أسلوبيّة الخطاب الشّعريّ في ديوان (درج العتمة) للشّاعر هشام عودة

عمر أحمد الرّبيحات *

Omer_rbehat@yahoo.com

هيا مأمون كمركجي**

تاريخ تقديم البحث: 2023/2/5 **تاريخ قبول البحث:1 /2023/8**

الملخص

تهدف هذه الدّراسة إلى الكشف عن أسلوبيّة الخطاب الشّعريّ في ديوان "درج العتمة" للشّاعر "هشام عودة"، كما تهدف إلى إجاد الصّلات الموضوعيّة بين حالة العمى وأسلوبية الخطاب الشعري لدى الشاعر، كما تهدف أيضاً إلى تحليل الأدوات الأسلوبية المتمثلة في الحقول الدلالية والبنية السردية والانزياح التي توسل بها الشاعر في خطابه الشعري فجاءت الدّراسة الموسومة بـ (أسلوبيّة الخطاب الشّعريّ في ديوان درج العتمة للشّاعر "هشام عودة") دراسة وفق المنهج الأسلوبيّ وأدواته الفنية معتمدةً على الطريقة التحليليّة والوصفية في البحث، مِن خلال الوقوف على لغة الشاعر ودلالاتها المتوافقة مع تعابيره الشّعريّة الّتي أثّرت على خطابه الشّعريّ في الدّيوان، مبرزة أثر العتمة في حياة الشّاعر؛ إذ يُعَانِي الشّاعر عتمة البصر، وما رافقها مِن أحداث آلمته نتيجة لذلك.

وقد توصلت الدراسة إلى أن مفردات العتمة ومتضاداتها من نور وضياء قد شكّلت البعد الدّلاليّ للسّطور البنائيّة لقصائده؛ فجاءت العتمة المتمثّلة بفقدان البصر مقابل النّور المتمثّل بقوّة البصيرة، حيث شكلت ملمحاً واضحاً في أسلوبية بناء الديون، كما توصلت إلى أن الأدوات الأسلوبية قادرة على كشف الرؤية التي انطلق منها الشاعر في قصائده، من خلال المقاربة بين هذه الأدوات والدلالات الموضوعي التي اكتنز بها الديوان، وقد قام البحث على فكرة تساوق اللغة الشعرية مع الحالة الشعورية للشاعر.

الكلمات المفتاحيّة: درج العتمة، أسلوبيّة الخطاب، الخطاب الشّعريّ.

* أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن.

** باحثة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن.

The Stylistics of Poetic Discourse in "Daraj Al-Atmah"The Collection of the Poet HishamOdeh

Omar Ahmad Al-Rbehat*
Omer_rbehat@yahoo.com

Haya Ma´mon Komrokji**
h-komrokji@hotmail.com

Submission Date: 5/2/2023 **Acceptance Date: 1/8/2023**

Abstract

This study seeks to investigate the stylistics of poetic discourse in the collection"Daraj al-'Atma"(Stairs of Darkness) by the poet Hisham Odeh. The study explores the reflection of the poet's state of visual impairment on the stylistics of his poetic text, his struggles, and the changes he introduced in his poetic discourse and poetic flows. The study adopts a descriptive-analytical approach in its investigation. This is achieved by delving into the language and its connotations that align with the poet's expressions, which affected his poetic discourse in the collection. The study also highlights the impact of blindness on the poet's life, as he grapples with visual impairment and the accompanying distressing events resulting from it.

The study aims to identify the vocabulary of darkness and its contrasts with light and radiance, which the collection encapsulates. These elements constitute the semantic dimension of the structural lines of the collection's poems. The study seeks to establish thematic connections between the state of blindness and the poet's stylistic approach, revealing that darkness, symbolized by visual loss, juxtaposed with light, represented by visual acuity, becomes a significant motif in the construction of the collection. This is accomplished through stylistic devices involving the connotations of linguistic vocabulary, paradox, and linguistic shifts within the collection.

Keywords: Daraj al-'Atma, poetic discourse, stylistics of discourse.

* Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, College of Arts and Sciences, International Islamic Sciences University, Jordan.

** Researcher, Department of Arabic Language and Literature, International Islamic Sciences University, Jordan.

المقدّمة

تناولت هذه الدّراسة أحد الموضوعات المهمّة في الخطاب الشّعريّ المتمثّل في أسلوبيّة البناء الشّعريّ المعبّر عن مكنونات النّفس البشريّة، وقد جاءت لغة الدّيوان منسجمة في تراكيبها المتوافقة مع رؤيا الشّاعر للواقع والحياة، إذ لامست واقعًا عانى مِنه الشّاعر بصمت، مسطّرة سطورًا ترتقي في درج عتمته بين أمل مرتجى وعتمة سكنت جوارحه.

لقد لاحظ الباحثان من خلال قراءتهما لديوان (درج العتمة)، أنه يكتنز على أساليب شعرية ولغة يغلفها شيءٌ من الحزن والضبابية على غير عادة الشاعر في دواوينه الأخرى، فكان أن انبريا لدراسة هذا الديون، لتجلية هذه الأساليب، وتحليل هذه اللغة المتساوقة مع حالة الشاعر الجديدة التي صاحبت فقدانه البصر، فقامت الدراسة على تحليل أسلوبية خطابه الشعري، من خلال ربط حالته الشعورية مع مفردات العتمة التي ظهرت في شعره، مبرزة مجموعة من الظواهر الأسلوبية التي رافقت هذه العتمة.

أما الدراسات السابقة، فلم يحظ الشاعر بدراسات علمية متخصصة، يستطيع الباحثان الركون إليها في دراستهما على حد اطلاعهما، إلا أنهما استفادا من مجموعة من الدراسات الأسلوبية التي تناولت الدرس الأسلوبي من مثل، دراسة (علاء الدين الغرايبة وأمل شفيق، جداريّة محمود درويش بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ودراسة بول دي مان(paul de man)، العمى والبصيرة، وأحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، وأحمد غالب الخرشة، الانزياح في النص القرآني)[1].

ومن الأمور التي دعت الباحثين لدراسة هذا الموضوع ملاحظة أن الخطاب الشّعريّ في ديوان (درج العتمة) يعكس تأثّر الشّاعر النّفسيّ بفقده للبصر، والعتمة الّتي سكنت واقعه اليومي؛ كما لاحظ الباحثان انعكاس ذلك على لغته الشّعريّة في سطور قصائد الدّيوان الّذي قسّمه إلى ستّة سطور، جاءت الحقول الدّلاليّة في النّصوص الشّعريّة واضحة المبتغى معبّرة عن دلالات الثّالوث: (الوطن، والعمى، والمرأة)، مبيّنة أثر المفارقات البلاغيّة في سرديّة القصائد، كما لاحظا أن الانزياحات قد شكّلت منعطفًا هامًّا في

(1) الغرايبة، علاء الدّين أحمد، والعمري، أمل شفيق، "جداريّة محمود درويش بين البِنية الدّلاليّة والبِنية الإيقاعيّة"، *مجلّة العلوم الإنسانية*، جامعة البحرين، ع 24، 2014؛ دي مان، بول، *العمى والبصيرة*، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المجلس الأعلى للثّقافة، 2000؛ ويس، أحمد محمّد، *الانزياح مِن منظور الدّراسات الأسلوبيّة*، ط1، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، 2005؛ الخرشة، أحمد غالب النّوري، *أسلوبيّة الانزياح في النّصّ القرآنيّ*، ط1، الأكاديميّون، عمّان، 2014.

البِنية الشّعريّة، إذ يسرد الشّاعر في سطور عنوانات قصائده قصصًا قبل معاناته البصريّة، ومِن ثَمَّ عتمته وصولًا إلى آمال تحلّق في أخيلته لماضٍ قضاه ومستقبل أراده.

وعليه فقد قسَّم الباحثان الدّراسة إلى ثلاثة محاور، هي: الحقول الدلالية، والبِنية السّرديّة، والانزياح، مقترنة بحالة العتمة ومدلولاتها وألفاظها ومعانيها وألوانها المبثوثة في ثنايا نصه الشعري.

الحقول الدّلاليّة

إنّ اللّغة قائمة في ألفاظها ومعانيها وعلائقها البنائيّة على الحقول الدّلاليّة، حيث يُقْصَدُ بالحقل الدّلاليّ مجموعة الكلمات الّتي تنطوي تحت عنوان جامع لها داخل ذلك الحقل، على أنْ يكون بينها علاقات ترادفيّة أو تضاديّة أو تنافر أو انسجام أو علاقة جزء بكلّ أو علاقة كلّ بجزء، فوجود هذه العلاقات وغيرها حَكَمَ على تلك الألفاظ بانضوائها ضمن حقول دلاليّة تناسبها[1] ، وقد جاء ديوان (درج العتمة) للشّاعر هشام عودة زاخرًا بالحقول الدّلاليّة المنسجمة مع واقع الشّاعر ماضيه وحاضره ومستقبله المأمول؛ فتناغمت هذه الحقول مبرزة رؤى الشّاعر في نصوصه للواقع والحياة.

والحقيقة أنّه لا بدّ مِن وجود ألفاظ محدّدة تحمل المعنى ذاته في الحقل الدّلاليّ، ولكنْ ثمّة فروق دلاليّة بين الكلمات وإنْ كانت متقاربة، وبناء على ذلك فإنّ "تحديد الفروق الدّلاليّة بين الكلمات متقاربة المعنى له فوائد، أهمّها: الارتقاء بالقدرة اللّغويّة، ودقّة التّعبير، وإحكامه عند الكُتّاب والمتحدّثين، ومساعدة المتلقّي على دقّة الفهم، وعدم الوقوع في متاهة الغموض، والوضوح، وأمن اللّبس"[2] الّذي ربّما يتأتّى مِن جانب هذه الفروق.

وقد جاءت الحقول الدّلاليّة في ديوان (درج العتمة) في ثلاثة حقول، على النّحو الآتي:

أوّلًا- حقل الوطن

ظهرت مفردات الوطن وحبّ الشّاعر له جليّة في أشعار هذا الدّيوان؛ إذ نجدها ماثلة في قصائده، مبرزة العاطفة الوطنيّة والحنين والعشق له، الوطن الّذي سكن قلبه وأهداب عينيه؛ لتأتي عباراته مكتنزة بذاك العشق، وهذا ما يظهر في ألفاظه في معرض حديثه عن الوطن؛ لتجد ألفاظًا دالّة على حقل الوطن الّذي لم يفارق ذات الشّاعر على مدى تجربته الشّعريّة، إذ لم تؤثر الحالة الراهنة على الرؤيا العامة التي

(1) ينظر: علي، محسن حسين، " الحقول الدلالية بين تطبيق القدماء ونظرية المحدثين"، *مجلة العلوم الإنسانية*، كلية التربية والعلوم الإنسانية، جامعة بابل، م 36 ع 4، 2019، ص 1-14 .

(2) داود، محمّد محمّد، *معجم الفروق الدّلاليّة في القرآن الكريم*، دار غريب، القاهرة، 2008، ص11.

انطبع بها شعره، فبقي الوطن صورة حية في وجدانه وذاكرته غير قابلة للانطفاء أو الانمحاء، لنجد ألفاظاً من مثل (بلادي / بيادرها / الطّرقات العتيقة / زيتونها / الشّهداء / أمّي / الخليل / القدس ...)، حاضرة في قصائد هذا الديوان، وهي ألفاظ تنتظم بخيط رفيع يوحي بوجود الوطن في كلّ لفظة منها، وإن كانت" علاقة اللّفظ بالمعنى لا ينبغي أنْ تُفْهَمَ على أنّها علاقة ثنائيّة بين اللّفظ وما يشير إليه بل على أنّها مجموعة من العلاقات المتعدّدة الأبعاد والصّور، وهي أساس علاقات وظيفيّة بين اللّفظ في الجملة وسياقات حدوثها"[1] في المبنى الشّعريّ، وتوافقها مع الرّؤيا الّتي انطلق منها الشّاعر، وهذا ما يمكن أن نلحظه جليًّا في ألفاظ قصائد الدّيوان، يقول الشاعر[2]:

"بِلَادِي الَّتِي أَطْعَمَتْنِي نَشِيْدَ بَيَادِرِهَا
سَوْفَ تَبْقَى مَلِكَةً بِالنَّهَارِ
وَتَبْقَى الْجِبَالُ عَلَى حَدِّ صَخْرَتِهَا وَاقِفَةً
بِلَادِي الَّتِي لَمْ تَنَمْ مُنْذُ أَلْفِ مَضِين
تُضِيءُ الدُّرُوبَ بِوَهْجِ النَّدَى
تُوقِظُ النَّهْرَ
والطُّرُقَاتِ الْعَتِيقَةَ
تَمْشِي الْهُوينَى
تُكَحِّلُ جَفْنَ السَّمَاءِ بِزَيتُونِهَا
تَفْتَحُ الْبَابَ لِلعَاشِقِينَ
وَتَرْمِي بِمَنْدِيلِهَا
كَي تَجُرَّ النُّجُومَ
إِلَى وَطَنٍ يَزْرَعُ الشُّهَدَاءَ بِصَمْتٍ
وَيَمْضِي وَحِيدًا
بِلَا أَسْئِلَة
بِلَادِي الّتي تَرْتَدِي ثَوبَ أُمّي

(1) سلامي، عبد القادر، *علم الدّلالة في المعجم العربيّ*، ط1، دار ابن بطوطة، عمّان، 2007، ص124.
(2) عودة، هشام، *درج العتمة*، ط1، دار مرسال الحديثة، عمّان، 2021، ص43-44.

مُنْذُ أَلْف مَضِين

تُمَشِّطُ شَعْرَ الْخَلِيلِ

وَتَكْتُبُ لِلقُدْسِ شِعْرًا جَمِيلًا

تُغَنّي لِفِتْيَتِهَا الْواقِفِينَ

وَتَنْفُضُ بَعْضَ الْغُبَارِ عَنِ الْمُدُنِ الْخَائِفَةِ"

يظهر للناظر في هذا المقطع الشعري حضور ألفاظ المقامة الذاتية، أو الميكانيزمات الدفاعية للحالة الراهنة(العمى)، حيث ألفاظ (النهار، لم تنم، تضيء، وهج، توقظ، النجوم، السماء) وهي ألفاظ الضياء والبصر التي تقاوم العتمة وظلامية المشهد، حاول الشاعر أسقاطها على بلاده المقاومة، لتلتئم الرؤية الشخصية مع الوطن، فحضور الوطن في شعره متوهّجًا بالحبّ مستخدمًا ألفاظًا دالّة عليه مباشرة، ناهيك عمّا للقدس مِن حضور خاصّ في شعره؛ إذ صرّح في أبياته بلفظة (القدس) الّتي استملكت قلبه، وبرسوخ أبنائها الحامين لها، وتارّة أخرى يستخدم إيحاءات دالّة عليه؛ فيتحدّث عن الشّهداء مشيرًا إلى فلسطين (رمز المقاومة)؛فيبعث إليها رسالة تحمل في طيّاتها غربته، وخلودها الأبديّ في ذاته لا تبارح ذاكرته، ولا تتبدّد ألفاظها عن شفتيه، فمسألة "الخلود بالمعنى الفنّيّ على غموضها وإطلاقها وتعقّدها تظلّ المسألة الجوهريّة المطروحة في الشّعر، باعتبار أنّ الشّعر ملاحقة دائبة ومستمرّة"[1]، إنّها صورة تتجلّى بوضوح؛ لتثبت حقّ الأرض المغتصب؛ حيث يتساقط الشّهداء متسابقين لرواء أرضهم بصمت مِن كثرة ما تختزن بباطنها مِن الدّماء، ومِن كثرة تألّمها على أبنائها فكانت أمًّا شاهدةً على تضحياتهم.

كما تُوَاجِهُنَا في هذا المقطع صورة الإدانة للصّمت العربيّ، إذ تجتمع الأضداد، حيث يقابل الشّاعر بين صورة دفاع أبناء القدس عنها وحمايتهم لها، وصورة العرب المؤخّرة بالسّكون، إذ الغبار المتراكم عليها الدّالّ على السّكون في المدن العربيّة.

ونلحظ أنّ النّصّ جاء متماسكًا مِن خلال أدوات الرّبط الّتي تصدّرت مطالع الجمل الشّعريّة مِن الأفعال المضارعة وحروف العطف والنّصب؛ لتكتمل الصّورة الشّعريّة والدّفقة الشّعوريّة؛ لتحدث حالة مِن لذّة النّصّ في ذات المتلقّي، وهو أمر "يمنح النّصّ القدرة والفعاليّة في مجال التّأثير في المتلقّي، وإحداث الاستجابة المناسبة عنده مِن طريق المحافظة على انتباهه ومتابعته للنّصّ بخلوّه ممّا يقطع عليه هذه

(1) قيسومة، منصور، *مدخل إلى جماليّة الشّعر العربيّ الحديث*، ط1، الدّار التّونسيّة للكتاب، تونس، 2013، ص20.

المتابعة، ويعكّر صفو انتباهه"[1]، وبالتّالي تكتمل الصّورة في ذاته مِن ناحية، وتمنحه شيئاً من الإثارة والتحفيز لمبدأ المقاومة الذي يدعو له الشاعر.

ويستمرّ الشّاعر في بوحه الرّوحيّ مع وطنه، ويلحّ في سؤاله الدّائم بأسئلة استنكاريّة تشي باستبطانه لتجربة الألم والقلق عن سبب التّأخير والتّقصير، مثبتًا أنّ التّقصير يقع على كاهل الجميع إذ يتحوّل الخطاب مِن الذّات الشّاعرة (أُعيد) إلى الخطاب الجمعيّ (لنا)، حيث تصبح الصّورة أكثر حساسيّة وتركيزاً في رؤيا العراء الرّوحيّ وقلّة العطاء المتمثّل في التّينة العارية والرّياح العابرة، يقول[2]:

"أَنْ أُعِيْدَ السُّؤَالَ عَلَى وَطَنِي

هَلْ يَنَامُ الْجُنُوْدُ عَلَى قَلَقٍ

فِي خَنَادِقِهِمْ

هَلْ تَئِنُّ الصُّخُوْرُ

وَهَلْ يَصْرُخُ النَّهْرُ مِنْ وَجَعٍ

فِي لَيَالِي الشِّتَاءِ

لَنَا الْبَحْرُ وَالرَّمْلُ وَالنَّارُ

وَالتِّيْنَةُ الْعَارِيَةُ

لَنَا بَعْضُ مَا حَمَلَتْهُ الرِّيَاحُ

مِنَ السُّحُبِ الْعَابِرَةِ"

ولا يتّسع المقام لرصد كلّ الإشارات الّتي يعجّ بها الدّيوان في هذا الحقل الدّلاليّ، إلّا أنّ مَن يطالعه يجد أنّ الوطن ومتعلّقاته سمة غالبة فيه، إذ شكّلت قضايا وطنه هاجسًا ملازمًا له في كتاباته، إنّه يرسم مشاهد حقيقيّة، ويُكَرِّس حديثه عن الأرض بخيراتها وحياة الاستقرار الّتي عاشها في أيّام خلت مُظْهِرًا إيّاها في كلّ دفقة مِن دفقاته الشّعريّة.

ولا غرو أن تجد مثل هذه اللغة في شعر الشاعر الذي ما انفك على مدار تجربته الشعرية توّاقاً للوطن داعيا لتحريره والفداء من أجله، فكانت لغة الشّاعر نابضةً بمعاني الوطن وهمومه و"وسيلةَ التّعبير

(1) ناجي، مجيد عبد الحميد، *الأسس النّفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة*، ط1، المؤسّسة الجامعيّة، بيروت، 1984، ص99.

(2) عودة، *درج العتمة*، ص51-52.

لنقل الشّعور، ووصف التّجربة، وهي بلا ريب تتّسم بالمرونة والسّعة"[1] الّتي تدمج القارئ برؤيا الشّاعر مِن جهة، وتتّحد مع الشّاعر في تجسيد تجربته مِن جهة أخرى.

ثانيًا- حقل العتمة

إنّ الإنسان بخبراته ومهاراته الّتي يمتلكها على مرّ السّنين يستطيع التّعبير عمّا يدور في خَلَدِهِ، وما يعانيه أو يواجهه، وقد ظهر ذلك في بصيرة هشام الّتي مِن خلالها استطاع أن يشكّل صوره الشّعريّة الشّعوريّة، ويعبّر عن رؤياه؛ فببصيرته عقد خيالات كانت أكثر واقعيّة؛ إذ يستطيع الشّاعر أنْ يعقد بخبرته صورًا "أعقد وأكثر تشميلًا وكلّيّة في عالم الخبرة اليوميّة ...؛ فالفنّ هو التّعبير عن واقع مكمّل كنوع من الإدراك الحسّيّ المفرط"[2]، حتّى ولو فقد الشّاعر أو الفنّان تلك الحاسّة.

جعل الشاعر مِن شعره نورًا يضيء طريقه، فلم يستسلم لفقده بصره، وإنّما مضى بأشعاره معبّرًا عمّا يدور في ذهنه وما يشعر به، وكأنّه أراد بذلك كتابة وثيقة تسجّل وقائع من ذكريات ماضية بقي يلمحها أمام ناظريه، ووقائع أخرى عاش خيالاتها؛ فأثبت "أنّ العين ما هي إلا عضو يؤدّي وظيفته الّتي سخّره الله ـ عزّ وجلّ ـ لها مِنأجل تحقيقها، وأنّ تعطّلها لا يعني ألبتّة أنّ القلب أيضًا قد أصيب بالعمى، بل إنّه مضغة تتّخذ مكانًا؛ لإنارة البصيرة وقيادتها قيادة ذات بعد عميق متجاوزًا عمى العين وكفافها".[3]إلّا أنّ ذلك يبقى عاثرًا في اللّغة الشّعريّة، ظاهرًا في ألفاظه مهما حاول تجاوزه أو التّغلّب عليه، فها هي معاني العتمة والانطفاء تظهر جليّة في أشعار هذا الدّيوان، يقول[4]:

"حِيْنَ اِنْطَفَأَ الْمِصْبَاحُ

أَضَاءَتْ عَيْنَاهَا زَاوِيَةَ الْقَلْبِ الْمُظْلِمِ

قُلْتُ كَفَى

هَذِي مِشْكَاةُ دَمِي

فَلْتَتَوَضَّأ مِن عَرَقِي دَالِيَةُ الْبَيتِ

(1) الغرايبة، علاء الدّين أحمد، والعمري، أمل شفيق، "جداريّة محمود درويش بين البِنية الدّلاليّة والبِنية الإيقاعيّة"، *مجلّة العلوم الإنسانية*، البحرين، ع 24، 2014، ص 271- 297 .

(2) دي مان، بول، *العمى والبصيرة*، ترجمة سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2000، ص70.

(3) عاشور، ريمان، *قراءة نقديّة، ديوان درج العتمة*، ط1، مرسال الحديثة، عمّان، 2021، ص7.

(4) عودة، *درج العتمة*، ص 30-31.

لَعَلَّ النُّورَ يُهَدْهِدُنِي

نَادَيتُ .. فَرَدَّتْ أَشْجَارُ اللّوزِ تقولُ: اِنْهَضْ

لِيْتَهُ اللّيلُ عَلَى زِنْدَيكَ

فَقُلْتُ: تَعَالِي

لَا وَطَنٌ لِهَذَا الْقَلْبِ سِواكِ

وَلْتَشْهَد دَالِيَةُ الْبَيتِ

بِأَنِّي كُنْتُ وَحِيدًا

أَفْتَرِشُ ضُلُوعِي تَحْتَ الشُّبَّاكِ

وَأَنْتَظِرُ النُّوْرَ يُضِيءُ جَوَارِحَ مُتْعَبَةً

بَلَّلَهَا صَدَأُ الْكَلِمَاتِ"

لقد وظّف الشّاعر التّضادّات اللّفظيّة الدّالّة على اضطراب الأحداث في قلبه، والّتي يرسم لها واقعًا أراده؛ لتعبّر عن مشاهد واقعيّة عاشها، وأخرى يرسمها بخياله، فتشكّلت مِن كلمة (المصباح) حكايات اختصرها الشّاعر بأحرف اللّفظة، فانطفاء المصباح دالّ على واقعه الّذي آل إليه ومعاناته النّفسيّة الّتي يعيشها كلّ يوم، وإذا ما أمعنّا النّظر في لغة المقطع السّابق وجدنا أنّها تقع في حقل العتمة والنّور الّذي يفتقده (انطفأ المصباح / أضاءت عيناها / القلب المظلم / مشكاة / النّور / اللّيل / النّور يضيء)، وهي ألفاظ تحمل رؤيا العتمة الّتي يعانيها الشّاعر. وأمّا إضاءة القلب فما هي إلّا ذكريات الماضي عندما كان مبهرًا في وطنه؛ فالنّور منها وموظّف إليها؛ لتضيء تلك العتمة في عينيه. إنّ تلك العتمة جعلته وحيدًا، سجين الجسد بضلوع تأبى السّكون، منتظرًا النّور الّذي يبتغيه مِن خلال إحساسه بالأشياء كما كانت، ويستمرّ هشام في التّعبير عن وحدته، وألم عتمته، وعدم رؤيته، لا بل فإنّ الحواسّ الأخرى تُصاب بعدوى العمى والعتمة؛ لتكتمل صورة الوحدة وانطفاء الرّؤية، وعجز اللّغة عن التّعبير عن هذا الإحساس؛ إذ لا لون وشمّ ولا صوت ولا طيف، وهي حالة حصار جسديّ ونفسيّ جعلته كرهين المحبسين عاريًا مِن الإحساس بالأشياء، مقيّدًا بالعتمة مِن جميع الجهات، فلا يشتمّ رائحة، ولا يسمع صوتًا؛ فيبقى في وحدته قائلًا[1]:

(1) عودة، *درج العتمة*، ص 32- 33.

"وَحِيْدًا أَجْلِسُ
وَالْعَتْمَةِ حَوْلِي
لَاْ عِطْرٌ
لَاْ صَوْتٌ
لَاْ طَيْفٌ
لا شبَّاكٌ تَقْرَعُهُ الرِّيحُ وَتَمْضِي
وَحِيْدًا أَجْلِسُ
إِلَّا مِنْ فِنْجَانِ الْقَهْوَةِ
وَالْعَتْمَةِ
وَالشُّبَّاكِ الْأَخْرَسِ
وَحِيْدًا أَجْلِسُ
أَكْتُبُ مَرْثَاةً لِدُمُوعِ النَّهْرِ
أَبْحَثُ عَنْ وَطَنٍ يُشْبِهُنِي
فِي لَيْلٍ أَعْمَى
تَعْجَزُ عَنْ وَصْفِ مَلَامِحِهِ
كُلُّ الْكَلِمَاتِ"

إلّا أنّ بـصيرة هشام في ديوانه، تتّسم "بالبصــيرة النّفّاذة والعـقل القادر على المفاضلة والموازنة والتّعليل"[1] لما يعانيه، وما يأمله مِن خلال بحثه عن وطنه في ظلّ ليل أعمى يزيد مِن ثيمة العتمة الّتي تحاصره، ويتابع حديثه عن سوداويّة ما آل إليه حاله، مستندًا إلى ضعف المعين، وتلك القهوة الّتي يحتسيها في عتمة ما يحيط به، وتتجلّى هذه العتمة بكتابة مرثاته ونعيه لحياته الغابرة. يحاول الشّاعر أنْ ينفّس عن مشاعر داخليّة تجتاح روحه، وعن "ألم دفين مرير، وحزن روحي قاتل...، وخير أدوات التّنفيس الفنّ، كالرّسم والنّحت والموسيقى، ونَظْم الشّعر، إنّه أسلمُ الوسائل للتّخلّص مِن الضّغط الدّاخليّ، عندما

(1) طبانة، بدوي أحمد، *أبو هلال العسكريّ ومقاييسه البلاغيّة*، ط 3، دار الثقافة، بيروت، 1981، ص 14.

يتسرّب إلى خارج الجسم والرّوح"[1]؛ إذ شكّل وضعه النّفسيّ حالة انشطار ذاتيّة؛ ليمضي باحثًا عن وطن يشبهه، مُلْقِيًا العتمة عن كاهله على عتمة اللّيل واصفًا إيّاها بالعمى، وهو فعل تعويضي للخروج مِن حالة الحصار الّتي يعانيها، حيث أبعدها عن نفسه؛ ليلقيها على ظلام اللّيل، وهنا نلحظ الربط بين حالة الوطن المعتمة وضبابية قضيته مع عتمة الشاعر التي يعيشها، إذ يصرح بتشابه التجربتين، حيث يعيش الوطن عتمة قضيته التائهة وضبابية المشهد الوطني، وكذا الشاعر الذي أصيح حبيس منزلة يقاوم عتمته الذاتية.

ثالثًا- حقل المرأة

وظِّفت المرأة في أدبنا العربيّ بعدّة أشكال، فظهرت معادلًا موضوعيًّا أو إسقاطًا للوطن أو حبيبة أو أمًّا أو ...، وكان لكلّ منها أثره في ذات الكاتب، ذاك الأثر يلمسه المتلقّي ويتأثّر به على نحو ما، محاولًا معه معرفة دلالات الاستخدام، ووجود المرأة بلفظتها أو ما يعادلها، ويعبّر عنها في كتاباته.

وتبقى المرأة المادّة الّتي يستطيع الكاتب مِن خلالها أنْ يُظْهِرَ جماليّات نفسيّة مرتبطة بذاته مِن طرف، وبامرأة متخيّلة ذات بعد ما يظهرها في ثنايا أدبه؛ إذ إنّ المرأة هي الشق الثاني من الرجل، والطرف الآخر من استمرارية الحياة وبعثها وتعاقبها، وعليه فهي المادة الشعرية التي تتشكّل منها الصّورة في هذا الحقل من الدراسة.

زَاوَجَ هشام في نظرته إلى المرأة بين الوطن والحبيبة والأمّ، لكنْ تجلّت تلك النّظرة بوصفها وطناً مغتصباً يحرّك في ذاته أسئلة العودة الّتي لا تنتهي ولا تُبارح ذات الشّاعر، قائلًا[2]:

"سَأُعْطِيْكِ قَلْبِي
وَأُعْطِيْكِ قَافِيَةً لَاْ تَخَافُ الرِّيَاحَ
وأَزْرَعُ أَسْئِلَتِي فِي الطَّرِيْقِ إِلَيْكِ
لِأَنَّكِ أَنْتِ
سُؤَالِي الْأَخِير
وَصِيفَة حَرْفِي

(1) عزّ الدّين، يوسف، *التّجديد في الشّعر الحديث*، ط1، دار البلاد، جدّة، 1986، ص 162.
(2) عودة، *درج العتمة*، ص 36.

أَمِيرَة كُلّ النُّجُومِ الَّتِي لا تَنَامُ
لِكَي لَاْ تَظَلَّ الطَّرِيقُ إِلَى الْقُدُسِ
مثَقَّلَة بِالرَّزَايَا يَعِيْثُ بِهَا الْفَاسِدُونَ خَرَابًا"

ربط الشّاعر بين طيف امرأة وملامح أنثويّة، وبين القدس المغتصبة الحاضرة في وجدانه، وما المرأة – هنا– إلَّا الوطن السّليب الّذي يعيث فيه الصّهاينة فسادًا وخرابًا، وهذا الملمح من الإسقاط أصبح ظاهرة لدى الشعراء العرب المحدثين، حيث يسقطون الملامح الأنثوية على المدن والأوطان، كون المرأة لدى العربي مصانة مهابة، يلحق أهلها الخزي والعار إذا ما أصابها ضيم.

وفي كلّ مرّة يُعِيدُ رسم صورة المرأة، وكأنما وجود المغتصب قد غيّر مِن ملامحها، وهو يريدها في تجدّد مستمرّ، وتبقى الأمّ في حياته الموئل الّذي يسعى إليه رغم حوادث الأيّام؛ فيجدها أمّاً تصغي وتناقش وتهوّن على النّفس أثقالًا جاثمة على صدره الّذي أضناه وجود المغتصب منذ آلاف السّنين، يقول[1]:

"سَأُعْطِيكِ رَيحَانَةً تَمْلَأُ الْجَوَّ عِطْرًا
تُعِيدُ إِلَى الْأَرْضِ أَسْمَاءَهَا
تُعِيدُ إِلَيْنَا الْحِجَارَةَ
والطّينَ والْفَجْرَ
والرّايَةَ الْعَالِيَةَ
لِكَي لَاْ تَظَلَّ مَنَادِيلُ أُمّي
رَهِيْنَةَ هَذَا الْخواء"

والحقيقة أنّ الدّيوان يزخر بصيغة المؤنّث على الحقيقة أو الخيال، إلّا أنّ ارتباط الصّورة بالوطن والأرض لا ينفكّان رؤية وتشكيلًا، هَاهو في سطور الوجد يقرن بين حبّ الوطن والحنين إلى أمّه، يقول[2]:

"حَنَانَيْكَ يَا وَطَنِي
فَالدُّرُوب إِلَى قَبْرِ أُمّي

(1) عودة، *درج العتمة*، ص 36– 37.
(2) عودة، *درج العتمة*، ص 81.

مُسَيَّجَة بِالْحَنِينِ الْمُقَفَّى

مِثْل أَوتَار قَلْبِي

تَئِنُّ وَقَدْ أَثْقَلَتْهَا السِّنِين"

لقد عمد الشاعر في هذا المقطع إلى استخدام ألفاظٍ عاطفية حميمية (حنانيك، الحنين، أوتار قلبي، تئن) قارناً بين الحنين إلى أمّه التي افتقد حنانها بموتها، والوطن الذي أُبعد عنه ويفتقد احتضانه، وكلاهما مصدر من مصادر الحنان التي يفتقدها الشاعر فلا غرو في اقتران الأمّ بالوطن، إذ الحنين إليها واحد، فالوطن بعيد صعب اللّقاء رغم ما يثير في الشّاعر مِن أحاسيس الوجد والشّوق إلى اللّقاء، وكذا الأمّ الرّاحلة الّتي انقطعت دروب الوصل إليها رغم الحنين الملوّع الّذي يحمله الشّاعر في جوفه مع تقادم السّنين.

البِنية السّرديّة

كما هو معلوم فالبِنية هي تكوين البناء وكيفيّة تشييده، كقولنا: بِنية الكلمة، وبِنية الجسم البشريّ، وبِنية المجتمع، وبِنية اللّغة؛ أي الأجزاء المكوّنة وطريقة تكوينها، وهي "ذلك النّظام المتّسق الّذي تُحَدَّدُ كلّ أجزائه بمقتضى رابطة تماسك، تجعل مِن اللّغة مجموعة منتظمة مِن الوحدات والعلاقات، ويحدّد بعضها بعضًا على سبيل التّبادل، فهي إذن عبارة عن نظام يتكوّن من أجزاء ووحدات متماسكة، بحيث يتحدّد كلّ جزء بعلاقته مع الأجزاء الأخرى."[1]

إنّ للبِنية خاصّيّة يفتقر وجودها في الأجزاء؛ فتمنحها حركة داخليّة تساعد على حفظها ووحدتها وطول بقائها، حيث تعتبر كلّيّة البِنية منبع إثرائها دون أن تضطرّها إلى الخروج عن حدودها أو الاتّحاد مع عناصر خارجيّة، وتقسم البِنية إلى "بِنية سطحيّة أو شكليّة تمثّل الشّكل، وبِنية عميقة تمثّل الدّلالة"[2]، فالبِنية السّطحيّة أو الشّكليّة تشمل السّرد والحدث وغيرهما، أمّا العميقة أو البِنيّة الدّلاليّة فهي الموضوعات الّتي تَشَكَّلَ منها النّصّ، فالبِنية حجر الأساس في النّصّ الأدبيّ؛ لذلك يجب الحرص على طرحه كنسيج محكم العناصر دون انفكاك وترهّل.

(1) بدري، ربيعة، *البِنية السّرديّة في رواية "خطوات في الاتّجاه الآخر" لحفناوي زاغر*، رسالة ماجستير، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2014– 2015، ص7.

(2) ميرغني، هاشم، *بِنية الخطاب السّرديّ في القصّة القصيرة*، ط1، شركة مطابع السّودان، الخرطوم، 2008، ص 23–24.

السّرد هو القصّ والرّواية باستخدام منهجيّة خاصّة، فتسرد الحوادث حقيقة أو خيالًا، بحيث يقوم على نقل الأحداث معتمدًا على تمييز أنماط الكلام وأساليبه؛ لإظهار جماليّاته، ومع تداخل الأجناس الأدبية، فقد لجأ الشعراء إلى استخدام أدوات السرد في أشعارهم، مبرزين من خلال ذلك الإمكانات الشعرية في توظيف أدواته وتطويعها لشعرية القصيدة.

إنّ الكلام عامّة يقوم على دعامتين: احتوائه على قصّة بأحداثها الواضحة، والطّريقة الّتي تُسْرَدُ مِن خلالها تلك القصّة؛ "ولهذا السّبب فإنّ السّرد هو الّذي يُعْتَمَدُ عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسيّ".[1]

وبالعودة إلى ديوان "درج العتمة"؛ فإنّنا نلحظ بشكل جليّ إمعان الشاعر في سرد الأحداث موثّقًا أمكنتها وأزمنتها؛ فكانت لبنتا الزّمان والمكان ظاهرتين في سطور قصائده، ورغم أنهما ميزتان سرديتان متصلتان بالأعمال السردية أكثر منه في الشعر، إلا أن وجودهما في قصائد الديوان، لم تفقده شعريته، فمقصدية وجودهما تبرز مدى التصاق الشاعر بتلك الأمكنة، وذاكرته لتلك الأزمنة، وهما المطلبان اللذان يناقشهما البحث في ما يأتي مِن صفحات.

أوّلًا- بِنية المكان

إنّ مَن يُطَالع ديوان "درج العتمة"، يجد ذلك الازدحام بذكر الأماكن بنوعيها الضّيّقة والمفتوحة؛ وكأنّ الشاعر أراد أنْ يُبْرِزَ أثر تلك الأماكن على نفسيّته، فجاءت الأحداث مرتبطة بالأمكنة مشيرة إلى ما تُحْدِثُهُ الذّكريات المرتبطة بهذه الأمكنة، والّتي بقيت عالقة في الذّهن، وتبقى رمزًا مِن الرّموز الدّالّة على أصالة المكان الّذي ذكره واصفًا حاله، ومجسّدًا عراقة التّاريخ بأفراحه وأحزانه الّتي أثّرت على مجريات حياته.

نلحظ أنّ الشاعر أكْثَرَ مِن الحديث عن المنزل ومتعلّقاته مِن النّوافذ والأبواب، وما يحيط بالمنزل مِن الأشجار الّتي أُشْتُهِرَ بها وطنه مِن الكروم والأشجار الحرجيّة وغيرها مِن الأشجار مُظْهِرًا بذلك ما يحيط بالمنزل؛ ليؤرّخ إلى مرحلة تتعلّق بتلك الدُّور الّتي اتّخذت طرازًا محدّدًا دالًّا على تلك الحقبة الزّمنيّة.

وقد أورد الشاعر كلمة (الباب) مثلًا للدّلالة على طيف المكان[2]:

(1) لحمداني، حميد، *بِنية النّصّ السّرديّ مِن منظور النّقد الأدبيّ*، ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، 1991، ص45.
(2) عودة، *درج العتمة*، ص43.

"تَفْتَحُ الْبَابَ لِلعَاشِقِينَ
وَتَرْمِي بِمَندِيلِهَا
كَي تَجُرَّ النُّجُومَ"

وبذلك جاءت هذه اللّفظة للدّلالة على أنّ ذلك الباب يحتفظ بداخله أسرار الشاعر ومأساته وما آل إليه حال وطنه؛ فكأنّه أقفل الأبواب على تلك الأوجاع؛ لتظهر بين الْفَيْنَةِ والأخرى في درج الكلام دون مقصديّة؛ فهي تأتي عفو الخاطر، واستخدامه لتلك اللّفظة تدلّ على المكان الضّيّق الّذي يخبّئ فيه ذكريات عمره.

ويستكمل الشاعر حديثه عن ضيق هذه الأمكنة باستخدام النّوافذ الّتي تُظْهِرُ وقوعه في سجن الذّكريات، فنفسه رهينة أمكنة ولّت وذهبت، " والشيء يتبع تمدد مكانه الحميم"[1]، والشباك جزء من الغرفة التي أصبحت سجنه، الذي يعيش داخله ويتعايش معه، مشكلا حالة من الحميمية المفروضة عليه، " ونظراً لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكناها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة، فإن هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة"[2] فهو من خلال الشباك يحاول الخروج إلى عالم أكثر فسحة وأمل، مستذكرا تلك الأماكن، وعليه فإننا نجد الشاعر يقف مِن خلال شخصيّاته خلف تلك النّوافذ الّتي يضيق بها المكان؛ لينظر إلى ذكريات كانت، وإلى أحلام مؤصدة دون حراك، يقول[3]:

"هِيَ اِمْرَأَةٌ
يَنَامُ اللَّيْلُ فَوْقَ ذِرَاعِهَا
فَتَصِيْرُ أَحْلَى
وَتُطِلُّ مِنْ شُبَّاكِ غُرْفَتِهَا
لِتَحْمِلَهَا رِيَاحُ الْفَجْرِ"

(2) باشلار، غاستون، *جماليات المكان*، ترجمة غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ص 18.

(1) باشلار، غاستون، *جماليات المكان*، ص382.

(3) عودة، *درج العتمة*، ص27.

وينطلق الشاعر مُحْدِثًا مزاوجة بين الضّيّق مِن الأمكنة الّتي ذكرها آنفًا والمتّسع منها، فيتحدّث عن ذلك الاتّساع بشكل متدرّج في ديوانه، وكان ذلك الحيّز يبدأ بما يحيط بالمنازل ثمّ شيئًا فشيئًا يمتدّ ذلك الحيّز؛ ليشمل بقعة متّسعة من الأمكنة، يقول[1]:

"كَانَ لَاْ بُدَّ مِنْ ظِلِّ دَالِيَةٍ لَاْ تَشِيْخُ
كَي أَكُونَ هُنَاكَ
كَي أُدَاعِبَ شَعْرَ الْحَدِيْقَةِ قَبْلَ فَوَاتِ الْأَوَانِ
كَي أُغَنِّي قَلِيْلًا مِنَ الْأُغْنِيَاتِ الْعَتِيْقَةِ
عَلَى قَبْرِ أُمِّي
الَّتِي نَذَرَتْ عُمُرَهَا لِلْغِنَاءِ
لَمْ أَعُدْ وَاقِفًا فِي الْعَرَاءِ
لَمْ أَعُدْ وَاحِدًا
أَسْتَغِيْثُ بِطَيْرٍ جَرِيْحٍ
وَزَيْتُونَةٍ مُهْمَلَةٍ
صِرْتُ أَلْفًا مِنَ الْوَاقِفِينَ
عَلَى حَجَرٍ فِي جَنُوبِ الْبِلَادِ"

إنّ الفضاءات الضّيّقة الّتي استخدمها الشّاعر كانت في مجملها تدلّ على تناقضات كثيرة في نفسيّته؛ فكانت خادمة للنّصّ الشّعريّ؛ لِتُظْهِرَ أحداثًا رُصِدَتْ ورُكِنَتْ في ذاته تُلْمَحُ مِن خلالها السّلوكيّات والرّؤى الّتي تحيي تلك الأماكن، مبرزة دلالات تأويليّة، ولكنْ تبقى الدّلالة الّتي أرادها الشّاعر مأسورة في ذاكرته، تبرز مِن خلال الإيحاءات والرّموز الّتي لا تكاد تخلو منها دفقاته الشّعريّة في ثنايا قصائد ديوانه.

كما استخدم الشّاعر مقابل ذلك فضاءات توحي بالاتّساع والتّمدّد والتّحرّر مِن كلّ القيود؛ لتتشكّل معها آماله الّتي لا تنحصر، وتجد المكان الرّحب ترجمة لواقع كان، وواقع عاش فيه، وكانت الأماكن المفتوحة الّتي رصدها الشاعر في أبياته كثيرة منطلقًا مِن موطنه الّذي يكتنز بداخله كلّ الذّكريات والطّموحات، واستخدمه ألفاظاً دالّة على المكان مستوحاة مِن وطنه المُغْتَصَب، وذكريات عالقة في ذهنه يجسّدها مِن

(1) عودة، *درج العتمة*، ص63-64.

خلال أمكنة فسيحة دالّة على عظم انتمائه، وأثر ذلك على حياته، فيذكر الجبال والأنهار والبحار ...، ويُكْثِرُ مِن الحديث عن البيادر الّتي تميّزت بها أرضه، يقول[1]:

"بِلَادِي الَّتِي أَطْعَمَتْنِي نَشِيدَ بَيَادِرِهَا

سَوفَ تَبْقَى مُكَلَّلَةً بِالنَّهَارِ

وَتَبْقَى الْجِبَالُ عَلَى حَدِّ صَخْرَتِهَا وَاقِفَةً

بِلَادِي الَّتِي لَمْ تَنَمْ مُنْذُ أَلْفِ مَضِين

تُضِيءُ الدُّرُوبَ بِوَهْجِ النَّدَى

تُوْقِظُ النَّهْرَ

والطُّرُقَاتِ الْعَتِيقَةَ

تَمْشِي الْهُوينَى

تُكَحِّلُ جَفْنَ السَّمَاءِ بِزَيتُونِهَا"

ومِن الملاحظ أنّ المقطع الشّعريّ مبنيّ على تجاذبين، هما: الأفعال المضارعة المستقبليّة الّتي توحي باستمراريّة الحدث، وديمومة السّرد؛ إذ تبدأ باستشراف المستقبل والبقاء والضّياء واليقظة والسّير إلى منتهى الحدث بأنْ تكحّل جفن السّماء بزيتونها.

إنّ تلك الفضاءات المفتوحة في هذا المقطع لا تحدّها حواجز ممّا يجعل تطوّرها وحركتها مطلقة الحرّيّة، وجميعها تتضافر في تشكيل البِنية السّرديّة. وقد فتحت الأماكن المفتوحة الباب على مصرعيه في تطوّر الأحداث، فهو يُظْهِرُ نقطة الاتّصال والتّواصل والارتقاء مع الآخرين؛ فمثّلت تلك الأماكن المفتوحة بوّابة الدّخول إلى مكتنزات سطوره الشّعريّة.

ثانيًا– بِنية الزّمان

أكْثَرَ الشاعر مِن استخدام أزمنة دالّة على الظّلمة المرتبطة بما يعانيه مِن فقدان بصره، وكما نجد أخرى تعود إلى أنّ الظّلام مرتبط بوجود الأعداء، وكما نجده عند حديثه عن آماله يستخدم أزمنة الحاضر والمستقبل وبزوغ النّهار؛ لتتشكّل من خلال ألفاظه أزمنة الحضور والغياب.

(1) عودة، *درج العتمة*، ص43.

إنّ النّاظر في ديوان "درج العتمة" يلمح تعاضد العتمة واللّيل والوحدة في أشعاره، والليل زمن فيزيائي يحسه الإنسان ويشعر به، فكيف إذا رافقته الوحدة والعتمة؟! لا بد من انعكاس ذلك على شعوره، وإحساسه بالزمن، ولا غرو في ذلك؛ إذ يعاني الشاعر هذه الحالة الزّمنيّة الشّعوريّة بعد فقدانه البصر، يمضي وقته حبيس عتمته النّفسيّة والمرضيّة، وشعوره بالوحدة يسيطر على مكنونات ذاته، ويكاد يكون الهمّ الأعظم في حياته، موظّفًا تلك الوحدة في أشعاره وتكرارها في ثلاث دفقات شعوريّة متتالية في المقطع الشّعريّ الآتي، يقول[1]:

"وَحِيْدًا أَجْلِسُ
وَالْعُتْمَة حَولِي
لَا عِطْرٌ
لَا صَوتٌ
لَا طَيفٌ
لَا شبَّاكٌ تَقْرَعُهُ الرّيحُ وَتَمْضِي
وَحِيْدًا أَجْلِسُ
إِلَّا مِن فُنْجَانِ الْقَهْوَةِ
وَالْعُتْمَة
وَالشّبَّاك الْأَخْرَس
أَكْتُبُ مَرْثَاةً لِدُمُوعِ النَّهْرِ
أَبْحَثُ عَنْ وَطَنٍ يُشْبِهُنِي
فِي لَيْلٍ أَعْمَى
تَعْجَزُ عَنْ وَصْفِ مَلَامِحهُ
كُلُّ الْكَلِمَاتِ"

ويبقى اللّيل بعتمته موئلًا للشّاعر يميل إليه هروبًا مِن واقع يرفض بقاءه في بلاده، متّخذًا اللّيل ملكًا له لا ينازعه عليه أحد، وينام محتفيًا بروايات عتمته على نافذته، وبقرب رائحة وطنه وأمّه ومحبوبته وابنته

(1) عودة، *درج العتمة*، ص33–34.

وكلّ مَن بقيت رائحتهنّ قريبة مِنه في ليله المظلم وعتمته الّتي اعتاد عليها، لنجد سيطرة اللّيل ولوازمه على مجريات يومه؛ معبّراً عن سوداويّة أحاطت به، طالبًا الرّاحة مِن تلك العتمة والسّواد، وارتباط الرّاحة بالعتمة والسّواد قادت الشاعر إلى أنْ يرسم صورة تَدَلِّي نجوم اللّيل في ظهيرة يومه سرًّا لتتيه في المساء، وأيّ وجع يخبّئ وراء تدّلي النّجوم في ذروة الضّياء والنّور في ظهيرة يوم تنتشر أشعة شمسه كما اعتدنا عليها في كلّ أرجاء المكان! ولكن تدلّي نجوم اللّيل في الظّهيرة شاهدًا على ملكيّة اللّيل، تلك العتمة الّتي رافقته واصفة حالته النّفسيّة الّتي يمرّ بها، يقول[1]:

"اللَّيلُ لِي
وَأَنَا الَّذِي رَسَمَ الطَّرِيقَ كَمَا يَشَاءُ
وَرَكَبْتُ مَوْجَ الْحَرْفِ
مُحْتَفِلًا بِمَا تَرْوِيهِ نَافِذَتِي
وَأَنَامُ مَسْكُونًا بِرَائِحَةِ النِّسَاءِ
اللَّيلُ لِي
وَأَنَا الْغَرِيْبُ عَلَى ضِفَافِ الْوَهْمِ
أَقْطِفُ بَهْجَةً مَكْبُوتَةَ الْمَعْنَى
تَدَلَّتْ مِنْ نُجُومِ ظَهِيرَةٍ سِرًّا
وَتَاهَتْ فِي الْمَسَاءِ"

الانزياح

انتشر مصطلح الانزياح في الدّراسات النّقديّة الأسلوبيّة، ويعود هذا الاهتمام إلى أنّ الانزياح مزيَّة مِن مزايا اللّغة الأدبيّة بشقّيها: النّثر والشّعر، وكان لظاهرة الانزياح أثر بالغ في إظهار محاسن اللّغة العربيّة ومدى طواعيّتها وانسجامها واتّساق مفرداتها. وقد جاء مصطلح الانزياح في تراثنا العربيّ بمسمّيات عدّة، ومِنها: العدول، والتّجاوز، والخطأ، والكسر، والانتهاك[2].

(1) عودة، *درج العتمة*، ص34.

(2) يُنْظَرُ: ويس، أحمد محمّد، *الانزياح مِن منظور الدّراسات الأسلوبيّة*، ط1، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، 2005، ص29- 34.

وقد أظهر هذا المصطلح بُعْدَ اللّغة الشّعريّة عن الجمود، ورسوخ الدّلالات والمعاني المجازيّة وقوّتها، وانطلاق عنان التّعبير عن جماليّات النّصّ الأدبيّ مِن خلال المعاني المجازيّة. وهذا يفضي إلى التّمايز والمفاضلة بين الألفاظ بناء على استخدامها في تشكيل بِنية العبارة الشّعريّة، وبذلك فإنّ الانزياح سعي نحو الجمال المطلق؛ إذ يأخذ مكانًا وسطًا بين المعنى الحقيقيّ والمعنى المجازيّ، وإذا ما طالعنا ديوان الشاعر، وجدنا أنّه قد أسهب في هذا المنحى الأسلوبيّ في التّعبير الشّعريّ، وقد جاء بشقّين:

أوّلًا- الانزياح الدّلاليّ

يكمن الدّرس الأسلوبي في الانزياح الدّلاليّ الّذي تمثّل فيه الانزياحات الشعرية والمفارقة، وما تنطوي عليه من صور فنية تهتم بالمعنى الواسع للكلمة، وذلك من خلال أدوات مِن شأنها أن تُحْدِث انحرافًا عن اللّغة المعياريّة، كما تضع عنصر مفاجأة للمتلقّي الّذي ينطلق مِن خلالها باحثًا عن مراد الأديب مِن هذا الانزياح؛ لإظهار جماليّات النّصّ الأدبيّ الكامنة وراء استخدام هذا الأداء الأسلوبي.

إنّ جماليّة التصوير تظهر في الصّور الّتي شكّلها الأديب في نصوصه الّتي تختلف في تأثيرها على النّفس ودرجة هذا التّأثير، وهذا يعتمد على قوّة المبدع في توظيف صوره في عباراته، وقدرة المتلقّي في فهم هذه الصّور، وإطلاق عنان خياله؛ لإدراك ما وراء العبارات الّتي استخدمها الأديب "فالصّورة الجيّدة المؤثّرة لا بدّ لها مِن خيال خصب، وعاطفة مشبوبة، وإحساس مرهف، وذهن ثاقب يشترك فيهما المصوّر والمصوّر له على السّواء"[1] . ويتابع الشاعر رسم لوحته في رفع كفّه ليقاوم العتمة المحيطة به مِن كلّ جانب؛ إذ تجتمع العتمة مع عتمة اللّيل إمعانًا في السّواد، وما الكفّ إلّا رمز لمقاومة هذا الانطفاء في ذاته، إذ أنسن العتمة بجعله أن لها وجهاً، يحاول مواجهته بكفّه، والمعلوم أنّ الكفّ إحدى أدوات الحسّ لدى فاقدي البصر أو مَن يسير في العتمة، وتكمن دلالة الانزياح في أن منح للمعنوي (الليل) صفةً حسيّة إنسانية، يقول[2]:

"فِي لَيْلِ الْمَدِيْنَةِ
يَرْفَعُ كَفَّهُ
فِي وَجْهِ هَذِي الْعَتْمَة السَّوْدَاء"

(1) عبّاس، فضل حسن، *البلاغة فنونها وأفنانها . علم البيان والبديع*، ط11، دار الفرقان، عمان، 2007، ص14.
(2) عودة، *درج العتمة*، ص27-28.

وكثيرًا ما يلجأ الشاعر إلى نقيض العتمة متوسّلًا به للخلاص مِن حالة الوحدة، وإعادة الحياة إلى طبيعتها، واستشفاء جوارحه المنهكة جرّاء هذه العتمة، يقول:

"وَأَنْتَظِرُ النُّورَ يُضِيءُ جَوَارِحَ مُتْعَبَة"[1]

وربّما يمثّل النّور حالة الانتصار على العدوّ، وهي حالة منتظرة منذ زمن طويل، حيث ظهور النّور إعلان لزوال العدوّ المتمثّل في العتمة، إذ أخذ النور دور الإعانة وحمل الجوارح المتعبة على المقاومة من أجل خروج العدوّ من أرض وطنه، وهو الّذي يعيد إشعاعه وألقه مِن جديد؛ فيضيء بذلك انكسارات النّفس الّتي تراكمت عبر السّنين.

وفي معرض حديثه عن المقاومة والتّضحية مِن أجل الوطن، يرسم الشاعر صورة جماليّة لهذه الفعاليّة، يقول:

"إِلَى وَطَنٍ يَزْرَعُ الشُّهَدَاءَ بِصَمْتٍ"[2]:

فقد استخدم الشاعر لفظة (يزرع)، والزّرع هو الحياة وتجدّدها وبقاؤها وديمومتها على غرار الشّعراء التّموزيّين في فكرة البعث والتّجدّد؛ إذ تتمثّل الحياة مِن خلال الموت، فبالتّضحية تحيا الشّعوب والأوطان؛ ليتحوّل الموت إلى فعل منتج يحافظ على الأوطان وبقائها، لكن المفارقة في لفظة الصّمت الّتي لا تتناسب مع فكرة الشّهادة الصّاخبة، وربّما عبّر الشّاعر بها عن صمت الأمّة، أو عن كبرياء الوطن الّذي يقدّم ويضحّي دون ضجيج إعلاميّ، كون الشّهادة واجب لا يطلب له مقابل، وتظهر –هنا– جماليّة الانزياح في لوازم الشّهادة، وهي الحياة المقترنة بالزّرع (وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاء عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُون)[3]، وهو معنى عقديّ لمنح الحياة وتجدّدها في ذات المضحّي مِن ناحية، وحياة الأوطان مِن ناحية أخرى.

ويلجأ في كثير مِن الأحيان إلى آليّة الإسقاط، بمعنى يُسقط الصّفات الإنسانيّة على الجمادات، فمثلًا نجد الشّوارع تمدّ أصابعها لِتَسْرِقَ وتَنْهَبَ وتبطش دون وجه حقّ، يقول[4]:

(1) عودة، *درج العتمة*، ص 31.

(2) عودة، *درج العتمة*، ص44.

(3) سورة آل عمران، الآية 169.

(4) عودة، *درج العتمة*، ص45.

"تَقُولُ الْحِكَايَة

إِنَّ الشَّوَارِعَ مَدَّتْ أَصَابَعَهَا خِلْسَة"

وكأنّه يشير إلى ماهية تلك الشّوارع الّتي تمثّلت بعدوّ منتشر أمام ناظريه، ويكمن الانزياح في أنسنة الشّوارع مستخدماً صيغة الجمع إلى جانب تفرعات هذه الشّوارع الّتي تُحدث متاهة؛ إذ يتفرّع عن كلّ شارع خمسة شوارع بعدد الأصابع، وكان الامتداد خلسة دون وعي أو إحساس بها، وهذا إمعان في الضّياع والتّيه والفقد وتآكل الوطن شيئًا فشيئًا، وقد تمثّل ذلك في استخدام لفظي (الأصابع، وخلسة)؛ إذ الأصابع تمثّل فعل الحركة والامتداد، والخلسة تمثّل فعل غياب الإحساس بالزّمان والمكان.

وتكتمل صورة الوطن في هذه القصيدة مِن خلال وتر اللّعب والمراوغة الّذي انتهجه الشاعر في التّعبير عن شوقه له، يقول[1]:

"وَمَا زَالَ قَلْبِي يَحِنُّ إِلَى لَحْظَةٍ لَنْ تَغِيب

إِلَى وَطَنٍ غَارِقٍ فِي عُيُونِ الصِّغَارِ"

يحاول الشاعر جاهدًا الإبقاء على الذّاكرة والمقاومة لحالة العمى والانطفاء الّتي تحاصره مِن خلال الصّورة القلبيّة الّتي يحتفظ بها نحو الوطن نافيًا غيابها، ومؤكّدًا حضورها الدّائم والحنين إليها، وهي صورة الوطن في عيون أطفال فلسطين، وقد أحكم الشّاعر هذه الرّؤيا مِن خلال استخدامه للفظة (غارق) الدّالّة على الرّسوخ والتّعمّق والاستغراق والوصول إلى قرارة الشّيء، محدثًا باستخدامها بُعْدًا دلاليًّا مغايرًا للدّلالة النّمطيّة المتواضع عليها، وهي الغياب وعدم الظّهور، كما أحدثت عبارة (عيون الصّغار) مفارقة لفظيّة، إذ جعل منها مكانًا واسعًا غائرًا عميقًا يستوعب الوطن، وفي ذات الوقت دلالة على ديمومة الحماية والبقاء؛ لأنّ الصّغار سيكبرون، والوطن في محاجر عيونهم مصون مِن النّسيان، ناهيك عن أنّ الذّاكرة البصريّة هي أدوم مِن غيرها مِن الحواسّ.

ويبقى الأمل بعودة البلاد رغم مرور سنين طوال في قلب الشاعر، ذلك الحلم الّذي لا يشيخ أبدًا فتمضي السّنون ويبقى الحلم يافعًا، يقول[2]:

"مُنْذُ أَرْبَعِينَ عَامًا

وَأَنَا أَقِفُ بِانْتِظَارِكِ

(1) عودة، *درج العتمة*، ص47.

(2) عودة، *درج العتمة*، ص103.

شَاخَ الرَّصِيفُ

وَحُلُمِي لَمْ يَزَلْ يَافِعًا".

يكتنز هذا المقطع الشّعريّ بمجموعة مِن الانزياحات الدّلاليّة والمعاني اللّغويّة الدّالّة على حالة التّوتّر الملازمة لذات الشاعر، وأوّل هذه لفظة الوقوف الّتي تستعصي على الإدراك العادي؛ إذ لا يمكن أنْ يدوم الوقوف أربعين عامًا في الانتظار، إلّا أنّ وقع اللّفظ النّفسيّ أكثر تعبيرًا عن حالة القلق والتّوتّر مِن استخدام كلمة (جالسٌ) مثلًا، ثمّ في عبارة (شاخ الرّصيف) الدّالّة على تقادم الزّمن على ذات الشاعر، وهو في حالة الانتظار، ونحن نعلم أنّ الرّصيف لا يشيخ، وإنّما انزاح الشاعر في عبارته للتعبير عن طول الانتظار، إلّا أنّ العبارة التّالية (وَحُلُمِي لَمْ يَزَلْ يَافِعًا) قد أحدثت مفارقة زمانيّة؛ حيث التّغيير على كلّ شيء حول الشاعر إلّا حلمه الّذي لم يزل حيًّا نابضًا بالحيويّة والحياة، لم تستطع عاتيات الزّمن تبديده وطمسه أو النّيل منه.

ونختم هذا المطلب في صورة تراثية تناصية يعاودها الشّعراء في كثير مِن أشعارهم، وهي الصورة التراثية الأدبية المتمثّلة في (اِشْتَعَلَ الشَّيْبُ فِي مَفْرَقِي)، يقول[1]:

"كُلَّمَا اِشْتَعَلَ الشَّيْبُ فِي مَفْرَقِي

أَعُودُ إِلَى عَيْنَيكِ

كَي أَرَانِي"

والاشتعال– هنا– دليل الكثرة والانتشار السّريع، والشّيب دليل على الكبر، وربّما الهمّ والمكابدة، إلّا أنّنا نجد الشاعر كلّما ضاقت به الدّنيا والهموم لجأ إلى مصادر الحماية وهي العيون؛ إذ يعوذ بها حماية لذاته، والملاحظ أنّ هشام يركّز على العيون الّتي افتقد بريقها وانطفأ ضوؤها في محياه، وربّما يكون ذلك حالة دفاعيّة أو (ميكانزم) حماية يلجأ إليه الشاعر للمحافظة على وجوده، أو حالة مِن الرّغبات المكبوتة جرّاء ما وصلت إليه حالته النّفسيّة، ورغم ذلك فإنّ الصّورة الجماليّة الّتي أحدثها الانزياح الدّلاليّ معبّرة عن واقع الحالة الشّعوريّة المفعمة بالأمل والحياة؛ إذ تبقى العيون هي مصدر الرّؤية أو المرأة الّتي يرى فيها الشاعر ذاته.

(1) عودة، *درج العتمة*، ص113.

وما تقدّم ذكره مِن انزياحات دلالية هو جزء بسيط ممّا يزخر به هذا الدّيوان مِن انزياحات كثيرة ضمّها الشاعر في ديوانه، وتتضافر الصّورة الشعريّة مع غيرها مِن الصّور؛ لتُثْرِي النّصّ بالمعاني والقيم المراد إيصالها عن طريق النّصّ الأدبيّ، فيشكّل الأديب مِن خلال صوره دلالات إيحائيّة تغني النّصّ وتجعله أكثر اتّساقًا، وجاءت الصّور الفنّيّة الّتي أوردها الشّاعر بين دفتي ديوانه توحي بجماليّة العبارات، وانفتاحها للتّأويل، وإظهار مكنوناتها؛ فكانت خادمة لإضفاء الجمال الفني على النّصوص الشّعريّة.

ثانيًا- الانزياح التّركيبيّ

يعدّ التّقديم والتّأخير مِن أكْثَرِ المباحث دراسة في ظاهرة الانزياح التّركيبيّ، ويرتبط ذلك بهدف بلاغيّ؛ إذ يعدّ أحد موضوعات علم البلاغة، كما يعطي جماليّة للعبارة الّتي حدث فيها هذا الخرق في تركيب الجملة، ويكون التّقديم على وجهين: تقديم يقال عنه تقديم على نيّة التّأخير، كتقديم الخبر على المبتدأ، والمفعول به على الفاعل. والوجه الثّاني تقديم لا على نيّة التّأخير، وذلك بأنْ ينقل الشّيء من حكم إلى حكم آخر، نحو: المساواة بين اسمين في إمكانيّة أنْ يكون كلّ منهما مبتدأ وخبر للآخر، ومثال ذلك: محمّدٌ المجتهدُ، نستطيع القول: المجتهدُ محمّدٌ.[1] وهكذا فإنّ أيّ تغيير في التّرتيب المعياريّ للكلمات في الجمل "يمثّل انزياحًا عن هذا الأصل المثاليّ، واختراقًا للحركة الأفقيّة المنتظمة المسيطرة على بِنيته العميقة، تبعًا لعنصر القصد عند المبدع، حيث تتوافق البِنية السّطحيّة المخالفة مع اتّجاه الحركة الذّهنيّة عند المبدع"[2].

تتّسم عمليّة التّقديم والتّأخير بإحداث اتّساع لآفاق النّصّ الأدبيّ، كما أنّها "دليل على مرونة اللّغة العربيّة، وحرّيّتها في تغيير صياغة الجملة، والتّصرّف في الرّتب المحفوظة لغايات وأسرار بلاغيّة".[3] وقد وظّف الشاعر التّقديم والتّأخير في نصوصه الشّعريّة؛ ليعطي أهمّيّة وعناية أكبر لما قدّمه تارةً وللتبيعيَّة والالتصاق تارة أخرى، وللحالة النفسية مرةً، وللسببية أخرى، يقول في باب الأهمية:

"فَلْتَتَوَضَّأْ مِنْ عَرَقِي دَالِيَةُ الْبَيْتِ"[4]

(1) يُنْظَرُ: الجرجانيّ عبد القاهر بن عبدالرحمن (ت471 هـ/ 1078م) *دلائل الإعجاز في علم المعاني*، تحقيق محمود محمد شاكر، ط 6، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2008 ، ص77.

(2) الخرشة، *أسلوبيّة الانزياح في النّصّ القرآنيّ*، ص 194-195.

(3) الخرشة، *أسلوبيّة الانزياح في النّصّ القرآنيّ*، ص 193-194.

(4) عودة، *درج العتمة*، ص30.

نلاحظ أنّ شبه الجملة تقدّم على ركن أساسيّ مِن أركان الجملة، حيث إنّ الأصل في الجملة (فَلْتَتَوَضَّأْ دَالِيَةُ الْبَيْتِ مِنْ عَرَقِي)، ولكن حدث هذا الانزياح لإعطاء أهمّيّة لشبه الجملة؛ ذلك أنّها دلالة على مدى العناء والتّعب، فانصباب العرق كان الأَوْلَى بالتّقدّم وإتيانه بعد الفعل مِن غيره، وهذا الأمر أعطى جماليّة بلاغيّة في العبارة نكاد لا نلحظها دون التّقديم والتّأخير؛ إذ أعطى التّقديم مكانة بنائيّة تبعتها علاقة دلاليّة قدّمت عرقه وجهده على ريِّ الدّالية، إذ يلفت نظر المتلقّي إلى العرق المتوضّأ به قبل الانحراف إلى الفاعل (دالية البيت) الّذي انحصر به فعل الوضوء مِن متعدّد الأشياء الّتي يمكن أنْ تكون بديلًا له (كاليدين مثلًا أو الأزهار أو الوجه...).

وفي موضع آخر يُحْدِثُ الشاعر انزياحًا في الجملة الفعليّة، بتغيير موقع المفعول به؛ ليقدّم عليه شبه الجملة قائلًا[1]:

سَأُعْطِيْكِ رَيْحَانَةً تَمْلَأُ الْجَوَّ عِطْرًا

تُعِيْدُ إِلَى الْأَرْضِ أَسْمَاءَهَا

تُعِيْدُ إِلَيْنَا الْحِجَارَة"

بداية لا بدّ في هذا المقطع مِن النّظر إلى إضمار الفاعل (ريحانة) في ما يليه مِن أفعال (تَمْلَأُ ، تُعِيْدُ، تُعِيْدُ)، وهو اختزال للفاعليّة أمام المفعوليّة الّتي تعدّدت مع كلّ فعل ذكره الشاعر في مقطعه الشّعريّ (الْجَوَّ عِطْرًا / أَسْمَاءَهَا / الْحِجَارَة)، والتّركيز . هنا . على أثر الفعل في الأشياء بغض الطّرف عن الفاعل المسبّب لها، وهذا تطلّب الانزياح بالجملة إلى تقديم شبه الجملة على المفعول به؛ لأنّه أكثر التصاقًا بالشّاعر (إلى الأرض / إلينا) مِن خلال حرف الجرّ (إلى) الّذي اقترن بأرض الشّاعر في المرّة الأولى، وإلى ذاته في المرّة الثّانية، وإنْ كانت الأسماء والحجارة ذات حميميّة لديه إلّا أنّها توابع للأرض والذّات.

وكون العتمة المحور الرّئيس في الدّيوان فلا بدّ مِن وجود انزياحات لفظيّة دالّة عليها أو على أيّ ركن مِن أركانها في الجملة، فالعتمة سواء أكانت بفقدانه بصره أو بمحتلّ كان وجوده أقوى مِن عتمته الحقيقيّة في الحياة فلها الأحقّيّة في السّيطرة على بدايات الجمل أيًّا كان نوعها، نجد الوحدة هي الحالة الشّعوريّة الّتي تسيطر عليه، فلا صاحب ولا محبّ، إلّا أنّه استثنى مِن ذلك أشياءه الملتصقة بوجوده الفيزيائيّ

(1) عودة، *درج العتمة*، ص36-37.

الماديّ (القهوة، العتمة، الشّبّاك الأخرس)، وإذا ما نظرنا بعين فاحصة لهذه الأشياء وجدنا أنّها مِن مادّة التّعمية، وعدم وضوح الرّؤيا، إذ يغلب على القهوة اللّون الأسود إلى جانب العتمة، كما أنّ الشّبّاك وصف بالخرس، وهو بذلك غير ناطق، ولا يبوح بشيء، فهو شبيه بالعتمة الّتي لا تظهر فيها الرّؤية، وقد حصر هذه الأشياء بالوحدة مِن خلال أداة الحصر (إلّا) إلى جانب الجلوس الّذي يمثّل السّكون والشّعور الملازم للوحدة، إلّا أنّه عند استخدامه للفعل والحركة يطلق أفعاله دون أداة الحصر (الكتابة والبحث)؛ ذلك أنّ الكتابة والبحث فضاء منطلق لا تحدّه حدود فيزيائيّة مقيّدة بالمادّة والنّشوء، فهما فضاءان واسعان متّصلان بالنّهر والوطن، وإذ ما عدنا إلى معياريّة الجملة وجدناه قد قدّم الحال على صاحبها وفعل الجلوس؛ ذلك أنّ وصف الحال بالوحدة منبئ عن صاحبها، وبالتّالي تصبح الدّلالة أكثر وقعًا على ذات المتلقّي، يقول[1]:

"وَحِيْدًا أَجْلِسُ

إِلَّا مِنْ فِنْجَانِ الْقَهْوَةِ

وَالْعَتْمَةِ

وَالشُّبَّاكِ الْأَخْرَسِ

وَحِيْدًا أَجْلِسُ

أَكْتُبُ مَرْثَاةً لِدُمُوعِ النَّهْرِ

أَبْحَثُ عَنْ وَطَنٍ يُشْبِهُنِي"

ومِن الانزياحات الاستبداليّة الّتي برزت عند الشاعر والّتي أحدثت تغيّرًا في معياريّة الجملة مِن حيث تقديمه للفاعل على فعله، يأخذ موقعًا جديدًا أَلَا وهو المبتدأ، وبالتّالي انتقال الجملة مِن الفعليّة إلى الاسميّة، يقول[2]:

شَجَرٌ يُعِيْدُ لَنَا

بَرِيقَ حَيَاتِنَا"

(1) عودة، *درج العتمة*، ص32.

(2) عودة، *درج العتمة*، 34-35.

فقدّم لفظة (شجر) على الفعل (يعيد)؛ إذ إنّ معياريّة الجملة في الأصل (يُعِيْدُ شَجَرٌ بَرِيقَ حَيَاتِنَا لَنَا)، ولكن أحدث هذا التّقدّم للفاعل والتّأخّر للمفعول فهماً أن الشّجر سببٌ في عودة الحياة لذات الشّاعر، ذلك الشّجر الدّالّ على الرّسوخ والاستقرار والثّبات الّذي ينتج عنه لَمَعَانُ الحياة وتجدّدها وشبابها.

وتبدو الدّقّة اللّغويّة التّعبيريّة في استخدام تقنيّة التّقديم والتّأخير عندما وظّفها لإظهار انتمائه للأرض، وذلك مِن خلال تقديمه لشبه الجملة الجرّيّة على الفاعل (الفاسدون)، يقول[1]:

"مُثْقَلَةٌ بِالرَّزَايَا يَعِيْثُ بِهَا الْفَاسِدُونَ خَرَابًا"

والأصل في معياريّة الجملة نحويًّا (مُثْقَلَةٌ بِالرَّزَايَا يَعِيْثُ الْفَاسِدُونَ خَرَابًا بِهَا)، فقدم الأرض المضمر وجودها في شبه الجملة إعلاءً لشأنها على الفاعل المؤخّر (الفاسدون)؛ لأنّه يحتقرهم، فكما لا حقّ لهم بالأرض الّتي يعيثون بها فسادًا كذلك تأخّر ورودهم في الجملة للدّلالة على هذا الاحتقار.

ومِن الانزياحات الّتي يلجأ إليها أيضًا: تأخيره للمفعول به بعد شبه الجملة، كقوله[2]:

"وَازْرَعِي قُرْبَهُ وَرْدَةً"

فجاء تقديم شبه الجملة الظّرفيّة دلالة القرب مِن الفاعل، وهو الأقرب إلى الزّراعة، فالشّاعر يشير إلى ضرورة تعمير البلاد بالقرب منها لا النّظر إليها معمّرة، وهكذا فإنّ المطالع لديوان (درج العتمة) يجده يعجّ بالانزياحات الدّلاليّة والاستبداليّة، وربّما تستحقّ دراسة منفصلة قائمة بذاتها؛ إذ مِن المعلوم أنّ لهذا المبحث فوائد جمّة تُظْهِرُ مرونة العربيّة وسعيها إلى تحصيل جمال التّعبير، كما يبيّن شجاعة العربيّة في إحداث هذا الخرق في ترتيب مكوّنات الجملة سعيًا لإظهار القيم البلاغيّة فيها، ودلالة على مدى العناية والاهتمام في اتّساع المعاني للّغة الشّعريّة.

الخاتمة

لقد توصّلت الدّراسة إلى مجموعة مِن النّتائج مِن خلال دراسة أسلوبيّة الخطاب الشّعريّ في هذا الدّيوان؛ إذ عمد الشّاعر إلى استخدام أساليب خطابيّة وبنائيّة لقصائده منسجمة مع رؤيا العتمة الّتي سيطرت على معظم مفاصل الدّيوان. ففي باب الحقول الدلالية، خلص الباحث إلى وجود علاقة ترابطية

(1) عودة، *درج العتمة*، ص36.

(2) عودة، *درج العتمة*، ص45.

بين حقول (الوطن، والمرأة، والعتمة) مع الحالة الشعورية للشاعر (فقد البصر) إذ عج الديوان بألفاظ العتمة والليل والضبابية المتساوقة مع حالته النفسية.

ومن النتائج التي توصل إليها الباحثان، أن البنية السّردية في مفردتيها (الزمان والمكان) قد عاد بهما الشاعر إلى أزمنة وأمكنة غابرة، معتمداً على الذاكرة والمخزون الذهني لتلك الأمكنة والأحداث من ناحية، والصور المتخيلة من ناحية أخرى، جاعلاً منها أدوات (ميكانزمات) دفاعية للواقع النفسي الذي يعيش جراء فقدانه البصر، لنجد ألفاظ الضياء والنور والإشراق التي حضرت بشكل جلي في معظم قصائد الديوان، حيث وظفها الشاعر توظيفاً نفسيا مدافعا من خلالها عن حالة العتمة والعمى الذي يعانيه.

كما زخر الدّيوان بالانزياحات الدّلاليّة والتّركيبيّة المتوافقة مع الحالة النّفسيّة المنزاحة عن واقع الشّاعر، إذ أُطِّرت بمعاني العتمة والتّيه واليأس والقلق والتوتر أحيانًا، حيث انعكس ذلك على صور الشاعر وتعابيره الشعرية، إذ شكّلت الحالة النّفسيّة للشّاعر جراء إصابته بداء العمى جزءًا مِن هذه الرؤية التي انتظمت قصائد الديوان، فجاءت منزاحة عن الواقع الذي يعيش، ومشكلة هاجساً ملازما لألفاظه ومعانيه.

وأخيراً، فإن هذا الديوان بحاجة إلى دراسات أخرى، تجلِّي ما غمض من صوره وألفاظه وموضوعاته، كما أنه جدير بدراسة سيميائية ضمن مصطلح العتبات النصية.

المصادر والمراجع

باشلار، غاستون، *جماليات المكان*، ترجمة غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.

بدري، ربيعة، *البِنية السّرديّة في رواية "خطوات في الاتّجاه الآخر" لحفناوي زاغر*، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2014–2015.

الجرجانيّ، عبد القاهر بن عبدالرحمن (ت471هـ/1078م)، *دلائل الإعجاز في علم المعاني*، تحقيق محمود محمد شاكر، ط 6، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2008.

الخرشة، أحمد غالب النّوري، *أسلوبيّة الانزياح في النّصّ القرآنيّ*، ط1، الأكاديميّون، عمّان، 2014.

داود، محمّد محمّد، *معجم الفروق الدّلاليّة في القرآن الكريم*، دار غريب، القاهرة، 2008.

دي مان، بول، *العمى والبصيرة*، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2000.

سلامي، عبد القادر، *علم الدّلالة في المعجم العربيّ*، دار ابن بطوطة، عمّان،2007.

طبانه، بدوي أحمد، *أبو هلال العسكريّ ومقاييسه البلاغيّة*، دار الثقافة، بيروت،1981.

عاشور، ريمان، *قراءة نقديّة، ديوان درج العتمة، هشام عودة*، مرسال الحديثة، عمّان،2021.

عبّاس، فضل حسن، *البلاغة فنونها وأفنانها . علم البيان والبديع*، ط11، دار الفرقان، عمان، 2007.

عزّ الدّين، يوسف، *التّجديد في الشّعر الحديث*، ط1، دار البلاد، جدّة، 1986.

علي، محسن حسين، الحقول الدلالية بين تطبيق القدماء، ونظرية المحدثين، *مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية والعلوم الإنسانية*، جامعة بابل، م 26، ع 4، كانون أول، 2019.

عودة، هشام، *درج العتمة*، ط1، مرسال الحديثة، عمّان، 2021.

الغرايبة، علاء الدّين أحمد، والعمري، أمل شفيق، جداريّة محمود درويش بين البِنية الدّلاليّة والبِنية الإيقاعيّة، *مجلّة العلوم الإنسانية*، عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة البحرين، ع 24، 2014.

قيسومة، منصور، *مدخل إلى جماليّة الشّعر العربيّ الحديث*، ط1، الدّار التّونسيّة للكتاب، تونس، 2013.

لحمداني، حميد، *بِنية النّصّ السّرديّ مِن منظور النّقد الأدبيّ*، ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، 1991.

ميرغني، هاشم، *بِنية الخطاب السّرديّ في القصّة القصيرة*، ط1، شركة مطابع السّودان، الخرطوم، 2008.

ناجي، مجيد عبد الحميد، *الأسس النّفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة*، ط1، المؤسّسة الجامعيّة، بيروت، 1984.

ويس، أحمد محمّد، *الانزياح مِن منظور الدّراسات الأسلوبيّة*، ط1، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، 2005.

References

‘Abbās, Faḍl Ḥasan, *al-Balāghah Funūnuhā wa Afnānhā: ‘Ilm al-Bayān wa al-Badī‘*, 11th edition, Dār al-Furqān, Amman, 2007.

‘Alī, Muḥsin Ḥusayn, “al-Ḥuqūl al-Dalālīyah bayna Taṭbīq al-Qudamā’ wa Naẓarīyat al-Muḥaddithīn”, *Journal of Human Sciences, College of Education for Human Sciences,* University of Babylon, no.4, vol. 26, January 2019.

‘Āshūr, Rīmān, *Qirā’ah Naqdiyyah Dīwān Daraj al-‘Atmah: Hishām ‘Awdah*, Mirsāl al-Ḥadīthah, Amman, 2021.

‘Awdah, Hishām, *Daraj al-‘Atmah*, 1st edition, Mirsāl al-Ḥadīthah, Amman, 2021.

Bachelard, Gaston, *Aesthetics of the place*, translated into Arabic by Ghālib Halasā, 2nd edition, al-Mu’assasah al-Jāmi‘īyah li al-Dirāsāt wa al-Nashr wa al-Tawzī‘, Beirut, 1984.

Badrī, Rabī‘ah, al-Binyah al-Sardiyyah fī Riwāyat "Khaṭawāt fī al-Ittjāh al-Akhar" li Ḥafnāwī Zāghiz, Master thesis, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Languages, University of Muhammad Khadir, Baskarah, Algeria, 2014-2015.

Dāwūd, Muḥammad Muḥammad, *Mu‘jam al-Furūq al-Dalālīyah fī al-Qur’ān al-Karīm*, Dār Gharīb, Cairo, 2008.

Deman, Paul, *Blindness and Insight*, translated into Arabic by Sa‘īd al-Ghānimī, 1st edition, al-Majlis al-A‘lá li al-Thaqāfh, Cairo, 2000.

al-Gharāyibah, ‘Alā’ al-Dīn Aḥmad, and al-‘Umarī, Amal Shafīq, “Jidāryyat Maḥmūd Darwīsh bayna al-Binyah al-Dilāliyyh wa al-Binyah al Iiqā‘iyyh”, *Journal of Human Sciences,* Deanship of Graduate Studies and Scientific Research, University of Bahrain, no. 24, 2014.

Guissouma, Manṣūr, *Madkhal ilá Jamāliyyat al-Shi‘r al-‘Arbī al-Ḥadīth,* 1st edition, al-Dār al-Tūnisīyah li al-Kitāb, Tunisia, 2013.

Ḥusayn, Muslim Ḥasab, *Jamāliyyāt al-Naṣ al-Adabī: Dirāsāt fī al-Binyh wa al-Dalālh,* 1st edition, Dār al-Sayyāb, London, 2007.

al-Ikhrisha, Aḥmad Ghālib al-Nurī, *Uslūbīyat al-Inziyāḥ fī Alnnṣ al-Qur’ānī,* 1st edition, al-Akādīmīyūn, Amman, 2014.

‘Iz al-Dīn, Yūsuf, *al-Tajdīd fī al-Shi‘r al- Ḥadīth,* 1st edition, Dār al-Bilād, Jeddah, 1986.

al-Jurjānī, ʻAbd al-Qāhir bin ʻAbd al-Raḥmān (d.471A.H. /1078 A.D.), *Dalā'il al-I'jāz fī 'Ilm al-Ma'ānī*, edited by Maḥmūd Muḥammad Shākir, 6th edition, Maktabat al-Khānjī, Cairo, 2008.

Laḥmīdānī, Ḥamīd, *Binyat al-Naṣ al-Sardī min Manẓūr al-Naqd al-Adabī*, 1st edition, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʻArabī, Beirut, 1991.

Mīrghanī, Hāshim, *Binyat al-khiṭāb al=Sardī fī al-Qiṣṣah al-Qaṣīrah*, 1st edition, Sharikat Maṭābiʻ al-Sdūān, Khartoum, 2008.

Nājī, Majīd ʻAbd al-Ḥamīd, *al-Usus al-Nafsiyyh li Asālīb al-Balāghah al-'Arabīyah*, 1st edition, al-Mu'assasah al-Jāmiʻiyyh, Beirut, 1984.

Salāmī, ʻAbd al-Qādir, *'Ilm al-Dalālah fī al-Mu'jam al-'Arabī*, Dār Ibn Baṭṭūṭah, Amman, 2007.

Ṭabānah, Badawī Aḥmad, *Abū Hilāl al-'Askarī wa Maqāyīsuhu al-Balāghiyyh*, Dār al-Thaqāfah, Cairo, 1981.

Ways, Aḥmad Muḥammad, *al-Inziyāḥ min Manẓūr al-Dirāsāt al-Islūbiyyah*, 1st edition, al-Mu'assash al-Jāmiʻiyyh li al-Dirāsāt wa al-Nashir wa al-Tawzīʻ, Beirut, 2005.