البحوث والدراسات

شعرية التراكيب: قراءة بلاغية في شعر أحمد العدواني

د. جاسم سليمان الفهيد*

ملخص:

يعالج هذا البحث شعرية التراكيب عند الشاعر أحمد العدواني أحد رواد الشعر الحديث في الكويت، وذلك في ضوء مفهوم الوظيفة الشعرية، الذي يستند إلى درس نمطي الترتيب الأساسيين المستعملَين في السلوك اللفظي: الاختيار والتأليف، وهو الأمر الذي اعتنى بتفاصيله الدقيقة علم المعاني أحد علوم البلاغة العربية الثلاثة، الذي قام على نظرية النظم عند شيخ البلاغيين عبدالقاهر الجرجاني.

ولم يحظ هذا الجانب من شعر العدواني بالعناية اللائقة به على الرغم من وفرة ما كُتب حوله من دراسات وأبحاث، ولهذا، فالمأمول أن يوفّق هذا البحث في سد هذه الثغرة بالكشف عن جانب مهم من جوانب شعرية العدواني. ويناقش البحث عدداً من الظواهر التركيبية في شعره كأساليب الاستفهام والنداء، والتكرير بأشكاله المختلفة، وفنّ ردّ العجز على الصدر، وشعرية المضارعة، وبلاغة التقديم، متوخياً في ذلك كله رصد السمات الأسلوبية التي تميّز لغة الشاعر، وتكشف عن منهج تعامله مع الخيارات التركيبية المتنوعة التي تتيحها له اللغة.

تمهيد :

يعدّ الشاعر أحمد مشاري العدواني أحد أبرز روّاد الشعر الحديث في الكويت، وتمتاز تجربته الشعرية بخصوبتها من حيث الأسلوب والمضمون، ولا أدلّ على ذلك من وفرة الدراسات التي تنوّعت في طرائق تناولها لفنّه

* دكتوراه في البلاغة، جامعة القاهرة، جمهورية مصر العربية، عام ٢٠٠٠م، أستاذ مشارك ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الكويت، دولة الكويت.

الشعريّ[١]. وستعمل هذه الدراسة على إضاءة جوانب من هذه التجربة الشعرية الزاخرة، يعتقد الدارس أنّها لم تنل العناية اللائقة بها من قبل الباحثين.

إنّ الحديث عن شعرية التراكيب يعود بنا – ولا بدّ – إلى شيخ البلاغيين عبدالقاهر الجرجاني الذي أصّل مفهوم شعرية التركيب عند بحثه لقضايا النّظم في كتابه "دلائل الإعجاز"، وكان ذلك منه بقصد إثبات "أنّه لا بدّ لكلّ كلام تستحسنه، ولفظٍ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهةٌ معلومة وعلّةً معقولة"[٢]. وبرهن على ذلك بدرسه التفصيلي لشواهد منتقاة من القرآن الكريم والشعر الفصيح، فأثبت أن بلاغة الكلام تتحقق بما أسماه توخّي معاني النحو[٣].

ويمكننا القول – بتحفّظ –: إنّ ما أصّله عبدالقاهر يلتقي في جوهره العامّ بمفهوم الوظيفة الشعرية، الذي نادى به جاكبسون حين أشار إلى نمطي الترتيب الأساسيين المستعملَين في السلوك اللفظي: الاختيار والتأليف [محور الاستبدال، ومحور التوزيع]، وذلك عند إرادة المتكلم بناء جملة مفيدة، منتهياً إلى القول: "إنّ الاختيارَ ناتجٌ على أساس قاعدة التماثل والمشابهة، والمغايرة، والترادف، والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتُسقط الوظيفة الشعرية مبدأَ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف"[٤]. ولذلك لم يكن غريباً أن يترجم بعض الباحثين المحدثين مصطلح **Poetics** إلى (فن النَّظم)[٥].

---

(١) يُنظر: عبدالفتاح، علي. (١٩٩٦). العدواني في عيون معاصريه. ط١. مؤسسة جائزة البابطين الثقافية. الكويت.

(٢) دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود شاكر. ط٣. مطبعة المدني: القاهرة. ١٩٩٢. ص٤١.

(٣) دلائل الإعجاز. ص ص ٨٠ – ٨١.

(٤) جاكبسون، رومان. (١٩٩٨). قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. ط١. دار توبقال للنشر: الدار البيضاء. ص٣٣.

(٥) انظر: ناظم، حسن. (١٩٩٤). مفاهيم الشعرية. ط١. المركز الثقافي العربي: بيروت. ص١٦، ١٨ عند استعراضه للترجمات العربية لهذا المصطلح.

والعِلم المختص بدراسة هذه الجوانب التركيبية في البلاغة العربيّة هو علم المعاني الذي قيل في تعريفه: "هو تتبّع خواصّ تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتّصل بها من الاستحسان وغيره، لِيُحترَز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحالُ ذِكرَه"(٦).

ولم تحظ بلاغة الجوانب التركيبية في شعر العدواني بالاهتمام اللائق بها، وذلك بحسب ما اطلعت عليه من أبحاث ودراسات تناولت شعره سوى نُتف مبعثرة هنا وهناك، والمؤمّل في هذه الدراسة أن توفق في إضاءة هذا الجانب المغفل من دراسة شعر العدواني، وذلك عبر دراسة عدد من الظواهر التركيبية(٧).

١ – شعريّة التقديم:

التقديم أحد المظاهر الشعرية البارزة التي تكشف عن براعة الشاعر أو ضعفه في سبك التراكيب، وهو – كما قال عبدالقاهر(٨)– "باب كثيرُ الفوائد، جمُّ المحاسن، واسعُ التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعة، ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقُك مسمعُه، ويلطُفُ لديك موقعُه، ثم تنظر

(٦) السكاكي، يوسف. (١٩٨٣). مفتاح العلوم. ضبط نعيم زرزور. ط ١. دار الكتب العلمية: بيروت. ص ١٦١.

(٧) اقتصرت الدراسة على ديواني الشاعر: (أجنحة العاصفة)، و(أوشال) المنشورين ضمن كتاب (العدواني: الأعمال الشعرية الكاملة) الصادر عن مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، سنة ١٩٩٦، والإحالة إليها في هذا البحث. ولم تشمل الدراسة ديوانه الثالث (صور وسوانح) الصادر عن مركز البحوث والدراسات الكويتية سنة ٢٠٠٧، والذي جُمع من الأوراق الخاصة بالشاعر بعد وفاته؛ وقد استُبعد من مادة الدراسة؛ "لأن معظم هذه الأوراق كانت مسودات لمقطوعات أو قصائد شعرية لم ينته الشاعر فيها إلى رأي نهائي قابل للنشر". كما جاء في تصدير الديوان. ص ٨.

(٨) دلائل الإعجاز. ص١٠٦.

فتجد سببَ أنْ راقَك ولطُف عندك أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ عن مكانٍ إلى مكانٍ".

وعند استعراضنا لصور التقديم وأشكاله الواردة في شعر العدواني فإنّنا نستطيع رصد غايات دلالية بعينها حرص الشاعر على توخّيها عند ارتكابه انزياح التقديم فيها، فمن ذلك:

١ – التوكيد وتقوية الحكم:

وهي غاية دأب البلاغيون(٩) على التنبيه عليها عند درسهم للتراكيب المبنيّة على تقديم المسند إليه ذي الخبر الفعلي في نحو (هو يعطي الجزيل، وهو يحبّ الثناء)، وعلّلوا(١٠) تولّدَ هذه الدلالة بتكرّر الإسناد في الجملة مرتين، مرّة على سبيل الجملة الاسمية بإسناد الخبر إلى المبتدأ، ومرة أخرى على سبيل الجملة الفعلية بإسناد الفعل إلى ضمير المسند إليه، فأشبه بذلك التوكيد اللفظي.

وذكر عبدالقاهر في بيان فائدة مثل هذا التقديم أنّ القصدَ فيه لا يكون إلى الفاعل على هذا المعنى، "ولكن على أنّك أردتَ أن تُحقّقَ على السامع أنّه قد فعل، وتمنعه من الشكّ، فأنت لذلك تبدأ بذكره (أي المبتدأ الذي كان في التركيب الفعلي فاعلاً)، وتُوقِعه أوّلاً ومِن قبل أنْ تذكرَ الفعل في نفسه لكي تُباعدَه بذلك من

(٩) انظر: الجرجاني، عبدالقاهر. دلائل الإعجاز. ص١٢٨.
– القزويني، الخطيب. (١٩٨٩). إيضاح التلخيص. شرح محمد خفاجي. ط ٣. الشركة العالمية للكتاب: بيروت. ص ١٣٩.
– المراغي، أحمد مصطفى. (١٩٧٢). علوم البلاغة. تصحيح محمود النواوي. ط ٦. المكتبة المحمودية التجارية: القاهرة. ص ١٠٧.

(١٠) انظر: التفتازاني، السعد. (٢٠٠١). المطوّل شرح تلخيص مفتاح العلوم. تحقيق: عبدالحميد هنداوي. ط ١. دار الكتب العلمية: بيروت. ص٢٦٢.
الدسوقي، محمد عرفة. (١٣٤٢هـ). حاشيته على مختصر السعد، ضمن شروح التلخيص. مطبعة السعادة: القاهرة. ١/ ٤٠١.

الشُّبهة، وتمنعَه من الإنكار. فتريد أن تُحقّق على السامع أنّ إعطاءَ الجزيل وحبَّ الثناء دأبُه، وأن تمكّن ذلك في نفسه"[١١].

ومن صور هذا التقديم لدى العدواني:

- التقديم الواقع في جملة (أيّامُنا تموت) التي افتتحت بها قصيدة (تأملات ذاتية)[١٢]، وتكرّرت فيها مرّتين، مؤثراً بناء الجملة على الاسمية لا الفعلية مع كون المسند فيها فعلاً (تموت)، وغايته من ذلك: تقرير حقيقة موت الأيام، ودفع أيّ شكّ قد يعتري المخاطب في ذلك. على أنّ تكرير الجملة نفسها أمارة مُفصحة عن دلالة التقديم، فالتكرير والتقديم يتوخّيان معاً الغرض ذاته. ولا عجب فالنص برمّته يعبّر عن مشاعر الإحباط واليأس التي تتملّك الشاعر تجاه أيام زمانه.
- وقل مثل ذلك عن التقديم في جملة (الفجرُ عن ربوعكم رحلْ) من نص (تلك السماء)[١٣]، وقد كرّرت فيه الجملة مرتين أيضاً. كما انطوت الجملة أيضاً على تقديم متعلّق الفعل (الجار والمجرور: عن ربوعكم) على الفعل (رحل) للإشعار بأن رحيل الفجر مختص بتلك الربوع دون غيرها، وهو ما يتسق مع العاطفة الساخطة التي تملأ وجدان الشاعر تجاه أهل زمانه الذين يعشقون الظلام.
- ومثله التقديم في جملة (الحريّة ترعبني!!) من نصّ (اعترافات عبد)[١٤]؛ إذ إنّ تقديم (الحرية) مُشعِرٌ بشدة رعب العبد منها، فهي أوّل ما يقفز إلى باله من أخطار ومخاوف، فكان لها الصدارة في مقاله، وغدا تقديمها بالذّكر وبناء الجملة على الاسمية سبيلاً إلى تقرير ذلك، وعلاوة على

(١١) دلائل الإعجاز. ص ص ١٢٨ -١٢٩ باختصار يسير.
(١٢) العدواني. الأعمال الشعرية الكاملة. ص ١٢.
(١٣) ص٨٣.
(١٤) ص ٩٧.

ذلك فإنّ اختيار الفعل المضارع دالٌّ على استمرارية هذا الرعب وتجدّده في نفس العبد، فلا ينفك من إلحاح هاجسه المهيمن عليه في كلّ لحظة!. وهذا متّسق مع الجو العامّ للنص الذي يرسم صورة منفّرة من الاسترقاق بشتى أشكاله.

٢ – التخصيص:

من أشهر فوائد التقديم: التخصيص، وقد عدّوا التقديم أحد الأساليب التي تتولّد منها دلالة القصر(١٥). فمن صور هذا التقديم في شعر العدواني:

– قوله في نص (اعترافات عبد)(١٦):

(أنا بالسيد لا أكفر/ السيد؟! ما أعظَمَهُ!!/ ما أكرمَهُ!!/ هو ربي.../ وله إكباري/ وله حبي!!)

فقدّم الجار والمجرور (بالسيد) – الذي هو متعلّق الفعل (لا أكفر) – على الفعل، ليختصّه بعدم الكفر به دون غيره، فما عداه ليس كذلك في نظره.

كما قدّم الخبر – الجار والمجرور (له) – على المبتدأ في قوله (وله إكباري/ وله حبي)، فالإكبار والحبّ خالصان للسيّد، لا يشاركه في شيءٍ منهما أحد(١٧). وإفادة التخصيص تطلّبها مقام الخضوع التامّ للسيّد؛ إذ لا يشاركه في حقوق سيادته أحد في منظور العبدالذي ألف الذلّ واستطابه، وعلى هذا مبنى النصّ ومداره.

---

(١٥) انظر مثلاً: ابن الناظم، بدر الدين بن مالك. (١٩٨٩). المصباح في المعاني والبيان والبديع. تحقيق: حسني يوسف. ط١. مكتبة الآداب: القاهرة. ص ٩٧.
– القزويني، الخطيب. إيضاح التلخيص. ص ٢١٧.

(١٦) ص٩٨.

(١٧) وإذا كان الحديث عن القصر فتحسن الإشارة إلى أن تعريف كلّ من المبتدأ والخبر في قوله (هو ربي) يفيد التخصيص عندهم.

– ومنه تقديم الجار والمجرور (بالدراهم) – الذي هو متعلّق الفعل (نشتري) – على الفعل في قوله في (نشيد الأغنياء)[١٨]:

(بالدراهم نشتري المعبدَ والسُّوقَ ونبتاعُ المراهمْ)

والتخصيص هنا مما يقتضيه المقام؛ لأنّ الأغنياء يرون – كما يقرّر النصُّ – أن للمال سلطاناً قاهراً لا يكبح جماحه شيء، فكل شيء في نظرهم قابل لأن يُشترى بالدراهم كائناً ما كان، ولا منازع للمال في هذه السّطوة الخارقة التي يتفرّد بها في هذه الدّنيا.

– ومنه تقديم الجار والمجرور (لي) الذي هو متعلق الفعل (قالت) على الفاعل في قوله من نصّ (حديث النجوم)[١٩]:

(قالت لي النجوم)

وإرادة التخصيص هنا تومئ إلى أن هذا الحديث لا يفقهه إلا الشاعر، ولذلك أسرّت النجوم بقولها إليه دون غيره ممّن يجهلون لسانها.

وكثيراً ما تُنتج هذه الدلالة من تقديم ضمير المتكلم (أنا)، للإعلام باختصاص الذات الشاعرة بأمور لا تتيسر لغيرها، كما في:

– قوله في نصّ (حكاية)[٢٠]:

أنا لا أنسى الذي كان لنا.....

– وفي نص (إليها)[٢١]:

أنا عايشت سرّكَ غير أنّي =دَهِشتُ فصار جَهدي أن أذوقَه

وفي نص (تفاريق)[٢٢]:

أولئك الأناسي/أنا أعرفهم

---

(١٨) ص ٢٢٣.
(١٩) ص ٢٤٨.
(٢٠) ص ٣٦.
(٢١) ص ٥٢.
(٢٢) ص ٧٣.

٣ – توفير الانتباه على المقدَّم:

ويتحوّل التقديم في هذا المقام إلى وسيلة لتكثيف الانتباه على العنصر المُقدَّم في الكلام، فالانزياح المتعمّد في نسق الترتيب، والخروج على السَّنن المألوف في نظم كَلِمه، يعمل على صرف انتباه المتلقي نحو هذا العنصر الذي خرق المتكلّم بتقديمه النسق المألوف، فأحلّه موقعاً لم يكن له بالأصل؛ إذ كان حقّه أن يُؤخَّر عنه.

فمن ذلك:

– تقديم ظرف المكان (هنا) على الفعل والفاعل في جُمَل الخبر الفعلية، وذلك في قوله في نص(يا غدنا الأخضر)[٢٣]:

(نحن هنا نُشعلها ثورة ... نحن هنا نُغيّر الثيابَ والجلود)

وكأنّ الشاعر يريد أن ينبّهنا على أن هذه الأفعال على الرغم من جلالة قدرها وعِظَم شأنها فإن قيمتها تتضاءل إذا ما قورنت بالشأن المعجب حقاً – في رأيه – وهو: كونها حادثة في هذا المكان تعييناً، وكأنّ هذا المكان الذي أدمن السكون وألف الجُمود قد أمسى حصول تلك الأفعال فيه ضرباً من المحال، فجاء التقديم ليوفّر الانتباه إلى مكان حصول الفعل قبل الفعل نفسه. إنّه يريد أن ينوّه بشأن هذا المكان (الوطن) الذي يُصنع فيه ذلك الغد الأخضر على الرغم مما يُعانيه سُكّانه من ظروف صعبة قاسية.

– ومنه تقديم متعلّق الفعل (الجار والمجرور) على الفعل في نص (في زمن الحجر/كلمات)[٢٤]:

(في زمن الحجر/ يظلم كلُّ شيء.. في زمن الحجر/ يغدو السكون جنّة من الخطر.... في زمن الحجر/ تُسدُّ كلُّ شُعَب الأكوان..)

إذ الغاية من التقديم توفيرُ الانتباه على زمن الحجر باعتباره ظرفاً لسيادة

---

(٢٣) ص١٠٤.

(٢٤) ص ص ٢٠٨–٢٠٩.

الجهل والتخلّف، ويتضافر التقديم والتكرير على ترسيخ هذا المفهوم الزمني الذي يعمل الشاعر على تأسيسه في الأذهان، فإذا تأملت هذه الأفعال التي يضجّ بها هذا الزمن لم يتعسّر عليك إدراك أن الشاعر كان يقصد الزمن الذي يعيشه، وفي اختيار الفعل المضارع للتعبير عن هذه الأفعال إشارة إلى أنه الزمن الحالي، وليس أي زمن آخر.

– وكتقديم متعلّق خبر كان (في الليل) على كان ومعموليها في نص (الليل حياة الحرية)[٢٥]:

(في الليل أكونُ ضميرَ الليلْ)

وهي جملة كرّرها الشاعر ثلاثاً ملتزماً نسَقَ التقديم في صورها الأربع [الأصلية والمكررة]، وفي التقديم احتفاء بالغ بزمن الليل باعتباره الزمن الأثير لدى الشاعر، والنصّ بجملته ليس إلا شرحاً وتعليلاً لافتتان الشاعر به، وقد عدّ البلاغيون من أغراض التقديم: التلذّذَ بذِكر المُقدَّم[٢٦]، وهو ظاهر هنا ولا سيما أن الشاعر ختم النص مدندناً بذكره: (الليلُ الليلْ، الليلُ الليلْ!).

٢ – شعرية التكرار:

ربّما بدا أسلوب التكرار في نظر كثيرين أسلوباً سهل المنال لمن يروم استعماله في كلامه؛ إذ لا يتطلّب الأمر في ظاهره أكثر من تكرير عدد من الألفاظ والجمل في تضاعيف النصّ، غير أنّ هذه السهولة الظاهريّة تحمِل الأديب المُجيد على التزام الحذر والأناة عند توظيفه لهذا الشكل التركيبي في نصوصه، فلا يعمد إليه إلا حين يقتضي المقام منه ذلك، وإلا عُدّ صنيعه ضرباً من التطويل والحشو الذي يبعث على السآمة والضجر، "إنّ أسلوب التكرار يحتوي على كلّ

(٢٥) ص ص ٢١٥–٢١٦.

(٢٦) انظر: السكاكي، يوسف. مفتاح العلوم. ص ١٩٥.
– القزويني، الخطيب. إيضاح التلخيص. ص١٣٦.

ما يتضمّنه أيُّ أسلوب آخر من إمكانيات تعبيريّة، إنّه في الشعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يُغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إنِ استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملةً، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحوّل هذا التكرار نفسه بالشِّعر إلى اللفظيّة المبتذلة التي يمكن أن يقع فيه أولئك الشُّعراء الذين ينقصهم الحسُّ اللُّغوي والموهبة والأصالة" (٢٧).

وعلى هذا فإنّ دراسة التكرار في النصوص الأدبية تتطلب من الدارس ألا يقصر نظره على مجرد الرصد الوصفي لصور التكرار المختلفة، إذ إنّ الدرس البلاغي يستدعي منه بيانَ القيمة الفنية لها إن وُجدت، والتحقّقَ من كونها قد جاءت عفْو الخاطر للوفاء بمقتضيات المقام الذي سيقت من أجله، ولم تكن مجرّد إجراء آليٍّ ارتكبه الأديب لملء فراغات نصيّة لم يجد سبيلاً لسدّها إلا بالتكرار!.

لعلّ أولى السمات الأسلوبية المميزة للتكرار عند العدواني أن نصيب الجمل منه أكثر من نصيب المفردات. وإيثاره النسق الجُمليّ يدلّنا على الوظيفة الشعرية التي يتغيّاها منه، فبالتكرار يعمد الشاعر إلى توجيه المتلقي نحو بيت القصيد في شعره، وذلك عبر الإلحاح على تكرير عبارة بعينها في النص تتحوّل تلك العبارة إلى بؤرة(مركز اهتمام) تستقطب بالقوة انتباه المتلقي، فـ"التكرار في حقيقته إلحاح على جهةٍ هامّة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها" (٢٨).

وهذا بيان بأشكال التكرار وصوره الشائعة في شعره:

١ – تكرار المفردات:

ترتبط المفردة المكرّرة غالباً بالفكرة المحوريّة التي يقوم عليها النص الذي تكرّرت فيه، ليغدو التكرير رسالةً يترجم عبرها الشاعر تعلّقه الشديد بمدلول تلك المفردة التي يدندن النص حولها:

---

(٢٧) الملائكة، نازك. (٢٠٠٧). قضايا الشعر المعاصر. ط ١٤. دار العلم للملايين: بيروت. ص ص ٢٦٣ – ٢٦٤.

(٢٨) المرجع السابق. ص٢٧٦.

– في نص (الليل حياة الحرية)[٢٩] يجمع الشاعر بين ضربين من التكرير: تكرير الجملة، وتكرير المفردة. وفي كلا النوعين حضور مكثّف لمفردة (الليل). إذ ترد جملة (في الليل أكون ضميرَ الليلْ/ بتلاوة ألفاظ سحريّهْ) في النصّ أربع مرّات. ويكرّر الشاعر مفردة الليل مراراً في المقطع الأخير (في الليل أكون ضميرَ الليلْ/ بتلاوة ألفاظ سحريّهْ/ الليلُ الليلْ، الليلُ الليلْ/ الليلُ حياة الحريّهْ).

إن التكرير يصوّر لنا فرحة الشاعر العارمة بإقبال الليل، فهو يلهج بذكره، ويتلذذ بتكرير مفردته الخاصة، وتراه يترنّم بها في حالةٍ من الخفّة والطرب تُبين عنها متوالية التكرير الخالصة لهذه المفردة، فقد حرص على ألّا تزاحمها في التشكيل اللغوي مفرّدة أخرى لتؤلّف معها جملة مفيدة، وآثر أن تظلّ –هكذا – سابحة في فضاء الكلمات!. إنّها (الألفاظ السحريّة) التي عناها بقوله المتقدّم، وبتكريرها على هذا النحو تتحقّق له تلاوتها التي هي أشبه ما تكون بغناء الساهر المنتشي.

– وفي نصّ (الطبق)[٣٠] تتكرّر ندائية مفردة (طبق) ثماني مرّات، حيث يرمز الطبق إلى لقمة العيش التي تجعل الناس يرتكبون العظائم للحصول عليها، والخطاب في النصّ موجّه باهتمام واعتناء إلى الطبق، وكأنّه السيّد المطاع الذي يُساق إليه الحديث، ويخصّ بالخطاب دون سواه. وقد آثر الشاعر تكرير هذه المفردة في سياق النداء له – وإن جاءت حَشواً في معظم المواضع – ليعزّز الإحساس بالسخرية السوداء من واقع الحياة القاسي الذي جعل الناس يؤلّهون ذلك الإناء، ويرفعونه فوق كل المبادئ والقيم!.

– وفي نص (تلك السماء)[٣١] نجد مفردة (السماء) تتردّد فيه عشر مرّات، وهو ما يتسق مع افتتان الشاعر بالسماء (ليس لي غنى عن السماء/ وكيف

(٢٩) ص ص ٢١٥ – ٢١٦.
(٣٠) ص ص ٢٧٨ – ٢٧٩.
(٣١) ص ص ٨٢ – ٨٤.

أستغني/ عن معبدي ومنزلي/ وذكرياتي وصلاتي كلِّها / وقصص الحبّ وشعر/ الغزل)، وآية افتتانه بها: التلذّذ بذكرها.

٢ – تكرير الجمل:

وهو من أكثر أشكال التكرار شيوعاً في شعره كما سلف. فمن صوره:

– تكرير جملة (أيّامنا تموت) مرتين في نص (تأملات ذاتية)[٣٢]، وبناء الجملة على الاسمية – أعني إيثارها بدلاً من النسق الفعلي: تموت أيّامنا – لاشتمالها على مزيد من توكيد النسبة بين طرفي الإسناد، فقد تكرر الإسناد في هذا التركيب مرتين: إحداهما على سبيل الاسمية (المسند إليه المبتدأ/ أيامنا – المسند الخبر جملة تموت)، والأخرى على سبيل الفعلية (المسند الفعل/ تموت– المسند إليه الفاعل/ الضمير العائد على أيامنا). والتكرير هنا لتقرير هذه الفكرة، وهو ما يتماشى مع طابع الموت الغالب على النصّ؛ إذ يتردّد في تضاعيفه: الموت بالمجّان، والكفن، والقبور، وحفّارها، والدود. ولم يسرف الشاعر في التكرير، فقد آثر حين همّ بتكرير الجملة مرة ثالثة التصرّف فيها بما يدفع السآمة عنها، فقال (أيامنا للدود قوت).

– وكتكرير جملة (اعصرْ من الهواء ماءْ) سبع مرّات في النص المعنون بالجملة نفسها[٣٣]، ويُعبّر التكرير عن إصرار الشاعر على الدعوة إلى تطهير الحياة ممّا علق بها من رجس المفسدين، وهي مهمة غاية في الصعوبة بسبب الغلبة التي يتمتّع بها الفساد وأهله، غير أنّ الشاعر بإلحاحه على تكرير هذه الجملة الأمرية الإرشادية يسعى إلى طرد شعور اليأس من الإصلاح من قلوب المخاطبين، وشحذ هممهم على تحقيق هذه الرسالة الجليلة وإن بدت في عيون الكثيرين مستحيلة التحقّق!.

– ومثله تكرير جملة (ابتسمي) عشر مرّات في النص المعنون بالجملة

(٣٢) ص ١٢.
(٣٣) ص ص ٩٣ – ٩٤.

عينها[٣٤]، إذ عقّبت كل جملة منها باستعراض مشهد من مآسي الواقع الذي لا يدعو إلى الابتسام، لكن الشاعر يرى أن الإصرار على الابتسام – على الرغم من انعدام الدواعي الجالبة له – هو كسرٌ لطوق الواقع المؤيس، ورفضٌ للاستسلام له. وممّا خفّف من الطابع الآلي للتكرار تنويع الشاعر للمشاهد التي استعرضها عقب كل تكرار، وفي النهاية تجد أن الثابت في النص هو الإصرار على الابتسام على الرغم من كل مشاهد الإحباط والتخلّف المتجدّدة.

ومن تكرير الجمل ما يعرف بـ:

٣ – التكرير المقطعي[٣٥]:

حيث تُؤذنك العبارة المكرّرة باستهلال مقطع جديد من مقاطع القصيدة. وليس الغرض منه الإشارة إلى أن النص مؤلّف من عدد من المقاطع، إذ لا قيمة فنية لمثل هذا الصنيع التقطيعي، بل الغرض الرئيس منه: تأسيس وحدة شعورية دلالية واشجة بين المقاطع جميعاً، إذ تكون العبارة المكرّرة بمنزلة الحلقة المتكررة الرابطة بينها.

وقد لجأ العدواني إلى هذا الضّرب التكراري في قصيدة (يا ليتها كانت معي)[٣٦]؛ حيث تكرّرت فيه هذه العبارة بدءاً بالعنوان وانتهاء بالخاتمة، فتصدّرت مقاطعه العشرة، واختُتم كلٌّ منها بها!. ولو تأملّنا هذا النص لوجدناه مؤلفاً من عدد من الأمنيات تدور جميعها حول لقاء المحبوبة، وكانت هذه العبارة القاسم المشترك الأكبر بينها جميعاً مطلعاً ومقطعاً. إن تكرير هذه العبارة يكشف لنا عن كلَف الشاعر الشديد بتحصيل هذه الأمنية التي يبدو عاجزاً عن إدراكها، فهو لا يملك إلا محض التمنّي الذي لا يتخلّف حتى عن المقطع السادس الذي يقرّ فيه بأنّ الأقدار حالت بينه وبين مراده:

---

(٣٤) ص ص ٩٥ – ٩٦.

(٣٥) ويُعرف بتكرار التقسيم. انظر: الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر. ص ٢٨٢.

(٣٦) ص ص ٢٨ – ٣١.

(ياليتها كانت معي/ لكنّما الأقدارْ/ استسلمت للزمن الغدّارْ/ فأبعدت غدي عن غدها/ وفصلت يدي عن يدها.../ ياليتها كانت معي)، وما إصراره على المضيّ في تريد تمنياته حتى مع إقراره بمعاندة القدر له إلا وسيلة للتنفيس عن شعور العجز والخيبة الذي يحيط به!.

– كما استعمل النمط نفسه في نص (لوامع)[٣٧] المؤلّف من ستّة مقاطع كرّر في صدر كل مقطع وخاتمته عبارة (صامتٌ حيث لا حوارْ)، وغايته منه: تصوير الوحدة التي يعانيها الشاعر في عالمه، وما يقاسيه من اغتراب وعزلة، فهو مقطوع الصلة بمن حوله، ولا يجد من يتعاطى معه بطريقة إيجابية سوى حزنه (صامت حيث لا حوار/ غير حزن يبثّه ليلُ أشواقي الحِرارْ)؛ ليغيب الحوار الإنساني الفاعل عن المشهد بالكلية، كما يكشف ذلك بجلاء المقطع الرابع:

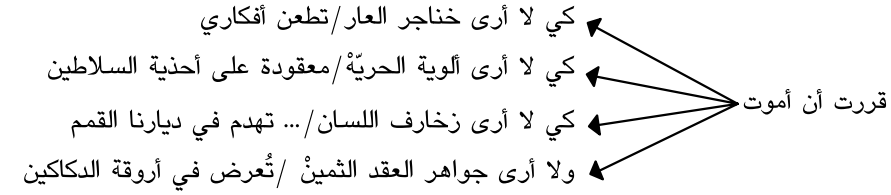
(صامت حيث لا حوار/ كلما قلتُ قد دنا/ موسم الخصب والجَنَى/ وتهيّأت للمُنى/ قام ما بيننا جدار/ صامت حيث لا حوار)

على أنّ مثل هذا التكرير يبدو مستثقلاً ومستكرها فقد تجاوز حدّه المقبول؛ إذ لا حاجة تدعو إلى مثل هذا التكثيف التكراري المملّ (تكرّرت العبارة ١٢ مرة)، فقد كان يكفيه أن يكرّرها في صدور المقاطع دون أعجازها أو العكس، ولا سيّما أن النص يعبّر عن فكرة محوريّة وحيدة لا حزمة أفكار متناغمة تتطلّب منه هذا النمط من التكرير بغية إيجاد صلة جامعة بينها.

– وربّما وقع التكرار في شعره بما هو أكثر من جملة كما في نص (كلمات/ قرار)[٣٨] إذ كرّر فقرة (قررتُ أن أموت!/ أنا.. أنا../ قررت من تلقاء نفسي أن أموت) ثلاث مرات، وأعادها ثلاث مرّات أخرى بتعديلات طفيفة: (قررتُ أن أموت!/ نعم.. نعم../ قررت أن أموت)، وهو تكرار مقبول في هذا المقام؛ لأنّ الشاعر حرص على أن يعقّب كلّاً منها بتعليل جديد يقنعنا بحيثيات هذا القرار،

(٣٧) ص ص ١٨٦ – ١٨٧.
(٣٨) ص ص ٢٠٤ – ٢٠٦.

فالموت أرحم في نظره من الحياة التي يفشو فيها الجهل والظلام، وتختل فيها موازين العدل والعقل، ومن ثم فلا نملك إلا تفهّم مثل هذا القرار الجريء، وما تكريره إلا تعبير عن إصراره الثابت على إنفاذ ما قرره:



– وقل مثل هذا عن تكرير شبه الجملة (في زمن الحجَرْ) من نص (كلمات/ في زمن الحجر)[٣٩] إذ تتصدر مقاطعه الأربعة، وفي كل مقطع منها يستعرض الشاعر صورة مختلفة من صور هذا الزمن الحجريّ، و هذا ما يخفّف من ثقل التكرار لما اقترن به من مشاهد متجدّدة.

– وكما في نص (الغريب والأصوات)[٤٠] إذ كرّر فيه هذه الفقرة (كان هنا وغابْ/ وخلّف السرابْ) في مقاطعها السبعة، وليس من نكتة بلاغية تسوّغ له مثل هذا التكرير؛ فقد افتتحت جلّ هذا المقاطع بالفعل الناسخ (كان) الذي "يدلّ على حصول ما دخلت عليه فيما مضى مع انقطاعه"[٤١]، وهو ما يدلّ بالتضمّن على أن هذا "الغريب" قد غاب فعلاً وانقطعت أفعاله عن الوجود، فدلالة الغياب حاصلة بمجرّد هذا الاستعمال، وهو ما يجعل من تكرير هذه الجمل محض فَضْلةٍ، بل ضرباً من التطويل المملّ.

ومن صور التكرير المستكره:

ما وقع من تكرير جملة (أريد أن أفهم) في النص المعنون كذلك[٤٢]؛ فقد

---

(٣٩) ص ص ٢٠٨ – ٢٠٩.

(٤٠) ص ص ١٩١ – ١٩٢.

(٤١) السيوطي، جلال الدين. (١٣٢٧هـ). همع الهوامع شرح جمع الجوامع. تصحيح محمد النعساني. ط السعادة. القاهرة. ١ / ١٢٠.

(٤٢) ص ص ١٠٦ – ١٠٨.

أسرف في تكريرها جداً في تضاعيف نصه إذ كرّرها إحدى عشرة مرّة! ومما زاده ثقلاً أنه ربّما كرّرها في بعض المواضع مرتين على التوالي بلا فاصل! على أن كثرة الأساليب الاستفهامية الواردة على لسان الشاعر في نصّه تُغنيه – بلا ريب – عن تكرير تلك الجملة؛ لأن الاستفهام إنّما يُراد به إفهامُ المستفهِم الذي يريد أن يفهم!.

– ومن الظريف حقّاً: أن الشاعر قد أكثر من التكرار المقطعيّ في بعض قصائده ليقنع المتلقي بما يورثه التكرار من ملل ورتابة، كما في نص (من أغاني الرحيل)[٤٣] الذي ختم مقاطعه الستة بفقرة (أجل!! يا سادتي أجل!!/ رحلتُ عنكم ولم أزل ... أرحل)، وكأنّه رام بذلك أن يقرّر عمليّاً ما ذكره في المقطع الثالث عن التكرار حين قال: (ضقت بكم جواراً/ ضقت بكم دياراً/ تجمّدت مشاعري/ تجهّمت خواطري/ **وصار كل ما أسمع أو أرى / مكرّراً...مكرّرا!!**).

– والحال كذلك في نصّ (لا بدّ من طريق)[٤٤] إذ صدَّر مقاطعه الأربعة بهذه الجملة، وهذا التكرير المستثقل يكاد يكون مقصوداً من الشاعر لنستشعر معه ثقل التكرار، وهو يشير إلى ذلك صراحةً في قوله: (إلى متى ندور ما بين الدروب المغلقهْ/ أنهكنا الدوارْ/ وأمسنُا كيومنا، ويومنا/ كغدنا!!!/ **ما أثقلَ التكرارْ!!**).

٤ – التكرير الإتباعي:

وأعني به تكريرَ تركيبٍ مماثلٍ لتركيبٍ شائع الاستعمال، والغرضُ من التكرير حينئذٍ: إضفاءُ طابع الأُلفة والقَبول على التركيب المستحدث اعتماداً على مشابهته للتركيب الذائع.

وقد وقفت له في شعر العدواني على مثالين:

الأوّل: نصّ (موجة ضوئيّة)[٤٥] الذي ترددت فيه تضاعيفة جملة (الليل

(٤٣) ص ص ٧٧ – ٨١.
(٤٤) ص ص ٢٣٤ – ٢٣٥.
(٤٥) ص ٣٢١.

والخيمةُ والصحراء والقمر) ثلاث مرّات، وكأن الشاعر قد سعى إلى ترويج هذه الجملة اعتماداً على بيت المتنبي المشهور:

الخَيْل واللّيْلُ والبَيْداءُ تَعْرفُني والسّيْفُ والرّمْحُ والقرْطَاسُ والقَلَم

ولا سيّما أنّه قد استعار من البيت عنصرين معاً (الليل، البيداء/ الصحراء)، وهو ما يُعزّز المشابهة بينهما، ومن ثَمَّ توظيف هذه المشابهة في جعل هذا التركيب مألوفاً مقبولاً لدى المتلقي.

الثاني: نص (برقيّات من الميدان)[٤٦] الذي عمل التكرار فيه على تأسيس صورة نموذجية للبرقيّة؛ حيث تفتتح مقاطعها الخمسة بهاتين الجملتين (إلى السيّد القائد/ يا سيّدي القائد) لتمنح النصّ الطابع الرسمي المعهود في شكل البرقيّات الرسمية.

٥ – ردّ العَجُز على الصَّدر:

ويسمّى اختصاراً: التصدير. وهو أن يَجعلَ أحدَ اللفظين المكرّرين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأوّل أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني[٤٧].

وبتأمّل ما وردَ من صور هذا الفنّ في شعر العدوانيّ نجد أنّ أغراضه البلاغية تتمثّل في:

١ – تفخيم شأن المُكرَّر:

ووجهُه: أنّ اللفظ المكرّر قد استأثر من الكلام بمساحة أوفر من تلك التي حظي بها نظراؤه، فكان استئثارُه بذلك دونهم دليلاً على مزيد اعتناء به من قبل المتكلّم. كما أنّ سَبكَه في هذا النسق التكريري – الذي يخصّه بصدارة الكلام وخاتمته – مُؤذنٌ أيضاً بأنه محور الكلام، و عليه مداره ابتداءً وانتهاءً:

---

(٤٦) ص ص ١٩٤ – ١٩٥.

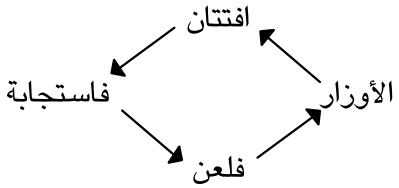
(٤٧) القزويني، الخطيب. إيضاح التلخيص. ص ٥٤٣.
وانظر: مطلوب. أحمد (٢٠٠٦). معجم المصطلحات البلاغية. ط١. الدار العربية للموسوعات: بيروت. ٢/٢٢٨.

– ففي قصيدة (شطحات في الطريق)[٤٨] – وهي قصيدته الطُّولى – أكثر العدواني من استعماله لهذا الشكل الفنّي، فمن ذلك قوله:

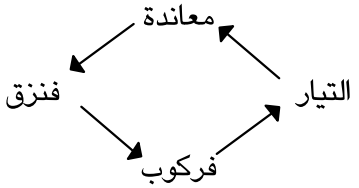
تـتـبـرّج الأوزارُ لـي فـأجـيـبُـهـا وأعـود ألـعَـنُ فـتـنـةَ الأوزار

وأعـانـدُ الـتـيّـارَ ثـمّ يُـهـيـبُ بـي نَـزَقٌ فـأركـبُ غـاربَ الـتـيّـار

تظهر قيمة ردّ العجُز على الصدر هنا في قدرته على تصوير هذه الحركة الدائرية الدائبة التي تحكم مسار هذه الأفعال التي تدور حول قطب واحد يحكم مسارها. فـ (الأوزار) تمثل القطب المحكَّم في البيت الأول، فهي تتبرج للشاعر الذي يحاول عبثاً أن يقاوم إغراءها، لكنه يخضع لغوايتها مستجيباً لها، ثم يعود فيلعن تلك الأوزار:



ويمثّل (التيّار) القطب الفاعل في البيت الثاني، ففي البداية كانت منه معاندة للتيار، لكنّ النـزقَ يعرض للشاعر فترتخي قبضته، ويتخلّى عن معاندته، ليركب التيار من جديد:



ففي التكرير تنبيه على قطبيّة العنصر المكرّر، وأن كثافة حضوره اللفظي تتناسب مع حجم أثره الفعليّ في الواقع.

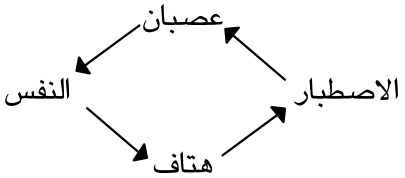
(٤٨) ص ص ٦٣ – ٧٠.

كما تبدو هذه الحركة الدائرية في قوله في نص (طيفها؟)[٤٩]:

مَـــن لـــنـــفـــسٍ أســـيـــرةٍ مَـــن هـــواهـــا إســـارُهـــا

هـــتـــفـــتْ بـــاصـــطـــبـــارهـــا فـــعـــصـــاهـــا اصـــطـــبـــارُهـــا

فالاصطبار هو قطب هذا المشهد، إنّه الشغل الشاغل لتلك النفس الأسيرة، فهي تهتف به غير أنّه يصرّ على عصيانها:



ونلحظ في هذا التركيب: الإظهار في موضع الإضمار، فقد كان يكفي الشاعر أن يستعمل الضمير العائد على (الاصطبار) في العَجُز جرياً على الأصل، إلا أنّه آثر الاسم الظاهر لتفخيم شأنه، أو على حدّ عبارة الخطيب القزويني: لزيادة التمكين[٥٠].

والْحَظْ مثل هذا أيضاً في قوله في نص (اصبري يا نفس)[٥١]:

وإذا حـــلّـــت بـــهـــم نُـــوَبٌ فـــلـــهـــم صـــبـــرٌ عـــلـــى الـــنُّـــوَبِ

٢ – التذييل:

وهو من مصطلحات (الإطناب)، وصورته: تعقيبُ الجملةِ بجُملةٍ تشتمل على معناها للتوكيد[٥٢]. فتكون الجملة التي يشتمل عليها عَجُز البيت مؤكّدة لمضمون الجملة المذكورة في صدره.

---

(٤٩) ص ٢٨٨.

(٥٠) إيضاح التلخيص. ص ١٥٦.

(٥١) ص١٦٩.

(٥٢) القزويني، الخطيب. إيضاح التلخيص. ص ٣٠٧.
وانظر: مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية. ١/٢٣٣.

فمن صور ذلك:

– قوله في نصّ (شطحات على الطريق)[٥٣]:

مَن يملكُ الدينارَ يملكُ أمرَها فزمامُها في خدمة الدّينارِ

فالعجُز لا يضيف جديداً إلى المعنى الذي يفيده الصَّدر سوى توكيده وتقريره.

– والحال كذلك في قوله في النص نفسه:

كُشف الستار فكلُّ مَن هاب الرّدى أمسى يُطالعنا بلا أستارِ[٥٤]

– وقوله في نص (عبرات قلب)[٥٥]:

قدرٌ يُصيبُ ولا يعيبْ آمنتُ بالقدَر المُصيبْ

فالعجُز يؤكّد وصف القدر بالإصابة، ويقرّر إذعان الشاعر له.

– وقوله في نص (سأم)[٥٦] يصف الحياة:

سجونٌ كلُّها وضَني وحسبُك بالسجون ضَني

٣ – المفارقة:

والمراد بها هنا "تناقض ظاهريٌّ لا نلبث أن نتبيّن حقيقته"[٥٧]، فهي "تكنيك فنّيٌّ يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض"[٥٨]. وفي هذا النوع يقابل العدواني بين تصوّرين

(٥٣) ص ٦٨.

(٥٤) ص ٦٨.

(٥٥) ص ١٣٢.

(٥٦) ص ١٤٣.

(٥٧) علوش، سعيد. (١٩٨٥). معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة. ط١، دار الكتاب اللبناني: بيروت. ص ١٦٢.

(٥٨) زايد، علي عشري. (٢٠٠٨). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ط٥، مكتبة الآداب، القاهرة. ص ١٣٠.

متضادّين لأمر ما أو حالين متباينين من أحواله، على أن يُذكَر ذلك مرّتين: الأولى في صدر البيت، والأخرى في خاتمة عجزه. وكثيراً ما يجيء ذلك في سياق المقابلة بين نظرة الشاعر إلى أمر من الأمور ونظرة الآخرين إليه.

فمن صور ذلك:

– قوله في نص (شطحات على الطريق)[٥٩]:

ويروحُ للأحجارِ يستشفي بها والدَّاءُ كلُّ الداءِ في الأحجارِ

وقوله أيضاً[٦٠]:

الغار سهلٌ مُمرِعٌ بحضورهم والسَّهلُ حين غيابهم كالغارِ

وقوله[٦١]:

وبنى الجدارَ لكي يُداجي بُؤسَهُ والشمسُ تطلعُ فوق كلِّ جدارِ

– وكذا الحال في نص (كلمة)[٦٢] فإنّه مبنيٌّ على المفارقة بين ما يريده الشاعر وما يحصل عليه فعلاً، وبنية هذه المفارقة قائمة على التصدير:

ورُمتُ العيشَ من غير ارتيابِ فلم أرَ غيرَ أسباب ارتيابي

فأجوبةٌ تفتّش عن سؤالٍ وأسئلةٌ تفتّشُ عن جوابِ

ومضطربُ السبيل أراد هَدياً يسير بدربه دون اضطرابِ

تهكّم بالترابِ وليس يدري بأنّ مصيرَه حضن الترابِ

---

(٥٩) ص٦٧.

(٦٠) ص٦٤.

(٦١) ص ٦٧.

ونماذج هذا النوع كثيرة في هذه القصيدة، فارجع إليها إن شئت المزيد من شواهده.

(٦٢) ص ٣٥١.

– وكقوله في نص (سأم)[٦٣]:

جـنـي ذنـبـاً عـلـى نَـزَقٍ فـحـلَّ الـلُّـغـزَ حـيـن جـنـي[٦٤]

ومن أشكال التصدير عند العدواني:

ردّ عجُز القصيدة على صدرها كما في قصيدة (دعوة)[٦٥] التي مطلعها:

اعـصـروا الـخـمـر مـن دمـي واشـربـوهـا مُـعـتَّـقـهْ

واتـركـونـي وأعـظـمـي ولـحـومـي الـمـمـزّقَـهْ

فختمها بالبيت الأول وبالثاني مع تغيير طفيف:

واتـركـونـي ومـأتـمـي لـيـس لـي فـيـكـمُ ثـقـهْ

وكما في قصيدة (براءة)[٦٦] إذ كرّر البيت الثاني:

تـعـالـي نـجـدّدُ عـهـدَ الـهـوى ونـوقـظ أشـواقـنـا الـنـائـمـهْ

في ختامها مع تعديل طفيف:

وعُـدنـا نـجـدّدُ عـهـدَ الـهـوى ونـوقـظ أشـواقـنـا الـنـائـمـهْ

وكذا فعل في نصّ (المتفائلون)[٦٧]:

إذ افتتحه بجملة (ونظلّ نرصد طالع الأمل)، وختمها به، وفيما بينهما تكرّرت الجملة نفسها ثلاثاً[٦٨].

ومن الجليّ أن الشاعر أراد تقرير الفكرة التي افتتح بها تلك القصائد، وذلك

---

(٦٣) ص ١٤٤.

(٦٤) وقوله في نص (عبرات قلب) ص١٣٣:

قلبٌ يذوبُ فيطلبُ النَّجداتِ من عزمٍ يذوبْ

(٦٥) ص ٣٢.

(٦٦) ص ص ١٧٠ – ١٧١.

(٦٧) ص ص١١٥ – ١١٦.

(٦٨) وانظر: مثل هذا في نصيه (صدى الأمس)، ص ٧٥، و(إلى القطيع) ص٨٧.

لعلمه بأن الخاتمة هي آخر ما يعلق في ذهن المتلقي عقب فراغه من قراءة النصّ، فجاء التكرير على هذا النحو ليحقّق له مُراده.

٣ – شعرية المضارعة:

إذا كان الأسلوب – في أوضح تعاريفه – "يمثّل اختياراً من مُدّخرٍ من الإمكانيات"(٦٩)، يمارسه الأديب عند التعاطي مع الخيارات اللغوية، فإنّ أي دراسة لدلالات الأفعال لدى شاعر ما لن تأبه كثيراً للاستعمالات اللغوية الشائعة التي لا يكاد يخلو من مثلها أيّ كلام، وإنما ستُيمِّم وجهَها نحو تلك الاختيارات الفاردة التي تعبّر عن فنيّة الاختيار الأسلوبي لدى الشاعر.

ومن هذه الزاوية يمكننا القول إن العدوانيّ كان له بصمته الفارقة عند استعماله للفعل المضارع في قصائده، وهو استعمال – كما سنرى – يُحسن توظيف الإفادة الدلالية الثرية لهذا الفعل في المقامات التي تتطلّب مثل هذا الاستعمال، ومن هذه الإفادات الدلالية:

١ – التجدّد المستمرّ:

من المقرّر عند النُّحاة(٧٠) أن الفعل المضارع يدلّ على الحال والاستقبال، وتبدو الحاليّة فيه راجحةً عند تجرّده من القرائن الدالّة على الاستقبال كدخول السين عليه.

وقد استعان العدواني بالفعل المضارع للتعبير عن استمرارية الحدث، مدركاً أنّها استمراريةٌ تتحصّل بشكل تدريجي مُتنامٍ، فالفعل – في الأصل –

---

(٦٩) بليث، هنريش. (١٩٩٩). البلاغة والأسلوبية، ترجمة: محمد العمري. إفريقيا الشرق: الدار البيضاء. ص ٥٢.

(٧٠) انظر: السيوطي. جلال الدين. همع الهوامع ١/٧.
– السامرائي، فاضل. (٢٠٠٧). معاني النحو. ط١. دار إحياء التراث العربي: بيروت. ٣/٢٨٠.

مفيد للتجدّد والحدوث بخلاف الاسم، وقد قال الإمام عبدالقاهر: "أمّا الفعل فموضوعُه على أنّه يقتضي تجدّد المعنى المُثبَت به شيئاً بعد شيء". ثم يذكر في معرض التفريق بين اسمية الخبر وفعليّته: "فإذا قلتَ (زيدٌ ها هو ذا ينطلق) فقد زعمتَ أنّ الانطلاقَ يقعُ منه جُزءاً فجُزءاً، وجعلتَه يُزاوله ويُزجّيه"[٧١].

– وقد غلَب الفعل المضارع على أفعال الجمل الاستفهامية في نص (أريد أن أفهم)[٧٢] بغيةَ تصوير إلحاح الشعور بالحيرة والشكّ على نفسية الشاعر، وأن تلك التساؤلات لم تكن مجرد خطرات عابرة يزول وقعها سريعاً، ولكنها استفهامات متجدّدة متتابعة، تتوارد شيئاً فشيئاً، كما أنها تكشف عن قلق شديد إزاء ما يحمله المستقبل من مفاجآت ومخبّآت:

(أيُترك القطيع للضياع؟.. أم يصدر الراعي إليه أمره؟.... أذاك ما نقصده ونبتغيه؟/ مشكلة نحلّها بمشكلة؟/ ..أيقف السيل وراء السد؟/ أم يا تُرى يرتدْ؟/ ويعلن الثورة والتحدّي؟... لمن يكون النصرُ؟)

وفي نص (انتظار)[٧٣] تُشعرك غلبة الأفعال المضارعة على هذا النص القصير بالرتابة التي تصطبغ بها الأفعال الحاصلة في حال الانتظار، فأفرادها ذات حدوث متدرّج بطيء، وكأن كلّ فعل منها مؤلّف في الحقيقة من مجموعة أفعال متباطئة متثاقلة:

(تمور في كياني شهوتان/ ..وفزعٌ مروّعٌ يرعد كالبركان/ يعصف بالحياة والبشر/ وهكذا أجلس فوق فلكٍ مضطرب الأهواء/ أنتظر السماء.....)

–وفي نصّ (شطحات في الطريق)[٧٤] تعمل الأفعال المضارعة على تكثيف معاناة ذات الشاعر مما يعرض لها من فتن وشكوك واضطرابات تتجسّد في أفعال ذات طبيعة مستمرة متكرّرة، وهي أسيرة مرتهنة بديمومة هذه الحلقة

(٧١) دلائل الإعجاز. ص ١٧٤.
(٧٢) ص ص ١٠٦ – ١٠٨.
(٧٣) ص٥١.
(٧٤) ص ص ٦٤ – ٦٥.

المفرغة التي لا يُعرف طرفاها، حتى أمست تلك الأفعال ديدنها الذي لا يتخلّف، وعادتها التي لا تنقطع:

يا ربِّ!! عفوَك إنّني في حَيرةٍ دَهْياءَ غالبةٍ على أطواري
تتبرّجُ الأوزارُ لي فأجيبُها وأعودُ ألعنُ فتنة الأوزارِ
وأعاندُ التيارَ ثم يُهيبُ بي نزَقٌ فأركبُ غاربَ التيارِ
وتزورُني الخطَراتُ في غَسَق الدُّجى فإذا البروقُ مواكبُ الزوّار
وتزولُ أضواءُ البيارق فجأةً ويطولُ بعد زوالها استفساري
وتسدُّ أشياءُ الظلام مَطالعي ويضيقُ دونيَ واسعُ المِضمارِ
وأُسائلُ الآثار عن أعيانها وأظلُّ بين الشكِّ والإنكارِ

٢ – استحضار الصورة الحيّة:

وممّن نبّه على هذه الدلالة من البلاغيين: الزمخشري عند تفسير قوله تعالى﴿وَٱللَّهُ ٱلَّذِىٓ أَرۡسَلَ ٱلرِّيَٰحَ فَتُثِيرُ سَحَابٗا فَسُقۡنَٰهُ إِلَىٰ بَلَدٖ مَّيِّتٖ﴾ [فاطر: ٩]، إذ قال: "فإن قلتَ: لم جاء (فَتُثِيرُ) على المضارعة دون ما قبله وما بعده؟ قلتُ: ليحكيَ الحال التي تقع فيها إثارةُ الرّياح السّحابَ، وتُستحضَر تلك الصُّورُ البديعة الدالّة على القدرة الربانيّة، وهكذا يفعلون بفعلٍ فيه نوعُ تمييز وخصوصيّة بحال تُستغرب أو تهمُّ المخاطب أو غير ذلك"(٧٥). وقال أيضاً في تفسير قوله تعالى: ﴿أَفَكُلَّمَا جَآءَكُمۡ رَسُولُۢ بِمَا لَا تَهۡوَىٰٓ أَنفُسُكُمُ ٱسۡتَكۡبَرۡتُمۡ

(٧٥) الكشاف عن حقائق التنزيل. مصطفى البابي. القاهرة. ١٩٦٦: ٣/٣٠١-٣٠٢. وانظر أيضاً: الأنصاري، اين هشام. (١٩٧٩). مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. تحقيق مازن المبارك ومحمد حمدالله. ط٥. دار الفكر: بيروت. ص ص ٩٠٥ – ٩٠٦.

﴿فَفَرِيقًا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا تَقْتُلُونَ﴾ [البقرة: ٨٧]: "فإن قلتَ: هلّا قيل: وفريقاً قتلتُم؟ قلتُ: هو على وجهين: أن تُرادَ الحالُ الماضية لأنّ الأمرَ فظيعٌ، فأُريد استحضارُه في النُّفوس، وتصويرُه في القلوب.." (٧٦).

– ويدرك العدواني بذكاء وحرفنةٍ كفاءةَ الفعل المضارع في استجلاب المشاهد الحيّة بتفاصيلها الدقيقة وكأنّها رأي عين، فيعمَد إلى توظيفه لتحقيق هذه الغاية، وبفضله تبدو المشاهد الشعرية المتلاحقة كشريط سينمائي يمور بالحركة ويفيض بالحياة، كما تلمس ذلك بجلاء في حديثه عن الجيل الشهيد الذي يقدّم التضحيات لأجل الوطن في نص(يا جيلنا) (٧٧):

(يا جيلنا الشهيد/ ..يُعبِّد الطريقْ/ يحمل فأسَه ويكسرُ الحجر/ ويحرث الأرضَ ويزرعُ الشجر/ تنهال فوق رأسه الصخورُ والتراب!!/ يدوس فوق الشوكِ والإبر!!)

–كما تبدو فاعلية استعمال المضارعة في نص (اعترافات عبد)(٧٨)، إذ تنجح في تبشيع حال الإنسان الخانع الذي يُعايش ضروب الاستعباد بكل ما فيها من إذلال وامتهان، وينغمس في حمأة تفاصيلها اللحظية دون أن يطرف له جفن من امتعاض أو ضجر، بل إنّه يتلذذ بذكر دقائق علاقته بسيده في صورتها الآنية المريعة:

(أتعبّد في محرابه/ وأروح أقبّل نعليه/ ..سأظلّ له عبدا/ يهتك عرضي/ يسلخ جلدي/ يطعنني بالخنجر/ يصنع منّي سيفا/ أو كُرباجا..).

– كما يكشف عن تلك الحيوية أيضاً المقطعُ الأخير نصّ (من أغاني الرحيل)(٧٩) إذ يقول:

---

(٧٦) الكشاف. ١/ ٢٩٥.
(٧٧) ص١١٠.
(٧٨) ص ص٩٨ – ٩٩.
(٧٩) ص ص٨٠ – ٨١.

(رحلت عنكم/ لكي أمارس الحياة/ في مغامرات ما لها نهاية!!) ثم يشرع في استعراض مشاهد تضجّ بالحركة والحيوية، مُوظِّفاً الفعلَ المضارع لتصويرها بكلّ عنفوانها، فنقطع بأنّها ماثلة بين عينيه حال الإنشاد والتغنّي:

(أحسّ فيها نشوة الخطر/ تريش لي أجنحة عاصفة/ تضرب في الأجواء كالقدر/ تنشر لي بكل دربٍ رايةً / تظلّني فيها مواكب القدر/ تشعل نفسي ثورة هادرة....).

– وربّما استُعمِل الفعلُ المضارع للدلالة على ذلك في سياق يفترض أن يغلب عليه السكون والجمود، فكان في هذا الصنيع مُفارقةٌ لا تخلو من سخرية لاذعة، فتأمّل استحواذَ الفعل المضارع على المشهد في نص (في زمن الحجر/ كلمات)[٨٠]:

(في زمن الحجر/ يُظلم كلّ شيء/ يموت كل حيّ/ .... بل سحب من الهباء/ تمطر بالجفاف/ .. يغدو السكون جُنّةً من الخطر/ وتستجير بالمكان/ حركة الزمان/ ويُقفل الطريق.. تخصب تربة الإنسان.. تُسدُّ كلّ شُعبِ الأكوان/ ..ويشحذ الردّى مناجلَه/ وتبدأ الدينونة..)

لتجد أن المشهد مزدحم بحضور كثيف لأفعال الإظلام والموت والسكون والجفاف، وهي أفعال لا تثمر إلا العدم المحض!.

٣ – الإغراق في التخييل:

يستعمل العدواني الفعل المضارع عند حديثه عن الأحلام والأماني، موظّفاً له في سياق يجعل منها واقعاً آنياً يعيشه الشاعر، مؤكّداً بذلك انغماسه التامّ في بوتقة الحلم وعالم الأمنيات، وغيابه عن عالم الحضور والشّهود، في لحظة سُكر صوفي يتملكها فيها خُمار الخيال الذي أسس عالمه الافتراضي الجديد، ويتناسى بذلك الواقع المر الذي يعيشه فعلاً، وما استعمال المضارعة في هذا المقام إلا وسيلة للاحتيال على الذات لإقناعها بأن الحلم آخذ في التحقّق شيئاً فشيئاً!.

(٨٠) ص ص ٢٠٨ – ٢٠٩.

فمن ذلك:

– نص (ياليتها كانت معي)[٨١] الذي غلب الفعل المضارع على ما ورد فيه من أفعال، فكل مقطع منه يُفتتح بالجملة الإنشائية نفسها، ثم تتلوها سلسلة من الجمل الفعلية التي يتصدرها الفعل المضارع، وكأن الشاعر تجاوز مرحلة التمني الطلبي إلى مرحلة الإخبار الفعليّ عن تفاصيل تلك الأمنيات، وفي ختامه يصحو الشاعر من سُكره، ليعود – كما بدأ – إلى التمنّي من جديد! انظر مثلاً المقطع الأول:

(يا ليتها كانت معي/ تملأ من خمرتها كاسي/ تغمر في نشوتها أنسي/ تنتشلني من وحدة كالصخر../ يا ليتها كانت معي).

وعلى هذا قِسْ سائر المقاطع.

– ونصّ (يا غدنا الأخضر)[٨٢] الذي يتحدث عن مستقبل حالم، فتتزاحم فيه الأفعال المضارعة لتكشف عن ولع الشاعر بهذا الغد، ورغبته في أن يحقّقه ولو على صعيد التخييل بالكلمات:

(يا غدنا الأخضر/ نحن هنا نشعلها ثورة../ نحن هنا نغيّر الثياب والجلود/ ونغسل الجماجم/ ونرفع البنود / نجدّد المعالم/ يا غدنا الأخضر).

– ونص (تخريف/منوعات)[٨٣] المؤلف من بضع جمل فعليّة فعلُها فعلٌ مضارع، وهو يصوّر حُلماً خرافيّاً يستحيل حدوثه لكن لا يمنعه ذلك من أن يرويه لنا بصيغة الواقع القائم:

(أغوص في الرمال/ أغور في غماليل الضلال /أرسم للعواصف../ وأرسلُ العواطف../ ثم أتيهُ وحدي../ أطاردُ الظِّلال).

---

(٨١) ص ص ٢٨ – ٣١.
(٨٢) ص ص ١٠٤ – ١٠٥.
(٨٣) ص ٢٧٦.

٤ – شعرية النداء:

يمثّل النداء أحد الأساليب الإنشائية التي تتميز بثراء دلالاتها ووفرة إيحاءاتها، ويعود ذلك إلى تنوّع القوالب التركيبية التي يتشكل عبرها، فأدواته متعدّدة (يا، الهمزة، أيّ...)، والانزياحات المتاحة في تشكيل المنادى نفسه (نكرة، معرفة، مفرد، مضاف، ..)، ومطاوعته لخاصيّة التكرير، كل ذلك يتيح للمتكلّم التفنّن في تشكيل هذا الأسلوب بما يفي بمتطلبات المقام:

– ففي قصيدة (إلى رفيقة العمر: مناجاة)(٨٤) لا يُستغرَب أن يكون لأسلوب النداء حضوره الكثيف في تضاعيف النص، فهو الأسلوب الأولى بالتعبير عن مقام التراسل بين طرفين:

المنادِي ← المنادَى

المُرسل ← المُستقبل

إذ تُفتتَح القصيدة بالجملتين الندائيتين (أيّتُها السَّمراء/ رفيقةَ العمر)، ثم تتكرّر الجملة الأولى ثانية (أيّتها السَّمراء) بعد سطر شعري واحد (على مذابح العمر)، وفي ذلك تكثيف مقصود لهذا الأسلوب.

كما نرصد تكرّر الجمل الندائية المتنوعة في تضاعيف النص:

– عطرك يا وردتي/ أسكر أنفاسي.

– يا ساكن الروح.....

– أيَّتُها اللؤلؤة اللمّاعة.

– سمراء يا طيف حلم يلوح في خطراتي

– يا مَن ملكتِ سمائي عليَّ في خلَواتي

وتفادياً لسآمة التكرار فقد عمد الشاعر إلى التنويع في أساليب النداء، فراوح بين أداتين من أدواته (يا، أيّ)، واستغنى في بعض الصور عن ذِكر أداته. كما أن المنادى تنوّع في صيغه النحوية، فكان منه: – المُفرَد المعرّف بلام التعريف (السمراء)، (اللؤلؤة)، وبالموصوليّة (مَن ملكتِ سمائي).

---

(٨٤) ص ص ٩–١١.

– والمُنكَّر (سمراء).

– والمضاف (رفيقة العمر)، (وردتي)، (ساكن الروح)، (طيف حلم).

إن هذا التفنّن في تنويع وسائل النداء (النداء بأي وياء النداء، وبإضمار ياء النداء)، وتجلّي المنادى في صور مختلفة وإن كان المقصود في الكلّ واحداً، كلّ ذلك يعكس كلَفَ الشاعر الشديد بأمر رفيقة عمره، وحدَبه عليها، فهو لا يدّخر وسعاً في تنويع رسائله التي تترجم ذلك الغرض.

هذا في حقّ المنادِي، أمّا المُنادَى فإنّه يملأ الوجود في عيني المنادِي؛ لأنّه يتراءى له في معارض شتّى وصور متجدّدة، فلا يترك فراغاً يُشعر بالاحتياج إلى مَن يملأه، ولا مسلكاً إلى ملل يتسلّل إلى النفس.

إنّ النداء وإن كان في الأصل قناة اتصال تمرّ عبرها الرسائل فإنّه قد تحوّل على يد الشاعر إلى رسالة قائمة بنفسها، إذ عبّر بتنوّع أشكال هذا الأسلوب عن شدّة تعلّقه برفيقة دربه.

– كما يبسط الأسلوب الندائي رواقه على نص (إشارات)[٨٥] مستغلاً ثنائية الإبهام والإيضاح ليخلق في الأذهان صورةً خارقة عن ذلك المنادَى الذي تعجز الأوصاف عن تعريفه، إذ يتصدّر النداء المقطع (١) من النص:

– يا أنتِ يا مَن لا أسمّيها.

وجَعْلُ ضمير المُخاطَب منادياً منعَهُ جمهور النُّحاة، وأجازه بعضُهم في الشِّعر ضرورةً[٨٦]. وعليه جرى استعمال الشاعر[٨٧]. ويمكن أن يُعلّل ذلك بأنّ التعريف بضمير المخاطب لا يُعين السامع على تعرّف المنادَى إذا لم يكن

(٨٥) ص ص٢٣ – ٢٥.

(٨٦) انظر: السيوطي، جلال الدين. همع الهوامع: ١/ ١٧٤.

(٨٧) ومنه قول الشاعر في (الناسك وشكوى الشيطان). ص ٤٣:
(يا أنت أين كيدك العظيم).
وفي (وقفة على طلل). ص ٥٩.
(لقد أوقعتنا يا أنت، يا مجنون في ورطة).

حاضراً في مجلس الخطاب كما هو الحال في هذا النصّ، ففي التعريف به ضرب من الإبهام المقصود. ونجد الشاعر يتعمّد إبهام المنادى في الجملة الندائية التالية (يا مَن لا أسمّيها)، فيوردُه مُعرَّفاً بالموصولية، وتذكّرنا صلة الموصول هذه بما درج البلاغيون على ذكره في فوائد التعريف بالموصولية، وهو الغرض الذي دعوه (استهجان التصريح بالاسم)[٨٨]، وكأنّ غَيْرته عليها منعته من التصريح باسمها.

وقد كرّر الشاعر هذه المزدوجة الندائية في صدر المقاطع (٢، ٣، ٤)، وتوخّى من ذلك الإبهام نوعاً من التشويق الذي سيحصل بالإيضاح بعدَه في جميع هذه المقاطع، وكان ذلك عبر استعراضه للآثار العظيمة التي أوجدتها المرأة/ المنادى في تكوين الشاعر الوجداني، وما تركته في مسيرة حياته من علامات لا تنسى، ويكفي أن نتأمل المقطع الأخير لنلمس ذلك بجلاء:

(أشياؤك السريّة/ أسطورة في صدري/ بنيتُ منها قصري/ حفرتُ فيها قبري/ عشقتها في صحوتي وسُكري/ كانت أنيس وحدتي في رحلة قاسية...) إلخ.

– والعدواني مولَع بتكرير الجمل الندائية ولعاً لا تخطئه عين الناظر عند أدنى تأمّل في شعره، فمن ذلك:

– ما ورد في نصّ (خطاب إلى سيّدنا نوح)[٨٩]، إذ تَرِد الجملة الندائية/ الاستغاثية (يا نوح أدركنا) سبع مرّات، ثلاث منها على التوالي في ختام القصيدة. ونوح هنا يرمز إلى القائد المحنّك الذي تفتقده الأمّة وهي تواجه أزمات حالكة طاحنة، فهي كالسفينة التي تصارع الطوفان العظيم حسبما صوّرها الشاعر. فالنّداء يترجم هذا الاحتياج الشديد إلى مثل هذا الربّان الماهر، وتكريرُه مراراً مُشعر بتعذّر الظَّفَر بمثله، فهو إلى التمنّي أقرب منه إلى النداء، كما أنّ اقترانه بفعل الأمر الاستغاثي في (أدركنا) يؤكّد شدّة الحاجة إليه. وتجيء الجمل

(٨٨) القزويني، الخطيب. إيضاح التلخيص. ص ١١٥.
(٨٩) ص ص ١٥ – ١٧.

الندائية الثلاث في ختام القصيدة متلاحقة متسارعة، وكأنّها تسابق الزمن الطوفانيّ، لترسم لنا مشهد الغرق ببطء دون أن يلوح على المشهد أثر لذلك المخلّص المرتقب!.

– كما تتكرّر الجملة الندائية (يا صاحبي) خمس مرّات في نصّ (مدينة الأموات)[٩٠]، ويأتي النداء هنا وفقاً لأسلوب التجريد – وهو "إخلاصُ الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسَك لا المُخاطَبَ نفسَه"[٩١]–، فالشاعر لهول ما رآه في تلك المدينة من مآسٍ وبلايا يُسكّن من رَوع نفسه لتتمكن من استيعاب ما رأت، ويتخذ من التجريد وسيلة تعينه على إجراء ذلك الحوار الداخلي (المونولوج)، وليس النداء هنا إلا ضرباً من التهدئة لها، وسبباً إلى التهوين عليها، لتتمكن من التماسك والوعي بحقيقة الأمر بعيداً عن الذّهول والشَّطط. فتكريره مُؤذنٌ بهول المشهد وجلالة الرّزء[٩٢].

– كما تمثّل (المزدوجة الندائية) سمة أسلوبية في استعمالات العدواني لأسلوب النداء، فهي تتألف من جملتين ندائيتين على التوالي، ثم يعمد الشاعر إلى تكرير هذه المزدوجة في تضاعيف النص، وهذه نماذج من ذلك:

١ – في نصّ (اعتراف)[٩٣] نجد مزدوجة (يا أنتم يا أهلي) تتصدر المقطعين الأخيرين من النصّ، ونلمس في ذلك نوعاً من التخفيف من توبيخية نداء ضمير المخاطبين (يا أنتم)، فإن الجمع بين التعريفين الخطابيّين معاً

(٩٠) ص ص ١٠٠ – ١٠٢.

(٩١) ابن الأثير، ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: الحوفي وطبانة. ط نهضة مصر. دت: ٢/١٢٨.

(٩٢) ونماذج تكرير النداء في شعر العدواني كثيرة. انظر منها ما في نص (تفاريق) ص ص٧٣ – ٧٤. و(يا غدنا الأخضر) ص ص ١٠٤ – ١٠٥. (برقيات من الميدان) ص ص ١٩٤ – ١٩٦. و(إلى السـجّان) ص ٣٣٣– ٣٣٤. و(فراشة) ص ص ٣٣٥–٣٣٦.

(٩٣) ص ص ٨٥ – ٨٦.

(النداء الذي لا يوجّه عادةً إلا إلى مُخاطَب، وضمير الخطاب الصريح: أنتم) مؤذن بغيبة تامة لوعي المخاطب الذي لا يُفيق من غفلته إلا باستدعاء حضوره المغيّب بهذه الصيغة الخطابية المزدوجة. على حين أن المنادى المضاف (يا أهلي) في الجملة الندائية التالية يعمل على التخفيف من غلواء التوبيخ في الأولى، فالمنادى (أهلي) مضاف إلى ياء المتكلّم، وهو مشعر بالتودّد والحرص على ما ينفعهم – أو على حدّ قول الزمخشري –: "فيه زيادة تنبيه لهم وإيقاظٌ عن سِنة الغفلة. وفيه: أنّهم قومه وعشيرته وهم فيما يُوبِقهم، وهو يعلم وجهَ خلاصهم، ونصيحتُهم عليه واجبة، فهو يتحزَّن لهم ويتلطّف بهم، ويستدعي بذلك أن لا يتّهموه، فإنّ سرورَهم سرورُه، وغمَّهم غمُّه، وينزلوا على تنصيحه لهم"[٩٤].

٢ – وفي نصّ (اعترافات عبد)[٩٥] تتكرّر مزدوجة (يا سادة يا أربابي) ثلاث مرّات في تضاعيفه، ويعمل النداء على تقرير معنى الرضا بالاستعباد والائتناس بالاسترقاق، غير أنّ ندائية (يا سادة) قد لا تحمل الكثافة الدلالية التي يقتضيها مقام الخنوع التام والرضا بالعبودية لجريان العادة باستعمالها في مقامات التوقير والتبجيل دون أدنى امتهان يلحق بمستعملها، فعُقّبت بندائية (يا أربابي) لترفدها بما يقتضيه المقام من العبودية الذليلة المقيتة!. وفي تكريرها ما يعزّز تلك الدلالة ويُربّيها[٩٦].

– على أنّ النداء يخرج عند العدواني عن وظيفته الأصلية ذات الطابع التنبيهي إلى وظائف دلالية أخرى، فمن المعاني التي يؤدّيها النداء في شعره:

---

(٩٤) الكشاف: ٣/٤٢٩.
وذلك في سياق تعليله لبلاغة تكرير النداء في قول مؤمن آل فرعون في قوله تعالى: ﴿وَيَٰقَوۡمِ مَا لِيٓ أَدۡعُوكُمۡ إِلَى ٱلنَّجَوٰةِ﴾ [غافر: ٤١].

(٩٥) ص ص ٩٧ – ٩٩.

(٩٦) ومنه: ما في نصّ (رسالة إلى جمل) ص ص ٩١ – ٩٢؛ حيث تتكرّر مزدوجة (إياك يا صديقي يا جمل) خمس مرات.

١ – التمنّي:

إذ يبلغ وَلَعُ المنادَى بتحقّق ما يتمنّاه حدّ تصوّره شاخصاً أمام عينيه، إلا أنّ يده لا تطوله، فيناديه مُستقرِباً إيّاه – وكأنّه يسمعه!–، ويتأمّل منه إجابة ندائه. فمن ذلك:

– الجملة الندائية المكرّرة (يا غدنا الأخضر) في القصيدة المعنونة بذلك(٩٧).

– والجملة المكرّرة أيضاً (يا عالم الأحلام) في نصّ (الصحو المظلم)(٩٨)، فإنّها أشبه بنداء المستحيل، ويرفد هذه الدلالة أساليب الاستفهام التي وظّفها الشاعر لأجل الغرض نفسه، كما في قوله: (يا لَعالم الأحلام/ أين أنت الآن؟/ أين الجمال والأساطير../ وأين ذلك النَّغم النّشوانْ)، وقوله: (أين يكون مهربي/ من سجن واقعي...)، فالاستفهام يصوّر العجز التامّ عن الفوز بتلك الأماني، ولا يملك الشاعر سوى التحسّر على فواتها عبر تلك التساؤلات الحائرة.

٢ – التوبيخ:

وينطوي المنادَى حينئذ على صفات ذمّ وتحقير؛ ففي ندائه بهذا الوصف تقريعٌ له وتوبيخ بذكر صفاته المستقبحة. فمن ذلك:

– الجمل الندائية الواردة في نص (يا جيلنا)(٩٩) من مثل قوله: (يا جيلنا/ جيلَ الضياع والصراع والقدر!!/ يا جيلنا الذي كفر/ بكلّ أمجاد البشر!!/ يا جيلنا الشريدْ!!)، وقوله: (يا جيلنا المضلل الملعونْ/ يا جيلنا المعربد المجنون/ جيل متاهات الضمير والفِكَرْ). وهكذا يتحوّل النداء إلى سوط يجلد الذات الجمعيّة، ليصبح التقريع المُوجع الغرض الرئيس للنداء هنا.

– وقوله في نصّ (كلمات)(١٠٠): (يا أمّة يملكها ماضيها/ غابت عن الدنيا

(٩٧) ص ص ١٠٤ – ١٠٥.
(٩٨) ص ص ٢٨٣ – ٢٨٥.
(٩٩) ص ص ١٠٩ – ١١٠.
(١٠٠) ص٢٠٦.

وما فيها/ عودي إلى مكانك المعهود)؛ ففي النداء توبيخ وتقريع غايتُه: استنهاض الأمة التي ركنت إلى ماضيها لتنسى الدنيا وما فيها.

– وقد يكون لمحض التحقير والسُّخرية كما في تكرير نداء (يا قطيع) أكثر من عشر مرات في نصّ (إلى القطيع)[١٠١].

٣ – التفجّع :

ويتردّد ذلك تحديداً في قصيد الرثاء، حيث يكون نداء الراحلين دليلاً على فداحة الرزية بفقدهم، وكأنّ الشاعر بندائه إيّاهم يروم – عبثاً – إعادتهم من جديد إلى مشهد الحياة. فالنداء هنا أقرب ما يكون إلى النُّدبة. فمن ذلك:

– قوله في نص (عبرات قلب)[١٠٢] يرثي والده:

أبـــواه!! قـــد عِـــيَّ الـــبـــيـــا نُ وغصَّ بالخَطب الخطيبْ[١٠٣]

وقد حُذفت ياء النداء أو واو النّدبة، وأُلحقت بآخر المندوب ألف النُّدبة تعويضاً عنها، ولإظهار مزيد من التفجّع والتوجّع لما فيه من مدّ الصوت[١٠٤].

– وقوله في نص (صدى الفجيعة)[١٠٥] يرثي صديقاً له:

يا فقيدَ الشّباب والحبِّ كم أعْـ ـقَبْتَ من لوعةٍ وأجّجتَ ثورَهْ

يـا رفـيـقـاً فـقـدتُـه ونـصـيـراً كنتُ أرجو على النوائبِ نصرَهْ

والنداء هنا على سبيل النُّدبة أيضاً.

---

(١٠١) ص ص ٨٧ – ٨٩.

(١٠٢) ص١٣٣.

(١٠٣) وكقوله في بيتين آخرين منه:

يـــا والـــدي! ولَـــكـــم هـــتـــفْـــ ـتُ بـإسـمـك الـزاكـي الـحـبـيـبْ

أبـــتـــاه قـــضّـــيـــتَ الـــحـــيـــا ة لـــكـــلّ مـــأثـــرة كـــســـوبْ

(١٠٤) **انظر:** السامرائي، فاضل. معاني النحو: ٤/ ٢٨٩.

(١٠٥) ص ص ١١٩، ١٢٠.

٤ – المدح:

وتولّد معنى المدح منه مبنيٌّ على مقدّمتين:

الأولى: أنّ علوّ المنزلة وارتفاع القدر يقتضي – غالباً – أن يكون صاحبها في مقام عالٍ بعيدٍ. كما قرّره البلاغيون في تعريف المسند إليه باسم الإشارة الخاص بالبعيد، إذ قالوا: "وربّما جُعل البُعد ذريعةً إلى التعظيم كقوله تعالى: ﴿الٓمٓ ۝١ ذَٰلِكَ ٱلۡكِتَٰبُ﴾ [البقرة: ١–٢] ذهاباً إلى بُعد درجته"[١٠٦].

الثانية: أن ذكر أداة النداء في أسلوب النداء – باستثناء الهمزة الخاصة بنداء القريب – يشير عادة إلى بُعد المنادى، فلذلك اجتُلبت له الأداة، كما كان حذْفُها دالّاً على قُربه.

والنتيجة:

أن النداء بأداة النداء قد يأتي لأجل تعظيم المنادَى إن اقترن بما يفيد ذلك.

فمن هذا الضرب في شعره:

– قوله في نص (أنت حريّة.. أيتها الريح الكويتية)[١٠٧] كرّر الجملة الندائية (أيّتها الريح الكويتية) أربع مرّات، وأشعر هذا النداء بعظمة هذه الريح عنده بما تنطوي عليه من دلالات رمزية ذات طابع وطني خالص.

– ومثله ما في نص (وقفة على الدّيار)[١٠٨] المصدّر بجملتين ندائيتين (يا مَنْبِتَ العَرار والخُزامى/ يا مهد أجدادي العرب).

– وربما وقع هذا الضرب على طريقة إبدال المنادَى، حيث يتكرّر النداء ويكون المنادَى أوّل مرّة غير ذي صفة مدحيّة، ثم يُبدَل عنه بمنادى ذي صفة مدحيّة كما وقع في نصّ (سمراء)[١٠٩]:

---

(١٠٦) القزويني، الخطيب. إيضاح التلخيص. ص ١٢٠.

(١٠٧) ص ص ٢١٧ – ٢١٨.

(١٠٨) ص ٢١٩.

(١٠٩) ص ٣٠٢.

(سمراءُ يا لفحة الصيفِ/ وصبغةَ الشمس والهواءْ/ يا موجةَ النُّور في الغمامْ/ ... سمراءُ يا حُلوة الرفيف...) إلى آخر الجمل الندائية التي تملأ النصّ.

٥ – شعريّة الاستفهام:

الاستفهام في الأصل: طلب الفهم، لكنه حين يلج ساحة الشعر يصبح بنفسه مادة للإفهام لا وسيلة للاستفهام كما تشهد بذلك استعمالات الشعراء له. والعدواني لا يختلف عن عادة سائر الشعراء في التعاطي مع هذا الأسلوب ذي الدلالات الرامزة والإشارات الخفيّة، فمن الأغراض التي يدندن حولها الاستفهام في شعر العدواني:

١ – الحيرة والارتباك:

أ – ففي نص (أريد أن أفهم)[١١٠] تتزاحم أساليب الاستفهام بكثافة ملحوظة ومقصودة:

- (إذا عصى القطيعُ رأي الراعي/ .....أيُترَك القطيعُ للضياع؟!/ .. أم يُصدر الراعي إليه أمره؟/ .. أي الطريقين له أسلمْ؟)
- (للسيل درب عندما يُسدْ/ أيقف السيلُ وراء السد؟/ أم يا ترى يرتدْ؟!../ وما هو المغنم ؟؟)
- (فهل يُلام البدرُ في السماء/ على اضطراب الأرض بالأهواء؟/ وهل يقال: إنّه أجرمْ؟!!)
- (إذا القوانين مع الطباع/ تضاربتْ لمن يكون النّصرُ؟!/ وهل من الحكمة أن نُهزَم؟)

إنها – وغيرها – استفهامات متوالية راوحت بين التصوّر والتصديق، لتشكّل أسئلة يحار العقلاء في وضع إجابات شافية لها. إنّ تتابع هذه الاستفهامات وتنوعّها يكشفان عن تعاظم الحيرة والارتباك لدى الضمير الإنساني الذي يعجز عن حلّ غموضها، ومما يزيد الأمر ارتباكاً وقلقاً أنّها

(١١٠) ص ص ١٠٦ – ١٠٨.

أسئلة ملحاحة بحضورها المتكرّر على المشهد الإنساني، وهو ما أشار إليه الشاعر بتكريره لجملة (أريد أن أفهم) في تضاعيف النصّ[١١١]، فبها استُهلّ، وبها خُتم.

ب – وفي نصّ (المسافرون)[١١٢] تتكرّر جملتان استفهاميّتان هما (إلى متى؟ وما المصير؟)، والاستفهام هنا عن غاية الزمان ومآل المصير، والسفر في النص يرمز إلى مسيرة المرء في الحياة، وهي مسيرة حارت البريّة تفسير آليتها ونظامها، فاحتدم النزاع وصار الناس فريقين؛ فمن قائل بالتسيير ومن قائل بالتخيير، ومن قائل بالمزج بين القولين! والشاعر بهذه اللازمة الاستفهامية يعبّر عما يعتري البشرية من حيرة وارتباك تجاه الحقيقة الضائعة في هذه القضية الجليلة.

ج – وفي نص (يوميّات درويش)[١١٣] يوظّف العدواني بذكاء أساليب الاستفهام لتعمل على رسم صورة معبّرة عن حالة السُّكر الصوفي التي تنتاب الدرويش، والسُّكُر في اصطلاح القوم: "غيبةٌ بواردٍ قويٍّ على القلب، تُسقطه عن التمييز بين ما يؤلمه ويلذّه"[١١٤]، فتجعله في حيرة من أمره، حين تختلط عليه الرؤى، ويصبغ التساؤل المقام بصبغته الخاصة، وتبدو مرحلة السُّكر في قول المختوم بالاستفهام الحائر:

(وفجأة تطفئ ريح الليل مصباحي/ وتختفي في حُجب الإظلام أفراحي/ أتلك أوهام الكرى/ أم أنا صاحي؟).

– كما تبدو صدمة التشكّك ممّا يلوح للدرويش من مكاشفات تنزاح فيها الحُجب، ويُكشَف الغطاء، ويترجم ذلك الحال تساؤله الحائر:

---

(١١١) حيث تردّدت فيه اثنتي عشرة مرة!.

(١١٢) ص ص ٢٥٨ – ٢٦٠.

(١١٣) ص ص ٢٠١ – ٢٠٣.

(١١٤) العجم، رفيق. (١٩٩٩). موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي. ط١. مكتبة لبنان: بيروت. ص ٤٩٦.

(إشارة غرستُها في باب السماءْ/ فأنشأت لي فلكا نوريّا/ ملءَ الفضاءْ/ تسبح فيه درّة بيضاءْ/ أَواهمٌ أنا فيما أرى؟؟ أم كُشف ذلك الغطاءْ؟).

– بل إن الشكّ يتعدّى ذلك كلّه إلى الشكّ في الذات نفسها، وهو ما يترجمه الاستفهام عن ماهيّة الذات وعن حقيقة نسبة أفعالها إليها باعتبارها غير فاعلة لها على الحقيقة! (.. لكنني حائرٌ:/ مَن أنا: ما قدري/ في عالم السرّ.... أتلك مِن أمري[١١٥]/ أم لستُ بالآمرْ؟)[١١٦].

٢ – التفجّع والتحسّر:

ويبدو الاستفهام هنا كردة فعل طبعية لحالة الاندهاش التي يعيشها الشاعر حين تصدمه الحياة بفراق حبيب إلى غير رجعة، أو بانقضاء أزمنة جميلة لن تعود أبداً، فسؤالات الاستفهام في هذه المقامات وإن كانت ذات إجابات معلومة معروفة، إلا أنّ هول الصدمة ووقع الفجيعة يجعل ما هو مُسلَّم معلوم في حكم المُنكَر المجهول!:

– انظر إلى استفهاماته في رثاء والده في نصّ (عبرات قلب):

أيــن الــطــلاقــة والــبــشــا شــة لــلــقــريــب ولــلــجــنــيــب ؟

أيــن الــمــروءة والــنــدى أيــن الــنــجــيــب ابــنُ الــنــجــيــب؟

أيــن الــضــمــيــرُ الــعــفُّ عــز ز بــأن يُــحــاكــيــه ضــريــبُ ؟[١١٧]

تجدها تعبّر عن لوعة مريرة تتمنّى – عبثاً – أن يعود الغائب الراحل من سفر لا عودةَ منه قبل يوم النشور!.

– وتأمّل حاله وهو يتساءل بحسرة لا تخفى عن ذكريات الشبيبة السالفة في نص (ذكرياتٌ في حانٍ):

---

(١١٥) ثمّ خلل عروضي هنا لا يستقيم إلا بتضعيف الميم!!.

(١١٦) ومن هذا القبيل الأساليب الاستفهامية الواردة في نص (حيرة). ص٣٠١.

(١١٧) ص١٣٣.

أتـــذكـــر مـــا جـــنَـــتْ لـــيـــلـــى؟...

وأيـــن عـــجـــوزُنـــا الـــشـــمـــطـــاء؟....

وأيـــــن الأشـــــيـــــبُ الـــــلاهـــــي؟...

وأيـــن عـــصـــابـــةُ الـــمُـــجّـــان؟..[١١٨].

وهكذا يتحوّل الاستفهام عند العدوانيّ من وظيفته الأصليّة "المتمثّلة في إقامة الحوار بين طرفين في النصّ إلى وجهةٍ جديدةٍ مُتمثّلة في عقد الحوار بين الشاعر ونفسه من ناحية، وبين الشاعر والقارئ من ناحية أخرى"[١١٩].

(١١٨) ص ص ١٢٧ – ١٢٩.

ومن هذا القبيل الاستفهام – على سبيل الاستبعاد المورث للحسرة – في نص (طيفها). ص ٢٨٨:

أيـــن مـــنـــي دلالـــهـــا أيـــن مـــنـــي نـــفـــارهـــا؟

أيـــن مـــنـــي وصـــالـــهـــا أيـــن مـــنـــي افـــتـــرارهـــا؟

(١١٩) الطرابلسي، محمد الهادي. (١٩٨١). خصائص الأسلوب في الشوقيّات. منشورات الجامعة التونسيّة. تونس. ص ٣٥٨.

المراجع

- ابن الأثير، ضياء الدين. (د. ت). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: الحوفي وطبانة. القاهرة: نهضة مصر. ط١.
- الأنصاري، ابن هشام. (١٩٧٩). مغني اللبيب عن كتب الأعاريب. تحقيق: مازن المبارك ومحمد حمدالله. بيروت: دار الفكر، ط٥.
- بليث، هنريش. (١٩٩٩). البلاغة والأسلوبية. ترجمة: محمد العمري. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق. ط١.
- التفتازاني، السعد. (٢٠٠١). المطوّل شرح تلخيص مفتاح العلوم. تحقيق: عبدالحميد هنداوي. بيروت: دار الكتب العلمية. ط١.
- جاكبسون، رومان. (١٩٨٨)". قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. ط١.
- الجرجاني، عبدالقاهر. (١٩٩٢). دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود شاكر. القاهرة: مطبعة المدني. ط٣.
- الدسوقي، محمد عرفة. (١٣٤٢هـ). حاشيته على مختصر السعد. ضمن شروح التلخيص. القاهرة: مطبعة السعادة. ط١.
- زايد علي، عشري. (٢٠٠٨). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. القاهرة: مكتبة الآداب. ط٥.
- الزمخشري، محمود بن عمر. (١٩٦٦). الكشاف عن حقائق التنزيل. القاهرة: مصطفى البابي. ط١.
- السامرائي، فاضل. (٢٠٠٧). معاني النحو. بيروت: دار إحياء التراث العربي. ط١.
- السكاكي، يوسف. (١٩٨٣). مفتاح العلوم. ضبط نعيم زرزور. بيروت: دار الكتب العلمية. ط١.
- السيوطي، جلال الدين. (١٣٢٧هـ). همع الهوامع شرح جمع الجوامع. تصحيح: محمد النعساني. القاهرة: مطبعة السعادة. ط١.

- الطرابلسي، محمد الهادي. (١٩٨١). خصائص الأسلوب في الشوقيّات. تونس: منشورات الجامعة التونسيّة. ط١.
- عبدالفتاح، علي. (١٩٩٦). العدواني في عيون معاصريه. الكويت: مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعري. ط١.
- العدم، رفيق. (١٩٩٩). موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي. بيروت: مكتبة لبنان. ط١.
- العدواني، أحمد مشاري. (١٩٩٦). العدواني: الأعمال الشعرية الكاملة. الكويت: مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري. ط١.
- علوش، سعيد. (١٩٨٦). معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة. بيروت: دار الكتاب اللبناني. ط١.