الرقم الدولي المعياري للمؤتمر (معتمد ومصنف دوليًا) ISBN 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

المؤتمر الدولي الحادي عشر للغة العربية

22 - 24 أكتوبر 2025م الموافق 30 ربيع الآخر - 2 جمادى الأولى 1447هـ

دبي - الإمارات العربية المتحدة

الهيئات العربية والدولية أعضاء المجلس الدولي للغة العربية

البنياتُ الأسلوبيةُ في شِعر الشخ وِلْد بِلَّعْمَشْ

دراسةٌ تحليليةٌ

علي مصطفى لَوَنْ

نيجيريُّ الجنسية

مدرس لغة الهوسا في جامعة الدراسات العالمية، معهد أفريقيا، الشارقة

باحث دكتوراه في تخصص الأدب والنقد، بكلية الدراسات الإسلامية والعربية،

قسم اللغة العربية، جامعة الأزهر الشريف

a.princeofpoets@yahoo.com

الملخص

لقد اهتمتِ الدراساتُ الأدبية والنقديةُ بالأسلوب، وخاصةً في فترة ما بعد الحداثة؛ حيثُ يعد الأسلوبُ الركيزةَ الأساسيةَ التي يعتمدُ عليها المبدع للتعبير عن خواطره، ومن خلاله تتجلى عبقرِيَّتُه. وقد أدى هذا الاهتمامُ إلى عناية الشعراء بالأسلوب، فانطلقوا على صهوة أقلامهم يتفنَّنُون في ضروبه. والشاعرُ وِلْد بِلَّعْمَشْ أحدُ الشعراء الموريتانيين المعاصرين الذين وظَّفُوا أساليبَ عديدة في قصائدهم، منها أسلوبُ التناص، والسرد، والقناع، والإنشاء، والتكرار، إلى غير ذلك من الأساليب التي يوظفها الشعراء في تدبيج قصائدهم. وقد جاءت هذه الورقةُ لتُسلط الضوء على أهم البنيات الأسلوبية التي اعتمد عليها بلعمش في قصائده، مركِّزَةً على التناص، والسرد، والإنشاء؛ حيثُ كان لهذه الثلاثة حضورٌ بارزٌ في أروقةِ نصوصه الشعرية، كما ستحاول الورقةُ سبر أغوار هذه البنيات، من خلال الكشف عن قيمها الجمالية وغاياتها الفنية.

أهداف البحث:

يسعى هذا البحث إلى تحقيق ما يلي:

1- التعرف على شاعرية الشيخ ولد بلعمش.

2- الوقوف على أهم البنيات الأسلوبية التي وظفها في شعره.

3- الوقوف على الأثر الفني والبعد الجمالي لهذه البنيات.

أسئلة البحث:

1- ما أهم البنيات الأسلوبية التي اعتمدها ولد بلعمش في شعره؟

2- ما مدى أثر هذه البنيات في خدمة أفكاره وإضفاء ظلال الإدباع على شعره؟

3- هل استطاع بلعمش أن يقطف ثمار هذه البنيات الأسلوبية في توظيفه له؟ أم أنها أصبحت عبئا ثقيلا على كاهل نصوصه؟

منهج البحث:

سيعتمِدُ هذا البحث المنهجَ الوصفي التحليلي الذي يعيننا على وصف الظاهرةِ الأسلوبية ثم بعد ذلك تحليلها تحليلًا أدبِيًّا بغرض تحقيق الأهداف التي نصبو إليها.

كيفية تحليل النتائج:

بعد تحليلنا للنماذج المختارة، سنقوم باستقصاء الظواهر الأسلوبية الواردة في شعر بلعمش، بهدف الوقوف على مدى فاعلية هذه الظواهر وتوافقها مع الأهداف التي نسعى إلى تحقيقها. وفي الختام، سيتم عرض نتائج البحث وتحليلها من خلال منهج البحث الذي اعتمدناه.

الخلاصةُ والتوصيات:

لقد توصلنا إلى نتيجة مفادها أن بلعمش شاعر مبدعٌ، استطاع بموهبته أن يستغل قدرات البنى الأسلوبية لتحقيق غاياتٍ جمالية في شعره، مع أننا لاحظنا بعض الشواهد من شعره بدت أساليبُه فيها عاريَّةً من أي قيمة فنية، لم تخدم النص في أي شي، ولكنه بالمجمل وُفِّقَ في توظيف بعض هذه الأساليب إلى حد كبير.

وتوصي هذه الورقة بتكثيف الدراسة والبحث عن شعر بلعمش؛ حيث إن الدراسات التي أجريت حول نتاجه الشعري ضحلةٌ جدا لا تكفي لإبرازِ مكانته الشعرية، بالرغم من أنه تحدث عن موضوعات شتى بأساليب رائعة، مما يُشكل مادة دسمة على مائدة الباحثن لتناولها والاستفادة منها.

التعريف بالشاعر وثراثه الأدبي[1]

[1] اعتمدتُ في سيرة الشاعر الذاتية على البرامج واللقاءات التلفيزيونية التي قدمها بنفسه، الموجودة على قنوات يوتيوت، كما رجعتُ إلى المقالات واللقاءات المنشورة عنه عبر

وُلِدَ الشاعرُ في الصيف سنة 1973،[2] في قرية تسمى اَمْحَرِيث، وهي وادٍ مشهور بولاية آطار، وتقعُ هذه القرية في الجنوب الغربي لمدينة شنقيط التابعة إداريا لمقاطعة أُوْجِفْت.

نشأ الشاعرُ في عائلة ذاتِ جذورٍ شنقيطية، يقصدها الناسُ لكي يوثِّقُوا عندها بيوعاتِها ومعاملاتها، وكانت العائلة تتصدى لفضِّ نزاعات الناس بشكل ودِّيٍ وأخوي. كان جده نظاما، وكانت جدته ضليعةً بالسيرة النبوية، لقد أفاق الطفلُ على والده الذي احترفَ التوثيق وانخراط في السلك القضائي وراثةً عن أبيه، ومع أن الوالد من حفظة بعض المتون الفقهية وذي حظ كبير من العلم، إلا أن طبيعة عمله وبساطته مع الناس وتواضعه، جعل ولده يندمجُ مع أهالي القرية كلها، وكأنه واحد منهم، فالحياة في هذه القرية لها مذاقُها الخاص، والناس فيها بسطاء، يتحدثون مع بعضهم في حب وتواد.

الأسلوبية في الدراسات النقدية والأدبية

الأسلوبية: هي دراسةُ اللغة، وهي أيضا دراسةٌ للكائن المتحول باللغة. وهي كذلك دراسةٌ للعمل الإبداعي، ودراسةٌ لعملها الذاتي المبدع للعمل الإبداعي. ولما كانت هي كذلك، فإننا نفهم أن تكون مستعصيةً على التقنين والتقعيد، كما هو الحال قديمًا مع البلاغة العربية[(3)].

وقد حاولتِ الأسلوبية في تاريخها الطويل أن تكون منهجا نقديا يسعى إلى معاينة النصوص الأدبية بالاعتماد على النسيج اللغوي الذي تتشكلُ منه النصوصُ مُفيدةً من الألسنية في الكشف عن وظائف اللغة في تجلية المعنى الذي قصد إليه المؤلف. وإذا كانت ثمة فوارقُ أساسيةٌ بين العِلْمَيْن، فإن الأسلوبية ركَّزَتْ بشكل أساسي على الأثر الذي تتركه اللغةُ في المتلقي[(4)].

إن مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات الغربية الحديثة التي نذكر منها ما قدمته مدرسة عالمُ اللغة السويسري (فرديناند دي سوسير) التي

الإنترنت، إضافةً إلى الأحاديث والمراسلات التي جرت بيني وبين أخيه الشقيق محمد الأمين بلعمش.

[2] ذكر الشاعرُ في إحدى لقاءاته أنه لم يكن يعرفُ بالضبط اليومَ الذي وُلدَ فيه.

[(3)] بييرجيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ص/5، طبعة مركز الإنماء الحضاري، بلا تاريخ

[(4)] موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص/9، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان الأردن، الطبعة الأولى 2014م

ضمت مجموعة من اللغويين الفرنسيين[5]. ويتفقُ النقادُ على أن الأسلوبية وثيقةُ الصلة بنظرية النظم التي أسس أصولها الإمام عبد القاهر الجرجاني في كتابه القيم (دلال الإعجاز)، فحين صاغ آراءه النقديةَ "لم يكن ببعيدٍ عن فكرة اختلاف الأسلوب باختلاف ترتيب الكلام، من حيث التقديمُ والتأخير والتعريف والتنكير، والذكر والحذف، إلى غير ذلك من وجوه علم المعاني، وكذلك دراساته المتعلقة بالحقيقة والمجاز، والتشبيه والاستعارة والكناية، والتورية وحسن التعليل، إلى غير ذلك من وجوه البيان والبديع[6].

والمطالعُ لشعر الشيخ ولد بلعمش، يجدُ نفسه أمام نسيج فنيٍّ يتشح كثير من البنيات الأسلوبية التي وظفها بمهارة عالية للتعبير عن تجربته الشعرية. وقد اتسمت هذه البنياتُ بغايات فنية، سنحاول اقتناصَها والوقوفَ عليها في السطور الآتية:

أولا: تجليات التناص

إن مفهوم التناص ليس جديدًا تمامًا في الدراسات النقدية القديمة، وهو الذي يعرف بالاقتباس والتضمين والاستشهاد، وما شابه ذلك في النقد العربي القديم من مصطلحات أو مسائل تدخل ضمن مفهوم التَّناصِّ في صورته الحديثة[7].

والتناص عند النقاد الغربيين كما عرفته جوليا كرستيفا[8] وهي أول ناقدة غربية استخدمت هذا المصطلح[9]، هو جهاز غير لساني يُعيد إنتاج اللغة عن طريق الربط بين كلام

---

[5] د. عبد المنعم خفاجي، د. محمد السعدي فرهود، د. عبد العزيز شرف ، الأسلوبية والبيان العربي، ص/ 12و 13، طبعة الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى 1412=1992م

[6] المرجع السابق، ص/5

[7] د. أحمد الزعبي، التناص نظريًّا وتطبيقيًّا مقدمة نظرية تطبيقية للتناص في رواية: (رؤيا) لهاشم غرابـية وقصيدة (رواية القلب لإبراهيم نصـر الله)، ص/ 19، مؤسسة عمَّان للنشر، عمَّان، 2000م. بتصرف

[8] هي فيلسوفة بلغارية فرنسية وناقدة أدبية ومحللة نفسية وناشطة نسوية ومؤخرًا روائية، تعيش في فرنسا منذ منتصف ستينيات القرن العشرين. وهي الآن أستاذة فخرية في جامعة باريس ديديرو. ألَّفت أكثر من 30 كتابًا

[9] تزفيطان تودورف، نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، ترجمة عبد الرحمن بو علي، ص/85، دار نينوى دمشق، سوريا، الطبعة الأولى 2016م

تواصليٍّ يهدفُ إلى الإخبار المباشر، وأنماط كثيرة من الملفوظات السابقة أو المترادفة معه[10].

ومن نماذجِ التناص القرآني في شعره أبياتٌ من قصيدة (يا سيد الشفعاء) التي يقول فيها:[11] [الكامل]

ورأيـــــــــــتُ بـالعيْن الخَفِيَّةِ مَشـــــــــهدا ففزعتُ مـــــــــــــن

تيهـــــــي وطولِ تثاقلي

يومَ القلوبِ لدى الحـــــــــــــــناجر كاظمينَ الـــــــغيـــــــظ بيـــــن

مُقَـــــــرِّعٍ وَمُوَاصِلِ

ربَّـــــــــــاهُ إنـــــي مِنْ فريق مـــــــــحـــــــمدٍ أخلصتُ فـــــــــيه وما

حَلَـفْتُ بِعَـــــــــــــاذل

قالتْ عذارى الحيِّ حينَ خصـــصتُـــــــــــــــه تاللهِ تفتأُ فِـــــــي

الهـــــــــيام القـــــــــــاتل

أعرضتُ عـــــن عَبثِ الحياة وغـــــــــــيِّهـــا ليسَ المقيم

بـــــــــمنـــــــــــــزل كالراحـــل

هاموا بدعدٍ والربـــــــــــــــابِ وميـــــــــــــةٍ وأهـــيمُ

بالـــــــــماحـــــــي ظـــلامَ البـــاطـــــل

هو رحمةٌ للعالـــــــــــمين ومـــــــــــــــلجأ لـــــــــــلخائفين

ومقـــصدٌ للسائـــــــــــــــــل

في البيت الأول، ينطلق الشاعرُ من إحساسه بالخوف والرغبة في التوبة، فيتوجه إلى جناب النبي صلى الله عليه وسلم طلبًا للشفاعة والنجاة من ذنوبه، مستحضرًا مشهد يوم القيامة عبر تناص قرآني يجسده قوله:"ففزعتُ مِنْ تيهي"، وهو يحيلُنا إلى قول الله تعالى (وَيَوْمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِ فَفَزِعَ مَن فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَن فِي ٱلْأَرْضِ) [النمل: 87] "عن طريق وجود دال من

---

[10] حسن محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 23و 24، الهيئة العامة للكتاب، 1998م.

[11] نقوش مسافرة، ص/58

دواله"[12] وهو فعل (الفزع) الذي حوره الشاعر حين أسنده إلى نفسه، ونقله من المعنى العام إلى الخاص، "وبما أن القرآن الكريم هو من أكثر النصوص معرفة وحضورا في ذاكرة المسلم، فإن مجرد توظيف كلمة منه أو تركيب أو صورة قد يحيلُ إلى صورة أو آية أو قصة كاملة"[13].

وقد بلغ الخوف ذُروته في قلب بلعمش مما جعله يوظِّفُ تناصا آخر مباشرًا في قوله: "يوم القلوب لدى الحناجر"، مستوحىً من قول الله تبارك وتعالى (وَأَنذِرۡهُمۡ يَوۡمَ ٱلۡأٓزِفَةِ إِذِ ٱلۡقُلُوبُ لَدَى ٱلۡحَنَاجِرِ كَٰظِمِينَۚ)[غافر: 18]، ولعل السر الجمالي لهذا التناص هو التأكيد على خوفه من الفزع الأكبر، مما جعله يوظف تناصين متتاليين، أحدهما خفي، يتجلى في قوله: "ففزعت"، والآخر جلي يتمثلُ في قوله: "يوم القلوب لدي الحناجز كاظمين الغيظ".

وفي قوله: "تالله تفتأ في الهيام القاتل"، ينتقل من سياق الخوف إلى سياق الحب، متناصا مع قول الله تبارك وتعالى (قَالُواْ تَٱللَّهِ تَفۡتَؤُاْ تَذۡكُرُ يُوسُفَ) [يوسف: 85]، ونلاحظ كيف ينقل الآية القرآنية من جوِ الحزن-كما ورد في قصة يوسف عليه السلام-ليعيد توظيفَها في سياق الحب والشوق للنبي محمد صلى الله عليه وسلم، مما يدل على عبقريته الفنية، وكأنه بهذه الخطوة، يربط بين مشاعر يعقوبَ الحزينةِ تجاه يوسف، وبين مشاعره الخاصة تجاه النبي الكريم صلى الله عليه وسلم. وهذا الربط منح نصه بعدًا وجدانيا عميقًا، حيث تصبحُ مشاعرُ اللوعة والحب في النص الشعري مستمدةً من المشاعر النبيلة التي تناولتها القصة القرآنية.

وفي البيت السابع يتناص مع قول الله تبارك وتعالى:(وَمَآ أَرۡسَلۡنَٰكَ إِلَّا رَحۡمَةٗ لِّلۡعَٰلَمِينَ) [الأنبياء: 107]، ولعل الأثر الفني لهذا التناص يكمن في التوازن بين مشاعر الخوف التي ذكرها وبين مشاعر الرحمة، مما جعل أبياته تتحلق في فضاء روحي سامٍ، حيث تتحول مشاعرُ الرهبة من المشهد الأخروي إلى حالة من السكينة والطمأنينة التي ترتبط برحمة النبي صلى الله عليه وسلم للعالمين.

ومن نماذجِ التناص الشعري مقطعٌ بعنوان (تحوير في البكاء) الذي يقول فيه:[14]

[الكامل]

---

[12]() عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاص، أحمد العواضي أنموذجا، ص/95، طبعة دار غيداء للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2011م

[13]() المرجع السابق، ص/96

[14]() نقوش مسافرة، ص/ 285

كانَ البكاءُ عـــــــواطـــــفًا وحنيـــــــــــنا ونُجِلُّـــــــــه حُزنًا عــلى الغـــــــــالـــــــــــينا

لا يذرفُ الـــــــدمـــــــــــــعَ الكريمُ تـذلُّلًا إلا إذا فَـــــــــقد الـــــــــحيا والـــــــــــــدينا

لكـــــــنَّ بيتًا قيلَ قبلُ تَـــــــــــــغـــــــــــزُّلًا حَوَّرْتُـــــــــه فجعـــــــــــــلتُـــــــــه تضمينَـــــــا

(بـــــعضُ الرجال وجوههُنَّ قبيحَةٌ وتصيـــــــــرُ أقبـــــــــــحَ عندما يبكـــــونـــــا)

يقف عنوان هذه المقطوعةِ (تحوير في البكاء) معلمًا بارزًا ليكشف لنا طبيعة التناص الذي وظفه بلعمش، وهو تناص التحوير الذي يتكئ على تحوير النصوص وتدويرها وليس إعادتها كما هي في الأصل[15]. وقد تجلى ذلك في البيت الرابع الذي يتناص فيه مع نزار قباني في بيته المشهور:[16][البسيط]

بعض النساء وجوههن جميلةٌ وتـــصيرُ أجمـــــــــــلَ عندما يبكينا

ونلاحظ السياق الذي ينسُج فيه بلعمش خيوط هذا التناص، حيث جاء به في معرض الهجاء والسخرية بالرجال، مغايراً تماماً لبيت نزار، الذي يتغزل فيه بالنساء، ويتغنى بجمالهن، ونحن هنا لا نقارن بين الشاعرين؛ لأن كلمة المقارنة كلمة خاطئة هنا، وما يهمنا هنا هو البحثُ عن مكان هذا العمل الأدبي بالنسبة لغيره من الأعمال، وكذلك الإشارة للوضع الترابطي للعلامات والأعمال في إطار أنظمة المعنى[17].

وللحديث عن جمالية هذا التناص، نشيرُ أولا إلى أنه إلى تناصٌ عكسي أيضا، "وهو الصيغة الأكثر شيوعا في التناص وخصوصا في المحاكاة الساخرة؛ لما فيه من عمل يذهبُ

---

[15] موسى ربابعة، التناص في نماذج الشعر العربي، ص/35، طبعة مؤسسة حمادة للدارسات الجامعية 2000م بتصرف.

[16] نزار قباني، كتاب الحب، ص/20، بلا مطبعة ولا تاريخ

[17] جراهم ألان، نظرية التناص، ترجمة الدكتور باسل المسالمة، ص/25، بتصرف

عكس الخطابات الأصلية المستخدمة في علاقة تناصية"[18]، وهذا التناص يعتمد على قناعة المبدع قناعةً راسخة في عدم محدودية الإبداع، ومحاولة لكسر الجمود والوصول إلى حالة من الإبداع والانفتاح نحو فضاءات نصية جديدة"[19]، وهذا ما جعل بلعمش ينحرف بنصه عن مسار التغزل إلى دروب الانتقاد والسخرية، فيتحول من لوحة مشرقة بألوان البهجة إلى مشهد يغمره الحزن والبؤس.

وفي أبيات من قصيدة (قرار بقتل الخوف) يتجلى التناص عبر استدعاء شخصيات تاريخية في قوله:[20] [الطويل]

وتســـــــــــــــحَبُني الـــــذكرى لأيامِ مـــــــــأربٍ ويوم سليمانٌ يـــــــــــــــسائل هُـــــــــــدهُدا

أفتِّشُ عن سيفِ ابـــــنِ ذي يـــــزنٍ بها فيحضرُنِي جمعا وقـــــــــد كانَ مفردَا

يرابطُ للتغييرِ لا سيـــــــــــــفَ عِـــــــــنده وبالسِّلمْ في الثوراتِ يزدادُ سُـــــــــؤددَا

تُوَدِّعُـــــــــني صنـــــــــعـــــــاءُ وهْيَ صبـــورةٌ فأذكرُ فيها من طَـــــــــــرابُلْسَ مشهدا

سيكتبُ تاريخُ النخـــــــيلِ صـــــــمودَهُ وتُشهرُ بنغازي الحَسَامَ الـــــــــــمـــــهندا

وفي عُمَرَ المختارِ للحقِ غَضْـــــــــــــــــــبةٌ فمن شاء فليرحـــلْ ومن شاء هـــدَّدا

في هذه الأبيات، يضيق الشاعر ذرعاً بواقع اليمن المثخن بالجراح، فيلوذُ بذاكرة التاريخ، مستحضرا شخصيتين بارزتين ارتبط ذكرهما باليمن، الأولى هي النبي سليمان-عليه

---

[18]() كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص، ص/55 طبعة مكتبة مدبولي، الطبعة الثانية، 1993م

[19]() أحمد ناهم ، التناص في شعر الرواد، ص/56، طبعة دار الشؤن الثقافية العامة، العراق-بغداد، الطبعة الأولى، 2004م بتصرف

[20]() نقوش مسافرة، ص/91

السلام-الذي عُرف بحكمته الثاقبة، ورؤيتهِ الاستراتيجيةِ المتفردة، والثانية هي الملك سيفُ بن ذي يزن، الذي حرر اليمن من الغزو الحبشي، وقاومهم بشجاعة وبسالة، مجسداً روحَ المقاومة والصمود.

وينتقل إلى الحديثِ عن واقع ليبيا المجروح مستدعيا شخصيةَ عمرَ المختارِ الذي "كان مُجاهدا مخلصا وقائدا حكيما محبا لوطنه مضحيا في سبيله"، فهو الذي قاد شعبه لمواجهة الاستعمار الإيطالي بشجاعة لا تلين، وإرادة لا تعرف التراجع، مُتسلحاً بحب الوطن الذي جعله يضحي بكل شيء في سبيله.

ثانيا: جماليات السرد

والسرد في اصطلاح النقاد الحداثيين هو"خطابٌ يقدم حدثًا أو أكثر، ويتم التمييز تقليديًّا بينه وبين الوصف والتعليق، وكثيرا ما يتم دمجهما فيهما. والسرد أيضا إنتاج حكاية، أي سرد مجموعة من المواقف والأحداث المروية زمنيا"[21].

ويرتبطُ السردُ بالإنسان في العالم، ولا يحدُّه نطامٌ لساني أو غير لساني. وهو أنواعٌ لا حصر لها، وفعلٌ لا حدود له، حيث يمكن أن تحتمله اللغةُ المنطوقة شفهيةً كانت أم مكتوبة، والصورةُ ثابتة كانت أم متحركة، والإيماءُ، مثلما يمكن أن يحتمله خليطٌ منظَّمٌ من كل هذه المواد[22].

ومن شواهد السرد الذاتي سطورٌ من قصيدة (عاصفة القلق) التي يقول فيها:[23]

غنيتُ للألق الحزين...

على رمالكِ خَاشعًا وقتَ الصلاة

وتبعتُ آثار الحجيجِ....

وَأسكرتني روحُ أغنيةٍ الحداة

ما بين جُدران الزُّقاق قصيدةٌ

---

[21] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ص/122، طبعة ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003م

[22] محمود العشيري، الشعر سردا، دراسة في نص المفضليات، ص/28و 29، طبعة مؤسسة هنداوي 2023م بتصرف

[23] نقوش مسافرة، ص/42

وعلى شفاهِ الليل تسبيحُ الدعاة

هل يفهمُ الحجرُ العنيدُ مواجِعي؟

أم يا تُرى كتمَ العذاب؟

(شنقيط)...هل بين الأحبة مِنْ عتابْ؟

تسجلُ الأنا حضورا باذخًا في هذه الأسطر الشعرية، متجلية في الأفعال/الأحداث التي تشيِّدُ هرمًا سرديًّا تطل عليه الذاتُ الشاعرة متماهية مع حبها لشنقط/الموضوع. وقد جاءت هذه الأفعال في صيغة الماضي كما في قوله "غنيت"، "تبعتُ"، "أسكرتنتي"، مرتبطةً بأماكنَ مفتوحةٍ مثل الرمال، والآثار، والجدران، والزقاق. ولعله اختار هذه الأماكنَ ليُضفي الارتياح على روحه التي أرهقها الحزنُ والوجع[24]؛ "لأن المكان المفتوح يوحي بالاتساع والتحرر"[25]، وهو في هذا النص يشكل مدينة شنقيط التي اتخذها "عمودا معماريا لسرد الحكاية، فهي عنصر حيويٌّ ونشط، فعند تناولها لاتنتهي الحكاية وأحداثها؛ لأن فيها مادة غزيرةً تتيحُ للرواي الانقضاضَ عليها من جهات متعددة"[26].

وفي قوله: "وعلى شفاه الليل تسبيحُ الدعاة"، يتأرجحُ (الليل) ما بين عنصر المكان المتخيل، والزمان الحقيقي، فهو يميل إلى الأول بالنظر إلى كلمة (الشفاه)، ويجنحُ إلى الثاني باعتبار كلمة (تسبيح)، وهذا التداخلُ المدهش يكثِّفُ الدلالة الشعرية، ويمنحُ النص أفقا تأويليًّا يسمو بالعمل السردي.

وبما أن عنصر المكان/المدينة/شنقيط مادةٌ مغرية للراوي/السارد كما أسلفنا، فقد استمر بلعمش في الاقتيات من هذه المادة شاعرا مجيدًا حين يقول في نفس القصيدة:[27]

إني الأمانُ...خذي يدي

---

[24] قصي جاسم أحمد الجبوري، المكان في روايات تحسين كرمياني، ص/92، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، الأردن، 2016م بتصرف

[25] محمود ناصر نجم، دلالات المكان في رواية هيثم بهنام بردي، ص/113، طبعة الدباغ، الطبعة الأولى، 2016م

[26] علي جواد كاظم العقيلي، د. عباس طالب زاده شوشتري، خالد حوير الشمس، المكان المفتوح في رواية العودة إلى لكش، للروائية رسمية محيبس، ص/132، مجلة آداب الكوفة، العدد 45، المجلد الأول، ربيع الأول 1442، تشرين الأول، 2020م

[27] نقوش مسافرة، ص/43

وأنا الذي أهداكِ آلافَ الأساور

عبر رحلتنا الطويلة حين طاردنا الغرقْ

وأنا الذي بكتابَتِي الكوفيةِ القعساء

سطرتُ المحبةَ والعَبَقْ

ما زالَ بعضُ الأهلِ مُشتاقا إلينا

فالوصولُ إلى هنا صعبٌ علينا

غير أنا-يا سماوية الرباط-معا أتينا

تشتاقُ طينتنا الكهوف

فنرسمُ الذكرى... ونحترفُ الأمل

يحتشد هذا النص بضمير المتكلم متأرجحًا بين الإفراد والجمع، فالأول يتمثل في قول الشاعر: "إني الأمان، "خذي يدي"، وأنا الذي بكتابتي، "سطرت المحبة". والثاني يتجلى في قوله: "رحلتنا"، "طاردنا"، "مشتاقا إلينا"، "صعب علينا"، "غير أنا"، "طيبتنا"، "فنرسم الذكرى"، "نحترفُ الأمل". ولعل تماهي الضميريْن يشير إلى توحُّدِ بلعمش/الذات الشاعرة مع الوطن/شنقيط، بل ومع عناصر الزمان والمكان المتجلية في النص، وهذا ما يستشف من كلمة (معًا) في قوله "معا أتينا"؛ التي تحمل في طياتها دلالات شاملةً تتروح ما بين الظرفية الزمانية والمكانية والحالية، وهذا التوحد بين عناصر الحكاية يستقطبُ المتلقي، ويحاصره حتى يتجاوب مع الخطاب الشعري، فيصبح هو أيضا متوحدا مع النص ويذوب مع عناصره[28].

ومن نماذج السرد القصصي أبيات من قصيدة (الصبي الذبيح) التي يحكي فيها الشاعرُ قصةَ طفل موريتاني ذُبحَ من قبل شخص أجنبي. يقول فيها: [29][الكامل المجزوء]

كـــــــــــان الصبيُّ أسيرَ قَـــــــــا تلـــه وحيدًا يـــــــــا جماعــه!

لـم تَـــــــــستطـــــعْ كفاه كــفَّ الـذبحِ عــنه ولا البشاعــه

لم يستمع أحدٌ إلى الـصرَ خاتِ لـــــــــم تُجْدِ الضـراعه

---

[28]() د. عبد الناص هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر،ص/172 و 174، طبعة مركز الحضارة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى 2006م، بتصرف

[29]() نقوش مسافرة، ص/313

ألعابُه كمَدًا تموتُ...ترى عينيه... رهبَـتَه.... دفاعه

وتقولُ إذ يبكـــــــــــــــــونَـــــــــه: نُوحوا على وطنٍ

أضاعه!

مـــــــا أبشَعَ السكـــــــينَ فـــــــي يـــــــــدِ

حاقدٍ ألقـــــــى قناعه!

بـــــــعضُ الأجـــــــــــانبِ غالبا يطغى فطينتُنا مشـــــــــاعـــه

يأتـــــــي فتـــــــمنـــــحه الإخـــــــــــــا ويكيلُ كَيلته

وصَاعـــــــــــــــــه

فيكافئ الإحسانَ بالســـــــــــــو ء المخادعِ

والوَضَاعـــــــــــــــــه

يتجلى عنصرُ الصراعِ بين كلمة (الذبيح) الواردة في العنوان، وبين كلمة (القاتل) الواردة في البيت الأول، مما يشير إلى أن هناك جريمةً ارتُكِبَتْ. والبداية بهذا العنصر تظهرُ حرصَ السارد على عرض الموضوع السردي بصورة سلسة إلى المتلقي، فتكون من خلال البداية بصورة شبهِ واضحةٍ عن عنصر التوتر الذي يريد السارد إيصالَه للمتلقي، فهو يضع يدَه مباشرة على لبِّ الصراع، وذلك مما يحصر الاهتمامَ بمتابعة حلِّ هذا الصراع وهذا التوتر[30].

ويدخلُ الشاعرُ عالم هذه القصيدة عبرَ آلية الزمن الاسترجاعي/الاستذكاري (كان) التي نشأت مع الحكي الكلاسيي، وتطورت بتطوره، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية[31]. وتنهض هذه الآليةُ تنهضُ بوظيفتين في مطلعِ هذه القصيدة: الأولى تتعلقُ بالسارد/الشاعر، وهي التأكيد على رغبته في الحكي[32]. والثانية تتعلق بالمتلقي، وهي إثارةُ شوقه لمعرفة تفاصيل ما يأتي بعد (كان).

---

[30] ()صدام علاوي سليمان الشايب، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، ص/39، بتصرف

[31]() محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص/109، طبعة منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005م

[32]() د. عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص/130

ويوظفُ التكرارَ السرديَّ للأحداث في قوله: "لم تستطع كفاه"،"لم يستمع أحد"،"لم تُجد الضراعة"؛ ليُسخِّرَ لنفسه إمكاناتٍ تتيحُ مجالاتٍ متعددةً للتحرك، وليُهيِّئَ مساحاتٍ يتمدد فيها السردُ، فيعطي انثيالاتِ بوح غيرِ محدودة، ويوضح كثيرًا من المعضلات والتفصيلات التي تتشابك في جسد القصيدة السردية[33].

ويستمرُّ الحدثُ في قوله: "ألعابُه كمدًا تموتُ ترى عينبه...."، حين يصوِّرُ لنا حزن الألعابِ التي أخرجها من دائرة الجماد إلى دائرة البشر، وهذا يخلق تصاعدًا دراميًا، ويشكل سردًا فانتَازيًا لدى المتلقي الذي يجد نفسه أمام وضع غير طبيعي حسب الظاهر[34]، وهو مشهد الألعاب التي تختارُ الموت الذي كان نهاية لصاحبها.

ويقدِّمُ لنا الشاعر شخصية القاتل وهي تتحركُ على أرضِ الواقع، متكئًا على الأحداث التي تشكِّلُ عَالمًا سريا في قوله: "ألقى قناعه"، "يكيل كيلته"، "يكافئ الإحسان بالسوء"، وهذه الأحداثُ كلها تمهيد لجريمته، مما يقودنا إلى القولُ بأن الحدث في هذه القصة حدثٌ هابط؛ حيث استهله الشاعرُ بأخر حدثٍ في الحبكة وهو القتل المفهوم من العنوان(الذبيح). والترتيبُ المنطقيُّ للحلقة السردية يستدعي تقديمَ الأحداث "ألقى قناعه"، "يكيل كيلته"، "يكافئ الإحسان بالسوء"، على (القتل) الذي هو النتيجة. ومهما يكن "فالكاتب له مطلق الحرية في اختيار اللحظة التي يبدأ

---

[33] عبد الرزاق كريم خلف، يونس عباس حسين، الهيمنة السردية وتقنياتها الإجرائية في النص الشعري الحديث، ياسين طه حافظ أنموذجا، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد الثاني والستون، 2010م، بتصرف

[34] عبير خالد يحيى، تحليل نقدي في أدب الفانتازيا والخيال العلمي عند المنظر عبد الرزاق عودة الغالبي، دراسة ذرائعية، ص/13، طبعة دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، 2020م

منها"[35]، ولا يهمنا هنا ترتيبُ الأحداث، وإنما يهمنا الكيفيةُ التي أطلعنا الساردُ عليها،[36]وصورة أثرها في الذاكرة[37].

ثالثا: فاعلية التكرار .

والتكرار هو دلالة اللفظ على المعنى مُرَدَّدا لتأكيد غرض من أغراض الكلام أم المبالغة فيه[38].

وهو من الظواهر الفنية المعروفة في الشعر العربي القديم. وقد تناول القدماء موضوع التكرار باستفاضة في مصنفاتهم، وتحدوثوا عن الدور الذي يقوم به في إثراء الدلالة، وتفجير المعاني. فهذا هو ابن الأثير على سبيل المثال يقول: "إن التكرار إنما يأتي لما أهمَّ من الأمر؛ بصرف العناية إليه؛ ليثبت ويتقرر"[39].

وتندرج ضمن نماذج التكرار الاستهلالي أبيات يتحدث فيها عن زوجته فاطمة حين قوله:[40] [الطويل]

إلى لغتي الأسمى ونـــورِ ســـــــــــــــــــــمائي وعِطر الليالي

وانسيـــــــــــــــاب غنائي

---

35 () صدام علاوي سليمان الشايب، البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان، ص/12، نقلا عن طه وادي، المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية، ص/64، طبعة دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، قطر-الدوحة، الطبعة الأولى، 1987م

36() رولان بارت، تزفيطان تودوروف، جيرار جنيت، ولغ غانغ كايزر، امبرطوإيكو، آن بانفيلد، جاب لينتفلت، أ.ج غريماس، ميشيل رايمون، فلاديمير كريزنسكي، طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، ص/41، طبعة منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، الطبعة الأولى، 1992م

37() جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص/182، طبعة المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية 1997م

38() فاروق شوشة، لغتنا الجميلة، ص/163، طبعة مكتبة مدبولي، بلا تاريخ

39(2) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، ج/3،ص/11، طبعة دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة-القاهرة، بلا تاريخ

40() نقوش مسافرة ص/95

إلى بسمة الدنيا بـــــــــــــــرغمِ جراحِها إلى قبـــــــــــسِ البشـــــــــــــرى بكل فضاء

إلى همسةِ الأحلام والبوحِ والشذى وحفلةِ أضوائي وحـــــــــقل عـــــــطائي

إليكِ وعامٌ بيننا مـــــــــــر لـــــــــــــــــــحظةً خُذي عذبَ إلهامي وخـــــــمر غـــنائي

نلاحظُ في هذا النص هيمنة حرف الجر (إلى) المتكرر في بداية كل بيت من هذه الأبيات المتسلسلة، ولا شك أن هذا التكرار يثير انتباه القارئ، ويشده إلى تخيل صورة زوجة الشاعر فاطمة، فيتحرك ذهنه إلى تصور جمالها، وتخيل صفاتها/ملامحها التي كشف عنها في قوله: "لغتي الأسمى"، "بسمة الدنيا"، "همسة الأحلام".

ونلاحظ أمرًا آخر يشد المتلقي إلى هذه الأبيات، وهو أن حرف الجر (إلى) يحمل معنى النكرة؛ حيث إنه يتعرف بالمجرور الذي يأتي بعده، واستهلال كل بيت بهذا الحرف يجعل المتلقي في شوق عارم وحيرة شديدة، وينطفئ جمر شوقه ولهيب حيرته حين يتعرّف على المجرورات التي تمنحه اللذة وتعيد إليه وعيه وتوازنه بعد أن كان تائهًا في متاهات حرف الجر (إلى). وبهذا يتحول هذا الحرف في يدي الكاتب إلى أداة فنية تثير الترقب وتجعل القارئ يرتبط ببنية النص ارتباطا عاطفيا.

<u>وجهة نظر نقدية:</u>

وأعتقد أن الكشف عن ملامح هذه المرأة كما قال: "لغتي الأسمى"، "بسمة الدنيا"، "همسة الأحلام"، يُخدش جمال هذا التكرار. والأَولى-في نظري-أن يُقدَّم الوصف باستخدام الضمائر بعد حروف الجر، كأن يقول: "إليها"؛ فذلك أدعى إلى استثارة القارئ، وإضرام لظى الشوق في قلبه للتعرف على ملامح هذه المرأة. ويعود ذلك إلى اجتماع عنصرين كلاهما لا يُفصح مباشرة عن جمالها: الأول: حرف الجر "إلى" الذي يتعرّف بما بعده، والثاني: الضمير الذي يُبقي هذه الملامحَ في دائرة الغياب.

ومن نماذج هذا التكرار البياني أبيات يتحدثُ فيها عن حقيقة الحب:[41][الكامل]

الحب ليس قـــــــــــرارنا بدخُوله أو قصةً ضربـــــــــــت بها الأمثالُ

---

[41]() نقوش مسافرة ص/237

لكنه قدري الـــــــــــــــــــــذي غالبته يا ربُّ طيف تحطـــــــــــــــــم الأغلال

هو أن يعذبنا الغـــــــــياب بظنه وتُذيبنـــــــــا النظـــــــــــرات والأقوال

هو فتنةُ الايماء تعرض خمرَها فإذا حياء النـــــــــــاسكيـــــن ضلالُ

هو هــذه الأحلام ترسم خطوَنا فيُمدُّ للـعمر القــصيـــــــــر مجـــــال

هو أن نصدق بعضنا ببـــــــــــراءة فنخيب نحن ويصدق العـــــذال

هـــو أن نسير معا ونعـــــــــرف أننا يوما ســـــنركض خلفنـــــا الأهوالُ

في هذه الأبيات، يتجلّى تكرار الضمير (هو) الذي يرجع إلى الحب، متبوعًا بجُمل متتالية تعرّف الحب بتعريفات مختلفة. ففي الأول يرى الشاعر أن تعريف الحب هو أن نتعذّب بغياب من نحب، وفي الثانِي هو الفتنة التي تعتِّقُ لنا خمرها، وفي الثالث هو الأحلام التي ترسم خُطانا، وفي الرابع هو اتصافنا براءة الأطفال وتصديق بعضنا البعض، وفي الخامس هو أن نسير معا ونتكاتف جميعا في أوقاتِ المحن والشدائد.

ويظهرُ لنا أن البعد الجمالي لهذا التكرار البياني هو التنويه بشأن الحب والإشادة به كما في نظر الشاعر[42]. ومن ناحية أخرى، نلاحظ أن هذا التكرار يحمل طاقة وظيفية متميزة تتمثل في الدعم الدلالي للضمير (هو)، الذي يبدو بسيطا في بنية النص، إلا أنه يحظى من خلال التكرار بقوة دافعة تساعده في الإبقاء على بؤرة التعبير[43].

ونلاحظ أيضًا كيف يعزز تعريفاته للحب بجُمل تعليلية، فالخمر الحلال هي سبب ضلالنا، والأحلام التي ترسم خُطانا هي ما يجعل أعمارنا القصيرة طويلة، وتصديق بعضنا البعض هو ما يجعلنا نكذّب أنفسنا، وبهذه الجُمل التعليلية يرسم للحب بُعدًا أعمق، ويقود القارئ إلى التفكير في ماهيته؛ لأنه المحور الذي تودر حوله الفكرة المركزية للأبيات

---

[42] د. انتصار محمود، بلاغة التكرار والجناس في شعر أبي القاسم الشابي، حوليات كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بلأسكندرية، المجلد الثاني من العدد الثاني والثلاثين ص/1094 بلا تاريخ

[43] نوال بنت إبراهيم الحلوة، أثر التكرار في التماسك النصي مقاربة معجمية تطبيقية في ضوء مقالات الدكتور خالد المنيف، ص/24

نتائج البحث:

1- كشفت لنا هذه الدراسة عن شاعرية بلعمش التي توفرت فيها عناصر الجمال، حيث وظّف الشاعر أسلوب التناص والسرد والتكرار للتعبير عن أغراضه الشعرية، وقد اشتمل كلٌّ منها على أبعاد فنية وقيم جمالية حاولنا رصدها واقتناصها من خلال التوقّف عند محطاتِ كل شاهدٍ سردناه. وقد تجلت قدرةُ بلعمش على توظيف التناص؛ ليصبحَ عنصرا فعالا في قصيدته، متنوعا بين التناص الديني والأدبي والتاريخي.

2- لقد وظف الشاعر تقنية السرد بأشكالها المختلفة، بما فيها السرد الذاتي، والسرد الحكائي، والسرد الحواري، والمفارقة السردية. وقد تميز السرد الذاتي بكثافته العالية، وغنائيتِهِ الطافحة، ولعل السبب في ذلك يعود إلى القالب التفعيلي الذي نسج عليه الشاعر هذا النوع من السرد

3- وظّف الشاعر التكرار على مستوى الأسلوب والإيقاع؛ فعلى المستوى الأسلوبي، استخدم تكرار الاستهلال، والتكرار البياني، والتكرار الذاتي، وقد اتسم كل نوع منها بقيم جمالية خاصة أسهمت في تعميق المعنى وإبراز الانفعال. أما على المستوى الإيقاعي، فقد كان للتكرار دور بارز في إثراء الموسيقى الداخلية في شعر بلعمش.

الهوامش: