأدب الألماني، ثم انتقلت إلى الأدب العربي، وطُبِّقت على نماذج أدبية(٣).

---

(١) علم الأسلوب، مرجع سابق، ص٤٢ .

(٢) الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، ط٢، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤م، ص١٣٤ .

(٣) طبَّقها في النقد العربي سعد مصلوح في كتابه "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية"، وهي المحاولة العربية الأولى لاستثمار هذا المقياس، ثم قُدِّمت الدراسة الثانية –بحسب إحصاء الكاتب– في المؤتمر العربي الأول للنقد الأدبي "الخطاب النقدي في الرواية العمانية" بعنوان: عبدالعزيز الفارسي في رواية "تبكي الأرض يضحك زحل" في ضوء معادلة بوزيمان، النادي الثقافي في سلطنة عمان، ٢٠٠١م، ثم توالت الدراسات بعد ذلك رغم قلَّتها.

وخلاصتها تكمن في تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير:

أولهما: التعبير بالحدث، ويعني الكلمات التي تعبِّر عن حدث أو فعل.

ثانيهما: التعبير بالوصف، ويعني الكلمات التي تعبِّر عن صفة مميزة لشيء ما، تصفه وصفًا كميًّا، أو كيفيًّا.

ويتوقَّف تمييز النص الأدبي –من غيره– على النسبة بين الكلمات المعبِّرة عن حدث، والكلمات المعبِّرة عن وصف، ويتم حساب هذه النسبة بإحصاء عدد الكلمات، وكلما زاد عدد الكلمات المعبِّرة عن الحدث أو الفعل كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي، أو الانفعالي، وكلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمي أو العقلاني[١]، و"بالرغم من تحفُّظات بعض الباحثين على الأسلوبية الإحصائية، إلا أنها أصبحت بالغة الجدوى بالنسبة للنصوص المجهولة المؤلِّف، أو المشكوك في صحة نسبة قائليها،؛ مما يؤدي إلى توثيق النصوص الأدبية والوصول بها إلى درجة عالية من الاحتمال الصحيح"[٢].

٤– الأسلوبية الأدبية:

يعدُّ "**ليو سيبتزر**" من رواد الأسلوبية الأدبية، فهو الذي نمَّاها وحوَّلها إلى نظرية متكاملة، ويجمع في كتابه "دراسات في الأسلوب" مقالات كتبت بين سنتي ١٩٣١م، و١٩٦٠م. ويبين أن علاقة كاتب ما بالعالم تتكون في نسيج الكلمات، وأنها تظهر للمتمرس في القراءة، دون أن يكون مرغمًا عن البحث خارج العمل الأدبي[٣]، واهتمَّ بربط النص بنفسية المبدع، وتحدَّث عن الأثر الأسلوبي الذي يشمل الفكر والعاطفة معًا، وما يميِّز الأثر الأسلوبي هو تأثيره في القارئ أو المتلقِّي؛ عن طريق فرادة الأسلوب، أو انزياحه، أو غموضه وإبهامه، وقد ركزَّ على شخصية الكاتب التي تضفي على العمل الأدبي اتساقه

(١) ينظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح، ط٣، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٧٣ .

(٢) علم الأسلوب، مرجع سابق، ص٢٦٨ .

(٣) ينظر: النقد الأدبي المعاصر، مناهج، اتجاهات، قضايا، مرجع سابق، ص٨٢، ٨٤ .

وانسجامه، وبيَّن أن خصوصية الأثر تتجلَّى في الانزياح عن المعيار أو المألوف[١].

يمكن تلخيص أهم معالم أسلوبية "سيبتزر" في أنها: "تنبثق من العمل ذاته، وكل عمل أدبي يمثل وحدة كلية شاملة يقع في مركزها روح مبدعها، وكل ملمح تفصيلي ينبغي أن يسمح بالنفاذ إلى مركز العمل الأدبي، ويتم النفاذ إليه عن طريق الحَدْس"[٢]، ومن أهدافها: "الكشف عن شخصية المؤلِّف عبر تفحُّص أسلوبه، أو بُناه الأسلوبية في النص الأدبي"[٣]، ويستند "سيبتزر" في التحليل الأسلوبي إلى التذوق الشخصي.

يتبيَّن مما سبق: أن أسلوبية "سيبتزر" هي: أسلوبية الكاتب، فهي تنبع من الإنتاج وليس من مبادئ مسبقة. السبيل إلى ذلك: الموهبة والممارسة والإصغاء إلى الأعمال الأدبية؛ مما جعل بعض النقاد يصفها بأنها "أشدُّ المناهج الأسلوبية اكتمالًا، وقد حظيت بعناية من النقد والتأييد"[٤]، وكان لها الأثر الكبير في إخصاب النقد الأدبي.

وهذا البحث يروم دراسة عمل أدبي، تنطلق من النص ذاته، دون النظر إلى خارجه، السبيل إلى ذلك إنتاج الشاعر.

(١) ينظر: اتجاهات الأسلوبية، مرجع سابق، ص١٥ .

(٢) علم الأسلوب، مرجع سابق، ص٦٩ .

(٣) البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص٣٧ .

(٤) علم الأسلوب، مرجع سابق، ص٦٩ .

ثالثاً: التعريف بالشاعر عبدالله الوشمي:

عبدالله بن صالح بن سليمان الوشمي، ولد عام (١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م) في بريدة، بمنطقة القصيم، وأنهى بها مراحل تعليمه الأولى عام ١٤١٤هـ، ثم التحق بكلية اللغة العربية والعلوم الاجتماعية بالقصيم، وتخرَّج فيها عام ١٤١٨هـ، وحصل على درجة الماجستير عام ١٤٢٤هـ عن رسالة بعنوان: "جهود أبي الحسن الندوي في تأصيل منهج الأدب الإسلامي"، ثم درجة الدكتوراه عام ١٤٢٨هـ عن رسالة بعنوان: "مآخذ النقاد على معاني أبي تمام".

عمل معيدًا في قسم البلاغة والنقد بكلية اللغة العربية في جامعة الإمام مُحَمَّد بن سعود الإسلامية، فمحاضرًا فأستاذًا مساعدًا، ثم أُعيرت خدماته لوزارة الثقافة والإعلام عام ١٤٢٩هـ، ثم عاد إلى الجامعة، ثم أُعيرت خدماته مَرَّةً أخرى إلى وزارة التعليم، وعُيِّنَ أمينًا عامًا لمركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية حتى شهر محرَّم من عام ١٤٤١هـ، وفيه أُعيرت خدماته إلى وزارة الثقافة –حتى الآن–

يعدُّ الوشمي من الشعراء الذين بدأت تجاربهم الشعرية في الظهور في زمن التسعينيات الميلادية، وهو يذهب مذهبًا طريفًا في تأمُّل واقع الشعر، ومدى ملاءمته للعصر وأثره فيه[(١)]؛ إذ يرى أنه –في ظلِّ انحسار العناية به– يبقى مستودَعًا للإنجازات أو الإخفاقات الروحية، وأنه حياة تحضُر في كلِّ شيء، وبالنظر إلى رؤيته في مُنجَزه الإبداعي؛ نجد أن همَّ التجاوز والنجاة من النمطية يسيطر على جُلِّ ما كتب؛ ولهذا يكثر عنده التجريب، ومناورة اللغة لاستخلاص طاقاتها التعبيرية، وقد وُفِّقَ توفيقًا ظاهرًا في إنجاز شعر بديع، ذي لغة عالية، ناجية من الهنات التي يقع فيها الشعراء المعاصرين[(٢)].

يميل في كتاباته الشعرية إلى القصيدة القصيرة؛ حيث خصَّص لها ديوانًا كاملًا؛ لإيمانه بالموجز المختصر؛ حيث ذكر عن تجربته الشعرية قوله: "إن من المعاني والأفكار ما يجب أن تكون وفق هذه الكيفية دون أن تتمدَّد إلى تفاصيل لا ضرورة لها، وإيقاع العصر يدفعني أن أقدِّم لقارئي ما يمكن أن

(١) جميع الأقوال الآتية تعبر عن رأي أصحابها من النقَّاد.

(٢) ينظر: قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، لجنة علمية بإشراف: مُحَمَّد الربيع، ، ج٣، رقم ٨٩٤، دارة الملك عبدالعزيز، الرياض، ٢٠١٦م.

يُتمتم به أثناء غدوه، ورواحه ببيت، أو مقطع صغير يختصر أُفقًا من الدلالات"[١].

وهذا التوجُّه الشعري -الذي خطَّه الشاعر لنفسه- جعله يميل إلى شعراء الحداثة؛ فهو مأخوذ إلى الأسلوب الحداثي، ورغم ذلك نجد تأثُّره بالمحافظين، ووعيه بالتراث -شكلًا، ولغة، وجَرْسًا-، فهو مثلما يكتب قصيدة التفعيلة، يكتب قصيدة الشَّطرين التراثية، وقصيدة ثالثة يُزاوج فيها بين الشكلين العمودي والتفعيلة، بأسلوبين لا تنافسَ بينهما، فقيمة الشعر -في رأيه- لا تخضع للقالب الذي يُصاغ فيه؛ وهذا ما جعله يزاوج -في إبداعه- بين الشكلين -مع يقينه بأن الشكل العمودي لم يستنفد طاقاته-[٢].

تقلَّد الوشمي عدة مناصب لخدمة اللغة العربية والشعر، وله بعض الإسهامات في وزارة الثقافة والإعلام[٣]، ومثَّل المملكة العربية السعودية في عدد من الاجتماعات[٤]، وله خمسة كتب علمية

(١) التجربة الشعرية في المملكة العربية السعودية شهادات ونصوص، خالد اليوسف، دار جامعة الملك سعود للنشر، الرياض، ٢٠١٤، ص٢٦٣ .

(٢) ينظر: مقال حداثة الشعر في أرض التراث دراسة في شعر عبدالله الوشمي، عبدالواحد لؤلؤة، صحيفة الرياض، ع ١٥٠٣٩، ٢٠٠٩م.

(٣) مناصب الوشمي وإسهاماته: - رئيس سابق في مجلس إدارة "النادي الأدبي" بالرياض، وأمين عام "جائزة كتاب العام"، والمؤسِّس والمشرف على أنشطة "بيت الشعر"، وسلسلة: "الكتاب الأول"، وسلسلة: "رؤى ثقافية" في النادي الأدبي.

- أمين عام سابق لمركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية.
- عضو اللجنة التحضيرية والثقافية في معرض الرياض الدولي للكتاب (٢٠٠٧- ٢٠٠٩م).
- عضو اللجنة التحضيرية لموقع الثقافة العربية لوزارة الثقافة والإعلام (٢٠٠٨- ٢٠٠٩م).
- مستشار سابق في وزارة الثقافة والإعلام، وعضو سابق في لجنة مراجعة الإستراتيجية الوطنية للتنمية الثقافية، وعضو سابق في لجنة لوائح الأندية الأدبية المكوَّنة من قِبل الأندية الأدبية ومن الوزارة، وعضو سابق في اللجنة التحضيرية لموقع الثقافة العربية (٢٠٠٨- ٢٠٠٩م).
- عضو اللجنة التحضيرية لمؤتمر الأدباء السعوديين الثالث (٢٠٠٨- ٢٠٠٩م)، وعضو وأمين اللجنة التنظيمية له (٢٠٠٩م).
- عضو اللجنة التحضيرية لوضع اللائحة الأساسية لجائزة الدولة التقديرية في الأدب، ومنتدب من وزارة الثقافة والإعلام في هيئة الخبراء حولها (٢٠٠٨- ٢٠١٠م).

(٤) تمثيل الوشمي للمملكة العربية السعودية: - عضو الوفد السعودي في اجتماعات وزراء الثقافة الإسلامي في ليبيا ٢٠٠٧م.

- رئيس وفد المملكة في اجتماع الخبراء الحكوميين لمنظمة المؤتمر الإسلامي، حول ذكرى المجازر التي اقتُرفت في حقِّ المجتمعات الإسلامية خلال القرن العشرين، (في تركيا ٢٠٠٨م).
- عضو الوفد السعودي في الملتقى الأدبي الخامس لدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية (المنعقد في أبها ٢٠٠٩م).

=

مطبوعة[1].

إصدارات الوشمي الشعرية:

١- البحر والمرأة العاصفة، (ط١، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م)، (ط٢، دار الثلوثية، الرياض، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م)، ونصوص الديوان مكتوبة بين عامي (١٤١٨- ١٤٢١هـ)، ونال المركز الأول في مسابقة الأمير فيصل بن فهد للإبداع الشعري في دورتها الأولى.

٢- قاب حرفين، (ط١، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٥م)، (ط٢، دار الثلوثية، الرياض، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م).

٣- شفاه الفتنة، (دار المفردات، الرياض، ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م).

٤- ينتظر أن، (نادي تبوك الأدبي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ١٤٣٨هـ/ ٢٠١٧م).

=

- ممثل المملكة التي تترأَّس اجتماعات اللجنة الدائمة للثقافة العربية في الاجتماع الرابع لمشروع "ذاكرة العالم العربي"، (في مدينة فاس ٢٠٠٩م).
- عضو الوفد السعودي في اجتماعات وزراء الثقافة الإسلامي (في أذربيجان ٢٠٠٩م).
- ممثل المملكة التي تترأَّس اجتماعات اللجنة الدائمة للثقافة العربية في الاجتماع الرابع لمشروع "ذاكرة العالم العربي"، (في مملكة البحرين ٢٠١٠م).

(١) إنتاج الوشمي العلمي: - حديث النهر ديوان صالح الوشمي -رحمه الله- جمع ودراسة، (٢٠٠٧م).

- سراج القصائد الأمثال السائرة وأبيات القصيد من شعر أبي تمام، (مكتبة الرشد، ٢٠٠٧م).
- قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام، (مكتبة الرشد، ٢٠٠٩م).
- جهود أبي الحسن الندوي النقدية، (مكتبة الرشد، ٢٠٠٩م).
- فتنة القول بتعليم البنات، (المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٩م).

الفصل الأول

الأسلوب بوصفه اختياراً

المبحث الأول: اختيار الوشمي للأصوات.

المبحث الثاني: اختيار الوشمي للكلمات.

المبحث الثالث: اختيار الوشمي للجمل.

المبحث الأول

اختيار الوشمي للأصوات

أولًا: التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقا الخارجية عند الوشمي:

١-القافية في ضوء التَّردُّد الفونيمي.

٢-القافية في ضوء الحركات الإعرابية.

ثانيًا: التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقا الداخلية عند الوشمي:

١-التلاؤم الصوتي.

٢-الجناس.

توطئة

تتوافر اللغة على ذخيرة من المفردات والبِنَى النحوية المختلفة، ولقد نُظر إلى الأسلوب بوصفه اختيارًا؛ أي: بوصفه توظيفًا لهذه المفردات والبِنَى النحوية وكيفية تشكُّلها بشكل خاص، إذ يعدُّ ركن "**الاختيار**" من أهم أركان "**الأسلوبية**"، وأوسع مباحثها التي يتركز عليها النص الأدبي، وبه تتميز اللغة الخاصة بالشعر من اللغة العادية، و"يُنظر للمؤلف الأدبي على أنه يختار سماتٍ انطلاقًا من المصادر الكاملة للغة، التي تكون تحت تصرفه"(١)، فجميع مستعملي اللغة -كُتَّابًا وشعراءَ- يتساوون بالنظر إلى الاختيار كمبدأ لساني، إضافة إلى محور التأليف، بيد أنهم لا يتساوون إذا ما نظرنا إلى الاختيار بوصفه مبدءًا أسلوبيًّا؛ أي: بوصفه اختيارًا متميِّزًا من اختيارات مستعملي اللغة العادية، فالاختيار -في جوهره- واحد، إلا أنه مختلف من ناحية طبيعته الظاهرة، وكيفية تحقُّقه، الأمر الذي يضفي عليه ميزة تجعله لصيقًا باللغة المميَّزة؛ فثمة -إذن- اختياران:

أحدهما: لسانيّ، وهو اختيار المتكلم يستخدمه في اللغة العادية.

ثانيهما: أسلوبيّ، وهو اختيار متميز يُستخدم في غير الاعتيادي في اللغة(٢).

ويمكن أن يعد الاختيار مبدأ من مبادئ الدراسة الأسلوبية، التي شكَّلت منطلقًا لفكرة الأسلوب، بل إن هناك علاقة وثيقة بين أصل فكرة الأسلوب وقضية الاختيار، فالأسلوب "سمة شخصية في استعمال اللغة لا يمكن تكرارها، ففرادة الأسلوب وتمايزه كما تبدو يمكن إرجاعها دون حرج إلى قضية الاختيار التي يقوم بها المنشئ من مخزونه اللغوي، ثم توظيفه الواعي لهذا الاختيار بحسب المقام"(٣)، و هو كذلك -الأسلوب- في أحد تعريفاته "اختيار من بين بدائل عديدة"(٤)، حيث يختار الشاعر الأصوات، والكلمات المفردة، والجمل والتراكيب، -وهو اختيار واعٍ يقتضي صياغتها وفق نظام مخصوص-، لتؤدِّي وظيفة تأثيرية وجمالية. ويمكن أن نرصد النص الأدبي في مستوياته جميعًا بدءًا من الفونيمات، -أو

(١) معجم الأسلوبيات، مرجع سابق، ص١١٢ .

(٢) ينظر: البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص٥٣ .

(٣) الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ٢٠١٠م، ص١٧٧ .

(٤) الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص١٧ .

الوحدات الصغرى المكوِّنة لأيِّ نصٍّ أدبيٍّ- وصولًا إلى الأنساق التي يتمظهر عبرها النص؛ باحثين - بذلك- عن العلل والبواعث والآثار المتضمَّنة كلها في النص الأدبي، أو في لغته[١].

وستبدأ هذه الدراسة بمبدأ "الاختيار" في خطاب الوشمي الشعري، ويشمل هذا الفصل اختيار الوشمي للأصوات، ثم اختياره للكلمات، وأخيرًا اختياره للجمل.

تعدُّ مكوِّنات النص الشعري -بمستوياتها المتعدِّدة- عناصر مهمة في تشكيل اللغة الإبداعية، وتتجلَّى أهمية التراكيب الصوتية بوصفها إحدى الوسائل الأسلوبية في خطاب الوشمي الشعري، فاللغة -في حقيقتها- ليست إلا أصوات، والصوت هو اللبنة الأولى لأيِّ لغة من اللغات، والوسيلة لمعرفة كيفية عمل اللغة، وتتجلَّى أهميَّة الصوت في الكشف عن وظيفته، وقدرته على تمثيل المعنى؛ بوصفه يمثل إحدى الوسائل الأسلوبية المهمة في الخطاب الشعري؛ وعن طريقه يبرز الإبداع لدى الشاعر، فضلًا عن عمله إلى جانب المستويات الأخرى في تنوُّع البناء الأسلوبي، فإيقاع الأصوات ليست حلية خارجية في بنية النص، بل لها وظيفة من أهمِّ وظائف العناصر المكوِّنة للنص، وهي "الإيحاء بما يعجز الكلام العادي عن تحديد دلالته"[٢]، بالإضافة إلى أن "القوة التعبيرية للكلمة المنفردة لا تتأتَّى من معناها وحده، بل من طبيعة شكلها الصوتي أيضًا"[٣]، وفي هذا الجزء من البحث سأسعى إلى الكشف عمَّا وراء اختيار الوشمي لحروف معيَّنة في قافية القصيدة، أو بين ثنايا البيت، فثمَّة علاقة أكيدة بين الصوت ودلالته.

ينقسم المستوى الصوتي إلى نمطين أساسيين، يكمل أحدهما الآخر؛ وهما: الموسيقا الخارجية، والموسيقا الداخلية، ففي الأول سأدرس القافية، أما الثاني فسيتضمَّن أقسامًا بديعية سوف يأتي ذكرها فيما بعد.

- **أولًا: التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقا الخارجية:**

تعدُّ الموسيقا الخارجية المدخل الأول في دراسة الشعر؛ بوصفها ركنًا من أركانه، إذ تستوقف قارئ الشعر ومستمعه، فهي إحدى الأدوات التي يستخدمها الشاعر؛ ليعبِّر عن رؤيته للواقع، وموقفه، ونظرته

(١) ينظر: البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص٥٧ .

(٢) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠٠١م، ص١٨٨ .

(٣) الأفكار والأسلوب، أ.ف. تشيتشرين، ترجمة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ١٩٧٨م، ص٤٥ .

للحياة[١]، حيث تساعد على إظهار الحالة النفسية للشاعر، وهذه الحالة تكون ناجمة -بصورة أو أخرى- عمَّا يحسه الشاعر في حياته، فالموسيقا هي: "العنصر الذي يميِّز الشعر ممَّا سواه، فضلًا عن أنَّه حين يتخلَّل البِنية الإيقاعيَّة للعمل؛ فإن العناصر اللغويَّة التي يتشكَّل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميّزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي"[٢]، وأبرز عنصر تتكون منه الموسيقا الخارجية ولا تستغني عنه هو "القافية".

القافية:

تعدُّ القافية من أهم العوامل في صناعة الموسيقا الخاصة بالشعر، فكان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمرًا جديدًا يميّزه من النثر؛ إلا ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي؛ إذ يرون أن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر؛ لذلك أَولاها العرب عناية خاصة، حيث تعمل على إيجاد الانتظام الخارجي لنهاية الأبيات؛ مما يولِّد الموسيقا التي يشعر بها المتلقِّي، وتُعرَّف بأنها: "عدَّة أصوات تتكرَّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرُّرها هذا يكوِّن جزءًا مهمًّا من الموسيقا الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقَّع السامع تردُّدَها، ويستمتع بمثل هذا التردُّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[٣]، وأهم ما يعنينا من شأن القافية هو أنها تمثِّل -بثبات حروفها- أساسًا كيفيًّا مهمًّا من أسس الشعر العربي، فإذا كان البيت الشعري هو قطعة موسيقية محدَّدة، فإن القافية وتكرُّرها هي خاتمة هذه القطعة؛ بصفتها تسترعي الانتباه، وتطرب لها الأسماع؛ لذا يتخيَّر الشاعر القافية التي يريدها ويبني عليها قصيدته[٤]؛ وبها يتحقَّق في البيت الشعري وظيفة إيقاعية عن طريق قافيته، ووظيفة أخرى دلالية عن طريق اختيار الشاعر لقافية تنسجم وفكرته التي تجول في ذهنه، "فخروج الإيقاع من الشعر يُفقده هويَّته وينفي حقيقته"[٥].

وتوضيحًا لما سبق؛ سأعالج في جانب هذا البحث ما يأتي:

---

(١) ينظر: الليل في الشعر السعودي، سلمى باحشوان، مطابع دار جامعة الملك سعود للنشر، الرياض، ٢٠١٥م، ص١١ .

(٢) تحليل النص الشعري، يوري ميخائيلوفيتش لوتمان، ترجمة: مُحَمَّد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٩م، ص٧١ .

(٣) موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٢م، ص٢٤٤ .

(٤) ينظر: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، عبدالرحمن حجازي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥ م، ص١٤٥ .

(٥) تحاليل أسلوبية، مرجع سابق، ص٤١ .

١- القافية في ضوء التَّردُّد الفونيمي[١]:

يطلق علماء "العَرُوض" على الصامت المتكرِّر الأخير في القصيدة اسم (حرف الرَّوِيّ)، والرَّويُّ يعدُّ مَعلمًا بارزًا ميَّز القصيدة العربية من قصائد الأمم الأخرى، فهو الصوت الذي تُبنى عليه الأبيات، وتُنسب له القصائد أحيانًا، فيقال: "سينيَّة البحتريّ"، وهو أقلُّ ما يمكن أن يُراعَى تكراره، ولا يكون الشعر مقفًّى إلا به[٢].

ومن أجل كشف الفضاء الصوتي لإنجاز الوشمي الشعري؛ سأضع في عين الاعتبار أواخر نهايات الأبيات (حرف الرويّ) الموحَّد فقط في كامل القصيدة؛ بصفته متغيِّرًا أسلوبيًّا اختاره الشاعر ليقف عنده.

ولقد استثمر الوشمي تسعة أصوات كحروفِ رَوِيٍّ للقافية الموحَّدة، موزعة على الجدول الآتي:

الروي	عدد القصائد	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
النون	٨	٢٦.٦٦	٢٥٩	٣١.٧٠
القاف	٥	١٦.٦٦	١٣٩	١٧.٠١
الباء	٤	١٣.٣٣	١٢١	١٤.٨١
الراء	٥	١٦.٦٦	١١٦	١٤.١٩
التاء	٢	٦.٦٦	٦٠	٧.٣٤
الفاء	٢	٦.٦٦	٥١	٦.٢٤
الدال	٢	٦.٦٦	٤٢	٥.١٤
الياء	١	٣.٣٣	١٦	١.٩٥
اللام	١	٣.٣٣	١٣	١.٥٩
المجموع	٣٠	%١٠٠	٨١٧	%١٠٠

توزيع الحروف على رويّ دواوين الشاعر المدروسة، ونسب تكرارها.

(١) الفونيم: أصغر وحدة كتابية، وهي التي تساعد على تمييز نطق لفظة عن نطق لفظة أخرى، وبالقياس مع الفونيم يعد الحرف هو الوحدة المميزة الأصغر في نظام الكتابة للغة. ينظر: معجم الأسلوبيات، مرجع سابق، ص٣٢٦ .

(٢) موسيقا الشعر، مرجع سابق، ص٢٤٥ .

وبالنظر إلى الجدول السابق؛ يتبيَّن الآتي:

١- أن الأصوات الأربعة الأولى (النون، القاف، الباء، الراء) تردَّدت في نهاية اثنتين وعشرين قصيدة؛ ممثلةً -بذلك- ما نسبته ٧٣.٣٣% من مجموع تواتر قوافي الشاعر، ونسبة ٧٧.٧٢% من مجموع أبيات الشاعر، وقد بلغ عدد أبياتها ٦٣٥ بيتًا.

وهذا يتفق إلى حدٍّ كبير مع النتائج التي توصَّل إليها "إبراهيم أنيس"؛ في استعراضه للشعر العربي -قديمه وحديثه- في عرض حديثه عن تفاوت نسبة وقوع الحروف العربية رويًّا -قِلَّةً وكثرةً-، حيث تبيَّن له أن وقوع النون والباء والراء رويًّا شائعًا في الشعر العربي بكثرة[١]، وهذا الأمر يصدُق على رويِّ دواوين الشاعر المدروسة.

ومن اللافت للانتباه زيادة نسبة تواتر قافية حرف (القاف) زيادة ملحوظة عن بقية الأحرف؛ حيث استحوذ رويُّ حرف "القاف" على خمس قصائد من قصائد الشاعر المدروسة، بنسبة ١٦.٦٦% من مجموع قصائد الشاعر التي تبلغ ثلاثين قصيدة، ومائة وتسعة وثلاثين بيتًا؛ وذلك ما نسبته ١٧.٠١% من مجموع أبيات الشاعر ذات القافية الموحَّدة البالغة ثمانمائة وسبعة عشر بيتًا، وبنظرة متأنِّية لحرف "القاف" نجده من الحروف متوسطة الشيوع في مجيئه رويًّا في الشعر العربي -حسب تصنيف "إبراهيم أنيس"-.

و(القاف) حرفٌ صامتٌ لهويٌّ شديدٌ انفجاريٌّ يتطلَّب جهدًا عضليًّا -بسبب ثقله وصعوبة النطق به-، ويتصف بالقوة والمقاومة والقساوة والصلابة، وهو من الحروف التي تناسب المعنى العنيف؛ ومرجع ذلك إلى صفاته ووقعه في الأذن، وإذا كثر في ألفاظ الشعر؛ أحسسنا في موسيقا الشعر قوة وعنفًا، لا نحسُّ بهما مع غيره من الحروف[٢]، وعلى الرغم من موحيات القوة والقسوة والصلابة في قوة حرف "القاف"، إلا أنه لم يستطع أن يفرض خصائصه الصوتية على قافية القصائد التي تنتهي به؛ إذ غلب عليها الحزن والضعف ومرارة الأسى؛ لذا جاءت تلك القصائد مكسورة الرويِّ بنسبة ٨٦.٣٣% -

(١) ينظر: موسيقا الشعر، مرجع سابق، ص٢٤٦ .

(٢) ينظر: موسيقا الشعر، مرجع سابق، ص٤١ .

والكسر دليل الرِّقَّة واللِّين-؛ وهذا ما يؤكد أن دلالة الحرف قديمًا التي تشير إلى القوة قد رجعت، "ولعل ذلك يرجع إلى أن حرف القاف لم يكن يُلفظ بمثل الشِّدَّة والانفجار الصوتي اللذين يُلفظ بهما اليوم"(١).

يُمكن الوقوف على ذلك في بعض نماذج الشعر التي تطغى عليها الرِّقَّة في عاطفة تتجسَّد فيها مشاعر الأبوَّة، يقول في قصيدة له بعنوان: "لمعة البرق":

لِصـــداكَ يا غَسَّـــانُ رَجْفـــةُ شـــوقِهِ هَـــذا أبـــوكَ وأنـــتَ لمعـــةُ برقِـــهِ
هَـــذا أبـــوكَ يعيـــدُ ترتيـــبَ الهـــوَى ويصـــفُّ أشـــواقَ المُـــنَى في نَسْـــقهِ
هَـــذا أبـــوكَ تكسَّـــرتْ آمالُـــهُ وبقيـــتَ أنـــتَ هنـــاكَ مَطْلِـــع توقِـــهِ(٢)

٢- تظهر بعض الحروف التي استعملها الشاعر في مرتبة وسطى وهي (التاء، الفاء، الدال) وقد تردَّدت في نهاية ست قصائد؛ ممثلةً ما نسبته ٢٠% من مجموع قوافي الشاعر، وقد بلغ عدد أبياتها مائة وثلاثة وخمسين بيتًا؛ ممثلةً ما نسبته ١٨.٧٢%، وهو مما يتفق مع نتائج د. إبراهيم أنيس في تصنيفه لحروف الرويّ متوسطة الشيوع؛ حيث تطابقت نتيجته مع استخدام الشاعر لرويّ التاء والفاء في القصائد الموحَّدة الرَّوِيّ، إلا أن رويَّ "الدَّال" تأخَّر لدى الشاعر؛ حيث إنه من الحروف التي تُستخدم بكثرة في الشعر العربي.

٣- بعض الحروف التي استعملها الشاعر في مرتبة متدنِّية (اللام، الياء)؛ حيث لم تُستعمل إلا بنسبة ضئيلة جدًّا، وهي من الحروف الشائعة ومتوسطة الشيوع في الشعر العربي.

مجمل القول: إن حروف الرَّوِيّ التي استخدمها الوشمي في قصائده (النون، والباء، والراء) هي التي وردت رويًّا شائعًا في الشعر العربي بكثرة، والحروف التي استعملها الشاعر في مرتبة وسطى وهي (التاء، الفاء) هي التي وردت متوسطة الشيوع في الشعر العربي، أما حروف الرَّوِيّ التي تحمل سمة الشاعر فنجد أن رويَّ (القاف) ممثلًا نسبته ١٧.٠١% من مجموع قصائده قد ارتفع عن عامة الشعر العربي، وتقهقر رويُّ (الدَّال) ممثلًا نسبته ٥.١٤% من مجموع قصائده.

(١) خصائص الحروف ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م، ص١٤٥ .

(٢) ينتظر أن، عبدالله الوشمي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ٢٠١٧م، ص٦٧ .

٢- القافية في ضوء الحركات الإعرابية:

تعدُّ الحركات "وحدات صوتية لها وظيفتها في التركيب الصوتي؛ لأنها جزء أساسي منه؛ فهي ليست ظواهر تطريزية"[١]، والحركات الأساسية في النص اللغوي هي: الفتحة والكسرة والضمة -سواء كانت قصيرة أو طويلة-.

وفي هذا الجزء من البحث سأسعى إلى رصد حركات الرَّوِيّ في المتن المدروس من شعر الوشمي؛ وصولًا إلى تحديد الاختيار الأسلوبي الذي يميل إليه الشاعر، وتحديد درجه انحرافه بالنسبة إلى غيره من الشعراء؛ حيث سأوازن بين ما جاء في المتن المدروس بما جاء في متون المعطيات الشعرية المتوارثة -التي لا يزال ينهل منها الشعراء قديمًا وحديثًا-.

أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقييد والإطلاق فيها، وعلى أنواع المَجرى في حالة الإطلاق، وأشكال القافية:

قسَّم "علماء العَروض" القافية تبعًا لحركة الرويّ فيها -متحرِّكًا أو ساكنًا- إلى قسمين:

أ- القافية المطلقة:

وهي التي يكون فيها الرويُّ متحركًا، وهي الأكثر شيوعًا في الشعر العربي؛ بحسب ما توصَّل إليه إبراهيم أنيس[٢] "أن ما يقرب من ٩٠% من الشعر العربي جاء محرَّكَ الرويّ"[٣].

والقافية المطلقة تنتظمها ثلاث حركات هي: الكسرة والضمة والفتحة، وهذه الحركات الصوتية "يمكنها أن تكون آليَّات لشعريَّة الإيقاع الدلالي، حين يكتنف الغموض لبِنَات النص اللغوية؛ فيغدو تحليل البِنْيَات اللغويَّة إلى وحداتها المكوِّنة لها هو الوسيلة الآمنة للوصول إلى المفاتيح التي بمقدورها فتح

(١) شعرية الإيقاع في النص الشعري السعودي المعاصر، مريم حديدي، دار جامعة الملك سعود للنشر، الرياض، ٢٠١٤م، ص١١٧.

(٢) ستعتمد هذه الدراسة نتائج إبراهيم أنيس بوصفه -حسب قوله- درس الشعر العربي قديمه وحديثه، وتقارنها بالنتائج التي توصلت إليها.

(٣) موسيقا الشعر، مرجع سابق، ٢٥٥.

مغاليق النص"[١]. ويمكن بيان هذه الحركات على النحو التفصيلي الآتي:

- مجرى الكسرة:

جملة القصائد موحَّدة الرويّ ذات المجرى المكسور ست عشرة قصيدة، وجملة أبياتها أربعمائة وأربعة وخمسون بيتًا، ونسبتها ٥٥.٥٦%؛ مما يدل على أن أكثر من نصف شعر الوشمي برويٍّ مكسور، وهو متنوّعُ الرويّ بين (الباء، الدال، الراء، القاف، اللام، الياء).

- مجرى الضمة:

جملة القصائد موحَّدة الرويّ ذات المجرى المضموم خمس قصائد، وجملة أبياتها مائة وتسعة وعشرون بيتًا، ونسبتها ١٥.٧٨% متنوّعٌ رويُّها بين (الباء، الدال، الراء، الفاء، القاف).

- مجرى الفتحة:

جملة القصائد موحَّدة الرويّ ذات المجرى المفتوح ثلاث قصائد، وجملة أبياتها سبعة وتسعون بيتًا، ونسبتها ١١.٨٧% منحصرٌ رويُّها في (الباء والنون).

وقد وردت القافية المطلقة عند الوشمي على النحو الآتي:

أشكال القافية المطلقة:

- القافية المتكوّنة من رويٍ مُجرَّد إلا من الحركة:

وردت هذه الحالة لدى الوشمي بنسبة ٥.٥٢% من مجموع القوافي المطلقة للقصائد موحَّدة الروي، نحو قوله:

أرسُمُ مِن حبِّي لهَا كوكبًا يُغرقني في صمتهِ الكوكبُ[٢]

حرف الروي في "الكوكب" (الباء)، وحركته (الضم).

(١) شعرية الإيقاع في النص الشعري السعودي المعاصر، مرجع سابق، ص١٢٩ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، عبدالله الوشمي، ط٢، دار الثلوثية، الرياض، ٢٠١٠ م، ص١٦٩ .

– القافية المتكوِّنة من رويٍّ يسبقه ردفٌ:

"الرِّدف" هو: حرف مد أو لين، يقع قبل الروي دون فاصل بينهما[١]، وهذه الحالة من القافية متوسطة الكثافة، ووردت لدى الوشمي بنسبة ٤٤.٩٣% من مجموع القوافي المطلقة للقصائد موحَّدة الرويّ، وقد التزم بالحركة قبل الرويّ؛ وهو ما أكسب القافية نغمًا وموسيقا، نحو قوله:

أنكـــــرتْني.. كـــــأنِّي لم أزرْ مُـــــدُنًا فيهـــا، ولم أهتضـــمْ نخـــلًا ورُمَّـــانا[٢]

حرف الروي في "رمانا" (النون)، و(الألف) قبله ردف.

– القافية المتكوِّنة من رويٍّ يسبقه ردفٌ ويتبعه هاء الوصل:

"هاء الوصل" هي: هاء تلي حرف الروي[٣]، وهذا الشكل من القافية قليل لدى الوشمي، وورد بنسبة ٧.٠٥% من مجموع القوافي المطلقة للقصائد موحَّدة الرويّ، نحو قوله:

عاتبتَـــــهُ ورحلـــــتَ في أشـــــواقِهِ ونســـيتَهُ ونســـيتَ حُسْـــنَ وفاقِـــهِ[٤]

حرف الروي في "وفاقه" (القاف)، و(الهاء) المكسورة حرف وصل.

– القافية المتكوِّنة من رويٍّ يسبقه ردفٌ ويتبعه هاء الوصل وألف الخروج:

"ألف الخروج" هي: الناتجة عن إشباع حركة هاء الوصل، وهذا الشكل من القافية قليل جدًّا لدى الوشمي، وورد بنسبة ٤.١٤% من مجموع القوافي المطلقة للقصائد موحَّدة الرويّ، نحو قوله:

ولِي وطـــنٌ آليـــتُ أنْ أســـتعيدَهُ بِلَيْلَـــى فيُغـــريني بِلَيْلَـــى ولِينهَـــا[٥]

حرف الروي في "لينها" (النون)، و(الهاء) وصل، و(الألف) الناتجة عن إشباع حركة هاء الوصل هي (ألف الخروج).

---

(١) ينظر: علم العروض والقافية، عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م، ص١٣٦ .

(٢) قاب حرفين، عبدالله الوشمي، ط٢، دار الثلوثية، الرياض، ٢٠١٠ م، ص١٠٩ .

(٣) ينظر: علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص١٣٦ .

(٤) البحر والمرأة العاصفة، ص١٨٢ .

(٥) ينتظر أن، ص٩ .

- **الإشباع أو المَدُّ:**

"الإشباع" هو أن يميل بالإبعاض في الكسرة أو الضمة أو الفتحة إلى أصولها (الياء، الواو، الألف)[١]، وهذا الشكل من القافية يمثل نسبته في شعر الوشمي ٣٨.٣٤%، نحو قوله:

لـــلآنَ مـــا زالَ في تاريخِهـــم أَلَقِـــي أَنَا مـــررتُ وفي أبـــواهِم عَبَقِـــي[٢]

حرف الروي في "عبقي" (القاف)، و(الياء) نتيجة إشباع حركة الكسر في الروي.

ب- القافية المقيَّدة:

وهي التي يكون فيها الرَّوِيُّ ساكنًا، وهي "قليلة الشيوع في الشعر العربي، لا يكاد يجاوز ١٠%"[٣].

ومجموع القوافي المقيَّدة من القصائد المدروسة موحَّدة الرويّ ست قصائد، وجملة أبياتها مائة وسبعة وثلاثون بيتًا، ونسبتها ١٦.٧٦%؛ مما يفضي إلى أن نسبة اتجاه الوشمي إلى المقيَّد من القوافي أرفع بقليل من نسبة اتجاه بقية الشعر العربي -بالرغم من محدوديَّتها إذا قيست بنسبة القافية المطلقة-، وتنبع أهمية الرويّ الساكن أنه: "أساسي في ضبط الإيقاع، فهو منبِّه قوي يقوم في موسيقا الكلام بوظيفة تشبه قرع الطبول"[٤]، وقد وردت القافية المقيَّدة عند الوشمي؛ على النحو الآتي:

أشكال القافية المقيَّدة:

- **القافية المنحصرة في الرويّ وحده:**

أقل ما تتألف منه القافية "أن تتكوَّن من الروي وحده، وذلك عندما يكون الروي ساكنًا"[٥]، ويمثل هذا الشكل نسبة ٦٢.٧٧% من مجموع القوافي المقيَّدة للقصائد موحَّدة الرويّ، نحو قوله:

---

(١) ينظر: سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: مُحَمَّد حسن إسماعيل؛ وأحمد رشدي عامر، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م، ٣٤/١ .

(٢) ينتظر أن، ص٢٩ .

(٣) موسيقا الشعر، مرجع سابق، ص٢٥٨ .

(٤) موسيقا الشعر العربي، شكري عياد، ط٢، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٨م، ص١٣٠ .

(٥) علم العروض والقوافي، مرجع سابق، ص١٣٦ .

هَطـــــــل الليـــــــل منهمـــــــا وابتـــــدا موســـــم الغَـــــرَقْ (١)

حرف الروي في "الغرق" القاف الساكنة.

- **القافية المتكوّنة من رويٍّ يسبقه ردفٌ:**

يمثل هذا الشكل نسبة ٢٥.٥٤% من مجموع القوافي المقيَّدة للقصائد موحَّدة الرويّ، نحو قوله:

حِـــــينَ تـــــزورينَ بَســـــاتينَنا هـــذي البَـــرَارِي تَكتسِـــي بالـــورودْ(٢)

حرف الروي في "الورود" (الدال)، و(الواو) قبلها ردف.

- **القافية المتكوّنة من رويٍّ يسبقه ردفٌ ويتبعه هاء الوصل وألف الخروج:**

يمثل هذا الشكل نسبة ١١.٦٧% من مجموع القوافي المقيَّدة للقصائد موحَّدة الرويّ، نحو قوله:

مجنـونُ ليلَـى وليلَـى عنـه مـا سـألتْ ونارُهُ في يَـــدَيْهَا وَهْـــيَ تُطْفِيهَـــا(٣)

حرف الروي في "تطفيها" (الياء)، و(الهاء) وصل، و(الألف) الناتجة عن إشباع حركة هاء الوصل هي (ألف الخروج).

وإذا صنَّفنا حركات الرويّ في القصائد المدروسة (موحَّدة الرويّ) للوشمي -حسب تواترها-؛ فهي كالآتي:

الحركة	مجموع الحركات الإعرابية في الأبيات الشعرية	نسبة ظهورها على حرف الروي
الكسرة	٤٥٤	%٥٥.٥٦
السكون	١٣٧	%١٦.٧٦
الضمة	١٢٩	%١٥.٧٨
الفتحة	٩٧	%١١.٨٧
المجموع	٨١٧	%١٠٠

جدول توزيع الحركات الإعرابية على رويّ قصائد الوشمي المدروسة، ونسب تكرارها.

(١) ينتظر أن، ص٩١ .

(٢) قاب حرفين، ص٣٨ .

(٣) ينتظر أن، ص٨٧ .

وإن حدَّدنا نسبة اتجاه الوشمي إلى القافية المقيَّدة بنسبة ١٦.٧٦% -وهي مرتفعة قليلًا من نسبة اتجاه بقية الشعر العربي-، وإنها لمرتفعة جدًّا إذا قيست بنسبة القافية المقيَّدة التي ضبطها ابن الشيخ في شعر أبي تمام ٢%، وهي مقاربة إذا قيست بنسبة القافية المقيَّدة التي ضُبطت في شعر شوقي ١٥.٥% الذي يمثل الشعر الحديث(١)، والمقاربة أيضًا للقافية المقيَّدة التي ضُبطت في شعر إبراهيم مفتاح(٢) بنسبة ١٢.٩٤% وهو الممثل للشعر المعاصر.

ونرى نسبة استخدام المجرى المكسور، الغالب في شعر الوشمي مقاربة جدًّا في نسبتها ٥٥.٥٦% مع الشعر القديم الممثل له شعر أبي تمام بنسبة ٥١% ومقاربة أيضًا للشعر المعاصر الممثل له شعر مفتاح بنسبة ٥٣%.

الشاعر	السكون	الكسرة	الضمة	الفتحة
أبو تمام	٢%	٥١%	٣٢.٥%	١٤.٥%
شوقي	١٥%	٣٢.٤%	٢٤.٨%	٢٨.٧%
مفتاح	١٢.٩٤%	٥٣%	١١.١٨%	٢٢.٨٨%
الوشمي	١٦.٧٦%	٥٥.٥٦%	١٥.٧٨%	١١.٨٧%

جدول توزيع الحركات الإعرابية على رويّ قصائد الوشمي المدروسة، والمتن الشعري القديم، والحديث، ونسب تكرارها.

وبالنظر إلى الجدول السابق؛ يتبيَّن الآتي:

١- نلاحظ تفاوتًا طفيفًا في استعمال القافية المقيَّدة في شعر الوشمي وشعراء العصر الحديث؛ حيث كان استخدام القافية المقيَّدة مرتفعًا مقارنةً بالشعر القديم، وهو ما يُثبت هيمنة العصر في شعر الوشمي.

٢- نلاحظ ارتفاعًا في نسبة استخدام المجرى المكسور في غالب القصائد في شعر الوشمي -وهو ما

(١) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مُحَمَّد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس،١٩٨١م، ص٤٠ .

(٢) ينظر: شعر إبراهيم مفتاح، دراسة أسلوبية، صالح العثيم، رسالة ماجستير، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، القصيم، ٢٠١٨م، ص٤٠ .

نراه منذ الشعر القديم-؛ حيث استخدام الحركات كان حسب درجات متصاعدة فيها (الكسرة) أولًا، وهي أقوى الحركات، ويبدو أن النزعة التي ظهرت في شعر الوشمي هي النزعة الغالبة في الشعر -قديمه وحديثه-[١].

٣- جاءت الكسرة، ثم الضمة في مرتبة الصدارة لحركات الروي، وهما أثقل الحركات نطقًا، إذ تحتاجان إلى مجهود في النطق، ولعلها جاءت موافقة للجهد الذي يبذله الشاعر في ترتيب القصيدة وتنقيحها ومعاناته في ولادتها، فهي تنفث الوجع المستقر بالأعماق، وتبث الحزن والألم والقلق عبر الحروف، مثل قوله في قصيدة "باب القصيدة"[٢]:

مُوغِلٌ في سماءِ القصيدةِ

يسبرُ أشياءَها

ويرتِّبُ أعضاءَها

لتُضيءَ قناديلَ عينيهِ

(...)

ثم حين يتوجها العشق، يجرفها الناقدونَ

ولكنها ساعةٌ في الصراعِ

ومؤمنةٌ بالدموعْ[٣]

يمكن القول: إن الوشمي نوَّع في استخدام حروف القافية بين الإطلاق والتقييد، وبين استخدامه الكسرة والضمة والفتحة، ولعلَّ هذا الأمر أكسب شعره مزيدًا من التنوُّع حتى تتجلى مع كل تغيير بإيقاع مختلف.

(١) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، أثبت الطرابلسي ارتفاع المجرى المكسور في شعر شوقي، وذكر -حسب قوله- إن تلك النزعة لم تغلب في شعر المحدثين، ص٤١ .

(٢) إيراد الشاهد لتعاضد دلالة الكسرة مع دلالة القصيدة، وليس شاهدًا على الروي المكسور.

(٣) قاب حرفين، ص٣٩ .

هذا ما يخص الموسيقا الخارجية في شعر الوشمي، ودورها الإيقاعي في أسلوبه، وهو ما يمهِّد للتعرُّف على طبيعة الموسيقا الداخليَّة في شعره، ودورها أيضًا في الأسلوب.

- **ثانيًا: التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقا الداخلية:**

إذا كانت الموسيقا الخارجية هي أول ما يسترعي الانتباه في القصيدة، فإن ثمة موسيقا خفية داخلية تمتلك فاعلية عالية، لا تبعد عن فاعلية الوزن والقافية، فهي تلعب على الاحتمالات اللغوية؛ ليستخلص منها تجانسًا صوتيًّا، وهي وسيلة تشبه القافية، إلا أنها تعمل داخل البيت، والقافية تعمل بين بيت وبيت[(١)]؛ فإضافة إلى الأصوات التي تتكرَّر في القافية، نجد أصواتًا تتكرَّر في حشو البيت، لها قيمة عالية في لغة الشعر، تهب النص جودةً عاليةً؛ بها يتفاضل الشعراء، ويبرز نص على آخر، ألا وهي الموسيقا الداخلية، فليست الموسيقا الخارجية وحدها "هي التي تشكِّل إيقاع القصيدة، وإنما يتعاضد الإيقاع الداخلي مع الإيقاع الخارجي؛ ليصبح التأثير أعمق وأقوى وأشمل"[(٢)].

وتوضيحًا لما سبق؛ سأعالج في جانب هذا البحث ما يأتي:

١- التلاؤم الصوتي:

اللغة -في أصلها- تشكيلٌ صوتيٌّ، فالأصوات لها قيمة عالية في لغة الشعر؛ بما تحمله من دلالات ذات أبعاد جمالية؛ إذ إن الشاعر يختار الصوت اختيارًا دقيقًا، فعن طريق تضافر الأصوات تتشكَّل الكلمات، ومن تضافر الكلمات تتركَّب الجمل؛ ليخلق الشاعر -بعد ذلك- نصًّا له دلالاته.

ولا بدّ للشاعر أن يراعي للصوت صفاته وخصائصه -بما يخدم لغة الشعر-؛ لذا يدرك الشاعر أهمية الصوت ومدى تلاؤمه مع السِّياق، فتلاؤم الأصوات وانسجامها مع بعضها البعض؛ يعطي النص إيقاعًا ويعدُّ مكوِّنًا أسلوبيًّا يتميَّز به المبدع.

هذا التلاؤم يشمل: "ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرار هذه العناصر، وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية، نعني بذلك خاصية التردد، هي بعينها ما يحدِّد معنى

(١) ينظر: بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠م، ص٩٢ .

(٢) ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، موسى ربابعة، مجلة الجامعة الأردنية، ع ٥، مج ٢٢، ١٩٩٥م، ص٢٠٣٥ .

الإيقاع"[١]، فاعتماد الشاعر على صوتٍ معيَّنٍ، أو مجموعة أصوات ذات خاصيَّة محدَّدة يعدُّ تلاؤمًا صوتيًّا؛ يمنح النص قيمة فنيَّة وإيقاعًا عاليًا، "فاختيار الشاعر له يتمُّ في ضوء إدراكه لطبيعة بنائه للدلالة، ولا سيَّما أنه ناقلٌ لمشاعره وهواجسه، وهو ما كان يتيح لنا تحليله؛ لاستكشاف بعض الجوانب الكامنة في اللغة الشعرية، فالتماثل الصوتي غَدَا حيلةً أسلوبيَّةً يستعين بها المبدع، بعد تحويلها من طبيعتها اللغوية إلى خواصَّ فرديَّةٍ تميِّز أسلوب الشاعر"[٢]. وانطلاقًا من هذه الأهمية؛ سنتوقف إزاء بعض النماذج الشعرية التي يتوافر فيها التلاؤم الصوتي؛ لبيان أهميته وأثر تكراره في الأبيات الشعرية؛ حيث حاول الشاعر توظيف تلك الطاقة الإيحائية التي تمتلكها أصغر وحدة في النص الشعري لخدمه غرضه؛ حيث يستخدم الشاعر في خطابه صوتًا معيَّنًا بكثافة تفوق أصواتًا أخرى، كتركيزه على حرف واحد، أو على عدَّة أصوات تشترك بصفة متماثلة.

أ-تكرار الصوت المفرد[٣]:

من التلاؤم الصوتي تكرار صوت واحد في النص -بشكل بارز- يضفي على النص سمة خاصة؛ حيث يُسهم التَّكرار في "استلهام المحلِّل الشعري دلالات خفية تتداخل بين ثنايا القصيدة"[٤]، ومن ذلك تكرار الشاعر صوت "الميم"، في قصيدة "امرأة لا حصر لها"[٥] -وهي تعليق على صورة ضمَّت عجوزًا فلسطينية وابنها وقد انحنى نحوها، وهما قتيلان-:

بجوارِ أُمِّي

دائمًا

(١) تحليل النص الشعري، مرجع سابق، ص٧٠ .

(٢) أنساق التماثل الصوتي في ديوان "تيه ونار" لعبدالرحيم عمر، حسام أيوب؛ وإبراهيم البعول، مجلة جامعة طيبة للآداب، ع٤، ١٤٣٥هـ، ص٣٦٨ .

(٣) قد لا نستطيع أن نحكم بأن استغلال القيم الإيحائية للأصوات كان مقصودًا، ولعل الشعراء يهتدون إلى ذلك بمحض فطرتهم اللغوية الشفيفة، ولكن بعض النقاد لهم محاولات مدروسة في هذا المجال، للاستزادة، ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري، ط٤، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، ٢٠٠٢م، ص٤٧ .

(٤) لغة الشعر السعودي الحديث، هدى الفايز، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، القصيم، ١٤٣١م، ص١١٩ .

(٥) قاب حرفين، ص٥٩ .

بجوارِ أُمِّي

أسكبُ الدَّمعَ السَّخِينَ

وحينَ مُتُّ فإنَّني

بجوارِ أُمِّي

متكسِّرًا أَحْنُو على جسدٍ طَهُور

هَكذا قد علَّمتني شِيمتي

ألَّا أموتَ وفي يدِي

شيءٌ أُقدِّمُهُ لأُمِّي

نجد في القصيدة صورة واضحة يتجسَّد فيها الألم؛ عبر كلمات من قبيل: "متكسِّرًا، أموت، الدم، الأحمر، الدمع..." هذا التلاؤم الصوتي الناشئ من تكرار صوت "الميم" أربعًا وستين مَرَّةً من مجموع أصوات القصيدة؛ يوظِّف دلالة تسترعي الانتباه، ويكثِّف بنية دلالية –فضلًا عن بنية إيقاعية–.

تصوِّر القصيدة مشهد الصمود، ونداء الخذلان في وسط جوٍّ يغشاه الصمت، يجسِّد هذه المعاني صوتُ "الميم" الذي يعدُّ من حروف (الجهر) بما يتصف من انطباق الشفتين وانحباس الهواء؛ ولما له من دلالات خفية يُفهم منها الألم الدفين، والصمت المطبق، فقد وصفه علماء اللغة بأنه حرف أنفي مجهور يُنطق بأن تنطبق الشفتان تمامًا، فيُحبس خلفهما الهواء، ويُخفض الطبق؛ ليتمكَّن الهواء من الخروج عن طريق الأنف مع حدوث ذبذبة في الأوتار الصوتية، وبقاء اللسان في وضع محايد.

يصوِّر الشاعر المشهد مكررًا صوت الميم، بقوله:

مستعذِبًا ألمَ الرَّحيلِ

وصامدًا بعباءَتي

ما زلتُ أُقْتَلُ كلَّ يومٍ يا بَنِي قَوْمِي

وأُمِّي تنزفُ العبراتِ أسمعُ صوتَها

في ليلِها والحزنُ أحمرْ

يا رَبُّ: إنَّهُمُ..

ويخنقُها البكاءْ

والميم "من أطول الأصوات الساكنة"[1]، يردِّده الشاعر مستشعرًا طوله؛ تعبيرًا عن نداء الصبر الطويل والانتظار البائس والاستغاثة المؤمِّل:

وأُمِّي لم تَزَلْ

تَبكي وتَغزلُ من مواويلِ الجِراحْ

وتقولُ: يا ولدِي اصطبرْ

ها إنَّ أحرارَ الكفاحْ

سيسافرونَ على جِراحِهِمُ

ويُلملونَ دموعَنا

هذا الصوت الشفوي الدال على الحزن؛ يُكرِّس مشهدًا مأساويًّا في ذهن المتلقِّي، فطبيعة صوت "الميم" توحي بالتأزُّم؛ انسجامًا مع ما تتضمَّنه القصيدة من دلالة، وما يمكن أن يُستنبط من هذه السمة الصوتية هو محاولة للإحساس بالتأزُّم -عبر خلق تلاؤم صوتي يتمثل بتكرار الميم-، ومما يعضِّد هذا الاستنتاج أن صوت "الميم" متوسط بين الرَّخاوة والشِّدَّة، شدَّة الفعل الذي يجسِّده الشاعر وهو يمثل صورة الوطن العربي، ورخاوة ردَّة الفعل بما يجيبه من لهوٍ عازفٍ على جراحه بقوله:

اللهَ يا وطنَ الكفاحْ

كَمْ عَذَّبُوكَ، وكَمْ تتاجرُ كلُّ راقصةٍ

بصوتِكَ، والصُّراخُ هو المُباحْ

(١) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ط٥، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥م، ص٨١ .

هذا التلاؤم الصوتي الطاغي على المشهد -بتكرار صوت واحد-؛ يدلِّل على مكوِّن أسلوبي جمالي، اختاره الشاعر ليؤكد فكرته؛ الأمر الذي أفضى إلى جوٍّ إيقاعيٍّ مشبَّعٍ بصوتٍ يملك طاقة تعبيرية عالية.

ومن التلاؤم الذي يتحقَّق على المستوى الصوتي تكرار صوت واحد، يُمكن الانتقال إلى التلاؤم الذي يتحقَّق على مستوى تكرار أصوات محدَّدة تتصف بخاصية واحدة.

ب- تكرار عدة أصوات ذات خاصية واحدة:

من التلاؤم الصوتي الذي يحقِّق انسجامًا في النص تراكم أصوات معيَّنة في مفردات متعدِّدة، فإذا أمعنَّا في النظر إلى تلك الأصوات؛ وجدناها تؤدي وظيفة في تعميق الدلالة، فضلًا عن تأدية الدور الإيقاعي؛ "لما لبعض الأصوات من إيحاء خاص في بعض السياقات المعينة"[١] وقد وظَّف الشاعر ذلك في نماذج عدَّة؛ نلاحظ منها تكراره أصوات الهمس، وذلك قوله في قصيدة "قبل اكتمالهم" يصف الأعمى:

الأعمَى

تَجَسَّسْ

إذا الليلُ عَسْعَسْ

بعصاهُ يعدُّ الدَّقائقَ

يستنشقُ الخطواتِ

ويستجمعُ اللحظاتِ البعيدةَ

حتى يُغِيرَ على الفجرِ

حينَ يغيبُ العَسَسْ[٢]

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص٤٦ .

(٢) شفاه الفتنة، عبدالله الوشمي، دار المفردات، الرياض، ٢٠١١ م، ص٩٥.

وصف الشاعر الأعمى في حركته المتوجِّسة، ومحاولته إدراك كُنه الأمور، ومن ثم بلوغه الهدف، فتتابعت أصوات الهمس مشكِّلةً إيقاعًا موسيقيًّا اختاره الشاعر، "وطبيعة المهموس من الأصوات التي تتميَّز بالجهد، فهي مُجهِدة بالتنفُّس، وإذا كثرت بالسِّياق؛ تضاعفَ الجهدُ وانحصر فيها الاهتمام وتعلَّقت بها دلالة خاصة"(١)، والأحرف المهموسة قليلة الشيوع؛ فخُمس الكلام يتكون عادة من أحرف مهموسة، وباقي الكلام أحرف مجهورة، فإذا تصادف أن اشتملت الكلمة على عدد من الأحرف المهموسة عُدَّت من الكلمات المجهدة الثقيلة إلى حد ما(٢).

تكرَّر صوت "السِّين" في النَّصِّ ثمانيَ مَرَّاتٍ، وهو صوت مهموس، و"السِّين" -بصفته تلك- يحاكي طبيعية الجهد المبذول من الأعمى، وهو صوت ضعيف اختاره الشاعر؛ ليناسب ضعف قدرة الأعمى الجسدية، وقد جعل علماء اللغة "السِّين" ضعيفة؛ لأنها تصف ما لا يَظهر ولا يشاهَد حِسًّا، وفيما تعرفه النفس -وإن لم تَرَهُ العين-، وهو صوتٌ رخوٌ صفيريٌّ حادٌّ، يعكس حدَّة الألم التي تنتاب الأعمى، وصفير "السِّين" يمنح النص طاقة صوتية تجسِّد المعاناة.

اختار الشاعر كلمة "عسعس" كرَّر "العين" و"السِّين"، وهما صوتان مختلفَا المخرج والصفة الصوتية؛ لأنه أراد أن يستغلَّ إيقاع التناوب الصوتي في أداء المعنى بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة، فالعين صوت قوي يدل ما يشعر به الأعمى في بداية كلِّ أمر من عزيمة وإصرار، والسِّين صوت ضعيف يدل على ما يجابهه من مواجهته للصِّعاب، والشاعر راوح بين الصوتين؛ وهو ما يناسب تذبذب الأعمى بين قوَّة البصيرة وضعف الحاسَّة، هذا التفاعل الصوتي في النسق الشعري ازداد تناغمًا بقدر زيادة اختلافه؛ مما أعطى النص -في جملته- تلاؤمًا صوتيًّا.

وحاول الشاعر توظيف أصوات الهمس: (التَّاء، السِّين، الشِّين) في لفظتي "يستنشق، يستجمع" هذه الكلمات تحمل ما لا تحمله غيرها من المبالغة والتعظيم، والمبالغة في الألفاظ توجب المبالغة في الدلالة؛ ليتصوَّر المتلقِّي جهد الأعمى في شدَّة ما يبذله في سبيل اتخاذ خطوة، أو عيش لحظة. هذه الألفاظ -بما تحمله مِن تتابع في الأصوات المهموسة- تشكِّل كثافةً أشدَّ من المعتاد، فهي ذات وقع

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص٥٥ .

(٢) ينظر: موسيقا الشعر، مرجع سابق، ص٣١ .

نغميّ بطيء؛ جرَّاء الزيادة التي وقعت عليها، وبصفات أصواتها. التَّاء بما تحمله من تفتُّت وتشتُّت، والسِّين بما تتصف به من ضعف وخور، كل ذلك أضفى على النص قوَّة في الجانب الدلالي.

ثم كرَّر الشاعر أصوات الهمس (التَّاء، الحاء، الفاء) في "حتَّى، حين، الفجر" حيث انتهاء الغاية، ووصول المطلوب بعدما أنهى الأعمى رحلته بعد ليلة شاقَّة مع بزوغ الفجر؛ حيث إحساس الأمان في وقت غياب الرقيب، والعيون التي تحيط من بعيد. الأعمى –وإن لم يكتمل الحواس–، فإنه جزء من محيط المجتمع، له هدف وغاية، ويملك إرادة، له آماله وتطلُّعاته التي يسعى إلى تحقيقها بصمت، بعيدًا عن تطفُّلات مَن حوله.

هذه الأصوات المهموسة المتتابعة –بطبيعتها وصفتها وإيحاءاتها– أعطت النص طاقة دلالية خاصة ميَّزت السِّياق، ورسمت له صورة صوتية هي بمثابة الموسيقا التصويرية للمشهد، وكشفت عن الحالة النفسية التي جاء بها النص.

وبعد الكشف عن هذه الأصوات المكرَّرة المفردة، وتلك الأصوات التي تشترك بخاصية محددة وأثرها في الموسيقا داخل النص، يمكن الانتقال إلى جملة من الأصوات تتفق في هيئة محددة، وهو ما يطلق عليه التجنيس، أو الجناس.

٢– الجِنَاس:

نلاحظ في "الجِنَاس" عناية تتوجَّه إلى تردُّد الأصوات في الكلام، وما يتبع هذا من إيقاع موسيقيّ؛ تطرب له الآذان وتستمتع به الأسماع، ويُعرَّف باتفاق اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى.

وهذا الأسلوب في نظم الكلام يتطلَّب مهارة المبدع، وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وُهِبَ حاسَّةً مرهفةً في تذوُّق الموسيقا اللفظية؛ تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعدِّدة النغم مختلفة الألوان؛ يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والقدرة الفنية[١].

وينقسم "الجِنَاس" إلى نوعين:

(١) ينظر: موسيقا الشعر، مرجع سابق، ص٤٣ .

أ- **الجِنَاسُ التَّامُّ**: وهو "ألا يتفاوت في اللفظ"[١]، ويعني ذلك: اتفاق لفظتين في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها، وترتيبها -كما في قوله-:

قُـــــمْ عَـــــانِقِ الأقصَـــــى عَانِقْـــــهُ كَـــــيْ يرضَـــــى
فالقـــــــدسُ لا يهـــــــوَى أنْ يصـــــــبحَ الأقصَـــــــى[٢]

يظهر الجناس التام في كلمتي "الأقصى" الأولى الدالة على (المسجد الواقع في القدس)، وهو أوَّل القبلتين في الإسلام، وأحد المساجد الثلاثة التي يشدُّ المسلمون الرِّحال إليها، وكلمة "الأقصى" الثانية الدالة على (الأبعد)، فهما لفظتان اتفقتا في النطق، واختلفتا في المعنى.

ب- **الجِنَاسُ النَّاقِصُ**: وهو "أن يختلفا في الهيئة دون الصورة"[٣]، ويعني ذلك: اختلاف لفظتين في نوع الحروف، أو أعدادها، أو هيئتها، أو ترتيبها.

وقد جاء كثير من الألفاظ المتجانسة عند الوشمي[٤]، كما في قوله في اختلاف نوع الحروف:

كَمْ يُحدِّثني الرَّمْلُ أَنِّي أعودُ إليهِ
وأنَّ الجُذورَ
هناكَ على موعدٍ بالبُذورْ
إِنَّهُ الرَّمْلُ يعرفُني
إِنَّهُ الجُرْحُ أَعرفهُ
وعلى دربهِ قد ذبحتُ النُّذورْ[٥].

(١) مفتاح العلوم، يوسف بن أبي بكر السكاكي، ط٢، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م، ٤٢٩/١ .
(٢) قاب حرفين، ص١٠٥ .
(٣) مفتاح العلوم، مرجع سابق، ٤٢٩/١ .
(٤) ينظر: البحر والمرأة العاصفة ص١٤١، ١٧٦؛ وقاب حرفين ص١٠٨؛ وشفاه الفتنة ص٣٢، ٩١، ١٤٨؛ ينتظر أن ص٩١، ٩٣ .
(٥) قاب حرفين، ص٨٥ .

وقوله في اختلاف ترتيب الحروف:

عبثًـا أحـاولُ أنْ أعـيشَ مَـنْ الَّـذِي يَـروي الحـدائقَ مِـن نَـدَى أَحداقِـهِ[1]

وقوله في اختلاف عدد الحروف:

تفاصـــــــــيلًا تفاصـــــــــيلًا عَـــــنِ اللَّـــــذَّاتِ والـــــذَّاتِ[2]

وقوله في "الجناس الاشتقاقيّ":

وأَنِّي إذا عُدْتُ يا وطنِي

أعودُ كَمَا قطرةٌ عائدةْ[3].

يظهر "الجناس الناقص" في اختلاف نوع الحرف الواحد للكلمات الآتية: "الجذور، البذور، النذور"، واختلاف ترتيب الحرف في: "الحدائق، أحداقِهِ"، واختلاف عدد الحروف بزيادة حرف واحد في: "اللذَّات، الذَّات"، والجناس الاشتقاقي في الكلمات التي من جذر واحد: "عُدتُ، أعودُ، عائدةْ"، وهذا الجناس يُضفي جرسًا موسيقيًا بفضل الإيقاع المتقارب بين الألفاظ، الذي عمد إليه الشاعر في اختيار مفردات بينهما من التماثل أكثر مما بينهما من التخالف، محدثًا هذا التخالف اليسير مفارقة دلالية، به يمتلك الشاعر التأثير في المتلقي.

ويمكن القول: إن الوشمي نوَّع بين عناصر الموسيقا الداخلية بألوانٍ من الجناس، والتلاؤم الصوتي، مما أكسبها تناسقًا في النغم، وتكثيفًا للإيقاع، ولم يكن هذا التجانس الصوتي لتميُّزه الموسيقي فحسب؛ بل لأنه يحمل معنى دلاليًا، حيث يُلاحظ أن بعض الأصوات تملك قوة تعبيرية تلائم بعض المعاني على وجه خاص أكثر من غيرها من الأصوات الأخرى.

(١) البحر والمرأة العاصفة، ص١٨٢ .

(٢) ينتظر أن، ص٦٤ .

(٣) البحر والمرأة العاصفة، ص١١٩ .

ورغم أهمية الصوت إلا أنه ليس له حياة مستقلة دون وجوده في تركيب حاضن له، وهي "الكلمة"، والتي تختلف عن غيرها باختلاف هذا التركيب، وإذا كان "الصوت" هو المستوى الأول الذي يبدأ منه تحليل الشعر، فإن "المفردة اللفظية" هي المستوى الثاني في التحليل، بجانب المستويات الأخرى، وهو ما سأنتقل إليه في المبحث الثاني.

المبحث الثاني

اختيار الوشمي للكلمات

أولًا: المعجم الشعري:

١- حقل الطبيعة.

٢- حقل الجسد.

٣- حقل الزمان.

٤- حقل المكان.

ثانيًا: التوازي الصرفي.

توطئة

إذا كان "الصوت" هو اللبنة الأولى لأيّ لغة من اللغات، والمستوى الأول في تحليل الشعر باعتباره أصغر وحدة، فإن هذا الصوت لا يمكن أن يؤدي دوره ما لم يوضع في موقعٍ سياقيٍّ داخل البنية اللغوية؛ يساندها ويعمل على استثمار خصائصها الصوتية.

وبتتابع الأصوات تتشكَّل الكلمات؛ إذ يستخدم الشاعر كلمات معيَّنة بكثافة تفوق كلمات أخرى؛ مكوّنًا -بذلك- معجمًا خاصًا لديه، فعن طريق المفردة اللفظية يكون المستوى الثاني في دراسة اللغة الشعرية، "وللكلمة دور كبير في البنية اللغوية؛ لأنها -بالدرجة الأولى- وظيفة ذات تأثير على الوظائف الأخرى، وقيمتها تنبع من السِّمات المميِّزة لها على غيرها من الكلمات التي تشترك معها في حقلها الدلالي؛ فينبغي أن يتوافر لها -في سياقها اللغوي- ما لا تمتلكه غيرها"(١)، ودراسة الشكل الداخلي للكلمة "يقود القارئ إلى داخل الكلمة الواحدة في سبيل مفرداتها، ومن ثم النتاج الفني برمَّته، ويضع أمام الكاتب مهمّة خلق أعمال فنية حقيقية"(٢)، وهكذا تبرز أهمية المفردة للكشف عن دلالات النص، وتحديد الحقول الدلالية كمفتاح يعطي تصورًا للبنية التي يتكوَّن منها النص في جملته.

وتوضيحًا لما سبق؛ سأعالج في جانب هذا البحث ما يأتي:

- **أولًا: المعجم الشعري:**

من أهم الخواص الأسلوبية التي يبدأ الدارس فيها التمييز بين لغة شاعر وآخر؛ إذ إن لكل مبدع معجمه الشعري الخاص، وبه نتوصَّل إلى سمات أُولى في فهم النص، ويعرَّف المعجم الشعري بأنه: "قائمة من الكلمات المنعزِلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين، وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كوَّنت حقلًا أو حقولًا دلالية"(٣)، وتعد تلك الكلمات التي يُشكل منها الشاعر قصائده، والتي لا تفتأ تتكرر بشكل ملحوظ في إبداعه، خطًا عموديًا يخترق المستويات

(١) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص١٧٢ .

(٢) الأفكار والأسلوب، مرجع سابق، ص٦١ .

(٣) تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، مُحَمَّد مفتاح، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٢م، ص٥٨ .

الأفقية للنص: الصوتية، والتركيبية، والتصويرية[١].

يحتلُّ المعجم الشعري مكانًا مركزيًا في أيّ خطاب، فهو "لُحمة أي نصٍ كان؛ لذلك اهتمت به الدراسات اللغوية قديمًا وحديثًا، وجعلته مركز الدراسات التركيبية والدلالية"[٢]، وتكمن أهمية دراسته: "في إلقاء الضوء على تطور لغة الشعر؛ عن طريق الكشف عن الأسس التي نهض منها الشعراء لبناء لغتهم الشعرية الجديدة، وتحديد الظواهر اللغوية المشتركة بينهم"[٣]، فمعجم كل شاعر هو اختياره لمجموعة من الألفاظ؛ تكون تلك الألفاظ بمثابة اللازمة الكلامية التي تتردَّد في كثير من قصائده، وترتبط ألفاظه بتجربته وموقفه ونظرته للبيئة والحياة، و"حين يتكوَّن لدينا المعجم الشعري لهذه القصيدة أو تلك؛ فإنه يكون قد تكوَّنت لدينا تلك الدوائر التي تُشكِّل نظرة الشاعر إلى الوجود"[٤]، إذ يعد المعجم "ركيزة كل منجز نصي، والمخزون اللغوي الكامن في ذاكرة كل شاعر"[٥].

وتكون دراسة المعجم الشعري: بحصر الألفاظ التي استخدمها الوشمي بكثرة، وإدراجها في حقول بارزة؛ وبذلك يتشكَّل لدينا وعيٌ مهمٌّ في التعرُّف على لغة الشاعر وأسلوبه، فقد اهتمت الدراسات الأسلوبية بما أسمته بـ(الكلمات المفاتيح) وهي: "مفردات نشطة يُشكل منها الشاعر قصائده ومقطوعاته تتغلغلُ بقوة في البناء الشِّعري بكل مستوياته، وتتمتَّع بنسبة تكرار عالية في النص، وهي مع ذلك تُمثل المفتاح الرئيس لعالم الشاعر ورؤيته"[٦]، وهذه المفردات تزداد نسبة ووردها في نصٍّ معيَّن ولدى كاتبٍ معيَّن؛ لما لها من دلالة على العمل والكاتب نفسه.

ولقد تتبَّعت الكلمات المفاتيح عند الوشمي؛ فتشكَّلت لديَّ أربعة حقول لغوية، هي:

---

(١) ينظر: المعجم الشعري، بحث في الحقول الدلالية للكلمة في الخطاب الشعري، بُلند الحيدري نموذجًا، إبراهيم جابر علي، أمواج للنشر والتوزيع، عمَّان، الأردن، ٢٠١٥م، ص٩ .

(٢) تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ٦١ .

(٣) لغة الشعر السعودي الحديث، مرجع سابق، ص٢٠ .

(٤) تحليل النص الشعري، مرجع سابق، ١٢٦ .

(٥) اللغة في شعرية محمود درويش، سفيان الماجدي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٧م، ص١٢٩ .

(٦) المستويات الأسلوبية في شعر بُلند الحيدري، إبراهيم جابر علي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ٢٠١٠م، ص٣٢ .

١- حقل الطبيعة.

٢- حقل الجسد.

٣- حقل الزمان.

٤- حقل المكان

وإن كانت هذه الحقول لا تنفي وجود حقول دلالية أخرى عند الشاعر، بل تركزت الدراسة على هذه الحقول لأنها ذات أهمية تجلب كثافة عالية للتراكيب(١).

١- حقل الطبيعة:

يدور هذا الحقل حول مجموعة من الدَّوالِّ، منها ما يتعلَّق بما لا روح له نحو: (البحر، التراب، النجوم، النخيل، الغصون، السنبلة، الخزامى، الثمر، المطر، القطرات، الشجر، الشمس، القمر، الكون، ...)، ومنها ما يتعلَّق بالطبيعة ذات الرُّوح نحو: (العصافير، الحمامة، اليمام، النوارس، الخيل، نوقنا، أغنامنا، البلابل، ...)، وغير ذلك، "والشاعر يمتاح من منابع شتَّى لصوغ خطابه الشعري، والطبيعة بما فيها من جمال ساحر، وظلال، وحركة الأشجار، وغناء الطير؛ تعدُّ من أهم المنابع التي يستقي منها الشاعر إبداعه"(٢)، وبالنظر إلى ألفاظ الطبيعة الواردة في معجم الوشمي؛ يمكن تحديدها فيما يأتي:

أ- ألفاظ ذات دلالة إيجابية، فمن الألفاظ المرتبطة بمدلول إيجابي: "البدر، نخلة، غصون" نحو قوله:

هِـيَ البـدرُ والرَّمـلُ الطـريُّ ونخلـةٌ تـدلَّتْ تُنـاغيني بأحلَـى غصـونِها(٣)

ب- ألفاظ تحمل دلالات إيجابية في ذاتها، ولكن انزاحت دلالات تلك الألفاظ إلى السَّلبيَّة عن طريق السِّياق، نحو: "الأمواج الحزينة"، وذلك في قوله:

---

(١) ينظر إلى مفردات اللغة ليس كعدد ضخم لوحدات معجمية، بل كمجموعة متضمنة للوحدات التي تحقق بنية لمجالات الإحالة في العالم الواقعي. للاستزادة ينظر: "الحقل الدلالي، الحقل المعجمي" معجم الأسلوبيات، مرجع سابق، ص٢٧١ .

(٢) الرؤية الإبداعية للشعر في الشعر السعودي، فارس القثامي، مطابع دار جامعة الملك سعود للنشر، الرياض، ٢٠١٨م، ص١١٤.

(٣) ينتظر أن، ص٩ .

حزينــةُ كــلُّ أمــواجي، وهَــلْ نظــرتْ عينــاكَ بحــرًا علــى أمواجِــهِ ثارَا[١]

ج- ألفاظ ذات دلالة سلبية نحو "الطوفان"، وذلك في قوله:

لا بأسَ أحيَا انتظارًا قلتُ ما رجعتْ سَــفائِني وأتَــى الطوفــانُ بالمــزِقِ[٢]

تردَّدت مفردات الطبيعة في المعجم الشعري لدى الوشمي، و"الشاعر قد يستفيد من أجواء الطبيعة، وما يوحي به تقلُّبها، وتفاوتُ مظاهرها من معانٍ متنوعة، وإيحاءات بعيدة، ثم يستفيد من انعكاس هذه المعاني، والإيحاءات على مضامينه، ورؤاه، فتكتسب القصيدة لديه العمق، والثراء القيمي بسبب ما اكتسبته من الطبيعة، وظلالها المتنوعة"[٣].

وبالنظر إلى أكثر ألفاظ الطبيعة ورودًا؛ نجد لفظة "النخيل"[٤]، والباحث الأسلوبي في دراسته للمعجم الشعري "يسعى نحو تفكيك بُنية النص إلى وحدات معجميَّة تتمتَّع بنسب تكرار عالية، وتمثِّل هذه الوحدات المعجميَّة مفاتيح النص، إذ تقوم بفك شفرته الجماليّة، وتضع أيدينا على الموقف الشعريّ المتمثِّل في أعمال الشاعر ككل"[٥]، فلفظة "النخيل" في معجم الوشمي تأتي حينًا تعبيرًا عن الأصالة والعلوّ والشموخ والصمود، نحو:

إنَّ النَّخيلْ

أبدًا تزغردُ عندَما

يومًا يعانقُها الأصيلْ[٦].

ومَرَّةً تعبِّر عن ثبات العروبة، ورسوخ المبادئ، وبقاء القيم، نحو قوله:

---

(١) ينتظر أن، ص١٣٢ .

(٢) قاب حرفين، ص١٨ .

(٣) الاتجاه الابتداعي في الشعر السعودي الحديث إلى بداية التسعينيات الهجرية، دراسة موضوعية وفنية، مُحَمَّد حمود حبيبي، رسالة ماجستير، قسم الدراسات العليا، فرع الأدب، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤١٥هـ، ص٧٦ .

(٤) ينظر: البحر والمرأة العاصفة ص١٦٠ ؛ وقاب حرفين ص٨٦ ؛ وشفاه الفتنة ص٥٥، ١٣٠ ؛ ينتظر أن ص٦٨ .

(٥) المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، مرجع سابق، ص٣١ .

(٦) قاب حرفين، ص١٠٣ .

كلَّما مرَّ جيلٌ وماتَ بأحضانهِ ألفُ جيلْ

فسيبقَى النَّخيلْ

صامدًا

عاليًا

لا يَميلْ[1].

ومَرَّةً تأتي عن طريق حوار يجريه الشاعر بين طرف هو قائده، وبين الحقول، في قصيدة بعنوان "أغنية النخيل":

قلتُ: والنَّخْلُ

قالتْ مُحدِّثتِي:

حُرَّةٌ

كلُّ أوراقهِ

ما انحنتْ للفصولْ

(...)

غريبٌ أنا مثلُ هَذا النَّخيلْ

غريبٌ قتيلْ[2].

يتحدث الشاعر عن وطنه؛ مازجًا الحديث بألفاظ الغربة، ورغم احتضان الوطن له، إلا أنه يشعر بالغربة التي تبدو أنها غربة نفسية؛ إذ "تقاطع الغريب مع النخيل الذي يرمز إلى الأصالة، وبيئة الشاعر المحلية، وحينما يكون جزءٌ من المكان (النخيل) غريبًا عن المكان؛ فإن هذا قد يرمز إلى غربة الشاعر

(١) ينتظر أن، ص ١٠٦ .

(٢) قاب حرفين، ص٤٥ .

النفسية في وطنه، وبين ناسه، وربما يرمز إلى غربة الإنسان عمومًا في هذا الزمن، والأسباب مختلفة"[١].

وقد يأتي الشاعر بلفظ (النخلة) مشبِّهًا نفسه بها؛ حيث يرى أن قَدَرَهُ -الذي اختاره لنفسه- هو قَدَرُ النَّخلةِ -بعلوِّها وتعاليها وانفرادها-:

قَدَرِي قَدَرُ النَّخلةِ الصَّاعدةْ

وأنَّ خُطايَ الَّتي بدأتْ

وَحْدَهَا..

وَحْدَهَا تعرفُ الجَنَّةَ الخالدةْ[٢].

ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل تعدَّاه إلى أن جعل المرأة الصامدة في وجه الخذلان، كجذع النخيل؛ نحو قصيدة له بعنوان "أوراق من سيرة امرأة":

لم تزلْ واقفةْ

مثلَ جذعِ النَّخيلْ

ساكنًا أيُّها البحرُ لكنَّهَا:

المرأةُ العاصفةْ!![٣].

وبالنظر إلى أبرز السِّياقات الدلالية التي وظَّف الشاعر فيها لفظة (النخلة)؛ يتبيَّن الآتي:

- اتخذ الشاعر لفظة (النخلة) رمزًا للعروبة، فالنخلة معمَّرة باقية على مرِّ السنين، كالعروبة التي ستبقى متوارثة جيلًا فجيلٍ، فالتاريخ مشترك بين العرب والنخيل، وهي رمز للحياة والكرم والعطاء المتجدِّد والبقاء.

(١) قاب حرفين معادلة الحياة/ الشعر دراسة تحليلية في ديوان قاب حرفين للشاعر عبدالله الوشمي، لبابة أبو صالح، صحيفة الرياض، ع ١٣٥٩٧، ٢٠٠٥م .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١١٩ .

(٣) البحر والمرأة العاصفة، ص١٣٩ .

- يرى الشاعر في (النخلة) تعبيرًا عن الإنسان/ الذات؛ فهو يمثل النخلة في سيرته وصفاته، وعلوّه وتعاليه، وعطائه وعزته، وشموخه وصموده، فقَدَرُ النخلة التي خُلقت لأجله هو قَدَرُ الإنسان، وعمرها يشابه عمره، وغربة النخلة -في امتداد الصحراء- هي غربة الذات التي يعيشها وسط الحياة، واخضرار النخلة -رغم عيشها في الصحراء القاحلة- هو عيش الإنسان وسعيه في نماء الأرض.
- يرى الشاعر (النخلة) رمزًا للمرأة العربية/ الشاعرة، المرأة الصامدة التي لم تنثنِ رغم تحذير مَن حولها، معتدلة مستقيمة بمبادئها، مرتفعة صلبة -مهما كانت بيئتها- كالنخلة التي لم تنحنِ يومًا للفلَّاح أو الرِّياح، تعيش في أرض قاسية، ومع ذلك فهي معطاءة؛ تثمر بأشدِّ درجات الحرارة.
- اختار الوشمي لفظة (النخلة) مع أن بإمكانه أن يختار غيرها من ألفاظ المعجم، فاللغة تقدم إمكانات وبدائل هائلة للمبدع، لكن اختيار الوشمي كان واعيًا لتلك اللفظة؛ لدلالتها العميقة في نفسه، وتجذرها في تاريخه، ولأنه أراد أن يلفت المتلقي إليها؛ لارتباطها بأرضه ونشأته وعروبته.

وهكذا برزت (النخلة) في معجم الوشمي الشعري الخاص في حقل الطبيعة، وكان هذا الحقل من الحقول البارزة في شعر الوشمي الذي مثَّل خصوصيَّة وتفرُّدًا، وارتبطت مفرداته بتجربة الشاعر؛ فالمعجم ابن البيئة، إذ البيئة لها تأثير على رصيد الشاعر اللُّغويّ، بالإضافة إلى حقول أخرى اختارها الوشمي ليشكِّل كمًا من مفردات شاعريته، أهمها حقل الجسد.

٢- حقل الجسد:

ويُقصد به: جميع الألفاظ الدالة على أعضاء الجسد الإنساني -سواء الداخلية، أو الخارجية-، وتدور ألفاظ هذا الحقل حول: (العيون، خصل الحبيبة، أكبادنا، يدي، فمي، دمي، أرجلي، أجفاني، الحدقة، غمَّازتيك، القلب، جسدي، العصبا، أصابعكم، ...)، وبالنظر إلى المفردات السابقة؛ يتبيَّن لنا ارتباط كثير منها بمدلول الحب[1]، حب الأنثى، الولد، الوالد، الأرض، الوطن، القصيدة، وغير ذلك،

(١) ينظر: البحر والمرأة العاصفة ص١٢١، ١٥٧، ١٦٣، ١٦٧، ١٦٨؛ وقاب حرفين ص٦٨، ٧٩، ٨٠، ٩٧، ١٠٦؛ وشفاه =

نحو قوله:

دَقَّ قلـــــــــبِي لِخَطْوِهـــــــــا وعَـــــــلَا نَبْضُـــــــــهُ ودَقْ[1]

وبالنظر إلى ألفاظ معجم الجسد؛ يمكن تحديدها فيما يأتي:

أ- ألفاظ ذات دلالة إيجابية، فمن الألفاظ المرتبطة بمدلول إيجابي ألفاظ: "الكف، الكبد، العين"، نحو قوله:

يا سَـيِّدِي الرَّمـلُ في كَفِّـي وفي كبـدِي حَـدِّقْ ستُبْصِـرُ في عَيـنيْ حُبيبـاتي[2]

الألفاظ: "كفي"، و "كبدي"، "عيني" -جميعها- دلَّت على دلالات إيجابية، ارتبطت بحب الشاعر لأرضه، حمَّلها عشقها لوطنه.

ب- ألفاظ تحمل دلالات إيجابية في ذاتها، ولكن انزاحت دلالات تلك الألفاظ إلى السَّلبيَّة عن طريق السِّياق، نحو قوله:

إصبعُ الموتِ يغمزُنا كلَّ حينٍ

ويخطفُ أحبابَنا مِن هنا

ثمَّ يحملُهم لفضاءٍ بعيدٍ

ليزرعَهم عندَهُ سَوْسَنَا[3].

"الإصبع"- بما يحمله من دلالة إيجابية في ذاته-، انزاحت دلالته إلى السَّلب -بحسب السِّياق الذي ربطه بالموت-؛ فهو يتخيَّر الأحباب ليخطفهم، ويُقصيهم إلى مكان بعيد؛ حيث يزرعهم كالسَّوسن، وهو نباتٌ معمَّر طيِّب الرائحة كطيب رائحة الأحباب. فحالة الموت -الصورة الطبيعية لنهاية الإنسان-، أوردها الشاعر بحسب سياقه كصورة سلبية قسرية، حيث الخطف والإقصاء، وهكذا

=

الفتنة ص١٣، ١٥، ٢٩، ٣١، ٥١، ١١٠؛ ينتظر أن ص١٠، ١٣، ٣٨، ٤٢، ٤٧ .

(١) ينتظر أن، ص ٩٣ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١٢٤ .

(٣) قاب حرفين، ص٨٧ .

تبدَّى الإصبع -الذي ربطه الوشمي بالموت-، من لفظ إيجابي إلى سلبي بحسب الصورة التي كونته، ثم استعاد بعد ذلك دلالته الأصلية حيث الزرع وأمارات العطاء.

ج- ألفاظ تحمل دلالة سلبيَّة تسيطر عليها صورة مأساويَّة، نحو قوله:

خارجٌ من رمادِ الأساطيرِ

ماذا سيحملُ في مقلتيهِ

إلى الواقفينَ على شفةِ المقصلةْ

خارجٌ قلبُهُ مرهفٌ

ويداهُ التي رسمَ الحزنُ وَسْطَهُمَا

صورةً مهمَلةْ

وفؤادٌ بَكَى

(...)

يوغلُ، يكتبُ. لَنْ يستبدَّ بهِ الحزنُ. عيناهُ!

ما ابيضَّتِ العينُ، ما زالَ في قلبهِ قطرةٌ مِن غناءِ

القوافلِ وقتَ الرُّجوعْ

خارجٌ والدُّموعْ

تخطُّ على كَفِّهِ والضُّلوعْ[1].

هذه الصورة المأساوية التي يغلب عليها التوجُّع والألم والحزن، بتصوير الشاعر هذه الأعضاء -وهي في غاية الوجع-، فالقلب يكاد يخرج من مكانه حسرةً، ويداه قد التصق الحزن فيهما؛ حتى صار جزءًا منهما، والقلب المرهف يبكي بكاءً على الذات المجهولة التي تلجأ إلى الكتابة حتى تقطع تلك الأحزان

(١) البحر والمرأة العاصفة، ص١٢٨ .

المسترسلة، وتعيد الأمل من جديد؛ فما زال في القلب مُتَّسَعٌ للغناء، ولكن تأبى الدموع إلا أن ترسم –في النهاية– خطًّا على الكفِّ والأضلاع، وحشد الشاعر في هذه الصورة كمًّا من ألفاظ الجسد: "مقلتيه، شفة، قلبه، يداه، فؤاد، عيناه، العين، قلبه، كفِّه، الضُّلوع"؛ لتوظيفها في تلك الدلالة السلبية التي توحي بالرحيل.

وبالنظر إلى أكثر ألفاظ الجسد ورودًا في المعجم الشعري لدى الوشمي؛ نجد لفظة (العين) بجميع مشتقَّاتها[١] نحو: (عينيك، عيني، عينها، عينه، عيناي، العيون، مقلتها، الحدق، الحدقة)، نحو قوله:

عُرْسٌ مِنَ الشِّعْرِ في عينيكَ هَلْ علمتْ سُمْرُ الصَّحَارَى بأشواقِ البدايات [٢]

فلم اختار الوشمي لفظة (العين) دون غيرها مما يقوم بمقامها! إنه لأمر يتعلق بالدلالة، دلالة الاختيار، فالعيون هي الأجزاء المهمة في الإنسان، فحين توجع العيون يكون وقع الألم أشد، وبها تتم الرؤيا، ومن خلالها يمكن التعرف على الإنسان[٣]، وغير ذلك من الأهمية التي جعلت الشاعر يختار لفظة (العين) دون سواها.

والمتأمِّل في استخدام الشاعر لألفاظ (العين) يجدها غالبًا تأتي مرتبطةً بمعاني السعادة واللذة المرتبطة لديه بكتابة الشِّعر؛ فهو يعبِّر عن محاولة الشاعر في كتابة القصيدة، ويذكر بأنها مصدر إضاءة العينين، نحو قوله:

مُوغِلٌ في سماءِ القصيدةِ

يسبرُ أشياءَها

ويرتِّبُ أعضاءَها

لتُضيءَ قناديلَ عينيهِ[٤].

---

(١) ينظر: البحر والمرأة العاصفة ص١٣٠ ؛ وقاب حرفين ص٢٠، ٦٧ ؛ وشفاه الفتنة ص٩، ١٦، ٥١، ٦٤، ٨٨، ٩٨ ؛ ينتظر أن ص١٦، ٣٦، ٧٠، ٩٦، ١١١ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١٢٤ .

(٣) ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٧م، ص١٧٧ .

(٤) قاب حرفين، ص٩٣ .

وأخرى يحسُّ بعمق الانتماء حين يعبِّر عن الحرف بأنه مكانُ سكنٍ يأوي إليه، نحو قوله:

كان يسكنُ في عينِها

وهبتْهُ مقاليدَها

لم يزرْ مدنًا قبلَها(١).

ومَرَّةً يعبِّر عن أثر القصيدة حينما تفوح عطورها، فإن (العين) تتلألأ وتبرق من الفرح، نحو قوله:

عينُهُ تبرقُ الآنَ

فاحتْ عطورُ القصيدةِ(٢).

وفي قصيدة له بعنوان "نبوءة الشِّعر" يعلن فيها عن ابتداء موسم العشق، حينما ينظر إلى عينيها:

العشـــــقُ ســـــيبدأُ موسمُـــــهُ مِـــن عينِـــكِ فالـــدُّنيا مطـــرُ!(٣)

ويأتي استخدام الشاعر للفظة (العين) حينما يعبِّر عن حبه لابنته، فهو ساكنٌ في عينيها، وعيناها في عينه:

ســـاكنٌ في حـــدائقِ الـــوردِ في عيـــ ـــنيكِ والأقحـــوانُ مِـــلْءُ جُفُـــونِي

شَـــعْرُها الليـــلُ في يَمِيـــنِي وعَيْنَـــا هَـــا بِعَيْـــنِي وقبلـــةٌ في جَبِيـــنِي(٤)

وقد تأتي لفظة (العين) حينما يعبِّر عن انتمائه للوطن، ومكانته في قلبه:

فعيناىَ فيكَ. وفي القلبِ أنتَ. فقُلْ لي:

مَتَى يطمئنُّ إلى عشقِهِ

رجلٌ جاهليٌّ؟!(٥).

---

(١) قاب حرفين، ص ١٠٠ .

(٢) ينتظر أن، ص١٠٣ .

(٣) البحر والمرأة العاصفة، ص١٦٣ .

(٤) قاب حرفين، ص٦٨ .

(٥) البحر والمرأة العاصفة، ص١١٨ .

وبالنظر إلى أبرز السِّياقات الدَّلاليَّة التي وظَّف الشاعر فيها لفظة (العين)؛ يتبيَّن الآتي:

- ارتباط لفظة (العين) بمدلول إيجابي، فهي –غالبًا– ترِدُ في سياق الحبِّ يعبِّر عن مكانة المحبوب الأنثى/ الوطن، أو يوظِّفها في سياق الأثر الإيجابي الذي يحسُّ به، فهي تارةً تلمع، أو تبرق، أو تضيء، ومَرَّةً يرمز بها إلى مكان السَّكن والانتماء الذي يرجع إليه.
- تدل لفظة (العين) في بعض السِّياقات على الرؤية الشعرية للكون والعالم.
- قلة ورود لفظة (العين) في سياق الغزل الحِسِّيّ الجسديّ؛ وهذا إنْ دلَّ على شيء؛ فإنما يدلُّ على أن الغزل –لدى الشاعر– أقربُ إلى بثِّ العواطف منه إلى الغزل المتعلِّق بمحاسن الأنثى ومفاتنها.
- تعدُّد مشتقَّات (العين)، وأوصافها، وحالاتها، وهيئة استخدامها، وتعريفها وتنكيرها، وفي سياق المتكلم والمخاطب، وفي سياق الإفراد والجمع، وإفراط الشاعر في استخدام لفظة (العين)؛ يدل على مكانة تلك الحاسَّة في ذهن الشاعر وشعوره.
- اختيار الشاعر لفظة (العين) دون غيرها لتعلقها بالدلالة؛ فالعين من الأجزاء المهمَّة في الإنسان، بها تتمُّ الرؤيا، وعن طريقها يرى العالم والوجود، ولما لها من أبعاد حسية ومعنوية.

وهكذا برزت لفظة (العين) في معجم الوشمي الخاص بحقل الجسد، وهو الحقل الأبرز في رصيد الوشمي اللغوي، لما له من تأثير في النواحي الوجدانية، والنفسية، والفكرية أيضًا. ومنه سأنتقل إلى الحقل الثالث من حقول المعجم الشعري لدى الوشمي، وهو "حقل الزمان".

٣– حقل الزمان:

يدور هذا الحقل حول مجموعة من الدَّوالِّ هي: (الغروب، الفصول، الليل، الغسق، النهار، الأصيل، ...)، وبالنظر إلى مفردات الزمن؛ يتضح جليًّا أن الشاعر قد عبَّر عنه بكافة أنواعه؛ إذ تعامل مع الزمن المطلق، مثل: (الدهر، الزمن، التاريخ، العصر الأول، ...)، نحو قوله:

ويســـــتحيلُ العُمْـــــرُ في لحظـــــةٍ حـــــدائقًا، أو قِصَّـــــةً، أو رُعُـــــودْ[1]

(١) قاب حرفين، ص٣٨ .

والزمن المقيَّد، مثل: (ساعة، اليوم، الغد، ...)، نحو قوله:

لا تَقُـــولي غـــدًا إذا فَرَّقَتْنَـــا سُـودُ هَـذِي الأيَّامِ: إنَّـكَ أَصْـبَرْ[1]

والزمن المرتبط بأجزاء الساعة، مثل: (الدقائق، الثواني)، نحو قوله:

أبكِـي علـى سـاعةٍ مَلَّـتْ دقائقَهـا عجْـن الحنـينِ إلى قـيسٍ ومـا كتبَـا[2]

والزمن المرتبط بالظواهر الطبيعية مثل: (الصباح، الليل، الفجر...) نحو قوله:

زَارَنِي طيفُهـــا عشـــاءً فلمَّـــا غـــادرتْ زَارَنِي الصَّـــبَاحُ المُبعثـــرْ[3]

ومَرَّةً نجد الزمن يرتبط بوصف محدَّد؛ يعكس طبيعة اللحظة التي عاشها الشاعر، نحو قوله:

آمنـتُ بالشِّـعْرِ لـيلًا عاصـفًا ويَـدًا تحـنُّ تمسـحُ عـن أجفـانِيَ التَّعَبَـا[4]

ويعبِّر الشاعر أيضًا عن رؤيته لأبعاد الزمن الثلاثة: (الماضي، الحاضر، المستقبل)، **فالماضي** يمثل – بالنسبة إلى الشاعر– الزمن الذي يذكِّره بأبيه وجدِّه وأسلافه، **والحاضر** يمثل الزمن الشامخ الذي يعيشه بحرفه الممتدِّ إلى أبيه، وأما **المستقبل** فهو الحُلم الذي يتوق إلى حضنه، ويتشوَّق إلى سماعه؛ يمثل ذلك في قوله:

أَدْرِي بأنَّ قصـــيدِي اليـــومَ ســـنبلةٌ مـــدادُها أنـــتِ تَسْـــرِي في دواويـــنِي
تُظِلُّـــني لحظـــةُ التَّـــاريخِ تَجمعُـــني بوالـــــدِي وبجَـــــدِّي ثمَّ تَمْحُـــــونِي
أودُّ أنْ أحضـــنَ الآتِـــينَ أَسمعُهـــم هنـــا يُعيـــدونَ تاريـــخَ البســـاتينِ[5]

ويعبِّر الشاعر عن مراحل زمنية متعاقبة يتقلَّب فيها الحال –تبعًا لرؤيته الخاصة– في زمنٍ وجيزٍ،

(١) ينتظر أن ص٩٥ .
(٢) ينتظر أن، ص٨١ .
(٣) ينتظر أن ص٩٦ .
(٤) ينتظر أن، ص٧٩ .
(٥) ينتظر أن، ص٧٢ .

وتكثيف عالٍ، نحو قوله:

في الصَّباحِ أَرَى قمرًا يَنحنِي

في المساءِ أَرَى القافلةْ

في السُّويعاتِ قبلَ الظَّهيرةِ يبزغُ

مُهْرٌ أصيلٌ يُدَفِّئُ لحظتَهُ الآفلةْ

منذُ عامٍ رأيتُ بهِ ألفَ نابٍ

ولم أرَ أمسِ سِوَى العائلةْ(١).

ويعبِّر الشاعر عن تلاشي الزمن لديه؛ ملغيًا أهميته، مستغرقًا في اللحظة، متخطِّيًا الزمن الميقاتي إلى حدود الزمن النفسي –معتمدًا على نتيجة عالمه الداخلي–، نحو قوله:

مَرَّةً

لم أعدْ أتذكَّرُ طعمَ الثَّواني

ولونَ السِّنينِ

وشكلَ الدَّقائقْ

كنتُ بينَ يديها

وكانَ الزَّمانُ حدائقْ(٢).

وبالنظر إلى تأثير الزمان لدى الشاعر؛ نجد أنه غارقٌ في تفاصيله –وجد نفسه فيه حيث آواه واحتواه–، نحو قوله:

غارقًـــا في الزَّمـــانِ تَملـــؤُني الذِّكْـــ ـــرَى وأَشْـــدُو فَيَحْتَـــوِينِي الزَّمَـــانُ(٣)

(١) شفاه الفتنة، ص١١٤ .

(٢) شفاه الفتنة، ص١٠٦ .

(٣) ينتظر أن، ص٥٥ .

ومَرَّةً يشعر بأنه سيّد الزَّمان الكلي ومالكه، نحو قوله:

وَحْـدِي هنـا أمضـغُ التَّـاريخَ أحملُـهُ سـيفًا قـديمًا علـى هامـاتِ هامـاتِي[1]

وبالنظر إلى ألفاظ الزمان الواردة في معجم الوشمي؛ يمكن تحديدها فيما يأتي:

أ- ارتباط الزمن بالمعاني الإيجابية؛ حيث الفجر بما يتخلَّله من دفن الآلام الماضية، وما يحمله من ازدهار، وتحقيق الأحلام، نحو قوله:

فـوقَ أحلامِـي الكبـارِ رأيـتُ الـ فجـرَ يُـومِي لألـفِ معـنًى دَفِـين[2]

ب- ارتباط الزمن بالمعاني السلبية؛ حيث رمزية الليل للدلالة على الاختناق، وسبب للآلام؛ إذ جاء حديثه مقترنًا بالعروبة، نحو قوله:

أنا التي أحملُ في ذاكرتِي

عروبةَ البِيدِ إذا آلَمَها الزَّمانْ[3].

ومن الألفاظ التي وقف الشاعر عندها كثيرًا وكرَّرها بكثافة بالغة لفظة (الليل)[4]، رغم أنه يعدُّ ظاهرة طبيعية صامتة، إلا أنه حضر بصورة جوهرية في عالمه، وكان مصدر إلهام له؛ مما أعطى النص دلالات متنوعة.

والمتأمِّل في استخدام الشاعر للفظة (الليل)؛ يجد أنها تنبعث من ثلاثة بواعث أساسية؛ هي:

أ- الباعث الوجداني:

لقد مثَّل الليل الحالة الوجدانية للشاعر، فتارةً يعبِّر عن شوقه وألمه، وتارةً يعبِّر عن سعادته بهذا الليل، ومن الشواهد على ذلك قوله:

---

(١) البحر والمرأة العاصفة، ص١٢٦ .

(٢) قاب حرفين، ٦٥ .

(٣) البحر والمرأة العاصفة، ص١٤٧ .

(٤) ينظر: البحر والمرأة العاصفة ص١٢٣، ١٣٢، ١٤٥؛ وقاب حرفين ص٤٠، ٧٧؛ وشفاه الفتنة ص٣٣، ٤٥، ١٢٨، ١٣٢، ١٥٣، ١٥٩، ١٧٧؛ ينتظر أن ص٦٢، ١١٩ .

وليسَ سِوَى الليلِ مَنْ يعشقُكْ[١].

يأتي الشاعر بلفظة (الليل) في سياق الحب، فالليل عنصر فعَّال؛ حيث جعله عاشقًا يهوى محبوبه. وقد يذكر الشاعر لفظة (الليل) بصيغة الجمع مضافة إلى الحب، يستذكر العاشق ليالي الحب عندما تتداعى القصص في مخيلته؛ فيكون الليل معادلًا للذكرى الجميلة، نحو قوله:

كَـمْ عـانقَ المـوجَ كـي يحظَـى بقبلتِـهِ وكَـمْ رَوَى عـن ليـالِي الحـبِّ أخبـارَا[٢]

يتذكر الشاعر "ليالي الحب" ليحاول أن يوقظ فيه مشاعر حيَّة، ويعيشها كأحلام من جديد.

ونجد أيضًا حضور (الليل) عند الوشمي؛ بصفته منبعًا للألم والحسرة؛ عندما يحسُّ بحرارة الهوى فيتصوَّر الليل لهيبًا يعذِّبه ويُحرقه، نحو قوله:

مالئًـــا دربِي بأنهـــارِ الهـــوَى ويَـــدِي بالنَّـــارِ والليـــلُ لهـــبْ[٣]

ب- الباعث الفني:

يمثل (الليل) عند الوشمي موضوعًا للشعر؛ متحوِّلًا إلى زمن فاعل؛ حيث الصلة بين الأغنية والليل، فالليل فاعل في السياق، له سطوته القوية، نحو قوله:

مَن عَلَّمَ أشعارِي الرَّقْصَ

على نبضاتِ الجرحِ الملساءْ؟

مَن عَلَّمَ أوراقِي أغنيةَ الليلِ،

وعَلَّمَني العزفَ، وعَلَّمَ أشيائِي معنَى الرَّمضاءْ؟[٤].

وقد يرتبط (الليل) بمنظور الشاعر في كتابة الشعر بما يوحيه من هدوء، وصفاء ذهن، وبما يوحيه (الليل) من إيقاظ للكوامن، فهو المحفِّز الحقيقي على إثارة الشعر، نحو قوله:

---

(١) قاب حرفين، ١١٩ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١٣١ .

(٣) قاب حرفين، ص٧٩ .

(٤) قاب حرفين، ص٣٥ .

أيقظتْ ليلَها وبَدَتْ شاعرةْ[١].

وكأن الليل –هنا– يوحي بموقف التمرُّد من الفتاة، فجعلت الليل مصدرًا لقول شِعرها، وغطاء أيضًا، لتكتب الفتاة رأيها بعيدًا عن أعين الناس.

ج– الباعث الفلسفي:

حاول الوشمي تأمُّل (الليل)، ورسم فكرته فيه، وفلسفته في الحياة؛ من ذلك حضور صورة (الليل) بصفته ولونه وأثره، فنجد الشاعر حينًا يذكر (الليل) بصفته علامة للثبات، وعدم الانحلال، أو التحوُّل؛ إذ الليل ظاهرة متكرِّرة بصفته، وهيئته، نحو قوله:

لَوْنِي أنا! لَوْنِي: هُوَ السَّوادْ

كالليلِ، لَوْنِي دائمًا، هو السَّوادْ[٢].

"ولون الليل عادةً ما كان يُستخدم عند الشعراء؛ للدلالة على الظلام والوحشة، وأحيانًا يُستخدم كصفة للون الشَّعر"[٣]، بيد أن الوشمي استخدم لون (الليل)؛ في غير ذلك ليدلِّل على الديمومة والثبات.

وحينًا يأتي (الليل) تعبيرًا عن الراحة، والاسترخاء، جالبًا للهدوء والسَّكينة، نحو قوله:

دُونَكَ الليلَ فاتَّخِذْهُ بساطًا تعبَ الوردُ مِن سؤالِ العبيرِ[٤]

وقد يأتي الليل موحيًا بالأمل مُجْلِيًا للهمِّ، نحو قوله:

في ثقبِ هَذا الليلِ فجرٌ عَلَّهُ يَحنو عليهِ ويَنحني لعناقِهِ[٥]

وبالنظر إلى أبرز السِّياقات الدلالية التي وظَّف الشاعر فيها لفظة (الليل)؛ يتبيَّن الآتي:

- أهمية (الليل) عند الوشمي؛ حيث حظي بحضور فاعل في النص؛ معبِّرًا عن تجارب شعورية

(١) البحر والمرأة العاصفة، ص١٣٩ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١٥٠ .

(٣) الليل في الشعر السعودي، مرجع سابق، ص٤٩ .

(٤) البحر والمرأة العاصفة، ص١٨٦ .

(٥) البحر والمرأة العاصفة، ص١٨٤ .

مختلفة؛ عبَّر فيه عن حبه وألمه.

- ارتباط (الليل) بالوحدة، واختلاء النفس، ومبعث الذكريات التي تمرُّ في ذهن الساهر، فالليل زمن الشعور والمتعة والإثارة، وصانع للحراك الفني المؤهِّل للدخول في عالم الكتابة؛ لذا كان المحرِّك الرئيس لكتابة الشعر.
- جاء وصف (الليل) بباعث فلسفي يقترن بالثبات، فالليل بوصفه ظاهرة طبيعية تتكرَّر بشكل مستمر ومستقر؛ فإنه يأتي تعبيرًا عن الثبات وعدم التحوُّل. ينشده الشاعر للعربي في ثباته على مبادئه، وعدم الانسياق وراء كلِّ ما شأنه يخدش العروبة؛ متأمِّلًا فيه معاني الأمل.
- وظَّف الشاعر (الليل) بمعنيين دلاليين؛ الأول بوصفه رمزًا للهدوء والاستتار، وخلوة النفس، وأخرى بصفة الليل موضوعًا فاعلًا، ورمزًا إيحائيًّا.
- اختار الوشمي لفظة (الليل) دون سواه من ألفاظ الزمن، ليحرك زمنًا في الأصل ساكن، ويبث الروح في هذا الوقت الهادئ المنطفئ، ويلفت عناية المتلقي بأن الليل أنيس الوحيد، وملاذ الغريب.

وهكذا كان اختيار الوشمي للفظة (الليل) في معجمه الشعري الخاص بحقل الزمان، إذ حظِي الزمن في رصيد الوشمي اللغوي بمكانة رفيعة، فلا غرو في ذلك، فالزمان والمكان يشكلان ثنائيَّة تكامليَّة عن طبيعة هذا العالم من منظور الذات.

٤- حقل المكان:

يدور هذا الحقل حول مجموعة من الدَّوالِّ -تردَّدت لدى الشاعر-، وهي: "مدائننا، قريتي، بيتي، المدينة، ..."، وبالنظر إلى مفردات المكان المكونة لمعجم الشاعر؛ يتضح جليًّا أن الوشمي تعامل مع كمٍّ هائلٍ من الأمكنة، منها ما هو عامٌّ[1]؛ نحو: "البلاد، بلاد الله، بلاد الأنبياء، ..."، ومنها ما هو

(١) ينظر: البحر والمرأة العاصفة ص١٣٥، ١٣٧، ١٥٤؛ وقاب حرفين ص٧٨، ١٠٩ .

خاصٌّ[1]؛ نحو: "وطني، قريتي، الخيمة، ..."، والمتأمِّل في شعر الوشمي؛ يجد حضور المكان بشكل مكثَّف، فهو يعدُّ بمثابة وجود وهوية وفكرة؛ حيث شكَّلت ظاهرة المكان عنصرًا أساسيًّا في نسيج نصِّه الشِّعريّ.

وبناءً على ذلك؛ يُمكن تقسيم دوالِّ المكان وتوزيعها؛ على النحو الآتي:

أ- الأماكن العربية:

وتَـروي لنجـدٍ مـا رأتْ مـن تِهامـةٍ وتُهـدي لجـازانَ الـذي في هتونِهـا[2]

كان ذكر الأماكن -بصفة عامة-، والأماكن السعودية -بصفة خاصة- يشكل حضورًا كبيرًا في شعر الوشمي؛ إذ كان تصويره لها إيجابيًّا فيعبر عنه بكل حب، وانتماء، ومصدر عز وفخر، ورمزًا للاحتفاء.

ب- الأماكن المقدسة:

كانتِ القدسُ سيِّدةً مثلَ كلِّ النِّسَاءْ

تقومُ -كما تنهضُ القُبَّراتُ- إلى طفلِها المتوسِّدِ

فوقَ ذراعِ الزَّمَنْ[3].

ذكر الشاعر الأماكن المقدَّسة في شعره؛ كفلسطين، والقدس، يستنهض -بشعره- همَّة الأمَّة، خصَّص بذلك بعض قصائده، صوَّر فيها ألم الفلسطيني المجاهد بروحه عن أرضه وأمَّته.

ج- الأماكن التاريخية:

مجلَّـلًا بثيـابِ الفخـرِ ذا أحـدٌ وتلـكَ ناقتُـهُ القَصْـوَا وتلـكَ قُبَـا

وحاصـرتْنِي رُبَا بـدرٍ وخنـدقُها وعـادَ في مفـرادِتِي اليـومَ مـا غـربَا

دخلـتُ مـن عـدنٍ قـد صـرت أندلسًـا وعـانقتْنِيَ بغـدادُ بمـا وجبَـا

(١) ينظر: البحر والمرأة العاصفة ص١١٧، ١٤٣، ١٤٦؛ وقاب حرفين ص٧٧، ٨٠؛ وشفاه الفتنة ص٦٦، ١٦٦ .

(٢) ينتظر أن، ص١١ .

(٣) قاب حرفين، ص٣٦ .

وهلَّلـــتْ أرضُ نجـــدٍ. إنَّ نخلتَهـــا لا تحمـلُ التَّمْـرَ لكـنْ تحمـلُ العـربَا[1]

نلاحظ أن المكان عنصر مهم لدى الشاعر؛ حيث ذكر بعض الأماكن ذات الدلالة العربية والتاريخية، فحينما ينظر إلى أماكن دينية؛ كمسجد قباء، أو إلى أثر معارك تاريخية كأُحد وبدر، أو إلى بعض البلدان العربية؛ فإنه ينظر إليها نظر فخر وإجلال، وشعور الفخر من الشاعر إلى المكان والمواقع التاريخية على غير عادة الشعراء الذين ينظرون إلى الواقع بسلبية، ويُسقطون عليه مآسي الأمَّة وجراحها، ويكون التاريخ لديهم رمزًا بعيد المنال.

وقد يتجاوز المكان –لدى الشاعر– سمة التحديد الجغرافي؛ ليصبح طرفًا فاعلًا في إنتاج الدلالة عن طريق أنسنة المكان؛ حيث تحوَّلت الشوارع –عنده– لإنسان يتأثر ويؤثر؛ كقوله في قصيدة "ذاكرة لشوارع منسية":

قالَ: حتَّى الدَّكاكينُ تفتحُ أفواهَها

دهشةً

مِن بكاءِ الشَّوارعْ[2].

يأتي استحضار الشاعر للشوارع الباكية والدَّكاكين التي تفتح أبوابها دهشةً؛ معبِّرًا عن حدثٍ غرائبيٍّ تمارس فيه الدكاكين والشوارع أفعالًا إنسانية؛ تدعو للدهشة والتعجب؛ تُبدي –بذلك– تفاعلًا نابضًا حيًّا؛ مما يعطي انطباعًا بتدفُّق العاطفة[3].

وقد يأتي المكان في صورة سلبية؛ حينما تغلب المدنيةُ القريةَ، وتتسع مظاهر الحداثة حتى تخنق أجواء البساطة، نحو قوله:

قريتِي

(١) ينتظر أن، ص٨٠ .

(٢) قاب حرفين، ص٤٩ .

(٣) ينظر: أنسنة الشوارع في الشعر السعودي المعاصر عبدالله الوشمي أنموذجًا، هيفاء الحمدان، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ٢٠١٢م، ص٦٠ .

وبَقايا ملامحِ بيتِي

وابتهالاتُ جَدّي

وزياراتُ أُمّي لجاراتِها

والصَّغيرُ يُشاكسُها في الطَّريقْ

وعصًا تتوكَّأُ فيها سنونُ الطُّفولة

.

..

خنقتْهَا المدينة![١].

نجد الشاعر في تعبيره عن هذه الأمكنة: "القرية، ملامح بيته، بيت جدِّه، بيوت جارات أمه، الطريق" يتذكر الماضي بكل تفاصيله، فالشاعر يرى أن الحياة المادية قد سطت على الحياة المعنوية، فأينما اتجه به الطريق، فإنه لا يرى أصالة الماضي، وعبق الأجداد، بل طغت الحداثة واستعمرت كل قديم، حتى خنقته.

وبالنظر إلى معجم الوشمي الشعري نجد أن أكثر ألفاظ المكان ورودًا لفظة "الصحراء"[٢]، وما يرتبط بها مثل: "الرمل، التراب، الخيمة، العراء، البيد"، نحو قوله:

فَلَهَا ذاكرةُ الرَّمْلِ مَتَى

كان أمينًا ذلكَ الرَّمْلُ على ماءِ السَّماء[٣].

والملاحظ أن كلمة (الصحراء) تردَّدت بمعدل كبير في حقل المكان[٤]؛ لما لها من قيمة أسلوبية؛

(١) قاب حرفين، ص٢٣ .

(٢) ينظر: البحر والمرأة العاصفة ص١٢٣، ١٤٦، ١٥٥، ١٦٤ ؛ وقاب حرفين ص٨٦ ؛ وشفاه الفتنة ص٥٦، ٥٧ ؛ ينتظر أن ص٩، ١٠، ١١، ١٢ .

(٣) قاب حرفين، ص٩٩ .

(٤) ارتأيت أن أضمن لفظة "الصحراء" حقل المكان؛ لأن الشاعر ينظر إليها في نصوصه مكانًا ينتمي إليه، وهي تدخل في معجم =

"لأن معدلات التَّكرار في المستوى اللغوي -وخاصَّةً المعجميَّ- تتحدَّد غالبًا بالجنس الأدبي أو الموضوع؛ حتى يترتَّب عليها أثرٌ أسلوبيٌّ"[(١)]، فلا نستغرب لو وجدنا الشاعر يتغنَّى بأماكن غنيَّة بالجمال في أصلها؛ كالرياض -مثلًا- بما تبعثه في النفس من معاني الارتياح، وبما تحمله من قيمة في نفسها تأسر الروح بها، وإنما يلفت الانتباه تكرار لفظة (الصحراء)؛ فهو يعدُّ الصحراء مملكته، والخيمة سيِّدته، فنجده يتغنَّى بالخيمة، ولا عجب؛ فهي رمز الصحراء، المكان الذي يستودعه العربيُّ مشاعره وقيمه، وهي رمزٌ للكرم تُرفع عاليًا، فيقصدها الضيفُ من بعيدٍ ليجد فيها طعامه، ومأواه، وحمايته، نحو قوله:

أنا هنا سيِّدةُ الصَّحراءْ!

النُّوقُ والشِّعْرُ وهَذا المَاءْ!

جميعُها

جميعُها

تخرجُ من عباءَتي السَّوداءْ[(٢)].

ونجده أيضًا يحتفي بأسرار الصحراء، وما تحوي في باطنها من كنوز، وما يزدهر فوق أراضيها من ربيع، نحو قوله:

قُمْ،
إلى الآنَ على دربِ الصَّحارى
أنتَ وَحْدَكْ
عُدْتَ مِن غَارِكَ فاكتبْ
أنَّ في عينيكَ سرًّا مِن لهبْ
وبيُمناكَ أناشيدُ الخُزامَى

=

المكان، ومعجم الطبيعة، بوصفها مكانًا طبيعيًا.

(١) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص٢١٤ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص ١٤٩ .

وبيُسراكَ ذهبْ[١].

نلاحظ لدى الشاعر ارتباط الشِّعر بالرَّمْل، والتَّفاؤل بمستقبل الوطن، نحو قوله:

إنّني قارئُ الرَّمْلِ والشِّعرِ يا وطني!

وغدًا سوفَ يغمرُنا المجدُ والطمأنينةْ[٢].

ونجده أيضًا يصوِّر الصحراء بأنها مليكته ومملكته، منها نشأته وبدايته، لها الفضل في حفظ أسراره، يعشقها كما يعشق المتيَّم محبوبته، نحو قوله:

مَليكـــةُ هـــذهِ الصَّـــحراءُ في دَمِهـــا سِـــرٌّ وفي يـــدِها اليُمـــنى بـــدايَاتِي

يا سَـيِّدِي! في الرِّمـالِ البِيـدِ مَملكـتي وهَـــا أنا عاشـــقٌ والرَّمْـــلُ مِـــرآتي[٣]

نجد الشاعر أيضًا يتغنَّى بالنباتات المنتشرة في الصحراء، وهي نباتات طيبة معمَّرة فوائدها جمَّة، فيُبرزها في شعره، نحو قوله:

أخرجُ من رائحةِ العرفجِ، والشِّيحِ، ومِن حداءِ الرَّكْبِ، والرُّعَاةْ؛

أخرجُ للحياةْ[٤].

وبالنظر إلى أبرز السِّياقات الدَّلاليَّة التي وظَّف الشاعر فيها لفظة (الصحراء) وما يرتبط بها؛ يتبيَّن الآتي:

- الحضور الكثيف للفظة (الصحراء) لدى الشاعر؛ مما يدل على حضورها الكبير في وعيه وشعوره.
- اتكاء الشاعر على الرمز التراثي (الصحراء)؛ ليعزِّز البُعد التاريخي للعربي؛ فمنها يستمدُّ فخره وعروبته، ومنها يعمِّق انتماءه وارتباطه الوثيق بأصله.

(١) قاب حرفين، ص٧٨ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١١٧ .

(٣) البحر والمرأة العاصفة، ص١٢٥ .

(٤) البحر والمرأة العاصفة، ص١٤٨ .

- احتفاء الشاعر برموز الصحراء -كالخيمة والنباتات الصحراوية-؛ يعكس انتماء الشاعر وحبه للمكان الذي نشأ وترعرع وشبَّ فيه، وكثرة ترداده لمشتقَّاتها ترسِّخ في الذهن هذا الحب، وتعمِّق في النفس مكانة هذا المكان.
- اختيار الوشمي لفظة (الصحراء) دون سواها من الألفاظ، يكشف عن قناعة في بيئته، وتأكيد عن ثقة في تجربته وموقفه ورؤيته، وللمبدع أن يختار ما يريد ما دام اختياره يحقق له هدفه ومراده.

وبالنظر إلى تلك النماذج الكثيفة في التغنِّي بالصحراء؛ نجد أنها أثبتت إخلاص الشاعر لبيئته، وأن -جفافها وشوكها وقحالتها- دماءٌ تتسرَّب عبر عروقه، فلم يجد بُدًّا من أن ينبض ويتغنَّى بها، فهو لم يعشْ بين الأنهار وضفافها أو المروج وكرومها. تلك صحراؤنا، وذاك واقعنا، وعلى الرغم من إقفار البيئة نجح الشاعر في إبداعه، وأثبت مقدرته على صياغة معجم بيئي يحقِّق خصوصية فنية، ويُبرز ملكات إبداعية في التعامل الواعي مع ذلك المعجم الشعري(١).

هذا ما يختصُّ باختيار الوشمي للمعجم الشعري الخاص لديه، ودلالة كل حقل من الحقول اللغوية السابقة. ومن ثَمَّ سأنتقل إلى التعرُّف على الاختيار الثاني للكلمات في أسلوب الوشمي، وهو التوزاي الصرفي، والكشف عن دوره ودلالته.

(١) ينظر: الاتجاه الابتداعي في الشعر السعودي الحديث إلى بداية التسعينيات الهجرية، دراسة موضوعية وفنية ، مرجع سابق، ص٣١٢ .

- **ثانيًا: التوازي الصرفي:**

يلجأ الشاعر –في بناء لغته الشعرية– إلى استخدام أساليب متنوّعة بهدف إكساب المعنى دلالات خاصة، ومن هذه الأساليب التي تختصُّ باختيار الكلمات ما يُعرف بـ (التوازي الصرفي)[١].

برز مصطلح "التوازي" حديثًا على يد "رومان ياكبسون"، وقد اهتم به من خلال الوظيفة الشعرية، ويعتقد "ياكبسون" أن "اختيار الكلمات يحدث بناءً على أسس من التوازن والتماثل أو الاختلاف، أما بناء التأليف فإنه يقوم على التجاور، ويرى أن الوظيفة الشعرية تقوم بإسقاط مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التأليف"[٢].

يمكن أن نحدِّد خصائص التوازي بأنه: "مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يُعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر –بدوره– يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، فليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، ومن ثَمَّ فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميّزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما –في نهاية الأمر– ليسا متطابقين تمامًا؛ فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص وسلوك ثانيهما"[٣].

يقوم التوازي الصرفي على تكرار بِنًى لفظيَّةٍ ذات صفات متشابهة، كالصيغ الاشتقاقية مثل: اسم الفاعل، واسم المفعول، وأفعل التفضيل، على المستوى الرأسي أو الأفقي في الخطاب الشعري؛ مما يعزّز الجانب الإيقاعي، و"ينظِّم علاقات المفردات والتراكيب، وينقل النص من السكون إلى الحركة"[٤]، فالتوازي شرط في اللغة الشعرية؛ "لأن الشاعر لا يسعى إلى التواصل في اللغة، وإنما يسعى إلى توصيل

(١) يدخل "التوازي الصرفي" تحت مبحث اختيار الكلمات؛ حيث يعمد الشاعر إلى صيغ لغوية معينة تتكرر في قصيدة ما، فتخلق إيقاعًا موسيقيًا متساويًا، على الرَّغم من عدم توافق الحروف... ينظر: شعر إبراهيم الدامغ دراسة أسلوبية، نهلاء الفلاج، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ٢٠١٧م.

(٢) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: مُحَمَّد الولي؛ ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م، ص٣٢ .

(٣) تحليل النص الشعري، مرجع سابق، ١٢٩ .

(٤) ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي، عبدالرحيم الهبيل، مجلة جامعة القدس المفتوحة، ع ٣٣، ٢٠١٤م، ص١٠٢ .

اللغة ذاتها"[١].

تنوَّع التوازي الصرفي عند الوشمي، وظهر في صيغ الكلمات، وعلى مستويات عدَّة في القصائد، نحو قوله في تكرار صيغة (انْفِعَال):

أيُّ انكسـارٍ لنـورِ الشَّـمسِ في يـدِها أيُّ انـدلاقٍ لـدمِّ العطـرِ في طُرُقِـي[٢]

يظهر التوازي الصرفي في صيغة (انْفِعَال) من الفعل (انفعل) في كلمتي "انكسار، اندلاق"، ولعل دلالة المصدر (انْفِعَال) تشير إلى معنى الانفعال والاضطراب والتأثُّر، وهو ما أكَّد السِّياق عليه؛ لأن "البِنَى الصَّرفيَّة لا تظل خاليةً من مدلولات نفسيَّة وإيقاعيَّة، وإنما هي بِنًى متصلةٌ بنفس المبدع، ومحرِّكة لنوازع السامع ومشاعره"[٣]، والشاعر يشير إلى حالة محبوبته وكيف صارت مصدرًا للنور وانبعاث الضوء! وهو ما أدى به إلى حالة الإضطراب، فجعلته يتساءل عن السرّ.

بالإضافة إلى التوازي الصرفي يظهر التوازي النحوي في أيّ + اسم انفعال + اللام + المضاف والمضاف إليه + الجار والمجرور، هذا التماثل والتوازي في الكلمات أدَّى دورًا مهمًّا لم يقف عند حدود الشكل وحده، بل تعدَّاه إلى إحداث تأثير انفعالي، فكل عنصر من عناصر التوازي يقوم بدور فاعل.

ومن أمثلة التوازي في اختيار الكلمات عند الوشمي: قوله في تكرار صيغة (فَعْل)، و(كاف الخطاب):

لا تَدْعُ عليًّا

ما عادَ عليٌّ يرضَى أنْ يُصبحَ كبشًا بعدَكْ!

قُمْ وَاجِهْ مجهولَكَ وحدَكْ!

قُمْ حَرِّرْ نفسَكْ.

---

(١) هكذا تكلم النص، استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، مُحَمَّد عبدالمطلب، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٥ .

(٢) قاب حرفين، ص١٩ .

(٣) ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، مرجع سابق، ص٢٠٣٥ .

حَرِّرْهَا واصنعْ مِن موتكَ مجدَكْ.

لا!

لا تذرفْ دمعَكْ![1].

التوازي الصرفي في اختيار الكلمات: "بعدك، وحدك، نفسك، مجدك، دمعك" المكوَّنة من وزن (فَعْل)، و(كاف الخطاب) تمنح النسيج الشعري قوَّةً وجمالًا، وهذا التوازي في بنية الكلمات يكشف عن توازٍ دلاليّ أيضًا، فاختيار كاف الخطاب المضافة إلى الكلمة يدل على توجُّه الحديث الخالص للمتلقِّي، وتحمُّل مسؤولية الفعل، والدعوة إلى الحرية وصناعة المجد بالاعتماد على الذات وحدها، وعدم لعب دور الضحية، واتهام الآخرين ولومهم، وذرف الدموع على الماضي، بل التسلُّح بالشجاعة، ومقاومة المخاوف، وعدم الخنوع والخضوع، فاختيار الشاعر للكلمات بتوازيها الصرفي كان واعيًا، فلم يقتصر على إحداث رنة موسيقية فحسب، بل أعطى النص بعدًا إيحائيًّا سعى إلى تعميق الفكرة عن طريق تكرار صيغ كلماتها.

ومن أمثلة التوازي الصرفي في اختيار الوشمي للكلمات؛ نجد قوله في تكرار صيغة (اسم الفاعل):

الغلامُ الذي أَلِفَ الحِبْرَ والرَّاحلةْ

قاتَلَتْهُ العواصمُ: عاصمةٌ عاصمةْ

قاتَلَتْهُ ولكنَّهُ لم يزلْ

صاحبَ السَّيفِ والحِبْرِ والرَّاحلةْ[2].

التوازي الصرفي في الكلمات: "الراحلة، عاصمة، صاحب" بتكرار صيغة اسم الفاعل ثماني عشرة مرَّة في القصيدة، منها: "ثانية، القافلة، حائرًا، خائفًا، غاضبًا، شاعر، القادمة، راحل".. هذه الصيغة الدالة على تجدُّد الحدث باستمرار، فالغلام/ الشاعر قد تعوَّد على الحِبْر/ الشِّعر حتى صار بينه وبين الكتابة وثاقٌ مستمرٌّ وألفةٌ دائمة، "ولا تدري هل يتحدث الشاعر عن غلامٍ فعلًا هو ذاته الطفل المتوهِّج

(١) البحر والمرأة العاصفة، ص١٧٨ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١٣٤ .

بالعطاء والأسئلة، ولكن المثبِّطات تحاصره من كل جانب، أم يتحدث عن واقع الأمَّة التي أَلِفَتْ رحلة العطاء العلمي والمعرفي، وقدَّمت عطاءها الحضاري الإسلامي للعالم كله، ولكن العالم الآن يتكتَّل أمامها ويصفها بالجاهلية والانغلاق"[١].

دلالة البيت أيما كانت، وصيغة اسم الفاعل؛ تهب المتلقِّي رسوخ الفكرة التي أرادها الشاعر؛ حيث كرَّر الشاعر تلك الصيغة في حشو النص ونهايته، وعلى المستويين الأفقي والرأسي؛ مما أكسب النص توافقًا صوتيًّا، وإيقاعًا متناغمًا، وبتكرارها يؤكِّد الشاعر "أن الإنسان هو الفاعل والمؤثِّر في أموره وأحواله، فلا يستسلم لما يحصل له، فكثير من الأمور؛ الإنسان هو الذي يوجِّهها، وليست هي التي توجِّهه"[٢].

إن التوازي الصرفي في اختيار الكلمات عند الوشمي أعطى النص وظيفة دلالية، بالإضافة إلى الوظيفة الإيقاعية الجمالية، وبهذا استطاع الشاعر باختياره للكلمات أن يشيِّد أشكالًا متعدِّدة في التوازي الصرفي.

وبعد دراسة "التوازي الصرفي"، ومن قبله "المعجم الشعري" يمكن القول: إن هذه الصيغ الصرفيَّة والحقول الدلاليَّة لم تأتِ حِليَّة فنيَّة، وزينة جماليَّة فحسب، بل جاءت لغايات قصديَّة، للتعبير عن دلالات مخصوصة، واكتسبت وظيفة بنائية تركيبية استطاعت أن ترفد النص بالتلاحم والترابط، ومن دراسة "المفردة اللفظية" سأنتقل إلى دراسة الركيزة الأساسية في النص وهي: "الجملة".

(١) رؤية متأملة ومعجم رومانسي، قراءة في ديوان البحر والمرأة العاصفة، حسين علي مُحَمَّد، شبكة صوت العربية، أضيف ٢٠٠٨م. https://voiceofarabic.net/ar/articles/١٨٥٢

(٢) قصيدة الجبل لابن خفاجة دراسة أسلوبية، أنور يعقوب زمان، مجلة جامعة طيبة للآداب، ع ١٤، ١٤٣٩ هـ، ص٦٦٤ .

المبحث الثالث

اختيار الوشمي للجُمَل

- أنماط الجمل الإنشائية الطلبية:

أولًا: أسلوب الاستفهام.

ثانيًا: أسلوب النِّداء.

ثالثًا: أسلوب الأمر.

رابعًا: أسلوب النَّهي.

توطئة

تعدُّ الجملة الركيزة الأساسية في بناء النص، وتتألَّف من "ألفاظ لتؤدِّي فكرة واحدة تامَّة، وتكون إما جملة اسمية أو فعلية، خبرية أو إنشائية، طويلة أو قصيرة، جزلة أو رقيقة، تامَّة العناصر أو مختصرة، مثبتة أو منفية، أصلية أو فرعية"(١)، وتكمن أهمية دراسة الجملة في: التعرُّف على التقاليد الممكنة التي يخرج فيها الكلام، والتعرُّف على الجملة ذاتها بالاعتماد على عناصرها المكوِّنة، والتعرُّف على خصائص البنية فيها، ووجوه ارتباطها ببقية أجزاء الكلام، والتعرُّف أيضًا على النظام العام المحرِّك للغة(٢)، وتقسَّم الجملة -حسب علماء البلاغة- قسمين: إما أن تكون خبرًا -وهو كل كلام يحتمل الصدق أو الكذب-، وإما أن تكون إنشاءً -وهو كل كلام لا يحتمل شيئًا من ذلك-.

وليس من شك أن وجود الأساليب الخبرية بجوار الأساليب الإنشائية؛ من شأنه أن يُحدث تلوُّنًا في أسلوب النص؛ فيبعث فيه الحيوية والجدَّة؛ عن طريق الانتقال من بنية أسلوب إلى آخر، وأهم ما يعني دارس الأسلوب هو النظر إلى الأساليب الإنشائية(٣) -على وجه الخصوص-؛ لما تتسم به من الحركة والحيوية؛ ذلك أن الأساليب الإنشائية تقوم حيويَّتها على أربعة عوامل رئيسية: النغمة الصوتية في العامل الصوتي، والأدوات والصِّيغ في العامل النحوي أو الصرفي، والانطباعات العاطفية في العامل البلاغي المعنوي، وقد تنبئ عن الحوار بفضل العامل النفسي المنطقي،(٤) وقد برز في اختيار الوشمي للجمل عدَّة ظواهر أسلوبية؛ كان لها أثرها في بناء جملهِ الشعرية، وصياغة نصوصهِ، وإثراء عمليتهِ الإبداعية.

إن الأساليب الإنشائية الممثِّلة للقسم الثاني من أقسام الكلام في العربية؛ على نوعين:

١) **الطلبي**: وهو ما يستدعي مطلوبًا غير حاصل في وقت الطلب. ويشمل: جملة الاستفهام، والنِّداء والأمر، والنَّهي...، وغير ذلك.

---

(١) الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص١٥٨ .

(٢) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص٢٨٣ .

(٣) لذا اقتصرت الدراسة على الأساليب الإنشائية دون الخبرية.

(٤) جرت عادة الدَّارسين في الدِّراسات الأسلوبيَّة على تخطِّي دراسة الأسلوب الخبريّ؛ على اعتبار أنه يتسِّم بثبات الدلالة وجفائها. ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص٣٤٩ .

٢) **غير الطلبي**: وهو ما لا يستلزم مطلوبًا ليس حاصلًا وقت الطلب. ويشمل: أفعال التعجُّب، والمدح، والذم، وصيغ العقود، والقَسَم ....، ونحو ذلك.

والملاحظ أن علماء البلاغة اهتموا بالإنشاء الطلبي أكثر من اهتمامهم بالإنشاء غير الطلبي؛[١] "لقلة المباحث المتعلقة به؛ ولأن أكثره في الأصل أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء"[٢] ولوجود كثير من المزايا في الأساليب الإنشائية الطلبية؛ نجد اعتماد الشاعر عليها في سبيل إبراز شعرية القصيدة وإثراء التجربة، فقد كثرت وتنوعت في شعره.

اختار الوشمي عدة أساليب إنشائية طلبية لتشكِّل ظاهرة بارزة في شعره، هي: **أسلوب الاستفهام، والأمر، والنِّداء والنَّهي**، وقد اجتمعت عنده في مطلع هذه القصيدة؛ حيث استهل قصيدة "عيدها" مستفتحًا أول بيت بالنِّداء، ثم أتبعه الأمر، فالنَّهي، والاستفهام، فقال:

يا عيـــــــدَها الأقـــــــربْ امْتَـــــــدَّ لا تَـــــــذْهَبْ
امْتَـــــــدَّ في قلـــــــبِي امْتَـــــــدَّ واعْشَوْشِـــــــبْ
طِـــــيْرِي بـــــلا معـــــنَى مـــا العُـــشُّ مـــا الكوكـــبْ؟[٣].

هذا النص المشبع بالأساليب الإنشائية الطلبية آية على تفضيل الوشمي لهذه الأساليب على غيرها، إذ استخدمها في خطاباته الشعرية؛ نظرًا لما تحقِّقه من تنوُّع وثراء في الأغراض البلاغية، ونظرًا إلى قدرتها على التعبير عن المعاني المجازية، فالأساليب الإنشائية "يلجأ إليها الشعراء كثيرًا؛ فهي بمثابة الحركة الفاعلة في القصيدة، وطريقة من طرق التنفيس الذي يمارسه الشعراء في قصائدهم"[٤].

وفي هذا المبحث من الدراسة؛ سأعمل على تحديد الصِّيغ التي يفضِّلها الشاعر، وبيان طريقة تشكيله لها، وما تولِّده من دلالات مجازية تتجاوز أغراضها الأصلية إلى التعبير عن نظرة الشاعر وتأمُّلاته في الذات والحياة والأشياء.

---

(١) لذا اقتصرت الدراسة على الأساليب الإنشائية الطلبية دون غيرها.

(٢) الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبدالسلام مُحَمَّد هارون، ط٥، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠١م.

(٣) ينتظر أن، ص٤٧ .

(٤) لغة الشعر السعودي الحديث، مرجع سابق، ص١٣٤ .

الأساليب الإنشائية الطلبية:

- **أولًا: أسلوب الاستفهام:**

الاستفهام -في البِنَى الأسلوبيَّة- ليس طلب الفهم ومعرفة المجهول[١]، بل إنه قد ينزاح به عن الأصل الذي وُضع له في الكلام إلى آفاق أرحب؛ تحقيقًا لدلالات جديدة يعيها المبدع في بنائه اللغوي، وقد شكَّل أسلوب الاستفهام في خطاب الوشمي ظاهرة أسلوبية تتضح أهميته؛ في المساحة الواسعة التي يحتلُّها في موضوعات شعره المختلفة؛ للتعبير عن رؤيته في الحياة، والكون، والذات.

إن أول ما يطالعنا من شأن أسلوب الاستفهام: الأدوات التي استغلَّها الشاعر في خطاباته الشعرية، وهي -حسب الترتيب الموالي-: (هل، كيف، كم، أي، ما، أين، لماذا/ ماذا، متى، الهمزة).

الأداة	النسبة
هل	%١٧,٢
كيف	%١٤,٤
كم	%١٣,٢
أيّ	%١٠.٨
ما	%١٠,٤
من	%١٠
أين	%٨
لماذا/ ماذا	%٧.٢
متى	%٥,٧
الهمزة	%٣,٢

جدول يمثل نسبة استخدام الشاعر لأدوات الاستفهام.

(١) ينظر تعريف الاستفهام: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، أحمد بن علي بن عبد الكافي، المعروف ببهاء الدين السبكي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣م، ١/ ٤٢٣ .

والمتأمِّل في الجدول السابق؛ يتضح له الآتي:

- تعدُّ (هل) أعلى عدد من التكرارات في أدوات الاستفهام عند الوشمي؛ إذ كرَّرها ثلاثًا وأربعين مَرَّةً من مجموع استخدام أدوات الاستفهام البالغ عددها مئتين وخمسون أداةً؛ إذ بلغت ما نسبته ١٧,٢%.
- تعدُّ (الهمزة) أقل عدد من التكرارات في أدوات الاستفهام عند الوشمي؛ إذ بلغت ما نسبته ٣,٢% من مجموع استخدام أدوات الاستفهام، مع أن النحاة يعدون "الهمزة" أصل أدوات الاستفهام[١]، إلا أن الوشمي لم يكن يهدف من ورائها دلالتها الأصلية -التصوُّر والتصديق- بل وظفها -مع بقية الأدوات- إلى دلالات أخرى.

يختلف توظيف أدوات الاستفهام في خطاب الوشمي؛ على حالتين هما:

١- أن يوظف الشاعر الاستفهام توظيفًا متضافرًا مؤتلفًا، فيكون الاستفهام بأداة واحدة سواء تكرَّرت في هذا البيت أم الأبيات التي تليه، ومن ذلك ما يأتي:

أ- استخدام الشاعر أداة الاستفهام على مستوى ثلاث أبيات بشكل رأسي، نحو قوله:

أيـنَ كانـتْ حـروفُ ليلَـى وصـارتْ بعـــدَ قـــيسٍ توحّـــد الحِرْمَـــانُ
أيـــنَ بوابَّـــةُ الثبيـــتيّ يَمحـــو وقـــعَ أقدامـــهِ الطريـــقُ الجبَـــانُ
أيـــنَ أوراقُـــهُ؟ وكانـــتْ بياضًـــا عنـــدَما (دنقـــلٌ) رَأَى مـــا أَهَـــانوا[٢]

ب- استخدام الشاعر أداة الاستفهام على مستوى بيتين بشكل رأسي، نحو قوله:

مِـن أيـنَ جـتَ؟ رياحُ البِيـدِ ظامئـةٌ والرَّمْـلُ يَشـكو وأكـداسٌ حكـاياتِي
مِن أينَ؟ سرُّ الصَّحارى فيكَ أعرفُهُ ولونُهـــا ودِمَاهَـــا فيـــكَ آياتِي[٣]

(١) ينظر: شرح تسهيل الفوائد، ابن مالك مُحَمَّد بن عبدالله، المحقق: عبدالرحمن السيد؛ ومُحَمَّد بدوي المختون، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، الجيزة، ١٩٩٩م، ١١٠/٤ .

(٢) ينتظر أن، ص٥٧ .

(٣) البحر والمرأة العاصفة، ص١٢٣ .

ج- استخدام الشاعر أداة الاستفهام مكرَّرةً في بيت واحد، نحو قوله:

فـــــأينَ الليـــــلُ يَـــــرويني وأيـــــنَ حِكـــــايتِي أينَـــــا؟![1]

د- استخدام الشاعر أداة الاستفهام مكرَّرةً في شطر بيت واحد، نحو قوله:

كيــفَ انصــهرتُ بــهِ وكيــفَ رأيتُــهُ تَأتِي ســـحابتُهُ إليـــكَ بودقـــهِ[2]

هذا النوع الأول من استخدام الشاعر للاستفهام، حيث أتى به مكررًا بأداة واحدة على مستوى الشطر الشعري، أو البيت، أو على مستوى البيتين، وأكثر، وهو الشكل الأكثر استخدامًا في خطاب الوشمي، وهو ما يعكس الحيرة البالغة في نفس الوشمي.

٢- أن يوظِّف الشاعر الاستفهام في نصوصه توظيفًا متضافرًا مختلفًا، فيأتي بأكثر من أداة استفهام، وفي أكثر من موضع في القصيدة، مثل توالي الاستفهام في المقطع الشعري مع اختلاف الأداة (كم، أين، كيف)؛ نحو قوله في قصيدة "دفتر العائلة":

الأُمُّ

طرحةٌ وسِوَاكْ

وثلاثةُ أسئلةٍ ليسَ مِن بينِها أنْ أراكْ

يا بُنَيَّْ

منذُ كَمْ؟

وإلى أينَ؟

أو كيفَ لي أنْ أُحبَّكَ؟[3].

(١) ينتظر أن، ص١٢٢ .

(٢) ينتظر أن، ص٦٨ .

(٣) شفاه الفتنة، ص٨٩ .

أتى أسلوب الاستفهام في هذا النص بأكثر من أداة، وفي أكثر من موضع، وفي هذا التَّكرار الاستفهامي يظهر شكلًا متماسكًا؛ يشدُّ النص بعضه على بعض.

وبعد الحديث عن أدوات الاستفهام التي استخدمها الشاعر وطريقة توظيفه لها، يمكن ملاحظة أن الوشمي قد يعمد إلى حذف أداة الاستفهام (هل) في أحايين قليلة، وذلك في سياق الحوار الشعري؛ نحو قوله واصفًا الشمس:

(الشمس)

كرةٌ

قبرٌ لنبيّ

دمعةُ رجلٍ أسودَ مظلومٍ

عينُ الحكمةِ

لسعةُ سوطْ

أم تلكَ جدائلُ فاتنةٍ والشَّمسُ هي القرطْ[1].

حذف الشاعر أداة الاستفهام (هل) قبل لفظة "لسعة سوط"؛ ليُحمل الاستفهام معنى التردُّد والحيرة لكل المعادِلات المحتملة، وقد يأتي الشاعر بأسلوب الاستفهام مع حذف المعادل؛ نحو قوله في قصيدة "فواصل لا تكتمل":

يَدَها –قالَ– أطلُبُ

يا والدًا أنفقَ السَّنواتِ يُهذِّبُ

أحلامَها

.

(١) شفاه الفتنة، ص١٥٣ .

..

يدَها، أَمْ...

وبكتْ جنَّتي![1].

حذف الشاعر المعادل بعد الأداة (أَمْ)، وهو مما لا يمكن تقديره؛ ليثير بالمتلقِّي أزمة الجواب، ويحرِّك ذهنه بشيء يبعث البكاء؛ ليزيد توتر الخطاب، وهذا الحذف بالمعادل ومن قبله حذف الأداة جاء محققًا لغرض الإيجاز.

وقد يوظف الشاعر أسلوب الاستفهام بتكرار جملة الاستفهام بأكملها؛ نحو قوله:

مِن أينَ يغشاكَ الظَّلامُ وأنتَ أَوَّلُهم،

رأيتُكَ كوكبًا قمرًا منيرًا ليسَ يأفلُ

كلُّ شمسٍ خلفكَ انطفأتْ، وأنتَ بدايتي، مِن أينَ يغشاكَ الظَّلام؟[2].

افتتح الشاعر النص بالاستفهام، ثم أتبعه جملة من الأخبار، وعندما انتابته حالة جديدة عاد إلى الاستفهام مرة أخرى، ليربط بين السابق واللاحق من وحدات النص، ويمنحه الحيوية والحركة.

وقد يردُ أسلوب الاستفهام في خطاب الوشمي بشكلٍ مكثَّفٍ متوالٍ إلى ما لا نهاية له، وهو يُعبر عن كل تساؤل حيَّر الشاعر وأرهقه؛ وتتمثَّل أهمية هذا الأسلوب بأنه "شديد التأثير في المتلقي، لأنها تدفعه نحو المشاركة في إنتاج النص، فيقف متلقيًا تساؤلات الشاعر، ومن ثم يتحول دوره إلى مشارك في صناعة النص"[3]، نحو قوله في قصيدة "أقلام":

***مكتبة**

أبدًا كالجرادِ تكونُ مكوَّمةً تتهامسُ في المكتبة

(١) قاب حرفين، ص٢٩ .

(٢) قاب حرفين، ص١٠٥ .

(٣) المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، مرجع سابق، ص٣٦٤ .

أيُّنا للجحيمِ؟

وأيٌّ إلى غرفِ السُّجناءِ؟

وأيٌّ إلى كتبِ الأبرياءِ؟

وأيٌّ سيُفضي حظُّه للمقابرِ؟

أيٌّ إلى...؟

ثمَّ يقطعُ كلَّ حوارٍ صغيرٌ

يفتِّشُ عَنْ قلمٍ

يستعيدُ به مَلعبَه(١).

يكثر الوشمي من الاستفهامات، فيبدو مترددًا في بادئ الأمر، إلا أنه يواصل تساؤلاته غير منتظر الإجابة، ولا يقطع حيرته سوى "قلم" به يستعيد ذاته التائهة، ويجد إجابة لنفسه.

ومن الظواهر الأسلوبية البارزة في توظيف الاستفهام في خطاب الشاعر إتيانه متواليًا متجمِّعًا على نحو لافت، وهو مما يطلق عليه ظاهرة (القصيدة السؤال)، وهي أن تمتدَّ الأسئلة على طول القصيدة، على شكل لازمة تتكرر عند كل بداية مقطع جديد، وهي تؤكد القلق الذي يعاني منه الشاعر، أي ثمة شيء في أعماقه ليس على ما يرام، وعندما يجد نفسه عاجزة بعجز داخلي أو خارجي يتفجر غضبه سؤالًا، ويعلو صوت تداعياته، ومن هنا تنبع حرارة إنسانية في شعره(٢)، ومن النماذج على ذلك: "قصيدة الفصول"(٣)، وقد استفتح في بداية كل مقطع شعري باستفهام (كيف تقرأ)، وتحوي القصيدة عشرة مقاطع تحمل عشر أسئلة، في مطلع كلِّ مقطع استفهام يمتدُّ على طول امتداد النص.

هذه القصيدة، بما تحمله من قلق الشاعر على الشعر، و"هاجس شعري يفتِّت حالة الشاعر الذي

(١) قاب حرفين، ص٧٤ .

(٢) ينظر: سوق الأدب والنقد في القصيم، دريد يحيى الخواجة، نادي القصيم الأدبي، بريدة، الإصدار الحادي عشر، ١٩٨٣م، ص١٧٦، ١٨٠ .

(٣) ينظر إلى القصيدة كاملة في: شفاه الفتنة، ص٤٥ .

بدأ النقد، وشارف على المكاشفة لهذا الفن الذي لم يعدْ مِلكًا لأهله ومريديه؛ حيث باتت القصيدة حصانًا بلا سرجٍ، أو جملًا بلا خطامٍ، أو بيتًا بلا بابٍ يقي فضولَ الآخر"[(١)]، فنجد أن الشاعر انهالت عليه مجموعة من الأسئلة المزدحمة، يسأل فيها عن وضع القصيدة في ذهن كلِّ متلقٍّ، مكرِّرًا جمل الاستفهام بقوله:

كيفَ تقرأُ معنَى القصيدة؟

(...)

وفي داخل المقطع الواحد أيضًا تتعدَّد الأسئلة، نحو قوله:

كيفَ تقرأُ

فجرَ القصيدةِ

ظهرَ القصيدةِ

عصرَ القصيدةِ

(...)

إتيان الشاعر بالاستفهام على هذا النحو المتكرِّر؛ ليشدَّ انتباه المخاطَب -وهو المعنيُّ بالأمر-؛ ليضمن بقاء الذهن معه، ويطرح الأسئلة المتوالية، ويقيم حوارًا مركَّزًا للذَّات/ الشَّاعر أَوَّلًا، ولكلِّ متلقٍّ؛ ليُخرج من ذاته تلك الاستفهامات التي تملأ نفسه، وهذا الحشد من أسلوب الاستفهام المتوالي بصورة واضحة، ما جاء "إلا لوجود أسئلة ملحَّة في ذهن الشاعر؛ فلا تجد طريقًا لإخراجها إلا عن طريق ذلك التَّكرار للاستفهامات المتتابعة"[(٢)].

وإذا ما وجَّهنا النظر؛ بحثًا عن **مواطن الاستفهام** في خطاب الشاعر؛ فإنه يأتي في موطنين اثنين هما:

---

(١) مقاربة عبدالله الوشمي في ديوانه شفاه الفتنة، عبدالحفيظ الشمري، الجزيرة الثقافية، ع ٣٣٦، ١٤٣٢هـ، http://www.al-jazirah.com/culture/2011/24032011/afooq40.htm

(٢) لغة الشعر السعودي الحديث، مرجع سابق، ص١٣٤ .

أ- أن يأتي الاستفهام في المطلع؛ نحو قوله في مستهلِّ قصيدة "الزوايا التي":

الطَّويل:

هَلْ يغارُ النَّخيلْ

مِن حبيبِي الطَّويل؟![1].

جاء أسلوب الاستفهام في بداية القصيدة، بالأداة "هل"؛ ليشدَّ انتباه المتلقِّي، بما يحمله من تشويق؛ حتى تتجلَّى رؤية النص، وهو يلاطف به محبوبته، مثبتًا لها العزة والشموخ، إذ صوَّر محبوبته المرتفعة عن كل الدنايا، وجعلها أعلى من النخيل، ثم أخذ يتساءل عن مدى غيرة النخلة من محبوبته، وهي الأرفع من كل ذي رفيع! جاء هذا الأسلوب ليبيّن لها قدرها ومنزلتها، وهو أبلغ من الأسلوب الخبري التقريري.

ب-أن يأتي الاستفهام في حشو القصيدة؛ نحو قوله في قصيدة "نبوءة الليل":

(القمر)

أسألُهُ:

قبرُ أيِّ الرِّجالِ الكرامِ

أَراكْ؟[2].

هذا الاستفهام بالأداة "أيّ" يحمل لفظة السؤال أيضًا؛ ليؤكِّد الأسلوب بما يوحي بمكانة حال المحبوب في القبر -الذي ذكَّره القمر إياه-؛ بصفته أبيضَ مبتسمًا يسكن وحيدًا، فهو لم يعدْ يميِّز الصورتين التي يراهما؛ لاشتراكهما في الدلالة، وجاء الاستفهام في حشو النص الأمر الذي أدّى إلى تجدد حركة الكلام، فيقف عنده المتلقي، ويتصور الصورة التي شكلها النص.

وأما من حيث شأن **المستفهَم عنه**؛ فقد يأتي الشاعر بأسلوب الاستفهام ويجيب عنه مباشرة، نحو قوله:

---

(١) شفاه الفتنة، ص٧٥ .

(٢) شفاه الفتنة، ص١٥١ .

مَـن أنــتِ؟ قُــولي: أنا قنديلــةٌ لمعــتْ وسطَ الظَّلامِ جَناحَاها مِن الشُّهُبِ[1]

ففي أسلوب الاستفهام يسأل الشاعر المحبوبة بأداة يسأل بها العاقل، ولكنه يجيب مباشرةً بتصوُّر يحمله وجدانه عنها، وهو العالِمُ بحقيقة المستفهَم عنه.

وقد يأتي الشاعر بأسلوب الاستفهام متتابعًا، فيذكر بعده إجابات متتابعة؛ نحو قوله في قصيدة "غزالة الشعر"[2]؛ حيث ذكر خمس أسئلة، منها قوله:

ما الشِّعْرُ؟ ما الكلماتُ الخُضرُ ريحُ صبا إلى البعيــــدِ وبابٌ يهتــــكُ الحُجُبَــــا

مـا الشِّـعْرُ؟ ميـزانُ فجـرٍ للظَّـلامِ، فـمٌ يُرتِّــبُ الليــلُ؛ مــاذا قــالَ أو كَتَبَــا؟

ثم أتبعها إجابات متوالية:

الشِّــعْرُ أن يَســلكوا دربًا مضــيتَ بــهِ أنْ يُنكــروا خطــوكَ الزَّاهــي إذا اقــتربَا

الشِّــعْرُ أنْ تســتعيدَ الفجــرَ مِــن غــدِهِ أنْ تسألَ الليلَ عن فجرِي الذي غربا

ذكر الشاعر الأداة (ما)، وهي ما يطلب بها شرح الاسم الذي يليها، وحاله، ثم توالت الإجابات بكثافة عالية؛ مما يؤكد أن الشاعر لا يريد إجابات لتساؤلاته، بل يبين قيمة الشعر في نفسه.

وقد يأتي باستفهام ثم يستدرك الجواب، نحو قوله:

هــــا هُمَــــا العينــــانِ مِيــــزاني هنــــا أيُّ عينــــينِ هُمَــــا؟! بَــــلْ قمــــرِي[3]

يستفهم الشاعر –في سياق الغزل– طالبًا تعيين ما التبس عليه من أمر عيني المحبوبة؛ حتى يتبادر إليه الجواب الذي استدركه، فهما في نظره ليستا عينين فحسب.

وبعد الحديث عن أحوال استخدام الاستفهام في خطاب الوشمي؛ فإن هذا يُسلِم إلى الحديث عن دلالاته التي انزاح بها الشاعر عن الأصل فيه –وهو الاستخبار والإلزام–، إلى دلالات يُفصح عنها السياق، فمن الأغراض البلاغية التي خرج إليها الاستفهام عند الوشمي ما يلي:

(١) ينتظر أن، ص٣٥ .

(٢) ينتظر أن، ص٧٧ .

(٣) ينتظر أن، ص٦٠ .

١- التقرير والتأكيد:

جاء هذا الغرض في قصيدة "لمعة البرق" بقوله:

مَـــن عَبَّـــأَ الـــوردَ الجميـــلَ بكفِّـــهِ اللهُ جَـــلَّ جلالُـــهُ في خَلْقِـــهِ[١]

أورد الشاعر الاستفهام هنا في إطار التقرير؛ ليحمل المخاطَب على أمرٍ استقرَّ عنده، فالشاعر يقرّر فعلًا دون تردُّد بأن الله خالقُ كلِّ جمالٍ، ومبدعُ كلِّ صنعةٍ؛ ليثبت في محبوبه قدرة الله على تكوينه، وصُنعه.

٢- التعجُّب والإنكار:

جاء هذا الغرض في قصيدة "لا تقولي" بقوله:

كيـــفَ تنســـينَ؟! مـــا تعـــوَّدت الأفـــ ـــلاكُ تنسَـــى السَّـــما ولا تتكبَّـــرْ[٢]

الشاعر يتعجَّب من المحبوبة: كيف تنساه، وهو من احتواها وله الفضل عليها، ومن الإحسان أن مَن عليه فضلٌ لأحد يبقى امتنانه وتقديره له، فالأفلاك لا تُنكر فضل السَّماء التي تسبح في وسطها، فالشاعر يستنكر الفعل القائم -وهو النسيان-؛ قَارِنًا إيَّاه بالنَّفي -إمعانًا في التَّعجُّب والإنكار-.

٣- التَّقريع والتَّحقير:

جاء هذا الغرض في قصيدة "آخر حماسات أبي تمام" مخاطبًا إياه، فيقول:

سَرقوا دمعةَ القهرِ
مِن مفرداتِ العتبْ

فلمَاذا تقولُ لهم:

يا عربْ؟![٣].

يتساءل الشاعر عن جدوى البحث عن العرب -مستحقِرًا إيَّاهم-، فلِمَ النِّداءُ -وهم لا وجود

(١) ينتظر أن، ص٦٩ .
(٢) ينتظر أن، ص٩٧ .
(٣) ينتظر أن، ص١٠٤ .

لهم-، فالاستفهام يُشعر بأن المستفهِم غيرُ مهتمٍّ بما يُستفهَم عنه، ولا مكترثٍ له -لحقارتهِ في نفسه واستهانتهِ بهِ-.

٤- الإقناع، وإقامة الحُجَّة:

ورد هذا الغرض في قصيدة "النذر" بقوله:

وكيـفَ أنسـاكِ هَـلْ طعـمُ البحـارِ إذا أمواجُها احتدمتْ أنساهُ مِن غرقِي؟(١)

يسوق الشاعر أسلوب الاستفهام ليقيم الحُجَّة على من يزعم عنه نسيان محبوبته، ويقنع المتلقِّي بدليل يبرهن به على ذلك، فكيف ينسى طعمَ الحبِّ -وهو ملتصقٌ به-؟، فالغريق لا ينسى ملح البحر، ومما يؤكِّد غرضَ الإقناع مجيءُ هذا السِّياق في بيت آخر -مؤكِّدًا دلالةَ عدم النِّسيان-؛ ليسوق دليلًا آخر، نحو قوله:

وكيـفَ أنسـاك؟ هَـلْ تَنْسَـى أجنَّتَهـا نسـاؤُنا؟ وهَـلِ المقـدورُ يَنسـانِي؟(٢)

وهنا يؤكد شدَّة التصاق حبِّه بذاكرته، وعدم نسيانه الماضي بكلِّ طيَّاته، كالأُمِّ التي تحمل جنينها، ويتساءل -بتلك الحُجَّة الدامغة-: هل تنسى الأمهاتُ تلك اللحظة التي التصق جنينها بها وصار جزءًا من كينونتها؟!؛ فهو مثلها في شدَّة وفائه لحبِّه ومحبوبه.

٥- بيان الكثرة:

وقد جاء في مطلع قصيدة "استقالة الورد" بأسلوب متكرِّر في المقاطع الثلاثة الأولى بأداة استفهام (كم)، نحو قوله:

منذُ كَمْ

وأنا أتلعثمُ بينَ يديها

ويهزمُني دلُّها

والحروفُ تذوبُ

---

(١) قاب حرفين، ص٢١ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١٤١ .

ويَكبو القلم[1].

توحي كثافة الاستفهام بتداخل الأحاسيس؛ حيث تمتلئ الذات بالشعور، ولكن يغلبها الصمت، فيأتي بأداة تدل على التكثير، ويستفتح بها كلَّ مقطع أراد أن يعبِّر به عن حالة لا يسعها الكلام، فيغدو أمام محبوبه في حالة مضطربة: يسقط القلم –وهو أداة الكتابة–، وتستعصي الحروف –وهي لغة الشعر– ؛ فينحسر بتردُّد.

وهكذا يتبدَّى الاستفهام –في خطاب الوشمي– متغيِّرًا أسلوبيًّا، مختارًا، منزاحًا عن أصله –وهو طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل– إلى آفاق رحبة من الدلالات الإيحائية.

إن أسلوب الاستفهام عند الوشمي يشكِّل ظاهرة دائمة الحضور في قصائده؛ لما له في توليد الدلالة في النص الإبداعي؛ وبذلك لا يعدُّ حالة طارئة على التركيب، بل هو داخل في نسيجه متفاعل معه. وهو عنده لا يهدف إلى إقامة حوار بين طرفين بناءً على الأصل فيه، وإنما يهدف إلى تمكين الشاعر من بثِّ ما يصطرع في نفسه من تأمُّلات في الذات، والحياة، والكون، إذ لم تكن الإجابة هي المغزى الذي ينشده الشاعر، بل يكفيه طرح الأسئلة المزدحمة في وجدانه، حتى وإنْ أَتْبَعَ بعضَ تلك الأسئلة إجاباتٍ، فإنها تأتي مفارقةً للمعنى المتبادر إلى الذهن.

وبعد أسلوب الاستفهام الذي شكَّل مساحة واسعة في شعر الوشمي، ومثَّل أعلى نسبة من الأساليب الإنشائية الطلبية يأتي أسلوب آخر، وهو أسلوب الأمر.

– ثانيًا: أسلوب الأمر:

أسلوب الأمر –في الأصل–: هو طلبُ الفعلِ على وجهِ الاستعلاء واللزوم[2]، وأما أسلوب الأمر في خطاب الوشمي فهو أسلوب إنشائي اختياري، انزاح به الشاعر عن معناه الأصلي لأغراضٍ مجازية، وطبيعة الدارس تحتمُّ الوقوف على هذا المتغيِّر الأسلوبي الذي أكثر منه الشاعر في خطابه؛ لتبيُّن طريقة استخدام الشاعر له وإيضاح دلالاته.

يتم أسلوب الأمر بأربع صيغ، هي:

(١) شفاه الفتنة، ص٨٣.

(٢) ينظر: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، مرجع سابق، ١/ ٤٦٢ .

١- فعل الأمر.

٢- المصدر النائب عن فعل الأمر.

٣- اسم فعل الأمر.

٤- المضارع المسبوق بلام الأمر[١].

ويمكن التمثيل على صيغ الأمر في خطاب الوشمي الشعري، على النحو الآتي:

١- **صيغة فعل الأمر**: وهي الصيغة الطاغية في خطاب الشاعر، فتأتي في المرتبة الأولى بنسبة ٩٦%، وتعدُّ أشهر الصيغ، فهي أخفُّ وأيسرُ على اللسان، وأسرعُ في حمل المتلقِّي على الاستجابة. مثال ذلك -في خطاب الشاعر- قوله في قصيدة "أبواب تتنفس":

(قفل)

أَوَّلُ الليلِ قفلٌ

وآخِرُهُ متَّكأٌ

افتحِ القلبَ

وادخلْ

ولامِسْ قصيدتَهَا[٢].

اختار الوشمي صيغة فعل الأمر، بقوله: "افتحْ، ادخل، لامِسْ"، ولكنه لم يقصد طلب الفعل، بل اختار أسلوب الأمر ليعبر عن أفعال مجازية، أراد أن يقف المتلقي عندها لتأملها.

٢- **صيغة اسم فعل الأمر**: وقد وردت بنسبة ضئيلة جدًّا أقل من سابقتها، مثل قوله في قصيدة "الشاعر":

هيَّا ابْحِرْ..

(١)لم أقف على هذا الصيغة في شعر الوشمي.

(٢) شفاه الفتنة، ص١٣٢ .

إنَّا خَلْفَكَ، لَنْ نرجعَ مَهما طالَ العُمْرْ[١].

صيغة اسم الفعل "هيَّا" لم تأت لفعل الأمر بدلالتها الأصلية، بل على النقيض تمامًا كما يُفهم من السياق، فالوشمي يؤكد سيره خلف "الشاعر" –عنوان القصيدة–، فهو القائد وربَّان السفينة، والجميع له تَبَع.

٣- **صيغة المصدر النائب عن فعل الأمر**، وتعدُّ الأقلَّ ورودًا في خطاب الوشمي، مثل قوله:

هَـوْنًا علـى آخـرِ الأشـواقِ فـاتَّكئي وقَطِّرِي نجمـتِي سـهمينِ مِـن شُـهُبِ [٢]

صيغة المصدر النائب عن فعل الأمر في " هَوْنًا" يأمر الشاعر بها محبوبته، أن تلين له الجَناب، فلم يعد يحتمل ألم الشوق، وبالإضافة إلى هذه الصيغة، فالبيت يحمل غير هذا الأمر، وبالتأكيد لا يستطع الشاعر أن يفرض سلطته على سبيل الأمر وطلب الفعل، ولكن يأتي الأسلوب عن طريق التودد، والتلطف.

وجميع أساليب الأمر الواردة في النصوص السابقة لم تأت على سبيل الوجوب والاستعلاء بل أفرغت من دلالاتها الأصلية، ووظفت في سبيل التعبير عن انفعالات الشاعر، وحالاته النفسية، مما أسهم في شعرية النصوص.

هذا، وإن من مجالات النظر في استخدام الأمر في خطاب الوشمي **(هيئة المسند إليه)** من حيث عدده، وجنسه.

أما **عدده:** فقد ورد مفردًا في معظم خطاب الوشمي بنسبة ٩٦,٠٨% فاحتل المرتبة الأولى، ولعل هذا يتضح من معظم نماذج الأمر الواردة في خطاب الوشمي، وأما مجيئه في صيغة المثنى فلم أطَّلع على ذلك، وأما ورود الأمر في صيغة الجمع فيأتي بنسبة ٣,٢% منها قوله:

قُولـــــــوا لتـــــــاريخِي: مـــــا زلـــــتُ لم أَتعـــــبْ[٣]

في قصيدة "عيدها" يذكر الشاعر أسلوب فعل الأمر "قولوا"، بصيغة الجمع، على سبيل الإكبار،

(١) البحر والمرأة العاصفة، ص١٤٤ .

(٢) ينتظر أن، ص ٣٧ .

(٣) ينتظر أن، ص٥١ .

فالشاعر يأمر جمع من الناس أن يُسمعوا التاريخ، بأنه مناضل في سبيل الحب، لا يُرهقه نصب أو تعب.

ومن ناحية **جنس المسند إليه في أسلوب الأمر**: فقد جاء مذكرًا بنسبة ٤٨%، وأما مجيئه مؤنثًا فهو بنسبة ٥٢%، وهي نسبة تكاد تكون معتدلة بين المذكر والمؤنث.

وإن مما يسترعي النظر في شعر الوشمي **مواطن أسلوب الأمر**، فإنه يأتي في مواطن متنوّعة في خطاب الشاعر، على النحو الآتي:

أ- أن يأتي أسلوب الأمر في مطلع القصيدة، ومضمنًا في ثناياها أيضًا، وقد ورد هذا في قصيدة "ماريَّة"، حيث وظف الوشمي فعل الأمر ثمانيَ عشرةَ مَرَّةً، فقال:

قبّليـــــــني بُنيَّـــــــتي قبّليـــــــني أنـــتِ أحلَـــى -واللهِ- مِـــن ياسمـــينِ

قبّليـــــني فهـــــذهِ الأرضُ عطشَـــــى والمَنـــــافي موعـــــودةٌ بالمـــــزونِ[(١)]

ب- أن يأت أسلوب الأمر في حشو القصائد -وهو كثير عنده-[(٢)]؛ ولعل ذلك يأتي بهدف إثارة المتلقي، وتخفيف السأم الذي قد يعتريه؛ ليبقي ذهنه مشدودًا، ويضمن بقاءه إلى نهاية القصيدة، ومن ثَمَّ يدرك فحواها ودلالاتها، ومن ذلك قوله:

قُومِي اقْرَئِي قصيدتِي

مبدوءةً بحرفِكِ المنقوشِ في الصُّدور

قُومِي اقْرَئِي وتَمْتِمِي

باسمِ مهاةِ النُّور[(٣)].

ج- أن يأت أسلوب الأمر في ختامِ القصيدة -وهو قليل جدًّا-، نحو قوله في خاتمة قصيدة "الدخول إلى جنة الرمل":

---

(١) ينظر كامل القصيدة في: قاب حرفين، ص٦٤ .

(٢) ينظر: البحر والمرأة العاصفة، ص١٦٣، ١٧٧؛ وقاب حرفين، ص٨٤، ٩٠؛ وشفاه الفتنة، ص١١٨، ١٤١؛ وينتظر أن، ص٤٢، ٥٣، ٧٩، ، ٩٥، ٩٧، ١٠١، ١٠٧، ١٢١ .

(٣) قاب حرفين، ص ٧٥ .

أيُّها الرَّمْلُ قُلْ لِي

هَلْ سمعتَ السُّؤالْ؟!(١).

في هذه القصيدة يحاور الشاعر الرمل بأساليب شتى، منها النداء، وفعل الأمر، والاستفهام، ذكر فعل الأمر بقوله: "قل لي"، لما أراد إنهاء الحديث، لتأكيد جميع ما سبق من الحديث.

ومن الظواهر الأسلوبية البارزة في استخدام الوشمي لأسلوب الأمر في خطابه قيامه على التَّكرار، فيأتي بتكرار أسلوب الأمر نفسه بشكل رأسي، مثل قوله في مطلع قصيدة "المركب":

كُوني مطرًا

كُوني قمرًا

كُوني كلَّ الأشياءْ

فأنا رجلٌ

جاءَ إلى الحبِّ

وأَحرقَ مركبَهُ في المَاءْ(٢).

أو أن يأتي بتكرار فعل الأمر بشكل تعاقبيّ، فنلاحظ فعل الأمر متبوعًا بفعلِ أمرٍ ثانٍ، ثم يكرّر فعل الأمر الأول، نحو قوله:

قُمْ وَاجِهْ مجهولَكَ وحدَكْ

قُمْ حَرِّرْ نفسَكْ

حَرِّرْها واصنعْ مِن موتِكَ مجدَكْ(٣).

أو يأتي بأسلوب الأمر مكرَّرًا، متفرِّقًا، بصيغ الأمر نفسها أو مختلفة، يراوح بين المذكر أو المؤنث،

(١) قاب حرفين، ص٨٦ .

(٢) قاب حرفين، ص ١٠٦ .

(٣) البحر والمرأة العاصفة، ص ١٧٨ .

نحو قوله في قصيدة "ما قالته الأرض.. شيءٌ من كتاب العشق القديم"[١]:

سَامِرِ القلبَ، غَنّهِ

أَشْعِلِ الليلَ بكاءً

ثم في موضع آخر من القصيدة كرَّر أسلوب الأمر بنفس اللفظ، نحو قوله:

قُمْ وأيقظْ صامتَ الشِّعْرِ على رملِكَ،

أيقظْ كلَّ أسرابِ الحروفْ

قُمْ،

إلى الآنَ على دربِ الصَّحارى

أنتَ وحدَكْ

وبعد استخدامه لصيغة المذكر، حيث يستحثُّ ذاتيَّته الشاعرة في بداية القصيدة، نجده يلتفت – بعد ذلك– لصاحبته "ليلى" ويستخدم صيغة المؤنث، نحو قوله:

أَشْعِلِي، لَيْلَى، تَبَارِيحِي فَقَدْ شَابَ فِينَا اليومَ المُكتحَلْ[٢]

يلاحظ من كل النماذج السابقة كثرة أفعال الأمر، وتنوعها، الأمر الذي يلائم تعدد أسلوب الوشمي، مما يسهم في إعطاء الحركة في خطابه الشعري، ولفت انتباه المتلقي إليه.

ولأسلوب الأمر أهمية كبيرة في شعر الوشمي؛ نظرًا لما تضمَّنه من دلالات مجازية؛ تكشف عن مضمون الجمل في نصوصه الشعرية؛ إذ يخرج أسلوب الأمر إلى دلالات أخرى يكشف عنها السِّياق، منها ما يلي:

١– التَّرَجِّي:

ورد هذا الغرض في قصيدة "هدأة الرحيل" بقوله:

(١) قاب حرفين، ص٧٧ .

(٢) قاب حرفين، ص٨٠ .

تعـودُ؟ عُـودي هنـا. عُـودي إلى الطِّـينِ سـرًّا لهَـا أبـدًا يَنْـأَى ويُـدْنِيني
عُـودي إلى شُـرُفاتِ القلـبِ إنَّ بـهِ شـوقًا سـيعزفُ في أقصَـى شَـرايِيني
عُـودي لليلتـهِ.. عُـودي لـه قمـرًا تصـوغُهُ مفـرداتُ الحـينِ والحـينِ
عُـودي؛ لأقـرأَ مـا قالتْـهُ ليلتُنـا عـن الفـراقِ عـن النَّجـوى عـن اللِّـينِ[1]

يحلم الشاعر بعودة محبوبته إليه، ويستعطفها بشوقه إليها حينًا، وحينًا بذكرى الفراق. وهو يستخدم أسلوب الأمر حتمًا بغير وجهه الحقيقي في سياق تودُّده إلى المحبوبة؛ بدليل تكراره أسلوب الأمر -لعلَّ محبوبته تحنُّ إليه وتعود-، فيترجاها بالعودة إليه.

٢- التحبُّب:

ورد هذا الأسلوب في قصيدة "وجوه"، بقوله:

(الشَّامة)

قُلْ إصبعٌ فوقَ خدِّ الحبيبةِ

قُلْ نجمةٌ

هربتْ من صباحٍ مطيرْ[2].

خرج أسلوب الأمر إلى سياق الغزل والتحبُّب، وذكر محاسن المحبوبة، حيث يُبرز الشاعر ملامح محبوبته على سبيل التلطُّف معها، وهو يتغزَّل في جمالها عندما شدَّه مَعلمًا من معالم وجهها.

٣- الاستعطاف:

وقد جاء هذا الغرض في قصيدة "طريق العيون" بقوله:

افتحـــــي بابـــــك الطريـــــ ـــــق طويـــــل وبي رمـــــقْ[3]

(١) ينتظر أن، ص١٣.
(٢) شفاه الفتنة، ص١١٧ .
(٣) ينتظر أن، ص٩٢

يخاطب الشاعر محبوبته بأسلوب الأمر، -في خضم صعوبات حياته- ويطلب منها القرب والوصل؛ لعله يجد مأواه وراحته، فطريقه طويل، وجسده منهك، جاء هذا الأسلوب على سبيل التودُّد، والاستعطاف.

٤- التسوية والتخيير:

جاء هذا الغرض في قصيدة "ياقوتة الغيمات" بقوله:

خـــــذيني مـــــرةً شـــــيخًا وأحيـــــانًا لـــــك الإبنـــــا (١)

يأمر الشاعر محبوبته أن تأخذه إليها، بدعوى العجز، والضعف، فالأمر -بالأصل- يكون الطلب من أعلى إلى أدنى على وجه الاستعلاء واللزوم، ولكن الوشمي وظفه على نقيض الأصل الذي عُرف به، فهو يطلب الفعل، وحيلته في ذلك أن يكون شيخًا كبيرًا ضعيفًا، أو ابنًا صغيرًا مدللًا، والشاعر لم يستخدم الأداة (أو)، ولكن سياق النص يفهم أن الأمر عنده على السواء، أما المحبوبة فلها الخيار في ذلك، فهذه الدعوى التي ابتدعها الشاعر؛ لترأف محبوبته عليه، ويلين قلبها، وتنهض في حبه.

٥- التقرير والتوكيد:

ورد هذا الغرض في قصيدة "غزالة الشعر" بقوله:

مُـــدُّوا إلى جفنـــة المعـــنى أصـــابعكم كلـوا مـن الحُـبِّ واستشـفوا بمـا كتبـا
تهيَّـــؤوا للقصـــيد اليـــوم إنَّ هنـــا خيـــل القـــوافي تهـــزُّ الأرض والركبـــا(٢)

يخاطب الشاعر عامة الناس، بالأمر بفهم الشعر، والاستشفاء به، مؤكدًا أهميته، وحاجة الناس إليه، بأسلوب تقريري توكيدي لا شك فيه.

إلى آخر تِلكمُ الدلالات التي جاءت في أسلوب الأمر وانزاحت في سياقاتها عن طلب الفعل. وعليه: فإن "أسلوب الأمر" من أهم الأساليب الإنشائية التي استخدمها الوشمي، وقد انزاح به عن المعنى الأصلي، -وهو طلب الفعل على وجه الاستعلاء- إلى دلالات حدَّدها السِّياق.

---

(١) ينتظر أن، ص١٢١ .

(٢) ينتظر أن، ص٧٩ .

ومن الأساليب الإنشائية الطلبية التي وظفها الوشمي في خطابه، ما يلي أسلوب الأمر في نسبة وروده في شعره، ألا وهو أسلوب النداء.

- ثالثًا: أسلوب النِّداء:

يعدُّ "أسلوب النِّداء" من الأساليب التي لها وقعٌ خاصٌّ في النصوص الشعرية -من حيث إثراء النص بالحركة-، ويُعرَّف **النِّداءُ** -في الأصل- بأنه: "طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة[1]" فهو يتوجَّه به صاحبه إلى مُنادًى عاقلٍ يفهمه، ولكنه قد يخرج -عن هذا الإطار- بنداء الأشياء غير العاقلة، كنداء الجمادات، وغيرها.

والنِّداء من الأساليب الإنشائية الطلبية المستخدمة بكثرة في خطاب الوشمي؛ حيث يعدُّ الأسلوب الثالث الأكثر حضورًا في القصائد -من بعد الاستفهام، والأمر-.

وقد جاء أسلوب النِّداء في شعر الوشمي، على ثلاثة أقسام؛ هي:

١- المنادَى المبنيّ.

٢- المنادَى المعرَب.

٣- نداء المعرَّف بأل.

ويُمكن توضيح ذلك، على النحو الآتي:

١- **المنادَى المبنيّ**: وهو القسم الأكثر حضورًا، حيث يمثل من بين أقسام النِّداء ما نسبته ٥٣,١٢%؛ ويشمل:

أ- **المنادَى العَلَم**: وهو كلُّ عَلَمٍ يدلُّ عليه سياقُ الجملة، نحو قوله في نداء "يا والدي" في قصيدة "إلى والدي.. شيءٌ من البكاء القديم":

راحلـــــةٌ نحـــــوَكَ يا والـــــدِي كـــلُّ المَعـــالي لِثَـــرَاكَ الـــوَفِيّْ[2]

ب- **النكرة المقصودة**: وهي مناداة من لا تعرف اسمه، ولكن قد تدلُّ عليه صفته، مثل نداء "يا

(١) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، مرجع سابق، ١/ ٤٧٤ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١٥٦ .

فارسَها" فالفارس صفة لا يُعرف صاحبها، نحو قوله:

غادتُهُ الحسناءُ مَرَّتْ ها هنا

لم تلتفتْ –يا أَلَمِي– للرَّجُلِ النَّحيلْ

اللهَ يا فارسَها النَّبيلْ[1].

٢- **المنادَى المعرَب:** وهذا القسم جاء بنسبة متوسطة من شعر الوشمي؛ حيث يمثل ما نسبته ٣٧,٥%، ويشمل:

أ- **المضاف:** مثل نداء "يا إلهَ المدَى"، نحو قوله:

.. يا إلهَ المَدَى

إِنَّهُ قَدْ أتَى

في رحابِكَ فردًا[2].

ب-**الشَّبيه بالمضاف:** مثل نداء: "يا مبحرًا في طريق لا أمامَ له"، نحو قوله:

يا مُبْحِـــرًا في طريـــقٍ لا أمـــامَ لـــهُ ومُشْـعِلَ النَّـارِ في قلـبِي وأكـوانِي[3]

ج- نكرة غير مقصودة: مثل نداء: "يا حزنًا أبدًا"، نحو قوله:

يا حـــــزنًا أبـــــدًا أَحملُـــــهُ في عيـــنِي والـــدُّنيا قَـــدَرُ[4]

٣- **نداء المعرَّف بأل:** وهو القسم الأقل حضورًا؛ حيث يمثل من بين أقسام النِّداء ما نسبته ٢٠,٨٣%، ويلزم أن يسبق الاسم المعرَّف بأل إحدى الكلمتين الآتيتين:

أ- **(أيُّها)** للمذكر المفرد، مثل نداء: "أيُّها المتدثِّر" بقصيدة "سورة ياسين":

(١) البحر والمرأة العاصفة، ص١٦٧ .

(٢) شفاه الفتنة، ص٨٨ .

(٣) البحر والمرأة العاصفة، ص١٤١ .

(٤) البحر والمرأة العاصفة، ص١٦٣ .

أنتَ يا أَيُّها المتدثّرُ، قُمْ

عَلِّمِ الأرضَ كيفُ تحبُّ بَنِيهَا

وأَنذرْ بَنِيهَا

كيفَ يُوَفُّون دَيْنَ الأُمومة![1].

ب-(**أَيَّتُها**) للمؤنث المفردة، مثل نداء: "أيَّتُها الأرض"، نحو قوله:

ليتَ ما في البِيدِ لو يَسمعُني

أَيَّتُها الأرضُ التي تُنْجِبُ رملًا مِن ذهبْ[2].

وأساليب النداء الواردة في النصوص السابقة خرجت عن معنى النداء الأصلي إلى دلالات أخرى أرادها الشاعر، فهو لا ينتظر تلبية أو ردًا، وإنما غايته من النداء بث ما يصطرع بنفسه، ومشاركتها الآخرين.

والمتأمِّل في شعر الوشمي؛ قلَّما يأتي بنداء المؤنث في خطابه، والأغلب عنده تذكير المنادَى المعرَّف بأل رغم ندائه -مرَّةً-: "الحسناء"، ولكنه استخدم الأداة "أيُّها"، نحو قوله:

تَمَــدَّدِي أَيُّهــا الحســناءُ قَــدْ زَرعــوا أَذَى الطريــق ولكــنَّ الطَّريــقَ نَقِــيْ[3]

ولعل ذلك يفسر أن نداء الوشمي لا يُقصد به نداء متعين، ولا عاقل يفهمه، وإنما هو تصوير لما في نفسه؛ يريد التخلص من تلك الأحاسيس الجاثمة على صدره، دون تمييز للمنادى أيًّا كان.

وقد جاء النِّداء في شعر الوشمي، على صورتين بارزتين؛ هما: النِّداء باستخدام الأداة، والنِّداء دون الأداة. وقد شكَّل النِّداء -بصورتيه- ملمحًا أسلوبيًّا يستوجب الوقوف عليه؛ للكشف عن جوانبه، ودلالاته.

إن أبرز ما يطالعنا في خطاب الوشمي؛ هو حذف حرف النِّداء، ويكون في نداء الله -جلَّ جلالُهُ-

(١) قاب حرفين، ص٣٤ .

(٢) قاب حرفين، ص٧٨ .

(٣) ينتظر أن، ص٣٠ .

، فحذفه للعِلْم به، ولشعوره بقربه، نحو قوله:

إِنِّي أُبْصِرُ في عينيكَ سؤالًا وأَرَى تحتَ لسانِكَ تنتحرُ الآهْ.

هيَّا تَمْتِمْ: اللهَ!

اللهْ!!![1].

وجاء النِّداء بحذف الأداة؛ لتعاظم شعور قرب المنادى، فهو فَزِعٌ بالله مستغِيثٌ به، يريد أن يلهج باسمه مباشرة.

أما النِّداء باستخدام الأداة، فالأغلب أن يأتي الوشمي بالحرف **(يا)**، وقد يستعمل النِّداء بالحرف **(وا)** لغرض النُّدبة، والتحسُّر، والتعبير عن الألم، نحو قوله:

كلَّما غَنَّيْتُ: وا أندلسٍ

رجَّعَ التَّاريخُ: وَاهًا للعربْ[2].

وبالنسبة إلى **مواطن أسلوب النداء**، فإنه يأتي في مواطن متنوِّعة في خطاب الشاعر، على النحو الآتي:

أ- أن يأتي أسلوب النِّداء في مطلع القصيدة، حيث استفتح قصيدته "السِّندباد الذي لم يعدْ"؛ بالنِّداء؛ لحاجة الشاعر للإصغاء إلى ما جاء بعده، وهو الاستفهام، فقال:

يا عاشــقَ الأمــلِ المجهــولِ آخــرُهُ مَــتَى تعــودُ مَــتَى يلقــاكَ إخــوانِي؟[3]

ب- أن يأتي أسلوب النِّداء في الحشو، وهو كثير[4]، والشاعر يريد ذلك؛ لشعوره أن أحدًا ما يسمعه ويحس به، ويجيبه، ويشاطره الهم، والرأي، والحياة، وقد يكثر من النداء في الحشو؛ ليلفت انتباه ممن هو بعيد عنه، فيكرر نداءاته لعله يجيبه؛ مثل قوله:

---

(١) البحر والمرأة العاصفة، ص١٧٨ .

(٢) قاب حرفين، ص٨٨ .

(٣) البحر والمرأة العاصفة، ص١٤٠ .

(٤) ينظر: البحر والمرأة العاصفة ص١٢٤، ١٢٩، ١٦٩، ١٧٠، ١٤٥، ١٤٦، ١٥٣، ١٥٦؛ وقاب حرفين ص٣١، ٦٠ .

يا أنتَ كَمْ قلتَ: يا ليلَى وما سمعتْ نداءَ شِعري. وليلَى لا تُناديني[1]

ج- أن يأتي أسلوب النِّداء في مطلع القصيدة وفي خاتمتها، نحو قوله:

يا عيدَها الأقربْ امْتَدَّ لا تَذْهَبْ[2]

فقد كرَّر الشاعر النِّداء مرتين، فأحدثَ تنبيهًا للسامع في بداية القصيدة، وكرَّر النِّداء في خاتمتها؛ حتى يوحي للمتلقِّي بأن النِّداء لم يحقِّق ما في ذاته، وليخلق الشاعر ترابطًا بين طرفي القصيدة.

ومن المظاهر الأسلوبية البارزة في شعر الوشمي تكرار النِّداء فيجيء مكرَّرًا على مستوى البيت الشعري مع التنويع بالمنادى، نحو قوله:

خَبِّرُوني عَنْهَا وعَنْ كلِّ ليلٍ يا تفاصيلُ يا لُقَا يا زمانُ[3]

وقد تأتي القصيدة بأكملها مكثَّفةً بالنِّداء، مثل قصيدة "قراءة في كفِّ الوطن"[4]؛ حيث كرَّر نداء الوطن اثنتي عشرة مَرَّةً بصياغات مختلفة استهلَّها بحذف أداة النِّداء، فقال "وطني":

وطني..

عندَما بَدأوا يَعزفونَ على الحُبِّ أوتارَهمْ

كنتُ وَحْدِي أُغنِّي عَلَى مَعزفِكْ

ثم كرَّر الأداة (**يا**) بإضافتها إلى الوطن، وياء المتكلم "يا وطني":

غريبٌ أنا فاقدٌ وَجْهَهُ

إذا أنتَ –يا وطنِي–

لم تكنْ داخلِي!!

(١) ينتظر أن، ص١٨ .

(٢) ينتظر أن، ص٤٧ .

(٣) ينتظر أن، ص٥٣ .

(٤) البحر والمرأة العاصفة، ص١١٧ .

ثم ذكر الأداة "**أيا**" مع وطني "أيا وطني":

أَيَا وطنِي!

أَأَنَا شاعرٌ

أَمْ مَلِكْ

هذا النِّداء من الشاعر القائم على التَّردِيد؛ ما هو إلا نوع من التلذُّذ من المحبِّ إلى محبوبه؛ مقرِّرًا بواسطته جملةً من الحقائق التَّأمُّليَّة التي ترتبط بشعوره للوطن، ووظف الشاعر تكرار النداء"من أجل التلذذ بذكر الشيء والشوق إليه، حيث إن الشاعر إذا أحب شيئًا وأعجب فيه فإنه يقوم بتكريره في قصيدته، ويردده في أبياته، حتى يعلق ذلك المحبوب أو الشيء الجميل في ذهن القارئ، ويبقى أثره بعد نهاية القصيدة"(١).

أما بالنسبة إلى المواضع التي يأتي بها **النِّداء** في شعر الوشمي، فإنه يأتي في مواضع متعدِّدة: إما سابقًا، أو تاليًا، أو متوسِّطًا أحد الأساليب الآتية:

أ- أن يأتي النِّداء تاليًا لأسلوب الأمر، مثل قوله:

قُـــــولِي مَعِـــــي هَيَّـــــا: يا حُـــــبِّيَ الأقـــــربْ(٢)

ب- أن يأتي النِّداء سابقًا لأسلوب الاستفهام، مثل قوله:

يا تفاصـــــيلَ ليلـــــةٍ لم أَعِشْـــــها كيـفَ كـانَ الإنسـانُ والمهرجـانُ؟(٣)

ج- أن يأتي النِّداء سابقًا لأسلوب النفي:

يا غـــادةً مـــا تَعِبْنَـــا خلـــفَ ناقتِهـــا فكـــلُّ يـــومٍ هنـــا قـــبرٌ لمُحـــترِقِ(٤)

---

(١) تقنية التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر عبدالله بن إدريس، عبدالرحمن السبت، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، مج ٨، ع ٤، ٢٠١٥م، ص١٨٧٠ .

(٢) ينتظر أن، ص٨٤ .

(٣) ينتظر أن، ص٥٣ .

(٤) قاب حرفين، ص٢٢ .

د- أن يأتي النِّداء سابقًا لأسلوب النَّهي، مثل قوله:

أَيُّها العبدُ أَجِبْ

لا تَدَعْ خَلْفَكَ حرفًا صامتًا

لا تَدَعْ نايًا يتيمًا

لا تَدَعْ إِلَّا الحَطَبْ(١).

إلى غير ذلك من المواضع المتعدِّدة التي يكثر الشاعر فيها أساليبه الإنشائية الطلبية مما يضفي على معانيه الحيوية والحركة.

وبعد مواطن أسلوب النداء، ومواضعه السابقة فإن الوشمي قد ينزاح بالنِّداء عن معناه الأصلي في قصائده إلى دلالات يكشفها السِّياق، من أبرزها قوله في سياق:

١- التحبُّب:

ورد أسلوب النداء لهذا الغرض في قصيدة "الزوايا التي" بقوله:

أشتهِي أنْ يميلَ

قليلًا قليلْ

يا غزالِي الطَّويلْ(٢).

جاء النِّداء في سياق التودُّد للمحبوبة، وهو نداء ذات غير عاقلة حوَّلها إلى ذات عاقلة، يطلب منها أن تقترب وتميل إليه، متخذًا أبرز صفاتها -وهي العلوُّ- رمزًا لها؛ جاء هذا النداء نتيجة إحساسه بالبعد عنها، بالإضافة إلى أسلوب التَّكرار في "قليلًا قليل" الذي كشف مع أسلوب النداء معنى التلطُّف والتحبب إلى محبوبته.

(١) قاب حرفين، ص٧٧ .

(٢) شفاه الفتنة، ص٧٥ .

٢- التَّيئيس:

ورد النداء لهذا الغرض بقصيدة "قطرة باتجاه السماء" بقوله:

كلَّما قلتُ: إنَّ الهضابْ

سوفَ يرتعشُ الخصبُ فيها

خَاتَلَتْنِي السَّحابْ

يا لهذَا العذابْ[(١)].

يكشف سياق النص معنى فقدان الأمل؛ عندما ترتجي الذَّاتُ شيئًا مفقودًا، فالأمل حاضرٌ في ذهنه، لكن يأتيه النِّداءُ مِن قُوَّةٍ هي أعلى منه بأنَّ طلبك ميؤوسٌ منه، هذا النِّداء هو نداءُ شعورٍ، وليس نداءَ موجودٍ يطلبه ويجيبه.

٣- التحسُّر:

ورد أسلوب النداء لهذا الغرض في قصيدة "مفردات المنزل" بقوله:

ويسيلُ مِنَ السَّقْفِ

تاريخُ مجدٍ طَعِينْ

يا لهذَا الحنينْ[(٢)].

جاء النص في سياق الحنين إلى الخيمة، ودائمًا ما يأتي غرض التحسر في "نداء الأطلال والمنازل والمطايا وما أشبه ذلك"[(٣)]، فالشاعر يخاطب ذاته، ويتحسَّر على تاريخ الخيمة الضائع، ومجدها الزائل -مُتَّخِذَهَا رمزًا للعرب والعروبة-، وذكر أداة النِّداء، واسم الإشارة القريب "هذا"؛ نتيجة لحضور المعنى في فكره ونفسه وشعوره بقربه.

---

(١) شفاه الفتنة، ص١٤١ .

(٢) شفاه الفتنة، ص٧٠ .

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين الخطيب القزويني، ط٣، المحقق: مُحَمَّد عبدالمنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٣م، ٣/ ٩٢ .

٤- التعجُّب:

ورد النداء في قصيدة "عيدها" بقوله:

يا ليلـــــــــــةً حُبْلَـــــــــــى وفَجْرُهَـــــــــا الأغـــــــــرَبْ[١]

ينادي الشاعر "ليلة" -وهي من الموجودات الجامدة- يتعجَّب من شأنها، يخاطبها وكأنها ذاتٌ تفهمه، فهي ليلة تحمل له الألم حتى إذا ما جاء الفجر -وهو عادةً ما يطلع بالبِشْر وانجلاء الحزن- كان أغربَ من الليلة التي مضت.

٥- الأسَى:

ورد أسلوب النداء في قصيدة "الغياب" بقوله:

فـــإنْ أنا مـــتُّ فَهَـــلْ قائـــلٌ: لـــكَ اللهُ يا أَيُّهَـــذَا القتيـــلْ؟![٢]

خرج هذا النداء إلى معنى الأسى؛ فالقتيل لا يسمع، ولا يجيب، وإنما هو في عداد الأموات، يذكر الشاعر هذه الحالة في جو يطغى عليه الحزن والألم؛ لإظهار الحالة النفسية التي يشعر بها ومشاركتها المتلقي للتأثير فيه.

إلى آخر تِلكمُ الدلالات التي وظفها الوشمي في خطابه، فلم تكن غايته من النداء الإجابة والتلبية، وإنما مرتبط بالحالة الفكرية والنفسية، خاصَّةً تلك الحالات التي يحسُّ الشاعر بأنه مدفوع إلى النِّداء الذي يعدُّ مَنفذًا للتخلُّص من الأحاسيس الجاثمة على صدره، وبث خلجات نفسه، فالنداء أسلوب من الأساليب التي شكلت ظاهرة في شعر الوشمي بالإضافة إلى أسلوب آخر من الأساليب الإنشائية الطلبية، وقد ورد بنسبة أقل من الأساليب السابقة –الاستفهام، والأمر، والنداء-، ألا وهو أسلوب النهي.

- رابعًا: أسلوب النَّهْي:

وهو -في الأصل-: "طلبُ الكَفِّ عن الفعل على سبيل الاستعلاء"[٣]، وهو -في خطاب

(١) ينتظر أن، ص٥٠ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١٥٣ .

(٣) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، مرجع سابق، ١/ ٤٧٠ .

الشاعر- متغيّرٌ أسلوبيٌّ انزاح فيه عن الأصل إلى معانٍ مجازية تُفهم من السِّياق، وللنَّهي صيغة واحدة، وهي المضارع المقترن بلا الناهية.

يعدُّ أسلوب النَّهي في المرتبة الرابعة من الأساليب الإنشائية الطلبية -بعد الاستفهام والأمر والنِّداء- التي استخدمها الوشمي في خطابه، وله في طريقة استخدامه مواضع شتَّى، منها:

أن يأتي به في حشو القصائد، وهو الأكثر، مثل قوله:

تضـــيءُ عـــروقَ القلـــبِ لا تســـتفزُّهُ تغـنِّي لَـهُ مـا يَشـتهِي مِـن لحونِهـا[1]

وقد يأتي في مطلع القصيدة -مستفتحًا به في صدارتها-، مثل قوله:

لا تَقُـــــولِي غَـــــدًا إذَا فَرَّقَتْنَـــــا سُـودُ هَـذِي الأَيَّامِ: إِنَّـكَ أَصْـبَرْ[2]

وقد يأتي في بداية مقطع من قصيدة قصيرة بعنوان "الثياب":

(مفاجأة)

لا تَلُمْ كَفَّهَا المُتبتِّلَ حينَ تبالغُ

في رسمِ فستانِها

إنها تنتقِي مَن سيصمدُ حينُ تُفاجِئُهُ بالبياض[3].

هذا، وإن من مجالات النظر في استخدام النَّهي في خطاب الوشمي **هيئة المسند إليه**؛ من حيث عدده، وجنسه:

أما **عدده**: فقد ورد مفردًا في معظم خطاب الوشمي بنسبة ٨٠,٦٤% فاحتل المرتبة الأولى، وأما مجيئه في صيغة المثنى فلم أطَّلع على ذلك، وأما ورود النَّهي في صيغة الجمع فيأتي بنسبة ١٩,٣٥% منها قوله:

(١) ينتظر أن، ص١١ .

(٢) ينتظر أن، ص٩٥ .

(٣) شفاه الفتنة، ص١٠ .

لا تَسألوا اليومَ عَنْ قلبِي الذي قَتلتْ لـونَ الفصـولِ بـهِ هجـرًا ونـيرانَا[١]

ومن ناحية **جنس المسند إليه في أسلوب النَّهي**: فقد جاء مذكرًا بنسبة ٦٤,٥١%، وأما مجيئه مؤنثًا فهو بنسبة ٣٥,٤٨%.

أما بالنسبة إلى المواضع التي يأتي فيها **أسلوب النَّهي** في شعر الوشمي، فإنه يأتي في مواضع متعدِّدة، إما سابقًا، أو متوسِّطًا أحد الأساليب الآتية:

أن يأتي سابقًا لأسلوب الاستفهام:

لا تَسـألِ الشَّـاعرَ عَـنْ حُبِّـهِ كَـمْ مـاتَ كَـمْ قَـدْ غَـرَّهُ مِـن شَـهِيد[٢]

أن يأتي سابقًا لأسلوب النِّداء:

لا تَسـألِيني الصَّـبْرَ يا غَـادَتِي لسـتُ أَنَا الصَّـخْرَ، ولا أَطلـبُ![٣]

أن يأتي متوسِّطًا لأسلوب النِّداء:

فيَـا يـدَ الموجـةِ! لا تَغضـبِي ويا لسـانَ الشَّـمسِ! مَـن أقـربُ؟[٤]

ومن الظواهر الأسلوبية البارزة في استخدام أسلوب النَّهي قيامه على التَّكرار، وقد تجلَّى هذا التكرار على صور متعدِّدة:

- تكرار جملة النَّهي، وتأكيدها، على مستوى بيت واحد، نحو قوله:

لا تَخَـفْ لا تَخَـفْ فَهَـا هُـوَ موسَـى بعـدَ حـرفينِ نائـمٌ في سـريرِي[٥]

- تكرار أسلوب النَّهي ثلاث مرات، على مستوى البيت الواحد، نحو قوله:

(١) قاب حرفين، ص١٠٩ .

(٢) قاب حرفين، ص٣٩ .

(٣) البحر والمرأة العاصفة، ص

(٤) البحر والمرأة العاصفة، ص١٦٩ .

(٥) البحر والمرأة العاصفة، ص١٨٦ .

لا تَقطفِـــي الأزهـــارَ مِـــن حقلِهـــا لا تَغضـــبِي، لا تَرْجُمِـــي بالوَعِيـــد[1]

- تكرار أسلوب النَّهي ثلاث مرات بشكل رأسي، مثل قوله:

لا تَدَعْ خلفَكَ حرفًا صامتًا

لا تَدَعْ نايًا يتيمًا

لا تَدَعْ إِلَّا الحَطَبْ[2].

وللنهي دلالاته المجازية التي انزاح بها الوشمي في خطاباته الشعرية عن أصل وضعه، منها ما يلي:

١- التحسُّر:

يذكر الشاعر في قصيدة "فواصل لا تكتمل" حالة من التعب الواضحة على محيَّاه، ثم يقول:

لا تَسَلْ

عن فمِي

لم يذقْ منذُ ميلادِهِ

غيرَ طعمِ الفراق![3].

يستبق الشاعر الأمر، وينهى عن سؤال حالة بادية عليه، بعدما تفوَّه بحديث مُرٍّ لا ينجم إلا عن حالة من الحزن والأسى، فما مادة فَمِ الشاعر إلا شعره! بغرض التحسُّر على حياته فمنذ ولادته وهو يتجرع ويلات الفراق التي لم يعرف طعومًا غيرها.

٢- التَّعظيم:

يأمر الشاعر في قصيدة "ختام الأرض" بالتزام الصمت، وأي صمت؟ إنه "صمت الفحول"، ثم يأتي أسلوب النهي بقوله:

(١) قاب حرفين، ص٣٩ .

(٢) قاب حرفين، ص٧٧ .

(٣) قاب حرفين، ص٢٥ .

الأرض أرضك فالتزمْ

صمت الفحولْ

لا تُزعجِ الموتَى، وقُلْ:

يومًا ستَرحمُنا الحُقولْ[1].

قلَّما يأتي الحديث عن الموت والموتى دون سياق التعظيم؛ وذلك يرجع إلى عظمة الموت نفسها في نفوس المنشئ والمتلقي، وفي هذا السياق ينهى الشاعر عن إزعاج الموتى بالحديث، والموت هنا هو فقدان الحياة بعدم الحركة والنطق، فمن صمت عن حقه فهو بمثابة الميت الذي لا حراك فيه، فلا تنهره أو تطالبه بالدفاع عن أرضه وممتلكاته، بل يكفيه التفاؤل بالمستقبل، وطلب الرحمة "وقل يومًا..."، فالنهي ورد في هذا النص بغرض التعظيم من خطر الفعل/ الكلام، وقد جاء مقترنًا بالموت ليهبه دلالته.

٣- الترجّي:

ورد أسلوب النهي في قصيدة "الخيمة" بعدما ذكر فضائلها، وانتماء العرب إليها، فقال:

لا تَهجروني دائمًا.

فإنَّني

أخافُ أنْ يذوبَ هذا المِلحُ، أو تشتعلَ النِّيرانْ[2].

يأتي أسلوب النهي في سياق الحديث عن العرب والعروبة، متمثلًا في (الخيمة) التي تنهى أصحابها عن التنكّر لها بعد إيوائها لهم عصورًا ماضية، وتترجاهم بعدم هجرانها، والخيمة بوصفها جمادًا لا يعقل لا يمكن أن تطلب هذا النهي، أو تُحسَّ بجحود العرب لماضيهم المجيد، والتراث العريق، ولكن الشاعر يتلبَّس بلباسها، ويتحدث بلسانها لتعميق الدلالة التي أرادها.

(١) قاب حرفين، ص١٠٣ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١٥٠ .

٤- الإنكار:

ورد أسلوب النهي في قصيدة "القتيل" بقوله:

فلا تَقولي: شاعرًا

تُزهرُ في جفونِهِ الحقولْ.

أنا الذي الشِّعْرُ على لسانِهِ

حرائقٌ

حرائقٌ

وفي فمِي رائحةُ الفصولْ[1].

ينكر الشاعر على محبوبته أمرًا تعتقده عنه، بأن شعره يصدر عن متعة، بما تراه من هدوء باديًا عليه، بل يصحِّح لها اعتقادها بأن شعره يصدر عن ثورة وانفعال وعاطفة تصدر كبركان ثائر أو حريق ناشب.

٥- الاستعطاف:

بدأ الشاعر قصيدته "لا تقولي" بالنهي، وقد عنونها بما ابتدأت به، وعتبة العنوان تشي بالفكرة المترددة في ذهن الشاعر، التي ما فتئ يرددها بقوله:

لا تَقـــولي غَـــدًا إذا فَرَّقَتْنَـــا سُـــودُ هَـــذِي الأَيَّامِ: إِنَّـــكَ أَصْـــبَرْ

لا تَقـــولي. فظاظـــةٌ منـــكِ هَـــذا واحتيـــالٌ علـــى الجمـــالِ المُعطَّـــرْ

لا تَقـــولي. تَرفَّقِـــي. أَجِّلـــي الحُـــز نَ اســـتعيني بحبَّنـــا المتحضِّـــرْ

لا تَقـولي، إنْ شـئتِ أنْ تَـدَعي الليـ ـلَ مضـيئًا يفـيضُ مِسْـكٌ وعَنْبَـرْ[2]

تأتي صيغة النهي عندما يبث الشاعر لمحبوبته مشاعره، فيطالبها بعدم القول، وتذكيرها بماضيهما.

(١) البحر والمرأة العاصفة، ص١٦١ .

(٢) ينتظر أن، ص٩٥ .

ملتمسًا منها ما يبقيه في ذاكرتها إلى وقت أطول، وبالتأكيد لم يأت النهي بدلالته الأصلية وهي الاستعلاء، فكيف يستعلي على محبوبته وهو يحدثها بحديث المحبِّ الذي يتودد إلى محبوبه، ويرجو منه وصاله وعدم الانقطاع عنه.

إلى غير ذلك من الدلالات التي جاءت مفصحة عن غرض الشاعر، وفي جميع النماذج السابقة نجد انزياح أسلوب النهي عن الأصل فيه، إلى دلالات أخرى أراد الشاعر من ورائها الكشف عما يختلج في نفسه، وما يدور في ذهنه، من حب، وتعجب، وإنكار، وتحسر،... فقد مثّل هذا الأسلوب إحدى وسائل الوشمي في البثّ والإبلاغ، وهنا تتجلى شعرية هذا المتغير الأسلوبي.

وبعد هذا العرض -الذي تطرَّق إلى الأساليب الإنشائية الطلبية-؛ يمكن القول: إن الأساليب الإنشائية تمثِّل عناصر إبداعية وظَّفها الشاعر -في سياق خطابه-؛ ليصل بالمتلقِّي إلى فهم مراده الذي أرسله خلال النص؛ عبَّر به عن حالات نفسية متعدِّدة، وتجارب شعورية متنوِّعة، ونظرة متأمِّلة للذَّات والكون.

وجميع هذه الأساليب التي اختارها الوشمي، بالإضافة إلى اختيار الكلمات، ومن قبلها اختيار الأصوات، هو اختيار واعٍ من الشاعر؛ ليؤدي وظيفة تأثيريَّة جماليَّة، وللمبدع الحرية في اختيار ما يريد ما دام الذي يختاره يخدم رؤيته وتصوره وموقفه، فالاختيار مبدأ أساسي من مبادئ "الأسلوبية" التي ترتكز عليه، بالإضافة إلى المبدأ الآخر، وهو الانزياح.

الفصل الثاني
الأسلوب بوصفه انزياحاً

- الانزياح في اللغة والنقد الحديث.
- وظيفة الانزياح.
- معايير الانزياح.
- أنماط الانزياح.

المبحث الأول: الانزياح التركيبي.

المبحث الثاني: الانزياح الاستبدالي.

توطئة

يعدُّ ركن الانزياح من أهم ركائز الدراسات الأسلوبية، -بالإضافة إلى ركن الاختيار الذي سبق دراسته-، فالانزياح -باعتباره انحرافًا عن قاعدةٍ ما-، من أوسع المباحث التي يرتكز عليها النص الأدبي، وعن طريقه تتميز اللغة الخاصة بالشعر من اللغة العادية، وعليه يُمكن أن نحدد مستويين للغة:

المستوى الأول: اللغة العادية، -أو النمطية- التي يتواصل بها الجميع، لها قواعد في النحو، وطريقة مثالية في الأداء.

المستوى الثاني: اللغة الخاصة بالشعر، وهي اللغة الفنية، وتكون من نتاج المبدع، يخرج بها عن نطاق المألوف بوعي منه؛ لأجل غايات يسعى إليها.

وانطلاقًا من هذا التحديد لمستويات اللغة؛ يتبيَّن أن اللغة الفنية هي: خروج عن الصورة المثالية لأصل الكلام لوظيفة تتعدَّى التوصيل إلى أخرى، وهي تحقيق وظيفة ذات أبعاد جمالية.

فالانزياح يكون بـ"اختراق مثاليَّة اللغة، والتجرُّؤ عليها في الأداء الإبداعي؛ بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف، أو المثالي، أو إلى العدول في مستويي اللغة الصوتي والدلالي عمَّا عليه هذا النسق"[(١)]، ويعدُّ هذا الاختراق والخروج من المبدع -عن قواعد اللغة وأصولها، وعن الصورة المثالية- انزياحًا وعدولًا، فالانزياح "طابع يلتوي بالدلالات التصريحية إلى دلالات تضمينية، فهو ذلك الفعل الخلَّاق الذي يُبحر بالمعاني على أوسع نطاق"[(٢)].

ولعل قيمته في نظرية تحديد الأسلوب تكمن في: "أنه يرمز إلى صراعٍ قارٍّ بين اللغة والإنسان، وما الانزياح -عندئذٍ- سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه؛ لسدِّ قصوره وقصورها معًا"[(٣)]، أما غاية الانزياح: فهي التأثير في المتلقِّي، وإيصال المعنى، فالمبدع يعمد إلى الانزياح ليشكِّل أبعادًا أخرى

(١) الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عن العرب، عباس الددة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ٢٠٠٩م، ص١٥.

(٢) الانزياح الدلالي في الألفاظ العربية معجم العين نموذجًا، صونيا لوصيف، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة،، الجزائر، ٢٠١١م، ص٩١ .

(٣) الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص١٠٦ .

للَّفظ بحيث يخرج عن المعنى المألوف عند الناس؛ ومن ثَمَّ: يترك المتلقِّي في حالة من الانفعال والتأثير لا يتيحها المعنى الحقيقي لتلك الكلمة[١]، وقد يكون هذا الانزياح وعيًا من المبدع، ولكنه ليس شرطًا في كل حال، فأحيانًا "لا يكون المبدع واعيًا بما يُحدثه من انزياح، لكن تيقُّظ المتلقِّي -أو قدرة هذا الانحراف على إيقاظ المتلقِّي إليه- أمرٌ في غاية الأهمية، وإن لم يكن الانزياح قادرًا على ذلك؛ فإنه يفتقد أعظم وظائفه الجمالية"[٢]، ويمكن أن ندعو الانزياح كما تدعوه البلاغة القديمة "صورة بلاغية"؛ إذ كانت -البلاغة القديمة- لا تفرِّق بين أنواع الانزياح، بل اكتفت بتسميته "صورة"[٣]، وهو يمثل أساس البلاغة؛ لأنها لا تتحقَّق إلا عن طريقه.

وانطلاقًا من الكشف عن هذا الموضوع، ثمة أسئلة يتحتم طرحها، هي:

ما الانزياح؟

وما معاييره؟

وما وظيفته؟

وتتطلب الإجابة عن هذه الأسئلة الوقوف أمام مجموعة من القضايا تباينت رؤى النقاد حولها، وأهم هذه القضايا هي:

الانزياح في اللغة والنقد الحديث:

"الانزياح" لغةً: من مادة "ن، ز، ح"، نزحَ الشيءُ ينزحُ نزوحًا: بَعُدَ، وشيءٌ نزحٌ، ونزوحٌ ونازحٌ، ونزحتِ الدَّارُ فهي تنزحُ نزوحًا إذا بعدتْ[٤].

وبعد معاينة الدلالة اللغوية لكلمة "الانزياح"؛ يتبيَّن الآتي:

(١) ينظر: ظاهرة العدول في شعر عنترة دراسة أسلوبية، عمار جرادات، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، ٢٠١٥م، ص٢٨ .

(٢) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص٢٠٤ .

(٣) ينظر: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمناهج، حسن ناظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م، ص١٧٦ .

(٤) ينظر: لسان العرب، مرجع سابق، ص٢٣٢ .

- مصطلح "**الانزياح**" مشتقٌّ حديثًا لم تعرفه العرب على هذه الصورة الصرفية.

- الانزياح مشتقٌّ صرفيٌّ من الوزن (انفعل) الذي يفيد المطاوعة، وبعد ذلك بُني على صيغة المصدر (انفعال)؛ فأصبحت الكلمة "انزياح".

- المعنى الأساسي الذي يحمله الانزياح هو: الابتعاد.

- كلمة "انزياح" تفيد -لغويًّا- الابتعاد حدثًا مطاوعًا(١).

أما "الانزياح" اصطلاحًا: فلم يبعد عن معناه اللغويّ الذي يشير إلى الابتعاد، فهو "ابتعاد نظام الخطاب عن النسق الأصل؛ أي: خروج أصوات الخطاب/ الكلام، أو تراكيبه، أو دلالاته، أو تعابيره، أو رؤاه، أو تشكيلاته، أو صياغاته... أو بعض ذلك كله، أو كله معًا عن القاعدة الأصل في عرف علماء اللغة، سواء في النص ذاته، أم في نص معيار يقاس إليه النص المدروس"(٢). ويُعرَّف "الانزياحُ" -حينًا آخر- بأنه: "سلسلة متوالية من المنبِّهات والاستجابات"(٣).

ويمكن إجمال ما سبق بالقول: إن الانزياح يكون بالخروج، واختراق السياق المألوف، والنظام اللغوي المثالي في مستويات اللغة المتعدِّدة، فهو الفيصل بين اللغة العادية واللغة الأدبية، يأتي لغرض المفاجأة، وشدِّ انتباه المتلقِّي.

اختلف النقاد في تسمية "الانزياح" بمصطلحات مختلفة. نُقلت إلى العربية بما لا يقل عن أربعين مصطلحًا، يمكن أن نجد شفيعًا لها في أن الغربيين أنفسهم قد عبَّروا عن هذا المفهوم الواسع بمصطلحات كثيرة يقارب عددها العشرين(٤). ولعل السبب يرجع إلى أن مصطلح الانزياح "عسير الترجمة؛ لأنه غير مستقر في متصوَّره؛ لذلك لم يرضَ به كثيرٌ من رواد اللسانيات والأسلوبية؛ فوضعوا مصطلحات بديلة

(١) ينظر: الانزياح معيارًا نقديًّا، نبيل علي حسنين، مجلة اللغة العربية، ع ٢٥، ٢٠١٠م، الجزائر، ص٩٤ .

(٢) الانزياح معيارًا نقديًّا، مرجع سابق، ص٩٥ .

(٣) البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص٢٠٩ .

(٤) أحصى الباحث ستين مصطلحًا عربيًّا للانزياح، على أن أكثر من ثلاثة أرباع هذه الحصيلة يمكن الاستغناء عنها؛ لأنها محدودة القوة الاصطلاحية، أو ضئيلة الحظ التداولي، ومنعدمة الكفاءة المفهومية، أو هي محمولات لموضوعات أخرى من حقول غير أدبية أصلًا. ينظر: مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، يوسف وغليسي، مجلة علامات، ع ٦٤، ٢٠٠٨م، السعودية، ص٢٠٣ .

عنه"[١].

نجد أن بعض المصطلحات شائعة: كالانزياح، والعدول، والانحراف، والانتهاك، وبعضها لم يمنحها الاستعمال شيوعًا كالخروج، والشذوذ، والازورار، والخرق، والبُعد، والابتعاد، والانعطاف، والمخالفة، فهي مصطلحات غير متمكِّنة من الاصطلاحية؛ لعدم استقرارها وقصورها عن استيعاب المعنى[٢]، ويُبيِّن تعدُّد المصطلحات لهذا المفهوم مدى أهميَّته، وإلى تأصُّله في الدراسات العربية والغربية الحديثة.

يبدو أن مصطلح "**الانزياح**" قد شاع بين الباحثين أكثر من غيره، -وهو المعتمد في هذا البحث- ؛ بوصفه مصطلحًا ناجزًا ذا فاعلية إجرائية، ونظرية، ولاكتساب المصطلح هويَّته بفضل شيوعه، وانغلاقه على دالٍّ مركزيٍّ مستقرٍّ وثابتٍ؛ إذ إن معناه اللغوي: "أزاحَ الشيء، وانزاحَ: ذهبَ، وتباعدَ" خافتُ الحضورِ عند الاستعمال، فلا يُزاحم معناه الاصطلاحي[٣].

وبعد الحديث عن مفهوم "الانزياح" في اللغة والاصطلاح؛ يُمكن الانتقال إلى مفهومه في النقد الحديث..

الانزياح في النقد الحديث:

تعد الأسلوبية "علم الانزياحات اللغوية"[٤]، وقد شاعت عبارة "فاليري" التي قال فيها: إن الأسلوب هو -في جوهره- انحراف عن قاعدة ما، وشاركه في ذلك الرأي كثيرٌ من النقاد، ودعوا إلى ضرورة أن يتعوَّد الباحث تمامًا على القاعدة -أولًا-؛ حتى يتمكَّن من اكتشاف الانحرافات المتفرَّعة عنها[٥].

وقد تباينت تعريفات الأسلوب لدى النقاد والأسلوبيين، فمن النقاد من يعد الأسلوب -غالبًا- مجاوزة فردية؛ أي: طريقة في الكتابة خاصة بمؤلِّف واحد؛ لذا عرَّفه "سيبتزر" بقوله: تحوُّل فردي بالقياس

(١) الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص١٦٢ .

(٢) مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، مرجع سابق، ص١٨٩ .

(٣) ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عن العرب، مرجع سابق، ص٥٨ .

(٤) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: مُحَمَّد الولي؛ ومُحَمَّد العمري، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٤م، ص١٦ .

(٥) ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص٢٠٨.

إلى المستوى العادي. وعرَّفه "بالي" بتعريف مشابه لتعريف "سيبتزر" بقوله: تحوُّل فردي في الكلام[١]، وعرَّفه -في موضع آخر- بأنه: "تفجُّر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيّز الموجود اللغوي"[٢]. أما "ريفاتير" فيعرِّف الأسلوب بقوله: انزياحٌ عن النمط التعبيري المتواضَع عليه، ويدقِّق مفهوم الانزياح بقوله: خرقٌ للقواعد حينًا، ولجوءٌ إلى ما ندر من الصِّيغ حينًا آخر، ثم أتى بمفاهيم جديدة تدارك بها ما وُجِّهَ إليه من انتقادات تمثَّلت في صعوبة تحديد النمط العادي في التعبير الذي ينزاح عنه الأسلوب، فاقترح السِّياق الأسلوبي؛ وبناء على هذا فقد جعل بنية النص -من حيث العبارات والصِّيغ- تبرز عن طريق مستويين اثنين:

أحدهما: يمثِّل النسيج الطبيعي، وثانيهما: يزدوج معه، ويمثِّل مقدار الخروج عن حدِّه. ويقصد بالنسيج العادي ما هو مألوف، أما ما يزدوج عنه فهو ما يمثِّل المنزاح عن المألوف إلى الفن[٣].

يُمكن القول: إن الأسلوب عبارة عن انزياح في اللغة عن النمط المألوف خاص بمؤلِّف واحد.

وبما أن الأسلوب ارتبط بالانزياح عن القاعدة العامة؛ فإنه لا بدَّ من الكشف عن معايير محدَّدة، نستجلي -عن طريقها- تحديد هذا الانزياح.

معايير الانزياح:

إن ما يثير مشكلات معقدة في تحديد الأسلوب -بوصفه انزياحًا- هو مسألة المعيار الذي يُبرز الانزياح، وكيف نحدِّد هذا المعيار؛ لنستجلي -في النهاية- اللغة الأدبية ذات الانزياح، واللغة ذات الأسلوب.

في اللغة العادية "تعدُّ الحالات التي تخرج على المعيار أخطاء غير مقبولة، وتعدُّها اللغة الشعرية شواذَّات يمكن استعمالها، وتذهب أبعد من هذا، فترى أن الجودة الشعرية لأي عمل لغوي معتمدة على هذه الحالات"[٤].

(١) ينظر: بناء لغة الشعر، مرجع سابق، ص٢٤ .

(٢) الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص٨٩ .

(٣) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص١٠٣ .

(٤) نحو نظرية أسلوبية لسانية، مرجع سابق، ص٥٨ .

يخضع تحديد الانزياح لخبرة ومعرفة تتعلَّقان بالقواعد، فقد ارتبط مفهوم الأسلوب بمفهوم الانزياح عن القاعدة العامة، ويُمكن "أن نتصوَّر ظاهرة الأسلوب في شكل خط مستقيم، يمثل أقصى طرفيه قطبين: قطبًا نثريًّا تنعدم فيه كل مظاهر المجاوزة، وقطبًا شعريًّا يتحقق فيه الحدُّ الأقصى منها، وبين القطبين تتوزع الأنماط المختلفة المستخدمة في اللغة الشعرية، بالقرب من القطب الشعري توجد القصيدة، وبالقرب من القطب الآخر توجد اللغة العلمية"[١]، فالقاعدة أحيانًا هي نظام اللغة "أيُّ جملة قواعدها التي تتم بها الكتابة؛ حيث تصطدم ظواهر الاستعمال اللغوي في الكلام بمستوى اللغة الثابتة، ويصبح الأسلوب حينئذٍ هو العدوان على نظام اللغة"[٢].

وربما يخضع تحديد الانزياح لمحدِّدات تاريخية وثقافية، فالسِّياق التاريخي والثقافي يحدِّد أنماطًا من الانزياح في حقبة معيَّنة وثقافة معيَّنة؛ بحيث لا تمثلّ تلك الأنماطِ انزياحًا ما في حقبةٍ أخرى، وسياقٍ ثقافيٍّ آخر، وربما يعثر القارئ على بِنًى أسلوبية في نص شعري عائد إلى العصر الجاهلي لم تكن تمثِّل أيَّ ملمح أسلوبي بالنسبة إلى قارئ عصر ذلك النص، والعكس بالعكس[٣].

وثمَّة رؤية أخرى تعدُّ الانزياح عن نموذج آخر من القول يُنظر إليه على أنه نمط معياري، ومسوّغ للمقارنة بين النص المفارق، والنص النمط هو: تماثل السِّياق في كلٍّ منهما، وأداة التحليل عندهم هي المقارنة بين الخصائص، والسِّمات اللغوية في النص النمط مرتبطة بسياقاتها بين ما يقابلها من خصائص وسمات في النص المفارق، وليس من الضروري أن يكون النمط المعياري الذي نقيس إليه عبارة عن نصٍّ متعيّن، وشبيه بذلك الموازنات بين الشعراء في التراث العربي للتمييز بين أساليبهم، ونقدها[٤].

ويُمكن تصنيف الانزياحات في خمسة نماذج؛ استنادًا إلى معايير تحدِّد الانزياح نفسه، وهي:

– تصنيف الانحرافات تبعًا لدرجة انتشارها في النص، كظواهر موضعية مثل الاستعارة، وظواهر شاملة مثل ظاهرة التكرار.

(١) بناء لغة الشعر، مرجع سابق، ص٣٢ .

(٢) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق ص٢١٣ .

(٣) ينظر: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر، مرجع سابق، ص٤٥ .

(٤) يُنظَر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، مرجع سابق، ص٤٣ .

– تصنيف الانحرافات طبقًا لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية، كتخصيص العام، أو تقييد ما هو قائم بالفعل.

– تصنيف الانحرافات بالاعتماد على العلاقة بين القاعدة والنص، عندما تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة، أو عندما يختلف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة.

– تصنيف الانحرافات طبقًا للمستوى اللغوي، ويتم التمييز بين الانحرافات الصوتية، والصرفية، والمعجمية.

– تصنيف الانحرافات طبقًا لتأثيرها على مبدأَيْ الاختيار والتركيب(١).

والجدير بالذكر أن المعيار لا يمثل دائمًا الأصل المثالي الافتراضي، فقد يغدو الانزياح في حدِّ ذاته معيارًا نتيجة تواتره وشيوعه، وقد يكون –فيما بعد انتهاك هذا الانزياح– عدولٌ إلى الأصل الأول؛ وهذا يعني شيئين:

الأول: خلو الانزياح أحيانًا من أي شكل من أشكال الخرق.

الثاني: ثمة بِنًى تنهض شعريَّتها على ما بها من انزياح، ولكنه ليس بالضرورة انزياحًا على المعيار (الأصل)؛ فهو خروج على الخروج نفسه، وليس خروجًا على الأصل المعياري(٢).

إن الانزياح –في اللغة الشعرية– لا يمثل الأسلوب الشعريَّ بكامله في حال من الأحوال، كما أن هذا لا يعني أن اللغة التي تستغني عن الانزياح يُفترض أن تكون أقلَّ شعريَّةً(٣)، وتحديد المعيار مسألة نسبية تتعلق بطبيعة النظر إلى الأسلوب، فهناك نماذج من النصوص الأدبية تخلو من الانزياح، ولكنها لا تخلو من أسلوبٍ ما.

(١) ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص٢١٠ .

(٢) ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عن العرب، مرجع سابق، ص٢٠٨ .

(٣) ينظر: نحو نظرية أسلوبية لسانية، مرجع سابق، ص٦٢ .

وظيفة الانزياح:

حاول "ياكبسون" تدقيق مفهوم الانزياح، فسمَّاه "خيبة الانتظار" من باب تسمية الشيء بما يتولَّد عنه، وقد أكسب مفهوم الانزياح الأسلوبية ثراءً في التحليل؛ إذْ تتعامل المقاييس الاختيارية، والتوزيعية على مبدئه، فتتكاثف السِّمات الأسلوبية، وفي ضوئه يمكن إعادة وصف كثير من التحليلات البلاغية، فمن ذلك: باب تضمين الحروف؛ أي: استعمال بعضها مكان البعض(١).

ولا حرج في أن نسارع إلى القول بأن الوظيفة الرئيسية التي أكثرت الدراسات الأسلوبية من نسبتها إلى الانزياح، إنما هي (المفاجأة) المرتبطة في الأصل بـ (المتلقِّي)؛ لذا يرى "ريفاتير" أن الانزياح عبارة عن: (حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ)؛ لأن جذب الانتباه مرحلة أولى للوصول إلى المتعة، كشأن الشعر نفسه المرتبط بوظيفة الغبطة والإمتاع(٢).

وظيفة الانزياح التي تهدف إلى شدِّ انتباه المتلقِّي، وإثارته هي غاية نفسية توحي بمواطن الجمال الخفية في النص، لا يدركها إلا المختص، زيادة على المعاني المعجمية المألوفة الظاهرة، وهذه الوظيفة الانفعالية التي تثيرها اللغة الأدبية بانزياحها عن النسق المألوف تُحدث ما يسمَّى -عند "رولان بارت"- بـ (لذَّة النَّصِّ)(٣).

أنماط الانزياح:

واكب التوسُّع المتزايد في فهم الانزياح تطوُّر أقسامه، فأصبح للانزياح أنماط مختلفة، من أهمها أن يُقسَّم الانزياح إلى شكلين رئيسين هما: الانزياح التركيبي، والانزياح الاستبدالي، وبتعاضد هذين النمطين من الانزياح تنجح اللغة الشعرية؛ لذا قُسِّمَ هذا الفصل إلى مبحثين، سأتحدَّث فيهما عن نوعي الانزياح في لغة الوشمي الشعرية.

(١) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص١٦٤ .

(٢) ينظر: وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص٢٩٧ .

(٣) ينظر: أسلوبية الانزياح في النص القرآني، أحمد غالب الخرشة، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، عمادة الدراسات العليا، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٨م، ص٢٥ .

المبحث الأول
الانزياح التركيبي

أولاً: التقديم والتأخير.

ثانيًا: الحذف.

ثالثًا: الالتفات.

أولًا: التقديم والتأخير

أولًا: التقديم والتأخير في الجملة الاسمية.

ثانيًا: التقديم والتأخير في الجملة الفعلية.

ثالثًا: التقديم والتأخير في شبه الجملة:

- تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور).
- تقديم شبه الجملة (الظرف).

الانزياح التركيبي:

يعدُّ الانزياح خروجًا عن النظام النحوي المألوف، وخرقًا لقواعده؛ لذا عُرِّف الانزياح قديمًا بـ (شجاعة العربية) وتَعني "الشَّجاعةُ" هنا "إقدامًا على أنماط من التعبير مخالفة لما يقتضيه الأصل"[(١)]؛ لأن جمالية الشعر تنبع من كسر النمط المألوف من التركيب؛ لتأتلف تراكيب جديدة، فـ "الانزياح التركيبي" هو ما يتعلق بتركيب البنية اللغوية مع جاراتها في السياق الذي تأتي فيه.

وسيعرض هذا المبحث أهم الأنماط التي تشكِّل الانزياح التركيبي في شعر الوشمي، وهي التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات.

التقديم والتأخير:

إن الحكم بمرونة لغة من اللغات أو تصلُّبها لا يتسنَّى إلا بالنظر إلى طبيعة قواعد ترتيب العناصر فيها، وإلى مدى مجاوزتها، فما يميِّز اللغات بعضها من بعض هو نظامُ ترتيب هذه العناصر، أو تغييره[(٢)].

وفي لغة العرب تنهض تراكيب مبنيَّة على مخالفة الترتيب المألوف في نظام الجملة، كظاهرة التقديم والتأخير؛ وذلك بانتهاك نظام الترتيب في التركيب اللغوي، ودراسة ترتيب التراكيب هو من أهم عناصر البحث في الأسلوب؛ "لأن تقديم عنصر أو تأخيره يؤدي -في الأغلب- إلى تغيير في الدلالة، ولأن الأديب لا يلتزم دائمًا بقواعد الترتيب العامة التي يصدرها اللغويون في اللغة العادية"[(٣)].

وقبل دراسة أنماط التقديم والتأخير التي تجري بين عناصر الجملة لا بدَّ من الإشارة إلى عناصر الجملة الأساسية، ومِن تعرُّف على الأصل الترتيبي لهذه العناصر، والإشارة -كذلك- إلى العناصر الثانوية في الجملة؛ لمعرفة التبديل الذي يحدث بين عنصر وآخر.

تأتي الجملة تامة تركيبية إذا استوفت عنصريين أساسيين هما: "المسنَد" و"المسنَد إليه"، وهما ما لا

---

(١) خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مُحَمَّد أبو موسى، ط٧، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٢٥٠ .

(٢) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص٢٨٣ .

(٣) الأسلوبية علم اللغة والنقد الأدبي، عبده الراجحي، مجلة فصول، ع ٢، ١٩٨١م، ص١٢١ .

يُغني واحد منهما عن الآخر [١]، ولا تظهر الفائدة إلا باجتماع هذين العنصريين، فالجملة الفعلية تتكون من عنصريين أساسيين هما: "الفعل" و"الفاعل"، وهما متلازمان لا يقوم أحدهما دون الآخر، والجملة الاسمية تتكون من عنصريين أساسيين هما: "المبتدأ" و"الخبر"، والمبتدأ لا يستغني عن الخبر، ولا تأتي الفائدة إلا بهذين العنصرين [٢]، فالإسناد نوعان: نوع يتمثل في الجملة الاسمية، وتتكون من مسند إليه ومسند، ونوع يتمثل في الجملة الفعلية، وتتكون من مسند ومسند إليه، وتأتي في الجملة -أحيانًا- عناصر ثانوية، تضيف معنًى إضافيًّا إلى المعنى الأساسي، وهي ما يطلق عليها اسم "المتعلَّقات"، أو "الفَضْلات"، أو "المكمِّلات".

يحتل كل عنصر في الجملة موقعًا خاصًّا به، فتتشكَّل الصورة الترتيبية النموذجية، وقد تنحرف هذه الصورة عن أصلها، ولكي يُعرف الانحراف لا بدَّ من معرفة أصالة ترتيب العناصر في الجملة؛ لمعرفة أنماط التقديم والتأخير.

الأصل في ترتيب الجملة الفعلية أن يُذكر الفعل أولًا، والفاعل ثانيًا، والأصل في العامل أن يتقدَّم على المعمول، ولمَّا كان أصل العمل للفعل، فالأصل فيه أن يتقدَّم على الفاعل، أما العناصر الثانوية في الجملة فهي: المفعول به، والمفعول معه، والمفعول المطلق، والمفعول لأجله، والمفعول فيه، والحال، والاستثناء، والتمييز، والجار والمجرور، والظرف، والأصل في ترتيب الجملة الاسمية أن يُذكر المبتدأ أولًا، والخبر ثانيًا، والمبتدأ موصوف، والخبر هو الصفة، ومن حقِّ الموصوف أن يتقدَّم على الصفة؛ فكان من حقِّ المبتدأ -في الأصل- أن يتقدَّم على الخبر، وتدخل على الجملة الاسمية "أفعالٌ" و"حروفٌ" تسمَّى بالنواسخ تُغيِّر حكم الجملة إلى حكم آخر، والأصل في الترتيب أن يُذكر الاسم بعد الحرف الناسخ، أو الفعل الناسخ أولًا، ثم الخبر بعد الاسم[٣].

إن معرفة المواقع الأصلية للجملة، والترتيب الذي تجري عليه هو الذي يحدِّد ما إذا كان هناك تقديم

(١) ينظر: الكتاب، سيبويه، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٨م، ١/ ٢٣ .

(٢) ينظر: شرح المفصل، موفق الدين ابن يعيش، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١م، ١/ ٢٣٩ .

(٣) ينظر: أسلوب التقديم والتأخير بين النحو والبلاغة شعر الهذليين نموذجًا، مها الشنطاوي، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٩٨م، ص ص ٢-٣٨ .

وتأخير بين العناصر؛ لأن "الجملة العربية لا تتميَّز بحتميَّة في ترتيب أجزائها"[١]، بل يملك المتكلمون الحرية في صوغ الجُمَل كيف شاءوا -وفقًا لمقتضيات أحوالهم-؛ لذا يبرز تقديم بعض العناصر أو تأخيرها؛ مما يعدُّ انحرافًا أسلوبيًّا له مسوِّغاته.

وقد نبَّه علماءُ البلاغة -قديمًا- على أهميَّة التقديم والتأخير بأنه بابٌ كثيرُ الفوائد، جمُّ المحاسن، واسعُ التصرُّف، يروقُ للسامع،[٢] وتقديم بعض أجزاء الجملة تارةً، وتأخيرها تارةً أخرى؛ لا يكون ذلك رغبةً في التغيير أو تفنُّنًا في القول فحسب، بل ذلك "ناشئٌ عن اختلاف المعنى الذي يريده المتكلم، فالكلام البليغ لا يجوز أن يكون التقديم فيه لغرض لفظيّ فقط، بل يكون مع هذا الغرض اللفظيّ هدفٌ يتعلَّق بالمعنى"[٣]، كأن يكون الغرض من التقديم إفادة الاختصاص، أو التشويق، أو الاهتمام بشأن المقدَّم، أو غير ذلك -ويُعرَف من السِّياق-.

يعدُّ مبحث التقديم والتأخير من وجهة النظر الأسلوبي من أهم مباحث الانزياح التركيبي من اللغة المعيارية إلى اللغة الأدبية؛ بقصد التركيز على كلمة من الكلمات، أو تركيب من التراكيب؛ لشدِّ انتباه المتلقِّي، ولثراء اللغة والشعرية، وهذه ظاهرة أسلوبية يمكن تتبُّع وقائعها في لغة الوشمي الشعرية، وقد جاء التقديم والتأخير لدى الشاعر في صور متباينة تتمثل في الآتي:

أولًا: التقديم والتأخير في الجملة الاسمية:

١- تقديم الخبر على المبتدأ:

نجد في قصيدة "قراءة في كفِّ الوطن"[٤] تقديم الشاعر الخبر على المبتدأ "أنا"؛ لأن الشاعر أراد إفادة اختصاص الصفات له في سياق حبه للوطن، والانتماء لأرضه نحو قوله:

غريبٌ أنا فاقدٌ وجهَهُ

(١) البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص٣٢٩ .

(٢) ينظر: دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، ط٣، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ١٩٩٢م ، ١/ ١٠٦ .

(٣) البلاغة فنونها وأفنانها، فضل حسن عباس، ط٤، دار الفرقان للنشر، الأردن، عمَّان، ١٩٩٧م، ص٢١١ .

(٤) البحر والمرأة العاصفة، ص١١٧ .

إذا أنتَ يا وطني

لم تكنْ داخلي!

أراد الشاعر –في النص– إثبات الصفة لنفسه واختصاصه بها، فقدَّم الخبر "غريب" على المبتدأ، ثم أراد أيضًا قصرها عليه، ونفيها عن غيره مثلما يفيد معنى الاختصاص؛ حيث نفى كلَّ صفات الولاء لغيره، فقدَّم الخبر "وحدي" على المبتدأ "أنا"؛ ومن ثم ذكر تفرُّده بحب الوطن أربع مرَّات في القصيدة يمجِّد فيها أفعاله، ويصدح بكلماته مترنمًا في وطنه؛ حيث يقول:

عندَما بدأوا يعزفونَ على الحبِّ أوتارَهمْ

كنتُ وحدِي أُغنِّي على معزِفِكْ.

ووحدي أنا كنتُ مَنْ ذبحَ الغُولَ حينَ بَدَا رابضًا

فوقَ سورِ المدينةْ.

ومن بعد تكرار الشاعر تفرُّده بالوطنية أكَّد انفراده بالتضحية، والشجاعة، وكل معاني الحب والعشق لوطنه؛ نحو قوله:

ووحدِي أنا العازفُ المنهمِكْ.

ووحدِي الذي أشعلَ الأرضَ من دمهِ المنسفِكْ.

أَيَا وطنِي!

أ أنا شاعرٌ

أم مَلِكْ!

أفاد تقديم الخبر في هذه القصيدة شدَّة ولاء الشاعر لوطنه، وتعلُّقه به، واختصاصه بمعاني الولاء والانتماء أكثر من غيره، وأفاد أيضًا تكرار لفظ "وحدي" التأكيد على شعور الشاعر بتغلغل الوطنية داخله، وإحساسه بالضياع عند غربته، وفقدان وجهه؛ ومن ثم وجهته.

٢- تقديم خبر كان على اسمها:

نحو قول الشاعر:

كـان حلمًـا مجيئـك.. القـدر الحلـ ـو جنـين. يا حسـنه مـن جنـين[١]

تقديم خبر كان "حلمًا" على اسمها "مجيئك"، وهذا التقديم أدَّى إلى تغيُّر في الدلالة؛ ذلك أن الأصل "كان مجيئك حلمًا" لكن الشاعر انزاح عن الأصل فقدَّم الخبر؛ تشويقًا لذكر اسم كان، حتى يتساءل المخاطب متشوِّقًا للجواب: ما الحلم الذي كان يطلبه الشاعر؟! ويحتار في شيء بعيد المنال لم يقصده الشاعر، حتى يتلقَّاه الجواب بأن مجيء المحبوبة "ابنته" هو الحلم والقدر الجميل الذي يرجوه.

- ثانيًا: التقديم والتأخير في الجملة الفعلية:

١- تقديم الفاعل على الفعل[٢]:

يعدُّ هذا النمط من أكثر الأنماط الشائعة لدى الوشمي، وجاء في خطابه على ثلاثة أساليب هي:

أ- أسلوب الإثبات؛ نحو قوله:

الغـادةُ الحسـناءُ أوحـتْ لنـا أبياتَنـا الكـبرى ولا تـدرِي[٣]

تقديم الفاعل "الغادة الحسناء" على الفعل "أوحت"؛ لأن الوشمي أراد إثبات حكم، وهو أن الغادة الحسناء مصدر الوحي لشاعريته، فخصَّص فعل الإيحاء لها، ونفاه عن غيرها، والنفي المتأخر "لا تدري" قرينة على إفادة التخصيص، فحتى هي لا تعلم بأنها مصدر إلهام الشاعر، وفي تقديمه أيضًا "الغادة الحسناء" قصر إفراد الوحي عليها لمن يتوهَّم بأن مصدر شعر الشاعر مِن غيرها، -كأن يُعتقد أن الجن أو الشياطين مصدر إلهامه-؛ فهو يردُّ مستبقًا كلَّ توقُّعٍ بأن غادته الحسناء هي المصدر الأول والوحيد لعظائم قصائده؛ ومن باب أَولى أن يدخل ما دون ذلك، "فالمرأة الحسناء بجمالها، ورائحتها الزكية، هي من توحي له أبيات الشعر، وكذلك يرى كثير من الشعراء أن المحبوبة بكلِّ ما تتركه من شوق

(١) قاب حرفين، ص٦٥ .

(٢) أجاز الكوفيون تقدم الفاعل على الفعل مع بقاء فاعليته. للاستزادة ينظر: حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، مُحَمَّد علي الصبان، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م، ٦٥/٢ .

(٣) البحر والمرأة العاصفة، ص١٧٥ .

وحنين وما ينتج عن ذلك من فرح وحزن هي الملهمة لقول الشعر"[١].

ب- **أسلوب النفي**؛ نحو قوله:

ينقطعُ الشِّراعُ

يعاندُ التَّيَّارُ

لا جبلٌ سيُؤوي

لا السفينةُ تعرفُ المرسَى

ولا البَحَّارُ يمكنه الرُّجوعُ

وأنتَ يملؤكَ الذُّهولْ[٢]

في قصيدة "مرثيَّة شاعر" تتقدَّم الفواعل المنفيَّة "جبل، السفينة، البحَّار" على الأفعال "يُؤوي، تعرف، يمكنه" لإفادة التخصيص، و"لا يُستعمل هذا الأسلوب ولا تُركَّب الجملة هذا التركيب إلا إذا أردنا نفي الفعل عن الفاعل، وإثباته لغيره"[٣]، فقوله: "لا جبل سيُؤوي، لا السفينة تعرف، لا البحَّار يمكنه" أراد منه شيئين: نفي "الإيواء، المعرفة، الإمكانية" عن "الجبل، السفينة، البحَّار" وإثباته لغيرهم؛ فالمسند إليه ليس هو الذي وقع منه هذا الفعل، ولكن هذا الفعل وقع من غيره.

وأسلوب النفي أيضًا "لا يُستخدم إلا والفعل قد وقع؛ أي أن الاختلاف لا في ثبوت الفعل، وإنما في فاعل الفعل"[٤]، والشاعر واعٍ لتركيب هذا النمط من النفي والإثبات، فإن الذهن بعد النفي يتصيَّد من أراد الشاعر أن يُثبت له المعنى؛ لذا جاء المسند إليه "أنتَ" موضِّحًا الدلالة بقوله: "يملؤك الذُّهول".. إن ما أراده الشاعر في الخطاب هو تشتُّت المتلقِّي؛ ليبقى حائرًا بعد موت الشعر، فالشاعر يمثل الجبل في الخطاب القارِّ، ويمثل السفينة في حمل أثقال الهموم، ويمثل البحَّار في غور المعاني بالنفوس، وبعد موت

(١) الرؤية الإبداعية للشعر في الشعر السعودي، مرجع سابق، ص١٢٨ .

(٢) ينتظر أن، ص٢٤ .

(٣) البلاغة فنونها وأفنانها، مرجع سابق، ص٢١٤ .

(٤) أسلوب التقديم والتأخير بين النحو والبلاغة، مرجع سابق، ص٦٣ .

الشعر فإن الشراع الذي يمثل النجاة منقطع، والتيار الموجِّه للهدف قد ضلَّ سبيله.

ج- **أسلوب الاستفهام**؛ نحو قوله:

لا لا أخٌ لـــكَ لم تلـــدْهُ الأُمُّ! هـــلْ ثمــرٌ يكــونُ ولــيس مــن إيراقِــهِ[1]

في قصيدة "إلى الصديق الذي قتلني" قدَّم الشاعر الفاعل "ثمر" على الفعل "يكون"، والأصل أن يكون الفعل فالفاعل، فيكون تركيب الجملة "هل يكون ثمر؟" ولكن الشاعر انزاح عن الأصل لغرض تقوية الحكم؛ لأنه أراد أن يُثبت حكمًا، وهو أن الأخ لفظ لا يطلق إلا على الشقيق، أي: مَن ولدته الأم، وينفي أن يطلق على من دون ذلك،كأن يتوهَّم شخص أن الصديق أخٌ، ولمَّا أراد أن يقوِّي حكمه قدَّم المسند إليه على المسند؛ مستفهمًا: هل يطلع الفرع من غير أصل له؟! فهذا الصديق الذي توهَّم الشاعر أنه أخٌ له قد غدر به حتى قتله، والإنسان لا يَقتلُ -فضلًا عن أن يَقتلَ أخاه-؛ فهو -إذن- ليس بأخٍ لك مطلقًا. هذا الحكم الذي أراده الشاعر في هذ البيت قدَّم -في سبيله- الفاعل؛ لينبِّه المتلقِّي على ما يريد أن يبرزه من دلالة، والفاعل "ثمر" مسند إليه نكرة قُدِّمَ؛ ليفيد تخصيص الجنس، فأيُّ ثمر لا يكون إلا مِن ورقته وشجرته، وأيُّ أخٍ لا يكون إلا من أُمِّكَ، فالسِّياق لا يستثني من ذلك أحدًا.

٢- تقديم المفعول به على الفعل:

وقد جاء هذا النمط في خطاب الوشمي على أسلوبين:

أ- **أسلوب الإثبات**؛ نحو قوله:

شـــبحًا جعلـــتَ نهـــايتِي فسَـــفينتي حَيْـــرَى ومـــوجُ البحـــرِ في أشـــواقِهِ
حجـــرًا أكـــونُ إذا ظُلمـــتُ وربَّمـــا نهـــرًا يفـــيضُ نَـــدًى علـــى عُشَّـــاقِهِ[2]

تقديم المفعولين "شبحًا، نهرًا" على الفعلين "جعلت، يفيض"؛ لغرض التشويق، فكون المفعولين

(١) البحر والمرأة العاصفة، ص١٨٣ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١٨٤ .

فيهما غرابة يستعجل المخاطب معرفة الفعل الذي أدَّى به إلى أن يكون شبحًا، أو نهرًا؛ ومن ثم يتأخر الفعل؛ ليتوقَّعَ المخاطَبُ أسباب هذه الحالات.

ففي هذين الفعلين الاثنين تبرز حالتان مختلفتان للشاعر هي:

عندما تعرَّض للغدر؛ فكانت نهايته مأساوية؛ فإن حالته تلك أدَّت به إلى أن يكون شبحًا لا مرئيًّا لا يريد أن يراه أحد، وعندما يكون في حالة عشق؛ فإنه يغدو نهرًا متدفقًا فائضًا على أحبَّته.

هذان المفعولان المقدَّمان -بما فيها من غرابة لأن يتلبس بها الإنسان بوصفه لا مرئيًّا أو جمادًا- تجعل نفس المتلقِّي تستشرف معرفة الفعل الذي لا تتمُّ الفائدة إلا به؛ فيتشوَّق أن يعرف الفعل الذي أدَّى به إلى الحالة تلك، هذا التقديم من الشاعر يشحن الخطاب بأسلوب يشدُّ انتباه المتلقِّي ويعمِّق في الدلالة.

ب- أسلوب التوكيد اللفظي؛ نحو قوله:

(نون)

قريبًا قريبًا

تعودُ النِّساءُ.. وحتَّى الثِّيابُ

إلى عصرِها الحجريْ[1]

تقديم المفعول به "قريبًا قريبًا"؛ ليبيِّن مدى الاهتمام به، فكأن الشاعر ينتظر سؤالًا: متى تعود النساء والثياب لعصرها الحجري؟ فيجيب الشاعر بذكر المفعول به، وهو العنصر الذي يهمُّ المتلقِّي أولًا؛ فيقول له: قريبًا قريبًا.

٣- تقديم المفعول به على الفاعل:

نحو قول الشاعر:

هل تفهم الشِّعرَ أغنامُنا؟

(١) شفاه الفتنة، ص١٦ .

.. نُوقُنا؟

.. جِنُّ تلك الشِّعاب؟[1]

في قصيدة "أبجدية لشاعر لم يأتِ بعد" لجأ الشاعر إلى تقديم المفعول به "الشعر" على الأفعال "أغنامنا، نوقنا، جن"؛ لينبّه المتلقِّي على أن المشكوك به هو المفعول به لا الفاعل، فالشاعر في الأسلوب الاستفهامي يسأل: هل تفهم الشِّعر؟ ولا يهمُّ الفاعل: هل هم الأغنام أو النوق أو الجن أو غير ذلك؟، وإنما أراد التنبيه على فهم الشِّعر من أيِّ فاعلٍ كان.

٤- تقديم (الحال) على صاحبها:

نحو قول الشاعر:

صامتًا كحَجَرْ

وبعيدًا كنجمةْ

أتلعثمُ مثلَ الصِّغارِ

أمامَ الحضورِ الكبيرِ

ولكنَّ قلبي الحزينَ

هَوَى.. داخلي![2]

تقديم الحال "صامتًا، بعيدًا" على صاحبها -لأهميَّتها-؛ فالشاعر يقدِّم حالته الظاهرة للآخرين -بصفته صامتًا وبعيدًا-، فالصمت حالة تعتريه؛ وراءها كمٌّ من الضجيج يتلعثم اللسان فيه عن نطق المفردات، والبُعد حالة تُنبئ بالوحدة والانعزال وانصراف الذات، رغم كثرةِ الحضور وعلوِّ المقام الذي يستدعي مخالطة الناس، فهو كالنجمة ساطعًا في الأفق يهتدي إليها الناس، ويبدو أن الحالة الخارجية هي

(١) قاب حرفين، ص٨ .

(٢) قاب حرفين، ص٢٨ .

التي فرضت على الشاعر مثل هذا التقديم، ولكن الشاعر يستدرك بأن قلبه المتواري عن الأنظار مكبَّل بشعور داخلي لم ينتبه إليه أحد.

– ثالثًا: التقديم والتأخير في شبه الجملة:

تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور):

يعدُّ هذا الشكل من أكثر الأشكال شيوعًا في خطاب الوشمي، ويمكن أن يُرَدَّ ذلك إلى طبيعة الجار والمجرور نفسها، والتي تتمتَّع بالمرونة وسهولة التحريك في الجمل، وقد جاء هذا الشكل على ستة أنماط رئيسة هي:

١– تقديم الجار والمجرور على المبتدأ:

نحو قول الشاعر:

في عيـــوني مـــيلادُ جـــرحٍ يتـــيمٍ كلَّمـــا رفَّ طـــائرُ الشَّـــوقِ فَسَّـــرْ[١]

تقديم الجار والمجرور "في عيوني" على المبتدأ "ميلاد"؛ إذ الأصل في الجملة من حيث الترتيب "ميلاد جرح يتيم في عيوني"؛ وبهذا يكون الشاعر قد خالف النظام اللغوي المألوف؛ بتقديمه شبه الجملة –لأهميته، وللفت الخاطر إليه–، وهذا التقديم ينبئ بتقديم هذا الشعور في نفسه، وإحساسه –دومًا– بتجدُّده، فهو يحسُّ أن هذا الجرح ملء ناظريه متكرِّر، كلما طار طائرٌ؛ انبعث إليه الشعور من جديد.

مثل هذا التقديم جعل الجملة أكثر شعريَّةً؛ فموقع اللفظ المتصدِّر أسهم في تفسير القيمة الفنية.

٢– تقديم الجار والمجرور على الخبر:

نحو قول الشاعر:

(النَّحيل)

جسدٌ من القُبُلاتِ ممتلئٌ

(١) ينتظر أن، ص٩٦ .

بآلاف السَّنابل والنَّخيلْ

جسدٌ نحيلْ[١]

يظهر في هذا النص تقديم الجار والمجرور "من القبلات" على الخبر "ممتلئ" على غير الأصل، فالأصل مجيء المبتدأ ثم الخبر؛ وعليه يكون ترتيب الجملة في أصلها المعياري: "جسد ممتلئ من القبلات"، ولكن الشاعر انزاح عن الأصل -لإفادة التخصيص-؛ أي: امتلاء الجسد خاصٌّ بالقبلات -فحسب-.

٣- تقديم الجار والمجرور على خبر إن:

نحو قول الشاعر:

عُـودي إلى شُـرُفاتِ القلـبِ إنَّ بـهِ شـوقًا سـيعزفُ في أقصَـى شَـراييني[٢]

تقديم الجار والمجرور "به" على خبر إن "شوقًا"، وأصل التركيب "إن شوقًا به"، لكن التقديم والتأخير عمَّق الدلالة عن طريق الإثارة والتشويق، فالمخاطب يستعجل لمعرفة ما في القلب؛ وذلك لأجل العودة إليه، فتتأخر الإجابة؛ مما يعطي المتلقِّي مساحةً للتفكير، وهذا عنصر مهم في إحداث الشعرية، فالشاعر أراد أن يستوفي الشحنات النفسية التي امتلأت بها نفسه ويوصِّلها إلى المتلقِّي؛ فجاء هذا التركيب مناسبًا.

٤- تقديم الجار والمجرور على الفعل:

نحو قول الشاعر في قصيدة "مارية":

قـدْر مـا مـدَّت الشـموسُ الـبراري أشـعليني، وفي مـرايايَ كـوني[٣]

نجد تقديم الجار والمجرور "في مرايايَ" على الفعل "كوني"، فتقديم الجار والمجرور يفيد تخصيصه؛ وذلك بثلاثة أمور:

أولًا: حصول فعل "التكوين"، وثانيًا: تعلُّقه بمراياه وحده، وثالثًا: عدم تعلُّق الفعل بغيره.

(١) شفاه الفتنة، ص٢٠٠ .

(٢) ينتظر أن، ص١٣ .

(٣) قاب حرفين، ص٦٥ .

فتقديم شبه الجملة لدى الشاعر أفاد قصرها عليه، ونفي كلِّ فعل عمَّا سواه، وأن الفعل ثابت لا خلاف فيه، وفي هذا اهتمام بالغ بمكانة محبوبته "مارية" منه، فموقعها قريب إليه، مهم لديه، دلَّ على ذلك تقديم الجار والمجرور، ونجد أيضًا في تقديم الجار والمجرور سببًا إيقاعيًّا؛ ما كان تركيب الجملة ليستقيم بهذه الصورة الفنية لولا حدوث هذا الانزياح.

٥- تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

نحو قول الشاعر:

يبقى من الورد عطرٌ في ظفيرتها من أخبر الدرب عن ركض الرياحينِ (١)

تقديم الجار والمجرور "من الورد" على الفاعل "عطر" يفيد التخصيص، فالشاعر خصّ الورد بالبقاء، لأنه لم تبقَ رائحة غيره.

٦- تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

نحو قول الشاعر:

رأيتُ بعينَيْها رِمَالي وقِمَّتي فأحببتُ ما يسعَى وما في عَرينِها
وأحببتُ ما يُخفي تفاصيلَ وحشتِي وأحببتُ في أرضِي بقايَا حزونِها
وأحببتُ أحلامي رَعَتْ في حديقةٍ تُبادلُني بالحبِّ طَعْمَ حنينِها(٢)

قدَّم الشاعر الجار والمجرور "بعينيها، في أرضي، بالحبِّ" على المفعول به "رمالي، بقايا، طعم"؛ لأهميتها ولفت الخاطر إليها؛ ليبيّن مكانة الأرض، ويبالغ في وصف حبه للوطن.

تقديم شبه الجملة (الظرف):

جاء هذا الشكل لدى الوشمي على أربعة أنماط رئيسة هي:

(١) ينتظر أن، ص١٤ .

(٢) ينتظر أن، ص٩ .

١- تقديم الظرف (الخبر) على المبتدأ:

نحو قول الشاعر:

أنا مِنْ هنا. إنَّني السِّندبادُ الذي جاءَكَ اليومَ، أَحْرَقَهُ الشِّعْرُ والشَّوْقُ. خَلْفِي قراصنةُ البَحْرِ ها هُمْ سيَقتسمونَ بقايا الشُّموخِ على قارِبِيْ غارقٌ. غارقٌ في مهبِّ الحروفِ فكنْ أنتَ -يا وطني- ساحِلي!(١).

قدَّم الشاعر الظرف "خلفي" على المبتدأ "قراصنة"؛ للمبالغة في استحقاره، فهو يشعر بأنه قادمٌ، لا يُثنيه أحد، ينظر إلى يومه فقط، دافعه الشعر والشوق، وجميع العوائق خلفه لا تهمُّه، لم يلتفت إليها، هدفه البحث عن ذاته داخل وطنه، يسعى إلى الوصول إليه مهما كلَّفه الأمر، فالشاعر/ السِّندباد "مهاجر دائم البحث عن الوطن وعن الحب وعن الاستقرار، وهو يكشف -مقابل ذلك- عن قلق الفرد المعاصر وعدم توازنه واغترابه، وبحثه الدائم عن ذاته"(٢).

٢- تقديم (الظرف) على الفعل، وتقديمه على الفاعل:

نحو قول الشاعر:

أتى وحدَه الآن، والحرفُ بينَ يديهِ

يُفسِّرُ أحلامَنا ومواويلَنا،

تتناثرُ خَلْفَكَ أكبادُنا،

ورربابتُنا خلفَ شعرِكَ ترقصُ(٣)

في قصيدة "أبجديَّة لشاعر لم يأتِ بعد" أراد الشاعر تقديم الظرف "خلفك، خلف" على الفاعل "أكبادنا" وعلى الفعل "ترقص"؛ للمبالغة في استحقارهما، فأيُّ شيءٍ دون الشعر أو الشاعر ليس بذي أهميَّة، وهو يريد أن يبيّن قيمة الشاعر بأنه حاضرٌ وحده بحرفه، وأيُّ شيءٍ خلفه لا قيمةَ له.

(١) قاب حرفين، ص١١٨ .

(٢) دراسات جمالية نصية في الشعر السعودي الجديد، عبدالله العساف، مؤسسة اليمامة الصحفية، ٢٠٠٥م، ص١٩٢ .

(٣) قاب حرفين، ص٨ .

٣- تقديم (الظرف) على المفعول به:

نحو قول الشاعر:

تنثرُ فوقَ دربِها النُّجوم والدُّرَرْ.

وخلفَها الغزلان والعيون والشَّجَرْ![١]

في قصيدة "الخيمة" أراد الشاعر تقديم الظرف "فوق" على المفعول به "النجوم"؛ للمبالغة في تعظيم الخيمة، وإعلاء شأنها؛ وبهذا يُظهر تقديمها في نفسه، وبيان أهميتها.

يتبدَّى لنا -في النصوص المتقدِّمة- التي عالجنا فيها جمالية التقديم والتأخير في خطاب الوشمي أنها انزياحات مسَّت مواقع الكلمات في الجمل الشعرية، ودلالاتها، بوعي من الشاعر تمثَّل في الخروج باللغة الشعرية من وظيفتها التوصيلية إلى وظيفة فنية جمالية سعى فيها إلى التأثير في المتلقِّي من جهة، والتعبير عن رؤيته ومشاعره من جهة أخرى، و"لعل القدر الأعظم من تأثير النص إنما هو عائد إلى ما فيه من عناصر مستحدثة، وهي العناصر التي يصح القول بأنها هي سمات الفردية التي ينبغي للفنان المبدع أن يتسم ويسمو بها، والتي تكمن في القوة التي تجتذب القارئ نحو إبداعه"[٢]، وإن كان من الملاحظ أن كثيرًا من أسباب التقديم والتأخير ترجع إلى دلالات مختلفة، فإن بعض العوامل الصوتية التي تستدعيها القافية نجدها تُعضِّد الدلالات السابقة.

ومن أبرز الملحوظات التي توصَّلت إليها في مبحث أسلوب التقديم والتأخير بعد استقراء شعر الوشمي ما يأتي:

- تباين أسلوب التقديم والتأخير لدى الوشمي في ثلاث صور مختلفة هي: التقديم والتأخير في الجملة الاسمية، والتقديم والتأخير في الجملة الفعلية، والتقديم والتأخير في شبه الجملة.
- يعدُّ تقديم الفاعل على الفعل في الجملة الفعلية من أكثر الأنماط حضورًا وأكثرها في شعر الوشمي، وقد جاء في خطابه على ثلاثة أساليب هي: أسلوب الإثبات، وأسلوب النفي،

(١) البحر والمرأة العاصفة، ص١٤٨ .

(٢) وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأدبية، أحمد محمد ويس، مجلة علامات، ج٢١، ١٩٩٦م، ص٣٠٣ .

وأسلوب الاستفهام.

- يعدُّ تقديم الجار والمجرور في شبه الجملة من أكثر الأنماط شيوعًا وأكثرها في شعر الوشمي، وقد جاء في خطابه على ستة أنماط رئيسة، فموقع اللفظ المتصدِّر أسهم في تفسير القيمة الفنية.
- يلاحظ أن سبب التقديم والتأخير عند الوشمي يعود إلى مقصد الشاعر في إبراز المتقدِّم، مثل مقصده في تخصيص صفات الثناء، وقصرها على المقدَّم في سياق حبه للوطن وانتمائه إليه.
- إن الوشمي باستخدامه لأسلوب التقديم والتأخير يريد أن يوجِّه المتلقِّي لنقطة الارتكاز التي يريد أن ينبثق المعنى منها، وتتمحور حولها الدلالة.
- تراوحت أغراض التقديم والتأخير بين إفادة الاختصاص، والإثارة والتشويق، والمبالغة في التعظيم، والمبالغة في الاستحقار.

وبالنظر إلى ما ترتَّب على التقديم والتأخير من تغيير في تركيب الجملة، وكيف أثَّر ذلك في المعنى تأثيرًا بالغًا؛ يمكن أن نستخلص أن أيَّ تغيُّر في نظام تركيب للجملة يترتَّب عليه -بالضرورة- تغيُّر المعنى دون أن ينقص التركيبُ أيَّ عنصرٍ، ومن ثَمَّ يصبح تركيب الجملة مكتملًا من حيث مكوِّناته، على أننا نجد تغيُّرًا ما في التركيب؛ حيث يهتمُّ الشاعر بإظهار عناصر وبترك أخرى، كما هو الحال في "**الحذف**" -وهو ما سنعرض له- في المبحث الموالي.

ثانياً: الحذف

- مظاهر الحذف:

أولًا: الحذف في الجملة الاسمية.

ثانيًا: الحذف في الجملة الفعلية.

ثالثًا: حذف الجمل.

- أنواع الحذف.

الحذف

الحذف: "ظاهرة لغوية عامة تشترك فيها اللغات الإنسانية؛ حيث يميل الناطقون إلى حذف بعض العناصر المكرَّرة في الكلام، أو إلى حذف ما قد يمكن للسامع فهمه؛ اعتمادًا على القرائن المصاحبة – حاليَّةً كانت أو عقليَّةً، أو لفظيَّةً–، كما قد يعتري الحذف بعض عناصر الكلمة الواحدة؛ فيسقط منها مقطع أو أكثر"[(١)]، فمن الخصائص الأولى للعربية: الإيجاز، وما دام الأمر كذلك فإن كل كلمة أو جملة يمكن أن يُفهم المعنى بدونها –لوجود قرائن تدل على الحذف–؛ حريٌّ بها أن تُحذف.

إن أسلوب الحذف من مباحث الجملة التي عُني بها العلماء، وإذا أردت أن تدرك القيمة للحذف، فتصوَّر أحد الناس وهو يكلمك كلامًا يكرِّر فيه المعنى، ويعيد فيه اللفظ، فإنك تملُّهُ وتُنكره، وما ذلك إلا لما فيه من زيادة، ولكنها زيادة تُدخله في باب النقص.

ومما يؤكد الحذف ويجعل له مزيَّة؛ يزدان بها الكلام حسنًا، ويجعل له رونقًا؛ ثلاث مزايا هي:

١- الاختصار، أو الإيجاز.

٢- صيانة الجملة من الثقل، والترهل اللذين يحدثان مِن ذكر ما تدل عليه القرينة.

٣- إثارة الفكر والحس بالتعويل على النفس في إدراك المعنى[(٢)].

وقد تنبَّه علماء البلاغة –قديمًا– على أهمية الحذف، فذكروا أنه باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسِّحر، فإنك ترى به ترك الذِّكر أفصح من الذِّكر، والصمت عن الإفادة أَزْيَدَ للإفادة، وذكروا لذلك أغراضًا؛ كالاحتراز عن العبث، أو اختبار تنبُّه السامع عند القرينة، أو إيهام صونه عن اللسان، أو عكسه، أو للتعميم، أو للبيان بعد الإبهام، أو لمجرد الاختصار عند قيام قرينة، ولأغراض كثيرة تُفهم من سياق الجملة[(٣)].

والحذف من أبرز عوارض التركيب في الكلام، فلا تكاد تخلو منه جملة من الجمل، ويكثر استخدامه، وتتنوَّع مظاهره في النص الواحد بقدر تقدُّم النص واتضاح جوانب الموضوع المدروس؛ بسبب

(١) ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر حمودة، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ١٩٩٨م، ص٤ .

(٢) ينظر: خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مرجع سابق، ص١٦١.

(٣) ينظر: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ١٤٦/١ .

دلالة بعض المذكور على بعض المحذوف[١]، ويُستحسن الحذف "كلما وجدت نفسك أكثر استغناءً عن الكلمة"[٢].

نجد أن الحذف ليس بابًا مفتوحًا يلج المبدع فيه متى شاء وكيف شاء، بل إن البلاغيين قد قيَّدوا الحذف بوجود دليل على المحذوف، إما مِن لفظه أو سياقه، ويُعبَّر عنه بـ"القرائن الدَّالَّة"؛ لئلَّا يؤدي ذلك الحذف إلى الجهل بالمقصود، فالحذف "ليس تلاعبًا بالألفاظ أو تحذلقًا يجوز فعله مَرَّةً وتركه أخرى، بل هو حاجة يلحُّ المعنى على وجودها"[٣].

ويُمكن إيضاح الأدلة الدالة على الحذف المتمثلة في الآتي:

١- أن يكون من قرائن المقال الموجودة في السياق.

٢- أن يكون من قرائن الحال.

٣- أن يكون من المفاهيم الفكرية والاقتضاءات العقلية، واللوازم الذهنية[٤].

تمثل قضية الحذف إحدى القضايا المهمة التي تناولتها البحوث النحوية والبلاغية والأسلوبية؛ بوصفها انحرافًا عن مستوى التعبير اللغوي العادي، فهو يكثِّف الدلالات في النص الأدبي، ويرفد بنية النص بطاقة إيحائية تنطوي على أهداف فنية ونفسية، فهو: "يرمي إلى رصد الإمكانات التعبيرية في اللغة، وما ينتج عنها من تطبيقات في الكلام الإبداعي، وهي إمكانات تهتمُّ بالتنوُّعات التي لا تقوم على أساس فردي، وإنما تهتمُّ بالمحيط الأسلوبي العام الذي يرتبط بموقف كلاميّ، أو نمط أدبيّ تتحرك على أساسه الصياغة؛ لتستقرَّ في سياقات محدَّدة"[٥]، وهذه السياقات تتمثل في وجود ما يدل على المحذوف من قرائن.

يُمكن القول: إن الحذف أسلوب في صناعة القول وظفه الشعراء، لفتح تأويلات نصوصهم، وزيادة

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص٣٠٢ .

(٢) البلاغة فنونها وأفنانها، مرجع سابق ٢٦١ .

(٣) العدول في البنية التركيبية، إبراهيم التركي، مجلة جامعة أم القرى، ع ٤٠، ٢٠٠٧م، ص٥٦١ .

(٤) ينظر: البلاغة العربية، مرجع سابق، ص٤٣ .

(٥) البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص٣٢٦ .

إيحاءاتها، وتعدُّد أبعادها الدلالية؛ مما ينتج عنه إثارة المتلقِّي بإيقاظ ذهنه للبحث عن دلالات ذلك الحذف، وشحن همَّته لاستدعاء ما أسقط الشاعر ذكره؛ وبناءً عليه فإنه يحقِّق من المتعة الفنية الشيء الكثير؛ لما في ذلك من مشاركة المتلقِّي العملية الإبداعية.

جاء أسلوب الحذف في شعر الوشمي على صور متباينة في تراكيبه اللغوية، منها ما يفسَّر بكلمة واحدة أو أقل من كلمة، ومنها ما يفسَّر بجملة أو أكثر، ومنها ما يفسَّر بموقف كامل أو صورة كاملة.

ولما كان شأن أسلوب الحذف على هذا النحو من الأهمية، ونظرًا إلى كثرته في خطاب الوشمي فقد آثرت الوقوف على قصيدة برز فيها الحذف على نحو لافت بكثير من صوره المتنوعة؛ وذلك للكشف عن غاياته، ومقتضياته، وما رمى إليه الشاعر من ورائه.

تعدُّ قصيدة "الثياب" من قصائد الوشمي القصيرة، وهو أسلوب تميَّز به في الكتابة، ولعل أهميته تكمن فيما يتجه إليه العالم كله من اختصار وتكثيف للأفكار والقضايا؛ حيث لا مجال للترهل، والاستفاضة، وفي تجربته الشعرية للقصيدة القصيرة -المتمثلة في قصيدة "الثياب"، أو غيرها- نجد لحظة جزئية مكثَّفة التداعيات ممتدَّة على مساحة قصيرة جدًّا يكثر فيها أسلوب الحذف، والاختصار، متعمِّقة في قاع المعنى، ترتبط كل وحدة من القصيدة بموضوعها العام(١).

نلاحظ أيضًا في المقاطع القصيرة اتجاهًا مباشرًا للعنوان العام للقصيدة، وحذفه في كل مقطع؛ للدلالة عليه مسبقًا، والدخول إلى المعنى بشكل مباشر؛ حيث إن كل لحظة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالموضوع، فهو ثابت في الذهن، ثم إنه يرصد لحظة جزئية قصيرة تتطلب خفة وسرعة ورشاقة في اللفظ تُوجَز فيه العبارة، ويُكثَّف المعنى؛ فيكون التركيز على عتبة كل مقطع قصير متجاهلًا المرجعية الأم/ العنوان العام، لا متناسيًا له.. يقول مفتتحًا القصيدة(٢):

(صناعة بريطانية)

كان جَدِّي

(١) ينظر: (أتذكر.. لا أتذكر من معنى الشكل إلى شكل المعنى، تجربة عبدالله الوشمي الشعرية)، مقال ضمن كتاب التجربة الشعرية في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص٢٦٣ .

(٢) شفاه الفتنة، ص٩ .

يعلِّمُني أن ثوبي شرفْ

وبأن العقالَ الذي ألتحِفْ

هوَ شيءٌ من الأرضِ

أدنَ إلى القلبِ

بئرِي الذي أغترفْ

ومن أبرز مظاهر الحذف في القصيدة ما يلي:

أولًا: الحذف في الجملة الإسمية:

١- حذف المسند إليه (المبتدأ):

عمد الوشمي إلى حذف المسند إليه في الجملة الاسمية في مقام الاستئناف، ومن ذلك قوله في الشاهد السابق: "بئري الذي أغترفْ" فقد حذف المسند إليه (المبتدأ) وتقديره "هو"؛ لوضوح الدلالة عليه، وللعناية بالمسند، فإن الشاعر لمَّا أراد إبراز أصالة الثوب وتعميقه بالتراث؛ ربطه مَرَّةً بالأرض، وأخرى بالبئر في جملة "هُوَ شيءٌ من الأرضِ" ذكر المسند إليه؛ لأنَّ في ارتباطه بالأرض شيئًا من الاتجاه إلى الأسفل؛ فأراد ذكر المسند إليه وإبرازه؛ لتعظيمه، والرفع من شأنه، ولكن في الجملة الثانية "بئري الذي أغترف" المسند إليه بارزٌ -بفعل دلالته-، فهو مرتفع بالنسبة إلى البئر، والمسند "البئر" منخفض ينهل منه، فحذف المسند إليه (هو)؛ لأنه ليس هناك ما يستدعي ذِكره.

٢- حذف المسند (الخبر):

عمد الوشمي إلى حذف المسند في الجملة الاسمية؛ مثل قوله:

(خيط واحد)

هذا الخيطُ المَلهاة

يتكوَّرُ ملهوفًا فوقَ حدائقِ فتنتِها

أو ملتفًّا كي يشنُقَ تاريخَ حياةْ

هذا..

هذا الخيطُ المأساةْ

حذف الشاعر المسند (الخبر) بعد المبتدأ "هذا"؛ ليشارك المتلقِّي أفقًا أرحب من الدلالات، يملأها ما يشاء؛ وفق ما يقتضيه وعيه وتصوُّره، والقرائن المعطاة في النص.

الشاعر يتحدث عن "خيط واحد"، رغم أنه خيط يرجع -في أصله- إلى منبع واحد، إلا أن الثاني نقيض الأول، يعد بداية ملهاة، والخيط الثاني يعد نهاية مأساة، الأول يتكوَّر حول حدائق فتنة؛ فهو سبب متعة عندما ابتدأ به، والثاني يشنق تاريخ حياة، فهو نتاج مأساة عندما انتهى إليه.

لعل الشاعر أراد أن يمثل معادلة الحياة عندما تُغريك بدايتها، ولكنها تنتهي بك إلى شيء غير ما تصبو إليه. يمثل الخيط/ العمر عندما يعيش الإنسان طفولته في لهو الحياة وزينتها، تغريه مفاتنها؛ متلهِّفًا إلى مراحل متتالية، متنقلًا بين حدائق بهجتها، ولكن ما إن تمرُّ به المراحل حتى يكتشف اللعبة وينتهي به خيط العمر إلى مأساة، فالخيط هو الحياة عندما يتعلَّق الإنسان بحبل أمانيه، يتأرجح متنقلًا بين مرحلة وأخرى؛ حتى يلتفَّ عليه في نهاية المطاف مشنوقًا معلَّقًا فيه.

ثانيًا: الحذف في الجملة الفعلية:

١- حذف المسند إليه (الفاعل):

عمد الوشمي إلى حذف المسند إليه في الجملة الفعلية، مثل قوله في قصيدة تحمل (علامة استفهام):

(؟)

مَزَّقتْ ثوبَها

ربَّما دقَّها الحزنُ بعدَ رحيلِ الحبيبْ

ربَّما الفقرُ دقَّ أظافرَها

ربَّما دقَّها ولغٌ من حضارة

حذف المسند إليه (الفاعل) بعد الفعل "مزَّقتْ"، وتقديره (هي) أي: (المرأة)، وقد حذف الفاعل؛ لتوجيه المتلقِّي إلى الفعل الذي يريد الشاعر أن يلفت الانتباه إليه، وربما يرجع حذف الفاعل؛ إلى أن الفعل غريب لا عقلاني، أقرب إلى فعل غير الإنسان بوصفه عاقلًا، ولعل علامة الاستفهام تُنبئ بشيء من الحالة العجائبيَّة التي لا تفسير لها.

حاول الشاعر أن يضع احتمالات تفسِّر ذلك الاستفهام؛ ومنها يدلنا إلى الفاعل المقصود. فلعل الفاعل (ثكلى) فقدتْ منطقيَّتها بعد أن اتكأتْ زمنًا على عقل غيرها، فعندما رحل حبيبها فقدتْ – برحيله– عقلها، أو لعل الفاعل (فقيرة) أكل الفقر منها كلَّ ثوب، ولكن الفقير لم يمزِّق ثوبه، وإنما يقع الفعل عليه مرغمًا، أو احتمال أخير يلجأ إليه الشاعر وهو غيرُ مقتنعٍ بما سبق؛ وهو أن الفاعل (امرأة) تزعم أنها متحضِّرة بتمزيق ثوبها، وهو ما يفسِّر لا منطقية الفعل التي تشير إليها علامة الاستفهام؛ لأن الثوب عبارة عن فعلٍ متحضِّرٍ كسا الإنسانَ، ومِن قبلِ الحضارة لم يعرفه.

٢– حذف المسند (الفعل):

عمد الوشمي إلى حذف المسند (الفعل)؛ في قوله:

(يعقوب)

كان يَكفي

أنَّ ثوبًا على وجهِ يعقوبَ

يُلقَى ليُبصرَ ما لم يكنْ

حذف الشاعر المسند (الفعل) بعد جملة "ما لم يكن"، وتقديره (يُبصر)؛ وذلك لأن في الجملة ما يدل عليه، وقول الشاعر أن ثوبًا واحدًا من ثياب يوسف عليه السلام يكفي يعقوب عليه السلام لأنْ يرتدَّ إليه بصره، ويبصر ما لم يكن يبصره من كذب وافتراء إخوته عليه، فالشاعر أراد أن يوظف ثوب يوسف –عليه السلام– للتعبير عن براءته، ويكشف في بصر يعقوب –عليه السلام– تلك الحقائق المغيبة والأكاذيب المزيفة.

٣- حذف الموصوف:

استخدم الشاعر في القصيدة هذا اللون من الحذف بكثرة؛ حيث حذف الموصوف وأقام الصفة مقامه، ومنه قوله في آخر قصيدة:

(سبحات)

كان جدّي

بكفَّين مرتعشينِ

(...)

صُبَّ يا ولدِي

صُبَّ في كبدِي

مُرَّةً كالزَّمانِ

وبُنِّيَّةً كاحتمالِ الهبوبِ

وعابقةً كالرَّحيلِ النَّدِي

صُبَّ يا ولدِي

في هذه القصيدة يصوِّر الشاعر مشهدًا بين الجدِّ والحفيد، وهما يتبادلان الماضي والحاضر، الجدُّ يطلب من الحفيد سقيا التراث؛ بتمسُّكه فنجان قهوته الأصيل، دون أن يصرَّح بالموصوف، وتقديره (صُبَّ قهوتي يا ولدِي، صُبَّ قهوتي في كبدِي)، ثم يعدِّد صفاتها مكتفيًا بـ: "مُرَّةً كالزَّمان، بُنِّيَّةً كاحتمالِ الهبوب، عابقةً كالرَّحيلِ النَّدِي". تعدُّد هذه الصفات الدالة على الموصوف تُغني عن ذكره، فالشاعر حذف الموصوف عن قصد، وأقام الصفات مقامه، فالقهوة في نظر الحفيد ليست سوى (مُرَّة الطَّعم، بُنِّيَّة شاحبة اللون)، وفي نظر الجدِّ (تشبه الزَّمان الذي يتجرَّعه قطرةً قطرةً، ومَرَّةً أخرى تشبه حرارتها رياح السَّموم في إحساسه بهبوبها). هذا المستوى من التباعد الفكري بين الجيلين؛ هو تصوير لحظة واحدة أراد الشاعر أن يؤلِّف فيها بينهما.

٤– حذف التمييز:

إن من ضروب أسلوب الحذف في القصيدة: حذف التمييز؛ مثل قوله:

(ثقوب)

قطعةٌ

قطعتانْ

ثلاثٌ وأربعْ

تَمَزَّقَ ثوبُ العروبةِ حينَ أردتُ حياكتَهُ مِنْ جَديدْ

عمد الشاعر إلى حذف تمييز العدد "ثلاث وأربع"، وتقديره (قِطَع)، ولعل غاية الحذف كثرة العدد؛ ليُعطي المتلقِّي مساحةً يزيد فيها من العدد إلى ما لا نهاية، فالثوب الذي بصدد حكايته لا يُعرف عددُ قطعهِ؛ فقد يكون ثلاثًا، أربعًا، خمسًا،... إلى سبعين قطعةً، فالثوب ممزَّق أشدُّ ما يكون التمزيق؛ لا سبيل في تجميع تشتُّته، وهذا يحاكي شأن العرب، فهم أممٌ متفرِّقة يزيدون على سبعين فرقةً، فُقد الأمل في وحدتهم.

ثالثًا: حذف الجمل:

يعد حذف الجمل من المناطق التي يشتبك فيها الشاعر مع المتلقي، في بنية عميقة للنص، تتحوَّل بفضل قواعد الحذف إلى بنية سطحية إبداعية، فالشاعر يتحاور مع المتلقي ليُكوِّن قناة تواصل بينهما، فيعرض الشاعر الأسئلة في البنية التحتية، ويجيب المتلقي في البنية السطحية[١]، والشاعر يذكر بعض الجمل، ويحذف أخرى بحيث "تُكوِّن العناصر المحذوفة معلومة معطاة"[٢] يستنتجها المتلقي. ومن نماذج حذف الشاعر للجمل ما يأتي:

(١) ينظر: المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، مرجع سابق،٣٥١ .

(٢) معجم الأسلوبيات، مرجع سابق، ٢٢٦ .

١- حذف الجواب عن سؤال ألقاه الشاعر:

وظف الشاعر في القصيدة هذا اللون من الحذف؛ ليترك للمتلقِّي فرصة التفكير في الإجابة؛ وبهذا يكون مشاركًا للمبدع في عملية الإبداع، ومن ذلك قوله:

(سؤال مؤجَّل)

لماذا الثِّيابُ تُغطِّي الجمالَ

وترفضُ أن تتمدَّدَ فوقَ القبيح؟

طرح الشاعر السؤال دون جواب، وليس سؤالًا جديدًا؛ فكثيرًا ما يتكرَّر في ذهنه أو في الواقع، ولكنه يؤجِّله لطرح مزيد من الأسئلة، فليس الجواب هو غاية الشاعر، وإنما يرمي إلى غاية أكثر اتساعًا من إجابة وحيدة يمضي بها مكتفيًا، فلم يكن -يومًا- قنوعًا بالإجابة، وهذا ما يفسِّر تأجيله للأسئلة ومماطلته الإجابة.

٢- حذف جملة مقول القول:

عمد الشاعر إلى حذف جملة مقولة القول؛ في قوله:

(وجهان)

خارجٌ

قالَ للزَّوجةِ المستكينةِ تحتَ الخرابْ

يرتدِي ثوبَهُ

وابتساماتِهِ

ثمَّ يغزو السَّراب

ابتدأ الشاعر القصيدة بمسند إليه محذوف تقديره (الزَّوج)، ثم ذكر فعل القول وهو متعدٍّ يحتاج إلى "مفعول به" حذفه الشاعر عمدًا؛ فلا نعلم ما القول الذي قاله الزَّوج للزَّوجة، ولكن القصيدة تحمل وجهين: وجه منطوق، وآخر محذوف.

الوجه المنطوق: لفظ "الزوجة"، والوجه الآخر محذوف -وهو الوجه الآخر للزوجة-، تقدير حذفه بـ (الزَّوج).

الوجه المنطوق: لفظ "خارج"؛ أي: الزَّوج، والمحذوف (الداخل) عائد إلى: الزَّوجة، والقرينة (تحت الخراب).

الوجه المنطوق: لفظ "المستكينة"، أي حالة الزَّوجة، والمحذوف الحالة الأخرى للزَّوج؛ فهو (المستبدُّ) على الوجه الآخر الضَّعيف المستكين.

الوجه الأخير المنطوق: عندما خرج الزوج متزيِّنًا متبسمًا، ظاهرُهُ الحسنُ وباطنُهُ السُّوء كالسَّراب الذي يخدعك تحسبه ماءً حتى تكتشف كُنهه وحقيقته، يوازيه وجه محذوف أي" الزوجة الحزينة البائسة.

وبعد هذه الثنائية الضِّدِّية يُمكن أن نقدِّر ما نشاء من جملة مقول القول المحذوفة التي حذفها الشاعر؛ تحقيرًا للقائل وتنكيرًا له، وإظهارًا لعدم المبالاة له ولقوله؛ فلم يبالِ أحدٌ بكلامه أو يقرُّه أو ينقده، فالحذف جاء؛ لتحقير المذموم، والتهوين من شأنه، والحطِّ من منزلته.

٣- حذف جملة صلة الموصول:

حذف الشاعر في القصيدة صلة الموصول؛ مثل قوله:

(انتحار)

ولِمَاذا انتحرْ؟

سندباداتُهُ في عيونِ الصَّبايا

ويَهْوَى الثِّيابَ الرَّقيقةَ

يَهْوَى انكساراتِها

والشُّقوق التي...

إنَّما

عَفَّ ثمَّ انتحرْ!

عمد الشاعر إلى حذف صلة الموصول، وقد ابتدأ القصيدة بسؤال عن الدافع الذي دعا السِّندباد إلى الانتحار، وفي نهاية القصيدة يذكر سبب الانتحار؛ مبرِّرًا له ذلك بدافع شرعيّ، وهو (العفاف). في وسط هذا المشهد تأتي صلة الموصول المحذوفة، والانتحار هو قتل للنفس؛ أي: منعها الحياة، والسِّندباد حياته في المغامرة وتحقيق الآمال، فأيُّ سببٍ يمنعه من المغامرة وتحقيق الطموح يمثل الانتحار عنده؛ ومن هنا نفهم أن مغامرته كانت في هواية الثِّياب الرَّقيقة وما تخفيه، وهو إيحاء يشير إلى تطلُّعه للنِّساء؛ ومن ثم نجد أن منع نفسه من تلك المغامرة انتحارٌ -عنده-، وصلة الموصول تأتي بعد أفعال السِّندباد، في رغبته وأمنياته وآماله وهوايته النساء، وفيها تضمَّن أسلوب الحذف؛ لأنها آمال لا منتهية تعفَّفَ السِّندباد عنها، وقتل رغبته فيها؛ فلم يُقْدِم عليها؛ ومن ثم تعفَّف الشاعر عن ذكرها.

٤- حذف جملة جواب الشرط:

جاء أسلوب حذف جواب الشرط في القصيدة؛ نحو قوله:

(الجنون)

مجنونٌ

إنْ تلبسْ ما يرفضهُ النَّاسُ

ومَيْتٌ

إنْ تأكلْ ما يرفضُهُ النَّاسُ

فأيُّ القبرين تُريد؟

حذف الشاعر جواب الشرط بعد أداة الشرط وفعله، وهو بذلك "أسقط جزءًا من القول، أو البنية النحوية التي يمكن أن تفهم بسهولة في السياق ويمكن أيضًا أن تُسترَد بشكل صريح"[(١)]، وتقديره: (فأنت مجنون، فأنت ميت)، والغرض في الحذف أنه لمَّا رُبطت إحدى الجملتين بالأخرى حتى صارت جملة واحدة؛ أوجب لها ذلك طولًا؛ فخُفِّفَ بالحذف اختصارًا وإيجازًا خصوصًا مع الدلالة على ذلك.

(١) معجم الأسلوبيات، مرجع سابق، ٢٢٦ .

أنواع الحذف:

وبعد دراسة مواضع الحذف في قصيدة "الثِّياب"؛ يُمكن ملاحظة أن الحذف يأتي في القصيدة عن طريق حذف كلمة أو جملة، وقد يأتي أيضًا حذف بعض كلمة، أو حذف جمل متعدِّدة وقد يأتي حذف مشهد، و"الإيحاء الذي يهدف إليه بناء القصيدة الحديثة يتطلب من الشاعر ألا يصرّح بكل شيء؛ بل إنه يلجأ أحيانًا إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي، مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية، وينشط خيال الملتقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة، وبهذا يحقق الحذف والإضمار هذا الهدف المزدوج"[1] ومن نماذج ذلك ما يلي:

أولًا: حذف بعض كلمة؛ مثل قول الشاعر في آخر قصيدة:

(التصاق)

.. على رمَّانتينِ قد استكانَا

على أحضانِها وانهدَّ يومي

ينامُ على الزَّوايا. ما الزَّوايا؟

ويصحو كلَّ ثانيةٍ بحلمٍ

يريدُ بأنْ ... وتمنعُهُ الحَكَايا

أشهـ بل شهرزادُ –ولم يُسَمِّ–

يُلاحظ في هذا المقطع من القصيدة حذف الكلمة قبل الجار والمجرور، ولعل تقديره (يغفو) على رمانتين، حذف الشاعر الفعل المضارع المنصوب بعد "يصحو كل ثانية بحلم يريد بأن ..."، ولعل تقديره (يثأر، ينتقم، يقتلها)، ودلالة السِّياق تشير إلى أنه أراد الإقدام على فعل شيء فمنعته الحكايات، وشهريار لم يمنعه عن الإقدام في رغبته قتل شهرزاد سوى حكاياتها كلَّ ليلة، ثم في آخر القصيدة حذف الشاعر جزءًا من كلمةٍ، ولعل تقديرها (أشهريار؟)، لكنه أراد الإضراب عن الاسم والانتقال عنه إلى

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ٥٥ .

"شهرزاد"، فكأن شهريار أراد البقاء له ولجنسه في الحياة، ولكن تأبى سيرورة الحياة إلا أن يكون البقاء لشهرزاد؛ لتستمرَّ الحياة ويبقى التوازن.

وإن أخذنا بدلالة العنوان "التصاق" التي تشير إلى انسجام جنسين، بالإضافة إلى تركيب الاسمين "شهريار، شهرزاد" المتوازيين؛ وجدنا خير دلالة على التصاق جنسين مختلفين يرجعان إلى أصل واحد، رغم تركيبة كلٍّ منهما المختلفة: أحدهما يمثل (منطقيَّة العقل)، والآخر يمثل (دهاء العاطفة)، ولا ريب أن البقاء والغلبة في هذا النص للعاطفة التي تمثلت بحيلة شهرزاد، فالعاطفة -أو الكلام- يمثلان الحياة، والوسيلة الحيَّة للبقاء. لهذا أضربَ الشَّاعرُ عن ذكر "شهريار" باستفهام إنكاريّ تعجبيّ، والانتقال عنه إلى "شهرزاد"؛ فبسببها عادت الحياة، واستقامت من جديد.

إضراب الشاعر عن "شهريار" إلى "شهرزاد" في النص يحيل إلى الأنثى -بصفة عامة- في "البُعد العميق في توحُّد الأنثى مع الطبيعة وخضوعها لقوانينها؛ حيث يرحل بنا هذا التعبير الرمزي المتمثل في "شهرزاد" إلى المجتمع الأمومي في الأقاصي البعيدة من عمر البشرية؛ حين أسلم الرجل قيادَهُ إلى المرأة، لا لتفوُّقها الجسديّ، بل لتقدير أصيل وعميق لخصائصها الإنسانية وقواها الروحية، وقدرتها الخالقة، وإيقاع جسدها المتوافق مع الطبيعة"[1]، فالشاعر عندما أراد البقاء لشهرزاد/ الأنثى، وهي التي انبعث منها وإليها رجع؛ ومن ثم استراح إلى صدرها بعد عناء يومٍ شاقٍّ، كالإنسان الذي يرجع إلى الطبيعة/ الأرض التي منها انبعث وإليها يرجع بعد رحلة عمر محدودة غلبت فيها المشقَّة.

ثانيًا: حذف جمل متوالية:

وقد يأتي الشاعر بأسلوب يُحذف فيه جملٌ متوالية؛ نحو قوله في آخر قصيدة:

(يعقوب)

وما زالَ يوسفُ هَذا الوطنْ

عاريًا

(١) سيرورة الدلالة وإنتاج المعنى قراءة سيميائية في الأدب السعودي المعاصر، شادية شقروش، دار جامعة الملك سعود للنشر، ٢٠١٦م، ص١٨٦ .

قابعًا في الغياباتِ.. ماذا

لو انَّ

وأنَّ

وأنْ!

بيدِي كنتُ أزرعُ دربي الطَّويلَ ويعقوبُ ما زالَ

منشغلًا بالثَّمن!

نجد في هذه القصيدة حذف جمل متوالية بعد (انَّ) الواقعة بعد (لو) حرف التَّمنِّي والمتضمِّن معنى الشرط، و(أنَّ) الحرف المشبَّه بالفعل للتوكيد، و(أنْ) الناصبة للفعل المضارع.

وإذا تأَّملنا تلك الأحرف -لنقدِّر المحذوفات في الجمل-؛ وجدنا ما يلي:

١- "انَّ" الواقعة بعد "لو": مجرَّدة من الهمزة، ويبدو أنه أراد لها التخفيف؛ فتكون "انَّ" المحذوف منها الهمزة، مع حذف اسم "انَّ" وخبرها.

٢- "أنَّ": تدخل على الجملة الاسمية، فالمحذوف هو اسمها وخبرها.

٣- "أنْ" الناصبة للفعل المضارع: فالمحذوف الفعل المضارع المنصوب.

إن الشاعر في هذه القصيدة يتحدث عن (يوسف المعاصر) بصفته عاريًا من أيِّ قميص، عريُهُ عريٌ داخليّ معنويّ لا ماديّ فحسب، يأتي تعبيرًا عن صيرورة يوسف المعاصر إلى افتقاده مقوِّمات الروحانية التي يملكها يوسفُ النبيُّ الذي أُوتي نصفَ الحُسن خَلقًا وخُلقاً -حين رفض العري، ومراودة امرأة العزيز له-، وهنا يتلاعب الوشمي باللغة حين يتبع أسئلة يوسف المعاصر -المسكوت عن تقديرها لصالح المتلقِّي-، وفي كلِّ مرَّة يغيِّب عنها مؤثراتها النحوية المعنوية بعد (لو)؛ مما يوحي أن صاحبها غير قادر على مواجهة أفعاله أو تحديد مواقفه المسكوت عنها؛ ضعفًا أو خزيًا أو انزواءً؛ مما يستعصي على تقدير معنويّ واضح.

لقد أدركنا من قلق يوسف المعاصر أن ليس له موقف معلن وواضح، وهو يتأرجح بين يقينٍ

مفقودٍ، وظنٍّ مرهقٍ تثيره ريبة علامة التعجب بعد قوله: "ماذا لو انَّ وأنَّ وأنْ"(١).

ثالثًا: حذف مشهد أو موقف بأكمله:

نحو قول الشاعر:

(الخيَّاط)

ينتشِي

يبتدِي.. ينتهِي

ينتهِي... يبتدِي

كلَّما شاءَ رسمَ الخيولِ التي

فوقَ صدركِ ماتَ المقصُّ

وأوجعَهُ ألفُ غصنٍ ندِي

حذف الشاعر في هذه القصيدة جملًا متعدِّدة، هي بمثابة حذف مشهد أو موقف كامل بين رحلة البداية والنهاية، وبين رحلة أخرى تكمن من النهاية إلى البداية، حذف الوشمي أربع جمل تقع بعد أربعة أفعال. يوضِّحها الشاعر بالجمل المتوالية: "كلما شاء" ممثلًا البداية في كل عمل، والفعل الآخر: "مات" ممثلًا النهاية لكلِّ أجل، فكأن الشاعر أراد قول: (يبتدي منتشيًا ينتهي خائبًا، ينتهي أمله، يبتدي المحاولة من جديد)..

هذا المحذوف يمثل رغبة الشاعر/ الخيَّاط عندما يحوم حول دورة الحياة في بداية لا نهاية لها، ونهاية تفضي إلى بدايتها، فقول الشاعر: "يبتدي.. ينتهي" عندما يبدأ الإنسان بتفصيل حياته كما يفصِّل الخيَّاط الثوب؛ مستعينًا بنشوة الفتوَّة، أي بداية قوته وفيها أقصى ما يحلم به؛ حيث نهاية رغباته وآماله، ثم قوله: "ينتهي... يبتدي" إذا ما انتهى تخطيطه وغاية أمله؛ خذلته يدٌ قريبة منه استعان بها، فموت

(١) ينظر: فن الإبيجرام في الخطاب الشعري المعاصر قصيدة الثياب لعبد الله الوشمي أنموذجًا، حافظ مُحَمَّد جمال الدين المغربي، بحث غير منشور، ص٢٥ .

المقص للخياط –وهو آلته–؛ هو نهاية تفصيل الثوب؛ أي: نهاية الأمل والعمل في الحياة.

وبناء على ما سبق؛ يمكن القول: بأن الوشمي وظَّف أسلوب الحذف في خطابه الشعريّ توظيفًا جيّدًا في إنتاج الدلالة، وإبداعها بما يحقِّق الغاية التي سعى إلى تحقيقها.

ومن أبرز الملحوظات التي توصَّلت إليها في أسلوب الحذف –بعد استقراء شعر الوشمي– ما يأتي:

- جاء أسلوب الحذف على صور متباينة في تراكيب الوشمي اللغوية، منها ما يفسَّر ببعض كلمة، ومنها ما يفسَّر بكلمة، ومنها ما يفسَّر بجملة، أو أكثر من جملة.
- يُشترط في أسلوب الحذف –بكلِّ صورهِ– وجود قرائن في السِّياق تدل على المحذوف، وقد جاءت القرائن في شعر الوشمي لفظية دلَّ عليها ما يلي المحذوف، أو ما يسبقه، أو قرائن عقلية يستلزم الذهن التفكير فيها وتقديرها.
- لم يكن الحذف في شعر الوشمي لغرض الاختصار فحسب، بل جاءت أغراض دلَّ عليها السِّياق.
- أسهمَ الحذفُ في شعر الوشمي في إيجاد قناة تواصل بينه وبين المتلقِّي؛ وذلك حين طرح أسئلة دون أن يَذكر لها جوابًا؛ حيث يظلُّ المتلقِّي يبحث عن إجاباتها لاستدعاء العنصر المغيَّب في النص؛ وبهذا يتشارك المتلقِّي والمبدع في العملية الإبداعية.
- جاء أسلوب الحذف ظاهرة مطَّردة في شعر الوشمي، وهو ما يناسب تجربته الشعرية في كتابة القصيدة القصيرة التي يطَّرد فيها الإسقاط والإيجاز.

وحقيقة أن أسلوب الحذف اعتمد على إسقاط جزء من الكلام؛ ويعني ذلك مخالفة للظاهر، ومثله المخالفة لمقتضى الظاهر عن طريق التَّحوُّل في الخطاب من صيغة إلى أخرى تُتيح للمتلقِّي فرصة التفاعل مع المبدع –وهو ما يطلق عليه "أسلوب الالتفات"–.

ثالثاً: الالتفات

- أنواع الالتفات:

أولًا: الالتفات الضميري.

ثانيًا: الالتفات الفعلي.

ثالثًا: الالتفات العددي.

الالتفات

"الالتفات" في –اصطلاح البلاغيين– يعني: "التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة بعد التعبير عنه بطريق آخر منها"(١)، ومغزى "الالتفات" وقيمته البلاغية تكمن بوصفه: "ينشِّط السامع، ويستجلب صفائه، وتتسع فيه مجاري الكلام، ويسهل فيه الوزن والقافية"(٢).

يعدُّ الالتفات "من الظواهر التعبيرية التي يُعنى علم الأسلوب برصدها وتحليلها؛ إذْ وظيفته التقاط التحوُّلات التعبيرية في لغة الأدب؛ للكشف عن شحناتها التأثيرية أو الدلالية"(٣)، وهو وسيلة مهمَّة من الوسائل البلاغية، ومظهرًا من مظاهر الانزياح، ولونًا من ألوان الصياغة؛ يُعِين ذا الموهبة الصادقة على الإيحاء بكثير من اللطائف والأسرار، ويلفت النفس المتلقِّية الواعية إلى كثير من المزايا، وكلما أمعنت النظر في مواطنه من الكلام الرفيع؛ بانت لك وجوه من الحُسن تزيدك إحساسًا بقدرته.

ومن الآليات الفاعلة في خطاب الوشمي: استخدامه "أسلوب الالتفات"؛ إذ برزت كظاهرة أسلوبية في نماذج كثيرة من شعره أضافت إلى نصوصه عمقًا وحيوية(٤)؛ إذ يؤدي التنقل بين الأفعال وأزمنتها، أو الضمائر وأنواعها إلى "تغيُّر مفاجئ في الأسلوب يكسر توقُّعات المتلقِّي؛ وبذلك: يحقق سمة شعرية للنص تعدُّ من أهم السِّمات التي ينبغ للمبدع تحقيقها في نصه الشعري؛ علاوة على أنه أسلوب تعبيريّ غير نمطيّ يمنح الخطاب الفنيّ مزيدًا من الدلالات المتنوِّعة، ويتيح التعبير عن المعاني التي يرمي إلى التعبير عنها"(٥). وسأعرض إلى أنواع الالتفات الثلاثة التي وظفها الوشمي في شعره، وهي:

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ٨٦/٢ .

(٢) أساليب بلاغية، أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٠م، ص٢٧٦ .

(٣) أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٣٣ .

(٤) ينظر: نماذج الالتفات الضميري: البحر والمرأة العاصفة ص١٦٦، ١٦٨، ١٨٦؛ وقاب حرفين ص٥٠، ٥٨، ٦٤؛ وشفاه الفتنة ص٩٨؛ ينتظر أن ص٥٩، ٦٢ . الالتفات الفعلي: البحر والمرأة العاصفة ص١٦٥؛ وشفاه الفتنة ص٩٦، ١٣٢، ١٥٩ . الالتفات العددي: البحر والمرأة العاصفة ص١٤٠، ١٦٤؛ وشفاه الفتنة ص٧٩ .

(٥) جماليات الأسلوب في شعر سعد الغريبي، طامي الشمراني، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، عمَّان، الأردن، ٢٠١٦م، ص١٠٩ .

أولًا: الالتفات الضميري:

يُحدَّد "الالتفات" بأنه تعبير المتكلم عن معنًى بطريقٍ من الطرق الثلاثة بعد التعبير عنه بطريقٍ آخر منها، والطرق الثلاثة هي: التكلم، والخطاب، والغيب [١].

وظَّف الوشمي الالتفات الضميري في قصيدة "قراءة في كف الوطن"[٢]؛ حيث انتقل من ضمير المتكلم إلى الغائب، ثم إلى المخاطب؛ حيث جسَّدت القصيدة تلك الصور الثلاثة على النحو الآتي:

وَطَنِي..

عندَما بَدأوا يعزفونَ على الحبِّ أوتارَهمْ

كنتُ وحدِي أُغنِّي على مَعزِفِكْ.

ووحدِي أنا كنتُ مَنْ ذبحَ الغُولَ حينَ بَدَا رابضًا

فوقَ سُورِ المدينةْ.

خائفًا _كنتُ_ يا وطنِي

أترقَّبُ أنْ تكتبَ الأرضُ ديوانَها في عُرُوقِي.

وأنْ تلدَ الأُمُّ فارسَها في سَكِينَةْ.

إنَّني قارئُ الرَّمْلِ والشِّعْرِ يا وطنِي

وغدًا سوفَ يغمرُنا المجدُ والطُّمأنينَةْ

بدأ الشاعر القصيدة بصيغة ضمير المفرد المتكلم (أنا، ياء المتكلم) في الكلمات الآتية: "وطني، وحدي أغني، ووحدي أنا، خائفًا، أترقَّب، إنني قارئ"، ولجأ إلى ضمير المتكلم المفرد عندما تحدَّث عن فدائه وتضحياته في سبيل الوطن، وعندما تغنَّى لوطنه وصدح حبًّا وعزفًا له، فالشاعر يريد أن يجسِّد العلاقة الحميمة بينه وبين وطنه، فحبُّه له مستقرٌّ في فؤاده؛ يؤكِّد أن ولاءه نابعٌ من قلبه، ثم انتقل إلى

(١) ينظر: خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مرجع سابق، ص٢٥٠.

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١١٧ .

ضمير المتكلم الجمع "يغمرنا"؛ لأن خيرات الوطن وثماره تغطي الجميع ليست خاصَّةً بأفراد؛ لذا انتقل الشاعر من أسلوب المفرد الذي تحدَّث به ابتداءً لمَّا أراد أن يُبرز أفعاله فحسب، وعندما أثمرتْ أفعاله فإن الجميع حصدَ نتائجَها؛ فجاء ضمير الجمع ملائمًا للسِّياق.

ثم التفت الشاعر إلى الضمير العائد للمفرد الغائب بقوله:

غريبٌ أنا فاقدٌ وَجْهَهُ

إذا أنتَ يا وطنِي

لم تكنْ داخلِي!!

(...)

أنا مِنْ هنا. إنَّني السِّندبادُ الذي جاءكَ اليومَ، أَحْرَقَهُ الشِّعْرُ والشَّوْقُ.

(...)

فعيناىَ فيكَ. وفي القلبِ أنتَ. فقُلْ لي:

متى يطمئنُّ إلى عشقِهِ

رجلٌ جاهليّ؟!.

(...)

سلامٌ على وطنِي، سوفَ يبدأُ بالعودةِ السِّندبادُ، سيحرقُ كلَّ المطاراتِ،

(...)

في النص السابق التفت الشاعر إلى الضمير العائد للمفرد الغائب في الكلمات الآتية: "وجهه، أحرقه، عشقه، يبدأ، سيحرق"، فالشاعر وظف صيغة ضمير الغائب المفرد في سياق الهجرة والغياب وعدم الاطمئنان، فعندما يفقدُ المرءُ وجهتَهُ ويحسُّ أنه بعيدٌ عن وطنه غريبٌ عنه غربةً معنويَّةً موطنُها روحُهُ، بصفته "رجلًا جاهليًّا"؛ فَقَدَ معشوقه؛ فهَامَ على وجههِ، أو بصفته "سندبادًا" مهاجرًا يُمنِّي نفسه بالعودة مكتويًا بِلَظَى الشِّعر والشَّوق، أعاقته سبلُ المواصلات عن تحقيق هدفه.

وتخلل هذا المقطع ضمير المتكلم بقوله: "أنا من هنا.. إنني السندباد"، ويتخذ الشاعر من شخصية السندباد هذا الموقف عندما يحس أن صلته بها قد بلغت حد الاتحاد والامتزاج بها، فالوشمي يتحدث بلسان السندباد، ويجعلها تتحدث بلسانه، مضفيًا عليها من ملامحه، ومستعيرًا لنفسه من ملامحها، بحيث أصبح هو والسندباد كيانًا جديدًا ليس هو الشاعر، وليس السندباد، وهو في نفس الوقت الشاعر والسندباد معًا [(١)]، ومنه انتقل إلى ضمير الغائب، ومن ثَمَّ في ختام القصيدة يلجأ إلى الضمير المخاطب بقوله: "أخرجتكَ":

وحينَ دَعَوْا إخوتِي للرَّحيلِ، وقالوا بأنَّ البلادَ التي أخرجتْكَ

فسوفَ تكونُ بريئًا؛ إذا أنتَ هاجرتَ عَنْ حُبِّها!

هممتُ.. ولكنَّني..!

تركتُ السُّرَى وعشقتُ الوطنْ!!

انتقل الشاعر إلى صيغة ضمير الخطاب: في "أخرجتكَ"، وضمير الخطاب المفرد "أنت"، والوشمي يوظف ضمير المخاطب عندما يحس بأن الشخصية لا تحمل تجربته هو الذاتية؛ وإنما تجسد بعدًا موضوعيًا[(٢)]، فعندما سمع الوشمي صوت جماعة مجهولة تُغريه بالرَّحيل والهجرة عن حبِّ الوطن؛ انتقل سريعًا إلى ضمير المتكلم؛ ليؤَكِّد حبَّه الذي انطلق منه في بداية القصيدة، ولكن جاء هذا القرار بعد تفكيرٍ ورَوِيَّةٍ عندما هَمَّ قليلًا بالعزف عنه، عاد مؤَكِّدًا عشقه وهُيامه بالوطن.

في هذه القصيدة استخدم الشاعر ثلاثة أنواع من الضمائر؛ متنقِّلًا من صيغة إلى أخرى، والمتأمِّل -في جميع تلك الضمائر- يجدها تعود إلى الشاعر ذاته. ضمير المخاطب في آخر القصيدة مقابل ضمير المتكلم في بدايتها هو تقابُلُ صوتين متضادَّين، يمثل ضمير المتكلم صوت (الأنا)، ويمثل ضمير المخاطب صوتًا يعود إلى (الآخر) و"يشكِّل صورةً متخيَّلةً لأبرز الأفكار والثقافات والتمثيلات الجماعية، على شكل رموز لغوية تتشكَّل من خلاله الصورة التي يراد التعبير عنها"[(٣)]، وقد صوَّر الشاعر صوت (الأنا)

(١) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م ، ص٢٠٩ .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٢١٢ .

(٣) سيرورة الدلالة وإنتاج المعنى قراءة سيميائية في الأدب السعودي المعاصر، مرجع سابق، ص٢٠٢ .

بدور البطل المحبّ المضحّي في سبيل وطنه، مقابل (الآخر) الذي يتصف بشعور الحقد والكراهية؛ ليجد المتلقّي نفسه أمام ثنائيَّة ضِدِّيَّة تُصوِّر ولاء الشاعر لوطنه مقابل عزوف الآخر عنه؛ ويمكن توضيح ذلك فيما يلي:

صورة (الأنا)	الشاهد	صورة (الآخر)	الشاهد
العزف على وتر الوطن	كنت وحدي أُغنّي على معزفِكْ	العزف على وتر الحبِّ	عندما بدأوا يعزفون على الحبِّ أوتارَهمْ
وصف الأنا بالشجاعة والإقدام	ووحدي أنا كنتُ مَنْ ذبحَ الغُولَ	وصف الآخر بالخوف والخراب	أيُّ المراكبِ أَحرقَها الخائفون
تمسُّكه بالوطنية وفقدان وجهته في خروجه عن الوطن	غريبٌ أنا فاقدٌ وجهَهُ إذا أنتَ يا وطني لم تكن داخلي	مساومة الآخر بالخروج عن الوطن مقابل المال	يساومُني الجاهلون على الحبِّ والمالِ إن أنا غيَّرتُ قِبلةَ عِشقي إلى أرضهم
صوت يقينيّ من الداخل يعبِّر عن انتمائه	إِذَنْ سوفَ يفتقدُ النَّخْلُ إيمانَهُ	صوت غائب مجهول يأمر بالخروج والهجرة والرَّحيل	حين دَعَوْا إخوتي للرَّحيل، وقالوا بأن البلاد التي أخرجتْكَ

نجد في هذه القصيدة صيغ الضمائر الثلاثة؛ قد دلَّت على الدلالة التي يريد الشاعر أن يوصِّلها إلى المتلقّي؛ عن طريق التفاته إلى الصِّيغ المناسبة -متنقِّلًا من صيغة إلى أخرى-؛ ليُبرز نفسه في صورة أراد أن يخصِّصها له دون غيره، واتخذ الشاعر هذا الأسلوب حسبما اقتضاه الموقف.

ثانيًا: الالتفات الفعلي:

يأتي الالتفات الفعلي بين صيغ الأفعال؛ مثل الالتفات من الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، أو من الفعل الماضي إلى فعل الأمر، أو الالتفات من الفعل الماضي إلى فعل الأمر، أو الالتفات من المستقبل

إلى الماضي[1].

وظَّف الوشمي الالتفات الفعلي في مطلع قصيدة "نجمتان للتي..."؛ حيث انتقل من الفعل الماضي إلى فعل المضارع، ثم إلى فعل الأمر، ثم ختم بالفعل المضارع؛ حيث جسَّد البيت الأول من القصيدة الصِّيغ الثلاث على النحو الآتي:

زرعــتُ طيفَــكِ في قلــبِي؛ فحيــثُ أنا ألقــاكِ. قُــولِي: نَعَــمْ؛ يهتزُّ صــوتُكِ بِي[2]

استفتح الوشمي القصيدة بالفعل الماضي "زرعتُ" العائد إلى ضمير المتكلم، ثم التفت إلى الفعل المضارع "ألقاكِ" بما يوحيه من دلالة على المستقبل، ومنه انتقل إلى فعل الأمر "قُولي" العائد إلى ضمير المخاطب، ثم ختم بالفعل المضارع "يهتزُّ" العائد إلى ضمير المتكلم الذي بدأ به البيت.

يجسِّد هذا البيت علاقة الشاعر مع محبوبته؛ ويبيِّن تأثيرها في قلبه، ويؤكِّد بصيغة الماضي أن طيفها مزروع في قلبه منذ أمدٍ بعيد؛ كالنبتة التي بذرها ثم سقاها ورعاها في علاقة تخيُّليَّة بينه وبين طيف المحبوبة، ثم ينتقل الشاعر إلى تجسيد هذه العلاقة عن طريق الفعل المضارع الدال على الحال؛ ويقيم حوارًا مخاطِبًا إيَّاها أن تتفاعل مع حبِّه وتستجيب له؛ حيث ينشدها أن تتمسَّك به -كما هو حال قلبه معها-، وبعده ينتقل إلى فعل الأمر طالبًا منها أن تبادله حبَّه الذي طالما حدَّث نفسه به سرًّا، ثم ختم البيت بالفعل المضارع الدال على الحال يصف تأثير صوتها عليه؛ من خلال سماع الحوار الذي أجراه معها.

إن هذه الأفعال لها الأثر الكبير في تلوين الأساليب؛ لما تُحدثه من حركيَّة في المعاني؛ بفعل النشاط الذي تبثُّه في العبارات، فالشاعر راوح بين الأفعال؛ لكي يعبِّر عمَّا كبته في الماضي، وعمَّا أحسَّه في الحاضر، وعن تأثير شعوره في المستقبل.

يُمكن القول: إن الالتفات الفعلي تفاعل مع مشاعر الشاعر؛ حيث جَسَّدت الأفعال -في تحوُّلاتها من الماضي أو الأمر والمضارع- أسلوب الالتفات؛ لما تحمله من حركيَّةٍ تُنشِّط المتلقِّي. هذا التغيير المفاجئ يؤدي إلى كسر بنية التوقعات؛ وبهذا تتحقَّق الشِّعرية في النص.

(١) ينظر: السبع المعلقات دراسة أسلوبية، عبدالله خضر حمد، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠١٧م، ص٦٣ .
(٢) ينتظر أن، ص٣٥ .

ثالثًا: الالتفات العددي:

يأتي الالتفات العددي عن طريق الالتفات من خطاب الواحد لخطاب الاثنين، أو الانتقال من خطاب الواحد إلى خطاب الجمع، أو الانتقال من الاثنين إلى الواحد، أو الانتقال من الجمع إلى الواحد، أو الانتقال من الجمع إلى التثنية.

وظَّف الوشمي الالتفات العددي في قصيدة "استقالة الورد" عن طريق الالتفات من خطاب الجمع إلى خطاب المفرد؛ نحو قوله:

منذُ كَمْ

كنتُ سحبانَ أروي القصائدَ

أملأُ أعينهنَّ نشيدًا

وحين أتَتْ واستقامَ الصَّباحُ

تلاشيتُ فيها

وما عُدتُ أذكرُ معنى العدمْ(١).

استخدم الشاعر في هذا النص نوعين من الصياغة: ابتدأ الحديث بصيغة الجمع "أعينهنَّ" يتحدث -بصفة عامة- عن مجموعة غائبات؛ لإفادة العموم، وكأنه يريد أن ينبِّه بأنه لا يوجد أحدٌ يلفت انتباهه، فكلهنَّ -بعينيه- سواء، حتى إذا ما أراد أن يميِّز محبوبته منهنَّ؛ التفت إلى استخدام صيغة المفردة "أتتْ" بالضمير العائد إلى الغائبة؛ لأنه أراد أن يخصِّص الحديث عنها، وهذا الالتفات من صيغة الجمع إلى صيغة المفرد أسهم في توظيف دلالة ما يريد الشاعر أن يوصِّله إلى المتلقِّي؛ ليقف عنده.

إن من أبرز الملحوظات التي توصَّلت إليها في أسلوب الالتفات -بعد استقراء شعر الوشمي- ما يأتي:

(١) شفاه الفتنة، ص٨٣ .

- تباين في شعر الوشمي ثلاثة أنواع لأسلوب الالتفات، يعدُّ "الالتفات الضميري" النوع الأكثر حضورًا واستخدامًا في شعره، يليه "الالتفات الفعلي" في المرتبة الثانية، ثم النوع الثالث من الالتفات في المرتبة الأخيرة –وهو "الالتفات العددي"–؛ حيث جاء بصورة نادرة وعلى نحو طفيف جدًّا.
- تبيَّن في "الالتفات الضميري" أن صيغة الانتقال من الغيبة إلى الخطاب تعدُّ الصيغة الأكثر حضوراً في شعر الوشمي، "وهي أكثر أقسام الالتفات استعمالًا في الشعر السعودي"[(١)]، وتبين كذلك أن الشاعر قد يستخدم في القصيدة الواحدة جميع الصِّيغ الثلاث متنقِّلًا من صيغة إلى أخرى.
- يكثر في "الالتفات الضميري" استخدام ضمير المتكلم (أنا) عندما يريد الشاعر أن يضخِّم أفعاله ويصوِّرها للمتلقِّي، على حين يستخدم ضمير المتكلم (نحن) عندما يمثِّل أفراد مجتمعه.
- تبيَّن أن الالتفات في شعر الوشمي يكون لغايةٍ يريد أن يوصِّلها إلى المتلقِّي عبر هذا الأسلوب.
- إن أسلوب الالتفات –بوصفه ظاهرة أسلوبية يشيع استخدامها في لغة الشعر– يمتاز بطاقة إيحائية؛ لأن بناءه يعتمد على الانزياح عن المعيار اللغوي، ومفهومه يتسع ليشمل كلَّ تحوُّلٍ في الصِّيغ والأفعال والأعداد.
- لجأ الوشمي إلى "أسلوب الالتفات" في قصائده؛ بوصفه طاقة تعبيرية، تتمثل في تحويل أسلوب الكلام من وجه إلى آخر؛ تضفي إلى النص قيمة أسلوبية عالية.

وفي توظيف الوشمي هذه الأساليب المتقدِّمة، واستخدام الانزياحات في مفرداته وتراكيبه استخدامًا يخرج بها عمَّا هو مألوف؛ بحيث حقَّق ما ينبغي له أن يتصف به إبداعه من تفرُّد، وأعطته مجالًا رحبًا

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٣٨٢ .

للتعبير عن آرائه بطرق مختلفة، ورأينا كيف وظف نماذج الالتفات، وما سبقها من نماذج الحذف، والتقديم والتأخير -الذي مثَّلت ظواهر أسلوبية في شعره، ومثَّلت انزياحًا في التراكيب اللغوية أثرت بها لغته الشعرية-، ومنها سأنتقل إلى المبحث الثاني الذي يُكمل النوع الآخر من الانزياح في شعر الوشمي -وهو "الانزياح الاستبدالي"-.

المبحث الثاني

الانزياح الاستبدالي

أولًا: إسناد أفعال إنسانيّة إلى ما هو غير إنسانيّ.

ثانيًا: إسناد صفات لونيَّة إلى أشياء ليست ملوَّنة بطبيعتها.

ثالثًا: إسناد النعت الصفة بغير الصفات التي عُرف بها.

رابعًا: إسناد المحسوس إلى غير المحسوس.

خامسًا: استخدام اللفظ عن معناه المعروف إلى غير معروف.

سادسًا: التداعي (تراسُل الحواسِّ).

سابعًا: التشخيص.

توطئة

إن من بين أنواع الانزياح نوع يتلاعب المبدع فيه باللغة؛ حيث يُنشئ بين الكلمات المألوفة علاقاتٍ جديدةً تُضفي معانيَ جديدةً على المعنى المعجميّ، يفجِّر -من خلالها- المعنى، ويفاجئ القارئ، ويعمل على انفتاح النص الشعري على أفق جديدة، وهذا الإبداع والخلق الجديد للكلمات والعبارات والصور الشعرية؛ تصنعه قدرة الشاعر على استخدام التشبيه والاستعارة والكناية، وهذه الوسائل المستخدمة في صناعة الصورة الشعرية والكلمات هي -في حقيقة الأمر- انزياح لغوي عن المعنى الأصليّ إلى معنى مجازيّ جديد غير مألوف(١)، وهو ما يُعرف بالانزياح الاستبدالي. فالانزياح بمثابة "انتهاك قائم على الإتيان بما لا يُتوقع ولا يُنتظر من التعبير، يعوِّل عليه المنشئ؛ لغايات جمالية وفنية"(٢).

وقد "كُتب عنه كثيرًا بوصفه مرادفًا للمجاز والاستعارة"(٣)، والاستعارة —حسب ما تراها- النظرية السياقية: عملية خلق جديد في اللغة، ولغة داخل لغة فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد، وفي هذا التركيب الجديد كأنها منحت تجانسًا كانت تفتقده، وهي بذلك تبث حياة داخل الحياة، وتضيف وجودًا جديدًا غير الذي نعرفه، وهو الوجود الذي تخلقه الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد له(٤).

وهنا لا بدَّ من الإشارة إلى حديث "ريفاتير" عن الأسلوب، فالأسلوب عنده لا يتمثل في توالي الصور ولا المجازات ولا الإجراءات، بل إن البنية الأسلوبية لنصٍّ ما تتحدَّد بتوالي العناصر الموسومة في مقابل غير الموسومة، في مجموعات ثنائية تمثل السِّياقَ والإجراءَ المضادَّ له الذي لا ينفصل عنه(٥).

وحديث "ريفاتير" أيضًا عن السياق الأصغر "الذي يمكن التمثيل له بالاستعارات التي تقوم على نعت الشيء بما لا يعد من صفاته نحو: شمس سوداء، وعطر صارخ، وضوء خجول... فالاسم الأول في

(١) ينظر: أسلوبية الانزياح في قصيدة "فيتو على نون النسوة لسعاد الصَّباح"، مرجع سابق، ص٧٩ .

(٢) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٢٥ .

(٣) لغة الشعر السعودي الحديث، مرجع سابق، ص١٩٦ .

(٤) ينظر: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عمَّان، الأردن، ١٩٩٧م، ص٨ .

(٥) علم الأسلوب، مرجع سابق، ص٢٢٧ .

هذه العبارات نسق أصغر، والوصف الذي أعطيه انحراف، ويمثل "ريفاتير" هذه الوحدة في المعادلة الآتية:

نسق أصغر + مخالفة = مسلك أسلوبي"[١].

ومن ثَمَّ فإن "ريفاتير" ينظر إلى الأسلوب بوصفه انحرافًا داخليًّا عن السِّياق، ويعرف السياق الأسلوبي بقوله: "نموذج لساني مَقْطوع بواسطة عنصر غير مُتوقَّع"[٢]؛ ولهذا فإن السِّياق يمثل محور التعرُّف على الإجراءات الأسلوبية، فهو الذي يمنح الخروج عن القاعدة اللسانية السِّمة الأسلوبية، وإلا فإن بعض مظاهر الانزياح على القاعدة اللسانية لا تكتسي سمةً أسلوبيَّةً مطلقًا.

ويمكن ملاحظة أن "ريفاتير" استبدل فكرة (المعيار) الذي تنزاح عنه البِنَى الأسلوبيَّة بفكرة السِّياق، وهكذا تُحَلُّ إشكاليَّة المعيار التي تنزاح عنه اللغة الشعرية عن طريق السِّياق الأسلوبي الذي ينحصر بالنص نفسه، بما نقرأه وما كنا قرأناه في النص نفسه[٣]، فالمعيار -بالنسبة إلى "ريفاتير"- مرتبط ببنية النص نفسه، وكل إجراء أسلوبيّ يتكوَّن من عنصرين هما: السِّيَاق، والتَّضَادِّ القاطع لنسقه العاديّ، فكلُّ انتهاك للنظام اللغوي انحرافٌ -بالضرورة-؛ فتتسع دائرة الانحراف إلى مدى لا حصر له؛ لذلك استبدل "ريفاتير" مصطلح المعيار الغامض غير المحدود بمصطلح السِّياق[٤]. ويُمكن أن نستخدم فكرة (السِّياق الأسلوبي) في تحليل نماذج "الانزياح الاستبدالي" ما دام هذا السِّياق يميِّز الأسلوب الشخصي، وما دام التحليل في البحث ينصبُّ على تجلية أسلوب النص.

الانزياح الاستبدالي:

يتمثل (السِّياق الأسلوبي) في رصد التعارضات التي تطرحها البِنى اللسانية في النص؛ وتتشكَّل في الخروج عن المألوف، وخرق أفق التوقُّع، ومفاجأة القارئ؛ لتُحدث المتعة في القراءة، وقد "يُعزى الأثر الجمالي للانزياح عند أكثر الأسلوبيين إلى الدَّهشة التي تُولِّدها مفاجأة القارئ بما لم يعهده ولم يتوقعه"[٥]؛

(١) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص١٥ .

(٢) معايير تحليل الأسلوب، مرجع سابق، ٥٦ .

(٣) ينظر: البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص ص ٧٦-٧٨ .

(٤) ينظر: التفكير الأسلوبي عند ريفاتير، مونية مكرسي، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠١٠م، ص ٨٤، ٨٥ .

يتوقعه"[1]؛ وذلك يأتي عن طريق المنافرة وعدم الملاءمة، وتشمل ما يلي:

- إسناد أفعال إنسانية إلى ما هو غير إنساني.
- إسناد صفات لونية إلى أشياء ليست ملونة بطبيعتها.
- إسناد النعت الصفة بغير الصفات التي عُرف بها.
- إسناد المحسوس إلى غير المحسوس.
- استخدام اللفظ عن معناه المعروف إلى غير معروف.
- التداعي (تراسُل الحواسّ).
- التشخيص.

ومن نماذج ذلك ما يلي:

- **أولًا: إسناد أفعال إنسانية إلى ما هو غير إنساني:**

نحو قول الشاعر في قصيدة "باب الشمس":

أنا مـــررتُ. بقـــايا الحـــزنِ في شَـــفتي ... ووحشـــةُ المفـــرداتِ السُّـــودِ في وَرَقِـــي
تأسَـى الحـروفُ إذا مـرَّتْ بهـم خجـلًا ... ويـرفضُ الـدَّربُ تاريخًـا مـن البَصَـقِ
اليـــومَ ينتحـــرُ المعـــنَى. لقـــد قَتلـــوا ... صـوتَ الحقيقـةِ واغتـالوا هنـا عَـذَقِي
أنا مـــررتُ تحـــدَّتني هنـــا لُغـــتي ... وشـــيَّعتْ كلمـــاتِي جثَّـــةَ الـــوَرَقِ
قصـــائدِي: نغمـــاتِي. مُـــتْنَ في شَـــفتي ... واسَّاقطتْ فوقَ جِذعي آخرُ الوَرَقِ[2]

نجد في هذه الأبيات المتفرقة من القصيدة أفعالًا إنسانية مثل: "الأسى، الرفض، الانتحار، القتل، الاغتيال، التحدي، التشييع، الموت" تُسند إلى ما هو غير إنساني، فالحروف لا تأسَى، والدرب لا يرفض، والمعنى لا ينتحر، والحقيقة ليس لها صوت، والعَذَق لا يُغتال، واللغة لا تتحدَّى، والقصائد لا

(١) الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص٢٠ .

(٢) ينتظر أن، ص٢٩ .

تموت، فكل تلك الخصائص هي من فعل الإنسان.

يستحضر الشاعر في هذه القصيدة أناسًا كانوا في حياته، أحسَّ منهم الخيانة والحقد والحسد، ويؤكِّد أن ما زرعوه من أذى في طريقه لا يُضيره؛ فهو -كالشمس- وهجُهُ ممتدٌّ وعطاؤه باقٍ.

نلاحظ العلاقات -في هذه الأبيات- بين مكوِّنات الجمل غير مألوفة؛ مما يخلق انسجامًا بين عناصر متنافرة، "والشِّعر وُلد من عدم الملاءمة، وهو يمارسها بانتظام، ولا يستطيع أن يتشكَّل بصفة عامة إلا عن طريق انتهاك قواعد اللغة؛ لأن الطريق المباشر مغلق، وبينهما يوجد المعنى الأول، وتلك حقيقة تنبع من بناء اللغة ذاتها؛ ولذلك فإن هذا البناء ينبغي فكُّه أولًا[1]. ولعل "عدم الملاءمة" في هذا الإسناد غير المألوف جاء به الشاعر؛ ليقرِّب الصورة التي طرأت في ذهنه، بما توحيه من رفض للواقع المشاهَد أمامه، فحروف الشاعر تأسى خجلًا، وتترفَّع أن تذكر أحدًا لا يستحق، ودربه الطويل وسيرته العطرة تتنزَّه أن تختلط بهم، ثم ذكر الشاعر أفعال العنف والقتل التي كانت من نتاج أعمالهم، وأسندها إلى شعره؛ فهم سبب في انتحار المعنى وقتل الحقيقة وموت القصيد، وفي هذه الأبيات علاقات لغوية جديدة، مهمتها تجاوُز حدود السِّياق، تعدُّ خروجًا على النمط المألوف في النظرة الأولى، ثم ما تلبث أن تتفتَّق منها المعاني الجديدة الدالة على المشاعر الخفية، فلو كانت الجمل في وضعها الطبيعي لما أحدثت هذا الخرق عند القارئ؛ حيث ارتفعت حدَّة توتُّر اللغة الشعرية بهذا السِّياق الذي خالف المألوف.

- **ثانيًا: إسناد صفات لونيَّة إلى أشياء ليست ملونة بطبيعتها:**

مثل قول الشاعر في أبيات متفرقة من قصيدة "غزالة الشعر"[2]:

ما الشِّعرُ؟ ما الكلماتُ الخُضْرُ؟ ريحُ صبا ... إلى البعيـــدِ وبابٌ يهتـــكُ الحُجُبَـــا

آمنـــتُ بالكِلْمـــةِ الخضـــراءِ وَرْدَتُهـــا ... مـلأَى وحَقلـي علـى أعشاشِـها التهبَـا

مُـــدُّو إلى جفنـــةِ المعـــنَى أصـــابعَكم ... كُلُـوا مـن الحُـبِّ واستشـفُوا بمـا كُتِبَـا

(١) ينظر: بناء لغة الشعر، مرجع سابق، ص ١٣٦ .

(٢) ينتظر أن، ص٧٧ .

يستفهم الشاعر –في صدر هذه القصيدة– عن ماهيَّة الشِّعر، بسؤال أوَّل فحواه: "ما الشِّعر؟" ثم يعقبه بسؤال ثانٍ يعادل محتوى السؤال الأول: "ما الكلماتُ الخُضْرُ؟" تأكيد بأن الشعر هو الكلمات الخضر، والكلمات الخضر هي الشعر.

يُسند الشاعر لون "الأخضر" إلى "الكلمات"، والسِّياق يهيِّئنا إلى احتمال آخر يتناسب مع "الكلمات"؛ ليصبح –حسب توقُّعنا–: (ما الشِّعر؟ ما الكلماتُ الجميلة/ الرائعة/ المقنعة/ الماتعة؟) ونحوها، لكننا نفاجئ بإسناد جديد ليس مقترنًا بتلك الصفات، وهو "ما الكلماتُ الخُضْرُ؟"، واللون "من أكثر المعطيات التجريبية جلاءً في عالمنا بارتباطه في الأشياء، فأن نعطي شيئًا لونًا كأنه تحدٍّ متعمَّدٌ للعقل"(١)، ويمكن أن نستخلص ارتباط الكلمات باللون الأخضر عن طريق الخصائص الجوهرية للَّون، فإذا كانت الكلمات الدالة على الألوان "تشكل العناصر الأخيرة في الدلالة فإن الخلاصة المنطقية لهذا هي تعذر استعمالها معللة؛ وبناء عليه ستكون المسندات القائمة على الألوان ملائمة، أو غير معقولة، والواقع أن الأمر غير ذلك، وعلينا إذن أن نبحث عن تعليل لمثل هذه الاستعارات، وما دام العثور عليه في الداخل متعذرًا فلا يبقى أمامنا سوى إمكانية البحث عنه في خارج المدلول"(٢)، وفيما يخصُّ اللون الأخضر فإن الملمح الذاتي الذي يمكن استخلاصه هو معنى الخير والعطاء والسعة والانشراح الذي يُستقى من الربيع والنبات والطبيعة، "فهو يعكس شعورًا بالارتياح واتساعًا في الأفق"(٣)، ومعنى الاطمئنان أيضًا الذي يبثُّه هذا اللون في قلوب الناظرين إليه؛ لارتباطه بلباس أهل الجنة وفراشهم؛ لما يبعثه اللون من الجوِّ الهادئ، والراحة النفسية، كقول الله ﷻ: ﴿عَٰلِيَهُمۡ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضۡرٞ وَإِسۡتَبۡرَقٞۖ وَحُلُّوٓاْ أَسَاوِرَ مِن فِضَّةٖ وَسَقَىٰهُمۡ رَبُّهُمۡ شَرَابٗا طَهُورًا ٢١﴾(٤)، وقوله سبحانه: ﴿مُتَّكِـِٔينَ عَلَىٰ رَفۡرَفٍ خُضۡرٖ وَعَبۡقَرِيٍّ حِسَانٖ ٧٦﴾(٥)، واللون الأخضر –كذلك– يرتبط بالصحة الجيدة والشفاء؛ لما يتمتَّع به من قدرات علاجية؛ فهو

(١) بناء لغة الشعر، مرجع سابق، ص١٣٥ .

(٢) بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص١٢٤ .

(٣) دلالات الألوان في شعر نزار قباني، أحمد حمدان، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٨م، ص١٠٩ .

(٤) سورة الإنسان، الآية: ٢١ .

(٥) سورة الرحمن، الآية: ٧٦ .

مُريح للبصر، وغالبًا ما يُستخدم لتمثيل أيِّ شيء له علاقة بالصحة.

دلالة اللون هذه تُسهم في تقليل عدم الملائمة بين الكلمات واللون الأخضر، وتُفسِّر ارتباطهما ببعضٍ، فالكلمات الخضراء التي يؤمن بها الشاعر وينتشر صداها في الآفاق كريحٍ صبًا لا يتناسب معها إلا لون دالٌّ على السعة والانفتاح والانشراح، وما للَّون من التأثير في صاحبه؛ فإننا نجد لباس أهل الجنة وفراشهم معتمد هذا اللون؛ لما يبعثه في النفوس من الراحة والاطمئنان والسلام -كالذي يبعثه الشعر في نفوس متلقِّيه-، ومثلما يؤثر اللون في صاحبه فإنه يحمل أيضًا طاقة استشفاء؛ فإن الشاعر يؤمن "بالكلمة الخضراء" بأنها القادرة على شفاء كل عليل؛ بحملها المعنى الجيِّد المداوي للنفوس؛ فقوله: "كُلُوا من الحُبِّ واستشفُوا بما كُتِبَا" قرينة دالة على أن "الأخضر" بما يحمله من طاقة علاجية تريح العين وتهدئ النفس وتبعث الأمل في نفس المريض وتُسرع بالشفاء؛ فإن الشعر قادر -أيضًا- على شفاء الروح؛ عن طريق النَّهل من معانيه، فاللون الأخضر "بما يوحي من الأمل، والهدوء، والاستقرار، والحياة الهانئة كلها مستوحاة من اللون الأخضر؛ فكان اللون محورًا لهذا الأمل الذي ولَّد الفرح والمستقبل الزاهر"[(١)].

- **ثالثًا: إسناد النعت الصفة بغير الصفات التي عُرف بها:**

نحو قول الشاعر في قصيدة "مرثية شاعر":

الليلةُ الحُبلى تئنُّ

مخاضُ طفلتِها القصيدةِ[(٢)].

تُسند الأشياء في اللغة العادية إلى صفات معهودة فيها بالفعل أو القوة، ومن أهم مظاهر الانزياح خرق الشعر هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة فيها[(٣)]، ونلاحظ في هذا المقطع الشعري مخالفة الشاعر للأسلوب المألوف؛ فمن المعهود -عادةً- أن نقول: (المرأةُ الحُبلى)، ولكن الشاعر أبطل التوقُّع لدى القارئ بقوله: "الليلةُ الحُبلى" حين أسند النعت بمنعوت لم يعهده من قبل، ثم أتى بفعل غير متوقع (للَّيلةِ الحُبلى) وهو "تئنُّ"، والمعهود وصف الليلة بـ (الظلماء/ الطويلة) أو ما شابه. وهنا تظهر

(١) دلالات الألوان في شعر نزار قباني، مرجع سابق، ص١١١ .

(٢) ينتظر أن، ص٢٦ .

(٣) ينظر: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص٧ .

معضلتان في السطر الأول: المعضلة الأولى تتمثل في اقتران النعت (الحُبلى) بـ (الليلة)، والمعضلة الثانية تتمثل في وصف المنعوت (الليلة) بـ (تئنُّ)، ثم يكشف السطر الثاني عن معضلة ثالثة تتمثل في أن أنين الليلة الحُبلى إنما بسبب "مخاض طفلتها"؛ لينبثق تضادٌّ آخر بأن المخاض يكشف عن ولادة من نوع آخر، هو ولادة (القصيدة).

نجد لدينا ثلاث كلمات متنافرة:

الليلة ← الحُبلى

الليلة ← تئنُّ

طفلتها ← القصيدة

وهذا ما يسمِّيه "ياكبسون" (الانتظار الخائب)، وتوليد ما هو غير منتظَر أو متوقَّع؛ إذ الشاعر استخدم انزياحات أكسبت أسلوبه طابعًا خاصًّا؛ فجاءت الألفاظ غير متوقعة وأقام علاقاتٍ بينها.

يتصوَّر الشاعر في المقطع الشعري أن له مخاضًا يشبه مخاض الأم، يحتمل ألمه؛ ليُنتج نصًّا جديدًا لن يظفر بالوجود قبل أن يعطيه خالص شعوره ويتعهَّده بالرعاية ويكون لصيقًا به مسؤولًا عنه.

إن الشاعر –بهذا الانزياح– جعل الليلة شيئًا حقيقيًّا محسوسًا، بل ألبسها صفات الأمومة؛ فهي تحمل وتتألَّم وتُنجب؛ إذ إن مراحل كتابة القصيدة –عند الشاعر– أشبه بأشهر الحمل، وما يعتري الشاعر أثناء كتابته القصيدة هو ما يعتري الأم من ألم ونصَب وثقل، وما ينطوي على الجنين في مراحل تكوينه وتشكُّله هو ما ينطوي على الشاعر في تشكيله الأفكار والمفردات والمعاني حتى تتشكَّل معالمها وتتطوَّر وتخرج مكتملة العناصر، ويظل المعنى حبيس قلب الشاعر، يحمله –كما تحمل الأم جنينها–، يبقى في داخله إلى اللحظة التي يعلن فيها كتابته؛ لينطلق في الوجود كصرخة طفل خرج إلى الحياة.

هذه المنافرة في الكلمات التي لا تتناسب –معجميًّا– معًا؛ كشف السِّياق لها عن معنًى جديد –لم يكن ليصل إليه لولا ارتباطها بسياقٍ واحدٍ–. وهذا الانزياح الشائع الذي وظفه الوشمي في خطابه قد يكون "مستغرَبًا عند بعض المتلقِّين، وقد يكون عاديًّا أو شبه عاديّ عند آخرين؛ ويعود ذلك إلى ثقافة

القارئينَ واطِّلاعهم على ما يبدعه الشعراء"[١]؛ لأن جميع الأساليب التي تتميَّز بالطرافة، ويُنظر إليها على أنها نوع من الابتكار والاختراع، وتظلُّ محلَّ الإعجاب والثناء زمنًا طويلًا، فإن مصيرها إلى الشيوع والألفة في زمنٍ ما[٢].

- **رابعًا: إسناد المحسوس إلى غير المحسوس:**

نحو قول الشاعر في قصيدة "هدأة الرَّحيل"[٣]:

قصـــائدِي مِـــن أبي تمَّـــام أَغْرِفُهـــا وينتهِـــي عنـــدَما تأتـــينَ مَـــاعُوني
تقـــومُ تـــرقصُ في صَـــحْنِي وتُسْـــمِعُني رَجْـــعَ الليـــالِي وأمـــواجَ التَّلاحِـــينِ
تهـــدَّلتْ شَـــفَةُ المَعْـــنَى وقـــافيتِي احـــدودبتْ إنَّمـــا عينـــاكِ تَكفِيـــني

في هذه الأبيات المتفرقة من القصيدة أُسندت الأفعال "أغرف، ترقص، احدودبت" إلى ما لا ينسجم معها، والأصل "أن يشكِّل الفعل والفاعل سياقًا متطابقًا لا تنافر فيه، ولا يحتمل تأويلًا، أو انزياحًا دلاليًّا -مهما كان ضئيلًا-، غير أن اللغة الشعرية تُعنى بمثل هذا التنافر (...)، ويتحقَّق الانزياح حين تُسند صفة المحسوس إلى غير المحسوس"[٤]، وفي هذه الأبيات أسند الشاعر تلك الأفعال المحسوسة إلى "قصائدي، قافيتي" وهما معنويَّان، والأصل ألَّا تتناسب مع ما أُسندتْ إليه.

ونجد أيضًا الإسناد الإضافي في "شفة المعنى" والأصل أن الشَّفَة هي: طبقا الفم -موضع محسوس في الوجه- أُسندتْ إلى شيء معنوي هو "المعنى" -وهو مما لا يتلاءم معه-، والفعل "أغرف" يناسبه أن يرتبط به (الماء/ المرق) ونحوهما، ولا يلائمه إلا فاعلٌ محسوس، أما "قصائدي" التي ربطها الشاعر بالفعل فهي مما لم يتجاور معها من قبل، والفعل "ترقص" أُضيفتْ إلى ظرفٍ مكانيّ يناسبها أن يتصل بها موضع للرقص؛ أي: مساحة مكانيَّة متسعة، ولكن الشاعر يفاجئنا بظرف غير متوقع هو "في صحني" -وعاء للطعام- ولا يمكن أن يكون موضعًا للرقص، والمضاف "شفة" يتناسب معه (الإنسان/ الأنثى) ونحوهما،

(١) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص٢٠٣ .
(٢) ينظر: دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٦م، ص ١٣١ .
(٣) ينتظر أن، ص١٦ .
(٤) فضاءات الشعرية، سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، الأردن، ١٩٩٩م، ص٤٧ .

إلا أن الشاعر أضاف إليه شيئًا معنويًّا وهو "المعنى"، والفعل "احدودبتْ" يتناسب معه أن يتصل به (العجوز/ الظَّهر) ونحوهما، إلا أن الشاعر فاجأنا بكلمة "قافيتي" وهي غير متناسبة إطلاقًا.

ولعل الشاعر –باستعماله الانزياح وكسر السِّياق– أكسبَ القصائدَ وقافيتها روحًا تشاطره الحياة، فهي تعيش معه، لها ما له، من ضروريات الحياة وزينتها، فأنشأ علاقات غير عادية بتركيب المفردات مع المفردات الأخرى؛ لتنتج دلالات جديدة ذات تأثير خاص زاد من صعوبة التوقع، مما أحدث في النص أثرًا جماليًا.

– خامسًا: استخدام اللفظ عن معناه المعروف إلى غير معروف:

نجد في قصائد الشاعر انزياحًا يُنشئه الشاعر باستخدام كلمة مألوفة إلى معنًى غير معروف –وفقَ سياقٍ معيَّن–، مثل قوله: "سجدة القصيد" في قصيدة "ليلة المهرجان":

صـــغتُ فيهـــا تِـــلاواتِي ودُعـــائي وانقضـــتْ سَـــجدتي وحـــانَ الأذانُ
هَكـــذا ســـجدةُ القصـــيدِ تراتيـــ ـــلُ المصـــلِّي وتبـــدأُ الألحـــانُ[1]

يستخدم الشاعر في هذين البيتين كلماتٍ متعارفٌ عليها اصطلاحيًّا وينشئها في سياق غير مألوف، والانزياح الشعري "خَلْقٌ أو رؤيا، وهو –من هذه الزواية– لا يقبل أيَّ عالم نهائيٍّ وألَّا ينحصر فيه، بل يفجِّره ويتخطَّاه، وهو البحث الذي لا نهاية له؛ لذلك لا يقدر الانزياح أن يتعمَّق ويتفتَّح ويزدهر إلا في مناخ من الحرية الكاملة"[2]، فالشاعر في النص يتحدَّث عن تلاوات ودعاء وسجود وأذان، وكل هذه الأفعال شعائر دينية إسلامية يتقرَّب بها المسلم إلى ربه في التعبُّد بها، ثم يفاجئنا بقوله: "سجدة القصيد" والمتوقع أن يكون بعد تلك الأفعال: سجدة (المصلِّي/ المسلم)، ولكن الشاعر انزاح إلى دلالة بعيدة عن مألوف الاستعمال، وهذا الانزياح "لا يحقِّق فيه الشاعر عنصر الإبداع باستعمال هذه الألفاظ، وإنما إبداعه يكون عندما تتشكَّل الألفاظ في سياق تركيب خاص ضمن صورة شعرية"[3]، ولعل الصورة الشعرية التي أراد الشاعر أن يوصِّلها للمتلقِّي هي أن للقصيدة سجدة يقف عندها المتلقِّي إجلالًا وإكبارًا

(١) ينتظر أن، ص٥٥ .

(٢) الانزياح الدلالي الشعري، مرجع سابق، ص١١٠ .

(٣) الانزياح الاستبدالي والتركيبي في شعر غادة السمان، إيثار شوقي، مجلة الآداب، جامعة بغداد، ع ١٠٩، ٢٠١٤م، ص٧٧ .

للمعاني العظيمة التي خلَّدتها الكلمات، كسجدة المصلِّي عندما يقف شكرًا أو تعظيمًا لله سبحانه وتعالى، فالرابط بين السجدتين هو الوقوف عند شيء يستحق التأمُّل فيه، والقصيدة لها من القداسة في نفس الشاعر ما يشابه قداسة السجدة في الصلاة، فالشاعر يبثُّ قلقه وألمه وشعوره في كلماته، والمصلِّي يبثُّ رغبته وحاجته في السجود.

الشاعر استخدم أسلوبًا في النص غير متوقع يعدُّ انزياحًا قطع سياق النص؛ مما أعطى النص الشعري أثرًا مميَّزًا أدهش المتلقِّي وكسر توقُّعه، وهذا التنافر هو –شعريًّا–: الغرابة، و"الغرابة" هنا هي "الانزياح"، والغريب لا يمكن فهمه بسهولة؛ إذ ليس الانزياح أن نجعل التقليد والثابت يتطاول ويمتدُّ، بل أن نحيد عنه وأن ننزاح بطرائقنا ورؤانا الشعرية(١).

– سادسًا: التَّداعِي (تراسُل الحَوَاسِّ):

ومن الانزياح ما يسمَّى بعملية "التداعي": أي: وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى؛ فنعطي للأشياء التي تدركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألوانًا، والطعوم عطورًا..."(٢)، وقد ورد في قصيدة "وجوه" نحو قوله:

(ورطة)

أتلعثمُ بينَ الجفونْ

أرتدِي صوتَها

وتموتُ الحروفُ

بقافيتِي

وتعيشُ العيونْ(٣)

(١) ينظر: الانزياح الدلالي الشعري، تامر سلوم، مجلة علامات في النقد، مج ٥، ع ١٩، ١٩٩٦م، ص١٠٢ .

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري، ط٤، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، ٢٠٠٢م، ص٧٨ .

(٣) شفاه الفتنة، ص١١٥ .

بدأ الشاعر المقطع الشعري بجملة تقريرية؛ تتماشى مع الأصل اللغوي ولا تخرج عنه، خاليةً من الانزياح، إلا أن هذا التماشي مع الأصل اللغوي سرعان ما يخرقه الشاعر بقوله: "أرتدي صوتها" و"الصوت" –هنا– مخالفة للسِّياق، فالمتلقِّي يتوقع من الشاعر أن يحدِّد طبيعة الذي يرتديه فيقول: أرتدي (معطفي/ ثوبي) ونحوهما، إلا أنه يكسر السِّياق بقوله: "أرتدي صوتها"، ومن غير المألوف أن يكون الصوت لا يُسمع، وإنما ثوبٌ يكسو صاحبه.. هذه المنافرة في الكلمات من شأنها أن تفاجئ القارئ ليقف عندها؛ ليستجلي الرابط بين صوت المحبوبة والرِّداء.

يصف الشاعر حالة انكشاف وقعت له؛ عندما اختلَّ توازنه وبقي كالجسد العاري؛ فهو يعيش في (ورطة) تلعثم فيها لسانه، وماتت كلماته؛ فلا يستطيع أن يثبت أمام عيني محبوبته، ومن أجل هذا؛ جعل صوتها الذي من شأنه أن يحفظ توازنه، ويستر ما انكشف من أمره كالثوب، بخاصيَّته التي تستر الجسد ومِن دونه يبقى عاريًا، وبصفته يحفظ الإنسان من التبذُّل فيُبقي لصاحبه هيبته، ووقاره.

- **سابعًا: التشخيص:**

يعد التشخيص من الانزياح؛ وهو "صورة تعبيرية، ووجه بلاغي، لموضوع غير الحي، تُضفي عليه صفات إنسانية، وهو نوع من الاستعارة"(١)، فهذه الوسيلة تقوم على أساس "تشخيص المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة، في صورة كائنات حيَّة، تحسُّ، وتتحرَّك وتنبض بالحياة"(٢)، حيث نرى توظيف الشاعر في قصيدة "آخر حماسات أبي تمام" للقصيدة، فقد صورها جسدًا حيًّا لها ما للإنسان من حياة، فقال:

سَيِّدِي

وبقاياكَ ها هي تلمعُ

في قاعِ فنجانِنا

إذْ نُحَدِّقُ نُبصرُ

(١) معجم الأسلوبيات، مرجع سابق، ص٥٠٩ .

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص٧٦ .

عُرْيَ القصيدةِ رقصَ القصيدةِ موتَ القصيدةِ

زهوَ القصيدةِ

(...)

عينُهُ تبرقُ الآنَ

فاحتْ عطورُ القصيدةِ

في عمقِ فنجانهِ

واضطربْ[1]

في هذا الأسطر الشعرية نجد المنافرة في كلمات لا تنتمي إلى حقل واحد؛ حيث شخَّص الشاعر "القصيدة"، وشكَّل لها جسدًا؛ فالقصيدة –عنده– عارية، وتتميَّز بالحركة فهي ترقص وتزهو، وتارةً تفقد الوعي وتموت، وتارةً أخيرة جعل للقصيدة رائحة عطرية تفوح، وكل هذه المفارقات السابقة من شأنها أن تنقل خاصيَّة الحياة للقصيدة، فهي جسدٌ لها ما للإنسان مِن وعي وإدراك وحواسَّ مختلفة، تمثِّل صديقًا له؛ يحسُّ بألمها، ويشاركها فرحتها ورقصاتها، ومرة أخرى تسقط جميع الحالات الشعورية فيحسُّ بموتها.

هذا الانزياح ينقل إلى المتلقِّي شعورًا قويًّا يماثل ما يشعر به الشاعر تجاه القصيدة؛ فيجعله يشاركه شعوره وتجربته الفنية، ويجعله أيضًا يتوقع وينتظر ما يقدِّمه الشاعر له من مخالفة التوقُّع، "وكلما خالف الشاعر هذا التوقع وذاك الانتظار؛ فإنه يمتلك قمة البيان الأسلوبي الذي لا يكون إلا مجموعة طاقات وإمكانات لغوية، والمبدع هو الذي يمتلك ناصية هذه الطاقات؛ بحيث لا يكتفي بأداء المعنى وحده وبأوضح السُّبل"[2].

وبعد تتبُّع "الانزياح الاستبدالي" للوشمي الوارد في دلالات القصيدة التي تتحدَّث عن الشعر؛ يمكن

(١) ينتظر أن، ص١٠١ .

(٢) البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص٢٤٠ .

استنتاج الآتي:

- امتلك الوشمي ذخيرة حيَّة من اللغة سخَّرها لدلالات متعدِّدة، وانزاح فيها عن المعاني الأصلية، والشعراء المحدثون "يمتلكون إيمانًا بقدرة اللغة على خلق طرق مبتكرة تتجاوز نمطية الحدود النحوية والبلاغية، ويمتلكون أيضًا إيمانًا بقدرتهم على الكشف عن الإمكانات غير المحدودة للتعبير"(١).
- ورد عند الوشمي بعض الانزياحات المألوفة مثل قوله: "الليلة الحُبلى تئنُّ مخاضُ طفلتها القصيدة" وانزياح الشعراء في استعارة لفظة "الجنين" للقصيدة، أو تشبيه مراحل كتابتها بأطوار الحمل؛ مما يحسُن تكراره عند كل الشعراء لتجسيد معاناة الشاعر في تمثيل تجربته الشعرية، كاستمرار معاناة الأم الذي يتجدَّد في كل مرَّة تُخرج نفسًا إلى الوجود.
- استخدم الوشمي "القصيدة" بكثير من الألفاظ مثل: اللغة، الصوت، الكلمات، الحروف، المعنى، القافية؛ وذلك لامتلاكها حيِّزًا مِن نفسه، وتغلغلها في شعوره.
- أنسنة القصيدة في خطاب الوشمي؛ حيث جعلها إنسانًا، وأكسبها من صفاته وخصائصه، فتارةً: طفلة تُولد، وتارةً فتاة ترقص وتزهو، وتارةً شيخًا محدودب الظهر، أو ناسكًا يتعبَّد؛ وذلك لأنه يعدُّ القصيدة صديقًا -لها ما له في الحياة-.
- جعل الوشمي "القصيدة" -في سياق آخر- مزدهرة ترفل بدلالة اللون الأخضر، مكتسبة شيئًا من صفاته، لها تأثير في النفوس كتأثير اللون في أصحابه؛ وذلك عندما يُكتب لها الذيوع والانتشار.
- استخدم الوشمي "القصيدة" في سياق الموت والألم والحزن؛ فجعلها متنقِّلةً بين: الانتحار، والاغتيال، والتشييع؛ وذلك للدلالة على موت القيم الإنسانية، وضياع الهوية الأخلاقية.

يُمكن القول: إن للانزياح الاستبدالي أبعادٌ جمالية وقدرة فائقة على إطلاق طاقة اللغة الخلَّاقة وهو

(١) لغة الشعر السعودي الحديث، مرجع سابق، ص١٩٦ .

الذي زوّد الشعريّة بموضوعها الحقيقي، إذ شكَّل ظاهرة بارزة في أسلوب الوشمي لا يمكن إغفالها بجانب ظواهر أخرى أدَّت أدوارًا تعبيرية واضحة، وأسهمت في فهم النص الأدبي، وكشفت عن معانيه ودلالاته، مثل أسلوب "التكرار" الذي غطَّى جانبًا كبيرًا من شعره، وأسلوب "التناص" الذي عن طريقه ربط نصه الشعري الحاضر بالنصوص الغائبة، وأسلوب "المفارقة" التي شكَّلت ملمحًا واضحًا في خطابه، هذه الأساليب -التي وردت على نحو لافت مُشكِّلة مساحة واسعة في شعر الوشمي-؛ ارتأيت أن أخصص لها مباحث مستقلة في الفصل الموالي.

الفصل الثالث

جماليات الأسلوب عند الوشمي

المبحث الأول: التَّكرار.

المبحث الثاني: التَّناصُّ.

المبحث الثالث: المفارقة.

المبحث الأول

التَّكرار

- أنماط التَّكرار في شعر الوشمي:

أولًا: تكرار الكلمة:

- التَّكرار العمودي.
- التَّكرار الأفقي.

ثانيًا: تكرار العبارة.

ثالثًا: تكرار البيت كاملًا في ختام القصيدة.

توطئة

"التَّكرار" من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورًا تعبيريًّا واضحًا، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما يوحي بسيطرة هذا العنصر المكرَّر على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره؛ ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى(١)، ويمكن تعريف أسلوب التَّكرار بأنه: "إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر أو مواضع متعدِّدة من نص أدبي واحد"(٢).

حدَّد بعض النقاد شروطًا للتَّكرار، من أهمها شرطان أساسيَّان في كل تكرار مقبول هما: الأساس العاطفي، والهندسي للعبارة، ويراد بالأساس العاطفي: أن التَّكرار -في حقيقته- إلحاح على جهة مهمة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو يسلط الضوء على نقطة حساسة يكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو -بهذا المعنى- ذو دلالة نفسية قيِّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلِّل نفسية كاتبه، ويراد بالأساس الهندسي: أن التَّكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، وأحدها قانون التوازن، ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها(٣).

تحمل اللغة الشعرية في ثناياها أبعادًا انفعالية وتأثيرية، ومن أهم الأساليب في اللغة الشعرية التي تشكِّل مصدرًا من المصادر الأساسية على تفجُّر المواقف الانفعالية والتأثيرية "أسلوب التَّكرار"(٤)، وتكمن أهميته في أنه: "وسيلة للتكثيف الشعوري، وتوجيه الذهن نحو الصورة المستحضرة، فيكون المكرَّر هو المفتاح للولوج إلى عالم النص الداخلي"(٥)، ولما يضطلع به من دور واضح في "معنى الشعر ومبناه، إضافة إلى دوره في إخصاب شعرية النص، ورفده بالبث الإيحائي والجمالي"(٦).

---

(١) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص٥٨ .

(٢) أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، شفيع السيد، مجلة إبداع، ع٦، مصر، ١٩٨٤م، ص٧ .

(٣) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٨٩م، ص ٢٧٦، ٢٧٩ .

(٤) ينظر: التكرار في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، ع١، ١٩٩٠م، ص١٦٣ .

(٥) لغة الشعر السعودي الحديث، مرجع سابق، ص١٤٢ .

(٦) أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش، مقاربة أسلوبية، عبدالقادر زروقي، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة،، الجزائر، ٢٠١٢م، ص٥١ .

فالشاعر في تكراره لا يطلب الحشو والإطناب، وإنما "لفت الانتباه إلى حالة شعورية، أو معنى مسيطر على جميع النص الشعري"[١]؛ لذا لا يعدُّ التَّكرار أسلوبًا عشوائيًّا، بل هو أداة جمالية تسهم في فهم النص الأدبي، وكشف معانيه ودلالاته، فهو إما "شرط كمال، أو محسِّن، أو لعب لغوي"[٢]، وهذا الأسلوب يحمل في ثناياه "دلالات نفسية وانفعالية مختلفة يفرضها سياق النص، وهو أداة تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره، كما تكشف موقفه من القضايا التي يعالجها"[٣].

تبدأ ظاهرة التَّكرار من الحرف وتمتد إلى الكلمة، وإلى العبارة، وإلى بيت الشعر، وإلى أنماط أخرى؛ مما يشكِّل ظاهرة مهمة تستحق الدرس والتحليل، وسأحاول في هذا المبحث أن أقف على بعض أنماط التَّكرار التي وردت في خطاب الوشمي.

أنماط التَّكرار:

يعدُّ التَّكرار من الأساليب التي تشكِّل مساحة واسعة في خطاب الوشمي، وفي هذا المبحث سأتناول هذا الأسلوب، وإلى أي مدى استطاع الوشمي أن يجعله أداة فاعلة داخل بنية القصيدة عن طريق تقسيم التَّكرار إلى ثلاثة أقسام هي: تكرار الكلمة، وتكرار العبارة، وتكرار البيت كاملًا، وسأبدأ أولًا بتكرار الكلمة.

أولًا: تكرار الكلمة:

تتشكَّل الكلمة المكرَّرة "من أصوات مركَّبة وموزَّعة داخل البيت الشعري أو القصيدة، وهذه الأصوات تتوحَّد في بنائها وتأثيرها، سواء أكانت كلمة ذات صفة ثابتة للأسماء، أم ذات طبيعة متغيرة تفرضها طبيعة السِّياق كالأفعال"[٤]، فالكلمة تتمتع بإيقاع خاص له تأثيره في الخطاب الشعري، وتكرارها في التركيب اللغوي لا يمنحها النغم فحسب، وإنما الامتداد، والاستمرارية، والتنامي في قالب

(١) شعرية التكرار في قصيدة وحي الأسى للأخضر السائحي، آسيا زرابيب، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، ع ١٥، ٢٠١٨م، ص٢٧٤ .

(٢) تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص٣٩ .

(٣) أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش، مرجع سابق، ص٣٣ .

(٤) شعر إبراهيم الدامغ دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص٢٧٥ .

انفعالي متصاعد؛ جرَّاء تكرار العنصر الواحد[١].

وتكرار الكلمة شائع في الشعر المعاصر، ولعله أيسر ألوان التَّكرار[٢]، وهو يغطي فضاءً واسعًا في قصائد الوشمي، وبرز في مظهرين رئيسيين هما: التَّكرار الاستهلالي، والتَّكرار الاشتقاقي.

مظاهر تكرار الكلمة:

١- التَّكرار العمودي:

ويعني تكرار الشاعر لاسم أو فعل في بداية كل بيت/ سطر شعري، ويكون التَّكرار بشكل متتابع أو غير متتابع حيث يؤدي في السِّياق دلالات معينة.

ومن مستوياته ما يلي:

أ- التَّكرار الرأسي المتتابع.

ب- التَّكرار في أول بيت من القصيدة وفي ثناياها.

ج- التَّكرار مع التغيير في صياغة الكلمة.

د- التَّكرار في بداية كل مقطع.

ويمكن تفصيل ذلك بالآتي:

أ- التَّكرار الرأسي المتتابع:

ويكون هذا اللون من التَّكرار في بداية القصيدة حيث كرَّر الشاعر فعل الأمر ثلاث مرات مفتتحًا قصيدة "المركب" بقوله:

كُوني مطرًا،

كوني قمرًا،

كوني كلَّ الأشياءْ

(١) ينظر: أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش، مرجع سابق، ص٥٤ .

(٢) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٢٦٤ .

فأنا رجلٌ

جاء إلى الحبِّ وأحرق

مركبه في الماءْ[١]

كرَّر الشاعر كلمة "كوني" في بداية القصيدة، وهي فعل الأمر المتمثل في طلب الشاعر من محبوبته أن تكون له مطرًا أو تكون قمرًا، ثم عاد الطلب مرة أخرى بأسلوب التَّكرار، إلا أنه بدأ يتعمق في الطلب فأمرها بأن تكون له كل شيء يمكن تصوُّره، ومن بعده أنهى أسلوب التَّكرار، وكأنه أراد أن يبيّن للمتلقِّي اكتفاءه، فلا حاجةَ له مِن بعدها، وهذا التَّكرار العمودي للكلمة نفسها في شكلها وحروفها يركز على إيقاع البداية الذي من شأنه أن يُحدث توافقًا صوتيًّا.. توافقًا يُحدث موسيقا داخلية، بالإضافة إلى موسيقا السطر الشعري، فنغمة الكلمات المتكررة تُبرز إيقاع النفس المنفعلة، وهذا التَّكرار أيضًا يدل على أهمية خاصة لتلك الكلمة، ويبين قوة حضورها في ذهن الشاعر؛ مما يلفت انتباه المتلقِّي، ورغم تكرار الكلمة نفسها في النص إلا أن الكلمات الثلاث لا تحمل الدلالة ذاتها، بل كل وحدة مكرَّرة تكتسب بما فيها وبما بعدها معنى آخر[٢]؛ لذا أسهم تكرار الكلمات في تتابع النص وترابطه.

ب- **التَّكرار في أول بيت من القصيدة وفي ثناياها؛** مثل قوله في بداية قصيدة "هدأة الرَّحيل"[٣]:

تعـودُ؟ عُـودي هنـا. عُـودي إلى الطِّـين سـرًّا لهـا أبـدًا ينـأَى ويُـدنيني

حيث كرَّر الشاعر كلمة "عودي" في الأبيات الموالية:

عُـودي إلى شـرفاتِ القلـبِ إنَّ بـهِ شـوقًا سـيعزفُ في أقصَـى شَـرايِيني

عُـودي لليلتـهِ عُـودي لـه قمـرًا تصـوغُهُ مفـرداتُ الحـينِ والحـينِ

عُـودي لأقـرأَ مـا قالتْـهُ ليلتُنـا عـن الفـراقِ عـن النَّجـوى عـن اللِّـينِ

(١) قاب حرفين، ص١٠٦ .

(٢) ينظر: أثر التكرار في التماسك النصي، نوال الحلوة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغة وآدابها، ع ٨، ٢٠١٢، ص٢٤ .

(٣) ينتظر أن، ص١٣.

ثم عاد الشاعر إلى تلك الكلمة بعد عدة أبيات من القصيدة؛ نحو قوله:

عُـودي فقـد نبتـتْ للحـبِّ أجنحـةٌ وكـادَ لـولا بقـايا الصَّـبرِ يَبريـني
عُـودي إلى لحظـتي الأُولى أنا رجـلٌ أذوبُ في أبجـديَّاتي وتَمحـوني

ولم يكتفِ الشاعر بهذا التَّكرار، بل رجع إليه مرة أخرى بقوله:

عُـودي سـأكبرُ في حُـزني وأسمِعـني شـيخًا يُنـادي وأقـدامي علـى الهـونِ
عُـودي تلفـتُّ في قلـبي ومـا سَمِعـتْ أُذني لخَطْـوِي ولا أصـغتْ لتلحيـنِي

كرَّر الشاعر الكلمة المحورية في القصيدة –وهي فعل الأمر "عودي"–؛ ليستعطف بها الشاعر محبوبته ويترجاها بالعودة إليه، وكأنه فقد الأمل بعودتها؛ فجعل يردِّد الكلمة التي طالما تردَّدت في شعوره، وهذا الفعل الذي وُضع بموضع استهلاليّ في القصيدة يُكسبه منزلة خاصة كجملة ابتدائيَّة تعبر عن الفكرة العامة للنص، ومن ثمَّ كرَّر الفعل –"عودي"– في قصيدته على مسافات متقاربة، فقد بدأها بنقطة صغيرة في بداية القصيدة، كما هو واضح في وسط البيت الأول، ثم أخذ يكبر وينمو في ثنايا القصيدة، ومن هذا الفعل تتفرَّع جميع المعاني التي قصدها الشاعر، ويمكن أن نرصد ذلك فيما يلي:

عودي ← هنا

إلى الطين

إلى شرفات القلب

لليلته

له قمرًا

لأقرأ

فقد نبتتْ للحبِّ أجنحةٌ

إلى لحظتي الأولى

سأكبرُ في حزني

تلفتُّ في قلبي

وقد تراوحت أساليب الشاعر ما بين الإقناع، والتذكير بالماضي والاستشراف إلى المستقبل، ومرَّة أخرى بالحنين والاستعطاف؛ لذا قام التَّكرار بدور كبير في الخطاب الشعري، واختار الشاعر الفعل "عودي" دون الاسم؛ لكي يبث روح الحركة والاستمرار؛ فتآزر فعل الأمر مع أسلوب التَّكرار؛ للدلالة على تجذُّر محبوبته في نفسه، وتغلغلها في أعماقه، فلا يستطيع أن ينفكَّ عنها رغم رحيلها، فهو يترجاها كل حين لعلها تعود إليه فتعود إليه الحياة، ومما يدل عليه هذا التَّكرار "أهمية تلك الكلمة وقوة حضورها في ذهن الشاعر، والشاعر يريد من خلال تكرارها أن تحظى بقوة الحضور نفسه لدى المتلقِّي"[1]؛ مما يجعل لهذا النص قيمة اتصالية.

ج- **التَّكرار مع التغيير في صياغة الكلمة**؛ مثل قوله:

خـــــذيني الرعشـــــةَ النَّشـــــوى خُـــــــذيني سِـــــــرْبَ ورداتِ
خـــــذي يـــــومي خـــــذي أمســـــي خُـــــــذي أحلـــــى سُـــــــويعاتي
خـــــذي قـــــارورةَ المعـــــنى وصُـــــــبِّي في فَضـــــــاءاتي[2]

كرَّر الشاعر في هذه الأبيات كلمة "خذيني، خذي" ست مرات بشكل رأسي وأفقي، مع اختلاف طفيف لهيئة الكلمة، ويُمكن رصد ذلك فيما يلي:

خذيني ← الرعشة النشوى
سرب وردات
خذي ← يومي
أمسي
أحلى سويعاتي
قارورةَ المعنى

ذكر الشاعر في البداية الفعل "خذيني" يأمر فيه محبوبته أن تأخذه جميعًا إليها؛ وذلك لاستحواذها على ذاته فلم تُبْقِ لنفسه شيئًا، ثم كرَّر كلمة "خذي" يأمرها مرَّة أخرى أن تأخذ عدة أشياء خصَّصها

(١) لغة الشعر السعودي الحديث، مرجع سابق، ص١١٩ .
(٢) ينتظر أن، ص٦٤ .

بقوله: "يومي، أمسي، أحلى سويعاتي" ويعني الشاعر أن محبوبته استحوذت على ماضيه وحاضره وجميل أزمانه، ويختتم الشاعر تكراراته بأن يأمرها أن تأخذ "قارورة المعنى" وهي الوعاء الذي ينهل ويستقي منها أفكاره ومشاعره.

استطاع الشاعر بهذا النمط من التَّكرار أن يكثِّف الدلالة للنص، ويزيد اللفظ المكرَّر تميُّزًا من غيره، وترتفع جمالية هذا اللون من التَّكرار إلى مرتبة الأصالة على يدي شاعر موهوب يدرك أن المعوَّل في مثله لا على التَّكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكرَّرة"[1]. فالشاعر في تكراراته السابقة جعل المتلقِّي يركز على قيمة التَّكرار، وأثرها في نفسه، والبحث عن الدلالة المحورية التي يريد الشاعر أن يوصِّلها ويشاركها للمتلقِّي، والوشمي يكرر خطاب محبوبته شوقًا وتلهفًا إلى لقائها، ورؤيته لها ويؤمل نفسه بذلك.

د- التَّكرار في بداية كل مقطع:

وقد ورد هذا اللون من التَّكرار في مقاطع قصيدة "تضاريس القلب" المكوَّنة من ثلاثة مقاطع:

[١]

عندما ترحلينْ..

يصبح الماءُ لا طعمَ فيه، ولا صوتَ للريحِ،

[٢]

عندما تضحكينْ..

أتذكَّر كيف القواربُ تُرجِعُ، بحَّارةً يرقصونَ،

وأغنيةً للعصافيرِ فوقَ شفاهِ الحدائقْ

عندما تضحكينْ..

(...)

[٣]

(١) قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٢٦٤ .

عندما تغضبينَ..

تشاكسهُ كلُّ أشيائِه

قلمٌ يتكَّسرُ، قافيةٌ لا تجيءُ

وبدرٌ يُخاتله بالغياب

وفي البحرِ كَمْ قاربٍ تُغرقِين!

عندما تغضبين..

(...)

تحوي القصيدة على ثلاثة مقاطع متباينة، يذكر الشاعر فيها ثلاث حالات لمحبوبته: في رحيلها، وفي ضحكتها، وفي غضبها. وفي هذه الحالات الثلاث يكرِّر كلمة "عندما" في بداية كل مقطع، بالإضافة إلى تكرارها في ثنايا المقاطع، ثم يقف الشاعر عندها؛ ليعطي المتلقِّي مساحة يقف عندها ويتأمل المعاني الفرعية المنطلقة بعدها، وجميع المقاطع تبدأ بكلمة مركزية هي الكلمة المفتاح الذي يلج الشاعر بعدها في وصف حالته الشعورية، فعندما ترحل محبوبته؛ فإن كل مصادر الحياة للعيش تغدو في عينه هباءً، وعندما تضحك تزدهر الدنيا في عينيه وتتجلَّى جماليتها، وعندما تغضب تموت شاعريته؛ فلا شيء بعدها يثير الاهتمام، فهي مصدر شعوره وملهمته الأولى.

هذه الحالات الثلاث صوَّرها الشاعر في ثلاثة مقاطع شعرية تربط بينها كلمة واحدة، وهي تجتمع في قلبه كتضاريس متباينة يحس بها جميعًا؛ وهو ما يوحي به عنوان القصيدة "تضاريس القلب" مع أنها تنبع من مصدر واحد وهو محبوبته.

ومن التكرار العمودي يمكننا الانتقال إلى قسيمه الآخر، وهو التكرار الأفقي.

٢- التَّكرار الأفقي:

يعتمد هذا اللون على التَّكرار الاشتقاقي، أي "جِذْر ما تكرَّر من الألفاظ، وطبيعته أن تتوالى مفردات لها جذر واحد؛ حتى يكون هذا الإجراء أكثر قدرة على لفت الانتباه، وهذا اللون من التَّكرار

يعمل على تركيز الدلالة في ذهن المتلقِّي"[١]، ويَرِدُ التَّكرار الاشتقاقي -غالبًا- في سياق التأكيد، ومن أنواعه ما يلي:

أ- **تكرار الكلمة عن طريق المجاورة في بيت واحد**؛ نحو قوله:

ابتســـــمِي تبتســـــمِ الـــــدنيا وينـــامُ علـــى كفِّـــي القمـــرُ[٢]

وقد أدى تكرار الكلمة عن طريق فِعْلَي الأمر والمضارع إلى حركة البيت وحيويته؛ فالعلاقةُ بين المفردتين المكرّرةُ فِعْلَ الابتسامة؛ حيث جمع الشاعر بين ابتسامة محبوبته وابتسام الدنيا؛ وعليه تكون محبوبته الفعل المحرِّك في الكون، كما أن هذه الكلمة المكرَّرة هي الكلمة الفاعلة في النص، التي انطلق الشاعر منها، وقد أعطى التَّكرار في البيت نغمة بارزة، ونكهة إيقاعية خاصة.

ب- **تكرار الكلمة في بيت واحد غير مقيَّد بتصدُّر، أو مجاورة**؛ نحو قوله:

قُـمْ عَـانِقِ المـوتَ عانِقْـهُ فـلا رجـلٌ إلَّاكَ يا سَـيِّدِي قـد أشـعلَ النَّـارَا[٣]

تكرار الشاعر في هذا البيت فعل الأمر "عانق، عانقه" هو إلحاح منه على استمرارية الفعل، وهو ما أراد الشاعر أن يؤكده عن طريق التَّكرار؛ فـ(عناق الموت) فعلٌ يتطلب الإقدام والشجاعة، ومَن أشعل النار؛ فعليه أن يتوقع أيَّ فعل بعده، ويتأهَّب له.

ثانيًا: تكرار العبارة:

يأتي -بعد تكرار الكلمة- تكرار العبارة أو الجملة، وتتألَّف العبارة من "البِنْيَات التي يتألَّف منها الحرف والكلمة؛ فهي تشكِّل نوعًا من المؤانسة بين الحروف والكلمات"[٤]، وتكرارُ العبارة "أقلُّ في شعرنا المعاصر"[٥] من تكرار الكلمات، وتعتمد العبارة على عنصرين أساسيين هما: الامتداد، والاستمرار،

(١) أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش، مرجع سابق، ص٩٩ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١٦٣ .

(٣) البحر والمرأة العاصفة، ص١٣٢ .

(٤) أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش، مرجع سابق، ص٦٤ .

(٥) قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٢٦٦ .

وتظهر في النص الشعري؛ إذا ترددت الجملة الواحدة في أكثر من بيت/ سطر شعريّ[١].

مظاهر تكرار العبارة:

ورد تكرار العبارة في شعر الوشمي في سبعة مستويات؛ هي:

أ- التَّكرار الرأسي المتتابع.

ب- التَّكرار في بداية القصيدة وثناياها.

ج- التَّكرار في ثنايا القصيدة مع تغيير في وسط الجملة.

د- التَّكرار في بداية كل مقطع مع تغيير في آخر الجملة.

هـ- تكرار جزء من البيت في أول القصيدة ونهايتها.

و- التَّكرار عن طريق ثنائية النفي والإثبات.

ز- التَّكرار التعاقبي.

ويمكن تفصيل ذلك كما يلي:

أ- التَّكرار الرَّأسي المتتابع:

وقد جاء هذا اللون من التَّكرار في قصيدة "نجمتان للتي"؛ نحو قوله:

مُـدِّي يـديكِ فمـا شـيءٌ مـررتُ بـهِ إلا اعتقـدتُكِ لـو عُـودَيْنِ مِـن خشـبِ
مُـدِّي يـديكِ غريـقُ البحـرِ كنـتُ أنا معـــذَّبًا وأرى عينيـــكِ لي كَثَـــبِي[٢]

تكرار عبارة "مُدِّي يديكِ" وكأنها صرخة استغاثة من الشاعر، فهو الغريق في عمق الحب، ومحبوبته طوق النجاة، التي تتراءى له من بعيد، فيكرِّر عبارته مستغيثًا حتى تقترب إليه وتمدَّه بالوصال الذي يمثل حبل الحياة لديه.

(١) ينظر: أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش، مرجع سابق، ص٦٤ .

(٢) ينتظر أن، ص٣٨ .

ب- التَّكرار في بداية القصيدة وثناياها:

وقد ورد هذا اللون من التَّكرار في قصيدة "سورة ياسين"؛ نحو قوله:

ارْمِ سعدُ..

ومُتْ باسْمِ رَبِّكَ يا أيُّها الشَّيْخُ

ثم كرَّر الشاعر الجملة في ثنايا القصيدة؛ بقوله:

ارْمِ سعدُ..

ومُتْ باسْمِ رَبِّكَ..

ألفُ حياةٍ ستلقاكَ بعدَ الرَّحيل

ثم كرَّرها مرة أخرى بعد أسطر قليلة؛ نحو قوله:

ارْمِ سعدُ..

فسهمٌ لهم

ثمَّ سهمانِ منكَ لنا

ثم أعاد أسلوب التَّكرار مع تكراره أفعال الأمر؛ نحو قوله:

ارْمِ سعدُ..

ومُتْ أيُّها الشَّيْخُ، مات الجمالُ، وماتتْ

جميعُ الحروفِ، انتهى زمنُ الأبجديَّات

ثم كرَّر الجملة في نهايات القصيدة؛ بقوله:

ارْمِ سعدُ..

تجلَّى لكَ الحبُّ، هل سوفَ تذكرُ ساقاكَ طعمَ الرِّمالِ

(...)

ارْمِ سعدُ..

ففي يدهِ ذكرياتُ الدِّماء

وفي فمهِ بَسملةْ

كرَّر الشاعر في هذه القصيدة جملة "ارم سعد" ست مرات في مواضع متفرقة، فقد أحسَّ الشاعر بحاجة ملحَّة في نفسه لتكرار العبارة؛ وظل مشدودًا إلى عبارة "ارم سعد"؛ فلم يدعها حتى أفرغ شحناته النفسية فيها. وعليه: يمثِّلُ التَّكرارُ مبعثًا نفسيًّا، وحاجةً ضاغطةً تُحرج المنشئ في كثير من الأحيان(١)، وقد جاء هذا التَّكرار؛ ليضمن الشاعر تتابُع القصيدة وارتباطها، وإلحاح الشاعر على تكرار الجملة يؤدي – بدوره– إلى تأكيد المعنى وينهض بوظيفتي التأثير والتعبير.

ج– التَّكرار في ثنايا القصيدة مع تغيير في وسط الجملة:

وقد ورد هذا اللون من التَّكرار في قصيدة "ثالثهما الحرف"؛ حيث وردت جملة يتخلَّلها (جارٌّ ومجرور) والاسم المجرور يتغيَّر في كل عبارة؛ نحو قوله:

وشيءٌ من الحزنِ يَكفي

وشيءٌ من الدمعِ يَكفي

وشيءٌ من الحقدِ يَكفي كثيرًا

ولكنَّ كونًا من العشقِ

ميِّتةٌ كلُّ أغصانهِ

إنْ حُبستْ أناشيدُهُ

عن عيونِكِ(٢).

(١) ينظر: التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي، أحمد علي مُحَمَّد، مجلة جامعة دمشق، ع١، ٢٠١٠م، ص٤٩ .

(٢) قاب حرفين، ص١٠١ .

كرَّر الشاعر في هذا المقطع الشعري عبارةً مع تغيير طفيف فيها حيث ذكر "وشيء من الحزن يكفي" ثم كرَّرها مع تغيير للاسم المجرور في كل جملة؛ ولعله أراد أن يؤكد الفكرة المعبَّر عنها، وهي: التدرُّج المرحلي، فهو ينتقل من مرحلة إلى أخرى، وهذا النوع من التَّكرار "يأتي على سبيل التدرُّج من الحزن إلى الدمع إلى الحقد"[(١)]، فهو تدرُّج من المعنى البسيط إلى العميق، ومن الواضح أن النص -بانحيازه إلى الصيغة الاسمية- يرجِّح السكون على الحركة؛ بوصف الاسم حدثًا معزولًا عن الزمن؛ ومن ثم فهو يَشِي بالوصف والتأمُّل والثبات، والنزوع إلى الاسمية يتفق وفكرة الشاعر المتمثلة في تأمُّل الحالة التي يصفها.

د- التَّكرار في بداية كل مقطع مع تغيير في آخر الجملة:

ورد هذا اللون في قصيدة "الفصول[(٢)]"؛ حيث ذكر الشاعر عشرة مقاطع في القصيدة، وفي بداية كل مقطع يستفتح بأداة "كيف" ويكرِّر مستفهمًا عنه بقوله في المقطعين الأول والثاني:

كيفَ تقرأُ معنَى القصيدةِ؟

وفي المقطع الثالث:

كيفَ تقرأُ معنَى الحروفِ؟

والمقطع الرابع:

كيفَ تقرأُ معنَى السَّماءِ؟

وفي المقطع الخامس:

كيفَ تقرأُ..؟

ثم المقطع السادس:

كيفَ تقرأُ ميلادَها؟

---

(١) ملامح التجديد عند شعراء القصيم دراسة تحليلية، أنس عبدالله الحمام، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، القصيم، ٢٠١٢م، ص٩٩ .

(٢) شفاه الفتنة، ص٤٥ .

ثم السابع:

كيفَ تقرأُ معنَى الفصولِ؟

والثامن:

كيفَ تقرأُ درويشَ؟

التاسع:

كيفَ تقرأُ وجهَ القصيدة؟

وفي آخر مقطع:

كيفَ تهوَى السُّيوفَ؟

يعبِّر الشاعر في هذه النص عمَّا تحمله القصيدة من طاقات كامنة في داخله، فهو شغوف بمحتوى القصيدة وما تُبرزه من دلالات، ويريد أن يشاركه المتلقِّي القراءة، فهذا التكثيف الواضح في تكرار "كيف تقرأ؟" له معانٍ متباينة تتمثل في القوة والقدرة والتأثير والتأمل والتغيير في الماضي والحاضر والمستقبل؛ ليعبِّر بهذا التَّكرار عن مكانة القصيدة في نفسه، وإثراء الجانب العاطفي والشعوري بما يدل عليه الاستفهام.

ثم عمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على العبارات المكرَّرة، والتفسير الفكري لجمال هذا التغيير "أن القارئ -وقد مرَّ به هذا المقطع- يتذكَّره حين يعود إليه مكرَّرًا في مكان آخر من القصيدة، وهو -بطبيعة الحال- يتوقع توقعًا غير واعٍ أن يجده كما مرَّ به تمامًا، ولذلك يحسُّ برعشةٍ من السُّرور حين يلاحظ فجأةً أن الطريق قد اختلف، وأن الشاعر يقدِّم له في حدود ما سبق أن قرأه لونًا جديدًا"[(١)]، وهذا ما يفسر تكرار العبارات السابقة.

هـ- تكرار جزء من البيت في أول القصيدة ونهايتها:

وهذا اللون ورد في قصيدة "الورقة الأخيرة من دفترها"[(٢)]؛ حيث ذكر الشاعر في البيت الأول قوله:

(١) قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٢٧٠ .

(٢) قاب حرفين، ص١٠٩ .

أنكـــــرتْنِي..! كـــــأنِّي لم أزرْ مـــــدنًا فيهـــا، ولم أهتضـــمْ نخـــلًا ورُمَّـــانَا

ثم ذكر في آخر بيت في القصيدة قوله:

ودَّعتُهـــــا! وكـــــأنِّي لم أزرْ مـــــدنًا ولا حـــوَتْ أرضُـــها يومًـــا بقـــايانَا

كرَّر الشاعر عبارة "كأني لم أزر مدنًا" حيث جاءت -في مفتتح القصيدة وخاتمتها- في جزء من البيت الشعري، وكأن الشاعر أحسَّ بأنه لم يُفرغ شحنته النفسية في كامل القصيدة؛ فكرَّر البيت الأول حتى يعيد في نفس المتلقِّي شعور البداية؛ ليظلَّ مشدودًا إلى دلالة القصيدة مرة أخرى.

و- التَّكرار عن طريق ثنائية النفي والإثبات:

ورد هذا اللون في قصيدة "الدفاتر" نحو قوله:

تحتويها الدَّفاترُ

لا تحتويها الدَّفاتر

أُمْلِي قصيدتَها

وهي تختارُ ماذا أقولُ؟![1].

لقد أدَّت ثنائية النفي والإثبات في عبارة "تحتويها الدفاتر، لا تحتويها الدفاتر" إلى إبراز القيمة الدلالية للتَّكرار؛ حيث عملت هذه الثنائية في تجسيد الهيمنة من المحبوبة على فكر وشعور الشاعر.

ز- التَّكرار التعاقبي:

ورد هذا اللون في قصيدة "نغمة الجوال" نحو قوله:

مَن عَلَّمَ الصَّخرةْ

أن تُكمِل الجبلَا

مَن عَلَّمَ الجمرةْ

(١) ينتظر أن، ص١١١ .

أن تحرقَ الطَّلَلَا

مَن عَلَّمَ الفكرةْ

أن تصنعَ الأملَا[1].

أسهم التَّكرار في هذا المقطع الشعري بقيمة إيقاعية ودلالية؛ تشدُّ المتلقِّي وتوجِّهه نحو العبارة، ومنح النص انسجامًا بسبب هذا البناء التَّكراري المتوازن، ومن الملاحظ مجيء أسلوب التَّكرار بالإضافة إلى أسلوب التوازي على شكل جمل استفهامية تقريرية، "من علَّمَ؟" بالإضافة إلى الحرف "أن والفعل المضارع"؛ لتطرح الإشكال في ذهن المتلقِّي؛ ومن ثم تثبت الفكرة في ذهنه، ليصل في النهاية إلى جملة تقريرية يهدف من ورائها أن اكتمال الجبل، وحرق الطلل، وصنع الأمل بدأت من شيء ضئيل وانتهت إلى قيمة راسخة ثابتة.

ثالثًا: تكرار البيت كاملًا في ختام القصيدة:

وهو "أحد النماذج المألوفة لهذا التَّكرار في عصرنا"[2]، وقد ورد هذا اللون من التَّكرار في قصيدة واحدة من قصائد الشاعر وهي "عيدها" حيث ختم الشاعر القصيدة بالبيت الذي استفتحها به؛ نحو قوله:

يا عيـــــــــدَها الأقـــــــــربْ امتـــــــــدَّ لا تَـــــــــذهبْ[3]

يعيد الوشمي البيت الأول من مطلع القصيدة ليجعله عجزًا للخاتمة، وهو بذلك يجعل القصيدة كدائرة يلتف طرفاها ليلتقيا في نقطة واحدة هي البيت المكرر؛ وتتحقق وحدة تكاملية تربط أجزاء القصيدة؛ فتحفظها من التفكك، وهو بهذا البيت يطلب الاستمرارية والامتداد، وينشد الثبات وعدم الزوال، بما يتناسب مع التكرار الذي اتخذه الشاعر أسلوبًا لقصيدته.

وبعد دراسة أنماط التَّكرار، ومظاهره في الكلمة والعبارة والقصيدة؛ يُمكن أن نستخلص بعض

(١) ينتظر أن، ص١١٨ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٢٦٧ .

(٣) ينتظر أن، ص٤٧ .

النتائج العامة عن التَّكرار في شعر الوشمي؛ هي كالآتي:

- يشكِّل التَّكرار في شعر الوشمي مكوِّنًا أساسيًّا من مكوِّنات النص عنده، فقد أسهم بدور كبير في استبطان مشاعره، وتجلية رؤاه، وعبَّر به عن جوانب نفسية وفكرية.
- أغلب التَّكرار في شعر الوشمي يحمل دلالة محدَّدة، وحضوره ليس عابرًا، بل مقصودًا يراد من ورائه تحقيق غاية، وتركيب الجملة في النص قد يتطلب تكرار لفظ سبق ذكره؛ بدون هذا التَّكرار تختلُّ بنية اللغة وينقص مدلولها.
- احتل تكرار الفعل مساحة واسعة في شعر الوشمي؛ وذلك للاهتمام بالحدث وتنبيه المتلقِّي عليه؛ فهو يعطي النص امتدادًا وتناميًا في الصور والأحداث.
- يتناسب التَّكرار مع وقفات التأمُّل في قصائد الوشمي، فيكتسيها طاقة جديدة، ويزيد أصواتها انسجامًا، ومضمونها وضوحًا؛ مثل قوله: "عندما ترحلين، عندما تضحكين، عندما تغضبين"، وغيرها.
- ورد بعض التَّكرار في شعر الوشمي؛ لغايةٍ مشاركةِ المتلقِّي العملية الإبداعية؛ ليبحث عن دلالة التَّكرار التي رمى إليها الشاعر.
- للتكرار في شعر الوشمي دورٌ فاعلٌ في ربط أجزاء النص، وتلاحم عناصره؛ مما يجعل المتلقِّي يتوجَّه إلى تحليل النص، واستبطان أغواره.

يُمكن القول بأن: أسلوب التَّكرار يحتوي على كل ما يتضمَّنه أيُّ أسلوب آخر من إمكانيات تأثيرية وجمالية، "فالشاعر يستطيع أن يُغْنِي به المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة؛ ذلك إن استطاع أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحوَّل التَّكرار نفسه بالشعر إلى اللفظة المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسُّ اللغويُّ والموهبة والأصالة"[(١)]، وقد حاول الشاعر –في نصوصه– إغناء المعنى، وتحقيق مرتبة من الأصالة، ؛ بفضل التَّكرار

(١) قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص٢٦٣، ٢٦٤ .

للكلمات والعبارات، ورأينا كيف وظَّفها لتحقِّق له دلالات مقصودة، وهو أسلوب استخدمه الوشمي بكثرة في شعره، له دلالاته وجماليَّاته، بالإضافة إلى أساليب جماليَّة أخرى لا تقلُّ شأنًا عن غيرها من التقنيات الشعرية الأخرى، فالتَّكرارُ والتَّنَاصُّ -وغيرهما- قيمٌ أسلوبية تعبيرية مهمة، وهو ما سنكشفه في المبحث الموالي.

المبحث الثاني

التَّنَاصُّ

- التَّنَاصّ في اللغة والنقد الحديث.
- مصادر التَّنَاصِّ في شعر الوشمي:
  ١- التَّنَاصُّ الديني.
  ٢- التَّنَاصُّ مع الموروث التاريخي.
  ٣- التَّنَاصُّ مع الموروث الأدبي.
  ٤- التَّنَاصُّ مع الشخصيات الأدبية.
  ٥- التَّنَاصُّ مع الموروث الشعبي.
- ملامح التَّنَاصِّ في شعر الوشمي.
- أنواع التَّنَاصِّ في شعر الوشمي.

توطئة

إن من أكثر المبدعين أصالةً؛ من كان تركيبه الفني ذا طبيعة تراكمية؛ بمعنى أن الروافد السابقة قد وجدت فيه مصبًّا صالحًا لاستقبالها؛ حيث إن الشاعر مكوَّن -في جانبه الأكبر- من خارج ذاته -بوعي أو بغير وعي-، ولتحقيق عملية التعرُّف عليه يجب أن نرصد الخطوط الداخلة عليه من هنا أو من هناك؛ لتتجلَّى أصالته الحقيقية، فالمبدع لا يتم له النضج الحق إلا باستيعاب ما سبقه في مجالات الإبداع المختلفة؛ حيث إن الارتداد إلى الماضي واستحضاره من أكثر الظواهر فعاليَّةً في عملية الإبداع؛ إذ يحدث تماسٌّ يؤدي إلى تشكيلات تداخلية قد تميل إلى التماثل أو التخالف أو التناقض؛ فيصبح الإنتاج الشعري تمثُّلًا واستعادةً لمجموعة النصوص القديمة في شكلٍ خفيٍّ أحيانًا، وجليٍّ أحيانًا أخرى(١)، فـ"لا يوجد ملفوظ لا تربطه علاقات بملفوظات أخرى"(٢).

وقد حمل اصطلاح "النصوص المتداخلة" معاني وثيقة الخصوصية، والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، فالنص المتداخل هو: نصٌّ يتسرَّب إلى داخل نص آخر؛ ليجسِّد المدلولات -سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يعِ-، فكل ظاهرة أسلوبية تنبثق من نص ما: هي قضية وجود، وحضور في كل أسلوب جديد كجدلية تقويضية للنص الآخر، أو أنها معارضة أسلوبية مخفية للأسلوب الآخر.

وعندما يمتلك الفرد كلمة من الجماعة؛ فإن هذه الكلمة لا تستقرُّ عنده على أنها كلمة لغوية محايدة خالية من أنفاس الآخرين وتقييمهم، بل إنه يستقبل الكلمة من صوت الآخر، والكلمة تدخل إلى سياقه من سياق آخر(٣)، وعليه: فإن النصوص تتفاعل مع بعضها البعض -مهما توافرت فيها الجدَّة-، وهذا التفاعل والتداخل بين النصوص يُعرف بـ"التَّنَاصِّ"، وهو من التقنيات الأدبية الحديثة التي عُني بها أصحاب الشعر العربي المعاصر -على وجه الخصوص-.

(١) ينظر: التناص القرآني في (أنت واحدها)، مُحَمَّد عبدالمطلب، مجلة إبداع، ع١، مصر، ١٩٩٠م، ص١٥ .

(٢) نظرية الأجناس الأدبية دراسات في التناص والكتابة والنقد، تزفيطان تودورف، ترجمة: عبدالرحمن بو علي، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ٢٠١٦م، ص٨٥ .

(٣) ينظر: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق ص٢٨٨، ٢٨٩ .

التَّنَاصّ في اللغة والنقد الحديث:

"التَّنَاصُّ" لغةً:

من مادة "ن، ص، ص" والنَّصُّ: رفعُكَ الشيءَ، نَصَّ الحديثَ يَنُصُّهُ نَصًّا؛ أي: رَفَعَهُ، ونَصَصْتُ الشيءَ رفعتُهُ، وكل ما أُظْهِرَ فقد نُصَّ، ونصصتُ المتاعَ إذا جعلتُ بعضه على بعض، وأَصل "النَّصِّ" أقصى الشيء وغايته، والنَّصُّ الإسنادُ إلى الرئيس الأكبر، ونصُّ كلِّ شيءٍ منتهاه(١).

والتَّنَاصُّ مصدر للفعل تناصَّ (تناصص -بفكِّ الإدغام-)، وهو على وزن (تفاعل) الدال على (المشاركة)، ولعل معنى التَّنَاصِّ اللغوي الذي يتصل بالرفع، والإظهار، والتراكم في جعل الشي بعضه على بعض، حتى يصل إلى منتهى الشيء ومبتغاه ويُسنَد إلى أصله الأكبر، ودلالة وزنه يؤكدان فكرة التَّنَاصِّ بدلالته الحديثة، فتشابُك النصوص، واتصالهما معًا قريب جدًّا من فكرة تراكم النص، ورفعه، وإسناده إلى الأصل.

وبعد معرفة التَّنَاصِّ في اللغة يُمكن تجلية مفهومه لدى نقاد العصر الحديث.

التَّنَاصُّ في النقد الحديث:

"التَّنَاصُّ" مصطلح حديث، وهو مفهوم يدل على "وجود نص أصلي في مجال الأدب، أو النقد، أو العلم على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيرًا مباشرًا، أو غير مباشر على النص الأصلي في مرحلة تاريخية محدَّدة"(٢)، ويمكن تعريفه أيضًا بأنه: "تعالُق نصوص مع نص حديث، بكيفيَّات مختلفة"(٣).

وقد تردَّدت فكرة التَّنَاصِّ بوضوح كاشف عند "جوليا كريستيفا"، في الدراسات التي قامت بها، وهي من أبرز رواد هذا المجال؛ حين قدمت تصوّرها عن النص باعتباره بنية مفتوحة على المجتمع من جهة أولى، وعلى النصوص السابقة عليه من جهة ثانية؛(٤) حيث نفت وجود نصٍّ خالٍ من مداخلات

(١) ينظر: لسان العرب، مرجع سابق، ٧/ ٩٧ .

(٢) قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير حجازي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٧٤ .

(٣) تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص١٢١ .

(٤) إستراتيجية الشكل نظرية التناص في الثقافة العالمية، لورون جيني، ترجمة: نور الدين محقق، دال للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، =

نصوص أخرى عليه، وقالت عن ذلك: إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرُّب وتحويل لنصوص أخرى، ووجدت الفكرة نفسها أيضًا عند "رولان بارت" حيث يقول: "التَّنَاصِّيَّة قَدَرُ كلِّ نصٍّ –مهما كان جنسه–، لا تقتصر حتمًا على قضية المنبع أو التأثير"(١)، وتمثل اللغة عنده فعالية اجتماعية تعيش في الوعي الجمعي، لا مناصَّ للفرد من قبوله كاملًا؛ إذا هو أراد أن يجعل نفسه مفهومًا من الآخرين، وليس في مقدور الفرد أن يخلق لغة جديدة، أو أن يحوِّر فيما هو موجود(٢)، فكل "نص ليس إلا نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة"(٣).

وبعد "رولان بارت" و"كريستيفا" تطوَّر مصطلح التَّنَاصِّ بعد عشر سنوات من انبعاثه؛ حيث نشرت مجلة "الشعرية" اقتراح "لوران جيني" إعادة تعريف التَّنَاصِّ بالكلمات الآتية: "عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثُّلها، ويحتفظ بريادة المعنى"(٤)، وحاول أن يميز بين نوعين من التناص الأدبي: تناص ضمني، وآخر صريح، الأول يتجلى في ارتباط النص كيفما كانت مميزاته بالأجناس السابقة عليه حتى وإن تم نفي وجود هذه العلاقة بينه وبينها، في حين يتجلى الثاني بكل وضوح في جميع النصوص التي تدخل في علاقة مع نصوص أخرى(٥).

يشير مصطلح "التَّنَاصِّ" بهذا المعنى إلى أنه لا وجود لنص فني لا ظلَّ له، مقطوع الصلة بالأيديولوجيا السائدة، ومن قال بغير ذلك فإنه يريد نصًّا لا خصوبة فيه ولا إنتاجية، نصًّا عقيمًا(٦)، فليس هناك تلفُّظ مجرَّد، ومن بعد القول: إن (الأسلوب هو الرجل)! يُمكن القول: إن الأسلوب هو

=

٢٠١٥م، ص١٢ .

(١) التناص المصطلح والقيمة، حافظ مُحَمَّد جمال الدين المغربي، علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، ع٥١، ٢٠٠٤م، ص٢٧٥ .

(٢) ينظر: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص١٢٦، ٢٩٠ .

(٣) نظرية النص، رولان بارت، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة: مُحَمَّد البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨م، ص٣٨ .

(٤) التناصية، مارك أنجينو، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، مرجع سابق، ص٦٩ .

(٥) إستراتيجية الشكل نظرية التناص في الثقافة العالمية، مرجع سابق، ص١٣ .

(٦) ينظر: لذة النص، رولان بارت، ترجمة: فؤاد صفا، منشورات الجمل، بيروت، ٢٠١٧م، ص٤١ .

رجلان -على الأقل-، أو بدقة أكثر: الرجل ومجموعته الاجتماعية"[١].

وعلى هذا تتأكد فكرة "جماعيَّة اللغة"، ومعها جماعيَّة النصوص، وتداخُلها فيما بينها، فـ"وجود التَّنَاصِّ يعني أن فضاء رحبًا من الأدب على الأدب ينفتح في وجه القارئ الفضولي والناقد"[٢]، وهو "وسيلة تواصُل لا يمكن أن يحصل القصد من أيِّ خطاب لغوي بدونه"[٣].

إن هذه المفاهيم التي تشير إلى أن الشاعر ليس إلا مُعيدًا لإنتاج سابق في حدود من الحرية[٤] لا تعني -بحالٍ- أن الشاعر أصبح مسلوب الإرادة، بل إن الكلمة لها قدرة على الحركة بين المدلولات؛ بحيث إنها تقبل تغيير هويَّتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق، والسِّياق مجهود إبداعيّ يصدر عن المبدع نفسه[٥]، وعلى هذا؛ فقد أحدث مصطلح "التَّنَاصِّ" حراكًا واسعًا، وأثار جدلًا بين النقاد، فحدَّدوا للتَّنَاصِّ أنواعًا وأنماطًا وأشكالًا تنمُّ عن فهم عميق، واستنتاج قويم.

أنماط التَّنَاصِّ:

يُعرِّف "جيرار جنيت" التَّنَاصَّ بأنه: "الحضور الفعلي لنص في نص آخر"[٦]، واهتمَّ بالنص من رؤية تعاليه النصيِّ؛ أي: معرفة "كل ما يجعل النص في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص"[٧]، ويعني بذلك حضور نصوص متعددة في نصٍ واحدٍ أنتجه المبدع سواء أكان ذلك الحضور مباشرًا أم خفيًا، فالتناص قدرٌ يصيب النص بصرف النظر عن نوعه، أو جنسه، أو عصره، ثم يذكر -جيرار جنيت- خمسة أنماط من علاقات التعدية النصية تؤدي إلى "التَّنَاصِّ"، هي على الترتيب ما يلي:

- **الاقتباس:**

وهو من بين أكثر أشكال العلاقة وضوحًا وحرفية، وهي الممارسة العادية للاقتباس، وتكون بين

(١) نظرية الأجناس الأدبية دراسات في التناص والكتابة والنقد، مرجع سابق، ص٨٨ .

(٢) دراسات في النص والتناصية، مرجع سابق، ص١١٦ .

(٣) تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص١٣٤ .

(٤) ينظر: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، مرجع سابق ص١٢٤ .

(٥) ينظر: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص٢٩١ .

(٦) طروس الأدب على الأدب، جيرار جينيت، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، مرجع سابق، ص١٢٥ .

(٧) مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة: عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥م، ص٩١ .

قوسين، مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع محدَّد، وهو يشمل كل وجود لغوي سواء كان نسبيًّا أم كاملًا أم ناقصًا لنص في نص آخر.

- الإلماع:

وهو من أقلِّ أشكال التَّنَاصِّ وضوحًا، وهو أن يقتضي الفهم العميق -لمؤدًّى ما- ملاحظة العلاقة بينه وبين مؤدًّى آخر؛ تُحيل إليه الضرورة هذه أو تلك من تبدُّلاته، وهو -بغير ذلك- لا يمكن فهمه.

- التَّعالي النَّصِّيُّ:

وهي العلاقة التي شاعت تسميتها بـ (الشَّرح) الذي يجمع نصًّا ما بنصٍّ آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة، بل دون أن يسمِّيه، وهي "العلاقة النقدية" في أسمى صورها.

- الجامعيَّة النَّصِّيَّة:

وهو من أكثر الأشكال تجريدًا وضمنيَّة، وهي علاقة خرساء لا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصيّ مثبت على الغلاف، مثل الشعر، والرواية، والقص، وليس مهمة النص أن يحدِّد وضعه النوعي، ولكن مهمة القارئ والناقد والجمهور، وهي نظرية جديدة بديلة عن نظرية "الأجناس الأدبية".

- الاتِّساعيَّة النَّصِّيَّة:

وهو التَّماهي بين نصَّين، إما عبر تحويل وتغيير نص سابق عبر نص بديل، أو الاكتفاء بالتقليد.

وهذه الأنماط الخمسة لا يمكن أن نعدَّها تقسيمات قطعية لا تواصل بينها، ولا تقاطع متبادل، بل بينها علاقات متعدِّدة وحاسمة غالبًا[(١)]، فيمكن لهذه الأنماط "أن تتداخل في بعضها البعض، وربطها برباط واحد يُعرف بـ"**التَّنَاصِّ**"، ما دامت هذه الأنواع قائمة على عنصر لغوي واحد"[(٢)].

مصادر التَّنَاصِّ:

إن للتَّنَاصِّ عند الوشمي أهميَّته الخاصة في الكشف عن البنية الفنية للنصوص؛ وذلك عن طريق

(١) ينظر: طروس الأدب على الأدب، مرجع سابق، ص ص ١٢٥ – ١٣٣؛ ومدخل لجامع النص، مرجع سابق، ص٩٠ .

(٢) الشعر السعودي الحديث في ربع قرن دراسة أسلوبية، عمر محفوظ، دار جامعة الملك سعود للنشر، الرياض، ٢٠١٦، ص١١١.

متابعة الظاهرة التَّنَاصِّيَّة، وكشف العلاقات التي تربط النص الشعري الحاضر بالنص الغائب. وقد وجد الوشمي التراث شديد الغنى متنوّع المصادر؛ فأقبل عليه ينهل من ينابيعه أدواتٍ يُثري بها تجربته الشعرية، ويمنحها شمولًا وأصالة؛ لما لها من طاقات إيحائية في نقل الإحساس إلى المتلقِّي.

على أن هذه المصادر -في الحقيقة- ليست دائمًا بهذا التمايز والانفصال، فإن بينها من التداخل ما لا يمكن تجاهله، فإن كثيرًا من النصوص والشخصيات التاريخية والدينية والأدبية قد تنتقل من موروث إلى آخر، فمعظم النصوص والشخصيات الدينية والأدبية هي -بالضرورة- نصوص وشخصيات تاريخية[1]، ورغم ذلك فإن لكل مصدر ملامح وصفات تميّزه، وبمقدار توافر هذه الملامح يمكن ردُّها إلى المصدر الذي تحدِّده تلك الملامح.

ومن مصادر التَّنَاصِّ الظاهرة بجلاءٍ في خطاب الوشمي خمسة مصادر هي:

أولًا: التَّنَاصُّ الدِّينيّ.

ثانيًا: التَّنَاصُّ مع الموروث التاريخيّ.

ثالثًا: التَّنَاصُّ مع الموروث الأدبيّ.

رابعًا: التَّنَاصُّ مع الشَّخصيَّات الأدبيَّة.

خامسًا: التَّنَاصُّ مع الموروث الشَّعبيّ.

وتفصيل ذلك ما يلي:

أولًا: التَّنَاصُّ الدِّينيُّ:

إن المصدر الديني مصدر سخاء للشاعر؛ يستلهم منه نصوصه، ويستمدُّ موضوعات وصور شعره؛ للتعبير عن جوانب من تجربته الخاصة. ويعرَّف التَّنَاصَّ الدِّينيَّ بأنه: تداخُل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس، أو التضمين، من القرآن الكريم، أو الحديث الشَّريف، أو الخُطَب، أو الأخبار الدِّينيَّة مع النص الأصلي؛ بحيث تنسجم هذه النصوص مع السِّياق، وتؤدِّي غرضًا فكريًّا، أو فنيًّا، أو كليهما

(١) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٨٦ .

معًا[١]، ويمثِّل البُعد الديني مرجعية ثقافية وفكرية، ورافدًا من روافد المعرفة التراثية في الشعر الحديث، ووسيلة من وسائل المعالجة الفنية، ويسهم في تعميق البنية الموضوعية للقصيدة، بما له من قدسية يطرحها على الخطاب الشعري؛ ليضفي عليه الأبعاد الدلالية والفكرية، ومن ثَمَّ يمثل آلية من آليات تشكيل النص الحديث[٢].

ومن التَّنَاصِّ الدِّينيِّ الذي استمدَّ الوشمي منه خطابه الشعري ثلاثة أنواع هي:

١- التَّنَاصُّ مع القرآن الكريم.
٢- التَّنَاصُّ مع الحديث الشَّريف.
٣- التَّنَاصُّ مع الأمكنة المقدَّسة.

وتفصيل ذلك ما يلي:

١- التَّنَاصُّ مع القرآن الكريم:

يعدُّ القرآن الكريم رافدًا غنيًّا للشعراء؛ حيث استثمروا لغته بما يدعم تجربتهم الشعرية، وموقفهم الفكري؛ وذلك لفصاحة ألفاظه، واحتوائه على قيم فكرية سامية جاءت بأسلوب أعجزَ فصحاءَ العرب؛ لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه.

إن تناصَّات الوشمي مع القرآن الكريم تبدو كثيرة في خطابه الشعري[٣]، وتنمُّ عن إدراكه الواعي لموروثه الدِّينيِّ، فنجده يضمِّن قصائده نصوصًا قرآنيَّة تتجلَّى حينًا، وتخفَى حينًا آخر، وقد تأتي موافقة للنَّصِّ القرآنيِّ، وقد تأتي مخالفة له دون النيل من قدسيَّة القرآن الكريم؛ وتوضيح ذلك فيما يلي:

- تناصُّ الوشمي للنص القرآني على سبيل الموافقة في اللفظ، ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة "الغلام":

قال: هل سوفَ آوِي إلى جبلٍ

(١) ينظر: التناص نظريًّا وتطبيقيًّا، أحمد الزعبي، ط٢، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٠م، ص٣٧ .

(٢) ينظر: آليات التناص النوعي في شعر الحداثة، أسماء أبو بكر أحمد، مكتبة دار الزمان للنشر والتوزيع، المدينة النورة، ٢٠٠٥م، ص٤٦ .

(٣) ينظر: البحر والمرأة العاصفة ص١٧٧، ١٨٠؛ شفاه الفتنة، ص٥٥، ١٤٨، ١٥١، ١٥٢؛ ينتظر أن ص١٥، ٢٩، ٣٣ .

أم إلى قبلةٍ ثانيةْ!!

ومضَى يستحثُّ خُطَا القافلةْ

حائرًا سوفَ تحرقُهُ الرّيحُ والبِيدُ والأسئلةْ[1].

من الواضح أن النص الشعري جاء متواشجًا مع النسيج القرآني، موظِّفًا اللفظ "سوف آوي إلى جبل" توظيفًا متوافقًا مع قول الله تعالى: ﴿قَالَ سَـَٔاوِيٓ إِلَىٰ جَبَلٖ يَعۡصِمُنِي مِنَ ٱلۡمَآءِۚ قَالَ لَا عَاصِمَ ٱلۡيَوۡمَ مِنۡ أَمۡرِ ٱللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَۚ وَحَالَ بَيۡنَهُمَا ٱلۡمَوۡجُ فَكَانَ مِنَ ٱلۡمُغۡرَقِينَ ٤٣﴾[2].

والشاعر يتناصُّ مع قول (ابن نوح) لمَّا دعاه نوح عليه السلام إلى أن يركب معه السفينة –خوفًا عليه من الغرق–، فقال: "سآوي إلى جبل يعصمني من الماء" أي: سأصير إلى جبل أتحصَّن به من الماء؛ فيمنعني منه أن يُغرقني، والشاعر يستدعي هذه الحادثة مستخدمًا (سوف) –التي تدل على الاستقبال–، وهي تختلف عن (السين) في الفعل (سآوي) الوارد في الآية الكريمة –التي تدل على التأكيد–، فالحرف (سوف) يفيد عدم الجزم، فالغلام/ الشاعر متردِّد في وجهته، لم يعد يثق بحصنٍ يحميه، فلا يدري هل يمنعه الجبل من مخاوفه، أو يتوجَّه إلى قبلة ثانية، وإن كان ابن نوح يهرب من الماء خوفًا من الغرق، فالشاعر/ الغلام يهرب من الحريق، ومخاوفه متعدِّدة هي: "الريح والبيد والأسئلة". هذا التَّنَاصُّ يتوافق فيه اللفظ مع النص القرآني، فالشاعر يستخدم الجبل بصفته ملاذًا يلجأ إليه؛ خوفًا من خطر يداهمه.

– ولئن كان تناصُّ الوشمي مع القرآن الكريم متطابقًا فإنه قد يحدث تناصٌّ تخالفيٌّ يخالف الشاعر فيه اللفظ القرآني كما في قوله في قصيدة "مرثية شاعر":

ينقطعُ الشِّراعُ.. يعاندُ التيارُ

لا جبلٌ سَيُؤْوِي

لا السَّفينةُ تعرفُ المرسَى

ولا البَحَّارُ يمكنُهُ الرُّجوعُ

(١) البحر والمرأة العاصفة، ص١٣٤ .

(٢) سورة هود، الآية: ٤٣ .

وأنتَ يملؤُكَ الذُّهُولْ[1].

فالشاعر استخدم اللفظ القرآني "لا جبل سيؤوي" بطريقة منفية، بخلاف سياق الآية الكريمة التي تثبت أن الجبل حصنٌ منيعٌ يلجأ إليه الخائف؛ فيحميه من الأخطار، واستخدم أيضًا النفي في جملة "لا السفينة" فالمركب الذي يحمل أهله للوصول بهم إلى برِّ الأمان، نراه في سياق النص يُضيع هدفه، ويفقد وجهته، فالوشمي في "مرثية شاعر" يتحدث بأسلوب مخالف، فالشعر انحرف عن هدفه، وفقد فعاليَّته، وضاعت هويَّته.

ولقد حاول الشاعر بكل ما أُوتي من قدرات فنية وأسلوبية أن يوظِّف ألفاظ القرآن ومعانيه توظيفًا بارعًا –وفقًا لرؤيته الشعرية–؛ مما منح نصه الشعري بعدًا جماليًّا ومعرفيًّا، وعمَّق موقفه الفكري، وأغنى تجربته الشعورية بطاقة تعبيرية، ويعد التناص مع القرآن الكريم أول المصادر التي استقى الوشمي منه تجربته الشعرية، ويعضِّده المصدر الثاني في التشريع الإسلامي، وهو التناص مع الحديث الشريف.

٢– التَّنَاصُّ مع الحديث الشَّريف:

يعدُّ "الحديث النَّبويُّ" المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي التي يأخذ بها المسلمون في حياتهم، ويشكِّلُ الحديثُ النَّبويُّ –في خطاب الوشمي– مادة خصبة، ومصدرًا من مصادر تجربته الشعرية؛ حيث أخذ من مَعينهِ، واكتسب من مفرداته وتراكيبه؛ موظِّفًا ذلك توظيفًا متداخلًا مع شعره للتعبير عن أفكاره، ومما ورد في ذلك قوله:

لا تَهجروني دائمًا.

فإنَّني

أخافُ أن يذوبَ هذا الملحُ، أو أن تشتعلَ النِّيرانْ.

أخافُ من خاتمةِ المنبتِّ لا أرضَ ولا حِصانْ.

أخافُ من جائحةِ الزَّمانْ[2].

(١) ينتظر أن، ص٢٤ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١٥١ .

استطاع الوشمي أن يستوعب مضامين ودلالات الحديث النَّبويّ الشَّريف، وأن يُذيبها في نصه الشعري؛ حيث يتناصُّ الشاعر مع حديث الرسول ﷺ: **"إِنَّ هَذَا الدِّينَ مَتِينٌ فَأَوْغِلْ فِيهِ بِرِفْقٍ فَإِنَّ الْمُنْبَتَّ لا أَرْضًا قَطَعَ! وَلا ظَهْرًا أَبْقَى"**(١)، والمنبتُّ: مَن انقطع به سفره، وعطبت به راحلته، فهو مواصل السَّير مواصلة مستمرَّة، فلا أراح نفسه، ولا أراح جمله حتى هزل وانقطع به السَّير، فلا هو الذي رفق ببعيره حتى يوصِّله، ولا هو الذي قطع الأرض كلها.

إن الشاعر في قصيدة "الخيمة"، وهي إحدى رموز العروبة، يخاف من ضياع الهوية العربية، ويخاف على العرب من انسلاخ القيم، مكرِّرًا هذا الأسلوب ثلاث مرات، ويشير إلى أن العرب قد خسروا أصالتهم القديمة المرموز إليها بـ"أرض"، ولم يستطيعوا أن ينهضوا بأنفسهم عبر "حصان" يحملهم إلى ركب الحضارة، فيصنعوا لهم مجدًا تتقدَّم بسببهم الأمة العربية، فلا هم أبقوا موروثهم التاريخي، ولا لحقوا بركب الحضارات المتقدِّمة.

ولم يكتفِ الوشمي بالتناص مع القرآن الكريم، والحديث الشريف، بل تعداهما إلى التناص مع الألفاظ التي ارتبطت بالأنبياء، حين أغنى نصه الشعري بالمصطلحات الدِّينيَّة؛ ليجسِّد سحر الكلمة، وقوة تأثيرها الدلالي؛ حيث وردت مفردات تتطابق مع الآثار الدِّينيَّة لفظًا ومعنًى، فقال في قصيدة "البحر يروي سيرة السِّندباد":

قَـــادَم كـــالبراقِ لا تعـــذلوهُ حـــينَ نامَ التَّـــاريخُ بـــينَ القبـــورِ(٢)

و"البُراق" دابَّةٌ يركبها الأنبياء، موصوفة بسرعة السَّير؛ ومما يدل على سرعتها الهائلة اشتقاق اسمها من كلمة (البَرْق)، ركبها محمَّد ﷺ ليلة الإسراء، فقال: **"أُتيتُ بدابَّةٍ دونَ البغلِ، وفوقَ الحمارِ، أبيضُ، فقال له الجارودُ: هو البُرَاقُ يا أبا حمزة؟ قال أنسٌ: نَعَمْ، يضعُ خَطْوُهُ عندَ أقصَى طرفِهِ، فحُمِلْتُ عليهِ** (...)"(٣)، وقد ارتبطت بالأنبياء، فهي الدَّابَّة التي كان يزور بها إبراهيمُ إسماعيلَ -عليهما السلام-

(١) حديث ضعيف، ضعفه الألباني في ضعيف الجامع الصغير وزيادته، ح ٢٠٢٢، أشرف على طبعه زهير الشاويش، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٨م، ١/ ٢٩٣ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١٨٥ .

(٣) صحيح البخاري "الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله ﷺ وسننه وأيامه"، مُحَمَّد بن إسماعيل البخاري، تحقيق: مُحَمَّد زهير الناصر، دار طوق النجاة، ١٤٢٢هـ، ح ٣٨٨٧،كتاب مناقب الأنصار، باب المعراج، ٥/ ٥٢ .

، فقد ورد أن إبراهيم كان يحجُّ على البُراق، وورد أيضًا أن إبراهيم حمل هاجر على البُراق؛ لمَّا سار إلى مكة بها وبولدها، فهذه آثار يشدُّ بعضها بعضًا، دالَّةً على أن البُراق كان مركوبًا للأنبياء(١).

ورد هذا التَّنَاصُّ في النص الشعري متآلفًا ومتطابقًا لفظًا ومعنًى مع الأحاديث الواردة في سِيَرِ الأنبياء -عليهم السلام-؛ حيث جاءت لفظة "البُراق" بوصفها شديدة السرعة، وهو ما أراده الوشمي؛ ليدلِّل في خطابه على سرعة قدوم السِّندباد في رحلاته ومغامراته.

ومن قداسة مصدري التشريع الإسلامي حين أغنى الوشمي تجربته الشعرية بهما، نجد الشاعر يثري نصوصه أيضًا بالأمكنة المقدسة.

٣- التَّنَاصُّ مع الأمكنة المقدَّسة:

ارتكز الوشمي في شعره على المكان، فاستطاع أن يستحضره في نماذج من شعره؛ لما يبعث المكان من دلالات تُثري النص، ومما ورد في ذلك قوله في قصيدة "سورة ياسين":

ومُتْ أيُّها الشيخُ، ماتَ الجمالُ، وماتتْ

جميعُ الحروفِ، انتهى زمنُ الأبجديَّات

لا عرفاتَ وراءَكَ يُؤوي الحجيجَ، ولا زمزمَ سوفَ يملأُ أفواهَنا مِن جديد(٢).

يستدعي الشاعر أماكن إسلامية مقدسة ليحفل بها نصه، ومنها: "عرفات"، وهو جبل مرتفع شرقيّ مكة يقف به الحجاج داعين، خطب عليه النبيُّ -ﷺ- خطبة الوداع، ويستدعي كذلك "زمزم"، وهي بئر مشهورة في مكة بجوار الكعبة يُتبرَّكُ بها، ويُشرب ماؤها، هذه الأمكنة المقدسة لدى المسلمين استدعاها الشاعر؛ ليهب النص عظمةً يستشعرها المتلقِّي، وهي عظمة تتجلَّى بها تلك الأمكنة.

وقد أدرك الوشمي أنه باستغلاله هذه الأمكنة؛ يكون قد وصل نصه الشعري بمَعِينٍ لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير؛ وذلك لأن هذه الأمكنة المقدسة اكتسبت لونًا خاصًّا من القداسة في نفوس

(١) ينظر: كوثر المعاني الدراري في كشف خبايا صحيح البخاري، مُحَمَّد الشنقيطي، كتاب الصلاة، باب كيف فرضت الصلاة في الإسراء، ٦/ ٣٠٤ .

(٢) قاب حرفين، ص٣٦ .

الأمَّة، ونوعًا من اللصوق بوجدانها، والشاعر حين يتوسَّل إلى الوصول إلى وجدان أمَّته بطريق توظيفه لبعض مقوِّمات تراثها؛ يكون قد توسَّل إليه بأقوى الوسائل تأثيرًا فيه[١]. فالشاعر في قصيدة "سورة ياسين" ينعي الشيخ أحمد ياسين، ويزهد في الدنيا؛ فلا شيء يُغري بعد موت الإسلام والعروبة، فما عاد للأماكن المقدسة قدسيتها، ولا للمسلم هيبته، فجبل عرفات الذي يلجأ إليه الحاج لا يؤوي، وبئر زمزم التي يشرب منها لم تعد تُجدي نفعًا.

وهكذا نرى مدى ثراء المصدر الديني، ومدى غنى وتنوُّع ما استمده الوشمي من نصوص وشخصيات وأماكن استطاعت أن تستوعب تجربته الشعرية بشتَّى أبعادها، ولا شك أن المصدر الديني يتآزر مع مصادر أخرى؛ ليثري بها الوشمي شعره، ومن أبرزها (الموروث التاريخي)؛ إذ عمد الوشمي إلى التاريخ ينهل منه، ويستعيد أحداثه، وشخصياته، ويوظِّفها في شعره.

ثانيًا: التَّنَاصُّ مع الموروث التَّاريخيّ:

الأحداث والشخصيات التاريخية ليست ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها -إلى جانب ذلك- دلالتها الشمولية الممتدّة، والقابلة للتجدُّد في صيغ وأشكال أخرى[٢].

ويقصد بالتَّنَاصِّ التَّاريخيّ: تداخُل نصوص تاريخية منتقاة مع النص الأصلي للقصيدة، تبدو مناسبة ومنسجمة لدى التجربة الإبداعية للشاعر، ومع سياق القصيدة، وتؤدي غرضًا فكريًّا أو فنيًّا، أو كليهما معًا[٣]، والشاعر لا يستطيع أن ينسلخ عن التاريخ مهما حاول؛ ذلك لأن التاريخ هو أحد مكوِّنات ثقافته، فكل إنسان يستمدُّ من مخزونه الثقافي ما يناسب المقام الذي هو فيه، والوشمي عمد إلى التاريخ ينهل منه، ويستعيد أحداثه، ويوظِّفه في شعره.

وقد سار التَّنَاصُّ مع الموروث التاريخيّ عند الوشمي على نوعين هما:

١- التَّنَاصُّ مع الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة.

٢- التَّنَاصُّ مع الأحداث التَّاريخيَّة.

---

(١) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية، مرجع سابق، ص١٦.

(٢) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية، مرجع سابق، ١٢٠ .

(٣) ينظر: التَّنَاصُّ نظريًّا وتطبيقيًّا، مرجع سابق، ص٣٠ .

وتفصيل ذلك ما يلي:

١- التَّنَاصُّ مع الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة:

ارتكز الشاعر على التَّنَاصِّ مع الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة؛ ليفجِّر طاقات دلالية، ويعيد تشكيلها من جديد؛ بما يتلاءم مع نصه الشعري، والشاعر -في هذا التَّنَاصِّ- يُسقط الماضي على الحاضر؛ وذلك لإثراء دلالات النص عن طريق التأثير والإيحاء معًا.

واتخذ التَّنَاصُّ في شعر الوشمي مع الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة خمسة وجوه هي:

أ- التَّنَاصُّ بالعلم:

وهو تناصٌّ يقوم على مجرَّد استدعاء الاسم دون ذكر بيان هذا الاسم، وهذا النمط من التَّنَاصِّ أشبه ما يكون بالتَّضمينات للأسماء التَّاريخيَّة.

يورد الوشمي عددًا من الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة؛ من ذلك قوله:

ارْمِ سعدُ..

ومُتْ باسْمِ رَبِّكَ يا أيُّها الشَّيْخُ[(١)].

تمكَّن الوشمي من تحريك مشاعر المتلقِّي وانفعالاته في تناصِّه مع شخصية الصحابي سعد بن أبي وقاص ﷺ في حديث سعيد بن المسيِّب، يقول: سمعت سعد بن أبي وقاص، يقول: نثلَ لي النبيُّ ﷺ كنانتَهُ يوم أُحُد، فقال: **"ارْمِ فِدَاكَ أَبِي وَأُمِّي"**[(٢)]، والشاعر يستدعي شخصية البطل الرمز؛ ليُسقطها على شخصية (أحمد ياسين)؛ ليستحضرها المتلقِّي ماثلةً أمامه، وهذا الاستدعاء يكشف القيمة التي تشير إليها شخصية الصحابي سعد بن أبي وقاص ﷺ على مرِّ التاريخ.

ب- التَّنَاصُّ بالنِّسبة:

وهو تناصٌّ يقوم على استدعاء الشخص بالنسبة إليه دون الاسم، وقد ورد هذا التَّنَاصُّ تحت

(١) قاب حرفين، ص٣١ .

(٢) صحيح البخاري، مرجع سابق، ح ٤٠٥٥،كتاب المغازي، باب: ﴿إِذْ هَمَّت طَّآئِفَتَانِ مِنكُمْ أَن تَفْشَلَا وَٱللَّهُ وَلِيُّهُمَا ۗ وَعَلَى ٱللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ ٱلْمُؤْمِنُونَ ﴿١٢٢﴾﴾، ٥/ ٩٧ .

عنوان "طريق الحجَّاج" في قصيدة "الشارع الأخير"؛ نحو قوله:

كوكبٌ في يدينْ

باسمِهِ

يشطرُ الحيَّ ليلينِ

دامَ كما كانَ

أَوَّلُ تاريخِهِ

في الإمارةِ

كان ابنُ يوسفَ

ملتويَ الجهتينْ[1]

وفي هذا المقطع الشعري يتناصُّ الوشمي مع شخصية (الحجَّاج بن يوسف الثقفيّ) فيستدعيه بـ"ابن يوسف"، وقد استخدم الشاعر في هذا النص "ظاهرة التعبير بغير اسم العلم، وهو ما يسميه المناطقة واللسانيون بالأوصاف المحدَّدة"[2]، فابن يوسف -أي الحجاج- وصف عام يحتمل عدة تأويلات؛ لأنه يدخل ضمن شتات من الأسماء غير أن معرفة عنوان النص -طريق الحجَّاج- يسمح بعزل الاسم المقصود الذي يدل عليه الوصف المحدد، وإن كان الحجاج اشتهر بالظلم والجبروت والاستبداد وارتبط ذلك باسمه عبر التاريخ، إلا أن التاريخ يثبت أن الحجاج قد جاهد -بكل قوته- في سبيل إصلاح إمارته؛ لحفظ الأمن، والإصلاح في الداخل والخارج، ولعل الوشمي أراد من توظيف النسبة غير المشهورة للحجاج؛ للتنبيه إلى الأعمال الخيّرة غير المرتبطة باسم الحجاج. ولعل عنوان القصيدة الرئيس —الشارع الأخير- يوحي بالأعمال الأخيرة، والآثار المتبقية التي تشفع لشخصية الحجاج، بوصف العنوان الكاشف عن اتجاه الخطاب، والدال على ما يرتكز عليه النص.

ج- التَّنَاصُّ باللقب:

(١) شفاه الفتنة، ص٢٧ .

(٢) تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص٢٦٦ .

وهو تناصٌّ يقوم على استدعاء اللقب دون الاسم، وقد ورد هذا التَّنَاصُّ في قصيدة "مرَّات" نحو قول الشاعر:

مَرَّةً

ذاتَ ليلٍ بهيمْ

كانَ الموجُ يعلو ويعلو

وأنا كنتُ موسَى الكليمْ[1].

الشاعر في هذا المقطع الشعري يستدعي النبيَّ موسى -عليه السلام- بوصفه (كليم الله)، وقد خصَّ الله -سبحانه- موسى عليه السلام بالتكليم المباشر، وهو تكريم وتعظيم لم يحظَ به أيُّ نبيٍّ قبله، فقال تعالى: ﴿ وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَٰهُمْ عَلَيْكَ مِن قَبْلُ وَرُسُلًا لَّمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ ۚ وَكَلَّمَ ٱللَّهُ مُوسَىٰ تَكْلِيمًا ﴿١٦٤﴾ ﴾[2]، فكان الله -سبحانه- يبعث إلى موسى صوته، ويبلغه؛ فيبشِّره ويطمئنُّ قلبه، وموسى -عليه السلام- سمع صوت الله -سبحانه- وأجابه في حديث مباشر بينهما، لكنه لم يَرَهُ، والشاعر -في هذه القصيدة- يتحدث عن "مرَّات" يصف فيها حاله مع محبوبته، فمرَّةً في ليلة مظلمة كان حاله يشبه حال موسى عليه السلام الذي أحبَّ لقاءَ ربِّه وأحبَّ حديثه، فهو يرى محبوبته من بعيد يشعر بها، ويتوق لحديثها، وهي كالموج العالي في كلِّ مَرَّةٍ تزداد تعنُّتًا واحتجابًا، وغالبًا ما يلجأ الشاعر إلى استدعاء الشخصية باللقب عندما يكون اللقب أدلّ عليها من غيرها، وأكثر ذيوعًا، وأوسع شهرة من اسمها المباشر الذي قد يكون مجهولًا أو شبه مجهول لدى القارئ متوسط الثقافة"[3]، ولكن موسى عليه السلام مشهور باسمه، واستدعاه الوشمي بلقبه؛ لأنه أراد أن يتخذ من خصائص موسى عليه السلام صفة يلصقها به على وجه الخصوص.

د- **التَّنَاصُّ بالإشارة:**

(١) شفاه الفتنة، ص١٠٧ .

(٢) سورة النساء، الآية: ١٦٤ .

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، عبدالله السويكت، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠٠٩م، ص٥١٤ .

تتمثَّل هذا الآليَّة من آليَّات استدعاء الشخصية التراثية في توظيف الشاعر لبعض الإشارات التي تتصل بالشخصية المستدعاة، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة "عبدالكريم الجهيمان":

لم يَكتبْ شعرًا

لمْ يَكتبْ ما يَدعوهُ النَّاسُ الشِّعْرَ ولكنَّ الكفَّ البيضاءْ

ما زالتْ تكتبُ آلافَ الأسماءْ

لم يَكتبْ شعرًا

لكنَّ الكفَّ البيضاءْ

كتبتْ ميلادَ: أميرِ الشُّعراء[1].

جاءت آليَّة الاستدعاء في هذا المقطع الشعري مواكبةً لغرض الشاعر؛ حيث قام باستدعاء شخصية الشاعر (أحمد شوقي) بوصفه أمير الشعراء[2]؛ وذلك عن طريق فاعليَّة الإشارة فقط، وهذا الوجه من الاستدعاء "يتم فيه تحفيز وعي المتلقي، واستثارة خبرته وثقافته؛ ليكتشف الملامح الدلالية المخبوءة، والطاقات الإيحائية الكامنة في الشخصية"[3].

والأديب (عبدالكريم الجهيمان) -بجانب شاعريَّته- كان كاتبًا للأساطير والأمثال، واعيًا بقيمة الموروث الشعبي؛ إذ يراه أصدق من التاريخ المكتوب، وأدق في رسم الحياة الاجتماعية، وأقدر على تكوين صورة وافية، فكتب الكثير من الأساطير الشعبية، فهو لم يكن شاعرًا فحسب، بل رآه الوشمي بصورة أعمق من ذلك، فإذا كان الشعراء مرآةً لواقعهم الاجتماعي، فإن (الجهيمان) مرآةٌ للتاريخ؛ وإن كان (شوقي) أمير الشعراء، فـ (الجهيمان) كاتب لميلاد أمير الشعراء؛ وذلك لتعمُّقه في التراث والموروث الشعبي.

هـ- التَّنَاصُّ بالتآلف:

(١) البحر والمرأة العاصفة، ص١٥٥ .

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص١٥ .

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، مرجع سابق، ص٥٣٩ .

وهو توظيف الشاعر إحدى الشخصيات داخل بنية قصيدته؛ محاولًا التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه؛ نحو قول الشاعر:

أنَّ ثوبًا على وجهِ يعقوبَ

يُلقَى لِيُبْصِرَ ما لم يكنْ

وما زالَ يوسفُ هذا الوطنْ

عاريًا

قابعًا في الغياباتِ..

ماذا لو انَّ

وأنَّ

وأنْ؟!

بيدِي كنتُ أزرعُ دَربي الطَّويلَ

ويعقوبُ ما زالَ منشغلًا بالثَّمن!(١).

يرسم الوشمي التَّنَاصَّ مع النبيَّين يعقوب ويوسف -عليهما السلام- صورة للإنسان المعاصر؛ ليدلِّل على الواقع الذي يعيشه، مُحيلًا إلى مفردات الآية الكريمة: ﴿فَلَمَّآ أَن جَآءَ ٱلْبَشِيرُ أَلْقَىٰهُ عَلَىٰ وَجْهِهِۦ فَٱرْتَدَّ بَصِيرًا ۖ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّىٓ أَعْلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿٩٦﴾﴾ (٢).

و"تعد شخصية يوسف عليه السلام من أبرز الشخصيات التي ترددت في الشعر السعودي المعاصر، وكثر استدعاؤها باستخدام دلالاتها المتعددة رمزًا إلى قضايا كثيرة معاصرة"(٣)، والشاعر في هذا النص لم يعد همُّه الأول أن ينقل إلينا نقلًا ملامح شخصيتي (يوسف ويعقوب) -عليهما السلام- كما في

(١) شفاه الفتنة، ص٢١ .

(٢) سورة يوسف، الآية: ٩٦ .

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، مرجع سابق، ص٣ .

مصادرهما، وإنما أصبح معنيًّا بتعصيرها؛ بمعنى أن يجعل كلًّا منهما شخصية تراثية معاصرة في نفس الوقت؛ وذلك بأن يختار من بين ملامح الشخصية التي يتناولها ما يتناسب وتجربته المعاصرة، ثم يُسقط أبعاد تجربته على هذه الملامح التي اختارها(١)، فإذا كان قميص يوسف -عليه السلام- يحمل عبق النُّبوَّة من عالم الروح، تلك التي ترتدُّ في يعقوب شامًّا ريح ابنه، مردودًا عليه بصره بعد عَمًى؛ فإن يوسف المعاصر -أو يوسف هذا الوطن والمجتمع الماديّ المعاصر- يأتي في تصوير الوشمي عاريًا من أيّ قميص، وإمعانًا في السخرية يجعل عشرين ثوبًا لا تواري عُريه؛ ذلك لأن عريه داخليٌّ معنويٌّ.

إن يوسف المعاصر ليس عَلَمًا كيوسف النبيّ، بل هو نكرة بأفعاله، قابع في المجاهل (الغيابات)، ويعقوب المعاصر أيضًا ليس كالنبيّ يعقوب -عليه السلام-، فالمعاصر ما زال منشغلاً بالثَّمن، في إشارة مبطَّنة إلى المتاجرة بقضيَّة العمى؛ لا يأبه بولده يوسف، ولا بقميصه، مادام سيقبض الثَّمن بسبب عماه؛ ليكون المغزى الأخير من هذه التَّنَاصّ الشعري هو: أننا نعيش في مجتمعٍ تقطَّعت فيه أسباب الروحانية، ولو كانت سجالًا بين البنوَّة الضائعة التي تفتقد القدوة بوصفها أبوَّة؛ إذ تفتقر إلى دفء قميصٍ يوسفيٍّ يحدو على الإيمان؛ حيث لا ينفع عشرون خيطًا لستر عورة يوسف المعاصر؛ وقد انكشف غطاؤه عن ضعفٍ؛ لينكشف القميص في النهاية عن عري داخليّ لنفسٍ مُرائية(٢).

نلاحظ في تناصّ الوشمي مع الشخصيات التاريخية أن هذه الشخصيات أسهمت في تشكيل النص الشعري وإغنائه، وهي الوجه الأول لاستدعاء الموروث التاريخي، أما الوجه الآخر فهو استدعاء الأحداث التاريخية.

(١) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية، مرجع سابق، ص٦٠ .

(٢) ينظر: فن الإبيجرام في الخطاب الشعري المعاصر قصيدة "الثياب" لعبد الله الوشمي نموذجًا، مرجع سابق، ص٣٧ .

٢- التَّناصُّ مع الأحداث التَّاريخيَّة:

يستغل الوشمي الأحداث التاريخية، ويوظِّفها في نصوصه الشعرية؛ ليجسِّد واقعه الذي يعيشه - مستعينًا بأحداث التاريخ-، وتوظيف الأحداث التاريخية في النصوص الشعرية يشير إلى "وعي الشاعر المعاصر بالقيمة الدلالية لهذه الأبعاد التاريخية، وإلى الدور المتمايز الذي تقوم به في النسيج الفني للقصيدة"(١)، ومن ذلك ما يلي:

- جاءت بعض الحوادث التاريخية عن طريق إشارات تضمَّنتها آيات القرآن الكريم، من ذلك ما حدث في بيت فرعون، وقد استحضرها الوشمي في قصيدة "ذاكرة الحرف" فيقول:

أكتبُ كي أُبينْ.

أكتبُ كي أُولَدَ في شفاهِ الصَّامتينْ.

مِن بعدِ ما أحرقَ جمرُ فرعونَ شِفَاهَ المرسَلينْ.

أكتبُ كي أُبينْ(٢).

وذلك ما جاء في حادثة تاريخية بين موسى -عليه السلام- وفرعون(٣)، والشاعر يستدعي هذه الحادثة في بيت فرعون؛ ليدلِّل على أن وجود الكتابة عنده ضرورة ملحَّة؛ للإفصاح عن مكنونات نفسه في زمن كثر فيه الصمت، والشاعر أخذ حِمل الكتابة على عاتقه بعدما توارى عنها أناسٌ وآثروا عدم الإفصاح، ولعل ذلك يرجع إلى سبب قوى أكبر تشكِّل مصدر تهديد للشعراء، فإن كان الخطر في عهد

---

(١) آليات التناص النوعي في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص٣٥ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١٧٢ .

(٣) ورد أنه لمَّا تحرَّك موسى؛ أورته أمُّه "آسية" صبيًّا، فبينما هي تُرقِّصه وتلعب به؛ إذ ناولته فرعون، وقالت: خُذْهُ، فلمَّا أخذه إليه أخذ موسى بلحيته فنتفها، فقال فرعون: عليَّ بالذَّبَّاحين، فقالت آسية ﴿لَا تَقْتُلُوهُ عَسَىٰٓ أَن يَنفَعَنَآ أَوْ نَتَّخِذَهُۥ وَلَدًا﴾ [القصص: ٩] ؛ إنما هو صبيٌّ لا يعقل، وإنما صنع هذا مِن صباه، وقد علمتَ أنه ليس في أهل مصر أحلى مِنِّي، أنا أضعُ له حُلِيًّا من الياقوت، وأضعُ له جمرًا، فإن أخذ الياقوت فهو يعقل فاذبحه، وإن أخذ الجمر فإنما هو صبيٌّ، فأخرجتْ له ياقوتها، ووضعتْ له طستًا من جمر، فجاء جبرائيل عليه السلام، فطرح في يده جمرةً، فطرحها موسى عليه السلام في فيهِ؛ فأحرقت لسانه، فهو الذي يقول الله عز وجل: ﴿وَٱحۡلُلۡ عُقۡدَةٗ مِّن لِّسَانِي﴾، فزالت عن موسى من أجل ذلك. ينظر: تفسير الطبري، تحقيق: عبدالله التركي، دار هجر للطباعة، الجيزة، ٢٠٠١م، ١٦/ ٥٤ .

موسى عليه السلام من فرعون، وهو رمز الشر، والتسلط، والجبروت فإن الأسباب في الوقت المعاصر ترجع إلى دواخل الشعراء أنفسهم؛ الأمر الذي لم يمنع الوشمي من الكتابة.

– ومن الأحداث التاريخية التي استحضرها الوشمي أيضًا حادثة عربية، وهي تجسِّد اليوم واقعًا معيشًا؛ بقوله:

لم أكنْ أنا آخرَ الطَّعناتِ في جسدِ العربْ

قد كنتُ مازنَ في الزَّمانِ الحُرِّ

ألفُ قبيلةٍ تَحنو على قدمِي.

وأصبحَ مازنُ اليومِ الذَّنَبْ

لو أنَّ مازنَ أيقظتْ نعراتِهم

أُمِّي.. ولو أنَّ العربْ

يتساقطونَ على دِمائي

مثلما

يتساقطونَ على الذَّهبْ

لو أنَّهم...

وبكيتُ لم أَجِدِ العربْ!(١).

هذا التَّنَاصُّ في قول الشاعر: "قد كنت مازن" يفجِّر دلالات ذات وقع خاص، دلالات قادمة من ذاكرة الماضي، والتي تُحيل المتلقِّي إلى خارج النص في قول قريط بن أنيف العنبري:

لـو كنـتُ مِـن مَـازِنٍ لم تَسْـتَبِحْ إِبِلِـي بنـو الَّلقِيطَـةِ مِـن ذُهْـلِ بـنِ شَـيْبَانَا

إِذًا لَقَـامَ بِنَصْـرِي مَعْشَـرٌ خُشُـنٌ عنـدَ الحَفِيظَـةِ إِنْ ذو لُوثَـةٍ لانَا

(١) قاب حرفين، ص٦١ .

قــومٌ إذا الشَّــرُّ أَبْــدَى نَاجِذَيْــهِ لَهُــمْ طــارُوا إليــهِ زَرَافَــاتٍ وَوِحْــدَانَا[1]

و"مازن" هنا هو "ابن مالك بن عمرو بن تميم" أخي "العنبر بن عمرو بن تميم"[2]، وقصد الشاعر بهذه الأبيات: أن يحمل قومه على الانتقام له من أعدائه، ولم يقصد إلى ذمّهم، وكيف يذمُّهم وعارُ الذَّمِّ راجعٌ إليه، والشاعر في قوله: "قد كنت مازن" الفعل الماضي يجسِّد نبرة الفقدان والضياع؛ بما يحمله من ثقل دلالي؛ الذي أنبأ عن تحوُّل حال مازن، فمازنٌ أصبحت الذَّنَب، وهو مناقضٌ لما عُرف عنها قديمًا.

ينقل الشاعر شعور الفقد الذي يحسه في إيوائه إلى أمَّة يلجأ إليها، لها قوتها وهيبتها وهيمنتها، ويكشف ضعف العرب للوقوف مع الفلسطينيين، فيدرك أنه ليس بآخر الطعنات، ليُسلم نفسه إلى البكاء؛ حيث لم يجد العرب بعد أن أنهكه التَّمنِّي الذي أعوزه للبكاء، فالأمنية المبتورة "لو أنَّهم"، والعبارة التي اختنقت تؤكد إحساس الفقد خاصَّةً بعد أن أصبحت "مازن" الذَّنَب –قياسًا إلى ما كانت عليه في الماضي–[3]، والوشمي تمنَّى أن ينهض العرب لإخوانهم بالنُّصرة كما تمنَّى الشاعر –مِن قبله– أن يصبح قومه أهل مواجهة ومبادرة وحرب.

وهذا التناص مع الموروث التاريخي الذي أحال إلى حادثة وردت إلينا عن طريق أبيات شعرية ينقلنا إلى مصدر آخر يعدّ أكثر مصدر وظّفه الوشمي في خطابه، وهو "الموروث الأدبي".

ثالثًا: التَّنَاصُّ مع الموروث الأدبيّ:

من الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي "أكثر المصادر التراثية ثراءً، وأقربها إلى نفوس شعرائنا

(١) شرح ديوان الحماسة، الخطيب التبريزي، تحقيق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت،٢٠٠٠م، ١/ ١٥.

(٢) والسبب الذي من أجله قال هذا الشعر ما حدَّث به أبو عبيدة قال: أغار ناس من (بني شيبان) على رجل من (بني العنبر) يقال له: (قريط بن أنيف) فأخذوا له ثلاثين بعيرًا، فاستنجد قومه، فلم ينجدوه، فأتى (مازن تميم)، فركب معه نفر، فأطردوا لبني شيبان مائة بعير، فدفعوها إليه، فقال هذه الأبيات.

يقول: لو كنت من هذه القبيلة لما أغار بنو ذهل على إبلي، واستأصلوها أخذًا ونهبًا، ولو كان ذلك لقام بنصري قوم صعاب أشداء يدفعون عني، ويأخذون بحقي ممن اعتدى علي وظلمني. ينظر: شرح ديوان الحماسة، مرجع سابق، ١/ ١٦ .

(٣) ينظر: قاب حرفين دراسة تذوقية لديوان عبدالله الوشمي، سحر المطيري، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ع ٨٣، ٢٠١٤م، ص٦٠ .

المعاصرين"[1]؛ إذ كان جلُّ اهتمام الشعراء الاطلاع على نتاج الآخرين وحفظه؛ لصقل الموهبة وتطويرها.

ونتيجة لهذا الأمر؛ كان لا بدَّ للشاعر عند قول الشعر أن يتبادر إلى ذهنه شيء مما حفظه، أو سمع به من الآخرين، وقد يكون هذا بوعي يوظِّفه في قصيدته، أو بغير وعي؛ الأمر الذي جعله يستفيد من تجارب السابقين.

ومن التَّنَاصِّ الأدبي الذي استمدَّ الوشمي منه خطابه الشعري ثلاثة أنواع؛ هي:

١- التَّنَاصُّ الشِّعريُّ.
٢- التَّنَاصُّ مع الحِكَم.
٣- التَّنَاصُّ مع الأمثال.

وتفصيل ذلك ما يلي:

١- التَّنَاصُّ الشِّعريُّ:

تتداخل في شعر الوشمي النصوص الشعرية، إذ يظهر تناصُّه جليًّا مع أشعار الشعراء الآخرين من مختلف العصور الأدبية، وقد تدرَّجتُ في دراستها، والحديث عنها مرتَّبةً حسب العصور بدءًا من العصر الجاهلي، ثم عصر صدر الإسلام، ثم الأموي، فالأندلسي، يليه العباسي، ومنتهية بالعصر الحديث.

أ- التَّنَاصُّ مع الشِّعر الجاهليِّ:

استلهم الوشمي أساليب الشعر الجاهلي في نصوصه الشعريَّة، ولكن برؤية خاصَّة تتناسب مع سياق النص والعصر الحديث.

استدعى الوشمي من الشعر الجاهلي صورة عنترة الفارس العبسيّ الغَزِل المتعفِّف في صورة جديدة تُلائم القرن الحالي؛ حيث يقول:

(عنترة ٢٠٠٧)

فوددتُ تقبيلَ الثِّيابِ لأنَّها

(١) استدعاء الشخصيات التراثية، مرجع سابق، ص١٣٨ .

احتضنتْ حقولَ حَبيبتي وغَرامي

وشككتُ بالحرفِ الأرقِّ ثيابَها

وكتبتُ في جفنِ الجمالِ هُيامي[١].

وهو يتناصُّ مع معلَّقة عنترة التي ورد فيها:

فَـــوَدِدْتُ تَقبيـــلَ السُّـــيُوفِ لأنَّهـــا لَمَعَـــتْ كَبَـــارِقِ ثَغْـــرِكِ المُتَبَسِّـــمِ

فشَـــكَكْتُ بالـــرُّمْحِ الأَصَـــمِّ ثِيابَـــهُ لَيْسَ الكَرِيمُ على القَنَا بِمُحَرَّمِ[٢]

هذا التَّنَاصُّ المتقارب الألفاظ، المفارق في الدلالة؛ يكشف عن زمنين اثنين: زمن عنترة الجاهلي بصورة الفارس المغوار العفيف، جُلُّ همِّه تقبيل السُّيوف التي تُذكِّره بثغر حبيبته حين تبسمُ له، وزمن مغاير هو الزمن الحالي بصورة الشَّابِّ الحالم الذي يقتصر أمله على مكاشفة الطرف الآخر بصورة مادية جسدية. إن هذه السخرية من أمنيات وتطلُّعات الشباب تكشف عن سخرية من المجتمع الذي تحولَّت نظرته من العالم الرُّوحي إلى المادي[٣]، وبهذا نرى شخصية عنترة تتحول من صورة الفارس الشجاع المقاتل المستدعاة من الزمن الجاهلي، إلى صورة أُسقطت على الزمن الحاضر؛ ليكشف المفارقة بين العصرين، وهذه الدلالة العكسية لشخصية عنترة المخالفة لما حفظها لها التاريخ قصد الوشمي منها "وصف حالة من حالات الانكسار التي يمر بها ما يحيط به من المجتمع، مما يعكس رؤيته الساخطة على فساد العصر الذي يعيش فيه"[٤].

وقد ينهض الوشمي إلى مستوى من التَّنَاصِّ -مستخدمًا آليَّةَ التَّنَاصِّ المباشر-؛ حيث يقول في قصيدة "ليلة المهرجان":

---

(١) شفاه الفتنة، ص١٥ .

(٢) جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي، تحقيق: علي البجادي، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١م، ص٣٦٥، ٣٧٦ .

(٣) ينظر: البحر والمرأة العاصفة، حيث ورد تناص آخر للوشمي مع معلقة عنترة بشكل مفارق في الدلالة، ص١٧٩ .

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، مرجع سابق، ص٤٥٥ .

"أَجْمَعُـــوا أَمْـــرَهم عشـــاءً فلمَّـــا رَتَّبُـوا لـيلَهم نَسَـوْا كيـفَ كَـانوا؟![1]

وفي هذا يتناصُّ مع معلَّقة الحارث بن حِلِّزَة:

أَجْمَعُـــوا أَمْـــرَهم عشـــاءً فلمَّـــا أَصْـبَحُوا أصـبحتْ لهـم ضوضـاءُ[2]

فالشاعر استحضر شطرًا من البيت الشعري دون أن يُحدث فيه تغييرًا؛ لاشتراكه مع النص في الدلالة، فحين عقد القوم النية على أمر ما انقلب الفعل وبالًا عليهم، وكذا الوشمي حينما عقد العزم طوال الليل وهمَّ بالفعل صُرِفَ عنه.

لقد أدرك الوشمي ما يحمله الشعر الجاهلي من تجارب شعرية متميّزة؛ إذ وظَّفها توظيفًا فنيًا، وفكريًا بما يتناسب مع تجاربه الشعرية.

ب- **التَّنَاصُّ مع شعر صدر الإسلام:**

مثلما استقى الوشمي في تجاربه الشعرية من نصوص شعراء الجاهلية، فإنه استقى أيضًا من شعراء صدر الإسلام؛ حيث قال في قصيدة "عودة السندباد":

تَعَـالَ! ليـتَ الفـتَى (لـو أَنَّـهُ حجـرٌ) أو أَنَّـهُ في قـرارِ المـوجِ قـد صَـارَا[3]

وفي هذا يستدعي الوشمي قول الشاعر (تميم بن مقبل):

مـا أَطْيَـبَ العَـيشَ لَـوْ أَنَّ الفَـتَى حَجَـرٌ تَنْبُـو الحَـوَادِثُ عَنـهُ وهْـوَ مَلْمُـومُ[4]

وتميم بن مقبل شاعر مخضرم، أدرك الإسلام فأسلم، استلهم الوشمي منه مقولته: (لو أن الفتى حجرٌ)؛ متكئًا على مضمون بيت الشاعر، ففكرة تحوُّل الإنسان إلى حجرٍ أصمَّ -لا يعقل ولا يدرك- مشتركة بين الشاعرين.

---

(١) ينتظر أن، ص٥٣ .

(٢) جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، أحمد الهاشمي، أشرف على تحقيقه وتصحيحه: لجنة من الجامعيين، مؤسسة المعارف، بيروت، ١٩٦٩م، ٢/ ٨٤ .

(٣) قاب حرفين، ص١٣٣ .

(٤) الحيوان، الجاحظ، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت، ٢٠٠٣م، ٤/ ٤١١ .

ج- التَّنَاصُّ مع شعر العصر الأمويّ:

لم يتوقَّف تناصُّ الوشمي على شعراء العصر الجاهلي، وعصر صدر الإسلام، فنجد أن التَّنَاصَّ مع شعراء العصر الأموي جليَّ المواطن، ومنه قوله في قصيدة "نبوءة الليل":

أُمْسِكُ إبريقَ الليلِ

وأَدلقُهُ فوقَ بساطِ الفجرِ

فأُبصرُ وجهَكِ

يتجلَّى

مَن تعرفُ بَطحائي

وطأتَهُ

ورِمالي قبلتَهُ[1].

وهذا اللفظ ينقلنا إلى بيت الفرزدق في مدحه زين العابدين؛ حين قال:

هَـذا الَّـذي تَعـرِفُ البَطْحـاءُ وَطْأتَـهُ وَالبَيْـتُ يعْرِفُـهُ وَالحِـلُّ وَالحَـرَمُ[2]

ويتجلَّى وجه المحبوبة للشاعر فلا يستطيع إنكاره، فكما أراد الفرزدق في هذا البيت أن يعرِّف الموجودين بأن (زين العابدين) هو شخص معروف ولا يحتاج أن يُعرَّف، فمحبوبة الشاعر كذلك تظهر له أمام ناظريه أينما ولَّى وجهه.

د- التَّنَاصُّ مع شعر العصر الأندلسيّ:

شكَّل العصر الأندلسيُّ معينًا ثريًّا للوشمي؛ حيث أخذ بعضًا من نصوص هذا العصر بما يخدم فكرته؛ نحو قوله:

(١) شفاه الفتنة، ص١٥٣ .

(٢) ديوان الفرزدق، تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م، ص٥١١ .

تبــدَّتْ لنــا وســطَ الرُّصَــافةِ نخلــةٌ تناءتْ بأرضِ الغربِ عن بلدِ النَّخْلِ

غريبٌ أنا مثلُ هذا النَّخيل

غريبٌ قتيلْ

كمْ مضتْ في دِمائي السُّنونُ

وأحرقَني في وقوفِي الصَّهيل

غريبٌ ويَكفي

أنَّ صوتيَ حرٌّ

قالَ لي النَّخْلُ: يَكفي

إنَّ سَعفي

كانَ أبعدَ مِن ليلِهم!(١).

يتناصُّ الشاعر مع (عبدالرحمن الداخل) عندما رأى نخلة مزروعة في أرض قرطبة؛ مما أثار أحزانه، فأصبحت هذه النخلة شبيهة (عبدالرحمن الداخل) الذي انتقل من أرض العرب إلى الغرب، فقال:

تَبَــدَّت لَنَــا وَسْــطَ الرُّصــافَةِ نَخْــلةٌ تَنَاءت بأرضِ الغَرْبِ عـن بَلَـدِ النَّخْـل
فقُلــتُ: شَــبِيهي في التَّغَـرُّبِ والنَّــوَى وطُـولِ ابتعـادِي عـن بَـنِيّ وعَـنْ أهلِـي
نشَــأتِ بأرضٍ أنــتِ فيهــا غَريبــةٌ فمِثْلُـكِ في الإقصـاءِ والمُنْتأَى مثلِـي(٢)

فالشاعر يتقمَّص شخصية (عبدالرحمن الداخل)؛ ليدلِّل على حالة الغربة والوحدة التي يشعر بها، وهي غربة روحية موطنها نفسه، وليس غربة حسية جسدية؛ مخالفًا -بذلك- النص الأصلي في غربته

(١) قاب حرفين، ص٤٨ .

(٢) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، شهاب الدين المقري، تحقيق: إحسان عباس، ج٣، دار صادر، بيروت ١٩٩٧م، ص٥٤ .

الجسدية، ومتواشجًا معه في ألفاظه؛ حيث استحضر الوشمي بيتًا كاملًا من أبيات (عبدالرحمن الداخل) وضمَّنه قصيدته.

هـ- التَّنَاصُّ مع شعر العصر العباسيّ:

وظّف الوشمي نصوص شعراء العصر العباسي برؤية تنسجم مع أبعاد تجربته الشعرية، فنراه يقتبس أبياتًا كاملة يضمِّنها قصائده(١)، ومَرَّةً يشير إليها إشارات خاطفة، وأخرى يتناصُّ في قصائد كاملة(٢)، ويقصد بها: قصائد يخصصها الشاعر من مطلعها حتى خاتمتها في استدعاء شخصية واحدة، فيكون المعنى العام يدور حول هذه الشخصية، وإن تخلل القصيدة قضايا أخرى توظف في ثناياها(٣)، ومن الشعراء الذين تناصَّ معهم الوشمي في العصر العباسيّ: المتنبي، وأبو تمام، وأبو العلاء المعري، وابن الرومي، وديك الجن الحمصي، ومن ذلك قوله:

خَفِّفِ الوطءَ، هَذِي عُيوني أنا

في أديمِ الشَّوارعِ كَمْ

تتوسَّل أن تَرحموا المِيّتينْ.

هذا المقطع يشير إلى قول المعري:

خَفِّــفِ الــوطءَ مــا أظــنُّ أديمَ الــ أرضِ إلَّا مِــن هــذهِ الأجســادِ(٤)

يتناصُّ الشاعر مع أبي العلاء في التعبير عن قضية فكرية؛ إذ عبَّر فيها عن رفض ما يسود الحياة من فساد وشرور ومظالم، ويرفض أن يستقوي الأقوى على الأضعف، وقد نقلنا الوشمي إلى بيت المعري بأسلوب مشابه مع قليل من التحوير.

(١) ينظر: قاب حرفين، قصيدة "الرائحة" ص١٥؛ شفاه الفتنة، "قصيدة مفردات المنزل"، ص٦٣ .

(٢) ينظر: قاب حرفين، قصيدة "الدخول إلى جنة الرمل" ص٨٣ ؛ ينتظر أن، قصيدة "آخر حماسات أبي تمام" ص١٠١ .

(٣) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، مرجع سابق، ص١٧٩ .

(٤) سقط الزند، أبو العلاء المعري، تحقيق: أحمد شمس الدين، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٧م، ص٢٧٢ .

وقد ينهض الوشمي إلى مستوى من التَّنَاصِّ -مستخدمًا آليَّةَ التَّنَاصِّ المباشر-؛ حيث يقول في قصيدة "للأرض.. للأهل":

ولِي وطـــنٌ آليـــتُ أن أســـتعيدَهُ بليلَـــى فيُغـــريني بليلَـــى ولينِهـــا(١)

وفي هذا تناص مع ابن الرومي بقوله:

ولِـــي وطـــنٌ آليـــتُ ألَّا أبيعَـــهُ وألَّا أَرى غيـرِي لَـهُ الدَّهْـرَ مَالِـكَا(٢)

حيث جاء الوشمي متوافقًا مع ابن الرومي في ولائه، وانتمائه لمحبوبه الأنثى/ الوطن؛ فجاء التَّنَاصُّ منسجمًا في اللفظ والدلالة.

و- التَّنَاصُّ مع شعر العصر الحديث:

يمكن أن نلمح جانبًا من تناصِّ الوشمي مع شعراء العصر الحديث في تأثره ببعض شعرائه، لا سيَّما أنهم يعبِّرون بلغة عصره؛ حيث قال في قصيدة "قراءة في كف الوطن":

(وَطَنِي لو شُغلتُ) سَأبقى أُعانقُ رَمْلَكَ، شِعريْ الذي عجنتْهُ السِّنينُ، أَبِيْ تحتَ تُرْبِكَ، أُمِّيْ التي ذبلتْ عينُها وهي تنتظرُ الغيثَ، مِنِّي بقايا هنا وهناكَ، ابنتيْ وهي تَحبو، أحنُّ إلى إِخوتي وبقايا الوطنْ.

أحنُّ أحنُّ إلى أرضِهِ، وسأبقى أحنْ(٣).

تناصَّ الوشمي مع سينيَّة أحمد شوقي "الرحلة إلى الأندلس" التي ذكر فيها:

وطـــنِي لـــو شُـــغِلتُ بالخُلـــدِ عَنْـــهُ نَازعتْـــنِي إليـــهِ في الخُلـــدِ نَفْسِـــي(٤)

و"شوقي" بعد نفيه من مصر إلى الأندلس؛ هاجت الذكرى في نفسه؛ فكتب هذه القصيدة.

---

(١) ينتظر أن، ص٩ .

(٢) ديوان ابن الرومي، تحقيق: أحمد حسن بسج، ط٣، درا الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢م، ٣/ ١٤ .

(٣) البحر والمرأة العاصفة، ص١٢١ .

(٤) الشوقيات، أحمد شوقي، ج٢، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢م، القاهرة، مصر، ص٤٣٠ .

والوشمي كشوقي في حبه لوطنه، مهما شُغل عنه الإنسان، أو بَعُدَ عنه، فهو مرتبط به أيَّما ارتباط، تحنُّ إليه النفس، وتشتاق، وتتمنَّى أن تعود لتُقيم في أرضه –وإن طابت مكان إقامتها–، والذي يجمع بين الشاعرين هو الحنين إلى الوطن، فرماله التي تحت قدميه هي بمثابة المحبوبة التي يهوى عناقها، شِعره الذي يتغنَّى فيه تكوَّن جرَّاء انصهار جسده بأرض الوطن، والده رمز العلوِّ مقيمٌ بين ترابه، أمه وابنته وإخوته وجميع أحبته يتقاسمون معه أرض هذا الوطن، فهو جزء من كينونته الذي لا يستطيع الانفصال عنه، مهما انشغل بعيدًا عنه؛ حتمًا سيغلبه الحنين ويعود إليه؛ وذلك لصدق حبه وانتمائه لأرض الوطن.

يلاحظ من تناصِّ الوشمي الشعري أن الشاعر يراوح ما بين العصر الجاهلي، والإسلامي، والأموي، والعباسي، وغيره من العصور؛ مما يؤكد أن ذاكرة الشاعر تنطوي على أشعار وإبداعات عظيمة، وكل ذلك يسهِّل مهمة الشاعر لحظة استدعائه النص، ويمكِّنه من التوظيف الأمثل للموروث الشعري.

والشعر ليس وحده ممثِّلًا للموروث الأدبي الذي استقى الوشمي منه، ووظَّفه في خطابه، بل وظّف أيضًا (الحكم والأمثال)، وهما من المصادر الأدبية التي أثرت تجربة الوشمي الشعرية.

٢- التَّنَاصُّ مع الحِكَم:

اتكأ الوشمي في خطابه الشعري على عدد من الحِكم بما يناسب تجربته الشعرية؛ حيث قال في قصيدة "نجمتان للتي..":

شـــيئانِ تنتحـــبُ الـــدُّنيا إذا ذهبَـــا لونُ الشَّبابِ وشِعري فيكِ فانتحبِي[(١)]

وفي هذا يستحضر المتلقِّي الحكمة الواردة في البيت:

شـــيئانِ لا تَحْسُـــنُ الـــدُّنيا بغيرِهمـــا المـــالُ يَصْـــلُحُ منـــه الحـــالُ والوَلَـــدُ[(٢)]

وظَّف الوشمي تقنية التَّنَاصِّ بشيء من التحوير، فقد عرف أن زينة الحياة الدنيا هما: المال والولد، ولكن الوشمي يرى غير ذلك في منظور خاص؛ فالشيئان اللذان لا تصلح الدنيا بغيرهما هما: "لون الشَّباب، شِعري فيك" فقد أبدل مضمون الحكمة بما يتناسب وتجربته الشعرية.

---

(١) ينتظر أن، ص٣٩ .

(٢) نظم اللآل في الحكم والأمثال، عبدالله فكري، تحقيق: عبدالمعين الملوحي، دار الأوزاعي، بيروت، ١٩٨٤م، ص٢٠ .

٣- التَّنَاصُّ مع الأمثال:

اهتم الأدباء بالأمثال، وعَدُّوها أدبًا فنيًّا وتراثًا إنسانيًّا مستقلًّا، فهي معينٌ ومصدرٌ من مصادر التراث الأدبي؛ ينهل منه الشعراء يردِّدونه، ويُثرون لغتهم منه؛ لما لها من خصائص تمتاز بها؛ فهي قول بليغ موجز يعبِّر عن حادثة مشابهة، يَسهُل حفظه وتناقله من جيل إلى جيل.

وقد وظَّف الوشمي الأمثال في شعره، واستمدَّ منها بعضَ معانيهِ، وقد تناصَّ في شعره مع بعض الأمثال؛ ليخدم معانيه، فورد هذا المصدر في مواضع متعدِّدة؛ منها قوله في "قصيدة الثياب":

(عثمان)

لكنَّ قميصَكَ يا عثمانْ

ما زالَ إلى الآنْ

يتنفَّسُ في كلِّ لسانْ[(١)].

اتكأ الوشمي على المثل العربي "قميص عثمان" وهو "القميص الذي قُتل فيه، يُضرب مثلًا للذي يكون سببًا للتحريش بين الناس"[(٢)]، وينقلنا الوشمي إلى حادثة هذا المثل[(٣)] التي ما زالت تتكرَّر في كل حين، فهو يرى قميص عثمان ماثلًا أمامه في كل حادثة من حوادث العالم الإسلامي، وعلى لسان كلِّ

(١) شفاه الفتنة، ص٣١ .

(٢) الأمثال، زيد عبدالله بن رفاعة الهاشمي، دار سعد الدين، دمشق، ١٤٣٢هـ، ص١٨٣ .

(٣) يذكر أنه لما قتل عثمان بن عفان ﷺ خرج النعمان بن بشير ﷺ ومعه قميص عثمان مضمخ بدمه، ومعه أصابع نائلة التي أصيبت، فقطعت مع بعض الكف، فورد به على معاوية ﷺ بالشام، فوضعه معاوية على المنبر ليراه الناس، وعلق الأصابع في كم القميص، وندب الناس إلى الأخذ بثأر هذا الدم وصاحبه، فتباكى الناس حول المنبر، وجعل القميص يرفع تارة ويوضع تارة، والناس يتباكون حوله سنة، وحث بعضهم بعضًا على الأخذ بثأره، وقام في الناس معاوية وجماعة من الصحابة معه يحرضون الناس على المطالبة بدم عثمان ممن قتله من أولئك الخوارج. وينظر: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، عبدالملك الثعالبي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٨٦ . وعمرو بن العاص ﷺ لما أحسَّ من عسكر معاوية بصِفِّين فتورًا في المحاربة؛ أشار إليه بأن يُبرز لهم قميص عثمان ليستأنفوا جدًّا جديدًا في الانتقاض والمنازعة؛ ففعل ذلك معاوية، فحين وقعت أعين القوم على القميص؛ ارتفعت ضجتهم بالبكاء والنحيب، وتحرَّك منهم الساكن وثار مِن حُقودهم الكامن. ينظر: البداية والنهاية، ابن كثير، تحقيق: عبدالله التركي، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، الجيزة، ١٩٩٧م، ١٠/ ٤٢٥ .

متحدِّث في العرب، في لغة تحريضية تهدف من ورائها إلى إثارة الناس، وقد استثمر الوشمي حادثة (قميص عثمان)؛ إشارة إلى التمزق، خاصة أن هذه الحادثة بُنيت على فكر ممزَّق، وأدت إلى تمزيق الفكر السياسي لدى طائفة كبيرة من المسلمين فيما بعد، وهم من عُرفوا بالخوارج[١]، فلعل الوشمي يشير إلى فكر الخوارج الذي لا يزال يملأ بعض صدور المسلمين؛ وبسببه تفرَّقت الأمَّة وضعفت.

ومن التَّنَاصِّ مع الشَّخصيَّات التي يُضرب بها المثل؛ قوله في قصيدة "ما أملاه الشوق":

جئتُـــكَ يا والـــدِي شـــاعرًا وطالَمـــا جئتُـــكَ كـــي أقتفِـــي
بَعْـــدَكَ لا صـــبرَ لأشـــعارِنا! فيـــهِ وهـــل أَصْـــبَرُ مـــنْ أحنـــفِ![٢]

يذكر الشاعر "أصبر من أحنف"، والمقصود: الأحنف بن قيس، وقد اشتهر عنه الحِلْم والأَناة والصَّبر، ويذكر فيه المثل: "أحلمُ مِن أحنف"، ويُضرب في الشَّخص الكثير التَّأنِّي والسُّكون[٣]، وقد استدعى الوشمي قريبًا من هذا المعنى في قصيدة يستذكر فيها والده[٤]، متقلدًا الصبر والسكون في موقف صعيب، قلّما يقف الإنسان مثله.

وهذا التناص مع الموروث الأدبي، (الأمثال، والحكم، و-قبلهما- الشعر) هو المصدر الثالث من المصادر الذي استقى الوشمي منها إبداعه، وقد يشير حضور الأدب بكل وضوح إلى (شخصيات أدبية)، يرجع إليها الفضل في وجوده، وهو المصدر الموالي الذي استدعاه الوشمي في شعره.

رابعًا: التَّنَاصُّ مع الشَّخصيَّات الأدبيَّة:

من المصادر المهمة التي يحاول الشعراء عن طريقها توضيح تجاربهم الشعرية، وأفكارهم هو الاستفادة

(١) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية قراءة تأويلية في نماذج من الشعر السعودي المعاصر، أحمد المرازيق، مجلة دارة الملك عبدالعزيز، ع٤٤، ٢٠١٢م، الرياض، ص٥٢ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١٥٨ .

(٣) ينظر: معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ١/ ٥٥٢ .

(٤) نظم الوشمي هذه القصيدة حينما مرّ بتجربة غير مسبوقة في حياته، حين دُعي من قبل "الندوة العالمية للتاريخ الإسلامي" لإلقاء بحث والده صالح بن سليمان الوشمي ـرحمه اللهـ فقال في مقدمة قصيدته: "ما أقساها من تجربة حين تقوم بتمثيل دور والدك". ينظر: معجم شعراء منطقة القصيم في العصر الحديث تراجم ومختارات، إشراف: إبراهيم المطوع، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ٢٠١٦م، ص١٧٢ .

من استدعاء الشخصيات في نصوصهم، ويكون هذا الاستدعاء خادمًا لفكرة معيَّنة يحاول الشاعر –من خلال هذه الشخصية– تأكيدها أو تعزيزها(١). إذ برزت شخصيات أدبية واضحة في شعر الوشمي وظَّفها؛ ليخدم أفكاره، ومن ذلك: استدعاؤه لشخصيات الخطباء والفصحاء والشعراء؛ ليُحيل المتلقِّي إلى أدب هذه الشخصيات.

ومن تناصِّ الشخصيات الأدبية التي استدعاها الوشمي في خطابه الشعري نوعان رئيسيَّان؛ هما:

١- استدعاء شخصيات الخطباء.

٢- استدعاء شخصيات الشعراء.

وتفصيل ذلك ما يلي:

١- استدعاء شخصيَّات الخطباء:

يعد استدعاء شخصيات الخطباء والفصحاء من تناصِّ الشخصيات؛ ومثله قول الشاعر في قصيدة "استقالة الورد":

منذُ كَمْ

كنتُ سحبانَ أَرْوِي القصائدَ

أملأُ أعينهنَّ نشيدًا

وحينَ أتَتْ واستقامَ الصَّباحُ

تلاشيتُ فيها

وما عُدتُ أذكرُ معنَى العدمْ(٢).

يشير الوشمي في هذا المقطع الشعري إلى "سحبان بن زفر بن إياس الوائلي"، وهو خطيب يُضرب

(١) ينظر: التناص في شعر علي بن الجهم، عواد المساعيد، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، عمَّان، الأردن، ٢٠١٢م، ص١٠٤ .

(٢) شفاه الفتنة، ص٨٣ .

به المثل في البيان يقال: "أَخْطَبُ مِن سحبان" وأَفْصَحُ مِن سحبان"[١]، ويستدعي الوشمي هذه الشخصية؛ متمثِّلًا فصاحتها، ولكنه حين يمثُلُ أمام محبوبته يغدو هباءً، ويتلعثم لسانه، ويفقد شاعريَّته.

٢- استدعاء شخصيَّات الشُّعراء:

هيمن هذا اللون من الاستدعاء عند الوشمي؛ حيث مثَّل مساحة واسعة في خطابه، فاستدعى شعراء من العصر القديم والحديث، واتَّخذ -هذا اللون- في شعره ثلاثة وجوه؛ هي:

أ- استدعاء الشخصيَّات الأدبية في العصر القديم.

ب- المزج بين شخصيَّات في العصر القديم والحديث.

ج- استدعاء الشخصيَّات الأدبيَّة في العصر الحديث.

أ- استدعاء الشَّخصيَّات الأدبيَّة في العصر القديم:

استدعى الوشمي في قصيدة "طويل الأمد"[٢] ثلاثة عشر شاعرًا، وشاعرةً في العصر الجاهلي، والإسلامي، والأموي، والأندلسي، والعباسي.

فذكر من شعراء العصر الجاهلي: "الأعشى، امرؤ القيس، عمرو بن كلثوم، عنترة"، ومن شعراء العصر الإسلامي: "عمر بن أبي ربيعة"، ومن شعراء العصر الأموي: "الفرزدق، الوليد بن يزيد"، ومن شعراء العصر الأندلسي: "ولَّادة بنت المستكفي، ابن زيدون، ابن زمرك، زرياب"، ومن شعراء العصر العباسي: "بشار بن برد، المتنبي"، فقال:

يسألونَ القصيدةَ

صوتَ امرئِ القيسِ

رجفةَ صدرِ الفرزدقِ

لونَ الحنينِ على عينِ ولَّادةٍ

(١) ينظر: الأعلام، خير الدين الزركلي، ط١٥، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م، ٧٩/٣.

(٢) ينتظر أن، ص١٩ .

وصهيلَ القوافِي مع المتنبِّي

وفي مقطعٍ ثانٍ:

يسألونَ القصيدةَ عن موجةٍ في المحيطِ

الذي احتضنَ الليلَ عندَ ابنِ زيدون

معنَى الظَّلامِ الذي يتسلَّلُ

سِرَّ الجدارِ الذي يتقرَّى الوليدُ تفاصيلَهُ

يسألونَ القصيدةَ هذا الأبدْ

وفي مقطع آخر:

يسألونَ القصيدةَ

عن قصةٍ لابنِ كلثوم

عن ساعةٍ كان فيها ابنُ زمركَ

يملأُ جدرانَ غرناطةٍ بالحروفِ التي تبقَى لنا

كان يدركُ عنترةٌ

أنَّ لحظةَ عشقٍ يتيمٍ

لا تُساوِي الولدْ

يسألونَ القصيدةَ

عن ليلةٍ لم يَطَأْها ابنُ بُرْدْ

عن حنينٍ لزرياب في ردهاتِ القصورِ يغنِّي لها

"ليتَ هندًا أَنجزتْنا ما تَعِدْ

وشَفَتْ أنفسَنا ممَّا تَجِدْ"

يسألونَ القصيدةَ عن لحظةٍ في الصَّحارَى البعيدَة

عن أُغنياتٍ لأعشَى اليمامةِ

وَدِّعْ هريرةَ

مَرُّ السَّحابِ

وموجُ الزَّبَدْ

هذا الحنين الجارف للعودة إلى تلك العصور سببٌ من أسباب ارتداد الوشمي إلى استدعاء الشعراء؛ فالشاعر يحن إلى العصر القديم؛ حيث يأمل أن تكون لكلماته تلك الطاقة التي كانت تمتلكها كلمات الشعراء الذين استدعاهم.

ويتعمَّق في استقصاء الشخصيات حتى يستدعي بعض كلماتهم، فنجده يذكر بيتًا من قصيدة عمر بن أبي ربيعة التي قال فيه:

ليـــتَ هنـــدًا أَنجزتْنـــا مـــا تَعِـــدْ وشَـــفَتْ أنفسَـــنا مِمَّـــا تَجِـــدْ(١)

ويستدعي إشارات خاطفة يضمِّنها نصه من معلَّقة الأعشى التي جاء فيها:

وَدِّعْ هُرَيْـــرَةَ إنَّ الرَّكْـــبَ مُرْتَحِـــلُ وَهَـــلْ تُطِيـــقُ وَدَاعًـــا أَيُّهَـــا الرَّجُـــلُ؟

كَـــأَنَّ مِشْـــيَتَهَا مِـــنْ بَيْـــتِ جَارَتِهَـــا مَـــرُّ السَّـــحَابَةِ، لاَ رَيْـــثٌ، وَلاَ عَجَـــلُ(٢)

جميع هذه الشخصيات كانت ملهمة للوشمي ببصماتها، وآثارها؛ فكان وثيق الصلة بها، جاء ذكره لها تمجيدًا للتاريخ القديم، فقد قرأ أشعارهم، وظهر ذلك جليًّا عند بنائه لتجربته الشعرية؛ إذ تسرَّبت هذه القراءات إلى نصه الجديد؛ مما منح قصيدته الحديثة طاقات تعبيرية لا حدَّ لها؛ فتخطَّى فيها حاجز الزمن حين مزج الماضي بالحاضر في دائرة واحدة.

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: فايز مُحَمَّد، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٦م، ص١٠٦ .

(٢) شرح القصائد العشر، الخطيب التبريزي، عنيت بتصحيحها وضبطها والتعليق عليها للمرة الثانية: الطباعة المنيرية، القاهرة، ١٣٥٢ هـ، ص٢٨٨، ٢٨٩ .

ب- المزج بين شخصيَّات في العصر القديم والحديث:

استدعى الوشمي في قصيدة "مرثية شاعر" تسعة شعراء مزاوجًا بين شعراء العصر القديم والحديث، فذكر من شعراء العصر القديم: "امرؤ القيس، عنترة، الخنساء، الفرزدق، جرير، ابن زيدون، أبو العلاء المعري"، ومن شعراء العصر الحديث" "محمود درويش، جاسم الصحيح" فقال:

ما أنتَ؟ يملؤُكَ الجوابُ

ولستَ تملكُ أن تقولْ

كتبتْ يَدَاهُ

وأوقدَ المعنَى

تداولَهُ المِعَرّيْ

واصطفَى منه الصُّحيّحُ ما يشاءُ

وردَّدَتْهُ حكايةُ الخنساءِ

واختصمَ الفرزدقُ مع جريرٍ

هوَّمتْ عينُ ابنِ زيدونٍ

ولم يسمعْ به محمودُ درويشٍ هنالكَ

وانتهَى منه الخليلْ

ندمٌ على وجهِ الرّوايةِ والمقالةِ والكتابةِ

لم تعدْ تتغزَّلُ الكلماتُ

غابتْ لحظةُ المعنَى المُضيءِ

توضَّأتْ كلُّ القصائدِ للوفاةِ وللعويلْ[1].

(١) ينتظر أن، ص٢٥ .

الشاعر يرتد إلى استدعاء الشخصيات في العصر القديم؛ مستمدًّا من التراث أصالته وعمقه، ومن العصر الحديث حضارته وتطوُّره، فيشير إلى أن القيمة الشعرية، والمعاني الفلسفية للشعر ابتدأت من عصر قديم يمثلها "المعرِّي" في تأمُّلاته الفكرية ورؤاه المنطقية، وما زال الشعراء يتداولون المعاني والأفكار من نشأة الشعر في العصر الجاهلي، مرورًا بجميع العصور التالية، حتى انتهى منه "الخليل"، وهو يمثل ميزان الشعر العربي بعد اكتشافه "علم العروض" الذي صار مقياسًا لجودة الشعر والإبداع عند الشعراء، والشعر في جميع تلك العصور يمثل قيمة حقيقية بمعانيه الواضحة، ورسالته السامية، حتى جاء هذا العصر (الحديث) بشعر غامض مبهم غير مفهوم، وغير مقروء لا تستطيع تصنيفه، فهو يتساءل عن ماهيَّة هذا الكلام المزعوم أنه شعرٌ، فلا تقدر على إجابته "ما أنتَ؟ يملؤكَ الجوابُ، ولستَ تملكُ أن تقول"، فالشاعر يرثي الشعر وينعي الشاعر.

ثم يستدعي الشاعر نصوص أصحاب هذه الشخصيات في لغة حزينة؛ فيقول:

والواقفونَ على ممرِّ الأبجديَّةِ هَالَهُمْ

موتُ المغنِّي

وانكسارُ الصَّوْتِ

في الليلِ الطَّويلْ

ويُردِّدونَ أَلاَ انْجَلِ

والليلُ يُمعنُ في الهُطولْ

وبقيَّةٌ بيضاءُ مِن ذِكرى الدَّخُولِ وحَوْمَلِ الأوقاتُ تعزفُ بالأُفولْ

فالشاعر يشير إلى معلَّقة امرئ القيس التي يقول فيها:

قِفـــا نَبْـــكِ مِـــنْ ذِكـــرَى بِسِقطِ اللِّوى، بينَ الدَّخُولِ، فحَوْمَلِ

أَلَا أَيُّهـــا اللَّيـــلُ الطَّويـــلُ أَلَا انْجَـــلِ بِصُبْحٍ، وما الإصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ[1]

(١) ديوان امرؤ القيس، تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، بيروت، ١٩٨٤م، ص٨، ١٨ .

وهنا يتناصُّ تناصًّا مباشرًا مع بيت امرئ القيس من حيث الألفاظ والمعاني مع شيء من التحوير، فكلا الشاعرين يشيران إلى حالة مأساوية، يبحثان عن نهاية للظلام وظهور صباح جديد بقدومه يخلصان من الألم والحزن.

ويتناصُّ الوشمي أيضًا مع عنترة الشاعر بعد ذلك؛ بقوله:

والواقفونَ على ممرِّ الأبجديَّةِ

يسألونَ أميرَهم:

"هل غادرَ الشُّعراء؟!"(١).

وهو يشير بقوله إلى معلَّقة عنترة التي يقول فيها:

هَــلْ غَــادَرَ الشُّــعراءُ مِــنْ مُتَــرَدَّمِ؟ أَمْ هَـلْ عَرَفـتَ الـدَّارَ بَعـدَ تَـوَهُّمِ؟(٢)

استدعاء الشاعر شخصية امرئ القيس، وشخصية عنترة؛ ليعبِّر من خلالهما عن أبعاد تجربته.

فامرؤ القيس كان شاعرًا وأميرًا وعاشقًا، طرده أبوه الملك حجر، وعاش طريدًا في البلاد، فهذه المرحلة تمثل لديه حياة ظلام ويأس وقهر وحزن، وفي إحساسه بالغربة والتشرُّد -بعد ضياع أرضه ومُلكه- يستلهم الوشمي شعوره، وينتقي من ملامح شخصيته ما يتوافق مع تجربته وقضيته ويبثها في قصيدته، فيعبِّر في "مرثية شاعر" عن موت الشعر، فالشعر في الماضي كان له وقعه وسطوته وهيبته في النفوس.. حتى وصل إلى الزمن الحاضر فآلت القصيدة إلى وضعٍ بئيسٍ أشبه بوضع الملك الضِّلِّيل، فلم يمت الشعر في العصر الحاضر، بل مات الشاعر، فهذه المرحلة من الشعر تمثل لدى الوشمي مرحلة الظلام والحزن، والوشمي وقف في هذا الاستدعاء أمام رموز الشعر يستذكر مقدِّماتها ويمتصُّ منها مفرداتها مثلما وقف أصحابها أمام الأطلال حنينًا وبكاءً؛ ليُحيل المتلقِّي إلى تذكُّر الماضي دلالةً على الحزن والألم.

ج- استدعاء الشَّخصيَّات الأدبيَّة في العصر الحديث:

وكما استدعى الوشمي من شعراء عصور ماضية، فقد استدعى أيضًا شعراء العصر الحديث، فذكر

(١) ينتظر أن، ص٢٧ .

(٢) جمهرة أشعار العرب، مرجع سابق، ص٣٤٨ .

في قصيدة "الفصول" أربعة شعراء من العصر الحديث هم: "محمود درويش، مُحَمَّد الثبيتي، غازي القصيبي، أمل دنقل"، فقال:

كيف تقرأُ درويشَ؟

أو ما توهَّجَ من جمراتِ المعرّي

وتفهمُ ليلَ الثبيتي

وتعصفُ سبعون غازي برملِكَ

تمطرُ ليلَكَ أقمارُ دُنقلْ

ذاتَ رحيلٍ وَعِرْ(١).

حظي هؤلاء الشعراء بمكانة مرموقة في وجدان الوشمي؛ حين ضمَّنهم شعره ليؤكد أن المجد ليس مقصورًا على الماضي، فكما أن هناك لغة شعرية امتاز بها أولئك الشعراء، فإن الأصالة والامتياز ميراث بين الأجيال.

حاول الوشمي استدعاء مجموعة كبيرة من الشخصيات الأدبية على مرِّ العصور، ولم يوفَّق في هذا الاستدعاء؛ حيث لم تضف تلك الشخصيات مدلولات جمَّة للقصيدة، ومن الممكن أن يُستغنى عن بعضها، إلا أن مكانة الشخصيات في نفس الوشمي، وتأثيرها في شعره جعلته يورد الكم المتتابع الذي انهال عليه لحظة كتابته.

ومن هذا إلى آخر مصدر وظفه الوشمي في شعره وهو التناص مع "الموروث الشعبي".

خامسًا: التَّنَاصُّ مع الموروث الشَّعبيّ:

يعدُّ الموروث الشعبي مصدرًا مهمًّا من مصادر التَّنَاصِّ، فهو ينال قبولًا من المتلقِّي؛ لجمعه بين سلاسة اللغة وعمق الفكرة، وتعدُّ القصص النثرية الخيالية من أمثلة الموروث الشعبي، ولعل أبرز مثال لها حكايات "ألف ليلة وليلة"، ومن أهم أنواع التناص مع الموروث الشعبي، وأغناها في شعر الوشمي التناص

(١) شفاه الفتنة، ص٤٨ .

مع الحكايات.

التَّنَاصُّ مع الحكايات الشَّعبيَّة:

وجد الوشمي في الحكايات الشعبية إمكانيات فنية للتعبير عن جوانب تجربته، فقد كان لحكايات "ألف ليلة وليلة" الأثر البالغ في شعره.

من أبرز شخصيات قصص "ألف ليلة وليلة": شخصيَّة السِّندباد في رحلاته المغامرة، وهو من أكثر شخصيات التراث استحواذًا على اهتمام شعرائنا في الشعر المعاصر، وما من شاعر إلا واعتبر نفسه "سندباد" في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية(١).

تعدَّدت ملامح "السِّندباد" في خطاب الوشمي بتعدُّد تجاربه، وتنوُّع ملامحه النفسية والفكرية والاجتماعية والفنية، وقد أخذت مغامراته دلالات عديدة، وقد وظَّف الوشمي شخصية "السِّندباد" في قصائده على ثلاثة وجوه؛ هي كما يلي:

أ- وجه الرَّحَّالة المغامر:

إن "السِّندباد البحريَّ" في "ألف ليلة وليلة" هو ذلك المغامر الجوَّاب المرتاد الذي استمرت مغامراته على امتداد سبع رحلات مليئة بالأخطار والغرائب والعجائب، وقد أسقط الوشمي على هذه المغامرات ملامح تجربته المعاصرة؛ فقال في قصيدة "البحر يروي سيرة السِّندباد":

مُولـعٌ بالرَّحيـلِ قـد مـاتَ فيـهِ ... مِـن بعيـدٍ صـوتُ الزَّمـانِ الأخـيرِ
حطَّـمَ البَـرَّ واسـتراحَ إلى البحـ ... ـرِ، ونامـتْ أوتارُهُ في ضَـميرِي
تَخَـذَ المـوجَ مركبًـا لـو تـراهُ ... في ظـلامِ الظَّـلامِ يَتلـو سـطورِي(٢)

وظَّف الوشمي "السِّندباد" في وجهه الأساسي النمطي، وهو وجه الرَّحَّالة المغامر؛ بهدف تغيير الواقع الماثل أمامه؛ فهو ناقم على البَرِّ، وراحل إلى البحر ليرتاح فيه، وينشد واقعًا أفضل.

(١) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية، مرجع سابق، ص١٥٦ .

(٢) البحر والمرأة العاصفة، ص١٨٥ .

ب- وجه المغترب المشتاق:

يعدُّ هذا الوجه امتدادًا للوجه الأول، فالسِّندباد يحب السفر والترحال، ولكنه -بعد ذلك- يشتاق إلى العودة بعد الغربة، ولا بد أن يعود بعد كل رحلة، ولكن سندباد الوشمي لا يعود، فهو في قصيدة "السِّندباد الذي لم يَعُدْ" يقول:

يا عاشــقَ الأمــلِ المجهــولِ آخــرُهُ مــتَى تعــودُ؟ مــتَى يلقــاكَ إخــوانِي؟
فــإنَّ في خــاطرِي أشــواقَ مغــتربٍ وإنَّ في مُقلــتي أحــزانَ حــيرانِ[1]

وظَّف الوشمي "السِّندباد" توظيفًا مغايرًا للمرجعية التاريخية؛ فالسِّندباد -الذي يعود بعد كل رحلة- لا يعود عند الوشمي، بل إنه لا يجيبه، ولا يُعرف له عنوان، ابتدأ الوشمي مطلع قصيدته بأسلوب النداء، فالنداء يتآزر مع السياق الاستدعائي؛ ليقدم وظيفة إيحائية، هي التعبير عن رؤية الشاعر، وأفكاره تجاه واقعه المعيش[2]، وفي هذه القصيدة تكثر مفردات: "الأمل، أحلامنا، الأماني" ولعل "سندباد" الوشمي هو رمز لطموحه ورغباته وبحثه الدائم وسؤاله الدؤوب، فهو الباحث عن الحقيقة، واكتشاف ذاته وواقعه؛ بهدف الوصول إلى اليقين، فالسِّندباد لم يرحل إلى البلاد البعيدة ولم يَخُضِ البحار العميقة، ليرقبَ الوشمي عودته، وإنما ذاهب إلى رحلة في عالم الفكر والخيال، في صراع مع الأفكار والأحلام والأماني.

ج- وجه المنكسر الخائب:

يأتي "السِّندباد" -في بعض قصائد الوشمي- منكسرًا خائبًا، مثل قوله في قصيدة "عودة السِّندباد":

السِّــــندبادُ مُســــجًّى في ســــفينَتِهِ! والنَّـورسُ الحُـرُّ عـن أعشاشِـهِ طـارَا!
لا رحلــةٌ أبــدًا في رُوحِــهِ خفتــتْ أشــــواقُهُ وغــــدتْ أحلامُــــهُ نارَا[3]

بدأت القصيدة بنهاية حكاية السِّندباد -كما تخيَّلها الشاعر- بأن وجهه مغطًّى، وهذه إيماءة إلى موته أو عجزه، وتبعت ذلك الإشارة إلى توقُّف رحلاته، وانتهاء آماله وأمنياته، وانقطاع رغباته في

(١) البحر والمرأة العاصفة، ص١٤٠ .

(٢) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، مرجع سابق، ص٢٤٠ .

(٣) البحر والمرأة العاصفة، ص١٣٠ .

الرحلات والمغامرات[١]، فالسِّندباد يظهر منكسرًا فاقدًا لكلِّ مسوِّغات الحياة.

وهكذا نجد أن السِّندباد -بكل وجوهه- كان مصدرًا ثريًّا للوشمي؛ لما وجد في مغامرات السندباد وتنوعها إمكانات فنية بالغة الثراء للتعبير عن زوايا تجربته الحياتية، وأبعاد رؤيته، ويُمكن أن نلاحظ من تناصِّ الوشمي لشخصية السِّندباد عدة أمور؛ أهمها:

- استخدم الوشمي "السِّندباد" محورًا رئيسًا تدور حوله القصيدة، وتستغرق صورته جانبًا كبيرًا منها؛ حيث جاءت عناوين القصائد: "البحر يروي سيرة السِّندباد، السِّندباد الذي لم يعدْ، عودة السِّندباد".

- وظَّف الوشمي "السِّندباد" في قصائده؛ فكان رمزًا لأحلامه وتطلُّعاته ورغباته في الحياة، وأسقط عليه همومه وانكساره وخيباته؛ فأصبح معادلًا موضوعيًّا لتجربته؛ لما في نفس الشاعر من الحزن، وقد ساعد هذا الأسلوب على التعبير بشكل غير مباشر.

- برزت شخصية "السِّندباد" في شعر الوشمي على شكل نمطين رئيسين:

النمط الأول: يأتي "السِّندباد" بصورة كليَّة -كما جاء في النماذج السابقة-.

النمط الآخر: يكون "السِّندباد" -في ثنايا قصائد الوشمي- في صورة جزئية؛ حيث وصفه في إحدى قصائده بأنه "السِّندباد العجوز"[٢] الذي يروي الحكايات، ووصفه في موضع آخر بأنه: "سندباد الصَّحارى"[٣] حيث جعله رمز العروبة، وفي موضع آخر بأنه عاشق متيَّم فقال: "سندباداته في عيون الصَّبايا"[٤]، وغير ذلك.

وبعد هذا التَّطواف في تناصِّ الوشمي مع الموروث الشَّعبيِّ، والأدبيِّ، والتَّاريخيِّ، ومِن قبله التَّنَاصُّ الدِّينيُّ؛ يبدو لنا عمق التجربة الشعرية ونضجها لديه، ووعي تام بالتراث العربي، وقدرة التواصل معه، وبعثه من جديد؛ للتعبير عن تجارب جديدة، وقد استغل الوشمي معطيات التراث؛ مما منح نصوصه

(١) ينظر: شخصية السندباد في الشعر السعودي، وليد الدوسري، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، ع٣٤، ج٥، ٢٠١٧م، ص٤٤٨٦ .

(٢) شفاه الفتنة، ص١٩١ .

(٣) البحر والمرأة العاصفة، ص١٢٦ .

(٤) شفاه الفتنة، ص٩ .

طاقات تعبيرية لها القدرة على الإيحاء والتأثير؛ لما للتراث من قداسة في نفوس الأمَّة، وحضور دائم في وجدانها.

وقد تبيَّن -مما سبق- أن مصادر التَّنَاصِّ شديدة التَّماسُك، والتَّمييزُ بينها ليس حاسمًا، فمن الممكن ردُّ التَّنَاصِّ إلى أكثر من مصدر، وتصنيف الشخصية الواحدة تحت أكثر من مصدر بعدَّة اعتبارات مختلفة.

أشكال التَّنَاصِّ:

ينطلق "التَّنَاصُّ" من تلك العلاقات المتفاعلة المتشابكة الممتدَّة من نصوص قديمة في مضمونها، وأسلوبها، ولغتها إلى أبعاد في التعبير عن تجربة معاصرة، فـ"ربما لا نجد في النَّصِّ المتناصِّ استدعاءً لنصٍّ محدَّدٍ، وإنما نتحسَّس جملةً من نصوص سابقة، أو محايثة"[(١)]، فالتناص بأحد تعريفاته يعني: وجود علاقة ما تربط بين نص ما، وسواه من النصوص، سواء كانت هذه العلاقة جزئية أم كلية، إيجابية أم سلبية[(٢)]، ويمكن أن نفصل أشكال هذا التَّنَاصِّ إلى ثلاثة؛ هي:

أولًا: التَّنَاصُّ الاقتباسيُّ:

يتسم التَّنَاصُّ في أشكاله المختلفة بالعمق الثقافي والفكري، فتتعدَّد الصِّلات الثقافية بالإحالات التاريخية؛ لتدخل في سياقات النصوص الشعرية، وتصير جزءًا مهمًّا من بنيتها ودلالتها.

أقام الوشمي في قصائده علاقات تناصِّيَّة مع القرآن الكريم، والحديث الشَّريف، والموروث الأدبي، والشعبي -بمقدار ما يحتاج إليه السِّياق الشعري-؛ خدمًا للدلالات العصرية الجديدة[(٣)]. وإذا ما رحنا نستقصي السُّبل الذي سلكها الوشمي في تناصِّه الاقتباسي؛ قادنا استقصاؤنا في ثلاثة سبل نصل في نهايتها إلى:

١- التَّنَاصُّ الاقتباسيِّ الكامل المنصَّص:

(١) النص والتناص، رجاء عيد، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع١٨، ١٩٩٥م، ص١٩٣ .

(٢) ينظر: ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، علوي الهاشمي، مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٩٩٨م، ص ٢١ .

(٣) ينظر: التناص في شعر سليمان العيسى، نزار عبشي، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، سوريا، ٢٠٠٥م، ص٢٠٠ .

هذا اللون من التَّنَاصِّ "يستحضر فيه الشاعر نصًّا شعريًّا، وقد يكون هذا النص مقطعًا شعريًّا، أو بيتًا واحدًا، أو شطرًا منه، وقد يكون هذا النص جملةً من النثر، ثم يضمِّنه نصه الشعري كاملًا دون مساس بتركيب النص المقتبس"(١). كما جاء في قصيدة "فواصل لا تكتمل":

إلى جسدٍ لم يزلْ في يَدَيْهَا

كم تُعذِّبُهُ كَفُّهَا بالبعادِ

وتَدعوهُ مِن شُرْفتَيْ مُقْلَتَيْهَا!

"فوحَقِّ نَعْلَيْهَا، وما وَطِئَ الثَّرى

شيءٌ أَحَبُّ إليَّ مِن نَعليها!"(٢)

وفي هذا النص ينفتح الوشمي على الشاعر "ديك الجن الحمصي" في شعره حينما قال:

فَوَحَقِّ نَعْلَيْهَا وَمَا وَطِئَ الْحَصَى شَيْءٌ أعَزُّ عَلَيَّ مِن نَعْلَيْهَا(٣)

ضمَّنَ الوشمي قصيدته بيتًا من شعر "ديك الجن" مُحيلًا إليه بشكل مباشر؛ وفي هذا تعميق للتجربة الشعرية.

٢- التَّنَاصُّ الاقتباسيُّ الكامل المحوَّر:

هذا اللون من التَّنَاصِّ نجد الشاعر يُعدِّل في بعض عبارات النص بالتقديم والتأخير، أو الزيادة والنقصان -بما يتفق وسياقات القصيدة الجديدة-، إلا أن طيوف النص الأول تظلُّ عالقةً في مخيَّلة القارئ، ولا يمكن إبعادها(٤). وقد ورد هذا اللون في قصيدة "قبل اكتمالهم" في قول الشاعر:

الأعمى:

(١) التناص في شعر سليمان العيسى، مرجع سابق، ص٢٠٠ .

(٢) قاب حرفين، ص٢٧ .

(٣) الآمالي، الزجاجي، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٧م، ص١٠٣ .

(٤) ينظر: التناص في شعر سليمان العيسى، مرجع سابق، ص٢٠٥ .

تَجَسَّسْ

إذا الليلُ عَسْعَسْ[١].

ومن الواضح هنا أن مرجعية الشاعر مرجعية قرآنية، وظَّفها بشكل مباشر؛ بواسطة الاقتباس الكامل المحوَّر، وهو تناصٌّ مع قول الله تعالى: ﴿وَٱلَّيۡلِ إِذَا عَسۡعَسَ﴾[٢]، استخدم الشاعر أسلوب التقديم والتأخير بما يتناسب مع سياق النص، فالشاعر "انطلق من النص القرآني مباشرة دون تستُّر أو خفاء، ومع ذلك راح يغيِّر في التركيب النسقي للألفاظ، ويضعها في المكان الذي ينسجم مع مقصده الدلالي"[٣]، فاستطاع توظيف الآية الكريمة مع التحوير بالألفاظ القرآنية.

٣- التَّنَاصُّ الاقتباسيُّ الجزئيُّ:

في هذا اللون من التَّنَاصِّ تظهر عبارات أو تراكيب أو جمل اجتزأها الشاعر من نصوص حفلت بها، وقد لا يتعمَّد الشاعر ذلك، بل تتسلَّل إلى أسلوبه تلك الألفاظ والعبارات والتراكيب غير الكليَّة من ذاكرته لحظةَ إبداعِ نصه الشعري[٤]، وذلك نحو قول الشاعر:

مـــــــوجٌ. ورياحٌ. ولصـــــــوصٌ لا تُبقـــي الحُـــبَّ ولا تَـــذَرُ[٥]

يستدعي الوشمي في هذا البيت قول الله -سبحانه-: ﴿لَا تُبۡقِي وَلَا تَذَرُ﴾[٦]، فهذه الحالة التي تصيب الشاعر جرَّاء الحب تشابه حالة أهل جهنَّم، فالنار لا تَدَعُهم أحياءً، ولا تَذَرُهم أمواتًا، فهذه العبارات اجتزأها الشاعر من الآية الكريمة، ويبدو أنه لم يتعمَّدها، وإنما تسلَّلت إلى أسلوبه. وفي هذه السبل الثلاثة يتشكل التناص الاقتباسي الذي سلكه الوشمي في تجربته الشعرية.

---

(١) شفاه الفتنة، ص٩٥ .

(٢) سورة التكوير، الآية: ١٧ .

(٣) التناص في شعر المعري، إبراهيم الدهون، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ٢٠٠٩م، ص١٣٩ .

(٤) ينظر: التناص في شعر سليمان العيسى، مرجع سابق، ص٢٠٩ .

(٥) البحر والمرأة العاصفة، ص١٦٤ .

(٦) سورة المدثر، الآية: ٢٨ .

ثانيًا: التَّنَاصُّ الإشاريُّ:

هذا اللون من التَّنَاصِّ يستلهم فيه الشاعر لفظة -أو لفظتين- لتوظيفها في انزياح لغوي جديد، وفي ذلك تمكُّن الشاعر من إيجاز التعبير وتكثيفه، وقدرته الفنية على تقليص مسافة وصول النص المقتبس عنه إلى المتلقِّي، والإحاطة بمشاعره، مثل قول الشاعر في قصيدة "سورة ياسين":

سيِّدي..

كيفَ أصعدُ نحوَكَ؟

كيفَ أجيءُ؟

تعبتُ من الرَّكضِ

خُذنا إليكَ..

وكيف الدُّخول إلى سِدْرَتِكْ!

قلْ لنا عن حقولِكَ أيُّ المعارجِ يَكفي

لآياتِ حبِّي

سَأَدْنُو

وأَدنو

إلى قابِ حرفينِ

حيثُ الفضاءاتُ لؤلؤةٌ

سيِّدي..

أَترى أسمعُكْ؟[1].

(١) قاب حرفين، ص٣٤ .

في قول الوشمي: "سأدنو وأدنو إلى قاب حرفين" إشارة إلى الذهن لقول الله تعالى: ﴿ ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّىٰ ﴿٨﴾ فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ ﴿٩﴾ ﴾[1]، والشاعر ينقل المتلقِّي إلى حادثة الإسراء والمعراج "حين تدلَّى جبريل على رسول الله ﷺ حتى كان بينه وبينه قاب قوسين أو أدنى"[2]، واستوحى الشاعر مضمون نصه السابق من الآيات في ألفاظ تتشابك مع ألفاظ القرآن الكريم، ووظَّفها توظيفًا جديدًا تتوافق مع تجربته الشعرية، فلم يتكئ على أسلوب القرآن اتكاءً كاملًا، وإنما غيَّر في البناء اللفظي والأسلوبي.

يعيد الوشمي بناء هذه الصورة بشكل شعري ويستلهم مفردات: "أصعد نحوك، الدخول إلى سدرتك، أي المعارج، سأدنو وأدنو إلى قاب حرفين"، وعندما تحول الوشمي من النص القرآني "قاب قوسين"، إلى قوله "قاب حرفين" فإن هذا التحول له ما يبرره؛ "فبضاعة الشاعر هي الحروف، والشاعر في تواصله مع الحروف، مع الأبجدية.. يسجل انبثاق اللغة الشعرية في هذه الحروف التي تبشره بالفضاءات اللؤلؤية، وفي هذا دلالة على ما تمنحه الحروف من انبثاقات شعرية لها صورة اللؤلؤ"[3].

ثالثًا: التَّنَاصُّ الامتصاصيُّ:

هذا اللون من التَّنَاصِّ "يلوذ فيه الشاعر بموضوعٍ ما دون أن يتعالق معه في الشكل أو المضمون، بل يفيد في بنيته وأسلوبه وصياغته، فيستلهمه استلهامًا يستطيع احتواءه وإذابته وإعادة صوغه في بنية نصه"[4].

وقد ورد في قصيدة "مفردات المنزل"؛ بقوله:

الكرسي:

يحتفِي بتفاصيلِها

بحقولِ البنفسجِ

(١) سورة النجم، الآية: ٨، ٩ .

(٢) البداية والنهاية، مرجع سابق، ٤/ ٢٧٨ .

(٣) قراءات نقدية في بعض الدواوين، يوسف حسن العارف، صحيفة الرياض، ع ١٣٦٠٤، ٢٢ سبتمبر ٢٠٠٥م.

(٤) التناص في شعر سليمان العيسى، مرجع سابق، ص٢١٧ .

بالشِّعْرِ والوَرْدِ

بالوالداتِ وما لم يلدْ

يحتفِي بالذي لم تقلْهُ الثِّيابُ

وما لم يشاهدْهُ بدءُ القصيدةِ

حينَ تُسِرُّ تعاويذَها للأَبَدْ

يحتفِي بالجسدْ(١).

في قول الشاعر: "وما لم يلد" تناصٌّ امتصاصيٌّ مع قول الله تعالى: ﴿لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ﴾(٢)، فالشاعر يفيد من اللفظ القرآني في تركيبته وصياغته دون أن يتعالق مع مضمونه، فالمتلقِّي سرعان ما يستحضر الآية الكريمة دون أن يمسك بما يَشِي بوضوح النص المستلهم إلا عن طريق الألفاظ (وما لم يلد، تعاويذها).

ومن أشكال التناص الواردة في شعر الوشمي، يمكن أن ننتقل إلى أقسامه.

أقسام التَّنَاصِّ:

يمكن أن يحدد معنى التناص بأنه: "علاقة نصوص مع نصوص أخرى، حتى داخل النص الواحد يمكن أن يكون، -على الأصح- حوارًا مستمرًا بين نص معطى، ونصوص أخرى توجد خارجه، سواء داخل فترة التأليف ، أو في قرون سابقة"(٣).

ويمكن أن ينقسم "التَّنَاصُّ" عند الوشمي إلى قسمين اثنين؛ هما:

أولًا: التَّنَاصُّ الدَّاخليُّ:

يُقصد بالتَّنَاصِّ الدَّاخليِّ: عندما تدخل نصوص الشاعر الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلَّى

(١) شفاه الفتنة، ص٦٨ .

(٢) سورة الإخلاص، الآية: ٣ .

(٣) معجم الأسلوبيات، مرجع سابق، ص٣٨٩ .

ذلك لغويًّا، وأسلوبيًّا، ونوعيًا، وغير ذلك[١].

يلاحظ في لغة الوشمي تكرار مفرادت الرسول ﷺ في حادثة بدء نزول الوحي بقوله -عليه الصلاة والسلام-: "**زَمِّلُوني، دَثِّرُوني**" عندما ذكرها للسَّيِّدة خديجة -رضي الله عنها- هذه الفكرة من الحادثة كانت في ذهن الشاعر دائمًا؛ بقوله:

كَمْ تدثَّرتَ، كَمْ زَمَّلُوكَ

وكَمْ مَرَّةً

كنتَ تُولَدُ بينَ البساتين[٢].

ومَرَّةً أخرى بقوله:

أنتَ يا أيُّها المتدثِّرُ، قُمْ

عَلِّمِ الأرضَ كيفَ تُحِبُّ بَنِيهَا

وأَنْذِرْ بَنِيهَا

كيفَ يُوفُّونَ دَيْنَ الأُمومة![٣].

ومَرَّةً ثالثة بقوله في قصيدة "مساء الورد":

متـــــدثِّرٌ بثيابـــــهِ قلـــــبِي، فـــــإنْ عَشِـــقَ السُّـــمُوَّ يخونُـــهُ الجِلْـــدُ[٤]

هذه المفردات المتكرِّرة في خطاب الشاعر؛ تستدعي حادثة بدء نزول الوحي الواردة في حديث جابر بن عبدالله -رضي الله عنهما- قال: "سمعتُ النبيَّ ﷺ وهو يحدِّث عن فترة الوحي، فقال في حديثه: **فَبَيْنَا أَنَا أَمْشِي إِذْ سَمِعْتُ صَوْتًا مِنَ السَّمَاءِ فَرَفَعْتُ رَأْسِي، فَإِذَا المَلَكُ الَّذِي جَاءَنِي بِحِرَاءٍ**

(١) ينظر: انفتاح النص الروائي النص والسياق، سعيد يقطين، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١م، ص١٠٠ . "أشار إليه بالتفاعل النصي الذاتي".

(٢) قاب حرفين، ص٣١ .

(٣) قاب حرفين، ص٣٤ .

(٤) ينتظر أن، ص١٠٧ .

جَالِسٌ عَلَى كُرْسِيٍّ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالأَرْضِ، فَجَئِثْتُ مِنْهُ رُعْبًا، فَرَجَعْتُ فَقُلْتُ: زَمِّلُونِي زَمِّلُونِي، فَدَثَّرُونِي"(١)، فَأَنْزَلَ اللَّهُ تَعَالَى:﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمُدَّثِّرُ﴾(٢).

يشير هذا التَّكرار إلى تكرارها في ذهنه الأمر الذي يوحي بشدَّة تأثيرها في نفسه، فموقف السيدة خديجة -رضي الله عنها- مع رسول الله ﷺ هو موقف المرأة المخلصة لزوجها الداعمة له بالتأييد والتشجيع والنصر، حينما أتاها خائفًا فزعًا؛ لتُثَبِّتَهُ وتُعِينَهُ على المضيّ قدمًا في صبر وجهاد؛ حتى يبدأ دعوته ورسالته، فآزرتْهُ بما تملك؛ بالكلمة الطيبة، والوقفة الصادقة؛ ليتحمَّل -في سبيل الدعوة- الأذى والألم؛ فكانت مثالًا للسَّيِّدة الصَّابرة الرَّزينة.

تناصُّ نصوص الشاعر مع هذه الحادثة، وتكرار مفرداته حول مدار إبداعي واحد، ومن مَلَكة تصويرية واحدة؛ مسوِّغُهُ تسلُّطُ فكرة بعينها، أو قناعة ذهنية بمضمونها في ذهن الشاعر(٣).

ثانيًا: التَّنَاصُّ الخارجيُّ:

يقصد به: " تفاعل نصوص الشاعر مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة"(٤)، ويشمل جميع التعالقات النَّصِّيَّة في قصائد الشاعر مع نصوص مَن سبقه؛ نمثل هذا في تناصِّه مع أحد العصور الماضية، وهو العصر الأموي؛ حيث يتناصُّ الشاعر في قصيدته "الخيمة" مع إحدى شاعرات العصر الأموي؛ بقوله:

يعودُ نحوَ حائطِي الرُّعَاةُ والقُطعانْ.

تعودُ ميسونُ إلى خبائِها

وترفضُ الشُّفوفَ والغِلمانْ

ذَوَتْ على جفونِها الشُّطآنْ.

---

(١) صحيح البخاري، مرجع سابق، ح ٤٩٢٥،كتاب تفسير القرآن، باب: ﴿وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ ۝٤﴾، ١٦٢/٦ .

(٢) سورة المدثر، الآية: ١ .

(٣) ينظر: النص والتناص، مرجع سابق، ص١٩٤ .

(٤) انفتاح النص الروائي النص والسياق، مرجع سابق، ص١٠٠ .

وأَزهرتْ سنبلةُ الأوطانْ[1].

يُحيلنا هذا النص إلى قول "ميسون بنت بجدل الكلبية":

ولُـــبْسُ عبـــاءةٍ وتَقَـــرُّ عَيْـــنِي أَحَـــبُّ إليَّ مِـــن لِـــبْسِ الشُّـــفُوفِ[2]

وميسون –زوج معاوية– بدوية، نقلها معاوية إلى دمشق، وأسكنها قصرًا من قصور الخلافة، فثقلت عليها الغربة عن قومها في الشام، وكانت تحنُّ إلى مسقط رأسها، فتشوَّفتْ إلى البادية، وقالت هذا النص.

فالوشمي –في حنينه للخيمة– يستدعي قول ميسون؛ للتعبير عن الحنين لمكان الانتماء الأول، وإلى العودة للعيش في الصحراء عن مجتمع المدن المتحضِّر، وفي هذا تناصٌّ خارجيٌّ مع عصر بعيد هو العصر الأموي.

من كل ما سبق؛ يتبيَّن لنا أن شعر الوشمي كان زاخرًا بالتَّنَاصِّ؛ مما أعان الوشمي على ربط الماضي بالحاضر، وتقارب بين التجربة الذاتية، والتجربة الجماعية؛ ويُمكن أن نخلص إلى النتائج الآتية:

- لا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الوشمي من إشارة خاطفة إلى آية كريمة أو حديث نبوي، أو موروث تاريخي، أو موروث أدبي، أو موروث شعبي؛ يعبِّر به عن قضية إيجابية أو سلبية.
- شكَّلت النصوص الدينية رافدًا جوهريًّا من روافدِ صياغةِ الوشمي الشعرية، وبناءِ تراكيبهِ، ونَظْمِ جُمَلِهِ؛ حيث عزَّزتْ قوَّةَ شاعريَّتِهِ، ووَهبتْها مكانةً سامية.
- إن علاقة الوشمي بالموروث القديم وطيدة –بكل أشكاله وأجزائه وتفرُّعاته–: من الألفاظ، والأمكنة، والحوادث، والشخصيات، والأدب؛ مما شكَّل مصدرًا أساسيًّا في إنتاج شعره، وإغناء معجمه.
- جاءت الشخصيات والحوادث التاريخية في شعر الوشمي؛ لتعبِّر عن أغراض فكرية، وفلسفية، وهي علامة على ذخيرة الوشمي التاريخية، ومقدرته على استخدام محفوظاته لخدمه تجربته الشعورية.

---

(١) البحر والمرأة العاصفة، ص١٤٩ .

(٢) التذكرة الحمدونية، ابن حمدون، تحقيق: إحسان عباس؛ وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦م، ٧/ ٤١٦ .

- إن الغرض من استدعاء الوشمي للتَّنَاصِّ يتفاوت بين تمجيد الموروث القديم، وبين معارضته للحديث، مثل ما جاء في (تناصِّ التآلف)؛ حيث أسقط الوشمي شخصية النبيِّ يوسف -عليه السلام- على "يوسف المعاصر" -بما يتناسب وتجربته المعاصرة-؛ محاولًا التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه.
- تفاعل الشاعر مع نصوص جميع العصور؛ مقترضًا من أشعارهم تارةً، ومحوِّرًا تارةً أخرى، متفقًا مع دلالاتها تارةً، ومختلفًا أخرى -وفق تصوُّراته الخاصة، ومنظوره الشعري-.
- تعالق شعر الوشمي مع "شعر العصر الجاهلي" -بشكل متعارض مع رؤية الشاعر المعاصر-؛ تمثَّل ذلك في شعر عنترة الذي أتى مُفارقًا في معناه ومضمونه؛ حيث كشف عن زمنين اثنين متغايرين؛ الأول يمثل الزمن الماضي في عفَّته وروحانيَّته —حسب نظرة الشاعر-، والزمن الآخر في ماديَّته والسخرية منه؛ ليكشف عن مدى تبايُن العروبة في العصرين.
- يعدُّ "شعر العصر العباسي" أكثر شعر تمَّ فيه التَّنَاصُّ -بشكل مباشر-؛ حيث اقتبس الوشمي منه أبيات كاملة وضمَّنها في قصائده، وبدت الأبيات كأنها جزء حقيقي من النص الغائب.
- شملت تجربة الوشمي الشعرية تناصَّات من أنواع الأدب، كالشِّعر، والحِكَم، والأمثال، ومن الشخصيات كالشخصيات الدينية، والأدبية، والتاريخية.
- قصد الشاعر إلى استحضار شخصيات من عصرنا الحديث مثل "عبدالكريم الجهيمان"؛ حيث تناصَّ فيه مع "أمير الشعراء"؛ ليبرهن على أن القيم الإيجابية لا تختصُّ بعصر دون عصر، فالقيم السامية ميراث تتوارثه الأجيال.
- اتكأ الوشمي على الموروث الشعبي باستحضاره شخصية "السِّندباد" بأوجه متعدِّدة، فهذا التراث ليس مجرَّد شخصيات وهمية في عالم الخيال، بل هو موروثٌ يمثل الرُّوح للأمَّة وامتدادها.

تلكم أهم ملحوظات مبحث التناص، وهو الأسلوب الذي عنى به الوشمي، بوصفه يُغني النص، وينأى به عن المباشرة، وقد وظَّف فيه جملة من الطاقات الإبداعية، بالإضافة إلى أساليب جمالية أخرى لا تقل عن التناص، مثل جمالية المفارقة، الأسلوب الذي أدى إلى بناء نصه الشعري.

المبحث الثالث
المُفارَقة

- "المُفارَقة" في اللغة والنقد الحديث.
- أنماط المُفارَقة:

أولًا: مُفارَقة العنوان.

ثانيًا: المُفارَقة اللَّفظيَّة.

ثالثًا: مُفارَقة السُّخرية.

رابعًا: مُفارَقة الإنكار.

خامسًا: مُفارَقة التَّحوُّل.

سادسًا: مُفارَقة الأدوار.

سابعًا: المُفارَقة التَّصويريَّة.

ثامنًا: مُفارَقة التَّقابُل.

تاسعًا: مُفارَقة الفجاءة.

توطئة

"المفارَقة" تقنية أسلوبية ضرورية من تقنيات البناء الشعري؛ ومن ثم فإن التعرُّف على هذه التقنية؛ يمثل مدخلًا نقديًّا حيويًّا للتعرُّف على شعرية الوشمي لدراسة شعره –باعتباره بنية نصيَّة متكاملة ذات علاقات متراكبة– تمثل "المفارَقة" جانبًا حيويًّا من جوانب هذه البنية.

وتعدُّ "المفارَقة" أسلوبًا فنيًّا واسعًا يقوم على جمع المتنافرات، والتوفيق بين المتضادَّات في البنية الواحدة؛ نتيجة للإحساس بالتناقضات الحياتيَّة حول الشاعر.

ولمَّا كانت "المفارَقة" تشكِّل ملمحًا واضحًا في شعر الوشمي؛ كان اختياري لهذا المبحث.

"المُفارَقة" في اللغة والنقد الحديث:

"المُفارَقة" لغةً: من مادة "فَ، رَ، قَ"، والفَرْقُ خلافُ الجَمْع، وفَرَقْتُ أَفْرُقُ بينَ الكلامِ، وفَرَّقْتُ بين الأجسام، وتفارقَ القومُ: فارقَ بعضُهم بعضًا، وفارقَ فلان امرأته مفارقةً وفراقًا؛ أي: بايَنَها، وفرقَ له الطَّريق أي: اتجه له طريقان(١).

يتبيَّن من المعنى اللغوي للمفارقة أنها تأتي للتمييز بين شيئين؛ يكون حينًا بالكلام، أو بالأجسام، ويأتي أيضًا للدلالة على التفرقة بين اثنين كان يجمعها أصل مشترك؛ كالمفارقة بين زوجين أو بين طريقين.

يبدو –مما سبق– أن معنى "المفارَقة" الذي يُومئ إلى الانفصال والافتراق؛ يمكن أن يوحي بتعدُّد الأوجه للأصل الواحد، ومن ذلك: عندما تتشعَّب المعاني وتتعدَّد للَّفظ الواحد، فتنتقل الألفاظ من المعنى السطحي إلى المعنى العميق المقصود الذي يريد الشاعر أن يوصِّله للمتلقِّي، ويحاول المتلقِّي أن يبحث عنه.

"المُفارَقة" في النقد الحديث:

تعدُّ "المفارَقة" من التقنيات اللغوية التي تجعل البنية تتحرَّك وفق مسارات عديدة لدلالات عميقة؛ فتجعل المتلقِّي يكاد يمسك طرفًا منها ليصل إلى آخر، متخبِّطًا بين هذا وذاك، تاركًا ما حاول الوصول

(١) ينظر: لسان العرب، مرجع سابق، ٢٩٩/١٠ .

إليه من دلالات؛ حتى يصل إلى دلالات أعمق[١]، فهي "قول متناقض مع نفسه على نحو ظاهر، ويجب أن يسبر القارئ ما وراء المعنى الحرفي للعثور على معنى أعمق، وأكثر فلسفية"[٢].

يُعرَّف "فنُّ المفارَقة" بأنه: "فنُّ قولِ شيءٍ ما دونَ أن يُقال بشكلٍ فعليٍّ"[٣]، ويمكن تعريفه أيضًا بأنه "مفارقة التعبير المنطوق للمعنى للمقصود"[٤]، ثم تطوَّر مفهوم "المفارقة" -متجاوزًا هذا المعنى- إلى أن المفارقة: تعبير لغوي بلاغي يرتكز على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ، أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية، وهي تصدر عن ذهن متوقِّد، ووعي شديد للذات بما حولها[٥].

تعدُّ "المفارقة": "لعبة عقليَّة من أرقى أنواع النشاط العقلي، وأكثرها تعقيدًا، وتمثِّل موقفًا من التراث الحضاري حين تتجه إلى إعادة تقييم التراث الفني الموروث؛ بإعادة صياغته، وتشكيله، وتفسيره، وتحويله، وهي إستراتيجية الإحباط، واللامبالاة، وخيبة الأمل"[٦].

إن المجال التي تنشط فيه المقارَنة أكثر ما يكون اتساعًا في الأدب؛ "لأن لغة الأدب أكثر قدرةً على التعامل مع ما يقول الناس، أو يفكرون، أو يشعرون، أو يعتقدون؛ ومن ثم على تناول الفرق بين ما يقول الناس وما يفكرون، وبين ما يعتقد، وما هو واقع الحال"[٧]، وتُستخدم "المفارقة" كثيرًا عندما: "تفشل كل وسائل الإقناع، وتُستهلك الحُجج، ويخفق النقد الموضوعي؛ فعندئذٍ تظلُّ "المفارَقة" هي الطريق الوحيد المفتوح أمام الاختيار"[٨].

(١) ينظر: المفارقة في شعر الصنوبري، يسرى أبو سنينة، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، عمادة الدراسات العليا، جامعة الخليل، فلسطين، ٢٠١٥م، ص٢ .

(٢) معجم الأسلوبيات، مرجع سابق، ص٤٨٩ .

(٣) فضاء المفارقة، دي، سي، ميويك، ترجمة: محمود خربطلي؛ وخالد سليمان، مجلة الآداب الأجنبية، ع٨٩، سوريا، ١٩٩٧م، ص٣٧ .

(٤) المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، مُحَمَّد العبد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ١٩٩٤م، ص١٧ .

(٥) ينظر: المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ٧، ع٣، ٤، ١٩٨٧م، ص٣٢ .

(٦) المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٢، ع٢، ١٩٨٢م، ص١٤٤ .

(٧) موسوعة المصطلح النقدي- المفارقة وصفاتها، دي. سي. ميويك، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، مج ٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣م، ص١٧ .

(٨) المفارقة في القص العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٤٤ .

وتتحدد "المفارَقة" بعناصر أربعة؛ هي:

- وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد: المستوى السطحي للكلام على نحو ما يُعبَّر به، والمستوى الكامن الذي لم يُعبَّر عنه، والذي يلحُّ القارئ على اكتشافه إثر إحساسه بتضارب الكلام.
- لا يتمُّ الوصول إلى إدراك "المفارَقة" إلا بإدراك التعارض، أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص؛ الأمر الذي قد يصل بالقارئ إلى حدِّ أن يقف متردِّدًا في قبول بعض الحقائق دون بعض.
- غالبًا ما ترتبط "المفارَقة" بالتظاهر بالبراءة، وقد يصل الأمر إلى حدِّ التظاهر بالسذاجة أو الغفلة.
- لا بد من وجود ضحية في "المفارَقة"، وقد تكون (أنا) الكاتب هي الضحية، وقد تكون الضحية هي الـ (أنت) أو الآخر(١).

وعند توظيف "المفارَقة" في النصوص؛ نجد أنها تحقِّق للقارئ أغراضًا ثلاثة هي:

- المباغَتة؛ لإثارة انتباهه.
- تحفيزه على التَّأمُّل، وتنشيط الفكرة في موضوع "المفارَقة".
- منحه حِسًّا اكتشافيًّا يُظهر -في نطاقه- العلاقات الخفيَّة التي تحكَّمت في النص،؛ ومن ثم منعه من الانفعال المباشر(٢).

وقد تبدو "المفارَقة" قريبة من أسلوب آخر، وهو "السُّخرية"، إلا أنها تبتعد عنها بالنسبة إلى وظيفتها، وموقفها من الضحية، فالمفارقة لا تتحيَّز لموقف، أو قيمة، أو شخص، بل هي مراقِبة للظاهر، ومسجِّلة له بدقَّة -على نحو ما يدور حوله-، فهي "لا تعني الهجوم على نحو ما تفعل السخرية، ولا

(١) ينظر: المفارقة، مرجع سابق، ص١٣٣ .

(٢) ينظر: شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، نعيمة سعدية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع١، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، بسكرة، الجزائر، ٢٠٠٧م، ص ١٤٣ .

تتعمَّد كذلك تعرية الشخص المهاجَم من ادِّعاءاته وأسلحته -بهدف كشف حقيقة داخله-، وإنما يظل صاحب "المفارَقة" -على خلاف ذلك- شريكًا كاملًا للضحية في مأساتها ومحنتها"[١].

وقد وجدت ظاهرة "المفارقة" على نحو لافت في شعر الوشمي، إذ استغلَّ طاقاتها التعبيرية، ووَّظفها بأشكالها كافَّة، وبرزت لديه بأنماط مختلفة.

أنماط "المُفارَقة":

تجلَّت "المفارَقة" في شعر الوشمي في عدد من المظاهر والتشكيلات، حدَّدتها الدراسة بتسعة أنماط هي: مفارقة العنوان، والمفارقة اللفظية، ومفارقة السخرية، ومفارقة الإنكار، ومفارقة التَّحوُّل، ومفارقة الأدوار، والمفارقة التصويرية، ومفارقة التقابُل، ومفارقة الفجاءة.

فقد جاءت "المفارَقة" مشكِّلةً لقصائده، منها ما تضمَّن عددًا من المفارقات، ومنها ما جاءت فيه المفارقة بدءًا من العنوان، وامتدادًا إلى بقية أبيات القصيدة وسطورها.

أولًا: مفارقة العنوان:

يسعى الشاعر إلى "وضع عنوان ذي دلالات متنافرة بين عناصر لغوية؛ باعتباره سؤالًا إشكاليًّا سيكون النص -بأكمله- محاولة الإجابة عنه"[٢].

بُنيت بعض عناوين القصائد على المفارَقة، ومن ذلك: قصيدة بعنوان: "حفلة للدموع.. إلى صالح العزاز"[٣]؛ حيث تبدو المفارقة واضحة فيها، فالمتلقِّي إذا قرأ كلمة "حفلة" التي تدل على الاجتماع والاحتشاد؛ لا يتبادر إلى ذهنه سوى اكتظاظ مجموعة من الناس؛ بهدف إشاعة الفرح ومشاركة الأُنس! وحين يُتبعها بكلمة "الدموع"؛ يتبيَّن الطرف الآخر المقصود من المفارَقة؛ حيث إن اكتظاظ الحفل لم يكن جموعًا من الناس، بل اجتماع واحتشاد كمٍّ من المشاعر المتراكمة على بعضها؛ مكوِّنةً حفلةً من دموع.

وتنجلي"المفارقة" أكثر بعد إنعام النظر في النص كله؛ حين يتضح أن القصيدة في رثاء الصديق

(١) المفارقة، مرجع سابق، ص١٣٩ .

(٢) شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مرجع سابق، ص ١٤٨ .

(٣) قاب حرفين، ص٨٧ .

الراحل، فهذا الاجتماع لم يكن القصد منه إظهار الفرح، بل بهدف إقامة مأتم يشيع الحزن فيه على الفقيد، فيقول في مطلع القصيدة:

إصبعُ الموتِ يغمزُنا كلَّ حينٍ

ويخطفُ أحبابَنا من هنا

ثمَّ يحملُهم لفضاءٍ بعيدٍ

ليزرعَهم عندَهُ سَوْسَنَا

هذا القصيدة الزاخرة بالمفردات الحزينة تعبِّر عن عِظَم فقده لصديقه؛ حيث صوَّر الموت بإصبع يتخيَّر أحبابه أمام ناظريه ويرحل بهم بعيدًا، فلا يأخذ إلا أفضلهم وأحسنهم؛ ليتركه –مِن بعدِهم– منتظرًا من سيُخطف في الدَّور القادم.

ثانيًا: المُفارَقة اللَّفظيَّة:

ترتكز شعرية الوشمي على حِدَّة "المفارَقة" التي تعتمد على المعنى الظاهري الواضح، يتعمَّدها الشاعر، ويخطِّط لها عبر التَّضادِّ بين المظهَر والمخبَر، "فإذا كان تضادُّ المظهَر والمخبَر صفة أساسية في المفارقة؛ فإن الوعي بالتَّضادِّ شرطٌ أساسيٌّ في إدراك المفارقة"(١).

هذا النَّمط من المفارقة يسمَّى أيضًا (المفارَقة بالطِّبَاق)، وهي: "نمط لصيق بالمباشرة يجمع بين متنافرينِ في الدلالة"(٢)، وهو على خلاف أنماط المفارقة الأخرى التي تتطلَّب خفاءً وعمقًا في البحث داخل بنية القصيدة.

وقد حصرت بعض المفارقات اللفظية التي وظَّفها الشاعر في خطابه الشعري في عناصر متعدَّدة، منها الآتي:

(١) موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، مرجع سابق، ص٧٩ .

(٢) فضاءات الشعرية، مرجع سابق، ص١٥ .

١- المفارقة اللفظية بين الحضور والغياب:

من المفارقات اللفظية التي رسمها الشاعر في لوحاته الشعرية مفارقة بين ألفاظ الحضور والغيبة؛ ومن ذلك قوله في قصيدة "الحديقة":

المانجو:

حاضرٌ في كتابِ العلومِ

ولكنَّهُ غائبٌ في المنازلْ

حاضرٌ في الخيالِ وفي قصصِ الأثرياءِ

ولكنَّهُ غائبٌ لا يُرى في العوائِلْ

حاضرٌ في الحقولِ الطويلةِ في أرففِ النُّبلاءِ

ولكنَّهُ فارسٌ لا يقاتِلْ

حاضرٌ تتشهَّاهُ ألسنةُ الفقراءِ

ويأكلُهُ أغنياءُ القبائلْ![١].

هذه المفارقة بين لفظي (الحضور، والغياب)، وهما متنافران في الدلالة؛ هي مفارقة بين الواقع والخيال، يصوِّرها الشاعر كما يلي:

الحضور	الغياب
في كتاب العلوم	غائب في المنازل
في الخيال وقصص الأثرياء	لا يرى في العوائل
في الحقولِ الطويلة في أرفف النبلاءِ	فارس لا يقاتل
يأكله أغنياء القبائل	تتشهاه ألسنة الفقراء

يتضح -من هذه المقابلة- أن الشاعر أراد أن يُبرز "المانجو" رمزًا لكل النظريات العلمية التي

(١) شفاه الفتنة، ص ٥٩ .

يستحيل تطبيقها واقعًا، لكل الدراسات الكامنة في الكتب، لكل القصص والأساطير والأقوال المسموعة لا المشاهَدة، "المانجو" رمزٌ لكلِّ ما لا يُستطاع إليه وصولًا، للأحلام غير المقدور عليها، للقوة الكامنة في النفوس التي تتوارى خجلًا من الظهور، للرغبات والأماني التي تُتداول في الخيالات لكنها لا تُقاتِل في أرض المعارك. أي مفارقة بين الحضور والغياب: الحضور بالذهن، والغياب في الواقع، مفارقة بين الحقيقة والخيال وما بينهما من صراع يغوص في العمق، ولا يظهر على السطح.

٢- المفارقة اللفظية بين الموت والحياة:

إن المفارقة أشدُّ ما تكون وقعًا "عندما يشتدُّ التَّضَادُّ"(١)، وأشدُّ ما يكون التَّضَادُّ عندما يقع بين ثنائية الموت والحياة، وقد وردت تلك المفارقة في قصيدة "مرثيَّة الظِّلِّ"؛ حيث يقول الوشمي:

(خيانة)

صديقُ الحياةِ

ولكنَّهُ لا يحبُّ المماتْ

معي في الطَّريقِ

وفي لحظةِ الانتصارِ

وفي لحظةِ الانتقامِ

وفي لحظةِ الاحترامِ

ولكنَّهُ لا يحبُّ المماتْ

يا تُرى أينَ ظِلّي إذا أَودعُوني التُّرابَ

-وحَاصَرَني مِن جميعِ الجهاتْ-؟(٢).

اعتمد الوشمي على ثنائية الحياة والموت، متَّهمًا "الظِّلَّ" بالخيانة؛ لأنه تركه وحيدًا حينما آثر الحياة

(١) موسوعة المصطلح النقدي- المفارقة وصفاتها، مرجع سابق، ص٤٩ .

(٢) شفاه الفتنة، ص ١٨٦ .

عليه، وفارقه بعدما صحبه في انتصاره، وانتقامه، واحترامه، وفي لحظات كثيرة من حياته، ولكنه فقده عندما كان في أشدِّ الحاجة إليه. والوشمي لم يكن جزعًا من الموت بقدر ما جزع من خيانة الرَّفيق المصاحب عندما تخلَّف عنه، وفي هذا إشارة إلى تسليم بالأقدار -مهما كانت- وما ستؤول إليه، والإشكالية تكمن فيمن خذلك وابتعد عنك في هذا القَدَر الذي لا حولَ لك فيه مقابل صحبته لك وقتًا طويلًا، وإن لم يكن الوشمي جزعًا من الموت، إلا أن أمارات الخوف من الوحدة والمجهول تسيطر على النص؛ فلا يستطيع أن يواجه المصير وحده؛ فجعل يبحث عمَّا يُؤنسه في وحشته ووحدته.

٣- المفارقة اللفظية بين البقاء والرحيل:

تبرز "المفارقة اللفظية" عند الوشمي عبر ثنائية البقاء والرحيل؛ كما في قوله:

أنَا لَمْ أزلْ بيـــــــنَكمْ، إنَّمـــــــا بَقـــائِيْ هنـــا بَـــدؤُهُ بالرَّحيـــلْ
ومـــا زلـــتُ فِـــيكمْ، عَلَـــى أنَّـــني دخلـــــتُ إلى مُـــــدنِ المســـــتحيلْ

يمعن الشاعر في توظيف التَّضادِّ في تراكيبه؛ ليجعل المتلقِّي يعيد تفسير التنافرات الحادَّة في أمثلة الثنائيات الضِّدِّيَّة، ويُبرز في النص ثنائية "البقاء والرحيل"، فيذكر الوشمي كيف يكون بقاء الإنسان بين أصحابه، وهو عازمٌ على الرحيل؟! ويذكر وجوده فيهم، وهو مسافرٌ إلى مدن المستحيل!.. إن المتأمِّل في تلك الثنائية الضِّدِّيَّة يجدها منطقية إلى حدٍّ ما؛ فخلود الإنسان وبقاء ذكره لا بدّ له من مفارقة للحياة السائدة، وصناعة المجد تستلزم البعد عن سفاسف الأمور وملذَّات الحياة التي تغري الإنسان، ومهما دامت الحياة للإنسان فهو ماضٍ لا محالة، فالبقاء لا يكون بالجسد، وإنما بالعمل والأثر.

أراد الوشمي -من ثنائية البقاء والرحيل- أن يوضح حقيقة أن بقاء الإنسان وخلوده يكون في عمله، فمن أراد أن يُعمَّر طويلًا فليصنعْ ما يوجب تخليد ذكره.

٤- المفارقة اللفظية بين عناصر الطبيعة:

يكثِّف الوشمي من إيحاءاته الضِّدِّيَّة، وتنزلق الدلالات؛ لتتخلَّص من سطحها بصياغات مُفصِحة عن إشارات مخبوءة، فيدمج التَّضادَّات بين النار والنهر؛ عبر قوله:

(١) ينتظر أن، ص ١٥٢ .

في كـــــــلِّ قافيـــــــةٍ هنـــــــا نارٌ وبـــــينَ عيونِهـــــا نَهـــــري[1]

يتكئ الشاعر على انعكاسات ضِدِّيَّة؛ ليرسم صورة في نسيج شعري متماسك، فيجمع بين "النار والنهر" –وهو مخالف للحقائق–؛ مما أكسب النص مفارقة دلالية. النار بما ترمز إليه من قوة وحماس وطاقة، مقابل النهر الذي يرمز إلى الهدوء والتدفُّق والسَّريان؛ ليخلق الشاعر قوة في اجتماع هذين العنصرين.

المفارقة في البيت تكمن في تأليف الشاعر بين "النار" التي يُخمدها ويُطفئ تأجُّجها "النهرُ"، فالقافية تشتعل بلونها الأحمر محرِّكةً بواعث النفس ومشاعرها؛ ليسري النهر بين العيون بهدوئه وزرقته، فيوحِّد العلاقة بين "النار" و"الماء الذي يطفئ النار"؛ منتجًا صورة تلامس الروح وتتلاقى مع خيال المتلقِّي.

ربط الشاعر بين هذين العنصرين من عناصر الطبيعة؛ محاولًا أن يحقِّق توازنًا بينهما، فالماء يعمل على إطفاء النار، والنهر الذي يتدفق بين عيونها –المتمثِّل في محبوبته– يطفئ النار التي أشعلتها قافيته؛ ليظهر –في النهاية– سيطرة العنصر المائي، رغم برودته وسكونه على العنصر الناري رغم حركته وحرارته المتمثلة في شعره.

٥– المفارقة اللفظية الزمنية:

نجد في شعر الوشمي مفارقات لفظية تتعلَّق بعناصر الزمن؛ كالليل والنهار، واليوم والأمس والغد، والماضي والحاضر، وبعد تأمُّل في تلك المفردات المتناقضة؛ نجد أن الشاعر يوظِّفها في فلسفات متعدِّدة؛ تتمثل في الآتي:

أ– أن يكون استخدام الوشمي لأسلوب المفارقة الزمنية؛ مُبرزًا للحيرة المسيطرة على نفس الشاعر المتقلِّبة بين اليوم والأمس، بين الفأل والقنوط، وتتجلَّى تلك المفارقة في قصيدة "مرثيَّة الظِّلِّ":

(هبوط)

في ليلي

(١) البحر والمرأة العاصفة، ص ١٨١ .

وأنا نائمْ
هبطَ الظِّلُّ على رأسِي
وأفقتُ
ونفسِي تستنكرُ نفسِي
لكنِّي أبصرتُ طريقِي
محفوفًا بالحبِّ
ويَومي يرتجفُ لذكرَى أمسِي(١).

تتضح هذه المفارقة اللفظية عن طريق ثنائيَّة ضِدِّيَّة بين اليوم والأمس، بين النوم واليقظة، بين نفسه الماضية الخائفة العالقة في ذكريات الأمس المضطربة المرجفة، ونفسه الحاضرة المبصرة التي تستشرف المستقبل وتنظر إلى الطريق المحفوف بالحب والسلام والأمان، وهنا تكمن المفارقة بين نفسه ونفسه، فالظِّلُّ الذي هبط عليه وأوقظه هو ذكريات الأمس العالقة في ذهنه، والطريق المحفوف بالسلام هو طريقه الذي يمشي فيه اليوم.

ب- أن يأتي ذكر المفارقة اللفظية لغرض الشُّمول والعموم لكل الأوقات الزمنية؛ كقوله:

يتـداخلُ البُعـدانِ أُبصـرُ مِـن غـدِي يَـــومي ويَســـمعني أَبِي في عمقـــهِ

هذه المفارقة بين اليوم والغد المتعلقة بعناصر الزمن؛ حيث يصعب تمييزٌ بينهما، وما ذاك إلا لأنه أراد أن يوحِّد الزمن؛ فالمستقبل عنده حاضر، والغائب لديه مُشاهَد، وهذه الثنائية المتناقضة جمعها الشاعر -رغم اختلافهما-؛ للدلالة على رؤيته لها في مستوى واحد.

ثالثًا: مفارقة السخرية:

ينبني هذا النوع على "موقف يناقض ما يُنتظر فعله تمامًا؛ إذ يأتي الفعل مغايرًا للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها"(٢)، وتكشف مفارقة السخرية الحالات السلبية في الواقع المعيش؛ عبر إدانة واقع

(١) شفاه الفتنة، ص ١٨٥ .

(٢) فضاءات الشعرية، مرجع سابق، ص١٨ .

الأمَّة بشكل غير مباشر، ومن ذلك ما يلي:

١- السخرية من الواقع المعاصر:

يتهكم الشاعر من موقف الواقع المعيش -مقارنًا وضع الحاضر بالماضي-؛ بقوله في قصيدة "الشارع الأخير":

وفاء:

عندَما ماتَ من أجْلِ أحلامِهِمْ

عَلَّقوا اسْمَهُ في غبارِ الشَّوارع!![١].

يُظهر النص السابق سخرية من قاعدٍ يذكر الماضي متقاعسًا عن نهضة الحاضر، سخرية من الجبناء الذين يحفلون باسم البطل الذي جاهد في سبيل العلم، وناضل من أجل صناعة المجد، الشجاع الذي أبرز صدره لطعنات الكفاح، وجاهد في سبيل أحلام القاعدين الجبناء، أوكلوه ليحقِّق لهم رغباتهم من علم وفن؛ حتى أفنى حياته في ذلك. واجه الصعاب حدَّ الموت ثم مضى، وأتى -مِن بعده- الخانعون الخاضعون الذين يَحْيَوْن على إثر ما خلَّفه من مجد وحضارة، فنسبوا المجد لهم، عندما وضعوا اسمه علامةً؛ يرشدهم في طريقهم، يستذكرون به أن هذا البطل هو جدُّهم، وواحدٌ منهم، ومعدودٌ من أمَّتهم.

وتكمن تلك المفارقة، -وهي "الأداة أسلوبية الفعَّالة للتهكُّم، والاستهزاء"[٢]- عندما علَّقوا اسمه في غبار شوارعهم، فما اسمه المعلَّق إلا علامة على الخيبة، فبدلًا من أن يقتفوا أثره -ويُكملوا مسيرته ويعمروا الأرض بمثل ما ناضل عنه لأجلهم- اتخذوا اسمه علامةً؛ يدلُّهم في متاهات الطريق، فلا يقتدون به في تعليمهم، ولا يعرفونه في واقعهم، ولو أنهم بذلوا ما بذل صانعو المجد؛ لما قعدوا يستذكرون الماضين.

٢- السخرية من الأمة العربية:

تتجلَّى سخرية الوشمي من الموقف المتخاذل من الأمة الإسلامية في نصرة بعضها البعض؛ من ذلك قوله في قصيدة "سورة ياسين":

---

(١) شفاه الفتنة، ص ٢٥ .

(٢) المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، مرجع سابق، ص ١٨ .

ارْمِ سعدُ..

فسهمٌ لهم

ثمَّ سهمانِ مِنْكَ لنا

(...)

سيِّدي..

إخوتي يَكذبون

رَمَوْكَ بجُرمِ الشَّجاعةِ

حتَّى الذِّئابُ بَدَتْ بالحنينِ إليكَ

فقُمْ نحوَ دَرْبِكَ

ما عادَ يُجدي بقاؤُكَ فِينا طويلًا

فنحنُ قتلناكَ ذاتَ انكسارٍ

وما عادَ فينا الجميلُ جميلًا(١).

تتجلَّى سخرية الوشمي عندما حاول كشف واقع الأمة العربية الإسلامية في موقفها السلبي تجاه القضية الفلسطينية؛ حيث قدَّم موقفًا مناقضًا مع ما يجب أن يُفعل، وهدفه بذلك أن يستنهض الهمم للدفاع، والمطالبة بحقِّ الفلسطينيين الضعفاء، استنهض الوشمي الشيخ المجاهد؛ ليقاتل المحتلَّ بأن يرمي إليه سهمًا فيُصيبه بمقتل، ولكن المفارقة تكمن عندما طلب من الشيخ المجاهد بعد رميه السَّهم على العدوِّ أن يرمي ضِعفه على الأمَّة العربية "فسهمٌ لهم، ثم سهمانِ منك لنا"؛ ليكشف الوشمي أن العدوَّ الأول هو ضَعْفُ الأمَّة العربيَّة، وليس المغتصبَ المحتلَّ.

ثم تتجلَّى مفارقة أخرى عندما جعل صفةَ الشجاعةِ جُرْمًا، يُؤاخَذ عليها، فالأمة الضعيفة تتحلَّى بصفات تناسبها كالتَّخاذل، والخَوَر، وما شابه، أما الشجاعة فإنها أبعد ما تكون لصيقة بأصحابها؛ لذا

(١) قاب حرفين، ص ٣٣ .

كانت جريمةً عليه أن يبتعد عنها، ثم جعل الشاعر الذئاب -التي أبعد ما ترأف بضحاياها- تشكِّل -من شدَّة الموقف- مصدر رحمة وحنين.

ثم يكشف النص عن مفارقة أخرى بعد موت الشيخ المجاهد بأن مَن قتله ليس العدوَّ المحتلَّ، وإنما قتلته أمَّته العربية؛ عندما خذلته وصمتت عن نصرته، وتركته يواجه مصير الأمَّة وحده، والذي دفع الشاعر إلى هذه السخرية هو ما شاهده من خنوع أبناء الأمَّة الإسلاميَّة، وسكوتها، محاولًا استنهاض همَّتها في مواجهة العدوِّ.

٣- السخرية من الواقع الاجتماعي:

سخر الوشمي من الواقع الاجتماعي في قصيدة "أقلام"؛ بقوله:

غضب:

حينَما يَخلدُونَ إلى نومِهم

ينتشِي في صحائفِهم غاضبًا

قلمٌ أبيضٌ

أزعجَتْهُ القصائدُ كاذبةْ

يَرسمونَ مدائحَهم في الصَّباحِ

ويمسحُ أحلامَهم تائبًا[1].

وظَّف الوشمي أسلوب مفارقة السخرية بقوله: "قلم أبيض"؛ حيث جعل هذا اللون -الذي يدل على النقاء والصفاء والبراءة والطهر- شاهدًا على ما يكتبه هؤلاء مِن كذب وخيانة وتدليس للحقائق؛ حيث فضحَ واقعهم المزيَّف بأقاويل كاذبة حاولوا إظهارها للملأ، وتنكشف سخرية الوشمي؛ بإبراز الفجوة بين القلم الأبيض، وما يُكتب في الصحائف من معلومات مزيَّفة، وإطراء لمن لا يستحقُّه؛ حيث حاول القلم تخليص نفسه بالتوبة كلَّ ليلةٍ؛ لأن تزييف الحقائق يصدر كلَّ يومٍ.

(١) قاب حرفين، ص ٧٠ .

رابعًا: مفارقة الإنكار:

هذا النمط من المفارقة "منحًى يفيض بالسخرية، ولكنه يتوسَّل بالسؤال؛ لإظهار السخرية، والإنكار لما يتحقَّق، والفرق بين مفارقة السخرية، ومفارقة الإنكار: أن النمط الأول يعتمد اللغة الخبرية، في حين أن النمط الثاني يستخدم لغة الإنشاء"(١)، وبرز هذا النمط في شعر الوشمي في قصيدة "محبرة الألوان"، فقال:

(تشاؤم)

الأبيضُ آخِرُ ما نلبسُهُ

في الدُّنيا..

فلماذا يُحزننا اللونُ الأسود؟(٢).

يتضمَّن النص السابق مفارقة إنكار؛ وذلك عن طريق أداة الاستفهام "لماذا"، وتتجلَّى المفارقة بين لوني "الأبيض والأسود"، السواد لون الحداد والموت، والبياض لون الصفاء والنقاء والطهارة، وإذا كان الأسود لون الموت! فالأبيض يقابل الأسود؛ مما يعني أن الأبيض لون الحياة، والميِّت -عادةً- ما يُلَفُّ بالبياض، فهو آخرُ لباسٍ يودِّع فيه الحياة؛ مما يعني أنه -حتى بعد موته- فإن الأحياء ما يزالون يسحبونه معهم ويأملون فيه الحياة تيمُّنًا بالبياض الذين يملؤونه فيه.

والشاعر يتكلم بضمير الجمع "نلبسه"؛ فهو مشترك مع الميِّت بصفته روحًا واحدةً معه، فالميِّت يلبس الأبيض، والأصل أن الفعل واقعٌ عليه، والحيُّ هو الذي يغطِّي الميِّت بالبياض؛ فهو مفعول به، لكن الشاعر يريد أن يلصق صفة الحياة بالميِّت عن طريق اكتساب صفة اللون الذي يوحي بالحياة والأمل، وعن طريق صيغة الفعل وما تشير إليه.

يحمل هذا الأسلوب مفارقة إنكار؛ عن طريق توظيف أداة الاستفهام "لماذا" التي تحمل معنى التعجُّب والإنكار من لوني الأبيض والأسود؛ إذ كيف يرتبط الأسود بالوداع والرحيل والموت والحزن، مع

(١) فضاءات الشعرية، مرجع سابق، ص٢٠ .

(٢) شفاه الفتنة، ص ١٧٢ .

أن الأبيض هو لباس الموت؟ حيث لم يجد الشاعر سببًا يوائم بين هذين الطرفين: (الأبيض ← الحياة)، و(الأسود ← الموت) غير أسلوب الاستفهام المطعَّم بالتعجُّب والإنكار، وما هذا إلا للتشاؤم من اللون الأسود؛ حيث أُسقطت عليه جميع النهايات والسلبيات دون مبرِّر.

خامسًا: مفارقة التَّحوُّل:

تُبنى هذه المفارقة على "تحوُّل إلى دلالات جديدة مغايرة للدلالات التي بدأت بها، كأن تكون الدلالة إيجابية فتتحوَّل إلى سلبية، أو تكون سلبية ثم تتحوَّل إلى إيجابية"[(١)]، ومن نماذج ذلك ما يلي:

١- التَّحوُّل من الإيجاب إلى السلب:

ومثال ذلك ما جاء في قصيدة "الحديقة":

الأثل:

ينتصبْ

عاليًا

مُشْمخرًّا

كأيَّةِ جَدٍّ

توكَّأَ تاريخَهُ

ثم سارَ إلى حيثُ أحلامُهُ تنتحبْ

يَبِسَتْ عينُهُ

إنَّما

قلبُهُ في خَبايا التُّرابِ يجِبْ[(٢)].

(١) فضاءات الشعرية، مرجع سابق، ص٢٢ .

(٢) شفاه الفتنة، ص ٥٦ .

تتجلَّى مفارقة التَّحوُّل في هذا النص في وصفه "شجرة الأثل" في الماضي والحاضر؛ حيث يُلاحِظ تحوُّلًا من وضعها الإيجابي؛ إذ كانت شجرة عالية منتصبة شامخة في ماضيها، ثم ما لبثت إلى أن صارت يابسة مدفونة، فتحوَّلت من الدلالة الإيجابية إلى السلبية، كالجدِّ الذي عاش في عنفوان شبابه قويًّا ثم لم يبقَ له سوى تاريخٌ يتكئ عليه عاجزًا عن مواكبة قوَّة الحاضر، و"الأثل" بوصفها رمزًا للعروبة؛ إذ العربي في الماضي يفتخر بأصالته، أما الآن فإنه لا يعرف من عروبته إلا ذكرى يستذكرها؛ لأنه آل إلى حاضرٍ انسلخت فيه القيم العربية، وطغت المدنية الزائفة، فقد يبست عينه التي كان يُبصر بها واقعًا حافلًا بالانتصارات والحضارات؛ فما عاد يشاهد ما كان في القديم، حتى خبَّأ قلبه تحت التراب؛ إكرامًا وتشريفًا لماضيه؛ فلا يريد أن تقع عينه على هذا الضَّعف.

٢- التَّحوُّل من السلب إلى الإيجاب:

ومثال ذلك جاء في قصيدة "بحور":

الميِّت:

البحرُ الميِّتُ كان يمرُّ على

جسدِ الحسناءِ

فيَصْحُو..

كان يُخَالِسُها النَّظراتِ

يُغازلها بالموتِ..

وحينَ تفاجئُهُ –ببياضِ الحقلِ– يموتْ(١).

يلاحظ في هذا النص تحوُّلات عدَّة للبحر، فالأصل أنه ميِّت لا حياة فيه، وعندما مرَّ على جسد الحسناء؛ دبَّت الحياة فيه من جديد، وانقلبت حاله من العدم إلى الحيويَّة؛ بفعل مشاعر الحبِّ التي تبثُّ الحياة والحركة والحيوية في الأشياء الساكنة، وتخلق الفرحة والأمل فيها، وكل هذه الحيوية بفعل المرور

(١) قاب حرفين، ص٤٢ .

والنظرات المختلَسة، ثم ما إن تتوارى عنه الحسناء حتى يعود إلى حالة الموت والسكون، فبياضُ الحقل يكشف عن حالة التَّمنُّع واللاشيءَ التي فاجأت البحر.

المفارقة تكمن في بحر ميِّتٍ انبعثت فيه الحياة، كالقلب الذي يحيا بفعل تأثير الحبِّ، وهو تحوَّلَ في هذا النص، وفي هذه الحالة الخاصة، ثم عاد إلى حالته الطبيعية.

سادسًا: مفارقة الأدوار:

يقوم هذا الضرب من المفارقة على "تخلِّي صاحب الموقف الطَّيِّب عن موقفه الذي اقترن به في ذاكرة الثقافة؛ ليؤدِّي دورًا جديدًا مفارقًا لما عُرف به"(١)، والفرق بين مفارقة التَّحوُّل، ومفارقة الأدوار: أن النمط الأول تحوَّل عن موقفه في النص الذي بين أيدينا وحده، في حين أن النمط الثاني معروفٌ بدوره قبل النص، ثم تخلَّى عنه في النص الذي نعالجه.

تبرز هذه المفارقة في شعر الوشمي في قصيدة "مفردات المنزل"؛ نحو قوله:

جرس:

يلمسُهُ الطِّفلُ

ويلمسُهُ الجارُ

ويلمسُهُ حتَّى الشُّرطيُّ

ولكنَّ الصَّوْتَ المختنقَ يرنُّ ويَبكي

حينَ تُدغدغُهُ كفٌّ بيضاءْ(٢).

الجرس -في أصله- صوت، ويلاحظ في النص السابق دور مغاير للجرس الذي عُرف به؛ إذ تحوَّل صوت الجرس العالي -الذي يصرخ لينذر أهل الدار لقدوم زائر- إلى صوتٍ مختنقٍ باكٍ، وذلك عندما لمسته كفٌّ بيضاء، وفي هذا تخلَّى الجرس عن دوره الطبيعي.

(١) فضاءات الشعرية، مرجع سابق، ص٢٣ .

(٢) شفاه الفتنة، ص ٦٧ .

وهو في النص رمزٌ نذيرٍ يفصل بين موقعين في الوجود، ظاهرهما يختلف عن باطنهما، وهو لا يتأثر بمرور أحد، ولا يتغيَّر دوره بتغيُّر البشر، وهو في هذا النص يفصل بين موقفين من الحياة، أحدهما يناقض الآخر، ولعل أبرز مفارقة تكمن حينما تكون بين الموت والحياة -الصراع الأبدي الذي لا ينقضي-، فحينما ينازع الموتُ أحدًا ما؛ فإن جرس الإنذار يعلن موقفه بالحداد، ويعبِّر عن ذلك التأثير بالاختناق والبكاء، فالكفُّ البيضاء رمزٌ للروح الطاهرة النقية التي خرجت عن هذه الدنيا؛ ليعلن الجرس عن موقفٍ مغايرٍ -في حالةٍ تضامنيَّة-.

سابعًا: المفارقة التصويرية:

يستخدم الشاعر المعاصر هذا النوع؛ لإبراز التناقض بين وضعين متقابلين -هما طرفا المقابلة-، وهذا التناقض ليس في جملة، أو بيت كما في الطِّباق، أو المقابلة، وإنما يمتدُّ هذا التناقض ليشمل القصيدة بأكملها(١).

أنواع المفارقة التصويرية:

تنقسم المفارقة -من حيث أسلوب مقابلة كلٍّ من طرفي المفارقة بالآخر-:

- **النوع الأول:** وفيه يضع الشاعر الطرف الأول مكتملًا -وبكل عناصره ومقوِّماته- في مواجهة الطرف الثاني مكتملًا أيضًا -وبكل عناصره ومقوِّماته-، وعن طريق مقابلة كلٍّ من الطرفين بالآخر تُحدث المفارقة تأثيرها، ويبرز التناقض بين الطرفين واضحًا(٢)، ومن ذلك: قصيدة "الخيمة"(٣) التي يقابل الشاعر فيها وجهين للخيمة، وجه في الماضي، وآخر في الحاضر.. يقول في الوجه الأول:

رائحةُ الرَّحيلِ والقهوةِ والضُّيوفْ.

في خاطري تطوفْ.

وشعلةُ الحُروفْ.

(١) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ٢٠٠٢م، ص١٣٠ .

(٢) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص١٣٣ .

(٣) البحر والمرأة العاصفة، ص ١٤٦ .

يتحدث الشاعر بلغة خبرية؛ مبيِّنًا فضائل "الخيمة"؛ حيث كانت مأوى الراحلين، وملجأ المسافرين، يستقبلهم أهلها؛ فتغطِّي الضَّيف بكرمها، وتحتفي بمقدمه معلنةً استهلالها واستبشارها بكلِّ رحبٍ وسعة.

ثم يتحدث الشاعر بضمير المتكلم -على لسان "الخيمة"- حديث المعتزِّ بنفسه، فيقول:

هذا أنا الخيمةُ –يا سائلتِي–

خارجةٌ مِن فشلِ القُصورِ والكُهوفِ!

أحملُ ألفَ ليلةٍ

والشِّعْرَ والأشواقَ والدُّفوفْ.

أنا هنا قبلَ مجيءِ النِّفطِ في بلادِنا

وقبلَ أنْ يحترقَ الإنسانْ!

تفتخر "الخيمة" بما تحمله من قيمٍ ومعانٍ للكرم، وتُبيِّن عمقها التاريخي، وسيادتها على مرِّ الأزمان، لتأتي المفارقة -بعد هذا الحديث- كاشفةً عن الوجه الآخر للخيمة؛ بقوله:

لونِيْ أنا! لونِيْ هو السَّوادْ.

كالليلِ، لوني دائمًا، هو السَّوادْ.

والآنَ لوني أسودٌ:

كي أبدأَ الحِدادْ!!

يظهر الطرف الآخر من المقابلة بعدما عبَّرت "الخيمة" عن لونها المفعم بالسَّواد منذ الأزل -بما يرمز إليه من ثبات وعدم تبدُّل الأحوال-، فإن دلالة اللون تحوَّلت في الحاضر، فإن كانت "الخيمة" -قديمًا- رمزًا للعروبة والأصالة، فقد تبدَّلت حالتها وغدت رمزًا للتراث، وصار اللون الأسود رمزًا للحِداد.

ثم يختم الشاعر الطرف الآخر من المفارقة؛ بقوله:

لا تَهجروني دائمًا.

فإنَّني

أخافُ أن يذوبَ هذا المِلْحُ، أو أن تشتعلَ النِّيرانْ.

أخافُ من خاتمةِ المنبتِّ –لا أرضَ ولا حصانْ–.

أخافُ من جائحةِ الزَّمانْ.

إذا الحَبيباتُ قُتِلْنَ ها هنا

فإنَّني

أخافُ مِن قيسٍ إذا يعودُ للأوطانْ!

يتحدث الشاعر بلغة إنشائية، بخلاف اللغة الأولى في الحالة السابقة، فإن "الخيمة" تترجَّى أهلها ألَّا يهجروها، وقد استبدَّت بالنص مفردةُ "الخوف" المتكرِّرة، مصوِّرًا حالة مغايرة للخيمة وقد علا وجهها الخوف والذل والضعف.

وهكذا عن طريق مقابلة الوجه الثاني بكل ملامحه بالوجه الأول بكل ملامحه أيضًا–؛ تبرز فداحة المفارقة، ويتجاوز إيحاؤها في كلٍّ من الطرفين مدى ما كان يستطيع أن يصل إليه تصوير كلِّ طرفٍ منفردًا، وفي هذا التفاعل بين ملامح الطرفين تُغني إيحاءاتِ القصيدة، ويعمُق تأثيرها.

– **النوع الثاني**: يفتِّت الشاعر طرفي المفارقة إلى مجموعة من العناصر الجزئية التفصيلية، ثم يضع كلَّ عنصرٍ منهما في مقابلة ما يناقضه من عناصر الطرف الآخر؛ بحيث تتشكَّل المفارقة –في النهاية– إلى مجموعة من المفارقات الجزئية.

ففي قصيدة "الرائحة"[1] التي كتبها الوشمي –في رثاء والده الذي قضى نحبه–، يصوِّر فيها حاله في رحلة بين الحقيقة والخيال، وهذان هما طرفا المقابلة الأساسيان، ولكن الشاعر يفتِّت كلًّا منهما إلى مجموعة من العناصر الجزئية، ويضع كلَّ عنصرٍ من هذه العناصر بإزاء ما يقابله من عناصر الطرف الآخر، فيقول بعد عنوان القصيدة:

(١) قاب حرفين، ص١٥ .

بعد اثنتي عشرة سنة من رائحته ورحيله.. أكاد أسمعه!

في يدِي

وفمِي

كنتُ أُبْصِرُ طيفَ أبي

واحتراقاتهِ

كنتُ أسمعُها في دَمِي!

وهكذا يضع الوشمي كل عنصر من الطرفين مقابل آخر، فالعنصر الأول الذي يمثل الحقيقة قوله: "في يدي، وفمي، في دمي" يقابل الطرف الآخر من الخيال: "كنت أبصر طيف أبي، واحتراقاته، كنت أسمعها" فحواسُّ الشاعر وجسده الحيُّ لا يزال ينبض في ذكرى والده، فهو إلى الآن يبصره ويسمعه ويجري في دمه –مازجًا الخيال بالحقيقة–، ثم يقول في مقطع آخر:

هذهِ أَرْجُلِيْ!

أَمْ جذوعُ الحنينِ إلى الأرضِ

حيثُ أبي ينتظرْ..!

تحتَ هذا الثَّرَى والدِي

وأنا فوقَهُ

أنكسِرْ

يتساءل الشاعر في "هذه أرجلي"، وهذا عنصر الحقيقة الأول بمقابل ذكر المعادل الثاني "أم جذوع الحنين" الذي يمثل عنصر الخيال، فأرجُل الشاعر –التي يشير إليها– قد أصبحت مشدودة إلى الأرض –حيث جسد والده–، وكأنها جذوع شجر ممتدَّة عروقها في باطن الأرض. وعلى هذا النحو يضع الشاعر كل عنصر من عناصر الطرف الأول في مواجهة ما يقابله من عناصر الطرف الثاني، وتتحوَّل الأبيات إلى مجموعة من المفارقات الجزئية التي تتألَّفُ –من مجموعها– المفارقةُ الكبرى في القصيدة.

وتبرز "المفارقة" لدى الوشمي عن طريق أسلوب الحوار، إلى جانب الفعل؛ حيث يقول:

يا أَبِي..

أتساءَلُ:

هل موتُنا والرَّحيلُ إلى ما يغيبُ احتفالٌ

نعيشُ تفاصيلَهُ

ثمَّ نحملُ أشياءَنا ونعودْ

أتساءَلُ: كَمْ مَرَّةً سوفَ نُدْفَنُ؟!

.. كَمْ مَرَّةً نلتقِي؟؟

يقدِّمُ الشاعر مقابلته بحوارٍ يُجريه على لسانه، وتقوم المفارقة على ثنائية السؤال عن طريق الحقيقة، والإجابة عنها عن طريق الخيال، ويوظف أيضًا أسلوب النداء أربع مرات في القصيدة، معبِّرًا عن حقيقة حيرته، والنداء في أصله لا يكون إلا للحيِّ الذي يسمعه ويجيبه، إلا أنه –عن طريق الخيال– يتوهَّم أن أباه حاضرٌ أمامه يجيب عن نداءاته وأسئلته.

ثامنًا: مفارقة التقابل:

يقوم هذا النمط من المفارقة على موقفين متضادَّين تمامًا، يتبنَّى كلٌّ منهما نظرةً تنقض النظرة الأخرى، وتلغيها[1]، والفرق بين المفارقة التصويرية ومفارقة التقابل: أن النمط الأول تكون المفارقة في كامل القصيدة، على حين النمط الآخر تكون المفارقة في جزء واحد من أجزاء القصيدة، نحو قول الشاعر في قصيدة "قبل اكتمالهم":

محامي:

عاليًا تتكسَّرُ

كلُّ الجهاتِ أمامَ احمرارِ

(١) ينظر: فضاءات الشعرية، مرجع سابق، ص٢٥ .

عيونهِ

تتكسَّر هاماتُ كلِّ الفحولِ

وحينَ يعودُ إلى منزلهِ

تتكسَّر كلُّ بطولاتهِ عندَما تتساءَلُ زوجتُهُ

أينَ كنتَ؟

إلى أينَ تذهبُ؟

تعصرُ أحلامَهُ مِن جفونِهْ

عاليًا لم يعدْ يستطيعُ اختصارَ المسافةِ

ما بينَ أعينهِ أو قرونِهْ(١).

يصوِّر الوشمي مشهدًا واحدًا من مشاهد الحياة الماثلة أمام متأمِّل واقع الحياة اليومية، فيُبرز الشاعر التقابل بين موقفين متضادَّين تمامًا يرجعان لشخص واحد، الأول منهما: يحدث عندما يبرز المحامي لقضايا المتخاصمين، فيدافع بكلِّ ما أُوتي من قوة ليمثل الحق أمام ناظريه، مستصغرًا ما دونه، والموقف الآخر: عندما ينهي عمله الوظيفي الذي أُوكل إليه فيظهر خائبًا منكسرًا أمام تساؤلات زوجته؛ لتنكشف الصورة الثانية مُلغية الانطباع الأول الذي شكَّلته الصورة الأولى.

مفارقة التقابل هذه تعبِّر عن موقفين متناقضين في الحياة، يعبِّر الأول عن فرض السيطرة للإنسان عندما تؤول إليه الأمور مستخدمًا قوته على الآخرين، على حين يعبِّر الآخر عن شخصية مغايرة عندما يغلق الإنسان على نفسه متجنِّبًا رأي الآخرين.

تاسعًا: مفارقة الفجاءة:

تقوم المفارقة هنا على: مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمرُّ به، فيُفاجأ بحالة مختلفة تمامًا لما

(١) شفاه الفتنة، ص ٩٨ .

في ذهنه، وجاء مصطلح "الفجاءة"؛ "لأن البرهة الزمنية التي تفصل بين التوقُّع، والنتيجة قصيرة"(١).

ومن نماذجها قول الوشمي في قصيدة "الشارع الأخير":

ورد:

للحبيبِ

أَخَذْنَا الورودَ

ففَاجَأَنا وَجْهُهُ في المقابرِ

عُدْنَا إليهِ بتسليمتينْ

للحبيبِ مَدًى

يستفيقُ الطَّريقُ بهِ

ثمَّ نمنحُهُ قبلتينْ(٢).

تبرز المفارقة في النص السابق؛ عندما ينعكس الحال المتوقَّع في لحظة يسيرة، فقد تكون تلك اللحظة هي مسافة قطع شارع واحد عندما حُمل الورد للحبيب المريض الذي يُرجَى شفاؤه، فالورود تُقدَّم للمريض؛ لتعلن له دعاء زائره بالشفاء العاجل، والتفاؤل بالحياة، ليتفاجأ الزائر خلال برهة زمنية محدودة بتغيُّر الأحوال، فتتحوَّل الرحلة من دعوة استشفاء حُمل الورد فيها تفاؤلًا إلى وداع سرمديّ انتهى بتسليمتين عليه، فيكون آخر عهده به رؤية وجهه في المقبرة، وقبلتين يودِّعه بها.

المفارقة التي أرادها الشاعر حينما قطف الورد –مستبشرًا به– للحبيب، ولكن المفاجأة تظهر حينما انقلب الموقف الذي توقَّعه، فعِوَضَ أن يُهديه الورد منحه قبلتين وداعيَّتين، وتحوَّلت صورة الحب إلى رعب في غير المتوقَّع.

وفي هذه المفارقة تعبير عن تناقضات الحياة، حين يكون الدعاء بالشفاء متحقِّقًا عن طريق تحقيق

(١) فضاءات الشعرية، مرجع سابق، ص٢٨ .

(٢) شفاه الفتنة، ص ٢٨ .

فكرة الموت نفسها للورود! فهذا الورد الذي قُدِّم للحبيب، وتمنَّى الزائر –عن طريقه– أن ينجو المريض فيه من الموت، ما وصل إلا بعد أن قُطف وقُطعت حياته، فكيف يُتيمَّن بموت مخلوق لشفاء مخلوق آخر؟

هذه المفارقات في نصوص الشاعر لم تكن وسيلة أسلوبية خارجية، لكنها تمثل موقفًا عميقًا في وجدان الشاعر ووعيه. ويتبيَّن –من استقراء جميع النماذج التي أوردتها على كل نمط من أنماط المفارقة– النتائج الآتية:

- تعدُّ المفارقة تقنية أدبية، ووسيلة بلاغية للمراوغة؛ كشفت لنا موقف الوشمي وفكره تجاه الكون والحياة.
- حقَّق أسلوب المفارقة أغراضًا عديدة، منها مباغتة القارئ لإثارة انتباهه، وتحفيزه على التَّأمُّل.
- يكشف شعر الوشمي عن علاقته الوثيقة مع أسلوب المفارقة؛ وذلك لتكرُّرها في قصائده وتنوُّع أنماطها.
- يُظهر الوشمي –في أسلوب المفارقة– الفرق بين الواقع المعيش، والحياة المأمولة التي ينشدها لواقعه وأمَّته.
- المفارقة اللفظية من أكثر أنماط المفارقة حضورًا في شعر الوشمي، فتنوَّعت لديه المفارقات اللفظية متخذةً ثنائيَّاتٍ ضِدِّيَّة بين الحضور والغياب، والموت والحياة، والبقاء والرحيل، وغيرها؛ وذلك لوعيه بالتَّضادِّ الماثل في الحياة، وهو الشرط الأساسي في إدراك المفارقة.
- تظهر مفارقة السخرية لدى الشاعر مقارنًا بين حالين متضادَّين، والغرض منها التهكم والاستهزاء من واقع الأمة العربية؛ محاولًا استنهاضها، أو من الواقع الاجتماعي؛ بهدف كشف الزيف وتعرية الواقع.

الخاتمة

الخاتمة

عُني هذا البحث بدراسة شعر عبدالله الوشمي دراسة أسلوبيَّة، وقد استهلَّ بمقدمة تلاها تمهيد وثلاثة فصول، ففي التمهيد تناولتُ تحديد "الأسلوبية" لغةً وفي النقد الحديث، وبيان نشأتها، وموضوعها، وأبرز اتجاهاتها، مع التعريف بأهم المبادئ التي قامت عليها والتي شكَّلت عناوين لبعض الفصول، حيث درست في الفصل الأول: مبدأ "الاختيار"، وتكوَّن الفصل من ثلاثة مباحث: ففي المبحث الأول تحدثت عن اختيار الوشمي للموسيقا الخارجية والداخلية، أما المبحث الثاني فتحدثت فيه عن اختيار الوشمي للكلمات، والكشف عن معجمه الشعري، والتوازي الصرفي، أما المبحث الثالث فخصَّصته للحديث عن اختيار الوشمي للجمل الإنشائية الطلبية -بمختلف أنواعها-.

ودرستُ في الفصل الثاني: مبدأ "الانزياح"، وقد قام على محورين أساسيين: أولهما: الانزياح التركيبي، كالتقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، أما المحور الثاني فدرست فيه: الانزياح الاستبدالي.

أما الفصل الثالث فخصَّصته للحديث عن: أبرز جماليَّات الأسلوب في شعر الوشمي، فشغل قسمه الأول: أسلوب التَّكرار -بأنماطه ومستوياته المختلفة-، ووضَّح قسمه الثاني: أسلوبَ التَّنَاصِّ -بمصادره الخمسة- في خطابه الشعري بالإضافة إلى أشكاله، وأقسامه، أما قسمه الأخير فقد بيَّن: أسلوب المفارقة -بأنماطها التسعة-.

ولقد اعتمدتُ -في دراسة ذلك كله- على "المنهج الأسلوبيِّ"؛ بما هو منهج نقديّ ذو حضور بارز في الدراسات النقدية الحديثة، متكئةً -أثناء عملية الدراسة والتحليل- على مبدأين بارزين من مبادئ "علم الأسلوب" لهما حظوة ملحوظة لدى النقاد الأسلوبيين: هما: الاختيار، والانزياح.

واستعرضتُ الدراسات السابقة التي تناولت شعر الوشمي؛ فلم أجد فيها اهتمامًا بالجانب الأسلوبيِّ؛ الأمر الذي يؤكِّد أهميَّة هذه الدراسة.

وبما أن كلَّ بحث يهدف إلى تحقيق غايات علميَّة، ويسعى إلى التوصُّل إلى نتائج محدَّدة؛ فإني توصَّلت في هذا البحث إلى عدد من النتائج -التي يمكن حصرها فيما يلي-:

١) ظهر إبداع الوشمي في بناء إيقاع القصيدة الكليِّ؛ باستثماره عدَّة عناصر موسيقية خارجية -منها: القافية-؛ إذ تبيَّن أن حروف الرَّوِيِّ التي استخدمها الوشمي في قصائده بكثرة، أو في مرتبة

وسطى هي التي وردت شائعة، ومتوسِّطة الشُّيوع في الشعر العربي، على حين حرف الرَّوِيّ الذي حمل سمة الشاعر هو رويُّ (القاف)، مرتفعًا بنسبته عن عامة استخدام الشعراء، وحرف "القاف" يتصف -في الأصل- بقوة ومقاومة وصلابة؛ إلا أنه لم يستطع -في شعر الوشمي- أن يفرض خصائصه الصوتية على قافية القصائد التي تنتهي به؛ إذ غلب عليها الحزن والضعف، وهذا ما يؤكد أن دلالة الحرف -قديمًا- التي تشير إلى القوة قد رجعتْ؛ وذلك عائد إلى أن حرف (القاف) لم يكن يُلفظ بمثل الشِّدَّة والانفجار الصوتي اللذين يُلفظ بهما اليوم.

٢) جاءت القافية -لدى الوشمي- مطلقةً ومقيَّدةً، وعلى الرَّغم من ورود الكثير من الشِّعر على القافية المطلقة، إلا أن نسبة اتجاه الوشمي إلى المقيَّد من القوافي أرفعُ بقليل من نسبة اتجاه بقية الشعر العربي -بالرغم من محدوديَّتها إذا قِيستْ بنسبة القافية المطلقة-، ويرجع استثماره في القافية المقيدة إلى أهميتها في تشكيل الإيقاع؛ فهي بمثابة المنبِّه للمتلقي يقف عليها ليدرك دلالات النص، أما القافية المطلقة فهي الغالبة في شعر الوشمي، وكان استخدامه لها حسب درجات متصاعدة فيها، (الكسرة) أولًا من مجموع قصائده المدروسة، وهذه النزعة التي ظهرت في شعر الوشمي في المجرى المكسور هي النزعة الغالبة في الشعر -قديمه وحديثه-. وقد تواترت القوافي المردوفة في شعر الوشمي؛ الأمر الذي أكسب شعره كثافة إيقاعية عالية المستوى.

٣) يتراءى الإيقاع الداخلي في خطاب الوشمي الشعري؛ عن طريق التلاؤم الصوتي؛ كتكرار الصوت المفرد، وتكرار أصوات معيَّنة في مفردات متعدِّدة تشترك بصفة متماثلة، ويتراءى أيضًا عن طريق الجِنَاس؛ مما حقَّق انسجامًا في النَّصِّ؛ عمَّقَ في الدلالة، وأبرزَ معانيَ متعدِّدةً.

٤) كشفت الدراسة لخطاب الوشمي الشعري؛ عن أربعة حقول دلالية بارزة؛ هي: حقل الطبيعة، وتبيَّن أن لفظة (النخلة) وردت بمعدلات تفوق مفردات الطبيعة الأخرى، متَّخذها رمزًا للعربيِّ والعروبة. والحقل الثاني: الجسد، وتبيَّن أن لفظة (العين) وردت بمعدلات تفوق مفردات الجسد الأخرى، ووردت في سياق التعبير عن مكانة المحبوبة الأنثى/ الوطن، وتبيَّن أيضًا قلَّة ورودها في سياق الغزل الحِسِّيِّ الجسديِّ، وهذا إنْ دلَّ على شيء؛ فإنما يدلُّ على أن الغزل لدى الشاعر أقربُ إلى بثِّ العواطف منه إلى الغزل المتعلِّق بمحاسن الأنثى ومفاتنها. والحقل الثالث: الزمان، وتبيَّن أن لفظة (الليل) وردت بمعدلات تفوق مفردات الزمان الأخرى، وانبعثت من ثلاثة بواعث

أساسية؛ هي: الباعث الوجداني، فعبَّر فيه عن شوقه وألمه وسعادته، والباعث الفني -مرتبطًا لديه بالأغنية وكتابة الشعر-؛ بما يوحيه الليل من هدوء وصفاء ذهن، وباعث فلسفي، طرح فيه تأمُّلاته. وأخيرًا: حقل المكان، وتبيَّن أن لفظة (الصحراء) وردت بمعدلات تفوق مفردات المكان الأخرى؛ أثبت فيها الوشمي إخلاصه لبيئته. والحقُّ أن تردُّد هذه المفردات في شعر الوشمي بمعدل كبير؛ يكشف عن حضورها الكبير في وعيه وشعوره، وكشفت الدراسة أيضًا خلو معجم الوشمي الشعري من الألفاظ الغريبة، أي غير المتداولة بصفة عامة.

٥) أبانت الدراسة عن اهتمام كبير من قِبل الوشمي بالأساليب الإنشائية، وركَّز الشاعر على أساليب أربعة هي: الاستفهام، وتبيَّن أن استخدام الأداة (هل) بلغت أعلى نسبة من أدوات الاستفهام، ثم أسلوب الأمر، وتبيَّن أن الصيغة الطاغية في خطاب الشاعر من مجموع الصيغ هي: (فعل الأمر). ثم أسلوب النداء، وتبيَّن أن القسم الأكثر حضورًا في شعر الوشمي هو: (المنادَى المبنيّ). وأخيرًا: النهي، وأتى في المرتبة الرابعة من الأساليب الإنشائية الطلبية التي استخدمها الوشمي في خطابه. والسبب في تركيزه على هذه الأساليب؛ يرجع إلى بثِّ ما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس، وما يصطرع في داخله من انفعالات، ولما تتميَّز به من إمكانات صوتية وتركيبية ونفسية، وقد أثْرَت تلك الأساليب دلالات شعره، ونوَّعت لغته.

٦) استغل الوشمي "الانزياح التركيبي"؛ ليكون نقطة التقاء بينه وبين المتلقِّي؛ حيث أشركه في الخطاب الشعري. ومثَّل نمط "التقديم والتأخير" خروجًا عن الرُّتب المحفوظة للتعبير اللغوي المألوف؛ وكشف "التقديم والتأخير" لدى الوشمي أنه لم يكن لغرضٍ لفظيٍّ أو رغبةٍ في التغيير أو تفنُّنٍ في القول، بل أبان -في كثير من الشواهد- عن أهميَّة اللفظ المقدَّم ومكانته، وجاء في خطاب الوشمي على صور مختلفة، كان "تقديم الفاعل على الفعل" في "الجملة الفعلية" من أكثر الأنماط حضورًا، والشاعر واعٍ لتركيب هذا النمط؛ لأنه أراد أن يوجِّه المتلقِّي لنقطة الارتكاز التي ينبثق المعنى منها، وتتمحور حولها الدلالة، وكان "تقديم الجار والمجرور" في "شبه الجملة" من أكثر الأنماط شيوعًا؛ ويُرَدُّ ذلك إلى طبيعة الجار والمجرور نفسها؛ لتمتُّعها بسهولة التحريك في الجمل.

٧) اتكأ خطاب الوشمي الشعري على "أسلوب الحذف" في التراكيب اللغوية على نحوٍ لافت؛ سعيًا من الشاعر إلى الاختصار والتكثيف؛ حيث لا مجال في هذا العالم إلى الترهُّل والاستفاضة،

ولأغراضٍ متعدِّدة أفصح عنها السِّياق، وقد جاء "أسلوب الحذف" على صور متباينة، منها ما يُفسَّر بكلمة واحدة أو أقلَّ من كلمة، ومنها ما يُفسَّر بجملة أو أكثر، ومنها ما يُفسَّر بموقف كامل أو صورة كاملة، وأسهمَ الحذف في إنتاج الدلالة وإبداعها، وأدَّى إلى إشراك المتلقِّي في تقدير المحذوف؛ حيث قام بإتمام الجزء المفقود الذي اكتمل به النَّصُّ؛ مما أعطاه مساحة واسعة في تنشيط مخيِّلته للبحث والتأويل وراء الإيحاءات الكامنة خلف الأجزاء المحذوفة.

٨) سعى الوشمي عبر "أسلوب الالتفات" إلى لفت انتباه المتلقِّي إلى لطائف النصوص وأسرارها، وبالانتقال من صيغة إلى أخرى؛ كسر الشاعر توقُّعات المتلقِّي؛ وبذلك: تحقَّقت سمة شعرية للنص، وجاء في خطاب الوشمي الشعري أنواع متعدِّدة لأسلوب الالتفات، يعدُّ "الالتفات الضميري" النوع الأكثر حضورًا في شعره، وقد أكثر من استخدم الضمير المتكلم (أنا) عندما أراد تضخيم أفعاله وتصويرها للمتلقِّي، على حين استخدم ضمير المتكلم (نحن) عندما مثَّل بنفسهِ أفرادَ مجتمعهِ.

٩) كشفت دراسة "الانزياح الاستبدالي" جمع الوشمي بين المتناقضات المتنافرة –التي لا تربط بينهما صلةٌ من حيث التصاحب المعجميّ–؛ مما يجعلها تميل إلى اللامقبول في مستوى البنية السطحية، في حين نراها متماسكة ومنسجمة في مستوى البنية العميقة؛ حيث شكَّلت هذه التناقضات خروجًا عن المألوف، وخَرْقَ أُفُقِ التَّوقُّع؛ مما أحدثَ متعةً في القراءة، وكشفت الدراسة انزياحات مألوفة تقوم على التَّكرار، نتج عنها أسلوبًا متوسط الشعريَّة.

١٠)أظهرت الدراسة جماليَّات الأسلوب عند الوشمي؛ فوظَّف "أسلوب التَّكرار" توظيفًا فنيًّا، ومثَّل –في مستوياته المختلفة– عنصرًا إيقاعيًّا مركزيًّا في وظيفة إنتاج الدلالة، وإيصالها للمتلقِّي، ابتداءً من تكرار الكلمة، ثم تكرار العبارة، –وجاء على نحو بارزٍ – وأخيرًا تكرار البيت كاملًا؛ مما أوحى بسيطرة هذا العنصر المكرَّر على فكر الشاعر، وشعورهِ، والكشف عن أُفق رؤياه.

١١)يكشف تعدُّد ملامح التَّنَاصِّ لدى الوشمي وأنواعه ومصادره؛ عن ربط نصِّه الحاضر بالنصوص الغائبة، ويُظهر ثقافته، ومرجعيَّته الشعرية التي شكَّلت شعره، فالتقاطع مع النصوص الأخرى فيه دلالة على براعة الشاعر، وتعزيز بِنَى قصائدهِ، وتقوية دلالاتها الفنية، ومنح تجربته شمولًا وأصالةً – لما للماضي من طاقة إيحائية في نقل الإحساس إلى المتلقِّي–، وكشفت الدراسة عن تعالق

نصوص الوشمي مع العصور التاريخية، وأبرزها العصر الجاهلي، إذ استدعاه بشكل ساخر؛ ليبيّن المفارقة بين زمنين مغايرين، وكشف استدعاء الشخصيات في شعر الوشمي توالي ذكر شخصيات أدبية لم تحفل بدلالات ثريَّة، مما انعكس على النصِّ بشكل سلبي، وبعث السأم في نفس المتلقي.

١٢) كشفت الدراسة عن أنماط "المفارقة" في خطاب الوشمي الشعري؛ حيث جمع بين المتنافرات، ووفَّق بين المتضادَّات في البنية الواحدة؛ نتيجةً لإحساسه بالتناقضات الحياتية حوله، واستطاع أن ينقل إلى المتلقِّي موقفه الفكريَّ من العالم، ونظرته إلى الحياة والكون، كما كشفت لنا كثرةُ استخدام الشاعر لهذا الأسلوب رغبةً منه لإثارة انتباه المتلقِّي، وتحفيزه على التأمُّل، وتنشيط فكره، وتعد "المفارقة اللفظية" من أبرز المفارقات عند الوشمي، ووظَّفها عبر عناصر متعدِّدة، حيث ألَّف في شعره بين الأضداد اللفظية، وكشف السياق عن إشارات مخبوءة أفصحت عن الدلالات المقصودة.

تِلْكُمُ أهمُّ النتائج التي خلصتُ إليها في بحثي -آملةً أن أكون قد وُفِّقتُ فيها خيرَ توفيقٍ-.

وأخيرًا أقول: إن عبدالله الوشمي حاول تشكيل اللغة تشكيلًا أسلوبيًّا حافلًا بالدلالة، وكان بعيدًا عن الغموض، والتعقيد، والتكلُّف في طلب الألفاظ والمعاني، فصوَّرَ شعرُهُ صدقَ التعبير عن صادق الشعور، وطرح تأمُّلات نفسه ومجتمعه، ورسم فيه نظرة الإنسان إلى الذات والكون. وقد تبيَّن في شعره ميلُهُ إلى كتابة القصيدة القصيرة، وكنتُ أودُّ أن أسترسل في تقصِّي هذه الظاهرة، لكن اختياري للمنهج الأسلوبيّ؛ يحتِّم عليَّ التركيز في "اللغة"، ولعل دراسة أخرى تنهض بدراسة "شعرية القصيدة القصيرة"، وهذا ما أُوصي بدراسته دراسةً مستقلَّة.

وحسبي من هذا العمل شرفُ المحاولة -بما قدَّمتُهُ من جهدٍ ووقتٍ-، فإن كنتُ قد أسهمتُ في خدمة الشعر السعودي؛ فهذا ما كنتُ أطمحُ إليه، وإن كان جهدي قد قَصُرَ عن بلوغ الطموح؛ فإني ألتمسُ المعذرةَ؛ فالجهدُ الإنسانيُّ معرَّضٌ للتقصير والاستدراك، وإن أصبتُ فمِن الله وحده، وإن أخطأتُ فأستغفر الله، وأسأله التسديد، وآخرُ دَعواي أَنِ الحمدُ للهِ ربِّ العالمين.

ثبتُ المصادر والمراجع

قائمة المحتويات

ثبتُ المصادر والمراجع

أولًا: **القرآن الكريم**

ثانياً: **المصادر**:

١- الوشمي، عبدالله، **البحر والمرأة العاصفة**، (ط٢)، دار الثلوثية، الرياض، (٢٠١٠م).

٢- الوشمي، عبدالله، **شفاه الفتنة**، دار المفردات، الرياض، (٢٠١١م).

٣- الوشمي، عبدالله، **قاب حرفين**، (ط٢)، دار الثلوثية، الرياض، (٢٠١٠م).

٤- الوشمي، عبدالله، **ينتظر أن**، نادي تبوك الأدبي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان (٢٠١٧م).

ثالثاً: **المراجع**:

١- الكتب العربية:

١- أحمد، أسماء أبو بكر، **آليات التناص النوعي في شعر الحداثة**، مكتبة دار الزمان للنشر والتوزيع، المدينة النورة، (٢٠٠٥م).

٢- الألباني، مُحَمَّد ناصر الدين، **ضعيف الجامع الصغير وزيادته**، (ج١)، أشرف على طبعه زهير الشاويش، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، بيروت، (١٩٨٨م).

٣- أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، (ط٥)، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (١٩٧٥م).

٤- أنيس، إبراهيم، **دلالة الألفاظ**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (١٩٧٦م).

٥- أنيس، إبراهيم، **موسيقا الشعر**، (ط٢)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (١٩٥٢م).

٦- البخاري، مُحَمَّد بن إسماعيل، **الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله ﷺ وسننه وأيامه، صحيح البخاري**، تحقيق: مُحَمَّد زهير الناصر، دار طوق النجاة، بيروت، (١٤٢٢هـ).

٧- البقاعي، مُحَمَّد، **دراسات في النَّصِّ والتَّنَاصِّيَّة**، مركز الإنماء الحضاري، حلب، (١٩٩٨م).

٨- التبريزي، الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، **شرح القصائد العشر**، عنيت بتصحيحها وضبطها والتعليق عليها للمرة الثانية: الطباعة المنيرية، القاهرة، (١٣٥٢هـ).

٩- التبريزي، الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي، **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق: غريد الشيخ، (ج١)، دار الكتب العلمية، بيروت، (٢٠٠٠م).

١٠- الثعالبي، عبدالملك، **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، دار المعارف، القاهرة، (١٩٨٥م).

١١- الجاحظ، عمرو بن بحر، **الحيوان**، (ط٢)، (ج٤)، دار الكتب العلمية، بيروت، (٢٠٠٣م).

١٢- الجرجاني، عبدالقاهر، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود شاكر، (ط٣)، (ج١)، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، (١٩٩٢م).

١٣- ابن جني، أبو الفتح عثمان، **سر صناعة الإعراب**، تحقيق: مُحَمَّد حسن إسماعيل؛ وأحمد رشدي عامر، (ج١) دار الكتب العلمية، بيروت، (٢٠٠٠م).

١٤- حجازي، سمير، **قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**، دار الآفاق العربية، القاهرة، (٢٠٠١م).

١٥- حجازي، عبدالرحمن، **الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (٢٠٠٥م).

١٦- حديدي، مريم عبده عبدالله، **شعرية الإيقاع في النص الشعري السعودي المعاصر شعر التفعيلة أنموذجًا**، دار جامعة الملك سعود للنشر، الرياض، (٢٠١٤م).

١٧- باحشوان، سلمى مُحَمَّد، **الليل في الشعر السعودي الرؤية والأداة**، مطابع دار جامعة الملك سعود للنشر، الرياض، (٢٠١٥م).

١٨- حمد، عبدالله خضر، **السبع المعلقات دراسة أسلوبية**، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (٢٠١٧م).

١٩- الحمدان، هيفاء، **أنسنة الشوارع في الشعر السعودي المعاصر عبدالله الوشمي أنموذجًا**، دار

جرير للنشر والتوزيع، عمَّان، الأردن، (٢٠١٢م).

٢٠- حمداوي، جميل، **اتجاهات الأسلوبية**، مكتبة المثقف العربي، سيدني، إستراليا، (٢٠١٥م).

٢١- ابن حمدون، مُحَمَّد بن الحسن، **التذكرة الحمدونية**، تحقيق: إحسان عباس؛ وبكر عباس، (ج٧)، دار صادر، بيروت، (١٩٩٦م).

٢٢- حمودة، طاهر سليمان، **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، (١٩٩٨م).

٢٣- الخواجة، دريد يحيى، **سوق الأدب والنقد في القصيم**، نادي القصيم الأدبي، بريدة، الإصدار الحادي عشر، (١٩٨٣م).

٢٤- الددة، عباس رشيد، **الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عن العرب**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (٢٠٠٩م).

٢٥- درويش، أحمد، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة (١٩٩٨م).

٢٦- بودوخة، مسعود، **الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، (٢٠١١م).

٢٧- الربيع، مُحَمَّد، ولجنة علمية تحت إشرافه، **قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية**، ج٣، دارة الملك عبدالعزيز، الرياض، (٢٠١٦م).

٢٨- ابن أبي ربيعة، عمر، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، تحقيق: فايز مُحَمَّد، (ط٢)، دار الكتاب العربي، بيروت، (١٩٩٦م).

٢٩- الرواشدة، سامح، **فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل**، المركز القومي للنشر، إربد الأردن، (١٩٩٩م).

٣٠- ابن الرومي، **ديوان ابن الرومي**، تحقيق: أحمد حسن بسج، (ط٣)، (ج٣)، دار الكتب العلمية، بيروت، (٢٠٠٢م).

٣١- الزجاجي، عبدالرحمن، **الأمالي**، تحقيق: عبد السلام هارون، (ط٢)، دار الجيل، بيروت، (١٩٨٧م).

٣٢- الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، (ط١٥)، (ج٣)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (٢٠٠٢م).

٣٣- الزعبي، أحمد، **التَّنَاصُّ نظريًّا وتطبيقيًّا**، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة وقصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله، (ط٢)، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (٢٠٠٠م).

٣٤- السد، نور الدين، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، (٢٠١٠م).

٣٥- سليمان، فتح الله أحمد، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، مكتبة الآداب، القاهرة، (٢٠٠٤م).

٣٦- السكاكي، يوسف بن أبي بكر، **مفتاح العلوم**، تحقيق: نعيم زرزور، (ط٢)، (ج٤)، دار الكتب العلمية، بيروت، (١٩٨٧م).

٣٧- السويكت، عبدالله، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي**، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، (٢٠٠٩م).

٣٨- سيبويه، أبو بشر عمرو بن قنبر، **الكتاب**، تحقيق: عبدالسلام هارون، (ط٣)، (ج١)، مكتبة الخانجي، القاهرة، (١٩٨٨م).

٣٩- الشايب، أحمد، **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الدراسات الأدبية**، (ط٨)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة (٢٠٠٣م).

٤٠- شقروش، شادية، **سيرورة الدلالة وإنتاج المعنى قراءة سيميائية في الأدب السعودي المعاصر**، دار جامعة الملك سعود للنشر، الرياض، (٢٠١٦م).

٤١- الشنقيطي، مُحَمَّد الخضر، **كوثر المعاني الدراري في كشف خبايا صحيح البخاري**، (ج٦)، مؤسسة الرسالة، بيروت، (١٩٩٥م).

٤٢- شوقي، أحمد، **الشوقيات**، (ج٢)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (٢٠١٢م).

٤٣- الطبري، مُحَمَّد بن جرير، **تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، تحقيق: عبدالله التركي(ج١٦)، دار هجر للطباعة، الجيزة، (٢٠٠١م).

٤٤- طبل، حسن، **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية**، دار الفكر العربي، القاهرة، (١٩٩٨م).

٤٥- الطرابلسي، مُحَمَّد الهادي، **تحاليل أسلوبية**، دار الجنوب للنشر، تونس، (١٩٩٢م).

٤٦- الطرابلسي، مُحَمَّد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، تونس، (١٩٨١م).

٤٧- الصبان، مُحَمَّد علي، **حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك**، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، (ج٢)، دار الكتب العلمية، بيروت، (١٩٩٧م).

٤٨- عباس، حسن، **خصائص الحروف ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (١٩٩٨م).

٤٩- عباس، فضل حسن، **البلاغة فنونها وأفنانها**، (ط٤)، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمَّان، الأردن، (١٩٩٧م).

٥٠- العبد، مُحَمَّد، **المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة**، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، (١٩٩٤م).

٥١- عبدالمطلب، مُحَمَّد، **البلاغة والأسلوبية**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، الجيزة، مصر، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة، (١٩٩٤م).

٥٢- عبدالمطلب، مُحَمَّد، **هكذا تكلم النص، استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٩٧م).

٥٣- عتيق، عبدالعزيز، **علم العروض والقافية**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (١٩٨٧م).

٥٤- أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمَّان، الأردن،

(٢٠٠٧م).

٥٥- أبو العدوس، يوسف، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمَّان، الأردن، (١٩٩٧م).

٥٦- العساف، عبدالله خلف، **دراسات جمالية نصية في الشعر السعودي الجديد ممارسة في النقد التطبيقي**، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، (٢٠٠٥م).

٥٧- عشري، علي، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة، (١٩٩٧م).

٥٨- عشري، علي، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، (ط٤)، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، (٢٠٠٢م).

٥٩- علي، إبراهيم جابر، **المستويات الأسلوبية في شعر بُلند الحيدري**، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، (٢٠١٠م).

٦٠- علي، إبراهيم جابر، **المعجم الشعري، بحث في الحقول الدلالية للكلمة في الخطاب الشعري، بُلند الحيدري نموذجًا**، أمواج للنشر والتوزيع، عمَّان، الأردن، (٢٠١٥م).

٦١- عمر، أحمد مختار، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، (ج١)، عالم الكتب، (٢٠٠٨م).

٦٢- عياد، شكري، **موسيقا الشعر العربي**، (ط٢)، دار المعرفة، القاهرة، (١٩٧٨م).

٦٣- الفرزدق، همام بن غالب، **ديوان الفرزدق**، تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، (١٩٨٧م).

٦٤- فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، (١٩٩٨م).

٦٥- الغذامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق**، (ط٦)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (٢٠٠٦م).

٦٦- فكري، عبدالله، **نظم اللآل في الحكم والأمثال**، تحقيق: عبدالمعين الملوحي، دار الأوزاعي، بيروت، (١٩٨٤م).

٦٧- الفلاج، نهلاء، **شعر إبراهيم الدامغ دراسة أسلوبية**، نادي القصيم الأدبي، بريدة، (٢٠١٧م).

٦٨- قاسم، عدنان، **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (٢٠٠١م).

٦٩- القثامي، فارس سعود، **الرؤية الإبداعية للشعر في الشعر السعودي دراسة وصفية (١٣٥١-١٤٣٠هـ)** دار جامعة الملك سعود للنشر، الرياض، (٢٠١٨م).

٧٠- القرشي، أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب**، تحقيق: علي البجادي، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (١٩٨١م).

٧١- القزويني، مُحَمَّد عبدالرحمن جلال الدين الخطيب، **الإيضاح في علوم البلاغة**، (ط٣)، (ج٢، ٣)، تحقيق: مُحَمَّد عبدالمنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، (١٩٩٣م).

٧٢- امرؤ القيس، **ديوان امرؤ القيس**، تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، بيروت، (١٩٨٤م).

٧٣- ابن كثير، إسماعيل بن عمر، **البداية والنهاية**، تحقيق: عبدالله التركي، (ج٤، ١٠)، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، الجيزة، (١٩٩٧م).

٧٤- الماجدي، سفيان، **اللغة في شعرية محمود درويش**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (٢٠١٧م).

٧٥- ابن مالك، مُحَمَّد عبدالله، **شرح تسهيل الفوائد**، تحقيق: عبدالرحمن السيد؛ ومُحَمَّد بدوي المختون، (ج٤) دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، الجيزة، (١٩٩٩م).

٧٦- محفوظ، عمر، **الشعر السعودي الحديث في ربع قرن دراسة أسلوبية**، دار جامعة الملك سعود للنشر، الرياض، (٢٠١٦م).

٧٧- المسدى، عبدالسلام، **الأسلوبية والأسلوب**، (ط٣)، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، (١٩٨٢م).

٧٨- مطلوب، أحمد، **أساليب بلاغية**، وكالة المطبوعات، الكويت، (١٩٨٠م).

٧٩- المطوع، إبراهيم، (بإشرافه) **معجم شعراء منطقة القصيم في العصر الحديث تراجم ومختارات**، نادي القصيم الأدبي، بريدة، (٢٠١٦م).

٨٠- مصلوح، سعد، **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، (ط٣)، عالم الكتب، القاهرة (١٩٩٢م).

٨١- المعري، أبو العلاء، **سقط الزند**، تحقيق: أحمد شمس الدين، (ط٢) دار الكتب العلمية، بيروت، (٢٠٠٧م).

٨٢- مفتاح، مُحَمَّد، **تحليل الخطاب العشري إستراتيجية التَّنَاصّ**، (ط٣)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (١٩٩٢م).

٨٣- المقري، شهاب الدين، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب**، تحقيق: إحسان عباس، (ج٣)، دار صادر، بيروت (١٩٩٧م).

٨٤- الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (١٩٨٩م).

٨٥- ابن منظور، **لسان العرب**، اعتنى بتصحيحها أمين مُحَمَّد عبدالوهاب؛ ومُحَمَّد الصادق العبيدي، (ط٢)، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي بيروت، لبنان (١٩٩٧م).

٨٦- أبو موسى، مُحَمَّد، **خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني**، (ط٧)، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، (٢٠٠٦م).

٨٧- ناظم، حسن، **البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب (٢٠٠٢م).

٨٨- ناظم، حسن، **مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمناهج**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (٢٠٠٣م).

٨٩- الهاشمي، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى، **جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب**، أشرفت على تحقيقه وتصحيحه: لجنة من الجامعيين، مؤسسة المعارف، بيروت، (١٩٦٩م).

٩٠- الهاشمي، زيد عبدالله بن رفاعة، **الأمثال**، دار سعد الدين، دمشق، (١٤٣٢هـ).

٩١- الهاشمي، علوي، **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث**، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، (١٩٩٨م).

٩٢- ابن يعيش، موفق الدين يعيش، **شرح المفصل**، تحقيق: إميل بديع يعقوب، (ج١)، دار الكتب العلمية، بيروت، (٢٠٠١م).

٩٣- يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي النص والسياق**، (ط٢)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (٢٠٠١م).

٩٤- اليوسف، خالد أحمد، **التجربة الشعرية في المملكة العربية السعودية شهادات ونصوص**، دار جامعة الملك سعود للنشر، الرياض، (٢٠١٤م).

٢- الكتب المترجمة:

١- بارت، رولان، **لذة النص**، (ترجمة: فؤاد صفا)، منشورات الجمل، بيروت، (٢٠١٧م).

٢- تشيتشرين، أ.ف، **الأفكار والأسلوب**، (ترجمة: حياة شرارة)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (١٩٧٨م).

٣- تودورف، تزفيطان، **نظرية الأجناس الأدبية دراسات في التَّنَاصِّ والكتابة والنقد**، (ترجمة: عبدالرحمن بو علي)، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، (٢٠١٦م).

٤- جيرو، بيير، **الأسلوبية**، (ترجمة: منذر عياشي)، (ط٢)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، (١٩٩٤م).

٥- جيني، لورون، **إستراتيجية الشكل نظرية التناص في الثقافة العالمية**، (ترجمة: نور الدين محقق)، دال للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، (٢٠١٥م).

٦- جينيت، جيرار، **مدخل لجامع النص**، (ترجمة: عبدالرحمن أيوب)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (١٩٨٥م).

٧- ريفاتير، ميكائيل، **معايير تحليل الأسلوب**، (ترجمة: حميد لحمداني)، منشورات دراسات سال،

دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، (١٩٩٣م).

٨- كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، (ترجمة: مُحَمَّد الولي؛ ومُحَمَّد العمري)، (ط٢)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (٢٠١٤م).

٩- كوين، جون، **بناء لغة الشعر**، (ترجمة، أحمد درويش)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (١٩٩٠م).

١٠- لوتمان، يوري ميخائيلوفيتش، **تحليل النص الشعري**، (ترجمة: مُحَمَّد أحمد فتوح)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، (١٩٩٩م).

١١- موريل، آن، **النقد الأدبي المعاصر**، (ترجمة: إبراهيم أولحيان؛ ومُحَمَّد الزكراوي)، المركز القومي للترجمة، القاهرة، (٢٠٠٨م).

١٢- ميويك، دي. سي، **موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها**، (ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة)، (مج٤)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (١٩٩٣م).

١٣- وايلز، كاتي، معجم الأسلوبيات، (ترجمة: خالد الأشهب)، المنظمة العربية للترجمة، (ط٣)، بيروت، لبنان، (٢٠١٠م).

١٤- ياكبسون، رومان، **قضايا الشعرية**، (ترجمة: مُحَمَّد الولي؛ ومبارك حنون)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (١٩٨٨م).

٣- الرسائل العلمية:

١- جرادات، عمار جابر، **ظاهرة العدول في شعر عنترة دراسة أسلوبية**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، (٢٠١٥م).

٢- حبيبي، مُحَمَّد حمود، **الاتجاه الابتداعي في الشعر السعودي الحديث إلى بداية التسعينيات الهجرية دراسة موضوعية وفنية**، رسالة ماجستير، قسم الدراسات العليا، فرع الأدب، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، (١٤١٥هـ).

٣- الحمام، أنس عبدالله، **ملامح التجديد عند شعراء القصيم دراسة تحليلية**، رسالة ماجستير،

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، القصيم، (٢٠١٢م).

٤- حمدان، أحمد عبدالله، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، (٢٠٠٨م).

٥- الخرشة، أحمد غالب النوري، **أسلوبية الانزياح في النص القرآني**، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، عمادة الدراسات العليا، جامعة مؤتة، الأردن، (٢٠٠٨م).

٦- الدهون، إبراهيم مصطفى، **التَّنَاصُّ في شعر المعري**، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، (٢٠٠٩م).

٧- زروقي، عبدالقادر، **أساليب التَّكرار في ديوان: "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش، مقاربة أسلوبية**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، (٢٠١٢م).

٨- أبو سنينة، يسرى خليل، **المفارقة في شعر الصنوبري**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، عمادة الدراسات العليا، جامعة الخليل، فلسطين، (٢٠١٥م).

٩- الشنطاوي، مها علي مُحَمَّد، **أسلوب التقديم والتأخير بين النحو والبلاغة شعر الهذليين نموذجًا**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، (١٩٩٨م).

١٠- الشمراني، طامي دغليب، **جماليات الأسلوب في شعر سعد الغريبي**، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الأردنية، عمَّان، الأردن، (٢٠١٦م).

١١- عبشي، نزار، **التناص في شعر سليمان العيسى**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، سوريا، (٢٠٠٥م).

١٢- العثيم، صالح، **شعر إبراهيم مفتاح، دراسة أسلوبية**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، القصيم، (٢٠١٨م).

١٣- الفايز، هدى صالح، **لغة الشعر السعودي الحديث**، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، القصيم، (١٤٣١هـ).

١٤- لوصيف، صونيا، **الانزياح الدلالي في الألفاظ العربية معجم العين نموذجًا**، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب واللغات، قسنطينة، الجزائر، (٢٠١١م).

١٥- المساعيد، عواد صباح، **التَّنَاصُّ في شعر عليّ بن الجهم**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، عمَّان، الأردن، (٢٠١٢م).

١٦- مكرسي، مونية، **التفكير الأسلوبي عند ريفاتير**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، (٢٠١٠م).

٤- البحوث العلمية والمقالات المنشورة في المجلات والدوريات والصحف:

١- أيوب، حسام؛ والبعول، إبراهيم، **أنساق التماثل الصوتي في ديوان "تيه ونار" لعبدالرحيم عمر**، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، السنة الثانية، (ع٤)، (١٤٣٥هـ).

٢- إبراهيم، نبيلة، **المفارقة**، مجلة فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مج٧)، (ع٣، ٤)، (١٩٨٧م).

٣- التركي، إبراهيم منصور، **العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، (ع٤٠)، (٢٠٠٧م).

٤- حسنين، نبيل علي، **الانزياح معيارًا نقديًّا**، مجلة اللغة العربية، (ع٢٥)، الجزائر، (٢٠١٠م).

٥- الحلوة، نوال، **أثر التَّكرار في التَّماسك النَّصِّيّ مقاربة معجمية تطبيقية في ضوء مقالات خالد المنيف**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغة وآدابها، (ع٨)، (٢٠١٢م).

٦- الدوسري، وليد عبدالله، **شخصية السندباد في الشعر السعودي**، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، الجزء الخامس، (ع٣٤)، القاهرة، (٢٠١٧م).

٧- الراجحي، عبده، **الأسلوبية علم اللغة والنقد الأدبي**، مجلة فصول، (ع٢)، (١٩٨١م).

٨- ربابعة، موسى، **التَّكرار في الشعر الجاهلي**، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، (ع١)، (١٩٩٠م).

٩- ربابعة، موسى سامح، **ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء**، مجلة الجامعة الأردنية، (مج٢٢)، (ع٥)، (١٩٩٥م).

١٠- زرابيب، آسيا، **شعرية التَّكرار في قصيدة وحي الأسى للأخضر السائحي**، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، الجزائر، (ع١٥)، (٢٠١٨م).

١١- السبت، عبدالرحمن، **تقنية التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر عبدالله بن إدريس**، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، (مج٨)، (ع٤)، (٢٠١٥م).

١٢- سعدية، نعيمة، **شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي**، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، الجزائر، (ع١)، (٢٠٠٧م).

١٣- سلوم، تامر سلوم يوسف، **الانزياح الدلالي الشعري**، مجلة علامات في النقد، المغرب، (مج٥)، (ع١٩)، (١٩٩٦م).

١٤- أبو صالح، لبابة، **(قاب حرفين) معادلة الحياة/ الشعر، دراسة تحليلية في ديوان قاب حرفين للشاعر عبدالله الوشمي**، صحيفة الرياض، (ع١٣٥٩٧)، (٢٠٠٥م). http://www.alriyadh.com/94015

١٥- السيد، شفيع، **أسلوب التَّكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء**، مجلة إبداع، مصر، (ع٦)، (١٩٨٤م).

١٦- الشمري، عبدالحفيظ، **مقاربة عبدالله الوشمي في ديوانه شفاه الفتنة في الديوان سيرة مقتضبة تبرز أثرها الجمالي**، صحيفة الجزيرة الثقافية، (ع٣٣٦)، (١٤٣٢هـ). http://www.al-jazirah.com/culture/2011/24032011/afooq40.htm

١٧- شوقي، إيثار، **الانزياح الاستبدالي والتركيبي في شعر غادة السمان ديوان أشهد عكس الريح أنموذجًا**، مجلة الآداب، جامعة بغداد، كلية الآداب، (ع١٠٩)، (٢٠١٤م).

١٨- العارف، يوسف حسن، **قراءات نقدية في بعض الدواوين الشعرية**، صحيفة الرياض،

(ع١٣٦٠٤)، (الخميس ٢٢ سبتمبر ٢٠٠٥م). http://www.alriyadh.com/95681

١٩- عبدالمطلب، مُحَمَّد، **التَّنَاصُّ القرآنيُّ في (أنت واحدها) لمحمد عفيفي مطر**، مجلة إبداع، مصر، (ع١)، (١٩٩٠م).

٢٠- عيد، رجاء، **النَّصُّ والتَّنَاصُّ**، مجلة علامات النادي الأدبي الثقافي، جدة، (ع١٨)، (١٩٩٥م).

٢١- قاسم، سيزا، **المفارقة في القص العربي المعاصر**، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مج٢)، (ع٢)، (١٩٨٢م).

٢٢- لؤلؤة، عبدالواحد، **حداثة الشعر في أرض التراث دراسة في شعر عبدالله الوشمي**، صحيفة الرياض، (ع١٥٠٣٩)، (٢٠٠٩م).

٢٣- مُحَمَّد، أحمد علي، **التَّكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي دراسة أسلوبية إحصائية**، مجلة جامعة دمشق، (ع١، ٢)، (٢٠١٠م).

٢٤- مُحَمَّد، حسين علي، رؤية **متأملة ومعجم رومانسي، قراءة في ديوان البحر والمرأة العاصفة**، شبكة صوت العربية، أضيف (٢٠٠٨م). https://voiceofarabic.net/ar/articles/١٨٥٢

٢٥- المرازيق، أحمد، **استدعاء الشخصيات التراثية قراءة تأويلية في نماذج من الشعر السعودي المعاصر**، مجلة دارة الملك عبدالعزيز، الرياض، (ع٤)، (٢٠١٢م).

٢٦- المغربي، حافظ مُحَمَّد جمال الدين، **التَّنَاصُّ المصطلح والقيمة، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي**، جدة، (ع٥١)، (٢٠٠٤م).

٢٧- المغربي، حافظ مُحَمَّد جمال الدين، **فن الإبيجرام في الخطاب الشعري المعاصر قصيدة الثياب لعبد الله الوشمي أنموذجًا**، ملف Woord بحث غير منشور.

٢٨- المطيري، سحر، **قاب حرفين دراسة تذوقية لديوان عبدالله الوشمي**، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، (ع٨٣)، (٢٠١٤م).

٢٩- ميويك، دي، سي، **فضاء المفارقة**، ترجمة: محمود خربطلي؛ وخالد سليمان، مجلة الآداب

الأجنبية، سوريا، (ع٨٩)، (١٩٩٧م).

٣٠- وغليسي، يوسف، **مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي**، مجلة علامات، السعودية، (ع٦٤)، (٢٠٠٨م).

٣١- الهبيل، عبدالرحيم مُحَمَّد، **ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي**، مجلة جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانية والاجتماعية، (ع٣٣)، (٢٠١٤م).

٣٢- أبو هدية، مُحَمَّد سامي، **أسلوبية الانزياح في قصيدة "فيتو على نون النسوة لسعاد الصباح"** مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، الناشر المركز القومي للبحوث، غزة، (مج٢)، (ع٤)، (٢٠١٨م).

٣٣- ويس، أحمد مُحَمَّد، **وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأدبية**، مجلة علامات، المغرب، (مج٦)، (ج٢١)، (١٩٩٦م).

٣٤- يعقوب زمان، أنور، **قصيدة الجبل لابن خفاجة دراسة أسلوبية**، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، (ع١٤)، (١٤٣٩هـ).

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
إقرار	أ
ملخص الرسالة	ب
المقدمة	**١**
منهج الدراسة	٢
أهمية الدراسة	٢
أسباب اختيار الموضوع	٢
أهم الدراسات السابقة حول شعر الشاعر	٣
صعوبات البحث	٦
تساؤلات البحث	٦
خطة البحث	٦
أهداف البحث	٨
منهج البحث	٨
شكر وامتنان	٩
التمهيد	**١٠**
أولًا: الأسلوب والأسلوبية في اللغة والنقد الحديث	**١١**
المعنى اللغوي للأسلوب	١١
المفهوم الاصطلاحي للأسلوب والأسلوبية	١١
نشأة الأسلوبية	١٣

الموضوع	الصفحة
موضوع الأسلوبية	١٤
أولًا: الاختيار	١٥
ثانيًا: العدول	١٥
ثانياً: أبرز اتجاهات المنهج الأسلوبي	**١٧**
١- الأسلوبية اللسانية	١٧
٢- الأسلوبية التعبيرية	١٧
٣- الأسلوبية الإحصائية	١٨
٤- الأسلوبية الأدبية	١٩
ثالثًا: التعريف بالشاعر عبدالله الوشمي	**٢١**
إصدارات الوشمي الشعرية	٢٣
الفصل الأول: الأسلوب بوصفه اختياراً	**٢٤**
المبحث الأول: اختيار الوشمي للأصوات	**٢٥**
توطئة	٢٦
أولًا: التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقا الخارجية	٢٧
القافية	٢٨
١- القافية في ضوء التَّرَدُّد الفونيمي	٢٩
٢- القافية في ضوء الحركات الإعرابية	٣٢
ثانيًا: التشكيل الصوتي الأسلوبي في إطار الموسيقا الداخلية	٣٩
١- التلاؤم الصوتي	٣٩
٢- الجِنَاس	٤٥

الموضوع	الصفحة
المبحث الثاني: اختيار الوشمي للكلمات	**٤٩**
توطئة	٥٠
أولًا: المعجم الشعري	٥٠
١- حقل الطبيعة	٥٢
٢- حقل الجسد	٥٦
٣- حقل الزمان	٦١
٤- حقل المكان	٦٧
ثانيًا: التوازي الصرفي	٧٣
المبحث الثالث: اختيار الوشمي للجمل	**٧٨**
توطئة	٧٩
الأساليب الإنشائية الطلبية	٨١
أولًا: أسلوب الاستفهام	٨١
١- التقرير والتأكيد	٩٠
٢- التعجُّب والإنكار	٩٠
٣- التَّقريع والتَّحقير	٩٠
٤- الإقناع، وإقامة الحُجَّة	٩١
٥- بيان الكثرة	٩١
ثانيًا: أسلوب الأمر	٩٢
١- صيغة فعل الأمر	٩٣
٢- صيغة اسم فعل الأمر	٩٣
٣- صيغة المصدر النائب عن فعل الأمر	٩٤

الموضوع	الصفحة
ثالثًا: أسلوب النِّداء	١٠٠
١- المنادَى المبنيّ	١٠٠
٢- المنادَى المعرَب	١٠١
٣- نداء المعرَّف بأل	١٠١
الفصل الثاني: الأسلوب بوصفه انزياحًا	**١١٥**
توطئة	١١٦
الانزياح في اللغة والنقد الحديث	١١٧
معايير الانزياح	١٢٠
وظيفة الانزياح	١٢٣
أنماط الانزياح	١٢٣
المبحث الأول: الانزياح التركيبي	**١٢٤**
أولًا: التقديم والتأخير	١٢٥
أولًا: التقديم والتأخير في الجملة الإسمية	١٢٨
١- تقديم الخبر على المبتدأ	١٢٨
٢- تقديم خبر كان على اسمها	١٣٠
ثانيًا: التقديم والتأخير في الجملة الفعلية	١٣٠
١- تقديم الفاعل على الفعل	١٣٠
٢- تقديم المفعول به على الفعل	١٣٢
٣- تقديم المفعول به على الفاعل	١٣٣

الموضوع	الصفحة
٤- تقديم (الحال) على صاحبها	١٣٤
ثالثًا: التقديم والتأخير في شبه الجملة	١٣٥
تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور)	١٣٥
١- تقديم الجار والمجرور على المبتدأ	١٣٥
٢- تقديم الجار والمجرور على الخبر	١٣٥
٣- تقديم الجار والمجرور على خبر إن	١٣٦
٤- تقديم الجار والمجرور على الفعل	١٣٦
٥- تقديم الجار والمجرور على الفاعل	١٣٧
٦- تقديم الجار والمجرور على المفعول به	١٣٧
تقديم شبه الجملة (الظرف)	١٣٧
١- تقديم الظرف (الخبر) على المبتدأ	١٣٨
٢- تقديم (الظرف) على الفعل، وتقديمه على الفاعل	١٣٨
٣- تقديم (الظرف) على المفعول به	١٣٩
ثانيًا: الحذف	١٤١
أولًا: الحذف في الجملة الاسمية	١٤٥
١- حذف المسند إليه (المبتدأ)	١٤٥
٢- حذف المسند (الخبر)	١٤٥
ثانيًا: الحذف في الجملة الفعلية	١٤٦
١- حذف المسند إليه (الفاعل)	١٤٦
٢- حذف المسند (الفعل)	١٤٧

الموضوع	الصفحة
٣- حذف الموصوف	١٤٨
٤- حذف التمييز	١٤٩
ثالثًا: حذف الجمل	١٤٩
١- حذف الجواب عن سؤال ألقاه الشاعر	١٥٠
٢- حذف جملة مقول القول	١٥٠
٣- حذف جملة صلة الموصول	١٥١
٤- حذف جملة جواب الشرط	١٥٢
أنواع الحذف	١٥٣
أولًا: حذف بعض كلمة	١٥٣
ثانيًا: حذف جمل متوالية	١٥٤
ثالثًا: حذف مشهد أو موقف بأكمله	١٥٦
ثالثًا: الالتفات	١٥٨
أولًا: الالتفات الضميري	١٦٠
ثانيًا: الالتفات الفعلي	١٦٣
ثالثًا: الالتفات العددي	١٦٥
المبحث الثاني: الانزياح الاستبدالي	**١٦٨**
توطئة	١٦٩
الانزياح الاستبدالي	١٧٠
أولًا: إسناد أفعال إنسانية إلى ما هو غير إنساني	١٧١
ثانيًا: إسناد صفات لونيَّة إلى أشياء ليست ملونة بطبيعتها	١٧٢

الموضوع	الصفحة
ثالثًا: إسناد النعت الصفة بغير الصفات التي عُرف بها	١٧٤
رابعًا: إسناد المحسوس إلى غير المحسوس	١٧٦
خامسًا: استخدام اللفظ عن معناه المعروف إلى غير معروف	١٧٧
سادسًا: التَّداعِي (تراسُل الحَوَاسِّ)	١٧٨
سابعًا: التشخيص	١٧٩
الفصل الثالث: جماليات الأسلوب عند الوشمي	**١٨٣**
المبحث الأول: التكرار	**١٨٤**
توطئة	١٨٥
أنماط التَّكرار	١٨٦
أولًا: تكرار الكلمة	١٨٦
مظاهر تكرار الكلمة	١٨٧
١- التَّكرار العمودي	١٨٧
أ- التَّكرار الرأسي المتتابع	١٨٧
ب- التَّكرار في أول بيت من القصيدة وفي ثناياها	١٨٨
ج- التَّكرار مع التغيير في صياغة الكلمة	١٩٠
د- التَّكرار في بداية كل مقطع	١٩١
٢- التَّكرار الأفقي	١٩٢
أ- تكرار الكلمة عن طريق المجاورة في بيت واحد	١٩٣
ب- تكرار الكلمة في بيت واحد غير مقيَّد بتصدُّر، أو مجاورة	١٩٣
ثانيًا: تكرار العبارة	١٩٣

الموضوع	الصفحة
مظاهر تكرار العبارة	١٩٤
أ- التَّكرار الرَّأسي المتتابع	١٩٤
ب- التَّكرار في بداية القصيدة وثناياها	١٩٥
ج- التَّكرار في ثنايا القصيدة مع تغيير في وسط الجملة	١٩٦
د- التَّكرار في بداية كل مقطع مع تغيير في آخر الجملة	١٩٧
هـ - تكرار جزء من البيت في أول القصيدة ونهايتها	١٩٨
و- التَّكرار عن طريق ثنائية النفي والإثبات	١٩٩
ز- التَّكرار التعاقبي	١٩٩
ثالثًا: تكرار البيت كاملًا في ختام القصيدة	٢٠٠
المبحث الثاني: التناص	**٢٠٣**
توطئة	٢٠٤
التَّنَاصّ في اللغة والنقد الحديث	٢٠٥
أنماط التَّنَاصّ	٢٠٧
الاقتباس	٢٠٧
الإلماع	٢٠٨
التَّعالي النَّصّيُّ	٢٠٨
الجامعيَّة النَّصّيَّة	٢٠٨
الاتِّساعيَّة النَّصّيَّة	٢٠٨
مصادر التَّنَاصّ	٢٠٨
أولًا: التَّنَاصُّ الدِّينيُّ	٢٠٩

الموضوع	الصفحة
١- التَّنَاصُّ مع القرآن الكريم	٢١٠
٢- التَّنَاصُّ مع الحديث الشَّريف	٢١٢
٣- التَّنَاصُّ مع الأمكنة المقدَّسة	٢١٤
ثانيًا: التَّنَاصُّ مع الموروث التَّاريخيِّ	٢١٥
١-التَّنَاصُّ مع الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة	٢١٦
أ- التَّنَاصُّ بالعلم	٢١٦
ب- التَّنَاصُّ بالنِّسبة	٢١٧
ج- التَّنَاصُّ باللقب	٢١٨
د- التَّنَاصُّ بالإشارة	٢١٩
هـ- التَّنَاصُّ بالتآلف	٢٢٠
٢- التَّنَاصُّ مع الأحداث التَّاريخيَّة	٢٢١
ثالثًا: التَّنَاصُّ مع الموروث الأدبيِّ	٢٢٤
١- التَّنَاصُّ الشِّعريُّ	٢٢٥
أ- التَّنَاصُّ مع الشِّعر الجاهليِّ	٢٢٥
ب- التَّنَاصُّ مع شعر صدر الإسلام	٢٢٧
ج- التَّنَاصُّ مع شعر العصر الأمويِّ	٢٢٨
د- التَّنَاصُّ مع شعر العصر الأندلسيِّ	٢٢٨
هـ- التَّنَاصُّ مع شعر العصر العباسيِّ	٢٣٠
و- التَّنَاصُّ مع شعر العصر الحديث	٢٣١
٢- التَّنَاصُّ مع الحِكَم	٢٣٢

الموضوع	الصفحة
٣- التَّنَاصُّ مع الأمثال	٢٣٣
رابعًا: التَّنَاصُّ مع الشَّخصيَّات الأدبيَّة	٢٣٤
١- استدعاء شخصيَّات الخطباء	٢٣٥
٢- استدعاء شخصيَّات الشُّعراء	٢٣٦
أ- استدعاء الشَّخصيَّات الأدبيَّة في العصر القديم	٢٣٦
ب- المزج بين شخصيَّات في العصر القديم والحديث	٢٣٩
ج- استدعاء الشَّخصيَّات الأدبيَّة في العصر الحديث	٢٤١
خامسًا: التَّنَاصُّ مع الموروث الشَّعبيّ	٢٤٢
التَّنَاصُّ مع الحكايات الشَّعبيَّة	٢٤٣
أ- وجه الرَّحَّالة المغامر	٢٤٣
ب- وجه المغترب المشتاق	٢٤٤
ج- وجه المنكسر الخائب	٢٤٤
أشكال التَّنَاصِّ	٢٤٦
أولًا: التَّنَاصُّ الاقتباسيُّ	٢٤٦
١- التَّنَاصُّ الاقتباسيّ الكامل المنصَّص	٢٤٦
٢- التَّنَاصُّ الاقتباسيُّ الكامل المحوَّر	٢٤٧
٣- التَّنَاصُّ الاقتباسيُّ الجزئيُّ	٢٤٨
ثانيًا: التَّنَاصُّ الإشاريُّ	٢٤٩
ثالثًا: التَّنَاصُّ الامتصاصيُّ	٢٥٠
أقسام التَّنَاصِّ	٢٥١

الموضوع	الصفحة
أولًا: التَّنَاصُّ الدَّاخليُّ	٢٥١
ثانيًا: التَّنَاصُّ الخارجيُّ	٢٥٣
المبحث الثالث: المفارقة	**٢٥٦**
توطئة	٢٥٧
"المفارَقة" في اللغة والنقد الحديث	٢٥٧
أنماط "المفارقة"	٢٦٠
أولًا: مفارقة العنوان	٢٦٠
ثانيًا: المفارَقة اللَّفظيَّة	٢٦١
١-المفارقة اللفظية بين الحضور والغياب	٢٦٢
٢-المفارقة اللفظية بين الموت والحياة	٢٦٢
٣- المفارقة اللفظية بين البقاء والرحيل	٢٦٤
٤- المفارقة اللفظية بين عناصر الطبيعة	٢٦٤
٥- المفارقة اللفظية الزمنية	٢٦٥
ثالثًا: مفارقة السخرية	٢٦٦
١- السخرية من الواقع المعاصر	٢٦٧
٢- السخرية من الأمة العربية	٢٦٧
٣- السخرية من الواقع الاجتماعي	٢٦٩
رابعًا: مفارقة الإنكار	٢٧٠
خامسًا: مفارقة التَّحوُّل	٢٧١
١- التَّحوُّل من الإيجاب إلى السلب	٢٧١

الموضوع	الصفحة
٢- التَّحوُّل من السلب إلى الإيجاب	٢٧٢
سادسًا: مفارقة الأدوار	٢٧٣
سابعًا: المفارقة التصويرية	٢٧٤
أنواع المفارقة التصويرية	٢٧٤
ثامنًا: مفارقة التقابل	٢٧٨
تاسعًا: مفارقة الفجاءة	٢٧٩
الخاتمة	**٢٨٢**
ثبت المصادر والمراجع	**٢٨٩**
المصادر	٢٨٩
المراجع	٢٨٩
١- الكتب العربية	٢٨٩
٢- الكتب المترجمة	٢٩٧
٣- الرسائل العلمية	٢٩٨
٤- البحوث العلمية والمقالات المنشورة في المجلات والدوريات والصحف	٣٠٠
قائمة المحتويات	**٣٠٤**
Abstract	٣١٦

Abstract

This thesis addressed the poetry of Abdullah Alwashmi in the light of the stylistic approach, and is based on two prominent principles which are highly appreciated by most of the stylistic critics, namely as: choice and deviation displacement. Therefore, this study explored choice levels for the poet in terms of letter, word, and the phrase. Then, I addressed the deviation displacement represented in its two kinds:- synthetic and substitutional deviation displacement, and the displacement in the synthetic level includes bringing forward, deferment, omission and involvement. The thesis also addressed the most prominent stylistic aesthetics for the poet such as the repetition, complacency, and paradox. Through this study, I tried to prove tangible practical results in the most significant points of the poet's style of uniqueness.

Kingdom Of Saudi Arabia

Ministry of Education

Qassim University

College Of Arabic Language and social studies

Poetry of Abdullah Al-Washmi: A Stylistic Study

A thesis submitted in Fulfillment of the Requirments for Master Degree In Literature, Specialization: Literary studies

Prepared by:

Aala,a Ahmad Alarajah

Academic no. 831200136

Supervisor :

Dr. Ibrahim Ali Aldughairi

AssociateProfessor

Department Of ArabicLanguage&itsLiterature

QassimUniversity

1440 - 1441 / 2019 - 2020 AD