قراءة أسلوبية في قصيدة (عشقة) للشاعر تميم البرغوثي

A stylistic reading of the poem (Ashqa) by Tamim Barghouti

أ. ميلاد هيثم جبور [1]

Milad Haitham Jabbour

جامعة طرطوس (سوريا)، midov99190@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/09/02 تاريخ القبول: 2022/09/12 تاريخ النشر:2022/09/30

الملخص: يقوم هذا البحث لمحاولة إقامة جسرٍ يعبر القارئ من خلاله إلى فضاء النص الشعري ، وذلك من خلال دراسة الظواهر الأسلوبية الواردة في قصيدة (عشقة) للشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي ، من خلال دراسة المستويات الصوتية والتركيبية دراسةً دلالية للوقوف على المضامين الجمالية فيها ، وذلك من خلال دراسة موضوعية تطبيقية ، اتخذت من نظرية التحليل الأسلوبي مرتكزاً لها في إبراز هذه الظواهر بمستوياتها المختلفة ، فجاءت الظواهر في نصّه هذا متنوّعةً ، شكّل فيها التكرار ركيزةً أساسيةً، حيث حمل بعداً دلالياً جاوز فيه البُعد المعجمي ، وأدّى التشبيه إلى تعميق الصورة وتكثيفها بما حمله من تغيير في مواقع البنى الأصلية في صوره ، ولكون التقديم والتأخير خرقٌ لنظام القاعدة النحوية ، فقد أسهم في انحراف نظام الجملة عن ترتيبها المألوف ، فنقلها إلى مستوىً وتركيبٍ آخر، كما أسهم التضاد الوارد في مواضع عدة في النص في كسر السياق الأسلوبي ، فقد تميّز أسلوبه الشعري في هذه القصيدة بالتفرّد والتميّز وابتعد به عن الغريب، وهذا وإن دلّ فهو يدلّ على رغبة الشاعر في الوضوح ، ليصل بقصيدته هذه وببساطة تعابيره وجزالته في صياغتها في إلى قلوب الكثيرين ، فكانت قصيدته وسيلةً لتجسيد واقعٍ يعايشه أو متنفّساً ينفّس به عمّا تجيش وتضيق به نفسه .

الكلمات المفتاحية: قراءة أسلوبية ، قصيدة عشقة ، تميم البرغوثي

ABSTRACT: This research is to try to build a bridge The reader passes through it into the space of the The poetic text, by studying the stylistic phenomena contained in the poem (Ashqa) by the Palestinian poet Tamim Barghouti Through the study of the acoustic and structural levels, a semantic study in order to find out the aesthetic content therein, Through an objective and applied study, It has taken from the

theory of stylistic analysis as its basis in highlighting these phenomena at their different levels , The phenomena in this text were varied, Repetition is an essential pillar , It carried a semantic dimension that exceeded the lexical dimension ,The analogy led to a deepening and intensification of the image, with the change in the positions of the original structures in his images, Because presenting and delaying is a violation of the grammatical rule system, It contributed to the deviation of the sentence system from its usual order، Taking it to another level ,The contradiction in several places in the text also contributed to breaking the stylistic context ,His poetic style in this poem was distinguished by uniqueness and distinction, and he kept him away from the stranger ,And this, if indicated, indicates the poet's desire for clarity ,To reach the hearts of many with this poem, his simple expressions, and his eloquence in formulating it , His poem was a means of embodying a reality he is experiencing or an outlet by which he relieves himself of what is raging and narrowing himself.
Key words :stylistic reading, Ashqa poem, Tamim Barghoti

المؤلف المرسل: أ.ميلاد هيثم جبور، midov99190@gmail.com

مقدمة:

أدّت التطوّرات اللغويّة إلى تطوير المناهج النقدية ، ومن ثمّ ظهور الأسلوبيّة واحداً من المناهج النقدية الحديثة ذات التطلعات الجديدة التي تعتمد على الألسُنية الحديثة والمداخل المتعددة لتحليل النصّ تحليلاً لغوياً شاماً وفهمه ، ومن ثمّ العلوّ به وإحالته إلى ضربٍ من الثوابت العلميّة التي لا يمكن إنكارها أو التلاعب بها ، ذلك أنّه منهجٌ تتفاعل فيه مستويات النصّ جميعاً عن طريق استخدام الموارد اللسانية التحليلية الحديثة : الصّوتية والتركيبيّة والدلاليّة ، والتطوّرات التي أحدثتها في عالم النقد الأدبيّ الحديث بطرقٍ علميّة دقيقة صارمة نصيّة لا مجال فيها للانطباعيّة التي قد تزوّد النقد بكثيرٍ ممّا ليس منه ، وشاع استخدامه بين النقّاد ، فإنّي سأعتمدُ عليه في دراسة هذه القصيدة .

وبناءً على النظرة التكامليّة التي تجمعُ بين مختلف مستويات التحليل الأسلوبي ارتأيتُ أن يشتملَ هذا البحث على مستويات التحليل الأسلوبي الأكثر ظهوراً وبروزاً في النصّ ، فتضمنّت الدراسة الحديث عن المستوى الصوتي بما فيه من دلالة الأصوات والإيقاع الذي يحقّقه إذا تكرّر في سياقٍ ما ، وما يوحي به هذا التكرار ، ومن ثمّ المستوى التركيبي الذي تضمّن الظواهر الأسلوبية الواردة في النص من

تشبيهٍ واستعارة وتقديم وتأخير ، وفي النهاية كان المستوى الدلاليّ الذي تكوّن بشكلٍ أو بآخر نتيجةً لتفاعل كل مستويات الظاهرة اللغوية.

أهمية البحث وأهدافه :

بالرغم من أنّ الدراسات الأدبية التي تناولت قصائد الشعراء المحدثين كانت كثيرة ومتنوعة ، إلّا أنّنا نجد أنّ معظم هذه الدراسات قد تناولت موضوعات مكررة ومتشابهة في دراستها لشعر هؤلاء الشعراء، فإنّ أغلب هذه الدراسات قد ركّزت على الشروح والنقد والتصوير ، والتركيز على جانبٍ معين في شعر أحد الشعراء ، وكانت الدراسات الأسلوبية قليلةً مقارنةً بالدراسات الأخرى ، فلم أجد أيّة دراسةٍ أسلوبيّة خصّبت قصائد الشاعر (تميم البرغوثي) من خلال تحليلٍ أسلوبيّ لشعره أو لإحدى قصائده ، هذا الأمر ولّد في نفسي رغبةً للحديث عن هذا الموضوع في شعره ، فاخترتُ إحدى قصائده والتي عنونها ب (عشقة) كشاهدٍ عن شعره وذلك لإظهار جمالية نتاجه الشعريّ، والذي غفل عنه الدارسون الذين تناولوا قصائد هذا الشاعر في دراساتهم ، ولإظهار رونقها وجمالها الأسلوبيّ ، كما كان من أسباب دوافعي لاختيار هذا الموضوع كون هذا الشاعر شاعرٌ فلسطينيّ ، وشعره مليء بالمعاناة والكبت النفسي حتى في القصائد الغزلية .

لذا ارتأت هذه الدراسة تناول قصيدته (عشقة) في محاولةٍ لاكتناه الجوانب الأسلوبيّة فيها وجلاء الغموض الذي يكتنفها ، فتأتي هذه الدراسة محاولةً لاقتحام فضاء الشاعر ، معتمداً على أبرز الظواهر الأسلوبية الواردة في نصّه هذا .

فأهداف البحث تتأتّى من الإجابة عن الأسئلة الآتية :

_ هل تحقّق الدراسة الأسلوبيّة نتائج أدقّ وأعمق من بقية الدراسات التي تتناول النصّ الأدبيّ ؟

_ هل هنالك قيمةٌ دلاليّة لتكرار الأصوات في النصّ ؟ وهل هنالك قيمةٌ دلالية لتعاور الأصوات بعضها مع بعض ؟

_ هل يمثّل خرق النظام التركيبيّ للجملة خروجاً من اللغة النفعيّة إلى اللغة الإبداعيّة ؟

_ هل تشكّل مستويات التحليل الأسلوبي بنية اللغة الشعرية ؟ وهل تجسّد تلك البنية تجربة الشاعر وانفعالاته النفسية ؟

منهج البحث :

يقوم البحث على المنهج الوصفيّ التحليليّ ، من خلال دراسة المستويات الصوتية والتركيبية دراسة دلالية للوقوف على المضامين الجمالية فيها ، بهدف الكشف عن ما يتميّز به أسلوب الشاعر من خصائص تعكس الأبعاد النفسيّة والفكريّة والجماليّة لصاحبها .

أوّلاً : المستوى الصّوتيّ :

_ تكرار الحرف :

جاء هذا العنوان من الدراسة إيماناً منّي بأنّ " كلّ عملٍ أدبيّ فنيّ هو قبل كلّ شيءٍ سلسلةٌ من الأصوات ينبعث عنها المعنى ، فالأصوات تلفتُ الانتباه ، وتؤلّف بذلك جزءاً لا يتجزّأُ من التأثير الجماليّ " (1)

وأقول هنا : لا تكون للصّوت بذاته " قيمةٌ دلاليةٌ ، فلا تُوجَدُ مقاطعٌ أو حروفٌ متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو بالفرح ، وإنّما يوحي الصوت بقيمةٍ دلاليةٍ عن طريق التوفيق بينه وبين ما يسبقه أو يتبعه من الأصوات في الكلمة ذاتها ، أو في غيرها من الكلمات ، ويُنظَرُ إلى الصّوت في هذه الحال من جهة الإيقاع الذي يحقّقه إذا تكرّر في سياقٍ ما ، وما يوحي به هذا التكرار من أُطُرٍ دلاليّة متعدّدة ، فالصّوت بحكم انعقاد صلةٍ جديدةٍ له بأصوات معزولة مثله يكتسبُ صلةً بالمدلول إثرَ ربط هذه الأصوات بعضها ببعض ، فيصبح ذا طاقةٍ دلاليةٍ "(2)

ويتبيّن لنا من خلال قراءتنا لقصيدة تميم ، أنّ النّظام الصّوتيّ المشكّلُ للقصيدة جاء متنوّعاً وحاوياً تشكيلاتٍ صوتيّة متباينة صفةً ومخرجاً ، وقد استطاعت القصيدة بذلك توسيع مدى الحسّ الشّعريّ واللّغة الشّعريّة ، بقدر ما استطاع خلق أبعادٍ جديدة لحركة الأصوات وتتاليها من قلب الحركةِ الصّوتيّة الشّعريّة ذاتها ، ولبيان طبيعة هذه التشكيلات الصّوتيّة عمدنا إلى إظهار الأصوات المكرّرة ، ونوعها من حيث الجهد العضليّ اللّازم لنُطقها ، ومتابعة ما ينتج عن ذلك من ثِقلٍ في نطقِ البيت الشّعريّ ، ومحاولة ربطِ هذا بالسّياق بغية الوصول إلى إيقاعه ودلالته اعتماداً على الخصائص الذاتيّة للأصوات المكرّرة وما توحي به من معانٍ متعدّدة تعكس الحدث وتظهره ، ثمّ ما يتولّد عنها من وظائف نغميّة وإيقاعيّة ، وعلاقة ذلك بالقيمة التعبيريّة الحقيقيّة للحرف .

ويُلاحظُ بدايةً أنّ الشاعر يُكثِر في قصيدته هذه من توظيف حرف (الواو) ، الأمر الذي زاد من سرعة الإيقاع داخل الأبيات من خلال اتّصال تراكيبها بعضها ببعض من خلال هذا الحرف ، الذي يربطها برباطٍ متينٍ يمنحُها مدّاً وليونةً ، فقد ظهر حرف الواو في مواضعَ كثيرةٍ من النصّ ، وعمل هذا التكرار على شدّ أزر الأبيات وتماسكها ، ولعلّ ذلك ساعد أيضاً في إيجاد نوعٍ من التلوين الموسيقيّ الذي يحقّق وحدةً عضويةً متناسقة ترتاح لها أذن المتلقّي ، وتأخذهُ إلى مراد الشاعر الذي يبدو أنّه قد استخدمه بمنزلة التوكيد ، للدّلالة أنّ هذه المعطوفات المتتابعة موصولةٌ بنفسية الشاعر وضاغطةٌ عليه من حيث قيامه بكلّ تلك الأفعال المتضادّة والمعطوفة بحرف الواو ، لتحقيق غايته وهي الوصول لنتيجةٍ مرضيةٍ مع من يحبّ ، وليصبح بذلك سمةً يُلِحُّ الشاعر على توظيفها بحكم السّياق .

أمّا صوت النون الذي تكرّر بكثرة في قصيدته هذه ، فقد بلغ مجموع ورود هذا التكرار أربعاً وخمسين مرّةً ، " وهذا الصّوت يُعَدُّ من أشباه الصّوائت التي تمتاز بقوّة الوضوح السّمعيّ وسهولة الانتشار " (1)، لذلك حقّق الشاعر من خلاله الغاية التّعبيريّة ، فسهّل توصيل الرسالة الشعريّة إلى المتلقّي من خلال تكراره الحرفي لهذا الصوت في كلماتٍ عديدة ، ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر(تغلبيني ، زدتني ، خسرانها ، انهزما ، حسنهم ، الحبيبان ، يرجعان ، رنّ ، ران) ، أو تكراره الصّوتيّ لصوت النون في الكلمات المنوّنة ، فهي تعطي صوتاً إيقاعياً واحداً مكوّناً من النون المقفلة ذات التردّد الثقيل المسبوق بصوت مدٍّ في بعض كلماته ، فلصوت التنوين المكرّر في القصيدة بصوره المتنوعة دورٌ فاعلٌ في إنتاج النغمة الإيقاعيّة المتناسقة مع مشاعر التوجّع والألم ، ممّا أدّى إلى إيقاعٍ متدفّقٌ ، غير مضطرب ، ولعلّ سبب هذا التدفّق والانسجام هو حرصُ الشاعر الشّديد والواعي على انتقاء المفردات المنتهية بالنون والتنوين لخدمة المعنى الذي أراده وهو التعبير عن حالة الألم والحزن المسيطرة عليه ، وقد وُفّقَ الشاعر في تكثيف هذا المعنى والدّلالة بتكرار حرف النون .

كما كان لتكرار حرف الكاف نصيبٌ وافرٌ في هذه القصيدة ، فقد كرّرها الشاعر تسعاً وعشرين مرّةً ، والكاف عموماً من الأصوات التي تدلّ على القسوة وتبرز الألم الناتج عنها ، وقد وُفِّقَ الشاعرُ في استغلاله لهذا الحرف في قوله :

كم أظهر العشقُ من سرٍّ وكم كتما وكم أمات وأحيا قبلنا أمما

وفي قوله :

إن لم تُطِعْهُ بكى وإن أطعتَ بغى فلا يريحك محكوماً ولا حكما

ودلالة هذين البيتين كما نلاحظ في مجملها تعبّر عن القسوة والألم ، ولهذا تكرّر حرف الكاف بكثرة .

_ البُنية العروضية :

نظم الشاعر (تميم البرغوثي) قصيدته على البسيط التام ، وهو ما كانت عروضه مخبونة (فاعلن ، فعِلن) ، وضربه مخبون (فاعلن ، فعلن) ، وإيقاعه :

مستفعلن فاعلن مستفلعن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وقد وُفّق الشاعر في اختيار هذا الوزن ، لما له من دورٍ هامٍّ في نقل انفعالاته وموسيقاه موحياً به متفاعلاً معه ومؤدّياً دوره في محاولة المزاوجة بين الشّكل والمضمون ، لتوصيل الرسالة الشعريّة بطريقةٍ جذّابةٍ إلى المتلقّي ، حيث استطاع أن يُوصِلَ معانيه وأحاسيسه ومشاعره الوجدانيّة في سياقٍ لفظيٍّ تنتظمُ فيه الحركاتُ والسّكناتُ عبر التفعيلات الطويلة ، فضلاً عن ذلك التناسق الدلالي والتناغم الموسيقيّ للقصيدة _ على الرغم من قصرها _ إلّا أنّ الشاعر استطاع من خلال العروض والضرب المتمثّلين بالفاصلة الصغرى (1) (فَعِلن) ، أن يجسّد انسياباً صوتيّاً في الموسيقا المؤدّاة بواسطة الوحدات اللفظيّة ، وقد استساغ شاعرنا الوحدة الإيقاعيّة (فعِلن) ، والتي تكرّرت أكثر من التفعيلة الأصليّة (فاعلن) التي لم تتكرّر سوى واحدٍ وعشرين مرّةً ، وذلك لأنّ التفعيلة (فعِلن) تشغلُ حيّزاً زمنيّاً أقصر من كلّ تفعيلةٍ سواها ، والقِصرُ أو الإيجازُ رديف السرعة والعجلة ، وهما يكثّفان حركيّة الإيقاع ، وفيهما دليلٌ على إيقاعاتٍ نفسيةٍ صاخبة ، تنتاب الشاعر حينما يعبّر عن القسوة التي يلقاها ممّن أحبّ ، لذلك نجد الشاعر يلجأ إلى الوحدات الإيقاعية ، لتزوّدنا بدفقاتٍ إيقاعيّة تعتمدُ _ في الأساس _ على البنية العروضية المعتمدة على التفعيلة البطيئة (مستفعلن) التي تكرّرت سبعاً وسبعين مرّةً ، وفاعلن التي تكرّرت كما أسلفنا واحداً وعشرين مرّةً ، والتفعيلة السريعة (مُتفعِلن ، فعْلُن ، فعِلن) التي تكرّرت سبعاً وتسعين مرة ، بتوزيعها على أبيات القصيدة في نسيجٍ يحفظ لها وحدتها ويمنحها الجوّ الموسيقي ، ممّا أعطى الشاعر الحريّة ليختارَ ما يناسب انفعاله ، ويجسّد معانيه جاعلاً منها مسرحاً له يوقعُ عليه إيقاعاتِ نفسِه ومشاعرِه ، وهذا ما يجعل حالة الموسيقا الشعريّة متطابقةً مع الحالة النفسيّة التي يعكسها التدفّق الإيقاعي المتشابه .

ثانياً : المستوى التركيبي :

_ التقديم والتأخير :

يُعدّ التقديم والتأخير من أهمّ الظواهر الأسلوبية على مستوى التركيب ، وهو " تغيّرٌ في النظام التركيبي للجملة يترتّبُ عليه بالضرورة تغيُّر الدلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر " (1)

والأصل في الجملة العربية أن تخضع لترتيبٍ ينظّم تتابُع أجزائها في الهيكل الأساسيّ للبناء اللغويّ ، فهناك التركيب الاسميّ للجملة وفيه يتقدّم المبتدأ ثمّ يتلوه الخبر ، والتركيب الفعلي للجملة تبدأ فيه بالفعل ثمّ الفاعل ثمّ المفعول به ، ثمّ تتوالى الأجزاء الأخرى التي تكون مشتركة في الجملة الاسمية والفعلية كالحال والتمييز ، وما خرقَ عُرفَ الجملة العربية ، وشوّش على ترتيبها يجب أن يثير انتباه المحلّل الأسلوبيّ .

ومن خلال رصد هذه الظاهرة في القصيدة التي بين أيدينا ، يُلحَظُ ورودها في عددٍ من الأبيات وبعدّة أشكال ، وقد كان لورودها دورٌ بالغٌ في إنتاج الدلالة ووجود القيمة الجمالية وتحقُّقها ، ومن نماذج ذلك ، تقديم الخبر على المبتدأ في قوله : بعضُ المعارك في خسرانها شرفٌ من عاد منتصراً من مثلها انهزما.

موطن الشاهد قوله : (في خسرانها شرفٌ) ، ففي هذا البيت يكشفُ الشاعر عن فلسفته في العشق ، لذا جاء هذا التقديم للخبر شبه الجملة (في خسرانها) على المبتدأ المؤخر (شرفٌ) متوافقاً ومنسجماً مع تلك الرؤية ، حيث قدّم الذي يرى أهميّته وحتميته في موقف العشق ، ليُظهرَ بهذا التقديم فاعلية الهزيمة في هكذا معركة ، وتأثيرها الذي يمنحه الشّرف ، ففي مجيء (في خسرانها) بعد كلمة (المعارك) خروجٌ عن المألوف ، فالمتلقّي اعتاد أن تطرُقَ أذنه بعد لفظة (المعارك) ألفاظٌ تدلُّ على الانتصار أو الافتخار أو ما شابه ذلك ، إلّا أنّ الشاعر كسر الرتابة وخرج عن المألوف ليحقّقَ المفاجأة ، ويأتي بكلمة (خسرانها) التي كانت موطن الشّرف عنده ، وهي استكمالٌ لفكرة البيت الذي سبقه ، والذي ذكرَ فيه أنّ المحبوبة بهزيمتها له زادته كرماً حين قال : (لم تغلبيني ولكن زدتني كرما) ، وبهذا يكون الشاعر قد حقّق انسجاماً وترابطاً تناغمَ مع الغاية التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقّي .

أمّا قوله : جديلةٌ طرفاها العاشقان فما تراهما افترقا إلّا ليلتحما

فيشتمل أيضاً على تقديمٍ للخبر على المبتدأ ، ولم يجد الشاعر أفضل من تقنية التقديم هنا ليُظهر أهميّة ارتباط ضفيرتي شعرها اللّتين أوردهما في كنايةٍ لطيفةٍ عن ارتباطه بمحبوبته ، وتقديمُه للخبر (جديلةٌ) جاء لما تشتمل عليه هذه الكلمة في معناها المعجمي من معاني الالتحام والإحكام والبقاء على حالةٍ واحدة ، فجاء اختيار الشاعر لهذه المفردة لما تحمل من طاقاتٍ تأثيريّةٍ واسعة ، ومن ثمّ تحميلها دلالاتٍ إضافيّةٍ ، وتقديمها على المبتدأ (طرفاها) أبرزَ أهميّتها وأضاف للمعنى بعداً جديداً ودلالةً أعمق .

ومن ذلك التقديم والتأخير أيضاً قوله :

في حسنها شبقٌ غضبان قيّده حياؤها فإذا ما أفلت انتقما

فقد قدّم الشاعر في هذا الشاهد الخبر المتمثّل بشبه الجملة (في حسنها) على المبتدأ النكرة (شبقٌ) ، وكأنّه أراد بهذا التقديم أن يؤكّد للسامع أنّ هذا (الحُسن) هو مركز الاهتمام ، هو قضيّته الكبرى في هذه القصيدة ، ثمّ يُتبِعُه الشاعر بتقديمٍ آخر للمفعول به المتمثّل بالضمير المتصل (الهاء) على الفاعل (حياؤها) ،وهذا التقديم عدا عن أنّه يُعَدُّ واجباً من الناحية النحوية ، إلّا أنّ الشاعر لم يأتِ به تجاوباً مع ذلك فقط ، أو من محضِ المصادفة ، وإنّما أراد أن يُبرز قوّة هذا الحُسن وما يشتملُ عليه من شبقٍ ثائرٍ احتاج للتقييد حتّى لا ينفلت ، كما أنّ استخدامه هنا للفعل (قيّده) بصيغته الصرفيّة (فعّل) ، جاء ليؤكّد هذا المعنى ، فهذه الصيغة تحمل في دلالتها التكثير ، وعزّز هذا المعنى باستخدامه للصفة المشبّهة (غضبان) كنعتٍ للمبتدأ المؤخّر (شبقٌ) للدلالة على ثبات هذا الغضب وهذه الثورة الكامنة في حُسنها ، فكانت غاية الشاعر من تقديمه هنا كما وجدنا ، هي نقلُ الصورة في ذهن المتلقّي من البُعد التخيُّلي إلى البُعد الماديّ الملموس ، لتصلَ الصورة بشكلٍ واضحٍ ، وكما أراد لها الشاعر بحرفيّةٍ دقيقة ، فكان التقديم معوّلاً عبّدَ به الشاعرُ تميم البرغوثي طريق الوصول لذهن المتلقّي .

وخلاصة القول ، فإنّ المخالفة البارزة في الخلخلة التركيبيّة للجمل قد عملت على منح النصّ الإيحاء واللغة الإبداعيّة ، وساعدت على إبراز المعنى العميق الذي ينطوي عليه الخطاب الشعريّ من خلال خلخلة القواعد اللّغويّة ، ليقدّم أفكاره في حُلّةٍ جديدةٍ غير تقليديّة ، إضافةً إلى أنّه شكّل انزياحاً جمالياً أضفى على النصّ رونق التجديد وروحَ التألُّق .

_ التشبيه :

التشبيه فنٌّ بلاغيٌّ يلجأ إليه الأديب رغبةً منه في تقليص الفجوة الذهنيّة والفكريّة بين عالمٍ لا يمكن تجسيده إلى عالمٍ ماديّ محسوس ، يستطيع العقل به أن يرسم صورةً شبيهةً بتلك التي أرادها الشاعر ، " فالتشبيه هو الصورة المفضّلة عند جميع النقّاد _ تقريباً _ ، ذلك لأنّهم _ من جهة _ رأوه اللّون الذي جاء كثيراً في أشعار الجاهليين وكلامهم ، ... ولأنّهم _ من جهةٍ أخرى _ لمسوا فيه القدرة على توفير الومضة الجماليّة السريعة التي أحبّوها " (1)

ونجد شاعرنا قد اعتمد هذه الوسيلة البيانيّة في نظمه الشعريّ ، فتعاملَ مع الصورة الفنيّة في قصيدته من باعثها البلاغيّ من خلال علومها المختلفة ، وجعل منها أدوات ترسم الكلمة صورةً يختلط إحساسه معها ، وأدرك ما للتشبيه من تأثيرٍ على المعنى وعلى نفس المتلقّي ، فعمدَ إلى توظيفه بشكلٍ مكثّفٍ ، فتمثّلت جمالية الصورة في قصيدته في أنّها تقوم على علاقة المشابهة ومن ذلك مقابلته صورة بصورة ، فجعل القارئ أمام مشهدٍ تصويري ينقل له الحدث بصورةٍ ممزوجةٍ بالخيال مشحونةٍ بالعاطفة ، ومن ذلك قوله :

في ضمّةٍ تُرجِعُ الدّنيا لسُنّتِها كالبحر من بعد موسى عاد والتأما

فهذه صورةٌ فنيّةٌ قوامها التشبيه وأداتُها (الكاف) ، تُعنَى بتشبيه الضمّة التي جعلته في حالة التحامٍ مع المحبوبة بالتئام البحر من بعدِ شقِّ النبيّ موسى (عليه السلام) له بعصاه ، فجاء الشاعر بالتشبيه المرسَل المفصّل ليوضّح للقارئ تأثير هذه الضمّة على قلبه ، و وظّف هذا التشبيه بطريقةٍ غير مألوفة ، فقد حمّله تناصّاً دينياً مع قصّة سيّدنا موسى (عليه السلام) ، وجعل لتأثير هذه الضمّة بُعداً مرتبطاً بالبُعد الدّينيّ في قوله (لسُنّتها) ، التي تدلّ في معناه المعجميّ على الطريق الصحيح الذي يجبُ اتّباعه وعدم الحياد عنه ، فجاءت صورته واضحة المعالم غنيّةً بالمعاني .

كما نجد التشبيه المؤكّد المفصّل في قوله :

والشّعرُ أطول من ليلي إذا هجرت والوجه أجملُ من حظّي إذا ابتسما

فتشبيه الشَّعرِ بالليل من التشابيه المألوفة عند الشعراء من حيث اقتران سواد الشّعر بسواد اللّيل ، إلّا أنّ شاعرنا هنا جعل وجه الشّبه بينهما عن طريق المفاضلة في (الطول) ، فخلقَ علاقةً بين طول الشّعر وطول المدّة الزمنية ليلاً حين هجران المحبوبة له ، فغدا الليل هنا بُعدان هما : بُعدٌ نفسيّ وبُعدٌ رياضيّ ، والزّمن في هذه الحال إحساسٌ أكثر منه ساعات تُعَدُّ وتُحسَبُ ، فحين يكون هذا الزّمن

ليلاً يغدو قريناً وموئلاً للهموم والمواجع والأشواق ، فإذا هجرته المحبوبة كان ليلُه طويلاً مثقلاً بالهموم ، تستعرُ فيه نارُ الأشواق ويتضاعف الحنين ، والهجرانُ في معناه يشتملُ على صدٍّ وابتعادٍ وإشاحة وجهٍ واستدارة ظهرٍ بمنزلة معادلٍ موضوعيّ لذاك اللّيل الدّامسِ الظُّلمة ، والرّازح على صدره بهمومه وأحزانه ، ولذلك يمكن للقارئ أن يتفهّم ذلك الشعور الذي كان يُسيطرُ عليه أثناء هجرانها ، حيث سكب حالته النفسيّة المتأزّمة بتشبيهه لهذا الشعر باللّيل .

ونجد شاعرنا في تشبيهٍ آخر يجعل كُلّاً من الخمرة والمحبّة متماثلان في تأثيرهما وذلك في قوله :

ويرجعان إلى خمرٍ معتّقةٍ من المحبّة تنفي الشّكّ والتّهما

وقدّم الشاعر المشبّه به (الخمر) على المشبّه في صورةٍ مستقلّةٍ تمثّل التشبيه البليغ ، فالشاعر هنا جعل تأثير المحبّة كتأثير الخمر ، فاللّذّة المعنوية التي يسبّبها الحبّ كاللّذّة الحسيّة التي تسبّبها الخمرة ، وكأنّ هذه اللّذّة التي نالها من الحبّ كانت تامّة المتعة ، غير متناهية اللّطافة في نفسه لاشتراك أكثر من حاسّةٍ في التعبير عن موضوعيّة هذه اللّذّة ، فالحديث عن لذّة ذلك الحبّ الأزليّ الذي لم يتأثّر بكلّ الظروف وبكلّ القسوة التي أوردها في الأبيات السّابقة ، فهو كالخمر المعتّقة التي تُشبِعُ النّفسَ لذّةً وتُسكِرُ من يعانقُها ويعاقرُها ، وإنّ هذه المقاربة المعنويّة الحسيّة بين المحبّة والخمر ، زادت من جمال الصورة التشبيهيّة وإبداعها ، في تشبيهٍ بليغٍ يؤدّي إلى حالةٍ من التلاحم بين طرفي التشبيه .

وقد وظّفَ هذا النوع من التشبيه في أكثر من موضعٍ في النصّ ،كقوله :

(الخصرُ وهمٌ) ، وقوله : (كان الحبيب خيالاً) ، وقوله : (الحبّ طفلٌ) ، وذلك لأنّ " أقوى مراتب التشبيه حذفُ أداته ووجه شبهه معاً ، لأنّ ذكر الأداة يدلّ على ثبوت مزيةٍ للمشبّه به على المشبّه " (1)

ونخلص ممّا مرّ ذكره ، أنّ الشاعر تميم البرغوثي قد اتّكأ في رسم صورته التشبيهيّة في هذه القصيدة على التشبيه الشهل في مستوياته الدّنيا ، إلّا أنّه قد حمّله معاني ودلالاتٍ أبعدتْهُ عن الوضوح ، وجعلته يحلّقُ في فضاءاتٍ تأويليّةٍ متصادمة ، طبعت قصيدته بطابع الجمال والحيويّة والثراء التصويريّ .

_ الاستعارة :

الاستعارة انزياحٌ استبداليّ حيث لا يمكن دراستها بمعزلٍ عن السّياق ، لمعرفة ما إذا كانت الصورة مبتكرة أم لا ، وإنّ النّسق الاستعاريّ ينهضُ على خرق المألوف في اللغة ويصهرها في كيانٍ واحدٍ ،

فتعمل على استثارة القارئ وإعمال ذهنه ، حتّى يتجاوز البُنية السطحيّة إلى البُنية العميقة للوصول إلى عددٍ من القراءات المنتجة للأبعاد الإيحائيّة ، وفهمُ الاستعارة يكسرُ حاجر اللغة فتتوسّعُ مخيّلة المتلقّي ، وتجعله يبدعُ في تخيّل الصور وجاءت الاستعارة في قصيدة الشاعر (تميم البرغوثي) تحملُ في ذاتها معاني متجدّدة في كلّ مرّة ، ويستطيع القارئ أن يلمسَ هذا الأمر بوضوح في قصيدته حين بدأها باستعارةٍ وذلك بقوله :

كم أظهر العشقُ من سرٍّ وكم كتما وكم أمات وأحيا قبلنا أُمما

وقد استعار الشاعر للعشق عدّة أفعالٍ إنسانيّة وأخرى إلهيّة ، فقد منحه القدرة على إظهار الأسرار وكتمانها متى شاء ، للدلالة على سطوة هذا العشق ويده الطُّولى ، ولم يكتفِ الشاعر بذلك بل منح هذا العشق القدرة على الإماتة والإحياء ، فجاءت استعارته تحملُ قوّة المعنى ودقّة الصّورة كنوعٍ من الإبداع الذي تميّز به انزياحه اللغويّ في هذه القصيدة .

كما نجده يكرّرُ هذا النوع من الاستعارة ، وذلك حين منح الجمالَ صفاتٍ إنسانيّة مُتضادّة ، فهو يقسو ويرحم متى أراد ، وهو يستأنسُ ويميلُ إلى القسوة التي تسبّب الألم ، وذلك بقوله :

هذا الجمال الذي مهما قسا رحمَ هذا الجمالُ الذي يستأنسُ الألما

وهنا يتوّجُ الشاعر عصارة ألمه باستعاراتٍ متتابعة ، فالجمالُ (يقسو) ، والجمالُ (يرحم) ، والجمالُ (يستأنسُ الألم) ، فتألقّت أقواله وابتعدت عن الجمود ، وحملت دلالاتٍ خرجت عن رتابة المعاني ونمطيّة العبارات ، ممّا كشف عن تفرّد الشاعر عن غيره من الشعراء وتميّزه الإبداعيّ .

وقد يمتزج التشبيه بالاستعارة ، فتأتي الصورة ذات طبقاتٍ متعدّدةٍ كما في قوله:

في ضمّةٍ تُرجِعُ الدّنيا لسُنّتها كالبحر من بعد موسى عاد والتأما

ويرجعان إلى خمرٍ معتّقةٍ من المحبّة تنفي الشّكّ والتّهما

فالصورة في هذين البيتين تتكوّن من :

1- التشبيه : (تشبيه الحبّ بالخمرة) و (تشبيه الضمّة بالتئام البحر)

2- الاستعارة : (المحبّة تنفي الشّكّ) و (الضمّة تُرجِعُ الدّنيا لسُنّتها)

فنلاحظُ تضافر الاستعارة والتشبيه فيما بينهما ، لتتحقّق للنصّ جماليته بلغةٌ شعريةٍ ، تمتاز بالسهولة والوضوح وتخلّيها عن الملاءمة القاموسيّة ، لتدخل في علاقاتٍ جديدة ومبتكرة .

ونخلص ممّا تمّ ذكره ، أنّ تحليق المبدع في عالم الخيال يجعله يجمع بين مفردات الواقع المتضادّة ، وينجم عن هذا الاتّحاد بين المتضادّات خلخلةٌ تولّدُ صوراً شعريّة متّسقةً ومنسجمةً ، فإنّ محاولة الجمع بين فعلين متضادّين لفاعلٍ واحد ، ليمخّض الشاعر عنهما صورةً جديدةً كلّ الجدّة ، لهو إشارةٌ واضحةٌ على قدرة الشاعر على استجلاب المعاني وتوليدها ، لينقلَ بها فكرة ملحّةً أرادَ لنا أن تسطعَ في ذهن المتلقّي ، وهذا ما فعله شاعرنا في استعاراته .

ثالثاً : المستوى الدّلاليّ :

يتناول هذا المستوى القصيدة بوصفها أُنموذجاً تطبيقياً للكشف عن جماليّات الظواهر الأسلوبيّة المستخدمة ، والتي أشرنا إلى قسمٍ منها في دراستنا للمستويات السابقة ، ونقوم في هذا المستوى بتحليل هذه الظواهر مجتمعةً للكشف عن دورها في تشكيل بُنية اللغة الشعريّة في قصيدته هذه ، تلك البُنية التي تجسّدُ تجربة الشاعر وانفعالاته النفسيّة في العمل الشّعريّ .

وبعد قراءاتنا المتعدّدة للنصّ الذي بين أيدينا ، نجد أنّ الشاعر قد ابتدأ قصيدته بظاهرةٍ كثُرَ ورودها في نصّه وهي التكرار ، فقد أدرك الشاعر ما للتكرار من تأثيرٍ على المعنى وعلى نفس المتلقّي ، ومن قدرة هذا اللفظ المتكرّر على شدّ عُرَى البيت الشّعريّ ليشكّل وحدةً معنويةً ، فتكراره ل (كم) الخبريّة التكثيريّة في البيت الأول جاء ليؤكّد سطوة هذا العشق اللّامتناهية على كلّ ما يحيط بالإنسان في أيّ زمانٍ كان ، ولم يكتفِ الشاعر بذلك فقد استعار للعشق _ كما ذكرنا _ القدرة على إظهار الأسرار وكتمها والقدرة على الإماتة والإحياء ، وتجلّى جمال هذه الصورة بظهور التضادّ المعنوي ما بين الإظهار والكتمان وما بين الموت والإحياء ، فالعشقُ قد يُظهرُ السرّ ويحييه واضحاً للعيان ، وقد يقتله في شدّة إخفائه ، إلّا أنّ الموت الذي يسبّبه العشق هنا لا يصلُ بالإنسان والأمم إلى مرحلةِ العدمِ الوجوديّ ، بل في قيامه بالقتل والإحياء على مرّ الزمان ما يدلّ على اتّصافه بالخلود ، وبذلك منح هذا العشق القدرة على المزج بين المتنافرات موظّفاً الطّباق في هذا البيت بصورةٍ مدهشةٍ تدعو إلى التأمّل ، " وتفتح آفاقاً غنيّةً من التفسيرات التي تأخذ القارئ إلى عوالم جديدة لم يسبق له أن وقف أمام سحرها المدهش " (1) ، فقد أراد الشاعر أن يُظهر تأثير هذا الحبّ على نفسه وعلى الكون أجمع ، فرسم صورةً غريبةً بديعةً ، جمع فيها بين النقيضين (الإظهار والكتمان) و (الإماتة والإحياء) ، فجاءت صورته مليئةً

بحركةٍ داخليةٍ ، حرّكت فضاء النصّ ونفسَ المتلقّي على حدٍّ سواء ، وعزّز هذا المعنى القائم على جمع المتناقضات في هذا البيت بتكراره لحرفي (الكاف) وخو من الأحرف المهموسة ، وحرف (الميم) وهو من الأحرف المجهورة ، وممّا زاد من سرعة الإيقاع داخل هذا البيت اتّصال تراكيبه بعضها ببعض من خلال حرف الواو الذي يربطها برباطٍ متينٍ ، يمنحها مدّاً وليونة ، ثم يعود الشاعر للتكرار في بيته الثاني ، ولكنّه يطرقه هذه المرّة من باب تكرار الكلمة ، فنراه يكرّر الجذر (قول) في كلمتي (قالت ، قلتُ) ، والجذر (غلب) في كلمتي (غلبتك ، تغلبيني) ، وفي هذا التكرار غير المتماثل بشكلٍ تام دلالةٌ واضحةٌ على إصرار الشاعر على الخروج من نمطيّة المألوف ، والخروج من التكرار الساذج الذي يبعث على الملل في نفس المتلقّي ، لذلك لجأ إلى اختلاق صورٍ لغويّةٍ تكراريةٍ جديدة ، مثبتاً قدرته على تطويع اللغة ، وتشكيلها وفق ما يتناسب مع احتياجاته وأفكاره التي يسعى إلى إيصالها للمتلقّي بوساطة تلك التقنيّة ، حيث يوضّح التكرار هنا الفعل وردّ الفعل ما بين الشاعر ومحبوبته ، ليبرزَ التناقض بين أقوالها وأقواله ، فاستثمر خاصيّة التكرار متضافرةً مع الطّباق ليُدخلنا إلى عُمقِ إحساسه ، هذا الإحساس الذي يتمثّلُ باعتزازه بهذا الغُلب وتلك الهزيمة التي أوقعتها المحبوبة به ، حين استدرك كلامه بقوله : (زدتني كرما) ، مؤكّداً في البيت الذي يليه أنّ الهزيمة في هذه المعركة زادته شرفاً ، في صورةٍ مُفسِدةٍ لتوقّعاتنا ، أو لنقول أنّها كسرت آليّة التفكير ونمطيّته في جانبٍ ما ، فكيف تكون الهزيمة شرفاً ؟!

وفي هذا التنافر الذي أورده الشاعر قيمةٌ أسلوبيةٌ لا يمكن تحقّقها بالكلمة المفردة أو الوحدات اللغويّة البسيطة ، وإنّما تتجسّدُ من خلال الصورة القادرة على خلقِ الإيحاءات المتعدّدة ، فالتناقض الحاصل بين كلمتي (منتصراً ، انهزما) لم يقفْ عند المعنى المعجميّ ، بل تجاوزه إلى تناقُضٍ صرفيّ ، ف (منتصراً) اسمُ فاعلٍ يدلّ في اشتقاقه على الفاعليّة والقدرة ، بينما (انهزم) فهو على وزن (انفعل) الذي يفيد الانقياد والمطاوعة ، فجاء الطباق على المستويين المعجمي والصّرفيّ ، ثمّ ينتقل الشاعر بأسلوب النفي لينفي نسبة الهزيمة إلى نفسه في أيّ موقفٍ آخر قد يتعرّضُ له ، مكرّراً حرف القاف الذي يدلّ في إيقاعه على الضّيق الذي يشعر به تجاه أيّة هزيمةٍ أخرى ، فاستخدام حرف (القاف) هنا في كلمتي (قطّ ، قبلهم) ، كان مقصوداً من الشاعر لإظهار أنفته وكبريائه بهذا الصّوت الانفجاريّ الذي يعبّر عن ثورته الداخليّة تجاه الهزائم الأخرى ،

ويستدركُ الشاعر كلامه هنا ب (لكنّهم) ليوضّح لنا سبب رضاه بهزيمة المحبوبة له ، وهو الحُسنُ الذي تمتلكه المحبوبة ، وليعطي المعنى وقعاً قوياً في نفس المتلقّي ، حذف الشاعر المشبّه وقد يكون (التسامُح) هنا ، مصرّحاً بالمشبّه به وهو (الحرم) في استعارةٍ تصريحيةٍ اختار الشاعر بها المعاني بدقّة، ففي استخدامه للفظة (حرم) دلالةٌ خفيّةٌ على مكانٍ لا يُنتهك لأيّ سببٍ كان ، إلّا أنّ حُسنَ هذه المحبوبة قد اجتاحه محتلّاً إيّاه بتصريحٍ وموافقةٍ من الشاعر .

ثم نجده يقول في إحدى أبيات قصيدته :

الخصرُ وهمٌ تكاد العين تخطئه وجودُه باب شكٍّ بعدما حُسِما

فهنا يذكر صفات المحبوبة الحسيّة مستخدماً التشبيه البليغ ، وذلك بتشبيه الخصر بالوهم ، والتشبيه البليغ _ كما ذكرنا _ هو أعلى التشابيه بلاغةً ومبالغةً في آنٍ معاً ، وممّا زاد في بلاغة تشبيهه هذا ، المزجُ بين الحسيّ والمعنويّ ، على غير عادة الشعراء ، فالشاعر غالباً ما يلجأ إلى تشبيه المعنويّ بالحسيّ ، لكونِ الحسّيّ أقرب إلى ذهن المتلقّي وإدراكه ، إلّا أنّ شاعرنا هنا لجأ إلى قلب معايير التشبيه بتشبيه (الخصر) الحسيّ ب (الوهم) المعنويّ ، لكي يفتح آفاق التأمُّل في ذهن المتلقّي ، وليرتقي بالصورة ويمنحها حيوية مشخّصة في حركتها المتجددة باستخدامه للفعلين المضارعين (تكاد ، تخطئه) ، ويعمّقُ هذا المعنى باستخدامه لحاسّة البصر المتمثّلة بكلمة (العين) ، فالخصر الذي غدا كالوهم في نحوله ، تكاد العين لا تراه ويتعمّق الشّكُّ بوجوده ، إلّا أنّ هذا الوجود يمثّل الإيمان واليقين لدى الشاعر ، فنجد الشاعر هنا يعود ليستعير من ثقافته الدّينيّة فكرتيّ الشّكّ واليقين ، فالتقابُل بين (الخصر – الوهم) و (الشّكّ – الحسم) ، شحن البيت بطاقاتٍ دلاليّةٌ ونفسيةٍ وشعوريّةٍ عكست فكر الشاعر ورؤاه ، ثمّ يكمل الشاعر وصفه الحسّي لتلك المحبوبة في قوله :

والشَّعرُ أطولُ من ليلي إذا هجرت والوجه أجمل من حظّي إذا ابتسما

فيقدّمُ صورةً لشعرها في اسوداده كسواد الليل ، وفي جمال وجهها حين يفترُّ ثغرها عن ابتسامةٍ تفوق جمال حظّه برؤيتها ، فوصف اسوداد الشَّعر بالظّلمة الشّديدة لليله ، تلك الظّلمة التي قرن طولها بغياب المحبوبة عنه ، وهذا اللّيل الذي يغدو به الشاعر متخبّطاً مُشتّتاً كتشتُّت شعرها ، فكأنّ هذا (اللّيل – الشّعر) لا نهاية له ، فرسمَ الشاعر هنا صورةً لشعرِها متّخذاً من التشبيه ركيزةً أساسيةً للوصف ، ومستعيناً باسم التفضيل (أطول) الذي ناب عن الأداة لبيان الحال الذي أراد نقله للمتلقّي ، ولتصلَ الصورة إلى القوّة التي تستحقها ، ثمّ حين أراد أن يبرز جمال وجهها استعان أيضاً

باسم التفضيل (أجمل) الذي شكّل وجه الشبه بين (وجهها حين الابتسامة) و (حظّ الشاعر) ، ولعلّ من المفيد هنا أن نذكر " أنّ قيمة التشبيه لا تُكتسَبُ فقط من طرفيه أو من وجه الشبه القائم بينهما ، بل الموقف الذي يدلّ عليه السياق ، ويستدعيه الإحساس الشعوريّ والموقف التعبيريّ (1) "

وشاعرنا في صورتيه السابقتين ــ القائمتين على التشبيه ــ جعل التشبيه في كليهما مقروناً بالموقف الذي يحصل ، وذلك باستخدامه لأداة الشرط (إذا) في الشطرين ، بانزياحٍ تركيبيّ فقد قدّم جواب الشرط (الشّعر أطول من ليلي ،الوجه أجمل من حظي) على الأداة والفعل (إذا هجرت ، إذا ابتسم) ، فنقل الصورة في هذا البيت من السّكون (الليل ، الحظّ ، الشَّعر ، الوجه) إلى الحركة (هجرت ، ابتسم) ، وهذا فيه انطوائيّةٌ على ما يكنّه الشاعر من إعجابٍ وحبٍّ لعشيقته ، فالسكون هنا ناتجٌ عن حركةٍ متلاشيةٍ مضطربةٍ بين شَعرٍ يطولُ كامتداد ليلٍ هجرته المحبوبة ، وبين وجهٍ يغدو مكمناً للجمال وموطناً للشفاء .

ولعلّ شاعرنا قد تنبّه لخصائص الكلمة في اللغة ، لذلك اغتنم هذه الميزة في تكراره لبعض الكلمات في قصيدته ، وقد كان هذا التكرار يتمثّلُ حيناً بتكرار الكلمة ذاتها (وهموا – وهما) و (أكرمْ – أكرمُ) كقوله :

أكرمْ بهم عُصبةً هاموا بما وهموا وأكرمُ الناس من يحيا بما وهما

وفي أحايين أخرى كان يلجأ إلى التكرار الاشتقاقي كما في قوله :

الحبّ طفلٌ متى تحكم عليه يقُل ظلمتني ومتى حكّمته ظلما

إن لم تُطعهُ بكى وأن أطعتَ بغى فلا يريحك محكوماً ولا حكما

فالتكرار الاشتقاقي ورد في (تحكم – حكّمته) و (تطعه – أطعت) و (محكوما – حكما) ، وفي هذا التنوّع دون شكٍّ دلالةٌ واضحةٌ على إصرار الشاعر على الخروج من نمطيّة المألوف كما ذكرنا سابقاً ، والخروج من دائرة التكرار الساذج الذي قد يبعث على الملل في نفس المتلقّي ، لذلك لجأ إلى اختلاق صورٍ لغويّة تكراريّة جديدة في كلّ مرّة مثبتاً فيها قدرته على تطويع اللغة ، وتشكيلها وفق ما يتناسب مع احتياجاته وأفكاره التي يسعى إلى إيصالها للمتلقّي بوساطة تلك التقنية ، فقد ألحّ التكرار في قوله (أكرمْ – أكرمُ) مستعيناً بأسلوب التعجب (أكرم بهم) ، على تأكيد الشاعر على عِظَمِ قدرِ هؤلاء الناس الذين تقوم حياتهم على التعلّقِ بهذا الوهم الذي اختلقته أذهانهم ،

واستخدامه للتكرار في قوله (وهموا – وهما) بصيغة المبني للمجهول ، ولّدَ إضافةً إلى الإيقاع الموسيقيّ معنىً دلالياً ، محاولاً إدخال ذلك الوهم في دائرة الإبهام والتركيز على تأثيره بمن توهمّه ، ثمّ نجده يعود لتشبيه المعنويّ بالحسيّ ، فيشبّه(الحبّ) ب (الطفل) ، بما يشتمل عليه ذاك الحبُّ من براءة الطفولة ونقائها بل وحتّى سذاجتها ، هذه السذاجة التي اختار لها الشاعر فعلين متناقضين ، يصدران عن هذا (الحبّ – الطفل) فهو ظالمٌ إنٍ تحكّم ومظلومٌ حين يحكم ، مستخدماً التكرار الاشتقاقي _ الذي أشرنا إليه _ في قوله (تحكم حكمته) (ظلمتني _ ظلما) ، الذي عمل على تركيز الدلالة في ذهن القارئ ، وكان له القدرة على لفت انتباهه إلى شدّة معاناته من هذا الحبّ ، ممّا أسهم في إثارة المتلقّي ، فلم يكن تكراره جُزافاً بل هو واجبٌ يحتّمه المعنى ، فجاءت أبياته التي ورد فيها كشجرةٍ حُبلى بالمعاني المكثّفة القادرة على نقل الصور والشعور للقارئ والسامع معاً ، كما كان لتكرار حرف (الكاف) في قوله : (تحكم ، حكما ، بكى ، يريحك ، محكوماً ، حكما) دلالةٌ بارزةٌ على ما يتعرّضُ له من قسوةٍ وما تكتنف عليه نفسُه من ألمٍ ، وقد وُفِّقَ الشاعر في استغلاله لهذا الحرف الذي ورد بكثرة ليعزّز دلالة المعنى المعبّر عن الحزن والتشتُّت الذي سبّبه هذا الحبّ .

ولم أتناول أبيات القصيدة كاملةً في المستوى الدلاليّ ، لأنّ عدد صفحات البحث لا تسمح بالاستفاضة .

الخاتمة:

تناولت هذه الدراسة الظواهر الأسلوبية الأكثر وروداً في قصيدة (عشقة) للشاعر الفلسطينيّ (تميم البرغوثي) ، وذلك من خلال دراسة موضوعية تطبيقية ، اتّخذت من نظرية التحليل الأسلوبي مرتكزاً لها في إبراز هذه الظواهر بمستوياتها المختلفة ، من أجل اكتناه أبعاد رؤية الشاعر في قصيدته هذه ، وإظهار خواصّ أسلوبه ، التي اتّسمت في التعبير عن خلجاته النفسيّة ، وقد خلصت الدراسة إلى النتائج الآتية :

_ جاءت الظواهر الأسلوبية متنوعة شكّل فيها التكرار ركيزةً أساسية ، حيث حمل بعداً دلالياً جاوز فيه البعد المعجمي ، ومنح بنية القصيدة تركيباً متساوقاً مع الفكرة .

_ أدّى التشبيه إلى تعميق الصورة وتكثيفها بما حمله من تغيير في مواقع البُنى الأصلية في صوره ، فقد تداخلت الصور بين المشبّه والمشبّه به وحملت معاني توافقت مع السياق الذي قِيلت فيه ، ممّا ترك

وقعه وتأثيره على مدلولات خطاب الشاعر في هذا النص ، الأمر الذي منح الصورة التشبيهيّة خصوصيةً وتميّزاً ، ممّا خلق إثارة ولفت انتباهٍ للمتلقّي ، وخلق في نفسه رغبةً في الكشف عن دلالتها وغرابتها .

_ وقد أسهم أسلوب التقديم والتأخير في خلق نوع من التجديد عند المتلقّي في تجربة التلقّي ، وعلاقته بالنصّ ، وبما أسهمه هذا الأسلوب من خلق المفاجأة والتشويق عند المتلقّي ، والخروج به من الطريق المعتادة التي سلكتها قواعد اللغة وأنظمتها ، كما أنّها حملت دلالات مختلفة تمّ الإشارة إليها في موطنها من الدراسة .

_ كما أسهم التضادّ الوارد في مواضع عدّة من النصّ في كسر السياق الأسلوبي، ومنعت الرتابة التي تبعث على الملل في نفس المتلقّي ، لذا خلق التضادّ حافزاً وإثارةً في نفس المتلقّي ، وأدّت إلى رفع درجة التوتر في نفسه بين السّلب والإيجاب ، كما أنّها كشفت للمتلقّي عن المشاعر التي تعتمل في نفس الشاعر ، ورؤاه المتضاربة بين واقعٍ يعيشه ، وحياة ورغبة يرنو ويطمح إليها ، والتي كشفت عنها بنية التضادّ .

وفي الختام فإنّ السمات الأسلوبية في هذه القصيدة ظهرت في تلك الصور والقوالب الشعريّة التي قام بتركيبها ، فقد تميّز أسلوبه الشعريّ في هذه القصيدة بالتفرّد والتميّز وابتعد به عن الغريب ، وهذا وإن دلّ فهو يدلّ على رغبة الشاعر في الوضوح ،وبعده عن التكلّف والغرابة ، فكانت قصيدته وسيلةً لتجسيد واقعٍ يعايشه أو متنفّساً ينفّس به عمّا تجيش وتضيق به نفسه كما أسلفنا .

هوامش البحث:

(1)خير الدين محمد ، مقامات بديع الزمان الهمذاني ، دراسة أسلوبية ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية ، عمان ، 1996 ، ص 86

(2) محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، الجامعة التونسية ، تونس ، 1981 ، ص 59

(1)كمال بشر ، علم اللغة العام _ الأصوات اللغوية ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1987 ، ص 130

(1) الفاصلة الصغرى : تتألّف من ثلاثة أحرفٍ متحركة بعدها حرف ساكن (///0) ، يُنظر : _ الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، تحقيق : علاء الدين عطية ، مكتبة دار البيروتي ، 2006 م ، ص 9

(1)محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ط1 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، الشركة العالمية للنشر ، القاهرة ، 1997م ، ص 199 _200

(1)عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، دار جرير للنشر والتوزيع ، عمان ، 1984م ص42

(1)الجرجاني (محمد بن علي) : الإشارات والتنبيهات ، ت : عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر للطبع ، القاهرة ، مصر ، 1997 م ، ص111

(1)بسام قطوس ، وموسى ربابعة : الاستعارة التنافرية في نماذج الشعر الحديث ، مؤتة للبحوث والدراسات ، المجلد 9 ، العدد1 ، مؤتة ، الكرك ، ص 47

(1) يُنظر: الدراويش، حسين عرقوب ، دور أسلوب التشبيه البليغ في إظهار صورة الشهداء في شعر الأسرى الفلسطينيين في السجون الاسرائيلية ، دراسة تحليلية ، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد التاسع والعشرون ، المجلد الثاني ، 2013 ، ص 344 – ص 374 – ص 349

ثبت المصادر والمراجع :

_ خير الدين محمد ، مقامات بديع الزمان الهمذاني ، دراسة أسلوبية ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية، عمان ، 1996م .

_ محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، الجامعة التونسية ، تونس ، 1981م .

_ كمال بشر ، علم اللغة العام _ الأصوات اللغوية ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1987م .

_ الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، تحقيق : علاء الدين عطية ، مكتبة دار البيروتي ، 2006 م .

_ محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ط1 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، الشركة العالمية للنشر ، القاهرة ، 1997م .

_ عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، دار جرير للنشر والتوزيع ، عمان ، 1984م.

_ الجرجاني (محمد بن علي) : الإشارات والتنبيهات ، ت : عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر للطبع ، القاهرة ، مصر ، 1997 م .

_ بسام قطوس ، وموسى ربابعة : الاستعارة التنافرية في نماذج الشعر الحديث ، مؤتة للبحوث والدراسات ، المجلد 9 ، العدد1 ، مؤتة ، الكرك .

_ الدراويش، حسين عرقوب ، دور أسلوب التشبيه البليغ في إظهار صورة الشهداء في شعر الأسرى الفلسطينيين في السجون الاسرائيلية ، دراسة تحليلية ، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد التاسع والعشرون ، المجلد الثاني ، 2013م .