المَرْأَةُ في مَجْمُوعَةِ (أَفاعِي الفِرْدَوس) الشِّعريّة للشَّاعِرِ إلياس أَبوشَبكة(دِراسة أُسلوبيَّة)*

Enas Boubes**

الملخَّص

نُلقي الضَّوءَ في هذا البحثِ على أهمِّ الظَّواهر الأسلوبيَّة التي رسمت ملامحَ المرأةِ في مجموعة (أفاعي الفردوس) الشِّعريّة للشَّاعر إلياس أبي شبكة، وقد اخترتُ هذه المجموعة الشِّعريَّة لأنها تحمل في طَيَّاتها رسماً للمرأة التي حطَّمت صورة المرأة المثال في فكر أبي شبكة، وصورة المرأة التي أنّها وأدّبها بِكَشفِ الغِطاء عن مَثالِبِها.

وسبب مقاربة هذه المجموعة الشِّعرية مقاربةً أُسلوبيَّة هو أنَّ أحداً لم يدرس تفصيل الظَّواهر الأسلوبيَّة فيها باستقراء تامّ أو مُوسَّع، وهذا ما عمدت إليه في دراستي، إذ استقرأت بعض الظَّواهر الأسلوبيَّة في المجموعة استقراء تامّاً كالتّكرار والمفارقة، واستقرأتُ بعضها استقراءً موسَّعًا لأنَّ البحث يضيق عن استيعابها باستقراءٍ تامّ كالانزياح.

وخَلُصَ البحثُ إلى نتائج عدّة، وأثبتُّ في ختامه إحصائيّة للألفاظ التي كَثُرت في المجموعة كَثْرَةً تُمَيِّزُها مِن غيرها، وبيّنتُ ما لذلك من دلالاتٍ نفسيّة خطَّتها الظَّواهر الأسلوبيَّة بأدواتٍ فنِّيّة وعبقريّة فذّة.

الكلمات المفتاحية: ظواهر أسلوبيَّة- إلياس أبو شبكة- دراسة أسلوبيَّة- أفاعي الفردوس- المرأة.

İlyas Ebû Şebeke'nin "Firdevsin Yılanları" Adlı Şiir Mecmuasında Kadın: Üslupbilimsel Bir İnceleme

Öz

Bu araştırmada İlyas Ebû Şebeke'nin "Firdevsin Yılanları" adlı şiir mecmuasında kadının karakteristik özelliklerini betimlemede kullandığı üslup özelliklerine ışık tutulacaktır. Bu mecmuayı seçmemin nedeni, mecmuanın satır aralarında, Ebû Şebeke'nin ideal kadın portresini yerle bir eden bir kadın betimi

* Araştırma makalesi/Research article. Doi: 10.32330/nusha.1229899

** Dr. Öğr. Üyesi. Katip Çelebi Üniversitesi. İlahiyat Fakületesi. Temel İslam Bilimleri Bölümü. Arap Dili ve Belagatı Anabilim Dalı, e-posta: eboubes@gmail.com Orcid ID: https://orcid.org/0000-0001-9358-7186

Makale Gönderim Tarihi: 05.01.2023
Makale Kabul Tarihi : 05.06.2023

bulunuyor olmasıdır. Ebû Şebeke bu kadının kötülüklerini açığa çıkararak onu kınar ve yola getirmeye çalışır.

Kadın konusu çağlar boyunca kalpler üzerinde baskınlığını sürdürmüş, ruhlar bu konunun gizemli yönlerini gün yüzüne çıkarma özlemi duymuştur. Ebû Şebeke, ilgili mecmuasıyla destekleyici ve karşıt birçok görüşün duyarlılığını harekete geçirmiştir. Bununla beraber çok sayıda eleştirmenden "mecmuanın modern Arap şiirinin en önemli eserleri arasında yer aldığı" itirafını çekip almayı da başarmıştır.

Mecmuanın üslupbilimsel değerlendirmeyle ele alınmasının sebebi, birçok araştırmacının ilgisine konu olmasına rağmen üslupbilimsel özelliklerinin tam veya eksik tümevarıma dayanan bir incelemesinin yapılmamış olmasıdır. Çalışmamda bunu gerçekleştirmeyi amaçladım. Mecmuada yer alan tekrar ve ironi gibi bazı üslup özelliklerini tam tümevarımla inceledim. Dil sapması gibi bazı özellikleri ise araştırmanın sınırları elverişli olmadığı için eksik tümevarımla inceledim. Bu nedenle bu araştırmanın, mecmuanın büyük ölçüde eksik tümevarım yöntemiyle tetkikine dayandığını söylemek mümkündür. İnceleme, değerlendirme ve analizde ise üslupbilimsel yöntem esas alınmıştır.

Ebû Şebeke'nin zihin dünyasına hâkim olan, iffet ve fahişelik arasında gidip gelen kadın portresinin betiminde rol oynayan bazı üslupbilimsel özelliklerin incelenmesinin ardından araştırma birçok sonuca ulaşarak tamamlanmıştır. Ayrıca araştırmanın sonunda, mecmuada belirgin bir sıklıkla kullanılan sözcüklere ilişkin bir istatistik verilmiş, bu kullanım sıklığının psikolojik gönderimleri olduğu ve üslupbilimsel özelliklerin sanatsal araçlar ve eşsiz bir başarı ile bu gönderimleri görünür hale getirdiği ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Üslupbilimsel özellikler, İlyas Ebu Şebeke, Üslupbilimsel inceleme, Firdevsin Yılanları, Kadın.

Women in the Poetry Collection of: "The Snakes of Paradise" by Ilyas Abu Shabakah An Analysis of Poetic Style

Abstract

In this research, we shed light on the most important stylistic phenomena that shaped women's features in the poetic collection of "The Snakes of Paradise" by the poet Ilyas Abu Shabakah.

I chose this poetic collection because it contains a drawing of the woman who destroyed the image of the ideal woman in the thought of Abu Shabakah.

This research is based on the expanded induction of the group, and adopted the stylistic approach in study, approach and analysis.The research concluded with several results, and in its conclusion proved a statistic of the many words

in the group that distinguish them from others, and showed the psychological connotations that were planned by the stylistic phenomena with artistic tools.

Stylistics, as a method of reading the text, occupies an important rank in the scale of ranks occupied by the angles of modern critical consideration. The idea of style is an old idea dating back to the beginning of European literary thinking, and its association with rhetoric more than its association with poetry is due to the fact that style has been studied as an element of influence in rhetoric, so it received a kind of special contemplation.

Stylistic research is based on a deep linguistic study of literary texts. This approach found its way after the dominance of impressionistic research in the study of literature on the critical arena.

The most important fields of modern stylistics are identified in the study of the author's style, the style of a particular school, or the study of the style of a particular era. As for the stylistic features, some scholars call them stylistic indicators, and they define them as those linguistic elements that appear only in a specific contextual group, in proportions that vary in frequency from one case to another. The difference between stylistics and stylistics is that stylistics is the writer's way of expressing a position, and expressing his literary personality... Stylistics is the science of studying style.

The poet around whom this study revolves is an honest poet, and he is the free witness to his era and society, the poet who rebelled against literary theories and schools. It was and still is the subject of admiration for the Arab reader. We should mention that he left to the Arab library many of his valuable works and collections of poetry. The poet in this study adores beauty wherever it is found, so it is not surprising that he adores it in women, and if we searched for women in his poetry and writings, we found her in her two faces: the prostitute woman and the pure woman. He always associated this woman with the devil, the snake, darkness, shame, and so on, and he did not stop reprimanding her and giving her lessons in chastity. This work is one poem in thirteen pieces of poetry, which he composed in the period between (1928-1938). The study of stylistic phenomena reflects the poet's poetics and his ability to present his visions.

After this short excursion in the poetic group that I studied in this research, I found that the poet proved an outstanding ability to present his philosophical vision towards women, and he wanted to call her to renounce corruption and sin and to be characterized by the purity that befits her, and he rebuked and disciplined her by shedding light on the horror and ugliness of what sin brings upon her. from pests, and it was issued in all of this from a sincere spirit that pushes towards idealism and morals, and from a spirit that truly lived the emotional experience. The research also concluded that the poet is superior to others with distinction, so one collection of his poetry is sufficient to build his own poetic lexicon, due to its attributional, semantic, and syntactic shifts. The

poet was able to include stylistic phenomena, such as intertextuality, parallelism and repetition, displacement in its various forms, paradox, and antithesis, in addition to color spaces; To clarify his intent and draw artistic paintings for the readers that suggest the desired goal of the poetic collection, and confirm the importance of the message he wanted to deliver to the recipients.

Keywords: stylistic phenomena - Elias Abu Shabakah - stylistic study - snakes of paradise - women.

المقدّمة

سَوفَ تُمحى رُؤىً وَتَنهارُ أَحلا مٌ وَتَبلى مُنىً وَحُبّيَ دائِم[1]

يختصرُ هذا البيتُ الشِّعريُّ فلسفةَ الشَّاعر إلياس أبي شبكة في الحُبِّ والحياة، وفي هذا البحث دُرِسَت مجموعته الشِّعرية (أفاعي الفردوس) دراسةً أسلوبيَّةً، وذلك بالتركيز على صورة المرأة فيها، كيف رسمها وكيف عبّر عن رؤيته لها ومشاعره نحوها، اعتمادًا على إحصاء بعض الظَّواهر الأسلوبيَّة، وتحليلها تحليلًا نفسيًّا. وتكمن أهمّيّةُ البحث في الهدف المَرْجُوّ منه؛ وهو الكشفُ عن دور الظَّواهر الأسلوبيَّة في التّعبير عن خفايا نفس الشَّاعر من جهة، وأفكاره التي أراد بَثَّها وإيصالها إلى القُرّاء من جهة ثانية.

اعتُمِدَ المنهجُ الاستقرائيّ في إعداد هذا البحث، وكان استقراءُ المجموعة الشِّعرية استقراءً مُوَسَّعًا، واتَّكأَ البحثُ على منهج التَّحليل النَّفسيّ والأُسلوبي. أَمّا خطّة العمل والبحث فجاءت كالآتي: بدأ البحث بإثبات لمحةٍ وَجِيزةٍ عن الأسلوبيَّة، ثم عرّف بالشَّاعر إلياس أبي شبكة ومجموعته الشِّعرية المدروسة (أفاعي الفردوس)، وعرضَ بعض الآراء النَّقديّة التي قِيلت حولها، ثمّ دَلَفَ إلى استعراضِ أَهَمِّ الظَّواهر الأسلوبيَّة التي تَجَلّت في المجموعة وبَيَّن دلالاتها؛ إذ رَصَدَ مَواطنَ التَّناصّ، وزوايا التَّوازي والتّكرار، ومحطّات الانزياح بأشكاله المختلفة: الإسنادي، والدّلالي، والتّركيبي المتمثِّل بـ (الحذف، والتّقديم والتّأخير، والالتفات)، ثمّ دَلَفَ لِلحديث عن المُفارَقَةِ، والتّضاد، وفضاءات اللون، وانتهى إلى إثبات إحصائيّات لألفاظٍ كُرِّرت كثيرًا في المجموعة الشِّعريّة. ثم خُتِم البحث بخُلاصةٍ تُبَيّن أهمَّ النَّتائج التي وصل إليها، مَتبوعة بِفهرس المصادر والمراجع.

ما الأسلوبيَّة؟

[1] قصيدة (حين أقبلتُ والهوى فيك يحبو) المؤلفة من مئة وأربعة عشر بيتًا هذا البيت الشعري من ديوان إلياس أبي شبكة، من شعريًّا، من البحر الخفيف.

الأسلوبيَّة ضَربٌ من البلاغة المعاصرة، التي لا تنسخ البلاغة القديمة نسخاً، ولكنَّها تُفيد منها، وتنتفع بها، فيما تفيد منه، وتنتفع به من معطيات الدَّرس اللِّسانيّ الحديث (خليل، ١٩٩٧م: ١٦١).

وتَحتلُّ الأسلوبيَّة بِوَصفِها منهجاً من مناهج قراءة النَّصّ مَرتبةً سَنِيّة في سُلَّمِ المَرَاتِبِ التي تحتلُّها زوايا النَّظرِ النَّقديّ الحديث، وقد جاءت هذه المرتبة نتيجةً ضروريّةً لاعتماد الأسلوبيَّة مُعطياتِ الدَّرس اللّساني في اكْتِنَاه لُغةِ الشِّعر عامّة، ولغة النّصّ الأدبيّ على وجه الخصوص. وفكرة الأسلوب فكرة قديمة ترجع إلى بداية التّفكير الأدبي الأوروبي، وارتباطها بالبلاغة أكثر من ارتباطها بالشِّعر يعود إلى أن الأسلوب دُرس من حيث هو عنصر التّأثير في الخطابة، لذا حَظِيَ بِنَوعٍ من التّأمل الخاصّ (يُنظر: خليل، ١٩٩٧م: ٧- ٦٧).

تقوم الأبحاث الأسلوبيَّة على دراسة النّصوص الأدبية دراسة لغويّة عميقة، وقد اختطّ هذا المنهج طريقه بعد سيطرة الأبحاث الانطباعيّة في دراسة الأدب على السّاحة النّقديّة (سليمان، ٢٠٠٧م: ٣٥).

وتَتَحدَّدُ أهمُّ مجالات علم الأسلوب الحديث في دراسة أسلوب المؤلِّف، أو أسلوب مدرسة معينة، أو دراسة أسلوب عصر معين. أمّا الملامح الأسلوبيَّة فيطلق عليها بعض العلماء اسم المُؤشِّرات الأسلوبيَّة، ويعرِّفونها بأنَّها تلك العناصر اللُّغوية التي تظهر فقط في مجموعة سياقيّة محدَّدة بِنِسَبٍ تَتَفاوت في مُعدَّلاتها كثرةً وقِلَّةً من حالة إلى أُخرى (يُنظر: فضل، ١٩٨٥: ١٥_٢١٩).

ويُفرِّق محمد عزّام بين الأسلوب والأسلوبيَّة فيقول: "الأسلوب هو طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، والإبانة عن شخصيته الأدبية... أما الأسلوبيَّة فهي علم دراسة الأسلوب" (عزام، ١٩٨٩م: ١٠).

أما بيير غيرو Pierre-Noël Giraud فيقول: "الأسلوب طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى طريقة في الكتابة لكاتب من الكُتّاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور... والأسلوبيَّة بلاغة حديثة ذات شكل مُضاعَف: علم التّعبير، وهي نقد للأساليب الفردية" (غيرو، ترجمة: عياشي، د. ت: ٥).

ويُعرِّف شريف أكتاش الأسلوب بالنَّظر إلى وظيفته التي يؤديها فيقول: " الأسلوب: هو تنظيم شخصي داخلي للكلمات بحسب الموضوع الذي يتمّ تناوله مع الانتباه لترتيب الكلمات وتزامنها وأخذ ذلك بعين الاعتبار"، ويقول أيضاً: "الأسلوب مهارة تُكتَسبُ بالصبر والعمل المستمر، وهو مهارة للتأثير في القرّاء والمستمعين من خلال الدمج بين الفكرة والزمان والنوع والشخصية" (Aktaş, 1973: 192-193).

وللأسلوبيَّة أنواع كالأسلوبيَّة الوصفية التي تنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي، والأسلوبيَّة التكوينية وهي التي تدرس الأسباب، أما الأسلوبيَّة الوظائفية فلا تهتم بمصدر الشكل الأسلوبي، ولكنها تهتم بأهدافه وآثاره. وتتحدد مهمة الأسلوبيَّة في معرفتها لمختلف أنواع التعبير ووصفها وتحديدها وتصنيفها من جهة، وفي معرفتها لمختلف نماذج الملفوظات من جهة أخرى (يُنظر: غيرو، ترجمة: عياشي، د. ت: ٢٩_٨٩).

إنّ علاقة النّصّ بصاحبه علاقة وثيقة، فاللُّغة لم تعد انعكاساً في الذّاكرة الإنسانيّة لشكل خارجي، ولكنّها صارت أداة للتّعبير عن تجربة حسّيّة ومُعاشَة للإنسان، وفي ذلك يقول علم النفس الأسلوبي: "إن الأسلوب مصمم كمنتوج من منتوجات الفرد، وهو يبدو كواقعيّة معزولة ومفردة وغير قابلة للقياس مع أي أسلوب آخر" (يُنظر: غيرو، ترجمة: عياشي، د. ت: ٢٣_٥٩).

ويُمكننا أن نُحدّد التّجربة الشِّعرية بأنها في أساسها تجربة لغة، فالشِّعر هو الاستخدام الفنّي للطّاقات الحسّيّة والعقليّة والنّفسيّة والصّوتيّة للغة، والشِّعر كذلك بناء لغويّ مميّز ينبني على تفجير طاقة اللّغة (شرتح، ٢٠٠٥م: ٥).

إلياس أبو شبكة في أسطر:

في قرية الزّوق الرّائعة القابعة على المنحنى الكسرواني الجميل ترعرع الشّاعر إلياس أبو شبكة، حيث الطّبيعة السّاحرة والأجواء الرّومانسية الخلّابة التي تُحوِّل النّفسَ الإنسانيّة المرهفة الأحاسيس إلى نفسٍ شاعرةٍ يسيل الكلام فيها بشكل تلقائيّ دون تكلّف وكأنّه العسل المُصفّى، وكان مولده في نيويورك عام ١٩٠٣. وقد توفّي والده وهو ما يزال دون العاشرة من عمره, وأصل الأسرة من قبرص، وكان جدّه يطرح الشّبكة للصّيد في البحر، فلقبت الأسرة بأبي شبكة. وكان إلياس أبو شبكة قد دخل معهد (عينطورا) قبل وفاة والده بسنتين أي في العامين ١٩١١ و ١٩١٢ في عداد تلامذة الصّف التّاسع الابتدائي، وبقي في هذا المعهد مدة ثلاث سنوات أعلنت في ختامها الحرب الكبرى وأقفلت المدارس في لبنان، وبعد انتهاء هذه الحرب عاد إلياس إلى (عينطورا) ليقضي فيها عامين دراسيين آخرين، بعدها ترك المدرسة نهائيّاً بعد أن أنهى الصّف الرّابع الفرنسي والثّالث العربي (يُنظر: رزوق، ١٩٧٠م: ٣٨-٦٦) و(ينظر: جبر، ١٩٩٣م، ١٢-٤٠).

وفي عام ١٩٣١ اقترن بالآنسة أولغا من سكّان بلدته الزوق وإحدى طالبات دير الزيارة في(عينطورا) بعد قصّة غرام دامت تسعة أعوام، وقد تغنّى بمحبوبته في شعره الذي أصبح على كل لسان.

بعد ذلك عمل إلياس أبو شبكة في جريدة صوت الأحرار مدة طويلة، إذ قدّم لها خلاصة قلمه وفكره المتوقّد الفيّاض, وتميّز بجرأته التي جعلت منه الصّحافيّ البارز. وأخذ إلياس أبو شبكة ينتشر, وازدادت عبقريته نضوجاً, ووصل اسمه إلى ما وراء تخوم بلاده وآفاق أُمّته, كما عمل مديراً للإذاعة اللّبنانية إلا أنه ظلّ يغذّي الصّحافة اللبنانية بمقالاته ولاسيّما العاصفة والمعرض وصوت الأحرار والمكشوف والجمهور. وتوفّاه القدر في السابع والعشرين من كانون الثاني عام ١٩٤٧ بعد عراك أليم مع المرض، وهو دون الرابعة والأربعين من العمر، وكان لرحيله صدى في الأوساط الأدبيّة في الوطن والمهجر وفي كل مكان حطّ به فكتب عنه كثيرون وعدّوه بحق فقيد الأدب والشِّعر والصحافة (يُنظر: رزوق، ١٩٧٠م: ٣٨-٦٦) و(ينظر: جبر، ١٩٩٣م، ١٢-٤٠).

وقد عُرف عن إلياس شغفه بشعر العذريّين وشعر المَعَرّي، فجمع بين الحبّ والنّقمة؛ الحبّ الذي ربطه بمفاهيم تعلو عن غلواء العالم الواقعيّ إلى عالم المثال؛ والنّقمة التي كان يحسّ بها عنيفة على الواقع الاجتماعيّ والسّياسيّ والاقتصاديّ لبلاده يومذاك، وعلى الحياة التي تضيق بأمثاله من الأحرار.

أمّا ثقافته فقد جمع من كل بستان من بساتين الثقافة أجمل أزهاره، من الأدب الفرنسي إلى العربي إلى الكتب السماوية، وبشكل خاص العهد القديم. وكان شعره وليد حالات نفسية، وكان ذا نفس متقدة، فعبَّر في قوافيه عن آلام لا حدَّ لها ولا طرف؛ آلام من الحب وآلام من أعباء الحياة، كان لا ينظم إلا منفعلًا مهتاجاً، في ساعة يأس أو في ليلة سَمَر، فيؤثر شعره في قارئه. وقد عُرف إلياس أبو شبكة بحبه للطبيعة التي كان لها أثر بالغ وعميق في شعره ونفسه المفتونة بالجمال.

أمّا المرأة فقد أجرت في شعره نهراً من الحب, ألهبت عروقه, وكانت سبب ذهوله وانقباضه وريبته, هي الوهج في ألوان كلامه، وفي عينها يجد أمانيه وأحلامه وآماله وانكساراته، وقد مزج أبو شبكة المرأة بذاته الحنونة فأحبها ملء أضلاعه, واندمج بها اندماجاً كلياً, فروحها في روحه, وعقلها في عقله حتى إنه في تضرعه لا ينسى حبيبته (يُنظر: رزوق، ١٩٧٠م: ٣٨-٦٦) و(ينظر: جبر، ١٩٩٣م، ١٢-٤٠).

وعَرَفَ المرأة الأفعى، ففضح ما فيها من رغباتٍ آثمة، وصَبَّ عليها جامَ غضبِه مُضطرباً في الجحيم الذي جرّته إليه فأسقطته في لهيبه، تجرّأ وتعرّض لمواضيع كانت تعدّ من المحرمات، وتجرأ على أعراف في الشِّعر كانت تعدّ من المقدسات، وثار على عصره الذي ذاقت فيه الإنسانية ويلات حربين عالميتين مَهُولتين: الفقر والجوع والقهر والعهر، وكم آلمه انجرار الشبيبة خلف الملذات، وغرقهم في بؤر الفساد.

إلياس أبو شبكة الشَّاعر الصّادق، والشّاهد الحرُّ على عصره ومجتمعه، الشَّاعر المتمرد على النظريات والمدارس الأدبية. وقد كان ولا يزال موضع إعجاب القارئ العربي.

وينبغي أن نذكر أنّ إلياساً ترك للمكتبة العربية كثيرًا من مؤلفاته القيمة والدواوين الشِّعرية؛ نذكر منها: الحب العابر، والقيثارة ١٩٢٦، وجوسلين ١٩٢٦، وطاقات زهر ١٩٢٧، والعمال الصالحون ١٩٢٧، وأفاعي الفردوس ١٩٣٨، والألحان ١٩٤١، إضافة إلى مجموعات شعرية أخرى، وكتب أخرى، ومجموعة كبيرة من المقالات المتنوعة التي نشرت في الصحف والمجلات العربية والقصائد والدراسات والترجمات (يُنظر: رزوق، ١٩٧٠م: ٣٨-٦٦) و(ينظر: جبر، ١٩٩٣م، ١٢-٤٠).

مجموعته الشِّعرية أفاعي الفردوس (تعريفٌ وآراء):

إلياس أبو شبكة شاعرٌ يعشق الجمال أينما وُجِدَ، فلا عجب أن يعشقه في المرأة، وإن فتشنا عن المرأة في شعره وكتاباته وجدناها بوجهها: المرأة المُسَهَتِرةُ بِعِفَّتِها والمرأة الشَّريفة الطَّاهرة، أما الأولى فتملأ صفحات (أفاعي الفردوس)، حيث يصورها لنا امرأة آثمة خائنة تُطيعُ شيطانها فلا تحفل بزوج مخدوع ولا بطفل بريء مسكين. يصورها لنا ابنتي لوط؛ القوم الذين خسفت بهم الأرض لشيوع الفاحشة بينهم، ويصورها لنا دليلة البغي التي أحبها شمشون الجبار وهو رجل من بني إسرائيل مُنح قوة هائلة كانت مصدر خوف ورعب للفلسطينيين، إلّا أنَّ امرأةً تُدعى دليلة استطاعت أن تذلّه! كان دائماً يقرن هذه المرأة بالشّيطان والأفعى والظّلام والعار وغير ذلك، وكان لا يكفّ عن تأنيبها وإعطائها دروساً في العفة. وفي زمن توبته أحرق الأفاعي وأقبل على الفردوس الحقيقي (ينظر: البقاعي، ١٩٩٥م: ١١٣).

إنَّ هذا العمل يعدّ قصيدة واحدة في ثلاثة عشر نشيداً، نظمها في فترة ما بين(١٩٢٨.١٩٣٨)، ويرى الدكتور خليل الموسى أنه مما يرجح هذه النظرة أن الأناشيد جميعها تقول شيئاً واحداً، وهي ذات مناخ واحد، فالمرأة في هذا العمل واحدة، هي تلك المرأة الآثمة التي حلَّت عقدة الرباط المقدس، بالإضافة إلى أننا لا نجد ضمن الأناشيد نشيدًا واحداً يحمل عنوان المجموعة، والأناشيد هي: الصلاة الحمراء١٩٢٨، الأفعى، هيكل الشهوات، الخيال النقي، عهدان، الشهوة الحمراء، شهوة الموت، حديث في الكوخ١٩٢٩، سدوم١٩٣١، شمشون، الدينونة١٩٣٣، القاذورة١٩٣٤، الطرح١٩٣٨. ونستطيع أن نقول إنَّ أفاعي الفردوس هي قصيدة الشهوة الجامحة التي تصف المرأة الشيطان في الشِّعر العربي الحديث (ينظر: الموسى، ٢٠٠٠م: ٥٧-٥٨).

عندما صدرت مجموعة (أفاعي الفردوس) كان القُرّاء بانتظار قصيدة (غلواء) التي ظل الشَّاعر ينسجها سنين طويلة ويَعِدُ بنشرها، فكانت المفاجأة صدور هذه المجموعة عن دار المكشوف

مع مقدمة طويلة في حديث الشِّعر، عرض الشَّاعر فيها نظراته الجماليّة ودور الإلهام في الشِّعر، وقد استُقبلت المجموعة بوصفها حدثًا أدبيًا بارزًا. قال عنها ميخائيل نعيمة (١٩٨٨): "إنها بحق تحفة نادرة في شعرنا العربي، وما أعرف شاعراً من شعراء عهدنا الجديد يستطيع أن يأتي بمثلها، أو أن يُدانيها في وصف الشَّهوات الجسديّة الجامحة". لكن المجموعة لم تسلم من النُّقّاد، فكرم ملحم كرم (١٩٥٩) كتب عن المجموعة مقالاً بعنوان (شعر لا يشرف الأدب العربي)، إضافة إلى أنّ المقدّمة أثارت ضجّةً لا تقلّ عن ضجّة المجموعة الشِّعريّة (ينظر: جبر، ١٩٩٣م: ١٠٨).

وسَنَعرض لبعض الأقوال النَّقديّة في المجموعة، ففي موضع آخر قال ميخائيل نعيمة(١٩٨٨) عن شاعرنا في كلمته (شاعر يغمس قلمه في قلبه): "ولكنَّني لا أرى شاعرنا بلغ قمّة الشَّاعرية إلا في أفاعي الفردوس، فهذه المجموعة هي بحق تحفة نادرة في شعرنا العربي" (رزوق، ١٩٧٠م: ٢٠٨).

وقال فؤاد سليمان (١٩٥١):" اقرأ أفاعي الفردوس لتؤمن مثلي بعد أن تقرأه أن أبا شبكة يخيم بجناحيه على هؤلاء الشِّعراء الأقزام الذين تحسبهم جبابرة"، وقال مارون عبود (١٩٦٢):" إن صاحب أفاعي الفردوس أصدق شعراء اليوم على الإطلاق"، وقال أحد النّقاد: "أبرز ما في أفاعي الفردوس جدّته، فهو فتح جديد في عالم الشِّعر العربي على الإطلاق"، وقال آخر:" لون جديد في الأدب العربي ينفرد به أبو شبكة، ويبقى له، ولا تمتد له يد الفناء" (يُنظر: رزوق، ١٩٧٠م: ٢٠٨).

وممَّا يُذكَرُ في هذا المَقامِ أنّ شوقي ضيف (٢٠٠٥) يقول في أحد أقواله إنَّ أبا شبكة لا يصدر في هذه المجموعة عن تجربة، ويُفَنِّدُ قولَه اعترافُ أبي شبكة بعكس ذلك، وأغلب الظّنِّ أن ضيف كان يريد الدفاع عن أبي شبكة الذي لم يكن يرى أن الخطيئة عند الاعتراف بها تبقى خطيئة! وهذه الأناشيد نُظم منها سبعة في ١٩٢٩، وواحدة في ١٩٣١، واثنتان في ١٩٣٣، وواحدة في ١٩٣٤، وواحدة في ١٩٣٨ (ينظر: رزوق، ١٩٧٠م: ١٧٩-١٨٠).

أهمُّ الظَّواهر الأسلوبيَّة التي تجلّت في المجموعة ودلالاتها:

١. التَّناصّ:

التَّناصّ: أحد مميزات النّصِّ الأساسيّة، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها (علوش، د. ت: ٢١٥)، والتَّناصّ لا يكون بالمضمون فقط، وإنما يكون بالمفردات والتراكيب والبناء والإيقاع والصورة والرمز، وللتناص أنواع: التَّناصّ الديني، والتاريخي، والأدبي، ومن التَّناصّ التاريخي ما يكون باسم العلم أو الكنية، وهو تناص يقوم على مجرد استدعاء الاسم أو الشخصية فقط، دون ذكر لبيان الشخصية في النص، لذلك يُعَدُّ هذا النوع أقل آليات الاستدعاء فنية، بالمقارنة مع آلية استدعاء الدور أو القول (ينظر: مجاهد، ١٩٨٨م: ١١٥).

والنصّ المتناصّ: نصٌّ منفتح بلا حدود لأنه نص تتوالد على منشئه كتابات سابقة ومعاصرة، وتترافد عليه أنسقة وبنيات وتتزاحم وتتحاشد من نصوص سالفة أو مجاورة زمنيًا، باعتبار أن النص يجب أن يكون زاوية رؤية يستشف من خلالها الأديب معطيات الماضي وأبعاد الحاضر وأفق المستقبل، والنص المتناص إن لم يحقق هذه الثلاثية؛ الماضي والحاضر والمستقبل يكون نصاً عقيماً (شرتح، ٢٠٠٥م: ١٦٧).

وتُعرِّفه جوليا كريستيفا (Julia Kristeva،) مُنشئة المصطلح بأنه: "النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة... وهو اقتطاع أو تحويل". ويشكل التَّناصّ ظاهرة من ظواهر الحداثة في الأدب الحديث، وما يميزه عن التضمين الذي عُرف في العصر العباسي أنه أكثر خفاءً وباطنية، ويُقصد بالتَّناصّ التاريخي –مثلًا- أن يستحضر الشَّاعر بعض الأحداث التاريخية التي تنسجم مع رؤية معاصرة يتخذها الشَّاعر؛ وذلك من أجل تعميق هذه الرؤية وتكريسها (ينظر: سليمان، ٢٠٠٧م: ١٢٣، ١٢٥، ١٢٧، ١٤٩). وقد استلهم شعراء الحداثة رموزا عدّة من التّراث الدّيني الإسلامي ومن الكتب المقدّسة الأخرى مثل التّوراة أو الإنجيل، فأخذوا منها شخصيّاتٍ، أو سوره كاملة، أو قصصه، ونجد من هؤلاء الشّعراء: "إيليا الحاوي"، "أدونيس"، محمود درويش"، بدر شاكر السيّاب" "غادة السمّان" "أحمد مطر"...وغيرهم، وتأثّرهم هذا دلّ إلى حدّ ما على الصّلة الوثيقة مع التّراث، وإذا كانت مدرسة البعث والإحياء قد رسمت لنفسها حيّزا مشابها، فإنّ تيّار الحداثة قد وظّف التّراث بشكل مختلف جعله أكثر ارتباطا بالواقع الإنساني وبمآسيه وتغيّراته (قدوم، ٢٠٢٢م: ١٤٦١).

ومع الشُّروع في دراسة مجموعة (أفاعي الفردوس) يجد الدارس أن التَّناصّ يلفها لفّاً، وقد أبدع أبو شبكة في ثنائية الحضور والغياب حتى بات الغائب حاضراً والحاضر غائباً وراءه في نسيج لا تنفك عُراه إلا بفهم عميق لإيديولوجية العمل التي انطلق منها المبدع، فالنشيد الأول الذي تُفتتح به المجموعة يحمل عنوان(شمشون)، وشمشون اسم يستدعي إلى الذاكرة دليلة البغي، والقصة التي وردت في صفحات العهد القديم، لكنك تجد دليلة التي كانت تؤدي دوراً قومياً في العهد القديم تتحول إلى مجرد بغي تستطيع بإغوائها لشمشون البطل أن تحط به من عرش الرزانة والصلابة إلى حضيض الذل والانكسار، وفي ذلك مفارقة تحول وأدوار فقد انتقلت دليلة من الإيجابية في دورها الحقيقي الذي مثلته إلى السلبية في استحضار صورة البغي فحسب وتجريدها من رسالتها الوطنية، وفي ذلك ما يخدم فكرة النص والمجموعة بأكملها التي يريد منها أبو شبكة أن تسلط الضوء على آثام المرأة، علّ هذا الوميض يدفع بها من ذل العهر إلى علياء الطهر، ومما يدلك على ذلك المزج الدائم بين المتضادات التي تعكس جدلية المجموعة التي تعكس بدورها جدلية المثالية والدونية التي تسكن فكر أبي شبكة اتجاه المرأة، وسيرد تفصيل التضاد ودلالته في موضعه، وما يهمنا هنا التركيز على فكرة التَّناصّ التي

لفّت النشيد من عنوانه إلى آخر كلمة فيه، فانظر إلى قول أبي شبكة (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٢٧): [الخفيف]

مَلّقيـــــهِ بِحُســـــنِكِ المَـــــأجورِ وَادفَعيـــــهِ لِلإنتِقـــــامِ الكَبيـــــرِ

أَســـكَرَت خدعَـــةُ الجَمـــالِ هـــرقَلاً قَبـــل شَمشـــونَ بِـــالهَوى الشِـــرّيرِ

وَالبَصـــيرُ البَصـــيرُ يُخـــدَع بِالحُســـْ نِ وَينقـــــادُ كَالضَّـــــريرِ الضَّـــــريرِ

خَـــيَّم اللَيـــلُ يـــا دَليلَـــة فـــي الغـــا بِ وَأَغفـــى حَتّـــى الشَّـــذا فـــي الزُّهـــورِ

أَيـــنَ شَمشـــونُ يـــا صَـــحارى يَهـــوذا أَيـــنَ حـــامي ضَـــعيفِك المُســـتَجيرِ

يستدعي أبو شبكة في البيت الثاني قصة هرقل وزوجته ديجانير بالأسلوب عينه، إذ تراه يعرّي القصة التاريخية من مفهومها الحقيقي ويسلط الضوء على خيانة الزوجة لزوجها دون أن يذكر أنها ألبسته الثوب المسموم وهي لا تعلم بأنه مسموم وما كان ذلك إلا لتعيد حبه لها، لكنك تجد أبا شبكة وقد غيّب هذه الحكاية، وما استدعى الاسم والقصة التاريخية إلا ليدل على خيانة المرأة التي يصفها بالأفعى، وكأنه أراد بقوله: (أسكرت خدعة الجمال هرقلاً قبل شمشون) أن يخبرنا أن الخيانة أصل متأصل في طبيعة المرأة مذ وُجدت، فكما فعلت ديجانير فعلت دليلة وستفعل ذلك غيرهن من النساء، ويتابع في هذا النشيد سرد حكاية شمشون الجبار حتى النهاية عندما يستعيد شمشون قوته ويعلن أن قوته تتركز في شعوره لا في شعره، إذ يقول (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ١٧): [الخفيف]

إِن تَكُـــن جَـــزَّتِ الخِيانَـــةُ شَـــعري فـــي ضَـــلالي فَقُـــوَّتي فـــي شُـــعوري

وفي نشيد (سدوم) يبدو التَّناصّ الديني جلياً مرة أخرى ومن خلال العنوان، ففي هذا النشيد يستحضر أبو شبكة قصة النبي لوط عليه السلام وابنتيه، لكن كما وردت في العهد القديم –بنسخته التي لا نعرف مدى دقّتها-، ويركز الضوء على فكرة الفجور من غير أن يذكر السبب الذي دفع إليه، فالقصة تقتضي أن ارتكاب الإثم كان للحفاظ على النسل، لكنه يركز على بشاعة الفعلِ فحسب، وأراد بذلك تأكيد فكرته وفكرة المجموعة الشِّعرية التي تدور حول فساد المرأة وانصياعها وراء رغباتها غير آبهة بحرمة أو دين أو عُرف، وفي النشيد تصرخ المفارقة بشكل كبير عندما يلجأ أبو شبكة إلى أسلوب الحثّ على الخطيئة وهو يريد عكس ذلك، فتراه يحذّر بأسلوب الإغراء، ولم يقتطف من النص الديني الوارد في العهد القديم إلا الوجه الذي يخدم فكرة المجموعة ويدل على فساد المرأة، والأبيات طويلة وفيها من الكشفِ والتصوير ما يضيق البحثُ عن ذكره وسرده؛ ومنها قوله (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٥٥): [الكامل]

إن تُرجِعــي دَمــكِ الشَّــهِيّ لِنَبعِــه كَــم جَــدوَلٍ فــي الأَرضِ راجــع مَنبَعَــه

مــاذا فَعَلــتِ سُــدومُ أَيــنَ جَــواذِبٌ كانَــت عَلــى تِلــكَ الخُــدورِ مُجمَّعَــه

ومن الواضح من خلال نشيدي شمشون وسدوم كم كان شاعرنا متأثراً بالعهد القديم، وكم كان بارعاً في استحضار النصوص التوراتية التي تخدم فكرته، ويذهل القارئ كيف استطاع أن يغيّب من النصوص التي استحضرها مسوغات الخطيئة، وكيف ألقى الضوء على فظاعة الإثم ليخدم الفكرة المسيطرة على فكره وعلى المجموعة الشِّعرية برمّتها. وهذان النشيدان هما أكثر القصائد التي تجلّى فيها التَّناصّ الديني ولفّ أوصالها بدءاً من العنوان وحتى النهاية.

٢. التَّوازي والتّكرار:

تُعدُّ ظاهرة التَّوازي من الظَّواهر الأسلوبيّة التي لفتت انتباه كثيرٍ من النقاد في العصر الحديث، فاهتمّوا بدراستها وبادروا بالتَّنظير لها وتسليط الضَّوء عليها (ينظر: الرواشدة، ١٩٩٨م: ١٠). ويقصد بالتَّوازي الصوتي أثر الصوت في تشكيل النصوص الشِّعرية من خلال المخارج والصفات والتّكرار في القصيدة أو المقطوعة، وعلاقة ذلك بالمعنى. فيما يركز التَّوازي الصرفي على اشتقاقات اللفظة، أو تكرار صيغة بعينها داخل النص الشِّعري، ويظهر التَّوازي النحوي دور التركيب وتكراره وانسجامه مع المعنى. وللقافية أهمية في التشكيل العام للإيقاع، وذلك للدور المهم الذي تؤديه، ولأن الوزن الشِّعري يتماشى مباشرة مع مبدأ التَّوازي. ولا ريب أن تكرار مجموعة من الحروف في القطعة الشِّعرية يكسبها إيقاعاً متجدداً رتيباً على زاوية إيقاعية يريدها الشَّاعر (ينظر: الرواشدة، ١٩٩٨م: ١٠).

وترى نازك الملائكة في هذا النمط الشِّعري ابتكاراً إن حقق اتساقاً مع الدلالة، أما إذا خالف ذلك فهو سمة من سمات الشِّعراء الذين تضيق بهم سبل التعبير، فيلجؤون إلى مثل هذا التّكرار (ينظر: الملائكة، ١٩٨٣م: ٢٦٥).

ويقال في تعريف **التّكرار**: هو إلحاح على جهة مهمة من العبارة، يُعنى بها الشَّاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المهيمنة على الشَّاعر. ويقول محمد مفتاح عن التّكرار: ليس ضرورياً لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه شرط كمال أو محسّن أو لعب لغوي، ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشِّعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الإقناعي (ينظر: مفتاح، ١٩٩٢م: ٣٩)، وللتكرار أقسام: **التّكرار الاستهلالي** أولها، وهو تكرار كلمة واحدة أو عبارة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفته التأكيد والتنبيه وإثارة انتباه السامع ليشارك الشَّاعر بإحساسه، ويسهم هذا النوع من التّكرار بما يوفره من دفق غنائي في تقوية النبرة الخطابية، وتمكين الحركات الإيقاعية من الوصول إلى مراحل الانفراج بعد

لحظات التوتر القصوى. أما **تكرار الضمير** فقد يدل على حضور الذات أو اضمحلالها، لأن الضمير يشكل على نحو من الأنحاء عالم الشَّاعر وحدود رؤيته له وإدراكه لأبعاده (ينظر: عبد المطلب، ١٩٩٧م: ١٤٤). وهناك ما يسمى **بالتّكرار البياني** وهو الذي يأتي لرسم صورة أو لتأكيد كلمة أو عبارة تتكرر دائماً في القصيدة، وقد يمتد التّكرار ليشمل بيتين متتاليين، والغرض العام منه هو تصوير انفعال الشَّاعر ونظرته الجدلية للأشياء. ولدينا **التّكرار المقطعي** وهو تكرار بيت شعري أو أكثر في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة، ويسهم في تجانس النص وتلاحمه وتكثيف المعنى (ينظر: شرتح، ٢٠٠٥م: ٧-٢٧).

وأول مواطن التّكرار في المجموعة قوله في نشيد شمشون: (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ١٦): [الخفيف]

والبَصِيرُ البَصِيرُ يُخدَعُ بالحُسْنِ ... ويَنقادُ كالضَّريرِ الضَّرير

والعَظيمُ العَظيمُ تُضْعِفُه أُنثى ... فيَنقادُ كالحَقيرِ الحَقير

والتّكرار هنا يدلُّ على تأكيد قدرة أفاعي الفردوس على الإغواء، فالبصير والعظيم لا يقوى على دفع شرّهن، وينقاد وراءهن كالضرير الذي لا يبصر من الحق والحقيقة شيئاً سوى جمالهن الأخاذ الدافع إلى الإثم، والمؤدي بالضرورة إلى الذل والمهانة! ويتكرر لفظ(مَلِّقِيهِ) مرات كثيرة في النشيد؛ إذ يقول (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ١٥): [الخفيف]

مَلِّقِيهِ بِحُسنِكِ المَأجورِ ... وَادفَعيهِ لِلانتِقامِ الكَبيرِ

مَلِّقِيهِ فَفي أَشِعَّةِ عَينَيكِ صَباحُ الهَوى وَلَيلُ القُبورِ

وفي هذا التّكرار لصيغة فعل الأمر استنكار لهذا الفعل المشين، فالشَّاعر يتبع أسلوب الإغراء للتحذير من هذا الفعل وعواقبه، ويكرر هذا اللفظ ليؤكد على الفعل الذي تتبعه بعضُ النساء في الإغواء، وهذا التّكرار يدلّنا على الحضور السلبي لأفعال الأنثى الحاضرة في ذهن أبي شبكة.

وفي نشيد القاذورة يكرر لفظي الفردوس والجحيم، وكأن هذه الثنائية الضدية تسيطر على فكره وتشكل معادلاً موضوعياً لثنائية الطهر والعهر التي يرى أن المرأة تتناوب على طرفيها، وتميل للجحيم أكثر من ميلها للفردوس الطاهر، إذ يقول (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٤٠): [الطويل]

أَلا أَغلِقي الفِردوسَ في وَجهِ شاعِرٍ ... يَضمُّ طَنابيرَ الجَحيمِ وَيُنشِدُ

لَئِن تَكُ نارُ البُغضِ تَلظّى بِعَينِه ... فَفي قَلبِهِ النُوّارُ لِلحُبِّ مَزودُ

يُجِـــسُّ فَـــراديسَ الحَيـــاةِ بِروحِـــهِ وَلـــيسَ يَـــرى إِلا جَحيمـــاً يُهَـــدِّدُ

وفي نشيد (الأفعى) يشخص من نفسه رجلاً آخر ويعده بأنه سيملك المرأة نفسها مراراً مادام قد ملكها لمرة واحدة، وفي ذلك تحقير من شأن تلك المرأة التي رخّصت نفسها وتبعت رغباتها الآثمة، وقد كتب هذه القصيدة في امرأة راودته عن نفسه وصرّح بذلك في مذكراته، وهذه الحادثة كانت فتيل النار الذي أشعل في روح أبي شبكة كل ذلك التأنيب الذي انهال به على المرأة للحفاظ على عفافها، فبطلة النشيد امرأة متزوجة سافر زوجها لكسب العيش وتركها مع ابنهما، فاتبعت خطوات الشيطان وراودت خطيب نسيبتها عن نفسه، فكانت صاحبة خيانة مثلثة؛ خانت زوجها وابنها ونسيبتها، أما هو فقد خان حبيبة روحه غلواء وخان تعاليم ربه وخان المرأة المثال في فكره. يقول (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٤٧): [الطويل]

سَـــتملِكُها مـــا شِـــئتَ بَعـــدُ فَـــلا تَخَـــفْ وَتَمتَصّـــها حَتّـــى تُصَـــيِّرَها قِشْـــرا

سَـــتملِكُها مـــا شِـــئتَ بَعـــدُ فَـــلا تَخَـــف فَـــإِنَّ اِبنَهـــا لَمّـــا يَـــزَل يَجهَـــلُ الأَمـــرا

وفي (هيكل الشهوات) ينعتها بأخت الشقا، ويكرر هذه التسمية مراراً، وكأنه يحاول بذلك التّكرار أن يفرغ ما يعتلج في صدره من ألم عليها ومنها، علّ هذه التسمية تبعدها عن التبذل الذي يجعل منها رخيصة مرافقة للشقاء طوال عمرها، فالشقاء رفيق الإثم، والصفاء في الحياة شقيق الطهر، يقول: (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ٢٥): [البسيط]

مَـــا لـــي أَرى القَلـــبَ فـــي عَينَيـــكِ يَلتَهِـــبُ أَلَـــيسَ لِلنّـــارِ يـــا أُختَ الشَّـــقا

وَلا تَخـــافي عَـــذولاً فَالعَـــذولُ مَضـــى وَالعَصـــرَ سَـــكرانُ يـــا أَختَ الشَّـــقا

وفي (شهوة الموت) نجد حضور التَّوازي الصرفي شديد الوضوح مع الانزياح التركيبي للعبارات المتوازية نحوياً، فقد لجأ الشَّاعر إلى حذف المبتدأ وهو ضمير الذات لأهمية الخبر الذي يدلّ على حال الشَّاعر الثائر على الحياة، الناقم على الفحش والرذيلة، إذ يقول (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٧٥): [مجزوء الرمل]

نـــــــاقِـــــــمٌ ... حاقِـــــدٌ عَلـــــى البَشَـــــر

وهو في هذا النشيد يشتهي الموت هرباً وفراراً من لون الخطيئة الذي يلاحقه؛ هرباً من الواقع الملوث بالآثام، وفراراً من المثال النسوي الذي حطمه الواقع المشين.

وفي نشيد (الصلاة الحمراء) يطالعنا التّكرار المقطعي، حيث يختم الشّاعر كل مقطع بابتهاله إلى ربّه بقوله: (رباه عفوك إني كافر جانٍ)، وهذا التّكرار ما هو إلا للتخفيف من عبء الخطيئة التي أثقلت كاهل الشّاعر المرهف الإحساس، الذي يتوب في نهاية المطاف ويندم ويفكر بسبُلٍ للتكفير عن تلك الخطيئة التي ارتكبها فملك إثمُها عليه عقلَه، وكأنه في هذا النشيد أيضاً يستحضر موقف الصلاة الحقيقية التي تعتمد تكرار بعض العبارات التقديسية. وفيه حضور شديد لضمير الذات التي تخاطب ربَّها وترجو منه العفو وتلحّ، حيث يقول (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٨٤): [المجتث]

لَمّـــــا اِسْـــــتَفاقَت عُيُـــــوني ... فـــــي ذِلّتـــــي وَهَـــــواني

فَلَـــم أَجِـــدْ لـــي مَفيضـــاً ... يَومـــــاً مِـــــن الإِذعـــــانِ

رَبّاهُ عَفوَك إِنّي كافِرٌ جانِ

وتراه في هذه الصلاة يحاول أن يسوّغ لنفسه ويستعطف ربَّه لِيَعفوَ ويصفحَ عنه، ويختم مقاطع النشيد كلها بهذه العبارة (رَبّاهُ عَفوَك إِنّي كافِرٌ جانٍ) التي تريحه بعد توتر العرض الذي يتطلب العفو والصفح من صاحب الأمر كله.

وفي نشيد الدينونة الذي يخاطب فيه إبليس على وجه المفارقة، ويكرر اسمه وكأنه يستعطفه ليتركه خارج سرب الجمع الذي سيأخذ بيده إلى جهنم، ويكرر المقطع الذي استهل به النشيد في منتصفه، حيث يقول (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٩٦): [المجتث]

حَـــــوِّل خَيالَـــــكَ عَنّـــــي ... وَلا تُخَـــــــــيِّم عَلَيّـــــــــا

فَلَـــــيسَ أَهلُـــــك مِنّـــــي ... وَلا اللَّظـــــى مِـــــن يَـــــدَيّا

لَـــم أَغْـــشَ فـــي الـــنَّفْسِ مَـــأثَم ... وَلـــــم أُنـــــادم رجالَـــــك

إِبلـــــيسُ لَيسَـــــتْ جَهَـــــنَّمُ ... دَاري فَحَـــــــوِّلْ خَيالَـــــك

يعكس هذا المقطع وتكراره في النشيد الخوف الذي كان يعايشه الشّاعر بسبب الذنب الذي بقي يلاحقه طويلاً، ولم يسامح نفسه عليه بسهولة، فقد كان في عيني نفسه خائناً لتعاليم الدِّين التي هجرها ثلاث سنين، ثم عاد إليها بعد صحوة القلب والضمير التي جعلت منه لساناً مقرّعاً للمرأة الآثمة. وتكرار الضمير في النشيد مجدداً يعكس جرأة الشّاعر وقدرته على الاعتراف بالخطأ، ويعكس قوّته وإصراره على العودة عن الخطيئة، ورغبته في تصويب المسار، ويعكس حضور الذات الشديد، وليس غريباً على أبي شبكة مثل ذلك، فهو الواثق من نفسه التي تَحُثُّه على الكَمالِ في كلِّ قولٍ وعمل.

٣. الانزياح:

الانزياح باب من أبواب الأسلوبيَّة، ويقصد به استعمال المبدع للغة استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يحقق المبدع ما ينبغي له أن يتصف به من تفرّد وإبداع وقوة وجذب (ينظر: قصبجي وويس، ١٩٩٠م: ٣٠). ويُعنى الباحث في اللغة بتعقّب الانزياحات في اللغة المكتوبة لأنها تميزها عن أي لغة مكتوبة، فاللغة الأدبية أو الشِّعرية مصطلح مختلف تماماً، وهي الاستعمال اللغوي الذي نراه في الآثار الشِّعرية والأدبية (ينظر: Önal، ٢٠٠٨م: ٢٥). ويقوم الانزياح على المفاجأة والتغير وعدم الثبات، وينقُلُ المسدّي تعريفَ الانزياح عن غيره فيقول إنّه: "انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته" (المسدّي، ١٩٨٢م: ١٦٤). وللانزياح أقسام:

أ- الانزياح الإسنادي أو الاسمي:

قد يشيع في شعر أحدهم حتى يشكّل ظاهرة، وقد استخلص جان كوهن قانوناً يتعلق بتأليف الكلمات في جمل يقتضي أن يكون المسند ملائماً للمسند إليه في كل جملة إسنادية، وحدد هذا الأسلوب بالملاءمة، ويرى كوهن أيضاً أن "العودة إلى النظام الطبيعي للتركيب تقتل الشِّعر" (ينظر: كوهن، تر: الولي والعمري، ١٩٨٦م: ١٠٤و١٢٩). وتعكس الملاءمة قدرة القارئ على تأويل النصوص، ذلك أن "الكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه" (سليمان، ٢٠٠٧م: ٣٩).

ب_ الانزياح الدلالي:

يعد الجانب الدلالي هدفاً تقصده المستويات اللغوية جميعها، وهو تركيبي لكنه لا يركز على الإسناد، ويرى كوهن أن الدلالة ليست إلا" مجموع التأليفات المتحققة لكلمة ما" (كوهن، ١٩٨٦م: ١٠٦)، ويندرج تحت هذا العنوان الإضافة والنعت، والإضافة تفيد التخصيص أو التعريف وكذلك النعت.

ج_ الانزياح التركيبي:

لا يكسر هذا الانزياح قوانين اللغة المعيارية، لكنه يخرق القانون بما يعد نادراً فيه، ويندرج تحت الانزياح التركيبي التقديم والتأخير الذي يسميه كوهن القلب، والحذف الذي يؤدي أغراضاً معنوية، والالتفات الذي يعرفه ابن المعتز بقوله: "هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك" (ابن المعتز، تح: خفاجي، ١٩٩٠م: ١٥٢)، وذلك لتنشيط السامع. والانزياح عامة يكسب الشِّعر الخاص بشاعر ما معجماً شعرياً خاصاً به.

والانزياح في شعر أبي شبكة وافر الكم عديد الدلالات، ويشكل في شعره ظاهرة قوية الحضور، حتى إنك لا تكاد تجد جملة واحدة لا يلامس الانزياح أركانها، وفي ذلك تظهر براعة أبي شبكة الذي جعل اللغة كعجينة بين يديه تتلوى كيف شاء وأنّى أراد، ومن ذلك ما بدا لنا بجلاء في قوله في نشيد شمشون (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ١٥): [الخفيف]

مَلّقِيـــــهِ بِحُســـــنِكِ المَـــــأجورِ وَادفَعيـــــهِ لِلانتِقـــــامِ الكَبيـــــرِ

أَســـكَرَت خدعَـــةُ الجَمـــالِ هِـــرقَلاً قَبـــل شَمشـــونَ بِـــالهَوى الشِّـــرّيرِ

وَالبَصـــيرُ البَصـــيرُ يُخـــدَع بِالحُســـْ نِ وَينقـــــادُ كَالضَّـــــريرِ الضَّـــــريرِ

إذ نراه يصف حسن دليلة بأنه مأجور، والوصف تخصيص للموصوف، وفي ذلك انزياح دلالي، فمنذ متى كان الحسن مأجوراً! وإن كانت الواقعة الحقيقية تقتضي ذلك، فهذا لا يلغي براعة الوصف والتّخصيص في الدلالة على البغاء الذي حصلت دليلة البغي على ثمنه، فكانت امرأة تُباعُ بثمنٍ مقدور، وهذا ما أراد الشَّاعر إيصاله إلى الأذهان المتلقية، فهو انزياح دلالي يخدم فكرة النص. وفي بيتٍ تالٍ يقول: (إنّ في الحسنِ يا دليلة أفعى)، وفيه انزياح تركيبي يتجلّى في تأخير اسم إن (أفعى) وتقديم متعلق الخبر(في الحسن)، والتقديم يكون كما هو معلوم للركن الأهم في الجملة، وأراد أبو شبكة أن يلفت نظر القارئ إلى الحسن بداية ليفاجئه بإسناد الأفعى إلى الحسن فيما بعد، وهو بذلك يصف الحال التي تودي بالرجل الجبار الذي يرى في بدء الأمر حسن المرأة، لكنه لا يلبث أن يكتشف أنها أفعى في جسد امرأة جُبلت على الإثم والخيانة. وفي البيت الثاني نجد الانزياح الإسنادي مجدداً، حيث يسند فعل السّكر إلى خدعة الجمال، وكأنّه يثبت في الأذهان أن الجمال خدعة مُسكِرةٌ فلا تقربها يا صاحب البصيرة!

والالتفات في النّشيد واضح من صيغة الأمر في البيت الأول إلى الإخبار في الأبيات التالية، ثم إلى الإنشاء من جديد عند تكرار فعل الأمر(ملقيه)، والرجوع من الإنشاء إلى الإخبار حتى نهاية النص. ومن الانزياح الدلالي الذي يخدم فكرة النص قوله: شهوة الردى، ملمس الردى، حية عدن، رقصة الموت، يا دليلة الخبث، يا موقد الثأر، يا زوابع النار، هيكل الإثم، شبح الرق، دعائم الكذب؛ وكل ذلك أوصاف لتلك المرأة التي حطمت مثال المرأة النموذج في فكر الشَّاعر. ومن أمثلة الانزياح الإسنادي قوله: الليل سكران، جزّت الخيانة شعري، وكل هذه الانزياحات اللّغوية تخدم فكرة النّشيد في التّدليل على فساد المرأة وتبذّلها في حين لا ينبغي لها أن تكون كذلك.

وفي (القاذورة) تراه يقول: (مقاذر تمشي في الحياة طروبة) انزياح إسنادي يدل على نقمة الشَّاعر على كل من لا يرعوي امتثالًا لمُثُل الإنسانية وقِيمها، ويخص النساء الآثمات بذلك. وفي قوله: (نمت

حشرات فاجرات) انزياح دلالي وإسنادي يدل على ضعة هؤلاء النساء الرخيصات اللواتي يحاربهن في مجموعته الشِّعرية ليعدن إلى عفافهن المسلوب بإرادتهن. وفي قوله: (على فمها الوردي للإثم مورد) انزياح تركيبي وإسنادي، فمتى كان للإثم مورد يورد؟! والمفارقة تكمن في كون هذا المورد على شفاه النساء الفاسدات. وانظر إلى قوله: (عواهر أفنت في الفجور شبابها)، ففيه انزياح تركيبي، إذ حذف المبتدأ وبدأ بالخبر لأهميته فيما يخدم فكرة النص. وأما في قوله: (وداعاً عذارى الحب في خيم الهوى) انزياح دلالي يدل على يأس الشَّاعر من وجود عذارى طاهرات لا يلجن خيم الهوى. وقوله: (وثمَّ جرادات عطاش غوارث) فيه انزياح دلالي يعكس نظرة الشَّاعر للنساء السيئات وسخطه عليهن.

وجاء في نشيد الأفعى قوله (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٤٦): [الطويل]

أَقــولُ لَهــا ثَــوبَ العَفــافِ تَــذكَّري فَفِي سَـاعَةِ الإِكْلِيـلِ لَـم يَـكُ مُغبّرا

نرى هاهنا الانزياح الدلالي في ثوب العفاف، وفي ذلك تذكير وحث للمرأة على ارتداء الثوب الذي يليق بها؛ وهو ثوب الطهر والعفاف. وفي النشيد نفسه التفاتٌ من الخبر إلى الإنشاء عندما يشخص نفسه ويقول: ستملكها.

وفي هيكل الشهوات يقول (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٤٩): [البسيط]

ذَكَـرتُ لَيلَـةَ أَمـسٍ فَاِختَلَجـتُ لَهـا وَاللَّيـلُ سَـكرانُ مِمّـا سَـحَّتِ السُّـحُبُ

فَهُـنَّ مـن حَيَّـة الفِـردَوسِ أَمزِجَـةٌ يَثـورُ فـيهِنَّ مـن أَعقابِهـا عَصـبُ

أَبقـى لِـيَ الأَمـسُ مِـن غَلْـواءَ عِفَّتِهـا وَلَـم يَـزَل في دَمـي مِـن رُوحِهـا نَسَـبُ

وَحَـقِّ روحِـكِ يـا غلـوا وَلَـو غَـدَرت بـيَ اللَّيـالي وَأَصـمَت قَلبِـيَ النُـوَبُ

إِن كُنـتُ في سَـكرَةٍ أَو كُنـتُ في دَعـرٍ وَمَـرَّ طَيفُـكِ مَـرَّ الطُّهـرُ وَالأَدَبُ

وَلا تَخـافي عَـذُولاً فَالعَـذولُ مَضـى وَالعَصـرُ سَـكرانُ يـا أَختَ الشَّـقا

في هذا النشيد يطالعنا أبو شبكة بالحديث عن تجربته الشخصية مع أفعى الفردوس، ونرى الانزياح الإسنادي في قوله: والليل سكران، والعصر سكران، وكأن الكون تحول في عينيه من حال الصحوة إلى حال السكر بسبب فجور النساء الذي انعكس على الكون برمته. وفي البيت الثاني تقديم وتأخير، فقد أخر الخبر(أمزجة) وقدّم عليه متعلقه (من حية الفردوس) لأهميته في العبارة، فهو انزياح تركيبي يخدم فكرة النص ويسلط الضوء على حضور أفعى الفردوس في نفس الشَّاعر

وإلحاحها عليه في الحضور حتى باتت تتسرب على لسانه وبين كلماته، هذه الأفعى التي أسند إليها بشاعة الفعل بقوله: (تغتصبين الليل) حتى (تجمد التعب). ثم يذكر (غلواء) ويقابل بين الحالتين، ويقدم اسمها بانزياح تركيبي على لفظ العفة لحضورها اسماً وشخصاً في ذاته، فهي رمز الطهر والعفاف عنده، ويكمل حديثه عنها وينتقل من أسلوب الخبر إلى الإنشاء، فهي النموذج الذي يستمد منه قوّته في تلك الحرب الضّروس التي يشنّها على الفساد وصاحباته.

وفي نشيد (سدوم) تراه يقول (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٥٦): [الكامل]

عَقَبـت بـيَ الـذِكرى إِلَيـكِ فَأَشـعَلَت ... قَلبـي وَأَجفـاني رُؤاكِ الموجِعَـه

سَـكَرَت بِـكِ الـدُّنيا سـدومُ فَكلُّهـا ... زُمـرٌ عَلـى طـرق الحَيـاةِ مُتَعتَعـه

وَأَثَـرتِ حُنجُـرَةَ الفُجـورِ فَأَطلَقَـتْ ... حِمَمـاً عَلـى نَغَـمِ الجَحـيمِ مُوَقَّعَـه

يبدو الانزياح بأشكاله كلها واضح المعالم والحضور في الأبيات السابقة، إذ يتجلى انزياح تركيبي في تأخير المبتدأ وتقديم متعلق الخبر في قوله: (في صَدرِكِ المَحمومِ كِبريتٌ)، وذلك لأهمية الخبر ودلالته في الجملة، بالإضافة إلى الانزياح الدلالي في قوله (صدرك المحموم)، وكذلك الانزياح الإسنادي في قوله (لَعِبَت بِهِ الشَهَواتُ)، والانزياحات الواردة في النشيد بكل أشكالها كقوله: أشعلت قلبي رؤاك الموجعة، شهواتك المتسرعة، سكرت بك الدنيا، حنجرة الفجور؛ كلها تؤدي الدور الدلالي المنشود منها وهو تأكيد فظاعة الإثم وبشاعته، وتنفير القارئ من تلك الآثام الوضيعة التي تحط بالمرأة من علياء الطهر والعفاف إلى حضيض الرذيلة. ويهرك أبو شبكة بهذه العقلية الإبداعية المتوقدة عندما يجعل للفجور حنجرة وللعظات مسحوقاً، وعندما يسند فعل السكر للدنيا برمتها، وهدفه من كل ذلك التحذير من بشاعة مآلات الفساد والخطيئة التي يختل توازن الكون من جرائرها.

إن مجموعة أفاعي الفردوس تعج بظاهرة الانزياح بكل أشكاله، ولو أردنا أن نفرد لدراسة الانزياح وحده في المجموعة بحثاً لضاقت الصفحات، فالدارس لشعره يستطيع أن يجمع من انزياحاته معجماً شعرياً خاصاً به دون غيره.

٤. المفارقة:

عرّفها بعض النّقّاد العرب بأنّها "تعبيرٌ لغويّ بلاغيّ يرتكز أساساً على تحقيق العلاقة الذّهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية، وهي لا تنبع من تأمّلات راسخة مستقرّة داخل الذّات فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنها تصدر أساساً عن ذهن متوقّد ووعي للذّات بما حولها"، وهي أيضاً "رفض للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الآخر" (إبراهيم، ١٩٨٧م: ١٣٢). وللمفارقة أنواع:

مفارقة **السّخرية**: وهي الإتيان بموقف يناقض ما ينتظر فعله تماماً، إذ يأتي الفعل مغايراً تماماً للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها. ومفارقة **الإنكار**: وهي مَساقٌ يفيض بالسّخرية، لكنّه يتوسّل بالسّؤال لإظهار السّخرية والإنكار لما يتحقق، والفرق بين مفارقة السّخرية ومفارقة الإنكار أنّ النّمط الأول يعتمد اللّغة الخبرية، ويعتمد الثّاني اللّغة الإنشائيّة. ومفارقة **التّحوّل**: هي تحوّل في الدلالة بين الإيجاب والسّلب. ومفارقة **الأدوار**: هي تخلّي صاحب الموقف الطيب عن موقفه الذي اقترن به في ذاكرة الثّقافة ليؤدّي دوراً جديداً مفارقاً لما عُرف به. ومفارقة **الفجاءة**: هي حدوث ما لا يتوقّع، وذلك لأنّ البرهة الزّمنية التي تفصل بين التّوقّع والنّتيجة قصيرة. وهناك ما يسمى بمفارقة **العنوان** للمضمون (ينظر: سليمان، ٢٠٠٧م: ١٨٥-٢١٣).

تطالعنا ظاهرة المفارقة من اللّحظة الأولى لقراءة عنوان المجموعة (أفاعي الفردوس)، فكيف سكنت الأفاعي الفردوس المنشود! وكيف سلم له هذا الإسناد الذي يثير الدّهشة، لكنه عنوان على مفارقته وعلى ما يثيره في النّفس من فضول وعجب يناسب المعنى العميق الذي أراد أبو شبكة أن يرسّخه في الأذهان، وليس غريباً أن توصف النساء المتخلّيات المتنحّيات عن عفتهن بذلك؛ فهنّ على حسنهنّ ساكنات الخدور في الفردوس الموعود، لكنهنّ بفجورهن كالأفاعي التي تبدل جلودها وتتلوّن بألف لون ولون! وإنّه من البراعة بمكان أن يكون العنوان الذي تنضوي تحته الأناشيد ذا إشكاليّة تستنفر قوى الفضول لاستكشاف كُنْهِها.

ومن مطلع النَّشيد الأول (شمشون) تباغتنا المفارقة، إذ يقول: (مَلّقِيه بِحُسْنِكِ المأجور)، وهي مفارقة إنكار تعتمد الإنشاء في صيغة الأمر، فأبو شبكة يسخر وينكر بأسلوب الإغراء، كالأم التي تقول لابنها: لا تطع أمري! وتريد منه عكس ذلك. وتجد مفارقة الإنكار في قوله من النشيد عينه (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ١٧): [الخفيف]

رَقصَــةُ المَــوتِ يــا دَليلَــةُ هَــذِي أَم تُراهــا اِختِلاجَــةٌ فــي الخُمُــورِ؟

أَحَكــيمٌ مِــن العُتــاةِ تــذَرّي شَــعرَهُ قينَــةٌ مــن المــاخُورِ؟

إذ يسأل في البيت الأول بسخرية مفعمة تنضح الكلمات بها؛ ما هذا التلوّي يا دليلة؛ هل هو دلّ ودلال أم أنه رقصة الموت الذي تعدّينه لشمشون الحكيم؟! وفي البيت الثاني مفارقة إنكارية، إذ يستنكر قدرة الجارية على إغواء شمشون الجبار وإضعافه وإسقاطه ذليلًا!

ومن مفارقات المجموعة قوله في نشيد الأفعى(أبو شبكة، ٢٠١٥م: ٢٣): [الطويل]

رَســائِلُك الحَمقــاءُ أَصــبَحن فــي يَــدي أُعِيــذُك بِالشَّــيطانِ مِــن هــذه الرُّشَ

تكمن المفارقة في تعويذه إياها بالشيطان، وهي مفارقة سخرية، وكأنه أراد من ذلك أن يدلّ على أنها لا تستحق أن تعوذ إلا بمن هي من حزبه، فتلك المرأة التي خانت زوجها وطفولة ابنها من حزب الشيطان وأنصاره.

وفي هيكل الشهوات يقول (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٥٣): [البسيط]

قُـــولي لَـــهُ هَـــذِهِ الأَيّـــامُ مَهزلَـــةٌ وَلَـــيسَ إِلّا لمـــن يَنشَـــى بِهـــا الغَلَـــبُ

قُـــولي لَـــهُ عِفَّـــةُ الأَجســـادِ قَـــد ذَهَبَـــت مَـــع الجُـــدودِ الأَعِفّـــاءِ الأُلـــى ذَهَبـــوا

وَلا تَخـــافي عَـــذولاً فَالعَـــذول مَضـــى وَالعَصـــرُ سَـــكران يـــا أُخـــتَ الشَّـــقا

والأبيات السابقة تحكيها المفارقة الساخرة والإنكارية في تزاوج بديع، وتراه يعتمد أسلوب النهي عن طريق الأمر بعكس ما يريد، وتشم من الأبيات رائحة الألم المرير على واقع مريض يعج بالآثام، فأبو شبكة يطلب من تلك الآثمة أن تدعو ابنها إلى الفساد لأن العصر عصر آثام وخطايا، لكنه طلب ساخر يريد عكسه، ويشعرك هذا الأسلوب بمقدار النّقمة والمرارة التي كان يستشعرها أبو شبكة من ذاك الوضع المخزي الذي وضعت تلك المرأة نفسها فيه.

ويستمر أبو شبكة بهذا الأسلوب في نسج المجموعة كاملة. ومن مفارقة التّحوّل والأدوار مفارقة سدوم التي تحوّلت فيها رمزيّة ابنتي لوط –كما جاءت الحكاية في العهد القديم- من الناحية الإيجابية إلى الناحية السلبية. وكذلك الأمر مع دليلة البغي المناضلة الوطنية التي جردها أبو شبكة من سمو هدفها وألبسها ثوب الأفعى اللّعوب.

وفي (شهوة الموت) تباغتك المفارقة من العنوان، فكيف صار الموت شهوة؟! لكنه أراد أن الموت صار شهوة ليرتاح المرء من هذا الواقع الذي ملأ العهرُ أركانَه. وتراه يقول أيضاً (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٧٥): [الرَّمَل]

صِـــــرتُ أَمقـــــتُ الصَّـــــفاء صِـــــرتُ أَعشَـــــقُ الكَـــــدَر

غَيـــــرَ مَشـــــهَدِ الـــــدِّماء لا أُحِـــــبُّ فـــــي الصُّـــــوَر

لا تُفَكِّـــــــــري بَغـــــــــدٍ قَـــــد يَجِـــــي وَلا نَفيـــــق

نقع في هذه الأبيات على مفارقة المفاجأة التي تفصل بين الكلمات بلحظات الترقب، فعندما يقول: صرت أمقت، يتوقع المتلقي أن يذكر شيئاً بشعاً من مظاهر الفساد، فيتفاجأ عندما يكمل فيقول: صرت أمقت الصفاء، ويتفاجأ عندما يطلب من تلك المرأة أن تعدّ نفسها للخطيئة، لكن المعنى

العميق والدلالة التي يحملها أسمى من ذلك، ويدل هذا الأسلوب على ما يعانيه الشَّاعر من ألم الازدواجية والتنازع بين رغبات النفس والخطيئة من جهة، وبين المثالية ونَسَقِ الأخلاق من جهة أخرى.

وفي الصلاة الحمراء يواجهنا النشيد بمفارقة صارخة في عنوانه، فهل للصلاة لون، أم أن لشاعرنا صلاة خاصة مصبوغة بلون الخطيئة لأنها تكفير عن الإثم؟ ويندرج هذا النوع من المفارقة تحت مفارقة المفاجأة. وفي نشيد الدينونة مفارقة أدوار تصدم القارئ عندما يرى الشَّاعر يتوسل لإبليس أن يتركه وشأنه فهو ليس من حزبه، وتكمن المفارقة في الدور الذي يعطيه الشَّاعر لإبليس وكأنه هو صاحب الأمر في ذلك! لكن هذه المفارقة في الأدوار تعكس الصراع الذي يدور في خلد أبي شبكة في رسم صورة المرأة بين العُلوية والدونية.

وكذلك الأمر في نشيد الطرح، إذ تتوالى المفارقة الساخرة والإنكارية لتعكس ذلك الألم الذي يعتصر فؤاد أبي شبكة، الألم الذي جلبته إليه حسناوات الفردوس المغريات اللواتي تحوّلن بفساد أفعالهنّ إلى أفاعٍ، فانظر إلى قوله (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ١٠٧): [الخفيف]

فَرَأَيــتُ المَســخ المُخيــف عَلــى أَكــ ... مَــلِ حُســنٍ وَالقــزمُ فــي العمــلاقِ

وَلِســانَ الثُعبــانِ فــي قُبلَــةِ الصِّــ ... ديــقِ وَالسّــمّ فــي الشَّــرابِ الــواقِ

وَســمعتُ الفَحــيحَ فــي الــنَّغَمِ العَــذ ... بِ وَصَــوتَ العَــدُوِّ فــي الميثــاقِ

لَــذَّةُ الإِثــمِ كَيــفَ تَمقتهــا النَفــ ... سُ وَيَحلــو عَصــيرُها فــي المَــذاقِ

كل المفارقات التي تملأ الأبيات السابقة تحكي ما في نفس أبي شبكة من ازدواجية بين الظاهر والباطن، كيف صار العملاق الجبار قزماً أمام مغريات الحياة وشهواتها، وكيف صار الصديق عدواً في ثوب صديق، وكيف صارت الأنثى رمز الطهر والعفاف والعذوبة أفعى عندما امتهنت العهر وباعت نفسها للشيطان.

إن المفارقات التي ملأت صفحات المجموعة تعود بشكل أو بآخر إلى العنوان الذي تنضوي تحته المجموعة كاملة، ويجمع بين الضدين في بوتقة واحدة تثير العجب وتُقلِقُ الروحَ المحلقة المُشرَئِبَّة دوماً نحو المثال الأعلى والأرقى.

٥. **التّضادّ:**

تقوم الأضداد بدور حيوي فاعل في تأسيس الوجه الأهم في البنية الحركية في النص، وتؤدي إلى تصعيد الحركة الداخلية، وإنتاج الدلالات المطلقة. وهناك تضاد بين الأسماء وتضاد بين الأفعال،

ويساعد التضاد بين الأفعال على عكس موقف الذات وأفعالها المتناقضة وحالاتها العقلية، ويمثل العلاقات الإنسانية المتفاعلة التي تنتجها حركة العلاقات الداخلية في النص، كما يتحول الفعل بقوته البنائية إلى مولد للطاقة التي تمد عناصر النص بدفعات متوالية وتشحنها بالقوة الحركية والتوالدية، بدءاً من الإيقاع وانتهاء بالتوليد الغني للعلاقات الداخلية في النص. ويقول في ذلك صلاح فضل: "إن عمليات التضاد الأسلوبيَّة تخلق بنية مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة" (فضل، ١٩٨٨م: ٢٥٦)، وتقوم الأضداد بتكوين حركة داخليّة تفجر الدّلالات الضّدّيّة التي ستقوم بنقض الدلالات الصريحة لهذه السياقات في سطح النص بأزمانها المختلفة.

ولدينا ما يسمّى بالتّضادّ التّضافري بين صيغتي الاسم والفعل، وهو يولد نوعاً من الصراع المتواتر والجدلية الديناميكية والحركة المتحولة في بنية النص بين الثنائيات المتضادة، ويهدف هذا النوع من التضاد إلى استدعاء العلاقات المتضادة وتعميقها وتخصيبها وتحويل حركتها إلى شبكة مفتوحة من الثنائيات التي تدخل عالم المتناقضات والمفارقة إلى النص، إذ تقيم جدلاً بين العلاقات، فالاسم يدل على الثبات في حين يدل الفعل على التجدد، والجمع بين المتناقضات طقس إبداعي، والأضداد في النص تعكس جدلية الثنائيات من خلال علاقة الإنسان بالكون سلباً وإيجاباً (ينظر: شرتح، ٢٠٠٥م: ٤٣-٦٣).

إن مجموعة (أفاعي الفردوس) برمتها تقوم على فكرة التّضاد التي تسكن نفس الشّاعر بين العهر والطهر في المرأة، ومن النشيد الأول (شمشون) نلحظ التضاد القائم بين ثنائية القوة والضّعف التي مثلتها أسماء الحيوانات، إذ قال (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ١٧): [الخفيف]

وَنُسُـــورُ الكُهـــوفِ أَوهَنَهـــا الحُـــ ... بُّ فَهانَـــت لَدَيـــهِ كَالشَّـــحرورِ

وَعنـــا اللَّيـــثُ لِلبـــؤةِ كَالظَّبـــ ... ـيِ فَمـــا فيـــهِ شَـــهوَةٌ لِلزَّئيـــرِ

وَنَـــزا مِـــن عَرينِـــه تَشَـــظّى ... حِمَـــمٌ مِـــن لَظـــاه فـــي الزَّمْهَريـــرِ

وَاللُّهـــاثُ المَحمـــومُ مِـــن رِئَتَيـــه ... يُشـــعِلُ الغـــابَ فـــي الـــدُّجى المَقـــرورِ

مَحَـــقَ اللهُ فـــيَّ شـــرَّ ظَلامـــي ... فَلتُضـئ فـيّ الحَيـاة حِكمَـة نـوري

فالتّضادّ ها هنا واقع بين صورة النَّسر واللَّيث القوي الجبار الذي يعادل شمشون، وبين صورة الشحرور الوديع الذي أوهنته قوى الحب والهوى الآثم. وفي البيت الثالث يوجد تضاد بين الحمم التي تسكن الجسد المستسلم لرغباته، وبين البرد الذي يمثل قيم الأخلاق والمجتمع التي تحيط بالمرء من

كل جانب. أما في البيت الخامس فيدعو الشَّاعر اللهَ أن يمحي عنه ظلام الإثم الذي ارتكبه وأن يكسوه بنور التوبة والعودة إلى الله.

وفي نشيد القاذورة يقابل بين الحلم الشهي والكوابيس، وبين الفردوس والجحيم، وبين الحب والبغض، حيث يقول (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ٢٠): [الطويل]

أَلا أَغلِقي الفِردوسَ في وَجهِ شاعِرٍ	يَضمُّ طَنابيرَ الجَحيمِ وَيُنشِدُ
لَئِن تَكُ نارُ البُغضِ تَلظّى بِعَينِه	فَفي قَلبِهِ النُوّارُ لِلحُبِّ يَشهَدُ
يُحسُّ فَراديسَ الحَياةِ بِروحِهِ	وَلَيسَ يَرى إِلا جَحيماً يُهَدِّدُ
فَثِمَّةَ جِرذانٌ تَرى النُورَ آفَةً	فَتُؤثِرُ أوجارَ الظَّلامِ وَتلبدُ

وكلّها مقابلات تعكس ما في نفس أبي شبكة من اضطراب جدلي يتراوح بين الصَّواب والخطيئة التي تعمّ الواقع المرير، فتراه متردّداً بين ثنائيّتين اثنتين، بين الجحيم والفردوس، وبين النّور والظّلام، وبين جمال الطّهر وبشاعة العهر.

ومن هيكل الشَّهوات قوله (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ٢٥): [البسيط]

بَعضُ القُلوبِ ثِمارٌ ما يَزالُ بِها	عَرفُ الجنانِ وَلكِن بَعضُها جَطَبُ
إِن كُنتُ في سَكرَةٍ أَو كُنتُ في دَعَرٍ	وَمَرَّ طَيفُك مَرَّ الطَهرُ وَالأَدَبُ

في هذه الأبيات يخاطب (غلواء) رمز الطهر والعفاف لديه، ويقابل بين القلوب الحيّة الصّادقة التي ترعى حرم الإنسانية، وبين القلوب القاسية التي لا ترعوي ولا تحسب للشرف حساباً، ويقابل بين صورة (غلواء) صورة الطهر المفقود في واقع المستنقعات اللاأخلاقية، وبين صورة الفساد التي تمثلها كثير من النساء السيئات، ويريد من هذه المقابلة أن يعرّي صورة الخطيئة أمام صورة العفاف؛ فبِضِدِّها تَتبيَّنُ الأشياء.

وفي الصلاة الحمراء ينجلي التّضاد عن جدليّة منطقيّة بين طرفي الكماشة التي يناوشهما أبو شبكة بكلماته وفلسفته، إذ يقول (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ٤٣): [البسيط]

رَبَّاهُ عَفوَكَ إِنّي كافِرٌ جانٍ	جَوَّعتُ نَفسِي وَأَشبَعتُ الهَوى

يقابل في هذا البيت بين عطش النفس الروحي وجوعها للخلق والفضيلة، وبين تجويعها عند افتقادها لذلك في ذاتها وفي مَن هم حولها، ويقرن بين الإثم وجوع النَّفس، فالإثم عندما يحوك في النَّفس يجعلها فارغة من كلِّ طاقة إيجابيّة تقوّيها على مجاهدة الرّغبات والشّهوات الجامحة.

٦. فضاءات اللَّون:

للألوان سيمياء تعكس وراءها عوالم أخرى، وإن تناولنا أثر اللّون الزّمني والنّفسي لوجدنا أنّ الوقت يمضي بسرعة تحت أشعّة خضراء، ويمضي ببطء تحت أشعّة حمراء، ويعود السّبب في ذلك إلى أنّ اللّون الأخضر لون مُهدّئ ومريح للأعصاب، مما يجعل شعور المرء بمرور الوقت ضعيفاً، في حين أنّ اللّون الأحمر معروفٌ بأنه مثير ومهيج ومقلق ومتعب للأعصاب، مما يجعل المرء يشعر بثقل الوقت. ومن ناحية أخرى يؤدي اللون الأحمر دور المنبّه ويستثير هرمون الأدرينالين، أما اللّون الأصفر فيزيد الحركة ويدعو للتّوتر والارتياح في آن واحد. أما عن علاقة اللون بالطعم فيقترن اللون الأحمر بالطعم الحلو، والأبيض كذلك لكن بشكل ثانوي، ويرتبط اللون الأصفر بالطعم الحامض. وتتحدد علاقة اللون بالمادة أو بالموضوع تبعاً للتّجربة الشّخصية والشّعور الناتج عنها.

ولكلِّ لون معنى نفسي يرتبط به ويتكون نتيجة للتأثير الفيزيولوجي للّون على الإنسان، ويتكون هذا المعنى من خلال الخبرة الشّخصية والشّعور الداخلي، فاللون الأصفر يمثل الحدّ الفاصل بين الألوان الباردة والحارة، وهو يعني التعامل والمشاركة والحسد والاستهزاء، وهو رمز للضّعة والخداع والغش. واللون الأخضر رمز للأنانية، لكنها الأنانية الناتجة عن الكفاح من أجل العيش والبقاء، وهو لون الأشخاص الحسّاسين، وهو لون إيجابي يدلّ على الهدوء والسّلام والاكتفاء في حدود معقولة. واللون الأحمر لون حيّ حركي، يعني حبّ السّيطرة والأنانية، وفيه قوّة روحية كالنار، وهو لون الإرادة القويّة وحبّ التّعبير عن الذّات، وهو لون العواطف ومثيرها ورمز الحب الملتهب والقوة والنشاط، ويستعمل للدّلالة على الإثم والخطر والغضب والقسوة. واللّون الأبيض يدلّ على نقاط الضّعف والهزيمة والنظافة والملائكية في الوقت نفسه، وهو لون الطّهر والسلام. أما اللّون الأسود فيعبّر عن الإرادة الاضطرارية وردّ الفعل الإجباري، وهو لون الظّلام وعدم الطّهر ولون الخطيئة والخراب (ينظر: دملخي، د. ت: ٥٨-٧٣).

وباستقراء الألوان التي ملأت صفحات المجموعة نلاحظ أن اللّون الأحمر كان أكثرها حضوراً، فهو رمز الإثم والخطيئة وأجيج النار والدم النازف من الصّميم، لا سيما أنه ممزوج بسواد اللّعنة والرؤى الجهنمية، واصفرار الهلع والذعر. وقد تنوعت دلالات اللون الأحمر باختلاف ما أسند إليه، إلا أنه كان في أغلب المواضع لون الفساد والخطيئة والإثم، وذلك يناسب اللون الأحمر فيزيولوجياً ونفسيّاً، ومن مواضع اللّون الأحمر في المجموعة: الفتن الحمراء، اللّطخة الحمراء، الشّهوة الحمراء [مكررة]، أغنية حمراء أنشدها الخنى، اللّيالي الحمر، أشقى بلذتي الحمراء، الصلاة الحمراء، الظلمة

الحمراء تحرقني، تجرهم بومة حمراء في يدها فأس على جانبيها صُور الدعر؛ كلُّ هذه المواضع تحمل دلالة واحدة إلا قوله: الصلاة الحمراء، فالعبارات السابقة يدل اللون الأحمر فيها على الخطيئة والإثم وبشاعته، ومن المناسب أن توصف الشهوات باللّون الأحمر لأنه لون مثير ومنبّه، والإثم يلاحق المرء زمناً طويلاً كاللّون الأحمر الذي يستقر في الذاكرة زمناً أطول من غيره، أما قوله: الصلاة الحمراء فربما وصفها بأنها حمراء اللون، لأنه أراد فيها أن يتطهر من أدران الخطيئة الحمراء التي ملكت عليه عقله وروحه، وكبلته عن رؤية المرأة إلا من منظورها الدامي لروح العفاف والطّهر والفضيلة.

أما اللون الأسود فقد ورد في المجموعة مرتين حيث قال (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ١٩): [الطويل]

فألْفَيتُ دنيا من فَواجِعِها الوَرى　　على بابِها لوَحٌ مِنَ الرّقِّ أسودُ

وقال (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ٢٥): [البسيط]

وَما السَّوادُ الَّذي في مِحْجَريكِ بَدا　　إِلّا بَقايا من الأَحْشاءِ تُغتَصَبُ

وفي الموضعين عبّر باللون الأسود عن دلالتين سلبيّتين، فحال الناس بسبب فواجع الدنيا كاللّون الأسود في دلالته السّلبية المعبّرة عن الشّقاء والضّيق والخوف، و لعله أراد في البيت الثاني أن يقول: إن أحشاءك سوداء اللون كلون الإثم الذي ترتكبينه، ولعله أراد من ذلك أن يُنفّر المرأة من إثمها واتّباع هوى نفسها.

وقد ورد اللون الأبيض والأخضر والأصفر في المجموعة، ومن نشيد الأفعى قوله (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ٢٣): [الطويل]

لَقَد أَيِسَ التَّكفيرُ أَزهارَ عَهدِها　　فَسَلَّمَتِ المَجنونَ أَحلامَكِ الخُضْرَا

إن استخدام الشّاعر للون الأخضر في وصف الأحلام في قمة الاتّساق والانسجام، فاللون الأخضر لون السلام والهدوء والنضال من أجل البقاء، وهل أحلام المرء إلا نضال للبقاء في بوتقة الحياة الحرّى؟ وهذه الأحلام هي أحلام الطهر الذي تخلّت عنه المرأة فأساءت لبقائها بوصفِها هدية الفردوس الموعود، وحارت إلى أفعى في جلد امرأة. وقال أبو شبكة في النشيد عينه بيتًا يصف فيه عظام المرأة التي حطّمت صورة المرأة المثال في عينيه، وصفها فيه بأنها ذات أعظم صفراء اللون، واللون الأصفر لون يدل على ضعة الموصوف، واستهزاء الواصِف.

ومن نشيد سدوم قوله (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٥٧): [الكامل]

خَضراءُ طاهِرَةُ الغراسِ كَأَنَّها　　بِصَفاءِ عَدنٍ لا تَزالُ مُبَرقَعَه

وَرَأَيتُ حُوراً في شُفوفِ زَنابِق بَيضاءَ من لَبَنِ الجِنانِ مُشَبَّعَه

يصف الشَّاعر في هذه الأبيات حال سدوم قبل شيوع الفاحشة في أرضها، ونلاحظ استخدامه للون الأخضر؛ لون الطّهر والهدوء، واللّون الأبيض؛ لون السلام والنقاء، في وصف حالها الأولى في عهد الطّهر، وقبل استساغتها للفواحش التي صيّرت ألوانها النّقيّة مشوبة بلون الآثام الحمراء.

ومن الشهوة الحمراء قوله(أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٧٣): [البسيط]

وَسَرّحي يَدكِ الصَّفراءَ فَوقَ هَوى يَسيلُ في مِحْجَريهِ الجهدُ وَالتَعَبُ

وَلتَكُن هذِهِ الإشارَةُ رَمزاً

لِإصفِرارٍ عَلى المَلَذّاتِ مَرّا

لَوّنها بِالإصفِرارِ إلى أَن

يَختمَ المَوتُ نَزعَها المُستَمِرّا

نراه في هذه الأبيات يعمد إلى مفارقة الإنكار في توجيه الخطاب إلى المرأة الخارجة عن حدود العِفّة، ويسند اللّون الأصفر ليدها الآثمة، واللّون الأصفر لون المشاركة والتّعامل والاستهزاء، وقد جاء في موقعه تماماً، فالشَّاعر يسخر من مقاربة المرأة للخطيئة وفعلها الذي يوجب المشاركة لغيرها في الإثم عينه.

٧. إحصائيات لألفاظ محددة:

إن الحديث عن الأسلوب يعني الحديث عن الاختيار، فالكاتب ينتقي من المعجم وينتقي من دلالات اللغة التي يستخدمها، ثم يأتي بعد ذلك الاختيار الثّانوي وهو اختيار المعاني، ومجال الانتقاء واسع لأن الكاتب يفكر باختياراته لإيصال أحاسيسه للمتلقي. وعند دراسة المنتَج بعيداً عن ظروف المنتِج يكتسب العمل صفة الدراسة الأسلوبيَّة، وإذا استطاع الدارس من خلال الاستقصاء أن يصل إلى فهم جديد للشّكل الأدبي فسيعطي البحث الأسلوبيّ الثّمار المرجوّة منه (ينظر: خليل، م: ٧٤-٧٦).

ويقال: إن العمل الفني اختيار، أي أن لكل مبدع طريقته الخاصة في انتقاء معانيه و ألفاظه وإيقاع شعره، فاختياره لشيء دون الآخر يعود إلى إحساسه بأنه الأكثر قدرة على نقل تجربته (ينظر: الداية، ١٩٨٢م: ٤٣).

ويفيد الإحصاء في تمييز المبدعين عن بعضهم، كلٌّ بخصائصه الأسلوبيَّة، مع ملاحظة أن إغفال السّياق في الإحصائيات يفقد المفردة دلالتها الأسلوبيَّة (ينظر: عزام، م: ٦٧).

أ _ ألفاظ الخطيئة:

كانت الخطيئة سيفاً مصلتاً على رأس أبي شبكة من جرّاء الرّواسب الدّينيّة، فقد كان في صراع داخلي عنيف بين نار الجحيم ونور النّعيم، وكانت محور المجموعة الشِّعرية أفاعي الفردوس، وكثرت في المجموعة الألفاظ التي تدلّ عليها، ومنها:

الخطيئة، الدّنس، الشّرّ، البغاء، الفسق، الرجس، سدوم، الدينونة، الإثم، الخيانة، الغدر، الضّلال، الكفر، الذّنب، الشّيطان، الجحيم، النّار، سقر، السّعير، خدعة، الفجور، تعربد، الخزي، الشّبهات، الشّقاء.

ب _ ألفاظ النّدم والإيمان:

وإن كانت الخطيئة داء فعلاجه التّوبة والغفران والرب رؤوف رحيم غفور، وقد كثرت ألفاظ النّدم والإيمان كثرة ألفاظ الخطيئة، ومنها:

ربّاه، نعيم، عدن، عفوك، الصّلاة، قديس، سماء، هيكل، النّور، مطهر، لقد ندمت، عقاب ربك، إيماني القديم، ويغفره، أعياد مقدسة، الأهواء المحرّمة، الدين والأديان، أنوار الملأ الأعلى.

ج _ ألفاظ صاخبة منفرة:

في شعره كما في شعر الثّورة والتّمرّد ألفاظٌ فجّة، صاخبة، منفرة حتى الفظاظة، وعبارات عصبيّة حدّ التّشنّج، ومن هذه الألفاظ:

القاذورة، الدّيجور، الجيفة، خفافيش، أرجاس، نشيش، أفاعي، لطخة، توابيت، العرى، نتن، سقاطة، ثعبان، أراجيف، بؤرة، ديدان، فحيح، حيّة، اختلاجة، مستنقع، جرذان، صدى الجن، يقيء نخاعه، جرادات، يجتر، العطب، مدماة، مشوّهة، اللّظى، المسوخ.

الخاتمة

إنّ دراسة الظَّواهر الأسلوبيَّة تعكس شعريّة الشَّاعر وقدرته على تقديم رُؤاه. وبعد هذه الرّحلة القصيرة في رياض الفردوس الذي سكنته الأفاعي أثبت أبو شبكة قدرةً فائقةً على تقديم رُؤيته الفلسفيّة اتجاه المرأة، وقد أراد أن يدعوها إلى نَبْذِ الفساد والخطيئة والاتّسام بالطهر الذي يليق بها، وأنّها وأدّبها بإلقاء الضّوء على فظاعة وبشاعة ما يجرّه عليها الإثم من آفات، وقد صدر في كلّ ذلك عن روح مُشْرَئِبَّةٍ لِمَساقاتِ المثاليّة والأخلاق، وعن روح عاينت التّجربة الشّعوريّة بحق.

فبعد دراسة مجموعة (أفاعي الفردوس) تبيّن لنا أن الشَّاعر اعتمد اعتماداً كبيراً على التّناصّ، وكان مبدعاً في العزف على سيمفونية ثنائية الحضور والغياب، وقد عمد إلى المزج بين المتضادات التي تعكس جدلية المجموعة القائمة على جدلية المثالية والدونية التي كانت تسيطر على فكر أبي شبكة اتجاه المرأة عامّة. ولجأ إلياس أبو شبكة في كثير من أناشيده الشِّعرية إلى أسلوب الحثّ على الخطيئة، لكنّه أراد عكس ذلك، لذلك وجدناه في أحيان يحذِّر بأسلوب الإغراء. وقد استند في كثير من أناشيده إلى القصص التي وردت في العهد القديم، لكنه لم يقتطف من تلك النصوص الدينية إلا الوجه الذي يخدم فكرة المجموعة.

اعتمد الشَّاعر على أسلوب التكرار كثيراً، تكرار الحرف والضمير والكلمة والجملة أحياناً، وقد عكس ذلك الأفكار التي تدور في رأسه وتؤرقه وتدفعه للتعبير عنها بهدف الإصلاح المجتمعي بالدرجة الأولى، وقد دلّ ذلك على حضور الذات في أشعاره. أما الانزياح فقد كان له حضور كبير وواسع في أناشيد المجموعة الشِّعرية، وشكّل ظاهرة قوية الحضور في المجموعة الشِّعرية المدروسة، حتى إنك لا تكاد تجد جملة واحدة لا يلامس الانزياح أركانها، وكل هذه الانزياحات اللّغوية موظفة لتخدم فكرة الشَّاعر الأساسية، وكلها تؤدي الدور الدلالي والهدف المطلوب منها؛ وهو في هذه المجموعة التحذير من بشاعة مآلات الفساد والخطيئة.

وقد طالعتنا ظاهرة المفارقة من اللّحظة الأولى لقراءة عنوان المجموعة (أفاعي الفردوس)، فكيف تسكن الأفاعي الفردوس المنشود! وكذلك تعكس المفارقات الساخرة والإنكارية الألم الذي يعتصر فؤاد أبي شبكة مما تُوصِل إليه الخطيئة عندما يسلّم الإنسان نفسه لها، وتحكي المفارقات التي تملأ الأناشيد ما في نفس أبي شبكة من ازدواجية بين الظاهر والباطن. أما التضادّ فقد قام بدور حيوي فاعل في تأسيس الوجه الأهم في البنية الحركية في النصوص، وأدّى إلى تصعيد الحركة الداخلية، وإنتاج الدلالات المطلقة، ووجدناه بين الأسماء وبين الأفعال، وساعد على إظهار الحضور الذاتي للشاعر وحديثه عن النفس البشرية وأفعالها المتناقضة وحالاتها العقلية. وكان للألوان حضور مهمّ في المجموعة، فلكلّ لون معنى نفسي ارتبط به وتكون نتيجة للتأثير الفيزيولوجي للّون على الإنسان، ولا يتكون هذا المعنى في النفس إلا من خلال الخبرة الشّخصية والشّعور الداخلي.

وانتهى البحثُ أيضاً إلى أنّ أبا شبكة شاعر مقدّم بامتياز فمجموعة واحدة من شعره كفيلة ببناءِ معجمٍ شعريٍّ خاصٍّ به لِمَا اتَّسمت به المجموعةُ من انزياحاتٍ إسناديّة ودلاليّة وتركيبيّة. واستطاع بما ضمّنه في مجموعته الشِّعرية من ظواهر أسلوبيَّة كالتَّناصّ، والتَّوازي والتّكرار، والانزياح بأشكاله المختلفة، والمفارقة، والتّضاد، إضافة إلى فضاءات اللون؛ أن يوضّح مُرادَه ويرسم للقُرّاء لوحاتٍ فنّيّة تُوحي بالهدف المَنْشُودِ من المجموعة الشِّعريّة، وتؤكّد أهمّية الرّسالة التي أراد إيصالها للمُتَلَقِّين.

المصادر والمراجع

البقاعي، إيمان. (١٩٩٥). *إلياس أبو شبكة والفردوس المشتهى*. بيروت: دار الكتب العلمية.

جبر، جميل. (١٩٩٣). *إلياس أبو شبكة شاعر الحب*. بيروت: دار الجيل.

خليل، إبراهيم. (١٩٩٧). *الأسلوبيَّة ونظرية النص*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الداية، فايز. (١٩٨٢). *جماليات الأسلوب*. حلب: منشورات جامعة حلب.

دملخي، إبراهيم. (د. ت). *الألوان نظرياً وعملياً*. دمشق: منشورات جامعة دمشق.

رزوق، رزوق فرج. (١٩٧٠). *إلياس أبو شبكة وشعره*. لبنان: منشورات دار الكتاب اللبناني.

سليمان، محمد. (٢٠٠٧). *ظواهر أسلوبيَّة في شعر ممدوح عدوان*. الأردن/عمان: اليازوردي للنشر.

أبو شبكة، إلياس. (١٩٦٢). *أفاعي الفردوس*. بيروت: دار الحضارة.

أبو شبكة، إلياس. (٢٠١٥). *أفاعي الفردوس*. المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي.

شرتح، عصام. (٢٠٠٥). *ظواهر أسلوبيَّة في شعر بدوي الجبل*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عبد المطلب، محمد. (١٩٩٧). *قراءات أسلوبيَّة في الشِّعر العربي المعاصر*. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عزام، محمد. (١٩٨٩). *الأسلوبيَّة منهجاً نقدياً*، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

علوش، سعيد. (د. ت). *معجم المصطلحات الأسلوبيَّة المعاصرة*. لبنان/بيروت: دار الكتاب اللبناني.

غيرو، بيير. (د. ت). *الأسلوب والأسلوبيَّة*. (منذر. عياشي، ترجمة). بيروت: مركز الإنماء القومي.

فضل، صلاح. (د.ت). *علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته*-. بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة.

كوهن، جان. (١٩٨٦). *بنية اللغة الشِّعرية*. (محمد. الولي، ومحمد. العمري، ترجمة). الدار البيضاء/المغرب: دار توبقال للنشر.

مجاهد، أحمد. (١٩٨٨). *أشكال التَّناصّ الشِّعري*. مصر: الهيئة العامة المصرية للكتاب.

المسدي، عبد السلام. (١٩٨٢). *الأسلوبيَّة والأسلوب*. د. م: الدار العربية للكتاب.

ابن المعتز، عبد الله. (١٩٩٠). *البديع*. (عبد المنعم. خفاجي، تحقيق). بيروت: دار الجيل.

مفتاح، محمد. (١٩٩٢). *الخطاب الشِّعري*. د.م: المركز الثقافي العربي.

الملائكة، نازك. (١٩٨٣). *قضايا الشِّعر المعاصر*. بيروت: دار العلم للملايين.

الموسى، خليل. (٢٠٠٠). *قراءات في الشِّعر العربي الحديث والمعاصر*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

المَجلَّات:

أكتاش، شريف. (١٩٧٣). *مسألة الأسلوب*. مجلة حركة الفن والفكر، العدد ٨٨/ نيسان.

أُونال، مِهميت. (٢٠٠٨). *اللغة الأدبية والأسلوب*. مجلة معهد الأبحاث التركية، أرضروم، العدد ٣٦.

إبراهيم، نبيلة. (١٩٨٧). *المفارقة*. مجلة فصول، القاهرة: المجلد٧،العدد٣.

الرواشدة، سامح. (١٩٩٨). "*التَّوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة*". مجلة أبحاث اليرموك، الأردن/أربد: المجلد ١٦، العدد ٢.

قدوم، محمود. (٢٠٢٢م). "*القصّة القرآنيّة في شعر محمود درويش بين التّشكّل الجمالي والبعد الرّمزي: قصّة سيّدنا يوسف عليه السلام نموذجا*". مجلة كلية الإلهيات، جامعة هيتيت، تركيا: المجلد: ٢١، العدد: ٢.

قصبجي، عصام. وويس، أحمد محمد. (١٩٩٠). "*وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيَّة*". سوريا: مجلة بحوث حلب، العدد ٢٨.

Kaynakça

Abdülmuttalib, Muhammed. (1997). *Kırâât üslûbiyye fi'ş-şi'ri'l-arabiyyi'l-muâsır*. Mısır: el-Hey'etü'l-Mısriyye'l-Âmme li'l-Kitâb.

Aktaş, şerif. (1973). "*Üslûp Meselesi*", Fikir ve Sanatta Hareket dergisi, S. 88, Nisan.

Allûş, Said. (t.y). *Mu'cemu'l-mustalahâti'l-üslûbiyyeti'l-muâsıra*. Beyrut: Dâru'l-Kitâbi'l-Lübnânî.

Azzâm, Muhammed. (1989). *el-Üslûbiyye menhecen nakdiyyen*. Dimeşk: Menşûrâtü Vizâreti's-Sekâfe.

Bukâî, Îmân. (1995). *İlyas Ebû Şebeke ve'l-firdevsu'l-müştehâ*. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye.

Cebr, Cemîl. (1993). *İlyas Ebû Şebeke şâiru'l-hubb*. Beyrut: Dâru'l-Cîl.

Cohen, Jean. (1986). *Bünyetü'l-lügati'ş-şi'riyye*. (Muhammed. el-Vâlî & Muhammed. el-Umerî, çev). Kazablanka: Dâru Tûbkâl li'n-Neşr.

Ebû Şebeke, İlyas. (1962). *Efâî el-firdevs*. Beyrut: Dâru'l-Hadâra.

ed-Dâye, Fâyiz. (1982). *Cemâliyyâtü'l-üslûb*. Halep: Menşûrâtü Câmiati Haleb.

el-Meseddî, Abdüsselam. (1982). *el-Üslûbiyyetu ve'l-üslûb*. y.y.

Demlehî, İbrahim. (t.y). *el-Elvânu nazariyyen ve ameliyyen*. Dimeşk: Menşûrâtü Camiati Dimeşk.

Fadl, Salâh. (t.y). *İlmu'l-üslûb – Mebâdiuhu ve icrââtuh-*. Beyrut: Menşûrâtü Dâri'l-Âfâkı'l-Cedîde.

Guiraud, Pierre. (t.y). *el-Üslûb ve'l-üslûbiyye*. (Münzir. Ayyâşî, çev). Beyrut:

Merkezü'l-İnmâi'l-Kavmî.

Halil, İbrahim. (1997). *el-Üslûbiyye ve nazariyyetu'n-nass*. Beyrut: el-Müessesetü'l-Arabiyye li'd-Dirâsâti ve'n-Neşr.

İbrahim, Nebîle. (1987). "*el-Müfâraka*". Mecelletü Fusûl, 7/3.

İbnu'l-Mu'tez, Abdullah. (1990). *el-Bedî'*, thk. Abdülmun'im Hafâcî. Beyrut: Dâru'l-Cîl.

KADDUM, Mahmud. (2022). *Estetik Oluşum ile Sembolik Boyut Arasında Mahmud Derviş'in Şiirinde Kur'ânî Kıssalar: Hz. Yusuf'un Kıssasını İşletme Noktasında Bir Okuma*: Hitit İlahiyat Dergisi, Cilt 21, Sayı 2.

Kasabcı, İsâm & Veys, Ahmed Muhammed. (1990). "*Vazîfetü'l-inziyâh fî manzûri'd-dirâsâti'l-üslûbiyye*". Mecelletü Buhûsi Haleb, 28.

el-Melâike, Nâzik. (1983). *Kadâya'ş-şi'ri'l-muâsır*. Beyrut: Dâru'l-İlmi li'l-Melâyîn.

Miftâh, Muhammed. (1992). *el-Hitâbu'ş-şi'rî. y.y.,* el-Merkezü's-Sekâfi'l-Arabî.

el-Musa, Halil. (2000). *Kırâât fi'ş'şi'ri'l-arabiyyi'l-hadîsi ve'l-muâsır*. Dimeşk: Menşûrâtü İttihâdi'l-Küttâbi'l-Arab.

Mücahid, Ahmed. (1988). *Eşkâlu't-tenâssı'ş-şi'rî.* Mısır: el-Hey'etü'l-Âmmetü'l-Mısriyye li'l-Kitâb.

Önal, Mehmet. (2008). *EDEBÎ DİL VE ÜSLUP*. A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Sayı 36 Erzurum.

Ravâşide, Sâmih. (1998). "*et-Tevâzî fî şi'ri Yûsuf es-Sâiğ ve eseruhu fi'l-îkâi ve'd-delâle*". Mecelletü Ebhâsi'l-Yermûk, 16/2.

Razzûk, Razzûk Ferec. (1970). *İlyas Ebû Şebeke ve şi'ruh*. Lübnan: Menşûrâtü Dâri'l-Kitâbi'l-Lübnânî.

Süleyman, Muhammed. (2007). *Zavâhir üslûbiyye fî şi'ri Memdûh Advân*. Amman: el-Yâzurdî li'n-Neşr.

Şertah, İsâm. (2005). *Zavâhir üslûbiyye fî şi'ri Bedeviyyu'l-Cebel*. Dimeşk: Menşûrâtü İttihâdi'l-Küttâbi'l-Arab.