قصيدة –أهوار حمد- للشاعر أجود مجبل- دراسة في ضوء المنهج الفيلولوجي

م. د. زهير هداد سلمان / المديرية العامة لتربية القادسية
zhrhaddad@gmail.com

ملخص

يدرس هذا البحث قصيدة (أهْوَار حَمَد) للشاعر (أجْوَد مِجْبِل) أسلوبيا على وفق المنهج الفيلولوجي (منهج الدائرة الـفـيلولـوجية) للتعرف على السمات الجمالية والكشف عن فرادة الأسلوب عند الشاعر وتلمس الاشارات الجزئية للوصول إلى روح العمل الفني الكلي وبالتالي الوصول إلى عمق نفسية الشاعر والتعرف على الرسالة التي كان يروم ايصالها من خلال تلك القصيدة، ولقد كان أسلوب (أجْوَد مِجْبِل) مائزاً ومتفرداً في تلك القصيدة التي عبّرت عن صراع داخلي نفسي محتدم بين الواقع الذي يراه الشاعر بعينيه وهو واقع مجدب وبين ما كان عليه الأمر سابقاً وهو ما يتمنى الشاعر من حياة واخضرار.

الكلمات المفتاحية: الفيلولوجيا، زهير، هداد، أجود، أسلوبية، سبيتزر

abstract

This research studies the poem (The Marshes of Hamad) by the poet (Ajwad Majbal) stylistically according to (the philological circle approach) to identify the aesthetic features, reveal the uniqueness of the poet's style, and sense the partial signs to reach the spirit of the overall artistic work and thus reach the depth of the poet's psyche and identify the message that he conveyed. He aims to convey it through that poem, and Ajwad Majbil's style was distinctive and unique in that poem, which expressed a raging internal psychological conflict between the reality that the poet sees with his own eyes, which is a barren reality, and the way things were before, which is what the poet hopes for in terms of life and greenness.

مقدمة

المناهج الأسلوبية مناهج متعددة اخترت منها لهذه الدراسة المنهج الفيلولوجي (منهج الدائرة الفيلولوجية)؛ لأنه منهج يقوم على التفاعل بين النص والقارئ للوصول إلى المعنى كما انه يربط بين النص ومبدعه ويبحث ويرصد الجزئيات للوصول إلى روح النص الكلي وبالتالي إلى عمق نفسية الكاتب ومنه نستطيع التعرف على رؤيا العالم لدى الجماعة التي ينتمي اليها مبدع النص.

ارتكزت الدراسة على مبحثين، ناقش المبحث الأول المنهج الفيلولوجي (منهج الدائرة الفيلولوجية) من الارهاصات الفلسفية الأولى التي قادت إلى ظهور المنهج وصولا إلى الصورة التي استقر عليها عند مؤسس المنهج (ليو سبيتزر).

وناقش المبحث الثاني التحليل الأسلوبي لقصيدة (أهْوَار حَمَد) على وفق المنهج الفيلولوجي، وفي أربعة محاور :

١- الايقاع ٢- المعجم ٣- الصورة ٤- التركيب والبناء

ثم وضعتُ خاتمة للبحث تضمنت أهم النتائج التي توصلتُ إليها، وبعدها وضعتُ كشفاً يضمّ المصادر التي اعتمد عليها البحث.

المبحث الاول: المنهج الفيلولوجي (منهج الدائرة الفيلولوجية)

الأسلوبية الفيلولوجية مصطلح اطلق على الاسلوبية التي تعتمد التأكيد على فكرة الحدس وسميت ايضا الاسلوبية الذاتية أو الأسلوبية الأدبية أو الأسلوبية المثالية أو الأسلوبية التكوينية وهناك أكثر من عشرة مصطلحات أخرى، وهي عموما ذات معنى واحد وتدور في فلك منهج واحد بلوره وصاغ قواعدة (ليو سبيتزر) وهو منهج الدائرة الفيلولوجية.

ومصطلح (فيلولوجيا) يعني (محبة الآداب)، ثم صار يعنى بالدراسات اللغوية المقارنة، ثم عدّه بعض الدارسين علماً سانداً لعلم التاريخ، يعني بتحقيق النصوص والوثائق.[١]

ومن أجل الوصول إلى فهم حقيقي لمنهج الدائرة الفيلولوجية، لابد لنا من الدخول عبر بوابة الاتجاه المثالي في الفلسفة الألمانية، هذا الاتجاه الذي "يحافظ على الاعتقاد القائل إن الروح هي العامل الأساسي في الإبداع الأدبي، ويكون الأسلوب بذلك هو التعبير عن الانسجام الداخلي للفرد؛ انسجام يتجلى جوهرياً في العمل الفني ويكون الأسلوب هو وجه الروح كما يقول هنري موريه"[٢] وعلى الرغم من أن ليو سبيتزر(١٨٨٧-١٩٦٠) يُعدُّ رائداً لمنهج الدائرة الفيلولوجية، إلّا أن الأصل الحقيقي للمنهج كان ذا أساس ديني؛ حيث إنّ "مكتشف هذه الدائرة (فريدريك شلايرماخر ١٧٦٨-١٨٣٤) هو رجل دين مرموق، كانت غايته البحث وراء التباين عن الاتفاق والتآلف وإعطاء الوجود روعة الخالق وجماله" [٣]وقد اعتمد (شلايرماخر) على الحدس والفطرة في الوصول إلى تحليل النصوص الدينية التي كان يؤمن أن فيها من المظاهر التي لا يمكن عقلنتها إذ يقول: "إن الجوهر الذي يقوم عليه فهمكم لهوية الدين ومركزيته يجب ألّا ينتمي لا للفكر ولا للمعالجة الفلسفية، وإنما يقترب من قيم الحدس والشعور. الحدس بوصفه علاقة فطرية ترتبط بالكون، وما له من مظاهر لا يمكن عقلنتها"[٤] فتجربة شلايرماخر للدين هي تجربه صوفيه وهي عنده "كونٌ مفتوح، يُنتج بشكل لا متناهٍ، إنَّها ضرب من الفن، أما التكهّن بالنظام العقلي الجدلي فهو العلم. والدين هو الإحساس بالتواصل مع المطلق، والطعم اللانهائي للمعنى، ولا يتحقق فهم الدين من دون كمال هذه الدائرة" .[٥]ومن هذا المنطلق فإن شلاير ماخر لم يُعط الأولوية في فهم النص الديني للعلم ولا للعقل، ولم يفعل ذلك "لنقض أدلّة العقل، ولم يتمسكْ بالعلم لنقض نظريات العلم، وإنما اجترح طريقاً يتحدّث لغةً تحاكي لغةَ الشعراء، وتستوحي مخيّلةَ الفنانين، لاكتشافِ جوهر الدين وتفسيرِ وظيفتِه. كان يهمُّه التوغلُ إلى مديات عميقة في الذات البشرية، وتحليلُ طبيعة الحزن والألم واللامعنى الذي يُشقيها، وما الذي يمكن أنْ يقدّمه الدينُ لها. كان يبحث عن ذلك الدين الذي يشفي الروحَ من

أمراضها، وليس ذلك الدين الذي يُمرض الروح".[٦] يتضح مما ورد أن فهم النص عند شلايرماخر يعتمد على القدرة على الحدس إضافة إلى المعرفة والموهبة؛ وهي الأمور التي اشترطها على الكهنة الذين يستطيعون فهم النص الديني فيقول "إنَّ بمقدورالكهنة فهم الجوهر الحقيقي للدين، وهذا مما قد لا يتسنى لسواهم ممن لا يتحصّنون بالمعرفة والموهبة والقدرة على الحدس"،[٧] فالحدس اذا، سمة أساسية في فهم النص عند شلايرماخر "ويشكل هذا الحدس فعلاً إيمانياً، فالحدس نتيجة من نتائج الموهبة والتجربة والايمان"[٨] وهو الامر الذي استلهمه ليو سبتزر في منهجه النقدي فصارت "الدائرة الفيلولوجية ثمرة تداخل وتفاعل بين الارتباط الديني والمساهمة النقدية الأدبية"[٩] والجدير بالذكر أن هناك ألماني آخر ورائد من رواد المثالية الألمانية كان له أثر واضح في التأسيس لهذا المنهج، ذلك هو كارل فوسلر (١٨٧٢-١٩٤٩) الذي سعى "الى ربط الإنسان واللغة بعلاقة مثالية، وإلى تأويل هذه المثالية على نحو يصبح فيه الانسان المركز الذي يستقطب الدراسات الجمالية" [١٠]

ومن الممكن عَدُّ الإيطالي كروتشه (١٨٦٦-١٩٥٢) المؤثر الأقوى في آراء سبيتزر التي انطلق منها إلى صياغة منهجه؛ فالفن عموما عند كروتشه هو "حدس محض أو تعبير محض، ليس حدساً عقلياً كما زعم شيلنغ، ولا حدس منطقي كما يرى هيغل، ولا هو حكم كما يذهب إلى ذلك التفكير التاريخي. إنه حدس مجرد انطلاقاً من المفهوم ومن الحكم، إنه صورة المعرفة في فجرها، إنه هذه الصورة الأولى التي لا نستطيع بدونها أن نفهم الصورة التالية المعقدة"[١١] والحدس يشكل الركن الأساس في منهج الدائرة الفيلولوجية الذي وضعه سبيتزر، لكننا نجد عنده مفهوما آخرا استلهمه من كروتشه ذلك هو مفهوم الكليّة الذي يتم الوصول إليه عن طريق الحدس، فمن أجل فهم طابع الكلية "لم يكن بنا حاجة قط إلى أن نمضي خارج مبدأ الحدس المحض" [١٢]فالحدس هو الطريق الذي يشير إلى الجزء المؤدي إلى الكل.

يتضح مما تقدم أنّ الفلسفة المثالية ولاسيما عند شلايرماخر وفوسلر وكروتشه هي المؤثر الأقوى وربما الوحيد الذي أدّى إلى صياغة أفكار ليو سبيتزر ووضعه لقواعد منهج الدائرة الفيلولوجية؛ فالحدس في إيجاد الجزئية التي تؤدي إلى الكل أو الظاهرة الصغيرة التي تؤدي إلى الوصول إلى قلب النظام هي من أساسيات الفلسفة المثالية التي وضعتْ الخطوط العامة، فاستلهمها سبيتزر في منهجه أفضل استلهام. وذلك ما يؤكده سبيتزر بقوله: "إننا ندخل العمل حدساً ولكن الملاحظات والاستنتاجات تتحقق من صحة الحدس وندخله أيضا ذهاباً واياباً من مركز العمل إلى محيطه"[١٣]

قبل ظهور منهج الدائرة الفيلولوجية، منهجاً أسلوبيا في التحليل النقدي، كانت الأسلوبية التعبيرية (أسلوبية بالي) هي السائدة، ويعد (بالي) هو المجترح الحقيقي لمصطلح (علم الأسلوب)، ولكنه لم يكن يقصد به الدراسة الأدبية للأسلوب؛ فالأسلوبية عند (بالي) "هي دراسة المؤثرات والتقنيات المعبرة في اللغة كلها- لغة كل الناس- ويعتمد هذا المفهوم تماماً على التمييز بين الخصائص المنطقية والعاطفية للغة"[١٤] أي اكتشاف النسق الرابط بين عناصر لغة النص من دون ربطه بالمحيط الخارجي، والبحث عن وظيفة اللغة المتداولة عند الناس في تعاملاتهم، أي أنها لم تكن تهتم كثيراً بالنص من ناحيته الأدبية؛ وقد درس (بالي) الجانب الوجداني والعاطفي للغة وأثره في التوصيل؛ فالفكرة حين تتحول إلى كلام لابدّ أن تكون مشحونة بشحنة عاطفية يحاول المرسِل من خلالها تحقيق التأثير في (المرسَل إليه). وهو الأمر الذي جعل (ليو سبيتزر) يأتي بمنهجه بوصفه ردّاً على أسلوبية (بالي). فمنهج الدائرة الفيلولوجية "على اختلاف الإصطلاحات التي أُطلقتْ عليه يمثل ردة فعل مضادة للأسلوبية التعبيرية التي اقتصرت دراستُها على الكلام المحكي او اللغة المنطوقة كما أراد بالي أن تكون، ولا شأن لها بعد ذلك باللغة الأدبية". [١٥]

تنطلق الدائرة الفيلولوجية من فرضية تقول: إن الأجزاء تُشير بطريقة ما إلى الكلّ وإن أي خيط من النور لابدّ له من أن يُشير إلى مصدر مضيء؛ ولذا فإن الناقد الفيلولوجي ينطلق من الجزئية على السطح ليصل إلى عمق النص، فهو يحدس أنّ أمامه نصاً جديراً بالدراسة من خلال التقاطه للجزئيات المؤدية إليه؛ وهو يجد النص عن طريق جزئياته، أو كما يقول باسكال (لو لم تكن وجدتني ما بحثت عني) وهو الأمر الذي يؤكده كروتشه بقوله : "إن كل تصور فني محض هو في الوقت نفسه هو الكون، هو الكون في هذه الصورة الفردية، هو هذه الصورة الفردية الشبيهة بالكون. كل كلمة تنفرج عنها شفتا الشاعر، وكل صورة من الصور التي يبدعها خياله، تنطوي على المصير الإنساني كله، وتضم كل الآمال والأوهام والآلام والأفراح والأمجاد الإنسانية، تحتوي قصة الواقع، في صيرورته، في نموه الدائم، وهو يخرج من جوهر ذاته، عذاباً وسعادة" [١٦]فمبدع النص إذن، هو ناطق باسم الجماعة التي ينحدر منها، بل هو مُعبر عن روح الإنسانية جمعاء "فإذا تكلم الكاتب كلاماً فريداً في بادئ أمره، فما ذلك إلّا لأنه كان ينطق مسبقاً باسم الجماعة".[١٧]

قراءة النص في منهج الدائرة الفيلولوجية هي من ستكشف عن ملمح أسلوبي يحدسه الناقد للوصول بالنتيجة إلى قرارة النص وإلى عمق نفسية الكاتب، إذ ينطلق الناقد "من نظرة كون اللغة تعبيراً فنياً خلّاقاً صادراً من الذات" [١٨]فلغة النص هي المرآة العاكسة لما في

داخل النص الأدبي، وعلى نحو شامل، هي مفتاح الوصول إلى مقاصد المبدع العميقة وإلى رؤى الجماعة التي يمثلها؛ "هذا الطرح جعل النقاد الأسلوبيين يرصدون ثلاث مراحل في الأسلوبية الفيلولوجية هي: القراءة الكاشفة عن سمة أسلوبية لافته، ثم الاجتهاد في تفسير تلك السمة سيكولوجياً، ثم البحث عمّا يدل على وجود تلك السمة في نفسية المؤلف أو العوامل التي جعلته يبثّها في النص أسلوبيا" [١٩]فالقراءة هي ما تجعل العمل الفني يكشف كنهه للناقد الذي لابدّ ان يكون متسلحاً بثقافة عالية ووعيٍ حادٍّ ومتمكن من أدوات النقد اذ "أن عملية الدخول إلى الأثر الأدبي تكون من خلال الحدس القائم على الموهبة والدربة والتجربة" [٢٠]

يرى سبيتزر أن علم اللغة وتاريخ الأدب هما وحدة واحدة متكاملة وانطلاق من الفلسفة المثالية التي ينتمي إليها وهو يرى أن "العلاقات بين الكلمات هي علاقات حضارية روحية"،[٢١] فتاريخ اللغة يرتبط بعلم النفس، وتاريخ الحضارة التي كوّنت هذه اللغة، وهناك شبكة علاقات بين اللغة ونفسية المتكلم أو المتكلمين الناطقين بها، وفي هذا الصدد يقول سبيتزر: "وبما أنّ أحسن سجل لنفسية أمّة هو أدبها، وبما أن أدبها لا يعدو أن يكون لغتها كما دونها خيرة المتكلمين بها؛ أفلا يجوز لنا أن نأمل في أن نضع أيدينا على روح الأمّة من خلال لغة أعمالها الأدبية الكبرى ؟" [٢٢]فالأعمال الأدبية العظيمة هي سجل تاريخي لنفسية الأمّة وهي الطريق الرحب للوصول إلى روح الأمة التي كتب مبدعوها هذه الأعمال، فوجود تحول أسلوبي أو انحراف عن نهج قياسي سائد في الأعمال الأدبية علامة فارقة ودليل على وجود تحوّل في نفسية الأمة، شعر به المبدع فترجمه إلى شكل لغوي جديد؛ وهذا يحدث في العادة عند التحولات التاريخية الكبرى في حياة الأمم مثل الثورات الكبرى والحروب الكونية.

المنهج الذي وضعه سبيتزر منهج يختلف (من ناحية الاشتغال) من ناقد إلى آخر؛ ولذا فان أي دارس غير ملزم باتباع منهج من سبقه (حسب رأي سبيتزر) وهو يشترط فقط "أن يتقدم من السطح إلى مركز الحياة الباطني للعمل الفني: بأن يبدأ بملاحظة التفاصيل عن المظهر السطحي للعمل الذي يتناوله؛ والافكار التي يعبر عنها الشاعر هي أيضا إحدى السمات السطحية للعمل الفني؛ ثم يجمع هذه التفاصيل محاولاً أن تتكامل في مبدأ ابداعي لعله كان موجوداً في نفسية الفنان، ثم يعود إلى سائر المجموعات من الملاحظات ليرى إن كان (الشكل الباطني) الذي كوّنه بصورة أوليّه قادراً على أن يفسر الكل. ولاشك ان الدارس سيكون قادرا على أن يقرر بعد ثلاث او أربع من هذه الرحلات إن كان قد وجد المركز الباعث للحياة، أو الشمس للنظام الشمسي، وسيكون قد تبيّن عندئذ إن كان هو نفسه مستقراً في الوسط حقا او نازلاً في موضع خارج المركز أو على الهامش",[٢٣] بمعنى أن الدائرة الفيلولوجية يمكن أن تتجه من

المحيط إلى المركز أي أنها تتجه من السطح إلى العمق فهي تدرس البنية السطحية أولا وصولا إلى البنية العميقة وهي تعبير عن الوعي القائم باتجاه الوعي الممكن.

منهج الدائرة الفيلولوجية يرتكز في التحليل الأسلوبي على ركيزتين أساسيتين أولاهما: الوصول إلى الباعث النفسي للكاتب ومن خلاله يكون الوصول إلى روح الجماعة أي أن الناقد الأدبي يُنشئ علاقة بين دراسته لأسلوب الكاتب والحالة النفسية التي كان يعيشها لحظة الكتابة والتي تكون بالضرورة معبّرة عن وعي الجماعة من جهة وبين لغة الكاتب التي عبّر بها والتي هي طريق إلى لغة الجماعة التي ينتمي إليها، وثانيهما: اللجوء إلى التحليل البنيوي وهو في المرحلتين ينطلق من جزئية أساسية في النص فيُخضعها إلى الفحص المجهري الدقيق.[٢٤] ومن خلال هذه الجزئية يصل إلى روح النص والتي هي بالنتيجة روح الكاتب؛ حيث "أن تواتر جزئية أسلوبية في نص أو أثر يدل بالضرورة على شيء من روح الكاتب ووحدة الأثر، فالآثار محكومة بمبدأ من ضمنها يمكن التقاطه على أديم شكلها اللغوي اعتباراً أن كل شيء قيل ولم يبق شيء في الظل أو الخفاء".[٢٥]

القراءة وليس غيرها هي السبيل للوصول إلى الجزئية التي تقود إلى روح النص؛ القراءة المكررة للنص مرات ومرات إلى أن يتم حدس تلك الجزئية التي تمثل المفتاح أو الطريق إلى روح النص وبالتالي إلى روح الكاتب ومقاصده، وفي هذا يقول سبيتزر "إن الطريق العملي الوحيد هو القراءة، وإعادة القراءة بصبر وبصيرة ويقين؛ وبرغبة توشك أن تكون ميتافيزيقية في الوصول إلى الحل، حتى لا يلبث أن يتجلى لنا هذا الملمح الخاص المنشود"[٢٦]هذا التجلي هو تجلٍ حدسي/ ظنّي يعتمد على وعي القارئ-الناقد وإمكانياته وأدواته؛ ولذا فإن منهج الدائرة الفيلولوجية "يعطي أهمية للقارئ في إصابته لروح النص أو مركزه".[٢٧]

ولأن المنهج يعطي للحدس مكانةً متفوقةً ويعتمد على القارئ فإن الرؤية في هذا المنهج قد تكون مشوشة وغير ثابتة، ومتغيرة من قارئ لآخر، بل من وقت لآخر عند القارئ نفسه؛ فليس هناك آليات محددة في القراءة وصولاً إلى النص؛ وهو الأمر الذي قد يؤدي إلى ضلال بعيد في فهم النص والخروج بنتائج قد لا تتطابق مع الواقع. "فالأسلوب، مادام هو إنجاز لغته؛ فإنه في حصول أدائه، كائن مكتف بنفسه، وأما المتلقي فمتعدد. والأثر الذي يتركه فيه يتعدد هو الآخر بتعدد المتلقي له. ولما كانت حاجة الأسلوب إلى متلقيه حاجة واكدة إذ به ينفذ أثره، فقد ترافقت مع هذه الحاجة ظهور قدرة الأسلوب عبر متغيرات غير محدودة يجليها المتلقي في

تعدديته التي لا تنتهي؛ ولذا يبدو أن البحث عن الأسباب، أَولى أن يكون في جهة المتلقي لا في جهة الأسلوب"[٢٨] فبتعدد القرّاء سوف يتعدد الفهم وسوف تتعدد الجزئيات المرصودة من قبلهم وربما بتعدد القراءات للقارئ الواحد فإن الفهم يكون مختلفاً من وقت لآخر ومن قراءة لأخرى بحسب وعي القارئ ومزاجه وحالته النفسية؛ ولذا فإن سبيتزر قد أكد على إعادة القراءة مرات ومرات للوصول إلى قلب النص وروحه "فالنهج الذي آثره سبيتزر مؤلَّف من عدة مراحل: الانطلاق من فهم أولي مؤقت لمضمون النص الإجمالي، ثم الوقوف عن دراسة مفصّلة لجزئية تبدو هامشية في ظاهر أمرها، والانتفاع بكل ما يزوده العلم والحدس الشخصي من معارف، والموازنة بين الجزئية التي أوضحها وبين المجموعة الكلية التي أدركها إدراكا أوّلياً، والنظر فيما بينها من اتساق وملاءمة، واستقصاء تفاصيل أخرى تأتي سنداً لما توصّل إليه من فهم يقترب شيئاً فشيئاً من الحقيقة المحتملة، وهو لا يغفل بينه وبين نفسه كل اعتراض طارئ وشكّ ممكن، واللجوء للاختبار العكسي مع بقائه دائما في حال الحيطة والحذر مخافة أن تكون العملية التحليلية كلها مسخّرة في خدمة فكرة مسبقة تنطق عن الهوى ولا أساس لها من الصحة، وهي –كما ترى- حركة تتردد ذهاباً وايابا من الكل إلى الجزء وكذلك من الجزء إلى الكل، وغالبا ما تتحدد فيها (بومضة خاطفة من الإشراق الذهني) حقيقة ناصعة انطوى عليها النص منذ البداية، وادركتها القراءة المتبصرة اليقظة إدراكا غامضاً في أوّل أمرها لكنها برزت الان إلى وضح النهار بفضل الشرح". [٢٩] الأمر في رصد الجزئيات، التي نظنّ أنها ستؤدي إلى الكل، يشبه إلى حد ما المحقق الجنائي الذي يهتم بتفاصيل صغيرة لا يراها غيره مهمة ولكنها، في ظنّه، ستؤدي في النهاية إلى الكشف عن ملابسات القضية وكشف غموضها؛ ولكن الاهتمام بالتفاصيل لنفس القضية يختلف من محقق إلى آخر، وقد يهتم أحد المحققين بتفاصيل صغيرة وتأخذ من وقته الكثير ولكنها لا تقود إلى شيء ولا تكشف عن شيء، لذا فإن الجزئية الصغيرة التي نحدسها يجب أن تكون مائزة، وفي النهاية يجب أن تكون مثمرة وان تقود إلى فحوى النص وروحه، وبالتالي مقاصد الكاتب، التي هي -كما اسلفنا- تنطوي على روح مجتمعه أو جماعته؛ فهي مثل الغصن الصغير الذي نزرعه فيعطينا جميع مواصفات الشجرة التي جاء منها.

وقد لخص الدكتور احَمَد درويش خطوات منهج الدائرة الفيلولوجية بالنقاط التالية: [٣٠]

١- ليس هناك مبادئ مسبقة، فالمنهج ينبع من العمل الابداعي، وكل عمل مستقل بذاته.

٢- النص وحدة كلية متكاملة، وروح المؤلف هي المحور وقطب الرحى الذي تدور حوله جزئيات النص والتي بدورها ينبغي أن تقودنا إلى المحور، ومن المحور نستطيع أن نرى التفاصيل من جديد، ومن واحدة من تلك التفاصيل من الممكن أن نجد مفتاح العمل كله.

٣- نحن نصل إلى المحور من خلال الحدس، ولكن هذا الحدس ينبغي أن تمحصه الملاحظة في حركة بندولية من محور العمل إلى حدوده، وهذا الحدس يأتي نتيجة الموهبة والتجربة والدربة.

٤- العمل الفني يقع داخل دائرة أكبر منه هي دائرة الجنس الذي ينتمي إليه والعصر والجماعة التي ينتمي إليها مبدع النص والذي بدوره يكون مرآة عاكسة لتلك الجماعة.

٥- تكون نقطة البدء في الدراسة لغوية، والمنهج يشكل جسراً بين اللغة وتاريخ الأدب.

٦- الملامح الخاصة للعمل الفني هي مجاورة أسلوبية فردية، وهي وسيلة للكلام الخاص وابتعاد عن الكلام العام، وكل انحراف عن المعدّل في اللغة يعكس انحرافاً في مجالات اخرى.

٧- النقد الأسلوبي ينبغي ان يكون نقداً تعاطفيّاً بالمعنى العام للمصطلح، لأن العمل كلٌّ متكامل، وينبغي التقاطه في كليته وفي جزيئاته الداخلية.

المبحث الثاني

سأعرض بالتحليل وحسب المنهج الفيلولوجي (منهج الدائرة الفيلولوجية) لقصيدة (أهْوَار حَمَد) للشاعر العراقي (أجْوَد مِجْبِل) من مجموعته الشعرية (الجرّاسون) الصادرة عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق،٢٠٢١م الطبعة الاولى، وقد فرض عليّ منهج الدراسة أن أضع القصيدة موضع الدراسة في البداية ليتسنى للمتلقي الاطلاع عليها قبل الاطلاع على نقدها:

قصيدة (أهْوَار حَمَد)

"فِيما مَضى
كانتِ الأهْوَار مَملكَةً مِنَ البَراءاتِ
لَمْ يَقطُنْ بها قاطِنْ
تأتي الطيورُ إليها
وهيَ حاملةٌ
طَعْمَ الثلوجِ التي ما ذاقَها كائنْ
إذْ لا شِباكَ وصَيّادينَ يومئذٍ
ولَمْ يَخُنْ أبَدًا أسرابَها خائنْ
يَزورُها سَمَكُ الأنهارِ مُحتفِلًا
حتى يُزاولَ فيها عِشقَهُ الماجِنْ
ويَسبَحُ البَقَرُ الكُحْلِيُّ
في دَعَةٍ
فَلَمْ يُفَكِّرْ بِجَزّارٍ لهُ كامِنْ
الماءُ يُنجِبُ في أعماقِها قَصَبًا

والريحُ كَمْ فاجَأَت بَردِيَّها الساكِنْ
الهَورُ مائدةٌ للكائناتِ،
بِهِ تَلُوذُ هاربةً مِنْ جُوعِها الطاحِنْ
لكنّهُ الآنَ شَيخٌ لا بَنينَ لهُ
ومُهمَلٌ
كضريحٍ ما لَهُ سادِنْ
وحِينَ جاءَ (حَمَد)
لَمْ يَلْقَ غَيرَ دَمٍ على الجُروفِ
وأسمالِ الغَدِ الظاعِنْ
يمشي ويَعثُرُ بالأصفارِ
مُرتبِكًا
والشمسُ مُرتابةٌ مِنْ ظِلِّهِ الواهِنْ
لا بَيتَ يَقصُدُهُ بعدَ الغروبِ
سِوى مَناقِعِ الرُّزِّ صارت بَيتَهُ الآمِنْ
تَذَكَّرَ الأهلَ والأصحابَ
ساءلَهُمْ عنْ وردةٍ
أعلَنَتْ عن حُزنِها الفاتِنْ
وقَريَةٍ لليساريّينَ
حاصَرَها غَدْرُ الضِّباعِ
فضاعَت في دُجًى آسِنْ
كانت تَنانيرُهُمْ خُرْسًا مُهَدَّمَةً
لمْ يَبْقَ فيها رَغيفٌ بَعدَهُمْ ساخِنْ
رأى اللصوصَ سُجُودًا صائمينَ
وبَيتُ المالِ لا حارسٌ فيهِ ولا خازِنْ
رأى البِلادَ وأهليها وأنهُرَها
جميعَها سَقَطَت في
قَبضَةِ الكاهِنْ
فسارَ يَسألُ فيها عن حبيبتِهِ
فَقِيلَ :
ماتَتْ بِداءِ الفَقْدِ (تِسْواهِنْ)"

وسأحلل القصيدة بحسب المنهج الفيلولوجي على وفق محاور، هي: الإيقاع، والمعجم، الصورة، والتركيب والبناء.

المحور الأول: في أسلوبية الايقاع

لم ترد لفظة الإيقاع في النقد العربي القديم بالمعنى الذي وردت فيه اليوم، إذ كانت تشير إلى الوزن فقط، أما اليوم فهي تشير إلى انتظام ما في مختلف الأشياء، أما الإيقاع في الشعر فقد عرّفه الدكتور علوي الهاشمي بأنه "انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو في سياقات جزئية تلتئم في

سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً، ظاهراً أو خفياً يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبّر عنها، كما يتجلى فيها. والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتأليف والتجانس، مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكوّن من إحدى تلك العلاقات أو بعضها. وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحاً من غيره وأنه يتصل بتجربة الأذن المدربة جيداً على التقاطه، وليس يعني أيّ من تلك العناصر الإيقاعية في تكويناته الجزئية والمبعثرة شيئاً ذا بال إذا هو لم ينتظم في بنية إيقاعية أساسية تجمع النص من أطرافه" [٣١]يتضح من هذا التعريف أن للإيقاع قسمان، أولهما (الإيقاع الخارجي) الذي يضم الوزن والتقفية، وثانيهما: (الإيقاع الداخلي) الذي يضم التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتأليف والتجانس. وتجدر الإشارة هنا إلى أن القصيدة الشعرية لا يشترط فيها أن تجمع كل تلك العلاقات بين طياتها؛ لذا سأقوم بدراسة قصيدة (أهوار حمد) في محورين، أولهما: الإيقاع الخارجي الذي أدرس فيه الوزن والقافية، وثانيهما: الإيقاع الداخلي الذي أدرس فيه المفارقة والتجنيس.

أولاً: الإيقاع الخارجي

١ـ الوزن

بنى الشاعر قصيدته على البحر البسيط، بما في هذا البحر من رقه وعذوبة إضافة إلى كونه من البحور الطويلة التي يستطيع الشاعر ان يستكمل طرح فكرته في بيت واحد؛ فهو"من الأبحر الممزوجة التفاعيل"[٣٢]، وهو من ضمن ثلاثة أبحر شعرية تضمها دائرة عروضية واحدة هي (دائرة المختلف)؛ لذا قال عنه صفاء خلوصي إنه: "قريب من الطويل ولكنه لا يتسع لأغراض كثيرة مثله ولو أنه يُفضل عليه من حيث الرقة"[٣٣]، وقد ذكر الفراهيدي أنه سماه البسيط "لأنه أنبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعِلن وآخره فعِلن"[٣٤]، والبحر البسيط"هو أكثر رقة من البحر الطويل".[٣٥] ومن أهم سماته أنه "بحرٌ راقص يتصف بنغماته العالية وبتغير حركي موجي ارتفاعاً وانخفاضاً"[٣٦] وقد استثمر الشاعر أجود مجبل هذه السمات ليبثّ عن طريقها همومه ولواعجه مُفيداً من البسيط التام لا من مجزوءاته ومشطوره، فلم يكن اختيار البحر البسيط من قبل الشاعر اعتباطيا أو مصادفة محضة بل أفاد الشاعر من سمات البحر هذه - سواء بوعي أم من دونه- ليعبّر من خلاله عمّا يعتلج في داخله من لوعة وكأنّ الشاعر يستحضر في داخله صوت ابن الهور حين كان يطلق عقيرته في غناء حزين يبدأ بلازمة (ويلاه ويلاه) التي تتصدر كثيراً غناء أبناء الأهْوَار، وهي تقريباً على وزن البحر البسيط نفسه، وحين يكون هناك روح قوي من حنين أو ألم أو عاطفة ظاهرة جلية فالبحر البسيط يصلح بامتياز لمثل هذا الاداء [٣٧] وتجدر الإشارة إلى أن التعبير

بالبحر البسيط هو الأجدى والاجزل إذ "ان نغمه يتطلب عاطفة قوية – أنّى كان نوعها- يعبّر عنها الشاعر تعبيراً خطابياً جهيراً، ويلزم مع ذلك جانب الجلالة والرفعة"[٣٨]

وقد اعتمد الشاعر عند كتابته للقصيدة على تحطيم ثنائية البيت الشعري، حيث إن أغلب أبيات الشعر العربي القديم تعتمد ثنائية البيت شكلاً ومضموناً فتكون الحقيقة في الشطر الأول والمجاز في الشطر الثاني غالباً، وقد نثرَ الشاعر كلمات قصيدته، بحسب معاني جملها وكأنه يقرؤها الآن، حتى أنها تبدو للوهلة الاولى وكأنها قصيدة تفعيلة في حين أنها قصيدة عمودية بالكامل؛ وجعل الشاعرُ البيتَ يتوزع على مقطعين أو أكثر وأحياناً يضع كلمة واحدة مفردة في سطر أو كلمتين لأنه يريد التركيز أو جلب الانتباه وإعطاء الكلمة حمولة معنوية إضافية عن طريق إعادة توزيع البيت، كما في قوله في مستهل قصيدته:

"فِيما مَضى
كانتِ الأهْوَار مَملكَةً مِنَ البَراءاتِ
لَمْ يَقطُنْ بها قاطِنْ"

فلو أردنا إعادة كتابة البيت على الطريقة القديمة المعهودة لوجدناه:

"فِيما مَضى كانتِ الأهْوَار مَملكَةً مِنَ البَراءاتِ لَمْ يَقطُنْ بها قاطِنْ"

ولعل تكسير الشاعر لثنائية البيت التقليدي جاءت بأثر من كون القصيدة مُعدّة لإلقائها في احتفالية، فالشاعر يكتب وعينه على المنصة التي سيلقي من عليها قصيدته، بمعنى أنه يكتب وهو يتخيل أعين وآذان الجمهور الذي سوف يرى ويستمع لقصيدته.

ومن الملاحظ أن هذا النوع من التوزيع للشعر العربي القديم يؤدي أحياناً إلى التدوير الذي غالباً ما تتميز به قصيدة التفعيلة، وقليلاً ما تتميز به القصيدة التقليدية لاسيما القصيدة المقامة على البحر البسيط، ومن ذلك قول أجود مجبل في هذه القصيدة:

"رأى اللصوصَ سُجُودًا صائمينَ
وبَيتُ المالِ لا حارسٌ فيهِ ولا خازِنْ"

نلاحظ عن طريق إعادة كتابة البيت بالطريقة التقليدية:

رأى اللصوصَ سُجُودًا صائمينَ وبَيـ - تُ المالِ لا حارسٌ فيهِ ولا خازِنْ

أن لفظ (بيت) قد توزع على الصدر والعجز، ولعل لذلك التوزيع دلالة على معنى متأت عن طريق التدوير وهو أن بيت المال قد صار نهباً إذ هو من دون حارس ومن دون خازن.

٢ـ القافية

الشعر كلام موزون مقفى، هكذا يُعرف الشعر في العموم، وهو تعريف قديم مشهور لا يكاد يُذكر الشعر حتى يُستحضر هذا التعريف، وهذا يعني أن القافية هي إحدى أركان الشعر العربي القديم، والقافية هي "متشابهة حروف الخواتم وقولنا متشابهة حروف الخواتم ليكون فرقاً بين المقفى وغير المقفى فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى"[٣٩]. أما عن تحديد أحرف القافية وعددها فهي عند أغلب النقاد تنحصر بين آخر حرف في البيت نزولاً إلى أول ساكن سبقه مع المتحرك الذي قبله[٤٠]، وبناء على هذا تكون رموز القافية في قصيدة (أهوار حمد) هي (ا ه ا ه) ويمكن التعبير عنها بـ (فعْلن) ويكون وزن القصيدة على بحر البسيط على النحو التالي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

نلاحظ أن القافية حادة متواترة الحركات والسكنات تشي بانفعال لاسيما مع كونها مقيدة (ساكنة) يفصل بين ساكنيها متحرك واحد، وهذا النوع يعبّر عن ثورة داخلية وإن بدت القصيدة ليست ثورية، ولاشك أنّ لقافية النون الساكنة أثر واضح في إظهار كمية الحزن والأنين في عمق نفس الشاعر، فالسكون يعني قطع الحركة، أي أن نفْس الشاعر ظلت معلقة في حرف النون أي ظلت في أنين دائم مكرر مع كل بيت.

وقد استثمر الشاعر القافية في بثّ الروح العامية لأبناء الهور عندما وضع جزءاً من اسم امرأة جنوبية في موضع القافية على لسان (حمد) وهو (تسواهن) في قوله:

"فسارَ يَسألُ فيها عن حبيبتِهِ

فَقِيلَ :

ماتَتْ بِداءِ الفَقْدِ (تِسْواهِنْ)"

وإذا عرفنا أن هذا البيت هو آخر بيت في القصيدة نجد أن الشاعر قد كسر أفق توقع الجمهور في هذا الموضع، إذ أنّ كل القوافي في القصيدة جاءت فصيحة سوى هذه القافية التي أدت وظيفتها في تحديد انتماء القصيدة وانتماء الشاعر فضلاً عن المشاركة مع اسم العلم (حمد)، ومما يدعم فكرة كسر التوقع هو أن الشاعر عوّد المتلقي على شكل واحد للفظة التي تأتي قافية إذ أن اللفظ منطبق تماماً معنى ومبنى على أحرف القافية، فلو نظرنا إلى قوافي القصيدة كلها ما عدى الأخيرة، لوجدناها:

(قاطن، كائن، خائن، ماجن، كامن، ساكن، طاحن، سادن، ظاعن، واهن، آمن، فاتن، آسن، ساخن، خازن، كاهن) بمعنى أن أحرف الكلمة الأخير مطابقة مع أحرف القافية، وهذا نوع من الالتزام المعبر عن

إمكانية الشاعر المعجمية، إلا أن الكلمة الأخيرة في البيت الأخير لم تكن منطبقة على أحرف القافية وهي (تِسْواهن)، ولعل كسر التوقع هذا يوحي بأن لفظ (تسواهن) يشتمل على لفظ (واهن) الذي يتلاءم مع معظم قوافي القصيدة، ليعبر الشاعر في هذا عن الوهن الذي أصاب أهوار حمد وحمد وتسواهن.

ثانياً : الإيقاع الداخلي

١ـ المفارقة

صار من المتعارف عليه "أنّ التفريق هو أبرز ما يتخذ صفة المفارقة" [٤١]وصار الأديب الشاعر "هو المفرَّق بين شيئين أو أمرين أو موقفين، متعارضين في المظهر وواقع الحال، أو السطح والعمق، أو الغشاوة والصفاء"[٤٢] بمعنى أن المفارقة تعبر عمّا في نفس الشاعر من إحساس بتناقض الواقع، والمفارقة "تكون أشد وقعاً عندما يشتد التضاد أو التنافر أو التناقض . فضلاً عما يفضي إليه هذا التفريق، من هزء وسخرية وتهكم، وتلميح ومعان أخر، وذلك بصيغة فنية تستحوذ على انتباهنا على الشكل والمحتوى، وتثير فينا إحساساً بالمفارقة يستقطب القناعة، ويحقق التأثير والاستجابة والمتعة، وهنا يكمن المعنى الأدبي للمفارقة".[٤٣] أما كيفية صياغة المفارقة من قبل الشاعر فإنها تصاغ عن طريق "عقد علاقات متضادة" [٤٤] وتأتي غالباً في نوعين رئيسين هما "المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف" .[٤٥]وقد جاء هذان النوعان في قصيدة أهوار حمد، فمن المفارقة اللفظية نقرأ قوله وهو يتحدث عن (حَمد):

" تَذَكَّرَ الأهلَ والأصحابَ

ساءلَهُمْ عنْ وردةٍ

أعلَنَتْ عن حُزنِها الفاتِنْ"

إذ نجد في قوله (حزنها الفاتن) مفارقة بين المعنى الذي يؤدي إليه الحزن، والمعنى المتعارف عليه من لفظ (الفاتن) حيث يحقق الشاعر عن طريق المفارقة الساخرة عما يجيش في نفسه من ألم يدعوه إلى أن يسخر مما يدور في (أهوار حمد) من مأساة الآن. أما عن النوع الثاني من المفارقة (مفارقة الموقف) فيمكن أن نمثل له في قول أجود مجبل:

" رأى اللصوصَ سُجُودًا صائمينَ

وبَيتُ المالِ لا حارسٌ فيهِ ولا خازِنْ"

نجد مفارقة الموقف في قوله (رأى اللصوص سجوداً صائمين)، علماً أن نصبه للفظ (سجود) جاء توكيداً على مدى احتيال اللصوص لأنه مفعول مطلق لاسم فاعل محذوف، والتقدير (ساجدين سجودا) والتوكيد بالمصدر أبلغ في اللغة. ولا تخفى السخرية اللاذعة على المتلقي حين يتخيل لصاً ساجداً. هذا بالإضافة إلى قوله في البيت نفسه (وبيت المال لا حارس فيه ولا خازن) إذ يتضمن هذا الشطر أن اللصوص هم من يحرسون بيت المال. وفي قوله (صائمين) دلالة خفية على رياء هؤلاء اللصوص جاءت عن طريق تبادل المدركات إذ أن الصيام لا يرى بل هو يُسمع عن طريق إدّعاء اللص بأنه صائم.

وقد كثر في هذه القصيدة تكرار المفارقة في أبيات كثيرة أكتفي بما ذكرت منها في هذا البحث.

٢ : الجناس

يتميز شعراء جيل التسعينيات في العراق بنوع من التجنيس يسمى أحيانا تصدير القافية، إذ يعمد الشاعر غالباً إلى أن يأتي بمصدر القافية الفعلي ضمن حشو البيت ليمنح المتلقي معرفة مسبقة بما تكون عليه القافية لفظياً، وغالباً ما يكون هذا النوع من الجناس ناقصاً، وقد اعتمد الشاعر أجود مجبل على هذه السمة الأسلوبية كثيراً في شعره وفي قصيدة (أهوار حمد) موضع الدراسة، ومن ذلك قوله في مستهل قصيدته:

"فِيما مَضى

كانتِ الأهوارُ مَملكَةً مِنَ البَراءاتِ

لَمْ يَقطُنْ بها قاطِنْ"

نلاحظ قوله في الشطر الثاني (يقطن بها قاطن) تصديراً لمعنى القافية وهو نوع من الجناس الناقص الذي يعبر عن توكيد الشاعر على المعنى العام للبيت. ومن هذا النوع من الجناس نقرأ قوله في البيت الثالث:

"إذْ لا شِباكَ وصَيّادينَ يومئذٍ

ولَمْ يَخُنْ أبَدًا أسرابَها خائنْ"

نلاحظ أن تصدير القافية جاء على طريقة البيت الأول إذ قال: (ولم يخن أبداً أسرابها خائن):

البيت الأول: (لم يقطن قاطن)

البيت الثالث: (لم يخن خائن)

علماً أن التركيبين يشيان بسخرية هادئة على الرغم من جديّة استهلال القصيدة الذي يتحدث عن أمجاد هور حمد. وتكمن السخرية في أن القاطن لم يقطن، والخائن لم يخن.

تبين لنا عند دراسة هذا المحور (أسلوبية الإيقاع) أن الإيقاع الخارجي من وزن وقافية، والإيقاع الداخلي متمثلاً بالمفارقة والجناس قد أسهما في تعزيز المعنى عن طريق إيحاء الشاعر بما يجيش في نفسه ولكن بوسائل غير اللغة وهي وسائل إيقاعية تبدو للوهلة الأولى مجرد قالب يصب فيه الشاعر لغته.

المحور الثاني : أسلوبية المعجم الشعري

ثنائية الجدب والاخضرار القت بظلالها على الفاظ القصيدة التي صدرت عن فائض من المجاز الذي يغترف من واقع حياة الأهْوَار سواء في مقطع الاخضرار او مقطع الجدب؛ الامر الذي جعل النص وكأنه اعادة لتسمية الاشياء او اعادة لتعريفها. ففي المقطع الأول نجد الفاظاً تصدر عن حركية الحياة وصخبها، صور للأهْوَار بوصفها الفضاء المكاني للقصيدة وهي تضجّ بوصف الجمال وصور كائنات الهور التي تعيش فيه أو تزوره بين حين وآخر، فالطيور تأتي وهي تحمل (طعم الثلوج) وهو طعم غريب على كائنات الهور، والسمك يزورها محتفلا بالعشق.

الأهْوَار في مقطع الاخضرار هي (مملكة البراءات) والهور هو (مائدة للكائنات) والجاموس هو (البقر الكحلي) الذي يسبح آمنا فلا جزار يكمن في الهور؛ والماء يُنجب القصب. كل تلك الألفاظ الضاجّة بالحياة وبالحركة تصدر عن تداول معروف لكل من عرف الهور وتعايش مع كائناته.

و في مقطع الجدب حيث الهور (شيخ لابنين له) أو (ضريح ما له سادن) نجد الألفاظ تصدر عن كل ما يهدد الحياة، بل وينفيها باتجاه الموت ونجد الشاعر يتقنع وراء قناع (حَمَد)، الذي حين جاء إلى الهور لم يجد غير دم على الجروف ولم يجد ما حلم به من مستقبل، فـ (الغد ظاعن) ولم يجد غير أسماله؛ وحين يمشي (حَمَد) فإنه يعثر (بالأصفار مرتبكا) وهكذا تتركب الألفاظ و تتوالد عن كل ما يشير إلى أطلال مملوءة بالخوف والريبة والذكريات الحزينة (فالشمس مرتابة) ولا بيت يقصده حَمَد وهناك (غدر

الضباع) و(التنانير خرس) وهي كلها الفاظ تصدر عن قاموس الجدب الذي خلفه الجفاف ورحيل الماء والذي يعني بلا شك رحيل الحياة.

في المقطع الأول غالباً ما يكون الفاعل مذكورا (الطيور، سمك الأنهار، البقر الكحلي، الماء، الريح، الهور) وهو دلالة على الوجود والفاعلية في حين نجد أن المقطع الثاني كان يغلب فيه استعمال ضمير الغائب والعائد على حَمَد (ظله، لا بيت يقصده، بيته، تنانيرهم)، أو نجد أفعال فاعلها ضمير مستتر (لم يلق، يمشي، يعثر، تذكر، ساءلهم، رأى، سار، يسأل) وهذه دلالة على الغياب والرحيل والجدب.

والجدير بالذكر أن الشاعر لم يلجأ إلى علامات الترقيم فلا مساحات بيضاء ولا نقاط (...) بوصفها إيحاءً إلى المسكوت عنه، بل لم يضع سوى فارزة واحدة بعد كلمة (الكائنات) وربما أراد الشاعر برفض اللجوء إلى علامات الترقيم، وتوزيع جمل القصيدة بحيث تعطي كل جملة معناها دون الحاجة إلى ترقيم، أراد أن يعطي دلالة على كمية الغليان في نفسه، وما كان يعتلج فيها من لوعه على جنّته الضائعة وأهْوَاره المفقودة والتي أدّت بالنتيجة إلى موت الحبّ والحبيبة (تسواهن).

ولم يستخدم الشاعرُ الأقواسَ سوى مرتين حين ذكر اسم (حَمَد) وحين ذكر اسم حبيبته (تسواهن) وهذا دال إيحائي على ان (حَمَد) هو كل أبناء الهور و(تسواهن) كل بناته.

المحور الثالث : في أسلوبية الصورة

الصورة الشعرية نتاج الخيال، وهي استثمار للفظ لإبداع المعنى، وكشف عن الأسلوب المتفرد الذي يميّز شاعر عن آخر؛ وكان (أجْوَد مِجْبِل) في هذه القصيدة مبدعاً ومائزاً في تصوير الهور ورسم لوحات إبداعية في الحالين (الاخضرار والجدب) مستعملاً ألفاظ متداولة ولكنه ركّبها بأسلوبه ليبدع صوراً تجعل المتلقي يعيش الحالة التي يريد الشاعر إيصالها، ويستقبل المرسلات بسهولة لتتشكل في ذهن المتلقي رؤى تتأرجح بين صورة الاخضرار السابقة، ومقارنتها بصورة الجدب الحالية التي يعيشها الشاعر؛ صور ذات حمولة عاطفية مؤثرة، تمسك بالمتلقي وتُبحر به في عمق الهور وتجعله يعيش حالة الاخضرار التي كان عليها الهور؛ ثم تعيده إلى الواقع الحالي وصورة الاسى التي هو عليها بعد أن حلّ الجدب والجفاف.

لاشك أنّ الشاعر قد لجأ إلى التقنّع بقناع (حَمَد) وهو اسم يرمز لكل ابناء الهور، كما أسلفنا، والعودة بالذاكرة إلى الحياة التي كان الهور يصخب بها ومقارنتها بواقع الحال بعد عودة (حَمَد) ليجد الهور قد جف وأن الحياة، التي كانت، قد اختفت.

أراد الشاعر أولاً أن يثبّت صورة الهور الأولى، صورة الهور البهية بل يضع سجلاً للكائنات التي تسكن الهور أو تزوره، أراد أن يؤرخ ذلك الجمال ويثبّته في عقل المتلقي وخياله، قبل أن يأتي به إلى الواقع أو إلى الزمن الحالي (زمن الجدب).

شرح الشاعر جغرافيا الهور وطبيعته البايولوجية وتنوعه الأحيائي، فهناك الطيور المهاجرة التي تأتي من بلاد الثلج لتسرح في جنة الأهْوَار، فلا شِبَاك ولا صيادين ولا (خائن) وهذه الكلمة إسقاط واضح على ما تعرّض له سكّان الهور من خيانات، ربما من أبناء جلدتهم، خيانات في أزمان عدة جعلتهم يغادرون أرضهم ويرتحلون، وربما كان الماء أول الخائنين إذ غادر الهور وقتل الحياة.

ونجد صورة السمك الذي يزور الهور للاحتفال بالعشق وصورة الجاموس الذي يسبح في هدوء وأمن ولا يفكر بجزّار من الممكن أن يكمن له؛ وهذا إسقاط آخر وإعارة الفكر (للبقر الكحلي) ليرسم الشاعر صورة عن السلام والهدوء والأمن الذي كان ماثلاً في ذلك الوقت حيث يعيش سكّان الأهْوَار.

ويختم الشاعر صور المقطع الأول (الحياة) بصورة جامعة جاعلاً الهور (مائدة) لكل كائناته وبه تشبع جوعها وتهرب إليه لإسكات ذلك الجوع. وعند هذه الصورة الجامعة للحياة والاخضرار يتغير نسق التصوير تماماً باتجاه الجدب وملامسة حواف الموت أو الدخول فيه.

فالهور غادر حياة الشباب والحركة وصار الآن شيخاً لا بنين له ومهمل مثل ضريح بلا سادن وهذه الصورة إعلان واضح عن مغادرة أبناء الهور وتركهم له وإسقاط للقدسية التي كان يحظى بها قبل الجفاف فأصبح ذلك المقدس بلا سادن يعتني به مهمل مجدب ويابس.

وحين عاد (حَمَد) وجد كل ما تركه من جمال قد اختفى، فليس هناك غير آثار حرب سالفة وبقايا دم على الجروف؛ وفي هذه الصورة وما تلاها يحاول الشاعر أن ينقل لنا صوراً حسية تجسّد حجم المأساة التي يعيشها وهو يقف أمام جنته القتيلة.

حَمَد مرتبك، يتعثر باللاشيء والشمس (الحرية) مرتابة من ظله الواهن، لقد تغير كل شيء وانقلب الهدوء والأمن والدعة إلى خوف وشكّ وارتياب، وهو الأمر الذي جعل (حَمَد)، العائد إلى أرضه من دون بيت يقصده قبيل حلول الظلام.

وحين تذكّر الأهل والأصحاب وتساءل عن (الثورة / الوردة، التي أعلنت حزنها الفاتن) وجد أطلال قريةٍ كان يسكنها اليسار العراقي (وهو هنا كناية عن ثورية ضائعة أو مقتولة) قرية حاصرها غدر الضباع فضاعت في دجى الدكتاتورية والظلم والاضطهاد. وجد تنانير الخبز خرساء مهدّمة بعد أن غادر اليساريون قريتهم، فغادر معهم الرغيف الساخن وهو وصف للكرم الماضي.

ويبلغ الشاعر قمة لوعته ليرسم لنا صورته وهو يرى اللصوص سجوداً صائمين يدّعون ما ليس لهم ويوهمون الناس بصورهم الخادعة؛ ويرى أموال البلد منهوبة بلا حارس ولا رقيب؛ صورته وهو يرى بلاده كلها، بأهلها وأنهارها، يراها وقد سقطت في قبضة المزيّفين والمدّعين؛ وليبلغ هنا أوج الخذلان حين يسأل عن حبيبته ليجدها قد ماتت (بداء الفقد) هذا الداء الذي أصيبت به كل نساء الأهْوَار فهنّ في فقد دائم لأحبتهن ولأشيائهن وأرضهن.

جعل الشاعر من (تسواهن) قناعاً لكل بنات الهور المتشحات بالسواد دائماً والضاربات موعداً دائما مع الفقد.

لقد كان (أجْوَد مِجْبِل) ذا حساسية مفرطة تجاه الأشياء، يتلمّسها بعقله ويقلبها في مخيلته لينتج منها صوراً غاية في السبك، ويصف لنا ببراعة جمال طبيعة الهور الأخّاذ، ثم يرحل بنا لنغادر معه تلك الطبيعة الساحرة ويحطّ بنا عبر مخيلته لينقض تلك الصور التي رسمها بصور الجدب والجفاف والجوع والثورة المقتولة والمغدور أبناؤها.

المحور الرابع: في اسلوبية التركيب والبناء

القصيدة عمودية تتراوح مساحة الجملة الشعرية فيها بين كلمة واحدة إلى شطر بيت كامل؛ نثرها الشاعر وركّبها فجعلها تبدو – شكلا- كأنها قصيدة تفعيلة؛ وكان هدف الشاعر هو التركيز على المعنى وجعل السطر معبراً وكأنه وحدة مستقلة سواء أكان السطر من كلمة واحدة أم جملة أم أكثر معتمداً على الإيقاع وحمولة المعنى التي تحملها الألفاظ والتراكيب، ففي السطر الأول، مثلاً، كلمتان (فيما مضى)

للدلالة على أن الحديث يجري الآن، ولكنه عن الماضي ليأتي الشاعر بسرد لأحداث وصور من الماضي الذي عاشته الأهْوَار، وعلى الرغم من أنّ الصور تحكي عن الماضي ولكن الأفعال المضارعة تغلب في جمل المقطع الأول وكذلك في المقطع الثاني (يقطن، تأتي، يخون، يزور، يزاول، يسبح، يفكر، ينجب، تلوذ، يلقى، يمشي ، يعثر، تذكر) وحتى الأفعال الماضية التي وردت في السياق فإنها تأتي في جمل تعطي معنى (الحال أو الآن) وأرى أنّ في ذلك إيحاء دلالي على رغبة الشاعر الكامنة في عمق نفسه بأن يستمر واقع المقطع الأول (الاخضرار والحياة) ليشمل صور المقطع الثاني (الجدب والموت) هي رغبة ملتاعة من الشاعر لمحاولة استمرار الحياة وإبعاد شبح الجدب والجفاف.

القصيدة متماسكة عضويا بنحو لافت على الرغم من وحدة البيت الواحد أحياناً، فإن كلّ جزء من القصيدة متصل بما سبقه وبما لحقه، الجملة بالجملة والبيت بالبيت إلى درجة أن الشاعر وبسبب رغبته في الاتصال فإنه تخلى عن علامات الترقيم تماماً.

أسلوبية البناء تأتي من تتابع فني وإيقاعي للمقطعين وللأبيات في داخلهما، وتنساب الجمل والصور الشعرية دون تكلف وباسترسال ينمّ عن شاعرية عالية وتجربة أسلوبية مائزة تجعل الشاعر يصيب المعنى العميق بجملة واحدة وبأقل قدر من الألفاظ من دون الحاجة إلى الاسترسال، ويميل إلى التقتير في الألفاظ ويعطي في الجملة أقلّ قدر ممكن من تلك الألفاظ وبما يخدم روح المعنى.

تتشكل جمل (أجْوَد مِجْبِل) من ألفاظ متداولة يومية ليست فيها لفظة قاموسيّة فلا حاجة لمعجم مع (أجْوَد مِجْبِل) ولكن على الرغم من سهولة اللفظة الواحدة فإن (مِجْبِل) يركّب الألفاظ لتعطي معانٍ مبتكرة أو يعيد تسمية الأشياء (عبر التركيب).

فتراكيب مثل (الأهْوَار مملكة البراءات) أو (الطيور حاملة طعم الثلج) أو (يزورها سمك الأنهار محتفلاً) أو (يزاول فيها عشقه الماجن) أو (يسبح البقر الكحلي) أو (الماء يُنجب قصبا) أو (الهور مائدة الكائنات) او (اسمال الغد الظاعن) او (الشمس مرتابة من ظله الواهن) او (تنانيرهم خرسا)؛ كلها تراكيب مبتكرة بألفاظ معتادة تداخلت في انساق جمالية وبحس مرهف من دون تكلّف أو تصنّع؛ قادت إلى تشكيل قصيدة ذات رؤيا متكاملة انطلاقاً من الجملة إلى الشطر ثم البيت وصولاً إلى المقطع، وجمل (أجْوَد مِجْبِل) لا تتشابه، فهناك دائماً ابتكار جديد واختلاف عما سبق؛ رتبها الشاعر بذائقة المهندس للوصول إلى القيم الجمالية المنشودة ومنها لتحقيق رؤى الجماعة التي ينتمي إليها الشاعر في رفض الظلم والبحث عن الحياة والدفاع عن الجمال.

الخاتمة

في ختام البحث يمكن إدراج النقاط التالية بوصفها نتائج توصّل اليها البحث:

١- تبين من دراسة (أسلوبية الإيقاع) أن الإيقاع الخارجي من وزن وقافية، والإيقاع الداخلي متمثلاً بالمفارقة والجناس قد أسهما في تعزيز المعنى عن طريق إيحاء الشاعر بما يجيش في نفسه ولكن بوسائل غير اللغة وهي وسائل إيقاعية تبدو للوهلة الأولى مجرد قالب يصب فيه الشاعر لغته.

٢- ان جمل (أجْوَد مِجْبِل) تنساب بجمال وهدوء يشبه كثيراً انسيابية وجمال ماء الهور الذي يكتب عنه؛ وبدون تكرار، وذلك لم يأت عن عبث ولكنه جزء من تشكيل القصيدة للوصول بها إلى فاعليتها المنشودة، لتحقق أثرها في روح المتلقي.

٣- التناسق والوحدة والانسجام بين جمل القصيدة أعطت متعة جمالية للمتلقي وسياحة تكاد تكون بصرية عبر قيادة مخيلة المتلقي باتجاه الصور المراد رسمها بالكلمات ولتوليد الرؤيا التي تعبر عمّا يدور في نفس الشاعر وصولا إلى رؤيا العالم الذي يمثله (أجْوَد مِجْبِل).

٤- القصيدة - بالمجمل – من الممكن أن نعدّها من قصائد الرثاء، ولكن الشاعر لا يرثي شخصاً بل يرثي مكاناً كان جنة ساحرة وصار فردوساً مفقودا؛ هذا الرثاء الذي تغلب عليه العاطفة، مثل كل رثاء، ويصدر عن حزن عميق ويرسم صوراً للماضي ويقارنها بالحاضر.

٥- أجْوَد مِجْبِل شاعر متفرد تصدر ألفاظه عن ثقافة عالية ووعي حاد بمعاناة الجماعة التي ينتمي إليها، فكان بحق خير ممثل لتلك الجماعة، يختار ألفاظه بدقة ويركبها بمهارة لينتج جملاً وتراكيب في غاية الروعة والابتكار.

٦- تتشكل جمل (أجْوَد مِجْبِل) من ألفاظ متداولة يومية ليست فيها لفظة قاموسية فلا حاجة لمعجم مع (أجْوَد مِجْبِل) ولكن على الرغم من سهولة اللفظة الواحدة فإن (مِجْبِل) يركب الألفاظ لتعطي معانٍ مبتكرة أو يعيد تسمية الاشياء (عبر التركيب).

هوامش البحث

[١] ينظر الأسلوبية بوصفها مناهج، د. رحمن غركَان : ٩٢.

[٢] الأسلوبية أضواء على النص المترجم، موريس دولكروا، ترجمة: د. محَمَد خير البقاعي، مجلة البيان الكويتية العدد ٣٤٠ ١٩٩٨/١١/١.

[٣] الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس : ١١٤.

[٤] عن الدين خطابات لمحتقريه من المثقفين، شلايرماتخر، ترجمة: أسامة الشحماني: ٦٨.

[٥] المصدر نفسه : ٧٠.

[٦] مقتبس من مقدمة كتاب عن الدين خطابات لمحتقريه من المثقفين، شلايرماتخر، والتي كتبها د. عبد الجبار الرفاعي : ٦.

[٧] عن الدين خطابات لمحتقريه من المثقفين، شلايرماتخر، ترجمة: أسامة الشحماني: ١٦٧.

[٨] الأسلوبية، بييرجيرو، ترجمة : منذر العياشي: ٨٠.

[٩] الأسلوبية الرؤية والتطبيق يوسف أبو العدوس: ١١٥.

[١٠] مقدمة في الأسلوبية، رابح بن خوية: ٥٧

[١١] المجمل في فلسفة الفن، ب.كروتشه، ترجمة سامي الدروبي: ١٤٦.

[١٢] المصدر نفسه : ١٤٧.

[١٣] الأسلوبية، بييرجيرو، ترجمة : منذر العياشي: ٧٩.

[١٤] الأسلوب والأسلوبية كراهام هاف، ترجمة: كاظم سعدالدين : ٣٨.

[١٥] مقدمة في الأسلوبية، رابح بن خوية : ٥٦.

[١٦] المجمل في فلسفة الفن، ب.كروتشه، ترجمة سامي الدروبي: ١٤٨.

[١٧] النقد والأدب، جان ستاروبنسكي، ترجمة: د. بدر الدين القاسم: ٤٧

[١٨] الأسلوبية بوصفها مناهج، د. رحمن غركان : ٩٠.

[١٩] الأسلوبية بوصفها مناهج : ٩٠.

[٢٠] الأسلوبية مفاهيمها وتجليلتها، موسى سامح ربابعة: ١٢.

[٢١] اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري عياد : ٥٨.

[٢٢] المصدر نفسه: ٦٠-٦١.

[٢٣] اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري عياد : ٦٩-٧٠.

[٢٤] ينظر الأسلوبية منهجا نقديا، محَمَد عزام: ١٠٢.

[٢٥] الوجه والقفا، حمادي صمود : ١٢٢.

[٢٦] علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، صلاح فضل: ٦٠.

[٢٧] المصدر نفسه: ٦٠.

[٢٨] الأسلوبية وتحليل الخطاب ، منذر العياشي : ٤٠.

[٢٩] النقد والأدب ، جان ستاروبنسكي، ترجمة : بدرالدين القاسم : ٦١-٦٢.

[٣٠] ينظر دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، د.أحَمَد درويش : ٣٧-٣٨.

[٣١] فلسفة بنية الإيقاع، علوي الهاشمي، مجلة كتابات معاصرة، مجلد: ٢-، بيروت، ١٩٩٤.

[٣٢] الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة،مصطفى جمال الدين:١٠١.

[٣٣] فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي :٦٨.

[٣٤] العمدة، ابن رشيق القيرواني: ١٣٦.

[٣٥] علم العروض التطبيقي، د. نايف معروق: ٧٦.

[٣٦] موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، د. عبدالرضا علي :١٢١.

[٣٧] ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ج١، عبدالله الطيب: ٥١٥.

[٣٨] المصدر نفسه: ٥٣٧.

[٣٩]() جوامع علم الموسيقى، ابن سينا:١٢٢ـ١٢٣

[٤٠]() ينظر: العمدة ، ابن رشيق القيرواني:١/١٥١ـ١٥٢

[٤١]() المفارقة، موضوعاً شعرياً قبل الإسلام، د. احمد إسماعيل النعيمي : مجلة كلية التربية للبنات، العدد ٢، بغداد، ٢٠٠٢م: ٢ .

[٤٢]()المصدر نفسه : ٢ .

[٤٣]()المصدر نفسه : ٢ .

[٤٤]() ينظر: المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي – شعر الرابطة القلمية أنموذجا، رسالة ماجستير، إلهام مكي عبد الكريم، كلية التربية للبنات – جامعة بغداد، ٢٠٠١م: ٣٠ .

[٤٥] () ينظر المصدر نفسه: ٣٠ .

المصادر

١. اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري محَمَد عياد، دار العلوم للطباعة والنشر.

٢. الأسلوب والأسلوبية، كراهام هاف، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، ط١، بغداد، ١٩٨٥م.

٣. الأسلوبية اضواء على النص المترجم، موريس دولكروا، ترجمة د. محَمَد خير البقاعي، مجلة البيان الكويتية العدد ٣٤٠ ١٩٩٨/١١/١م.

٤. الأسلوبية الرؤية والتطبيق يوسف ابو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط١، عمان ٢٠٠٧م.

٥. الأسلوبية بوصفها مناهج، د. رحمن غركان ، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت، ٢٠١٤م.

٦. الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، د.موسى سامح ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع،ط١، عمان،٢٠١٤م.

٧. الأسلوبية منهجا نقديا، محَمَد عزام، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩م.

٨. الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر العياشي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، دمشق، ٢٠١٥م.

٩. الأسلوبية، بييرجيرو، ترجمة : منذر العياشي، مركز الانماء الحضاري،ط٢، حلب، سوريا، ١٩٩٤م.

١٠. الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان،النجف الاشرف، ط١، ١٩٧٠م.

١١. جوامع علم الموسيقى من قسم الرياضيات من الشفاء، ابن سينا، تحقيق: زكريا يوسف، الادارة العامة للثقافة.

١٢. دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، د.احَمَد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،.

١٣. علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، ط١، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٤. علم العروض التطبيقي ، د.نايف معروق و د.عمرالاسعد ، دارالفائس ، ١٩٨٧م.

١٥. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني(١-٢)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر،ط٣، ١٩٦٤م.

١٦. عن الدين خطابات لمحتقريه من المثقفين، شلايرماتخر، ترجمة: أسامة الشحماني، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٧ م.

١٧. فلسفة بنية الإيقاع، علوي الهاشمي، مجلة كتابات معاصرة، مجلد: ٢-، بيروت، ١٩٩٤م.

١٨. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٦، بغداد، ١٩٨٧م.

١٩. المجمل في فلسفة الفن، ب.كروتشه، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت ٢٠٠٩ م.

٢٠. المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها ج١، عبدالله الطيب، دار الآثار الاسلامية، ط٢، الكويت ١٩٨٩م.

٢١. المفارقة، موضوعاً شعرياً قبل الإسلام : د. احمد إسماعيل النعيمي : مجلة كلية التربية للبنات، العدد ٢، بغداد، سنة ٢٠٠٢م.

٢٢. المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي – شعر الرابطة القلمية أنموذجاً: رسالة ماجستير: الهام مكي عبد الكريم : كلية التربية للبنات- جامعة بغداد : ٢٠٠١ م.

٢٣. مقدمة في الأسلوبية، رابح بن خوية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط١، اربد، الاردن، ٢٠١٣م.

٢٤. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، د.عبد الرضا علي ، الشروق ط١، عمان ،الاردن ،١٩٩٧م..

٢٥. النقد والأدب، جان ستاروبنسكي، ترجمة: د. بدر الدين القاسم، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، ط١، دمشق، ١٩٧٦م.

٢٦. الوجه والقفا، حمادي صمود، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٨م.