شعر
عبدالعزيز سعود البابطين
دراسة أسلوبية

تأليف
غسان عباس الساعدي

الكويت

2017

هـذا الكتاب في أصله أطـروحـة نال عنها الباحث

غسان عباس عبد الزهره الساعدي

درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها/ دراسات أدبية ونقدية

من قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

وكانت لجنة المناقشة مكوّنة من:

- **الأستاذ الدكتور/ فوزي سعد عيسى – رئيسًا ومشرفًا.**
- **الأستاذ الدكتور/ محمد مصطفى أبو شوارب – عضوًا.**
- **الأستاذة الدكتورة/ أسماء شمس الدين – عضوًا.**

وقد نوقشت الرسالة بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية

١٤٣٧ هـ – ٢٠١٦م

رقم الإيداع: Depository Number: 2017 / 0323

ردمـــــك: ISBN: 978 - 99966 -1 - 538 - 2

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

بِسْمِ اللهِ الرَّحمْنِ الرَّحيمِ

وَأَن لَّيْسَ لِلْإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَى(٣٩) وَأَنَّ سَعْيَهُ
سَوْفَ يُرَى(٤٠) ثُمَّ يُجْزَاهُ الْجَزَاء الْأَوْفَى(٤١)

(سورة النجم) (٣٩، ٤٠، ٤١)

شكروعرفان

لأنَّ (مَن لَم يَشكُر المخلوقَ لَم يشكر الخالقَ)، اغتنم هذه الفرصة لأحمد اللهَ تعالى أولًا على تمام نعمته وآلائه الدائمة علينا، وأتقدّم بعظيم الشكر وبالغ الحبّ والامتنان وفائق التقدير إلى لجنة الحكم على الرسالة والممثلة بسعادة الأستاذ الدكتور فوزي سعد عيسى أستاذ الأدب العربي بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية المشرف على الرسالة، ووافر الشكر وعظيم التقدير موصول إلى سعادة الأستاذ الدكتور محمد مصطفى أبوشوارب أستاذ الأدب والنقد ووكيل كلية التربية – جامعة الإسكندرية، على تفضله بالموافقة على مناقشة رسالتي وإقرار الحكم عليها..

كما أسجل خالص شكري وتقديري إلى سعادة الدكتورة أسماء شمس الدين أستاذ الأدب والنقد بكلية الآداب – جامعة دمنهور، على تجشّمها عناء السفر إلى الإسكندرية ومناقشتها رسالتي وتقويمها وإبداء الرأي فيها.

كما أعبر عن بالغ تقديري وثنائي إلى أساتذة قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، على جهودهم الكريمة في رفدنا بكل ما هو جديد، وإلى الإخوة العاملين بمكتبة قسم اللغة العربية ومكتبة كلية الآداب، والمكتبة المركزية على جهودهم الطيبة معنا.

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار، إلى من علمني العطاء بدون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار، أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارًا قد حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد والذي العزيز.

إلى ملاكي في الحياة، إلى معنى الحب والحنان، إلى بسمة الحياة وسر الوجود إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب أمي الحبيبة.

كما أتقدم بعظيم الشكر وبالغ الحب والامتنا وفائق التقدير إلى زوجتي العزيزة التي آزرتني كثيرًا ووقفت دومًا بجانبي وساندتني في إتمام هذا البحث وتجشمت عناء كتابته وتنسيقه طيلة مدة دراستي في مصر، إلى قطاف عمري الداني، إلى من لهم كدي وسعيي إلى أزاهير عمري المهيع أولادي (مصطفى، زهراء، رفل، آمنه)، ولأخوتي وأخواتي طيف من هذا الثناء إذ رافقوني وعائلتي في السراء والضراء فالله أسأل لهم موفور الصحة وتمام العافية.

إلى الإخوة والأخوات الذين لم تلدهم أمي.. إلى من تحلّوا بالإخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء.. إلى ينابيع الصدق الصافي إلى من معهم سعدت، وبرفقتهم في دروب الحياة سرت إلى من كانوا معي على طريق النجاح وإلى من عرفت كيف أجدهم وعلموني أن لا أضيعهم، وأخص بالذكر الجميل منهم الدكتور علي عبدالحسين حداد والدكتور علي موسى الكعبي والدكتور موفق مجيد والأخ العزيز جبار بجاي البهادلي والأخ الأستاذ المحقق علاء عبدالله ناجي.

وختام شكري وتقديري إلى أبناء مصر الكنانة وإلى شعبها العربي الأصيل على حسن استضافتهم الكريمة لنا وجميل تعاونهم الدائم معنا ومحبتهم العربية الخاصة لنا..

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه الأخيار، ومن الله نستمد العون ونرتجي التوفيق إنه نعم المولى ونعم النصير.

غسان عباس الساعدي

(الإسكندرية) ٢٠١٦م

****

المقدمة

الحمدُ للهِ الذي تجلَّى للقلوبِ بالعظمة، واحتجبَ عن الأبصار بالعزَّةِ، واقْتَدرَ على الأشياء بالقُدْرةِ، فلا الأبْصارُ تَثبتُ لرؤيتهِ، ولا الأوهـامُ تبلغُ كُنْهَ عظمتهِ، والصلاةُ والسّلامُ على أشرفِ خلقه أبي القاسم محمد، وعلى آله وصحبهِ ومن اهتدى بهديه أجمعين.

أمّا بعد.... فهذا بحثٌ لـ«دراسة أسلوبية» في شعر أحد الشّعراء المعاصرين، جاء تحت عنوان «شعر عبد العزيز سعود البابطين دراسةٌ أسلوبيةٌ»، ومن هنا جاءت أهمية الدّراسة الأسلوبية في شعره ومقارنتها بما جاء في نتاج المحدثين، لتبين عطاء هذا الشّاعر الإبداعي.

أسبابُ الدّراسة

لقد دفعني إلى هذه الدّراسةِ الأسلوبيةِ في التّراث الشّعري ما يلي:

١- ما لعلم الأسلوب من أهمية كبرى في دراسة النّصوص الشّعرية المعاصرة، باعتباره امتدادًا لعلم البلاغة القديمة، ولقدرته على تحليل النّص الشّعري البابطيني، على مستوى (بناء الأسلوب)، و(أسلوبية الصّورة،) و(أسلوبية الإيقاع)، وذلك باختلاف طبيعة النّص الشّعري الموجه إلى المتلقي.

٢- يتناول الموضوعُ أحدَ أعلام الشّعر المعاصر، وهو الشّاعر (عبدالعزيز سعود البابطين)، وقد ذكرت المصادرُ قَدْرًا من شعره، والذي تميز بحداثة الإنتاج ورونقه.

٣- إنَّ الشّعرَ المعاصرَ من التجارب الإبداعية المهمة؛ إذ يمكن توظيفه في مدِّ جسور التّواصل بين التّراث التّليد والحاضر الوليد.

٤- رفدُ المكتبة العربية بدراسةٍ أسلوبيةٍ لديواني الشّاعر (بوح البوادي، ومسافر في القفار).

أهداف الدّراسة ومنهجها

يهدف البحثُ إلى دراسةٍ أسلوبيةٍ في شعره، قائمةً على الأسلوبيتينِ (التّحليلية والإحصائية) لتبيان معجمه الشّعري، الذي انماز بحيويةِ أسلوبهِ الواقعي المتدفق، وأنساقه الحداثوية، وإيقاعه الشّعري البارع في الميدان الشّعري المكثف، الذي يعتمد على تشكيل اللّقطة الشّعرية في جسد القصيدة وفضائها التّكويني الخاص، للوقوف في نهاية الأمر عند بعض الملامح الأسلوبية لبناء القصيدة لديه.

ولا يخفى أن الباحثَ في الدّراسةِ الأسلوبيةِ في شعرِ شاعرٍ ما، ودراستها دراسة تحليلية إحصائية، يحتاج إلى إحاطةٍ شاملةٍ بما قدّمهُ لنا الشّعراء المحدثون، مما يثري الفكرَ اللّغوي عند الباحث والقارئ على حدٍ سواء، من خلال المقارنة بين الشّعراء وما أرساه شاعرنا الفذ.

الدّراسات السّابقة

لم تكن هناك دراسة تخصصية شاملة وعميقة تقتصر على بحث الجوانب الأسلوبية في شعر البابطين، بل إن أغلبَ الدّراسات السّابقة تركّزت جهودُها النّقديةُ على استقراءِ حياةِ الشّاعرِ والمواقفِ المثيرةِ التي ألمت به، باعتباره امتدادًا للشعراء العذريين، لذا سُبقت هذه الدّراسة الأسلوبية بدراساتٍ أُخر، كانت كتبًا أو دراساتٍ سابقة تناولت جوانبَ مختلفة من شعره وهي:

أ – بناءُ الأسلوب الشّعري في ديوان (بوح البوادي) للشاعر عبد العزيز البابطين، الأستاذ الدكتور فوزي سعد عيسى.

ب- دراسة نقدية في ديوان (بوح البوادي) للشاعر عبد العزيز البابطين، بقلم نخبة من النّقاد العرب، أعده للنشر: الأستاذ الدّكتور فوزي سعد عيسى.

ج- البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز سعود البابطين: الأستاذ الدكتور محمد مصطفى أبو شوارب.

د- جماليات التلقي: الأستاذ الدكتور فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية، بالإسكندرية.

هـ – فاعلية الإبداع دراسة في ديوان (مسافر في القفار): محجوب موسى.

و – في إيقاع شعرنا العربي وبيئته: د. محمد عبد الحميد.

ز - الاتجاه الوجداني في شعر عبد العزيز سعود البابطين، إيناس الرفاعي، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة الإسكندرية، (١٤٣٤هـ - ٢٠١٤م).

تناولت هذه الدّراساتُ شعرَ البابطين دراسةً (نقدية، أو تحليلية، أو وجدانية، أو إيقاعية، أو قراءة في المضمون والمؤثرات)، من خلال الوقوف على مفاتن شعره، وجدير بالإشارة إلى إنَّه لا توجد دراسة أسلوبية محضة إلّا دراسة الأستاذ الدكتور فوزي سعد عيسى (بناءُ الأسلوب الشّعري في ديوان «بوح البوادي» للشاعر عبد العزيز البابطين)، وهي من الدّراسات الأسلوبية المتميزة؛ إذ قامت على الإحصاء الأسلوبي أو قياس معدل الكثافة الأسلوبية في شعره على جميع المستويات، وهنا لا بُدَّ من الإشارة إلى الإفادةِ الكبيرةِ التي حصل عليها الباحثُ من هذه الدّراسة، فقد مهدت له الطريقَ وفتحت آفاقَ العلِم واسعًا لدراسة ديواني الشّاعر دراسةً أسلوبيةً بشكلٍّ خاصٍ ومفصّلٍ.

خطة البحث

لقد اقتضت طبيعة البحث أن اعقده على ثلاثة فصول، يتقدمها تمهيدٌ احتوى على سيرةِ حياةِ الشّاعر وجهوده الثقافية ونتاجاته الأدبية، من خلال التّعرف على حياته وتعليمه وثقافته، والعوامل التي أثّرت في تكوين شخصيته، ومن ثَمَّ تبيان دلالة علم الأسلوب عند القدامى والمحدثين، وتعقبها خاتمةٌ توضّح خلاصةَ ونتائج ما توصل إليه البحثُ، ثم المصادر والمراجع المُعْتَمَدَة.

والفصول هي:

الفصل الأول: (البناء الأسلوبي).

ويجري الحديثُ فيه عن البناء الأسلوبي وكيفية توظيفه في شعره، من خلال ثلاثة مباحث هي:

- المبحث الأول: (الأساليب الخبرية).

وفيه سيتناول الباحث (أسلوب النّفي، وأسلوب التّوكيد، والجملة الاسمية، والجملة الفعلية)، مستشهدًا على كلٍّ ذلك بأبيات من شعر البابطين.

- المبحث الثاني: (الأساليب الإنشائية).

سأتحدث فيه عن الأساليب في شعره، مثل: (أسلوب الأمر، وأسلوب النّهي، وأسلوب الاستفهام، وأسلوب النّداء، وأسلوب التّعجب)، مستشهدًا على كلٍّ ذلك بأبياتٍ من شعره.

- المبحث الثالث: (الظّواهر التّركيبية).

سنرصد فيه بعض الظّواهر الأسلوبية في شعره، مثل: (التّقديم والتّأخير، والاعتراض، والتّناص، والمفارقة).

الفصل الثاني: (أسلوبية الصّورة).

اهتم الباحثُ بدراسةِ الصّورةِ من خلالِ ثلاثةِ مباحث هي:

- المبحث الأول: (مفهوم الصّورة).
- المبحث الثاني: (أنماط الصّورة).

سأتحدث فيه عن الأنماطِ التّصويريةِ التي جاءت في شعره، مثل: الصّورة الكلية، والصّورة الجزئية، والصّورة القصصية، والصّورة اللّونية، والصّورة الحسية وتشمل الصّور الحسية على الصور(الشّمية والذّوقية والبصرية والسّمعية واللّمسية).

- المبحث الثالث: (وسائل تشكيل الصّورة).

يشتمل هذا المبحث على (التّشبيه، والاستعارة، والكناية).

الفصل الثالث: (أسلوبية الإيقاع).

ويكون الحديثُ من خلالهِ عن أسلوبيةِ الإيقاع، يتقدمها مدخلٌ أتحدث فيه عن معنى الإيقاع لغة واصطلاحًا، ومعناه في المفهوم الفني، وماهية العلاقة بين الكلمة والإيقاع، يعقبه مبحثانِ هما:

- المبحث الأول: موسيقى الإطار ويشمل (الوزن، التّدوير، القافية، التّصريع).

سيتضح من خلال الدراسة، أن الإيقاعَ لدى البابطين يقوم بوظيفتين الأولى موسيقية والأخرى دلالية.

- المبحث الثاني: موسيقى الحشو (الموسيقى الداخلية).

سأتناول الظّواهر الموسيقية التي كان لها دورٌ دلاليٌ، أمْكَنَ على تأكيد المعنى الموجود، أو إضافة دلالة موازية لهذا المعنى، ومن هذه الظّواهر في شعره (التّكرار،

ورد الأعجاز إلى الصّدور، والجناس، والطّباق)، مستشهدًا على كلٍّ ذلك بأبياتٍ من شعره.

وانتهت الدراسة بخاتمة تمثل استخلاصًا لأبرز المهيمنات الأسلوبية المترشحة من دراسة شعر البابطين.

وأخيرًا يعترف الباحثُ بأنَّهُ ما كان لهذه المحاولة الأسلوبية المتواضعة أن ترى النورَ، لولا الأبُ الحاني والأستاذ الجليل القدير المتفاني في حبِّ الدّراسات الأسلوبية المعاصرة، ذلك هو سعادة الأُستاذ الدكتور فوزي سعد عيسى أستاذ الأدب العربي بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية، ورئيس لجنة المناقشة والمشرف على الرسالة، الذي لم يبخل عليَّ بوقته الثّمين وإرشاداته السّديدة رغم مشاغله الكثيرة، فله مني خالص الشّكر والتّقدير وجزاه اللهُ خيرَ الجزاء والإحسان وأمدَّ في عمّره الطّويل زادًا دائمًا، ووافر الشكر وعظيم التقدير موصول إلى سعادة الأستاذ الدكتور محمد مصطفى أبو شوارب، أُستاذ الأدب والنقد ووكيل كلية التربية – جامعة الإسكندرية، على تفضّله بالموافقة على مناقشة رسالتي وتقويمها وإبداء الرأي فيها، كما أُسجّل خالص شكري وتقديري إلى سعادة الأستاذ المساعد الدكتور أسماء شمس الدين، أُستاذ الأدب والنقد بكلية الآداب – جامعة دمنهور، على تجشّمها عناء السفر إلى الإسكندرية ومناقشتها رسالتي.

كما أُعبر عن بالغ تقديري وثنائي إلى أساتذة قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، على جهودهم الكريمة في رفدنا بكُلِّ ما هو جديد، وإلى الأخوة العاملين بمكتبة قسم اللغة العربية ومكتبة كلية الآداب، والمكتبة المركزية على جهودهم الطيّبة معنا.

وأتقدّم بعظيم الشكر وبالغ الحبّ والوفاء لوالديَّ الكريمين والأهل على ما بذلوه من أجلي، والوقوف إلى جانبي بكرم دعائهم ورعايتهم، وفائق التقدير

إلى زوجتي العزيزة التي آزرتني كثيرًا ووقفت دومًا بجانبي وساندتني في إتمام هذا البحث وتجشمت عناء كتابته وتنسيقه طيلة مدة دراستي في مصر، كما لا يفوتني أن أعبّر عن امتناني الخاص وشكري الجزيل إلى كلٍّ من أسدى ليّ النصيحة والمشورة والقول، ومدّ يد المساعدة والعون من أجل إنجاز هذا البحث وإتمامه بالصورة العلمية الصحيحة، فلهم جميعًا بالغ محبتي واعتزازي الدائم وأسمى مودتي واعتباري، وأخصُّ بالذّكر الجميل منهم الدكتور عباس علي الأوسي، والدكتور علي عبد الحسين حداد، والدكتور علي موسى الكعبي، والدكتور موفق مجيد، والأستاذين الجليلين، علاء عبد الله ناجي وجبار ماجد البهادلي.

وختام شكري وتقديري إلى أبناء مصر الكنانة وإلى شعبها العربي الأصيل على حسن استضافتهم الكريمة لنا وجميل تعاونهم الدائم معنا ومحبتهم العربية الخاصة لنا.

أرجو أن أكون قد وفقت في عملي هذا فإن أصبت فللّه الشكر على ذلك، وإن أخطأت فحسبي أني حاولت.

وآخر دعوانا إنْ الحمدُ للهِ ربِّ العالمين، والصلاةُ والسلامُ على سيدنا محمّد وعلى آله وصحبه الأخيار، ومن الله نستمدُّ العون ونرتجي التوفيق، إنَّه نِعْمَ المَوْلَى ونِعْمَ النَّصِير.

غسان الساعدي

مصر (٢٠١٦م)

****

التمهيد

أولًا: ترجمة حياة الشاعر (عبد العزيز سعود البابطين)

أ- ولادته ونشأته

نحن بصددِ ارتيادِ شاعرٍ عُدَّ من الشّعراءِ الذين انمازوا بالأصالةِ الإبداعيةِ عمومًا والإرثِ العربي على وجهِ الخصوص، فقد ولد الشّاعر في الكويت عام ١٩٣٦م، يرجع نسبه إلى روضة سدير وهي مدينة ذات تاريخ عريق يقترن منذ القدم بأمرائها آل الماضي الكرام، وتعج هذه المدينة بالكثير من الأسر الفاضلة التي طاب لها المقام بها منذ عدة قرون، ومن هذه الأسر أسرة البابطين التي استقرت منذ أكثر من اثني عشر قرنًا، وهو عَلَمٌ من أعلام الشّعر العربي المعاصر، وعلامةٌ بارزةٌ في تاريخ الأدب العربي، ورائدٌ أصيلٌ مجددٌ من رواد حركة التجديد في الشعر، الذين أرسوا قواعده الأساسية وطوروا مفاهيمه اللغوية التي تناسب روح العصر، وتنسجم مع حركته الإبداعية، كان جد البابطين يعيش في بلاد قحطان أصل العرب العاربة مع قبيلته عائذ الشم وأقاربه الأدنين من قبائل عبيدة كالضياغم. وآل بابطين الكرام ينتشرون في معظم أجزاء المملكة العربية السعودية ولهم فروع في الكويت وقلة في العراق ومصر، ولهم صولات وجولات في التجارة عبر الأقطار العربية ولهم مكارم كثيرة عرفوا بها جميعًا[1].

(١) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز سعود البابطين قراءة في موسيقى الإطار، د. محمد مصطفى أبوشوارب، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ١٩٩٧م، ص١٤٩.

نشأ البابطين في «ظل أسرة محبة للعلم والأدب والشعر، فقد كان والده شاعرًا نبطيًّا، كما كان عمه قاضيًا وشاعرًا وخاله نسبًا الشاعر محمد بن لعبون من مشاهير الشعر النبطي في الجزيرة والخليج، فأحب الشعر والأدب منذ طفولته وكتب أول قصيدة عربية بعدها بخمس سنوات تقريبًا[١]».

ترعرع البابطين في أحضان هذه الأسرة الطيبة، التي توارث أهلُها طلبَ العلم والمعرفة كابرًا عن كابر، وعندما كان طفلًا يأخذه أبوه وأخوته إلى السوق، فيشاهدون ما يجري فيها، وإذا جن الليل واجتمع الرجال في الديوانية جلسوا في طرفها احترامًا للكبار وكان أبوهم يحرص على تواجدهم فيها وعندما يبدأ في سرد بعض مشاهد السوق وما جرى فيها يكتفى ببدء القصة ثم يقول: عبد العزيز! كنت موجودًا، قص علينا ما جرى فيكمل القصة بتأتأته وتلعثمه وأخطائه حتى إذا ما انفضّ المجلس دخلوا إلى بعضهم بدأ الأبُ بالنقد والتوجيه، يقول البابطين: «كان لتلك المجالس دورها في حياتي؛ فقد ربّت فيّ الشجاعةَ الأدبيةَ والجرأةَ على خوض الحياة ومواجهة صعابها»[٢].

بزغت موهبته منذ طفولته حيث كانت لديه اهتمامات واسعة بالثقافة والأدب والشعر العربي، متأثرًا بوالده وأخيه عبد اللطيف اللذين كان لهما دور كبير في تعزيز حبه واهتمامه بالأدب فأناراه بلمسات شعرية... حتى صعد نجمهُ في سماء الإبداع، كما اهتم بالثقافة حتى صار نجمًا وعلمًا من أعلامِها. لقد قرأَ لفحول الشّعراء العرب وتأثر بهم تأثرًا كبيرًا، وكان منهم ابن زيدون؛ إذ يقول عنه: «تأثرت بشعره منذ صباى المبكر أيما تأثر، وأحببت شعره بكل شغف وتقدير»[٣]، وكان لهذا التأثر الدور الكبير في نمو الجانب الثقافي والمعرفي لديه، وعن طفولته يقول: «طفولتي لا تعني القارئ في شيء لأنها كانت كأي طفل كويتي أو عربي عاش

(١) مال وأعمال وسفر وحياة فطرية، عبد العزيز البابطين، مجلة القافلة، مجلة ثقافة متنوعة، ٢٠٠٤م.
(٢) مال وأعمال وسفر وحياة فطرية، عبد العزيز البابطين، مجلة القافلة، مجلة ثقافة متنوعة، ٢٠٠٤م.
(٣) ديوان «مسافر في القفار»، عبد العزيز سعود البابطين، ط٣، الكويت، ٢٠١٤ م، ص ٤.

بين أقرانه يتخللها الشيطنة، والروح السمحة والطموح منذ الصغر، وبعدما كبرت قليلًا بدأت أحضر مجالس الشعر لشقيقي عبد اللطيف الذي كان يأتي بشعراء النبط في فترة الأربعينيات، ويسجل لهم ما يقولونه وما يروونه عن الآخرين فنمت بذرة الشعر عندي... وعندما لاحظ والدي رحمه الله وشقيقي عبد اللطيف هذه الرغبة في داخلي بدآ يدفعان لي بعض الدواوين الشعرية، وبعدما صارت لدى حصيلة من المفردات العربية قدمت أول قصيدة بالفصحى بعمر ١٤ عامًا... ومن ثم بدأ تدفق الشعر في ذهني وبدأت أنميه من خلال قراءاتي»[١].

وقد عمل الشاعر في «دائرة المعارف (وزارة التربية حاليًا) عام ١٩٥٥م، وتركها عام ١٩٦١م ليتفرغ للعمل الحر الذي بدأه عام ١٩٥٦م، ثم توسع في أعماله التجارية حتى صار من أبرز رجال الأعمال في الكويت، نشرت قصائده في العديد من الصحف والمجلات العربية مثل: (الشرق الأوسط، العربي، القبس، أخبار الأدب)»[٢].

لقد هامَ البابطين بالطبيعةِ ووقفَ أمامها وقفة الفنان المصور المتأمل الذي يعشق الجمال في كل منظر تقع عليه عيناه وتراه حواسه، وكانت الطبيعة تستأثر بكل مشاعره وعواطفه، مما جعله يكلف بها كلفًا شديدًا، بل تحول عاشقًا لها عشقًا لا نألفه عند شعراء العربية من قبل، فهو يعيش فيها مع كل حركة وكل همسة وكل وسوسة معيشة قوية حارة وكل شيء فيها يُغريه بالنظر واللمس والشم، حتى نحس كأنما يفنى في الطبيعة فناء أصحاب المنزل الرومانسي الغربي، وكأنما الحجب ترفع بينه وبينها، ويقف عند ماهية هذه العلاقة فيقول: «إنَّهُ حين كان في الثالثة عشرة رافق والده في رحلات الصيد البرية، وفي أحضان الرمال عاش

(١) حوار مع الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين، مجلة اليقظة، تصدر عن دار اليقظة للصحافة والنشر والتوزيع. www.alyaqza.com/abdalaziz-albabtin

(٢) معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م، كامل سلمان الجبوري، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، (١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م)، ج٣، ص ١٧٩.

روح المغامرة الباحثة عن الغزلان السارحة والأرانب والحبارى وأسراب القطا التي أعطت للصحارى إحساسًا مفعمًا بالحيوية، ثم تطورت هواية الصيد وخرجت عن نطاق حدود الجزيرة العربية.. والصيد هواية ممتعة غير أن الهواية أنبتت في داخل عبد العزيز البابطين ما يشبه «عقدة الذنب» خاصة كلما عادت به الذاكرة إلى الصحارى ومغامرة الطرد والنيل من الطرائد، وتحولت عقدة الذنب إلى عمل بناء يعيد للحياة الفطرية بعض الاعتبار، وتجسد العمل في محمية طبيعية يبلغ طولها عشرة كيلو مترات في منطقة الصمان بصحراء النفوذ ويقول عن ذلك: إنَّ التصاقي بالمحمية نوع من العشق.. إنّهُ تجاوب مع نفسي وإرضاء لضميري وتكفير عن سيئاتي لأني أشعر بأنني أخطأت في حق هذه الحيوانات، وأحاول قدر الإمكان تعويض ما فات»[1] .

ويرى البابطين أن الشّعر هو «ديوان العرب وسجل مآثرهم ومفتخرهم»[2]. ويملك من الطاقات الإبداعية والإنسانية ما يجعله متعاطفًا معه مشدودًا إلى عالم الشعر، وكثيرًا ما يجعلك تحس بالتوحد معه والانصهار في تجربته، لذلك استحدث (مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري) ويقول في أسباب ذلك: «كان لانحسار المد الأدبي في الوطن العربي في نهايات القرن العشرين، والتراجع الكبير لدور الأدب وبخاصة الإبداع الشعري، مدعاة للمقارنة بين الحاضر المؤسف لهذا الأدب والإهمال المؤلم للشعراء المبدعين... وانطلاقًا من هذا الواقع فكرت بإنشاء مؤسسة ترعى الشعر وتكرم الشعراء، أسميتها مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، والتي تحمل دورات المؤسسة المتابعة لأسمائهم وأعلنت إنشاءها عام ١٩٨٩م، في القاهرة عاصمة الثقافة والفن

(١) ينظر: العذرية البدوية في بوح عبد العزيز البابطين الشعري «قراءة نقدية في آليات الإبداع ومعطياته»، د.صبري فوزي عبدالله أبو حسين، مصر، القاهرة، ص ١٦.

(٢) حوار مع الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين، مجلة اليقظة، العدد (٢٣٢٦)، تصدر عن دار اليقظة للصحافة والنشر والتوزيع. www.alyaqza.com.taq.

والإبداع العربي، ونمت المؤسسة وافتتحت لها مكاتب إقليمية في كل من تونس وعمان والكويت بالإضافة لمكتبها الرئيس في القاهرة»[١].

ولعل من أبرز عطاء مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين هو معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين الذي يعد «أول عمل موسوعي تتولى المؤسسة صناعته وتأليفه بطرق ابتكارية لم يسبق إليها، تقوم على الجمع الميداني والاتصال المباشر بالشعراء واستكتابهم سيرهم الذاتية واختيارهم بأنفسهم نماذجهم الشعرية التي يرونها أفضل ما يمثل فنهم الشعري»[٢].

ويرى البابطين أن الشعر «من أهم الأجناس الأدبية العربية، وهو ديوان العرب وسجلهم الموثوق الذي تغلغل في أدق شؤونهم فدوّنها وحفظها، وباعتبار الشّاعر صاحب وعي متقدم بما وهبه الله من القدرة على الإبداع والشّفافية ونفاذ البصيرة، فنحن العرب لم يكن عشقنا الشّديد للشعر نابعًا من فراغ، وإنّما هو نابع مما كان يمثله الشعر - ولا يزال - من أهمية حيوية في الحياة العربية ذاتها، فالشّعر لدى العربي إشباع للنفس والروح وحتى البدن، ينهل منه ما يسر النفس ويسمو بالروح ويشنّف الآذان، فيحرك الوجدان ويطربه»[٣].

لاسيما أن العرب اهتموا بالبيان والفصاحة والبلاغة، والشعر على وجه الخصوص بوصفه فنًا يقوم عليه الأدب الرفيع منذ زمن قديم؛ لذا فإنَّ البابطينَ يبجل مكانة الشعر والشعراء، من خلال ولوج عوالم الشعر والوقوف على إنجازاتهم الإبداعية فيقول: «إذا كانت بريطانيا تفخر بشاعرها العظيم شكسبير، وفرنسا بشاعريها بودلير وهوجو، وروسيا تعتز بشاعرها بوشكين، وإسبانيا بشاعرها لوركا، وباكستان تعتبر محمد إقبال من أكبر مؤسسيها والمبشرين بإنشائها من

(١) المرجع السابق. نفس الصفحة

(٢) العذرية البدوية في بوح عبدالعزيز البابطين الشعري، ص١٩.

(٣) سنوات من العطاء الثقافي، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، مقدمة للبابطين، الإصدار التاسع، الكويت، ٢٠١٤م، ص٣.

خلال شعره، وإيران تتيه على الدنيا بعمر الخيام وحافظ وسعدي الشيرازي، أفلا يحق لأمة العرب أن تفخر بسلسلة ذهبية من شعرائها العظام، منذ امرئ القيس وزهير والنابغة ولبيد مرورًا بالبحتري والمتنبي والمعري وحتى أحمد شوقي والشّابي والأخطل الصغير والسّياب؟ وهي سلسلة لم تنقطع منذ أكثر من خمسة عشرة قرنًا، والعرب لديهم أكبر عدد من الشعراء بلا مراء»[1]. وأن الشّاعر «من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وليس همَّ الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسّمع وإنّما همَّهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه»[2].

يرى الباحث أن الشّاعر عبدالعزيز سعود البابطين كان قارئًا جيدًا ومتذوقًا للقراءة، وحافظًا الكثير من المقولات لمشاهير الأدب والفن العالميين وأساطينهم، أمثال: (شكسبير، بودلير، هوجو، بوشكين، لوركا، محمد إقبال، عمر الخيام، وسعدي الشيرازي) وغيرهم، فضلًا عن تأثره بشعراء الغزل العذري حيث تعدُّ تجربتهُ هي «امتداد لتجارب شعراء الهوى العذريّ في بادية نجد بدءًا من جميل بثينة وكثير عزة والمجنون وعروة بن حزام ومرورًا بالعباس بن الأحنف وصولًا إلى شعراء منطقة الحريق بنجد كأميرها الغزلي محسن الهزاني والشاعر محمد بن لعبون خال الشاعر وأمير الشعر النبطي، فالتجربة واحدة بملاحمها وقسماتها وأبعادها مهما اختلفت الأزمنة؛ لأنهم ينهلون جميعًا من بئر واحدة»[3]، والحقيقة أنَّ مثل هذة الثقافة الموسوعية التي يمتلكها البابطين في الشعر، كان لها أثرها الفعّال في تجسيد أغلب ممارساته اليومية: (الرمل)

إنّ مـا بـي مـن تـبـاريـح الـهـوى

يُـلـهـم الخـنـسـاء آيـات الحَـزنْ

(١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٢) الديوان، عباس محمود العقاد، ط٣، دار الشعب، القاهرة، ص (١٧-١٨).

(٣) دراسات نقدية في ديوان بوح البوادي للشاعر عبد العزيز سعود البابطين (بناء الأسلوب الشعري)، أعده للنشر وقدم له د. فوزي عيسى، مركز الدلتا للطباعة، (د ت)، ص١٢٤.

ونُـــفـــاثـــات قـــصـــيـــدٍ قـــد حـكـى
حـــسـرة الـــشـــوق وقـــوفًـــا بـــالـــدمـــنْ
وجـــمـــيـــلًا وهـــو صـــاد يـكـتـوي
أشـعـلـت أشـــواقـــه نـــار المحـــنْ
عـــــذرةٌ بـــالـــطـــهـــرِ فـــي عُـشّـاقـهـا
تـــزدهـــي بـــالـــفـــخـــر فـــي طـــول الـــزمـــنْ
بـــجـــمـــيـــلٍ وبـــثـــيـــنٍ والـــهـــوى
وبـــشـــعـــرٍ يـــتـــغـــنَّـــى بـــالأغـــنْ
أيـــــن قـــيـــسٌ وجـــــنـــــونٌ مـــسَّـــهُ
ومـــحـــبٌّ تَـــبِـــعَ المـجـنـون جُـــــنْ[1]

للبابطين رؤيةٌ معاصرةٌ للتجربةِ الشعريةِ، تفيد تشكيل تجربة الشعر وتنظر إليها من زاويةٍ جديدةٍ، فهي من هذا المنطلقِ رؤيةٌ تصحيحيةٌ مغايرةٌ للرؤيةِ السّابقةِ، القارةُ في الذاكرةِ الجمعيةِ والوجدانِ الشعبي، من خلالِ تأكيدهِ ماهيةَ الشّاعرِ وجوهره، فقالَ: «ألا يحق أن ينسلخَ قليلًا من أحزانهِ وانكساراتهِ، فيفخرُ مع عنترة وعمرو بن كلثوم؟ ولماذا يكون إبداعُ المتنبي - مالئ الدنيا وشاغل الناس - وفلسفة المعري وغزل العذريين وابن أبي ربيعة ومعلقات الجاهليين محصورة في عالم الأكاديميين والباحثين وبعض العشاق والمهتمين فقط ؟ لماذا لا نجعل الأذن العربية تتذوق ذلك الفن القولي الجميل الموسق»[2].

ب- جهوده الثقافية[3]

- أنشأ مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ١٩٨٩م.
- بعثة سعود البابطين الكويتية للدراسات العليا منذ عام ١٩٩١م.

(١) ديوان بوح البوادي، عبد العزيز سعود البابطين، ط٤، الكويت،٢٠١٤، قصيدة «تباريح»، ص٧٣.
(٢) سنوات من العطاء الثقافي، ص٣.
(٣) ينظر: عبد العزيز سعود البابطين (بطاقة تعريفية)، ص (٢٤-٣٠).

- مكتبة البابطين المركزية للشعر العربي في الكويت.
- مركز البابطين لحوار الحضارات.
- مركز البابطين لتحقيق المخطوطات الشعرية.

٧- إصدار (معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين)، في العام ٢٠٠٨م، في ٢٥ مجلدًا، تضمنت حوالي أحد عشر ألف شاعر[١].

ج- الأوسمة والشهادات الفخرية[٢]

تثمينًا لعطائه وجهوده الحثيثة في مجاييل الشّعر والثقافة والأدب والحوار الحضاري، نال الكثير من شهادات الدكتوراه الفخرية والأوسمة التقديرية لدعمه منها:

- **شهادة الدكتوراه الفخرية من جامعة طشقند في أوزبكستان عام ١٩٩٥م تقديرًا لدوره في إثراء الثقافة الإسلامية.**
- **شهادة الدكتوراه الفخرية من جامعة باكو في أذربيجان عام ٢٠٠٠م تقديرًا لجهوده في خدمة الأدب والثقافة العربية والإسلامية.**
- **شهادة الدكتوراه الفخرية في الآداب من جامعة اليرموك الأردنية عام ٢٠٠١م تقديرًا لعطائه المميز في مجال الأدب والثقافة والإبداعات الشعرية.**
- **الوسام الذهبي الممتاز من المنظمة العربية للتربية والثقافية والعلوم أثناء انعقاد الجلسة الختامية للمؤتمر الرابع عشر لوزراء الثقافة العرب في صنعاء بتاريخ ٢ ديسمبر ٢٠٠٤م.**
- **وسام الكويت ذو الوشاح من الدرجة الأولى من حضرة صاحب السمو أمير دولة الكويت.**

---

(١) المرجع السابق، ص٢٦.

(٢) عبدالعزيز سعود البابطين (بطاقة تعريفية)، إعداد الأمانة العامة لمؤسسة البابطين، ط١٥، الكويت، ٢٠١٤م ص (٧- ١٠).

لا شكّ في أنَّ البابطينَ» إنسان ينسج الكلام كما ينسج المكارم، ويدبج الصحائف كما يدبج المآثر.....، لأنّه نتاج طبيعي لمجتمع عربي مسلم مفتوح على العالم، لديه تفتح ذهني واستعداد خاص لتقبل كل جديد مفيد، وإبداع كل فن ممتع لذيذ بحيوية ووسطية تتحاور مع الآخر بإنسانية سامية لا كبر فيها ولا خضوع»[1].

تتداخل صورة الحب عند البابطين لتفرز كنه الإبداع وخيالاته الخصبة فله عالمهُ الخاص إذ «يغدو معه الحب هو الشّعر والشّعر هو الحب، وذلك عندما يناجي به اللّيل، في الوقت الذي يعدّ فيه نفسه قيس الحب وقيس الشعر، ويصير ليله وهو ليل بتاريخ الحب وبعاد الحبيبة عكاظ شعره ومربده»[2].

يقول في ذاك الشّاعر: (المتدارك)

شِـــعـــري أُنـــشـــدُهُ لِحَـبـيـبـي
فـــتـــروحُ بـصـمِـتـك تُـنْـشُـدهُ
فـكـأنـي قـيـسُ الحـــبِ وقـي
س الـشّـعـرِ وجَـفـنُـكَ مَـقْـعـدُهُ
فـكـأنـكَ يـالـيـلُ الـسّـهـرا
ن عـكـاظُ الـشّـعِـر ومـــرْبَـــدُهُ[3]

ومن ملامح التّجربة البابطينية لدى شاعرنا «أن عددًا غير قليل من قصائده ومقطعاته كتبت في أكثر من موطن أو مكان، وتفصل بين هذه الأجزاء مساحاتٌ زمنيةٌ قد تطولُ وقد تقصر، ويعجبُ القارئ منا عندما يجيلُ البصرُ بينَ أشلاء هذه القصيدة أو تلك المقطعة فتبدو وكأنها بلورة واحدة لكل زاوية وانكسار فيها لون

(١) العذرية البدوية، ص (٢٠ -٢١).
(٢) السيرة الذاتية في ديوان «مسافر في القفار» للشاعر عبد العزيز سعود البابطين (السفر عبر بوابة الذات) إعداد: عصام حجلي، إشراف د. عمر المراكشي، ٢٠١٤ م، ص ٧٨.
(٣) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «لو تدري»، ص ١٥.

أو طيف مغاير لغيره مؤتلق معه، ومع ذلك فلا تبدو فيها آثار الصنعة أو إمارات الأماكن المتباينة»[١].

لقد أعاد البابطين للشعر العربي رونقه وبهاءه، تألقه وسلطانه، من خلال أشعاره وإبداعاته من ناحية، ومن خلال اهتمامه بالشّعراء وأشعارهم من ناحية ثانية، لقد سما بنفسه وبشعره وبأعمال الآخرين متشبثًا بآليات الفنان المبدع، فالشّعر «مهما يبلغ من مراتب الجودة فإنه ليس إلا ظلًا باهتًا لإحساسِ الشّاعرِ الأول»[٢].

يُعدُّ الشّاعر من أبرز أعلام الرّومانسية العاطفية في الشّعر العربي المعاصر، فقد تميزت حياتهُ بالعبقرية الفردية، وإغراقها بالتّعبير عن العواطف الذّاتية، والانسياق مع شطحات الخيال والحرية في المضامين والأشكال، وكان يتغنى بجمال المحبوبة وذكر مفاتنها بنكهة عذرية تفوق الخيال، فقد تمتع بذوق فريد تأتى من سعة درايته واطلاعه على الثقافات المتعددة، فضلًا عما ورثهُ من التراثِ التليد.

ولا يعدُّ البابطين شاعرًا فحسب، بل هو أيضًا «خطيب مفوه له حضوره الآسر بما يملك من قدرة على الحكي والخطابة، فلهذا يقرنه شعراؤنا بقس بن ساعدة، كما يقرنونه لانصراف أغلب شعره إلى الغزل الوجداني بقيس بن الملوح العامري»[٣].

د- أعماله الأدبية

إنّ المتتبعَ لأعمالِ الشاعر عبد العزيز سعود البابطين ونتاجه الأدبي، يلاحظُ أن تراثَهُ الأدبي وآثارهُ الفكرية، التي أنجزها خلالَ فترةِ حياته الشعرية

(١) دراسات نقدية (قراءة المضمون والمؤثرات)، د. أيمن محمد ميدان، ص (١٤٤- ١٤٥).
(٢) دراسات نقدية (بوح البوادي ديوان شعر جديد)، حمودة الشريف كريم، ص٢١٣.
(٣) جدلية التشكيل والتواصل (قراءات تحليلية في الشعر العربي الحديث والمعاصر)، د. محمد مصطفى أبو شوارب، ط١، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠١٦م، ص ٨١.

والأدبية بشكل عام انمازت بالجودةِ الفنية؛ إذ يبقى الإبداعُ والتجددُ هما السمةُ المشتركةُ بينهما، والأساس الحقيقي الذي يرسم شخصيةَ الشاعر ويميزها عن غيرها من الشخصيات الأدبية، داخل إطار العملة الإبداعية، ووفق معايير فنية ودون اعتبارات أخرى، تتعلق بالكميةِ أو الكيفيةِ التي تميزُ إنتاجهُ الشعري، وقد تمثل ذلك بديوانيه.

١- ديوان (بوح البوادي)

شهدت العقود الثلاثة الأخيرة من حياة البابطين ولادة ديوانه «بوح البوادي»[١]، حيث أرخ لولادة شاعر جديد ملأ الدنيا ضجيجًا، وشغل الناسَ تجديدًا من حاضرة الشعر العربي الحديث، على الرغم من حداثة عهدهِ وخطورةِ تجربته الشعرية، استطاع أن يخترقَ الجدارَ التقليدي، ويكسر الصمت المطبق، فقد احتل مكانة مرموقة بين شعراء العرب المعاصرين، منذ صدور ديوانه الأول «بوح البوادي» عام ١٩٩٥م، والذي طُبع في المركز الثقافي العربي في بيروت، ويُعَدُّ أثر الحب العذري هو السمة البارزة فيه.

«إنَّ العنوان هو المفتاح الذهبيّ أو الإشارة الأولى التي يرسلها المبدعُ إلى القارئ، والواقع أنَّ عنوانَ الديوان بتشكيلهِ المجازيّ ودلالاتهِ الموحية ينقل مباشرة إلى عالم البادية أو الصحراء الرحب بامتداده واتساعه وأجوائه المثيرة، فالبوح دالةٌ مشتركةٌ بين الطرفين (الشّاعر والبادية) فكلاهما مسكونٌ بالغموض والأسرار، وكلاهما يستثير الرغبة في الكشف والإفضاء، ولذلك فالشاعر يتلبسُ بالباديةِ ويتسربلُ بردائها ويتماها معها، فيذوب صوتُهُ المفرد في صوتها اللانهائي، لتكتسب تجربته أو بوحه شموليةً وعمقًا وثراءً[٢]».

(١) ديوان بوح البوادي، عبد العزيز سعود البابطين، ط٤، الكويت، ٢٠١٤م.
(٢) دراسات نقدية (بناء الأسلوب الشعري)، د. فوزي عيسى، ص١٢٣.

والبوح هو ظهور الشيء أي باح بسره وأشهره، «ومن العنوان يظهر أنَّ الشّاعر كان يمتلك سرًّا، ولكن الشوق غلبه فباح به، وهذا السّر يكمن في العلاقة التي بينه وبين البادية، فمنذ صباه وهو يعايشها ويتأمل جمالها ويتعشقها، فهو خبير بدروبها، عالم بمجاهلها، حتى أضحت تعيش في ذاته وأصبحا شيئًا واحدًا، فهي سره وهو سرها وتعانقا حتى العبادة»[1].

«ويمثل البوح حديث السر وليس إفشاء السر. البوح معاناة التعرف، واختيار الصديق، البوح أسلوب لإخراج ما تتمتع به البادية من جهر عظيم مغلق بالسر العظيم. بوح البوادي. لا بوح إلا في البوادي.....، البوح عود إلى السر وتلقفه، البوح رغبة في الفهم والتواصل.. في العشق يناجي الشاعر البادية، وقد يخيل إليه أن البادية ملك له، يشكو الشاعر ما فعلته البادية، ويعظم أمرها، ويسأل عن حقيقتها، ويتلفت إلى نفسه فيراها كفاء هذا العالم الأعلى. غاية البوح إذن تصفية وتنقية وثقة في المخاطب، البادية لا تبوح إلا لإنسان منصت مغامر يرى العشق شجاعة وكرمًا، البوح إنصات للطاقة الكامنة والسّخاء والاعتزاز»[2].

وما لا شك في أن البادية تقترن بـ«البطولة، والعاطفة الجياشة، والمغامرة الساذجة، والروح الحرة. هذا الانطلاق في أفق خال لا تحده حدود، وجفوة الذوب في المجتمع وما يشبه الاستعلاء على الذات، والتحدي، والاستبطان العميق، ثم التطهر من أدران الحاضرة وصناعتها ..... وتتمثل البادية في صورة امرأة عظيمة لا تتاح إلا في خيال شاعر عظيم»[3].

إنَّ عنوان «بوح البوادي» بماهية قصائده يمثلُ جوهرَ هذه القصائد «بكل ما فيها من صفاء البادية وصدق العاطفة ولوعة الشوق وتباريح الصبابة التي نعهدها

(١) دراسات نقدية (بوح البوادي ديوان شعر جديد)، حمودة الشريف كريم، ص٢١١.
(٢) دراسات نقدية (بوح البوادي حوار مع النص)، د. مصطفى ناصف، ص٤٦.
(٣) المرجع السابق، ص٤٥.

في الرجل العربيّ منذ الأعصار الموغلة في القدم، ولا تلبث هذه الصفات المتخفية أن تتكشف فيقع البوح بها كما تبوح البادية المكشوفة بأسرارها البسيطة التي لا تخفى على الناس، إنَّ كل ما في البادية مكشوف كانكشاف فضائها الممتدّ وحيزها الشاسع، فكأن ما في هذه القصائد لا يعدو أن يكون مظهرًا من مظاهر الحياة العربية البدوية الأصيلة في بساطتها وبراءتها وعفويتها مما يجعل كل ما يقع أو معظم ما يقع فيها باديًا لنا، شائعًا بين الناس، متداولًا بينهم منتشرًا»[1].

ويقدّمُ البابطين للشباب بديوانه بوح البوادي «ملحمةً رائعةً من الشعورِ بالشخصية، وبناء الذات والتطلع دائمًا إلى المثل الأعلى، وإلى حبّ البطولة وتمجيد الفضائل والسعي إلى خير الأمة وسعادة للبشرية.....، ويروي توفيق الحكيم عن الناقد الفرنسي (جول ليمتر) قوله: إن الشعر العربي في مجال الإحساس والشعور أنقى شعر عرفه الإنسان، فالصدق والأمانة والشهامة والصداقة والبطولة والفخر....كل ذلك بعض ما يتغنى به هذا الشعر، ويعبر عنه أصدق تعبير، وهذا ما يسمو به فوق شعر الأمم الأخرى فحولةً ونبلًا»[2].

وليس من شك في أن «قراءة هذه القصائد قراءة موضوعية وفنية تكشف عن مستويات أكثر اتساعًا وأبعد عمقًا عن صورة عبد العزيز سعود البابطين كما انطبعت في نفوس هؤلاء الشعراء وفي وجداناتهم، وتبين عن تصوراتهم ومواقفهم إزاء هذه الشخصية النادرة المثال، وتوضح طرائقهم في تصوير قسماتها ورسم ملامحها الجسدية والنفسية على حد سواء»[3].

(١) دراسات نقدية (جواد الغوادي في بوح البوادي) د. عبد الملك مرتاض، ص١٨٠.
(٢) دراسات نقدية (قضايا نقدية حول ديوان بوح البوادي)، د. محمد عبد المنعم خفاجي، ص١٢١.
(٣) جدلية التشكيل والتواصل، ص ٤٥.

٢- ديوان (مسافر في القفار)

هو الديوان الثاني للشاعر عبد العزيز سعود البابطين، «صدر بعد ديوانه الأول «بوح البوادي» بتسع سنوات .... وثمة صفة مشتركة نجدها في عنوان الديوانين وهي حضور البادية أو الصحراء بشكل فاعل، ففي الديوان الأول يتوحد الشاعر بالصحراء، فتبوح له بأسرارها، ويفيض إليها بمواجده، ويكون البوح هو السمة المشتركة بين البوادي وعاشقها، وقد أشار الشاعر في مقدمة ديوانه الثاني إلى أن هذا العشق للصحراء كان هو الدافع لتسميته»[١].

يقول البابطين عن هذا الديوان «إنَّ تشبثي بالصّحراء والبادية والقفار بتسمية هذا الديوان والذي سبقه، لأن البوادي جزءٌ لصيقٌ وهامٌ داخل نفسي وفي حياتي، فنفسي تنطلق في الصحراء إلى أقصى مداها، وتتفتح رؤاي فيها إلى أقصى اتساعها، واعتبرها المكان الطبيعي لروحي ونفسي، استنشق هواءها بملء رئتيَّ، وأرنو إلى فضائها وأفقها البعيد بمدى اتساع بصري، فأجد فيها كل ما تشتهيه نفسي من راحة وسعادة وهناء»[٢].

تُعَدُّ التّجربة البابطينية في هذا الديوان» تجربة عميقة الحفر في باطن الذات الشّاعرة، بديعة في تشكلها الفني والجمالي، وملأى بأفق شعري باطني، يكشف أعماقًا وغياهبَ ذات مبدعة تتفجر وتتفتق حبًّا رقيقًا للمرأة، وحبًا عميقًا للوطن والآخر والحياة، هو حب يشتعل في القلب، ويتوهج كجمر لا ينطفئ، وكأنَّهُ جرح يسكن كوامن الشّاعر ويأبى اندمالًا، فما السّفر نحو عوالم مقدسة إلا رغبة صادقة من الشّاعر في تحقيق لحظة شعرية تحتضن توق الإنسان في سعيه الدّائم والأبدي إلى السّعادة والفرحة والمحبة، إنه سفرٌ يمتد بين الروحي والإبداعي هاجسه تقديم رؤيا ناضجة وواعية وصادقة تجاه كونية الإنسان والوجود»[٣].

(١) جماليات التلقي، د. فوزي عيسى، دار المعرفة الجامعية، ٢٠١٤م، ص ٩٣.
(٢) ديوان «مسافر في القفار»، مقدمة للشاعر عبد العزيز سعود البابطين، ص٣.
(٣) السيرة الذاتية في ديوان «مسافر في القفار» ص ٩.

ويرى الباحث أنَّ وقوعَ حرف الجر (في) بين الكلمتين (مسافرُ في القفار) دونَ غيرهِ من حروفِ الجر، يدلُ على وجودِ علاقةٍ قويةٍ جدًّا بينهما، لما تحملهُ من دلالةٍ أسلوبيةٍ محضةٍ لعلَ أبرزهِا، الاستغراق والانتماء، فالشّاعر ينتمي بكلِ جوارحهِ إلى الفيافي ويجدُ نفسهُ فيها.

إن ما يميزُ البابطين في ديوانيهِ (بوح البوادي، مسافر في القفار) أساليبهُ الشعريةُ المعاصرةُ، إنَّهُ يميلُ في مجالهِ الشعري إلى (الحسية العذرية) – إن صح التعبير– في لغتهِ وصيغهِ الفنيةِ والتقنيةِ، من حيثُ اختيارُ الألفاظ والمفردات الحسية المؤثرة في ظلالها على شعرهِ وفي بناءِ الصورةِ الفنية، والتشبيهات والاستعارة التي تأخذ عنده طابعًا خاصًا ومميزًا ينأى به بعيدًا إلى عالمهِ الشعري الذي يشكلُ العمود الفقري في لغة النص وفضائه.

وحسية البابطين تبدو أكثر وضوحًا ونضجًا في صورة المرأة التي هي القاسم المشترك وبؤرة الارتكاز التي يحتفلُ بها معجمهُ الشعري، ويبدو أن منهلَ هذه الحسية في بطولاتهِ عن المرأة، والحديث عنها بنرجسية (الأنا) وضمير المتكلم، جاء نتيجةَ تأثرهِ بشعراء الهوى العذري في بادية نجد بدءًا من جميل بثينة وكثير عزة والمجنون وعروة بن حـزام..... من جهة[1]، ومن جهة أخرى تأثره بابن زيدون الذي فجر قريحتهُ الشعرية إذ يقول: «تأثرت بشعره منذ صباي المبكر أيما تأثر، وأحببت شعره بكلِ شغفٍ وتقدير»[2]. ونحن نستجلي كنه شاعرية الشّاعر في تجربته الإبداعية، يمكن القول: إنَّ حبَ الرّجل له ارتباطٌ وثيقٌ بما أبدعهُ من شعر، يتماهى الحب عنده بالشّعري، يتقنع به، إنَّ حبه هو حب بالدّرجة الأولى للقصيدة ويمر هذا الحب عبر بوابة المرأة، فالمرأة أو الحبيبة هنا ما هي إلا القصيدة التي تُعرف جزْرًا ومدًّا.

(١) ينظر: دراسات نقدية (بناءُ الأسلوب الشعري)، ص١٢٤.

(٢) ديوان «مسافر في القفار»، مقدمة للشاعر عبد العزيز سعود البابطين، ص٤.

ثانيا: مفهومُ الأسلوب.

يمثلُ المَنْهَجُ الأسلوبي واحدًا من أبرز المناهج النقدية الحديثة وأكثرها استيعابًا وقدرةً على تفكيك شفرات النص الأدبي وتحليله تحليلًا دقيقًا ومحايدًا، ينأى به بعيدًا عن المؤثرات الذاتية والشخصية الضيقة والانطباعية، ويكاد يقترب إلى درجة كبيرة جدًا من مضمار التحليل العلمي، الذي لا يقبل الانحياز والتأثر بالعوامل والمؤثرات الخارجية الأخرى في المجتمع، لأن مسار الدراسة العلمية الصحيحة والتحليل الموضوعي الدقيق للنص الأدبي ينطلق أساسًا من مفهوم مستويات البنية اللغوية التي يحفل بها النص الأدبي، من غير أن يأخذ بعين الاعتبار ما يرافق عملية الإبداع الأدبي للنص من عوامل ومؤثّرات محيطة كثيرة تلقي بظلالها عليه.

الأسلوب عند القدامى.

يُعدُّ الجاحظُ (ت ٢٥٥هـ) أول من تناول موضوعَ الأسلوبِ في تراثنا العربي القديم، وإن لم يستعمل مصطلح الأسلوب بشكل مباشر، ولكن تحدث عن النظم أي حسن اختيار اللفظة المفردة اختيارًا موسيقيًّا ومعجميًّا وإيحائيًّا، كما فرّقَ بينَ نظم القرآن ونظم سائر الكلام. فيقول: «فَرق ما بين نَظْم القرآن وتأليفه ونَظمِ سائر الكلام وتأليفه - فليس يعرف فُروقَ النَّظرَ واختلاف البحث إلا مَن عرف القصيدَ من الرَّجَز، والمخمَّس من الأسجاع والمزاوج من المنثور، والخطب من الرَّسائل.....»[1].

وتطرقَ ابنُ قتيبة (ت ٢٧٦هـ) إلى مفهومِ الأسلوبِ أيضًا فقال: «إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظُره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب»[2]، ويربط ابنُ قتيبة بينَ الأسلوبِ والموقفِ فيها يُعرف بمراعاةِ مقتضى

(١) ينظر: كتاب العثمانية، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت،١٩٩١م، ص١٦.
(٢) تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، ت. السيد صقر، دار إحياء التراث العربي، القاهرة، ١٩٥٤، ص (١٠-١١).

الحال، فيقول: الخطيب من العرب إذا ارتجل كلامًا في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو أشبه ذلك لم يأتِ من وادٍ واحد، بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة أعلى الأفهام؛ وكذلك ربط ابن قتيبة فهم القرآن بسعة العلم وفهم مذاهب العرب وطرقها في تشكيل أساليبها كما ربط بين الأسلوب وطرق أداء المعنى، والتفت أداء الخطباء للربط بين الأسلوب والموقف وسعيهم إلى تنوع الأساليب والافتنان فيها.

وعرض الخطابي (ت ٣٨٨هـ) لمفهوم الأسلوب أيضًا، فقد اختلفت رؤيته عمن سبقه، إذ ربط الخطابي بين الأسلوب والموضوع الشعري واعتبر تعدد الأساليب مقترنة بتعدد الموضوعات، وقال ذلك في سياق حديثه عن المعارضات، «وها هنا وجه آخر يدخل هذا الباب، وليس بمحض المعارضة ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة، وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام، ووادٍ من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان بباله من الآخر في نعت ما هو بإزائه»[1].

أمّا الباقلاني (ت٤٠٣هـ) فقد تناول الأسلوب وفق حديثه عن الإعجاز، وحاول أن يفرق بين أسلوب القرآن وأسلوب الشعر ليثبت أن القرآن له أسلوب مميز يختص به عن الأساليب الأدبية الأخرى، فقال: «إنَّ نظْمَ القرآنِ على تصرّف وجوهه، وتباين مذاهبة خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوبٌ يختصُ به، ويتميزُ في تصرفهِ عن أساليب الكلام المعتادة»[2].

ويرى عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) الأسلوبَ على أنَّهُ ضربٌ من ضروب النّظم وطريقةٌ من طرقه، ورأى أن كل معنى له أسلوبهُ الخاص، فقال: «الأسلوب

(١) بيان إعجاز القرآن: الخطابي، تحقيق: (د. محمد زغلول سلام) و(د. محمد خلف الله)، ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م، ص (٦٥ -٦٦).

(٢) إعجاز القرآن، الباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط. دار المعارف، القاهرة،١٩٦٣م، ص٣٥.

الضرب من النّظم والطريقةُ فيه»[١]. ويرى أيضًا أنَّ الأسلوبَ لا يتشكل إلا إذا سبقه معنى وغرض، وكأنَّ الأسلوبَ عنده غرضان «أن يعمد إليه الشاعر برؤيته الشخصية المبكرة والخاصة فيأتي به من خلال تشكيل جديد للمعنى، فيبرز ذلك من خلال الأسلوب الذي يتعمده، والثاني يعمد إليه الشاعر برؤيته الأسلوب المقلدة لغيره»[٢]. فمفهوم الأسلوب عند الجرجاني يرتبط بمفهومه عن النظم، كما يربطهُ بالإبداعِ، وكذلك يربطه بطريقة أداء المعنى عن طريق التمثيل والاستعارة التي يصفها بأن لها أساليب كثيرة ومسالك دقيقة مختلفة أي أنه يربطُ الأسلوبَ بالخصائصِ التعبيرية.

وربط الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) بين معنى الأسلوب والخصائص الأسلوبية وقال: «إنَّ الكلامَ إذا نُقل من أسلوبٍ إلى أسلوبٍ، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظًا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد»[٣].

وإذا وقفنا عند الرازي (ت ٦٠٦هـ) نجدهُ قد خطا بمفهوم الأسلوب خطوات أخرى للأمام حين نظر إلى الأسلوب بوصفه خاصية ترتبط بكل أديب على حده، وذهب إلى أن كل أسلوب له خصائصه التي تميزه عن غيره، وأن إعجاز القرآن لا يرد إلى إعجاز في أسلوبه مخالف لأسلوب الشعر والخُطب والرسائل، ويرى «أن وصف بعض العرب القرآن بأن له لحلاوة وإنّ عليه لطلاوة لا يليق بالأسلوب»[٤] ويخلص الرّازي من كلامه إلى أن القرآن له أسلوبه الخاص، وكذلك الشعر والخُطب والرسائل، فلكل منها أسلوب خاص تتفرد به عن غيرها.

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق محمود محمد شاكر، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ٢٠٠٠م، ص ٤٦٨.

(٢) الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني وجون ميري - مدرسة مقارنة، د. شوقي علي الزهرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ص٥١.

(٣) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، الزمخشري، ط. مصطفى الباب الحلبي، مصر، (١٣٨٥هـ - ١٩٦٦م)،ج١، ص٦٤.

(٤) نهاية الإعجاز في دراية الإعجاز في علوم البلاغة وبيان إعجاز القرآن الشريف: الفخر الرازي، ط القاهرة، ١٣١٧هـ، ص ٦٠ .

ونظرَ ابنُ الأثير(ت ٦٣٧هـ) إلى مفهومِ الأسلوبِ في سياق مقارنته بين الهجاء المتبادل بين جرير والفرزدق واستخدام كلمة الأساليب صراحة فقال: «انظر أيها الواقف على كتابي هذا إلى هذه الأساليب التي تصرّف فيها جرير وأدارها على هجاء الفرزدق»[١] يفهم من كلام ابن الأثير أنه يربط بين الأسلوب وأوجه التصرف في المعنى، وأكد على أهمية الرّبط بين أسلوب الشّاعر ومهارته الفنية التي تتيح له عرض المعنى في أسلوب متميز.

ويرى ابنُ منظور(ت ٧١١هـ) أن «الأسلوب: الطريق والوجه والمذهب، كأن يقال: أنت في أسلوب سوء، والأسلوب: الفن، كأن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي في أفانين منه»[٢].

أمّا ابنُ خلدون (ت ٨٠٨هـ) فقد طورَ مفهومَ الأسلوب؛ إذ حوله من صورته الذهنية المجردة إلى صورة محسوسة ملموسة، فشبهه بالقالب أو المنوال الذي يُتخذ للنسيج، فقال: «الأسلوب عند أهل الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم، فأعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي يُنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه. ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتركيب المنتظمة كليّة باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصور ينزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصًّا كما يفعله البنّاء في القالب أو النساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، تحقيق: (د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانه)، دار نهضة، (د ت). مصر - القاهرة،ج ٣، ص ٢٨١.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢م، ص٤٥٦.

الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة»[١].

ويذهب الفيروز آبادي (ت ٨١٧هـ) المذهب نفسه؛ إذ يرى أن «الأسلوب الطريق»[٢]. أمّا الزّبيدي (ت ١٢٠٥هـ) فقد عرف «الأسلوبَ بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه. والأسلوب «عنق الأسد» ؛لأنها لا تُثنى، ومن المجاز: الأسلوب «الشموخ في الأنف» وإن أنفه لفي أسلوب، إذا كان متكبرًا»[٣]. وفي المعجم الوسيط» الأسلوب الطريق، ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا، طريقته ومذهبه، وطريقة الكاتب في كتابته، والفن يقال: أخذت في أساليب من القول فنونًا متنوعة، والصف من النخل أساليب»[٤].

أمّا معاجم المصطلحات فلم يختلف فيها معنى الأسلوب كثيرًا؛ إذ ورد في معجم مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي: «الأسلوب هو الطريق والفن»[٥]. وفي «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب» الأسلوب: طريق انتقاء الإنسان في التعبير عن نفسه كتابةً»[٦].

نخلص مما سبق أن مفهوم الأسلوب عند أصحاب المعاجم لم ينأَ عن «الطريق والفن من القول، والطريق: هو المنهج أو الأسلوب الذي يتبعه الإنسان في سيره أو في كلامه»[٧].

(١) مقدمة ابن خلدون، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦، ص (١١٥٩-١١٦٠).
(٢) القاموس المحيط: الفيروز آبادي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٣، ص٨٦.
(٣) تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، دار ليبيا للنشر والتوزيع، بنغازي، (د ت)، ص٣٠٢.
(٤) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، أشرف على تحقيقه د. شوقي ضيف، ط٤، مكتبة الشروق، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٤٤١.
(٥) مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، محمد عزام، وزارة الثقافة، دمشق،١٩٩٥، ص٤٣.
(٦) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه وكامل المهندس، ط٢، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م، ص٣٤.
(٧) فن الأسلوب، حميد آدم ثويني، ط١، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦م، ص(١٤-١٥).

ويرى الباحث أن النقدَ العربي القديم فطن إلى الأسلوب وسماته ووقف على جوانب من البحث الأسلوبي بمفهومه المعاصر، وكان فيه ما يصله بالدرس الأسلوبي، إذ اهتم برص الخصائص الجمالية التي تتصلُ بالناحية التعبيرية وحاول الكشفَ عنها، غير أن هذه الجهودَ لم تستطع أن تتوصل إلى نظريةٍ أسلوبيةٍ مُكتملةٍ؛ إذ أن «كلمة الأسلوب قد بقيت عندهم مبهمة المعنى، تشرئب لمنزلة المصطلح من دون أن تبلغها، لأنهم فهموا منها تارة (النوع الأدبي) و (الموضوع) وتارة (طريقة الصياغة)»[1].

٢- الأسلوبُ عندَ المحدثين

أ- مفهومه عند الغـرب

الأسلوبيةُ في أبسط معانيها هي الدراسة العلمية للأسلوب، وبهذا يكون الأسلوب هو ميدان الدراسة للأسلوبية؛ إذ تعتمد على إبراز الأسلوب والكشف عن خصائصه المميّزة معتمدة جملة من الأدوات الإجرائية في تحديد الظواهر الأسلوبية ورصدها بالدقة الكافية.

لا شك في أن مصطلح الأسلوب سابق في الظهور على الأسلوبية؛ إذ أُستعمل هذا المصطلحُ منذ القرن الخامس الهجري[2]، أمّا كلمة الأسلوبية «فقد ظهرت خلال القرن التاسع عشر عند الغربيين، لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين، وكان هذا التحديد مرتبطًا بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة، فحين ظهرت بوادر النهضة اللّغوية في الغرب فيما سمي بالفيلولوجيا أكدت الصلة بين المباحث اللغوية والأدب»[3].

(١) ينظر: اللغة والإبداع، د. شكري محمد عياد، ط ١، دار انترناشيونال للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٦.
(٢) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ت) ص ١٦.
(٣) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٤م، ص١٧٢.

وقد اشتق مصطلح الأسلوب عند الغرب من «الأصل اللاتيني (stilus) ويعني الريشة، أو من الإغريق (stylos) وتعني عمودًا، ثم انتقل مفهوم الكلمة إلى معانٍ أخرى عن طريق المجاز، وهي معانٍ تتعلق كلّها بطريق الكتابة اليدوية الدالة على المخطوطات، ثم أُخذ يطلق على التّعبيرات اللّغوية»[١].

وقد مهد «دي سوسير» (ت ١٩١٣هـ) لنشأة الأسلوبية بعد أن وضع أسس علم اللغة الحديث، وبعد اهتمامه بدراسة التركيب العام للنظام اللغوي.

ويعد «شارل بالي» – وهو من تلامذة دي سوسير – المؤسس الحقيقي والرائد الفعلي للأسلوبية بوصفها علمًا، وكان له إسهام واضح في التحليل الأسلوبي، ولكن يؤخذ عليه استبعاده اللغة الأدبية من ميدان الدرس الأدبي، واعتماده اللغة المغلقة بعيدًا عن أي تأثير خارجي مثل المنتج للنص والبيئة والزمن والمناسبة..... إلخ.

وبهذا فهو امتداد لسجن اللغة الذي أرسى دعائمهُ دي سوسير، مما قوّض النصوص الإبداعية ومبدعيها.

ويرى بالي أن الأسلوبية هي: ذلك البحث الذي يعنى بدراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس والكلام، وهي بذلك تدرس وقائع التغيير اللغوي من جهة مضامينها الوجدانية، وقد استفاد «بالي» رائد الأسلوبية التعبيرية الطريق الوجداني، محددًا عملية التواصل بين المرسل والمتلقي ضمن الإطار اللغوي[٢].

وفي هذا السياق لا يمكننا تجاهل المعنى الذي أعطاه (جوته) لكلمة الأسلوب إذ قال: «أنه المصطلح الذي نعني به أعلى مرحلة وصل إليها الفن، ذلك أنه يقوم على أعمق أسس المعرفة على جوهر الأشياء، وهو مطابق للفن العظيم، أي أنه مفهوم نقدي ومعيار تقويمي»[٣].

---

(١) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٩٣.

(٢) ينظر: التذوق الأدبي (النص الشعري قضاياه ومناهجه)، د. محمد زكي العشماوي، دار المعرفة الجامعية، ٢٠١٣م، ص (١٥٥ – ١٥٦).

(٣) المرجع السابق، ص ١٥٧.

بينما جاكبسون ـ وهو لساني روسي ومن المؤسسين الأوائل لمدرسة الشكلانيين الروس ـ فقد أسهم في بلورة الفكر الأسلوبي، ولم يغفل الأسلوب في الخطاب الأدبي بوصفه مقومًا أساسيًّا في الوظيفة الشعرية، ونادى بمد جسر بين الدراسات اللغوية والنقد الأدبي بالدراسة الأسلوبية. كما اهتم بنظرية النظم الجرجانية، وأعاد صياغة التصورات البلاغية القديمة ووصفها، وصاغها وفقًا لعلم اللغة الحديث ونظريات السمولوجيا، وبذلك وضع مفهومًا للأسلوبية فوصفها بـ«البحث الموضوعي عما يتميز به الكلام الفني عن بقية الخطابات والمستويات أولًا ثم عن سائر أشكال الفنون الإنسانية ثانيًا»[١].

أمَّا (بييروجيرو) فيعرف الأسلوب بأنّه «المظهر الذي في الخطاب ينجم عن اختيار وسائل التعبير، والتي بدورها تحددها مقاصد المتكلم أو الكاتب وطبيعته»[٢].

ويرى بعضهم: «أنَّ الأسلوب يكمن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير، ويبحث آخرون لتحديد القوى الغامضة التي تكوّن اللغة في اللاشعور»[٣].

ب - مفهومه عند العرب المحدثين

تعرف الباحثون المعاصرون في علم الأسلوب على الأسلوبية الغربية، وقد توجهوا نحو القديم محاولة لاستكشاف معاني الأسلوبية الحديثة في الطرح القديم، وكان هدفهم إثبات أصالة الدرس الأسلوبي العربي، وليس مجرد أن يكون درسًا تابعًا للغرب، أو خاليًا من المضامين النقدية[٤].

فيرى بعضهم: أن المنهج الأسلوبي قد أصبح من أكثر المناهج المعاصرة قدرة على التحليل، أي تحليل الخطاب الأدبي بطريقة موضوعية علمية تعيد دراسة النص لوضعها الصحيح، لذلك عدوه علمًا تحليليًّا تجريديًّا[٥].

(١) ينظر: التذوق الأدبي، ١٥٥.

(٢) الأسلوبية، بييروجيرو، ترجمة: د. منذر عياشي، ط٢، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٤م، ص١١.

(٣) النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠ م، ص ٤٨.

(٤) ومن أبرز الباحثين: د. صلاح فضل، د. شكري محمد عياد، د. عبد السلام المسدي.

(٥) من أبرز أعلام هذا الرأي د. عبد السلام المسدي. ينظر: الأسلوبية والأسلوب: د. عبد السلام المسدي، ط٣، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ص ٢٧.

ويرى البعض الآخر: «أن علم الأسلوب علم وصفي يختلف اختلافًا كبيرًا عن علم البلاغة، وهو علم معياري يعتمد على قوانين منطقية مطلقة، ومن هنا يحاول أصحاب علم الأسلوب الأدبي أن يجعلوه بديلًا موضوعيًّا جديدًا لعلم البلاغة القديمة؛ حيث «يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كُلّية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها»[١].

ويرى آخرون: أن علم الأسلوب هو الوريث الشرعي لعلم البلاغة القديمة، وهو يعنى بدراسة النص الأدبي عبر مجالات أوسع وآفاق أرحب، وتتمثل دراسة النص من ثلاث مستويات لغوية: «تركيب، دلالة، صوت»، ودراسة النص على كافة مستوياته التعبيرية[٢].

في حين يرى الزيات أن الأسلوب هو «طريقة الكاتب أو الشاعر الخاص في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام»[٣]. ويقصد بالاختيار «اختيار الألفاظ على الشكل الذي يرتضيه الذوق، ويقصد بالتأليف تأليف الكلام على الوضع الذي يقتضيه العقل»[٤].

ويُعَدُّ الدكتور صلاح فضل – رائدًا من رواد البحث الأسلوبي – فقد عكست إنتاجاته اهتمامهم الخاص بالبحث في هذا المجال وسعيه لوضع أسس علمية وجمالية لأسلوبية عربية، ومن أهم آرائه: «إن علم الأسلوب علم تراكمي أي يستند إلى إنجازات علوم أخرى سبقته وخاصةً البلاغة واللغة»[٥]، ومن أهم تعريفات علم الأسلوب التي وقف عندها تعريف بيفون حيث يقول: «الأسلوب هو الرجل» فإذا

(١) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، ط٤، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٤م، ص٣٢.
(٢) من أعلام هذا الرأي: (د. شكري محمد عياد). ينظر: اتجاهات البحث الأسلوبي، د. شكري محمد عياد، مكتبة زهراء الشرف، ١٩٩٨م، ص٧٧.
(٣) دفاع عن البلاغة، أحمد حسن الزيات، مطبعة الرسالة، ١٩٤٥م، ص ٥٦.
(٤) المرجع السابق، ص ٦١.
(٥) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٧.

قرأت رأي أديب تعرفه دون أن تراه من خلال نصه، وأن لكل إنسان طريقة خاصة في التعبير، فالأسلوب مثل البصمة ينفرد بها عن غيره. ومن ثم فإن الدكتور صلاح فضل لم يتبن تعريفًا محددًا للأسلوب، ولكنه فضل مصطلح الأسلوب على الأسلوبية، لأن الأسلوب جزء لا يتجزأ من علم اللغة. ويرى: «ثمة تصورات تجنح في تعريفها للأسلوب من خلال ربطه بمنشئه، فتعمد إلى تحليل الأسلوب من خلال عملية إبداعه، ويسمى هذا الاتجاه بالاتجاه التوليدي الذي يعنى بدراسة الأسلوب في علاقته بمنشئة من خلال عملية الإبداع الفني»[١].

ومن الباحثين الأوائل الذين رجحوا مصطلح الأسلوبية هو الدكتور عبد السلام المسدي، وقد عـرّفَ الأسلوبيةَ في كتابهِ[٢]. انطلاقًا من ثلاثة محاور: المُخاطِب «صاحب الأدب»، المُخاطَب «متلقي الأدب» الخطاب «النص الأدبي». وعرّف الأسلوبيةَ بأنّها: «علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية، في حقل إنساني عبر منهج يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذا مفارقات عمودية»[٣]. وينطلق منظرو الأسلوب في تحديد ماهيته من خلال ربطه بمتلقيه فيحدّ بأنه «ضغط مسلط على المتقبل بحيث لا يلقى الخطاب إلا وقد تهيأت فيه من العناصر الضاغطة ما يزيل عن المتقبل حرّية الفعل لأنه تجسيد لعزيمة المتكلم في أن يكسو السامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها»[٤].

أمّا الدكتور شكري محمد عياد فقد قسم الأسلوبية إلى فرعين رئيسيين هما:

علم الأسلوب العام: وهو العلم الذي يهتم بالخصائص الأسلوبية التعبيرية في اللغة عمومًا كالمجاز وغيرها.

(١) المرجع السابق، ص ١٠١.
(٢) الأسلوبية والأسلوب، ص ٢٧.
(٣) المرجع السابق، ص ٢٨.
(٤) المرجع السابق، ص٧٧.

علم الأسلوب الخاص: ويعنى هذا العلم بميزات أسلوبية تعبيرية خاصة بلغة معينة، ويدعو عياد: إلى الاعتزاز والفخر بالبلاغة العربية، باعتبارها الأساس في إرساء علم الأسلوب. ويرى أن الأسلوب هو: «علم يختص بدراسة الألفاظ وطريقة ترتيبها من جهة، وبدراسة المعاني وطريقة سردها من جهة أخرى، وهو علم يستخدم للكشف عن جماليات اللغة والمعاني»[1].

ثالثًا: الاتجاهاتُ الأسلوبيةُ

«لقد كان الجهدُ الذي قامَ بهِ الباحثونَ تجاهَ الأسلوب في العصرِ الحديث – منذُ بالي– سواء في الأسس النظرية أو في التطبيق محققًا لعدة مبادئ، إذا تفحّصناها استطعنا الخروج منها بالمنطلقات الأساسية التي دار حولها التفكير الأصولي في علم الأسلوب؛ بل واستطعنا الخروج –أيضًا– بنوع من التحديد الواضح للأسلوبية. وهي متاهات لا يمكن أن تساعد في تحديد ملامحها وربطها بالأدب من ناحية، والنقد من ناحية أخرى»[2]. حريٌّ بنا أن نقف إزاء عدد من الاتجاهات الأسلوبية الكثيرة، وعزوفًا عن الدخول في التفاصيل الدقيقة جنحنا إلى الاختصار والبساطة:

الأسلوبيةُ الإحصائيةُ

وهو الاتجاهُ الذي يعنى بالكم وإحصاء الظّواهر اللّغوية في النّص، ويبني أحكامه بناءً على نتائج هذا الإحصاء. ويهتم بتحليل النّص من خلال البحثِ في الصّيغ والمفردات التي يركز عليها المبدع دون غيرها. ويعتبر المنهج الإحصائي أسهل طريق لمن يتحرى الدّقة العلمية ويتحاشى الذّاتية في النقد. ويكتسب هذا الاتجاه أهميته من «كونه نموذجًا للدقة العلمية التي لا تترك مجالًا لذاتية الناقد

(١) اتجاهات البحث الأسلوبي، د. شكري محمد عياد، مكتبة زهراء الشرف، ١٩٩٨م، ص ٧٧.
(٢) البلاغة والأسلوبية، ص ١٨٥.

كي تنفذ إلى العمل الأدبي، لكن بالمقابل فإن المنهج الإحصائي لقي ما لم يلقه غيره من نقد وتجريح، لأننا عندما نعمد إلى الإحصاء في دراسة الأساليب نحيل اللّغة الأدبية إلى شيء بلا لون وطعم؛ إذ نهمل ما في التّراكيب المتعلقة من إحساسات تتصل بالعالم النفسي. والمجال اللّغوي بطبعه يتصل بعالم الإحساسات»[١].

وهناك بون في الآراء حول المنهج الإحصائي في الدراسة الأسلوبية؛ إذ اتفق كلٌّ من الدكتور فوزي عيسى، والدكتور صلاح فضل فيما يمثله هذا الاتجاه من مخاطر على الدراسة الأسلوبية؛ إذ يرى الدكتور فوزي عيسى «أن فرض اتجاه أسلوبي بعينه على النص يمثل إحدى المخاطر ويضعنا أمام إشكالية أخرى لأنه يحصر النص في دائرة ضيقة»[٢]. بينما عبر الدكتور صلاح فضل عن ذلك بالدقة الزائفة في قوله: «قد تضفي الحسابات العددية نوعًا من الدقة الزائفة على بيانات متشابكة»[٣]، ويرى أيضًا «أن هذه الإحصاءات لا تستطيع أن تدل الباحثين في الأسلوب على الخواص الأسلوبية التي تستحق القياس لأهميتها في تكوين الأسلوب لهذه المؤشرات الشكلية مما يجعل قوة برهان نتائجها قاهرة للغاية في كثير من الحالات»[٤].

في حين يرى الدكتور جابر عصفور إنَّ هناك أهميةً كبرى للمنهج الإحصائي تكمن في «توثيق أعمالٍ بعينها من حيث تصحيح نسبتها إلى صاحبها أو ترتيب عناصرها أو سياقها ترتيبًا تاريخيًّا»[٥]. وعلى أية حال فإنّهُ من الخطأ البيّن استبعاد المنظور الإحصائي من الدراسة الأسلوبية.

(١) البلاغة والأسلوبية، ص ١٩٨.
(٢) النص الشعري وآليات القراءة، د. فوزي عيسى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠١٢م، ص١١.
(٣) علم الأسلوب مبادئه إجراءاته، ص ١٩٧.
(٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٥) (الخيال، الأسلوب، الحداثة)، جابر عصفور، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٢٠٠.

وقد ذهب الدكتور عدنان حسين إلى إنَّ الاتجاه الإحصائي يكون بنّاءً إذا وُظّف بطريقةٍ تفيدُ النقدَ الأدبي؛ إذ يرى أن الإحصائيات الأسلوبية «تحاول أن ترصد الخاصيات الموضوعية وظواهرها اللغوية، ولكنها تقف عند هذا الحد، ولا ترتب أحكامًا على ذلك، الأمر الذي يؤدي إلى إفراغ ذلك الجهد المبذول فيها من نتائجه الإيجابية، ويجعل فائدته محدودة»[١].

وعلى الرغم من ذلك فقد «جُرب هذا المنهجُ في الشرق والغرب، ولكن المحققين ينظرون إلى نتائجه بحذر، ولا يعدونها يقينية إلا إذا ساندتها دلائل أخرى، تدعم وجودها في الدراسات النقدية، كي يعتد بها في تحليل النصوص الأدبية»[٢].

ورغم الملاحظات التي أسداها النّقاد حول الاتجاه الإحصائي تبقى «هذه الطريقة آلية من آليات تحليل النص الأدبي تحليلًا مُنضبطًا، وتوضع نتائجها إلى جانب النتائج الذوقية الخاصة، ليكوّن تجدّلهُما معًا أحكامًا يمكن أن تلقي قبولًا من الطرفين: الذاتي والموضوعي»[٣].

الأسلوبيةُ التعبيريةُ

ويقصد بها طاقة الكلام الذي يحمل عواطف المتكلم وأحاسيسه؛ إذ إنّ المتكلمَ يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات التي يظهر أثرها في المتلقي، وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات كما يسميها البعض، ويعد «بالي» رائدًا لهذا الاتجاه [٤].

فهذا النوع من الأسلوبية هو دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير وتعرف بـ(أسلوبية بالي) نسبة إلى رائدها «شارل بالي»، التي تدرس

(١) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم،الدار العربية للنشر، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٢٦٨.

(٢) علم الأسلوب في الدراسات الأدبية والنقدية، عبد العظيم إبراهيم محمد المطعني، ط١، مكتبة وهبه، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٤٩.

(٣) الاتجاه الأسلوبي البنيوي، عدنان حسين قاسم، ص ٢٦٩.

(٤) ينظر: في الأسلوبية والأسلوب، محمد سعيد اللويمي، ط ١، مكتبة الملك فهد الوطنية، ٢٠٠٥م، ص ٤٤.

وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أن المضمون الوجداني أو العاطفي هو الذي يشكل موضوع الأسلوبية من خلال الصور والأخيلة، أي التعبير عن وقائع الشعور بوساطة اللغة وتأثير وقائع اللغة على الشعور. وهناك من يسمي هذا الاتجاه باسم (الأسلوبية الوصفية)، لأنها تتعلق بنظام اللغة وتراكيبها والبحث عن المضمون الوجداني فيها.

الأسلوبية البنائية

وهي امتداد لآراء «دي سوسير» في التفريق بين «اللغة و الكلام» كما تُعدُّ «امتدادًا لمذهب بالي في الأسلوبية التعبيرية الوصفية، فقد طور البنائيون في بعض الجوانب وتلافوا بعض جوانب النقص عند سابقيهم، حيث عايشوا الحركة الأدبية[1]». وهنا يكون «التحليل الأسلوبي خاضعًا لتفسير العمل الفني باعتباره كائنًا عضويًّا شعوريًّا»[2]. ومن روادها «جاكبسون» و «ريفاتير» الذي رأى «أن النص بنية خاصة تشكل منظورًا أسلوبيًّا وذلك من خلال مقارنة الملامح الأسلوبية للنص مع غاياتها الوظيفية سواءً أكانت جمالية أم عاطفية وذهب إلى أن الأسلوب هو البطل في الأدب»[3].

ويرى الباحث أن هذا الاتجاهَ يتأثرُ بعلوم الصرف والمعاني والتراكيب، باعتبار النص بنية متكاملة تحكم عناصرها قوانين خاصة. فغاية البنيوية دراسة النص من خلال لغتهِ وما تنطوي عليه من تراكيب ومفردات.

الأسلوبية الوظيفية

يَنطلقُ هذا الاتجاهُ الأسلوبي من مفهومِ أن اللغةَ نظامٌ وعلاقاتٌ متبادلةٌ فيما بينها، وتركز على الإيصال والوظيفة الانفعالية ومن روادها «جاكبسون» و «ريفاتير»

(١) في الأسلوبية والأسلوب، ص ٤٥.

(٢) الاتجاه الأسلوبي في النقد، د. شفيع السيد، ط. دار الفكر العربي، ص ١١٧.

(٣) البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، د. رجاء عيد، ط١، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣م، ص٨٤.

اللذين حاولا دمج التقنيات اللسانية بالتقنيات الأسلوبية سعيًا إلى توظيفهما في تحليل النص الأدبي. ولعل أبرز ما يمتاز به هذا الاتجاه الجمع بين الأسلوبية اللسانية والأسلوبية الأدبية في دراسة العناصر التي تشكل الأسلوب في النص اعتمادًا على إنجازات اللسانيات الحديثة.

الأسلوبية الانزياحية.

يُطلقُ عليها أيضًا العدول أو الخروج عن المألوف، يعتمدُ هذا النوع من الأسلوبية على مبدأ انزياح اللغة الأسلوبية عن اللغة العادية انطلاقًا من المفهوم الذي يرى، أن الأسلوبَ في جوهرِهِ انزياحٌ عن المعيار المتعارف عليه، ويعتقد أصحاب هذا الاتجاه أن الأسلوب الجيد هو الذي ينحرف عن اللغة الأصلية. غير أن ثمة اختلافًا في مدى هذا الانزياح أو الانحراف، فهناك من يرى أن الانزياح يكون في حدود قواعد اللغة، وذلك بالاهتداء إلى طرائق ووسائل جديدة شريطة عدم مخالفة قواعد اللغة، بينما يذهب آخرون إلى عدم خضوع الانزياح لضوابط محدودة، لأنّهُ عملٌ إبداعيٌ يتجاوز المألوف والسائد؛ لذلك يسميه بعضهم بـ «الانتهاك اللغوي».

ويرى الباحث أن الانزياحَ من أهم صفات الأسلوب؛ لأنَّهُ نوعٌ من العدول عن المألوف في اللغة، كما إنّهُ يحطم النسق الثابت والنظام الرتيب من خلال استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها التعبيرية الكامنة للتأثير بالمتلقي. لذا «يعد الأسلوب طبقةً زائدةً أو غطاءً إضافيًا ينتج عن التعميق البلاغي الخاص أو التزيين الجمالي الذي يميزه في النّص الأدبي عن الطبقة الأساسية غير المزينة»[1]، ويجب أن يكون هذا الانزياح قائمًا على أسس صحيحة؛ إذ يتم «تحديد الانحراف وقياس مدى التجاوزات، والخروج عن النمط العادي لا يكون إلا بالمقارنة بالمستوى العادي للغة

(١) علم اللغة والدراسات الأدبية، برند شبلنر، ترجمة محمود جاد الرب، ط١، الدار الفنية للنشر، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٦١.

المعاصرة التي ينتمي إليها الأثر الأدبي»[١]. وإنّ «الخاصية الأسلوبية في حد ذاتها؛ هي نتاج عملية الانحراف أو العدول عن النمط السائد في العصر أو مجاوزة الأنماط الموروثة من الأشكال الجمالية»[٢].

الأسلوبية الأدبية

يعنى هذا الاتجاه بدراسة الأسلوب الأدبي بجانبيه الشكلي والمضموني، ويسعى أصحابُ هذا الاتجاه إلى اكتشاف الوظيفة الفنية للغة النص الأدبي، وذلك عن طريق التكامل بين الجانب الأدبي الجمالي الذي يهتم به الناقد، والجانب الوصفي اللغوي اللساني. «وهذا هو الذي يميز هذا الاتجاه عن الاتجاه اللغوي الذي لا يهتم بالمعنى وإنما بالشكل والصيغة»[٣].

وقد تبنى هذا الاتجاه بعض أتباع «شارل بالي» وبخاصة «كراسو» حيث نظروا إلى الأدب بوصفه أهم مجال تظهر فيه تجليات الأسلوبية، وكان «بالي» قد رفض وجود أسلوبية أدبية لأنها فردية، ورأى إبعاد الأدب عن مجال الأسلوبية.

الأسلوبية النفسية

وهي الأسلوبية التي تتخذ من النّص وسيلةً للكشف عن نفسية المبدع، وبالتالي الولوج إلى أعماقه وعالمه الداخلي أو الباطني من خلال مفرداته، ومن أبرز روادها الفرنسي «هنرى موريير» صاحب كتاب «سيكولوجية الأسلوب» أصدره سنة ١٩٥٩م؛ إذ طرح فيه نظريته التي حاول من خلالها استكشاف ما أسماه «رؤية المؤلف الخاصة للعالم» من خلال أسلوبه، واكتشاف هذه الرؤي يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل «الأنا العميقة»، وأن هذه التيارات ذات تعبيرات مختلفة والتيارات الخمسة الكبرى هي: القوة والإيقاع والرغبة والحكم والتلاحم، وهي الأنماط التي تشكل نظام «الذات الداخلية»[٤].

(١) الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، د. فتح الله أحمد سليمان، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٢١.
(٢) الاتجاه الأسلوبي البنيوي، ص ١٢٧.
(٣) في الأسلوبية والأسلوب، ص٤٨.
(٤) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص ٣٦.

وما تجدر الإشـارة إليه أنَّه «قد يظهر كل نمط منها في شكل إيجابي أو سلبي، فالقوة قد تكون قاعدتها الشدة أو الضعف، والإيقاع قد يكون متسقا أو نشازًا، والرغبة قد تكون صريحة أو مكبوتة، والالتحام قد يكون واثقًا أو مترددًا، والحكم قد يكون متفائلًا أو متشائمًا. ويحاول موريير أن يربط بين هذه الخواص والألوان التعبيرية التي تلتقي معها كالأفعال والصور»[1].

ويرى الباحث أنّ جمالية دراسة النّص أسلوبيًّا يتم من خلال إلزام النّص بأكثر من اتجاه أسلوبي؛ لكي يتكئ النّص على أكثر من معين؛ وبذلك تتحقق الفائدة المرجوة من دراسة النّص، وإلقاء الضوء على أركانه المتعددة، لذا عولنا في بحثنا هذا على اتجاهين هما:

الأول: «الاتجاه الإحصائي» والذي نصل من خلاله إلى نتائج علمية منضبطة ودقيقة عن الظواهر الأسلوبية في النص.

الثاني: «الاتجاه التحليلي»؛ إذ تكمن أهميته في الكشف عن القيم العاطفية والانفعالية في شعر الشاعر من خلال تحليله أسلوبيًّا، وهذا ما سيكشفه البحث إن شاء الله.

وأخيرًا، ما ذكرهُ الباحثُ عن الأسلوبِ لا يعدو كونهُ جزءًا من كل؛ لأن الأسلوبَ بمفهومهِ عند القدامى والمُحدثين فضلًا عن اتجاهاتهِ المتعددة، يظلُ مجالًا ثريًّا مفتوحًا للدراسة، ولن يُغلقَ بابُ الاجتهادِ في وجهِ أيِّ باحثٍ يهدفُ إلى الأخذِ والإفادةِ من آراءِ سابقيه، مُضيفًا في ذات الوقت وجهةَ نظرٍ جديدةٍ يضعها في خدمةِ البحثِ الأسلوبي ويفيدُ بها لاحقيه.

****

(١) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص ٣٦.

الفصل الأول

المبحث الأول: (الأساليب الخبرية)

أسلوب الـنَّـفـي.

يقال نفى الشيء نفيًا: جحده. ونفى ابنه: جحده [1]، إذن فمعنى النفي هو رفع صفة أو قضية عمن نسبت إليه مثل نفي الألوهية عن غير الله تعالى في قول كلمة التوحيد لا اله إلا الله، أو نفي الصدق عن كلام المشركين بقوله تعالى: «إِن يَقُولُونَ إِلاَّ كَذِبًا»[2]، والفرق بين النّفي والنّهي هو أن النهي دعوة للمنع من أداء ما يفعل، فالفعل فيه واقع، ولذا يُدعى للمنع منه، ويستدعي جهة العلو من الناهي، أما النّفي ففير ذلك، لأنَّهُ يتم برفض صفة أو واقع أو قضية رفضًا تامًا لما وصف دون تردد ويستمر هذا الرّفض لهذه القضية الموصوفة، وقد «عدَّ العلماءُ أدواتِ النّفي بـ (لم، لما، لن، ليس، ما، إن، لا، لات، غير)»[3] و لكلٍّ أداة من هذه الأدوات خصائصها المتميزة التي تفترق بها عما غيرها، و سنتعرف على بعض هذه الحروف وخصائصها من خلال بعض الأمثلة.

ويُعدُّ النّفي من الأساليب الخبرية التي يكثر استخدامها في الشّعر والنّثر على حدٍ سواء. والنّفي في دلالته اللّغوية يعني خلاف الإثبات، وبه ينتقل معنى التّركيب اللّغوي والتّعبيري للجملة من حالة الثّبات إلى حالة النّفي باستخدام دالةٍ لغويةٍ معيّنةٍ من الأدوات الكثيرة الدّالة على معنى النّفي.

---

(١) ينظر: لسان العرب، مادة نفى.

(٢) سورة الكهف، آية ٥.

(٣) ينظر: معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، (١٤٢٠هـ -٢٠٠٠م)، ج٤، ص ١٨٩.

والنّفي يعتبر من الوسائل الإخبارية المهمّة التي لا تحتمل الشّكّ في إثبات دالة النّفي، وإيصاله الخبر إلى المتلقّي، فهو نتيجةٌ حتميةٌ لما يتضمّنه فحوى الخبر من دالةٍ إيجابيةٍ أو سلبيةٍ واضحةٍ.

وقد اهتم البلاغيون القدامى بأسلوب النّفي لما لهُ من دلالاتٍ لغويةٍ مهمّةٍ تخرجُ بهِ إلى معانٍ وأغراضٍ بلاغيةٍ أخرى في أساليب العربية التي زخر بها التراثُ العربي قديمًا وحديثًا. وتبدو القيمةُ الأسلوبيةُ للنفي في كونه من الظواهر اللغوية التي لا يمكن أنْ يُستغني عنها في التعبير عن مظاهر اللغة المكتوبة والمنطوقة في النشاط اللغوي للإنسان.

ففي قصيدة «رَفِيقَةَ الدَّرْبِ «يوظّف البابطين أسلوب النّفي وهو يخاطب محبوبته ليعبّر عمّا يجول في صدره من ألم الفراق الذي كواه، زارعًا الأملَ في اللقاء؛ لأنَّ محبوبته هي قدرهُ وحظهُ لا يفرُ منها إلّا إليها، لأن نفسه قصرت همّها عليها، فلا تجد راحتها في طرق باب آخر. ومتى بلغ إحساس المحب هذا الحد، كان طبيعيًّا أن نسمعه يقولُ لمحبوبته: (البسيط)

رَفِيقَةَ الدَّرْبِ هَلْ كلَّت مَطايانا
دَرْبَ العَناءِ...وما كَلَّتْ حَنايانا
صاحَ النّدامَى أما من وَقْفَةٍ فَغَدًا
يأتي الربيعُ...فلم يَصْدُقْ نَدامانا
وما دَرَوا أَنَّ أزْمانًا بنا سَلَفَتْ
وما مَلَلْنَا... ولوْ حلَّتْ مَنايانا
«بُثَيْنَةُ» الحُبِّ قَدْ طَلَّتْ تُبارِكُنا
مِنَ السُّها...و«جَميلٌ» منهُ حَيَّانا

لـمْ يَـبْـقَ بـالـدَّربِ إلّانـا نَـهـيـمُ بـها
صَـحْـراءُ لَـيْـلٍ بَـهـيـمٍ فـي ثـنـايـانـا
رَفِـيـقَـةَ الـدَّرْبِ إنْ كـلَّـتْ مَـطِـيَّـتُـنـا
فـبـالـصَّـبـابَـةِ مـا كـلَّـتْ حـنَـايـانـا[1]

عندما يُسائل الشّاعر محبوبته بقوله: (هَلْ كـلَّت مَطـايانـا دَرْبَ العـتاءِ)، وهو يغوص في أعماق تأملاته؛ إذ نعيش عالمه ونتألم لألمه ونفرح لأفراحه، فعلى الرّغم من التّصدع والهجر إلّا إنّهُ متشبث بأمل اللّقاء ولو بعد حين، فقد رسمت تلك الصّورة السّاحرة من خلال التّكرار في أساليب النّفي التي وظفها الشّاعر في النّص؛ إذ جاءت «ما» النافية مكررة أربع مرات في قوله: (ما كَلّتْ، مـا دَرَوا، ما مَلَلْنَا، مـا كـلَّتْ) والتي دخلت على الفعل الماضي، بينما وظّف دالة النّفي (لم) وهي أداة نفي وقلب وجزم، دخلت بدورها على الفعل المضارع (لم يَصْدُقْ)، لتتجلى من بين أبيات القصيدة ماهية النّفي ودلالته.

وبهذه الوسيلة الإخبارية استطاع الشّاعر أن ينقل خطابه إلى المتلقّي في تراكيب لغويةٍ تنوّعت فيها أساليبُ النّفي بتعدّد الأدوات النافية.

ولم يكن الشّاعر في أعماله الشّعرية مقتصرًا على أداةٍ معيّنةٍ في أسلوب النّفي بل كان ينوّع في أدواته وفقَ ما تتطلبه الدّفقة الشّعورية ويقتضيه سياق النّص. فهذه قصيدته «وشاهدتني» يستخدم فيها دالة النفي مكرّرةً قائلًا في هذه السّطور: (البسيط)

عِـشْـتُ الـسِّـنـيَن ولا يَـأْسُ يُـخـالِجُـنـي
عـلـى المَـدَى بِـلـقـاءٍ كـان مُـنْـتَـظَـرا
لا أَنْـشِـقُ الـعِـطْـرَ مـنْ زَهْـرٍ نَمَـتْـهُ يَـدي
ولا أُقـطِّـفُ مِـنْ أَشـجـارِهِ الـثَّـمَـرا

(١) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «رفيقة الدرب»، ص ٩.

قَلْبي الذي عِيلَ مِنْ صَبرٍ ومِنْ جَلَدٍ
ما خَانَ عَهْدَكَ يَوْمًا لا ولا غَدَرا [1]

لقد اعتمد الشاعر في هذه القصيدة على دالةٍ لغويةٍ تمثلت بـ (لا) التي أفادت دلالتها السياقية في التركيب البنائي للجمل الشعرية معنى النفي، وقد تكرّرت هذه الأداة أربع مرات، ولعلّ الشاعر قصد من هذا التكرار المتوالي أنْ يكون نفيه مؤكدًا ثابتًا في دلالاتهِ الإيحائيةِ على المعنى المطلوب في سياق النص.

وقال البابطين أيضًا: (الوافر)

كما أَلِفَ العذابُ صَميمَ قلبي
فقد سَئِمَ الفؤادُ من العَذابِ
فلم ييأسْ فؤادي من وصالٍ
وقد مَلَّ العذابُ من الحِرابِ
وقد ظنَّتْ سِنيني أنَّ هجري
يُنيخُ بشاطئي دُون الإيابِ
ولم تَدْرِ السِّنونَ بأنَّ قلبي
تَجلّدَ للعقابِ وللعِتابِ[2]

من الطبيعي أن يعتمد الشاعر في بنيته الخبرية على تثبيت أفكاره ومعانيه ويُحييها من خلال أدوات النفي التي أدت دورها الوظيفي الفعّال في نقل صورة ما أراد الشاعر أنْ يقوله لمتلقيه، متمثلًا بذكر الدالتين (لم ييأس، لم تدرِ)، على الرغم من أنَّ قلبه قد سئم من العذاب بسبب الهجر الذي وقع بينه وبين محبوبته، إلّا إنَّهُ لم يثنه أبدًا فلم ييأس فؤاده من الوصال فعينه ترنو نحو الحبيب، وقوله: (ولم تَدْرِ السِّنونَ .....) ولذلك دلالة؛ إذ أراد الشّاعر أن يخبر المتلقي بموقفه من الزمن، وهذا يدل على صراع حصل بين الذات والآخر.

(١) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «وشاهدتني»، ص ٥١.
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «ويبقى الشوق»، ص١٩.

أسلوب التوكيد

التوكيد – بالواو – مصدر: وكَّد يُوَكِّدُ، ويقال فيه أيضًا: التأكيد – بالهمزة – وهو مصدر أكد يُوكد، وهما لغتان؛ إذ إنَّ أحد اللفظين لم يكن أصلًا للآخر[١] وذهب الزجاج إلى «أن (الهمزة) في لفظ (التأكيد) بدل من (الواو) في لفظ التوكيد؛ ومن ثم فهو أصل للفظ آخر»[٢]، «والراجح كون (الهمزة) غير مبدلة من (الواو)، «لأنَّ لفظي (التوكيد) و(التأكيد) لم ينفرد أحدهما بتصريف فيجعل أصلًا للآخر، وإنّما يتصرفان تصرفًا واحدًا إذ يقال: أكَّد يوكِّدُ تأكيدًا وكّدَ يُوكَّدُ توكيدًا»[٣].

واصطلح النحويون على أن التوكيد – أو التأكيد – هو «لفظ يراد به تحقيق المعنى وتمكينه في نفس السامع، وإزالة الشَّك أو اللَّبس عن الحديث، أو المُحدَّث عنه»[٤].

وهناك نوعان من التوكيد: توكيد لفظي وتوكيد معنوي. فالتوكيد اللفظي وهو تابع يقرر أمر المتبوع – أي اللفظ الأول بإعادة اللفظة بعينها أو بموافقة معنى لتقويته[٥]. أمّا التوكيد المعنوي فيجري بألفاظ «كل، نفس، عين، كلا، كلتا... إلخ»[٦]

(١) ينظر: ابن خروف، شرح جمل الزجاجي، ت. د. سلوى محمد عرب، مطبوعات معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، جامعة أم القرى- مكة، ١٤١٩هـ:١/٣٣٣. يُنظر: ابن يعيش، موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب- بيروت،(د.ت):٣/٣٩. يُنظر: السمين الحلبي، الدرر المصون في علوم الكتاب المكنون، ت. الشيخ علي محمد معوض، و. د. جاد مخلوف و. د. زكريا عبد المجيد التوني، ط١، مطبعة دار الكتب العالمية، بيروت (١٤١٤هـ – ١٩٩٤م).٤/ ٣٥٥. وينظر: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي، ت. أحمد شمس الدين، ط١، مطبعة دار الكتب العلمية، بيروت منشورات محمد بيضون، (١٤١٨هـ – ١٩٩٨م):٣/١٣٦.

(٢) معاني القرآن وإعرابه: إبراهيم محمد الزجاج، ت. د. عبد الجليل شلبي، ط١، مطبعة عالم الكتب، بيروت، (١٤٠٨هـ – ١٩٩٨م):٣ /٢١٧.

(٣) ابن يعيش: شرح المفصل، ٣/ ٣٩. ينظر: ظاهرة التوكيد في النحو العربي، د. المتولي علي المتولي الأشرم، مكتبة جزيرة الورد بالمنصورة، ٢٠٠٤م: ص(٣-٤).

(٤) يُنظر: شرح الجمل الكبير، ابن عصفور، ت. د. صاحب أبو جناح، طبع جامعة الموصل- العراق، (١٤٠٢هـ-١٩٨٢م):١/٢٦٢. وينظر: المقرب، ابن عصفور، ت. عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد عوض، ط١، مطبعة دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون، بيروت، (١٤١٨هـ -١٩٩٨م)، ٣١٦.

(٥) ينظر: شرح المفصل، ٣/ ٤١.

(٦) ظاهرة التوكيد في النحو العربي: ص١١.

وقد شاع أسلوب التوكيد عند الشعراء، واستعملوه بكثرة من أجل التأكيد على المعنى المراد إيصاله وترسيخه في ذهن السّامع أو المتلقي ويزيلُ بذلك عنه الشَّك والإبهام. وأهم أدوات التوكيد هي (إنَّ)، ولام الابتداء، وضمير الفصل والقسم، وإمّا الشّرطية، وحرفا التنبيه (إلا) و (أما) والحروف الزّائدة (إنَّ) و(أنَّ) و(من) والباء، و(قد) التي هي للتحقيق، والسّين وسوف الداخلتان على فعل دال على وعد أو وعيد، وتكرير النفي، و (إنّما)، ونونا التوكيد، والتقديم والتأخير في المبتدأ والخبر.

وقد ورد أسلوب التوكيد في شعر عبد العزيز البابطين وتنوع، والسبب في رأيي غلبة الحس الرومانسي في أبياته الشعرية؛ لأنَّهُ كان رجلًا يأنس بوجود محبوبته إلى جواره ويجتزئ بها عن الناس، قادرًا أيضًا على أن يحس امتلاء نفسه بها غائبةً، متى كان يأمل في لقياها ووصلها، ولعله يؤثر أحيانًا العزلةَ عن الناس ليستحضرها إلى جواره ويعيش مع طيفها، فلا يحس وحشة ولا يشكو مللًا. هذا وإنَّ أغراضه وفنونه الشعرية معظمها من الألوان التي تتطلب توكيدات ليستقر المعنى في ذهن السامع أو القارئ ولإيصال الهدف الذي يقصده الشاعر من وراء شعره.

يتميّز أسلوبُ التوكيد بأنّه من الصيغ اللغوية التي يشغف بها النص ويَعتمد عليها في بناء وتركيب الجملة إنزياحيًّا ودلاليًّا، من خلال الإخبار عنها بصياغة ألفاظٍ تركيبيةٍ معينةٍ تُعدُّ من وسائل الإخبار الأسلوبية التي تُفيد في تقوية وتوكيد المعنى الدّلالي للنص، وتنزع الشّك من نفس السّامع أو القارئ؛ إذ لا مجال للارتياب أو الشّكّ في الجمل الخبرية التي يوظّفها الشاعر في بنائه اللغوي والتعبيري، وذلك من خلال وسائل التوكيد التي تتخلّلها.

ومن المؤكّد أنَّ استعمال الشّاعر لتقنيات الجمل الخبرية يتطلب منه ألّا يستند في توظيفه الخطابي فقط على وسائل الإخبار العادية المعروفة (كالمسند والمسند إليه) بوصفهما ركني الجملة الأساسيين، بل هنالك وسائل لغوية أخرى غيرها يمكن الاستفادة منها في توصيل الرّسالة اللّغوية إلى المتلقّي بصورة أكثر وضوحًا وتوكيدًا. ولذلك ينبغي على الشاعر أنْ يلجأ إلى وسائل التوكيد الخبرية التي تدخل على الجملة أو العبارة اللّغوية فُتفيد دلالتها مزيدًا من الثبات والتحقق والتركيز والتوكيد على أمرٍ يُريدُ المتكلّمُ تحقيقه أو غايةٍ معيّنةٍ ينبغي إنشادها أو يروم إدراكها.

ومن أمثلة هذا الأسلوب الخبري ما يؤكدهُ البابطين في حديثه عن الهوى، وتجربته مع محبوبته التي يعلن فيها عن شكواه وجفوة محبوبته وشح نفسها، تنم عن حزن تحول في صدر صاحبه حين يستسلم لقدره، لا يقاومه ولا يغاضبه رغم صبره الذي أعياه، فيقول: (البسيط)

اللهُ اللهُ ما أشْقَى المُحِبَّ وما
أجَفَّ أرْضَهُ إن لمْ يَرْوِها المَطَرُ
مَلَّ السُّهادُ وغَنَّى الشَّجْوُ مُنْتَصِرًا
للقَلبِ يَصْبُو إلى الماضي ويَذَّكِرُ[1]

لقد أظهر الشاعر هنا مهارة فنية في توظيف أسلوب التوكيد، فاستخدم في البيت الأول التوكيد (الله الله) وهو توكيد الاسم، محاولًا بث شكواه، ويضطلع في أسلوب التعجب (ما أشْقَى المُحِبَّ) بدور فعال في بث شقاء المحبوب ومعاناته، محققًا بذلك دلالة قوية على حصول المعنى الذي أراد الشاعر توظيفه في صياغته لتركيب البيت الشعري وهو يذّكرُ أمر محبوبته التي غاب طيفُها.

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «نيران الأمس»، ص ٤٤.

يقول الشاعر: (الـوافــر)

ألــمْ تــرَ أنَّ صَــبْــرَكَ عــاشَ دَهْــرًا
وَعِـشْـقَـكَ قـد بَـنَـى لـلـحُـبِّ صَـرْحـا
فَـلـيـتَـــكَ يـا حـبـيـبـي الآنَ قُـــرْبـي
لـتـشـهَـدَ كـيـفَ أنَّ الـصَّـبْـرَ شَـحَّـا[1]

واتضح من خلال البيتين أنَّ الشاعرَ لم يعتمد في خطابه الشعري على وسيلة لغويةٍ واحدةٍ من وسائل التوكيد اللغوية، بل وظّف أقواله بأكثر من وسيلةٍ نوّع فيها، فجاءَ توكيده في البيت الأول باستعمال دالة التوكيد (قَدْ) وعبّر بها عن المؤكّد بها هو الفعل الماضي (بَنَى) الذي تحقق ثباته وتقويته في تركيب الجملة، ثمّ اعتمدَ مؤكدًا آخرَ أكثرَ قوّةً وتركيزًا، تمثّل بالحرف (إنَّ) المشبّه بالفعل في عمله والذي تفيد دلالته النّصب والتّوكيد. ولذلك فإنَّ السّياق يوحي توكيدًا معنويًّا للجملة جاء معزّزًا هيامه وغرامه بمحبوبته من جهة وصبره وتجلده من جهة أخرى.

وعندما نقرأ قصيدة (غناء الكون) نجد الشّاعر ينقل لنا صورًا وصفيةً عن معاناته وهو مهموم القلب مناجيًا البدرَ عله يرنو إليّه، مستفيدًا من هذه الوسائل التّوكيدية في شعره؛ إذ ركّز على توظيف اللّفظ بالتكرار المؤكّد الذي رسّخَ حقيقته ودعمه في الصّياغة التّركيبية على المستوى التّعبيري والدّلالي الذي يشيع به النّص. ومن هنا نرى أنَّ وسائل التّوكيد الإخبارية التي يلجأ إليها البابطين في شعره تتعدد وتتنوع وفقًا لما يراه مناسبًا من حالة المتلقي، ومجاراةً لطبيعة الرّسالة اللّغوية التي يتلقاها من المتكلّم أو المبدع صاحب النّص الأدبي.

يقول: (الـوافــر)

ويَـعْـتَـصِـرُ الأَسَـــى قـلـبـي وحِـسِّـي
وأعْـــمـاقـــي تُـــرَدِّدُ ألـــفَ لا لا

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «شيبت ليلي»، ص ٦٨ .

أُنــاجــي الــبَــدرَ عَــلَّ الــبــدرَ يـرنـو
لــسـاهـرةٍ نَـضَـتْ عـنـهـا الـكَـلالا[1]

يؤكد الشّاعر على استعمال تقنيات أسلوب التوكيد؛ إذ كرّر فيه اللّفظ مرتين لتقوية المعنى وتثبيته في نفس المتلقي من خلال الحرف (لا) المكرر.

ومن أمثلة هذا الأسلوب ما يؤكده البابطين في حديثه عن اللّقاء بمحبوبته في ذلك اليوم البهي واصفًا نشوته وسعادته، فيقول: (الوافر)

ألا لـلـهِ مـا أشـهَـاهُ يَـوْمًـا
أطـلَّ عـلـيَّ بـالـعَـيْـشِ الـرَّغـيـدِ
فـقـدْ عـادَ الـذي أَهْـوَى وأصْـبُـو
إلـيْـهِ بَـعْـدَ أَيَّـامِ الـصُّـدودِ [2]

إذ أفاد الشاعر من التوكيد بـ(ألا الاستفتاحية) في البيت الأول مخاطبًا اليومَ لِمَا حمله له من العيش الرّغيد والسّعادة بعد أن تم اللّقاء بمحبوبته؛ إذ انبثقَ الحبُ الضّارب بجذور نشأته في أعماق الأزل، الممتد بفروعه إلى الأبد. أما في البيت الثاني فقد استعمل دالة التّوكيد (قَدْ) وعبّر عن المؤكد بها هو الفعل الماضي (عادَ) الذي تجلى بقوة في تركيب الجملة.

وعندما نقرأ قصيدة (طيف الحبيبة) نجد أن البابطين يبتهج بطيف الحبيبة ويكتفي به أنيسًا ونورًا يستضئ به، فكان الحب من نفسه بمنزلة الماء والهواء سببًا للحياة، بل وصل عنده إلى أن يكون الحياة بعينها، فمن فقد إلفه فقد حياته، أو استحث موته، ولأنَّهُ جعل الحبَ جوهرًا لا عَرَضًا من أعراض الحياة، حتى تمنى ألّا يُفجع محبٌ في محبوبهِ بفرقة.

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «غناء الكون»، ص ٩٨.
(٢) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «لقاء»، ص ٣١ .

وهكذا ينوّع الشّاعر في تعامله مع وسائل التّوكيد المتعدّدة التي يعتمد عليها في بناء جُملهِ التي تحاكي دلالاتها التّعبيرية ما يوافق حالة المتلقي التي تميلُ إلى الثّبات وعدم الشّك. فمن نماذج التّوكيد الأخرى التي يرسم فيها البابطين وسيلةً توكيديةً شامسة، اعتماده على توظيف (الجملة الفعلية) كما في قصيدته (ثورة القلب)، التي يتحدث فيها عن سَأمهِ من حرِّ شوقهِ إلى زمن هو في خياله بهي ونضير وجميل، وحنينه إلى ما مضى رغم جوره عليه، وتبرّمَ أيضًا من الرُّجوعِ بفكرهِ وقلبهِ إلى عالَمٍ كان فيه نحو: (المتقارب)

سَئِمْتُ التَّلَهُّفَ مِنْ حَرِّ شَوْقي
إلى زَمَنٍ في خَيالي نَضيرْ
سَئِمْتُ الحَنينَ إلى ما مَضى
وكانَ الحَنينُ عليَّ يَجُورْ
سَئِمْتُ الرُّجوعَ بِفِكْري وقَلْبي
إلى عالَمٍ كنتُ فيهِ غَريرْ [1]

يُلاحظ أنَّ الشّاعر صورَ الجملة الفعلية (سَئِمْتُ) مُكرّرةً (١٥) مرة في القصيدة، بصيغته التّركيبية لغرض تأكيد حقيقة سأمه وحرِّ شوقه وضياع عمره خداعًا، لأنَّ معظم من يدعون الوفاء وصدق الولاء وعمق الشعور هم ليس أهلًا لتلك الصّفات الإنسانية.

وقوله: (الرمل)

إنَّما القلبُ الذي رَوَّعَهُ
أَنْ يَرى الوَمْضَ شَريكًا إذْ كَوَى
يا وَميضًا أَمَلِي تَحْمِلُهُ
كُنْ بَشيري إنَّ حُزْني قدْ هَوَى[2]

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «ثورة قلب»، ص ٥٧.
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «الومضُ الحارق»، ص ٨٨.

إذ أظهر الشّاعرُ هنا مهارة فنية في توظيف أسلوب التوكيد بغير مؤكد، فاستخدم الشاعر في البيت الأول التوكيد بـ (إنّما) ناثرًا همومه التي كوت وروعت قلبه المرهف بألم الفراق. ثم استخدم في البيت الثاني توكيدًا أكثر قوةً وتركيزًا تمثل بالحرف (إنَّ) المشبه بالفعل في عمله والذي تُفيد دلالة النصب والتوكيد للمؤكد الحزن)، وجاء التوكيد أيضًا بـ (قد) وعبر عن المؤكّد بها هو الفعل الماضي (هَوى)، محققًا بذلك دلالة قوية على حصول المعنى الذي أراد الشاعر توظيفه في صياغته لتركيب البيت الشعري.

الجملة الاسمية.

لا شكَّ في أنَّ اللّغةَ شكّلت المادةَ الأساس لعملية الخلق الإبداعي والأدبي، لذا نجد لكل شاعر طريقته الخاصة في استعمال مفردات اللّغة وتراكيب جملها، من حيث نموها البلاغي والجمالي وتمظهرها الأسلوبي، فـ «الشّاعرُ لا يركّبُ الجملةَ لتعطي معنى تقريرًا إبلاغيًّا فحسب بطريقة مألوفة، ولكنه يتعامل معها بطريقة إبداعية خلّاقة تفجر طاقاتها، محملًا إيّاها كل خواص التّعبير الأدبي ليعطي للعبارات والجمل والأنساق سحرها المؤثر، ولتتعدى بذلك الدّلالة المباشرة إلى دلالة تحمل معها جمالية الغموض الفني وتنقل الأصل إلى المجاز، لتفي بحاجة النّص في التّعبير والتّصوير والتّأثير والخلق»[1]، فعلى الشّاعر أن يبذلَ جهدًا في معرفة كيفية استخدام اللّغة، «لأنَّ التّراكيب اللّغوية وطريقة تشكيلها هي المادة الحقيقية المكونة لفن الأدب»[2]، فالغور الفني في سبر اللّغة ينقلها من المستوى العادي المتداول إلى مستوى أعمق لتأكيد المعنى، كما «يخلق حالة من التلاؤم بين مستويات الدّلالة وحالة المتلقي»[3].

(١) جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، ط٢، مطبعة دار المعارف، مصر،١٩٨٩م، ص٢٥.
(٢) ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٣) في البنية والدلالة، سعيد أبو رضا، مطبعة منشأة المعارف الإسكندرية، د.ت، ص ١٠٢.

إنَّ عملية تلوين النّص الأدبي باستعمالات مختلفة للجمل تنتقل بين قسميها الرئيسين (الجملة الاسمية والجملة الفعلية) يجعل لغة الخطاب الأدبي «تتميز بكثافة شديدة لا تسمح للمتلقي بهذا الاختراق السّريع، وإنّما تتطلب منه أن يتوقف بإزائها، لينشغل بعناصرها البسيطة والمركبة، المجاوزة وغير المجاوزة، التي ترتبط في مرجعيتها الدّلالية بعدّة احتمالات علقت بها من طول الاستعمال أحيانًا، ومن طبيعة السّياق أحيانًا أخرى وهي خصيصة شعرية في الصّياغة الأدبية»[1]، فهذا التّلون الأسلوبي في محاكاة الجملة الاسمية يفيد بأصل وضعها ثبوت الحكم، ولأنَّ الاسم الموضوع يثبت به المعنى للشيء، من غير أن يفضي ذلك إلى تجدده أو حدوثه شيئًا فشيئًا، في حين الفعل يقصد به الكشف عن تجدد الحدث، وهذا ما نص عليه عبد القاهر الجرجاني مستشهدًا له بآيات كثيرة[2] .

ويكون المسند إليّه في الجملة الاسمية اسمًا، والمسند وصفًا مشتقًا أو اسمًا جامدًا أو ظرفًا أو جارًا ومجرورًا. وقد وردت مثل هذه الجمل بكثرة في شعر البابطين وفي مواضعَ مختلفةٍ من نتاجه الشّعري حيث يقوله: (البسيط)

والشِّعْرُ في أرضِكِ المِعْطاءِ ما نَضَبتْ
يَوْمًا يَنابيعُهُ عن مائها العَذِبِ
شِعْرُ المَحَبَّةِ والإنْسانُ مِحْوَرُهُ
خُطَّتْ دَواوينُهُ في هذه الكُثُبِ
(بوحُ البوادي) شُعاعٌ من أَشِعَّتِهِ
ونَغْمَةٌ رُدِّدتْ في جَوِّها الرَّحِبِ[3]

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبدالمطلب، ط١، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٢٠٤.
(٢) ينظر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٣ مطبعة المدني، (١٤١٣هـ ، ١٩٩٢م)، ص (١١٥-١١٧).
(٣) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «إشعاع الكويت»، ص ١١٦.

لقد ضمن الشّاعر الجماليات المتجلية في الجملة الاسمية في هذه الأبيات، معبرًا من خلالها عن أثر الشّعر ومكانته السّامية في البناء الثقافي باعتباره نشيد الأمم وتراثها الذي لا ينفد عطاؤه. إنَّ الجملة الاسمية المتمثلة بقوله: (الشِّعْرُ في أرضِكِ) و(شِعْرُ المَحَبَّةِ والإنْسان مِحْوَرُهُ) و(بوحُ البوادي شُعاعٌ) انفتح النّص من خلالها على دلالات أعمق أعطت القصيدة دفقًا حيويًّا مضاعفًا، وأسهمت في تكثيف المعنى ونقل التّجربة الشّعورية إلى المتلقي، واستعمل الشّاعر إلى جانب الجملة الاسمية حرف الجر في أكثر من موضع في النّص كقوله: (في أرضكِ) و(عن مائها) و(في هذه الكثب) و(من أشعته) و(في جوها) ولهذه الظاهرة الأسلوبية أثرها الهام في إبراز المتعلقات الشّعورية واللّفظية من جهة، ولإظهار رصانة المضمون والتّركيب الدّلالي الذي يستثمر النّسج المتقن في التّسلسل إلى الذّات المتلقية بيسر وسلاسة من جهةٍ أخرى.

ويقول أيضًا: (الوافر)

وهذا البَدْرُ أَنْكَرَ أَنْ رآنا
وقد شَهِدَ الهَوَى عَيْنًا بِعَيْنِ
وذاكَ اللَّيْلُ أنكرني جِراحًا
يُداويها وقد قارَبتُ حَيْني[1]

يحشد الشاعر الجملة الاسمية هنا مبتدئةً باسم الإشارة بعد أنَّ تصدر البيتين، لأنّه من المعارف التي لها الصدارة في بداية الكلام، لذلك تبدو قيمتهُ الأسلوبيةُ من خلال لفت الانتباه وزيادة الاهتمام إلى المقدّم والاهتمام بهِ في هذا التعبير الفني من الشعر، لاسيما وأن الجملة الاسمية مدعاة إلى الثبات والاستقرار.

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «حديثُ أمسي»، ص ٣٣ .

إنَّ هذا المشهد الرائع يعرضه لنا الشاعر بطريقة ساحرة، يؤكد من خلاله الحب التليد الذي يحمله، فقد عز عليه الفراق، وأحس أن لن يجد عنه عوضًا ولا بدلًا، وأدرك أن الهجرَ وضع أوزاره، بعد أن أنكرَ الشاهدانِ (البدرُ) و(اللّيلُ) الحبَّ، وهذا يعني عند الشاعر أن كلَّ شيء صار عدمًا لا حياة فيه ولا قيمة له. فيضعنا بذلك أمام صورٍ نادرةٍ من الحبِّ العذري ونماذج فريدة من الوفاء.

ونستطيع أن نتبين الأهمية الفاعلة في التلونِ الأسلوبي الذي بانَ في الجملة الاسمية بما تفيد بأصل وضعها ثبوت الحكم، ولأنَّ الاسمَ الموضوع يثبت به المعنى للشيء، من غير أن يفضي ذلك إلى تجدده أو حدوثه شيئًا فشيئًا، وهذا ما نسجه عبدُ العزيز البابطين في شعره بما يخدم المعنى الذي يريده.

الجدول الإحصائي للجملة الاسمية لديواني الشاعر عبد العزيز البابطين.

الرتبة	اسم الديوان	عنوان القصيدة	التكرار
١	بوح البوادي	حديث أمسي	١٣
٢	بوح البوادي	يا نخلتي	٧
٣	بوح البوادي	حنين	٧
٤	بوح البوادي	سأسلو	٥
٥	بوح البوادي	من الكويت إلى السودان	٣
٦	مسافر في القفار	لو تدري	١٩
٧	مسافر في القفار	إشعاع الكويت	١٥
٨	مسافر في القفار	لبنان الإباء	٩
٩	مسافر في القفار	الرتاج المبهور	٨
١٠	مسافر في القفار	ثورة القلب	٧
المجموع	**الديوانان**	**(١٠) قصائد**	**٩٣ تكرار**

نلحظ أن الجملة الاسمية قد تكررت في ديوان «بوح البوادي» كما يأتي: لقد وردت في قصيدة «حديث أمسي» (١٣) مرة، وقصيدة يا نخلتي» (٧) مرات، وقصيدة «حنين» (٧) مرات، وقصيدة «سأسلو» (٥) مرات، وقصيدة «من الكويت إلى السودان» (٣) مرات. أمّا ديوان «مسافر في القفار» فقد وردت في قصيدة «لو تدري» (١٩) مرة، وقصيدة «إشعاع الكويت» (١٥) مرة، وقصيدة «لبنان الإباء» (٩) مرات، وقصيدة «الرتاج المبهور» (٨) مرات، وقصيدة «ثورة القلب» (٧) مرات. فمن خلال هذه النماذج المختارة اتضح لنا أن النسبة المئوية لتمثيلها في الديوانين تبلغ (٨١٪).

الجملة الفعلية.

تتألف الجملة العربية بصورتين تبعًا للمسند: «فعل مع اسم، واسم مع اسم. وبالتعبير الاصطلاحي فعل وفاعل أو نائبه، ومبتدأ وخبر نحو «أقبل سعيد» و«سعيد مقبل» وكل التعبيرات الأخرى إنّما هي صور أخرى لهذين الأصلين»[١].

«والصورة الأساسية للجمل التي مسندها فعل، أن يتقدم الفعل على المسند إليّه كما في جملة «أقبل سعيد» ولا يتقدم الفاعل على الفعل أو بتعبير أدق: لا يتقدم المسند إليّه على الفعل إلّا لغرض يقتضيه المقام»[٢].

ولا شكَّ في أنَّ الجملة التي مسندها فعل، «إنّما تدل على الثبوت. تقول مثلًا: يجتهدُ زيدٌ وزيدٌ مجتهدٌ، ويحفظُ زيدٌ وزيدٌ حافظٌ، ويطّلعُ سعيدٌ وسعيدٌ مطّلعٌ، ويتعلمُ سعيدٌ وسعيدٌ متعلّم، ويجودُ مصعبٌ ومصعبٌ جوادٌ ونحو ذلك. فالفعل يدل على التجدد والحدوث، والاسم يدل على الثبوت. فإذا أردت الدّلالة على الحدوث جئت بجملة مسندها فعل تقدم الفعل أو تأخر. وإذا أردت الدّلالة على الثبوت جئت

(١) معاني النحو، ج١، ص١٥.
(٢) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

بجملة مسندها اسم. فالجملتان يجتهد سعيد وسعيد مجتهد كلتاهما تدلان على الحدوث، وإنما قدم المسند إليّه لغرض من أغراض التقديم. ثم إنَّ الأصلَ أن يتقدم الفعل على المسند إليّه، فإذا جاء الفعل متقدمًا لم يسأل عن سبب تقدمه، لأنَّهُ هو الصّورة الأساسية، فإنَّ تقدم المسند إليّه سألنا عن سبب تقدمه»[1].

والجملة الفعلية «هي التي يكون المسند فيها فعلًا، سواء تقدم هذا الفعل أو تأخر. والفعل كما هو ثابت في نصوص اللغة وقواعدها قد ورد لازمًا كما ورد متعديًا، وكذلك جاء على صورته الأصلية أي مبنيًّا للفاعل، كما جاء على غير هذه الصورة أي مبنيًّا لغيره، والفعل اللازم قد يحتاج إلى مكملات وقد يستغني عنها، أما الفعل المتعدي فإنه يحتاج بالضرورة إلى مفاعيل فضلًا عما قد يحتاج إليه بدوره من بقية المكملات أيضًا»[2].

وتتألف الجملة الفعلية من «الفعل والفاعل، نحو: (سبقَ السيفُ العذَلَ)، أو الفعل ونائبِ الفاعل، نحو: (يُنصَر المظلومُ)، أو الفعلِ الناقصِ واسمه وخبره، نحو: (يكون المجتهدُ سعيدًا)»[3].

وللجملة الفعلية وما يتصدرها من أفعال ماضوية أو مضارعية أو أمرية دلالاتٌ أسلوبيةٌ مميزةٌ في شعر عبد العزيز البابطين، على المستويين الزمني والمعجمي، وبهذين المستويين يمكننا أن نتعرّض بالتفصيل إلى أنواع أفعال الجملة الفعلية من حيث تقسيمها الزمني في شعره، لكي نلمّ بجوانبها كلّها كاملةً.

أ - دلالة الفعل الماضي في شعره

عند الحديث عن الفعل الماضي ضمن تركيبة الجملة الفعلية البابطينية، يتبادر لنا أول وهلة دلالته الزمنية على حدوث شيء وقع قبل زمن التكلّم، وعلامته

(١) المرجع السابق: ص ١٦.
(٢) الجملة الفعلية: د. علي أبو المكارم، ط١، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، (١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م)، ص٣٧.
(٣) جامع الدروس العربية، ص ٥٧٨.

المميّزة في قبوله (تاء الفاعل) و(تاء التأنيث الساكنة). أمّا الخاصية الثّانية التي يتميّز بها فهي قدرته الفعلية على نقل (الحدث) الماضي بطريقةٍ تأكيديةٍ ثابتةٍ غير قابلة للشّكِّ أو الارتياب أو الظنّ من قبل المتلقي للخطاب الشعري (القارئ أو السامع). ولذلك لا مجال للاعتقاد أو الترجيح في الزمن الماضي للفعل، فالثبات من صفات الفعلية الدائمة وتأكيد الحدثَ من مقوّماته الرّاسخة.

فمن القصائد البابطينية التي احتوت على أفعالٍ ماضيةٍ ذات صيغةٍ توكيديةٍ قصيدته «آن الأوان لنلتقي»، التي صدّرها بعبارةٍ استهلاليةٍ مثيرةٍ تحمل بين جوانحها البهجة والسرور والأمل بعد أن ضحك الرّبيع وغنت الأطيارُ، مُعبّرًا عما يدور في نفسه من الحبِّ والهيامِ بمحبوبتِهِ، فيقول: (الكامل)

ضَـحِـكَ الـرَّبـيـعُ، وغَـنَّـتِ الأطْـيـارُ
وتَـفـتَّـحَـتْ لِلِـقـائِـنا الأزهـارُ
وازْوَرَّ عـنْ قـلـبـي المَـشـوقِ سَـقـامُـهُ
وتـلألأتْ بِـدُروبِـهِ الأنْـوارُ
رَفَّ الـنَّسـيـمُ وبالـنَّـدى أعـطافُـهُ
شُـمِـلَتْ بـعِـطْـرٍ صَـاغَـهُ عَـطَّارُ
فَـتَـعانَقَ الـغَـيْثُ الـهَـطُولُ وَرَوْضُـهُ
لِيَـشِـعَّ فـي جَـنَـبـاتِـهِ الـنَّـوَّارُ[1]

وهذه الأبيات عبّرَ فيها البابطين عن تجربته الصادقة في الحب، بعد أن ضحك الربيعُ له ورفَّ النسيمُ وعانقه الغيثُ، إنَّ مثل هذه النظرة يعلق بشراكها القلب فتتلفه، ففيها استرحام المحب محبوبه الذي ملك زمامه وصيّره عبدًا، مؤكدًا ذلك من خلال استعماله للأفعال الماضية (ضَحِك، غَنَّت، تَفتّحَتْ، ازْوَرَّ، رَفَّ، تـلألأتْ، تَعانَقَ)؛ إذ جاءت لتؤكّد بأحداثها الزّمنية المتوالية معاني الأمل الذي صدر

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «آن الأوان لنلتقي»، ص ٤٠.

عن قلبٍ لا يتكلف الحب وأنَّهُ يسيل بألم ممض. وهو شوق تتضرم نيرانه في نفس الشاعر، فتتفرع خواطرهُ ويأخذ بعضها في التولد من بعض، والنغمُ يتدفقُ سلاسةً وحلاوةً يسندهُ حسٌّ قويٌّ دقيقٌ وعواطف لاذعة من الشّوق واللّوعة.

وتطالعنا أمثلة أخرى من صُور الأفعال الماضية التي جسدها الشاعر في صورةٍ فنيّةٍ رائعةٍ يستثمرها للتعبير عن روحه الوطنية مجسدًا بهذه الأفعال ثورة الحب والغرام إزاء وطنه الكويت، لاسيما وقد تم اختياره عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠١م، فيقول بمشاعر وأحاسيس ساخنة مُلتهبة: (البسيط)

(كُوَيْتُ) ياجَنَّةً في ساحَةِ العَرَبِ
ويا(عُكاظَ) النُّهَى والشِّعْرِ والأَدَبِ
يارَبْعَنا في ديار العُرْبِ هلْ سَمِعَتْ
اَذانُكُم ما وَعَاهُ مِسْمَعُ الحِقَبِ
صَوْتٌ مِنْ الشَّعْرِ أمْلاهُ «فَرَزْدَقُنَا»
على «جَرير» فثارَ الشِّعْرُ بالكُتُبِ
في أَرْضِ (كاظِمَيةٍ) أَلْقَى قَصائدَهُ
فَرَاحَ تَرْدَادُها يَسْري على الهُدُبِ (١)

لاشكَّ في أنَّ الشَّاعرَ في هذا الموقف الملتهب بحب الوطن والتفاخر به والثناء عليه وظَّفَ الأفعالَ الماضيةَ (سَمِعَتْ، وَعَاه، أمْلا، فثارَ، أَلْقَى، فَرَاحَ) والتي تحمل في مضامينها معنى (السمع والتدبر والإثارة والفرح).

وهذا ما يؤكّد وقوع الحدث الذي استمدَّهُ الشاعر من واحة الإبداع، الأمر الذي يجعل منهُ الشاعر عنصرًا أساسيًّا في دلالة معنى السمع والتدبر والإثارة والفرح...، الناجز لهذا التميز في سياق النص الشعري الرابط للدلالة على الجمع والمشاركة في الحدث.

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «إشعاع الكويت»، ص ١١٦.

ب - دلالة الفعل المضارع في شعره

يمثّل الفعل المضارع من بين الأفعال العربية الثلاثة (الماضوية والمضارعية والأمرية) في المعجم الشعري للشاعر عبد العزيز سعود البابطين أكبر نسبة حضور بالغة الثراء والتنوع لما يفرزه هذا الفعل من دلالاتٍ تعبيريةٍ (حاليةٍ ومستقبليةٍ) وطاقاتٍ إيحائيةٍ خلاّقةٍ تنسجم مع تنامي البناء الشعري وتتوافق مع درامية الحدث الذي يدلُّ على التجدّد والتغيّر والاستمرار من حالٍ إلى آخر.

وفي مثل هذه الخصائص التي يتميز بها الفعل المضارع عن غيره من الأفعال في عربيتنا تَحْمِلُنا إلى التقرب عن كثبٍ لمعرفة معناه ودلالته اللغوية والزمنية التي عُرِفَ بها في علاماته المميّزة. وإذا كانت المضارعة في اللغة تعني المشابهة للشيء في الأفعال والصفات، فإنّ الدلالة الزمنية للفعل المضارع تعني ــ في حقيقتها ــ حدوث شيء في زمن التكلّم أو بعده، ولذلك هو صالح للحال والاستقبال. ويذكر الشيخ الحملاوي أنّ هناك مواضعَ يتعيّن فيها المضارع للحال، ومواضع يتعيّن فيها للاستقبال، ويُوردُ أمثلةً وتفصيلًا على ما ذهب إليه في ذكره لهذه المواضع[1].

وللفعل المضارع في شعر البابطين صور متميّزة من حيث الاستعمال والحيوية والانتشار تحضُّ الباحث على دراستها والبحث في خصائصها اللّغوية والأسلوبية التي ظفر بها الشاعر في قاموسه الشّعري، وعندما نفتّش عن الأفعال المضارعة في شعره نجد لها مذاقًا خاصًا في قصائده ؛ إذ طوعه الشاعر بعفويةٍ وسلاسةٍ لغزلِه العذري العفيف، تسوقت معانيه في شكلٍ دلالـيٍ رسمه الشاعر بإحكام وتوافق في قصائده منها: «ربيع الجمال؛ إذ تغزل بمحبوبته واصفًا جمال ثغرها الباسم، وجيدها الطويل، وصدرها، وخصرها الأهيف، يفضلها برأيه من خلال هذه الصفات على غيرها من النساء قائلًا: (الـوافـر)

(١) ينظر: شذا العرف في فن الصرف، الشيخ أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي، قدم له وعلق عليه د. محمد ابن عبد المعطي، خرج شواهده ووضع فهارسه أبو الأشبال أحمد بن سالم المصري، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، د ت، ص ١٩.

وثَـــغْـــــرٌ بـــــاســمٌ فـيـه لَـــمـــاهُ
تُـــزيِّـنُـهُ الـشِّـــفـاهُ مـــعَ الـلآلـي
وجِـــيـدٌ أتْـــلَـعٌ يَـسْـمـو بَـــهـاءً
يَـــغَـــارُ لِـــحُـسْـــنِـهِ جـيـدُ الـغـزالِ
وصَـــــدْرٌ نـافِـــرُ الـنَّـهْـدَيْـنِ عـاتٍ
بـرُمْـحَـيْـهِ يُـهَـــيَّـأُ لـلـقـتـالِ
وخَـصْـــرٌ دقَّ لـو نـــالَـتْـهُ أَيْـــدٍ
تَـقَـصَّـفَ واهِـنًـا صَـعْـبَ المَـنـالِ
وطُـــولٌ يَـسْـتَـثـيـرُ وقـد تَـعَـالَـى
بـخُـطـوتِـهِ جَـديـرًا بـالـتَّـعَـالـي
يَـصُـوغُ الحُـسْـنُ مـنـهـا كـلَّ جُـزءٍ
لِـيُـذْهِـلَ حُـسـنُـهُ سـامـي الخَـيـالِ [1]

إنَّ استخدام الشاعر للأفعال المضارعة التي تمثّلت بقوله (تُـزيِّنُ، يَسْـو، يَـغَـارُ، يُـهَـيَّـأَ، يَسْتَثيرُ، يَصُوغُ، يُذْهِلَ) توزعت في هذه الأبيات توزيعًا عاطفيًّا مناسبًا، حيث نحسُّ بأنَّ عاطفة الشاعر وأحاسيسه الدافئة قد تجددت وتطوّرت معانيها من خلال هذه الأفعال إلى مشاعر أكثر سخونةً وضراوةً يُطلق فيها الشاعر العنان لغرائزه العذرية أنْ تأخذ دورها في التعبير عما يدور في خلده ويشتهيه من هواجس فطريةٍ وبواعث حسية ملتهبة.

ومن النماذج الشعرية التي تجذب الانتباه وتثير التأمّل في شعره قصيدة «حبٌّ قديم»، فنجد الشّاعر يوظّف الفعلَ المضارع في أوائل الأبيات بطريقةٍ مكررةٍ في كل بيت مستخدمًا حرف العطف الواو الذي ربط بين الأبيات وزادها تماسكًا، مُعتمدًا في الوقت نفسه على تجدد المعاني التي يُحيها الفعل وينشرها في القصيدة

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «ربيع الجمال»، ص ٩٧.

لترسيخها في نفس مستمعيه بهذه الصياغة الإبداعية التي تشد النفس من خلال هذا الحشد والتكثيف البنائي للفعل، فيقول: (الوافر)

يَمُـــرُّ الـلـيـلُ يـتـبَـعُـهُ نَـهـارٌ
وتَـتْـبَـعُ يَـوْمِـيَ الـــذَّاوي فُـصـولُ
وَتمْـضـي خَـلْـفَـهـا الأعْـــوامُ حَـسْـرَى
ويَمْـضـي الـعُـمْـرُ يَـعـقُـبُـهُ الـرَّحـيـلُ
ويَـنْـطَـفِـئُ الـتَّـوَهُّـجُ حـينَ تُمْـسـي
حـيـاةُ الـنَّـاسِ يَـأْسَـرُهـا الأُفـــولُ
ويَـبْـقَـى المَـــرْءُ لـلـذِّكْـرى قُـرونًـا
إذا مـا زانَـــهُ الـعَـمَـلُ الجَـمـيـلُ
وأَغْـــدو لِـلْـهَـوَى حُـلُـمًـا وَرَمْـــزًا
يُـنـاوِشُـهُ الـــزَّمـــانُ فـلا يَـــزولُ
يَمِـــينُ الـلـهِ إنِّـــي لـسـتُ أَنـسَـى
خـلـيـلًا مـا نَـــأَى عـنـهُ الخَـلـيـلُ
إلـيـه تَحِـــيَّـــةً أَوتـــــارُ قَـلـبـي
مُـنـغَّـمـةً لـيـوُصِـلَـهـا الـرَّسـولُ
لِـيَـعْـرِفَ أنَّـنـي وافٍ لِـعَـهـدي
وبـالحُـبِّ الـقَـديمِ أنـا الـقَـتـيـلُ
ويَـعْـرِفُ مَـنْ وَشَـى ظُـلْـمًـا بـأنِّـي
إلـــى واشٍ حَـــقـــودٍ لا أمـيـلُ
سَـأقْـنَـعُ بـالـوِدادِ بـلا وِصـالٍ
وقـد يُـنـمـي الـــوِدادَ هَـــوًى وَصُـــولُ

ويَـحْـيَـا الـعـاشـقـونَ عـلـى الـتَّـلاقـي
ويَـكْـفِـيـنـي الـتَّـنَـهُّـدُ والـقَـبـولُ[1]

اتكأ البابطين في بنائه لهذه القصيدة على صيغ الفعل المضارع وهي: (يَـمُـرُّ، يـتـبـعُ، تَتْبَعُ، تمْضي، يَمْضي، يَعقُبُهُ، يَنْطَفِئُ، يَـأْسَرُ، يَـبْـقَى، أَغْـدو، يُـنـاوِشُ، يَـزولُ، يُصِـلَ، يَعْـرِفَ، يَـعْـرِفُ، سَأقْـنَـعُ، يُـنمي، يَحْيَا، يَكْفِـي)، الذي استخدمه (١٩) مرة، بشكلٍ متوالٍ ينطلق منها في بناء معانٍ ذات دلالات ومضامين متعدّدةٍ تشيع في ثنايا النص وتنتشر بمواءمة وانتظامٍ أضفى عليها طابعًا صوتيًّا.

ونلاحظ أنَّ هذه الأفعال جاءت أغلبها مبدوءةً بحرف من حروف المضارعة في اللغة العربية والتي يجمعها قولنا (أنيت)، مما أضاف إليها تجدّدًا ونماءً معنويًّا في تجسيد الأحداث التي وظّف فيها السياق الأسلوبي للنص الأدبي.

واستبانت لنا طاقات البابطين الإبداعية والتعبيرية عن مقدرته الفنية والأسلوبية في استخدام مضامينه الفكرية أمام متلقيه ليُثير انتباههم ويستأثر على قلوبهم، فهو يقول في قصيدته (رحيل السنين) مُعبرًا عن سياق هذا المعنى بهذه الأفعال في شعره الذي نستشهد منه بهذه الأبيات فيقول: (المتقارب)

وَيَـبـقـى الـفُـؤادُ مَـلـيـئًا بـوُدٍّ
- نَـمـاهُ الـهَـوَى - لـلـحَـبـيـبِ يُـكَـنُّ
وأمْـضِـي وتَمْـضِـي ويَـبْـقَـى هَـوانـا
لأهـل المَحَـبَّـةِ شَـرْعًـا يُـسَـنُّ
فـهـلاَّ تَـلَـطَّـفَ دَهْـرِي بلُقْـيا
فَـقَـلْـبي مِـنَ الـشَّـوْقِ بـاتَ يَـئِـنُّ[2]

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «حبٌّ قديم»، ص٥٥.
(٢) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «رحيل السنين»، ص ٩١.

أراد البابطين بهذه الأبيات أنْ ينقل لنا صورةً من صور الحب الذي أكتوى بألم البعد والهجر والفراق حتى بات دستورًا للعاشقين، يُعلن فيها تمرده على ذلك الدهر وما حمله من ذكريات موجعةً للقلب، فأخذ يمني الدّهرَ علَّهُ يأذن بلقاء الحبيبة؛ لأنَّ الشّاعر يمثل الحب الرّوحي الذي يفنى فيه المحب إخلاصًا لمحبوبته، فهذا الإحساس الذي عبر عنه يظهر في شعره بشكلٍ جلي.

كانت هذه الأفعال المضارعة (يَبقى، يُكَنُّ، أمْضِي، تَمْضِي، يَبْقَى، يُسَنُّ، يَئِنُ) وسيلته الأسلوبية لترسيخ وتأكيد صفات هذه الأفعال في نفس السامع أو القارئ فضلًا عن الدور الذي يتميّز بهِ الفعل المضارع في الإيحاء والتجدّد والاستمرار للتعبير عن واقع الحال والاستقبال.

ج - دلالة فعل الأمر في شعره

أنَّ لفعلِ الأمر في شعره دلالات أسلوبية واضحة المعالم وظفها من واقع التجربة الآنية للزمن، والتي تفرضها عناصرُ السّياق النصي في حينه، فهو وسيلته اللغوية والتعبيرية والإيحائية ذات المغزى الفني الخاص؛ إذ يجدُ الشاعرُ فيه نفسهُ مُتَمَنّيًا ومُمَنّيًا غيره بالأحلام والرغبات، خاصةً عندما يشعر بأنَّ أحداثَ زمانهِ قد توزّعت بين ماضٍ حافلٍ بكل المثل الرفيعة والقيم النبيلة وبمختلف صور الفضائل الإنسانية السامية الداعية إلى الطموح والنبل والتشبث بالذكريات الغاربة، وحاضرٍ يحيا فيه ويأمل اللقاء والوصال بالمحبوبة في أجواء وعوالم رومانسية شفافة مرادفة لعالم الصحراء بنقائه ورحابته واتساعه، وبين مستقبلٍ يتطلع إليه بتفاؤل واستشراق لتحقيق ما يسعى إليه من آمال وطموحات عله يجد فيه تعويضًا عما فاته من طموح ورغبات في الحياة.

وهكذا يتّضح أنّ فعل الأمر في شعر البابطين قد أفادت دلالته اللغوية «معنى الطلب بحصول شيء بعد زمن التكلّم، من خلال علاماته المميزة التي يقبل فيها(نون التوكيد، وياء المخاطبة) وأن يدلَّ على الطلب بصيغته»[1].

ولهذا لم يكن وهمًا أو ظنًّا عندما نتطرقُ إلى حقيقة الأفعال وأهميتها الأسلوبية في شعر البابطين، فلا غرابةَ أن يتضمنَ معجمهُ الشعري أفعالَ العربية بأنواعها الثّلاثة تُقسّمُ ديوانيه متراوحة بين كثرةٍ وقلةٍ في نسبة حضورها واستخدامها للتعبير عما يشاء في خطابه الشعري. وقد تمثلت هذه الأدوات المستقبلية بأفعال الأمر التي تزدادُ أو تقل في شعره حسب تطلعاته وآماله ورؤيته الفكرية لحاضره بما يرغب ويريد، واستشراقه لمستقبله الواعد الذي يسعى إليه في الحياة.

ومن نماذج الجملة الفعلية التي جاءت في غرض المديح عند البابطين ما قاله بحق أمير الكويت ضمن قصيدته «عودة الفرح» فأخذ الشاعر معلنًا عن غبطته وابتهاله لعودة الأمير وبعودته عاد الخير والأمل فيقول: (البسيط)

فاقْبَلْ تَهانِيَ أَهْليكَ الأُلى عَرَفُوا
بكَ العزيزَ الذي تَسْمُو بهِ المُثُلُ
وَعِشْ على الدَّهْرِ يا وَجْهَ الصَّباحِ ومَنْ
بِمثْلِهِ تَسْعَدُ الأَوْطانُ والدُّوَلُ[2]

وهكذا ينزل الأميرُ في نفس البابطين موضعًا لا ينزله غيره، ويختصه بأعظم ما يقدر عليه من ضروب الحفاوة، وكأنه يحس أنَّ علاقته به، ينبغي أن تتميز بطقوس خاصة من التكريم لا يحظى بها غيره من الناس، موظفًا أفعال الأمر لتأخذ دورها في خطابه المؤثر بما يحمله من عبق الود والتبجيل للأمير، مُعتمدًا

(١) شذا العرف في فن الصرف، ص٥٧.
(٢) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «عودة الفرح»، ص ١٢٥.

على مستثيرات دلالاتها الأسلوبية واللغوية في التعبير عن فرحته بصيغ متناسقةٍ تمثّلت بالفعلين (أقبلْ، عِشْ)؛ إذ صيغت على نمطٍ سياقيٍّ جميل، للدلالة على أنَّ المخاطب مذكر فكان صداها وإيقاعها النغمي مؤثرًا في نفس المتلقي من حيث الأسلوب الدّلالي لخطابه.

ومن القصائد التي زخرت بها الجملة الفعلية والتي تبدأ بفعل الأمر تحديدًا قصيدة «رحيل العمر»، فيقول: (مجزوء الرمل)

عُـــدْ مَـــعَ الـلّـــيـلِ يـاحَـبـيـبـي
ـــبًـا بـقَـلْـبـي نُـــزولُـــهُ
عُـــدْ لِـعَـيْـنَـيَّ كَـوْكَـبًـا
كـــمْ شَـجَـانـي أُفـــولُـــهُ[1]

فنرى الشاعر وهو يخاطب الليلَ مُكتويًا بنار الفراق معزيًّا ذلك القلب بالإفصاح عن غرامه الذي بلغ درجة كبيرة من الهيام آملًا ملتمسًا عودة الحبيب كما تشير إلى ذلك الجملة الفعلية التي حملت فعل الأمر (عُدْ) مكررًا؛ إذ صِيغَ الفعلان على نمطٍ سياقيٍّ ووزني واحدٍ، حملا بذلك أعلى درجات الالتماس والطلب والتودد لعودة الحبيبة، وهو ما انعكس بدوره على قلبه الذي هو مدار الإحساس، فصار هذا القلب مشغولًا بهذا الحب ولا تلبث محبوبته أن تطلَّ أو تهلَّ في جمالها السّاحر، ويلاحظ أنَّ فعلي الأمر قد أدَّيا دورهما الوظيفي في التّعبير عن أبنيتها الدلالية في النص بقوة الإلزام والأمر.

د ـ دلالة الفعل المبني للمجهول في شعره

تَبَوَّأَت الجملةُ الفعليةُ بما تحمله من صيغة الفعل المبني للمجهول حضورًا بسيطًا جدًّا في شعر عبدالعزيز البابطين، ومن المعلوم «أنَّ الفعلَ ينقسم من حيث

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «رحيل الليل»، ص ٨٩ .

بناؤه - للفاعل أو المفعول - إلى مبني للفاعل، ويسمَّى معلومًا، وهو يذكرُ معه فاعلهُ، وإلى مبني للمفعول، ويسمّى مجهولًا، وهو ما حُذف فاعله وأُنيبَ عنه غيره، وفي هذه الحالة يجبُ أنَّ تُغيّر صورةُ الفعل من أصلها»[1].

لاسيما وإنَّ الفعلَ المبني للمجهول ظاهرةٌ من ظواهر البناء الصرفي في اللغة، فقد اعتمده الشاعر في نماذجَ مختلفةٍ من شعره، وعوّل عليه في خطابه الشعري؛ حيث نجد له تمثيلًا جميلًا في قصيدته «الينبوع الزاهي» التي يدعو فيها نفسه للتجلد والتصبر على الفراق؛ إذ كان يخشى سياط الزمن بعد أن وضع الهجرُ أوزاره، فقد عبر هذا الموقف من خلال هذه الدفقة العاطفية فيقول: (الوافر)

وَرَوْعَـــةُ حُـبِّنِـا أَنَّـــا كِـلانـــا
نَـــقُـــولُ لِبَعْـــضِـنَا إِنِّـــي لأَوْلَـــــعْ
فـــأُسْـــــقَى بـــــالـغَرامِ مَـدَى حَـياتـي
مِـنَ الـيُـنـبُوعِ مِـلْءَ الـكـأْسِ مُـــتْـرَعْ [2]

تشير دلالات هذا النّص إلى إنَّ الشاعر اعتمد في بنائه الصرفي واللغوي والأسلوبي على الفعل المبني للمجهول (أُسْـقَى)؛ إذ جاء ماضيًا في بنائه للمجهول؛ لأنَّ أصله المعلوم (سَقَى) على وزن (فعِل)، وقد جعل الشاعرُ نائبَ الفاعل لهذا الفعل محددًا بشبة الجملة (بالغرام)، وهذا التحديد منح الفعل قوّةً وإيحاءً بالحدث، وأضفى عليه طابعًا جماليًّا تناسقت فيه الألفاظُ مع معانيهِ النصية، وأدّت دورهَا الوظيفي في الخطاب الشعري الذي رسمه الشاعرُ بهذه الشاكلةِ التي جاءت عليها في النّص الأدبي.

وعلى الرّغم من قلة الجملة الفعلية التي تبدأ بالفعل المجهول في شعر البابطين، فإنَّ الشَّاعر يستعملها عندما يجد الحاجة قد اقتضت في السّياق إلى توظيفها، وخاصة عندما يكون خطابه الشّعري يحمل في طياته الفخر بـ (الوطن

(١) شذا العرف في فن الصرف، ص ٩٠.
(٢) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «الينبوع الزاهي»، ص ٤٦.

أو الأهل أو الحبيبة) لتحقيق ما يسعى إليّه. ففي قصيدته «إشعاع الكويت» يوظّف الشّاعر الفعل المبني للمجهول ضمن تركيبة الجملة الفعلية، معبرًا عن فرحته وسروره بمناسبة اختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠١م.

فيقول: (البسيط)

بالعلمِ والحُبِّ والإيمانِ قد مُلِئَتْ
أيَّامُكِ الغُرُّ دَوْمًا عن أبٍ فَأَبِ
والشِّعْرُ في أرضِكِ المِعْطاءِ ما نَضَبَتْ
يَوْمًا يَنابيعُهُ عن مائها العَذِبِ
شِعْرُ المَحَبَّةِ والإنْسانُ مِحْوَرُهُ
خُطَّتْ دَواوينُهُ في هذه الكُثُبِ[1]

وردت الجملة الفعلية مبدوءةً بالفعل المضارع المبني للمجهول (مُلِئَتْ)؛ إذ حذف الفاعل وأناب عنه المفعول به (أيام)، وكذلك جاء الفعل المبني للمجهول هو الآخر متصدرًا الجملة الفعلية في قوله (خُطَّتْ) وحذف الفاعل هنا وحلَّ محله المفعول به (دَواوينُهُ)، فقد حددَ الشاعرُ نائبَ الفاعل الذي حلَّ محل الفاعل المحذوف، ليذهب إليه الذهنُ مباشرةً، دلالةً على قوةِ صياغته للحدثِ الذي يناسبُ السياقَ النصي. هكذا يخاطب البابطين باستخدام الجملة الاسمية التي يتصدرها الفعل المبني للمجهول؛ إذ جاءت صياغته متوافقة مع دلالته الأسلوبية وهذا ما كان يروم إلى تحقيقه.

وبعد أنْ تحدثنا عن الجملة الفعلية في شعره وما تصدرها من أفعال (ماضوية أو مضارعية أو أمرية) اخترنا نماذج متفرقة من ديوانيه (بوح البوادي) و(مسافر في القفار)، نبين فيها مدى تكرارها مع بيان النسبة المئوية للجملة الفعلية، لتكشف لنا المعطيات التي حصلنا عليها ــ من خلال الجدول الإحصائي الذي سنوضّحه لاحقًا ــ للعينات كنماذج مختارة.

الجملة الفعلية وعدد تكرارها في ديواني الشاعر كما يأتي:

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «إشعاع الكويت»، ص ١١٦.

المرتبة	اسم الديوان	عنوان القصيدة	اسم البحر	التكرار
١	بوح البوادي	حب قديم	الـوافـر	١٤
٢	بوح البوادي	شـكـوى	البسيط	١١
٣	بوح البوادي	شكوت النجم	الـوافـر	٧
٤	بوح البوادي	الومض الحارق	الـرمـل	٤
٥	بوح البوادي	أطلال الحب	الـوافـر	٣
٦	مسافر في القفار	لبنان النصر	الـرمـل	١١
٧	مسافر في القفار	رفيقة الدرب	البسيط	٧
٨	مسافر في القفار	رسائـلي	الـرمـل	٧
٩	مسافر في القفار	رحيل السنين	متقـارب	٦
١٠	مسافر في القفار	سيد درويش	مجزوء الخفيف	٤
	ديـوانـان	١٠ قصائد	ـ	٦٩ مرة

لقد وردت في قصيدة «حب قديم» (١٤) مرة، وقصيدة «شكوى» (١١) مرة، وقصيدة «شكوت النجم» (٧) مرات، وقصيدة «الومض الحارق» (٤) مرات، وقصيدة «أطلال الحب» (٣) مرات. أمّا ديوان «مسافر في القفار» فقد وردت في قصيدة «لبنان النصر» (١١) مرة، وقصيدة «رفيقة الدرب» (٧) مرات، وقصيدة «رسائلي» (٧) مرات، وقصيدة «رحيل السنين» (٦) مرات، وقصيدة «سيد درويش» (٤) مرات. فمن خلال هذه النماذج المختارة اتضح لنا أن النسبة المئوية لتمثيلها في الديوانين تبلغ (٦٠٪).

ويرى الباحث أنَّ التفاوت في نسب الجملة الفعلية في شعر البابطين يعود إلى اهتمام الشّاعر ببعض الأغراض الشعرية كـ (الغزل العذري) والتّركيز عليه دون غيره من الأغراض الأخرى التي وظّفها.

****

المبحث الثاني: (الأساليب الإنشائية)

١- أسلوب الأمر

يُعَدُّ الأمر أحد محاور الإنشاء كما تتضح صورته من كلام العلماء هو «كلام ليس لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه»[١] أو كما عرفه علماء المناطقة بأنَّهُ: «المركب التّام الذي لا يصح أن نصفه بصدق أو كذب»[٢] وهو قسمان: «الأول: الإنشاء الطلبي، وهو ما يستدعي مطلوبًا غير حاصل وقت الطلب، وهو خمسة أنواع: الأمر، والنّهي، والاستفهام، والتّمني، والنّداء. الثاني: الإنشاء غير الطلبي، وهو مالا يستدعي مطلوبًا، وله أساليب مختلفة»[٣] ولا يعنينا الحديث عن الإنشاء غير الطلبي بقدر ما يعنينا الحديث عن الإنشاء الطلبي وبيان أنواعه في شعر البابطين واستخلاص دلالة كل نوع من هذه الأنواع والتي نشرع بأولها وهو الأمر: وهو «صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء»[٤].

وله أربع صيغ هي: فعل الأمر، والمضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر.

وأسلوب الأمر من الأساليب اللّغوية الموجبة التي يُطلب بها حصول أمرٍ ما على وجه معيّن من وجوه الأمر، فإذا كان الأمر أو الطلب يصدر من الأعلى إلى الأدنى

(١) المطول (شرح تلخيص المفتاح)، سعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني (٧٩٢هـ)، تحقيق: أحمد عزو عنايه، ط١، إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان،٢٠٠٤م، ص٤٠١.

(٢) المنطق، محمد رضا المظفر، ط٢، دار الغدير، ٢٠٠٣م، ج١، ص ٤٦.

(٣) البلاغة العربية المعاني والبيان والبديع، أحمد مطلوب، ط١، منشورات مكتبة الزوراء، بغداد،١٩٨٠م، ص ٨٤.

(٤) كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم بن طباطبا العلوي اليمني، دار الكتب الخديوية، مصر،١٩١٤م، ج٣، ص٢٨.

منه، يكون الأمر حينئذٍ على وجه الإلزام أو الاستعلاء، ولابدَّ من الأخذ به والالتزام بتنفيذه، أمّا إذا كان الأمر صادرًا من الأدنى إلى الأعلى منه - كما هو الحال بين العبد وربّهِ - فيكون الأمر حينئذٍ يُطلب به وجه الدعاء أو الالتماس لحاجةٍ أو غرضٍ معيّنٍ يرجوه الطالب. وقد تعدّدت تعريفات أسلوب الأمر في البلاغة العربية القديمة تبعًا لتعدّد وجوه الأمر، وهي على كثرة تعدّدها تكاد تتفق على أنّ الأمر: كما يُعرّفهُ بعض المحدثين هو «طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام»[1]. ومعنى ذلك تحدّدت دالة الأمر بالعلو والالتزام الواجب.

وللأمر في شعر البابطين دور هام، فعلى الرغم من كونه أقل الأساليب الإنشائية شيوعًا في ديوانيه إذا قارناه بالنّداء والاستفهام، إلا إنَّه أدى دورًا كبيرًا في التعبير عن مشاعره، وانفعالاته، وحالاته النفسية. فمن خلال أسلوب الأمر تراءت لنا نظرة الشاعر للحب وإحساسه به، بوصفه مطلبًا هامًا بل ضرورة من ضروريات الحياة للنفس البشرية. فحاجة النفس إليه لا تقل عن حاجتها إلى الغذاء والهواء إن لم تزد عليها، فبدون عاطفة الحب تتداعى أركان هذه النفس وتقل قدرتها على مجابهة الحياة، وعلى النضال من أجل البقاء والاستمرار.

وتكشف صيغ الأمر عن ألم الذات بالفقد ورغبتها في أن تظل عالقة في وجدان الآخر، وتلعب الطبيعة دورًا موازيًا فتتلبس تجربة الشاعر بتجربتها؛ إذ ترتبط بالحياة والتجدد والحيوية، فهو يمزج بين حبه ووجوه الطبيعة المختلفة، يتمثل ذلك في الجنان المونقه والرياض المتجددة والأنهار الفياضة، والسحب السخية المعطاء، ويتمثله في رياح الصبا الناعمة، والغصن النّدي.

يقول: (الـرّمـل)

اذكُـريـنـي كـلَّـمـا هـبَّـت صَـبَـا

وسَـرَتْ فـي ركـبِـهـا رُوحـي تَـطـيـرْ

(١) علم المعاني، درويش الجندي، دار النهضة، مصر، ص٣٦.

لِـــمَـغَـانٍ حـيـثُ حُـبِّـي والـصِّـبـا
قـد قـضـيـنـا وَطَـــرًا مـنـهُ يَـسـيـرْ
اذكُـريـنـي كـلَّـمـا الـطـيـرُ شَـدا
نـائِـحًـا يَـبـكـي حَـبـيـبًـا فَـقَـدَهْ
واذا مـا لامَـــسَ الـــوردَ الـنَّـدى
فَـجْـرَ يـومٍ نـاعـسٍ يَـبـغـي غَـدهْ [1]

ونجد لمثل هذه الوجوه الموجبة لأسلوب الأمر في شعر البابطين تمثيلًا مناسبًا في قصيدته «اذكُريني»، وجاء الأمر لِيعبّر عن كل تلك المعاني، فقد وظف الشاعر ليوصل من خلاله كل تلك المشاعر والانفعالات والأفكار، وعندما تشتد الأزمة التي يعيشها الشّاعر وتتفاقم محنته ويشعر بتخلي محبوبته عنه، تتضخم نبرة الرجاء التي يحملها الأمر، والذي يعكس حاجة الشاعر إلى محبوبته ورغبته في أن تظل ماثلة في مخيلته، وعندها نشهد إلحاح الشاعر على فعل الأمر وتركيزه عليه بشكل لافت؛ إذ يتكرر فعل الأمر (اذكُـريني) خمس عشرة مرة في قصيدة اذكُريني. نلحظ أن تركيز الشاعر على فعل الأمر وتكراره يعكس انفعال الشاعر واضطرابه وتنامي أفعال الأمر لتساير هذا الانفعال والاضطراب.

يرسل لنا البابطين في لوحةٍ فنيةٍ رائعة التشبيه تصور إحساس المحب بما يخلعه عليه الحب من نشوة تبدل حياته تمامًا، حتى إنها لترفعه عن سفح الحياة إلى قمتها؛ إذ توحي صيغ الأمر في موضع آخر بأجواء أخرى؛ حيث ترصد موقفًا مغايرًا أو مقابلًا يشهد حضور العاشقين، ويكشف عن الرغبة الجامحة في هذا الحب، وهو إحساسٌ يقيم للحب عبادة ذات طقوس خاصة وهياكل ومحاريب يجثي فيها أمام المحبوب، ويرفع إليه تراتيل الحب وهتاف الأرواح وخفقات الأفئدة.

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «اذكُريني»، ص ١٢ .

يقول: (البسيط)

فَلْنَغْتَنِمْ لَيْلَنا فالصُّبحُ فاضِحُنا
ولنَنسَ بُعدًا فإنَّ البُعْدَ يَنْسانا
ولنَهْنأِ الآن فالدُّنيا بنا رقَصَتْ
منذُ الْتَقَيْنا ونَجْمُ الحُبِّ يَرعانا
لم يَبْقَ بالعمرِ إلَّا ما تَجُودُ بهِ
لَيْلاتُ وَصْلٍ ولُقْيانا ونَجْوانا[1]

يطلب الشّاعر من محبوبته الوصال الدائم ويفصح عن رغبته في ذلك ويدعوها إليه، من خلال أفعال الطلب (فَلْنَغْتَنِمْ، لنَنسَ، لنهْنأِ) التي جاءت متواليةً بدلالاتٍ تعبيريةٍ تساوقت في بنائها التركيبي مع خطابه الشعري الذي ينبض بالحيوية والحركة والتجدّد والانفعال الذي يريد إيصاله إلى المتلقي بأسلوب الأمر الطلبي.

ونلحظ تضافر الأمر مع النّداء عند الشّاعر بكثرة تكريسًا للواقع أو رغبةً في تجاوزه؛ إذ يشعرنا النّداء بالقرب المعنوي وإن كان المنادى بعيدًا، لأنَّهُ انعكاس لحاجاتنا لمن نتوجّه إليه بالنداء أو حاجته لنا.

يقول: (مجزوء الرمل)

يا زَمانَ الوَصْلِ عُدْ لي
وأَعِدْ خَفْقًا بِجَنْبي
ودَعِ الزَّهْرةَ تَحْيَا
لأَرى البَذْرَةَ تُنْبي
وَانْثُرِ الحُسْنَ ربيعًا
يَزْدَهِي الكَوْنُ بخصبِ

(١) ديوان «بوح البوادي»: من قصيدة «لم أنس» ص ٢٥.

وَامْـــــــــلأ الـــدُّنـــيـــا عَـــبـــيـــرًا
وغِـــــنـــــاءً عَـــــبْـــــرَ دَربـــــــــي[1]

في هذا المقطع الشّعري يُوجه الشاعر نداءه الطلبي إلى «الزمن» بصيغ أمرية مكثفة الأفعال مثل: (عُدْ، أَعِدْ، دَع، انْثُر، امْلأ) لرغبة ملحة في نفسه، وقد تضافرت أفعال الأمر هذه في صياغة الإنشاء الطلبي لبنيته التركيبية وإفادة ما كان يرجوه الشّاعر أن يتحقق، كما يلاحظ أن الشّاعر نوّع في أفعال الأمر في أكثر من موضع صاغ فيه بنيته التركيبية، ولعلَّهُ كان يهدف من وراء هذا التنوّع لغايةٍ يُريد تحقيقها في المرجو فيحمله على تغيير ما اتسم بهِ من صفات لا تناسبه.

٢- أسلوب النَّهي

هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء والالـزام، وتتميز بنية النهي بكونها من الأساليب الطلبية ذات الدلالة اللغوية السالبة على خلاف الأمر الموجب الدلالة، وذلك لكون بنية النهي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بدالة الامتناع أو الاحجام عن القيام بالحدث الطلبي من خلال (لا) الناهية الجازمة التي تدخل على الفعل المضارع فتمنعه عن الفعل أو القيام بالحدث.

ويُعدُّ «النهي في اصطلاح النحاة هو نفي الأمر»[2] ودلالته الحقيقية، الاستعلاء في صيغة (لا تفعل)، فهو ينبئ عن المنع من الفعل. والقول بالاستعلاء احترازًا به عن الرَّتبة، وقد يخرج من الحقيقة إلى أغراض مجازية على سبيل التّضرع أو الالتماس[3]. وأغراض أخرى يقتضيها المقام. فقد يعبر عن أمور «يكشف عنها السياق ويحددها الموقف وطبيعة من تصدر عنه صيغة النهي ومن تصدر إليه

(١) ديوان «بوح البوادي»: من قصيدة «رياح الشوق»، ص ٢٩.
(٢) كشاف اصطلاحات الفنون، محمد علي التهانوي (ت ١١٥٨هـ)، تحقيق: د. لطفي عبد البديع، مراجعة أمين الخولي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م، د.ط، ١٠٣/١ .
(٣) ينظر: مفتاح العلوم (١٥٢- ١٥٣) ، الطراز، ٢٨٤/٣.

تلك الصيغة»[1]. ويصدق ذلك على ما تمَّ تتبعه واكتشافه من استعمالات الشّاعر لصيغة النّهي، فكما كان الأمر مرتبطًا بتصوير تجارب الشّاعر، فكذا تلتقينا صيغة النهي محمّلة بانفعالات متباينة في وعيه، كأنَّها قطعٌ من نفسه يجعلها جزءًا من إحساساته.

أمّا المحدثون من علمائنا فلم تختلف نظرتهم إليّها – عن القدماء – من حيث الاهتمام والعناية على الرغم من قلة الدراسات البلاغية الحديثة في هذا المجال. فها هو أحدُ المعاصرين يُعرّفُ بنية النهي الطلبية ويوضّح أَنَّ دلالتها تتمُّ «من خلال دالةٍ لغويةٍ واحدةٍ هي لا النّاهية التي تدخل على الفعل المضارع ودالة النهي سالبة لأنّه طلب الامتناع على دلالاتٍ كثيرةٍ تختلف باختلاف السياقات التي تتواجدُ فيها»[2].

يستخدم الشاعر في قصيدته (زمان الحب) التي نظمها في الغزل العفيف صيغةَ النهي بشكل يتناسب مع مضمون القصيدة وإيقاعها الحدثي؛ إذ يقول: (البسيط)

لا تَـعْـــذِلي فَـــزَمانُ الـــوَصْلِ مَـزَّقَـهُ
هـجرٌ ظَـلـومٌ شَجـانـي فـي ضُـحَـى الـعيدِ
كُـــفِّـــي المَـــلامَ فـــلا قـلبي أُحَـــمِّـــلُـهُ
ثِـقْـلَ السِّنيـنَ ولا أَرْضَـــى بمَـــوْعودِ[3]

يدعو الشاعرُ الحبيبَ إلى عدم العذل وكف الملام والرفق به من خلال دالة (لا) الناهية التي دخلت على الفعل المضارع المجزوم لتمنعه عن القيام بالعذل والملامة التي تمثّلت بنظرات الحبيبة إلى المُحّب الشاعر، وقد أدت هذه الدالة دورها المنوط بها في الطلب بشكلٍ تناسب مع سياق النص.

(١) بلاغة التراكيب (دراسة في علم المعاني)، د. توفيق الفيل، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩١م، د. ط، ص ٢١٢.
(٢) تحولات البنية في البلاغة العربية، د. أسامة البحيري، ط١، دار الحضارة للطبع، ٢٠٠٠م، ص١٢١.
(٣) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «زمان الحب» ص ٨٦.

ومن أمثلة النّهي التي وظفها الشّاعر في قصيدته (أنغام الشَّجو) التي يشهر فيها سيف النّأي بهذه الأبيات قوله: (البسيط)

يـا نـأيُ رفـقًـا بمـا فـي الـقـلـبِ مـن وَلَـهٍ
تُـذْكـيـهِ إنْ لامَـسَـتْـهُ هَـبَّـةُ الـنَّـسَـمِ
فـاهـدأْ قـلـيـلًا ولا تُـوقِـظْ هَـوايَ ولا
تَـقِـفْ طـويـلًا علـى مـا كـان فـي الـقِـدَمِ
أيَّـامَ مـا كـانـتِ الـدُّنْـيـا تُـواجِـهُـنـي
إلا بِـوَجْـهٍ كـنـور الـبِـشْـرِ مُـبْـتَـسِـمِ
لا تَـذْكُـرِ الأَمـسَ حـتَّـى لا تُـعـذِّبَـنـي
فَـذِكْـرُ أَمْـسِـيَ يَمْـشِـي بـي مَـعَ الـنَّـغَـمِ[1]

يريد الشاعر أن يوضّح ما يمرُّ بهِ من معاناةٍ وألم في وحدته، بسبب النأي الذي توقد بين المحبوبين، كما أن الوجد بينهما يمثل عالَمًا كاملًا ممتلئًا، حوى من دواعي السعادة كل شيء، فلا مطلب لهم في وجوده سواه، ولأنَّهم يحسون اتجاهه أيما الإحساس، يبيتون على قلق بنفوس يستبد بها الخوف أكثر مما يهزّها الرّجاء، وقلوب يحطمها اليأسُ أكثر مما يحييها الأمل، يتوجسون الفراق وهم على لقاء، فإذا ما صدع الفراقُ شملهم برحيل، شمل أنفسهم خواء الهجر؛ حيث اتخذ من النأي الذي صرخ به الشاعر سبيلًا مخالفًا بذلك فطرة النفس في عاطفة الحب. ومن هنا تبدو دالة النهي في قوله: (لا تُوقِظْ، لا تَقِفْ،لا تَذْكُر) فقد جاء النهي مكررًا ولذلك يكون أكثر وضوحًا في النص.

لم يكن للنهي في شعرِ البابطين انتشارٌ واسعٌ، ولكن ما يلفتنا فيه هو تشابهه بشكل ملحوظ مع الأمر من حيث الهدف والتوظيف، وكذلك يلفتنا ترافقهما معًا في كثير من أشعاره، ونستطيع القول إنَّ النهي أقل الأساليب الإنشائية حضورًا

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «أنغام الشجو»، ص٨٠.

في شعره، وقد وظّفه للتعبيرِ عن مشاعره، وأفكاره، وأحزانه، وتجاربه، فمن خلاله خاطبَ أغلى من في الوجود بالنسبة إليه، والتي لم يفارقه ذكراها طوال عمره (محبوبته). ومن الملاحظ ارتباط النهي بأسلوب النداء وتحديدًا بأداة النداء (يا) للبعيد، في بعض أشعاره، فيقول: (الـرمـل)

يـا شَـقـيـقَ الـــرُّوحِ لا تَـــبْـرَحْ دَمِـي
فَـــعُـــروقي تَشْتَـهـي فـيـهـا تُـقـيـمْ
أنـــتَ تَحْـــيَـا فـي كِـيـانـي والـهَـــوَى
فـيـهِ أحْـيَـا كـيـف أَسـلـو أو ألـــومْ؟
يـا شَـقـيـقَ الـــرُّوحِ فـاسْـتـوْصِ بـهِ
قـد مَـلَـكْـتَ الـقَـلـبَ ذيَّـــاك الـكَـلـيـمْ (١)

يتضافر الأسلوبان في تأكيد المواساة والتّصبر، فيوظّف الشّاعر النّهي لغرض تبيان مكانة شقيق الروح ودوره في حياة الحبيب، ملتمسًا راجيًا بقوله (لا تَبْرَحْ دَمِي)، ويأتي النداء ليعزز هذا المعنى؛ إذ يعكس النّداء حاجته إلى محبوبته، وشعوره بحاجتها إليه ورغبته في إشعارها بأنها تحيا في وجدان الشاعر، وإنَّها لم تغبْ عن باله على الرّغم من البُعد، ومن هنا جاء استعماله للنداء الذي قرّب بينهما المسافات معنويًّا، وأكد هذا التقارب، ليتضافر مع النهي الذي أدى المعنى بشكل يتناسب مع مضمون القصيدة.

ويأتي أسلوب التوكيد منسجمًا مع النهي والمعنى الذي حمله النهي ومساندًا له؛ إذ يأتي التوكيد ليعكس إلحاح الشاعر على الفكرة ورغبته في التأكيد عليها،

فـقـــال: (المتقارب)

إذا لاحَ لـي طَـيْـفُـهـا بـالـــدُّجَـــى
إِخـــالُ الـضُّـحَـى فـي الـــدُّجَـى سـارِيـا

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «شقيق الروح»، ص ٢٠ .

سَـئِـمْـتُ الـفِـراقَ وأَشْـجـانَـهُ
فـكـنْ مـنـهُ يـا طَـيْـفُ لـي شـافِـيـا
فـلا تَـبْـرَحَـنَّ خَـيـالـي وكُـنْ
سَـمِـيـرًا عـلـى خِـلِّـهِ حـانِـيـا
لـقَـد آن أنْ نَـلْـتَـقِـي بَـعْـدَمـا...
فَـأَبْـقَـى لِحـبِّـي ويَـبْـقـى لِـيـا[1]

ويبدو من خلال هذه النظرة البابطينية أن الشاعرَ قد سئمَ الفراقَ وأشجانَهُ حتى دعا الطيفَ ليكون له شافيًا، ومن هنا جاء النّهي منسجمًا مع التوكيد بعد أن آذن الهجر بلقاءِ الحبيبين في دوحة الحب وغرامها، ويأتي التّوكيد هنا ليساند النّهي وليؤكد معناه، نظرًا لأهمية الفكرة وإلحاحها على الشّاعر.

كما عبّر الشاعر من خلال أسلوب النهي عن تجاربه في الحياة وحمَّله معنى الحكمة والنصيحة، وما يلفتنا قصيدة (لحن الهزار): (الوافـر)

جَـبـيـنـي مِـنْ رِضـاكَ عَـلاهُ غـارُ
وَجَـلَّـلَـهُ عـلـى الـدَّهْـرِ الـفَـخـارُ
بِـرَبِّـكَ لا تُـثِـرْ ذِكْـرَى زَمـانٍ
تَـعَـثَّـرَ، بَـعْـدَمـا وَلَّـى المَـسـارُ
فَـغُـضَّـا الـطَّـرْفَ عـن عِشْـقـي لِـيُـنْـسَـى
وُلـوعِـي إنْ غَـزَتْ قَـلْـبـي نُـوارُ
حَـنـانَـك لا تُـذِعْ لِـلْـحُـبِّ سِـرًّا
عَـنَـاكَ وأنـتَ لـي خِـلٌّ وَجَـارُ[2]

إذ قالها بحق الشيخ الجليل عبد الرحمن عثمان الملا معظمًا ومبجلًا إياه من خلال دلالة (لا) الناهية التي دخلت على الفعل المضارع المجزوم، لتمنعه عن

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «طيف الحبيبة»، ص ١٢١ .
(٢) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «لحن الهزار»، ص ٣٨.

القيام بفعل الإثارة والإذاعة في قوله: (لا تُــثِرْ، لا تُــذِعْ)، فقد أدت هذه الدلالة دورها في الطلب بما يرنو إليه الشاعر ويحقق ما يبغي إليه.

وعند قراءتنا لديواني الشاعر عبد العزيز البابطين نجد أن الشاعر لا يكثر في شعره من أسلوب النهي، ويُخيل إلى الباحث أنّ دالة النهي السالبة كانت من أسباب قلّة تناوله لهذه الصيغة التركيبية، حيث وردت بنية النهي في شعره (١٧) مرةً، وفي مواضعَ متفرّقةٍ وأغراضٍ شعريةٍ مختلفةٍ. كما تبين من أسباب هذه القلّة في أسلوب النهي أنّ الشاعر لا يميل إلى الاستعلاء الحقيقي في نهيه ومع ذلك نجد لهذه البنية تمثيلًا موفّقًا في شعره.

٣- أسلوب الاستفهام.

الاستفهام: اسم مبهم يستعلم به عن شيء لم يكن معلومًا من قبل، والاستخبار الذي قالوا فيه إنه طلب خبر ما ليس عندك أي طلب الفهم. ومنهم من فرّق بينهما وقال: إن الاستخبار ما سبق أولًا ولم يفهم حق الفهم، فإذا سألت عنه ثانيًا كان استفهامًا[١].

وتُعَدُّ صيغة الاستفهام من الظواهر اللغوية التي تدخل في إطار الإنشاء الطلبي، الذي يعطي قيمة لغوية وجمالية تضاف إلى القيم الفكرية التي تسهم في تأدية المعنى الدلالي للخطاب بدقة وسهولة، لأنه يدور - في طبيعته - حول الفهم والاستفهام لشيء ما أو لحدث معين يرغب المستفهم البحث عن حقيقته، ومعرفة علته التي يجهلها من خلال دوال لغوية معينة يتم الاستفهام بها والتي تخرج به عن معناها الأصلي الحقيقي إلى معانٍ بلاغية جديدة، تحددها دلالة السّياق النّصي، الذي يُعرض فيه الكلام بهذه الصيغة التي تلعب دورًا هامًا في خلق إيقاع تركيبي معيّن من الكلام يسعى الشاعر إيصاله بهذا الأسلوب الطلبي إلى متلقيه.

(١) ينظر: البرهان في علوم القرآن، بدر الدين الزركشي، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ١٩٥٧ م، ج ٢، ص ٣٢٦.

وللاستفهام أدوات كثيرة في اللغة بعضها حروف مثل (هل والهمزة) وبعضها أسماء وهي بقية الأدوات الأخرى التي تتكوّن من أسماء دالةٍ على معانٍ معيّنة مثل (مَنْ، مَا، مَتَى، أينَ، أيّان، كيفَ، كمْ، أنّى، أي.....)، ومن خلال هذه الدوال الاستفهامية نتمكن من القدرة على التساؤل في معرفة الأشياء لأن التساؤل تناقض معرفي وهو أيضًا نقض لثبات الأشياء وتوكيدها وكشف حقيقي عما يحدث من مفارقات فجائيةٍ لا تتضح صورها إلّا بالسّؤال، ولا تتكشف رؤيتها إلّا بالاستفهام الطلبي.

ويُعدُّ أسلوب الاستفهام من الأساليبِ الإنشائيةِ الزّاخرةِ بالأحداثِ الدّرامية والانفعالاتِ الشّخصيةِ، والتّوتراتِ النّفسيةِ التي تحدث نتيجة الغموض والالتباسات المُلحة التي تؤدي بالبنية الأدائية للخطاب إلى متابعة مجريات الحدث والتواصل مع مكنوناته، وذلك لأنَّ سياقَ «التحولات المتقاطعة والتساؤلات المتداخلة أشبه بتضرع لاهفٍ للإمساك بالوعي الهارب، ومحاولة ملحةٍ للخروج من دائرة الذهول للشتات»[1]. ويتضح من ذلك أن الاستفهام لا يمنح المستفهم إجابةً إخباريةً تصدر على الفور، وإنما هناك قدرٌ من المساحة الزمنية الفاصلة في فضاء النص التي تمكّن المتلقي للخطاب من البحث عن علائق تلك المساحة الحميمية التي تربط بينه وبين المبدع.

الاستفهام في الشعر البابطيني

من الأساليب التعبيرية التي وظفها الشاعر في مخاطبة الآخر أسلوب الاستفهام؛ إذ شكل هذا الأسلوب ظاهرة أسلوبية في ديوانيه. وتتضح أهميته من خلال المساحة الواسعة التي يحتلها في موضوعات شعره المختلفة، موظفًا إياه للتعبير عن أفكاره ومشاعره، متفاوتًا استخدامه لها من أداة إلى أخرى، فبعض

(١) لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص ٥٣.

الأدوات كانت أكثر انتشارًا في ديوانيه مقارنة مع غيرها. ولذلك استطاع الشاعر من خلال هذه الأساليب المتنوعة التعبيرَ عما يجيش في صدره من معاناة نفسية كانت تجدُ متنفسها عبر حوارية الأسئلة بأدواتها المتعددة.

وكان لتوظيف الاستفهام عنده توظيفًا خاصًا لِما تمتع به من أهمية كبيرة في جعل النص مفتوحًا على أُفق واسع من الدلالات، واستعمله في غير قصيدة بصيغ مختلفة كان ينأى بها عن الاستعمال العادي لأوضاع اللغة ويرسم صورًا إيحائية تزيد المعنى دلالةً وعمقًا.

قول الشاعر: (المتدارك)

يـا نَجْـمُ الـلَّـيْـلُ مَـتَـى غَـدُهُ؟
وَمَـتَـى يَـرْتَـاحُ مُـسـهَّـدُهُ؟
أيَمُـرُّ الـعُـمْـرُ ولا أَمَـلٌ
بِـلـقـاءِ حَـبـيـبـي يُـسـعِـدُهُ؟
يُـبْـعِـدُنـي قَـدَري عـن وَصْـلِ ال
مَـحـبـوبِ وعـنِّـي يُـبْـعِـدُهُ[1]

لقد وظَّفَ الشاعرُ الطاقاتِ المتولدة عن أسلوب الاستفهام، فعبر هنا عن حزنه وألمه الشديدين متخذًا من نداء النجم وسيلة للبوح عن الحب الذي يكابده، وهو يحترق شوقًا إليها وإلى الأوقات السعيدة معها، وفي ظلال هذه العاطفة المتدفقة التي يعتصرها الألم يبث تسهده وشكواه، ناظرًا إلى شهد عمره يتقاطر وينفد بلا جدوى وأن تلك الأيام لم تأتِ أُكلها، راميًا في الوقت ذاته القدرَ بشواظٍ من نار، لأنه فرق بينه وبين محبوبته، فهمزة الاستفهام واسم الاستفهام (متى) المكرر هنا أخرجا الخطاب عن طور الحقيقة إلى المجاز وانفتح النص بفضلهما على

(١) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «جمرة الوجد»، ١٢٣.

دلالات أعمق أعطته دفقًا حيويًّا مضاعفًا، وأسهمت في تكثيف المعنى ونقل التجربة الشعورية إلى المتلقي من خلال الإحساس بفقد الحبيب، وقد كثف الشاعرُ الفعلَ المضارع إلى جانب الاستفهام في أكثر من موضع في النص (يرتاح، يمر، يسعد، يبعد) وتدل بدورها على الحركة والتجديد عاكسة بذلك ألم الشاعر وحسرته.

ويقول الشاعر: (الوافر)

أَصـــوغُ الـشِّـعْـرَ لَحْـنًـا سَـرْمَـدِيًّـا
تُـدَغْـدِغُـهُ المُـنَـى والـشَّـوْقُ أَوْحَـى
ألـسـتُ أنـا الـذي هَـزِئَـتْ جُـفُـونـي
بـلَـيْـلِ الـسُّـهْـدِ حـينَ الـلَّـيـلُ أَضـحـى
ألـم تَـرَ أنَّـنـي شَـيَّـبْـتُ لَـيْـلـي
لِـيَـبْـدوَ شَـيْـبُـهُ الـوضَّـاحُ صُـبْـحـا[1]

تتساوق معاني التوجع والتحسر على ما صارت إليه حال الشاعر، فقد استوزرَ السهادَ خلفًا لحبيبته بعد أن تحول القرب بعدًا وصار اللقاء جفاءً وهو أمر يشقيه ويعذبه، نجد أن الشاعر قد استخدم ألفاظًا جزلة في التعبير عن طول تسهده موظفًا أدوات الاستفهام من أجل إثارة مشاعر المتلقي، وجاء تكرار الاستفهام (ألستُ، ألم) صدىً لليأس الذي يظهره الشاعر ويبدو كأنه مغلوب على أمره، مستخدمًا قافية ذات حروف ممدودة يمتد فيها ليعبر عمّا في داخله من ألم وحسرة، فهو يتساءل مستنكرًا ومتعجبًا مما عليه حاله.

ومن ذلك التنوع الاستفهامي في قصيدته «لَمْ أنسَ» التي تمثل مرحلةً مهمةً من مراحل شعره العذري؛ إذ أكد حضور الذّات وتجسيد معاناتها وعذاباتها لإحساسها بـ (الفقد) أو غياب الحبيبة، مبينًا أن الإحصاء الأسلوبي أو الاستقصاء يشير إلى

(١) ديوان بوح البوادي: قصيدة «شيبت ليلي»، ص ٦٧ .

استئثار الذّات بكل أنماط صيغ السّؤال عدا موضعٍ واحدٍ يشهد إطلالة للحبيبة في القصيدة تقف فيه متساءلة عن أحوال العاشق.

يقــول: (البسيط)

تـقـولُ شـوقًـا: فَـهَـلْ مـازِلـتَ تـذكُـرُنـا
أم هـل نَـسـيـتَ تَـنـاجـيـنـا وذِكـرانـا
وهــل أبـــادَتْ سِـنـيـنُ الـبُـعْـدِ حُـبَّـكُـمُ
وأُطـفِـئـتْ شَـمْـعَـةٌ فـي دَربِ مَـسْـرانـا
وبـــاتَ قـلـبُـكَ مـن قـلـبـي بمُـظـلِـمَـةٍ
أم قـد تَجَـمَّـدَ إحْـسـاسٌ لِـتـنـسـانـا
أَجَـبْـتُ: لا والـــذي يَـرْعَـى مَـحَـبَّـتَـنـا
لـم أنـسَ يـومًـا تَـنـاجـيـنـا ولُـقْـيَـانـا[1]

تأفل الحبيبة أو تحتجب بذاتها لتفسح المجال للعاشق ليؤكد حضورها القوي في مخيلته؛ إذ يحملها على جناح عريض من الخيال رقّقته عفته وشف كصفاء نفسه، وهو يحوطها في كل شعره بدثارٍ من إيثاره وتضحيته وعطائه الذي لا ينتظر ردًا. اعتمد الشّاعر في بنيته الاستفهامية على «هل» التي تكررت ثلاث مرات، ليؤكد في قوله: (هل لا زلت، هل نسيت، هل أبادت) على اطلالة الحبيبة وحضورها القوي في مخيلته، وقد أفادت دلالة حرف الاستفهام «هل» معاني سياقية كثيرة جاءت منسجمةً مع خطابه الذي يريد إيصاله بهذه الصورة إلى المتلقي له (القارئ أو السّامع).

وفي صيغة أخرى من صيغ الاستفهام البابطيني الذي يجسد فيه السؤال والرغبة في استحضار صورة الحبيبة والوقوف على حالها في ظل غيابها الجسدي،

(١) ديوان «بوح البوادي»: من قصيدة «لم أنسَ»، ص ٢٥ .

وقد كان هذا شأنه في الحب، تهفو روحه ولا يتحرق جسده، فإنَّهُ يقنع بكل أحواله مع من يحب، ويثبت على مودته ولو بدا من الأمر ما يكدّر صفو هذه المودة، فعوارض الحب لا تؤثر في جوهره، لأنَّ هذا الحب ينمو خارج حدود الجسد ولا يتغذى بنزواته، ولا يخفت له صوت وإن حيل بين المتحابين، وقامت بينهما المسافات وأسوار التقاليد والعادات، فكل منهما يفي على البعد للآخر ويخلص له على الغيب في ظل غيابهما الجسدي. تتأكد اللّهفة من الجمع بين أكثر من صيغة استفهام في المقام الواحد.

فيقول: (الـرّمـل)

كـيـفَ أمْـسَـيْـتِ؟ بمـاذا تَحْـلُـمـيْنْ؟
أَلِحُـبِّ الأمـسِ مـا زالَ الحـنـيْنْ؟
أم تُـراهـا ذكـريـاتٍ عَـصَـفَـتْ
فـبَـدا قـلـبُـكِ تَـذرُوهُ الـسّـنـونْ
كـيـفَ أمْـسَـيْـتِ وقـد طـالَ الأسـى
وسَـهِـرْتِ الـلَّـيْـلَ لـيـلَ الـعـاشِـقـيْنْ
وافْـتَـقَـدْنـاهُ وقـد غـادَرَنـا
وَصْـلُـنـا الـتَّـائِـهُ مـن غـيـرِ مُـعـيْنْ
فـصَـبَـرنـا وصَـبَـرنـا ومَـضَـى
عُـمْـرُنـا يَـجْـري وبِـتْـنـا صَـابِـريـنْ
وكَـفَـانَـا عِـشْـقُـنَـا خَـلَّـدَنـا
فـمَـشَـيْـنـاهـا دُروبَ الخـالِـديـنْ
كـيـفَ أمْـسَـيْـتِ وقـد لَـوَّعَـنـي
شَـوْقـيَ الـقـاتِـلُ والحُـبُّ الـدَّفـيْنْ[1]

(١) ديوان «بوح البوادي»: من قصيدة «مناجاة»، ص ١٠٠.

انبثقت حاجة الذات الظامئة إلى «الآخر» وهي تعاني من الهجر، ومثل هذا الحب قد يزيده الوصل توهّجًا، لكن غياب المحبوب وإن طال لا يطفئ جذوته ولا يكون عذرًا للتحول إلى وجهة أخرى؛ إذ إنَّ المحبة كانت ميلًا بلا نيّل، وشرطًا بلا جزاء، يتضح ذلك من خلال استئثار صيغة السؤال «كيف أمسيت؟» على القصيدة كلها، فتكرس واقع الغياب الفعلي للمعشوق من جهة وتشخّص أزمة الذات الناجمة عن هذا الغياب من جهة أخرى؛ ونلحظ تكرار الفعل «أمسى»؛ إذ يوحي بانكسار الذات ومعاناتها، مع ما تثيره كلمة: «أمسى» من فزع داخلي من تهاويل المساء ورهبة اللّيل، وكأنَّ هناك تلازمًا بين الرعب واللّيل.

أمّا الأفعال فنجدها تنحصر ما بين الماضي والمضارع، إلّا أن التفوق انبرى للأفعال الماضية (زالَ، طالَ، افتقدَ، غادرَ، صبر، مضى، مشى،.....)، والتي تنهي حياة مشرقة وصفحة من حياة الشّاعر مُلئت بألم الفراق.

أمّا الأفعال المضارعة (تحلم، تذرو، يجري،.....) فهي تحاول التخفيف من شدة هول الفراق الذي كابده الشّاعر من خلال الاستمرار في الأداء، لعل ذلك يجدي بعض النّفع حيال أمر لا يساورُ الشّاعر فيه الشك، بأنَّهُ مغلوبٌ على أمره فيه.

وهذه المعاني في خصوصية الحب ليست ظواهر عرضية في لغة الحب، لأنَّها لا تهتم بالعَرض ولا تؤسس عليه، وإنّما هي إحساسات شاعت في شعر العذريين، يعانيها ذوو الحب العفيف في كلِّ مكان وزمان. فما إنَّ تخلو بنفسها في ذلك الوقت حتى تستحضر صورة الحبيب الغائب فتهيج الذكرى ويعربد الأسى ويتضاعف الإحساس بـ «الفقد» الذي يظهر كذلك في بعض تجلياته في تراكم صيغ الاستفهام متجليًا في إحدى دواله الموحية[1].

(١) ينظر: دراسات نقدية (بناء الأسلوب الشعري)، ص١٣٠.

يقول الشاعر: (الـرّمـل)

أيـــنَ مـنِّـــي عـــاشِـــقٌ هَـــدَّمَـــهُ؟
بُـــعْـــدُ نَـــأيٍ وبِـــصَـــمْـــتٍ لا يُـــبـــيْ
أيـــنَ مـنِّـــي هَـــمَـــســـاتٌ خِـلْـتُـهـا؟
خُـــلِّـــدَتْ كـالـشِّـعـر فـي طَـــيِّ الـقُـرونْ
أيـــن مـنِّـــي نَـــظَـــراتٌ أَشْـــعَـــلَـــتْ؟
مُـهْـجَـتـي بـالـوَجْـدِ أو لَـذْعِ الجُـنـونْ[1]

من المؤكد أن الاستفهام الذي وظفه البابطين في تساؤله جاء في دالتين من دوال الاستفهام هما: «أين» التي جاءت مكررة، فقد أفادت دلالتها اللغوية معنى المكان الذي ذهبت إليه الحبيبة، والدالة الثانية هي كثرة ورود حروف الجر (مني، بصمت، مني، في طي، مني، بالوجد)، وهذا يدل على وجود متعلقات شعورية ولفظية. ولعلنا نحس بهذا التوظيف التركيبي والدلالي أجاد الشاعر في إحكام صياغته اللغوية والتعبيرية في خطابه الاستفهامي إجادة موفّقة.

وإخلاص المحب على الغيب ومنحه محبوبه فيما يُسر وما يُبدي، درجة عالية من صدق العاطفة واعتلاق الأنفس. فالبابطين يزداد حبه يومًا بعد يوم وهو لا يعلم من أمر محبوبته شيئًا، إن كانت حافظة لعهده أو تحولت عنه.

فيقول الشاعر: (الـوافـر)

وحـــبِّـــي طـــهـــرُهُ بـــاقٍ لـنَـبـقـى
كـ «بُـثـنَـة» أو «جـمـيـلٍ» لا نُـلامُ
فـهـل بـقـيَ الـــودادُ وأنـــتِ مـثـلـي
أنـا الـصـبُّ المُـعَـنَّـى المـسـتَـهـامُ؟[2]

(١) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «قصة حب»، ص ٩٤ .
(٢) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «منازلكم بعيني» ص ٩ .

وقد يأتي السؤال ليؤكد هيام الشاعر بمحبوبته، وليس ذلك إلا لأنه يصدر ويبوح في حبه لها عما استقر في قلبه وقام بين جوانحه، وليس عما تبديه له من لواعج الشوق وتصّرح به، وما ذكره البابطين من إخلاص لا ينتظر مكافأة، وهذه مرتبة عالية من مراتب الحب الروحي، يرددها في شعره.

وكقوله أيضًا: (الرمل)

أنـــتَ تَحْـيَـا فـي كِـيـانـي والـهَـــــوَى
فـيـهِ أحْـيَـا كـــيف أَسْـلـو أو ألـــومْ؟
فـيـه عُـمـري وشَـبـابـي والمُـــــنـــى
ومَـغَـانـي الشِّـعـر فـي الـرؤيـا تَـهـيـــمْ[1]

ويبدو لنا أنّ صيغة الاستفهام عند الشاعر شكّلت حضورًا متميّزًا ودرجةً عاليةً من الكثافة والتركيز في مراحل إنتاجه الشعري المختلفة، والتي حاول أن يكون فيها متوافقًا مع طبيعة الدور الوظيفي والدلالي لخصائص مرحلة من مراحل إنتاجه الشعري المتنوّع.

٤- أسلوب النّـداء

النّداء هو طلب إقبال المدعو على الداعي أو هو للتصويت بالمنادي ليقبل، ويعد لونًا آخرَ من ألوان الأساليب الإنشائية ويدخل في نطاق صيغة من صيغ الطلب المتعددة في العربية. ويقصد بالنّداء هو أن يتوجّه المتكلم بخطابه إلى المنادى بالدعوة إلى الالتفاف إليه أو الانتباه إلى أمر من الأمور ذي الأهمية في الكلام. وهذا يعني أن بنية النّداء تضمّنت في معناها صيغةً مقدرةً أو مُضمرةً بالفعل المضارع (أدعو) أو(أُنادي) التي تدلُّ عليها دالةٌ لغويةٌ من الدوال المخصّصة لأسلوب النداء المعروفة بحروف النداء مثل (الهمزة) التي تستعمل للنداء القريب

(١) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «شقيق الروح» ص ٢٠.

و(يا) التي تستعمل للنداء بأنواعه (القريب والمتوسط والبعيد). وقد حظي أسلوب النّداء باهتمام القدماء شأنه شأن الأساليب اللغوية الأخرى. واختلف المحدثون في رأيهم بالنداء، فمنهم يُسمّي أسلوب النداء ويقول عنه: «إنَّهُ مركّب لفظي لا يرتفع إلى منزلة الجملة ولا يصحُ تسميتهُ بالجملةِ أيضًا»[1].

بينما يذهب الدكتور عبد الرحمن أيوب إلى إنّ النّداءَ من الجمل غير الإسنادية فيقول: «أما الجمل غير الإسنادية فهي جملة النّداء وجملة نعم وبئس وجملة التعجب، وهذه لا يمكن أن تعتبر من الجمل الفعلية لمجرّد تأويل النُحاة لها بعبارات فعلية»[2]. هذا ويختلف الدكتور المخزومي في رأيه مع ما أسماه الدكتور عبد الرحمن أيوب بالجمل غير الاسنادية، ولا يعده من الجُمل؛ إذ يوضح ذلك «لأنَّ الجملة إنّما تقوم على أساس من إسناد يؤدي إلى إحداث فكرة تامة»[3]. ومهما يكن من أمر اختلاف المحدثين في صيغة النّداء، لذا فإنّ أسلوبَ النّداء يظلُّ المُعبّر الحقيقي عن رغبة المتكلّم في التواصل مع الآخرين بهذا الأسلوب الإنشائي المُحبب الذي يُجابه به المخاطبين كوسيلةٍ لغويةٍ مهمّة من الوسائل المتعددة للغة.

وأحرف النّداء سبعة: «(أ، أَيْ، يا، آ، أَيا، هَيا، وَا)، فـ(أي وأَ): للمنادَى القريب، و(أيا وهَيا وآ): للمنادى البعيد. و(يا): لكلّ مُنادىً، و(وا): للنُّدبة، وهي التي يُنادَى بها المندوبُ المُتفجَّعُ عليه، نحو): واكبدِي!. واحَسرتَي!)»[4].

وقد أشار سيبويه إلى استعمال حروف النداء للقريب تارة وللبعيد تارة أخرى، وقال: «فأما الاسم غير المندوب فينبّه بخمسة أشياء: بـ (يا، وأيا، وهيا، وأي، وبالألف) نحو قولك: (أحار بن عمرو) إلّا إنَّ الأربعة غير الألف قد يستعملونها إذا أرادوا أن يمدوا أصواتهم للشيء المتراخي عليهم أو الإنسان المعرض عنهم الذي

(١) في النحو العربي، د. مهدي المخزومي، ط١، بيروت، ١٩٦٤، ص ٥٣.
(٢) دراسات نقدية في النحو العربي، د. عبد الرحمن أيوب، مؤسسة الصباح الكويت، ١٩٥٧م، ص ١٢٩.
(٣) في النحو العربي، ص٥٣.
(٤) جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٢٠٠٤م، ص (٤٨٧- ٤٨٨).

يرونه أنه لا يقبل عليهم إلّا باجتهاد، أو النائم المستقل. وقد يستعملون هذه التي للمدّ في موضع الألف ولا يستعملون الألف في هذه المواضع التي يمدون فيها. وقد يجوز لك أن تستعمل هذه وإن شئت حذفتهن كلهن استغناء»[1].

وأسلوب النّداء في العربية يَرِدُ على خمسة أقسام معروفة هي النداء بـ(العلم، والنكرة المقصودة، والنكرة غير المقصودة، والمضاف، والشبيه بالمضاف)، ولكلّ قسمٍ من هذه الأقسام الخمسة حكمهُ الإعرابي الخاص به في موقعه من الجملة التي توضح دلالته السياقية والتركيبية بشكلٍ تام.

أسلوب النّداء في الشّعر البابطيني

تُعد ظاهرة «النداء» من أكثر الظواهر الأسلوبية شيوعًا عند الشاعر، وتزيد نسبة ترددها عن الصيغ الأخرى بشكل ملحوظ، وهو أمر طبيعي يتسق مع مناخ الفقد والغياب التي يعانيها الشاعر، ونلحظ من خلال تقصينا لأساليب النداء في ديوانيه، أن أدوات النّداء لم تكن تتردد بمستوى واحد؛ إذ إنَّ هناك دلالاتٍ كثيرةً يدور في فلكها النّداءُ للتعبير عما يراه مناسبًا في أغراضه الشعرية المتعددة، فقد جاءت أداة النداء (يا) بشكل لافت للنظر في ديوانيه؛ إذ تعكس مدى علاقته بالآخر (المنادى) وهو الذي يتوجه إليه البابطين بالخطاب، فهذه العلاقة تنعكس على شعر الشّاعر، وتترجم من خلال اللّغة، لتكون تعبيرًا صادقًا عن أبعاد تلك العلاقات.

وبناءً على ما سبق سوف تتمحور دراستنا لأسلوب النداء في شعره، حول تقسيم موضوعات شعره تبعًا للمنادى، آخذين بعين الاعتبار علاقة أسلوب النداء بالشخص الذي يتوجّه إليه الشاعر بالخطاب.

(١) كتاب سيبويه، بولاق – القاهرة، ١٣١٦ هـ، ج١، ص٣٢٥.

يقول: (البسيط)

يـا مَـرْبـعَ الحُـبِّ والإخـلاص أيـنَ هما؟
وأيـنَ مـنِّـي الأمـانـي إذْ تُمَـنِّـيـنِـي؟
سَـلِـي فـؤادي فَـقَـهْـرُ الَـبْـين عَـذَّبَـهُ
وسـالَ جُـرحٌ يُـبَـكّـيـه فـيُشْـقِـيـنـي
مَـلَّ اصْـطِـبـارٌ وصـارَ الـعُـمْـرُ يَـهْـزَأُ بي
إذ لاحَ فـي مَـفْـرقـي شَـيْـبٌ يُـعَـزِّيـنـي
يـا خـافِـقـي أسِـنـينَ الـوَصْـلِ تَـطْـلُـبُـها
أم تـلـكَ أمْـنِـيَـةٌ عـنـهـا تُـواسـيـنـي (١)

لقد كانت الحبيبة المنادى الأول في شعره وتعكس لنا أساليب النداء الموجهة إليها مدى العلاقة المتميزة التي تربط بينهما بشكل واضح، كما تعكس أيضًا الإعجاب والتقدير والإكبار الذي يحمله الشاعر لمحبوبته، فمن خلال صورة المنادى التي رسمها الشاعر لمحبوبته، نلمس ملامح الرمز، والمثال والأسطورة؛ إذ يبرز التضخم والمبالغة كعنصرين أساسيين من عناصر تلك الصورة، وذلك انعكاسٌ لعظِم المكانة التي تحتلها المحبوبة في نفس الشاعر.

والمتتبع لأسلوب النّداء في أشعار البابطين الموجّهة إلى محبوبته، يلحظ أنّ الشّاعر لم يتوجه إليها بالنّداء من خلال اسمها؛ إذ تُعدُ من الظّواهر اللافتة التي لا نشهدها في نداءاته الأُخرى؛ إذ أنّ المنادى في الأشعار السابقة (المحبوبة) قد ناداها (يا مَربَع الحُبِّ والإخلاص)، وكلها تحمل معنى الإكبار والتفخيم الذي وصل إلى حد المبالغة كما أشرنا، إذ يناديها بذلك.

ونلحظ في أساليب النداء تلك استخدام أداة النداء (يا)، وتوظف للنداء البعيد، على الرغم من قرب الحبيبة من فؤاد الحبيب، فقد يكون السبب في ذلك

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «وهم الوصل»، ص (٤٥).

هو المكانة المتجلية التي تحتلها المحبوبة في قلب الشاعر وعقله. كما يمكننا أنْ نُرجع عدم مناداته لمحبوبته باسمها جهارًا للسبب نفسه، وهو لعلوّ مكانتها لديه، أو قد تكون التقاليد الموروثة تحول دون ذلك.

ويعزّز الشاعر نداءاته مقترنةً بالأمر تعبيرًا عن موقف السخط أو الغضب أو اليأس من تجاوز الواقع، فتتخطى الذات عن هدوئها وتتلبسها حالة من الإحباط وتتملكها نزعة انتقامية أو رغبة تدميرية تشمل العالم كله.

يقول: (مجزوء الرّمل)

يـــا ريـــــاحَ الـــشَّـــوْقِ هُـــبِّـــي
مَـــزِّقـــي أَشْـــــــرِعَ حُـــبِّـــي
أَغْـــرِقـــي الـــدُّنـــيـــا بِـــنَـــأْيٍ
مِـــثْـــلَـــمـــا أَغـــرقْـــتِ قَـــلْـــبـــي
أبْـــرِقـــي يـــا سُـــحـــبَ هَـــجْـــري
أرعِـــــدي رُعْـــبًـــا بـــرُعْـــبِ
أمـــطِـــري سُـــمًّـــا وشَـــوْكًـــا
وازرَعـــــي الأرضَ بِـــجَـــدْبِ
وامْـــنَـــعـــي الـــزَّهْـــرَة تَـــنْـــمـــو
أو أرى الـــبَـــذْرةَ تُـــرْبـــي
فـــلَـــقَـــد مَـــــلَّ فـــؤادي
هَـــجْـــرَ أحـــبَـــابـــي وصَـــحْـــبـــي [1]

لقد أفاد الغرض الدلالي للنداء معنى التحبب والتودد والشوق لمثل هذه المرأة التي لها منزلةٌ قريبةٌ في نفسه، فكما اقترن النداء بالأمر أو الطلب فقد اقترن

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «رياح الشّوق»، ص ٢٩ .

كذلك بالسؤال والاستفهام؛ وهو لا يكتفي بتوجيه النداء إلى الحبيب الراحل بل يشرك معه شهود تجربته، خاصة ما يتصل بالزمن ودواله.

وكقوله: (البسيط)

يـا أنْجُـمَ الـلَّـيـلِ هـل شـاهـدتُمُ دَنِـفًـا
مِـثْـلـي طَـوَاهُ الأَسَـى طـيًّـا كَـمَـسـحُـورِ
يـا أنْجـمَ الـلـيـلِ هـل نـادمـتُـمُ قَـمَـرًا
مـثـلَ الحـبـيـبِ الـذي يَـهْـوَى تَـعـابـيـري
تـقـولُ لـي والأسـى يمـحـو تـبـسُّـمَـهـا
مـا أبْـدَعَ الـشِّـعْـرِ إحـسـاسًـا بـتَـعْـبـيـرِ
أمَّـا أنـا فَـشُـعـوري حـيـنَ أذكُـرُكُـمْ
يـقـولُ لـلـنَّـار فِـي أعـمـاقِـهـا غُـوري[1]

لقد توجّه الشاعر إلى أصدقائه وهم أحياء من خلال قصائده الجميلة، وتوجّه إليهم بالنداء كذلك من خلال مرثياته بعد أن فارقوا الحياة. وتغلب أداة النداء (يا، أيا) على أدوات النداء الأُخر فنراه يقول: (الوافر)

أيـا قـبـرَ الـرفـيـقِ أخـل الـغَـوادي
تَـرَفَّـقْ بـالـشَّـهـيـدِ فَـلِـلْـغَـوادي
مَـرامـاتٌ بـنـا، فَـهِـيَ الأعـادي
سـلامُ الـلـهِ يـاروحَ الـفـقـيـدِ[2]

والواقع أن أسلوب النداء في رثاء الشاعر يعكس العلاقة الحميمة بين الشاعر والمنادى[3]، وما هو إلّا انعكاس لمحاولة الشاعر استحضار ذلك الصديق، ورغبته في القرب منه.

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «وتمضي السِّنون»، ص ٥١ .
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «أحزان»، ص ٧١ .
(٣) المرثية بحق الشهيد (خالد عبد اللطيف البراهيم)، صديق الشاعر عبد العزيز البابطين.

والمُلاحظ أن البابطين في رثائه كان يُنزل المنادى منزلته الحقيقية من حيث البُعد المكاني متكأً على أداتي النداء (يا، أيا) والخاصتين بالنداء البعيد، على اعتبار ذلك البُعد المكاني الفاصل بينه وبين من يرسل إليه برثائه، بينما كان يُهمل تلك الأداة أحيانًا أخرى ويجعلنا نستشفها من خلال السياق.

ويوظف الشاعر أداة النداء (الهمزة) الخاصة بنداء القريب في قصائده الموجهة إلى فقيده، كما نرى في المرثية نفسها (أحزان)، فيقول:

أخـــالـــدُ كـــنـــتَ لـــلـــعـــلـــيـــاءِ تَـــرْنـــو
فَـــشَـــيَّـــدتَ الـــصُّـــروحَ وكـــنـــتَ تـــدنـــو

فقد أنزل الشاعر صديقه (خالد) منزلة القريب ومكانته عنده رغم فقده، فهو في القلب على الرغم من بُعده المكاني عنه، فقد توجه الشاعر إلى الفقيد بذاته؛ إذ تبرز أداة النداء (الهمزة) التي تستعمل للنداء القريب بشكلٍ لافت للنظر، على الرغم من موت ذلك الصديق وبعده عن الشّاعر، فقد أنزله الشاعر منزلة القريب تعبيرًا عن عدم نسيانه، ومدى قربه منه حتى بعد الموت، وتأتي أداة النّداء (الهمزة) منسجمةً تمامًا مع المعاني التي عبّر عنها الشاعر في رثائه، والتي يهدف من خلالها التأكيد على تعلق الشاعر بالفقيد، ونفي نسيانه له والتأكيد على قربه منه ومكانته لديه وإنزال الصديق المفقود منزلة القريب، تأكيدًا على قربه إليه وحزنه عليه.

وقد توجه الشّاعر إلى أصدقائه الأحياء أيضًا بكل ودٍ وتبجيل وحفاوة، لأنَّهُ يرى أن فيهم شفاءً لجرح القلب والغربة والعذاب.

يقول: (الرّمل)

قُـلْـتُـهـا فـي كُـلِّ شِـعْـري يـا صديـقـي
وَسَـأَبـــقَـى قـــائـــلًا حَـــتَّـــى المَـآبـا

عِـشْـتُ لـلـحُـبِّ وفـاءً خـالـدًا
رَدَّدَ الآهَ فـؤادي والـعِـتـابـا
ونَـشـيـدي لـيـس يَـخْـبُـو طَـرَبًـا
يُـرْقِـصُ الـعُـشَّـاقَ طُـرًّا والـكَـعـابـا[1]

أفاد الغرض الدلالي في هذا الشاهد الشعري معنى التحبب والتودد والشوق لأصدقائه، وذلك من خلال حرف النداء (يا) الذي استخدمه الشاعر بـ(يا صديقي).

رغم أن هذه الأداة للنداء البعيد، فهذا يدل على قرب الصديق من خلجات نفس الشاعر، لأن الحب في نظر البابطين هو قوة عظمى عاملة في نفس العاشق، تعيد صياغة هذه النفس وتبدّل من توجهاتها وتسمو بها، لأنه تهذيب لهذا العاشق وتدريب له على الاندماج بفكره وعاطفته في جمال الخليل، ووسيلة يتعلم بها علم قلبه، أي فن الارتقاء بالأشياء الجميلة عن سذاجتها الفطرية. وكذلك وظف الشاعر النداء البليغ (محذوف الأداة) في نداءاته تلك.

فيقول: (الطويل)

خَـلـيـلِـيَّ رِفْـقًـا فـالحَـيـاةُ قـصـيـرَةٌ
ذَرانـي فـلـن أَقْـضِـي حَـيـاتـيَ بـاكـيَـا[2]

يتضح من خلال هذا الشاهد أن الشاعر استثمر بناءه التركيبي في ندائه (خَليلِيَّ) بحذف حرف النداء (الياء) لغرض لغوي في نفسه منه التنغيم الصوتي والتحبّب النفسي لكون المنزلة أو صلة المسافة بينهما قريبة.

ومن الوسائل التي تمثل ارتكاز الشاعر وإبداعه في أسلوب النداء واتخاذه وسيلةً لغويةً وقيّمةً أسلوبيةً وإيحائيةً ذات مغزى غني وتعبيري خاص عن رؤيته

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «الوفاء الخالد» ص ٣٥.
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «وفاء» ص ٤٧.

الشّعرية قصيدة (صمود)؛ إذ اعتمد الشّاعر وسائل أخرى تضاعف الإحساس بغياب الآخر، كأنَّ يمارس بنفسه (فعل) النّداء، فيردد الفضاء أصداء ندائه.

يقول: (الطويل)

أنـادي بأعلى الـصَّـوْتِ: ضـاقَتْ جَوانِحي
بـقـلـبٍ بَـــراهُ الـشَّـوقُ مـن غـيـرِ مـا ذَنْـبِ
ومـــا ذَنْـــبُـــهُ إلّا الـــشَّـــبـــاتُ لِحُـــبِّـكُـمْ
بـرغـم الـتَّـنـائـي وَهْـوَ داعٍ إلـى الخَـطْـبِ[1]

٥- أسلوب التَّعجُّبُ

يُعَدُّ التّعجب من أساليب الإنشاء غير الطلبي التي يفصح فيها المتكلّم عن مدى تأثره وتعجبه من أمر ما يُثير إحساسه ويُذهلُ مشاعره لما فيه من الصفات الجمالية المُبهرة والمعاني الحسيّة المؤثرة، «فـلـلتعجب صيغتان: إحـداهـمـا (ما أَفعَـــلَه)، والثانية (أَفْعِـلْ به)، أَي: انطق بأَفعل بعد (ما) للتعجب نحو: ما أحسنَ زيدًا! وما أَوفى خَليلَيْنا!، (أو جئْ بأَفعِلْ قبل مجرورٍ ببَا) نحو: (أَحسِنْ بالزيدين، وأصـدق بهـمـا!)»[2]. يعبر الشّاعر عن إعجابه لهذه الأشياء باستخدامه دالتي التعجب اللفظي أو يستخدم التعجّب المعنوي الذي يعتمد على ألفاظ سماعية معيّنة شائعة في اللغة العربية.

وقد استفاد الشّاعر عبد العزيز البابطين من هذه التّقنية الأسلوبية في توجيه خطابه للمتلقي للتعبير عن انفعالاته النفسية ونفثاته الشعورية من خلال توظيفه للشخصيات والأشياء الحسّية التي يظهر فيها تعجّبه ويبرز إمكاناته الفنية في رسم ملامحها شعريًّا وجماليًّا استجابة لمقتضيات بلاغيةٍ ونحويةٍ قصد من

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «صمود»، ص٦٣ .

(٢) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط. دار الطلائع، مصر، ٢٠٠٩، ج٣، ص١٠٩.

إفادتها الاهتمام والتحبّب للأشياء المتعجّب منها بهذا الأسلوب الإنشائي الممتع؛ إذ يقول: (البسيط)

ما أعجبَ الحُبَّ يُشْقيني ويُسْعِدُني!
وأَعْجَبَ الشَّدْوَ يُشْجيني ويُفْرِحُني!
إنْ نَكْتُمِ الحُبَّ لم تُكْتَمْ دَلائِلُهُ
فَنَحْنُ أسْراهُ في سِرٍّ وفي عَلَنِ[1]

وكقوله أيضًا: (البسيط)

تقولُ لي والأسى يمحو تَبسُّمَها
ما أبْدَعَ الشِّعْرَ إحساسًا بتعبيرِ!
أمّا أنا فَشُعوري حينَ أذكركُمْ
يقول للنَّار في أعماقِها غُوري[2]

فهذه صورة ذهنية حوارية تعرف بـ (المراجعة) يصوّر الشاعر من خلالها الأسى والألم عن طريق الحوار بينه وبين محبوبته،وهو يكابد ألم الفراقِ والشوق في ظلمة الحنين، مُتخذًا من التعجب في قوله: (ما أبْدَعَ الشَّعْرَ!) قبلةً لإرضاء محبوبته، وإنما جعله طوع إرادتها، تملي عليه في الحديث عنها ما تريد من عذب القول، فالأداة له والإرادة لها.

أمّا التّعجّب المعنوي فقد ورد بأساليب تعجبية مختلفة لعلَّ أبرزها الاستفهام، كقوله: (البسيط)

يا حُبُّ ما أنتَ!؟ لا تُفْنيكَ غائِلَةٌ
مِنَ الدُّهورِ وتَبْقَى أنتَ تُفْنينا

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «غناء حمامة»، ص ٢٠ .
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «وتمضي السنون»، ص٥٠.

يـا حُـبُّ مـا أنــتَ!؟ يَـشْـكُـوكَ الـفُـؤاد إذا
تَـعَـسَّـرَ الــوَصْــلُ.... أو تَـحْـنُـو فَـتُـدْنـيـنـا
يـا حُــبُّ، أبْـقَـى حَـبـيـبًـا طُــولَ أزْمِـنَـتـي
رغـمَ الـتَّـبـاعُـدِ، رغـمَ الـبَـيْـنِ يُـضْـنـيـنـا[1]

وعندما رصدنا هذه الظّاهرة في شعره، وجدنا أنّ الشّاعر كان مُقلًّا في استخدامها، فهو لم يوظّف أسلوب التعجّب في شعره سوى (١٩) مرّة وفي مواضعَ متفرقةٍ من شعره، خمس عشرة مرةً منها جاءت على الصيغتين الدّالتين (ما أفعل) و(أفعل به)، وأربع مرات جاءت على صيغة التعجب المعنوي وبأساليب تعجّبيةٍ مختلفةٍ.

ومما سبق يتضح أن التّعجب قد ورد قليلا في شعر البابطين، لكن هذا لا يعني خلوه من اللّمحات والمزايا البلاغية التي تتبين حين نربط بين الأسلوب وسياقه ودواعي استعماله.

****

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «يا حُبُّ»، ص ٢٤.

المبحث الثالث: (الظّواهر التّركيبية)

تُعَدُّ الظّواهر التّركيبية واحدةً من مستويات المنهج الأسلوبي؛ إذ تهدف المقاربةُ النصيةُ ضمن هذا المستوى إلى اكتشاف المرتكزات التركيبية التي ينبني عليها النّص، واللغةُ لا تكون شعرية إلا بالانحراف عن القوانين والقواعد والمعايير التي تحكم اللغة المثالية فـ«الشعرُ يَخرقُ القوانينَ العادية التركيبية، والتداولية والمرجعية، ولكنهُ في نفس الوقتِ يَخلقُ قوانينَهُ الخاصةَ بِه»[1]، على وفق مبدأ العدول والانحراف لِتُولَدُ في نهاية المطاف خصائص وتراكيب أسلوبية جديدة.

إنَّ اللّغةَ تخبئ قيمًا جماليةً في لُبابها ولا يسعها أن تُظهر هذه القيم إلّا من خلال الصّياغة التي تكمن في جوهرها ولادة لعلاقات تستبطن الجمال الفني فـ«الشّعر لغةٌ يبدعُها الشّاعرُ لأجلِ أن يقولَ شيئًا لا يمكنُ قولهُ بشكلٍ آخر»[2].

ونحاول هنا الكشف عن الظّواهر التّركيبية وأنساقها في أسلوب الشّاعر وأثر ذلك في الدّلالة، لأنَّ «التّركيب متى افتقدَ الدلالةَ افتقدَ قيمتَهُ»[3].

وإذا أردنا رصدَ سمة لغوية واردة في تعبير أدبي معين، فلا نستطيع إدراكها إلا من خلال نظرة فاحصة يخضع لها كلُ نتاج المبدع بمنهج إحصائي دقيق للوقوف على ماهية النتاج برمته. فهو منهج يسمح بملاحظتها وقياسها وتأويلها لاستخلاص القيم الجمالية منها.

(١) تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م، ص ٦٨.

(٢) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، تحقيق: محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص٤٠.

(٣) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤م، ص٧٣.

ومن خلال دراسة شعر عبد العزيز سعود البابطين لاحظنا تنوع الظواهر التركيبية في شعره، فقمنا برصد الظواهر المهيمنة منها والتركيز على أشكال توظيفها وإبراز قيمة هذه الوقائع الأسلوبية والوقوف على دلالاتها الفنية.

١- التّقديم والتّأخير

شُغل الأسلوبيون بـ «دراسة كل ما يتصل بالأسلوب من حيث طبيعته، وحدوده، والأسس التي يصدر من خلالها الحكم عليه، فجعلوا لتحليل الأساليب عناصر يمتد من خلالها، ليشمل التعبير في أصول بنائه وفروعه. ومن ثم رأوا أن إحدى سمات الأسلوب هو «الانحراف» عن البناء الأصلي إلى أبنية أخرى فرعية، ربما كان من أبرزها داخل النص، وأكثر تأثيرًا في النقل والإفهام .... التقديم والتأخير»[١].

لاشكَّ في أنَّ لكلِّ لغة نظامًا خاصًا بها تخضع له في ترتيب كلماتها، ويلتزم هذا التّرتيب في تكوين الجمل والعبارات، فنظام اللّغة العربية يقتضي تقديم المبتدأ أو الفعل، أو تقديم الفاعل على المفعول به أو غير ذلك.

فالأصل في الجملة الاسمية مثلًا التي تتألف من مبتدأ وخبر «وهما ما لا يغني واحدٌ منهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بدًّا، فالأصل فيهما أن يتقدم المسند إليه على المسند، على الرغم من أن الخبر يأتي بصياغات متنوعة، وكذا قد يكون المبتدأ.

غير أنَّ ثمة أمر ميز اللّغة العربية عن سائر اللّغات، هو حركية صور تراكيبها ومرونتها. فاللّغة الأوروبية مثلًا، يستقر فيها نظام الجملة بشكل يقربه من الجمود، فلا يستطيع المتكلم أن ينتقل بالكلمة من مكانها المعين في الجملة»[٢].

---

(١) التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، د. مختار عطية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص٤٩.

(٢) من أسرار اللغة، د. إبراهيم أنيس، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م.

ولعلّ أهم ما يمثل تلك المرونة في العربية ظاهرة التقديم والتأخير، فهي «لون من ألوان حريتها وخاصية من خصائصها»[1]. فإذا ما خلت الجملة من مسوغات التقديم، جاءت على الأصل الذي على وفقه يتقدم المسند إليه، لغاية في نفس المتكلم تقتضي تقديمه.

ويمتلكُ الشاعرُ عبد العزيز سعود البابطين القدرةَ على توظيف اللغة وتطويعها، وقد لاحظنا حسن تعامله مع البنى والأساليب من خلال استثمار إمكانيات الأساليب ومنها التقديم والتأخير الذي يعد من أهم خصائص العربية إذ تتجلى فاعليته في «إعطاء اللغة جِدَّةً وآفاقًا واسعةً للتعبير عن المعنى، مما يكسب التركيب دقةً في تصوير مواطن الشحن العاطفي وتطور المعنى»[2].

وفي ضوء ذلك فإنّ رؤيتنا إلى هذا الأسلوب تتخطى الحدود الشكلية الضيقة إلى رؤية تستوعب تآلف الشكل والمضمون معًا، وهي بلا شك تفضي إلى احتواء السّياق الكلي للنص. وقد وجدنا أنّ أكثر ما يرد في شعره على هذا الأسلوب تقديم المفعول على الفاعل، وتقديم الفاعل على الفعل، وتقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم المتعلقات (الجار والمجرور) وتقديم أخبار الأحرف المشبهة بالفعل على أسمائها. وقد رتبنا تسلسلها على وفق نسب ورودها عنده.

أ - تقديم الخبر على المبتدأ

كقول البابطين: (المتقارب)

لـكَ الـلـهُ عَـهـدًا طَـوتْـهُ السِّـنـيْنُ
فـهـل يـا تُـرَى تُـسْـتَـعـادُ الـعُـهـودْ

(١) فقه اللغة العربية، د. كاصد ياسر الزيدي، جامعة الموصل، كلية الآداب،(١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م)، (د. ط)، ص (٣٠٢، ٣٢٢).

(٢) الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني (دراسة دلالية، تطبيقية، معنوية)، ابتسام أحمد حمدان، ط١، دار طلاس، دمشق، ١٩٩٢م، ص ٢٢١.

وهــلْ يــا تُــرى قــدْ رَعَــيْــتَ الــوِدادَ
أمِ الــوُدُّ جَــفَّ بقَــلْبِ الــوَدودْ[1]

إنَّ أسلوبَ التقديم والتأخير من أكثر الأساليب اللّغوية ارتباطًا بالحالة النفسية للمبدع، فهو حين يعمدُ إلى التلاعبِ بمواقع الألفاظ، فإنَّهُ يحاول أن يحققَ أبعادًا نفسيةً خاصةً به منطلقًا من تجربته الدّاخلية ليحدث انفعالًا مناسبًا لها عند المتلقي. والبناء النّصي لهذين البيتين يقوم على خرقٍ تركيبيٍ واضحٍ يتمثل في تقديم الخبر وهو شبه الجملة (لَك) على المبتدأ لفظ الجلال (الله)، ولهذا التقديم قيمة دلالية عميقة تتعلق بدلالة الضمير (الكاف) المهيمنة التي امتد أثرها على مساحة البيت كله، بالتّركيز على إباء الشّاعر وعزته وأمله، بأن تستعاد تلك العهود مع الحبيبة.

وكقوله أيضًا: (الخفيف)

لــكِ روحــي أمــا سَــمِــعْــتِ الــنــداءَ
فَــهُــومــي قــد أوْرَثَــتْــنــي الــعَــنــاءَ
وَحَــنــيــنــي إلــيــكِ أضْــحَــى شُــعــاعًــا
قــد تَــعَــالــى فــمَــسَّ حــتَّــى الــسَّــمــاءَ[2]

يتقدم الخبرُ على المبتدأ في هذا المظهر التّركيبي فيأتي الخبر (لكِ) في موقع الابتداء، ويأتي المبتدأ (روحي) في موقع الخبر، ويرتبط هذا التّغيير الصياغي بدلالةٍ أراد لها الشّاعرُ أن تكون لها الصّدارة، وهي أن الشّاعرَ قد أنزل محبوبته منزلة الـرّوح، وهـذا يـدل على مكانتها عنده، كما راح يـوزع تكاليف الحب على الطرفين، فألقى على عاتق المُحب العبءَ الأكبر وعدَّ ذلك واجبًا عليه، فالسّياق كان يتضمن معاناة الشاعر، بعدما أحرقته الأشواقُ وكواه البعادُ والذكرياتُ، فيذكر بذلك تباريحه وهواه.

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «عهود»، ص ٧٣.
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «نداء»، ص٣٩.

ويتجلى الحضور الجسدي بقوة في قصيدته (ربيع الجمال)؛ إذ «يلفتنا هذا التدرج الحسي المفرط في تتبع أوصاف الحبيبة، وكأنَّما استحالت عينا الشّاعر إلى (كاميرا) تسلّط عدساتها بقوة وتنتقل بالتّصوير البطيء، وبشكل متدرّج عند كل جزئية أو موطن من مواطن الفتنة، مكتفية بـ(المشاكلة) دون النفاذ إلى الجوهر أو الماوراء»[1]، فيقول: (الوافر)

جَمالُ القَدِّ أهْيَفُ مِنْ غُصونٍ
إذا ماسَتْ بغَنْجٍ أو دلالِ
لها شَعَرٌ كعُمْقِ اللَّيْلِ داجٍ
تُناوِشُني السُّها فيه بدالِ
وصُبْحٌ في جَبينِ الوَجْهِ بادٍ
ربيعًا مُشْرِقًا عَذْبَ الجَمالِ[2]

لقد حاول الشاعر هنا وهو في سياق تعداد محاسن حبيبته وتفاصيل جمالها أن يعقد صورة تشبيهية بين جمال شعر محبوبته وسواد الليل الداج وهو تشبيه مألوف لا جدة فيه، وكأن الشاعر أحسَّ أن جملته تقليدية ولا تخرج عن إطار المألوف فعمد إلى التنويع فيها تركيبًا، فعمل على خرق القاعدة اللّغوية ليشكل نمطًا من الأداء يقوم على التقديم والتأخير؛ إذ قدم الخبر شبه الجملة (لها) وأخرَ المبتدأ (شَعَرٌ)، مانحًا بذلك البيت تركيبًا فنيًّا متميزًا و أثرًا فاعلًا في شعريتهِ من حيث الدلالة فلم يعد تشبيهه مألوفًا.

ب - تقديم المفعول به على الفاعل

من ذلك قوله: (الرّمل)

اذكريني كلَّما حنَّ الفؤادْ
وبَدَتْ بالأفقِ ذِكْرايَ تَطوفْ

(١) دراسات نقدية (بناء الأسلوب الشعري)، ص ١٢٦.
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «ربيع الجمال»، ص ٩٧.

وإذا مـا أتـعَـبَ الـقـلـبَ الـبـعـادْ
وتَـــوارَى قَـمَـري عـنـدَ الخُـسـوفْ[1]

شكّل التقديم في البيت الثاني عنصرًا بارزًا لا يمكن التغافل عن دوره في بناء شاعريته، ويمكن حين التمعن في النظر أن نرى أن تقديم «القلبَ» وهو مفعول به على «البعادُ» وهو الفاعل كان متناسبًا مع السياق، فالحديث كان عن المحبوبة ليس فيه غرابة، فقد توهّجت نفسه بالشاعرية وامتلأت بالحب، واستقل بذاته وبطريقته، فاندفع يصور نزعته الخاصة نحو محبوبته آملًا منها أن تتذكره كلما توهج القلب واستغاث لنداء الذّكريات. وقد خص الشّاعر لفظ «البعاد» بـ«التعب» لأنَّ الثاني سببٌ لحصول الأول، وبهذا التّقديم حقق الشّاعرُ دلالةً أسلوبيةً لا يمكن الوصول إليها بطريقةٍ أخرى.

وقال البابطين: (البسيط)

فَـنَـبْـرةُ الـنَّـوْحِ تُشْجـي بـلْ تُـذَكِّـرُنـي
أحـبـابَ أمـسٍ مَـضَـوْا في عَـتْـمَـةِ الـظُّـلَـمِ
يُـقَـطِّـعُ الـقَـلْـبَ صَـوْتُ الـنَّـاي يـأخُـذُنـي
إلـى الـــوراءِ سـنـيـنًـا عـاشـهـا حُـلُـمـي
لا الـنَّـوْحُ يُـجْـدي ولا الأنْـغـامُ تُـرْجِـعُـهُ
ولا الـبُـكـاءُ عـلـى الأطـلالِ مـن شِـيَـمـي[2]

إنَّ ما يختلج في نفس الشاعر، هو ما كان يختلج في نفوس كثير من العذريين، وبذلك عبّرَ عن موقف طبقة لا يستهان بها، وهذا ما حدا بالبابطين إلى رسم صورةٍ ترجم من خلالها شجنه وحزنه لفراق محبوبته، مُتخذًا من صوت النَّاي وسيلة ليمتطيه، عائدًا إلى ذكريات تلك السّنين على الرغم من أن ذلك لم يُجْدِ عن شيء. قدّمَ الشّاعرُ هنا المفعولَ به (القَلْبَ) وأخّر الفاعل (صَوْتُ النَّاي) في

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «اذكريني»، ص ١٢.
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «رحلة على أنغام النّاي»، ص ١٠٢.

عروض البيت الثاني، وقدّمَ المفعولين وهما: الياء في (يأخُذُني)، والضمير المتصل بـ (عاشها) وهو يعود على سنينًا، وأخّرَ الفاعلَ (حُلُمي) في ضرب البيت الثاني، فعمد إلى تقديم مفردة (القَلْبَ) وقد كانت في محل المفعول به لأنَّها كانت محور هذه الأبيات والاهتمام بها كان أكثر من غيرها. بينما حافظ في البيت الثالث على الرّتبة النّحوية في مكانها فقال: (النَّوْحُ يُجْدي) و(الأنْغامُ تُرْجِعُهُ) و.....، لأنَّهُ ينفي لها أمرًا خاصًا به ومسؤولًا عنه فحافظ على ضوابط الجملة المنشودة.

وقال البابطين: (الرّمل)

وَغَـــدًا تَـأْكُـلُـنـا الأرضُ الـتـي
قـد غَـلَـبْـنـاهـا سـنـيـنًـا وَلَّـــتِ
بَـعْـدَ أنْ تُـكـسَـرَ مـنِّـي آ لَـتِـي
فَـيَـضِـيـعُ الـلَّـحْـنُ بـالـعُـمْـرِ الحَـزيـنْ[1]

يقدم الشّاعر لنا في هذين البيتين صورةً يحاول من خلالها أن يلبس خطابه ثوب الحكمة، مُتخذًا من التقديم والتأخير وسيلةً لتشكيلها؛ إذ نراه يقدم المفعول به ضميرًا متصلًا في قوله: (تَـأْكُلُنـا) وأخّر الفاعلَ (الأرضُ) لينفي حصوله على غايته من الخلود السرمدي، وها هو يعرض صورتين لهذا الموضوع: الأولى هي صورة الفناء وعدم الخلود الذي يأتي رغمًا عنّا، والثانية صورة الحب الذي لا يمكن أن تزول أطلاله عن مخيلة الشاعر. والحركة الأسلوبية الأبرز التي نراها على المستوى التركيبي للبيتين قد تحقق من خلال تقديم المفعول به (الضمير) على الفاعل.

ج- تقديم خبر الأحرف المشبهة بالفعل على اسمها

ومن الأحرف المشبهة قوله: (البسيط)

يـا ربَّـةَ الـشِّـعـر والأطـيـافِ زُوريـنـي
فـقـد سَـئِـمـتُ نـدائـي يـا رُؤى زُوري

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «ترانيم»، ص ٢١.

تمضي السِّنونَ ثقيلاتٍ كأنَّ بِها
سلاسلًا رُبطَتْ من عَهْدِ سابورِ[1]

يظهر في البيت الثاني من هذا النّص تقديم خبر كأن وتأخير اسمها، وهو تركيب يتميز ببنائه الذي يمس شخصية الشّاعر وينبثق من خصوصية تجربته، فهو حين أراد أن يعبر عن توحده مع محبوبه فيما يلاقيان من ألم الهوى فقدم خبر كأنَّ (بها) وأخّر اسمها (سلاسلًا)، ممّا أفرز خصيصة أسلوبية تتصف بالانحراف في التّركيب اللّغوي والاتصال الوثيق بخصوصية التّجربة الشّعرية.

هـ - تقديم خبر كان وأخواتها على اسمها

ومن تقديم كان وأخواتها قوله: (الطّويل)

وسارتْ قوافي الشِّعرِ خَلفَ رِكابنا
لِتَحْدو بِنا حتَّى عَشِقْنا القَوافِيا
وكان قَرينَ الرَّكْبِ «عَمْروٌ» و«عَزَّةٌ»
وَ«قَيْسٌ» و«لَيْلَى» يُنشِدونَ الأغانيا[2]

الحالةُ التّركيبية الأبرز في هذا النّص هي التقديم والتأخير، ففي البيت الثاني قدم خبرَ كان (قَرينَ الرَّكْبِ) وأخّرَ اسمها (عَمْروٌ)، وقد عمل التّقديم هنا لفتح النص على معطوفات متعددة من جهة وشحن النّص بطاقةٍ انفعاليةٍ تكشف عن نفسيةِ الشّاعر من جهة أخرى، فهو يتحدث عن القوافي التي رقت عنه إحساسًا ورهفت شعورًا، باثًا من خلالها شدوه لمحبوبته التي كان يتخيلها جوهرة فوق قمة جبل شاهق، يُستهان بالصّعابِ من أجل بلوغها، فاظهرَ لذلك اهتمامًا بالغًا بصفةِ العشق التي أرادَ لها أن تكونَ محور النّص، فقدمها لأهميتها الدّلالية وإن كان حقها التأخير نحويًّا، ممّا أفرز خصيصة أسلوبية تتصف بالانحراف في التّركيب اللّغوي والاتصال الوثيق بخصوصية التّجربة الشّعرية.

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «وتمضي السِّنون»، ص ٥٠.
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «وفاء»، ص ٤٧.

ويرى الباحثُ أن الشاعرَ عبد العزيز سعود البابطين حينما يُقدّمُ لفظًا أو تركيبًا، فإنّهُ يقصدُ من ذلك تقديمَ دلالة جديدة بلغةٍ إبداعيةٍ هي لغة الشّعر التي تتجاوز الحدود وتتحرر من القيود حتى تمثل انحرافًا عن اللّغة السّائدة ومساراتها المألوفة.

٢- الجملة الاعتراضية

إنَّ الاعتراضَ نوعٌ من الإطناب يقوم على أساس أن تأتي جملة معترضة بين الكلام فاصلةً إياه إلى جزأين على ألّا يتم المعنى إلا بهما معًا. فإنَّ «قدمت الجملة المعترضة معنىً وفائدةً للكلام سمي هذا الأسلوب اعتراضًا، وإن كان الاعتراض لإقامة الوزن فقط دون إضافة معنًى سمّي حشوًا»[١].

وتنضوي ظاهرةُ الاعتراض ضمن انحرافات اللّغة، إذ تقحم الجملة الاعتراضية بين عناصر التّركيب الأُخرى لتعمل على خلخلة قوانين اللّغة، ولا ريبَ في أن النّص الذي يتضمن الجملة الاعتراضية يفرز دلالته الجديدة من خلال الاعتراض، أمّا الدّلالات التي يأتي بها الاعتراض فعديدة أهمها تقوية المعنى وتحسينه وكذلك التّوكيد، ولكن جلَّ الفائدة نجدها في كسر أُفق التوقع بمعنى أن عناصر التّركيب اللّغوي تسير على نحوٍ مترابط، فنطمئن إلى أن هذا الترابط سيستمر حتى نهاية التّركيب لكننا نفاجأ بعنصر لغوي جديد تسمح له العناصر المترابطة بالدخول فيما بينها لتضفي على المعنى دلالة جديدة. والاعتراض إذا كان هكذا فإنَّه: «كسا الحديث لطفًا إن كان غزلًا، وكساه أبهةً وجلالًا إن كان مديحًا، أو ما يجري مجراه في أساليب الكلام، وإن كان هجاءً كساه تأكيدًا وإثباتًا»[٢].

(١) ينظر: (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده)، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م، ج٢، ص٦٩.

(٢) المثل السائر: ٣ /٤٤.

ويرى البلاغيون أنَّ الاعتراض يعتمد على «تحريك الألفاظ من أماكنها الأصلية لكي تفسحَ المجالَ لعنصرٍ جديدٍ مفردٍ أو مركبٍ ودخول هذا العنصر يقطع الدلالة المتصلة في التركيب الأصلي، ثم يعود التركيب إلى تمامه بعد دخوله فيتم المعنى في الكلام، بحيث لو اسقط العنصر الدخيل لبقي الأول على حاله في الإفادة»[1].

وتُعَدُّ الجملة الاعتراضية واحدة من الأساليب التّركيبية التي أخذت حيزًا ملحوظًا في بناء الجملة الشعرية في شعر البابطين. ويمكن أن يعزى هذا الاهتمام البالغ من الشّاعر بهذا الأسلوب إلى الدّلالات التي تؤديها الجملة الاعتراضية.

وقد وردت عند الشاعر في أكثر من سياق وقام بتوظيفها لتنمية الموقف وتكثيفه كما في قوله: (الوافر)

لَـوَ أنَّ الـطَّـيْـرَ يَـدْري كـلَّ مـا بـي
عـلـى جـمـرِ الأَسَـى مـا كـان غَـرَّدْ
ولـكـنِّـي وإن عُـذِّبْـتُ أهْـفُـو
وأَرْجِـعُ لِـلْـهَـوَى والـعَـوْدُ أحـمـدْ
فـلا تحـبِـسْ - أيـا طـيـرُ - الأغـانـي
فَـشَـدْوُ الحُـبِّ مَـوْصُـولٌ مُـخَـلَّـدْ[2]

تأتي الجملة الاعتراضية في هذا السّياق ليدفع بها الشّاعر توهمًا يمكن أن يُثار في ذهن المتلقي، كونه يتحدث عن قيم الوجد في نفس العاشق الولهان الذي اتخذ النّداء منطلقًا لبلوغ عرش محبوبته، فهو لم يوجه النّداء بالجملة الاعتراضية (أيا طيرُ) من إنسان إلى إنسان آخر، بل هو نداءُ استغاثة متوجهًا به إلى ذلك الطائر. وكأنَّهُ يرمز به إلى الحبيبة يبث من خلاله مشاعره، وقد تم تخصيص

(١) جدلية الإفراد والتركيب، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان: ١٩٩٥م، ص (١٦٥-١٦٦).
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «مشاعر»، ص ٤٣.

هذا النّداء من خلال الجملة الاعتراضية، وجاءت متناسقة مع ما قبلها؛ لأنَّ النّص يحاول أن يؤكد قيمًا نبيلة لذلك الحب، الذي حمل بين دفتيه جمر الأسى وسعير الفراق وعلى رغم حزنه إلّا إنه لا يقطع الرّجا في أمل اللّقاء، لأنَّ شدو الحب وصولٌ مخلد.

واستعمل الشّاعر الوسائل اللّغوية المؤكدة لهذه الدّلالة كحرفِ التّوكيد (أنَّ الطَّـيْـرَ يَدْري) والأداة (لكن) الاستدراكية فضلًا عن (لا) النّاهية (لا تحبسْ) التي أوردها ليؤكد الشّاعر من خلالها أن حياة الحب التي ننشدها هي الأقرب إلى نفسه وإليّها يتجه اختياره إذ لا عز من دونها.

وقد تتكرر الجملة المعترضة عند البابطين في القصيدة الواحدة حاملة بذلك معانيه وتجاربه العاطفية في صورة فنية كقوله: (الوافر)

إذا ذُكِـــرَ الـــغـــرامُ ذُكـــرتُ فـيـهِ
فـجـسـمـي هـــدَّهُ ويـحـــي الـسّـقـامُ
وأذكـــــرُ أنَّـــنـــي قـد عـشـتُ دهـــرًا
بِـقـلـبـكِ حـــينَ حـــارَبـــكِ المـنـــامُ
وفـــي عـيـنـيـكِ نمـــتُ قـريـــرَ عـيـــنٍ
عـــزيـــزًا طـــولَ عُـــمْـــرِكِ لا أُضـــامُ[1]

مما لاشكَّ فيه أنَّ كثرةَ الجمل الاعتراضية إلى الحدِّ الذي يضعف الارتباط التّركيبي «إنّما هو تكريس للاضطراب وخلق لتشويش معين يجتاح البنية التركيبية للغة كيما يؤسس لغة أخرى جديدة تطفح بحيوية دفّاقة وتؤسس قوانينها الخاصة عن طريق إعلان الثورة على القوانين القديمة»[2].

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «منازلكم بعيني»، ص ٩.
(٢) البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، حسن ناظم، ط١، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م، ص ١٨٤.

ونلحظ عند الشاعر تكرار الجملة الاعتراضية في هذه القصيدة كقوله: (ويحي، طولَ عُـمْرِكِ)، موظفًا كلمة «ويحي» والتي تدل على الترحم والتوجع، وبذلك عبرت الجملتان الاعتراضيتان عمّا يجول في وجدان الشاعر بدلالاتٍ أسلوبيةٍ ساعدت على تنامي جو النص.

ويقول الشاعـر: (البسيط)

كـلُّ الـوَفـاءِ بِـقَـلْـبـي لـلـذي لَمَـسَـتْ
واسْـتَـنْـطَـقَـتْ يَـدُهُ فـي مِـعـزَفـي وَتَـرا
وإنَّـنـي والـهَـوَى الـغـالـي يُـعَـذِّبُـنـي
أَهْـواكَ مُـسْـتَـتِـرًا عـنِّـي ومُـنـحَـسِـرا
أهـواكَ حـتَّـى تَـزولَ الأرضُ مـن هَـرَمٍ
ويَـحْـشُـرَ الـلـهُ لـلـدَّيْـنـونَـةِ الـبَـشـرا
فَـقُـلْـتُ: يـا مَـنْ سَـتَـحْـيـا فِـيَّ خـالـدةً
لـن يَـغْـرُبَ الـحُـبُّ عن قَلْبي ولـوْ فُـطِـرا[1]

استثمر الشاعر هنا الجملة الاعتراضية في بيان جزء مهم من أجزاء نصه؛ إذ رسم بها لوحةَ وفاءِ حبيبتهِ وقد مثّلت مأساة قصة الحب العذري التي عاشها الشاعر بكل جوانبها وتفاصيلها، كما كانت تغنيًا بعاطفة الحب العفيف الطّاهر الذي آمن به، فنراه يردد معاني الوفاء والعفة والطهر، كما حفلت قصيدته هذه بزرع روح اللّقاء الذي ينشده المحبوبان. فالمحبوبة كانت محورًا رئيسًا في هذه الأبيات حين تراءت لمحبوبها مع بزوغ هواها وتضرم نيران الشّوق في وجدانها. معلنًا هو الآخر عن الفيض من الوله والعشق لمحبوبته بعد أن قضى حياته يتعبد في محراب حبها.

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «وشاهدتني»، ص ٥١.

اكتسبت الجملة الاعتراضية الواردة في البيت الثاني (والهَوَى الغالي يُعَـذِّبُني) صفة الصورة داخل سياق النص، حتى وإن لم ترد هذه الصّورة في علاقة مباشرة مع غيرها من الصّور، فهي تبدو معزولة ومستقلة بكيانها ومكتفية بذاتها، لكنها ساهمت على نحوٍ فاعلٍ في تنامي جمالية النّص.

وقال الشاعـر: (الخفيف)

أنـا - يـا شَـمْـسُ - إنْ وَرِدْتُ الأَنـاسـي
فَـلأنِّـي عَـشِـقْـتُ يـا شَـمْـسُ خِـلِّـي
أسـألـوا الـشَّـمْـسَ لـم تُـشَـاهِـدْ حبيبًا
مُـذْ أُنـيـرَتْ أو عـاشِـقًـا عـاشَ مِـثـلـي[1]

يتكئ الشّاعر على النّداء المكرر في البيت الأول، فذكر في صدر البيت الأول (يا شَمْسُ)؛ إذ إنَّ الشّمس في كلِّ الأحوال ترتبط بالحياة والتّجدد والحيوية في نظر الشّاعر، فهي تمثل شبابه في وجوه الطّبيعة المختلفة، وكان من الطّبيعي أن يورد بعد هذه الجملة دلالات لتعزيز المعنى التي يتطلبها السّياق ويسعى لتحقيقها الشّاعر، فجاء بجملة اعتراضية (يا شَمْسُ) عبّدت له الطّريقَ أمامَ تدفقِ أُمنياتهِ في ندائه، وكأنّهُ يستغيث بالشّمس لتنقله إلى صومعة الحبيبة، ومهما يكن من شيء فإنَّ البابطين خاطب الشّمس على نسقٍ جديدٍ، على وفق ما تصورهُ براعتُه في الخيال وإبراز الصّور الظّاهرية أو الحسية للشمس.

وفي نصٍ آخرٍ يوظّف الشّاعرُ جملةً اعتراضيةً في قوله: (الوافر)

وأَرْجِـــــعُ أذْكُـــرُ المـاضـي وعِـشْـقـي
بـحُـبٍّ ســوف لا يَـفْـنَـى دُهـــورا
فَـيَـمْـضِـي الـدَّهْـرُ يَـعْـزِفُـهُ ويَـسْـمـو
- كـأَحْـلَـى نَـغْـمَـةٍ - لَحْـنًـا شَـهـيـرا

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «رمز الحب»، ص ٢٦.

يَـظَـلُّ الـلَّـحْـنُ لا يُـنْـسَـى يُـغَـنَّـى
شَـجِـيًّـا يُـنْـطِـقُ الحُـزْنَ الـسُّـرورا [1]

يلاحظ فيما سبق من النّصوص أن الشّاعر استعملَ الجملَ الاعتراضيةَ في العديد من المعاني، أمّا هنا فقد وردت في الحسرة والتفجع، مُقلبًا السّنين الخوالي من العمر وما حملت من ذكريات عبقة آلت ألّا تعود، ورغم أنَّ القصيدة جاءت معبرةً عن لواعج الشّاعر وحزنه وشوقه لفراق محبوبته، إلّا إنَّ الجملةَ الاعتراضيةَ (كأَحْلَى نَغْمَةٍ) انصرفت إلى مطلق الانحراف؛ إذ مال المعنى إلى جانب آخر، فقد حول حزن الذّكريات وما حملته من آلام إلى «أحلى نغمه» ينشدها الإنسان، وبذلك تكون الجملة قد أدّت دورًا رئيسًا في توجيه المعنى.

الجدول الإحصائي للجمل الاعتراضية في ديواني (بوح البوادي ومسافر في القفار):

الرتب	اسم الديوان	اسم القصيدة	الجملة الاعتراضية
١	بوح البوادي	منازلكم بعيني	ويحي
٢	بوح البوادي	منازلكم بعيني	طول عُمركِ
٣	بوح البوادي	مشاعر	أيا طيرُ
٤	بوح البوادي	رحلة على أنغام النّاي	مهما زاد
٥	مسافر في القفار	زمن الخطوب	مضت أعوامه
٦	مسافر في القفار	الدربُ الخالد	حينما أورى الهوى مُهجةً
٧	مسافر في القفار	رفيقة الدرب	ألذُّ بها وردِّدي ولألفٍ
٨	مسافر في القفار	حسرة الحبيبة	كأحْلى نغمة
٩	مسافر في القفار	يا صبرُ الليل	وحَـقِّكَ
١٠	مسافر في القفار	رمز الحب	يا شمس
١١	مسافر في القفار	سحر الضياع	مُذْ بَدا بالكونِ

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «حسرة الحبيبة»، ص ١١.

الرتب	اسم الديوان	اسم القصيدة	الجملة الاعتراضية
١٢	مسافر في القفار	ضياع السنين	ويُحي
١٣	مسافر في القفار	ضياع السنين	وقد ألهبني جمره الزاهي
١٤	مسافر في القفار	ضياع السنين	يا رفيقي
١٥	مسافر في القفار	وشاهدتني	والهوى الغالي يُعذبني
١٦	مسافر في القفار	ثورة القلب	بسيطًا بريئًا
١٧	مسافر في القفار	غُرة الدنيا	واشتدت
١٨	مسافر في القفار	جواد المعالي	أيها النفس تنتحي
١٩	مسافر في القفار	كلانا احترقنا	لولاكِ
٢٠	مسافر في القفار	كلانا احترقنا	والله
٢١	مسافر في القفار	رحيل السنين	نماهُ الهوى
٢٢	مسافر في القفار	صيّادة الحب	مِثْلَ الحُرِّ
٢٣	مسافر في القفار	صيّادة الحب	كعروسِ الشِّعر
٢٤	مسافر في القفار	يا عاذلي في الهوى	يا صاح
٢٥	مسافر في القفار	عباءة النور	نور العصر
	المجموع	(٢٠) قصيدة	(٢٥) جملة اعتراضية

ومن خلال إحصائية أجراها الباحث لعدِّ الجمل الاعتراضية في الديوانين، تَبيّنَ أن ديوان «بوح البوادي» لا يشتمل إلّا على عدد بسيط من الجمل الاعتراضية حيث بلغت (٤) مرات، وإذا ما رجعنا إلى ديوان «مسافر في القفار» وجدنا أن الجمل الاعتراضية قد شكّلت مساحة كبيرة وصلت إلى (٢١) مرة، فيكون مجموعها (٢٥) مرة، وبهذه الاحصائية تبلغ النسبة المئوية للجملة الاعتراضية في الديوانين ٢١٪.

ويرى الباحثُ أنَّ الجملةَ الاعتراضية تتيح للشاعر أن يخضع تركيبه لعدة متغيرات تمكنه من تقديم أكثر من دلالة في سياق واحد، فهي «تقوي الكلام وتزيد من تماسكه في الوقت الذي تفصل فيه بين ركنين متلازمين وهنا تكمن المفارقة،

فهي تدعم الكلام في الوقت الذي تجعله فيه يبدو كأنّه مفكك، وإنّ فعل تفكيك المتلازمين إنّما هو فعل انتهاك لعرف سائد يستدعي تلاصق ركني الجملة»[1].

٣- التناص.

تنوعت مصادره لدى الشّعراء بتعدد الثقافات التي احتك بها كلُ شاعر، فإذا ما تتبعنا مفهومه ونشأته في تراثنا العربي، نجده مصطلحًا جديدًا لظّاهرة أدبية ونقدية قديمة، فالتأمل في طبيعة التّأليفات النّقدية العربية القديمة يعطينا صورة واضحة لوجود أصول لقضية التّناص فيه، ولكن تحت مسميات أخرى وبأشكال تقترب من المصطلح الحديث.

وقد ازدهرت مصادره عند الشاعر عبد العزيز سعود البابطين بحكم العصر والمكان الذي عاش بهما؛ إذ جاء عصرنا الحديث مزيجًا من الحضارات والثقافات التي انصهرت معًا في وعاء الحضارة الإسلامية، وقد تجلى في الشّعر البابطيني تنوع هذه المصادر المعرفية.

يُعدُّ التناص[2] من الأساليب الشعرية والتقنيات الفنية التي لجأ إليها البابطين في ديوانيه موظفًا الموروث التّراثي التّاريخي والدّيني والأدبي، معتمدًا اللّغة وعناصرها النّصية ومقدرته الشّعرية، مستغلًا هذا الإرث أداةً من أدواته الأسلوبية بما فيها من سمات إيحائية، لأنَّها ضربٌ من تقاطع النّصوص، يمنح النّص ثراءً وغنًى، ويسهم في البناء الجمالي وخلق الأثر في المتلقي بما يخلقه هو من أبعاد دلالية.

---

(١) البنى الأسلوبية، ص (١٨٢ -١٨٣).

(٢) مصطلح (التناص) مصطلح نقدي معاصر عُرف في اللسانيات النصية بهذا الاسم، أول من أشارت إليه جوليا كرستيفا في كتابها (علم النص) ترجمة:، فريد الزاهي: ٢١. ثم كتب فيه آخرون منهم: علوي الهاشمي في كتابه «ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث»: ٢١. والتناص متطور عن معاني الاقتباس والتضمين والإحالة، التي ذكرها القدماء، ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص ١٢١.

ويعدُّ التناص انفتاحًا على النّصوص وتعدديتها ليترك المجال لأقوال أُخر، وتأويلات أُخر تعيش مع أقواله وتأويلاته حالة من التعددية التي تتناقض وتتعاضد من دون أن تصل إلى مرحلة المواجهة والسّعي إلى إلغاء الآخر، لهذا فالتّناص «جزءٌ من استراتيجيةِ الإنحرافِ القائمةِ على مغايرة اللّغة الشّعرية للخطاب الاتصالي – النثري»[١]. وهنا تكون العملية تواصلية بين (الشّاعر والماضي والمتلقي)، فبالإضافة إلى مخزون الشاعر الثقافي، فإنَّ ادراك أبعاد النّص التّاريخية واللّغوية والنّفسية تتوقف على معرفة المتلقي وذاكرته الحفظية، وطريقة ترشيحه للمتداخل في النّص، وعليه فالتّعالق النّصي ظاهرة لغوية معقدة في نظر بعض الدّارسين، ويصعب ضبطها؛ لأنّها تعتمد على ثقافة المتلقي– كما قلنا – وقدرته على الترجيح[٢].

وجاءت فكرة التناص «لتبعث الاضطراب في كلِّ أنواع التّرسيمات الابيستيمية الاتجاهية الذاهبة من المؤلف إلى العمل ومن المرجع التجريبي إلى التعبير اللغوي ومن الينبوع إلى التأثير بالمتلقي – من الجزء إلى الكل – من الرمز إلى التجلية، ولكي تضع في النص خطيته وسياجه موضع التساؤل، من الحرف الكبير إلى نقطة النهاية»[٣]. بينما يرى آخرون أن التناصَّ ارتبطَ في الدّرسِ اللّساني الحديث بالتّعالقِ النّصي بينَ نصٍ وآخرٍ أو بتداخلِ النّصوصِ بما يعنيه من حضورِ نصٍ في نصٍ آخر، استدعاءً أو تأثرًا[٤].

ويُعدُّ الدكتور محمد مفتاح أول من أطلق عليه تعالقًا نصيًّا من المحدثين، ويريد بذلك: «تعالق الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[٥]،

(١) قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، عبد العزيز موافي، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤ م، ص ٢٢٠.

(٢) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص (١٢١-١٢٢).

(٣) آفاق التناصية المفهوم والمنظور: ترجمة وتقديم د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٨٣.

(٤) ينظر: الاقتصاص القرآني والتناص، ابن فارس نموذجًا، د. ياسر عبد الحسيب رضوان، مجلة الرافد، تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١١ م، ع ١٦٤، ١.

(٥) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص ١٢١.

وهذا التعالق يشير إلى الارتباط الذي يستدعي تفاعلًا بين النصوص، وقيل أيضًا «إنَّ التناصَّ ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلًا أو تضمينًا أو خرقًا، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التّفاعلات»[١]. ويرى في موضع آخر أن الاقتباس والتّضمين والاستشهاد مفاهيم تندرج تحت التّعالق النّصي[٢].

ونجد أنَّ تلك العلاقات النّصية تكون مباشرة صريحة، أو غير مباشرة ضمنية[٣]. فقد قسّمها الباحثون إلى:

- تناص ظاهر: وينضوي ضمنه الاقتباس والتضمين، ويسمى أيضًا التناص الواعي أو الشعوري.

- تناص خفي: ويطلق عليه أيضًا (التناص اللاشعوري).

ويسميه آخرون اقتباس نصي وإشاري، فالنّصي لا يتفاعل كثيرًا مع جزئيات النص السابق بقدر ما يسعى الإشاري إلى إنشاء علاقة فريدة وحميمة بين النصين تبدأ بـ«الإشارة العابرة اللاواعية، وتنتهي عند إحاطة القارئ بمناخ دلالي يدفع به نحو قراءة تأويلية تقوم على التفكيك وإعادة البناء[٤]». ومن مصادر التناص عند البابطين هي:

أ- التناص القرآني.

لشعر البابطين تجليات تناصية مع القرآن الكريم بشكلٍ واضح؛ لأنَّهُ مقومٌ أساس من مقومات ثقافة الشّاعر المسلم، لذلك نراه يتناص معه بوصفه شاعرًا؛

(١) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٩ م، ص ٩٨.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ص ٣١٦.

(٣) ينظر: المتعالقات النصية، د. حسيب الياس حديد، مركز النور، على الموقع:

..http:// alnoor. se/ artic e. asp ? id – 12 9586

(٤) من معالم الشعر الحديث في الأردن و فلسطين، إبراهيم خليل، ط١، دار مجدلاوي، عمّان، ٢٠٠٦م، ص١٦٣.

لأنَّ القرآنَ الكريمَ بحرٌ من الدّلالات لا ينفد معينه، لِما يحتويه من قصصٍ وعبرٍ وأحداثٍ، وهكذا اتكأ البابطين على مفرداته ومعانيه واقتبس بعضًا من آياته، ليعكس بذلك مدى ما يشعر به اتجاه العصر وما شهده من تطور حضاري، وإذا أمعنا النّظر في ما بين أيدينا من أشعاره وإلى دلالاتها مع القرآن الكريم، فإنَّهُ يثبت مدى تأثره بالقرآن الكريم، فنجد في بعض أبياته كأنَّهُ يصوغ تلك الآيات شعرًا، فقد تميز بقدرته على استيعاب معاني القرآن وصياغتها.

فالقارئ لشعره يستطيع أن يميز من أي آية استقى هذا البيت، فعند اطلاعنا نتصور أنفسنا أنَّ شعره يعكس تمامًا شيئًا عن الحالة العقلية التي كانت تسيطر عليه والتي يذود عنها شاعرنا ويدعمها بكل ما أوتي من بيان، فيحتاج إلى ذلك صورًا قرآنية يستشهد بها ويستدعيها لتضفي على دلالةِ نصهِ دلالةً جديدةً أخرى، وبهذا تمثل آلية فاعلة لإحياء التراث العربي، واستحضار النص الغائب، وإنشاء الصلة بين الحاضر والغائب، عندئذٍ يتسع الأفق الدلالي للنص الناتج عن تعالق النصين أو التركيبين.

وثمة مزية أخرى للتناص من القرآن، هي تفخيم شأن نص الشاعر وتزيين سبكهِ على وجه لا يشعر بأنَّه منه[1] وهذا ما سعى إليّه الشّاعر في تناصاتهِ لترقية أبعاده اللّغوية والفكرية، فالتّناص القرآني يجعل الشّاعر يميل بلغته صوب آفاق دلالية عميقة.

فمن استعمال التناص القرآني عند البابطين قوله: (الرّمل)

أنـــتِ فـــي مَـــجْـــرَى حَـــيـــاتـــي صُـــــورَةٌ

فِـــــتْـــــنَـــةٌ أَبْـــــدَعَـــهـــا الـــلـــهُ الـــصَّـــمَـــدْ

(١) ينظر: المصطلح النقدي في نقد الشعر (دراسة لغوية تاريخية نقدية)، إدريس الناقوري، طبع دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٢م، ص١٤٠.

إنْ أُفَـــتِّـــحْ أو أُغَـــمِّـــضْ نـاظـري
لا أَرى غَـــيْـرَكِ فـي الخَـلْـقِ أَحَـــدْ [1]

تداخل هذان التركيبان (اللهُ الـصَّـمَّـدْ) و(أَحَدْ) مع نص الشاعر، لينتج عنهما قيمتان؛ الأولى جمالية زادت من سبكِه، والثانية دلالية أضفت إلى المضمون قوةً ؛ إذ عضّد هذا التناص ما قصد إليّه الشاعر من أن عذابَ حبهِ للتي هام بها لم يذقه من قبلُ أحدٌ، ومحبوبته قد سمت وارتقت في الوجدان حتى أصبحت صورةً في حياته أبدعها (الله الصمد)، ولم يرَ المحبوب أمام ناظريه سواها، وذلك تعالقٌ مع قوله تعالى: ﴿**قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ ● اللهُ الصَّمَدُ ●**﴾[2]. وهنا لم يخرج الشّاعرُ بالتّركيب المقتبس من معناه الأصلي، بل جاء التناص الجزئي متوافقًا وسياق النّص.

وكما يرى أحدُ الدارسين أنَّ التناص على ضربين: ضربٍ لا يُنقل فيه اللّفظ المقتبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر، إذ يكون معناه متصلًا بالمعنى الأصلي للبيت الذي يرتبط بمعنى الآية. وضربٍ آخر يُنقل فيه اللفظ المقتبس عن معناه الأصلي[3]، فيكون عندئذ غير متفق وسياق البيت. وليس للبابطين استعمال من الضرب الثاني، وإنّما بنى تراكيبه وألفاظه المقتبسة على الضّرب الأول.

فمن ذلك أيضًا قوله: (الـرّمل)

اذكُـريـنـي كلّما الـفـجـرُ تَـنـفّـسْ
ومُـــحِـــبٌّ لـم يـــذقْ طـعـــمَ الـــرُّقـــادْ
وإذا مـا الـلـيـلُ أغـفَـى حـينَ عَـسْـعَـسْ
وجَـثَـتْ روحُـــكِ تَسقِـيـنـي الـــوِدَادْ[4]

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «روحان»، ص ٧٥.
(٢) سورة الاخلاص: الآية (١-٢).
(٣) ينظر: المصطلح النقدي في نقد الشعر، ١٤٠.
(٤) ديوان «بوح البوادي»: من قصيدة «اذكريني»، ص ١٢.

يتعالق هذا النّصُّ مع قوله تعالى: ﴿**وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ ● وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ**﴾[١] استحضره الشّاعرُ مستنطقًا الآية القرآنية بما تحمله من دلالات وظفها لخدمة غرضه، في مقام إعلان الشاعر عن معاناته نجد هناك قوى خفية أعيت الشاعر؛ إذ تبدّل طبع العاشق وتحرك نفسه وتصنع له قراره، وتحددُ له في المواقف ذاتها مستقلة متميزة برأيها وأحكامها. ولا يقتصر تأثير هذه القوى على هذا الحد، فإنها كما تلهم العاشق القرار والحكم والرأي المستقل، تهبه الطاقة والعزم والرغبة في بذل الجهد وتحمل الصعاب من أجل ما يحمله من ذكريات عبقة عن المحبوبة. لاشك أن «الارتداد إلى الماضي أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، وهنا قد يحدث تماس يؤدي إلى تشكيلات داخلية»[٢].

وقال الشاعر في قصيدة ترانيم: (الـرّمل)

إِنَّـــهُ المَـــوْتُ الـــذي نَـنْـتَـظِـرُ
ثُـــمَّ يـأتـي بَـعْـدَنـا الـمُـنْـتَـظَـرُ
وَنَـــرَى الحِـكْـمَـةَ فـي مَـــنْ نَـظَـروا
إنّـــه الـيَـــوْمُ الـــذي فـيـه الـيَـقِـيْنْ[٣]

إنَّ تناص الشّاعر في هذين البيتين مع الآية الكريمة:﴿ **فَانتَظِرُواْ إِنِّي مَعَكُم مِّنَ الْمُنتَظِرِينَ**﴾[٤]، ففيها تذكيرٌ بالموت الذي لا مفرَ منه ولا منجى، وإنَّه اليوم المُنتظَر الذي تشرئب له كلُ الأنام، فالشّاعرُ هنا يميل إلى توظيف النّص القرآني بالتّلميح دون التّصريح، فـ«النفس البشرية لتقف أمام هذا الستار عاجزة خاشعة، تدرك بالمواجهة حقيقة علمها المحدود، وعجزها الواضح، ويتساقط عنها غرور العلم والمعرفة المدَّعاة، وتعرف أمام ستر الغيب المسدل أن الناس لم يؤتوا من العلم

(١) سورة التكوير: (١٧ – ١٨).
(٢) التناص عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب، مجلة علامات في النقد الأدبي، ع٣، جدة، السعودية، ١٩٩٢ م، ٥٥.
(٣) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «ترانيم»، ص ٢١.
(٤) سورة الأعراف، الآية ٧١.

إلّا قليلا، وأن وراء السّتر الكثير مما لم يعلموا، ولو علموا كلِّ شيءٍ آخر فسيظلون واقفين أمام ذلك السّتر لا يدري ماذا يكون غدًا! بل ماذا ستكون اللحظة التالية. وعندئذٍ تطامن النفس البشرية من كبريائها وتخشع لله»[1].

لاشكَّ أنّ هدف الشّاعر من هذا التناص هو إلفات الناس وتوجيههم إلى طريق الرّشاد، مُتخذًا العبرة والدّرس والحكمة ممن نظروا إلى الدّنيا الزّائلة بعين ثاقبة. وإنَّ هذه الدّنيا في الواقع» لا نفع فيها ولا طائل تحتها، وأية فائدة ترجى من الشّيء الذي يعتورهُ الفناء؟! «[2].

ويلاحظ أنَّ البابطين وظَّف التناص القرآني في شعره «توظيفًا يميل إلى الإيجاز والإشارة والتلميح دون التفصيل، وهذه الخاصية من السّمات الشعرية»[3].

ب- التّناص الشّعري.

التناص الشّعري موروثًا أدبيًا آخر، ومصدرًا من مصادر ثقافة البابطين الذي عُرف باهتماماته الفكرية؛ إذ اعتمدها آليةً محركة ذات دلالات معمقة في نصهِ الشعري، ومكوِّنًا لغويًا ودلاليًا غنيًا، فيه من توثيق العلاقة بينه وبين المجتمع مالا يُنكر، فهي تعكس خبرته وتجاربه الحياتية، وغالبًا ما يكون هذا التناص يحمل صورًا شعرية إيحائية، منحت نصَّه قيمًا جماليةً بالغةَ الرّوعة.

وقال الشاعر: (المتقارب)

وَهَـمَّـا تَـرَدَّى بـأسْـمـاءَ شَـتَّـى
وحُـزْنًـا تَـنَـكَّـرَ بـاسْـمِ الـسُّـرورْ

(١) في ظلال القرآن، سيد قطب إبراهيم حسين الشاربي، ط٢، دار الشروق، القاهرة، ١٤١٧هـ، ج٥، ص٢٧٩٩.
(٢) إعراب القرآن الكريم وبيانه، محيي الدّين الدّرويش، ط ١، (دار اليمامة)، دمشق، و(دار ابن كثير) بيروت، (١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م)، ج١، ص٥٨٩.
(٣) المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين الموحدين، د. جمعة حسين يوسف الجبوري، ط١، دار صفاء للنشر والتوزيع - مؤسسة دار الصادق الثقافية، عمان، (١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م)، ص٧٨.

وأَنْـكَـرْتُ قَـوْلَ «ابـن حُـجْـرٍ»: (ألا قِـفْ
عـلـى طَـلَـلٍ دارِسٍ مِـنْ عُـصـورْ
وَخَـاطِـبْـهُ وَابْـكِ عـلـى مـا مَـضَـى
ومِـنْ ذِكْـرِ لَـيْـلَـى وهِـنْـدٍ ونُـورْ)[1]

إنَّ البابطين في هذا التعالق، لا يمكن الاعتقاد بأنَّهُ يقوم بإعادة معاني الموروث الشّعري والنّص الغائب الذي ازدحم في ذهنه، وتجديد صياغة نص كان قد تأثر به فاستقرَّ في نفسه فحسب من دون توظيف تلك النّصوص أو محاورتها، بل انّ تضمين النّص الشّعري هو انتقال دلالي يتجاوب فيه المتناص مع تجربة الشّاعر، يترجم من خلاله موقفًا شعوريًّا دعا إلى استذكاره، وذلك يتطلب أيضًا استيعاب القيمة الجمالية المكنونة فيه، فلاشك أنَّهُ يتلاقح فيه الشّعور والأفكار، فقد استدعى الشّاعر في هذه الأبيات شخصية ابن حجر (امرئ القيس)، وتناص مع ما جاء في معلقة امرئ القيس في قوله: (الطّويل)

قِـفَـا نَـبْـكِ مـن ذِكْـرَى حـبـيـبٍ ومَـنْـزِلِ
بِـسِـقْـطِ الـلَّـوى بـين الـدَّخُـولِ وَحَـوْمَـلِ[2]

وهنا يستنكر على امرئ القيس وقوفه على الأطلال الفانية، مذكِّرًا في الوقت نفسه المتلقي بهذه الدنيا الفانية وما تحمله من آلام ومعاناة وشرور. لا ريب أن توظيف المتناص، وبعثه من جديد في سياقات نصوصه الحاضرة، يكسبه قالبًا جديدًا من منطلق رؤيوي جديد أضفى عليه واقع عصره.

قال الشاعر: (الوافر)

سَـأَقْـنَـعُ بـالـوِدادِ بـلا وِصـالٍ
وقـد يُـنـمي الـوِدادَ هَـوىً وَصُـولُ

(١) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «ثورة القلب»، ص٥٧.
(٢) ديوان «امرئ القيس»، ص ٨.

ويَـحْـيَـا الـعـاشـقـونَ عـلـى الـتَّـلاقـي

ويَـكْـفِـيـنـي الـتَّـنَـهُّـدُ والـقَـبـولُ[1]

وهنا يتحول التناص عند الشّاعر من كونهِ ظاهرًا صريحًا إلى تناص إشاري تلميحي؛ إذ وظف فيه المعاني الدّلالية باستعمال رموز تشير إليّها، مظهرًا ذاته عندما يرفع السّتار عن مشاعره، ويحللها بخطاب فؤاده حيث يكمن الحب....، فالحبُّ سرُّ شقائهِ وسعادتهِ يحاول كتمانه، ولكن سرعان ما يستشري، فهو أسيرٌ له، فيحمل بهذا تناقضًا رائعًا.

فقد تناص الشّاعر مع ما جاء عند جميل بثينة في قوله: (الطّويل)

وَإنَّـــي لأَرْضَـــى مِـنْ بُـثَـيْـنَـةَ بـالَّـذي

لَـوَ ابْـصَـرَهُ الـواشِـي لَـقُـرِّحـت بَـلابِـلُـهْ

ب «لا» وب «أَنْ لا أَسْـتَـطِـيـعَ» وبـالمُـنى

وبِـــالأَمَـــلِ المَـــرْجُـــوِّ قَـــدْ خـــابَ آمِـلُـهْ

وبـالـنَّـظْـرَةِ الـعَـجْـلَـى وبِـالـحَـوْلِ تَنْقَضي

أَواخِـــــراهُ لا نَـلْـتَـقِـي وَأوائِـــلُـــهُ[2]

فقد وظف الشّاعرُ ذلك المعنى ليداخلهُ مع المعنى الذي يقصده، عندئذٍ يكون أَدعى لتكثيف العبارة والدلالة معًا، وقد أشار إليه بشكل تناص إشاري تلميحي، مستثمرًا بذلك أبيات جميل بما يوائم رؤيته وصولًا للدلالة التي يروم تحقيقها وهي دلالة «الوجد»، فجعلها بؤرة وأداة محركة وفاعلة في النّص.

وكثيرًا ما يستدعي البابطين «شعراء الحب العذري ليعبر عن انتمائه إليّهم، وهو يسمو إلى مرافئ الحب العذري في آفاق علوية يحدو ركبه فيها الشّعراء العذريون»[3].

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «حب قديم»، ص ٥٥.

(٢) ديوان جميل بثينة، شرح (أشرف أحمد عدرة)، ط١، بيروت، (١٤١٦ه - ١٩٩٦م)، ص ٢٥٨.

(٣) دراسات نقدية في ديوان بوح البوادي «دراسة تحليلية»، د. محمد مصطفى هدارة، ص٩٥.

ويرى الباحث أنَّ في التناص الذي يحمل بين طياته الإشارة والتوظيف غير المباشر، مجالًا فسيحًا وحرية أكبر للتعبير عن مراميه، فهذا التشابك العلائقي النّاتج عن استبطان المعنى واستدعاء ألفاظه وتراكيبه التي يضيء بها النصَّ، يجعل هذا النص حيًّا حركيًّا، غنيًّا بزخم داخلي تنبثق عنه دلالاتٌ شتى وإيحاءاتٌ متصاعدةٌ، ويمنحه خصوصية في الأسلوب يستدعيها موقف متفرد وتجربة خاصة.

وقول الشاعر: (الطّويل)

ويَـذْكُـرُنـي قَـومـي إذا الـمَـجْـدُ غُـيّـبَـتْ
كَـواكِـبُـهُ أو غَـالَـهُـنَّ أُفـولُ
ويَـذْكُـرُنـي الأصْـحـابُ مـا دام فـي الـوَرَى
كِـرامٌ لـهـم فـي الـمَـكْـرُمَـاتِ أُصـولُ[1]

يتبين بوضوح محاورة النّص الغائب المتمثل في قول أبي فراس الحمداني، ومدى العلاقة المتشابكة بينه وبين نص الشاعر، وذلك يكشف تأثره بمضامينه الشّعرية وتراكيبه، ويدل أيضًا على دور الألفاظ المتجانسة في بناء نسيج القصيدة عن طريق التآلف بين لغة البابطين، ولغة الشّعر والانسجام بين الموضوع الشّعري ومعادلة المضمون الشّعري، فالشّاعرُ قد استحضر قولَ أبي فراس الحمداني:

سـيـذكـرنـي قـومـي إذا جـدَّ جِـدهـمُ
وفـي الـلـيـلـةِ الـظـلـمـاءِ يـفـتـقـدُ الـبـدرُ[2]

وظّفَ البابطين صيغة الجمع (ويذكرني) لبيان المقاربة والصلة بينه وبين قومه، وللإفصاح عن معاناته وخوفه من نازلات الدّهر وهي تصولُ، ورمز بعد ذلك أيضًا إلى استدعاء الأصحاب الكرام الذين لهم في المكرمات أصولُ.

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «تشرُّد»، ص١٣.
(٢) ديوان «أبي فراس الحمداني»، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د ت)، ص١٤.

وهكذا ترجم الشّاعرُ في تناصهِ الإشاري ما اكتوى به من ألم الحب، مُستوحيًا من الانكسار الذي لازم أبا فراس الحمداني، فلا شك في أنَّهُ يتلاقح فيه الشّعور والأفكار.

في هذا التّناص إيحاء بعلاقة الشّاعر الرّوحية بقومه، تتبدّى بحبِّ ما يحبون، ومقت ما يمقتون، فهم يذكرونه ما أفِلَ المجدُ وغُيبت كواكبهُ، فآثار الحب بادية على صفحات وجوههم وقلوبهم، وبذلك نستشعر دلالات وأبعاد نفسية من جانب، ومن جانب آخر تدل اقتباساته هذه على وعي بمفاهيم التناص وقوانينه، واطلاع على جزئياته ومعانيه التي أثرى بها نصَّه، مما يفضي إلى مقدرته على ربط تلك المفاهيم والمعاني بالموقف والمناسبة اللذين يحكمان نصَّه الحاضر، يلتقط منها ما يتساوق ومعاني نصه الشعري، والشاعرُ لا يريد الإشارة إلى موقف ما فحسب، بقدر ما هي «عملية تفجير لطاقات كامنة في هذا النّص، يستكشفها شاعرٌ بعد آخر كلٌّ حسب موقفه الشّعوري الرّاهن»[1].

قال الشاعر: (الوافر)

وأيّـــةُ حِـــيـــلَـةٍ تَـــبْـــقى لِـــصَـــبٍّ
إذا عَـــزَّ الـلَّـقـا ومَـضَـى اصْـطِـبـارُ
فَـكَـمْ أضْـنَـى الـفُـؤادَ مَـقـالُ خَـوْدٍ
كـــلامُ الـــلَّـيْـلِ يَـمْـحُـوهُ الـــنَّـهـــارُ[2]

غالبًا ما يكوّن التناص صورًا شعرية إيحائية، تمنح النصَّ قيمًا جماليةً بالغة الرّوعة، يستمر الشّاعر من خلالها في وصف الصّورة الحزينة القاتمة لحبه؛ فلا تنفع أيةُ حيلة إذا عزَّ اللّقاء وكلُّ بريقِ كلامِ اللّيلِ وخلستهِ يمحوه النّهارُ بطلته.

(١) أثر البواعث في تكوين الدلالة البيانية، شعر جميل بثينة نموذجًا، د. صباح عباس عنوز، ط١، دار الضياء، العراق، ٢٠٠٧ م، ص١٢١.

(٢) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «صقر الفيافي»، ص ٣٥.

ففي هذين البيتين إيحاءٌ بعلاقة الشّاعر الوجدانية بمحبوبته؛ إذ نستشعر دلالات الانكسار وأبعاد نفسية من جانب، ومن جانب آخر إفصاح التناص عن تلك المعاناة، مستلهمًا التّعالق القائم على التّناص من خلال نسيج الألفاظ في الأبيات التي رسم ملامحها أبو نواس[1] في قوله:

فقلت: الوعدُ سيدتي فقالت:

كلامُ اللّيلِ يمحوه النّهارُ[2]

ومن خلال هذا التّصوير الرّائع استطاع الشّاعر أن يوظف التناص بشكل يكاد ينطق عن مضمونه في الخيبة والخسران ومعاناته من الطّرف الآخر، فأثار به ذهن المتلقي من أجل فك شفراتها بعيدًا عن المستوى السّطحي، بل انّ تضمينه هنا هو انتقال دلالي يتجاوب فيه المتناص مع تجربة الشّاعر يترجم من خلاله موقفًا شعوريًّا دعا إلى الاستذكار.

وللبابطين تناصٌ ملحوظٌ مع ابن زيدون[3] لا سيما وقد تأثر به أيّما تأثر؛ إذ يقول: «تأثرت بشعره منذ صباي المبكر أيما تأثر، وأحببت شعره بكلِّ شغفٍ وتقدير»[4]. يقول البابطين: (الطّويل)

بولّادةِ الإلْهامِ أَسْتَلْهِمُ الجَوَى

بوَجْدِ «ابنِ زيدونٍ» كَوَيْتُ فُؤادِيا

---

(١) أبو علي الحسن بن هانئ بن عبد الأول بن الصباح المعروف بأبي نُوَاس الحكمي الشاعر المشهور، كان جده مولى الجراح بن عبد الله الحكمي والي خراسان، ونسبته إليه. المصدر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، (٦٠٨ -٦٨١ هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د ت): ٢ /٩٥.

(٢) المرجع: أبو نواس في نوادره وبعض قصائده، أعدّه وحققه: سالم شمس الدين، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، (١٤٣١هـ - ٢٠١٠م)، ص٢٣.

(٣) أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب بن زيدون المخزومي الأندلسي القرطبي الشاعر المشهور؛ قال ابن بسام صاحب «الذخيرة» في حقه: (كان أبو الوليد غاية منثور ومنظوم، وخاتمة شعراء بني مخزوم، أخذ من حر الأيام حرا، وفاق الأنام طرًا). المصدر: وفيات الأعيان، ١/ ١٣٩.

(٤) ديوان «مسافر في القفار: ص٤.

سَــهِــرْتُ بــلَــيْــلٍ غــابَ مِــثْــلِــيَ بَــدْرُهُ
شَـكَـوْتُ لـهُ فِـعْـلَ الـهَـوَى وَشَـكـا لِـيـا[1]

لقد تناص لنا البابطين وهو يصور الحالة النّفسية التي وصل إليّها نتيجة حبه وغرامه، وهو يستعيد أيامه وما تحمله من ذكرياته الجميلة، التي سكنت قلبه وعقله ستظل ملازمة له، فإن كان الحبيب يود وصالها فهو لا يصر عليه فيكفيه التصبر على الوجد، فهو يحاول التقرب منها دومًا والعمل على ردم الهوة بينهما والحث على التوصل، حتى إنَّهُ يغفر كلَّ خطاياها وذنوبها، بل يعتذر لها ويسترضيها، رسم الشّاعرُ في هذا المشهدِ الشّعري صورة للحب ومعاناته مستلهمًا ذلك من قول ابن زيدون بحق ولادة بنت المستكفي وهو يقول:

نَــكَــادُ حِــينَ تُــنَــاجِــيــكُــمْ ضَــمَــائِـرنـا
يَـقْـضِـي عَـلَـيْـنَـا الأسَــى لَــوْلا تَـأَسِّـيـنَـا
حَــالَــتْ لِـفَـقْـدِكُـمُ أَيَّــامُــنَــا فَــغَــدَتْ
سُــودًا وكَـانَـتْ بِـكُـمْ بِـيضًـا لَـيَـالِـيـنَـا[2]

لقد اشترك البابطين مع ابن زيدون في طبيعة المعاناة إزاء مصائب الزمن، بما فرضه عليهما من ألم الحب وعذابه، ليقع كلٌّ منهما في تجربة حبٍ عميق وحنين جارف يملأ كيانهما، ليواجها بعد ذلك فجيعة الفراق في من أحبّا. فمن منطلق هذا الحب وما صحبه من ألم وغربة وحنين، سطّر البابطين هذا التناص لتقوية دلالة البيت بهذا التّفاعل النّصي المرتبط بالسّياق العام والذي جاء متلائمًا وطبيعة المعاناة.

وللشاعر تناصٌّ بارقٌ للذوق الفني استنطق فيه موشحات الغزل المشهورة بما تحمله من دلالاتٍ ساحرةٍ وظفها لخدمة غرضة، كقوله: (الرّمل)

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «رسالة إلى ولّادة»، ص ٧٠.
(٢) ديوان ابن زيدون، ص ٣٨٨.

هـاجَـنـي الـوَجْـدُ لَأزْمـانٍ خَـلَـتْ
كـزمـانِ الـوَصْـلِ بـالأنـدلـسِ
وظُـنـونـي أَوْغَـلـتْ تَـنْـتَـابُـنـي
وَيْـلَ قـلـبـي مـن عـذابِ الـتَّـعِـسِ
يـا نَـدامـايَ بـنَـفـسـي لَـهْـفَـةٌ
تَـتَـمَـنَّـى لـو شَـفَـاهـا مَـنْ نَـسِـي[1]

يتضح من خلال هذه الأبيات محاورة الشاعر لموشحة لسان الدين ابن الخطيب (جادك الغيث)؛ إذ يستدعيها بصورها وموسيقاها، فتتجلى العلاقة المتشابكة بينه وبين نص الشّاعر، وهذا ما يكشف لنا مدى تأثره بمضامين الموشحات وتراكيبها، ويدل أيضًا على دورها في بناء نسيج قصيدته عن طريق التآلف بين لغة الموشحات ولغة شعره والانسجام بينهما، ووقع هذا التناص مع قول لسان الدين ابن الخطيب[2]:

جَـادَكَ الـغَـيْـثُ إذا الـغَـيْـثُ هَـمَـى
يَـا زَمَـانَ الـوَصْـلِ بـالأنْـدَلـسِ
لَـمْ يَـكُـنْ وَصْـلُـكَ إلاَّ حُـلُـمـا
فـي الـكَـرَى أَوْ خِـلْـسَـة الـمُـخْـتَـلِـسِ[3]

ومن الملاحظ أنَّ المتناصات في هذه الأبيات المتتالية من شعر البابطين، تدل على ثقافة الشاعر المتعمقة ومدى تأثره بالموشحات، فالشّاعر يترك لنا البابَ مفتوحًا لنقرأ بين السطور، فكل تناص مما سبق يفتح للقارئ آفاقًا جديدةً كلٌّ حسب ثقافته.

(١) ديوان «بوح البوادي «من قصيدة «الجمال الناعس»، ص ٣٧.

(٢) أبو عبد الله ابن محمد الرئيس الفقيه الكاتب المنتزي ببلدة لوشة السلماني اللوشي المعروف بابن الخطيب، لقب بذي الوزارتين، أبوه عبد الله كان من أهل العلم بالأدب والطب. وقرأ على أبي الحسن البلوطي وأبي جعفر ابن الزبير، توفي بطريف، شهيدًا يوم الاثنين السابع من جمادي الأولى عام واحد وأربعين وسبعمائة. المصدر: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م)، ج٥، ص ٧- ٨.

(٣) ديوان لسان الدين ابن الخطيب السلماني، صنعه وحققه وقدم له د. محمد مفتاح، ط١، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ج٢، ص ٧٩٢.

ويرى الباحث أن ظاهرةَ التناص من ظواهرِ النّصِّ الأسلوبية التي اعتمدها الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين في شعره، فكان تشابك العلاقات في النص نتيجة تداخل النصوص، قد أفضى إلى تمخض دلالات مكثفة متسعة الأفق. فالخطاب الذي لا يستحضر أساليب في القول سابقة، خطاب أحادي القيمة.. أما الخطاب الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح نسبيًّا، نسميه خطابًا متعدد القيمة[1].

وأجرى الباحث احصائيةً للتناص في الديوانين، تَبيّنَ من خلالها أن ديوان «بوح البوادي» لا يشتمل إلّا على عدد قليل من التناص تبلغ (٦) مرات، بينما تبلغ نسبته أكثر في ديوان» مسافر في القفار» (١٢) مرة، فيكون مجموعها (١٨) مرة، وبهذه الاحصائية تبلغ النسبة المئوية للتناص في الديوانين (١٤٪).

(١) ينظر: الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٧ م، ص٤٠.

جدول إحصائي لنسبة التناص في ديواني (بوح البوادي) و(مسافر في القفار):

الرتبة	اسم الديوان	القصيدة	نوع التناص
١	بوح البوادي	اذكريني	تناص قرآني
٢	بوح البوادي	ترانيم	تناص قرآني
٣	بوح البوادي	الجمال الناعس	تناص شعري
٤	بوح البوادي	والهوى ثالثنا	تناص شعري
٥	بوح البوادي	حب قديم	تناص شعري
٦	بوح البوادي	بدر الليل	تناص شعري
٧	مسافر في القفار	تشرَّد	تناص شعري
٨	مسافر في القفار	لو تدري	تناص شعري
٩	مسافر في القفار	صقر الفيافي	تناص شعري
١٠	مسافر في القفار	حديث السُّمار	تناص شعري
١١	مسافر في القفار	ثورة القلب	تناص شعري
١٢	مسافر في القفار	رسالة إلى ولّادة	تناص شعري
١٣	مسافر في القفار	روحان	تناص قرآني
١٤	مسافر في القفار	جواد المعالي	تناص قرآني
١٥	مسافر في القفار	إشعاع الكويت	تناص شعري
١٦	مسافر في القفار	جمرة الوجد	تناص شعري
	الديوانان	(١٦) قصيدة	النسبة المئوية: ١٤٪

٤ - المفارقة:

الفَرقُ خلافُ الجمع، فَرَقَهُ يَفرقُه فَرْقًا... والتفرق والافتراق سواءٌ، ومنهم من يجعل التفرق للأبدان والافتراق في الكلام، يقال فرقت بين الكلامين فافترقا، وفرقت بين الرجلين فتفرَّقا..... وفَرَقَ الشيءَ مفارقة وفِراقًا: باينه، والاسم الفُرقة، وتفارق القوم: فَارَقَ بَعْضُهم بعضًا..... ويقال: وقفت فلانا على مفارق الحديث، أي على وجوهه..... وفرق لي رأيٌ. أي بدا وظهر[١].

تُعَدُّ المفارقة من الأنساق الجمالية في نسيج بناء الصّورة الشّعرية، وإحدى الإمكانات الأسلوبية التي توفرها اللغة، فهي طريقة من «طرائق استخدام اللّغة في السّياق النّصي والسّياق الخارج من النّص»[٢]، لذلك فهي تحمل تحضيرًا لذهن المتلقي، وتجعله متأملًا في النّصوص لكشف التّأويلات الباطنة له بوصفها تقانةً أسلوبيةً تملك إمكانية التلاعب الجميل في اللّغة، فهي «النمط الأسلوبي الشّديد التّأثير في المتلقي»[٣]، ولذلك فهي تحقق وظيفة مهمة جدًّا غايتها تحريك وإثارة المتلقي شعوريًّا وفكريًّا.

ويعرف (ميوبك) المفارقة باعتبارها مصطلحًا أسلوبيًا فيقول: «هي صيغةٌ بلاغيةٌ تعبرُ عن القصدِ باستخدامِ كلماتٍ تحملُ المعنى المضاد»[٤].

وإنَّ هذه المفارقة من حيث أصولها وبنائها هي «مفاعلة من فرق، ونعني بذلك مظاهرُ التّناقض والتّضاد التي تنتظم ظواهر الوجود والحياة، وأحداث المجتمع،

(١) ينظر: «لسان العرب» مادة (فرق).
(٢) المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، د. محمد العبد، ط١، دار الفكر العربي، ١٩٩٤م، ص ٩.
(٣) نظرية المفارقة، خالد سليمان، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد(٩)، العدد(٢)، ١٩٩١م، ص٥٥.
(٤) موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها)، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط٢، دار المأمون والحرية، بغداد. د. ت، ٢٥٨.

وسلوك النّاس ومواقفهم، حيث يباين وجهٌ وجهًا مباينةً تكشف عن تضاد أو تناقض»[١]. أو بحسب ما يراها (أوجست شيلجل) «نوعًا من النقيضة»[٢] وعليه أن شاعرية المفارقة تتركز حول الضّدية في المعنى الباطن والظّاهر، وتزداد حدتها كلما اشتدت الضّديّة؛ لهذا «قيل عنها بأنّها توازن الأضداد»[٣]، وهنا يتجلى الأسلوب الجمالي في المفارقة؛ لأن «الجمع بين المتباينين والمتضادين والمتناقضين من سمة الخيال الشعري المبدع، ومنفذ لمنح الرّؤيا الشّعرية فنيتها وفاعليتها»[٤]، وإنَّ معظمَ هذه التّعريفات تجعل التّضاد أساسًا في المفارقة. وهذا ما يميزها عمّا عُرف في المدونة البلاغية والنّقدية القديمة من فنون تكاد تقترب معها في المفهوم العام مثل التّورية والتّعريض والإيهام والمدح في معرض الذّم وعكسه والهزل الذي يراد به الجد، حتى الكناية [٥].

وقد انتبه النّقاد العرب إلى أهمية التّأثير بالمتلقي عن طريق الأمألوف والغريب في طرق التّعبير وفنونه، ويبدو أن الجاحظ وهو من كبار النّقاد والأدباء تنبّه إلى ذلك؛ يقول: «والنّاسُ مُوكّلُونَ بتعظيم الغريب واستِطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الرّاهن، وفيما تحت قُدرتهم من الرأي والهوى، مِثلُ الذي لهم في الغريب القليل وفي النّادر الشّاذ»[٦]، فتكون بذلك المفارقة من أهم الوسائل الأسلوبية لكسب اهتمام المتلقي لأنَّها «تنبع عن تعالق أبنية المتناقضات أو الغريب اللامألوف لتكوّن ملمحًا شعريًّا يكسب النّص بُعدًا وتأويلًا مفعمًا بإيحاءات متباعدة

(١) المفارقة في شعر (عدي بن زيد) الموقف والأداة، د. حسنى عبد الجليل يوسف، ط١، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٩م، ص١١.

(٢) موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها: ص ٣٥.

(٣) المفارقة القرآنية: ص ١٥.

(٤) المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة الخفاجي، دار الأرقم للطباعة، العراق، ٢٠٠٧م، ص ٣٣.

(٥) ينظر: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع دراسة نصية، د. هاشم العزام، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، ٢٠١١م، ص ١١٩.

(٦) البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط٧، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (١٤١٨هـ - ١٩٩٨م)، ج١، ص٩٠.

تعمل على شحن عاطفة المتلقي وفكره بما تحدثه من فجوة متوترة، تزيد من عمق دلالة الصّورة وتجعلها تفيض بدلالتها الشّعرية»[١].

ويرى د. عبدالهادي خضير أنَّ المفارقة «تعبير لغوي بأسلوب بليغ يهدف إلى استثارة القارئ وتحفيز ذهنه لتجاوز المعنى الظّاهري المتناقض العبارة والوصول إلى المعاني الخفيّة التي هي مراد الشّاعر الحقيقية»[٢]، فهي إذن تجاوزٌ للبنية السّطحية والبحث في البينة العميقة التي من أجلها وجدت المفارقة المتولدة من المتناقضات الحاوية للمعنى المطلوب لتتمركز مسافة التّوتر ولتكون بؤرة تدفق المداليل، لذا تكون المفارقة من المحركات الشّعرية بما تحويه من عنصر المفاجأة والإثارة، وعرضها للمعاني بطريقة تناقض الألفاظ والمواقف مما يمنح المتلقي التّلذذَ في اصطياد الدّلالة الغائبة بشيء من المتعة الفنية التي تتولّد عنده عن طريق الخلخلة المعنوية التي تحدثها في النّصِّ لتمدّه بطاقةٍ تعبيريةٍ عاليةٍ، وهي بعد كل ذلك تتوقف على قدرة الشاعر في توظيفها وصياغتها، فإنَّ «قيمة المفارقة الجمالية تنبع من طريقة قولها وما قالته معًا[٣]»، فهي «ليست مجرد وسيلة تزيين للقول أو العمل الأدبي الذي ترد فيه»[٤]، بل هي أرضٌ خصبةٌ إلى الدّلالة عن طريق تأليف المتناقضات بطريقة لها إمكانيةٌ تأثيريةٌ في الذّات المتلقية تاركةً صداها عليه، وهذا ما عند الشّاعر عبد العزيز سعود البابطين.

إنَّ من أسباب جمالية المفارقة أنَّها «تخلق أجواءً ممتعة تهيمن على أذهان المتلقين، وتجعلهم مسحورين ومنجذبين إلى متابعة العمل الفني»[٥] وهذا ما تمكّن الشاعرُ من توظيفه في ديوانيه، حيث يقول: (الوافر)

(١) في الشعرية، كمال أبو ديب، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م، ص٤٧.
(٢) المفارقة في شعر المتنبي، د. عبد الهادي خضير نيشان، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، عدد١١، ٢٠٠٠م، ص٩١.
(٣) المفارقة في شعر الرواد: ص ٦٥.
(٤) نظرية المفارقة، خالد سليمان: ٧٧.
(٥) الزهر والندى (دراسات في النقد الأدبي الحديث)، د. فليح كريم الركابي، ط١، بغداد، (د ت)، ص١٤٦.

سَـلِـي رُوحـــي غَـــداة الـشَّـــوْقُ حَـلا
وذَابَـــتْ مُـهْـجَـتـي فـي جَـمْـرِ ظَـنّـي
أبـيـــتُ الـلّـيـلَ تَـرْعَـانـي هُـمـومـي
وأنـــجُـمُـهُ تُـراعـيـنـي وحُـــزنـــي
أُنـــاجـي الـــرُّوحَ أَعْـــذِلُـهـا لِـكَـي لا
يُـــمـزّقَـــهـا اشـتـيـاقٌ فـيـهِ حَـيْـنـي
تُـبـادِلُـنـي الـتَّـــوَجُّـــعَ والـــتَّـأسِّـــي
وَتَـــحْـــمِلُ أَصْـعَـــبَ الآلامِ عـنّـي
أُخـادِعُـهـا لأُشْـعِـرَهـا بـأنّـــي
يُـدَغْـدِغُـنـي الـكَـرَى وتَـغُـطُّ عَـيْـنـي [1]

وفي تصوير حسيّ استطاع البابطين من توظيف مفارقته التي أدت المعنى بشكل يكاد ينطق عن مضمونه في الخيبة والخسران في انتظار المجازاة من المحبوبة التي هام بوجدها، فبدل المكافأة بالحب جاءه الهم والحزن والتوجع والألم، فأثارت هذه المفارقة ذهن المتلقي من أجل فك شفراتها بعيدًا عن المستوى السطحي، لأنَّها «ادعاء متميز في استعمال اللّغة لتحقيق علاقة ذهنية بين الألفاظ تتجاوز المعنى الظّاهر وتلمّح في الوقت نفسه بالمعنى الكامن الذي يشد القارئ بعلاقة التّضاد»[2] فضلًا عمّا للصورة الفنية التي قامت صورة المفارقة على أساسها كالاستعارة؛ إذ جعلَ الشّاعرُ الهمومَ والنّجومَ والحزنَ ترعاهُ في اللّيل وإن كان بعيد المنال، إلا أنّها أضافت لها من بُعدٍ دلالي عن طريقِ استثمارِ ما لها من ميزاتٍ جماليةٍ أضفت جمالية أخرى للمفارقة في بعدها الدّلالي، فقد تمكن الشاعر من استثمارها في قصيدته لتصبح مهيمنات أسلوبية متميزة وإعطائها بُعدًا تصويريًّا دلاليًّا زاد من جماليتها، فالمفارقة

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «جمر الظنون»، ص ٤٩.
(٢) المفارقة في شعر المتنبي، ص٩١.

بما تحويه من غموض فني جميل فهي «أشبه بالإمساك بالضّباب»[1]؛ لأنَّها تخفي المعنى خلف ستار شفاف يزيد من تشويق المتلقي للوصول إليه ويثير في ذهنه الفضول لمعرفته بما يولّد تشويقًا وتفاعلًا حيًّا مع النّص، فمعرفتها تعطي للقارئ ثقته بعقله وقدرته، فهي تتطلب فهمًا خاصًّا وقارئًا خاصًّا، فهي أساسُ نشاطٍ عقلي، وهذه الأمور كلها تولد الاندماج بين المتلقي والنّص، وهو غاية ما يطمح إليه الشّاعر في التّأثير بالمتلقي وجذبه إلى ساحته وممارسة تأثيره فيه.

وعن الشوق وما تحمله ذكريات السنين يقول: (الخفيف)

خَفَقَ الشَّوْقُ بالفؤادِ فَفاضَتْ
ذِكْرَياتُ السِّنينَ شَوقًا لِنائي
فَادَّكَرْتُ الوِصالَ مِنكِ بِعَهْدٍ
كنتِ فيه كريمةً باللِّقاءِ[2]

إنَّ التّأملَ في البيتين يكشف لنا بعضَ الجوانب الخفية، لعلَّ منها دلالة الشّوق المقترن بالبراءةِ والعهدِ ونقاءِ الضّمير، ولكنه يقترن أيضًا بالنّأي عن الحبيبة وما يحمله من هجير الفراق، فإنَّ ذلك ليس مجرد نمط فني يبدأ به البابطين قصيدته، بل هو جملة رموز ذات شفرات خاصة يعرفها الشّعراء المعاصرون، فقد كرر الشاعرُ كلمةَ (شوق) مرتين، فذلك يكشف عن مفارقة؛ إذ إن الشوق يكون قريبًا من المحبوب إذا سُدِّد، وشديد البعد (النأي) إذا لم يُسَدَّد، فتلك هي الحقيقة التي يبحث عنها الحبيب، فالشّاعرُ كان معنيًّا من ناحية بالحديث عن حماية حقيقة حبه، ومن ناحية أخرى كان معنيًّا بإثباتِ وجودهِ وتحقيقِ ذاتهِ وسطَ بحرِ الحياةِ المتلاطمِ الذي يهددهُ بالنّأي.

(١) المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، القاهرة، مجلة (٧)، العدد(٣-٤)، ١٩٨٧م، ص١٤٠.
(٢) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «وضاع الدرب»، ص٥٦.

وفي قصيدة أخرى للشاعر ضمّنَ فيها هجيرَ حبهِ قائلًا: (الطّويل)

ألا ليتَ شِعري هل تَعُودَنَّ لَيْلَةٌ
ثَمِلْنا بها وَصْلاً وَوُدًّا نُشايِعُهُ
شِرِبْنَا كؤوسَ الحُبِّ رَيَّانَةَ المُنَى
فَغَنَّى نَديمُ اللَّيْلِ شَوْقًا يُنازِعُهُ
خَليلَيَّ لن أَنْسَى على الدَّهْرِ وُدَّهَا
وجُرْحَ فؤادٍ أَحْزَنَتْها مَواجِعُهُ (١)

الشّاعرُ في هذه الأبياتِ يذوبُ أسى وألمًا على فراق محبوبته، ويحترق شوقًا إليّها وإلى ذكرياتها العبقة، في ظلالِ هذه العاطفةِ المتأججةِ الملتهبةِ يقولُ شعرَهُ نابضًا بالحسرة متمنيًا عودة محبوبته، وتكشف عن مفارقة يستحضرها الشاعرُ في حقلين دلاليين متقابلين هما: (العودة، والوصل، والود)، وهو معجمُ الألفة والرّاحة في مقابل (الجرح، والحزن، والوجع)، وهو معجمٌ دالٌ على الحزن والبعد والفراق، فالشّاعرُ يعيش ممزقًا ما بين ماضٍ مورق وحاضر محرق، وعلى الرغم من ذلك فإنّ الشاعر يكشف من خلال الاستفهام عن إدراكٍ واعٍ للمفارقات التي لم يستطع غيره إدراكها.

ويقول الشاعر: (المتقارب)

هَواكِ بِقَلْبي يُواكِبُ عُمْري
ويَجْعَلُ مِنِّي مَشُوقًا فَريدْ
وفي كُلِّ يَوْمٍ يَزيدُ اتِّقادًا
فَحُبٌّ قَديمٌ وَحُبٌّ جَديدْ

(١) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «أيام الوصال»، ص ٣٠.

أمَـــا مِـــنْ رجـــوعٍ لـــذاك الـزَّمـــــانِ

وهـل يـا تُـرَى تُـسْـتَـعـادُ الـعُـهـــودْ [1]

في النّصِّ المتقدم اعتمدَ الشّاعرُ في بنائهِ للمفارقة أشكالَها المتناقضةَ والمتباينةَ والمتباعدةَ كافة، لذا فإنَّ النّصَ يثيرُ دهشةً في النّفوسِ بصورةِ المفارقةِ (فَـحُـبٌّ قَـديـمٌ وَحـبٌّ جَـديـدٌ)، ففي هذه الصّورةِ التّضاديةِ غرابةُ ما تحفر بها الذهن للتأمل، وكيف يكون الحبُّ قديمًا وجديدًا لنفسِ المحبوب ؟!، فهذه المفارقةُ الضّديةُ غريبة التّأليف يصلها بمفارقة أخرى لا تقل غرابة ودهشة، وهي كيف يمكن أن يعودَ الزّمانُ لتستعاد العهود ؟!؛ إذ جعلَ للحبِّ أملًا بعودةِ تلك العهود وما حلته من ذكرياتِ الحبِ والغرام، فيهتفُ ضميرهُ وهو يناجيها على البعد، لأنَّها قرينةُ روحهِ وجزءُ نفسهِ حينما يعيش أبعاد التّجربة العذبة المؤلمة، ويوازن بينَ ما كان عليهِ وما آل إليّهِ وضع غرامه، فاستطاعَ أن يبين من خلالِ ذلك حجمَ حبه.

وقد جاءت المفارقةُ هنا منسوجةً بوعي وإدراك وبروح فنية متميزة، تبثُ لنا أحاسيسَ الشّاعر وتنقلها عبرَ هذه المفارقة، لتلقي ضياءَها في روحِ المتلقي.

ويستمرُ بنقلِ حجمِ معاناتهِ التي كان يحسها مع محبوبه الذي يجهل أبسط قواعد الحب، على الرّغمِ من أن هذا الجاهلَ قد علم حبيبه كلَّ فنونِ الحبِ وطرقه، فالمفارقة هنا نقلت لنا حجمَ المعاناةِ والألمِ الذي كان يقاسيه مع محبوبته؛ لأنه يريدُ إيصالَ فكرةٍ مهمةٍ، أن كلَّ ما في الهوى يطيب حتى مكروهه، أذاه الجسدي أو الرّوحي، فهنا تكمن جمالية المفارقة بقدرتها على جمعِ المتضاداتِ وربطِ المتباعداتِ، لتكوين معنى يكون قريبًا إلى النّفسِ ومدهشًا لها في آنٍ واحدٍ.

****

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «عهود»، ص ٧٣.

الفصل الثاني

(أسلوبية الصّورة)

المبحث الأول: مفهوم الصّورة الشّعرية

يكمن جمال النص بصوره الشعرية؛ لأنَّها «طريقة التعبير عن المرئيات والوجدانيات، لإثارة المشاعر وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته»[١]، وقد اهتم النقادُ القدامى والمحدثون بالصورة اهتمامًا كبيرًا، حيث خلفوا لنا مفاهيم مختلفة وتصورات متباينة، ولعل أبرزهم الجاحظ (٢٥٥هـ)، في حديثه عن اللفظ والمعنى، وهذا ما لمح إليه في مقولته: «إنّما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»[٢]، فلا يمكن تصور خلو الشعر منها، فهي أداة من أدوات الشاعر المهمة يؤكد بها على نقل تجربته الشعورية وما يختلج فيها من مشاعر وأحاسيس وانفعالات بطريقة فنية إلى المتلقي والتأثير فيه.

وتناول القدماءُ الصورةَ الشعريةَ بشكل مستفيض باعتبارها عنصرًا هامًّا من عناصر بناء القصيدة العربية، وركيزة من ركائز الجمال في الشعر، يحاول الشاعر أن يخلق بها نوعًا من الانصهار النفسي بين ما يمتلكه من مشاعر وأحاسيس وأفكار وبين عالمه الخارجي «فقد وجدت الصورة الفنية قبل اكتشافها وتحديدها بقرون»[٣].

(١) الصورة في شعر الأخطل الصغير، د. أحمد مطلوب، الأردن – عمان، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٥م، ص٣٥.
(٢) الحيوان، للجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)٢٥٥ه، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، (د.ت)، ٣/ ١٣١.
(٣) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، د. يحيى الجبوري، ط٥، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٦م، ص٩٧.

فالشاعر يعبر عما يمرّ به من عواطف وأحاسيس وانفعالات تجاه مواقف وجد نفسه فيها، فهو غير ملزم بتجسيد الصورة للواقع كما هو: «بل يخضعها لتشكيله، فتأتي صورة لفكرته هو وليست صورة لذاتها ...، فإننا نجد في الصورة ربطًا بين عوالم الحس المختلفة»[١].

إنَّ الصورة الشعرية تستمد قوتها من خلال امتزاج اللفظ والمعنى فـ«الصورة ألفاظ ومعان والألفاظ تصنع الصور والصور تصنع المعاني، والمعاني الأوائل تقضي إلى المعاني الثواني»[٢].

وتتحول الصورة إلى طاقة مؤثرة تموج بالحركة من خلال المواءمة بين اللفظ والمعنى، وهذا ما يجسده الشاعر الجهبذ في نتاجه فتكون «الموازنة بين جودة اللفظ والمعنى، فالمعاني موفورة ميسورة، فإذا أرادها الشاعر فإن سبيله إليها يمر بجودة اللفظ وبهائه وكثرة طلاوته ومائه، فلا يمكن إيصال صور الشاعر بغير اللفظ، ولا يمكن جمال الوصف إلا بمناسبته للموصوف»[٣].

ويُعدُّ عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) أول من تناول مفهوم الصورة اصطلاحيًّا بأنَّها «تمثيل وقياس لما نعلمه بعُقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تَبيُّن إنسانٍ من إنسان وفرس من فرس، بخصوصة تكون في صورة هذا لا تكون في صور ذاك»[٤].

أمَّا المفهوم القديم للصورة الشّعرية فهو «الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب

(١) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، د. علي البطل، ط١، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٠م، (٣١ – ٣٢).
(٢) عبد القاهر الجرجاني (بلاغته ونقده)، د. أحمد مطلوب، ط١، دار العلم للملايين، الكويت، ١٩٧٣م، ص ١٠٩.
(٣) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ط٢، عيسى البابي الحلبي، مصر، ١٩٩٧م، ص٨.
(٤) دلائل الإعجاز: ص ٥٠٨.

التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتراكيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صورة شعرية»[١].

فالصورة في أبسط معانيها، هي «تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر»[٢].

والصورة تمثل «وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية»[٣]. لذا فهي الأصل الذي يُبنى عليه العمل الأدبي؛ لأن بالصورة «يتحوّل الوجود من صورة واقعية جامدة إلى قطعة من الحياة واضحة التعبير تتمثل فيها الحركة والحياة، فيها عمق إحساس، وخصب خيال، وإبداع تصوير وتحليل»[٤]. وبهذا التصوير تصبح الصورة القوة الخالقة التي تعيد تشكيل المرئيات؛ إذ نظروا إلى الصورة الفنية بوصفها أساسًا لإيصال المعنى إلى المتلقي من أجل التأثير فيه لا بوصفها أداة تعرض المعنى للمتلقي في عزله واكتفاء بعيدين عن الجانب الجمالي،[٥] ويتم عرضه بمجموعة

(١) الاتحاد الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١م، ص ٣٩١.
(٢) الصورة الفنية معيارًا نقديا، د. عبد الإله الصائغ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص٩.
(٣) الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، خالد محمود الزواوي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٢م، ص ١٠١.
(٤) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ساسين عساف، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٢٦.
(٥) ينظر: فلسفة المعنى في النقد العربي المشرقي المعاصر من ١٩٤٥ - ١٩٩٠، لواء فواز، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد (٦)، العدد(٨)، ٢٠١١م، ص٨٠.

«من الإشارات إلى عناصر أُخر متميزة عن ذلك المعنى لكنها مرتبطة به على نحو من الأنحاء، وبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقي نوعًا من الانتباه واليقظة، ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى وتنحرف عن إشارات فرعية غير مباشرة لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها»[١].

بينما يرى الدكتور محمد غنيمي هلال إنَّ الصّورة هي «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي، فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي»[٢].

وتتجلى أهمية الصورة الشعرية بـ«أهم ما يميز الشعر في كل اللغات مادته التصويرية، فالشعراء لا يعبرون عن الحقائق كما هي، بل يعرضونها في شكل أشباح وأطياف، وتؤثر فينا هذه الأشباح والأطياف بأكثر مما تؤثر فينا الحقائق نفسها؛ إذ نراها مجسمة تحت أعيننا، فيزداد إحساسنُا بها ويزداد إدراكنُا لها، ونشعر كأنَّها تنبع من داخلنا نحن لا من داخل الشعراء، فالتلال والجبال والبحار والرياض والسحاب والنجوم، وكل ما فوقنا في السماء وتحتنا في الأرض، تحوله ملكة الشاعر الخيالية إلى صورة حية، إذ تزيح الستار عنه، وتكشف عن روحه وما يكمن وراء ظاهره، فإذا كل ما نبصره جامدًا أو ساكنًا يتحرك بنفس إحساساتنا ومشاعرنا»[٣].

وتمثّلُ الصورة الشعرية «الإطار الذي تتشكل فيه المفردات والتراكيب بعد أن ينظمها الشاعر في سياق القصيدة فيجعلها داخل هذا السياق محملة بكافة القدرات الفنية»[٤].

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص (٣٩٨ - ٣٩٩).

(٢) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، ١٩٩٧م، ص ٤١٧.

(٣) دراسات في الشعر العربي المعاصر، د. شوقي ضيف، ط٣، دار المعارف، ص٢٩٩.

(٤) القصيدة الرومانسية في مصر، د. محمد يسري العزب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م. ص١٠٣.

وتسعى الصورة الشعرية إلى «ابتكار علاقات جديدة بين الأشياء، وتحيط المعنى بعالم غني من الإيحاءات والدلالات، ويكتسب طابعًا خاصًّا، فيمتزج فيها الموضوع بالذات»[١]. وبهذا تتسع دلالة الصورة الشعرية لتعبِّر عمّا يجول في وجدان الشاعر من عواطف وأحاسيس جياشة وتعكس في ذات الوقت «عاطفة الشاعر الخاصة وما يشعر به في نفسه إزاء الأشياء بعد أن تمتزج بمشاعره، وما يضيفه عليها من حالاته النفسية الوجدانية»[٢].

ويرى الكثيرُ من الباحثين والدارسين أنَّ الصورة الشعرية تعكس انفعالات الشاعر وإحساسه بواقعه الذي كان يعيش فيه، فهو يستخدمها ليخلق نوعًا من التوافق والانسجام الشعوري بينه وبين العالم الخارجي أو المتلقي. وبهذا تنبثق ماهية الشعر على أنَّهُ «التصوير للمشاعر أي إبرازها في صورة تبعد بها عن التجريد من ناحية، وعن الرد والتقرير من ناحية أخرى»[٣].

ويرى الدكتور محمد زكي العشماوي أنَّ «الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرًا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين عن مواقفه مع الحياة، وأن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها»[٤].

ولا شكَّ في أنَّ الخيال له أهمية كبرى في خلق وتصوير ذلك الجمال، فالصورة التي ينتجها الخيال «هي المقصودة في العمل الفني، فهي عمل تركيبي يقوم الخيال ببنائها مما خلق الإدراك من خبرات، ويستلزم خلقها في الخيال أن يكون موضوعها الخارجي معدومًا أو في حكم المعدوم، فالخيال يلغي وجود ما حصله الإدراك، ويعيد خلق صورته الجديدة بديلًا من وجوده المادي»[٥].

(١) ينظر: جماليات التلقي، ٣١٢.
(٢) اتجاهات النقد في القرن الخامس الهجري، د. منصور عبد الرحمن، مطبعة دار العلم، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٣٦٨.
(٣) مجلة المجلة، د. محمد غنيمي هلال، عدد إبريل، ١٩٦٢م، ص١٧.
(٤) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمد زكي العشماوي، ط١، دار الشروق، ١٩٩٤م، ص ١٠٨.
(٥) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص (٢٧ - ٢٨).

لهذا تُعَدُّ الصورة بأشكالها كافة من الوسائل التعبيرية المعتمدة في بنائها على الخيال الشعري الذي عن طريقه «يتم إدراك ما في المعاني من عمق وما يتصل بها من أسرار جميلة تنعكس أضواؤها على المتلقي»[١] الذي هو «أساس العمل الأدبي والصورة دليل على خصبه»[٢]؛ فلا يخلو العمل الأدبي من الصور التي تعد «توليفة تعكس طريقة تفكير مبدعها، وعن طريقها نجد صدى عقله وفكره متحولًا أدبًا»[٣] أي أنّها «تركيبة وجدانية تنتمي من جوهرها إلى عالم النفس الداخلي أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع[٤]، لتوحي إلى المتلقي «بمعان عدة تتجاوز المعنى الظاهر وتتعدد انعكاساته للواقع الخارجي مؤلفة بذلك كلًّا متكاملًا منسجمًا»[٥]. أي أنَّه يصبح «وحدة ديناميكية تكاملية تنطوي على مكونات ذاب بعضها في بعض حتى أصبح المتلقي لا يستطيع فهم الصورة إلّا في سياقها الكلي بعيدًا عن تفتيت العمل الأدبي»[٦].

وتكمن أهمية الخيال في تكوين الصورة الشعرية لِما يتمتع به من «القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك»[٧].

إنَّ جمالية الصورة الشعرية تتأتى من خلال إظهار الحقيقة بشيء من الخيال، من حيث التركيز على المعاني المجردة في صورة تجمع بين عناصرها لتشكل بدورها وحدة متكاملة، فلا ينكر أنَّ الخيال يلعب دورًا رئيسًا في نضج الصورة الشعرية

(١) الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، خليل محمد حسين عودة، أطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة، ١٩٨٧م، ص١١.
(٢) ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص٢٥.
(٣) الصورة في شعر الرواد، علياء سعدي عبد الرسول، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٥م، ص١١.
(٤) ينظر: فلسفة المعنى، لواء الفواز، ص ٨٧.
(٥) ينظر: تمهيد في النقد الأدبي، روز غريب، ط١، دار المكشوف، بيروت، ١٩٧١م، ص (١٩٢ - ١٩٣).
(٦) الصورة في شعر الرواد: ١٣.
(٧) الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، د. جابر عصفور، ط٣، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م، ص١٣.

فلولاه «لقصرت الألفاظ عن تمثيل المعاني غير المحدودة، ويمكن بالخيال الذي هو رأس المجاز تصوير ما لا يتناهى بما هو محدود منتهاه»[١].

وللغة أبعاد وامتدادات أسهمت بدورها في تشكيل الصورة الشعرية لأنّها «الأداة الخاصة للشاعر، وبها يستطيع الشاعر أن يشكل إدراكه الجمالي الخاص للعالم ويعبر عن تجربته الشعرية، وعندما يريد تشخيص هذا الإدراك يجد نفسه أمام اللغة بنظامها اللغوي في جموده وإشاريته وعمومه، ولذلك يقوم الشاعر بتشكيل علاقات لغوية خاصة بين كلمات اللغة ليصور رؤيته الخاصة، وهذه العلاقة الخاصة هي ما نطلق عليه الصورة الشعرية، فكل صورة شعرية هي خلق جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة للتعبير، ومن هنا فالصورة الشعرية جوهر التجربة والأداة الفذة للتشكيل الجمالي»[٢].

والصورةُ «تعبيرٌ عن حالة أو حدث بأجزائهما أو مظاهرهما المحسوسة، فهي لوحة مؤلفة من كلمات وهي ذات جمال ذاتي تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسية، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالعاطفة»[٣].

وإنّ قوة الصورة تكمن في «إيحائها وفي مقدرتها على التعبير عن المعنى الواحد بأكثر من أسلوب. لهذا تميل النفس إليها وتكون أطوع لها من غيرها. أضف إلى ذلك إنَّ التصوير الأدبي وأبعاد الجمال في الفن، لا يمكن أن تكون مقاييس جامدة وعمليات حسابية تنتج المطلوب، وإلا فلن يكون هناك تجاوب بين هذه الصور.. وبين قرّاء الأدب، لأنهم لا يتذوّقونها، ولأنّها منفصلة عن تصوّراتهم»[٤].

(١) دروس في آداب اللغة العربية، د. معروف عبد الغني الرصافي، ط١، دار المعلمين، بغداد، ١٩٦٠م، ص٣٤.
(٢) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت محمد سعد، ماجستير، دار العلوم، ١٩٧٨م، ص ٧٨.
(٣) تمهيد في النقد الأدبي الحديث، ص ١٩١.
(٤) الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، د. وحيد صبحي كبّابه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م، ص ١٠.

وقيل إنّ الصورة رسم بالكلمات تعكس بذلك عواطف الشاعر وأحاسيسه وفي الشعر كـ«الألوان والخطوط في الرسم، وقد يتسع نطاقها فتشمل القصيدة كلها وتطلق على جزئياتها التي تؤلف وحدتها، والصورة هي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي، فالتجربة الشعرية كلها صورة كبيرة ذات أجزاء، هي بدورها صور جزئية تقوم على الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي في المسرحية والقصة»[١].

وتبرز أهمية الصورة الشعرية بأنّها «تنقل إلى القارئ عاطفة الشاعر وتجربته وتنقل كذلك فكرته التي انفعل فيها، وهي وسيلة من وسائله في استعمال اللغة على الوجه الذي يكفل نقل مشاعره وأفكاره فيؤثر في نفوس قرائه»[٢].

وتُنسجُ الصورةُ الشعريةُ بوعي وعمق لارتباطها بالواقع؛ حيث تمثل «إعادة لتشكيل الواقع، ولا ترتبط به إلا بقدر ما يصبح مكتسبًا خصائصها الذاتية بحيث يصبح للصورة واقعها الخاص، فتصير الأشياء جديدة لأنّها عناصر في مناخ جديد وبنية جديدة، تتمثل فيها كل الملكات والحواس في لغة هي مزيج غريب من المنبهات المتنافرة تكون من الروح إلى الروح، ملخصة كل شيء: الأشذاء، والأصداء، والألوان، المرئي وغير المرئي، مجتذبة الفكرة من الشيء ومعلقة الشيء بالفكرة، مجتذبة الفكرة من الفكرة ومعلقة المعنى بالمعنى، بحيث تخضع لحقيقة الشاعر الذي يجهد التعبير عنها تعبيرًا كليًّا»[٣].

ولا بُدَّ من الإلماح هنا، إلى إنَّ «الصورة الفنية الجميلة ترتبط ارتباطًا لغويًّا وخياليًّا بالتعبير الحسي.. وهذا يؤدي إلى تعميق الدلالة وتوضيحها... ويصبح

(١) الشاعر مهدي الجواهري وخصائص فنه، عبد العزيز محمد الموافي، ماجستير، دار العلوم، ١٩٧٢م، ص ٣٢٤.
(٢) الإسلام في شعر شوقي، د. أحمد الحوفي، القاهرة، ١٩٧٢م، ص ٢٧٣.
(٣) التصور الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، مصطفى السيد السعدني، ماجستير، دار العلوم، ١٩٨٠م، ص٢٠٧.

المعنى غنيًّا ومؤثرًا في النفس.. وجمال التصوير الفني ناتج عن تضافر الملكات الذهنية والحسية تضافرًا كاملًا. والربط بين الأشياء المتآلفة أو المتنافرة، يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية.. ومن ثم تصبح الصورة التعبيرية بيانًا إشاريًّا لحقائق الأشياء بما يكتنفها من جمالياتٍ في المعنى والأداء»[١].

وتتساوق الصورة الشعرية في ظل هذا الفهم دورًا لافتًا إذ إنَّ الشاعر يعدُّها البيئة التي يستكشف بها تجربته، فالشاعر المبدع «يتوسل بالصورة ليعبر عن حالات لا يمكن أن يتفهمها أو يجسدها بدون الصورة، ولهذا المفهوم لا تصبح الصورة شيئًا ثانويًّا يمكن الاستغناء عنه أو حذفه، بل تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه وتوصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة للكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية، ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطًا بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر باعتبارها محصلًا لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى»[٢].

ويقف (ت. س إليوت) عند الصورة فيقول: «إنَّها قدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية في خلق رمز عام»[٣].

ولم تكن هناك طرائق محددة لصنع وتشكيل الصورة، فلكل شاعر طريقته الخاصة في رسم الصورة كما يراها ويشعر بها، فالشعراء وإن عبَّروا عن معانٍ واحدة لكنها في صورٍ متعددة.

(١) من جماليات التصوير في القرآن الكريم، محمد قطب عبد العال، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص٥٥.

(٢) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٧.

(٣) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة، يوسف نجم، بيروت، ١٩٦٧م، ص ٢٥٣.

وقِيلَ إنَّ الصورةَ هي «رسم قوامهُ الكلماتُ»، باعتبار أن الصورة الشعرية ذات توجه «تشكيلي»، مما يطابق بشكل أو بآخر بين فن الشعر وفن الرسم، حيث تكون الكلمات مادة الفن الأول، بينما الألوان هي مادة تشكيل الفن الثاني. وهو يرى أن الصورة هي المنبع الأساسي للشعر الخالص، ونظرًا لانشغاله الدائم بها، فإنها قد راوغته على المستوى المفهومي، لذلك فإنَّه يُعرّفها في موضع آخر بأنَّها «سلسلة من المرآيا، موضوعة في زوايا مختلفة، بحيث تعكس الموضوع وهو يتطور في أوجه مختلفة، ولكنها صور سحرية، وهي لا تعكس الموضوع فقط، بل تعطيه الحياة والشكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان»[١].

من هذا نرى إنَّ «مقياس البراعة أو المفاضلة بين أديبين تعرضا لفكرة واحدة أو موضوع واحد، هو قدرة كل منهما على تصويرها من وجهة نظره الخاصة في أسلوب راق يجمع بين صدق الشعور وصدق التصوير»[٢]. ولذلك فالصورة «تركيبة معقدة يتدخل في تأليفها عنصران هامان أحدهما ظاهري يقوم على الحواس المتخيلة، والثاني باطني يقوم في النفس وموطن التجربة، ويكون الأول معادلًا للثاني وعلى قدر انفعاله»[٣].

وتعددت تعريفات الصورة الشعرية عند المعاصرين فهي «الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معًا إلى قُرّائهِ وسامعيه»[٤]، وهي أيضًا «تركيبٌ لغويٌ لتصوير معنى عقلي وعاطفي مُتخيل، لعلاقة بين شيئين، يمكن تصويرهما بأساليب عدة إمّا عن طريق المشاهدة، أو التجسيد، أو التشخيص، أو التجريد، أو التراسل»[٥].

(١) ينظر: الرؤية والعبارة مدخل إلى فهم الشعر، عبد العزيز موافي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠م، ص ٤٣٠.

(٢) في النقد الأدبي دراسة وتطبيق، د. كمال نشأت، مطابع النعمان، النجف الأشرف، (١٣٩٠ه - ١٩٧٠م)، ص ٢٩.

(٣) الصورة الشعرية ومجالات الحياة عند زهير بن أبي سلمى، د. عبد القادر الرباعي، مجلة المورد، المجلد التاسع، العدد الثالث (١٤٠٠ه - ١٩٨٠م)، ص ١٥.

(٤) ينظر: المصطلح النقدي، د. أحمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي، بغداد، (١٤٢٣ه - ٢٠٠٢م)، ص ٢٠٤.

(٥) المصطلح النقدي، ص ٢٠٥.

ويعرِّف «دي لويس» الصورة بأنَّها «رسم قوامه الكلمات المفعمة بالإحساس والعاطفة»[١]. كما أنَّ الصورةَ الشعرية «ترتبط بالعاطفة ارتباطًا وثيقًا إذ تغدو بلا قيمة بدونها»[٢].

استخدم البابطين الصورة الشعرية في ديوانيه لتعبِّرَ عن عاطفته وأحاسيسه ومشاعره النابعة من انفعالاته وأفكاره التي كان يمر بها لحظة رسمهِ لتلك الصور ببراعة في التصوير ودقة في نقل التفاصيل، فضلًا عن ذلك فقد أمدت الفنون البيانية من تشبيه واستعارة وكناية دفعة كبيرة في إعطاء الحركة وبيان ملامح تلك الصور. ومن هنا نجد أنَّ الصورةَ الشّعريةَ لا تقترن بالعقل والاستنتاج بل بالمشاعر والانفعالات فـ«الأفكار التجريدية تقضي على روح الشعر إذ إنَّ روحه في صوره»[٣].

****

(١) الصورة الشعرية: سي دي لويس: ترجمة (د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم)، مراجعة د. عناد غزوان، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، ١٩٨٢م، ص ٧٢.

(٢) ينظر: الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع، ط دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣م، ص ٨٠.

(٣) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، ط١، بيروت المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م، ص٤٤.

المبحث الثاني: أنماط الصّورة

يتحدث هذا المبحث عن أنماط الصور الشعرية بما تحويه من صور واسعة تضم جزئيات كثيرة تمثل أجزاء الحدث الكلي، إذ لا يمكن أن يتصور الحدث إلا بتلك الأجزاء الثابتة أو المتحركة، المادية أو المعنوية، التعبيرية أو الحسية وغيرها مما وضعه الشاعر، لكي يخرج في نهاية المطاف بتلك الصورة الشعرية كانت كلية، أو جزئية، أو قصصية، أو لونية، أو صور الحواس على حدٍّ سواء.

١ - الصّورة الكلية:

وهي الصورة التي تمثل لوحة كبيرة تضم داخلها صورًا صغيرةً لا تستقل بنفسها، ولكنها تكوّن جزئيات هذه اللوحة الكبرى وتتحد داخلها اتحادًا عضويًّا، ومن هذه الصورة المتشابكة والمتلاحقة تنتج الصورة الكلية التي هي في أيسر تعاريفها «مجموعة من الصور الجزئية المترابطة من حيث الرؤى والأفكار»[١]، فالصورة بذلك هي «وحدة عضوية تعبر عن تجربة الأديب في نقل أفكاره ومشاعره ورؤاه في كلّ متكامل من مجموع صور جزئيّة تنمو وتتكامل حتى تبلغ الذروة في إيصال فكرة معينة إلى المتلقي والتأثير فيه، بمعنى أن تتحول الصورة الجزئية إلى جزء من صورة كلية تعبر عن معنى ومضمون مشترك أسهمت كل صورة من الصور في تكوين الصورة الكلية ورسم ملامح هذا المعنى الذي لم تستطع اللغة المباشرة أن تعبر عنه ليكون بذلك التصوير صنو اللغة»[٢]، وعليه تكون الصورة الكلية «هي

(١) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية): د. عز الدين إسماعيل، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م، ص ١٣٩.

(٢) ينظر: الاتجاه التصويري في الشعر العراقي الحديث، (١٩٤٧ - ١٩٦٩)، تغريد موسى علي البزاز، دكتوراه، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٤م، مقدمة الرسالة.

التجربة الشعرية التي يجسد الشاعر من خلالها فكرة القصيدة العامة بما تحمل في داخلها من أفكار وعواطف»[1]، فيجب أن تؤدي «كل صورة وظيفتها في داخل التجربة الشعرية التي تكون هي الصورة الكلية، وذلك بأن تكون الصورة الجزئية مسايرة للفكرة العامة أو الشعور العام[2]». وتتشكل الصورة الكلية بمجموعها من صور جزئية متناسقة متماسكة لترسم لنا صورة تدل على معنى كلي قصده الأديب وسعى إليه، حتى لا يمكن الاستغناء عن إحداها فيه فتتضافر بعضها مع بعض من أجل رسم اللوحة الفنية، لذا تُعَدّ من التقنيات الأسلوبية المهمة لأنَّها تعتمد الإجراء الكلي بدلًا من الجزئية.

ونستطيع القول بأن الصورة الكلية في شعر عبد العزيز سعود البابطين كانت تمثل صورة مرتبطة مع سواها ارتباطًا تسلسليًّا، أو تتابعيًّا، أثناء تصويره الصحراء أو البادية أو الليل أو الهضاب أو الطير أو القنص.....، لأنها مجموعة من الصور الجزئية جاءت متوافقة ومنسجمة فيما بينها مكونة باتحادها الصورة الكلية؛ أي إنَّ تلك الجزئيات المكونة للصورة الكلية يربطها، إمّا تغلل الشخصية الفكرية والنظرة الفلسفية للشاعر، وإما حالة نفسية معينة في القصيدة، أو في تلك الصورة الكلية، وإما سيطرة عاطفة على نحو ما سنرى.....؛ إذ أسهب الشاعر بشكل واضح في هذه الموضوعات فصوَّر مَشاهدهَا المختلفةَ مُعبّرًا عنها بطرائق كثيرة كان أبرزها الطبيعة، لذا تحظى البيئة الطبيعية بمجالٍ واسع في شعره، فهي تلهمه العديد من الصور التي تمثلت في سمائها وما تحويه من شمس وقمر ونجوم ومطر على أرضها وما يحيط بها من عناصر متحركة وساكنة، ومن تلك الصور ما كان يستلهم في رسمه لصفات محبوبته.

(١) الصورة في الشعر العربي، د. أحمد علي الفلاحي، ط١، الأردن، دار غيداء، ٢٠١٣م، ص ١٤٧.
(٢) المرجع السابق، ص ١٤٧.

كقوله: (الوافر)

وَزَهْـــرُ الـــرَّوضِ كَـفَّ عـن الـثَّـنـاجـي
بـــفَـــوْحِ الـعـطـرِ يَـسْـكُـبُـه بِـدَنِّـــي
وَمَـــــوْجُ الـبَـحْـرِ ألجَـمَـهُ سُـكـونٌ
فَـــغَـــابَ بِمَـــوْجِـــهِ فِـكـري وظـنِّـي
وهـــذا الـــبَـــدْرُ أَنْـــكَـــرَ أَن رآنـــا
وقـد شَـهِـدَ الـهَـوَى عَـيْـنًـا بِـعَـيْنِ
وذاكَ الـلَّـيـلُ أنـكـرنـي جِـراحًـا
يُـداويـهـا وقـد قـارَبْـتُ حَـيْـنـي
كـــأنَّ الـلَّـيـلَ لـم يَـشْـهـدْ عُـهـودًا
تُـوثِّـقُـهـا تَـبـاريـحـي وحُـزْنـي
وهـــذا الـفَـجْـرُ لـم يَـسْـمَـعْ شكـاةً
يَـضِـجُّ أنـيـنُـهـا فـي كُـلِّ أُذنِ[1]

فيتضح في هذه الأبيات ثراء المعطيات التي يؤسسها الشاعر عبد العزيز البابطين؛ إذ يعطي لمحبوبته صورة من صور الطبيعة بآفاقها المختلفة، ولعل ما تصوره الأبيات في هذه اللوحة من (الروض، والبحر، والبدر، والليل، والفجر) يدور في معنى الامتداد لمعاناة المحبوب التي لا تنتهي، لذلك كانت الفكرة التي تجمع الأبيات تمثل علاقة ذلك بالوصف للشوق والذي يقتضي امتداد الشوق الذي لا ينقضي أبدًا، فاللوحة كونت الصورة الكلية باتحاد تلك الأجزاء، فيمثل هذا التشبيه الانعكاس النفسي لإحساس الشاعر وما عاناه من ألم الفراق وهجير البُعد.

(١) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «حديث أمسي»، ص٣٣.

ويجسد الشاعر في موضع آخر، صورة الطبيعة فيقول: (المتدارك)

يـــا بـــــدرَ الـلَّـــيـــلِ مـــتـــى يُـــوفـــي
مَـــحْـــبـــوبُ الـــقـــلـــبِ وأُســـــعِـــــدُهُ
ومـــتـــى يـــا بـــــدرُ تُـــدَغْـــدِغُـــهُ
ذِكَـــــرُ الأيَّـــــامِ وتُـــــرشِـــــدُهُ[1]

لقد ارتسمت صورة القمر في معرض مقام المحبوب والشوق إليه، ليقرن ذلك بصفة الاشراق والحضور التي يتمتع بها محبوب القلب فهو كالبدر الذي يطل، وهذا الاطلال يكون مرغوبًا فيه ومطلوبًا حتى إنَّ العيونَ لا تحيد عنه ولا تمل النظر فيه لشدة أخذها به وتوقها إليه. وقد حظيت محبوبة الشاعر بصور رائعة وجميلة استلهم فيها ما يحيط به من صور الطبيعة، الجامدة والمتحركة، الصورة التي تغزل فيها بمشيتها وخطاها وجسدها وبياضها، فهو يرسم في الجانب الآخر صور تقترن بها محبوبته بطبيعته.

ويقول: (الوافر)

يَمُـــرُّ الـلـيـلُ يـتـبَـعُـهُ نَـهـارُ
وتَـتْـبَـعُ يَـوْمِـيَ الـــذّاوي فُـصـولُ
وتَمْـضـي خَـلْـفـهـا الأعْـــوامُ حَـسْـرَى
ويَمْـضـي الـعُـمْـرُ يَـعـقُـبُـهُ الـرَّحـيـلُ
ويَـنْـطَـفِـئُ الـتَّـوهُّـجُ حـيـنَ تُمْـسـي
حـيـاةُ الـنّـاسِ يَـأْسَـرُهـا الأُفـــولُ
ويَـبْـقَـى المَـــرْءُ لـلـذِّكْـرى قُـرونًـا
إذا مـا زانَـــهُ الـعَـمَـلُ الجَـمـيـلُ[2]

(١) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «بدرُ الليل»، ص٨١.
(٢) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «حب قديم»، ص ٥٥.

ونرى الشاعر في هذه الأبيات يتحدث عن مشهد الليل بعد ذكر محبوبته وحزنه على فراقها ورغبته في عودة الوصال، ويقول إنَّه قد هام بها وهامت به، ولكن بلا جدوى، فالليل والنهار يمران، ولكن يتركان بدل التداني الهجر والنصب.

يظهر البابطين في هذه اللوحة شدة تحمله ابتداءً من احتمال الشوق للمحبوبة، إلى احتمال طول الليل؛ إذ إنَّ الأعوام تحولت من زمن لآخر، ويظهر أن هذا التحول كان سلبيًّا (من الحَسَن إلى السيء) لكن التحول على هذه الطريقة يخدم الشاعر الذي يرغب في بيان معاناته وألمه من خلال تلك الصورة، من هنا نلحظ الاتساع في هذه اللوحة كان مصدره الأكبر امتدادَ التصويرِ للوحتي (اللّيل والنّهار) المتعاقبتين، واللتين تنذران بمضي الأعوام حسرى ونفاد العمر الذي يأذن بالرحيل، والجامع في كل ذلك في سياق الوصف هو إظهار معاناة الشاعر ليصل بعد أن يختم أبيات اللوحة الكلية في صورة الذكرى للفكرة نفسها التي حملت معنى عذابات الشاعر.

وتحتل «صورة الطير والقنص مكانًا أثيرًا في مخيلة الشاعر؛ إذ تمثل امتدادًا نفسيًّا وشعوريًّا لتجربته، فغناء الطيور تعبير عن الحب في حالاته المختلفة، وشدوها مرادف لشدوه، وكثيرًا ما يدعوها إلى مشاركته همومه، وتتردد صورة الطير المهيض الجناح أو المشرَّد كدوال للهجر والانكسار»[1].

يقول: (الطويل)

مُـغَـرَّدَتـي بـالـغُـصْـنِ هِـيـضَ جَـنـاحُـهـا
يَـمـيـنًـا سَـأبْـقَـى راعـيًـا ثُـمَّ حَـانِـيـا
فـإن عَـقَّـنـي حُـبِّـي وشُـــرِّدَ طـائـري
فَـلَـسْـتُ إلـى طَـيْـفٍ سِـواهـا مُـواتـيـا

(١) دراسات نقدية في ديوان بوح البوادي (بناء الأسلوب الشعري)، ص ١٣٨.

سأبقى ويَبْقَى الحُبُّ بَعْدِيَ خالِدًا
بِشَدْوِ طُيورِ الكَوْنِ تَحْكي وَفائِيا[1]

نلاحظ أنَّ الشاعر قد يستدعى صورة الطير في إطار دلالي عام، ولا يعمد إلى التخصيص إلا في مواضع قليلة تترد فيها ثلاث صور، هي: (صورة القطا، وصورة الحمامة أو الورقاء، وصورة الصقر) وتنفصل صورة القطاة عن التجربة الوجدانية، كقوله: (الوافر)

وما خَفَقَ القَطَا يَبْكي هَوانا
ولا نَبَضَ الحَيَا بِرُواءِ غُصْني[2]

أمّا الورقاء أو الساجعة فتتجلى لتحمل بين جوانحها دلالة الشوق والحنين، كقول الشاعر: (البسيط)

وكلَّما هَتَفَتْ في اللَّيْلِ ساجِعَةٌ
يَحُثُّ شَوْقي خُطاهُ حيثُ ألقاكِ
أَطَرْتِ فكري شَعاعًا والنُّهَى شَرَدَتْ
فهلْ تُعيدُ الحِجا أَحْلامُ نَجْواكِ[3]

ويتقدم البابطين هنا بصورة بالغة الروعة حيث يقول: (الخفيف)

يُمْطِرُ الغَيْثُ مِنْ سَمَاها مِدادًا
فَتَضُوعُ الأَزْهارُ في كُلِّ سَهْلِ
قَدْ مَنَحْتُ الحَياةَ دَفْقَةَ عِطْرٍ
ضَمَّخَتْ بالأَريجِ مَنْ كانَ حَوْلي[4]

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «وفاء»، ص ٤٧.
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «حديث أمسي»، ص ٣٣.
(٣) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «شكوى»، ص ٣٢.
(٤) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «النجمة الخالدة»، ص ٦٨.

استقى الشاعر أجمل صور الطبيعة في أروع ساعاتها ليوسم بها الحبيبة، فقد برع في رسم هذه الصورة التي تدل على تمكن الشاعر وإبداعه في فنه، فيلتقط صورةَ المطر الذي يأتي بعد جدب وانتظار، ليقارنها بعلاقته مع محبوبته التي تأتي بعد جفاء، فكلاهما يأتي بعد جهد وعناء وطول انتظار، وهو لا يروي الظمأ الشديد.

ولم تخل الصحراء بمختلف صورها الثابتة والمتحركة والتي لا يمكن حصرها في هذا المجال الضيق من وقفة للبابطين على رمضائها؛ إذ مزج فيها الحالة النّفسية بحركة الطبيعة وتقلبها، والذي يعكس الحزن الذي يكابده تجاه رحيل المحبوبة، فلا يجد ما يُعبِّر به عنه إلّا أن يراقب حركة النجوم في السّماء حتى تصل إلى نهاية مسارها، مازجًا معاناته بليل الصّحراء البهيم، وهذا لا يصفه إلّا من جفاه النوم، يقول: (البسيط)

لَمْ يَبْقَ بالدَّربِ إلّانا نَهيمُ بها
صَحْراءُ لَيْلٍ بَهيمٍ في ثَنايانا
فَمَزِّقي كُلَّ أسْتارٍ مُحجَّبَةٍ
وَلْتَرْتَشِفْ روحُ روحَيْنا حُمَيَّانا[1]

يصل بعد ذلك إلى الدلالة التي انبثقت منها الصورة الكلية لليل الصحراء وجامع أطراف الفكرة كان المعنى المتمثل في شدة الهيام، وتنوع دلائل الفراق ليجعلها طريقًا لا يخشاه، فيما إذا كانت نهايته اللقاء بمن يحب أو حتى القرب منه، ليمتد مكان الصورة داخل السياق العام للقصيدة كلها لبيان ما يتّبعه من وصف للشوق،

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «رفيقة الدرب»، ص ١٠.

وهو الذي يمثل خطًّا عريضًا لمعاناته، فقد جاءت لوحة ليل الصحراء في النص ممثلة لها وجامعةً لأطرافه على مستوى السياق كله.

وكثيرًا ما تمتزج الطبيعة في شعر البابطين بموضوعات الشعر الأخرى ولا سيما المديح، إذ يتحقق الانصهار بين الطبيعة والممدوح فينقل أوصافها إليه فيقول في قصيدته (عباءة النّور)[1]: (البسيط)

قَدْ شَعَّ نورُكِ في أرْضِ (الكويتِ) كما
تشعُّ شَمْسُ الضُّحَى أوْ زَهْرَةُ الشُّهُبِ
دَعَوْتِ لِلْعِلْمِ - نورِ العَصْرِ - فِتْيَتَنا
فَعَبَّ فِتْيَتُنا من نَبْعِهِ العَذِبِ
كَشَفْتِ لِلْمَجْدِ أَسْبابًا مُعَمَّقَةً
وما هنالكَ أمْجادٌ بلا سببِ
إذ شِدْتِ دارًا بِشَمْسِ العِلْمِ مُشْرِقَةً
إنْ غابَتِ الشَّمْسُ عنها فَهْيَ لمْ تَغِبِ[2]

تميَّز الشاعر بنظرته الجديدة للطبيعة، فهو لم يقف عند حد الشغف بها والهيام بجمالها بل تجاوز ذلك؛ إذ انطلق في تجربته من تشبيهات بالغة الروعة؛ إذ تنشطر الذات بين السرور والارتياح، مُشبّهًا نور ممدوحته بنور الشمس والشهب، وكذلك نور العلم ونور العصر، مُشيِّدةً بالوقت نفسه دارًا مشرقة بنور العلم والمعرفة لا تأفل أبدًا وإن غابت الشمس. يجعلُ الشاعرُ الطبيعةَ في هذه الأبيات ممثلًا لدائرة واسعة تجمع داخلها أمورًا مختلفة ابتداءً من تحقيق التذكّر والاشتياق

(١) القصيدة موجهة للأستاذة الدكتورة «فايزة محمد الخرافي» بمناسبة انتهاء مدة إدارتها لجامعة الكويت.
(٢) ديوان «مسافر في القفار»: من قصيدة «عباءة النور»، ص١٢٧.

والتبجيل لمن يمدح، وصولًا للبوح بثمار العلم والمعرفة التي حان قطافها على يد ممدوحته (د. فايزة)، ساعيًا لرسم ما جادت به يراعها من خلال صور الطبيعة، فتأتي الصورة الكلية داخلها حين أعاد الحديث عنها ممثلة بتكرار مفردة الشمس، تُعدُّ بذلك المحور الذي تدور فيه أبيات هذه الصورة.

يقول الشاعر في قصيدته «مناجاة»: (الرّمل)

كـيـفَ أمْـسَـيْـتِ وقـد طـالَ الأَسَـى
وَسَـهِـرْتِ الـلَّـيـلَ لـيـلَ الـعـاشِـقـيْنْ
وصُـروفُ الـدَّهـرِ عـاثّـتْ بـالمُـنـى
عَـرْبَـدَتْ عَـرْبَـدَةَ المُـسـتَـكـبِـريـنْ
غَـيَّـرتْ فـيـكِ تَـصـاريـفُ الـهَـوَى
بَـهْـجَـةً كـانـتْ تَـسُـرُّ الـنّـاظـريـنْ
فـغَـدتْ بَـسْـمَـتُـكِ الـوَلْـهَـى شـجًـا
وغـدا لَحْـنِـيَ كـالـنّـاي الحـزيـنْ[1]

يُغرِقُ الشاعر في هذه الأبيات في ذكر حبيبته والشوق إليها، ويسأل: كيف أمسيتِ ؟ لاسيما قد طال الأسى وبلغ السيل الزبى، وصروف الدهر عاثت بالأماني وما رسمته خارطة العاشقين، ويسأل أغيّرت فيكِ تصاريف الهوى؟ أكانت تكتوي المحبوبة كما كان يكتوي بنار فراقها أم لا؟ وتراه يصوّر كيف ينظر إلى لقياها متشوقًا، وكيف إنّه طالما يتذكرها فهي أحدوثة النفس؟ حتى إن بسمتها البارقة أصبحت شجنًا، وأصبح لحن الحبيب كالنّاي الحزين بعد أن شغله حبُها، وإن الموانع هي التي منعته منها وكتبت الفراق له.

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «مناجاة»، ص ١٠٠.

٢ - الصّورة الجزئية:

وهي صورة قائمة بذاتها لا تخضع للصورة الكلية في شيء، فهي تقوم بمفردها بالتأثير المطلوب، ولا يؤثر انتزاعها من القصيدة عليها، فهي أشبه بلقطات منها الثابت والمتحرك، وهي تحمل شحنات قوية من الانفعال أو الفكر سواء بسواء كالصورة الكلية.

وتنتج الصورة الجزئية عن «قدرة النص الشعري على تخليق صور تمنح دلالات كبرى عمودية، دون أن يضطرها الوهن إلى الامتداد الأفقي»[١].

وإذا ما أردنا لهذه الصورة المهيبة قرينًا، فلن نجد قرينًا سوى عناصر تكوّن الصورة موضوعيًّا أو فنيًّا لأنَّها جزءٌ منها فمن حيث التكوين الموضوعي نجد الصورة الجزئية ممتدة على لوحات متتالية تحمل كلٌّ منها هدفًا موضوعيًّا تكتملُ به الصورةُ في نهايتها[٢]. يقول البابطين: (الطويل)

ولُقيَا يَطُوفُ القلبُ ولهَانَ حَوْلَها

فَتَنْقَضُّ من فَرْطِ الحَنينِ مَضاجِعُهْ

وَنَجْوَى كَتَغْريدِ الطُّيورِ حَسِبْتُها

لِقَلْبي شِفاء لن تَجِفَّ مَنابِعُهْ[٣]

تتجلى الصورة الجزئية من خلال إظهار الذكريات الجميلة مع الحبيبة، وأيام الود والوصال بينهما، وما تحمله من نجوى وغرامٍ عميقين، فانبرى المُشبَّه وهو نجوى المحبوبين والمُشبَّه به هو تغريد الطيور، وأداة التشبيه الكاف، وقد حُذف وجه الشبه

(١) الرؤية والعبارة: ص٤٤١.

(٢) ينظر: النسق القرآني دراسة أسلوبية، د محمد ديب الجاجي، ط١، (دار القبلة للثقافة الإسلامية - جدة) و(مؤسسة علوم القرآن – بيروت)، (١٤٣١ه - ٢٠١٠م)، ص ٥٥٩.

(٣) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «أيّام الوصال». ص ٣٠.

وهو الهديل (صوت الحمام الجميل) وهذا النوع من التشبيه يسمى «التشبيه المجمل» وهو من أجمل أنواع التشبيه. أما الصفة المشتركة بين الطرفين فتتمثل في الأفعال المضارعة الحركية (يطوف، تنقض، تجف)، وتُعدُّ أداة التشبيه «الكاف» إحدى أركان الصورة الجزئية البسيطة عند الشاعر عبد العزيز سعود البابطين، فقد وصف نجواه مع محبوبته وكأنه الهديل العذب الذي لا ينفك إلا بشفاء قلبه، يعكس بدوره الصفة المشتركة والتي تتمثل بالنقاء والتغريد، وبذلك تكون الصورة الجزئية مُفعَّمَة بالحيوية؛ حيث تنفتح أحيانًا وتصبح ذات تركيب يلغي أحد أركان التشبيه.

ويقول الشاعر: (البسيط)

يا نايُ ما لَكَ تَبْكي الوَصْلَ مُتَّشِحًا
بالحُزْنِ والشَّوْقِ والآهاتِ والألَمِ
تَبْكي الزَّمانَ الذي وَلَّى وتَذْكُرُهُ
في كلِ آهٍ بأَنْغامٍ مِنَ السَّقَمِ[1]

يلفتنا هذا الخطاب الذي يتوجه به الشاعر إلى الآخر، موظفًا أسلوب النداء، يخاطب من خلاله الناي وما ينبثق منه من صوت شجي، مُنزلًا إيَّاه منزلةَ الإنسان في بكائه ونحيبه، وهذه صورة استعارية بالغة الروعة؛ إذ يؤكد افتقار الشاعر إلى من يشاركه آلامه وأحزانه، فيلجأ إلى الجمادات كي تواسيه بدلًا من الإنسان، وكأنَّ النداء يحمل بين طياته الحزن والألم والعتاب، إذ يعكس هذا الأسلوب تأثر الشاعر، ويؤكد عمق حيرته التي انعكست من خلال تجليات الصورة الجزئية.

ويرى الباحث أنَّ براعة البابطين وقدرته قد ظهرت في هذا النوع من الصّور (الصّورة الجزئية)، فكان لها أثرٌ يربو ويزيد عن الصور الكلية بجزئياتها، فقد يعطي الشاعر هنا نفس التأثير في صورة أو في بيت أو نصف بيت. وذلك يرجع

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «أنغام الشَّجو»، ص ٨٠.

إلى عدة أسباب منها: قصر قصائده مما يستدعي التركيز، ومنها قوة أبياته.... إلى غير ذلك من خصائص موضوعية.

٣ - الصّورة القصصية:

حوى شعرُ البابطين بعضَ عناصر الصّورة الشّعرية القصصية؛ إذ عبر من خلالها عمّا يدور في نفسه من مشاعر وتوجهات، وجاءت هذه الصورة عنده متكاملة تتسم بتسلسلها وتوسعها، وقد يستطرد الشاعر كثيرًا محاولًا بذلك رسم جميع الجوانب المحيطة بالصورة الشعرية، ومن ذلك قوله حينما يسرد قصته مع الصحراء وهيامه بها وهو يُسْمِعُهَا صوتَهُ؛ إذ تُعَدُّ الصحراء لوحة فنية بالغة الروعة تشكل إلهامًا عظيمًا للشعراء، ولاسيما البابطين الذي يمثل امتدادًا واضحًا للصحراء والبادية، ويحرص شاعرنا على اختزال المشاهد المختلفة واجترارها عند الحاجة، مزينًا مناظرها بتصوراته وأحاسيسه وقدرته اللغوية، فيمهد لها بوصفٍ يصفها به، فهي خرساء صامتة تصغي بتحنان. فيقول: (البسيط)

أسْمَعْتُ صَوْتِيَ لِلصَحْراءِ واجِمَةً
خَرْساءَ صامِتةً تُصْغي بِتَحْنانِ
وَجُبْتُ هُضْبًا وآكامًا وأوْدِيَةً
أشْدُو لها لَحْنَ آلامي وجِرْماني[1]

ثم ينتقل سريعا إلى وصفِ حاله وهو يجوب الهضاب والأودية شادٍ لها آلامه وأحزانه، ويكمل بقية القصة بنفس القصيدة التي نلمس فيها دقةَ الوصف:

ورُحْتُ أُبْدي وأَشْكو كُلَّ ما فَعَلَتْ
أَيْدي الفِراقِ ومَنْ بالنَّأْيِ أَشْقاني

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «صيادة الحب»، ص ١٠٣.

وفي هذه القصة يسترسل الشاعر فتتضح مهارته وإحساسه العميقان اتجاه تلك المرأة التي كان يراها جوهرة فريدة لا تُنال بسهولة، مُبتعدًا في ذلك عن وصفها بصفات جسدية أو حسية مكشوفة، حاملًا بذلك أعباء الفراق وما تجود به نفسه اتجاهها.

ومن قصصه الشعرية قصة يرويها عن واحدة من سفراته للصيد، ممارسًا القنص ومطاردًا الظباءَ وواصفًا الصقر في ذلك، فقد زودت الرحلاتُ الصحراوية الشاعر بمعين لا ينضب من الصورة الفنية التي دوَّنَ فيها مشاهداته المختلفة من خلال ممارسة طقوس الصيد المتنوعة. يقول: (الرمل)

يـا صـديـقـي حـيـنَ أَبْـغِـي قَـنَـصًـا
أَطْـرُدُ الـظَّـبْـيَ وَصَـقْـري والـذِّئـابـا
أُطْـلِـقُ الـصَّـقْـرَ وقـلـبـي خَـلْـفَـهُ
طـائـرًا يَـفْـتَـحُ لـي بـالأُفْـقِ بـابـا[1]

لقد انبلجت الصورة القصصية هنا لتعطينا وصفًا دقيقًا للحياة البرية التي يشاهدها الشاعر أثناء رحلة الصيد، مُبيّنًا إيَّاها عن طريق حوارية جميلة مع صديقه، راويًا قصته وهو يطارد الغزلان البرية الشاردة مُستعينًا بصقرٍ ثاقبٍ مُتخذه بابًا لصيده، مُستجليًا في الوقت نفسه حاله في الصيد، فهو ينسى جُرح قلبه والنوى وهموم العشق التي تحيط به كما تحيط القلادة بجيد الفتاة، إنها صورة تكشف عن قدرة عجيبة للشاعر في ربط المتفرقات ببعضها بصورة قصصية متناسقة، وفيها دقة تصويرية نابعة من شدة ملاحظته للحياة البرية الصحراوية ولا ينتبه لها إلّا فنان مبدع، ومثل هذه الصورة تتكرر في قصائده، وتبيّنَ مدى سيطرة الحياة الصحراوية على تعبيراته وصوره الفنية.

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «الوفاء الخالد»، ص ٣٥.

ومن صوره القصصية الأخرى التي يرسمها الشاعر قصة غرامه وعشقه، فهو يصورها بدقة مُعلنا عن شقائه وحزنه. يقول: (الرمل)

لـــي حَـبـيـبٌ عِـشْـقُـهُ ذَوْبَـنِـي
شَـغَـلَ الـقَـلْـبَ سَـنَـاهُ والـنَّـظَـرْ
رَسَـــمَ الحُـــسْـــنُ عـلـى أعْـطـافِـهِ
صُـــوَرًا فَـتّـانَـةً تَـثْـلُـو صُـــوَرْ
لـكـأنَّ الـــبَـــرْقَ مِـــنْ بَـسْـمَـتِـهِ
مُـذْ بـدا بـالـكَـوْنِ مـنـهـا قـدْ ظَـهَـرْ[1]

لقد كان الشاعر عاشقًا مُتيمًا لا يجدُ الحياةَ إلّا بقربِ من يحب، ولا يشعرُ بالسعادة والطمأنينة إلّا بوصاله، فإذا لم ينل الوصال أصابه السقمُ، واحترقَ قلبُهُ، وذابَ فؤادُهُ، ونحلَ جسمُهُ، وكثيرًا ما أعلن عن هذه الحالة في شعره. أما دموع الشاعر فإنَّها تنسابُ على وجنتيه؛ إذا رحلت عنه المحبوبة أو فارقته، مُعبرًا عن ذلك في بعض أشعاره، ومنها قوله: (الوافر)

فَـــتَـــذْرِفُ دَمْـعَـتِـي حَـــرَّى لَـعَـلِّـي
أُعـــالِـــجُ لَـــوْعَـــةً كـالـثُّـكْـلِ مُـــرّهْ
أذوبُ مَـشـاعِـرًا لأُنـيـمَ نـارًا
رعَـتْ فـي الـقـلـبِ تَـحـرِقُ فـيـه صَـبْـرَهْ[2]

البابطين شاعرٌ حساسٌ مُرهفٌ، مَهما اجتهد في أن يُخفي عشقه وحبه واشتياقه لمن يهوى فإنه يخفق؛ لأن دموعه تفضحه وتكشف عن مكنونات نفسه

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «سحر الضياع»، ص ٤٢.
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «طعمُ البين»، ص ٧٩.

وما يجول فيها من مشاعر وأحاسيس، ولكثرة دموعه وغزارتها ومعاناته بسببها؛ فإنه يطلب من محبوبته أن تساعده وتعينه على جزعه وألّا يذرف الدموع، وهذا لا يتم إلا بوصالها له وعودتها إليه وبهذا يصور قصته الشعرية بطريقة ساحرة وفي القصيدة نفسها يقول: (الوافر)

فـألـقـاهـا وتـلـقـانـي بـشَـوْقٍ
يَـقُـصُّ مـن الـهَـوَى مـا قـد أسـرّهْ
وتَـنْـجـابُ الـكـآبـةُ عـن وجـودي
ونَـطْـوي الـهَـجْـرَ والمـاضـي وقَـهْـرَهْ

ومن خلال تتبعنا الإحصائي للصورة القصصية في شعره، تبيّنَ أنَّ عدة تكرارها بلغ (١١) مرةً وبنسبة مئوية تبلغ (٩، ٩٢٪)، موزعةً على الديوانين، ففي ديوان «بوح البوادي» بلغ (٧) مرات، أمّا ديوان «مسافر في القفار» بلغ عدة تكرارها (٤) مرات.

نخلص مما سبق أنَّ الشاعر يتمتع بأسلوب قصصي رصين في نقل الأحداث وتصويرها وتقديمها بكلمات جيدة الحبك متينة السبك، ولاشك في أنَّ هذه صورة القصصية المسبوكة لها جذور قديمة في الشعر العربي، قدمها البابطين بأسلوب فيه الكثير من الإبداع والتجدد والحداثة.

٤ - الصّورة اللّونية:

من الظّواهر اللّغوية والأسلوبية المهمة التي انماز بها الشعرُ البابطيني تشعير المفردات اللونية وتوظيفها بدلالاتٍ موقفيةٍ متعددةٍ، تحمل في طياتها تجارب شعرية مختلفة الأفكار والأهداف، ولذلك احتلّت الأشكال اللونية (الأساسية وغير الأساسية) وقع خاص في نفسه، مُشكِّلةً هاجسًا إيحائيًّا ورمزيًّا مُعبّرًا عن عالمه

الداخلي أو عن الظواهر الحسية الخارجية التي تلامس محيط الشاعر، وتكتسب أهمية مؤثرة من توافقات الشاعر ورغباته المكنونة في شعره الموجه إلى القارئ.

إنَّ مثل هذه المحاولة الأسلوبية التي قام بها الشاعر لإثراء مُعجمه الشعري وتنويع حقوله الدلالية باستخدام نظام الألفاظ اللونية لم تكن محاولات التوظيف اللوني فيها تمتدُّ إلى فتراتٍ زمنيةٍ بعيدةٍ، بل إنّها من الظواهر الأسلوبية الحديثة التي نالت حظًّا من إعجاب واهتمام شعراء الحداثة المستقبلين وغيرهم، كما يوضح أحدُ الباحثين بقوله: «ومنذ مطلع القرن الحالي تنوّعت محاولات التوظيف فقدّم الشعراء المستقبليون عددًا من المحاولات التي تميّزت بالتلاعب بكيمياء اللون والتحرر من استخدام عباراتٍ في إطار مضاعفة حجم قاموس الشاعر وتحديد ذاكرة اللغة»[1].

كان الشاعر مولعًا بالألوان توّاقًا لمعانيها وما تفرزه من دلالاتٍ تصويريةٍ مُعبّرةٍ، حتى نجده يُؤَثِرُ بشكل غير طبيعي لفظةَ (اللون)، مُركّزًا بقوة على دلالة هذه المفردة اللونية في مراحل إنتاجه، وهذا التركيز يُعطي إشارةً واضحةً على ارتباط المرحلة العمرية الأولى من حياته بالتذوق الجمالي والفني وحُسن استخدامها وتوظيفها في معجمه الشعري.

فها هو الشاعر في قصيدته «نيران الأمس» يوظّف مفردة (اللون) فيمنحها في جملته الشعرية صفة جديدة وهو يصف أزهار الأرض.

يقول الشاعر: (البسيط)

وتُـنْـبِـتُ الأرْضُ أزْهـــارًا مُـلَـوَّنَـةً
وفـي خَـريـفِ حَـيـاتـي يُـورِقُ الـشَّـجَـرُ[2]

(١) جماليات اللون في القصيدة العربية: محمد حافظ ذياب، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٥م، ص ٤٣.

(٢) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «نيران الأمس»، ص ٤٤.

إنَّ توظيف البابطين للألوان لم يكن عملًا عشوائيًّا لا فائدة منه، وإنما كان له دلالةٌ مُهمةٌ تتمثل في اضطلاعه بدورٍ كبيرٍ في الكشف عن نفسيّة الشّاعر وأحاسيسه، وانطباعه عمَّن يتحدث عنه أو يصفهُ، فاللون عنده يمتلك فاعلية بصرية تخاطب الوجدان والشعور، وهو بهذا يتحول إلى مؤشر أو دال حين يوضع ضمن سياق لغوي، ولذلك فإنه يمتلك دلالة في إطار بناء الجملة الشعرية.

وتعددت الألوان التي وظفها البابطين في غزله العذري، منها اللون الأبيض، وتبدو دلالته ماثلة في قوله: (الطويل)

رفيقَةُ دربي أبيضُ الذّيلِ ثوبُها
وأذكُرُها حُسْنًا يَشِعُّ كَكَوْكَبِ
فراشَةُ صُبحٍ يَعْتَلي الزَّهْرَ عَرْشُها
كذا وصَفَتْها نَسْمَةُ الحُبِّ عن قُرْبِ[1]

يُعدُّ اللّون الأبيض من الألوان التي تحتل مساحة واسعة في شعر البابطين كان مباشرًا مثل الألفاظ: (أبيض، شهاب، العاج، ....) ومنها ما يدل على اللون الأبيض بصورة غير مباشرة مثل: (الشمس، القمر، البدر، الكوكب، النهار، الضحى، الشيب، .....)، وقد ورد ذلك في موضوعات متنوعة في شعره، كما تنوعت المجالات الدلالية التي تحملها تلك الموضوعات، فقد شبه الشاعر ثوب حبيبته باللون الأبيض لنقائها وطهرها؛ لأنَّ هذه الدالة تقوم على منح الحبيبة صفات النقاء والملاحة والعفة؛ حيث يتبيَّن لمن يُمعن النظر في البيتين السابقين، أنّهما مُفعمان بالحب والغرام، تفوح المعاني الوجدانية من بين حروفها، ويلاحظ اشتمالهما على الكثير من المفردات والتراكيب التي يُستشفُ صدق عاطفة الشاعر والتهاب مشاعره في الحب، وليس غريبًا - في الوقت نفسه - على الشاعر الذي عاش في الصحراء ذات السماء الصافية أن يستخدم هذا التشبيه المُفعم بالجمال الساحر.

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «رنينُ السِّحْر»، ص ٥٧.

أمّا اللّون الأسود فقد أكثر الشّاعر من ذكره في صوره اللّونية، فقد صبَّ فيه أسى الحب وضنى العشق، وهو بذلك يكشف عن بركان حزنه وأشجانه ولواعجه التي اعتملت في قلبه واستوطنت فيه، نتيجةً لفراق من يحب وهجره له، وللسواد امتداد في هذا الإطار الحزين الكئيب مع امتداد الزمن؛ إذ بدت الساعات سوداء حالكة مُظلمة، وكأنَّهُ لم يَعُدْ هناك نهار، فقد شكل طول اللّيل رمزًا لتلسع رقعة اللّون الأسود حياةَ البابطين ونفسيته، وما من سبيل إلى الحدِّ من هذا المد الأسود إلّا بالوصال الذي يقترن بالغبطة والسّعادة والسّرور، ويظهر ذلك من قوله: (الوافر)

ظَـــلامُ الـلـيـلِ أدركَـــــهُ الـتَّـمَـنّـي
فَـــأَخْـــفـــاهُ وغـــابـــتْ فـيـــهِ عَـيْـنـي
حَـبَـسْـتُ الـــرُّوحَ فـي صَـــدري لـكـي لا
تُـنـاجـي بـالـهـمـوم رؤىً كَـوَتْـنـي
وَبُـــــطْءُ الـلَّـيْـلِ أرهَـقَـنـي وَأَفْـنـى
تَـنـاهـيـدي وَوَجْـــــدي لـيـسَ يُـغْـنـي
ألـــــوكُ الـــهَـــمَّ فـــي أعـــمـــاقِ نـفسي
فَـيُـضْـنـي والـلَّـواعِـجُ أَحْـرَقَـتْـنـي[1]

فاللّيل بسواده الداجي لا يزال يحمل ساعات الهم والغم والهجر العاطفي لبعد المحبوبة أو آذنت ساعة الرحيل، فالأسود لون الليل وكحله الحزين، ويعني بدوره السهاد والهم الدائمين، وكيف لا يكون نجيَّ الهم وقد ملكت محبوبته فؤاده؟ فالبابطين هنا ما زال على حالة من الشوق يناجي حبه الزائغ في الليالي الطويلة.

وفي موضع آخر يوظف الشاعر الليلَ لبيان مفاتن محبوبته؛ حيث يُشبّهُ شَعرَ محبوبتهِ الساحر بعمق الليل الداجي لإبراز جمالها.

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «حديثُ أمسي»، ص ٣٣.

يقول: (الوافر)

جَـمـالُ الـقَـدِّ أَهْـيَـفُ مـن غُـصـونٍ
إذا مـاسَـتْ بـغَـنْـجٍ أو دلالِ
لـهـا شَـعَـرٌ كـعُـمْـقِ الـلّـيْـلِ داجٍ
تُـنـاوِشُـنـي الـسُّـهـا فـيـه بـدالِ[1]

حمل الشاعر على غير عادته اللونَ الأسود الذي يُستوحى من شَعْرِ محبوبته الغرّاء بعضَ الإيحاءات والدَّلالات الإيجابية التي تموج بمعاني الفرح والسّرور والبهجة. فقد جاء ذكر اللّون الأسود بشكل غير مباشر في موضوع العشق والحب في وصف الجمال الحسي للمحبوبة خاصة لون شعرها، فالشّعْرُ لونهُ فاحمٌ كعمقِ اللّيل، وهذا السواد يجلي بياض وجه المحبوبة ويزيده نضارة وجمالًا، فالضّد يظهر حسنه الضّد.

أمّا اللون الأخضر فهو من الألوان التي تشكل ظواهر دلالية في شعره؛ إذ تُستوحى دلالته من الطبيعة، ويعني بذلك الدّعة والرّخاء والنّماء والخير، ولكن انحرف عن دلالته هذه إلى دلالاتٍ أخرى كالعشق والجود والشجاعة والرغد.....، كقول الشاعر: (الكامل)

يـا نَـخْـلَـةً فـي «نِـيـسَ» حـانَ فِـراقُـنـا
هـل نـلـتَـقـي يـا نـخـلَـتـي وأعُـودُ؟
أَجْـتَـرُّ مـاضـي ذكـريـاتـي فـي الـهَـوى
ويـضـجُّ فـي نـفـسـي الأسـى ويَـسـودُ

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «ربيعُ الجمال»، ص ٩٧.

وتُـصـيـخُ أحـلامـي وكـلُّ مشاعري
لـكِ يـا نُـخَـيْـلَـةُ مـا عـسـاه جـديـدُ
وتـردِّديـنَ نـصـيـحـةً لـكِ مـا خَـبَـتْ
اصـبِـرْ فـما لِـلـصَّـبْـرِ مِـنـكَ حُـدودُ[1]

انبثق اللّون الأخضر هنا من بين جوانح النخلة، مُبينًا دلالاتٍ أُخر غير النّماء والخصب، ممهدًا في هذا المكان لدلالة الحرقة والحسرة والألم نتيجة لهذا الفراق الذي شبَّ بينَ الحبيبين، فقد امتزج اللون الأخضر بألم الفراق وهجير الذكريات وضياع الأحلام، مُشكلًا بذلك لوحة حالمة متعددة الألوان تتجلى فيها رهافة الشاعر الذي يمزج الألوان ببعضها لتفصح عن مكنونات فؤاده وخفايا نفسه، لوحة يمثل فيها اللون الأخضر قطب الرحى، تطوف حوله باقي الألوان كطوفان الكواكب حول الشّمس. وآثرَ البابطين إلّا أن يبقى مُتشبثًا ببصيصٍ من أمل اللقاء، حتى يظل مُتصلًا بمحبوبته مُتخذًا من صبرهِ سفينة لشراع آماله وطموحاته وأحلامه، ليمنحه ذلك صفة الاستمرارية والعطاء دون مقابل.

ومن الملاحظات التي لفتت انتباهنا ونحن نستقرئ تقنية المفردات اللونية في المُعجم الشعري للبابطين، أنَّ الصّفاتِ الدالةَ على الألوان مثّلت دورًا أساسيًّا مهمًّا في إنتاج الدلالات إلى جانب الألوان الأساسية في خطاب الشاعر، فمثلًا إنّ الصفات: (النهار، الضحى، الفجر، الصباح، النور، الشروق، الشيب) مثّلت اللون الأبيض والذي يدل على الفرح والغبطة، وصفات (اللّيل، الظلام، الدجى، العتمة) مثّلت اللون الأسود ويدل على الحزن والألم وقد ينزاح عن ذلك بعض الشيء، وصفات (النار، الاحتراق، الجراح، الإقحوان) مثّلت اللون الأحمر ويعبّر في سطور دفقته الشعرية عن دلالته السلبية التي وظفها البابطين صفةً لنار الجوى، وقد يأخذ اللون دلالةً إيجابيةً جديدةً تزيل دلالته السلبية وتمنحه دلالةً معنويةً محببةً إلى النفس من خلال توصيف الشاعر له بالزهور الحمراء التي ترمز إلى دماء

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «يانَخلَتي»، ص ١٠.

المحبين الحمراء وإلى وجنات الحبيبة الحمراء تعبيرًا عن دلالة الخجل. والصفات (الشجر، النخيل، النبات، الزرع) مثّلت اللون الأخضر الذي يدل على الأمل والحياة وكذلك بعض الألوان تأخذ دلالاتها الإنتاجية من محور (اللون الأخضر). وهكذا ترمز كل صفة وكل لونٍ لدلالةٍ إيحائيةٍ تختلج ذاكرة الشاعر وتسيطر على أفكاره ونوازعه النفسية، وبهذا الانزياح والخروج عن المألوف استطاعت الأسلوبية أن تتألق وتهيمن على الصورة الشعرية.

وتبدو القيمة الأسلوبية لدلالة الحقل المُعجمي للألوان من خلال تشعيرها صوريًّا في الخطاب الشعري عند البابطين، الذي جاء غنيًّا بتعدّد الصفات والألفاظ اللونية التي منحت الشاعر مساحة من التوهّج الفكري والإيحائي لتفعيل أسلوبه الخطابي وإبلاغ رسالته الشعرية إلى المتلقّي.

ومن خلال تتبّعنا الإحصائي لمفردات هذه التقنية اللونية في شعر عبد العزيز سعود البابطين تبيّنَ أنَّ مجموع تردّد مفردات الحقل الدلالي (للألوان) في ديوان «بوح البوادي» (١٨) دالة لونية، لذا تبلغ النسبة المئوية لها (٣٥٪). أمّا ديوان «مسافر في القفار» فإنَّ مجموع تردّد مفردات الحقل الدلالي (للألوان) بلغ (٢٨) لذا تبلغ النسبة المئوية لها (٤٥٪).

وقد لاحظ الباحث أنَّ أغلب اختيارات الشاعر التعبيرية تغطي جانبًا كبيرًا من واقع الشاعر الحسّي والمعنوي. فعلى الرغم من كون البابطين شاعرًا يتصف أسلوبه بالحسية العذرية، فإن الغلبة في هذه الاختيارات تستأثر بالنصيب الأوفى للجانب العذري، الذي امتدّت مفرداته إلى عدة حقولٍ وأنساقٍ مهمةٍ تمثل (الإنسان والنبات والجماد والصحراء وغيرها). ويخضع هذا الاختيار أيضًا للجانب المعنوي المجرّد الذي يتّصل بالجانب النفسي الداخلي للإنسان أو ما يتّصل بالخارج المعنوي الذي يتمثّل في دلالاتٍ معنويةٍ مختلفةِ السياقات.

٥ - الصّور الحسية:

وهي الصّور التي تُستمد من إدراك الأشياء عن طريق إحدى الحواس، سواء أكانت هذه الأشياء محسوسة أم وجدانية، وهذه المحسوسات تشكل برمتها عنصرًا أساسيًّا في رسم الصورة وتشكيلها في الشعر العربي؛ لأنَّ «الشعرَ قائمٌ على الصورة مُنذ أن وجد حتى اليوم»[١]. فالصور الحسية تُدرك بـ «إحدى الحواس الخمس كالصورة البصرية والسمعية والذوقية والشمية واللمسية»[٢]. وتمتاز الحواس بأنّها أكثر انطباعًا في الذهن؛ حيث يقول «كوهن»: إنَّ «أوضح أو أكثر الأشياء المرئية ثباتًا بالذهن دائمًا أشياء كتلك التي نستطيع أن نبصرها ونلمسها ونتذوقها ونشمها»[٣]. ويسعى الشاعر للوقوف عند التصوير الحسي ليسبغ الصورة طابع الحسية والمشاهدة، فتبدو الصورة قريبة للذهن لأن «أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرًا»[٤].

يلجأ الشاعر لتصوير الموضوعات المخزونة في ذهنه التي استقاها من تجاربه تصويرًا حسيًا، فتكتسب صورُهُ بُعدًا جماليًّا خاصًّا؛ لأنَّ الصورة «تكون فنية حين تجمع بين المحسوس والمعقول»[٥].

ويرى عز الدين إسماعيل أنَّ الصّورة الحسية ليست وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة فحسب، بل هي أبعد من ذلك حين يؤكد ما ذهب إليّه أحدُ النقاد من أنَّ «الشعور ليس شيئًا يضاف إلى الصورة الحسية وإنما الشعور هو الصورة»[٦].

---

(١) فن الشعر، إحسان عباس، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٥، ص ٢٢٠.

(٢) ينظر: الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير، عبد الإله الصائغ، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٤م، ص (٣٥٦، ٣٧٢).

(٣) مقدمة لدراسة الصورة الفنية د. نعيم اليافي، دمشق، ١٩٨٢م، ٧٤.

(٤) العمدة، ٢ / ٢٩٥.

(٥) المجمل في فلسفة الفن، بندتوكروتشه، ترجمة سامي الدروبي، ط١، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٤٧م، ص ٤٢.

(٦) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، (د. ط)، منشورات دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م، ص٧١.

وتمتاز الصورة الحسية بأنَّها «لا تتأتى بمجرّد حشد المدركات الحسّية ووصفها، وإنما تتطلّب نوعًا من العلاقات الجدلية بين الذات المُبدعة ومدركاتها الحسية، فنحذف منها أشياء ونضيف إليها أشياء أخرى، ويعاد تركيب تلك المُدركات في صور مغايرة لكل أشكالها المألوفة»[١]. فالشاعر «حين يستخدم الكلمات الحسية وبشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معيّن من المحسوسات، بل الحقيقة إنَّه يقصد تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية»[٢].

أنواع الصّور الحسية:

أ - الصّورة السّمعية:

جاءت الصّورة السّمعية في المرتبة الأولى في الصّورة الحسية، من حيث عدد مرات ورودها وأهميتها في شعر البابطين، فهو يستمد صوره من الطّبيعة الحية البدوية والصحراوية والطبيعة الجامدة والتراثية لكونه امتدادًا لمدرسة الهوى العذري في بادية نجد[٣] وينسج بالألفاظ معاني خلجات النفس والموقف «فقيم اللفظ الجمالية تسجل حضورها في أذهاننا كالأنغام وواسطتها الأُذن، وكما تستجيب حواس الإنسان الأخرى لمؤثراتها تستجيب الأُذن للصوت الحسن وتنبو عن القبيح، وتميز أجراس الحروف والكلمات»[٤].

ولا تقل حاسة السّمع أهمية عن حاسة البصر؛ لأنَّ «الصّورة السّمعية تأخذ حيزًا لا تقل أهمية وحضورًا عن الصّورة البصرية من خلال إبراز الأصوات المتنوعة في الصّورة، وتباين مستوى موجاتها وكثافة ترددها»[٥]، بيد أنَّ الصّورة

(١) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السّياب ونازك والبياتي)، محمد علي كندي، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٣م، ص ٢٩.

(٢) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م، ص ١٣٠.

(٣) ينظر: دراسات نقدية في ديوان بوح البوادي (بناء الأسلوب الشعري)، ص ١٢٤.

(٤) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م، ص ٢٧.

(٥) أنماط الصورة الفنية في شعر أحمد عبد المعطي الحجازي، محمد جابر عيد، مجلة الاقلام، العدد ٩، ١٩٨٩م، ص١٣١.

السّمعية «تقوم على توظيف ما يتعلق بحاسة السمع، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة المفردة، أو بمشاركة الحواس الأخرى، مع توظيف الإيقاع الشعري الخارجي والداخلي، لإبلاغ المتلقي ونقل الإحساس بالصورة لدى الشاعر إليه»[1]، ولهذا فإنَّ «السمع بالذات يستفزنا ويهيئُنا لاستقبال الصورة دون مشاهدتها، وإنما تتكون في أذهاننا عبر سماعها لنتعرف على ما يثيره الشاعر من أجواء تجاربه التي يهدف إلى أن نصغي إليها»[2].

وظف البابطين أدواته السمعية بشكل وازن فيه بين الأصوات الصاخبة والأصوات الهادئة، واستمد هذه الحيوية من خلال حاسة السمع وعبر الطبيعة الحية والطبيعة الجامدة، نذكر منها قوله: (الوافر)

سَمِعْتُ الصَّوْتَ يَهْتِفُ من بعيدٍ
وسَمْعي يَشْتَهي صَوْتَ المَهَاةِ
تُذكِّرُني لَيَالِيَ عِشْتُ فيها
غريرًا لا أعي مُرَّ الشَّتاتِ
تُذكِّرُني صِبايَ وفَجْرَ حُبّي
وأيّامًا خَلَتْ حُفِرَتْ بِذاتي
شَكَتْ لي في ضَنىً هَوْلَ اللّيالي
وقد أَنَّ الفؤادُ من الشَّكاةِ[3]

(١) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الاسلام، د. صاحب خليل ابراهيم، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٢م، ص ١٣١.
(٢) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الاسلام: ٢٥.
(٣) ديوان«بوح البوادي «من قصيدة «نكأت الجرح»، ص٢٤.

تجلت الصورة السمعية في المفردتين: (سَمِعْتُ، شَكَتْ)، وهما مفردتان تشيران إلى الصوت الناتج عن صدى المحبوبة الذي أخذ يرن في ذهن المحبوب، يعكسان في الوقت ذاته الألمَ والمكابدةَ والسقمَ والمعاناة التي يعانيها الشاعر من هَجْران المعشوقة وصدودها، فهو من أجل أن يظهر لها الحُرقة والمرارة التي أصابته بسبب غرامه بها، أخذ يُعلن عن سماع هتاف ذلك الحب الذي نأى عنه، مسقطًا أحزانه وتأوّهاته على الدالة السمعية (شكت)، وما حملته من هول الليالي، فهذه المفردة جاءت صارخة بدلالات البث والمعاناة التي تظهر على الشاعر، مُعلنةً عمَّا يخرج من أصوات وتأوّهات وزفرات قد أصابته من مقاطعة المعشوقة وبُعْدها.

يقول الشاعر: (الوافر)

وأشْعارًا يُرددُها جَزُوعٌ
تُماثِلُ ما أُرَدِّدُ في انْتِحابِ
تُصَوِّرُ لَوْعَتي فِكرًا وحِسًّا
وآهاتي ونَوْحي واكْتِئابي[1]

حرص الشاعر على إبراز عنصر الصوت بشكل مميز أثناء وصفه لحزنه وألمه، فرسم لنا صورًا سمعية جميلة حملت دلالات وأبعادًا عميقة عكست بعضًا من الجوانب النفسية المؤثرة في حياته، فنراه من شدة لوعته على فراق محبوبته، يرسم للمتلقي صورةً سمعيةً فريدةً، بيَّن فيها الخرق الدلالي من خلال تركيب مفردات عدة وهي: (الانتحاب، الآهات، النوح) فالصوت هنا يخرج محملًا بالأنين - والأنين أصوات متقطعة لا تحمل في ذاتها دلالة إلا على الألم - لاسيما وإنَّ صدود المحبوبة وهجرها للشاعر قد طالت مُدَّتهُ؛ لذا جعل نفسه غرضًا للنوح والآهات والانتحاب بأنواعها وأصنافها المختلفة.

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «وسط العُباب»، ص ٩١.

وقوله: (البسيط)

حمامةَ الأيْكِ غَنّي الحبَّ ساجِعَةً
إنَّ الغِناءَ لِقَلْبي بَلْسَمُ الشَّجَنِ
هيَّا بنا نَتَناجَى في مَرابِعِنا
فالشَّوْقُ يُلْهِمُكِ النَّجْوَى ويُلْهِمُني
شَكْواكِ شَكْوايَ والأشْجانُ واحِدَةٌ
فَرَدِّدي في مَداها ما يُعلِّلُني
إنِّي لأَدْرِي بما تَشْكِينَ مِنْ وَلَهٍ
مِثْلي فَمَا وَلَّهَ الوَرْقَاءَ وَلَّهَني[1]

ارتبطت الصورة السمعية هنا بتجربة الشاعر، فتُجسّدُ فكرةً أو عاطفة، وهي ذات صلة قوية بالمشاعر التي تُسيطر على القصيدة وتصبح جزءًا منها، لتنقل لنا تجربة كاملة عاشها الشاعر، فيقوم الخيال بالدور الأساسي في تشكيلها، وهو يرسم لنا حمامة الأيك وهي تغني ساجعةً تطرب ذلك العاشق الولهان. ينتقل بعدها إلى رسم صورة سمعية أخرى وهي (الشكوى)، مبينًا أنَّ الأشجانَ واحدةٌ مشتركة بينهما؛ لأنَّ صوت الحمامة ارتبط في أغلب الأحيان بالحزن والشجن، وهذا من الموروث القديم الدال على الحزن الدائم والوفاء الأبدي، ومن الطبيعي «أنَّ شعرَ البكاء أو النواح في صوت الحمام لهُ صورهُ الخاصة، وله ألفاظه الخاصة، وله صورهُ التي تؤكد اتجاه الحزن والبكاء في صوت الحمام، وله ألفاظه أو معجمه الخاص الذي يُشكل الشاعر فيه لوحاته التي يرسمها لبكاء الحَمَام»[2]. لقد أبدع البابطين في رسم لوحة رائعة مُستخدمًا الخيال، فأعطى بذلك صورًا ملتحمة النسيج،

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «غناء حمامة»، ص ٢٠.
(٢) الحَمَام في الشعر العربي، علي إبراهيم أبو زيد، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٨٩.

مسلسلة الخواطر، بالإفادة من حاسة البصر وهي ظاهرة بوضوح وتجسيدها في بيته الشعري.

وحرص الشاعر على إبراز عنصر الصوت أثناء وصفه للمرثي وخاصة عند موته، فرسم بذلك صورًا سمعيةً رائعةً حملت دلالاتٍ وأبعادًا عميقة، مُترجمةً الجوانبَ النفسيةَ المؤثرة في حياته، فيقول في رثاء صديقه خالد البراهيم: (الوافر)

أحـقًّـا مـا سَـمِـعْـت بمـا أتـانـي
وحـقًّـا تـلـك أم لُـعَـبُ الـزمـانِ
يمـوتُ رفـيـقُ عـمـري.... عَـزّيـانـي
فـلا عَـيْـشـي يـطـيـبُ ولا وجـودي
أسَـلْـتِ الـدمـعَ والـعَـبَـراتِ عَـيْـنـي
فـسِـيـلـي مـا أردتِ بـكـلِّ حِـينِ
وإنْ نـفَـدتْ دمـوعـي... ذا أنـيـنـي
سَـيَـبْـقَـى مـا بـقـيـتُ أَسَـى نَـشـيـدي[1]

ونرى من شدة لوعته وحزنه على صديقه أنَّهُ يرسم للمتلقي صورة سمعية يقول فيها: (أحقًّا ما سَمِعْت بما أتاني)، مُستعلمًا عمّا سمعه من خبر موت رفيقه لهوله عليه، مُتخذًا في الوقت نفسه الأنينَ أنيسًا له. تظل دلالة الحزن صفة ملازمة للبابطين في قصيدته (أحزان)؛ حيث ذكر (السمع، والأنين، والنشيد) يدل على إن الشاعر لم يشفِ غليله من إثبات حزنٍ متكامل، وحزنه على رفيقه (خالد) لا تكفِ الدموع وحدها للتعبير عن فقده، لذا أخذ يرسلُ سلامًا له داعيًا القبرَ أن يرفق به ويتضح ذلك في القصيدة نفسها؛ إذ يقوله:

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «أحزان»، ص ٧١.

أيــا قــبــرَ الــرفــيــقِ أخــا الــغَــوادي
تَــرَفَّــقْ بــالــشَّــهــيــدِ فَــلِــلْــغَــوادي
مَــرامــاتٌ بــنــا، فَــهِــيَ الأعــادي
ســلامُ الــلــهِ يــا روحَ الــفــقــيــدِ

ويرى الباحث أنَّ الصورة السمعة قد استأثرت بالنصيب الأوفى مقارنة ببقية الحواس لدى البابطين؛ لأنَّ المحبوبة قد تجذَّرت في وجدان الشاعر غائبةً عن ناظريّه، فأخذ يتولّع بطيف خيالها ساعيًا إلى تصويرها صوتًا لا صورة، لا سيما وقد هيمنت على عرش قلبه المرصع بحبها وغرامها، مُتعلقًا بها تعلقًا كبيرًا وشغف بها شغفًا عظيمًا، فهي تمثل له وجهًا من وجوه الحياة، مُكتسبًا منها على رغم من غيابها علو الهمة والفخار وشرف الانتساب لقلعتها الغرّاء.

ب - الصّورة البصرية:

لقد مزج البابطين بين خصوبة خياله، وحنكته في الحياة، وما اكتسبه من تجاربه الشخصية حتى انبثقت منها الصور الحسية، ونظرًا للمكانة المهمة التي احتلتها الصورة البصرية في تكوين الصورة الحسية؛ فقد اتجه الشاعر إلى خلق صوره البصرية التي تثير المستمع، لتنبثق من خلالها صورة أخرى يرفد بها ذهن المتلقي.

والصورة البصرية هي «الصورة التي يدركها المتلقي بحاسة البصر لباطنه، وذلك بتأمل أبعاد هذه الصورة والنفاذ إلى أعماق تلك الصورة التي يسعى الشاعر عن طريقها إلى الإفصاح عن إحساس معين ينتابه فيأخذ شكل التعبير الحسي، وقد تشكل الصورة البصرية أحد أبرز مكوناته الأساسية»[1].

(١) الصورة البيانية في شعر القروي، حامد مروان، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، ١٩٩٥م، ص٥٢.

والصورة البصرية «في الأدب كما في الفن، يحتاجها المبدع، لكي يعطي أثره الفني قيمًا جمالية خلاقة ومؤثرة إلى حواس مثقفة، فالحواس المثقفة تتفاعل ضمن عملية خلق بناء العمل الفني تفاعلًا تامًا مع المكتسبات التقنية، وكشوفات الفن الحديث، ونشاطية الفنان وممارساته الاجتماعية، لذا فإن العنصر الدائم في البشرية - كما يقول هربرت ريد - الذي يتجاوب مع عنصر الشكل في الفن، هو حساسية الإنسان الإجمالية، إنها الحساسية الثابتة، أما الشيء المتغير فهو الذي يقيمُه الإنسان عن طريق تجريده الانطباعية الحسية، ولحمايته العقلية، إننا لندين لهذين العاملين بالعنصر المتغير في الفن، وهو ما يمكن أن نسميه التعبير.....»[1].

وأخذت الصورة البصرية على عاتقها تشمل الصورة الذهنية فغدت تعني «الشكل البصري المتعين بقدر ما هي المتخيل الذهني الذي تثيره العبارات اللغوية، بحيث أصبحت الصورة الشعرية مثلًا تقف على نفس مستوى صورة الغلاف، وصار من الضروري أن نميز بين الأنواع المختلفة للصورة في علاقتها بالواقع الخارجي غير اللغوي، حتى نستطيع مقاربة منظومة الفنون البصرية الجديدة، ونتأمل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية»[2].

فالصورة البصرية تمثل ركيزة حيوية فاعلة في الصورة الحسية عند الشاعر عبد العزيز سعود البابطين؛ إذ استطاع أن يوظف مكنوناتها وأبعادها الحيوية من خلال الحركة واللون والضوء، مما يعطي ديمومة وصورة جميلة تُبنى على التفاعل والانسجام. ويبدو ذلك بوضوح في ديوانيه منها قوله: (المتقارب)

وآلامَ نَـفْـسٍ بَـكَـتْ حُـبَّـهـا
بُـكـاءً يُـلـيِّـنُ حـتَّـى الـصُّـخـورْ

(١) ويكون التجاوز (دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث)، محمد الجزائري، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٤م، ص (٢٦٢ - ٢٦٣).

(٢) قراءة الصورة وصور القراءة، صلاح فضل، ط١، دار الشروق، مصر، ١٩٩٧م، ص٥.

وَدَمْـــعًـــا تَـسَـيَّـلَ مـن مُـقْـلَـتَـيَّ
عـلـى كُـــلِّ مـا كـــان عِـنْـــدي أَثـيـرْ
غَـــزيـــرًا مَـطِـيـــرًا سَـقَـى وادِيًـــا
دَعَـــــوْهُ بـــوادي الـرَّحـيـق الـغَـزيـرْ
لأنَّ دُمـــوعـــي بـــهِ عُـــتِّـــقَـــتْ
كـمـا عُـتِـقَّـتْ فـي الـدِّنـانِ الخُـمـورْ[1]

لقد تجلَّت الصورة البصرية عند البابطين من خلال رسمه للدموع وهي تُذْرف في مَشهدٍ ماثلٍ أمام رأي العين؛ إذ تسيل من المقلتين غزيرةً كالمطر الذي يسقي الزرع، وتتابعت تلك الدموع المنهمرة بالصورة البصرية الدقيقة، فهذه الصورة البصرية تتجلي من خلالها حركة الدموع وهي تُذْرف كالمطر. ينصب اهتمام الشاعر على بيان الأشواق والأحزان المكبوتة في نفسه، والصدود والهجران الذي تعرض له، حتى استطاع أن يقنع المتلقي بالحزن الذي حلَّ به، مما يؤدي إلى تفاعل أكبر مع أحزان الشاعر، لا بكونه مُحصلًا لمغامرة جمالية مُتفردة، بل وصفها مظهرًا لحبٍ عميقٍ لم تزل أطلاله عالقة في الوجدان، ويبدو ذلك بوضوح في شعره منها قوله: (البسيط)

أَرَى بـوَجْـهِـكَ أطْـيـافًـا وأخْـيـلَـةً
كـأنَّـهـا تَـنْـدَهُ الـعُـمْـرَ الـذي عَـبَـرا
كَـبُـرْتَ يـا مـالـكًـا قـلـبـي ومـا خَـمَـدَتْ
نـــارُ الـــهَـــوَى فـي كـيـانـي لـلـذي كَـبُـرا
تَمْـضِـي الـسِّـنـينُ وَقَـلْـبـي فـي هـواكَ فتىً
مـا مـالَ عَـنْ قَـصْـدِهِ يَـوْمًـا وإنْ هُـجِـرا[2]

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «ثورة القلب»، ص ٥٧.
(٢) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «وشاهدتني»، ص ٥١.

استخدم البابطين أحدَ أفعال الرؤية (أرى) في رسم معالم بيته الشعري، وكأنَّهُ ينقل لنا صورة وجده، واصفًا وجه حبيبته مُظهرًا مدى جماله، وها هو ذا يرسم صورة جديدة لها، فقد أبدع في صياغة هذا المفهوم بطريقة شاعرية فيها إيحاء وحيوية، مُستخدمًا الطيف والخيال رمزًا للشباب بالإفادة من حاسة البصر، في رسم صورة جميلة ممزوجة بالخيال، مؤثرًا بذلك على نفسية القارئ.

ويقول البابطين: (الطويل)

وتبكيَن ذاك اليَوْمَ يَوْمَ فِراقِنا
فَيَلْتَهِبُ الجَفْنانِ من شَوْكِ ساهرِ
تَعُدِّينَ في أُفْقِ السَّماءِ نُجومَها
لِتَسْألَ عَيْناكِ صَبابَةَ شاعرِ
أَبَى الطَّيْفُ منّي أن يُطيعَكَ زائرًا
برَغْمِ التَّنادي وانْثِيال المَشاعرِ
وَضَاعَ هوانا في دُروبِ زمانِنا
وقدْ أُخرِسَتْ منّي أغاريدُ طائري[1]

كثيرًا ما يلجأ البابطين في وصفه للدموع إلى رسم الصورة البصرية التي تعتمد على المبالغة، إبرازًا لغزارة الدموع وكثرتها التي تعكس بدورها الحزن الذي يكابده الشاعر، ومن ذلك أنَّهُ يصف بكاء محبوبته يوم فراقهما، حتى التهب جفناها لشدة السهر وهي تَعُدُّ نجومَ السماء شوقًا وحنينًا، بعدما أبى طيف المحبوب أن يضع رحاله عندها على الرغم من انثيال المشاعر بينهما. لقد مزج البابطين هذه اللوحة الرائعة بالخيال فشملت الصورة التي رسمها الشاعر، فضلًا عن الفكرة التي أراد إيصالها مقرونة بالعواطف والأحاسيس الجياشة، فأعطى لوحة متكاملة

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «سأسلو»، ص ٨٢.

العناصر، لإظهار براعته على تركيب الصورة القديمة والأليف بينها، فتتوقف في هذه الحالة جماليةُ الصورة على القدرة العقلية للشاعر وسعة خياله، والقدرة اللغوية التي يمتلكها فيمزج فيما بينه بالإفادة من حاسة البصر وتجسيدها في أبياته الشعرية.

ج - الصّورة الشّمية:

وهي الصورة التي لا تُدرك إلّا عن طريق الشم، ولا يقل أثرها عن باقي الصور الحسية، «على رغم من كونها صورة لا يمكن إدراكها بالعين ولا بالأُذن إنما هي صورة منتشرة»[١]. وانمازت الصورة الشمية بأنَّها «مبنية على المحسوسات المدركة بحاسة الشم»[٢]. فالشعر لا يمكن العروج إليه بالعاطفة والعقل فقط وإنما يحتاج إلى الجانب الحسي، فـ «أفكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع في إطار من العالم الخارجي، يجب أن يعبّر عنها بألفاظ حسية ملموسة»[٣].

ومن صور البابطين الشمية قوله: (الرمل)

ذكـريـاتـي غَـرَبَـتْ عـنّـي فلـم
يَـبْـقَ مـنـهـا غَـيْـرُ رَسْـمٍ دارسِ
غَـيْـرُ عِـطْـرٍ فـاحَ بـالـدَّرْبِ الـذي
مَـرَّ فـيـهِ ذو الجَـمـالِ الـنَّـاعِـسِ[٤]

يستحضر البابطين في صورته الشمية ذكرياتهِ التي غربت، مُستخدمًا الصفات الدالة على المعاني الحسية الشمية، ولكنه يتصرف في تشكيل صوره

(١) ينظر: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، ص١٢٧.
(٢) الصورة الفنية معيارًا نقديًا، ص ٣٢.
(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، ط١، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٥٥م، ص٣٥٩.
(٤) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «الجمال الناعس»، ص ٣٨.

بإبداع واتقان؛ حيث يعطي لها صفة العطر الفواح الذي ترك شذاه على درب المحبوبة، وبهذه الصفة يتضح ما للمحبوبة من مكانة سامية لدى الشاعر.

وقد يجمع الشاعر بين شيئين محسوسين في صورة واحدة، كقوله: (الرمل)

وَزُهـــورُ الـــرَّوضِ يَـنْـدَى ثَـغْـرُهـا
بـابـتـسـامِـاتِ سُـــرورٍ مُـذهِـلِ
وعُـطـورُ الـــوَرْدِ فـاحَـتْ تَـكْـتَـسي
رَوْضَـتـي مـنـهـا بـأحْـلَـى الحُـلَـلِ
وطُـيـــورٌ حـائـمـاتٌ زَغْـــرَدَتْ
بـأهـازيـجَ كـلَـحْـنٍ ثَـمِـلِ[1]

تجتمع في هذه الأبيات صورتانِ حسيتانِ، الأولى: شمية صوّرَ فيها الشاعرُ عطورَ الورد وهي تكسو روضته الجميلة بأحلى الحلل، والثانية: صورة بصرية بيّنَ فيها الطيور وهي حائمات مبتهجة، مُتفننًا في جمعه لصورتين حسيتين في آنٍ واحد مُعتمدًا على ملكته ومخيلته.

ويتحسسُ الشاعرُ مواطنَ جمال محبوبته وحسنها ورقتها ونعومتها وعطرها الزكي عن طريق صوره الشمية، وما تبعثه من لذة ونشوة في النفس، فيقول: (الكامل)

واهًـا أيـا لَـيْـلَـى عـلـى زَمَـنٍ مَـضَـى
مَـلَـكَـتْ يَـدايَ زِمـامَـهُ ويَـداكِ
فـي حِـقْـبَـةٍ هِـيَ كـلُّ مـا فـي الـعُـمْـرِ مِـنْ
فَـرَحِ الحَـيـاةِ مُـضَـمَّـخًـا بـشَـذاكِ[2]

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «والهوى ثالثُنا»، ص ٥٢.
(٢) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «أرجوحة الأحلام»، ص ١٣٨.

تبرز الصورة الشمية من مفردة (شذاكِ)، وهي مُحملة بالمعاني التي يُستشف منها عبق المحبوبة ودلالها ودلعها ولينها والنعيم الذي كانت تعيش فيه تحت ظل المحبوب. ومن جانبٍ آخر يلجأ الشاعر إلى التأوه في إطار رسمه للصورة السمعية، فقد جاءت متوافقة مع رسمه للصورة الشمية، فالحزن والألم ما انفكا من شاعرنا حتى أخذا يترددان كثيرًا في شعره، فهو يحاول أن ينقل لنا جوانب من معاناته الذاتية، وأزماته النفسية، وحزنه، وصدود محبوبته عنه. يقول: (الوافر)

نَسِيمَ الصُّبْحِ طابَ شَذاكَ عِنْدي
فَقَدْ حُمِّلتَ رَيّا كُلَّ صُبحِ
وَعَانَقْتَ التي في بُرْدَتَيْها
عُطورُ الغابِ تَنْفَحُ أيَّ نَفْحِ[1]

يتضح جمال الصورة الشمية هنا من خلال تدفق الألفاظ التي تضوع برائحة العطر وتجعلنا نستنشق أريجها الزكي مثل: (النسيم، الشذى، العطور) وكأنّها واقعية؛ لأنَّ الشّاعر «يندمج بالأشياء ويخلع عليها مشاعره وأحاسيسه، فينتزع صوره من واقعه وإن كانت غير واقعية»[2]. فالشاعر يصرح تصريحًا مباشرًا بمعانقة محبوبته فتنسَّمَ منها عبير العطر وشذاه، وهي سمة مرتبطة ارتباطًا مباشرًا بحاسة الشم، وهنا إشارة إلى إعجاب الشاعر بمحبوبته وهيامه بها.

د - الصّور اللّمسية:

وهي الصورة التي لا تُدرك إلّا عن طريق اللمس، ناسجة ما يمكن التماسه وتحسسه من نعومة، وخشونة، وبرودة، وحرارة.....، وقسم علماء النفس حاسة

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «رسالة النَّسيم»، ص ٨٥.
(٢) النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية: فضل سالم العيسى، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٦م، ص ١٨٦.

اللمس إلى أربع حواس رئيسة هي: «الإحساس بالالتماس والضغط، والإحساس بالألم، والإحساس بالبرودة، والإحساس بالسخونة»[١]. شاركت الصورة اللمسية في رسم الكثير من الصور الفنية التي نسجها البابطين في شعره، مُبرّزةً تلك الصورة من خلال الأبيات التي يصور فيها تحسسه، ومن ذلك قوله في المحبوبة: (البسيط)

قَدْ غَابَ مِنْ لَيلَيَ السَّهْرانِ كَوْكَبُهُ
لكنَّ حَرَّ الهَوَى في القَلْبِ ما فَتَرا
كم كنتُ آملُ لُقْياها ورؤيتَها
تلك التي حُبُّها قد كان لي قَدَرا[٢]

اعتمد الشاعر في لوحته الفنية هذه على الصّورتين اللّونية واللّمسية، لإبراز جمال المحبوبة ورونقها؛ إذ برزت الصّورة اللّونية من إنزال المحبوبة منزل الكوكب المشرق البرّاق في الليل الداجي ولكنه سرعان ما أفل. تعقبها الصّورة اللّمسية حاملةً حرارة الهوى التي يعاني منها المحبوب بفعل غياب المحبوبة، وقد «تشترك أكثر من حاسة واحدة في تكوين الصّورة مما يسمى الصّورة المتكاملة»[٣]، فوظَّفَ الصّورتين (اللّونية واللّمسية) لرسم شعرية حبه القابع في معبدِ قلبهِ، ليبث نفثاته الحرّى؛ لأنَّ هذا الحبَ متقدٌ في قلبه، مُتأججٌ في مهجته.

ومن ذلك قوله: (الرّمل)

يا حَبيبًا حُبُّهُ أتْلَفَها
كَبِدي الحَرَّى وَقَلْبَ المُغْرَمِ
وحَنايَاهُ وعَقْلي والرُّؤى
والسُّوَيْداءَ بصدري ودمي[٤]

(١) مبادئ علم النفس العام، د. يوسف مراد، ط٤، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢م، ص٦١.
(٢) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «وشاهدتني»، ص ٥١.
(٣) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ١٠٦.
(٤) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «ضياع السنين»، ص ٤٨.

وعبَّرَ البابطين عن الصّورة اللّمسية في أكثر من موقع في شعره، فها هو ذا يرسل أشواقه وحنينه إلى المحبوبة مع النّسائم.

فيقول: (الوافر)

يَمَسُّ النَّبْضَ في قلبي فَيَنْضُو
مَشاعِرَهُ الحبيسةَ ما تَجلَّدْ
وَتَهْتَزُّ الرَّوابي مائساتٍ
وقد رَقَصَ الجَمالُ بها وأنْشَدْ
وتُشْجينا النَّسائمُ حينَ هَبَّتْ
تُدَغْدِغُ ماضِيًا وَلّى وأَبْعَدْ[1]

إنَّ مهجة الشاعر يعتصرها الألم وينتابها القلق، هذا ما أظهره من خلال دلالة حاسة اللّمس في قوله: (يَمَسُّ، تُدَغْدِغُ). لإظهار معاني التوجع التي أراد إيصالها إلى المتلقي بالألفاظ والمعاني؛ إذ أفاد من مفردات مُعجمه التي حققت معنى الحزن الذي يشعر به من الحب ومن هجران محبوبته، حتى إنَّ النسائمَ العليلةَ أخذت تشجيه وهي تقلب ماضيه المشحون بصخب الذّكريات، مُعلنًا تصّبره (تجلده) على الأذى وشدة تحمل المكاره، فصور الشّاعرُ سعةَ صدره وقدرته على تحمل الحيف الذي يعتريه، وقنع من المحبوبة بذكرى أيامه الخالية والحنين إليّها، وإنّ كانت في الأقل - تراوده من حين إلى حين، وهو يكظم غيظه ويصبر على ألمهِ. وبهذا يكون الشاعر قد أفصح عن مشاعره من جهة ومن جهة أخرى «بث الحياة للجمادات، وجعلها نابضة حية، أقام معها علاقة إنسانية خالصة قائمة على العناق والتآلف، جعل لها صوتًا مسموعًا ونشيدًا مرتلًا.... أضفت على أجواء قصائده مشاهد

(١) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «مشاعر»، ص ٤٣.

حافلة بالحيوية والحياة، فجاءت قصائده مرئية مسموعة محسوسة بفضل تلك الانطلاقات التّعبيرية التّصويرية»[1].

الحبُ هو الأمل الذي راح الشاعر يترنّم به في واحة روحه الخضراء، فلم يقنط من الوصال أبدًا ولو كان بعد حين، فقد تحدى جميع الصعاب لذلك يقول: (الوافر)

تَحَـدَّيـتُ الـسِّـنـيَن وكـانَ سَيْـفـي
حـديـدَ الـصَّـبْـرِ لا يَـهْـتَـزُّ بَـرْحـا
أصـوغُ الـشَّـعْـرَ لَحْـنًـا سَـرْمَـدِيًّـا
تُـدَغْـدِغُـهُ المُـنَـى والـشَّـوْقُ أَوْحَـى[2]

تشتمل الصورة الفنية على دوال لمسية واضحة، فقد أنزل الشاعر نفسه منزل السيف وهو يتحدى السنين القاهرة، وكأنَّه أراد من ذلك أن يتوصل بحاسة اللمس إلى تلك المعاني بما تحويه دلالة السيف من القوة والصلابة والخشونة، يفصح فيما بعد عن رغبته بلقاء المحبوبة حينما أخذ يصوغ لها الشعرَ لحنًا سرمديًّا دائمًا، تدغدغه في ذلك الأماني التي ينشدها.

نخلص مما سبق أنَّ البابطين شاعر مرهف حساس، وعاشق مغرم متيم، تميز بصدق العاطفة وجمال الألفاظ وعذوبة المعنى، وهذا ما يكشف عن نفسه المعذبة، وحالة الشوق والحنين والسهاد التي كان يعيشها وهو يرسم ما يجول في خلجات روحه الندية.

هـ - الصّورة الذّوقية:

وهي الصورة التي يعتمد الشاعر في نظمها على المحسوسات الذوقية التي يتصورها المتلقي في ذهنه؛ حيث تُرسم عبر (مادة الذوق، أو صفة الذوق، أو فعله)،

(١) الاتجاه الوجداني في شعر عبد العزيز سعود البابطين، إيناس الرفاعي، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة الإسكندرية، (١٤٣٤هـ - ٢٠١٤م)، ص ١٧٠.
(٢) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «شيَّبتُ ليلي»، ص٦٧.

وتمتاز بأن لها تأثيرًا نفسيًا مميزًا يفوق باقي الحواس «كونها تعتمد على الاتصال المباشر عن طريق التماس»[1]. وللصور الذوقية دلالاتها في تشكيل المثيرات الحسية لصور البابطين الشعرية، فهي تعمل على إثارة مشاعر المتلقي وتجعله يدرك ما أحسَّ به الشاعر أثناء مخاضه في الحياة، ومن ذلك قوله: (الوافر)

فَـطَـعْـمُ الـبـينِ مُـرٌّ فـي كِـيـانـي
وَوَيْـلٌ لـلـذي قـدْ ذاقَ أَسْـرَهْ
يَـصُـدُّ الـنَّـوْمَ عـن جَـفْـنـي مُـقـيـمًـا
كـأنّـي طـالـبٌ لـلّـيـلِ فَـجْـرَهْ[2]

لقد عمدَ البابطين في هذين البيتين إلى الإشارة لحاسة الذوق التي تبيَّنت من خلال (فَطَعْمُ، مُرٌّ، ذاقَ)، ما جعل المتلقي يستشعر هذه الحاسة لتبيان المعنى الدلالي في البيتين الشعريين والدلالة المعنوية لحاسة الذوق تحديدًا، فقد ربطت الألفاظ والمعاني راسمةً الصورة الشعرية التي تطلّعَ إليها الشاعر في البيتين؛ لأنَّ حاسةَ الذوق قائمةٌ على التماس المباشر، وإنَّها «لا تنفعل إلّا إذا وضع الجسم على اللسان»[3]. وأفاد الشاعر هنا من أسلوب الاستعارة (فَطَعْمُ البينِ مُرٌّ)، لأن البين ليس له طعم، وهي استعارة أسهمت في إبراز حاسة الذوق التي ظهرت في البيت الأول لرسم صورةٍ عن معاناته، بغية إيصالها بصورة فنية ساحرة، فقد أثارت هذه الصورة خيال المتلقي، مُؤديًا إلى تذوقه طعم المصائب والرزايا التي وضعت رحالها عند الشاعر، وهذا ما وُفّقَ له الشاعر في صورته الذوقية.

(١) أثر كف البصر على الصورة عند المعري، رسمية موسى السقطي، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٦٨م، ص٥٣.
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «طعمُ البين»، ص ٧٩.
(٣) ينظر: مبادئ علم النفس العام: ص ٦٣.

أمّا قوله: (البسيط)

فَـمَـزِّقـي كُـلَّ أسْـتـارٍ مُـحـجَّـبَـةٍ
وَلْـتَـرْتَـشِـفْ روحُ روحَـيْـنـا حُـمَـيَّـانـا
رَفِـيـقَـةَ الـدَّرْبِ إحـكـي لـي - أَلَـذُّ بها
وَرَدِّدي وَلآلِـفٍ - مِـنْ حَـكـايـانـا[1]

يُبيّن الشاعرُ هنا حاسة الذوق ليكشف عن حالته النفسية وما تنتابه من غبطةٍ وفرح ونشوة بوصال المحبوبة، بعد أن دعاها إلى تمزيق كلِّ أستار الحجب بينهما، وهذا ما عبَّر عنه باستعمال الدالة الذوقية (ترتشف، ألذُّ)، مناديًا حبيبته بنداءٍ بليغ أي محذوف الأداة بقوله: (رَفِيقةَ الدَّرْبِ) وكأنِّي به يرى محبوبته استوطنت في الوجدان فلا تحتاج إلى أداة نداء لتلتفت إليه فهي قريبةٌ كل القرب إليه، وهذه لمحة أسلوبية جميلة تنفست لتحكي حكاياته المُفعمة بالحبِّ والغرام. ويبدو أنَّ هذا هو الطابع الغالب على علاقة البابطين بمحبوبته، فالحب عنده واحة خضراء يستمد منه رحيقه القدسي.

يقول الشاعر: (الرّمل)

أنـا مُـشْـتـاقٌ لـهُ فـي وَحْـشَـتـي
شَـوْقَ أشْـجـارِ الـصَّـحـاري لـلـمَـطـرْ
فـلـكـمْ عَـذَّبَـنـي مُـرُّ الـنَّـوَى
ولـكـمْ أتْـعَـبَـنـي طـولُ الـسَّـهَـرْ[2]

(١) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «رفيقة الدرب»، ص ٩.
(٢) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «سحر الضياع»، ص٤٢.

إنَّ مُعجمَ الحزن والأسى المرتبط بفقد الحبيبة يملأ النفسَ رحابةً في التعبير على الرغم مما يُعبّرُ عنه من جذوة الحب، فقد وجد الشاعر في هذا المجال ملاذًا لبيان الصورة الذوقية وما تعالقت به من صور الحياة البادية، باعتباره امتدادًا لتلك المدرسة بكل ما تمثله من عاطفة وخيال وإحساس مرهف. فها هو يعلن جهارًا عن اشتياقه لمحبوبته التي غضت الطرَّفَ عنه، مُشبّهًا ذلك الشوق العارم بشوق أشجار الفيافي القاحلة إلى ماء المطر علَّها ترتوي من الرمض، مُوظّفًا حاسّة الذوق باستعماله الدَّالة (مُرّ) كاشفًا عن صورة استعارية جميلة في قوله: (مُرّ النوى)؛ إذ إنَّ المرارة تكون في المذاق لا البُعدُ والهَجرُ، كاشفًا في ذات الوقت عن نفسيته المُتصدَّعة وما يشعر به من حزن تساوقت آلامه عليه بسبب النوى عن وده.

وبعد أن أثرينا في الإفاضة بالصورة الحسية كانت (سمعية، أو بصرية، أو شمية، أو لمسية، أو ذوقية) وما يتصل بها من دلالات حسية وذهنية، نودّ أن نعرضها مع عدد مرّات تكرارها والنسبة المئوية في شعر البابطين، والذي بلغ (١٥٦) مرّةً، وكما هو مبيّن في الجدول الإحصائي الآتي، ونلحظ فيه أنَّ الصورة السمعية كان لها النصيب الأوفى في الديوانين؛ إذ بلغت نسبتها (٥٩) مرّةً، تليها الصورة البصرية فبلغت (٣٥) مرّةً، ومن ثمَّ الصورة الشمية (٢٦) مرّةً، تعقبها الصورة اللمسية حيث بلغت (٢٣) مرّةً، وتأتي الصورة الذوقية وهي أقلَّها نسبةً في الديوانين فقد بلغت (١٣) مرّةً.

جدول إحصائي يبيِّن (الصور الحسية وعدد تكرارها والنسبة المئوية) في ديواني (بوح البوادي ومسافر في القفار):

المرتبة	اسم الديوان	الصور الحسية	تكرارها	النسبة المئوية
١	بوح البوادي	الصورة البصرية	١٥	٪٢٩
٢	بوح البوادي	الصورة السمعية	١٤	٪٢٧
٣	بوح البوادي	الصورة اللمسية	٩	٪١٧
٤	بوح البوادي	الصورة الشمية	٨	٪١٥
٥	بوح البوادي	الصورة الذوقية	٧	٪١٣
٦	مسافر في القفار	الصورة السمعية	٤٥	٪٧٢
٧	مسافر في القفار	الصورة البصرية	٢٠	٪٣٢
٨	مسافر في القفار	الصورة الشمية	١٨	٪٢٩
٩	مسافر في القفار	الصورة اللمسية	١٤	٪٢٢
١٠	مسافر في القفار	الصورة الذوقية	٦	٪١٠

وبهذا تكون الصورة الشعرية البابطينية قد أدت مهامها بشكل رائع، بعيدةً عن التكلف والتصنع والتعقيد، مما ساعد المتلقي على فهم مُدركات المعنى والغور في سبحاته بلا جهدٍ وعناء، فبها نقل الشاعر تجربته العاطفية والنفسية وما كابده من ألم الغرام، الأمر الذي منحه دورًا رائدًا في تقريب صوره وتوضيح أبعادها لذهنية القارئ.

****

المبحث الثالث

(وسائل تشكيل الصورة) التشبيه، الاستعارة، الكناية

١ - الاستعارة.

الاستعارة لغة هي: «رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر، يقال استعار فلان سهمًا من كنانته: رفعه وحوَّله منها إلى يده»[١].

على هذا يصح أن يقال «استعار إنسان من آخر شيئًا، بمعنى أن الشيء المستعار قد انتقل من يد المعير إلى المستعير للانتفاع به. ومن ذلك يفهم ضمنًا أن عملية الاستعارة لا تتمّ إلا بين مُتعارِفَيْنِ تجمع بينهما صلةٌ مَا»[٢].

أما اصطلاحا: لعلَّ الجاحظ أول من عرَّفها في ميدان الدراسات العامة بقوله: «الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»[٣].

ويرى الجرجاني أنَّ الاستعارة هي: «أن تُريد تشبيه الشيء بالشيء، فتَدَعَ أن تفصحَ بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبَّه وتُجْرِيَهُ عليه»[٤].

وللاستعارة أربعة أركان تتمثل بـ «المستعار منه وهو المُشبَّه به، والمستعار له وهو المشبَّه، والمستعار وهو اللفظ المنقول والمستعمل فيما لم يعرف به من معنى، والقرينة اللفظية أو المعنوية التي تمنع أن يكون المقصود بالاستعارة معناها الذي

(١) علم البيان في البلاغة العربية، د. عبد العزيز عتيق، ص ١٦٧.
(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٣) البيان والتبيين، ج١، ص١٥٣.
(٤) دلائل الإعجاز. ص ٦٧.

ورد به المستعار منه»[1]. وتقسم الاستعارة إلى تصريحية وهي: «ما صرّح فيها بلفظ المشبَّه به دون المشبه»[2]، نحو: (رأيت أسدا)، وأنت تريد رجلًا شجاعًا. ومكنية وهي: «ما حُذف فيها المُشبَّه به أو المستعار منه، ورمز له بشيء من لوازمه»[3]، كقول الشاعر أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنيةُ أنشبَتْ أظفارَها

ألفيْتَ كلَّ تميمةٍ لا تَنْفَعُ

فإنَّه شبّه المنية بالسبع، في اغتيال النفوس بالقهر والغلبة، من غير تفرقة بين نفّاع وضرار، ولا رقة لمرحوم، ولا بقيا على ذي فضيلة، فأثبت للمنية الأظفار التي لا يكمل ذلك في السبع بدونها، تحقيقًا للمبالغة في التشبيه.

هذا وقد فضلت الدراساتُ القديمةُ والحديثةُ الاستعارةَ على التشبيهِ في تكوين الصورة الشعرية «وذلك لما يتحقق في الاستعارة من تفاعل وتداخل في الدلالة، على نحو لا يحدث بنفس الثراء في التشبيه ولما يظهر من قدرة الاستعارة على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية»[4]. فبالاستعارة تتجسد المعنويات وتصبح صورًا فنية تشبه الكتلة التي تُدَّركُ بالمحسوسات، لذا أكثرَ البلاغيونَ من الحديث عن فضل هذا الأسلوب البلاغي[5].

واجتهد الباحثون المحدثون في إيجاد تعريف للاستعارة يتناسب مع معطيات العصر الحديث؛ إذ نجد أحد التعاريف يركز على أهمية الاستعارة

(١) البلاغة والتطبيق، ص ٣٣٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٤٠.

(٣) علم البيان في البلاغة العربية، د. عبد العزيز عتيق، ص ١٧٦.

(٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٢٤٧.

(٥) ينظر: علم أساليب البيان، د. غازي يموت، ط١، دار الاصالة للطباعة والنشر والتوزيع، (١٤٠٣ه - ١٩٨٣م)، ص (٢٧٠ - ٢٧١).

في إظهار الدلالات المتعددة والصور المتنوّعة التي تسهم في توسيع مخيّلة المتلقي، فالاستعارة هي «أن تستعيرَ كلمةً لشيءٍ آخرٍ، أو هي الصورُ التي تعطي للكلماتِ دلالاتٍ ليست بدلالاتها الحقيقية، وبواسطةِ الاستعارةِ تَعتقُ المُخيّلةُ للإلمامِ بكلِّ الأبعادِ التي تعطيها المعاني الجديدة»[١]. ويرى آخرون أن الاستعارة هي: «تلك التي تُعبِّر عن الغرض في تصوير بارع بلفظ قليل، له أثره في نفس السامع من غير إطالة ولا إطناب»[٢].

وتميل الاستعارة إلى استعمال الألفاظ في غير مواضعها الموضوعة لها في اللغة لعلاقة المشابهة مع وجود قرينة تمنع ايراد المعنى الحقيقي[٣].

أمّا فائدة الاستعارة وحكمتها فيرى السيوطي إنّها «إظهار الخفي وإيضاح الظاهر الذي ليس بجلي، أو حصول المبالغة أو المجموع»[٤].

فالاستعارة إذن «ليست حركة في ألفاظ فارغة من معانيها، ولا تلاعبًا بكلمات، وإنَّما هي إحساس وجداني عميق، ورؤية قلبية لهذه المشبهات التي تشكلت في الكلمات المستعارة»[٥].

وقد تمظهرت الاستعارة في شعر عبد العزيز سعود البابطين بشكل واضح ومتجدد، فكانت من أكثر المستويات احتواءً على الصورة الاستعارية التي تقرب البعيد من المعاني وتصورها للمتلقي، مما يدلُ على أهميتها وشموليتها ودورها المتميّز في التصوير، ومن هذه البنيات الأسلوبية التي ظهرت في شعره، قوله: (الوافر)

---

(١) علم الدلالة دراسةً وتطبيقًا، الدكتورة نور الهدى لوشن، ط١، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ١٩٩٥م، ص(٦٥ - ٦٦).

(٢) الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص٥٨.

(٣) ينظر: علم أساليب البيان، ص ٢٣٨.

(٤) الإتقان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٩٣.

(٥) التصوير البياني، د. محمد أبو موسى، ط٣، الناشر مكتبة وهبة، (١٤١٣ه - ١٩٩٣م)، ص١٨٤.

وتَجْـتَـاحُ الـظُّـنـونُ مَـدى خَـيـالـي
فـتُـلـقـيـنـي بـوَهْـمٍ كـالـسَّـرابِ
كـأنَّ الـهَـجْـرَ لـم يُـخـلَـقْ لِـغَـيْـري
وغُـولَ الـبَـيْنِ سُـكـنـاه بِـبـابـي[1]

في هذه اللّوحةِ الشّعريةِ يرسمُ لنا الشاعرُ صورَهُ عبر دلالاتٍ متعددةٍ ومتنوعةٍ انصهرت في السّياق الشّعري، لتكوّن منها وحدة شعرية متكاملة ومتماسكة، وقد بدأت اللوحة بأن جعل للظنون القدرة على أن تجتاح كما يجتاح العدو، لتدخل صاحبها بمعترك الوهم والضياع. بعد ذلك تبدأ ملامح الصورة الاستعارية واضحة، فقد استعار الشاعر للبين غولًا (وهذا من الاسطورة) وهو ينقضُّ عليه بلا رحمة ولا هوادة، وأثبت للغول سكنًا ببابه وهذه دلالة للترقب والتصيُّد التي يسعى لها البين نحوه. والاستعارة التصريحية تعكس دلالة الإحساس بالألم والحسرة التي تنتاب الشاعر، حتى أن النص يجعل المتلقي وكأنَّهُ يعيش في هذه الأجواء.

بعد ذلك يصور الشاعر زهور الروض بقوله: (الرمل)

وَزُهـورُ الـرَّوضِ يَـنْـدَى ثَـغْـرُهـا
بـابْـتـسـامـاتِ سُـرورٍ مُـذْهـلِ
وعُـطـورُ الـوَرْدِ فـاحَـتْ تَـكْـتَـسي
رَوْضَـتـي مـنـهـا بـأحْـلَـى الحُـلَـلِ[2]

لقد وظف الشاعر الاستعارة المكنية هنا، جاعلًا من خلالها ثغرًا لزهور الروض وهي باسمات طربًا وفرحًا وحيوية، فأعطاها بذلك صفة الإنسان، كل هذه الصورة ترى فيها الأشياء يستقل بعضها عن بعض، ولكن الشاعر أقام بينها روابط متينة، كاشفًا عن علاقات عدة أثارت نفوسنا لما تجلى لها في الوجدان.

(١) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «وسط العباب»، ص ٩١.
(٢) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «والهوى ثالثنا»، ص ٥٢.

ويقول الشاعر: (البسيط)

تَـراقَـصَ الـــوَرْدُ نَـشْـوانًـا بَطلَّتِـها
وأمْــطَــرَ الـغَـيْـثُ هـتّـانًـا يُـناغـيـنـا
وَدَغْـدَغَـتْـنـا نُـسَـيْـمـاتٌ بـهـا بـلَـلٌ
تُـبَـشِّـرُ الـقَـلْـبَ بـاللّـقـيـا فَـتَـهْـنـيـنـا[1]

يعطينا البابطين استعارة جميلة في صدر البيت، فقد شهدت الدلالة الشعرية في النص عمقًا وثراءً جليًا، وذلك عبر توظيف الطّبيعة بشكل كبير في رسم الاستعارة، مستثمرًا الورد والمطر والغيث والنسيم، وقد تحقق بواسطة أسلوب الاستعارة؛ إذ جعل الورد يرقص نشوانًا بِطَلّة المحبوبة وهو يرتدي صفة الانسان بقدرته على الرّقص، فخرج السّياق الشّعري مترابطًا متماسكًا يؤذن بتقادم صور الطّبيعة تباعًا. لينتقل بعد ذلك إلى النّسيم فيستعير له صفتين إنسانيتين تمثلت بالفعلين (دغدغَ، بشَّرَ)؛ لأنَّ هذهِ الدلالاتِ جميعها للإنسان، وبعد أن بشَّرَ النسيمُ القلبَ باللقاء كما يصور النص يجدد الشاعر للنسيم الصفة الإنسانية. مُستخدمًا الشّاعر فيه صورًا استعاريةً مكثفةً، لإيمانه ببلاغة هذا الاسلوب في رسم الصّورة البيانية المعبرة عمّا يريده.

يقول الشاعر: (الوافر)

ألـسـتُ أنـا الـــذي هَـزِئَـتْ جُـفُـونـي
بـلَـيْـلِ الـسُّـهْـدِ حـيَن الـلَّـيـلُ أَضْـحَـى
ألـــم تَـــرَ أنَّـــنـــي شَـيَّـبْـتُ لَـيْـلـي
لِـيَـبْـدوَ شَـيْـبُـهُ الـوضّـاحُ صُـبْـحـا[2]

(١) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «غرة الدنيا»، ص ٦٢.
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «شيبت ليلي»، ص٦٧.

وبهذه الصورة الاستعارية المبسطة والقريبة يتضح طبع الشاعر وقصده للمعنى السهل، الذي يوصل من خلاله فكرته بوضوح إلى المتلقي مع لَمْسةٍ فنيةٍ منه، فيستلهم بعض صوره وتعابيره الاستعارية من الطبيعة، يكشف بذلك عن تأثره بها، فهنا يصور البابطين مشهدًا من مشاهد الاستعارة التصريحية، فاستعارَ الشيبَ للّيل أنزله بذلك منزل الإنسان يكبر ويهرم، للتعبير عن حالة الألمِ التي يمرُ بها، مُبينًا فيها مدى تجرعه مرارة الفراق حتى كأن شيبه الوضاح بات صبحًا، ويأتي توظيف الشاعر لمفردة الشيب في إطار تأثره بالأسلوب العذري ومحاولته توليد المعاني والصور الاستعارية الجديدة.

ويقول أيضًا: (البسيط)

لُـقْـيـا تَحـــدَّثَ عـنـهـا الـنّـجـمُ ردَّدهـــا

لـلـقـادمـاتِ مـن الأيـــامِ فـي تِـيـهِ

ذكَـرتُـهـا مـن صـمـيـمِ الـقـلـبِ أذكُـرُهـا

والحـــبُّ تـأبـى يـدُ الأزمـــانِ تَـسـفـيـهِ[1]

إنَّ هذا الضرب من التصوير الذي يعتمد على إبراز المعاني بواسطة هذا الفن كثير جدًا في شعر البابطين، فقد أنزلَ النجمَ منزلة الإنسان فله القدرة على التحدث عن اللقاء الذي كان يُبْرَمُ بين العاشقين، جاعلًا منه نشيدًا يبثه للقادمات من الأيام. اتّبعَ ذلك بأن جعل للزمان يدًا على طريقة الاستعارة المكنية، أضفى عليها صفات الآدمي، وصورها في صورته. وهكذا يمضي الشاعر في تصوير الزمان في هذه الصورة ويمدها وينميها، ويخلق منها بهذه الإضافات ذلك الشكل الحي الغريب.

(١) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «حنين»، ص ١٥.

يقول الشاعر: (الرّمل)

إنَّ حُـبًّـا عـاشَ فـي أعْـمـاقِـنـا
زَمَـنًـا هـا قَـدْ غَـزاهُ الـوَهَـنُ
آه يـا لَـيْـلَـى لـقَـدْ عَـزَّ الـلِّـقَـا
ورَمَـانـا فـي أسَـانـا الـشَّـجَـنُ[1]

برزت الصورة الاستعارية واضحة عند البابطين بشكل لا يقبل الشك، مما جعلنا نسلط الضوء على مصادرها الأساسية ولعلّه استقى بعضها من الموروث الشعري القديم كمدرسة العذريين وما حملته من تراث ثرٍ يفتخرُ بهِ الأدبُ العربي وكأنَّهُ يبث زفراتهِ وآهاته عن طريق ليلى لتصل إلى كلِّ العاشقين، مُبينًا ما تعرَّضَ إليّه حبُهُ بقوله: (غَزاهُ الوَهَنُ)، فقد أنزل الشاعرُ الوهنَ منزلة الإنسان، بأن له القدرة على أن يغزو ويهجم ويفتك، فجاء التعبير هنا تعبير مجازي ينطوي على الاستعارة فالغزو (محسوس) والوهن(مجرد)، أي فتور الحب بعد فورته، فبعد ذاك الحب والغرام عبثت به مخالبُ الدهر وجعلته كالعهن المنفوش، فجاءت الاستعارة معبرةً عن ضعف حبه وهزالته، بعد أن دب به الوهن، استطاع الشاعر بفضل إبداعه وموهبته أن يخرج بتلك الاستعارة الرائعة، التي تدل على عنايته الواضحة في شعره.

وفي موضع آخر يقول: (البسيط)

وهـل أبـادَتْ سِـنـينُ الـبُـعْـدِ حُـبَّـكُـمُ
وأُطـفِـئـتْ شَـمْـعَـةٌ فـي دَربِ مَـسْـرانـا
وبـاتَ قَـلـبُـكَ مـن قـلـبـي بمُـظـلِـمَـةٍ
أم قـد تَجَـمَّـدَ إحْـسـاسٌ لِـتـنـسـانـا[2]

(١) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «رسائلي»، ص٩٢.
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «لم أنس»، ص ٢٥.

تتراءى لنا صورة أخرى من صور الشاعر الذهنية التي قرَّبها إلى متلقيه، مُستعملًا الألفاظ ذات الدّلالة التي أوضحت معاني البُعد؛ إذ استطاع شاعرنا باستعماله الاستعارة أن يرسم صورة لذلك الحب التليد مُستفهمًا مكانته عند المحبوب، فقال: (تَجَمَّدَ إحْساسٌ) يشير إلى قساوة إحساس المحبوبة وظلمته، رغم ما أغدقه عليها المحبوب من عطاء الوجد، فالإحساسُ مجردٌ والجمودُ محسوسٌ، فاستعار المحسوس للمجرد في صورة استعارية متحدة، وبهذا جسد الشاعر المجردات في أكثر من مورد في شعره، فأسلوبهُ تجلى في اعتماده هذه الاستعارة للتعبير عمّا يختلج في داخله من دلالاتٍ لم يبح بها. لذا أفصحت الاستعارة عن طاقة إيحائية ودلالية مميزة، أكسبت لوحته الفنية مزيدًا من الثّراء اللّغوي، فالخطاب معها يصبح أكثر قدرة على الوقوف عند مرمى المعنى، أمّا المتلقي فيجد في النّص متعةَ البحث عن المفقود والكشف الجديد؛ لأنّ المعنى لا ينجلي بسهولة، بل يحتاج إلى بحثٍ وتأملٍ ومتابعةٍ لتحولاتهِ من المستوى السّطحي إلى المستوى العميق، وفي ذلك تكمن غاية الإبداع.

ومن خلال تتبعنا الإحصائي للاستعارة في الشعر البابطيني، وما تحمله من تصور روحي دقيق يفسر به طبيعة دلالتها، لمسنا أنَّها بلغت (٨٩) مرة في شعره، وبنسبة مئوية (٧٩، ٤٦)٪، فقد وردت في ديوان «بوح البوادي» (٤١) مرة، أمّا ديوان «مسافر في القفار» فبلغت الاستعارة (٤٨) مرة.

٢ - التّشبيه:

التشبيه لغة: مُشتقٌ من الشبَه، والشبه: ضربٌ من النحاس يُلقى عليهِ دواءٌ فيصْفَرّ، وقيل كذلك لأنَّهُ شُبِّهٌ بالذهب، وفي فلان شَبهٌ من فلان، وهو شبهُهُ، أي شبيههُ، والمشابهات من الأمور المشكلات، وكل شيء يكون سواءً فإنَّها أشباه[1].

(١) ينظر: كتاب العين مرتبًا على حروف المعجم، للخليل بن أحمد الفراهيدي، ت (١٧٠هـ)، ترتيب وتحقيق: د. عبدالحميد هنداوي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، (١٤٢٤ه - ٢٠٠٣م)، ج٢، ص(٢٠٤ - ٢٠٥).

ويقول ابنُ منظور: أنَّ «الشِبْهَ والشبهَ والشبيه: المثل، والجمع أشباه، وأشبه الشيءُ الشيء: ماثله، وأشبهتُ فلانًا وشابهته واشتبه عليّ، وتشابه الشيئان واشتبها، أشبه كل واحد منهما صاحبه. وشبهه إياه وشبهه به مثله، والتشبيه: التمثيل»[١]. ويمثّل أيضًا «الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، فالأمر الأول هو المُشبَّه والثاني هو المُشبَّه به، وذلك المعنى هو وجه الشبه....»[٢].

أمّا في الاصطلاح: فينطلق التّشبيه من مدلوله اللّغوي المتداول ولم ينزاح عنه [٣]؛ إذ تستند أغلب تعريفاته على المدلول اللغوي، ولعلَّ المُبرَّد ت (٢٨٥هـ) أقدم اللّغويين الذين عَرَّفوا التشبيهَ اصطلاحًا فقال: «إنَّ للتشبيه حدًّا، لأنَّ الأشياء تتشابه من وجوه، وتتباين من وجوه، فإنما ينظر إلى التشبيه من أين وقع، فإذا شبه الوجه بالشّمس والقمر، فإنّما يراد به الضّياء والرّونق، ولا يراد به العظم والإحراق. قال الله جلَّ وعزَّ: (كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ)[٤]، والعربُ تُشبّهُ النساءَ ببيض النعام، تريد نقاءه ورقة لونه»[٥].

وللتشبيه أربعة أركان هي: «المُشبّه. والمُشبّه به ويسميان طرفي التشبيه. وأداة التشبيه وهي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة. ووجه الشبه وهو الصفة أو الصفات التي تجمع بين الطرفين»[٦].

ويُقسم التشبيه من حيث الأداة إلى (مرسل ومؤكد)[٧] فالمرسل «هو ما ذُكرت أداتُهُ كقوله تعالى: (سَابِقُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا كَعَرْضِ السَّمَآءِ

(١) لسان العرب: مادة (شبه).

(٢) التعريفات، للعلامة علي بن محمد الشريف الجرجاني (ت ٨١٦هـ)، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، ١٩٨٥م، ص٦٠.

(٣) ينظر: البيان في ضوء أساليب القرآن، عبد الفتاح لاشين، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص (٢٣ - ٢٤).

(٤) سورة الصافات: الآية ٤٩.

(٥) الكامل، المبرد، تحقيق: د. زكي مبارك، القاهرة، (١٣٥٥هـ - ١٩٣٦م)، ج٣، ص٥٢.

(٦) علم البيان في البلاغة العربية، د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م)، ص٦٤.

(٧) ينظر: علم البيان في البلاغة العربية، د. عبد العزيز عتيق، ص ٨٠.

وَالأَرْضِ أُعِدَّتْ لِلَّذينَ ءَامَنُوا باللهِ وَرُسُلِهِ)[1]. ففي قوله تعالى: أداة التشبيه مذكورة وهي الكاف. وكثيرًا ما وجدت البابطين يميل إليه في شعره، والذي يكسب الصورة قيمةً أسلوبيةً ويحقق أغراضًا لغويةً وفنيةً وشعوريةً يروم الشاعر إلى تحقيقها.

بينما يرى أحدُ الباحثين أنَّ ذكر الأداة في الصورة التشبيهية أمر غير مرغوب فيه فيقول: «إنَّ هذه الصورة التشبيهية لا يُكدِّرها إلّا أداة التشبيه كأنها صوتٌ مزعج يهيب بك في كل لحظة إنَّ ذلك حلم وتوهج غير حقيقي، ولو حُذفت هذه الأداة لانغمس وجداننا في الصورة التشبيهية»[2].

أمّا التشبيه المؤكد فهو «ما حذفت أداته مثل قوله تعالى: (وَيُطَافُ عَلَيْهِم بآنِيةٍ مِّن فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرَاْ)[3]، يعني إنّها كالقوارير في صفائها ورونقها وشفيفها ورفيفها وهي من فضة»[4]. وهذا النّوع أشدُّ وقعًا في النفس؛ لأنَّه «أبلغ من التشبيه المظهر وأوجز، إمّا كونه أبلغ فلجعل المُشبّه مُشبهًا به من غير واسطة أداة فيكون هو إيَّاه»[5].

أمّا بشأن جواز ذكر وجه الشبه أو حذفه؛ فإنَّهُ يقسم إلى (مفصل ومجمل)، المفصل هو ما ذُكر فيه وجهُ الشبه لفظًا أو ألفاظًا صريحة، كقول الشاعر:

أنـــتَ شـمـــسٌ فـــي رفـــعـــةٍ وسَـــنـــاءِ
تجـتـلـيـك الـعـيـونُ شـرقًـا وغَـربـا

ففي هذا البيت ذكر الشاعر كلمة «رفعة» وكلمة «سناء» صفتين مفردتين تجمعان بين «أنت» المشبه و«شمس» المشبه به، وجه شبه صريح.

(١) سورة الحديد، الآية ٢١.
(٢) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ت)، ص ٢٧٧.
(٣) سورة الإنسان، الآيتان (١٥ - ١٦).
(٤) البلاغة والتطبيق، (د. أحمد مطلوب، د. كامل حسن البصير)، ط١، مطابع بيروت الحديثة، (١٤٣٢ه - ٢٠١١م)، ص (٢٧٩ - ٢٨٠).
(٥) المثل السائر (١٢٩/٢) وذهب إلى هذا الرأي (العلوي في كتابه الطراز ١/ ٣١٥).

أمّا التشبيه المجمل هو «ما حُذف منه وجهُ الشبه ولم يُذكر في ألفاظ ظاهرة، كقوله تعالى: (**خَلَقَ الإنسَانَ مِن صَلْصَالٍ كَالفَخَّارِ**)[1]، فوجه الشبه في هذه الآية الكريمة بين الصلصال المشبّه والفخار المشبّه به هو اليبس، ولم يأتِ صريحًا ومنصوصًا عليه»[2].

ويقوم التشبيه على «الربط بين أمرين على نحو خاص، ومؤدى هذا الربط وصف أحدهما بما يوصف به الآخر. ومرجع تحديد الصفة أو الصفات التي يراد إلحاق المُشبّه فيها بالمشبّه به، إنما هو السياق الذي ينتظم التشبيه. فتشبيه الخد بالورد مثلًا، إنما يقصد به حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه. وعلى ذلك، فإن التشبيه هو علاقة قائمة على الإتيان بمثلٍ تقوى فيه الصفة. وقد اشترطت النظرة القديمة وجود الشبه الحي بين طرفي هذه العلاقة في العالم الخارجي، وحرصت على عقد المماثلات وصلات التطابق والتجانس بينهما»[3].

وتنبَّه الأستاذ علي الجندي إلى طبيعة التشبيه هذه، فأفاد من الدراسات النفسية المعاصرة وتفحص آراء علمائنا القدامى المبدعين، فتحدث عن المصدر الحقيقي المتفجر بالتشبيهات الأصيلة قائلًا: «إنَّ التشبيه مبنيٌّ على ما تلمحه النفوس من اشتراك بعض الأشياء في وصف خاص يربط بينهما. ولذلك يقول أحدُ علماء النّفس: إنَّ الأساس النّفسي الذي يقوم عليه التشبيه وغيره من الأساليب البيانية من تأليفها وإدراكها وتقديرها، هو في الواقع عملية أساسية في التفكير، تلك هي ما بين بعض الأشياء وبعض من تشابه وعلاقاته»[4]. والتشبيه في جوهره

(١) سورة الرحمن، الآية ١٨.
(٢) البلاغة والتطبيق، ص ٢٨٢.
(٣) الرؤية والعبارة، ص٤٠٩.
(٤) البلاغة والتطبيق، ص (٢٦٢ – ٢٦٣).

قياس «والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول، وتستفتي فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان»[١].

على هذا النحو يظل التشبيه «فيهِ من الحدة والطرافة وبعد مرماه حيث ينتقل بالسامع من شيءٍ معهود مألوف إلى شيءٍ يشابهُهُ أو صورة بارعة تماثلهُ»[٢]، جاعلًا المتلقي يعيش في حالة الموازنة بين واقع المفردات وصورتها «وَلا يبقى التشبيه دائمًا يماثل بين طرفين اعتاد المرء عليهما أو على أحدهما، بل قد يكشف أبعادًا نفسية في طفولة البشرية المرئية والمتخيلة»[٣]، ولذلك يُمثِّلُ التشبيه «عمود الصورة الفنية في النظرية القديمة»[٤]، وتمتاز مهجة المتلقي بأنَّها مُغرمةٌ بالتشبيه «لأنَّها تدركه بيسر وسهولة، فضلًا عن ذلك فإنَّ التشبيهَ يمكن أن يكون أوسع دائرة من حيث الجمهور الذي يتأثر بهِ»[٥].

ويرى الباحثُ أنَّ التشبيهَ خير من يمثل الوسائل الفنية، فمن مقاصده تمثيل المعاني وتصويرها، ولهذا قلّما خلا تشبيه مصيب عن هذا القصد، ليكون أكثر وقعًا على المتلقي، «وقد أدرك الشعراء ما للتشبيه من قيمة فنية وما يتيح لهم من التصرف في القول فعنوا بهِ، ونوعوا فيه، واتخذوا منه أداةً لتصوير الخلجات النفسية التي تعتمل داخلهم، كما صوروا به الأفكار، وأخرجوها به عن تجريدها، ولهذا كَثُرَ في أشعارهم ومأثور كلامهم...»[٦].

---

(١) فن التشبيه، علي الجندي، ط٢، القاهرة، (١٣٦٨هـ - ١٩٦٦م)، ج١، ص٥٠.

(٢) علم البيان وبلاغة التشبيه، مختار عطية، الإسكندرية، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٤م، ص٥٢.

(٣) دراسة أسلوبية في سورة الكهف، مروان محمد سعيد عبد الرحمن، جامعة النجاح الوطنية نابلس، فلسطين، ٢٠٠٦م، ص ١٦٩.

(٤) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، النشر جامعة اليرموك، عمان، ١٩٨٠م، ص ٥٨.

(٥) البلاغة العربية فنونها وأفنانها، فضل حسن عباس، ط١، دار الفرقان، عمان، ١٩٨٧م، ص ١٨.

(٦) فنون التصوير البياني، د. توفيق الفيل، ط١، منشورات ذات السلاسل، الكويت، (١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م)، ص ٧١.

ويُعَدُّ التشبيه في هذا الإطار نافذة الشاعر الهامّة في ابْتداع الصّورة الشّعرية وتبيان مفهوم الدّلالة لأنَّهُ «أقرب وسيلة للإيضاح والإبانة وأقرب وسيلة لتقريب البعيد من المعاني»[١]، ويعود هذا الابتداع على قدرة التشبيه على أن «يوسع المعارف من حيث هو يسهل على الذّاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكلِّ شيءٍ على حده بما يقوم عليه من اختيار الوجوه التي تستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير»[٢].

ولاشك في أنَّ «تشبيه الشيء بغيره يهدف إلى تقرير المُشبَّه في النفس بصورة المُشبَّه به أو بمعْناه، وخاصة إذا كان التشبيه رائعًا جيدًا يدرك به المتفنَّن ما بين الأشياء من صلات، يمكن أن يستعين بها في توضيح شعوره، ومن ثم يثير في النفس مشاعر الاستحسان والارتياح، لما في تعبيره وتصويره من جِدةٍ وطرافةٍ معًا»[٣].

وهذا بدوره ينتج تواصلًا ما بين الفكر والسياق الشعري، وبالتالي يضفي إلى ربط الدلالة بعضها مع بعض عن طريق الدلالات المثيرة الموجودة في النص، وهكذا تكتسب الدلالات ظلالاً وألوانًا جديدةً في السياق الشعري، جاعلةً المتلقي يعيش مع الصورة الدلالية إذا ما كانت لغتها سهلة الفهم والإدراك لديه.

ويرى قسم من الباحثين المحدثين أن فائدة التشبيه ومهمته تكمن في «تقريب المعنى إلى الذهن بتجسيده حيًّا، ومن ثم فهو ينقل اللفظ من صورة إلى صورة أخرى على النحو الذي يريده المصوّر، فإن أراد صورة متناهية في الجمال والأناقة شبّه الشيء بما هو أرجح منه حسنًا، وإن أراد صورة متداعية في القبح والتفاهة شبَّه الشيء بما هو أردأ منه صفة»[٤].

(١) الصورة البيانية في الحديث النبوي الشريف، فالح أحمد الحمداني، مؤسسة الوراق، عمان، ٢٠٠٠م، ص ٨٩.
(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، سلسلة الفلسفة والآداب، ١٩٨١م، ص ١٤٢.
(٣) الصورة الأدبية في القرآن الكريم: د. صلاح الدين عبد التواب، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٥م، ص٤٤.
(٤) الصورة الفنية في المثل القرآني، د. محمد حسين علي الصغير، منشورات وزارة الثقافة والإعلام. دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات (٢٨٨)، د. ط، ١٩٨١م، ص١٦٧.

وتمتاز الصّورة التشبيهية بأنَّها «تعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده، ومع الجوانب التجريدية الفكرية، ومع أعماق النّفس الدّاخلي، وهي تتوزع بحسب المواقف الانفعالية، وليست هناك نقطة محورية ثابتة للمحسوس أو المجرّد النّفسي، بل يملي اتخاذ هذا أو ذاك منطلقًا السياقُ وتجربةُ الفنان المعبّر عنها»[1].

وإذا ما تأملنا شعره نجده يكثر من فن التشبيه، ولعلَّ هذا يعود إلى ثقافته المتعددة التي اختزنت في مخيلته، والتي استطاع من خلالها ترجمة عقيدته الشعرية التي تميل للوضوح والبساطة، فضلًا عن تنقله في بيئات طبيعية مختلفة كانت عربيةً أو أجنبيةً، جمعت بين التراث التليد والحاضر المجيد، أغنت بدورها نتاجه الوصفي وصقلت موهبته الشعرية، فاستوحى أغلب تشبيهاته منها حتى ظهرت ألفاظ متكررة تكاد تنطق في أغلب قصائده، وهذه لم تكن مجرد ألفاظ أريد بها معنى المبالغة، بل هي أوعية شعور نابض ذي إيحاء قوي بتجربته الخصبة التي أحسّها الشاعر وانطبعت في نفسه، ومن ذلك قوله: (الخفيف)

لـكِ قـلـبٌ كـأبـيـضِ الـثَّـلـجِ أَصْـفَـى
مـن زُلالٍ يَـنْـبـوعُـهُ بـالـسَّـمـاءِ
أو كَـنُـورِ الـصَّـبـاحِ لامَـسَ وَرْدًا
ضَـمَّـخَـتْـهُ الأسْـحـارُ بـالأَنْـداءِ[2]

استند الشاعر في هذا التشبيه على الصورة المركبة (ذوقية شمية لونية) وبالأخص اللّونية، إذ شبَّه قلبَ محبوبته ببياض الثلج لنقائه وصفائه، أمَّا أركان هذا التشبيه البياني تمثل بأداة التشبيه (الكاف) والمُشبّه (قلب المحبوبة) والمُشبّه به (الثلج) ووجه الشبه هنا هو الصفاء والنقاء، فمن حيث الأداة هو تشبيه (مرسل)،

(١) جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، د. فايز الدّاية، ط١، (دار الفكر المعاصر، بيروت - لبنان)، و(دار الفكر، دمشق - سورية)، (١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م)، ص٧٢.

(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «وضاع الدرب»، ص٥٦.

ومن حيث وجه الشبه (مفصل). ويعقبه في البيت الثاني بتشبيهٍ جميل أيضًا وبنفس الأداة، مُشبهًا فيه قلب المحبوبة بنور الصباح وهو يلامس الوردَ الذي ضمخته الأسحار بالأنداءِ، وبهذا نقشَ البابطين لوحته التشبيهية وهو يغازل الطبيعة، فصور قلب محبوبته كنور الصباح بما يدل الصباح عليه من شعاع وضياء، مدلًا بذلك على نقاء قلب المحبوبة.

ومما تجدر الإشارة إليّه أنَّ البابطين استعمل أداة التشبيه التقليدية (الكاف) ولها الحظ الأوفى؛ إذ وردت (٦٨) مرة في شعره، فلم يكن استعمالها في شعره عشوائيًّا، وإنما انتقاها انتقاءً بحسب ملاءمتها السياق، إذ أبرز قدرته على توظيف أداة بعينها من دون سواها تأخذ على عاتقها مهمة ربط المتحقق على ظاهر النص، وذلك مرهون بطبيعة النص. وثمة طرائق أُخر لعقد الصلة بين طرفي التشبيه شكلت ملمحًا أسلوبيًّا في شعره، فالكاف دليل على أن شعره يفصل بين عناصر الحياة ولا يمزج بينها؛ إذ إنَّه يعبر عنها ولا يعيد إنتاجها، ومن ثم فهو يميل إلى التشبيه لا إلى الاستعارة.

ومن ذلك قوله: (الوافر)

وأَنَّ وِصالَنا انقطَعَتْ عُراهُ
فَتَاهَ كزَوْرَقٍ وَسْطَ العُبابِ
سَلِي عمري الذي قدْ طافَ سَعْيًا
يُفَتِّشُ في الخَبايا عن كِتابِ[1]

فقد شَبَّه الشاعر في هذه الصورة الفنية وصاله مع محبوبته بزورق تائه وسط العباب (البحر)، فتجلى بذلك المُشبّه وهو (الوصال) والمُشبّه به (الزورق) وأداة التشبيه (الكاف)، فمن حيث الأداة هو تشبيه مرسل، ومن حيث وجه الشبه

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «وسط العُباب»، ص ٩١.

هو تشبيه مجمل لأنَّه محذوف. وفي هذا التشبيه صورة دالة على الألم الذي يعاني منه الشاعر في عشقه وقصة حبه التي لا تنطفئ جذوتها. كقوله: (الرمل)

قـصَّـةَ الحـبِّ الـذي عِـشـنـا لَـهُ
فـانْـطَـوَى كـالـطَّـيْـفِ فـي وَمْـضِ الـعُـيـونْ
أيـنَ مِـنّـي هَـمَـسـاتٌ خِـلْـتُـهـا
خُـلّـدَت كـالـشِّـعـرِ فـي طَـيِّ الـقُـرونْ[1]

في النص أكثر من صورة اقتضت تكرار الأداة، ففي البيت الأول شبّه الشاعر قصة حبه بأنها كالطيف في ومض العيون، موظفًا أداة التشبيه (الكاف). أمّا في البيت الثاني فشبّه همساته بأنها كالشِّعر مُخَلَّدةً في طي القرون، مستعملًا الأداة نفسها ووجه الشبه هو (انطوى). بدأ الشاعر يتأوه من حرِّ النيران المُستعرة في قلبه راسمًا توجعه على جداول قصته الحزينة.

لقد كان البابطين دقيقًا في لمح الإشارات المستكنة وراء التشبيه، فقد نظر إلى جماله وشرح مدلوله الخفي في قصيدته (ربيع الجمال) يقول: (الوافر)

جَـمـالُ الـقَـدِّ أَهْـيَـفُ مـن غُـصـونٍ
إذا مـاسَـتْ بـغَـنْـجٍ أو دلالِ
لـهـا شَـعَـرٌ كـعُـمْـقِ الـلّـيْـلِ داجٍ
تُـنـاوِشُـنـي الـسُّـهـا فـيـه بـدالِ[2]

تفوحُ من البيتين رائحةُ الحب والغرام المتوهجة في واحة المحبوبة بعد ان تسامت في مهجة الروح، كاشفةً عن تلك العلاقة الحميمة بين العاشقين لوصف مفاتن المحبوبة، مُضمِّنًا الشاعرُ قصيدتَهُ وصفًا حسيًّا دقيقًا لها، فشبَّه شعرها الأسود الطويل المُنسدل على خديها والمُؤلفَ على هيئة حرف الدال في انثنائه

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «قصة حُب»، ص ٩٤.
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «ربيعُ الجمال»، ص ٩٧.

واعتكافه بعمق الليل الداجي الشديد الظلام، ويبدو أنَّه أُعجب بشعرها وكيفية تصفيفه وطريقة تنسيقه فوصفه وصفًا بارعًا، فيكون بذلك المشبَّه هو (الشَعَر) والمشبَّه به (عمق الليل) وأداة التشبيه (الكاف) ووجه الشبه (الدجى) أي (الليل البهيم الحالك الظلام) ولهذا التشبيه دلالته الخاصة؛ إذ يصف الشاعر جمال محبوبته بأنَّهُ مثالي متكامل لا مثيل له ولا مُشابه في الوجود.

وللأداة (كأن) حضور مميز في تشبيهات البابطين، نظرًا للإمكانيات التي تمتلكها هذه الأداة، لما تقيمهُ من تخييل وتنهض به من صورة فنية، وهي كثيرًا ما تتصدر الجملة الشعرية مما يشحذ فاعليتها في التصوير[1]. فهي في نظر بعض الباحثين، أقرب إلى معنى التخيل منه إلى معنى التشبيه[2].

يقوله الشاعر: (الطويل)

كـــأَنَّ فـــؤادي طِـفـلُ ريمٍ وقَـــد غَـدا
وَحـيـدًا مـن الخِـــلاّنِ ضـاقَـتْ ذَرائِـعُـهْ
ألا لـيـتَ شِـعْـري هـل تَـعـودَنَّ لَـيْـلَـةً
ثَـمِـلْـنـا بـهـا وَصْـــلاً وَوُدًّا نُـشـابِـعُـهْ[3]

أقام البابطين هذه المقارنة بين فؤاده وطفل الريم لِما يحمله من قلب وديع لا يقوى على الفراق وهواجس البُعد، فقامت تلك المقارنة على علاقة التقارب والموازنة بين أركان التشبيه، فذكر المُشبّه (فؤاده) والمُشبّه به (طفل ريم) والأداة (كأن) ووجه الشبه هو الوحدة من الخلان. وبذلك تختلف صورة البابطين في عذرياته عن سواها، بسبب نضجها الفني والدلالي، فحين يشبه نفسه بطفل الريم (الغزال) يكون قد أصاب في تشبيهه المعبر عن صدق إحساسه، وفي القصيدة نفسها يقول:

(١) ينظر: إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، ط١، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ت)، ص٢٥٠.
(٢) ينظر: التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية)، د. شفيع السيد، ط٢، دار الفكر العربي، ١٩٨٢م، ص ٢١.
(٣) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «أيام الوصال»، ص ٣٠.

كَـــأَنَّ فـــؤادي وَهْـــوَ ظَـمْـآنُ يَـرْتَجـي
وِصـــالًا مـن الأَحْـبـــابِ وَلّـــتْ مَـرابِـعُـهْ
ولُـقـيَـا يَـطُـوفُ الـقـلـبُ ولـهـانَ حَـوْلَـهـا
فَـتَـنْـقَـضُّ مـن فَـــرْطِ الحَـنـيـنِ مَضاجِـعُهْ
وَنَجْـــوَى كَـتَـغْـريـدِ الـطُّـيـورِ حَسِبْتُـها
لِـقَـلْـبـي شِـفـاءً لـن تَجِـــفَّ مَـنـابِـعُـهْ

إن الصورة التي اعتمدها الشاعر هنا لا تخلو من أدوات البيان العربي التي تتفنن في نقل تأثيرها إلى المتلقي، فقد تنوعت أدوات التشبيه في شعره، وهذه ظاهرة لجأ إليها البابطين في أكثر من موضع، يعزز بها المعنى ويحقق مبتغاه؛ حيث يبني البيت على صور متعددة. وكأنَّهُ يروم من هذه المزاوجة بين أداتي التشبيه (كأن والكاف) إلى تكثيف الدلالة، فقد شبَّه فؤاده الظمآن بالمربع الزائل الذي لا يغني ولا يسمن من جوع، ثم انتقل إلى تشبيهٍ آخر عن طريق (الكاف) فشبَّه نجواه مع حبيبته بتغريد الطيور وما تبثه من هدير ساحر يشنف الآذان، ووجه الشبه محذوف تقديره الأنس والبهجة والسعادة والشفاء. وأراد الشاعر بهذا التشبيه الإفصاح عن انفعالٍ ما نتج عن الشعور باليأس والضياع بعد ان وقف عند قلبه وهو ظمآن يرتجي، ومن ثمَّ يقلب نجواه وهي كتغريد الطيور الفتَّانه.

وقد استطاع البابطين بيان رؤاه التشبيهية من دون الارتكاز على أدوات التشبيه، مُعتمدًا على مهارته في تنسيق علاقات المشابهة بين الطرفين ويسمى «التشبيه البليغ» – وهو نزرٌ قليل في شعره – دلالة على أنَّه من أوجز أنواع التشبيه وأبلغ منها تأثيرًا؛ إذ يرى بعضُ الباحثين ذلك «مقصدًا عظيمًا من مقاصد البلاغة التي قيل في أوصافها إنَّها لمحة دالة»[1]. وهذا النوع يطلق عليه القدماء بـ(التشبيهات

(١) علم البيان، د. بدوي طبانة، ط٤، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٩٧٧م، ص ١٠٦.

البليغة)، و«التشبيهات المضمرة هي عندهم أبلغ من التشبيهات المظهرة وأوجز»[1]. وفي ذلك يقول البابطين: (المتقارب)

فَـطَـيْـفُ الحَـبـيـبَـةِ إمَّـا بَـدا لـي
هُـوَ الـشّـمْـسُ فـي غُـرْبَـتـي والـقَـمَـرْ
أَخِـــفُّ إلـــيْـــهِ لأُغـــرِقَ ذاتـــي
بِـدُنْـيـا يَـطـيـبُ إلـيـهـا الـنَّـظَـرْ[2]

يُشبّهُ الشّاعرُ طيفَ محبوبته بالشَّمس إذا ما أطلت عليه وأشرقت بجمالها السّاحر، مُستغنيًا عن أداة التشبيه، والتقدير (طيف الحبيبة كالشّمس)، ليكون رابطًا بين طرفي التشبيه، مُشكلًا حافزًا مُؤثرًا في علاقات التّشبيه.

يقول أيضًا: (الوافر)

قَـهَـرْتُ الـلَّـيـلَ حـتَّـى شـابَ لَـيْـلـي
لِـيَـبْـدو شَـيْـبُـهُ الـوضّـاحُ صُـبْـحـا
وأشـقـانـي المَـسـيـرُ طَـوالَ دربـي
يـهـيـبُ بِـهِ الـشَّـقـاءُ صُـوىً ومَـنْـحَـى[3]

لا يخلو هذان البيتان من عتاب الشاعر لمحبوبته وبيان؛ إذ ويبدو أنَّهُ قُوبل بالصدود والهجران من حبيبته بعد أن حصل منها على الود والوصال، فأخذ يبوح بما جرى عليه من حزن وشقاء حتى شاب ليلهُ، فلعلّه بذلك يستفزُّها ويستثير وجدانها، ويدفعها للعودة إلى وصاله. لقد أنبرى التشبيه المؤكد بيِّنًا، فالمُشبّه هو (الشيب) والمُشبّه به (الصبح) ووجه الشبه (البياض) وأداة التشبيه محذوفة وتقديره (كالصبح)، ويتضح هنا الفرق بين حس النفس بالليل وحسها بالنهار ووضع

(١) ينظر: المثل السائر ١/٣٧٧.
(٢) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «اغتراب»، ص ٢٢.
(٣) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «شيبت ليلي»، ص ٦٧.

كل منهما في السياق الذي يلائمه، والناظر في كلمة الليل يفحص مضمونها ومدى ملاءمتها لتلك الحالة النفسية المنكسرة، والتي أخذت تلف المعنى ويعبق بها مجرى الكلام، وهذا هو التشبيه البليغ (المضمر) الذي يحقق أمانيّ الشّاعر.

وعبر الشاعر عن ذلك بقوله: (الخفيف)

وَحَـنـيـنـي إلـيـكِ أَضْـحَـى شُـعـاعًـا
قـد تَـعَـالـى فَـمَـسَّ حـتَّـى الـسَّـمـاءَ
مَـلأَ الـكَـوْنَ والـفَـضـاءَ وأمْـسَـى
بـين عَـيْـنَـيْـكِ يَـسْـكُـبُ الأضـواءَ (١)

استحضرَ الشّاعرُ الصّورةَ اللّونيةَ ليترجم من خلالها تشبيهه البليغ، فالمشبَّه هو (الحنين) والمُشبَّه به (الشعاع) ووجه الشبه (الإشراق) والأداة (الكاف) محذوفة وتقدير كالشعاع، وقد حمَّلهُ البابطين معنى ايجابيًا يشير إلى ما يترتب على وصالها ولقائها من فرح وسعادة وغبطة وأمل في الحياة، وهذا ما وصل إليه بدلالة التشبيه.

وبعد أن تتبعّنا إحصائيًّا التشبيه في شعر البابطين، وما يحفل به من مفردات أسلوبية تصبُّ في محوره الدلالي، فقد بلغ (٨٧) مرةً، في ديوان «بوح البوادي» (٣٥) تشبيهًا، ولهذا تصبح النسبة المئوية (٦٧، ٣٪)، أمّا ديوان «مسافر في القفار» فبلغ التشبيه (٥٢) فتكون النسبة المئوية (٨٣، ٨٧٪)، ولهذا بلغت نسبة التشبيه في الديوانين (٧٦، ٣١٪) تشبيهًا.

٣ - الكناية:

وهي من «الصّور الأدبية اللّطيفة، التي لا يَصِلُ إليّها إلَّا من لطُفَ طبعُهُ، وصفت قريحتُهُ»(٢). ولغة هي: مصدر وفعله ثلاثي جاءت لامه ياء وواوًا، فقيل كنى

(١) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «نداء»، ص ٣٩.
(٢) الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص٦٧.

يكني وكنا يكنو. ويقول ابنُ منظور فيها ثلاثة أوجه: «أن يكنى عن الشيء الذي يُسْتَفْحَشُ ذكره، أو أن يكنى الرجل باسم توقيرًا وتعظيمًا، أو أن تقوم الكنية مقام الاسم فيعرف بها»[1].

أمَا اصطلاحًا: فيعدُّ قدامة بن جعفر من المتقدمين الذين نظّروا للكناية، ومثَّلَ لها في كتابه (نقد الشعر) تحت اسم الأرداف قائلًا: «وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللّفظِ الدّالِ على ذلك المعنى، بل بلفظٍ يدلُ على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل على التّابعِ أبان عن المتبوع»[2].

يحاكي عبدالقاهر الجرجاني قدامةَ بن جعفر في تعريفه، ولكنَّه يسمي الأرداف الكناية – وهو المصطلح الأكثر رواجًا لهذا النّوع من التّصوير البياني، فيقول: «والمرادُ بالكناية ها هنا أن يريدَ المتكلم إثباتَ معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردِفُه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلًا عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريد طويل القامة، و(كثير رماد القدر) يعنون كثير القرى، وفي المرأة (نؤوم الضحى) والمراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها، فقد أرادوا في هذا كله كما ترى معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصّلوا إليّه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود وأن يكون إذا كان»[3].

وحرص البلاغيون القدامى على «أن تكون الكناية بشتى أضربها بعيدة عن الطّلاسم والمعميات، فحللوا الطّريق إليّها، ودرسوا الوسائطَ التي تجاوزت قربًا أو بعدًا بين اللازم والملزوم من المعاني في بنائها»[4].

(١) لسان العرب، مادة (كنى).

(٢) نقد الشعر، قدامة ابن جعفر، تحقيق وتعليق د. محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، (د ت)، ص ١٥٧.

(٣) دلائل الإعجاز: ص٦٦.

(٤) بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م)، ص٣٣١.

أمّا المتأخرون فقد نظروا إلى الكناية من زاوية قرب المعنى المراد من المرادف الهادي إليّه أو بعده، وقسموها من هذه الناحية إلى كناية قريبة وكناية بعيدة، والقريبة ما ينتقل منها إلى المقصود من غير واسطه مثل: (طويل النّجاد)، فإنَّ طول القامة وراءه مباشرة بحيث كأنَّه لصيق به.

والقسم الثاني هو الكناية البعيدة التي يكون بين المعنى المباشر للتركيب والمعنى المراد واسطة، «وهذه الوسائط تقل وتكثر.....، وقد برع المتأخرون في إحصائها، فـ(كثير الرّماد) ينتقل فيه من كثرة الرّماد إلى كثرة إحراق الحطب تحت القدور، ومنها إلى كثرة الطّبخ، ومنها إلى كثرة الأكلة، ومنها إلى كثرة الضّيفان، ومنها إلى المقصود»[1].

ومن هذا يظهر أنَّ الكناية «صورة من صور التعبير المجازي؛ إذ يصدق عليها مفهوم المجاز، في كونها نمطًا من التعبير يؤدي إلى المعنى أداءً غير مباشر، لعلاقة بين المعنى الثاني والمعنى الأول، وهذه العلاقة هي اللزوم»[2].

وتتجلى الكناية من خلال «خصوبة العبارة التي لم تدل على المعنى دلالة مباشرة وإنما تلوح، وتومئ وتشير، وتترك تحديد المراد، والنص عليه للقوى والملكات البيانية تشقق فيما وراء الحجب صنوفًا من المعنى، وضروبًا من الإشارات، ومن الإهدار لصور الكناية أن تتجاوز الدلالة المباشرة لهذه الصور؛ لأنَّها تعطي المعنى مذاقًا خاصًا»[3]. ولذلك تمكنك الكنايةُ من أن تشفي الغليل من الخصم من غير أن تجعل له إليّك سبيلًا، ودون أن تخدش وجه الأدب. كما يمكنها التّعبير عن القبيح بما تسيغ الآذانُ سماعه، وهذا من أسرار بلاغتها[4].

(١) التصوير البياني، ص (٣٨٣ – ٣٨٤).
(٢) الرؤية والعبارة، ص ٤١٠.
(٣) التصوير البياني، ص٣٧٦.
(٤) ينظر: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص٦٨.

وتُعَدُّ الكناية «بنية ثنائية الإنتاج؛ حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي لهُ إنتاجٌ دلاليٌ موازٍ له تمامًا بحكم المواضعة، لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللَّوازم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز، فإنَّ المُنتجَ الصياغي يظلُّ في دائرة الحقيقة، ويلاحظ أنَّ عمليةَ التجاوز للمستوى السَّطحي مرتبطةٌ أساسًا بعملية (القصد) مع الاحتفاظ للمعنى الموازي بحق الحضور التقديري؛ لأنَّ تغييبه تمامًا يعني الانتقال من بنية الكناية إلى بنية المجاز عمومًا، فالكناية يتجاذبُها طرفان حقيقة ومجاز»[1].

ويرى الباحثون «أن نسبة الكناية للاستعارة نسبة خاص إلى عام، فكل كناية استعارة وليس كل استعارة كناية؛ لأنَّ الصلة بين (الدلالة الحقيقية) و(الدلالة المجازية) في الأسلوب الكنائي هي صلة (التلازم) بينما في الاستعارة هي صلة (التشابه)»[2]، ولا أحد يشك في «أن الاستعارة والكناية تحافظان كلتاهما على هويتهما المميزة، وأن كلتيهما تضفيان على الكلام طابعهما الخاص، إلا أننا نلاحظ أحيانًا وجود كناية ما وراء الصورة الاستعارية»[3].

وتصدح الكناية لتمثل «المعنى للخيال بإدراك حسي أو وجداني، وتثير الذهن للبحث عن المعنى المستتر وراء الصورة، إلى جانب ما فيها من طرافة التعبير»[4].

ولذلك تجنحُ الصورةُ الكنائية على «إدراكٍ عميقٍ لسياقِ القصيدةِ – أو النص عامة – كما تتبدى الصلةُ بينَ المباشرِ من الدلالةِ وما هو مجاورٌ لها مشتجر بها، وهنا تبرزُ علاقةُ اللغة بالثقافةِ التي تتضمنُ القيم الفكرية والاجتماعية والسلوك

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى، ص١٨٧.

(٢) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، د. عبد القادر عبد الجليل، ط١، دار صفاء، عمان، ٢٠٠٢م، ص٤٩٧.

(٣) دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م)، ص٧٦.

(٤) علم البيان في البلاغة العربية: د. محمد مصطفى هدارة، ط١، دار العلوم العربية، بيروت، (١٤٠٩ه – ١٩٨٩م)، ص٨٢.

الصادر عنها، وهذا ميسور إلى حدٍ كبير في أذهان المعاصرين لصاحب النص وانفعالاتهم»[1].

والبابطين ممن أسعفته مقدرته الكنائية لتزيُّن صوره بدلالاتٍ أسلوبيةٍ شاعرة، يصوغ الأشياء فيها بحرية مطلقة على الشكل الذي يهدي إليّه الحس ويشكله الوجدان ومنها قوله: (الوافر)

جَمالُ القَدِّ أَهَيَفُ من غُصونٍ
إذا ماسَتْ بغَنْجٍ أو دلالِ[2]

لقد كنى الشاعر في هذا البيت عن جمال طول محبوبته بـ(أَهَيَفُ من غُصونٍ)، واصفًا سحرَ جمالها من الطّول الرّقيق البهي وغنجها الشّادي ودلالها البادي، فحياؤه منعه من أن يُصرح بذلك فكنى عنه، أي أنَّه وظفَ الكنايةَ بطريقة لا يخدش فيها الحياء، وقد وصفها وصفًا دقيقًا، فراح يرتلُ صفاتها المُحببة في القصيدة. أعطى البابطين لمتلقيه عن طريق الكناية الصورة الحقيقة لتلك المحبوبة مُستعملًا الألفاظ المعبرة ذات المعنى المكثف.

ومن الدّلالات الكنائية العامة تلك التي يُمْكِنُ أن تدرك بلا عوائق ثقافية، وهي تقدم فهمًا تامًا للنص عبر شبكة من الخطابات المتعددة، سعى الشاعر إليّها لتهويل حالة الحزن التي تمرُ بها محبوبته حال فراقهما، فلم يُعبَّر عن ذلك صراحة إنّما عمدَ إلى تقنية الكناية في قوله: (الطويل)

وتبكين ذاك اليَوْمَ يَوْمَ فِراقِنا
فَيَلْتَهِبُ الجَفْنان من شَوْكِ ساهرِ
تَعُدِّينَ في أُفْقِ السَّماء نُجومَها
لِتَسألَ عَيْناكِ صَبابةَ شاعرِ[3]

(١) جماليات الأسلوب: ص١٤٣.
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «ربيع الجمال»، ص ٩٧،
(٣) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «سأسلو»، ص٨٣.

أفاد البابطين هنا من الكناية في التّعبير عن وصف حبيبته وهي تعاني سكرات الفراق، وذلك في قوله: (فَيَلْتَهِبُ الجَفْنان من شَوْكِ ساهرِ)، فجاءت ضمن السّياق الذي أورده الشّاعرُ تمثل اختيارًا منه، وإنَّ عدوله عن إيراد المعنى بشكل مكشوف أضاف له دلالةً كنائيةً متميزة، فقوله: (يَلْتَهِبُ الجَفْنان) كناية عن موصوف، متمثلًا بكثرة البكاء والحزن والألم لفراق المحبوب. أردفه باستعارة لم تزد النّص إلّا رونقًا وبهاء كما في قوله: (شَوْكِ ساهرِ)؛ إذ استعار الشّوك للسهر، وهي استعارة محسوس لمحسوس، فاضحًا ألَم السّهر الذي كابدته المحبوبة وما خلَّفَهُ في الأعين من قرح وكأنَّهُ شوك الفيافي. إنَّ الصّورة الكنائية البابطينية هنا تلاقي شعورين قريبين من التناقض ضمن حالة واحدة هي لحظة الاشتياق وهيجان الذكرى في الوجدان؛ إذ تنتاب الإنسانَ مشاعرُ مختلفةٌ يمتزج فيها الحبُ والحزنُ في آنٍ واحد. لقد تجاوز الشاعرُ بهذه التقنيةِ اللّغةَ العادية؛ لأنَّهُ يروم إلى إثارة المتلقي وتوليد شعور متجدد لديه من خلال الخروج عن المألوف.

ومن الملامح البارزة في كنايات البابطين توظيفها في التعبير عن الليل؛ إذ انبثقت ضمن السياق الذي يصطنعه في التعبير عن هذا المعنى، من ذلك قوله: (البسيط)

وا ضَيْعَةَ العُمْرِ والمَحْبوبُ تُبْعِدُهُ
سُودُ اللَّيالي وذِكْرَى مَنْ بِها عِيدي
حاولتُ أسلو فلا السُّلوانُ أرجَعَها
لياليَ الوصلِ أو حُلْوَ التَّغاريدِ[1]

في هذه الصورة يندب الشاعر حظه على ما أضاع من عمره، مشيرًا إلى ما أحاط به وغلب على نفسه من الهم والحزن، فذكر حالًا من تلك الأحوال التي تصاحب أمثال تلك المواقف، وقد كنى عن ذلك بـ(سُودُ اللَّيالي)؛ إذ تكتنف هذه

(١) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «زمان الحب»، ص٨٦.

العبارة الكنائية سر قدرتها على التأثير بالمتلقي، فيما يأفل المعني الظّاهري ليجد نفسه مُنساقًا وراء تفرعات المعنى، حتى تصل الدّلالة التي تُناسب السّياق وتخضع له، مُستوقفًا محطاتِ العمر الجميلة من ليالي الوصل وحلو التغاريد ولكنَّها لا تجدي أبدا لتداعب مخيلته في جنح الليل، وورد قوله: (حُلْوَ التَّغاريدِ) حاملًا كنايةً عن قول الشّعر وتباريح الهوى، فلا لون الليل الداجي ولا أقوال الشعر يرجعان الذكريات الجميلة.

ويرى الباحث أنّ الكناية أسهمت في تبيان المعاني المختلفة عند الشاعر عبد العزيز سعود البابطين، وتصويرها تصويرًا موحيًا، مُبينًا من خلالها كيف تتحول الأشياء في رؤيته، وتنصهر في روحه انصهارًا، حتى يُعاد تشكيلها في صور حداثوية برَّاقة وهي تخفق بخفقات قلبه، وتسري في مطاويها أدق ما تنطوي عليه نفسه من هواجس وأحلام، وهذا يوضح عِظمَ التّصوير الأسلوبي لديه، وإلى دقته وإيجازه وابتعاده عمّا يفحش ذكره وينبو، ويخرج عن الذّوق الرّفيع، فقد مثلت الكناية لديه ظاهرة أسلوبية متميزة استحقت الوقوف عليها، فضلًا عمَّا يحمله هذا اللّون البياني من إيحاءات ودلالات أظهرت براعة البابطين والخروج باللّفظة إلى دلالة فنية جديدة أثَّرت في المتلقي.

وبيَّنَ الإحصاء الكنائي في شعر البابطين أن الكناية أقل حضورًا في شعره، إذا ما قورنت بالتّشبيه والاستعارة؛ إذ بلغ (٨) مرات، فتكون بذلك النسبة المئوية (٧، ١٤٪)، وأغلب هذه الصّور يستلهمها الشّاعر من بيئته الصّحراوية راسمًا لوحتها الفنية، مُستعينًا بما توفره الكناية من طاقة تعبيرية لتحقق أمانيه.

****

الفصل الثالث

(أسلوبية الإيقاع)

أسلوبية الإيقاع

توطئة:

الشّعرُ هو كلامٌ موزون ومقفى هذا التّعريفُ الأكثر شيوعًا للشعر، فقد اصطلحه القدماءُ على الرّغم مما فيه من نَقصٍ ولا يتلاءم مع الشّعر الحداثوي – لأنّه لم يلم بكلِّ أدوات الصّنعة الشّعرية – إلّا إنَّهُ يدل على أهمية الموسيقى والإيقاع في الشّعر العربي، وركزوا على أبرز مظاهر الشّعر وأجلاها على الإطلاق، لأنَّها تثير المتلقي لِما تحمله من نغم مُنسجم يثير سمعه، وهذا ما أكده الدّكتور إبراهيم أنيس بقوله: «الكلامُ الموزون ذو النّغم الموسيقي يثير فينا انتباهًا عجيبًا وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعًا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية»[1]. وكأنَّي به قد قصر الشّعر على الموسيقى، لأنَّها العنصر الفعّال الأكثر تجليًا في النّص، ومن ثم يكون الإيقاع أكثر وقعًا لدى المتلقي، وهذا يكون في الشّعر أبْين عمّا هو عليه في النّثر وعلى الأنفس أقوى.

الإيقاع لغة:

يَقَعُ وقعًا، ووقوعًا: سقط. «ويقال: وقع الطّير على أرض أو شجر. والحقُّ: ثبت. والقولُ عليه وجب. والكلام في نفسه: أثَّرَ فيها. وفلانٌ في فلانٍ وقيعة ووقوعًا: سبَّه واغتابَه وعابَهُ. وفي الشَّركِ: حلَّ فيه. وبالعدو وقعًا، ووقعةً: بالغَ في

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م، ص١١.

قتاله. والأمر من فلان موقعًا حسنًا أو سيئًا: كان محلَّ رضاهُ أو كراهيته. وعنده موقعًا حسنًا: نال منه حظًا ومنزلة.....وَاَقَعَهُ مُواقعةً، ووقاعًا: حاربه. والأمور: لابَسَها.... وتَوَقَّعَ الأمر: ارتقب وقوعه. والإيقاع اتفاق الأصوات في الغناء»[١]

الإيقاع اصطلاحًا:

الإيقاع «كلمة مشتقة أصلها من اليونانية، بمعنى الجريان أو التّدفق، والمقصود به عامة التّواتر المتتابع بين حالتي الصّوت والصّمت أو النّور والظّلام، أو الحركة والسّكون، أو القوة والضّعف»[٢]. ويتضح لنا ان المعنى اللغوي للإيقاع لا يختلف عن معناه الاصطلاحي، فالمعنيان يدلان على الحركة وإحداث الصّوت، وكما أن الإيقاع في اللغة يدل على إحداث صوت وحركة.

ويُعَدُّ الإيقاع «ظاهرة لغوية عامة، وثيق الصلة بالنغم، والبيت الشعري الصالح للإنشاد مؤلف من وحدات متوالية... فهو يبرز ويربط وينشئ تدرجات ويوحي بتوازنات ساعة ينظم الكلام وكل تنظيم فن»[٣].

هو أيضًا «تتابع منتظم لمجموعة من العناصر وهذه العناصر قد تكون أصواتًا مثل دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب»[٤]. والإيقاع يعكس «وقع الصوت وتراتبه في الكلمة والجملة الشعرية»[٥].

والإيقاع بطبيعته يمثل الوئام الصّوتي الداخلي الذي ينبثق من هذا التّوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها من جهة أو بين الكلمات بعضها مع البعض الآخر من جهة أخرى، فالإيقاع ليس بمنأى عن لغة الشّعر، فهو إحدى الرَّكائز المهمة في

(١) المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية، ١٤٣٣هـ ٢٠١٢م، ص٧٢٧.
(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م، ص٧١.
(٣) موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع رؤية نقدية تجمع بين الأصالة والتجديد، د. مصطفى محمد السيوفي، ط١، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، ٢٠١٠ - ٢٠١١، ص ٤٥.
(٤) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د. علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص١٧.
(٥) موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، د. مدحت الجيار، ط٣، ١٩٩٥م، دار المعارف، ص١٤.

تشكيل الخطاب الشّعري، فقد عرَّفوا الشّعرَ بأنَّهُ «دلالة مركبة منقولة بموسيقى منتظمة عبر الألفاظ، فهو من ناحية ينقل دلالة مفردة وبسيطة إلى المتلقي، ومن ناحية ثانية ينقل دلالة مركبة تتفجر توليدًا وإيحاءً وظلالًا من المعاني البعيدة، عبر المجاز والاستعارة. وهو موسيقى ينظمها الوزن والتّفعيلة، ويحتضنها الإيقاع الذي يتشكل ليس فقط من الوزن، بل من الطّبيعة الفيزيائية لنّوعية الأصوات التي تنتظم في المقاطع والكلمات داخل السّطر الشّعري، كما تأكد لنا ذلك عبر التّحليل الفيزيائي للقصيدة في أجهزة الرَّسم الطَّيفي»[1].

فالإيقاع في مفهومه الفني هو «مبدأ ومعنى، وهو وجداني مناطه النّفس عنها يصدر وإليها ينفذ فيهتك أستارها ويحرك أوتارها. وأمّا في واقعة المعنى فهو توفيق بين نزعتين متناقضتين: الثّقل والخفة، وهو جملة من القيم الحركية، ذات صبغة كمية وكيفية تقوم على أساس الحركة، وتخضع في تركيبها إلى مبادئ ثابتة لا تفريط فيها: النّسبية والتّناسب والنّظام والمعاودة الدّورية. وأمّا من حيثُ وظيفته فإنَّ الإيقاع أداة تبليغ مُثلى للتعبير عن الحالات النّفسية والمواقف العاطفية»[2].

ومهما تكن جدة الإيقاع إلّا إنَّه لا يمثل العنصر الوحيد في الشّعر وإن كان أبرز هذه العناصر، ومع ذلك فإنّهُ لن يكتسب أهميته وجماله إلَّا إذا تفاعل وانسجم مع باقي هذه العناصر، وهو يضفي على اللّغة رونقًا وبهاءً، فالإيقاع في القصيدة » هو العنصر الذي يميز الشّعر عما سواه فضلًا عن أنَّه حين يتخلل البنية الإيقاعية في العمل فإنَّ العناصر اللّغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطّبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي»[3].

(١) منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، د. قاسم البريسم، ط١، دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٠م، ص٤٣.
(٢) نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، المطبعة العصرية - تونس، ١٩٧٦م، ص٤٢.
(٣) تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د ت، ص٧١.

ولا نغفل أن الشّاعرّ هو المُستحكِم الأول في عمله الإبداعي، وهو مرهون أيضًا بحالته النّفسية والشّعورية التي تحرك مهجته نحو الشّعر، ومن ثم فإنَّ الإيقاع والموسيقى يرتبطان بالحالة النّفسية والتّجربة الشّعورية لدى الشاعر، ويمثلان الباعثَ الأول على نظم القصيدة، ويستطيع المتلقي أن يستقرئ عناصر القصيدة ومنها الإيقاع؛ للوصول إلى فك شفرات النّص ومعرفة اتجاهات الشّاعر وحالته النّفسية والشّعورية التي أثرت في إيقاعات القصيدة وموسيقاها، فالقصيدةُ هي» بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعور مُعينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشّاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقًا خاصًا بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها، وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقًا لنسقها»[1].

والموسيقى أشبه باللّغة والصّورة في حيويتها وتمكنها وقدْرتها على الإيحاء عمّا يعتمل في نفسية الشّاعر لأنَّها «وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التّعبير عن كلِّ ما هو عميق وخفي في النّفس مما لا يستطيع الكلام أن يُعبّر عنه، ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النّفس وأعمقها تأثيرًا فيها»[2].

وللموسيقى وظيفة على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية، فهي من وسائل تكثيف المعنى في الشّعر، وهذا ما يكمن في إيحاءاتها؛ إذ «يشكل الإيحاء عصب الموسيقى وجوهرها، فالموسيقى لا تقرر ولا تصرح، ولكنَّها توحي وتثير وتستثير قبل أن تفهم أو تعلم، تثير فينا حالة قبل أن ندرك كنهها، لكنّا ننفعل بها ونقع تحت تأثيرها الاستهوائي»[3].

(١) الشّعر العربي المعاصرقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥م، ص ٧١.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ط٤، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٧٣.

(٣) شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، فتحي محمد رفيق، ط١، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ٢٠٠٣م، ص ١٦٣.

فالنّفس الإنسانية بشكل عام تتأثر بالنّغم والموسيقى، ويحدث لها تأثير ذهني تتحرك له المشاعر والأحاسيس، وللموسيقى المُنَظَّمة أثٌر جمالي عالٍ، وطبيعة الفطرة الإنسانية أنَّها تعشق الجمال وتتأثر به؛ إذ «تشكل مجموعة الأصوات الطّبيعية منظومة إيقاعية، تبعث فينا أحاسيس تتسرب إلى كوامن النّفوس فتثير فينا رغبة التّوحد معها والفناء في الحب لها، والشّاعر هو قيثارة البيئة التي تعزف ألحانًا منغمة تعطر الوجود بأناشيد الحياة وهو إذ يشدو لا ينطق إلا بالكلام الموزون المقفى، ولهذا نما الشعر في أحضان الغناء ولازم النغم في كلِّ مراحل نموه ونضّجه»[١].

ولا شكَّ في أنَّ الموسيقى تؤثر بالمتلقي تأثيرًا مباشرًا، فإذا «قرعت موسيقى الشّعر مسامعنَا أخذت زمر إحساساتنا ومشاعرنا تتجانس معها وتتشكل نافضة عنها كل اختلاط وتشويش، فقد رجع إليها نسقها المفقود على ترتيب منغم محكم»[٢].

واستخدم مصطلح «موسيقى» الشعر العربي من قبيل التّوسع الدّلالي؛ إذ كلمة موسيقى لها تعريفها العلمي الذي استُخدم قبل أن يدخل المصطلح إلى استخدامه في هذا السّياق الشّعري، فـ«الموسيقى المجردة هي التّناغم بين الأصوات المتوافقة، مصاحبة بإيقاع عام يضبط الحركة الصّوتية، ويساعد على تنظيم اللّحن»[٣].

وإنَّ «للكلمة إيقاعًا مؤثرًا في موقعها من النّص، وفي دلالاتها اللّغوية والإيحائية، وذلك ما يسمونه بالجَرْس اللفظي، وله صلة أكيدة بالموسيقى الدّاخلية في القصيدة»[٤].

وما ينبغي الإشارة إليه أن النّتاج الشّعري كلٌّ متكاملٌ عند البابطين، وجميع عناصره تتحد من أجل هدف وحيد، هو الوصول بالنّصِ لإمتاع الجمهور والتأثير

(١) العذرية البدوية، ص٨٧.

(٢) فصول في الشعر ونقده، شوقي ضيف، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٢٨.

(٣) موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، ص١٤.

(٤) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، د. صابر عبد الدايم، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م، ص٣٥.

فيه، وعلى هذا لا يمكن لأي عنصر القيام بدوره منفردًا، فنجد «تلك النزعة الموسيقية التي تنساب عذوبة وانسجامًا في أبياته كلها، وهي ظاهرة لا تلازم إحساس الشّاعر بالسّعادة فحسب، فالعذريون قليلًا ما يفعلون ذلك، ولكنَّها تلازم كل عواطفه المتقلبة، فهو يستشعر جمال الكون وتهتز نفسه وتطرب لكل لحن جميل، حتى وهو يشكو الهجر والنوى»[١].

وقد ركّز الدّكتور فوزي عيسى على أسلوبية الإيقاع فيقول: «إنَّ خصائصَ البنيتين الصّوتية والإيقاعية، وبما يوحي به الإيقاع الخارجي من دلالات، تلك كلها آليات يستعين بها القارئ في عملية القراءة، ولكن الاكتفاء برصدها غير كاف، فلا بدَّ من مطابقة دلالاتها واكتشاف أوجه التماثل أو التباين بينها للوصول إلى المعنى الكلي»[٢].

نخلص مما سبق أن الإيقاع هو حركة داخلية يتجلى من خلالها جَرْسُ الألفاظ وموسيقاه داخل أجزاء النّص، فتتشكل صور شعرية ساحرة، لأنَّها تشكل خطًا موسيقيًا يبث دلالاته الإيقاعية على جسد القصيدة يبدأ من مطلعها حتى نهايتها. ولذا فهو يبحرُ في كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعًا في نقطة مركزية واحدة، هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها فيغير من طبيعتها الجزئية النّاقصة المعزولة، ويدخلها في نظام حيوي شامل متصل ببعضه البعض.

فالإيقاع ليس في حقيقته إلّا «بحثًا عن أسرار المعنى وطرائق تقديمه وتشكيله. فإذا كان المعنى الشّعري معنى مغلقًا بمعنى أنّه نصٌ مُبهمٌ لا نقدرُ أن نؤطره، فإنَّ الإيقاعَ رحيلٌ في هذا المبهم المغلق المجهول»[٣].

(١) دراسات نقدية قراءة في ديوان بوح البوادي، د. نبيل رشاد نوفل، ص١٦٣.
(٢) النص الشعري وآليات القراءة، د. فوزي عيسى، ص ١٨.
(٣) أسرار الإيقاع في الشعر العربي، سلوم تامر، دار المرساة، سوريا، ١٩٩٤م، ص٢٥١.

المبحث الأول
موسيقى الإطار (الوزن، التّدوير، القافية، التّصريع)

أولًا - الوزن:

يُعَدُّ الوزن أساس الإيقاع الشّعري ويمثل «حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرطًا لهذا النّظام، وتميز بعض الأجزاء عن بعض، في كل مجموعة شرط آخر، إذ إنَّ سلسلة الحركات أو الأصوات - إذا انعدمت منها هذه القمم المتميزة استحالت إلى مجرد تردد أو ذبذبة **vibration**»[١].

وللوزن أثرٌ فعّالٌ في تركيب العبارة وإيقاعها لأنَّه «القالب الذي تتركب منه القصيدة وتقوم عليه أعمدة بنائها»[٢]. ويمكن عده من أهم دعامات العمل الفني الشّعري» لأنَّه الأساس في بنية النّص وفي تكوين موسيقاه، فلا يوجد ما يسمى بالقصيدة بدون وزن، ومن جهة أخرى لا يعتبر الوزن في حد ذاته ذا قيمة، ما لم يكن مرتبطًا بوشائج داخلية بكلِّ عناصر العمل الفني الأخرى من لغة وعبارة وصورة وموضوع.....إلخ»[٣]. والوزن هو «وسيلة لجعل اللّغة شعرًا»[٤].

فالوزن مجموعة من التّفعيلات التي نظمها الفراهيدي، في صورة بحور عروضية، اشتملت على خمس عشرة صورة هي (**الكامل، الوافر، البسيط، الطويل،**

(١) موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد، ط١، مؤسسة دار الشعب، ١٩٦٨م، ص٥٣.

(٢) تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ١٩٧٥م، ص ٢٤٥.

(٣) الموسيقا الشعرية، د. صلاح عبد الحافظ، ط٢، دار المعارف، ١٩٩٥م، ص٩.

(٤) بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٦٦.

المديد، الهزج، الرجز، الرمل، الخفيف، المضارع، المتقارب، السّريع، المجتث، المنسرح، المقتضب)، ثم جاء الأخفش، فاستدرك على الخليل بحرًا آخرَ أسماه (المتدارك). وليس نحن بصدد الحديث عن البحور وقضاياها، إنما يرجع هذا إلى علم العروض الذي أوضحها تمام الوضوح، لكن ما يهمنا هنا أنّها تشكيلات موسيقية تسهم في إضافة لمسة جمالية على الشّعر، ومع ذلك «ليس الوزن في الشّعر صورة موسيقية فرضت عليه فرضًا لتكون حلية تزينه كلًّا، فالوزن ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقًا»[١].

ويُعدُّ الوزن عنصرًا أساسيًّا مؤثرًا في بناء الشِّعر العربي، وأي اضطراب فيه أو تمرد على ثوابته يؤثر في التّجربة تأثيرًا سلبيًا فالشّعر الموزون له «إيقاع يطربُ الفهمُ لصوابه ويَرِدُ عليه من حُسْنِ تَرْكيبِه واعتدالِ أَجْزائِه، فإذا اجتَمَع للفَهْم مع صِحَّةِ وَزْنِ الشِّعر صِحَّةُ وَزْنِ المَعْنى وعُذوبةُ اللَّفظ فَصَفَا مَسْموعُهُ ومعقُولُهُ من الكَدَرِ، تَمَّ قبولُهُ له، واشتمالُهُ عليه، وإنْ نَقَصَ جزءٌ من أجزائِه التي يكمُلُ بها – وهي: اعتدالُ الوَزْنِ، وصوابُ المَعْنى، وحُسْنُ الألفَاظ – كان إنكارُ الفَهْم إيَّاه على قَدْر نُقْصان أَجْزائِه»[٢]. والوزن تحديدًا يُعَدُّ من السّمات الأساسية للشعر، فقد يتضمن النّثر بعض ألوان الموسيقى إلَّا الوزن «فقد بقى الوزن أهم عناصر الشّكل الشّعري، والفارق الجوهري الذي لا يختلف عليه النّقاد في التّفرقة بين الشّعر والنّثر، فرغم التّعريفات الكثيرة التي قدمت لتوضيح ماهية الشّعر، وركزت على العاطفة، أو الخيال، احتفظ الوزن بقيمته الثابتة في التمييز بين هذين الشّكلين من أشكال التّعبير الفني»[٣].

ويخلق الوزن جسرًا من التّواصل بين المبدع والقارئ، فإذا كان «يؤدي وظيفته في ضبط الانفعال وتنظيمه لدى المبدع، فإنَّه يقوم بوظيفة أخرى لدى المتلقي عن

(١) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ط٤، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م، ص٢٩٩.

(٢) عيار الشعر، أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، (١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م)، ص٢١.

(٣) نظرية الشعر في النقد العربي القديم، عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨١م، ص ٢٣٢.

طريق زيادة انتباهه، وقدرته على الاستجابة والتّأثير، وخلق حالة على درجة كبيرة من الحيوية تثير دهشة القارئ، وحبه للاستطلاع من وقت لآخر»[١].

ومهما يكن من أمر «فقد أثّر شيوع الغناء وتطور الذّوق في الموسيقى هذا الشّعر وأوزانه، فأقبل الشّعراء على الأوزان الرّشيقة الخفيفة، فأكثروا منها، وكلفوا باستعمال أبحر معينة مثل المتدارك أو الخبب حتى في الموضوعات الجادة كالمديح وغيره»[٢].

وتتعدد وظائفُ الوزن لدى البابطين فهو ليس وسيلة جمالية لديه فحسب، إنّما وسيلة تساعده على ترجمة عاطفته ومشاعره، كما له وسيلة تتعلق بالقارئ، فالوزن في القصائد يخلق» إيقاعًا تألفه الفطرة، ونغمًا تلذه الأسماع، وانسجامًا يملك على النّفوس خيالها، ويستثير فيها من العاطفة مكنونها»[٣].

أ - وصف البحور

حاول الشّاعر عبد العزيز سعود البابطين أن يشكل موسيقاه بفنيات عالية، محافظًا على التّقاليد الموروثة في الشّعر العربي، ومن خلال دراسة موسيقى الشّعر لديه يُعَدُّ المنهج الإحصائي من أفضل المناهج في تحديد ملامح تشكيله الموسيقي، لمحاولة الوصول إلى نتائج يمكن الاطمئنان إليها.

وظَّفَ البابطين في شعره معظم بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي وبنسب متفاوتة، فقد كان عدد قصائده فيها (١١٢) قصيدة، وفي دراسة البحور لديه سأعتمدها أساسًا رئيسًا لتقديم وصف أسلوبي فيما يتصل بتعامله مع بناء الوزن وما يتصل به من مظاهر تشكل الملامح الأسلوبية العامة لهذا المكون الشكلي، ولا

(١) المرجع السابق، ص ٢٣٤.

(٢) الشعر العربي في صقلية في القرن الخامس الهجري، د. فوزي عيسى، ط١، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٧م، ص٢٧٤.

(٣) في علمي العروض والقافية، أمين علي السيد، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠م، ص١٥.

بدَّ من الإشارة إلى إنَّ تنظيم إحصاء البحور لديه قد رُتب على أساس هيمنة النّظم في البحور وفقًا في شعره.

جدول نسب استخدم الشاعر البحور الشعرية في ديوانيه (بوح البوادي، ومسافر في القفار) كما يأتي:

ت	البحر	تواتره في القصائد	النسبة المئوية
١	الوافر	٢٧ قصيدة	٪٢٣،٦٨
٢	البسيط	٢٦ قصيدة	٪٢٢،٨١
٣	الرمل	١٩ قصيدة	٪١٦،٦٧
٤	الطويل	١٠ قصائد	٪٨،٧٧
٥	الكامل	٨ قصائد	٪٧،٠٢
٦	المتقارب	٧ قصائد	٪٦،١٤
٧	المتدارك	٤ قصائد	٪٣،٥١
٨	مجزوء الرمل	٤ قصائد	٪٣،٥١
٩	مجزوء الخفيف	٤ قصائد	٪٣،٥١
١٠	الخفيف	٣ قصائد	٪٢،٦٣
١١	مجزوء الكامل	قصيدة واحدة	٪٠،٨٨
١٢	المجتث	قصيدة واحدة	٪٠،٨٨

من خلال الجدول السّابق لشعر البابطين يمكن تسجيل بعض الملاحظات منها:

١ - اختار الشاعر تسعة بحور فقط من بين ستة عشر بحرًا ليُنَظّم عليها قصائده، مع ملاحظة أن بحوره جاءت مفردة التفعيلة (البحور الصافية) في خمسة بحور، بينما جاءت البحور المزدوجة التفعيلة في أربعة بحور فقط.

٢ - يتصدر (الوافر) قائمة البحور في القصائد البابطينية وبلغت (٢٧) قصيدة وبنسبة (٢٣،٦٨٪) وهو ما يشكل ربع قصائده تقريبًا، «وسُمي الوافر وافرًا لوفور أجزائه. وهو يستعمل تامًا بكثرة ومجزوءًا بقلّة، «وأصل التفعيلة من الصدر والعجز هي (مُفاعَلَتُن)»[١]. والوافر «من المرتبة الثانية في الشّعر العربي عامة، وهو كذلك في الشّعر القديم وأشعار العذريين، وإن تأخر إلى المرتبة الثّالثة في الشّعر الحديث. ولم تقترن نسبة الوافر عند شاعر في القديم والحديث من نسبتها عند البابطين سوى ما نجده عند جرير بن عطية إذ تبلغ نسبة الوافر في ديوانه ٢٣٪»[٢]. بينما جاء (مجزوء الكامل والمجتث) أقل البحور تواترًا في قصيدة واحدة لكلٍّ منهما. ونلحظ أن الشّاعر قد هجر بعض البحور الشّعرية لا سيما (المديد)، وهذا يعكس عدم تفاعله معه وهذا ما نلمسه عند بعض الشّعراء أيضًا، فالبحر المديد» على بساطة نغمه يعسر على النّاظم، لأنَّ تفعيلاتهِ تطلب كلمات متقطعة..... وأحسب أنَّ هذا العسرَ هو الذي جعل الشّعراء يتحامونه»[٣].

٣ - مثلت بحور (الوافر والبسيط والرّمل) النّسبة الأكبر في الدّيوانين، إذ شكلت هذه البحور الثّلاثة فقط من بين بحوره بنسبة ٦٣،١٦٪، وذلك يعكس أفضلية هذه البحور لدى البابطين وقربها إلى نفسه، خاصة وهي من البحور الصّافية التي تناسب جميع المشاعر والانفعالات.

---

(١) المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض: تأليف مصطفى خليل الكسواني، وزهدي محمد عيد، وحسين حسن قطناني، ط١، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م، ص ٢٤٥.

(٢) البنية الإيقاعية، ص٤٣.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠م، ج١، ص٧٢.

وعلى الرّغمِ من هذه النّتائج المترتبة على الإحصاء السّابق لشعر البابطين، فإنَّ هذا الإحصاء قد يقودنا في بعض الأحيان إلى نتائج غير دقيقة، لذلك عندما نريد تأصيل نسب تواتر البحور في شعره، فعلينا مطابقة هذه النّسب بنسب تواتر الأبيات لكلِّ بحر من البحور، لمعرفة مدى بقاء الشاعر في نطاق البحور التي يختارها، ومدى بقاء نَفَس الشّاعر في البحور، وهذا سيقودنا حتمًا إلى ملاحظة التّغيير في النّسب المذكورة سابقًا، فمن خلال (١٩٥٧) بيتًا جاءت نسبة تواتر البحور كالآتي:

جدول نسب نَفَس البابطين (بقائه) في البحور الشّعرية في ديوانيه

ت	البحر	تواتره في الأبيات	النّسبة المئوية
١	البسيط	(٥١٨) بيتًا	٪٢٦،٤٧
٢	الوافر	(٣٦٧) بيتًا	٪١٨،٧٥
٣	الرّمل	(٣٣٣) بيتًا	٪١٧،٠٢
٤	الطّويل	(١٥٤) بيتًا	٪٧،٨٧
٥	الكامل	(١٣٦) بيتًا	٪٦،٩٥
٦	المتقارب	(١٢٥) بيتًا	٪٦،٣٩
٧	مجزوء الرمل	(٩١) بيتًا	٪٤،٦٥
٨	المتدارك	(٨٥) بيتًا	٪٤،٣٤
٩	مجزوء الخفيف	(٥٨) بيتًا	٪٢،٩٦
١٠	الخفيف	(٤٠) بيتًا	٪٢،٠٤
١١	مجزوء الكامل	(٢٩) بيتًا	٪١،٤٨
١٢	مجتث	(٢١) بيتًا	٪١،٠٧

ومن المقارنة بين هذا الإحصاء والسّابق نستخلص النّتائج الآتية.

١ - تصدَّر بحر البسيط ليصبح منفردًا في المقدمة، مع ارتفاع نسبة تواتره في الدّيوانين وبلغت عدة قصائده (٢٦) وبنسبة مئوية (٢٢،٨١٪) بينما تبلغ عدة أبياته (٥١٨) بيتًا وبنسبة مئوية (٢٦،٤٧٪)، ويرجع ذلك إلى كثرة القصائد التي نظمها البابطين على هذا البحر، مع طولها نسبيًا إذا ما قورنت بقصائد أخرى، كما إن هذا البحر يُعَدُّ صالحًا لكثير من الموضوعات الشّعرية، وهذا ما يؤكده الشّاعر من استخدام هذا البحر، لذلك هيمن على الصّدارة دون غيره من البحور، مع بيان إطالة نَفَسَه فيه. وسمي هذا البحر بسيطًا «لانبساط أسبابه وتواليها في أول أجزائه السّباعية، لأن أول كل جزء سباعي منه سببان خفيفان متواليان، وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه»[1].

٢ - تراجع بحر الوافر إلى المرتبة الثّانية بعد أن ذُكر في (٢٧) قصيدة وبنسبة مئوية (٢٣،٦٨٪) بينما بلغت عدة أبياته (٣٦٧) بيتًا وبنسبة مئوية (١٨،٧٥٪)، وإن تقاربت هذه النّسبة من مرات تكراره في القصائد، إلّا إنّ هذا التّراجع يعكس قصر نَفَس البابطين فيه، واختياره لبحر الوافر هنا يجعلنا نقول: إن الشّاعر يميل إلى السّهولة واليسر في موسيقاه، ويرتبط ذلك بعاطفته واتجاهه إلى الشّعر العذري الذي يمثل أغلب شعره؛ إذ إن التّفعيلات القصيرة تناسب حالة التّوتر العاطفي التي عانى منها الشّاعر، وتساعده على الاسترسال في أفكاره ومعانيه، ومع الإيمان بأنَّه ليس هناك علاقة حتمية بين الوزن والعاطفة (الانفعال)، إلا إنَّهُ من الممكن أن يستخدم الشّاعر البحرَ الذي يلائم نَفَسَهُ، فإذا كان مضطربًا استخدم بحرًا ذا تفعيلة سريعة، وعلى العكس، وهذا لا يشترط استخدام البحر في موضوع بعينه.

(١) علم العروض وتطبيقاته، د. محمد مصطفى أبو شوارب، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٦م، ص١٦٩.

٣ – ظل بحر الرّمل في مرتبته الثّالثة محافظًا على نَفَسَهِ ومدى بقائه، فقد ورد في (٢٣) قصيدة (١٩تامًا + ٤مجزوءًا) وبنسبة مئوية (٢٠،١٨٪) وبلغت بذلك أبياته (٤٢٤) بيتًا وبنسبة مئوية (٢١،٦٧٪)، ويرى الدّكتور فوزي عيسى أن بحر الرّمل يمتاز بـ «الإيقاع الشّجي الذي يعمق الجو النّفسي للتجربة التي نراها في النّهاية تجربة شاعر يطمح إلى عالم مثالي موازٍ في رحابته وامتداده لعالم البادية بقيمها ومثلها»[١].

٤ – أما البحر الطّويل فهو «أكثر بحور الشّعر حروفًا وأتمها استعمالًا فلا يكون مجزوءًا ولا مشطورًا ولا منهوكًا[٢]، وأكثر من ثلث الشّعر العربي قد نظم بهذا البحر»[٣]. وعرَّج نحوه الدّكتور مصطفى أبو شوارب واصفًا إياه بـ «أنَّهُ بحرٌ مُزدوجُ التفعيلة»[٤]. واتكأ البابطين عليه إيقاعيًا في عشر قصائد، وبنسبة مئوية (٨،٧٧٪) وقد بلغت أبياته في الدّيوانين (١٥٤) بيتًا وبنسبة مئوية (٧،٨٧٪).

٥ – يُعَدُّ بحر الكامل «أحد البحور الصّافية التي تعتمد على تفعيلة موحدة هي متفاعلن التي تتكرر ثلاث مرات في كل شطر»[٥]. وظَّفهُ الشّاعر في تسع قصائد (٨ تامةً + ١ مجزوء)، وأن نسبة تمثيله (٧،٨٩٪)، وبلغت عدةُ أبياته (١٦٥) بيتًا وبنسبة مئوية (٨،٤٣٪).

٦ – ويبقى المتقارب بدوره محافظًا على مرتبته في الموقع السّادس متجليًا في سبع قصائد وبنسبة مئوية (٦،١٤٪) أما أبياتها فبلغت (١٢٥) بيتًا وبنسبة مئوية (٦،٣٩٪) والمتقارب من البحور التي تمتاز بالسّرعة والمرونة في تفعيلاته وهذا ما يلائم حالة الغضب والعنف وغيرها من الانفعالات، وكذلك حالات الغزل والشّكوى من المحبوبة، أو الانفعال الزّائد نتيجة اقترابها منه وصفاء الحال بينهما.

(١) جماليات التلقي، د. فوزي عيسى، ص٨٧.
(٢) منهوكًا: اسقاط ثلثي البيت وإبقاء الثلث الباقي كبيت مستقل.
(٣) المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض، ص ٢٣١.
(٤) البنية الإيقاعية، ص ٤٦.
(٥) العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، د. فوزي عيسى، ط٢، دار المعرفة الجامعية، (د ت)، ص٤٤.

٧ – وللبحر الخفيف نصيبٌ في شعر البابطين؛ إذ استخدمه في سبع قصائد (٣ تامًّا + ٤ مجزوءًا)، أي أن نسبة اتجاهه إليه تقدر بـ (٦،١٤٪)، واشتملت هذه القصائد على (٩٨) بيتًا، لذا تبلغ نسبته المئوية (٥،٠١٪)، وقد «سمي هذا البحر خفيفًا لأنَّ الوتدَ المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت، وقيل سمي خفيفًا لخفته في الذّوق والتّقطيع لأنَّه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب، والأسباب أخف من الأوتاد»[١].

٨ – ويبزغ بحر المتدارك في الشّعر البابطيني؛ إذ ورد بأربع قصائد وبنسبة (٣،٥١٪) وبلغت مجموع أبياته (٨٥) بيتًا وبنسبة مئوية (٤،٣٤٪)، ويسمى هذا البحر بـ«المحدث والمخترع» ولكنَّهُ اشتهر بالمتدارك لأنَّ الأخفش تدارك به على الخليل فأصبحت أوزان الشّعر ستة عشر بحرًا.

٩ – لا يخلو شعر البابطين من بحر المجتث، فجاء في قصيدة واحدة وبنسبة (٠،٨٨) وعدة أبياتها (٢١) بيتًا ونسبتها (١،٠٧٪)، وسمي مجتثًا «لأنَّه اجتُثَّ من بحر الخفيف بحذف فاعلاتن الأولى من كل شطر وهو بهذه الصّورة يكون عكس مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستفع لن)»[٢].

١٠ – بلغت قصائد البابطين الغزلية (٩١) قصيدة نظمها في مختلف البحور، وتأخذ بحور (الوافر والبسيط والرمل) النّصيب الأكبر منها بنسبة (٥٨) قصيدة، وهو ما يعادل نسبة (٦٣،٧٪) تقريبًا، ويؤكد ذلك ميل الشّاعر إلى هذه البحور على أساس أنَّها ملائمة لحالات الاضطراب العاطفي، والانفعال النّاتج عن عاطفة مضطربة وسريعة ومثارة بفعل الواقع الذي لا يرضى عنه الشّاعر، وقد يقع البابطين «على البحر ذي التّفاعيل الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه، محبًّا كان أو راثيًّا»[٣].

(١) علم العروض وتطبيقاته، ص٢٣٧.
(٢) المرجع السابق، ص٩٧.
(٣) النقد الأدبي الحديث، ص٤٤١.

ب - الأوزان الشعرية والعلاقة بينهما في شعر البابطين

سيختص هذا المضمار من الرسالة بدراسة تفصيلية وتحليلية دقيقة للأوزان الشعرية وعلاقتها بعضها ببعض، من خلال اعتماد ديواني (بوح البوادي، ومسافر في القفار)، اللذين اعتمد فيهما الشّاعر النّظم في القصيدة العمودية التقليدية.

١ - البحر الوافر

وهو «من البحور المركبة، لكن وزنه في الدائرة العروضية يوحي بأنَّه مفرد، فهو فيها على هذا النحو:

مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ»[١]

ن - ن ن - /ن - ن ن - / ن - ن ن - ن - ن ن - /ن - ن ن - /ن - ن ن -

ولكنَّهُ لم يُستعمل على هذا النحو «بل جاءت عروضه (مقطوفة) فأصبحت (مفاعلتن) مفاعل وتحولت إلى فعولن وأصبحت صورته على هذا النحو:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن»[٢]

وينتمي الوافر إلى «بحور الطّبقة الأولى، ومن الشّعراء من يفضله على البسيط. ويستعمل بكثرة على شكله التّام، أما الشّكل المجزوء فهو قليل الاستعمال»[٣].

وفي ذلك يقول الشّاعر عبد العزيز سعود البابطين: [الوافر]

وحُـبُّـكِ فـي حـنـايـا الـقـلـبِ بـاقٍ
مـدى الأزمـانِ يـرضـعُـهُ الـوِئـامُ
لِـئـنْ جـادَ الـوفـاءُ وعـشـتُ فـيـهِ
عـلـى مـرِّ الـسـنـينِ فـذا الـغـرامُ

(١) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، د. عبد الرضا علي، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م، ص١٠٩.
(٢) العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه: ص ٦١.
(٣) أوزان الشعر، مصطفى حركات، ط١، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، (١٤١٨هـ - ١٩٩٨م)، ص ٨٥.

إذا ذُكِـــرَ الـغـــــرامُ ذُكـــــرتُ فـــيـهِ
فـجـسـمـي هـــدَّهُ - ويـحـي - الـسّـقـامُ
وأذكـــــرُ أنّـنـــي قـــد عـــشـتُ دهـــرًا
بِـقـلـبكِ حـيـنَ حـــارَبـــكِ الـمـــنـامُ
وفـــي عـيـنـيـكِ نمـــتُ قـريـــرَ عـيـنٍ
عـزيـزًا - طـولَ عُـمْـرِكِ - لا أُضـــامُ[1]

وظّفَ الشّاعر بحر الوافر في (٢٧) قصيدة، وبنسبة (٢٣،٦٨٪)، لأنَّه يميل إلى التّدفق السّريع، ويمتاز بقدرته الفائقة على استثارة المتلقي، فضلًا عن جماليات التّلوين الإيقاعي فيه، ولذلك فهو بحر يستخدم لكلِّ أمرٍ من شأنهِ استثارة السّامع وإمالته واستعطافه، وإغراقه في يمِّ الأحزان، ويبدو أن تجربة البابطين هنا غنيةٌ بتعدد الأغراض والأوزان التي ترتبط بها في توافق ينسجم مع طبيعة التّجربة الشّعرية متوخيًا الهدف الذي يروم إليه، ولهذه الرّوحية واللّياقة التي تمتع بها بحر الوافر جعلته يحتل المرتبة الأولى في شعره، ونحس هنا بالإيقاعات الموسيقية الجياشة التي تحمل نَفَس الشّاعر النّابض ولهاثه العذري في بحر الوافر على شكل شحنات خطابية يزفها لمحبوبته، مبرزًا من خلالها أنينه كاللّحن يسري في العروق على سليقته بلا تكلّف أو تصنع، وهذا ما حقق له التّوافق والوئام الرّوحي بين حركة القصيدة وانسيابها إيقاعيًّا وبين مشاعره النّفسية التي جاءت متناغمة مع الإيقاع الموسيقي، فتتجلى بذلك براعة الشّاعر الفنية والجمالية لماهية هذا البحر.

٢ - البحر البسيط

وهو من البحور متعددة التّفعيلة، «ويبنى هذا البحر على تفعيلتين هما مُسْتَفْعِلُنْ فاعلُنْ تتكرران مرتين في كلِّ شطر»[2]. وتفعيلاته هي:

مُسْتَفْعِلُنْ فاعلنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلُنْ	مُسْتَفْعِلُن فاعلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعلُنْ
- - ن - / - ن - / - - ن - / - ن -	- - ن - / - ن - / - - ن - / - ن -

(١) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «منازلكم بعيني»، ص ٩.
(٢) العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص٧٧.

وتكرر هذا البحر في شعر البابطين في (٢٦) قصيدة وبنسبة مئوية مقدارها (٢٢،٨١٪)، والبسيط كما تبيَّنَ لنا «واحد من البحور التي ارتفعت نسبتها في شعر البابطين، ولكنَّهُ ارتفاع طفيف لا يذكر بالنّسبة للشعر العربي بعامة والشّعر القديم، ولكنه ارتفاع ملحوظ عن نسبته في شعر العذريين والشّعر الحديث. والبسيط يحتل المرتبة الثانية عند البابطين فهو كذلك في الشّعر العربي قديمه وحديثه»[١]. والبحر البسيط «وزن له ثقله في شعرنا العربي، يتيح له تنوع تفاعيله لتّربع في كلِّ عصرٍ أدبي، ويمكن تنوعه من الظّهور في أكثر من زي»[٢].

ويبدو أنَّ الشّاعر عبد العزيز البابطين أفاد من إمكانات بحر البسيط الإيقاعية وأحسن توظيفها في شعره منها قصيدته «الرّتاج المبهور» فهي قائمة على أنسنة الأشياء، كقوله: [البسيط]

دَرْبِي القَديمَةُ هذي هَلْ سَتَعْرِفُني
بَعْدَ الذي طالَ مِنْ بُعْدٍ ومِنْ سَفَرِ
وهلْ سَتَذْكُرُ ما قدْ كان من وَلَهي
فَتَسْألُ اللَّيْلَ والأَنْسامَ عن خَبَري
وتَسْأَلُ النَّجْمَ عن صَبٍّ صَريعِ هَوًى
تَقَاذَفَتْهُ أَيادي الدَّهْرِ والغِيَرِ
واللهِ لَوْ سِرْتُ فيها بَعْدَ غَيْبَتِنا
لاسْتَبْشَرَتْ واسْتَحَمَّتْ بالشَّذا العَطِرِ
وَهَلَّلَتْ من سُرورِ النَّفْسِ تَبْعَثُهُ
ذِكْرَى الذي كان في أُصْبوحَةِ العُمُرِ
ولاسْتَفاقَتْ بها الجُدرانُ رانيةً
إليَّ ما بينَ مَدْهوشٍ ومُنْبَهِرِ

(١) البنية الإيقاعية، ص٤٥.
(٢) موسيقى الشعر، د. محمود عسران، مكتبة البستان للمعرفة، الإسكندرية، ٢٠٠٧م، ص١٧٧.

ويَـنْـطِقُ الحـائـطُ المَـهْـجـورُ مـن زَمَـنٍ
ويَـقْـتَـفي أَثَــري بالسَّـمْعِ والـبَصَـرِ
ويَـرْقُـصُ الحَـجَـرُ الـغَـافِـي عـلـى قِـصَـصٍ
جَـديــرَةٍ دُوِّنَــتْ حـتَّى عـلـى الـحَـجَـرِ
ونَــخْـلَـةُ الحَــيِّ تُــومِي وَهْــي زاهِـيَـةٌ
لِسِيرَةٍ فـي الهَـوَى مـن أنْـبَلِ السِّيَرِ[1]

لعلَّ ما يلفت النّظر ويُثير الانتباه في هذه القصيدة تلك الجمل المحورية التي تدور في فلك القصيدة الثابت، والتي تُظهر الأنفاس العالية التي يعلو بها صوت البابطين العذري، بالاستفادة من هندسة بحر (البسيط) التّعبيرية الملائمة للحكي، والتي يترنم بها في تفعيلات موسيقية متوازنة تتناسب مع قداسة الحب الذي ينشده، «فجاء الشّاعر بكلمة الدّرب مؤنثة لأنَّ الدربَ يعني الوطن والوطن كالأم التي من أهم سماتها الاحتضان، فالعلاقة بينهما حرثية هذا من ناحية، وهو محبٌّ ولِهٌ بمحبوبته.... وهي والدّرب سواء، فدربه القديم حبه القديم، لذا جاء التأنيث مساوقًا لما يكنه من حبٍّ (للأرض) الدرب للحبيبة، للأسرة، للذكريات..... من جهة أخرى، ويفصح اسم الإشارة (هذه) بإصرار على إنوثة الدرب، ولذلك في كل فعل متصل بالأنثى»[2].

استطاع الشّاعر من خلال هذه القصيدة بتفعيلاتها الموسيقية الرّنانة وصورها الشّعرية الجميلة ولغتها الانسيابية الرّقيقة، أن يوظّفها بما يظهر شغفه بحبيبته وتأثره بها، بما لوّن معانيه بموسيقى هذا البحر، كما أشار إلى ذلك محجوب موسى بأنَّ البابطين قد أراد أن يصور «حبيبًا يلاقي حبيبةً هاشةً مستبشرةً وقد مهدت نفسها لاستقباله وتهيأت لملاقاته....، وتلح عليه الوحدة، وتنازعه نفسه...، ويخشى أن يضعف أمام إلحاحها فيلوذ بالأشياء مستنجدًا، فلا تخذله بل تستجيب لأنسنته إياها حاضرةً معه في غرفته أو غائبة عنه في مطاوي ماضيه، فالجدران

(١) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «الرتاج المبهور»، ص ١٣٢.
(٢) ينظر: فاعلية الإبداع (دراسة في ديوان مسافر في القفار للشاعر عبد العزيز سعود البابطين)، محجوب محمد موسى، المرجاح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٨م، ص٥٨.

ترنو إليه ما بين مدهوش ومنبهر... وشاعرنا لم يقف عند تحدث الحجر بل تجاوز في استغلال طاقة المجاز فتوسع في الأنسنة من حيث القول والفعل، ووزع الأدوار فلم ينفرد شيء، فالباب يحادث جاره والدّرب تستبشر وتستحم وتتعطر وتتهلل سرورًا، والجدران تستفيق وترنو وتندهش وتنبهر، والحائط ينطق ويقتفي الأثر، والحجر يرقص ويغفو، والنّخلة تومي وتزهو، والرّتاج يحدق ويقول وله سمع ونظر ويدمع ويعطف»[1].

٣- البحر الرّمل

وهو من البحور ذات الإيقاع الشّجي، «يُبنى على تفعيلة واحدة هي (فاعلاتن) التي تتكرر ثلاث مرات في كلِّ شطر»[2].

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن [3]

– ن – – / – ن – – / – ن – – – ن – – / – ن – – / – ن – –

وهو من البحور ذات الإيقاع الشّجي، «وسمي الرّمل رمَلا لسرعة النّطق به وذلك لتتابع تفعيلة فاعلاتن فيه، فهو في اللغة الأسرع في المشي ومنه الرّمل المعروف في الطّواف، ويدخل حشوه من الزّحافات ما يدخل حشو المديد عادةً ومن هنا كان الشّبه القائم بين البحرين عدا تقارب ضربات مقاطعهما»[4].

وجاء بحر الرّمل بالمرتبة الثالثة في شعر البابطين وذُكر في (٢٣) قصيدة (١٩ تامًّا + ٤ مجزوءًا) ونسبته المئوية (١٦،٦٧٪)، فعلى أنغام موسيقاه تنتظم سطورٌ من الغزل البابطيني في قصيدة (تباريح)؛ فينتابنا شغف الانسجام بين التّعبير والوزن في هذا البحر الذي سخر فيه الشاعر جُلَّ قدراته اللّغوية وأجراسه الموسيقية من خلال

(١) فاعلية الإبداع، ص (٥٩، ٦٠، ٦٢، ٦٣).

(٢) العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه: ص٥٢.

(٣) فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ط٥، منشورات مكتبة المتنبي، بغداد، (١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م)، ص١٣١.

(٤) فن التقطيع الشعري والقافية، ص ١٣٣.

تفعيلة بحر الرّمل (فاعلاتن) التي يتألق بها في وئام تام مع أجواء القصيدة فيقول:

[الرّمل]

إنَّ مـا بـي مـن تَـبـاريـحِ الـهَـوَى
يُـلـهِـمُ الخـنـسـاءَ آيـاتِ الحَـزَنْ
ونُـفـاثـاتِ قَـصـيـدٍ قـد حَـكـى
حَـسْـرةَ الشَّـوقِ وُقـوفًـا بـالـدِّمَـنْ
وجـمـيـلًا وَهْـو صـادٍ يَـكْـتَـوي
أشَـعَـلَـتْ أشْـواقُـهُ نـارَ الـمِحـنْ
عُـذرةٌ بـالـطُّـهـرِ فـي عـشَّـاقِـهـا
تـزدَهـي بـالـفـخـرِ فـي طـولِ الـزَّمـنْ
بـ«جـمـيـل» و«بُـثَـيـنٍ» والـهَـوَى
وبـشِـعـرٍ يَـتَـغَـنَّـى بـالأَغَـنْ
أيـنَ «قـيـسٌ» وجُـنـونٌ مَـسّـهُ
ومُـحِـبٌّ تَـبِـع المَجـنونَ جُـنْ[1]

وها نحن نعيش أجواء قصيدة (تباريح) ونتحسس حرارتها الدافئة، فتتخلل أسماعنَا أجراسٌ موسيقيةٌ جميلةٌ من بحر (الرّمل)، الذي رسم فيه الشاعرُ صورًا عدة من امارات الحب وجذوته التي لا تنطفئ بلغة قصصية محببة ومتحركة، يستخدم فيها أفعالًا مضارعة تزخر بها القصيدة في بنائها الفني ومفرداتها اللّغوية المتنامية، ذات الأسلوب السّهل الممتنع.

ونلحظ أن الشّاعر قد ترجم أحاسيسه عن طريق الأفعال المضارعة (**يلهم، يكتوي، تزدهي، يتغنى،...**) للتعبير عن دلالات أسلوبية مختلفة، واصفًا فيها حالة المحبين، كيف استحالت إلى ألم وآهات وأنين وتصحر عاطفي يفتقر إلى

(١) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «تباريح»، ص٧٣.

همس المشّاعر والأحاسيس. فالألفاظ في هذه الدّفقة تعلن جهارًا حالة البابطين المتصدعة مع كلِّ موقف تتجدد فيه ملامحه النّفسية وراسمة أحواله المتغيرة في سياقها العاطفي والدّلالي.

وللشاعر وقفة عند مجزوء الرمل في أربع قصائد منها قوله: [مجزوء الرّمل]

يـــا زَمـــــانَ الـــوَصْـــلِ عُـــدْ لـي
وأَعِـــــدْ خَـــفْـــقًـــا بِـجَـنْـبـي
وَدَعِ الـــــزَّهـــــرَةَ تَحْـــيَـــا
لأَرى الـــــبَـــــذْرَةَ تُـنْـبـي
وانْـــثُـــر الحُـــسْـــنَ ربـيـعًـا
يَـــزْدَهـــي الـــكَـــوْنُ بـخـصـبِ[1]

وفي نموذج آخر من نماذج (مجزوء الرّمل) يقول الشّاعر:

لامِـــــس الـــنَّـــايَ وَغَـــــنِّ
فـالـغِـــنـا راحُ الـقُـــلـوبْ
وشُـــــــروقٌ مـــا لَـــــهُ فـــي
عَـــــالَـمِ الـــــرُّوحِ غُـــــروبْ
لا يُـثـــيـرُ الـشَّـــوْقَ إلا الـشْـــ
ـشِـعْـــرُ والـــلَّـــحْـــنُ الـطَّـــروبْ
وَرَنـــيـــنُ الـعُـــودِ والـقِـيـثـــا
رُ فـــي الـسَّـــمْـعِ يـــــذوبْ
فـــي لَـــيـــالٍ لـيـسَ يَـغْـشَـى الْـــ
ـــــبَـــدْرَ فِـــيـــهِـنَّ شُـحـــوبْ
غَـــنِّـــنِـي عَـــلِّ الـــذي قـــدْ فـا
تَ مـــنْ بِـــشْـــرِي يَـــؤوبْ

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «رياح الشوق»، ص ٢٩.

عـــاشِـــقًـــا مِـــثْـــلـــي حَـــبـــيـــبًـــا
هُـــــوَ زَهْـــــرٌ وطُـــــيُـــــوبْ[1]

هكذا يخاطب البابطين براكينه الدّاخلية وما تحمله من عاطفة هوجاء ليبث من بين جوانحها شكوى الغرام، مستأنسًا بالنّاي علَّه يطفئ جذوة الوجد، معتمدًا في الوقت ذاته على هذا المقطع الرّومانسي من الألفاظ ذات الدّلالات الأسلوبية كـ (**الغناء، والشروق، والشوق، والقيثار، والبدر**)، فاستخدام الشّاعر نمط المجزوء من هذا البحر، ليشير إلى حالة الهمس التي يهمس بها إلى حبيبته، فالقصيدة تقوم مقام الرّجاء، ونشعر في كثير من الوقت أن الشّاعر يخاطب حبًّا مفقود يبحث عن بقايا بقائه، وذلك لِما في الأبيات من ليونة ومرونة، فاستطاع توظيف هذا البحر في حالات الحب والغزل. ولأن الأبيات تحمل بعض الأوامر منها: (غَـــنّ) فكان ملائما لها السّرعة التي جاءت من المجزوء؛ حتى يكون العجز سريع اللّحاق بالصّدر، وتنسحب تلك السّرعة على القارئ في تلقي النّص، فلا يكاد يفرغ من سماع الصّدر، حتى يهجم عليه عجز البيت، فتثار لديه انفعالاته ويتأثر بالنّص وبمعانيه ودلالته.

وثمة تجل يكشف عنه مشروع البابطين؛ وهو يضمّن الجسد التّعبيري بالأفكار والرؤى العاطفية، مُتخذًا من امتداد (مجزوء الرّمل) مساقًا تعبيريًّا يمثل جوانب شعره هو من دون سواه، بل هو مهاد لأبكار المعاني. كما استنطق كثرة المد في هذا الوزن للإيحاء بما يجول في مهجته، غير أن هذه العقلنةَ الشّعريةَ لا تتحقق إلَّا بـ «وزن له امتداد صوتي رحب، وله تكرار منتظم بعيدًا عن اجتهاد المزاوجة كما أن له قصرًا تنغيميًّا»[2].

٤ - البحر الطّويل

وهو أول الأبحر المزدوجة التّفعيلات التي تتكون وحدتها الموسيقية من تفعيلتين أو أكثر، ويكون «تامًّا دائمًا ليس له مجزوء ولا مشطور، ويدخله التّصريع فتساوي عروضه ضربه، تفعيلة العروض في أنواعه الثلاثة مقبوضة دائمًا، يدخل حشوه

(١) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «اللحن القشيب»، ص١٨.
(٢) موسيقى الشعر، د. محمود عسران، ص ١٧٦.

من الزّحاف (القبض) بكثرة في فعولن، وبقلة في مفاعلن، أما عروضه وضربه فإنَّ القبض زحاف يجري مجرى العلة من حيث اللزوم»[1].

والطّويل يتألف من ثمانية أجزاء هي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ن - - / ن - - - / ن - - / ن - - - ن - - / ن - - - / ن - - / ن - - -

وهو بحر مزدوج التّفعيلة، ولم يستعمله العرب إلا تامًّا، وهناك عدة تفسيرات توضح سبب تسميته بهذا الاسم، منها «أن تفعيلاته تبدأ بالأوتاد التي هي أطول من الأسباب، ومنها أيضًا أنه يُعَدُّ أطول بحور الشعر من حيث إيقاعه الموسيقي»[2].

وقد اتخذ البابطين هذا البحر قالبًا إيقاعيًّا في عشر قصائد، وبنسبة مئوية (٨،٧٧٪)، وبلغت أبياته في الديوانين (١٥٤) بيتًا وبنسبة مئوية (٧،٨٧٪). وفي ذلك يقول: [الطّويل]

يُحَدِّثُني السُّمّارُ مِمَّنْ أُحِبُّهمْ
أَحاديثَ مِثْلَ الشَّهْدِ أو كالقَلائدِ
أَحاديثَ عَمَّنْ ألْهَبَ الشِّعْرُ حِسَّهمْ
فَصَاغُوا بذاكَ الشِّعْرِ أَحْلَى الفَرائدِ
تَعلَّمَ منهمْ كيفَ يُصْقَلُ ذَوْقُهُمْ
أُناس ذوو حِسٍّ غَنِيٍّ المَصائدِ
أشادوا حَضاراتٍ تَغنّى بها الوَرى
بأجْمَلِ أَلْحانٍ غَداةَ الشَّدائدِ
لِتَمْلأَ ذِكْراهُمْ سَمَاءَ وُجودِنا
إلى آخِرِ الدُّنيا بأَغْلَى الفَوائدِ

(١) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، د. مصطفى جمال الدين، ط٢، (د ت)، ص١٢٥.
(٢) العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص ٧٢.

وتَــذْكُــرُكُــمْ أجْــيــالُ تَــتْــرَى وراءَهــمْ
بِــحُــبٍّ وتَــقْــديــرٍ بــتــلــكَ المَــوائــدِ
سَيَذْكُرُني قَوْمي إذا الشِّعْرُ أجْدَبَتْ
مَــرابِــعُ فيه مــن جَــمــيــلِ الــقــصــائــدِ
وَيَــذْكُــرُ أهــلُ الــشِّــعْــرِ يَــوْمًــا بــأنَّــني
عَــمِــلْــتُ بمــا أسْطيــعُ مــن جُــهْــدِ رائــدِ[1]

يتضمن البيت الأول فعلين مضارعين (يحدثني، أحبهم) والمضارعة تفيد الاستمرارية إذًا فالأحاديث السّمّاريّة تدور كل ليلة، أو تدور في معظم اللّيالي فشاعرنا تعوّد على أحاديث (سمّار) لا (مسامرون) فصيغة المبالغة (فُعّال) تعزّز الفعل المضارع (يحدّثني) من حيث (الاستمراريّة) فالمسامرون قد يسامرون ليلة أو ليلتين، أمّا (السمّار) فالمسامرة عندهم (كالحرفة) فالتّامر، واللّابن هما من يُطعم التمر، ومن يسقي اللّبن، أما (التّمّار، واللّبان) فهما من يبيع التمر، ومن يبيع اللّبن، أي هما (متحرفان) وكذلك السّمّار، فكأن المسامرة (لاستمراريتها) أضحت (حرفة) لهم، فشاعرنا –إذا – يسامره سمّار، مسامرة (مستمرة) توشّج بينه وبينهم الأواصر، وهنا يأتي الفعل المضارع الثاني (أحبّهم) ليؤكد هذه الوشائج (الديموميّة) النابعة من ديمومة المسامرة، وديمومة الحب... يحدثني السّمار ممن:

يحدّدِ: فعول. تسّسمّما: مفاعيلن. رُممّمنْ: فعولن.

التّفعيلات –هنا – متشابكة (متصلة) فالأحاديث (متواصلة) فالفعل المضارع و(الوصل التفعيلي) يؤكدان معًا (اتصال واستمرارية) المحادثة والمسامرة... وانتهاء (الوصل التفعيلي) عند (رممن) تمهيد للفعل المضارع (أحبّهم) الذي يستأثر بتفعيلة (العروضة) مفاعلن: أحببهم: مفاعلن[2].

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «حديث السمار»، ص ٥٠.
(٢) فاعلية الإبداع، ص (١٩ – ٢٠).

ولقد ازدان شعر البابطين بهذا الأسلوب الموسيقي فطربت له الأذن وانشرحت به النّفوس، ذلك لما يضيفه من تنويع في موسيقى القصيدة، فقد أنبرى الشّاعر وهو يصور حديث سماره شهدًا وقلائد، أعقبها بحديثٍ عن الشّعر وأهميته والشّعراء وسمو مكانتهم فبشعرهم تبنى الأجيال وتقام الشّعوب، وجميل من شاعرنا قوله: «(سماء وجودنا) فلم يقل المألوف: تملأ ذكراهم كل الوجود، ففي السّماء سمو وعلو يليق بمكانتهم، إضافةً إلى كون ذكراهم شموسًا وأقمارًا ونجومًا، ونلاحظ كثرة (المدود) لا سيما (ألف المد) (أترك لكم إحصاءها، تنشيطًا ومساهمة)... ألف المد (صوتيًّا) امتداد صوتي، و(خطيًّا) امتداد (رأسي) يصوّر (القامات)، والرؤوس، قامات ورؤوس الرجال الأفذاذ، فهي دائمًا مشدودة، مرفوعة كالمنارات الشّاهقة... وفي (آخر الدنيا) ما ليس في (نهاية الوجود)، أو (حتى المنتهى) فهي كذلك و(زيادة) هذه الزّيادة تشي بامتداد ذكراهم لا ضربًا في السّماوات فحسب، بل (ضربًا أفقيًّا) فحيث رحلت فذكراهم تصحبك من أول الدنيا إلى آخرها»[1].

٥ - البحر الكامل

وهو من البحور الموحدة التّفعيلة أو الأبحر الصّافية - وهي البحور ذات التّفعيلة الواحدة المكررة - ويُعدُّ «من الدائرة الثانية (دائرة المؤتلف) والتي بحراها: الوافر والكامل، وسمي هذا البحر كاملًا لتكامل حركاته، فهو أكثر بحور الشعر حركات بحيث يكون البيت التّام من الكامل على ثلاثين حركة وليس في البحور ما هو على هذا الحال، ويتكون من ستة أجزاء من تفعيلة متفاعلن ///٥//٥ ثلاثة في كل شطر»[2]. ويمتاز الكامل بأنَّه «يصلح لكلِّ غرضٍ من أغراض الشّعر، ولهذا كثر وجوده في شعر القدامى والمُحْدَثين، ويجود في الخبر أكثر منه في الإنشاء، وهو إلى الشّدة أقرب منه إلى الرّقة»[3].

(١) فاعلية الإبداع، ص ٢٤.
(٢) علم العروض وتطبيقاته، ص١١١.
(٣) فن التقطيع الشعري والقافية، ص٩٥.

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

ن ن - ن - / ن ن - ن - / ن ن - ن - ن ن - ن - / ن ن - ن - / ن ن - ن -

والكامل بحر «كأنّما خلق للتغني المحض سواء أريد به جد أم هزل، ودندنة تفعيلاته من النّوع الجهير الواضح الذي يهجم على السّامع مع المعنى والعواطف والصّور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال»[1].

اعتمد البابطين بحر الكامل في نظمه لأنَّهُ «يصلح لكلِّ نوع من أنواع الشّعر»[2]. مُستخدمًا الصورَ التي يأتي عليها هذا البحر في تسع قصائد بديوانيه (٨ تامةً +١ مجزوءةً)، وأن نسبة تمثيله المئوية (٧،٨٩٪)، ويدل التنويع في الاستخدام الموسيقي عند البابطين على ثقافة عروضية وإحساس رفيع بالنّغم.

وهنا تظهر إمكانات الشّاعر في استخدام الإيقاعات الموسيقية المؤثرة في هذا البحر، من خلال النّماذج الشّعرية المميزة التي رسم ملامحها في غزله العذري في قصيدته «أرجوحة الأحلام»؛ إذ يقول:

ما شاقَ قلبي منكِ في عَهْدِ الهَوَى
لم يَبْقَ لي منهُ سِوَى ذِكْراكِ
أَوْتارُ قلبي كمْ تَناغَمَ عَزْفُها
قِدْمًا فَقَطَّعَها الأَسَى بِنَواكِ
قَدْ غِبْتِ لكنْ ظَلَّ طَيْفُكِ حاضِرًا
يَحْنُو ويَدْعُونِي إلى نَجْواكِ
كَمْ شَقَّ طَيْفُكِ جُنْحَ لَيْلٍ مُظْلِمٍ
فَأَزالَهُ عَنِّي بِنُورِ بَهاكِ

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص ٣٠٣.
(٢) العذرية البدوية، ص ٩٩.

مـا كـان فـي دُنْـيـايَ مـا أَصْـبُـو لـهُ
وأَعِـيـشُ مُمْـتَـلِـئًـا بـهِ لـولاكِ [1]

لقد شاق قلب الشّاعر وهو يعيش في غربة نفسية عاصفة، أخذ خلالها يطوف في آفاق الذّكريات بحثًا عن حبّهِ الذي أنهكه ظمأً، وظل أمدًا طويلًا يجوب في أعماقه علّه يحظى بلقاء حبه المُغيب الذي لم يبقَ منه إلّا الطّيف والسّراب، وتقدم قصيدة (أرجوحة الأحلام) الرؤيا الكاملة لتجربة الشّاعر بكلِّ أبعادها، فقد عاش البابطين عمره عاشقًا متيما، وتسجيل هذه الحقيقة إلى معشوقةٍ يتجلى فيها ما لا يتناهى من صور الجمال، ولا يفتأ أن يتغنى بحبه وغرامه وشوقه الدّائم إليها، لذا مثلت هذه القصيدة تطورًا واضحًا في تجربته العاطفية من النّاحية الموسيقية، فقد غدا البحر الكامل منبعًا ثرًّا ينهل منه الشّاعر بعد أن أحسَّ أنَّ هذا البناء يتطلب إيقاعًا موسيقيًّا متنوعًا، ولذا نراهُ قد وُفِّقَ في ذلك لأنَّ «من خصائص هذا البحر صلاحيته الكبيرة لإبراز العواطف البسيطة مثل الغضب والفرح والفخر»[2].

واستخدم البابطين أيضًا - مجزوء البحر الكامل في قصيدة واحدة بما يشتمل عليه من إمكانات موسيقية، فقال فيها: [مجزوء الكامل]

يـا مَـن يَـحِـنُّ الـقَـلْـبُ لَـهْ
الـرُّوحُ عَـذَّبَـهـا الـوَلَـهْ
والـشَّـوْقُ ذَوَّبَ مُـهْـجَـتـي
والـوَجْـدُ صَـبْـرٌ عـلَّـلَـهْ
مَـلَّ الـسَّـنـيـنَ ومَـرَّهـا
والـصَّـبْـرُ صَـبْـري مَـلَّـلَـهْ
نَـوْحُ الـحَـمـامِ بـعُـشِّـهِ
وهَـديـلُـهُ مـا أجْـمَـلَـهْ [3]

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «أرجوحة الأحلام»، ص١٣٨.
(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص ٣١٦.
(٣) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «وَلَه»، ص٢٣.

٦ - البحر المتقارب

وهو من البحور المفردة التي يتألف الشّطر فيها من تكرار تفعيلة صافية واحدة[١]. وأجزاؤه ثمانية:

فعولن فعولن فعولن فعولن	فعولن فعولن فعولن فعولن
ن - - / ن - - / ن - - / ن - -	ن - - / ن - - / ن - - / ن - -

وإنَّ تكرار تفعيلته الواحدة ثماني مرات في البيت «أحدثت طرقًا في أذني مستمعه مشعرًا إيَّاه وكأنَّه في موكب حثيث الخطى، وأن تفعيلته التي تبدأ بخفوت (فعو) ثم بحدة باقيها (لن) أفادة في أن يصلح - على سعة - للتعبير عن الحزن والأسى والجزع بصخب وعناد وقوة خلاف المديد»[٢].

وجاء المتقارب بالمرتبة السّادسة في شعر البابطين موظفًا إياه في سبع قصائد وبنسبة مئوية (٦،١٤٪). ونلحظ باستمرار انتقالات الشاعر السريعة من بحر إلى آخر بطريقة تنمُّ عن مدى تذوقه للوزن الذي ينسجه في نظم القصيدة بلغةٍ رشيقةٍ، فيرشح لها وزنًا كـ(المتقارب) ذي التفعيلة المركزية (فَعُوْلُنْ) في قصيدته التي تحمل عنوانًا موحيًا (عهود) التي يقول فيها: [المتقارب]

لـكَ الـلـهُ عـهـدًا طَـوتْـهُ السِّـنـيْنُ
فـهـل يـا تُـرَى تُـسْـتَـعـادُ الـعُـهـودْ
وهـلْ يـا تُـرى قـدْ رَعَـيْـتَ الـوِدادَ
أمِ الـوُدُّ جَـفَّ بـقَـلْـبِ الـوَدودْ
فـصـارَ كَـعَـهْـدٍ عَـفَـتْـهُ الـرِّيـاحُ
وأمْـسَـى كَـلَـحْـنٍ يَـتـيـهُ بـبـيـدْ

(١) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص ٩٨.
(٢) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، عبد نور داود عمران، جامعة الكوفة، كلية الآداب، رسالة دكتوراه، (١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م)، ص ١٢٩.

وهـــل بَـعْـــثَـرَتْـهُ أكُـــفُّ السِّـــنـينِ
وكـــان بـحُـلْـمي رَهِـيـــنَ الخـلـــودْ [1]

تتجلى لنا أنفاسُ الشّاعر - هنا - وهي تتناثر وتتألق مع إيقاعات بحر (المتقارب) المتراقصة في سطوره الشّعرية التي حافظ فيها البابطين على التّوازن باستخدام تفعيلته.

فأصبح العهد «تذروه الرّياح فهو بكر أبدًا، وجديد لا يخلق لا لأنَّه كلام معجز حسْبُ....، وأيضًا لأنَّه (مجسد) لما هو (معنوي) وأعلى قمم التّصوير، ما (يجسِّد) وشاعرنا قد (قطَّن، عَهَّن، قشّش، ريّش، هشَّم، غبَّر)... العهد أي جسدّه في هذه الصّور المترادفة... لكن... كل هذا مألوف... معروف نكاد نملَّه. أو قد مللناه فعلا، إنّما قد جاءت(ك) التّشبيه، (لتزحزح) العهد عن هذا التّجسيد (القطني العهني....) لتبقى من (معنويته) قدرًا كبيرًا، فهي لا تتم (الزحزحة) أبدًا، إذا فلدينا (ذبذبة)، وتأرجح بين ما هو معنوي (عهد) وبين ما هو مادي (عهن)...[2].

ويرى أنَّ العهد مع الحبيبة هو «الرّوح، النّبض، الأنفاس والود هو (الجسد) لا تقل: الود معنوي... هذا حق ولكن فاتك أنَّه (نتيجة) لا (سبب) فالسّبب هو العهد، عاهدتك على مودة فوفيت، فتولد من الوفاء بالعهد.. (مودة)..... أما (أمسى)، وأصبح، وغدا، وأظهر، تلك الأفعال الدالة على (الأوقات) المجال - هنا - مجال تعفية، وتيه.... فأمسى (مناسبة) لهذا المجال، ولا يناسبه (غدا أو أصبح)، إلَّا لو وقع الحدث غداةً أو صبحًا... فأصبح هشيمًا..[3].

٧ - البحر المتدارك

وهو البحر السّادس عشر في تقسيم العروضيين، يمتاز بالإيقاع الجميل الرّاقص في حركته وخفته وسرعته، فله عذوبتُهُ في السّمع وصحتُهُ في الذّوق،

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «عهود»، ص٧٣.
(٢) فاعلية الإبداع، ص٩٣.
(٣) المرجع السابق، ص٩٤.

أجزاؤه: «فاعلن ثماني مرات في كلِّ شطر أربع تفعيلات، وكان من البحور النّادرة في الشّعر العربي. ويأتي تامًّا ومجزوءًا أو مشطورًا»[1]. وأجزاؤه هي:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
- ن - / - ن - / - ن - / - ن -	- ن - / - ن - / - ن - / - ن -

وسمي بـ (المتدارَك) بفتح الراء» لأن الأخفش تدارك به على الخليل الذي أهمله، وسمي بالمتدارِك بـ (كسر الرّاء) لأنَّه تدارك المتقارب أي التّحق به وذلك لأنّه خرج منه بتقديم السَّبب على الوتد، وقيل إن الخليل لم يصل إلى علمه هذا البحر، وقيل بل كان يعرفه فأهمله لأنَّه يغاير أصوله التي سار عليها بدخول التّشعيث أو القطع في حشوه وهما من خصائص الأعاريض والضّرب لا الحشو، ويعرف هذا البحر أيضًا بالمحدث، وأكثر ما يصلح لإيراد نكته أو محاكاة وقع مطر أو قعقعة سلاح أو زحف جيش وهو قليل في أدبنا القديم والحديث»[2]. وعلى أية حال فإنَّ البحرَ المتدارك قد «أضافه الأخفش بعد الخليل، أو بالأحرى اعتبره بحرًا غير مهمل، فالخليل لم يؤكّد من بحور التّفعيلات الثّلاثية إلّا المتقارب»[3].

تربع المتدارك على المرتبة السّابعة في نتاج الشّاعر، فورد في أربع قصائد وبنسبة مئوية تبلغ (٣،٥١٪)، ومن أمثلة الشّواهد الشّعرية قوله: [المتدارك]

يـــا نَـــجْـــمُ الـــلَّـــيْـــلُ مَـــتَـــى غَـــدُهُ
ومَـــــتَـــى يَـــــرْتـــاحُ مُـــسـهَّـــــدُهُ
أيَـــمُـــــرُّ الـــعُـــــمْـــرُ ولا أَمَـــــلٌ
بِـــلِـــقـــــاءِ حَـبـيـــبـي يُـــسـعِـــدُهُ

(١) موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية)، د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م، ج١، ص١١٩.
(٢) فن التقطيع الشعري والقافية، ص١٩٥.
(٣) مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي، د. أحمد مستجير، دار العين للنشر، ٢٠٠٥م، ص٤٧.

يُـبْـعِـدُنـي قَـــدَري عـن وَصْـــلِ الْ
مَـحـبـــوبِ وعـــنّـي يُـبْـعِـــدُهُ
فـأبِـيـــتُ وقـــد أُحِـــشَ لَـيْـلِـــي
ونَـــــأَى مَـــنْ قَـلْـبـي يَـنْـشُـدُهُ
أَتَـــقَـــلَّـــبُ فـيـه عـلـى جَـمْـــــرٍ
حـــامٍ وحَـــنـيـــنـي مَـــوْقِـــدُهُ
تَـجْـتـــاحُ الـــحُـــرْقَـــةُ أيَّـــامِـي
ويُـذيـــبُ الـقَـــلْـبَ تَـــنَـهُّـــدُهُ (١)

وما يجد ذكره أنَّ القصيدة الآنفة الذّكر، لم تلتزم الصّيغةَ المثاليةَ لتفعيلة (فاعلن)، وإنّما جاءت كلُّ تفعيلاتها على زنة (فَعَلَنْ) و(فَعْلَنْ)، ما أكسب إيقاعها تسارعًا نغميًّا وانسيابًا انسجم مع عرض محتوى التّجربة التي تضمنها النّص، فكأنّي بالشّاعر يهدف إلى شد انتباه المتلقي - مثله مثل أسلافه الشّعراء - من خلال مقاطع مكثفة ومعبّرة، استطرد من خلالها للبوح بما يهوى، موظفًا المزاوجة الشّكلية في قصيدته، فتضفي بذلك بعدًا جماليًّا على النّص البابطيني.

٨ - البحر الخفيف

وهو من البحور «ثنائية التّفعيلة التي تتكرر فيها واحدة من التّفعيلتين مرة في كلِّ شطر، وتكون الثّانية مفردة في الوسط. وهو من الدّائرة الرّابعة دائرة المشتبه...، وسمي هذا البحر خفيفًا لأنَّ الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت، وقيل سمي خفيفًا لخفته في الذّوق والتّقطيع لأنَّهُ يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب والأسباب أخف من الأوتاد»(٢). ويتألَّف الخفيف من:

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «جمرة الوجد»، ص١٢٣.
(٢) علم العروض وتطبيقاته، ص ٢٣٧.

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

- ن - - / - - ن - / - ن - - - ن - - / - - ن - / - ن - -

وترجم الشّاعرُ البحرَ الخفيفَ بسبع قصائد في شعره ليتصدر بها المرتبة الثامنة (خفيف ٣ + مجزوء الخفيف ٤) وبنسبة مئوية (٦،١٤٪)، والغاية من استعمال البحر الخفيف هو «للإفادة من إمكاناته الإيقاعية التي تجعل الوزن إذا ما أحكم فيه النّظم قريبًا من النّثرية التي تتثال لخفتها انثيالا»[١].

يقول الشّاعر: [الخفيف]

اسْـألـوا الشَّـمْسَ هَـلْ رَأَتْ مِـثْـلَ عِشْقي
مُـذْ أُنـيـرَتْ أوْ عـاشِـقًـا عـاشَ مِـثْـلي
عـاشَ يَـسْـقِـي مَـنَـابِـعَ الحُـبِّ حَـتَّـى
صـارَ رَمْـزًا لـلـحُـبِ فـي كُـلِّ نُـزْلِ
يَمْـلأُ الحُـبُّ قَـلْـبَـهُ يَـتَـغَـنَّـى
بِـنَـشـدِ الحَـيـاةِ غَـنَّـى كـطِـفْـلِ
يُمْـطِـرُ الـغَـيْـثُ مِـنْ سَـمَـاهـا وِدادًا
فَـتَـضُـوعُ الأَزهـارُ فـي كُـلِّ سَـهْـلِ[٢]

ويبدو أن البابطين أفاد من إمكانات البحر الخفيف الإيقاعية وأحسن رسمها في قصائده سيما قصيدته (رمز الحب)، باثًا أطياف حبه عبر الوجود بعيدًا عن حاضرٍ زائف بلا ماهية أو كينونة، فهذه الموسيقى التائقه تأتي بها تفعيلات مختلفة ثلاث في صدر البيت ومثلها في عجزه، لتزيد شعره عذوبةً ورونقًا وبهاء، وهذا ما يرنو إليه البابطين، فقد استنهض الخفيف بوصفه وسيلةً للتعبير عمَّا يجول في

(١) العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، دار الكتب، الموصل، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م)، ص١٢٥.

(٢) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «رمز الحب»، ص٢٦.

صدره من جنائز الحزن، عازفًا بموسيقاه المرهفة المخملية، وذلك «لتداخل تفاعيل الخفيف خفة ولتراسلها ألفًا»[١]، فأخذت قصيدته تنساب برقة وجمال وشجن طروب لتفصح عن مكنون خوالجه.

واستخدم البابطين مجزوء الخفيف في أربع قصائد بما يشتمل عليه من إمكانات موسيقية منها قصيدته (رحيل اللّيل)؛ إذ يقول في هذه الدّفقة الشّعرية:

[مجزوء الخفيف]

رَحَـــلَ الـلَّـيـلُ وانْـقَـضَـى
فَـشَـجـانـي رَحِـيـلُـهُ
مـا كَـفـانـي كَـثـيـرُهُ
كـيـفَ يَـكْـفِـي قَـلـيـلُـهُ
بَـعْـدَمـا ذُقْـتُ حُـلْـوَهُ
وسَـبـانـي جَـمـيـلُـهُ
فَـمَـتـى يـا هَـواجِـسـي
يَـحْـتَـويـنـي مَـثـيـلُـهُ
لُـذْتُ بـالـصَّـبْـرِ إنَّـمـا
مَـلَّ مـنـهُ عَـلـيـلُـهُ [٢]

٩ - البحر المجتث

وهو من البحور التي تظهر من خلالها حسية المشاعر النّفسية وثورة الشّاعر العاطفية، لما يمتلكه من إيقاع موسيقي خفيف ومؤثر، فهو من البحور «الرّاقصة الخفيفة... وسمي بذلك لأنَّ الاجتثاث يعني الاقتطاع وهو مقتطع من بحر الخفيف والمجزوء منه خاصة»[٣]. وله نمط واحد وزنه:

(١) موسيقى الشعر، د. محمد عسران، ص ١٧٠.
(٢) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «رحيل الليل»، ص٨٩.
(٣) أوزان الشعر وقوافيه، د. علي محمد فاخر، ط١، ٢٠٠١م، ص٩٢.

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

- - ن - / - ن - - - - ن - / - ن - -

واقتطع المجتث من الخفيف «باسقاط تفعيلته الأولى وهو كسابقيه المضارع والمقتضب مجزوء وجوبًا، وإنَّه في الواقع مقلوب مجزوء الخفيف»[1]. وللبحر المجتث «استعمال واحد تكون فيه العروض صحيحة وكذلك الضَّرب»[2].

ولم يُذكر بحرُ المجتث في شعره إلّا في قصيدة واحدة وهي: (كلانا احترقنا) وبنسبة مئوية (٠،٨٨٪)، يقول فيها: [المجتث]

يـــا شَـمْـعَـةَ الـنُّـورِ زيـدي
سَـنَـا الـوُجـودِ سَـنـاءَ
وَبَـدِّدي الـلَّـيـلَ عَـنَّـا
وهـذه الـظَّـلْـمـاءَ
وأَبْـرِزي مِـنْ جَـمـالِ الْ
وُجـودِ هـذا الـبَـهـاءَ
فـالـنَّـاسُ أَلْـقَـوْا عـلـيهِ
مِـنَ الـشُّـرورِ غِـطـاءَ
وبَـيَّـتُـوا تْحَـتَ جُـنْـحِ الـدْ
دُجَـى الـقِـلَـى والـزِّيـاءَ
وتَحْـتَ سِـتْـرِ الـدَّيـاجـي
صَـارَ الـغَـبـاءُ ذَكـاءَ
والـبُـخْـلُ أَضْـحَـى سَـخـاءً
والـغَـدْرُ أَمْـسَـى وَفـاءَ

(١) فن التقطيع الشعري والقافية، ص ١٧٣.
(٢) العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص٩٧.

والـــفُـــحْـــشُ صـــــارَ عَـــفـــافًـــا
والأرضُ صـــــارتْ سَـــمـــاءَ
والـــلَّـــيـــلُ صـــــارَ نَـــهـــارًا
والـــــصَّـــيـــفُ صـــــارَ شِـــتـــاءَ
وبـــــاتَ كـــــلُّ جَـــمـــــالٍ
وَكُـــــلُّ قُـــبْـــحٍ سَـــــــواءَ[1]

في هذه الأبيات يعرض البابطين بعض خبراته، والتي تقوم مقام الحِكَمْ الموروثة، لذ احتاجت إلى وقفات للتأمل والتّدبر في كلماتها، موظفًا دفقاته الشّعرية من خلال (بحر المجتث)، ليمنح القارئ مساحة أرحب للغور في سبحات فكره، فجاءت قصيدته لتترجم حالة الشّاعر النّفسية وبيان حالة الاستنفار أو الشّكوى والأنين لديه، مُعلنةً عمّا يجول في خلجات الشّاعر من خير وإيثار وود بخلاف ما تحمله البشرية من رذائل الأخلاق فمعهم أصبح الغباء ذكاء، والبخل سخاء، والغدر وفاء، والفحش عفاف، والأرض سماء، واللّيل نهار، والصّيف شتاء، وتساوى القبح والجمال، فغيرت الناسُ النورَ إلى ظلماتٍ رغبةً في تزييفِ الواقع، وهنا جلوة المفارقة، فصدح صوت الشّاعر مُعلنًا براءته هو وحبيبته من كلِّ درن خلقي وهما ينبوان عن القبح، ففيهما الخير والنّماء والحب والعطاء والمهجة التي ذابت طهر وصفاء. وبهذا الشّدو الموسيقي الهادر برهن الشّاعرُ قدرته على جمع المتضادات التي بنى عليها أفكاره ومضامينه الشّعرية، فجاءت متألقة بصورة شعرية مغايرة تنسجم مع طبيعة الوزن (المجتث) الذي نظّم فيه قصيدته والتي توحد مع غرضها الملائم. فأصبحت قصيدة البابطين أشبه ما تكون بقطعة موسيقية تنساب فيها ابداعاته الوزنية وبواعثه النّفسية المتساوقة.

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «كلانا احترقنا»، ص ٨٣.

ولما يخص غزلياته العذرية فقد بنى معظمها على بحر (الوافر، والبسيط، والرمل)، لأنَّها تتيح له المجال الأرحب لوصف محبوبته والتّغزل بها، وتفصيل الثّناء فيها، وتعدد سماتها وفضائلها وشمائلها.

وما يلاحظ في شعره أيضًا توظيفه الأوزان الطّويلة كثيرة المقاطع كالبحر (الطّويل والكامل والخفيف)، لأنَّ هذه الأوزان تمنح الشّاعرَ مساحة أوسع للتعبير عمَّا يجول في خلجات نفسه تعبيرًا وافيًا، ولمعالجة الهوةَ بينه وبين محبوبته.

وفي خاتمة استعراض أوزان البابطين الشّعرية تجدر الإشارة إلى إنَّه وظّفَ خمسًا من البحور الصّافية (موحدة التّفعيلة) في شعره وهي: (الوافر، والرّمل، والكامل، والمتقارب، والمتدارك) في (٧٠) قصيدة؛ إذ يجد فيها بسطة في التّعبير، بينما وظَّفَ أربعًا من البحور المتعددة التّفعيلة وهي: (البسيط، والطّويل، والخفيف، والمجتث)، وفي (٤٤) قصيدة، وبجمع قصائد البحور (موحدة التّفعيلة) مع (متعددة التفعيلة) يظهر لنا مجموع قصائد البابطين الشّعرية في الدّيوانين والبالغ عددها (١١٢) قصيدة.

فبهذه الأوزان مثَّلَ البابطين وحدةً صوتيةً موسيقيةً فـ «كل كلمة تخرج من الحنجرة تكوّن وحدة صوتية موسيقية، وهذه الوحدات هي التي تكوّن تفعيلات البحور الشّعرية ولذلك يمكن القول: إنَّ الوحدات الصّوتية هي الحروف والكلمات التي ينطقها الإنسان وتخرج من حنجرته مكونةً حركات وسكنات تتركب منها تفعيلات الشعر»[1].

ثانيًا: التّدوير

يرى الباحث أن من المناسب ردف الحديث عن الوزن الشّعري بالوقوف على بعض مواطن التّدوير في شعر البابطين، والإحاطة بأثره الصّوتي ومضمونه

(١) الموسيقى الشافية للبحور الصافية، عبد الحكيم عبدون، ط١، العربي للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م، ص١٥.

الدّلالي، لِما له من صلة بالأوزان لا يمكن تجاهلها هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى أن الشّاعر عمد إلى ماهيةِ التّدوير في قصائده بدقة فنية متناهية، ولم يهدف من ورائه ديباجة أو تلوينًا موسيقيًّا فحسب، إنما التحقت به دلالاتٌ ستتبين لاحقًا.

لظاهرة التّدوير اقتران واضح بالوزن، فهي كما عرَّفها العروضيون «إخراج البيت في قالب واحد، يصل بين صدره وعجزه لفظٌ مشتركٌ بينهما، فالتّدوير يلغي الثّنائية الجزئية في البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء»[1]، فالتّدوير يحوي في مكنونه العروضي كلمة مشتركة تصل صدره بعجزه بانقسامها، فالبيت المدور هو الذي» تحوي مكوناته الدّاخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه – أي شطريه – غير قابلة للتقسيم إنشاديًّا؛ فحين تصير صيغة من الصيغ اللّغوية مقسومة إلى قسمين: قسم يتم به تمام الشّطر الأول، وقسم يبدأ به إيقاع الشّطر الثاني، فإنَّ هذا يعد في نظر الإيقاع الشّعري تدويرًا»[2]، أي يشترك شطراه في كلمة واحدة، يكون بعضها في الشّطر الأول وبعضها في الشّطر الثاني، ومعنى ذلك أن تمام وزن الشّطر يكون بجزء من الكلمة، ويُطلق على البيت المُدور العديد من المصطلحات، منها: «البيت المُدخَل، والمُدمَج، والموصول، والمُتَداخِل»[3].

وللتدوير شكلانِ يمكن تحسس البّون بينهما، أحدهما: أن تكون الكلمة مركز التّدوير قابلة للانفصال، كالتّعريف مثلًا أو الحرف المشدّد، والآخر: ألّا يقبل اللّفظُ الانفصالَ لحصول التّدوير في أحد الأحرف الأصلية للكلمة، وفي الشّكل الأول لا تفقد الكلمة دلالتها لعدم حصول أي انفصال في أحرفها الأصلية، وفي الشّكل الثاني تفقد الكلمة دلالتها بالانفصال، وتتحد الدّلالة باتحاد أحرف الكلمة، وهذا الشّكل الثّاني أكثر مزاولة على ترابط البيت دلاليًّا أكثر من الأول.

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٨٥.

(٢) التدوير في الشعر (دراسة في النحو والمعنى والإيقاع)، أحمد كشك، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٧.

(٣) المُعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل بديع يعقوب، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، (١٤١١هـ – ١٩٩١م)، ص١٧٣.

تباينت آراء النّقاد حول التّدوير، فمنهم من رأى أنَّ له أثرًا إبداعيًّا في تشكيل الموسيقى والدّلالة، تستهدف في المقام الأول تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى، ما يجعل من هذه التقنية وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النّفسي للقصيدة، ومنهم من رأى أن القارئ في القصيدة المدورة لا يحبذ المكث عند نهاية التّفعيلة؛ لأنَّ «الرّبط العضوي بين الإيقاع والمحتوى الفكري والعاطفي داخل بنية التّدوير، يجب أن يتحقق في ظل انسجام محكم، كي تتحقق الفائدة الشّكلية والمعنوية المزدوجة، فما يحدث عادة أن شيئًا من الغموض سيضفى على المعنى، فعندما يؤجل جزء من الجملة بوقفه فإنَّ جزءًا من المعنى سيغيب لبعض الوقت أيضًا، بينما يكون ذهن المتلقي مشغولًا بالجزء الأول»[1].

وإنّي أتوق إلى الرّأي الأول الذي يرى أن التّدوير يُعين على تلوين البناء الموسيقي في القصيدة ونبضها الإيقاعي، ويساعد على إيصال الدّلالة بين الشّطرين دون انقطاع، فالتّدوير «فائدةٌ شعريةٌ وليس مجرَّد اضطرار يلجأ إليه الشّاعر، ذلك أنَّهُ يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنَّه يمدّهُ ويطيل نغماته»[2].

وقد استحضر الدكتور أحمد كشك بعض فوائد التّدوير في الشّعر العربي بعد دراسة إحصائية دلالية مستفيضة فذكر «أن في التّدوير إحساس بكسر التّكرار الشّطري؛ كي يبتعد الإيقاع عن الرّتبة والتّكرار، وفي هذا الكسر إثراء للإيقاع الداخلي النفسي لإنشاد البيت وآثاره الدلالية والموسيقية لصوت الشاعر، كي يكون سبيلًا لحرية الإبداع، وتطلّع إلى أن اقتران التّدوير بالدّلالة يجعل الإيقاع جزءً من الإبداع وليس حلية شكلية، كما رأى في ظاهرة التّدوير إحساس بأن القصيدة العربية غير مقطعة الأوصال، ففيه علاقة اتصال والتئام بين الأشطر والتّضمين يحمل هذه العلاقة أيضًا بين الأبيات، وأكد على أن التّنويع الشّطري اتصالًا

(١) ينظر: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص١٦٧.

(٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٣، مكتبة النهضة، ١٩٦٧م، ص٩١.

وانقطاعًا يجعل النّظامَ الإيقاعي متوافقًا مع الحوار الذي يعتمد على الإمكانات الإيقاعية المختلفة طولًا وقصرًا، ورأى في التّدوير سبيلًا لانسياب عاطفة الشّاعر، وجعل حسه مُنسابًا مسترسلًا دون التّأمل في الوقفات العروضية»[1].

استخدم الشّاعر عبد العزيز البابطين التّدويرَ - بوصفه ظاهرة إيقاعية - كثيرًا في شعره فشكلت سمة بارزة فيه، وكان لذلك أثره البالغ في المعنى والدّلالة في قصائده ومن أمثلة ذلك قوله: [مجزور الرّمل]

لا يُثِيرُ الشَّوْقَ إلا الشْ
شِعْرُ واللَّحْنُ الطَّروبْ
وَرَنِينُ العُودِ والقِيثا
رُ في السَّمْعِ يذوبْ
عاشِقًا مِثْلي حَبيبًا
هُوَ زَهْرٌ وطُيُوبْ
فَأَنِينْ النَّاي يا صَا
حِ مُنادٍ ومُجيبْ[2]

الأبيات من مجزوء بحر الرّمل وتفعيلته (**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**)[3]، ربط الشّاعر شطري البيت بالتّدوير، فعند تقسيمهما إلى أشطر تصبح، كقوله (القصيدة نفسها):

لا فَمُ الواشي يُدا
نيه ولا عَيْنُ الرَّقيبْ
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن

(١) ينظر: التدوير في الشعر (دراسة في النحو والمعنى والإيقاع)، ص ١٢٣.
(٢) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «اللحن القشيب»، ص١٨.
(٣) العروض العربي ومحولات التطور والتجديد فيه، ص ٥٣.

صَـــــوْتُـــهُ مـــنْ حُـــلُـــمِ الـــشَّـــا
عِـــــرِ مِـــــنْ شَـــــوْقِ الأديـــــبْ
فـــــاعـــــلاتـــــن فـاعـــــلاتـــن
فـــــاعـــــلاتـــن فـــــاعـــــلاتـــن

حافظ البابطين على ألفاظ الأبيات من خلال التّدوير، على الرّغم من انقسام التّفعيلات في أجزاءٍ من الكلمات، وقد امتثل الشّاعر لدفقة عاطفية، إذ إنَّهُ لم يستطع التّوقف أمام شوقه لمحبوبته، لذا أخذ يبث أشواقه وشكواه من خلال ترانيم النّاي، فالعشق لدى شاعرنا يرمز إلى الأمل والحلم المُرتَقَبين، فلم يمتلك عواطفه الجياشة التي نخرت لبَّهُ، فأخذ يترجمها بهدير النّاي على الرّغم من تزاحم الواشين به، ويصدح التّدوير هنا ليعكس الحالة الشّعورية والوجدانية لدى الشّاعر، والرّغبة في الإطناب وعدم التّوقف عن قول الشّعر، ويبقى صوت الشّعر بنظره بمثابة نبع يتدفق لا ينتهي إلّا بانتهاء الحب أو انطفاء جذوة الإبداع لديه، وما يؤكد هذا التّأويل أنَّ القصيدةَ جاءت مكونةً من (٢٨) بيتًا، ورد التّدوير فيها بـ (١٨) بيتًا، فهذه القصيدة تعطي ملمحًا بارزًا عن طبيعة التّجربة الشّعرية لدى الشّاعر، وتؤكد أنَّها تجربة صادقة وغير مصطنعة، ومن ثم أعطى التّدوير دفعة موسيقية موحدة ومستمرة تكاد لا تنتهي إلا بانتهاء القصيدة.

ومن نماذج أبياته المدورة، يقول: [مجزوء الرمل]

غـــيـــرَ أنِّـــي بَـعـــدَ بـــغـيِ الـــدْ
ـــــدَهْـــرِ فـــي وَهْـــمِ الـــسَّـــرابِ
يَـــخـــمُـــدُ الإحـــســـاسُ فـــي قَـلْـــ
ـــــبـــي كـــإخـــفـــاقِ الـــشِّـــهـــابِ
لـــم تَـــعُـــدْ نـــفـــسِـيَ تَـــشْـــقَـــى
بِـــــــــفِـــــراقٍ أو عـــــــذابِ

فـلـقـد ضـلَّـتْ هُـمـومـي
بـيـن سُـحْـبٍ وضَـبـابِ
إيـهِ يـا قـلـبُ تَـجـلّـدْ
واسـْقـنـي مُـرَّ الـشَّـرابِ
غـابَ عـنـي جَـوْهَـرُ الحُـبْ
ـبِ فـمـا قِـشْـرُ الـلُّـبـابِ [1]

هذه الأبيات أيضًا من مجزوء الرّمل، ونلحظ التّنويع في هذه القصيدة بين الأبيات المدورة وغير المدورة، فجاءت الأبيات (الأول والثّاني والسّادس) مدورة، و(الثّالث والرّابع والخامس) من دون تدوير، وهذا التّنوع بين الأبيات المدورة وغيرها في القصيدة يساعد على دحر الرّتابة وحدة التّوقع لدى القارئ، والشّاعر في الأبيات الأولى يشكو ما ألمَّ به من شكوى الوجد، وهذه الشّكوى تستلزم تسارعًا في النّفس وضربات القلب، ما جعله يستعين بالتّدوير لتلاحم الأبيات فيه، كي لا يدع فرصة للتوقف، كما أن غليان ألم الفراق جعل من الشّاعر متوترًا، وهذا الألم انسحب تلقائيًّا على الأبيات في القصيدة، فجاءت متلونه ما بين تدوير وغير تدوير، واستخدم الشّاعر في نهاية الأبيات روي الباء المكسور، الذي يتلاءم مع حالة الشكوى والأنين يعكس مدى تصدع قلبه وانكساره، حتى يُمكّن المتلقي من الاستجابة له والانفعال معه، والشّاعر بهذا الأيقونة يساعد المتلقي على التّمتع بموسيقى النّص، إذ إنَّ التّنوع في الموسيقى يعطي مزيدًا من الاستمتاع في لحظة التّلقي.

ومن نماذج التّدوير أيضًا قوله: [المتقارب]

وذَلـِكَ ذِئْـبٌ تَـرَصَّـدَ ظَـبْـيًا
وَذَيَّـاكَ ضَـبٌّ لِـغَـدْرِ يَسيـرْ

(١) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «من الكويت إلى بلودان»، ص ٩٢.

لَــقَــدْ ثَــارَ قَـلـبـي عـلـى غَـيَّـهِ الْــ
قَــديــمِ ومــا كــان قَــبْـلًا يَـثُــورْ[1]

هذه الأبيات من بحر المتقارب وهي في سياق الزّمن المُستهجن، يخاطب الشّاعرُ أناسًا لا يعرفون للخير مرتعًا، وتلون البيتان ما بين تدوير من عدمه، وهذا النوّع يثري موسيقى الإيقاع ويكسر الرّتابة، وعند النّظر إلى البيت الأول نلمح أن الشّاعر أراد أنْ يكشف اللّثامَ عمَّن ألهج بحبهم حتى باتوا كالذئاب أو أشدَ شراسة أو كالضب في خداعه، فقام الشّاعر هنا بعطف جملتين من خلال (الواو)، فهو يروم أن يكون المعنى متصلًا بين صفات الذّئاب والضّب، فسعى إلى الرّبط فلا يود التّوقف، كما أراد التّعبير عن ثورته لِما شاهده وشعر به من الآخرين.

وفي البيت الثاني جاء التّدوير في لفظ (القديم) وهو صفة للغي، لكنه تدويرٌ في صورة لم تنتزع الدّلالة من اللّفظ عند قطعه، فهو بين (ال) التّعريف، ولفظ قديم، فساعد التّدوير على ربط الصّفة بالموصوف، ليوضح شدة المحنة التي يتمنى الشّاعر أن تنجلي وتزول.

ويمْكن للباحث من خلال دراسته المُتفحّصة لشعر البابطين، أن يُعْلن عمَّا توصل إليه من نتائج إحصائية لظاهرة التّدوير في شعره، فقد بلغ تكرارها (٥١) مرةً، ذاع في ديوان «مسافر في القفار» (٤٥) مرةً، وفي ديوان «بوح البوادي» (٦) مرات، ولهذا كان للتدوير اقتدار أسلوبي متميز في رفد النّص بالكثير من الدّلالات الأسلوبية، وإثراء موسيقى النّص، كما كان للعاطفة المجال الفسيح في إنضاج المعنى في النّص بوصفها العنصر الأول والأساسي في الشّعرـ لكونها عاملًا رئيسًا في مجيء التّدوير في شعره، وقد حقق الشّاعر هدفًا مهمًّا من التّدوير، إذ جعله أداة مساعدة في إشباع رغبات المتلقي، حين يفرغ الشّاعر مكنونات نفسه ودواخل

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «ثورة القلب»، ص ٥٧.

وجدانه، من هذه النّقطة يتحقق الحد المطلوب من الالتذاذ، وهي عنصر متداخل بين القارئ والنّص، فالشّاعر يأنس عندما يبوح شعرًا ويُخْرج عاطفته دفعة واحدة، والقارئ يأنس ويستمتع أيضًا بالقراءة والتّلقي حين تتقوض المجاهل لديه، ويتطلع على هواجس الشّاعر من دون امتناع، أو انتظار تتطلبه الوقفات بين التّفعيلات.

ثالثًا - القافية

تُعَدُّ القافية أحد العناصر الأساسية في الإيقاع الشعري، فتشكل باتحادها مع الوزن الوحدةَ الموسيقيةَ للقصيدة، كما إن لها تأثيرًا جماليًّا وموسيقيًّا في بناء القصيدة، وتمثل أبرز مظاهر الإيقاع على الإطلاق، وعلى ذلك فلا شعر من دون قافية، فهي تمثل تاج الإيقاع الشعري، لما تحمله من قوة في تجليها، وجمال باهر لدى القارئ.

ولّما كانت القافية رمزًا مهمًّا في الإطار الموسيقي في الشّعر، فلابدَّ أن نقف على معناها لغة واصطلاحا كي يتسنى لنا دراستها في الشّعر العربي عمومًا وفي شعر عبد العزيز سعود البابطين خصوصًا.

القافية لغة:

هي مؤخرة العنق، وهي آخر كلِّ شيء عامة، وهي مرادفة للقَفَا، والقوافي مفردها قافية، والقافية مأخوذة من الفعل الثلاثي «قفا، يقفو، تقفيّةً، وتقفيًا، وقافيةً»[1].

القافية اصطلاحًا:

اختلف النّقاد في التّعريف الاصطلاحي للقافية، إلَّا أنَّهم استقروا في نهاية المطاف على تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي يقول: «إنَّها آخر حرف في

(١) ينظر: القافية في العروض والأدب، د. حسين نصّار، دار المعارف، مصر، ١٩٨٠م، ص (١٧ - ١٨).

البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب، وهو الصحيح تكون مرةً بعض كلمة، ومرةً كلمة، ومرةً كلمتين»[١]. والقافية بحسب تعريف الخليل لا تتعدى إلَّا أن تكون «عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا هامًّا من الموسيقى الشّعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السّامع ترددها»[٢].

ويقول حازم القرطاجني: «لا يخلو الشّاعر من أن يكون يبني أوّل البيت على القافية أو القافية على أول البيت»[٣].

هكذا نظر النّقاد المتقدمون إلى القافية ووظيفتها الجمالية في جسد القصيدة، في الوقت الذي لا يختلف فيه النّقاد المحدثون والمعاصرون في نظرتهم إلى القافية؛ حيث ترى الدكتورة نازك الملائكة أنَّ القافية «وسيلة أمان واستقرار للقارئ فيها يشعر بوضوح الطّريق عكس القصائد غير المقفاة»[٤].

ولا غرابة إذن أن يقول لنا محمد زغلول سلام «إنَّ الوزن والقافية هما مفتاح القصيدة التي تشيع في موسيقاها صفة الوحدة والارتباط وأنَّهما وثيقا الصلة والارتباط بالمعاني الفكرية التي تتوهج تدفقًا من صميم تجربة الشّاعر العميقة إلى محض البيان»[٥].

ولهذا تمثل القافية «الحروف التي يلتزمها الشّاعر في آخر كلِّ بيت من أبيات القصيدة، وتبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل السّاكن»[٦].

---

(١) العمدة، ج١، ص١٥١.

(٢) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص ٢٤٦.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١م، ص ٢٧٨.

(٤) مجلة الشعر، سيكولوجية القافية، العدد ٣ يوليو، ١٩٧٦م، ص (١٠ - ١٦).

(٥) تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرابع الهجري، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤م، ص٤١.

(٦) العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد علي الهاشمي، ط٢، دار البشائر الإسلامية، لبنان، (١٤١٥هـ - ١٩٩٥م)، ص ١٣٥.

وقد نالت القافية حظها من الدراسة والبحث حالها حال الوزن فقد اهتم بها النّقادُ بشكل ملحوظ «لأنَّها آخر البيت، وأي اضطراب فيها تلحظه الأذن، ويؤثر بالتالي على فاعلية الوزن»[١]. فالوزن والقافية مرتبطان ببعضهما ارتباطًا وثيقًا، وكلاهما يؤثر في الآخر، وأي تزلزل في أحدهما يؤثر في الآخر، ولذلك نجد معظم الدّراسات تُعنى بهما معًا، ونادرًا ما نجد دراسة تعنى بأحدهما من دون الآخر.

ولكي تكون القافية مؤثرة في موسيقى الشّعر من حيثُ التّأثير والتّأثر الذي ينسجه الشّعراء في شعرهم للتعبير عن حالاتهم النّفسية والوجدانية، وضع النّقادُ شروطًا لبيان جودة القافية ورونقها «فبالإضافة إلى كونها عذبة سهلة المخارج، أي حسنة الوقع من الناحية الصّوتية، يتطلب فيها أن تكون متمكنة في مكانها بحيث تأتي طبيعية غير مغتصبة، وأن يكون المعنى هو الذي يطلبها وهذا يتحقق بأن تكون أقوى ارتباطًا بالمعنى»[٢]. ورَسَّخَ هذا المعنى الدكتور محمد غنيمي هلال؛ إذ يقول: «لا ينبغي أن يؤتى بها لتنمية البيت، بل يكون معنى البيت مبني عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت»[٣].

وتكمن أهمية القافية في كونها تتدفق على شحنةٍ فنيةٍ وحسيّةٍ تتوافق بانسجام صوتي مع وحدة القافية وجِرْسها الموسيقي المطّرد، الذي يتخلل جسد القصيدة ويكسيها إيقاعًا منغمًا ولذلك أصبحت القافية «ضرورة تمليها طبيعةُ اللّغة العربية ونسقها الاشتقاقي وبنيتها الصّوتية وغزارة مفرداتها، وهي عاملٌ أساسيٌ في تقسيم القصيدة إلى أبيات، إذ تحدد نهاية البيت إيقاعيًّا، إنَّها مركزُ جذبٍ للكلماتِ والصّور. وهي قطبٌ تنعقد فيه الأشعةُ التي تنبعث منها القافية تذكر وتحرض، تصل الإيقاع بما مضى، وتَعِدُ بإيقاع آت، إنها سفر وانتظار في آنٍ واحد»[٤].

(١) نظرية الشعر في النقد العربي القديم، عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨١م، ص٢٤٨.
(٢) نظرية الشعر في النقد العربي القديم، ص ٢٤٧.
(٣) النقد الأدبي الحديث، ص٤٤٢.
(٤) العذرية البدوية، ص١٠١.

وما تجدر الإشارة إليه أنَّ القافية لها وجهان جماليان: أحدهما صوتي (إيقاعي)، والآخر (دلالي) يساعد في إبراز معنى البيت ويكمله، والجانب الدّلالي لا يقل أهمية عن الجانب الإيقاعي، فعلى الرّغم من تكرار الأصوات في حركاتها وسكناتها، فإن الجانب الدّلالي يظل هو المؤثر في القافية، وفي القصيدة بأكملها، فتأثير القافية «في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنَّها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي»[١].

وهذا يقودنا للقول بأنَّ «من القيم النّقدية في فهم دور القافية في الشّعر الجديد إدراك العلاقة بين صورة القافية كتشكيل موسيقي – وبين الحالة النّفسية والشّعورية، ومن ثمَّ في اختيار الكلمة الأخيرة المناسبة لذلك الانفعال بحيث تتنوّع النغمات وفقًا لتنوع المشارع»[٢].

ويشعر المتلقي عادةً بهمس القافية في ذهنه وسمعه، محاولًا ترجمتها معنويًّا ومعرفة أثرها في إبراز الدّلالة، فضلًا عن تأثره بها موسيقيًّا، فيخرج بانطباع جميل عن القافية، لأنَّها تحمل مجموعة من الأصوات تتكرر بانتظام في آخر كلِّ بيتٍ من أبيات القصيدة، وقد اهتم العروضيون بهذه الأصوات حتى وضعوا اسمًا لكلِّ صوت من هذه الأصوات، ولا شكَّ في أنَّ الرَّوي من أهم أجزاء القافية وهو «آخر أحرف الشّعر المقيد، وما قبل الوصول في الشّعر المطلق»[٣]. أو بمعنى آخر هو «الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة ويتكرر بتكّرار القافية وتنسب إليه القصيدة، فيقال قصيدة دالية أو نونية أو همزية.... ويشترط ألّا يكون الروي حرف مد ولا هاء إلَّا في حالات معينه»[٤]. إذن يُعد الروي علامة القافية المميزة، «ولا يكون الشّعر مقفى إلّا بأن يشتمل على ذلك الصّوت المكرر في أواخر الأبيات. وإذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عُدت القافية حينئذ أصغر صورة

(١) تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ص ٩٢.
(٢) فنية التعبير في الشعر الجديد، د. سعد أحمد الحاوي، ط١، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٨٨م، ص (١١٠).
(٣) القوافي، القاضي أبي يعلي التنوخي، تحقيق د. عوني عبد الرؤوف، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٩٤.
(٤) العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص١٠٨.

ممكنة للقافية الشّعرية»[1]. فهذا الحرف هو أساس القافية وبه تختبر لغة الشّاعر وفطرته وقدرته الإبداعية «إذ إنَّ الإتيان بالرّوي يحتاج إلى روية وإعمال فكر..... فطرة لدى الشّاعر المقتدر، افتعال لدى النّاظم، وهنا يمثل الرّوي قيدًا على العطاء الفني إن لم يكن التّواصل إليه آتيًا من وجدان الشّاعر ومن إحساسه، ومن معجمه اللّغوي الوجداني، دونما صنعة أو افتعال»[2].

وما ينبغي الإشارة إليه أن من أهم وظائف القافية بصفة عامة، أنَّها تساعد في الرّبط بين أجزاء القصيدة، فهي تجمع بين أجزاء القصيدة في تلاحم، ويستلزم هذا الجمع أن يكون للقافية أثر دلالي إلى جانب الأداء الموسيقي، وهذا هو ما سنبحث عنه في تحليل بعض القوافي في شعر البابطين.

واستكمالًا لهذا المظهر المهم في البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز سعود البابطين، سنتعرض لأنواع القافية وأشكالها، وللأصوات الأكثر شيوعًا في قوافي الشّعر وعلاقة هذه الأصوات بالأغراض الشّعرية التي تضمنها ديوانا الشّاعر (بوح البوادي، ومسافر في القفار)، وذلك من خلال دراستنا الأسلوبية المتفحصة للديوانين، اعتمدنا على الجداول الإحصائية التي توصلنا من خلالها إلى نتائج بيانية مهمّة توضح بدقة الصّورة الحقيقية للقافية في شعر البابطين.

أ - أنواع القافية

حري بنا قبل الخوض في سبر أنواع القافية وأشكالها أن نلمح إلى أن الشّاعر عبد العزيز سعود تناول في شعره معظمَ حروف القافية التي أجمع عليها العروضيون في علمي العروض والقافية وهي: (الرّوي، الوصل، الخروج، الرّدف، التّأسيس، الدّخيل) ولكلٍّ منها شروطه في الشّعر العربي.

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٤٥.
(٢) القافية تاج الإيقاع الشعري، ص٤٦.

ولمعرفة القوافي التي استعملها الشّاعر، اعتمدت على إحصائية بينت فيها أكثر حروف الرّوي توظيفًا في شعره. وذلك من خلال **الجدولين لحروف الرّوي والنّسبة المئوية ونسبة النّفس، ففي ديوان بوح البوادي تكون النّسبة:**

ت	الـرّوي	عدد القصائد	النّسبة المئوية	عدد الأبيات	نسبة النّفس
١	النّون	٩	٪١٧	١٤٧	٪١٨
٢	الباء	٧	٪١٣	١٠٦	٪١٣
٣	الدّال	٦	٪١١	٧٩	٪١٠
٤	اللّام	٥	٪٩،٦	٦٦	٪٨،٤٣
٥	الميم	٥	٪٩،٦	٧٩	٪١٠،١٠
٦	الرّاء	٣	٪٥	٤٠	٪٥،١١
٧	الكاف	٣	٪٥	٤٧	٪٦،٠١
٨	الهمزة	٢	٪٣	٢٩	٪٣،٧٠
٩	الحاء	٢	٪٣	٣٢	٪٤،٠٩
١٠	السّين	٢	٪٣	٢٥	٪٣،١٩
١١	الياء	٢	٪٣	٢٩	٪٣،٧٠
١٢	الألف	١	٪١،٩	١٣	٪١،٦٦
١٣	التّاء	١	٪١،٩	١٥	٪١،٩١
١٤	العين	١	٪١،٩	١٣	٪١،٦٦

أما في ديوان «مسافر في القفار» فكانت حروف الرّوي والنّسبة المئوية ونسبة النّفس للشاعر كما يأتي:

ت	الرّوي	عدد القصائد	النّسبة المئوية	عدد الأبيات	نسبة النّفس
١	الرّاء	١٣	٪٢٢	٣٢١	٪٢٧،٣١
٢	الدّال	٩	٪١٥	١٥٣	٪١٣
٣	النّون	٩	٪١٥	١٧٣	٪١٤،٧٢

ت	الرّوي	عدد القصائد	النّسبة المئوية	عدد الأبيات	نسبة النّفس
٤	الباء	٨	٪١٣	١٧٠	٪١٤،٤٦
٥	اللام	٥	٪٨	٧٩	٪٦،٧٢
٦	الميم	٥	٪٨	١٠٦	٪٩،٠٢
٧	الكاف	٢	٪٣	٣١	٪٢،٦٣
٨	الياء	٢	٪٣	٤١	٪٣،٤٨
٩	التّاء	١	٪١،٦	٢٤	٪٢،٠٤
١٠	الهمزة	١	٪١،٦	٢١	٪١،٧٨
١١	العين	١	٪١،٦	٢١	٪١،٧٨
١٢	الفاء	١	٪١،٦	١٩	٪١،٦١
١٣	الحاء	١	٪١،٦	١٦	٪١،٣٦
١٤	الشّين	١	٪١،٦	١٢	٪١،٠٢
١٥	الثّاء	١	٪١،٦	٩	٪٠،٧٦

يتضح فيما أحصيته أن البابطين استعمل أكثرَ حروف الرّوي شيوعًا في كلام العرب، وهي: (**الرَّاء. اللام. الميم. الباء. الدّال**)[١].لاسيما حرف الّروي (الرَّاء)، فينبغي أن نتحدث عن الحروف الشّائعة الاستعمال في القوافي التي وظّفها الشّاعر، فتشير دراستُا الإحصائية إلى إن الشّاعر تناول في شعره (١٧) حرفًا من حروف الهجاء العربية، ويمكن أن نبيّن أعداد هذه الحروف التي وردت في الدّيوانين، حسب ترتيبها من الأكثر شيوعًا إلى الأقل استخدامًا، فيأتي حرف الرّوي النّون في مقدمة هذه القوافي، حيث بلغ مجموع تكراره (١٨) مرةً، ذُكر في كلا الدّيوانين (٩) مرات، ثم يأتي حرف الرَّاء (١٦) مرةً، ورد في ديوان «بوح البوادي» (٣) مرات، وفي ديوان «مسافر في القفار» (١٣) مرةً، ثم جاء حرف الباء حيث بلغ مجموع تكراره (١٥) مرة، ففي ديوان «بوح البوادي» بلغ (٧) مرات، وفي ديوان «مسافر في القفار» (٨) مرات، ثم جاء حرف الدّال حيث بلغ مجموع تكراره (١٥) مرةً أيضًا، ففي ديوان «بوح البوادي» بلغ (٦) مرات، وفي ديوان «مسافر في

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص ٢٤٦.

القفار» (٩) مرات، ثم حرف اللام (١٠) مرات ففي ديوان «بوح البوادي» بلغ (٥) مرات، وفي ديوان «مسافر في القفار» (٥) مرات، ثم حرف الميم (١٠) مرات في ديوان «بوح البوادي» بلغ (٥) مرات، وفي ديوان «مسافر في القفار» (٥) مرات، ثم حرف الكاف (٥) مرات ففي ديوان «بوح البوادي» بلغ (٣) مرات، وفي ديوان «مسافر في القفار» (٢) مرتين، ثم حرف الياء (٤) مرات في ديوان «بوح البوادي» بلغ (٢) مرتين، وفي ديوان «مسافر في القفار» (٢) مرتين أيضًا، ثم حرف الهمزة (٣) مرات في ديوان «بوح البوادي» بلغ (٢) مرتين، وفي ديوان «مسافر في القفار» مرةً واحدةً، ثم حرف الحاء (٣) مرات في ديوان «بوح البوادي» بلغ (٢) مرتين، وفي ديوان «مسافر في القفار» مرةً واحدةً، ثم حرف التاء (٢) مرتين في ديوان «بوح البوادي» بلغ مرةً واحدةً، وفي ديوان «مسافر في القفار» مرةً واحدةً، ثم حرف العين (٢) مرتين في ديوان «بوح البوادي» بلغ مرةً واحدةً، وفي ديوان «مسافر في القفار» مرةً واحدةً، أما الأقلُّ شيوعًا واستخدامًا من الحروف في شعره ما وردَ مرةً واحدةً هي (**الألف، والثاء، والشّين، والفاء**).

ويتضح من ذلك أن حرف النّون هو الغالب في الاستخدام على حروف الرّوي الأخرى في نِتاج البابطين الشّعري، وبذلك يحقق أعلى نسبة ترديد في الدّيوانين، والتي بلغت (١٨) قصيدة؛ إذ كان أكثر دورانًا في فضاء شعره. فضلًا عن استعماله روي (الكاف، والهمزة، والحاء، والسّين، والتّاء، والثّاء) التي لا تقل شأنًا واستعمالًا عما تقدم إذ تسمى بالقوافي الذّلل[١]، وهي: (الباء، والتّاء، والدّال، والرّاء، والعين، والميم، والياء).

وهنا تتجلى رغبةُ البابطين وانزياحه إلى الوضوح الصّوتي «الذي يشكل تنغيمًا يسهم في منح القافية تأثيرًا موسيقيًّا واضحًا»[٢]. مُبتعدًا في ذات الوقت عن النّظم في **القوافي النفر**[٣] وهي: (**الصّاد، والزّاي، والضّاد، والطّاء، والهاء الأصلية، والواو**).

(١) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٥٨/١.

(٢) رماد الشعر (دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق)، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د، ت)، ص١٩٥.

(٣) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٧٥/١.

أما **القوافي الحوش**[1]، وهي: (**الثّاء، والخاء، والذّال، والشّين، والظّاء، والغين**)، فقد تجنبها الشّاعر وابتعد عنها إلّا في قصيدتين الأولى روي الثّاء وهي: [الرّمل]

إيـــهِ يـــا دَرْبَ الحَـبـيـبِ الخـالـدِ
أَوَمـــا اشْـتَـقْـتَ لِخَـطْـوِ الـلاَّهِـثِ[2]

والثّانية روي الشّين وهي: [مجزوء الخفيف]

لاعِـــــجُ الـشَّـــــوْقِ سَـامَـــــنـي
هَـــيَّـــجَ الـشَّـــوْقَ بـالـحَـشَـا
فَـــتَـــذكَّـــرْتُ لائـــمـــي
عِـنْـدَمـا الـحُـبُّ بـي نَـشَـا[3]

وهكذا جاءت قوافي البابطين غير متكلفة ولا متصنعة معتمدًا القوافي المتمكنة في مواقعها، ميّالًا في ذات الوقت إلى تنويع طيفها، ولعلَّ هذا التّنوع في شكلها يؤكد ميول الشّاعر ورغبته في تبيان السّمات الجمالية فيها، والتي منحته بدورها لياقة ودافعية في التعبير عن أفكاره الدّاخلية التي تترجمها القافية.

ونلحظ أن الشّاعر يميل في مواقف معينة إلى استخدام بعض أصوات الصّفير كـ (السين، والشين)، التي يحدث إيقاعها الصّوتي وسوسةً في مهجة الشّاعر كما في قصيدتي (الجمال النّاعس، وتقاسيم)، أو يرنو في بعض الأحايين إلى حروف الغُنّةِ (يرملون) موظفًا النّون والميم بكثرة لأنَّها تحقق ما يبغي إليه كما في قصيدة (لَمْ أنسَ)، أو يضع رحله عند أصوات أخرى مثل (الشّفوية، والسّنية، والحنجرية، واللّثوية) كما في قصيدة (نَكأتَ الجُرحَ)، أو إلى الأصوات ذات التّرقيق الجميل مثل (اللام) وغيرها، إذا لم يعصف به الحنين والوجد كما في قصيدة (ربيع الجمال).

(١) ينظر: المرجع السابق، ٧٩/١.
(٢) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «الدرب الخالد»، ص٧.
(٣) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «تقاسيم»، ص٣٠.

ب - أصوات القوافي (حروف الروي)

تختزن حروف الروي مكنونات مدلولية متراكمة، تجدر الإشارة إليها في الشّعر العربي كانت مُتحركةً أو ساكنةً؛ إذ إن القافية تقسم إلى قسمين هما:

أولًا - القافية المُطلَقة: وهي ما كان رويَّها متحركًا[1].

ثانيًا - القافية المُقيَّدة: وهي ما كان رويّها ساكنًا[2].

أما في ما يخص القافية البابطينية، فقد أظهرت دراستُنا الإحصائية أن الشّاعرَ استخدم القافية بنوعيها (المُطلقة والمقيدة)، إذ بلغ مجموع تَرَدُّد النّوعين في شعره

(١١٢) قافيةً، يتشكل منها (٩٣) قافية مُطلَقة و(١٩) قافية مُقيّدَة.

جدول القوافي المُطلَقة والمُقيَّدة في ديوان (بوح البوادي) ونسب الاتجاه والنّفس:

ت	حركة الرّوي	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النّفس
1	المكسور	٢٥	٪٤٨	٣٥٦	٪٤٥
2	المفتوح	١٢	٪٢٢	١٥١	٪١٩
3	المُقيّد	٩	٪١٩	٢٠٠	٪٢٦
4	المضموم	٦	٪١١	٨٤	٪١٠
المجموع		٥٢	٪١٠٠	٧٩١ بيتًا	٪١٠٠

أما في ديوان (مسافر في القفار) فقد أظهرت دراستنا الإحصائية لشعره أنه استخدم القافية بنوعيها (المُطلقة والمُقيَّدة)، وكما يأتي:

(١) العروض الواضح وعلم القافية، ص١٤١.
(٢) المرجع السابق، ص١٤١.

ت	حركة الرّوي	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النّفس
١	المكسور	٢٥	٪٤١	٤٩٩	٪٤٢
٢	المضموم	١٤	٪٢٣	٢٣٢	٪١٩
٣	المفتوح	١١	٪١٩	٢٠٤	٪١٨
٤	المُقيّد	١٠	٪١٧	٢٤٠	٪٢١
المجموع		٦٠ قصيدة	٪١٠٠	١١٧٥	٪١٠٠

وإذا ما أمعنت النّظر في هذه الإحصائية للديوانين، فإنَّها تُظهر أن البابطين استعمل القافية المطلقة بشكل واسع فقد بلغت (٩٣) قصيدة من إجمالي قصائده البالغة (١١٢) قصيدة، وشغفَ الشّاعر بالرّوي المكسور الذي ورد في (٥٠) قصيدة وعدة أبياتها (٨٥٥) بيتًا، وذلك للتأثير بالمتلقي من جهة ولكونه يوحي بانكسار نفسه التي انكوت بنار الفراق، فجاء مُعبرًا عن الحالة النّفسية والانفعالية النّاجمة عن الأوجاع التي كابدها، ثم جاء الرّوي المفتوح بـ (٢٣) قصيدة وعدة أبياتها (٣٥٥) بيتًا، ثم أعقبه الرّوي المضموم بـ (٢٠) قصيدة وعدة أبياتها (٣١٦) بيتًا، أمّا **القافية المُقيّدة** فهي أقل حظوة في شعره؛ إذ بلغ ترديدها في (١٩) قصيدة وعدة أبياتها (٤٤٠) بيتًا في شعره، من اجمالي قصائده البالغة (١١٢) قصيدة.

ويرى الباحث أن الإبداع البابطيني كان قائمًا على ثلاثة محاور أساسية، ساعدت على نضج كلمته التي ترسم دلالتها الشّعرية في جسد القصيدة، وهذه المحاور هي: (علم الصّوت، وعلم النّحو، وعلم الدّلالة) موظّفًا منها عبقَ معانيهِ في مُعجمهِ الشّعري.

لقد تصدر الرّوي المكسور ديواني الشّاعر، فقد ورد في (٥٠) قصيدة وعدةُ أبياتها (٨٥٥) بيتًا، فنجد روي (السّين) المكسور في شعره منغمًا ينسجم مع حالته النّفسية في التّعبير عن مناسبة القصيدة، وغرضها العام المشحون بِجرْس هذا الصّوت ومن ذلك قوله: [الوافر]

بَـــدَتْ شَـمْـسـي وقـد أَرْخَـــتْ جُـفـونًـا
كـــأنَّ شُـعـــاعَـهـا يَـــرْنـــو لأمـسـي
بـعـــيـــنٍ كـــادَ يُـثـــقِـلُـهـا سُـهـــادُ
أقـــضَّ مَـضـاجـعَ الـــذِّكـــرى بِـهَـمْـسِ
أ أيّـــامي ويـا فَـــجْـــري بَـعُـــدْنـــا
أمـــا مـــن عـــودةٍ لـــرفـيـــقِ نـفـسـي؟
فـقـد ضـاقـــتْ بـروحـي أُمْـسِـيـاتـي
ولـَيْـــلـي بـــاعَ أحْـــلامـــي بَـبـخْـسِ
وعُـــمـــري يَـنْـطَـوي والـــثِّـــقْـلُ فيهِ
وقـد حَـمَـلَـتْ سِـنـوهُ جـبـالَ بُـــؤْسِ[1]

ويتضح من هذا النّسق الشّعري المتدفق، أن البابطين استطاع أن يكرر أفكاره ومضامينه الدّلالية للتعبير عن مخاضه العسير في تجربته الشّعرية، من خلال هذه الشّحنات الإيقاعية المتجلية في قصيدته، والتي توحي بأنَّ الشّاعرَ قد رسمها في لوحةٍ جماليةٍ ساحرةٍ، تنمُ عن مقدرة إيقاعية وفنية واضحة، فتبدو قيمته الدّلالية والصّوتية من خلال أثيره التّنغيمي من صفير ووسوسة تنتشر في النّفوس.

ومن أمثلة صوت (السّين) الصّارخ في الوجدان، والتي جاء فيها وقعه التّأثيري أكثر حدةً وصفيرًا قوله: [الرّمل]

يـا نَـــديمَـــيْ غَـــزَلـــي أيـــنَ الـتـي
صَـنَـعَـتْ أُنْـسـي أَلا مِـنْ مُـؤْنِـسِ؟[2]

أمَّا الرّوي المفتوح فقد تجلى في ديواني الشّاعر بـ (٢٣) قصيدة وعدة أبياتها (٣٥٥) بيتًا، والتي يمكن التّمثل بقصيدته «يا حُبُّ»؛ إذ استبان من خلالها الروي الموصول بألف الإطلاق يقول فيها: [البسيط]

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «عمرٌ ينطوي»، ص٨٥.
(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «الجمال الناعس»، ص ٣٧.

تَــراقَــصَ الـــوَرْدُ نَـشْــوانًـا بَطَـلَّتِـهـا
وأمْـطَــرَ الغَــيْـثُ هــتَّـــانًـا يُـناغينا
وَدَغْـدَغَــتْــنـا نُسَـيْـمـاتٌ بــهـا بَـلَـلٌ
تُـبَـشِّــرُ الـقَـلْبَ بـاللُّقيا فَـتَهْنـينا
ونَـغْـمَـةُ الـفَـجْـرِ فـي أُنــسٍ تُضَمِّخُنـا
وَبُـلْـبُـلُ الـــدَّوْحِ صَـــدّاحٌ يُـغَـنِّـينـا
ومُـهْـجَـةُ الـكَـوْنِ لا تُـخْـفـي مَسرَّتَـهـا
فـقـدْ أجـــادّتْ طُـيـورُ الـــرَّوْضِ تَلْحِـينـا
وَيَـرْقُـــصُ الـلَّـيْـلُ والأَلْحـــانَ تَسْكُبُـهـا
يَــدُ الـــزَّمـانِ فــصـارَ الـلَّـحْـنُ يُشْجينا
وَحَـــرَّكَ الحُـــبُّ فـي هـذي الـدُّنَـا وَتَـرًا
وأصْـبَحَ الـكَوْنُ بالنَّسْرينِ يَـرْمِينا[1]

يواري الشّاعرُ أحزانهُ خلف روح قصيدته لِما آل إليه حاله، مُبتدئًا إيَّاها بمُقدّمةٍ عن الطّبيعة حاملةً سحرَ جمالها، تسبق الغرض الرئيس، فقد تغير ذلك الوجد من قربٍ بينه وبين محبوبته إلى بُعدٍ ونأيٍ يتزايدُ مع الأيام، فالشّاعر يحترق شوقًا إليها وإلى الأوقات الجميلة التي أتيحت له معها، ففي ظلِّ هذه العاطفة المتأججة يقول شعره وهو يترجم عن الحبِّ كاشفًا عن شوقه. لقد جاء (الوزن والقافية) مُتفقان ومنسجمان مع غرض القصيدة؛ إذ إنَّ بحر (البسيط) يمتاز بطول تفعيلاته، وظَّفهُ البابطين بشكلٍ بالغِ الرّوعةِ، من خلال استخدام الكلمات ذات النّفس الطّويل للتعبير عن الحسرة والألم، لذا أبدع فيه. أمّا الموسيقى فبدت واضحة جلية، فجاءت قافية القصيدة (ي، ن، ا)، وقد أعطتنا بذلك لحنًا خفيفًا رقيقًا تطرب له الآذان، فالموسيقى هنا ظاهرة بوضوح خاصة بالقافية، فصوت

(١) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «يا حب»، ص٢٤.

النّون أنفي يصدر أثناء البكاء من شدة الولع والفراق، فلاشكَّ في أن الحزين يصدر من أنّفه صوتًا شبيهًا به، فكأنَّ صوتَ النّون بصفته هذه مخرجٌ لهذا الحزن الذي يحمله الشّاعر بين جوانحه، وقد ساعد في اظهار وترجمة تلك اللّوعة حرفُ النون، الذي هو حرف غُنَّة في اظهار وتصوير معنى الرنين الذي وَلَّدهُ صوت النون لأنَّ «الغُنَّةَ مع النّون المُشدّدة تهب نغمة موسيقية محببة إلى الأذن العربية»[1]. وكذلك صوت المدّ الذي يكثر في القصيدة عامة، وصوت مد الألف (ألف الاطلاق) عادة يخرج النّفس من الصّدر وكأنَّهُ يريد الشّهيق والزّفير، لإخراج حزنه وتجديد حياته، اضف إلى ذلك سهولة نطق هذا الحرف، وهو مناسب للحالة التي كان عليها الشّاعر، فأحرف المدّ دائمًا تناسبُ حالةَ الحزن والشّوق، و(الألف) أعطاه مساحة صوتية أوسع حتى كأنَّك ترى البيت بيتين، فهذه البنية الإيقاعية وظَّفها الشّاعر للتعبير عن وجده، وبهذا نتأَت دلالتُها الأسلوبيةُ بشكل واضح من خلال جِرْسها الموسيقي السّاحر.

والرّوي الموصول بالضم له نصيبٌ في شعره فقد ذُكر بـ (٢٠) قصيدة، وعدةُ أبياتها (٣١٦) بيتًا، وعند قراءتنا لقصيدة (نيران الأمس) نحسُّ بجمال الحركة الفنية تنساب من خلال أحاسيس الشّاعر ومشاعره الفنية، وتمحيصه للألفاظ المؤثرة، وتصلح بدورها أن تكون رويًّا مناسبًا للقوافي لاسيما المطلقة منها، التي كان لها النصيب الأوفى في شعره؛ إذ يقول: [البسيط]

في سَاعةِ الشَّجوِ تَصْفو النَّفْسُ صاغِيةً
للقلبِ يَصْبو إلى الماضي ويَذَّكِرُ
أَوْقَاتَ لُقْيَا بِلَيْلَى ليسَ يَذْكُرُها
إلّا ويُشْرِقُ في ظَلْمائِيَ القَمَرُ

(١) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، (د، ت)، ص (٦٤ - ٦٥).

وتُــنْـبِــتُ الأَرْضُ أزهـــارًا مُـلَـوَّنَــةً
وفـي خَــريـفِ حَــياتـي يُــورِقُ الشَّـجَـرُ
جَــادَ الـزَّمَــانُ بـأيَّــامٍ لـنـا رَقَـصَــتْ
فـيها الـدُّنـا حَـوْلَـنا واسْـتَـبْشَرَ الـوَتَـرُ
لـمْ تَـتَّــسِـعْ لِـدَوامِ الـوَصْـلِ سـاحَـتُـهُ
كأنَّـما الـهَـجْـرُ فـي ميزانِـهِ قَـدَرُ
فَـراحَ لِـيْـلـي وقـدْ طـالَـت ذَوائـبُــهُ
يُـلْـقي سَـتائرَ حَـوْلـي حَـاكَـها السَّـهَـرُ[1]

انْبَلَجَ حرفُ الـرّوي في هذه الأبيات «راءً موصولة بالضَّم» وهـذا الصّوت يحاكي الحيرة والقلق، النّابعة من تلاحق ساعات الشّجو، فكثرتها تنم على حيرة وقلق يعاني منهما الشّاعر، فساعد هـذا الصّوت الـدّلالـة النّاتجة من العاطفة المسيطرة على الشّاعر، كما ساعدت الكلمات التي رُسمت بها القافية على إيضاح الصّورة، فكلمة (يشرق) توضح شدة السّعادة التي يشير من خلالها إلى اللّقاء الجميل بالمحبوبة وهذا ما يتمناه المحبوب، وكلمة (الهجر) توحي بالمعنى الذي يريده الشّاعر وكأنَّهُ قدرٌ حِيك عليه؛ إذ تعطي لنا صورة اندحار الشّروق بقوة، وإحلال الهجر محله، وجاءت هذه القافية محملة بالدّلالة وداخلة في صميم بنية القصيدة، والتّزم البابطين هذه القافية في القصيدة كاملة مما يؤكد على قدرته في استخدام القوافي المؤثرة في شعره، وهذا ما يعطينا إشارة واضحة على أن شعره يخرج عن عاطفة صادقة غير متكلفة، وأضاف عنصر التّضاد في قوله (ويُشْــرِقُ فـي ظَـلْـمائِـيَ)، وهذا العنصر يوضح مدى هيجانه العاطفي، وهذا هو المعنى الدّلالي، ومن جانب آخر شاركت في نقطة موسيقية أخرى، فالتّضاد يُعطي جِرْسًا موسيقيًّا تلحظه الأذن.

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «نيران الأمس»، ص٤٤.

أما القافية المُقيَّدة فقد كان لها نصيبٌ في شعره؛ إذ بلغ ترديدها في (١٩) قصيدة من اجمالي قصائده البالغة (١١٢) قصيدة وعدةُ أبياتها (٤٤٠) بيتًا في شعره، وفي نموذج من نماذج الغزل العذري نلمح الشاعر يعتمد على روي الميم المُقيَّد، وذلك في قصيدة (شقيق الروح) فيقول: [الرّمل]

يـا شـقـيـقَ الـــرَّوحِ يـا عَـــذْبَ الـلَّـمـى
يـــا عـــزيـــزًا حـــلَّ فـــي الـقـلـبِ كـريمْ
حـــلَّ فـــي الـقـلـبِ سـنـيـنًـا يَـحْـتَـسـي
مـــن حُـــمـــيّـــاهُ وِدادي والـنَّـعـيـمْ
حَـــلَّ عِـشْـقًـا فـي الـسُّـويْـداءِ وقـدْ
صـــارَ جـــزءًا مـن فـــؤادي بـالـصَّـمـيـمْ
يـا شَـقـيـقَ الـــرُّوحِ لا تَـــبْـــرَحْ دَمِـي
فَـــعُـــروقـــي تَـشْـتَـهـي فـيـهـا تُـقـيـمْ
أنـــتَ تحـيـا فـي كِـيـانـي والـــهَـــوَى
فـيـهِ أحْـيَـا كـيـف أسـلـو أو ألـــومْ؟[1]

جاءت القافية المُقيَّدة هنا ملائمة لحالة السّخط التي يعاني منها الشّاعرُ اتجاه هجر شقيقه، فهو يستدعي حالة من التّأمل والذّهول والصّمت المطبق، فهو يقف في نهاية كلِّ بيت، وهذه الوقفة تساعده على استعادة قواه مرةً أخرى، لينطلق في البيت التالي حاملًا آهاته وشوقه اللّجوج، الذي صار جزءً من فؤاده راجيًا ألّا يبرح دمه، لأنَّهُ يسكن في العروق، كما كرر الشّاعر (يا شَقيقَ الرُّوح) في القصيدة بشكلٍّ ملحوظ فيه، ومن دلالتها الأسلوبية تكرار صوت الحاء تأكيدًا للفكرة الاتصالية الاعترافية التي توظّف صوت الحاء المهموس توظيفًا فنيًّا وشعوريًّا لمقتضيات تجربة الشّاعر. مع الوقف في نهاية الأمر على الميم المُقيَّد لتوحي بنهاية هذه العلاقة، فالمصير المحتوم هو الفراق من دون رجعة، لذلك كانت الوقفة على

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «شقيق الروح»، ص٢٠.

الميم المُقيَّد مناسبًا للمعنى، ومما يزيد هذا المعنى وضوحًا طريقة نطق صوت الميم، إذ إنَّهُ يستلزم إغلاق الفم عند الوقف عليه، وفي ذلك إشارة إلى انتهاء الكلام بعدَ هجيرِ الفراق.

ومن النّماذج الشّعرية الجميلة الأخرى عند البابطين والتي يمكن التمثيل بها قصيدته «اذكريني» التي جاء نظمها في (١٤) مقطعًا، وفي هيئة شكل ثنائي لكلِّ مقطع يُنوّع فيه شكلَ القافيةِ، وتندرج هذه القوافي تحت ما يسمى بالقوافي المتعانقة، فيقول: [الرّمل]

اذكـــريـــنـــي كـــلَّـمـا حـــنَّ الـفـــؤادْ
وبَـــدت بـــالأفـــقِ ذِكـــرايَ تَـــطـــوفْ
وإذا مـا أتـــعَـــبَ الـقـــلـبَ الـبِـعـادْ
وتَـــوارَى قَـمَـري عـنـدَ الخُـــسـوفْ
اذكُـريـنـي عـنـدمـا تـبـدو الـغُـيـومْ
فـي سـمـائـي وبـهـا الـطَّـائـرُ غـــرّدْ
لِـيُـنـاجـي خِـلُّـهُ فـــوقَ الـنـجـومْ
مُـسـتَـثـارًا هـائـمًـا لـلـحـبِّ أنـشـدْ
اذُكـــريـــنـــي كـــلَّـمـا هـــبّـــتْ صَـبَـا
وسَـــرَتْ فـي ركـبِـهـا رُوحـــي تَـطـيـرْ
لِـــمَـــغـــانٍ حـيـثُ حُـــبّـي والـصِّـبـا
قـد قضينا وَطَـــرًا مـنـهُ يَـسـيـرْ[1]

القافية في السّطرين الأولين مصحوبة بروي الفاء السّاكن، وفي السّطرين التّاليين روي الدّال، ثم بعد ذلك روي الرَّاء، وقد حافظ الشّاعر على القافية المُقيَّدة إلّا إنَّه نوَّع فيها، وهذا التّنوع يعطيها نوعًا من كسر الرّتابة، وكسر حدة التّوقع لدى

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «اذكريني»، ص١٢.

المتلقي، كما تساعد على اكساب البنية الموسيقية للأبيات خصوبة أكثر، وجاءت كلمات القافية متممة للمعنى في شعره بل مشاركة فيها.

رابعًا - التّصريع

يُعَدُّ التّصريع في الشّعر من متطلبات القافية؛ إذ تعني اتفاق آخر شطري البيت، البيت الأول من القصيدة في أصوات موحدة يختتم بها كل شطر، وهذه الظّاهرة قديمة قِدَم الشّعر، فقد التّزم بها الشّعراءُ المتقدمون منذ العصر الجاهلي، وتبدو فائدته واضحه في إغناء موسيقى القصيدة وإثرائها، كما يقوم بتكثيف الدّلالة، ويفاجئ المتلقي بشكلٍّ القافية مبكرًا.

وتكمن أهمية التّصريع في قدرته على وصل المصراع الثاني بالمصراع الأول عن طريق التّماثل الصّوتي لقافية الصّدر والعجز، ويترتب على ذلك انتظامٌ موسيقيٌّ عالٍ يؤثر في السّمع، ويشرئب إليه القارئ ويتلقاه في استمتاع بهذه الوقفة مع شطر البيت الأول، التي تنسجم مع نفس الوقفة في عجز البيت الأول.

وقد ذكر القدماءُ أن التّصريع يمثل علامة على الشّعر؛ إذ «يذهب الشّعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك لأنَّهُ بنية الشّعر إنّما هي التّسجيع والتّقفية، فكلما كان الشّعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشّعر وأخرج له عن مذهب النّثر»[1]، فالتّصريع علامة الشّعر الموزون المقفى، لأننا نكاد نعدم وجود هذه الظّاهرة في الشّعر الحر.

ومن النّقاد القدامى الذين اهتموا بالتّصريع وبينوا فائدته ابنُ الثير إذ يقول: «واعلم أنَّ التّصريع في الشّعر بمنزلة السّجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشّعر أنَّهُ قبل كمال البيت الأول من القصيدة تُعْلَمُ قافيتها، وشبَّهَ البيتَ المصرّعَ ببابٍ له مصراعان متشاكلان، وقد فعل ذلك القدماءُ والمحدثون، وفيه دلالةٌ على سعة القُدرة في أفانين الكلام»[2].

(١) نقد الشعر، ص٩٠.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج١، ص (٢٥٨ - ٢٥٩).

وما تجدر الإشارة إليه أن النّقادَ المحدثينَ والقدماءَ لا يختلفوا في رؤيتهم للتصريع، بل ألحقوا به شيئًا مُستَحْدَثًا لمفهومه؛ إذ لاحظ الدكتور علي الجندي أن التّصريعَ «ليس إلّا ضربًا من الموازنة والتّعادل بين العروض والضّرب يتولد منها جِرس موسيقي رخيم مُطرب، وهو لذلك من أمسّ الحُلي البديعية بالشّعر، وأقربها إليه نسبًا وأوثقها صلةً، إذ الشّعر لا يعدو أنْ يكون مجموعة من الكلمات المتوازنة يأخذ بعضها برقاب بعض في نسق رتيب يبلغ قراره بالقافية، التي تلتقي عندها روافد النّغم وتتركّز قوّته»[1]. ثم تابع الجندي بعد ذلك ليقف عند جماليات التّصريع في الشّعر فيقول «ليس التّصريع إذا من الحُلي الإضافية في الشّعر، ولكنّه دعامة رئيسية وركن أساسي في صرحه، فإن قلنا إنَّهُ ليس بشرط مُحتَّم، فإنّنا نعني أنَّ الشّعر لا يزال شعرًا، لكن شتان بين ما استوفى كلَّ شروط الحُسن وما فقد أحسن شطرًا منها. وإن قلنا: إنَّهُ مستحسن في الشّعر، فإننا نريد الاستحسان البلاغي الذي يبلغ حد الوجوب أو قريبًا منه»[2].

ويقف الدكتور محمدُ العبد عند هذا اللون البديعي السّاحر (التّصريع) فيعرفه موجزًا بقوله: هو «جعل مقطع المصراع الأوّل من البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها»[3] وهذا يعكس مماثلة القافية في الشّطرين الأول والثاني من البيت الأول.

ونخلص من آراء القدامى والمُحدثين إلى إنَّ التّصريعَ يُعَدُّ عنصرًا أساسيًّا في الشّعر العربي، ولذلك وظفه الشّاعر عبد العزيز البابطين في شعره لكونه يرتبط بالجانب الموسيقي أو الإيقاع التّطريبي في درع القصيدة.

(١) صور البديع فن الأسجاع، د. علي الجندي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥١م، ج٢، ص٧٩.
(٢) صور البديع فن الأسجاع، ص٧٩.
(٣) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)، د. محمد العبد، ط١، دار المعاف، مصر، ١٩٨٨م، ص٣٤.

وبرزت هذه الظّاهرة في شعره بكثرة، وكان لها أثر مزدوج بين المستوى الدّلالي والموسيقي، فيقول في مطلع قصيدته «لو تدري»: [المتدارك]

يـــا لَـــيْـــلُ الـــصَّـــبُّ مَـــتَـــى غَـــدُهُ

ومَـــتَـــى يَـــطْـــويـــكَ تَجَـــلُّـــدُهُ (١)

فتصريع هذا المطلع بصوت (الدّال) الموصول بصوت الهاء كان مؤثرًا على عاطفة الشّاعر، فهو يخاطب اللّيلَ مُتخذًا منه شخصية رمزية يبث له شكواه، ومن هنا فإن تكرار صوت الدّال الموصول يتناسب مع النّداء الدّاخلي في الأبيات، فصوت الهاء من أنسب الأصوات للدلالة على الحسرة والألم، كما أن التّصريع أعطى- مبدئيًّا - للمتلقي إحساسًا برغبة الشّاعر في سرعة التّلبية التي يتمناها، هكذا أدى التّصريع إلى جانب صنع الجمال الموسيقي من خلال التّناسق الصّوتي الذي يهيئ ذهن المتلقي موسيقيًّا منذ البداية، ويسبغ عليه أثرًا دلاليًّا مهمًّا لتفسير عاطفة الشّاعر.

وسنسوق الآن بعض نماذج القصائد التي صرّعت مطالعها:

يقول في قصيدة «نداء»: [الخفيف]

لـــكِ روحـــي أمـــا سَـــمِـــعْـــتِ الـــنـــداءَ

فَـهُـمـومـي قـد أَوْرَثَـــتْـــنـــي الـعَـــنـــاء(٢)

وفي قصيدة «الومض الحارق» يقول: [الرّمل]

فـــاضَ قـلـبـي بـــالْـــتِـــيـــاعـــي والجَـــوَى

وبَـــرى جـسْـمِـي شَـوْقـي والـــنَّـــوى(٣)

ويقول في قصيدة «أنغام الشَّجو»: [البسيط]

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «لو تدري»، ص ١٥.

(٢) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «نداء»، ص ٣٩.

(٣) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «الومض الحارق»، ص ٨٨.

أحـــينَ أَصْـبَـحْـتُ مـن دُنْـيـايَ فـي سَـأَمِ
أراكَ يـا نـائيُ تَـدْعـونـي بـألـفِ فَـمِ[1]

ويقول في قصيدة «يا عاذلي في الهوى»: [البسيط]

تـأتـي وتَـذْهَـبُ لا شَـوقًـا ولا مَـلَـلا
ولـسـتَ تَـقْـبَـلُ لا لَـوْمًـا ولا عَـذَلا[2]

ويقول في قصيدة «لحن الهزار»: [الوافر]

جَـبـيـنـي مِـنْ رِضـاكَ عَـلاهُ غـارُ
وَجَـلَّـلَـهُ على الـدَّهْـرِ الـفَـخـارُ[3]

ويقول في قصيدة «لن أعود»: [الكامل]

يـا دَعْـدُ إنـيّ قـد سَـلَـوْتُ هـواكِ
ونَـسـيـتُ لَـيْـلًا ضـمَّـنـا بِـلـقـاكِ[4]

انجلى من خلال الأمثلة السّابقة وجود تشابه صوتي واضح بين آخر صدر البيت وآخر عجزه، وهذا ينعكس على موسيقى البيت، فيعطيها جِرْسًا موسيقيًّا لا تخطئه الآذان، وفي المثال الأخير ارتبطت قافية الصّدر والعجز دلاليًّا عبر كاف الخطاب.

أظهر العرض السّابق أن بنية التّصريع ظاهرة أثيرة ومهمة لدى البابطين فوجدت بنسبة معتدلة في إنتاجه الشّعري؛ وبدا لنا ذلك من خلال الإحصائية التي أجريناها في شعره، بلغ فيها ترديد التّصريع في شعره (٣٦) مرة وبنسبة مئوية (٣٢،١٤ ٪)، ففي ديوان «بواح البوادي» ورد (١٤) مرة، وفي ديوان «مسافر في القفار» بلغ التصريع (٢٢) مرة، كما ظهر أنَّهُ اتكأ عليها في شعره من أجل الجانب الموسيقي والجانب الدّلالي، فقد ساعدت على تعلق المعنى في ذهن القارئ،

(١) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «أنغام الشجو»، ص ٨٠.
(٢) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «يا عاذلي في الهوى»، ص ١١٩.
(٣) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «لحن الهزار»، ص ٣٨.
(٤) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «لن أعود»، ص٩٩.

والتّركيز على ترابط الشّطرين من خلال تكرار نفس الأصوات في نهاية كل شطر، وربما كان معنى الشّطر الأول هو الأسبق في ذهن الشّاعر على المعنى في الشّطر الثاني، أي إن الشّاعر قد يلجأ إلى تحديد قافيته في القصيدة من خلال عروض البيت، و«أغلب الظن أن الشّاعر لا يعمد إلى التّصريع في شعره عمدًا، وإنما تأتيه الجملة الموسيقية الأولى (الشّطر الأول) على ضرب معين، فيلحق به العروض وزنًا وتقفية. وهذا الإلحاق لا يكون كذلك على حساب المعنى.... ونلحظ كذلك أن هذه الوثبة تتميز غالبا بالهدوء والاتزان في مطلع القصيدة، وهو ما يعطي فرصة لوقوع التّصريع في هذا الموقع»[1].

ويرى الباحث أن العاطفة هي أصل العمل الإبداعي الشعري، وعلى ذلك فإنَّها تتحكم في كلِّ عناصر بناء القصيدة إذا كانت العاطفة صادقة -، وهذا انْكَفَأَ على التّصريع إذ إنَّها ليست مظهرًا خارجيًّا تُزيّنُ مطلعَ القصيدة فقط، إنَّما لابدَّ أن يكون لها مطلب دلالي يتطلب وجودها، وتخدم الفكرة العامة وسياق الأبيات، إلى جانب الوظيفة الجمالية المتمثلة في الإيقاع الخارجي للقصيدة.

ونخلص مما سبق أن البابطين تمسك بتوظَّيف التّصريع في شعره، ومما لفت النّظر إلى الحديث عنه، أننا نكاد لا نراها في الشّعر المعاصر- دون المغامرة في التّعميم - إلّا إنَّهُ حافظ عليها، وربما يرجع ذلك إلى تمسكه بأصول القصيدة القديمة في شكلها، مع إضافة بريق من الحداثة والتّجديد، ليصبغ نتاجه الشّعري بأسلوبه الخاص، وتجربته الشّعرية الصّادقة، بوصفها «امتدادًا لتجارب شعراء الهوى العذريّ في بادية نجد بدءًا من جميل بثينة وكُثير عزّة والمجنون وعروة بن حزام ومرورًا بالعباس بن الأحنف وصولًا إلى شعراء منطقة الحريق بنجد»[2].

****

(١) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص ٤٢.

(٢) دراسات نقدية (بناء الأسلوب الشعري)، ص ١٢٤.

المبحث الثاني
موسيقى النّسيج الموسيقى الدّاخلية

أولًا: التّكرار

يُعَدُّ التكرار من أبرز الظّواهر الشّعرية في الشّعر العربي قديمًا وحديثًا، فقد حقق تطورًا ملحوظًا في الشّعر حتى أصبح ركيزة أساسية لدى الشّعراء و«المتتبع لشعراء الحداثة وشعرهم يدرك إدراكًا أوليًا أن بنية التّكرار هي أكثر البُنى التي تعامل معها هؤلاء الشّعراء، ووظفوها بكثافة لإنتاج الدّلالة، بحيث يمكن القول إن بنية التّكرار على اختلاف أنماطها تحل في كلِّ نص شعري على نحو من الأنحاء، بل إنَّها في بعض الأحيان قد تستغرق النّص الشّعري كلّه»[1]. وذلك لأنَّ هذه الظاهرةَ تمكّن الشّاعر البارع حين يستخدمها استخدامًا حاذقًا من إبراز دلالات مُستَحدثة واشراقات مختلفة للنص، استتمامًا لأثرها في إغناء الإيقاع الشعري؛ لأنَّها إذا لم تستخدم في مكانها الصحيح أعيت النّص، فالتّكرار «يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشّاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التّكرار نفسه بالشّعر إلى اللّفظية المُبتذَلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشّعراء الذين ينقصهم الحس اللّغوي والموهبة والأصالة»[2].

وللتكرار فوائد كثيرة يعاضد من خلالها النّص ويضيف إليه، والأصل في ذلك هو المبدع وكيفية إحكامه لصنعته الشّعرية وثروته اللّغوية، وتعامله مع أسلوب

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، محمد عبد المطلب، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥م، ص٣٨١.
(٢) قضايا الشعر المعاصر، ص (٢٣٠ - ٢٣١).

التّكرار، فإن استطاع احكامه واستخدامه في موضعه، وفّق لإنتاج الدّلالة بكثافة، ومن فوائده في الشّعر أنَّه ذو «طبيعة تراكمية تعمل على تكثيف الدّلالة فتؤثر في المتلقي من خلال الإلحاح عليه سمعيًّا وذهنيًّا بتكرار الدّال والمدلول في (تشابه الأطراف) و(التّرديد) و(المجاورة)، كما يمتد هذا اللون التّكراري إلى عملية التّوالد الدّلالي من خلال تكرار الأسماء أو الصّفات»[١].

وقد تعرض البلاغيون القدماء لظاهرة التّكرار مع اختلاف آرائهم في ذلك، فابنُ رشيق على سبيل المثال يرى أن «للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التّكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللّفظ والمعنى جميعًا فذلك الخذلان بعينه»[٢]. كما يذكر صاحب العمدة عند بعض مواضع التّكرار ودلالاتها فمثلًا في حقل النّسيب قد يضاعف الشّاعر الاسم على جهة التّشوق والاستعذاب، وقد يكون التّكرار على سبيل التعظيم والتّهديد، أو التّقرير والتّوبيخ، أو التّنويه والإشارة، وقد يكون التّكرار في الرّثاء للتوجع، ويقع التّكرار في الهجاء على سبيل الشّهرة وللتوضيع بالمهجو، وقد يكون على سبيل الإزدراء والتّهكم، كما يرى إن لم ينبرِ التّكرار لغاية دلالية فإنَّه يلج في دائرة المعيب، فتنبه إلى أن التّكرار ليس للزخرفة اللّفظية أو الموسيقى فقط، بل لا بدَّ له من غاية دلالية يُبررُ بها التّكرار. فالشّاعر «يتقصد لإضفاء ألوان من التّناسق النّغمي الآسر لمسامع المتلقين»[٣].

كما أولى النّقادُ المحدثون التّكرارَ أهميةً خاصةً، فقد تعرضوا لهذه الظّاهرة وعرفوا فائدتها في الشّعر، فنرى الدّكتور محمّد العبد ينعت التّكرارَ بقوله: «ظاهرة لغوية من حيث اعتماده في صوره البسيطة والمركبة على العلاقات التّركيبية، بين

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة ص١٣٦.
(٢) العمدة، ج٢، (٧٣ - ٧٤).
(٣) لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية في عصر الطوائف، د. بشرى محمد طه البشير، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٠م، ص ٨٠.

الكلمات والجمل، وهو يُعَدُّ في علو معادلات تكراره وسيلةً بلاغيةً»[1]. وكأنَّهُ هنا وسيلة مُبتكرة وفعّالة من الوسائل البلاغية تسعى لتنضيد المصاهرة التّركيبية للألفاظ في الجمل الشّعرية.

والتّكرار ظاهرة شعرية رائجة في الشّعر العربي بشكل ملحوظ، يجب أن تخضع للتحليل لكي تنجلي غايتها الدّلالية، ليتم معرفة ميول الشّاعر الفكرية، فالتّكرار هو إلحاح الشّاعر وتأكيده على معنى معين يود إيصاله إلى المتلقي، وتحليل بنية التّكرار هذه تعتمد على طرفين أحدهما: مقدار التّكرار، والأخرى: أسلوب الشّاعر في توظيف هذه البنية، وهذا يقودنا للقول بأنَّ «تحليل بنية التّكرار معتمدًا على النّاحية الكمية، كما يكون معتمدًا على النّاحية الكيفية، والتّزاوج بينهما يؤدي إلى الإمساك بالنّاتج الدّلالي في مستوياته المختلفة»[2].

إنَّ ظاهرة التّكرار في شعر عبد العزيز سعود البابطين تمثل سمة بارزة وعلامة واضحة في جميع قصائده، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من هذه الظّاهرة بأشكالها المختلفة، فهي تمثل ظاهرة أسلوبية في شعرة يتحسسها القارئ الحصيف، ولكنَّ يوظّفه بوصفه وسيلة مساعدة لبث دلالة مكثفة، ومعاني جديدة في شعره، ومن أبرز أنماط التّكرار في شعره:

١ - تكرار على مستوى العبارة

يُعنى هذا النمط من التّكرار اللفظي بتكرار العبارة داخل السّياق، وإعادتها بعد كُلِّ فقرة أو فقرتين، والالتزام بهذا التّكرار لفائدة لغوية، فضلًا عن الجمالية الأسلوبية التي تضفي على النص إيقاعًا واضحًا.

(١) اللغة والإبداع الأدبي، د. محمد العبد، ط٢، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مكتبة دار المعرفة، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص (١٢٨).

(٢) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص٣٨٢.

ويُعَدُّ هذا النّمط التّكراري نقطة انطلاق ينطلق منها الشّاعر في بث أفكارٍ جديدةٍ تتعلق بالفكرة الأساسية للنص، وتكمن ماهية صدارة التّكرار ووظيفته في «افتتاح المقطوعة ويدق الجرس مؤذنًا بتفريع جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة»[١]. أما إذا تأخر التّكرار في القصيدة فوظيفته هي «عمل النّقطة في ختام المقطوعة ويوحد القصيدة في اتجاه معين»[٢].

ولا نغفل بحال من الأحوال التّأثير الفاعل لِما قبل الكلمات المكررة؛ لأنَّها تكون مسؤولة عن توضيح دلالات العبارة المكررة، فينتج التّضامن بين النّص وبين العبارة المكررة، وكلٌ منهما يُشبع الآخر، وهذا النّمط يكسو القصيدةَ دلالاتٍ مُبتكرَة، توحي باستهلال فكرة مُسْتَطْرَفَة تعمل على «صيانة وحدة النّص من التّشتت، فهي تعيد أطرافه جميعًا مهما تباعدت إلى بؤرة واحدة هي اللازمة نفسها»[٣].

ومن نظائر هذا النّمط التّكراري في شعر البابطين تكرار عبارة (يا ناي) التي يكررها ست مرات في قصيدته «أنغام الشَّجو» فيقول: [البسيط]

أحـينَ أَصْـبَـحْـتُ مـن دُنْـيـايَ فـي سَـأَمِ
أراك يـا نـايُ تَـدْعـونـي بـألـفِ فَـمِ
يـا نـايُ مـا لَـكَ تَبْكي الـوَصْـلَ مُتَّشِحًا
بـالحُـزْنِ والـشَّـوْقِ والآهـاتِ والأَلَـمِ
يـا نـايُ رِفْـقًـا بمـا فـي الـقَـلْـبِ مـن وَلَـهٍ
تُـذْكـيـهِ إنْ لامَـسَـتْـهُ هَـبَّـةُ الـنَّـسَـمِ
لا تَـبْـكِ يـا نـايُ أحْـداثَ الـزَّمـانِ وَكُـنْ
رَفـيـقَ دَرْبِـيَ فـي صَـبْـري وفـي شَمَمي

(١) قضايا الشعر المعاصر، ص٣٠٤.
(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة.
(٣) الشعر والناقد، وهب أحمد رومية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، سبتمبر، ٢٠٠٦م، ص٤٠.

فـاصْـدَحْ ونُـحْ كيْفَما تَـهْـوَى لِـتُؤْلِمَـني
أراكَ يا نـايُ تَبْكِيـني بأَلْفِ فَـمِ[1]

يضيف البابطين جزءً من هندسته العاطفية للعبارة من خلال تنظيم كلماته بما يقيم أساسًا عاطفيًّا من نوعٍ ما، يتجلى ذلك من خلال إلحاحه على عبارة (يا نـايُ) وتكرارها ست مرات في القصيدة؛ وهذا يدل على حرقة الوجد التي تعصف بقلبه المرهف، ويبدو أن تكرارها يعود إلى تركيز الشّاعر عليها، فهي قطب الرحى الذي تدور حوله هذه الأبيات، إذ يريد من ذلك إظهار ما في قلبه من ألم وشوق ناتجٍ عن بَيْنِ محبوبته وهجرها له، وكذلك للدلالة على علاقة التّلازم التي تربط بين الحزن والفراق والآهات والألم من جهة، وبين الوصل والشّوق ومهجة الشّاعر من جهة ثانية، وبين السّأم والسّقم والوله من جهة ثالثة، وذلك للتركيز على فكرة فراقها غير المرغوب فيه، متخذًا من الناي وسيلة للبوح بهذا الأسى.

ومنها أيضًا تكرار الجملة (سلْ وادِيَ الحُبِّ) في قوله: [البسيط]

سـلْ وادِيَ الحُـبِّ واسـألْ وَرْدَةً فيـهِ
عـن الـلِّـقـاءِ الـذي لـو عـادَ يَـرويـهِ
تَـخـضـرُّ أرضٌ ويـزهـو فـي جـوانِبـهِ
شِـيـحٌ ويَـنـمـو الخُـزامـى فـي روابـيـهِ
سَـلْ وادِيَ الحُـبِّ يـا عـوّادُ يُنبِئكُمْ
أنَّ الـسُّـرورَ تَـنـادَى فـي حـواشـيـهِ
سَـلْ وادِيَ الحُـبِّ عـن حـبٍّ يُـؤَرِّقـنـي
مَـدَى الـزمـانِ وقـلـبي تـائـهُ الـتّـيـهِ[2]

ربما نميل أحيانًا إلى الرؤية النّفسية في تسويغ أمثال هذه الصّور؛ لأنَّ الاستمدادَ من أغوار النّفس ومن غيبها في صياغتها، وتحديد خطوطها، وتشكيلها،

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «أنغام الشجو»، ص٨٠.
(٢) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «حنين»، ص١٥.

وتحديد المواقف الدّاخلية فيها أمر مُقَرّ. فهناك شيءٌ وراء اختيار البابطين لخيوط نسجه، فما القصدية من جعل السّؤال موجهًا إلى وادي الحب من دون سواه؟!!! مترجمًا ذلك بتكّراره (سلْ وادِيَ الحُبِّ) ثلاث مرات في القصيدة، وكأنَّ الشَّاعرَ يحاول الاستعاضة عن حرمانه من محبوبته بسؤاله لوادي الحب، وقد أدرك ذلك بفطرته، ولأجل هذا التّداوي والتّنفيس كان الشّاعرُ مولعًا بوصف الطّبيعة والتّأمل فيها. لا شكَّ في أنَّ الشَّاعر تغمره الغبطة وهو يكرر المقطع؛ إذ تنسجم موسيقى التّكرار مع دلالة العبارة السّابقة، محققةً تجانسًا ما بين النّسق الموسيقي في البداية والنهاية، واستخدام الشّاعر البداية الفعلية (سلْ) لتعطي حركة موسيقية يتحسسها المتلقي.

ونلحظ من خلال قراءتنا لتكرار العبارة نوعًا من التفنن الحداثوي في شعره؛ إذ نراه يكرر عجزَ البيت الأول في مطلع بعض قصائده مع عجز آخر بيت في القصيدة نفسها، وبلغت إحصائية هذا التكرار تحديدًا (٥٧) مرةً[١]، كقوله [الوافر]

قَـضَـيْـتَ الـعُـمْـرَ أَشْـــدو بـالْـتِـيـاعٍ
بـأطـــلالِ الـــهَـــوى أَبْـكـــي جِـراحـا

.....

.....

فـتُـوقِـظُـنـي الـنَّـوائـبُ وَيْـــلَ قلبي
بـأطـــلالِ الـهَـــوى أَبْـكـي جِـراحـا[٢]

استطاع البابطين بحذاقته أن يختزل النّسيج اللّفظي ليوجه الأداء اللّغوي توجيها دلاليًّا متنوعًا يزيد من الإلحاح على براعة الأسلوب في النّص؛ إذ ينطوي

(١) ينظر: ديوان «بوح البوادي» ضمن القصائد ص (٥، ٩، ٢٠، ٢٣، ٢٤، ٣٥، ٣٩، ٥٧، ٦١، ٦٣، ٦٧، ٦٩، ١٠١، ١٠٢). وفي ديوان «مسافر في القفار» ضمن القصائد ص: (٩، ١٥، ١٧، ١٨، ٢١، ٢٤، ٢٦، ٣٠، ٣١، ٤٠، ٤٣، ٤٥، ٤٨، ٥٠، ٥٥، ٥٧، ٦٥، ٦٨، ٧٠، ٧٣، ٧٥، ٨٠، ٨٣، ٨٦، ٨٧، ٨٩، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٨، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٦، ١١٠، ١١٢، ١١٩، ١٢١، ١٢٣، ١٢٥، ١٢٧، ١٢٩، ١٣٢، ١٣٦، ١٣٨).

(٢) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «أطلالُ الحُب»، ص ١٠١.

هذا التّكرار على أهميته المنشودة في الإفصاح عن مكنون الشّاعر نفسيًّا وعاطفيًّا، وُيعَدُّ وسيلة فعّالة في نقل التّجربة الوجدانية المختلجة في ذاكرته، والتي أوصلها عبر قلائد تكرار العبارة إلى المتلقي.

وفي الإطار ذاته من تكرار العبارة سطع هذا النوع المميز في قصيدة (رسالة إلى ولّادة)،

كقوله أيضًا: [الطويل]

تَـــذَكَّـــرْتُ أيّـــامَ المَـــــوَدَّةِ بـعـدهـمْ
فـمـا عِـشْـتُ يـومًـا مـن غَـرامِـكِ خـالـيـا

.....

.....

نَـأَيْـتُ بـجـسـمـي عـنـكِ لا بـهَـواجِـسـي
ومـا عِـشْـتُ يـومًـا مـن غَـرامِـكِ خـالـيـا[1]

لم يزل الشّاعر يبث ثبوره عبر آهاته التي أتّرحَ بها، بعد أن باتت أيامه عددًا لفقده مؤنسته، آخذًا من طلاسم الذّكريات مأربًا لتحقيق غايته، وهكذا جاء هذا التّكرار يختط الحالة الشّعورية والوجدانية وما يحمل بين جنبيه من هلوسة الفراق، مظهرًا براعة الشّاعر وتفننه.

ويقول في قصيدة «اذكريني»: [الرّمل]

اذكُـريـنـي كـلَّـمـا حـــنَّ الـــفـــؤادْ
وبَـــــدَتْ بـالأفـــقِ ذِكْـــــرايَ تَـــطـوفْ
وإذا مـا أتـــعَـــبَ الـقـــلـبَ الـبِـعـادْ
وتَـــــوارَى قَـــمَـــري عـــنـدَ الخُـــسـوفْ

(١) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «رسالة إلى ولّادة»، ص٧٠.

اذكُـريـنـي عـنـدمـا تـبـدو الـغُـيـومْ
فـي سـمـائـي وبـهـا الـطّـائـرُ غَـرّدْ
لِـيُـنـاجـي خِـلَّـهُ فـوقَ الـنّـجـومْ
مُـسـتَـثـارًا هـائـمًـا لـلـحـبِّ أنـشَـدْ
اذكُـريـنـي كـلّـمـا هـبَّـتْ صَـبَـا
وسَـرَتْ فـي ركـبِـهـا رُوحـي تَـطـيـرْ
لِـمَـغَـانٍ حـيـثُ حُـبّـي والـصِّـبـا
قـد قـضـيـنـا وَطَـرًا مـنـهُ يَـسـيـرْ
اذكُـريـنـي كـلَّـمـا الـطـيـرُ شَـدا
نـائِـحًـا يـبـكـي حَـبـيـبًـا فـقَـدهْ
وإذا مـا لامَـسَ الـوردَ الـنَّـدى
فَـجْـرَ يـومٍ نـاعـسٍ يـبـغـي غَـدهْ [1]

هذه الأبيات هي مجمل قصيدة «اذكُريني» معتمدًا فيها على تكرار عبارة «اذكُريني» في بداية أغلب أبيات القصيدة، وقد حاول الشّاعرَ مخالفة توقع المتلقي في كل بيت يتلو هذه العبارة فلم يذكرها، والملاحظ أن العبارة المكررَ هي عنوان القصيدة، فقد تكررت في القصيدة (١٥) مرة، ويوحي تكرارها بتدفق عاطفة الشّاعر على محبوبته، فلم يعوّل على التّكرار في ذاته فقط، إنّما اكتسب التّكرار فاعليته من خلال ما بعده من ألفاظ، وكلها دالة على ألم الجوى مثل (**حنَّ الفؤاد، ذكراي، البعاد، يناجي، هائمًا، نائحًا**.....)، وكلُّ هذه الصّفات تتجلى فيها حالة المحبوبة التي عليها من عدم اهتمام أو هجران الحبيب، وكأنَّ الهجرَ والفراقَ الذي يعانيه الشّاعر من محبوبته هو السّقام الذي يتجرَّع آلامه، وقد منح البابطين حيوية للنص من خلال استخدامه لأسلوب الخطاب في فعل الأمر (**اذكُريني**)، ففعل الأمر

(١) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «اذكُريني»، ص١٢.

يتطلب وجود مأمور موجود فعلًا، إذ لا معنى للأمر إذا كان المأمور غير موجود، وعلى ذلك كان الفاعل واجب الاستتار، أما ضمير الخطاب (الياء) فإنَّهُ يؤكد لنا وجود إنسان مخاطب حتى لو كان موطنه الخيال الذاتي للشاعر، وهذه هي اللّمسة الفنية الخاصة بالشّعر.

والأمر معناه لغويًّا «طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء»[1]، والشاعر هنا يتعامل مع محبوبته على أنَّهُ ذو الحق في إعطاء الأوامر لها، فيعطي الشّاعر محبوبته حق التّحكم فيه، فكانت هي ذات المكانة المرموقة التي بيدها حق التّحكم بالشّاعر، فانسحبت صفة الاستعلاء من الشّاعر واتجهت إلى محبوبته، وكأنَّ الشّاعرَ بسبب هذا الحبِّ أصبح آبقًا لهذه المحبوبة، وحين يأمرُ محبوبتّهُ بأنَّ تّذْكُرَهُ كلمّا حنَّ الفؤاد وبدت الذّكرى ترفرف وتلوح في كبد السّماء، أو عندما تبدو الغيوم في سمائه وبها الطّائر يغرد مناجيًا خلَّهُ بعيدًا عن وكر الحاسدين، أو كُلَّما هبَّت ريحُ الصَبَا تحلق روحه معها علها تضع رحال الحب عند مغانٍ كانت أطلالًا لذلك الهيام التّليد، أو يجمل كلَّ ذلك في قوله (بنفس القصيدة):

اذكُــريـــــني كـــلَّـمـا الـطـيـرُ شَـدا

نـائِـحـًا يـبـكي حَـبـيـبـًا فـقَـــدهْ

ومع ذلك نجده قد أعطاها الاختيار في شرح كينونتها، فإنَّهُ في سياق النّص يعطي لها ملامح حبه وما أحرقه من لظى حبها، ومهما كان من أمر فهو يعلن تحديه لها وإنّها مهما كانت فإنَّهُ يصرُ على حبه لها.

والمرأة دائمًا في شعر البابطين إنسانٌ جميلٌ مرهفٌ رقيقٌ، يحمل ما أغدقت عليه الفطرة من صفات أنثوية أخّاذة، لكنَّه هنا يجردها من هذه الصّفات لشدة معاناته معها، فجردها من صفاتها الإنسانية الأنثوية؛ ليعطيها صفاتٍ جامدة،

(١) جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي، قرأه وقدم له: د. يحيى مراد، مطبعة كتب عربية، (د ت)، ص ٦٩.

وكان اختياره عبارة اذكُريني هو أنسب العبارات التي يتعامل بها الشّاعر في هذه القصيدة، وإذا تأملنا الدّلالة الأمرية التي يسوقها الشّاعر نجدها ملائمة لحالة العاطفة المتمردة والهياج النّفسي وثورته على محبوبته، إلا إنَّهُ لم يكن موفقًا في استخدام (**الغيوم، هبت صبا، الطّير شدا، لامس الورد النّدى**) لأنَّ هذه الألفاظ لا تتلاءم مع الجو النّفسي العام للقصيدة، فالغيوم هي رمز للخير والنّماء والعطاء، وريح الصَبَا هي ريح طيبة تغنّى بها الشّعراء تأتي من المشرق حاملة البهجة والسّرور، والطّير شدا يعطينا ايحاءً بالغبطة، ولامس الورد النّدى فهذا يوحي بالأمل في الغد، وكلها ألفاظ لا تتلاءم مع الجو النّفسي العام للقصيدة الذي بدأه الشّاعر منذ عنوان القصيدة (اذكُريني)، وبتكرارها هذا العبارة (١٥) مرةً، وقفةٌ تُعلن عن أن الشّاعر أنهى موقفه الغاضب من المحبوبة ليرسم ملامح حبه الأزلي، ويبوح عن وجوده وتحديه لهذه الحبيبة عن طريق التّكرار، والتّأكيد على أنَّهُ لن يتخلى عن حبه لها.

٢ - التّكرار على مستوى اللّفظ

يبرز تكرار اللّفظ في القصائد البابطينية بأشكالٍ متعددة، منها تكرار اللّفظ في بداية كل بيت من مجموعة أبيات، أو تكرار اللّفظ في آخر القصيدة، أو تكرار اللّفظ في بيت أو بيتين داخل القصيدة، ونجد في قصيدة الشّاعر «وشاهدتني» تمثيلًا مميزًا فيقول: [البسيط]

وإنَّـني - والـهَـوَى الغالي يُعَذِّبُـني -
أَهـــواكَ مُسْـــتَـــتِرًا عنّي ومُـــــنْحَسِرا
أهـــواكَ حـتَّـى تَـــزولَ الأرضُ مـن هَـرَمٍ
ويَـحْشُرَ اللـهُ للدَّيْنونَةِ البَشَـــرا[1]

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «وشاهدتني»، ص٥١.

اعتمد الشَّاعر في هذين البيتين على تكرار لفظ (**أهواكَ**)، فاللّفظ المكرر هنا يُعدُّ حجر الأساس الذي بُنيت عليه القصيدة، كما عدَّه الشَّاعرُ أداةَ ارتكازٍ يتكئ عليه لينطلق منه لتعليل سبب هواه بمحبوبته، ولفظ (**أهواكَ**) مأخوذ من لفظ الهوى الذي يعد أول مراتب الحب. وجاء لفظ (**أهواكَ**) بصيغة المضارع ليدل على استمرارية الحب وتجدده في كل حال تكون عليه هذه المحبوبة، وإضافة (كاف الخطاب) توحي بشكل خطابي في القصيدة؛ إذ تجردت شخصية المحبوبة وتجسدت لتستمع إلى خطاب الشّاعر، وكأنَّه يبرر تكرار هذا اللّفظ بأن من تتمتع بهذه الصّفات لا بدَّ أن تُحَب، وأنَّه لم يكن مبالغًا في تأكيده على أنَّهُ يهواها، والبابطين هنا يحب حبًّا عذريًّا، ويعطي صفات تحمل في طياتها معاني الجمال والجلال، والاحترام والتبجيل، ويجمع كل هذا وغيره في الإبداع، وكلها تنتمي إلى الفن العذب، وهذا هو حال العذريين، دائما يعطون صفات القداسة على محبوباتهم، واستخدم الشّاعر روي الرَّاء وما يحملهُ من ارتعادٍ في نطقه فجاء ذلك متفقًا مع زفراته، فضلًا عن ألف الإطلاق الذي زان قصيدته؛ إذ مكنه من بث ما بداخله من حسرات الوجد، وهذا ما اتفق مع مذهبه الشّعري الذي يتضمن كتابة شعره الذّاتي الذي يكوّن خواطره، محاولًا من خلاله استرجاع أمجاد الماضي.

ويقول الشاعر: [الوافر]

ويَعْتَصِرُ الأَسَى قلبي وجِسّي
وأعْماقي تُرَدِّدُ ألفَ لا لا[1]

وهكذا نلحظ في هذا البيت تكرار اللفظ (لا لا)، وذلك في إشارة قد تجلت للدلالة على الحالة النّفسية التي اعترت الشَّاعر في الصّياغة عن هذا الموقف الذي تعطلت فيه حواسه أمام ذلك الكمد، فهذا التَّكرار يبعثُ جِرْسًا موسيقًّا متناسقًا مكون من اللّام المتصل بالألف، وكأنَّهما يبثان زفراتٍ متلاحقة ومستوطنة في جَنَان الشَّاعر.

(١) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «غناءُ الكَون»، ص٩٨.

٣ - التّكرار على مستوى الحرف

يُعَدُّ صوتُ الحرفِ من الأسس التي يقوم عليها الإيقاع الشّعري، لذا تنبَّه له الدّارسون بشكلٍ مميزٍ من القدماء والمحدثين، يتفق في ذلك الباحثون العرب والغربيون، وكان للعرب القدماء النّصيب الأوفى في دراسة ماهية الصّوت في النّصوص الشّعرية لأنَّ «القيمة الموسيقية للكلمة لا تقتصر عليها هي مفردة، بل تمتد إلى موضعها من الجملة الشّعرية وما بين الكلمات المتعاقبة من تنسيق وتجاوب في النّغم، أو تنافر مقصود فيه. وقد التّفت العلماء القدامى إلى أنواع من التّجاوب كالجناس والتّشريع والتّفويف والتّسميط.... ولكن هناك وسائل لم ينتبهوا إليها، ولها وظيفتها العضوية في أداء المضمون لا مجرد تحسين الكلام. منها ترديد الحرف الواحد في كلمتين أو كلمات متتابعة أو متقاربة»[١]. وقد ذكرنا عنوانه «صوت» بدلًا عن «حرف» لأننا نقتبس ما يُقرأ أو يُسمع فقط، أما الحروف التي لا تنطق ولا تكتب، فهي لا تمت إلى موضوع بحثنا بشيء، لعدم تأثيرها بالمتلقي.

ونجد في قصيدة الشّاعر عبد العزيز البابطين «الجمال النّاعس» خير تمثيل للشكل الأول من التّكرار الصّوتي الذي يكرّر فيه صوت السّين فيقول: [الرّمل]

يـا نَـديمَـيْ غَـزَلـي أيـنَ الـتـي
صَـنَـعَـتْ أُنْـسـي أَلا مِـنْ مـؤْنِـسِ
بَـعْـدَ أَنْ كُـنَّـا حَـلـيـفَـيْ صَـبْـوَةٍ
وسُـكـونٍ ضَـمَّـنـا لـم يَـنْـبَـسِ
وَبَـلِـيـغُ الـصَّـمْـتِ قـد أَمْـتَـعَـنـا
بَـعْـدَ هَـمْـسٍ أو حَـديـثٍ سَـلِـسِ
قَـدْ ذَوَى ذاكَ زمـانٌ تَـعِـسٌ
يَـرْقُـبُ الـوَصْـلَ بـقـلـبٍ شَـرِسِ[٢]

(١) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د ت)، ج١، ص٦٥.

(٢) ديوان «بوح البوادي»، من قصيدة «الجمال الناعس»، ص٣٧.

نقرأ في هذه الأبيات تعدد الأصوات وتكرارها لحرف «السّين» في جوٍ يطغى عليه الهدوء والسّكينة، مُنبثقًا منه التّداعي الخفي للأفكار التي أُغرم بها الشّاعر وهجعَ إليها، فنجد فيها ثراءً كبيرًا لصوت السّين، الذي تكرر بتناسقٍ نغمي وتموج إيقاعي مموسقٍ يتخلل النّص، مُظهرًا سطوة حرف «السّين» على القصيدة، والذي تكرر (٢٢) مرة، وهذا الجِرْس الموسيقي في السّين تناغم مع كلمتي (أُنْسي ومؤْنِس) تبلج منها معاني النّأي والبعاد؛ إذ تتوزع موسيقى السّين على جسد القصيدة، ويحدق حرف السّين في مضمون الكلمات (**سكون، ينبس، همس، سلس، تعس، شرس**)، وهكذا يكون السّين بهمسه نسجًا من حديث النّفس والسلوة ومناجاة الحبيب عن بعد، فهذا التّشكيل اللّوني من الأصوات المتكررة لحرف السّين ساعد على تآزر المعنى واستطارَ أثره في نفس المتلقي. فضلًا عمَّا يحمله حرف السّين من صفير خلال النّطق يزخر من سناء النّغمة الموسيقية الدّاخلية المتكررة في القصيدة، ويُعَبّرُ أيضًا عن المنلوج الدّاخلي للشاعر.

وبعد أن اتضحت معالم التّكرار على مستوى (العبارة، واللّفظ، والصّوت) في شعر عبد العزيز سعود البابطين، من خلال النّماذج الشّعرية التي اصطفيناها وتعرضنا لها بالتّحليل والتّبيان، نبيّن في دراستها إحصائيًا نسبة التّكرار في شعر، ويمكن أنْ نوضح ذلك بالجدول البياني على النّحو الآتي:

ت	اسم الديـــــوان	الصّوت	اللّفظ	العبارة
١	بوح البوادي	٦	٧	٣٨
٢	مسافر في القفار	٧	٢٧	٤٦
مجموع التكرار (١٣١) مرةً		١٣	٣٤	٨٤

ونود أن نوضح النّتائج التي حصلنا عليها من خلال الجدول الإحصائي لشعره؛ إذ تصدر التّكرار على مستوى العبارة شعرَهُ بلغ بذلك (٨٤) مرةً، أعقبه التّكرارُ على مستوى اللّفظ بـ (٣٤) مرةً، ومن ثمَّ جاء التّكرار على مستوى الصّوت بالمرتبة الثّالثة بـ (١٣) مرةً، فيبلغ مجموع التّكرار الذي ورد في الدّيوانين (١٣١)

مرةً، وبهذا أحدث التّكرار لدى البابطين أثرًا مهمًّا في شعره، فاعتمد عليه بوصفه أداة بناء وركيزة أساسية في قصائده، ولجأ إليه ليتجلَّى من خلاله المعنى الذي يريد تأكيده والتّركيز عليه، وكانت الحالة النّفسية والتّجربة الشّعرية هي الحافز الأول على كثرة صيغ التّكرار في شعره، ولم يستخدمه بوصفه بنية جمالية فقط ترفدُ المزيد لموسيقى النّص، إنما كان له قصدٌ معنوي ونفسي وسياقي في آنٍ واحد. فقد لمس في التّكرار لمسة سحرية بعثت الحياة في ألفاظه فأصبح تركيبًا متكاملًا في لفظه ومعناه.

ثانيًا: رد الأعجاز إلى الصّدور

حركة تكرارية ترددية تعاضد الموسيقى الشّعرية بنغمات مماثلة؛ لتمنح المتلقي متعة تلقيها وهو من مقومات الموسيقى الدّاخلية، وشكلٍ من أشكال الإيقاع في القصيدة العربية، اهتم به الشّعراء لخلق صورة إيقاعية ودلالية متناغمة في الشّعر، تتواءم إبداعيًّا مع تعبير الشّاعر وحالته النّفسية والوجدانية، وقد عرَّفهُ المتقدمون بقولهم: «هو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصّنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقًا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة»[1].أمّا المتأخرون من البلاغيين يرون أن رد الأعجاز إلى الصّدورر هو: «أن يجعل أحد اللّفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أول الفقرة والآخر في آخرها، هذا في النّثر، أما في الشّعر فهو أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو في حشوه أو في آخره أو في صدر المصراع الثاني»[2]. كما أُطلق على البيت المردود عجزه على صدره بـ «المطابق أو المُصَدَّر»[3].

(١) العمدة، ج٢، ص٣.

(٢) بُغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، المطبعة النموذجية، (د ت)، ج٤، ص٨٧.

(٣) حدائق السحر في دقائق الشعر، رشيد الدين الوطواط، ترجمة: إبراهيم أمين الشواربي، تقديم أحمد الخولي، ط٢، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص١١٠.

ويتأرجح البيت المُصدَّر بلفظه المنشود داخل الحدود النّمطية للبيت الشّعري مُتصدرًا بذلك مواقع مختلفة نحو:

١ - اتفاق اللّفظتين في نهاية صدر البيت وعجزه، كقول الشّاعر: [الرّمل]

وَقْـتَـهـا تَـبْـكـي عـلـى روحـــي الحـيـاةْ

بـعـد أن تُـسـلَـبَ مـن جسمـي الحـيـاةْ (١)

٢ - اتفاق اللّفظتين في أول كلمة من صدر البيت مع آخر عجزه، كقوله: [الطّويل]

ومـــالَ زمَـــانُ الـــغَـــدْرِ يَـحْـطِـمُ أكْـؤُسًـا

بـأَيْـدي الـنَّـدامَـى والـــزَّمـــانُ يمـيـلُ (٢)

٣ - اتفاق اللّفظ الذي في عجز البيت بصورته ومعناه في حشو المصراع الأول وليس في صدره(٣)، كقوله: [المتقارب]

وبـــاتَ لَـــــدَيَّ نُـــفـــورٌ شَـــديـــدٌ

مِـنَ الـمَـكْـرِ أكْـرِمْ بـهذا النُّـفـورْ(٤)

وتُعَدُّ هذه الظّاهرة من الظّواهر الأسلوبية المُبرَّزة في شعره ؛ إذ بلغ عدة الأبيات التي احتوت على التّصدير (٦٢) بيتًا، موزعًا (٤٩) بيتًا في ديوان «مسافر في القفار» و(١٣) بيتًا في ديوان «بوح البوادي»، جاعلًا منها سمة من سمات أسلوبه التّعبيري، مانحًا بذلك نصوصه الشّعرية طاقة موضوعية كبيرة، لاسيما وأن التّصدير يبث نغما موسيقيًا على جسد القصيدة يحرك فيها ذائقةَ المتلقي من خلال الانسجام الصّوتي الذي يثيره التّوالي الإيقاعي، فضلًا عن أثره في تحديد خصائص النّص الأسلوبية، ومن ذلك قوله: [الكامل]

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «ترانيم»، ص٢١.

(٢) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «تشرُّد»، ص١٣.

(٣) ينظر: حدائق السحر في دقائق الشعر، ص١١٣.

(٤) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «ثورة القلب»، ص٥٧.

ولَـقَـدْ وَصَلْتُـكِ يَـوْمَ كُـنَّا لِلْهَوَى
والآن يُـرْضيـنـي خَـــيـالُ هَـــواكِ
واهًـــا أيـا لَـيْـلـى عـلـى زَمَـــنٍ مَـضَـى
مَـلَـكَـــتْ يَـــدايَ زِمـــامَـــهُ ويَـــداكِ
فـي حِـقْـبَـةٍ هِـيَ كـلُّ مـا فـي الـعُـمْـرِ مِـنْ
فَـــرَحِ الحَـيـاة مُـضَـمَّـخًـا بـشّـذاكِ
أيّـامُـنـا الحُـسْـنَـى مَـضَـتْ كـالـبَـرْقِ في
لَـــيْـــلٍ أَضـــاءَتْ عَـتْـمَـهُ عَـيْـنـاكِ
يـا حَـبَّـذا تـلـكَ الحَـدائِـقُ فـي الصَّبا
وخُـــطـايَ فـــي جَـنَـبـاتِـهـا وخُـطـاكِ
كـم طُـفْـتُ فـي دُنْـيـاكَ عَـبْـرَ جِـنانها
والـيَـــوْمَ أيـــنَ جِـنـانُـها دُنـــيـــاكِ[1]

لقد كان البابطين على وعي تام بما أفادته لوحته التّصديرية هنا، مُتدفقة بتلقائية مدهشة، تعويضًا عن الكمد الذي يحتضر في قلب شاعرنا، لا لأنَّ حبه سريع الـزّوال بل لأنَّ ذكراه لم تزلْ، فألم الذّكرى أشدُ وقعًا وجسارةً من الزّوال نفسه، ومن خلال هذه التّمزقات الرّوحية والوجدانية تتجلى الإيحاءات الموسيقية راسمة دلالات مكثفة تصلها بما حولها أو توظيف موقعها في السّياق على أقل تقدير، فهو تحلّى «بوظيفته السّطحية والعميقة، فعلى مستوى السّطح يؤدّي مهمَّةً صوتيةً نتيجةً لتردُّد الدَّالِّ بعينه؛ إذ إنَّهُ يحيلُ البيتَ إلى دائرةٍ مغلقةٍ بدايتها هي نهايتها، وعلى مستوى العمق فإنَّ الدَّلالةَ تتلاحم تلاحمًا شديدًا بزيادة المائية فيها، وبتنمية المعنى ليدخُلَ ديباجة جديدة، برغم أنَّهُ اعتمد التّكرار السَّطحي»[2].

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «أرجوحة الأحلام»، ص ١٣٨.
(٢) البلاغة العربية قراءة أخرى، ص (٣٦٨ - ٣٦٩).

ويجب علينا ألّا نتناسى التّقدم الموسيقي الذي فضحه النّص، من خلال انتاجه ألفاظًا كُسيت دلالاتٍ ذاتَ مراسل باهر رفدت به ذائقة المتلقي، وبهذا المعنى تحقق التّعاقد الأسلوبي مع معطيات الدّلالة.

ومن أمثلة التّصدير قوله: [الوافر]

شَـكَـتْ لـي فـي ضَـنـىً هَــوْلَ اللّيـالـي

وقــد أَنَّ الــفــؤادُ مـن الـشَّــكــاةِ (١)

انْتَهزَ الشّاعرُ هولَ اللّيالي وأنينَ الفؤاد وما نتج عنهما من تباريح الهوى، حين صدّر البيتَ بلفظة (شَكَتْ) وختمه بلفظة (الشَّـكـاةِ)، ليحقق وحدةً إيقاعيةً متكاملةً في إطار البيت؛ إذ إنَّهُ «يقوي عنصر الإيقاع؛ حيث يبدأ البيت وينتهي بنقرةٍ إيقاعية متشابهة جِرْسًا وحرفًا»(٢).

جاء التّصدير مُقترنًا بالدّلالة العمومية للبيت، فعلى الرّغم من تفاعل بؤرة الاهتمام لدى الشّاعر بمحبوبته يظل المعنى يطفح بألم الفراق، مظهرًا تأملاته وهو يصغي لنداء حبِّهِ الخفي، فضلًا عن الحذاقة الفنية المنبثقة من انسجام اللّفظتين المكررتين؛ إذ نرى البابطين قد جعل الطرفَ الأول (شَكَتْ) بصيغة فعلية تدل على الحركة والتّجديد والحيوية ونسب ذلك إلى محبوبته، وهذا يرمز إلى كونهما يجاهدان من أجل حبهما خشية اجهاضه، أما الطَّرف الآخر (الشَّـكـاةِ) فجاء بالصّيغة الأسمية الدّالة على الثّبات والاستقرار، وقدم قبل هذه اللّفظة الفعل (أنَّ) من الأنين، ليقول ألّا من أحدٍ يستطيع أن يرقى إلى ما وصلا إليه من هول شديد وفزع وخوف، فكان هول الفراق عنيفًا يملأ قلبهما روعًا ونفسهما هولًا، ولكن الشّاعر يرى من لم يركبْ الأهوالَ لم ينلْ الآمال.

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «نكأت الجرح»، ص٢٤.

(٢) ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢م، ص ٢٨.

ويقول الشّاعر: [الطّويل]

وســارتْ قـوافـي الشِّـعـرِ خَـلـفَ رِكـابـنـا

لـِتَـحْـدو بِـنـا حـتَّـى عَشِـقْـنـا الـقَـوافِـيـا[1]

استطاع الشّاعر من خلال هذا التّصدير أن يحرص على تنشيط بنيته الإيقاعية، وبثه نغمًا متجانسًا داعمًا لمستويات الموسيقى الداخلية، مُبتدعًا زخارف إيقاعية تحقق التّوافق والانسجام في روح النّص، مما آزر الإيقاع الداخلي وأسعفه بالموسيقى والنّغم، وهو إيقاعٌ مدَّ روافدهُ النّغمية على طول البيت، للتأثير بالمتلقي من خلال تواصله بدلالات الألفاظ.

ويقول أيضًا: [البسيط]

ويَـسـأَلُ الـرِّيـحَ أنْ تَـرْوي لـه خَـبَـرًا

عـن طِـفْـلِـهِ غَـيْـرَ مـا بَـثَّـتْـهُ مـن خَـبَـرِ[2]

نجد أن تكرار لفظة (خبر) قد قرر المعنى وأكّد المأساة، فهذا والدٌ والِهٌ يبكي فقدَ طفله، لا يملك سوى الحجارة يرمي بها الصَّهاينة الأنجاس ليذود بها عن نفسه وعياله.....، تصدع فؤاده فأخذ يسألُ الرِّيحَ علَّها ترشده إلى وجهة هو موليها غير الذي أسمعته إيَّاه من خبر، إنَّ تكرارَ لفظة (خبر) في صدر البيت وعجزه أضافَ نغمًا متميزًا، جاء متوافقًا مع شكواه من القدر الذي فرَّق بينه وبين طفله، فارضًا عليه هذا الهجران بوصفه أمرًا محتومًا، ونلحظ أنّ التَّصدير قد أدى وظيفته الموسيقية وبرز ملمحًا أسلوبيًّا لا يقتصر فاعليةً على جانبٍ واحدٍ من النّص وهو اللّفظ، وإنَّما كان جزءًا من المعنى أيضًا، فعمل على تكثيفه والإيحاء به بفعل الجمال النّغمي الذي ولّده بترجيع اللّفظتين في سياق مشهدٍ مشترك، وهذا ما جاء متوافقًا مع مدركات الإحساس لدى المتلقي.

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «وفَاء»، ص ٤٧.

(٢) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «محمد رمزهم»، ص ١١٢.

ثالثًا: الجناس

الجناس هو اتفاق لفظين في النّطق واختلافهما في المعنى، وهذا ما توافق عليه النّقاد؛ إذ يعدونه من المحسنات اللّفظية، ولا تتجلى صَنعتهُ بإضافة نغمة موسيقية للنص ما لم يرتكز على المعنى، وقد رأى الجرجاني أن وظيفة التّجنيس ونضارته تتعلق بالمعنى فقال: «فإنَّك لا تستحسن تجانُسَ اللّفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن مَرْمَى الجامع بينهما مرْمىً بعيدا»[1]، فجماليات الجناس تكمن في وضع اللّفظة في مكانها المناسب وبذلك يتم جوهر الموسيقى والتّنغيم، وهذا لا يمنعنا من استحسان الأثر الموسيقي المنجلي عن الجناس لأنَّهُ «يعمل على إحداث موسيقى تعبيرية تنتشر داخل المعمار الفني للقصيدة، ويمنح البيت الصّوتي أو القصيدة بكاملها إيحاءً مليئًا بالانفعال، ويضفي على اللغة إيقاعًا متميزًا»[2].

وتُدْرَكُ بالجناسِ مختلف ألوان الموسيقى في تتبع المعاني بما يقابلها فلا يغادر صغيرة ولا كبيرة إلّا أحصاها لأنَّه يملك «بلاغة بالشّعر واضحة وجمال ظاهر بيّن يكمن في التّجاوب الموسيقي الصّادر عن تماثل الكلمات تماثلًا كاملًا أو شبه كامل، تطرب له الأذن، وتهتز له أوتار القلوب فتتجاوب في تعاطف مع أصداء أبنيتها وهذا يؤكد بجلاء أهمية التّجنيس فيخلق ألوان الموسيقى في النّص الأدبي وبناء ما بين ألفاظه من وشائج التّنغيم»[3]. وعلى هذا فإنَّ سبر الجناس ينجلي من خلال مكانته داخل النّص فضلًا عن طله الموسيقي، وبعد ذلك يتلقفه المتلقي ويستسيغه لِما فيهِ من «استدعاء لميل السّامع والإصغاء إليه؛ لأنَّ النّفس تستحسن المكرَّر مع اختلاف معناه، ويأخذها نوع من الاستغراب»[4].

---

(١) أسرار البلاغة، ص٧.

(٢) البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، عبد الرحمن تبرماسين، ط١، دار الفجر، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٢٣٨.

(٣) موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع، ص٥٦.

(٤) جواهر البلاغة، ص ٣١٧.

وقد اهتمَّ النّقادُ المتقدمون بالتّجنيس، وأولوه عناية خاصة في مؤلفاتهِم، وقسموه إلى انماط وأشكال عدة، ويعددون أنواعَهُ التي تربو عندهم إلى أكثرَ من عشرين نمطًا، منها: الجناس التّام، الجناس النّاقص، الجناس القلب، الجناس المطلق، جناس الاشتقاق، الجناس المذيل، الجناس المطّرف، جناس التّحريف، جناس التّصحيف، والجناس المضارع،.....[1].

وردت الكثيرُ من الأمثلة لهذه الأنماط في شعر البابطين؛ إذ شكل الجناس ملمحًا أساسيًّا في موسيقاه الشّعرية، فقد ورد الجناس الاشتقاقي في مقدمة الأنماط الجناسية لديه، وهذا النّمط قوامه اللّفظ الواحد بين الألفاظ، فهو «ما توافق فيه اللّفظان في الحروف الأصلية مع التّرتيب والاتفاق في أصل المعنى. أو هو ما جمع ركنيه أصلٌ واحدٌ في اللّغة، ثم اختلفا في حركاتهما وسكناتهما»[2]، بحيث يكون الجناس بين الفعل ومصدره، أو الفعل وأحد مشتقاته مثل اسم الفاعل واسم المفعول، أو يكون الجناس بين المشتقات المنتمية إلى جذرٍ لغويٍ واحد.

ومن أمثلة الجناس الاشتقاقي بين الفعل ومصدره، قوله: [الوافر]

فَـتَـصْـرَعُـنـي الـلـيـالـي فـي ظـلام
إلـى الـمـجـهـول أَنْـقَـادُ انْـقِـيـادا[3]

يخاطب الشّاعر محبوبته في هذا البيت باثًّا زفراته، معترفًا لها بحبه، فجاء الجناس بين الفعل (أَنْقَادُ) والمصدر (انْقِيادا) ممهدًا للمعنى الذي يريد الشّاعر قوله، فالتّجاور بين الفعل ومصدره، يؤكد ما قاله الشّاعر: (إلى المجهول)، فهذا التّداني الوثيق في المكان بينهما، يوحي بمدى تعاظُم هذا الحب، كما أن المصدر مؤكد للفعل، وفي ذلك إيحاء بطغيان هذا الحب وهيمنته عليه، أمَّا مجيئ الجناس من الفعل ومصدره في نهاية ضرب البيت فإنه يقوي المعنى، وكأنَّ الكلمات قد وهنت عن نعت هذا الحب فقام هذا المَرْبع مقام الوصف للحب. كما أن هذا القرب بين

(١) ينظر: المرجع السابق، ص (٣١٩ - ٣٢٤).
(٢) فن الجناس، علي الجندي، دار الفكر العربي، (د ت)، ص١١٤.
(٣) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «شكوت النجم»، ص ٥٩.

الفعل ومصدره انبثق عنه نغمٌ موسيقي ساحر، يجعل هذه العبارة محور التركيز لدى المتلقي، وهذا ما أراده الشّاعر من أن يركز على الحب لُيغري به محبوبته كي تعطف عليه بودها بعد أن صرعته اللّيالي بظلامها الداجي وأودعته غياهب عالمها المجهول.

ويجانس الشّاعر بين اسم الفاعل والفعل فيقول: [الرّمل]

حُسْنُها مُنْفَرِدٌ حَيَّرَني
عاشِقًا في الحبِّ والشَّوْقُ انْفَرَدْ (١)

يجانس البابطين هنا بين اسم الفاعل (مُنْفَرِدٌ) والفعل الماضي (انْفرَد)، فيحصص فيه الشّاعر عن طريق اسم الفاعل حيرتَهُ بحسن جمال محبوبته المُنفرِد وشوقه وغرامه بها، فخدم التّجنيس هذا المعنى الموسيقي، كما خدمه دلاليًّا، واسم الفاعل يتضمن في داخله الفعل + الفاعل، فكان الفعل مكررًا مرةً في الفعل (انْفَرَد) وأخرى في اسم الفاعل (مُنْفَرِدٌ) ما يُظّهر تحيره، وبه يفصح عن علو صوت الحب، ليضفي على البيت لمحة موسيقية متميزة، لـ«يسلط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة»(٢)، عن طريق توظيف الإيقاع الصّوتي والدّلالي معًا للمفردتين توظيفا شعريًّا. ولا يفوتني أن اذكر أن شعر البابطين احتوى على انماط الجناس المختلفة ومنها الجناس المقلوب، ويسمى أيضًا المخالف والمعكوس وجناس العكس، ويراد به «أن يتفق الركنان في نوع الحروف وعددها وهيئتها وشكلها ويختلفان في التّرتيب فقط»(٣). ومن ذلك قوله: [الخفيف]

لن يُحِبَّ الجَمِيعَ قَلْبٌ كقلبي
أوْ يَوَدَّ الجَمَيعَ أكْثَرَ قَبْلي(٤)

من خلال توظيف الشّاعر الجناس المقلوب بقوله: قلبي، قَبْلي يحاول الاتحاد مع من يحب، مُستخدمًا القلبَ بوصفه صومعة الأحاسيس المرهفة وقبلة العاشقين

(١) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «روحان»، ص٧٥.
(٢) قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤٢.
(٣) فن الجناس، ص ١٠١.
(٤) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «رمز الحب»، ص ٢٦.

ومنار الوالهين، مترجمًا هذا النمطَ من الجناس ليظهر الوحدة بينه وبين من غُرم بهم فيستميل قلوبهم إليه، وكانت الغاية من هذا الجناس معنويةً أكثر منه موسيقيًّا، وقد أينعت الدّلالة به. ومن الأمثلة الأخرى لهذا النّمط من الجناس المقلوب قوله: [البسيط]

وكـلَّـما هَـتَـفَـتْ فـي الـلَّـيْـلِ ساجِـعَـةٌ
يَـحُـثُّ شَـوْقـي خُـطـاهُ حـيـثُ ألـقـاكِ[1]

بزغت النّتائج الجناسية التي حصلنا عليها من خلال الإحصاء لشعر البابطين؛ حيث بلغت (٥٣) مرةً في ديوانيه، وقد بلغت قصائدهما (١١٢) قصيدة، موزعةً (٣١) مرةً في ديوان «بوح البوادي»، و(٢٢) مرةً في «ديوان مسافر في القفار»، فمن خلال النّماذج السّابقة لأنواع الجناس المتنوعة، يتضح تفنن الشّاعر اللّغوي، ويظهر موهبته في استخدام موسيقاه لإبراز أغراض دلالية تعاضد السّياق العام للنص، واستطاع البابطين توظيفه بطريقة فنية ليكون الجناس ذا أثرٍ فعّالٍ في إرْفاد المعنى الشّعري من جهة، وإحداث ترنيم ونغم موسيقي تبتهج له نفس المتلقي من جهة ثانية، وتحفيز المتلقي وإثارة مشاعره، ليلج في سبر أعماق النّص من جهة ثالثة.

رابعًا: الطّباق.

يُعَدُّ الطّباق من أكثر الموضوعات سجالًا بين المتقدمين والمحدثين، فلم يتضامنوا على مفهوم واحد معين لهذا الأسلوب، فتارةً يعدونه اشتراك لفظة بعينها، مكررة في معنيين مختلفين، وأخرى يعدونه طباقًا لأنَّ الشَّاعر يصف شيئًا أو يذمَّه ويتكلم فيه أيَّ معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين أي متقاومين، إمَّا من جهة المصادرة، أو السّلب أو الإيجاب، أو غيرهما من أقسام التقابل[2]. أو هو أن يأتي الشّاعر بـ«المعنى وضده، أو ما يقوم مقامه الضّد فيحسن جدًّا، وله شعب خفية، وشعاب

(١) ديوان «بوح البوادي» من قصيدة «شكوى»، ص٣٢.
(٢) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص٢٦٥ وما بعدها.

غامضة، وربما التبست به أشباه لا تبين إلا للنظر الصّائب، والذّهن الثّاقب»[1]، إلّا أنّي سأتبنى الرّأي الذي اعْتَبرَ الطّباق «هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام»[2]؛ لأنني انكفئ إليه.

وعلى هذا فالطّباق يكون بين اسمين نحو: (الأبيض، الأسود)، أو فعلين نحو: (أضحك، أبكى)، أو حرفين نحو: (له، عليه)، أو مختلفين نحو: (أحيا، ميت)، والطّباق من الأساليب التي تسمو بموسيقى النّص، ويتجلى دوره في الدّلالة التي يؤديها، فهو يعمل على توثيق المعنى، كما أنَّه يثري لب المتلقي ويحثه باتجاه الدّلالة.

وقد ورد هذا الأسلوب في شعر البابطين بكثرة، وسنعرض بعض نماذجه نعقبها بالإحصائية، يقول في قصيدة «كلانا احترقنا»: [المجتث]

وتَحْتَ سِتْرِ الدَّياجي
صارَ الغَبَاءُ ذَكَاءَ
والبُخْلُ أَضْحَى سَخاءً
والغَدْرُ أَمْسَى وَفَاءَ
والفُحْشُ صَارَ عَفافًا
والأَرْضُ صارتْ سَمَاءَ
واللَّيلُ صارَ نَهارًا
والصَّيْفُ صارَ شِتَاءَ
وباتَ كلُّ جَميلٍ
وَكُلُّ قُبْحٍ سَواءَ
قَدْ كُنتُ لولاكِ منهم
وَمِنْ زَماني بَراءَ[3]

(١) لُمَع صناعة الشعر، لأبي عبد الله محمد بن أحمد الأردستاني، تحقيق. د. حسن عباس، البربري للطباعة الحديثة، ١٩٩٨م، ص٤٨.
(٢) جواهر البلاغة، ص٢٩٢.
(٣) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «كلانا احترقنا»، ص٨٣.

لجأ الشّاعر في هذه الأبيات إلى كثافة في الطّباق بين الأسماء بشكل ملحوظ (غباء، ذكاء، بخل، سخاء، أضحى، أمسى، غدر، وفاء، فحش، عفاف، أرض، سماء، ليل، نهار، صيف، شتاء، جميل، قبح....)، وهذه الكثافة في الطّباق توضح المعنى من خلال التّضاد، ففي ذلك دعوة لعدم الخوف والحزن والقلق من المحبوبة لأنَّهُ وإيَّاها مترفعانِ عن الآخرين، فهما يعيشان عالمهما الخاص، ولأجل ذلك يرصد شاعرنا محاكاته باثًّا شكواه فلولا ذلك الحب وحضوره الإغوائي بوصفه مرتكزًا عاطفيًا لتبرَّأ من هؤلاء ومن الزّمان أيضًا، فجاء الطّباق يشير إلى حالة القلق والتّوتر في نفسية الشّاعر، وهذه الحالة بدأت من مفتتح القصيدة في عنوانها «كلانا احترقنا» حاملًا في طياته معاني التّوتر والحيرة والقلق، كما ساعد هذا الطّباق على تألق الحس الإيقاعي في القصيدة، ما يجعل المتلقي مُتذوقًا للنص بأشد تأثير، فيخلق الشّاعر بذلك توازنًا حاذقًا في التّلقي من خلال التّوتر الدّلالي والنّغم الموسيقي.

ومن الطّباق ما يذكره الشاعر بقوله: [البسيط]

غِـنـاؤكِ الـعَـذْبُ مِـنْ مَـاضِـيَّ قَـرَّبَـني

وعـنْ أَسَـى حـاضري المَلْهوفِ أبْعَـدَني[1]

في هذا البيت – من خلال الطّباق – يوضح الشّاعر معنى القرب والبعد، والقرب هنا من النّوع المعنوي وليس مادي (جسماني)، لأنَّ التّقاربَ المعنويَ أهمُ من التّقارب الجسماني، والشّاعر لإحساسه الشّديد بالقرب من المحبوبة يعطف ضرب البيت الذي ينتهي بلفظة البُعد على القرب في عروضه، وكأنَّ القربَ الذي يرسم ملامحه يقابل لفظي القرب والبعد، فهذا يمكنه أن يعيش حقيقة حبه وأن ينمو ويتحول إلى شجرة مورقة، ولكن لا أمانَ من دبابيس الحزن، فالحبُّ في نظر الشّاعر لا يموت أبدًا، ولكنَّهُ قد يتحول إلى احفورة قد يودع فيها العاشقان بلا هوادة

(١) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «غناء حمامة»، ص٢٠.

- خصوصًا أن حرف (الواو) للعطف يفيد المشاركة ومن هنا تأتي الدّلالة مُتجسدةً ببزوغ الطّباق الذي آزر على زيادة الإحساس لدى القارئ من خلال تأكيد المعنى.

ويقول في قصيدة أخرى مخاطبًا الشهيد: [البسيط]

يُحاصِرُ الوَحْشُ فيه الخَلْقَ مُفْتَخِرًا
بما لَدَيْهِ من الأنْيابِ والظُّفُرِ
يَعْتُو على مَنْ زَكَتْ بالخَيْرِ سيرَتُهُ
جَوْرًا ويَفْتَرِسُ الأَطْفالَ في السُّرُرِ
فَمِنْ رِياءٍ لدَفْعِ الحَيْفِ مُنْعَقِدٍ
ومن نِفَاقٍ لنَشْرِ العَدْلِ مُؤْتَمِرِ[1]

الطّباق واقع هنا بين (الحَيْف) و(العَدْل) وفيه تبرز دلالة تعميم المعنى؛ إذ أنَّ الشّاعر يرى ما فعله الشهيد[2] قدوة لكلِّ إنسان أن يفعله، بعد أن تناولته الأنيابُ والظُّفرُ، فمن الملاحظ أن لفظ الحيف يتساوى دلاليًّا مع العدل في انعدام الوجود، وكأن الشّاعرَ يؤكد المعنى من خلال الطّباق، وفي ذلك توضيح أكثر للصورة المؤلمة التي يود الشّاعر عرضها على المتلقي.

ومن اضرب الطّباق الأخرى التي تناولها البابطين في شعره (طباق السلب)، ويراد به «الجمع بين فعلي مصدر واحد أحدهما مثبت، والآخر منفي، أو أحدهما أمر والآخر نهي»[3]، وفي ذلك يقول: [الكامل]

صَوْتُ الحَضارةِ كانَ في أَوْتارِهِمْ
نَغَمًا ولا نَغَمٌ بلا أَوْتارِ

(١) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «محمد رمزهم»، ص١١٢.
(٢) الشهيد هنا إشارة للطفل (محمد الدرة)، فقد قيلت هذه القصيدة بمناسبة استشهاده في بدايات انتفاضة الأقصى المباركة، ونشرت في ديوان الطفل الشهيد محمد الدرة، الذي أصدرته مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عام ٢٠٠١م، ج٢، ص١٨٥.
(٣) معجم البلاغة العربية، بدوي طبانه، ص٢٧٥.

نَـشَـرَ المَـعـارِفَ فـي الـــوَرَى عُـلَـمـاؤهـمْ

وغَـــــزوا ظـــلامَ الجَـهْـــلِ بـالأنـوارِ[1]

يطابق الشّاعر بين (نغم) و(لا نغم) للدلالة على مكانة لبنان الثّقافية، لاسيما أنها قد اختيرت عاصمة للثقافة العربية، فهو يبيّن حقيقته ودوره السّاطع في بناء الحضارة، داعيًا له بالسّعادة والعطاء الدّائم، وليُؤكد- مرةً أُخرى - على تمجيد لبنان ودوره المهيب في نشر نور العلم والمعرفة، من خلال البيت الذي يتلوه حينما يطابق إيجابًا بين (الظلام) و(الأنوار)، فالشّاعر ملتزم بوفائه وإخلاصه لهذا البلد، لِما يمتلكه من علماء يسعون إلى نشر العلم والثقافة بين الأنام بلا كلل ولا نصب، حتى كأنَّ الزمانَ لم يسمع بمثله.

ومن أمثلة الطّباق السّلبي قوله: [الطويل]

وتُـصْـبِـحُ أيّـامـي سُـهـادًا ولَـوْعـةً

وأغْـدُوا كـأنَّ الـعُمْرَ يَـجْـري ولا يَـجْـري[2]

كشفت لنا النَّتائج الإحصائية للطباق في شعره، بأنَّهُ تكرر (٤٢) مرةً، فقد طار ذكره في شعره بتكراره (٣٠) مرةً في ديوان «مسافر في القفار»، و(١٢) مرةً في ديوان «بوح البوادي»، ومن دواعي القول أن هذه النتائجَ التي أشرنا إليها توضح أن أسلوب الطّباق لديه يمثل ركيزةً أساسية، خاصةً في تأكيد المعاني التي يطرحها، فقد كان الهدف الأول من الطّباق لديه هو رفد الدّلالة وبيان الفكرة، ثم تأتي بعد ذلك الوظيفة الموسيقية التي جعلت النّص أكثر مرونة ورقة، لتعمل على إيصال الفكرة للمتلقي في جوٍّ من المتعة تساعده على تحفيز ذهنه والغوص في سبر الدّلالة، وكانت أكثر مواضع الطّباق لدى الشّاعر في مواقف حبِّهِ العذري، ليُبْرز من خلاله معاناته من الهجران الذي كان يلقاه من المحبوبة؛ إذ انقلبت حياتهُ رأسًا

(١) ديوان «مسافر في القفار»، من قصيدة «لبنان الإباء»، ص٩٣.

(٢) ديوان «مسافر في القفار» من قصيدة «النجمة الخالدة»، ص٦٨.

على عَقِبٍ نتيجةً لفراقها، فقد امتلأت بالحزن والألم والأسى، بعد أن كانت مليئةً بالفرح والسّرور والإشراق، ولأنَّه متأثر بمحبوبته فقد ورد كثير من الطّباقات في توالٍ مستمر؛ لتعكس بذلك الحالة العاطفية والنّفسية التي يكابدها الشَّاعر، ناقلًا إيّاها إلى القارئ من خلال كثافة الطّباق لديه.

****

الخاتمة

قدّم الباحثُ بعدِ الاستقراءِ الدّقيقِ لديواني الشّاعر عبد العزيز سعود البابطين، والوقوف على السّماتِ الأسلوبيةِ واللّغويةِ لخطابهِ الشّعري هذه الدّراسةَ، التي توصل من خلالها إلى عددٍ من النّتائج، لا يدعي إنّها الصّواب لكنه حاول جاهدًا أن تكون أقرب إليّه، فبعد هذا المطاف في كونه الشّعري لا بدّ من التّوقف قليلًا لبلورة ما تم انجازه واختصار ما تم عرضه، وليرى المتلقي ما قَدّمَتْهُ هذه الدّراسة من جديد، فقد قسّمَ هذه الدّراسةَ إلى مقدمة عرضنا فيها مشروع الدّراسة، بما فيه أسباب الدّراسة، وأهدافها، وموقع الدّراسة من الدّراسات السّابقة، أعقبته خطةُ البحث، ثم التّمهيد تناول فيه حياةَ الشّاعر وثقافته، فضلًا عن العوامل التي زانت الطّريق لتكوين شخصيته، ومن ثَمّ أعقبهُ بدلالةِ علم الأسلوب عند القدامى والمحدثين. وبعد ذلك تأتي فصولُ البحث الثلاثة، لتحمل (شعر عبد العزيز سعود البابطين دراسة أسلوبية)، ثم هذه الخاتمة التي بين أيديكم.

ينظر البحث في هذه الفصول للقصيدة على كونها قولًا شعريًّا، فكانت دراسة حالة القول الشّعري لديه ضمن شعره، وحسب النّتائج الآتية:

١- يُعدُ الشّاعر امتدادًا لشعراء الهوى العذري في بادية نجد، كـ(جميل بثينة، وكثير عزة) وغيرهما، مثّلَ بنتاجه الشّعري علاقة حب عذري، رسم جداوله منذ صباه، مترجمًا ذلك بأساليب بلاغية ساحرة، مُصيّرًا معظمها لخدمة حبه المفقود، وما تركه على حاله من ألم وتصدع وانكسار. وأظهر البحث طغيان الغزل العذري على شعره، ولا يوجد من الأغراض الأخرى إلا نتف متناثرة في شعره ما بين رثاء ومديح.

٢- تمثل المرأةُ جوهر قصائده ومحوره الأساس، فلها ومنها تنبثق قصائده، ليعبر الشاعر عمّا يمر به من غرام الوجد.

٣- تناولنا الأساليب الخبرية في شعره، مع بيان النّسب المئوية للأساليب في نماذج مختارة أيضًا، وشملت كلًّا من (الجملة الإسمية، والجملة الفعلية، والتّوكيد، وأسلوب النّفي، وأسلوب النّهي)، فجاءت الجملةُ الاسميةُ مُعبرةً عن الثبات والاستقرار، بينما جاءت الجملةُ الفعليةُ تدلُ على الحركةِ والغليانِ العاطفي الذي ينتاب الشّاعر، لذلك جاءت غنيةً بمعانيها اللافتة للأنظار وصياغتها الدّلالية المتنوعة.

٤- تطرقنا فيه إلى الأساليب الإنشائية البارزة في شعره مثل: (الاستفهام، والنّداء، والأمر، والتّعجب)، مع بيان النّسب المئوية للأساليب في نماذج مختارة تشير النّتائجُ الإحصائية لهذه الأساليب، إلّا إنّ البابطينَ أسهبَ في توظيفها وأتْقن استخدامها في شعره، بالمقارنة مع مثيلاتها من الجمل الخبرية، كما كان يؤثر اعتمادَ أسلوب الاستفهام.

٥- برزت الظّواهرُ التّركيبيةُ في الدّيوانينِ لعلها أكثرَ ترديدًا في شعره ومنها: (التّقديم والتّأخير، والاعتراض، والتّناص، والمفارقة)، واتضح أن الشّاعرَ وظّفَ هذه الظّواهرَ لغرض تكثيف الدّلالة من جهة ولينأى بنفسه عن الإطناب الذي يبددُ الصّياغةَ التّركيبيةَ ويوهنها من جهةٍ أخرى.

٦- انمازت صورتُهُ الشّعرية بالحداثويةِ والتّجديد، مستمدةً جمالهَا من أنماطها المتعددة كانت صورًا: (كلية، أو جزئية، أو قصصية، أو لونية، أو حسية) وتشمل الصّور الحسية على الصّور: (الشّمية والذّوقية والبصرية والسّمعية واللّمسية)، فهي تمثل عالمه الحميم إلى نفسه، مثلت بذلك مرحلةَ التّطور والإبداع التي شهدها عصره؛ إذ كان له تميزه الخاص واستئثاره الوضّاح في كثير من الصّور

الشّعرية، مستلهمًا في الوقت ذاته الموروثَ العذري ليحيي مفهوم الأصالة من جذور الشّعر العربي، هذا وقد تقدم الفصلَ توطئةٌ رحبةٌ عن الصّورة الشّعرية قديمًا وحديثًا.

٧- ذكر البحث وسائل تشكيل الصّورة مثل: (التّشبيه، والاستعارة، والكناية)، لتتميز صوره بالحسية، لكنّها الحسية التي تتجاوز حدود البصر لتندمج من خلالها بنفسية الشّاعر، راسمةً لوحةَ وجدانهِ وما ألمّ به من ألَمْ الجوى.

٨- يمثل شعره مثاقفةً وامتزاجًا مع الشّعر الجاهلي والأُموي والعباسي والشّعر الأندلسي، وهذا ما نلحظه من خلال التّناص مع امرئ القيس، وأبي نواس، وابن زيدون ولسان الدين ابن الخطيب من جهة ومع شعراء المهجر من جهة أخرى، لِما يتمتعون به من رومانسية فريدة.

٩- تألق البابطين في مجال الموسيقى باستحداث أنظمته المنبثقة من مهجته الهائمة بحبه العذري، وتوظيفه الأوزان بطرائق حداثوية، مما دفع الباحث بإلحاح إلى دراسة أسلوبية الإيقاع من خلال الأسلوبية الإحصائية الدقيقة، واستبيانها بجداول واضحت البيان.

١٠- تصدرت بحور(الوافر والبسيط والرّمل) النّسبة الأكبر في شعره؛ إذ شكلت هذه البحور الثّلاثة فقط من بين بحوره بنسبة (٦٣،١٦٪)، وذلك يعكس أفضلية هذه البحور لدى البابطين وقربها إلى نفسه، خاصةً وهي من البحور الصّافية التي تناسب جميع المشاعر والانفعالات.

١١- عمد الشّاعر إلى توظيف الأوزان الطّويلة كثيرة المقاطع كالبحر (الطّويل والكامل والخفيف)؛ لأنّ هذه الأوزانَ تمنحه بسطةً في التعبير عمّا يجول في خلجات نفسه تعبيرًا مستفيضًا، ونلحظ أيضًا إنّهُ قد تناول خمسةً من البحور

الصّافية (موحدة التّفعيلة) في شعره وهي: (الوافر، والرّمل، والكامل، والمتقارب، والمتدارك)؛ إذ يجد فيها سعةً في التّعبير، بينما وظّفَ أربعةً من البحور المتعددة التّفعيلة وهي: (البسيط، والطّويل، والخفيف، والمجتث)، وبجميع قصائد البحور (موحدة التّفعيلة) مع (متعددة التفعيلة) يظهر لنا مجموعُ قصائده الشّعرية في الدّيوانين والبالغ عددها (١١٢) قصيدة.

١٢- اعتمد الشاعر الأوزان العروضية في شعره، دونما مخالفة لعروض الخليل، أمّا القافية فكانت موحدة في أغلب قصائده، إلاّ إنّ هناك مقطوعاتٍ متنوعةَ القافية كما في قصيدة (اذكُريني)، وكأنّه يحاكي بها مدرسة المهجر، كما في قصيدة (الطّلاسم) للشاعر إيليا أبي ماضي.

١٣- اتكأ الشّاعر على الموسيقى الداخلية كثيرًا كتّكراره (الصّوت، اللّفظ، العبارة) فبلغ (١٣١) مرةً، مشكلًا عاملًا أساسيًّا في تكوين الموسيقى الدّاخلي في شعره.

****

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)، د. محمد العبد، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٨٨م.
- أبو نواس في نوادره وبعض قصائده، أعدّه وحققه: سالم شمس الدين، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م.
- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر، القاهرة،٢٠٠١م.
- الاتجاه الأسلوبي في النقد، د. شفيع السيد، ط. دار الفكر العربي، (د ت).
- اتجاهات البحث الأسلوبي، د. شكري محمد عياد، مكتبة زهراء الشرف، ١٩٩٨م.
- اتجاهات النقد في القرن الخامس الهجري، د. منصور عبد الرحمن، مطبعة دار العلم، القاهرة، ١٩٧٧م.
- الاتحاد الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت،١٩٨١م.
- أثر البواعث في تكوين الدلالة البيانية شعر جميل بثينة نموذجًا، د. صباح عباس عنوز، ط١، دار الضياء، النجف الأشرف، ٢٠٠٧م.
- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤م.

- أثر كف البصر على الصورة عند المعري، رسمية موسى السقطي، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٦٨م.
- أسرار الإيقاع في الشعر العربي، سلوم تامر، دار المرساة، سورية، ١٩٩٤م.
- الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، ط١، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٥٥م.
- الإسلام في شعر شوقي، د. أحمد الحوفي، القاهرة، ١٩٧٢م.
- الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني وجون ميري- مدرسة مقارنة، د. شوقي علي الزهرة، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ت).
- الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، د. فتح الله أحمد سليمان، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- الأسلوبية، بييروجيرو، ترجمة د. منذر عياشي، ط٢، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٤م.
- الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، ط٣، الدار العربية للكتاب، طرابلس، (د ت).
- الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، د. عبد القادر عبد الجليل، ط١، دار صفاء، عمان، ٢٠٠٢م.
- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، (د ت).
- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ط٤، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م.
- إعجاز القرآن، الباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.

- إعراب القرآن الكريم وبيانه، محيي الدّين الدّرويش، ط١، (دار اليمامة، دمشق) و(دار ابن كثير، بيروت)، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.
- آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، ط١، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ت).
- انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٩م.
- أوزان الشعر وقوافيه، د. علي محمد فاخر، ط١، ٢٠٠١م.
- أوزان الشعر، مصطفى حركات، ط١، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، (١٤١٨هـ - ١٩٩٨م).
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، د. مصطفى جمال الدين، ط٢، (د ت).
- البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، د. رجاء عيد، ط١، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣م.
- البرهان في علوم القرآن، بدر الدين الزركشي، تحقيق: أبو الفضل ابراهيم، القاهرة، ١٩٥٧م.
- بُغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، المطبعة النموذجية، (د ت).
- بلاغة التراكيب (دراسة في علم المعاني)، د. توفيق الفيل، مكتبة الآداب، القاهرة،١٩٩١م.

- البلاغة العربية المعاني البديع البيان، أحمد مطلوب، ط١، منشورات مكتبة الزوراء، بغداد، ١٩٨٠م.
- البلاغة العربية فنونها وأفنانها، فضل حسن عباس، ط١، دار الفرقان، عمان، ١٩٨٧م.
- البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧م.
- البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ١٩٩٤م.
- البلاغة والتطبيق، (د. أحمد مطلوب، د. كامل حسن البصير)، ط١، مطابع بيروت الحديثة، ١٤٣٢هـ – ٢٠١١م.
- بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، د. محمد عبد المطلب، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥م.
- بناء الصورة الفنية في البيان العربي، د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م).
- بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م.
- البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، حسن ناظم، ط١، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م.
- البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز سعود البابطين (قراءة في موسيقى الإطار)، أ. د. محمد مصطفى أبو شوارب، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٧م.

- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، عبد الرحمن تبرماسين، ط١، دار الفجر، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
- بيان إعجاز القرآن، الخطابي، تحقيق: (د. محمد زغلول سلام ود. محمد خلف الله)، ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م.
- البيان في ضوء أساليب القرآن، عبد الفتاح لاشين، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- البيان والتبيين، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط٧، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، (١٤١٨هـ - ١٩٩٨م).
- تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، دار ليبيا للنشر والتوزيع، بنغازي، (د ت).
- تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرابع الهجري، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر،١٩٦٤م.
- تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحقيق، السيد صقر، دار إحياء التراث العربي، القاهرة، ١٩٥٤م.
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت،١٩٩٢م.
- تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، (د ت).

- تحولات البنية في البلاغة العربية، د. أسامة البحيري، ط١، دار الحضارة للطبع، ٢٠٠٠م.
- التدوير في الشعر (دراسة في النحو والمعنى والإيقاع)، أحمد كشك، دار غريب، القاهرة،٢٠٠٤م.
- التذوق الأدبي (النص الشعري قضاياه ومناهجه)، د. محمد زكي العشماوي، دار المعرفة الجامعية، ٢٠١٣م.
- التصوير البياني، د. محمد أبو موسى، ط٣، الناشر مكتبة وهبه، (١٤١٣هـ - ١٩٩٣م).
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق (اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج)، علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ١٩٧٥م.
- التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية)، د. شفيع السيد، ط٢، دار الفكر العربي، ١٩٨٢م.
- التعريفات، العلامة علي بن محمد الشريف الجرجاني (ت ٨١٦هـ)، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٥م.
- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، (د. ط)، منشورات دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.
- التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، د. مختار عطية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (د ت).
- تمهيد في النقد الأدبي، روز غريب، ط١، دار المكشوف، بيروت، ١٩٧١م.
- جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٢٠٠٤م.

- جدلية الإفراد والتركيب، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٥م.
- جدلية التشكيل والتواصل (قراءات تحليلية في الشعر العربي الحديث والمعاصر)، د. محمد مصطفى أبو الشوارب، ط١، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠١٦م.
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.
- جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، د. فايز الدّاية، ط١، (دار الفكر المعاصر، بيروت، ودار الفكر، دمشق)، (١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م).
- جماليات التلقي، د. فوزي عيسى، دار المعرفة الجامعية، ٢٠١٤م.
- جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، ط٢، مطبعة دار المعارف، مصر، ١٩٨٩م.
- الجملة الفعلية، د. علي أبو المكارم، ط١، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، (١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م).
- جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي، قرأه وقدم له د. يحيى مراد، مطبعة كتب عربية، (د ت).
- حدائق السّحر في دقائق الشعر، رشيد الدين الوطواط، ترجمة إبراهيم أمين الشّواربي، تقديم أحمد الخولي، ط٢، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ٢٠٠٩م.
- الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني (دراسة دلالية تطبيقية - معنوية)، ابتسام أحمد حمدان، ط١، دار طلاس، دمشق، ١٩٩٢م.
- الحَمَامُ في الشعر العربي، علي إبراهيم أبو زيد، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٦م.

- الحيوان، للجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) ٢٥٥هـ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، (د ت).
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، سلسلة الفلسفة والآداب، ١٩٨١م.
- الخيال، الأسلوب، الحداثة: جابر عصفور، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، السمين الحلبي، تحقيق: (الشيخ علي محمد معوض) و(د. جاد مخلوف) و(د. زكريا عبد المجيد التوني)، ط١، مطبعة دار الكتب العالمية، بيروت، (١٤١٤هـ - ١٩٩٤م).
- دراسات في الشعر العربي المعاصر، د. شوقي ضيف، ط٣، دار المعارف، (د ت).
- دراسات نقدية في النحو العربي، د. عبدالرحمن أيوب، مؤسسة الصباح الكويت، ١٩٥٧م.
- دراسات نقدية في ديوان بوح البوادي للشاعر عبد العزيز سعود البابطين، أعده للنشر وقدم له د. فوزي عيسى، مركز الدلتا للطباعة، (د ت).
- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ت).
- دروس في آداب اللغة العربية، د. معروف عبدالغني الرصافي، ط١، دار المعلمين، بغداد، ١٩٦٠م.
- دفاع عن البلاغة، أحمد حسن الزيات، مطبعة الرسالة، ١٩٤٥م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني، الناشر مكتبة الخانجي، (١٤١٣هـ - ١٩٩٢م).

- دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م).
- ديوان أبي فراس الحمداني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د. ت).
- ديوان بوح البوادي، عبد العزيز سعود البابطين، ط٤، الكويت، ٢٠١٤م.
- ديوان جميل بثينة، شرح (أشرف أحمد عدرة)، ط١، بيروت، (١٤١٦هـ - ١٩٩٦م).
- ديوان لسان الدين ابن الخطيب السلماني، صنعه وحققه وقدم له: د. محمد مفتاح، ط١، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م).
- ديوان مسافر في القفار، عبد العزيز سعود البابطين، ط٣، الكويت، ٢٠١٤م.
- الديوان، عباس محمود العقاد، ط٣، دار الشعب، القاهرة، د ت.
- رماد الشعر (دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق)، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د ت).
- الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السّياب ونازك والبياتي)، محمد علي كندي، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٣م.
- الرؤية والعبارة مدخل إلى فهم الشعر، عبدالعزيز موافي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠م.
- الزهر والندى دراسات في النقد الأدبي الحديث، د. فليح كريم الركابي، ط١، بغداد، (د ت).
- سنوات من العطاء الثقافي، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، مقدمة للبابطين، الإصدار السابع، الكويت،٢٠١٠م.

- السيرة الذاتية في ديوان مسافر في القفار للشاعر عبد العزيز سعود البابطين (السفر عبر بوابة الذات)، إعداد: عصام حجلي، إشراف: د. عمر المراكشي، ٢٠١٤م.
- شذا العرف في فن الصرف، الشيخ أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي، قدم له وعلق عليه: د. محمد بن عبد المعطي، خرج شواهده ووضع فهارسه أبو الأشبال أحمد بن سالم المصري، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، (د ت).
- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط. دار الطلائع، مصر، ٢٠٠٩م.
- شرح الجمل الكبير، ابن عصفور، تحقيق: د. صاحب أبو جناح، طبع جامعة الموصل - العراق، (١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م).
- شرح المفصل، ابن يعيش (موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش)، عالم الكتب - بيروت، (د ت).
- شرح جمل الزجاجي، ابن خروف، تحقيق. د. سلوى محمد عرب، مطبوعات معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، جامعة أم القرى - مكة، ١٤١٩هـ.
- الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، د. يحيى الجبوري، ط٥، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٦م.
- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د ت).
- الشّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، عز الدين اسماعيل، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥م.

- الشعر العربي في صقلية في القرن الخامس الهجري، د. فوزي عيسى، ط١، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٧م.
- شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، فتحي محمد رفيق، ط١، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ٢٠٠٣م.
- الشعر والناقد، وهب أحمد رومية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠٦م.
- الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٧م.
- صور البديع فن الأسجاع، د. علي الجندي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥١م.
- الصورة الأدبية في القرآن الكريم، د. صلاح الدين عبد التواب، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ١٩٩٥م.
- الصورة البيانية في الحديث النبوي الشريف، فالح أحمد الحمداني، ط١، مؤسسة الوراق، عمان، ٢٠٠٠م.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، ط١، بيروت المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م.
- الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ساسين عساف، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢م.
- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة (د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم)، مراجعة د.عناد غزوان، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، ١٩٨٢م.

- الصّورة الفنية عند النابغة الذبياني، خالد محمود الزواوي، الشركة المصرية
- الصورة الفنية في المثل القرآني، د. محمد حسين علي الصغير، منشورات وزارة الثقافة والإعـلام. دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات(٢٨٨)، د. ط، ١٩٨١م.
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، الناشر جامعة اليرموك، عمان،١٩٨٠م.
- الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، د. وحيد صبحي كبّابه، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.
- الصورة الفنية معيارًا نقديًّا، د. عبد الإله الصائغ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة – وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧م.
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، د. علي البطل، ط١، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،١٩٨٠م.
- الصورة في شعر الأخطل الصغير، د. أحمد مطلوب، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن – عمان، ١٩٨٥م.
- الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع، ط. دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان،١٩٨٣م.
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن علي ابن إبراهيم بن طباطبا العلوي اليمني، دار الكتب الخديوية، مصر، ١٩١٤م.
- ظاهرة التوكيد في النحو العربي، د. المتولي علي المتولي الأشرم، مكتبة جزيرة الورد بالمنصورة، مصر، ٢٠٠٤م.

- عبد العزيز سعود البابطين (بطاقة تعريفية): إعداد الأمانة العامة لمؤسسة البابطين، ط١٥، الكويت، ٢٠١٤م.
- عبدالقاهر الجرجاني (بلاغته ونقده)، د. أحمد مطلوب، ط١، دار العلم للملايين، الكويت،١٩٧٣م.
- العذرية البدوية في بوح عبد العزيز البابطين الشعري (قراءة نقدية في آليات الإبداع ومعطياته): د. صبري فوزي عبدالله أبو حسين، مصر، القاهرة، (د ت).
- العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، د. فوزي عيسى، ط٢، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د ت).
- العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد علي الهاشمي، ط٢، دار البشائر الإسلامية، لبنان، (١٤١٥هـ - ١٩٩٥م).
- العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبدالرضا علي، دار الكتب، الموصل، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م).
- علم أساليب البيان، د. غازي يموت، ط١، دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع، (١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م).
- علم الأسلوب في الدراسات الأدبية والنقدية، عبد العظيم ابراهيم محمد المطعني، ط١، مكتبة وهبه، القاهرة، ٢٠٠١م.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: د. صلاح فضل، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م.
- علم البيان في البلاغة العربية، د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م).

- علم البيان في البلاغة العربية، د. محمد مصطفى هدارة، ط١، دار العلوم العربية، بيروت، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م).
- علم البيان وبلاغة التشبيه، مختار عطية، الإسكندرية، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٤م.
- علم البيان، د. بدوي طبانه، ط٤، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٩٧٧م.
- علم الدلالة دراسةً وتطبيقًا، الدكتورة نور الهدى لوشن، ط١، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ١٩٩٥م.
- علم العروض وتطبيقاته، أ. د. محمد مصطفى أبو شوارب، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٦م.
- علم اللغة والدراسات الأدبية، برند شبلنر، ترجمة محمود جاد الرب، ط١، الدار الفنية للنشر، القاهرة، ١٩٩١م.
- علم المعاني، درويش الجندي، دار النهضة، مصر، (د ت).
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، (١٤٠١هـ - ١٩٨١م).
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ط٤، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٥م.
- عيار الشعر، أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، (١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م).
- فاعلية الإبداع (دراسة في ديوان مسافر في القفار للشاعر عبد العزيز سعود البابطين)، محجوب محمد موسى، المرجاح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٨م.
- فصول في الشعر ونقده، د. شوقي ضيف، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.

- فقه اللغة العربية، د. كاصد ياسر الزيدي، جامعة الموصل، كلية الآداب، (١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م)، د. ط.
- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ت).
- فن الأسلوب، حميد آدم ثويني، ط١، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦م.
- فن التشبيه، علي الجندي، ط٢، القاهرة، (١٣٦٨هـ - ١٩٦٦م).
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ط٥، منشورات مكتبة المتنبي، بغداد، (١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م).
- فن الجناس، علي الجندي، دار الفكر العربي، (د ت).
- فنون التصوير البياني، د. توفيق الفيل، ط١، منشورات ذات السلاسل، الكويت، (١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م).
- فنية التعبير في الشعر الجديد، د. سعد أحمد الحاوي، ط١، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٨٨م.
- في الأسلوبية والأسلوب، محمد سعيد اللويمي، ط١، مكتبة الملك فهد الوطنية، ٢٠٠٥م.
- في البنية والدلالة، سعيد أبو رضا، مطبعة منشأة المعارف الإسكندرية، (د ت).
- في الشعرية، كمال أبو ديب، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م.
- في النحو العربي، د. مهدي المخزومي، ط١، بيروت، ١٩٦٤.
- في النقد الأدبي دراسة وتطبيق، د. كمال نشأت، مطابع النعمان، النجف الأشرف، (١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م).
- في ظلال القرآن، سيد قطب إبراهيم حسين الشاربي، ط٢، دار الشروق، القاهرة، ١٤١٧هـ.

- في علمي العروض والقافية، أمين علي السيد، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠م.
- القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، دار غريب، ٢٠٠٤م.
- القافية في العروض والأدب، د. حسين نصّار، دار المعارف، مصر، ١٩٨٠م.
- القاموس المحيط، الفيروز آبادي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت،١٩٩٣م.
- قراءة الصورة وصور القراءة، صلاح فضل، ط١، دار الشروق، مصر، ١٩٩٧م.
- القصيدة الرومانسية في مصر، د. محمد يسري العزب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
- القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، عبد العزيز موافي، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٣، مكتبة النهضة، ١٩٦٧م.
- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمد زكي العشماوي، ط١، دار الشروق، ١٩٩٤م.
- القوافي، القاضي أبي يعلي التنوخي، تحقيق: د. عوني عبدالرؤوف، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨م.
- الكامل، المبرد، تحقيق: د. زكي مبارك، القاهرة، ١٣٥٥هـ - ١٩٣٦م.
- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ط٢، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، ١٩٩٧م.

- كتاب العثمانية، الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م.
- كتاب العين مرتبًا على حروف المعجم، الخليل بن أحمد الفراهيدي، (١٧٠هـ)، ترتيب وتحقيق: د. عبدالحميد هنداوي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، (١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م).
- الكتاب، سيبويه، بولاق - القاهرة، ١٣١٦هـ.
- كشاف اصطلاحات الفنون، محمد علي التهانوي (ت ١١٥٨هـ)، تحقيق: د. لطفي عبدالبديع، مراجعة أمين الخولي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م.
- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، الزمخشري، ط. مصطفى البابي الحلبي، مصر، (١٣٨٥هـ - ١٩٦٦م).
- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢م.
- لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٥م.
- لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢م.
- اللغة والإبداع الأدبي، د. محمد العبد، ط٢، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مكتبة دار المعرفة، القاهرة، ٢٠٠٧م.
- اللغة والإبداع، د. شكري محمد عياد، ط ١، دار إنترناشيونال للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٨م.
- لُمَع صناعة الشعر، لأبي عبدالله محمد بن أحمد الأردستاني، تحقيق: د. حسن عباس، البربري للطباعة الحديثة، ١٩٩٨م.

- المتعالقات النصية، د. حسيب الياس حديد، مركز النور، على الموقع:
  http:// alnoor. se/ artic e. asp ؟ id – 958612.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق: (أحمد الحوفي وبدوي طبانه)، دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة، (د ت).
- المجمل في فلسفة الفن، بندتوكروتشه، ترجمة سامي الدروبي، ط١، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٤٧م.
- المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض، تأليف (مصطفى خليل الكسواني، زهدي محمد عيد، حسين حسن قطناني)، ط١، دار صفاء للنشر والتوزيع – عمان، (١٤٣١هـ – ٢٠١٠م).
- مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي، د. أحمد مستجير، دار العين للنشر، ٢٠٠٥م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب، د. عبدالله الطيب، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠م.
- المصطلح النقدي في نقد الشعر (دراسة لغوية تاريخية نقدية)، إدريس الناقوري، طبع دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٢م.
- المصطلح النقدي، د. أحمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي، بغداد، (١٤٢٣هـ– ٢٠٠٢م).
- مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، محمد عزام، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥م.
- المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين الموحدين، د. جمعة حسين يوسف الجبوري، ط١، دار صفاء للنشر والتوزيع – مؤسسة دار الصادق الثقافية، عمان، (١٤٣٣هـ – ٢٠١٢م).

- المُطوّل «شرح تلخيص المفتاح»، سعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني (٧٩٢هـ)، تحقيق: أحمد عزو عنايه، ط١، إحياء التراث العربي، بيروت، ٢٠٠٤م.
- معاني القرآن وإعرابه، ابراهيم محمد الزجاج، تحقيق: د. عبد الجليل شلبي، ط١، مطبعة عالم الكتب، بيروت، (١٤٠٨هـ - ١٩٩٨م).
- معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م).
- معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م، كامل سلمان الجبوري، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، (١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م).
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (مجدي وهبة وكامل المهندس)، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م.
- المُعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل بديع يعقوب، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، (١٤١١هـ - ١٩٩١م).
- المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية، (١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م).
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، أشرف على تحقيقه: د. شوقي ضيف، ط٤، مكتبة الشروق، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، د. محمد العبد، ط١، دار الفكر العربي، ١٩٩٤م.
- المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة الخفاجي، دار الأرقم للطباعة، العراق، ٢٠٠٧م.
- المفارقة في شعر (عدى بن زيد) الموقف والأداة، د. حسنى عبد الجليل يوسف، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٩م.

- مقدمة ابن خلدون، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م.
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية د. نعيم اليافي، دمشق، ١٩٨٢م.
- المُقرّب، ابن عصفور، تحقيق: (عادل أحمد عبدالموجود، الشيخ علي محمد عوض)، ط١، مطبعة دار الكتب العلمية، بيروت، (١٤١٨هـ - ١٩٩٨م).
- من أسرار اللغة، د. إبراهيم أنيس، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م.
- من جماليات التصوير في القرآن الكريم، محمد قطب عبد العال، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
- من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، إبراهيم خليل، ط١، دار مجدلاوي، عمّان، ٢٠٠٦م.
- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، د. ديفيد دينش، ترجمة: يوسف نجم، بيروت، ١٩٦٧م.
- المنطق، محمد رضا المظفر، ط٢، دار الغدير، ٢٠٠٣م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب الخواجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ١٩٨١م.
- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، د. قاسم البريسم، ط١، دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٠م.
- موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة وصفاتها)، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط٢، دار المأمون والحرية، بغداد، (د ت).
- الموسيقى الشعرية، د. صلاح عبد الحافظ، ط٢، دار المعارف، ١٩٩٥م.

- الموسيقى الشافية للبحور الصافية، عبد الحكيم عبدون، ط١، العربي للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م.
- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، د. صابر عبد الدايم، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.
- موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، د. عبدالرضا علي، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م.
- موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، د. مدحت الجيار، ط٣، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٥م.
- موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع (رؤية نقدية تجمع بين الأصالة والتجديد)، د. مصطفى محمد السيوفي، ط١، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر، (٢٠١٠ - ٢٠١١).
- موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية)، د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.
- موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد، ط١، مؤسسة دار الشعب، ١٩٦٨م.
- موسيقى الشعر، د. محمود عسران، مكتبة البستان للمعرفة، الإسكندرية، ٢٠٠٧م.
- النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، فضل سالم العيسى، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٦م.
- النسق القرآني دراسة أسلوبية، د محمد ديب الجاجي، ط١، (دار القبلة للثقافة الإسلامية- جدة) و(مؤسسة علوم القرآن - بيروت)، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م.
- النص الشعري وآليات القراءة، د. فوزي عيسى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠١٢م.

- النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.
- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د. علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
- نظرية الشعر في النقد العربي القديم، عبدالفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨١م.
- نظرية النقد الأدبي رؤية قرآنية معاصرة، د. محمد حسين علي الصغير، دار المؤرخ العربي، بيروت، (د ت).
- نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، المطبعة العصرية- تونس، ١٩٧٦م.
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م).
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، ١٩٩٧م.
- نقد الشعر، قدامة ابن جعفر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجى، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ت).
- نهاية الإعجاز في دراية الإعجاز في علوم البلاغة وبيان إعجاز القرآن الشريف، الفخر الرازي، ط. القاهرة، ١٣١٧هـ.
- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي، تحقيق: أحمد شمس الدين، ط١، مطبعة دار الكتب العلمية، بيروت، منشورات محمد بيضون، (١٤١٨هـ - ١٩٩٨م).
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان (٦٠٨ -٦٨١ هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د ت).

- ويكون التجاوز (دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث)، محمد الجزائري، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٤م.
- الاتجاه التصويري في الشعر العراقي الحديث (١٩٤٧ - ١٩٦٩)، تغريد موسى علي البزاز، دكتوراه، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٤م.
- الاتجاه الوجداني في شعر عبد العزيز سعود البابطين، إيناس الرفاعي، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة الإسكندرية، ١٤٣٤هـ - ٢٠١٤م.
- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، عبد نور داود عمران، جامعة الكوفة، كلية الآداب، رسالة دكتوراه، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.
- التصور الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، مصطفى السيد السعدني، ماجستير، دار العلوم، ١٩٨٠م.
- دراسة أسلوبية في سورة الكهف، مروان محمد سعيد عبد الرحمن، ماجستير، جامعة النجاح الوطنية نابلس، فلسطين، ٢٠٠٦م.
- الشاعر مهدي الجواهري وخصائص فنه، عبد العزيز محمد الموافي، ماجستير، دار العلوم، ١٩٧٢م.
- الصورة البيانية في شعر القروي، حامد مروان، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، ١٩٩٥م.
- الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، د. صاحب خليل إبراهيم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٢م.
- الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت محمد سعد، ماجستير، دار العلوم، ١٩٧٨م.

- الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير، عبد الإله الصائغ، أطروحة دكتوراه كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٤م.
- الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، خليل محمد حسين عودة، أطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة، ١٩٨٧م.
- الصورة في شعر الرواد، علياء سعدي عبد الرسول، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٥م.
- لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية في عصر الطوائف، د. بشرى محمد طه البشير، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٠م.
- المفارقة في رسالة التوابع والزوابع دراسة نصية، د. هاشم العزام، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، ٢٠١١م.
- الاقتصاص القرآني والتناص ابن فارس نموذجًا، د. ياسر عبدالحسيب رضوان، مجلة الرافد، تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١١م.
- أنماط الصورة الفنية في شعر أحمد عبد المعطي الحجازي، محمد جابر عيد، مجلة الأقلام، العدد ٩، ١٩٨٩م.
- التناص عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب، مجلة علامات في النقد الأدبي، ع٣، جدة، السعودية، ١٩٩٢م.
- جماليات اللون في القصيدة العربية، محمد حافظ ذياب، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٥م.
- حوار مع الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين، مجلة اليقظة، العدد (٢٣٢٦)، تصدر عن دار اليقظة للصحافة والنشر والتوزيع.

- فلسفة المعنى في النقد العربي المشرقي المعاصر من (١٩٤٥ – ١٩٩٠)، لواء فواز، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد ٦، العدد (٨)، ٢٠١١م.
- مجلة الشعر، سيكولوجية القافية، العدد ٣ يوليو ١٩٧٦م.
- مجلة المجلة، د. محمد غنيمي هلال، عدد إبريل ١٩٦٢م.
- المفارقة في شعر المتنبي، د. عبدالهادي خضير نيشان، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، عدد١١، ٢٠٠٠م.
- المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، القاهرة، مجلة (٧)، العدد (٣ – ٤)، ١٩٨٧م.
- نظرية المفارقة، خالد سليمان، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد (٩)، العدد (٢)، ١٩٩١م.

****

فهرس الموضوعات

- شكر وعرفان ٥
- المقدّمة ٧
- التمهيد ١٥
- أولًا: عبد العزيز البابطين: ترجمة حياته ١٥
  - أ - ولادته ونشأته ١٥
  - ب - جهوده الثقافية ٢١
  - ج - الأوسمة والشهادات الفخرية ٢٢
  - د - أعماله الأدبية ٢٤
    - ١- ديوان (بوح البوادي) ٢٥
    - ٢- ديوان (مسافر في القفار) ٢٨
- ثانيًا: مفهوم الأسلوب ٣٠
  - ١- الأسلوب عند القدامى ٣٠
  - ٢- الأسلوب عندَ المحدثين ٣٥
    - أ- مفهومه عند الغرب ٣٥
    - ب - مفهومه عند العرب المحدثين ٣٧

- ثالثًا: الاتجاهات الأسلوبية ٤٠
١- الأسلوبية الإحصائية ٤٠
٢- الأسلوبية التعبيرية ٤٢
٣- الأسلوبية البنائية ٤٣
٤- الأسلوبية الوظيفية ٤٣
٥- الأسلوبية الانزياحية ٤٤
٦- الأسلوبية الأدبية ٤٥
٧- الأسلوبية النفسية ٤٥

الفصل الأول

- المبحث الأول: (الأساليب الخبرية) ٤٩
١- أسلوب النفي ٤٩
٢- أسلوب التوكيد ٥٣
٣- الجملة الاسمية ٥٩
٤- الجملة الفعلية ٦٣
أ - دلالة الفعل الماضي في شعره ٦٤
ب - دلالة الفعل المضارع في شعره ٦٧
ج - دلالة فعل الأمر في شعره ٧١
د - دلالة الفعل المبني للمجهول في شعره ٧٣

- المبحث الثاني: (الأساليب الإنشائية) ٧٧
١- أسلوب الأمر ٧٧
٢- أسلوب النّهي ٨١
٣- أسلوب الاستفهام ٨٦
٤- أسلوب النّداء ٩٤
٥- أسلوب التّعجُّبُ ١٠٢
- المبحث الثالث: (الظّواهر التّركيبية) ١٠٥
١- التّقديم والتّأخير ١٠٦
أ - تقديم الخبر على المبتدأ ١٠٧
ب - تقديم المفعول به على الفاعل ١٠٩
ج - تقديم خبر الأحرف المشبهة بالفعل على اسمها. ١١١
هـ - تقديم خبر كان وأخواتها على اسمها ١١٢
٢- الجملة الاعتراضية. ١١٣
٣- التناص ١٢٠
أ- التناص القرآني ١٢٢
ب التناص الشعري ١٢٦
٤- المفارقة ١٣٥

الفصل الثاني: (أسلوبية الصّورة)

- المبحث الأول: مفهوم الصورة الشعرية ١٤٥
- المبحث الثاني: أنماط الصّورة ١٥٦
  - ١ – الصّورة الكلية ١٥٦
  - ٢– الصّورة الجزئية ١٦٥
  - ٣ – الصّورة القصصية ١٦٧
  - ٤– الصّورة اللّونية ١٧٠
  - ٥– الصّور الحسية ١٧٧
    - أ – الصّورة السّمعية ١٧٨
    - ب – الصّورة البصرية ١٨٣
    - ج – الصّورة الشّمية ١٨٧
    - د – الصّور اللّمسية ١٨٩
    - هـ – الصّورة الذّوقية ١٩٢
- المبحث الثالث: (وسائل تشكيل الصورة) ١٩٧
  - ١– الاستعارة ١٩٧
  - ٢– التّشبيه ٢٠٤
  - ٣– الكناية ٢١٦

الفصل الثالث: (أسلوبية الإيقاع)

- توطئة ٢٢٥
- المبحث الأول: موسيقى الإطار (الوزن، التّدوير، القافية، التّصريع) ٢٣١

أولًا: الوزن ٢٣١

أ - وصف البحور ٢٣٣

ب - الأوزان الشعرية والعلاقة بينهما في شعر البابطين ٢٤٠

١- البحر الوافر ٢٤٠

٢- البحر البسيط ٢٤١

٣- البحر الرّمل ٢٤٤

٤- البحر الطّويل ٢٤٧

٥- البحر الكامل ٢٥٠

٦- البحر المتقارب ٢٥٣

٧- البحر المتدارك ٢٥٤

٨- البحر الخفيف ٢٥٦

٩- البحر المجتث ٢٥٨

- ثانيًا: التّدوير ٢٦١

- ثالثًا: القافية ٢٦٨
أ - أنواع القافية ٢٧٢
ب - أصوات القوافي (حروف الروي) ٢٧٧
- رابعًا - التّصريع ٢٨٥
- المبحث الثاني: موسيقى النّسيج (الموسيقى الدّاخلية) ٢٩٠
- أولًا: التّكرار ٢٩٠
١ - تكرار على مستوى العبارة ٢٩٢
٢ - التّكرار على مستوى اللّفظ ٢٩٩
٣ - التّكرار على مستوى الحرف ٣٠١
- ثانيًا: رد الأعجاز إلى الصّدور ٣٠٣
- ثالثًا: الجناس ٣٠٨
- رابعًا: الطّباق ٣١١
- الخاتمة (نتائج البحث) ٣١٧
- المصادر والمراجع ٣٢١
- فهرس الموضوعات ٣٤٩

✱✱✱✱