عنوان الملتقى : التجربة الشعرية عند" الشاعر سعد مردف الجزائري" .
محور المداخلة: البنية الفنية.
عنوان المداخلة: البنية البلاغية في قصيدة "رسالة إلى سراييفو" للشاعر سعد مردف.

اسم الباحث : د. الأخضر سعداني.
الرتبة العلميّة: أستاذ محاضر قسم أ.

ملخص:

تطورت الدراسات اللسانية والأدبية، وأنتجت مناهج نقدية جديدة، لا تقطع الصلة بينها وبين البلاغة والدراسات الأدبية القديمة، وإنما أضافت جوانب أفرزتها الدراسات اللسانية العربية المعاصرة، خصوصا "علم الأسلوب". وتميز عصرنا هذا عما سبقه بمسحة من التجديد في الشعر قلبا وقالبا، واستجد في النثر والنقد الشيء الكثير في الأنواع الأدبية والرؤى النقدية. أما الشعر العربي المعاصر فقد أمدته حركة التجديد باقتحام القضايا الاجتماعية والقومية والعاطفية، وبالانطلاق من قيودالشعر، والاستزادة من طرق التصوير الفني، والرقي باللغة الشعرية. وتحاول هذه الدراسة أن تثبت بعض ذلك ممثلا في تحليل البنية البلاغية واكتشاف مزايا اللغة الشعرية المعاصرة في قصيدة" رسالة الى سراييفو" للشاعر الدكتور سعد مردف، من ديوانه "يوميات قلب". وتصل دراستنا الى بعض النتائج مجملها أنّ الشاعر اهتم بتنويع وتكثيف التصوير للكشف عن تجربته الشعرية، واستعمل لغة فيها الكثير من الإيحاء والانفتاح، تمنح المتلقي التأشيرة الى ولوج عالم الشاعر ومشاركته وجدانا وسلوكا، وفي مقدمة تلك اللغة الشعرية الصورة والانزياح الأسلوبي.

مقدمة:

لا يعقل أن يكون معنى التجديد في القصيدة العربية المعاصرة تطورا يبلغ درجة لم تحدث من قبل في تاريخ أدبنا العربي على اختلاف عصوره، وإنما الذي يحدث هو أننا تجاوزنا الأشكال والمفاهيم فقط. والشاعر المعاصر، لا يواكب عصره إلا إذا تجرّد من أسلوبه القديم، ليتماشى مع الشعر الجديد الذي أطلق القيود وانتقل من مرحلة الجمود والتقليد الى الحيوية والحرية من دون مراعاة القواعد المعروفة في كتابة الشعر القديم.

وقد عبّر عن هذه الفكرة التجديدية بعض النقاد والشعراء المعاصرين مثل الشاعرصلاح عبد الصبور حين قال: " لقد تغّير العالم كلّه منذ عصر النهضة، فتميّز الشعر عن النثر، ووجد نقّاد جدد، ووجدت فنون محدثة كالقصة القصيرة والرواية، وطولب الشاعر أن يكون كل ما يقوله شعرًا، وتغيرت صورة الأدب تغيّرًا جذريًا، وأعيد النظر في التراث العربي كلّه، واتّسعت أبعاد التجربة الإنسانية واكتشف الإنسان اكتشافًا جديدًا"[1].

ومن أهم مظاهر التجديد التي أرستها حركة التجديد: تحولات اللغة الشعرية، التشكيل الموسيقي، توظيف الرمز الأسطوري، وإيثار المضمون على الشكل، ومعالجة القضايا الاجتماعية والعاطفية والقومية التي تتعلق بالوطن محاكيًا ألم الشعوب، والواقع.

وإذا نحن تتبعنا دواوين الشاعر سعد مردف، وجدناها تطبيقا للتشكيلات الموسيقية التجديدية، وعملا بالمفاهيم والمعايير الفنية والشعرية التي انتهى عندها النقد الحديث ونظرية الأدب، ووجدناها معالجة للقضايا القومية والعاطفية والاجتماعية.

وتختص مداخلتنا بتحليل البنية البلاغية، وهي بنية مؤسسة على مبدأي المحاكاة والتخييل وقد اخترنا تحليل قصيدة من ديوان " يوميات قلب" للشاعر الجزائري سعد مردف، بعنوان:"رسالة إلى سراييفو"[2].

وصاحب القصيدة من الشعراء الشبان الذين يخوضون في الشعر بصورتيه اللإيقاعيتين التقليدية والحداثية. وفي هذه القصيدة يعمل الشاعر على صياغة تجربته الشعرية وفق ما استقرت عليه البنية البلاغية للقصيدة الحداثية، وبذلك يحتل مكانة ضمن مشهد الشعري الحداثي في الجزائر. ومن هنا كان لنا أن نضع السؤالين التاليين، ونجيب عنهما في معرض المداخلة، وهما: ما هي أبرز المظاهر البلاغية في قصيدة: "رسالة إلى سراييفو"، وما وظائف مكوناتهافي بلورة في التجربة الشعرية لدي شاعرنا؟

قبل الخوض في دراسة التركيبية البلاغية للقصيدة، يجدر بنا التذكير بالمفاهيم الأساسية التي تحتضن محطاتنا في هذه المداخلة، فنقدم تعريف البلاغة كما هي معروفة عند علمائنا، ولدى غيرهم. فالبلاغة العربيةُ عند علمائنا تُعرّف بأنها: المعرفة بالفصاحة لكي يُطابِق الكلامُ مقتضى الحال. وتقوم عند الأكاديميين على أنها: علم المعاني المختص بتراكيب الكلام ليطابق المقتضى، وعلم البيان المختص بالطريقة التي توصِّل التعابير إلى المعنى الواحد بطرائق مختلفة ليطابق المقتضى، وعلم البديع والمحسّنات المختص بكيفية تحسين الكلام بعد مطابقته ومراعاته للمقتضى.

في حين أن البلاغة عند الفرنسيين لها تعريف لا يختلف في محتواه عن التعريف العربي؛ لأن تحقيق بلاغة الكلام في هذا التعريف يتطلب نفس الإجراء اللغوي، ويتوخى نفس الهدف أو المقصد، وهو التأثير في المخاطب وإقناعه، فهي "تقترح شرح وتعليم فن الخطاب وفن الإقناع، أي هي فن الكلام عن موضوعٍ ما بأناقة وقوة وتأثير على المخاطب، لإقناعه بفحوى الخطاب." [3]

i. البنية البلاغية:

وأما البنية البلاغية، (أو التركيب البلاغي للقصيدة) فقد حدّها الدكتور محمد مفتاح بأنها :"...ما توفّر فيه عنصران اثنان: المحاكاة والتخيل". فأما المحاكاة فقال عنها القرطاجني(ت684هـ) إن الشعر العربي كله محاكاة: محاكاة تحسين(ترغيب)، ومحاكاة تقبيح(ترهيب)، ومحاكاة مطابقة (عظة) . وأما التخيل فتحدث عنه بعض النقاد العرب مثل السجلماسي(ق7هـ) في منزعه، حيث تحدث عن عشرة أجناس تهمّ صناعة الشعر، منها جنس التخيّل الذي تندرج تحته أربعة أنواع، هي: التشبيه، الاستعارة، المماثلة، والمجاز. [4]

ويمكن تلخيص "البنية البلاغية للقصيدة" في أنها الطاقة الجمالية الكامنة في اللغة التي استخدمها الشاعر أو الأديب لأجل التعبير عن رؤيته للوجود والأشياء، وإحداث التأثير الوجداني المنشود في المتلقي.

وفيما يلي نقوم بتحليل البنية البلاغية لقصيدة ""رسالة الى سراييفو" وفق مكوناتها التالية:

ii. الصورة الشعرية:

إن تقديم تعريف شامل للصورة الشعرية يبدو من الصعوبة بمكان في هذا العصر. ويرى علماء في البلاغة والنقد الأدبي أن ذلك راجع إلى كون هذا المفهوم الفني ينتمي إلى مجال الشعرية الحديثة التي اختلف روادها ومنظروها من تيار أدبي إلى آخر، كما أن الدراسات الأسلوبية المتنوعة أدت إلى تناول مفهوم الصورة الشعرية بشيء من التعدد والاختلاف. وفي ظل هذا الاختلاف والتعدد يضيق نطاق الصورة الشعرية لتشمل الأشكال المجازية الزاخرة بالعواطف والخيال، وقد يتسع نطاقها لتحوي جميع الأنساق اللغوية التي تتطعم بخيال الفنان انطلاقا من معطيات أبرزها العالم الفيزيقي المحيط بنا.[5]

ويمكننا تعريف الصورة الشعرية الحديثة والمعاصرة بانها تشكيل لغوي فني يكونه خيال الشاعر من معطيات حسية ونفسية وعقلية.[6]

وفي قصيدة شاعرنا سعد مردف جملة من الصور الشعرية، لانتبع فيها منهج الفرز الفئوي الذي يتحدث عن نوع من الصور ثم يغادره دون عودة إليه، ولكنه منهج يسمح بشيء من التداخل بين الصور، لأنها في واقع القصيدة متداخلة في نفس العبارة أحيانا.

مع الاستهلال، وفي قوله:

1. يا أيها الوطن المعنّى بين آلاف القبور

يناجي الشاعر وطن المسلمين البوسنيين[7]، الذي أنهكته الاعتداءات الصليبية بكل أنواع المكر والتجاوزات، فبدا "الوطن " -وهو أمر معقول- في مخيلة الشاعر أنه الإنسان المعنّى الذي يكابد الآلام والشقاء قبل أن يموت. واختار أن يكون "الانسان" هو المشبه به؛ لأن الانسان هو أقرب المخلوقات إلى الانسان وأكثر معرفة به، وكل ما يعرفه عن الأنسان ينطبق أيضا على الوطن، فيحصل من تشبيه الوطن بالإنسان قوة التأثير في المخاطب من حيث أنه يستفزّ عاطفته ويؤجّجها، ويستدرجه إلى الاقتناع بموقف الشاعر، ويجعله ينضمّ إلى صفه وخندقه. إن هذه الاستعارة المكنية حرّكت مخيلة المخاطب، وحددت مشاعره، ووجهتها، وجعلته ينقاد إلى فكرة الأديب وينتظم في صفّه. فهي ذات شحنة جمالية، وخاصة حجاجية.

والأبيات:

4. ولهم عيون باكيات في محاجرها تغور
5. وصدورهم تأسى وتشفق يا لهاتيك الصدرو
6. وقلوبهم خفقت لأجلك أيّها الوطن الكبير

تشمل صورا فنية تنقل قمة التوتر الذي يعيشه الشاعر وكذا المخاطبون من أهل الوطن الكبير الذي هو بلاد الإسلام. هذا التوتر النفسي عبر عنه الشاعرفي البيتين (4 - 5) غير أنّ بكاءهم كان سلبيا:

3. هم يسمعون ويفهمون وليس منهم من يثور

ثم نسب ذاك التوتر لنفسه في ذاك البكاء الذي اعتبره بكاء إيجابيا:

18.وبأن قلبي بعدها ما عاد ينفح بالعبير

19.لو كان من حجر لأرسل دمعه سربا غزير

20.ما في الحمى من لوعة لا ريب إن شقّ الصخور

21.أنا لست أجهل يا سراييفو بأرضك ما يصير

22.يأبى عليّ الله أن أغضي جفوني أو أغور

ذلك لأنه بكاء شاعر ثائر، آبه، غير مستسلم ولا ذاهل عن مصاب سراييفو. وهو خلاف بكاء القوم، بكاء انكسار وخوف وتراجع وانهزام وذل، على الرغم من أنها تحب الوطن الكبير. وأما الصور البلاغية التي ترجمت رؤية الشاعر فهي الكنايات عن تلك الصفات، ولا يخفى ما **للكناية** من مزية تجسيد المعاني وتقريبها من الحس في عمليةالابداع الأدبي. ومثالها "ولهم عيون باكيات في محاجرها تغور"، إن كون العيون غائرة في محاجرها كناية عن صفات الانكسار والذل والأسى.

وتوسل الشاعر **بالمجاز المرسل** في الموازاة مع تقديم تلك الكنايات؛ فقال:"لهم عيون باكيات في محاجرها تغور، وصدورهم تأسى وتشفق" (البيتان 4-5) مجازان مرسلان الأول علاقته الجزئية والثاني المحليّة، وقدّم الشاعر بذلك صورة المأساة النفسية مختزلة في أعضاء الانسان الأكثر تعبيرا عنها.

وإنّ مثل هذا الإجراء الأسلوبي يحمل دلالة كبيرة على مقدرة الشاعر على تكثيف الصور الشعرية وتنويع أشكالها، وعلى طول باعه في تصوير التوتر ونقل التجربة الشعورية.

ومنها **الكناية** في "بين أشلاء تطير" عند قوله:

16. وسيتركونك هكذا ما بين أشلاء تطير

وهي كناية عن وحشية التقتيل وقذارة الحرب، التي كان رُعاتها ومنفّذوها الجيش الصربي، وخصوصا وحدات العقارب الصربية . إن قصف المدافع والطيران للأماكن العامة التي هي رقع تخرج عن ميادين القتال المباشر، وتصيب المدنيين الأبرياء فتتطاير أشلاء الأطفال والرجال والنساء و الشيوخ، إنّ في ذلك لكناية شديدة الدلالة على تجاوز أدبيات الحرب، والحفاظ على قيمة الانسان، ويظهر ذلك في الأبيات التالية:

23. جثث الذين تساقطوا بين الخنادق والصخور

24. ولهيب نيران العدو تؤجّ، تقدح بالشرور

25. أذوت حبوري إن يكن ما بين أحشائي حبور

27. ونشيج عذراك التي كانت كما البدر المنير

28. إذ ساقها علج من الصلبان ملعون حقير

34. واها لطفل في حماك يموت في عمر الزهور

35. طرب بريء حالم نشوان ذي وجه نضير

36. ما كان يعلم قبل مو ته أن في الدنيا شرور

37.وبأن حوْلَهُ عالَما بالمكر ينضح والثبور

38.لا يرحم الشيخ الكبير وليس يرأف بالصغير

ولا يخفى ما هناك من تداخل **وتواصل بين الصور الشعرية والصور الواقعية في نفس العبارات،** وأن ما أشار إليه البيت (16) مثلا يجد تفاصيل وتجاوب في الأبيات التسعة المذكورة قبل قليل، وهذا مما يميّز عنصر التصوير في القصيدة الحداثية. ويستمر الشاعر في وصف القوم ليقرر أنهم لا يملكون إلا الإحساس بأن سراييفو تدمى. ولا يملكون خيار الرجولة والغيرة والهمة والروح القتالية. واستعمل لذلك عبارات تكني عن صفات التهيب والخور والنكوص هي:

7. لكنما أخـلاقـهم ضاقت عن الدم والكرور

8. وتهيّبوا حرّ اللقاء ومسّهم نـصـب وبور

10. كانوا رجالا-ربما- لـكـنهم سكنوا الخدور

11. وتجلببوا وتقنعوا، وتخوّفوا عقبى الظـهور

وأما هذا التعدد في الكناية عن خورالقوم وتقاعصهم، فلا نظن أنّ له مبرر وجود أكثر من ميل الشاعر إلى ذمهم بأشع النعوت ليشفي غليله وليعيد إلى نفسه توازنها الذي فقدته بسبب موقف القوم المخجل من ناحية، وأنه يميل إلى شحن خطابه الشعري بطاقات حجاجية تقنع العقول، وتستولي على مجامع القلوب من جهة أخرى.

ويمتد حبل التوتر لدى الشاعر إلى أن يستحضر شاهدا آخر على مرارة الحدث، وهو واقع القدس الشريف السليب، الذي هو امانة في رقبة كل مسلم، يئنّ ويصرخ ولا مجيب. وهنا يعتمد الشاعر على جملة من التشبيهات التي تقدم حقيقة المسلمين في صورة أشدّ خزيا، لأنهم هذه المرة لا يشبهون الإنسان؛ وليسوا قشورا ولا وطاوط، وإنما هم بعض من ذلك:

12. القدس قد شهدت عليهم أنهم بعض القشور

13.وبأنهم بعض الوطاوط هـاجها الليل الأخير

واستعمال لفظ"بعض" مضافا إلى المشبه به يحمل إمعانا في تقزيمهم وإهانتهم. وعن طريق هذه البنية النحوية والبلاغية يستمر الشاعر في البحث عما يشفي نفسه ويبرئ سقمها.

واذا أَجَلْنا النظر في فضاء أبيات القصيدة وجدنا المزيد من الصور الشعرية التي تتوافق مع الجو الشعوري الباكي على سراييفو، وكأن البكاء هو من حق سراييفو الآن، بعد أن بكى القوم على "المجد الوفير" وعلى غرناطة "والقدس".[8]

يقول في هول الخطب، والمبالغة في تصويره، والسعي إلى افتكاك إقرار المتلقي بجلاله:

19. لو كان من حجر لأرسل دمعه سربا غزيرا

أي (لو كان قلبي من حجر...) وهو **تشبيه بليغ قوي** في جماليته وحجاجيته، وفي العبارة نفسها صورة بلاغية أخرى هي **المجاز العقلي** الذي علاقته السببية بحيث جعل قلبه يرسل دمعا ، والحقيقة أنّ الذي يرسل دمعه هو العين لا القلب، وهكذا يكون الشاعر قد أسند الفعل إلى ما ليس له بفاعل حقيقي وإنما أسنده إلى ما هو سبب في إرسال الدمع، وهو القلب.

وإضافة إلى الصور الفنية لجأ الشاعر أيضا إلى **الصور الواقعية،** يسجل بها الوقائع الوحشية والتقتيل الهمجي والجماعي الذي مورس في حق المسلمين البوسنيين، ويحكي بها مصير المسلمة تخضع لمشيئة العلج الصليبي يغتصبها أمام عيون العالم، ويضمنها حال الأطفال الأبرياء الحالمين يموتون بالجملة والمجان، وكذا حال الشيوخ الذين فقدوا القوة والدفاع.

وإذا جمعنا التصوير الواقعي إلى التعبير بالصورة الشعرية، وجدنا أن هذا العمل المزدوج هو نفسه المحاكاة والتخييل، وبتعبير آخر هما أساس التركيب البلاغي في اللغة الشعرية.

إن **الصورة في هذه القصيدة تمتاز بانتشارها الواسع في أغلب الأبيات،** حتى كأنّ القصيدة برمّتها صورة شعرية موحدة تصور حالا وواقعا معينين، وبداخلها صور شعرية فرعية تتصل بالصورة الأم.

"وهذا الامتداد يُعد من ميزات القصيدة المعاصرة؛ إذ لم تعد الصورة رهينة بيت شعري بعينه، وإنما هذه الصورة في الشعر الجديد تستوي على مجموعة من الأسطر(أو الأبيات) قد تقْصُر وقد تطول لتستغرق القصيدة بأكْملها."[9]

iii. الرمز:

لم ينل الرمز من البلاغيين العرب الاهتمام الذي نالته أقسام البلاغة الأخرى، وبقي الرمز غير متجاوز الدلالة اللغوية له، ويقصد به: الإشارة إلى قريب على سبيل الخفية. قال السكاكي(626هـ):"الكناية تتفاوت إلى تعريض وتلويح ورمز وإيماء وإشارة...فإن كان فيها نوع خفاء فالمناسب أن تسمى رمزا..."[10]

ومن أبسط التعريفات الاصطلاحية للرمز اللغوي ما قدّمه أحد الباحثين المغاربة بقوله هو:" الدلالة الثانية التي تتخذها الدوالّ اللغوية بعد تجريدها من أرْدِيَتها الأولى وتلبيسها أرْدِية جديدة. ويتميز الرمز اللغوي بنُزوعه الدائم إلى الظهور وقدرته البالغة على التأثير في السياق."[11]

غيرأننا نستهل الحديث عن الرمز في قصيدة "رسالة إلى سراييفو" بالرمز التاريخي، وهو كلمة "القدس" لنذكرأنّ الرمز التاريخي: نوع من الرموز يحتوي على معطيات تاريخية، ودلالات تراثية، فيكون توظيف الرمز في النصوص الشعرية المعاصرة نافخا روحا جديدة في الحقيقة التاريخية، "فالاحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل لها إلى جانب ذلك دلالة شمولية باقية، تتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى."[12]

ورمزالقدس يحيي في الشعور العربي ما منيت به شعوب العالم العربي والاسلامي الحديث من انكسارات بعد سقوط الدولة العثمانية، إضافة الى اقتحام الكيان الصهيوني جسم الامة العربية. وصارت القدس في الشعر العربي المعاصررمزا للثأر والثورة، وصار الشعراء يستعملون هذا الرمز من أجل استنهاض الشعوب والدفاع عن الوطن السليب.

ولفظ "القدس" [13] في قول شاعرنا، ورد في السياق التالي:

13. القدس قد شهدت عليهم أنهم بعض القشور.

ولا يقصد من اللفظ هنا مدلوله الأول، ولكن يلبس معانيا أخرى، منها ما يوجه إليه السياق، فنستوحي منه أن "القدس" صارت شاهدا عدلا، انتظر الخلاص يأتيه من القوم، وصبر عقودا في انتظارٍ يصحبه التقتيل والتشريد والتنكيل والحصار والتجويع والتطبيع. القوم صاروا قشورا لا لباب لها، وأشكالا لا مضمون لها.

والمعاني الأخرى التي يحيل إليها نفس الرمز، تكون مرتبطة بسياقات أخري، وتكون وليدة إعادة التشكيل الدلالي الذي يختلف بين قارئ وآخر حسب باعه ثقافة ورهافة ووعيا؛ ذلك "أنّ الرمز يفهم من إيمائه وإيحائه أضعاف ما يفهم من كلماته، ويسعى مستعمل الرمز غالبا إلى خلق حالة نفسية خاصة، وايحاء بتلك الحالة في غموض وإبهام، وبذلك تكون مهمة الرمز الأساسية هي الإيحاء بما في النفس من المعاني.[14]

ومن الرموز اللغوية المستعملة في القصيدة لفظ " القبور" حيث صار قطبا تتمحور حوله معاني الهدم والعدم والهزيمة والنهاية والأحزان؛ هذا هو الحقل الدلالي القريب من المدلول الرمزي لهذا اللفظ. وقول الشاعر" آلاف القبور" مركب إضافي حوى عددا ومعدودا، وبعض معنى المضاف ينتقل إلى المضاف إليه، أي إن لفظ" آلاف" وهو كناية عن عدد كبير ولا محدود، انتقل معنى الكثرة الذي فيه إلى لفظ"القبور"، فصار المضاف إليه يوحي بالقوم الذين ماتوا ميتة رخيصة، أو قتلوا بدون إحقاق حق أو إبطال باطل عبر القرون، أو ربما قصد الشاعر أموات الأحياء الذين لا يحركون ساكنا، مهما كان الداعي إلى الجهاد. والشاعرههنا يمتثل قول الشاعر الجاهلي عَدِيّ بن الرَّعلاء الغسّاني القائل:

ليس من مات فاستراح بميت إنما الميت ميت الأحياء
إنما المَيْتُ من يعيش كئيبًا كاسفًا باله قليلَ الرجاء

واللفظ الموالي المستعمل رمزا في القصيدة هو قوله: "الصلبان" . قال الشاعر:

18.إذ ساقها علج من الصلبان ملعون حقير

"الصليب" شعار يحمله المسيحيون، ويحسبونه دليلا على طاعتهم لله وحب الله لهم. وليس هذا هو المرموز إليه بالنسبة لمناسبة النص وجو القصيدة ولواعج الشاعر، وإنما هو رمز لتلك الحركة الدينية المسيحية التي استهدفت احتلال الشرق، وتخليص بيت المقدس من أيدي المسلمين، في وقت كان فيه المشرق الاسلامي يعاني من شر الانقسامات السياسية والمذهبية، أي منذ القرن الثامن الهجري. ولا يزال مشروع الصليبية حيّا، يستهدف زرع بذور الفتنة بين المسلمين، ويحمل عليهم بآلات الدمار، راميا عرض الحائط بالتنديدات والاحتجاجات وصرخات الحق التي تصدر من سكان المعمورة. إن رمز الصليب يحيي في قلوب الشعراء خصوصا المسلمين صورا لا حصر لها من مرارة الإهانة والتقتيل وتدنيس الأرض والمقدسات والأمجاد. ولشاعرنا تعبيره عن هذا الواقع الأليم بمثل تفتت عضده وانحراق مهجته وامّحاء سروره وزوال أمله وانكفائه على ذاته...الخ:

29. قد فتّ لي عضدا، وأحرق مهجتي، ومحا السرور

30.فأنا-كما تدرون-منكفئ على ذاتي أسير

31.لا عيش يطربني، ولا أملٌ بأطوائي يدور

32.إلا لواعج مرجل في الصدر ما انفكت تفور

33.وتدمدم الجنبات حزنا في الأصائل والبكور

ويبقى الفارق في التصوير الفني بين الصورة الشعرية والرمز، أن الصورة تكون ذات تأثير موضعي في السياق، ولها خاصية الذوبان في نسيج السياق بفعل تلاحق الصور المختلفة الأنواع كالوصف المباشر للمناظر والأشياء(التصوير الواقعي)، والصور التجريدية، والعقلية. وأما الرمز فله وحدة واستقلال وسلطة على القصيدة؛ فمهما كان نوع الصورة الشعرية فإن

أثرها يبقى محدودا وأسيرا لسياق النص الشعري أي أنّ قيمتها مؤقتة ومنتهية، بينما للرمز قيمة تأثيرية دائمة وثابتة.

iv. الانزياح:

مر على البلاغة العربية عصور دخلت فيها الجمود والتكرار، الشيء الذي فرض تجاوزها في الدراسات النقدية. وأصبحت الأسلوبة هي البلاغة الجديدة.

وقد تعدَّدت مصطلحات الأسلوبية، ومفاهيمها، وآليات اشتغالها، ويعتبر الانزياحُ مِن أشهر هذه المفاهيم التي ظهَرت مع الشِّعرية الحديثة، خاصة في الشعر؛ وذلك لأن اللغة الشعرية تختلف عن غيرِها اختلافًا كبيرًا، ليس للتقريرية فيها الا الحظ القليل، وأما الأغلب فهو للإيحاء، وبذلك تفتح اللغة الشعرية أمام المتلقي عالما من التأويلات المتعددة التي تفرضها اللغة صوتيا وصرفيا وتركيبيا ودلاليا، وما الانزياح إلا إحدى الآليات وأهمها في مقاربة النصوص الشعرية على الخصوص.

وللانزياح في اللسانيات الغربية تعريفات كثيرة، نرى أن أقربها إلى طبيعة دراستنا ما قدمه ريفاتير من أن الانزياح "يكون خرقًا للقواعد حينًا، ولجوءًا إلى ما ندر حينًا آخر، فأما في حالته الأولى، فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضي إذًا تقييمًا بالاعتماد على أحكامٍ معيارية. وأما في صورته الثانية، فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة، والأسلوبية خاصة".[15]

1. الانزياح الاستبدالي:

من الانزياحات الصرفية الواردة في القصيدة استعمال الشاعر لفظ"عيون" في البيت:

4. ولهم عيون باكيات في محاجرها تغور

وقد كان السياق جاريا باستعمالات الكلمات الدالة على الحواس والأعضاء،وإذا شئنا قلنا الكلمات الدالة على الطرق الأولية التي تحصل بها المعرفة اليقينة، مثل: يسمعون- يفهمون- عيون- صدور- قلوب. وإذا بلفظ "عيون" يرد ضمن تلك الأعضاء. ولكن جاء في صورة جمع التكسير الذي مفرده "عين" بمعنى منبع الماء؛ قال عز من قائل: ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ﴾[16]، وأما جمع "العين" التي هي عضو الإبصار فهو "أعين" كما في سورة الكهف: ﴿الَّذِينَ كَانَتْ أَعْيُنُهُمْ فِي غِطَاءٍ عَنْ ذِكْرِي وَكَانُوا لَا يَسْتَطِيعُونَ سَمْعًا﴾ [17]

إن السياق النصي الذي ورذت فيه اللفظة "عيون" يحملنا على الظن بأن القصد منها عضو الإبصار، ولو بانتقال العدوى الدلالية إليها، فيزيد ذلك في تضليل المتلقي وإيهامه. بينما يقصد الشاعر بها العيون حقيقة وفعلا؛ وبعبارة أخرى يتخيل أعينهم عيونا، من حيث أنها صارت تشبه منابع الماء المتدفقة باستمرار وبكميات كبيرة. وبناءعليه، تصبح كلمة "عيون" انزياحا صرفيا أو جمع تكسير (فُعُول) بدل جمع تكسير آخر(أَفْعُل)، تترتب عليه استعارة كلمة للتعبير بها بدل كلمة أخرى، فنتحصل على استعارة تصريحية مجردة؛ وإنما هي بهذا الوصف؛ لأن ما تواصل به سياق الجملة (البيت4) "ولهم عيون باكيات في محاجرها تغور"يلائم المشبه "أعين" وهو البكاء والمحاجر. وتصبح هذه الصورة حاملا قويا، وشحنة شديدة يستعملها الشاعر في نقل مشاعر القوم المنكوبين في إخوانهم. وتدل هذه الصورة أيضا على إمكانية الازدواج

الانزياحي في نفس الموضع؛ فالانزياح الأول كان استبداليا صرفيا أو دلاليا، والثاني كان تركيبيا يشي بحذف شيء من التركيب دلت عليه بنية الاستعارة.

ومن الانزياح الأسلوبي المتعلق بمحور الاستبدال، استعمال الشاعر لفظ"سراييفو" وهو اسم علم على مدينة بمبانيها وشوارعها، وأما مختصره الملموس فحجارة وجماد. لكن الشاعر أراد استعماله لما هو مالك للأحاسيس والحواس والعقل والوجدان، فقصد به السكان ذوي الأغلبية المسلمة الذين جرّدوا من السلاح، انهالت عليهم القوات الصربية بأبشع المجازر الجماعية. وما دمار المدينة وخسارة الأموال بعد ذلك إلا تحصيل حاصل، وحلقة أخيرة من سلسلة المنكر والفساد في الأرض، يأتي بعد استباحة الأعداء للدين والعرض والأبدان والعقول. والسياق الموجه لهذه الدلالات هوالبيت:

17. بلّغ سراييفو بأنّ مصابها هزّ الشعور.

2. الانزياح التركيبي:

قال الشاعر في:

10. كانوا رجالا- ربما- لكنهم سكنوا الخدور.

القول في "ربما" هو أنها اعتراض توسط بين جملتين، كلّ منهما مستقلة نحويا عن الأخرى، غير أنه وصل بينهما رابط (لكنهم) المفيد استدراك المعنى الدلالي للجملة السابقة لإجل إبطاله، فتحصّل من هذا الربط ومما دخل في صلته معنى مناقضا للرجولة؛ لأنه كناية عن موصوف هو النساء.

وبالعودة إلى لفظ "ربما" المعترض بين الجملتين، نجده عاملا حجاجيا ساهم في إضعاف نسبة الرجولة إلى القوم(واو الجماعة في كانوا)، ومهّد للاستدراك الآتي، الذي حوّلهم في مخيلة الشاعر إلى نساء.

ولقد نقل الينا هذا الانزياح الأسلوبي حمولة الغضب الذي يكنه الشاعر على القوم. كما تحاور في هذا البيت مع خطبة قديمة منسوبة للإمام عليّ كرم الله وجهه، قال فيها لأصحابه المتقاعصين عن القتال:" يا أشباه الرجال وعقول ربات الحجال".

ومن الانزياح التركيبي: الجمل التي كانت في الأصل جملة فعلية فحولها الشاعر إلى جملة اسمية:" هم ضيّعوك كما أضاعوا قبلك المجد الوفير"(البيت 15)، للزيادة في الدلالة ممثلة في تقوية الحكم، أي توكيد نسبة المسند إلى المسند إليه عن طريق تكرار إسناد فعل التضييع إلى المسند اليه. فهو-مرة- الفاعل (واو الجماعة)، ومرة الفاعل معنًى (المبتدأ"هم").

إنّ المقام مقام هجو للقوم، وحسرة واقعة على الشاعر بسبب تقاعصهم، ولهذا كان من المناسب تقوية الأحكام التي أراد الشاعر إثباتها لقومه، وبخاصة ما يتصل منها بصفات التخاذل والتراجع والقعود، ولهذا قال: هم ضيّعوك مؤكداً هذا الحكم الذي يتصل بقومه بتقديم المسند إليه على الخبر الفعلي، قضاء لحق الهجو، وقد عبر عن المسند في قوله: (ضيّعوك) بالفعل استحضاراً للصورة التي يكون عليها القوم في الحال أنّ إخوانهم يَشْقَوْن ويُبادون.

إن مخالفة قواعد الجملة الأساسية من تقديم المسند إليه (الفاعل)، أدى إلى شحن الجملة بمعاني وجدانية يعيشها الشاعر، كما أدى الى تقوية الحكم الذي أراد وصم القوم به، وهو عار تضييع القدس.

ونختم هذه الدراسة بتقديم نوع من أنواع الانزياح يعرف في الدرس البلاغي والنقدي عند العرب بما يسمى الإلتفات.

والالتفات عند قدامة بن جعفر...أن يكون الشاعر آخذا في معنى، فكأنه يعترضه إما شك فيه، أو ظن بأن رادّا يرد عليه قوله، أو سائلا يسأل عن سببه،فيعود راجعا على ما قدمه، أو يذكر سببه، أو يحل الشك فيه.

وعن تركيب الالتفات قال ابن رشيق:..ومنزلة الالتفات في وسط البيت...وقد جاء الالتفات في آخر البيت.[18]

ويمثله في القصيدة قول الشاعر في الأبيات:

24.ولهيب نيران العدو تؤُجّ، تقدح بالشرور

25.أذْوَتْ حبوري إن يكن ما بين أحشائي حبور.

26.ودموعك الحرى أهاجت كلّحزن في الضمير

27.ونشيج عذراك التي كانت كما البدر المنير..."

كان الشاعر آخذا في تصوير مذبحة سراييفو ووقعها على نفسه. وبقوله "أذوت حبوري" يكون الكلام مسوفيا. ويعتقد المتلقي معه أن نيران العدو أذوت حبوره. لكن الشاعر يلتفت إلى الكلام المستوفى آنفا ليصحح أمرا كان فيه خطأ، أو أنّ لفظ "حبور" ليس من المناسب استعماله؛ لأنه شعور لا يعيشه، بل فارقه منذ زمن، فقال مستدركا بعبارة الشرط:"إن يكن ما بين أحشائي حبور". هذه العبارة الشرطية الأخيرة هي الحدث الأسلوبي الذي فاجأ المتلقي، وجعله يتفهم أن درجة الكارثة قد أتت على الأخضر واليابس في سراييفو، واستنفدت كل القوى النفسية التي يملكها شاعر، وأنّ صورة هذا المصاب في عمقها وتناهيها، كمثل الوهن إذا **وصل** العظام.

خاتمة:

كان خيال الشاعرخصبا جوالا، قادرا على التقاط أوجه الاقتراب بين طرف وآخر. ولا يقع إلا حيثما يطمئن إلى أنه قضى حاجة في نفسه فشرّح كوامن الحزن، وكشف عن عميق الأسى الذي أرّق الشاعر والقارئ، ووضع يده على سائر المحن والفتن التي أصابت قوم العروبة والإسلام، وما كانت حلقة سراييفو إلا واحدة تالية لما سبق. وقد ساهمت الصورة الشعرية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز بقدر كبير في تقديم ألوان العواطف التي تشترك في الشعور القوي بالمأساة الرهيبة التي قتلت ماعرفه الشاعر من حبور قديم.

واستطاع بصدقه الفني وتجربته الشعرية الإنسانية أن يؤثر في قلب القارئ وجذبه إلى الاقتناع، وضمه إلى صفه.

وكان الرمز في قصيدة رسالة إلى سراييفو" بمثابة الأيقونة التي تفتح أمام المتلقي كمّا متنوعا وهائلا من الأفكار والصور، يستقيها من التاريخ ومن الدين، فتضخم الصورة وتتطعم بألوان المجالات التي تحيل إليها، فيكون الرمز بذلك أكثر تعبيرا عن المشاعر والأفكار من

الصور الشعرية التقليدية، ويمنح للقراء فرصة استثمار ما قد يكون بينهم من تباين ثقافي فيتغايرون وهم يتلقون نصا واحدا.

ومن الجدير بالإشارة إليه أن البنية البلاغية للقصيدة جمعت بين الصورة التراثية للبلاغةالعربية، والصور الشعرية الحداثية المستمدة من الثقافة الغربية (عدا الأسطورة في هذه القصيدة).

والصورة في هذه القصيدة تمتاز بانتشارها الواسع في أغلب الأبيات، حتى كأنّ القصيدة برمّتها صورة شعرية موحدة تصور حالا وواقعا معينين، وبداخلها صور شعرية فرعية تتصل بالصورة الأم.

ولعب الانزياح بنوعيه الاستبدالي والتركيبي دورا في مباغتة المتلقي، وتنشيطه وجذبه، والتأثير فيه فكريا وعاطفيا.

الإحالات والهوامش:

1 صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، سنة 1983، ص 107 – 109.

2 المناسبة هي أن العاصمة سراييفو، وهي عاصمة البوسنة في يوغسلافيا سابقا، حدثت فيها مذبحة سريبرينيتسا، قامت بها وحدات صربية في حق المسلمين في البوسنة سنة 1992م، بلغت عشرة آلاف قتيل مسلم، وحدث ذلك على مرأى ومسمع القوات الأممية لحفظ السلام. وأما مرتكبو هذه المجزرة وهم الصرب فهم ينكرون حتى حدوثها، ويسعون إلى تقديم تقارير أكاديمية تنفي وجودها.

3 http//post2modernisme.blogspot.com/2017/11/blog-spot_49.ht

4 - محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم: دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، طبعة 1989، ص 48 ،49.

5 -علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخِر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر،الطبعة1، 1980، ص30.

6 فريد أمعضشو، بلاغة قصيدة الحَداثة بالمغرب : التجلّيات والوظائف ، مجلة رسائل الشعر) العدد الخامس ، كانون الثاني 2016، ص 90-80. -https://www.yumpu.com/ar/document/view/54957130/

7 سعد مردف، ديوان يوميات قلب، ص96.

8 الديوان نفسه، ص98.

9 فريد أمعضشو، بلاغة قصيدة الحَداثة بالمغرب : التجلّيات والوظائف ، مرجع سابق.

10 الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت، الطبعة 3، 1993، 5/ 175.

11 محمد زرّوقي، الخصوصيات الفنية والذهنية في شعر حسن الأمراني، تقديم: مصطفى سلوي، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، ط.1، 2002، ص70.

12 علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التاريخية التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، لبقاهرة، 2006، ص120.

13 سعد مردف، ديوان يوميات قلب، ص97.

14 واصف أبو الشباب، القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت،د.ط، 1988، ص244.

15 عبدالسلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، 103.

16 الحجر: 45.

17 الكهف:101.

18 بدوي طبانة، معجم البلاغة العربي، الطبعة الثالثة، دار المنار، جدة،1988م، ص614-617.