تجلّيات التشكيل الإبداعي في قصيدة (عائشة والعقرب) لعبد الرّحمن أخذاري
ـ مقاربة أسلوبية ـ

Manifestations of creative formation in the poem "Aisha and the Scorpion" by Abdelrahman akhdari - a stylistic approach -

عبد العزيز حاجي[1,*]، عبد العزيز نقبيل[2]
[1]جامعة - المسيلة (الجزائر)abdelaziz.hadji@univ-msila.dz
[2]المدرسة العليا للأساتذة- بوسعادة (الجزائر)nekbil.abdellaziz@ens.bousaada.dz

تاريخ الإيداع: 2025/05/03 **تاريخ المراجعة**: 2025/05/24 **تاريخ النشر**: 2025/07/01

ملخّص:

في خضمِّ التحوّلات التي شهدها الخطاب الشعري العربي الحديث، غدت الأسلوبية أفُقًا قرائيًا لا غنى عنه لاستكشاف البنى الداخلية للنصوص، وتحليل طرائق اشتغالها الجمالي والدلالي. وفي هذا الإطار تتنزّل هذه الورقة البحثية التي تتوخّى مقاربة قصيدة (عائشة والعقرب) لعبد الرحمن أخذاري من منظور أسلوبي، وذلك في محاولة لاستجلاء مظاهر التشكيل الإبداعي عبر المستويات الآتية: الإيقاع، التركيب، الدلالة، والبلاغة. في مسعى يهدف إلى الكشف عن العلاقة بين هذه المكوّنات الأسلوبية، وبين تجربة الشاعر في صياغة رؤية فنية تعكس تجربة إنسانية ذات أبعاد وجدانية ومجتمعية عميقة.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، البناء الإيقاعي، التشكيل التركيبي، التوتر الدلالي، المفارقة البلاغية.

***Abstract**:*

Amid the transformations experienced by modern Arabic poetic discourse, stylistics has emerged as an indispensable interpretive horizon for exploring the internal structures of texts and analyzing their aesthetic and semantic mechanisms. Within this framework, the present paper seeks to approach the poem "Aisha and the Scorpion" by Abdelrahman Akhdari from a stylistic perspective, in an attempt to elucidate the manifestations of creative formation across the following levels: rhythm, syntax, semantics, and rhetoric. This endeavor, with the aim of uncovering the relationship between these stylistic components and the poet's experience, seeks to craft an artistic vision that reflects a profoundly human experience with emotional and societal dimensions.

***Key words**: stylistics, rhythmic structure, syntactic formation, semantic tension, rhetorical paradox.*

* المؤلف المراسل.

تقديم:

حين يتحوّل النص الأدبي إلى مختبر لغوي لتفجير الدلالة وصياغة الانفعال، تغدو الأسلوبية أفقًا قِرائيًا ملائمًا لاستكشاف تجلّيات الإبداع الفني الكامن في الهندسة اللغوية، بما تتيحه من أدوات تحليلية تمكِّن الدارس من تفكيك البنية التعبيرية، ورصد آليات التشكيل الفني التي تمنح النصوص فرادتها الإبداعية. لا سيّما وأنّ هذا المنهج القرائي، في طبيعته، لا يقف عند حدود المحتوى السطحي للخطاب، وإنّما ينفذ إلى طرائق تشكّله، ساعيًا إلى استكشاف بُناه العميقة عبر تحليل مستويات اللغة المتعدّدة. وفي هذا الإطار تمثِّل قصيدة (عائشة والعقرب) للشاعر الجزائري عبد الرحمن أخذاري[1] نموذجًا شعريًا غنيًا بتجلياته الأسلوبية، حيث تتداخل فيها البنى الإيقاعية، والأنساق التركيبية، والإيحاءات الدلالية، والصوّر الشعرية لتكشف عن رؤية شاعرية ذات أبعاد نفسية عميقة، تترجم هول الفاجعة التي فجّرها موت الأستاذة عائشة عويسات[2] ـ رحمها الله ـ إثر تعرّضها للسعة عقرب، وهي الحادثة التي هزّت الرأي العام وتركت أثرًا بالغًا في الوجدان الجماعي.

وقد شكّل هذا الحدث المأساوي لحظة صدمة نفسية للشاعر، عبّر عنها من خلال تجربة شعرية ذات طابع احتجاجي، في قالب شعر حر تنثال فيه الكلمات كأنّها أنين متقطِّع، مشحونة بعواطف الحزن ومثقلة بمرارة الفقد. والقصيدة، وإن بدت في ظاهرها مرثية، فإنها تتجاوز أفق الرثاء التقليدي لتغدو صرخة شعرية، واحتجاجًا إنسانيًا على واقعٍ قاسٍ كانت فيه الضحية امرأة كرّست حياتها للعلم والتعليم، وانتهت في صمتٍ فاجع، في مشهدٍ تجاوز حدود المأساة إلى حدود الأسى الجمعي.

إنّ القصيدة الحديثة بما تتيحه من حرية شكلية وكثافة دلالية، تستدعي أدوات نقدية قادرة على اختراق بنيتها اللغوية، وفكّ شفراتها الأسلوبية. وفي هذا السياق تطرح قصيدة (عائشة والعقرب) إشكالًا مزدوجًا، يتمثّل من جهة في كيفية تشكّل الدلالة من خلال اللّغة، ومن جهة أخرى في الكيفية التي يوظّف بها الشاعر آليات التعبير الشعري لتجسيد رؤيته حيال واقعٍ مأساوي. وعليه، فإنّ الإشكالية المركزية التي تسعى هذه الدراسة إلى معالجتها تتمثّل في التساؤل الآتي: فيمَ تتبدّى تجلّيات التشكيل الإبداعي في قصيدة (عائشة والعقرب)؟ وإلى أيِّ مدى تُسهم تلك التجلّيات في بلورة الرؤية الشعرية للنص، وتعميق فاعليته الجمالية والدلالية ؟ وَلِفكِّ شفرات هذا الإشكال تفرض المقاربة الأسلوبية نفسها كمفتاحٍ منهجي لا يمكن تجاوزه، ونعتمد المقاربة الأسلوبية ههنا بطابعها الوصفي الإحصائي التحليلي، إذ نرصد الظواهر الأسلوبية رصدًا كميًا ونوعيًا، ثم نحلِّلها بما يكشف ارتباطاتها بالسياقات الفنية والدلالية والوجدانية التي تنتظم النص.

تجلّيات التشكيل الإبداعي في القصيدة:

في سياق مقاربتنا لتجلّيات التشكيل الإبداعي في (عائشة والعقرب)، سنعمد إلى استقراء الاختيارات الأسلوبية التي تُسهم في بناء النسيج الشعري، وذلك من خلال تفكيك المكوّنات الأسلوبية عبر أربعة مستويات رئيسة: الإيقاع، التركيب، الدلالة، والبلاغة. إذ إنّ فهم كيفية تَشَكُّل هذه المستويات في وعي الشاعر وخياله الإبداعي يُعدّ مدخلًا ضروريا لرصد دينامية التشكيل الأسلوبي، والكشف عن آليات اشتغاله في بلورة التجربة الشعرية.

أوّلًا: التشكيل الإبداعي على مستوى الإيقاع:

تتّفق المعاجم العربية على أنّ المعنى اللّغوي للإيقاع يُحيل إلى تنغيم الأصوات، وتوقيع الألحان في الغناء[3]. وبهذا المعنى، يُعدّ الإيقاع مكوّنًا بنيويًا في التعبير الصوتي، تتأسّس عليه قواعد الأداء الغنائي والموسيقي. غير أنّ حضوره لا يقتصر على المجال الموسيقي فحسب، بل يتجاوز ذلك ليشمل مختلف الأجناس الأدبية، إذ يتجلّى في الشعر والنثر على حدّ سواء، بما يعكس طابعه الشمولي وأثره العميق في تشكيل بنية النصوص الإبداعية، لكنّه في الشّعر أكثر حضورا وارتباطا، فليس الشّعر في الحقيقة "إلاّ كلاما موسيقيّا تنفعل لموسيقاه النّفوس وتتأثّر بها القلوب"[4]. ومن هنا يُعَدّ الإيقاع دعامة فنية في البناء الشعري، ليس بوصفه مجرّد تأثير سمعي عابر، وإنّما باعتباره مكوّنًا جوهريًا يُسهِم في توليد المعنى وتكثيف الانفعال، فكما تشكّل الألوان البُعد الحسّي في اللوحة التشكيلية، يضطلع الإيقاع بدور مماثل في تشكيل البُعد الشعري للنص.

ولقد احتفى المحدثون بالإيقاع احتفاءً كبيرا، وقَدَّموه على أنّه تلك "النّغمة المذكورة في البيت، والمقصود بها توالي الحركات والسَّكنات. أمّا الوزن فهو مجموع التّفعيلات"[5]، كما تكوَّن لديهم وعيٌ بأنّه ذلك "التلّوين الصّوتي الصّادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها"[6]. وممّا لا يخفى أنّ للأوزان الشعرية والقوافي أثرًا عميقًا في إحداث متعة سمعية لدى المتلقي؛ لِمَا تولّده من إيقاع متواتر عبر توالي التفعيلات وانسجام النهايات الصوتية. ويُعدّ هذا الجانب العروضي أحد الركائز الأساسية في تشكيل البنية الموسيقية للقصيدة.

1- الإيقاع الدلالي للوزن في القصيدة: جاءت قصيدة (عائشة والعقرب) في خمسة مقاطع اعتمد فيها الشاعر تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) أساسًا لبنية القصيدة الإيقاعية، لكنه لم يلتزم به التزامًا صارمًا، إذ سمح لنفسه بانزياحات عروضية واعية، استثمر فيها تفعيلة (فعولن) المأخوذة من بحر المتقارب، وقد برز هذا الانزياح العروضي بشكل جليّ في المقطعين الثاني والثالث، وهذا نموذج من المقطع الثاني[7]:

لَمْ تَعِشْ عَائِشَهْ / وَكُلُّ الْعَقَارِبِ فِي أُمَّةِ الزَّحْفِ / غَاضِبَهْ مُضْرِبَهْ / تُجَلْجِلُ فِي وَرْقَلَهْ

0//0/ 0//0/ 0/ 0/0// 0/0// /0// 0/0// 0//0/ 0//0/ /0// 0// 0/0// /0//

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو

ويبدو أنّ هذا التنوّع الإيقاعي لم يكن مجرّد اختيار تقني، بل جاء تعبيرًا عضويًا عن طبيعة الحالة الشعورية المتوترة التي تشكّل بؤرة النص. إذ يتّسم إيقاع المتدارك بالخفّة والسرعة، وهو ما يتناغم مع الجو النفسي العام لنصّ القصيدة، القائم على التوتر الداخلي أو الحركية الشعورية السريعة، بينما تضيف تفعيلة (فعولن) بجرسها العميق وبطئها النسبي إيقاعًا ثقيلًا، يتردّد صداه كوقع أقدام زاحفة أو دقّ طبول الموت، وهو ما يُعزّز إحساس القلق والاختناق، ويُقدّم فجيعة الموت لا كخبر بل كَسَيْرورة زاحفة بطيئة ومرعبة. ومن هنا يمكن القول إن هذا التشكيل العروضي لم يكن عفويًا، بل جاء انعكاسًا لوعي إيقاعي موجَّه، يستجيب لوقع المفارقة الصادمة التي حملها خبر وفاة (عائشة).

ويكشف التفكيك العروضي لمقاطع القصيدة شيوع ظاهرتي الخبن والقبض، إذ اعترت الأولى تفعيلة (فاعلن) في المتدارك، فيما مسّت الثانية تفعيلة (فعولن) في المتقارب، ويبدو أن هذا التشكيل الإيقاعي، أيضًا، لم يكن مجرّد انزلاقٍ عروضيٍ عابر، وإنّما كان انعكاسًا لإيقاع داخلي مضطرب، يُجسِّد التوتر النفسي العميق الذي اجتاح الشاعر في لحظة تلقّيه الخبر المفجع. ففي ذروة الانفعال لم يكن قادرًا على ضبط نسق التفعيلات أو التحكم الكامل في جرسها الإيقاعي. غير أنّ هذا الاضطراب لا يُعدّ خللًا أو ضعفًا في المنظومة الوزنية، بل هو

تشكيلٌ إيقاعيٌّ واعٍ، يوظِّف من خلاله الشاعر إمكانات الإيقاع لبناء موسيقى داخلية تتماهى مع تلوّن حالته النفسية وتقلّبات انفعاله، ومن هنا تتجلّى العلاقة العضوية بين الإيقاع والمعنى.

كما تُظهِر القراءة العروضية للقصيدة تحرّر الشاعر من الالتزام بعدد معيّن من التفعيلات في كل سطر، ما أتاح له تشكيل إيقاع داخلي ينبع من التجربة الشعورية ذاتها، لا من قوالب عروضية جاهزة. وهو ما يؤشِّر على قدرة الشاعر الإبداعية في تشكيل الإيقاع، إذ لم يُخضِع البحر الشعري لإكراهات الوزن، بل أخضعه لتدفّق الحالة الشعورية وتقلّباتها. وقد انعكس ذلك في تفاوت أنفاس الأسطر الشعرية طولًا وقصرًا، وهو ما يعكس خصوصية البنية الموسيقية للقصيدة الحديثة التي تنفتح على إمكانات إيقاعية متجدّدة، تُعبّر عن عمق التجربة وتوتّرها أكثر ممّا تُراعي الاتّساق الوزني الظاهري.

2- الإيقاع الدلالي للقافية: تُعد القافية من أبرز ملامح الإيقاع في الشعر العربي، إذ تأتي في أواخر الأبيات كمقطع صوتي متكرّرٍ، يُحدِث إيقاعًا محبّبًا يتوقّعه السامع ويألفه، حتى تكاد تغدو بمثابة فواصل موسيقية تضبط إيقاع القصيدة وتُضفي عليها طابعًا سمعيًّا منتظمًا. وتشكّل هذه الوحدة الصوتية المنتظمة في نهايات الأبيات عاملًا أساسيًّا في بناء الموسيقى الشعرية وإثارة التذوق الجمالي لدى المتلقي[8]. ورغم تحرُّر شعر التفعيلة من النظام العروضي الصارم، فقد ظلّت القافية تحتفظ بوظيفتها الإيقاعية، حيث تؤدي دورًا بارزًا في تنظيم السطر الشعري وشحنِه بِطاقةٍ موسيقيةٍ تَكسِر نمطية التتابع، وتكثّف الإيحاء الشعوري في النص.

وفي قصيدة (عائشة والعقرب) قيّد الشاعر عبد الرحمن أخذاري قافيته في ساكنين يقابلهما متحرّكين اثنين، وجعلها من جهة أخرى مردوفة موصولة بمدٍّ، وكأنّه لا وقت لديه ليُهدَر وسط هذا التدافع الانفعالي الذي يعصف به، فاللّحظة لديه مشبعة بالتوتر والانفعال؛ حتى ليبدو الزمن فيها موقوفًا أو متجمّدًا، فكانت القافية في قصيدته كتوقيعات نفسيّة ليستوفي الشّحنة العاطفية، ويفرغ ما تمُوج به نفسه من اضطراب نفسي ضمن علاقة متفاعلة مع الدّفقة الشعوريّة المعبَّر عنها في نهاية كلّ سطر:

عَائِشَهْ	طَائِشَهْ	جَائِعَهْ	مَائِعَهْ	مُضْرِبَهْ	وَرْقَلَهْ	مَقْتَلَهْ	بَهْدَلَهْ	مَرْجَلَهْ	مَنْزِلَهْ
0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن

كما كان تنويع الشاعر للقوافي أحد أبرز سمات القصيدة، حيث لم يلتزم بنمط ثابت للقافية، وإنّما استخدم مجموعة من القوافي المتباينة، ما جعل النص أكثر مرونة وإيقاعًا حيًّا. هذا التنويع القافي شكّل أحد العوامل الإيقاعية التي أسهمت في إبراز التوتر الداخلي، وتعميق الأثر الشعوري للتجربة الشعرية.

ويُمثّل الرّويّ في البنية الإيقاعية للقصيدة عمودًا أساسًا، يُسهم في تشكيل هُوية النص الشعري وسمته الأسلوبية، ومن ثَمّ لا يُختزل في كونه علامة ختامية للبيت أو الأسطر الشعرية. وانطلاقًا من هذا الوعي لا يُترك اختيار الرّويّ للمصادفة، وإنّما يُنتقى بعناية تتناسب مع النبرة الشعورية والسياق الدلالي، وفي هذه القصيدة يتجلّى هذا الوعي الإيقاعي في تنويع الشاعر لحروف الرّويّ، بين اللام، والشين، والعين، والباء، والدال، بما يخلق تعدّدية صوتية تُغني النسيج الإيقاعي، وتُعمّق الأثر النفسي للنص، وفيما يأتي جدول يُبيّن تردّد حروف الرّويّ في القصيدة:

حروف الروي	اللام	الشين	العين	الباء	الدال
التردد	8	3	2	1	1

تشير البيانات الإحصائية لحروف الرّويّ في قصيدة (عائشة والعقرب) إلى غلبة حرف اللام على سائر القوافي، وهو حرف يتميّز بطبيعته الصوتية الملساء وانسيابيته العذبة، ما يمنحه قدرة إيحائية على التعبير عن حالات التماسك العاطفي والانشداد النفسي، ولعلّ أبرز ما يلفت الانتباه في قافية القصيدة أن جميع حروف الرّويّ فيها جاءت موصولة بهاء السكت، وهي الهاء الناتجة عن نطق تاء التأنيث عند الوقف، نحو: عَائِشَهْ، طَائِشَهْ، جَائِعَهْ، وَرْقَلَهْ، مَرْجَلَهْ... وهذه الظاهرة ليست مسألة شكلية أو صوتية عارضة، بل تمثل امتدادًا للحالة الشعورية التي تنتظم القصيدة بأكملها. فوظيفيًا، تتيح هاء السكت إطالة زمن النطق بالكلمة، ما يضفي على القافية نوعًا من الامتداد الصوتي الذي يحاكي امتداد المشاعر الداخلية. وقد أشار ابن جنّي إلى أن هاء السكت زيادة يُؤتى بها عند الوقف إرادة البيان[9]. ما يسمح لنا بالقول إنّ هذا البيان الصوتي نفسَه يتحوّل في القصيدة إلى بيان شعوري، حيث تأتي الهاء كإشارة إلى حاجة الشاعر إلى البوح دون القطع، وإلى الاستمرار دون الحسم، بما يُبقي المجال مفتوحًا أمام توتر الشعور بين الحيرة والألم.

3- الإيقاع الداخلي: عمِلت الحداثة الشعرية على إعادة تشكيل مفهوم الإيقاع، فلم تعُدْ تحصره في حدود الوزن والقافية فحسب، وإنّما وسّعت مداه ليشمل أنساق اللغة ذاتها بوصفها حقولًا إيقاعية كامنة. وتبعًا لذلك، أضحى الإيقاع طاقة داخلية تتولّد من تفاعلات البنية اللغوية والدلالية، وتؤسِّس لما يعرف بالموسيقى الداخلية، حيث تتجاور الأصوات والمعاني ضمن نسيج عضوي تتفجر منه الإيقاعات بعيدًا عن القوالب الجاهزة.

وإذا كان الإيقاع في شكله الجديد ينبثق من داخل اللغة، فإنّ الصوت يمثّل أحد أهم مكوّناته وأكثرها تأثيرًا في تشكيل النغم الداخلي للنص. ذلك أنّ كلّ صوت يحمل شحنة إيحائية خاصة، تُسهم في إنتاج الدلالة، وتنعكس على نبرة الخطاب الشعري وتوتّره. وفي هذا السياق استثمر الشاعر عبد الرحمن أخذاري إمكانات الصوت بطريقة ذكيّة، إذ استغلّ فضاءات النص بكثير من الظلال والإيحاءات والنبرات، ما عزّز ثراءً موسيقيًا داخليًا عَلَت نغماته تارةً، وانخفضت تارةً أخرى، تبعًا لتوظيفه وتنويعه لصوائت الحروف وصوامتها.

جدول يمثِّل أكثر الأصوات تردُّدا في القصيدة:

الأصوات	ل	أ	م	ن	ء	ر	ت	ع	ب	ش	ح	ف	ه	و
ترددها	50	31	30	28	23	23	23	19	14	14	12	12	9	9

تُفيد النتائج الإحصائية لتوزيع الأصوات في القصيدة بروز حرف اللام بوضوح متقدّمًا على بقية الأصوات من حيث التكرار، وهو ما يمنح هذا الصوت بعدًا دلاليًا وجماليًا لافتًا في بنية النص. فاللام بِوصفِه صوتًا مجهورًا ومتوسّط الشدة؛ يُسهم في خلق إيقاع داخلي هادئ ومتّزن يعكس انفعال الشاعر، وينقلُه بسلاسة إلى المتلقي.

بعد صوت اللام يبرز كلّ من الألف والميم بوصفهما ملمحين صوتيين بارزين، تردّدا بنسبة ملحوظة في نسيج القصيدة، ما يكشف عن دورهما الفعّال في تشكيل الإيقاع وبناء الدلالة. فالألف بكونه صوتًا مجهورا مفتوحًا يوحي بامتداد صدى الآهات، في حين يكتسب الميم باعتباره صوتًا انفجاريا شفويًا بُعدًا إيحائيًا عميقًا، يُحاكي

الكتمان والبوح، ويعكس أصداء الألم والأنين والمعاناة، وكأنّ انضمام الشفتين ثم انفجارهما عند نطقه يُجسّد لحظة انفجار الشعور وانكشاف الداخل عبر نغمة تختزن توتّرًا وجدانيًا مميّزًا.

وتتلو أصواتُ النون والهمزة والراء والتاء نظيراتها في التكرار، ويأتي صوت النون في مقدّمتها من حيث الحضور الدلالي والموسيقي، إذ لا يقل أثرًا عن صوت الميم الذي يشاركه صفة الغنّة. والنون باعتباره صوتًا أنفيًا مجهورًا، يتمتع بطاقة إيحائية عالية، ينقل إحساسًا داخليًا بالأسى والانكسار، ويُسهِم في توليد جِرْسٍ موسيقي حزين يضفي على النسيج الصوتي للقصيدة أثرًا انفعاليًا بالغًا، تتردّد فيه أصداء الأنين والتوجّع بما يعزّز الطابع الوجداني للنص، ويكثّف أبعاده الشعورية والنفسية.

جدول يبيّن تردّد الأصوات الصائتة في القصيدة :

المد	الألف	الياء	الواو
التردد	39	19	03
النسبة المئوية	%63.93	%31.14	%04.91

تشير نتائج الرصد الإحصائي في هذا الجدول إلى وفرة استخدام أصوات المدّ بالألف والياء، ويكشف هذا الاستخدام المكثف للمدود عن رغبة الشاعر في التعبير عن شحنة انفعالية عالية، إذ تُمثّل هذه الأصوات امتدادًا لصوته الداخلي، كأنها ترجمات سمعية لآلامه النفسية. وتبيّن المعطيات أن المدّ بالألف هو الأعلى تكرارًا بنسبة 63.93%، وهو ما يعكس توجّهًا صوتيًّا لخلق أثر تردّدي طويل يحمل الرسالة الشعرية إلى أوسع مدى، وتبرز هذه الظاهرة بشكل خاص في صيغ مثل (جائعه، مائعه، طائشه...)، حيث يظهر المدّ بالألف في صيغة اسم الفاعل، أين يصبح الامتداد الصوتي جزءًا من البنية الدلالية.

كما تُعدّ أصوات الجهر والهمس من أهم الوحدات الصوتية التي توليها الدراسات الأسلوبية اهتمامًا خاصًا، نظرًا لدورها في تشكيل النسيج الإيقاعي والتعبيري للنص الشعري. إذ يتميّز كلّ منها بخصائص صوتية مميزة تترك أثرها في الأداء والنبرة[10]. وانطلاقًا من إدراكنا للأهمية الصوتية التي تمثلها أصوات الجهر والهمس في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة، قمنا بإجراء رصد إحصائي مبني على النسبة المئوية لتكرار هذه الأصوات، بهدف تقدير مدى حضورها في النص، واستكشاف أثرها في تجلية الأبعاد النفسية والتعبيرية في القصيدة.

جدول يبيّن نسبة الأصوات المجهورة والمهموسة:

الأصوات	الأصوات المجهورة	الأصوات المهموسة
النسبة المئوية	%80.14	%19.86

تكشف النتائج الإحصائية، كما هو مبيّن في الجدول، تفاوتًا واضحًا في نِسَب تردّد الأصوات المجهورة والمهموسة، ويُعدّ هذا التفاوت دالًّا من الناحية الأسلوبية، إذ يُشير إلى نزوع النص نحو نبرة تعبيرية عالية الصوت، تُوازي الانفعال العاطفي الجارف الذي يكتنف التجربة الشعرية في القصيدة، فالأصوات المجهورة بطبيعتها الفيزيائية المرتبطة باهتزاز الأوتار الصوتية، تُضفي طابعًا جهوريًا على الأداء، يعكس حالة من التوتر الداخلي والاحتقان الشعوري، في المقابل تُسهم النسبة الأقل للأصوات المهموسة في خلق توازن صوتي نسبي، بما يتوافق مع لحظات الانكسار والذهول والبوح الداخلي.

ثانيًا: التشكيل الإبداعي على مستوى التركيب: يُشكّل التركيب أحد المرتكزات الجوهرية في البناء الشعري، فهو وإن كان نظاما نحويا يؤطّر الجمل، فإنّه، أيضًا، أداة فنية تنفتح على إمكانات دلالية وإيقاعية تُمكّن الشاعر من تشكيل لغته وَفق رؤيته الإبداعية، حيث تتداخل الوظيفة التعبيرية مع البعد الإيقاعي، فيتشكّل خطابٌ تتناغم فيه البنية النحوية مع الإيقاع النفسي والدلالي. ومن هذا المنطلق تتوجَّه مقاربتنا للمستوى التركيبي في هذه القصيدة نحو استقصاء الجدوى من الحضور اللافت للأفعال بمختلف أزمنتها، وتحليل مدى إسهام طرائق توظيفها في إبراز ملامح التشكيل الإبداعي ضمن البنية التركيبية للنص، كما سنولي عناية خاصة ببعض الانزياحات التركيبية التي تتعدّى التفلّت من النمط النحوي المألوف إلى الانخراط في بناء توتّر متعدّد المستويات ـ نفسي، إيقاعي، دلالي ـ يُستثمر كأداة أسلوبية تكشف عن عمق التجربة الإبداعية.

1- حضور الأفعال في القصيدة: كشفت قراءة القصيدة عن تنوّع فعلي لافت، عكس حالة من التذمّر والعجز عن تفسير ما حدث غداة رحيل الأستاذة عائشة. وقد بدا لافتًا أن كل مقطع يفتتح بفعل، في دلالة على دينامية لغوية تعكس اضطرابًا نفسيًّا وتوترًا داخليًّا ناتجًا عن صدمة الفقد. وهذا مؤشِّر على أنّ عبد الرحمن أخذاري يمتلك مقدرة إبداعية في استثمار الفعل. وقد عمِلنا على تتبّع البنية الفعلية في النص عبر مسح شامل لأنواع الأفعال وتوزيعها، وهو ما يعرضه الجدول الآتي:

الفعل المضارع	الفعل الماضي	فعل الأمر
تعيش-يمكن-تبدأ-يكون-تعيش-نستطيع-سيعرف-تسمعون-تعيش-يعيش-تموت-	علمت-عاش-مات-مات-عاش-عاش-مات.	ارحلوا-اصمتوا

يتبدّى من خلال الجدول تفاوت نسبي بين الفعلين المضارع والماضي، مع حضور متقطّع لفعل الأمر، وهو ما يكشف عن دينامية زمنية تتوزّع بين استحضار المأساة، وتأمُّل امتداداتها، والدعوة إلى اتخاذ موقف وجودي منها. الفعل المضارع يرِد بكثافة واضحة، وهو مؤشر أسلوبي على الحركية والانفتاح على أفق زمني غير مكتمل، يعكس قلق الذات الشاعرة، وسعيها نحو فهم ما لا يُفهم، خاصة في ظلّ هول الفقد. في المقابل، تُحضِر الأفعال الماضية الحدثَ المُفجع من زاوية الحسم والانغلاق، لتؤطّر لحظة الصدمة داخل زمن منتهٍ لا رجعة فيه. هذه المفارقة الزمنية بين الحاضر المفتوح والماضي المغلق تولّد توترًا داخليًا يشحن النص بدرجة عالية من الكثافة الشعورية. أمّا فعل الأمر، وإن ورد بشكل أقل عدديًا، فإنّه يؤدي وظيفة احتجاجية ذات وقع حادّ، تستنفر القارئ وتدفعه إلى التفاعل مع موقف الشاعر من الصمت الجماعي والانسحاب السلبي.

وتتوافق هذه النتائج مع توزيع الجمل في القصيدة، إذ تهيمن الجمل الفعلية على الجمل الاسمية، ما يعزّز منسوب الحركة والدينامية داخل النص، ويؤشر إلى أنّ القصيدة تتّجه نحو الفعل لا الوصف، وإلى التغيير لا الثبات. وهذا ما يمنح النص توتّره الداخلي وطاقته التعبيرية العالية. وبهذا التوظيف الواعي والمتنوّع للأفعال وأنواع الجمل، يظهر التشكيل التركيبي في القصيدة بوصفه عنصرًا إبداعيًا فاعلًا، لا يقتصر على أداء المعنى الحرفي، بل ينهض بوظيفة إيحائية تضاعف من وقع التجربة النفسية.

2- **الانزياح التركيبي في القصيدة**: يُعدّ الانزياح التركيبي من أبرز مظاهر التفجير الأسلوبي في النصوص الأدبية؛ لِما يُحدِثه من خلخلة مقصودة في نظام التراكيب المألوف. وهذا الانزياح يدفع القارئ إلى إعادة بناء المعنى في ضوء

البنية الجديدة، بما يُتيح تأويلات دلالية وإيحائية متعدّدة تتجاوز ظاهر التركيب. وتأخذ هذه الآلية الأسلوبية بُعدها التطبيقي في قصيدة (عائشة والعقرب) من خلال نماذج عديدة؛ تعكس وعيًا بنيويا في توظيف الخروج عن التركيب المألوف بما يخدم البعد الدلالي والانفعالي للنص. ونظرًا لحدود الفضاء المتاح لهذه الدراسة، سنسلّط الضوء على نموذجين اثنين بوصفهما تمثيلًا جزئيًّا لِما يتوزعّ في النص من انزياحات تركيبية.

النّموذج الأوّل: (أُمّةٌ نحنُ للموت): تمثّل هذه العبارة انزياحًا تركيبيًا يُجسّد خروجًا متعمّدًا عن النظام الجُملي المألوف في اللغة العربية، ففي الصيغة النحوية القياسية، يُتوقّع أن يَرِد التركيب على نحو: (نحن أُمّة للموت)، لكن الشاعر يعمد إلى تقديم ماحقُّه التأخير، وتأخير ما حقُّه التقديم، لِيخلق توترًا أسلوبيًا ناتجًا عن هذا الانزياح، ويُحمّل التركيب دلالة وجودية ضاغطة تختزل هوية الجماعة في علاقتها بالموت. هذا الانزياح لا يقف عند حدود الترتيب، وإنّما يمتد إلى التلميح الدلالي عبر حذف الرابط التفسيري أو الفعل الدال على المصير، مثل: (مقدّرة) أو (منذورة)، ما يمنح التركيب طابعًا تقريريًا مكثّفًا، يجعل الانتماء إلى تلك الأمّة مشروطًا بالموت، لا بالحياة أو النهوض. ومن خلال هذا الخرق التركيبي تمكّن الشاعر من تفجير المفارقة بين مفهوم الانتماء الذي يُفترض أن يكون باعثًا على الفخر، وبين واقع مشؤوم يجعل هذا الانتماء متماهيًا مع الفناء.

النّموذج الثاني: (فِي فُؤَادِ الضُّحَى مَقْتَلَهْ): تُقدِّم هذه العبارة مثالًا دالًّا على انزياح بنيوي مفارق، ففي البناء النحوي المألوف؛ يُتوقّع أن يأتي التركيب بصيغته القياسية (مقتله في فؤاد الضحى)، غير أنّ الشاعر لجأ إلى تقديم شبه الجملة المتعلقة بخبر محذوف، وأخّر المبتدأ. ويعتبر هذا التقديم بمثابة مثير أسلوبي يُضفي كثافة دلالية على عبارة (فؤاد الضّحى)، إذ تصبح هي المركز الدلالي الذي يُسلَّط عليه الضوء أوّلًا، بما تحمله من إيحاءات زمنية ووجدانية؛ ترتبط بالنور والصفاء والحياة. غير أنّ هذا الصفاء سرعان ما يُنقَض بكلمة (مَقْتَلَهْ)، فتتجلّى المفارقة الدرامية بين البراءة الكامنة في الضحى، والمأساة المضمرة في الفعل القاتل.

ثالثًا: التشكيل الإبداعي على مستوى الدلالة:

يُعدّ التشكيل الدلالي من أبرز مظاهر الإبداع في النص الأدبي، وعلى هذا المستوى تتجاوز اللّغة حدودها التقريرية في نقل المعنى المباشر، لتصبح أداة لتوليد المعاني، وتكثيفها وتفجير أبعادها الرمزية والتأويلية، حيث يتحوّل النص إلى حقل دلالي مفتوح على إمكانات متعدّدة للقراءة والفهم. وفي قصيدة (عائشة والعقرب) تتجلّى الدلالة بوصفها بُعدًا حيويًا يتجاوز الحقول المعجمية إلى بناء معنوي مركّب يُحيل على قضايا وجودية واجتماعية. وفي هذا السياق، سنتوقّف عند ثلاثة مداخل دلالية تشكّل دِعامة أساسية في الكشف عن البنية المعنوية للنص، وهي: دلالة العنوان، دلالة التكرار، ودلالة علامات الترقيم. ومن خلال مقاربة هذه المداخل لعلّنا نستطيع النفاذ إلى عمق الإبداع في التشكيل الدلالي الذي تنهض عليه القصيدة.

1- دلالة العنوان في القصيدة: يعتبر العنوان الأيقونة الأساسية في كل الأجناس الأدبية التي تهتم بالعنونة، ويعد من أهم عتبات النص باعتباره حلقة مهمة من حلقات البناء الاستراتيجي للخطاب، وعادة ما يمثّل بنية لغوية مشحونة الدلالة ممثّلة لفكرة النص بقصدية من قبل المرسل، يحكمها سياق قادر على إحداث التواصل مع المرسل إليه[11]. وبهذا، فالعنوان هو بمثابة مفتاح تأويلي يُضيء الطريق نحو النواة الدلالية للقصيدة، ويُشكّل أولى عتباتها التأويلية. وغالبًا ما ينطوي في تركيبه اللغوي على بُعد أسلوبي خاص، يختزل الرؤية الشعرية للنص أو يلمّح إلى توتّراته الداخلية. هذا التصوّر النظري لمكانة العنوان ودوره التأويلي يجد صداه في متن القصيدة

المستهدفة، إذ عند تأمّل بنيتها والنظر في مفاصلها الدلالية، يتبيّن أن اختيار الشاعر لعنوانه لم يكن عفويًا، بل كان فعلًا إبداعيًّا تأسيسيًّا، أرسى منذ الوهلة الأولى بنية رمزية مشحونة بالتوتر والصراع، بما يوجّه القارئ مباشرة إلى صميم التجربة الشعرية وعمقها الدلالي.

يتكون عنوان القصيدة من كلمتين (عائشة والعقرب)، وهو كما يبدو في ظاهره يبتعد عن التخييل، وينزع إلى الواقع باعتبار أنّه يُعبِّر عن حادثة واقعية، إذ جمع بين اسم (عائشة)، وهو الاسم الأول للأستاذة الجامعية التي كانت تصارع آثار اللدغ في معركة بقاء مؤلمة، وبين (العقرب) ذلك الكائن القشري الذي يُثير الرعب في النفوس بهيئته المقزّزة، ولسعته السامة التي قد تفضي إلى الموت. ولئن كان العنوان ينزع إلى التقريرية والمباشرة بكونه توصيفًا لحادثة واقعية، فإنّه يمثّل بنية لغوية مشحونة الدلالة، إذ إنّ الجمع بين عنصرين متباينين في طبيعتهما يخلق توترًا دلاليًا منذ العتبة الأولى، ويعكس مأساة تتجاوز حدود الواقعة إلى أبعاد رمزية أعمق، حيث تصبح (عائشة) أكثر من مجرّد ضحية، و(العقرب) أكثر من مجرّد كائن قاتل. حيث تتجاوز الأسماء وظيفتها الإشارية لِتغْدُو حوامل لمعانٍ أعمق وأشدّ كثافة. فـ (عائشة) رغم مألوفية الاسم تُستدعى هنا بوصفها رمزًا للأنثى في صورتها الأكاديمية والثقافية، المرأة التي تصارع الألم من أجل البقاء، كما أن الاسم ذاته مشتق من الجذر (عاش) الذي يُوحي بنبض الحياة، لكنّه في القصيدة يُقترن بالموت؛ ما يخلق مفارقة دلالية تشحن النص بدرجة عالية من التوتر الشعري. حيث تُصبح (عائشة) تمثيلًا للذات الفردية التي تواجه قسوة المصير، وللذات الجمعية التي تُلدغ يوميًا من العقارب المتخفّية في تفاصيل الواقع. أمّا **(العقرب)**، فلا يُقرأ بوصفه مجرّد حشرة سامّة تُثير الخوف، وإنّما يُعاد تشكيله دلاليًا ليغدو رمزًا للخطر الكامن في المحيط القريب، وللعنف المسكوت عنه، وللمهدِّد الخفي الذي يتربّص بالمجتمع، وللعدو الذي يضرب دون إنذار، أو حتى رمزا للزمن القاسي الذي ينقضّ على براءة الإنسان. وبهذا تتحوّل القصيدة إلى فضاء دلالي مفتوح، تتداخل فيه الرموز وتتشابك المعاني.

2- دلالة التكرار: يُعدّ التكرار من الظواهر الأسلوبية المركزية في نسيج الخطاب الشعري، والتكرار قبل أن يكون بنية صوتية أو إيقاعية، فهو ـ في جوهره ـ آلية دلالية فاعلة تُعيد توظيف اللفظ أو العبارة بغرض ترسيخ دلالة محدّدة وتكثيف حضورها داخل السياق، أو لتوليد دلالة تتّسع مع كل تكرار، ما يدفع القارئ إلى إعادة بناء المعنى ضمن سياق جديد في كل مرّة. وإعمالًا لهذا التصوّر النظري الذي يُسنِد للتكرار وظيفةً دلاليةً بنيوية، يصبح من الضرورة بمكان الانتقال إلى معاينةٍ تطبيقية تُبرز تجلّيات هذا البُعد داخل السياق النّصِّي للقصيدة المدروسة. وفي هذا الإطار نُورد فيما يلي جدولًا إحصائيًا يوضح توزّع بعض الألفاظ الأكثر تكرارًا في النص، على نحو يسمح بتتبّع خيوط المعنى المركزية في النسيج الأسلوبي للقصيدة.

اللفظ المكرر	الموت	الحياة	عائشة	ورقلة
التردد	14	9	4	2

يشكّل التكرار اللفظي، كما يُظهره الجدول الإحصائي، ملمحًا أسلوبيًّا بارزًا في (عائشة والعقرب)، إذ تكرّر لفظ (الموت) أربع عشرة مرّة، في مقابل تسع تكرارات للفظ (الحياة)، ما يعكس حضور ثنائية مركزية تنهض عليها البنية العميقة للنص: (الحياة، الموت). وهذا التكرار يُنظر إليه هنا باعتباره تقنية دلالية تُعمّق التوتر بين قطبين

متنافرين: الوجود والعدم. وحضور (لموت) بصفة مهيمنة لا يُقابله حضور مكافئ لـ (الحياة)، بل يبدو وكأنّه يطغى عليها، ما يكرّس مناخ الفاجعة ويكثّف الإحساس بها، ويُدخل النص في أفق وجودي قلِق ومضطرب.

ومن الألفاظ المكرّرة كذلك، يبرز اسم (عائشة) الذي ورد أربع مرات في مواضع مفصلية من القصيدة، بدءًا من الجملة الافتتاحية (لم تعش عائشة)، وهي جملة تتكرّر بصيغ مختلفة لاحقًا، لا لتأكيد الحقيقة، بل لنفيها وجدانيًا، ما يدلّل على أن هذه الظاهرة الأسلوبية تُجسّد حالة الإنكار النفسي، وتعكس مقاومة الذات الشاعرة لفكرة الفقد. وهكذا تكتسب المفردة المكرّرة بُعدًا وجدانيًا مكثّفًا، وتتحوّل إلى بؤرة شعورية تنعكس فيها مشاعر الإنكار والرفض أمام هول الصدمة. أمّا اسم (ورقلة)، فقد ورد مرتين فقط، غير أنّه يحمل قيمة رمزية عالية، إذ يُستدعى كفضاء إنساني مشحون بالألم والمعاناة، يوحي بالانتماء والاقتلاع ، بالحضور والغياب. فظهوره المحدود لا يقلّل من دلالته، بل يعزّز طابعه المكثّف بوصفه مرآة لحالة الوجدان الجماعي. وتأسيسا على ما تقدَّم فإنّ اختيار الشاعر لألفاظه وتكرارها لا يخرج عن كونه فعلًا فنّيًّا واعيًا نابعًا من تجربة شعورية كثيفة، يعكس إدراكًا عميقًا لوظيفة اللغة الشعرية كوسيلة لتشكيل المعنى وتجسيد الوجدان.

3- **دلالة علامات الترقيم:** كثيرًا ما تشغل فضاءات البياض المحيطة بالنص علامات غير لغوية، يستثمرها الشاعر لتوجيه الدلالة أو لإثراء المعنى في نصّه الشعري، مثل: علامات التوقف، نقاط الحذف، الاستفهام، التعجب، علامتي التنصيص، القوسين، وغيرها). وقد تعامل عبد الرحمن أخذاري مع علامات الترقيم بوصفها أدوات فنية ذات طاقة تعبيرية، قادرة على تكثيف الإيحاء، وبناء الإيقاع، وتوجيه القارئ في دروب التأويل، فوظّفها بوعي جماليّ رفيع، وبدراية دقيقة بأثرها في تشكيل المعنى، حتى أضحت جزءًا من نسيج النص وموسيقاه الخفيّة. ولكي لا يكون كلامنا مغرقًا في التعميم، ارتأينا التوقّف عند دلالات علامات الترقيم في المقطع الشعري الأوّل من القصيدة[12]، وذلك على سبيل التمثيل لا الحصر.

لَمْ تَعِشْ عَائِشَهْ
كَانَ يُمْكِنُ أَنْ تَبْدَأَ الدَّرْسَ هَذَا الصَّبَاحْ
وَلَكِنَّمَا..
خُطْوَةٌ (طَائِشَهْ)
عَلَّمَتْهَا بِأَنَّ الحَيَاةَ بَعِيدًا عَنِ البَحْرِ
أَصْغَرُ مِنْ إِبْرَةٍ... جَائِعَهْ
أَنْزَرُ ِمنْ قَطْرَةٍ... مَائِعَهْ

يُوظّف الشاعر علامات الترقيم في هذا المقطع بوصفها عناصر بنائية فاعلة تُوجّه الإيقاع وتكثّف التعبير، لا بكونها فواصل نحوية تقليدية. فالحذف (..) الذي يرِد بعد (ولكنّما) يشكّل انقطاعًا مفاجئًا، يفتح فراغًا صوتيًا داخل الجملة، ويُعبّر عن لحظة تردّد أو صدمة تمنع الاسترسال الطبيعي في القول. وتتكرّر علامة الحذف (...) في مواضع أخرى لتؤدّي وظيفة إيقاعية تُبطئ تدفّق العبارة، وتوحي بكثافة شعورية تتجاوز ما يُقال صراحة، وكأن الشاعر يتعمّد ترك الكلام معلّقًا كي ينوب الصمت عن المعنى. أمّا القوسان ( ) االلذان يحيطان بكلمة (طائشه)، فيعملان على إبرازها كتعليق داخلي، أو همسٍ خاصّ يُقاطع السياق العام دون أن يقطعه تمامًا، ما يمنح الكلمة حمولة انفعالية إضافية، وفي هذا دلالة على أنّ القوسين لا يُغلقان على معنى جاهز، بل ينفتحان على احتمالات

متعدّدة، تُثير فضول المتلقي، وتدفعه للتساؤل حول مقصدية الشاعر، وعمق ما يُراد قوله دون أن يُقال، فتستحيل المقروئية إلى تجربة تأملية، يشارك فيها المتلقي مهمة الكشف عن المقصود.

اللافت، أيضًا، هو غياب علامات الترقيم الأخرى كالنقطة والفاصلة، ما يجعل السطر الشعري يتدفّق دون توقّف، ويعبّر عن تيار لغوي غير منتظم، يوحي بالاضطراب الداخلي وانفلات المعنى من قبضة النظام النحوي. هذا التسيّب الشكلي يُقابل اضطرابًا شعوريًا داخليًا، ويؤسِّس لعلاقة عضوية بين الشكل والمحتوى، بحيث يصبح حضور علامات الترقيم أو غيابها جزءًا من التجربة الوجدانية التي يمرّرها النص.

رابعًا: التشكيل الإبداعي على المستوى البلاغي:

يكشف التشكيل البلاغي في قصيدة (عائشة والعقرب) عن وعي شعري عميق، يوظّف المجاز بوصفه أداة أساسية لتحليل الواقع ومساءلته. ويأتي التشبيه في طليعة الوسائل البلاغية المستثمرة عبر صُوَر تقوم على المفارقة القيمية، بلغة تتّسم بالبساطة في تركيبها، وبالعمق في دلالتها، يقول عبد الرحمن أخذاري[13]:

الحَيَاةُ هُنَاكَ نِضَالٌ طَوِيلٌ مَرِير

إِذَا لَمْ يَكُنْ مَهْزَلَهْ...

وُظِّف التشبيه في هذا المقطع لترسيخ البعد الكفاحي للحياة في الصحراء، إذ يُسند إليها صفات (النضال، الطويل، المرير)، وهي صفات محمّلة بدلالات نفسية وزمنية كثيفة. وقد صاغ الشاعر هذا التشبيه بأسلوب يتّسم بنبرة وجودية متوتّرة، حيث تتحوّل الحياة من تجربة يومية إلى صراع دائم، ما يكشف عن إدراك عميق لطبيعة العيش في بيئة طاردة. كما يتبدّى في هذين السطرين الشعريين مفارقة بيانية[14] دقيقة بين مفهومي (النضال) و(المهزلة)، حيث يُفضي تشبيه الحياة بالنضال المرير إلى صورة جادّة، مشحونة بثقل الكفاح والبطولة، بينما تشبيهها بالمهزلة ـ بما تحمله هذه المفردة من دلالة تهكمية وعبثية ـ تُجرّد الحياة من معناها الجاد، وتُفرغها من أيّ قيمة وجودية راسخة. هذا التباين الأسلوبي لا يُعبّر عن تناقض سطحي، وإنّما يكشف عن نظرة متذبذبة إلى الحياة، تتأرجح بين الجدّية المؤلمة والعبث الساخر، وهو ما يعمّق التوتر، ويجسّد قلقًا وجوديًا حادًّا، وكأنّ الشاعر يشتبك مع الواقع من خلال صور تُبرز قسوة التجربة الإنسانية، فتغدو الصورة التشبيهية وسيلة لتمثيل الوعي الجمعي. بهذا الأسلوب تتجاوز الصورة البيانية بعدها البلاغي التقليدي لتُصبِح أداة لتصعيد الوجع ومساءلة جدوى الحياة ذاتها.

وتشكّل الاستعارة مكوّنًا بلاغيًّا بارزًا في بنية القصيدة، حيث يُلاحظ من خلال القراءة تكرار توظيفها بصيغ متعدّدة، وبخاصة الاستعارة المكنية، بما يعكس ميلًا واضحًا إلى إعادة تشكيل الواقع عبر صور تنأى عن المباشرة. ومن أبرز النماذج التي تجلّت فيها هذه الآلية البلاغية؛ قول الشاعر[15]:

وَلَكِنَّ مَنْ مَاتَ فِينَا

الضَّمِيرُ... الضَّمِير...

يفعّل الشاعر في هذا الموضع استعارة مكنية تقوم على تصوير مفهوم (الضمير) في هيئة كائن حيّ يمكن أن يموت، وهي تقنية بلاغية تمنح هذا المفهوم المجرّد بعدًا حسّيًا ودلاليًا عميقًا. فالضمير، في هذا السياق، لا يُتناول بوصفه قيمة نظرية أو مبدأً أخلاقيًّا فحسب، وإنّما يُستدعى في صورة كيان نابض تُفضي نهايته إلى إعلان مأساوي عن تلاشي الحس الأخلاقي. ويُفصح هذا التعبير الاستعاري عن تصدّع في بنية الوعي الجماعي، وتآكل

مرتكزاته القيمية التي يُفترض أنّها الحارس الأمين للسلوك الفردي والجمعي، وبهذا المعنى يكون الشاعر قد وظّف الاستعارة كأداة لإعادة تشكيل الواقع الأخلاقي المهتز، ووسيلة لفضح التردّي القيمي.

هذا واستثمر النص الشعري تقنية التشخيص؛ بوصفها أداة بلاغية فاعلة، والتشخيص هو انزياح استعاري يقوم على إسناد أفعال أو صفات إنسانية إلى كائنات أو أشياء لا تمتلك هذه الصفات بطبيعتها، مثل الجمادات، أو المفاهيم المجرّدة، أو الحيوانات، ويظهر هذا الاستثمار جليًّا في تشخيص العقارب في صورة كائنات بشرية شرّيرة، تنطق وتُهدِّد وتتوعَّد، يقول الشاعر[16]:

وَكُلُّ العَقَارِبِ فِي أُمَّةِ الزَّحْفِ
غَاضِبَةٌ مُضْرِبَهْ

ويهدف هذا التشخيص الاستعاري إلى خلق حالة شعورية مركّبة، تُرهب المتلقي، وتضَعه في مواجهة صورة مروّعة لعالم مختلّ الموازين، تتحوّل فيه الكائنات الزاحفة إلى كائنات واعية تحمل نوايا القتل والغدر. ومن خلال هذا الانزياح التعبيري يُبرز الشاعر حجم القسوة التي واجهتها عائشة الأستاذة في فضاء عدائي؛ تستحيل فيه الطبيعة إلى خصم وجودي يتربّص بالإنسان، ويجعل الحياة لا تطاق.

إلى جانب ما تزخر به القصيدة من تشبيهات واستعارات، تحضر الكناية بكثافة وفاعلية ضمن النسيج الشعري، فجاء توظيفها مشبعًا بالدلالات الرمزية، ومحمّلًا بأبعاد نفسية واجتماعية تُجسِّد قسوة الواقع، وتربط بين التجربة الفردية والمصير الجمعي، قال الشاعر[17]:

مَاتَ مَنْ عَاشَ عَنْ أُمَّةِالزَّحْفِ فِي مَشْغَلَهْ
عَاشَ مَنْ مَاتَ فِي وَرْقَلَهْ..

في هذين السطرين الشعريين تتكشّف صورتان كنائيتان تقومان على قلب دلالات الحياة والموت، وتؤسِّسان لمفارقة وجودية تحمل بُعدًا أخلاقيا عميقًا. فعبارة: (مَاتَ مَنْ عَاشَ عَنْ أُمَّةِالزَّحْفِ فِي مَشْغَلَهْ) تنطوي على كناية عن فقدان القيمة الوجودية، حيث يقدّم الشاعر تصوُّرًا مفاده أنّ الانكفاء على الذات، والانشغال بالهمّ الفردي على حساب المصير الجماعي يُفضي إلى شكل من أشكال الموت الصامت، حيث تستمر الحياة البيولوجية، بينما تنطفئ الحيوية الوجودية، وهنا تبرز فاعلية الكناية في كونها تُلبس المعنى ثوب التخفّي لتُنشئ مسافة بين الملفوظ والدلالة، فلا تقول، ولكنّها تُوحي، ولا تصرّح، ولكنّها تُلزم القارئ بأن يكشف المستور، وهو ما نجده في قلب هذه المفارقة التي تُؤطّر الحياة والموت ضمن أفق تعبيري يعيد ترتيب القِيَم.

أمّا عبارة: (عَاشَ مَنْ مَاتَ فِي وَرْقَلَهْ) فتنهض على كناية تنقُض المفهوم التقليدي للحياة والموت، إذ تمنح البقاء الرمزي وخلود الذكر لمن رحل في (ورقلة)؛ تلك التي تمثِّل فضاءً للنضال والمعاناة. فالموت هناك لا يُصوَّر كانقضاء، بل يُعاد تأويله كامتداد رمزي في الذاكرة الجمعية وضمير الأمة. إنّ هذه الكناية المزدوجة إلى جانب كونها تُشكّل لبنة أساسية في المعمار البلاغي للقصيدة، فهي تؤسّس لموقف قيمي يُدين اللامبالاة ويُعلي من شأن الضمير الحي والتضحية في سبيل الجماعة، ومن ثمّ فهي تشكِّل تجلّيًا دالًّا للرؤية الأخلاقية والوجودية التي يتبنّاها الشاعر.

وإذا كانت الصور البلاغية، من تشبيهات واستعارات وكنايات، قد أسّست لموقف قيمي يُعيد ترتيب مفهومي الحياة والموت ضمن أفق وجودي وأخلاقي، فإنّ الطباق بدوره نهض بوظيفة تأسيسية فاعلة في بناء القصيدة،

حيث تركّز الاشتغال البديعي على إعادة تشكيل المفاهيم في إطار البؤرة المركزية التي تنتظم النص. وقد برز الطباق في القصيدة بوصفه إحدى الآليات الأسلوبية القادرة على إحداث توتر دلالي وشعوري يُعمّق من أثر التجربة الشعرية، ولعلّ أوضح تمثّلات هذا التوتّر الدلالي الذي يُولّده الطباق ما نجده في العبارة: (لَمْ تَعِشْ عَائِشَهْ / وَعَاشَ الَّذِي.. لَا.. لَنْ يَعِيش). إذ ينبني هذا التركيب على طباق دلاليّ بين الحياة والموت، فـ (عائشة) التي ارتبط اسمها بالحياة لم (تَعِش)، في حين أن الذي عاش هو، في الحقيقة، ميّت وجوديًا. ويؤكّد الشاعر هذا التناقض من خلال التردّد التعبيري (عاش الذي.. لا.. لن يعيش)، وفي لحظة التلعثم الشعري، والتردّد بين (عاش) و(لن يعيش)؛ يتجلّى التوتر النفسي والقلق الوجودي، وكأن الشاعر يعاني من وطأة الفراغ القيمي. وفي هذا السياق يتعيّن التأكيد أنّ الطباق في قصيدة عبد الرحمن أخذاري يتجاوز مسألة التحسين البديعي، ليرتقي إلى ما هو أهم؛ حيث ينخرط بعمق في البنية الشعرية، مُفصحًا عن تأمّلات تتخطّى التفاصيل الجزئية والعابرة.

خاتمة:

لقد شكّلت قصيدة (عائشة والعقرب) بنية أسلوبية متشابكة، تتيح تتبّع آليات تشكّل المعنى من خلال تفاعل المستويات التعبيرية المختلفة، وقد أتاح اعتماد المقاربة الأسلوبية النفاذ إلى البنية الداخلية للنص، باعتباره تشكيلًا إبداعيًا واعيًا لتجربة شعورية تنبض بالتوتر والقلق والمفارقة، وفيما يلي عرض لأهم النتائج التي أسفرت عنها هذه القراءة:

- كشفت القراءة الأسلوبية عن تفاعل ديناميّ بين مكوّنات التشكيل الأسلوبي، حيث يتغذّى كل عنصر من الآخر في ضوء تجربة إنسانية يتقاطع فيها الذاتي بالجمعي، والوجداني بالمجتمعي. وقد أفضى التداخل بين المكوّنات الأسلوبية إلى بناء رؤية شعرية متماسكة، أعادت تشكيل الألم في قالب فنّي مشحون بطاقة تعبيرية تتجاوز مجرّد البوح، لتغدو فعلًا إبداعيا يفيض بالدلالة والوعي.

- أظهرت نتائج الدراسة الإيقاعية في قصيدة (عائشة والعقرب) أنّ البناء الموسيقي لم يقتصر على كونه خلفية صوتية فحسب، وإنّما مثّل أحد روافد تشكيل التجربة الشعرية، والتعبير عن انفعالاتها وتوتراتها الداخلية.

- استند الإيقاع الخارجي إلى بنية عروضية مرِنة، قوامها التنويع بين تفعيلات المتدارك والمتقارب، ما أضفى على النسيج الإيقاعي طابع التدفّق، في انسجام تام مع الطبيعة الدرامية للنص. وقد تعزّز الإيقاع الخارجي باختيار قافية مفعمة بالشجَن، امتدّت بظلالها الصوتية لتعميق الإحساس بالوجع والانكسار.

- على صعيد الإيقاع الداخلي كشفت القراءة عن حضور شبكة صوتية دقيقة تنسجها العلاقات الخفية بين الحروف، مانحة النص موسيقى باطنة تتغلغل في نسيج الكِيان اللغوي ذاته، ما أفصح عن مقدرة إبداعية للشاعر على استثمار تلك الشبكة الصوتية بما ينسجم مع التوتر الشعوري والبعد الدرامي الذي تنطوي عليه التجربة الشعرية.

- كشف التحليل التركيبي للقصيدة حضورا مكثّفًا للأفعال، وقد أوعزنا ذلك إلى وجود حركية عالية تُجسّد اضطراب الذات الشاعرة أمام الفقد، كما أفضى الوقوف عند بعض الانزياحات التركيبية إلى الكشف عن دورها الفاعل في خلخلة التوقعات القرائية، وإعادة تشكيل العلاقات بين مكونات الجملة، وتبيّن أن تلك الانزياحات لم تأتِ بوصفها ترفًا أسلوبيًا، بل استُخدِمت كخيار واعٍ يُفعّل البُعد الوجداني للنص، ويُسهِم في بناء خطاب شعري منسجم مع تجربة الشاعر الإنسانية.

- أبانت القراءة الأسلوبية للتشكيل الدلالي أنّ النص، وإن بدا في ظاهره مُباشر الإخبار، فإنّه في جوهره يُشيّد معناه عبر شبكة كثيفة من الإشارات والعلامات تولّد دلالات مفتوحة، تتجاوز حدود التصريح التقريري.

- أفضى المسار التحليلي إلى أنّ العنوان، بوصفه العتبة الأولى، قد أسهم في تكثيف التوتر الدلالي من خلال الجمع بين عنصرين متباينين، ما أسّس لقراءة غائرة تتعدّى ظاهر الواقعة. وقد جاء التكرار ليُفعّل هذا التوتر ذاته داخل بنية القصيدة، مستثمرًا ما أومأ إليه العنوان من صراع وجودي، فجسّد بذلك آلية بنيوية لترسيخ الثنائيات الكبرى (الحياة/الموت، الفقد/البقاء)، ومضاعفة شحنة القلق التي تحكم إيقاع النص ورؤيته.

- بيّن التحليل الدلالي للقصيدة أنّ الشاعر تعامل مع علامات الترقيم باعتبارها مكوّنات دلالية وجمالية فاعلة، لا أدوات تنظيمية فقط؛ إذ وظّفها بعناية لتُسهِم في ضبط الإيقاع الداخلي للنص، وتكثيف الإيحاء، وتفجير المعنى من الداخل، حتى غدت جزءًا من النسيج التعبيري، تُشارك في إنتاج الدلالة وبناء نص مفتوح نابض بالقلق والتوتر، ومشحون بالحسرة والأسى

- أَبَانَ التشكيل البلاغي في (عائشة والعقرب) عن وعي شعري عميق يتوسّل المجاز بأنواعه؛ لإزاحة الستار عن الواقع وكشف تشوّهاته. حيث تتشابك التشبيهات المشحونة بدلالات المفارقة مع الاستعارات التي تتجاوز كونها مجرّد أدوات أسلوبية لتصبح آليات لتشخيص المفاهيم، وتجسيد التوتر الوجودي بين الذات والعالم، في تفاعل مع الكنايات التي عمِلت على فتح الأفق أمام معانٍ غير مباشرة، كاشفة عن تآكل القيم الأخلاقية، ومعبِّرة عن تدهور الحالة الإنسانية.

هوامش وإحالات المقال

[1] - عبد الرحمن أخذاري شاعر جزائري معاصر، وأستاذ جامعي من مدينة عين وسارة بولاية الجلفة، ورد اسمه في معجم البابطين للشعراء العرب سنة 2014م، افتكّ عدّة جوائز وطنية، أولها جائزة جامعة الجزائر 1996، والجائزة الوطنية الثانية لسنتي: 2000، و2002، ونال المرتبة الأولى لجائزة رئيس الجمهورية سنة 2007. له الكثير من المؤلفات النقدية والدواوين الشعرية المطبوعة، وأخرى تنتظر الطبع.

[2] - عائشة عويسات أستاذة الأدب العربي بجامعة لخضر حمة بوادي سوف من ساكنة الجنوب الجزائري، نالت شهادة البكالوريا سنة 2000 بثانوية محمد بن موسى الخوارزمي، أكملت دراستها الجامعية بجامعة قاصدي مرباح بورقلة تخصص أدب عربي، بعدها تحصلت على شهادة الماجستير سنة 2007 ، وشهادة الدكتوراه سنة 2014 من جامعة وادي سوف، عملت أستاذة بذات الجامعة إلى أن وافاها الأجل يوم الثالث من سبتمبر 2018م بسبب لسعة عقرب. تركت كتابا في الأدب الأندلسي بعنوان: شعر الأسر في عصر ملوك الطوائف طبع بعد وفاتها.

[3] - يُنظر: ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، دط، 2003م، ج9، مادة (وقع)، ص378. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1999م، ج1، مادة (وقع)، ص127. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط4، 2004م، مادة (وقع)، ص 1150.

[4] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، 1995م، ص22.

[5] - محمد غنيمي هلال: النّقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1986م، ص416.

[6] - عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النّقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة،مصر، دط، 1992م، ص315.

[7] - عبد الرحمن أخذاري: كان تعليقا فطال، دار بن حمدة للطباعة والنشر، الشلف، الجزائر، ط1، 2023م، ص64.

[8] - يُنظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص273، وأبو الشوارب محمد مصطفى والخويسكي زين كامل، العروض العربي صياغة جديدة، دار الوفا، الإسكندرية، مصر، دط، 2002م، ج2، ص11.

[9] - يُنظر: ابن جنّي، الخصائص، تح محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، ط 1952م، ج2، ص 318.

[10] - حول مفهوم المجهور والمهموس من الأصوات، يُنظر على سبيل المثال: الخليل بن أحمد ، كتاب العين، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص10، ابن جني: سر صناعة الإعراب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ج1، ص75.

[11] - عامر جميل شامي الراشدي، العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012م، ص31.

[12] - عبد الرحمن أخذاري: كان تعليقا فطال، ص64.

[13]- المصدر نفسه، ص64.

[14]- المفارقة مصطلح نقدي يُستخدم لوصف التوتر أو التباين الحاد بين عبارتين أو فكرتين في السياق نفسه، كما يوظف من أجل تعميق المعنى، وإبراز التناقضات الداخلية. وعادة ما تكون هذه المفارقة مقصودة ومُفعّلة أسلوبيًا. للاستزادة حول مفهوم المفارقة وأشكالها في الخطاب الشعري؛ يُنظر على سبيل المثال: نبيلة عبيد، المفارقة، مجلة فصول، مج 7، ع 3- 4، سبتمبر 1987م، ص 131، 132، خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1999م، ص 17، وناصر يوسف إبراهيم جابر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2002م، ص 46 وما بعدها.

[15]- عبد الرحمن أخذاري، كان تعليقا فطال، ص 66.

[16]- المصدر نفسه، ص 64.

[17]- المصدر نفسه، ص 66.

قائمة المصادر والمراجع:

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، 1995م.

2- خالد سليمان، المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1999م.

3- الخليل بن أحمد ، كتاب العين، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

4- عامر جميل شامي الراشدي، العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012م

5- عبد الرحمن أخذاري: كان تعليقا فطال، دار بن حمدة للطباعة والنشر، الشلف، الجزائر، ط1، 2023م..

6- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النّقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة،مصر، دط، 1992م

7- أبو الفتح عثمان بن جنّي، الخصائص، تح محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1952م.

8- أبو الفتح عثمان بن جني: سر صناعة الإعراب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

9- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط4، 2004م.

10- محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، دط، 2003م.

11- محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1999م.

12- محمد غنيمي هلال: النّقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1986م

13- محمد مصطفى أبو الشوارب، والخويسكي زين كامل، العروض العربي صياغة جديدة، دار الوفا، الإسكندرية، مصر، دط، 2002م.

14- ناصر يوسف إبراهيم جابر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دط، 2002م.

15- نبيلة عبيد، المفارقة، مجلة فصول، القاهرة، مصر، مج 7، ع 3- 4، سبتمبر 1987م.