علوم الإنسانية عدد45- جوان2016 ،المجلد أ ص.ص. 229- 240

أسلوبية الإنشاء في شعر ابن الشاطئ

محمد العربي الأسد
كلية الآداب واللغات / قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الإخوة منتوري
قسنطينة

ملخص:
يهدف هذا البحث الذي يحمل عنوان "أسلوبية الإنشاء في شعر ابن الشاطئ" إلى الكشف عن دور الأدوات الإنشائية في بنية الخطاب الشعري لابن الشاطئ، ومدى قدرتها على إنتاج الدّلالة وتكثيفها. وقد ركّز هذا البحث على أكثر الأدوات الإنشائية دوراناً في شعره، منها: النداء، والأمر والنهي، والاستفهام.
وقد بيّنت الدِّراسة أنّ ابن الشاطئ اتّكأ كثيراً على هذه الأساليب الإنشائية التي أمدّته بطاقاتٍ تعبيرية هائلة، كما بيّنت الدراسة أنّ هذه الأدوات شكّلت ظاهرة أسلوبية بارزة، من خلال انزياحها عن وضعها اللغوي.
الكلمات المفتاحية: أسلوبية الإنشاء ; شعر; ابن الشاطئ

Abstract:
This research entitled "Performative Style in the Poetry of "*Ibn al-Shatie*" aims to highlight the role of performative tools in the structure of the poetic discourse of *Ibn el-Shatie* and the extent of their ability to produce the meaning and to intensify it. This research has focused on performative tools the most commonly used in his poetry, including: the vocative, the imperative and the interrogative.
The study found that *Ibn al-Shatie* has relied a lot on the performative styles that brought him enormous expressive potential; Furthermore, the study also showed that these tools had put together a remarkable stylistic phenomenon by the displacement from their linguistic position.

مقدّمة:

تُقسِّم البلاغةُ العربية الكلامَ إلى خبرٍ وإنشاءٍ؛ والخبر يعبّر عن الجانب الثابت في اللغة، أمّا الإنشاء فيُعبّر عن حركية وحيوية اللغة. وتتجاوز هذه الدّراسة الخوض في مفهومي: "الخبر والإنشاء"؛ لأنّ ذلك ـ من وجهة نظري ـ يُخرجها من مجال الدّراسات الأسلوبية إلى مجالٍ آخر، كما أنّ الدّراسة الأسلوبية هي دراسة فنّية؛ ولهذا وجب التعامل مع النصّ الأدبي على أساس لغته الفنّية قبل كلّ شيءٍ؛وهذا لأنّ الأسلوب خبراً كان أو إنشاءً عند بعض النقّاد والدّارسين في عصرنا هذا "لا يقاس وفق مطابقة الكلام للواقع أو مخالفته؛لنحكم عليه

© جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر2016

بالصدق أو الكذب؛ ولا يقاس باعتبار قائله إن كان صادقاً أو كاذباً؛ وإنما يقاس باعتبار اعتقاد القائل في مشاعره وتصوره أولاً؛ وباعتبار مطابقة الكلام للواقع الفني قبل الواقع الحقيقي والطبيعي والفكري... ثانياً"**(1)** والأساليب الإنشائية تمثِّل الجانب الحيويّ في اللغة؛ وذلك لكون هذه الأساليب من أهمّ الإمكانات اللغوية التي تختزن طاقاتٍ تعبيرية وفنّية هائلة من خلال قدرتها على إحداث التفاعل الوجداني والفكري، بين المبدع والمتلقّي، وعلى وجه الخصوص عند خروجها عمّا وضعت له أصلاً؛ لأنّ الكلمة تتوسّع دلالتها بانحرافها عن المواضعة اللغوية.

ومن أكثر الأساليب الإنشائية التي وظّفها ابن الشاطئ في شعره؛ الأمر والنهي، والنداء، والاستفهام، وهي أساليب انشائية طلبية ....

بنية الأمر والنهي:

لم يفصل النحاة بين الأمر والنهي في دراساتهم؛ "فقد كان المصطلحان يردان معاً في كثير من مباحثهم ذلك لأنّ النهي طلب الكفِّ عن إحداث حدثٍ والأمر طلبُ حصول شيءٍ غير حاصل وكلا المعنيين يدلاّن على الإيجاب والاستعلاء"**(2)** كما **أنّ** سيبويه أفرد لهما باباً خاصًّا، سمّاه: "باب الأمر والنهي"**(3).**

والأمر **في** اللغة التكليف؛ تقول أمره؛ أي "كلّفه شيئاً، وأشار عليه بأمر"**(4)** أمّا في الاصطلاح فقد عرّفه البلاغيون تعريفات كثيرة، يجمعها قول صاحب الطِّراز: "هو صيغة تستدعي الفعل أو قول ينبئُ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء"**(5)** أمّا النهي في اللغة فهو طلب الكفِّ عن الفعل وتركه؛ حيث جاء في لسان العرب "النّهي خلاف الأمر: نهاه ينهاه نهياً، فانتهى وتناهى: كفَّ"**(6)**، وفي الاصطلاح فهو "طلبُ الكفِّ عن الفعل على وجه الاستعلاء"**(7)**، وله صيغة واحدة هي (الفعل المضارع مع لا الجازمة) كقوله تعالى: **"ولا تفسدو في الأرض بعد إصلاحها"(8)**.

والأمر نقيض النهي؛ ومعنى ذلك أنّ كلاًّ منهما يتضمّنُ معنى الآخر، فقولك للمتحرِّك (لا تتحرّكْ) بصيغة النهي، يحمل معنى قولك: (توقّفْ عن الحركة) بصيغة الأمر؛ ولذا وجب التلازم بينهما،وهذا التلازم بين الأمر والنهي ــ من وجهة نظري ــ لكون الأمر يحمل معنى النهي ضمناً؛ فهو نقيضه، وبالأضداد تُعرف الأشياء.

ولقد شكّلت بنْيتا الأمر والنهي ملمحاً أسلوبياً لافتاً في شعر ابن الشاطئ، وهو من أكثر الظواهر الأسلوبية شيوعاً في خطابه الشعري؛ إذ يكاد شعره ألاّ يخرج عن هذه الظاهرة إلاّ نادراً.

وإذا كان للنّهي صيغة واحدة ـ الفعل المضارع المسبوق بـ (لا) الناهية ـ فإنّ للأمر أربع صيغٍ؛ وهي: (فعل الأمر، والفعل المضارع المجزوم بلام الأمر، اسم فعل الأمر، والمصدر النّائب عن فعل الأمر)، والدّارس لشعر ابن الشاطئ لا يكاد يعثُر على صيغِ الأمر المختلفة إلاّ صيغة "فعل الأمر"، وما عدا ذلك فهو نادرٌ؛ منها اسم فعل الأمر في قوله **(9)**:

لا تلعبي دور الجدار فأنا أحبك في انبهارِ
لا تلعبيه إذا أتيت **حذارِ** غاليتي **حذارِ**

وقوله**(10)**:

يا ليالي لبنان..**هاتي** لي الكأس وصبّي المدام من شفتيكِ

ومنها المصدر النائب عن فعل الأمر في قوله**(11)**:

رويدَكِ يا هموم الصحو إنّي *** على جفنيكِ إنسانٌ ودودُ

وقوله**(12)**:

أ تقتربين؟ **مهلاً** أمّ أوفى *** لقد غطّى مساحاتنا الجراد

وقد وردت هاتان الصيغتان (اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر) في شعر ابن الشاطئ، في حالاتٍ نادرة جدًّا، لا يكاد المتلقّي يشعر بها في زخم طغيان صيغة فعل الأمر في خطابه الشعري، وقد يكون سببُ اهتمام الشاعر بصيغة فعل الأمر دون غيرها من صيغ الأمر المعروفة؛ لأنّه بنى خطابه الشعريّ على مخاطبة المفرد المؤنث **(أنتِ)**، وهاتان الصّيغتان ـ والمصدر تحديداً ـ تستعملان لمخاطبة

المفرد والمثنى والجمع، للمذكّر والمؤنث؛ لذا استغنى الشاعر عن توظيفهما لشموليتهما وعدم تخصيصهما للخطاب إلاّ من خلال ما يعقبهما من كلامٍ؛ وهكذا فرض الخطاب الشعري الأنثوي على الشاعر أن يتّكئَ على صيغة فعل الأمر دون غيرها.

*****

بنية النداء:

إنّ أسلوب النداء من أهمِّ الأساليب الإنشائية التي يتّكِئُ عليها الشعراء للتعبير عن حالاتهم العاطفية، أو بثِّ انفعالاتهم النفسية، عند انشراح الصدر أو انقباض النفْس، وهو من الأساليب التي تختزن طاقاتٍ تعبيرية هائلة، تُسعف المتكلِّم عند التواصل، أو في حال الإفصاح عن مشاعره وأحاسيسه.

ويعتمد ابن الشاطئ على أسلوب النداء في تشكيله اللغوي لخطابه الشعري؛ حيث يهيمن على مساحة واسعة من بنية القصيدة عنده؛ ممّا أكسبه خصيصة أسلوبية في شعره، وهذه الخصيصة لم يكتسبها لكونه إحدى البُنى الأسلوبية المهيمنة فقط، فأسلوب النداء كثير الدوران على اللسان العربي؛ ولكن لكونِ تشكُّله بطريقة غير مألوفة في لغة العربِ. وهذا يُعدُّ خروجاً عن معيارية اللغة أو عرف الاستعمال؛ لأنّ الصورة المعيارية لبنية النداء هي **(أنادي + أنا + فلاناً)**، لكنّ ابن الشاطئ يُحيلُ هذه الصورة إلى **(أنادي + أنا + أنا أو نفسي)**، في كثير من المرّات؛ أي أنّه ينادي الضمير (ضمير المتكلم) الذي لا يُجيزه النحو العربي، وهذا ما سنقف عنده فيما يلي:

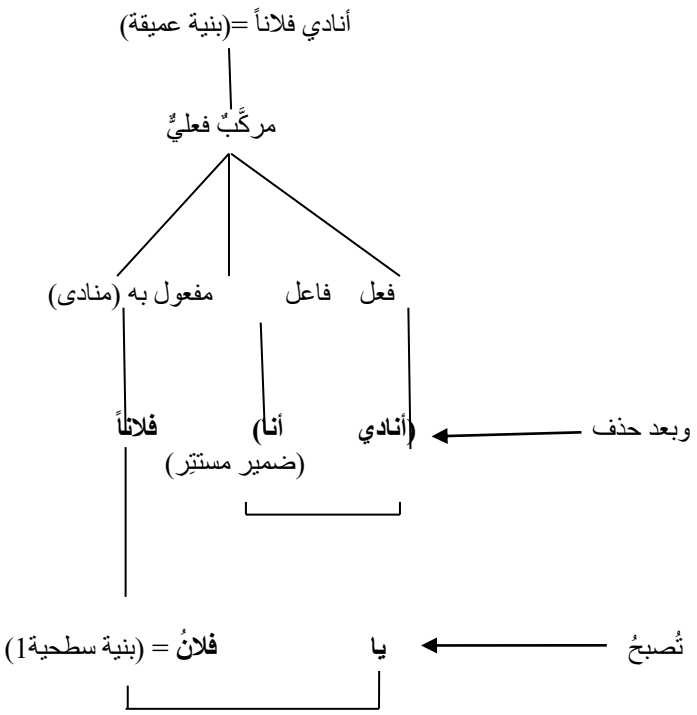
نداء الضمير

يندُرُ نداء الضمير في كلام العرب، وإنْ أجاز بعضهم وقوع نداء الضمير في الشعر، وفي هذا خلافٌ؛ "والخلاف إنما هو في نداء ضمير الخطاب، أما نداء ضميري التّكلم والغيْبة، فاتفقوا على أنه لا يجوز نداؤهما بتّة، فلا يقال: "يا أنا. يا إيّايَ. يا هو. يا إيّاه" **(13)**؛ إذ "لامعنى لأنْ ينادي الإنسان نفسه، ولا لأن ينادي ضمير الغائب عنه" **(14)**. غير أنّ "ابن الشاطئ" اتّكأ في مرّاتٍ عديدة على نداء ضمير المتكلم **"يا أنا"** الذي شكّل علامة فارقة في بنية النداء لديه، وبصورة أقلّ ضمير المخاطَبِ "أنتَ، أنتِ" الذي اختلف فيه النحاة، بين الإجازة والمنع.

والمتأمّل لشعر ابن الشاطئ يقف على ظاهرة نداء الضمير في أكثر من قصيدة، وأكثر من ديوان؛ حيث تواترت بنية النداء **"يا أنا"** في ديوان "أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل" تسع مرّاتٍ **(15)**، وفي "المجموعة غير الكاملة" ثلاث مرّات **(16)**، وفي ديوان "أبجدية المنفى والبندقية" مرّتيْن **(17)**. أمّا نداء ضمير المخاطَب، في صورة **(يا أنتَ)** و**(يا أنتِ)**، فكان أقلَّ تواتراً من نداء ضمير المتكلِّم؛ إذ كان مجموع تواترها سبع مرّاتٍ **(18)**، لكنها ظاهرة لافتة لِنُدْرتها في الاستعمال، ولاختلاف النحاة في ذلك؛ حيثُ خرجت عن القاعدة اللغوية وعن عرف الاستعمال الذي لا يُجيز نداء الضمير.

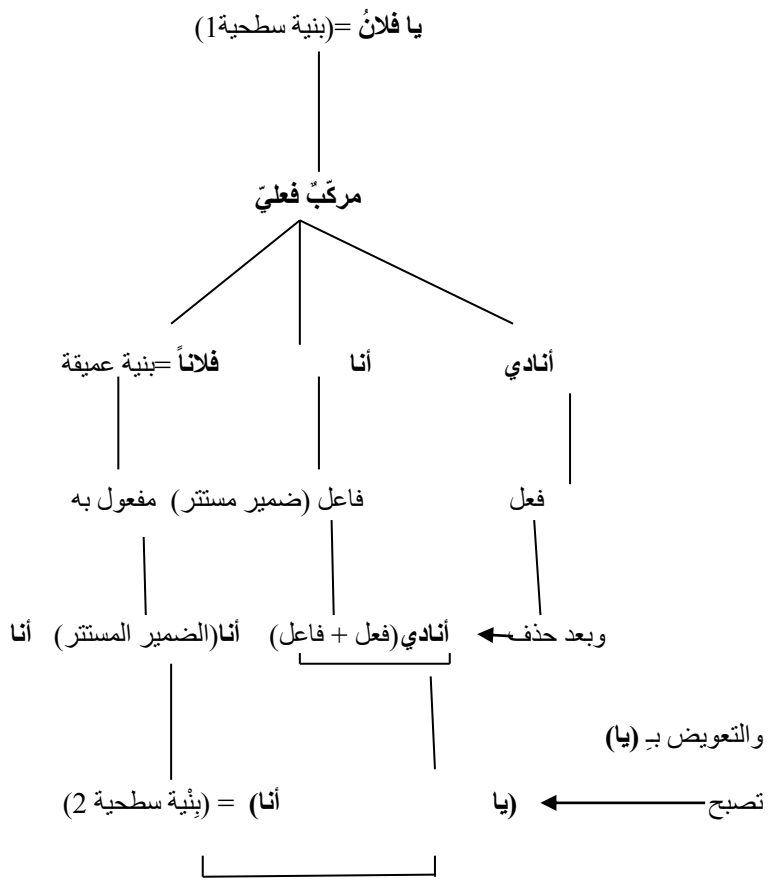
وتواتر بنية النداء في شعر ابن الشاطئ بهذه الطريقة غير المألوفة في لغة العرب، وبهذا الحجم من التواتر يُعدُّ انزياحاً في خطابه الشعري؛ لأنّ الانزياح إمّا أنْ يكون خروجاً على النظام اللغوي الذي هو جملة القواعد التي تحكم هذا النظام، أو يكون خروجاً عن الاستعمال المألوف للغة، والشاعر جمع بين الانزياحيْن معاً. ونداء الضّمير يفجأُ المتلقّي؛ فيَحدُثُ لديه إرباكٌ ذهني، غير أنّه إرباكٌ إيجابي؛ ينشّط حركته الذهنية والعاطفية؛ ذلك لأنّ الضمير "يشكّل ــ على نحو من الأنحاء ــ عالم الشاعر وحدود رؤيته له، وإدراكه لأبعاده"**(19)**.

وحدوثُهذه الحركة الذهنية لدى المتلقّي كان نتيجة تحوُّلاتٍ أسلوبية لبنية النداء **(يا أنا)** التي تُعدُّ خروجاً عن معيارية اللغة أو عرف الاستعمال؛ لأنّ الصورة المعيارية لبنية النداء هي **(أنادي + أنا + فلاناً)**، لكنّ ابن الشاطئ يحيل هذه الصورة إلى **(أنادي + أنا + أنا أو نفسي)**، في كثير من المرّات؛ لأنّ تركيبَ النداءِ **(يا فلان)** الذي يمثِّلُ البنية السطحيةمحوَّلٌ عن تركيبٍ آخر هو **(أنادي فلاناً)** الذي يمثِّلُ البنية العميقة، وهو ما يُعرف عند النّحاة بِالفعل المُقدّرِ (أنادي أو أدعو). ويمكننا أنْ نمثِّلَ لتلك التحويلات الأسلوبية لبنية النداء بالمشجَّر التالي:



ومن خلال تأمُّلِ هذا الرسم التوضيحي، يتبيّنُ أنّ البنية السطحية **(يا فلان)** مُحوَّلةٌ عن بنية عميقة هي **(أنادي فلاناً)**؛ وهي مُركّبٌ فعليٌّ، حذف منه (الفعل والفاعل) وتمّ تعويضهما بِأداة النداء (يا)، فأصبح على الصورة **(يا فلانُ)**.

لكنّ ابن الشاطئ أحال هذه البنية **(يا فلانُ)** إلى بِنْيةٍ سطحيةٍ ثانيةٍ على الصورة **(يا أنا)**؛ أي **(أُنادي + أنا)**، ويمكن التمثيلُ لهذا التركيب المُحوَّلِ ثانيةً بالمشجَّرِ التالي:



من ذلك قوله**(20)**:

أنا**يا أنـا**جذرٌ جليليّ الملامح والشعور

....

يا أمّ أوفى لم أكن أدري بما فعلت سطوري

حضرت مرايا القدس فيك ووحدة الوطن الكبيرِ

و الشاعر في قوله: (يا أنا) يخاطب فلسطين من خلال أمّته العربية (الوطن الكبير) مجسَّدة في أمّ أوفى؛ إذْ كلّما خطرتْ بباله، حضرتْ في ذهنه صورتها بكلّ رموزها وملامحها. وقد استعمل الشاعر أسلوب نداء ضمير المتكلّم، على صورة **(يا أنا)** للتّدليل على ارتباطه الشديد بوطنه، بل على توحُّده به؛ فهو لا يرى نفسه ـ رغم الاغتراب الحقيقي ـ منفصلاً عن وطنه لا حسًّا ولا معنًى؛ وقد أشار إلى هذا التوحُّد في أكثر من مناسبة. كقوله**(21)**:

أنا أمّ أوفى / الرمز يا *** عمري ... وأمّ الأنبياء

وقوله**(22)**:

أتريدين أنْ أبوح.. ؟ حذار *** **فأنا أنتِ**رغم أنف الحصار .. ؟
.....
هل عرفتِ الجراح **يا أمّ أوفى** *** إنني عمقه بمحض اختياري ..

فالشاعر يخاطب وطنه من خلال نفسه **(... فأنا أنتِ)**، وهذه العبارة تكرّر ورودها في أكثر من مناسبة، وفي أكثر من قصيدة. وهو في ذلك كمن ينظر إلى صورته في المرآة ويخاطبها؛ لذا لا أرى أنّ الشاعر يقصد في ندائه الضمير ذاته (أنا، أنتَ) كبنية لغوية، بل لجأ إلى ما يعرف عند البلاغيين بالتجريد، غير أنّ ما جاء به الشاعر ليس تجريداً محضاً، بل يقرب منه، أو ما يسمّيه ابن الأثير نصف تجريد؛ "لأنّك لم تجرّد به عن نفسك شيئاً، وإنّما خاطبتَ نفسكَ بنفسكَ، كأنّك فصلتها عنك وهي منك"**(23)**.

نداء ما لا يصلح للنداء:

ولم يقتصر انحراف ابن الشاطئ عن معيارية اللغة بنداء ضمير المتكلم "أنا" أو نداء ضمير المخاطَب "أنت"، بل نادى ما لا يُنادَى في لغة العربِ؛ كنداء "اسماء الاستفهام: (**متى، كيف،**" أو نداء الفعل **"كان"** أو **"طالما"**)**(24)** ـ كما توضّحه النماذج الشعرية لاحقاً ـ وهذا مخالف للمواضعة اللغوية لحقيقة النداء وغرضه؛ وذلك لأنّ"النداء إنما يتجه إلى الذات، فإن لم يكن الاسم دالاً على ذات فلا معنى لندائه"**(25)**، وهذا ما يفتح باب التساؤل والتأويل واسعاً أمام المتلقّي الذي يمنح بنية النداء ـ هذه ـ الدّلالة التي يعتقد أنّالشاعر أرادها، حتّى أنّ النحاة انقسموا بشأن أداة النّداء **'يا'** إلى فرقٍ ثلاثةٍ: "هي حرف نداءٍ والمنادى محذوفٌ لدلالة (يا) عليه، وقال الأكثرون: هي للتنبيه ولا منادى محذوف، وقال ابن مالك: هي للتنبيه إن وليها ليت أو ربَّ أو حبّذا وللنداء إن وليها أمر أو دعاء"**(26)**؛ وهذا التّعدُّد في الآراء يفتح لنا باب التأويل والاجتهاد للوقوف على دلالة (يا)، فابن مالك الذي توسّط الرّأييْن الأوليْن لم يكن رأيه شاملاً؛ لأنّه يصعب حصر الأفعال أو الحروف التي تلي (يا) عند حذف المنادى في سياقاتها المختلفة.

وما جاء مِن نداء ما لا يصلح للنداء ـ عند ابن الشاطئ ـ بعد **(يا)** يُعدُّ ظاهرة لافتة لتنوُّعه وكثرة تردُّده في شعره، كقوله **(27)**:

وعلى لحْظكِ المُتيَّم ندري *** كيف تمشي إلى القلوبِ القلوبُ
كيف نمتدُّ في الضمير المعافى *** ومتى .. **يا متى** .. يُعزُّ الكثيب؟

وقوله **(28)**:

علق القلب واستوى الزّمان *** أيّها المستحيل طاب المكانُ
كان من قبل جفوة وفراغاً *** دائرياً يستافه الوجـــدان
يتسلّى بالريح بُعداً وقرباً *** وتعرّي فضاءه الأحـــزان
كان همًّا مكثفاً حين يمشي *** في خلاياه لا يراه الزّمـــان
بعضه الصّمت كلما راودته *** نخلة الشوق هزّه استهجـان
واستطالت أرجوحة الآه حتّى *** **ثمل الصبرُ والتوتْ أغصانُ**
كان يا كان .. واستقامت ضلوع *** توأمتها حرارة وافتنـانُ

فالعبارة **(يا كان)** في البيت الأخير بنية ندائية، تتكوّن من أداة النداء (يا) ويليها الفعل الناقص (كان)، فهل أفادت (يا) ـ هنا ـ النداء والمنادى محذوف؟ أو أفادت التنبيه لدخولها على فعلٍ؟ غير أنّ وضع هذه العبارة في فكرة السياق العام للنص يقود المتلقي إلى أنّ الأداة **(يا)** لا يُستشفُّ منها أيٌّ من الدلالتين (طاب الإقبال والتنبيه)؛ لكون الشاعر في مقام الإخبار عمّا يجيش بين أضلعه من همومٍ وأحزانٍ ألوتْ أغصان صبره لثقل وقعها عليه؛ لذا فإنّ الأداة (يا) هي وسيلة ينفُثُ من خلالها آهاتِ نفسه الملتاعة، ويخرج بوساطتها زفراتِ صدره المثقل بالهموم والأحزان؛ وهذا ما يدفعني للقول: **إنّ الشاعر عندما ينادي ما لا يصلح للنداء لغة، إنما يكون ذلك صدىً لأصواتٍ مندفعة من أغوار الذّات الشاعرة،**

وهو بذلك يقيم حواراً مع نفسه في اللاّ وعي قصْد التنفيس عنها أو التعبير عمّا يجيش في صدره، من خلال خطابٍ تجريديّ متّكئاً على آلية انزياح جملة النداء عن طبيعتها اللغوية، وتجاوزه الوظيفة المجازية. كما أنّ الشاعر يلجأ إلى آلية نداء ما لا يُنادى في لغة العرب حينما يشعر أنّ اللغة المعيارية عاجزة عن الإفصاح عمّا بداخله.

أحرف النداء:

أشهر حروف النداء دوراناً في لغة العرب **"يا"**، وهو حرفٌ لنداء البعيد ـ كما يُستعمل لنداء القريب ـ حقيقة، أو الذي في حكم البعيد؛ كالساهي والنائم والغافل. "وقد ذهب قسمٌ من النحاة إلى أنّ ما عدا الهمزة من أحرف النداء، وهي (يا، وأيا، وهيا، وآ، وأي) تكون لنداء البعيد، أومن هو بمنزلته، وأمّا الهمزة فللقريب"**(29)**. والأداة **(يا)** كانت أكثر أدوات النّداء دوراناً في شعر ابن الشاطئ.

ولمّا كان الشاعر يعيش بعيداً عن وطنه (فلسطين) نتيجة الاحتلال، وبعيداً عن أهله ـ في أحايين كثيرة ـ بسبب الاغتراب والتّهجير إلى بلاد الشتات، فلم يكن لزاماً عليه أن يوظّف حرف النداء **"يا"** للدّلالة على ذلك البعد كما يقتضيه أصل الوضع اللغوي، بل كان اختياره لهذا الحرفلخصوصية صوته الممتدّ الآتي من أعماقٍ أعماقه؛للتعبير عمّا يجول في سحيق فكره ويختلج في أغوار صدره؛ فالشاعر تسكنه فلسطين فكراً ووجداناً أين ما حلّ أو ارتحل، وهو يسكنها عمقاً وانتماءً، فتستولي على كلّ كيانه، حيث لا يعني توظيفه الأداة **(يا)** التعبير عن ذلك البعاد الحسّي أو المعنوي، بقدر ما يعني أنّ الأداة (يا) هي وسيلة للتنفيس عن معاناة الشاعر من خلال الصّوت الممتدّ لهذه الأداة؛ فتخرج عبرها آهات الأسى، وزفرات الألم.

ولم يهتمّ الشاعر بأدوات النّداء الأخرى إلاّ قليلاً؛ كما هو الحال في قصيدة **"سلافة وشمس الجزائر" (30)** بأبياتها الإثنين والثلاثين، حيث كرّر أداة النداء **"الهمزة"** خمس مرّاتٍ، وعلى مسافاتٍ متقاربة:

1- أبنيتي .. وطني مدادي *** والقدس كالماضي .. فؤادي

...

9- أ سلافتي لا تعذلي *** إنْ عشتُ يوماً في اسوداد

...

18- أ سلافتي لا تحزني *** شمس الجزائر في بلادي

...

23- أ بنيتي لا تجزعي *** ما دمتُ في الرأي السدادِ

...

29- أ سلافتي لا تفزعي *** مادمتِ آفاق الودادِ

فأداة النداء (الهمزة) جاء استخدامها موافقاً للوضع اللغويّ؛ حيث أنّ الشاعر يخاطب ابنته (سلافة)، والولدُ أقربُ الناس ـ حسًّا ومعنىً ـ لوالديه كما أنّ الشاعر في هذه الأبيات في موضع المُرشد النّاصح، الدّاعي للصبر والثبات؛ وهذه العظاتُ تحتاج إلى ما يدلُّ على القرب دلالة قطعية، فكان توظيف أداة النداء (الهمزة) أكثرَ دلالة على هذا القرب.

مجال أسلوب النداء:

إذا كان الأصل في النداء طلبُ الإقبال، أو تنبيه المخاطَب حقيقة، فإنّ ابن الشاطئ قَصَرَ أسلوبَ النداءِ في خطابه الشعري ـ غالباً ـ على جانبه المجازي، قرباً أو بعداً، للتعبير عمّا يختلج في صدره من عواطف ملتاعة مشحونة بمرارة الاغتراب القسْري عن الوطن أرضاً وإنساناً، ومكتوية بنار الحسرة والألم، على ما آل إليه الواقع العربي المستكين والمتخاذل أمام اغتصاب الكيان

الصهيوني لفلسطين الأرض والعِرض، أو للتعبير عمّا يحسُّه إزاء أمته العربية (أمّ أوفى)، ومن خلالها وطنه (فلسطين)، وعن شرف الانتماء لهذا البلد المقدَّس الطاهر، كما في قوله **(31)**:

يا أمَّ أوفى..يا هوايَ الصّعبِ..يا شرفي وديني

فأمُّ أوفى المرأة الرّمز؛ رمز الوفاء زوجة، ورمز الوفاء انتساباً للأرض، ورمز الأصالة والانتماء كأمّة عربية؛ فهي كلّ هواه وشرفه ودينه، بل هي كلُّ وجوده؛ فلولاها ما كان له وجود. فأداة النداء (يا) التي تكرّرت ثلاث مرّاتٍ في هذا البيت لا يُفهم منها قصد النداء أو التنبيه، بل هي زفراتٌ مندفعة من أعماقِ أعماق الشاعر حاملة معاني التمسُّك بمقومات الهوية، في ثبات وإصرار، وتتجلّى هذه الخصيصة في كثير من أشعاره. يقول الشاعر أيضاً **(32)**:

يا أمّ أوفى أرى الأيامَ مشرقة * رغم الظلام .. فلا تستهجني صوري**

ويقول كذلك **(33)**:

يا أمَّ أوفى .. متى تصحو قبائلنا * وكيف يمكن أن نصفو ونتفقا ..؟؟**

أما تناهى إلى أسماعها حجر * متيّم يتحدّى القمع والغسقا .. ؟؟**

عفواً..نسيتُ.. وعذراً يا معلّمتي * الكلّ في (شرف التطبيع) قد غرقا**

فأداة النّداء (يا) في الأبيات السابقة لا يمكن أنْ تحتملَ معنىً محدّداً، بل هي أداةٌ ينفث الشاعر من خلالها آهاته وزفراته متفائلاً بقرب فرجٍ من خلال حجرٍ، يتحدّى أطفاله قمع مُغتصب الأرض، وخذلان قبائل التّشتُّت اللاّهثة وراء التطبيع المخزي.

*****

*** بنية التساؤل:**

الشاعر فنّانٌ بطبعه، تتشكّل في ذهنه صورٌ ورؤى، وبناءً على ذلك التّشكّل "من خلال معايشته للحياة والواقع يكتشف أنّ ثمة أموراً ينبغي أنْ تُدركَ وتتخذ أشكالاً لما هي عليه"**(34)**؛ وللتعبير عن هذه الصور وفق رؤيته الخاصة، وبالشكل الذي يريد أنْ تكون عليه في ذهن المتلقي، وتحت تأثير دوافعه الداخلية وضغوطاته النفسية، يستعين ــ هذا الفنان ــ بوسائل وأدوات اللغة، وأهمها **"أدوات الاستفهام"**؛ وهذا من خلال حركيتها وحيويتها، ولما تزخر به من طاقاتٍ تعبيرية حُبلى بدلالات وإشارات، تشحن التركيب بإيحاءاتها المتنوّعة، وتمنحه القدرة على كشف المكنونات الشعورية أكثر من غيرها من الوسائل والأدوات التعبيرية الفنّية الأخرى؛ لكونها تُحدث حركة ذهنية نشطة لدى المتلقّي، فينفتح أمامه مجال التخييل والتأويل واسعاً، وينقله من المباشرة والتصريح إلى الإيحاء والتلميح.

معنى الاستفهام

يرى علماء اللغة أنّ زيادة (الهمزة والسين والتاء) على بنية الفعل الثلاثي تؤدّي إلى إيجاد معانٍ جديدة منها: الطلب، والتحوّل، والاعتقاد، ... فقولنا (استفهمَ) أي طلب الفهمَ؛ "والفهم يعني حصول صورة المراد فهمه في النفس وإقامة هيأته في العقل وهذا هو الذي قاله البلاغيون في تعريف الاستفهام فهو طلب حصول صورة الشيء في الذهن" **(35)**. إذن الاستفهام ــ في حقيقته ــ هو طلب الفهم، ومعنى هذا أنّه يحتاج إلى جوابٍ، لكنه في تشكيل اللغة الفنّيّة ــ والشعر خاصّة ــ قد يستغني عن ذلك الجواب؛ ليلقي جملة من الإيحاءات في الذهن، وهو ما يسميه البعض حالة عدم الاطمئنان في ذهن المتلقي نتيجة إطلاق الاستفهام من قيد الجواب؛ فيصبح **تساؤلاً**، أي لا يُرجى من السؤال جواب محدّد، بل إحداث حركة ذهنية نشطة.

الاستفهام في شعر ابن الشاطئ

أسلوب الاستفهام في شعر **"ابن الشاطئ"** جاء على وجه الإطلاق إلاّ في القليل النادر؛ إذ لا يُنتظر من مخاطَبه أنْ يكون له ردٌّ معيّنٌ، أو إجابة محدَّدةٌ عن تلك الاستفهامات المتعدّدة، وبأدواتها المتنوّعة؛ لأنّ الشاعر وهو يتساءل إنّما يتّكئُ على أدواتِ الاستفهام كوسيلة لغوية حيوية لِيعبّر عمّا يختلج في صدره، وما يجول في خاطره، حيث يرى الشاعر أنّ اللغة بنظامها الصّارم لا تُسعفه لحمل تلك المشاعر والخواطر، كما يُحسُّها، كقوله**(36)**:

يا حادي العيس **هل** في الرّهط قافلةٌ *** عريقةٌ يعشق الإنسان حاديها؟
و**هل** هناك أرى (أوفى) موشحَة *** بالقدس.. تخطر في نُعمى مواليها؟

فالإستفهام في قوله: (**هل** في الرّهط ..؟)، و (**هل** هناك أرى أوفى ..؟) جاء على غير حقيقة الوضع اللغوي، حيث لا ينتظر الشاعر من سامعه أن يُجيبه عن سؤاله؛ بل بقليلٍ من التّروّي يتّضح لنا أنّ الشاعر يُثيره شعور التمنّي، وتتدفّقُ شحناتُ الأمل ـ مع كلّ أداة استفهام ـ أنْ يرى بلده فلسطين (أوفى) في قافلة قومه وعشيرته من البلاد العربية تنعم بحريتها، وقد ترصّع تاجها بعاصمتها القدس الشريف؛ فـ (**هلْ**) في البيتيْن تحمل دلالة التمنّي والأمل المشوب بالأسى لما هي عليه فلسطين من الضياع، ولا مبالاة أهاليها.

ومعاني الإستفهام الدّالة على التّمنّي والأسى هي السّمة الغالبةُ على أسلوب الإستفهام في الخطاب الشعري عند ابن الشاطئ؛ وما يسنُدُ هذا الرّأيَ دلالات ثنائيات بنية التّضادّ التي شُحنت بهذه المعاني الحاملة لثنائية الأسى والحسرة على الواقع العربي الخانع المستسلم من جهة، والتّمنّي والتّفاؤل بجيل أطفال الحجارة لِصنع الغد المُشرق من جهة أُخرى.

وقد انحرف ابن الشاطئ عن المعيار اللغوي في توظيفه لأدوات الإستفهام في أغلب مواضعها من خطابه الشعري، من ذلك قوله**(37)**:

ما عدتُ أعرفُ **هل** أطياف غاليتي *** على اليمينِ تُصفّي ثم تحتكـــــرُ
أمأنـها في يسـار القـوم واقفـــةٌ *** هجينةُ الفكر لا (قيس) ولا (مُضرُ)؟

وبقليلٍ من التروّي وإمعان النظر في موضع أداة الاستفهام **(هل)** في هذين البيتين، ينكشف لنا أنّ الشاعر في حيرةٍ من أمره، وهو متردّدٌ في معرفة موقع (غاليته) من القوم، وتتجلّى هذه الحيرة في قوله: "ما عدتُ أعرف.." الذي أعقبه بأداة الاستفهام **(هل)** ومعنى هذا أنّه يسأل عن مضمون التركيب، غير أنّه أتى بالمُعادل **(أم)** وهذا ما يناقض مضمون الكلام؛ لأنّ **(هل)** أداةٌ مختصّة بطلب (التّصديق) فقط؛ أي طلب تعيين الثبوت أو الانتفاء في مقام التّردّد. وهي تُفيد أنّ السائلَ جاهلٌ بالحكم، وأنّ **(أم)** تفيد أنّ السائل عالمٌ بالحكم، وإنّما يريد تعيين أحد الأمريْن؛ ولهذا منع البلاغيون مجيء المُعادِل **(أم)** بعد **(هل)** كي لا يحدث تناقضٌ في مضمون الكلام، لكنّ ابن الشاطئ خالف المعيار اللغوي؛ من خلال مجيئه بالمعادل **(أم)** بعد **(هل)**، كما هو حاصل في البيتين السابقين، غير أنّنا لا نشعر بحدوث التناقض في مضمون كلامه؛ وسببُ ذلك أنّه مهّد لكلامه بقوله: "ما عدتُ أعرف" دلالة على ما هو عليه من حيرة جعلتْ بوصلته لا تقْدر على تحديد الاتّجاه الذي تحتلّه غاليته من عشيرته وقومه. وجملة "ما عدتُ أعرفُ" هي التي حدّدت المعنى المقصود (الحيرة والاضطراب)، ومنعت حدوث التناقض في مضمون الكلام.

ولم يتوقّف توظيف الشاعر لأداة الاستفهام **(هل)** توظيفاً انزياحياً، بالإتيان بالمعادل (أم) بعدها، بل لدخولها ـ كذلك ـ على المضارع وهو للحال؛ لأنّ الوضعَ اللغويَّ يقول "إذا دخلتْ **(هل)** على المضارع محضت دلالته للاستقبال ولذلك لا يجوز أنْ تقول **هل** يقوم **الآن؟**"**(38)**،ومعنى ذلك أنّ **(هل)** تُخصِّصُ المضارع للاستقبال**(39)**، ومن ذلك قوله**(40)**:

هلتفهمين الآن ما حملتْ *** تلك القصائد دون إعرابِ؟
هل تفهمين الحبّ مقدّرة *** قومي اسرحي في صدر أعشابي؟

فـ **(هل)** في البيتين السابقين دخلتْ على الفعل المضارع (تفهمين) وهو للحال، ولم تخصِّصْه للاستقبال؛ وهذا لوجود قرائن لغوية تؤكّد على أنّ المضارع للحال وليس للاستقبال، من ذلك الظرف (**الآن**) "وهو الذي يقع فيه كلام المتكلِّم الفاصل بين ما مضى وما هو آتٍ"**(41)**. كما أنّ (الفهم) لا يجوز أن يُسأل عنه فيما يأتي من الزمن؛ لأنّ الفهم والإدراك إنّما يحصلان في الحاضر.

وظاهرة دخول (هل) على الفعل المضارع وهو للحال وليس للاستقبال كثيرة في شعر ابن الشاطئ، على صورة (هل + فعل مضارع + الآن، أو ما يدلّ على الزمن الحاضر)، من ذلك ـ على سبيل المثال ـ ما تكرّر ترديده في ديوان "أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل"، كقوله:**(42)**.

و**هل** أستطيع **اليوم** خنق مشاعري *** وقد بُعثتْ في صحوة ومضاءِ؟

و
هل يظلُّ الهروب أحلى اقترابا *** وفلسطين تستحيل فصولا؟
ومثل ذلك في ديوان "أبجدية المنفى والبندقية"، كقوله: **(43).**
هل تفهمين **الآن** ما *** أعنيه...؟ عاني ما أعاني
و
هل تشعرين **الآن** ..؟ أم غرقتْ *** في أصغريْكِ الآهُ والسبلُ؟؟
فالأداة (**هل**) في هذه الأبيات دخلت على الفعل المضارع (أستطيع، يظلُّ، تفهمين، تشعرين) ولم تخصِّصْه للاستقبال ـ كما يفرضه الوضع اللغوي ـ لوجود قرائن لغوية تُخصِّصُ المضارع للحال، وهي الألفاظ (اليوم، الآن، الفعل يظلّ).

والمتأمِّل لشعر ابن الشاطئ يقف على خصيصة أسلوبية تتمثّل في كونه غالباًما يستهلُّ قصيدته بالإستفهام؛ حيث بلغت نسبة الإستهلال بأدوات الإستفهام 34,41% من مجموع شعره محلّ الدّراسة، إذ تصدّرت أدوات الاستفهام 106 قصائد من مجموع 308 قصائد، وهذه نسبة عالية جدًّا، لم أر ـ حسب اطِّلاعي ـ لها مثيلاً في الشعر الحديث.

وقد يبلغ اهتمام الشاعر بأدوات الاستفهام ـ أحياناً ـ درجة مُكثَّفة، من خلال تلك التكرارات المتتالية، ما يجعل بنْيةَ الاستهلال ـ عنده ـ بنْيةً مُستفزّة؛ وفي ذلك إشارة قوية من الشاعر لشحن ذهن المتلقي ولفت انتباهه، فيتهيّأُ لما سيُلقى عليه، باهتمام شديد، لأنّ الاستفهام طلبٌ، والطلب يهمّ المتلقي ويعنيه؛ ومن ذلك ما نجده في مطالع بعض القصائد**(44)** التي تتكثّف تساؤلاتها بصورة لافتة؛ وهذا ما يمنحها قدرة كبيرة على استثارة المتلقّي؛ لأنّ من طبيعة الإنسان أنْ يتحفّز لكلِّ استفهام، وتزداد رغبته في معرفة ما يحمله هذا الاستفهام وهذه التساؤلات؛ من ذلك ما استهلّ به قصيدة "ظهور متوقَّع .. رغم اللّا معقول"**(45)**:

مِن **أين** جئتِ؟ أ تسرقين حياتي؟ *** وتشجرين العمر رغم شتاتي؟
مِن **أين** جئتِ؟ فكلُّ شيءٍ مغلقٌ *** دوني وأنهار الهموم فراتي
تتقاتل الكلمات في صدري و**هل** *** تتصوّرين مخارج الكلماتِ؟
يتورّم القلب الحزين مؤرقاً *** ويظلُّ ينزف راعف الخفقات.

ففي هذه الأبيات استعمل الشاعر الاستفهام أربع مرّاتٍ، (**أين** مرتان)، و(**الهمزة**) و(**هل**) مرّة لكلٍّ منهما. وعند إطالة النظر وإعمال الفكر في هذه الأبياتيتّضح أنّ الشاعر لا يطلب فهماً محدَّدا لما يسأل عنه؛ بل أطلق هذه الشحنة من التّساؤلات للتعبير عمّا يحسُّ به من أسى الهموم والأحزان المتدفِّقة عليه تدفُّق مياه نهرالفرات؛ فكانت أدوات الاستفهام المتتالية في الأبيات السابقة أكثر قدرة ـ من غيرها ـ على شحن ذهن المتلقي واستثارة مشاعره؛ وبذلك تُشركه في إنتاج الدّلالة؛ لأنّ "الاستفهام في اللغة العليا أو الفنية والخطاب المبدع فأكثر ما يكون لإثارة السّامع"**(46)**.

ولم يتوقّف اهتمام الشاعر ببنية التَّساؤل في مطالع قصائده، بل قد يستغرق الاستفهام كلّ جسد القصيدة **(47)**؛إذ تصبح قصيدة استفهامية مطْلقة؛ وإطلاق الاستفهام قد يخرج به إلى معاني كثيرة **"لا يمكن استقصاؤها لأنها تتعيّن في ضوء القرائن وسياق الكلام، وكان النحاة يجتهدون في تعيين هذه المعاني ... مدركين أنّ الذوق والفهم هما أساس تسمية هذه المعاني لذا نراهم يختلفون في تقدير المعنى المقصود الذي يخرج الاستفهام إليه"(48).** ومعنى قولهم: "الذوق والفهم هما أساس تسمية هذه المعاني"؛ يشير إلى مشاركة المتلقّي في إنتاج المعنى؛ ذلك أنّ الأذواقَ تختلفُ، والأفهامَ تتفاوتُ، فيكون لكلِّ مُتلقٍّ ذوقٌ خاصٌّ وفهمٌ محدّدٌ.

*****

الخاتمة:

وممّا تقدّمتْ دراسته، نخلص إلى النتائج التالية:

*ـ إنّ ابن الشّاطئ اتّخذ من بنية الأساليب الإنشائية وسيلة لعرض أفكاره، وبثِّ مشاعره في خطابه الشّعري؛ لكونها أكثر أدوات التعبير حركية وحيوية، وهذا ما يمكن ملاحظته من خلال مباحث هذه الدّراسة.

*- إنّ المتلقّي لشعر ابن الشاطئ - قارئاً كان أم مستمعاً - يلفتُ انتباهَه كثرةُ استخدام الشاعر للأساليب الإنشائية في بناء قصيدته، وقد يبلغ به الأمر أنْ يجعل من القصيدة بِنْيةً إنشائية خالصة. وأكثر هذه الأساليب دوراناً في شعره: الاستفهام، والنداء، والأمر والنّهي.

*- إنّ أكثر الأدوات الإنشائية استعمالاً من هذه الأساليب:

أ ـ من الاستفهام: **"هل"** وجاء توظيفها بصورة إنزياحية لافتة، ثمّ **"الهمزة"** بدرجة أقل.

ب ـ من النداء: **"يا"** وهو ما يدلّ على أصالتها في باب النداء.

ج ـ من الأمر: **"فعل الأمر"** لأنّ الشاعر بنى خطابه الشعري على مخاطبة الأنثى؛ فكانت صيغة "فعل الأمر" الأنسب لهذا الخطاب كيلا يلتبس المعنى على المتلقّي.

*- لقد بيّنت الدّراسة أنّ هذه الأدوات شكّلت ظاهرة أسلوبية بارزة، من خلال كثرة استخدامها، وكذلك من خلال إنزياحها عن وضعها اللغوي؛ حيث ظهرت بعض البنى التركيبية التي لم يألفها اللسان العربي، كنداء ضمير المتكلّم، وضمير المخاطب. أو دخول الأداة **"هل"** على الفعل المضارع وهو للحال، وليس للاستقبال.

*****

الهوامش

1- حسين جمعة، جمالية الخبر والانشاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2005، ص: 33.

2- كريم حسين الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار صفاء، عمّان - الأردن، ط2006،1، ص:396.

3 - سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط3، 1988، ص: 137.

4 ـ المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، ص: 26.

5 ـ يحي بن حمزة العلوي، الطراز، مطبعة المقتطف - مصر، 1914، ج3، ص: 281، 282.

6 ـ ابن منظور، لسان العرب، مادة: (نهى).

7 ـ السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار ابن خلدون ـ الاسكندرية، د ط، د ت، ص: 68.

8 ـ سورة الأعراف، الآية: 56.

9 ـ ابن الشّاطئ، أبجدية المنفى والبندقية، رابطة الإبداع الثقافية، ط1، 2004، ص: 31. و ص: 240.

10 ـ ابن الشّاطئ، خفقات قلب، مطبعة الشّرق، حلب، ط1، 1964، ص: 97.

11 ـ ابن الشّاطئ، المجموعة غير الكاملة، دار الأوطان للطباعة والنشر - الجزائر، ج2، ط1، 2009، ص963.

12 ـ ابن الشّاطئ، أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، دار الهدى، عين مليلة (الجزائر)، دط، 2007، ص: 300

13 ـ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ج3، ط28، 1993، ص: 153.

14 ـ محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشرق العربي - بيروت، ج2، دت، ص: 305.

15 -"أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل"، ص: 53، 127، 158، 170، 191، 203، 305، 344، 346.

16 ـ المجموعة غير الكاملة ج2، ص: 913، 937، 1029.

17 ـ أبجدية المنفى و البندقية، ص: 37، 64.

18 ـ "أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل"، ص: 67، 246. و "المجموعة غير الكاملة"، ص: 921، 923،947.

19 ـ محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص: 144.

20 ـ "أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل"، ص: 305، 306.
21 ـ "أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل"، ص: 101.
22 ـ أمّ أوفى تتجدّد ...، ص: 175، 178.
23 ـ ابن الأثير، المثل السائر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي ـ مصر ج1، د ط، د ت، ص: 426. وينظر: الطراز لـ "يحي العلوي"، مطبعة المقتطف بمصر، ج3، د ط، 1914، ص: 72 وما بعدها.
24 ـ "أبجدية المنفى والبندقية"، ص: 87، 142، 145، 221، 273.
25 ـ محمد الانطاكي، المحيط في أصوات العربية، دار الشرق العربي، بيروت، ج2، د ط، د ت، ص: 304.
26 ـ ابراهيم حسن ابراهيم، أسرار النداء في لغة القرآن الكريم، مطبعة الفجالة ـ القاهرة، 1978، د ط، ص:102.
27 ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 87.
28 ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 273.
29 ـ فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرةج4، ط2، 2003، ص:275.
30 ـ المجموعة غير الكاملة، ص: 1144، 1146، 1147، 1148، 1150.
31 ـ "أبجدية المنفى والبندقية"، ص: 106.
32 ـ أم أوفى تتجدد رغم الليل الطويل " ص: 252.
33 ـ "أبجدية المنفى والبندقية، ص: 104.
34 ـ مجلة الجامعة الإسلامية غزة، مج 14، ع1، ص: 117.
35 ـ محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب / دراسة بلاغية، مكتبة وهبة ـ القاهرة، ط2، 1987، ص:203، 204.
36 ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطوبل، ص:217.
37 ـ المجموعة غير الكاملة، ص: 1044.
38 ـ محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، مكتبة وهبة ـ القاهرة، ط2، 1987، ص: 213.
39 ـ ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، تح: عبد اللطيف محمد الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، ط1، 2000، ص: 326.
40 ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 139.
41 ـ فاضل صالح السامرّائي، معاني النحو، شركة العاتك ـ القاهرة، ط2، 2003، ج2، ص: 177.
42 ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطوبل، ص: 85، 90،
43 ـ ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 184، 198.
44 ـ ـ "أمّ أوفى تتجدد رغم الليل الطويل"، ص: 27، 307،195، 310...
45 ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 195.
46 ـ جبار اهليلز غير محمد الزيدي المياحي، أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، رسالة دكتوراه، جامعة بابل ـ العراق، 2011، ص:112.
47 ـ "أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل"، ص: 18، 27، 45، 72، 83،...
48 ـ كريم حسين الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار صفاء ـ عمّان، ط1، 2006، ص:405.