جماليّة الأساليب في ديوان (مرثية النّار الأُولى) للشاعر محمّد عبد الباري

إعداد

أ.د/ يسن إبراهيم بشير علي

أستاذ الأدب والنقد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، المملكة العربية السعودية

Prof. Yasin Ibrahim Bashir Ali.

Department of Arabic Language, Faculty of Arts, King Faisal University, Kingdom of Saudi Arabia.

د. أسامة خضر بن عوف أدهم

أستاذ النحو والصرف المشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، المملكة العربية السعودية.

Dr. Osama Khader Bin Auf Adham

Associate professor of grammar and morphology, Department of Arabic language, faculty of Arts, King Faisal University, Saudi Arabia.

المستخلص

جماليّةُ الأساليب في ديوان (مرثية النار الأُولى) للشاعر محمّد عبد الباري

تأتي أهمية هذه الدراسة من أنها تعالج جمالية الأساليب في واحدٍ من الدواوين الشعرية المشهورة التي صدرت حديثاً، هو ديوان (مَرْثِيّة النّار الأُولى) للشاعر محمّد عبد الباري. فبالرغم من أن هذا الديوان باكورة إنتاج الشاعر إلا أنّه مثّل حضوراً لافتاً في الساحة الأدبية، ولاقى استقبالاً حافلاً لدى قرّاء الشعر ونقّاده، وفاز بجائزة الشارقة للإبداع العربي، ما يدلّ على قيمته الفنّية والفكرية. وقد هدفت الدراسة إلى رصد البنيات الأسلوبية التي شكّلت شعرية الديوان، وتحليلها تحليلاً فنياً يبرز دورها في تعميق جمالية نصوصه الشعرية، وفي توصيل رؤى الشاعر وأفكاره. فوقفت الدراسة في مدخل نظري عند مفهوم الجمالية في الفن والأدب، ثم قاربت الأساليب المهيمنة التي صاغ منها الشاعر خطابه الشعري، ممثلةً في: أسلوب الانزياح، وأسلوب التناص، وأسلوب المفارقة. وقد وظّفت الدراسة المقاربة الأسلوبية التي تُعين الباحث في رصد جمالية الأساليب الشعرية رصداً موضوعياً يكشف عن نظامها اللغوي المؤثِّر والدالّ. وقد أظهرت الدراسة أن التقنيات الأسلوبية التي بنى عليها الشاعر خطابه الشعري أدت دوراً مهمّاً في توليد جمالية نصوص الديوان.

الكلمات المفتاحية: عبد الباري، الجمالية، الانزياح، التناص، المفارقة.

Abstract

The Aesthetic of styles in the Diwan (Merrthiat Annar Alaula) by the poet Muhammad Abd al-Bari

The importance of this study comes from the fact that it deals the aesthetics of style in a famous poetry Diwan that was recently released is (Merrthiat Annar Alaula) by the poet Mohammed Abdul Bari. Despite the fact that this Diwan was the poet's first production, it represented a remarkable presence in the literary arena, and was met with a great reception by poetry readers and critics, and won the Sharjah prize for Arab creativity, which indicates its artistic and intellectual value. The study aimed to reveal the stylistic structures that formed the poetry of the diwan, and analyze them artistically, highlighting their role in deepening the aesthetic of his poetic texts, and in communicating the poet's visions and ideas. The study focused on the concept of aesthetics in art and literature, and then approached the dominant methods from which the poet formulated his poetic speech, represented by the deviation, the intertextuality, and the paradox. The study has employed the stylistic approach, which assigns the researcher to monitor the aesthetics of poetic styles objectively, revealing its influential and indicative linguistic system. The study has shown

that the stylistic techniques on which the poet built his poetic speech played an important role in generating the aesthetic of the diwan texts.

Keywords: Abdel Bari, Aesthetics, Deviation, Intertextuality, Paradox.

المقدّمـــــــة

صدر ديوان (مرثية النار الأولى) لمحمّد عبد الباري[١] في العام ٢٠١٢، وهو الديوان الأوّل للشاعر، تلته عدة دواوين أخرى. وقد صادف هذا الديوان استقبالاً حافلاً منذ ظهوره الأول، ففاز بجائزة الشارقة للإبداع العربي في ذات العام الذي صدر فيه، ما يعني أنّ الديوان خلا من الوهن الفنّي الذي يصاحب البدايات عادةً. الذي يُعاين هذا الديوان يلاحظ انصهار البنى الدلالية والفنية في نصوصه المختلفة، حيث تميّز ببنية أسلوبية حاذقة، وتراكيب لغوية فائقة، أسهمت في إثراء جماليته، وفي حمل رؤية الشاعر نحو الحياة والكون، وفي التعبير عن فواجع الواقع العربي وأوجاع إنسانه. وقد جاءت هذه الدراسة تبحث في جمالية الأساليب، غايتها النظرُ في كيفية تعبير الشاعر عن رؤاه وهواجس الإنسان العربي تعبيراً جمالياً مؤُثراً تُبرزه الطرائق الأسلوبية التي صاغ منها خطابه الشعري، وأحال به مواجعه من خلال التخييل والتصوير والترميز إلى فنٍّ وإبداعٍ. وقد اقتضت طبيعة الدراسة الوقوف أوّلاً في مدخل نظري يعرِّف بالجمالية التي قام الفلاسفة بالتنظير لها قبل أن تقع إلى دائرة النقد الأدبي، وتصبح اسماً جامعاً لكل ما يبحث في جمال الخطاب الأدبي بحثاً موضوعياً يكشف عن سبل انتظامه، وكيفيات صياغته وتشكيله، ثم يلي ذلك معالجة أبرز الأساليب التي ظهرت في الديوان ممثلة في أسلوب الانزياح، وأسلوب التناص، وأسلوب المفارقة، ودراستها دراسة تطبيقية تكشف عن جماليتها وحسن انتظامها.

توظّف الدراسة المقاربة الأسلوبية التي تتوفّر على آليات وإجراءات تمكّن الباحث من تمييز الأساليب الفنية، ودراستها دراسة موضوعية تستند إلى الوقائع اللغوية، وما تشتمل عليه من أنساق داخلية، تشكِّل بنية النصِّ المدروس، وتولِّد جماليته.

أما الدراسات السابقة فلم يعثر الباحث على دراسة خُصصت لجمالية الأساليب في هذا الديوان، وإن كانت هنالك دراسات عُقدت له، تعالج إشكاليات أخرى، من أهمِّها:

دراسة بعنوان (سيميائية العتبات النصية في مرثية النار الأولى لمحمد عبد الباري)، للباحثيْن: خالد كار ورضا بوزيدي، قُدّمت لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في جامعة حمّة لخضر – الوادي، الجزائر، عام ٢٠١٨/٢٠١٩م. وهي وإن خُصصت للمدونة نفسها إلا أنها عملت لمعالجة إشكالية أخرى هي سيميائية العتبات النصية، فاختلفت عن هذه الدراسة في المنهج والموضوع والنتائج.

دراسة بعنوان (التناص والرمز في شعر محمد عبد الباري ديوان مرثية النار الأولى أنموذجاً)، للباحث بو فتحة أحمد، قُدّمت لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في جامعة محمد الصديق بن يحيى، الجزائر، عام ٢٠١٧/٢٠١٨م. وهي دراسة خُصصت كذلك للمدونة نفسها، لكنها سعت إلى معالجة ظاهرة أخرى تظهر في عنوانها، وظّفت المنهج الوصفي بالإضافة إلى المنهجين التاريخي والتحليلي. فهي وإن التقت مع هذه الدراسة في جزئية التناص،

إلا أن هذه الدراسة تختلف عنها في موضوعها الذي يعالج البنيات الأسلوبية المشكلّة لنصوص الديوان وفق آليات المنهج الأسلوبي، ما أتاح لها الوصول إلى نتائج جديدة ومختلفة.

دراسة بعنوان (هاجس المستقبل في قصيدة "ما لم تقله زرقاء اليمامة" لمحمد عبد الباري)، لبو ديسة بو لنوار، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلد ١٢، عدد ٢، ٢٠٢٠. وهي دراسة تحليلية سعت لمعالجة قضية المستقبل في الأدب من خلال استقراء نصٍّ شعريٍّ واحدٍ في الديوان نفسه هو "ما لم تقله زرقاء اليمامة". وفيما نلاحظ أن هذه الدراسة تختلف عنها في مدونتها وإشكاليتها ومنهجها، فاختلفت لذلك في نتائجها.

أوّلاً: في الجمالية

الجماليةُ مصطلح تخلَّق في رحم الفلسفة، وتبلور من دراسة الفلاسفة للجمال في الطبيعة والفنّ، وقد دار جدل كثيف حول هذا المصطلح مبعثه الخلاف العريض حول مفهوم الجمال الذي يعدّ "أشدّ المفاهيم الفلسفية تركيباً وغموضاً"(٢)، فبينما يربطه البعض بقِيَمِ الخير والنفع، ينفي عنه آخرون هذه الاعتبارات، ويراه "يختلف عن الخيِّر في أنه لا يتضمن حُكماً أخلاقياً، وعن النافع في كونه مجرّداً عن المصلحة، وعن الجذّاب في أنه لا يثير صلةً خاصّةً بين الشيء ومن يعجب به، بل يحتفظ بصفةٍ عامةٍ مطلقة"(٣). هذا التنظير التراكمي لعلم الجمال ما لبث أن أفضى إلى معرفةٍ أعمق بماهيته وصفاته وتجلياته، وهو ما قاد إلى تأطير الجمالية اصطلاحاً، فصارت تمثِّل "نزعةً مثاليةً تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفنّي، وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته"(٤). وقد يعدّها البعض "علماً تعتمد على تنظير حسّي في معالجة الخصوصية الأدبية للشعرية بوصفها حالة لهذه الإشكالية العامة"(٥). وعلى هذا الأساس سعت الجمالية إلى تكريس اهتمامها بمسائل الذوق الفنِّي عامة، وبالتفكير الجمالي الخالص دون النظر إلى السياق، أو النظر إلى طبيعة القِيَم المُعبَّر عنها، هادفةً إلى التأكيد على شعار (الفنُّ للفنِّ)، وإلى استنباط قوانين كلّية تؤطِّر الظاهرة الجمالية، وهو ما جعلها "عابرة للثقافات، وتستهدف العالمي"(٦).

وقد أوْلى الفلاسفة كما أشرنا اهتماماً بالغاً بالجمالية وتشييد صرحها، والتي صارت منذ القرن الثامن عشر "مع الفيلسوف الألماني بو مغارتن لفظاً اصطلاحياً، بل عنواناً لمقاربةٍ خاصةٍ باتت تُميِّز بين أحداث الذكاء وأحداث الحساسية _ ومنها أحداث الفن _ وهو ما بلغ عنده طموح تأسيس سبيل دراسي جديد، فلسفي وعلمي، يجعل من الجميل، ومن الفن، موضوعاً له"(٧). ولا شكّ أنّ الجمالية بوصفها علماً له مجاله وموضوعه تتطوّر مع تطوُّر المجال الذي تعمل فيه، فبقدر تطوُّر الإبداع الفني تتطوّر الجمالية، مستجيبةً لكلِّ جديدٍ، خاصة في المجال الأدبي الذي لن يكفّ بطبيعته عن التطوّر ومحاولة الوصول إلى أفق جديد يقوم على التجاوز والتجريب، فالذاكرة الإبداعية والمتلقِّية في آن لا تحتفل بشيءٍ احتفالها بالأعمال التي تخرج عن النسق، ولا تساير التقليد والتكرار، "وترفض المعيار، وتتغيّا قمة الأصالة"(٨)، ولذا تعتمد معرفة قيمة الإبداع وتذوّقه ودراسته على التجربة المحسوسة والمتجسِّدة في النصوص الأدبية، كون هذه النصوص تسعى دوماً للانفلات من القيود والاشتراطات.

وبما أنّ الجمالية تهتم بطرائق التعبير أكثر من اهتمامها بالظاهرة المُعبّر عنها، والنظرُ لديها يكون في كيفية صدور المبدع عن الظاهرة وتشكيلها في فنّه، فإنه والحال هذه تتساوى عندها المضامين ولا تميِّز بينها، إذ ليس ثمة محتوى لديها يصلح للتعبير عنه وآخر لا يصلح، طالما كان التعبير جميلاً، ويقدّم متعةً للمتلقّي، "إن الشعور بالألم هو شعور استطيقي، إذ يمكن أن

يستخدم الفنّان ما هو مرعب كعنصر من عناصر فنّه. وقد يؤدّي الرعب إلى انطباع استطيقي معيّن... وعندما نشعر بالجمال حتى فيما هو مرعب نشعر أيضاً بالمتعة"[٩]. ومن هنا وجد القبيح والمُوجع والمرعب والمخيف والمتوحش والمستفزّ، طريقه إلى فلسفة الجمال مثله في ذلك مثل الجميل واللذيذ والفخم والجليل والمهيب والخيِّر والنافع وغيرها من تنويعات التجربة الإنسانية، فلا عنصر منها أولى بالتقديم إلا بمقدار ما تثير فينا هذه التنويعات من مشاعر جمالية[١٠]. والحكم على الجمال الفنّي يُصوّب نحو قدرة الفنّان على التعبير عن هذا الشعور، ومن هنا جاء تعريف كروتشيه للجمال بأنه "التعبير الناجح، أو بعبارة أخرى التعبير ولا شيء أكثر، لأن التعبير عندما لا يكون ناجحاً فإنه لا يكون تعبيراً"[١١]. وإذا كان من الضروري الحديث عن مستويات ومعايير إجرائية عند الشروع في استخدام أي نظرية، فإنه في الجمالية "يتوجّب علينا البحث عنها، لا في أيِّ مدارٍ متعالٍ ... وإنما في العمل نفسه"[١٢]. كما يقول مارك جيمينيز.

ولعلّ الكلام عن الجمالية بهذا الفهم يُحيلنا على طبيعة العلاقة بينها وبين الأسلوبية والشعرية (الإنشائية)، فهذه النظريات جميعها تتغيّا البحث عن مظاهر الجمال، لكن الأسلوبية والشعرية يقتصر بحثهما عنه في فنون القول، بينما تتسع دائرة التعميم لدى الجمالية فتتوخّاه في الطبيعة والفن لتستخلص مقوّماته وبمختلف أنواعه، دون التقيُّد بالكلام الأدبي. من هنا تنبع حاجة الجمالية حين تبحث في مدونة قولية شعرية إلى إحدى المقاربتين لتستهدي بآلياتها وإجراءاتها، حسب حاجة البحث، ومقتضيات المبحوث عنه.

بالنظر في المدونة المدروسة نجد أنها في مستوى الدلالة تعددت فيها مصادر الوجع والأسى والحزن والقلق والقهر، لكن الشاعر استطاع التعبير عن كلِّ ذلك تعبيراً جميلاً أبان عن موهبةٍ فذّةٍ، وعبقريةٍ في الصياغة والتخييل، مستنداً في ذلك إلى أساليب الانزياح والتناص والمفارقة وغيرها من أساليب التعبير التي أبرزت شعرية الديوان وأظهرت جماليته. لذلك ستعمل الدراسة على تتبّع هذه الأساليب في النصوص الشعرية في الديوان، وتحليها تحليلاً فنيّاً يبرز دورها في صهر الفكري في بنية النص وتحويله إلى مصدرَ إمتاعٍ ولذةٍ فنّيةٍ غامرةٍ.

ثانياً: جمالية أسلوب الانزياح

الانزياح الأسلوبي عنصرٌ جماليٌّ قارٌّ في لغة الشعر، فهو من أخصِّ خصائص التعبير الشعري، والعنصر الفنّي الذي يميِّز بنية اللغة الشعرية التي تكسر النسق وتتسم بالتحوّل والمغايرة. لذلك عدّه جان كوهين العنصر الوحيد الثابت في لغة جميع الشعراء برغم الاختلافات الفردية[١٣]. والانزياح مفهوم واسع يشمل كل عدولٍ أو تجاوزٍ لمعيارٍ محددٍ سلفاً لظاهرةٍ ما، وهو في الاستعمال الأدبي والبلاغي إعادة ترتيب اللغة بطريقة جديدة في مكوناتها الأساسية، وبناها التصويرية، وتراكيبها الأسلوبية، تكتسب بهذا الترتيب الجديد بعداً جمالياً ودلالياً، تنماز به عن حدِّ الاستعمال اليومي، لتغدو لغةً فنّيةً مؤثّرةً، ولهذا عُدَّ "شذوذاً عن القاعدة، ومخالفة للقياس في البلاغة عبر إيجاد تباعد قابل لاصطلاح ذاتي يُكيف المستوى الطبيعي في اللغة باصطناع صيغٍ للتعبير الأدبي"[١٤]. وقد عرّفه أحمد ويس بقوله: "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصوراً استعمالاً يخرج بها عما هو معتادٌ ومألوف، بحيث يؤدِّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرُّدٍ وإبداعٍ وقوة جذبٍ وأسر"[١٥]. فالاستعمال القاموسي للغة لا شك يمكّنها من أداء وظيفتها التواصلية، غير أنه يقصر بها عن تحقيق وظيفتها الفنّية التي يكون بها الشعر شعراً والأدب أدباً. وإذا كان لكل عصر جماليته في الإبداع الشعري، فإن جمالية هذا العصر

هي الانزياح بامتياز كما تُفصح عن ذلك المدونات الشعرية المعاصرة، ومن بينها هذه المدونة التي ندرسها، وهي مدونة يمثل الانزياح فيها ركناً ركيناً، فقد عمِل الشاعر فيها على الخروجِ عن المتواضع عليه من أنماط التعبير وصيغه، وخرق القواعد؛ ليفسح المجال لأشكالٍ جديدةٍ من التعبير المبتكر عن همومه الذاتية، وأوجاع الأمة، وأوصاب الإنسانية. ففي قصيدته (مرثية للقادمين من الموت)، يبرع الشاعر في تصوير حالة الضعف التي شكّلت حاضر الأمة العربية، وسببت لها عناءً كبيراً في عالَمٍ لم يعد يعترف إلا بالأقوياء، لذلك نجده يتحدّث بضمير الجمع، فيقول:

مثلما تُورق أشجار

الخرابْ

نقطف الموّال من أقصى العذاب

نحن في النردِ احتمالٌ سابعٌ

نحنُ في الهامشِ

من كلِّ كتابْ

فقرةٌ في حفلة الموتى

صدىً

في النواقيس

حضورٌ في الغيابْ(١٦)

في هذا المقطع تبرز قدرة الشاعر في الجمع بين المتنافرات في مستوى المعاني الأُوَل للمفردات، وإعادة تنظيمها لتنتج دلالاتها الجديدة في المستوى الثاني، وهي الدلالات التي يريد الشاعر التعبير عنها وإيصالها للمتلقي، فتظهر من ثنايا هذه الإعادة تراكيب جديدة غير مألوفة، فنجد أشجار الخراب التي تُورق، والموّال الذي يقطفُ، والموت المحتفِل، وغير تلك من الصور المبتكرة التي برع الشاعر في تشكيلها، ما أدّى إلى إنتاج أبنيةٍ لغويةٍ حافلةٍ بانزياحاتها الأسلوبية التي تُضمر دلالاتٍ جديدةٍ وعديدةٍ، تعبّر عن حال الإنسان العربي في هذا العصر، فثمة وجعٌ دائمٌ، وغياب عن الفعل والتأثير في العالم وأحداثه المتعاقبة، حيث لا وجود حقيقيّ للعرب في مركز هذه الأحداث ومتنها، حين رضوا بأن يكونوا في الهامش، وفي سابع احتمالات لعبة النرد التي تجري على قدمٍ وساق، وهو احتمال ليس له وجود في اللعبة، ما يدل على الغياب التام عن الفعل والتأثير، إذ لم يكونوا غير صدىً لما يدور حولهم من أحداث خطيرة، ووقائع جِسام تغض مضاجع الإنسان وتُحيط به إحاطة السوار بالمعصم. لكن مع هذا الواقع المزري فثمة أمل مستكنٌّ يبرز في ثنايا هذا الواقع الموجِع يتمثل في صورة قطف الموّال من أقصى هذا العذاب، كما عبّرت إحدى الصورة في هذا المقطع (نقطف الموّال من أقصى العذاب)، صحيح قد يكون الموّال دلالة حزنٍ وتوجّعٍ، لكنه أيضاً يمكن أن يكون دالة بوحٍ وإمكانية اقتناص لحظة فرحٍ، خاصةً حين ننظر إليه في سياق ارتباطه بكلمة (نقطف) وما توحي به، وتُحيل عليه من الثمار والورود. ربما ذلك لأن الشاعر في هذا النص ليس داعية يأسٍ وقنوطٍ، وإنما غايته إيقاظ الأمة من غفلتها، فالمحن التي تمرّ بها يمكن أن تقوّي من عزمها، فتخرج منها قوية، وتنهض حيةً كما

ينهض طائر الفينيق من رماده، وتجدد نفسها لتستأنف مسيرتها في الريادة، وتلعب دورها في مسرح الحياة المتحرِّك، كما يُشير إلى ذلك في مقطعٍ لاحق من النصّ:

يا جبالَ النارِ

في أكتافنا

خبتِ النارُ ولم نحنِ الرِقابْ[١٧]

وفي نصٍّ آخر مترعٍ بالقلق وأوجاع الارتحال والسفر جاء بعنوان (خاتمة لفاتحة الطريق) ينسج الشاعر فيه من هذه الأوجاع بنى أسلوبية مذهلة، وصور فنّية غاية في الجدّة والجمال، فيشكّل منها انزياحات بديعة، يقول:

لن ينتهي سفري

لن ينتهي قلقي

لأنني الزورق المنذور للغرقِ

فمنذ أن أشرعت عيناياَ

ضوءهما

ما عدتُ من أرقٍ إلا إلى أرقِ

شكراً لبوابةٍ في القلبِ

تُدخلني باب السؤالِ

لألقى ما النبيّ لَقِي[١٨]

حيث نلتقي هنا بلونٍ آخر من ألوان القلق، هو قلق الإبداع والارتحال في متاهاته البعيدة، والغوص في أعماقه السحيقة؛ للحصول على صيغٍ فنيةٍ وتراكيبَ أسلوبية غير مألوفة، فهو أذن قلقٌ ناتج عن معاناة التجريب والبحث عن أفقٍ إبداعيٍ جديد. فهنا (السفر والقلق اللذان لا ينتهيان) إلى مستقر، والشاعر وهو في بحثه عن الجديد يكون بمثابة (الزورق المنذور للغرقِ)، و (العينان اللتان تُشرعان ضوءهما)، و(بوابة القلب) التي تستقبل الشكر وتحتفي به، فهي التي تدخل الشاعر إلى (باب السؤال)، ليلقى هنالك (ما النبيُّ لَقِي)، وهكذا تتوالد الصور، وتُنتج الانزياحات الجديدة، في سلسلة من التراكيب التي تتخذ من التجاوز وسيلة وغاية؛ وتفصح عن رغبة الشاعر في هدم النسق السائد، وإعادة بنائه في نصوصه الشعرية، فليس ثمة شاعرٌ حقٌ يرضى بما تحت يديه، ولا يقنع بشيء ناله هو أو ناله غيره، فيدأب في اختراع أشكالٍ تعبيريةٍ جديدةٍ تحدث المفاجأة والدهشة في المتلقي، باحثاً عن كل جديد سواء أكان ذلك في مستوى البنية أو في مستوى الرؤية، وهذا إن دلّ إنما يدلُّ على حساسية الشاعر عبد الباري في تعامله مع الألفاظ والتعبيرات، وصرامة الناقد الذي يسكنه، وهو ما شكّل لديه وعياً جمالياً وإبداعياً جعله لا يعبأ بموافقة النماذج الثابتة، كما ظهر ذلك في ديوانه الأوّل ذاك الذي خرج ناضجاً بنيةً وفكرةً، ما يدلّ على مسؤوليته تجاه إبداعه، وإدراكه المبكّر للمعنى الحقيقي للإبداع الفني، إذ لا يعدُّ "من التحف إلا الإبداعات التي تقاطع التقليد، فتزعزع الأصناف، وترفض المعيار"[١٩]؛ ليلقى في سبيل التجويد والتجريب والتجديد ما لاقاه الأنبياء من معاناة. إنّها معاناةٌ من نوعٍ آخر، لكنها

معاناةٌ منتجة؛ تمثِّل تطهيراً لشوائب النفس مما علق بها من أدران، وإضافةً جماليةً ومعرفيةً بها تخلّد الأعمال، ويرتقي الشعراء في سلّم الشهرة والمجد، ليختم هذا المقطع الشعري من هذا النص المفعم بالقلق النبيل والوجع الجميل، بصورة شعرية تجسِّد الهمَّ الذي يحمله الشاعر على كتفيه، إنه همُّ الإجابة عن الأسئلة الكبرى التي تستوطن فؤاد الشاعر وتبحث عن إجابات لها في قصيده، يقول:

(متى وكيف وهل)

هذي التي نزلت

عليَّ

لو نزلت بالطور لم يُطقِ[٢٠]

وفي قصيدة بعنوان (توقيعات على جدار الثورة)، صدّرها الشاعر عبد الباري بقوْلةٍ للشاعر الفرنسي بودلير (تكرِّس الثورة الخرافة من خلال التضحية)، هذه القولة تعدُّ عتبةً شارحةً للنص، يعبُرُ من خلالها الشاعر ومعه المتلقّي إلى النص الذي يعبّر فيه عن معاني الثورة والتضحية من أجل مستقبل أفضل، وعن رغبة الأمة العربية في الانعتاق من الذلِّ والقهر اللذيْن ظلّت تتلقاهما من أعدائها في الداخل والخارج، خاصة أولئك الذين يتولون أمر قيادتها، حتى ظنّ هؤلاء أنها أصبحت مجرّد مقبرة عظيمة لا تبدي ولا تعيد، ثم (ماجت فجأةً، إن المقابر لا تموج)، يقول الشاعر في مقطع انزياحيٍّ بديع:

كنّا نفصِّل يأسَنا

شوقاً لفرحتنا اليتيمة

(سيزيف) ملّ

ونحنُ ندفع وَهْم صخرتنا العقيمة

الذلُّ ينثرنا على الأعتاب أحذيةً قديمة

وغبارُ هذا العصر يطحننا

وتهزمنا الهزيمة[٢١]

هذا الأسلوب الفنّي المغاير أنتجته حالة الانتظار الطويل للأمة العربية في تحيُّن لحظة فرح يتيمة، لحظة انتصار لم تأتِ بعد، وسنوات اليأس والقهر المتطاولة، وصنوف العذاب والذلّ المقيم، صاغ منه الشاعر عبد الباري صوراً فنّيةً انزياحية غاية في الجمال والجدة والابتكار، صوراً نابضةً بالحياة، تداخلت فيها عناصر فنّية عديدة، استعارات، وكنايات، ورموز، فشكلّت بذلك شعرية النص وجماليته الفائقة، حيث نجد: اليأس الذي يتم تفصيله كأنه قطعة قماش، وسيزيف الذي يملّ من دفع صخرته، والصخرة التي توصف بالعقم، والذلّ الذي يُنثر، والغبار الذي يُطحن، وهكذا دواليك. هذه الصور لا شك تُحيل القارئ على دلالات عديدة، توحي ضمن ما توحي به إلى حالة الضعف والهوان التي ظلّت تعيشها الأمة العربية ردحاً من الزمن قبل أن تنفجر طوفاناً، وتندلع بركاناً في وجوه مغتصبي إنسانيتها، لتكتب تاريخها الجديد، بعد أن خلعت عنها معاطف الحداد، ونزعت عنها حالة الخوف والعجز. هكذا استطاع الشاعر عبد الباري

تطويع اللغة بتحويلها من بنية تواصلية عادية إلى بنية جمالية مؤثّرة، تكتنفها لذةً فنيةً فاتنةً، فهي _أي اللغة_ كما هي دائماً (لا تخذل الشاعر ولا تتخلّف عن رفده بالأدوات والآليات التي يعبّر بها عن نزعاته الفلسفية ورؤاه الواقعية)[٢٢].

ثالثاً: جمالية أسلوب التناص

التناص (Intertextuality)، ضرب من ضروب التفاعل بين النصوص والخطابات، ويشير إلى أن النص المُنتج الجديد له امتدادات في نصوص وخطابات أخرى سابقةً عليه أو معاصرةً له، أسهمت في إنتاجه، وكانت سبباً في وجوده المتحقق على هيئته التي تشكَّل عليها. وهو مصطلح حديثٌ نسبياً ظهر بصورته الحالية في الدرس الأدبي مع الناقدة جوليا كرستيفا في ستينات القرن العشرين، متأثرة في ذلك بالناقد الروسي ميخائيل باختين الذي ظهر لديه هذا المفهوم حين كان بصدد دراسة أشكال التعدد اللغوي في النص الروائي، فأطلق عليه التعدد اللساني[٢٣]. ويحيل هذا المصطلح لدى كرستيفا "إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكلٍ يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل الخطاب الشعري"[٢٤]. وقد برزت لهذا المصطلح تعريفاتٌ عديدةٌ، في المعاجم والمؤلفات النقدية من بينها تعريف تودوروف الذي صاغه وهو بصدد دراسة المبدأ الحواري لدى باختين، فقال عنه هو أن "يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، في نوع خاصٍّ من العلاقة الدلالية، ندعوها نحن علاقة حوارية"[٢٥]. وجاء في معجم السيميائيات أن التناص "مفهوم يدلُّ على وجودٍ أصليٍّ في مجال الأدب أو النقد أو العلم، على علاقة بنصوص، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيراً مباشراً أو غير مباشر على النصِّ الأصلي عبر الزمن"[٢٦]. كل ذلك يعني أنّ الكاتب يختزن الكثير من النصوص والخطابات في ذاكرته القرائية، والتي جاءته من مصادر معرفية عديدة، وحقول ثقافية شتى، هذه النصوص والخطابات تنسرب في كتابته بطريقة مقصودة أو غير مقصودة، فتظهر في صورة اقتباسات وتضمينات وتلميحات تسهم في بناء نصه، وتشكيل أسلوبه الخاص، حين تندمج هذه النصوص والخطابات الوافدة في نصه الجديد، وتصير جزءً لا يتجزّأ من بنيته الفنية والدلالية، حيث تتمّ أسلبتها، فتفقد دلالاتها السابقة، وتوظّف بطريقة مختلفة لتكتسب دلالات أخرى في سياقها الجديد، ومن هنا تبرز قيمة التناص بمعناه الجمالي، كما برز في العديد من نصوص محمد عبد الباري في هذا الديوان. ففي القراءة المتمعنة في هذه النصوص الشعرية تتجلّى قدرة الشاعر على استدعاء النصوص الدينية والتراثية والأسطورية، وصهرها في شعره، خاصة في قصيدته الأشهر (ما لم تقله زرقاء اليمامة) التي مثّل التناص حضوراً لافتاً في عنوانها، وفي متنها، فقد استدعى الشاعر الكثير من الخطابات وقام بتوظيفها بطريقة معبّرة عن حال الأمة العربية، وما ستمرُّ به من ظروف قاسيةٍ، ومخاضٍ عسيرٍ، سيكون لها وقعها الموجِع في حاضر الإنسان العربي ومستقبله، يقول:

في الموسم الآتي.. سيأكل آدمٌ

تفاحتيْن

وذنبه لن يُغفرا[٢٧]

فيستهلُّ هذا المقطع من القصيدة بعبارة استشرافية (في الموسم الآتي) تنبئُ عن الخطر العظيم الذي ينتظر الأمة العربية التي أدمنت تكرار أخطائها، ما يجعلها غير مؤهّلة للعفو والمغفرة اللتيْن نالتهما في خطيئتها الأولى كما نالهما آدم وزوجه حين أكلا من الشجرة التي نُهيا عن الاقتراب منها، (فَتَلَقَّىٰ آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ ۚ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ)[٢٨] ، وآدم يرمز

للبشرية جمعاء، لكنه في السياق الذي وردت فيه هذه الصورة التناصية، غالباً ما يشير إلى الإنسان العربي المعاصر الذي لم يتعلّم من تجاربه، فيظل يكرر ذات الأخطاء التي عصفت به مراراً، وهو ما أدّى إلى تهميشه، بله إقصائه عن دائرة الفعل، وأورده موارد الهلاك:

الأرضُ سوف تشيخ

قبل أوانها

الموتُ سوف يكون فينا أنهرا

وسيعبُر الطُوفان من

أوطاننا

من يَقنع الطوفان أن لا يعبرا؟[٢٩]

فإذا لم تكن قادراً أو راغباً في التعلّم من أخطائك السابقة، فلن يكون أمامك إلا أن تنتظر المآسي، الموت والدمار والخراب، وهو ما تعبّر عنه هذه الصور المُرعبة والجميلة في آنٍ معاً، (الأرضُ سوف تشيخ قبل أوانها، الموتُ سوف يكون فينا أنهرا)، فهي صورة وإن كانت جميلةٌ في مستواها الأسلوبي، إلا أنها لا شك مُرعبةٌ في مستواها الدلالي، فالأرض التي تجدد نفسها وحياتها دورياً، لن تبقى على حالها من هول هذه الفاجعة، سوف تفقد شبابها وحيويتها، سوف تُصاب بالوهن والشيخوخة قبل حينها، والموت لن يكون شحيحاً هذه المرّة، بل طوفاناً يقضي على الجميع، ولن يسلم منه أحد، وهو ما يحيلنا على واقعة الطوفان التي حدَّثت بها الكتب الدينية، حين لم يصغِ الإنسان إلى نبيُّ الله نوح رغم تطاول مكوثه بينهم، ودعوته إلى ترك الطريق الخطأ، لكنهم لم يرعووا (فَأَخَذَهُمُ ٱلطُّوفَانُ وَهُمْ ظَٰلِمُونَ)[٣٠].

ثم يستدعي الشاعر صورة أخرى ذات دلالة بشعة ومخيفة في التاريخ العربي، وهي صورة القرامطة الذين ظهروا في العصر العبّاسي وأحدثوا فوضى لا حدَّ لها في البلاد العربية والإسلامية، وارتكبوا فظائع لا قبل للناس بها، فقد وظّف الشاعر عبد الباري سيف القرمطي الذي أعمله في رقاب الناس، خاصة في الأماكن المقدّسة، وبثّ به الرُعب في قلوبهم أنّى توجّهوا:

فوضى... وتنبأُ كل منْ مرّت بهم

سيعودُ سيف القرمطي ليثأرا[٣١]

فحين يستدعي الشاعر مثل هذه الصور المخيفة وما تثيره في الذاكرة الجمعية العربية من مشاهد موجعة، إنما غرضه تحذير العرب مما سيحيق بهم إن لم يتعلموا الدرس ويتحدّوا، لأجل تجاوز ما يهدد كيانهم ووجودهم. فهذه الصورة ومثلها من الصور المرعبة أقدر على التأثير في النفوس وإيقاظ الأمة من ثُباتها، وانتباهها لمصادر الخطر التي تحدق بها من كل جانب. وتحدد خياراتها في وقت لم يعد فيه الاحترام ممكناً إلا للأقوياء.

ثم نلتقي بصورة تناصية أخرى في هذه القصيدة المفعمة بأشكال التناص، خاصة التناص الديني، فقد تحولت القصيدة بفضل هذه الاستدعاءات إلى فسيفساء من النصوص والخطابات المتداخلة والمتكاملة بحسن توظيفها؛ لتصنع جمالية القصيدة ورؤاها العميقة، يقول الشاعر:

ستجيئُ سبعٌ مُرّةٌ،

فلتخرنوا

من حكمة الوجع المصابر سُكّرا

سبعٌ عجافٌ

فاضبطوا أنفاسكم

من بعدها التاريخ يرجع أخضرا(٣٢)

هنا يلجأ الشاعر إلى الخطاب القرآني ليجسِّد من خلال قصصه ودلالاتها مأساة الأمة العربية الشاخصة، والنفاذ إلى رؤيته الثاقبة، ونظرته الاستشرافية للأحداث، ويرسم كذلك ما يراه طريقاً للنجاة والخلاص، فيحيلنا على واحدةٍ من أكثر قصص القرآن إدهاشاً هي قصة نبيُّ الله يوسف الذي عُرف بقدرته الفائقة على تفسير الرؤى، فيستعير الشاعر منه هذه الخصيصة لينبئُ قومه بما ينتظرهم من مصير لم تخبرهم به قارئات الغيب، ولم تحذرهم منه زرقاء اليمامة، لينتبهوا، كما فعل يوسف مع أهل مصر في القديم حين دلّهم على تخزين الحنطة في سنين الرخاء لمواجهة سنين الشدّة، فيطلب الشاعر من الأمة تخزين الصبر والتحلِّي به لما ينتظرها من أيام صعبة، حتى تنجلي الغمة. والشاعر كعادته لا يريد مجرّد التنبيه والتحذير، ولا مجرّد التخويف وزرع اليأس في النفوس، لذا نراه يختم خطابه هذا بما يبعث في النفوس الأمل، فليس ثمّة مآسٍ دائمة، ولا أحزان سرمدي، إن تدبّر الناسُ عِبر التاريخ ودروسه، وتعاملوا معها ومع الحاضر بوعيٍ ومسؤولية، (من بعدها التاريخ يرجع أخضرا).

وفي قصيدة أخرى في الديوان بعنوان (الغناء على مقام الشام)، يستدعي الشاعر قصّة دينية أخرى، ويوظفها في بناء نصه الشعري الجديد، وهي قصة مريم العذراء حين عاجَلها المخاض وهي وحيدة، فخاطبها ربُّها (وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا)(٣٣)، يقول الشاعر مخاطباً الشام:

هُزِّي بجذع الموتِ

فالموتُ انحنى

لك يوم ثار المارِدُ الجبّارُ(٣٤)

هكذا أعاد الشاعر موضَعةَ هذه القصة ودلالتها في قصيدته، لكن بطريقة مختلفة تخدم فكرته التي رغب في توصيلها، وهي فكرة التضحية من أجل القضية، حيث لم يعد الموتُ الذي يهابه الناس أمراً مخيفاً، فإذا كانت مريم هزّت بجذع النخلة فتساقط عليها الرطب الجنِي، وهو ما يدلّ على لحظة الانفراج بعد الضيقِ واليأس، فإن الشاعر هنا يستدعي صورة الموت المتساقط في لحظة شدّة وكرب لا ترتبط بيأس وقنوط، وإنما ترتبط بالتحدِّي والمجابهة، فقد صار الموت ينحني إكباراً وإجلالاً للتضحيات، حين مار القومُ غضباً، واشتعلوا ثورةً.

هكذا يأتي التناص لا ليضيف معنى وفكرة فحسب، وإنما ليضيف بنية أسلوبية جديدة، تشتمل على دلالات جديدة تمنح النص جمالية لم يكن ليحوزها من دونها.

رابعاً: جمالية أسلوب المُفارقة

بالنظر في ديوان (مرثية النار الأولى)، نلاحظ أن جمالية أساليبه قد تأتي كذلك من المفارقة. والمفارقة بنية لغوية تقوم على الجمع بين طرفين متناقضين، وهو ما يؤدِّي إلى ازدواج دلالي يحدث مفاجأةً للمتلقِّي حين يجد في التركيب مخالفة للشائع والمألوف، ويكتشف بحكم الوعي السائد بينه وبين مُنجِز المفارقة أن ما يرمي إليه المبدع هو الدلالة الخفية التي يكشف عنها السياق والقرينة، وليست الدلالة المشهورة السائرة بين الناس، وبالرغم من التعريفات العديدة التي وضعت للمفارقة، يظلّ مفهومها "غامضاً، غير مستقرّ، ومتعدد الأشكال"(٣٥)، فما تعنيه في عصر يختلف عنه في عصر آخر، وهكذا من بلدٍ إلى بلد، وربما من باحثٍ إلى آخر. جاء في معجم مصطلحات النقد المعاصر بأن المفارقة "إثباتٌ لقولٍ يناقض الرأي الشائع في موضوع ما، بالاستناد إلى اعتبارٍ خفيٍّ على الرأي العام"(٣٦). كما عرّفها معجم النقد الأدبي بأنها "فكرة تفيد الدهشة، لأنها تتناقض مع ما هو اعتيادي ومألوف، أنها فكرة صادمة للمعنى المعروف المتداول"(٣٧). وبحكم بنية المراوغة التي تكتنف المفارقة اكتسبت أهمية خاصة في الأدب، وصارت من مولِّدات الجمالية في النصوص الشعرية. يقول دي. سي. ميويك "أهمية المفارقة في الأدب مسألة لا تحتمل الجدل... الفنّ جميعاً، أو الأدب جميعاً يتصف بالمفارقة من حيث الجوهر"(٣٨). ومن النصوص التي بَنى فيها الشاعر عبد الباري خطابه الشعري على المفارقة، قصيدته التي جاءت بعنوان (الغناء في مقام الشام) التي يقول فيها:

البندقيّةُ

سوف تقتل نفسها

مهما طغت

والكأس سوف تُدارُ(٣٩)

ومعروفٌ أن البندقيّة وسيلة قتلٍ للآخر العدوِّ بامتياز، وهي الأداة الأبرز التي يستخدمها الطغاة لتصفية خصومهم، وتشهد التجربة بأنها استعملت بإسراف في الواقع السياسي الذي يتحدث عنه الشاعر، لذلك يتوقع متلقِّي النص أن الشاعر إذا استخدم هذه الكلمة (البندقية)، فإنه يستخدمها على النحو المعروف لدى عامة الناس، وهو قتل الخصوم كما ذكرنا، لكنه يتفاجأ بأن الشاعر عكَسَ هذه الفكرة، وناقض الواقع المعروف حين جعل هذه الآلة تقتل نفسها بدلاً عن قتل الخصوم، وهو ما يدلّ على أن الشاعر يرمي من وراء ذلك إلى أن الواقع لن يدوم على حال، فمن وجّه بندقيته يوماً لقتل خصمه، فإن عليه انتظار توجيه ذات البندقية إليه في مضمار ثانٍ أو في نهاية الأمر، فالكأس التي سَقَيْتَ منها غيرك يوما ما سوف تشرب منها أنت أيضاً، فمن طبيعة الكأس أنها تُدار بين الشاربين. هذا التركيب الاستعاري المفارق يحمل في طياته دلالات أخرى، هي بثُّ الأمل والرجاء في نفوس الثائرين، وبثّ الرعب والخوف في نفوس الطغاة المتجبّرين.

ويقول الشاعر في نصٍّ آخر:

حُرّاس بئر السحت

مَنْ زرعوا الدموع بكلِّ عينْ

باعوا تحسُّرنا لنا!!

فالحسرتان بدرهمينْ!!

نهبوا مجاعتنا!!

وما تركوا لنا (خُفّيْ حُنينْ)[٤٠]

فالشاعر هنا يتحدّث عن بعض الأنظمة التي ثارت عليها شعوبها، فيصف ممارساتها في النهب والظلم وتضييع الحقوق، وحين نمعن النظر في هذه البنية اللغوية نجد الشاعر يستخدمها بطريقة مفارِقة في قوله: (باعوا تحسُّرنا لنا!! نهبوا مجاعتنا!!)، إذ كيف يمكن أن تُباع حسرة المحسور له، وتُنهب مجاعته، ويكون البائع هو نفسه المتسبب فيهما، والمشتري هو صاحب الحسرة والمجاعة، الذي لا يملك شيء! فهذه لا شكّ مفارقة تقوم على أسلوب متناقض لا يقصده الشاعر لذاته، وإنما يرمي من ورائه لدلالة أخرى تفهم من سياق القول، وهي أن هذه الأنظمة لم تكتفِ بنهب خيرات البلدان وثرواتها، وإنما ذهبت إلى المتاجرة بآلام الشعوب المُعدمة وأوجاعها، حيث لم تترك شيء إلا وامتدت له أياديها لكنزه في خزائنها المتخمة. وزاد من جمالية هذا التركيب المفارِق ارتباطه بهذا التناص مع المثل الشهير (رجع بخفيْ حنين) الذي يدلُّ على العدم واليأس وخيبة الأمل، وهل هنالك خيبة أملٍ أفظع من أن يبيع لك من استأمنته على وطنك ونفسك، آهاتَك وحسَراتك؟

وللشاعر عبد الباري قصيدة في الديوان بعنوان (شيء من وجه الليل)، جاءت حافلة بقلق الوحدة، وأوجاع العزلة، فيجرِّد الشاعر من نفسه صاحباً يناجيه ويخبره بما يفعله به الليل، يقول:

وفي الليل

نكبرُ يا صاحبي

وتكبرُ.. تكبرُ فينا السنونْ

نمارس فيه الشقاءَ اللذيذَ

ونعصرُ منه العذاب الحنونْ[٤١]

هكذا يعبِّر الشاعر عن عزلته في هدْأة الليل، حين تستبد به الوحدة، وتحاصره الأسئلة الحيْرى، وهي حال لا شك تلتبس بها صنوف من الوجع الداخلي، وفي سياق هذا الوجع تظهر هذه البنية التركيبية المفارِقة (نمارس فيه الشقاءَ اللذيذَ، ونعصرُ منه العذاب الحنونْ)، إذ لا بدّ أن يتساءل المتلقي وتصيبه الدهشة حين يصطدم بهذه التعبيرات غير المألوفة، كيف يكون الشقاء لذيذاً، وكيف يكون العذاب حنوناً، إنها إذن بنية لغوية غير متوقعة مبعثها الألم النفسي، والتأمّل الباطني الذي يأخذ الشاعر في رحلة كشفٍ عن المجهول، بل رحلة بحث عن الذات والقَدَر والمصير، وفي التنقيب والبحث لا شك معاناة، وأي معاناة؟ بيدَ أنها جاءت مصحوبة بجمالية التعبير والتصوير. وهذا ما يجعل فعل القراءة وفك شفرات هذه البنى له مردوده لدى القارئ، تذوقاً وتحليلاً وتأويلاً.

هكذا إذن تشكَّلت الأساليب الفنية في ديوان (مرثية النار الأولى)، الذي قام على تقنيات أسلوبية أسهمت في صياغته صياغة فنّية موحية، ليس غرضها توصيل وقائع المآسي والشقاء والآلام والآمال التي أفرزها الواقع فحسب، وإنما غايتها كما يقول كارْنَبْ "أن تعبِّر عن عواطف معيّنة يعانيها الشاعر، وأن تثير فينا عواطف مماثلة"[٤٢]. ما يعني أن قيمة النص الأدبي والشعري لا تستند إلى مرجع خارجي، وإنما إلى خصائصه الأسلوبية وأنساقه الداخلية

التي يتحوّل بواسطتها المعنى الثابت إلى دلالة متحرِّكة، يستوي في ذلك الكلام على الكلام المُبهج والمَطرب، والكلام على الكلام المؤلم والموجع، "لأن العملية الأدبية تحويلٌ لا حكاية، وإلا كان وراء كل كلام جميل مرجع جميل، وهذا محال"[٤٣].

الخاتمة:

جاءت هذه الدراسة تبحث في جمالية الأساليب الفنية المهيمنة في ديوان (مرثية النار الأولى) للشاعر محمد عبد الباري، فخلصت إلى النتائج التالية:

- الجمالية نظرية خرجت من رحم الفلسفة، فنظّر لها الفلاسفة الذين درسوها بعمق في الطبيعة والفنّ، وقد عملت منذ لحظة اجتراحها على تكريس اهتمامها بالتفكير الجمالي دون النظر إلى السياق، أو المحتوى المَعبّر عنه، ووقعت إلى دائرة النقد الأدبي فأصبحت تهتم فيه بدراسة الظواهر الفنّية دراسة محايثة، غايتها البحث عن الجمال الفني الخالص في النصوص والخطابات الأدبية والشعرية.
- شكّل الانزياح الأسلوبي عنصراً رئيساً من العناصر الفنية التي بنى عليها الشاعر جمالية خطابه الشعري في الديوان، فقد دأب الشاعر من خلاله على خرق قواعد اللغة، والخروجِ على صيغ التعبير المألوفة، وطرائق الكلام المتواضع عليها، ما مكّنه من توصيل رؤيته إلى المتلقِّي في قدرٍ كبيرٍ من الإدهاش والإمتاع.
- أبانت الدراسة لأسلوب التناص في المدونة المدروسة عن الذاكرة القرائية الواسعة التي يتمتع بها الشاعر، وعن المخزون الثقافي الذي جاءه من مصادر معرفية متنوّعة، وكشفت عن قدرة الشاعر على استدعاء الخطابات الدينية والتراثية والأسطورية، وصهرها في بوتقة واحدة، والنفاذ منها إلى تشكيلٍ جديدٍ يمثِّل أسلوبه الخاص الذي عبّر به عن هواجسه، وعالج من خلاله القضايا التي عَرَض لها.
- أدّت تقنية المفارقة دوراً مهمّاً في تشكيل النصوص الشعرية في الديوان، وهي بنية لغوية تقوم على الجمع بين طرفين متناقضين، ما يؤدِّي إلى ازدواج دلالي يحدث قدراً من المفاجأة لدى المتلقِّي حين يكتشف بحكم الوعي السائد بينه وبين المبدع أن ما يرمي إليه الشاعر هو الدلالة الخفية التي يظهرها السياق والقرينة، وقد أظهرت دراسة النصوص التي قامت بنيتها على المفارقة عن وعي الشاعر بجمالية هذه التقنية الأسلوبية، وقدرته على توظيفها في شعره، وفي توصيل رؤيته الإبداعية.

الهوامش والحواشي

(١) محمد عبد الباري شاعر سوداني معاصر، ولد في السودان في العام ١٩٨٥، وانتقل مع أسرته وهو ما يزال طفلاً إلى المملكة العربية السعودية، واستقر في مدينة الرياض التي ترعرع فيها، ودرس في مدارسها، وتخرّج في جامعاتها. نال درجة الماجستير في الجامعة الأردنية. نال الشاعر عبد الباري شهرةً كبيرةً منذ صدور ديوانه الأول (مرثية النار الأولى) الذي صدر في العام ٢٠١٢، ثم توالى صدور دواوينه الشعرية فبلغت أربعة دواوين. وبالرغم من حداثة سن الشاعر وحداثة تجربته الشعرية إلا أن هذه التجربة مثّلت علامة فارقة في الحركة الشعرية العربية المعاصرة، احتفت بها وبصاحبها المنتديات الأدبية، والمقابلات الصحفية، واللقاءات التلفزيونية والإذاعية، في كثير من البلدان العربية، وتناولها النقّاد بالدراسة والتحليل. وتكشف القراءة في نصوصه الشعرية، وما تميّزت به من بنية فنية حاذقة، ورؤية فلسفية عميقة، أن هذا الشاعر يتكئ على مخزون قرائي باذخ، ونظرة حدْسية استشرافية ثاقبة، وموهبة شعرية فذّة، جعلت منه واحداً من أبرز الوجوه الشعرية الصاعدة في خارطة الإبداع الشعري العربي.

(٢) ولترت ستيس، معنى الجمال: نظرية في الاستيطيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٠: ص ١٠.

(٣) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤: ص ١٣٨.

(٤) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥: ص ٦٢.

(٥) سعيد علوش، معجم النقد الأدبي المعاصر، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠١٩: ص ٢٧٨.

(٦) مارك جيمينيز، ما الجمالية، ترجمة: شربل داغر، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٩: ص ١١.

(٧) نفسه: ص ٤٤٤.

(٨) إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد الزكراوي، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠١٤: ص ١٩٨.

(٩) ولترت ستيس، معنى الجمال: نظرية في الاستيطيقا: ص ٢٦.

(١٠) انظر: نفس المرجع: ص ١٦_١٧.

(١١) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢: ص ٥١.

(١٢) مارك جيمينيز، ما الجمالية: ص ٤٣٠.

(١٣) انظر: جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦: ص ١٦.

(١٤) سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر،٢٠١٩: ص ٢٣٧.

(١٥) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٥، ص ٧.

[١٦] محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى، د.ت، منتدى المعارف، بيروت، ص ٢٣.

[١٧] نفسه: ص ٢٥.

[١٨] نفسه: ص ٧٣.

[١٩] إيف ستالوني، الأجناس الأدبية: ص ١٩٨.

[٢٠] محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى: ص٧٤.

[٢١] نفسه: ص ٩٤.

[٢٢] يسن إبراهيم بشير علي، شعرية الانزياح في قصيدة (أغاني أفريقيا) للشاعر محمد الفيتوري، مجلة علوم اللغات وآدابها، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، عدد (٢٨،)، محرّم ١٤٤٣- أغسطس ٢٠٢١: ص ٣١٢.

[٢٣] انظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، ط١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٧٨: ص ٧٣، ١٠١.

[٢٤] جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط٣، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٤: ص ٧٨.

[٢٥] تزفيتان تودوروف، ميخائيل: باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦: ص ١٢٢.

[٢٦] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠١٠: ص ١٤٢.

[٢٧] محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى: ص ١٠.

[٢٨] سورة البقرة، آية: ٣٧.

[٢٩] محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى: ص ١٠.

[٣٠] سورة العنكبوت، آية: ١٤.

[٣١] محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى: ص ١١.

[٣٢] نفسه: ص ١٤.

[٣٣] سورة مريم: آية ٢٥.

[٣٤] محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى: ص ٤٢.

[٣٥] مجموعة مؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي، مج٤، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣: ص ١٢٩.

[٣٦] سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر: ص ٤٦٢.

[٣٧] معجم النقد الأدبي، مجموعة مؤلفين، ترجمة وتحرير: كامل عويد العامري، ط١، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة، العراق، ٢٠١٣: ص ٣١٤.

[٣٨] مجموعة مؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي: ص ١٢٤.

[٣٩] محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى: ص ٤٤.

[٤٠] نفسه: ص ٩٥.

[٤١] نفسه: ص ١٣٠.

[٤٢] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية: ص ١٩٧.

[٤٣] محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢: ص ١٧٣.

المصادر والمراجع

- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٥.
- إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد الزكراوي، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠١٤.
- تزفيتان تودوروف، ميخائيل: باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦.
- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦.
- جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط٣، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٤.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥.
- سعيد علوش، معجم النقد الأدبي المعاصر، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠١٩.
- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢.
- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- مارك جيمينيز، ما الجمالية، ترجمة: شربل داغر، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٩.
- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤.

- مجموعة مؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي، مج٤، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣.
- محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢.
- محمد عبد الباري، مرثية النار الأولى، منتدى المعارف، بيروت، د.ت.
- معجم النقد الأدبي، مجموعة مؤلفين، ترجمة وتحرير: كامل عويد العامري، ط١، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة، العراق، ٢٠١٣.
- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، ط١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٧٨.
- ولترت ستيس، معنى الجمال: نظرية في الاستيطيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٠.
- يسن إبراهيم بشير علي، شعرية الانزياح في قصيدة (أغاني أفريقيا) للشاعر محمد الفيتوري، مجلة علوم اللغات وآدابها، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، عدد (٢٨)، محرّم ١٤٤٣- أغسطس ٢٠٢١.