

شعرية الاداء البياني في شعر اديب كمال الدين الجزء الخامس نموذجاً

أ.م.د. ساهرة عدنان وهيب

الجامعة المستنصرية – كلية التربية الأساسية

Sahiraadnan734@gmail.com

المستخلص

قامت هذه الدراسة على مبدئين بارزين هما : مبدأ الاختيار ومبدأ الانزياح فكشف عن مستويات الاداء البياني لدى الشاعر واختياراته على صعيد الحرف والكلمة والجملة ، وكان الانزياح يتناول التركيب البياني ودلالاته وما يدخل عليه من خروقات انزياحية وتوترات في الانساق والتراكيب مراعيًا موضوعة البحث العام والصورة البيانية ، فضلاً عن جماليات الاسلوب لدى الشاعر المتمثلة بالمفارقة والتكرار والتناص ، فكانت الدراسة عملية ملموسة في ابراز شعرية الشاعر وتفردته وخصوصيته الشعرية الحروفية .

الكلمات المفتاحية : الشعرية ، البيان ، الاستعارة

Poeticalness performance rhetorici in poetry Aaded kamal Ad- Deen – piece fifthly model –

Assist.prof.Dr sahira adnan

ALmustansaria university college of basic

Abstract :

Then addressed the linguistic displacemen trpresented in the two kinds : synthetic and semantic linguistic displacement and the displacement in the synthetic level includes forward , block hold , amission and involvement .

The thesis addressed also the most prominent stylistic aesthetics for the poet sach as paradox , repletion , and complacency , this study to prove tangible practical results in the most significant point of the style of uniqueness and privacy.

المقدمة :

عُدَّت نصوص الشاعر اديب كمال الدين وتجربته الحروفية ظاهرة اسلوبية جديدة في الشعر العربي الحديث ولون من ألوان النثر الراقي الذي يمتاز بالثراء اللغوي والعمق الدلالي حاول من خلالها خطاب المتلقي المتعطش للحدثا ، وخرق التقاليد الشعرية في التجربة والاداء والاجراء في اطار التجربة الروحية والفكرية الغنية بالايحاء والدلالة وليس بعيداً عن الانفعالات ، والتأثيرات المونولوجية .

يهدف البحث الى الاشارة والعناية بتجربته الادائية في شعرية البيان عنده ولا سيما علاقات المشابهة التي تتضوي تحت بطانتها كل من التشبيه والاستعارة ، وتسليط الضوء على جماليات النصوص وخصائصها الشعرية والتعبيرية المتميزة بالقيم الانسانية والاجتماعية وعمق الغربة والاغتراب ... الخ ، مما يزخر به الديوان والكشف عن ابعادها الفكرية والجمالية وبيان دورها في تحقيق الفردة الادبية ، من خلال التركيز على المهيم الاسلوبي والفاعل المؤثر في التجربة .

التمهيد :

يعد رومان ياكوبسن أول النقاد الذين نظروا للشعرية في العصر الحديث فقد انطلق في شعرته من منظور لساني ، وعدّها جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات إذ اهتم بالوظيفة المهيمنة ، ومعيارهُ اللساني الذي يعرف بالوظيفة الشعرية من خلال اسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف^(١) . وأشار في ذلك إلى عدة وظائف للغة تمارسها كالوظيفة المرجعية والانفعالية والافهامية والانتباهية والميتالغة ، والوظيفة الشعرية ، وهذه الأخيرة تمنح الرسالة صفتها الادبية فتتقلها من حالة الخطاب العادي إلى الخطاب الادبي ، وأما جان كوهن فالشعرية لا تختلف عنده عن سبقه كونها علماً يحتاج للبرهنة ولكنه عني بالانزياح عند تفرقة بين الشعر والنثر فيؤكد ان الشعرية هي علم عام موضوعه الشعر^(٢) ، ومن الممكن وجود تقليد شعري يحدده العرف العام ويقتضي الانحراف عن هذا التقليد إذ من الممكن تشخيص الاسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين ، القطب النثري الخالي من الانزياح ، والقطب الشعري الذي يصل إلى اقصى درجات الانزياح^(٣) .

والشعرية عند كمال أبي ديب في كتابه المشهور في الشعرية مفهوم واسع وهي وظيفة من وظائف ما يسميه (بالفجوة - مسافة التوتر) فلا تقتصر فاعليته على الشعرية وحسب ، بل أساس التجربة الانسانية كلها ، فهي خصيصة مميزة للتجربة الفنية ، والتي يميزها عن التجربة العادية

والرؤية اليومية ، إذ ان مفهوم الاتساع " يشمل مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط ، بل المكونات التصويرية ، فلغة الاتساع تشمل ما قبل النص والنص وما بعد النص وتكون جزءاً من تاريخ الادب والاعراف وجزءاً من رؤية العالم لدى الشاعر والكاتب وخصيصة نصية^(٥) .

وتظهر شعرية النص الادبي وقدرة المبدع من خلال عرض الافكار بنمط واعى يغاير النمط التعبيري الذي لا يحمل الصبغة الادبية . فالتواصل يتم عن طريق مخالفة المعتاد ، وهي سمة اسلوبية تعتمد على كسر افق التوقع ، فعدم التوقع يزيد من انتباه القارئ بتحقيق عناصر الدهشة والتعجب والمفاجأة ، فالانزياح الدلالي متعلق بمضمون المادة اللغوية وكما يسميه كوهن (بالانزياح الاستبدالي) والعدول في نقل الدلالات من السياق المألوف إلى آخر مغاير بمعنى تتشابك فيه هذه الانحرافات بسلسلة من العلاقات الانزياحية ، وتعيد رسم الكلمات والجمل وبناء الصور وانتظامها من جديد في اجواء متميزة^(٦) .

المبحث الأول : علاقات المتشابهة

يعد كل من التشبيه والاستعارة أحد أهم الروافد للتصوير والاداء البياني فهي من الاساليب التي ترفع من شعرية وجمالية النصوص ، فالتشبيه مثلاً يجمع ويقرب بين المتباعدين لاشتراكهما في صفة ، وقد وظف الشاعر اديب كمال الدين التشبيه في بناء صورته الشعرية لاثرائها بالدلالة والحركة والحيوية بأشكال متعددة في نسق بياني خاص ومتفرد .

يقول في (قاف القضبان) وقد جسد الزمن استعارياً وشبه الساعات وانفلاتها من بين يديه بالطيور الهاربة في تركيب قدم فيه الجار والمجرور خارقاً نظام الجملة في السطر الاخير :

جـلس الـزمنُ خـلفَ القـضـبـان

وهـو يـرى السـاعـات

تـفـرُّ مـن بـين يـديه الضـعـيفـتين

مثل طيورٍ فُتِحَ لها ، فجأة ، باب القفص^(٧)

وقد حول النص المكتوب إلى نص محسوس تدب فيه الحركة والحيوية فانفلات الطيور من القفص دلالة الحرية ، إلا ان الزمن بقي خلف القضبان ، وكذلك هي الحال في التعبير الاستعاري

الذي يمثل الشعرية المغرقة بالاداء الفني والدلالي كونه يغاير المؤلف في خرق النظام الدلالي في تجسيم الحروف وجعلها محسوسة مأنوسة كما في الجيم وهي تجلس والحاء وهي ترقص وتضحك على الرغم من كون الجيم منقطة بنقطتها الابدية في صيرورة الكوايبس ، فمن القصيدة نفسها يقول :

جلست الجيم خلف القضان
فأرت الحاء ترقص
وهي تشير إلى الحب
وتضحك
وهي تشير إلى الحرية .
فيما كانت الجيم منقطة
بنقطتها التي صيرتها جثة ، تنزف ليل نهار
دمماً وكوايبس^(٨)

ففي تشخيص استعاري بهيج لحرفية (الحاء) يجعله راقصاً وضاحكاً ومفعماً بالحرية ، في مقارنة ضدية مع (الجيم) الذي كان مثقلاً بالنقطة وهمومها كونه شبيهاً بالجثة التي تنزف الدم والكابوس في وقتين متضادين أيضاً بتقديم الظرفين وهما الليل والنهار ، وبهذه الخروقات تكونت معاني الصراع بين المتضادات عن طريق الحروف ودلالاتها ، فالاستعارة " تقوم على تحقيق علاقات تجاورية جديدة للاسناد المؤلف بين المفردات "^(٩) فهي قائمة على مبدأ المشابهة لكن لها القدرة على الجمع بين الاضداد والاشياء البعيدة من خلال خلخلة العلاقة بين الدال والمدلول واعادة بنائها بخلق جديد في علاقات جديدة ما يمكن تسميته بالاستعارة الضدية أو التناظرية ، فيلجأ الشاعر للتجسيد والتشخيص للمعنويات بما يتناسب مع حالته الوجدانية وانفعالاته العاطفية ، فضلاً عن وجود مستوى ثقافي واع وفني من ذائقة التلقي قادرة على الابحار في حروفية الشاعر ومباهجها بما تخفيه من دلالات تحت بطانة التركيب اللغوي .

جلس الليلُ خلف القُضبان مُرتبكاً ، لا يعرف ماذا يفعل ، لا يعرف كيف يخبزُ الفجر بمأساته العجيبة (١٠)

فقد جسد الليل وهو صفة للزمن وجعل منه انساناً مرتبكاً ، كما جسد الفجر عن طريق محاولته الحوارية في اخبار الفجر بالمأساة العجيبة ، إذ يركز الشاعر على صفة الزمنين مقارياً بينهما . وعلى الرغم من وجود التشبيهات إلا أن الاستعارة كانت حافلة بمباهجها وتسيطر على المقام الأول في الاداء البياني عند الشاعر اديب كمال الدين وذلك كونها تقوم على خرق المؤلف في العلاقات اللغوية وصهرها في كيان واحد فتعمل على استثارة القارئ وتحفيز الذهن لتجاوز البنية السطحية الى البنية العميقة للدلالة عن طريق الخيال والتأويل والتي يمكن الوصول إليها عبر تعددية القراءات المنتجة لأبعادها الياحائية .

ومن قصيدة (راء المطر) يقول في حالة من الضياع والذهول والحرمان :

سألتُ الغيمة الواقفة بلا مُبالاةٍ
فوق رأسِي :
ما اسم المطر ؟
لم تجيب الغيمة أيضاً
ظلت مسرّعة بسلاماتِها
غير أنها رشقتني برشقات قويةٍ من المطر
بلّلت ذاكرتي وروحي وثيابي

والتكرار في ثيمة موضوعية لقصيدة متكاملة يعد ظاهرة شعرية في شعر أديب كمال الدين، ومنه تكرار اللازمة ، أو المطلع ، و الكلمات ... الخ وفي هذه القصيدة تكررت لفظة المطر التي ارتبطت بالبنية الاستعارية للمقاطع التي أوردها الشاعر ، إذ يسأل الغيمة عن المطر :

مطر بغداد ، مطر الفرات ، مطر الحرمان ، مطر السفارة الثلجية ، مطر السجن ، مطر البلد
البعيد . ثم يعود في المقطع السابع ليفصل وعن طريق التكرار أيضاً ليقول في متلازمة حوارية تستلزم
السؤال والاجابة عنه :

مطر بغداد ، قال الغيمة : اسمه : اللعنة

مطر الفرات ، قال الغيمة : اسمه : الدمعة

مطر الحرمان ، ولم يزل الكلام للغيمة : اسمه : المرأة

مطر السفارة الثلجية : اسمه : الخيبة

مطر السجن : اسمه : الطعنة

مطر البلد البعيد : اسمه ، الضحك الاسود (١١)

ومن ثم يتحول التكرار وهو وسيلة لغوية إلى انموذج تعبيري يحتوي دوراً مهماً في هيمنته على
تفكير الشاعر على الرغم من دلالات الاستلاب التي تنضوي تحت ثيمة المطر وهو مدلول للخصب
والنماء ، وله من القوة والتعبير والجمال ما يجعله ينأى عن السطحية والابتدال .

فالألفاظ المكررة كانت متنوعة الدلالات لارتباطها بموضوعات شتى في ذهن الشاعر فابتعدت
عن الرتابة ، وهذا النوع يخلق هو الآخر اجواءً توافقية صوتية مما يحدث موسيقى داخلية فضلاً عن
موسيقى الشطرية فتوحي الالفاظ المكررة بالضياح والوداع والرحيل والفقد والحرمان والغربة .

ومن ثم عدت الاستعارة " نقلة هائلة ومفاجئة من واقع تجريدي جامد إلى وجود تأملي فكري
وجداني وشعوري تتحرك الذات الحرة في اثناء انتقالها المتصاعد لتصوغ اشياءها ورؤيتها فيه من
وحي منظورها " (١٢) ، وتتطلب بذلك مثقٍ واعٍ ذا مستوى ثقافي وفني قادر على الابحار والغوص في
مكوناتها وعمقها للوصول إلى دلالاتها الخبيثة في التركيب اللغوي .

تقوم الصورة الاستعارية عند اديب كمال الدين في كثير منها على التجسيد والتجسيم
والتشخيص للمعاني المجردة وتحويلها إلى المجال الحسي عن طريق المشابهة بإخراج المعنويات من
كونها الشعوري إلى كونٍ مادي مرتبط بتصوير الموقف الشعوري ، إذ تتحول عنده الأمكنة إلى
معشوقة ومحبوبة وهو ما ذكره في بغداد ، والفرات ... الخ .

أما قصيدة (حاء الحلم) تسيل في شعاب القصيدة وتملاً دلالاتها بفضاءات اسلوبية وثميمة مبتكرة فقد ركزت على الصور التشبيهية التي حققت مستويات جمالية مدهشة عبر لعبة التوالد الحروفية في جمعها بين المتضادات والمتافرات : (١٣)

فتشت بعينين دامعتين عن حاء الحلم ،
فتشت أوراق قصائدتي القديمة
لم أجد الآ حاء نوح ، وحاء الحرمان ، وحاء الحرب ، وحاء
الحنايين

.....

لأنني لا املك ما احنُّ إليه : الفرات وقد تجاهلني
ودجلة لم تتعريف عليّ ،
وككاشم لم اجده في المتحف كما كان الوعد

فالفرات ودجلة وغصن الزيتون وككاشم رموز العراق الدالة على الحياة والابدية ، وتكرر صيغة التشبيه كما وردت في السطر الأخير في اغلب المقاطع على لسان من يخبره الحقائق المؤلمة ومن يتصل بهم في حياته اليومية ومن اعتاد لقائهم :

كما قال لي الصحفيون
كما قال لي المؤرخون
كما قال لي الحشاشون
ما من غصن زيتون
لارتباك سفينتي الجسد
وهي تمشي في موج كالجمال

ومن ذلك فلا نجد ان الاستعارة في ظل هذه النزعة من التجارب التفاعلية قائمة على المشابهة وحدها التي تتواجد بشكل قبلي ، وفي استقلال عن تجربة الفرد مع محيطه مثلما هو الامر لدى النزعة الوضعية الارسطية ، فجورج لاكوف صاحب الاستعارات التي نحيا بها ، وجونسن مارك نحضاً هذه الفكرة ، وتوصلوا في افكارهم ان المشابهة ابداعية تسيروها القدرة الفطرية للإنسان ، وهي الكفيلة بمساعدته على منح اشكال وصور لمعطيات العالم الخارجي ، لأن الانسان لا يأتي للوجود صفحة بيضاء ، وإنما التجربة هي من يتكفل بترتيبه وتشكيله^(١٤) .

والاستعارة لديهما " لا تقوم على المشابهة بقدر ما تقوم على عملية ربط mapping تقوم الروابط بعملية اختراقية بين مجالين احدهما هدف والآخر مصدر "^(١٥) ، ومن ثم كانت كثيرة في الاستعارات التي يعبرها عنها بالانطولوجيا التي تبدو في انساق ذات موضوعات محسوسة ، وفيها ينظر إلى الاشياء المجردة بشكل مباشر كالحب والانفعالات والغضب في عدها مادية محسوسة، ومنها تتفرع التشخيصية بمنحها صفة البشرية بتخصيص الاشياء الفيزيائية ، كما لو كانت اشخاصاً ، ومن ثم تطورت الاستعارة في التجربة الحروفية إلى النص واستعارة الكلمة إلى استعارة النص ، فهو مجموعة متشابهات استعارية ترتبط فيما بينها وتتعلق لتشكل الاستعارة المحور والتي تسمى بالمرشحة عند ريفاتير أي مجموعة استعارات داخل تركيب مجازي ، تتعالق مع بعضها^(١٦) كما هي الحال في خاتمة نصه الذي يملئه البؤس والشقاء والبأس والانطواء لتخيم على مباحج الصورة :

**نمت سعيداً ، رنا احلم بحاء الحلم ،
احلم كأي طفلٍ ينتظر صباح العيد
العيد الذي سحقت رأسه حاء الحرب ، وحاء الحرمان ، وحاء الجحيم !**

فكان شيوع ألفاظ معينة وارتباطها بحرف معين فيشكل فضاءات لفظية ذات دلالة معنوية ونفسية مهيمنة على روحية الشاعر ، فتزود القصيدة بالأسس الدلالية تنمو وتتكثف داخل الاطر التصويرية مشكلة لبنة أساسية في بنية الصورة الشعرية والاداء البياني الحروفي ، فضلاً عن التكرارية في الاستعمال الواحد من الظواهر الاسلوبية لفهم النص لارتباطه بعلاقة ما مع صاحب النص فهو يكرر

ليؤكد فكرة تسيطر على خياله وشعوره كالحرمان والفقد والغربة وهو يشكل وسيلة موسيقية داخلية ترفد الصورة الشعرية وجماليتها .

فقد استعمل الحاء التي تنسجم رمزياً مع الحالة النفسية التي يعيشها كما مرّ في نص(حاء اللحم) ولعل أكثر الحروف نجاحاً في استخدامها كمعادل ترميزي لانفعالاته الشعورية فهو حرف يتجه في نطقه خارج الفم ، كما يتجه الى الداخل في موقعه من القلب والاحساس مما يؤدي إلى ترميز حالة الوجد من الذي يفقده عدم استقراره بل الاحتراق شيئاً فشيئاً^(١٧) .

وكثيراً ما تلتقي حاء الحياة بحاء اللحم ففي جميع الحاءات باحثاً لم يتلقف غير حاء نوح ، حاء الحرمان ، الحرب ، الحنين ، ونسي حاء الحب فلم يصل تماماً إلى سرّ الحياة والنجاح ، لكنه اقترب قليلاً من الامل مع شيء من اليأس والأذى .

يقول :

لأن الحرف لا يستطيع الجلوس على الورقة
كان يطير حيناً
ويبكي حيناً آخر
ويبدل أجنحته به باس تمرار
ويحاول الانتحار ليل نهار
انت سفينة تبحث عن ميناء

...

كلما ارتبكت هرعته الى القصيدة
وطرقت بابها كالمجنون^(١٨)

فلا نجد للتناول باباً في هذه القصيدة على الرغم من اكتنازها بالدلالات الاستعارية والتشبيهية المغرقة بمفارقات دلالية واضحة في تركيب انزياحي عجيب فالشئ والضياع وتبديل الاقنعة والسفينة

التي تبحث عن ميناء كلها دلالات واضحة في البحث عن وطن الخلود وطن الاستقرار وطن المباحج
والحياة الابدية بعيداً عن الضياع والغربة التي لا تنتهي وفي قصيدته (ميم المشهد) نحو ثمة شعور
واضح بالعقم والانكسار يهيمن على الدلالة الكبرى للنص كقوله:

الشاعر كائن تطيرُ الساعات من بين يديه كالعصافير
فهو يصر على أن الساعات هي حروف كاذبة لشدة جمالها
ولماذا تطلب من الباء أن تغادر نقطتها الصاخبة
وتطرق بباب قلبك المثقوب....
وتحمل على رأسك في حفل التتويج تاجاً من الشوك بدلاً من الذهب ..
الامراء اشباحاً - الاميرات دون وجوه^(١٩)

حتى انتهى من هذه الصفحة الى صفحة أخرى يتحدث عن الملك وخطابه المرتجل حول
المطر والحرب والمرأة والوهم والذهب والرغيف ، فهناك تلاقح مستهجن بين عالمين ينطويان على
مفارقة تجمع بين السخرية والالم والانكسار كونها وهماً وكذباً واشباحاً فهو يشير إلى حالة مستعصية
فالسباق الاسلوبي لأغلب الصور المنتقاة يجمع بين المتناقضات فلا يعني ذلك انكساراً في البنية
الدلالية فقط بل أن المكان الذي جُمعت فيه تلك المتناقضات من الخيال والاسطورة ، فكان حلت فيه
الكارثة ، كل شيء كان مسرحاً عابثاً : الدرج طويل والنزول مستمر ، والتمسك بالهدوء المزيف
أكثر من ضروري هنا .. اذ امتلأت الارض بأوراق كتب عليها منفي ، مقتول ، معذب ، مجنون .

فالحرف لا يرد شكلياً أو فاعلياً سردياً وإنما يلتبس بدلالات وجودية ، فهو يختزل الشعر كما
في الحياة وهو يشكل " بنية حوارية طرفاها الحرف والنقطة ، ولا شك في أن ترابطهما وجودي ،
فبالنقطة يغير الحرف مصيره وكيانه بتغيير دلالاته .. ، فالنقطة علامة انتهاء ، أو انطفاء ، أو موت
، كما هي دلالة وجود وحياة ، ويبدو السجال بينهما عارماً وصارخاً بأبعاد لموت والحياة " (٢٠) ،
فالنقطة دلالاتها الوجودية قلقة متسائلة عن مصيرها وكيانيتها وهي اقرب للموت من دلالة الحرف
الذي يبعث فيها الحياة والوجود .

وتمارس قصائد أديب كمال الدين خرقاً اسلوبياً واضحاً ضمن بنية استعارية فريدة فالتوظيف الرمزي أو الاسلوبي والتناصتات هي موضوع مقاربتنا في المحور الثالث الذي سيعنى بعلاقات التداعي ، ولكن التوظيف الحرفي المعادل لشعرية أديب موضوعاً هاماً في تقليات الحروف ودلالاتها مع النقطة إذ يستتبع التوسيع السابق لمعنى علاقات المشابهة ولا سيما الاستعارة توسيعاً آخر في طريقة تطبيقه على النصوص ورصد الاستعارات على نحو جزئي تتمخض عن نظرة خاصة تنظر إلى النص بوصفه استعارة كبرى ، كما أن التكرار في بعض الانساق على مستوى الديوان كله أو القصائد ومحتواها أو الاسطر بتكرارها بعد سطرين أو ثلاثة أو سطر واحد حتى شريطة أن تكون الكلمة مستدعاة وليس مجرد تحقيق خرق ومخالفة كما هي الحال في قصيدة (الكل يرقص)^(٢١) ويمكن الرجوع إلى كتاب البنى الاسلوبية دراسة في انشودة المطر^(٢٢) في هذا الرأي .

المبحث الثاني : علاقات التداعي والتفاعل

وتعد الرموز والكنائيات من وسائل تشكيل التعبير البياني وتشكيل الصورة ، فهي تحل محل شيء دال عليه عن طريق الایحاء إذ يستدعي الشاعر الرموز والكنى ليدل على حالة معينة تعتره كونه يحمل ثقافة التراث العراقي والعربي مما جعله يستدعي تلك الرموز ويستحضرها في نصوصه ومنها رمزية الحروف ومشروعها الجاد محلياً وعربياً كتجربة حققت فريدة ادبية يشار لها بالنبان ، عن طريق تعددية القراءات والتأويل لتلك التجربة ، فالحرف يحمل دلالات مزدوجة من التأويل .

مفارقة العنوان :

تؤدي لغة العنوان وثريا النص وتركيبها الدلالية والتركيبية مفارقة واضحة على المستويين الأخيرين تركيباً ودلالة ، ولها دور فاعل في الایحاء بدلالة النص المنضوي تحت ذلك العنوان المتضاد أو المتوازي أو المتفاعل تشابكياً ، إذ تحمل أغلب العنونات كتابات واستعارات واضحة في نسقها وسياقها مما يوحي بما تحت بطانتها كالدلالة على الواقع السياسي أو الاجتماعي أو العلاقات العاطفية أو الاغتراب والغربة ... الخ واغلبها تحمل صفة الكنائية والرمز مثل " قاف القضبان ، راء المطر ، حاء الحلم ، الكل يرقص ، ميم المشهد " ، فهو يعطي للحرف مدلول كنائي واضح ويشير من خلاله إلى موضوعه المطروح ، كذلك يجمع المتناقضات التي لا يمكن جمعها كونها متنافرة

دلاليًا في تركيب كنائي بهيج يفضي بما تحت النص مثل (البحر والمرأة) إذ جمع البحر مع المرأة وكل منهما له حقل دلالي مختلف عن الآخر وقد جمع بينهما بدلالات وتراكيب انزياحية واضحة ، دلالة على المجهول والضياع والشتات والفقد والحرمات فلا يمكن القبض على شيء ملموس في هذه المقطوعة التي دللت على الضياع :

١ - سبحت المرأة في البحر

فسبح البحرُ في المرأة

انكسرت المرأة لسبب مجهول

فضاعت المرأة

وضاع البحر بالطبع

٢ - جلست المرأة على شجرتي

وبادلت عُصني ببيض الطائر

اردت أن أصور المشهد

فظهرت الصورة سانحة

يتطاير منها الريش

وظهرت المرأة عارية

يتطاير منها الغيم

٣ - الحياة اغنية تعبتُ من ترديد كلماتها

اعشاش البحر (٢٣)

أما على صعيد الرموز والكنى وعلاقات التفاعل ومنها التناصات والاساطير نجد أن الشاعر قد أغرق النصوص باللامعقول أحياناً وربطه بالمعقول والمحسوس الواقعي لتوظيفة في النص .

ومن أكثر الشواهد كثافة في ديوانه هو استدعائه للخطاب القرآني ، إذ يحاول امتصاص الخطاب القرآني وتوظيفه في خدمة الدلالة والاحالة على القضية أو الحدث بما يرفدانه من مواقف

فيدعم تجربته ومواقفه الفكرية ، فاسلوب القرآن يتضافر مع النص ، ويعطيه قيمة دلالية وخصوصية شعرية في الاداء البياني تنم عن ادراك واستشراق ديني للقرآن الكريم ، مثل تكراره (غراب نوح) في أكثر من موضع في الديوان ؛ إذ يختم قصيدة (البحر والمرأة) يقول في مشهد استعاري بهيج :

لكثرة ما تأملت في المرآة وفي البحر الذي اندلق منها

حاملاً شظايا الروح ، صرت أكتب قصائدي

بريشة سقطت من غراب نوح^(٢٤) .

ومن قوله في قصيدة الأنوية التي كررت كثيراً من السياقات القولية في قصائد سبقتها (كالمرأة والبحر) (والرقصة الكبرى) (وغراب نوح) ، يقول :

قال غرابُ نوح : انا

وترك السفينة في موج متلاطم .. وصفق بجناحيه طويلاً ، وحلق فوق الطوفان

قالت حمامة نوح : انا

حلم يمتد إلى ما شاء الله

وعادت بغصن أنا الزيتون ...

قال اخوة يوسف : إننا نحن ، إننا أنا

وألقوا يوسف في البئر ،

ومضوا لأبئهم بدمٍ كذبٍ

فبكي يعقبون أنبأه

حتى ابيضت عيناه^(٢٥)

الشخصيات الدينية من الانبياء

إذ يوظف الشاعر الشخصيات الدينية أو يستدعي النصوص القرآنية والقصاص القرآني المترسب في ذاكرة التلقي ، في ابتلاء نوح بالسفينة والطوفان ، وابتلاء يوسف باخوته ، فيتجلى لنا امتصاص الانساق المضمرة في النص التي تحقق تشكيلات جمالية ، فالامتصاص مفهوم منبثق عن سياقات ما بعد الحداثة ولا سيما نظرية التعالق النصي أو التناص ، فيعيد النظر في الخطوط المرجعية وإعادة الصياغة الجمالية بما يعنى به النص والخطاب ، ومن خلال هذا البوح نجد النبرة الانفعالية الحادة التي تطفح بالنص وتدفع به الى المباشرة والامعان في صياغة الخيبة والانكسار واليأس ، وحماسة نوح ، وغراب نوح ، كونهما نبر دلالي لركوب البحر وأهواله والطوفان ورمز السفينة فهما مضمير دلالي كنائي واضح قابع في الذاكرة والخيال ، والانا حلم يتدلى إلى ما شاء الله والبحث عن المنفذ أو المخلص لا سيما الدلالات الكنائية والرمزية حاضرة في الغراب والحماسة والسفينة والبحر فكأنه حذف الحاء وابقى لوازمها لتركييز الدلالة البحتة في هذه المرحلة .

أما المقطع الذي اختص بيوسف وقصته كتناص ديني ورمزي ، فقد تنوعت الأنا عند الشاعر بارتباطها بزمان وتاريخ ومستقبل فهي متراوحة بين الأنا الطغاة والأنا الصوفية المتماهية بالالهية أو الاثيرية التي تخلع الماديات لتصبح روحاً هائمة ونقية وخفيفة وإذ يهيمن رمز الغراب الذي علم البشرية الدفن ، ورمز الحماسة التي تحمل غصن الزيتون والسلام ، فالغراب رمز الغربة إذ سمي غراباً لغربته ونقيضه الحماسة رمز السلام والعودة للوطن^(٢٦) .

ومثلها القصيدة الحروفية قاب قوسين التي يركز فيها على مدلولية ورمزية الحرف الميم وارتباطه باسم النبي محمد (صلى الله عليه وآله) :

صارت ميمك رداءً لصرخة المظلومين

صارت ميمك وطناً للعاشقين

ميمك جنّة الرحمن

ميمك جنّة المأوى^(٢٧)

فكان الابداع والفرادة في تكوين حساسية خاصة في استحضار الموروث الديني عبر الرموز الحرفية والتعامل مع الذاكرة في ظل مناخ انساني جديد ، فالتقاط الاشياء وعلوقها في الذاكرة لتلتقي جميع العناصر التي يمكن أن تتفاعل لتكون مركباً شعرياً جديداً (٢٨).

إذ يقدم اديب كمال الدين في قصيدة (قاب قوسين) موروثاً شعرياً سردياً تراثياً يستحضر من خلاله سيرة النبي محمد (صلى الله عليه وآله) وما جاء به للبشرية من الرسالة السماوية في تمجيد قيم البطولة والشجاعة والفداء والحرية في صياغة نصوص جديدة ذات دلالات انتاجية حديثة حققت الفرادة الادبية الحروفية ورمزيتها عند الشاعر بين ابناء جيله ومعاصريه .

أما قصيدته (السيرك) فقد وظفت معاني ودلالات تتصل بالحياة الدنيا وما سيؤول إليه الزمن المستقبل حتى نجد أن أغلب المقاطع بل كلها تقريباً قد استعمل فيها صيغة المضارع المستقبل : سيحلفون ، سيصّر ، سيقسم ، وتكرار (سيصّر) أكثر من عشر مرات في مضمون من التحدي والتصدي ، مع ارتباطها غالباً بالاداء البياني من الاستعارة أو الكناية والرمز والتكرار المقطعي كقوله:

سيحلفون لك جميعاً أن اسمها الحياة
وما هي إلا حفلة مهرجين
ما هي إلا سيرك عظيم

.....

سيقسمُ لك ، أيضاً ، الشاعر الكحولي
الشاعر الذي يدعوك بكرم حاتمٍ
لتشاركه كأس الخمرة في كأس القصيدة

.....

سيصّر على أن اسمها الحياة
العروس الصغيرة التي امتلأ قلبها بالحب
ولم تنتظر لتزيح الستار قليلاً
كي ترى ما يُخفي لها الدهر من زلازل وكوابيس (٢٩)

نجد ان قصب السبق للزمكان واضحاً من خلال ارتباطه بهذه الصيغة المستقبلية والرؤى الكونية التي يتأولها الشاعر في استبطانه جماليات المكان والزمان وارتباطها بالأحداث وبمصير الانسانية منتظرة الشاعر الزمانية تتجاوز النظرة التكوينية المجردة لتعنى باستخراج شعرية الازمنة المؤولة احداثها من الشاعر واستقطاب المستقبل الأليم والحزين فيصبح الزمان لديه فضاءً عالمياً وكونياً مفتوحاً وخصوصية نسقاً فريداً غير قابل للاستتساخ مستعيراً رؤية فرويد أو ماركس أو دستوفسكي الذي وظفهم في النص ، وهو يعكس تلك الصور التعبيرية عن لواعج نفسية وذاتوية نكته قلبه (٣٠) :

**لكنه سرعان ما يكتشف المأساة
حين تتركه حواء الحبيب
جسداً ظافيا ليل نهار ، فوق بحر الظلمات
وتنزل إليه الباء من سلم القدر
عارية وهي تخفي ابتسامتها الساخرة
حينها سيكتب قصيدة السيرك بعينين دامعتين**

لقد تماهى الشاعر مع الزمن وتشربت به روحه المشرببة نحو تغيير أو محاولته للتغيير أو الاستسلام والانقياد إلى مراقبة الحياة ، ومن ثم كان تكرار الكلمة في كل مقطع عاملاً وفاعلاً اسلوبياً أدى غرضه في اضاءة التجربة وثرائها بما تحقق تواملاً وتفاعلاً مع التجربة فهي المفتاح الذي ينشر الضوء على القصيدة بأكملها لاتصاله بالوجدانية ، فالكلمة المكررة مصدرها الثورة وهدفها الاثارة حباً أو بغضاً في أي غرض من أغراض الكلام ، ويرجع أثر التكرار إلى انه يزيد الشيء المكرر تميزاً عن غيره ، وهو ما يمكن ملاحظته في التكرار المقطعي أو الكلمة المقطعية (٣١) .

ومن ثم جسد الشاعر حقيقة الموت والحياة والفناء والبقاء انعكاساً لما يدور في أرض الواقع ، لأنه يخضع لمثل هذا الصراع وما التكرار إلا لدلالة حقيقة الفناء والوجود التي يؤمن بها ، فضلاً عن كون هذا النمط من التكرار دافع هو الآخر لمستوى الاداء البياني والصورة فضلاً عن الايقاع الموسيقي القادر على نقل التجربة والمفتاح الاساس للولوج إلى عالم النص الداخلي بما يحمله من

حمولات عاطفية لشحن المتلقي وتوجهه نحو الاندماج مع موقف الشاعر ورؤيته إلى العالم الخارجي وقضاياها المحيطة .

وفي نموذج أخير نكتفي به في هذه الدراسة قصيدة سين العظام والحُطام التي اخترتها لاكتنازها بالتجسيد والتشخيص الاستعاريين ، فضلاً عن التشبيهات التي بدت اقرب للكلاسية منها إلى الحداثوية ، كون الشاعر يلجأ الى التكرار المتعمد في أحابين كثيرة لسياقات وردت في اجزاء سبقت ديوانه الأخير هذا ، وقد يؤول بأنه تكرر غير المتعمد كون المفردات تتراكم وتتناص وتتداخل فتستحضر نفسها في ذاكرته المتقوية كما يقول دائماً :

رأيتك فجأةً في أعلى الشجرة ،
ما كنت حمامة ولا بيضة ولا زهرة ،
بـل كـنت امـرأة

فدهشت لجمالك المطلسم ، ونزلتُ أجرُ خطاي بوقار رماديّ على الدرج المرسوم على الشجرة اسمك
السين ، وهو السرّ ، وهو الموت السرّيّ وهو سين من لا سين له الا الجنون ...

في غدر امرأةٍ سفحت دمي ودم الفرات ،
في طفولة امرأةٍ غرقت بلغة الماء ،
في طعنة امرأةٍ ابدلت السين بالشين
تشبهين الحمامة انت ، كل امرأة تشبه الحمامة
تشبهين البيضة انت ، كل امرأة تشبه البيضة
نفسك ضاعت ذات اليمين وذات الشمال
ضاعت في بلبليةٍ بابـل
وزلزلة بغداد
وثأج امسـتردام
ووحشة برلين
وليـل سـدني الطويل^(٣٢)

لقد تحولت أغلب النصوص التي تناثرت في الديوان إلى ايقونة مكانية تعنى بشعريته وصفاته وما تحول حوله من امتيازات خاصة تتمتع بها في خصوصية أديب الحروفية ، حتى اخرجها إلى بقعة الضوء التي يريدها ومنطقة الاشعاع التي يبتغيها فتوسعت من الشرق إلى الغرب ومن الشمال إلى الجنوب حتى عبرت الحدود والاصقاع وهذا التوسيع في دائرة المكان وصفاته يعد الحاضنة البنائية المهيمنة في الابداع الذي يتجاوزه من المحلي الى العالمي في تعميق دلالة المكان وفاعليته الشعرية داخل التجربة الحروفية وفي اداء بياني بهيج يستعمل الرمز الكنائي والاشاري في أغلبها فالأمكنة عنده مفتوحة وليست ضيقة ولا تحدها حدود وفضاءاته تشرأب حتى تتماهى معها روحه لشدة احساسه بالمكان فكأنه يدون لنا تاريخاً أو طقوس أو شعائر أو تقاليد انسانية أو تجسيد لفصول وازمان تتطوي تحتها ذكريات أليمة .

الخاتمة

- ١- يستعمل الشاعر أساليب متنوعة في تقوية وتغذية خطابه الشعري باستقصاء العديد من الصعد وخرق التراكيب وتكرارها في سياقات متعددة داخل النص أو مجموعة نصوص في ظاهرة حروفية حديثة مما جعل للقصيدة الحروفية ايقاعاً خاصاً بها .
- ٢- أما انماط الانزياح في التراكيب والدلالة فقد كانتا نقطة التقاء بين الشاعر والمتلقي مما عزز شعريته السردية ، إذ اسهم التقديم والتأخير والانحراف والخرق في نظام الجملة متعاضداً مع البنية الاستعارية ، في انشاء دلالات وايحاءات جديدة ومنتوعة ، فضلاً عن الحذف في كثير من المواقع ، فضلاً عن اشراك المتلقي في العملية الابداعية من خلال تكوين نص جديد مؤول للنص المكتوب وفي تقدير المحذوف .
- ٣- تتعدد الانماط الشعرية الجمالية لالاء البياني بين التشبيه والاستعارة ولا سيما تشبيه الاداة ، على الرغم من حذف وجه الشبه غالباً مما يفتح الافق أمام المتلقي لتأويل وجه الشبه ، وأما النمط الاستعاري فهو الغالب في تشكيلات الشاعر في تشخيص وتجسيد المعاني .

- ٤ - استعماله للرموز الكنائية بدأ واضحاً ولا سيما في الرموز الحروفية التي وضحها لدلالات ايحائية جديدة خرقت لغة المؤلف الدلالي في العصر الحديث .
- ٥ - كشفت الدراسة عن جمالية الاداء البياني وشعريته في نص اديب كمال الدين بنية المفارقات التضادية داخل النص الواحد فحملت مواقف فكرية واعية من قبل الشاعر وما يحيط به من العالم الآخر إذ يستدرج المتلقي ويوقع به في متهات غير المتوقع لتحفيزه على التأمل .
- ٦ - شكل التناس في تعالقه مع النصوص نصاً جديداً معاصراً بلغة حدائوية حروفية ، إذ يغدو النص المتناس خلاصة لعدد من النصوص التي أمحت بينها الحدود لتوسيع القول وتقوية الأثر بالاحالة على نصوص أخرى ، فكان التناس مع القصص القرآني والتعالق النصي فيما بينهما له الأثر الدلالي على جمالية الاداء البياني والصورة الشعرية الموروثة مما ينم عن ثقافة واعية بلغة القرآن الكريم وقصصه .
- ٧ - تتنوع الأمكنة في النصوص الحروفية حتى عدت ظاهرة اسلوبية وايقونية جسدت تاريخ وحضارات وانمازت بتفاصيل وصفت جغرافياً الأمكنة حتى عدت نصوصاً اشهارية تتحقق فيها سمات الاعلان كونها تحمل المعلومات البيئية والجوية في أغلبها وانعكاسها على العمق الانساني وتأثره بها وتأثيرها به أيضاً .

المصادر والمراجع

*القرآن الكريم .

- ١) اسلوبية الانزياح في شعر المعلقات ، عبدالله خضر حمد ، نشر عالم الكتب الحديث ، ط١ ، ٢٠١٣ .
- ٢) الاعمال الشعرية الكاملة ، اديب كمال الدين ، المجلد الخامس ، منشورات ضفاف ، ط١ ، ٢٠١٩ .
- ٣) آليات التعبير في شعر اديب كمال الدين ، د. رسول بلاوي ، منشورات ضفاف ، بيروت ، ط١ ، لبنان ، ٢٠١٥ .
- ٤) البنى الاسلوبية ، دراسة في انشودة المطر ، د. حسن ناظم ، ط١ ، بغداد ، ١٩٩٥ .
- ٥) بنيات المشابهة في اللغة العربية ، عبد الإله سليم ، مقارنة معرفية في سورة النور .
- ٦) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ .
- ٧) تأصيل الاسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي ، ميس خليل محمد عوده، جامعة النجاح ، فلسطين ، ٢٠٠٦ .
- ٨) التكرار بين المثير والتأثير ، عز الدين علي ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- ٩) حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل ، جورج لايكوف ، ترجمة عبد المجيد جحفة ، دار توبقال للنشر ، ط١ ، الدار البيضاء المغرب ، ٢٠٠٥ .
- ١٠) في التناص الشعري ، د. مصطفى السعدني ، منشأة دار المعارف ، ط١ ، الاسكندرية ، ٢٠٠٥ .
- ١١) في الشعرية ، كمال أبو ديب ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- ١٢) قراءات اسلوبية في الشعر الجاهلي ، د. موسى ربايعة مكتبة الكتابي ودار الكندي ، ط١ ، الاردن ، ٢٠٠١ .
- ١٣) قضايا الشعرية ، رومان ياكوبسن ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري الدار البيضاء ، توبقال للنشر ، ط١ ، ١٩٨٨ .
- ١٤) مجهول البيان ، محمد مفتاح ، دار توبقال للنشر ، ط١ ، الدار البيضاء المغرب ، ١٩٩٠ .
- ١٥) معايير تحليل الاسلوب ، ميخائيل ريفاتير ، ترجمة حميد لحداني ، الدار البيضاء ، ١٩٩٣ .
- ١٦) الواحد والمتعدد - مقاربات جمالية - د. بشرى موسى صالح ، ط١ ، دار عدنان للنشر والتوزيع ، بغداد ، ٢٠١٦ .

الهوامش

- ^١ - ينظر : ياكوبسن رومان ، قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ، الدار البيضاء ، توفال للنشر ، ط١ ، ١٩٨٨ : ٣٣ .
- ^٢ - ينظر : ، كوهن جان ، بنية اللغة الشعرية ترجمة الولي محمد والعمرى محمد ، الدار البيضاء ، دار توفال للنشر ، ١٩٨٦ : ١٥ .
- ^٣ - المصدر نفسه : ٢٤ .
- ^٤ .
- ^٥ - ينظر : أبو ديب كمال ، في الشعرية ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧ : ٣٧ .
- ^٦ - ينظر : ديفايتر ميخائيل ، معايير تحليل الاسلوب ، ترجمة الحمداني حميد ، الدار البيضاء ، ١٩٩٣ : ٢٧ .
- ^٧ - اديب كمال الدين ، الاعمال الشعرية الكاملة: ج٥ / ٣٠ .
- ^٨ - المصدر السابق : ج٥ / ٣١ .
- ^٩ - اسلوبية الانزياح في شعر المعلمات : ١٦٣ .
- ^{١٠} - الاعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الخامس : ٣٢ .
- ^{١١} - الاعمال الشعرية : ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ .
- ^{١٢} - خليل محمد عودة ميس ، تأصيل الاسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، جامعة النجاح ، فلسطين ، ٢٠٠٦ : ١٦٨ .
- ^{١٣} - الاعمال الشعرية الكاملة : ٤٠-٤١ .
- ^{١٤} - ينظر : سليم عبد الإله ، بنيات المشابهة في اللغة العربية: ١٢٩ .
- ^{١٥} - لايكوف جورج ، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل ، ترجمة جففة عبد المجيد ، دار توفال للنشر ، ط١ ، البيضاء المغرب : ٢٠٠٥ : ١٢ .
- ^{١٦} - ينظر : مفتاح محمد ، مجهول البيان ، دار توفال للنشر ، ط١ ، الدار البيضاء المغرب ، ١٩٩٠ : ٨٥ .
- ^{١٧} - ينظر : د. بلاوي رسول ، آليات التعبير في شعر اديب كمال الدين ، منشورات ضفاف ، بيروت ، ط١ ، لبنان ، ٢٠١٥ .
- ^{١٨} - الاعمال الشعرية الكاملة : ٤٦ وتتنظر صورة أخرى من التشبيه والاستعارة في صفحة ٤٩ ، ٥٠ .
- ^{١٩} - الاعمال الشعرية الكاملة : ٥٩ .
- ^{٢٠} - د. صالح بشرى موسى ، الواحد والمتعدد ، مفارقة جمالية ، ٢٠١٦ .
- ^{٢١} - الاعمال الشعرية الكاملة : ٥١-٥٤ .
- ^{٢٢} - ناظم حسن ، البنى الاسلوبية دراسة في انشودة المطر : ١٢٧ ، ١٣٢ .
- ^{٢٣} - الاعمال الشعرية الكاملة : ٤٥ .
- ^{٢٤} - الاعمال الشعرية الكاملة : ٥٠ .



أبحاث المؤتمر العلمي الدولي الثاني / نقابة
الاكاديميين العراقيين/ مركز التطوير الاستراتيجي
الاكاديمي وجامعة صلاح الدين/ كلية التربية
الاساس/ اربيل للمدة ١٠-١١ شباط ٢٠٢٠

جامعة واسط
مجلة كلية التربية

- ٢٥- الاعمال الشعرية الكاملة : ٧٣-٧٤ .
- ٢٦- ينظر : صالح بشرى موسى ، الواحد والمتعدد مقاربات جمالية ، منشورات دار عدنان للكتب ، ط١ ، ٢٠١٦ ، بغداد : ٣٩ ،
- ٢٧- الاعمال الشعرية الكاملة : ٧٧ ، ٧٨ .
- ٢٨- ينظر : السعدني مصطفى ، في التناص الشعري ، منشأة دار المعارف ، ط١ ، الاسكندرية ، ٢٠٠٥ : ٨٢-٨٣ .
- ٢٩- الاعمال الشعرية الكاملة : ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ .
- ٣٠- الاعمال الشعرية الكاملة : ٨٥ .
- ٣١- ينظر : ربابعة موسى ، قراءات اسلوبية في الشعر الجاهلي ، مكتبة الكتابي ودار الكندي ، ط١ ، الاردن ، عمان ٢٠٠١ : ٣١ ، وينظر في ذلك أيضاً : التكرار بين المثير والتأثير : ١٣٦ .
- ٣٢- الاعمال الشعرية الكاملة : ٨٧ ، ٨٨ .