أسلوب الالتفات في شعر رشدي العامل

م. د. رعد جلوب محسن

وزارة التربية - المديرية العامة لتربية الكرخ/٢

مستخلص

هذا بحثٌ يكتسب جديته من تناول أسلوب بلاغي قديم في شعر حديث، فالالتفات الذي يُعنى بالضمائر وتفاوت الدلالة التي تفضي إليها لا شك أنه لا يقتصر على الشاعر موضوع البحث، لكنّ نسبة التعامل مع الضمير والانتقال منه إلى آخر عند رشدي العامل كانت كبيرةً انفرد في أغلبها ليرسم صورة الشعرية المختلفة.

احتوى البحث على تمهيد في حياة الشاعر ومكانته الشعرية بين مجايليه، فضلاً عن مقدمةٍ في تأصيل المصطلح وتوظيفه في النصوص القرآنية والأدبية، وآراء النقاد في هذه النصوص، وأهم الشعراء الذين كانت أبياتهم مثالاً لهذا الفن البلاغي، كما ضمّ البحث بعض العنوانات الجانبية التي كانت سمةً غالبةً في شعر رشدي العامل، كالتناوب الضميري، والتفات التأطير، والهيمنة الضميرية لـــ(أنا) الشاعر، وقصيدة القناع وعلاقتها بأسلوب الالتفات.

Abstract

This research acquires its seriousness from having an ancient rhetorical style in modern poetry. Al-iltifat witch focous on conscience and the different connotations that lead to it is no doubt that it is not limited to the poet (the research subject), but the proportion of dealing with conscience and the transition from it to another when Rushdie Alaamel was mostly unique to draw a different poetic picture.

The research included a preamble in the life of the poet and his poetic status among the poets who lived with him at the same era, as well as an introduction to rooting the term and employing it in the Quranic and literary texts and the opinions of critics in these texts and the most important poets whose verses were an example of this rhetorical art. The research also included some side titles that were a dominant feature in Rushdie Alaamel 's poetry, such as conscientious alternation (iltifat framing), and conscientious hegemony of the (I) of the poet and the poem of (the mask)and its relation to the style of Al-iltifat

أ – التعريف بالمصطلح.

الالتفات في اللغة: الالتفات في أقرب معانيه أن تعدل بوجهك وكذا التلفّت[١]، فيقال: "لفت وجهه عن القوم صرفه، والتفت التفاتاً، والتفتّ أكثر منه، والتفت وتلفّت أي إلى الشيء، والتفت إليه صرف وجهه إليه، وفي الحديث: «فَكانَتْ مِنِي لَفْتَةٌ» وهي المرة الواحدة من الالتفات"[٢].

جاء في القرآن الكريم ﴿ قَالُوٓاْ أَجِئۡتَنَا لِتَلۡفِتَنَا عَمَّا وَجَدۡنَا عَلَيۡهِ ءَابَآءَنَا ﴾ [٣]، واللفتُ: هو اللَيُّ، ولفتَهُ لفتاً لواه على غير جهته[٤].

قال الشاعر:

تَلَفَّتُّ نَحوَ الْحَيِّ حَتَّى وَجَدتُنِي ... وَجِعتُ مِنَ الإصغَاءِ لِيتاً وَأَخدَعا[٥]

و(الألفت) الرجل الأعسر، واللفيتة: الغليظة من العصائد لأنها تُلوى، وامرأةٌ لفوت: لها زوجٌ ولدٌ من غيره فهي تلفت إلى ولدها[٦].

ب – الالتفات اصطلاحاً.

ورد في معنى الالتفات في اللغة أنَّ له معاني كثيرة، فهي اللّي والصرف وإدارة العنق وما إلى ذلك من معانٍ وردت في المعاجم، ولذا نرى البلاغيين يختلفون في وضع حدٍّ لمفهوم الالتفات بلاغياً ولكلٍ حججه وأسبابه، نرى ذلك جلياً في تعريف عالمين بلاغيين هما عبد الله بن المعتز في كتابه البديع، وقدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر، إذ يرى ابن المعتز أنه " انصراف المتكلّم عن المخاطبة إلى الأخبار وعلى الأخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك من الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه على معنى آخر"[٧]، أما عند قدامة بن جعفر فالالتفات هو " من نعوت المعاني، وبعض الناس يسميّه الاستدراك: وهو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى فكأنه يعترضه إما شكاً فيه أو ظناً بأنّ راداً يرد عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه أو يحلّ الشك فيه"[٨].

فالالتفات عند ابن المعتز انصرافان، الأول انصرافٌ في الخطاب، والثاني انصرافٌ في المعنى، والمعنى عنده أهم وأكثر أثراً ذلك أنه داخلٌ في كثير من الألوان البلاغية، فالاستدراك[٩] والاستطراد[١٠] وغيرهما.

وقد أورد ابن المعتز مثالاً شعرياً تعضيداً لرأيه قوامهُ بيتان لجرير إذ قال:

مَتى كَانَ الْخيام بذي طلوح ... سُقيتِ الْغَيْث أيتها الْخيامُ

أَتَنسَى يَومَ تَصقُلُ عَارَضِيها ... بَعَودِ بَشامَةٍ سُقِيَ البَشامُ[١١]

ففي البيت الأول، خاطب الغائب بقوله: (مَتى كَانَ الْخيام...) ثم انتقل إلى المخاطب: (سُقيتِ الْغَيْث أيتها الْخيام)، وفي الوقت نفسه ينتقل الشاعر بالمعنى، فحين أراد مخاطبة الخيام الغائبة عنّ له معنىً آخر فترك الغيبة وخاطبها بلغة الحضور وضميره (التاء) في (سقيت) فضلاً عن (أيتها) وكان هذا الخطاب الثاني بأسلوب الدعاء لها.

وفي البيت الثاني التفاتٌ في المعنى فقد انتقل من ذكر البشام إلى الدعاء له.

والالتفات عند ابن المعتز يعني الرجوع ..... وقد أفرد باباً له سمّاه (الرجوع)[١٢].

أما أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين، فقد جعل الالتفات على ضربين: "فواحدٌ أن يفرغ المتكلم من المعنى فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره"[١٣].

وهذا أكثر تفصيلاً ودقة في تعريف ابن المعتز، وهو متفق معه في الجزء الأخير من التعريف.

أما الضرب الثاني فقد اشترك فيه العسكري مع قدامة فقد عرّفه الأول: "والضرب الآخر، أن يكون الشاعر آخذاً في معنى وكأنه يعترضه شكٌ أو ظن : أن راداً يردّ قوله، أو سائلاً يسأله سببه فيعود راجعاً إلى ما قدّمه فأما أن يؤكده أو يذكر سببه أو يزيل الشك عنه"[١٤].

وإذا تقدمنا في الزمن قليلاً طالعنا القيرواني في عمدته بالقول في باب سماه الالتفات، ناقلاً آراء من سبقوه إذ قال: إن الالتفات هو "الاعتراض عند قوم، وسماه آخرون الاستدراك، حكاه قدامة وسبيله أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ثم يعود إلى الأول من غير أن يخلّ في شيء مما يشدّ الأول"[١٥].

وذكرهُ قدامة وآخرين يوضح أنّ الرجل أخذ تحديده للالتفات من آخرين، إلا أن قدامة لم يقل بخروج الشاعر من معنىً إلى آخر ثم الرجوع إليه.

ثم إن ابن رشيق لا يفرّق بين الالتفات والاعتراض إذ يستشهد ببيتٍ لكثير عزة:

لَوْ انَّ البَاخِلِينَ وأنتَ منهم ... رَأَوْكَ تعلَّمُوا مِنْك المطَالا[١٦]

أما الالتفات في القرآن الكريم فقد أشار أكثر المفسّرين في كتب تفسيرهم إلى ذلك معلّقين على مواطن الالتفات وأنواعه وأسبابه ومعناه كالزركشي[١٧] وسيد قطب[١٨]، والزمخشري[١٩]، والطبري[٢٠] وآخرين .

ومواضعه في القرآن الكريم كثيرةٌ أكثر من أن نوردها في مبحث أو فصل على عجالة، وقد درسها أكثر من مفسّر وشارحٍ وفقيهٍ وعالم كما ورد في المصادر السابقة، وقد جاء الالتفات في القرآن الكريم بأشكال وصور عدة كقوله تعالى: ﴿ **مَّن يُطِعِ ٱلرَّسُولَ فَقَدۡ أَطَاعَ ٱللَّهَۖ وَمَن تَوَلَّىٰ فَمَآ أَرۡسَلۡنَٰكَ عَلَيۡهِمۡ حَفِيظٗا** ﴾[٢١].

وأوضح هو انتقال الكلام من الغيبة إلى الخطاب المباشر، والآيات القرآنية التي ورد فيهما الالتفات كثيرةٌ كما ذكرنا[٢٢].

والالتفات يعني فيما يعنيه أنَّ للضمير دلالتين تتمثل الأولى في إشارته إلى الآخر متكلماً كان أم مخاطباً أم غائباً، والثانية في أدائها النحوي الدلالي بحسب أثرها النحوي فيما تشير إليه خارج النص، وهذا ما أطلق عليه سعيد الغانمي الجزئي والكلّي بقوله: " إن الضمير اللغوي ينطوي على ازدواجية صريحة، فهو كلّي في اللغة، جزئي في الكلام (أنا) أو (أنت) أو (هو) ضمائر ويمكن أن يقولها أي شخص فتعنيه بذاته، وهذه الازدواجية هي التي يجعلها الضمير تسمح أن نميّز بين الضمير والشخص، فالضمير هو الملفوظ اللغوي في صيغته المعروفة والشخص هو المعني الخارجي، فالعلاقات اللغوية الداخلية هي التي تحدد الضمير، والعلاقات اللغوية الخارجية هي التي تحدد الشخص"[٢٣].

تمهيد

في حياة العامل ومكانته الشعرية

يتطلبُ البحث في شعر الشاعر رشدي العامل بحثاً في حياته – وإن كان يسيراً – فضلاً عن مكانته بين مجايليه من الشعراء وآراء بعض النقاد في شعره.

ولد الشاعر رشدي العامل في قضاء عانة بمحافظة الانبار في الأول من نيسان عام ١٩٤٣[٢٤] لعائلة تنتمي للطائفة العلويّة النصيريّة، تنقّل بين الانبار والعمارة حيث

نقل والده ثم ما لبث أن عاد إلى بغداد ليكمل دراسته الإعدادية دخل كلية الحقوق ثم قسم اللغة العربية واعتقل وهو في المرحلة الثالثة بسبب نشاطه السياسي، انتمى إلى الحزب الشيوعي فطورد ولوحق واعتقل.

عمل في الصحافة وكان له عمود صحفي في جريدة التآخي عام ١٩٧٠ – ١٩٧١ ثم في جريدة طريق الشعب لسان حال الحزب الشيوعي، وقد واصل نشاطه السياسي ونقده اللاذع لمهملي الطبقات الفقيرة، فتعرض إلى السجن والتعذيب، فخرج وهو يحمل أمراضاً مزمنة حتى وفاته في ١٩٩٠/٩/١٩ .

أصدر الشاعر رشدي العامل مجموعته الشعرية الأولى عام ١٩٥١ وهو ما زال في الصف الرابع الإعدادي في ثانوية الرمادي[٢٥].

عاصر روّاد الشعر الحر السياب، والبياتي، والحيدري، وارتبط معهم بصداقات وعلاقات أدبية متينة، فهو ينتمي إلى "بدايات حركة الحداثة الشعرية العربية في الخمسينات حيث كان مشروع الشاعر العربي الحداثي ينهض من داخل شرنقة الرومانسية والكلاسيكية على السواء"[٢٦].

نادراً ما كان الشاعر يعيد كتابة قصائده وينقحها أو يخضعها للتشذيب، كتب له الشاعر بلند الحيدري ذات مرة "..... أنت يا رشدي وبكثير من الصدق، لديك شاعرية فذة محترمة، ولكن ما يؤخذ عليك هو إيقاؤك على عفوية القصيدة عند ولادتها وكأنها شيء انقطعت علاقته بك"[٢٧].

بعدها أصدر مجموعته (أنتم أولاً) التي لم يكن منساقاً خلالها وراء حركات التجريب والتشكيل الفلسفي للشعر الذي كان سائداً آنذاك، بل كان معجمه اللغوي قريباً من ألفاظ الطبيعة والعاطفة والذات المتألمة.

وقد صدر له "أغان بلا دموع" عام ١٩٥٦، و"عيون بغداد والمطر" عام ١٩٦١، و" هجرة الألوان" عام ١٩٨٣، و"حديقة علي" عام ١٩٨٦.

تعرّض إلى التعذيب والاعتقال في السجون التي خرج منها يحمل أمراضاً كثيرة تسببت في وفاته في ١٩٩٠/٩/١٩.

التبادل الضميري في نص رشدي العامل

ينتقل رشدي العامل في قصيدة (أغنية) بين ضمير المتكلم (المتكلمين) (أنا) (نحن) في بداية القصيدة:

قد عدتُ أبحث في الرماد سدى ... عمّا تبقّى فيه من ظلّي

أوهامنا الصغرى تطوف بلا ... نجمٍ، تجوب مطارح الهول[٢٨]

فهو يتحدث أولاً عن نفسه (قد عدتُ) لكن هذه العودة لم تعد فرديّة خاصة به، بل هي حالة إنسانية جمعيّة، ..... عودته" هي عودتنا جميعاً، و (أوهامنا) في البيت الثاني، هي أوهامه هو، هذا التداخل الضميري والانتقال من الخاص (أنا) إلى الأعم (نحن) جاء بقصديّة المشاركة الثنائية، مشاركة الفعل الجمعي بدلالة (نحن)، ثم مشاركة القارئ هذه لا (العودة) وهذه (الأوهام).

ثم لا تلبث أنه تدخل (هي) الغائبة في القصيدة:

يترنّح الماضي على فمها ... والحبّ والحرمان والذعرُ[٢٩]

لتضيف جوّا من حالة الفوضى التي يعيشها أو اللاوعي الذي يدلّ عليه، ترنّح كل شيء على (فمها) فضلاً عن أن دخول الغائبة هذه كان ممهداً ليختم القصيدة بها لكنه هذه المرة يعدل عن ضمير الغائبة (هي) إلى ضمير الخطاب المباشر (أنت) ليقول في البيت الأخير:

لعيونك السوداء لهفتُها ... ولعيني، الألوان والصورُ

وقد يلتبس على القارئ الضمير المقصود إلى أن يعود ليواصل الإشارة إليه كقوله في قصيدته (لوحات من القرن الحادي والعشرين):

وجاء يخطو

الوبر الناعم والسجّادْ

ومنبر الشعر ... وأضواءٌ على القاعة والأورادْ

قال لنا: سيدتي بغدادْ

حبيبتي أنتِ

وها أنا أغني دونما أعواد[٣٠]

لا بد أن نسلّم أوّلاً أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في غيره فغرابة الاستعارات واردةٌ وإن كانت بعيدة، فقوله:

وجاء يخطو

الوبرُ الناعم والسجّادْ

يتبادر إلى ذهن القارئ احتمالان دلاليان، الأول أن رجلاً جاء يخطو، والوبر الناعم جملة أخرى متعلقةٌ بالأولى، والاحتمال الثاني أن الوبر الناعم والسّجاد هو الذي يخطو إذ لا مضمر في الأمر، ولا نستطيع أن نعرف كنه المقصود إلا بقوله: (قال لنا) التي ترجح لنا الاحتمال الأول، فالفاعل هو المضمر الغائب الذي جاء يخطو وقال: ولكن الشاعر سرعان ما غيّر الخطاب من المضمر إلى المخاطب المتمثل في حبيبته بغداد بقوله: (أنتِ) ثم انتقل إلى ضمير المتكلّم (أنا) بقوله: (وها أني أغني ....) وبذلك تحقق أسلوب الالتفات الذي تنقّل معه إدراك القارئ بين هذه العوالم الثلاث في تعاقب حواريٍّ بين (قال) و (أنتِ) و(أغنّي) التي يسهم الانتقال بالضمائر في انضباح الحوار في النص الشعري، إذ يصوّر للقارئ الحالات النفسيّة التي يكون عليها المتحاورون، أو شخصيات النص[٣١].

كذلك يفعل العامل في قصيدته "رحلة الصمت" إذ يقول:

يخرج الصمت من بيته في الصباح

يعانق برد الأزقة

يبكي له الورد، تبكي الحماماتُ

يسأله النهرُ

هلا نعود إلى بيتنا؟

أيها الطفل، كل الحماماتُ طارت لأعشاشها

والطريق طويلٌ إلى عشنا

لم أعد أستطيع القرار[٣٢]

وقد تصدّر ضمير الغائب باقي الضمائر بقوله: (يعانق....) على الرغم من تصريحه بهذا الغائب متمثلاً بالصمت الذي يخرج من بيته ويبكي له الورد والحمامات،

ثم ما يلبث أن يتحدث بلغة ضمير الخطاب (أيّها الطفل ....) وسرعان ما استغنى عن المخاطب (الطفل) ويعود إلى المتكلّم (لم أعد ....).

هذه الانتقالات الضميرية على سرعتها يحاول الشاعر من خلالها رسم لوحةٍ مختلفةِ الملامح يشترك فيها أبطالٌ غائبون وحاضرون مخاطبون ومتكلمون، فالحمامات والنهر والبيت والأعشاش والطريق وقبلها الصمت والأزقة والطفل جميعهم مشتركون في الفعل الدرامي، وقد توهم القارئ عائدية الضمير وتصنعه بين احتمالين دلاليين، فقوله:

لا توقدي المصباح، فالضياء

أخافه(٣٣)

فقد بدأ بضمير المخاطبة (لا توقدي) ثم انتقل إلى (الغائب) في (أخافه) ولأن الفعل خالٍ من التشكيل فقد يكون المعنى (أخافَهُ) أي أن (الضياء أخافَ المصباح) وهو تعبير شعري مجازي وارد، وقد يكون المعنى (أخافهُ) أي – أنا – ذات الشاعر أي أن المتكلم يخافُ الضياء، وهو المعنى الذي ترجح كفّته عندما يكرر الفعل نفسه بعد ذلك فتتأكد عائديته على الشاعر:

أخاف من خفيفهِ الوديع

أخاف أن يحملني النور ولا أطيق

..... (٣٤)

٢ – تفرّد الغائب وتماهي المتكلّم

قد يوقع الشاعرُ المتلقي في الأيهام عامداً تساعده في ذلك الإحالات الضميرية وتنوعها، وانتقاله عن طريقها من المخاطبة إلى المتكلم إلى الغائب، فضلاً عن صيغة السؤال التي تسهم في رسم ملامح المخاطبة وتؤكده:

هل تحضرين هذه الليلةَ

في السماءْ

نجمةَ صيف تذرع الفضاءْ

وتلتقي عيناي

وجهاً شاحباً مضاءْ[٣٥]

فـ"تحضرين" أنتِ، كنجمة صيف، ثم تلتقي عيناي (أنا) وجهاً شاحباً .... (هو)، المفارقة الشعرية تكمن في الجمع بين الأضداد فكيف يكون وجهاً شاحباً ومضاءً في الوقت ذاته، وكيف يتخيّل المتلقي ذلك الوجه كما يتخيّله المبدع، وربما تكون دلالة هذا المشهد الشعري هي الغياب بأكمله، فلا خضرت هي تلك الليلة ولا التقت عيناه، وليس هنالك وجه شاحبٌ رآه، بدلالة ترك السؤال دون إجابات قد يقتنص منها المتلقي حضوراً لبعض هذه المشاهد .

وقد يكون الضمير الغائب في نص رشدي العامل غائباً على طول القصيدة، فكلّما حاولنا استكناه جنسه بصفته بطلاً أوحد للنص الشعري القائم بكل حوادثه وأفعاله حتى يخيّل للقارئ أن الفاعل الغائب حاضرٌ قريب، لكنه كلّما أوغل في ثنايا القصيدة تأكد أنه ما زال غائباً كقصيدة (صورة):

أيقظها الضوءْ

تمطّت تحت الأغطية الزرقاءَ

وحاولتِ النوم قليلاً

كانت نافذة الليل ترش البرد

وأهداب الأطفال بعيدة ...

..... [٣٦]

فمن هي التي أيقظها الضوء وغطّت وحاولت النوم أكانت نافذة الليل؟ الجواب بالنفي، فانتقال الشاعر من الغيبة إلى الحضور لم يكن عمليّاً ليظل القارئ في طور البحث عن هذه الغائبة، تتوالى بعد ذلك الأفعال الماضية على مساحة القصيدة بأكملها، والفاعلة غائبة إعرابياً، حاضرةٌ فعلياً فهي التي: جسَّتْ، خلعتْ، أيقظتْ، نهضتْ، رشّتْ، أخذتْ، غادرتْ، رأتْ، عادتْ، كانتْ، حاولتْ، أرادتْ، أغلقتْ، تمطتْ، فأغضتْ[٣٧]، المفارقة أنّ من فعل كل هذه الأفعال على مساحة القصيدة لم يكن حاضراً مطلقاً، أو معروفاً لدى القارئ لكنه كذلك عند الشاعر مما يعني أن الشاعر منشغل بنفسه وبالبطلة أكثر من القارئ.

يفعل الشاعر الأمر نفسه في قصيدة (خوف)، فالبطلةُ انثى مجهولة أيضاً ، يخيّل للقارئ أن الاسم الأول الحاضر هو الغائب المعنيّ لكنه يكتشف أنه ليس هو:

تنسلُّ من الأضواء

وتهرب من ساحات النصر

وقاعات التتويج الملكية تنهزمُ

.....

.....

تجوع،

تغنيّ،

تنحبُ،

تعرى،

فوق دروب المدن المزدحمة

الأكواخ على السبخ الأسودِ ملمومة[٣٨]

فقد كنتُ أظن أنّ من فعل كل هذه الأفعال المضارعة هي الأكواخ لأنها الاسم الأول الذي ينبغي أن يعود عليه الغائب، لكن هذا الحاضر لم يكن هو المعنيّ مطلقاً ولا الأسماء التي تلته إذ يستمر غياب الفاعل إلى نهاية القصيدة، فحين يكون الغائب بطلاً مختفياً والحاضر المتكلم غائباً على طول القصيدة، كان الشاعر يمارس لعبة الظهور والخفاء هذه ليشهد ترقّب المتلقي وانتظاره الذي لن يفضي إلى شيء ليبقى هذا الانتظار مستمراً بعد انتهاء النص فعلياً.

وفي السياق نفسه نقرأ هذه الأشطر من نص (نَزَق)

أحلم أن أسير فوق الماءْ

أن أقطع الأرضَ

وأن أجاوز الفضاءْ

لعلني يوماً أرى عينيك والمساءْ

منطفئاً

ألمحُ في العينين تهوي دمعةٌ خرساء

فالمتكلم (أنا) الشاعر: (أحلم، أقطع، أجاوز، أرى ..... ألمح) الفاعل على مساحة القصيدة إلى أن يصادفنا الحال (منطفئاً) فيتحول من المتكلم إلى الغائب بسرعة يعود بعدها إلى المتكلم في (ألمحُ)، لكن هذا التحوّل يبقى مبهماً للقارئ، فهل كان الشاعر يعني بـــ(منطفئاً) أنه ما زال يتحدث عن نفسه، أي استمرار حال المتكلم وضميره أم أنه يعني أن المساء كان منطفئاً على اعتبار أنه المرجع الأخير قبل الانطفاء، أي أنَّ المتلقي يتساءل عن هذه الانتقالة السريعة، هل حدثتْ حقاً أو أن الشاعر كان يتحدث عن نفسه. اختلاف التأويل هذا مع تقدم المرجع الضميري يُبقي باب الدلالة مفتوحاً، والافضاء إلى اللامعنى، أو المعنى المبهم هو بحد ذاته معنى آخر" فالضمير لا يدل دلالة معجمية إلا بضميمة المرجع، وبوساطة هذا المرجع يمكن أن يدل الضمير على معيّن وتقدّم هذا المرجع لفظاً أو رتبةً أو هما معاً ضروري للوصول إلى هذه الدلالة"[٣٩] وتقدم المرجع ضرورةٌ نحويّة منطقية، لكن التزام الشاعر بها تفرضه هذه القاعدة، وربما لو كان الشاعر فصّل القول وفسّر ما قصدَ لاختفت الدلالة وقصَّر المعنى، ذلك أن الإيضاح ربما يفيد في أجناس أدبية أخرى غير الشعر.

التأطير النصي للالتفات

يفيد الشاعر رشدي العامل من أسلوب الالتفات في ما أسميّه (التأطير النصّي) وهو أن يبدا الشاعر بخطابٍ ما وضمير بعينه ثم يتجول في النص بضمائر مختلفة بين مخاطب ومتكلم وغائب، لكنه يعود في ختام النص إلى الضمير الذي بدأ به، ففي قصيدة (العين والطين): يبدأ الشاعر بقوله:

جوزي معي فالفجر يصحو على

أجفاننا والليل والناس[٤٠]

فـــ"جوزي معي" أنتِ أي حبيبته المخاطبة بدلالة حضورها ثم (هو) في قوله: (فالفجر يصحو ...) ثم (نحن) في (على أجفاننا) وهذا التكثيف الدلالي الذي تسهم في رسم ملامحه الرفقة الدلالية المكثفة التي تمنحها الضمائر ومرجعيتها التي تحقق بدورها ذلك التأثير الدلالي[٤١].

فهذا التنقل في الضمائر إنما هو انتقال دلالي في الأصل استعان الشاعر بالأولى بتجسد الثانية، إذ يستمر هذا التناوب في متن القصيدة بعد المطلع، إذ يقول:

وفي دمي تلهث محمومةً

عاصفة تكتم أنفاسي

أخشى إذا ما هزّها بارقٌ

أن يستفيق العالم القاسي(٤٢)

يستعيد الشاعر هذه الرفقة في تبادل الضمائر من جديد في دمي (أنا) تكتم أنفاسي (هي + أنا)، أخشى (أنا) هزّها (هي)، فما بين الضميرين ينتقل الشاعر الراوي لتوحي الدلالة إلى تلك المبادلة بين ظهورها هي (عاصفة) واختفائه وراءها يختتم مقطوعته بدخول دلالة أخرى موازية ظاهرة تتمثل في (العالم القاسي) الذي يمثل دور الحاضنة المعنوية للضميرين السابقين، وهكذا يستمر العامل في هذا الانتقال إلى أن يصل في ختام القصيدة إلى عودة لبدايتها إذ يُبقي على الضمائر عينها ويغيّر في دلالاتها، فبعدما كانت في البداية أكثر تشاؤماً وسلبية، يعود في الختام ليعكس الدلالة تماماً إذ يقول:

جودي معي نصنع فجراً لنا

أقوى من القمة واليأس

يهز صمت الليل في خافقي

ويحتوي عالمنا القاسي(٤٣)

فبعد أن كانت العاصفة المحمومة تهزّه وتكتم أنفاسه ويخشى (هو) أن يستفيق العالم القاسي، في بداية القصيدة أكمل (إطار) هذه الصورة بأن (جودي معي) ونحن (نصنع) فجراً اقوى ..... يهزّ (هو) صمت الليل ويحتوي عالماً قاسياً، كان في بداية النص يستفيق ويحتويهم (هو).

يكرر العامل الأسلوب نفسه في قصيدة (الذبول) إذ يبدأ النص بقوله:

ليس يجدي العزاءُ

لم أعدْ غير روحٍ تهيم

وحدها في الشقاء(٤٤)

هذه البداية التشاؤمية مشفوعة بضمير الغائب (أنا) المتماهي مع الحاضر (العزاءُ) في ثنائية الحضور والغياب تتكرر في الشطر الثاني (لم أعدْ غير روحٍ تهيم).

لم أعدْ (أنا) الغائب.

روح تهيم (الحاضر).

في الشطر الثالث يمتزج الغائب بالحاضر بقوله:

(وحدها في الشقاء) فوحدها (الغائبة) يريد بها (وحدي) الحاضر، ثم يتبع ذلك تلاعبٌ في الأزمنة تعينه الضمائر في رسم ملامحها وتحديد أزمنتها التي يتصدّرها الماضي بالفعل تارة وبأسلوب (لم) التي تقلب الأزمنة إلى الماضي أيضاً:

لم تزل في فمي أغنيات

لم تزل في ضلوعي صور

.....

للحنان الذي قد عبر[٤٥]

ونحن نلحظ أن الضمير (أنا) يمارس هيمنته الموحية على الإيحاءات الضميرية الأخرى كـــ(هو) أو (هي) و(أنت) التي تكاد تختفي عن مجمل النص، لكنه يمارس لعبة التأطير مرة أخرى عندما يأتي إلى نهاية النص، فيختم ضمائره المهنيةُ وغيرها بقوله:

ليس يجدي العزاء

كل شيء مضى واستقر[٤٦]

وهو الشطر الذي بدأ منْه القصيدة، فالعزاء ليس مجدياً منذ البداية، ومهما تعددت الشخوص والضمائر وتقلّب الأوزان ما زال العزاء كذلك إلى نهاية الأمر، لكن (أنا) المهيمنة على مساحة القصيدة تختفي في نهاية الأمر ليعود ضمير الغائب في النهاية للدلالة على حتمية غيابه هو وبأن: كل شيء مضى .... واستقر فلا (أنا) ولا امتزاج بين (أنا) و (هو) كانت النهاية (هو) فقط، وعلى الرغم من تطابق العبارة إلا أن الدلالتين تختلفان ما بين طرفي التأطير الذي عمد إليه الشاعر، لكن أسلوب التأطير يأخذ طابعاً آخر في قصيدته (إلى طفلةٍ أمريكية) إذ تكون هي المخاطبة (بطلة القصيدة) يقول العامل في المطلع:

من موطني عيناك تشربان

لون الضياء الأبيض المطول

في خضرة الحقول[٤٧]

وهذا الخطاب المعاتب لعيني البطلة اللتين تنهبان كل شيء في وطني نراه ثابتاً على مساحة القصيدة، والمتغيّر هو الآخر تفاصيل الوطن المنهوب، فهما – أي العينان – تعطران، تسرقان، تصنعان، تنهبان، كلّ ما في الوطن من اخضرار ونور وحياة.

هذا الانتقال بين (أنت) أو (أنتما) اللتين يعني بهما عيني الطفلة الأمريكية – عنوان القصيدة – وبين المغيّب دلالة لا ضميراً، يقود في النهاية إلى ما بدا به النص، (تشربان) في بداية النص ثم يقول في ختام النص:

ومن دمي

من موطني

عيناك تنهلان(٤٨)

ولو أنه أعاد الفعل (تشربان) في ختام النص لكان التذكير الذي يطمح إلى إذكائه الشاعر في عين المتلقي مؤكداً مؤثراً، لكنه آثر إلى التغيير الذي أصاب المعنى العام ببعض الجمود في رأيي.

وقد يتوحد الخطاب الضميري في أسلوب التأطير عند رشدي العامل لكنّ صفة الخطاب تتغيّر في نهاية الأمر عنه في بدايتها، كما يقول في مطلع قصيدة (تهجّد):

أيّهذا المطر الناعم

لا يعرف سر الأرض

غير المطر الناعم(٤٩)

فالمطر (المخاطب) ناعمٌ في بداية الأمر وهو عارف بسرِّ الأرض وكأن هذا المطر ممدوحٌ يثني على صفاته الشاعر، كل هذا لكي يصل في نهاية القصيدة إلى التوسّل بهذا المطر الناعم والعارف، لكي يقول في ختام القصيدة:

أيّهذا المطر العابر

لا تعبُر قرانا(٥٠)

فقد أصبح المطر المخاطب عابراً لقرانا بعد أن كان عارفاً بالأرض التي هي (قرانا) نفسها بدلالتها المكانية في نهاية الأمر، فالمطر والأرض بطلا قصيدة الشاعر من بدايتها إلى نهايتها.

٤ – القناع وامتزاج الضمائر:

لعل قصيدة (الحسين يكتب قصيدته الأخيرة) مثالٌ واضح على نص القناع، إذ يستهلّ القصيدة بقوله:

ها أنا الآن نصفان

نصفٌ يعانقُ برد الثرى

ونصف يرفّ على شرفات الرماحْ

ها أنا والرياح

جسدي تحت لحدي ورأسي جناحْ[٥١]

ظاهر الكلام أن الشاعر يتحدث بالــ(أنا) أي أن الشاعر يتحدث عن نفسه، ولولا عنوان القصيدة لما عرف القارئ أنها قصيدة (قناع) فــ(أنا) الشاعر هي نفسها (هو) الحسين (عليه السلام).

فالقناع يعني تلاشي الآخر، والضمائر العائدة إليه لتظل (أنا) هي المسيطرة على مساحة القصيدة وعلاقاته بالضمائر الأخرى، فيحكي الشاعر أو الحسين (عليه السلام) عن الآخر (هو) وعن المخاطب (أنت)، هذه التحوّلات الضميريّة التي يحلينا إليها المتكلّم، جاء بها الشاعر لإيضاح فكرةٍ أو حدثٍ شعري كان إطاره الرئيس (أنا) الشاعر التي تمتزج مع الحسين (عليه السلام) يقول رشدي العامل:

زينبٌ وحدها في البراري

تحمل الراس راسي إلى الشامِ

حتى الرمال

أخرجت ما تضمّ من الماء

وأنسلّ من جوفها

النهر يدعو تعال

.....

ذاك ابني تناوشه في الصحاري الخيولْ

فاستفيقي إذن يا بتولْ[٥٢]

والضمير (أنا) المشارك غيره بعلاقات أزليّة كعلاقته بزينب (عليها السلام) وبابنهِ الذي أشار إليه في النص، إنما هو استحضار لا يستدعي وقتاً ولا حدثاً ولا مناسبةً فمتى ما احتاج الشاعر هذه الـــ(أنا) وفدتْ إليه دون موعد[٥٣] .

هذه العلاقات الضميرية الموحية بتعدد الشخصيات في النص تمنح الشاعر فسحةٌ من السرد وتوارد الصور الشعرية بعد ذلك استناداً إلى مساحة الحدث الكبيرة نفسها، فإذا تعددت الشخصيات في النص الشعري هيمن السرد واتسعت مساحة الأحداث التي تكوّن بدورها علاقة مع شخصيات النص[٥٤].

تختلف قصيدة القناع عند رشدي العامل بأنه لم يفرغ تجاربه الذاتية في الشخصية التي تقمّصها أو تكلّم عنها، إذ كان الشاعر منذ بدايتها – بل منذ العنوان – إلى نهايتها هو الحسين (عليه السلام) نفسه، لم يغادرْه ولم تكن (أنا) الشاعر موجودة أصلاً بل كانت (أنا) الحسين (عليه السلام) لم ينفلت مهنا الشاعر ولم يجعلْها تضيع منه حتى في علاقاتها مع الآخر، ولم يتحْ لنفسه (تجسيد تجربته الذهنية تجسيداً دراماياً خاصاً) [٥٥].

هذه القراءة في التعامل مع قصيدة القناع مع ذوبان (أنا) الشاعر بـــ(أنا) القناع، ربما هي التي منحتْ للنص بُعداً فنياً خالصاً، إذ وضع الشاعر الحسين (عليه السلام) وجهاً لوجه أمام القارئ، متجرّداً من أساليب السرد التي تحكي بضمير الغائب أغلب الأحيان.

الخاتمة

بالوصول إلى نهاية البحث، لا بد أن تكون هناك نتائج، كان فد خلص إليها البحث نجملها بما يأتي:

١. المرجعيات المعرفيّة للشاعر رشدي العامل والتجارب الذاتية، خلقتْ كل هذه الأهمّية لنص الشاعر، وتعامله مع الضمائر وتبادلها ودلالاتها بعد ذلك.

٢. لا يدور في ذهن الشاعر تقنيّة بعينها وهو يوظف أسلوب الالتفات في شعره أي أنه يسلك مسلك الانطباعيين لا المتكلّفين في تعاطيه مع الضمائر وأمكنتها ودلالاتها.

٣. قد يعمد الشاعر إلى تطبيق نمطٍ تناوبي في توظيفه الالتفات في قصائده، أي أن يبدأ بضمير في جملة شعرية، يُنهي بها وبضميره النص نفسه في عملية أسميناها (تأطير الالتفات).

٤. قد يتلاعب الشاعر أحياناً بعائدية الضمير فيوحي بدلالته إيحاءاً لكن المتلقي يكتشف عائدية أخرى هي الحقيقة بعد حين، وهو التفات دلالي إذ جاز التعبير فالضمير نفسه لكن عائديته اختلفت أو انتقلت.

٥. يشتغل رشدي العامل في أغلب نصوصه على مسألة الهيمنة الضميرية فقد يستمر غياب صاحب الضمير الغائب إلى نهاية القصيدة ليضع القارئ في وضعيّة ترقب مشروعٍ نهاية القصيدة ليست حدوده، بل أبعد من ذلك.

٦. يتعامل الشاعر مع قصيدة القناع تعاملاً نادراً إذ لا يضفي تجاربه الحياتية على (أنا) التي استعارها في نصه، بل يرى أن الآخر هو نفسهُ، أي أن (أنا) توازي (هو)، أو هما شيء واحد.

هوامش البحث ومصادره:

(١) معجم مقاييس اللغة: ابن فارس (لفت).

(٢) لسان العرب: ابن منظور (لفت).

(٣) سورة يونس: من الآية ٧٨.

(٤) لسان العرب: (لفت).

(٥) ديوان مجنون ليلى، شرح د. يوسف فرحات: ١٣٦، والليت: صفحة العنق.

(٦) معجم مقاييس اللغة: (لفت).

(٧) كتاب البديع: عبد الله بن المعتز: ٥٨.

(٨) نقد الشعر: قدامة بن جعفر: ١٤٦، وينظر كتاب تحرير التحبير، لابن أبي الاصبع المصري، تحقيق: د. حفني محمد شرف: ١٣٢، وينظر كتاب بديع القرآن للكاتب نفسه، تحقيق: د. حفني محمد شرف: ٤٢.

(٩) الاستدراك: رفع توهم من كلام سابق، تحرير التحبير: ٣٣١.

(١٠) استطراد: انتقالٌ بين معنيين لم يقصد بذكر الأول التوصل إلى ذكر الثاني، ينظر: بغية الإيضاح: عبد المتعال الصعيدي: ٢٠/٤.

(١١) شرح ديوان جرير: تاج الدين شلق: ٥٧٤.

(١٢) كتاب البديع: ٦٠.

(١٣) كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري: ٤٠٧.

(١٤) م. ن.

(١٥) العمدة، ابن رشيق القيرواني: ٢٧٥.

(١٦) م. ن ، وينظر الشعر والشعراء: ٣٤٠.

(١٧) ينظر البرهان: ٣٢٦/٢.

(١٨) ينظر ظلال القرآن: ٤١/١.

(١٩) ينظر الكشاف: ٦٣/١ – ٦٤ – ٤٣٢.

(٢٠) ينظر تفسير الطبري: ١٠٧/٦.

(٢١) سورة النساء: الآية ٨٠.

(٢٢) سورة آل عمران: ٢ – ١٩٥، سورة النساء: ٦٤ – ٦٥ – ٨٣ ، سورة الأنعام: ١ – ٢ – ٦، سورة الأعراف: ١٦٩، سورة الأنفال: ٦٥ ، سورة التوبة: ١ ، ٢ ، ١١١.

(٢٣) مجلة الأقلام، بغداد، عدد/١١، السنة الرابعة والعشرون، ١٩٨٩م: ٥١.

(٢٤) من مقابلة بين الباحث عيسى عبد اللطيف والسيد جواد العامل أخي الشاعر بتاريخ ٢٠٠٣/١٢/٣٠ شعر رشدي العامل دراسة لغوية، رسالة ماجستير، كلية التربية، الجامعة المستنصرية.

(٢٥) ينظر شجرة الغابة الحجرية، طراد الكبيسي: ٣٧٩.

(٢٦) الصوت الآخر: فاضل ثامر.

(٢٧) من رسالة لبلند الحيدري إلى الشاعر مؤرخة في ١٩٩٥/٨/١٨.

(٢٨) المجموعة الشعرية الكاملة، رشدي العامل: ٤٥٥.

(٢٩) م. ن: ٤٥٦.

(٣٠) المجموعة الشعرية الكاملة: ٥٨٨.

(٣١) ينظر: فن كتابة القصة، د. محمد يوسف نجم.

(٣٢) المجموعة الشعرية الكاملة: ٧٨٣.

(٣٣) م. ن: ٤٥٦.

(٣٤) م. ن: ٤٥٧.

(٣٥) المجموعة الشعرية الكاملة: ٧٩٥..

(٣٦) المجموعة الشعرية الكاملة: ٥٧٦.

(٣٧) المجموعة الشعرية الكاملة: ٥٧٦ – ٥٧٧.

(٣٨) المجموعة الشعرية الكاملة: ٤٦١.

(٣٩) اللغة العربية معناها، ومبناها: د. تمام حسن: ١١٠.

(٤٠) المجموعة الشعرية الكاملة: ٤٧٣.

(٤١) ينظر الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمد أسماعيل حسن، د. عشتار داود: ١٦٤.

(٤٢) المجموعة الشعرية الكاملة: ٤٦١.

(٤٣) المجموعة الشعرية الكاملة: ٤٦١ .

(٤٤) م – ن: ٤٧٣.

(٤٥) المجموعة الشعرية الكاملة: ٤٧١.

(٤٦) م ، ن: ٤٧٢.

(٤٧) المجموعة الشعرية الكاملة: ٤٧٥.

(٤٨) م. ن: ٤٧٦.

(٤٩) م. ن: ٦٦٧.

(٥٠) المجموعة الشعرية الكاملة: ٦٦٩.

(٥١) المجموعة الشعرية الكاملة: ٨٣١.

(٥٢) المجموعة الشعرية الكاملة: ٨٣٢ – ٨٣٣..

(٥٣) ينظر: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القصص والقصيدة، د. صلاح فضل: ٢٤.

(٥٤) ينظر: السرد القصصي في العصر الجاهلي، د. جاسم حبيب، الكريطي.

(٥٥) الشعر والتلقي، د. علي جعفر العلاّق، دار الشؤون ، ط١، عمّان، ٢٠٠٢م: ص ١٠٥.

المصادر

١. القرآن الكريم.

٢. الأسلوب الشعرية، قراءة في شعر محمد حسن إسماعيل، د.عشتار داود، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠٠٧م.

٣. الأعمال الشعرية الكاملة، رشدي العامل، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٠م.

٤. بديع القرآن، ابن أبي الأصبع المصري، تقديم وتحقيق: د. حنفي محمد شرف، دار النهضة – مصر، القاهرة، ط٢، ٢٠١٠م.

٥. البرهان في علوم القرآن، بَدْر الدِّينِ مُحَمَّد بْن عَبْدِ اللَّهِ بْن بهادر الزركشي (ت٧٩٤هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبي وشركائه، الطبعة الأولى، ١٣٧٦ هـ - ١٩٥٧ م.
٦. بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، الطبعة ١٧، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.
٧. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، عبد العظيم بن عبد الواحد الاصبع العدواني، (ت٦٥٤هـ)، تحقيق: د. حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، د. ت.
٨. جامع البيان في تأويل القرآن، محمد بن جرير أبو جعفر الطبري، (ت٣١٠هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، ١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠ م.
٩. السرد القصصي في العصر الجاهلي، د.حاكم حبيب الكريطي، ط١، دمشق، ٢٠١١م.
١٠. شجرة الغابة الحجرية كتابات في الشعر الجديد، طراد الكبيسي، بغداد، مطبعة الشعب، ١٩٧٥م.
١١. شرح ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: د. نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة - مصر، الطبعة الثالثة، د. ت.
١٢. شرح ديوان مجنون ليلى، رحاب عكاوي، دار الفكر العربي - بيروت، ١٩٩٤م.
١٣. الشعر والمتلقي، د.علي جعفر العلاّق، دار الشؤون، ط١، عمّان، ٢٠٠٢م.
١٤. شعري رشدي العامل دراسة لغوية، رسالة ماجستير، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٤م.
١٥. شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القصص والقصيد، د. صلاح فضل، ط١، دار الآداب، ١٩٩٩م.
١٦. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو على الحسن بن رشيق القيروانى الأزدي (ت ٤٦٣ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.
١٧. فن كتابة القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، مطبعة سيما، ط٥، بيروت، ١٩٦٦.
١٨. في ظلال القرآن، سيد قطب بن إبراهيم بن حسن الشاذلي، مفكر إسلامي مصري، (ت دار الشروق للنشر والطباعة، ٢٠١١م.
١٩. كتاب البديع في البديع، أبو العباس، عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل ابن المعتصم ابن الرشيد العباسي، دار الجيل، الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
٢٠. كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، (ت ٤٠٠هـ) تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٢م.

٢١. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري جار الله، (ت ٥٣٨هـ)، دار الكتاب العربي – بيروت، الطبعة الثالثة – ١٤٠٧ هـ.

٢٢. لسان العرب، ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل بن مكرم المصري ، (ت٧١١هـ)، دار صادر للطباعة والنشر– بيروت، ١٣٧٤هـ – ١٩٥٥م.

٢٣. اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسن، عالم الكتب، ط٤، ٢٠٠٤م.

٢٤. مجلة الأقلام، بغداد، العدد/١١، السنة الرابعة والعشرون، ١٩٨٩.

٢٥. معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، أبو الحسين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م.

٢٦. نقد الشعر، قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، الطبعة الأولى، ١٣٠٢.