مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م (33)، ع (5)، ص ص: 339 – 364، (٢٠٢٥م)
DOI: 10.4197/Art.33-5.11

سياقات النص ومستويات الأسلوب
قراءة في ديوان "موّال بغدادي" لفاروق شوشة

مثيبه ماطر الهذلي

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الباحة، المملكة العربية السعودية

malhuthali@bu.edu.sa

المستخلص: يتناول هذا البحث سياقات النص ومستويات الأسلوب في ديوان "موال بغدادي" للشاعر فاروق شوشة، ويهدف البحث إلى الكشف عن الخصائص الأسلوبية التي يتسم بها شعر فاروق شوشة في نموذج الدراسة، وفق منهج الدراسات الأسلوبية الذي يعنى بتحليل البنيات الصوتية والتركيبية والدلالية للنصوص، وبيان خصائصها الأسلوبية التي تتسم بها، كذلك إبراز جمالياتها وتأثيرها؛ لتحقيق هدف الدراسة، مستفيدة من الجهود النقدية والبلاغية التي قدمها النقاد القدامى، ضمن ثلاثة مباحث؛ اختص المبحث الأول منها بالمستوى الصوتي، فتناول نماذج من شعر الديوان المختار وحلّلها من الناحية الصوتية (الوزن، القافية، والتكرار)؛ لإبراز خصائصها الإيقاعية، في حين عُني المبحث الثاني بتحليل البنية التركيبية لبعض القصائد المختارة من الديوان لبيان سماتها الأسلوبية، أما المبحث الثالث فكشف عن المستوى الدلالي، وذلك بالوقوف على نماذج من الصور البلاغية في ديوان الشاعر فاروق شوشة، وبيان خصائصها الأسلوبية، وطرق تصويرها وجمالياتها، والدلالات التي أفضت إليها في صورتها المجازية؛ ليخرج البحث بنتائج أهمها: أن السياقات النصية في الديوان المتناول تتشكل من بناء لغوي ونحوي ودلالي؛ مما ينتج لدينا نصًا شعريًا يستخدم فيه الشاعر مهارات التواصل والتعبير، وبذلك يخلق اتصالًا عاطفيًا وفكريًا بين المتلقي والنص الشعري.

الكلمات المفتاحية: الأسلوب، الأسلوبية، الشعر، الإيقاع، البنية، الصورة، فاروق شوشه.

مقدِّمة

الحمد لله الذي أنزل القرآن بلغة العرب، وصلى الله على نبينا محمد أفضل من نطق وخطب، وعلى آله وأصحابه ومن اتبعهم بإحسان، ورفعنا معهم في الدار التي لا وصب فيها ولا نصب، وبعد:

فإن أهمية الدراسة الأسلوبية تكمن في أنها أحد فروع المعرفة الإنسانية الحديثة، وإن كان لها جذور عند علمائنا البلاغيين القدماء؛ حيث تشكل حلقة الوصل بين علم النحو والبلاغة، والدراسات التي خصّت "الأسلوبية والأسلوب" نظرية كانت أو تطبيقية قديمة أو حديثة لا حصر لها، وقد ارتبط هذا

المنهج الأسلوبي بالنص الأدبي نثرًا كان أم شعرًا، وقد خصّت هذه الدراسة الشعر لما له من قدسية في الأدب العربي منذ القديم، فتركزت عليه الدراسات، وتمركزت حوله العديد من القضايا القديمة والحديثة، وكما يُقال فالشعر ديوان العرب، وتوجهت هذه الدراسة لكشف سر الأسلوبية في ديوان شاعر عربي حديث وهو الشاعر "فاروق شوشه"، وله من الدواوين "في حضرة مولاي الشعر"، "ينفجر الوقت"، "الرحيل إلى منبع النهر"، "وجوه في الذاكرة"، "الذخيرة"، "أبوابك شتّى"، و"أحبك حتى البكاء"، وقد وقع اختياري على ديوانه "موال بغدادي"؛ لأقف أمامه وقفة متأنية ومختصرة للكثير مما قد يستحقه شاعر كفاروق.

ولعل من الأسباب التي تدفعني لمثل هذه الدراسة هو القدر غير القليل من التشابه بين الدراسة التي أنا بصددها في هذا البحث وجذور نظريات النقد والبلاغة التي اختطها علماؤنا قديمًا – كعادة المنهج النقدي الحديث الذي يستحسن الربط بين الأصالة والمعاصرة – وهو ما يجعل العلم متواترًا جيلًا بعد جيل.

وقد قسمت الدراسة ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: المستوى الصوتي: وفيه تناولت القصيدة من الناحية الصوتية: الوزن، والقافية، والتكرار.

المبحث الثاني: المستوى التركيبي: ويشمل الحديث فيه مستويات القصيدة التركيبية.

المبحث الثالث: المستوى الدلالي: وعرضت فيه نماذج من الصورة البلاغية في ديوان الشاعر– محور الدراسة – وطريقته في استخدام الصور.

وقد كان الخيار الأسلوبي هو منهج الدراسة في هذا الديوان؛ حيث يتيح للباحث التأمل الدقيق في النص الشعري من جوانبه ومستوياته المتعددة.

مدخل للدراسة

يأخذ المنهج الأسلوبي بمعطيات علم اللغة العام، ويفيد من المعطيات الجمالية والتراكيب اللغوية؛ إذ يتعامل مع النص الأدبي بهدف معرفة كيفية تشكله لغويًا، معتمدًا على اللغة بوصفها إحدى الوسائل التي يرتكز عليها الناقد حين يعرض للنص بالدراسة النقدية، وتوظيف التحليل الأسلوبي؛ بغية الوصول إلى جماليات النص وجوانبه الإبداعية.

وتكمن الدراسة الأسلوبية في دقة مسالكها وتداخل حقولها – تصورًا واصطلاحًا – إذ أقدم بعض الدارسين على ممارسات عملية يستقي إلهامها من منهج الحداثة الغربية، وظلت جلّ هذه الممارسات النقدية الحديثة عند العرب رهينة الأخذ؛ لافتقادها بعدين: النقدي، والأصولي.

وتُعد المادة والموضوع من مقومات نظرية الحداثة في النقد والأدب، فالموضوع وثيق الالتحام بالغايات الإجرائية والمرامي التحويلية في كيان المجتمع المنتج للأدب، أما المادة في الأدب فهي أبدية القرار؛ إذ تتبوأ نظرية الأسلوب منزلة ضمن تيارات النقد المتجددة ومجاريها اللسانية العامة[1].

ولا شك أن الدراسات الأسلوبية حديثة العهد في النقد العربي، أُستمدت من التفاعل الحضاري مع الغرب، وعلى الرغم من ذلك، فإن هناك بدائل ومقاربة أسلوبية في نقدنا القديم[2].

وهذا التقابل قد حدَّد معالمه حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، كما نظَّر إليه من قبل عبد القاهر الجرجاني في "الدلائل والأسرار"، بيد أن القرطاجني قد عنى بالقوالب الذهنية المجرّدة وهياكل البناء في النص الشعري، أما عبد القاهر فقد سبق لنظرية النظم التي تحدد العلاقات النحوية بين أجزاء الجملة الواحدة.

ويمكن تعريف الأسلوب لغة بأنه: الطريق، يُقال: سلكتُ أسلوب فلان في كذا، أي طريقته ومذهبه، أما طريقة الكاتب في كتابته وفنه، فهي تعني: أخذنا في أساليب من القول فنون متنوعة [3].

إذًا فالأسلوب هو طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة من سواها في اختيار المفردات، وصياغة العبارات والتشبيهات البلاغية، أما الأسلوبية فهي علم دراسة الأسلوب، وهي تختلف عن دراسة اللغة في أن اللغة تقتصر على تأمين المادة التي يعمد إليها الكاتب ليفصح عن أفكاره، في حين يرشدنا علم الأسلوب إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة[4].

ويقدم علم الأسلوب إلى دارس الأدب أداة دقيقة وحساسة في الوقت نفسه، يمكن أن تقوم بدورها كاملًا إذا هي رُبِطت ربطًا وثيقًا بسائر جوانب النقد الأدبي[5].

وقد يساعد ظهور علم الأسلوب – أكثر من أية ظاهرة جديدة أخرى – في رأب الصدع الذي وجد في الوقت الحاضر بين الدراسات اللغوية والدراسات الأسلوبية، وبفضله يمكن أن تُستعاد الوحدة الأساس في المادة على مستوى تركيبي أعلى، وهو مستوى "النقد الكلي" الذي يهدف إلى دراسة شاملة، من النواحي كافة لبنية العمل الأدبي وتأثيره[6].

---

(1) عبد السلام مسدي، الأسلوبية والأسلوب، الكويت، دار سعاد الصباح، ط 4، 1993، ص17، 19.

(2) محمد عزام، الأسلوبية، دمشق، وزارة الثقافة، ط1، 1989، ص5.

(3) مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، ط5، 2011، ص458.

(4) محمد عزام، السابق، ص10–11.

(5) شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي دراسات أسلوبية، القاهرة، دار العلوم للطباعة والنشر، ط، 1، 1985، ص121.

(6) عياد، السابق، ص121.

ويؤدى علم الأسلوب دورًا في الملاءمة بين الأسلوب والمقام النصي، بمعنى أنه لا بد من المواءمة بين كاتب النص والمتلقي والنص، كذلك، فإن الأسلوب يُعد خاصية يتحكم فيها الكاتب وحده، كما يعكس الأسلوب شخصية منشئه، وما يحيط به من ظروف تسهم في خلق النص.

وقد اختلطت الأسلوبية في بداياتها مع البلاغة من حيث كونها عملًا بلاغيًا، بيد أنها انفصلت عنها، والتحقت بميدان الدراسات اللسانية التي يعد العالم السويسري دو سوسير رائدها الأول.

وتمثل الأسلوبية ثنائية تكاملية في ظاهرة اللغة؛ حيث يدرس المستوى الصوتي الخصائص التي بتوافرها نسمي الكتابة الإبداعية (شعرًا)، وهي خصائص تميز بها الشعر كالوزن، والقافية، والموسيقى الشعرية. أما الثنائية الثانية فهي ظاهرة العبارة، ويمكن أن يُطلق عليها المستوى المعنوي، وهي السمات التي ينبغي تحليلها عن طريق البلاغة بكل ألوانها.

ولذلك يتجلى نوعان من الأسلوب تنحصر دراسة العمل الأدبي بواسطتهما؛ الأول منهما: المضمون، وهو ما نعني به أسلوب الكاتب التعبيري، ووظيفته الإبلاغية، والغاية منها إثبات قدرة المتكلم على التعبير بالألفاظ، وكذلك منهجه في التعبير بالوسائل التعبيرية سواء في المجال اللغوي كطبيعة اللغة التي نتكلمها التي لا تخدم التفكير الصرف، ولا تخدم الفن، ولا تأخذ في اعتبارها المنطق الأعلى، ولا المثل الأدبي الأعلى؛ حيث تنحصر وظيفتها الثابتة بكل بساطة في خدمة الحياة بكل مظاهرها، والتعبير عن الجوانب الحياتية اليومية بطرائق فنية تربط الحياة بالأدب أو بمعنى آخر الحياة بالذوق الفني، وهذا ما عُرف منذ القدم في بلاغة المتكلم[1].

أما النوع الثاني: فيتمثل في صياغة التراكيب والألفاظ التي تفصح عن المعاني، وهو ما يُسمى الأسلوب الأدبي: وهو ذو وظيفة فنية تبرز قيمة العمل الأدبي، وتجعل له خصائص ومميزات تميزه من غيره من النصوص، ويبدأ ذلك بتحليل النص، والدراسة في فقه اللغة ونقد الجمال مع اعتبارنا كمال العمل المدروس، ويبدو أن الأسلوب الأدبي أسمى من الأسلوب التعبيري، وأجل شأنًا؛ حيث يُعد هو أساس الدراسات الأسلوبية ولبنة النصوص الإبداعية[2].

وتُمثل الدراسة الأسلوبية طريقة لتحليل النص، والاستفادة من علم اللغة واللسانيات، كما تمثل الأسلوبية نوعًا من الحوار الدائم بين القارئ والكاتب من خلال نص معين؛ فتتشكل علاقة جدلية بين عملية الكتابة والقراءة؛ فالدراسة الأسلوبية ميزة يتميز بها النص الفني عن سائر مستويات الخطاب، وأصناف الفنون الإنسانية بوجه عام[3]:

---

(1) عبد العظيم إبراهيم، علم الأسلوبية في الدراسات الأدبية والنقدية، القاهرة، مكتبة وهبة، ط1، 2001، ص35.

(2) إبراهيم، السابق، ص35.

(3) عزام، السابق، ص77.

ويمكن استخلاص اتجاهات الأسلوبية في ثلاثة محاور:

1- الأسلوبية التعبيرية: وتدرس العلاقة بين الصيغ والفكر، وهذه لا تخرج عن نطاق اللغة.

2- الأسلوبية الفردية: وهي (أسلوبية الكاتب)، وهذه تدرس التعبير وعلاقته بالفرد والجماعة، كذلك تدرس بواعث اللغة.

3- الأسلوبية البنيوية: وترى أن الأسلوبية تكمن في علاقات اللغة ووظائفها.

ونخلص مما سبق إلى أن الأسلوب أثر من آثار النص المنتج، فضلًا عن أنه أثر من آثار الكاتب، ودلالة عليه، وقد بُنيت الدراسة الأسلوبية – منذ التراث العربي والغربي– على الدرس البلاغي واللغوي، سواءً كان تنظيرًا أم ممارسة؛ ومن ثم جاءت العلوم في هذا الميدان تمثيلًا حضاريًا له.

المبحث الأول: المستوى الصوتي

يشير المستوى الصوتي إلى دراسة نظام الوسائل والقواعد المنتجة للنص الفني التي يستخدمها المؤلف في أسلوبه لعرض فكرته والتعبير عنها، ويحدد نظامها في النص وطريقة صياغتها خصوصية الكاتب، بما يسمى أسلوب الكاتب، ولا بد من تقديم الاهتمام بهذه الوسائل ودراستها على الإنتاج الفني؛ حتى نستطيع من خلال ذلك تصنيف هذا الإنتاج، وهو ما يسهل علينا تفسير أسلوبية الكاتب، ومن هذه القواعد والأنظمة: اللغة، الموسيقى الشعرية، نظام القوافي.

وتُعد اللغة نظامًا من الرموز الذي يعبر عن فكر الكاتب المبدع، كما أن الإيقاع يشكل سِمة من السمات التي تفرق بين النصين الشعري والنثري؛ إذ بدأ العرب الشعر بالإنشاد، والذي يمثل الجانب الموسيقي، وقد اهتموا به كثيرًا؛ بغية تحقيق التخفيف من عبء العمل ومشاق الرحلة وسط الصحراء، وظلّت هذه السِمة ميزة للشعر وملازمة له إلى يومنا هذا[1].

وتتمثل موسيقى الشعر في الوزن والقافية، والموسيقى الداخلية للنص؛ إذ ترتبط موسيقى الشعر ارتباطًا عضويًا لا شكليًا بالنص الشعري، وتُعد عنصرًا أساسًا يدخل في تركيب الصياغة الشعرية، كما تسهم في إنتاج الدلالة الخاصة بالنص – بالتعاون مع سائر عناصره ومستوياته – التي تتميز بالتداخل والانسجام[2].

ويُعد الإيقاع دعامة أساسية ملائمة للشعر لا النثر، وستركز الدراسة في هذا الجانب على: الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي.

---

(1) صلاح فضل، علم الأسلوب والأسلوبية والنظرية البنائية، القاهرة، دار الكتب المصري، ط1، 2007، ص346.

(2) عزة جدوع، موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، الرياض، مكتبة الرشد، ط1، 2011، المقدمة.

ويتناول الإيقاع الخارجي دراسة البيت الشعري بوصفه وحدة موسيقية مستقلة أو مرتبطة بغيرها من الأبيات من ناحية الموسيقى، فالوزن أو ما نُطلق عليه البحور الشعرية من أهم ما يميز النص الشعري من النثر، وهو ما يعطي النص الشعري نغمًا واضحًا يسمى الموسيقى الشعرية، وتتمثل الموسيقى الشعرية في البحر الشعري الذي بنى عليه الشاعر قصيدته، ويُعرَّف بأنه تفاعيل معينة توزن بها الأبيات الشعرية، وسمي بذلك لأنه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر، فأشبه البحر الذي لا يتناهى بما يُغترف منه.

أما القافية: فتعني الساكنيَن اللَّذَين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول؛ أي: أنها من المتحرك قبل الساكنين إلى آخر البيت[1].

وتميزت قصائد ديوان فاروق شوشة – محور الدراسة – بنظام قصيدة التفعيلة، وهي اثنتا عشرة قصيدة، كما تميزت بالطول الذي أعطى الشاعر من خلاله مساحات واسعة من التعبير وإيضاح الفكرة، وبناء دلالات نصية متنوعة.

يبدأ الشاعر ديوانه بنص "مُفتتح" وكأن القصيدة مقدمة قصيرة للفكرة التي سيناقشها في النصوص التي تليها؛ حيث يقول فيها[2]:

ما عادَ في المصباحَ زيْت

والروحُ في سقفِ الحلوقِ تئن

تلعنُ ما فعلتَ

الأرضُ تُطوى

والديارُ تصير أطلالًا

وأطفالُ البلاد يفتّشون في كومِ الخرائبِ

عن كتابِ العدلِ

يُعدُّ هذا المقطع مزيجًا من بحر البسيط والخفيف، وقد زاوج الشاعر كثيرًا في نصوص هذا الديوان؛ حيث مزج بين بحرين في المقطع الواحد، فنجد أن أول المقطع من بحر البسيط:

ما عاد في المصباح زيت

مستفعلن فاعلن

ثم يمزج معه بحرًا آخر وهو الخفيف، فيقول:

(1)جدوع، السابق، ص173.

(2) فاروق شوشه، موال بغدادي، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2007، ص7.

والديار تصير أطلالًا

فاعلاتن فاعلاتن

ويُعد هذا من وسائل التنوع في الشكل الجديد؛ حيث استخدم أكثر من وزن في القصيدة الواحدة؛ وهوما يعطي إيحاءً بتنوع المشاعر والتفاعل مع القضايا الاجتماعية، فالديار التي تصير أطلالًا، والأطفال الذين يبحثون في كوم الخرائب، هم الوجه المبتسم للدنيا، حين تشكل فسحة أمل يرسمها الشاعر؛ فالماضي ينتهي ويصبح حكايات تروى لأطفال يحبون الحياة، فذِكْر الابتسامة كنايةً عن الأمل البعيد، يقول في النص نفسه:

فانظر ليومكَ

حين تنطبقُ السماءُ عليكَ

حين يصيرُ صهيونُ اللعينُ حكايةً تُروى

لأطفال يُحبّون الحياةَ،

ويُطلقونَ طُيورَها

في كل بيت

والقافية في الشعر الحر أصعب مِراسًا من القافية القديمة؛ لأنها تنسيق موسيقي لآحر السطر الشعري بما يتمشى مع موسيقى السطر ذاته، وهذا هو القائم في الشعر الجديد[1].

أما عنصر القافية فيُعد عنصرًا من عناصر الإيقاع الذي لم يستقر على نظام القصيدة العمودية، وقد نوّع الشاعر قوافيه ولم يلتزم رويًا واحدًا، ولعل دراسة هذه القصائد التي يضمها الديوان تخلص إلى تحرر الشاعر في تعامله مع القافية؛ حيث يلجأ إلى أنواع ثلاثة يمكن أن تتداخل فيما بينها في القصيدة الواحدة، وهي:

- القافية الموحدة: وفيها يستعمل الشاعر قافية واحدة كما كان الشأن في القصيدة العمودية التي التزم فيها الشاعر قافية واحدة في القصيدة كلها، كقصيدة "بدوي الجبل"؛ حيث يقول[2]:

من سابحٌ في فضاء الشعر تيّاه؟

يرفّ في الملأ الأعلى جناحاهُ

محلّقٌ وحده، في سربه، أبدًا

---

(1) محمد صالح الشطي، وآخرون، الشعر العربي الحديث آفاقه وسُبُل تذوقه ونقده، (حائل، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط1، 1420)، ص51.

(2) فاروق شوشة، السابق، ص 82.

المفردُ الجمعُ، ربُّ الكون سوّاهُ

كذلك في قصيدته "ترنيمة إلى رياض المعلوف" أيضًا؛ إذ يقول[1]:

هبك ارتحلت، فهل للخلدِ عنوانُ

حلّقْ وغرّدْ فسمعُ الكونِ يقظانُ

واسكبْ على الأرضِ عطرًا لا يفارقها

فالظلُّ ظلُّك، والإبداع فينانُ

أما النوع الثاني: فهو القافية المتتالية والمتناوبة، وفيها يتحرر الشاعر من سلطة القافية الموحدة؛ فينوع غم بتنوع القافية، وغالبًا ما تقتصر على المقطع دون أن تتعداه كما يتضح لنا في نص "بغداد"[2]:

أم أنّ هولاكو يعود في زماننا الكسيح

مراوغًا – كعهده – بالغمزِ والتلميح

تسبقُه الأعلامُ والأوهامُ والبيارق

وخلفه الحشودُ، واللصوصُ، والصواعق

ويوضح هذا المقطع أن القافية في الشطرين الأول والثاني جاءت متتالية (الكسيح، والتلميح)، والثالثة والرابعة (البيارق، والصواعق)، وهذا نوع من التجديد الذي لحق الشعر العربي الحديث، ولكنه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية وقيمها الجمالية، ووقوفًا على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها[3].

أما من حيث نوعي القافية: المطلقة، والمقيدة، فقد غلبت القافية المقيدة على نصوص هذا الديوان، وهي ما كان حرف الروي فيها ساكنًا، ومن ثم تكون خالية من الوصل، والخروج؛ ولهذا سُميت مقيدة؛ لأنها منعت من الوصول إلى حرف الوصل، وهي ثلاثة أنواع: المقيدة المجردة، والمقيدة المردوفة، والمقيدة المؤسسة وهي القافية التي سبق رويها حرف مدّ[4]، كقول الشاعر في "ارفع يدك"[5]:

(لابدَّ من صنعا وإن طالَ السفرْ)

---

(1) فاروق شوشة، السابق، ص62.

(2) فاروق شوشة، السابق، ص47.

(3) د/ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، (القاهرة، نهضة مصر، 1977)، ص448.

(4) جدوع، السابق، ص196-197.

(5) فاروق شوشة، السابق، ص49.

لابُدَّ من يومِ الحسابِ

ولا مفرْ

واستخدم الشاعر كذلك القافية المردوفة (وهي القافية التي سبق رويها الساكن حرف مد)، وهي الممدودة الساكنة التي يمثلها نص "الضوء المهاجر"[1]. وهذا ما يوحي للمتلقي بانتهاءِ الخطاب، ومحاولة خوض تجربة الصمت بعد حديث طويل؛ إذ استوحى الشاعر في النص رحلة أندلسية، واستعاد ذكرى بلنسية ومرسية، يقول في نهاية النص:

يا أيها الأندلسيُّ في عباءة السّفر

لسنا سواءً في الحلول والمُقام:

من اجتلى فضاء "مُرسية"

ومن هوى "سكندريةَ" الختام

ثم يقول في ختام نص "الوحشة الساكنة"[2]:

هل تطيبُ حياتُك عند مشارفِ

هذي القبورِ،

وتُؤنسكَ الوحشةُ الساكنه؟

فالأنس أحيانًا يكون بالوحشة الصامتة التي اختارها الشاعر في تساؤل محيَّر منه: هل ستتطيب الحياة عند هذه القبور بعد بلوغه حد اليأس من طيب الحياة؟

ركز الشاعر في نهاية خطابه في الديوان – حيث يقتضي التجريب من صاحب النص وعيًا بتحويل مراجعه وإعادة كتابتها – على الإنصات إلى إيقاع مجتمعه، ونبض الحياة الموروث في أرجائه، والنظر في حاجته اليومية البسيطة، كما تقتضي التجربة الربط بين النص الشعري وبما أنجزت تجربة الإنسان في ثقافته من نصوص تحكي تغريبه، وتبني إشراقة الحلم التي تحميه من فرق النهايات ووطأة الدهر[3].

(1) فاروق شوشة، السابق، ص96.

(2) فاروق شوشة، السابق، ص109.

(3) حمادي صمود، من تجليات الخطاب، مكتبة المتنبي، ط1، 2012، ص 198.

أما الإيقاع الداخلي فيشكل أساسًا جوهريًا في تشكيل بنية القصيدة، وتشكيل دلالاتها الشعرية، ويقصد به "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فِقَر الكلام أو في أبيات القصيدة كالنغمة الصوتية التي تقال بها الجملة في سياق النص"[1].

وهناك أشكال للتنغيم تنطق بها الجملة الاستفهامية أو المنفية أو المؤكدة أو جملة التمني أو العرض، فلكل جملة من هذه الجمل شكل أو صيغة تنغيمية خاصة بها تشكل المعنى؛ ولذلك تكون النغمة قرينة أكيدة على المعنى الذي يشكله التركيب النحوي من جهة، وبين الجملة التأثيرية من جهة أخرى كالتكرار، وأصوات بعض الحروف من همس ورنين، كما تُعد التساؤلات المتكررة أيضًا من تشكيلات الإيقاع الداخلي.

وهناك بعض النصوص في الديوان التي جاء مضمونها يعبر عن همّ الأمة العربية عامة، ومصر وبغداد على وجه أخص؛ حيث أكثر الشاعر من التساؤلات التي هي من قبيل الاستفهام التقريري، ومنها نص "موال بغدادي"، "بغداد"، "من مواطن مصري إلى رئيس أمريكي"، "طوبى لصانع السلام"، وقد شكلت التساؤلات معنى الحيرة والقلق من مستقبل هذه الأمة، وكأن الشاعر يقيم حوارًا مع ولديه، مستخدمًا أسلوب السؤال والجواب، فيقول مثلًا في "طوبى لصانع السلام"[2]:

هبكَ امتلكتَ هذا الكون كلّه

وصار رهنًا للمشيئة المضللِة

فما الذي يُغريكَ بعد؟

ولقد تحدث النقاد كثيراً في ضرورة الوزن والقافية، وعلاقتهما الوثيقة بالانفعال الشعري والتجربة الشعورية، ودورهما الفاعل في تمثيل الشعور والمعنى وشحذ القريحة وترقية الذوق والفن[3]، ومثال ذلك فقد نوع شوشه بين الأساليب التي تشكل الإيقاع الداخلي، كأسلوب النداء الذي يتكرر كثيرًا في نصوص هذا الديوان؛ حيث يشكل إيقاعًا داخليًا، كما في نص "موال بغداي" فيقول[4]:

يا ليلُ، يا عينُ، يا أحلامُ، يا قمرُ

يا حبُّ، يا وجدُ، يا أشواقُ، يا سهرُ

---

(1) عزة جدوع، السابق، ص327.

(2) فاروق شوشة، السابق، ص10.

(3) عبد الملك بومنجل، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث مساءلة الحداثة، (الأردن، عالم الكتب الحديث، ط1، 1431) ص63.

(4) فاروق شوشة، السابق، ص23.

والجامع بين الليل والحلم والقمر والحب والوجد والشوق والسهر واحد هو الأمل المرتقب، ثم يحدد هذا الليل المقصود بليل بغداد، فيقول في موضع آخر من النص:

يا ليل بغداد، هل بغدادُ بغدادُ؟

وهل لموّالها شدوٌ وإنشادُ؟

ثم يعيد النداء بطريقة أخرى فينادي الليل والعين والأيام والأبد والسراب، ويجعل الرابط بينها اليأس الذي نقرأه من السراب، ويعني به السراب الخؤون؛ حيث يقول:

يا ليلُ، يا عينُ، يا أيامُ، يا أبدُ

ويا سرابًا خؤونًا كلُّهُ بَدَدُ

وقد لا يخلو نص في هذا الديوان من الاستفهامات التي تشعر المتلقي بالحيرة التي امتلأ بها الشاعر.

ومن الأساليب التي شكلت الإيقاع الداخلي أسلوب الخطاب، فيقول في "طوبى لصانع السلام"[1]:

يا سيدي القابع في ظلامك الوحشيَّ

في إهاب بيتك – الذي يحتالُ للبياضِ –

استخدم الشاعر هنا أداة النداء في النص السابق "يا سيدي"، وأعطى النص بُعدًا خطابيًا سرديًا، يحمل قصة بغداد، ويمثل بذلك مسرحًا من الأمنيات والخيالات التي رسمها الشاعر من خلال الشخصيات؛ ليصور أبعاد الواقع خير تصوير.

وأخيرًا: فإن اتساع التجربة، وتراكم النصوص، وتطور دراسات الأدب والشعر، جعل القصيدة تتجه إلى الشعر الحق، وارتكز في فهم أصحابها أن تجارب الشعر الكبرى في العصور الحديثة لا تعتد بالوزن معيارًا للشعر، وهي قليلة في توزيعه وإخراجه؛ لأنها تربط الشعر بالمغامرة اللغوية، وقدرة الشاعر على إنشاء علاقات جديدة بينها وبين الأشياء، يولّد أخيلة وصورًا لا وجود لها خارجها[2].

المبحث الثاني: المستوى التركيبي

الأسلوبية علمٌ يرقى بموضوع الكاتب لغةً ومضمونًا، وعلى الرغم من أنه يحيل النص إلى درس علمي، فإنه يكشف عن خفايا المضمون والأسلوب التعبيري والمنهج الذي انتهجه الكاتب في صياغة اللغة، وتنظيم المفردات؛ ومن ثم الإيضاح عن فكرته، ومن أجل ذلك؛ تعددت مدارسها ومذاهبها.

---

(1) فاروق شوشة، السابق، ص10.

(2) حمود صمود، السابق، ص194.

وتشكل الأسلوبية الصلة بين اللسانيات والأدب ونقده، وبها تنتقل من دراسة الجملة – لغة – إلى دراسة اللغة –نصًا فخطابًا فأجناسًا– فبنية اللغة لا تكتفي بمجرد صياغة المفردات وفق القواعد الصرفية، بل تحتاج إلى الوظيفة النحوية؛ حيث تترتب فيها الكلمات حسب مواقع معينة، وتشير إليها علامات الإعراب؛ وبذلك تتضح العلاقة الوظيفية والدلالية التي تربط بين الكلمات أو المفردات داخل التركيب في النص.

وسنحاول أن نعرض في هذا المبحث بعض النصوص الشعرية التي وردت في الديوان، وندرس من خلالها جماليات النص الشعري انطلاقًا من البنية الدلالية والشكلية للغة المكونة للنص التي توضحها الوظائف والعلاقات بين الكلمات، ومن ثم دلالتها على المعنى بواسطة ربط الكلمات بعضها ببعض في الكلام أو وسطه، وتزيد هذه العلاقات الدلالية تحديدًا بالعلامات الإعرابية التي هي (مؤشرات إضافية)، وبالتالي تزيد في بيان نوع العلاقة النحوية والوظيفية والدلالية.

وهناك قرائن تُعدُّ مؤشرات لغوية في التركيب النحوي يستعين بها التشكيل اللغوي للنص لبيان نوع العلاقة الوظيفية الدلالية التي تربط الكلمات بعضها ببعض داخل تركيب وجمل النص، وهي نوعان:

– قرائن لفظية: وهي العلامات الإعرابية في النص، والتي تتغير في ترتيبها كالتقديم في الجملة من أجل غرض بلاغي، وتبقى علامات الإعراب هي المؤشر الدال على الوظيفة.

ونستطيع أن نعرض أهم الطرائق لدراسة الأسلوبية في نص ديوان "موال بغدادي"؛ إما بهيكلة البنية الدلالية للنص أو الهيئات التركيبية اللغوية لآليات إنتاج البنية الدلالية[1]، ويتجلى ذلك قوله قصيدة "ارفع يدك"[2]:

ينهلُّ وجهُك من بعيدٍ

مثلما تنثالُ زخّاتُ المطرْ

فنراكَ في زردِ الحديدِ تُطلُّ

في الوقتِ القليلِ يُتاحُ

تكادُ تخطفكَ العيونُ

وقد جاء تقديم شبه الجملة "في الوقت" ليفيد التقرير والتوكيد؛ حيث يقارب الشاعر بين حركات "الانهيال" و"الانثيال"، و"الإطلالة" و"الخطف"، وفى اللغة: أنهلَّ المطر، وأنهلَّ الدمع أي تساقط[3]،

(1) عدنان قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي، دمشق، دار ابن كثير، ط 1، 1992، ص243.

(2) فاروق شوشة، السابق، ص49.

(3) المعجم الوسيط، السابق، ص1034.

فأُسند الانهيال إلى الوجه. أما النثل بمعنى الاستخراج، وتأتي بمعنى الاجتماع[1]؛ أي: إن المطر نزل مجتمعًا مرة واحدة، وهنا جاءت اللفظتان كلتاهما منسجمة مع المعنى، فالانثيال يناسب الوجه، بينما الانهيال يناسب المطر أكثر. والسر البلاغي – كما يبدو لي من سياق الجملة – المناسبة بين ظهور الوجه من بعيد والقوة التي تناسب نزول زخات المطر، وإذا علمنا أنه قائد مثقل بزرد الحديد، والتي مثّل بها الإرادة التي حاولوا إثقالها بالقيود، لكنهم قيدوا جسدًا، بينما ظلت الروح تطلُّ وتكسر القيود بالإرادة والعزيمة، فناسب ذلك المعنى الإطلالة فقط التي أتبعها بحركة النظر السريع من العيون.

ويمكن اعتبار الاصطلاحات الانطباعية في علم الأسلوب انطباعات لأنماط من الأبنية النحوية، والقدرة على تكوين هذه الأحكام مظهرًا للقدرة اللغوية مثل القدرة على تكوين أحكام عن السلامة النحوية والقبول، سواء بسواء[2]، ففي القصيدة نفسها، يقول[3]:

ولكنْ نحن في قلبِ الغبارِ

عيونُنا تعْشَى

ويلفظنا فسادُ الوقتِ

يجعلنا سبايا تُمْتَهَن

ونلوك نارًا تستعرْ

فعيون هنا مسند إليه مقدّم على الفعل تعشى، وهو ما يفيد التخصيص، فأسلوب الشاعر هنا بلاغة ذات شكل مضاعف؛ حيث جمع بين الطرائق المتميزة التي ترى الأسلوب من خلال مظاهر خاصة، كرسم العلاقات بين شكل (العيون التي تعشى) ومجموع الأسباب الإخبارية (فساد الوقت)، (سبايا تمتهن)، (نلوك النار التي تستعر)، وهذه هي مواءمة التعبير اللساني، بما تمليه مخيلة الشاعر. ويقول أيضًا من النص نفسه[4]:

فنستحيلُ سرابَ أقوامٍ
وبرقًا خُلّبًا
وضجيجَ أفواهٍ مُعبّأة
على الأعداءِ تجأرُ بالدعاءِ
وبالخَدرْ

(1) المعجم الوسيط، السابق، ص938.

(2) شكري محمد عياد، السابق، ص158– 159.

(3) فاروق شوشة، السابق، ص58.

(4) فاروق شوشة، السابق، ص60.

حيث قدَّم شبه الجملة "على الأعداء"، وهذا يعني أن المنتج للنص يمكنه أن ينوع الأبنية التي يستعملها كي يحدث تنويعات مقابلة في الأسلوب، تنتج أخيلة جديدة يشكلها هذا التنوع[1]. فالتقديم والتأخير في بعض نصوص الشاعر تلخص لنا بعضًا من أساليب الشاعر في عرض أفكاره؛ حيث يقدم الأخبار التي أمامه في الساحة كالأعداء، والعيون العمياء، والوقت القليل.

ونجد أن الأسلوبية تدرس وقائع التعبير اللغوي شكلًا ومن ناحية المضامين الوجدانية؛ أي إنها تدرس تعبير وقائع هذه المضامين المعبر عنها لغويًا، كما تدرس فعل هذه الوقائع اللغوية على الوجدان.

فالشاعر عادة لا يقف عند تمام المعنى في البيت الشعري بتمام التركيب النحوي، فيقدم ويؤخر؛ مما يجعل المتلقي متلهفًا لما سيأتي[2].

ويقول أيضًا في "بغداد"[3]:

دارَ السلام، وهل جرّبْتِه أبدا؟

وأنتِ قُنبلةٌ بالهول تنفجرُ

وتأثير النصوص الأدبية يختلف من ناقد لآخر، وأن الذوق الأدبي يتفاوت بتفاوت الأفراد[4] فحيث قدّم شبه الجملة (بالهول) دلالة على التخصيص والاهتمام بالمقدم؛ حيث يؤدي التقديم في البلاغة العربية معاني دقيقة، ترجع إلى أصل عام هو الاهتمام بالمقدم، وتحت العام صور مختلفة، وهو ما يجعل المتلقي يتشوق للوصول إلى سبب التقديم، كذلك يوحي للمتلقي بأهمية هذا المسند المقدّم على المسند إليه.

ومن المستويات التركيبية: حروف العطف، ووظيفتها ليست مستقلة ولا مقيدة، وإنما تدخل تحتها الظروف وحروف المعاني والأدوات بشكل عام، ومنها ما يتجلى في قول الشاعر في "الوحشة الساكنة"[5]:

الذين يرونكَ لا يشبهونك

والذين تراهم

جوارح تنقضُّ

---

(1) شكري محمد عياد، السابق، ص161.

(2) محمد أحمد الطويل، الأسلوبية والخطاب الشعري الشريف الرضي نموذجًا، (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د، ت)، ص158.

(3) فاروق شوشة، السابق، ص34.

(4) إبراهيم صدقة، التأثرية والنقد التأثري، (الأردن، عالم الكتب الحديث، ط 1، 1432)، ص191.

(5) فاروق شوشة، السابق، ص109.

حين تصادفُ صيدا

فحاذرْ

فعطف الشاعر جملة على جملة تناقض إحداهما الأخرى في المعنى والعاطفة واللغة؛ حيث يريد أن يشير إلى أن هناك تناقضًا كبيرًا بين من يراك وتراه، فمن يراك لا يشبهك في شيء، أما من تراه أنت فهو نوع من الجوارح التي تنقض على الصيد، ويحذره بأن ينتبه ويحاذر، فالواو هنا جاءت لتفرق بين أناس وآخرين، وليس لعملية العطف كما هو متعارف عليه.

وتأتى اللَّام للأمر، التعليل، الجحود، الجر، وقد تحمل معاني أخرى، كما في قول الشاعر في قصيدة "بدوي الجبل"[1]:

من للبداوةِ يُعلي من مكارمها

وللحداثةِ يُزجيها عطاياه

ومن لموقف كلّ العرب، حين هوى

نجمُ العروبة، صاروا من شظاياه

فاللام هنا أتت في صيغة سؤال عن نقيضين (البداوة، والحداثة)، ثم سؤال عن موقف كل العرب حين سقط نجمهم وتشظى وهوى، والسؤال هنا بصيغة تدل على التحسر والألم؛ مما ضاع وانتهى كقولنا (واحسرتاه).

وقد تتجاوز صيغة الماضي معنى الماضي إذا ما جاءت في جملة تفيد المستقبل؛ فتخرج عن معناها الأصلي، يقول الشاعر في "ترنيمة إلى رياض المعلوف"[2]:

لم ينصفوكَ ولو طافوا بأيكتها

لصادَ أسماعُهُم شجوٌ وتحنانُ

ولاستبانوا بيانًا سلسلًا عجبًا

على العقولِ له جاهٌ وسلطانُ

يقول الشاعر إن المدائح لا تنصفك أيها الشاعر الجلل، ولو أن مادحوك طافوا بأيكة الشعر التي أثمرتها بأشعارك وفنونك وإبداعك، لم يسمعوا إلى الشجن والتحنان، وسيتبين لهم عجائب من إبداعك، وستسيطر على العقول وكأنها جاه ملك وسلطانه.

---

(1) فاروق شوشة، السابق، ص91.

(2) فاروق شوشة، السابق، ص63.

– أما القرائن المعنوية فتتمثل في الإسناد: وهي العلاقة الرابطة بين طرفي الإسناد كالعلاقة بين المبتدأ والخبر، والفعل والفاعل، والتخصيص، والاستثناء، والظرفية، فالتغير الدلالي ظاهرة طبيعية؛ إذ تنتقل العلامة اللغوية من مجال دلالي معين إلى مجال دلالي آخر"[1]، فنجد الشاعر في الظرفية، يتجاوز الزمن الحاضر للمستقبل في أغلب نصوص ديوانه، وهذا أمر طبيعي أن يأتي هذا التجاوز إذا علمنا أن الشاعر في ديوانه ينشد العودة للحياة، ويتطلع للأمل البعيد في المستقبل، يقول في "ارفع يدك"[2]:

وأنت مرتفعٌ على فوضى الحياة

مجاوزٌ هذا الزمن

ما القادمُ المأمول؟

مثلهُمُ قد يراه

وأخيرًا، نجد الشاعر فاروق شوشة يحاول في هذا الديوان أن يوصل فكرة معينة عن طريق الإيحاء النفسي للمتلقي، فهو يتحدث عن هموم أمة تنتهك حقوقها وتُشرّد؛ ولذلك نجد اختلاف الدلالة الأساسية للكلمة لتحل مكانها دلالة سياقية جديدة لقيمة تعبيرية أو أسلوبية يوصل الشاعر بها مبتغاه، فتصبح الكلمات ذات مفهوم أساسي جديد، ويستمر التطور الدلالي في حركة تتميز بالبطء والخفاء، ويتغير المعنى وينزاح المفهوم ليحل مكانه مفهوم آخر، حيث أن الهدف الذي يستحق أن نتطلع إليه عند شرح الصورة وأسلوب الشاعر في طرحها هو التقاء كل وجهات النظر من علاقات بلاغية ودلالية ونحوية، وبذلك يصل القارئ إلى الصورة أو النظام الصورة الخاص بالشاعر أو بالنتاج الذي نحن بصدده[3].

المبحث الثالث: المستوى الدلالي

عرف التراث العربي الظاهرة الأسلوبية، فدرسها ضمن الدرس البلاغي، واعتبر هذا الدرس البلاغي العربي القديم درسًا أسلوبيًا على وجه الإجمال، وهذا ما عرفناه من دراستي "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني، و"منهاج البلغاء" للقرطاجني – كما سبق التوضيح – وكثير من الدراسات الأخرى التي تناولت مثل هذه المسميات، وما ذلك إلا لأن الدرس اللغوي قد سبق الدرس البلاغي في الدراسات العربية القديمة، ويكفي أن مصطلح البلاغة في التراث العربي أُستعمل، بمعناه اللغوي، فالبلاغة هي الفصاحة والإبانة، فضلًا عن ذلك، فإن استخدام هذا المصطلح في الممارسة التحليلية يدل على معالجة للظواهر الأسلوبية ضمن نظام الخطاب.

---

(1) يُنظر: تمام حسان عمر، اللغة العربية معناها ومبناها، (ط5، عالم الكتب، 2006م).

(2) فاروق شوشة، السابق، ص57.

(3) جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، (لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1404)، ص 81.

ثم خرج النص من إسار التصوّر البلاغي المألوف إلى فهم أوسع؛ لتصبح البلاغة بلاغة الخطاب، لا بلاغة جملة أو كلمة، ويجري الكاتب في تحقيق هذا المعنى الجديد مذهبًا معروفًا في الاستدلال والمجادلة، كالحصر والقصر والتقديم والتأخير – كما مضى– في المبحث الثاني، وهذا فعلًا ما نجده في الممارسات التحليلية التي قام بها علماء البلاغة المتقدمون مثل: عبد القاهر الجرجاني، وأبو عبيدة، وابن قتيبة، والقرطاجني، والباقلاني، وغيرهم.

وقد ألمحنا سريعًا إلى نقطة مهمة في تاريخ الدرس البلاغي وهي المنحى الذي أخذه هذا الدرس البلاغي من التصور اللغوي واللساني للتحليل البلاغي واستخدام هذا التصور، بل وجعله أساسًا للتحليل والنقد، وقد اتضح أن الأسلوبية هي الدائرة التي تضم بين جوانبها الدرس البلاغي في جميع مراحله[1].

وقد انطلق العرب في درسهم اللغوي من تنظير النص إلى الممارسة التي تمثلت في تحليل النص الأدبي، وعلى هذا كانت الأسلوبية علمًا متميزًا له مناهجه الخاصة، وتوجهاته المعينة على المستويين: التنظيري والتطبيقي؛ إذ إنها تدرس الخطاب الأدبي على المستوى الطولي، من حيث التحليل البلاغي، ومعها مستويات التحليل اللساني: النحوي، والصرفي، والصوتي، والدلالي، كما تدرسه على المستوى العرضي من ناحية عمليتي: تركيب الخطاب اللغوي وتحليله في مستوياته المتنوعة: الصوت، والكلمة والجملة، والنص[2].

وتمثل الصورة الفنية أسلوبًا تعبيريًا يتمثله الكاتب في إبداء فكرته ومشاعره ووجدانه، وتتشكل الصورة الفنية من: التشبيه، المجاز، والاستعارة والكناية، ويُعدُّ العمل الفني نموذجًا متكاملًا يضم في إطاره البعد النفسي والجمالي والدلالي[3].

وتتجلى في نصوص هذا الديوان الصورة المجازية التي تبث الروح والحركة، وتوصل المعنى باختصار لا يخل أو يضعف دلالته؛ حيث لا يمكن التعبير عنه إلا ببضع كلمات أو جمل تحلّ محل مجموعة من العبارات الحرفية التي تقود المتلقي إلى إيحاء دلالي غرضه نقل الحس الإبداعي وتجسيده في صورة حسية، فتبرز له جانبًا من المعنى، وتخفي عنه جانبًا آخر، حتى تثير شوقه وفضوله، فيقبل المتلقي على تأمل هذه الصورة؛ لينكشف له الجانب الخفي من المعنى[4].

ومن خلال ذلك يتضح أن الإبداع الشعري يقوم على تركيب الصور ودمجها؛ بحيث تكون صورة فنية جديدة، ومن ذلك التشخيص الذي نعني به إضفاء الحياة على الجماد، على سبيل الاستعارة أو التشبيه،

---

(1) يُنظر: جوزيف ميشال شريم، السابق، ص82.

(2) أحمد عادل عبد المولى، الأسلوبية التطبيقية التشكيلات اللغوية والأنساق الثقافية في الشعر العذري نموذجًا، (القاهرة مكتبة الآداب، ط1، 2013)، ص205– 208.

(3) يُنظر: أحمد عادل عبد المولى، السابق، ص205.

(4) يُنظر: جوزيف ميشال شريم، السابق، ص 81.

فإحساس الشاعر وإبداعه يجعله يوجد علاقات بين المادي والمعنوي، ويضم المتنافرات في تناسق وإبداع، وهو ما يكوِّن الصورة البيانية.

ويشكل التشبيه البنية الأساس في صياغة الصور البيانية، ويأتي على صور متنوعة في التعبير الإبداعي، من شأنها أن ترفع من فنية النص وأدبيته من خلال علاقات متعددة لأطراف من عمق النص وتأثيره، وينأى به عن المباشرة والتقريرية.

يقول في "بغداد"[1]:

وفي البعيد يضرعُ النخيلُ،

والهواءْ

منعقدٌ، كأنَّه أنشوطةُ المخنوقِ

ساعةَ الإعدامْ

حيث شبّه الشاعر النخيل في مساحات بعيدة، وهو يميل بعد أن جفّت عنه ينابيع الحياة والرعاية من ماءٍ وغذاء، فكأنه وهو مائل السعف، متضرعًا للأرض مخنوقًا في ساعة الإعدام، والهواء يحركه يمنة ويسره.

وقد شبه العراق بالنخلة أيضًا في قوله في قصيدة" موال بغدادي"[2]:

أنتِ العراق، فهل تدرين من أنتِ؟

يا نخلةً سمقتْ في عالمِ النبتِ

ويشبه مكة أيضًا بالعروس التي تتزين للمجد، والحديقة الغنّاء التي يقيل المجد فيها، يقول في "هذه نارها"[3]:

إنها مكةُ التي يجتلي القلبُ رُؤاها

ويصدقُ التأميلُ

العروسُ التي تَزَيَّنُ للمجدِ

وللمجدِ في رُباها مَقيلُ

---

(1) فاروق شوشة، السابق، ص 44.

(2) فاروق شوشة، السابق، ص31.

(3) شوشة، 2007، ص104.

وفي قصيدة "بدوي الجبل" يقول[1]:

من مصرَ جئتُ وأشواقي تدافعني:

عجّلْ فركبُ الهوى زُمّتْ مطاياه

فاستحضر الشاعر الرحيل قديمًا حيث تُزم المطايا وترحل مسرعة؛ لتصل إلى الأرض التي تبتغيها للكلأ أو الماء أو ما شابه ذلك من أسباب الحياة قديمًا؛ ليجعل من شوقه وهواه الذي عجّل به الرحيل من مصر إلى بلاد الشام لرؤية هذا الشاعر المبدع [2].

والتشخيص في هذا الديوان لا يخلو منه نص شعري، ولا أبالغ إذا قلت إنه مبثوث في ثنايا كل مقطع من النصوص الشعرية؛ حيث استخدم الشاعر مفردات التصوير القديم من المطايا والرحلة وقصص العشاق كما يقول في النص السابق[3]:

قد مسّني الوترُ العذريُّ، فاضطربت

خُطاي، لما سعى قيسٌ لليلاهُ

أما من حيث الوصف فقد أبدع الأدباء فيه من خلال مقطوعاتهم الشعرية والنثرية على السواء، فامتلأت الأشعار والقطع النثرية بكثير من الموصوفات، وكان أهمها وصف الطبيعة، وساحات المعارك، وغيرها من ألوان الوصف، وقد تجلى وصف الشاعر في هذا الديوان لحاضر الأمة، وكأنه يقف على خشبة المسرح ليمثل عليها كل يوم قصة، يصنف فيها أبطالها؛ إما رموزًا من التاريخ تذكرنا بالبطولات والانتصارات، وإما أبطالًا من الواقع، يقول في "ارفع يدك"[4]:

هذا عُراءُ الوقت

جدبُ الريح

رحيلُ آلاف العناصر

ويقول أيضًا في النص نفسه:

فحلّ المقتُ

والموتُ المداهم

---

(1) شوشة، 2007، ص89.

(2) يُنظر: عزة جدوع، البيان دراسة الانزياح الدلالي، (الرياض، مكتبة الرشد، ط 1، 2014).

(3) شوشة، 2007، الصفحة نفسها.

(4) شوشة، 2007، ص49.

واستراحَ الناس

حين اعتادتِ الأبصارُ آلافَ المشاهد

والمذابح

والخرائب

نحن أمام ساحةٍ من العراء واسعةٍ جدًا، وكأن الوقت كالصحراء أو المكان الخالي، فشبه الوقت بالعراء ليجرده من أي أهمية أو هدف، ثم إن هذا الوقت لا يتميز بالعراء فحسب؛ بل بالجدب، وهو انعدام المزروعات لقلة المياه، ويصف الرحيل الذي حلّ مكانه المقت والموت والمذابح والخرائب؛ ولذلك جعل الوقت مجدبًا لا زرع فيه ولا ماء؛ أي لا هدف ولا فائدة، فالأبصار قد اعتادت هذه المشاهد، وأصبحت حكاية تروى.

فصوَّر ساحة المعركة، ووصف الزمن الحاضر والمعارك الطاحنة فيه، ثم عرض لما بعد نهاية هذه الأحداث في المستقبل، والتي لن يتبقى منها سوى حكايات يرويها الناس عن هذه المشاهد، فيقول في النص نفسه:

صارت حكايةُ كلِ يوم

لا تزلزلنا

ونعبرُها

كما عبرتْ رؤى تاريخنا المهزوم

لا ندري بأن نهايةَ التاريخِ قد حانت

وأن زماننا في المنحدر

أما الرمز فيتم تناوله بواسطة علاقته بالعناصر الأخرى في النص الشعري وسياقه العام؛ لأن طبيعة الصورة ودراستها تفترض النظر إلى عناصرها مجتمعة، ومراعاة أثر كل عنصر في الآخر، فرمز أبي تمام –وهو من قبيل التراث الأدبي – يرتكز على استخدام الشخصيات الأدبية التي تتميز بصفات معينة أراد الشاعر أن يوظفها فنيًا – كما ورد عند شاعرنا – حيث وظف في هذا النص الرمز في التراث، ومزج بينه وبين الرمز في النص؛ حيث ذكر شخصيات كثيرة منها، التاريخية كقوله في قصيدة "بغداد"[1]:

أين المفرّ وهولاكو الجديدُ أتى

(1) فاروق شوشة، السابق، ص35.

يهيئونَ له أرضًا فينتشرُ

هنا توظيف لشخصية "هولاكو" التي تذكّرنا بسقوط الدولة العباسية في بغداد، وهذا نذير شؤمٍ ينبئ به الشاعر الأمة الإسلامية، ويحذرهم من المصير الذي قد يتكرر، حين لاحت له بوادر منه يتجلى في استلاب الأعداء لبعض أراضي الأمة الإسلامية.

ويتضمن النص أيضًا رمزًا تاريخيًا؛ حيث يقول في النص نفسه[1]:

أسلمتُ نفسي للهوى القديم

واستكنتُ

فتحتُ هذه الحجارةَ المهشَّمة

يرقدُ في شوارع الرشيدِ والمنصور

أو أبي نواس

وتلك رموز تاريخية أدبية لها دلالات إيحائية تذكّرنا بالحكام والخلفاء في العراق، والشعراء المبدعين فيها، فضلًا عن الرموز الفنية والحضارية، يقول أيضاً من النص نفسه[2]:

جميعُ من قرأتُ من نجومها

ومن رجالها الأقمار

ومبدعي ديوانها المملوءِ بالفتوحِ والأفراحِ والجراح

والخرابِ والفنونِ والجنونِ والثورات

فهذه المقاربة في الرمز تكاتفت في إبراز الفكرة التي قصدها الشاعر، وأراد توضيحها.

ويكمل الشاعر استحضار بعض الرموز الأدبية؛ حيث يقول في "بغداد"[3]:

وهل تُرى ينداحُ فيكِ من جديد

صوتُ أبي تمّام

مبدِّدًا كآبة الأحزان

من قبلِ أن تضيعَ "عمّوريةَ" المحاصرة

---

(1) فاروق شوشة، السابق، الصفحة نفسها.

(2) فاروق شوشة، السابق، ص36.

(3) فاروق شوشة، السابق، ص34.

بين دفاترِ الهوان

ويُعدُّ "أبا تمام" رمزًا لـه دلالاتـه الإيحائيـة التـي تذكرنا بانتصـارات المسلمين كنـوع من بـثِّ الأمـل فـي النفوس، والدعوة إلى النهوض والمقاومة.

ويحشد الشاعر في هذا النص رموزًا تاريخية وأدبية كثيرة منها "أبو حيان"، و"الجاحظ"، و"الحلاج"، ثم يمزج كل ذلك برموز معاصرة يشير إليها، في قوله من النص نفسه[1]:

"جيكور "ما تزالُ، و"السيّاب"

يبحث في "الشناشيل" التي تهدمت

عن ابنةِ الحلم

ثم يقرر أن الأمل في بغداد مازال موجودًا، حين يذكرنا بماضيها، فيقول من النص نفسه:

كان في جيكور ظلٌ باذخٌ وماء

وكان نخلٌ شامخٌ،

وفيه شموخُ العراق

وكان صوتٌ هاتفٌ يفترش الآفاق

وينشد الصغار من قصيدة السياب:

"يا مطرًا يا حلبي

عبّر بنات الجلبي

يا مطرًا يا شاشا

عبر بنات الباشا

يا مطرًا من ذهب"

وعلى الرغم من أن الشاعر قد حشد هذه الرموز في هذ النص، فإن الأمة العربية والإسلامية ما تزال في خطر، يقول أيضًا في النص نفسه:

الموت في جيكور، في جنين، في الأقصى

وفي بيسان

(1) فاروق شوشة، السابق، ص42-43.

وموكبُ الدمار يسحقُ النخيل والزيتون

ويخرسُ الأطفال في عرائش الكروم

ويطفئُ النجوم

نرى أن الرمز عند الشاعر تجاوز الواقع الحسي، وتخطّى الإشارات الفنية الدفينة، وكانت له دلالاته الخبيئة التي كشفت القوة الشعرية لديه والإبداع الحدسي؛ حيث إن امتلاك الملَكَتين الحسية والحدسية لازم في إبداع الرمز؛ إذ وظّف فاروق شوشة الرمز والأسطورة في حكايته عن الواقع الاجتماعي.

وتتراكم الانطباعات الحسية والحيوية التي أمدنا بها الرمز والاستعارات والتشبيهات ضمن مساحات إبداعية عني بها الشاعر في نصوص هذا الديوان، كما أمدنا الشاعر بأبلغ الوسائل التي تمكّنه من الإفصاح بدقّة عن عمليات الحدس الروحية.

الخاتمة:

في ختام هذه الرحلة بين صفحات ديوان "موال بغدادي" ودراسة السياق النصي في نصوصه الشعرية، نخلص لعدة نتائج منها:

– أن التصوير الفني جانبٌ من جوانب الصياغة الجمالية المولدة للمعاني التي تصور المشاعر والخواطر تصويرًا منطقيًا.

– استنطق الشاعر بالتصوير الفني المعاني خاصة تلك التي مردها إلى أشياء حسية.

– أن المعاني في العملية الإبداعية إذا رافقتها أحاسيس الشاعر وخواطره الأكثر عمقًا، والكامنة في الذهن يتم إخراجها إلى الواقع المادي في تعبير مميز.

– أن الشاعر بأسلوبه الفني والتلاعب في توظيف الرمز والأسطورة نقل المعنى من المحسوس إلى عالم الإبداع.

– وظف الشاعر كل إمكانات اللغة في إبراز المعنى الإبداعي.

– للسياق النصي دور فعّال في إيصال الخطاب بأكثر من وسيلة.

وأخيرًا، فالسياق النصي بناء متكامل بين فقرات النص الشعري وجمله، مما يشكل رابطًا وثيقًا يوصل القارئ إلى غاية النص بأكمله، وقد كان البحث موجزًا في دراسة السياق في ديوان شاعر من شعراء العصر، وغايته إبراز أوضح الأساليب التي شكّل بها الشاعر سياقه النصي، وللموضوع محاور كثيرة وعميقة بحث فيها النقاد دهرًا ومازال الباب مفتوحًا على مصراعيه لدراسات تفي بالغرض، وتعرض لتفاصيل أكثر عن كل ما يتعلق بدراسة الأسلوب والسياقات النصية.

المصادر والمراجع

المراجع العربية

إبراهيم، عبد العظيم. (2001). علم الأسلوب في الدراسات الأدبية والنقدية. ط١، القاهرة: مكتب وهبة.

بومنجل عبد الملك. (1431) جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث مساءلة الحداثة، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط1.

جدوع، عزة. (2011). موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد. ط٥، الرياض: مكتبة الرشد.

جدوع، عزة. (2014). البيان دراسة الانزياح الدلالي. ط١، الرياض: مكتبة الرشد.

شريم، جوزيف ميشال. (1404) دليل الدراسات الأسلوبية لبنان المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1.

الشطي، محمد صالح، وآخرون. (1420) الشعر العربي الحديث آفاقه وسُبُل تذوقه ونقده، حائل، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط1.

شوشة، فاروق. (2007). موال بغدادي. ط١، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

صدقة، إبراهيم (1432) التأثرية والنقد التأثري، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط1.

صمود، حمادي. (2012). من تجليات الخطاب. ط١، مكتبة المتنبي.

الطويل، محمود أحمد. (2006). الأسلوبية والخطاب الشعري الشريف الرضي نموذجًا. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

عبد المتولي، أحمد عادل (2013) الأسلوبية التطبيقية التشكيلات اللغوية والأنساق الثقافية في الشعر العذري نموذجاً، القاهرة مكتبة الآداب، ط1.

عزام، محمد. (1989). الأسلوبية. ط١، دمشق، وزارة الثقافة، ط1.

عمر، تمام حسان. (2006) اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، ط5.

عيّاد، شكري محمد. (١٩٨٥). اتجاهات البحث الأسلوبي دراسات أسلوبية. ط١، القاهرة: دار العلوم للطباعة والنشر.

فضل، صلاح. (2007). علم الأسلوب والأسلوبية والنظرية البنائية. ط١، القاهرة: دار الكتب المصري.

قاسم، عدنان. (1992). الاتجاه الأسلوبي البنيوي. ط١، دمشق: دار ابن كثير.

مجمع اللغة العربية بالقاهرة. (2011). المعجم الوسيط. ط٥، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية.

المسدّي، عبد السلام. (1993). الأسلوبية والأسلوب. ط٤، الكويت: دار سعاد الصباح.

هلال، محمد غنيمي (2010) النقد الأدبي الحديث القاهرة، نهضة مصر، ط 9.

المراجع العربية بحروف لاتينية

Ibrāhīm, ʻAbd al-ʻAẓīm. (2001). ʻilm al-uslūb fī al-Dirāsāt al-adabīyah wa-al-naqdīyah. ṭ1, al-Qāhirah: Maktab Wahbah.

Būmanjal ʻAbd al-Malik. (1431) jadal al-Thābit wa-al-mutaghayyir fī al-naqd al-ʻArabī al-ḥadīth Musāʾalat al-ḥadāthah, al-Urdun, ʻĀlam al-Kutub al-ḥadīth, Ṭ1.

Jaddūʻ, ʻAzzah. (2011). Mūsīqā al-shiʻr al-ʻArabī bayna al-qadīm wa-al-jadīd. ṭ5, al-Riyāḍ: Maktabat al-Rushd.

Jaddūʻ, ʻAzzah. (2014). al-Bayān dirāsah al-inziyāḥ al-dalālī. ṭ1, al-Riyāḍ: Maktabat al-Rushd.

Shuraym, Jūzīf Mīshāl. (1404) Dalīl al-Dirāsāt al-uslūbīyah Lubnān al-Mu’assasah al-Jāmi‘īyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzī‘, Ṭ1.

al-Shaṭṭī, Muḥammad Ṣāliḥ, wa-ākharūn. (1420) al-shi‘r al-‘Arabī al-ḥadīth āfāquhu wsubul tadhawwuquh wa-naqdih, Ḥā’il, Dār al-Andalus lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, Ṭ1.

Shūshah, Fārūq. (2007). Mawwāl Baghdādī. ṭ1, al-Qāhirah: al-Dār al-Miṣrīyah al-Lubnānīyah.

Ṣadaqah, Ibrāhīm (1432) alt’thryh wa-al-naqd alt’thry, al-Urdun, ‘Ālam al-Kutub al-ḥadīth, Ṭ1.

Ṣammūd, Ḥammādī. (2012). min Tajallīyāt al-khiṭāb. ṭ1, Maktabat al-Mutanabbī.

al-Ṭawīl, Maḥmūd Aḥmad. (2006). al-uslūbīyah wa-al-khiṭāb al-shi‘rī al-Sharīf al-Raḍī namūdhajan. al-Qāhirah : al-Hay’ah al-‘Āmmah li-Quṣūr al-Thaqāfah.

‘Abd al-Mutawallī, Aḥmad ‘Ādil (2013) al-uslūbīyah al-taṭbīqīyah al-Tashkīlāt al-lughawīyah wa-al-ansāq al-Thaqāfīyah fī al-shi‘r al-‘udhrī namūdhajan, al-Qāhirah Maktabat al-Ādāb, Ṭ1.

‘Azzām, Muḥammad. (1989). al-uslūbīyah. ṭ1, Dimashq, Wizārat al-Thaqāfah, Ṭ1.

‘Umar, Tammām Ḥassān. (2006) al-lughah al-‘Arabīyah ma‘nāhā wmbnāhā, ‘Ālam al-Kutub, ṭ5.

‘Yyād, Shukrī Muḥammad. (1985). Ittijāhāt al-Baḥth al-uslūbī Dirāsāt uslūbīyah. ṭ1, al-Qāhirah: Dār al-‘Ulūm lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr.

Faḍl, Ṣalāḥ. (2007). ‘ilm al-uslūb wa-al-uslūbīyah wa-al-naẓarīyah al-binā’īyah. ṭ1, al-Qāhirah: Dār al-Kutub al-Miṣrī.

Qāsim, ‘Adnān. (1992). al-Ittijāh al-uslūbī al-binyawī. ṭ1, Dimashq: Dār Ibn Kathīr.

Majma‘ al-lughah al-‘Arabīyah bi-al-Qāhirah. (2011). al-Mu‘jam al-Wasīṭ. ṭ5, al-Qāhirah: Maktabat al-Shurūq al-Dawlīyah.

Almsddy, ‘Abd al-Salām. (1993). al-uslūbīyah wa-al-uslūb. ṭ4, al-Kuwayt: Dār Su‘ād al-Ṣabāḥ.

Hilāl, Muḥammad Ghunaymī (2010) al-naqd al-Adabī al-ḥadīth al-Qāhirah, Nahḍat Miṣr, ṭ9.

مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م (33)، ع (5)، ص ص: 340 – 364، (٢٠٢٥م)
DOI: 10.64064/1658-4295.1066

Text contexts and levels of style

A reading of the collection “Baghdadi Mawwal” by Farouk Shousha

Muthiba Matir Al-Hudhali

Assistant Professor, Department of Arabic Language, College of Arts

Al-Baha University, Kingdom of Saudi Arabia

malhuthali@bu.edu.sa

Abstract: This research delves into the textual contexts and stylistic layers employed by Farouk Shousha in his poetry collection, "Mawal Baghdadi." It seeks to uncover the distinctive stylistic elements that characterize Shousha's work within this collection. The analysis draws upon the established methodology of stylistic studies, which focuses on dissecting the phonetic, syntactic, and semantic structures of texts to reveal their unique stylistic properties, aesthetics, and impact. to achieve this objective, the research leverages the insights of classical critics and their contributions to the fields of criticism and rhetoric. The analysis unfolds across three sections: The Phonetic Level: This section examines selected poems from the collection through a phonetic lens, focusing on meter, rhyme, and repetition to illuminate their rhythmic qualities. The Syntactic Level: Here, the analysis delves into the compositional structure of selected poems to unveil their stylistic characteristics. The Semantic Level: This section explores the use of rhetorical imagery in Shousha's poetry. It analyzes specific examples, explaining their stylistic features, methods of depiction, aesthetics, and the metaphorical meanings they convey. The research culminates in a key finding: the textual contexts within the collection are shaped by a combination of linguistic, grammatical, and semantic structures. This interplay gives rise to a poetic text where Shousha harnesses his communication and expressive skills to forge an emotional and intellectual connection between the reader and the poetry.

Keywords: Style; Stylistics; Poetry; Rhythm; Structure; Imagery; Farouk Shousha