جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

العدول البياني
في ديوان القصائد
للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد (١٩٣٠م-٢٠١٥م)
(نماذج مختارة)

إعداد

د/ شاهيناز مسعد محمد الشاذلي

المدرس بقسم البلاغة والنقد
بكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالمنصورة

(العدد السابع والثلاثون)
(الإصدار الرابع .. نوفمبر)
(١٤٤٦هـ - ٢٠٢٤م)

علمية- محكمة- ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

العدول البياني في ديوان القصائد للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد(١٩٣٠م- ٢٠١٥م) نماذج مختارة

شاهيناز مسعد محمد الشاذلي

قسم البلاغة والنقد، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالمنصورة، جامعة الأزهر، مصر.

البريد الالكترونى:lastdream.inlife@hotmail.com

الملخص :

يهدف هذا البحث إلى دراسة العدول البياني في ديوان القصائد للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد؛ لتسليط الضوء على طريقة الشاعر الخاصة في العدول عن الطرق التقليدية المعتادة للغة، وثورته على الدارج والمألوف في تصوير أحاسسيه وانفعالاته، إلى الطرق التصويرية الأخرى، من تشبيه، واستعارة، وكناية، فتارة يعمد إلى طريق التشبيه، متخطيًا اللغة النمطية في نقل المعنى إلى الوصف التشبيهي، وتارة أخرى يعمد إلى الاستعارة، فيقدم معانيه عبر أنماط تصويرية جديدة، متجاوزًا فيها محدودية الأصل إلى اتساع ورحابة الفرع، وأحيانًا يعمد إلى طريق الكناية، مبتعدًا عن الوصف الصريح المباشر للمعنى، إلى روادف ولوازم تتبع ذلك الوصف، فاكتسبت معانيه قوة وثراءً؛ بهدف التأثير في المتلقي وجذب انتباهه، فيتفاعل مع النص عن طريق إعمال فكره، وتنشيط عقله؛ لفهم وتأويل ماوراء الصور المعدول إليها.

واعتمد البحث على عدد من المناهج المختلفة، منها: المنهج التاريخي، وذلك عند دراسة مصطلح العدول، وتتبع جذوره التراثية، والمنهج الانتقائي القائم على تتبع قصائد الديوان، واختيار الملائم منها، ثم المنهج التحليلي المعتمد على تذوق النصوص في الكشف عن جماليات العدول، ورصد دقائقه، وتدرج مستوياته الإيحائية والتصويرية .

الكلمات المفتاحية: العدول، الشعر، التشبيه، الاستعارة، الكناية .

The graphic analysis in the poet's collection of poems Abdul Razzaq Abdul Wahid (1930 AD - 2015 AD) Selected models

Shahinaz Musaad Muhammad Al-Shazly
Department of Rhetoric and Criticism, College of Islamic and Arab Studies for Girls in Mansoura, Al-Azhar University, Egypt.
E-mail: lastdream.inlife@hotmail.com

Abstract :
This research aims to study the graphic modulation in the collection of poems by the poet Abd al-Razzaq Abd al-Wahid. To shed light on the poet's own way of departing from the usual traditional ways of language, and his revolution against the common and familiar in portraying his feelings and emotions, to the ways Other figurative forms, such as simile, metaphor, and metonymy. Sometimes he resorts to the path of simile, going beyond the typical language in conveying the meaning to the simile description, and at other times he resorts to metaphor, presenting his meanings through new figurative patterns, going beyond the limitedness of the original to the breadth and spaciousness of the branch, and sometimes he deliberately To the path of metaphor, Moving away from a clear, direct description of the meaning, to synonyms and synonyms that follow that description, its meanings gained strength and richness. With the aim of influencing the recipient and attracting his attention, he interacts with the text by implementing his thought and activating his mind. To understand and interpret what is behind the images they are referred to.

The research relied on a number of different approaches, including: Historical, when studying the term Al-Adul, tracing its traditional roots, and the selective approach based on tracing the poems of the Diwan and choosing the appropriate ones, then the analytical approach based on appreciating the texts in revealing the aesthetics of Al-Adul, monitoring its subtleties, and grading its suggestive and pictorial levels.

Keywords: Metaphor, Poetry, Simile, Metaphor, Metonymy.

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، والحمد لله رب العالمين، والصّلاة والسلام على أفصح الفصحاء، وإمام البلغاء، وسيد الهداة، سيدنا محمدٍ، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين .

وبعد:

مما لا شك فيه أن الأدباء لا يكتفون بالثابت والمألوف، ويرون في العدول عن طرق اللغة المعتادة – دون المساس بالأصول الثابتة لغويًا ونحويًا وصرفيًا– والبعد عن الطرق المسلوكة، والسير في طريق آخر وسيلته العدول ضرورة ملحة تفرض نفسها عليهم، أو يفرضون أنفسهم عليها؛ وذلك بغية إحداث الأثر النفسي والجمالي المفضي إلى تثبيت المعاني، فصهوة الأدب الجامحة بداخلهم تفرض عليهم ألوانًا من التعبير الخارج عن الشائع والمألوف، فيمسك الشاعر بلجام العدول، ويسير عكس المعتاد، منصرفًا عن المألوف والمتوقع ، متَّخِذًا من المعنى المعدول إليه وسيلة ينطلق من خلالها في رحاب الإبداع الفني، فيتضح الفرق الكبير فنيًا بين المعنيين: (المعدول عنه، والمعدول إليه) الأول : برتابته ونمطيته في نقل المعنى، والثاني: بتوهجه وفاعليته في إثرائه ؛ لذا يمَّم الأدباء وجوههم نحو العدول؛ إيمانًا منهم بأن المستوى الإبداعي للغة لا يتأتى إلا بإخراج الكلام على غير وجهه المألوف، ونمطه المعهود، وإذا كان لابد من وسائل تمد الأدب بأسباب البقاء فمن أولها وأهمها الصور المجازية التي لولاها ما قامت للأدب قائمة؛ فهي دماء الحياة التي تسرى في شراييه؛ فتحيا الكلمات من رقدتها، وتضيء عتمتها، وتمدها بحرارة العاطفة، ووهج الخيال، وحيوية التعبير، فالعدول عن طريق الحقيقة إلى طريق المجاز في علم البيان يخلق متعة نفسية وذهنية، حين يداعب المبدع خيال المتلقي ويثير دهشته ، فيتدرج بين مستويات الصور المختلفة: من تشبيه، واستعارة، وكناية، ويوظف منها ما يراه مناسبًا للسياق؛ فيبدع في رسم مشاهد رائعة ملونة بالصور الفنية المتناسقة، فتجد نفسك

أمام عَالمٍ جديد من صنع الأديب، عالم تتصهر فيه جميع الأشياء، ويعاد تشكيلها على نحو جديد، ووصف فريد، مما يؤكد أن العدول حافر بميسمه في عملية الإبداع الفني، وهو الأرض الصُلْبة التي يتحطم على صخرتها كل ما هو متوقع ومعهود .

كل ذلك شكل عندي كثيرًا من الدوافع لدراسة العدول البياني، فوقع اختياري على ديوان (القصائد) للشاعر العراقي المعاصر عبد الرزاق عبد الواحد، وقد وفقني الله– تعالى– لقراءة الديوان، فوجدت أنه يمتلك من عناصر التشويق، وسمو الخيال، وبراعة التصوير، ما يجعله جديرًا بالدراسة؛ فاستخرجت منه ما أمكنني من تشبيهات، واستعارات، وكنايات، وبينت أوجه العدول فيها، ومناحيها الجمالية، ومستوياتها التعبيرية، مستعينة بالقواعد البلاغية التي أقرها علماء البلاغة.

ولما كان موضوع البحث يتجه نحو التطبيق، لم أتجه إلى تعريف المصطلحات البلاغية، ولا إلى تقسيماتها الفرعية، وكان منهجي في البحث يقوم على ما يلي :

الاعتماد على المنهج التاريخي، وذلك عند دراسة مصطلح العدول وذكر جذوره التراثية، والمنهج الانتقائي القائم على اختيار الشواهد البلاغية محل الدراسة، ثم المنهج التحليلي المعتمد على الذوق في الكشف عن جماليات العدول ودقائقه، ومستوياته الإيحائية والتصويرية.

مكونات البحث :

جاء البحث في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة، وفهرس للمصادر والمراجع، وآخر لموضوعات البحث .

أولاً المقدمة : ذكرت فيها عنوان البحث، والمنهج المتبع فيه، وخطواته.

ثانيًا : التمهيد، واشتمل على : ١– ملامح من حياة الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، ٢– إلقاء الضوء على ظاهرة العدول البياني، وجذورها

التراثية، وقيمتها الفنية.

ثالثًـا : المباحـث : ذكـرت فـي المبحـث الأول: العـدول إلـى التشـبيه، وخصصت المبحث الثاني: لدراسة العدول إلى المجاز بالاستعارة، وتناولت في المبحث الثالث: العدول إلى الكناية؛ ثم زيلت ذلك بخاتمة سجلت فيها أهم نتائج البحث ، ثم عقدت فهرسًا للمصادر والمراجع، وآخر لموضوعات الدراسة .

(وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب)

د/ شاهيناز مسعد الشاذلي

التمهيد :

أولاً : الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد (١٩٣٠م – ٢٠١٥م) (ملامح من حياته).

مولده : [١]

ولد عبد الرزاق عبد الواحد عام ١٩٣٠م في بغداد – العراق.

تخرج في دار المعلمين العالية – قسم اللغة العربية ١٩٥١م.

أسرته: [٢]

ينتمي عبد الرزاق عبد الواحد إلى أسرة متوسطة الحال، فهو الابن الأكبر لأسرة تتكون من سبعة أبناء: ثلاث أخوات، وثلاثة إخوة، وكان والده يعمل صائغًا، ويقضي معظم وقته خارج العراق، يقول عبد الرزاق في وصف والده: كان رجلاً طيبًا، متناهي الطيبة، وبسيطًا ، ويضيف: أن والده كان لا يعرف القراءة ولا الكتابة، لكنه كان يحسن الحديث بالإنجليزية؛ لأن مهنته تفرض عليه ذلك .

ونظرًا لغياب والده المتكرر، كانت والدته هي المسئولة عنهم، فكانت شديدة الحرص على تعليمهم، وحثهم وتشجيعهم، وحصدت الأم نتيجة تعبها؛ فقد درس جميع أبنائها، وتخرجوا في الكليات.

آثاره الشعرية :

تقع أعمال الشاعر في سبعة وخمسين عملاً، اختزلت سيرته الشعرية؛ فقد نشر أول قصيدة تفعيلة له عام ١٩٤٩م في مجلة البيان النجفية، ومن أهم أعماله –

(١) معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م، كامل سليمان الجبوري: ٣/ ٤٢٤– دار الكتب العلمية– ط ١– ٢٠٠٣م .

(٢) البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد– إعداد/ ميسون سليمان الصالحي: ٣١ كلية الآداب– جامعة جرش– الأردن– ٢٠١٥م .

أيضًا – مجموعات شعرية الأطفال، وهي أعز شعره عليه، ومسرحيتان شعريتان من أشهر أعماله الشعرية : مسرحية الحر الرياحي، وملحمة الصوت، وديوان القصائد، ومجموعة قمر في شواطئ العمارة – وغيرها [١].

" وله أكثر من (عشرين) كتابًا شعريًا مطبوعًا، منها ديوان شعر (خيمة على مشارف الأربعين) طبع سنة ١٩٧٠م، (والحر الرياحى) مسرحية ١٩٧٥م"[٢].

ومن خلال هذا التتابع الأدبي الضخم تنوعت أغراضه الشعرية، فكتب الشعر الوطني، والقومي، والتحررى، والغزلي، والرثائي، وكتب في شعر الغربة والحنين، وشعر الأطفال، والفخر – كما امتلأت قصائده بشعر الحكمة .

وقد وصفه الدكتور/ فالح نصيف الحجية في كتابه الموجز في الشعر العربي[٣] بأنه من الشعراء الحداثيين الذين يجمعون بين الأصالة والمعاصرة، وأسلوبه الشعري يمتاز بأنه قريب من شعر المتنبي في فخره ومدحه.

مكانته الأدبية :

"استطاع الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد أن يكون لاعبًا رئيسًا في حلبة الحداثة الشعرية، وتلك ميزة يمتاز بها عن كثير من شعراء الكلاسيكية الجديدة، على الرغم من أنه يعد بحق– بعد رحيل الجواهري – الحامل الأول للوائها في الشعر

(١) ينظر: جمالية التماسك الإيقاعي في مراثي عبد الرزاق عبد الواحد: ٢٦– مجلة بحوث اللغة العربية– بأصفهان– العدد: ٢٥ – ١٤٤١هـ–، وينظر: البيئة الدرامية في شعر عبد الرزاق:٤٩.

(٢) موسوعة أعلام العراق في القرن العشرين – ت/ حميد المطبعي ١٢٦/١– دار الشئون الثقافية العامة– بغداد– ١٩٩٥م .

(٣) ينظر: الموجز في الشعر العربي: (دراسة في العصور المختلفة للشعر العربي– د/فالح نصيف الحجية: ٤/ ٧٧٠– دار دجلة – ط ١٠– عمان – الأردن– ٢٠١٦م .

العربي المعاصر"[١].

كما أطلق عليه المتنبي الأخير؛ لما يتميز به شعره من سمات وخصائص الشعراء الكبار؛ فالشاعر"حفظ ديوان المتنبي منذ صغره، وعارضه في أغلب قصائده التي كان يجعل نفسه من خلالها ندًا له"[٢].

جوائزه :

حصل عبد الرزاق عبد الواحد على عديد من الجوائز؛ تقديرًا لأعماله الفنية القيمة التي كتبت في حب العراق، وفي كفاح شعبها، منها "جائزة صدام للآداب ١٩٨٧م، وهو أول عراقي يحصل عليها "[٣] وغيرها كثير[٤].

وفاته :

بعد حياة حافلة بالعطاء الوافر، ترك فيها عبد الواحد إرثًا شعريًا عظيمًا كانت العاصمة باريس هي آخر محطاته، فقد" توفى في العاصمة الفرنسية باريس صباح الأحد ٢٦ من محرم ١٤٣٧هـ– ٨ من تشرين الثاني ٢٠١٥م عن عمر ناهز ٨٥عامًا"[٥].

***

(١) دراسة الالتزام في الشعر العراقي المعاصر– عبد الرزاق عبد الواحد أنموذجًا– يوسف الغرباوي: ٤٢– بغداد– دار الثقافة – ٢٠١٦م

(٢) جمالية المفارقة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد– دراسة من منظور أسلوبية التلقي – إعداد صليحة سبقاق : ١٩ – (رسالة ماجستير) كلية اللغات والآداب بالجزائر– ٢٠١٦م.

(٣) موسوعة أعلام العراق في القرن العشرين: ١/ ١٢٦.

(٤) ينظر: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م: ٣/٤٢٤، وجماليات التماسك الإيقاعي في مراثي عبد الرزاق عبد الواحد: ٢٦ .

(٥) جمالية التماسك الإيقاعي: ٢٧.

ثانيًا : العدول البياني، مفهومه، جذوره التراثية، قيمته الفنية.

اللغة العربية لغة مرنة، تتسع لكل أشكال التعبير ، وتستجيب لكل متطلبات التفكير ، ولها قدرة عالية على الابتكار والتطوير.

والعدول البياني مظهر من مظاهر عبقرية اللغات الحية، ومنها اللغة العربية، لا يُكْشَفُ عن مكنونه إلا لذوى العقول الراجحة، والأذهان الصافية، فيه تكتسب المعاني ظلالاً جديدة، وإيحاءات عديدة، ما كانت لتكون لولا مغايرتها للشائع والمعهود، وتمردهما على النسق النمطي المألوف، سعيًا إلى الظفر ببلاغة التعبير عن المعنى المقصود.

والعدول في اللغة قال عنه ابن فارس: "عدل: العين، والدال، واللام أصلان صحيحان، لكنهما متقابلان كالمتضادين: أحدهما يدل على استواء، والآخر يدل على اعوجاج"(١).

وعرفه ابن منظور:" عدل عن الشيء يعدل عدلاً وعدولاً حَادَ عن الشيء، وعن الطريق : جار، وعدل إليه عدولاً: رجع، وعدل عن الطريق: مال ... والعدل:أن تعدل الشيء عن وجهه: تقول: عدلت فلانًا عن طريقه، وعدلت الدابة إلى موضع كذا"(٢).

فمادة عدل في العربية لها معانٍ كثيرة تتنوع بتنوع أوجه الاستعمال، وتختلف باختلاف السياقات والأحوال الواردة فيها.

والعدول اصطلاحًا : "مجاوزة السنن المألوفة بين الناس في محاوراتهم وضروب معاملاتهم؛ لتحقيق سمة جمالية في القول، تمتع القارئ ، وتطرب السامع،

(١) مقاييس اللغة لابن فارس: ٨١٧– دار إحياء التراث العربي– بيروت – ٢٠٠١م.

(٢) لسان العرب – ابن منظور– مادة (عدل): ١٢٦/٦– دار الحديث – القاهرة – ١٤٣٤هـ– ٢٠١٣ .

وبها يصير نصًا أدبيًا"[١].

هذا عن تعريف العدول– بشكل عام– وقد اتضح مدى صلة القرابة ، ولُحْمة النسب بين المعنيين (اللغوي والاصطلاحي)، أما عن العدول البياني – بشكل خاص – فهو يتحدد أولاً بتعريف علم البيان الذي هو: " علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه [٢].

فتعريف علم البيان هو في ذاته يعبر عن لب العدول وجوهره ، فحين يعدل المبدع عن الطريق الخالي من الإبهار، إلى طريق آخر يمتلك التأثير والإقناع، يترتب على ذلك تحقيق القيم الفنية والإيحاءات الجمالية، والمقاصد الإبداعية، التي يجد فيها المبدع متنفسًا لأفكاره ومعانيه، فيفرغها في قوالب شتى، ويصطفي منها ما هو أهلٌ لحمل بديع المعنى، ولطيف الكلام .

العدول البياني مصطلح له تاريخ :

لقد مثَّل العدول رافدًا من روافد العربية، وابنًا لها، ولد نتيجة طبيعية لمرونة اللغة واتساعها لكل ألوان التعبير، فكان نافذة من نوافذها المتعددة، التي تبرز بها المعنى بطريقة فيها شيءٌ من المراوغة والدهشة ، وكسر أفق التوقع المنتظر لدى المتلقى، فيخرج الكلام في صورة لم يعهدها ولم يتوقعها، وقد فطن علماؤنا القدامى إلى ذلك ورسخوا لمصطلح العدول، ونثروا بذوره في مختلف العلوم والفنون، ولم لا ؟! وقد كانوا متشعبي العلم ، متنوعي الثقافة، متقدمي الحضارة ، أدركوا جوهر العلم، وضرورة ترابط خيوط المعرفة، في منحهم صورة كلية للغتنا العربية العريقة – بوجه خاص – وللمنظومة الكونية – بوجه عام– ، فكانت ظاهرة العدول

(١) رؤية في العدول عن النمطية في التعبير الأدبي – د/عبد الموجود متولي بهنسي: ٥– ط ١– ١٤١٣هـ– ١٩٩٣م .

(٢) الإيضاح بتعليق البغية – عبد المتعال الصعيدي: ٣٧٩– مكتبة الآداب – القاهرة – ط ١– ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م .

البياني لديهم منثورة في ثنايا كتبهم، ولم يجمع متفرقها مبحث مستقل، فلقد ذكروه تحت أسماء عديدة، منها: "النقل، والانتقال، والتحريف، والانحراف، والرجوع، والالتفات، والعدول، والصرف ، والانصراف، والتلوين، ومخالفة مقتضى الظاهر، وشجاعة العربية، والحمل على المعنى، والترك، ونقض العادة، وغير ذلك"(١).

من هؤلاء العلماء (الإمام عبد القاهر الجرجاني) فعند حديثه عن الكلام الفصيح قال: "اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم/ تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم/ يعزى ذلك فيه إلى النظم، فالقسم الأول: "الكناية " و"الاستعارة" و"التمثيل" الكائن على حد الاستعارة" وكل ما كان فيه على الجملة، مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر "(٢).

وقال في أثناء حديثه عن المجاز" " المجاز" " مَفْعَلُ" من جاز الشيء يجوزه"، إذا تعداه، وإذا عُدِل باللفظ عمَّا يوجبه أصل اللغة وُصِفَ بأنه "مجاز"، على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً "(٣).

وذكره ابن جني تحت باب في الفرق بين الحقيقة والمجاز، فقال:"وإنما يقع المجاز ويُعْدِل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه ، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة ألبتة"(٤).

(١) الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم – د/ عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي : ١٤١- المكتبة العصرية – صيدا- بيروت ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م.

(٢) دلائل الإعجاز – الإمام عبد القاهر الجرجاني- ٤٢٩، ٤٣٠- تعليق الشيخ/ محمود محمد شاكر- شركة القدس – ط ٣ – ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م .

(٣) أسرار البلاغة – للإمام عبد القاهر الجرجاني: ٣٩٥- تعليق د، محمود محمد شاكر – شركة القدس للنشر والتوزيع – ط ١- ١٤١٢هـ- ١٩٩١م .

(٤) الخصائص – أبو الفتح عثمان بن جني : ٢/ ٤٤٢- تح/ محمد علي النجار – المكتبة العلمية – د.ت.

وعلق الإمام جلال الدين السيوطي على كلام الزمخشري عند حديثه عن الكناية بقوله:" والذي دعاهم إلى التكنية الإجلال عن التصريح بالاسم بالكناية عنه، ونظيره العدول عن فعل إلى فعل في نحو قوله تعالى: ﴿ **وَغِيضَ الْمَاء وَقُضِيَ الأَمْرُ**﴾[هود: ٤٤] "(١).

وقال عنه ابن الأثير : "وأما القسم الذي يكون العدول فيه عن الحقيقة إلى المجاز لغير مشاركة بين المنقول والمنقول إليه، فذلك لا يكون إلا لطلب التوسع في الكلام، وهو سبب صالح؛ إذ التوسع في الكلام مطلوب" (٢).

وذكره حازم القرطاجي فقال :" ... وكان الشاعر قد عدل عن الأشهر إلى الأخص إمَّا اضطرارًا إلى ذلك، أو قصدًا إلى الافتنان في معان الكلام، والاتساع في مذاهبه"(٣).

فهذه الإيماءات والإشارات في كتب العلماء تؤكد أصالة المصطلح، فهو يعد "أقرب الدلالات المفهومية إلى البلاغة العربية"(٤)،وهي إشارات إلى كونه ضارباً بجذوره في التراث العربي، وأن العدول البياني – على وجه التحديد– له أساس متين في تراثنا القديم، بنيت عليه أعمدة البلاغة الحديثة الآن، وأصبح العدول في الدراسات الحديثة أكثر ثقلاً ووزنًا ودلالة على مقصوده من الدراسات القديمة؛ بسبب ظهور ما يسمى (بالتخصص) فقضى على وحدة العلوم، ونظر كل عالم إلى العلم من منظور تخصصه، فذكر الدكتور المسدى/ عديداً من المصطلحات التي تشترك

(١) المزهر في علوم اللغة وأنواعها – جلال الدين السيوطي: ٣٤٣/١– منشورات المكتبة العصرية – صيدا – بيروت– ١٤٠٦هـ– ١٩٨٦م.

(٢) المثل السائر – ابن الأثير: ٣٤٨/١– تح/ الشيخ كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ط ١– ١٤١٩هـ– ١٩٩٨م.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء – أبي الحسن حازم القرطاجي : ١٨٠/٢– تح / محمد الحبيب بن الخوجة – دار العزب الإسلامي – د.ت .

(٤) بلاغة الخطاب وعلم النص – د/ صلاح فضل: ٦٣ – سلسلة علام المعرفة – الكويت ١٩٩٢م.

مـع العـدول فـي الدلالـة علـى مخالفـة النسـق المطـرد منهـا:" الانزيـاح، التجـاوز، الانحراف، الاختلال، الإحاطة، المخالفة، الشفاعة، الانتهاك، خرق السنن، اللحن، العصيان، التحريف"(١).

*** القيمة الفنية للعدول البياني، وأثره في النفوس :**

لا شك في أن الابتعاد عن مألوف الكلام، ونمطية التعبير ، أمر مقصود في الكـلام، وحيلـة إغرائيـة مـن المبـدع، تضـمن تفاعـل المتلقـي وإثـارة انتباهـه، للعمليـة الإبداعيـة المشـتركة بينهمـا، تجعلـه أكثـر اسـتعدادًا لفـتح مغـاليق الـنص، وكشـف انزياحاته عن اللغة المثالية النمطية، وذلك عن طريق إتعاب فكره وإرهاق عقله في فـك شـفرات الـنص وطلاسـمه، واسـتنطاق مطلوبـه، واستكشـاف أسـراره ومضـامينه، وإبراز قسماته بما يتفق مع القاعدة البلاغية الشهيرة بأن"المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب لـه أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى ، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أحن وأشغف" (٢).

فهذه القاعدة البلاغية تتوافق ضمنيًا مع فطرة النفس الإنسانية التي "شيمتها الضجر مما يتردد، والولع بما يتجدد"(٣).

لذلك فإن العدول بوصفه مطلبًا بلاغيًا ، ومعيارًا جماليًا لـه الأفضلية على اللغة العادية، بما يضفيه على النص من جماليات فنية ، يوظفها المبدع لتوضيح فكرته، وتجسيدها ، والإبانة عنها، وجعل المتلقي طرفًا فعالاً في الأحداث، وقد ذكر د/ عبد الحكيم راضي أن اللغة العربية تقع بين مستويين من مستويات التعبير" أحدهما يمكن أن نطلق عليه المستوى العادي ، أو المستوى النمطي ، والآخر يمكن

(١) الأسلوبية والأسلوب – د/ عبد السلام المسدى: ١٠٠، ١٠١ – ط ٣، الدار العربية للكتاب .

(٢) أسرار البلاغة: ١٠٦.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٦١.

أن نسميه المستوى الفني ، أو اللغة الفنية"[١].

وأعقب كلامه بقوله: " اللغة العادية لغة متعارف عليها من الجميع ، مباحة لهم، لا يتفاضلون في العلم بها أو استخدامها، أما اللغة الفنية فهي نتاج الفرد المبدع، وهي لذلك فردية تصدر عن عبقرية البليغ ، وتتحدى ما هو نمطي اصطلاحي"[٢].

لذلك، فإن اللغة الفنية هي اللغة التي يتفاضل بها البلغاء؛ بحثًا عن التفرد والاختلاف؛ لأن العدول بالكلام عن غير وجهه المعتاد، هي عملية انتقالية يقصدها المبدع؛ لتعكس تفرده الفكري، وتترك بصماتها على نتاجه الأدبي، وتبرز صنعته التي ميَّزت بيانه، وطبعته بطابع خاص، يميزه في مجال الإبداع الفني، الذي يأخذ بلب المتلقي، ويدفعه إلى الانصهار مع النص، والتفاعل مع قائله .

وكل ما سبق يؤكد أن العدول بوصفه عدولاً – فقط – لا قيمة له في ذاته، وإنما يستمد قيمته وأثره في الأسلوب بما يضفيه عليه من خصائص جمالية، وسمات فنية، يتحقق بهما للنص كينونته الإبداعية، عن طريق المفاجأة الناتجة عن الخروج عن النسق المنتظر في نظم الكلام وتصويره " فالكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ القارئ من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه" [٣].

ومن هنا تتحقق بلاغة العدول عن النمط العادي إلى النمط الإبداعي، بالبعد عن الرتابة والملل إلى الدهشة والعجب؛ فتتربى الفائدة، وتتوالد المعاني، ويستحيل العدول طريقة من طرائق العربية في التعبير، يفرضه الموقف، ويغذيه الشعور، ويستدعيه الجمال.

---

(١) نظرية اللغة في النقد العربي (دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب)– د/ عبد الحكيم راضي : ٨٧ – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٣م.

(٢) السابق: ٨٩.

(٣) اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي – د/ شكري محمد عياد: ٨١ – ط١ – ١٩٨٨م .

المبحث الأول
العدول إلى التشبيه

توطئة :

يعد التشبيه عنصرًا أصيلاً من عناصر البيان، ومحورًا مهمًا في صناعة الكلام القائم على التصوير والتمثيل والخيال، وإذا تصورنا الأسلوب البياني صرحًا متكامل الأركان، فإن التشبيه هو عمدة هذا البناء، والأساس الذي تبنى عليه صور الاستعارة، فهو "صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان هو إياه" (١).

والتشبيه في حقيقة أمره، وظاهر نصه، وطريقة بنائه، عدول بالكلام عن الوصف المباشر للمشبه؛ لأنه يتخطى اللغة النمطية في نقل المعنى إلى الوصف التشبيهي، قصدًا إلى إبراز معنى جديد يكسر رتابة التوقع لدى القارئ، ويعلو به في سماوات التأويل الفسيح، فيوطد المناسبة بين المتنافرات، ويزيل الفوارق بين المتباينات، ويعمق من أواصر الترابط إلى درجة ما من التطابق بين طرفيه، ويتم كل ذلك بلغة ثرية قادرة على خلق حالة تأثيرية أقوى من التي تحدثها الصياغة المباشرة لوصف المشبه، فالتشبيه لبنة بيانية من لبنات صرح متكامل، أساسه العدول، وعماده الخيال، وغايته التأثير والإقناع .

والبحث ليس بصدد رصد جميع صور التشبيه المذكورة في الديوان، ولكنه سيكتفي بذكر بعض الصور التي يتجلى فيها العدول بقوة؛ للوقوف على جمالياته التي تثير الانفعال، وتحرك مكامن الخيال، وتكسر أفق التوقع والانتظار.

مظاهر العدول إلى الصور التشبيهية:

– تبرز فاعلية العدول التصويري عن طريق التشبيه، وأثره الإبداعي، ومناحيه

(١) الكشف والتنبيه على الوصف والتشبيه – صلاح الدين بن أيبك الصفدي: ١١٥ – تح/ هلال ناجي – وليد بن أحمد الحسين – ط ١– ١٤٢٩هـ – ١٩٩٠م .

الجماليـة، حـين يلـتقط عبـد الواحـد بذائقتـه الفنيـة المناسـبة الجامعـة بـين طـرفين متباعدين، ويربط بين عناصر تبدو غير مرتبطة في الواقع، ويُحْدِثُ بينهما تآلفًا وانسجامًا على نحو تومئ فيه الصورة من طرف خفي بما يجول في نفس الشاعر.

يقول عبد الواحد في قصيدته (في نهايات الأربعين) [١].

مَضَى ما مَضى مِنْكَ خيرًا وشر

وظلَّ الذي ظلَّ طـيَّ القــدرْ

وأنت علــى كـــلِّ ما يزدَهيــك

كثيرُ التشكِّى ، كثيرُ الضَّجَرْ

كأنَّــك فـــي خيمـــةِ الأربعين

تُخلِّـــعُ أوتادَهـــا للسَّفَرْ

يبدو أن وقع المشيب على الشاعر كان مؤلمًا، مما جعله يبدأ قصيدته ببداية تشعرك بالجو النفسي الخانق المسيطر على أجوائها ، اعتمد فيها على إبراز الجانب النفسي جراء وصوله سن الأربعين، فتستشعر كأنه رثاء للنفس التي مضى عمرها متأرجحًا بين الخير والشر، وبناء البيت الأول على الماضوية أبرز حيرة الشاعر وارتباكه بين أمسه ويومه، فلم يتبق من العمر بقدر ما مضى بقية، وتراه عدل عن خطاب غيره وانتزع من نفسه ذاتًا أخرى يخاطبها؛ لرغبته الشديدة في الهروب من واقعه الثقيل، فهو على كل ما يزدهيه كثير الشكوى، دائم الضجر، وهذا وصف يحتاج إبانةً، وإجمال يحتاج تفصيلاً، فكان لجوء الشاعر إلى الصورة التشبيهية الحسية، بدلاً من المباشرة التعبيرية ضرورة فرضها السياق؛ ليومئ من طرف خفي بحالته النفسية المفككة من الداخل، بقوله: (كأنك في خيمة الأربعين) فشبه حاله في

(١) ديوان القصائد– الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد: ٥– بغداد – العراق – ط ٢ – مطبعة زياد– ١٩٩٧م .

يأسه وضجره وشكواه بهيئة من يقف في خيمة تفكك أوتادها تأهبًا للرحيل ، وأنىَّ لراحلٍ عن مأواه أن يهنأ ويسعد؟ والخيمة التي يقف بداخلها ليست كأية خيمة هي (خيمة الأربعين)، حيث شبه المعنوي (سن الأربعين) بالحسي (الخيمة المفككة استعدادًا للرحيل) عن طريق التشبيه، وقد منح المشبه به بعض التفاصيل؛ حرصًا على إظهار المشبه في صورة بديعة تقربه بصورة أوضح إلى المتلقي، فجعلها تخلع أوتادها للسفر، فأوحت بضيق الوقت المتبقي أمامه، وهو ما زاد من معاناته، وتراه عدل عن (تَخْلع) بالتخفيف إلى (تُخلِّع)؛ ليوازن بين المحسوس والمنطوق فيثبت المعنى متمكنًا قويًا كما هو في نفسه، فالشاعر – كما ترى– دقيقٌ في اختيار مفرداته، فقد جعل من (الخيمة) لفظة محورية جسَّد فيها حالته النفسية، فهي رمز لكفاف العيش ، وعزلة النفس، وهي بيت اللاجئين، وحصن المشردين، فالسكن بها غير دائم، وضعف أركانها واضح بادٍ؛ لذا لمح الشاعر تقاربًا وتناسبًا بين سن الأربعين سن الضعف والوهن وقرب الرحيل – من وجهة نظره – وبين الخيمة، فعقد الصلات، وألفَّ بين المتنافرات ونجح في إيجاد حالة من التوافق والتناسب بينهما، فمزج بين طرفي الصورة مزجًا يدعو إلى الإدهاش والعجب ، فيزداد المتلقي تفاعلاً مع النص، وتلاحمًا مع مبدعه .

– ويترقى العدول إلى التشبيه نحو مستوى جمالي آخر، تتجلى فيه عناصر المبالغة بقوة مدهشة، حين تتكاثف أكثر من صورة تشبيهيَّة حسيَّة لإبراز معنى واحد وتصويره، ويحدث بين هذه الصورة تناغمٌ، يضيء به عتمة المعنى، وهو ما يعلي من القيمة التصويرية للأبيات .

– ومن مثل ذلك قول الشاعر في قصيدته (في رحاب الحسين ١٩٩٥م)[١].

فيا سيِّدِي، يا سَنَـــا كربلاء
يُلألِيءُ فــي الحَلَكِ الأعْتَــمِ
تَشُـــعُّ مَنَائِرهُ بالضِّيـــاءِ
وتَزْفُرُ بالوجـــعِ المُلْهَــمِ
ويا عطَشًا كلُّ جَدْبِ العصور
سينْهَلُ مِنْ وِردِهِ الزَّمـــزَمِ
سَأطبَعُ ثغري على موطِئيك
سلامُ لأرضِيكَ من مَلْثَـــمِ!

استمدت هذه الصورة عناصرها من عالم المحبين المقدسين، قاصدًا بها مدح الإمام الحسين– رضي الله عنه– متناولاً موطئ قدم الحسين–رضى الله عنه– جمع الشاعر فيها بين عدة تشبيهات تتعاون وتترابط فيما بينها؛ لتخرج لنا صورة كلية في وصف الإمام الحسين –رضى الله عنه–، وقد ساعد فى نسجها العدول البياني القائم على تنوع الأسلوب، وانتزاع المناسبة من الأطراف المتباعدة ؛ ليثير دهشة المتلقي ويستدعي إعجابه، بدأ الشاعر صورته بمخاطبة الإمام الحسين –رضى الله عنه– بقوله: (يا سيدي) وهو نداء يحمل في طياته معاني الإجلال والاحترام والتقدير لشخص الإمام الحسين، فشبه إياه بسنا كربلاء، وتشبيه المرثي بالضياء تشبيه مألوف ودارج؛ لاعتماده على الصورة البصرية الشائعة ، ولكن الشاعر أثرى صورته، وأكسبها عمقًا حين جمع بين المعاني المتضادة ونظمها في سلك واحد، فالجمع بين الضياء والعتمة أشعرك بجمال الصورة على الرغم من ألفتها، وذلك من خلال وضع الشيء أمام ما يقابله في المعنى؛ لأن التلألؤ أكثر ما يكون وضوحًا

(١) الديوان: ١٩٩ ، ٢٠٠ .

وسطوعًا وقت الظلام العاتم، وهو ما زاد الصورة البصرية إشعاعًا وضياءً، وقد أبرزت صورة التشبيه القائمة على الثنائية الضدية دور الإمام الحسين في تنوير الأمة، وإزاحة عتمتها، والنهوض بها، وجاء البيت الثاني يؤكد في معناه دلالات البيت الأول نفسها، ولكنه أعاد فيه الصورة نفسها بثوب جديد في قوله: (تشع منائره بالضياء) وهو ما زاد الصورة الأولى تأكيدًا ووضوحًا ، وفي قوله: (وتزفر بالوجع الملهم) تشخيص للمآذن في صورة إنسان، فبعث فيها الحياة تحت ظلال الاستعارة المكنية، فجعلها تئن وتتنفس نفسًا حارًا على الإمام الحسين ، وفي البيت الثالث ، أفاد عبد الواحد من المحسوسات الذوقية داخل نسيج الصورة الكلية، فصور من خلاله الإمام الحسين بالمورد العذب الذي ينهل منه كل ظمآن ، والمجيء بصورة تدل على العطش والجدب والقحط، في قوله: (عطشًا كل جدب العصور) أمام الصورة الدالة على الارتواء والشبع في قوله: (سينهل من ورده الزمزم) عمق من معنى التصوير، وجعلنا نتخيل مقدار عطاء المرثي الذي ارتوى من نهله كل المحرومين، كما أن وصف لفظة (الزمزم) (للمورد) أضفت على المعنى شيئًا من القداسة والتبرك، كما أفاد أن مورده لا ينضب معينه، ولا يجف ماؤه أمام الناهلين، ويختم الشاعر صورته الكلية في وصف الإمام الحسين بصورة لمسيَّة ، حيث شبه موطئ قدميه بالملثم، وهو ما يوحي بقداسة الإمام الحسين وطهارته، وبذلك يتضح أن الشاعر اعتمد في وصف الإمام الحسين –رضى الله عنه– على العناصر الواقعية المحسوسة من بصر وذوق ولمس، وصاغها بخيال مبدع يخدم به الغرض الشعري، ويدعم فكرته المركزية ، التي حرص على إبرازها وتصويرها، فنوع بين الأسلوب وفق مايلائم المعنى المعبر عنه، وأخرجه في قالب جديد، يخلق الأثر العجيب في نفس المتلقي .

– ويعلو الشاعر بعدوله ، ويحلق في سماوات الإبداع والتميز ، حين يعتمد في بنائه الفني على الوصف والتمثيل المتلاحم مع العناصر البلاغية الأخرى، المترابط معها في تركيبها الدلالي ، ونسقها التصويري الذي يلقي بظلاله على

المعنى، فيكون أكثر وقعًا في القلوب ، وأبعد أثرًا في النفوس.

مـن مثـل ذلـك قـول الشـاعر فـي قصـيدته (يـا شـيخ شـعري) فـي رثـاء الجواهري"[١].

مَن يَومِ فتحتُ عيني والعراقُ دمٌ

يُطْوَى فتهتِكُ عن طوفانِهِ الحُجُبَا

مُعاتِبًا تـــارةً .. مُسْتنكِرًا أبـــدًا

مُغاضِبًا..ساخِرًا حينًا ، ومُكْتَئِبـا

لكن تَظلُّ على الحالاتِ أجمعِهـا

شوكَ العراقَ الذي يُدمي إذا احتُطِبا

شـبه الشـاعر العـراق فـي قولـه: (والعـراق دم يطـوى) بالـدماء المطويـة أي: المستترة المحجوبة عن الأنظار، وهذا إيحاء وتلميح بكثرة القتل، وبسطة الفتك، وألم الإبادة التي تتم في صفوف العراقيين دون أن يشعر بهم أحدٌ، فلا واقٍ يعصمهم، ولا حـامٍ يحميهم، وهـو مـا يـوحي بمـدى مـا يكابده الشـعب العراقـي، وتتعاضـد الصـورة البيانية مع التشبيهية في الشطر الثاني في قوله: (فتهتك عن طوفانه الحجبا) والذي جـاء بوصـفه رد فعل ونتيجـة للشـطر الأول، فالفـاء بـدلالتها علـى التعقيـب، أبـرزت سرعة تأثر المرثي بالأحداث، وعدم مقدرته على الصبر والسكوت، ويمعن الشاعر في تصوير شجاعة المرثي، ويبرز قدرته على حمل أمانة الكلمة من خلال الاستعارة التبعية في الفعل (تهتك)، حيث شبه الكشف والظهور بالهتك، بجامع شدة الوضوح وكماله في كلٍّ ، ثم تناسى التشبيه، وادعى أن المشبه فرد من أفراد المشبه به، ثم استعار الهتك للكشف والظهور، ثم اشتق من الهتك تهتك بمعنى تكشف وتظهر، على سبيل الاستعارة التبعية، والقرينة استحالة أن يغطى الطوفان بساتر على وجه

(١) الديوان: ١٧٥ .

الحقيقة، والشاعر كان دقيقًا في اختياراته الموحية والمعبرة عن واقع الحال، فلفظة الطوفان في قوله: **(فتهتِكُ عن طوفانِهِ الحُجُبَا)**، تشعرك بشدة تدفق الدماء وغزارته، واستمرارها، وتقديمها على المفعول به **(الحُجُبَا)** وضعها في بؤرة المعاناة، وجعلها مصدر الأحزان لدى الشاعر، والشطر الثاني في مجمله يوحي بجرأة المرثي، ودقته في إصابة الهدف، فهو يضيء بكلماته المقاتلة وحروفه النيرة حلكة هذه المعارك الطاغية.

وتلحظ دور التقابل الإيحائي في المعنى بين الصورتين ، فالصورة التشبيهية الأولى : (والعراق دم يطوى) توحي بالستر والخفاء والتوارى، والصورة الثانية: (فتهتك عن طوفانه الحجبا) توحي بالكشف والإبانة والظهور؛ لأن هتك الحجب يستلزم تقطيعها، والقطع يفضي إلى كشف وظهور ما احتجب تحته، والشاعر بهاتين الصورتين المتقابلتين في المعنى منح الصورة التشبيهية في محيط البناء البياني مزيدًا من الظلال الجانبية التي تضيء بقناديلها عتمة المعنى .

ويكمل الشاعر الحديث في البيت الثاني مبينًا ما قام به المرثي إزاء هذه المآسي، وهنا يبرز دور الشاعر المحارب الذي صب جام غضبه على الأعداء بالكلمة المقاتلة ، وبالفكرة المقاومة، وبالتلاحم مع قضايا وطنه ، مما يؤكد أن الكلمة عنده بمنزلة السلاح المشهر في وجه كل طاغ، تارة معاتبًا، وتارة مستنكرًا وأخرى غاضبًا ساخطًا، وأحيانًا مكتئبًا حزينًا، وقد صب الشاعر هذه المعاني في قالب موسيقى بديع حسن التقسيم أفرغ فيه حالات النفس البشرية المتقلبة التي اعترت المرثي ، وصاغها في جمل متساوية، فأحدثت تناغمًا موسيقيًا، أسهم في إكمال المعنى، وكشف عن هذا الشعور المتناقض من خلال إبراز المفارقات التي عاشها المرثي، وكانت تتصارع في نفسه، ونقلتها أشعاره ، ويبرز دور العدول في البيت الثالث حين عدل الشاعر عن التشبيه المفرد إلى التشبيه المركب؛ لإعطاء الصورة مزيدًا من التفاصيل وقوة التأثير، واستطاع أن يدرك ببصيرته الفنية المناسبة الجامعة بين طرفين متباعدين، فنجده شبه حال المرثي في غضبه وعتابه واكتئابه واستنكاره،

أي في حالاته النفسية مجتمعة وهي حالات معنوية – بهيئة الشوك الذي يخترق الأعقاب والأيادي عند جمعه فيدميها لا محالة – وهي هيئة حسية – ووجه الشبه هو الأثر الناتج عن شيء إذا جمع يؤدي إلى الهلاك، فالشاعر في سبيل إدراك تلك اللوحة التشبيهية، أنار بالهيئة الحسيَّة المعتمدة على حاسة اللمس الحالة المعنوية، فربط بين طرف التشبيه على الرغم من تباعد دلالتهما، وعدم تناسبهما في الظاهر؛ لقصد إخبار المتلقي بأن وقع كلمات المرثي على مسامع الأعداء لها حالة شبيهة بالحالة المؤلمة الدامية التي يشعر بها الحاطب عند جمع الشوك، وفي إضافة الشوك إلى العراق إشارة ضمنية تشي بإيحاءات خفية، فكما أن الشوك يحمي النباتات كذلك شعر الجواهري شوك لأعداء العراق، وأقواله لا يستطيع أحد الاقتراب منها ، وكأن العراق محميٌ بهذه الأقوال الوطنية المخلصة، وهذه الإضافة تتعاون في إبراز الصورة التمثيلية، وتشارك في بناء جزئياتها، مما يؤكد " أن قيمة التشبيه يكتسبها لا من طرفيه فقط، ولا من وجه الشبه القائم بينهما، بقدر استمدادها من الموقف الذي يدل عليه السياق، ويستدعيه الإحساس الشعوري المنبث خلال الموقف التعبيري" (١).

– ويأخذ الشاعر بلب القارئ، ويجذب ذهنه حين يتجه العدول إلى التشبيه اتجاهًا جديدًا، ويأخذ منحى فريدًا، يتوسل فيه الشاعر بألفاظ القرآن الكريم ومعانيه،أو يضمنه بذكر بعض الشخصيات التاريخية، التي ارتبط ذكرها في الذاكرة العربية بالمواقف الحربية، والتي تنم على شجاعة قتالية لا نظير لها، ويجعلهما طرفًا في هذا البناء الفني؛ ليمنح المتلقي– في النهاية– معاني فريدة ذات إيحاءات وتلميحات بديعة، لها دلالة قوية، وحضور مؤثر في النص، وهو ما يرفع

(١) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور– د/ رجاء عيد : ٢٦٠ – ط ٢ – منشأة المعارف بالإسكندرية– د.ت .

من مستوى العدول.

١- ومن الصور الحربية التي استمدت عناصرها من عالم الحرب والدمار، وتوسل فيها الشاعر بألفاظ القرآن ، قوله [١]:

الأرضُ، والماءُ، والسماءُ غَدَتْ

سبيكـــةً[٢]كُوِّرَتْ مفاصِلُهــا!

فهم شخوصٌ[٣]، وحَوْلَهــم كُرَةٌ

مِ النَّارِ موصولةٌ هواطِلُهــا!

لم يعلموا، واللهيبُ يَحْصُدُهم

مياهُها الموتُ أم سواحِلُهــا

وللأبابيلِ فوقَهُــم رُجُـــمُ

الله يدري ما كـان وابِلُهـــا[٤]

كتبت الأبيات السابقة في ذروة اشتعال الحرب بين الجيش العراقي والإيراني، واستطاع الشاعر أن يصور الحرب ويجسدِها عن طريق رسم صورة كلية تتشابك خيوطها؛ لتنسج مشاهد الحرب بكل أبعادها ومعطياتها، وتصويرها تصويرًا تعجز اللغة في مستواها التقريري المباشر عن الوفاء بتوصيلها، متخذًا من الآيات القرآنية لأحداث يوم القيامة معينًا يحتضن التجربة، ويرمي بظلاله عليها؛ ليضفي على المشهد سياجًا من المهابة والجلال، تريك كيف استطاع الجيش العراقي أن يصب

(١) الديوان: ٦٨ .

(٢) سبك: الذهب والفضة ونحوه من الذائب ، يسبُكُه ويسبِكهُ سبكًا وسَبَّكه: ذوبه وأفرغه في قالب، والسبيكة القطعة المذوبة منه. ينظر لسان العرب – مادة (سبك): ٤٨٣/٤ .

(٣) شَخَصَ الرجل ببصرِه عند الموت يَشْخَصُ شُخُوصًا رَفَعَه فلم يَطْرِفْ ، والضمير (فهم) يعود إلى الجيوش الإيرانية – اللسان – مادة (شخص): ٥٠/٥ .

(٤) الوابِلُ: المطر الشديد الضَّخْم القَطْر– اللسان – مادة (وبل): ٢٠٤/٩.

جام غضبه على العدو!، وانظر كيف استطاع الشاعر من خلال تشبيه التسوية أن يساوي بين المشبهات على الرغم مما بينهما من تباين واختلاف، فشبه الأرض، والماء، والهواء بمشبه واحد، وهو السبيكة التي انصهرت أجزاؤها وذابت عناصرها، فتكورت وتجمعت وصارت شيئًا واحدًا، وكان الشاعر دقيقًا في اختيار لفظ المشبه به (السبيكة) ؛ فالكلمة بدلالتها اللغوية ألقت بظلالها على المعنى، وأرخت العنان للقارئ؛ ليتخيل ما كانت عليه الحرب من دمار وخراب، فأدت وظيفتها في تعميق المعنى، وكأن القيامة قد قامت بكل أحداثها على العدو والشاعر في سبيل الوصول بالمعنى إلى أقصى مستويات الإبداع الفني الجمالي ، توسل بألفاظ القرآن الكريم فقوله: "كورت" مأخوذ من قوله تعالى عن أهوال يوم القيامة﴿إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ﴾[التكوير:١] وكأنه بهذا التلميح يساوى بين أهوال الحشر وأهوال الحرب، في سياق فني رائع بعيدًا عن السرد المباشر، وعلى الرغم من بساطة البنية التركيبية للتشبيه إلا أنه استطاع أن يحقق عنصر الدهشة والمفاجأة عند المتلقي، من خلال غرابة المعنى، والمبالغة في وصفه حين وجد الشاعر المناسبة الجامعة بين طرفى الصورة؛ ليرينا مقدار الانصهار، وقوة الذوبان، وشدة الاتحاد التي حدثت للكون بكل ما فيه، ومن فيه .

ويوضح الشاعر في البيت الثاني وقع ذلك الدمار ونتيجته على الأعداء فقال: (فهم شخوص) أي : هيئتهم وعيونهم ثابتة على حال واحد من هول ما شاهدوا، فالأبيات تموج بالحركة والإضطراب في تصوير هذا المشهد المدمر الذي زاغت فيه الأبصار، وبلغت القلوب الحناجر، وضاقت فيه الأرض بما رحبت على العدو، حتى كأن الكون قد انصهر وذاب بفعل النيران والقذائف، فالصورة التشبيهية تكاد تسمعنا صوت القذائف والصواعق، وتكاد ترينا اللهب والنيران وهي تلتهم أجساد الأعداء، وتحيط بهم كالكرة وهم بداخلها، وقوله : (موصولة هواطلها) كناية عن تتابع الأهوال والمخاطر التي يعيشها الأعداء ، وتحيط حولهم من كل اتجاه، فيتجرعون آلامها،

وتنذرهم بالسحق والمحق والإبادة، فالشاعر قدم المعنى في صورة تعتمد على التلميح بدلاً من التصريح.

وفي مشهد مأسوى آخر في البيت الثالث يأتي الشاعر بصورتين بيانيتين، إحداهما: الاستعارة في قوله: (واللهيب يحصدهم) مدمجة بأخرى تشبيهية، في قوله : (مياهها الموت) ، فالموت لا يخبر به عن المياه على سبيل الحقيقة، ولكن على سبيل التشبيه، عدل فيها عن الصورة التشبيهية التامة الأركان إلى الصورة التشبيهية محذوفة الوجه والأداة، مستخدمًا التشبيه المؤكد المجمل الذي يبنى على المبالغة القائمة على المشابهة التامة بين طرفي التشبيه وهذا أفضل؛ لأن فيه إيهامًا باتحاد الطرفين، وكأن المياه صارت موتًا محققًا، ومجيء الصورة في معرض التشكيك جعلها أشد تأثيرًا، وأبلغ إقناعًا، فمن فرط ما هم فيه من أهوال لم يدركوا من أين يأتيهم الموت أمن المياه أم من اليابسة؟!.

ويوظف الشاعر في البيت الرابع قصة أصحاب الفيل متناصًا مع القرآن الكريم؛ ليوضح شدة الهلاك، فما حدث لأصحاب الفيل من موت وتدمير يقتبسه الشاعر في صورته ليعمق من صورة الخوف والمعاناة ، وليخدم تجربته المعاصرة، فيؤدي الاقتباس دورًا فعالاً في وضوح الصورة، وتقريبها وتأثيرها في المتلقي، و"لإضفاء جو شعري يتلاءم مع الحالة التعبيرية التي يريد الشاعر الوصول إليها" (١).

فقوله: " وللأبابيل فوقهم رجم..." صورة بيانية تقف في ميزان الاستعارة التمثيلية، فجمعت بين حدثين مختلفين في زمانين متباعدين، استعان بها الشاعر؛ ليحقق المبالغة في التدليل على قوة الجيش العراقي وطائراته التي تضاهي الطيور

(١) محمد – ﷺ– في الشعر العربي الحديث – د/ حلمي محمد قاعود: ٤٨٧/٢– دار الوفاء للطباعة والنشر – ط ١ – ١٩٨٧م .

الأبابيل في إلحاق العصف والمحق بجيش الأعداء، وبهذا استطاع الشاعر أن يمزج بين مكونات الصورة والاقتباس من آيات الذكر الحكيم؛ ليضفي على المعنى إيحاءات وظلالاً لا تتوفر في حال خلو التعبير منها.

٢- ومن الصور التي لجأ الشاعر فيها إلى استحضار شخصيات تاريخية كان لها أثر السحر على جذب المتلقي- من قبيل تناصه مع التاريخ- لما تشي به من إيحاءات وظلال ممتزجة مع العناصر التصويرية الأخرى في تكثيف دلالي يعزز الإحساس بالجمال، قول الشاعر[١]:

وما بَرِحَتْ أيامُنا بنت أَمْسِهـا

فَلَمَّا يَزَلْ سَعْدٌ ولَمَّا يَزَلْ كسـرى

ولم يَبْرحْ القَعقاعُ[٢] يطوي مُزَلْزِلاً

جُموعَ ابن ساسانٍ وَيَنْشُرُها نَشْرًا

يسيلُ إليهـا كالفرُاتَينِ مُزْبِـــدًا

وينقضُ مـن علياءِ قِمَّتِهِ صقـرا

تخطَّفُ مِـنْ بين الجحافـلِ كَفُّهُ

فوارسهُم والمـــوت يَخْزُرُه خَزْرًا

يَشُقُّ إليهم لبَّةَ الجيشِ صاعِقًا

كأنَّ غيمـةً والبرقُ يَفْزُرَها فَزْرا

هذه المقطوعة مليئة بالصور المتلاحقة، والرموز المكثفة، والمعاني المخبأة

(١) الديوان: ٨٠ .

(٢) القعقاع بن عمرو التميمي، كان أحد فرسان العرب الموصوفين وشعرائهم، شهد اليرموك، وفتح دمشق، وشهد أكثر وقائع أهل العراق مع الفرس، وكانت له في ذلك مواقف مشكورة، ووقائع مشهورة . ينظر: تاريخ مدينة دمشق – ابن عساكر: ٣٥٢/٥١- تح/ محب الدين أبي سعيد العمروي- دار الفكر – بيروت – لبنان – ط ١- ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م.

تحت ستار الكلمات في وصف بياني ساحر، تعجز اللغة التقريرية عن إدراكه أو بلوغ غاياته، فيأتي دور العدول البياني؛ ليؤدي هذا الدور الاستثنائي الملائم لمثل هذه المعاني، فأوضح التشبيه في البيت الأول بما تضمنه من مبالغات وإيحاءات عن التشابه والتطابق التام بين أمس العراق وحاضره، فقد جعل الشاعر الأيام الحاضرة ابنة للأيام الماضية، وهذا يعني أنها تنتمي إلى فصيلة الأم نفسها، وتحمل سماتها وشياتها نفسها، فرصدت الصورة التشبيهية طيلة معاناة الشعب العراقي وصموده، وهذا هو المعنى العام الذي تدور في فلكه بقية أبيات المقطوعة ، وقد أحسنت الصورة التشبيهية متآزرة مع الطباق بين (أيامنا، وأمسنا) في تمثيل المعنى وإبرازه "عن طريق المقارنة بين الضدين، فتصور أحد الضدين فيه تصور للآخر، وعلى هذا فالذهن عند ذكر الضد يكون مهيأً للآخر ومستعدًا له، فإذا ورد عليه ثبت وتأكد فيه"(١).

ويعمق الشاعر فكرته ، ويؤكدها من خلال تكرار الأفعال الناسخة المضارعة الدالة على الاستمرارية (وما برحت– فلما يزل– ولمَّا يزل– ولم يبرح) فكانت بمنزلة الآلة الزمنية التي ينفذ من خلالها المتلقي على رؤية أحداث حربية ماضية ولكنها متواصلة، تستمد استمرارها واتصالها بالزمن الحالي من دلالة هذه الأفعال على الاستمرار، ومن تضامنها في سياق بياني واحد مع الأفعال المضارعة [يطوى– يسيل– ينقض– تخطف– يخزره– يشق، يفزرها] ، تلك الأفعال تشكل في مجموعها إسقاطًا شعوريًا على الفترة التي عاشها الشاعر في تاريخ العراق المعاصر .

وجاء البيت الثاني : (ولم يبرح القَعقاعُ...) ترشيحًا للتشبيه، وتوظيف الشاعر لهذا الحشد من الرموز التاريخية (سعد بن أبي وقاص – القعقاع – كسرى – جيوش ساسان) أضفى على المعنى أبعادًا إيحائية وثراء في الدلالة، أراد الشاعر من

(١) دراسات منهجية في علم البديع – د/ الشحات أبو ستيت: ٥١ – ط ١– ١٩٩٤م .

حيثياتها معنى خفيًا، يدفع القارئ إلى عقد موازنة خفية، بين ما كان عليه المجتمع في زمانهم، وكيف كان صمودهم وثباتهم أمام محاولات بطش الأعداء واستبدادهم، وما أصبح عليه الوضع الآن؟!

وفي البيت الثالث يستطرد عبد الواحد في وصف هجوم جيش القعقاع ابن عمرو البطولي، على جيوش ابن ساسان كثيفة العدد والعتاد، في صورة تشبيهية في ثناياها أخرى استعارية، تسهم في تعزيز الصورة وتأكيدها، ويتجلى فيها عنصر الحركة السريعة قويًا ، فجعل الاستعارة التبعية في قوله: (يسيل) طرفًا في أخرى تشبيهية ، فاستعار السيل للسير السريع الذي يسيره البطل ملتهفًا إلى مواقع النزال، وقتال الأعداء، وقد أسهمت هذه الاستعارة في محيط الصورة التشبيهية في إبراز الخطى السريعة التي يتحرك بها البطل المغوار بين صفوف الأعداء، فشبهه في سيره السريع بنهر الفرات مزبدًا، أي في حالة كونه هائجًا يقذف الزَّبَد من شدة حركته، فهجومه عليهم يشبه مياه الفيضان وقد علاها الزَّبَد؛ لتسحق الأعداء سحقًا، وأعقب الشاعر صورته التشبيهية بأخرى تشبيهية، لتتآزر معها في رسم صورة تفصيلية لشجاعة جيش القعقاع وتلح على المعنى ذاته، وأسهم حرف العطف (الواو) بين الصورتين في تعميق المعنى، وتحقيق الترابط المعنوي بين الصورتين، حيث شبه الشاعر هيئة البطل في اندفاعه وهجومه على أعدائه هجومًا مباغتًا مفاجئًا من أعلى عليائه ، بهيئة الصقر وهو يقتنص فريسته بسرعة عالية ومهارة فائقة .

وفي البيت الرابع في قوله: (تخطَّفُ مِنْ بين الجحافِلِ كَفُّهُ ...) يتجلى للقارئ أن بطلنا صار صقرًا حقيقيًا وقت النزال ، ففصل ما أجمله في الأبيات السابقة حين أزال الفوارق بين الطرفين، وعدل عن الصورة التشبيهية المفردة إلى المركبة ، وحذف الأداة ؛ بغرض إيهام التناسب والتطابق التام بين طرفي الصورة ، فشبه هيئة البطل المغوار وهو يتنقل بين صفوف الأعداء، فتنتقي كفه فوارسهم الشجعان؛ ليقضي عليهم ويسحقهم سحقًا، بهيئة الصقر الذي يستخدم قدميه للإمساك بالفريسة المختارة، ويوجه الضربات إليها؛ ليكون مصيرها الموت المحقق، وقد عمق هذا التمثيل من

دلالة الصورة ، وأوحى بالتشابه التام بين الطرفين في الهيئة والقوة والسرعة، وفي إسناد الخزر إلى الموت في قوله: (والموت يخزره خزرًا) تشخيص له وتصويره في صورة إنسان يحدد النظر إلى البطل المغوار بدهاءٍ.

ويعدل الشاعر بصورته التشبيهية في بيته الأخير إلى مستوى آخر من مستويات الأداء التعبيري ، عدل فيه عن تصوير البطل المغوار بالصقر القناص إلى صورة تمثيلية أخرى ، تكسر أفق التوقع لدى القارئ، وتتجلى فيها الحركة البصرية بقوة، حين جمع الشاعر بين هيئتين متباعدتين في صورة فريدة وطريفة؛ لأن حضور هيئة المشبه به في الذهن عند حضور المشبه تحتاج روية وتدقيقًا وطول نظر؛ لذا أصاب الشاعر في الوصف حين شبه هيئة الفارس المغوار وهو يتوسط جيش العدو، ويقطع أعناقهم ، ويقضي عليهم قضاءً مبرمًا سريعًا بسيفه اللامع في تواتر وتواصل، بهيئة البرق وهو يتوسط غيوم السماء فيشقها بضوئه اللامع ويفرق جمعها في سرعة شديدة، والمفعول المطلق في قوله : (يفزرها فزرًا) يؤكد فعل الفصل، ويشير إلى شدة قوته وسرعته، وهكذا صال الشاعر وجال في موقع القتال، وقدم لنا صورة ملحمية رائعة التصوير، عميقة التعبير، غزيرة الإيحاء، قوية التأثير.

– ويسمو الشاعر بعدوله التشبيهي إلى مستويات راقية في سلم الإبداع الفني، فيصل إلى رأس القمة ، حين ينزاح بتشبيهاته عن صور التشبيه الاصطلاحية المألوفة إلى نظام تركيبي آخر يلمح فيه التشبيه لمحًا ولا يكاد يصرح به، فلا يصل إليه أحدٌ إلا بشيء من التدقيق والتمحيص، وهذا الضرب من التشبيه يطلق عليه البلاغيون : التشبيه الضمني " وهو ما لا يكون التعبير فيه نصًا في التشبيه، وإنما بنيت العبارة عليه، وطوته وراء صياغتها، فأنت تراه هناك

مضمرًا مكتومًا"[١].

يقول الشاعر مخاطبًا وطنه : [٢]

هَبْني فَدَيْتُكَ مَوتًا لا أموتُ بـــه

فالتَّمرُ إنْ جفَّ في أعذاقِهِ حَشَفٌ

فالبيت السابق يشتم منه رائحة التشبيه تلميحًا لا تصريحًا، والمعنى: أن موت الشاعر فداءً لوطنه يهب له الحياة لا الموت ، فما أجمل الموت حين يهب الشاعر معنى الحياة! وهذه دعوى تحتاج دليلاً يؤكدها وبرهانًا يدعمها، فجاء بالشطر الثاني؛ ليقدم الحجة على صدق دعواه بأن التمر حتى إن جفَّ لايزال في عرجونه حشف ينتظر النضج، إذا تعهدناه بالرعاية والسقاية، فسينمو ويصبح نخلة عظيمة تهب الثمار لمن حولها، فأوحى بتشابه الحالتين، ولكنه لم يأتِ بالمعنى على صور التشبيه الظاهرة ، وإنما خرج عن النمط المعتاد للتشبيه، وجاء بالمشبه في صورة دعوى ، والمشبه به في صورة الدليل والبرهان عليها، وهو ما يعمق تفاعل المتلقي ، ويزيد انجذابه إلى معرفة المعنى الذي استتر خلف ستار الكلمات.

– وانظر إلى دقة التصوير البياني ، وإلى إحكام الصنعة التي تجذب المتلقي، حين مدح الشاعر الإمام علي بن أبي طالب – رضى الله عنه– في قصيدته (في رحاب النجف الأشرف) بقوله: [٣].

والذي إذ تلــوحُ غُرَّتُـــــهُ

كلُّ شمسٍ في الكونِ تنكسفُ

هــو فجرُ الإســلام .. لؤلؤه

آلُـــهُ، والعوالِـــمُ الصَّــدَفُ

---

(١) التصوير البياني – دراسة تحليلية لمسائل البيان – د/ محمد أبو موسى: ١٣٠– مكتبة وهبة– ط ٦– ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م .

(٢) الديوان: ٥٤ .

(٣) الديوان: ٢١٥، ٢١٦ .

تشبيه غرة الممدوح بالشمس لا شك في أنها من المعاني التي ألفها القراء، ولكن تشكيل الشاعر لها على طريقة التشبيه الضمني المستنبط من فحوى الكلام وسياقه، والعدول عن ذكر طرفي التشبيه صراحة إلى ذكرهما إيحاء وتلميحًا، خرج بالمعنى عن المألوف وأورده في صورة الطريف المدهش، كما أن في إضفاء صفة الحياء على الشمس وخجلها من أن تبعث نورها ومنبع الأنوار موجود، تشخيصًا لها عن طريق الاستعارة المكنية، مما ارتقى بالمعنى وزاده طرافة. ومما أكسب العدول التشبيهي صفة الجمال المحقق للدهشة والإعجاب توارد الصور وتشابكها على معان مختلفة، فالشاعر لما أبدع في وصف غرة الإمام علي –رضى الله عنه–، بالاشراق على طريقة التشبيه الضمني، توقع المتلقي أن الشاعر سيسير على النهج نفسه في بقية تشبيهاته، ولكن إتيانه بالتشبيه في البيت الثاني على طريقة التشبيه المتعدد المفروق، كسر أفق التوقع عند القارئ، وجعله في غاية التفاعل مع النص؛ لأن تداخل أنماط الصور التشبيهية المختلفة في السياق الواحد يقوي حركة التفاعل بين النص والقارئ .

– **ويشكل العدول البياني منعطفًا جديدًا على مستوى الصورة التشبيهية ، حين يتكِئ على الرمز في بنائه، وما يترتب على ذلك من أبعاد فنية، وإشراقات جمالية، تعكس مستوى إبداعيًا مليئًا بالإيحاء، حاملاً معاني لا يؤديها التعبير العادي؛ فيبرز المعنى أمام المتلقي من خلال طرائق تعبيرية جديدة تصدم توقعه، فيظل حبل الانجذاب إلى النص مشدودًا، وجسر التواصل بينهما ممدودًا، فيحدث الأثر الجمالي المنشود، ويرتفع مستوى الإبداع المعهود .**

ومن الصور الفنية المعتمدة على الرمز في بنائها؛ "ليؤدي وظيفة جديدة تمنح الشاعر معالم درامية واسعة، يستطيع من خلالها التعبير عن رؤياه ونظرته إلى العالم المعاصر"[(١)]، تلك اللوحة الفنية التي رسمها الشاعر في خاتمة قصيدته (في

(١) مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع – فاضل ثامر: ٢٥٠ – دار الشئون الثقافية – ١٩٨٧م .

نهايات الأربعين) للدوحة العظيمة التي تصلح أن تكون رمزًا للعراق الشامخ العريق، يقول: (١)

فيا دوحةً صَوَّحَتْهــا الريـاحُ
فلاحتْ كما لا يلــوح الشجرْ
خرافيةً هائـــلاً جذعُهـــا
ولا غُصنٌ، لا ورقُ ، لا ثَمَرْ
ولكــن تَبَزَّلَ فيهـــا اللِّحاء
وأطْلَـــعَ مــن كُلِّ شــرخٍ قَمَرْ
للهِ الله، كم تمنحين الحيــاة
ويَرْميكِ بالعُقمِ أعمـــى بَصَرْ

تعبر الأبيات في مستواها التقريري المباشر عن وصف خارجي لشجرة عظيمة عملاقة خرافية الشكل، هائلة الجذع، ولكن لأصالتها وعراقتها وقِدَمها العتيق، ترك الزمن بصماته عليها، فالرياح جففت أغصانها، وأسقطت ورقها، ويَبَّست ثمارها، وتركتها بلا غصن، ولا ورق، ولا ثمر، فظهرت كما لا يظهر الشجر، وعندما تبزَّل فيها اللحاء وشقق قشرتها الخارجية وأحدث فيها شروخًا عميقة، أطلقت من كل شرخ قمرًا، فاستحالت من شجرة لا حياة فيها إلى ينبوع يشع بالنَّوْر والعطاء، ثم يدعو لها في نهاية القصيدة؛ لأنها تمنح الحياة لكل من حولها، ويتهمها بالعقم أعمى بصر بعد هذا العطاء الهائل لها على مدار سنوات عمرها.

فهذا المعنى الأوَّلى للأبيات لا يقصده الشاعر، ولكنه أراد معنى المعنى فلا وجود لهذه الدوحة إلا في خيال الشاعر، وما هي إلا تعبير عن حال نفسية تتصل بالجو العام للقصيدة، وتتفق مع مضمونها ومحورها، فالأبيات في مستواها الفني القابع خلف ستار الدلالات المباشرة ذات معاني عميقة، وإيحاءات مشعة، يبني فيها الشاعر صورة تتناسق عناصرها في إبراز معنى يريده، فتعددت الرموز الموحية في

(١) الديوان: ١٥، ١٦ .

هذا البناء، ولعلِّي لا أكون مبالغة إن ذكرت أن الدوحة العظيمة الهائلة ما هي إلا معادلٌ موضعيٌ لوطن الشاعر، والرياح بدلالتها على التغيير والتبديل ، وأحيانًا الهدم والتدمير هي رمز للمحن والأزمات الحافرة بميسمها في جسد العراق ، ولعل الدوحة بالتحديد قد وقع عليها اختيار الشاعر ليعقد تشابهًا بينهما ، فهي رمز للشموخ والتحدي والصمود أمام تقلبات الزمن ، كذلك العراق العريق رمز للصمود والثبات أمام الفتن والانتهاكات .

وقد استمد الشاعر عناصر صوره الرمزية من واقع الطبيعة، وأذاب العلاقات بينها، فانسجمت مع ما يريده، حتى استحالت رموزًا وإشارات تعبر عن وطن جريح، يتشابه مع هذه الدوحة الخرافية حد التطابق، ولا شك في أن هذا المزج الرائع بين الوطن والدوحة يجعل الأبيات كيانًا يعتمد الفكرة الموحية والإشارة الرامزة ، فكما أن الشجرة العظيمة مظهرها الخارجي يدل على قدمها، وتشققها، وتيبس أغصانها، ولكن مع كل هذا وعن طريق الصورة الخيالية في قوله: (وأطلع من كل شرخ قمر) لم تتخلَّ عن طبيعتها في العطاء حتى إن منع منها الثمر استطاعت أن تطلع من كل شرخ قمرًا، فاستحالت إلى ينبوع يبعث الأنوار، ويخرج الأقمار التي تضيء حلك الظلام، كذلك العراق الشامخ على الرغم مما يمارس فوقه من اعتداءات أبت إلا أن تطبع عليه آثارها لم يفقد سناه بل زادته المحنة إشراقًا، وحياة ملؤها الضياء، وعطاءً لا يتوقف معينه ، فالمشابهة النفسية بين الطرفين قائمة بفضل الصورة الرمزية التي تؤدي المعنى إيحاءً لا تصريحًا .

وصورة الاستعارة في قوله: (ويرميك بالعقم أعمى بصر) تمثل صرخة احتجاج يطلقها الشاعر في وجه المجتمع الذي لمس فيه النفور، وأحس منه النكران، وبذلك يتضح أن الشاعر في استخدامه لهذه الوسيلة الفنية يشير إشارة غير مباشرة إلى وطنه في تلك الفترة العصيبة من تاريخه ، فاستطاعت الصورة الرمزية أن تحمل دلالات لا تنقطع، وأن تحدث الأثر الفني المرتجى، القادر على إحداث الدهشة والإعجاب في نفس السامع، فتدفعه إلى التجاوب مع المبدع الذي "عمد الى خاصية الترميز من أجل خلق فاعلية وديناميةٍ جديدة للمفردات، تمكنها من وصف

الحالات الشعورية الخفية" [١].

تعقيب

– وفي ضوء ما سبق ذكره – نستخلص أن تشبيهات الشاعر تحقق فنيتها في مستويات مختلفة ، فهو لا يسير فيها على نمطٍ واحدٍ ؛ حرصًا على تنويع الأساليب، والتنوع في طرق التصوير، فامتازت تشبيهاته بإثراء معانيها، واتساع دائرتها ، وزيادة تأثيرها ؛ لقدرة الشاعر على الجمع بين المختلفات والتأليف بين المتنافرات، وهو ما يزيد من دهشة السامعين، كما استطاع أن يأخذ الصور الرتيبة ويعرضها في معرض آخر يزيدها جدة وطرافة – كما نلحظ– عدوله عن الصور التشبيهية التامة الأركان إلى الناقصة، ومن الصور الاصطلاحية إلى صور ضمنية يلمح فيها التشبيه لمحًا، ومن الصورة المفردة إلى الصور المركبة المعتمدة على التفصيل، وتناول المعنى من جهات وزوايا مختلفة، فيصل بالصورة إلى أقصى درجات العمق والإبداع ، كما نجح في توظيف أكثر صوره البيانية في المواطن التي تتطلب تكثيفًا في الدلالة ، وهذا من الثراء البياني التي تمتزج فيه الصور، وتترابط خيوطها ؛ لخدمة المعاني غير المصرح بها داخل النص .

ثم تصل الصورة التشبيهية إلى أعلى مستوياتها حين تتجه اتجاهًا فنيًا آخر تتجنب فيه المباشرة الصريحة في التعبير ، وتتجه إلى الإيحاء والترميز، مما يكسب صوره الرمزية امتدادًا فنيًا، وبعدًا جماليًا، تتجاوز فيه الصورة حدود الواقع، مما يؤكد أن التشبيه – بصفة خاصة – يشكل " رأس العدول البياني، غايته تقريب المعنى وإيضاحه ، وهو بعد ذلك وسيلة تصويرية تضطلع بوظائف تتنوع بين التوضيح، والمبالغة، والتعبير، والاستدلال ، والحجاج ، تبعًا لسياق الكلام وغرض مُنْشِئِهِ"[٢].

(١) التأويل وخطاب الرمز – قراءة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر– د/ محمد كعوان: ١٠١ – عالم الكتب – دار الحديث للنشر والتوزيع – الأردن.

(٢) بلاغة العدول في شعر ذي الرمة – من حيز السياق إلى فضاء التأويل – د/ سعيد بكور: ١٠٧ – تقديم د/ محمد الأمين المؤدب– المتحدة للنشر والتوزيع– ط١ – ٢٠٢٢م.

المبحث الثاني

العدول إلى المجاز بالاستعارة

توطئة:

تعد الاستعارة عنصرًا أصيلاً من عناصر بناء الأسلوب الشعري، ونمطًا عدوليًا قائمًا على اتساع المعاني، وابتكار صور فريدة، خارج نطاق المألوف والمتوقع لدلالات المفردات، ومعانيها المعجمية، يعدل فيها المبدع عن الدلالة النمطية للكلمات، إلى الدلالة التلميحية، فيتجلى المعنى في غير ثوبه، ويفرغ في قالب بعيد عن توقع المتلقي، مما يثير دهشته ويرفع مستوى التأثير عنده، فيتحقق للكلام بها بعدًا جماليًا، وغنى دلاليًا، يمتد على إثره جسرٌ من التواصل بين المبدع والمتلقي، مما يجعله طرفًا فعالاً في الأحداث، مما يكون له بالغ التأثير في عمليتى الفهم والتأويل .

ومكمن الإبداع في الاستعارة يتجلى في عمليتى الاحلال والاستبدال، حيث " تذهب النظرية الاستبدالية إلى أن الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، ولكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال من الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، فالمعنى لا يقوم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه، فإذا كنا نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معًا، فإنا في الاستعارة نواجه طرفًا واحدًا يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه؛ لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه" [١].

وقد امتاز ديوان لشاعرنا بهيمنة أسلوب الاستعارة الذي يجد المتلقي صداه في مواطن عديدة من شعره، فيدفعه إلى تتبع الأثر الجمالي المستتر خلف أسوار

(١) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية – د/ يوسف أبو العدوس: ٤٧– الأهلية للنشر والتوزيع– الأردن – ط ١ – ١٩٩٧م .

المعاني.

وتعد الاستعارة عمدة العدول البياني؛ حيث تتجلى فيها معالم الإبداع حين يقدم المعنى عبر آليات جديدة، يتجاوز فيه محدودية الأصل إلى اتساع الفرع، وسوف يكشف البحث – في الصفحات التالية – عن كيفية تشكيل الشاعر لها، وأثرها في احتضان المعاني المجردة، وتقديمها وفق سياقها في صور جديدة، وهيئات بديعة.

– أنماط العدول في الصور الاستعارية :

من القراءة المتأنية لديوان الشاعر، ورصد مواضع الاستعارة فيه يبدو جليًا أن العدول التصويري يتحقق عن طريق الاستعارة حين يتماهى الشاعر مع الوطن، من خلال حميمية الحوار بينهما، فتتسم الصورة بغزارة التصوير، وفاعلية التأثير، وغلبة الخيال الذي به يخترق الشاعر نواميس العادة، ويجافي منطقها، ويخالف قوانينها، من أجل إحداث الأثر النفسي، للبعد الجمالي، فمخاطبة الشاعر للوطن نمط من أنماط العدول الاستعاري في شعره.

يقول الشاعر مخاطبًا وطنه في قصيدته: **(وبعض من الصوت هذا الصدى)** [(١)].

سَلي عطشَ الأرضِ مُنذُ استقام
علـــى الأرضِ عُودُ ومُذ أوردا
بأيِّ العمايـــاتِ هـــذا الأديم
تَبَذَّل حتى غـــــدا أكمـــدا؟
وأيُّ الرَّزايـــــا ألمَّـــــت بهِ
بحيثُ طوى عُمْـــرَهُ أجـــردا؟

(١) الديوان: ٢٨ .

وكم عرَّش الحزنُ مـن فوقِهِ

وكَمْ أوقَدَ الخوفُ ما أوقَـدا؟

وأين اطمــأنَّ جَناحُ الحيــاة

وفــي أيِّ وَاحَاتِها أخلـــدا؟

ألستِ التي أَرضَعتْ ثديهــا

شِفاهًا ذوتْ قبــل أن تُولَدا

الناظر في هذه الأبيات يجد الاستعارة تتخلل نسيجها، وتسرى في جميع مفاصلها، بداية من الفعل الأمر (سلى) المتجه به إلى بغداد، فقد عدل الشاعر بالوطن عمّا هو مسلم به في العقول؛ لأنه خطاب لمن لا يعقل ، وأمر لمن لا يسمع، ولكن الوطن في خيال الشاعر كائن حي، تسرى بداخله دماء الحياة، فإذا به يُسأل فيجيب، ويؤمر فيفعل، إن انصهار الشاعر مع الوطن، وبث الروح الإنسانية فيه عن طريق الاستعارة، قد صور ما تموج به نفسه من أحزان وهموم.

وقوله: (عطش الأرض) أضاف العطش للأرض وحذف المشبه به (الكائن الحي)، وأبقى على لازم من لوازمه، وهو (العطش) على سبيل الاستعارة المكنية، فهي جرس التنبيه الذي يستقطب حواس السامعين واهتمامهم، وبناء الأبيات التالية على الاستفهام يعكس صدمة نفسية، حين رأى الشاعر وطنه في صورة غير صورته المعتادة، مما جعله يتوجه بالسؤال إليه في تتابع يشعرك بخيبة الأمل، وفقدان الأماني، كما جعل للمعاني العقلية المجردة (العمايات– الزرايا) دورًا في إحداث التغيير والتحويل حين نزلت بالأديم، فغيرته، وبدلته، وجردته من نباته، فإسناد الفعل (التبزل) إلى العمايات، من إسناد الفعل إلى سببه، لإحداث المبالغة في المعنى، وهو ما يعمق من تفاعل المتلقى وانجذابه نحو النصَّ والتعاطف مع قائله، ويواصل الشاعر حديثه المتخيل مع الوطن، فيوظف(كم) الخبرية المفيدة للكثرة ، فقد استمدت قيمتها الفنية من خلال تجسيد الشاعر للحزن، وهو أمر معنوي في صورة السقف الذي عرش فوق سماء بغداد، وهي

استعارة توحي بالشمولية وقوة الإحاطة، ويوغل الشاعر في عدوله ويوظف استعارة أخرى تدور في فلكها، وتشد من أزرها في قوله : (وكَمْ أوقَدَ الخوفُ ما أوقَدا) وقد اتخذت طابعًا تجسيديًا، حين عدل الشاعر بالخوف عن طبيعته المعنوية، وأحاله إلى طبيعة أخرى حسية وجعله في هيئة نارٍ موقدة، استمدت عناصرها من الرؤية البصرية؛ ليصبح الخوف في ضوء الاستعارة المكنية مشاهدًا مرئيًا، هكذا استطاع الشاعر بعبقرية فنية أن " يتجاوز المزاوجات المألوفة لكل كلمة، ويعتمد على خياله في إيجاد علاقات حتمية جديدة بين الألفاظ التي لا ترتبط في الاستعمال العادي أبدًا" (١).

ومازال حديث الشاعر مع الوطن مستمرًا، فتوجه بسؤاله (وأين اطمأنَّ جَناحُ الحياة) فجسم الشاعر الحياة عبر الاستعارة المكنية في صورة طائر يجوب واحتها، ورشحها في الشطر الثاني، فمنحت الاستعارة الصورة بعدًا حركيًا، يحفز وعي المتلقي ، ويصل به إلى قمة التجاوب النفسي .

ويظل حبل الانجذاب مشدودًا بين المبدع والمتلقي تحت ظلال صورة الاستعارة في قوله: (أَرضَعتْ) فخلع على بغداد صفات إنسانية، وطبيعة آدمية، جعلتها تبدو في صورة الأم الحانية التي تحمل بين يديها رضيعًا، تعقد عليه آمالها، ويتطلع إليه رجاؤها، فإذا بالقدر يعاجلها بموته قبل نموه؛ فأورثها ذلك كمدًا وهمًا، وقوله : (ثديها) ترشيح للاستعارة من شأنه أن يقوى الصورة ، وينسجم مع التعبير.

وتبدو فاعلية التصوير بالمجاز المرسل في قوله: (شفاهًا) حين عدل الشاعر عن الدلالة الأولية لمعنى الكلمة إلى المعنى الملازم لها ، لعلاقة الجزئية، مما يؤدي إلى تركيز المعنى ، وشحنه بشحنات إبداعية تؤكد عناية

(١) الإبداع في الشعر وكسر المعيار – رؤى نقدية– د/ بسام قطوس : ٦١– مجلة النشر العلمي – لجنة التأليف والتعريب والنشر – جامعة الكويت – ط ٢٠٠٥م .

الشاعر بالجزء المقدم على الكل؛ لأن الشفاه هي الجزء الذي يتجلى فيه فعل الرضاع بقوة، وقد شُكِّلَتْ صورة الاستعارة في رحاب الثنائية الضدية المتداخلة معها في نسيجها، والمتمثلة في قوله: (ذوتْ) و(ثُولَدا) فزادت من وضوح القصد، وعمق الدلالة، كما أن توظيف أسلوب الاستفهام في بناء القصيدة وتكراره على امتدادها يتناسب مع عمق الصدمة، وفرط المعاناة، كما صبغ القصيدة بصبغة انفعالية حادة، تتآزر مع لغتها العدولية، وتكسبها إثراءً وإيحاءً .

– ويسلك الشاعر بعدوله البياني عن طريق الاستعارة مسلك المبالغة، حين يستثمر فاعلية التشخيص في تغيير معالم الأشياء، والطبيعة من حوله متخطيًا واقعها الفعلي، وإلباسها ثوبًا جديدًا، يستمد قوته من ثراء الخيال، ومن إزالة السدود، ومحو الحدود، وإلغاء الحواجز بين الأشياء، فإذا بها تحت مظلة التصوير الاستعاري تبدو شخوصًا عاقلة، تشارك البشر إحساسهم وأفعالهم وتصرفاتهم .

ومن ذلك قول الشاعر في رثاء الجواهري[١].

يا ذا المُسَجَّى غريبًا والعراق هُنا
يشقُّ قُمصانَهُ في البعدِ مُنتحِبا
وتصرخ النجفُ الثكلى مُروَّعةً
رَجْعُ المآذِنِ فيها يُفزِعُ القُببــا
وأنت تنأى فتلــوي ألفُ مِئْذَنَةٍ
رِقابَها، ويَضُجُّ الصَّحنُ مُضْرِبا
وللجبالِ بكُردِستــانَ نائِحــةٌ
تبكي الينابيعُ، والغاباتُ، والرَّشَبا[٢]

(١) الديوان: ١٧٤ .

(٢) **المراشب:** جَعْوُ رُؤسِ الخُروسِ؛ والجَعْوُ: الطين – اللسان – مادة (رشب): ٤/ ١٤٧.

من (بيَرة مكرون) [١] يمتدُّ العويلُ بها

حتى تراه على (حِمرين) مُنسَكِبا

لقد برع الشاعر في تصوير هذا الخطب الفادح، والمصيبة التي على إثرها تحولت الحياة في العراق إلى مأتم كبير، يغلب عليه السواد، وتعلو فيه أصوات العويل والصراخ، فنحن أمام هذا الحشد التشخيصي للطبيعة ، نرى مشهدًا مأسويًا نشعر فيه بمرارة الفقد، وما يتصل به من منظر، وحركة، وصوت، وهيئة، وتأمل الحيرة والحسرة تتبديان من نداء الفقيد في قوله : (يا ذا المُسَجَّى غريبًا)، فهو نداء يعكس نفسًا مكروبة، أوجعتها لحظة الفراق، فذهبت تنادي الفقيد؛ لعله يجيب نداءها، وهذا النداء بما فيه من تنبيه ولفت قد مكن الشاعر من سرد مآثر الفقيد على كل من حوله، مستخدمًا الاستعارات المكنية؛ لما لها من أثر حيوي في بناء الصورة، بالإضافة إلى أنها تضمن تفاعل المتلقي معه .

– وتبرز جاذبية الاستعارة في البيت الأول في استقطاب المتلقي ، ونقل المشهد، من خلال تشخيص العراق في صورة إنسان ينتحب حزنًا، بعد أن منحه حياة إنسانية، فعدل به عن طبيعته، وألبسه رداءً غير ردائه، ومنحه صفاتًا غير صفاته، فإذا به يشارك الأحياء حزنهم، ثم حذفه ، ورمز إليه بلازمه (يشق قمصانه)، ثم تناسى التشبيه ادعاء ومبالغة، فاستعار لازم المشبه به المحذوف (يشق قمصانه) للمشبه (العراق) على سبيل الاستعارة المكنية ، والقرينة تخييلية، والاستعارة بنيت على الترشيح؛ لأن (الانتحاب) من ملائمات المستعار منه .

كذلك ازدحمت بقية الأبيات بصور الاستعارة القائمة على التشخيص، والعدول عن المألوف، وادعاء أن المستعار له والمستعار منه ينتميان إلى جنس واحد، هو جنس الإنسان؛ فالنجف الثكلى تصرخ مروعة، وصوت المآذن فيها

(١) جبل شمال العراق .

يفزع ويُرْهِبُ القبيا، وللمآذن رقاب تتلوى في البعد، وفي كردستان تنوح الجبال، وتبكي الينابيع والغابات والرشبا، وهذا كله قد أحدث امتدادًا جماليًا يجسد مكانة الفقيد، ناتجًا عن اندماج الصور وتآزرها في خلق عالم جديد في خيال الشاعر، يلونه السواد، ويحيط به، وهو ما يعكس قمة العناء النفسي .

وفي البيت الخامس: (من بيَرة مكرون ...) يعدل الشاعر عن النمط التشخيصي إلى النمط التجسيدي، حيث جسَّد(العويل) وعدل به عن طبيعته المعنوية المجردة، وأحاله في ضوء الاستعارة المكنية إلى شيء مادي مدرك وملموس، يستمد خصائصه من المستعار منه (الماء) المدلول عليه بلازمه (منسكبا) بجامع الكثرة والتتابع والجريان في كل، ولا شك في أن هذا التنوع الأسلوبي الذي يتناول فيه الشاعر المعنى من زوايا عدة وفق ما يقتضيه السياق والأحداث يُعْلِي من بلاغة العدول، ويرتقي به في سلم الإبداع .

– وينحو العدول التشخيصي منحى آخر، حين يتجه إلى سريان الحياة بداخل المعنويات، فإذا هي شخوص بشرية، لها كل ما للنفس الإنسانية من سمات وشيات.

ومن ذلك قول الشاعر واصفًا لقاء الإمام الحسين–رضى الله عنه– مع الموت [١]:

حتـــى إذا التَقَيَّـا تهيَّبَ موْتُــه

فهوى الحسينُ عليه مثل الأَجْدَلِ

يصدر الشاعر بيته بـ (حتى)؛ ليحقق لصورته الصدق الفني ، فصورت حرص الإمام الحسين على ملاقاة الموت، فهو لديه غاية الغايات، وأصدق الأمنيات، وتبدو فاعلية صورة الاستعارة ظاهرة في إضفاء الحياة على الموت،

(١) الديوان: ٢٠٤ .

للتلـويح بشـجاعة الإمـام الحسـين، أمـام سـطوة المـوت، وتقـديمها فـي صـورة تشخيصـية؛ للمبالغـة فـي توكيـد المعنـى الـذي يريـد إثباتـه للمسـتعار لـه، فأحـال الموت عن طبيعته، وصوره بإنسان يلحقه الفزع والرعب ، ويسكنه الروع من لقاء الحسين، فدبَّت في نفسه الهيبة من لقائه، فألبسه صفات الإنسان، وأدخله في معركة غير متكافئة، فجعله مقتولاً بعدما كان قاتلاً، ومقهورًا بعدما كان قاهرًا، ويمعن الشاعر في عدوله، حين أردف صورة الاستعارة بأخرى تشبيهية متممة لها في تأكيد مضمونها، وعطف بينهما بالفاء؛ فأبرزت الحركة السريعة دون فاصل زمني بينهما، بعد أن شكلت الاستعارة البؤرة المركزية للحدث، مما يؤكد حرص الشاعر على تنوع مستويات العدول البياني، فتكتسب صوره ظلالاً إيحائية تعلى من قيمة البيت التصويرية، فقد لاذ الشاعر إلى التشبيه التمثيلي، مؤثرًا إياه؛ لتوضيح مشهد الموت جليًا، فجلال الموقف يتطلب دقه في إخراجه مشاهدًا مرئيًا؛ فصوَّر هيئة الإمام الحسين –رضي الله عنه–، وهو ينقض على الموت ويقتنصه في جرأة وشجاعة – بعد أن شخصه تحت مظلة الاستعارة – بهيئة طائر جارح يحلق فوق فريسته، يتحين الفرصة ويمسك بها لنهشها، وهكذا عدل الشاعر عن الوصف المباشر في تصوير الشجاعة إلى الصور البيانية، فمزج بين الاستعارة والتشبيه، مما أسهم في تحقيق المبالغة.

ومما يخدم الصور البيانية ويثري جانب الخيال فيها بناؤها في ظل أسلوب الشرط، الذي يزيد من تماسك الأبيات؛ فيجعل شجاعة المرثي وبسالته تتضح وتتأكد بصورة أبين، فـ (إذا) " يكون الشرط فيها مقطوعًا بوقوعه"[(١)] ليتأكد من خلالها، أنه يرصد مشهدًا حاصلاً، ويصور أمرًا واقعًا.

– **ويستثمر الشاعر فاعلية العدول البياني في صور الاستعارة، حين**

(١) الإيضاح بتعليق البغية: ١٦٩ .

ينقل المجردات الذهنية إلى مجسدات حسيَّة، تزيد من الجمال الفني للأبيات، وتشع فيها أنوار إبداعية، فتكتسب المعاني تحت ظلال التجسيد والتجسيم عمقًا دلاليًا، وبعدًا تخييليًّاً.

ومن ذلك قول الشاعر(١):

زمنٌ يا عراقُ كان لنا منـــهُ

صِغـــارًا مرارةُ الاغتـــرابِ

يتحقق العدول البياني في هذا البيت، حين جسد الشاعر الاغتراب، وأحاله إلى شيء ملموس؛ ليصبح في ضوء الاستعارة المكنية مدركًا ومتذوقًا بحاسة الذوق، فيستمد خصائصه من المستعار منه(الشراب)، المدلول عليه بلازمه (مرارة)؛ رغبة في تقريب المعاني النفسية، وجعلها أقدر على إحداث الأثر الجمالي، الذي يتجاوز فيه الشاعر الطبيعة المألوفة للأشياء، وينقلها إلى طبيعة أخرى أكثر تخييلاً وغرابة، فيكون لها الأثر البليغ، والوقع اللطيف .

ومن التجسيد –أيضًا– قول الشاعر في عيد تأسيس بغداد سنة ١٩٧٧م (٢):

يُذيبُ الظلالَ فَنُبصِرُ لونيـــن

الأبيضَ الجَونَ والأســـــودا

يكتسب العدول الاستعاري جماله من تجسيد الأشياء المعنوية (الظلال)، وعرضها في صورة مرئية مشاهدة، مخالفًا بذلك طبيعتها المجردة، ومجاوزًا حدودها المعروفة، عن طريق الاستعارة التبعية في الفعل (يذيب)، حيث شبه سرعة اختفاء الظل بالإذابة، ثم حذف المشبه وتناسى التشبيه، ثم استعار المشبه به (الإذابة) للمشبه (سرعة الاختفاء والتلاشي) واشتق من الذوبان(يذيب)على

(١) الديوان: ٤٢ .

(٢) الديوان: ٣٤ .

سبيل الاستعارة التبعية، وجمالها يتجلى في تجسيد الأشياء المجردة، وعرضها في صورة ملموسة تقبل الذوبان، وتسمح بالتلاشي، وقد اعتمد الشاعر فيها على المشاهدة البصرية، عن طريق بروز الألوان في ثنايا الصورة، والمطابقة بين اللونين(الأبيض الجون) الذي منح الصورة عنصرًا لونيًا مشرقًا، (والأسود) الذي ألقى بظلاله الكئيبة على الصورة، فبرزت حالة التناقض التي يعيشها الشاعر، وضاعف من أثر الخيال في المعنى، وزاده عمقًا وجمالاً.

– وفي قصيدة أخرى، وبفاعلية التجسيم، يضفي الشاعر على الموت صفتي الافتراس والتوحش، فأخرجه من كنهه المعنوي، وقدمه في هيئة حسية، غدا تحت ظلالها وحشًا كاسرًا ، فيقول [١]:

يا سيدي كُلِّ مولودٍ له أجــلٌ

وكلُّ موتٍ طويلاتٌ مخالِبُـــهُ

إن توظيف العدول إلى الاستعارة في هذا السياق جاء مناسبًا للدلالة العامة لغرض الرثاء، ليوضح في ضوئها الإيحاءات النفسية التي تثير الفزع والرعب، والمقترنة بالوحشية والدموية، ويلحقها بالموت، فالموت من المعاني المجردة التي ساعدت صورة الاستعارة في تجسيمه، وإبرازه في صورة وحش كاسر، تفزع النفوس من ملاقاته، ثم حذف المشبه به (الوحش الكاسر) ورمز إليه بلازمه (طويلاتٌ مخالبه) على سبيل الاستعارة المكنية، وفي إسناد لازم المشبه به للمشبه استعارة تخييلية، مما أسهم في خلق حال نفسية، تشي بظلالها التأثيرية في نفس السامع .

– ويأخذ التجسيم عند عبد الواحد شكلاً جديدًا، حين يخرج الإنسان من هيئته الإنسانية، إلى هيئات حسية أخرى غير عاقلة، فيخرج لنا بناءً تصويريًا

(١) الديوان: ١٦٦.

جديدًا، لطرفين التحما، حتى صار كل منهما يقترن بالطرف الآخر، ويحمل صفاته نفسها، بالإضافة إلى الإيحاءات المتعددة التي تقع في إهاب المحس الآخر.

– ومن ذلك قول الشاعر[١] في حفل تكريم الشاعر الراحل (أبي سلمى) [٢]:

هـــذه قوافِلُـــك المهيضَـــةُ يـــا أبـــا ســـلمى رِكابـــا
ســـبعين عامًـــا تســـتفِزُ بهـــا الأراقـــم والـــذئابا
أنشبـــن ظفـــــرًا مِلْءَ كلِّ مسامـــةٍ، وغرزن نابا

نجد في قوله : **(قوافِلُك المهيضَةُ)** استعارة تصريحية استعار فيها الشاعر القوافل للسنوات، ويبدو جمال الإبدال والتجسيم في البيت الثاني، حين نقل عبد الواحد العدو من طبيعته البشرية إلى حيوانات غير عاقلة (الأراقم والذئابا) الواقعة مستعارًا منه؛ لشعوره بأنهما الصورة المثالية التي تجسم العدو في دقة ومهارة؛ وليستلهم من خصائصهما ما يُمَكِّنه من إضفاء صفاتهما على العدو، فيكون أكثر تعبيرًا عن حقارة العدو ووحشيته، وبهذا استطاع الشاعر أن يجمع بين أطراف متباعدة، وهيئات متنافرة، وصبَّها في قالب فريد، فإذا بها نتاج من دلالة الطرفين معًا، يتشاركان في مجمل السمات، وأدق الصفات؛ لتتحقق فكرة الإبدال والتجسيم بشدة، ويتأكد من خلالها وحشية العدو ودمويته .

ويبرز أثر العدول إلى الاستعارة في البيت الثالث حين رشح الشاعر الاستعارة، وأمعن في المبالغة، فنظر إلى الأعداء على أنهم حيوانات حقيقية، لها

(١) السابق : ١٠٣ .

(٢) أبو سلمى: شاعر فلسطيني، ولد عام ١٩٠٩م في بلدة طولكرم، مركز قضاء بني صعب التابع لنابلس في فلسطين، توفي عام ١٩٨٠م، بعد أن عاش مدة واحد وسبعين عامًا، قضاها شاعرًا للثورة والكفاح – ينظر: أبو سلمى حياته وشعره – غادة أحمد بيلتو– تقديم د/ حسام الخطيب: ١٩، ٦٥– دمشق – ١٩٨٧م .

أظافر تنشب، وأنياب تغرز، وهو ما يقوى به الادعاء في البيت السابق ، وقوله: **(مِـلْءَ كـلِّ مسـامةٍ)** كنايـة عـن الفتـك والقتـل، وكثـرة الطعنـات وانتشـارها فـي أجسادهم.

– وقد يمتد العدول بالاستعارة إلى ما يتعلق بالطرفين (المستعار له، والمستعار منه) تجريدًا أو ترشيحًا، ومن الصور التي اتسعت فيها دائرة المستعار له) تجريدًا ؛ لاقترانه بما يلائمه، قول الشاعر في رثاء الجواهري [(١)].

لا الشعر أبكيه، لا الإبداع، لا الأدبا

أبكي العراقَ، وأبكـــي أُمَّتـــي العربـــا

أبكي على كلِّ شمسٍ أهدروا دَمَهَا

ويَعْدما فَقَدُوهـــا أسرجـــوا الحَطبـــا

جاءت الأبيات مصورة بصياغتها حالة الحزن التي يعيشها الشاعر بعد فقد الجواهري ، فصدر أبياته بأداة النفى (لا)، وكررها ثلاث مرات، ليتدرج في بكائه؛ وينفي بها نفيًا قاطعًا عدم بكائه على الشعر والإبداع والأدب، فنفيه يمتد إلى أبعد من ذلك ، فهو يبكي العراق بكل ما فيه، ومن فيه ، ثم يتدرج في الحزن، فيمتد بكاؤه إلى أمة العرب جميعها، مما يعكس واقعًا نفسيًا، تحركه دوافع الإعجاب والافتتان بشخص المرثي، وتكرار فعل البكاء على امتداد أبيات القصيدة [(٢)]، كان له دور في تأكيد شدة حالة الحزن لحظة ولادة العمل الشعري، بخاصة إذا علمنا أن القصيدة كتبت في اليوم الثالث لوفاة الجواهري، واستطاع الفعل (أبكي) أن يصور بلفظه وبدلالته على المضارعة مشهدًا واقعيًا، فأراك منظر الشاعر وهو يذرف الدمع في تتابع وانسياب، وأسمعك صوت العويل والانتحاب، مما أشاع في

(١) الديوان: ١٦٩ .

(٢) كرر الشاعر الفعل (أبكي) على امتداد أبيات القصيدة حوالي إحدى عشرة مرة .

الأبيات مناخًا مأسويًا خيم عليها، بالإضافة إلى الإيقاع الموسيقي المتناغم، الناشئ من تكرار الفعل (أبكي) أولاً؛ لأن "كل تكرار مهما يكن نوعه، تستفاد منه زيادة النغم، وتقوية الجرس"[١] ومن التصريع الناشئ عن التشابه الإيقاعي بين نهاية كل شطر ثانيًا.

ويتحقق العدول البياني في البيت الثاني بالعدول عن التعبير المباشر إلى التصوير بالاستعارة، فاستعار لفظة (الشمس) لكل شعراء وطنه وأدبائه وعلمائه، على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية، والجامع الهداية وعلو المكانة في كل، فكما أن الشمس تهدى بنورها كل تائه، كذلك هم منارات حقيقية، يهتدي الناس بفكرهم في عتمة الجهل وظلام الفكر؛ لذلك كان الشاعر موفقًا في استعارة (الشمس) لهم؛ فهي أقوى مظاهر الطبيعة إشراقًا وضياء، وقوله: (أهدروا دمها) هى القرينة، وتعد تجريدًا للاستعارة؛ لأنها من ملائمات المستعار له، وإن كان التجريد فيه إضعاف للصورة لتجريدها من المبالغة، لكنه في هذا السياق ألقى بظلاله في تصوير فداحة الخطب، واستباحة الدم لكل قامات العراق، وهذا ما عمَّقه التعبير بظرف الزمان (بعد) الذي أبرز بدلالته المناقضة المفارقة المريرة، والتناقض المخزي بين حدثين متباعدين، وموقفين مختلفين، سلط ظرف الزمان الضوء عليهما، فأبرز الفرق الشاسع بين ضياء الشموس الدائم المتتابع، المستعار للأدباء والشعراء والعلماء، وبين اشتعال الحطب الخافت المتلاشي، المستعار لغيرهم ممن هم أقل شأنًا منهم ، وهذا التعبير يعكس مدى صدق الشاعر، وحرصه على إظهار فجيعته وأساه، في صورة محسة، يدركها المتلقي، ويتفاعل معها .

– أما الصور التي اتسعت فيها دائرة المستعار منه (ترشيحًا) وورد فيها

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – عبد الله بن الطيب المجذوب :١٤٧/٢ مطبعة حكومة الكويت – ط ١ – ١٤٠٩م .

العدول إلى الاستعارة مقرونًا بما يلائمه، فمنها قول الشاعر مخاطبًا وطنه بغداد:(١).

يمينًا لقد نال منكِ الضَّـــلالُ

يومًا كَما نَال منـــكِ الهدَى

يمينًا لقـــد جرعَتكِ السِّنون

مرَارَتَها قَدَحَـــــاً أنْكـــــدَا

استهل الشاعر صورته بالقسم الذي أتى به ليمنح صوره مزيدًا من المصداقية والواقعية والقبول، ومخاطبة(بغداد) مبني على تشخيصها وتخيلها إنسانًا يسمع ويدرك، وقوله: **(نـال منـكِ الضَّـلالُ يومًـا...)** استعارة تصريحية أصلية، تجنب الشاعر من خلالها الحديث المباشر وعدل عنه إلى استخدام المعادل الموضوعي، الذي يسقط عليه آلامه وأحزانه في لفظتى (الضلال والهدى)، حيث استعار الضلال ورمز به إلى أعداء الوطن الخارجين، والهدى مستعار إلى أبناء الوطن المتخاذلين، ويمكن حمل الاستعارة هنا على المكنية من خلال تشخيص الضلال والهدى، وتقديمهما بفاعلية الاستعارة المكنية في شخوص بشرية، وهيئات آدمية، تنال من الوطن وتصيبه بطعناتها الغادرة، ولكن حمل الاستعارة على التصريحية الأصلية في هذا السياق أولى وأجدر في التأويل من المكنية؛ لأنها مشحونة بظلال نفسية، وإيحاءات رمزية أعمق دلاليًا، يؤيد ذلك قول الشاعر بعد بيتين من هذا البيت :(٢).

لقد غاص فـي جرحِكِ الأَقْرَبُون

بأضعافِ ما غَاص فيـــه العدا

(١) الديوان: ٣٤ .

(٢) الديوان: ٣٤ .

ويعمق الشاعر من هذا المعنى من خلال ترشيح الاستعارة الأصلية بالفعل (نال)، الذي يدل على القوة والغلبة والتمكن، وهو ما يجعلها أقوى فاعلية، وأشد تأثيرًا، بالإضافة إلى مجيء الصورة في طيات الثنائية الضدية بين (الضلال والهدى)، فكشفت عن المفارقات العجيبة التي ابتليت بها بغداد على يد أبنائها وأعدائها على حد سواء ، ويبالغ الشاعر في وصف مدى الانتهاكات والاعتداءات التي تعرض لها وطنه، من خلال توظيفه لحاسة الذوق، التي تدل في سياقها التصويري على شدة الإصابة وقوة التأثير، فشبه السنين وما يحدث فيها من مصائب وأحزان بشراب مرير يُتجرع شيئًا فشيئًا، ثم حذف المشبه به (الشراب)، ورمز إليه بلازمه (مرارتها) على سبيل الاستعارة المكنية، وفي إضافة لازم المشبه به إلى المشبه استعارة تخييلية؛ لاستحالة أن يكون للسنين شرابٌ يتجرع مرارته على وجه الحقيقة، ويجعل الشاعر استعارته أقوى خيالاً وتأثيرًا، من خلال ترشيحه لها، والإحاطة بالمشبه به من جميع جوانبه ، في قوله (قدحًا أنكدا) فالقدح من ملائمات المستعار منه، وسر جمالها أنها جسدت المعنوي، وأبرزته في صورة ملموسة، مدركة بحاسة التذوق ، ولا شك في أن العدول عن الوصف المعنوي إلى الوصف الحسي المدرك بأحد الحواس الخمس، سمة من سمات التصوير عند الشاعر ، يصبح به المستعار منه أبين وأوضح من المستعار له.

- **ويتبوأ العدول إلى الاستعارة منزلة سامية، ويصل إلى مراحل متقدمة حين يسير بنا الشاعر نحو نمط آخر من أنماط العدول، نلمح فيه سمة من سمات التجديد البارزة في الشعر المعاصر، وذلك عن طريق استخدام تقنية**

(تراسل الحواس) [١]، حين يجمع الشاعر بين المتناقضين، ويبادل بين حاستين، ويصوغهما على نحو جديد، يخترق بهما حدود الواقع والمنطق، فتحدث المبالغة، وتتحقق المفاجأة، التي على إثرها يواصل المتلقي متابعة العمل الفني. ويمكن القول إن التبادل بين الحواس[٢] من الظواهر التي يعلو فيها مستوى الشطط ، ويزيد فيها كسر أفق التوقع الذي يزيد من دهشة المتلقي، ويفتح عينيه على آفاق جديدة للغة الشاعر، ويضاعف من انجذابه نحو النص؛ لإدراك جمالياته وأبعاده .

– ونلمح هذا النمط من التراسل بين الحواس حين يدمج الشاعر بين حاستى السمع والتذوق، يقول الشاعر مخاطبًا المتنبي في قصيدته (يا سيدي المتنبي) التي ألقيت في الذكرى الألفية للمتنبي التي أقيم مهرجانها في بغداد[٣].

---

(١) من الجدير بالذكر أن القدماء قد تنبهوا إلى تبادل الحواس، ولكنهم لم يطلقوا عليه المصطلح المعاصر الذي نعرفه، لكنهم على كل حال، قد وقفوا أمام هذا اللون من الإبداع، ويعد أبو بكر محمد داود الأصبهاني " ت ٣٩٧هـ"– فيما نعلم – أول من رصد تبادل الحواس دون أن يسميها ، نلمح ذلك في كتابه الزهرة، في الباب الحادي عشر، تحت عنوان " من رق له الحبيب هان عليه التعب" ولم يشر من قريب أو بعيد إلى تبادل الحواس، على الرغم من أنه أتى بستة عشر شاهدًا في هذا الباب، مما يدل على أن الأصبهاني لم يكن على وعي تام بهذا التبادل ، وإنما رصد هذه الأمثلة على أنها صور بيانية رائعة الحسن، تتحدث فيها عيون المحبين .

ينظر: تراسل الحواس في الشعر العربي القديم د/ عبد الرحمن محمد الوصيف :١٨ مكتبة الآداب – ط ١ – ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م .

(٢) تراسل الحواس " وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانًا، وتصير المشمومات أنغامًا، وتصبح المرئيات عاطرة .

ينظر: النقد الأدبي الحديث – محمد غنيمي هلال : ٣٩٥– دار نهضة مصر للطبع والنشر– القاهرة – د.ت .

(٣) الديوان : ٢٤.

أُعيذُكَ الآن من صَوْتِي فإنَّ به

مرارةً كبريائي سيلُهـــا العـرِمُ

فالتبادل بين مدركات الحواس، واستغلال طاقتها وإيحاءاتها للتعبير عن المعاني المستترة في حنايا النفس واضح، فالصوت أخرجه الشاعر عن مألوفه الطبيعي إلى مستوى آخر عدولي، وكأن المتلقي يستقبل حديثه متذوقًا مرارته لا سامعًا ذبذبته، وهنا تظهر براعة الشاعر حين أزال الحدود بين الحواس، فلم يصف لنا صوتًا نسمعه ، وإنما صوتًا نتذوقه ونستشعر مرارته، وهو أدعى إلى وقوع المبالغة، فالإيحاء الذي يوقعه الصوت الحزين في النفس، له حالة شبيهه بذاك الذي يوقعه الشراب المر عند تذوقه، ولعل أهم ما يميز الصورة هنا هو تجسيدها للمعنويات، وجعلها محسوسات نلمسها ونتذوقها، فالكبرياء معنى ذهني مجرد، كساه الشاعر ثوبًا حسَّياً يلتبس به، فأظهره في هيئة شراب مر لا يستسيغ أحد شرابه، وإمعانًا في المبالغة والادعاء لم يكتف الشاعر بهذه الصورة الاستعارية، بل أعقبها بأخرى تشبيهية، شبه فيها مرارة الكبرياء بالسيل العرم أي: المطر الشديد المتتابع، ووجه الشبه: عدم القدرة والصبر على تحمل مالا يطاق، ولا شك في أن هذا الامتداد التصويري الذي به تتبادل الحواس، وتتجسد المعاني، وتتمثل في صور حسَّيَّة، نراها بأبصارنا، ونسمعها بآذاننا، ونتذوقها بألسنتنا، يزيد من دهشة المتلقي وإعجابه، مما يؤكد أن "قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبًا طرديًا، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المستقبل أعمق"(١).

– ويبلغ العدول إلى الاستعارة مداه، ويصل إلى درجة عالية من الإبداع، وقوة الإيحاء، حين يفرغ الشاعر معانيه في قالب استعاري رمزي داخل سياق شعري، مشحونًا

(١) الأسلوبية والأسلوب – عبد السلام المسدى: ٨٦ .

بقضايا الوطن وهمومه، وخير ما نلمس فيه ذلك الاتجاه العدولي، القائم على الرمز والقناع، قول الشاعر في قصيدته (يا صبرَ أيوب) [١]:

(من مأثورنا الشعبي، أن مِخْرزًا نُسِيَ تحت الحمولة على ظهر الجمل)

قالوا وظلَّ، ولم تشعرُ بـــه الإبِلُ
يمشِي، وحاديه يحدو، وهو يَحْتمِلُ
ومخرزُ الموتِ في جَنْبيــه ينشتِلُ
حتى أناخَ ببــاب الدارِ إذ وصَلــُوا
وعندما أبصروا فَيْض الدِّما جَفَلُوا
صَبْرَ العراق صبــورٌ أنـت يا جمَلُ
وصبر كلِّ العراقيين يا جمـــــلُ
صَبْرَ العراقِ، وفــي جنَبيهِ مِخْـرَزُهُ
يغوصُ حتــى شِغافُ القلبِ ينسمِلُ
ما هَدَّموا.. ما استباحُوا من محارمِهِ
ما خرَّبوا، وما أهانوا فيه، ما قَتَلوا
وصوت حاديه يحدُوهُ على مضَضٍ
وجُرحُهُ هو أيضًــا نازف خَضِــلُ
يا صَبَر أيوب.. حتى صَبرُهُ يَصِلُ
إلى حدودٍ، وهذا الصَّبرُ لا يَصِلُ!

إن عنوان القصيدة (يا صبرَ أيوب) يجعل المتلقي – ولأول وهلة – يتوقع أنه أمام قصيدة بها قدرٌ كبيرٌ لا يحتمل من الألم والمأساة ، التي دعت الشاعر إلى مناداة الصبر، متخطيًا نداء صاحبه (أيوب)، فنداء الصبر في خيال الشاعر

(١) الديوان: ١١٥ .

مبني على أنه يشعر ويعي، وعليه مشاركة الشاعر آلامه ومعاناته ، فتستشعر أن الشاعر لديه من الأزمات ما لا يحتمل إلا بالصبر؛ لأنه البؤرة التي يتولد عنها بقية إيحاءات القصيدة.

وقد صاغ الشاعر قصيدته في سياق حكاية يحكيها من المأثور الشعبي، يستدعي فيها قصة جمل صبور نسى حاديه مخرزًا فوق ظهره، وسار إلى وجهته وهو لا يشعر به، والشاعر في واقع الأمر لا يقصد ظاهر الأشياء المعلنة، فلم يتحدث عن صبر أيوب، ولا عن صبر الجمل الذي اخترق المخرز جسده؛ لإحياء أحداث تاريخية، بل بوصفهما رمزين لمعاناة الوطن، فمخرز الموت الذي ينشتل في جسد الجمل، ما هو إلا معادلٌ موضوعيٌّ استعاره الشاعر للأزمات والحروب والفتن، التي مثلت مخرزا في جسد الوطن، والجمل ما هو إلا رمزٌ استعاره الشاعر لشعب العراق الصابر المحتسب، ونسيان المخرز فوق ظهره يشير به الشاعر إلى طول زمن المعاناة، والحروب التي خاضها شعب العراق دون أن يشعر بمأساته أحد، والإبل والحادي وراءهما معنى خفي، رمز بهما الشاعر إلى بقية الشعوب الأخرى، التي لم تشعر بما يكابده العراق من ويلات تحملها وحده، فبداية الأبيات عن طريق الرمز يضع الشاعر أيدينا على بؤرة مأساة العراق، أبرزها الشاعر من خلال المفارقة، وتسليط الضوء على طريقة المشيتين: مشى الإبل والحادي في راحة وهدوء، ومشى الجمل وهو يحتمل ولم يشعر به أحد، وتتعالى حدة الرغبة لدى الشاعر في تصوير الهلاك الدامي بين صفوف العراقيين وهم صامدون؛ فرسم لهم في البيت الثاني لوحة تصويرية عن طريق الاستعارة التمثيلية، شبه فيها حال العراقيين والموت ينشتل في أجسادهم ويحصد أرواحهم، فيواجهونه وحدهم بهيئة الجمل ومخرز الموت ينشتل في جنبيه، ولم يشعر به حاديه، ثم استعير التركيب الدال على المشبه به للمشبه، على سبيل الاستعارة التمثيلية، ويذكر الشاعر في البيت الثالث (صبر العراق) و(صبر العراقيين) بوصفهما قرينة ترشد القارئ وتصرف ذهنه إلى معاناة العراق،

فعن طريقها يُسقِطُ الآلام والأوجاع التي شعر بها الجمل الصبور،على حال شعب العراق المقهور.

– ولا شك في أن مزج الشاعر، في القصيدة بين (الصبرين) صبر أيوب، وصبر الجمل، واقترانهما معًا في سياق واحد يفهم منه المتلقي ضمنًا، أن صبرهما معًا يساوي صبر شعب العراق العظيم، بل ربما يتجاوز صبر العراقيين، بدليل قوله في البيت الأخير:

يا صَبَر أيوب.. حتى صَبرُهُ يَصِلُ

إلى حدودٍ، وهذا الصَّبرُ لا يَصِلُ!

فعن طريق طباق السلب بين (يصل، ولا يصل) تبرز المفارقة التي تكسر توقع القارئ، وتحيله إلى إدراك حجم التفاوت بين صبر أيوب، الذي شخصه الشاعر في صور إنسان يصل إلى وجهته ومراده، وصبر العراقيين الذي لا يصل، وبذلك استطاع عبد الواحد أن يجسد المعاناة، وينقلها من شيء يعاني في النفس إلى شيء يرى ويدرك بالحس، فقد تحقق العدول الاستعاري في القصيدة، عن طريق الرمز الخارج عن النظام الدارج .

مما يؤكد "أن الرمز الفني ليس سترًا للمقصود، بقدر ما هو دعوة حرة للمتلقي كي يكشف بنفسه كل إيحاءات الرمز، اكتشافًا يتعاون فيه الناس بمقدار تفاوت ثقافاتهم، وأذواقهم، ودرجة شعورهم قوة وعمقًا" [١].

تعقيب

– وفي ضوء ما سبق – نستخلص أن العدول البياني عن طريق الاستعارة في شعر الشاعر، قد تحقق عبر أنماط تصويرية مختلفة، خالف فيها نواميس

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – د/ محمد فتوح أحمد: ١٦٢– دار المعارف – ط ٣– ١٩٨٤م .

اللغة، وغير قوانينها المعتادة، فعدل عن التصريح إلى الإيحاء والترميز، وخلع على معانيه هيئات تشخيصية، وصور تجسيمية، أعانته على تجسيد تجاربه النفسية وإحالتها من شيء يعاني في النفس إلى شيء يُرى أثره ويدرك حجمه، مما يؤكد أن المبدع كلما أراد الارتقاء والتحليق في سماوات الإبداع الفني، والوصول إلى قمم البلاغة العالية" يتضح العدول، ويسفر عن مكنوناته وطاقاته في تفجير اللغة، وإعادة تشكيلها وفق قواعد تخرق المعيار دون أن تلغيه، ثم تعود فتشكل لنفسها معيارًا يتعالى على اللغة دون أن يحدث القطيعة معها" [١].

***

(١) مقولة العدول بين الطرح اللغوي، والتوظيف الأسلوبي في الدراسات اللغوية القديمة- عبد الخالق رشيد: ٧٦ الناشر- مجلة الواحات- ٢٠١٣م.

المبحث الثالث

العدول إلى الكناية

توطئة:

الكناية فن من الفنون البيانية الرفيعة، ووسيلة من الوسائل التصويرية البليغة، تتخذ من المخاتلة الفكرية منهجًا، ومن العدول الفني طريقًا، فتخرج المعاني المجردة معها متزخرفة واضحة ، عبر نسيج تعبيري قائم على التلويح والتلميح؛ فيحتاج الذهن في إدراكها وفهمها تدبرًا وتأملاً؛ لإدراك العلاقات الجديدة بين المعنى الصريح الواضح، والمعنى الكنائي الغامض، والكناية عدول يتسم فيه التعبير بالخداع والمراوغة، وهي من الأساليب التي تثير إعجاب المتلقي، وتجعله مشدودًا إلى العمل الأدبي لفهم مقصوده، "فالتوصل إلى معنى المعنى هو جهد يقوم به المتلقي القارئ للنص، والمتفحص لدلالته"(١).

– وفيما يلي– سيرصد البحث بعض الكنايات الواردة في نسيج الشاعر، وكيف استطاع من خلال العدول إلى الكناية أن يستر معانيه بحجاب شفاف، يدفع المتلقي إلى الانجذاب نحو النص، لمعرفة المعنى اللازم لما وراء المعاني .

مظاهر العدول إلى الصور الكنائية:

– يتحقق العدول الكنائي حين يريد شاعرنا أن يستثمر طاقة الكناية في الإيحاء بالمعنى دون التصريح به؛ للتعبير عن واقع الحال في العراق، فيرسم بالكناية المعنى في صورة بليغة، أكثر إيحاءً وتلميحًا ودلالة على المعنى المراد، بعيدًا عن المباشرة فمن ذلك قول الشاعر(٢):

---

(١) استقبال النص عند العرب – د/ محمد المبارك : ٢٩٩ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – لبنان – ط ١ – ١٩٩٩م .

(٢) الديوان: ٢٣ .

يا سيدي المُتَنبِّي في مضاجِعِنـــا

صار الرَّضيعُ على اسم الثَّأرِ يَنْفطِمُ

صرنا لِفَرْطِ عذابـــاتٍ ومُوجِـــدَةٍ

نبكـــي دمًا أنـــــه لم يَتَّبِعْـــهُ دم

إلى أن يقول:

با سيِّدي المُتَنَبِّي لا أقولُ كمـا

قالوا.. ولا أزعمُ الطُّهرَ الذي زَعَموا

لكنَّي أَمْضَغُ الكبريتَ من غَضَبي

وكنت قَبْلِـــي بالكبريتِ تَأْتَـــدِمُ

يبدو من سياق الأبيات أن الشاعر غاضبٌ من الأوضاع في وطنه، ولكنه عدل عن ذكر ذلك صراحة إلى استخدام الكناية؛ ليمرر من خلالها أفكاره إلى المتلقي، فاستحضر من التراث شخصية المتنبي، ووظف عنصر الحوار بينهما؛ ليخدم رؤيته الشعرية، فازدادت بذكره القصيدة إيحاءً وعمقًا، تأمل لفظه في (مضاجعنا) وكيف أبرزت الواقع المعيش لشعب العراق الذي حرمهم الموت لذيذ الرقاد، ومنع عن أعينهم راحة النوم، فقوله: (صار الرضيع على اسم الثأر ينفطم) كناية عن دوام التأهب والاستعداد لمواجهة النزال منذ نعومة أظفاره، وهو يعكس منتهى الشجاعة، كما يعكس منتهى التجاوز الذي يمارس على العراقيين، وقوله: (نبكي دمًا) صورة كنائية تجسد هول ما حل بهم وبأرضهم ، فتبدلت على إثرها الدموع دمًا، وفي هذا عدول كنائي يعبر عن قسوة الحياة وشدة وطأة ما أصابهم، وقوله: (أمضغ الكبريت) كناية تصور شدة اشتعال الغيظ والحنق والغضب بداخل الشاعر، وقوله: (وكنت قبلي بالكبريت تأتدم) كناية تصور التشابه التام بين أمس العراق وحاضرها، وكثرة الفتن والحروب التي تعرض لها هذا الشعب منذ زمن بعيد، ولا شك في أن مثل هذا النماذج من العدول الكنائي بخاصة- والبياني عامة - تكسب النص أصداء تأثيرية ، منبعها كسر الرتابة

والخروج عن المألوف لإحداث الأثر المنشود .

– ويجنح الشاعر إلى العدول الكنائي حين يريد أن يضفي على معانيه دلالات جديدة، مستترة خلف قناع الدلالات الأولية للألفاظ، فيعدل عن ذكر المعنى المباشر إلى ذكر لازمه، بهدف التأكيد لإثبات الدعوى بدليلها، وذلك في سياق رسم صورة مثالية لوطنه .

مثل قوله [١]:

يا سيِّد الأرض.. يا عِملاقُ يا وطني

يا أيُّها المُوغَرُ المُسْتَنفَرُ الأنِـفُ

وقوله [٢]:

يا سيِّد المشرقَيـنِ يا وطنـــــي

كَفَّـارَةُ الأرضِ أنـــتَ حاملُهـــا

مذ أســرَجَ الكونُ بَدءَ رحلتِـهِ

والأرضُ مُـذ شُرِّعَتْ مداخِلُهـــا

فقد حققت الكناية في سياقها التركيبي في قوله : (يا أيها الموغر المستنفر الأنف) دورًا مهما في إسباغ معاني العزة والشموخ والقوة والكبرياء على الوطن، كما صوَّرت في البيت الثاني، عراقته وأصالته ومكانته بين أقطار العالم.

– وفي سياق آخر استطاع العدول الكنائي أن يستحضر هيئة العدو الذي وقع تحت سيطرة الجنود العراقيين، فأذاقوه ألوان العذاب، وجرعوه مر الهزيمة، يقول الشاعر:[٣].

(١) الديوان: ٥٥ .

(٢) الديوان: ٦٥ .

(٣) الديوان: ٣٧.

ومـــرَّغَ أنفَ العدوِّ العَنيــد

وكان على حقِّه أعنَـــــدا

ولا شك في أن هذا العدول(مرغ أنف العدو) اللافت للانتباه صور فيه الشاعر حالة من حالات الإذلال، والمهانة، والتحقير التي أوصل إليها الأعداء، فتمريغ الأنف في التراب صورة كنائية تستحضر ما حل بهم من إذلال جسدته في هيئة مهيبة، وصورة ذليلة بلغوا معها غاية الانحطاط والتحقير .

– وقد شكل هذا العدول الكنائي منعطفًا مهمًا؛ فكان أحد الركائز الرئيسة التي قامت عليها صور الحرب في شعر الشاعر، حين يستثمر فاعلية الكناية في تصوير جسارة العراقيين، وتصوير شدة الحرب وضراوتها، مستبعدًا التصريح بذكر الصفة، إلى ذكر لازم من لوازمها، ورافد من روافدها، وهذا أدعى إلى تجسيد المعنى والارتقاء به إلى مراتب الإبداع الفني ، والإقناع الوجداني .

يقول :[١].

بلى نحنُ أدرى بهولِ العراق

إذا نَدبَتْ حَـــرَّةُ خالَهـــــا

وأخرجـــت الأرضُ أثقالَهـــا

وأنكَـــرت الأُمُّ أطفالَهـــــا

وقفنـــــا بأوساطِهـا لا نريم

وكُنَّا عليهـــا وكُنَّـــا لَهـا

العدول الكنائي في البيت الثاني يعبر عن شدة الهول وفظاعة الحرب التي حمى وطيسها، وتوهجت نيرانها، فأخرجت الأرض من هول ما يجري عليها

(١) الديوان: ٩٠ .

أثقالها، وفرت الأم وأنكرت أطفالها، وقد اعتمد الشاعر في بناء هذه الكناية على الاقتباس الصريح من ألفاظ القرآن الكريم عند حديثه عن أهوال القيامة، في قوله تعالى: {إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا، وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا}[الزلزلة:١-٢]، وقوله تعالى: {يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيه وَأُمِّهِ وَأَبِيه}[عبس:٣٤]، فالشاعر ساوى بهذا الاقتباس بين أهوال الحرب وأهوال القيامة، فكان لهذا الاقتباس قيمته الفنية والإيحائية العالية التي دعمت تصوير الشاعر، وارتفعت بأسلوبه، وعادت على المعنى الكنائي بالتمكين والتأكيد .

– **ويتنامى العدول إلى الكناية في وصف الحرب إلى وصف شجاعة من يديرون الحرب، فقوله: (وقفنا بأوساطها)** صورة كنائية؛ لأن وسط الحرب هو أكثر أماكنها ضراوة، وأشدها خطورة، وهو المكان الذي يموج بدماء المقاتلين، فالبواسل من الجنود فقط هم من يتوسطون ميادين القتال؛ لقوتهم البدنية العالية، ومهارتهم القتالية الفائقة، وهذا دليل يعكس منتهى الشجاعة، فهم لا يقاتلون إلا الفرسان الأقوياء.

– **ويترقى العدول بالكناية في مراتب الإبداع، حين يعتمد في تشكيله على وسائل تصويرية أخرى، في تكثيف دلالي يسعى إلى تجسيد المعاني، ومنحها عمقًا وبعدًا، وثراءً، يقول:** (١).

سجينـــــة كانت الجحيـــم وإذ

صَرَخت، لا .. قُطعت سَلاسِلُها

فانصب م النَّار ما تظلَّ إلـــى

خمسين جيلاً تومي مشاعلها

اعتمد الشاعر في تصوير أبياته على جمالية التشخيص الذي أحال به

(١) الديوان : ٦٨ .

(الجحيم) عن طبيعتها الحسية المألوفة، فأسبغ عليها بعضًا من السمات الإنسانية، حين صورها بإنسان كان سجينًا مقيدًا بالسلاسل والأغلال، وذلك تحت ظلال الاستعارة المكنية، وقوله: (وإذ صرختك لا..) تشخيص للوطن في صورة إنسان يصرخ، من جراء ما يتعرض له من تعذيب وانتهاك، وقوله: (قطعت سلاسلها) نتيجة منطقية لهذه الصرخة، والتعبير بالاستعارة المكنية في قوله: (فانصب م النار) تكثيف دلالي شبه فيه النار بسائل حار يعذب به، والانصباب من خواص الماء أسنده الشاعر إلى النار ؛ ليضفى عليها معاني جديدة تومئ بتتابعها وتدفقها وإغراقها، فخالفت اللفظة معناها اللغوي المعهود، لتكتسب دلالات أخرى، ومعاني جديدة، في ضوء الخيال الإبداعي، والبناء التصويري ، وأعقب صورته الاستعارية بأخرى كنائية متضافرة معها، فقوله: (ما تظل إلى خمسين عامًا ..) كناية عن ديمومة الحرب وضراوتها؛ واستمرارية اشتعال النار لقوتها، مما يصور شدة وطأة ما حل بجنود العدو، وعظيم ما أوقعه العراقيون بهم، وفي هذا تكثيف دلالى يوائم مقتضيات التعبير، ويعكس منتهى الإحراق والتدمير، فالبيتان اشتملا على أكثر من عدول، مما يؤكد عناية الشاعر بتقديم معانيه مزخرفة بدلالات جديدة ، وإيحاءات عديدة، تكسب المعنى فيضًا من الثراء، وعمقًا في التصوير.

– ويحرص الشاعر في سياقات الحرب على أن يتدرج في الوصف الكنائي في أكثر من قصيدة، فبعد أن يصف ضراوة الحرب وشدتها ، يصف شجاعة المحاربين، وينتقل من وصف شجاعتهم، إلى وضوح أثر الحرب عليهم ظاهريًا ومعنويًا، فيقول :[1].

(١) الديوان : ٣٩ .

أننجو بِمُهترَئـــــاتِ الجلـود

يُسْتِرُها فَضْـلُ ما يُرتَـــــدى؟!

ومِن فَوقَ أشلاءِ إخوانِنـــــا

نَمُـــدُّ إلـــى قاتليهِـــم يَـــدا؟!

لقد أتت الكناية في بنائها التركيبي، ونسقها التصويري ممتلئة بالظلال الإيحائية، والتكثيفات الدلالية، فزادت المعاني تأكيدًا، ومنحتها تأثيرًا، وأسلوب الاستفهام في بداية الأبيات (أننجو) يهيء القارئ ويحرك مكامن الإدراك لديه، لمعرفة أبعاد السياق، كما عكس لغة انفعالية، ونبرة إنكارية مشوبة بالألم والحسرة، وفي إضافة النعت إلى المنعوت في قوله:(مهترئات الجلود) إشارة لكثرة الجروح والإصابات التي مزقت جلودهم، وتركتهم في حالة من الضعف والهزال، ويزداد التصوير كثافة حين يعقب الشاعر كلامه بصورتين كنائيتين متناغمتين في سياقهما، الأولى في قوله: (ومن فوق أشلاء إخواننا)، فقد جاءت كناية عن قسوة القتل ووحشيته، ومن ثم إبادة عدد كثير من الناس، فهي كناية مصورة لعملية القتل والإبادة التى حلت بهم، وتركت أجسادهم مقطعة إلى أشلاء، والثانية قوله: (نَمُدُّ إلى قاتليهم يدًا) كناية عن السلام والاستسلام، وهي كناية آتية في سياق استنكاري، أبرزه الاستفهام جليًا ، فصورت المعنى أدق تصوير، لخص لنا الجو النفسي العام الذي يعيشه الشاعر، إذ كيف لمن تجرع مرارة القتال، وذاق قسوة النكال، وحرم الأمن والأمان، أن يمد لأعدائه يد السلام؟!، فكان هذا العدول الكنائي متآزرًا مع الأساليب الأخرى دورٌ في إبراز الطابع النفسي، والواقع الشعوري.

– وبعد أن صور الشاعر ويلات الحرب، راح يفرغ على من حوله صبرًا، فذكر أن الموت حين يلتحم مع الشهادة يأخذ بعدًا آخر، يصير به غاية

الغايات، وذلك لشحذ الهمم وحثها على مواصلة الجهاد والكفاح، متخذًا من العدول الكنائي طريقًا يصل به إلى مبتغاه فيقول:(١).

يقولونَ: هل بَعدَ المنيِّةِ غايـــةٌ

أجل، بعدها ألاَّ تَجوعَ ولا تَعْـرَى

وألَّا ترى لِلشَّرِّ وجَهًا ، ولا يَـــدًا

وأنْك تمسى لا تُراعُ فيها ولا تُغْرى

إن جمالية العدول الكنائي أتت من البعد عن التعبير المكشوف في ذكر الموصوف ، وهو (الجنة) إلى التصريح بصفته (ألا تجوع فيها ولا تعرى)؛ وذلك للإشعار بمدى الترف والنعيم الذي يحيا فيه الشهداء جزاء ما لاقوه من عناء وشقاء، فهو يعطي الموت مع الاستشهاد معنى الحياة، وقد أسهم في إكمال معالم الكناية ، وزاد من عمقها، اقتباس ألفاظها من القرآن الكريم، يقول تعالى:﴿ إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَى﴾[طه:١١٨]، فالاقتباس ناسب المعنى المراد الذي سيق من أجله، وقوله : (وألا ترى للشر وجهًا، ولا يدًا) استعارة مكنية مرسومة بريشة التشخيص، توسل الشاعر في بنائها بأعضاء الإنسان، فأخرجت الأشياء عن مألوفها، وأظهرتها في صورة جديدة ملونة بعبقرية الخيال والتصوير، وأعقبها الشاعر بصورة أخرى ارتدت ثوب الكناية عن صفة؛ لتحقيق المبالغة في الوصف ، فقوله : (وأنك تمسى لا تُراع فيها ولا تُعرى) كناية عن الراحة والطمأنينة والسعادة الأبدية داخل الجنة، والكنايتان من معدن واحد، ويترابطان معًا في خيط واحد؛ لتأكيد معنى واحد، هو الصبر على الموت، والتصميم على أخذ الحق، واحتساب الأجر، لنيل ما أعده الله للشهداء من كرامة يستحقونها يوم القيامة، وفي هذه النماذج الفنية من العدول إلى الكناية

(١) الديوان: ٧٨ .

تكثيف في الدلالة، يرصد المعنى بدقة، ويعلو به في سماوات التأويل المتسع، فحين يعدل الشاعر عن الخطاب العادي المكشوف ، إلى الخطاب الفني المستور، يمتلئ المعنى بالظلال، ويشع بالإيحاء والجمال.

– **ويصل العدول بالكناية إلى مراتب متقدمة من الأداء البلاغي العالي، حين يصوغه الشاعر في سياق تصويري يبرز حالة التناقض، ويصور المفارقة المريرة بين حال الغرب الطامع، والشرق الغافل، يقول:**(١).

والعالم اليوم هذا فوقَ خَيْبتِـهِ

غافٍ، وهذا إلى أطماعِهِ عَجِلُ

– فقد اكتست عاطفة الشاعر ثوب اليأس والإحباط من أحوال وطنه، وانعكس ذلك على مفردات شعره فجاء بصورتين كنائيتين تتخذان من الإيماء غطاء لها، فقوله: (هذا فوق خَيْبتِهِ غاف) كناية عن العالم العربي الذي خيَّم عليه اليأس وسيطر، بينما جاء التعبير بقوله : (وهذا إلى أطماعه عَجِلُ) كناية عن العالم الغربي ، وهاتان الكنايتان جعلهما الشاعر مدارًا للمفارقة، فلقد لوَّنتا المعنى بظلال قاتمة ، وأبرزتا معًا الجانب الاستسلامي في حياة المجتمع الشرقي، في مقابل قوة المجتمع الغربي وسطوته ، وإبراز هذا المعنى لا يتم إلا عن طريق التقابل بين المعاني؛ ولأن نسق البناء التصويري مبني على العدول– وهو أمر مقصود بهدف التأثير في المتلقي– تعامل الشاعر مع المجردات على أنها أشياء حسَّية ملموسة، فجسد الخيبة في صورة مادية ملموسة، وأسبغ عليها طابعًا تجسيديًا، وعدل بها عن طبيعتها المجردة إلى هيئة حسية أخرى، يستعلى عليها العرب ويغفون فوقها، فجسدت الموقف المخزي ببراعة، وهذه الاستعارة تولد منها معنى كنائي آخر؛ لأن الشاعر لم يصرح بنسبة الخيبة إليهم مباشرة، وإنما ذكر

(١) الديوان: ١٢٠ .

مكانها نسبة أخرى، حين صور الخيبة في صورة أَسِرَّة يغفو فوقها العرب، وهو ما يدل على استسلامهم للإحباط واليأس، واستعذابهم للراحة والخنوع، وبناء الكناية على الاستعارة أمر معلوم؛ "لأن الكناية تجيء في أغلب أحوالها جملاً وتراكيبًا تضم في بعض عناصرها صورًا أخرى مثل الاستعارة، وأن هذا أظهر ما يكون في الكناية عن نسبة التي تعتمد اعتمادًا أساسيًا على الاستعارة المكنية"(١)، كما صور حرف الجر (إلى) الذي يفيد انتهاء الغاية (أطماعه) شيئًا يسعى الغرب في سرعة وعجل للوصول إليه، ولا شك في أن هذه النماذج من العدول الفني الكثيف الذي يتدرج في مستويات مختلفة خرج فيها الشاعر عن الخطاب المكشوف في توصيل المعنى إلى الخطاب المستور بساتر شفاف، قد جعلت معانيه مليئة بالظلال مشعة بالجمال.

– ويسمو العدول بالكناية في سماوات الإبداع الفني، ويرتفع في فضاءات التأويل الرحب، حين يصوغه الشاعر في قالب فني رمزي، يتوارى خلفه المعنى المراد، ويغطى بستار شفاف، فيرتقي به من المباشرة والتصريح إلى الإيحاء والتلميح، ومن الكنايات التي تعتمد على الرمز بوصفه معادلاً موضوعيًا يعبر عن تجربة الشاعر قوله : (٢).

أَبكِي على النَّخلِ يا من أنتَ صاحِبُهُ

وأنتَ ساقِيْــهِ قرنًــا ماءَكَ العَـذِبا

وراح حتى العِــدا يجنونَه رُطبًــا

وأنْتَ تَعلِكُ منــهُ السَّعْفَ والكَرَبــا

اقتنص الشاعر بعينيه من الطبيعة شيئًا من أجمل ما فيها، فكنى عن

(١) أساليب البيان والصورة القرآنية – دراسة بلاغية تحليلية لعلم البيان – د/ محمد إبراهيم عبد العزيز شادي : ٣١٦– دار والي ١٩٩٥م .

(٢) الديوان: ١٧٠ .

الوطن (بالنخل) وجعله رمزًا للعراق الجريح ؛ لأن المعنى اللازم للنخل هو الشموخ والعزة والصمود والتحدي ، مما يؤكد أن الوطن حاضر في نفسه حتى في رثائه للأموات، وهو ما يشعرك بأن الدلالة العميقة للأبيات، تتعدى المستوى المباشر المفهوم من صريح الألفاظ، وقد اعتمد الشاعر في صياغة البيت الثاني على صورتين كنائيتين تتخذ من المقابلة المعنوية أداة فنية لها؛ لتوليد المفارقات والمتناقضات من قلب المواقف والأحداث؛ لإظهار الفرق الكبير بين حال المستعمر، وحال شعب العراق، فصورت فساد النهج وقلب الوضع، فالشطر الأول جاء كناية عن نهب العدو واستيلائه على خيرات الوطن، والتنعم بها دون حق، والشطر الثاني جاء كناية عن كفاف العيش ومره، وذلك يشعرك بمدى المكابدة والمشقة في استرداد الشعب العراقي أدنى حقوقه المنهوبة، فكان لها دور بارز في تجسيد آلام الشاعر، وتسليط الضوء على جوهر القضية ولبها، وتوجيه ذهن القارئ إليها.

تعقيب

– وفي ضوء ما سبق – نستخلص أن الكناية في شعر الشاعر نوع من الانزياح عن الدلالة الصريحة، وعدول بها عن الطريق المعهود، تكتسب بها المعاني قوةً وثراءً، لا يتم إدراك مقصودها بالوصف الصريح المباشر، وإنما بروادف ولوازم تتبع ذلك الوصف، وكان المعادل الموضوعي– أيضًا– ثمرة من ثمارها الطيبة في خدمة المعنى، له القدرة على إثارة دهشة المتلقي عن طريق استحضار الانفعال المناسب للموقف والحدث، كما أن اتحادها مع الأنماط التصويرية الأخرى، أضاف إلى معانيها المتوارية ظلالاً، وإلى طاقاتها الإيحائية خصوبة ونماءً .

***

الخاتمة

الحمد لله وكفى، وصلاةً وسلامًا على عباده الذين اصطفى.

أما بعد:

فهذا بحث بعنوان:**(العدول البياني في ديوان القصائد للشاعر عبد الرازق عبد الواحد (١٩٣٠- ٢٠١٥م) نماذج مختارة)** ، انتهيت فيه إلى عدد من الملاحظات أذكر أهمها على النحو الآتي :

- يعد العدولُ مصطلحًا بلاغيًا أصيلاً ضاربًا بجذورِه العتيقة في تراثنا القديم، وأن ما يطلق عليه في الدراسات البلاغية الحديثة من مصطلحات، مثل الانزياح والانحراف وغيرها، ما هي إلا أسماءُ أطلقُها العلماءُ على ظاهرة العدول نفسها.
- استطاع العدولُ بوصفه مطلبًا بلاغيًا، ومقصدًا إبداعيًا الارتقاء بأسلوب الشاعر، حين تجاوز الخطابَ العادي في التعبير إلى الخطابِ الإبداعي الجالب للدهشة والتأثير، فكان العدول بمنزلة الفتيل الذي يشعلُ ذهن السامع، ويضمنُ تفاعله مع النص، والاندماج مع قائله .
- تمكنت الصورُ البيانية داخل بنائِها التركيبي ونسقُها التصويري، أن تمثل المعنى تمثيلاً بديعًا تعجز اللغةُ في صورتها التقريرية المباشرة عن إدراك جمالياتِه، أو اللحاق بمستوى إبداعه .
- نجح الشاعرُ من خلال تتابع صوره، وتلاحُقها، ونسج خيوطها، أن يخلق جوًا من الإبداع الفني المليء بالإيحاءات التعبيرية، وهذا تكثيف دلالي يثري فيه الشاعر المعانى المتوارية خلف صريح العبارة ، وهذه سمة من السمات الفنية التي امتازت بها أشعاره .
- تجلَّت معالمُ الإبداع في العدول البياني حين اتخذ عبد الواحد من الرمز والإيحاء متكئًا، يسمح له بالتعبير عن المعاني بطريقة يشوبها بعض خفاءٍ، تحتاج قارئًا قادرًا على هتك حجب المعنى، ونفض الغبار المتناثر عنه؛ حتى يتسنى له فهمُ وتأويلُ سر العدول، وهو ما جعل شعره يتسم بسمة الجمال الإيحائي .

وفي الختام أسأل الله التوفيق والسداد

فهرس المصادر والمراجع

الإبداع في الشعر وكسر المعيار – رؤى نقدية– د/ بسام قطوس – مجلة النشر العلمي – لجنة التأليف والتعريب والنشر – جامعة الكويت – ط ٢٠٠٥م

أبو سلمى حياته وشعره – غادة أحمد بيلتو– تقديم د/ حسام الخطيب – دمشق – ١٩٨٧م

أساليب البيان والصورة القرآنية – دراسة بلاغية تحليلية لعلم البيان – د/ محمد إبراهيم عبد العزيز شادي – دار والي ١٩٩٥م

الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية – د/ يوسف أبو العدوس– الأهلية للنشر والتوزيع– الأردن – ط ١ – ١٩٩٧م

استقبال النص عند العرب – د/ محمد المبارك– المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – لبنان – ط ١ – ١٩٩٩م .

أسرار البلاغة – للإمام عبد القاهر الجرجاني– تعليق د، محمود محمد شاكر – شركة القدس للنشر والتوزيع – ط ١– ١٤١٢هـ– ١٩٩١م .

الأسلوبية والأسلوب – د/ عبد السلام المسدى– ط ٣، الدار العربية للكتاب.

الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم – د/ عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي – المكتبة العصرية – صيدا– بيروت ١٤٢٩هـ– ٢٠٠٨م.

الإيضاح بتعليق البغية – عبد المتعال الصعيدي – مكتبة الآداب – القاهرة – ط ١– ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م .

بلاغة الخطاب وعلم النص – د/ صلاح فضل – سلسلة عالم المعرفة – الكويت ١٩٩٢م.

بلاغة العدول في شعر ذي الرمة – من حيز السياق إلى فضاء التأويل – د/ سعيد بكور – تقديم د/ محمد الأمين المؤدب– المتحدة للنشر والتوزيع – ط ١ – ٢٠٢٢م

البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد-(رسالة ماجستير) إعداد/ ميسون سليمان الصالحي - كلية الآداب- جامعة جرش- الأردن- ٢٠١٥م

التأويل وخطاب الرمز - قراءة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر- د/ محمد كعوان- عالم الكتب - دار الحديث للنشر والتوزيع - الأردن.

تراسل الحواس في الشعر العربي القديم د/ عبد الرحمن محمد الوصيف- مكتبة الآداب - ط ١ - ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م

التصوير البياني - دراسة تحليلية لمسائل البيان - د/ محمد أبو موسى - مكتبة وهبة- ط ٦- ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م

جمالية التماسك الإيقاعي في مراثي عبد الرزاق عبد الواحد - مجلة بحوث اللغة العربية- بأصفهان- العدد: ٢٥ - ١٤٤١هـ

جمالية المفارقة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد- دراسة من منظور أسلوبية التلقي - إعداد صليحة سبقاق- كلية اللغات والآداب بالجزائر- ٢٠١٦م.

الخصائص - أبو الفتح عثمان بن جني- تح/ محمد علي النجار - المكتبة العلمية - د.ت.

دراسات منهجية في علم البديع - د/ الشحات أبو ستيت - ط ١- ١٩٩٤م .

دراسة الالتزام في الشعر العراقي المعاصر- عبد الرزاق عبد الواحد أنموذجًا- يوسف الغرباوي- بغداد- دار الثقافة - ٢٠١٦م

دلائل الإعجاز - الإمام عبد القاهر الجرجاني - تعليق الشيخ/ محمود محمد شاكر- شركة القدس - ط ٣- ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م .

ديوان القصائد- الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد - بغداد - العراق - ط ٢ - مطبعة زياد- ١٩٩٧م .

رؤيـة فـي العـدول عـن النمطيـة فـي التعبيـر الأدبـي – د/عبـد الموجـود متـولي بهنسي – ط ١– ١٤١٣هـ– ١٩٩٣م .

الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – د/ محمد فتوح أحمد – دار المعارف – ط ٣– ١٩٨٤م .

فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور– د/ رجاء عيد – ط ٢ – منشأة المعارف بالإسكندرية– د.ت

الكشف والتَنبيه على الوصف والتشبيه – صلاح الدين بن أيبك الصفدي– تح/ هلال ناجي – وليد بن أحمد الحسين – ط ١– ١٤٢٩هـ– ١٩٩٠م .

لسان العرب – ابن منظور– دار الحديث – القاهرة – ١٤٣٤هـ– ٢٠١٣

اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي – د/ شكري محمد عياد – ط١ – ١٩٨٨م

المثل السائر – ابن الأثير– تح/ الشيخ كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – ط ١– ١٤١٩هـ– ١٩٩٨م.

محمد –صلى الله عليه وسلم– في الشعر العربي الحديث – د/ حلمي محمد قاعود – دار الوفاء للطباعة والنشر – ط ١ – ١٩٨٧م

مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع – فاضل ثامر– دار الشئون الثقافية ٠ ١٩٨٧م

المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – عبد الله بن الطيب المجذوب – مطبعة حكومة الكويت – ط١– ١٤٠٩م

المزهر في علوم اللغة وأنواعها – جلال الدين السيوطي– منشورات المكتبة العصرية – صيدا – بيروت– ١٤٠٦هـ– ١٩٨٦م.

معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م، كامل سليمان الجبوري: ٣/ ٤٢٤– دار الكتب العلمية– ط ١– ٢٠٠٣م

مقاييس اللغة لابن فارس – دار إحياء التراث العربي– بيروت – ٢٠٠١م.

مقولة العدول بين الطرح اللغوي، والتوظيف الأسلوبي في الدراسات اللغوية القديمة- عبد الخالق رشيد – الناشر: مجلة الواحات- ٢٠١٣م

منهاج البلغاء وسراج الأدباء – أبي الحسن حازم القرطاجي- تح / محمد الحبيب بن الخوجة – دار العزب الإسلامي – د.ت .

الموجز في الشعر العربي: (دراسة في العصور المختلفة للشعر العربي- د/فالح نصيف الحجية – دار دجلة – ط ١٠- عمان – الأردن- ٢٠١٦م .

موسوعة أعلام العراق في القرن العشرين – ت/ حميد المطبعي- دار الشئون الثقافية العامة- بغداد- ١٩٩٥م .

نظرية اللغة في النقد العربي (دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب)- د/ عبد الحكيم راضي – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٣م.

النقد الأدبي الحديث – محمد غنيمي هلال- دار نهضة مصر للطبع والنشر- القاهرة .

***

فهرس الموضوعات

الموضـــــوع	الصفحة
المقدِّمة	٢٨٩٩
التمهيد:	٢٩٠٢
أولاً : الشـاعر عبـد الـرزاق عبـد الواحـد ١٩٣٠– ٢٠١٥م (ملامح من حياته)	٢٩٠٢
ثانيًا : العدول البياني، مفهومه، جذوره التراثية، قيمته الفنية	٢٩٠٥
المبحث الأول : العدول إلى التشبيه	٢٩١١
المبحث الثاني: العدول إلى المجاز بالاستعارة	٢٩٣١
المبحث الثالث: العدول إلى الكناية	٢٩٥٢
الخاتمة	٢٩٦٣
فهرس المصادر والمراجع	٢٩٦٤
فهرس الموضوعات	٢٩٦٨