

ارتقاء الرمز اللغوي إلى رمز شعري في شعر "عز الدين ميهوبي"

أ- قري مجيد

قسم اللغة العربية وآدابها

المركز الجامعي خنشلة

توطئة:

يرى "د. محمد فتوح أحمد" أنه ربما يكون أرسطو أقدم من تناول "الرمز" ، وعنده أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولا ثم التجريدية المتعلقة من مرتبة أعلى من مرتبة الحس. يقول: ("الكلمات المنطوقة" رموز لحالات النفس والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة)⁽¹⁾. ويضيف (إن الدال في الاستعمال اللغوي العام هو الكلمات أي الرموز اللغوية ، وهي تتنوع: أسماء وأفعالا وصفات... إلخ. ويقابلها المدلولات، وهي كلها تشمل الحياة المادية والذهنية والوظيفية الدلالية لتلك الرموز، وهي إثارة صور المدلولات لدى السامع والقارئ، أي عقد آصرة بين الدال والمدلول لدى السامع، فتتشكل في مخيلته صورة الشيء على نحو معرفي يؤدي إلى ردود الأفعال المباشرة أو البعيدة)⁽²⁾ وهاته الرموز اللغوية المحددة عندما يدرج الأدباء والشعراء على استعمالها، وتأخذ شكلها الكتابي أو المنطوق بعدما كانت مجردة أولها معاني محصورة. تنقطع (الصلة المادية بين هذه الرموز وما تدل عليه من أشياء أو أفعال أو صفات ... إلخ)⁽³⁾. وتأخذ دلالات جديدة يملئها السياق الذي وردت فيه.

إذن فالمعجم اللغوي هو (المصدر الأول الذي يستقي منه الرمز مادته ، إذ إن مفردات اللغة تشكل كلها مادة جديدة بأن تصبح رمزا دون أي مفاضلة فيما بينها ، ويعود الدور في ذلك للشاعر الذي ينتزع اللفظة من المعجم أي من معناها الاصطلاحي ويحولها إلى رمز تتحرر به من مدلولها الضيق لتكسب معاني جديدة وتأويلات لامحدودة)⁽⁴⁾، وهذا الدور منوط فيما بعد بدلالات الرمز الأدبي.

فاللغة إذن وسيلة أو لباس يستطيع الأديب أن يلبس بها معانيه ويخرجها عن معناها التجريدي الأول، ويثبت فيها الحياة ويسري فيها دما من دمه وأحاسيس تسكنه، ويحاول أن يغوص بواسطتها وعن طريقها في أعماق الآخرين ليغمغم بها وليجعلهم يسبحون في لججها التي اصطنع صخبها. وهكذا يكون قد أخرج هذه الرموز اللغوية من قَبْوها وشكلها الأول وشحنها وبث فيها الحركة والحياة الجديدة المتجددة التي ستستمر لا محالة إذا أحسن استعمالها وتوظيفها، وتفنن في جعلها تحاصر اللحظة النفسية وتحتضن الإحساس الآني الذي يغممه، فقد كانت اللغة قبل توظيفه لها وفي شكلها الأول (حركات وأفعال صامتة أو إشارات ثم أصبحت بواسطة أشياء رمزية ذات ارتباط طبيعي بما يراد التعبير عنه ثم تطوّر هذا الارتباط إلى اصطلاحات)⁽⁵⁾ ، وهذه الاصطلاحات غدت حاملة لمعاني ودلالات لغوية وسياقية وأدبية جديدة تساهم -لا محالة- في تحقيق المتعة الفنية المنشودة، وتعطي للعملية اللغوية وظيفتها المتمثلة في تحقيق التواصل ونجاحه.

إذن فهذه الاصطلاحات والرموز اللغوية الدالة على معاني كانت قاموسية اصطلاحية جاهزة، تقرّها مجموع القواميس وتحدّدها متقاربة متجانسة، ولكنها تكتسب (على قلم الشاعر أبعادها الجديدة فتصبح قادرة على الإيحاء بالحالات المعنوية التجريدية فتفقد -من ثم- محدوديتها في أداء المعاني المتفق عليها)⁽⁶⁾، وتكتسب دلالات داخلية جديدة لا تنفك عنها. وكثيرا ما يملئ السياق الذي ترد فيه دلالتها الجديدة. وما قد تعنيه عند شاعر، قد تنأى عنه وتبتعد عند آخر.

وإذا كانت اللغة رموزا وإشارات دالة على معاني محدّدة قاموسيا، فإنّ الشاعر يتعامل معها ويوظفها ويعطي لها حياة، بل حيوات جديدة متجدّدة ومستمرّة، وآفاقا واسعة رحبة، ويتجاوز بها حدود المرئي والظواهر والحسي، ويواجه بواسطتها الحقائق

الباطنة والعوالم النفسية والغيبية المجهولة البعيدة. ويجعل هذه اللغة (تحيد عن معناها العادي ذلك أن المعنى الذي تتخذه لا يقود إلا إلى رؤى أليفة مشتركة) (7) .

واللغة بما فيها من أصوات وألفاظ وتراكيب تتضافر فيما بينها لتصنع بإيحاءاتها ودلالاتها سمفونية يكون الشاعر هو من يدمج بين نوتاتها ويخلق إيقاعها. وذلك تماما ما وجدناه في شعر "عز الدين ميهوبي -من خلال ما سنورده-؛ فالأصوات والألفاظ والتراكيب أو ما يُصطلح عليها لدى البعض بـ"البنى الإفرادية والتركيبية" لا تتوقف عند ما تحمله من معنى ظاهري معجمي، بل تتعداه إلى معاني رمزية إيحائية تسير بالرمز قدما وتُسهم بذلك في توليد دلالات جديدة تنهض بالنص وتدفعه إلى الأمام.. كذلك قد يتضافر - وهذا ما سنفصله- الصّوت والإيقاع لخلق جوّ خاصّ للنص، ويتولّد عنه اكتشاف معاني جديدة يخفيها في إيحائية مناطة -هذه المرّة- بالأصوات وكيفية استخدامها لدى الشاعر.

5- أولا: التّلوين الصّوتي الإيقاعي وعلاقته بالمعنى:

تُستمدّ الدلالة الصّوتية من طبيعة بعض الأصوات وتجاورها في الكلمة؛ حيث يحدث تكرارها إيحاء وتصويرا إبداعيا، إضافة إلى ما يضيفه تجانسها مع ما يجاورها من أصوات في السياق من إيقاع وموسيقى. فبعض الأصوات اللغوية الدالة تتمتع بقدر من الإيحاء الكامن وراء جرسها الصوتي، وقد فطن ابن جني إلى هذا الأمر، وأسهب الحديث فيه وعن مماثلة الأصوات للمعاني الدالة عليها في كتابه "الخصائص"، يقول: (فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفه مأموم، وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها...) (8) ثم يضيف شارحا بأمثلة من اللغة: (ومن ذلك قولهم: خضم، وقضم، فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء، والقضم للصلب اليابس، نحو قضمت الدابة شعيرها... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس، حذوا لمسموع الأصوات على مسموع الأحداث...) (9)

ف"ابن جني"، من خلال نصّه هذا، يشير إلى القيم الصّوتية المستفادة من إحلال صوت مكان صوت لمواءمة الموقف التعبيري الذي تجسده قوة الحرف أو رخاوته.

إن الدلالة الإيحائية للأصوات تُستفاد من تكرار الصوت بعينه، أو من تكرار أنماط صوتية أو من تكرار القالب الصوتي إجمالا، كأن يتعلق الأمر بتكرار عبارة كاملة متساوية في مقاطعها.

ولقد تجسدت جميع أنواع هذه التكرارات في شعر "عز الدين ميهوبي"، وهي تكرارات توحى بروح تلك الذات الشاردة الهائمة في بحور اليأس، والقنوط والرفض المتأزم لزلّات الواقع المتأزم المتناقض، فتكرارات الشاعر تعبير عن ذلك الرفض الروحي وإلحاح عليه... وهي في الوقت ذاته تعبير عن الحلم والأمل وتداعيات النفس الحاملة. وهذه التناقضات الشعورية من يأس وأمل وحزن وفرح وتشاؤم وتفاؤل هي صورة صارخة لتناقضات واقع الشاعر الذي سخر اللغة لترجمة أنيه وصداه وحنينه وأساه، وأمله الممزوج بألم الذل والخضوع والوحدة.. وكثيرا ما تكون اللغة (والألفاظ الحية والصور الفنية هي التي تقوم بمهمة الإيحاء والرمز وحيويتها وغموضها وتناقضها يزيد من قوة الإيحاء والرمز...) (10) كما أن هناك تماثلا إيقاعيا بين الأصوات المجهورة والمهموسة، ويأتي ذلك متوافقا والحالات الشعورية والنفسية التي يود الشاعر توصيلها إلى القارئ.

ففي قصيدة "كبرياء"، على سبيل التمثيل، طغت الأصوات المجهورة على المهموسة، وهذا يلائم موقف افتخار الشاعر بحب الجزائر، فهو يقولها قصيدة صريحة مدوية يرددها الكون آيا فاي:

(وأقرأ في جانبك قصيدا يردده الكون آيا فاي...) (11)

ثم إنَّ مازاد هذا المعنى قوة وصدى وكبرياء ، هو استعانة الشاعر بالأفعال " ضَمَخَتْ، ضَوَّعَتْ، أَعْطَرَ ، يَرَدِّدُهُ) وفي جميعها سيادة مطلقة لأصوات الجهر (ض-م-د-ط-ع-و-ي) التي أعلنت صوت الشاعر عالياً مجهوراً مدوياً. وكان للإدغام الذي فيها (م-و-ط-د) قوة وشدة ونبرا ووضوحاً سمعياً أَوْحَى بالمبالغة والتأصل والمطاوعة. ومما يلفت النظر(الانتباه) في مجموعة "عزالدين ميهوبي"، هو ذلك الانتشار الواسع لأصوات النون واللام والميم، وما أعطاه تكرارها من أثر لافِت وإيقاع زائد وترنم واضح، وهي(أصوات تكسب النص الأدبي عذوبة وسحراً، وقوة تأثير على السامع لما فيها من سهولة ووضوح سمعي). (12)

ويتجلى هذا الوضوح السمعي بقوة عند تمديدتها بأصوات المد(ا-و-ي) التي تمدد أثرها ووقعها على أذن المتلقي. يقول في قصيدة "إلى المدينة الأخرى":

(بيروت تكبر في أرواحنا وطنا.. وإن تراءت على أجفاننا كفنا
بيروت أتت إن سافرت في سفن من الضياع.. فأنت الجرح أنت أنا!
عيناك.. تختزنان الحزن في قدح والخوف والعض المخمور والزمن)

إلى ان يقول: (دمع يذرف

يا بيروت
في زمني
فأنت أنت
وإن باعوك

والوطنا) (13)

لقد صاحب صوت النون الأغن شجن الشاعر وحزنه ومناجاته لتلك المدينة التي ولدت لتصير جرحاً يختزن الحزن والخوف والموت.

ثم إن حركة المدّ التي أتبعها لروي القصيدة وهو "النون" أظهر صرخاته صارخة، وجعلها صاعدة كالأنين المكثوم الذي ذوّب ذات الشاعر في جرح "بيروت"، فصارا معا "أنا موحدة" وجرحاً واحداً .

" فأنت الجرح أنت أنا " (14)

ولعلّ شجن الشاعر تجلّى أكثر مع ألفاظ مشحونة بهذا الصّوت وهي في الوقت نفسه رمز لآسائه وألمه. وذلك كما في مفردات "حزن-شجن-هون-كفن-محن...."

وتجلت القيمة الإيحائية لصوت النون، وبصورة رائعة في قصيدة "عشرون عاصمة" من ديوان "في البدء كان أوراس" التي جرّد فيها الشاعر الأمة العربية من كل حجاب وأسقط عنها قناع الإتكالية والخنوع، من خلال سياسة حكامها التابعة للغرب، ثم أساء هو وحزنه على تلك الحالة، يقول في مطلع القصيدة:

(يا لعنة الزمن في عالم المحن
عشرون عاصمة بيعت بلا ثمن
من شطّ ناقتنا حتى ربي عدن) (15)

تكررت النون "ثمانى(8) مرات "زائد التثنية في قصيدة"عاصمة"، فزيادة على الحسرة الواضحة عند قراءة الأبيات، فإن حدة ذلك التعجب الإنكاري تصاعدت مع كل نون تُلفظ، وما فيها من رنة وقهر وأسى على حال الأمة العربية التي ضيَع هويَتها أبنائها فباعوها دون مقابل. ولا شك أن لفظة "ثمن" جاءت في موضعها أبلغ من لفظة "مقابل" لتجانس أصوات "الثاء" و"الميم" و"النون" ثم للمماثلة إيقاع القصيدة العام. والأدهى والأمر هو بقاء الحال على ما هو عليه، فالعربي صار مدعاة للسخرية ورمزا للفرقة والإحتقار والإنهزام، يقول: (يا أمة ضحكت من جهلها العرب)(16)

إن "الأمة" هنا هي الحكّام والساسة والولاة، و"العرب" هم الشعب المغلوب على أمره، هم الذين لا يملكون السلطة ولا القدرة على التغيير، رغم أن الحلّ ومفتاح الخلاص كامن في نفص الغبار عن تلك الأنانية المدفوعة في أعماق كل واحد منهم للنهوض من "الوحد" و"الغرق" اللذين صارا "كفنا"، يلفّ أشطار الأمة ويثبط حركتها، لكن!! لا حياة لمن تنادي!. فحزن الشاعر مازال ممتدا في أعماق أمتة الجريحة، وتحسّر ما ينفكّ يزداد بازدياد تأزم الحالة المزرية لعرب الغرب!! ودنوّها المستمر من العدم ().

يقول في نهاية القصيدة وبحدة أقوى وألم أبين، مستعينا بالصوت نفسه، في ترجمة أبيه المكتوم والمعلن عنه:

(يا لعنة الزمن في عالم المحن
عشرون عاصمة تدنو من الكفن
من شطّ ناقتنا حتى ربي عدن
والحل في دمنا يأتي بلا ثمن
يا هيئة المحن. (17)

لقد تصرّف الشاعر بإبداع في ترتيب أشطر هذه الأبيات، فهي نفسها أبيات مطلع القصيدة، لكنها هذه المرة تقابل الهزيمة الأكيدة التي ترفض الحلّ الأكيد، فالحلّ في استرجاع الأمة التي بيعت بلا ثمن -مقارنة مع قيمة هذه الأمة وهيبتها- هيّن بلا ثمن، لكن هل من رغبة في الخلاص؟!

ومن الدلالات المستوحاة من طبيعة الأصوات اللغوية الدالة، تلك المستمدة من الأصوات الصائتة أو ما يُعرف بالحركات، والتي تتميز بسعة مجرى الهواء وبالوضوح السّمعي والجهر والاستمرارية والطول (18).

ففي قصيدة " انكسار" من ديوان " الرباعيات" جاءت الكسرة خادمة وفيّة لمعنى الانكسار والتعب والانهيار، وتجسّدت دلالتها على الأخص في قافية الأبيات التي جاءت جميعها مجرورة بالكسرة "الرمال، المحال، الدوالي، السّؤال" وساعد صوت اللام الأغنّ على الإيحاء بتلك المعاناة النفسية الحزينة التي امتدّ بها صوت الألف الممدودة فطار بها إلى أعالي قمم الانكسار والتوجع!! ما زاد من حجم احتراقات الذات وآلامها.

ثم إن استعانة الشاعر ببعض الألفاظ المترجمة لمعاني التأوه والانكسار أظهر الصورة جلية واضحة (احتراقات - متعب - تنكسر - الأوجاع - تنهار - عبء...).

وتجسّدت هذه الانهزامية في قصائد أخرى، منها قصيدة " قراءة" من الديوان نفسه، والتي جرد فيها الشاعر نفسه من ملكية أي شيء حتى الفرح، لدرجة تمنّيه الموت والزّحيل، وتجسّد الكسرة في هذه القصيدة يوحى بذلك الانكسار والتشاؤم بالموازاة مع ألفاظ (صرخة - لأملك - مثقل بالحزن - تراب - رحلت).

(صرخة تطلع من شفاهي أنا لا أملك شيئا يا إلهي) (19)

وينقلب المعنى في قصائد أخرى فيتحول التشاؤم تفاؤلا رحبا تُغذيه الإرادة والرغبة في الحلم والأفق ؛ ذلك ما تجسده مثلا قصيدة " إرادة " من الديوان نفسه(20) ، وبذل الكسرة الموحية بالانكسار والتوجع جاءت الفتححة مجالا رحبا لسعة نطاق التفاؤل والأنفة ، ذلك التفاؤل الذي وازى المدود المستعملة في القصيدة سواء في متنها أم في قافيتها (مرايا - مطايا - آيا - حنايا - راحة - رؤايا...)

ولعل صوت "الحاء" المكررة أكثر من مرة يوحى بسعة الأمل والإرادة خصوصا وأنه وارد مع ألفاظ توحى بهذه المعاني وما يوازىها من إحياءات (صحو - تحلم - أرحب - الروح - حنايا - راحة...) وهكذا فإن الإنسجام بين الأصوات اللغوية والمعاني المتوخاة منها يشكل إيقاعا مميّزا تتطير معه شظايا المعنى لتتجمع في ذات القارئ جليلة واضحة المعالم والإحياءات .

اللغة إذن تتخذ من بعض الأصوات ، التي لها خصائص معينة وجرس صوتي مميز ، وسيلة بلاغية لتصوير الموقف وتجسيمه ، وتستعين بها في مواطن الإحياء والتعبيرات المجازية. غير أن الموقف المراد تصويره قد يتطلب تكرار أكثر من صوت ، وهذا التكرار يعطي للنصوص إيقاعا مميّزا، يتجاوز السطر الشعري أو البيت الواحد إلى القصيدة ككل . وتكرار هذه الأنماط الصوتية يأخذ شكلا جماليا يجسد في كثير من نقاطه الصورة المتوقعة للحدث، قبل حدوثها، ويظهر البعد الفني الموسيقي في هذا التكرار في جمالية التفاعل بين الصور المجسدة وبين إيقاعاتها المتنوعة التي لها دور هام في عملية التعبير الجمالي والتصوير الفني ، وتقوية أثر دلالات الألفاظ في النفوس .

ولقد وردت مثل هذا التكرارات عند "ميهوبي"، غير أن أول ما نلاحظه عليها هو ذلك التحول الذي تتكرر به، فنتقل تارة من الماضي إلى الأمر، وتارة من المضارع إلى الماضي، ومزات من المضارع إلى الأمر، وقد يذكر الفعل ثم يكرر في صفة مصدره، أو ترد اللفظة مفردة ثم تتكرر جمعا، أو تتحول الضمائر من المخاطب إلى المتكلم إلى الغائب... وهكذا. وهي أمور تجمع جميعا تحت مصطلح "الإنفات" كما هو معروف في علم اللغة. وتجلّت هذه النقطة بوضوح في قصيدة " شبيّة " (21)

يقول: (كما شئتني وطنا شئتُهُ تقولين شِءٌ ... شئتُ ما شئتُهُ)

فهنا تكرر الفعل "شاء" لكن بصورة مختلفة من الماضي إلى المضارع إلى الأمر ومن المخاطب المذكور إلى المؤنث... ويقول: (كطفل أجيء... أنا جئتُه يفتش في الصحو عن بيته)

فهنا تحول من المضارع إلى الماضي، كإقرار وتأكيد على فعل المجيء ويقول:

(كطفل أجيء أما جئتني لعينيك كل الذي أشتي)

تحول من المتكلم في المضارع إلى المخاطبة في الماضي.

(كطفل شقي... فلِ...مَ لُمَتي وهذا الذي شفت ما لُمَته؟)

تحول من المخاطب إلى الغائب. ويقول:

(أما كنتِ عشقا...أما كنتني وكل الذي كان ... قد كنتِ...ه؟)

ويقول: (كما شئتني.. شئت ما شئتني.. لك الآن كل الذي شئتُه)

فالتكرارات الواردة في هذه القصيدة لم تأت إطنابا ولا حشوا، إنما هي جزء مهم من الدلالة العامة المستوحاة من التراكيب النهائية المودعة في بناء الأساسية والتي يبغي الشاعر من خلالها دمج ذاته مع ذات التي يخاطبها والتي يرغبها أنه ويناجيها ووطنه الذي يسكنه.

ثم إنَّ صوت " الشين " جعل الذاتين تنفسيان في بعضهما البعض وتُشكّلان شيئاً واحداً .
ومن هذا التَّمَط من التكرار قوله في ديوان " النخلة والمجداف " :
(صَلَيْتُ..)

ولم أكمل ركعتي الأولى

ورجعت أصلي (22)

حيث تكرر فعل الصلاة محوّلاً من الماضي إلى المضارع كتأكيد على معاودة الفعل دون ترقّب وترصّد، ما يوحي باستمرارية الفعل ودوامه. ثم إنَّ الفعل نفسه جاء بصيغة المضارع ولكنه منسوب إلى ذات أخرى أو بالأحرى إلى فاعل مجازي آخر هو " البحر " يقول : (ويصلي البحر عليّ) (23). وتغير من الفعلية إلى الإسمية في قوله :

(صليت لهذا العصر

صلاة العصر...) (24)

إضافة إلى تكرار لفظة " الصلاة " ، جاء تكرار لفظة " العصر " ، لكن هذه المرة بمنحى آخر يجسد ما يسمى في علم اللغة بـ "المشترك اللفظي" حيث تتحد المباني وتختلف المعاني، فلفظة العصر الأولى هي غير لفظة العصر الثانية فالأولى تعني الفترة الزمنية المعيشة، بينما الثانية تتصل اتصالاً مباشراً بتكرار لفظة الصلاة " صلاة العصر " .

ويقول أيضا : غدا تخرج الشمس من كل كفّ تُعلن للكون عن مولدي

غدا... يحمل العائدون رؤاهم على كل جفن.. وملء اليد..

غدا.. يزرع الله في كل شبر شهيدا.. تهيأ للموعد (25)

إن توالي صوتي "الغين" و"الدال" المجهورين يوحي بتفجّر جديد يغيّر الحال ، فلفظة "غدا" هي ذلك الأمل الذي يراود الشاعر فيزعزع مكنوناته، ويحرّك فيه الشّعور بضرورة التّغيير الذي سيحمل رايته الشهيد المنتظر !!

ومن أمثلته كذلك تكرار لفظة " تفجّري " في قصيدة الوطن (26)، وما تحمله من شحنة انفعالية حادّة فجّرت طاقات الشّاعر الشعورية والتفسيّة، ولعل الاستعانة ببعض الأصوات والألفاظ التي لها دفق إيحائي عجيب ساعد على بروز تلك الشحنة العاطفية فأصوات (الجيم والضاد والباء والرّاء والقاف والدال..) مثلاً التي تتميز بالقوة والشدة جعلت القارئ يتلذذ بالانتقال المفاجئ للإيقاع الطّلي الذي تجسّد في صيغ الأمر الطّاغية على الجوّ العامّ للقصيدة من خلال الأفعال (تفجّري - مزّقي - خضّبي - تمرّقي ..) .

ثم إن مفردات أخرى ساندت هذه الصيغ في خلق الجوّ الإيقاعي العام للنص، من مثل : (تجرّعت - تفجّر - تحطّم - تمرّد - تصدّع - توطأت - تنهّد - نفّحت - تعتقت...) .

إن الدلالة الإيحائية للإدغام أقوى وأشدّ من تلك المستوحاة من الأصوات نفسها ، فهي تزيد المعنى قوّة ، وتنبير الدلالة ، وتكشف عن إيقاع مميز يتوازي ودقات الشّعور المتوالية ولعل ما زاد إيقاع القصيدة رونقا وجمالا هو ذلك التكرار الذي افتتحت به ، والذي يختلف عن نوع التكرارات السابقة فهو لا يتعلّق بتكرار اللفظة عينها إنّما يتعلق بتكرار القالب الصوتي المقطعي أو الوزن المقطعي للكلمات: كبيرة - عميقة - جميلة -
كثيرة (على وزن فعيلة): س/ع ع/ع س/ع ع/ع س.

لقد استهلَّ الشَّاعر قصيدته بجمل اسمية قدَّم فيها الخبر على المبتدأ وفصل بينهما بضمير شأن تخصيصاً لصفة المسند في المسند إليه دون غيره ترسيخاً لصفات " عمق الجذور وكبر جرح الوطن" وجمال "رحلة التاريخ في شرايين الوطن المعشوق" الكثير " الأسوار السوداء".

يقول : (عميقة هي جذور هذه الأرض الخالدة..

كبيرة هي جراح هذا الوطن المعشوق..

جميلة هي رحلة التاريخ الذهبي في

شرايين الوطن المعشوق

كثيرة هي الأسوار السوداء)(27)

إنَّ استعانة الشاعر بالجمل الاسمية التي تعطي دلالات الثبات والدوام جاء خادماً للفكرة التي يؤدِّ إيرادها، فصفاة العمق والجمال والكبر والكثرة هي دائماً ثابتة في قيم وأساسات ذلك الوطن المعشوق الجريح:

(والوطن المعشوق

والجزائر الكبيرة..

ارتسمت صورة جريحة في كفِّ قرن

من الزمن...)(28)

تكرار اللفظة بعينها يعطي إيقاعية مميّزة في القصيدة تماشى والدَّفقة الشعورية للمعاني المعبر عنها، وهذا التكرار يوحى (بأهمية ما تكتسبه تلك الألفاظ من دلالات ، مما يجعل ذلك التكرار مفتاحاً في بعض الأحيان لفهم القصيدة.)(29)

وموازاة مع تكرار الألفاظ المفردة لجأ الشاعر في كثير من قصائده إلى تكرار السطر أو الشطر الشعري تماشياً مع ما يخدم حالته النفسية والشعورية.

ففي قصيدته " اختيار" تكرّرت عبارة " قل أي شيء" خمس مرّات كما أن الشطر " قل أي شيء فإن الصمت أتعنا" تكرر ثلاث مرّات؛ ويبدو من خلال هذا التكرار إلحاح الشاعر على مجافاة الصمت والرضوخ والاستسلام وضرورة اختيار نقطة بداية تكون انطلاقة لرحلة النصر التي تبدأ ببضع خطى ، يقول:

(قل أي شيء صديقي لاتقف وسطا واختر مكانك صحّا كان أو غلطا

قل أي شيء ..فإني لا أرى وطنا للمرء غير الذي في قلبه ارتبطا

قل أي شيء فإن الصمت أتعنا والصمت موت إذا ما زدته شططا

قل أي شيء فإن الصمت أتعنا والصمت أصبح للمأساة خير غطا

قل أي شيء فإن الصمت أتعنا ورحلة النصر..نبدأها ببضع خطى)(30)

وإلحاح "ميهوبي" على كلمة "قُلْ" أيضا (يؤكد اعتناق الشاعر من أسر الذاتية وتفاعله مع المجموع.)(31)

ويبدو هذا التأكيد على الموقف في قصيدة أخرى للشاعر هي " إفهمي" في ديوانه " الرّياحيات" أين تكرر الشطر الشعري: "إني عشقتك فافهمي"مرتين. وهذا التكرار استغرق عميق حب الشاعر الذي يأبى تجاهل حبه ويجعله حاضرا ملحاحا ناطقا. فالحب عند شاعرنا ولوج في الآخر ، وحين لتوأم يُساكن روحه ووجدانه، إنه يصرّ على حبّ ينبض فيحاور جميع الدوات وجميع القلوب، هو غير الحكاية وغير القصيدة وغير التيممة إنه:

1- (الحبّ يبدأ من هنا طفل يحن لتوأم
 الحبّ رحلة عاشق نبض لموسيقى الفم
 الحبّ أنت .أنا.هما هم.هن.قلب يرتمي)(32)

إن تكرار لفظة " الحبّ " ثلاث مرات توحى بالقيمة المخوذة في ذات الشاعر لتلك التي يهواها ويحتمي بدفء حبها، لتلك التي صارت موسما خامسا في خارطة أيامه ، إن حبه لها أكبر من أي يوصف ، إنه حب الناسك الذي ينتعم بجهنم مانحا الجنة لمحبيته يقول :

(لو كنت أملك جنة لمنحتكها فاعلمي
 وبقيتُ وحدي ناسكا متنعّما بجهنمي)(33)

وإذا كان تكرار اللفظة والعبارة يعطي نمطية إيقاعية وإيحائية للنص الشعري، فإن إبداعية الشاعر تبدو قوية في نوع آخر من التكرارات الإيقاعية ، أين ينتقل من المعنى إلى نقيضه ، ومن التركيب المتآلف إلى مقابله بانسجام إيقاعي مميّز تتساوى فيه عدد المقاطع وتنظم في تواترها.

من ذلك قوله: (لا تحزن / فخلف الليل أضواء / وخلف الغيم أنواء / وخلف الصّمت أشياء)(34)
 إن هذا التّكرار للقلب الصوتي وازى بين مقابلات ضديّة تتلاشى في إطارها عوالم الحزن والأسى..مقابلات " الليل والضوء " الغيم والأنواء " الصّمت والأشياء "توحى بأمل بزوغ فجر جديد تنطمس بشروقه الأحزان والمآسي....ونجد مثل هذا النوع من التّكرار في مثل قوله:

(جزائر يا نبضة في شموخي ويا بسمّة طلعت من دجاي
 زرعتك في القلب وشما جميلا وضمخت في شفّتك هواي
 رسمتك في الجفن حلما نديا وضوّعت في مقلتيك رؤاي)(35)

حيث تتوازى المقاطع الصّوتية بين: يا نبضة يا بسمّة
 زرعتك في القلب وشما جميلا رسمتك في الجفن حلما نديا
 ضمخت في شفّتك هواي ضوّعت في مقلتيك رؤاي
 ولا شك أن هذا التّوازي الإيقاعي قوى التعبير وزاد من إيقاعيته ودلالته، وأنّ هذه التكرارات جميعها تسهم بدرجة كبيرة في جذب انتباه القارئ واهتمامه ، كما أنها تحقق وظيفة إيقاعية وموسيقية. ولا يخفى على أحد ما لهذه الأخيرة من دور في تليين القلوب واستمالتها لما في ألحانها من عذوبة وانسجام وتآلف.

وعليه فإن التّكرار يأتي (كناقوس ينبّه الأذهان إلى معاني وأهداف القصيدة في كل مقطع من مقاطعها ، ويحقّق الإيقاع الموسيقي والربط المعنوي والنفسي بين أجزائها). (36)

ثانيا: الألفاظ والتراكيب ودورها في توليد الدلالات الجديدة :

I- دلالة اللفظ :

1/ الدلالة الصّرفية : يتضافر البعد الصّرفي مع البعد الصّوتي ليشكلا معا دلالة الكلمة ورمزيتها ، كما أنّه يسهم في التشكيل الإيقاعي والموسيقى في النص من خلال التكرارات الصيغية التي تتردد في السياق العام .
 يعطي نظام السوابق واللاحق بعدا دلاليا يسهم في تشكيل دلالة الكلمة وإيراد إحياءاتها.

وتتمثل السّوابق في حروف المضارعة (أ- ن- ي- ت) التي تشير إلى زمن الحضور والاستقبال، أما اللواحق فهي تلك اللواحق الضميرية التي تلحق نهاية الفعل فتحدد نمطية الفاعل (متكلم، مخاطب، غائب) وعدده (مفرد، مثنى، جمع) ونوعه (مذكر، مؤنث).

وبنظرة استقصائية لشعر "ميهوبي"، تتجلى لنا السيادة الواضحة لسوابق المضارع، والتي اعتمدت على صيغ الحضور والاستقبال، ما يوحي إلى معاشة الشاعر للواقع المجسّد في قصائده، وهي معاشة تجاوزت حدود الحاضر الزمكانية إلى امتدادات في الزمن الغابر والقادم. ولعلّ نظرة الشّاعر التّشاؤمية أحيانا للواقع، رسمت أفقا ضبابيا تساوى فيه الحاضر مع الماضي مع المستقبل.

إنّ ذات الشّاعر ذات إيجابية، في أغلب قصائده، ذات تناجي الذوات الأخرى وتبعث فيها العزم والبأس لترقى معها إلى غد أفضل. وتتمثّل مجموع هذه الذوات في "الوطن، المحبوبة الغائبة أو الضائعة، الأنا الجماعية، الغائب المنتظر ... " وجسّد تفاعلها دينامية في معظم القصائد من خلال مشاهد جسدها حوارات ومناجاة وخطاب ومونولوج داخلي. وإذا كان نظام السّوابق واللّواحق في الصّيغة يعطيها بعدا معجميا، من حيث تمييزها عن باقي الصيغ في السياق، فإن البنية الداخلية للصيغة تُسهم في بلورة دلالات جديدة غير ظاهرة تحددها عناصر عدة منها: الدّقة في اختيار أبلغ الصيغ وابتكار صيغ جديدة تزيد المعنى إيحائية ودلالة.

1* - اختيار وانتقاء أبلغ الصيغ وأكثرها انسجاما مع المعنى المراد، تجلّت خاصة في:
أ- التضعيف (الإدغام): لا شكّ أن الضغط على صوت في الكلمة يزيد المعنى وضوحا وشدة ويوحي إلى تكرار الحدث وقوته يقول "ابن جني": (جعلوا تكرير العين في المثال دليلا على تكرير الفعل، فقالوا: كسّر، فطّع، ففتح، غلق... وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلا المعاني، فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوّة الفعل). (37)
ومجموعة "ميهوبي" زاخرة بهذا النوع من الصيغ التي يطلق فيها العنان لاشتمال معاني زائدة عن اللفظ، نشقتها من التكرار الحاصل في تكثيفها فتزداد دلالة وإيحائية. يقول على سبيل المثال:

(هم يعرفون بداية الكلمات

والنصر الهزيل

وما تخربشه الصحف !

ويذبّحون قصائد الخطب الجريئة) (38)

إن صياغة الذبح على بنية المبالغة لا توحى إلى مجرّد المبالغة والتأكيد، إنما إلى الإصرار على فعل "الذبح" وتكراره. إنّ "يذبّحون" ترمز إلى شناعة الفعل وامتداده على طول خط الزمان والمكان؛ ذلك أن استنزاف "الخطب الجريئة" كان وما يزال وسيظل مادام:

(الوطن تمرّق

والملوك وراء قلبي ينظرون) (39)

وهكذا تتجاوز "المذبحة" بصيغة "يُفعلون" البعد "الزمكاني" للبنية الصرفية إلى حدود يرسمها السياق العام للدلالة الإيحائية، ومن ذلك قوله في الديوان نفسه:

(يروّعنا اليهود وكم فرعنا
ألا سحقا لمن يخشى التّطاحا) (40)

إن صيغة "بروعنا" لها قدرة إيحائية شخّصت جنس اليهود وجسّمت حقيقتهم المروعة ، كما أن إيحائيتها تتجاوز بدورها الزمان والمكان إلى استقطاب جميع الأزمنة والأمكنة، ولعل مجي هذه الصيغة بزمان الاستقبال يوحي أكثر إلى ذلك الامتداد الزماني الذي يشمل كل حدود الحدث . ومن ذلك أيضا قوله :

(تجلّدتنا السنين وما انثنينا وقلنا للخليل كفى انبطاحا) (41)

إنّ إيثار "تجلّد" بالتّضعيف على "تجلّد" أبلغ في التّعبير والإيحاء ، وهو تعميق للحدث وإظهار لقساوة السنين وعيها، ومنها قوله: (أمشّط دمعتي ودمي وصدري أفجّر من أصابعي الصّباحا) (42) ومن المبالغة في التّصوير قوله:

(تفتّت شهب الأحلام وانتفضت ملأه القدر المشوب كالكب) (43)

وتكرّرت الصيغة نفسها في مواضع أخرى ، منها قوله:

(فهذا القلب تفتّق فيه الحزن وهذا الوجه تجدّر فيه الصمت) (44)

إن الاستعانة بمثل هذه الصيغ يساعد على ترجمة مكنونات الشاعر سواء منها المؤلمة أم الحاملة التي يرقى فيها إلى العيش في ممالك العشق والحب والهيّام ، يقول في ديوانه " الرباعيات ":

(تنزّل من عرشها والمرايا مزينة بعبور الصبايا

تُطرّز أبوابها لؤلؤات وتطلع من مقلتيها المطايا) (45)

يصوّر الشاعر في البيتين السابقين محبوبته ملكة متوجة في عرش قلبه المتيمّ بحبها وعشقها؛ لقد هام بها فملكته وجدانه و(احتوت) كيانه ، وسلبت (مفاتيح روحه) وخافق قلبه فأضحى معجوناً، ينظر إليها فيتحيلها ملكة تنزل من عرشها بدلال ورفق، مرصّع دربها باللؤلؤ والبهرج ..

إن اختياره لفعل " تنزّل " و" تطرّز " يصوّر دلالة تلك المحبوبة الملكة صاحبة الجلال. إنّه لا يقصد مجرد المبالغة، إنما يوحي إلى رفعة قدرها في عرش قلبه. إذن قد(تبدو الجملة بهذه الصيغة المفترضة وكأنها جملة اعتيادية لا تثير الانتباه ، بيد أنها -مع ذلك- جملة نبوية في مستواها الدلالي). (46) واستغلال الشاعر لدلالة التّضعيف لم تقتصر على بُنى الأفعال فقط إنما تجاوزتها إلى الأسماء والصفات. يقول على سبيل التمثيل:

(وبقيت وحدي ناسكا متنعمًا بجهَنمي) (47)

لعلّ إيثار صيغة المبالغة " متنعمًا " على صيغة اسم الفاعل (ناعما) توحى إلى نوع من التلذذ الرّوحي، في موقف يستدعي التألم والتأسي... لكنّ حبّه وعشقه حوّلا "الألم" " لذة " يتنعم فيها بعد أن منح جنّته لمحبوبته.

ومن ذلك قوله: (والشاعر حقّار قبور الكلمات) (48)

لا شك أن صيغة "حقّار" أعمق وأشدّ من صيغة " حافر " فهي توحى إلى تكرار فعل الحفر حتى يكتمل شكل القبر الذي ستغمر فيه (الكلمات المهمورة بالأنوار).

يقول أيضا : (وهذا الوشم المتفسّخ في أعطاف الكف كتابات) (49)

إن دلالة صيغة (المتفسّخ) تجسد صورة الوشم الطاغية على مساحة الكفّ ، فكأن "تضعيف السّين" تضعيف لحجم تلك المساحة وتوسيع لحدود كينونتها. ومن ذلك قوله أيضا:

(أوراس يا لغة الزمان ويا فما.. متفجّرا) (50)

إن طبيعة القصيدة فرضت على الشاعر انتقاء مفردات مدوِّية قوية وشديدة التِّبَرَة، فلو استبدلنا "متفجِّرا" بـ "مُنفجِّرا" لخفَّت حدَّة ذلك الدوي ولصارت إيحائيته أقلَّ شدَّة .

ب- إيثار صيغ (فاعل) و(تفاعل) و(انفعل) : وهي أبنية تفوق نظائرها في المبالغة والدقة في التصوير . يقول على سبيل التمثيل :

(عمري تساقط أحرفا صخرية .. بين الدَّرى!) (51)

صيغة " تساقط " تفاعل "توحي إلى طاقة انفعالية حادة جدا، تهاوت قوتها مع تساقط أحرف العمر الصخرية... فاستخدام هذه الصيغة عوضا عن صيغة " سقط " أعطت عملية السَّقُوط بعدا ممتدا ، أسهم في تشكيله حرف المد الذي وسَّع مساحة الفعل واستمرار يته. ومن ذلك قوله أيضا :

(القادم.. يرحل نحو بدايته الأولى

ويلا مس طهر النبع بلا جذر...

يتساقط أحلاما ...

ومواسم عشق) (52)

وقوله : (لم يلقَ سوى يمناه

تشدَّ على سفر

يتساقط أوراقا خضراء) (53)

لاشك أن إيثار "تفاعل" في الأمثلة السابقة يرسم فعل " السَّقُوط " وتجسّد حركيته البطيئة التي تزيد من يأس الشاعر وتهاويه وجنوحه إلى إبداء بعض عجزه ورضوخه لفعل السَّقُوط . ومن أمثلة "تفاعل" في شعره قوله :

(فتطايرت روحي.. وزغردت الدّنى وتنفّس الأوراس.. وانتصب الدّم) (54)

وقوله (حدائق ورد تنامت بجسمي) (55)

وقوله : (وفي الجسم برغم ورد تنامي وفي نبضة الحرف بعض الشهامة) (56)

كثرت الأمثلة من هذه الصيغة بصورة لافتة للانتباه ، ولعل استخدامها كان خادما للمعنى ولإيحائيته التي تبرز من خلال الزيادة الواردة في أصل الفعل ، من ذلك مثلا : تهاوت، تطايرت، تراكمت، تسامرت ، تسامت ، تراءى ... وهي في مجملها تزيد المعنى قوة وتضاعف من إيحائيته وقدرته التعبيرية .

ومن أمثلة استخدام صيغة "انفعل " الدالة على المطاوعة ، قوله :

(وآراك

تنكسرين كالشمس الوريدة

في العيون المجهدة) (57)

إن فعل الإنكسار في هذه المقطوعة أعطى نمطية جديدة لمعناه!، فانكسار "زوليخا"- الملاك الغائب- فيه نوع من المرونة والمطاوعة وكأنني بها ترضى بانكسارها ما دام يوحى إلى ذبول شامخ طاعت فيه دروب الحقيقة الموصدة فهوت برفعة.و من ذلك قوله :

(هكذا تنكسر الأوجاع سرّا والخطى تنهار من عبء السؤال) (58)

إن الدلالة المستوحاة من فعل "انكسر" أبلغ من تلك التي يمكن إبرازها بالفعل «تُكسر»؛ وذلك لأنّ سياق القصيدة العام يتناول يأس الشاعر وانهيار عزيمته، لذا تطاوع أوجاعه قهرا تلك الحالة فتتكسر عنوة حال صاحبها الذي أعيته النوائب والمحن. و من أمثلة مطاوعة "انفعل" قوله :

(من ثقب الباب

يطلّ غراب

عنقاء الموت تحط على شجر الليمون..

الصمت جنون

أ-

فتتكسر الأجفان

"لا غالب إلا الموت .." (59)

الموت حقيقة لا بدّ منها ، لا قدرة لنا على رفضها وردّها.. إنّ صيغة "تتكسر" تحقق هذه المعادلة ؛ فمطاوعة الجفن جزء من مطاوعة الإنسان لتلك الحقيقة ، وإن كانت مرّة !. و من ذلك قوله : (تساقط من عينيه جماجم عشرين عاما وتنطفئ الأنوار) (60)

و قوله : (وحدي أفتش عن وجه يسامرني فتغلق الأرض أبوابي فأغلق) (61)

لا شك أن صيغة (انفعل) تلغي الفاعل وتترك مجاله مفتوحا لاستيعاب العديد من القراءات والتوجيهات ... إنّ "انفعل" توازي في هذه الحالة صيغة المبني للمجهول الذي يجهل معه الفاعل الحقيقي ؛ فكأنّ المهمّ هنا هو الفعل في ذاته وليس من قام به.

ج- استخدام التصغير : وهو ما يعطي أبعادا دلالية إيحائية ترسم صورة المصغّر وتجسّد حقيقته ، ففي قصيدته الرائعة " القدس وكلام آخر " أسهب في تعظيم القادة المسلمين أمثال : عمر وبلال وخالد ابن الوليد وصلاح الدين الأيوبي.. إلخ ، ولكنه بالمقابل وازى صورتهم الخالدة بصورة قلب الأسد الذي هزمه صلاح الدين .. فعاد أدراجه جارا أذيال الهزيمة ، ثم إنه ومع تحقيره لشأنه صاغ اسمه صياغة تصغيرية أسهمت في ذلك التحقير . إنّ الأسد وهو رمز الشجاعة والقوة يتحول إلى "أَسِيد" خائف لا يقوى حتى على الزئير . ذاك هو الوصف الذي أراده الشاعر لذلك القائد المهزوم ، يقول :

(كم من أُسِيد بات محتميا يوما بطرف منك ما زارا) (62)

ومن ذلك قوله في قصيدة " جنون ":

(قالت وريقات الخريف : أعاشق هذا المُعْنَى .. أم شتات ظنون

قالت وريقات الربيع : أعاشق هذا المعنى ؟ قلت : بعض جنوني) (63)

فصيغ التصغير " وُريقات " ، سُويعات " أدّت دلالات خاصة وأضفت على المعنى معنى غير معناه الذي كان سيكون باستعمال (الأوراق والساعات) !.

وقوله : (وجئت أمدّد بعض السويعات

قبل الرّحيل) (64)

إن رحلة السندباد درب بلا توقف .. لحظات التمدد فيه قليلة ... إنها رحلة التفتيش عن كل شيء، عن أي شيء.. لكن النهاية تصير دائما إلى لاشئ !!....وتواصل الرحلة ضياعها، ويواصل الشاعر بحثه.

وعلى هذا فإنَّ الأبنية الجديدة التي تكسّر قوالب اللغة المعروفة ، تضيف على النص الشعري نوعاً من الجِدَّة والتميّز للذات الشاعرة ؛ فالبنى اللغوية الجديدة (هي وسيلة أساسية من وسائل إظهار البكارة في فكر الشاعر وإحساسه .) (70) وبناء على ما سبق يمكننا أن نعثر في شعر "عزالدين ميهوبي" على بعض تلك الصيغ التي اشتقَّها من ألفاظ اللغة، من ذلك صياغة لفعل "بلفرت" من " بلفور" وهو اسم وزير الخارجية البريطاني الذي وسم به ما يعرف بـ "وعد بلفور"، والذي تعهّدت بريطانيا بمقتضاه بإقامة دولة يهودية على أرض فلسطين سنة 1917.

يقول : (كم من وعود - بلفرت - وطني فانهار بالأفيون .. وانكسرا !). (71) واشتقاقه من (سايكس ييكو) فعل (سيكس) في قوله :

(كم - سيكسوا - في الزافدين وكم أحيوا زمانا .. كان مُحترقاً.) (72) و اشتقاقه من أمريكا فعل (تأمركت) ، في قوله :

(- فتأمركت - إبل العروبة كلّها .. - والعَمّ سام- يستجير حمانا) (73)

و من (نفط) اسم الفاعل (مُتَنَفِّط) في قوله :

(فهناك يصرخ حاكم ... مُتَنَفِّط .. ألما..أصرخ تخمة ... و هوانا) (74)

فهذه الصيغ الجديدة لها قدرة إيحائية عالية، وهي في الوقت نفسه ترجمة لما في نفسيّة الشاعر من تشوهات!! فكأن كسر قوالب اللغة كسر لبنود تلك الاتفاقيات والبنود والقوى التي أثقلت كاهل العربي.. وبذلك ارتقت هذه المشتقات إلى رموز شعرية مشحونة يمكن استغلالها ولعلّ قدرة الشاعر اللغوية هي التي تمكّنه من خلق ألفاظ جديدة تتطابق فاعليتها مع الحالة النفسية المسيطرة على كيانه ووجوده المتذبذب في دنيا مهترئة المعالم، من خلال قدرتها البديعة في استحضار الحدث وتجسيمه ... و بعد الحديث عن دلالة الكلمة المفردة المستمدة من بنيتها التي تحكمها في ذاتها ، ننتقل في العنصر التالي إلى تتبّع الدلالات المستوحاة من تجاور الكلمات في السياق .

2/ الدلالة التجاورة: يبرز توالي الكلمات في السياق نوعاً من الدينامية بين مختلف البنى الإفرادية والتركيبية، وذلك من خلال عناصر التفاعل بين بعض الكلمات المتجاورة والتي تشكّلها علاقات التضاد والترادف والتجانس الإيقاعي .. وما إلى ذلك من الظواهر الدلالية التي يؤدي تضافرها إلى تلاحم وانصهار مكونات النص الشعري ..

أ- التضاد: يؤدي تضاد الكلمات ومفارقتها إلى تعميق الدلالة واتساع أفق المعنى بتعدد رؤاه الموضوعية والفنية.

التقابل اللفظي وسيلة طيّعة في يد الشاعر، يظهر من خلالها تناقضات ذاته إسقاطاً على تناقضات مجتمعه وواقعه المعيش؛ ذلك أن (تناقض البنى النصية تعبير عن التناقض السائد في الواقع المعيش، وفي البنى والتركيب الاجتماعية.) (75) ومتتبّع شعر "ميهوبي" يلحظ أن توالي الثنائيات الضدية عنده، ارتبط بنوع من السخرية (المكتبة حيناً والمعلنة أحياناً) من معايير الواقع المهترئة، والتي أثّرت على الشاعر فخلقت عنده حالة من الاضطراب النفسي، توازى فيها الحزن والفرح، الألم والأمل، الصّح والخطأ، الأنا والآخر... وهي ثنائيات تأتي -في واقع الشاعر- مسيطرة أمانيه وتطلّعاته نحو غد أفضل !!. ونعلم مثلاً أنّه (لم تعد الحياة في مفهوم الشعر المعاصر مجرد حدود فاصلة بين ظاهرتي الحزن والفرح ، أي لم تعد إمّا حزناً أو فرحاً وإنما يمتزج الحزن والفرح معاً ليكشف عن وجوه الحياة المختلفة والمتناقضة) (76) وهذا ما تقوم به كثير من المتناقضات. يقول على سبيل التمثيل :

(قل أي شيء صديقي لا تقف وسطاً واختر مكانك .. صحّا كان أو غلطاً) (77)

إذا كانت المقابلة بين "الصَّح" و"الغلط" ترسم نوعاً من الضدية بين ما يُفترض أن يكون وما هو كائن فعلاً، فإنها توحى -وبنوع من الإصرار- على ضرورة تميّز الذات وقدرتها على مجاهرة الواقع ورفضه، ولا يهمّ كيف؟! لكن المهمّ هو القدرة على تبني فكرة واتخاذ قرارٍ بدل الصّمت الذي (أصبح للمأساة خير غطاء)، بدل الصمت الذي هو (موت إذا زدته شططا) إنه إلحاح على الكينونة، على البروز، ورفض للصّمت والرضى المقنع بالواقع.

إن المقابلة بين ثنائية "الصَّح" و"الخطأ" لا تضعهما في كفتين متميزتين إنما توازي بينهما في القيمة والجوهر؛ فالعبرة عند الشاعر هي في الحركة والظهور، وليس في الثبات والاستكانة. وهذه المقاربة بين المتناقضين ترمز إلى نوع من المزوجة بين حيثيات الواقع المتنافرة بإزالة الحواجز والمفارقات الطّبيعية بينها، ليضحى كل شيء كما كل شيء!!.

ومن ذلك قوله: (وعيك يا عاشقي واحدٌ تحبّ صباحاً وتنسى مساءً) (78)

إن المقابلة هنا هي بين "الصباح" و"المساء"، بين اللقاء واللقاء، وما جسّد هذه الثنائية هو فعلاً "تحبّ" و"تنسى" الذان يشكلان ثنائية أخرى تتداعى خيوطها لترسم ازدواجية شعورية تفرضها طبيعة الواقع التي تحيل الأشياء الجميلة إلى طلاس تمحى بها عدوية الحبّ والشوق والذكرى! وهي مقابلة توحى بتناقض المشاعر وانكسار لغة الحبّ بانكسار لذة الواقع الذي تنامت فيه بذور النسيان فشغلت المحب عن الاحتفاظ بالعهد وتذكر اللقاء...

وإذا كانت الثنائية السابقة "الصباح" - "المساء" تشكل مزوجة بين صفاء المشاعر وكسادها، بين نهار الحب وظلمة ليله، فإنّ الشاعر استغلها في مواقف أخرى بقلب طرفيها إلى نقيض رمزيتهما الأولى. فلقد استغلّ الشاعر ثنائية "الليل" و"النهار" ليداعب بها أوتار الواقع ويهرب من أنانية أيامه ولياليه التي حوّلت حياته رح في غياهب تناقضات أسفاره وأزماتها! إنّه يحاول خداع قدره! لكن قدره يهزأ به عندما ينتقل الزمن منه إليه، فيمارس عليه سطوته ويسلب منه قوّته، ويتركه بلا أمل...

يقول: (هو الظلّ أخدعه في الظلام.. ويهزأ بي في النهار). (79)

إن الشاعر لا يرضى عن نفسٍ ٍٍٍه، ونفسه هي المجرّدة في ظله، وظلّ الشاعر هو ضميره الذي لا يرضى بما هو كائن، لكنّه يرضى عنوة بقدر الأيام، فيمضي معه في صمت.

إنّ ليل الشاعر ظلمة تتلاشى فيها جميع القيم والحسابات، وتسقط معها جميع القوى إلّا قوته هو التي يخدع بها ظله. فليل الشّاعر هدنة مع نفسه، مع ظله، مع ضميره... لكنها هدنة سرعان ما تنور لتتحول إلى حرب نفسية مريّة في نهار تكثّر فيه السّطوة والقوة، إنها قوة الواقع الممارسة ضد ذات تأبى الصّمت لكنها لم تجد من يساند صراخها!! غير أن الشاعر ساوى في سياقات أخرى بين "الصباح" و"المساء" بين "الضياء" و"الظلام" .. يقول:

(ولم يعرف الطفل أن الصباح انتهى ولم تعرف الأم أن المساء انتهى). (80)

إن ثنائية "الصباح" - "المساء" في هذه الأبيات تشغل حيّزاً زمانياً حوصرت فيه الذات الشاردة، وسجنت في دهليز ضيق غطّى جميع عناصر التحوّل والمضيّ؛ فالصّباح والمساء سواء لا جديديهما أولهما عن ثانيهما. يقول: (ولم يك سبت المدينة أجمل من أمسه). (81)

إنها مقابلة متضمّنة بين "الأمس" و"الغد"، بين "الماضي" و"الحاضر"، أو بين الحاضر والمستقبل، فلا جديد ذكر.. ولا قديم يستحق أن يُعاد.

إن المتناقضات عند الشاعر متساوية ؛ فهو يجمع بين "الصح" و"الغلط" بين "البكاء" و"القهقهة"، بين "المخيم" و"القصر" بين "الصباح" و"المساء" ... وهذا التوافق بين المتناقضات يوحي باختلاط مفاهيم الواقع واهتراء مكوناته، فلا فرق بين الشيء وضده، بين السليبي والإيجابي .. الكل سواء في واقع متكسر الأجزاء !.

إن الشاعر يعاني من تراكمات نفسية، وقلق روحي ناتج عن تفلبات الواقع وانكساراته فكادت تتساوى عنده الأنوار والظلم ، لذا اختلطت المفاهيم في وجدانه وعقله ، وانصهرت معا لتكوّن عالما شعريا هلاميا لا يفهمه -أحيانا- إلا هو !. وهذا بعض تأثر الشاعر بالتجارب الشعرية الحداثية. يقول:

(ما أخبث هذا الغرب

وهذا الشرق ..

ويا للويل ..

ولكن أنت الأول

أنت التابع والمتبوع

وآخر من يدخل عاصمة الغيلان.)-(82)

إن استخدام الشاعر للمفردات المتضادة " غرب" - "شرق" يُعبّر عن تقارب الأبعاد المكانية وتضاؤل نسبيتها، وهذا التلاشي لأبعاد المكان يرمز إلى اهتراء قيم الواقع الذي اختلطت فيه البداية والنهاية (الأول، الآخر)، والفاعلية والمفعولية (التابع والمتبوع) .. وهذا التداخل يوازي بين تبعات الذات المشردة وتوجّعاتها الصّائغة في عالم ممتدّ ضاعت جهاته الأربعة فأضحى متاهة بلا ملامح. ومن ذلك ، أيضا قوله :

(والحلّ حلّك ..

أن تموت وأن تعيش

وأن تساوم أو تساوم !

الحلّ حلّك

أن تظل مسافرا في الجراح

تبحث عن نهايتك المثيرة ..

أو بداية الوطن المقاوم.)-(83)

إن الدّرب هنا يتوجّه جهتين :إمّا الموت أو العيش ، إمّا التّصرّ أو الهزيمة إمّا البداية وإمّا النهاية... والحلّ في اختيار واحد من الاثنين!! وهذه الثنائيات ترمز إلى عدم وجود خيارات كثيرة للإنسان الرّاهن، إنما هي مفروضة عليه.

إن وضع المقابلات الصّدية كوسيلة لتحريك انفعالات الخاطر وتموجاتها مع تمرّد الذات على الواقع المهترئ الأركان، يُسهم في تجسيد الحقيقة ووصف تحولاتها وتقلباتها من خلال الرّصف الدّقيق لبُنى الواقع المضطربة، ثم إنه يعكس تقابلا واضحا بين الرّغبة والإحجام، بين التذكر والنسيان ، بين الأمل في اللقاء واليأس بعد الفراق ، بين الواقع واللاواقع بين (وبين) ... ويتميّز هذا التقابل اللفظي (بالتعبيرية وقدرته على الإيحاء وإثارة الإنفعال، وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين.)-(84)

إن التقابل عند "عز الدين ميهوبي" يحوّل الضد مرافقا ، ويصهر النقيض فتظهر صورته واضحة جلية.

ب- الترادف : يؤدي ترادف الكلمات في السياق إلى توسيع المعنى وتعميق دلالاته وتحددها. كما يساهم في إزالة غموض الفكرة أو الوصف الذي تحمله هذه الكلمات المترادفة (فالمترادفات في حالات الضرورة قد يكون لها دور أكبر في نظام التعامل باللغة ، فإذا ما تطرق الغموض إلى كلمة من الكلمات بحيث تصبح غير وافية الغرض ، فالغالب أن نلجأ إلى الكلمة أخرى مرادفة لها كي تسد هذا النقص). (85)

ورغم اختلاف العلماء حول حقيقة ووقوع الترادف في اللغة (86) وتقسيمه إلى كلي وجزئي ، إلا أن ما يعيننا هو التركيز على تفاعل الألفاظ المتقاربة المعاني في السياق وما تضيفه عليه من تجدد وحركيته . وعند إطالة النظر في شعر "عز الدين ميهوبي" فإننا سنلمح هذه الظاهرة مسيطرة في معظم سياقاتها للحالة الشعورية للشاعر من يأس وحزن وتذمر وتحسر وانكسار... إلخ. يقول على سبيل المثال:

(يروّعا اليهود.. وكم فرعنا ألا سحقا لمن يخشى النّطاح). (87)

لا شك أن الأفعال " يروّع - فرع - يخشى" تحيل إلى المعنى نفسه ، مع اختلاف درجاته الإيحائية .

إن هذا التوالي في وصف (الخوف) يوحي إلى جبروت الموصوف ومكره (اليهود) ، كما أنه يرمز في الوقت نفسه إلى حالة شعورية مستتكة يشعر بها الشاعر وبأبى حقيقتها ، ولعلّ عبارة (ألا سحقا) تحيل إحالة واضحة إلى ذلك الرفض لحقيقة اليهود المنقّرة .

ومن المترادفات المتكررة في شعر "ميهوبي" ألفاظ: الدّل والهوان والخزي... وهي ومع اختلافاتها الجزئية إلا أنها تتفق إلى حد كبير في دلالاتها الإيحائية.

يقول: (وبّت تنسج من خنق النطاح مني وما تعبّت ولكن دّلّ من هانا). (88)

ويقول: (والمجد أصبح أفراسا / مطهّمة / تشقّ درب .. / غبار الخزي والهوانا) (89)

ويقول: (صلبوا على صدر الجزيرة أمسنا فغدا التراب.. مذلة وهوانا). (90)

ويقول: (ذقنا الهوان .. الدّل.. في بدخ يا ويلناه ! العار فينا .. سرى). (91)

إن هذا التوالي في ألفاظ (الدّل - الهوان - الخزي - العار) وهي مقاربات لفظية تحيل إلى المعنى نفسه ، يعطي النص أبعادا أوسع من حيث قدرته على استقطاب ذهن القارئ وسحب ناظره إلى تجلية معنى المعنى، وحقيقة إirاده في القصيدة. يقول في موضع آخر:

(النهر يفتّش عن مجرى / والغيمة تخزن الأنواء / وتبحث عن أرض أخرى / وأنا أتعقب قافلة العشاق

وأسألها قبراً). (92)

إنّ الترادف الجزئي بين الألفاظ (يفتش - تبحث - أتعقب) توحى إلى ذلك التيه الذي يتخبط فيه الشاعر والذي أسقط تبعاته على الطبيعة فأضحت متاهة يتمرّد فيها الآخرون بحثا عن جديد يعايشونه (النهر مجرى)، (الغيمة أرض أخرى) (الشاعر قبر). فهذه المترادفات (يفتّش، يبحث، يتعقب) ترمز إلى تلك الحيرة التي ترجمت تساؤلات بلا إجابة:

(هل قطرة ماء تغسلني إن متُّ؟

هل قطرة حبر أترك للناس وصيّة

هل قطرة دم ؟ / لا شيء...ع). (93)

إن الشاعر يحاول جاهدا معرفة نفسه ، إنه يبحث عنها ولا يكلّ. وذلك البحث المضني يفضي به إلى حقيقة تزیده بأسا وألما وحسرة. يقول:

(والشاعر يفتح للآتين مقابره الأولى..

يتوسّد كالفينيق رماد العمر / ويفترش الكلمات / ويلتحف الأسماء..) (94)

ولعلّ توالي المترادفات (يتوسّد، يفترش) رسمت صورة مميزة للشاعر، خاصة وأنها أسندت إلى مفعولات مجازية (رماد العمر، الكلمات) وهذا ما زاد من إيحاءية الصّورة وجماليتها. وما تجدر الإشارة إليه ههنا أن المترادف قد يجمع بين لفظتين في القافية، فيكون بذلك مجرد وسيلة لإضفاء الجمال وإظهار البيت بقافيته المطلوبة، من ذلك قوله:

(وطني.. جنتك مكلوما.. وشعري تائه القلب.. كمن ضلّ وضاعا..) (95)

والبيت من قصيدته الرائعة "وطني.. القدس على جفني تموت" والتي مطلعها:

(وطني ماذا أرى ماذا تداعى.. أي شيء حاك للأرض فناعا..)

فتوالي مفردات (التيه والضلال والضياع) توحى إلى ذلك الشرود الذي يعيشه الشاعر والذي هو حال جميع الأمة؛ إنه شرود عمّا يجب أن يُفعل، فالكلّ هائم في ملكوت "التفط والبذخ والصمت". وهذا التيه لن يعيد للأمة أمل القيام من جديد لأنها (طالما غنت لها اليوم الضياعا..) (96)

ج- الجنس الصوتي:

يدخل الجنس الصوتي (الكلي والجزئي) في بلورة دلالات الكلمة من خلال عملية الكشف عن معاني الكلمات المشتركة في اللفظ وإزالة الإبهام بينها، ويتمثّل الجنس في (الأصوات المتشابهة التي تتكرّر في النص، ويحدث تكرارها موسيقى إيقاعية تكون ذات أثر فعّال في جماليات النص وأبعاده الدلالية..) (97). فتمثّل الكلمات وتكرار وحداتها الصوتية يعطي النص نغمات خاصة من خلال التواتر الحاصل في أصواتها والتي تحيل إلى حسن شعوري يتواءم والدقات الشعورية الإبداعية.

وفي شعر "ميهوبي" يظهر هذا الجانب الإيقاعي كملح تميّزي مهم، زاد من إيحاءية الصور ورمزيّتها وشفافية تحرّراتها من خلال الغوص في مكمنات اللفظ بفرز وحداته الأساسية وجذوره المؤلّفة لأصوله، يقول على سبيل التمثيل:

(نادت فتاها للهوى فأتاها وشكت إليه بلوعتين فتاها

وسقته من فيض الصباية مرة فبكت وغنت للهوى شفتاها..) (98)

لا شك أن التجانس الحاصل في هذه الأبيات زادت من إيقاعيتها ودلالاتها. ومن ذلك قوله:

(صليتُ لهذا العصر

صلاة العصر..) (99)

وقوله: (شيء من الوجد.. لا رُوح ولا راح والصحب -من صحوهم- ناديتهم راحوا..) (100)

و قوله: (مددت كفي أشاح الناس.. قلت لها: كُفّي.. فكفّت.. وكفّ كفّها الرّمق..) (101)

وقوله: (توهّج حبك في ناظري فأبصرت بحر الهوى النّاصر..) (102)

وقوله: (واذلّ قدس.. في -أعاربها- ذلّوا.. وذلّوا.. أصبحوا خبرا..) (103)

وقوله : (كم وحدة... باتت تلاحقنا ذاعت وضاعت ..أصبحت شررا.) (104)

وهي نماذج ساهمت جميعها في تأدية الدلالة وأحيانا إعطاء أبعاد لها علاقات بالإيقاع ، ولا يخفى ما للإيقاع من إحياء رمزي خاص ، ويبقى الجنس منشأ للعلاقات بين اللغة والشعر و(الشعر فن لغوي قبل كل شيء وبعده.) (105)

II- دلالة التركيب :

يشترك التركيب في رسم الصورة الشعرية وتحديد إيقاعيتها من خلال تضافه مع البناء الصوتي والصرفي. فمن خلال البناء التركيبي يتم الكشف عن الطاقات البلاغية المودعة في البنى الصوتية والصرفية والتي تترجم طاقات الشاعر الإبداعية في رسم الصور الشعرية وإيحائاتها.. ويتحقق هذا الجانب التركيبي بصور عدة منها : نوع الجمل المستخدمة اسمية أم فعلية ، طبيعة الإسناد فيها والعلاقات القائمة بينها والمظاهر التركيبية الطارئة على بناها كالتقديم والتأخير والحذف والإضمار.. إلخ فالجملية هي الخلية الأساسية في جسم اللغة الحي، ومهما اختلفت الرؤى والمفاهيم حول ماهيتها وتصنيفاتها وطبيعة العلاقات القائمة بين أركانها فإن الجملة - كمفهوم عام- يمكن أن يطلق على كل تركيب توفرت فيه أربعة شروط أساسية هي : البساطة والإخبار المثبت والإفادة والاستقلال. (106)

وسنركز دراستنا هنا لنمطين اثنين من الجملة هما : الجمل الفعلية والجمل الاسمية، محاولين تتبع الموافقة الدلالية بين طبيعة الجمل والايحاءات الجانبية الميثوقة في النصوص الشعرية . من خلال تتبعنا لشعر "عز الدين ميهوبي" تجلت لنا الرؤية التالية:

هناك تفاعل مستمر بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية ، وهذا التفاعل يُدمج دلالات المركبين الاسمي والفعلية ليشكل في النهاية الدلالة الشمولية للتركيب. وما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد أنه وإلى جانب طغيان المركب الإسنادي المتمثل في المركبين : الاسمي والفعلية ، فإن المركبات التكميلية غير الإسنادية قد اتخذت حيزا واسعا في مجمل القصائد ، من خلال تفاعلها مع أدوات الربط والفصل والوصل والنفي والإنشاء والتداء... وما إلى ذلك من العناصر اللغوية التي تتضافر جميعها بغية تفجير طاقات المعنى ودلالاته المنتظرة وغير المنتظرة !! ولعل ورود الجمل الفعلية كان في معظم الأبيات دالا على الحدث مرتبطا بالزمن. أين تتابع المتغيرات والوقائع فتجسد في النص الشعري حركية ودينامية فاعلة (ولا شك أن هذا التكثيف في استخدام الأفعال، يجسد الموقف ويعده عن الرتبة، ويقربه من الواقع قربا يؤكد صدق التجربة الواقعي والفني). (107). يقول على سبيل التمثيل:

(وتلاحق وجها آخر يكبر في الأعماق

ويأتي مع الفجر

القادم.. يرحل نحو بدايته الأولى

ويلامس ظهر النبع بلا جذر

يتساقط أحلاما

ومواسم عشق..

رأيتُ الصنوبر يمتد نحوي..

وينحث من هدأة القلب قلبا

يمرّ أفنائه الخضر سحرا

ويرم في راحة الكف .. دربا
رأيت الصنوبر يذرو احتراقي..
ويبعث من ذرة الروح شعبا
تتكاثر أشجار المنفى..
ويعود الطير إلى التغريد..
القادم.. نحو بدايته الأولى
يتجمع في قدميه الليل
وكل دروب الأرض
ويعرف أن البدء.. / بعيد
ويعود الطير ليبحث عن منفى الأشجار
ويعرف هذا القادم
أن الشمس تسافر نحو البدء
وأن البدء نشيد.. (108)

جميع أفعال هذا النص توحى بالحركة والنشاط والمضي (يمتد - يلاحق - يأتي - يرحل - يمر - ينحت - يرسم - يعود - تسافر)، ثم إن مجيئها الدال على الاستقبال أضفى على الأبيات معاني التجدد والاستمرارية ؛ فعملية البحث عن مكان للاستقرار، عن "منفى للأشجار"، عن "بداية جديدة للسفر" ، وعن "وجه آخر للقبر" مستمرة مادام البدء ما يزال بعيدا !!
ومن أمثلة استعانة الشاعر بالجمل الاسمية لبلورة الصورة الشعرية التي يصبو إلى إيرادها وكشف حيثياتها وجزئياتها للقارئ قصيدة "عشرون عاصمة" التي وردت معظم أبياتها جملا اسمية، ولعل ذلك الانتشار الواسع - واللافت للانتباه - للمركب الاسمي مردّه رغبة الشاعر وإلحاحه على تصوير حقيقة الأمة العربية التي أضحت مضحكة الأمم!! وذلك من خلال وصف حياة حكامها وسليبتهم في مواجهة الأزمات والنكبات .

يقول: (بيروت نائحة والقدس تنتحب !
الأرض ضائعة والرمل يضطرب !
عشرون عاصمة أودى بها الجرب!
النار تحكمها .. مذ بانت العرب!
الغرب يخدعها والغدر والكذب..) (109)
ومن أمثلة هذا أيضا قوله:

(عيونك غامرة بالهوى وروحك متعبة بالتوى
وقلبك محترق بالحنين وجفئك من سهر قد هوى..) (110)

إن الشاعر عارف بلغة العيون، خبير بمكوناتها وأسرارها؛ فهي لغة العشاق والهائمين، وهم فقط من لديهم سلطة فك رموزها وأنوائها... لقد استغنى الشاعر عن الفعل فلم يستعين به إلا مرة واحدة (هوى) أما باقي العبارات فجمل اسمية غير مقترنة بزمان.. ولم ذلك؟ ولغة العيون مفهوم يتقاسمه كل العشاق!..

وعموما لا يمكننا وضع قواعد عامة لاستخدام الجمل الفعلية أو الاسمية في موافق دون أخرى، لأن ميزان الشعر لا تحكمه مثل هذه القوانين الثابتة، إنما (تتحكم فيه عوامل عدة وقواعد موسيقية تجعل الشاعر مضطرا لأن يقدم الاسم أو الفعل تبعا لمقتضيات المضمون النفسي والشكل الموسيقي). (111) لذا فإن الشاعر "ميهوبي" زاحج بين النوعين تماشيا وما يلاءم صورته الشعرية والشعورية.

والتقديم والتأخير في الكلام كذلك له تأثير كبير في المعنى ، وقد نبّه "الإمام عبد القاهر الجرجاني" إلى أهمية هذا الباب وقدرته الإبداعية في تشكيل الصور الشعرية حيث يقول: (هو باب كثير الفوائد جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتّر لك عن بديعة، ويقضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، فتتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان..). (112)

فإذا ما أمعنا النظر في شعر "ميهوبي" فإننا سنجد أنّ استعانتة بهذا الباب البلاغي في كثير من قصائده خدم صورته الشعرية، وجسّد إيحائيتها ووسّع أفق معانيها وقدراتها التعبيرية. يقول على سبيل التمثيل:

(وطن تمزّق

والملوك وراء قلبي ينظرون.

وأنا الحزين..

تشدني اللغة العذاب..

ولا تقمطني العيون..

قدري انتظار مدينة الشرفاء

تكبر وردة للفجر يعشقها الجنون). (113)

الشاعر في هذه الأبيات يلفت انتباه القارئ إلى جزئيات واقعة في دنيا الحقيقة الواهية، ضاع فيها الوطن وتمزّق والكل يراقب المهزلة بقلب بارد! فالتقديمات الحاصلة في هذه الأبيات تعطي لكل طرف الصّفة التي صار عليها ، فالبدء بذكر (الوطن-الملوك-الأنا) تنبيه للقارئ وللحالة التي هم عليها بوصف يجسّد الانكسارات وتضارب الرؤى مع ما يلاءم المصالح الذاتية. ومثل ذلك قوله:

"هم يعرفون بداية الكلمات

والتصرّ الهزيل

وما تخربشه الصحف

ويذبّحون-قصائد الخطب الجريئة-

من مهازلهم على-كفّ الرباط-

إلى منازلهم على جمر النجف!

هم يعرفون

متى ستؤكل عزة الوطن الكتف!..). (114)

الشاعر هنا يصور حقيقة أولئك الذين يصرون على ذبح الوطن وطمسه، عن سابق إصرار. وجاء التقديم هنا كتأكيد لهذا الوصف وتقرير لحقيقته. وإن تقديم المسند إليه "هم" وتكريره في الضمير المستتر في "يعرفون" أدّى إلى تقوية الحكم وتقريره،

وسبب التقوية على ما ذكره "الجرجاني" أنه (ليس إعلامك بالشيء بغتة مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه والتقدمة له لأن ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام في التأكيد والإحكام ومن هنا قالوا: إن الشيء إذا أُضْمِرْتم فُسِّرْكان ذلك أفخم له من أن يذكر من غير تقدّم إضمار)(115). ومثل ذلك قوله:

(وطن تكسرت المسالك في محاجر الحزينة

قام يبحث عن خطي

ما بين أندية المقالب والقمار

وطن يفتش عن وطن

والحل يعرفه الكبار). (116)

فالتقديم في هذه الأبيات لكلمات (الوطن-الحل) جاء لتقوية الحكم والتأكيد عليه ولتنبيه القارئ ومثله قوله:

(هم يقتلون

وليس يُنْهِيهم..أحد

تركوا المدينة في كمد

يا ويحهم ذبحوا النساء"(117)

أراد الشاعر تحقيق الأمر وتأكيدَه فقدّم "هم" كشفرة تستدعي اهتمام القارئ، وتفتح له أفقا تشويقيا

لمعرفة حقيقة المسند إليه المقدّمة. ومن ذلك قوله أيضا:

(لعنة كنت على الأعداء لكن.. رقصة كنت.. لمن شقّ الضراما!

صرخة كنت إذا الأحرار هبّوا يطلبون النصر أشرافا كراما!

كعبة كنت لهذا الشعب يوما صرت كالقرض.. لمن صلي وصاما!)(118)

إنّ تقديم الأخبار (لعنة-رقصة-صرخة-كعبة) على الناسخ كان واسمها يوحي برغبة الشاعر في تجسيد صورة البطل

وتشويق القارئ إلى سماعها وتحسسها من خلال الدفق الشعوري الذي يلحق تقدّمها فيُشبع تقاسيمها روعة وشوقا

وحماسة! ومنه قوله: (الحبّ ليس حكاية تروي لكل محطّم

والحبّ ليس قصيدة أو أغنيات مرّتم

والحبّ ليس تميمة أو أكلة في مطعم!

الحبّ يبدأ من هنا طفل يحنّ لتوأم!)(119)

تقدّم لفظة (الحبّ) في هذه الأبيات على الفعل الناقص " ليس" جاء موازيا لقيمة هذه الكلمة في قلب الشاعر، فكأنه

يتلذذ بذكرها، فيقدم ربيتها في الكتابة كما هي مقدمة في شعوره، ما يزيد من عنفوان أحاسيسه وأشواقه! وقوله:

سأل العصفور الشمس:

الضوء تكسر في الغربال..

أجنحة الغربان تونّع حلوى للأطفال

الظل تمدّد في الأحراش

ودالية الأوجاع تقطر دُمّ(عا)

في الأحوال.

والليل يُراجع هندسة الأشكال

سأل العصفور...

فغطى الشمس سؤال (120).

إنّ تقديم الشاعر لكلمات (الضوء- أجنحة الغربان- الظل- دالية الأوجاع - الليل) على الأفعال (تكسر-توزع- تمدد- تقطر- يراجع) حوّل الجمل السابقة من جمل فعلية إلى جمل اسمية، ليخالف بذلك الطبيعة الفعلية للجملّة العربية (وقد يرجع ذلك إلى رغبته في التغيير التي يجعل من خلالها الفاعل بوصفه الأنا الفاعلة هي التي تتصدّر الصياغة، ليأتي الفعل بعدها محققا لطبيعة الكينونة والرؤية الشعرية التي تحملها الأنا الفاعلة تلك). (121)

ب-الحذف: تتجلى بلاغة الحذف في قدرته على إبراز مكونات النفس دون اللجوء إلى ألفاظ تترجمها فكأن المعاني تنساب انسيابا مرنا مصاحبة للحالة الشعورية والوجدانية فتتخطى بذلك البعد الظاهر إلى أبعاد إحائية تستوحى من الجو العام للقصيدة.

ولقد نبه "الإمام الجرجاني" إلى أهمية الحذف وقدرته على استبطان الدلالات القارة الخفية التي تتماشى والحركة الإبداعية يقول: (هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر ، شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبين). (122)

ولجوء الشاعر إلى الحذف كان في إطار حركية معنوية فرضت عليه الاستغناء عن بعض مكونات التركيب سواء كان ذلك الاستغناء متعلقا بحذف ركن من أركان العلاقة الاسنادية (فعل/فاعل - مبتدأ/ خبر) أو حذف بعض الأدوات كحروف العطف وأسماء الإشارة وغيرها. يقول على سبيل المثال:

(عيناك .. تختزنان الحزن في قُدح والخوف والعفن المخمور والزمنا!

والليل والقدر الموشوم في عنق والموت والرقصات الصفر والشجنا!

والحبّ والصّدْف البحري والقمر المحمول في وجنات تمسح الحزنا! (122)

إن توالي الأسماء في هذه الأبيات، وجمع الصفات المذكورة، كأنها سيل جارف، طافَ ليشكّل من أجزاء المتناقضات عالما ورديا يدوّب الحزن في صفاء العينين !!. فحذف الفعل " تختزنان" حذف لجميع الحدود الحائلة بين الشّاعر وعيني بيروته. ومن ذلك قوله :

(فتّشت عنك قرونا دون راحلة والريح .. تهزأ بي .. الكلّ كان هنا!

لم ألقَ غير قصيد .. رحّت أسائله بيروت أين؟ سيل الأطلال والدّما ! (123)

لقد تجسّدت في هذين البيتين صورة حية عن تلك المعاناة النفسية التي فرضت على الشاعر صورا من اليأس والقنوط والحيرة!. إذن وكما نقله الأستاذ "حسن ناظم" (لكي نستشفّ روح شاعر ما أو على الأقلّ مشاغله الأهم ينبغي أن نبحث في أعماله ، عن تلك الكلمة أو الكلمات التي تتردّد أكثر من غيرها فإنّ الكلمة تترجم عن الهم). (124) وبذلك فالرموز اللغوية تنقلب عند الشاعر رموزا شعرية ، وكلّ ذلك يعتمد على إمكانات الشاعر في احتضان الغير ولقّه بمكونات شعوره وشبكات لغته الشعرية وما تمثله من ألفاظ وتراكيب وبنى.

الإحالات والهوامش:

- (1) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف. القاهرة. ط. 1984. ص: 38.
- (2) نفس المرجع السابق
- (3) فايز الداية: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دمشق. دار الفكر. ط. 2. 1996. ص 174
- (4) صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني بيروت (د. ط) 1986 ص: 193.
- (5) عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي (دراسة نقدية)، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت ص: 57.
- (6) مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف بالإسكندرية (د. ط) 1987. ص: 145.
- (7) لمرجع نفسه، ص: 146.
- (8) ابن جني: الخصائص، تحقيق عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية، المجلد الثاني، (د. ط)، (د. ت)، ص: 102.
- (9) المصدر نفسه، ص: 104.
- (10) عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي القاهرة، (د. ط)، 2000. ص: 311.
- (11) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران. منشورات أصالة ط 1. 1977. ص 16.17
- (12) رابح بوحوش: البنية اللغوية في بردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993. ص: 60
- (13) عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس. دار الشهاب. باتنة. الجزائر. ط 1. 1985. ص 121
- (14) المصدر نفسه
- (15) المصدر نفسه، ص: 124.
- (16) المصدر نفسه، ص: 235.
- (17) المصدر نفسه، ص: 238.
- (18) انظر: عبد المعطي موسى: الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، دار الكندي للنشر والتوزيع ط 1، (د. ت)، ص ص: 147-148.
- (19) عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص: 74.
- (20) انظر: المصدر نفسه، ص: 67.
- (21) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب.. عولمة النار، منشورات أصالة، ط 1، يناير 2000 ص: 72.
- (22) عز الدين ميهوبي: النخلة والمجذاف، منشورات أصالة 1997 ط 1، ص 29
- (23) المصدر نفسه، ص: 12.
- (24) المصدر نفسه، ص: 19.
- (25) عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص: 43.
- (26) المصدر نفسه، ص: 53.
- (27) المصدر نفسه، ص: 55.
- (28) المصدر نفسه، ص: 55.
- (29) عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة (د. ط)، (د. ت) ص: 58.
- (30) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص: 13.
- (31) فوزي عيسى: تجليات الشعرية، (قراءة في الشعر المعاصر)، منشأة المعارف الإسكندرية (د. ط) 1997 ص: 270.
- (32) عز الدين ميهوبي: الرباعيات، منشورات أصالة الجزائر ط 1 1998 ص: 79.
- (33) المصدر نفسه، ص: 75.

- 34) عز الدين ميهوبي : في البدء كان أوراس ،ص:129
- 35) عز الدين ميهوبي : اللعنة والغفران ،ص:16
- 36) عمر يوسف قادري : التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، ص:64.
- 37) ابن جني : الخصائص ج2، ص:104.
- 38) عز الدين ميهوبي :في البدء كان أوراس، ص:103.
- 39) المصدر نفسه ،ص:102.
- 40) المصدر نفسه ،ص:74.
- 41) المصدر نفسه، ص:72.
- 42) المصدر نفسه، ص:70.
- 43) المصدر نفسه، ص:58.
- 44) المصدر نفسه ،ص:116.
- 45) عز الدين ميهوبي :الرباعيات ،ص:46.
- 46) حسن ناظم :البنى الأسلوبية-دراسة " أنشودة المطر" للسبب المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب ط1، 2002، ص:199.
- 47) عز الدين ميهوبي :الرباعيات ،ص:75.
- 48) عز الدين ميهوبي :عولمة الحب ..عولمة النار، ص:08.
- 49) المصدر نفسه، ص:07.
- 50) عز الدين ميهوبي : في البدء كان أوراس، ص:13.
- 51) المصدر نفسه ، ص:13.
- 52) المصدر نفسه، ص:50.
- 53) المصدر نفسه،ص:51.
- 54) المصدر نفسه، ص21
- 55) عز الدين ميهوبي :عولمة الحب ..عولمة النار،ص:100.
- 56) عز الدين ميهوبي :في البدء كان أوراس ،ص:44.
- 57) عز الدين ميهوبي :عولمة الحب ..عولمة النار،ص:28.
- 58) عز الدين ميهوبي :الرباعيات، ص:71.
- 59) عز الدين ميهوبي :كاليغولا، منشورات أصالة الجزائر ط 1. 2000. ص:8.
- 60) المصدر نفسه ،ص:48
- 61) عز الدين ميهوبي :عولمة الحب ..عولمة النار،ص:88
- 62) عز الدين ميهوبي :في البدء كان أوراس ،ص:193.
- 63) عز الدين ميهوبي :الرباعيات،ص:12.
- 64) عز الدين ميهوبي :النخلة والمجداف،ص:48.
- 65) المصدر نفسه، ص:48.
- 66) المصدر نفسه، ص:45.
- 67) المصدر نفسه ، ص:54
- 68) المصدر نفسه، ص:56.
- 69) محمد العيد :إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي دار المعارف ،القاهرة ط1، 1988، ص:93.

- 70) المرجع نفسه، ص: 94.
- 71) عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص: 197.
- 72) المصدر نفسه، ص: 198.
- 73) المصدر نفسه ، ص: 183.
- 74) المصدر نفسه، ص: 185.
- 75) مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص، نحو نسق متجهي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء الاسكندرية ط1. 2002. ص: 230.
- 76) إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي. مؤسسة الرسالة بيروت ، ط 1. 1984. ص: 194.
- 77) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص: 13.
- 78) عز الدين ميهوبي: الرباعيات ، ص: 27.
- 79) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب.. عولمة النار ، ص: 47.
- 80) المصدر نفسه ، ص: 48.
- 81) المصدر نفسه ، ص: 48.
- 82) عز الدين ميهوبي: النخلة والمجذاف، ص: 32.
- 83) عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص: 96.
- 84) محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، ص: 29.
- 85) ستيفن أولمن: دور الكلمة في اللغة، ترجمة د. كمال بشر مكتبة الشباب القاهرة، (د. ط)، 1987. ص: 186.
- 86) للمزيد انظر مثلاً: حلمي خليل: الكلمة دراسة لغوية ومعجمية. دار المعرفة الجامعية، القاهرة، (د. ط)، 1998. ص: 129-140.
- 87) عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص: 75.
- 88) المصدر نفسه، ص: 81.
- 89) المصدر نفسه ، ص: 125.
- 90) المصدر نفسه، ص: 186.
- 91) المصدر نفسه ، ص: 196.
- 92) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب.. عولمة النار، ص: 10.
- 93) المصدر نفسه، ص: 10.
- 94) المصدر نفسه، ص: 10.
- 95) عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص: 161.
- 96) المصدر نفسه ، ص: 165.
- 97) مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، دار الوفاء الاسكندرية ط1. 2002. ص: 67.
- 98) عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص: 9.
- 99) عز الدين ميهوبي: النخلة والمجذاف، ص: 19.
- 100) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب .. عولمة النار، ص: 74.
- 101) المصدر نفسه، ص: 90.
- 102) عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص: 36.
- 103) عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص: 195.
- 104) المصدر نفسه، ص: 197.
- 105) محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة (د. ط). ص: 9.

- (106) للمزيد انظر: محمد حماسة عبد اللطيف: في بناء الجملة العربية دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص ص: 93-120.
- (107) حسني عبد الجليل يوسف: الأدب الجاهلي، قضايا وفنون ونصوص، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 2، 2003، ص: 140.
- (108) عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص ص: 49-50-51.
- (109) المصدر نفسه، ص: 236.
- (110) عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص: 47.
- (111) عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، ص: 53.
- (112) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تقديم علي أبو رقية، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 1991، ص: 117.
- (113) عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص: 103.
- (114) المصدر نفسه، ص: 104.
- (115) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 136.
- (116) عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص: 104.
- (117) عز الدين ميهوبي: كاليغولا، ص: 35.
- (118) عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص ص: 38-39.
- (119) عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص ص: 78-79.
- (120) عز الدين ميهوبي: كاليغولا، ص: 17.
- (121) آمنة بلعلي: أثر الرمز في بنية القصيدة المعاصرة (دراسة تطبيقية)، د.م. ج. 1995، ص: 115.
- (122) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 149.
- (123) عز الدين ميهوبي:، في البدء كان أوراس، ص: 121.
- (124) حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب ط 1، 2002، ص: 49.