الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة علي لونيسي البليدة 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها





الصورة الشعرية عند لخضر فلوس

في ديوان (أحبك ليس اعترافا أخيرا)

-دراسة أسلوبية-

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه (ل م د) في اللغة العربية و آدابها

تخصص : دراسات أدبية و نقدية

إعداد الطالب : أحمد بسعود **إشراف الدكتور: زاير عمرو**

السنـــــــــــــة الجامـــــــعية

1442 – 1443 هـ / 2021 – 2022 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة علي لونيسي البليدة 2

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية و آدابها

الصورة الشعرية عند لخضر فلوس

في ديوان (أحبك ليس اعترافا أخيرا)

-دراسة أسلوبية-

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه (ل م د) في اللغة العربية و آدابها

تخصص : دراسات أدبية و نقدية

إعداد الطالب : أحمد بسعود **إشراف الدكتور: زاير عمرو**

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الجامعة الأصلية	الصفة
د/ رجاء مستور	جامعة البليدة 2	رئيسا
د/ زاير عمرو	جامعة البليدة 2	مشرفا ومقررا
د/ فاطمة قسول	جامعة البليدة 2	عضوا مناقشا
د/ عمر برداوي	جامعة البليدة 2	عضوا مناقشا
د/ الباتول عرجون	جامعة الشلف	عضوا مناقشا
د/ السعيد عموري	جامعة تيبازة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

1442 – 1443 هـ / 2021 – 2022 م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

((من لا يشكر الناس لا يشكر الله))

أتقدم بالشكر إلى أستاذي الفاضل الدكتور إبراهيم فضالة – رحمه الله – الّذي رافقني بنصحه وتوجيهه طيلة مدّة إنجاز الأطروحة، كما أتقدم بالشكر للدكتور الفاضل زاير عمرو الذي أسدى إلي كثيرا من النصائح والتصويبات.

كما أتقدّم بالشكر إلى كل من أسهم معي من قريب أو بعيد.

وأخص بالذكر الوالدين الكريمين اللذين أحاطاني بالرعاية والتوجيه والتربية.

والشكر موصول إلى كل أستاذ كان سندا لي في مساري التعليمي.

إلى إخوتي وأخواتي وما تفرع عنهم.

إلى زملائي في الدراسة والعمل.

وختامه مسك إلى أم عبد العزيز التي تحملتني وصبرت معي رجاء أن أكمل مشروعي.

فالحمد لله أولا وآخرا.

أحمد بسعود (الجلفة)

ملخّص الرّسالة

الصورة الشّعريّة عند لخضر فلوس في ديوان (أحبّك ليس اعترافا أخيرا)

ـــ دراسة أسلوبيّة ـــ

إعداد:

أحمد بسعود

إشراف:

الدّكتور زاير عمرو

هدفت هذه الرّسالة إلى دراسة الصّورة الشعريّة دراسة أسلوبيّة عند لخضر فلوس في ديوانه (أحبّك.. ليس اعترافا أخيرا)؛ مبيّنة فاعليّتها في تنظيم النّص الشعريّ، وربط أجزائه ببعضها؛ من خلال المستوى الصوتي والصّرفي والتركيبي والدّلالي، كما بيّنت الدّراسة تقنيات تشكيل الصّورة عند الشّاعر، وكشفت عن التشكيل المباشر، والتشكيل غير المباشر الذي يختفي وراءه المدلول النفسي، ويفتح المجال واسعا أمام التأويل، ويجعل الصور أكثر تكثيفا وإيحاء، كما أظهرت الدّراسة أن الشاعر لم يقف عند حدود الصور البسيطة، بل استعمل الصور المركبة والكليّة و الرمزيّة؛ لرسم لوحات فنيّة متكاملة تتفاعل فيها الصور الجزئيّة، وتتضافر من أجل خدمة نسيج النصّ الشعريّ، والعمل على اكتماله، وتحقيق تلاحمه وانسجامه، الأمر الذي يجعله منظوما في سلك شعوريّ موحّد، وقد أظهر بناء الصور الشعريّة عند الشاعر أنّ

له خيالا واسعا، وتجربة شعريّة خصبة، وقدرة على تطويع ما في العالم الخارجي من صور تبعا لذاته وخدمة لعالمه الشّعوريّ، إضافة إلى ما أظهرته صوره الشعريّة من تنوّع في المصادر، وتعدّد في الروافد. هذا وقد جاءت هذه الدّراسة في مقدّمة وخمسة فصول فكانت كالتّالي:

الفصل الأوّل: وهو فصل نظريّ تحدّثت فيه عن الصورة الشعريّة في النقد العربي القديم والحديث، ووظيفتها في نسيج العمل الشّعري، وأهميتها، وأسس بنائها، ودلالاتها وأنماطها.

الفصل الثّاني: وتحدّثت فيه عن الصورة الشعريّة في المستوى الصّوتي، وجاء فيه ذكر لفاعليّة المستوى الصوتي في تشكيل الصور؛ وذلك من خلال دراسة الموسيقى الدّاخليّة والخارجيّة.

الفصل الثّالث: تحدّثت فيه عن الصورة الشعريّة في المستوى الصّرفي، فجاء فيه ذكر للمستوى الصّرفي ودوره في بناء الصور من خلال الحديث عن بنية الأسماء، وبنية الأفعال.

الفصل الرّابع: تمّ التطرّق فيه للمستوى التّركيبي، وفيه تمّ التّحدّث عن تركيب الجمل الخبريّة الاسميّة ودلالاتها، كما تحدّثت عن الجمل الاسميّة التي (خبرها جملة فعليّة)، لأنتقل بعد ذلك لدراسة الجمل الفعليّة بأنواعها، ثم درست الجمل الخبريّة المؤكّدة، كما درست الجمل الإنشائيّة فتكلّمت عن الاستفهام، والنّداء، لأختم الفصل بمبحث التّقديم والتأخير، مبيّنا دور كلّ هذه المباحث في تشكيل الصورة الشعريّة عند الشّاعر.

الفصل الخامس: وفيه درست الصورة الشعرية في المستوى الدّلالي، فجاء فيه ذكر لأنماط الصورة الشعريّة في الدّيوان من صور مفردة بأنواعها (التشبيهيّة والاستعاريّة)، وصور كليّة أو مركّبة أو رمزيّة، لأختم الفصل بالحديث عن الحقول الدّلالية الواردة في الدّيوان.

وانتهى البحث بخاتمة فيها ذكر لمجمل النتائج الّتي توصّلت إليها الدّراسة.

فِهْرِسُ

المحتَوياتُ

المحتويـــــــــــــــــــــــات	الصفحة
البسملة	
شكر و عرفان	
الملخص بالعربية	
فهرس المحتويات	
مقدمة	20
الفصل الأول الصورة الشعرية في النقد العربي	29
1/مفهوم الصورة الشعريّة في الفكر النّقدي والبلاغي العربي القديم والحديث	29
1.1.مفهوم الصورة الشعرية في الفكر النقدي والبلاغي القديم	30
1,1،1.الجاحظ (ت 255هـ)	30
2.1.1. قُدامة ابن جعفر: (ت 337هـ)	30
3.1.1.عبد القاهر الجرجاني:(ت 471هـ)	32
القرطاجنّي (ت684هـ)	35
2.1. الصورة الشعرية في النقد الحديث والمعاصر	35
1.2.1.الجماعات النقدية ومفهوم الصورة الشعرية	36
1.1.2.1.جماعة الديوان	36
2.1.2.1.جماعة المهجر	36
2.2.1.محاولات النقاد الفرديّة في وضع مفهوم للصورة الشعريّة	37
1.2.2.1.مصطفى ناصف	37
2.2.2.1 أحمد الشايب	39
3.2.2.1.نعيم اليافي	39
2/أهمية الصورة الشعرية ووظيفتها في نسيج العمل الشعري	44
1.2.أهميّة الصورة الشعريّة	44

2.2. وظائف الصورة الشعرية بين القديم والحديث	46
1.2.2.وظائف الصورة في التراث النقدي والبلاغي القديم	48
1.1.2.2.الشرح والتوضيح	48
2.1.2.2.المبالغة	48
3.1.2.2.التحسين والتقبيح	49
4.1.2.2.الوصف والمحاكاة	49
2.2.2.وظائف الصورة في النقد العربي الحديث	50
1.2.2.2.أنها وسيلة الشاعر للتعبير عن الوجدان ونقل الأحاسيس وتصوير تجربته الشعرية	50
2.2.2.2.أنها مجال لإظهار التفرد الفني في الصياغة	51
3.2.2.2.أنها وسيلة لإضفاء معنى جديد لم تكن تمتلكه القصيدة	52
4.2.2.2.أنها وسيلة لإيصال التجربة إلى الآخرين	53
3/أسس بناء الصورة الشعريّة	54
1.3.الخيال	54
2.3.التجربة والخبرة الشخصيّة	57
3.3.الطبيعة	61
4.3اللغة الشعريّة	63
4/الصورة الشعرية دلالاتها وأنواعها	65
1.4.دلالات الصورة الشعرية	65
1.1.4.الدلالة اللغوية	65
2.1.4.الدلالة الذهنية	66
3.1.4.الدلالة النفسية	66
4.1.4.الدلالة الرمزية	66
5.1.4.الدلالة البلاغية	66

2.4.أنواع الصورة الشعرية	67
أ-مشكلة المشابهة	67
ب-مشكلة الرؤية الثنائية	67
ج-مشكلة البناء المنطقي	68
د-مشكلة الجمود	68
أنواع الصورة الشعرية	69
1.2.4.الصورة المُفردة	69
1.1.2.4. الصورة التشبيهية	70
2.1.2.4.الصورة الاستعارية	71
أ ــ"الصورة التجسيدية	73
ب ــ الصورة التشخيصية	73
ج ــ الصورة التجسيمية	73
3.1.2.4. الصورة المجازية	73
2.2.4.الصورة الرمزية والأسطوريّة	75
3.2.4.الصورة المرُكبة	77
4.2.4.الصورة الكلية	77
1.2.4.القصيدة الصورة-التوقيع	78
الفصل الثاني : الصورة الشعرية في المستوى الصوتي	81
تمهيد	81
المستوى الصوتي	84
1ـ الموسيقى الخارجية	84
1.1. الوزن	85
1.1.1. الوزن في قصائد الشعر الحرّ	88

1.1.1.1. مناسبة البحور للغرض وفاعليّتها في بناء الصور الشعرية في قصائد الشعر الحر	88
النّموذج الأوّل: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا	89
النموذج الثاني: من قصيدة وردة من حدائق بابل	90
2.1.1.1.الزحافات والعلل ودورها في بناء الصور الشعريّة في قصائد الشعر الحرّ	97
النموذج الأول: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا	97
النموذج الثاني: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا	98
النموذج الثالث : من قصيدة وردة من حدائق بابل	98
النموذج الرابع : من قصيدة طفولة وشظايا	99
2.1.1.دور الوزن في مناسبته للغرض و بناء الصور الشعرية في قصائد الشعر العمودي	104
2.1. القافية	109
1.2.1.القافية في القصائد العمودية	110
1.1.2.1.الوظيفة الدّلاليّة للقافية في القصائد العموديّة	112
النموذج الأول: يقول الشاعر في قصيدته تداعيات مسافر إلى الشمال	112
النموذج الثاني: من قصيدة رحيل في الجراح	114
2.1.2.1.القافية المطلقة و المقيدة في القصائد العمودية و دورها في بناء الصور الشعرية	115
النموذج الأول : من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السهران	116
النموذج الثاني : من قصيدة صلاة لعينيك	116
النموذج الثالث : من قصيدة قبلة للشمس الإيرانية	116
النموذج الرابع : من قصيدة رحيل في الجراح	117
3.1.2.1.الرّوي في القصائد العمودية	120
النموذج الأول: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال	121
النموذج الثاني: من قصيدة سنونوة الحنين	122
النموذج الثالث: من قصيدة قبلة للشمس الإيرانية	122

2.2.1.القافية في القصائد الحرة	124
1.2.2.1.الوظيفة الدّلاليّة للقافية في قصائد الشعر الحرّ	130
النموذج الأول : من قصيدة انفتحي يا سكره	130
2.2.2.1.الرّوي في قصائد الشعر الحرّ وأثره في بناء الصورة الشعريّة	132
النموذج الأول: من قصيدة أجراس الحنين	132
النموذج الثاني: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا	133
النموذج الثالث: من انفتحي يا سكره	134
2.الموسيقى الداخلية	136
1.2.التكرار	137
1.2. 1.التكرار على مستوى الصوت ودوره في بناء الصور الشعرية	137
1.2. 1.1.الصوامت	138
صوت الراء	139
النموذج الأول: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا	139
النموذج الثاني : من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال	141
النموذج الثالث: من قصيدة طفولة وشظايا	141
النموذج الرابع : من قصيدة قبلة للشمس الإيرانية	143
صوت الميم	144
النموذج الأول: من قصيدة الموت والحياة على أسوار بابل	144
النموذج الثاني: من قصيدة أقمار الأرض المنفية	145
صوت النون	145
النموذج الأول: من قصيدة سنونوة الحنين	146
النموذج الثاني: من قصيدة رحيل في الجراح	148
صوت التاء	149

النموذج الأول: من قصيدة حيزية تنتظر العشاق	149
النموذج الثاني : من قصيدة أجراس الحنين	150
1.2. 2.1. الصوائت الطويلة	151
الألف	153
النموذج الأول: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال	153
النموذج الثاني : من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السهران	154
الياء المدّيّة	154
النموذج الأول: من قصيدة رؤيا	155
2.2. تكرار الكلمة المفردة	155
كلمة (بابل)	156
النموذج الأوّل: من قصيدة وردة من حدائق بابل	156
النّموذج الثاني: من قصيدة الموت والحياة على أسوار بابل	158
كلمة المطر	160
النموذج الأوّل: من قصيدة طفولة وشظايا	160
كلمة الجرح	161
النموذج الأول: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا	162
النموذج الثاني: من قصيدة هوامش على بيت المتنبي	162
3.2. تكرار الجملة	164
النموذج من قصيدة هوامش على بيت المتنبي	164
الفصل الثالث: الصورة الشعرية في المستوى الصرفي	167
1. الأسماء والأفعال	167
1.1. بنية الأسماء	173
1.1.1 جموع التكسير	173

النموذج الأوّل: من قصيدة أحبّك ليس اعترافا أخيرا	176
النموذج الثاني: من قصيدة صلاة لعينيك	180
النموذج الثالث: من قصيدة قبلة للشمس الإيرانيّة	182
النموذج الرابع: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي	183
النموذج الخامس: من قصيدة رحيل في الجراح	185
2.1.1. اسم الفاعل	186
النموذج الأوّل: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشّمال	191
النموذج الثاني: من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السّهران	192
النموذج الثالث: من قصيدة قبلة للشمس الإيرانيّة	193
النموذج الرابع: أقمار الأرض المنفيّة	194
3.1.1اسم المفعول	195
النموذج الأوّل: من قصيدة أقمار الأرض المنفيّة	195
النموذج الثاني: من قصيدة رحيل في الجراح	198
4.1.1 التعريف والتنكير	199
1.4.1.1.التعريف	202
1.1.4.1.1الأسماء المعرّفة تعريفا إضافيّا	202
1.1.1.4.1.1. الاسم المعرّف بالإضافة (المضاف إليه ضمير متصل)	203
النموذج الأوّل: من قصيدة أحبّك ليس اعترافا أخيرا	203
النموذج الثاني: من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السهران	205
النموذج الثّالث: من قصيدة صلاة لعينيك	206
النموذج الرابع: من قصيدة سنونوة الحنين	206
2.1.1.4.1.1.الاسم المعرّف بالإضافة (المضاف إليه اسم)	208
النموذج الأول: من قصيدة انفتحي يا سكّره	208

النموذج الثاني: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي	208
2.1.4.1.1الاسم المعرّف بـ "الـ"	209
1.2.1.4.1.1. الأسماء المعرفة بـ "الـ" العهديّة	210
النموذج الأوّل: من قصيدة وشم على جبينة الطفلة السمراء	210
النّموذج الثاني: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي	211
النموذج الثالث: من قصيدة رحيل في الجراح	212
2.2.1.4.1.1الأسماء المعرفة بـ "الـ" الجنسيّة	112
النموذج الأول: من قصيدة وردة من حدائق بابل	212
النموذج الثاني: من قصيدة رحيل في الجراح	213
.3.1.4.1.1الأسماء المعرّفة تعريفا علميّا	214
1.3.1.4.1.1أسماء الإنسان	214
2.3.1.4.1.1أسماء الحيوان	214
3.3.1.4.1.1أسماء الأماكن	215
2.4.1.1التنكير	215
2. بنية الأفعال	216
1.2. الفعل الماضي	218
النموذج الأول: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال	219
النّموذج الثاني: من قصيدة رحيل في الجراح	220
النموذج الثّالث: أيضا من قصيدة رحيل في الجراح	221
2.2. الفعل المضارع	222
النموذج الأوّل: من قصيدة رؤيا	223
النموذج الثّاني: من قصيدة أجراس الحنين	224
النموذج الثالث: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي	226

3.المجرّد والمزيد	227
1.3.المجرّد	228
1.1.3. المجرّد الثلاثي	228
النموذج الأوّل: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا	228
النّموذج الثّاني: من قصيدة أحبّك ليس اعترافا أخيرا	229
2.3المزيد	230
1.2.3. مزيد الثلاثي بحرف	230
1.1.2.3. صيغة فعّل	230
النموذج الأوّل: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال	231
النموذج الثاني: من قصيدة صلاة لعينيك	231
النموذج الثالث: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي	232
النموذج الرابع: من قصيدة أقمار الأرض المنفيّة	233
2.2.3. الثلاثي المزيد بحرفين	234
النموذج الأوّل: من قصيدة رحيل في الجراح	234
النموذج الثاني: طفولة وشظايا	235
النموذج الثّالث: وردة من حدائق بابل	236
النموذج الرابع: من قصيدة أحبّك ليس اعترافا أخيرا	237
الفصل الرابع : الصورة الشعرية في المستوى التّركيبيّ	240
الجمل الاسميّة والفعليّة	241
1.الجمل الخبريّة	244
1.1.الجمل الخبريّة الاسميّة	245
1.1.1.الجمل الخبريّة الاسميّة (الخبر اسم أو جملة اسميّة)	245
النموذج الأوّل: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا	245

النّموذج الثاني: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال	246
النموذج الثالث: من قصيدة الموت والحياة على أسوار بابل	247
النموذج الرابع: من قصيدة طفولة وشظايا	248
2.1.1.جمل اسميّة(خبرها جملة فعليّة)	250
النّموذج الأوّل: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي	250
النموذج الثاني: من قصيدة طفولة وشظايا	251
النموذج الثالث: من قصيدة أقمار الأرض المنفيّة	252
النموذج الرابع: حيزية تنتظر العشّاق	253
النموذج الخامس: من قصيدة أقنعة تحت النور	254
2.1.الجمل الفعلية	256
النموذج الأوّل: من قصيدة أحبّك ليس اعترافا أخيرا	256
النموذج الثاني: من قصيدة صلاة لعينيك	260
النموذج الثالث: من قصيدة الموت والحياة على أسوار بابل	264
النموذج الرابع: من قصيدة طفولة وشظايا	264
النموذج الخامس: من قصيدة قبلة للشّمس الإيرانيّة	265
النموذج السادس: من قصيدة أجراس الحنين	267
2.الجمل الخبريّة المؤكّدة	269
1.2.الجملة الخبريّة الاسميّة المؤكّدة	269
النموذج الأوّل: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا	269
النموذج الثاني: من قصيدة أقمار الأرض المنفيّة	270
2.2.الجملة الخبريّة الفعليّة المؤكّدة	270
النموذج الأوّل: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال	270
النموذج الثاني: من قصيدة قبلة للشّمس الإيرانيّة	271

3.الجمل الإنشائيّة	272
1.3.جمل النّداء	273
النموذج الأوّل: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال	274
النموذج الثّاني: من قصيدة هوامش علي بيت المتنبّي	276
النّموذج الثالث: من قصيدة الرحيل إلى أرض الأنبياء	279
2.3.جمل الاستفهام	281
1.2.3.الاستفهام بهل	281
النموذج الأوّل: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا	282
النّموذج الثاني: من قصيدة طفولة وشظايا	283
النموذج الثّالث: من قصيدة صلاة لعينيك	286
2.2.3.الاستفهام بأين	287
النّموذج الأوّل: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي	287
النّموذج الثّاني: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي	289
4.التّقديم والتّأخير	291
1.4.تقدّم الجار والمجرور	293
1.1.4.تقدّم الجار والمجرور على الفاعل	293
النّموذج الأوّل: من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السّهران	293
النّموذج الثاني: من قصيدة صلاة لعينيك	294
النّموذج الثالث: من قصيدة حيزيّة تنتظر العشّاق	294
النّموذج الرابع: من قصيدة رحيل في الجراح	295
2.1.4.تقدّم الجار والمجرور على الفعل و الفاعل	296
النموذج الأوّل: من قصيدة طفولة وشظايا	296
النّموذج الثاني: من قصيدة الموت والحياة على أسوار بابل	296

النّموذج الثّالث: من قصيدة رحيل في الجراح	297
3.1.4.تقديم الجار و المجرور على المفعول به	298
النّموذج الأول: من قصيدة أجراس الحنين	298
النموذج الثاني : من قصيدة حيزيّة تنتظر العشاق	299
النّموذج الثالث : من قصيدة طفولة وشظايا.	299
4.1.4.تقدم الجار و المجرور على الخبر	301
النموذج الأول : من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشّمال	301
النموذج الثاني : من قصيدة سنونوة الحنين	301
النموذج الثالث : من قصيدة انفتحي يا سكره	302
5.1.4. تقدم الجار و المجرور على المبتدأ و الخبر	303
النموذج الأول : من قصيدة طفولة وشظايا	303
النموذج الثاني : من قصيدة حيزية تنتظر العشاق	304
6.1.4.تقدم الجار و المجرور على خبر كان أو إحدى أخواتها	305
النموذج الأول : رسالة إلى طفلة القمر السّهران	305
النموذج الثاني : من قصيدة قبلة للشمس الإيرانيّة.	306
2.4.تقدّم الظرف	307
1.2.4.تقدُّم الظرف على الفاعل	307
النموذج الأول : من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي	307
النموذج الثاني : من قصيدة الزائر المجهول	308
النموذج الثالث : من قصيدة طفولة وشظايا	309
2.2.4.تقدّم الظرف على الفعل و الفاعل	311
النموذج الأول : من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي	311
النموذج الثاني : من قصيدة طفولة وشظايا	312

النموذج الثالث : من قصيدة رحيل في الجراح	313
3.2.4.تقدم الظرف على الخبر	313
النموذج الأول : من قصيدة سنونوة الحنين	313
النموذج الثاني : من قصيدة انفتحي يا سكره	314
3.4.تقدم الخبر على المبتدأ	314
النموذج الأول : من قصيدة من قصيدة رحيل في الجراح	315
النموذج الثاني : من قصيدة رحيل في الجراح	315
الفصل الخامس : الصورة الشعرية في المستوى الدلالي	318
1.أنماط الصورة في الديوان	318
1,1.الصورة المفردة	319
1.1.1.الصورة التشبيهيّة	320
1.1.1.1.النوع الأوّل: التشبيه التامّ	321
النموذج الأول: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال	321
النموذج الثاني: من قصيدة صلاة لعينيك	322
النموذج الثالث: من قصيدة انفتحي يا سكّره	323
النموذج الرابع: من قصيدة رؤيا	324
2.1.1.1.النوع الثّاني: التشبيه البليغ الإضافي:	325
النموذج الأول: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال	325
النموذج الثاني: من قصيدة هوامش علي بيت المتنبّي	326
النموذج الثالث: من قصيدة عودة إلى النبع	326
النموذج الرابع: من قصيدة أجراس الحنين	327
النموذج الخامس: من قصيدة رحيل في الجراح	327
2.1.1. الصورة الاستعارية	328

1.2.1.1. الاستعارة التشخيصية	329
النموذج الأول: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا	329
النموذج الثاني: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال	330
النموذج الثالث: أقمار الأرض المنفية	331
2.2.1.1. الاستعارة التجسيمية	333
النموذج الأول: من قصيدة أحبّك ليس اعترافا أخيرا	334
النموذج الثاني: من قصيدة هوامش على بيت المتنبي	335
النموذج الثالث: وشم على جبين الطفلة السمراء	335
النموذج الرابع: من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السهران	336
3.2.1.1. الاستعارة التجسيدية	338
النموذج الأول: من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السهران	338
النموذج الثاني: من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السهران	339
النموذج الثالث: من قصيدة رحيل في الجراح	339
2.1.الصورة المركبة	342
3.1.الصورة الكلية	345
النموذج: قصيدة الزائر المجهول	346
4.1.الصورة الرمزية	350
1.4.1.المقطع الأول	351
2.4.1.المقطع الثاني	353
3.4.1.المقطع الثالث	354
4.4.1.المقطع الرابع	354
5.4.1.المقطع الخامس	356
2. الحقول الدلاليّة	357
1.2.حقل الطبيعة	358
1.1.2.حقل الطبيعة الجامدة	359

العلاقات الدلاليّة الموجودة في حقل الطبيعة الجامدة	365
علاقة ترادف	365
علاقة اشتمال	367
علاقة تضاد	369
علاقة الجزء بالكل	370
2.1.2.حقل الطبيعة الحية	371
العلاقات الدلالية الموجودة في حقل الطبيعة الحيّة	377
علاقة ترادف	377
علاقة اشتمال	378
علاقة الجزء بالكل	379
2.2.حقل المصنوعات وما يتصل بها	380
العلاقات الدلالية الموجودة في حقل المصنوعات	382
علاقة ترادف	382
علاقة اشتمال	382
علاقة الجزء بالكل	383
3.2.حقل المرأة	385
العلاقات الدلالية الموجودة في حقل المرأة	388
علاقة الترادف	388
علاقة اشتمال	389
خاتمة	392
قائمة المصادر و المراجع	401
الملخص بالإنجليزية	420

مُـــــقدّمة

مقدّمة:

الحمد لله حمدا يليق بجلاله، والصّلاة والسّلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين أمّا بعد:

إنّ النّقد الأدبي في سيرورته يسعى إلى معرفة القيم الفنيّة والجمالية لهذا الخطاب الأدبيّ، كما أنّه يعمل على تثمين الخصائص الفنيّة التي يجب وجودها في النّص الأدبيّ؛ ليكون أثراً فنياً يكتسب شرعيّة خلوده وبقائه، ثمّ إنّ معرفة هذه الخصائص الفنيّة التي يكون بها العمل الأدبيّ عملا فنّيا؛ إنّما يكون عن طريق تفكيك النص، لمعرفة بنيته، وخصائص تراكيبه، وذلك من أجل البحث عن مقصديّة الكاتب، وتتبّع تأثير خطابه، والكشف عن الظواهر والفضاءات الموجودة في الخطاب، إضافة إلى تعرية العلاقات الخفية الكامنة في الخطاب الأدبي، فالنّاقد إذا يسعى ـ من خلال مقاربته النّقديّة ـ إلى إنجاز قراءة علميّة دقيقة، يحاور خلالها النّص ويطرح تساؤلاتٍ تمكّنه من الولوج إلى فضاءات النّص الدّفينة، وليصل إلى إجابات مقنعة، معتمدا على أدوات إجرائيّة دقيقة.

إنّ النّاقد عندما يمارس هذه العمليّة النقديّة فإنّه لا يقحم المنهج النّقدي على العمل الأدبيّ؛ بل إنّ العمل الأدبيّ هو الّذي يعطي الآليات والإجراءات المناسبة للولوج إلى جوهره، والكشف عن جماليّاته، وإلاّ كانت العمليّة النّقديّة عمليّة منحرفة تصف العمل الأدبيّ وصفاً مشوّها يؤدّي بالضرورة إلى إبعاد النّجعة، في الكشف عن قيم النّص وجماليّاته.

وإيمانا منّي بأهميّة الصورة الشعرية في الكشف عن الخصوصية الشعرية للشاعر جاءت هذه الدّراسة لتتناول أحد الأعمال الشعريّة الجزائريّة للشاعر لخضر فلّوس بالنّقد والتحليل، علّها تكون إضافة للمكتبة العربيّة والجزائريّة على وجه الخصوص، وتبرز أهميّة هذه الدّراسة الموسومة بـ: " الصورة الشعريّة عند لخضر فلوس في ديوان (أحبّك.. ليس اعترافا أخيرا) ـ دراسة أسلوبيّة ـ في كونها أحد القضايا الفنية في الساحة الأدبيّة والنّقديّة، ولكونها وسيلة شعريّة لا تظهر فرادة الشّاعر وخصوصيّته إلا بها، ولعدم

استغنائه عنها؛ فهي جوهر الشّعر والشيء الوحيد الثّابت في الشّعر، كما أنّ الصّورة الشعريّة تعتبر نتاج التخييل الشعريّ، والتي يسعى من خلالها المبدع أن يكون مبدعا؛ ففيها يتضافر الخيال مع اللغة والتجربة الشعريّة والشعوريّة الحيّة، من أجل جمال النّسيج الشعريّ، وفيها يُرى ما للشاعر من قدرة على الاختيار و التوزيع، والانحراف عن مواضعات اللغة العاديّة إلى لغة شعريّة تتّسم بالإيحاء والتّكثيف.

كما تبرز جدّة الدراسة في طريقة تحليلها لنصوص الشاعر؛ وكذا إظهار قدرة الشاعر في استغلال إمكانات اللغة – (الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية) – في صياغة الصور الشعرية.

وقد كان لتناولي لقضيّة الصورة الشعريّة أسباب دفعتني لدراستها يمكن اختزالها فيما يلي:

أوّلا: نقص الدّراسات التي تتناول الشّعر بالنقد والتحليل في الجزائر ممّا أدّى إلى عدم معرفة الجيل للكثير من الأسماء الشّعريّة المهمّة، ولخضر فلّوس أحد الأسماء المهمّة التي أعتقد أنّها لم تنل عناية كافية من قبل الدّراسين والمتخصّصين.

ثانيا: جدّة الدّراسة حيث لم أجد من تناول ديوان " أحبّك ليس اعترافا أخيرا" بالنقد والتحليل على الرّغم من أنّ نصوص الشّاعر فيه تتّسم بالتّكثيف والرمزيّة والإيحاء والغموض الفنيّ؛ ممّا يفتح المجال واسعا أمام التأويل، ويفتح شهيّة القارئ لتتبّع جماليّة النّص الشعريّ عنده.

ثالثا: اعتقادي ـ بعد قراءتي لنصوص الشّاعر ـ أنّ الشاعر صاحب تجربة شعريّة متفرّدة في لغتها، وتراكيبها، وكيفيّة تعبيرها عن صور الشّعور والتفكير، وخروجها عن مواضعات اللّغة العاديّة إلى اللّغة الشّعريّة، الأمر الّذي يحتاج إلى تتبّع معالم هذه التجربة عن طريق دراسة الصورة الشعريّة الّتي أعتقد أنّها أبرز الأدوات الشعريّة التي تمكّن النّاقد من تحديد معالم التجربة الشعريّة والشعوريّة.

رابعا: اعتقادي أنّ الشاعر لخضر فلّوس أحد أبرز الشّعراء الجزائريّين الّذين حملوا رسالة الكلمة، فاهتمّوا بمعالجة قضايا الوطن، وما يتخبّط فيه من مشكلات وآلام، كما عبّروا عمّا يعتلج أنفسهم اتّجاهه.

وقد أدّت هذه الأسباب إلى تحديد الإشكاليّة الرّئيسة للدّراسة؛ والتي صِيغت كالتّالي:

إلى أيّ مدى استطاعت الصورة الشعريّة ـ باعتبار أنّ لها القدرة على الولوج إلى البنية العميقة للنصّ الشعريّ ـ عند لخضر فلوس أن تكشف عن أبعاد تجربته الشعريّة، وعن قوانين الإبداع في النصّ الشعريّ عنده؟،

وقد تفرّعت عن هذه الإشكاليّة جملة من الأسئلة يمكن بيانها كالآتي:

1 ـ كيف يمكن رصد أبعاد التجربة الشعريّة عند لخضر فلّوس من خلال توظيفه للصورة الشعريّة؟ و كيف أقام الشّاعر العلائق اللّغويّة بين المفردات من أجل بناء صوره؟ وهل وُفّق في إقامة هذه العلائق فجاءت صوره بذلك ممثّلة لذوقه، حاملة لخبرته الجماليّة بعيدة عن السّطحيّة والمألوف؟ أم أنّ صوره الشعريّة جاءت سطحيّة لا تعكس خبرة ولا ذوقا فنّيّا؟

2 ـ هل استطاعت الصورة الشعريّة عنده أن تحمل تجاربه وأفكاره ورؤاه؟ وما الأدوات والطّرق التي استعملها الشاعر خدمة لصوره؟ وهل كانت هذه الأدوات والطرق الّتي وظّفها الشاعر ملائمة بحيث حقّقت للصّور الشعريّة التكثيف والإيحاء والجمع بين المتنافرات في بوتقة واحدة ممّا يجعل العمليّة الشعريّة عمليّة ذات قدرة فنّية عالية يمكن أن تؤثّر في المتلقّي وأن تؤسّس لعنصري الدّهشة والمفاجأة؟

3 ـ هل كانت صوره الشّعريّة جزءا حيويّا في القصيدة حيث شكّلت مع بعضها تلاحما وتناسقا يخدم نسيج النّصّ الشّعريّ؟.

وعليه فقد حاولت إنجاز هذه الدّراسة في مقدّمة وخمسة فصول: فصل نظريّ، وأربعة فصول تطبيقيّة يمكن بيانها فيما يلي:

الفصل الأوّل (النظري):

عنونته بـ: (الصورة الشعريّة في النقد العربي)، وتمّ التطرّق لمفهوم الصورة الشعريّة في الفكر النّقدي والبلاغي العربي القديم، والصورة في النقد العربي الحديث، كما تحدّثت عن أهمية الصورة الشعرية ووظيفتها في نسيج العمل الشعري فذكرت أنّ لها وظائف في التراث البلاغي والنقديّ العربيّ تختلف عن

وظائفها المنوطة بها في الفكر النقدي العربيّ الحديث، بعد ذلك تكلّمت عن أسس بناء الصورة الشعريّة وهي(الخيال، والتّجربة والخبرة الشّخصيّة، والطّبيعة، واللغة الشعريّة)، لأختم الفصل النّظريّ بالحديث عن دلالات الصورة الشعريّة وأنواعها، فأما دلالاتها فقد تمثّلت في الدلالة (اللغويّة، الذّهنيّة، النفسيّة، الرمزيّة، البلاغيّة)، وأمّا أنواعها فقد تمثّلت في (الصورة المفردة، الكليّة، المركّبة، الرمزيّة...).

الفصول التطبيقيّة:

الفصل الثّاني:

عنونته بـ: (الصورة الشعرية في المستوى الصوتي)، وهو دراسة تطبيقيّة لفاعليّة المستوى الصوتيّ في تشكيل الصور الشعريّة، وقد قدّمت له بتمهيد مناسب لموضوع الدّراسة، ثم انتقلت للحديث عن الموسيقى الخارجية وفيها تناولت دور الوزن في مناسبته للغرض وبناء الصور الشعرية في قصائد الشعر الحر وقصائد الشّعر العموديّ، ثمّ تكلّمت عن القافية وأنواعها في القصائد العمودية وفي قصائد الشعر الحرّ ودورها في تشكيل الصور الشعرية، لأنتقل بعد ذلك للحديث عن الموسيقى الدّاخليّة وفيها عالجت تكرار الصّوت والكلمة والجملة.

الفصل الثّالث:

وهو فصل عنونته بـ:(الصورة الشعرية في المستوى الصّرفي)، وفيه تحدّثت عن بنية الأسماء والأفعال، فأمّا بنية الأسماء فجاء فيها ذكرٌ لجموع التّكسير، واسم الفاعل، واسم المفعول، والتّعريف والتّنكير، وأمّا بنية الأفعال فجاء فيها ذكر للفعل الماضي، والفعل المضارع ونسبة شيوع كلّ منهما ودلالات استخدامها، كما تطرّقت للفعل المجرّد والمزيد ودلالاتهما وأثر كلّ ذلك في تشكيل الصّور الشعريّة.

الفصل الرّابع:

حمل عنوان: (الصورة الشعريّة في المستوى التركيبي)، وفي هذا الفصل تحدّثت عن تركيب الجمل الخبريّة الاسميّة ودلالاتها، وكيف أقام الشّاعر العلائق بين دوالّها، كما تحدّثت عن الجمل الاسميّة التي (خبرها جملة فعليّة)، وأنّها تختلف في دلالتها وفي صورها عن الجمل الخبريّة الاسميّة، لأنتقل بعد ذلك لدراسة الجمل الفعليّة بأنواعها، وكيف أنّ الشّاعر يوظّفها توظيفا يخدم تجربته الشعريّة والشعوريّة، فتراه تارة يوظّف الجمل الفعليّة المبدوءة بالفعل الماضي، وتراه تارة أخرى يوظّف الجمل الفعليّة المبدوءة بالفعل المضارع حسب طبيعة الصورة والحالة النفسيّة أو التجربة الشعريّة، بعد ذلك انتقلت لدراسة الجمل الخبريّة المؤكّدة، وأنواع التّراكيب الموجودة فيها؛ ممّا ينتج عنه صور شعريّة مغايرة للجمل الخبريّة الخالية من التّأكيد، ثمّ تطرّقت بعد ذلك إلى الحديث عن الجمل الإنشائيّة وفيها عالجت الاستفهام، والنّداء؛ لأختم الفصل بمبحث التّقديم والتأخير، وذكرت كلّ أنواع التّقديم والتّأخير التّي شكّلت سمة أسلوبيّة بارزة، وكيفيّة استخدام الشّاعر لهذه التقنيّة في بناء صوره الشّعريّة بما يخدم أغراضه وأهدافه.

الفصل الخامس: عنونته بـ :(الصورة الشعرية في المستوى الدّلالي، وجاء فيه ذكر لأنماط الصورة الشعريّة في الدّيوان من صور مفردة بأنواعها (التشبيهيّة والاستعاريّة)، وصور كليّة أو مركّبة أو رمزيّة، لأختم الفصل بالحديث عن الحقول الدّلالية الواردة في الدّيوان.

لأنهي البحث بخاتمة فيها ذكر لمجمل النتائج الّتي توصّلت إليها الدّراسة.

وقد اعتمدت على المنهج الأسلوبيّ إحصاء ووصفا، باعتباره المنهج الذي فرضته طبيعة المدوّنة، والمنهج الأسلوبيّ كما هو معلوم يعتبر أحد أهمّ المناهج النّسقية التي تسعى إلى مقاربة العمل الأدبيّ بالبحث في بناه اللّسانيّة التي تشكّل سمات أسلوبيّة بارزة، والّتي تخلق تأثيرا، أو تصنع عنصر مفاجأة، أو تشكّل ضغطا على القارئ، على المستوى الصّوتيّ أو الصّرفي أو التركيبيّ أو الدّلاليّ، فالأسلوبيّة إذا

ترصد البنى الأسلوبيّة في جميع المستويات وما فيها من علاقات اختياريّة وانحرافيّة عن طريق الملاحظة والتّشخيص وقياس الظّاهرة.

كما أنّ التحليل الأسلوبيّ يوفّر للدّارس آليّات وإجراءات تمكّنه من الكشف عن الأثر الجماليّ، والوصول إلى أغوار النّص الشعريّ؛ بغية إضاءة زواياه المظلمة، ومعرفة شبكة علاقاته المختلفة، وكذلك لأنّ المقاربة الأسلوبيّة " لا تتغذّى على آليّات وقواعد جاهزة، تستنبط بموجبها الرّوح الجماليّ للنّص الشّعريّ، كلاّ فلكلّ نصّ قواعده الأسلوبيّة المميّزة الّتي بموجبها يتحوّل هذا الأثر الأدبيّ إلى أثر جماليّ والجمال المتوصّل إليه من خلال هذه المقاربة هو جمال متفرّد، مادامت الأسلوبيّة تبحث عن هذا الجانب الفردانيّ في العمل الأدبيّ". (مستويات وآليّات التحليل الأسلوبيّ للنّص الشّعري، د تاوريريت بشير.).

أمّا عن المصادر والمراجع التي رجعت إليها في دراستي فهي:

أولا: المصادر: ديوان (أحبّك ... ليس اعترافا أخيرا).

ثانيا المراجع: وهذه انقسمت إلى قسمين:

مراجع عامّة:

ونذكر منها: الخصائص لابن جنيّ، ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجانيّ، والتّعريفات للجرجانيّ، ونقد الشّعر لقدامة ابن جعفر، والعمدة في صناعة الشّعر ونقد لابن رشيق، والكلّيات للكفوي، والكتاب لسيبويه، ولسان العرب لابن منظور، والنقد الأدبي الحديث لمحمد غنيمي هلال، الرمزية والسيريالية في الشعر الغربي والعربي لإليا حاوي، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)لعز الدين إسماعيل، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي للدكتور عبد القادر فيدوح، الرمز والرمزية في الشاعر العربي المُعاصر لمحمد فتوح أحمد، و معاني الأبنية في العربيّة للدكتور فاضل صالح السامرّائي.

مراجع تتّصل بالدّراسة اتّصالا مباشرا:

ونذكر منها: الأسلوب والأسلوبيّة لعبد السلام المسدّي، الصورة الفنيّة في التّراث النقدي والبلاغي عند العرب لجابر عصفور، الصورة الشعريّة في النّقد العربي الحديث لبشرى موسى صالح، الصورة والبناء الشعريّ لحسن عبد الله، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي للولي محمد، مقدمة لدراسة الصورة الفنية لنعيم اليافي، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم للخضر أبو جحجوح (رسالة ماجستير)، بنية اللغة الشعرية في الشعر العربي المعاصر لـ د.رابح بن خوية، بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره لإيمان الكيلاني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري لعلاء حسن عليوي البدراني(أطروحة دكتوراه)، الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس دراسة تحليلية دلالية لباشي عبد القادر (مذكرة لنيل شهادة الماجستير)، البنى الأسلوبية لحسن ناظم (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية لسامي شهاب أحمد الجبّوري (رسالة ماجستير)، جماليات الخبر والإنشاء (دراسة بلاغيّة جماليّة نقديّة) للأستاذ الدّكتور حسين جمعة، والخطاب الشعريّ العربي المعاصر وسلطة المرجعيّات للدكتورة فتيحة كحلوش.

الدّراسات السّابقة للدّيوان:

لم أعثر ـ على حدّ علمي ـ على دراسة أسلوبيّة للدّيوان؛ لكن كانت هناك دراسات تناولت بعض أعمال الشّاعر بشكل عام فلم تركّز على ديوان بعينه نذكر منها: الصّورة الفنيّة عند الأخضر فلوس (دراسة تحليليّة) للطالب عمّار بن لقريشي، و الرّمز الفنّي في شعر الأخضر فلوس (دراسة تحليليّة دلاليّة) للطالب لباشي عبد القادر، دراسة أسلوبية في شعر الأخضر فلوس (عراجين الحنين نموذجا) للطالب حلاب عمر.

الصّعوبات:

أمّا عن الصّعوبات الّتي واجهت الباحث خلال فترة إنجازه للدّراسة فيمكن إيجازها فيما يلي:

1 ـ صعوبة العثور على الدّيوان إذ وجدت مشقّة كبيرة في الحصول على نسخة منه.

2 ـ جدّة الدّراسة إذ لم أعثر على دراسات نقديّة تناولت شعر لخضر فلّوس من الناحية الأسلوبيّة يمكن أن تعين الباحث في إنجاز دراسته.

3 ـ صعوبة المدوّنة إذ تتّسم نصوصها في كثير من الأحيان بالغموض والصّعوبة في تتبّع معانيها وفكّ شفراتها اللغويّة، ممّا يحتّم على القارئ بذل الجهد والوقت في سبيل تتبّع الدّلالات والمعاني.

وأخيرا أختم المقدّمة بالشكر و الاعتراف بالفضل والإحسان للأستاذ المشرف الأول الدكتور إبراهيم فضالة (رحمه الله)؛ الّذي أكرمني بالإشراف على عملي، فمنحني من وقته، وأسدى إليّ من نصائحه، وأغدق عليّ من تواضعه، والشكر موصول للمشرف الثاني الدكتور زاير عمرو الذي شرفني بإكمال المشوار معي بإشرافه فيما تبقى من العمل ومراجعة الأطروحة وإبداء كثير من التصويبات التي لا أشك أنها كانت تصب في إخراج هذا العمل بصورة أحسن، كما أشكر الأساتذة والأصدقاء الّذين كانوا سندا لي في إنجاز عملي وأخصّ بالذّكر: الأستاذ الفاضل محمّد بن قويدر، والدكتور ميلود كاس، والدكتور الشّيخ شعثان **والحمد لله ربّ العالمين.**

الفصل الأول

الصورة الشعرية في النقد العربـي

1/ مفهوم الصورة الشعريّة بين الفكر النّقدي والبلاغي العربي القديم والحديث:

1.1.مفهوم الصورة الشعرية في الفكر النقدي والبلاغي القديم

2.1. الصورة الشعرية في النقد الحديث والمعاصر

2/أهمية الصورة الشعرية ووظيفتها في نسيج العمل الشعر

1.2.أهميّة الصورة الشعريّة

2.2. وظائف الصورة الشعرية بين القديم والحديث

3/أسس بناء الصورة الشعريّة

1.3.الخيال

2.3.التجربة والخبرة الشخصيّة

3.3.الطبيعة

4.3: اللغة الشعريّة

4/الصورة الشعرية دلالاتها وأنواعها.

1.4.دلالات الصورة الشعرية

2.4.أنواع الصورة الشعرية

الفصل الأول: الصورة الشعرية في النقد العربي

1/مفهوم الصورة الشعريّة في الفكر النّقدي والبلاغي العربي القديم والحديث:

عرف مصطلح الصورة الشعرية صعوبة في وضع تعريف يتّسم بالدقّة والوضوح[1]؛ بالرّغم من أنّه من أكثر المصطلحات الأدبيّة والنقديّة شيوعا؛ فهو يحمل تعريفات متباينة، وعديدة تختلف من ناقد لآخر؛ بسبب اختلاف الثقافات والمناهج. فهناك من بحث عن تعريف لمصطلح الصّورة في التراث النقدي والبلاغي، وهناك من نادى بجدّة المصطلح؛ فحاول وضع تعريف له متأثّرا بالثقافة الغربيّة، وهناك من حاول الجمع بين الأمرين، وعليه " فالوصول إلى المعنى، ليس باليسير الهين، ولا السهل اللين، ومن قال ذلك، فقد احتجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكنون المستتر، وروحها المتجددة النامية. وليس لها ـ كما عند المناطقة ـ حدود جامعة، ولا قيود مانعة "[2].

والحقيقة أن مصطلح الصورة الشعرية " مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها.... فقد لا نجد المصطلح _ بهذه الصياغة الحديثة_ في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، لكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام"[3]. وفيما يلي محاولة لإيجاز مفهوم الصّورة في الفكر النّقدي والبلاغي العربي القديم والحديث.

---

[1] ينظر بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية، في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994م، ص: 19.

[2] علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (دتا)، ص: 5.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992م، ص: 07.

1.1. مفهوم الصورة الشعرية في الفكر النقدي والبلاغي القديم:

1.1.1.الجاحظ(ت 255هـ):

يقول الجاحظ: "إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير".[1] إن الجاحظ في هذه العبارة يربط التصوير في الشعر بالصور البصريّة التي تقع في ذهن المتلقّي، مما يعني أهميّة الصورة الحسيّة في تقديم المعنى، وهذا مما " أثار الانتباه إلى طبيعة الدور الذي تلعبه الإحساسات البصرية في عملية تشكيل الشعر"[2]، ولا يخفى أن تقديم المعنى بطريقة حسية بصرية أمر مشترك بين الشعر والرسم، كما نلحظ في قول الجاحظ أنّه يُعلي من شأن الصّياغة والتشكيل اللّغويّ، ويلحُّ على الجانب الخارجيّ أكثر من المضمون، فالمعاني عنده مطروحة في الطّريق، والشّأن كلّ الشّأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ، فالصّورة إذا عند الجاحظ يمكن القول: إنها تشبه الصّناعة والحرفة.

2.1.1. قُدامة ابن جعفر: (ت 337هـ):

يقول قُدامة:" ومما يوجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يُحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد فيها من شيء موضوعٍ يقبل تأثير الصور، منها مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"[3].

يتضح من كلام قُدامة أن الصورة هي : " الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات، وهي نقل حرفي للمادة الموضوعة"[4]، ويُكمل قُدامة قوله في نفس السياق

---

[1] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (159هـ/ 255هـ)، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1969م، ج3، ص: 131.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية، (مرجع سابق)، ص: 07.

[3] قُدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، (د ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ص: 64،65.

[4] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية، في النقد العربي الحديث، (مرجع سابق)، ص: 22.

أن: " على الشاعر إذا شرع في أي معنى..._أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"[1]، حيث اشترط على الشاعر أمورا تكون محك مقدرة الشاعر وعلامة على ابتكاره وإبداعه، كما أن مفهومه للصورة واهتمامه بالشكل لا ينفي المضمون" وقُدامة نفسه قد أكد تأكيدا واضحا خطر المعاني وقيمتها وعموميتها بالنسبة للشاعر، فكل ما في الحياة معاني شعرية يعرض إليها الشاعر في شعره، مادام قادرا على إخراجها وتصويرها"[2].

غير أنّ كلام قُدامة عن تجويد المعاني الشعرية وتفصيله القول فيها بما أسماه " التتميم" و"حسن التقسيم" تعبير عن إلحاح الناقد على استيعاب الصفات واقتصاص الهيئات "[3]، إذ نجده يقول في التقسيم " وهي أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساما فيستوفيها ولا يغادر قسما منها"[4]، ويقول في التتميم: " وهو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته وتكمل معها جودته شيئا إلا أتى به"[5]إذا فقدامة يجعل محك مقدرة الشاعر متوقفا على "المحاكاة" أو النقل الحرفي لما هو موجود في العالم الخارجي، وتمثيل الأشياء في الأذهان على ما هي عليه في الخارج دون مشاركة للشاعر في تشكيل وإخضاع ما في العالم الخارجي تبعاً لذاته، وكلام قدامة يكاد يكون موافقا لكلام الجاحظ عن الصورة في كونها صناعة وحرفة، وأنّ الفضل والتفاضل إنّما يرجع للصورة الشّكليّة الخارجيّة، وأنّه لا بدّ من العناية بها وتزويقها حتى يخرج المعنى في أبهى حلّة وأجمل صورة، ولعلّ الجاحظ وابن قدامة بكلامهما هذا يفصلان بين اللفظ والمعنى في تشكيل الصورة بتقديمها المزيّة للفظ على المعنى.

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، (مرجع سابق)، ص: 66.

[2] أحمد عامر، من قضايا التراث العربي (النقد والناقد)، (د. ط)، مُنشأة المعارف الإسكندرية، مصر، (د ت)، ص: 133.

[3] جابر عصفور، يُنظر الصورة الفنية،(مرجع سابق)، ص: 376،375.

[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر،(مرجع سابق)، ص: 139.

[5] المرجع نفسه ص: 144.

3.1.1.عبد القاهر الجرجاني:(ت 471هـ):

إنَّ دراسة عبد القاهر للصورة دراسة متميزة، ونظرته تختلف عن نظرة السابقين له من النُّقاد حيث نظر إلى الصورة على أساس أنها كل متكامل يقوم على اللفظ والمعنى، في حين وجدنا الفصل بين المادة والصورة واضحاً في كلام قُدامة، فعبد القاهر قد أفاد من بحوث سابقيه وجهودهم حتى قال أحد النُّقاد المعاصرين إن عبد القاهر" قد أنجز قفزة نوعية في مجال التنظير للصورة الشعرية"[1].

يقول عبد القاهر: "واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل قياسٍ لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بينُ إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك...، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبَّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا:(للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك)، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مُستعمل في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ:" وإنما العشر صناعة وضرب من التصوير"[2].

"فالصّورة التي تدركها العقول هي تلك الصّورة الحسيّة الّتي أبصرتها العيون، ثمّ انتقلت إلى الذّاكرة، واستخدمتها المخيّلة.

ومن هنا يكون الاختلاف في الصّورة بين شاعر وآخر محصورا في طريقة الصّياغة والتشكيل اللّغويّ، فكل منهما يقدّم الصورة الحسيّة نفسها الّتي استمدّها من الواقع ولكنّه يتعامل معها في مخيّلته بأسلوب مختلف عمّا سواه، وينظمها في هيئة متمايزة لها ملامحها الخاصّة، وهكذا تختلف المعاني بصورها"[3].

---

[1] الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1990م، ص: 45.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، ط 3، دار المدني، جدة، 1992م، ص: 507.

[3] هديّة جمعة البيطار، الصورة الشعريّة عند خليل حاوي، ط1، دار الكتب الوطنيّة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، المجمع الثقافي، 2010م، ص: 40.

إنّ الجرجانيّ لم يفصل بين اللفظ والمعنى في تشكيل الصورة بل نظر إليهما على أنّهما عنصران متكاملان ولا مزيّة لأحدهما على الآخر، وهو ما قرّره في نظريّة النظم التي ألحّ عليها كثيرا إذ يقول:" وهل يقع في وهم وإن جهد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة وتلك غريبة وحشية أو أن تكون حروف هذه أخف وامتزاجها أحسن ومما يكد اللسان أبعد؟ وهل تجد أحدا يقول : هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعنى جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها؟"[1].

كما يُقرر عبد القاهر في حديثه عن النظْم " أنَّ التركيب الشعري في صميمه تركيب منظم، يهدف في نظامه إلى اعتصار أقوى معطيات الكلمة في موقعها من السياق، بحيث لو تحركت من موقعها الذي آثره الشاعر إلى موقع آخر فإنها ستفقد جزءا هاماً من دلالتها أو إيحاءها، أو موسيقيتها، ومن ثم سينحل النظم"[2]، إيماناً منه بارتباط أجزاء الصورة داخل "البيت والبيتين" وقد قلت البيت والبيتين "لأنه لم يحدث أن تناول عبد القاهر قصيدة كاملة في إطار منهجه الخاص"[3].

إن إدراك عبد القاهر لدور الكلمة داخل سياق الصورة وبحثه عنها في موقعها داخله إقرار منه لدور السياق وأهميته، ولو أن عبد القاهر ربط البيت والبيتين بالبناء الكلي للقصيدة "لوصل إلى سر من أسرار تلك الطاقة غير المألوفة التي لا نجدها في الأجزاء أو الأشلاء. ونجدها في البناء الكامل في العلاقات التبادلية بين "الأشلاء" التي تدب فيها حياة واحدة فتنقلها إلى صورة الكائن الحي"[4]، ومما يبين دِقة عبد القاهر وفرادته في كلامه عن سابقيه كلامه عن الصورة "حين أشاد بالتشبيه الذي يكشف التقارب

---

[1] دلائل الإعجاز، (مرجع سابق)، ص: 44.

[2] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (د ط)، دار المعارف، القاهرة، (د تا)، ص: 188.

[3] المرجع نفسه، ص: 189.

[4] المرجع نفسه، ص: 190.

من خلال التباعد فيجمع بين مثلين متباينين، ومُؤتلفين مختلفين"[1]، وهذا ما تقره الصورة الشعرية المعاصرة من كون التشبيه يوقع الصلات والعلائق غير المألوفة بين الأشياء، والتي يجمعها ذات الشاعر على نحو تظهر فيه رُؤيته وموقفه الخاص.

إن التشبيه في الصورة الشعرية المعاصرة دائما ما يُصور "صوراً غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع لأن الصور الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتماءها إلى عالم الواقع"[2]، غير أن كلام عبد القاهر عن إيقاع الائتلاف بين المختلفات في التشبيه ما يلبثُ أن يحكمه العقل فالأمر يقوم على مشابهة لها أصلٌ في العقل "...وتظل صحة التشبيه وصوابه مرتبطة بتناسبه المنطقي"[3] وهذا ما يتنافى مع طبيعة الإدراك الشعري.

كما "يجعل عبد القاهر التركيب الاستعاري هو المطمح للتشبيه الجيد ولعله بذلك قد صحح نسبة الأهمية في لغة التعبير الشعري وصوره.... فنجد عنده الكثير من مناحي الإدراك العميق للاستعارة .... فقدم أقوى المبررات بأن التصور الشعري(الاستعاري) للأشياء مجافٍ بطبيعته لواقع علاقتها الماثلة، باحثٌ لطبيعته عن علاقات أعمق قد تبدو مهوشة، ولكنها الأكثر صدقاً على الحقيقة"[4] يقول: "ومبنى الطِّباع وموضوع الجِبلةِ على أنَّ الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعهد ظهوره منه وخرج من موضع ليس بمعدنٍ له كانت صبابة النفوس به أكثر، وكانت بالشغف منها أجدر. فسواءٌ في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المُستغرب، وجود الشيء في مكانٍ ليس من أمكنته، ووجود شيءٍ لم يوجد ولم يُعرف من أصله في ذاته وصفته"[5].

---

[1] المرجع نفسه، ص: 150.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط3، دار الفكر العربي، بيروت، 1981م، ص: 127.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية، (مرجع سابق)، ص: 182.

[4] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (مرجع سابق)، ص: 149،157، 162. بتصرف.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، ط1، دار المدني، جدة، 1991م، ص: 131.

إن عبد القاهر في النص السابق يجعل روعة الاستعارة وجمالها مرتبطا بقدرتها على الخروج عن المألوف وإدراك التشابه في التباين، مما يجعل مفهومه لها بهذا التصور يشبهُ كثيراً مفهومها في العصر الحديث، حيث إنها صارت تُوجِد وتصْهر العلائق في بوْتقة واحدة.

القرطاجنّي(ت684هـ):

يرى القرطاجنّي "أنّ المزيّة في التصوير إنما تكون للأقاويل المخيّلة، وأنّ القول المخيّل هو الذي يقدّم الصّورة غريبة، أو يكشف عن علاقة جديدة أو مقارنة طريفة، ولو كان القول لا يتمتّع بمصداقيّة الواقع، أو يوقع تصديقا عقليّا؛ لأنّ من شأن القول المخيّل أن ينال إعجاب النفس عن طريق إيهامه للمعنى، وتمثيله لها في هيئة غير التي نعهدها فيها"[1]، فهو بذلك يوافق عبد القاهر في كون المزيّة إنّما تكون في الصورة التي توقع الائتلاف بين المختلفات، أو التي تدرك التشابه في التباين، فتقرّب بين متباعدين وتجمع بين متناقضين، وذلك أدعى للتأثير في النفوس.

2.1. الصورة الشعرية في النقد الحديث والمعاصر:

لقد اتخذ النقد العربي من الصورة الشعرية أداة له من أجل دراسة فنية متكاملة تكشف عن السمات الفنية التي تبين الإبداع الخاص الذي يميز العمل الفني، وكذلك الكشف عما يقوم عليه بناءه من صلات وعلائق تجعل منه كلاً متكاملا، وذلك بالنظر إلى الجزئيات ضمن الكل ثم إلى الكل في صورة واحدة متكاملة، فالصورة في النقد الحديث قد أضحت تتمتع بقيمة عضوية وبنائية، وهي واسطة الشعر وجوهره التي بها نتلمس التفرد، وفيما يلي عرضٌ لمفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث.

[1] هدية جمعة، الصورة الشعريّة عند خليل حاوي، (مرجع سابق)، ص: 44.

1.2.1.الجماعات النقدية ومفهوم الصورة الشعرية:

1.1.2.1.جماعة الديوان:

لقد أولى أصحاب هذه المدرسة عناية كبيرة لجانب البُعد النفسي في الصورة الشعرية، وحاولوا وضع مقاييس نقدية جديدة تخالف المفهوم الذي سار عليه الشعراء في الصورة الشعرية؛ فدعوا إلى استخدام الصورة الشعرية غير المتكلفة والمنسجمة مع بعضها البعض، وأن تكون الصورة جديدة مبتكرة تعكس نفسية الشاعر، وحيويةً لأنها تتكون تكونًا عضويا وليست مجرد حشد مرصوصٍ من العناصر الجامدة، ومن أبرز المقاييس النقدية التي دعا إليها الديوانيون ما يلي:

-" وضع شكري فروقا بين التخيل والتوهم، وبين الوصف الآلي والتصوير الفني، ورأى أن وصف الأشياء ليس شعراً إذا لم يكن مقرونا بعواطف الإنسان وخواطره وطبيعة إحساساته... وأن أجلَّ الشعر ما خلا من التشبيهات والمغالطات المنطقية"[1].

-"التخلص من الدلالة الحرفية لمصطلح الصورة، وأدركوا أن الشاعر يُجاوز حرفية الأشياء ودلالاتها الوضعية ليعيد بقوة مُخيلته وبراعته خلقها وتشكيلها في واقع جمالي جديد يعكس، إذا ما كان حيوياً، تميز قُدرة الشاعر الفنية، وطبيعة تفاعل ذاته بالحياة وإحساسه بها"[2].

2.1.2.1.جماعة المهجر:

اهتم أصحاب المهجر بجمال وبراعة التصوير شعراً ونثراً فكانت الصورة عندهم تلك التي يرسمها الشاعر بكلماته ويظهر فيها اللون والصوت والحركة، كما أنهم استخدموا الأشياء المادية رموزاً لصفات معنوية، ووسعوا مفهوم الوجدان ليشمل الحياة والكون انطلاقا من فكرة وحدة الكون وإمكانية الارتقاء

---

[1] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية ، (مرجع سابق)، ص: 33. نقلا عن عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ط1، الاسكندرية، 1960م، ص 363 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص: 34.

بمكانة الفرد لتسموَ إلى درجة رفيعةٍ، "فجمعوا بين العاطفة الحارة والفكر الموجه الحر، والخيال الخصب ... واتفق المهجريون مع جماعة الديوان في الاعتماد على الفردية في تفسير هذا المظهر أو ذاك، وجعل الشاعر متفرداً من بين بني البشر"[1]، كما اتفق المهجريون مع جماعة الديوان فيما يخصُ" تخطي الدلالة الحرفية لمصطلح الصورة ومفهومه والاهتمام بالدلالة النفسية"[2].

2.2.1.محاولات النقاد الفرديّة في وضع مفهوم للصورة الشعريّة:

1.2.2.1.مصطفى ناصف:

يُحاول مصطفى ناصف أن ينظر إلى النص الأدبي في بعده الذي يميزه باعتباره أدباً له طبيعة خاصة وتركيب متميز عن غيره من الفعَّاليات الذهنية، وقد "اهتم الناقد اهتماماً خاصا بالصورة الأدبية في مرحلة أولى، ثم اتجه إلى الاهتمام بالرمز في مرحلة ثانية من حياته النقدية"[3].

يُعرف مصطفى ناصف الصورة بقوله: "فالصورة منهج –فوق المنطق– لبيان حقيقة الأشياء."[4]، وقد علَّق البصير على هذا التعريف بقوله: "وكيف يتمكن هذا المنهج العائم فوق المنطق من بيان حقيقة الأشياء؟ ! أليست حقيقة الأشياء منطقية وأن الأشياء لا تعزز إلاَّ ما هو منطقي؟ !"[5] وقد أولى الناقد مصطفى ناصف الخيال أهمية كبيرة، وربطه بتجارب الشاعر قائلاً: " ليس الخيال مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس، إنما هو حدثٌ معقد ذو عناصر كثيرة، يضيف تجارب جديدة"[6]، كما أن الخيال عنده يُحول الأفكار الميتة إلى صورة حية.

---

[1] ينظر بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 34،35.

[2] المرجع نفسه، ص: 35.

[3] الولي محمد، الصورة الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 219.

[4] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط3، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1996م، ص: 08.

[5] كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، (د ط)، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1407هـ/ 1987م، ص: 170.

[6] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، (مرجع سابق)، ص: 18.

أما العاطفة فهو لا يُوليها أهمية كبيرة يقول: "وليس من الصحيح أن أهم عنصر في الشعر هو العاطفة".[1]، وإضافة إلى تأكيده على الخيال نجده يؤكد على الصور الاستعارية دون غيرها فيقول: "يتفق النقاد على مكانة الاستعارة الفطرية من الشعر؛ فكل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير، من مثل مادة الشعر، وألفاظه ولغته، ووزنه، واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظل مبدأ جوهريا، وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر."[2]، فهو هنا يُعلي من شأن الاستعارة فجعل من الصورة مرادفا للاستعارة فلم يَعد للتشبيه والمجاز المرسل والكناية أيُّ مكانة، بل أصبح مفهوم الاستعارة عنده يقترب بأشكال متفاوتة من مفهوم الرمز"[3]، فكان من ذلك " ربط الصورة بالاستعمال الاستعاري الحي أكثر صوابا لأنه أوفى تحددا"[4]. ومن خلال العرض لمفهوم الصورة عند مصطفى ناصف يُمكن القول أنَّ مجهوده يُشكل مادة مهمة تُعين على إضافة الجديد فيما يخص الصورة الشعرية.

كما أن هناك دراسات مثَّلت الدلالة الحرفية لمصطلح الصورة واعتبرتها رسماً قِوامه الكلمات؛ "فالشاعر كالرسام يُقدم المعنى بطريقة حسية وكلاهما ينقلُ المعنى نقلا فنيا ويجسمان الأشياء أو الأفكار في أشكال محسوسة يُمكن رؤيتها إما عن طريق العين الباصرة_ كما في حالة الرَّسام_ وإما عن طريق عين العقل أو المخيلة كما في حال الشاعر"[5].

---

[1] مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، (د ط)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د ت)، ص: 49.

[2] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، (مرجع سابق)، ص: 124.

[3] الولي محمد، الصورة الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 229.

[4] المرجع نفسه، ص: 228. ومن أبرز من ربط الصورة بالدلالة الاستعارية س. داي.لويس في كتابه الصورة الشعرية ص: 33.

[5] جابر عصفور، الصورة الفنية، (مرجع سابق)، ص: 285.

2.2.2.1 أحمد الشايب:

يعتبر الناقد أحمد الشايب من النقاد الذين اعتبروا الصورة رسما قوامه الكلمات حيث يقول: "ولا يُنكر أحد ما يتطلب تحقيق هذه الوحدة أحيانا من تجارب واسعة، وجهد صادق، وبراعة في التأليف والاختيار ومراعاة العواطف المتصادمة ونظمها جميعاً في نهج واحد كما يؤلف الرسَّام بين الألوان المختلفة ليُكوِّن منها رسما جميلا صادقاً، أو صورة تُعبر عن الحُنو أو الإخلاص أو اليأس إلى غير ذلك مما يختصر الطبيعة أو الغرائز أضيق مجال"[1]، ويقول في موضع آخر" فمن البديهي أن مقياس الصورة الأدبية هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة"[2].

3.2.2.1.نعيم اليافي:

يعتبر نعيم اليافي من الذين يمثلون الدراسات التي مثَّلت الدلالة البلاغية حيث يقول: "ولقد رأيتني ألوبُ حتى وجدتُني أوثرُ الدلالة الأخيرة(الخامسة) [يقصد الدلالة البلاغية] لمصطلح صورة"[3]، كما رأى أن مصطلح (الصورة) بالدلالة البلاغية التي ذهب إليها أفضل من غيره فقال إنه: " يُجنبنا الكثير من الاتهامات والعُيوب التي تُرمى بِها البلاغة التقليدية ويُبعدنا عن مشكلاتها"[4]، و يرى " أن كل صورة لا تنهضُ إلاَّ على أساس من التعبير المجازي أي أنه ليس ثمة صورة تتشكل من المدلولات الحقيقية أو المعجمية الوصفية للمفردات، فكانت الصورة في هذه الدراسات مرادفة للمجاز بأنماطه المختلفة"[5].

يقول اليافي ـ بعد أن عرض للمشكلات الأربع الخاصة بالصورة في البلاغة التقليدية (مشكلة المشابهة– مشكلة الرؤية الثنائية –مشكلة البناء المنطقي–مشكلة الجمود) ـ : "لكن لا المشابهة ولا الجامع

---

[1] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط10، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1994م، ص: 252،253.

[2] المرجع نفسه، ص: 249،250.

[3] نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، (د. ط)، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ، سوريا، 1982م، ص: 47.

[4] المرجع نفسه، ص: 47.

[5] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية ، (مرجع سابق)، ص:37.

في كل يستطيعان أن يفسرا العلاقات الجديدة التي نشأت مع نشأة الشعر الحديث...، ولا أن يستوعبا الأنماط الفنية الكثيرة التي جدت بجدة الفن وتطورت بتطور الحياة، لا تستطيع الأشكال البلاغية القديمة بدلالاتها وطبائعها وبالأوضاع المتحجرة التي وصلت إلينا أن توضح الأبنية الصورية كالرمز والأسطورة والمقارنة وعنصر التورية الساخر، والأشكال المُتجاوبة والمتراسلة أوغيرها... فالعلاقات هنا كلها لا تنحل إلى التشابه. ولا تعبأُ بالدلالة المنطقية أو العقلية. ولا تنشطر إلى اثنينية متعارضة لأنها علاقات تحكمية متناقضة ومتواردة ومستمدة من مجالات متباعدة ومتباينة"[1].

ويطرح اليافي بديلا لهذه المشكلات الأربع متمثلا في عناصر أساسية تقوم عليها الصورة الفنية: "الوحدة، والرؤية، والإسقاط الروحي، والتطور..."[2]، ويبدو واضحا أن اليافي يتبنَّى في مفهومه للصورة الشعرية المفهوم الحداثي حيثُ أنه يعيب على الأشكال البلاغية التقليدية قيامها على التشبيه الخارجي والتناسب المنطقي، كما ينفي تشكل الصور الشعرية من التعبير الحقيقي .

في حين كانت هنا دراسات رأت في الصورة الشعرية نسخة جمالية تقوم على الحقيقة والمجاز دون أن يستبد طرف بآخر، ومن هذه الدراسات دراسة النَّاقد عبد الإله الصائغ الموسومة بِـ (الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير).

وقد اكتسبت الصورة الشعرية دلالتها الرمزية بعد أن حدثت ثورة شعرية غيرت من طبيعة الشعر الحديث لتتغير تبعًا لذلك المقاييس النقدية التي يتوسل بها النُّقاد في تقويمهم النقدي للشعر، فكان من ذلك أن صار يُنظر للعمل الشعري الواحد على أنه رمز كلي وحسي، أو أنه رؤية؛ بمعنى أنه لا يُشير إلى غيره أو إلى أي شيء يمتد وراءه.

---

[1] نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، (مرجع سابق)، ص: 65،66.

[2] المرجع نفسه، ص: 67.

لم تعد الصورة أداة تعبيرية مجردة بل " تحولت إلى قوة توحد ما بين الأشياء، وتمنحها تسمية قيمية جديدة وهي إذا تتيح الوحدة مع العالم تتيح امتلاكه والامتزاج به، فالصورة من هذه الناحية الأشياء ذاتها وليست لمحة أو إشارة تُعبِّر عليها الأشياء، فتكون مفاجئة ودهشًا، تكون رؤيا، أي تغييراً في نظام التعبير عن الأشياء"[1]، وقد "دعا القائلون بالدلالة الرمزية للصورة إلى البُعد عن تخوم المادة وصلاتها الطبيعية وإضفاء علائق جديدة مشروطة بالرؤية الذاتية للشاعر والميل إلى تكثيف الواقع بدل تحليله، وبدا الفارق بين الرمز والصورة عندهم ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من التركيب والتجريد فإن: (كلا من الرمز والصورة يعتمد على التشابه Analogy بين الصورة وما تمثله والرمز وما يوحي به، وبينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية، يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يُصبح معها طبيعة منقطعة، مستقلة بحد ذاتها وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادي إلاَّ النتائج)[2] وتقاس قيمة الكثافة الحسية، طبقاً لهذه الدلالة بقدر مدى تطابقها مع الواقع الخاص الذي يشكله الشاعر بذاتيته **وفرديته الإبداعية المتميزة وما يستحدثه من صيغ العلائق غير المألوفة لارتباطها بالوجدان وتعبيرها عنه" [3].**

نلحظ مما سبق هذا التعدد في مفهوم الصورة الشعريّة، فمفهومها القديم كان يركز على الجانب الشكلي لها أكثر من اهتمامه بالجانب النفسي؛ فمفهوم الصورة في التراث لم يهمل الجانب النفسي بالكلية غير أنه لم يعن بها تلك العناية التي عني بها النقد الحديث والمعاصر، كما أن ارتباط الشعر بالرسم صعَّد من قيمة المحاكاة بمفهومها السلبي؛ إذ صار الشاعر يعمل على بناء صورة على أساس من التشابه المنطقي بين صوره والعالم الخارجي، وهو ما نجده في الأشكال البلاغية للصورة: كالتشبيه، والاستعارة، والكناية.

---

[1] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية، (مرجع سابق)، ص :38. نقلا عن أدونيس، زمن الشعر، ط3، بيروت 1983، ص:154

[2] النص بين قوسين نقلا عن: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط2، القاهرة، 1978، ص:140.

[3] المرجع نفسه، ص: 39،40.

إن النقاد القدامى لم يفرقوا بين الوهم والخيال حيث "... كان المفهوم القديم للخيال عقبة في سبيل فهم الصورة، وفي سبيل ميلاد الشعر الغنائي الحديث. لأن الخيال والوهم شيء واحد عند أولئك جميعا"[1]، أضف إلى ذلك أن الصورة في الشعر القديم تميزت بالتقريرية والمباشرة والتعميم، كما أن قيمتها" ... تنحصر فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية و تأثير. ولكن أيا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ولكنها ـ بذاتها ـ لا يمكن أن تخلق معنى، بل إنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى، الذي تحسنه أو تزينه. فمن هذه الزاوية فحسب، أجمع البلغاء النقاد على أهمية المجاز"[2].

ويقول جابر عصفور " لقد أشرنا من قبل، إلى أن التراث النقدي والبلاغي، لم ينظر إلى الأدب من زاوية تؤكد دور المبدع، وتقدر الضرورة الداخلية المُلحة، التي تدفعه إلى التعبير بالصورة، باعتبارها مظهراً من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة والفكر، ووسيلة للتحديد والكشف"[3].

أما في النقد الحديث فقد رأينا أنه يهتم بالخيال ويجعل منه مصدرا مهما من مصادر الصورة الشعرية بل هو الأساس لكل صورة شعرية، وأصبح الشاعر يملك حرية كبيرة في بناء صوره وأن يقيم العلائق بينها تبعا للحالة الشعورية وانفعاله الخاص.

كما عُني النقد الحديث بالعمل الإبداعي من حيث أنه وحدة عضوية إذ يتكون النسيج الشعري من عناصر متماسكة متكاملة ترتبط ارتباطا عضويا ببناء العمل الشعري، وصار نجاح الشاعر أو إخفاقه مرتبطا بمدى قدرته على إقناعنا بفاعلية الصور التي تعبر عن تجربته الشعرية، كما أن صور العمل الشعري الجزئية والكلية تعمل جميعا من أجل التأثير في نفس المتلقي وتمكين المعنى في نفسه؛ فمن

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د.ط، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 1997م، ص: 388 .
[2] جابر عصفور، الصورة الفنية، (مرجع سابق)، ص: 323.
[3] المرجع نفسه، ص: 329.

وظائف الصورة الشعرية الحديثة أنها (تقوم بمهمتي : التأثير ، والإيحاء)؛ "فالصورة في الشعر الحديث هي مناجاة للنفس، ومحاورة للضمير، وتأثير في الحواس...كما أن نقاد العصر الحديث اجتمعت كلمتهم على أن جمال الصور ليس دقتها أو مطابقتها للواقع، ولكن بمقدار الانفعال الطاغي الذي يربض هائجاً في داخلها، وإذا كانت الصورة لا قيمة لها بدون عاطفة فالعاطفة لا معنى لها بدون صورة، حيث إن العاطفة بدون صورة ضريرة عمياء، والصورة بدون عاطفة خالية جوفاء، كما ينبغي أن تكون العاطفة صادقة وليست زائفة وأن يكون دافع هذه العاطفة صحيحاً وليس أمراً مصطنعاً، كما يشترط في العاطفة ثباتها وعدم تقلصها، ولأن العاطفة تعتبر أهم ما في الصور الأدبية يجب على الشاعر أن يشرح خواصها، وينقل تأثيرها وروعتها بلفظ يأسر القلوب، ويفتن الوجدان؛ لأن اللفظ هو البنية الأساسية لأي عمل أدبي، وبمقدار ما ينجح الشاعر في تخير اللفظ المناسب الملائم للمعنى بقدر ما يقدم فناً أدبياً يسمو به فوق ذرى المجد... كما يشترط النقد الحديث على توفر الوحدة المهيمنة على جميع الصور التي تبدت في القصيدة، فصور الشاعر ينبغي أن تتم في نطاق وحدة معينة لا تكون متنافرة لا رابط بينها"[1].

ممّا سبق يتبيّن أن الصورة الشعرية هي السمة المميزة للخطاب الشعري، والحد الفاصل بين لغة الشعر ولغة النثر؛ ذلك أن كثيرا من مكونات اللغة الشعرية قابلة للتغير والتطور، ولكن الصورة تبقى المبدأ الثابت في القول الشعري، فالصورة هي لب الشعر، بل هي الشعر ذاته، وليست شيئا يضاف لتزيين المعنى.

[1] الصورة الفنية في الشعر العربي الطيب عبدالرازق النقر عبدالكريم. د. ناصر الشيحان، الجمعة، 30 نوفمبر 2012م، تاريخ الاطلاع: 2017/02/09. http://nasershehan.blogspot.com/2012/11/blog-post.html

2/أهمية الصورة الشعرية ووظيفتها في نسيج العمل الشعري:

1.2.أهميّة الصورة الشعريّة:

" لقد كانت الصورة الشعريةَ ، دوما موضوعا مخصوصا بالمدح والثناء. إنها هي وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى. والعجيب أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة. ولهذا أمكن القول : إن الصورة الشعرية كيان يتعالى على التاريخ"[1].

يذكر السيد قطب أن التصوير يعتبر" الأداة المفضلة في أسلوب القرآن؛ فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقى بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية"[2].

لقد كانت الصورة دائما أساس المفاضلة بين الشعراء "حتى وإن لم يُنص عليها في الدراسات النقدية العربية، وحين يقدم امرؤ القيس بإجماع نقدي واضح فإن أهم مسوغات تقديمه أنه أول من بكى واستبكى و قيد الأوابد وشبه النساء بالبيض إلخ، وهكذا فإن التميز بالصورة المبتكرة في شكل استعارة أو تشبيه لا يخفى"[3]، كما يذكر الناقد نفسه (حسن عبد الله) أن الصورة تأخذ مكانها البارز في الحكم بين الشعراء في كتاب طبقات فحول الشعراء، " ابن رشيق قد أقام منهج كتابه (قراضة الذهب) على أساس الصور الشعرية ، مقررا من بادئ الأمر أن السرقات لا تقع إلا فيها، وأن المُفاضلة لا تقوم إلا على

---

[1] الولي محمد، الصورة الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 07.

[2] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ط10، دار المعارف، القاهرة، (د تا)، ص: 34.

[3] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (مرجع سابق)، ص: 17.

أساس منها"[1]، و يرى إحسان عباس "أن دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة. ذلك لأن الصورة وهي جميع الأشكال المجازية، إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر"[2].

إن الذي يستفاد مما سبق أن الصورة الشعرية من أبرز الأدوات التي يتكئ عليها الشعراء في بناء قصائدهم وبث أحاسيسهم وانفعالاتهم ومشاعرهم، ونظرتهم لهذا العالم؛ لهذا اهتم الشعراء في العصر الحديث والمعاصر بالصورة الشعرية وأولوها عناية كبيرة، فاهتموا بطرق وكيفية تشكيلها وبنائها، وبطبيعة العلاقات القائمة بين عناصرها المختلفة، حتى أصبحت وسيلة الشاعر الأكثر قدرة على نقل تجربته ورؤيته.

"لا شك أن التعبير بوساطة الصورة يجعل الشعر أكثر تجاوزاً للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنية. واللغة الشعرية المؤثرة هي تلك التي تستعين متجاوزة البنية التركيبية الأفقية بعلاقات تنشئها بين المفردات بوسائل بيانية مختلفة تؤدي إلى ما يسمى بالصورة الفنية التي تستمد طاقتها الإيحائية وحقيقتها من تساميها وطرافة تراكيبها"[3].

إنّ "اللغة الشعرية تتكئ على العلاقات التي تنشئها بين المفردات بوسائل بيانية مختلفة وبتجاوزها البنية التركيبية الأفقية تؤدي إلى تكوين بنية الصورة الفنية، فهي متخيل إيحائي وبه يبلغ النص الشعري أقصى درجاته التعبيرية، وأعلى إمكانياته التأثيرية في المتلقي"[4]. "ولا تقتصر أهمية الصورة ووظيفتها على الشاعر أو على المتلقي وإنما يمتد ذلك إلى الناقد أيضا "فهي وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف

---

[1] يُنظر المرجع نفسه، ص: 17.

[2] عباس إحسان، فن الشعر، ط3، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د. تا)، ص: 238.

[3] رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر): نازك الملائكة أنموذجاً، مجلة جامعة دمشق– المجلد 29– ع (2+1)، 2013م، ص: 553.

[4] المرجع نفسه، ص: 555.

الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق، يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه"[1].

و نظرا لأهمية الصورة الفنية لأطراف العمل الأدبي جميعها والمتمثلة بالشاعر والمتلقي والناقد، ولأهميتها ودورها في العمل الشعري ذاته فإنها سوف تبقى "هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير –بالتالي– مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائما ما دام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، وإدراكه، والحكم عليه""[2].

2.2. وظائف الصورة الشعرية بين القديم والحديث :

لقد انحصرت وظيفة الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي القديم في طريقتها الخاصة في عرض المعنى وتقديمه للمتلقي قصد التأثير فيه. "ولا شك أن فهم وظيفة الصورة من زاوية المتلقي وحده وما صاحبه من فهم لوظيفة الشعر الاجتماعية، قد أدى إلى مزالق كثيرة أهمها: فصل الصورة عن المعنى واعتبارها من قبيل الزينة العارضة، وتجاهل الضرورة الداخلية الملحة، التي تدفع الشاعر إلى التفكير، والتعبير بالصورة ورد جمال الصورة إلى تجانس شكلي، وتناسب منطقي جامد، لا يعول عليه في الفن. وأخيرا تحويل الصورة إلى طرائق جامدة للاستدلال المنطقي"[3].

إن النقد القديم لم يتم النظر إلى الصورة من زاوية تركز على دور المبدع، ولو تم هذا التزاوج في النظر لوظيفة الصورة لتم اعتبار وظيفتها وظيفة مركزية، ولتغيرت النظرة للصورة باعتبارها "عنصرا ثانويا وأداة تنميقية تزيينية لتصبح وسيلة حتمية، لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف. والتعرف على جوانب خفية من

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية، (مرجع سابق)، ص: 7.

[2] المرجع نفسه، ص: 8،7.

[3] المرجع نفسه، ص: 383،382.

التجربة الإنسانية. ويصبح نجاح الصورة، أو فشلها في القصيدة مرتبطا بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر، باعتبارها وصلا لخبرة جديدة، بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى"[1].

لقد حدد جابر عصفور وظائف الصورة الشعرية في التراث النقدي من زاوية النظر للمتلقي في أربع وظائف هي: (أ) وظيفة الشرح والتوضيح – (ب) – وظيفة المبالغة. (ج) وظيفة التحسين والتقبيح. –(د)– وظيفة الوصف والمحاكاة.

يقول جابر عصفور متحدثا عن دور الصورة في الإقناع والتأثير في المتلقي بفكرة معينة أو معنى مخصوص من المعاني: " فلن تكون الصورة وسيلة ضرورية، يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة، فضلا عن أنها لن تنبع من حاجة الشاعر الداخلية إلى التعبير عن مشاعره وانفعالاته بقدر ما تصبح إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر جماهيره التي تستمع إليه ويدفعها إلى فعل أو انفعال، يتلاءم مع الجانب النفعي المباشر للشعر"[2].

بعد أن تحدث جابر عصفور عن هذا الإقناع الذي ينشده الشاعر من خلال توظيفه للصورة الفنية نجده يتكلم عن أساليبه فيقول: "والإقناع له أساليبه المتنوعة التي تبدأ بالشرح و التوضيح، وتقترن بالمبالغة، وتتصاعد حتى تصل إلى التحسين والتقبيح وما يتبع ذلك من تحول الصورة إلى طرائق جامدة للإثبات تتشابه طريقة صياغتها مع صياغة الاستدلال في المنطق"[3].

[1] المرجع نفسه، ص: 383.

[2] المرجع نفسه، ص: 331.

[3] المرجع نفسه، ص: 332.

1.2.2.وظائف الصورة في التراث النقدي والبلاغي القديم :

في ما يلي بيان لكل وظيفة لوحدها كما أوردها الناقد جابر عصفور في كتابه : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب:

1.1.2.2.الشرح والتوضيح:

" ذلك أن من يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعاني، يشرح له بادئا ذي بدء، يوضحه توضيحا يغري بقبوله والتصديق به"[1].

فهو إذا يتّخذ من خطوة الشرح والتوضيح خطوة مهمّة لاستمالة المتلقّي وإقناعه، و" يترتب على مفهوم الشرح والتوضيح، باعتباره الأصل في الصورة نتيجة هامة مؤداها أن الصور البليغة تتم النقلة فيها من الواضح إلى الأوضح أو من الناقص إلى الزائد، إن الشرح والتوضيح يهدفان إلى الإبانة، والإبانة تتم عندما تقرن المعنى الذي نريد شرحه وتوضيحه بمعان أخرى أكثر وضوحا منه"[2].

2.1.2.2.المبالغة:

" إذا كانت الصورة تسهم في عملية إقناع المتلقي، والتأثير فيه عن طريق المبالغة في المعنى. والصلة بين المبالغة والشرح والتوضيح صلة وثيقة، ذلك أن المبالغة تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه، عندما يراد بها مجرد تمثيل المعنى أو تأكيد بعض عناصره الهامة"[3].

إن المبالغة هي وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه، ولا يمكن صرف النظر عنها فوظيفتها لا تتوقف عند تمثيل المعنى فقط، بل إن لها وظيفة تأكيد بعض العناصر المهمّة وإقناع المتلقي والتأثير فيه، "ولا تتفاوت درجات المبالغة في التشبيه، تبعا لتفاوت صياغته فحسب بل إن عكس التشبيه وقلبه

---

[1] المرجع نفسه، ص: 332،333.

[2] المرجع نفسه، ص: 337.

[3] المرجع نفسه، ص: 343.

يمكن أن يؤدي إلى المبالغة أيضا، فإذا كانت العادة أن يشبه الممدوح بالأسد فإن قلب التشبيه وتشبيه الأسد بالممدوح يؤكد المبالغة في الوصف، ويصعد بالممدوح إلى مرتبة المثال الذي ينبغي أن تقاس به الأشياء"[1].

3.1.2.2.التحسين والتقبيح:

إن مصطلح التحسين والتقبيح " يشير في استخدامه البلاغي إلى قدرة البليغ على تغيير وقع المعاني والأفكار على نفس المتلقي"[2].

4.1.2.2.الوصف والمحاكاة:

يقول جابر عصفور " لقد اقترن الوصف –منذ البداية– بالحرص على نقل جزئيات العالم **الخارجي، وتقديمها في صور أمينة تعكس المشهد، وتحرص على تصوير المنظور الخارجي كل الحرص** " [3].

إذا فوظيفة الوصف والمحاكاة تتوقف على النقل الأمين لجزئيات العالم الخارجي وتصويره كما هو، وذلك ما يؤكده قوله " ومن المؤكد أن ربط الوصف بالنقل الحرفي وجد ما يدعمه في الأصداء العربية لنظرية المحاكاة، التي فهمت – في جانب من جوانبها – على أنها تصوير وتمثيل شبه حرفي للعالم الخارجي"[4].

من خلال ما سبق يتبين أن وظيفة الصورة الشعرية في النقد القديم ظلت تلعب دورا ثانويا ولم ترق إلى المستوى المطلوب.

وإذا جئنا للصورة في النقد الحديث فإننا سنجد أن النظرة قد تغيرت نظرا لتغير طبيعة الشعر ذاته ولم تعد شيئا ثانويا يمكن الاستغناء عنه، وصارت أهم عناصر الإبداع الشعري ووسيلته المتميزة، وصار

---

[1] المرجع نفسه، ص: 351.

[2] المرجع نفسه، ص: 353.

[3] المرجع نفسه، ص: 363.

[4] المرجع نفسه، ص: 368.

من وظائفها " السيطرة على وحدة الأضداد في الوقت الذي تتهاوى فيه اللغة اللفظية، وتتبعثر مبعدة الأضداد وموصلة إياها بصورة منفصلة، تأتي الصورة فتوصلها إلى الأذهان كلا متكاملا بأقل مشقة إنها تصهرها مرة واحدة مجموعة من الأفكار بعمل واحد، ذلك بأن كل الأضداد التي تحْتاج في اللغة اللفظية إلى عبارة خاصة أو توكيد معين وتوضيح مسهب، تمتزج هنا في مادة واحدة فهي لا تسمى ولا توضح منفردة بل هي ترى ويشعر بها"[1]، وتخطى الشاعر الحديث المفهوم القديم للصورة، إلى صور " تقوم على توسيع مدلول الكلمات من خلال تحريك الخيال والتخييل وتشغيل الانزياح والرموز والأساطير وتوظيف الصورة/ الرؤيا وتجاوز اللغة التقريرية المباشرة إلى لغة الإيحاء"[2].

2.2.2.وظائف الصورة في النقد العربي الحديث:

ولكي نتبين وظائف الصورة في النقد الحديث سأحاول تكثيف هذه الوظائف فيما يلي:

1.2.2.2.أنها وسيلة الشاعر للتعبير عن الوجدان ونقل الأحاسيس وتصوير تجربتة الشعرية:

إنَّ الصورة الشعرية كما يراها الشاعر "الوسيط الأساسي الذي يستكشف به ... تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام ، وليس ثمة ثنائية بين معنى و حقيقة أو إقناع منطقي أو إقناع شكلي فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة، ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها ويجسدها بدون صورة"[3]، "فلما كان الشاعر إنسانا يمزج في باطنه بين الواقع والمحتمل.. أصبحت وسيلته الوحيدة للتعبير، هي نقل

---

[1] علي قاسم محمد، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، ع110، 2014م، جامعة بغداد، ص: 99. نقلا عن بالفسكي بيوتر، الكلمة والصورة، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة الأديب، ج2، م1، سنة 21، فبراير، 1962م.

[2] حسن شعراوي، الشعر الحديث والإيقاع الموسيقي، مقال موجود في الأنترنت، https://www.marefa.org/images ، 09 آذار2013 تاريخ الاطلاع: 2018/06/04.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية، (مرجع سابق)، ص: 383.

هذا المحتمل بالكلمات في صور فنية، مادام المنطق والأفكار أعجز من أن يثبتا هذا الشيء المحسوس"[1]، فهي وسيلته في فهم المشاعر والعواطف التي تختلجه وتلح عليه، وبها يمتلك قدرة على إقامة صلات جديدة بين الأشياء، فـ"يصورها بمستوى إحساسه بها على نحو يعكس رؤيته وموقفه الحاضر منها فتكون معادلا نفسيا لقوة الإحساس لديه وعمقه"[2]، كما تمنح الصورة الشعرية الشاعر حرية كبيرة في النظر إلى الأشياء ليعبر عنها بحيث يبرزها استنادا لوعيه الخاص فيتحدى الواقع ويطوعه وفقا لعالمه هو، فالصورة تتيح هذا التمازج بين الذات الموضوع، إنه تمازج واتصال فعال به يحاور الشاعر العالم الخارجي ليخلق من خلال الصور شيئا جديدا ليكمل الواقع إن صح التعبير.

إن الصورة الشعرية "تُعد أبرز الأدوات الشعرية التي يستخدمها الشاعر في صياغة تجربته الشعرية. فيها تتجسد الأحاسيس، وتشخص الخواطر والأفكار، وتتكشف رؤيته الخاصة عن العلاقات الخفية والحقيقية في عالمه، وهي أيضا وسيلة معرفة النفس وأقاليمها الغامضة وارتباطها بأشياء العالم"[3].

2.2.2.2.أنها مجال لإظهار التفرد الفني في الصياغة :

لا شك أن البناء الشعري بناء علائقي يقوم على العلاقات المتبادلة بين العناصر؛ فالشاعر يقيم علاقات وتراكيب بين الكلمات تعطي صورا تتسم بالجدة والابتكار؛ فهو يعلم أنها محك مقدرته الشعرية " فكل تخلخل في التركيب يؤدي إلى تخلخل في المعنى، ومن ثم في علاقات أجزاء التعبير"[4].

كما أن اختيار الشاعر لمعجمه الشعري فيه إظهار لتمكنه من ناصية اللغة، " وقدرته على التقاط الألفاظ المناسبة للسياق الإبداعي والفكري من عدمها ويستدل به على براعة الشاعر في انتقاء الألفاظ

---

[1] محي الدين محمد، (محاولات في تحليل التجربة الشعرية)، مجلة "شعر" مج:2 العدد 18 يونيو 1965م، ص: 32.

[2] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية، ص: 33.

[3] جمال خضير الجنابي ، أهمية الصورة الشـعرية ووظيفتها عند هشام القيسي، 19-03-2015م، https://www.alnaked-aliraqi.net/article/26523.php ، تاريخ الاطلاع: 2017/04/20.

[4] حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (مرجع سابق)، ص: 169.

الموحية في الصورة الشعرية التي تتعادل قيمتاها الدلالية أو المعنوية والنفسية ومن خلال قدرتها على التكثيف والتركيز والإضاءة ورصد أبعاد التجربة الشعرية؛ فضلا عما ينبغي أن يلحظه الشاعر في انتقائه اللغوي للمفردات من التناسب والتلاؤم بينها وبين طبيعة الصورة ونمط بنائها، حتى لا تأتي الألفاظ قلقة منبتة عن سياقها تتساقط بسهولة، وأن يفصح الشاعر عن حقيقة موقفه وإدراكه الجماليين من اللغة في الصورة الشعرية بما يقيمه بين المفردات من علائق لغوية خاصة تمثل ذوقه وخبرته الجمالية المتفردة..."[1]. " وإنما صار الحل الوحيد هو خلق معجم شعري جديد يناسب تجارب العصر الجديدة "[2]، فمهمة الشاعر إذا باتت صعبة فما عاد بإمكانه الاتكاء على لغة تعبيرية سهلة لأن لغة الشعر تحتاج " لغة إيحائية تستغل القدرات الكامنة في الأصوات والكلمات والتراكيب" .[3]

3.2.2.2.أنها وسيلة لإضفاء معنى جديد لم تكن تمتلكه القصيدة :

إن الصورة الشعرية المعاصرة تأبى أن يكون لها معنى واحد ومباشر فهي تتخطى ذلك بإيحائيتها وتكثيفها؛ لتكشف عن تركيز وعمق في القصيدة؛ بل إن عنصر الإيحاء إذا قوي صار كالرمز، ولتكون كذلك رؤيا، وعنصرا يعمل على تكثيف الواقع، فهي بهذا تكون قد أمدت القصيدة بجو خاص لم تكن لتملكه لولا الإيحاء والتكثيف والترميز، وعليه فـ "...إن المهمة الحقيقية هي كشف قدرة الصورة على تنوير العمل الأدبي من حيث هو كل من خلال ثرائها في المدلول، وترابط هذا المدلول بسائر الجوانب."[4]

---

[1] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 79.

[2] عز الدين إسماعيل، ينظر الشعر العربي المعاصر، (مرجع سابق)، ص: 180.

[3] المرجع السابق، ص: 80.

[4] مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث"، مكتبة الشباب، القاهرة، 1965م، ص: 88.

4.2.2.2.أنها وسيلة لإيصال التجربة إلى الآخرين:

إن وظيفة الصورة "لا تكتفي بمجرد التنفيس، بل تحاول عامدة أن تنقل الانفعال إلى الآخرين، وتثير فيهم نظير ما أثارته التجربة من عاطفة في نفس الشاعر"[1]. معنى ذلك "أن الصور يجب أن تتجه إلى عواطف القارئ وأحاسيسه، وهذا التوجه يكون محمولا على قوة حدسية بعيدة عن المنطق وعن المألوف مهمتها أن تثير التداعي والتأويل، وتحمل عقل القارئ على التأمل؛ ليدرك في ما بعد ما تحمله تلك الألفاظ من معاني وأفكار، وبهذا الخصوص تقول (إليزابيت درو Elizabeth Drew) (ليس من الضروري أن ترتبط الصور ارتباطا منطقيا وإنما توجه بقوة الحدس إلى عواطف القارئ وأحاسيسه، ويجب أن تثير في عقل القارئ كل تداع وارتباط يؤدي إلى الأفكار التي تكمن وراء الألفاظ)، ويقول الدكتور جابر عصفور: إن " القصيدة تقدم لمخيلة المتلقي مجموعة من الصور تستدعي من ذاكرته طائفة من الخيرات المختزنة تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع صور القصيدة؛ مما يفرض على المتلقي حالة نفسية خاصة تجعله يقف ضد أو مع موضوع التخييل الشعري وبالتالي يسلك إزاءهُ سلوكا معينا"[2].

إنّ الصور الشعريّة تمنح المتلقيَ ـ القارئَ ـ من خلال المجازـ "حرية وحركة لا تمنحه الكلمات المجردة وما يوازيها .....وهذه الحرية المتاحة في التلقي جزء أساسي من اللذة الفنية. إن تحريك واستدعاء وتفاعل الصور والأفكار والتجارب في لا شعور المتلقي و إثارتها من خلال عناق أو صدام الصور المبدعة فنيا يولد إحساسا خاصا بالمشاركة حتى من خلال التضاد"[3]، ويشير هذا الاقتباس إلى نقطة مهمة وهي أن الصور الشعرية الجيدة هي التي تثير القارئ ـ المتلقي ليكون مشاركا في العملية

---

[1] إيمان زهير حسين شريم، صورة الخيل في شعر أبي تمام والمتنبي دراسة مقارنة، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبد الخالق عيسى، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس فلسطين، 2013م، ص: 12، نقلا عن: الساريسي عمر، الشعر في العصر العباسي، المؤثرات والظواهر، ط1، مكتبة الفلاح، دار حنين للنشر والتوزيع، 2006، ص: 159.

[2] جمال خضير الجنابي، أهمية الصورة الشـعرية، د. (مقال سابق).

[3] حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (مرجع سابق)، ص: 129.

الإبداعية و في هذا الصدد يقول إروين إدمان Irwin Edman " غير أن استخدام الصور المجازية لا يقصد به مجرد استعادة البهاء الحسي للأشياء فحسب وإنما ليبعث الحياة فيها عن طريق ربطها بعواطفنا وآمالنا ومخاوفنا وتقاليدنا ورغباتنا..."[1]، أضف إلى ذلك أن الصورة الشعرية تمنح الشاعر قدرة على أن يعيد خلق الواقع من جديد وبصورة جديدة قد تفوق الواقع نفسه جمالاً وتأثيراً.

3/أسس بناء الصورة الشعريّة:

إن الصورة الشعرية هي جوهر الشعر وواسطته، والأداة التي بها يتوسل الشاعر كي يُعبر عن أحاسيسه وأفكاره، والمنبع الأساس للشعر الخالص، فدراستها تعني التوجُّه إلى روح الشعر ومن أهم محاور دراستها معرفة الأسس التي يشكل بها الشاعر صُوره، وفيما يلي بيان لهذه الأسس.

1.3.الخيال:

يُعد الخيال قوة خلاَّقة تستمدُ منه الصورة الشعرية طاقتها وحيويتها فعليه "تقوم وظيفة خلق الصُّور، وإبراز الجمال في استعمال الاستعارة والتشبيه...وعلى هذا فالخيال جوهر الأدب"[2]، كما أن "نوعية الخيال وإمكانياته وفاعليته هي ما تُميز الفنان المُبدع عن غيره"[3]؛ فالمبدعُ يتميز عن غيره في كونه يملكُ خيالاً خلاَّقا يستطيع بهِ أن يتجاوز الرؤية البصرية المُباشرة إلى الرؤية الشعرية التي "تمكنهُ من التوفيق بين العناصر والتي تجعلهُ يكتشف بينها علاقات جديدة، وكأنَّ قيمة الشاعر وأصالته ليست إلاَّ هذه الخاصية"[4].

---

[1] إروين إدمان، الفنون والإنسان، تر: مصطفى حبيب، (د. ط)، مكتبة مصر، (د.تا)، ص: 75.

[2] عبد الله خضر حمد ، المذاهب الأدبية دراسة وتحليل، (د. ط)، دار القلم للنشر والتوزيع، بيروت، (د.تا)، ص: 48. نقلا عن أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ط2، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص: 145.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية، (مرجع سابق)، ص: 13.

[4] المرجعُ نفسه، ص: 14.

وتبرزُ قيمة الخيال كنشاط خلاَّق فيما يحدثه في القارئِ/المُتلقي من دهشة تجعله وكأنهُ يرى العالم لأول مرة كما "لو كان كل شيء يكتسب معنى فريداً في جِدَّته وأصالته"[1] لهذا كلِه يعمد الشاعر إلى الخيال ليُعبر عن عالم داخلي يتَّسم بالحساسية والعمق، فالخيال إذا له قدرة كبيرة في خلق الصور كما أن له "مشاركة في اكتشاف الفكرة، وفي قولبة الفكرة، بتغيير الأشكال والعلاقات والاستنتاجات، ثم في زخرفة الفكرة وكِسوتها بالصور المناسبة"[2]، ولا يعنينا في هذا البحث استقصاء مبحث الخيال بقدر ما يعنينا إظهار أنه مصدر من مصادر الصورة الشعرية خصوصا و أن ناقداً مثل جابر عُصفور قد تكلم عنه على نحوٍ استقصائي[3] .

تعتبر المدرسة الرومانسيّة المدرسة التي احتضنت الخيال وأعلت من شأنه لذلك تراهم يشترطون الصدق الفني في العمل الأدبي فـ " الرومانتيكي يُصور ما يتراءى له ولا يعبأُ إلا بما يراه. فإذا عصى ما تواضع عليه الناس فذلك لأنه لا يحفل إلاَّ بصوت شعوره، وهذا هو الصّدق الذاتي، وهو أحد شطري الأصالة. وشطرها الثاني هو الصدق الفني، إذ يجب أن يرجع الشاعر في صياغة الصور إلى ذات نفسه، وإلى ما يُثير مشاعره من مظاهر الطبيعة.. لا إلى العبارات التقليدية والصور المأثورة"[4]، كما نظّرت الرومانسيّة للخيال وخصته بعناية كبيرة "وتعتبر نظرة كولريدج في الخيال أشمل نظرية رومانسية للخيال وأكثرها قدرة على توضيح فلسفة متكاملة له "[5].

---

[1] المرجع نفسه، ص: 14.

[2] حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (مرجع سابق)، ص: 55.

[3] يُنظر جابر عصفور، الصورة الفنية (مرجع سابق)، ص: 13 وما بعدها.

[4] محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، د.ط دار نهضة مصر للطبع والنّشر، القاهرة (د.ت)، ص 83.

[5] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، ط2، دار المعارف، مصر، 1983م، ص: 88.

إن وظيفة الخيال عند كولريدج هي "قدرة الخيال على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني"[1]، والخيال عنده "ليس تذكر شيء أحسسناه من قبل، وقد تجرد من قيود الزمان والمكان ومن كل علاقاته وارتباطاته، لا، ولا هو جمع بين أجزاء أحست من قبل لتأليف شيء لم يحس. ولكنه خلق جديد. إنه خلق صورة لم توجد وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده. وإنما هو صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلا واحدا في الفنان. بل كلا واحدا في الطبيعة."[2]، وتميزت الصورة التي يخلقها الخيال عند الرومانسيين بالجدة والابتكار وفرقوا بين الصور التي تتولد عن طريق الخيال والصور التي تتولد عن طريق التوهم أو(الذاكرة)، وفضلوا الصور الأولى المتولدة من الخيال لأنها صور مطلقة تفجر ينابيع الإحساس والشعور ومن خلالها "يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها ولونها"[3].

لقد كان للمدارس الأدبيّة الأخرى اهتمام بالخيال وعدّوه من وسائل الصورة الشعريّة، حيث عاد الرمزيون إلى الذات يتأملون ما تزخر به من أحاسيس وانفعالات ورغبات، كي يكشفوا عن خباياها، فكانت بذلك أي –الذات– مصدرًا لهم في تكوين صورهم، كما أن " ...الصور الرمزية ذاتية لا موضوعية كما هي عند البرناسيين، وهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني، ثم هي مثالية لأنها تتعلق بعواطف دقيقة وخواطر عميقة تقصُر اللغة عن جلائها"[4]، والصورة الجيدة هي التي "تستحضر غيب النفس والوجود وهي التي توحي بيقينها المُبرم وتحتمه في النفس دون أن تقوى النفس على فهمه"[5]، ومن مظاهر اهتمامهم بالخيال كلامهم عن تراسل الحواس.

---

[1] المرجع نفسه ص: 91.

[2] القلماوي سهير، فن الأدب المحاكاة، ط.2، دار الثقافة للطباعة والنشر 1973م، ص: 127/126.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د.ط، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 1997م، ص:389.

[4] المرجع نفسه، ص: 395.

[5] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 47 نقلا عن: إليا حاوي، الرمزية والسيريالية، في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980م، ص:116.

لقد تكلم الديوانيون عن أهمية الخيال وعدُّوه ملكة فنية راقية يستمد قوته من الحقيقة والواقع المليء بالصور وفي ذلك يقول العقاد(1889-1964): "وأصدق ما يقال في تصريفها أنها ملكة تُساعدنا على استحضار الصور والأحاسيس والإحاطة بالواقع من جميع نواحيه، وتوسعه لآفاق الحياة حتى نستطيع أن نعيش في أكثر من مكان وأكثر من لحظة واحدة، بما نستحضره من الأماكن البعيدة والقريبة، وما نستحييه من الصور الحاضرة والماضية"[1]، وامتاز الشاعر عند الديوانيين بالقدرة الفائقة على التصوير المستمد من الخيال، كما اعتنى شعراء المهجر بالخيال وعدُّوه مصدراً لإبداع الصور وصورهم تعبر عن جوهر الحياة وليست مجرد اختلاق.

2.3.التجربة والخبرة الشخصيّة:

"إنّ الشاعر تمرُ به عدة حادثات نجده يقف فجأة أمام إحداها ثم يترك مجال الواقع العملي ويندفع في مجال الإبداع الذي هو مزيج من الواقع والتهويم، وينتهي من ذلك بقصيدة. ومن الجلي أن حادثاً معينا هو الذي ألهمه الشعر، وليس صحيحاً ما يقوله "كولنجود" من أن كل حادث يمكنُ أن يكون ملهماً. غير أننا إذا نظرنا في عدة حالات لإلهام الشاعر ألفينا الأمر على خلاف ذلك"[2]، بمعنى أن الأحداث والمؤثرات النفسية بالنسبة للشاعر تتفاوت في درجة تأثيرها فيستأثر واحد منها يكون هو الدافع ليمارس الشاعر العملية الإبداعية المعقدة، وهذا يعني أن هذا الدافع لا يختاره الشاعر من بين جملة الدوافع بل إنهُ "انبثاقٌ تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيدٍ عن لحظة نفسية انفعالية تريدُ أن تتجسد في

[1] مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، د.ط، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.تا، ص: 189. نقلا عن العقاد" الفهم" مقالة في مجلة الثقافة، العدد 22، السنة الأولى، القاهرة، مصر، 1939م، ص: 05.

[2] سويف مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني-في الشعر خاصة-، ط4، دار المعارف، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، القاهرة، مصر 1996م، ص: 278.

حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الأغور"[1]، وعندما ينبثق هذا الدافع بشكل تلقائي فإنه يفرض نفسه ليظهر في شكل صورة شعرية خاصة تنفرد بطبيعتها "تأكيداً لوجودها الخاص ودلالتها الخاصة وبحثًا عن صدق أعمق، تتداخل فيه الذات والموضوع في علاقة جدلية حميمة"[2].

إن تجربته الشخصية "تجربة فنية مُنغمة يلتقي ذهنه فيها بمختلف الانطباعات ويُرحب بِها لذاته"[3]، وتختلف المؤثرات النفسية حال كونها في الحياة وحال كونها في الشعر "فبرادلي" يقول: إن الشعر والحياة "لهما نوعان مُختلفان من الوجود، فنحن في الحياة نغضب أو نخاف أما في الشعر فنحصل على معرفة قائمة على المشاركة الوجدانية لإحساس الغضب والخوف كما نفضل نحن أن نحس بهذه الإحساسات أو تثيرنا هذه الإحساسات في الخيال"[4].

من خلال ما سبق يمكن القول بأن هذه المؤثرات النفسية قد يعانيها ويشاهدها ويعيشها الشاعر وغيره لكن انعكاسها في نفس الشاعر يختلف اختلافا جذريا عن انعكاسها في نفس الشخص العادي، ف" ... إذا كان الإنسان العادي غير قادر على على لملمة أطراف التجربة التي خاضها، وتجميع أشلائها المُبعثرة، فإن الشاعر الحاذق يُنظم خرزاتها في سلك واحدٍ، فيستخلص منها نتائجها ويربط بينها ربطًا خفيا بما يضبط هذه العلاقات في أعماقه، ولكنها تقفز إلى القمة حين ينفجر البركان، ويتطاير شظى الأحداث المترسبة في تلك الأعماق، في غير ما نظام كما يظهر للرائي، وإن كانت تنطلق في حقيقتها من الرؤية الفنية الخاصة التي كونها الشاعر من عصارة اتصالاته واحتكاكاته، ومن خلال تناقضه مع ما يحيط به"5. إذاً فالشاعر يتميزُ بإحساس خاص إضافة إلى ما ينفردُ به "من مكونات روحٍ شفافة رقيقة، سريعة

---

[1] الصورة والبناء الشعري، حسن عبد الله، (مرجع سابق)، ص: 33.

[2] المرجع نفسه، ص: 33.

[3] هاملتون. ر، الشعر والتأمل، تر: محمد مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، (د ت)، ص: 139.

[4] المرجع نفسه، ص: 146،147.

5 قاسم عدنان الحسين، التصوير الشعري، ط1، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلام، طرابلس، 1980م، ص: 17.

العطب والتأثر، ردود أفعالها أقوى وأعنف بكثير مما تلاقيه من أحداث، تنكمش وتنفتح، تفرح وتحزن في وقت واحدٍ، لأمر عابر أو إشارة غير مقصودة، لا يلتفت إليها آلاف الناس، في آلافِ أيامِهم ولا يعيرونها اهتمامًا، وتلك (شهادة الكمال) و ضريبة أخرى يدفعها المتفوقون والمبدعون"[1].

كما " أن الشعراء أنفسهم يختلفون في درجات انفعالهم وتأثرهم وتختلف تجاربهم الشخصية مما يعني أن كل صورة ستكون جديدة تمامًا، مكتشفة وليست مصنوعة، ليست مجرد شكل مختزن في ذاكرة الشاعر، أو نمط من العلاقات اللغوية التقليدية التي يستدعي بعضها بعضًا، إنها تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يُحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسقٍ خاص... وهذا الارتباط الحتمي بين الصورة ولحظة الكشف التي يعانيها الشاعر تعني أنها صورة غير مكررة، من حيث لا تتكرر لحظة الكشف ذاتها"[2]، كما يفرق النقاد بين تشكيل الصورة لحظة الانفعال التأثري وبعد أن يتخطى الشاعر التأثر الآني إلى ما يسمى "بتأمل العاطفة" حيث تمتزج الفكرة بالعاطفة لتظهر بذلك براعة المبدعِ في التعبير عن إحساساته بصيغٍ فنية متميزة،

إن إحساسات الشاعر لا تنحصر في المواقف والأحداث، بل هناك الخبرات الذاتية متمثلة فيما قرأه أو سمعه أو شعر به أو لمسه مختزنة كلها في الذاكرة، فعندما يستثيره دافع ما ويُلح عليه يلعب تداعي الأفكار دوره في إمداده بما يتناسب وحالته الشعورية كي يُفصح عما يموج بداخله عن طريق تشكيل صورٍ"لأن الشعور يظل مبهما في نفس الشاعر فلا يتضح إلا بعد أن يتشكل في صور"[3].

إن لحظة الكشف التي يُعانيها الشاعر تُنتج صورة مكتشفة وليست مصنوعة أي أنها جديدة تمامًا، والصورة هنا لا تكون معزولة عن تجربة الشاعر الكلية حتى لا تتحرك الصورة على مستوى واحد هو

---

[1] جلال الخياط، المثال والتحول (آراء ودراسات في شعر المتنبي وحياته)، ط2، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1407هـ/1987م، ص: 46.

[2] حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (مرجع سابق)، ص: 28.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (مرجع سابق)، ص: 136.

مستوى التقرير وإيضاح المعنى دون جلاءها للوجود العاطفي للشاعر؛ فإن من صميمية الصورة هو ارتباطها العضوي بطبيعة التجربة " فللصورة وجود موضوعي خارج ذات الشاعر وقبلها، وهو يكتشفها ولا يخلقها، يكتشف علاقته بها فيجلِّيها، ويضعها في سياق تجربته، ومن ثَّم يتحقق وجودها بالنسبة إليه"[1]. ثم إن" المستوى النفسي للصورة وهو تراكم الموقف النفسي أو التجربة الكلية للشاعر وعلاقته بسياق اللحظة الحاضرة الذي توحي به القصيدة، فإن الفصل بين الموقفين يُؤدي إلى التناقض بين المستويين الدلالي والنفسي للصورة ... "[2].

إذا فالربط العضوي بين الصورة وطبيعة التجربة يكون لنا سياقاً جزئياً يتم ربطه بالسياق الكلي للقصيدة " ليكون بذلك مكان جديد ووظيفة جديدة للصورة كعنصر من عناصر البناء الشعري، ثم صورة القصيدة في شكلها العام"[3] وعليه يُمكن أن نقرر كما قرر الناقد حسن عبد الله "أن الصورة تكتسب جزءا لا يُستهان به من سياقها، ستبقى الطبيعة مصدر عناصرها ولكن السياق تضعه خطرات الشاعر وتموجات نفسه وطاقته الفكرية في النفاذ من خلال أشياء الطبيعة إلى دلالاتها الكونية"[4].

---

[1] حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (مرجع سابق)، ص: 80.

[2] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 64.

[3] المرجع السابق، ص: 19.

[4] المرجع السابق، ص: 24.

3.3.الطبيعة:

تعتبر الطبيعة إحدى الأسس التي تقوم عليها الصورة الشعرية، غير أن الشاعر لا يحاكي ما يراه ولا ينقل الأشياء بعلائقها الجاهزة كما هي في الطبيعة؛ لأن نظرته أوسع وأشمل، ولأنه يعيش في عالم أوسع واشمل وأعمق من عالمنا، وينفذُ ببصيرته إلى جوهر الأشياء، إضافة إلى مؤثرات الحياة الاجتماعية والفكرية والأدبية وغيرها مما له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالشاعر.

إنّ "الطبيعة بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة، ولكنه لا ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقاتها الموضوعية، إنه يدخل معها في جدل فيرى منها أو تريه من نفسها جانبًا يتوحَّد معه، بإدراك حقيقة كونية وشخصية معاً"[1]. إذا فالشاعر يعمل على استغلال مدركات العالم وأشيائه الحسية للتعبير عن انفعالاته وأحاسيسه فما يُدركه الشاعر يمرُّ عبر ذاته الشاعرة لتنقل إلينا العالم وكأننا نكتشفه لأول مرة، فتتجلى في صوره حركة الواقع "فالفيض الحسي والفكري والنفسي لدى الشاعر يجعل الطبيعة الجاثمة الصُلبة وأشكالها
الثابتة وكل شيء فيها المألوف وغير المألوف في بوتقته الفنية"[2].

إنّ الشاعر قد يتَّخذ من الطبيعة مادة تكون معادلا موضوعيا لما تموج به نفسه من أحاسيس ومشاعر فتكون في القصيدة مجموعة عناصر تعادل الطبيعة الخارجية نفسها، فطبيعة الشعر تختلف عن طبيعة الواقع إذ " الأشياء تفقد في الفن شيئيتها، والأفكار فكريتها لأنها تنسلخ عن أصلها وتلبس فنيتها،

---

[1] المرجع السابق، ص: 33.

[2] المهندس، الطبيعة في شعر محمود درويش، الموقع الإلكتروني:
https://sudaneseonline.com/cgi-bin/sdb/2bb.cgi?seq=msg&board=2&msg=1049378524&rn=1، (4-3-2003)، PM03:02، تاريخ الاطلاع: 2017/05/05.

تصبح رمزا. الواقع في القصيدة يتخلص من (نظامه المكاني والزماني والموضوعي والنفسي)"[1]، فالقصيدة العظيمة هي التي تسهم في إضافة جديد لهذا العالم.

لقد تكلم عز الدين إسماعيل عن الشاعر "وهو يُحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي"[2]، وحدد موقفين من هذا التوافق قديمًا وحديثا حيث يقول: "والموقفان الفنيان متعارضان_اللذان يلخصان فلسفة الفن قديما وحديثاً_ هما الموقفان المتمثلان في موقف بعض الفنَّانين الذين يريدون أن ينسقوا وجودهم وفقا للوجود الخارجي وموقف الآخرين الذين يريدون أن ينسقوا الوجود الخارجي وفقًا لمشاعرهم ووجدانهم"[3]، ثم نراه يُفضل تشكيل الصورة في الشعر الجديد فيقول: "معناها إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء، ووفقا لتصوراته الخاصة، إذا كان هو الطريق الوحيد أو الطريق الأصدق في التعبير عن نفسه"[4].

يرى عز الدّين إسماعيل "أن التكامل الفني الصحيح بين الفنان والطبيعة هو الموقف الذي تقوم على أساسه فلسفة الصورة في شعرنا الحديث، ويقصد بالتكامل الفني الموقف الذي يستغل فيه الفنان الطبيعة في التعبير عن نفسه فهو في هذه الحالة ومع ما قد يكون من تمرده على كل نظام سابق أو خارجي مازال يرتبط بالوجود الطبيعي برابطة التعاطف، فهو يندمج في الأشياء ويضفي عليها مشاعره وقد

---

[1] عبد الله خضر الحمد، قضايا الشعر العربي الحديث، ط1، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2017م، ص: 120. والنص بين قوسين نقلا عن عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972م، ص: 32.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (مرجع سابق)، ص: 124.

[3] المرجع نفسه، ص: 125.

[4] المرجع نفسه، ص: 126.

قيل في هذا المعنى إن الفنان يُلون الأشياء بدمه، ومن هنا كانت" الصورة" دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع"[1].

من خلال ما سبق يتبين ما للطبيعة من أهمية بالغة في تكوين الصور الشعرية لدى الشاعر؛ فهو يستمد منه ما يتناسب مع فكره ووجدانه ليكيفه ويصنع منه عالماً آخر ونسقاً خاصاً.

4.3.اللغة الشعريّة:

يقول تودوروف في كتابه نقد النقد: "تجد اللغة العملية تبريرها خارجها، في نقل الفكر أو في الاتصال بين البشر؛ إنها وسيلة وليست غاية؛ إنها، إذا استعملنا كلمة علميةَ، [مُغايرة] الغائية. بينما تجد اللغة الشعرية بالمقابل تبريرها (وبالتالي كل قيمتها) في ذاتها؛ إنها لذاتها غاية ذاتها ولم تعد وسيلة؛ إنها إذن مستقلة، أو أيضا ذاتية الغائية"[2]، ويقول في الصفحة نفسها " تتميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها. ويمكن الإحساس بالمظهر الصوتي أو المظهر التلفظي، أو أيضا المظهر الدلالي للفظ. وأحيانا ليست بنية الكلمات هي المحسوسة وإنما تركيبها، انتظامها"[3].

إن تودوروف يُخبرنا بالفرق بين اللغة العملية واللغة الشعرية وأن هذا الفرق أو الاختلاف نابع من وظيفة كل منهما، حيث إن اللغة العملية لغة تقريرية مباشرة، لغة عادية تُستعمل كوسيلة للتواصل اليومي، هي أقرب إلى لغة العلم، وظيفتها نقل الحقائق كما هي في الواقع، بينما اللغة الشعرية والتي عليها مدار حديثنا هي لغة انفعالية، إيحائية تتمثل في الخروج عن المألوف أو ما يسمى بالانزياح "تكتسي طابع الشاعرية بالانزياحات التركيبية والدلالية، فهي هدم اللغة وإعادة تشكيلها من جديد لتَبرز

---

[1] المرجع نفسه، ص: 127.

[2] تزفيتان تودوروف، نقد النقد(رواية تعلم)، تر: د. سامي سويدان، مراجعة د. ليليان سويدان، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، 1996م، ص: 24.

[3] المرجع نفسه، ص: 24.

بمختلف الصور الإيحائية والمجازية لتحقق التفرد والخصوصية فتخرج الألفاظ عن دلالاتها المعجمية لتتجلى فيها صور الإيحاء"[1].

إنّ اللغة الشعرية تلعب دورًا "في تحفيز الدلالات فبواسطتها يكشف الشاعر الرؤى والدلالات المتضادة والمترادفة في تعزيز إيقاع الصورة، وتعميق رؤاها الشعرية، بالمُنافرة والاختلاف النسقي حينا والمواءمة والانسجام والتضافر اللغوي حيناً آخر، لدعم الحس اللغوي التشكيلي بعملية الإبداع والتآلف النصي–التشكيلي، كما لو أن الشاعر يُبدع الصورة بخلق الدهشة، والإثارة، والترسيم الشعوري المُرهف بعملية الخلق الشعري، بحيث يتصاعد التعبير الجمالي كلما تغوَّر الشاعر وأطنب في ترسيم الصورة، وتعميق المشهد الشعري، مفعِّلاً الأنساق التصويرية كلها لخلق نسقية متضافرة، تُسهم في تحفيز الدلالات وتعميق إيحاءاتها في نفس المتلقي، كما أنها تتجاوز نطاقها الدلالي إلى نطاقات دلالية متجددة وفي ذلك تقول الناقدة راوية يحياوي: إن الحداثة الشعرية سعت إلى تفجير اللغة لتُجاوز أزمتها المتمثلة في اجترار المفردات بالدلالات نفسها وفي سياقات

مُستهلكة، وأصبحت الكلمة حقلا خصبا بالدلالات التي تُسهم في تفجير اللغة من الداخل"[2].

لا شك أن اللغة الشعرية التي نتكلم عنها بكل ما فيها من إيحاء وتكثيف وانزياح وقدرة كبيرة على خلق الصور تقوم أساسا على خصوصية التراكيب التي تتسم بالصياغة المخصوصة والإيقاع الموسيقي، والانتظام، والتآلف في الأصوات والدلالات، كما أن انتقاء المفردات والألفاظ الموحية ضروري؛ فالشاعر مطالب باختيار الألفاظ ذات البعد الإيحائي والتكثيفي حتى تتم للثورة الشعرية مقوماتها وتتعادل قيمتاها الدلالية والنفسية.

---

[1] أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية (المفهوم والخصائص)، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع09 /2015/12م.

[2] عصام شرتح، جمالية اللغة عند جوزف حرب ، الإثنين 2 اكتوبر 2017، https://www.diwanalarab.com تاريخ الاطلاع: 2017/05/30م.

وبمناسبة الحديث عن اختيار المُبدع للألفاظ نجد الأسلوبية تعتبر الاختيار حدًا فاصلا بين اللغة الجمالية واللغة العادية؛ فالمبدع يختار جملة من الظواهر التعبيرية عن قصد ودراية دون غيرها؛ لأنها هي المناسبة للمقام والموقف، والاختيار يكون شاملا لمختلف النواحي المتعلقة باللغة(الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية)، ثم إن هذه الكلمات المختارة يجب أن تتوزع على المستوى الحضوري والغيابي(محور التوزيع) وهو ما عناه جاكبسون بقوله: إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع "فمبدآ الاختيار والتوزيع يوصلان إلى إثبات القصدية مما يجعل اللغة هنا لغة علمية تكشف عن الإبداع بشبكة من العلائق الدلالية المرئية المُستمدة من المنطق الرياضي"[1] .

4/الصورة الشعرية دلالاتها وأنواعها:

1.4.دلالات الصورة الشعرية:

"يُستعمل مصطلح صورة(Image) في أكثر من مجال واحد من مجالات المعرفة الإنسانية، ويتَّخذ في كلٍ منها مفهوما خاصاً وسمات محددة ويُمكن أن نحصر ذلك في خمس دلالات:(الدلالة اللغوية، الدلالة الذهنية، الدلالة النفسية، الدلالة الرمزية، الدلالة البلاغية أو الفنية)"[2].

1.1.4.الدلالة اللغوية:

هي أقدم الدلالات حيث كانت تُستعمل في جميع الميادين ثم انحصرت في نطاق اللغة وفقهها وعلم المعاني وصار لها معنيان:

- نُسخة طبق الأصل (Copie)
- صورة(Picture): أي محاكاة حرفية لشيء خارجي حي أو صامت وقد دخلت هذه الدلالة عالم الشعر مما دفع بعض الباحثين لإقامة علاقة بين الشعر والرسم.

[1] ينظر بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 82.
[2] نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، (مرجع سابق)، ص: 41.

2.1.4.الدلالة الذهنية:

استعملت هذه الدلالة في ميدان الفلسفة؛ لتُشير إلى أن الصورة واسطة المعرفة بالعالم المُحيط بنا، ودراستها تعني دراسة هذه المعرفة أو دراسة كل شيء.

3.1.4.الدلالة النفسية:

يرى نعيم اليافي في كتابه " مقدمة لدراسة الصورة الفنية" أن الصورة في علم النفس " تعني انطباع أو استرجاع أو تذكر لخبرة حسية، أو إدراكية ليست بالضرورة بصرية."[1] كما نجده يقول : "إذا أردنا تعريف الصورة النفسية في النطاق الأدبي قلنا: إنها كل تعبير عن تجربة حسية تُنقل خلال البصر أو السمع أو غيرهما من الحواس إلى الذهن فتنطبع فيه، أي أن هذه الحواس كلها أو بعضها تُدرك عناصر التجربة الخارجية فينقلها الذهن إلى الشعر ثم يُعيد إحياءها أو استرجاعها بعد غياب المنبه الحسي بطريقة من شأنها أن تثير في صدق وحيوية الإحساس الأصيل"[2].

4.1.4.الدلالة الرمزية:

تُستعمل في الدراسات الأنثروبولوجية وتعني هنا أن الصورة رمزٌ لا يحمل الواقع وغير الواقع وإنما هو عالم واحد لا يشير إلى غيره لأنه نفسه إشارة.

5.1.4.الدلالة البلاغية:

وهي دلالة حديثة بالنسبة للدلالة اللغوية والذهنية وهي تعني هنا "أي شكل من أشكال الكلام البلاغية يتضمن مقارنة او علاقة بين مركبين أو عنصرين أو لنقل كل تعبير غير حرفي"[3].

---

1 المرجع نفسه، ص: 43،44.

[2] المرجع نفسه، ص: 44،45.

[3] حاولت اختصار هذه الدلالات وهي مبسوطة عند نعيم اليافي في كتابه مقدمة لدراسة الصورة الشعرية، من ص: 41 إلى 46.

2.4.أنواع الصورة الشعرية:

قبل الحديث عن أنواع الصور الشعرية نُلفت النّظر إلى أنه يوجد من النقاد من عقد مقارنة بين طبيعة النظرة البلاغية القديمة والنظرة المعاصرة لها ومن النقاد الذين عقدوا هذه المقارنة "نعيم اليافي" حيث رأى أن الأشكال البلاغية التقليدية تُعاني من مشكلات يُمكن حصرها في أربع مشكلات:

أ-مشكلة المشابهة:

" ويتضمن أي شكل من أشكال المجاز القديم ولاسيما التشبيه والاستعارة، وهما أهم لونين تقليديين من ألوان البيان- علاقة بين مركبين تقوم غالبا على أساس التشابه وبجامعه، وإذا كان هذا الأساس أو الجامع أوضح ما يكون في شكل التشبيه فإنه في الاستعارة – كما أريد لها – لا يبعد عنه بل يعود إليه"[1]؛ فالمشكلة تكمن في إقامة التشابه الخارجي والمنطقي بين شيئين واستقصاء حدود التشابه بينهما، فاليافي يقول: " ونعتقد أن هذه الرؤية قاصرة، بل وحيدة الجانب، لأن عنصر المشابهة في الاستعارة لا يقل بأية حال من الأحوال عن عنصر المغايرة فيها، وكلا العنصرين في وحدتهما واندماجهما يشكل المركب الثالث والناتج النهائي للعملية الفنية"[2].

يحاول اليافي أن يقول أن الحرص على التشابه الخارجي يحدُّ من فاعلية الاستعارة التي قد تقوم على عنصر المغايرة فهي تجمع بين أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل.

ب-مشكلة الرؤية الثنائية:

يقول اليافي: "توصف النظرة البلاغية للأشكال الفنية بالثنائية لأنها تُرجع العلاقة إلى مركبيها، فتقابل أحدهما بالآخر، أو تجعله يقوم بدوره أمامه"[3]، واليافي هنا يقول: " أنها نظرة ثنائية انفصالية، التي

---

[1] المرجع نفسه، ص: 53.

[2] المرجع نفسه، ص: 54.

[3] المرجع نفسه ص:57.

تشطر الاستعارة إلى مركبيها نظرة ضيقة ومحطمة للشكل البلاغي ولوحدته"[1] لا تُعطي أهمية للنظرة التركيبية التي تجعل من الصورة "تركيباً حدسياً لعلاقات تُدمج في مدى المنظور ومركباتٍ يلتحم كل مركب منها بصاحبه في شكل متداخل"[2].

ج-مشكلة البناء المنطقي:

يقول اليافي: "يتميز بناء الأشكال البلاغية التقليدية في إدراك العلاقة بين مركباتها، وكذلك اقتراب الدارسين منها في بيان أنماطها وضروبها بالاتكاء على العقل والمنطق وبناءُ الصورة على العقل والمنطق يجعلها تُدرك إدراكا خارجيا لا يربطها بالشعور والإحساس والانفعال، في حين أنها يجب أن تُبنى على أساس الحدس للتعبير والخلق بالرؤية التي يُحسها"[3].

يقول اليافي " أن العلاقات بين المركبات في الأشكال البلاغية ليست علاقات منطقية تقوم على الضرورة وإنما هي علاقات حدسية أو شعورية تقوم على الاحتمال، وعلى الإسقاط الروحي، إنها علاقات لا تقوم على المشابهة أي لا تحمل انعكاسات مقيدة، وإنما هي علاقات تقوم على الحدس، ولذلك فهي انعكاسات حرة لا يقيدها سوى منطق الفن وحدهُ"[4].

د-مشكلة الجمود:

يُرجع اليافي سبب جمود الأشكال البلاغية -فلم تنشأ أشكال وأنماط بلاغية جديدة- إلى الاستناد إلى المحاكاة وارتباط الأشكال البلاغية بالعقل"[5].

---

[1] المرجع نفسه، ص: 58.

[2] المرجع نفسه، ص: 59.

[3] المرجع نفسه، ص: 61.

[4] المرجع نفسه، ص: 63،64.

[5] ينظر المرجع نفسه، ص: 64.

وبقيام نظرية التعبير ظهرت أشكال وأنماط بلاغية جديدة ترتبط بملكة الخيال كالرمز والأسطورة والمقارنة وعنصر التورية الساخر والأشكال المتجاوبة والمتراسلة التي "لا تستطيع الأشكال البلاغية بدلالاتها وطبائعها وبأوضاعها المتحجرة أن توضح أبنيتها وهذه كلها أشكال بلاغية تتولد في رحم الانفعال والانفعال متغير ومتبدل، وما دام الانفعال متغيرا ومتبدلا فإن هذه العلاقات التي ستكون بين الصور ستكون بالضرورة علاقات جديدة لارتباطها به"[1].

من الأشكال البلاغية التي ارتبطت بالصورة الشعرية في النقد الحديث وأولاها النقاد أهمية كبيرة "الاستعارة والمجاز والتشبيه" غير أن الصورة الشعرية الحديثة ألغت ارتباط الأشكال البلاغية بمفهوم المحاكاة (السلبي)، وما عاد الشاعر يقيم العلاقات في أبنيته الفنية على أساس من التبادل الخارجي والمنطقي، كما أنه لم يعد يستعين بهذه الأدوات من أجل الإيضاح والتزيين، أو لأنه لا يلجأ إلى المجاز إلا للاتساع والتوكيد والتشبيه؛ بل صارت هذه الأشكال البلاغية أداة طيعة في يد الشاعر تحضر عندما تدعو إليها حاجة تعبيرية ونفسية.

أنواع الصورة الشعرية:

1.2.4.الصورة المُفردة:

هي "الصورة التي يُمكن أن تستقل استقلالا ذاتيا وتنفرد عن غيرها من الصور التي في سياقها. ولا يعني هذا أنها لا تكون جزءا من صورة أعم وأوسع، أو من صورة تُكوِّنها عدة صور، وإنما يعني أن هذه الصورة لها من القُوة في التصوير ما يجعل تأثيرها في النفس بيناً بحيث تلح على الخيال في استحضارها شاخصة دُفعة واحدة دون زيادة أو نقصان"[2]، أو هي كما قال الشاعر "إزراباوند": "تلك التي

[1] يُنظر المرجع نفسه، ص: 65،66.

[2] حسن حميد فيَّاض، الصورة المفردة والمركبة في سورة الواقعة، مركز دراسات الكوفة (مجلة)، العدد السادس 2007م، جامعة الكوفة، ص: 331.

تُقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[1]، وتُبنى هذه الصورة بأساليب مُختلفة" لغوية: عبر الوصف أو العطف أو التضاد أو التكرار، أو بلاغية: طبقا لعلائقها البلاغية بين الحس والتجريد ، ومن أنواعها ما يلي:

1.1.2.4. الصورة التشبيهية:

يقول الدكتور حسن عبد الله " ومُحاولة التقعيد لفن التشبيه تكشف – بصفة عامة – عن رؤية ساذجة لوظيفته[2]...وإلى الآن فإن بحث عبد القاهر في التشبيه لا يزال أقوى ما كُتب في بابه بالنسبة للبلاغة العربية، على الرغم من أنه لم يُحطه بالعناية التي أحاط بها الاستعارة، ولعله بذلك قد صحح نسبة الأهمية في لغة التعبير الشعري وصوره. وحديثه عنهما يخلط الأوراق فيجعل التشبيه أساس الاستعارة أو مسوغها، كما يجعل التركيب الاستعاري هو المطمح للتشبيه الجيد"[3]؛ فالتشبيه كان قائما على نزعة منطقية وكان الشاعر يُقيم علاقاته على أساس من الإدراك الواعي والقصدي و" توضيحا للأشياء الغائبة أو المعاني المجردة، بوضعها في علاقة مشابهة معلومة لتصير معلومة أيضاً"[4].

غير أن عبد القاهر يُكسب التشبيه دلالة جديدة تقرب من الفهم المعاصر له وإن كان "لا يلبثُ أن يتوكأ على الاستدلال المنطقي المجافي بطبيعته للإدراك الشعري"[5]؛ فعبد القاهر من خلال كلامه عن وظيفة التشبيه بهذا المفهوم[6] يُشبه ما تقوم عليه الأشكال البلاغية الحديثة التي تقوم على أساس الحدس الداخلي الذي يُدرك التشابه في التباين تعبيرا عن حالة نفسية لأن قيمة التشبيه ليست في إقامة علاقة

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المُعاصر، (مرجع سابق)، ص: 134.

[2] هنا يقرر الناقد أن ما جاء في كتاب الصناعتين أو الوساطة عن التشبيه يكشف عن رؤية ساذجة له، وقد نقل عنهما نصين يثبتان صحة زعمه، في الصناعتين ص: 245، وفي الوساطة ص: 471. وقد قام الطالب بالرجوع إليهما.

[3] حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (مرجع سابق)، ص: 149. نقل الناقد في الهامش كلام عبد القاهر في أسرار البلاغة، وقد راجعه الطالب، وهو كما قال.

[4] المرجع نفسه، ص: 147.

[5] المرجع نفسه، ص: 150.

[6] ينظر الصفحة 15 من كتاب الصورة والبناء الشعري "يشيدُ بالتشبيه الذي يكشف التقارب ...."

مشابهة خارجية ولكن في بيانه للحالة النفسية الداخلية للشاعر التي ترى التشابه في التباين وتوحد الأشياء حيثُ تمتزج الذات بالموضوع على أساس من المنطق الفني الذي يُخالف منطق العقل في إدراكه للعلاقات بين الصور.

إذا فالنظرة الحديثة للتشبيه تختلف عن النظرة القديمة التي كانت ترى ضرورة وجود تشابه خارجي بين طرفي الصورة التشبيهية، حيث أصبحت النظرة المُعاصرة تُبيح للشاعر عقد صلات بين الأشياء تبعًا لنظرته الذاتية لأشياء العالم الخارجي، وأن يبني الصورة طبقاً لانفعاله الخاص

و"ميز الرباعي لأبي تمَّام عددا من الأساليب البلاغية التي تتعلق بالتشبيه وتخرج به عن طريقته المألوفة هي: أسلوب المخالفة أو نفي التشبيه وأسلوب الإيحاء بالتشبيه وأسلوب المقارنة أو المفاضلة"[1].

2.1.2.4.الصورة الاستعارية:

إنّ الاستعارة لم تنل حظها في النقد القديم حيث كانت تُشرح وكأنها لا تختلف عن التشبيه والسبب في ذلك يعود إلى "الإدراك المسطِّح للأشياء، وتناسب التعلق بالواقع الحسي من جانب آخر، والعجز عن التَّوحد بأشياء الطبيعة، فكأن السامع يريدُ دائما أن يسمع تقريبا أو توضيحا للأشياء الغائبة أو المعاني المُجردة، بوصفها في علاقة مُشابهة بأشياء معلومة لتصير بدورها معلومة أيضاً"[2]؛ فالاستعارة قديما قائمة هي الأخرى على أساس من التشابه المنطقي الفائدة منها وصف الشيء وتقريبه أو تجسيده غير أن عبد القاهر وجهوده في مبحث الاستعارة يُنبئ عن فهم لطبيعتها فبها "ترى الجماد حيًا ناطقًا والأعجم فصيحًا

[1] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، (مرجع سابق) ص: 122، نقلا عن الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص: 166.

[2] حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (مرجع سابق)، ص: 147.

والأجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية"[1]، حيثُ "إنه أضاف "فكرة الجامع في كل" التي تتجاوز القول بوجه الشبه وإن كانت قريبة منها"[2].

لقد أصبحت الاستعارة في النقد الحديث والمعاصر تلعب دورا كبيرا في توليد صور شعرية تكتسب سمة أسلوبية بكونها انزياحا أو خروجا عن المألوف، فلم تعُد وصفية تهدف إلى تقريب صورة الشيء أو تجسيده، ولم تعد العلاقة بين مُركبي الاستعارة علاقة تشابه بالضرورة بل صار

" إدراك التشابه في التباين هو منبع الاستعارات"[3] وإنَّ أي استعارة " لهي تركيب حدسي لعلاقات تندمج في مدى المنظور، ومركبات يلتحم كل مُركب منها بصاحبه بشكل مُتداخل...غير أن المقارنة هنا ليست مقابلة بين حدين متعارضين أو مُتشاركين. وإنما هي تحطيم وتذويب وصهر لمختلف الإدراكات الحسية في بوتقة الكائن الجديد"[4].

إن الاستعارة تقوم على الالتحام والتوحد بين طرفيها حتى تمحى الحدود وتتوحد الموجودات والماهيات كما "أن عُنصر المُشابهة في الاستعارة لا يقلُّ بحال من الأحوال عن عُنصر المغايرة فيها، وكلا العنصرين في وحدتهما واندماجهما يشكل المركب الثالث أو الناتج النهائي للعملية الفنية[5]، "ففي كل علاقة استعارية توجد أوجه من الاختلاف وأوجه من الشبه وكلا النمطين من الأوجه لا يرتبط بصاحبه إلاَّ حين يجمعها في أعماق الفنان وفي أعماق المتلقي إدراك داخلي بتجاوبهما[6]، وهذا المفهوم للاستعارة يختلف عن المفهوم القديم لها حيث أن المفهوم القديم حدَّ من فاعليتها بحدود كقصر وظيفتها على الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه، فالاستعارة اليوم لم تعد كذلك إذ صار بإمكان الشاعر أن يوحِّد

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، (مرجع سابق)، ص: 43.

[2] حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (مرجع سابق)، ص: 160 وما بعدها.

[3] المرجع نفسه، ص: 156.

[4] نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، (مرجع سابق)، ص: 59،60.

[5] المرجع نفسه، ص: 54.

[6] المرجع نفسه، ص: 56.

بين المتباينات فهو يدرك التشابه في التباين، وأن يوحد المعلوم والمجهول والواقع والخيال تعبيرا عن حالة انفعالية ترى التشابه في التباين ومن أنماط الصورة الاستعارية:

أ ــ الصورة التجسيدية:

هو أن تُسبغ على المعنويات ملامح الإنسان العاقل، أو بعض أعضائه أو بعض صفاته؛ فالتجسيد إذا هو نقل المعنوي إلى رتبة الحسي العاقل.

ب ــ الصورة التشخيصية:

إحياء المواد الحسيّة الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله.

ج ــ الصورة التجسيمية:

تجسيم المجردات العقلية ومنحها صفات مادية؛ فالشاعر "ينقلها من عالم المتخيلات الذهنية إلى عالم المحسوسات ونقل المجردات لعالم المدركات بالحواس يقربها إلى الذهن ويضعها في بؤرة التلقي والإدراك"[1].

ولابد من الإشارة هنا إلى أنه ينبغي ربط الصورة الجزئية بمجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة "لأن فصلها يؤدي إلى فقدانها لدورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التفاعل الحيوية والخصب"[2].

3.1.2.4. الصورة المجازية :

إن الشاعر لا يعدل عن الحقيقة إلى المجاز إلاَّ لمعان ثلاثة يقول ابن جني " وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي الاتساع، والتوكيد، والتشبيه. فإن عدم هذه الأوصاف كانت

[1] خضر أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور نبيل خالد أبوعلي، كلية الآداب، قسم اللغة العربية بالجامعة الإسلاميّة، غزة، فلسطين 1431هـ/2010م ص: 63.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (مرجع سابق)، ص: 149.

الحقيقة البتة."[1]، واهتم البلاغيون القدامى بالمجاز اللغوي أكثر من اهتمامهم بالمجاز العقلي ربما لكون المجاز اللغوي قائم على المشابهة (الاستعارة)، أو قائم على غير المشابهة(المجاز المرسل) لكنها محكومة بعلائق كثيرة مما يجعل المجاز اللغوي قائم هو الآخر على أساس عقلي منطقي فالعلاقة والقرينة هما شرطا صحة المجاز، أما المجاز العقلي فإنه يخرج عن المألوف في علائق الإسناد المعنوية لهذا لم ينل حظه من الاهتمام في التراث النقدي والبلاغي ما خلا الجهود التي نجدها عند عبد القاهر الجُرجاني في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز.

لقد اكتسب المجاز في النقد الحديث أهمية كبيرة وتأكدت أهميته في الكشف عن علاقات جديدة، ولم يعد يتكئ على أساس التشابه المنطقي بل صار يتكئُ على أسس نفسية ، وأصبح من وظائفه الفنية التكثيف و"القدرة على تقويض الحائط بين الحقيقة والخيال، وبين الذات والموضوع"[2]، وما عاد المجاز يُؤتى به لأن الشاعر ضاقت به الحقيقة، بل "كان للمجاز دواع فطرية ودواع عملية حين يلجأ إليه المتكلم العادي"[3].

كما أعطت نظرية التعبير في النقد الحديث والمعاصر أهمية للتعبير الحقيقي في تشكيل الصور الشعرية، فهناك صور شعرية يبدعها الشعراء تتم عن طريق التعبير الحقيقي، وهي التي يستعملها الشاعر "في تشكيل صوره بكل الألوان البلاغية لتجسيد المعنوي و أنسنة المادي وتشخيصه، فهو يستثمر المجاز

---

[1] ابن جني، أبو الفتح، عثمان بن جني (ت: 392 هـ)، الخصائص، تح محمد علي النّجار، (د ط)، دار الكتب العلمية نسخة مصورة عن دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952م، ج2 /ص: 442.

[2] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (مرجع سابق)، ص: 132.

[3] المرجع نفسه، ص: 119.

العقلي الذي يسند فيه الفعل أو ما معناه إلى غير ما هو له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي" [1].

2.2.4.الصورة الرمزية والأسطوريّة:

يُعتبر الرمز والأسطورة من أبرز الظواهر الفنية التي استعان بها الشاعر في العصر الحديث والمعاصر في تشكيل صوره الشعرية؛ فقد كان ذلك مُحاولة منهُ لإيجاد صيغ فنية تحمل تجربته الشعرية وليعطيها بُعدا جديدا.

إن الرمز قد صار سمة أسلوبية سيطرت على الإبداع الشعري الحديث في لغته وتراكيبه وصوره وبنياته، واستخدم الرمز في الشعر قصد تعميق المعنى والتأثير على المتلقي وإدهاشه، إضافة إلى أنه تجسيد لجمالية التشكيل الشعري، وإذا وُظف الرمز بشكل جمالي منسجم واتساق فكري دقيق مُقنع فإنه يُسهم في الارتقاء بشعرية القصيدة وعُمق دلالاتها وشدة تأثيرها في المتلقي"[2].

لقد استعملت القصيدة الدرامية الرمز بعد أن تخلصت من الغنائية، أو بالأحرى بعد أن تطورت القصيدة المعاصرة من الغنائية إلى الدرامية، وبذلك تُصبح الصورة بعد أن وظف الشاعر الرمز والأسطورة متسمة بالحركة والحيوية تبعث في المتلقي تداعيا في الرؤى والمدركات البصرية؛ لأن وظيفة الرمز والأسطورة الإيحاء لا التجسيد والتشخيص، كما أن اللجوء إلى الأسطورة في النص الشعري يُعين الشاعر "على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين

---

[1] رابح بن خوية ، بنية اللغة الشعرية في الشعر العربي المعاصر، ط1،عالم الكتب الحديث إربد . الأردن، 2017م، ص: 67 . نقلا عن فضل حسن عباس ، البلاغة وفنونها، علم المعاني، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط:10، 1427هـ/ 2005م ص: 143.

[2] أحمد الزغبي الرمز في الشعر العربي الحديث، الموقع:
https://almanarjournal2.blogspot.com/2019/08/blog-post_459.html، أغسطس/2019/10. تاريخ الاطلاع: 2020/01/10 بتصرف.

التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، تنقذ القصيدة الغنائية المحض، وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة، والتنويع في أشكال التركيب والبناء"[1].

إنّ للرمز غاية تعبيرية–تصويرية في الصورة الشعرية؛ فالشاعر يستند على الأداتين كي "يُحيل إلى شيء مجهول نسبيا، فليس هو مشابهة وتلخيصا لما يرمز إليه وإنما هو أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النسبي، وفي ضوء هذا التحديد يمكن القول بأن الرمز يموت إذا ما وجدت طريقة أخرى تفضله في الصياغة والتعبير"[2]، كما " ترتبط الرمزية الأسطورية – في القصيدة المعاصرة– ضمن الأساس الانفعالي لاستبطان الذات بوعي الشاعر لذاته في مُحاولة استكشاف الرغبات اللاواعية عبر الدوافع الأساسية لمراحل النتاج الأدبي"[3].

بناء على ما سبق "فإن التشكيل التعبيري للرمز الأسطوري في القصيدة المعاصرة يعتمد على أسلوب إيحاءات الإشارة في دلالاتها المجازية، مستفيدة من الشحنة النفسية للمفردات التي تختزن مضامين تصورات الشاعر وحركة تجاربه النفسية، وفي هذا دليل على أن خصائص القصيدة في جوهرها النفسي مرتبطة بتداعي الصور"[4].

إنّ للرمز دورا مهما في الكشف عن الواقع النفسي وإحساسات الشاعر المُرتبطة بتجربته الشخصية، والشاعر في استخدامه للرمز يستخدم الرمز الخاص حيثُ " يأتي ليُشكل مجالا رحباً لحركة

---

[1] عبَّاس إحسان، اتجاهات الشعر العربي المُعاصر، (د. ط) ، عالم المعرفة ، الكويت، 1978م، ص: 129.

[2] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، دار الكندي–دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1978م، ص: 20.

[3] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ط1، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع عمان، الأردن، 2010م، ص: 402.

[4] المرجع نفسه، ص: 403.

الشاعر يجد فيه حرية أكثر، وفرصة أكبر لاختيار رمزه الذاتي الذي تتمثل فيه تجربته بشكل أشدَّ خصوصية"[1]، وقد يستعمل الشاعر الرمز العام المُستمد من الرمز الديني أو التاريخي أو الصوفي...إلخ.

كما يستخدم الشاعر المُعاصر الرمز-خاصا كان أو عاما- لأنه يجد فيه تفريغا كلياً لما تحمله تجربته الشعرية من عاطفة أو فكرة شعورية "فالرمز الشعري مُرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يُعانيها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا"[2]، كما يكون أكثر تجريدا لأنه السر الذي يكمن بين الشاعر وتجربته و"فيها تنهار معالم المادة، وعلاقتها الطبيعية، لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤية الذاتية للشاعر"[3]، و "كثيرا ما يأتي على هيئة استعارة أو مجاز ولا يُتوصَّلُ إليه إلاَّ من خلال نسقه وتجربة الشاعر الكلية ويحتاج إدراكه إلى جُهد في تأمل الربط والتركيب ولا تغدو الإحاطة به أن تكون ضربا من الرؤية والحدس"[4].

3.2.4.الصورة المرُكبة:

هي امتزاج وتداخل مجموعة من الصور الشعرية المُفردة لتُكوِّن تركيبة واحدة من تأثير هذه الصور مع بعضها، وللصورة المركبة تأثير أكبر وأوسع في البناء الكلي للقصيدة.

"ويتم إنتاج مثل هذه الصور عبر أربعة أساليب هي:-1حشد الصور المُفردة 2-تداعي المعاني 3-التراكم 4-التوليد"[5].

---

[1] طارق ثابت، النسق الشعري وبنياته منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي، (د.ط)، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2018م، ص: 422.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (مرجع سابق)، ص: 198.

[3] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1984م، ص: 136،137.

[4] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية، (مرجع سابق)، ص: 127.

[5] أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النار، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م، ص: 263.

4.2.4.الصورة الكلية:

تحتاج الصورة الكلية إلى الوحدة العضوية؛ لأنها كل مكون من عناصر متداخلة، وهذه العناصر المختلفة والمتداخلة لا تتوحد إلا ضمن الوحدة العضوية، والصورة الكلية تكون "أشبه بلوحة كبيرة تظم داخلها صوراً صغيرة لا تستقل بنفسها ولكنها تكون جزئيات هذه اللوحة الكبرى"[1]، كما أن تعدد الصور الكلية في القصيدة الواحدة لا ينفي "ظهور الوحدة العضوية فيها، ذلك أن هذا التعدد قد ينطلق من شعور ذاتي واحد أحب الشاعر أن يعبِّر عنه بأكثر من صورة كلية"[2].

1.2.4.القصيدة الصورة–التوقيع:

يرى عز الدين إسماعيل أن " الصياغة جديدة في الشعر بعامة وفي شعرنا العربي بخاصة، وليس يقدر على إنجازها كل شاعر... وأستطيع أن أعد قصيدة "رحلة في الليل" للشاعر صلاح عبد الصبور من أنضج ما ظهر مبكر من شعر في هذا الاتجاه. تتكون هذه القصيدة من ست توقيعات"[3]. ويقول عز الدين إسماعيل " فالقصيدة الجديدة في تصور بعض النقاد المُحدثين مجموعة من التوقيعات النفسية التي تأتلف في صورة كلية تمثلها القصيدة في مجموعها... أما فكرة التوقيعات فشيء يرتبط بعملية التصوير أكثر من ارتباطه بعملية البناء إذْ أننا نصادف في القصيدة مجموعة من المشاهد المنفصل عن بعضها عن بعض كل الانفصال، يكاد كل مشهد فيها أن يقوم بذاته، لكننا ما نلبث أن ندرك إدراكا مبهما أن شيئا

---

[1] ياسر عبد الحسيب رضوان، الصورة الشعرية مفهومها وأهميتها وأنواعها، مقال في موقع:
http://www.odabasham.net بتاريخ: 04 أيار 2017، تاريخ الاطلاع 07/ 01/ 2022م.

[2] ياسر عبد الحسيب رضوان، الصورة الكلية عند الصحابي الشاعر حميد بن ثور الهلالي، الموقع:
https://www.alukah.net/literature_language/0/65624/ ، 24–01–2014م. تاريخ الاطلاع: 2018/02/07.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المُعاصر، (مرجع سابق)، ص: 166،167.

ما يصادفنا في كل مشهد، كأنه يتخذ في كل مرة قناعا جديدا، حتى إذا ما انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لك تكن أقنعة بل مظاهر لحقيقة واحدة"[1]، ويعتمد هذا النوع من القصائد على التكثيف.

[1] المرجع نفسه، ص: 166.

الفصل الثاني

الصورة الشعرية في المستوى الصوتي

تمهيد

1ـ الموسيقى الخارجية

1.1. الوزن

1.1,1. الوزن في قصائد الشعر الحرّ

1.1.1,1. مناسبة البحور للغرض وفاعليّتها في بناء الصّور الشعرية في قصائد الشعر الحر

2.1.1,1.الزحافات والعلل ودورها في بناء الصور الشعريّة في قصائد الشعر الحرّ

2.1.1.مناسبة الوزن للغرض ودوره في بناء الصور الشعرية في قصائد الشعر العمودي

2.1. القافية

1.2.1.القافية في القصائد العمودية

1.1.2.1.الوظيفة الدّلاليّة للقافية في القصائد العموديّة

2.1.2.1.القافية المطلقة والمقيدة في القصائد العموديّة، ودورها في بناء الصور الشعريّة

3.1.2.1.الرّوي في القصائد العمودية

2.2,1.القافية في القصائد الحرة

1.2.2.1.الوظيفة الدّلاليّة للقافية في قصائد الشعر الحرّ

2.2.2.1.الرّوي في قصائد الشعر الحرّ وأثره في بناء الصورة الشعريّة

2.الموسيقى الداخلية

1.2.التكرار

1.2، 1.التكرار على مستوى الصوت ودوره في بناء الصور الشعرية

1.2. 1.1.الصوامت

1.2. 2.1. الصوائت الطويلة

2.2. تكرار الكلمة المفردة

3.2. تكرار الجملة

الفصل الثاني: الصورة الشعرية في المستوى الصوتي

تمهيد:

إن الدراسة الأسلوبية في تحليلها للنص الأدبي لا تتجاوز حدود النص إذ تنظر إليه بوصفه كيانا مستقلا؛ فتعمل على إخراج جمالياته التعبيرية وبناه الأسلوبية، وذلك بالنظر إلى عناصر النص وكيفية أدائها لوظائفها وعلائقها فيما بينها، والأسلوبية بوصفها منهجا هي: "مجموعة من الإجراءات الأداتية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري وعلاقات بعضها بالبعض الآخر بغية إدراك الطابع المتميز للغة النص الشعري نفسه، ومعرفة القيمة الفنية والجمالية التي تستتر وراء تلك البنى، ومن ثم، فإن الأسلوبية – تكشف من خلال تحليل البنى اللسانية – عن البنى المتميزة، التي هي (البنى الأسلوبية)، إذ تضفي هذه الأخيرة على النص القيم الفنية والجمالية، والسمات الفريدة التي تكون – في الوقت نفسه– بمثابة الباعث على التحليل الأسلوبي . فالأسلوبية –إذن– وصف للبنى التي يتوفر عليها النص الشعري، وصف يكشف عن طرائق القول، ومن ثمَّ فهي تكشف عن الخصائص المتمخضة عن تلك الطرائق، إنها وصف يندفع ليشمل المناحي الجمالية"[1]، إذا فهي تبحث عن ذلك "الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية: يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيرا ضاغطا، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما"[2].

---

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002م، ص: 30.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، (د.ت)، ص: 36.

إنّ هذه البنى الأسلوبية التي تصنع الإثارة والدهشة هي في حقيقتها اختيار أسلوبي من المتكلم ينبئ عن طريقة تفكيره وبراعته في الأداء على مستويات اللغة المختلفة، دون أن تنسى الأسلوبية رصد عناصر الانزياح أو الانحراف في تحليلها للنصوص، فـ" يجب أن لا ينظر إلى الإجراءات الأسلوبية وما تخلفه من تأثيرات على أنها خصائص كامنة في الأسلوب وإنما هي تأثيرات تتولد من خلال عملية التلقي.إن الارتباط العميق بين عنصري الاختيار والانحراف يتمثل في القصدية التي يرمي إليها مؤلف النص الذي يبني أسلوبه معتمدا عليها إذ يستطيع من خلالهما أن يتوقع كيفية تلقي القارئ لنصه، وخاصة اختياراته التي تتضمن الانحرافات، وذلك من خلال ما تثيره هذه الانحرافات من تأثيرات يكون لها بعد عاطفي ووجداني"[1]. وعليه، فالانحراف " "عنصر من العناصر التي تضفي حيوية وجمالية على السياق الذي يرد فيه، ولا يمكن لدارس أن يتجاوز الانحرافات الموجودة في النص، لأنها تعد علامات أسلوبية بارزة تقود الدارس إلى محاورتها وإعادة قراءتها في ضوء خبرته ومعرفته الجمالية"[2]

ثم إن الدراسة الأسلوبية إنما هي مقاربة تحليلية للنصوص الأدبية تتناول في مقاربتها المستوى الصوتي وما يدخل فيه من دراسة للنبر، والوقف، والتكرار، والوزن، والتوازي، والقافية وغيرها، كما تتناول المستوى التركيبي وما يتعلق به من الجانب النحوي، أو الصرفي كالتركيز على غلبة الأسماء أو الأفعال، والتراكيب المهيمنة الفعلية أو الاسمية، والتقديم والتأخير، والجمل الطويلة أو القصيرة، والروابط والعلاقات وغيرها، كما تتناول المستوى الدلالي وما يتصل به من دراسة للحقول الدلالية، والصور البلاغية ..الخ.

[1] موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003م، ص: 40.

[2] المرجع نفسه ص: 41.

وعليه سأقوم بدراسة ديوان (أحبك ... ليس اعترافا أخيرا)[1] وفقا لهذه المستويات؛ بغية إدراك القيم الجمالية فيه عن طريق تحليل الصور الشعرية تحليلا أسلوبيا.

[1] ديوان (أحبّك .. ليس اعترافا أخيرا) هو الدّيوان المعنيّ بالدّراسة الأسلوبيّة في هذه الرّسالة، و(قد كتبه الشّاعر لخضر فلّوس خلال دراسته لمرحلة الليسانس بجامعة الجزائر في الفترة الممتدّة ما بين أواخر 1979 إلى نهاية 1982، كما كتب معه معظم قصائد ديوان (حقول البنفسج)، والشاعر لخضر فلّوس هو شاعر من مواليد 1959/01/24م بمدينة الهامل، التي تبعد عن مدينة بوسعادة بحوالي 15 كم و فيها زاوية الهامل المعروفة، أمّا المدينة التي نشأ فيها وتربّى فهي مدينة عين الحجل والتي تبعد عن مركز الولاية بحوالي 70 كلم، وبعد أن أنهى الشّاعر المراحل الثلاث (الابتدائي، المتوسّط، الثّانوي) بها، انتقل إلى جامعة الجزائر، والتحق بفرع الأدب العربيّ، وتحصّل منها على شهادة اللّيسانس من خلال مذكّرته المعنونة بـ (الصورة الشعرية في شعر الغماري)، بعد ذلك انتقل إلى مصر قصد الحصول على شهادة الماجستير من خلال مذكّرته الّتي عنونها بـ (تطور الغزل في القرن الرابع هجري)؛ لكنّ الظروف لم تسعفه وبقي عمله مخطوطا دون مناقشة كما ينقل عنه الأستاذ (لباشي عبد القادر في مذكّرته الموسومة بـ: الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس)، وفي مصر ألّف ديوانه (عراجين الحنين)، كما كان عضوا في مجلّة الأربعائيّون، وهو الآن يشغل منصب أستاذ الأدب العربي، بالإضافة إلى أنه نائب رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين. أما آخر أعماله الشعرية فهو ديوان (الأنهار الأخرى 2007)، كما يعتبر الشاعر أحد أعضاء لجنة التحكيم في مسابقة شاعر الجزائر. **وقد أخذت ترجمة الشاعر كاملة من رسالة الأستاذ لباشي عبد القادر إلا ما كان في السطر الأخير منها، وعندما اتصلت بالشاعر لأستزيد على هذه الترجمة أخبرني بأنها كافية ويمكن اعتمادها.**

المستوى الصوتي :

إن المستوى الصوتي يعتبر من صميم دراسة النصوص الشعرية؛ فهو يساعد على فهم طبيعة النص الصوتية وأثرها في بناء الصور الشعرية، إذ إن "المادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي، وإذا ما توافقت المادة الصوتية مع الإيحاءات العاطفية المنبعثة من مكامنها لتطفو على سطح الكلمة، لتتناسق مع المادة اللغوية في التركيب اللغوي، فإن فاعلية الكشف الأسلوبي للتعبير القار تزداد اتساعا لتشمل دائرة أوسع تضم التقويم بالإضافة إلى الوصف"[1] ، كما أن دراسة البنى الصوتية في الشعر تعتمد على وعي الخصائص الصوتية التي تنبئ عن دلالات إيحائية تعكس عواطف الشاعر وانفعالاته المختلفة .

1. الموسيقى الخارجية:

تتمثل الموسيقى الخارجية في الوزن والقافية، حيث تعد الإطار الفني الذي يجسد تجربة الشاعر ويوافق طبيعتها، وفيها يصب صوره الشعرية؛ فهي عنصر مهم لكونها بنية صوتية تؤثر في المتلقي وتسهم في تشكيل الدلالة "فتآلف البنى الصوتية وانسجامها يضفي على النص انسجاما نغميا تنبجس فيه الحالة الشعورية للشاعر"[2]، والشاعر حينما يبدع نصا شعريا يأتي بالبحر مناسبا لحالته الشعورية فيصب فيه صوره الشعرية وتأتي الأصوات داخله متناسبة منسجمة مع الوزن، فللأصوات دور هام في تشكيل المعنى، ورفد النص بقيم جمالية وفنية، وتخلق إيقاعا يهز النفس، وتطرب له الأسماع، كما أنه على القارئ الأسلوبي أن يبرز العلاقة

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع – عمان2007م/ 1427ه، ص: 100،101.

[2] سامية راجح ساعد، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ط1، جامعة محمد خيضر، بسكرة . الجزائر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، عالم الكتب الحديثة . أربد الأردن، 2010م ص: 208.

بين الأصوات ووظائفها في تشكيل الصور الشعرية، وهو ما ستحاول الدراسة إثباته في تحليلها للمستوى الصوتي بدءا بالوزن باعتباره "أول شكل تنتظم فيه الأصوات"[1].

1.1. الوزن:

إن الوزن عنصر جوهري في القصيدة، وهو صناعة ضرورية لا يمكن لأي شعر أن يقوم بدونه، يقول ابن قدامة عن الشعر: "هو قول موزون مقفى يدل على معنى"[2]، ويقول ابن فارس: هو " الشعر كلام موزون، مقفى، دل على معنى ويكون أكثر من بيت. وإنما قلنا هذا لأن جائزا اتفاق سطر واحد بوزن يشبه وزن الشعر عن غير قصد"[3]؛ فالوزن إذا ما يميز الشعر عن النثر، وقد تكلم أرسطو عن أهمية الوزن ورأى بأن الوزن يجب أن يلائم جنس الشعر وموضوعه؛ لذلك فعلى الشاعر أن لا يقحم الوزن على القصيدة فتأتي نافرة غير متناسقة تمجّها الأسماع والذوق السليم، بل لابد للوزن أن ينبع من داخل القصيدة؛ فالوزن إذا ذو أهمية في بنية القصيدة، "وما دام الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية؛ فلا بد أن يستمد الوزن الشعري فاعليته من أداة صياغته ذاتها؛ أي من اللغة "[4].

يتألف ديوان(أحبك .. ليس اعترافا أخيرا) من 21 قصيدة منها 08 قصائد عمودية خالصة، بمعنى أن كل قصيدة جاءت على بحر واحد، وليس فيها أي تداخل مع بحر آخر، وهو ما يسميه حسن ناظم عدم وجود تداخل على المستوى الوزني، كما جاءت 13 قصيدة من الشعر الحر وليس فيها تداخل على المستوى الوزني

---

1 المرجع نفسه، ص: 208.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، (مرجع سابق)، ص: 64.

[3] ابن فارس أحمد، الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها، تح: السيد أحمد صقر، (د. ط)، عيسى الباب الحلبي وشركاه، مصر، 1977م، ص: 465.

[4] جابر عصفور، مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي .، ط5، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1995م، ص: 303،302.

أيضا، وقصيدة واحدة فقط فيها تداخل وزني، وتداخل شكلي(ممزوجة بين الشعر الحر والشعر العمودي) وهي قصيدة (انفتحي يا سكره).

إن القصائد الثمانية العمودية تتخذ أوزانا مختلفة يبينها الجدول التالي:

جدول1: يوضح القصائد العمودية الخالصة الواردة في الديوان			
عنوان القصيدة	الوزن	تاريخها ومكانها	الصفحة في الديوان
تداعيات مسافر إلى الشمال	البسيط	الجزائر 1982/10/15	11
رسالة إلى طفلة القمر السهران	البسيط	الجزائر 1982/4/20	17
صلاة لعينيك	البسيط	1982/05/03	19
سنونوة الحنين	البسيط	عين الحجل أوت 1982	23
عودة إلى النبع	المتقارب	الجزائر 1981	63
رحيل في الجراح	الكامل	الجزائر 1981/03/14	69
رؤيا	الكامل	1981	75
قبلة للشمس الإيرانية	البسيط	الجزائر 1979/11/21	81

أما القصائد الحرة الخالصة فيمثلها الجدول التالي :

جدول 2: يوضح القصائد الحرة الخالصة الواردة في الديوان			
عنوان القصيدة	**الوزن**	**تاريخها ومكانها**	**الصفحة في الديوان**
أحبك ليس اعترافا أخيرا	المتقارب	الجزائر 1982/04/09	7
هوامش على بيت المتنبي	الخبب	الجزائر 1882/03/30	25
الزائر المجهول	الرمل	الجزائر 1982/03/16	29
وشم على جبين الطفلة السمراء	الرمل	مارس 1982	35
وردة من حدائق بابل	المتقارب	فيفري 1982	39
طفولة وشظايا	المتقارب	جانفي 1982	43
حيزية تنتظر العشاق	الوافر	الجزائر 1982/12/27	49
أقمار الأرض المنفية	الخبب	الجزائر 1982/12/19	55
الموت والحياة على أسوار بابل	الكامل	الجزائر 1981/11/18	59
أجراس الحنين	المتقارب	1981	65
أقنعة تحت النور	الرمل	الجزائر	77
الرحيل إلى أرض الأنبياء	المتقارب	الجزائر	85

جدول3 يوضح وجود قصيدة واحدة ذات مواشجة صوتية في الديوان			
عنوان القصيدة	الوزن	تاريخها ومكانها	الصفحة في الديوان
حيزية تنتظر العشاق	البسيط / الرجز (عمودية) (حرة)	جانفي 1982	43

بالنظر إلى تاريخ ديوان (أحبك ... ليس اعترافا أخيرا) نجده محصورا بين (1979 ـ 1982)؛ وهي مرحلة تمثل ثورة ورد فعل على المرحلة السابقة (مرحلة ما قبل الثورة وما بعد الثورة حتى السبعينات)، وإن كانت فترة السبعينات تتراوح بين الحداثة والتقليد إلا أن جيل الثمانينات قرر خوض تجربة مغايرة توظف التراث وتحاور النص الجديد من أجل كتابة نص حديث يوافق تطلعات المتلقي، وهو ما عرف بنص التجاوز. هذا النص الذي جاء مختلفا على مستوى البنية اللغوية، فجاءت لغته لغة جديدة، وتراكيبه مختلفة وموضوعاته متجاوزة للأيدولوجيات التي كانت سائدة، كما طوّر الشاعر في مرحلة الثمانينات صوره بشكل لافت؛ فوظف الرمز والأسطورة، واستطاع أن يكتب القصيدة الحرة بشكلها الناضج والمتحرر، وصار الشاعر أكثر تطلعا ووعيا بما يجري في الوسط الأدبي من تطور وتجديد.

من هنا كان الشاعر لخضر فلوس أحد رواد الشعر الحر في بداية نضجه وتطوره في الجزائر، لهذا نلحظ هذا الاحتفاء بالشعر الحر في ديوانه من خلال وجود 12 قصيدة حرة خالصة في حين مثلت القصيدة العمودية 8 قصائد، وهو ما يوضح وجود بنية شكلية جديدة وبالتالي وجود بنيات لغوية وصور شعرية جديدة.

تبين الجداول وجود 6 قصائد تنبني على تفعيلة المتقارب، و06 قصائد تنبني على تفعيلة البسيط، في حين جاءت 3 قصائد من بحر الكامل، و3 قصائد من بحر الرمل وقصيدتان من بحر الخبب، في حين جاءت القصائد الأخرى على بحور مختلفة، و كل القصائد خالصة ماعدا قصيدة واحدة كما أسلفت.

إذا فقصائد الشعر الحر لم تخرج عن البحور التي ينظم عليها جميع شعراء الشعر الحر في الجزائر على الأقل، كما أن منها ما جاء من قبيل البحور الصافية (التي تعتمد تفعيلة واحدة) وذلك "لأن .... نظم

الشعر الحر بالبحور الصافية أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة؛ لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر فضلا عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لا بد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر"[1].

أما " قصائد الشعر العمودي فكانت تدور على بحور خليلية معروفة كانت تستحوذ على اهتمامات الشعراء العموديين .... فمعظم أشعارهم على بحورها، وهي الكامل، الخفيف، الرمل، البسيط، الطويل، المتقارب، الوافر، الرجز "[2].

1.1.1. الوزن في قصائد الشعر الحرّ:

1.1.1.1. مناسبة البحور للغرض وفاعليّتها في بناء الصور الشعرية في قصائد الشعر الحر:

بالرجوع إلى الجداول السابقة نجد أن الشاعر قد استخدم ستّ قصائد من بحر المتقارب، خمسة منها من الشعر الحر، وفي سيطرة بحر المتقارب في الشعر الحر ما يعكس اختيارا واعيا من الشاعر لهذا البحر لما يتميز به من ".... جدية وحزم "[3]، وهو ما يوضح مقصد الشاعر من اختياره فالجدية والحزم والحماسة وسرعة الإيقاع توافق قصائده الحرة الخمس (**أحبك ليس اعترافا أخيرا، وردة من حدائق بابل، طفولة وشظايا، أجراس الحنين، الرحيل إلى أرض الأنبياء**)، فالقارئ لهذه القصائد يلحظ صورا شعرية تتدفق بالحرارة، والجدية في المشاعر، وسرعة الإيقاع نظرا لأن القلب ينبض بمشاعر صادقة حارة، كما نلحظ روحا

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط3، مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، 1967م، ص: 64.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنّية (1925م – 1975م) ، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 2006م، ص: 245،246.

[3] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003م، ص: 316.

معذبة لا تقول الشعر من أجل القول فقط؛ بل هي روح تستشعر آلام وجراحات الأمة، وتحس بالغربة في هذا الزمن الغريب، فالشاعر في قصائده هذه يبث آلامه وأحزانه، ويركب سفينته ليبحث عن حلم مفقود.

وممّا لا شك فيه أن العلاقة بين البحر كشكل إيقاعي، والغرض الشعري كشكل دلالي تفرض نفسها عند التعامل مع النص الشعري، كما أن التجربة الشعورية للشاعر تطلب الشكل الذي يجب أن تكون عليه القصيدة فالوزن ليس شيئا خارجا عن القصيدة، ومن خلال التأمل في ديوان الشاعر تبين لي عمق تجربته وصدقها، مما هيّأ له قدرة كبيرة في صنع توافق بين حالته الشعورية وبين إيقاعاته، كما استطاع تحطيم الوحدة الموسيقية للبيت " تلك الوحدة التي كانت تفرض على النفس حركة معيّنة لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصليّة التي تموج بها نفسه وقد نتج عن ذلك أن الشاعر كان يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه "[1]. إذا فلغة الشاعر ـ في هذه القصائد من بحر المتقارب ـ جاءت لغة تصويرية تنفذ إلى القلب؛ مما يوحي بتنوع الدفقات والتموجات التي تضطرم في نفسه.

<u>النّموذج الأوّل:</u> من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا:

تنوئين ـ يا بابلية ـ بالصمت،

عيناك قافلتان تحصنتا بالرجاء

جراحك تنزف من رئتي ..

ولم تصرخي في الجراح !.

تحول كل الذي قد خزنت

بعظمي ريشا يطوف بي في الصحاري

[1] يُنظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (مرجع سابق)، ص:66.

وأنت مخبأة في دمي عن عيون الرماح !.

تقول المراكب :

إن الركوب سليل القبور .

و إن الرياح تطيب

إذا أورق الشوق فينا

وصفق في الأفق ريش الجناح !.[1]

هذا المقطع من بحر المتقارب وتفعيلته (فعولن فعولن فعولن فعولن)؛ فهو يتشكل من أربعين صوتا إيقاعيا، ويبنى من ثماني وحدات إيقاعية، لكل منها تركيب صوتي خماسي، وهو من البحور الصافية، وفي هذا المقطع من القصيدة نجد أن الشاعر قد بدأ بأربع تفعيلات في السطر الأول، ثم يطول السطر الثاني إلى ست تفعيلات، ثم يعود ليقصر إلى أربع تفعيلات في السطر الثالث ثم يقصر إلى ثلاث تفعيلات في السطر الرابع، وهكذا يتغير عدد التفعيلات تبعا للحالة الشعورية التي يريد الشاعر نقلها في شكل صور شعرية تخضع للدفقة الشعورية، والأمر نفسه في بقية القصائد المنظومة من الشعر الحر.

النموذج الثاني: من قصيدة وردة من حدائق بابل:

رماح بحجم النجوم التي أتتبع

لكنني أسبق الظل في خطوتين ..

أيا طفلة تحت ثوب المدينة ترقص

في مقل الزمن المتهرئ شوقا ..

[1] ديوان (أحبك .. ليس اعترافا أخيرا) ص: 07.

أريقي على صفحة الشجر النار وانتظريه

أمام جميع الفصول

فإنه سوف يعود وفي يده وردة <<بابليه>> [1]

من خلال هذين النموذجين نلاحظ التنوع في الأسطر الشعرية طولا وقصرا تبعا للحالة النفسية والشعورية؛ مما ينعكس على تركيب الصور الشعرية أيضا فتطول الصورة الشعرية وتمتد حسب حالة الشاعر ونفسيته؛ فهناك صور شعرية قد تستغرق أكثر من سطر وهناك صور شعرية قد تستغرق ثلاثة أو أربعة أسطر شعرية، فحينما يقول في قصيدة وردة من حدائق بابل:

جمعت مياه الجزيرة حول

ينابيع صوتي

فصارت حرائق تبحث

عن فضاء[2]

نلحظ طول وقصر الأسطر الشعرية قد جاء على حسب حالته وشعوره؛ فالصورة الشعرية المعبرة عن دفقته الشعورية لم تنته إلا عند كلمة (فضاء).

إذا فالوزن الشعري في الشعر الحر عند لخضر فلوس إنما هو خاضع لتركيب الصورة الشعرية التي تنقل معها إحساس الشاعر وشعوره.

وبالتالي فإن الوزن في شعر لخضر فلوس يعتبر أحد مكونات القصيدة وليس شيئا خارجا عنها، ثم إن الوزن باعتباره إيقاعا يجب أن يتناغم مع انفعالات الشاعر، وأن يصوغ الصور الشعرية التي يبتغي

---

[1] الديوان، ص: 39.

[2] المصدر نفسه، ص: 39.

للشاعر من ورائها بيان تجربته الشعرية والشعورية، فهذه التفاعيل التي يحتويها البحر بمثابة وحدات موسيقية يغرف منها الشاعر ويوظفها ليضفي عليها ذاته؛ فتكون أكثر التصاقا به، فحينما يقول الشاعر في قصيدته الرحيل إلى أرض الأنبياء وهي من بحر المتقارب:

وكل الخيول الأصيلة تبحث

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

فعولن فعولن فعول فعول فـ

عن منفذ للحياة ..

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

عولن فعولن فعول

تريد الوصول لأرض النبوءة والأنبياء !.

00// 0/0// /0// 0/0// /0// 0/0//

فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعول

لقطف المصابيح ..

/ 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فـ

والنور من نفحات جنان السماء

00// 0/0// /0// /0// 0/0/

عولن فعولُ فعولُ فعولن فعولْ

ويبقى الزمان بلا رحلة للحياة ..

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

فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولُ

زمانا عقيما.

0/0// 0/0//

فعولن فعولن

ولولا طلاؤه أبصرت فيه

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

فعولن فعولُ فعولن فعولُ

مغارة ليل يعشش فيها الشقاء[1]

//0/ //0/0 //0/ //0/0 00//

فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعولْ

نلحظ أن تفاعيل الوزن خاضعة لسيطرة الشاعر، وتترجم انفعالاته؛ فالصورة الشعرية هنا جاءت مشكّلة من تفعيلات دخلها زحاف القبض وعلة القصر في قافية الجملة الشعرية، فالشاعر هنا يتحرك بانسيابية مترجما شعوره دون أن تشكل له سلطة الوزن عائقا، وقد ناسبت هذه الحركية في التفاعيل حركية الصورة الشعرية، فهي صورة الخيل المتحركة في رحلة تنشد هدفها نحو المستقبل المشرق والحياة الكريمة، فزمن بلا رحلة عن حياة كريمة زمن عقيم.

[1] الديوان، ص: 87.

وإذا ذهبنا إلى بحر الخبب ـ وإن كان هناك خلاف بين العروضيين في قضية بحر الخبب والمتدارك ـ فسنجد أن هناك قصيدتان قد نظمتا على وزنه وكلاهما من الشعر الحر(هوامش على بيت المتنبي وأقمار الأرض المنفية) ، والخبب بحر يتميز بالجدية والحزم وسرعة الإيقاع وهذه صفات تناسب القصائد التي نظمها الشاعر على بحر الخبب، حيث جاءت القصيدتان متسمتان بتجربة شعرية عميقة، وصورهما الشعرية تتسم بالتكثيف والغموض، فاستعمل الشاعر بحر الخبب نظرا لشدة انفعاله وتأجج العاطفة وتوقدها في القصيدتين؛ ففي قصيدة هوامش على بيت المتنبي يعود الشاعر إلى التراث ليؤكد أن الصلة بين الشاعر وأسلافه مهمة جدا، يقول أدونيس " والصلة اليوم بيننا وبين أسلافنا جوهرية لا شكلية، وعميقة لا سطحية"[1]. وهي قصيدة بناها الشاعر على استحضار بيت واحد للمتنبي وهو:

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

حيث قام الشاعر بتضمين هذا البيت وتوزيعه في ثنايا القصيدة معطيا لكل كلمة بعدا دلاليا تنطوي تحته جملة من الدلالات.

وقد استحضر الشاعر رمز المتنبي ليعبر عن بعد من أبعاد تجربته الشعرية قد يكمن هذا البعد في مرارة الغربة التي يحس بها الشاعر وهي غربة داخل الوطن لا خارجه، كما يستحضر الشاعر رمز المتنبي ليستلهم منه إجابات أرقته، وألحت عليه فيدخل في حوار معه عله يجد شفاء لما يعانيه، وفي حواره مع المتنبي أظهر الشاعر قدرة فنية، وبراعة في التصوير الشعري مستفيدا من الطاقة الوزنية التي يتمتع بها بحر الخبب. يقول في قصيدة هوامش على بيت المتنبّي:

يا أحمد كيف سبحت

[1] أدونيس أحمد سعيد، مقدّمة للشعر العربي، بيروت، لبنان، ط3، دار العودة، 1979م، ص: 136.

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

فَعْلن فَعِلن فَعِلن فـ

بعين الليل ولم ترهب !.

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

عِلن فعْلن فَعِلن فَعْلن

يا أحمد كيف حملت

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

فعْلن فعِلن فعِلن فـ

الشمس على زنديك .. ولم تتعب !.

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

عْلن فعِلن فعِلن فعِلن فعْلن

وأذبت جدائلها

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

فعِلن فعِلن فعِلن

في حنجرة الأشعار .. فلم تغرب !.

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

فَعْلن فعِلن فعْلن فعِلن فعْلن

إنا قد ذقنا الخوف حليبا..

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

فعْلن فعْلن فعْلن فعِلن فعْ

من أثداء راضعنا يحلب !.

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

لُن فَعْلن فعلن فَعِلن فَعْلن

الشمس تباع ظفائرها علنا

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

فَعْلن فعِلن فَعِلن فعِلن فعِلن

شرقا .. غربا ..

0/0/0/0/

فَعْلن فعْلن

والأرض جنوبا نازفة أنهارا

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

فَعْلن فعِلن فَعْلن فعْلن فعْلن فعْ

لكن لم نغضب ..[1]

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

لُن فَعْلن فَعْلن

[1] الديوان، ص: 26.

تتبني القصيدة على بحر **الخبب الثاني** الذي يجمع التفعيلتين(فعُلن و فعِلن)،وقد جاء متناسبا مع الصور الشعرية في القصيدة؛ حيث جاء وقعها شديدا تعكس الحالة النفسية للشاعر، وتصور شدة انفعاله، متسمة بالتكثيف والغموض، استعمل فيها الشاعر الرّمز ليبلغ رسالة في شكل شفرة لغوية متكاملة، فنداء الشاعر وتساؤله في هذا المقطع يبين شدة إلحاح السؤال عليه وتمني الإجابة عنه بسرعة، وهو يخفي وراء هذه الأسئلة دلالات تحمل معنى الخوف والانهزامية والانكسار، لأنه زمن أحل فيه الباطل مكان الحق، فلا صوت يعلو سوى صوت الباطل، فحالة الشاعر النفسية التي تحمل أسئلة مقلقة متسارعة تطلب أجوبة ، وحالة الخوف التي يعيشها ألجأته الى استعمال بحر متسارع يتناسب وضربات قلبه المتسارعة.

2.1.1.1.الزحافات والعلل ودورها في بناء الصور الشعريّة في قصائد الشعر الحرّ:

أما الزحافات والعلل فإن لها دورا في التنويع النغمي وكسر الرتابة، كما أنها جاءت مناسبة لجو القصيدة وأفكارها، ونابعة من الحالة النفسية للشاعر، وهو ما لاحظته في الديوان وفيما يلي بيان ذلك.

النموذج الأول: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا:

يسائلني العابرون على كبدي :

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

فعول فعولن **فعول** **فعول** فعو

<< هل أحبك حقا؟ >>

0/0///0//0/

لن **فعول** فعولن

فوا خيبة السائلين إذا ما

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

فعولن فعولن **فعول** فعولن

تدثر جسمي بعشب هواك[1]

00///0//0/0///0//

فعول فعولن فعول **فعولْ** **علة القصر**

النموذج الثاني: من القصيدة نفسها:

وما عرفوا أن جرحك ينزف من رئتي

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

فعول فعولن **فعول** **فعول** **فعول** **فعول** **فعول**

وأنك يا بابلية تحيين أمنية هاهنا

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

فعول فعولن **فعول** فعولن **فعول** فعولن فعو **علة الحذف**

وتحيين نارا بقلب الرماد[2]

00//0/0//0/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن **فعولْ** **علة القصر**

النموذج الثالث: من قصيدة وردة من حدائق بابل:

لسان الأمير المعلق وسط العواصف

---

[1] الديوان، ص: 09.

[2] المصدر نفسه، ص: 09.

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

فعولن فعولن **فعول** فعولن فعولن

ورمل الصحاري المخيفةِ

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

فعولن فعولن **فعول** ف

بيني وبين حدائق بابل كالحارسين

00// 0/0// /0// /0// /0// 0/0/

عولن فعولن **فعول** **فعول** فعولن **فعول**

وقد لبسا صخرة وقناعا ..

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

فعول فعولن **فعول** فعولن

وصارا الجدار !!.[1]

00// 0/0// //0/

فعولن **فعولْ** **علة القصر**

النموذج الرابع : من قصيدة طفولة وشظايا

من الجرح ينعتق العطر .. والاخضرار

00// 0/0// 0/0// /0// 0/0// //0/

[1] المصدر نفسه، ص: 41.

فعولن **فعول** فعولن فعولن **فعولْ** **علة القصر**

ومن جبة الليل يأتي جناح النهار .

00// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن **فعولْ**

عيون المحبين تكبر

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

فعولن فعولن **فعول** ف

أوردة العاشقين تنوء بحمل السحاب

00// 0/0// /0// /0// 0/0// /0/

عولن فعولن **فعول** فعول فعولن **فعولْ** **علة القصر**

فتدفعه الريح نحو الشفاه التي

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

فعول فعولن فعولن فعولن فعو

أورقت بالنداء !.[1]

00// 0/0// 0/

لن فعولن فعولن **علة القصر**

[1] المصدر نفسه، ص: 45.

من خلال هذه النماذج نلحظ دخول الزحافات والعلل على بحر المتقارب –الذي جعلته نموذجا للدراسة– في قصائد الشعر الحر نظرا لأن الشاعر قد نظم أغلب قصائده عليه وهذا جدول يوضح ذلك:

جدول يوضّح دخول الزحافات والعلل على بحر المتقارب في قصائد الشاعر			
التفعيلة	حالتها بعد دخول الزحاف أو العلة	الزحاف	العلة
فعولن	فعولُ	القبض	
فعولن	فعولْ		القصر
فعولن	فعو		الحذف

وكتعريف للزحاف هو " تغيير بالحذف أو التسكين مختص بثواني الأسباب بلا لزوم "[1]، بمعنى أنه إذا وقع لا يلزم في بقية التفعيلات، أما العلة فهي" تغيير لازم بزيادة أو نقص"[2] وهي تختص بالدخول على الأسباب والأوتاد، غير أن العلة غير لازمة في الشعر الحر، ثم إن الزحاف الذي دخل على التفاعيل بكثرة فقد كان زحاف القبض الذي هو "حذف الخامس الساكن "[3]، كما دخلت علة القصر التي هي "حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركه "[4].

ودخول الزحافات والعلل في قصائد الشاعر الحرة بشكل كبير يدل على أنها جاءت ترجمة للحالة الشعورية فصبغت الصور الشعرية للشاعر بدلالات كثيرة تظهر من خلال السياق، حيث وظفها الشاعر في قصائده بشكل لافت، وأظهرت الربط بين الإيقاع وحالته الشعورية؛ مما أعطى صوره فرادة وتميزا، وهذا ما يؤكده أزراباوند (Ezra Pound) حين يقول: " أعتقد أن كل انفعال وكل طور انفعالي له عبارة لا لون لها

[1] مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية بين التراث والتجديد، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ـ القاهرة، مصر ـ 2007م، ص: 20.

[2] المرجع نفسه، ص: 34.

[3] المرجع نفسه، ص: 25.

[4] المرجع نفسه، ص: 42.

عبارة إيقاعية تعبر عنها "[1]، وأن الإيقاع "إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك أصوات الكلمات؛ بل ما فيها من معنى وشعور "[2] " فالبحور متواضع عليها بين الشاعر وجمهوره مسلّم بأنها تحمل أبعادا مشتركات تجمعهما وهي الشفرة التي توصل بينهما، وتوطئ إصغاء الجمهور للقصيدة . إن التسليم بالجينات الوراثية للبحر الواحد يخدم الشاعر في إيصال قصيدته بعد أن يسالمه جمهوره على ما أوثر عن الأجداد لينتهز الشاعر الحق بعدها مساحة البحر الواحد وإمكاناته وتقلباته في أنواعه والمسموح فيه من زحافاته وعلله في سبيل إظهار تجربته وبصمته الخاصة التي تشير إلى هوية قصيدته على هذا البحر"[3].

مما سبق يتبيّن أنّ إدخال الزحافات والعلل في الشعر ليس " كالرخصة في الفقه"[4]، فقد ذكر القرطاجني في منهاجه أن الزحافات منه ما يستحسن ومنه ما يستقبح "[5]، ومن هنا كانت الزحافات والعلل عند شاعرنا " مغامرة انزياحية وعدولية عن الثابت نزاعة نحو المتغير المباغت؛ لذلك عدها بعض النقاد العرب المعاصرين فنا"[6] .

---

[1] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، (مشروع دراسة علمية)، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1978، ص: 163، نقلا عن lanz : op cit :, p ;298

[2] المرجع نفسه، ص:156/ 157.

[3] عبد النور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة دكتوراه/فلسفة في اللغة العربية وآدابها، إشراف الأستاذ الدكتور حاكم حبيب الكريطي، جامعة الكوفة، كلية الآداب،1429هـ / 2008م، ص: 41.

[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان، ط1 ، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1420هـ/ 2000م ، ج1، ص :226.

[5] ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجه، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986م، ص: 263.

[6] عبد القادر رحماني، أثر الزحافات في التنويع الإيقاعي دراسة تطبيقية في شعر أبي القاسم الشابي من خلال مقطوعة – من التاريخ– مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، جامعة الجزائر2، مج 2، ع3، 2014م. ص: 221. نقلا عن عميش قدور إبراهيم المهاجي، خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر العربي ط1، دار الأديب، وهران، الجزائر، 2005م، ص: 119 وما بعدها.

وواحدًا من تمظهرات الفنية في المغامرة الزحافية والتلاعب بالكم المقطعي، ومن ثم إكساب الوزن الشعري صفات جديدة متجددة من إفرازات التجربة الشعرية والشاعرية "[1].

إنّ الشاعر يستخدم الزحافات والعلل بطريقة فنيّة وهو ما نلحظه في ديوان الشاعر؛ فقصيدته الأولى من الديوان (أحبك ليس اعترافا أخيرا) بدأها بصورة مكثفة مشحونة، توحي بالصمت الرهيب،(وفي الصمت انقباض عن الكلام)، كما عبر عن الخوف من المجهول، وفي الخوف من المجهول انقباض وخوف من اقتحام المستقبل أو عالم النفس، ثم تتابعت الصور لكشف آلام وجراحات لا حد لها، فجاء زحاف القبض معبّرا عن حالات الانقباض هذه، وحالات الحزن الدفين؛ ففي النموذج الأول نلحظ تواتر زحاف القبض مما دلّ على انقباض نفسه وعدم تقبله لسؤال العابرين عن حبه لمحبوبته، نعم إنهم عابرون فقط عليها؛ أما هو فيحبها وجراحه تنزف من أجلها.

في النموذج الثاني كذلك نلحظ تواتر زحاف القبض في السطر الأول بالذات؛ لأنه يصور حالة جراحه وكيف تنزف، وفي نزيف الجراح انقباض للنفس، وزيادة هم لها، ثم تراه بعد ذلك يخفف من زحاف القبض ليبعد عن النفس شيئا من الضغط والانقباض، والأمر كذلك لبقية النماذج ففي النموذج الثالث، وفي السطر الثالث بالضبط ترى تواترا لزحاف القبض، والأمر الذي دعا إلى تواتره حالته النفسية؛ فهي تنقبض ويزداد انقباضها فيزداد معه زحاف القبض فتتشكل الصور الشعرية تبعا لذلك، وتنتج دلالات توحي بذلك.

وإذا مالا حظنا علة القصر وجدناها تلعب دورها في تشكيل الصورة الشعرية؛ إذ تصبغ الصور الشعرية بدلالات القصر الذي يعني الحبس والمنع، فكانت تأتي في قافية الأسطر الشعرية لتؤكد هذا المعنى، فعندما يقف القارئ على تلك القفلة للسطر الشعري المتشكلة من تفعيلة أصابتها علة القصر يحس بنفس

[1] المرجع نفسه ص: 162.

الشاعر وشعوره المحبوس داخله. فهذه الزحافات والعلل لها ارتباط وثيق بانفعال الشاعر وخياله ولذلك جاءت معبرة عن صور شعرية داخلية جديدة يخلقها حسن التوظيف لهذه الزحافات والعلل.

كما أن "فاعلية الزحافات والعلل تكمن في:

أولا: التنويع النغمي داخل القصيدة الشعرية الشعرية وهنا يبدأ من المفرد حتى القصيدة المكتملة.

ثانيا: إعطاء مساحة إضافية للشاعر، ومحاولة لكسر القيود الوزنية الصارمة، بل جعلت الوزن عنصرا جماليا بدل أن يكون قيدا مؤثرا في سير القصيدة.

ثالثا: من خلال الزحافات والعلل يستطيع المتلقي أن يتذوق إيقاع كل قصيدة على غير ما يتذوق القصيدة الأخرى، أي بمعنى أن الزحافات والعلل تميز بين قصائد الوزن الواحد، فهي ترسم تضاريس القصيدة وتعطيها خصوصيتها دون القصائد الأخرى.

رابعا: إن الزحافات والعلل انزياحات لها ارتباط وثيق بانفعال الشاعر وخياله ولذلك جاءت معبرة عن صور شعرية داخلية جديدة يخلقها حسن التوظيف لهذه الانزياحات."[1].

2.1.1.دور الوزن في مناسبته للغرض وبناء الصور الشعرية في قصائد الشعر العمودي:

أما بالنسبة لقصائد الشعر العمودي فسنختار بحر البسيط نظرا لأن أغلب القصائد العمودية قد نظمت على منواله.

بالعودة إلى قصائد الشعر العمودي نجد أن الشاعر قد نظم أغلبها على بحر البسيط، وربما تعود هذه الأغلبية الساحقة لبحر البسيط لكون هذا البحر يستهوي الكثير من الشعراء، كما أن انبساطه واتساع أفقه وامتداد رقعته يمنح الشاعر نفسا طويلا لبث أحاسيسه ومشاعره، ولاسيما إن كانت مشاعر تتصل بالإحساس

[1] علاء حسن عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة العراقية، تخصص النقد الأدبي، إشراف الدكتور منذر محمد جاسم، 2012م، ص: 116.

بالغربة، والحنان، والشوق، إذا نلحظ أن قصائده الأربع **(تداعيات مسافر إلى الشمال، رسالة إلى طفلة القمر السهران، صلاة لعينيك، سنونوة الحنين)** تتصل بهذه الموضوعات وهي موضوعات فيها لين ورقة؛ فاختار الشاعر لها هذا النوع من البحور، في حين أن القصيدة الأخيرة **(قبلة للشمس الإيرانية)** هي قصيدة فيها شدة وقوة، والبسيط بحر " لا تكاد روحه تخلو من أحد النقيضين: العنف، واللين"[1].

إن أصل تفعيلات هذا البحر حسب دائرته هي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

"ولم تأت "فاعلن" تامة لا في عروضه ولا في ضربه "[2] ، والذي لاحظته على القصائد الخمس العمودية أن بعض تفعيلات هذا البحر جاءت صحيحة سالمة من الزحافات والعلل، وبعضها جاءت مزاحفة حيث دخل عليها زحاف الخبن، والخبن هو "حذف الثاني الساكن" [3]، كما اعترت علة القطع القصائد الخمس، والعلة في الشعر العمودي "إذا دخلت في جزء لزم دخولها في نظيره في جميع أبيات القصيدة "[4] وعلة القطع هي " حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله"[5] وهذه أمثلة تبين دخول الزحافات والعلل المذكورة :

---

[1] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1989م، ص: 507،508.

[2] العروض والقافية، مأمون عبد الحليم، (مرجع سابق)، ص: 96.

[3] المرجع نفسه، ص: 23.

[4] المرجع نفسه، ص: 34.

[5] المرجع نفسه، ص: 41.

جدول يوضّح الزحافات والعلل الداخلة على قصائد الشعر العمودي في ديوان الشاعر			
القصيدة	النموذج المختار	الزحاف	العلة
تداعيات مسافر إلى الشمال	يا داخلا في عيون الليل مغتربا 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن أوقد جراحك كي يستأنس الغَربا[1] 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	الخبن(زحاف مفرد)	
رسالة إلى طفلة القمر السهران	صغيرتي ذكريات الطفل تصلبني 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// متَفعلن فاعلن مستفعلن فعلن وأنت نشوى على أهداب قتلاك[2] 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0//	الخبن	علة القطع
صلاة لعينيك	حطت على فنن التحنان أطياري 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل وفي لهاتي تمطت قامة النار[3] 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0//	الخبن	علة القطع
سنونوة الحنين	من راحة الغيم من أعشاب بستاني	الخبن	علة القطع

[1] الديوان، ص: 11.

[2] المصدر نفسه، ص: 17.

[3] المصدر نفسه، ص: 19.

	0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل ومن ترانيم شوقي صغت ألحاني[1] 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0// متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل		
قبلة للشمس الإيرانية	من كربلاء روى التاريخ أسرار 0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن يزيد قد مزق الإيمان أشطارا[2] 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0// متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل	الخبن	علة القطع

من خلال النماذج الموضحة في الجدول نلحظ أن التفاعيل قد دخل عليها زحاف الخبن، وهو في البسيط زحاف يجري مجرى العلة لذا جاءت أعاريض القصيدة مخبونة كلها، كما دخلت علة القطع على أضرب القصائد الأربع وقد تدخل أحيانا على أعاريضها ماعدا القصيدة الأولى التي جاءت خالية من أي علة، وفي دخول الزحاف والعلة تنوع في الإيقاع، وخروج عن الرتابة، وتلبية لحاجات نفسية وشعورية كما مر بنا في النماذج السابقة، فاستخدام الزحافات والعلل "... ناتج عن تفاعلات نفسانية متجذرة، في الشاعر، تتحكم في إيجاد المفردات، وفي اختيار القالب الذي تصبُّ فيه"[3].

يقول الشاعر في قصيدته قبلة للشمس الإيرانية:

---

[1] المصدر نفسه، ص: 23.

[2] المصدر نفسه، ص: 81.

[3] محمد مفتاح، مفاهيم موسّعة لنظريّة شعرية (اللغة ـ الموسيقى ـ الحركة)، ط1، المركز الثقافي العربيّ الدار البيضاء، المغرب، 2010م، ج1، ص: 205.

قد أزهر الشوق في الأعماق منتشيا	لما المنى حملت عشقا وأزهارا
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	0/// 0//0/0/ 0///0/ 0//0/0/ 0/0/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل
واليوم تحبل بالأزهار لاهثة	لتحرق .. اللات .. والعزى .. وعشتارا
0/// 0//0/0/ 0///0/ 0//0/0/	0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل
يفجر الحلم المجروح .. قنبلة	ويزرع الحب .. والقرآن أقمارا
0/// 0//0/0/ 0///0/ 0//0//	0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0/0/
متفعلن فعلن مستفعلن فعلن	متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل
تضيئ دهرا غبيا نام في حلك	تعيد للأعين البيضاء أنوارا[1]

إن هذا المقطع يظهر تلك النغمة العالية المتناسبة مع عاطفة الشاعر المتأججة والمتحركة في القصيدة كاملة فالوزن ثابت يشترك فيه جميع الشعراء، لكن القصيدة تخلق جوها الخاص ودلالاتها الإيحائية، "والشاعر العظيم هو الذي يتخذ من الوزن خادماً طيعاً، إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصيته، في حين يحافظ على التشكيلات الوزنية "[2].

إذا فلكل وزن نظام خاص يستطيع أن يستوعب تجربة الشاعر، وبحر البسيط بحكم انبساط حركاته وامتداد رقعته، وقدرته على استيعاب الموجات الصوتية المرتفعة مكن الشاعر من إبراز انفعالاته وعاطفته المتأججة في شكل صور شعرية متدفقة متناسبة مع روح العاطفة حيث نلحظ في المقطع وفي القصيدة من

[1] الديوان، ص: 82.

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، (د. ط)، موقع اتحاد الكتاب العرب، (د. تا)، ص: 25. نقلا عن الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق، ص: 16.

أولها إلى آخرها حركية الصور الشعرية المتسعة باتساع الانفعال واستطالته حيث وظف الشاعر في صوره الشعرية ألفاظا دالة على هذه الحركية مثل (أزهر، يفجر، تحبل، تحرق، تضيئ، تعيد ..) فاستطاعت هذه الألفاظ "أن تحمل ظلالاً مختلفة من المعنى دفعة واحدة "[1] من خلال سياق الصور الشعرية الموجودة فيه، إضافة إلى ما أضفاه زحاف الخبن من تتابع في الحركات وسرعة في إيقاع الصور الشعرية.

2.1. القافية :

تعرف القافية على أنها مجموع الأصوات "من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن "[2] وهذا التعريف رجحه ابن رشيق في العمدة وقدمه على غيره، وقال بأنها: " تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين"[3]، وتعتبر القافية ركنا أساسيا في القصيدة وفي ذلك تقول نازك الملائكة:" ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر؛ فإن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا وذلك لأنه يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع"[4]، وفي نفس السياق تقول مؤكدة أن القافية تعطي الشعر شعريته "ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر سواء أكانت موحدة أم منوعة يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له "[5].

وعادة ما يحدد النقاد وظيفة القافية بكونها تدل على نهاية البيت أو السطر الشعري، وكذلك ربط أبيات أو أسطر القصيدة، إضافة إلى هاتين الوظيفتين فإن القافية ركن شديد الأهمية له علاقة مباشرة

---

[1] ماثيسن ف. أ. ، ت. س اليوت الشاعر والناقد، تر د. إحسان عباس، (د ط)، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت– نيويورك، 1965م، ص: 177.

[2] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر،1415هـ/ 1994م، ص 149.

[3] ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر، (مرجع سابق)، ج1 ص: 243.

[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر، المعاصر، (مرجع سابق)، ص: 164.

[5] المرجع نفسه، ص: 164.

بموسيقية الشعر "لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما وأصداء "[1]، وكما ترتبط القافية ارتباطا وثيقا بموسيقى الشعر، ترتبط كذلك ارتباطا قويا بمعاني القصيدة؛ فهي كما يقول جان كوهن:" ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر؛ بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقة إلا في علاقتها بالمعنى"[2]؛ بمعنى أن للقافية دورا في إبراز دلالات النص الشعري والمسهمة في تشكيل الصور الشعرية.

إن الشاعر قد وظف القافية لصالح القصيدة؛ فاستغل إمكاناتها الإيقاعية لأن القافية توفر توازنا داخل القصيدة، كما استغل إمكاناتها الدلالية، فالقافية عنده تنتهي بانتهاء الدفقة الشعورية، ونلحظ ذلك بصورة أخص في قصائد الشعر الحر، فجاءت القافية في شعره ذات موقف اختياري لا تفرض نفسها على الشاعر تأتي تبعا لتنوع الدفقات والتموجات التي تموج بها نفسه وحالته الشعورية؛ فارتبطت القافية بذلك بالصور الشعرية في الأبيات أو الأسطر الشعرية، كما ارتبطت القافية بموضوع النص ككل.

1.2.1.القافية في القصائد العمودية:

في الديوان الذي بين أيدينا نجد أن الشاعر التزم القافية الموحدة في القصائد العمودية الثمانية، كما التزم الشاعر فيها بوحدة الوزن، وفيما يلي جدول تفصيلي للقافية وحروفها في القصائد العمودية:

[1] المرجع نفسه، ص: 165.

[2] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986م، ص: 74.

جدول تفصيلي للقافية وحروفها في القصائد العمودية									
القصيدة	رقم الصفحة	الأبيات	نوع القافية	الروي	الوصل	الخروج	الردف	التأسيس	الدخيل
تداعيات مسافر إلى الشمال	11	38	مطلقة	ب	ا				
رسالة إلى طفلة القمر السهران	17	13	مطلقة مردوفة	ك	ي		ا		
صلاة لعينيك	19	20	مطلقة مردوفة	ر	ي		ا		
سنونوة الحنين	23	11	مطلقة مردوفة	ن	ي		ا		
عودة إلى النبع	63	14	مطلقة	ي	الهاء الساكنة				
رحيل في الجراح	69	46	مقيدة مردوفة	ن	و		ا		
رؤيا	75	12	مطلقة	م	ي				
قبلة للشمس الإيرانية	81	29	مطلقة مردوفة	ر	ا		ا		

إن التزام الشاعر القافية الموحدة يدل على أنه يأخذ من التراث ما يناسب ويخدم تجربته الشعرية؛ ليضيف لها ثوب الجدة والحداثة؛ فقصائده العمودية لا تشبه القصائد القديمة إلا في الشكل، فإذا ولجت عالمها لتستنطق معالمها وجدت عالما جديدا، ولغة مبتكرة، وحداثة فنية.

1.1.2.1.الوظيفة الدّلاليّة للقافية في القصائد العموديّة:

لقد جاءت القافية في شعر لخضر فلوس مرتبطة بالبيت أو السطر ارتباطا دلاليا، كما ارتبطت القافية ببناء القصيدة ككل مما أسهم في بناء الصور الشعرية، وفيما يلي مقاربة للوظيفة الدلالية للقوافي.

النموذج الأول: يقول الشاعر في قصيدته تداعيات مسافر إلى الشمال:

يا داخلا في عيون الليل مغتربا ... أوقد جراحك كي يستأنس **الغربا**

لا ترقب النجم فالأقمار زائفة ... والجرح ضوء إذا ما أمطر **الشهبا**

تخصر في كفه الأيام فهي رؤى ... سكرى تعانق في أندائها **الهدبـــا**

هذي خطاك يحفن الدرب مسرعة ... كأنها سقيت في مهدها **لهبا**

إن الطيور إلى الأوكار عائدة ... ألا تعود؟ أما تشكو الخطا **تعبا؟**[1]

بالرغم من أن القافية هنا موحدة وتبدو للوهلة الأولى تقليدية لا تحاكي القصيدة الحديثة إلا أنها في الحقيقة قافية تكتسب صفة التعالق الدلالي مع غيرها من ألفاظ البيت أو السطر الشعري، وبالتالي فهي في تموقعها ضرورية يستدعيها شعور الشاعر وانفعاله ومعنى البيت أو السطر الشعري ، وليست مجرد متمم موسيقي ليس للمعنى حاجة إليها، وهو ما نلاحظه في كلمات القافية إذا نلحظ علاقات نحوية على مستوى

[1] الديوان، ص: 11.

الأبيات فكلمة (الغربا) جاءت فاعلا للفعل يستأنس أما كلمات (الشهبا . الهدبا . في مهدها لهبا . الخطى تعبا) فجاءت مفعولا به، مما يوضح هذا الارتباط الأساسي للقافية بالبيت الشعري.

كما نلحظ تهيئة من الشاعر للقافية على المستوى الأفقي للبيت حيث جاءت معظم حروف كلمة (مغتربا) في الشطر الأول من البيت في كلمة القافية كما نلحظ لفظ (جراحك) الذي مهد لكلمة القافية دلاليا؛ فالغرباء يحسون بألم الغربة وكأنها جراح، كما أن كلمتي (عيون الليل) فيها إحساس زائد بالغربة حينما تهدأ الأرواح وتعود الذكريات؛ فيحس الإنسان بألم الغربة أكثر، فالصورة المركبة الأولى تكتمل بإضافة كلمة القافية (الغربا) لها فالغرباء لا يحس بهم إلا غريب مثلهم.

وفي البيت الثاني نلحظ أيضا تعالقا نحويا وتعالقا دلاليا مع البيت فكلمات (النجم ، الأقمار ، ضوء) كلها مهدت لوقوع كلمة القافية (شهبا) في موقعها المناسب، فالشاعر هنا يتخذ من الجرح ضوءا بدل ضوء النجوم والأقمار. والأمر نفسه يتضح في البيت الثالث إذ جاءت كلمة القافية (الهدبا) في محل نصب على المفعولية وهي علاقة نحوية أساسية يستدعيها السياق التركيبي لها.

لقد ارتبطت القافية دلاليا بألفاظ البيت حيث مثل الشاعر الأيام بالرؤى ثم علق الرؤى بالأهداب لتتعالق ألفاظ البيت مع بعضها مشكلة الصورة الشعرية التي يريدها الشاعر. والأمر نفسه يقال في البيتين الأخيرين من النموذج، ثم إننا نلحظ ارتباط كلمات القافية بموضوع القصيدة فكلمات

(الغربا ، الشهبا، الهدبا، لهبا، تعبا،) ترتبط ارتباطا شديدا بموضوع الغربة، ففي الغربة لقاء بالغرباء، وإحساس بالتعب، وتأمل للسماء وما فيها من شهب وأقمار ونجوم.

النموذج الثاني: من قصيدة رحيل في الجراح:

كيف الوصول لتهدأ الشطآن ويرتق الجرح الو**لود حنان؟**
في كل فاصلة تسود خناجر سود .. عليها يُذبح **الخفقان**
أستسمح الأوراس في أنشودة ضاقت بها الأعماق .. و**الوجدان**
وتفجرت ينبوع حزن لاهث ملء العروق .. وعربد **البركان**
ماذا أكتم والجراح توهجت وعلى عروقي أورق **السعدان؟!**[1]

في هذه الأبيات تظهر الوظيفة الموسيقية والدلالية للقافية إذ يتوقع القارئ تردد أصوات بعينها في فترات زمنية منتظمة، أما الوظيفة الدلالية فتظهر من خلال تعالقها مع سائر ما يدل عليه البيت فأما من الناحية النحوية فإننا نلحظ أن كلمات القافية قد تموضعت في البيت الشعري كعنصر رئيسي لا كمتمم موسيقي، إذ فرضت نفسها وتواجدها على الشاعر فلم تكن مستجلبة أو مكرهة في مكانها.

إنّ هذه المُكنة للقافية خولها إياها إحساس الشاعر وشعوره؛ فجاءت متمكنة غير قلقة مرتبطة ترابطا شديدا بدلالة الصور الشعرية الموجودة في البيت أو القصيدة ككل، ففي البيت الأول جاءت كلمة القافية (حنان) فاعلا للفعل يرتق إذ التركيب هو الذي استدعى كلمة القافية، وقد ارتبطت دلاليا بمعنى الصورة الشعرية في البيت الذي يصور وحشة في نفس الشاعر عكستها كلمة الشطآن التي توحي بالغربة والوحدة، كما أضافت كلمة (يرتق) معنى التمزق والانقطاع، لتضفي كلمة الجرح على الصورة قساوة وحدة، فكأن الشاعر احتاج بعد كل هذا الشعور إلى كلمة تجمع شتات روحه وتمزقها فجاءت كلمة القافية(حنان) مناسبة لتعيد للشاعر توازنه النفسي.

[1] الديوان، ص: 69.

وإذا انتقلنا إلى البيت الثالث فسنجد أن كلمة القافية(الوجدان) مثلت عنصرا أساسيا في الجملة إذ جاءت هنا معطوفة على الفاعل الأعماق، لترتبط دلاليا بصورة البيت الشعري، فجاءت كلمة (الوجدان) لتقول: إن الشاعر قد بلغت جراحه عنان السماء وأوطنت في مكامنها، وظلت عابقة في روحه ووجدانه.

وفي البيت الرابع نلحظ أن كلمة (البركان) جاءت فاعلا، وقد مهد لها الشاعر في ثنايا البيت وربطها بالصورة الشعرية فيه قبل أن يأتي بها؛ فبدأ الصورة بكلمة تفجرت، كما نلحظ تكرر حرف الراء والنون والباء التي هي من حروف كلمة القافية لتأتي القافية مستقرة في مكانها استدعاها البيت الشعري وإحساس الشاعر، والأمثلة على ذلك كثيرة مما يبين أن القافية تأتي في علاقات نحوية أساسية؛ فتأتي متممة للمعنى وعنصرا أساسيا في البيت أو السطر الشعري.

وقد ارتبطت كلمات القافية في أغلبها بموضوع القصيدة فكلمات مثل:(البركان، السعدان، السجان، الغربان، قيان، الأشجان، دخان، الحيران، الأحزان) تتصل بمعنى القصيدة العام الذي يعبر عن جراح الشاعر وأحزانه.

2.1.2.1. القافية المطلقة والمقيدة في القصائد العموديّة، ودورها في بناء الصور الشعريّة :

وإذا ما عدنا إلى الجدول التفصيلي للقافية؛ فسنجد أن القافية قد جاءت مطلقة في كل القصائد ما عدا قصيدة واحدة هي قصيدة (رحيل في الجراح)، وهذا التقييد للقصيدة له ما يبرره. والقافية المطلقة " ما كان رويها مطلقا (متحركا)"[1].

وهذا الحضور المكثف للروي المتحرك ينسجم ويتجاوب مع اهتزازات نفس الشاعر ومرادها، ويسهم في بناء الصور الشعرية، وفيما يلي أمثلة تبين ذلك:

[1] العروض والقافية، مأمون عبد الحليم، (مرجع سابق)، ص: 305.

النموذج الأول: من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السهران:

أطوي المسافة .. والشطآن هاربة نحو السحيق .. فأعيت قلبي الشاكي
بين الهجر .. وبين البحر منقسم ولا رفيق سوى أطياف ذكراك !
بين الضلوع أناشيد وعاصفة من الحنين وطير بين أشراك!
نقشت فوق صخور الصمت أغنيتي فاخضر فوق جبيني لحن نجواك[1]

النموذج الثاني : من قصيدة صلاة لعينيك:

ضيعت في مهرجان الشوق ذاكرتي ورحت أشرب من إبريق أسراري !
مدي يديك .. فإن البرد شردني وأذبل العشب في دربي وإبصاري
تسابقت أغنيات الضوء خلدي بعد اللقاء .. وحنت خيل أفجاري !
تتبعت خطوات الفجر قافلتي ورفرفت في دمي رايات أنوار
يا منبع النور .. هل عيناك راجعة بي للصفاء .. فإني ظامئ .. عار!! [2]

النموذج الثالث : من قصيدة قبلة للشمس الإيرانية:

نادى الإمام فشق الليل سترته وانهد وكر الفناء المر.. وانهارا
ولملمت شعرها الظلماء هاربة فالصبح قد هدم الأصنام .. والعارا
الله أكبر كالتاريخ شامخة قد زلزلت لهوام الليل أوكارا ..
وأبحرت في مدى الأيام أغنية وأصبحت في يد الإيمان قيثارا
قد برعم الجرح يتلو النصر فاتحة يسبح الله .. إمساء .. وإبكارا[3]

---

[1] الدّيوان، ص: 17،18.
[2] المصدر نفسه، ص: 20،21.
[3] المصدر نفسه، ص: 82،83.

النموذج الرابع : من قصيدة رحيل في الجراح:

أوراس عفوك إن تفجر خاطري وهل الذي عاش الجنون يدان ؟ !
مذبوحة كل القصائد في فمي مبحوحة في قلبي الألحان
والحرف مصلوب على شوك الأسى وأنا السجين .. وأمتي السجان !.[1]

إن النماذج الأربعة توضح إطلاق الشاعر لحرف الروي في قصائده العمودية، والروي المطلق "أوضح في السمع وأشد أسرا للأذن، لأنه يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد وتشبه حينئذ حرف مد. ومن المقرر في علم الأصوات أن حروف المد أوضح في السمع من الحروف الأخرى كالعين والفاء مثلا."[2].

كما أن الشاعر قد أتى بكل الأصوات التي تنتظم القافية ـ (الفتحة، والضمة ، والكسرة) ـ في قصائده العمودية، وقد ارتبط توظيف الشاعر لها ـ في خطاباته الشعرية ـ بروحه وأنفاسه، وظهر ذلك في إيحاءات صوره الشعرية، ففي النموذجين الأول والثاني جاءت القافية مطلقة بالكسر مما أكسب القصيدتين اتصالا و اطرادا نغميا يستمر إلى أن يصل إلى نقطة يستقر عندها، فكأن نَفَس الشاعر يمتزج ويتناسق مع حركة القافية المطلقة المكسورة، وفي الكسرة حدة نغمية تتطلب من الشاعر التوقف؛ ليأخذ نفسا في ذلك الامتداد الصوتي المكسور، ثم يواصل في كل مرة.

إنّ ما يفعله الشاعر هنا ليس متكلفا؛ بل هو نابع من إحساسه؛ فيمتزج النغم هنا بالمعنى بصورة مباشرة ، فالقوافي المطلقة بالكسر (الشاكي، ذكراك، أشراك، نجواك) خلقت إحساسا حزينا، وصوتا هادئا

---

[1] المصدر نفسه، ص: 70.

[2] إبراهيم أنيس، بين القافية في الشّعر العربيّ والقافية في الشّعر الإنجليزي، مجلّة مجمع اللغة العربيّة بالقاهرة، مصر، ع29، 1392هـ/ 1972م، ص: 59.

اتصل برسالة الشاعر المفعمة بالحنين والفقد والشكوى والهوى والتذكر، فهذا الإطلاق المكسور للقافية ألقى بظلاله على بنية القافية لتتصل هي الأخرى بالصورة أو الصور الشعرية في البيت لتشيع عليها دلالة الحزن والانكسار، والأمر نفسه نلمسه في القوافي(أسراري، إبصاري، أفجاري، أنوار، عار) إذ يتضمن هذا التلاحق المتهادي لحركة القافية انفعال الشاعر، ويترجم حركته النفسية.

إنّ هذا الترتيب الجميل لنغم القافية المطلقة بالكسر تزيده دلالاتها على مراد الشاعر مكنة من نفس المتلقي الذي يجذبه سحرها، وتأديتها لوظيفتها الدلالية، وارتباطها بالصور الشعرية " فالقافية ليست مجرد بيانات صوتية بل إنها تنجز وظيفة دلالية .. تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها "[1] فالشاعر يترجم حالة روحه المنكسرة المشتاقة مستخدما قواف مكسورة كشفت عن الشفرات الدلالية التي يريد تثبيتها في نفس المتلقي، فضلا عن اتصال حركة القافية المطلقة بالكسر مع كلمات مثل (ضيعت، شردني، وأذبل، ظامئ، عار) مما خلق تضافرا دلاليا أنتج صورا شعرية متكاملة. ثم إن الوصل بالياء المناسبة للكسرة زاد من حدة الكسر، وضاعف من جو الحزن في الصور الشعرية.

في النموذج الثالث جاءت القافية المطلقة بالفتح، مما جعل حركة الإيقاع هنا متوترة تنطوي على انفعال قوي يكشف عن شفرات الدلالة؛ فصوت الفتحة متّسع فيه إطلاق زائد، خاصة وأنّ الشاعر قد وصله بألف مدية، وقد تناسب هذا الإطلاق والوصل في القافية بموضوع القصيدة؛ فالشاعر يطلق صرخة عالية ليسمع الناس صوت الحق الذي نبت في إيران؛ ويرى أن معركة بدر قد صيغت من جديد لتعيد الشمس، وتحيل الظلام أفجارا، فجاء إطلاق القافية بالفتح مع الوصل بالألف المدية ضرورة تقتضيها العلاقة الدلالية للأبيات الشعرية والقصيدة كاملة؛ فشكلت هذه الوحدات الصوتية انسجامات مع حركة الشاعر ورسخت

[1] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، (مرجع سابق)، ص: 209.

المعنى المراد، خصوصا وقد عملت أبنية الكلمات الموجودة داخل الأبيات دورها في دعم القوافي بالمعنى المقصود فكلمات مثل: (الأعماق، المنى، القرآن، اللات، العزى، منارا، الله أكبر، خافتات....) جاء بها الشاعر مصاحبة لمد الألف ليكشف عن الشفرات التعبيرية المقصودة.

وفي النموذج الأخير نلحظ أن القافية مطلقة بالضم وصوت الضم واضح في السمع فيه معنى الإظهار، فالشاعر في رحلة الجراح هذه احتاج لهذا التوازن النغمي في القوافي؛ فاتخذ من القافية المطلقة بالضم محطات شعرية تساعده على التوقف في كل مرة؛ ليتزود بنفس جديد، فجراحات الشاعر الداخلية تستدعي التريث من أجل القدرة على المواصلة، كما كشف هذا النوع من الإطلاق على رغبة الشاعر في إظهار انفعالاته التي ضاقت بها الأعماق والوجدان.

كما يلاحظ على القصائد العمودية أنها جاء مردوفة والردف " حرف مد ولين ـ حركة ما قبله من جنسه ـ يقع قبل الروي مباشرة ليس بينهما فاصل"[1] مما يدل على أن الشاعر يبتغي منح قافيته في القصائد العمودية زيادة امتداد صوتي جاء منسجما مع امتداد مشاعره وانفعالاته.

[1] العروض والقافية، مأمون عبد الحليم، (مرجع سابق)، ص: 293.

3.1.2.1.الرّوي في القصائد العمودية:

من المعلوم أن الروي حرف تبنى عليه القصيدة وإليه تنسب فيقال قصيدة رائية أو ميمية، وقد يكون مقيدا أو موصولا كما رأينا سابقا، وبالعودة إلى القصائد العمودية الثمانية نجد أن الشاعر قد استخدم لها حروف روي تعتبر الأكثر تواترا في شعرنا العربي، وهي حروف سماها إبراهيم أنيس" حروف تجيء رويا بكثرة "[1] وفيما يلي جدول يوضح مخارج وصفات هذه الحروف التي جاءت رويا في القصائد العمودية:

جدول يوضح مخارج وصفات الحروف التي جاءت رويا في القصائد العمودية			
القصيدة	حرف الروي	مخرجه	صفاته
تداعيات مسافر إلى الشمال	الباء	الشفتان	الجهر+الشدة+الاستفال+الانفتاح+ الإذلاق+ القلقلة
رسالة إلى طفلة القمر السهران	الكاف	أقصى اللسان	الهمس+ الشدة+ الاستفال+ الانفتاح+ الإصمات
صلاة لعينيك	الراء	طرف اللسان	الجهر+ التوسط +الاستفال+ الانفتاح+ الإذلاق+ الانحراف+ التكرير
سنونوة الحنين	النون	طرف اللسان	الجهر+ التوسط +الاستفال+ الانفتاح +الإذلاق+ الغنة
عودة إلى النبع	الياء المتحركة	وسط اللسان	الجهر+ الرخاوة+ الاستفال+ الانفتاح+الإصمات+ خفاء
رحيل في الجراح	النون	طرف اللسان	الجهر+ التوسط +الاستفال+ الانفتاح +الإذلاق+ الغنة
رؤيا	الميم	الشفتان	الجهر+ التوسط+ الاستفال+ الانفتاح+ الإذلاق+ الغنة
قبلة للشمس الإيرانية	الراء	طرف اللسان	الجهر+ التوسط +الاستفال+ الانفتاح+ الإذلاق+ الانحراف+ التكرير

من المعلوم أن الصوت لا قيمة له إذا كان بمفرده إذ العبرة بارتباطه بغيره من الأصوات وموقعه في الكلمة ثم في السياق؛ فالأصوات التي تتكرر في سياق الغزل والنسيب غيرها الأصوات التي تتكرر في الهجاء والفخر؛ فللأصوات إذا دلالات معينة داخل السياق تعبر عن التجارب المختلفة للشعراء، وهذه القدرة للأصوات

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو مصريّة، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة مصر، 1952م، ص: 246.

على إيصال الدلالة " ترتبط بصفاتها العامة كالجهر والهمس والشدة والرخاوة، والتوسط. أو تتبع من صفاتها الخاصة التي تتميز بها مجموعات صغيرة من الأصوات: كأصوات الإطباق واللين والمدّ والاستطالة والتفشي والصفير والغنة، أو تتميز بها أصوات مفردة: كالانحراف، والتكرير"[1] .

إن الجدول الذي بين أيدينا يوضح اشتراكا في صفة الجهر ماعدا قصيدة واحدة جاء رويها حرفا مهموسا وهي قصيدة (رسالة إلى طفلة القمر السهران)، وفي شيوع صفة الجهر في روي القصائد العمودية انعكاس لانفعالات الشاعر؛ فاستخدام الأصوات المجهورة ينجم عنه تذبذب في الوترين الصوتيين مما ينبئ عن الحالة النفسية التي يولد في مَناخها النص الشعري، وفيما يلي نماذج توضح ارتباط حرف الروي المجهور بالصور الشعرية التي يرد في سياقها.

النموذج الأول: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

هذا لساني طيور الروح تحسده إني أغني ... وناري تأكل العصبا !

تنمو البراعم من أمطار أغنيتي ويعشب الصخر- إجلالا - وإن صلبا !

وأنت لم تسمعي صوتي .. ولا التفتت منك الحدائق لما حف مكتئبا[2]

إن وقوع صوت الباء رويا يلائم جو القصيدة لأن ما يحدث عند إنتاج هذا الصوت من تذبذب للوترين، و ضغط على الشفتين يكشف عن نفسية الشاعر المتوترة المغتربة، وهو ما توضحه علاقة الصوت بالكلمات قبله (تأكل العصبا، وإن صلبا، مكتئبا) إذ ارتبط صوت الروي المجهور بدلالة الصور الشعرية في الأبيات والتي بدورها تعكس هذا التوتر والقلق و اهتزازات الشاعر النفسية ومبالغته في الحدث التي أظهرتها صفة الجهر على السطح.

---

[1] سلوم تامر، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1 1983م، ص36.

[2] الديوان، ص: 14.

النموذج الثاني: من قصيدة سنونوة الحنين:

هذا المساء وقد كانت مضمّخة روحي بأشواقها سكرى بتحناني
حطت على شرفة الذكرى سنونوة وراح منقارها يلهو بشرياني:
<< عيناك مزرعة للحزن يحرثها ولم أراك وحيدا بين جدران ؟ >>
وحينما يئست من فك طلسمه تساقطت كالرؤى في بحر نسيان
فرفرت بجناح حنّ في عصبي وعندها فضحت عيناي كتماني[1]

جاءت النون هنا رويا لتُخرج في نهاية كل بيت ذلك الشجن والحزن العميق، والنون حرف أنفي تبدو وكأنها خارجة من الأعماق حال النطق بها، كما نلحظ ارتباطا دلاليا لهذا الحرف مع الكلمات التي ورد فيها (تحناني، كتماني، نسيان، شرياني) فالتحنان شعور يحتاج تنفيسا والكتمان كذلك، وشريان الشاعر يرتعش يحتاج تهدئة، إضافة إلى أن صوت النون قد جاء مكررا بشكل لافت وهو ما نلحظه في النموذج مما أشاع على الصور الشعرية جو الهدوء والشجن المناسب للحركة النفسية للشاعر.

النموذج الثالث: من قصيدة قبلة للشمس الإيرانية:

قد برعم الجرح يتلو النصر فاتحة يسبح الله .. إمساء .. وإبكارا
وزقزقت أمنيات الفجر حالمة تعانق الفجر .. والأمجاد .. والدارا
حوافر الخيل في <طهران> قد نبتت على رصيف الفدا .. نخلا وأشجارا[2]

لقد أشاع صوت الراء المجهور بوقوعه رويا معنى القوة في انفعال الشاعر؛ فهذه النغمة الصاعدة في القصيدة لا يناسبها إلا الصوت المجهور المصاحب للتردد العالي، فالشاعر يصور حالة من الانفعال الشديد

[1] المصدر نفسه، ص: 23،24.
[2] المصدر نفسه، ص: 83.

اتجاه الثورة الإسلامية في إيران، والتي مثلت بالنسبة له نصرا عزيزا لطالما حلم به الشاعر. فوقوع صوت الراء رويا قد ساقه الشعور والانفعال المتأجج، وهو ما توضحه كلمات الأبيات والقصيدة ككل فكلمات مثل(النصر، الأمجاد، حوافر الخيل، الفدا ...) كلمات قوية ناسبها الصوت المجهور في آخر الأبيات.

إنّ ما نلحظه أيضا في النماذج الثّلاث هو أنّها اشتركت في صفة الانفتاح؛ مما عزز المعنى في الصور الشعرية وكشف شفراتها الدلالية؛ إذ أن الشاعر في عالم داخلي يموج بالمشاعر المتأججة؛ فاحتاج بذلك إلى حروف منفتحة تخرج معها انفعالات تلك الحالة النفسية، كما تشترك هذه الأصوات في أغلبها في صفة الإذلاق الذي يكسب الحروف خفة و سهولة والذلاقة ملمح قوة في الصوت؛ فتتميز الحروف بموجبه بالوضوح والعلو، فالشاعر احتاج في تصوير خلجاته إلى حروف جهر منفتحة ذلقية لينقل تجربته الشعورية واضحة إلى المتلقي، كما أن صدق التجربة هو من استدعى هذا الحضور الطاغي لهذا النوع من الأصوات، فامتزج الوضوح والصدق بالصور الشعرية في تركيبها الصوتي.

إن الشاعر في النّموذج الأول حين ينقل الصورة الشعرية الأولى (هذا لساني طيور الروح تحسده إني أغني ... وناري تأكل العصبا) نلحظ نغمة ذات إيقاع خاص محملة بدلالة مكثفة مشحونة بانفعال حاد احتاج إلى أصوات سهلة واضحة لا تحتاج إلى جهد عضلي لتحقيق القيمة الموسيقية والقيمة الدلالية، ثم إن النطق بهذا النوع من الأصوات لا يمنع جريان النفس كليا والشاعر في حالة نفسية تتطلب جريان النفس لا حبسه؛ فكان في كل مرة ينهي قصيدته بصوت له من الصفات ما يفرغ به شحنته الانفعالية.

2.2.1.القافية في القصائد الحرة :

إن القافية في الشعر الحر تختلف عنها في الشعر العمودي؛ فالشاعر الآن منفتح على العالم المتسع وهذا الانفتاح يتطلب منه إيجاد أنماط مبتكرة تناسب روح الحداثة، مما جعل الشاعر ينوع في قوافيه؛ لأنه يعلم " أن القيم الموسيقية تنبع من داخل القصيدة نتيجة لإيقاع التجربة الشعرية ذاتها"[1] ويدخل مع القافية حرف الروي الذي طرأ عليه هو الآخر تغير فصار خاضعا للدفقات الشعورية، والتموجات التي تكتنف روح الشاعر، فلقد " تحول بدوره إلى أن يكون صوتا متنقلا متغيرا أو متفقا لكنه لا يخضع لتنظيم خارجي مفروض"[2]، وعليه فقد استخدم الشاعر في شعره الحر القافية المتنوعة، وهذا جدول تفصيلي للقافية:

[1] رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1998م، ص: 133.
[2] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، (مرجع سابق)، ص: 242.

جدول تفصيلي للقافية في قصائد الشعر الحر في ديوان الشاعر								
القصيدة	الصفحة	نوع القافية	أسماء حروف القافية					
			التأسيس	الدخيل	الردف	الروي	الوصل	الخروج
أحبك ليس اعترافا أخيرا	7	مقيدة / مردوفة			ا	ح		
		مطلقة / مردوفة			ا	هـ		
		مقيدة / مردوفة			ي	ن+ن	هاء التأنيث/ –	
		مقيدة / مردوفة			ا	ك		
		مقيدة / مردوفة			ا	د		
هوامش على بيت المتنبي	25	مقيدة / مردوفة			ا/ و	ت/ت		
		مقيدة / مجردة من الردف والتأسيس مقيدة / مردوفة			– / ي	ب/ب		
		مقيدة / مردوفة			ا	ل		
		مقيدة / مردوفة			و	ر		
		مقيدة / مردوفة			و	ن		
		مقيدة / مردوفة			ا	ة		
الزائر المجهول	29	مطلقة / مردوفة			و	ب	ا	
		مقيدة / مردوفة			و+ي	ن		
		مقيدة				ي		
		مقيدة				ق		

		مقيدة / مردوفة	ا	ب+ح		ل		
انفتحي يا سكره	31	مقيدة / مردوفة			ا	ل		
		مقيدة / مردوفة			و	ن		
		مقيدة / مردوفة			ا			
		مقيدة / مردوفة		ء				
		مقيدة / مردوفة		ر		د		
وشم على جبين الطفلة السمراء	35	مطلقة				ن		
		مقيدة / مردوفة			و	ط		
		مقيدة / مردوفة			ا	ء		
		مقيدة / مردوفة			ي	ق		
		مقيدة / مردوفة			ا	ل		
		مقيدة / خالية من الردف والتأسيس + مقيدة /مؤسسة		ء+ه		د / د	ـ / ا	
		مقيدة				ر		
		مقيدة / مؤسسة	ا	ج+ف +ص+ ب	ا	ء		
وردة من حدائق بابل	39	مقيدة / مردوفة			ا	ح		
		مقيدة / مردوفة			ا	ل		
		مقيدة / مردوفة			ا	ر		
طفولة وشظايا	43	مقيدة / مردوفة			ا	ء		
		مقيدة / مردوفة			ا	ر		

		مقيدة / مؤسسة	ا	م		م	ا	
		مقيدة				م	ا	
حيزية تنتظر العشاق	49	مقيدة / مردوفة			ا	ت		
		مطلقة				ي	هاء التأنيث	
		مطلقة				ر	ا	
		مقيدة / مردوفة			ا	ن		
		مطلقة				م	ا	
		مطلقة				ن	ا	
		مطلقة				م	ي	
		مقيدة / مؤسسة	ا	ء+ف+ هـ		ر		
		مقيدة				ع		
		مقيدة				ي		
		مطلقة				ر	ا	
		مقيدة / مردوفة			ا	ح		
		مقيدة / مؤسسة	ا	هـ		ت		
		مقيدة / مردوفة				ء		
أقمار الأرض المنفية	55	مقيدة / مردوفة			ا	ء		
		مقيدة / مردوفة			ا	ن		
		مقيدة / مردوفة			ي	ن		
		مطلقة				ي	هاء تاء التأنيث	

		مطلقة / مردوفة			ا	ح	هاء تاء التأنيث	
		مقيدة / مردوفة			ا	م		
		مقيدة / مردوفة			ا	ح		
		مقيدة / مردوفة			ا	م		
		مقيدة / مردوفة			و	ر		
الموت والحياة على أسوار بابل	59	مقيدة / مردوفة			ي	ب		
		مقيدة / مردوفة			ا	ه		
		مقيدة / مردوفة			ا	ء		
		مطلقة				ف	هاء تاء التأنيث	
		مقيدة / مردوفة			و	ل		
		مقيدة / مردوفة			ي	ل		
		مقيدة				م		
أجراس الحنين	65	مقيدة / مردوفة			ا	ء		
		مقيدة / مردوفة				ل	هاء تاء التأنيث	
		مقيدة / مردوفة			ي+و	ع		
		مقيدة / مردوفة			ي	ن		
أقنعة تحت النور	77	مطلقة / مردوفة			ي	ق	هاء التأنيث	

		مطلقة / مردوفة			ي	ن	هاء التأنيث	
		مقيدة / مردوفة			ي	د		
		مطلقة / مردوفة			ي	م	هاء التأنيث	
الرحيل إلى أرض الأنبياء	85	مطلقة			ا	ي	هاء التأنيث	
		مقيدة / مردوفة			ا	ت		
		مقيدة / مردوفة			ا	م		
		مقيدة / مردوفة			ا	ء		

من خلال هذا الجدول يتضح ذلك التنوع في حروف الروي وهذا التنويع في حقيقة الأمر يكسر تلك الرتابة الحادة في الشعر العمودي، ويخرج بالشعر إلى الحيوية والتجدد، كما أنه يعزز موسيقية وإيقاع القافية الداخلية لتخرج بذلك عن النمط التقليدي للقافية؛ مما يجعل النقلات الصوتية في خاتمة الأسطر الشعرية تتسم بالحركية فتخرج كل قافية جديدة عن الرتابة والاطراد في الأسطر السابقة، ثم إنّ هذا التنويع يتيح لأصوات عدة بالبروز في النص الشعري مما يعطي مساحة واسعة للشاعر للتعبير عن شعوره فلا يحس بقيود الوزن ولا القافية.

1.2.2.1.الوظيفة الدّلاليّة للقافية في قصائد الشعر الحرّ:

إن ما قيل عن علاقة القافية بالبيت الشعري وبالقصيدة ككل في الشعر العمودي يمكن أن يقال هنا في قصائد الشعر الحر وفيما يلي نموذج لزيادة الإيضاح:

النموذج الأول: من قصيدة انفتحي يا سكره:

انفتحي يا سكره

فالغول خلفي لاهث

تخثرت في شفاهه الدماء !.

ظمآن تحت جبّة الإسفنج والصلصال

انفتحي يا سكره !.

فإنني أخبئ الشموس في دمي

أخزن البارود .. والغلال ..

شجيرة العبير في عروقي أورقت

وفي عيوني يمسح الصباح أضلع الرمال

في هذا المقطع تتعالق القافية نحويا وإن كانت هنا لا تشكل عنصرا رئيسيا من عناصر الجملة في السطر الشعري، حيث جاءت كلمة (الصلصال) معطوفة على المضاف إليه، وجاءت كلمة (و الغلال) معطوفة على المفعول به، كما جاءت كلمة (الرمال) معطوفة على المفعول به؛ ممّا يدل أن كلمة القافية تأتي عنصرا أساسيا يكمل عنصرا أساسيا قبله، و تحت هذا التعالق النحوي يقبع تحته التعالق الدلالي لكلمات القافية بالصورة الشعرية للسطر الشعري، فبالرغم من غموض الصورة الشعرية في السطر الشعري

الذي ترد فيه كلمة القافية الصلصال إلا أنه يمكن القول: إنها تنبئ عن معنى الامتصاص والجفاف، وقد جاءت الكلمة قبلها (الإسفنج) توحي عن نفس المعنى كما عبرت كلمة (ظمآن) عن معنى الجفاف، فالصورة الشعرية كاملة توحي بحالة العطش والجفاف والامتصاص، فارتبطت بذلك كلمة القافية دلاليا بالصورة الشعرية لتتمم معناها، وفي كلمة القافية (الغلال) نلحظ تموقعا مناسبا للقافية؛ إذ استدعتها حركة الشاعر الداخلية فالغلال جمع غلة، وهي كناية عن الخصب والحياة، وقد ارتبطت ارتباطا شديدا بمعنى الصورة الشعرية التي تكشف شفراتها عن روح الشاعر التي تحمل رياح الحرية (الشموس)، وتخزن نفسا أبية قوية (البارود)، كما تخزن الخصب و الحياة؛ فالشاعر هنا يشبه نفسه (بسكره) تلك الصخرة التي تخبّئ كهفا مليئا بأنواع الذهب والأطعمة، أو كما تعرف القصة بقصة (علي بابا واللصوص الأربعون)؛ فهو يرى في الشاعر نبي الحياة ورسول الحرية، ففي هذا المثال نلحظ تعالقا وترابطا بين كلمة القافية وغيرها من كلمات الصورة الشعرية؛ إذ أن الحرية والقوة وعوامل الخصب والنماء تمثل عناصر الحياة الجميلة، كما نجد أن كلمة القافية (الرّمال) قد أضيفت إلى كلمة (أضلع) مشكلة انزياحا تركيبيا، وكسرا لأفق توقع القارئ إلا أنها تترابط مع الصورة الشعرية التي وردت فيها؛ فالرمال إذا ذُرّت في العيون حجبتها عن الرؤية وسرقت نورها؛ لكن الصباح يمسح عن عيون الشاعر أضلع الرمال المتشابكة ليمكنها من الرؤية ، فالرمال هنا كناية عن السارقين الذين سرقوا نور الحياة وأحالوها ظلاما، والصباح كناية عن أمل الشاعر الذي يفسح له بصيص نور من حين لآخر.

إن ما يلاحظ على الجدول كثرة القوافي المقيدة المردوفة إذ نجد (68) قافية مقيدة منه(54) قافية مردوفة و (8) قوافي خالية من الردف والتأسيس، أما القوافي المطلقة فعددها (15) قافية، وهذه الغلبة للقوافي المقيدة تعد ظاهرة جديدة وسمة من سمات القافية الجديدة "وبظهور الشعر الحر اتجه الشعراء إلى القوافي المقيدة، وأصبح التسكين سمة ظاهرة من سمات القافية الجديدة ... وربما لجأ الشعراء إلى القوافي

الساكنة؛ لأنها تسمح بالتدفق وتحقيق الانسيابية في التعبير أكثر من القوافي المطلقة، إذ تختصر زمن الوقفة على نحو يسمح بالانتقال السريع من بيت لآخر"[1]، وفي توظيف الشاعر للقافية المقيدة اتجاه نحو إيقاع مختلف من أجل إيجاد مساحات إيقاعية تمكنه من صياغة عوالمه الشعرية، وبناء نصه الشعري وهندسته هندسة توافق تدفق مشاعره، كما نلحظ أن الشاعر قد استخدم أنماطا متعددة من القوافي في قصائده الحرة؛ مما شكل تنوعا موسيقيا، وحالات إيقاعية غير متوقعة استدعاها عالم الشاعر فجاءت وفيّة لخدمة مشاعره وأحاسيسه.

2.2.2.1.الرّوي في قصائد الشعر الحرّ وأثره في بناء الصورة الشعريّة:

من خلال الجدول نلحظ طغيان الأصوات المجهورة (ن، م، ر، ء، ب، ل، ع)، ثم إن شيوع الأصوات المجهورة يترجم انفعالات الشاعر وحالته النفسية، وقد جاءت أمثلة في الحديث عن قافية القصائد العمودية توضح ارتباط الأصوات المجهورة بالصور الشعرية التي تترجم انفعالات الشاعر. وفيما يلي مثال لزيادة التوضيح والإبانة:

النموذج الأوّل: من قصيدة أجراس الحنين

تصحبني قطرات الدموع!

وأمشي غريبا .. وحيدا ..

يقهقه زيف الشوارع

يمتد خنجره للضلوع !

فيورق في قدمي الحنين

[1] محمد جدوع عزة ، البناء الموسيقي والدلالة، ، ط4، مكتبة الرشد، الرياض، السعوديّة، 1404هـ/ 2019م، ص: 233.

وتهتز أجراس قلبي :

متى سيكون الرجوع ؟؟

متى سيكون الرجوع؟؟ [1]

جاء حرف الروي هنا متمثلا في صوت العين، و العين أخت الهمزة إذ تخرج من الحنجرة (وسط الحلق) وهي حرف مجهور منفتح مصمت، وفي خروجها ثقل تناسب مع الصور الشعرية في هذا المقطع؛ إذ توحي الدلالة العامة للمقطع بالتفجع وضخامة الجرس، ثم إن دلالة صوت العين على الضعف كان أشد التصاقا بدلالة الصور الشعرية التي تعكس شدة الحنين والحزن؛ ففي الصورة الشعرية الأولى (تصحبني قطرات الدموع) نلحظ صورة حزن شديد انتهى بحرف ضعيف قام بتعرية دلالة الصورة الشعرية لتفصح عن مدلولها، وفي الصورة الشعرية الثانية (يقهقه زيف الشوارع) نجد صورة شعرية سمعية تنقل صوتا واضحا اختتمه الشاعر بصوت مناسب هو صوت العين لكونه من أوضح الأصوات. كما نلحظ ارتباطا بين صوت العين كحرف روي بكلمات المقطع كاملا إذ استدعت كلمات المقطع(تهتز أجراس قلبي، الحنين ، الدموع ..) صوت العين في آخر الأسطر الشعرية ليصور ضعف الشاعر وحالته المنكسرة التي يريد الجهر بها .

النموذج الثّاني: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا:

تلفّعت بالليل حتى أنام .. فكنت دجاه !

هربت لأوردة النجم .. كنت ضياه !

تدخّلت بين الشواطئ

والموج كنت ارتطام المياه !.

[1] الديوان، ص: 66.

تلاشيت في الصوت كنت صداه

وحين تلفظت باسمك جهرا

توالد فيّ احتراق وطيفك تاه ! [1]

في هذا النموذج تتكرر القافية الموحدة وتقع عند نهاية كل سطر شعري، ممّا يجعل حركية المقطع هنا حركية أفقية عادية؛ غير أن الشاعر جعل من القافية مركز تكثيف دلالي؛ إذ مثلت عنصرا أساسيا في إتمام الصورة الشعرية، كما جاءت كاشفة لدلالة الفجاءة واللاتوقع الحاصلة في نفس الشاعر؛ إذ أن الأنثى هنا تفاجئ الشاعر في كل مرة لا يتوقع حضورها، وهو ما يعكس دلالة الحب العميق لها فهو يراها في كل شيء في الوجود. وفي تقييد الشاعر للقافية هنا دلالة على الحب الذي يملك روحه وجوارحه، وهو ما يوحي به صوت الهاء الذي جاء رويا هنا؛ إذ عبرت الهاء المهموسة المتصلة بالألف المدية عن حب دفين محبوس في نفس الشاعر؛ فكأن هذا الحب المختبئ يخرج مع تلك الآهات التي يصدرها صوت الهاء المتصل بالألف المدية.

النموذج الثالث: من انفتحي يا سكره:

وجائع العينين لم يزل ورائي لاهثا ..

أظفاره ناشبة

في ساق نخلة .. تمزق اللحاء .. والأوصال

لكن ساقها الجريح .. يجمع الأشلاء ليلا

كي يعود في الصباح صخرة ..

[1] الديوان، ص: 09.

لينقذ لطريد من مجامر العيون ..

وحينما يسألني العراف أن أهون ..

فالسرج بين شاطئ الحياة ..

والأظافر الطوال[1]

في هذا النموذج يتضح جليا بعد الشاعر عن قيود العروض وقوانينه إذ نلحظ نمطا جديدا من التقفية بدأ الشاعر القافية الأولى بحرف الروي (اللام) ثم تركه ليبدأ قافية جديدة بروي آخر مغاير هو حرف (النون) ليعود إلى حرف الروي (اللام) من جديد، وفي هذا الانتقال كسر لرتابة الإيقاع وتنويع للنغم، وإيحاء بالدلالة النفسية للشاعر.

إن الصورة الشعرية الأولى تعكس نفسية الشاعر الخائفة والمتوجّسة من منظر مرعب، إنها صورة شعرية تشي بالموت والاستسلام، وفي ظل صورة الخوف والاستسلام يقطع الشاعر هذه الصورة بصورة شعرية جديدة تبدأ بروي جديد فيها دلالة المقاومة والنهوض وإنقاذ ما تبقى، فهذا التناوب في القافية نتج عنه تناوب في الصور الشعرية.

يعود الشاعر ليكمل الصورة الأولى بنفس حرف الروي الذي بدأ به لتدل الصورة الشعرية كاملة على الخوف والموت لكن هناك مقاومة وعدم استسلام، وقد اختار الشاعر لقافية الصورة الشعرية الأولى (صورة الخوف والاستسلام للموت) روي اللام ليشعر بقوة هذا الذي يمزق لحاء وأوصال النخلة؛ فصوت اللام صوت مجهور "يوحي بالثَّبات والتَّماسك"[2]، كما اختار لقافية الصورة الشعرية الثانية (صورة المقاومة وعدم

[1] المصدر نفسه، ص: 32.

[2] أروى خالد مصطفى عجولي، النظام الصوتي ودلالته في سيفيات المتنبي، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف الأستاذ الدكتور محمد جواد النوري، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2014م، ص: 98.

الاستسلام) حرف النون المجهور الذي يوحي هو الآخر بالقوة والعظمة، مما أحدث تقاطعا بين الصورتين الشعريتين. أما تقييد القافية هنا فقد دل هنا على اختصار الشاعر لزمن الوقفة وانتقاله السريع للصورة الموالية ليخفف عن نفسه ثقل الصورة الأولى.

2.الموسيقى الداخلية :

من الأوائل الذين تنبهوا لقضية الموسيقى الداخلية حازم القرطاجني إذ يقول: "ومن ذلك حسن التأليف وتلاؤمه. والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة، متباعدة المخارج مرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما"[1]، غير أن القدماء لم يولوا الموسيقى الداخلية عناية كبيرة كما فعل المحدثون، إذ بحثوا عن دورها الوظائفي، والكشف عن حيثيات التجربة الشعرية فهي" تلفت الانتباه من حيث هي إما قصدت لذاتها، وإما قصدت لصلتها بالمعاني. فنبحث لها عن دورها الوظائفي المميز عن موسيقى الإطار"[2]، فالموسيقى الداخلية "ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دونما الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه، وإنما يبتدعه الشاعر ويتخيره ليناسب تجربته الخاصة. فهو كل موسيقى تأتي من غير الوزن العروضي أو القافية وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزز رؤيا الشاعر "[3] .

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجه، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986م، ص: 222

[2] محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، الطرابلسي، (د.ط)، منشورات الجامعة التونسية 1981م، ص:21.

[3] نور الدين دريم، المقاربة اللسانية في الخطاب الصوفي – دراسة في نماذج شعرية لعبد المجيد فرغلي – مجلة أدبيات جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، مج:1، العدد2، ديسمبر 2019، ص: 4. نقلا عن: إيمان الكيلاني، بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ط1، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م، ص:278.

إن شاعرنا استطاع من خلال استغلال الطاقات الكامنة في لغة الموسيقى الداخلية أن يوظف التكرار توظيفا أسلوبيا أسهم في بناء الصور سواء أكان التكرار على مستوى الصوت أو الكلمة أو الجمل، كما كان للتوازي بأنواعه (الصوتي والتركيبي والدلالي) دور في خدمة الصور وبنائها، إضافة إلى ما حققه الجناس والتصريع من انسجام وأثر على مستوى الصور الشعرية.

1.2.التكرار:

يعد التكرار سمة أسلوبية بارزة وطريقة خاصة من طرق التعبير حيث يعمل الشاعر على إعادة وحدة لغوية معينة داخل تلك السلسلة من أجل إحداث نوع من التغيير في الآلية التي يتسم بها نظم الكلام وتأليفه القائم على محور الاختيار والتأليف، هذا التكرار يؤدي وظيفة جمالية ودلالية تظهر من خلال الاحتكاك و القراءة للنص الشعري، كما أنه ليس " كل تكرار يمثل سمة أسلوبية تستوجب الوقوف عندها بل إن بعض التكرارات تكون متكلفة مبتذلة رديئة[1].

1.2. 1.التكرار على مستوى الصوت ودوره في بناء الصور الشعرية:

إن الصوت لا تظهر قيمته ودلالته إلا داخل الكلمة ثم داخل السياق ككلّ، فالصوت الواحد تختلف ووظيفته ودلالته حسب موقعه من الكلمة " وهذا الاختلاف في موقع الصوت يغير في خصائصه ويؤثر فيه. ومن ثم فإنه ينشأ منه عدة أصوات متباينة في السمع. ولهذا تباين استعمال الصوت الواحد في صيغ الكلام ألفاظاً وجملاً. "[2]، ثم إن الدراسة الصوتية تدرس الوحدات الصوتية من حيث كونها صوامت أو صوائت والبحث عن دلالاتها ودورها في تشكيل النص الشعري.

---

[1] ينظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط3، مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، 1967م، ص: 231.

[2] في صوتيات العربية، رمضان محي الدين، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، الأردن، (د ط)، 1979م، ص: 178.

1.2. 1.1.الصوامت:

تشكل الصوامت خمسة وعشرين صوتا أو ستة وعشرين صوتا إذا أضفنا الألف، وهي كل أصوات اللغة العربية ما عدا الصوائت (الألف، الواو، الياء)، وفيما يلي جدول إحصائي للصوامت الواردة في الديوان:

الأصوات	العدد	الأصوات	العدد
ر	932	ت	830
م	751	ف	457
ن	749	ح	415
ل	717	ه	401
ب	535	س	292
ع	381	ك	264
ق	366	ش	210
د	320	ص	157
ج	259	ز	88
ط	130	ث	43
أ	117		
خ	107		
ض	98		
غ	91		
المجموع	5517		3067

إن الذي يتضح من أرقام الجدول زيادة الأصوات القوية أو متوسطة القوة على الأصوات الضعيفة والأصوات القوية تبرز فيها ملامح القوة؛ إذ يهتز الوتران حال النطق بها، إضافة إلى ما تعطيه من حركة

جديدة للأمواج الصوتية المندفعة من الرئتين، مما يزيد في قوتها ووضوحها السمعي[1]، وهو ما جعل الشاعر يحتفي بها، كونها قادرة على إبراز تجربته الشعرية و الشعورية؛ فجاءت متناغمة متناسقة مع مختلف دلالات الصور الشعرية في قصائد الديوان، فذات الشاعر في الديوان ذات متوجسة قلقة منفعلة مليئة بالجراح والآلام، تحتاج بث ما في عالمها وإخراجه؛ فاحتاجت أصواتا قوية واضحة تخرج مكنوناتِه كلَّها.

أمّا الأصوات الضعيفة فكانت تحضر في أحايين كثيرة لتدل على حالات خفوت الصوت، أو غياب الذات والهوية، أو الشعور بالانكسار والانهزامية. ولعلي سأكتفي بذكر نماذج عن الحروف التي شكلت حضورا في الديوان؛ فأتكلم عن الراء والميم والنون كنماذج للحروف القوية أو متوسطة القوة، ثم سأتكلم عن التاء كصوت يمثل الحروف الضعيفة، فهذه النماذج تكفي للتدليل عن تأثير الأصوات في بناء الصورة الشعرية.

صوت الراء :

تكرر صوت الراء في الديوان 932 مرة، والراء صوت مجهور متوسط مستفل منفتح ذلقي فيه صفة الانحراف والتكرير، استعمله لدلالات مختلفة وفيما يلي نماذج توضح بعض الصور الشعرية التي ورد فيها صوت الراء محملا بدلالات مختلفة يوضحها السياق التي ورد فيها:

النموذج الأول: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا:

جراحك تنزف من رئتي ..

ولم تصرخي في الجراح !.

تحوّل كل الذي قد خزنت

[1] يُنظر محمد جواد، علم أصوات العربية، النوري، ط1، منشورات جامعة القدس المفتوحة، 1996م، ص: 75.

بعظمي ريشا يطوّف بي في الصحاري

وأنت مخبأة في دمي عن عيون الرّماح !.

تقول المراكب :

إن الركوب سليل القبور ..

وإن الرياح تطيب

إذا أورق الشوق فينا

وصفّق في الأفق ريش الجناح !.[1]

يبدو في هذا المقطع انتشار الأصوات المجهورة بصفة عامة وانتشار صوت الراء بصفة خاصة، إذ يوحي صوت الراء وما فيه من قوة على قوة الجراح وكثرتها، كما تدل صفة التكرار على استمرار الجراح وتجددها مرة بعد مرة، كما أشاع صوت الراء على الصورة الثانية (تقول المراكب .... القبور) دلالة الحركية و التجدد ففي الركوب حركة وسعي " فلولا صوت الراء لفقدت لغتنا الكثير من مرونتها وحيويتها، وقدرتها الحركية، ولفقدت بالتالي الكثير من رشاقتها، ومن مقومات ذوقها الأدبي الرفيع"[2]، غير أن الشاعر أعطى هذا الركوب دلالة سلبية إذ ختم الصورة بكلمة (القبور)، وهو في كل ذلك يستعمل صوتا واضحا مجهورا لأنه بصدد البوح والإخبار عما في نفسه.

[1] الديوان ص: 07.

[2] عباس إحسان، خصائص الحروف العربية ومعانيها، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998م، ص: 84.

النموذج الثاني : من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

سنابل العمر في عينيك مورقة إني أرى سحرها قد مزّق الحجبا !

يا طفلة البحر صار الوهم يجرحني لكنه رغم حبل النار قد عذبا !!

أمشي و أعرف أن الموج ينكرني وأنني سأظل العمر مغتربا[1]

يرتبط صوت الراء وما فيه من جهر وقوة بالبيت الثاني؛ ليكشف عن دلالة الصورة هنا، فالشاعر يجهر وينادي بأعلى صوت ليخفف من قوة الألم الذي سببه الجرح المحرق، كما أفادت صفة التكرار هنا بيان معنى الصورة الشعرية في البيت الأخير؛ إذا تظهر الدلالة هنا وجود تكرار للغربة التي ستستمر مع الشاعر على ما يبدو .

النموذج الثالث: من قصيدة طفولة وشظايا:

من الجرح ينعتق العطر .. والاخضرار

ومن جبّة الليل يأتي جناح النهار.

عيون المحبين تكبر ..

أوردة العاشقين تنوء بحمل السحاب

فتدفعه الريح نحو الشفاه التي

أورقت بالنداء !.

على قمة الجبل المتوهج

كانت النسور ..

[1] الديوان، ص: 15.

من الحجر المتأهّب تخرج نار

وتشرق من أذرع الشجر المتأرجح شمس

تموت نسور ..

وتأتي نسور ..[1]

إن هذا المقطع مشحون بالقوة والانفعال، كما نلحظ تراكمات صوتية للأصوات المجهورة أضفت على المقطع إيقاعا صوتيا عال نوعا ما جسّد حالة الشاعر الوجدانيّة، غير أن الملمح التكريريّ للراء الساكنة هنا هو ما شكل اهتزازات متكررة للسان حال النطق بها؛ مما يدل على انفعال الشاعر واهتزاز نفسه، كما نلحظ في السطر الشعري الأول في كلمة (الاخضرار) تكررا لصوت الراء مرتين ليدل هنا على تتابع هذا الاخضرار وعودته بعد كل نكبة وبعد كل جرح فبعد كل عسر يسر لامحالة، وبعد كل ليل نهار، و تكرر صوت الراء التكرارية هنا إيذان باستمرار الأمل وفتح لباب التفاؤل بالخير، فستعود شمس الحرية وستشرق من جديد، كما أنه مهما ماتت نسور الشجاعة في سبيل الحرية؛ فسيتكرر مجيئ نسور أخرى تعشق هذا الوطن لتعيد له حريته .

من هنا يتضح ما أضفته صفة التكرارية على الصور الشعرية في هذا المقطع، كما أضفت صفة القوة في الراء هنا على الصور قوة و قامت بتعرية دلالة الانفعال والحماس، ومما زاد المقطع قوة استعمال الشاعر كلمات قوية مثل(الريح، تدفعه، الجبل، المتوهج، الحجر، النار، النسور).

[1] المصدر نفسه، ص: 45.

النموذج الرابع : من قصيدة قبلة للشمس الإيرانية:

واليوم تحبل بالنيران لاهثة ... لتحرق .. اللات .. والعزى .. وعشتارا

يفجر الحلم المجروح .. قنبلة ... ويزرع الحب .. والقرآن أقمارا

تضيء دهرا غبيا نام في حلك ... تعيد للأعين البيضاء أنوارا

تصوغ بدرا منارا يستضاء به ... وتجعل الكفن المهجور أعمارا

وتغرس الأحرف العذراء ملحمة ... خضراء مورقة تخضل أمطارا

تشابكت أذرع الإنسان غاضبة ... تريد شمسا تحيل الليل أفجارا[1]

إن صفة الجهر هنا لصوت الراء تظهر جلية إذ شحنت المقطع والقصيدة كاملة بصوت مدوٍّ في الآفاق، فالشاعر هنا يرفع صوته ويجهر به ليوقظ الأمة العربية من سباتها، وليستنهض الهمم، ويهز القلوب علها تفيق، لذلك جاءت الصور الشعرية هنا قوية مدوية مترجمة لهذه العاطفة المتأججة، ففي البيت الأول نلحظ استعمالا لصوت الراء المجهور الذي سكب من قوته وصفة الجهر التي فيه على الصورة الشعرية فضاعف فيها دلالة القوة والوضوح، وأكسبها توترا وحدة وحماسة، كما انسجم هذا الصوت مع كلمات البيت (النيران، تحرق)؛ فاستطاع هذا الصوت بفضل صفاته أن يترجم ما تموج به نفس الشاعر، والأمر نفسه نلحظه في بقية الصور الشعرية في الأبيات الموالية حيث نلحظ تناسقا لصوت الراء مع قوة المقطع وتوتره.

[1] المصدر نفسه، ص: 82.

صوت الميم:

شكل صوت الميم حضورا لافتا في ديوان الشاعر، والميم صوت يتصف بالجهر والتوسط و الاستفال و الانفتاح و الاذلاق و الغنة، فهو إذا صوت متوسط القوة، وقد جاء محملا بدلالات يكشف عنها السياق الذي ورد فيه فأسهم بذلك في بناء الصور الشعرية، وفيما يلي نموذجين يوضحان ذلك:

النموذج الأول: من قصيدة الموت والحياة على أسوار بابل:

يا طالب الأمواه من عطش السراب !

مرفوق جسمك للضياء فبابل

حلم تفتقه جراحات الرحيل . .>>

هذا دمي للخنجر النشوان أحمله

على كفي وجسمي مورق

بالموت .. بالأمل الضليل..

قد تشمتون ..

لكن (بابل) حلمي الزاهي الجميل[1]

يتكرر صوت الميم في هذا المقطع القصير 13 مرة ، وفي حضورها دلالة على "التوكيد والتشديد والقطع الذي يدل على المعاني الحسية، كما يستعار أحيانا لمعاني القطع بالرأي والإصرار على العزيمة"[2]، وهو ما نلمسه في الصور الشعرية للمقطع؛ فالشاعر يقطع أمره ويعزم على ضرورة وحتمية المواجهة؛ فإما حياة جميلة أو موت كريم؛ فحينما يبدأ الشاعر الصورة الشعرية (هذا دمي .....بالأمل الظليل) نلحظ عزمه

[1] المصدر نفسه، ص: 60،61.

[2] العقاد عباس محمود، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، (د.ط)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، (د.تا)، ص: 35.

على المواجهة وتحدي الموت والعزيمة على بلوغ غايته ومعانقة (بابل) حلمه الزاهي الجميل؛ فإما موت أو حياة على أسوار بابل، فصوت الميم عمل على رفد الصورة الشعرية هنا بهذا المعنى وزاد من وضوحها ومن تعرية دلالتها.

النموذج الثاني: من قصيدة أقمار الأرض المنفية:

وجهي كبيادر قمح

في كفي تنمو واحة !

بابي مفتوح للأنوار وللأنسام

وعيوني مورقة

بالشوق الأخضر .. والأحلام! >>

إن الدلالة العامة للمقطع تظهر نغما خفيفا فيه ليونة وسهولة، كما أن ألفاظه ألفاظ رقيقة تشع بالجمال والانسيابية، فكان الصوت المناسب لهذه الألفاظ السهلة الجميلة استعمال صوت الميم ، إذ يعتبر من أسهل الأصوات العربية نطقا، كونه يخرج من الشفتين ولا أدل على سهولته من كون الطفل الصغير يبدأ به أول نطقه، فاستغل الشاعر هنا هذه السهولة والانسيابية الموجودة في صوت الميم وربطها بجمال صوره الشعرية وعذوبتها في هذا المقطع، فالأنوار والأنسام والشوق الأخضر والأحلام ألفاظ عذبة في الفم تحتاج صوتا فيه سهولة ليعبر عنها.

صوت النون:

"النون صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد

بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع ... ولأنها بعد اللام أكثر الأصوات الساكنة شيوعا في اللغة العربية "[1] وقد استخدم شاعرنا هذا الصوت وأعطاه دلالات مختلفة أسهمت في بناء الصور الشعرية، وفيما يلي نماذج توضح ذلك:

النموذج الأول: من قصيدة سنونوة الحنين:

من راحة الغيم .. من أعشاب بستاني هذا ومن ترانيم شوقي صغت ألحاني !
دمي فوق حد الوقت منسكب معطّر .. بنسيم الموعد الحاني ..
والذكريات على الأهداب صاهلة يدق حافرها روحي .. ووجداني
فتبعد الأرض عن رجليّ هاربة ويرقد الأفق في أثواب أحزان
هذا المساء وقد كانت مضمخة روحي بأشواقها سكرى بتحناني
حطّت على شرفة الذّكرى سنونوة وراح منقارها يلهو بشرياني:
<< عيناك مزرعة للحزن يحرثها ولم أراك وحيدا بين جدران ؟>> [2]

يبدو المقطع مشحونا بالحنين مفعما بدلالة الحزن طافحا بالشجن، ومما كثّف دلالة الحزن والحنين صوت النون الذي صور هذه المشاعر وكأنها رأي العين، وأخرجها من عالم الكمون إلى السطح، الأمر الذي جعل الصور الشعرية هنا وكأنها تنطق وتُبين عما يوجد في جُوانية الشاعر.

إن الصورة الشعرية الأولى (هذا دمي .... الموعد الحاني) تظهر أنينا وحنينا قاتلا، وتمنّ للقاء لم يحن موعده بعد، مزجه الشاعر بصوت النون لما فيه من أنين ورنين، فاستغل الشاعر هنا ما في صوت النون من ضعف ليعبر عن حزنه وروحه المعذبة التي تشتاق لمحبوبها.

---

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط5، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 1975م، ص: 67،66.
[2] الديوان، ص: 24،23.

تظهر الصور الشعرية الأخرى هذا المعنى فكلمات مثل(أحزان، أشواقها، تحناني، الذكرى، وحيدا) كلها تنبع من معين واحد لتعبر عن قوة الحنين، وشدة الشوق، والتطلع للموعد الحاني؛ فامتزجت هذه المشاعر بصوت النون الذي نحس أنه " صوت نوّاح، يتضمن شحنة قويّة من النغم" [1].

كما أن استعمال الشاعر لصوت النون رويا فيه زيادة إشعار بحالة الحنين والشوق، فكأن الشاعر في استخدامه لهذا الصوت المكتوم رويا يُخرج انفعاله من الأعماق، ومما زاد هذا الشعور تكثيفا وحدّة تلك الكسرة المصاحبة للنون وإطلاقه لها بياء مدية طويلة عبرت عن الأنين المحبوس والموقف الحزين.

[1] شوشة فاروق، لغتنا الجميلة، مكتبة مدبولي، (د.ط)، القاهرة مصر، (د.تا)، ص:73.

النموذج الثاني: من قصيدة رحيل في الجراح:

الخيل أنكرت الصهيل .. ولملمت شوق الفتوح .. ولفّها التّحنان
كانت توقع في الدروب ملاحما خضرا .. سقاها الحب والإيمان
يا خالد اليرموك أين فوارس زرعوا المسافة بالنّجوم وبانوا
لولا مياه البحر تدفع بعضها لتغيّر التاريخ .. والأزمـــان
يا بن الوليد حوافر الخيل ارتوت بدم الإخاء .. وذبـحت ألحان
كسرت منارات الزمان فما رأت في القدس ميتا مـــاله أكفان
أو دمعة تسقي جذور حنينها وحديقة تلهو بها الغيلان
لكن رصاص الليل يحصد أضلعا فتورّدت خجلا بها الخلجان !
يا (كربلاء) دمي يمزّق نفسه وأنا الذّبيح .. الفارق.. الحيران
تغتالني الأنباء تذبح عزّتي فيصير للجرح الصّموت لسان[1]

في هذا المقطع من القصيدة جعل الشاعر النون رويا لقصيدته، وجعل له حركة قصيرة هي الضمّة غير أنّها مشبعة هنا لتصير بذلك ضمة طويلة، والشاعر هنا استغل صفة الجهر التي يتصف بها حرف النون؛ إذ نلحظ في المقطع نغما عاليا نوعا ما وفي النطق بالصوت المجهور اهتزاز للوترين، كما نلحظ وجود وضوح سمعي دلّ على مقصد الشاعر في تصعيد نغمته وفي استعماله لصوت النون المضموم، إذ الضمّة تشي بالعلوّ أيضا، فهو هنا يجهر ليبين كثرة جراحه التي تنبع من جراح الأمة، وينادي مبينا أنواع الجراحات لعل مجيبا يسمعه فيسكت لوعته، ومما يدل على أن الشاعر يعلو بالإيقاع فيجهر مستندا على صوت النون

[1] الديوان، ص: 73.

وما فيه من صفة الجهر وجود ياءات النداء إذ ارتبطت ظلال صوت النون المجهور بالصور الشعرية هنا وقامت بتعرية دلالة الجهر وتكيفت مع مشاعر الشاعر المنفعلة.

إنّ مما يدعم صحة القول السابق وجود كلمات فيها صفة القوة في هذه الصور الشعرية مثل(خالد اليرموك، فوارس، النجوم، ابن الوليد، حوافر الخيل..)، كما نلحظ أن الشاعر ينخفض بالإيقاع في مرات كثيرة مستغلا صفة الضعف الموجودة في صوت النون، فحينما يقول(كسرت منارات ...تلهو بها الغيلان) و(تغتالني ... لسان) و (لكنّ رصاص الليل ... بها الخلجان) نلحظ هبوطا في الإيقاع واستفالا، إذ الصور الشعرية هنا تصور حالة من الضعف والهوان أصابت الأمة وتوالت عليها النكبات والنكسات.

صوت التاء:

يقول إبراهيم أنيس التاء " صوت شديد مهموس، لا فرق بينه وبين الدال سوى أن التاء مهموسة والدال نظيرها المجهور، ففي تكوّن التاء لا يتحرّك الوتران الصوتيان، بل يتّخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا فإذا انفصلا انفصالا فجائيا سمع ذلك الصوت الانفجاري "[1]، إذا ففي خروج صوت التاء حصول ضغط ومشقة، وقد وظفه الشاعر مستغلا ما فيه من ضغط ومشقة وصلابة في تشكيل بعض صوره، ومن الأمثلة التي توضح هذه الدلالة ما يلي:

النموذج الأول: من قصيدة حيزية تنتظر العشاق:

فتخنقها رصاصات

تطارد في ظلام الليل عصفورا

ينفّض تربة القبر ..

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، (مرجع سابق)، ص: 61.

خطى تأتي ..

دخان يشرب الأمطار .. واحات

تذوق مرارة الموت ..

فمل سكاته الصبّار .. مل الرمل عينيه

فأحرق بردة الصمت ..[1]

تدل الصورة الشعرية الأولى (تخنقها رصاصات) بوجود تضييق شديد حتى الموت وفي الخنق ضغط على الشخص حتى يفقد الهواء، وهذا التضييق والضغط يحاكي ما يوجد في صوت التاء من صفات، كما توحي الصورة الثانية (تذوق مرارة الموت) بوجود ضغط وإجبار عليها لتذوق مرارة الموت، وفي الصورة الأخيرة (فأحرق بردة الصمت) نلحظ دلالة الضغط والتضييق إذ عادة ما يكون في الإكراه على التزام الصمت تضييق وضغط، لكنّ الشاعر يعطي هنا دلالة الانتفاضة والخروج من طوق التضييق والخناق؛ فأحرق بردة الصمت، فنلحظ إذا قدرة صوت التاء على التكيف مع الصور الشعرية هنا، وإسهامه في بنائها، وزيادة إيضاح الدلالة التي في نفس الشاعر.

النموذج الثاني : من قصيدة أجراس الحنين:

تدفق في رئتي الهواء

المضمّخ بالعشق والاشتياق

وكنت على السّفح مثل الأميرة

تنسج من مقلة العتمات رداء

الديوان، ص: 49،50.

وتغسل أطرافها بالضياء

وتمشط بالنّجم شعر الظلام[1]

إن التاء " حرف مهموس فيه ضعف "[2]، وقد تناسب هذا الهمس مع رقة الهواء المليء بالعشق والاشتياق الذي تدفّق في رئتي الشاعر، كما وافق هذا الهمس ذلك الهدوء الذي تشعّ به الصورة الشعرية الثانية (كنت على سفح .....رداء).

وفي ضوء ما تقدم يمكن القول " إن لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور"[3] و" الصوت ... يلعب دورا مهما في تحديد الدلالة ويكشف عن المعنى عن طريق المحاكاة الصوتية"[4].

1.2. 1.2. الصوائت الطويلة:

تتمثل الصوائت الطويلة في (الألف والواو والياء)، وهي التي يطلق عليها الخليل اسم الحروف الهوائية أو الجوفية، أما سيبويه فيسميها حروف المد واللين، و" الصوائت بخلاف الصوامت هي أصوات أخلي سبيل الهواء أثناء النطق بها، الأمر الذي جعلها تتميز بالقوة والوضوح السمعي، وفيما يلي جدول يوضح ورود الصوائت الطويلة في الديوان:

الألف	الواو	الياء
1524	216	550

[1] المصدر نفسه، ص: 65.

[2] القيسي أبو محمد مكي بن أبي طالب، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، تح: أحمد حسن فرحات، ط3، دار عمار، عمان، الأردن، 1417ه/1996م، ص: 206.

[3] محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1988م، ص: 14.

[4] علاء حسن عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، تخصص النقد الأدبي، إشراف الدكتور منذر محمد جاسم، الجامعة العراقية، 2012م، ص: 263،264.

من خلال ملاحظة الجدول نتبين أن ديوان الشاعر يميل إلى الإسماع والجهر، وقد شكلت الألف حضورا لافتا في الديوان، وربما كان استخدام الشاعر لها أكثر من غيرها لكونها أوسع الصوائت وألينها، يقول ابن جني: " أما الألف فتجد الحلق والفم والحلق معها منفتحين غير معترضين على الصوت بضغط أو حصر"[1]، كما أنها مجهورة تتحرك لها الأوتار الصوتية، من أجل ذلك حضر هذا الصائت الطويل بقوة ليكون عونا للشاعر على بناء صور شعرية طافحة بزفرات خارجة من آتون صدر مزقته الجراح ونزفت من رئتيه، وغربة داخل الوطن ألهبته وأتعبته، وحسرة على أمة ضائعة تائهة، وغدر وخيانة فتّت أوصالها وحولتها أشلاء، وفيما يلي نماذج تبين دخول الألف المدية ودورها في بناء الصور الشعرية.

[1] ابن جنّي أبو الفتح عثمان (ت396هـ)، سرّ صناعة الإعراب، تح: الدكتور حسن هنداوي، ط1، دار القلم، دمشق، سوريا، 1985م، ج1، ص: 08.

الألف:

النموذج الأول: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

توسّدت في ظلام الليل أضلعها تحت الصقيع وراحت تجمع الحطبـــــا !

مسروقة الوشم فالأعشاب من دمها والبحر من دمعها المسكوب قد شربا !!

كناقة رعت الواحات فانتفخت وضرعها في إنا الشطآن قد صلبا !

بصخرها .. بنعيم المجد أعشقها ببؤسها مدّ في شريانها طنبا !

بنخلها قزّم الإعصار قامته برملها بات تحت السوط مضطربا !

بنهرها قيّدته ألف سلسلة فغادر النبع مفجوعا .. ومنتحبا !!

إنّي وإيّاه في البلوى سواسية الموج قيّدنا.. والعمر ضاع هبا ![1]

يظهر في هذا المقطع من القصيدة حضور لافت لصوت الألف المدية الصائتة المجهورة التي تمتاز بشدة الوضوح السمعي، وقوة الإسماع، فالذي يمكن قوله هنا أن الشاعر يميل من جهة إلى التصريح والبوح عما يختلجه من مشاعر اتجاه أرضه؛ لذلك نلحظ هذا التراكم الكبير لصوت الألف المدية في هذه الصور الشعرية؛ فهو يجهر ويمد ليُسمع ما تضطرم به نفسه، كما يميل من جهة أخرى إلى التنفيس عن نفسه وإخراج تلك المشاعر المكبوتة؛ فناسب ذلك استعماله للألف المدية في بناء صوره الشعرية، ؛ لذلك دخلت الألف في بناء كثير من الصور التي تكشف دلالتها عن نفسية الشاعر المجروحة والمتوجعة، أو التي تحن وتئن وتشتاق.

[1] الديوان، ص: 12،13.

النموذج الثاني : من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السهران:

صغيرتي ذكريات الطفل تصلبني وأنت نشوى على أهداب قتلاك !
يا طفلة القم السهران معذرة إذا تقمّص وردي لون أشواك
بات الضياء على جفنيك منسكبا وبات يشهق بالتحنان شبّاكي !
ماذا سأكتب .. والأمواج تسكنني والريح تعصف في شرياني الباكي ؟ [1]

إنّ هذا المقطع ينبني على حالة من الحنين والشوق الكبير، إذ يصور ألم الشاعر وبكاءه وهو يرسل هذه الرسالة في شكل صور شعرية تدخل الألف كعنصر رئيسي في بنائها؛ فتلعب دور " الحامل لبؤرة الدلالة السياقية"[2] المتمثلة في إطلاق الآهات والتنفيس عما تجيش به نفسه من حنين وأنين. وأمثلة هذا النوع كثيرة تمثلها نماذج أخرى من قصائد متنوعة مثل (سنونوة الحنين، وهوامش على بيت المتنبي، عودة إلى النبع، أجراس الحنين، رحيل في الجراح).

الياء المدية:

يرى إحسان عباس أن " الياء إذا تحرك ما قبلها بالكسر فإنها تعطينا صورة الحفرة العميقة والوادي السحيق وتكشف عما في صميم الإنسان أو الأشياء"[3]، وهو ما نجده في قصيدة رؤيا إذا جاءت صورها الشعرية توحي بحالة من العمق الباطني والتأمل العميق، فكأن الشاعر فيها في حالة اتصال بالعالم الآخر.

[1] المصدر نفسه، ص: 17.
[2] المصدر نفسه، ص: 88.
[3] ينظر عباس إحسان، خصائص الحروف، (مرجع سابق)، ص: 99.

النموذج الأول: من قصيدة رؤيا:

عيناك حبلى بالطلاسم في دمي وتجرّني نحو السحيق .. المبهم!
إن حام طيفك كالفراشة في لاعبا أحتار .. ترتعش الحروف بلا فم !
ويضج في صدري الشتاء بريحه والذكريات على دروبي ترتمي
نشوى .. كأسراب الحمام يحفها نور من السحر الغريب الملهم ..
ووراء شباكي تغازلني رؤى .. سكرى بأنفاس الغدا المتبسّم
تختال .. تحملني على حلم المسا نحو الأماني .. والحنين المفعم ..[1]

نلحظ في هذا المقطع حالة من التأمل والتعبير عن أفكار عميقة باطنية، يدخل في بنائها صوت الياء المدية، فهذا المد الذي تحدثه الياء يشعر بالعمق الشديد، والسحب نحو شيء عميق، قد يكون عقل الشاعر الباطني وأفكاره المخبوءة فيه، فأرخت بذلك الياء المدية سدولها على الصور الشعرية هنا وأكسبتها معنى العمق والباطنية.

فمن خلال ما سبق يتضح أن الصفات التي تتسم بها الصوائت أسهمت في إعطاء دلالات دخلت في تشكيل وبناء الصور الشعرية.

2.2. تكرار الكلمة المفردة:

إن التكرار في حقيقته " إلماح على جهة هامة في العبارة .... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة" [2]؛ فالشاعر حين يعمد إلى تكرار لفظ في القصيدة الواحدة أو في عدة قصائد فإن ذلك يعني رغبته في نقل دلالات وأحاسيس بعينها؛ فالأمر إذا ذو دلالة نفسية، كما أن تكرار الكلمات يعمل على

[1] الديوان، ص: 75.
[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، ص: 242.

إغناء الإيقاع، و " ينبغي أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام"[1]، وقد استخدم الشاعر في الديوان هذه التقنية في بناء صوره الشعرية مما جعله تكرارا ناجما عن وعي لا مجرّد حشو زائد؛ فهو إذا تكرار بياني يأتي " لرسم صورة أو لتأكيد كلمة أو عبارة لإثارة المتلقي وتوجيه ذهنه نحو الصورة المستحضرة "[2].

إن تكرار الكلمة قد يكون تكرارا لحرف، أو اسم، أو فعل، غير أن الملاحظ هو تكرار الشاعر للكلمة الاسم دون غيرها، وفي ذلك ما يدل على ثبوت هذه الدلالات في نفسه وأنه يتخذ منها محور ارتكاز، ومنبع ثقل نفسي وفني، وفيما يلي ذكر للكلمات التي شكلت تكرارا أسلوبيا في الديوان:

كلمة (بابل):

تتكرر كلمة بابل في ديوان الشاعر لتشكل بؤرة دلالية هامة، وسمة أسلوبية بارزة، تبعث على التأمل في دلالتها، ومدى حيويتها وفاعليتها في بناء الصور، وكذلك ما تنم عنه من تخصيب وتكثيف إيحائي، وفيما يلي نماذج توضيحيّة:

النموذج الأوّل: من قصيدة وردة من حدائق بابل:

ـ أريقي على صفحة الشجر النار وانتظريه

أمام جميع الفصول ..

فإنه سوف يعود وفي يده

وردة بابلية

ـ وللريح صوت ...

تقمّصته منذ أبصرت سرب الحمام

[1] المرجع نفسه، ص: 231.

[2] شرتح، عصام، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م، ص: 16.

يطوف على أسوار << بابل>> يدعو <<هديلا>> ..

ـ تثاءبت الأرض .. ذبت كقوس قزح ..

وأخلفتُ الوردة <<البابليّة>> ..

لكنها سكنتني !!..

ـ لسان الأمير المعلّق وسَط العواصف

رمل الصحاري المخيفة

بيني وبين حدائق << بابل>> كالحارسين

وقد لبسا صخرة وقناعا ..

وصارا الجدار !!..

ـ وحين يقسّم لحمي بين الشظايا ..

تزغرد فوق يدي وردة << بابلية>> !!..[1]

في هذه المقاطع المختلفة من القصيدة تتكرر كلمة بابل أو بابلية مرّات متتالية، مما يدل على أن الشاعر يتّخذ من بابل رمزا فنيا وبؤرة دلالية تختزن معنى الخلاص والحلم الزاهي، ففي الصورة الأولى تتركب كلمة بابلية مع كلمة وردة في سياق يدل على المعنى الجميل الذي تتكشف عنه كلمة بابل هنا، وأنها حلم يحمله يريد تحقيقه.

إذا جئنا للصورة الثانية فإننا سنجد الأمر نفسه الذي توحي به كلمة بابل في قوله: (أخلفت الوردة البابلية)، غير أنه هنا وبتركه للوردة البابلية يوحي بضياع الحلم وفقده، والسبب كثرة العوائق والنكبات التي

[1] الديوان، ص: 39،40،41.

تحول بينه وبين الوصول إلى تحقيق حلمه البابلي الذي يعبر عن حلم كل عربي؛ فبابل رمز للوجود العربي ورمز لحضارته وازدهاره.

وفي آخر صورة شعرية يظهر أن إعادة المجد والوجود العربي لا يكون إلاّ بالموت والتضحية؛ فالشاعر لم يكرر كلمة بابل هنا تكرارا عشوائيا وإنما كان تكرارا مشحونا بتكثيف فني عال جاء موحدا لحركة الصور الشعرية في القصيدة من أولها إلى آخرها، فمثلت كلمة بابل المركز الذي تحوم حوله بقية أجزاء النص الشعري، وبالتالي في تركيب وبناء الصور الشعرية.

النّموذج الثاني: من قصيدة الموت والحياة على أسوار بابل:

تمثل كلمة بابل في هذه القصيدة قوة فاعلة في تحفيز الصور الشعرية؛ فتتحول بذلك كلمة بابل رمز فني يلقي بإشعاعاته على القصيدة بأكملها يقول الشاعر:

هذا دمي للخنجر النشوان أحمله

على كفّي وجسمي مورق

بالموت .. بالأمل الظليل ..

قد تشمتون ..

لكنّ (بابل) حلمي الزاهي الجميل

فلتحرق النار الهياكل

كي تدحرجها الرياح إلى العدم !!

فدم القتيل غدا يجفّ

وتدخل الأنوار (بابل)

تحمل التاريخ في كف الألم !!.[1]

في المقطع ترتبط كلمة (بابل) ارتباطا شعوريا بالشاعر، وتصور هواجس الشاعر واستشرافه لغد أفضل. " إن الشاعر لخضر فلوس يتخذ من بابل حلما خلاصيا حيث تظهر بابل زاهية جميلة كما يتصورها في أحلامه، أما قوله "فلتحرق النار الهياكل" فربما يرمز بالهياكل إلى كل ما يبعث على الجمود، وكل القيم الشكلية التي أصبحت تحكم الإنسان العربي خاصة؛ لأنه هو الذي بنى بابل ومجدها، ويحضُر رمز النار ليُطهر هذه المكان المليء بالهياكل غير المجدية... وهنا يتضح البعد النفسي وراء استخدام لخضر فلوس لرمز بابل، فبابل تُترجم هواجس الشاعر وتطلعاته إلى إنسان عربي قادر على تحقيق تواجده والصمود والوصول إلى أعلى المراتب والقيم "[2].

ترتبط كلمة بابل هنا بالمعنى العام للقصيدة لا سيما وأن عنوانها " الموت والحياة على أسوار بابل"؛ فالصور الشعرية في القصيدة كلها توحي بدلالة الحياة، أو الموت من أجل تحقيق الحلم المفقود (بابل)، ففي الصورة الأولى من هذا المقطع يظهر استعداد الشاعر للموت من أجل الوصول إلى المراد، والأمر نفسه توضحه الصورة الشعرية الأخيرة (فدم القتيل غدا جف ...الألم)، فالموت موت استعادة للمجد والحضارة العربية.

---

[1] الديوان، ص: 60،61.

[2] لباشي عبد القادر، الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس دراسة تحليلية دلالية، رسالة ماجستير في الأدب العربي، إشراف الدكتور علاق فاتح، بوزريعة الجزائر، السنة الجامعية 2005/2004م، ص: 109.

كلمة المطر:

تحضر هذه الكلمة بشكل عمودي في قصائد الشاعر موزعة في ثنايا الأسطر والأبيات الشعرية، معمقة لدلالة الصور الشعرية، وكاشفة عما يقف خلف الكلام من انفعالات وتداعيات مختلفة، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

النموذج الأوّل: من قصيدة طفولة وشظايا:

<< بنيّ .. على جبهة الشمس جرح

تقطّر بين الضلوع

وسرب السنونو على أذرع الكهرباء ينادي

سنابل تصرخ تحت المناجل:

أين المطر ...؟

تمسّك جلدي بالعظم: أين المطر ..؟

وزمجر بين ضلوعي التراب: أريد المطر.؟

ولا أملك الآن غير دمائي ..>>

بنيّ سأمضي ..

لتحمل ريحي السحاب ..

ويأتي مزن المطر.. ! [1]

[1] الديوان، ص: 44.

إن المطر يرمز إلى النماء والخصوبة وهو مصدر من مصادر الحياة، وفي فقدانه موت وانعدام للحياة، والشاعر في صوره الشعرية التي وردت فيها كلمة المطر يشحنها بدلالة التطهير والنقاء والبعث والحياة؛ ففي هذا المقطع تتكرر كلمة مطر لتدخل في بناء الصور الشعرية وتعطيها دلالة الشاعر النفسية في اتخاذه من المطر هنا مصدرا للبعث والحياة.

لقد جاءت كلمة المطر مكررة في سياق الجملة الاستفهامية، ليكشف السؤال التعجبي عن الفقد لكل مظاهر الحياة والنماء، وانتشار مظاهر الهلاك والشقاء، كما ارتبط التكرار هنا ببناء القصيدة العام التي تنبني كلها على تصوير مظاهر الموت وفقدان عامل الحياة، فكلمات مثل (الخوف، مملكة الليل، الشظايا، الدخان، الهشيم...) تدعم دلالة تكرار كلمة المطر هنا.

كما تكررت كلمة المطر في قصائد أخرى مثل قصيدة (حيزية تنتظر العشاق، وأقمار الأرض المنفية، والموت والحياة على أسوار بابل) وكلها تدخل في بناء الصور الشعرية لتوحي بدلالة الحياة والازدهار والنماء.

كلمة الجرح:

تكررت هذه الكلمة في ثنايا قصائد الديوان مرات كثيرة؛ ذلك أن لها بواعث ووظائف نفسية جعلتها تظهر، كما أن لها وظائف بنائية؛ فهي تدخل في تشكيل الصور الشعرية، وقد كشفت هذه الكلمة في دخولها السياقَ التركيبي عن أبعاد التجربة الشعورية؛ فحملت من الدلالات ما يتماشى مع الإحساس المخبوء في ذات الشاعر، مما دفع به إلى تكرارها، إضافة إلى ما خلقته من نغمات موسيقية وتشكيل إيقاعي، وفيما يلي نماذج توضح ذلك:

النموذج الأول: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا

ـ جراحك تنزف م رئتيّ ..

ولم تصرخي في الجراح !.

ـ وما عرفوا أن جرحك ينزف من رئتيّ.[1]

إنّ بدْأ الشاعر بكلمة الجراح في بداية الديوان إشعار منه بتجربة شعورية مضمخة بالجراح، فكأنه جعلها بمثابة المصباح الذي يضيء للقارئ ما يوجد في ثنايا قصائد الديوان، وأنها قصائد تنبيك عن تجربة شعورية قاسية تنزف منها رئتا الشاعر، فكل المشاعر الذي بثها الشاعر في الديوان من آلام و حنين وأنين واشتياق و بكاء إنما تتولد من هذه الجراح، فتحولت هذه الكلمة إلى بؤرة مركزية تلقي بإشعاعاتها على كل الصور الشعرية الموجودة في الديوان. فللكلمة إذا " بعد دلالي وتكثيف إيحائي يرتفع إلى مرتبة الأصالة والجمال كيف لا وهي خارجة من شاعر موهوب[2].

إن تكرار كلمة جراح هنا يأتي ليؤكد رسم صورة الجراح الكثيرة التي تنزف من محبوبة الشاعر، ولحبه لها لدرجة التوحد والحلول فيها صارت جراحها تنزف منه فيتألم لكل جرح، ويبكي ويحن ويشتاق لها وهي معه، فتحول هذا التكرار داخل هذا السياق العلائقي إلى الدلالة عن عاطفة مشحونة بالإيحاء والتكثيف.

النموذج الثاني: من قصيدة هوامش على بيت المتنبي:

يا قضبان أعيني صوتا

يحمل آلاف الرايات

يمتد بعيدا مثل جراح غائرة

---

[1] المصدر نفسه، ص:09.

[2] نازك الملائكة، ينظر قضايا الشعر المعاصر، (مرجع سابق)، ص:231.

أين الخيل؟

الجرح النابض فينا شرقا

غربا نادى:

أين صهيل المهر؟..

الجرح جنوبا يعتقل

البوابة والطرقات !!..

ـ النازف متّهم بالجرح المشرق !.

ـ بين الجرح الدّفاق وبين الجلد الآت

تسافر قافلة في الريح الآت !.

ـ يا أحمد هل كجراح الأرض دواة ؟ !

يا أحمد هل كجراح العشق دواة ؟ ! [1]

تتّخذ كلمة الجرح المكررة هنا شكلا عموديا لتعمق الامتداد الرأسي للدلالة الشعرية، وهو ما يوضحه هذا الضغط اللغوي على هذه الكلمة، التي تشفّ عن حالة نفسيّة مهولة تستشعر جراح الأمة في كل مكان، وتؤلمها النكبات والتمزّق وحالة الجمود التي وصلت إليها الأمة، فكلمة الجرح هنا عملت على إخصاب شعريّة القصيدة، وبثت في الصور الشعرية ذلك الشعور المخيف، فسواء أكان تكرار كلمة الجراح هنا عفويا أم اختيارا أسلوبيا فقد جاءت موازية لإحساس الشاعر، ثم إن كلمة الجراح دخلت في سياق علائقي مهم أسهم في بناء

[1] المصدر السابق، ص: 25،28.

الصور الشعرية؛ إذ أدّى دخولها وظيفة تعبيرية كشفت عن فكر الشاعر وشعوره، كما أدى وظيفة رمزية إيحائية؛ فالجرح رمز لآلام الوطن ونكباته.

3,2. تكرار الجملة:

تتكرر الجملة في الديوان تكررا فنيا موحيا محققة تراكما مشهديا يبني صورة شعرية كلية وكاملة، مسهمة بذلك في إثراء النص الشعري وتفعيله، مرتبطة بالبناء العام للقصيدة، وفي ذلك يقول الناقد عمر العسري " إذا كانت الوظيفة الأولى للتكرار مقرونة بترديد النص على ضوء من التفصيل، فإن الوظيفة الثانية مرتبطة بتجسير المقاطع الشعرية عن طريق رجع الصدى الذي تتمثله الدلالة العامة فتتوالى الصور الشعرية، وتتناثر محققة تراكماً مشهدياً يغني العمل الشعري؛ لكنه في جوهره ينظم الخطاب الذي تحكمه علاقة العام بالخاص"[1]،وفيما يلي نموذج عن هذا النوع من التكرار:

النموذج من قصيدة هوامش على بيت المتنبي:

يا أحمد كيف سبحت

بعين الليل ولم ترهب !.

يا أحمد كيف حملت

الشمس على زنديك .. ولم تتعب !

البيداء الحبلى بالأغلال .. ترافقنا

يا أحمد كيف قصصت

[1] عصام شرتح، تقنيات جمالية في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، دار الخليج عمان، الأردن، 2018م، ص: 130. نقلا عن عمر العسري بلاغة التكرار في ديوان (دون مرآة ولا قفص) مجلة عمان، ع147، ص: 64.

أظافرها بالخيل .. وبالأشعار !.

يا أحمد تسكننا البيداء .. ونسكنها

يا أحمد لا أسياف لدينا ..

بل أغلال نابحة .. وسجون

ونهود نافرة وعيون !.

يا أحمد هل كجراح الأرض دواة؟ !

يا أحمد هل كجراح العشق دواة ؟ ! [1]

يتعلق التكرار هنا ببناء القصيدة ويرتبط بها ارتباطا كبيرا بحيث لا يمكن حذفه إذ تنبني القصيدة كلها على بيت لشاعر واحد هو المقصود من النداء.

إن الشاعر هنا يكرر الجملة الندائية ليرسم صورة عن الحيرة والقلق والضياع التي يتخبّط فيها أبناء أمته، فبأسهم بينهم، وأسباب الفساد والانحلال والتمزق قد سادت البلاد وأفسدت العباد؛ فنداؤه لأحمد يعني أنّ هذا الهمّ يتّصل بهمّ الإنسان العربي، إذ يتخذ من أحمد في صوره الشعرية هنا رمزا قومياّ فيناديه لينبّه الوعي العربيّ ويوقظه من سباته، وليدلّه على ماضي أمّته الزاهر، فالحال خطير لم يعد يحتمل السكوت.

إنّ التكرار إذا يعمل على تفعيل الصور الشعرية وتخصيبها بما يتوافق وعاطفة الشاعر، كما نراه هنا يربط بين جميع الصور في الأسطر الشعرية لتصبح القصيدة بذلك لحمة واحدة وصورة كلية مشحونة بالإيحاء والتوتر.

[1] الديوان، ص: 27،28.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية في المستوى الصرفي

1ـ الأسماء والأفعال

1.1. بنية الأسماء

1.1.1 جموع التكسير

2.1.1. اسم الفاعل

3.1.1اسم المفعول

4.1.1 التعريف والتنكير

2. بنية الأفعال

1.2. الفعل الماضي

2.2. الفعل المضارع

3.المجرّد والمزيد

1.3.المجرّد

2.3المزيد

الفصل الثالث: الصورة الشعرية في المستوى الصرفي

للدلالة الصرفية أهمية كبيرة في بيان معاني النص الشعري وتفسيره، كما أنها تعمل على تماسك النص الشعري، وتربط دلاليا بين الصور الشعرية، وتعطي أغراضا متنوعة، كما تشكل مساحات واسعة من التأويل، وهو أمر يحبذه النقد المعاصر، والمقصود بالدلالة الصرفية، أو "الوظائف الصرفية للكلمة: وهي المعاني المستفادة من الأوزان والصيغ المجردة "[1]، من هنا فإن رصد البنى الصرفيّة أمر لا بدّ منه لمعرفة أهمّيتها في تشكيل الصور الشعريّة في الدّيوان.

1- الأسماء والأفعال:

فيما يلي جدول إحصائي يبيّن نسبة شيوع الأسماء والأفعال في الديوان:

[1] حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، (د.ط)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1998م، ص:56.

جدول يوضّح نسبة شيوع الأسماء والأفعال في الديوان		
القصيدة	عدد الأسماء	عدد الأفعال
أحبك ليس اعترافا أخيرا	96	45
تداعيات مسافر إلى الشمال	160	71
رسالة إلى طفلة القمر السهران	68	18
صلاة لعينيك	90	40
سنونوة الحنين	56	20
هوامش على بيت المتنبي	108	47
الزائر المجهول	58	18
انفتحي يا سكرة	165	41
وشم على جبين الطفلة السّمراء	98	35
وردة من حدائق بابل	106	31
طفولة وشظايا	129	67
حيزيّة تنتظر العشاق	223	80
أقمار الأرض المنفيّة	150	42
الموت والحياة على أسوار بابل	85	29
عودة إلى النبع	60	23
أجراس الحنين	87	30
رحيل في الجراح	185	82
رؤيا	57	21
أقنعة تحت النور	95	32
قبلة للشمس الإيرانيّة	150	65
رحيل إلى أرض الأنبياء	78	38
المجموع	2304	875
النسبة المئويّة	72.47%	27.53%

إنّ الجدول يبيّن سيطرة الأسماء على الأفعال في الدّيوان، فنسبة الأسماء تبلغ حوالي ثلاثة أرباع بنسبة (72.47%)، في حين لم تمثل الأفعال سوى نسبة (27.53%)، وهذا الشيوع للأسماء في الديوان يعني أنّ الحالة النفسيّة والشعوريّة للشاعر تطلّبت هذا الحضور الكبير للأسماء.

إنّ كثرة الأسماء في الديوان توحي بأنّ حركة الشاعر ورحلته " حركة نفسيّة والرحلة داخليّة"[1]، ومن الأمثلة التي تصف هذه الحركة النفسيّة والرحلة الداخليّة التي تميّزت بتدفّق مشاعر العشق والآلام والجراح والحنين قول الشاعر في قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

لمّا وقفت **أمام البحر** في **ظما** تفتّحت **مقلتاه** وانتشى **عجبا**

وراح يقذف ما في **البحر** من **درر** لعلّها تجد **العشق القديم** خبا

مازال يقذف **أشراكا** ليملكني وظل **قلبي** مثل **النّخل منتصبا**[2]

إلى أن يقول:

وأنت لم تسمعي **صوتي** ولا التفتت منك **الحدائق** لمّا حفّ **مكتئبا**

يا **شوكة الوجع المعطاء** توجعني حتّى **خطاك** إذا ما **فجرها** انسكبا[3]

إنّ هذا الحضور للأسماء يبيّن أنّ حركة الشاعر نفسيّة ورحلته داخليّة، وهي حالة اتّسمت بالقلق والضياع والوجع وعدم الشعور بالأمان كما نلحظ في هذا المقطع، ومن أمثلة الرحلة الداخلية والحركة النفسيّة قوله في قصيدة الزائر المجهول:

---

[1] فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ط2، دار التنوير للنّشر والتوزيع، الجزائر، 1429هـ/ 2008م ص: 115.

[2] الديوان، ص:13،14.

[3] المصدر نفسه ص: 14.

زائر يطرق **باب القلب مزهوّا طروبا !.**

<< من يكون ؟..

إنّني في **وحدتي** منذ **سنين**

لم يمزّق **مسمعي غير السّكون**

و**الشتاء** مازال في **صدري غضوبا !.>>**

وفتحت **الباب** في **خوف طفوليّ طريّ**

دخل **الزّائر مكتوم الخطى**

يده أغفت **قليلا مثل حلم** في **يدي**

فإذا في **راحتي** تنمو **بساتين ارتعاش وذهول**

وينابيع تسيل ..[1]

إنّ هذه الحركة التي تسري في ثنايا الصور الشعريّة التي يتكوّن منها هذا المقطع هي حركة داخليّة، وشعور نفسيّ يمسرح الأحداث وكأنها تجري في الواقع، ومن الأمثلة على حضور الأسماء قوله في قصيدة سنونوة الحنين:

هذا المساء وقد كانت **مضمّخة** **روحي بأشواقها سكرى بتحناني**

حطّت على **شرفة الذكرى سنونوة** وراح **منقارها** يلهو **بشرياني**

<< **عيناك مزرعة للحزن** يحرثها ولم أراك **وحيدا** بين **جدران**[2]

[1] المصدر نفسه، ص: 29.

[2] المصدر نفسه ص: 23،24.

يكشف حضور الأسماء في هذا المقطع أيضا حالة الوقوف والتأمل التي يعيشها الشاعر؛ فهو في مقام التذكّر الذي يجرّه إلى الشوق والحنين، كما ترسم الأسماء صورا شعريّة تتسم بالاستقرار والسكون الأمر الذي يوحي بعمق التجربة الشعوريّة فالشاعر " بتكرار الأسماء يترك بصمة في ذهن القارئ، من خلال تواتره في النص، وتوصيفه الحال الشعورية بثبات واستقرا وتنامٍ جمالي"[1]، ومن أمثلة حضور الأسماء قوله في قصيدة وشم على جبين الطفلة السمراء :

شفة الطفلة نامت ..

تحت أشلاء السؤال ..

وعلى **جبهتها** تحبو **رمال** ..

<< **أبتي** لم **قمر الصحراء** يبكي؟>>

فلمّا حاولت أن ألمسه طارت **شظايا** ..

<< إنّه يبكي عليك !..>> [2]

إنّ ما نلاحظه على حضور الأسماء، يدلّ دلالة أخرى مفادها أنّ الشاعر يحرص على كشف الإطار المكاني وربّما الزماني ـ في بعض الأحيان ـ لتجربته الشعوريّة، إذ كثيرا ما تكرّرت كلمات مثل: (الصحراء، الرمال، الأرض)؛ فتراه يكثر من الأسماء التي تحدد الإطار المكاني ليقتنص كل الأبعاد المكانيّة والزمانيّة في بعض الأحيان لتجربته، ومن أمثلة تحديد الإطار المكاني لتجربته قوله في قصيدة رحيل في الجراح:

---

[1] عصام شرتح، موحيات الخطاب الشعري– دراسة في شعر يحيى السماوي، ، ط1،دار الينابيع، دمشق، 2011م، ص: 164.

[2] الديوان، ص: 36.

أستسمح **الأوراس** في أنشودة ضاقت بها الأعماق .. والوجدان
لو جاء عقبة يا **جزائر** زائرا لتجمّدت في قلبه الألحان
ومضى مع الجرح العميق مسافرا وانثال فوق شفاهه القرآن[1]

إنّ المقطع يبيّن الإطار المكاني للتجربة الشعوريّة، كما يمكن القول أنّ شيوع الأسماء في الديوان تتميّز بالخصوصيّة، فالشاعر يستخدم في ديوانه أسماء ترتبط ارتباطا وثيقا بتجربته الشعوريّة، وكأنها أسماء تشدّه إليها فلا يستطيع أن يستحضر غيرها، مما يدل على أنّها أسماء تتجاوز مجرّد كونها أسماء إلى الرمزية والتكثيف مثل استخدامه لأسماء مثل:(سكره، بابليّة، الشموس، المتنبّي، حيزيّة، سعيد، الحجاج، الريح، الجراح، السفينة .....)، فكلها أسماء دخلت في تشكيل الصور الشعريّة وأعطت دلالات مختلفة حسب السياق الذي وردت فيه، وحسب الحالة النفسيّة والشعوريّة.

إنّ توظيف الأسماء كان توظيفا شعريّا إيحائيّا ربط فيه الشاعر الكلمات بدلالات منفتحة على فضاءات واسعة من المعاني، كما دلّ توظيفه للأسماء على رغبته في تفريغ الشحنات المكبوتة فكانت هذه الأسماء بمثابة " الوسيلة التي تعيد له توازنه النّفسيّ وتريحه من ضغوطاته النّفسيّة"[2]، وقد تنوّعت الأسماء في الدّيوان ما بين أسماء أعلام، وأسماء جماد، وأسماء حيوان، وغيرها من الأسماء، مما يدلّ على أنّ الشاعر يتّخذ من الأسماء مادّة لرسم صوره الشعريّة.

بعد هذا العرض العام لدلالة شيوع الأسماء في الدّيوان ستقوم الدراسة بالحديث عن بنية الأسماء بشيء من التفصيل، وأثر ذلك في تشكيل الصور الشعريّة وبنائها.

---

[1] الديوان، ص: 71.

[2] رجاء عيد، لغة الشعر، (مرجع سابق)، ص: 82.

1.1. بنية الأسماء:

1.1.1 جموع التكسير:

يعرّف جمع التّكسير بأنّه "ما دلّ على أكثر من اثنين، بتغيير ظاهر كرجل ورجال أو مقدّر كفلْك، للمفرد والجمع، والضمة التي في المفرد كضمة قفل والضمة التي في الجمع كضمة أسد، وهو على قسمين: جمع قلّة، وجمع كثرة، وجمع القلّة ما يدلّ حقيقة على ثلاثة فما فوقها إلى العشرة، وجمع الكثرة يدلّ على ما فوق العشرة إلى غير نهاية "[1]، وجمع التكسير من المباني الصّرفيّة التي أعطت النّصّ الشعريّ دلالات متنوّعة في الدّيوان، وقد استعمله الشاعر للتعبير عن حالته النفسيّة وشعوره الداخليّ. وفيما يلي جدول إحصائيّ لجموع التكسير الواردة في الدّيوان:

[1] عبد الحميد محمّد محي الدّين شرح بن عقيل على ألفيّة ابن مالك، (د ط)، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، 1998م، ج4، ص: 114.

القصيدة	أمثلة عن جموع الكثرة	العدد	أمثلة عن جموع القلّة	العدد
أحبّك ليس اعترافا أخيرا	جراح، رماح، مراكب، شباك، بحار، عروق،	08	أوردة، أعين	02
تداعيات مسافر إلى الشمال	عيون، الشهْب، الهدْبا، خطا، الحروف، رؤى، رمال، محابر، شطآن، بيد	19	أقمار، أيّام، أنداء، أوكار، أطفال، أطلال، أضلع، أمطار	14
رسالة إلى طفلة القمر السّهران	مراكب، شطآن، ضلوع، صخور	04	أشواك، أمواج، أطياف	03
صلاة لعينيك	عيون، زهور	02	أطيار، أسفار، أوتار، أصداف، أنهار، أشجار، أشعار، أمطار، أفكار، أسرار	13
سنونوة الحنين	رؤى، وديان	02	أهداب، أعشاب، أحزان، أشواق	04
هوامش على بيت المتنبّي	قضبان، جراح، غلال، قبور، ضلوع ، أضلع	13	ألغام، أغلال، أشعار	06
الزّائر المجهول	جدران، خيول، عروق	05	ألحان، أهداب	2
انفتحي يا سكّرة	حبال، خيوط، جراح، شموس، غلال، محاجر، لحون، دماء،	14	أشجار، أحلام، أجساد، أحداق، أشلاء، أعصاب، أكواب	12
وشم على جبين الطفلة السّمراء	لحون، شفاه، دماء، عروق، عيون، خلجان.	09	أهداب، أضلع، أظفار، أوصال، أشلاء، أشجار، أضواء، أنواء	12
وردة من حدائق بابل	رماح، نجوم، مقل، فصول، سياط، صخور	11		00

حيزيّة تنتظر العشّاق	بحار، نخيل وديان، شطآن، سحب، ربى، جدران، ضلوع، دهور	17	أضواء، أمطار، أضلع، أيّام، أطفال، أنهار، أشواك، أهداب، أصداف، ألحان، أطلال، أمواج.	22
أقمار الأرض المنفيّة	ركبان، تمور، نخيل، جراح، عيون، رياح، جراح، شفاه	12	أرصفة، أشكال، أحداق، أنفاس، ألحان، أنوار، أحلام، أصداف، أمطار، أقداح	16
الموت والحياة على أسوار بابل	رياح، خطى هدْب	05	أمطار، ألسنة، أمواه	4
عودة إلى النّبع	لحون، منى، شفاه، عظام، دماء، رؤى	7	أوتار، أشلاء، أجنحة، أزهار	4
أجراس الحنين	رياح، دموع، ضلوع، سياط	4	أحزان، أكؤس	02
رحيل في الجراح	شطآن، عروق، جراح، شفاه، بحار، غربان، تجّار، جزر، قيان، خصيان، دروب	26	أعماق، أشجار، أغصان، ألحان، أوطان، أنوار، أزمان، أحزان	18
طفولة وشظايا	طيور، وكور، دماء، عيون، نسور، مُقل، حروف، شموع	18	أوراق، أذرع	03
رؤيا	دروب، رؤى، سبُل، عيون	5	أسراب، أنجم، أنفاس	03

أقنعة تحت النور	مدن، أضلع، بيوت، كثبان	06	أحزان، أحلام، أوتار، أوصال، أعين، أنوار	09
قبلة للشمس الإيرانيّة	دماء، ربى، نيران	03	أسرار، أشطار، أحرف، أعماق، أزهار، أقمار، أعمار، أحرف، أذرع، أقمار، أصنام، أوكار	25
الرحيل إلى أرض الأنبياء	أنبياء، ضلوع، عيون، نجوم	06	أقمار، أرغفة	2
المجموع		196		176
النسبة المئويّة		52.68%		47.32%

من خلال الجدول يتّضح أنّ الشاعر قد حشد عددا كبيرا من جموع التّكسير في ديوانه خدمة لأغراض دلاليّة نفسيّة، فاتّخذ منها مادّة طيّعة لنسج صوره الشّعريّة، وجاءت معبّرة عن دلالات مختلفة يحكمها السّياق الذي وردت فيه؛ لتضفي على الصور الشّعريّة ذلك الإيحاء والتكثيف الذي يُخرجها من قيود التقريريّة والمباشرة إلى فضاءات من التأويل الواسع والانفتاح المعنويّ، ولتجعل القارئ مشاركا ومتحسّسا لنبض المعنى، وفي ما يلي نماذج تبيّن أهميّة جموع التّكسير ـ باعتبارها بنى صرفيّة ـ في بناء وصياغة الصور:

النموذج الأوّل: من قصيدة أحبّك ليس اعترافا أخيرا:

جراحك تنزف من رئتيّ ..

ولم تصرخي في **الجراح** !.

تحوّل كل الذي قد خزنت

بعظمي ريشا يطوّف بي في **الصّحاري**

وأنت مخبّأة في دمي عن **عيون الرّماح**

تقول **المراكب**:

إنّ الركوب سليل القبور ..

وأنّ **الرياح** تطيب

إذا أورق الشّوق فينا

وصفّق في الأفْق ريش الجناح !.[1]

إنّ المقطع يظهر اتّكاء الشاعر على توظيف جموع التّكسير داخل سياقات متعدّدة، ودلالة جمع التّكسير لا تظهر إلا داخل سياق تركيبيّ يكشف عنها؛ وفي ذلك يقول أحمد مختار عمر:" وأما الجملة فيعتبرها بعض اللغويين من أهم وحدات المعنى، بل ويعتبرها بعضهم أهم من الكلمة نفسه. وعند هؤلاء لا يوجد معنى منفصل للكلمة، وإنما معناها في الجملة التي ترد فيها. فإذا قلت إن كلمة أو عبارة تحمل معنى، فهذا يعني أن هناك جملا تقع فيها الكلمة أو العبارة، وهذه الجمل تحمل معنى."[2]

إنّ البنية الصّرفيّة لكلمة (جراحك) تدلّ على الكثرة والذي دلّ على ذلك قرينة الصيغة، كما أنّ القرينة العقليّة تكشف عن كثرة الجراح، وقد أعطى الشاعر لفظ الجراح معنى إيحائيّا يظهره السيّاق؛ إذ يقصد بالجراح كثرة النكبات والمصائب، وتعدّد النكسات والهزائم، كما يبيّن السياق الذي ورد فيه جمع التّكسير انزياحا وكسرا لأفق توقع القارئ الغرض منه لفت الانتباه، و التوجيه نحو معنى معيّن يريده الشاعر، ويظهر أسلوب الالتفات هنا في تحوّل الخطاب من المخاطبة (جراحك) إلى المتكلم (تنزف من رئتيّ)، ثمّ إنّ مجاورة كلمة الجراح للفعل المضارع (تنزف) دلّ على أنّ الجراح غائرة وعميقة وهي لازالت تنزف الآن، ثمّ إنّها جراح تنزف

[1] الديوان، ص: 07.

[2] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط5، عالم الكتب، القاهرة، 1998م، ص: 34.

من رئتيه، وفي إضافة الجراح للرئتين تكثيف للصورة يكشف عن جراح وقعت في مقتل، فالرئتان مصدر التّنفس، وفي نزيفهما شعور عميق بالألم، وعدم قدرة على العيش، فهذا التوظيف الرمزيّ للجراح وإعطائها معنى الكثرة والعمق، تكثيف لحالة شعوريّة تظهر عمق الحبّ للمخاطبة حتّى باتت جراحها تنزف من رئتيه، كما يشي الابتداء بكلمة الجراح بثبوتها وملازمتها للشاعر.

في الصورة الشعريّة الثانيّة اكتسب جمع التكسير (الجراح) دلالة خاصّة لوقوعه في سياق الجملة المنفيّة حيث نقل الشاعر هذه البنية الصرفيّة من عالم المعنويّات إلى عالم المحسوسات مستعملا التشخيص، حتّى تكون حالة الشاعر النفسيّة أقرب إلى الوضوح، كما دلّت مجاورة بنية (الجراح) للفعل المضارع (تصرخي) على المبالغة في كثرة الجراح، فالصراخ إنما يكون على الكثرة عند مطالبتها بأمر ما.

هذا وقد استعمل الشاعر البنية معرفة بالإضافة ومعرّفة بالألف واللام، ليشعر أنّها جراح معلوم صاحبها فهي جراح هذه المخاطبة وآلامها.

وإذا جئنا للبنية الصرفيّة (الصحاري) ـ وإن كانت من جموع الكثرة ـ وجدناها تنبئ عن المبالغة في تطواف الشاعر وتعدّده، إضافة إلى كون هذا التطواف في مساحات واسعة لا متناهية، وفي جمع الشاعر لكلمة الصّحاري ودخولها في تركيب الصورة الشعريّة إيحاء بالمشقّة والجهد الذي ناله أو سيناله فهو لا يطوّف في صحراء بل في صحاري كثيرة.

تنتمي لفظة (الرّماح) إلى حقل الحرب وأدواتها، وقد جاء بها الشاعر مضافا إليه لكلمة عيون التي تدلّ هي الأخرى على جمع الكثرة، نقلت هذه المجاورة لجمعي الكثرة الصورةَ من سياق التقرير والمباشرة إلى سياق الإيحاء، فجاءت الصورة هنا استعاريّة شكّلت خرقا وخروجا عن المألوف.

إنّ البنية الصرفيّة (الرماح) توحي بكثرة وتعدّد الأخطار التي تترصّد "المخاطبة" لتنال منها، وقد دلّ ورود جمع الكثرة (عيون، الرماح) في هذه الصورة على متابعة الشاعر واستشعاره لأنواع الأخطار التي تراقب "المخاطبة" فهو يريد حمايتها وصيانتها فخبأها في دمه لحبّه لها وخوفه عليها، كما نلمس في هذه الصورة الشعريّة هذه النفسيّة المتوترة والقلقة والخائفة من عيون الأخطار، فختمها الشاعر بجمع الكثرة (الرماح) الدال على الخطر.

أمّا جمع الكثرة (المراكب) فقد استعمله الشاعر في سياق صورة شعريّة تكشف عن تجربة شعوريّة ستركب مراكب متعدّدة هي مراكب الخوف ومراكب الشوق والحنين ومراكب الجراح والآلام ... لهذا نلحظ أنّ الشاعر قد استعملها بصيغة الجمع الدّال على الكثرة، وقد قرن الشاعر المراكب بنوع الركوب وأنه ركوب خطر قد يؤدي إلى الموت.

لقد أعطى جمع الكثرة المراكب الصورة الشعريّة إيحاء وتكثيفا، وأدخل القارئ في لعبة التأويل لتتوالد في وعيه هذه الإيحاءات وتتنامى مشاركة في إتمام الصورة.

وكتأويل أخير لآخر جمع تكسير في المقطع نلحظ استعمال الشاعر للبينة الصرفيّة (الرياح)، أعتقد أنّ الشاعر لا يريد الكثرة أو القلّة وإنّما استخدم جمع الكثرة (الرياح) للدلالة على الخير الذي تأتي به، واستخدام (الرياح) بصيغة الجمع دالّة على الخير دلالة عبر بها القرآن الكريم ومن ذلك قوله تعالى: <<وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ[1]>>، فالمراكب تحذر من هذا الركوب لكنّها تقول أيضا أنّ رياح الشوق قد تأتي بالخير، وتأخذ الشاعر حيث يكون اللقاء و تنطفئ نار الشوق.

[1] سورة الأعراف، الآية 57.

إنّ الشاعر ينشئ صورتين متناقضتين صورة التردّد و القلق والخوف من المجهول، وصورة الأمل والتفكير في الركوب بإدخاله للبنية الصّرفيّة الدالّة على الخير (الرياح)؛ فلعلّ الخير يكون في هذا الركوب.

النموذج الثاني: من قصيدة صلاة لعينيك:

حطّت على فنن التّحنان **أطياري** وفي لهاتي تمطّت قامة النّار !
تشقّقت قدمي في وحل غربتها ولم يزل فوق وجهي رمل **أسفاري**
كلّ **المرافئ** قد أسكنها شفتي وحينما اشتقت كانت لحن **أوتاري** !
أعطيت للريح موّالي و**أشرعتي** فضيّعتني .. وخانت لون **أزهاري** !
قد عشت عمري مع **الأصداف** مرتقبا فجر اللقاء .. كان القلب قيثاري
كم عطّر الوجع المعطاء أغنيتي لمّا تدفّق في صوتي **كأنهاري**
آه على صمتي كم بات مرتحلا في مقلتيّ .. وروحي مثل إعصار !
كم مرّ غيم على **أعصاب** مزرعتي محمّلا **بعناقيد** .. **وأمطار**..
فلم تبارك **زهور** العشق راحته ولم يغنّ **لأطيار** .. و**أشجار**[1]

يظهر المقطع حضورا لافتا لجموع القلّة لكنّ استعمالها هنا مراد به الكثرة يقول سيبويه: "اعلم أن لأدنى العدد أبنية هي مختصة به، وهي له في الأصل، وربما شركه فيه الأكثر، كما أن الأدنى ربما شرك الأكثر"[2].

تدلّ بنية (الأطيار) على الكثرة لوجود القرينة العقليّة فأطيار التحنان كثيرة مزدحمة، كما يدلّ السياق على هذه الكثرة فالشطر الأول من البيت الثّاني يكشف عن طول الغربة وبالتّالي تدافع أمواج الحنين في قلبه، ثمّ إنّ مجاورة بنية (الأطيار) للتحنان اتجهت بالمعنى نحو دلالة الرغبة القويّة في العودة.

---

[1] الديوان، ص: 19،20.

[2] سيبويه أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (140هـ- 180هـ)، الكتاب، تح عبد السلام هارون، (د ط)، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، 1412هـ / 1992م، ج3، ص: 490.

تدلّ لفظة (أسفاري) على كثرة السفر والترحال، ومما يدلّ على أنّ البينة هنا تعني الكثرة قوله في الشطر الأول من البيت (تشقّقت قدمي في وحل غربتها)، فالسفر طويل ومتعدّد، كما أنّ بنية الأسفار توحي بطول الغربة، فجمع القلّة الدالّ على الكثرة أضفى على الصورة الشعريّة حالة من الأنين والتوجّع التي تنبثق من شعور الشاعر وإحساسه فهو يعاني من طول السفر وكثرته ومن امتداد الغربة والنّأي عن محبوبته.

إنّ المرافئ جمع كثرة للمرفأ، والمرفأ مرسى السّفن، غير أنّ الشاعر يتجاوز اللغة العاديّة في تعبيره وينقل البنية إلى اللغة الشعريّة التي تسبغ عليها من روح الشاعر وأحاسيسه؛ فالشاعر تجذبه رياح الحنين والشوق، مما جعله يأخذ كل المرافئ التي ترسو فيها السفن ويسكنها شفته أي يجعلها تحمل وتنقل ما تسح به شفاهه من رسائل الحنين والشوق، وما جمعه للمرافئ إلا تعبير عن قوة الحنين، فكأنّ جميع المرافئ صارت متلونة بمشاعر الشوق والحنين.

إنّ كلمة (المرافئ) ألقت بظلالها في هذا التركيب اللغوي لتكشف عن حالة الشاعر النفسيّة في شكل صورة شعريّة متدفّقة وحارّة.

وإذا ما انتقلنا إلى كلمة (أنهار) وجدنا أنّها من جموع القلّة الدالّة على الكثرة فالقرينة العقلية والسياق يبيّنان ذلك، فمقام البوح هنا يشي بقوة الوجع الذي يتدفّق ويجري في صوت الشاعر، وهذا التدفّق والجريان الكثير يناسبه تدفق وجريان أنهار لا نهر واحد، ثمّ إنّ البنية الدّالّة على جموع الكثرة قد انزاحت عن مدلولها المعروف إلى مدلول قد أُسبغ عليه من نفس الشاعر وانفعاله، فهذه الأنهار هي أنهار الوجع الذي ينبع من صوت الشاعر، ثمّ إنّ اختيار الشاعر للفظة الأنهار ووضعها في الصورة بصيغة الجمع أعطى للصورة بعدا تصويريّا تمثّل في تجسيم تلك الدلالة النفسيّة التي يجتاحها الوجع.

النموذج الثالث: من قصيدة قبلة للشمس الإيرانيّة:

واليوم تحبل **بالنّيران** لاهثة	لتحرق .. اللاّت .. والعزّى وعشتارا
يفجّر الحلم المجروح .. قنبلة	ويزرع الحبّ .. والقرآن **أقمارا**
تضيء دهرا غبيّا نام في حلك	تعيد للأعين البيضاء **أنوارا**
تصوغ << بدرا >> منارا يستضاء به	وتجعل الكفن المهجور **أعمارا**
وتغرس **الأحرف** العذراء ملحمة	خضراء مورقة .. تخضل **أمطارا**
تشابكت **أذرع** الإنسان غاضبة	تريد شمسا تحيل اللّيل **أفجارا**[1]

نلحظ من خلال هذا النموذج اللغة الثّائرة والعاطفة المتأجّجة التي استعملت جموع تكسير تقوم على الرمزيّة والتكثيف، مشحونة بدلالات شعوريّة وفكريّة.

يحمل جمع الكثرة (نيران) دلالة رمزيّة مفادها التّطهير من مظاهر الفساد والقضاء على معالم الفتن، وقد جمعها الشاعر ليعبّر عن ثورة تحرريّة قويّة عمّت البلاد وأرادت خلاصها وتنقيتها من كل النواحي، وهي نيران حقّ ساطعة سوف تبيد ظلام الباطل لتنشر نور الهدى.

إنّ هذه النيران القويّة هي نيران تفجّرت من جراح الظلم والاستبداد لتزرع الأقمار والقرآن، وفي استخدام الشاعر لصيغة جمع القلّة (الأقمار) الدالّة على الكثرة دلالة على رغبته الشديدة في تغيير الواقع وقد جمع الأقمار ليوحي بأنواع الفساد وكثرته؛ لهذا يجب أن تتعدّد الأقمار التي هي رمز لأنواع الإصلاح والهداية.

[1] الديوان، ص: 82.

وزيادة على ما سبق فإنّ هذه الأقمار الكثيرة سوف تضيء الطريق لأناس ناموا دهر طويلا تحت عباءة الظلام؛ فعميت أعينهم عن إبصار الحق وصارت بيضاء؛ فهي ستعيد لهم الأنوار وتزيح عنها البياض، فأسهمت بذلك جموع التكسير في بناء الصورة الشعريّة التي تعكس تلك العاطفة المتأججة والانفعال القويّ.

كما جمع الأحرف كناية عن كلام الحق الذي سوف يكون قويّا يصنع ملحمة خضراء، وينزل أمطار الحياة على الأنفس المريضة.

وقد عبر الشاعر بالأذرع ـ وهي من جموع القلة الدالّة على الكثرة ـ عن تلاحم الناس واتحادهم من أجل قيام ثورة تعيد للإنسان حريته بعد العبوديّة، وتنشر الهدى بعد الضلال.

إنّ هذا التوظيف الشعريّ لجموع التّكسير يخرج بالقارئ من حدود اللغة العاديّة في النص الشعريّ إلى فضاءات ومساحات واسعة من التأويل، وينحرف بالصّور الشعريّة من الإطار المعياري إلى لغة متشظيّة تحمل دلالات متجدّدة ومعان إيحائيّة خصبة.

النموذج الرابع: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي:

العاشق متّهم

بتعاطي الشّوق .. وبالتّهريب !.

و**سياط** الخوف منزّهة !!.

الرّمح يظلّل صاحبة العرش الملكي ..

والأرض جنوبا نازفة ..

يا << أحمد>> لا **أسياف** لدينا ..

بل **أغلال** نابحة .. و**سجون**

و**نهود** نافرة .. و**عيون** !.[1]

يعتمد الشاعر في هذا المقطع على جملة من جموع التّكسير في بناء صوره الشعريّة، إذ نرى أنّ بنية (السّياط) دلّت على جمع الكثرة، والكلمة في أصلها المعجمي تدلّ على أداة الضرب والتعذيب، وقد أتى بها الشاعر في صيغة جمع الكثرة ليعبّر عن كثرتها وتعدّدها، و بنية السّياط رمز لأنواع من البشر الذين يسيطرون على البلاد ويمارسون كل أنواع التخويف والتهديد، والذي دل على ذلك مجاورتها لكلمة الخوف من باب الإضافة، فجمع السياط ومجاورتها لكلمة الخوف زاد من حدّة الصورة الشعريّة التي جسّدت شعورا نفسيّا متألما، وقد كسر الشاعر أفق توقّع القارئ حين أخبر عن سياط الخوف بأنها منزّهة؛ مما زاد من الغرابة والدهشة.

إنّ ابتداء الشاعر بجمع الكثرة (السياط) في الصورة وجّه المعنى، وكشف عن شعور نفسيّ يرشح بالتعجّب والإنكار من هذا الوضع.

في الصورة الشعريّة التي يوظّف فيها الشاعر بنية (أسياف) الدّالة على جمع القلّة، نلحظ أنّ السياق يثبّت دلالتها على القلّة وإن كان الشاعر في مقام الحديث عن أمّة بأكملها، إلا أنّ تقليله للأسياف فيه دلالة على قلة عناصر قوة الأمّة وضعفها، فجمع التكسير الدال على القلّة أعطى الصورة الشعريّة دلالة الشعور بالضعف والانهزاميّة.

إنّ الشاعر عندما يجمع كلمة (أغلال) فهو هنا يريد بها الكثرة، فالأغلال رمز للقيود الكثيرة التي تكبّل الأمّة، وتمنعها الحراك، وهي قيود من داخل الأمّة فأبناؤها العاقّون هم من صنعوها خدمة لأغراض شخصية أو خارجيّة، وقد وصف الشاعر الأغلال بأنّها نابحة فحملت معنى التخويف والتهديد مرة أخرى، كما جمع

[1] المصدر نفسه، ص: 28.

الشاعر السجون جمع كثرة ليوحي بنفس الدلالة، وليترجم حالة نفسيّة متألمة، متوجّسة وخائفة، من وضع خطير، ومكر حاق بالأمّة وأبنائها.

النموذج الخامس: من قصيدة رحيل في الجراح:

نعق الظلام وزغردت أنيابه نهما .. وناح البوم والغربان !
المسرح الوثنيّ فتّح بابه وتعرّت الأبعاد .. والألوان
وتقاطر التجّار من جزر الخنا يحدو بهم في موكب ـ <<رينان>> !
وتوقّدت سرج الخيانة في الفضا وعلى الرّصيف تسكّع الندمان !
وترُ الربيع تبخّرت ألحانه وتعهّدت ملء الدروب قيان
باسم<<باسم الثقافة>> تاجروا وعلى اسمها فوق الجسور تصلب الأوطان
الجنّة الخضراء صارت ملعبا يلهو بها التجّار والخصيان[1]

في هذا المقطع يوظّف الشاعر سيلا من جموع التكسير الدّالة على الكثرة، ويتّكئ عليها في بناء صوره الشعريّة المستقاة من ينبوع شعوره وإحساسه.

إنّ الشاعر يصور واقعا خطيرا أحاطت به الظلمات من كلّ جانب، وأنواع الشرور المحدقة كثيرة قد مزّقت البلاد، فالأنياب كناية عن حدّة الشرور وكثرتها، البوم والغربان كناية عن كثرة الخراب وأنواع الهلاك. إنّه واقع كثر فيه أعوان الشرّ وتجّاره القادمون من جزر الخنا الكثيرة والمتنوّعة، ثمّ إنّ سرج الخيانة قد طوّقت البلاد، وعلى الرصيف مظاهر الخنا والانحلال بكل أشكاله وألوانه.

فالشاعر يصوّر تجربة شعوريّة بلغة متوتّرة وظّفت جموع التّكسير الدّالة على أنواع كثيرة من الفساد.

[1] المصدر نفسه، ص: 70،71.

2.1.1. اسم الفاعل:

يعرّف اسم الفاعل بأنّه " اسم مصوغ لما وقع منه الفعل أو قام به، وهو من غير الثلاثي على وزن فاعل كـ: ناصر وظافر، ومن غيره على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره كـ: منطلق ومتقدّم، لكن تقلب عينه همزة إن كانت في الماضي ألفا كـ: قائم، وبائع، من : قام وباع"[1].

لقد استعمل الشاعر بنية اسم الفاعل ـ في بناء صوره الشعريّة ـ من الثلاثي ومن غير الثلاثي، وجاء منه المفرد والجمع وفيما يلي جدول إحصائيّ يوضّح استعمالات اسم الفاعل في الديوان:

[1] حفني ناصف، العلامة محمد دياب، العلامة مصطفى طموم، العلامة محمد صالح، الدروس النحويّة، (د ط)، دار العقيدة، الإسكندريّة، مصر، 2007م، ص: 288.

جدول إحصائيّ يوضّح استعمالات اسم الفاعل في الديوان		
القصيدة	اسم الفاعل	بنيته
أحبّك ليس اعترافا أخيرا	اللاهثون	فاعل
	العابرون	فاعل
	السّائلين	فاعل
تداعيات مسافر إلى الشمال	داخلا	فاعل
	مغتربا	من غير الثلاثي
	طالب	فاعل
	عائدة	فاعل
	ضامئة	فاعل
	مضطرب	من غير الثلاثي
	منتحب	من غير الثلاثي
	منتصب	من غير الثلاثي
	منسكب	من غير الثلاثي
	مكتئب	من غير الثلاثي
	مورقة	من غير الثلاثي
	مغتربا	من غير الثلاثي
	لاهبة	فاعل
رسالة إلى طفلة القمر السّهران	منسكب	فاعل
	باكي	فاعل
	هاربة	فاعل
	شاكي	فاعل
	منقسم	من غير الثلاثي
	منطرح	من غير الثلاثي

صلا لعينيك	مرتقب	من غير الثلاثي
	مرتحل	من غير الثلاثي
	ضاحكة	فاعل
	الساري	فاعل
	راجعة	فاعل
سنونوة الحنين	منسكب	من غير الثلاثي
	صاهلة	فاعل
	هاربة	فاعل
هوامش على بيت المتنبّي	فارس	فاعل
	نابض	فاعل
	مورق	من غير الثلاثي
	متوهّج	من غير الثلاثي
الزائر المجهول	زائر	فاعل
	داخل	فاعل
انفتحي يا سكّرة	لاهث	فاعل
	جائع	فاعل
	مرتحل	من غير الثلاثي
	نائمون	فاعل
	عارفون	فاعل
وشم على جبين الطفلة السمراء	راضية	فاعل
وردة من حدائق بابل	متهرّئ	من غير الثلاثي
	متطاول	من غير الثلاثي

طفولة وشظايا	متأرجح	من غير الثلاثي
	متوهّج	من غير الثلاثي
أقمار الأرض المنفيّة	مرتحل	من غير الثلاثي
	عاشق	فاعل
	صاهلة	فاعل
	منتصب	من غير الثلاثي
	مورقة	من غير الثلاثي
	هاربة	فاعل
	الماشين	فاعل
	ضائعة	فاعل
الموت والحياة على أسوار بابل	متلهّف	من غير الثلاثي
	متأسّف	من غير الثلاثي
	طالب	فاعل
	مورق	من غير الثلاثي
	زاهي	فاعل
رؤيا	لاعبا	فاعل
	الملهِم	من غير الثلاثي
	المبتسم	من غير الثلاثي
	الموهِم	من غير الثلاثي

قبلة للشمس الإيرانيّة	هاربة	فاعل
	منتشيا	من غير الثلاثي
	غاضبة	فاعل
	لاهثة	فاعل
	مؤتلق	من غير الثلاثي
	شامخة	فاعل
	معتمر	من غير الثلاثي
	محتسيا	من غير الثلاثي
	طائرة	فاعل
	منغمسا	من غير الثلاثي
	منتحرا	من غير الثلاثي
أقنعة تحت النور	طامعا	فاعل
	زاني	فاعل

يبيّن الجدول شيوع اسم الفاعل في الدّيوان، وقد أفاد اسم الفاعل دلالات مختلفة أكسبت الصور الشعريّة معاني الحدوث والتجدّد أو الثبات أو الاستمرار، أو المبالغة، فجاءت منفتحة على مساحات من التأويل والإيحاء. وفيما يلي نماذج تطبيقيّة تبيّن دور اسم الفاعل في بناء الصور.

النموذج الأوّل: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشّمال:

بنخلها قزّم الإعصار قامته برملها بات تحت السوط **مضطربا**

بنهرها قيّدته ألف سلسلة فغادر النّبع مفجوعا و**منتحبا**

مازال ينصب أشراكا ليملكني وظل قلبي مثل النّخل **منتصبا**[1]

لقد جاء اسم الفاعل في الأبيات الثلاثة من غير الثلاثي دالاّ على " على الحدث والحدوث وفاعله"[2] ، غير أنّ حدث (الاضطراب والانتحاب والانتصاب) وإن كانت متغيّرة غير ثابتة، فإنّها تدلّ على ملازمتها للشاعر زمنا طويلا حتى صار كالصفة الثابتة ذلك أنّ "اسم الفاعل أدوم من الفعل فهو يقع وسطا بين الفعل والصفة المشبّهة، فاسم الفاعل أدوم من الفعل وأثبت لكنّه لا يرقى إلى الصّفة المشبّهة"[3].

إنّ دخول اسم الفاعل في الصورة الشعريّة الأولى (بات تحت السوط مضطربا) قد أسبغ عليها ملازمة فعل الاضطراب التي تتخبّط فيها نفس الشاعر في الزمن الماضي وصار كالصفة الثابتة لها تعذّب روح الشاعر وتلهب نفسه، والأمر نفسه يقال في الصورة الثانية؛ ففعل الانتحاب مصاحب للشاعر ملازم له وهو كالصفة الثابتة له فيما مضى.

كما أنّ فعل الانتصاب كان ثابتا للشاعر فيما مضى من الزمن، فهو لم ينحن أمام رياح الإغراء وظل ثابتا مستمسكا بمبادئه.

إنّ دخول اسم الفاعل في سياق الصور الشعريّة السابقة عبّر عن حالات نفسيّة متعدّدة للشاعر، واختلفت دلالته حسب السّياق الذي ورد فيه.

---

[1] الديوان، ص: 13.

[2] فاضل صالح السامرّائي، معاني الأبنية في العربيّة، ط2، دار عمّار، عمّان الأردن، 2007م، ص: 41.

[3] المصدر السابق، ص: 41.

النموذج الثاني: من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السّهران:

بات الضّياء على جفنيك منسكبا وبات يشهق بالتحنان شبّاكي

ماذا سأكتب .. والأمواج تسكنني والرّيح تعصف في شرياني **الباكي؟**

مسافر .. خضرة الأعشاب أمتعتي مراكبي الشوف والمجداف عيناك !

أطوي المسافة والشطآن **هاربة** نحو السحيق .. فأعيت قلبي **الشاكي**[1]

في هذا المقطع جاء اسم الفاعل (الباكي، الشّاكي) على وزن فاعل، وقد أعطاه الشاعر معنى التجدّد والاستمرار، فكأنّ شريانه المرتبط بقلبه يبكي ويجدّد بكاءه في كل يوم، فاصطبغت الصورة الشعريّة هنا بألوان الحزن والبكاء وكشفت ـ بفضل استعمال اسم الفاعل ـ عن الحالة الشّعوريّة التي يحياها الشاعر ويعيشها كل يوم، والأمر نفسه يقال في اسم الفاعل (الشاكي) الذي ينتمي إلى نفس الحقل الذي ينتمي إليه اسم الفاعل (الباكي)؛ فقلب الشاعر يشكو في كل يوم من طول السفر والغربة، فهو يحن ويشتاق لموعد اللقاء. إذا فاسم الفاعل قادر على أن يحمل في بنيته الصرفيّة دلالات متنوّعة تجعل الصور الشعريّة تفيض بمشاعر الشاعر وأحاسيسه.

وإذا جئنا إلى اسم الفاعل (مسافر) فإنّنا نجده يتضمّن الاتصاف بصفة السّفر دون وجود لمعنى الزمن، وهذا التجريد من الزمن، يعكس تجريد الشاعر من الراحة، فهو يطوي المسافات دون توقف وكأن الأرض والشطآن هاربة فلا يستطيع اللحاق بها، وفي هذه الصورة الشعريّة التي تضمنت اسم الفاعل (مسافر) تكثيف لحالة شعوريّة توحي بعدم الاستقرار النفسي الذي يعيشه الشّاعر.

[1] الديوان، ص: 17.

النموذج الثالث: من قصيدة قبلة للشمس الإيرانيّة:

تشابكت أذرع الإنسان **غاضبة** تريد شمسا تحيل اللّيل أفجارا

هذا<<بلال>>وذا<<سلمان>> مؤتلق قد عانقا في عبير النور << عمّارا>>

نادى الإمام فشقّ اللّيل سترته وانهدّ وكر الفناء المرّ .. وانهارا.

ولملمت شعرها الظلماء **هاربة** فالصبح قد هدّم الأصنام والعارا

الله أكبر كالتّاريخ **شامخة** قد زلزلت لهوامّ اللّيل أوكارا [1]

لقد جاءت البنيتان (غاضبة، هاربة) على وزن فاعل، الدّال الحدوث والتجدّد، ففي اسم الفاعل (غاضبة) نجده يضمّن الصورة الشعريّة دلالة ملازمته حالة الغضب للناس مدة طويلة جرّاء الظلم والاستبداد الحاصل، فاسم الفاعل هنا يحمل في بنيته دلالة الغضب الباقي في نفوس الناس حتى تحيل الليل أفجارا، وفي اسم الفاعل(هاربة) يوحي اسم الفاعل بدلالة حدوث الهرب الذي تمّ وانتهى وثبت للظلماء، فهي هاربة بلا عودة ولا تجدّد لعودتها. فهذا المعنى للصورة الشعريّة إنما استفادته من دخول اسم الفاعل في سياقها، فالصورة الشعريّة كاملة تقول أنّ أنواع الفساد والظلم قد انتهت وذهبت بلا رجعة، كما يقال على اسم الفاعل(شامخة) أنّه يدل على الاستمرار؛ "فالله أكبر" كلمة الله العليا الباقية مدى الأيام والأزمان عالية، ولا يمكن أن يأتي يوم تموت فيه نهائيّا، فهي مستمرّة والله متم نوره وبالغ أمره، فالشاعر يريد أن ينقل صورة شعريّة عن بقاء كلمة الحق واستمرارها مدى التاريخ، وأنها ستستمرّ في هدم أوكار الليل في كل وقت.

[1] المصدر نفسه، ص: 82،83.

النموذج الرابع: أقمار الأرض المنفيّة:

إنّي ابن الشمس و**عاشقها**

حلو كتمور بلادي

منتصب كنخيل بلادي[1]

يظهر اسم الفاعل في البنية (عاشقها) وقد وظّف الشاعر للدّلالة على حبّه الكبير للحريّة(الشمس) وهو عشق متجدّد ومستمر يوحي بالثبات على العهد في عشقها، والذي دلّ على معنى الاستمرار في العشق هو تأكيده في بداية الصورة أنّه ابن الشمس، فلا يمكن لابن الشمس الذي يعشقها أن يخون عهده في حبّه لها.

إنّ البنية العميقة للصورة الشعريّة تكشف عن ذلك الاتحاد والحب بين الشاعر والحريّة، وهو حب متبادل متجدّد ومستمرّ، وفي داخل البنية العميقة للصورة يلقي اسم الفاعل بظلاله على هذا المعنى ليؤكده، كما يوحي اسم الفاعل (منتصب) فإنّه يكسب الصورة الشعريّة معنى الاستمرار في الصمود والثبات، وقد يتعالق اسما الفاعل (عاشق ومنتصب) ليشكلا صورة شعريّة تقول: إنّ عاشق الحريّة يجب عليه أن يكون صامدا ثابتا لا يتزعزع حتّى ينالها.

[1] المصدر نفسه، ص: 56.

3.1.1اسم المفعول:

هو "اسم مصوغ لما وقع عليه الفعل، وهو من الثلاثيّ على وزن مفعول؛ ك:منصور، ومهزوم، ومن غيره على وزن اسم فاعله مع فتح ما قبل الآخر؛ ك:مكرَم ومستخرَج"[1]، وهو "لا يفترق عن اسم الفاعل إلا في الدلالة على الموصوف فإنّه في اسم الفاعل يدلّ على ذات الفاعل كقائم، وفي اسم المفعول يدلّ على ذات المفعول كمنصور"[2].

لقد وظّف الشاعر اسم المفعول للدلالة عن حالات متردّية وأنواع من الانكسار والهزيمة النفسيّة، ولم يكن لاسم المفعول حضور كما كان لاسم الفاعل، وهذا في اعتقادي يعود إلى حالة نفسيّة وشعوريّة يريد الشّاعر تكريسها، وهي أنّه يريد القول أنّه صاحب الأحداث والفاعل فيها بقوله وبكائه وحنينه، فهو المركز الدلالي الذي تدور حوله الأحداث، والقلب النابض الذي يضخّ الدم فيها، لهذا لم يستخدم اسم المفعول إلا في حالات قليلة، كما نلحظ عدم استخدامه لصيغ المبالغة إلا نادرا، والسّبب في ذلك راجع إلى صدق تجربته، و في الصدق كفاية وعدم احتياج لهذا النوع من الصيغ.

وفيما يلي أمثلة عن اسم المفعول في الديوان:

النموذج الأوّل: من قصيدة أقمار الأرض المنفيّة:

صوتي **مسروق** منذ سنين !

وجهي **مسروق** منذ سنين !

ماذا لو تعرف أمّي أنّ ظفائرها

---

[1] حفني ناصف وآخرون، الدروس النحويّة، (مرجع سابق)، ص: 389.

[2] فاضل صالح السامرّائي، معاني الأبنية في العربيّة، (مرجع سابق)، ص: 52.

في حلق الصّمت **مهجّنة**

هل تصرخ في وجه السّكّين :

<< يا هذا جذري ممتدّ وخيولي

صاهلة في الأرض طوال قرون>> [1]

وأبي لو يعلم أنّه **مسروق**

سيموت حزين ..[2]

إنّ اسم المفعول(مسروق) يدلّ على ذات وقع عليها فعل السرقة، من غير دلالة على الدوام، كما دلّ اسم المفعول هنا على المضيّ فالسرقة حدثت في زمن الماضي، لكن عن أيّ سرقة يتحدّث الشاعر؟

إنّ السياق يدلّ على أنّ المسروق هو الشاعر الذي يمثّل (الجمع) وأنّ الشيء الذي سُرق نفيس جدّا يتمثل في سرقة الصوت العربيّ، فلم يعد بالإمكان التحدّث والمطالبة بالحقوق أو التعبير عن الرأي أو قول كلمة الحق، إنّها مصادرة كاملة لأنواع الحرّيات.

إنّ اسم المفعول (مسروق) الداخل في سياق الصورة الشعريّة أعطى دلالة سلبيّة تشي بالسّلب والانتزاع، كما أكسب الصورة إيحاء بحالة اجتماعية متعفّنة، اشمأزّت منها نفس الشاعر وضاق بها صدره، وبالتالي فقد أسهم اسم المفعول في تكثيف الصورة وإعطائها مساحات من التأويل مما أدخل القارئ في عمليّة بناء الصورة الشعريّة، وهو ما يعكس تجربة الشاعر الشعريّة وحداثة خطابه الشعريّ.

---

[1] الديوان، ص: 56.

[2] المصدر نفسه، ص: 56.

في الصورة الشعريّة الثانية يتكرّر اسم المفعول بنفس الصيغة وبنفس الكلمة الدّالّة دلالة سلبيّة، كما أنّ المسروق واحد في الصورتين، غير أنّ السرقة هنا مغايرة؛ فهي سرقة للهويّة التي رمز لها الشاعر بـ(الوجه) وهذه تعدّ أخطر أنواع السرقة، فطمس الهويّة يعني طمسا لمعالم الأمّة.

إنّ الشاعر في الصورتين يوظّف اسم المفعول ليعبّر عن حالة الواقع الخطير والهجمات الشرسة التي تريد اغتيال الأمّة.

يُظهر اسم المفعول(مهجّنة) حالة أخرى من حالات الخطر والفساد التي تعبث بمصير الأمّة؛ فكلمة التّهجين تدلّ على إدخال شيء في شيء لغرض ما، ولعبة التّهجين الممارسة على أمّ الشاعر(وطنه) لعبة قذرة تريد إدخال الغرباء الذين ليسوا من أبناء الوطن ودسّهم كالسم في جسم الوطن (الأرض)، وقد رمز الشاعر لأبناء الوطن الذين يسهرون على حمايته ويريدون حريّته بـ(الضفائر) التي تنتمي إلى أصل الشعر(الأرض أو الوطن).

يحمل اسم المفعول هنا في بنيته دلالة مكثّفة تنبني على أساسها الصورة الشعريّة التي تكشف عن عمليّة التهجين التي مورست على الأرض والوطن تحت عباءة الصمت والسكوت.

أمّا اسم المفعول الأخير (مسروق) فإنّه يخدم بقيّة الدلالات في الصور الأخرى؛ إذ تحمل الصيغة دلالة سلبيّة ترسم صورة شعريّة توحي بالخداع والخيانة.

النموذج الثاني: من قصيدة رحيل في الجراح:

أوراس عفوك إن تفجّر خاطري وهل الذي عاش الجنون يدان ؟ !

مذبوحة كلّ القصائد في فمي **مبحوحة** في قلبي الألحان

والحرف **مصلوب** على شوك الأسى وأنا السجين وأمّتي السّجّان[1]

يظهر اسم المفعول (مذبوحة) مجرّدا من الزمن وإن كان السياق قد يذهب باسم المفعول صوب الحال، ودلالته على الحال أقوى؛ إذ أنّ الشاعر يعيش تجربة شعوريّة متدفّقة، فالقصائد الآن مذبوحة، والفعل لا زال غضّا يخدم تجربة الشاعر الحارّة، هذا وقد اختار الشاعر اسم المفعول (مذبوحة) في سياق الحديث عن جراحه العميقة؛ فناسب هذا الاختيار شعوره وإحساسه، وجعل الصورة الشعريّة ترشح بالمواجع والآلام.

يخدم اسم المفعول(مبحوحة) دلالة الصورة الشعريّة التي يبتغي الشاعر بثّها، فمصدر بحّة الألحان راجع لكثرة الجراح والآلام التي أخرجها الشاعر من صدره، وحملتها كل القصائد المذبوحة في فمه، فهذا البوح الكبير من طرف الشاعر هو الذي بحّت بسببه ألحانه. فكأنّ الصورتان تصبان في معين واحد لتعبّرا عن حالة الشاعر النفسيّة المليئة بالأحزان والمواجع.

إنّ اسما المفعول عبّرا عن حالة الانكسار النفسيّة، وقد انزاح بهما الشاعر فوظّفهما في صورة شعريّة مكثّفة موحية.

وإذا جئنا إلى اسم المفعول (مصلوب) وجدناه يخدم دلالة الصورتين الأوليين ويدخل معهما في بوتقة واحدة، وقد اختار الشاعر اسم المفعول (مصلوب) المشتق من الفعل (صلب) من جملة الكلمات ليشعر بوجع

[1] المصدر نفسه، ص: 70.

الكلمات وهي تخرج من صدره؛ فالقصائد تخرج موجوعة وكأنها مصلوبة، وليتها كانت مصلوبة فقط؛ بل هي مصلوبة على شوك الأسى.

إنّ دخول اسم المفعول (مصلوب) في بناء الصورة الشعريّة كثّف من دلالتها إذ أنّ وقوع الفعل على الشيء يوحي بمعنى الانكسار والضعف، فزاد هذا المعنى الصورة الشعريّة دلالة بالوجع والألم.

4.1.1 التعريف والتنكير:

إنّ كلمة التعريف مشتقّة من الجذر الثلاثيّ(عرف) وهو يعني العلم[1] أو "ما غير الشيء عن ما عداه بسبب إيراد اللوازم البعيدة المفتقرة إلى الوسائط الكثيرة مع خفاء القرائن الدالة على المقصود"[2]،

وفي الاصطلاح تعدّدت تعاريفها حتى قال ابن مالك " من تعرّض لحدّ المعرفة عجز عن الوصول إليه دون استدراك عليه، لأن من الأسماء ما هو معرفة معنى نكرة لفظا، وعكسه، وما هو في استعمالهم على وجهين."[3]، غير أنّه يمكن القول أنّ تعريف المسند إليه يجعله معروفا من بين جملة من المدلولات، فهي إذا " ما خصّ الواحد من جنسه"[4] وقد ذكر أهل اللغة أنّ التعريف على "خمسة أنواع؛ الاسم المضمر، والعلم،

---

[1] ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري (ت 711هـ.)، لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر ومراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003م، ج9، ص: 1073.

[2] الجرجاني السيد الشريف، أبو الحسن علي بن محمد بن علي (ت816هـ)، التعريفات، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2003م/ 1424هـ، ص:66.

[3] بن مالك، جمال الدين محمد بن عبدا الله بن عبد الله الطائي (ت672 هـ)، شرح التسهيل، تحقيق عبد الرحمن السيد ومحمد بدوي المختون، ط1، هجر للطباعة والنشر. مصر، 1990م، ج1، ص:115

[4] ابن الأنباري أبو البركات، عبد الرحمن محمد بن أبي سعيد(ت513هـ،577هـ)، أسرار العربيّة، تح وتعليق بركات يوسف هبّود، ط1، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، 1420هـ/1999م، ص: 241.

والمبهم ـ وهو اسم الإشارة ـ وما عرّف بالألف واللام، وما أضيف إلى أحد هذه المعارف؛ فأمّا الاسم المضمر فعلى ضربين؛ منفصل، ومتّصل."[1]

أمّا التنكير فهو مشتقّ من الجذر الثلاثي (نكر) وهي "نقيض المعرفة"[2]، "وهي الأصل؛ لأنّ التعريف طارئ على التنكير"[3] و" حدّ النكرة مالم يخصّ الواحد من جنسه"[4]، وفي الدّيوان يقوم مبحث التعريف والتنكير كظاهرة أسلوبيّة تستوجب الوقوف عندها لاستكناه مدلولاته التي أسهمت في بناء الصور الشعريّة، وفيما يلي جدول إحصائيّ يبيّن نسبة المعارف و النكرات في الديوان:

[1] المرجع نفسه، ص: 241.
[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة نكر، ج 5، ص: 1003.
[3] ابن الأنباري، أسرار العربية، ص: 241.
[4] المرجع نفسه، ص: 241.

جدول إحصائيّ يبيّن نسبة المعارف و النكرات		
القصيدة	عدد المعارف	عدد النّكرات
أحبّك ليس اعترافا أخيرا	94	30
تداعيات مسافر إلى الشمال	156	42
رسالة إلى طفلة القمر السّهران	62	11
صلاة لعينيك	92	12
سنونوة الحنين	47	14
هوامش على بيت المتنبّي	144	49
الزّائر المجهول	41	09
انفتحي يا سكّره	124	24
وشم على جبين الطفلة السمراء	77	21
وردة من حدائق بابل	90	16
طفولة وشظايا	232	22
حيزيّة تنتظر العشّاق	167	63
أقمار الأرض المنفيّة	123	09
الموت والحياة على أسوار بابل	77	09
عودة إلى النبع	48	13
أجراس الحنين	72	09
رحيل في الجراح	185	32
رؤيا	55	12
أقنعة تحت النور	108	16
قبلة للشمس الإيرانيّة	128	54
الرحيل إلى أرض الأنبياء	72	17
المجموع	2194	522
النسبة المئويّة	80.78%	19.21%

من خلال الجدول يمكننا القول أنّ المعارف كان لها حضور ملفت حيث شكّلت سمة أسلوبيّة بارزة تعكس رغبة الشاعر في بيان وإيضاح حيثيّات تجربته الشعوريّة وبيان ملامحها، وهذه القصديّة من الشاعر تدخل القارئ في عالم الديوان وتثير مشاعره وأفكاره؛ فالشاعر يجذبه نحو العالم الداخلي للقصيدة ويعرفه بتفاصيلها وجزئياتها، غير أنّ هذا التعريف بحيثيّات التجربة الشعوريّة لا يعني بأيّ حال من الأحوال أنّ الصور الشعريّة منقادة للقارئ تسلّم زمام أمورها بسهولة؛ بل إنّ هذا الإكثار من الأسماء المعرّفة الغرض منه إدخال القارئ لاكتشاف تلك الفضاءات والمساحات الواسعة من الإيحاء والتّكثيف ليدرك القارئ عمق التجربة وثراءها، كما أنّ اتكاء الشاعر على التّعريف يخصّص عالم التجربة الشعورية أكثر لتصطبغ بألوان التفرّد والتميّز، الأمر الذي يضمن لها جدّتها ونظارتها وحيويّتها.

لقد استخدم أنواعا متعدّدة من المعارف، فاستخدم الأسماء المعرّفة بالألف واللام، كما استخدم الضمائر المنفصلة والمتصلة، والمعرّف بالإضافة والعلميّة وغيرها من الأسماء التي سنعرض لنماذج منها في ما يلي من ورقات المبحث، غير أنّ أكثر الأسماء المعرّفة حضورا في الديوان كانت الأسماء المعرّفة بالإضافة لذا سيكون التركيز عليها أكثر من غيرها.

1.4.1.1.التعريف:

1.1.4.1.1الأسماء المعرّفة تعريفا إضافيّا:

تشكّل الأسماء المعرّفة تعريفا إضافيا النسبة الأكبر إذا ما قورنت بغيرها من الأسماء المعرّفة، حيث تكرّرت أكثر من غيرها فشكّلت مؤشّرا أسلوبيّا يتطلّب من الباحث الوقوف عنده، وقد شملت الأسماء المعرّفة بالإضافة الإضافة إلى الضمير المتّصل والإضافة إلى الاسم المعرفة، وقد كان المضاف إليه (الضمير) في أغلب أحيانه دالا على ذات الشاعر، فصارت الكلمتان من (المضاف والمضاف إليه) منسبكتان كالكلمة

الواحدة التي ترجع في مدلولها إلى ذات الشاعر، كما جاءت أمثلة يرجع فيها المضاف والمضاف إليه (الضمير) إلى عدة ذوات يحدّدها السياق الذي وردت فيه وفيما يلي نماذج لكلا النوعين:

1.1.1.4.1.1. الاسم المعرّف بالإضافة (المضاف إليه ضمير متصل):

النموذج الأوّل: من قصيدة أحبّك ليس اعترافا أخيرا:

فما **حاجتي** للرّفيق ..

وأنت ب**قلبي** كألف مدينة !.

معرضة ـ ك**حياتي** ـ للسّبي .. للموت

تحت العواصف في كلّ حين !!

معرّضة لاغتراب كبير ..

فيزهر خوف ..

وتخضرّ ملء **عروقي** حقول الظنون !.

تنامى على **جسدي سحرك** البابليّ رمادا .. [1]

ولست أبين !.

تدفّق ملح المحيطات في **مقلتيّ** ..

ولست أبين ..[2]

---

[1] الديوان، ص: 08

[2] المصدر نفسه، ص: 08.

في هذا النموذج نلحظ أنّ المضاف إليه حدّد المضاف وعيّنه؛ فهو يرتبط بالشاعر الذي يتكلم عن نفسه ويجذب نحوه الأفعال؛ فكأنّه يريد أن يوحي بتلك الخصوصيّة الشديدة لتجربته الشعوريّة، فعندما يقول: (حاجتي، قلبي، حياتي، عروقي، جسدي، مقلتيّ)؛ فهو يصنع من نفسه مركزا له مدار، وكل الصّور إنّما تدور حول هذا المركز وترتدّ إليه.

في الصورة الشعريّة الأولى حينما يقول: (فما حاجتي للرّفيق وأنت بقلبي كألف مدينة) يشكّل الاسم المعرّف بالإضافة الأساس الذي بنيت عليه الصّورة الشعريّة، فالشاعر ينفي حاجته هو للرّفيق مادامت أنثاه قائمة في قلبه كألف مدينة، فبيّن المضاف إليه حصر الكلام في شخص الشاعر وأنّه صاحب القضيّة والمقصود من الكلام.

أما في الصورة الثانية (معرّضة كحياتي للسّبي للموت....) فإنّنا نلحظ أّن المضاف إليه دلّ على أنّ المقارنة قائمة بين حياته وحياة أنثاه، فما تعرّضت له من سبي وموت يشبه حياته، وهذا التوضيح من الشاعر وإزالته للغموض بالمضاف إليه يوحي بأنّ عالم الشاعر عالم تستوطنه الجراح والآلام.

وإذا جئنا للصورة الثالثة نجد توصيفا لحالة نفسيّة مخيفة؛ فحقول الظنون المخضرّة ملأت عروق الشاعر، إنها شكوك ومخاوف متنوّعة تكبر في نفسه وتتنامى كتنامي الحقول، وقد خص الشاعر أحداث هذه الصورة بعروقه المنتشرة في جميع أنحاء الجسم؛ ليشعر بقوّة هذه الظنون وأنّها تنتشر وتأكل جسمه كلّه.

إنّ دخول الاسم المعرف بالإضافة في بناء الصورة الشعريّة هنا دلّ على تلك الخصوصيّة الشّديدة للتجربة الشعوريّة، ومثّل عنصر جذب لبقيّة أجزاء الصورة.

إنّ الأمر نفسه يقال في الصّورة الرابعة (تنامى على **جسدي** سحرك البابليّ... أبين) إذ أفاد الاسم المعرّف بالإضافة معنى الحصر، فهذا الجسد الذي نتكلّم عنه هو جسد الشاعر موطن الآلام والجراح، ومركز

الأحداث، فكأنّ الشاعر ـ حين يجعل من الاسم المعرّف بالإضافة وسط الصورة الشعريّة ـ يريد أن يبلّغ شعورا نفسيّا خاصّا به، فالعلاقة التي يتحدّث في هذه الصورة علاقة تأثير وتأثر بينه وبين أنثاه.

أمّا في الاسم المعرّف بالإضافة (سحرك) فإن الضمير دلّ على الأنثى فيكون هذا السحر معروفا معلوما إنّه سحر البابليّة، وهذا الاسم المعرّف يدلّ دلالة واضحة على أنّ الشاعر يعشقها كأنّها قد سحرته، فالاسم المعرّف بدخوله في تركيب الصورة الشعريّة هنا يعكس تلك الحالة الشعوريّة اتّجاه أنثاه؛ فهو لا يحبّ غيرها ولا يرى أنثى غيرها. لكن الشاعر يربط هذا السحر الجميل ـ الذي يبدو أنّه يشكل له الأمل، وينفخ فيه الحياة ـ بالرّماد ليوحي بنوع من الانكسار والهزيمة في نفسه.

النموذج الثاني: من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السهران:

صغيرتي ذكريات الطفل تصلبني	وأنت نشوى على أهداب **قتلاك**
يا طفلة القمر السّهران معذرة	إذا تقمّص **وردي** لون أشواك
بات__الضياء على **جفنيك** منسكبا	وبات يشهق بالتّحنان **شبّاكي**
ماذا سأكتب .. والأمواج تسكنني	والرّيح تعصف في **شرياني** الباكي[1]

[1] الديوان، ص: 17.

النموذج الثّالث: من قصيدة صلاة لعينيك:

حطّت على فنن التّحنان **أطياري** وفي **لهاتي** تمطّت قامة النّار !
تشقّقت **قدمي** وحل **غربتها** ولم يزل فوق **وجهي** رمل **أسفاري**
كل المرافئ **أسكنتها شفتي** وحينما اشتقت كانت لحن **أوتاري** !
أعطيت للرّيح **موّالي** .. و**أشرعتي** فضيّعتني .. وخانت لون **أزهاري** !
قد عشت **عمري** مع الأصداف مرتقبا فجر اللقاء فكان القلب **قيثاري**[1]

النموذج الرابع: من قصيدة سنونوة الحنين:

من راحة الغيم من أعشاب **بستاني** ومن ترانيم **شوقي** صغت **ألحاني** !
هذا **دمي** فوق حدّ الوقت منسكب معطّر .. بنسيم الموعد الحاني ..
والذّكريات على الأهداب صاهلة يدقّ **حافرها روحي** .. **وجداني**[2]

من خلال النماذج يتّضح أنّ الشاعر يريد من هذا التركيب الإضافي أن يخصّ ويحصر أسماء تجربته الشعوريّة في نفسه، ويعبّر بواسطتها عن عالمه الدّاخلي؛ فتأتي الصور الشعريّة كأنّها صياغة ورسم لما تتدفّق به نفسه وما تترجمه انفعالاته وأحاسيسه.

عندما يقول الشاعر(صغيرتي) فإنّه يريد أن يوحي بذلك التواشج والعلاقة بينهما فهي منه وهو منها، كما أنّها رسالة خاصّة محصورة بينهما، وقد خصّ الشاعر بداية قصيدته هذه بلفظ (صغيرتي) ليبرز نوع العلاقة بينهما؛ فهي علاقة حبّ كبير يحتضنها ويحتويها كما يحتوي ويحتضن حبّ الأب ابنته، كما أنّ الاسم المعرّف بدخوله في أوّل صورة شعريّة قد فكّ شفرة أخرى من شفرات الرسالة وأوضح أنّ الشاعر يحنّ ويشتاق

[1] المصدر نفسه، ص: 19.
[2] المصدر نفسه، ص: 23.

لها اشتياق الأب لصغيرته، وحينما جاء بالاسم المعرّف (قتلاك) أراد أن يوحي بأنّ لها قتلى في حبّها وفي الشوق لها وهو واحد منهم، غير أنّها لا تعلم كم يقتله هذا الحنين والاشتياق فهو القتيل في بحر الشوق هذا.

وإذا تأمّلنا بقيّة النماذج وجدنا أنّ الشاعر باستخدامه الأسماء المعرّفة بالإضافة إنّما يبتغي التعريف بأحاسيسه وانفعالاته، كما يكشف عن نوع العلاقة بينه وبين أنثاه، أو بينه وبين ما يحدث في عالمه الخارجيّ.

إنّ تواتر تلك الأسماء المعرّفة بالإضافة في النموذج الثالث يعني تعريفا وتحديدا لمشاعر الشاعر، فهو يأخذ بأيدينا لنتلمّس كل شعور وكل إحساس، ولنرى بأعيننا وقلوبنا كم تجتاح تفاصيل الغربة روحه ووجدانه، فمثلا حينما يقول:(أعطيت للرّيح **موّالي** و**أشرعتي** .....لون **أزهاري**) نلحظ أنّ الصورة الشعريّة قد منحت لنا شرعيّة الدّخول إلى عالم الشاعر ووجدانه بفضل الأسماء المعرّفة؛ فموّال الشاعر صوت غربته، وأشرعته أمله في اللقاء، أمّا أزهاره فهي أحلامه.

في النموذج الرّابع حين يتحدّث عن الذكريات ويقول:(يدقّ **حافرها** **روحي** و**وجداني**) تكشف لنا الأسماء المعرّفة بالإضافة عن وقع الذكريات المؤلم في نفس الشّاعر فكأنّه يريد أن يبيّن عظم فعلها فيه حينما حصرها في نفسه وخصّها بذاته.

2.1.1.4.1.1.الاسم المعرّف بالإضافة (المضاف إليه اسم):

النموذج الأول: من قصيدة انفتحي يا سكّره:

يا **واحة البرق** .. يا **معشوقة القمر** تهزّأ الحرف .. والأصوات.. فاختصري

عشرون عاما على الأهداب ما اختلجت فيها اللّحون على **شبّابة العمر** !.[1]

إنّ هذا التّحديد والتعريف من قبل الشاعر للأسماء يسمح للقارئ بتلمّس خيوط الصورة الشعريّة، فحينما يقول الشاعر:(يا واحة البرق) فإنّه ينادي أنثاه باسم معرف بالإضافة وهذا الاسم الذي سماها به يوحي بمشاعر الشاعر نحوها، فهي واحة والواحة دليل على وجود الماء والحياة، وبتحديد نوع الواحة(واحة البرق) يتّضح لنا أنها مصدر حياته وأحلامه، كما ينبئ الاسم المعرّف الثاني(معشوقة القمر) بقيام جمالها وحسنها في نفس الشّاعر، فهذان الاسمان المعرّفان يوحيان بدلالة الصورة الشعريّة؛ إذ ترسم نظرة الشاعر وحبّه لمحبوبته، وفي قوله (شبّابة العمر) يتبيّن لنا أي مزمار يقصد الشاعر، إنّه مزمار خاص ومحدّد إنّه مزمار العمر، والشاعر عندما عرّف المزمار بأنّه مزمار العمر يريد أن يوحي برغبته في معانقة الأفراح فقد طال حزنه وانتظاره، فهو إذا يتّخذ من الأسماء المعرّفة مفاتيح للولوج إلى عالم الصور الشعريّة.

النموذج الثاني: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي:

يا (أحمد) هل ك**جراح الأرض** دواة ؟ !

يا (أحمد) هل ك**جراح العشق** دواة ؟ !

آه ... لو تأتي ثانية ..

لرأيت مماليكا وقبائل ترقص

[1] الديوان، ص: 31.

فوق الحبل .. وتغرس

في **مقل الكلمات سكاكين المأساة** ..[1]

يحدّد الشاعر في هذا المقطع نوع الجراح في الصورتين الأولى والثانية، فالجراح الأولى جراح الأرض، والجراح الثانية جراح العشق، فهذان الجرحان هما دواة الشاعر ومحبرته التي يصوغ بها آلامه وجراحه وعشقه.

إنّ تعريف الجراح فيه تكثيف لصورة شعريّة تعكس ما تتلظّى به روح الشاعر وما يموج به عالمه الدّاخليّ، كما توحي الصورة الشعريّة (تغرس في مقل الكلمات سكاكين المأساة) برغبة الشاعر في وضع يد القارئ على الجرح، وتعريفه بموضع الألم، فـ(مقل الكلمات) تعريف للكلمة التي لها دور في حياة المجتمع، و(سكاكين المأساة) تعريف لمن يفقؤون الكلمة الحيّة كي لا تبصر من جديد.

من هنا يتّضح لنا من دخول الاسمين المعرّفين إسهامهما في بناء الصورة الشعريّة، إذ أفاد التعريف وما فيه من تكثيف وإيحاء توجيه المعنى نحو الدّلالة المنشودة.

2.1.4.1.1الاسم المعرّف بـ "الـ":

هو" اسم دخلت عليه (الـ) فأفادته التعريف"[2] و(الـ) هذه قسمان: عهديّة: و "هي التي تدخل على النكرة فتفيدها درجة من التعريف وتجعل مدلولها فردا معينا بعد أن كان مبهما شائعا"[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص: 28.

[2] الدروس النّحويّة، (مرجع سابق)، ص: 418.

[3] عباس حسن، النحو الوافي، مصر، ط3، دار المعارف، 1975م، ج1، ص: 423.

جنسيّة: وهي التي " تدخل على النكرة فتفيد معنى الجنس، ولا يراد بها واحد معيّن من أفراد الجنس كما في العهديّة"[1].

1.2.1.4.1.1. الأسماء المعرفة بـ "الـ" العهديّة:

النموذج الأوّل: من قصيدة وشم على جبينة الطفلة السمراء:

ترحل **الأشجار** ليلا ..

نحو حانات المدينة

باعت السّمراء أحلام العذارى

ورست في الرّمل ترثيها

مواويل حزينة !.

هي لا تدري بأنّا في زمان

قدّس **الخيل** الهجينة !!..[2]

في النموذج ينصرف الذهن أوّل ما ينصرف إلى أنّ الشاعر يقصد أشجار بلده فتكون "الـ" للعهد، والأشجار هنا رمز لأهل الوطن الذين تجذّروا فيه وتربوا في كنفه، فهم يرحلون ويقلعون أنفسهم من جذورهم وأخلاقهم، وينسلخون من قيمهم خفية(ليلا) نحو أماكن الفساد، فالتعريف هنا يكشف عن قصديّة الشاعر في الصورة الشعريّة ليخبر عن حالة الفساد التي عمّت العباد.

---

[1] ينظر رضي الدين محمد بن الحسن الإستراباذي (ت 686هـ)، شرح كافية ابن الحاجب، تقديم إميل بديع يعقوب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998م، ج1، ص: 24.

[2] الديوان، ص: 35.

إنّ الأمر نفسه يقال في الاسم المعرّف (الخيل) فهو يقصد خيل بلاده الهجينة، والخيل في مدلولها رمز للأصالة والخير، لكنّ الشاعر خصّ منها أولئك المهجّنين الذين أشربوا الفساد. فأبان التعريف هنا قصر مدلول الصورة على أناس بعينهم.

النّموذج الثاني: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي:

لكنّ << **الجاز**>> صهيل

يحمل نار النهد

ونار << **الويسكي**>> في الحانات

الليل صديق العمر .. عرفناه

قبيل غروب الشّمس فمدّ لنا

أوراق **الخوف** السّكن فينا منذ زمان !.[1]

تبرز في النموذج الكلمات المعرفة تعريفا عهديّا ذهنيّا؛ فالوحدة الصّرفيّة (الجاز) جاء فيها التعريف تعريفا عهديّا، فالجاز معهود وهو أصوات الخنا والغناء والموسيقى الراقصة التي حلت بدل صوت الخيل والجهاد، فاستعمال هذه اللفظة معرّفة ربطت معنى الصورة مباشرة بالمعنى ووجّهته وعبّرت عن مقصود الشاعر منه.

لقد جاء التعريف في الوحدة الصّرفيّة (الويسكي) للعهد أيضا، فالويسكي معهود ذهني، يكشف داخل السّياق عن دلالة الصورة الشعريّة التي توحي بمقصد الشاعر في بيان مظاهر استباحة المحرمات وانتشار الآفات الاجتماعيّة.

[1] المصدر نفسه، ص: 25،26.

النموذج الثالث: من قصيدة رحيل في الجراح:

وتوقّدت سرج الخيانة في **الفضا** وعلى **الرصيف** تسكّع الندمان[1]

إنّ ورود الأسماء المعرّفة بالألف واللام تعريفا عهديّا يوضّح أنّ المقصود من الأسماء هنا أسماء بعينها، فالوحدة الصرفيّة (الفضا) تخرجها من قائمة كبيرة من الفضاءات، فالفضاء هنا فضاء المكان الذي يعيش فيه وليس أيّ فضاء آخر إنّه فضاء موطنه وبلده لا غير، فـ"الـ" العهديّة هنا أضفت دلالة تحديديّة على الصورة الشعريّة وحدّدت إطارها المكاني، والأمر نفسه يقال على لفظة (الرصيف) فليس المقصود كلّ أرصفة العالم؛ بل هي أرصفة وطنه.

2.2.1.4.1.1الأسماء المعرفة بـ "الـ" الجنسيّة:

النموذج الأول: من قصيدة وردة من حدائق بابل:

أنا **الشجر** المتطاول تحت السياط[2]

في الاسم المعرّف(الشجر) أتى التعريف للدلالة على استغراق الصفات؛ فالشاعر كأنّه يقصر جنس المعنى على نفسه لقصد المبالغة والتعظيم، فوصفه لنفسه بالشجر دلالة على أنّ معانيه محصورة في شخصه، وليس أيّ شجر إنّه الشجر المتطاول الشامخ الذي يأنف الذلّ والصغار ويأبى الانحناء والانكسار، ولو ذكرت كلمة الشجر بدون تعريف لكان المعنى أيّ شجر بلا تعيين، فهذا التعريف لكلمة (الشجر) يكشف عن مدلول الصورة الشعريّة التي توحي برغبة الشاعر في بيان انتمائه لبلده وتجذره فيه هذا من جهة، كما يكشف عن معنى الشموخ والأنفة التي يتصف بها هو بل وكل أبناء وطنه، إذ يدلّ السياق هنا على أنّ

[1] المصدر نفسه، ص: 70.

[2] المصدر نفسه، ص: 39.

الشاعر يتكلّم بصفة الجمع لا الإفراد؛ فهذا تعبير أدائيّ يبرز تماهي الشاعر مع الأفق الجمعي الذي ينتمي إليه.

النموذج الثاني: من قصيدة رحيل في الجراح:

أيلام من شرب **البحار** ولم تزل نار على وجدانه ودخان

في القلب قد نمت **الشجون** وبرعمت أشجارها وتفرّعت أغصان[1]

إذا تأملنا لفظة (البحار) وجدنا أنّ التعريف فيها قد جاء للدلالة على استغراق أفراد البحار، فيوحي التعريف في هذا المقام بأنّ البحار التي شربها الشاعر هي كل أصناف البحار مهما كانت صفتها، فأكسب هذا التعريف الصورة الشعريّة دلالة على حالة المحْل النفسي التي يعيشها الشاعر.

يبرُز التّعريف في لفظة (الشجون) بمعنى الاستغراق لكل أفراد الشجون، فهو يوحي بتنوّع الشجون ووصولها إلى ذروتها، فعّرف الشاعر هذه الشجون وأبان عن قوّتها بإدخال الألف واللام الجنسيّة على وحدتها الصرفيّة لترسم تضاريس الصورة الشعريّة.

[1] المصدر نفسه، ص: 70.

3.1.4.1.1.الأسماء المعرّفة تعريفا علميّا:

"العلم هو: الاسم الذي يعيّن مسمّاه مطلقا، أي بلا قيد التكلّم أو الخطاب أو الغيبة"[1]، ويكون للإنسان، والحيوان، والمكان.

لقد جاء في الدّيوان أسماء أعلام للأنواع الثلاثة المذكورة وفيما يلي نموذج عن كلّ نوع:

1.3.1.4.1.1أسماء الإنسان:

(البابليّة، سعيد، حيزيّة، رينان، عقبة، طارق، السندباد، خالد، يزيد، الزهراء، الحسين، المهديّ، بلال، سلمان، عمّار، الحجّاج، نوح، ديدوش، العربي ...الخ).

برزت أغلب أسماء الأعلام في قصيدتي(رحيل في الجراح ، قبلة للشمس الإيرانيّة) وقد كان الغرض من استدعاء هذه الشخصيّات تكثيف الصور الشعريّة ورفدها بإيحاءات مختلفة؛ فاسم العلم رينان ذُكر ليعرّف الشاعر بكل أنواع الخنا والخيانة والفساد، كما استدعى اسمي يزيد والحجاج لجراح الأمّة وخيباتها، أمّا بقيّة الأسماء فاستدعاها تشريفا وتعظيما لها وحمّلها دلالات قوة الأمّة وازدهارها، ليبقى اسما حيزيّة وسعيد حيث شكّلا معادلا موضوعيّا لتجربته الشعوريّة، ودخلا في صور شعريّة تترجم عواطفه وحالاته النفسيّة المملوءة بالحب وخيبات الأمل، والهزيمة النفسيّة.

2.3.1.4.1.1أسماء الحيوان:

(الجراد، الحمام، الأخطبوط، الغربان، البوم، النسور، القطا).

شكّلت أسماء الحيوان مادّة لصور شعريّة تتراوح بين السلبيّة والإيجابيّة؛ فالجراد والأخطبوط والبوم والغربان أمدّت الصور بإيحاءات سلبيّة، أّما الحمام والنسور والقطا فترجمت حالات شعوريّة إيجابية.

[1] محي الدين عبد الحميد، شرح ابن عقيل على ألفيّة بن مالك، (مرجع سابق)، ج1، ص: 118.

3.3.1.4.1.1أسماء الأماكن:

الأوراس، الجزائر. استحضر الشاعر اسم العلم (الأوراس) ليشدّ من أزره ويمنحه الصمود والثبات؛ فالأوراس رمز للمجد والشموخ.

2.4.1.1التنكير:

أما النكرة فإنّها مع قلتها إلا أنها تأتي بدلالات مهمّة ترتبط بالدلالة العامّة للنّص الشعري ومن أمثلتها قوله في قصيدة هوامش على بيت المتنبّي :

الشمس تباع ظفائرها علنا

شرقا .. **غربا** ..

والأرض **جنوبا** نازفة أنهارا

لكن لم نغضب ..[1]

في هذا النموذج نلحظ أنّ الوحدات الصرفيّة (شرقا، غربا، جنوبا) قد جات منكّرة مفيدة معنى العموم والشمول؛ فبيع الضمائر وشراء العبوديّة في كل مكان من بقاع الوطن، والأرض الجريحة تنزف من كل مكان، فيستفاد من ذلك أنّ التنكير أفاد الصورة الشعريّة معنى العموم، فكانت بذلك موحية عن واقع بئيس.

[1] الديوان، ص: 26.

2. بنية الأفعال:

يقول تمّام حسّان" والفعل من حيث المبنى الصّرفي: ماض ومضارع وأمر. فهذه الأقسام الثلاثة تختلف من حيث المبنى وهي فوق ذلك تختلف من حيث المعنى الصّرفي الزّمني أيضا، فأمّا من حيث المبنى فلكلّ منها صيغته الخاصّة ما بين مجرّدة ومزيدة ... وأمّا من حيث المعنى فإنّ هذه الأفعال الثلاثة تختلف في دلالتها بصيغتها على الزّمن على النحو التالي: صيغة فعَل ونحوها الماضي، وصيغة يفعل ونحوها الحال والاستقبال، وصيغة أفعل الحال أو الاستقبال"[1] وفيما يلي جدول يوضح نسبة ورود الأفعال في الديوان:

[1] تمام حسّان، اللغة العربيّة معناها ومبناها، (د. ط)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص: 104،105.

جدول يوضّح نسبة ورود الأفعال في الدّيوان			
القصيدة	الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر
أحبّك ليس اعترافا أخيرا	17	28	00
تداعيات مسافر إلى الشّمال	38	29	4
رسالة إلى طفلة القمر السّهران	08	11	00
صلاة لعينيك	32	08	01
سنونوة الحنين	13	06	01
هوامش على بيت المتنبّي	12	34	01
الزّائر المجهول	12	34	01
انفتحي يا سكّره	19	17	05
وشم على جبين الطّفلة السمراء	13	24	01
وردة من حدائق بابل	17	14	02
طفولة وشظايا	17	67	02
حيزيّة تنتظر العشاق	37	43	00
أقمار الأرض المنفيّة	05	37	00
الموت والحياة على أسوار بابل	02	26	00
عودة إلى النّبع	07	16	00
أجراس الحنين	08	22	00
رحيل في الجراح	40	38	04
رؤيا	01	20	00
أقنعة تحت النّور	10	22	00
قبلة للشّمس الإيرانيّة	37	27	01
الرحيل إلى أرض الأنبياء	09	25	04
المجموع	354	548	27
النسبة المئويّة	38.68	59.89	2.95

يظهر الجدول نسبة شيوع الأفعال في الديوان، وقد قسّمتها حسب الزّمن الصرفي الذي يعني دلالة صيغة الفعل خارج السّياق، لأنّي وجدت توافقا بين الدلالة الصّرفيّة والدلالة التركيبيّة لأغلب الأفعال، ممّا جعل زمن الفعل في السّياق يتّسق مع زمنه حال التجرّد منه، وما خرج فيه الفعل عن دلالته الصرفيّة سأمثّل له داخل المبحث.

شكّل تكرار الفعل المضارع النسبة الأعلى بالنسبة لبقيّة الأفعال، ليأتي بعده الفعل الماضي وأخيرا فعل الأمر بنسبة ضئيلة بلغت (2.95%)، وهذا راجع في نظري إلى أنّ التجربة الشعوريّة للشاعر تتراوح بين العودة إلى الماضي وعيش الحاضر أو امتداد رؤياه نحو المستقبل، كما أنّ الشاعر بصدد البوح فلم يكن بحاجة إلى فعل الأمر.

1.2. الفعل الماضي:

يبيّن الجدول شيوع الأفعال الماضية في القصائد العموديّة بشكل أكبر، إذ استعرض الشاعر من خلالها غربته وذكرياته، وشوقه وحنينه، وتشبّثه بالرابطة التاريخيّة لأمجاد الأمّة علّه يستعيد به حاضرا ومستقبلا كما الأمس، ثم إنّ نزوح الشاعر نحو الماضي يعدّ وسيلة لتفريغ شحناته العاطفيّة، ومؤشرا على فهمه لأهميّة الماضي وما فيه من مقوّمات وعبر تعينه على فهم حاضره. كلّ هذا جعل من الشاعر يستخدم الأفعال الماضية ـ وما فيها من تحقّق وتجدّد وقدرة على حمل العواطف ومشاعر الذات ـ في تشكيل صوره الشعريّة، وفيما يلي نماذج توضّح دور الأفعال الماضية في رسم الصور الشعريّة:

النموذج الأول: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

ها قد **وصلت** وكلّ البيد تسكنني وما **تعبت** !.. وهل يشكو الهوى تعبا ؟..

لمّا **وقفت** أمام البحر في ظمإ **تفتّحت** مقلتاه .. و**انتشى** عجبا !

و**راح** يقذف ما في العمق من درر .. لعلّها تجد العشق القديم **خبا** !

مازال **ينصب** أشراكا ليملكني و**ظلّ** قلبي مثل النّخل منتصبا [1]!

يدل الفعل الماضي (وصلت) على تحقّق الوصول، ومما زاد من تحقّقه دخول أداة التحقيق (قد)عليه، كما أنبأ دخول (قد) عن تقريب الماضي من الحال؛ فالشاعر يريد أن يخبر عن وصوله، وأنّه لم يمض وقت طويل عنه.

إنّ في قول الشاعر (ما تعبت) دلالة على الزمن الماضي المنتهي بالحاضر، فهو قريب من الحال، وفي العادة يكون الوصول مصاحبا للتعب، لكنّ الشاعر ينفي تعبه، فهو تعب المحبّ، لذا لم يشعر بتعبه؛ فالفعلان يرسمان صورة شعريّة توحي بماضي الشاعر وما فيه من غربة وتعب، غير أنّ الشاعر يفاجئ القارئ ويكسر أفق توقّعه بأنّه وصول مجرّد من التعب.

يأتي بعد ذلك الفعل الماضي(وقفت)، ليسهم في رسم تضاريس الصورة الموحية بالمعاناة والتّعب؛ وبالجملة فإنّ الشاعر يجعل من حركة الصورة مشهدا متحركا يعبّر عمّا حدث.

في المقابل تقوم صورة شعرية أخرى تتكئ على الأفعال الماضية هي صورة البحر الذي لا يبعث بالطمأنينة والارتياح للشاعر، ويبدأ الشاعر هذه الصّورة بالفعل الماضي البسيط (تفتّحت) ليتبعه بأفعال ماضية (انتشى، راح) تتنامى في خطّ واحد لرسم الصورة الشعريّة التي يريد الشاعر إيصالها، وكلّها دخلت في

[1] المصدر السابق، ص: 13،14.

سياق يشي بدلالة سلبيّة، ومواقف ماضية يقف منها الشاعر على حذر، غير أنّ الشاعر يختم الصورة الشعريّة والصراع بينه وبين البحر بفعل ماض يوحي بالاتصال بالحاضر، وكأنّه يريد أن يوحي بأنّ هناك صراعا مازال قائما بينه وبين البحر(رمز الإغراء والخداع)، وهو صراع يتّصل بحاضره، لكنّه يواجه استمرار الخداع والإغراء باستمرار الصّمود والثبات وهو ما يعبّر عنه الفعل الماضي (ظلّ).

النّموذج الثاني: من قصيدة رحيل في الجراح:

أستسمح الأوراس في أنشودة **ضاقت** بها الأعماق .. والوجدان
و**تفجّرت** ينبوع حزن لاهث ملء العروق .. و**عربد** البركان
ماذا أكتّم والجراح **توهّجت** وعلى شفاهي **أورق** السّعدان؟!
أيلام من **شرب** البحار ولم تزل نار على وجدانه .. ودخان؟!
في القلب قد **نمت** الشجون وبرعمت أشجارها .. و**تفرّعت** أغصان[1]!

هذا المقطع يصوّر حالة غليان استبدّت بالشاعر، وضيقا نفسيا شديدا قد بلغ منتهاه؛ فالشاعر عاش واقعا مزريا، وشهد جراحات وطنه فأثّر ذلك فيه؛ فانفجر كالبركان ينفس عن حالة الضغط هذه، وقد اتّكأ على الأفعال الماضية لأنّ هذا الانفجار كان نتيجة وقائع عايشها وجروحٍ شهدها، فمازالت تلك الجراحات تشدّه إليها وتجذبه نحوها وتزيد من غليانه وضغطه حتّى تفجّر وجدانه.

إنّ الأفعال الماضية (ضاقت، تفجّرت، عربد، توهّجت، أورق، شرب، نمت، برعمت، تفرّعت) أسّست نوعا من الاستقطاب نتج عنه تكثيف نفسيّ وانفعالي، وقد نشأت الصورة الشعريّة في تنامي منطقيّ يعكس

[1] المصدر السابق، ص: 69،70.

تتالي الأحداث في نفس الشّاعر؛ فهذا الضيق نتج عنه انفجار ليعربد بعد ذلك، كما أنّ الشجون نمت ثم برعمت ثم تفرعت أغصانها.

إنّ الشاعر يستغل الأفعال الماضية بطريقة فنّية تتفاعل فيها الأحداث وتتنامى منتجة حركة زمنيّة تدفع بالصّورة الشعريّة نحو الاكتمال والنموّ.

النموذج الثّالث: أيضا من قصيدة رحيل في الجراح:

الخيل **أنكرت** الصّهيل .. و**لملمت** شوق الفتوح .. و**لفّها** التّحنان

كانت توقّع في الدروب ملاحما خضرا .. **سقاها** الحبّ والإيمان

يا خالد اليرموك أين فوارس **زرعوا** المسافة بالنّجوم و**بانوا**[1]

في المقطع تظهر قوّة الجذب نحو الماضي، ذلك أنّ نفس الشاعر امتلأت بإنكار الواقع؛ فنزح نحو الماضي يفتّش في صفحاته عن مرهم لجراحه، لعلّه يجد في ماضي أمته المجيد ناصرا ومعينا يطفئ نار وجدانه، أو لعلّه يجد معطيات ومقوّمات يستنهض بها الهمم، أو يبني بها واقعه المنهار، وليخلق لنفسه حالة من التوازن النفسيّ أيضا، لهذا نجده يوظّف أفعالا ماضية ليخلق بها صورا شعريّة يظهر فيها التشبّث بالماضي ليصله بالحاضر، ويتّخذ منه مثالا يحتذى به في خضم الواقع المتجمّد الذي يشهده.

[1] الديوان، ص: 73.

2.2. الفعل المضارع:

جاء في تعريف الفعل المضارع أنّه" ما يدلّ على حدوث شيء في زمن التّكلّم أو بعده؛ فهو صالح للحال والاستقبال"[1] وبالرجوع إلى جدول الأفعال نلحظ سيطرة الأفعال المضارعة، وإكثار الشاعر من توظيفها يدل على أنّه يعيش واقعه وحاضره ويسعى لتغييره، كما يتطلّع إلى مستقبل زاهي جميل، كما أنّ الاعتماد على الفعل المضارع يحفظ جدّة وحيويّة المشاعر ويكسبها عنفوانا وتوتّرا، أضف إلى ذلك أنّ الفعل المضارع "يحمل دفقات اللحظة الآنيّة الحاليّة في سياق الجملة الفعلية وهذه الآنيّة تمثل اللحظة الشعوريّة النابعة من كوامن الشاعر. فالفعل المضارع المتولّد في مهد السّياق التركيبيّ العام، نشّط فاعليّة الدّلالة ويخلق لها استمراريّة منشودة "[2].

من هنا كان استعمال الشّاعر للفعل المضارع مناسبا لأنّه" يمثّل تصوّر الحدث يجعله ممارسا وواقعا إذ فيه الآنيّة والاستمراريّة، ويخرج بالمتلقّي من حالة السّرد إلى التّجسيم والعودة إلى مسرح الحدث ووقت وقوعه"[3]، وفيما يلي نماذج تبيّن دور الفعل المضارع في بناء الصوّر الشعريّة.

---

[1] حفني ناصف وآخرون، الدروس النحويّة، (مرجع سابق)، ص: 344.

[2] سامي شهاب أحمد الجبّوري، شعر ابن الجوزي ـ دراسة أسلوبيّة ـ، رسالة تقدّم بها إلى مجلس كليّة التربية، جامعة الموصل، العراق، وهي جزء من متطلّبات درجة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها، إشراف الدكتور فائق مصطفى، 1432هـ / 2002م، ص: 112.

[3] الشريف طرطاق، البناء الفني في شعر مصطفى الغماري (شعر التفعيلة أنموذجا)، مذكرة ماجستير، تخصص نقد أدبي، إشراف عبد الرحمن تبرماسين، 2004/2003، ص: 20/19، نقلا عن عبّاس بيّومي، الأداء الفنّي للنّص، (د. ط)، دار المعرفة الجامعيّة، جامعة الاسكندريّة، القاهرة، مصر، 1994م، ص: 217.

النموذج الأوّل: من قصيدة رؤيا:

ووراء شبّاكي **تغازلني** رؤى .. سكرى بأنفاس الغدا المتبسّم

تختال .. **تحملني** على حلم المسا نحو الأماني .. والحنين المفعم ..

فيضوع من قلبي العبير جداولا **تنساب** لحنا عبقريّا في دمي

و**تذوب** في همس اللّقاء قصائدي خجلا .. و**ترقص** في المسافة أنجمي

تتقلّص السبل الطّوال و**نلتقي** **نلهو** على سفح الخيال .. و**نحتمي**

يتعانق الظلّان شوقا .. **يرتوي** عطش السّنين من السّراب الموهم ..[1]

تتواتر الأفعال المضارعة في النّص الشعري الذي بين أيدينا، وقد جاءت هذه الأفعال دالّة على الحال والاستقبال تحمل دفقات اللّحظة الآنيّة الحالمة، وتجذب إليها المستقبل الذي يحتضن هذه الرؤى والأمنيات؛ فكأنّ المستقبل صار حاضرا بفضل هذه الرؤيا، ثمّ إنّ عنوان القصيدة (رؤيا) ينبئ عن حالة صوفيّة للشاعر تستحضر المستقبل كأنّه ماثل بين يدي الشاعر، إنّها رؤيا ينمحي فيها الماضي، ويقوى فيها الحاضر ليستحضر الشاعر رؤاه المليئة بالغزل والتبسّم والأحلام والأماني.

إنّنا نلحظ في النموذج توالي "كمّيّا" للأفعال المضارعة فكل بيت شعريّ يحتوي فعلا مضارعا على الأقّل منسوبا إلى الذّات الشاعرة أو إلى الرؤيا التي يحوم طيفها عليه، وهذا التّواتر للأفعال المضارعة ينبئ عن رغبة في تناول جرعة من المشاعر الدافئة ليعيد التوازن النفسيّ في ظل الأحداث الرّاهنة.

كما نلحظ وجود توال "كيفيّ" إذ تتساوق الأفعال المضارعة في تنام منطقيّ لرسم معالم الصورة الشعريّة واكتمالها، فكل فعل مضارع يصنع حركة و مشهدا معيّنا موصولا بالفعل الذي يليه والذي يصنع هو

[1] الديوان، ص: 75،76.

الآخر حركة ومشهدا آخر وهكذا حتى نهاية المشهد الكليّ، وهذا التنامي والسير في اتجاه واحد يكسب الأفعال "سمة "التوالد" الذاتي، وكأن الأول يدفع بسبب لظهور التالي"[1]، فالرؤى تحوم على الشّاعر فتغازله، ثمّ تختال وتحمله بعد أن يرخي لها عنانه، ثمّ ينتج عن هذا الاستسلام والتلذذ بها بداية بوحه فيضوع من قلبه مشاعره وتنساب هذه المشاعر لحنا جميلا تذوب فيه قصائده مبشرة بلقاء جميل ترقص له أحاسيسه، ثمّ إنّ هذا اللقاء يقلّص المسافة، ويطوي السبل بينه وبين محبوبته، فيحدث اللقاء، فيلهو الشاعر معها ويحتميان بسفح الخيال، ويتعانق ظله وظلها، ليروي الشاعر عطش السنين من هذا العناق، لكنّها في الأخير رؤيا حالم لا غير، ففي النموذج يتعانق الحاضر والمستقبل بفضل الأفعال المضارعة التي تتتابع لترسم صورة شعريّة متكاملة.

النموذج الثّاني: من قصيدة أجراس الحنين:

جميع البحار **تشدّ** سفينة قلبي

بحلم كذوب

تحدّق في مقلتيّ الموانئ

يمتصني الصّمت

ينكر رائحتي الشّاطئ المتكبّر

يهرب منّي ..

تمزّق قلبي سياط الصقيع!

[1] يوسف رزقة، مقاربة أسلوبيّة لشعر عز الدّين المناصرة (ديوان جفرا أنموذجا)، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، كليّة الآداب، الجامعة الإسلاميّة غزّة، فلسطين، المجلّد 10، ع2/2002، ص: 343. مصطلحا التوالي الكمي والتوالي الكيفي أوردهما الباحث في نفس الصفحة وقد نقلتهما عنه.

فأحمل ظلّي بعيدا عن الناس[1]

نلحظ في النموذج أنّ الزمن المضارع قد أخذ كل المساحة، وهو هنا يرسم تموّجات واضطرابات النّفس؛ فهو يترجم دفقات اللحظة الآنيّة، والشّاعر يريد أن نحسّ بنبض هذه الانفعالات وكأنها ماثلة أمام أعيننا، لهذا استخدم الزمن المضارع الحيّ الذي ينفث في الصوّر الشعريّة الحياة ويبقيها مفعمة بالحركة، أضف إلى ذلك أنّ الشاعر يبتغي سرد واقعه بكل ما فيه، كما يبتغي ترجمة انفعالاته اتجاهه، وفي ذلك ما يدل على صدقه في خطابه الشّعريّ، كما أنّ ارتباط الحدث بزمن إنتاجه يضمن توثيق مكان وزمن الأحداث الأمر الذي يشدّ القارئ أكثر ويجعله يتابع الحدث لحظة بلحظة.

إنّ الملاحظ على النموذج أنّ حركة الأفعال تتتابع عموديّا، وتتوالى كمّيا وكيفيّا لتصنع مشاهد دراميّة حيويّة تنقل التجربة الشّعوريّة بكل تفاصيلها، فأجراس الحنين تقرع قلب الشاعر، فتشّد البحار سفينة قلبه، وفي الشدّ قوة جذب تتعالى على قلب الشّاعر، كما أنّ زمن الفعل وما فيه من جدّة يناسب حركة الشعور وجدّته، لكنّ هذا الحنين الجارف يصحبه شعور باليأس والإحباط، كما يصحبه تردّد وخوف من عدم اللقاء؛ لهذا أتى الشّاعر بالفعل المضارع (تحدّق) الذي يجعلنا نحسّ أنّنا أمام حركة فعليّة تنسجم مع شعور الشاعر، فالتّحديق قيام بحركة تجعل الشّاعر يتردّد ويخاف، إنّه يمسرح الأحداث معتمدا على الفعل المضارع في نحت معالم الصورة الشعريّة، وأمام هذا التحديق يأتي الفعل المضارع (يمتصّني) ليرتبط ويتوالى كيفيّا مع الفعل السابق؛ فالتحديق نتج عنه شعور بالتردد والخوف الأمر الذي امتص كلمات الشاعر وجعله يلتزم الصّمت الطويل، وفي استخدام الزمن المضارع هنا تأكيد على قوّة الشعور وخلق للتفاعل المباشر بين الشاعر والمتلقّي، وزيادةً على خوف الشّاعر وصمته نلحظ هنا قلقا من نوع آخر يحدّده الفعل المضارع (ينكر)؛ فالإنكار يبعث في

[1] المصدر السابق، ص: 66.

النفس شعورا بالهزيمة والانطواء، وقد فتح الشاعر الصورة الشعريّة هنا على المستقبل ليكشف عن شعور نفسيّ يساوره الآن وفي المستقبل؛ فهو يستشعر أنّ رجوعه لم يزل بعيدا، وهو ما يقرّه الفعل المضارع (يهرب)؛ فكأنّ الشاطئ يبتعد الآن وفي المستقبل حتى لا يقترب منه الشاعر فيركب البحر ويعود، فحملت الأفعال المضارعة ديمومة الشعور بالخيبة واستمرارها، ممّا جعل قلب الشاعر يتمزّق وفي تمزقه ظهور لعلامات الحزن الشديد، فهو يحمل ظلّه بعيدا كي لا يراه النّاس.

إذا فمن خلال توظيف الأفعال المضارعة تبيّن لنا دورها في إنتاج الصور الشعريّة وجعلها أكثر حيويّة وقدرة على تبنّي الأحداث.

النموذج الثالث: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي:

الخيل **تنام** على

كفن الثّلج الملقى فوق الكلمات

الفارس **يبني** اسطبلا وسط الساحة

يا قضبان أعيني صوتا

يحمل آلاف الرّايات

يمتدّ بعيدا مثل جراح غائرة

أين الخيل؟[1]

تظهر الأفعال المضارعة في هذا النموذج دالّة على الحال والاستقبال، مترابطة ومتصاعدة نحو اتّجاه واحد لتكمل الصورة الشعريّة، إذ بدأ الشاعر صورته الجزئيّة الأولى بالفعل المضارع (تنام)؛ فالخيل التي هي

[1] المصدر نفسه، ص: 25.

كلمة رمزيّة توقظ في الوعي دلالة النصر والفتوحات(تنام) وفي نومها صورة تدلّ على الضّعف والجمود الذي أصاب الأمة الآن وفي المستقبل، يأتي بعد ذلك الفعل المضارع (يبني) الدال على الإعمار وإعادة القوّة، لكنه بناء يحمل دلالة الهدم فالفارس لا يبني آلة حرب بل يبني إسطبلا، فهو إذا لا يعرف هدفه ويتخبّط في حالة من التيه، وهو رمز للجيوش العربية والإسلامية التي صارت مسالمة خاضعة خانعة، وقد عبر الشاعر عن هذه الصورة بالزمن المضارع الدال على الحال والاستقبال ليؤكّد حالة الاستسلام والجمود هذه، وليشعر أنها مازالت متجدّدة، بعدها ينقل الشاعر صورة الصوت العربيّ المقيّد والمكمّم الذي يحمل معه رايات الانتصار ويمتدّ لكنه الآن بعيد وجراحه غائرة.

إنّ الشاعر يوظّف المضارع لينقل الصورة الشعريّة حيّة متحرّكة فذلك أقدر على كمالها ونضجها.

3.المجرّد والمزيد:

يشكّل المجرّد والمزيد في ديوان الشاعر ملمحا أسلوبيّا بارزا، إذ نلحظ تكرارا لأفعال مجرّدة وأخرى مزيدة يتكّئ عليها الشّاعر في ترجمة أحاسيسه وانفعالاته.

إنّ الفعل المجردّ هو "ما كانت جميع حروفه أصليّة، لا يسقط حرف منها في تصاريف الكلمة بغير علّة"[1] أمّا المزيد فهو "ما زيد فيه حرف أو أكثر على حروفه الأصليّة"[2].

[1] أحمد الحملاوي، شذا العرف في فنّ الصّرف، ط1، مؤسّسة الرسالة، دمشق، سوريا، 1428هـ/ 2007م، ص:24.

[2] المرجع نفسه ص: 24.

1.3.المجرّد:

1.1.3. المجرّد الثلاثي:

إنّ أكثر صيغ المجرّد الثلاثي تكرارا في الديوان صيغة (فعَل) بفتح العين، وقد جاءت دالّة على القيام بالفعل، وهذا الفعل "أكثر الأفعال عددا لأنّه الفعل الحقيقيّ الذي يدل غالبا على العمل والحركة و"الفعل" إطلاقا، لذلك فهو أكثر تصرّفا إذ تقابله ثلاث صيغ في المضارع."[1]، وقد جاءت هذه الصيغة ماضية ومضارعة حسب ما تقتضيه دلالة الصورة الشعريّة. كما جاءت بأوزانها المختلفة في المضارع (فعَل ـ يفعِل) (فعل ـ يفعُل) (فعل ـ يفعَل).

وفيما يلي نماذج تطبيقيّة عليها:

النموذج الأوّل: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا:

تنوئين يا بابليّة بالصّمت،

عيناك قافلتان تحصّنتا بالرجاء.

جراحك **تنزف** من رئتيّ

ولم **تصرخي** في الجراح!

تحوّل كلّ الذي قد **خزنت**

بعظمي ريشا يطوّف بي في الصّحاري

[1] الطّيب بكّوش، التّصريف العربي من خلال علم لأصوات الحديث، تقديم: صالح القرمادي، ط3، مطبعة جمهورية تونس، المطبعة العربية، تونس، 1992م، ص: 89.

وأنت مخبّأة في دمي عن عيون الرّماح! [1]

نلحظ في النّموذج ورود صيغة (فعل) بأوزانها المختلفة في المضارع، إذ أعطت الصور الشعريّة دلالة الحركة والقيام بالفعل هذا من جهة العموم، أمّا من جهة الخصوص فإنّنا نجد أنّ هناك دلالات مختلفة أضفتها هذه الصّيغة على الصور؛ ففي كلمة (تنزف) التي هي على وزن تفعِل نجد دلالة الإيذاء، فالشاعر يتأذّى من جراح أنثاه ويتألم، فأفادت هذه الصيغة الصورة هذا المعنى، وفي البنية الصّرفية(تصرخي) التي هي على وزن (تفعُل) نجد أنها منحت الصورة دلالة التصويت، أمّا في البنية الصرفيّة (خزنت) فإننا نجد دلالة الجمع، فالشاعر إذا ينشئ تناسبا بين الصيغة و صوره حتى تكون أكثر انسجاما وترابطا.

النّموذج الثّاني: من قصيدة أحبّك ليس اعترافا أخيرا:

حملتك نقشا على وهج الكوكب المتنائي

ولوح السّفينه!.

حجبتك عن أعين الرّحلين ..

فلم يبصروك ..

و**عشت** وحيدا.[2]

في النموذج يوظّف الشاعر صيغة(فعل) ثلاث مرّات ليضفي على الصور دلالة القيام بالفعل، وليزيد من حركيّتها، وقد دلّت هذه الصّيغ على الفعل الماضي، الدال على تحقق الأفعال وتأكيد حدوثها، ففي البنية الصرفيّة (حملتك) نجد دلالة الاختيار، فالشاعر اختار بل وألزم نفسه حمل هذا الحبّ فنقشه في قلبه، ففي

[1] الديوان، ص: 07.

[2] المصدر نفسه، ص: 07،08.

الصيغة إذا إثراء للصورة الشعريّة بهذا المعنى ودلالة عليه وفي البنية (حجبتك) نلحظ أنّها دلّت على معنى المنع، إذ يمنعها عن الأعين خوفا عليها.

عموما فإنّ صيغة(فعل) تأتي لمعاني كثيرة جدّا، يحدّدها السياق، وقد جاءت في الديوان بكثرة لأنّ فيها مطاوعة لأغراض الشاعر، وقدرة على التصرّف، كما أنّها أكثر الأفعال عددا في الاستعمال.

2.3المزيد:

أمّا عن الفعل المزيد فقد أكثر الشّاعر من صيغتين اثنتين؛ فاستعمل مزيد الثلاثي بحرف واحد وذلك في صيغة (فعّل) وكانت هي الصيغة الأكثر ورودا كما استعمل أختيها(أفعل، فاعل) لكن بصورة أقلّ بكثير، أمّا في مزيد الثلاثي بحرفين فقد استعمل صيغة (تفعّل) بصورة أكبر فشكّلت بذلك ملمحا أسلوبيّا بارزا، كما أنّه استعمل معها صيغا أخرى ولكن بصورة أقل مثل (افتعل، تفاعل، افعلّ).

1.2.3. مزيد الثلاثي بحرف:

وهنا سأقتصر على صيغة (فعّل) لكونها أكثر الصّيغ تكرارا

1.1.2.3. صيغة فعّل:

لقد وردت صيغة (فعّل) في الديوان بشكل ملفت، وهذه الصيغة "يكثر استعمالها في ثمانية معانٍ تشارك فيها أفعل في اثنتين منها وهما التعدية، الإزالة، وتنفرد بستّة: التكثير في الفعل، وصيرورة شيء شبه شيء، ونسبة الشيء إلى أصل الفعل، والتّوجّه إلى الشيء، واختصار حكاية الشيء، وقبول الشيء"[1] وفيما يلي نماذج من توظيف الشاعر لهذه الصيغة:

[1] ينظر أحمد الحملاوي، شذا العرف، (مرجع سابق)، ص: 34.

النموذج الأوّل: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

إنّي وإيّاه في البلوى سواسية الموج **قيّدنا** .. والعمر ضاع هبا! [1]

إنّ البنية الصرفيّة (قيّدنا) تدلّ على التكثير والمبالغة في التقييد، والذي يدعم هذه الدّلالة السياق الذي وردت فيه البنية، فالشاعر في الشطر الأول من البيت يخبرنا أنّه في بلاء عظيم وفي البلاء معنى تقييد للإنسان عن حوائجه والانطلاق فيها، ومعنى آخر هو تقييده لنفسيّته فلا تكون منبسطة، فقدّم الشاعر هذه الصورة ليدعمها بصورة توضح عظم التقييد وكثرته مستعملا البنية (قيّدنا) ليحمّل الصورة الشعريّة دلالة سلبيّة ترشح بقيود نفسيّة جرّاء ما يعانيه وما يراه في واقعه.

النموذج الثاني: من قصيدة صلاة لعينيك:

أعطيت للريح موّالي .. وأشرعتي **فضيّعتني** .. وخانت لون أزهاري !

قد عشت عمري مع الأصداف مرتقبا فجر اللقاء .. كان القلب قيثاري

كم **عطّر** الوجع المعطاء أغنيتي لمّا تدفّق في صوتي كأنهار ..[2]

تجيء البنية الصّرفيّة (ضيّعتني) بصيغة (فعّل) لتدلّ هنا على المبالغة والتّكثير، إذ تتكئ الصورة الشعريّة هنا على مدلول الصيغة لتوحي بكثرة الضّياع الذي مني به الشّاعر فصار كالصفة الملازمة للشاعر، فأحلام الشاعر التي بناها وأمانيه التي يمنّي قد تبخّرت إذ خانته ريحه.

وإذا لا حظنا البنية(عطّر) نجد فيها دلالة المبالغة، ومما يدعم هذا المعنى قوله (المعطاء) الدالة على كثرة العطاء، كما أنّ الشطر الثاني من البيت يقوّي هذا المعنى حينما يقول (تدفّق كأنهار) دلالة على الكثرة،

---

[1] الديوان، ص: 13.

[2] المصدر نفسه، ص: 19.

فالشّاعر إذا يتّخذ من الصيغة (فعّل) وسيلة لتوليد المعنى الذي يريده، فيستعين بها في توجيه دلالة الصورة الشعريّة التي توحي بقوّة الوجع والألم.

النموذج الثالث: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي:

قطعانا **شرّدها** الليل الدامي ..

السيف .. الرمح قد انتحرا ..

وتضيع معاني الأشياء !.

تولّي هاربة في أوردة التابوت[1]

من أين ستخرج يا هذا؟..

ستموت هنا !.

أولا فهناك تموت !.

<< قابيل>> **يمزّق** << هابيلا >>

و**يشيّعه** بعيون << دمعة .. وقنوت !.

السيّف **يقطّع** شريان الغصن المورق !.[2]

تتواتر صيغة (فعّل) في المقطع أربع مرّات بدلالات مختلفة، ففي البينة الصّرفيّة(شرّدها) نلحظ دلالة التّعدية، فاستعملها الشّاعر ليبني صورة شعريّة مكثّفة تصوّر العدوان الموجود في واقعه، إنّها صورة عن

[1] المصدر نفسه، ص: 27.

[2] المصدر نفسه، ص: 27،28.

ممارسة فعل التّشريد الذي مورس من قبل أعداء الوطن، صورة عن مظاهر التشتيت والتفريق الذي بلغت حدّا كبيرا.

أمّا كلمة (يمزّق) فإنّها تضفي على الصورة دلالة المبالغة في التمزيق وهو تمزيق الإخوة لبعضهم لبعض من أجل المصالح الشّخصيّة.

وإذا جئنا لكلمة(يقطّع) وجدناها تمدّ الصورة بمعنى المبالغة والكثرة في التّقطيع، كما تبثّ الصيغة في الصورة الشعريّة معنى خفيّا يتسرّب في ثناياها ألا وهو حركة الشاعر النفسيّة التي تتألّم وتتوجّع من وأد بوادر الخير ومظاهر الإصلاح.

النموذج الرابع: من قصيدة أقمار الأرض المنفيّة:

وهذا الشارع لا أشكال له ..

لم يعرف صوتي .. أنكره

لمّا **غنّيت** له موّالا تعرفه الصحراء

وراح **يحدّق** في عينيّ

فلم ير غير النخل الساكن في الأحداق

أنفاسي **فتّشها**

لم يلق سوى أمّي الحبلى بالألحان الخضراء[1]

تكشف البنية الصّرفية (يحدّق) على دلالة المبالغة في التّحديق، وقد حقّقت هذه الدلالة شعريّة الصورة من خلال قدرتها على تكثيفها، ويظهر هذا التكثيف في وجود بنيتين للصورة: بنية سطحيّة وهي حركة

[1] المصدر نفسه، ص: 55.

التحديق، وبنية عميقة تتمثّل في حركة الشاعر الدّاخليّة وشعوره بالغربة، وعدم القدرة على التأقلم في ظل هذا الواقع، كما تدعم كلمة (يفتّش) هذا المعنى، إذ تدل على المبالغة في التفتيش والبحث، وفي ذلك ما يجعل الصورة الشعريّة هنا محمّلة بشحنة عاطفيّة متفجّرة بالخيبة والأسى، فالشاعر يشعر بأنّ الواقع ينكره ولا يعرفه، إنه يشعر بغربة داخليّة و إحساس بتمزّق نفسي رهيب.

2.2.3. الثلاثي المزيد بحرفين:

إنّ الصيغة الأكثر تكرارا في الثلاثي المزيد بحرفين هي صيغة (تفعّل) والتي تأتي لخمسة معانٍ "أوّلها المطاوعة، وثانيها الاتخاذ، وثالثها التكلّف، ورابعها التجنّب، وخامسها التدريج"[1].

لقد وردت صيغة(تفعّل) في الديوان واستغلّها الشاعر لبناء الصور الشعريّة ولترجمة انفعالاته وأحاسيسه، وفيما يلي نماذج عنها:

النموذج الأوّل: من قصيدة رحيل في الجراح:

المسرح الوثنيّ فتّح بابه ... وتعرّت الأبعاد .. والألوان
وتقاطر التّجّار من جزر الخنا ... يحدو بهم ـ في موكب ـ << رينان>>
وتوقّدت سرج الخيانة في الفضا ... وعلى الرّصيف تسكّع الندمان!
وتر الربيع تبخّرت ألحانه ... وتعهّدت ملء الدّروب قيان[2]

في النّموذج تتواتر صيغة (تفعّل) الدالة على معنى المطاوعة بدلالات مختلفة كلّ دلالة تخدم الصورة الشعريّة التي وردت فيها، فكلمة (تعرّت) نجدها تأخذ معنى المطاوعة للفعل (عرّى)، إذ هناك مطاوعة للعري

[1] أحمد الحملاوي، شذا العرف، (مرجع سابق)، ص: 35،36.
[2] الديوان، ص: 70،71.

بكل أشكاله وألوانه فاتخذ الناس منه بديلا للستر والفضيلة، كما يظهر من خلال الصيغة إنكار الشاعر للوضع الرّاهن. فالصيغة شحنت الصورة الشعريّة وجعلت بنيتها التصويريّة أكثر أداء.

تأتي البنية الصّرفيّة (توقّدت) هنا أيضا لمعنى المطاوعة، إذ تكشف الصيغة عن دلالة المطاوعة فالفعل (توقّد) مطاوع (وقّد)، فسرج الخيانة التي هي مفعول به في المعنى صارت هي فاعلة للخيانة كناية عن سرعة مطاوعتها في خيانة الوطن وأهله، وهو ما يعكس الحالة المتعفّنة التي وصلت إليها البلاد، وهذه الحالة تجعل من الشاعر يقف منها موقف المحتار والمتعجب المنكر لها، فالصيغة إذا شكّلت خزّانا صغيرا يمدّ الصورة الشعريّة بما تحتاجه من أجل بث صورة مؤلمة عن الواقع، وكذا بثّ الحالة النفسيّة للشاعر.

وخدمة للصورة الأولى تأتي كلمة(تسكّع) الدالة على المطاوعة للفعل (فعّل) لتمثل حلقة من حلقات الصورة، فهناك مطاوعة للخيانة والتسكع الذي يدلّ على عدم معرفة الوجهة، والضياع والتيه في مدارج الحياة، فتبخّر ربيع الأمة ليحلّ خريفها بعد ذلك.

النموذج الثاني: طفولة وشظايا:

سنابل تصرخ تحت المناجل:

أين المطر ....؟

تمسّك جلدي بالعظم : أين المطر ..؟ [1]

تدلّ كلمة (تمسّك) على معنى التكلّف في الإمساك والتّعلّق بشدّة، إذ أفادت هذه الكلمة هنا دلالة الرغبة الشّديدة في الحصول على المطر الذي يوحي بدلالة الحياة والانبعاث، فهناك إذا حالة من اليأس والقنوط في نفس الشاعر وإشراف على الموت.

[1] المصدر نفسه، ص: 44.

النموذج الثّالث: وردة من حدائق بابل:

وجرحي ـ كما تعلمون ـ شقيق الرّياح ..

وللريح صوت ...

تقمّصته منذ أبصرت سرب الحمام

يطوف على سور << بابل>> يدعو <<هديلا>> ..

تفيّأت بين أظافر شوقي ..

وبين الرّحيق [1]

في النموذج جاءت كلمة (تقمّصته) على وزن (تفعّل)، وقد أتت هنا بمعنى الاتّخاذ، إذ اتّخذ الشاعر من صوت الرّيح وسيلة لإبلاغ أحلامه وأمانيه، وهذا المعنى الذي أفادته الصّيغة يرفع من وتيرة الصّورة لتكشف عن البعد النّفسيّ للشاعر ورؤاه المستقبليّة، فإنّ اتّخاذ صوت الريح حاملا لرؤاه يزيد من كثافة الصّورة الشعريّة ويجعلها أكثر مناسبة للتصوّرات والرؤى.

في كلمة (تفيّأت) نلحظ أيضا معنى الاتخاذ، فالشاعر يتخذ من أظافر شوقه فيئا له، وهذا الاتخاذ اتخاذ عدوليّ يسحب الصورة الشعريّة نحو التكثيف والإيحاء، لكنّ الشاعر لم يجد غير ذلك لينقل تلك الدلالات العميقة التي يفيض بها قلبه ووجدانه. إنّ الاتخاذ الذي دلّت عليه بينة الكلمة(تفيّأت) يوحي بأن هناك حالة من الاشتياق المتنامي والمتزايد، والشاعر يتخذ منه فيئا، وفي هذا المعنى أيضا كسر لأفق توقع القارئ فللشوق نار تحرق لا فيء يستظل تحته.

[1] المصدر نفسه، ص: 40.

النموذج الرابع: من قصيدة أحبّك ليس اعترافا أخيرا:

تدثّر جسمي بعشب هواك !

أحبّك .. ليس اعترافا أخيرا !

فهل تدركين العلاقة بين اعترافي وموتي ؟

تلفّعت بالليل حتى أنام .. فكنت دجاه !

هربت لأوردة النجم .. كنت ضياه

تدخّلت بين الشواطئ

والموج كنت ارتطام المياه !

تلاشيت في الصوت كنت صداه !

وحين **تلفّظت** باسمك جهرا

توالد فيّ احتراق وطيفك تاه [1]!

تتواتر صيغة (تفعّل) في النموذج بدلالات مختلفة حاملة معها نبضات الحالة النفسيّة للشاعر، خالقة تواشجا فنيّا مع بقيّة عناصر الصورة الشعريّة.

تظهر كلمة(تدثّر) معنى الاتخاذ، فالشاعر يتّخذ من عشب هوى أنثاه دثارًا لجسمه، وفي هذا المعنى إبداع للصورة الشعريّة وإخصاب لها حتّى تكون أكثر تمثيلا لعمق الشعور بالحبّ الكبير.

[1] المصدر نفسه، ص: 09.

وفي كلمة (تلفّعت) نلحظ أنّها تدل على معنى الاتخاذ، فالشاعر يتخذ من الليل لفاعا حتى ينام ويهرب من تذكر آلام أنثاه. فاتخاذ الشاعر لليل لفاعا يحمل معه شعورا بالألم وتعميقا لإحساس الوجع، كما أنّ حركة التّخلخل التي شكلها معنى الاتخاذ شحن الصورة الشعريّة وزاد من تدفّقها.

أمّا كلمة (تدخّلت) فهي تعطي معنى التدرّج في حصول الفعل، لتكسب الصورة الشعريّة توحّدا مع البناء الدّاخلي لنفس الشاعر، موحية بمعنى الهروب من شعور الألم وألم جراح أنثاه، لكنّ حبه لها يمنعه من تذكرها ومفارقتها ولو للحظة.

الفصل الرابع

الصورة الشعرية في المستوى التّركيبيّ

1.الجمل الخبريّة

1.1.الجمل الخبريّة الاسميّة

2.1.الجمل الفعلية

2.الجمل الخبريّة المؤكّدة

1.2.الجملة الخبريّة الاسميّة المؤكّدة

2.2.الجملة الخبريّة الفعليّة المؤكّدة

3.الجمل الإنشائيّة

1.3.جمل النّداء

2.3.جمل الاستفهام

4.التّقديم والتّأخير

1.4.تقدّم الجار والمجرور

2.4. تقدّم الظرف:

3.4.تقدم الخبر على المبتدأ

الفصل الرابع: الصورة الشعرية في المستوى التّركيبيّ

يعتبر المستوى التّركيبيّ أحد أهمّ المستويات في الدّراسات الأسلوبيّة؛ إذ تعلم معاني الألفاظ ودلالتها داخل السياق، وفي ذلك يقول الجرجانيّ " وممّا ينبغي أن يعلمه الإنسان ويجعله على ذكر، أنّه لا يتصوّر أن يتعلّق الفكر بمعاني الكلم أفرادا أو مجرّدة من معاني النّحو، فلا يقوم في وهم ولا يصحّ في عقل، أن يتفكّر متفكّر في معنى فعل من غير أن يريد إعماله في اسم،... واعلم أنّي لست أقول إنّ الفكر لا يتعلّق بمعاني الكلم المفردة أصلا، ولكنّي أقول إنّه لا يتعلّق بها مجرّدة من معاني النّحو"[1].

من خلال الديوان يتبيّن أنّ الشاعر له قدة كبيرة في اختيار مفرداته، كما أنّ له موهبة فريدة وطريقة مميّزة في تركيب كلماته، ونسج صوره لما له من طاقة إبداعيّة تظهر في ذلك التناسق والتناسب الذي يحدثه في تلك العلاقات التركيبيّة؛ فلكل شاعر خصوصيّة نحويّة لها إمكانياتها التي تميّزها، وتجعل لشعره طبيعة دلاليّة خاصّة تميّزه عن غيره من الشعراء حتّى لو كان هناك تشابه في المعاني وتقارب في الأفكار. إذا فطبيعة التركيب اللغوي للصورة الشعريّة عند الشاعر لها خصوصيتها كما أنّها متغيّرة بتغيّر الدلالات والمقاصد وهو ما سنعرفه من خلال مباحث الفصل.

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (مرجع سابق)، ص: 410.

الجمل الاسميّة والفعليّة:

لقد تناولت دراسات عديدة مفهوم الجملة سواء أكانت الدراسات اللغويّة القديمة أم الحديثة، واختلفت وجهات النّظر في تحديد مفهومها، غير أنّ البحث سيأخذ بالقول الذي يرى أنّ الجملة والكلام شيء واحد، وعليه تكون الجملة ذلك اللفظ المستقلّ بنفسه المفيد لمعناه، وهذا القول هو قول أئمة كبار من أهل اللغة كأبي عليّ الفارسي، وابن جنّي، والزمخشريّ، وابن يعيش، وأبو البقاء العكبري، وغيرهم ممّن سار على نهجهم، يقول الزمخشريّ(ت568هـ):" والكلام هو المركّب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى. وذلك لا يتأتّى إلا في اسمين كقولك: زيد أخوك، وبشر صاحبك. أو في فعل واسم نحو قولك: ضُرب زيد، وانطلق بكر. وتسمّى الجملة"[1]، ويقول العكبري(ت616هـ)" الكلام عبارة عن الجملة المفيدة فائدة يسوغ السّكوت عليها"[2]، إذا فلا بدّ للجملة من وجود الإسناد مع حصول الفائدة حتّى تؤدّي الغاية من إلقاء الكلام.

وقد يتمّ معنى الجملة ويكتمل بتوفّر المسند والمسند إليه، وهذا هو الحدّ الأدنى الذي تتكوّن منه الجملة، وقد" يتعلّق بالإسناد متعلقات مقيدة له أو لأحد ركنيه من تخصيص بوصف أو بيان لحال أو زمان أو علة أو مصاحبة أو مفعولية ...الخ. ثم إن هذه المقيدات قد تستتبع مقيدات لها هي فلو كانت الصفة مثلا اسما مشتقا فإن فاعله وما يتعلق به امتداد للجملة، ولو كان أحد المقيدات إسنادا فإن كل ما يتعلق به ويقيده

---

[1] الزّمخشريّ جار الله، أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر، (رجب 467 هـ / 1074 م – ت. ليلة عرفة 538 هـ / 1143 م)، المفصّل في صنعة الإعراب، تح: خالد إسماعيل حسان، ط.4، مكتبة الآداب، القاهرة، 1430هـ /2009م، ص: 49.

[2] العكبري أبو البقاء عبد الله بْن الحسين بن عبد الله بن الحسين محب الله، اللباب في علل البناء والإعراب، تح: غازي مختار طليمات، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، سورية، 1995م، ج.1، ص: 41.

امتداد للجملة الأم التي شكل الإسناد الأول نواتها"[1]، وإنما يؤتى بهذا النوع من الجمل عندما تكون الجملة البسيطة غير قادرة على حمل دلالات أخرى يريدها الشاعر؛ فيلجأ إلى توسيع الجملة وإطالة بنيتها لتصبح حينئذ جملة مركّبة أو ممتدّة، وهذا هو الذي اتبعته في تقسيمي للجمل في الديوان؛ إذ أحصيتها تبعا لمفهوم الجملة المركّبة أو الممتدّة، لأنّي ارتأيت أنّها أقدر على بيان حدود الصور الشعريّة.

إنّ الجمل سواء أكانت بسيطة أم مركّبة أم ممتدّة إنما تنقسم بحسب الإسناد إلى اسميّة أو فعليّة "فالجملة عند جمهور النّحويّين من حيث التركيب الإسناديّ جملتان اسميّة وفعليّة، وأمّا الظرفيّة فجعلها نظيرا لهما من ابتداع ابن هشام"[2]، والجملة الاسميّة ما كان صدرها اسم، والفعليّة ما كان صدرها فعل، وفيما يلي جدول يوضّح عدد الجمل الاسميّة والفعليّة في الدّيوان وفيه ثلاثة أقسام : قسم للجمل الاسميّة، والجمل الاسميّة التي خبرها جملة فعليّة، والجمل الفعليّة.

[1] عادل بن أحمد بن سالم باناعمة، بناء الجملة عند مصطفى صادق الرافعي من خلال كتابه أوراق الورد، رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير، إشراف سعادة الأستاذ الدّكتور مصطفى إبراهيم علي، كليّة اللغة العربيّة، قسم الدّراسات العليا فرع اللغة، وقفيّة الأمير غازي للفكر القرآني، المملكة العربيّة السعوديّة، 1421هـ، ص: 51.

[2] أبو أوس إبراهيم الشمسان عضو المجمع، الجملة الظرفيّة من أوهام ابن هشام، منتدى مجمع اللغة العربيّة على الشبكة العالميّة، 04 . 18 . 2015، 12:13 pm، الموقع:
http://www.m-a-arabia.com/vb/showthread.php?t=8968
تاريخ الاطلاع: 2019/12/24م.

جدول يوضّح نسبة ورود أنواع الجمل في الدّيوان			
القصيدة	جمل اسميّة	جمل اسمية (خبرها جملة فعليّة)	جمل فعليّة
أحبّك ليس اعترافا أخيرا	6	04	33
تداعيات مسافر إلى الشمال	08	11	30
رسالة إلى طفلة القمر السّهران	03	00	12
صلاة لعينيك	01	01	25
سنونوة الحنين	3	01	08
هوامش على بيت المتنبّي	13	13	18
الزّائر المجهول	01	01	06
انفتحي يا سكّرة	07	6	15
وشم على جبين الطفلة السمراء	00	04	15
وردة من حدائق بابل	07	09	08
طفولة وشظايا	02	13	39
حيزيّة تنتظر العشاق	04	22	32
أقمار الأرض المنفيّة	13	17	16
الموت والحياة على أسوار بابل	01	08	11
عودة إلى النبع	01	00	14
أجراس الحنين	01	01	18
رحيل في الجراح	08	13	33
رؤيا	01	01	07
أقنعة تحت النّور	00	05	16
قبلة للشمس الإيرانيّة	01	06	32
الرحيل إلى أرض الأنبياء	01	09	16
المجموع	82	145	404
النسبة	12.99	22.97%	64.02%

إنّ الذي دعاني إلى هذا التقسيم الموضّح في الجدول هو كون الجمل التي جاءت في الديوان لا تكاد تخرج عن هذه الأقسام الثلاثة؛ فتتبّعت تبعا لذلك دلالات الصور الشعريّة في هذه الأقسام؛ فالدلالة التي توحي بها الجملة الاسميّة غيرها الدلالة التي توحي بها الجملة الاسميّة التي خبرها جملة فعليّة، كما تختلف دلالة الجمل الفعليّة في دلالتها عنهما. وتجتمع هذه الجمل تحت مسمّى الجمل الخبريّة أو الإنشائيّة لذا سأتكلم عنها تحت هذا التقسيم.

1.الجمل الخبريّة:

مثّلت الجمل الخبريّة المثبتة في الديوان النسبة الأكبر نظرا لأنّ الشاعر بصدد البوح عن مشاعره هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإنه يصوّر ويخبر عن واقعه بكل ما فيه، وأثر أحداثه على نفسه، أمّا الجمل المؤكدة فلم تأت إلا نادرا لكون تجربته الشعوريّة صادقة فلا يحتاج معها إلى زيادة تأكيد أو مبالغة، لكني سأمثّل لها في نهاية المبحث، كما أنّ الجمل المنفيّة لم ترد إلا قليلا فلم تشكل سمة أسلوبيّة تستحقّ الوقوف عندها.

يعرّف الخبر بأنّه "ما يحتمل الصدق والكذب لذاته"[1] والصدق ما طابق الواقع، أمّا الكذب فما كان خلافا للواقع، ومعنى "لذاته" أي: بغضّ النظر عن قائله، وفيما يلي أمثلة أوردها عن الجملة الخبريّة مقسّمة حسب التقسيم المبيّن في الجدول، مبيّنا كيفيّة بناء الصور الشعريّة فيها، وموضّحا دلالاتها، دون أن ننسى ارتباط صور هذه النّماذج بصور القصيدة، فلا حياة للصورة منفردة إلّا بارتباطها عضويّا بالمعنى العام للقصيدة؛ فالشّاعر يجعل من صوره عناصر فاعلة في البناء الكليّ للقصيدة، وفي نسيج نصّه الشعريّ.

[1] أحمد الهاشمي (ت 1943م)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، اعتنت بها نجوى أنيس ضو، (د. ط)، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربيّ، بيروت، لبنان، (د. تا)، ص: 38.

1.1.الجمل الخبريّة الاسميّة:

1.1.1.الجمل الخبريّة الاسميّة (الخبر اسم أو جملة اسميّة):

النموذج الأوّل: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا:

عيناك قافلتان تحصّنتا بالرّجاء[1].

جاء التّركيب الأساسي للجملة حسب ما تقتضيه القاعدة في الجملة الاسميّة إذ ليس هناك خرق على المستوى التركيبيّ للجملة، وفي هذه الصورة الشعريّة أسند الشاعر الخبر المفرد (قافلتان) إلى المبتدأ (عيناك)، وفي حضن هذا التعالق بين المسند والمسند إليه تنشأ الصورة الشعريّة مشكّلة انزياحا على مستوى الاختيار(الاستبدال) والذي أحدث هو الآخر خرقا على مستوى الدلالة، كما جاءت الصورة دالّة على إثبات الحكم للمسند إليه على وجه الثبوت لا التجدّد والحدوث، ثمّ إنّ هذه الصورة مستقلّة بنفسها في هذا السّطر الشعريّ؛ فهي مكتملة الأركان، تامّة الدلالة.

إنّ عينا الأنثى هنا ـ اللتان تترقبان ـ افتراضيّتان توحيان بالأرض المؤملة والمترقبة، والقافلتان توحيان بثبات الترحال ودوامه، كما توحيان بالبحث عن المأمول؛ فالعينان قافلتان تحكيان رحلة طويلة محاطة بالآمال والرجاء، والذي أفاد معنى الإحاطة بالأمل والرجاء الجملة الواقعة صفة (تحصّنتا بالرجاء) التي أتمت معنى الصورة، كما يدلّ بدء الشاعر قصيدتَه بهذه الصورة وجعلها في صدر ديوانه بأنّ هناك رحلة شعوريّة تستشرف الأمل والحياة على طول الدّيوان.

[1] الديوان، ص: 07.

النّموذج الثاني: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

سنابل العمر في عينيك مورقة إنّي أرى سحرها قد مزّق الحجبا[1]

في النموذج يظهر تقدّم الجار والمجرور على الخبر، وقد أتى الشاعر بالمبتدأ مركّبا تركيبا إضافيّا فالدّال الأوّل (سنابل) يوحي بالحياة والنظارة، أمّا الدّال الثاني (العمر) فالضغط عليه يوحي بأهميّته، وبتركيب الدّال الأوّل والثاني معا، تتركب صورة جزئيّة تؤشّر برغبة الشاعر في تحديد وتعريف السنابل وأنّه يخصّ منها (سنابل العمر) وهي فترة القوة والنشاط والحيويّة، واستكمالا لهذه الصورة يأتي بالخبر مفردا دالاّ على ثبوت الإيراق ثبوتا دالا على طول مدّة الإيراق لا على ثبوته ثبوتا دائما كما رأينا في الصورة الأولى، ثمّ إنّ الدّال (مورقة) اسم فاعل واسم الفاعل يقع وسطا بين الفعل والصفة المشبهة، فهذه الفترة إذا من العمر فترة عطاء وفي الإيراق دلالة على الحياة والنّماء، وبين المسند والمسند إليه يقع الجار المجرور داعما الصّورة الشعرية بدلالة تحديد الفضاء المكاني للصورة، وإنّما قصد الشاعر هذا التركيب لأنّه يتوسّم فيه أن يؤدّي وظيفته الأسلوبيّة؛ فالشاعر يختار من بين جملة الأساليب أسلوبا يؤدّي قصدا بلاغيّا تأثيريّا مقصودا، وتبعا لهذا الاختيار الأسلوبيّ تشكّلت صورة كاملة عن نظرة الشاعر لأرضه في نظارتها، وجمالها، وجدّتها وعطائها.

ترتبط الصورة الثانية بالصّورة الأولى (إنّي أرى سحرها قد مزّق الحجبا) فلا حياة لها إلا بها، حيث جاءت هذه الصّورة جملة اسميّة خبرها جملة فعليّة مساندة ومعاضدة للأولى تتفاعل معها لتكونا قادرتين على حمل الدلالة النفسيّة المكثّفة للشاعر، فالأسلوبيّة لا تأبه بالصور التي ليس لها قدرة دلاليّة في جذب المتلقّي والتأثير فيه، وهذا ما نلحظه في الصورة إذ أنّ سنابل العمر المورقة في العينين ساحرة وسحرها يمزّق الحجب،

[1] المصدر نفسه، ص: 15.

لكن أيّ حجب؟ إنّها حجب الغربة التي عذّبت الشاعر، فبتذكّره لها تتمزق هذه الحجب؛ فهذه إذا جملة مستقلّة تعطي صورة جزئيّة تشكّل امتدادا للجملة الأمّ؛ فتترابط معها معنويّا لتصنع الصورة الكليّة التي تعكس تذكّر الشاعر للأرض الساحرة حال غربته، ثمّ إنّ هذه الصورة ترتبط عضويّا بالموضوع العامّ للقصيدة، والّذي ينفث فيه الشاعر معاني الغربة، والسفر الطويل، والحنين إلى أرض الوطن.

النموذج الثالث: من قصيدة الموت والحياة على أسوار بابل:

شبح على هدب الظلام مكسّر

ينسلّ من شريانه جوع التراب[1].

إنّ المؤشر الأسلوبيّ الظاهر في السطرين الشعريّين يكمن في الطريقة الأسلوبيّة التي ينتهجها الشاعر في إقامة العلاقات الإسناديّة بين دوالّ الجمل، فهو ينتهك ذلك التركيب العادي الذي يخرج بالجمل من التقرير والمباشرة، فالتركيب الذي لا يحقق فاعليّة الصورة ولا يصعّد من إيحائيّتها لا يشكل سمة أسلوبيّة تستحقّ أن تستوقف القارئ.

إذا نظرنا إلى الصورة الشعريّة في السطر الشعريّ الأوّل يمكن أن نقول أنّها مستقلّة نحويّا، إذ جاء فيها لفظ النكرة (المبتدأ) موصوفا بقوله: (على هدب الظلام) والخبر(مكسّر)؛ فهذه جملة اسميّة بسيطة تامّة الأركان، وهي مستقلّة دلاليّا مشكّلة صورة جزئيّة أولى، وبالنظر إلى السطر الشعري الثاني نجد صورة شعريّة ثانية مرتبطة بالصورة في السطر الشعري الأول، ولا يمكن لها أن تستقلّ دلاليّا إلا بتعلقها بالجملة الأمّ.

تنبني هذه الصورة على وجود دالّ أوّل يمثل ركنا أساسيّا في الصورة هو المبتدأ(شبح) حيث جاء نكرة موصوفة وصفا خاصّا، حصلت بها الفائدة؛ فدالّ (الشبح) لا يعرفه القارئ حتى يقال أنّ الفائدة لم تحصل؛

[1] المصدر نفسه، ص: 60.

فالنّكرة إذا دالّة على الخصوص، والشّاعر إذا يتكلّم عن شبح مخصوص، والشبح في اللغة ما بدا لك شخصه غير جليّ، ثم إنّه متلبّس بهدب الظلام مما زاد من خفائه واستتاره، بعد ذلك أخبر عنه الشاعر بالدّال(مكسّر) الذي يمثل الركن الأساسيّ الثاني في الصورة (خبر مفرد)، وفي الإخبار عنه بهذه الكلمة دلالة على إثبات الانكسار له من غير تجدّد، وقد تحتمل الصورة بقاء الانكسار مدّة طويلة ثمّ تنفكّ صفة الانكسار عن الشبح.

إنّ الصورة الشعريّة هنا تتّسم بالتكثيف والغموض، ولا تعطي تأشيرة الدّخول إليها، إنّها توحي بالخفاء الشديد وعدم الظهور؛ ومما يدعم هذا المعنى (معنى الخفاء) قوله في السطر الشعريّ الثاني استكمالا للصورة (ينسلّ من شريانه جوع التراب) ففي الانسلال تخفّ وخروجُ خلسةٍ، لكنّ الصورة في آخر كلمة منها تفصح عن مدلولها وينكشف عنها الغموض فـ (جوع التراب) الذي ينسلّ من شريانه يوحي برغبته في الموت والاختفاء من واقعه، غير أنّه موت واختفاء قد يتلوه ذهاب إلى عرش البقاء، وقد يأتي بعد (التكسّر) جبرٌ له.

<u>النموذج الرابع:</u> من قصيدة طفولة وشظايا:

دم يحضن الحقل .. والشمس .. تمتدّ

نحوه كفّ الحبيبة .. تمسح ــ

عنه الدخان .. ونهر الشظايا.[1]

يبدأ النموذج بجملة اسميّة (نواة أو أمّ) متركبة من نكرة موصوفة (دم يحضن الأرض) واقعة مبتدأ وقد وصفت النكرة هنا وصفا مقدّرا بالجملة الفعليّة بعدها كما يبيّن النموذج، وخبره محذوف تقديره (طاهر أو شريف)، والّذي حملني على هذا التقدير هو دلالة السياق عليه؛ "ومحذوف لا دليل عليه مطّرح"[2]، كما أنّ

[1] المصدر نفسه، ص: 46.

[2] القرطبي أبو عبد الله بن محمّد بن أحمد الأنصاري (ت 671 هـ)، الجامع لأحكام القرآن، (د. ط)، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 2013م، مج:6، ج:11، ص: 124.

الشاعر في سياق الحديث عن دم الشهيد، ودم الشهيد طاهر شريف، ثمّ إنّ الحذف هنا منبّه أسلوبيّ يوقظ وعي المتلقّي ويجدّد تفاعله، وقد حذف الشاعر الخبر تحقيقا لفاعليّة الصورة إذ الحذف يفتح الصورة على احتمالات عدّة من المعاني، فبغية الشاعر الإخبار عن هذا الدّم المقّدس بكل لفظ جميل يصدق فيه، فلا يصحّ وصفه بمعنى واحد، ثمّ إنّ الذي دعاني إلى عدم تقدير المبتدأ محذوفا في الصورة عدم تحقيق أسلوبيّة الصورة، فلو قدّرنا المبتدأ(هذا) والخبر (دم) وعزلنا الجملة عمّا بعدها لكانت الصورة هكذا (هذا دم) وهذه صورة تقريريّة حقيقيّة لا تحبّذها الأسلوبيّة.

إنّ غرض الشاعر من هذا التّركيب هو وصف النكرة بهذا الوصف لتدّل على أنّ الاحتضان دليل على تعلّق الشهيد بأرضه حيّا وميّتا، كما تتحقّق أسلوبيّة الصورة من خلال الانزياح على مستوى الاختيار(الاستبدال) فاختيار الشاعر لكلمة (الحقل) جعل منها نقطة حيّة تحمل تكثيفا دلاليّا عميقا، فالحقل رمز لحياة الأرض، والشهيد إنما يسيل دمه في سبيل أرضه إحياء لها وفي سبيل حرّيتها (الشمس)؛ لهذا ارتبط دمه بالحقل والشمس في الصورة، أضف إلى ذلك إرادة الشاعر إثبات الطهر والشرف لدم الشهيد على وجه الثبوت والدوام والاستمرار، ولتستوي الصّورة على سوقها يصلها الشاعر بصورة أخرى (تمتدّ .... ونهر الشظايا) تتعلق بها وترحل معها في رحلة التّدليل وكمال الصورة؛ فبعد موت الشهيد مضرجا بدمائه تمتدّ نحوه كف الحبيبة (الأرض) لتبادله الاحتضان وتمسح عنه دخان اليأس.

2.1.1.جمل اسميّة(خبرها جملة فعليّة):

النّموذج الأوّل: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي:

الخيل تنام على

كفن الثّلج الملقى فوق الكلمات[1]

في هذا النموذج نلحظ مجيء المبتدأ (الخيل) قد جاء معرفة وهذا هو الأصل فيه؛ فالنكرة مجهولة، والحكم على المجهول لا يفيد، أما الخبر (تنام) فقد جاء جملة فعليّة، وفي مجيء الخبر جملة فعليّة فعلها مضارع دلالة على الاستمرار التجدّدي؛ ذلك أنّ "الجملة الاسميّة في أصلها موضوعة للإخبار بثبوت المسند للمسند إليه بلا دلالة على التجدّد والاستمرار، ..... وإذا كان خبرها مضارعا فقد يفيد استمرارا تجدّديا إذا لم يوجد داع إلى الدّوام فليس كلّ جملة اسميّة مفيدة للدّوام"[2]، وهذا ما نلحظه في هذين السّطرين؛ فهذا التركيب الإسناديّ أكسب الصورة الشعريّة تكثيفا ينبثق منه إيحاءات كثيرة تحفظ للصورة الشعريّة قيمتها.

يتجلّى هذا التكثيف والإيحاء في وجود معنى بسيط تكشف عنه البنية السطحيّة للصورة، ومعنى عميق تكشف عنه البنية العميقة لها؛ فأمّا المعنى السطحيّ فهو الحكم على الخيل بالنوم وهذا أمر طبيعي، لكنّ الشاعر يريد من وراء هذا التركيب الاسناديّ معنى عميقا مفاده تصوير حالة الضعف والجمود المستمر والمتجدّد التي اغتالت قوة ونشاط الأمّة،

---

[1] الديوان، ص: 25.

[2] الكفويّ أبو البقاء أيّوب بن موسى الحسيني (ت 1094هـ/1673م)، الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغويّة)، قابله على نسخة خطّية وأعدّه للطبع ووضّح فهارسه د. عدنان درويش، محمّد المصريّ، ط2، مؤسّسة الرسالة للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1419هـ/ 1998م، ص: 341.

من خلال نظرة متفحصة للصورة نجد أنّ الصورة قد استقلّت نحويّا عند الخبر (تنام)، لكنّ الشّاعر كثيرا ما يضيف الجار والمجرور أو الظرف ليحدّد الإطار المكاني أو الزماني لفضاء الصورة، فالخيل لا يستمر منها هذا النوم فقط؛ بل إنّه نوم عميق يحمل دلالة الموت وهو ما يوضحه الاسم المجرور (كفن)، كما أنّ الكفن هو (كفن الثلج)، فزاد المضاف إليه للصورة دلالة الجمود والتصلّب، ثمّ يلقي الشاعر بدلالة الجمود والتصلّب والموت على (الكلمات) أيضا فلم يعد أيضا هناك حياة للكلمة التي تحيي قلوب الناس، فهذه المتعلقات التي ترتبط بالجملة الأم (المكوّنة من المسند والمسند إليه) أتمّت معنى الصورة لتصل إلى درجة الاكتمال، التّي تتّصل هي الأخرى بمثيلاتها من الصور في ترابط منطقي يخدم الدّلالة الكليّة للقصيدة الّتي تصوّر الوضع المتأزّم، وحالة الفساد الكبيرة في المجتمع.

النموذج الثاني: من قصيدة طفولة وشظايا:

عيون (الفتى) فوق حبل الشراسة تكبر

تكبر .. تصغر .. تصغر

صارت مدبّبة كالخناجر[1]

تتكون الجملة الاسميّة النواة في النموذج من مبتدأ معرّف تعريفا إضافيّا (عيون الفتى) وخبر جملة فعليّة (تكبر)، وإذا أضفنا إلى الإسناد الأصلي تلك المتعلقات التي تتعلق بالإسناد مع جمل السطر الثاني والثالث تتركّب الصورة الشعريّة كاملة.

إنّ السطر الشعريّ الأوّل يقدّم صورة شعريّة جزئيّة يمكن أن تنتزع لوحدها إذا اقتصرنا على الجملة النّواة وحدها فهي تامّة الأركان، تامّة الدلالة، فالشّاعر يسعى إلى تحقيق صورته الشعريّة من خلال هذا

[1] الديوان، ص: 46.

التأليف بين العناصر في الجملة الاسميّة، فعيون الفتى المعرّفة تقلل من شيوع العيون لتدلّ على أنّها عيون الفتى الذي يكبر ويتعايش مع مجريات واقعه وما فيه من أحداث قاسية؛ أمّا مجيء الخبر فعلا مضارعا فإنه يدلّ على تجدّد الفعل (تكبر) المثبت للمبتدأ، وحدوثه شيئا فشيئا من (الفتى)، وفي إخبار الشاعر عن المبتدأ بالفعل المضارع حرص منه على الإخبار بتجدّد الفعل؛ فعيون الفتى تكبر كل يوم تحت وطأة واقع قاس، وهو ما يؤكّده قوله (فوق حبل الشراسة)، وتتمّة للصورة الشعريّة يأتي الشاعر في أوّل السطر الشعريّ الثاني بالجملة الفعلية (تكبر) تأكيدا منه للفعل واهتماما به، فالصورة هنا تركّز على صورة عيون الفتى وتطوّرها، بعد هذه الصورة يضع الشاعر صورة ثانية (تصغر ...) تبدو وكأنّها صورة مناقضة للصورة الأولى؛ لكنّها هي تتمّة للصورة الأولى، ثمّ إنّ الصورة ككل ليست قائمة على مبدأ الثنائيّة؛ فبعد أن كبرت العيون في ظلّ هذا الواقع صارت أكثر حدّة؛ فبدأت تصغر وتصغر حتى صارت مدبّبة كالخناجر.

النموذج الثالث: من قصيدة أقمار الأرض المنفيّة:

الشمس تكفّنها السحب السوداء[1]

تصدّر النموذج بالدّال(الشمس) الذي هو مبتدأ، و(تكفّنها) فعل مضارع فاعله (السحب)، وذكر المفعول به (ها) الضمير المتّصل لقصد التخصيص أي: تكفّن الشمس، وجملة (تكفنها السحب السوداء) في محل رفع خبر للمبتدأ(الشمس)، هذا يعني أنّ الشاعر حينما صدّر الجملة بالدّال (الشمس) إنّما يريد تحقيق قصر الخبر على الشمس وإثباته لها؛ إذ أنّ الشمس هي من تكفّنها السحب السوداء، ثمّ إنّ الشمس التي يقصدها الشاعر هي الحرّية لا غير، وقد جاء الشاعر بالفعل المضارع تكفنّها ليثبت به معنى تجدّد التكفين للشمس؛ فهذا التكفين من شأنه أن يقع ويتكرّر مرّة بعد مرّة مادام هناك مصادرة للحريات وتكميم للأفواه.

[1] المصدر نفسه، ص: 58.

إنّ هذا التعالق الذي أقامه الشاعر بين عناصر الجملة الاسميّة من شأنه أن يحقّق فاعليّة الصورة الشعريّة ويحقق لها وجودها وشعريّتها، فهذه القصديّة في التركيب شكّلت ظاهرة أسلوبيّة من جهة الاختيار (التكفين للشمس)، ومن جهة التكثيف والإيحاء الذي يضطلع به التركيب؛ ففي هذا التعالق تركيب إسنادي فيه يخبر ويثبت حكم التكفين للشمس وفي ذلك دلالة على موت الحريّة بجميع اعتباراتها وعلى جميع المستويات، كما أنّ هذا التواشج بين دوالّ الجملة الاسميّة يوحي بدلالات عميقة تنبّه في الوعي خطر القضاء على الحريّة وتحذّر من تبعات العبوديّة.

النموذج الرابع: حيزية تنتظر العشّاق:

حمامات مغرّدة

تزفّ الحب .. والبشرى :

<< صباح الخير يا شمس

غدا تخضر كثبان ..

ويورق في الرّبى الزّيتون .. والغرس !.[1]>>

إنّ أسلوبيّة الصورة تتجلّى فيما تنشئه من إيحاء وتكثيف مراهنة على التصوير الجماليّ الذي تخلقه كلماتها البسيطة دون حاجة إلى تكلّف كبير في استعمال الصور البيانيّة، فقد تمثل صورة ما صيغة أسلوبيّة كالاستعارة، لكنّها لا تعطي مؤشّرا أسلوبيّا.

إنّ الشاعر يعمد إلى كلمات بسيطة فينشئ منها نقاطا حيّة مكثّفة من خلال أسلوبه في التركيب بينها، فالصورة الشعريّة هنا تتشكّل من خلال هذا التعالق بين دوالّ الجملة الاسميّة المكوّنة من مبتدأ جاء

[1] المصدر نفسه، ص: 52.

نكرة موصوفة (حمامات مغرّدة)، وخبره الفعل المضارع المتعدّي (تزفّ)، غير أنّ اكتمالها لا يتمّ إلا بإضافة الجمل الواردة في الأسطر الثلاثة المتبقّية.

إنّ النكرة الموصوفة هنا دالّة على الخصوص بدلالة الصفة هنا فليست كل الحمامات مغرّدة بل خصّ الشاعر منها حمامات بعينها في حالة فرح، فالحمام إذا طرّب قيل غرّد، كما أنّ صيغة (حمامات) دالّة على الجمع المؤنّث السالم المفيد للقلّة هنا، فهي إذا حمامات قليلة مخصوصة بهذا التغريد، وفي دلالة القلّة إيحاء من الشاعر بقلّة شعوره بالفرح.

وإذا جئنا إلى الفعل المضارع (تزفّ) وجدنا دلالة الحدوث والتجدّد من غير إفادة لمعنى الثبات؛ إذ قد ينقطع شعوره بالفرح، وقد تُبتّ أحلامه الجميلة؛ فوجدان الشاعر يستشعر الفرح الآن ويفتح بابا لأمل جميل، كما يتعلّق قلبه بالرجاء والأحلام الجميلة، مع خوفه من عدم تحقّق رجائه وأحلامه، ودليل رجاء الأيام الجميلة تحمله بقيّة الأسطر الشعريّة التي ينفتح فيها الفعل المضارع على المستقبل حاملا معه كثافة الشعور بالغد الجميل؛ فقول الشاعر (غدا تخضر كثبان .. ويورق في الربي الزّيتون .. والغرس) ترجمة للبشرى التي تحملها حمامات الشاعر، وإشعار بأحاسيس متدفّقة ومدلولات تعكس رؤية الشاعر المستقبليّة.

النموذج الخامس: من قصيدة أقنعة تحت النور:

<<أبولو>> يغنّي صفرة الأحزان في عين الخريف

طامعا في قبلة فوق شفاه الموت

أو كأسا من الأحلام فوق الأضلع الحيرى[1]

[1] المصدر نفسه، ص: 77.

تكتسب الصورة في النموذج شعريتها وأسلوبيّتها من جهتين، فهي أوّلا تستغل الرمز الأسطوريّ الذي يمثل أحد الوسائل الفنيّة التي تكثّف الشعور وتعمّق المعنى، ومن ناحية أخرى تجلّي الانزياح على المستوى الأفقي للجملة.

يصدّر الشاعر صورته الشعريّة باسم علم (أبولو) واقعا مبتدأ للجملة الاسميّة (النواة أو الأم) خبرها الجملة الفعلية (يغنّي)، وفي تصدير الجملة باسم العلم(أبولو) توجيه لذهن القارئ أنّ المراد هو اختصاص(أبولو) دون غيره، فأبولو إله الشعر يمثل جنس الشّعراء، لكن ماذا يريد الشاعر من القارئ أن يعرف عنهم؟ يأتي الجواب في الفعل المضارع المتعدّي الواقع خبرا (يغنّي ...) ليقوم بتعرية المعنى ففي الغناء إيحاء بغياب دور كلمة الشعراء في الحياة، وهذا الغياب لدور الكلمة يحدث ويتجدّد حدوثه مرّة بعد مرّة.

إنّ الصورة الشعريّة السابقة لا تنتهي هنا بل تتعلق بالجملة (الأم) متعلقات من شأنها أن تسهم في البناء الكلّي للصورة؛ فالمفعول به المركب تركيبا إضافيّا مع شبه الجملة بعده يحدثان انزياحا عن التعبير العاديّ، مما يدّل على أنّ هناك دلالة جديدة يريدها الشاعر؛ فدلالة اللون في هذا التركيب (صفرة الأحزان في عين الخريف) توحي بتردّي كلمة الشعر واضمحلالها، إذ انتقل دورها من معالجة القضايا المهمة إلى سفاسف الأمور.

وإتماما للصورة يعلّق الشاعر بالجملة الأم جملا أخرى مساندة ومعاضدة لها؛ فمع تردّي الشعر وركود الشعراء فإن أبولو (الشعراء) يطمع في النهوض بالشعر وهو على شفير الموت، وإعادة تفعيل دوره في الحياة كرسالة نبيلة تعالج قضايا المجتمع وتغيّر الواقع نحو الأفضل، لكن هيهات أن يتحقّق ما يريد، فأبولو اليوم ليس هو أبولو الأمس لقد تخلّى عن رسالته واكتفى بالتهريج والعبث.

2.1.الجمل الفعلية:

لقد لا حظنا أن الجمل الاسميّة التي خبرها اسم أو جملة اسميّة " ... إذا كان خبرها اسما فقد يقصد به الدوام والاستمرار الثبوتي بمعونة القرائن"[1]، أما الجمل الاسميّة "إذا كان خبرها مضارعا فإنّنا فقد يفيد استمرارا تجدّديا ما لم يوجد داع إلى الدّوام فليس كل جملة اسمية مفيدة للدوام. فإن (زيد قائم) يفيد تجدد القيام لا دوامه "[2]. وإذا جئنا إلى الجملة الفعلية فإنّ ركناها الفعل والفاعل، أو الفعل ونائبه، أو الفعل النّاقص واسمه وخبره، ومن المعلوم أنّ " ...الجملة الفعليّة موضوعة لإحداث الحدث في الماضي أو الحال فتدلّ على تجدّد سابق أو حاضر. وقد يستعمل المضارع للاستمرار بلا ملاحظة التجدّد في مقام خطابيّ يناسبه"[3]

من خلال الجدول نلحظ زيادة كبيرة للجمل الفعليّة على الجملة الاسميّة في الدّيوان بل تكاد تشكّل العصب المركزيّ فيه، وهو ما يفسّر الدور الذي يلعبه الفعل في حركيّة ونموّ الصور الشعريّة، وبالتّالي استيعاب حركة الشاعر ورحلته. وفيما يلي نماذج تبيّن دور الجمل الفعليّة في بناء الصور الشعريّة وتنويع دلالاتها.

النموذج الأوّل: من قصيدة أحبّك ليس اعترافا أخيرا:

ـ تدفّق ملح المحيطات في مقلتيّ ..

ولست أبين..

ـ حملتك جمرا .. وماء

وكل الذين رأوني لا يعلمون !.

---

[1] المصدر تفسه، ص: 341 .

[2] المصدر نفسه، ص: 341.

[3] الكفوي، الكليات، (مرجع سابق)، ص: 341.

ـ أراك .. !

ـ فيعتقل العابرون طريق الطيّور

وتنصب في كلّ درب شباك !

ـ يجرّني الموج للقاع .. للقاع

حيث أراك عروسا هناك..[1]

إنّ الأفعال عموما تدلّ على الحدوث والتّجدّد والسبب في ذلك تقييد الفعل بالزمن بخلاف الاسم؛ فهو غير مقيّد بزمن، لذلك نلحظ تلك الحركيّة الموجودة في الفعل، فالجملة الفعليّة عادة ما تفسح المجال أمام الصورة الشعريّة لتكون أكثر حراكا وحيويّة.

نلحظ في النّموذج تواتر الجمل الفعليّة التي جاءت متوافقة مع حركة الشاعر النفسيّة، فالصور تتحرّك وتتنامى تبعا لحركة الفعل وتناميه.

تبدأ الصورة الشعريّة الأولى بفعل ماض لازم أفاد الإخبار والتحقّق، كما أفاد الفعل الماضي دلالة انقطاع الفعل وانقضائه، غير أنّ استخدام الشاعر للفعل الماضي لغرض الإخبار يوحي بأنّه مشدود بزمن الماضي وحدثه، فالماضي بسلطة أحداثه وقوّتها لم يهترئ بعد، فكأنّ الشاعر يفرّغ الصورة من شحنة الماضي ليصله بالحاضر نظرا لقوّة الشعور الذي كان ولا يزال، وهذا ما توضّحه الصورة، ففي التدفّق حركة قويّة توافق الهزهزة النفسيّة التي لا يزال الشاعر يشعر بها، ثمّ إنّ التدفّق ليس تدفّق ماء، إنّه تدفّق ملح، وأيّ ملح؟ إنّه ملح المحيطات كلّها، ولك أن تتصوّر تلك الطّاقة الحركيّة التي أضفاها هذا التعالق والتناسب الكبير بين الفعل والفاعل هنا.

[1] الديوان، ص: 08.

إنّ الشاعر يوقع العلاقة بين كلماته بطريقة إبداعيّة خدمة للصورة التي تترجم فيض الشعور وقوّته، وممّا زاد الصورة إيحاء بقوة الشعور وتدفّقه شبه الجملة(في مقلتيّ) لتشتعل الصورة كليّا، وتنبئ عن أحداث حارة جدّا تتعالى على نفسيّته وتغرقه في لجّ بحرها، وهو ما توضّحه الجملة في السّطر الثاني إذ ختم الشاعر الصورة بقوله (ولست بين)، لكن لم تدفّق ملح المحيطات في مقلتيه؟، لعلّ حب الشاعر اللاّمحدود لمحبوبته(الأرض) هو من أوقد هذا الشعور فيه حين رآها جريحة فأثّر ذلك في نفسه حتّى كأنّ ملح المحيطات تدفّق في مقلتيه، وهذا الشعور وحركة الإحساس الحارة المتدفّقة إنّما أسّس له الفعل في بداية الجملة الفعليّة، إذ جعل الصورة في نموّ وتقدّم وحركة حتّى بلغت نهايتها، وأسّس المرتكز الذي تستمدّ منه الصورة ترابطها وحركيّتها.

تأتي الجملة الفعليّة (حملتك جمرا وماء) ـ التي شكّلت بناء الصورة الشعريّة الثانية ـ متمّمة للمشهد كاشفة عن حالة شعوريّة دراميّة تتمثّل في الصراع النفسيّ الذي عاشه الشّاعر، إذ تنبني الصورة على التناقض فالجمر والماء مادّتان متناقضتان، وهذا التناقض هو ما يفسّر طبيعة الصراع النّفسيّ الدّاخليّ للشاعر، لذلك جاءت الجملة الفعليّة هنا مناسبة للتعبير عن حركة النفس وتوتّرها، كما يوحي استخدام الفعل المتعدّي هنا برغبة الشاعر في إظهار مدى تضحيته في سبيل حبّ أنثاه(الوطن)؛ فهو يحملها معه وحبها بين ضلوعه جمر وماء في نفس الوقت.

إذا فهو يبرز من خلال الفعل المتعدّي" ... قدرة الفاعل، وكمّ الحركة الخارج من حيّز العطالة إلى حيّز الوجود العينيّ"[1]، كما يتّخذ من الجملة الفعليّة ككل مساحة مناسبة لاحتواء حركته النفسيّة.

بعد هذه النماذج نلحظ انتقالا من الغياب إلى الحضور، مما زاد من فاعليّة التجدّد والحركة، فاستخدم الفعل المضارع وما فيه من حدوث وتجدّد لينقل أحداث تجربته من مستوى الكمون إلى مستوى الحدث الواقعيّ وذلك أدعى للتجاوب، وأقدر على التأثير، حيث بدأت الصورة الشعريّة الأولى بفعل مضارع دال على الحال منفتح على المستقبل؛ ليفيد بذلك الاستمرار التجدّدي، إنّه فعل يتمثّل في (الاعتقال) المستمر والمتجدّد، كما تحاول الجملة الفعليّة من خلال الفعل الذي بدأت به احتواء مضمون الصورة لذلك نرى أنّ الفعل فيها يعمل على ربط أجزاء الصورة مع بعضها البعض؛ فالعابرون يمارسون فعل الاعتقال على طريق الطيور، وفي ذلك استيعاب لحركة الحدث والشخوص، كما نلحظ أنّ الفعل(يعتقل) يعمل على تنامي الصورة من خلال توليده لفعل آخر يحتوي هو الآخر حركة أحداث جديدة (تنصب في كلّ درب شباك)؛ فمن أجل اعتقال طريق الطيور لا بدّ من نصب الشباك.

إنّ الشاعر يريد استكمال المشهد هنا ليقول: إنّ هناك حركة معاكسة لحركته النفسيّة؛ فحركة الحبّ التي تضطرم بها نفسها، تشهد محاولة لاعتقالها من طرف العابرين على كبده، هؤلاء العابرون الذين يعبرون على كبد الشاعر ويرون هذا الحبّ ولا يأبهون به، ولا يهمّهم حبّ الأرض، ويسعون إلى نزع حبّه من قلب الشاعر وقلوب النّاس يتأذّى منهم الشاعر، ويرى أنهم يمارسون حركة الاعتقال ونصب الأشراك لهذا الحبّ.

---

[1] قرفي السعيد، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إليا أبي ماضي، مذكرة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور أحمد موساوي، تخصص البلاغة والأسلوبية، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، السنة الجامعية 2010/2009، ص: 88 نقلا عن: نوار سعود أبو زيد، جدلية الحركة و السكون، نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب النسوي عند نزار قباني،(الغاضبون) نموذجا، ، ط1، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م، ص: 53.

يواصل الشاعر ـ مستعينا بالجملة الفعليّة ـ في تصوير حركيّة الأحداث ومسرحتها وكأنها ماثلة للعيان؛ ليأتي بصورة شعريّة أخرى طافحة بالحركة التجدّديّة المستمرة من خلال البدء بالفعل المضارع (يجرّ) الذي عمّق معنى الصراع و المقاومة التي شهدناها في الصور السابقة، ويعمل هو الآخر على ربط أجزاء الصورة هنا وإمدادها بالحركة، حيث نلحظ تعلّق كلمات الصورة بالفعل؛ إذ لا حياة لها إلا به؛ فهو قلبها النابض الذي يضخّ فيها الدمّ، فكما أنّ في الفعل المضارع (تجرّ) حركة ومقاومة ، نجد أنّ الذي يريد الغوص للقاع لا بدّ له من حركة ومقاومة، كما لا يخفى ما في الموج (الفاعل) من حركة ظاهرة مستمرّة تخدم حركة واستمرار الفعل(تجرّ).

يتّضح جليّا كيف يستغلّ الشاعر الطاقة الحركيّة الموجودة في الجملة الفعليّة لينقل حركة النفس و ما يختلجها، فهناك ترابط نحويّ بين أجزاء الجملة ينجم عنه ترابط دلاليّ ولا شكّ، وقد جاءت الصورة ككلّ لتخدم الصور قبلها وتسهم في خدمة المشهد.

النموذج الثاني: من قصيدة صلاة لعينيك:

ـ كم ذبت شوقا وتحنانا فطوّقني هذا الضّباب .. وشلّ اللّيل إبحاري !
ـ حتى بدت كعيون الفجر ضاحكة منارة الشّوق .. فاخضرّت منى السّاري !
ـ يا منبع النّور .. لو تدرين كم ظمئت روحي إليك .. وكم أسرجت أشعاري !!
ـ من أين أبدأ؟ .. والأشواق قد كسرت محابري .. ومحت شعري وأفكاري
ـ فرحت أرسم شكلا لا عيون له وذبت .. ذبت .. تلاشت .....!! [1]

[1] الديوان، ص: 20.

يمثّل النموذج الذي بين أيدينا مجموعة من الصّور الشعريّة المكتملة نحويّا ودلاليّا وكلّها تصبّ في معين واحد، وتخدم مجتمعة فكرة الشوق والحنين، والذي يظهر من خلال النّموذج تواتر الجمل الفعليّة التي تكشف عن حركةٍ وديناميّةٍ تضفي على الخطاب الشعري تلك الحركة والحيويّة، وقد جاء أسلوب الجمل الفعليّة متوافقا تماما مع حركة الشاعر الدّاخليّة، التي انفجرت كدفق شعريّ يكشف عن طبيعة التجربة الشعوريّة للشاعر.

يبدأ الشاعر الصورة الأولى بكم الخبريّة الدّالة على التكثير الواقعة في محلّ نصب مفعول به مقدّم، وفي ذلك إشعار من الشاعر بقوّة هذا الشوق والحنين، كما أنّ الفعل الماضي (ذبت) الذي جاء به الشاعر بعدها يوحي بتدفّق مشاعر الشوق والحنين، ففي العالم الدّاخلي للشاعر غليان والتهاب للمشاعر تطلّب جملة فعليّة تترجم هذا الشعور والإحساس.

يوحي الفعل الماضي المقرون بكم الخبريّة التكثيريّة بأنّ الشاعر يقرّر ابتداء ذوبانه مرّات عديدة وكثيرة، وفي فعل الذوبان المذكور إشعار بحركة داخليّة وتوتّر نفسيّ حادّ تعكس شدة الشوق والحنين، ثم إنّ وصول الشاعر لدرجة الذوبان ـ الذي فسّرته شدّة الشوق والحنين ـ لم تأت عبثا؛ فالشاعر كان قد حاول مرات عديدة إطفاء لهيب الشوق، لكن كانت هناك أفعال وحركة مغايرة ومعاكسة لحركته النفسيّة، إنّها حركة الضباب التي مارست فعل التطويق عليه لمنعه من الحركة تماما، وهو فعل مناسب جدّا جاء موازيا لكثرة محاولات الشاعر في إطفاء لهيب الشوق، فكان لا بدّ من تطويقه كي لا يستمرّ في محاولاته، وكتأكيد لما قلته فقد وظّف الشاعر فعلا آخر ينبئ عن قتل الحركة تماما ألا وهو فعل (شلّ) الذي مارسه الليل، ثمّ إنّ الضباب واللّيل دالّين يوحيان بالعوائق التي تحول بين الشاعر وبين محبوبته.

إذا يبدو من خلال هذا التحليل أنّ الشاعر يقيم تواشجا دلاليّا بين أجزاء الجملة الفعليّة لتكون قادرة على تحقيق فاعليّة الصورة الشعريّة، إذ لا حظنا أنّ الجملة الفعليّة تبدأ بفعل وفاعل هما نواة الجملة الفعليّة، ثمّ تبدأ الصورة في التنامي مستمدّة حيويّتها وحركتها من الجملة النّواة حتّى تبلغ درجة الكمال.

بعد هذه الصورة التي أعطت دلالة سلبيّة حادّة، يشعر الشاعر أنّه بحاجة إلى إعادة شيء من التوازن النّفسيّ؛ فبدأ بجملة فعليّة جديدة تبني صورة شعريّة مكتملة تقول في مجملها أنّ الشاعر لمّا شلّت حركته كان لابدّ له من إقامة جسر الذكريات الذي يطوي المسافات، ويقرّبه من محبوبته؛ فتذكّره لها جعل منارة تتبدّى له وكأنها عيون الفجر ضاحكة، مما أزال عنه كربته، وأعاد له اخضراره بعد أن ظمئت روحه وأجدبت.

يبدأ الشاعر الصورة الثانية بفعل ماض آخر ليوحي بتحقّق هذه المشاعر هذا من جهة، ومن جهة ثانية ليبدأ حركة نفسيّة جديدة، يلعب فيها الفعل الماضي دور العصب المركزي الذي يشدّ ويربط أجزاء الصورة مسبوق بحرف (حتى) الذي جاء هنا للغاية والابتداء.

إنّ الجملة النواة (بدت) تعكس إسنادا أحاديّا يوحي بظهور مؤنّث؛ فهذا التذكر إذا لم يكن تذكّرا عاديّا، إنّه تذكر عميق جعل الشاعر يرى منارة الشوق ، ويُظهر استخدام الشاعر للفعل الماضي تحقق الفعل ووقوعه، ويرتبط بالفعل الفاعلُ المؤخر (منارة الشوق)، وقد استخدم الشاعر هذا الاسم ليوحي بأنّ محبوبته ماتزال بعيدة عنه، فالمنارة عادة ما تكون مرتفعة يراها السّاري من بعيد، ثمّ إنّ ظهور المنارة يشبه عيون الفجر؛ فعيون الفجر انبلاجه وظهور خيوط الصّباح، ولعلّ إضافة الشاعر الدّال(ضاحكة) فيه تمام لمعنى الظهور الذي بدأ به صورته، فالضحك تتبدّى منه الأسنان، وفيه إظهار وإبداء للفرح.

إنّ الشّاعر يحكم الربط بين أجزاء صورته الشعريّة؛ فبداية الصورة بالفعل (بدت) إيذان من الشاعر بأنّها صورة عن الظهور والتجلّي، وأنّ ما سيأتي بعدها من ألفاظ مرتبطة بهذا المعنى، ثمّ إنّ هذا التجلي

والظهور حرّك نفسيّة الشاعر المجدبة وسقى منى الشاعر لتخضرّ ولو قليلا، فالجملة الفعليّة أعطت للشاعر مساحة واسعة للتعبير، كما أظهرت قدرة على تصوير حركة المشاعر وتناميها بفضل حركة الفعل وتناميه.

إنّ حركة الشاعر النفسيّة تخلق في الصورة الشعريّة حركة تُذهب عن الصورة جمودها لترتفع إلى مصاف وجدان الشاعر، ذلك الوجدان الذي يبني صورته وفق منظوره الخاصّ للأشياء؛ فيؤلف بينها وبينيها بناء متميّزا يكشف أولا عن تجربة شعوريّة قويّة، ويكشف ثانيا عن مخيّلة إبداعيّة متفرّدة.

من خلال النموذجين يتّضح أنّ الأفعال في الجملة الفعليّة تتوالد وتتنامى لتدفع بالصورة الشعريّة نحو الاكتمال والنضج، فكما تتوالد الأفعال وتتنامى في الجملة الفعليّة فإنّ الجمل الفعلية نفسها تتنامى وتتوالد خدمة للمشهد الذي يريد الشاعر تصويره، وهذا ما نلحظه في النموذجين السابقين حيث ولّدت الجملة الفعليّة الأولى الجملة الفعليّة الثانية، لتأتي بعدهما الجملة الفعليّة الثالثة متمّمة للمشهد، فبعد أن تبدّت للشاعر منارة الشوق ها هو ينادي أنثاه التي ماتزال بعيدة عنه لهذا استخدم حرف النداء الذي استخدم للبعيد هنا، فيشكو ظمأ روحه وأنّه قد كتب قصائد كثيرة في شوقه وحنينه (كم أسرجت أشعاري)، في صورة شعريّة تسيطر عليها الحركة، ثم يواصل الشاعر في الجملة الفعليّة التي تليها ليشرح أنّه من كثرة ما كتب عن شوقه تكسّرت محابره، ونفد شعره وأفكاره، فلا سبيل إلى إطفاء نار الشوق إلاّ اللقاء، فنلحظ من خلال ما سبق توالدا منطقيّا للجمل الفعليّة، وانسيابا ذاتيّا لا يتوقّف إلاّ بتمام المشهد الذي يخدم الدّلالة الكلية للنّص الشعريّ، ولعليّ فيما سيأتي سأضرب نماذج عن الجملة الفعليّة وأعلق عليها مجملة نظرا لأنّ المبحث لا يتّسع لعرض نماذج أخرى بشيء من التفصيل، وفيما مضى من أمثلة فيه كفاية للتدليل عن كيفيّة بناء الجملة الفعليّة للصورة الشعريّة وعن الدلالات التي توحي بها.

النموذج الثالث: من قصيدة الموت والحياة على أسوار بابل:

تمتدّ ألسنة الخناجر

نحو المتلهّفة:

ـــ << متأسّفه !>> [1]

في هذه الصورة نلحظ عدم كسر للترتيب.

تأتي الصورة هنا مبدوءة بفعل مضارع + الفاعل+ المتمّم، وقد أكسب الفعل المضارع الصورة اندفاعا وحركة أو"حدثا يوحي بالتفاعل والصراع. إضافة إلى قابليّة الأفعال، للمزج بين الحدث والزمن في اللفظ ذاته"[2] كما أكسب الفعل الفاعل معنى الفاعليّة لينسبكا معا كجملة نواة تحقق للصورة فاعليّتها من خلال هذه المنافرة الإسناديّة.

النموذج الرابع: من قصيدة طفولة وشظايا:

ـ على قمّة الجبل المتوهّج

تخضر في مقل العاشقين القبور

ـ وترتجّ فوق الشّرايين .. مملكة اللّيل ..

ـ تنمو الزنابق بين الشظايا

وبين الدّخان !.[3]

---

[1] الديوان، ص: 60.

[2] عمران خضير حميد الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ط1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982، ص: 156.

[3] المصدر السابق، ص: 44،45.

يظهر النموذج تواتر الجمل الفعليّة التي أكسبت الصور الشعريّة حيويّة وحركة، ومما زاد من حركيّة الصور الفعل المضارع الدال على الاستقبال، فالصور كلّها تترجم أمل الشاعر في غد أفضل، وتفتح باب الأمل في ظلّ واقع مؤلم، ففي الصورة الأولى يخبر الشاعر أنّ القبور ستخضر في مقل العاشقين، وفي ذلك دلالة على التضحية من أجل خلاص الوطن من براثن الاستعباد والفساد، فالعاشقون للوطن سيرون القبور جنّة خضراء يتسابقون إليها، ولا سبيل إلى الوصول إليها إلا بالتضحية من أجل الوطن.

وتبعا للجملة الفعليّة السابقة تتولّد جملة أخرى تبني صورة شعريّة جديدة، فإذا تسابق العاشقون من أجل خلاص الوطن وهبّوا لفكاكه سترتجّ مملكة الليل، وتهزّ أوكار الفساد، لتنمو الزنابق بين الشظايا وبين الدخان، أي ستظهر بوادر الخير والإصلاح ويبدأ دخان الفساد وشظايا الدمار في الاختفاء، فالزنابق زهر جميل زكيّ الرائحة وهو هنا رمز لبروز الخير وتحسّن الأحوال.

إنّ الشاعر يتمنى حركة فعليّة تمزّق السكون، وتجدّد الأمل، وتحيي النار من الرماد، فترجم هذه الأحداث والحركة التي يرجوها في صور شعريّة تستند على الجمل الفعليّة المتوالدة، وقد حقّقت الصور الشعريّة نجاحها وأثبتت شرعيّة وجودها بفضل الجمل الفعليّة التي أعطتها المساحة الكافية لتناميها، كما ساعد الفعل المضارع على تجلّي الصور وكأنها حاضرة أمام أعيننا، وزاد من تدفّقها لمّا فتحها على المستقبل.

النموذج الخامس: من قصيدة قبلة للشّمس الإيرانيّة:

تحتفي هذه القصيدة بالجملة الفعليّة احتفاء كبيرا، والسبب في ذلك يرجع لطبيعة موضوع القصيدة الذي يصوّر أحداث الثورة الإسلاميّة في إيران، تلك الثورة التي يرى الشاعر أنها ثورة مبارك ومعركة فاصلة بين الحق والباطل تشبه في تفاصيل أحداثها معركة بدر المباركة، ومن طبيعة المعركة احتدام الصراع وكثرة الأحداث؛ فتواتر الجمل الفعليّة ناسب الطبيعة الدراميّة التي يقوم عليها النصّ الشعريّ هنا.

يقول الشاعر:

ـ قد برعم الجرح يتلو النصر فاتحة يسبّح الله .. إمساء .. وإبكارا

ـ وزقزقت أمنيات الفجر حالمة تعانق الفجر .. والأمجاد .. والدّارا

ـ حوافر الخيل في طهران قد نبتت على رصيف الفدا .. نخلا وأشجارا

<< يزيد>> في كعبة الدولار معتمرا فالله في دينه قد صار دولارا ..

ـ يضاجع الكفر والأوثان محتسيا دم << الشهيد >> خمورا تحفظ الغارا

فزمجرت خافتات الموج من غضب وأبرق الموت في الأجداث إصرارا[1]

جاءت أغلب الأفعال في القصيدة ماضية دالّة على تحقّق الأحداث، الدّالة على تحقّق النصر، ونجاح الثورة الإسلاميّة في إيران (قد برعم، زقزقت، قد نبتت، زمجرت، أبرق) وارتبطت بهذه الأفعال أجزاء الصور الشعريّة الأخرى لتجسّد دلالة تحقّق الأحداث.

وإذا جئنا إلى الأفعال المضارعة داخل الجملة الفعليّة فإنّنا نجد أنّها جاءت أحيانا لتُظهر نتيجة حصول أحداث الثورة المباركة، وهو ما نلحظه في الصورة الأولى عندما برعم الجرح وأنبت إرادة قويّة كانت النتيجة أن اهتزّ عرش العبوديّة وفتح باب النصر الذي صار بعد ذلك يتلو الفاتحة، ويسبّح الله إمساء وإبكارا، وفي الإتيان بالفعل المضارع دلالة على انقطاع زمن بئيس وظهور زمن مجيد تتجدّد أفراحه ونصره، كما جاءت أحيانا تصور الأحداث وتمسرحها حاملة دفقات اللحظة الحاضرة محرّكة ومنشّطة فاعليّة الدلالة في الصور الشعريّة كما في قوله :

[1] المصدر نفسه، ص: 83.

تصوغ بدرا منار يستضاء به وتجعل الكفن المهجور أعمـــارا

وتغرس الأحرف العذراء ملحمة خضراء مورقة .. تخضل أمطـارا[1]

النموذج السادس: من قصيدة أجراس الحنين:

ـ شربت صباحك في أكؤس النسمات اشتياقا

ـ وهبتك ورد الطفولة

ـ ضفرت مع شعرك المترهّب

دقّات قلبي جديلة ..[2]

هذه الأسطر الشعريّة تمثّل صورا شعريّة مستقلّة من الناحية النحويّة ومن الناحية الدّلاليّة، حيث تتشكل كلّ صورة من جملة (نواة) تتلوها متمّمات تعمل على إتمام الصورة وإعطائها أبعادا دلاليّة أخرى، ففي الصورة الأولى (شربت ...) يأتي الفعل ماضيا دالا على تحقق الفعل وانقضائه، والفاعل ضمير متّصل، وقد جاء الفعل متعدّيا ليظهر المفعول به الذي يحرص الشاعر على ظهوره، كما أتى الشاعر بشبه الجملة ليحدّد الإطار المكاني للحدث، فالشاعر إذا يريد استقصاء جوانب الصورة الشعريّة لتكون أقدر على الإيحاء والتأثير.

إذا لا حظنا الجملة الفعليّة في قوله:(شربت صباحك ... اشتياقا) وجدنا أنّ توزيع عناصر الجملة توزيع نمطيّ ليس فيه تقديم أو تأخير، لكنّ الصورة تراهن على ما فيها من تركيب إسنادي يقيمه الشاعر بين أجزائها يضمن لها شرعيّتها، فبدأ بفعل الشرب لينفخ الحركة في الصورة وليعمل على تناميها، ولا بدّ لهذه الحركة من فاعل يقوم بها، ثم لا بدّ من مفعول به يقع عليه الفعل، غير أنّ المفعول به هنا هو الذي كسر أفق توقّع القارئ فالمشروب هو الصّباح، لكنّه تركيب يترجم شعور الشاعر الدّال على قوّة جذب الحنين

[1] المصدر نفسه، ص: 82.

[2] المصدر نفسه، ص: 65،66.

والاشتياق، ثمّ إن شبه الجملة (في أكؤس النسمات) أثبت قوّة الشعور بالاشتياق، لتظهر الصورة ككل كثافة الشعور وحركة الاشتياق بطريقة فنيّة بعيدة عن الرمز والتجريد.

وإذا ما تكلمنا عن بقيّة الصور بشكل إجمالي يمكننا القول أنّها كلها ترجمة لحركة نفسيّة وشعور متدفّق بالحنين والاشتياق، فكان لابدّ من الاتكاء على الجمل الفعليّة لأنّها تعطي مساحة أكبر تستوعب كلّ حركة نفسيّة للشاعر، فالشاعر عندما يقول: (وهبتك ورد الطفولة)، فإنّه يتذكّر حركة طفولته وأيام الصبا في أرضه حيث نشأ وترعرع، فيحن لذلك المكان، وحينما يقول: (ضفرت مع شعرك دقات قلبي جديلة) فإنه يترجم شعورا متدفّقا من الشوق والحب العميق لأرضه؛ فحركة المشاعر المتنامية تحتاج جملا فعليّة تجعل أسارير الصورة الشعريّة تتنغّش مترجمة فيض الشعور وقوّة الإحساس.

2.الجمل الخبريّة المؤكّدة:

إنّ المقصود بالتوكيد إيصال الحكم إلى السّامع بأحد أدوات التوكيد ليتمكّن من نفس السّامع، وقد جاء في الدّيوان أمثلة عن الجملة الخبريّة المؤكّدة كنمط أسلوبيّ جديد يستوعب دلالات مغايرة لتلك رأيناها في الجمل المثبتة، وفيما يلي أمثلة عنها:

1.2.الجملة الخبريّة الاسميّة المؤكّدة:

النموذج الأوّل: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا:

وأنّك يا بابليّة تحيين أمنية هاهنا

وتحيين نارا بقلب الرّماد[1]

يتكوّن السّطر الأول من حرف التوكيد (أنّ) واسمها الضمير المتّصل والخبر جملة الفعليّة فعلها فعل مضارع دالّ على الاستمرار والتجدّد، وقد أفاد الحرف الناسخ معنى التوكيد في الجملة الاسميّة التي دخل عليها، فصار المعنى تأكيد معنى إحياء قلب الشاعر من طرف البابليّة على وجه التجدّد والاستمرار، فالحرف النّاسخ المفيد للتوكيد، والمستخدم للإقناع هنا أعطى الجملة الاسميّة "فضاء استيعابيّا يعادل ضعف الجملة الخالية منها"[2]، فالشاعر استخدم هذه الأداة الطيّعة من أجل ترجمة كثافة الإحساس الذي يشعر به اتجاه البابليّة التي تمثّل حلم الشاعر الزاهي الجميل، والتي تنفخ في رماد قلبه لتحييه وتحيي أمانيه.

[1] المصدر نفسه، ص: 09.

[2] أحمد بقار، شعر عبد الله حمادي البنية والدلالة " دراسة "، ط1، دروب للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015م، ص: 183.

النموذج الثاني: من قصيدة أقمار الأرض المنفيّة:

إني ابن الشمس وعاشقها[1]

في السّطر الشعريّ نلاحظ ارتباطا وثيقا بين اسم إنّ وخبرها في سياق تأكيديّ تقريريّ أراد الشاعر من خلاله إعطاء بعد دلاليّ مفاده أنّه ابن الحرّيّة وعاشقها فلا يماري أحد في ذلك، وقد ألقت أداة التوكيد المنسبكة مع اسمها وخبرها بظلالها على الصورة الشعريّة لتكون أكثر إقناعا وتأثيرا.

2.2.الجملة الخبريّة الفعليّة المؤكّدة:

من وسائل التأكيد التي استعملها الشاعر في الجملة الخبريّة الفعليّة المؤكّدة الأداة (قد) التي تعدّ من مؤكّدات الجملة الفعليّة، و(قد) هذه حرف لا يفصل بينها وبين الفعل أيّ فاصل، وهي حرف يفيد التحقيق إذا اقترنت بالفعل الماضي، كما أنّ فيها معنى التوقّع وتقريب الماضي من الحال ومن الأمثلة ما يلي:

النموذج الأوّل: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

ـ قد جئت أحمل حرّ الشمس في كبري والنّخل .. والدفء .. والأقمار والسغبا ! [2]

جاءت الأداة (قد) داخلة على الأفعال الماضية، حيث نهضت بمهمّتها في سياق الجملة الفعليّة لتدلّ على التوكيد والتحقيق، ففي الصورة الأولى يوحي الضغط على الدّال(جئت) وتأكيده بأنّه مجيء مغاير ليس ككل مجيء، إنّه مجيء يحمل معه كلّ ما يتّصل بأرضه التي غادرها، إنّه مجيء بالبدن لكنّ الروح ما زالت تسكن الأرض التي تركها، وإنّما أراد الشاعر ترسيخ هذا المعنى وتأكيده في الصورة الشعريّة ليشعر بأنه مجيء مشبوب بألم الغربة والألم لترك وطنه، وهذه كلّها تداعيات مسافر كما يخبر بذلك عنوان القصيدة،

[1] الديوان، ص: 56.

[2] المصدر نفسه، ص: 12.

فالشّاعر إذا يحكم الربط بين صوره، وينشئ بينها تعالقا فريدا، بحيث تؤدّي كل صورة مفردة أو مركّبة دورها المنوط بها في نسيج النّص الشعريّ.

النموذج الثاني: من قصيدة قبلة للشّمس الإيرانيّة:

ـ قد أزهر الشوق في الأعماق منتشيا لمّا المنى حملت عشقا وأزهارا

ـ هذا << بلال>> وذا << سلمان>> مؤتلق قد عانقا في عبير النّور << عمّارا>>

ـ الله أكـبر كالتـاريخ شامـخة قد زلزلت لهوام اللّيل أوكارا[1]

هذه القصيدة تضجّ بالأفعال الماضية التي أفادت تحقّق الأحداث؛ فهي كما ـ قلت ـ قصيدة تصوّر نجاح الثورة الإسلاميّة في إيران، وقد قرن الشّاعر في كثير من الأحيان هذه الأفعال الماضية بالأداة (قد) التي أفادت في كل مواضعها التحقيق، فشكّلت بدخولها تركيبا أسلوبيّا جديدا جاء ترجمة لرؤية الشاعر، فاكتسبت الصور الشعريّة بذلك دلالة التحقيق مع كمّ الحركة المتدفّق الذي منحته لها الجمل الفعليّة إضافة إلى بروز دلالة تجدّد الأحداث وإسهامها في تطوير الصورة ونموّها.

تتشكّل الجملة الفعليّة الأولى (النواة) من الفعل (أزهر) والفاعل (العشق) و يمثل الفعل الماضي المقرون بالأداة (قد) الدّال المحوري الذي يدفع حركيّة الصورة، ففي الفعل دلالة الحدوث والتجدّد في زمنه، حيث جاء الفعل الماضي مناسبا لاحتضان حركة الحدث هنا، ثمّ إنّ الفعل (أزهر) قد تحقّق بدلالة الماضي، وتحقّق بدلالة دخول الأداة عليه، لينسبك مع الفاعل(العشق)، فلكلّ فعل فاعل، وليكتسب الفاعل بذلك الفاعليّة في الزمن الماضي، وبإسناد الفاعل إلى فعله تكون الجملة قد تمّت نحويا ودلاليّا، غير أنّ الصورة تمتدّ متجاوزة حدود الإسناد لتضيف دلالات أخرى لاكتمالها؛ وذلك بإضافة متمّمات تتصل بالجملة النواة ولا

[1] المصدر نفسه، ص: 82،83.

تنفصل عنها، تعمل على استقصاء جوانب الصورة، فبعد هذا الإسناد الذي أكّد فيه الشاعر حقيقة إزهار الشوق، نلحظ أنّ الصورة تمتدّ مضيفة شبه الجملة(في الأعماق) لتحدّد الإطار المكاني للصورة ولتعطي دلالة تخصيص مكان إزهار الشوق؛ فالشوق قد أزهر في الأعماق ، ليأتي بعد ذلك لفظ (منتشيا) الدال على الحال، فالشوق قد أزهر سريعا، لمّا حمل الناس في قلوبهم أحلام التحرّر من قيود الفساد.

إنّ الأفعال في الجملة الفعليّة تدفع حركة الصورة لتتنامى تناميا طبيعيّا، فعشق الناس للوطن، ورغبتهم في إصلاحه تفاعل مع مرور الوقت ليزهر وتتحقق أحلامهم.

وإذا لا حظنا النّموذجين الباقيين نجد أنّ الشاعر يستعمل الجملة الفعليّة المؤكّدة في المواضع التي ترتبط بالأحداث المتحقّقة والثابتة، معتمدا على حركيّة الجمل الفعليّة لتصوير تدافع الحركة والأحداث.

3.الجمل الإنشائيّة:

ينقسم الأسلوب الإنشائيّ إلى قسمين: طلبيّ وغير طلبيّ" فالطلبيّ ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطّلب، ويكون بالأمر والنهي والاستفهام والتمنيّ والنداء، وغير طلبي مالا يستدعي مطلوبا وله صيغ كثيرة منها: التعجّب، والمدح، والذّم، والقسم، وأفعال الرجاء، وكذلك صيغ العقود"[1] والأسلوب الإنشائي "مالا يحتمل الصّدق والكذب لذاته"[2].

لقد جاءت الأساليب الإنشائيّة في الديوان مشكّلة سمة أسلوبيّة تستحقّ التّتبّع والتحليل، لا من حيث كثرتها ولكن من حيث دلالاتها على مقاصد تخرج في كثير من الأحيان عن المعاني الأصليّة إلى معان ذات

[1] علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، (د ط)، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د تا)، ص:66.

[2] جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي(ت1943هـ)، اعتنت به نجوى أنيس ضو، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان، (د.ط)، (د. تا)، ص: 143.

إيحاء وتكثيف جماليّ، وقد كانت أكثر الأساليب الإنشائيّة حضورا الأساليب الإنشائيّة الطلبيّة متمثّلة في (النداء والاستفهام) لذلك سأقتصر عليها.

1.3.جمل النّداء:

يعرّف النداء بأنّه" طلب المتكلّم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب(أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء وأدواته ثمانية: الهمزة، وأيّ، ويا، وآ، وأي، وأيا، وهيّا، ووَا، وهي في الاستعمال نوعان: الهمزة وأيّ ـ لنداء القريب، وباقي الأدوات النداء البعيد"[1]. وقد "تخرج ألفاظ النّداء عن معناها الأصليّ إلى معان أخرى تفهم من السّياق وبمعونة القرائن"[2] ويعدّ "أسلوب النّداء ذا جماليّة إشاريّة في تعانقه مع اللغة و المتكلّم والمخاطب؛ لأنّه منطلَق وغايته في تحوّلاته وأنواعه"[3].

لقد كان لأسلوب النّداء وقع خاص في الصور الشعريّة التي تضمنته، إذ أسهم في بنائها دلاليّا، فحقّق لها الإيحاء والتكثيف، لترتقي بذلك في سلّم الجمال الأسلوبيّ، فغاية ما يريده الأسلوبيّ التّركيز على البنى الأسلوبيّة الّتي تترك أثرا جماليّا، وتمارس تأثيرا في المتلقّي، لذلك سأورد نماذج أبيّن فيها أسلوبيّة هذا الاستخدام اللغوي، لكن قبل التّحليل الأسلوبيّ للنماذج لا بدّ من الإشارة إلى جملة من النقاط هي:

1ـ أنّ تركيب الجمل النّدائيّة جاءت في معظمها مبتدأة بالأداة (يا) إلا في حالتين أو ثلاثة استعمل فيها أداة النداء (أيا).

2 ـ جاء المنادى متنوّعا بين المنادى العلم المفرد، والمنادى المضاف، والمنادى نكرة غير مقصودة.

---

[1] المرجع نفسه، ص: 66،67.

[2] المرجع نفسه ص: 67.

[3] حسين جمعة، جماليات الخبر والإنشاء (دراسة بلاغيّة جماليّة نقديّة)، (د ط)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا،2005م، ص: 180.

3 ـ مجيء الصيغ بعد أداة النّداء جمل استفهاميّة في أغلبها، إلا أنّه قد جاء مثالان أو ثلاثة جمل أمر، كما تجدر الإشارة إلى أنّ الشاعر في نداءاته نادى العاقل وغير العاقل بأسلوب النداء غير الحقيقي لإبراز دلالات نستشفّها من السياق.

النموذج الأوّل: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

ـ يا داخلا في عيون اللّيل مغتربا أوقد جراحك كي يستأنس الغربا

ـ يا طالب الماء في الصّحراء ممتشقا عشب الحروف. أفق !! فالماء قد نضبا[1]

في البيت الأول نلحظ أنّ الجملة النّدائيّة مصدّرة بأداة النّداء (يا) التي تستخدم لجميع مستويات الخطاب القريب والبعيد، وقد استخدمت هنا لنداء البعيد، ذلك أنّ هذه الأداة مقطع طويل مفتوح يصلح لنداء البعيد، والشّاعر ينادي بأعلى صوته لعلّ داخلا في عيون الليل يسمع نداءه فيجيبه، وقد جاء المنادى نكرة غير مقصودة ليصدق النّداء على أيّ غريب داخل في عيون الليل، فالشاعر إذا في وحشة شديدة تطلبت منه نداء من يؤنسه، هذا ما جعل أداة النداء تقع في موقعها المناسب لتجسّد عمق الألم بالغربة، وعظم الوحشة الخارجة من صدر الشاعر "لأن صوتها يتشكل من جوف الفم مع حركة انفتاح الفك الأسفل باتجاه الصدر، وهذا يعني أنه يخرج من أقصى الحلق ثم يلتصق بالقعر العميق لتجويف الفم؛ مما يجعله بعيداً في المنطلق، وأكثر التصاقاً بالنفس الداخلية... لترددد في الصدر"[2].

إنّ ممّا زاد من إيضاح قوّة الشعور بالغربة الدّاخليّة للشاعر تخصيصه لوقت الدخول، فالذي يظهر من النّموذج أنّ سفره كان باللّيل، والليل يبعث في النفس وحشة تسري في ثنايا الروح تكسر شموخها وثقتها، فاجتمع للشاعر ألمان؛ ألم البعد وألم وحشة الليل، واستكمالا للصورة يذكر الشاعر غرضه من النداء بصيغة

[1] الديوان، ص: 11.

[2] المرجع السابق، ص: 185.

الأمر(أوقد جراحك)، فهذه جملة فعليّة تالية لجملة النداء الفعليّة تكمل حركة صورة الغربة، وفي هذا الطلب إيحاء بالألم العميق مرّة أخرى، فالشاعر يؤمن أنّ الغريب جريح، فإذا رأى غريبا مثله اشتعلت جراحه وجعلته يحسّ بألمه ووحشته فيكون ذلك أدعى لمواساته كي يستأنس.

بعد هذا التحليل نجد أنّ في التركيب مواشجة بين مفردات الجملة الفعليّة فكلمات مثل: (عيون الليل، مغتربا، جراحك، الغربا) كلّها تنتمي لحقل الغربة، إضافة إلى ترابطها مع صيغة النداء، فالنّداء معناه طلب الحاجة وهو هنا لطلب الاستئناس حال الغربة، فهذا الترابط ترابط دلاليّ أكسب الصورة تلاحما واتزانا.

في المثال الثّاني يستعمل الشاعر أيضا أداة النّداء (يا) لمناداة طالب الماء، وهو نداء مجازيّ، إذ أنّ طالب الماء هنا هو الشاعر نفسه فالخطاب موجّه له، وهذا العدول في أسلوب النّداء يكشف عن قلق الشاعر وحيرته فهو في غفلة لا يدري ماذا يفعل، إنّه يطلب الماء في الصحراء، وطلب الماء في الصّحراء هنا كناية عن البحث عن الحياة الطيبة في واقع يشبه الصحراء في خلوّه من كلّ فضيلة أو عيش كريم، ثمّ إنّ وسيلة الشاعر من أجل استجلاب الماء(الحياة الطيبة) هي شعره، فهو يستلّ عشب حروفه ويغرسه لعلّه يعيد الحياة من جديد، لأنّه يشعر أنّ الشعر رسالة مقدّسة يجب أن يكون لها أثر في تغيير الناس وتغيير الواقع.

لقد استخدم الشاعر أداة النداء (يا) هنا دالّة على البعد ليوحي بأنه قد ذهب بعيدا في بحثه ويجب أن يعود فهو ينادي نفسه للعودة فلا جدوى من بحثه، لهذا جاء بصيغة الأمر(أفق) بعد أداة النداء والمنادى، ليوضح المعنى أكثر بقوله (فالماء قد نضبا) كناية عن استحالة إعادة الحياة الطيبة للناس أو تغيير هذا الواقع؛ فاستخدام أسلوب النداء هنا عمّق دلالة الصورة الشعريّة وخرج بها من التقرير إلى الإيحاء، كما أكسبها حيويّة وحركيّة لأنّ جملة النداء جملة فعليّة في الأخير.

النموذج الثّاني: من قصيدة هوامش علي بيت المتنبّي:

ـ يا << أحمد>> كيف سبحت

بعين الليل ولم ترهب !.

ـ يا << أحمد >> كيف حملت

الشمس على زنديك .. ولم تتعب !

وأذبت جدائلها

في حنجرة الأشعار .. فلم تغرب !

البيداء الحبلى بالأغلال .. ترافقنا

ـ يا<< أحمد>> كيف قصصت

أظافرها بالخيل .. وبالأشعار !.

ـ يا << أحمد>> تسكننا البيداء .. ونسكنها

ـ يا << أحمد >> لا أسياف لدينا ..

بل أغلال نابحة .. وسجون

ونهود نافرة .. وعيون

ـ يا(أحمد) هل كجراح الأرض دواة ؟ !

ـ يا أحمد هل كجراح العشق دواة؟! [1]

[1] الديوان، ص: 26،27،28.

ينهض تكرار النّداء في هذه القصيدة سمة أسلوبيّة بارزة، استعمله الشّاعر هنا استعمالا مجازيّا للتعبير عن كوامن النّفس، وتلبية لتساؤلات تلحّ عليه تريد أجوبة تعيد التوازن له ولواقعه، فالشاعر يعيش قهرا سياسيّا واجتماعيّا ألجأه إلى هذا النداء الممتزج بالاستفهام التعجّبي؛ ليقوم من خلاله بتعرية فساد واقعه وتعفّنه، وليخفّف عن نفسه ضغوطات الواقع وضغوطات الصمت المفروض عليه بطريقة فنّية غير مباشرة تنقد الواقع من خلال ربطه بالماضي، وتتخذ من شخصيّة المتنبّي رمزا فنّيا للمقاومة والسير في طريق إعادة المجد والكرامة، ولعلّ الذي جعل الشاعر ينادي شخصيّة المتنبّي ويسألها هو إحساسه بأنّ طريق المتنبي وطريقه واحد؛ فكلاهما يسعى لتغيير واقعه واستعادة الحق المغتصب وإن اختلفت معطيات الواقع، لذلك مدّ الشاعر جسر النّداء بين الماضي والحاضر ليقيم حوارا ـ هو أشبه بالمونولوج ـ فخرج النداء بذلك من دلالاته الضيقة إلى دلالات جديدة جعلت الصورة الشعريّة أكثر تكثيفا وإيحاء.

إنّ استعمال أداة النّداء(يا) في الأسطر الشعريّة الموضّحة جاء تلبية لنفسيّة الشاعر التي يأكلها القلق والحيرة، ذلك أنّ "أداة النداء (يا) تتميز بصوتٍ ملتصقٍ بالصدر وبأعماق النفس"[1]، فاستخدامها من قبل الشاعر ناسب حالته النفسيّة وما فيها من قلق وحيرة، فهي مقطع طويل مفتوح يصلح للتنفيس.

إذا لا حظنا الصورة الشعريّة الأولى لا حظنا أنّ النّداء فيها جاء متلبّسا بالاستغاثة، فالشاعر ينادي أحمدا ـ الذي جاء هنا علما مفردا ـ ليزيل عنه حيرته وقلقه وذلك بإمداده بالطريقة التي يستطيع من خلالها المقاومة وحمل أعباء التغيير، والذي دلّ على حيرة الشاعر وطلبه العون الاستفهام المجازي الدّاخل في السياق التركيبيّ لجملة النّداء، فأسئلة الشاعر كلّها تنقل صورة عن حيرة الشاعر وقلقه.

[1] حسين جمعة، جماليات الخبر والإنشاء، (مرجع سابق)، ص: 186.

في الصورة الأولى نداء ودعاء ثم استفهام عن كيفيّة مقاومة الليل(رمز للقوى الاجتماعيّة والسّياسيّة المتسلّطة) دون خوف، وفي الصورة الثانية نداء ثمّ سؤال عن كيفيّة استمرار المقاومة وحمل عبء إعادة الحريّة(الشمس) دون تعب وتخليد هذه المقاومة في أشعاره، وفي الصورة الثالثة نداء ثمّ سؤال عن كيفيّة مجابهة ما في الأرض(البيداء) ـ من ترهيب وتسلّط وفساد ـ بالفعال وبالأشعار دون خوف، فمن خلال هذه الصورة يتجلّى ما في أسلوب النّداء من قدرة على تحقيق فاعليّة الصورة وجعلها أكثر حركيّة وانفتاحا ممّا أعطى لها فضاءات واسعة من التأويل تجعل القارئ يسهم في بناء الصورة، كما أنّ له القدرة على احتواء حركة الشاعر النفسيّة وتجسيدها في صور شعريّة فريدة.

وإذا رأينا الصورتين الرابعة والخامسة وجدنا أنّ الجمل التي بعد النّداء تخرج من الاستفهام إلى الخبر والتقرير قصد إظهار الضعف فلا سبيل للمقاومة، وكذلك قصد تعرية الواقع وما فيه من ترهيب وتخويف وتسلّط من طرف السّلطة، وانتشار للفساد والخراب.

يعود الشاعر في الأخير مستخدما أداة النداء (يا) للتنفيس عمّا يعتلج نفسه من آلام وجراح، ولإظهار التوجّع الكامن في نفسه، وقد جاء الاستفهام هنا ـ بعد أداة النداء والمنادى ـ متلبّسا بالتعجّب، الغرض منه بيان أنّ الشّاعر إنّما يكتب عن جراح أرضه وجراح عشقه ومنهما يستمدّ مادّته فهما دواته، وفي ذلك ما يبعث على العجب، فهو ينادي أحمدا ليسأله هل وجدت كجراح الأرض والعشق دواة؟، لأن أحمدا عاش تجربة شعوريّة مماثلة فهو يعلم عمّا يتكلّم الشاعر.

هذا التضافر بين النداء والاستفهام أمدّ الصور الشعريّة بدلالات مختلفة تكشف عن حركة الشاعر النفسيّة وأسئلته الدّاخلية، كما تظهر النماذج من أوّلها إلى آخرها ولوج الشاعر إلى أسلوب الحوار ليحدث نوعا من الانشطار الخطابي أضفى حركيّة وحيويّة على الصور الشعريّة، كما أنّ هناك أمثلة أخرى على هذا

النوع من النداء الذي يخلق حوارا بين الشاعر والمنادى، والذي يعود فيه إلى الشخصيات التراثيّة من أجل إعانته في تصحيح الواقع أو التشبث بها لتأكيد الوجود العربي الإسلامي في ظلّ هذه الأخطار والعواصف التي ألمّت بالأمّة. ومن ذلك قوله في قصيدة رحيل في الجراح :

ـ يا (طارق) العشق المطرّز بالضّحى أين الهوى .. والفتح .. والفرسان؟

ـ فتعال يا بن الفتح .. يا وتر الفدا واحرق سفائن قادها العبدان

ـ يا خالد اليرموك أين فوارس زرعوا المسافة بالنّجوم وبانوا[1]

النّموذج الثالث: من قصيدة الرحيل إلى أرض الأنبياء:

ـ سفينة حلمي .. كفى !.

لا تزيدي المسافات بعدا ..

فسرب الحمام يهاجر

نحو البلاد التي لا يراها الظلام ..

ـ سفينة حبّي .. كفى !

لا تزيدي مساحات وهمي

لأنّ السفينة لم تأت بعد

ولن تأتي اليوم رغم انفجاري.. [2]

في النموذج جاء النداء لغير العاقل وهو نداء مجازيّ وفي ذلك ما يحقّق ابتداء أسلوبيّة الصورة لأنّ في ذلك عدولا عن الصورة المعياريّة التي يأتي عليها النداء في العادة، وهذا العدول في أسلوب النّداء "يسمّيه

[1] الديوان، ص: 73،71.

[2] المصدر نفسه، ص: 86،85.

سعيد الغانمي (التفات التّشخيص) الذي يتحقّق (بنداء الأشياء غير العاقلة)"[1]، وفي هذا اللون من النّداء تصوير وتجسيد يرفع درجة فاعليّة الصورة وتأثيرها، وفي النّموذج نلحظ حذفا لأداة النداء وفي ذلك ما يدلّ على قرب المنادى والتصاقه بالشّاعر.

إنّ السفينة التي يناديها الشاعر منبجسة من العالم الدّاخليّ للشاعر وليست شيئا خارجا عنه، وهذا ممّا يقوّي سبب حذف الأداة، فهذا الحذف أفصح وأبان عن قصديّة الشاعر فيه، وإنّ ترك الذكر أحيانا أفصح من الذكر كما يقول الجرجانيّ، وممّا يدعم صحّة القول مجيء المنادى معرّفا تعريفا إضافيّا دالاّ على قرب السفينة منه قربا شديدا فقوله(سفينة حلمي، سفينة حبّي) فيه دلالة على الالتصاق والقرب، ولعلّ دلالة السفينة في المثالين تعني حبّ الشاعر وأحلامه التي بها سافر في بحر مشاعره، فكانت بذلك وسيلته ليطفو على بحر الجراح والآلام.

إنّ الشاعر في المثالين أتى بعد أداة النّداء والمنادى بصيغة الأمر للدّلالة على التوقّف؛ ليوحي بأنّ أرض الأحلام أرض النبوءة التي سعى جاهدا إلى الوصول إليها من خلال مجاهدته لتغيير واقعه ما تزال بعيدة، كما أنّه ليست هناك سفينة أخرى توصله إليها، وفي ذلك ما يدّل على أنّ النداء جاء للتحسّر والتوجّع، فبعد أن طاف كثيرا وسار كثيرا ها هو ينادي سفينته (حبّه وأحلامه) بالتوقف عن البحث وفي نفسه انكسار وحسرة وتوجّع. فمن خلال المثالين نلحظ تخطّي أسلوب النداء مقتضى الظّاهر إلى توليد معانٍ جديدة جعلت الصور الشعريّة مشحونة بالإشارات النفسيّة التي بثّها الشاعر فيها.

[1] سامي الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، (مرجع سابق)، ص: 83. نقلا عن أقنعة النص ص: 54.

2.3.جمل الاستفهام:

كل " ... بنية نحويّة تؤدّي في الأثر الشّعريّ وظائف مكمّلة لا تؤدّيها في غيره"[1]، وإذا تأمّلنا الاستفهام وجدناه من البنى النّحويّة التي تدخل في تركيب الصورة، وتعمل على إغناء دلالاتها ضمن السياق التي تدخل فيه، وقد جاء في تعريف الاستفهام أنّه "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل وذلك بأداة من إحدى أدواته وهي: الهمزة، وهل، وما، ومن، ومتى، وأيّان، وكيف، وأين، وأنّى، وكم، وأيّ"[2] وتتكوّن أركان الاستفهام من المستفهِم، والمستفهَم، وأداة الاستفهام، والمستفهم عنه.

لقد استعمل الشاعر هذا الأسلوب الطّلبي(الاستفهام) لتجسيد تصوّرات إيحائيّة غير مباشرة، فخرج هذا الأسلوب في كثير من الأحيان إلى مقاصد ودلالات جديدة تفهم من خلال السياق، فلم يكن الشاعر ينتظر إجابات بقدر ما كان يهدف إلى تصوير ما يتحدّث عنه واستكناهه، الأمر الذي جعل هذه الوظيفة المنوطة بالاستفهام" تسهم في احتفاء نوع من الحركة الذّهنيّة على الصياغة"[3] .

من خلال معاينتي للتراكيب الاستفهاميّة في الديوان وجدت أنها قد جاءت في أغلبها مجازيّة، وقد وظّف الشاعر في جمله الاستفهاميّة حرف الاستفهام(هل) واسم الاستفهام (أين) أكثر من غيرهما بالنسبة لأدوات الاستفهام الأخرى. لذلك سأقتصر عليهما في التحليل الأسلوبيّ.

---

[1] محمّد مفتاح ، في سيمياء الشّعر القديم، (دراسة نظريّة تطبيقيّة)، (د، ط)، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، 1409هـ/ 1989م، ص: 46.

[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، (مرجع سابق)، ص: 57.

[3] الشريف شطرج أستاذ بقسم اللغة والأدب العربي، معاني الاستفهام في شعر جار الله محمود بن عمر الزمخشريّ ـ دراسة أسلوبيّة، المدرسة العليا للأستاذة، قسنطينة، الجزائر، مجلة حوليّات للغات والآداب، جامعة قالمة، ع12، ديسمبر 2015م، ص: 399.

1.2.3.الاستفهام بهل:

تعتبر هل "حرفا موضوعا لطلب التّصديق، وهي كالسّين وسوف تخلّص المضارع للاستقبال" والمقصود بالتصديق"هو طلب السؤال عن شيء حدث وقوعه أم لا؛ وتكون الإجابة عليه بكلمة (نعم) للإثبات، و(لا) للنفي؛ كقولنا: (أنجح زيد؟) وقوله تعالى: ﴿أَأَنتَ فَعَلْتَ هذا بآلهتنا يا إبراهيم﴾ [1] فالتصديق إدراك نسبة الفعل بدقة، لأن المتكلم مُتَردّد بين إثبات الشيء ونفيه. ولهذا يطلب تحديد الإجابة وتعيينها"[2]، وقد خرج الاستفهام بأداة الاستفهام(هل) عن من دلالته الحقيقيّة إلى الدلالة المجازيّة ممّا أسهم في إغناء دلالات الصور الشعريّة التي جاء فيها، ورفع من قيمتها.

النموذج الأوّل: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا:

يسألني العابرون على كبدي:

<<هل أحبّك حقّا؟ >>

فواخيبة السّائلين إذا ما

تدثّر جسمي بعشب هواك!

أحبّك .. ليس اعترافا أخيرا ! [3]

يظهر السّطر الشعريّ الذي ورد فيه الاستفهام خروجا عن مواضعات السياق الإخباري الطّلبي، فسؤال العابرين للشاعر ليس موضوعا لطلب التصديق فتكون الإجابة هنا (بنعم) أو(لا)، إنّهم يعلمون ابتداء حبّه للمخاطبة(الأرض)، لكنّهم يبتغون تثبيت الخبر لديهم وتحقيقه، فخرج الاستفهام من التصديق إلى الإخبار

[1] سورة الأنبياء، الآية 62.

[2] حسين جمعة، جماليات الخبر والإنشاء، (مرجع سابق)، ص: 137.

[3] الديوان، ص: 09.

والتحقيق، إذ لو لم يكن الاستفهام موضوعا لهذا الغرض لما جاء الشاعر بعد الفعل المضارع بكلمة (حقّا) الدالة دلالة واضحة على أنّهم يعلمون بحبّه لها، لكنّهم يشكّون في صدق حبّه، ثمّ إنّ هذا التحوّل من التصديق إلى التحقيق يكشف أيضا في بنيته العميقة عن موقف شعوريّ أراد الشاعر من خلاله إظهار التهكّم والسخريّة من هؤلاء الذين لا يمثل لهم حبّ الوطن سوى كلمات تلوكها الألسن، لهذا جاء بعد ذلك قوله (فوا خيبة... هواك)، كما أنّه يريد إثبات أنّ حبّه متدفّق بلا توقّف، ومتجدّد بلا انقطاع، لهذا جاء الجواب بصيغة الجملة الفعليّة المبدوءة بالفعل المضارع (أحبك .. ليس اعترافا أخيرا)، إذا فخلف هذا الاستفهام يقبع معنى المعنى، وتستتر جماليات الصورة الشعريّة المنبثقة من حركة شعوريّة طافحة بالحبّ والعشق، فالتركيب النحوي لجملة الاستفهام لا يبتغي إعطاء جواب محدّد؛ بل يكشف عن تصوّرات الشاعر، وتفاعلاته المتّقدة، وطبيعة حركته النفسيّة، كما أنّ "الجملة الاستفهاميّة في مجملها قد امتلكت فاعليّة شعريّة بتمثيلها قمّة هرم الدلالة"[1] في الأسطر الشعريّة المذكورة، وأسهمت في بناء الصورة الشعريّة وجعلها زاخرة بالدّلالات والإشارات، وعمّقت روابط الدلالة فيها لتكتمل دائرتها.

<u>النّموذج الثاني:</u> من قصيدة طفولة وشظايا:

لقد كان طفلا،

يسائل عيني أبيه

عن القمح والشّجر المتأرجح

فوق حبال الشّتاء !.

ـ << أبي هل تعيش السّنابل

[1] سامي الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبيّة، (مرجع سابق)، ص: 81.

في اللّيل تحت الصقيع .؟>>

<< أبي هل تموت جموع السنونو

من البرد وهي على أذرع الكهرباء؟>> [1]

يرتقي الاستفهام في هذا النموذج إلى مستوى التكثيف والترميز نظرا لأنّ الشاعر قد كرّر السؤالين في قصديته هذه مما يدلّ على أنّ هناك مشهدا يريد تكثيفه، وموقفا شعوريّا يقلقه، الأمر الذي يجعل الاستفهام هنا منفتحا على آفاق واسعة ومتعدّدة من التأويل، مما يجعل القارئ مشاركا في بناء الصورة فتكون بذلك أكثر حيويّة وتأثيرا.

تبدأ القصيدة باستفهام لم تذكر فيه أداة الاستفهام، لكنّ كلمة (يسائل) تدل على وجوده، وبداية القصيدة بالاستفهام يعدّ بمثابة العنوان الذي يمثّل الفكرة الأساسيّة التي يدور حولها النّص، فاستفتاح القصيدة بالاستفهام فيه دلالة على الحيرة والقلق التي تغزو روح الشاعر إذ "تصطنع أدوات الاستفهام للدلالة على الحيرة، والقلق، والتوتّر، والتطلّع، والمعاناة..."[2].

إنّ ربط الشاعر الاستفهامَ بفترة الطفولة يقوي الإحساس بالحيرة والقلق؛ فالطفل عادة ما يستفهم عن الأشياء التي تحيّره أو تقلقه، غير أنّ الطفل(الشاعر) هنا طفل يتجاوز براءة الأطفال إلى الإحساس بمجريات الواقع وفهم أحداثه، ومما يدلّ على ذلك مساءلته لعيون أبيه، فعيون الأب توحي بحزن عميق يتخطّى

[1] المصدر السابق، ص: 43.

[2] علي صليبي، مجيد المرسومي، القصيدة المركّزة ووحدة التشكيل: دراسة فنيّة في شعر الستّينات في العراق، كلية التربية الأساسيّة/الجامعة المستنصريّة، العراق، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1437هـ / 2016م ص: 100. نقلا عن عبد الملك مرتاض، بنية القصيدة عند حميد سعيد، دراسة سيميائية تفكيكة لقصيدة (ياجارة الدم والدمار) مجلة الأقلام، العدد 5، 1990، ص: 37.

الحاضر إلى المستقبل، فكأنّ الطفل قرأ ما تخفيه عيون أبيه من حزن على ما في الحاضر وتخوّف من المستقبل، لهذا استبدّت بروحه الحيرة والقلق التي تجسّدت في الاستفهام الذي نتج عن هذه القراءة للأعين.

يتلو الاستفهام الأوّل استفهام آخر مرتبط به يعمل على استكمال المشهد، متمثّلا في صورة كنائيّة في قول الشاعر: (أبي هل تعيش السنابل في الليل تحت الصقيع)؛ فهذه كناية عن إمكانيّة الحياة الكريمة في ظلّ وجود عوامل الفناء؛ فالسنابل رمز للحياة والصقيع رمز للفناء، وقد بدأ الاستفهام في هذه الجملة بالأداة (هل) المذكورة صراحة بعد الاستفهام غير المباشر خارجا عن دلالته البلاغيّة المألوفة المتمثّلة في طلب التّصديق، ليكرّس دلالة القلق والحيرة الممزوجة بالإنكار التي تنتاب الطفل وتأكل روحه، فالطفل عالم بالحال، وعلمه هذا هو الذي ولّد القلق والحيرة والتوتّر في نفسه، وجعله يستفهم عن إمكانيّة العيش الآن وغدا في ظلّ هذا الواقع المخيف، وفي نفسه إنكار وتكذيب لهذه الاحتماليّة.

إنّ هذا النّاتج الدّلالي الذي ذكرته وأشرت فيه إلى أنّ الاستفهام يتجاوز الحاضر إلى المستقبل إنّما تشقّقت عنه البنية التركيبيّة لجملة الاستفهام، إذ جاء بعد أداة الاستفهام الفعل المضارع الدّال على الحال والمستقبل، و(هل) هذه تخلّص المضارع للاستقبال. ومن خلال فاعليّة الاستفهام والمنحى الكنائيّ تشكّلت الصورة الشّعريّة واستحقّت تواجدها في عالم الجمال الأسلوبيّ.

بعد هذه الجملة الاستفهاميّة تأتي جملة استفهاميّة أخرى تدعم أختيها، فكأنّ هذا التواتر للجمل الاستفهاميّة" نافورة تتفجّر بالحيرة القاتلة والقلق العاصف اللّذين يسكنان(الذات) المتكلّمة ويستوطنانها بعنفوان، حتىّ لكأنّها تبدو في تكوينها الفيزيقيّ والميتافيزيقيّ عجينة من الحيرة، والدّهشة، والقلق، والاضطراب جميعا"[1]، فإنّ الولوج إلى مناخ الجملة الاستفهاميّة الأخيرة يوحي بجوّ القلق والحيرة نفسه الذي شعرنا به سابقا؛ بمعنى

[1] فاضل أحمد القعود، جدليّة الذّات والآخر في الشعر الأمويّ، دراسة نصّيّة، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1433هـ/2012م. ص: 254.

أنّ فيه تعميقا لدلالة الدفقة الشعوريّة السابقة، ففيها يتساءل الشّاعر عن موت جموع السنونو من البرد وهي على أذرع الكهرباء، وهذه الجملة الاستفهاميّة كناية مساوية لكناية الجملة الاستفهاميّة السابقة من حيث الدّلالة؛ فكلاهما استفهام عن إمكانيّة الحياة الكريمة في ظلّ وجود عوامل الفناء، لكنّهما يختلفان من حيث مادّةُ الألفاظ؛ فوجود جموع السنونو كناية عن الحياة وجمالها ودفئها، والبرد كناية عن قساوة الحياة وفنائها، غير أنّه هنا أتى بعد الأداة (هل) بفعل مضادّ للفعل الأول(تعيش ضدّها تموت)؛ فكأنّه يقول: هل يمكن أن توجد الحياة في ظل وجود عوامل الفناء؟ وفي الضدّية مؤشّر آخر على اضطراب الذّات الشاعرة وامتداد حيرتها وقلقها.

وممّا يمكن ملاحظته في الاستفهامين الثّاني والثّالث ارتباط الاستفهام بالأفعال(تعيش، تموت) ممّا يعني " أنّ الاستفهام يقتضي الفعل ويطلبه وذلك من قبل أن الاستفهام في الحقيقة إنما هو عن الفعل لأنك إنما تستفهم عما تشك فيه وتجهل عمله والشك إنما وقع في الفعل وأما الاسم فمعلوم عندك."[1]، فالأحداث الحاضرة والمستقبلة تقضّ مضجع الطّفل وتقتله حيرة وخوفا، كما نلحظ أنّ أسلوب الاستفهام المجازيّ يعمل على سبك الصورة الشعريّة وجعلها كلاّ واحدا من خلال الرّبط بين أجزاء الصورة إذ ترتدّ كل أجزاء الصورة وترتبط بهذا الاستفهام مما يضمن للصورة توازنها وحيّويّتها.

<u>النموذج الثّالث:</u> من قصيدة صلاة لعينيك:

يا منبع النّور .. هل عيناك راجعة بي للصّفاء .. فإنّي ظامئ عار !! [2]

نلحظ في النّموذج مجيء الاسم بعد أداة الاستفهام (هل) على خلاف النماذج السابقة، وفي ذلك ما يدّل على أنّ الاستفهام يتوجّه إلى العينين والشكّ فيهما، وقد تكلّم الجرجانيّ عن تنظيم عناصر التّركيب في

[1] ابن يعيش ابن علي، (ت 643هـ)، شرح المفصل، د.ط، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، (د. تا)، ج1، ص: 81.
[2] الديوان، ص: 21.

الجملة الاستفهاميّة وأنّك "إن بدأت بالفعل كان الشّكّ في الفعل نفسه وكان غرضك من استفهامك أن تعلم وجوده، وإن بدأت بالاسم كان الشكّ في الفاعل من هو، وكان التردّد فيه"[1]، ويخرج أسلوب الاستفهام هنا هو الآخر عن دلالته الحقيقيّة إلى دلالة التّمنيّ، فالشاعر يشعر بحالة من العري والظمأ، ويتمنّى من عيني محبوبته أن تعيده للصفاء حتّى يزيل هذا الإحساس، فترجم هذا الإحساس في صورة شعريّة أدخل الاستفهام في بنائها ليكثّف من دلالة الشعور، وليضفي على الصورة الحركة والحيويّة.

2.2.3.الاستفهام بأين:

(أين) من أسماء الاستفهام المبهمة، وهي ظرف يسأل بها عن المكان الّذي تواجد فيه الشيء، وقد خرج الاستفهام بهذه الأداة عن حقيقته إلى دلالات أخرى بثّها الشاعر في ثنايا صوره الشعريّة تفهم من خلال السياق وبمعونة القرائن، مما أسهم في وجود "نوع من الحركة الذّهنيّة على الصّياغة؛ فلا يصل المتلقّي إلى الدّلالة المقصودة إلا بعد القيام بعدّة حركات ذهنيّة تفسّر طبيعة العلاقات الغائبة، التي تربط بين ظاهر الصّياغة والدّلالة المجازيّة"[2]، وذلك يعني أنّ الاستفهام بهذه الأداة انتقل من الإنشاء إلى الإخبار، مضفيا على الصور الشعريّة جماليّة أسلوبيّة من خلال عمليّة الخرق الدّلالي التي تجعل النظام اللغوي ذا مستوى عال من التأثير على المتلقّي، وفيما يلي نماذج توضّح ذلك:

النّموذج الأوّل: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي:

يا قضبان أعيني صوتا

يحمل آلاف الرّايات

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (مرجع سابق)، ص: 111.

[2] أحمد الشّريف شطراح، معاني الاستفهام في شعر جار الله محمود بن عمر الزّمخشريّ ـ دراسة أسلوبيّة، حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، العدد 12، ديسمبر 2015، ص: 397.

ـ يمتدّ مثل جراح غائرة

أين الخيل؟

الجرح النّابض فينا شرقا ـ

غربا نادى:

أين صهيل المهر؟..[1]

في النّموذج ينزاح أسلوب الاستفهام بـ (أين) إلى التعجّب والإنكار الممزوجين بالحيرة والاستغراب، فالشّاعر لا يسأل عن مكان الخيل، ولا عن مكان صهيل المهر، فليس هذا الاستفهام السّطحيّ إلا عباءة يستتر تحتها المعنى الحقيقي، إذ أنّه يتعجّب ويحتار من ذوبان الوجود العربيّ الذي كان له صولات وجولات؛ فكم حقّق من عزّ وقوّة وانتصار، حيث رمز للقادة الشجعان بـ (الخيل)، ولمقارعة الأعداء وإعلاء كلمة الحقّ بـ(صهيل المهر)، كما يستنكر على قادة العرب هذا الجمود والضّعف الشّديد، ويستغرب منهم فعلهم هذا حتّى غدت جراح الأمة في كل مكان، وممّا نلحظه أيضا وجود حالة الحيرة والتوتّر الممزوجة بالتحسّر والألم المنبثقة من جوانيّة الجملة الاستفهاميّة، والتي جاءت نتيجة تأمّل الشاعر للوضع الرّاهن، فمعطيات الواقع أملت على الشاعر هذا الموقف الشّعوريّ، وفجّرت بركان الإحساس؛ ليكثّفه في هذ الاستفهام ممّا يدلّ على أنّ "الذّات الشاعرة تمتلك مقوّمات التصوير والتعبير عن ذلك الإحساس في شكل من أشكال الخلق والإبداع"[2]، فاستطاع الشّاعر بهذا التركيب اللغويّ البسيط ـ المتمثّل في إقامة علاقة بين أداة الاستفهام والاسم بعدها ـ أن يجلّي

---

[1] الديوان، ص: 25.

[2] ياسر عثمان، من صدمةِ الوعي إلى إنتاجِ الدلالة، أسئلةُ الدهشة عندَ علي عبد الله خليفة، – مصر، مجلّة ندوة الالكترونيّة للشعر المترجم، تاريخ وساعة النشر لا يوجد.

https://www.arabicnadwah.com/bookreviews/khalifa-yasser_uthman.htm.

تاريخ الاطلاع :2019/01/10م.

فاعليّة هذا الأسلوب في تشكيل صورة شعريّة تحمل تصوّر الذّات العربيّة في رحلة البحث عن هويّتها وتحقيق وجودها.

النّموذج الثّاني: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي:

ـ البيداء الحبلى بالألغام .. وبالأغلال

كانت تتنفّس من نسخ التّاريخ .. وتعطيه

من واحتها نخلا .. وغلال !.

من أين يجيء العقم الآن؟

ـ يا من كانت تتفيّأ في أحداق النّور:

من أين يجيء اللّيل الآن؟ [1]

يظهر النّموذج وجود صورتين شعريّتين تبدأ كل منهما برسم خريطة توضيحيّة للماضي الزّاهر الجميل، ليأتي بعدهما استفهام الدّهشة والتعجّب والحيرة في مشهد تكثيفيّ يحطّم صورة الماضي الجميل، ويبني على أنقاضه صورة الحاضر المفزع، ولعمري إنّ لفي هذا التّقديم للاستفهام قبل الولوج فيه زيادة تصعيد لنبرته، ودرجة تأثير عالية على المتلقّي تخلّفها صدمة الاستفهام لتستقرّ في وعيه، وبناء على ذلك يمكن القول مرّة أخرى: إنّ الاستفهام هو النّواة التي تحرّك الصورة الشعريّة وتصنع دلالتها؛ ذلك لأنّ وعي الشاعر ـ حال إنتاج الصورة ـ منجذب نحو دائرة الاستفهام التي تظلّ قوّتها المغناطيسيّة تجذبه وتلحّ عليه حتّى يتولّد هذا الاستفهام بعيد الغور حاملا معه دفقات التعجّب والحيرة والقلق التي تستوطن الذّات الشاعرة.

[1] المصدر السابق، ص: 26،27.

إنّ تقدّم حرف الجرّ على اسم الاستفهام(أين) يوحي برغبة الشّاعر الشّديدة في معرفة مكان بروز العقم، ومكان بروز الليّل، غير أنّ استفهامه استفهام مجازيّ؛ فهو يعلم مصدر مجيء العقم للأرض(العقم كناية عن استنزاف خيرات البلاد أو كناية عن وأد رجالات الإصلاح فبدونهم تكون الأرض عقيمة) بعد أن كانت مصدرا للعطاء، كما يعلم مصدر مجيء الليل للأرض(الليل كناية عن مظاهر الفساد) بعد أن كانت مصدرا للضياء والنور؛ لكنّه لا يستطيع التصريح لأنّ سياط الخوف مسلّطة، فكان الاستفهام المجازيّ وسيلته لترجمة تصوّره عن الأرض التي باتت عقيمة مظلمة، كما ترجم من خلاله تعجّبه وحيرته من تحوّل الأوضاع؛ ولو تأمّلنا الجملة الاستفهاميّة في الصورتين لوجدنا أنّ هناك حوارا داخليّا ينتهي بدفقة شعوريّة دالّة على التعجّب والحيرة، حيث تظهر شبكة العلاقات في الجملة الاستفهاميّة أنّ هناك تأسيسا لهذه الدّلالة والدفقة الشعوريّة منذ بداية الجملة، إذ تبدأ باستفهام فيه معنى البحث عن مكان العقم والليل، ثم يأتي الفعل المضارع متساوقا مع حركة الشعور الدّاخليّ للشاعر التي ترى أنّ حركة العقم والليل مستمرة ومتجدّدة، لتنتهي بنغمة استفهاميّة متعجّبة وحائرة ممّا آلت إليه الأوضاع، فمن خلال ما سبق يتبيّن ما للاستفهام من فاعليّة أتاحت للشّاعر إمكانيّة واسعة للتعبير عن موقفه الشعوريّ، إضافة إلى ما أضفاه هذا التركيب الكنائيّ من تكثيف وإيحاء، لتكتمل جماليّة الصورة بذلك تأثيرا وتكثيفا وإيحاء.

كما جاءت أمثلة أخرى وهي قليلة جدّا استخدم فيها الشاعر أدوات الاستفهام على نحو متباين وجاءت كوسيلة بنائيّة لصوره الشعريّة جسّد من خلالها تصوراته ورؤاه.

4.التّقديم والتّأخير:

إنّ تركيب الكلام يقتضي اتباع قواعد النّحو، لذا " تخضع العناصر اللسانيّة في الخطاب المنطوق أو المكتوب لسلطة الطبيعة الخطّية للّغة التي تسير وفقها القوانين، وتعتمد الإجراء التأليفيّ بين العناصر المتتالية، هذا التّعاقب أو التّوالي التّلفظي يطلق عليه محور التّراكيب"[1]، غير أنّ الخروج عن نسق الكلام، واختيار الشاعر لاستعمالات وقع اختياره عليها أو أملتها عليه الحاجة النفسيّة تؤدّي وظيفة دلاليّة أو جماليّة وخروجه عن العلاقة التّركيبيّة المألوفة في محور التّراكيب هو ما يطلق عليه الانزياح التّركيبيّ، وهذه "الانحرافات التّركيبيّة تتصل بالسّلسلة السّياقيّة الخطّية للإشارات اللغويّة عندما تخرج على قواعد النّظم والتركيب مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات"[2]، وتحت هذا المسمّى يدخل التقديم والتأخير الذي يعدّ في أصله مسألة نحويّة تكلّم عنها العلماء، إذ يرى الجرجانيّ أنّ التقديم والتّأخير "باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفترّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن تقدّم فيه شيء، وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[3].

إذا فالتّقديم والتأخير سمة أسلوبيّة تقع ضمن دائرة مباحث الأسلوبيّة، فهو اختيار على مستوى محور التراكيب، وفيه خرق للمألوف، يستعمله الشاعر لتحقيق أغراض ودلالات متعدّدة تخدم تجربته الشعوريّة، غير أنّ هذه الحريّة في التقديم والتأخير لا يجوز فيها للشاعر الخروج عمّا كانت مرتبته محفوظة؛ لكن له الحريّة

---

[1] عبد القادر البار، الانزياح في محوري التركيب والاستبدال، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع9، 2010، ص: 49.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1998م، ص: 211.

[3] الجرجاني، دلائل الإعجاز، (مرجع سابق)، ص: 106.

فيما لم تكن مرتبته كذلك ليستعمل التقديم والتأخير كوسيلة فنيّة "واختيار أسلوبيّ .. للمتكلّم بحسب ما يعبّر عن غرضه ويُفهِم معناه المقصود"[1].

إنّ دراسة التقديم والتأخير ضمن دائرة الأسلوبيّة هو" دراسة لأسلوب التركيب لا للتركيب نفسه"[2]، ودراسة الأسلوب تفضي إلى تتعدّد الأغراض والدّلالات التي تتعلّق بظاهرة التقديم والتأخير؛ فليس الاهتمام والعناية هما فقط من يبيّنان سبب تقديم لفظ على آخر؛ بل ينبغي تفسير سبب العناية باللّفظ وسبب أهميّته الّتي جعلته يتقدّم على غيره، وفي ذلك يقول الجرجانيّ "وقد وقع في ظنون النّاس أنّه يكفي أن يقال: إنّه قدّم للعناية، ولأنّ ذكره أهمّ، من غير أن يذكر، من أين كانت العناية؟ وبم كان أهمّ؟"[3].

من خلال تتبعي للدّيوان اتضح لي أنّ الشاعر قد استعمل التقديم والتّأخير في بناء صور شعريّة كثيرة عملت على إبانة جوانب كثيرة من تجربته الشعوريّة، وقد أخذ التقديم والتأخير في الدّيوان أنماطا متعدّدة غلب عليها نمط تقديم الجار والمجرور في الجمل الفعليّة أو في الجمل الاسميّة حتى غدا ظاهرة أسلوبيّة بارزة عند الشّاعر تستوجب الوقوف عندها لتحليلها أسلوبيّا، وقد يرجع السّبب في كثرة تقدّم الجار والمجرور أكثر من غيره إلى كونه من متمّمات الجملة، ولا يدخل في دائرة الرتب المحفوظة، كما أنّه طيّع في يد الشاعر يتنقّل به في تركيب الجملة كيفما شاء؛ الأمر الذي يعطي الشاعر مساحة كبيرة من الحريّة تسمح له ببثّ دلالاته النفسيّة، ثمّ إنّ هذا لا يعني عدم تحليل نماذج من الأنماط الأخرى؛ بل لا بدّ من ضرب أمثلة لأنّها تكشف عن طريقة جديدة في بناء الصورة؛ وبالتالي تكشف عن أغراض ودلالات مختلفة فيها.

---

[1] صالح عبد العظيم الشّاعر، حركة النّحو والدّلالة في النّص الشعريّ (دراسة تطبيقيّة)، ط1، دار الحكمة للنشر والتوزيع، مصر، 1434هـ/2013م، ص: 148، نقلا عن تمّام حسّان، اللغة العربيّة معناها ومبناها، ص: 207.

[2] تمّام حسّان، اللغة العربيّة معناها ومبناها، دار الثّقافة، (د.ط)، الدار، البيضاء، المغرب،1994م. ص: 207.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (مرجع سابق)، ص: 108.

1.4.تقدّم الجار والمجرور:

1.1.4.تقدّم الجار والمجرور على الفاعل:

النّموذج الأوّل: من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السّهران:

تنمو **على شرفات الضّوء** أمنيتي ولم تريها .. وقد كانت محيّاك [1]!

في النّموذج يتقدّم الجار والمجرور(على شرفات الضّوء) على الفاعل (أمنيتي)، وفي هذا التقديم انزياح تركيبيّ فيه تمكين للصورة الشعريّة من الفضاء المكاني؛ إذ يلحّ الشاعر هنا على الاهتمام بدلالـــــة المكان، فأمنية الشاعر واضحة وساطعة لأنها تنمو على شرفة الضوء، والشرفة كما هو معلوم تكون عالية في العادة، وقد اختار الشاعر الشرفات للدّلالة على العلوّ من جهة، وللدّلالة على الوضوح الذي تتّسم به شرفات أمنيته من جهة ثانية، وممّا زاد من وضوحها إضافة الضوء للشرفات فهي شرفات عالية واضحة بل ساطعة لأنّها شرفات الضوء التي ترى من بعيد، وممّا أفاد معنى العلوّ والوضوح أيضا حرف الجرّ (على)، فمن خلال هذا الانزياح التركيبيّ، والتركيب الإبداعيّ استطاع الشاعر تحقيق فاعليّة الصورة الشعريّة التي أراد من خلالها توصيف حالة شعوريّة تقول أنّ نموّ أمنية اللقاء بكِ واضح كوضوح الشرفات المضيئة غير أنّك لم تريها.

[1] الدّيوان، ص: 18.

النّموذج الثاني: من قصيدة صلاة لعينيك:

تتبّعت خطوات الفجر قافلتي ورفرفت **في دمي** رايات أنوار[1]

يأتي هذا البيت بعد مشاعر متدفّقة من الشوق والحنين، جعلت الشاعر يهذي من شدّة الجوى؛ فانجرّت مشاعره وقدَّمت شبه الجملة (في دمي) على الفاعل (رايات أنوار) لإفادة التأكيد على الشوق والحنين، وقد اختار الشاعر أو اختارت التجربة الشعوريّة دالّ (الدّم) دون غيره من الدّوال ليوحي بحرارة دمه وغليانه من شدّة الشوق، فهذا الاختيار والتصرّف في توزيع الكلمات جاء نتيجة مشاعر طافحة أخذت تبحث لها عن سبيل تفرغ فيه هذه الشحنة العالية من العاطفة فوجدت لها سبيل تقديم شبه الجملة هنا، فاستطاعت الصورة بذلك نقل هذا الإحساس والانفعال من خلال الاستعانة بهذه الأداة الفنيّة.

النّموذج الثالث: من قصيدة حيزيّة تنتظر العشّاق:

رعود تذبح الألحان .. فاسودّت

على أيدي النّساء مشاعل الحنّاء !.[2]

تقدّم في النموذج الجار والمجرور (على أيدي النساء) على الفاعل (مشاعل الحنّاء) ليفيد معنى التّخصيص؛ فخصّ الشاعر أيدي النساء باللون الأسود ليوحي بجنائزيّة الموقف، وشيوع مظاهر الحزن والألم؛ فأيدي النّساء المشتعلة بالحنّاء ـ في العادة ـ توحي بالفرح، لكنّها هنا مشاعل سوداء توحي بقتامة الموقف والشّعور، وقد قدّم الشاعر لهذا الانزياح قبل أن يأتي به ربطا منه لأجزاء الصورة واستكمالا لدائرتها؛ فهذا الانزياح الأسلوبيّ نابع من تجربة شعوريّة أملت هذا التركيب الدقيق للصورة الشعريّة، ولم تكن الصورة

[1] المصدر نفسه، ص: 21.

[2] المصدر نفسه، ص: 54.

لتكتسب هذه الفاعليّة لولا المفاجأة التي أحدثها هذا التقديم "فقيمة كلّ خاصّيّة أسلوبيّة تتناسب مع حدّة المفاجأة التي تحدثها تناسبا طرديّا بحيث كلّما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبّل أعمق" [1].

النّموذج الرابع: من قصيدة رحيل في الجراح:

- أستسمح الأوراس في أنشودة ضاقت **بها** الأعماق .. والوجدان
- وتقاطر التّجّار من جزر الخنا يحدو **بهم ـ في موكب** ـ <<رينان>>! [2]

في البيت الأوّل يتقدّم الجار والمجرور (بها) على الفاعل والمعطوف عليه (الأعماق والوجدان)؛ ليفيد التقديم هنا دلالة الحصر بلا شكّ؛ فالقصيدة اختمرت موادّها داخل أعماق الشاعر ووجدانه قبل أن تنفجر، وأملاها الموقف الشعوريّ لا العقل الواعي؛ فللقصيدة موعد دقيق وأجل محدّد تولد فيه، فلمّا اكتمل خلقها في رحم الوجدان، ضاق بها الرحم، وحاصرها المكان؛ لتخرج حاملة معها تلك الجراح الهائلة؛ ولتطهّر وجدان الشاعر، وتضمّد جراحه، فكثّف هذا الحصر من دلالة الصورة الشعريّة لتَبين عن حالة الشاعر الشعوريّة.

وفي البيت الثّاني يتقدّم الجار والمجرور(بهم) عن الفاعل(رينان) لا ليفيد الحصر هذه المرّة؛ بل ليفيد التخصيص بالذّمّ؛ فتجّار الخنا لا يرقبون في إنسان إلاً ولا ذمّة؛ فهم أتباع لرؤوس الشرّ، لا يملكون زمام أمورهم يفعلون ما يؤمرون، فالشّاعر قدّم الجار والمجرور ليذمّهم ويصفهم بأقبح الأوصاف، وقد قدّم الشّاعر لهذا الانزياح هنا أيضا حيث وصفهم في بداية البيت بأنهم تجّار الخنا، وهذا التقديم للظواهر والربط بين أجزاء الصورة يكشف عن اهتمام الشاعر بصوره الشعريّة لتكون أكثر تأثيرا وقدرة على ترجمة الانفعالات والأحاسيس.

---

[1] عبد السلام المسدّي، الأسلوبيّة والأسلوب، (مرجع سابق)، ص: 86.

[2] المصدر السابق، ص: 69،70.

2.1.4.تقدّم الجار والمجرور على الفعل و الفاعل:

النموذج الأوّل: من قصيدة طفولة وشظايا:

من الجرح ينعتق العطر .. والاخضرار

ومن جبّة اللّيل يأتي جناح النّهار.[1]

إنّ تقديم الجار والمجرور يبيّن تركيز الشاعر عليه لقيمته الدّلاليّة، ولتعميق الأثر في نفس المتلقّي، حيث أفاد هذا التقديم إظهار العناية بالمقدّم ليشد سمع من أنهكته الجراح و يبث فيه روح التفاؤل حتى يزيل عنه ذلك الشعور الذي مفاده أن باب اليأس و القنوط لا ينفتح ، لأنه بعد العسر يسر، وبعد الشدّة الفرج، فنفسيّة الشاعر التي استبدّت بها الظنون، وقتلتها الحيرة والقلق من الحاضر والمستقبل أملت عليه هذا التعجيل بالتفاؤل لتعيد التوازن لها، فكان هذا الانزياح التركيبي مرآة عاكسة لحالة نفسيّة معيّنة، لتكتسب الصورة الشعريّة في النّموذج قيمتها الأسلوبيّة من جهتين ؛ الأولى: وجود الانزياح التركيبي متمثلا في تقديم الجار والمجرور، والثانية : وجود الانزياح في السّطرين .

النّموذج الثاني: من قصيدة الموت والحياة على أسوار بابل:

من خنجر الحرف المدبّب يبدأ الموت الخصيب ...[2]

يتقدّم الجار والمجرور مع الصفة (من خنجر الحرف المدبّب) على الفعل وفاعله وصفته(يبدأ الموت الخصيب) ليفيد معنى التخصيص، ولعلّ الشاعر يقصد من قوله (خنجر الحرف المدبّب) شعره الذي صار حادّا ومدبّبا كالخنجر بعد طول معاناة نفسيّة، وجراح متواصلة شهدها؛ فخنجر حرفه المدبّب هو من سيخلّد

[1] المصدر نفسه، ص: 45.

[2] المصدر نفسه، ص: 59.

ذكره، ويحقق له الانتصار بعد موته؛ إذ سيكون غصّة في حلوق أعدائه، وسكّينا حادّة تبعث فيهم الآلام، فكأنّ موته موت خصيب فيه حياة له وانتصار بفضل شعره هذا، فكان من الطبيعي أن يتقدّم الجار والمجرور خدمة لهذا الغرض البلاغيّ، وتأدية للمعنى الذي يهمّ الشاعرَ ذكرُه والتركيز عليه ، وقد كان من الممكن أن تتمّ الصورة بدون إجراء التّقديم، لكنْ مضاعفةً للأثر الدّلالي لجأ الشاعر إلى التقديم؛ ليمنح الصورة دقّة أكثر، وتأثيرا أقوى.

النّموذج الثّالث: من قصيدة رحيل في الجراح:

ماذا أكتّم والجراح توهّجت وعلى شفاهي أورق السّعدان؟! [1]

في النّموذج يتقدّم الجار والمجرور (على شفاهي) على الفعل وفاعله (أورق السَّعدان)، لنكتة هي إفادة المبالغة في توهّج الجراح وظهور شوكها على شفاه الشاعر، كما خصّ الشاعر الشّفاه دون غيرها من أعضاء الجسم ليجعل من هذه الصورة ـ في بداية القصيدة ـ بؤرةً ومثيرا فعّالا يمتدّ على القصيدة كلّها ليعكس الأبعاد النفسيّة للشاعر، والآلام التّاريخيّة للأمّة ككلّ؛ فظهور السعدان على شفاه الشاعر دليل واضح على تجذّر عروقه في نفسه، ونموّه ثم تفرعه حتّى بدا على شفاهه التي باتت لا تُخرج من بين ثناياها سوى كلمات تعكس جراح الشاعر وجراح أمّته.

[1] المصدر نفسه، ص: 69.

3.1.4.تقدم الجار و المجرور على المفعول به :

النّموذج الأول : من قصيدة أجراس الحنين:

تدفّق في رئتيّ الهواء

المضمّخ بالعشق والاشتياق

وكنت على السّفح مثل الأميرة

تنسج من مقلة العتمات رداء

وتغسل أطرافها بالضّياء[1]

إنّ من مظاهر التّوسع في رتبة شبه الجملة تقدّمها على المفعول به؛ إذ نلحظ التقديم والتّأخير في قول الشاعر (تنسج من مقلة العتمات رداء)، وهذا التقديم والتأخير له بعدان: بعد صوتي (إيقاعي)؛ حيث تقدّم الجار والمجرور وتأخّر المفعول به لفائدة لفظيّة إيقاعيّة تتمثّل في مراعاة وحدة القافية في الأسطر الشعريّة، وإن كانت هذه التقنية تنأى عن المستوى العميق للتركيب وتهتمّ بالمستوى السّطحيّ له، أمّا المستوى العميق للتقديم هنا فقد تمثّل في تقديم الجار والمجرور، ولعلّ في هذا التّقديم ما يشير إلى أهميّة الجار والمجرور مع المضاف وتخصيصه (من مقلة العتمات) الذي لفت انتباه الشاعر فعبر به عن حالة نفسيّة ومعنى مقصود، فبنى عليه صورته الشعريّة فأتى تقديمه متناسبا مع خلجات نفسه، كما يجتمع في المثال التصوير الاستعاريّ مع فائدة التخصيص؛ فالأميرة تنسج الرداء من مقلة العتمات دون غيرها، والشاعر إنّما جاء بهذا التقديم مستخدما كلمة (العتمات) في هذا التركيب ليُجسِّد الصورة الشعريّة التي توحي بطول الانتظار، وإبطاء موعد اللقيا، كما أن فيه معنى إخفاء الشوق والحنين.

[1] المصدر نفسه، ص: 65.

النموذج الثاني: من قصيدة حيزيّة تنتظر العشاق:

فتخنقها رصاصات

تطارد في ظلام الليل عصفورا[1]

جاء الشّاعر بشبه الجملة **(في ظلام الليل)** مقدّما على المفعول به، وهو انزياح على مستوى التركيب يتّصل بأسباب نفسيّة تعود إلى خلجات نفس الشاعر المتنوّعة، إذ نلحظ هنا تخصيصا وتسليطا للضوء على هذا الوقت دون غيره، وفي ذلك تعبير عن حالة الاضطراب والخوف التي أضفاها هذا التقديم على الصورة الشعريّة، فالشّاعر يريد أن يقدّم صورة حيّة عن هذا الاضطراب والخوف؛ ففي المطاردة خوف واضطراب، ثمّ إنّها مطاردة في ظلام اللّيل أين تضيق السُّبل، وتسدّ الطرق أمام الهارب فلا يجد مكانًا يلجأ إليه، أضف إلى ذلك أنها مطاردة لكائن بريء ضعيف هو العصفور الذي جاء هنا كناية عن الإنسان الضعيف الذي لا يجد استقراره وأمنه في ظلّ ظروف مزرية، فالتَّقديم هنا أكّد على هذه الحالة وحافظ على الترابط السّياقيّ للصُّورة الشعريّة.

النّموذج الثالث: من قصيدة طفولة وشظايا:

دم يحضن الأرض.. **يذكرُ**

في أوَّل الفجر سنبلةَ القمح

والمقل السّابحات وراء السُّؤال:

[1] المصدر نفسه، ص: 49،50.

<< أبي هل تعيش السّنابلُ

في اللّيل تحت الصّقيع؟>>.[1]

في المثال جاء تقديم الجار والمجرور(في أوّل الفجرِ) على المفعول به (سُنبلة) لأنَّ الشَّاعر أراد أن يسلّطُ الضّوءَ على هذا الوقت بالضّبط (أوّل الفجر)، فجاء التقديم هنا مناط الأسلوب في هذا النموذج، واستخدام دالّ الفجر في النُّصوص الأدبيّة يحمل دلالاتٍ غير معجميَّة متعدّدة فـ"هو في كلِّ الثَّقافاتِ والحضاراتِ رمز للوعْي المفرّح في النُّور المنعكس"[2]، والشّاعر هنا يرى في (أوّل الفجر) ذكريات الحياة والفرح التي كانت في زمن ما؛ فعمَد إلى توليد صورة ذكرى الفرح والحياة من خلال بنية الانزياح التي غيّرت مسار الجملة أو النصّ من مسار النحو إلى مسار الشعر؛ فاكتسبت الصورة الشعريّة بذلك تخييلا شعريّا؛ فأول الفجر هنا لم يعد هو زمن الفجر المعلوم، بل هو زمن خاصّ يعيشه الشاعر ويدركه برؤيته المختلفة والمغايرة، فهذا الضخّ الدلالي والمعنى الرمزيّ الذي ينأى عن المعنى المعجمي لم يكن ليتحقّق لو أنّ الكلام جرى كما لو قلنا: (دم يحضن الأرض.. يذكر سنبلةَ القمح في أوّل الفجر)، فهذا التقديم الذي غرضه التخصيص كان بمثابة العنصر الأسلوبيّ الذي أدّى وظيفة شعريّة وأثرى الصورة دلاليّا.

---

[1] المصدر نفسه، ص: 45،46.

[2] صادق فتحي دهكردي، نادر محمدي، قسم اللغة العربية وآدابها، رمز الطبيعة في شعر المقاومة لدى بلند الحيدري، جامعة طهران، فرديس فارابي، إيران، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، ع38، أفريل، 2018م، ص: 175.

4.1.4.تقدم الجار و المجرور على الخبر:

النموذج الأول: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشّمال:

شلال ضوء **على الأهداب** منسكب أضمّه فيولّي كالرؤى هربا ! [1]

يتقدّم الجار والمجرور (على الأهداب) في النموذج تبعا للحركة الذهنيّة الداخليّة للشاعر، قصد تحقيق المعنى الدلالي الذي يتوخّاه، فجعل الشاعر من تقديم الجار والمجرور نقطة ارتكاز لتفجير المعنى، فهو هنا يلفت انتباه القارئ إلى أنّ (الأهداب) مناط اهتمامه وأنّه يخصّها دون غيرها من أعضاء الجسم، ومردّ هذا الاهتمام بالأهداب إنّما يرجع لكون الشاعر في حالة تأمّل وتداع نفسيّة أملت عليه أن يختار هذا الدّال دون غيره، فشلاّل الضوء رمز لتلك الذكريات الجميلة التي انسكبت على أهدابه وكان الشاعر ينتظر منها أن تعلق بخيوط أهدابه ليطيل النظر إليها وليضمّها؛ لكّنها كانت سريعة الذّهاب فهي كالرؤى الجميلة التي يمرّ طيفها سريعا فلا يلبث أن تُذهبه هموم الشّاعر وجراحه، فكان من نتاج هذا التقديم أن كثّف من دلالة الصورة الشعريّة، وأسهم في تعميق المجرى الدّلالي لحالة الغربة، والتذكّر، والحنين.

النموذج الثاني : من قصيدة سنونوة الحنين:

و الذكريات **على الأهداب** صاهلة يدقّ حافرها روحي .. ووجداني.[2]

هذا النّموذج يشبه الذي قبله فهو تقديم للجار والمجرور على الخبر، وفيه معنى الاهتمام بالمقدّم لإبراز قوّة الحنين، فكأنّ الذكريات عالقة على الأهداب لا تبرح مكانها، وهي تشدّ الشاعر إليها شدّا، وحافرها يدّق روحه ووجدانه، كما يمكن القول: إن في تأخير الخبر هنا تشويقا للقارئ حتّى يظلّ مشدودا للخبر، فالجملة لم

[1] الديوان، ص: 14.

[2] المصدر نفسه، ص: 23.

تتمّ بعد والقارئ مازال يتشوّف لتمامها حتّى يستقرّ في قلبه المعنى، فاختار الشاعر للخبر دالاّ يؤسّس للتركيب الشعريّ المنزاح، بفضل غياب العلاقة المنطقيّة بين المسند والمسند إليه، ممّا أحدث كسرا لأفق توقّع القارئ حقّق عنصر الدّهشة والمفاجأة، وهذا التصادم والمفارقة الإسناديّة يعتبر بمثابة المنبّه الأسلوبيّ الذّي ينحرف عن الخطاب المباشر ليخلق تلك التأثيرات الجماليّة.

النموذج الثالث : من قصيدة انفتحي يا سكره:

شجيرة العبير **في عروقي** أورقت[1]

يتقدّم الجار والمجرور(في عروقي) على الخبر الذي جاء هنا جملة فعليّة(أورقت) لغرض تخصيص موضع الإيراق وتوكيد ذلك، وعروق الشاعر هنا تمثّل رمزا للحب الذي يجري في عروقه وهو حبّ حيّ لا يموت مادامت عروقه تنبض، كما أنّه حبّ طاهر شريف بدلالة أنّه أخبر عنه في بداية الصورة بقوله: (شجيرة العبير) والعبير كما هو معلوم رائحة طيّبة زكيّة، وهذا الحب هو حبّ الشّاعر لوطنه وأرضه، كما يدلّ تقديم دالّ(العروق) في بنيته العميقة أنّ الشاعر ينمّي حبّه هذا داخل عروقه كي يورق وينمو، وهو يخفيه ويخبّئه خوفا أو قهرا في ظلّ هذه الأوضاع التي يعيشها، أو لعلّ الشاعر يقصد بتقديمه للجار والمجرور(في عروقي) تأكيد ظهور أزهار الأمل والفرج و تحسّن أوضاع الحياة.

[1] المصدر نفسه، ص: 31.

5.1.4. تقدم الجار و المجرور على المبتدأ و الخبر :

النموذج الأول: من قصيدة طفولة وشظايا:

تذكّرت يا أبتي :<< اليوم حين خرجت

إلى الحقل صبحا>>

رأيت جذائل أمّي تصلّي

وفي مقلتيها طيور تصلي[1]

في السّطر الشعريّ الأخير يتقدّم الجار والمجرور (في مقلتيها) على المبتدأ والخبر لإفادة معنى تخصيص موضع صلاة الطيور، وقد خصّ الشّاعر المُقل دون غيرها لأنّ المُقل تنبئ عن خوف الإنسان وهلعه فترى عينه تدور إن كان خائفا، فالشاعر إذا يريد تصوير تلك الحالة النّفسيّة، وإيصال هذا المقصد الدّلاليّ، ولعلّ الشّاعر يقصد بمقلتي أمّه وطنه الخائف والجريح؛ فهو ينطلق في تصوير ذلك عن طريق ما يعرف بـ" وهم اللغة التي تحجب الوجود كما هو موجود لتطرح فضاء بديلا يؤكّد دائما على أنّ ألفاظ الكاتب أكثر عددا من ألفاظنا لأنّها متعدّدة القيم ـ كما تقول جوليا كريستيفا ـ وأقلّ من ألفاظنا في الوقت نفسه لأنّها متفرّدة مكوّنة في العزلة "[2].

إنّ ممّا يقوّي دلالة الخوف التي يريد الشاعر إبرازها من خلال هذا التّقديم قوله (طيور تصلّي) والصلاة كما معلوم فيها معنى الدعاء، وعادة ما يلجأ لها الإنسان عندما يحزُبه أمر أو يخيفه، وقد خصّ الشاعر الطيور بالصلاة ليصوّر وقت رؤيته لمقلتي أمّه والطيور تصلّي فيها؛ إذ عادة ما تبدأ تغريدها وقت

[1] المصدر نفسه، ص: 43،44.

[2] فتيحة كحلوش، الخطاب الشعريّ العربي المعاصر وسلطة المرجعيّات، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن، 2019م، ص: 95. نقلا عن كتاب ومض الأعماق مقالات في علم الجمال والنقد، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دار كنعان، دمشق، سوريا ط2، 2004م، ص: 06.

الإشراق وهو وقت انتشار ضوء الشّمس، وربّما خصّ الشاعر صلاة الطّيور دون غيرها لينبئ عن كونها صلاة كثيرة تريد دفع خوف كثير وكبير، فالطيور عادة ما تصلّي بشكل جماعيّ.

النموذج الثاني : من قصيدة حيزية تنتظر العشاق:

<< سعيد>> يمتطي حلما

بصدره ينقر الجدران كالطّائر ..

على أهدابه

خيل تثير الأرض بالحافر ..[1]

تقدّم الجار والمجرور (على أهدابه) على المبتدأ وخبره لبيان معنى التعلّق بالحلم والرغبة في تحقيقه فخصّ الأهداب بالتقديم لأنّ الأهداب تتصل بالعين؛ فكأنّ حلمه متّصل به كاتّصال الأهداب بالعين فلا يفارقه، وهو ماثل له يحسّ به في كلّ حركة للعين، ويرجو تحقيقه كلما ارتدّ له طرف، فالأهداب تعكس رؤية الشاعر المستقبليّة في تحقيق أمانيه، كما أنّ في تقديم الجار والمجرور وجعله في صدارة الصورة الشعريّة فيه تشويق للقارئ وجعله مشدودا صوب ما ستسفر عنه تتمة الجملة.

إضافة إلى عنصر التشويق والإثارة نجد الشاعر يوقع بعد الجار والمجرور ما لا ينتمي إلى الحيز الدّلالي نفسه، فالذي يمكن أن يكون على الأهداب (شيء ما قد علق بها)؛ لكن أن يكون على الأهداب (خيل تثير الأرض بالحافر) فهذا ممّا يكسر أفق توقّع القارئ ويجعل الصورة مجازيّة تشير في مستواها الدّلالي الظاهر إلى انعدام العلاقة بين أجزائها، الأمر الذي يدعو القارئ إلى محاولة لتأسيس جديد للعلاقة بين أجزاء الصورة، فالشّاعر الموهوب هو الّذي يعمل على بعث الديناميكيّة في الصور، ويبعث فيها من

[1] الديوان، ص: 49،50.

التّكثيف ما يجعلها أقدر على حمل تصوراته ورؤاه، كما يجعلها ذات اتساع دلالي يحقّق لها البقاء، وهو ما نلمسه في هذه الصورة إذ ربط الشاعر بالأهداب ما لا ينتمي لها، ليصوّر تلك الحركة الدّائبة والبحث المستمرّ في رحلة البحث عن الحلم.

6.1.4.تقدم الجار و المجرور على خبر كان أو إحدى أخواتها:

النموذج الأول: رسالة إلى طفلة القمر السّهران:

بات الضياء **على جفنيك** منسكبا وبات يشهق بالتّحنان شبّاكي[1]

يتقدّم الجار والمجرور(على جفنيك) على خبر بات لغرض تخصيص موضع الانسكاب ولتخصيص الأجفان دون غيرها، فمرجع الانحراف التركيبيّ في النّموذج راجع في حقيقة الأمر إلى ما يؤرّق الشاعر ويقلقه فتراه يقدّم أو يؤخّر بحسب حالته النفسيّة، والّذي يظهر هنا أنّ التّذكر يشكّل القضيّة الجوهريّة، فالشّاعر يتذكّر جمال محبوبته التي قد تكون الوطن أو الأرض، فأجفان حبيبته تغرق في الضياء، فهي إذا أجفان ساحرة تستعلي على كلّ التصوّرات، ولعلّ الشاعر قدّم الجار والمجرور(على جفنك) لأنّه يعكس نظرته للجمال؛ فهو يرى أنّ أجمل ما فيها أجفانها؛ لذلك غلب على تذكّره هذا العضو فقدّمه، الأمر الذي شكّل خصوصيّة تركيبيّة شعريّة عكست نظرته وتأمّله.

[1] المصدر نفسه، ص: 17.

النموذج الثاني: من قصيدة قبلة للشمس الإيرانيّة:

الله أكبر كالتّاريخ شامخة قد زلزلت لهوام اللّيل أوكارا..

وأبحرت في مدى الأيام أغنية وأصبحت **في يد الإيمان** قيثارا[1]

إنّ تقدّم الجار والمجرور(في يد الإيمان) على الخبر في المثال فيه دلالة على التأكيد والحصر، فكلمة (الله أكبر) لا شكّ أنّ يد الإيمان وحدها دون غيرها هي التي تعزف بها أجمل الأصوات، وقد يظهر من هذا التّقديم معنى إظهار الفخر، فبعد سيطرة أوكار هوامّ الليل جاءت يد الإيمان لتنشر التكبير وتعلي راية الحقّ، ولتهدّم أوكار اللّيل والفناء، فالشّاعر يظهر فخره بهذا الانتصار، ويزفّ بشرى سطوع شمس الإيمان، ولا يخفى ما في الصورة الشعريّة هنا من الانزياح الذي خلخل أعراف العلائق المنطقيّة بين الكلمات، فصار للإيمان ـ وهو معنويّ ـ يد بها يعزف، وهذا أمر غير مسلّم به في عرف اللّغة اليوميّة؛ لكنّ الشاعر كسر رتابة اللّغة وبحث له عن لغة تصوّر الأشياء تبعا لأحاسيسه ومشاعره، وانتقل بالقارئ إلى المستوى التخييليّ فصار من المعقول رؤية يد الإيمان وهي تعزف على قيثار(الله أكبر)، فطريقة تركيب الألفاظ هي التي تجعل الصور ذات غناء دلاليّ، وانفتاح تأويليّ أو العكس.

[1] المصدر نفسه، ص: 83.

2.4. تقدّم الظرف:

1.2.4.تقدُّم الظرف على الفاعل:

النموذج الأول: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي:

تتفجر **بين ضلوع الرمل** بساتينُ و قبور ![1]

يتوسّط الظرف والمضاف إليه بين الفعل والفاعل على مستوى السّطح، أمّا على المستوى العميق فإننا نستشفّ رغبة الشاعر في الاهتمام بالمكان (بين ضلوع الرمل) الذي جاء هنا كناية عن أرض الصحراء التي كانت تتفجّر، ويخرج من رحمها رجال يموتون من أجلها لتحيا، ولا تزال كذلك إلى اليوم، وقد جاءت لفظة البساتين رمزا للحياة النّاتج عن التفجّر بين ضلوع الرمل كما عبّر الشاعر، وعليه فإنّ الوسط اللغويّ أعني (الظرف) في هذه الصورة الشعريّة يعتبر بمثابة العنصر الفاعل والمؤثّر في الوسط الدّلالي، فلم يعد للفاعل (بساتين، قبور) أيّ فاعليّة تحتسب، فقوّة المركز التي أنشأها الشاعر بسبب اهتمامه وتركيزه على المكان(بين ضلوع الرمل) أضعفت من الاهتمام بالفاعل ليتمّ جذب القارئ إلى المقصود من الصورة الشعريّة، وإنّما كان اهتمام الشاعر بالظرف(بين ضلوع الرمل) لأنّ الصحراء أرض الأبطال وموطن الرجال لذلك نلحظ أنّه قدّم الجملة الفعليّة بكلمة (تتفجّر) الدالة على القوة؛ فتجلّت بذلك براعة الشاعر واقتداره؛ إذ أسقط محور الاختيار على محور التوزيع بشكل متميّز، واختار للصورة ما يناسبها من دوالّ .

إذا ما تمعنّا مرة أخرى في الصورة فإنّنا نلحظ عنصر المفارقة فضلوع الرمل تتفجّر عن بساتين وهي رمز للحياة والازدهار فكيف تتفجّر عن قبور أيضا؟ إنّ المسوّغ الوحيد هنا في تجاور المتناقضين في هذه

[1] المصدر نفسه، ص: 27.

الصورة هو رؤية الشاعر التشاؤميّة التي تستحضر مع كلّ فرح حزنا ومع كلّ حياة موتا. فكأنّه باستخدامه بنية التقديم هنا يريد تعميق هذه المفارقة على مستوى الصورة الشعريّة.

النموذج الثاني: من قصيدة الزائر المجهول:

عندها استرجعت صوتي ..
أشرقت شمسي ..
وغنت فوق **أهدابي** سنابلُ! [1]

من خلال السطر الشعريّ الأخير نلحظ توسطا لغويّا للظرف بين الفعل والفاعل وهو في الحقيقة تقديم للظرف عن الفاعل لغرض التخصيص ليمثّل تقدّم الظرف مع المضاف والمضاف إليه هنا بؤرة الإشعاع الدّلالي، وكأنّ الشاعر يبتغي بهذا التخصيص المكانيّ للأهداب بيان استشرافه لمستقبل زاهي جميل مفعم بالحياة، ويتنبّأ بغد أفضل، فشبه الجملة المقدّمة تنتج بالقوّة دلالة تتمثّل في هذه الرؤياويّة المستقبليّة، وممّا وضّح دلالة الانفتاح على المستقبل في هذه الصورة قوله في بداية الصورة الشعريّة (غنّت) والغناء في حقيقته انفتاح وإقامة للتواصل مع الكائن والممكن، كما أنّ مجاورة الظرف للفعل(غنّت) فيه دلالة التّركيز والتّأكيد على الفعل أيضا، فالشاعر لا يريد بالغناء هنا الطرب واللهو لكنّه يعكس للقارئ تأمله للحياة وتمسّكه بالأمل في لغة تحقق جمالية الصورة بإلغاء الحيّز الواقعيّ، و جعل الحيّز الخيالي الشعريّ مكانه، فهذه الخلخلة لبنية الجملة تعني أنّنا بإزاء شعر وصورة شعريّة "فالوظيفة الشعريّة تعبث (بانتظام) داخل الخطاب الشعريّ"2.

---

[1] المصدر نفسه، ص: 30.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، 1994م، ص:100.

وممّا تضطلع به وظيفة الصورة الشعريّة في هذا النموذج ما نلحظه من خلخلة علاقة الفاعليّة؛ إذ أسند الشاعر الفعل إلى فاعل وهميّ يتنافر والفعلَ، الأمر الذي شكّل بنية لغويّة ذات تأثير أسلوبيّ، فالشاعر حين استبدل في المحور الاختياريّ كلمة تقوم بالفعل في نظام هذه الجملة من نفس الحيّز الدلاليّ بكلمة أخرى من حيّز دلاليّ آخر جعلنا أمام صورة شعريّة " تبتعد عن الأطر العامّة للتعبير اللغويّ العاديّ"[1] فصار من المعقول أن تغنّي السنابل، الأمر الذي يجعل المتلقّي أمام تركيب لغويّ وعلاقات إسناديّة تحقّق الإثارة والمتعة.

النموذج الثالث : من قصيدة طفولة وشظايا:

على قمّة الجبل المتوهّج

تخضرّ في مقل العاشقين القبور ..

وترتج **فوق الشرايين** .. مملكةُ اللّيلِ ...[2]

نلحظ في النموذج وضعا غير طبيعيّ للغة فمملكة الليل لا ترتجّ فوق الشرايين؛ فالتعبير إذا يخرج عن مستوى اللغة التواصليّة، الأمر الذي يحتّم على القارئ التجاوب مع الصورة على مستوى التخييل حتى يتسنّى له رؤية مملكة الليل وهي ترتجّ فوق الشرايين، فالشّاعر يبحث عن لغة تنأى فيها الذّات عن "السّطحيّة الواقعيّة الأحاديّة – للقضايا – إلى العمق الوجوديّ، حيث تتماهى الذّات مع أشياء الوجود، لتعيد صياغة نفسها من جديد عبر السّياق اللغويّ ذاته"[3].

---

[1] صلاح رزق، محاولة لتأسيس منهج نقديّ عربيّ، ط2، دار غريب للطباعة والنّشر، القاهرة، مصر، 2002م، ص: 203.

[2] الديوان، ص: 44،45.

[3] هادي نهر، البحر وأعاليه البحر وأعاليه الشاعر نادر هدى بعيون مغاربية، ط1، شركة دار البيروني للنشر والتوزيع، الأردن عمان، 2013، ص: 150 نقلا عن: محمد الحرز، شعريّة الكتابة والجسد، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، 2005م، ص: 71.

إضافة إلى هذه اللغة الشعريّة فإنّنا نلحظ أنّ الشاعر يخلخل بنية الجملة عبر تقديم شبه الجملة مع المضاف إليه على الفاعل، وهذا التوسّط للظرف يوحي بأهميّته والتركيز عليه، وإنّما حصل التقديم هنا بغية تحديد مكان الحدث، أي مكان ارتجاج مملكة اللّيل، كما نلمح في هذا التقديم معنى التخصيص للشرايين دون غيرها، وفي التركيز على مكان الحدث يبتغي الشاعر ترجمة شعوره من خلال هذا التفكير الحسيّ للصورة الشعريّة؛ فينفذ بتفكيره إلى تركيب شعريّ يصوّر المشهد والحركة الخفيّة التي يمكن أن تترجم ذلك التفكير والإحساس، وكأنه يريد أن يصوّر الأمل بالحياة والحركة التي من شأنها أن تهزّ مملكة اللّيل، فالشرايين مسؤولة عن نقل الدم المشبّع بالأكسجين والمواد المغذّية لكلّ خلايا الجسم فتنشّطه، وتهزّه، وتبعث فيه الحياة، وما الشرايين في حقيقتها إلا رمز للأجساد الّتي نامت طويلا لكنّها استيقظت لتدكّ مملكة الليل التي تحمل هنا رمز الظلام والموت، فهذا التقديم حقّق للصورة فاعليّتها وبلاغتها، كما أنّ انتقاء الشاعر لكلماته وتنسيقه وحسن تركيبه جعل الصورة قادرة على تحقيق قيمة الكشف الوجداني، وتحقيق الإثارة؛ فهي صورة نابعة من خصوصيّة تجربة الشاعر.

2.2.4.تقدّم الظرف على الفعل و الفاعل:

النموذج الأول: من قصيدة هوامش على بيت المتنبّي:

بين الجرح الدّفاق و **بين الجلد**

تسافر قافلة في الريح الآت! .[1]

يركّز الشاعر ـ مرة أخرى ـ في هذا السّطر الشعريّ على المكان من خلال تقديمه على باقي عناصر التّركيب اللغويّ، وهذا الاحتفاء بالمكان يعكس باعثا نفسيّا وإحساسا وجدانيّا أنتج دلالة الشعور بالألم والمعاناة مع كسر ذلك بشيء من الأمل في قوله (تسافر قافلة)، كما نلحظ أنّ الشاعر هنا يبتكر علاقة إخبار جديدة يمكن أن نقرأ تفاصيلها في المستوى الثّاني من الإبلاغ ألا وهو مستوى التخييل الشعريّ، فلامعقوليّة هذا التشكيل اللغويّ هي التي صنعت هذا الانزياح وجرّتنا إلى مقاربة المدلول الثّاني من المستوى الإبلاغي للخطاب، فالقارئ يجد نفسه أمام صورة شعريّة تتكئ على الانزياح التركيبي من جهة والانزياح البلاغي من جهة أخرى، فتخرج بذلك من حرفيّتها وأحاديّتها إلى تشكيل لغويّ يصدم القارئ ويصنع عنصر الدّهشة، فبدل أن تسير القافلة في البرّ نراها هنا تسافر بين الجرح وبين الجلد، فالشاعر يمهّد للحدث الأسلوبيّ بسياق مفارق دلاليّا، وهو ما يسمّيه ريفاتير السياق الأسلوبيّ فيقول " السياق الأسلوبي هو نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع. والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبِّه الأسلوبي"[2].

---

[1] الديوان، ص: 28.

[2] ريفاتير ميكائيل، معايير تحليل الأسلوب، تر حميد لحمداني، ط1، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء 1993م، ص: 56.

النموذج الثاني: من قصيدة طفولة وشظايا:

على صدره نام وجه أبيه !.

وفوق الحروف الحيارى

تمدّد قبر أبيه [1]!.

يبيّن النّموذج انزياحا حدث نتيجة خرق قانون اللغة (في مستواه التركيبيّ)، إذ تصدّر الظرف الجملة وهو مكمّل إسناديّ حقّه التأخير عن ركني الإسناد، وهذا الخرق أمر تحبّذه الأسلوبيّة كإجراء لفحص الشّعريّ في الخطاب، وتقديم شبه الجملة الظّرفيّة هنا تقديم ينقل الشعور الحادّ بالقلق والحيرة من النّص إلى ذهن المتلقّي؛ حتّى لكأنّ القارئ والشاعر يتّحدان في شعورهما، وقد تمّ التقديم هنا لشدّ القارئ ولفت انتباهه صوب هذا الإحساس، فكأنّ هذه الحروف ساكنة حائرة لا تكاد تبين؛ فهي شبه ميّتة لأنّها تصوّر ألم الفقد والوحشة.

إضافة إلى هذه النّقلة الّتي حقّقت الوظيفة التّأثيريّة لظاهرة التّقديم نلحظ ذلك الكسر الّذي حدث على مستوى العمليّة الإسناديّة مما انجرّ عنه كسر دلاليّ يحمل القارئ في أن يستغرق في قراءة جديدة تحمّل الدّال المعهود دلالات ليست من جنسه، فالشّاعر حين يقول (الحروف الحيارى) فإنّه بذلك يحدث انزياحا يخلخل الخصوصيّة الدلالية لدالّ(الحروف)، فالحروف يمكن أن تكون غير واضحة، ويمكن أن تكون همسيّة، أو ذلقيّة...الخ لكن أن تكون حيارى فهذا وضع إسناديّ يكسبها وضعا دلاليّا شعريّا ويمكّنها من تأدية دورها الدّلالي الّذي يبتغيه الشاعر، وممّا زاد الصورة الشعريّة دهشة وغرابة قوله بعد ذلك(تمدّد قبر أبيه)، لكنّ الشاعر يعمد إلى تغييب العلاقات المنطقيّة بين دوالّ صوره ليؤسّس لتراكيب شعريّة تبتعد عن الحرفيّة وأحاديّة المعنى من جهة، وليقدّم الصور تقديما حسّيا يعمق التصوّر ويمكّن القارئ من تلمّس تفاصيل صوره الشعريّة.

[1] المصدر السابق، ص: 47.

النموذج الثالث: من قصيدة رحيل في الجراح:

باسم الثقافة تاجروا وعلى اسمها **فوق الجسور** تصلب الأوطان[1]

إنّ تقديم الظرف والمضاف إليه(فوق الجسور) فيه دلالة على أنّ الشاعر مرتبط بالمكان في حياته؛ فكثيرا ما يأتي محمّلا بأبعاد نفسيّة، وكثيرا ما تراوح المكان في الخطاب الشعريّ عنده بين ثنائيّة الحضور والغياب حضور الألم والتفجّع على وطنه، وغياب الأحلام والآمال الجميلة، ثمّ إنّ تقديم الشاعر للدّال(فوق) مع أن الجسر فيه معنى الفوقيّة فيه دلالة على سوداويّة الوضع حتّى صار هذا الوضع المأساويّ معلنا ظاهرا، وإذا ما تأمّلنا لفظ (الجسر) المرتبط بالظرف المكاني نجد أنّ الشاعر يخرج به من دلالته المألوفة (الوصل) إلى دلالة غير مألوفة تنطوي على بعد اجتماعيّ، وثقافيّ، وسياسيّ، فالجسر هنا ليس ذلك العنصر المكوّن لبنية المكان، بل هو رمز للهلاك والانهيار واغتيال الوطن بكلّ مكوناته الاجتماعيّة والثقافيّة والسّياسيّة، وهي دلالة تزيد من تأزم المكان وضياعه.

3.2.4.تقدم الظرف على الخبر:

النموذج الأول : من قصيدة سنونوة الحنين:

هذا دمي **فوق حد الوقت** منسكب معطّر .. بنسيم الموعد الحاني..[2]

إنّ موضع التّقديم في البيت جاء في قول الشّاعر(فوق حدّ الوقت)، والشاعر في هذا التّركيب قدّم الظرف مع المضاف إليه على الخبر لغرض إثبات معاناة الانتظار وطوله، فكأنّ معالجة الانتظار تفعل فيه فعل الذّبح وتسفح دمه، فانزياح الشاعر عن التركيب المألوف جاء لغاية نفسيّة من جهة، وليبرز شعريّة

[1] المصدر نفسه، ص: 71.

[2] المصدر نفسه، ص: 23.

الصورة من جهة، فيبتعد البيت بذلك عن رتابة السّرد، إضافة إلى أنّ الشاعر أسقط من قاموس اختياره الدّال(الوقت) بعد الدّال (حدّ) ممّا أحدث نوعا من المفارقة في خط الخطاب، وإنّما اختار الشاعر الدّال (الوقت) هنا لأنه أقدر على تصوير حدّة الشعور بالانتظار، وتأسيس التركيب الشعريّ المنزاح.

النموذج الثاني : من قصيدة انفتحي ياسكره:

صوت:<< انفتحي ياسُكّره !.>>

فالغول **خلفي** لاهث[1]

يتقدّم الظّرف في النموذج ليوحي ليعطي دلالة قرب الغول، وليصوّر شدّة الخوف وحالة الهرب المستمرّ للشاعر، ولعلّ الشاعر يريد من وراء هذا الانزياح التركيبيّ ـ في بنيته العميقة ـ أن يصوّر هربه من مخاوفه التي تلاحقه؛ فالغول رمز للمخاوف التي يعيشها، فهذا التّقديم قد أعطى لونا من التكثيف التّصويريّ، وحرّك النشاط التّخييليَّ للقارئ.

3.4.تقدم الخبر على المبتدأ :

إنّ الجملة الاسميّة تتركّب من عنصرين أساسيّين هما المسند إليه(المبتدأ) والمسند(الخبر)، وقد يأتي الخبر مفردا أو جملة أو شبه جملة، وعادة ما يتقدّم المسند إليه على المسند؛ لكن قد يحدث انزياح في هذا الترتيب فيتقدّم المسند على المسند إليه لأغراض دلاليّة متنوّعة تتعيّن بحسب المقامات الأحوال، وقد أورد القزويني أنّ المسند قد يتقدم على المسند إليه "إما لتخصيصه، أو للتنبيه من أول الأمر على أنه خبر لا نعت ، أو التفاؤل، أو التشويق إلى ذكر المسند إليه"[2]، أو " لغيرها من المعاني التي تعود إلى انطباع المنشئ

[1] المصدر نفسه، ص: 31.

[2] ينظر الخطيب القزويني، (ت739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة هـ تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط3، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1971م، ج2، ص: 135.

بالنسبة للمقدم وموقفه منه، إيجابا وسلبا، وهذا الانطباع النفسي يمثل من جانب آخر عناية واهتماما من المتكلم موجها إلى المقدم"[1] ومن المواضع الّتي جاءت في تقديم الخبر على المبتدأ في ديوان الشاعر ما يلي:

النموذج الأول : من قصيدة من قصيدة رحيل في الجراح:

مذبوحة كل القصائد في فمي[2]

يظهر من النّموذج أنّ الشاعر قد عدل عن النموذج الإخباري التّالي:(كلّ القصائد مذبوحة في فمي، أو كلّ القصائد في فمي مذبوحة) إلى التركيب التالي للجملة ⟵ مذبوحة كلّ القصائد في فمي، وفي هذا التّقديم توكيد لحالة التشاؤم، والتعذيب النفسيّ التي تأكل روح الشاعر حتّى صارت كلّ القصائد مذبوحة في فمه وهو الشاعر المفلق، ففي ذلك دلالة على حالة اليأس التي وصل إليها بسبب الموقف الفظيع، والمشهد السوداويّ القاتم، فلم تعد هناك قصائد حيّة يمكن لها أن تخرج ما في أعماقه ووجدانه، فهذه الخلخلة في التّركيب نقلت الخطاب من الإبلاغ الطبيعي إلى الإبلاغ الفنّي الذي كان أقدر على حمل تلك الدّلالة النفسيّة المقهورة والتعبة جدّا.

النموذج الثاني: من قصيدة رحيل في الجراح:

مبحوحة في قلبي الألحان[3]

يأتي هذا النموذج من نفس البيت الشعريّ السابق ليؤكّد بانزياحه هذا تكريسا لحالة التشاؤم والكبت النفسيّ التي يعاني منها الشاعر، كما أظهر هذا التّقديم تضخيما من طرف الشاعر لحالته المتعبة؛ ليربط

---

[1] فوزية بنت محمد بن إبراهيم البطي، الخصائص الأسلوبية في شعر محمد عواض الثبيتي، رسالة ماجستير في الآداب تخصص دراسات أدبية، إشراف الدكتور حمد بن عبد العزيز السويلم، جامعة القصيم، السعودية، 2017/2016م، ص: 160.

[2] الديوان، ص: 70.

[3] المصدر نفسه، ص: 70.

القارئ مباشرة بشعوره، وليستطيع ذلك لا بدّ له من استعمال لغة تنزاح عن الإبلاغ العاديّ إلى الإبلاغ الشعريّ الذي يكون بحجم شعور الشّاعر.

الفصل الخامس

الصورة الشعرية في المستوى الدلالي

1.**أنماط الصورة في الديوان**

1,1.**الصورة المفردة**

1.1.1.الصورة التشبيهيّة

2.1.1. الصورة الاستعارية

2.1.**الصورة المركبة**

3.1.**الصورة الكلية**

4.1.**الصورة الرمزية**

2. **الحقول الدلاليّة**

1.2.حقل الطبيعة

2.2.حقل المصنوعات وما يتصل بها

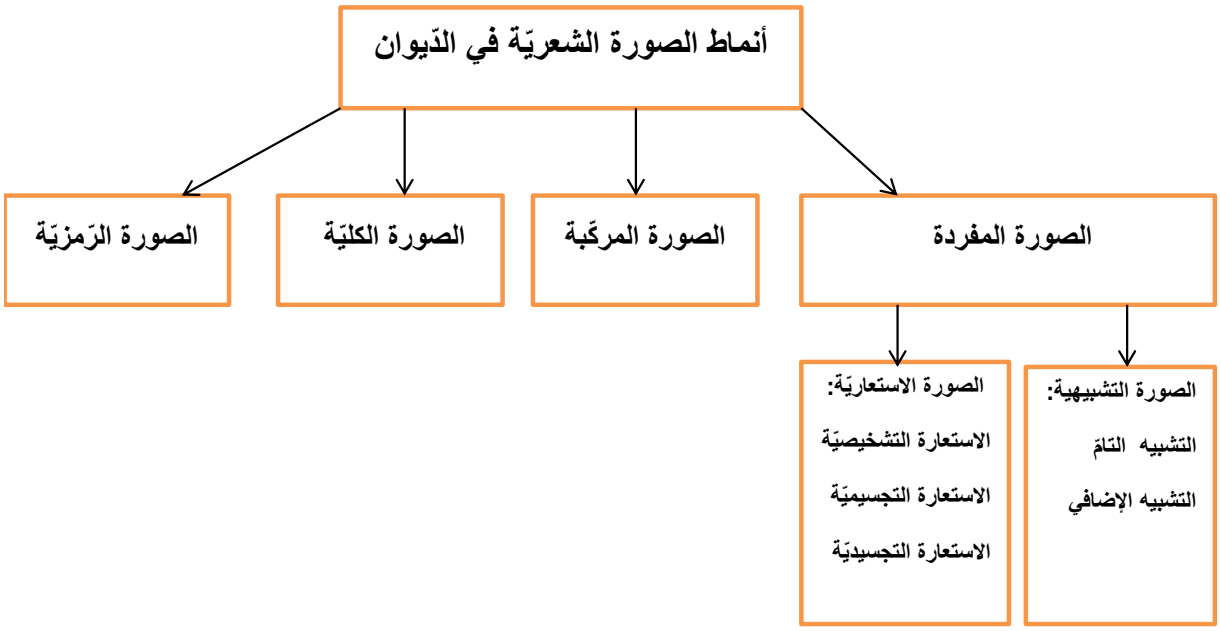
3.2.حقل المرأة

الفصل الخامس: الصورة الشعرية في المستوى الدلالي

يعتبر المستوى الدلالي أحد أهم مستويات التحليل الأسلوبي للنص الشعري؛ إذ أن غايته دراسة المعنى دراسة وصفية موضوعية، لهذا فإن دراسة المستوى الدلالي في البحث الأسلوبي لا تغادر دراسة تقنيات الاستعارة والتشبيه والكناية وأنواع المجاز باعتبارها داخلة في المستوى الدلالي، كما أن المستوى الدلالي يبحث في الألفاظ وما لها من تأثير أسلوبي عن طريق تصنيفها إلى حقول دلالية، لمعرفة أيّ الحقول يتّكئ عليه الشاعر في نصوصه، ثم التركيز على الألفاظ الغالبة في كل حقل وبيان دلالتها من خلال ربطها بالسياق الذي وردت فيه، وما فيها من انزياحات وخروج عن المألوف.

1.أنماط الصورة في الديوان:

تتعدد أنماط الصورة في ديوان الشاعر تبعا لتعدد تجربته الشعورية وحالته النفسية، وفيما يلي مخطط توضيحي لهذه الأنماط، ثم دراسة دلالية لها.



1.1.الصورة المفردة:

" تعد الصورة المفردة أبسط مكونات التصوير، إذ من خلالها يمكن دراسة الصورة الشعرية من حيث اشتمالُها على تصوير جزئي محدد يقدم لنا الصورة البسيطة التي يمكن أن تدخل في تركيب بناء الصورة المركبة... وهكذا كان للصورة البسيطة المفردة دلالتها المعنوية والنفسية المستقلة في ذاتها، ولكنها ليست منعزلة انعزالا تاما أو منقطعة عن غيرها من الصور؛ فالصورة المفردة أو البسيطة تكوّن، حينا بنية مغلقة فتتوقف عند إطار هذه البنية وتتقلص دلالتها، وقد تكون بنية مفتوحة، أحيانا، على بنية النص فتجاوز إطار بنيتها وتتمدد دلالتها، ووظيفتها في الحالين تصوير جانبي جزئي محدود من التجربة الشعرية "[1].

[1] رابح بن خوية، بنية اللغة الشعرية في الشعر العربي المعاصر، (مرجع سابق)، ص:11.

معلوم "أن الصورة المفردة (البسيطة) تستعمل الأنواع البلاغية في تشكّلها كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، كما أنها تبنى عبر آليات متنوعة كالتجسيد والتشخيص وتراسل الحواس"[1] وكل هذه الأدوات التي تشكل الصورة الشعرية وتتبني من خلالها " لا تعمل على إثراء الصورة فحسب وإنما تسهم بمشاركة المكونات الشعرية الأخرى في إثراء شعرية القصيدة "[2]، ومن هنا يمكنني القول أن الشاعر قد وظف أنواع الصورة المفردة في ديوانه توظيفا إيحائيا يكشف عن حيثيات التجربة الشعرية والشعورية.

1.1.1.الصورة التشبيهيّة :

إن التشبيه في نظرته القديمة يقتضي وجود اشتراك بين المشبه والمشبه به، يقول الجرجاني " أن مدار التشبيه ... يقتضي ضربا من الاشتراك"[3] هذا يعني وجود علاقة تجمع طرفين اشتركا في صفة أو أكثر اقتضت هذه المقارنة بينهما، كما " تركز النظرة القديمة له على وجود تناسب منطقي بين المشبه والمشبه به فإذا لم يكن هناك تناسب منطقي امتنع التشبيه، كما ترى النظرة القديمة للتشبيه أن الصفة في المشبه به يجب أن تكون أبرز وأقوى منها في المشبه، مع حصر وظائف التشبيه في التوكيد والمبالغة والتوضيح والإيجاز[4].

إنّ النظرة الحديثة للتشبيه " لا تخضع التشبيه لنموذج سابق، كما لا يخضع التشبيه لأي تناسب عقلي أو منطقي صرف فتتحقق بذلك درجة الانزياح عن طريق المباعدة بين الطرفين، كما تفترض النظرة الحديثة أن المقارنة بين المشبه والمشبه به أقلّ درجات التشبيه وأن وظائفه تتجاوز التوضيح والإيجاز"[5].

---

[1] المرجع نفسه، ص:11.

[2] المرجع نفسه، ص:11.

[3] الجرجاني، أسرار البلاغة، (مرجع سابق)، ص: 99.

[4] يُنظر: عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، ط1، المطبعة والوراقة الوطنيّة، مراكش، المغرب، 2012م، ص: 132،133.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص: 135،136.

من هنا سأعرض لتشبيهات الشاعر الواردة في الديوان مبينا حداثتها وجدّتها، ولعلّي أقسّم الصور التّشبيهيّة هنا إلى قسمين قسم وظّف فيه الشاعر الصور التشبيهيّة توظيفا تمّ فيه ذكر لكل أركان الصورة التشبيهيّة (تشبيه تام)، وقسم كان فيه التشبيه بليغا إضافيا.

1.1.1.1.النوع الأوّل: التشبيه التامّ:

النموذج الأول: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

لماّ وقفت أمام البحر في ظمأ تفتّحت مقلتاه وانتشى عجبا

وراح يقذف ما في العمق من درر .. لعلها تجد العشق القديم خبا

مازال ينصب أشراكا ليملكني وظل قلبي مثل النخل منتصبا[1]

تتكون الصورة الشعرية من جميع مكونات التشبيه

ـ المشبّه: القلب

المشبه به: النخل

الأداة: مثل

وجه الشبه: الانتصاب

إن المشبه(القلب) أهم عضو في جسم الإنسان، والعنصر الذي تستمد منه بقية الأعضاء حياتها، وهو مستودع المشاعر، وصندوق الأسرار، فالشاعر هنا علما منه بأن ضعف القلب يعني ضعف البدن وموته، اختاره من بين جملة الأعضاء وشبهه بالنخل ليحمل دلالة الصمود والثبات، فبالرغم من بساطة التشبيه إلا أنه يشي بمعان إيحائيّة أخرى قد تتمثل في كون القلب هنا رمزا لعناصر حياة الأمة وعوامل بقائها، وأنه رغم المكائد والأشراك التي تنصب لإضعافها فإنها صامدة صمود النخل عالية شامخة شموخ

[1] الديوان، ص: 13،14.

النخل. إذا فالصورة تبدو أعمق مما تدل عليه المدلولات التقريرية؛ فهي تنزاح إلى مستوى من الإيحاء عبر تكثيف الشاعر لكلمة القلب، وإعطائها مدلولات أخرى لا تظهرها البنية السطحيّة للصورة.

النموذج الثاني: من قصيدة صلاة لعينيك:

قد عشت عمري مع الأصداف مرتقبا فجر اللقاء .. كان القلب قيثاري

كم عطّر الوجع المعطاء أغنيتي لمّا تدفّق في صوتي كأنهار[1]

تتشكل الصورة الشعريّة هنا أيضا من جميع أركان التشبيه

المشبه: الوجع

المشبّه به : الأنهار

الأداة : الكاف

وجه الشّبه : التّدفّق

في هذا النموذج تتشابك الصورة الاستعارية (عطّر الوجع المعطاء أغنيتي) مع الصورة التشبيهيّة (الوجع تدفّق كأنهار) والذي يهمني هو الصورة التشبيهيّة؛ حيث أنّ المشبه في هذه الصورة يختلف عن الصورة السابقة إذ يأخذ طابعا تجسيميّا (نقل الشاعر الوجع وهو مجرد عقلي إلى عالم المحسوسات الماديّة) ، لكنّ العلاقة تبدو منطقيّة وعقليّة بين طرفي التشبيه، فلم تخرج عن الصورة التشبيهية التي أقرّتها البلاغة القديمة، لكنّها رغم ذلك تختلف عن الصورة التشبيهيّة القديمة اختلافا جوهريّا كونها موحية جدّا تُشعر بأنّها موغلة في الشعور، فالوجع في نفس الشاعر عميق و متجذّر، وهو ما يوحي به وجه الشّبه(يتدفّق)، إنه وجع كبير لا حدّ له ، وهو متجدّد ومتنوع تجدّد مياه الأنهار وتنوعها. من خلال هذا

[1] المصدر نفسه، ص: 19.

يتّضح للقارئ أنّها صورة تشبيهيّة وإن كانت تبدو بسيطة في تركيبها إلا أنها تراهن على ما تحمله من دلالات مختفية في تجاويفها تحتاج قارئا ذا حسّ مرهف ينفذ إلى ما وراء بنيتها السّطحيّة.

النموذج الثالث: من قصيدة انفتحي يا سكّره:

تكوّم المساء مثل الصخرة السوداء !.

وساكنو الكهف الحزين نائمون..[1]

في هذا النموذج تظهر أركان التّشبيه متمثّلة في:

المشبّه: المساء

المشبّه به: الصخرة السوداء

أداة التشبيه: مثل

وجه الشبه : التكوّم

نلاحظ في هذا النموذج أن سمات المشبّه به حسّيّة في حين أنّ المشبّه به مفهوم عقليّ، وهو نمط من التشبيه معروف إذ هو تشبيه عقلي بحسي، والعلاقة بين طرفي التشبيه هنا منطقيّة تنتمي للصورة التّشبيهّية المعيار، غير أنّ الصورة التشبيهيّة الحديثة تختلف عنها في البلاغة القديمة، كونها تخرج عن المدلول الذي توحي به بنية التركيب، إلى إيحاءات نابعة من حالات شعوريّة ونفسيّة، فالذي تقوله البنية السطحيّة للصورة أنّ المساء في تلبّد غيومه وسوادها يشبه الصخرة السوداء، فهنا تشبيه شيء بشيء من جهة الشكل والصورة، لكنّ الدلالة الخفيّة التي تستتر وراء هذا المعنى هو دلالة الصورة على شعور الشّاعر ونفسيّته، ففي المساء إيذان بنهاية اليوم وهو هنا إيذان بنهاية الأمل و ذهاب الأحلام التي يتمنّاها الشّاعر، فشبه أحلامه في نهايتها وأفول نجمها بالمساء، ثم إنّ تكوّم المساء إشعار بضيق الحال،

[1] المصدر نفسه، ص: 33.

وفي تشبيهه أحلامه وآماله في نهايتها (المساء) بالصخرة تعبير عن حالة نفسيّة مفادها جمود آماله وأحلامه وتوقفها، وفي سكونها وتوقفها موت لها، ثم إنها صخرة سوداء وفي ذلك دلالة على الحالة المأساوية التي انقلبت إليها أحلامه وأمانيه،

من خلال هذا التحليل نجد أنّ التشبيه قد جاء في تركيب لغوي مألوف وشكل تشبيهي بسيط، لكنّه يتجاوز اللغة العاديّة إلى اللغة الإيحائيّة التي تحتاج جهدا ذهنيّا وخيالا يتتبّع خيوط الصورة الشعريّة، ولا يكتفي بما تقدمه الصورة التشبيهيّة من جاهزيّة، فالصورة في شكلها الحديث تكسر الجاهزيّة والمعياريّة، وتبعث الغرابة والدّهشة في القارئ إذا ما استطاع النفاذ إلى جوهرها.

النموذج الرابع: من قصيدة رؤيا:

عيناك حبلى بالطلاسم في دمي وتجرّني نحو السحيق .. المبهم !
إن حام طيفك كالفراشة لاعبا أحتار .. ترتعش الحروف بلا فم !
ويضجّ في صدري الشتاء بريحه والذكريات على دروبي ترتمي
نشوى .. كأسراب الحمام يحفّها نور من السّحر الغريب الملهم..[1]

تتشكّل الصورة الشعرية الأولى من المشبّه (الأنثى) والمشبه به (الفراشة) وأداة التشبيه(الكاف) ووجه الشبه: الحوم، وهي صورة تشبيهيّة تقليديّة، إذ أن العلاقة بين المشبّه والمشبه به علاقة منطقيّة وعقليّة فطيف الأنثى يحوم على الشاعر كما تحوم الفراشة، وعند رؤيته لطيفها ترتعش حروفه، غير أن لها دلالة وإيحاء خفيّا تكشف عنه القراءة الواعية للصورة، فالشاعر يصور حالة من رؤيا اليقظة التي يرى فيها الإنسان صاحبه ماثلا بين عينيه، وهذه الرؤيا منبعها الحب الشديد لأنثاه، فهي صورة شعرية تكشف عن حالة الحب التي يعيشها الشاعر ويحس بها لدرجة أنه يرى رؤيا رأى فيها حبيبته.

[1] المصدر نفسه، ص: 75.

إنّ الأمر نفسه يقال في الصورة الشعرية الثانية حيث جاءت الصورة كما قرّرته الصورة التشبيهيّة المعيار، إذ نلحظ أنّها استوفت جميع أركان التّشبيه فالمشبّه(الذكريات)، والمشبّه به (الحمام) والأداة الكاف، ووجه الشبه(الارتماء)، والعلاقة بين طرفي التشبيه هي الأخرى منطقيّة وعقليّة، غير أنّها تكشف في معنى آخر إيحائيّ عن حالة نفسيّة وشعور داخليّ مفاده سعادة الشاعر بهذه الذكريات الجميلة التي ترتمي عليه كأنها الحمام في لطفها وجمالها وإشعارها الشاعر بالسعادة والاطمئنان.

والذي يمكن قوله أن معظم التشبيهات جاءت تعبيرا عن حالات نفسيّة شعورية، تسعى في كثير من الأحيان إلى تجسيد المجرد والشّعوريّ لتخلق علاقات تتجاوز الظاهر لتتوغّل في تضاعيف الشعور، وتنبثق عن صور شعرية طافحة بالإيحاء.

2.1.1.1.النوع الثّاني: التشبيه البليغ الإضافي:

تتجرّد الصورة في التشبيه البليغ من وجه الشّبه وأداة التشبيه، وفي حذف هذين الركنين إقامة دعوى المطابقة بين المشبّه والمشبّه به، كما أنّ عدم وجود وجه الشبه يدخل المتلقي في عملية إتمام الصورة فيكون بذلك قارئا مشاركا في المعنى لا مجرّد قارئ عادي.

النموذج الأول: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

ما زلت في لعب الأطفال لست ترى إلا رؤاك وطير العمر قد ذهبا[1]

في هذه الصورة جاء المشبّه به مضافا والمشبّه مضافا إليه؛ فالمشبّه(العمر) والمشبّه به (الطير)، والصورة ككل تشبيه بليغ.

تتكون الوحدة الدلاليّة في هذه الصورة من المشبه (العمر) وهو مجرّد وذهنيّ ومن المشبّه به (طير) وهو حسّي، فهو إذا تشبيه مجرّد بمحسوس، وفي ذلك تباعد بين ركني التشبيه البليغ، وهو ما

[1] المصدر نفسه، ص: 12.

يحدث إغرابا ودهشة، لكن في المستوى الدلالي قد تكون العلاقة بين طرفي التّشبيه معقولة؛ فالعمر سريع الذهاب والارتحال، والطائر أيضا يتميز بسرعته في التنقل والذهاب، فوجه الشبه بين الطرفي هو السرعة في الذهاب والارتحال، هذا ما توضحه البنية السطحية للصورة.

إنّ السياق الذي وردت فيه الصورة يكشف عن مدلولات أخرى، فالشاعر هنا يتحسّر على انقضاء عمره وهو مازال ينتظر تحقق رؤاه وقد شبّه انتظار رؤاه وتمني تحققها بلعب الأطفال الذين يتمنون ويستيقظون كل يوم على أماني كثيرة قد لا تتحقق، غير أنّ هناك دلالة مغايرة تستشف من وراء هذا التشبيه؛ فالشاعر في تجسيده للعمر في شكل طائر سريع التنقل والحركة يريد تعميق الفكرة الشعوريّة وتجسيدها؛ فهو يتجرد من نفسه ويخاطبها كأنها طرف ثاني يحاوره، ليبعث في الأنفس معنى تضحيته في سبيل رؤيته، وأنها رؤى حالم قد لا تتحقق.

النموذج الثاني: من قصيدة هوامش علي بيت المتنبّي:

يا <<أحمد>> تسكننا البيداء .. ونسكنها

و**سياط الخوف** مزغردة

شرقا .. غربا .. وجنوبا

لكن ما زلنا أحجار !!..[1]

النموذج الثالث: من قصيدة عودة إلى النبع

ـ لقد طفت **بحر السراب** وحيدا وعدت بأوتاري الظامية

ـ وحين يرفرف **طير الأماني** سعيدا .. بأجنحة زاهية

[1] المصدر نفسه، ص: 27.

ـ أرى **جنّة الحبّ** صارت رمادا تدحرجها الريح للهاوية[1]

النموذج الرابع: من قصيدة أجراس الحنين

تمزّق قلبي **سياط الصقيع** !

فأحمل ظلّي بعيدا عن النّاس

تصحبني قطرات الدموع [2]!

النموذج الخامس: من قصيدة رحيل في الجراح

والحرف مصلوب على **شوك الأسى** وأنا السّجين وأمّتي السّجّان! [3]

إن الملاحظ على النماذج هو أن السّمات الدلاليّة للمشبّه به حسّية وكلها تنتمي لعالم الأشياء، بينما جاء المشبه مفهوما عقليّا مجرّدا، فالشاعر دائما ما يقيم علاقات بين الحسّي والمجرّد، رغبة منه في تجسيد أفكاره. فالحسّي أقدر على إيصال المراد وتصوير الشعور.

نلحظ في النماذج هذا التنافر الإسناديّ، الذي يشكل انزياحا وخروجا عن التركيب المألوف، والصور في ذلك تنبع من عالم الشاعر الداخلي التي تدخل المشبّه في المشبّه به؛ و تثبت للمشبه ما هو خاص بالمشبّه به، أو تجعل المشبه هو عين المشبّه به، وهو ما تدل عليه هذه الصور التشبيهيّة إذ أضاف الشاعر السّياط للخوف فشبّه الخوف بالسياط؛ لأن السياط تحدث ألما في النفس وكذلك الخوف؛ فوجه الشبه بين الطرفين ليس خفيّا، والصورة رغم بساطتها إلا أنّها تكشف عن حالة شعورية للمجتمع ككل، فهي تخفي وراءها خوفا عمّ البلاد في كل أنحائها، والنّاس باقية على حالها لا تحرّك ساكنا من أجل القضاء على منابع الخوف، فالخوف الذي تكشف عنه الصورة يبدو أعمق، رغم أن الصورة في ظاهرها لم

---

[1] المصدر نفسه، ص: 63،64.

[2] المصدر نفسه، ص: 66.

[3] المصدر نفسه، ص: 70.

تخرج عن الصورة المعيار، لكنها انزاحت بشكل كبير في توسيعها للمعنى، وحملها لدلالات لا تظهر في المدلولات التقريرية.

إذا تأملنا الصور الأخرى نجد أنّها توحي بالأمر نفسه، فالشاعر في الصورة الثانية شبه السراب بالبحر، وذلك لأن البحر مخادع وكذلك السراب، فالشاعر طاف البحر (بحر المشاعر) علّه يروي ظمأ الشوق والحنين؛ لكن خاب أمله فلم يزدد إلا ظمأ وعطشا لأنه وجد هذا البحر سرابا لا ماء فيه، فالصورة التشبيهيّة هنا ليست مجرّد إقامة علائق بين أشياء العالم وموجوداته؛ لكنها تركيب لغوي يخفي بنية عميقة مفادها أن التجربة الشعورية للشاعر عميقة عمق البحر وشساعته.

من خلال النماذج يتضح أنّ الصورة التشبيهيّة عند الشاعر لا تخرج عن الصورة المعيار من حيث التناسب العقلي بين طرفي التّشبيه لكنّها صور تنزاح من ناحية انبثاقها عن المعاني الإيحائية التي تختفي وراء المدلولات التقريريّة.

2.1.1. الصورة الاستعارية:

تختلف الاستعارة في مفهومها الحديث عن المفهوم القديم؛ حيث اعتمدت البلاغة القديمة في مفهومها للاستعارة على مبدأ (النقل)؛ فالاستعارة اعتمادا على هذا المبدأ هي " تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النّقل للإبانة"[1]، ثم إن مبدأ النقل يقتضي الانتقال من معنى أوّل(حقيقي) إلى معنى ثاني(غير حقيقي أو مجازي) لوجود علاقة هي المشابهة.

إنّ المفهوم الحديث للاستعارة يمنحها دلالة واسعة حيث تكون فيه "الاستعارة مبنية على اختراع الشبه بين الأشياء المتناقضة أو ما يعرف ب:. نظريّة (التطابق الاستعاري) كما أصبحت الاستعارة مع نظريّة التفاعل الاستعاريّ مبنية على التفاعل الذي هو (جمع لفكرتين مختلفتين تعملان معا، وتسندان إلى

[1] الرّماني أبو الحسن علي بن عيسى (توفي سنة 386هـ)، النكت في إعجاز القرآن، (مطبوع ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ط3، تح: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، 1976م، ص: 85.

كلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون حاصل معناهما ناتجا عن تفاعل هاتين الفكرتين)، وبذلك تتحرر الاستعارة من القيود المنطقية التي فرضتها البلاغة القديمة"[1]، وفيما يلي عرض لأنواع الصورة الاستعارية في الديوان:

1.2.1.1. الاستعارة التشخيصية:

إن التشخيص في أبسط معانيه هو أن تشبه غير العاقل بالعاقل والتشخيص من الأدوات التعبيرية الفنية الإيحائية التي تسهم في جعل الصور الشعرية قوّة تحفز الخيال على الحركة لذلك هو "نقل الكائنات الحية والجمادات التي تدرك بالحواس المختلفة من عالمها الحسي إلى عالم حسي جديد تكتسب فيه صفات البشر، فتصبح شخوصا ناطقة، لتتحول مظاهر الطبيعة إلى أشخاص"[2] إضافة إلى منح الأمور المعنوية ملامح شخصية الإنسان.

وهذه نماذج توضح وجود هذا النوع في الديوان:

<u>النموذج الأول:</u> من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا:

تقول المراكب:

إن الركوب سليل القبور..[3]

في قوله" تقول المراكب" تشخيص حيث جعل المراكب غير العاقلة المحسوسة شخصا يتكلم ويتنبأ بهلاك وموت أكيد فهذه صورة شعرية جاءت في شكل استعارة مكنية، إذ ترك الشاعر المشبه (المراكب)، وحذف المشبه به (الإنسان)، وترك أحد لوازمه (تقول)، ثم إن هذا التركيب الإسنادي شكل تنافرا دلاليا

---

[1] يُنظر: الدكتور ثائر حسن حمد، الاستعارة من منظور أسلوبي، قسم اللغة العربية، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، http://riyadhalelm.com/researches/15/135_istarah.pdf، تاريخ الاطلاع: 2019/05/06، ص: 10،11.

[2] خضر أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، ص: 67.

[3] الديوان، ص: 07.

تركيبيا، فقوله (تقول المراكب) تركيب غريب انزاح عن المألوف خلق غرابة لدى القارئ، وجعل الصورة ترشح بمعان إيحائية، فالركوب والسير في هذه الرحلة خطير مليء بالمهالك، غير أن الشاعر على ما يبدو مغامر يكره القعود والجمود؛ فهو يرغب في رحلة تكشف له المستور عله يتجاوز الكائن نحو الممكن. فاستطاع الشاعر أن يرسم صورة مكثفة ترشح بدلالات كثيرة، وتفتح الباب أمام القارئ ليسهم في إنتاج المعنى.

النموذج الثاني: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

لماّ وقفت أمام البحر في ظمأ تفتّحت مقلتاه وانتشى عجبا
وراح يقذف ما في العمق من درر .. لعلها تجد العشق القديم خبا
مازال ينصب أشراكا ليملكني وظل قلبي مثل النخل منتصبا[1]

هذه صورة شعرية أخرى جاءت في قالب الاستعارة المكنية، لتدل على أن الحداثة في صور الشاعر نابعة من التكثيف والإيحاء الذي تحمله الاستعارات من خلال هذه التراكيب الإسنادية، ثم إن هذه "الإيحاءات وسيل الدلالات المبتغاة يتفجّر من الطرف الثاني الغائب وهو الإنسان، فالإنسان محور الفاعلية الاستعارية في إنتاج المعنى في هذا النوع من الاستعارات"[2].

إنّ التنافر الإسناديّ في هذا النموذج شكل انزياحا جعل لغة الصورة تحمل وظيفة إبلاغية وأخرى جمالية فنيّة، كما أن في هذا التنافر والانزياح الدلالي ـ باستعارة هذه الأفعال الإنسانية للبحر ـ إيحاء بانعدام الثقة والأمان، إذ يرمز البحر هنا لكل أنواع الإغراءات التي تُعرض على الشاعر من أجل أن يتخلى عن حبّه وإخلاصه، فهناك واقع خطير تُشترى فيه الذمم ويباع فيه حب الوطن بأبخس الأثمان. إذا

[1] المصدر نفسه، ص: 13،14.
[2] عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، (مرجع سابق)، ص: 186.

ففي استعارة الأفعال الإنسانية ومنحها للأشياء غير الإنسانية إظهار لجمالية وسحر اللغة الشعرية التي توحد العالم وتنفخ الروح في الجماد.

النموذج الثالث: أقمار الأرض المنفية:

أتدحرج من << ديدوش >> مع الموج المكسور !

تتثاءب أجفان وخطى كسلى

الكل يفتّش عن عينيه، عن شفتيه

وراء السور ! [1]

إن الخلخلة الموجودة في هذا التركيب اللغوي أحدثت انزياحا وتنافرا إسناديا جاء في شكل استعارة مكنيّة؛ حيث تُرك المشبّه (الأجفان) و (الخطى) وحذف المشبّه به (الكائن الحيّ) مع أحد لوازمه (تتثاءب، كسلى).

إنّ هذا التركيب غريب عن السياق العادي فالفعل (تثاءب) والصفة (كسلى) تحتاجان فاعلا "ذي سمات دلالية تتوافر في الكائن الإنساني."[2]، لكن التجربة الشعريّة والشعوريّة اقتضت هذا التركيب الاستعاري، فالشاعر يرغب في التكثيف، و إرسال معان إيحائية تترتّب عن هذا الانزياح، فتثاؤب الأجفان دليل على الخمول والنوم، وهذه الخطى المتثاقلة دليل القعود عن البحث عن المطلوب؛ فهي إذا أجفان وخطى راكدة لا تبحث عن التغيير، لا تريد تجاوز الكائن إلى الممكن.

إن أمثلة الاستعارة التّشخيصية كثيرة في الديوان منها قول الشاعر:

ـ بات يشهق بالتحنان شباكي[3]

---

[1] الديوان، ص: 57.

[2] عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، (مرجع سابق)، ص: 184.

[3] المصدر السابق، ص: 17.

ـ أعطيت للريح موّالي وأشرعتي فضيّعتني وخانت لون أزهاري ! [1]

ـ السيف .. الرمح قد انتحرا ..[2]

ـ الرمح يظلل صاحبة العرش الملكي ..[3]

هذه النماذج تصنع التشكيل الحداثي كونها تحدث اختراقات في سنن اللغة العاديّة الإبلاغية؛ فالألفاظ المستعارة ملائمة للمعنى؛ إذ أن علاقات المشابهة حاضرة بين الطرفين، كما أن الدلالات الإيحائية للصور الشعرية في هذه النماذج إنما تكون أكثر تكثيفا وحضورا في المدلول الثاني للصور الاستعارية، وذلك لأنها مبنية أساسا على رؤية شعرية وجمالية.

إن كل هذه النماذج تطلب في حقيقة الأمر فاعلا إنسانيا غير أن الشاعر في هذه التراكيب جعل الفاعل أشياء مختلفة (الشبّاك، الصمت، الريح، الأرض، السيف، الرمح)، الأمر الذي خلق تنافرا إسناديا وانزياحا تركيبيا.

يكشف التركيب الأول عن صورة مشبعة بالحنين، مضمخة بالشوق والاشتياق، وهو ما يدل عليه السياق؛ إذ أن الشاعر لما طال حنينه وشوقه، واشتدّ بكاءه بكى معه الشباك الذي صار رفيقا له، وإنما أحدث الشاعر هذا التنافر الإسنادي ليتحقق الانزياح ويحصل التكثيف للصورة فتبدو بها المعاني الخفيّة وكأنها قد جُسمت وصارت رأي العين.

وفي الصورة الشعرية التي يقول فيها الشاعر(السيف ... الرمح قد انتحرا) تشخيص أسند فعل الانتحار للسيف والرمح، هذا الفعل الذي يخفي حالة نفسيّة منكسرة منهزمة، فالسيف والرمح رمزان للقوة والانتصار، وبغيابهما يستحيل النصر هزيمة، والقوة ضعفا، وإنما رمز بهما الشاعر لحالة للنكبات والهزائم

[1] المصدر نفسه، ص: 19.

[2] المصدر نفسه، ص: 27.

[3] المصدر نفسه، ص: 28.

التي جاءت تترى على الأمة العربية والإسلامية، فهذا الخرق الذي أحدثته الصورة الاستعارية التشخيصيّة يخدم التجربة الشعورية، وتبرز به القدرة الشعرية التي تخرج باللغة من وظيفتها الإبلاغية التقريرية إلى الوظيفة الشعرية الجمالية.

ممّا سبق يتّضح أنّ الشاعر يستخدم الاستعارة التشخيصيّة كخاصية فنية ووسيلة لصياغة صوره الشعرية ظهر لي أنه استخدم قالب الاستعارة لبناء مثل هذه الصور، ومعلوم أن "الاستعارة من أبلغ الألوان البلاغية وأروعها وأن بلاغتها إنما ترجع إلى حسن تصويرها وانتقاء ألفاظها وإيجازها "[1].

2.2.1.1. الاستعارة التجسيمية:

والمقصود به تجسيم و" منح المجردات العقلية صفات مادية فتنتقل من عالم المتخيلات الذهنية إلى عالم المحسوسات، ونقل المجردات لعالم المدركات بالحواس يقربها إلى الذهن ويضعها في بؤرة التلقي والإدراك"[2]، ونقصد بالمتخيلات الذهنية **(الأشياء العقلية المجردة)** كـ**(الحب، الشوق، الصبر، الحنين)**؛ فهذه الأشياء يكون كبير التأثر بها إذا ما نقلت من عالم المجردات إلى عالم الحواس، إذا فالتجسيم أن تمنح ما ليس له جسم جسما ماديا يدل عليه.

لقد استخدم الشاعر هذه التقانة في صوره الشعرية، فكانت واحدة من أنواع الاستعارات التي جاءت كوسيلة لخدمة الحالات النفسيّة والروحيّة، ونابعة من التجربة الشعريّة. وفيما يلي نماذج تبيّن وظائف هذا النوع من الصور الشعرية في الديوان.

---

[1] محمود سيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، ط02، دار الهداية للنشر والتوزيع، الكويت، 1415هـ/ 1994م، ص: 99.

[2] خضر أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، (مرجع سابق)، ص: 63.

النموذج الأول: من قصيدة أحبّك ليس اعترافا أخيرا:

فيزهر خوف..

وتخضرّ ملئ عروقي حقول الظنون!.[1]

هنا منح الشاعر الخوف وهو مجرد عقلي صفة مادية على سبيل الاستعارة المكنية؛ فالذي يزهر هو (الزّهر) غير أن الشاعر استعار الإزهار للخوف، وحذف المشبّه به (الزّهر)، ورمز إليه بأحد لوازمه وهو (الإزهار)؛ مما جعله داخلا في عالم المدركات الحسية؛ حيث أصبح محسوسا يمكن رؤيته وهو يزهر، و يتنامى، ويكبر، ويتفتح داخل عالم الشاعر الداخلي ونفسه، وهو ما يبعث على الدهشة والغرابة في هذه الصورة حيث منح التجسيم للخوف ـ باعتباره مجرد عقلي ـ صورة حسية فكأنك تراهما بعينك، وهنا مكمن الغرابة والدهشة؛ إذ نلحظ وقوع تنافر بين طرفي الصورة في البنية السطحيّة؛ فحصل بذلك انزياح عن الاستعمال المألوف في اللغة، كما حصل تنافر دلالي فالإزهار دلالة على الاطمئنان والخوف عكس ذلك.

في النّموذج " تتدخّل الاستعارة لردّ الأمور إلى نصابها، ونفي الانزياح المترتّب عن هذه التنافرات، واستعادة الملاءمة."[2]؛ إذ أن هناك عناصر مشتركة بين مكوّني الصورة "ففي كلّ استعارة بؤرة دلاليّة خفيّة ومشتركة بين طرفي الاستعارة لخلق الملاءمة عبر الانتقال من المعاني التقريرية إلى المعاني الحافّة"[3]. ففي هذا النموذج لا يمكن للخوف أن يزهر، غير أنّ المدلول الإيحائيّ يُظهر زيادة الخوف وتناميه كما يزداد الزهر ويتنامى؛ فكلاهما ينمو ويزداد؛ فهذا التشابه هو ما ينفي الانزياح ويعيد للصورة توازنها.

---

[1] الديوان، ص: 08.

[2] عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، (مرجع سابق)، ص: 168.

[3] المرجع نفسه، ص: 181.

النموذج الثاني: من قصيدة هوامش على بيت المتنبي:

العاشق متّهم

بتعاطي الشوق .. وبالتهريب[1]

يسبغ الشاعر على المجرّد (الشوق) من صفات المادّي الملموس، متجاوزا اللغة العاديّة إلى اللّغة الشعرية، محدثا تنافرا إسناديا وخرقا للمألوف، قاصدا من وراء ذلك تعميق المعنى، وجعله أكثر اتساعا وإيحاء عن مكنونات النفس وانفعالاتها، فرغم بساطة الصورة إلاّ أنها تكشف عن حال مزرية وواقع مؤلم صار فيه الإعلان عن حبّ الوطن جريمة يعاقب عليها الإنسان، فالشاعر يلبس المعنويّ من ثوب المحسوس لينقل لنا حالة انفعاله وإحساسه في صورة حيّة ناطقة.

النموذج الثالث: وشم على جبين الطفلة السمراء:

أيّها الإعصار هذا غضبي ..

يتدلّى فوق صدري كالمناره !.

يتمطّى فوق أعصاب المنابر..

فاسكب الألحان في أكواب قلبي

إنني آت إليك ..

ومعي كل المقابر !!..[2]

في هذا النموذج يبني الشاعر صورته الشعرية على تعارض بين المجرد العقلي (الألحان) من شق وبين شيء حسّي (الماء)، وبالرغم من وجود تنافر إسنادي، وانزياح دلالي إلاّ أن الاستعارة تعمل على تقليص هذا التنافر حتّى يكون مستساغا لدى القارئ، إذ أنّ علاقة التشابه موجودة بين طرفي

[1] الديوان، ص: 28.

[2] المصدر نفسه، ص: 38.

الاستعارة وإن كانت خفيّة غير ظاهرة؛ فالألحان القويّة تسري في النفس فتنعشها، وتجدد نشاطها وتحييه، والماء إذا سكب على البدن أنعشه وجدد نشاطه وأحياه، لكنّ الشاعر ينتقل من المعنى التقريري إلى المعنى الإيحائي ليعبّر عن انفعال قويّ، و غضب آت مع الموت يكنس كل الجراح والآلام.

النموذج الرابع: من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السهران:

بات الضياء على عينيك منسكبا وبات يشهق بالتحنان شباكي![1]

إنك ترى معي هنا تجسيما للضياء وهو ينسكب على محبوبته؛ فهو يتذكرها حينما يخرج في الليل ليشاهد الضوء وكأنه ينسكب عليها(وطنه)؛ فيستأنس بذلك المشهد ويملأ عينيه من رؤيتها، وهذا التذكر جعله يتلوى ويتشوق لرؤيتها وهو أمام شباكه بعيد عنها، فلما رأى الشباك ما به من ألم الوجد وشدة الشوق بكى لبكائه، وشهق من شدة التحنان معه، أما ترى معي هذه الصور الحية وهي ترتسم في ذهنك وكأنك ترى كل هذه المشاهد رأي العين، وأنت تقلبها فقط في صفحات ذهنك.

استطاع بهذا التجسيم الشاعر أن يبث في نفوسنا فيضا من المشاعر المتقدة فـ"التجسيم في حقيقته قبل أن يخرج إلى الوجود في قالب لغوي ... فإنه يكون بمثابة شعور خاص وحاد بهذه المعنويات يجيش في نفس الشاعر"[2].

ومن أمثلة التجسيم الكثيرة في الديوان قوله:

-تنمو على شرفات الضوء أمنيتي[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص: 17.

[2] لزهر فارس، الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب عربي حديث، إشراف الأستاذ الدكتور يحيى الشيخ صالح، جامعة منتوري، قسنطينة، كلية الآداب واللغات، السنة الدراسية: 2005/2004م، ص: 169.

[3] الديوان، ص: 18.

-أجمع الشوق مزهوّا[1]

ـ في كل فاصلة تسود خناجر سود .. عليها يُذبح الخفقان[2]

ـ مذبوحة كل القصائد في فمي مبحوحة في قلبي الألحان[3]

ـ وأطفال تراقصت النجوم على عيونهم

ـ فناموا فوق ثوب الرّيح ..[4]

ـ وأورقت أحرف التاريخ ثانية في عمق أفئدة .. بركانها ثارا[5]

ـ تحت نوافذ القمر.[6]

إن هذه النماذج المذكورة توضح الانزياح الحاصل في البنى السّطحيّة للتراكيب اللغوية، وهو طريقة فنّيّة يتّخذها الشاعر في تركيب صوره الشعريّة؛ لأنها أقدر على حمل الدلالة وعلى إبراز تجربته الشعريّة، فباستخدام تقانة التّجسيم يمزج الشاعر عناصر الطبيعة ويوحّدها، ثم يفيض عليها من مشاعره وانفعالاته لتخرج من هذا الرحم خلقا آخر يحمل رؤياويّة الشاعر وإبداعه الشعري.

[1] المصدر نفسه، ص: 18.
[2] المصدر نفسه، ص: 69.
[3] المصدر نفسه، ص: 70.
[4] المصدر نفسه ص: 50.
[5] المصدر نفسه ص: 81.
[6] المصدر نفسه ص: 50.

3.2.1.1. الاستعارة التجسيدية :

هو أن تُسبغ على المعنويات ملامح الإنسان العاقل، أو بعض أعضائه أو بعض صفاته فالتجسيد إذا هو نقل المعنوي إلى رتبة الحسي العاقل.

النموذج الأول: من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السهران:

صغيرتي ذكريات الطفل تصلبني وأنت نشوى على أهداب قتلاك !"[1]

في هذا النموذج يظهر نلحظ تنافرا في البنية السّطحيّة إذ أسقط الشاعر فعلا إنسانيا على شيء غير إنساني، وهذا الإسناد التركيبي يبرز فيه الإسناد واضحا إذا علمنا أنّ المعنى التقريري المباشر إنما يكون هكذا(الرجل يصلبني)، إذا فهذا التغيير في المعنى والتحرك الشعري إنما هو في الحقيقة " مسخ لهذا المعنى. إنّ الكلمة الشعرية هي نفَس الآن موت وانبعاث في اللغة"[2]، ومكمن الغرابة في هذا النموذج يكمن في استعارة فعل (تصلبني) للفاعل (الذكريات) وهي لفظة ملائمة جداّ، ففي محور الاختيار نرى الشاعر يختار للذكريات هذا اللفظ دون غيره فتذكر الذكريات وقوة الجذب نحوها يُشعر بالألم الذي يحدثه الصلب، إلا أن الذي يعيد لهذا الخرق توازنه هو الاستعارة "فبفضل الاستعارة يستوي التركيب وتستقيم الدلالة"[3].

[1] الديوان، ص: 17.

[2] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، (مرجع سابق)، ص: 37.

[3] عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، (مرجع سابق)، ص: 188.

النموذج الثاني: من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السهران:

فأترك الأرض والتابوت منطرح ويرسم الصّمت فوق الوجه <<أهواك >>!!"[1]

إنّ صورة (يرسم الصّمت فوق الوجه أهواك)، استعمال للجملة في غير ما وضعت له، وهذا الانزياح عن الاستعمال العادي للغة لا يأتي من لدن الشاعر من أجل العبث أو الصّنعة اللفظيّة المتكلّفة؛ بل إن التجربة الشعوريّة تعمل عملها في هذا الانحراف الذي يخالف أفق توقّع القارئ، ويشعره بالدّهشة والغرابة، فتبدو الصورة غريبة عن السياق، فالشاعر يغرف من تجربة شعورية وشعريّة عميقة تتطلّب عمقا في المعنى وتجاوزا للمدلول الأوّل إلى المدلول الثاني الذي يكون أكثر تكثيفا وإيحاء.

إن الشاعر هنا يحدث هذا التنافر في التركيب اللغوي والدلالي ويمزج بين طرفين متعارضين في السمات الجوهرية والدلالية، فالصمت مجرد ومفهوم عقلي معنوي، والإنسان كائن حي عاقل مادي، قد جمعتهما الاستعارة المكنية؛ حيث ترك الشاعر المشبّه (الصمت) وحذف المشبّه به (الإنسان) مع أحد لوازمه (يرسم)، وقد قلّصت الاستعارة من درجة الانزياح لتكون الصوة الشعريّة هنا معبّرة عن حبّ الشاعر الدّفين المخبوء في روحه، فترك البوح بالحب والهوى هنا أفصح من الذّكر؛ فتقاسيم الوجه وعلامات الحبّ و الهوى بادية متبادلة بين الحبيب ومحبوبه دون التصريح فاكتفى الطرفان بالتلميح، فكأن الصمت قد رسم معاني الحب والهوى في الوجه فصار ظاهرا لا يحتاج إلى دليل.

النموذج الثالث: من قصيدة رحيل في الجراح:

الرّدّة السوداء تغتال الـوفا قد ردّدت صيحاتها الوديـــــان

تغتالني الأنباء تذبح عزّتي فيصير للجرح الصّموت لـسان"[2]

---

[1] الديوان، ص: 18.

[2] المصدر نفسه، ص: 71.

يستخدم الشاعر في تجسيده للرّدّة – وهي تغتال الوفا، وفي تجسيده للأنباء وهي تغتال لشاعر وتذبح عزّته– قالب الاستعارة المكنّية؛ إذ تمّ حذف المشبّه به (الإنسان) وترْك أحد لوازمه (تغتال، تغتالني، تذبح) مع ترك المشبّه (الردة، الأنباء).

في هذا المثال أيضا نلحظ ذلك التنافر بين طرفي الاستعارة على مستوى البنية السّطحية، غير أن البنية العميقة للاستعارة تظهر الملاءمة و" تعيد المعنى إلى نصابه "[1].

تتبني الصورة الاستعارية التجسيديّة هنا على إسقاط أفعال إنسانيّة على صفات معنويّة مجرّدة، وفي هذا النوع من البناء يتكثّف المعنى ويتعمّق، ويزداد الإيحاء ويتوسّع المعنى أكثر، وتنتقل اللغة من الوظيفة الإبلاغية التقريريّة إلى الوظيفة الشعريّة الجماليّة؛ فتتفجّر بذلك ينابيع المعنى وينبثق الخطاب الشّعريّ ليكشف عن عالم الشاعر الشعري والشعوريّ.

إن الشاعر في تجسيده للردة السوداء التي تغتال الوفا ينقل الصورة من المجرد إلى المحسوس؛ لتصبح واضحة جليّة تراها العين وتلمسها اليد، ثم إن كلمة الردة تنتمي إلى حقل دلالي يوحي بالخيانة والغدر ووصفها بالسواد الخُلقي لا الخلقي زيادة إيحاءٍ ببشاعتها وقبحها، ثمّ إنها ردة سوداء (تغتال)، وتحت جبّة كلمة الاغتيال تختبئ الأنفس المريضة المتعفّنة، ثم إنها تغتال أطهر معنى وأنبله إنها تغتال الوفاء، فالردّة عادة ما تئد النصر في مهده، و تقطع حباله قبل أن تمتدّ، وما الردة هنا إلا رمز لأصحاب النفوس الخبيثة المتعفّنة، فالشاعر هنا يفجّر كل الإيحاءات من عنصر الاستعارة المحذوف وهو الإنسان "فالإنسان محور الفاعلية الاستعارية في إنتاج المعنى"[2]. والأمر نفسه يقال في الصورة الاستعاريّة الثانية إذ ينقل الشاعر المعنوي(الأنباء) إلى المحسوس (الإنسان)؛ لتكون الصورة أقدر على حمل الدلالة والمعنى

[1] ينظر عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، (مرجع سابق)، ص: 186.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص: 186

المراد. فالذي توحي به الصورة أن الأنباء سيّئة جدّا، وجمعها يوحي بكثرتها، وفي اغتيالها للشاعر دليل على أنه شاعر أمّة يتأثر ويحزن جدّا عند سماعه للأخبار السيّئة.

من خلال الصورتين يتضح عمق التجربة الشعورية، كما يتضح عمق التجربة الشعرية في استعمال الشاعر لتقانات شعرية تخرج باللغة من التقرير إلى الإيحاء، ومن المعاني العاديّة إلى المعاني الحافّة ومن البساطة إلى التكثيف.

هذا وقد تعددت الأمثلة في ديوان الشاعر مستخدما الاستعارة التشخيصية في مواضع كثيرة منها قوله:

ـ بين أبيات القصيد !

ترتوي الأيام من نار البراكين الّتي نامت

طويلا تحت كثبان الأحاجي .. والجليد[1]

وكلها نماذج شعريّة تنزاح بالتركيب عن الاستعمال العادي، وتحقق خرقا منظما يبدأ بانفلات المعنى وهدمه ثم إعادة بنائه من جديد مع ما يوافق رؤياوية الشاعر، وما يخدم تجربته الشعورية.

[1] الديوان، ص: 79.

2.1.الصورة المركبة:

إن الصورة المركبة "تتم من خلال تراكم عدد من الصور الجزئية السهلة المترابطة فيما بينها لخلق صورة مركبة يتم إيصالها إلى خيال القارئ. أو تتكون نتيجة تجمع صور عديدة بأسلوب مترابط متنام يبدأ من نقطة محددة ثم يتدرج في تصوير الحدث فتكتسب الصورة الأولى صفاتها من الصور الناتجة عنها. ويلجأ إلى هذا النوع من الصور سعيا منه لإثارة خيال المتلقي."[1].وعادة ما تكون الصورة المركبة "مترابطة مع بعضها البعض بوحدة نفسية أو معنوية أو منطقية من خلال البناء الشكلي أو المعادل الموضوعي؛ لتقدم فكرة يصعب استيعابها بصورة مفردة"[2]، والصورة الشعرية المركبة تمنح مساحة تصويرية رحبة، حيث أن المتلقي فيها يرى المشاهد متتالية يخدم بعضها بعضا في تسلسل منطقي أو معنوي أو نفسي مما يعمق المعنى ويوضح الفكرة وفي ديوان الشاعر لخضر فلوس نجد مثل هذا النوع من الصور الشعرية كما هو مبيّن في الجدول التّالي:

[1] أحمد علي إبراهيم الفلاحي، الصورة في الشعر العربي دراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني (مسلم بن الوليد)، ط1 – دار غيداء – عمان، الأردن، 2013م/ 1434هـ، ص: 207.

[2] ينظر زايد محمد الخوالدة، جمالية الصورة الشعرية دراسة في نماذج مختارة من الشعر الأردني، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، المجلد 29/ العدد 4/ 2021 ص: 305. نقلا عن: الصمادي امتنان، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلة، ص: 142

هنا يصور الشاعر حالة من الخوف الشديد والحزن القاتل، وطول الصبر رجاء تغير الحال وزوال الأكدار، حيث جدائل الأم تصلي، ومن المعلوم أن الإنسان إذا خاف أو حزمه أمر لجأ إلى الصلاة عله يجد متنفسا وحلا لما يعانيه، والصلاة حال من ضاقت به السبل وأغلقت دونه الأبواب، وقد جاء الخوف هنا باد في العيون وعلى الزنود والحزن ظاهر على قسمات الأوجه قد أكل جمالها، وغير نظارتها، فهاهنا صورة شعرية تعكس عالما داخليا للشاعر وتجربة شعورية حارة تصور عمق المعاناة وشدة الألم والجراح والخوف.	تذكرت يا أبتي..<<اليوم حين خرجت إلى الحقل صبحا>> **<u>رأيت جدائل أمي تصلي..</u>** وفي مقلتيها طيور تصلي.. وفوق الشفاه رأيت الخريف يلملم أوراقه في رجاء.. وحين رجعت من الحقل كان على زندك الخوف يركض والحزن يبني على وجنتيك وكورا..>>[1]	هنا مجاز مرسل علاقته الجزئية . -وجملة (طيور تصلي) استعارة مكنية حيث ترك المشبه وحذف المشبه به (الإنسان) وترك صفة من صفاته (تصلي) والقرينة لفظية. -أما قوله (رأيت الخريف يلملم أوراقه) استعارة مكنية -وقوله على زندك الخوف يركض هنا مجاز عقلي حيث أسند الفعل إلى غير فاعله فالذي يركض هو الإنسان الخائف والخوف سبب في الركض، ولما كان الخوف سبب في الركض أسند الفعل إليه، فهنا مجاز عقلي علاقته السببية. -وقوله (الحزن يبني على وجنتيك وكورا) هنا استعارة مكنية حيث ترك المشبه(الحزن وحذف المشبه به(الطائر) وترك صفة من صفاته (يبني وكورا) والقرينة حالية حيث إن حال الحزن وهو يرسم في الوجوه حزنه ويجعلها شاحبة كأن أعشاشا فيها كحال الطائر وهو يبني عشّه.

هذه صورة مركبة من جملة من الصور الجزئية المتتالية المتركبة مع بعضها تفتح لك عالما جديدا ترى فيه قوة الحدس، وجمال الخيال؛ لترى أنت صورة مركبة تصور حالة من الحزن والخوف والقلق واليأس والضياع، حيث تحركت جزئيات الصورة المركبة داخل إطار يتناسب مع إيحاءاتها، ومن أمثلة الصورة المركبة نجد النّموذج الموضّح في الجدول التالي من قصيدة "وشم على جبين الطفلة السمراء":

[1] الديوان، ص: 43،44.

في هذه الصورة الشعرية المركبة تصوير لعالم الوجدان الداخلي الذي يكاد يتفطر وتنشق روح الشاعر له مما يعانيه في تجربته الوجدانية الشعورية فها هو يعبر بلسان الأرض المغتصبة والوطن المستباح ليحكي كيف أنها باعت مخدوعة أحلامها الجميلة، وزمن حبها وعيشها الحميد ورغبتها في تحقيق أحلامها، ولما أدركت أنها مخدوعة(رست) دلالة عن طول المدة على هذه الحال –في الرمل– دلالة عن عدم القدرة الكلية عن التحرك فهي مكبلة مغلولة حزينة متألمة مفجوعة لحالها، فالمسكينة ما علمت أن من وثقت به واستأمنته على تحقيق أحلامها كان خنجرا مسموما وحثالة لا يرقب إلّاً ولا ذمة، فقد مكر بها ودمر أحلامها، ومزق أوصالها، وفتت شملها، وأفسد نبعها الصافي، وطمس نورها.	باعت السمراء أحلام العذارى ورست في الرمل ترثيها مواويل حزينة!. هي لا تدري بأنّا في زمان قدس الخيل الهجينة!!..[1]	جاءت لفظة (السمراء) هنا كناية عن موصوف هو الأرض والوطن. وأحلام العذارى كناية عن موصوف أيضا هو الحب والاطمئنان والعيش الحميد والرغبة في تحقيق أحلام الغد الجميل. أما جملة (باعت السمراء أحلام العذارى فقد جاءت هنا استعارة مكنية حيث ذكر المشبه(الأحلام) وحذف المشبه به (الشيء المادي) وترك صفة من صفاته (باع) والقرينة لفظية. أما جملة (رست ترثيها مواويل حزينة) فهي كناية عن صفة الحزن والألم. وجملة (قدس الخيل الهجينة) كناية عن موصوف هو الحثالة والبراذين.

من خلال هذين النموذجين للصورة المركبة رأينا كيف أن مجموعة من الصور المفردة الجزئية تتآلف لتعبر عن فكرة وجدانية، تعكس معا رؤيا شعرية متناسقة تفرضها تجربة الشاعر، والتي يستحيل على الصورة المفردة الجزئية أن تصورها، وحول هذا الموضوع يقول الدكتور عز الدين إسماعيل "وتكون الصورة المركبة ناجحة بقدر انسجام الصور الجزئية فيها وتفاعلها معا، فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموع الصور المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا هي تساندت مع مجموعة الصور

[1] المصدر نفسه، ص:35.

الأخرى أكسبها هذا التفاعلَ والحيوية والخصب"[1]، هذا وقد يختلف بناء الصورة المركبة من واحدة إلى أخرى فقد تبنى على المقابلة أو المفارقة أو التوليد أو التراكم.

3.1.الصورة الكلية:

"تمثل الصورة الكلية في القصيدة واحدة من أعقد نماذج الصورة الفنية، لما تحتاجه من قدرات إبداعية ومستوى متقدم من الوعي الفني والتصويري، تعتبر الصورة الكلية هي المحصلة النهائية التي تصور الرؤيا الكاملة للشاعر بجوانبها المختلفة في قصيدة ما، وتشكل بجملتها فنا كامل الخلقة والروح، وهي وليد الوحدة العضوية أو النفسية التي تخلق التلاحم بين صور القصيدة المتتالية كافة والتي تؤدي إلى الكشف"[2].

إنّ الذي لاحظته من خلال تأملي لديوان الشاعر أن الصورة الكلية عنده تنقسم إلى قسمين من خلال بنائها:

-الصورة المتراكمة(التوقيعات)

-الصورة المتنامية

وسأعرض للنوع الثاني من خلال قصيدته "الزائر المجهول"، أما النوع الأول فقد ذكرته على سبيل الإيضاح؛ لأن الشاعر لم يستخدمه في ديوانه إلا في قصيدة "وشم على جبين الطفلة السمراء" على ما أعتقد حيث جاءت قصيدته مبنية على توقيعات نفسية تصب في صورة كلية تشملها القصيدة كاملة؛ فهذه القصيدة مركبة على أساس لا منطقي ولا صلة بين صورها المتفرقة سوى الشعور.

[1] عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (مرجع سابق)، ص: 149.

[2] دلال حسين عنبتاوي، بدر شاكر السياب – قراءة أخرى– دراسة–، ط1، الآن ناشرون وموزعون، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016م. ص: 103.

أما الصورة المتنامية فإني قد وجدتها في قصائد من ديوانه مثل قصيدة "الزائر المجهول" وقصيدة "وردة من حدائق بابل" وقصيدة "حيزية تنتظر العشّاق" وغيرها من القصائد، وقد اخترت منها قصيدة " الزائر المجهول" كنموذج تطبيقي لهذا النوع من الصور.

إن الصور الكلية المتنامية "هي التي تتنامى فيها صور القصيدة المركبة تناميا منطقيا مترابطا تظهر فيه الوحدة العضوية بوضوح وهذا النمط نجده في بنية القصيدة الطويلة التي ترتبط فيها الأجواء ارتباطا عضويا ينموا من خلاله الشعور أو الفكرة ويتطور"[1].

النموذج: من قصيدة الزائر المجهول:

تتبني قصيدة "الزائر المجهول" على ثلاثة مقاطع قسمتها أنا حسب الحالة النفسية للشاعر في كل مقطع، حيث أن كل مقطع من هذه المقاطع الثلاث يشكل حالة معينة، ويمضي في تفاصيل معينة تخدم الحالة التي تليها والحالة التي تليها تخدم الحالة الأخرى في تنام عضوي. والذي ظهر لي من خلال تأملي لهذه القصيدة أن الشاعر هنا يعاني تجربة شعرية كثفها وصاغها في قصيدته هذه.

تبدأ هذه القصيدة من **الصورة المركبة الأولى** حيث يقول:

زائر يطرق باب القلب مزهواً طروبا!.

–<<من يكون ؟..

إنني في وحدتي منذ سنين

لم يمزق مسمعي غير السكون

والشتاء مازال في صبري غضوبا!.>>

أنَّ قُفل الباب.. باب المعبد..

[1] المرجع نفسه، ص: 103.

وفتحت الباب في خوف طفولي طري"[1]

يعتبر هذا المقطع مجسدا للحالة الشّعريّة الأولى التي كان الشاعر رهين جوها، وحبيس شعورها، و من غير سابق إنذار والصمت الرهيب يأكل سمعه ويمزقه، والوحدة تلتهم روحه؛ إذ طرق باب قلبه زائر جميل يحمل معه الزهو والطرب والأمل وانفراج الضيق، جاء ليمزق هذا الصمت، ويقتل الوحدة، جاء ليبعث الشتاء وما فيه من حياة في نفس الشاعر وروحه، ويحرره من أسره، وحينما فتح الزائر الجميل هذا الباب بكى الباب واشتكى من طول الإغلاق؛ فهو لم يفتح منذ سنين، أنَّ قفل باب القلب الذي لم يعانق أغاني الحرية والأمل والأفراح منذ زمن بعيد. إن الشاعر يصور تجربته الشعرية وهي في بداياتها حيث تكون صعبة شديدة تشبه لحظة الولادة، لكنه قام بكل ما فيه ليفتح الباب لهذا الزائر الجميل وهو خائف خوفا يشبه خوف الطفولة، كما أن غلبة الأسماء في هذه المقطع توحي بالثبات وانعدام الحركة في جو من السكون والوحدة التي انتابت الحالة الشعرية والشعورية عند الشاعر.

أما **الصورة المركبة الثانية** فيقول فيها الشاعر:

دخل الزائر مكتوم الخطى

يده أغفت قليلا مثل حلم في يدي

فإذا في راحتي تنمو بساتين ارتعاش وذهول

وينابيع تسيل..

أمسك الناي الذي كان جدران قلبي يتمزق

فإذا جدول سحر

في عروقي يتدفق

[1] الديوان، ص: 29.

وإذا حنجرتي وكر لألحان البلابل[1]

هذا المقطع يمثل أو يجسد الحالة الشعرية والشعورية الثانية حيث يرسم الشاعر ـ من خلال الصور المتعاقبة التي تشي بالحركة بفعل غلبة الأفعال وسيطرتها على هذا المقطع ـ صورة تدل على أن الشاعر ينتقل من السكون إلى الحركة ومن الموت إلى الحياة، من الصمت إلى الكلام؛ فالمقطع الأول والثاني يمثلان تناقضا في الدلالة مما يجعل نمط القصيدة يأخذ مسارات متنوعة تكسر الرتابة وتوحي بحالة الشاعر وعالمه الداخلي، كما أن القصائد التي تتبني على نوع من التناقض تكون مستحسنة "لأن مواد القصيدة يقوم بينها التجاذب والمقاومة والصراع، وأحسن بناء ما بلغ بهذه المواد المتنافرة المتصارعة درجة التوازن"[2] إذا فالشاعر ينتقل من حالة إلى أخرى عن طريق بناء صور مركبة تحمل هي الأخرى في ثناياها صورا جزئية بسيطة، تتلاحم لترسم المشهد الكلي في الأخير، ففي هذا المقطع يفعل الزائر المجهول فعله، ويمارس سحره ليفيض على الشاعر بساتين ارتعاش وذهول، وينابيع متفجرة هي بساتين وينابيع الشعر التي بدأت تتدفق، وبساتين الكلمات التي بدأت تتفتح؛ فالشاعر يصور لحظة كشفٍ شعري، إذ سرت فيه الحياة، وإذا بالقلب يرسل أغانيه الجميلة المحمّلة بالأمل والحياة إلى حنجرة الشاعر لتغرد ألحانا كألحان البلابل حينما تكون مزهوة طروبة.

أما **الصورة المركبة الثالثة** فيمثلها المقطع الذي يقول فيه الشاعر:

بعدما ألقى بقلبي

وردة من أرض<<بابل>>

عندها استرجعت صوتي..

أشرقت شمسي..

---

[1] المصدر نفسه، ص: 29،30.

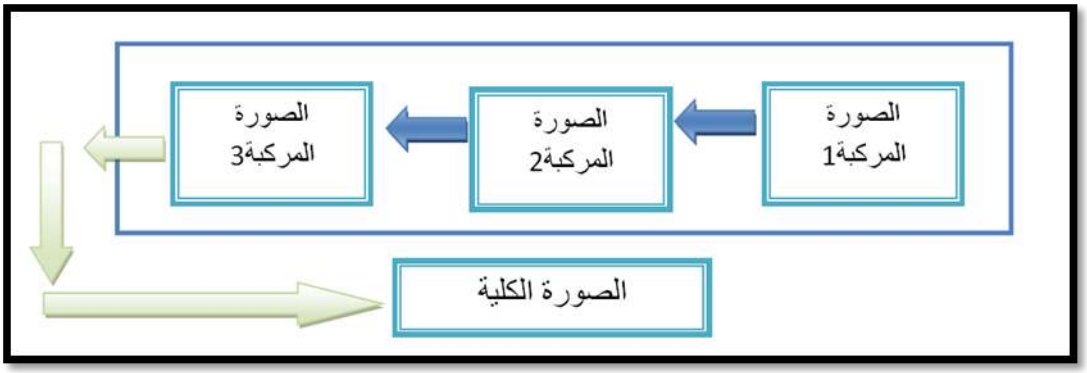
[2] إحسان عباس، فن الشعر، (مرجع سابق)، ص: 210.

وغنّت فوق أهدابي سنابل!.

...ثم أسرجت خيولي من جديد!!...[1]

يمثل هذا المقطع المرحلة الثالثة من التجربة الشعرية للشاعر وهي مرحلة البوح والولادة، أسفرت عن كشف شعري لتجربة شعرية تحمل معها حالة وجدانية ومعالم من عالم داخلي؛ فهذا المقطع يصور حالة من الحياة والاستيقاظ وأملا جميلا؛ فبابل رمز للحياة والحركة والاستمرار فبعد أن أهداه الزائر المجهول وردة من حدائق بابل –وهو زائر يتفقد الشعراء وعرش الشعر ليبقي كلمة الشعر والشعراء حية نابضة فهما–الشعر والشاعر– **إكسير الحياة**– ها هو يغادر بعدما أنهى مهمته؛ لنرى الشاعر بعد ذلك يهدم جدار الصمت والسكون ليسترجع صوته، ولتشرق شمسه، وليغني من جديد؛ فيمتطي كلماته، وينطلق نحو الأمل المنشود وراء تحقيق أحلامه.

يبقى أن أقول: إني لم أتعامل مع القصيدة في تحليلها بطريقة التحليل البلاغي للصور والأشكال البلاغية؛ بل فضلت أن أتعامل مع الصور كصور مركبة متماسكة تتجه كلها صوب الرؤيا الشعرية للقصيدة كاملة عسى أن أقدم مقاربة لفهم الصورة والرؤيا الكلية للقصيدة، وفيما يلي رسم توضيحي لطريقة عمل الصور المركبة:



[1] الديوان، ص: 30.

4.1.الصورة الرمزية:

"يقول الدكتور عدنان وسيم قاسم بوسعنا أن نقسم الرموز إلى نوعين رئيسيين: أولهما الرمز الجزئي: وهو أسلوب فني تكتسب فيه الكلمة المُفردة أو الصورة الجزئية قيمة رمزية من خلالها تتفاعل مع ما ترمز إليه؛ فيؤدي ذلك إلى إيحائها واستثارتها لكثير من المعاني الخبيئة، وتُشع هذه الصور وتلك الكلمات لارتباطها بأحداث تاريخية أو تجارب عاطفية، أو مواقف اجتماعية، أو ظواهر طبيعية أو أماكن ذات مدلول شعوري خاص، أو إشارات أسطورية معينة وتراثية عامة .والشاعر في تعالمه مع هذه الأشياء يرتقي بمدلولها المتواضع عليه إلى مدلولها الرمزي.

ثانيهما الرمز الكلي: وهو معنى محوري شفّاف، مجسد في إحدى الظواهر المادية وتتمركز على أرضه جل الصور الجزئية التي تتوزع العمل الشعري، وتشده نحو هدف جمالي منظور ويربطها به ينبوع التجربة الشعرية"[1]،

من خلال الكلام السّابق يمكنني أن أقول: إن الشاعر أكثرُ استخداما للرمز الجزئي حيث تواتر ذكر كثير من الكلمات في قصائده اكتسبت فيها دلالة رمزية تحمل مدلولات شعرية خاصة ذات إيحاءات مرتبطة بتجربته الشعرية أو الشعورية الوجدانية، وهنا سأضرب مثالا عن الرمز الجزئي في قصيدته "هوامش على بيت المتنبي" فالشاعر يتخذ – في هذه القصيدة – من شخصية المتنبي رمزا فنيا، ويتقمص شخصيته؛ فيتخذ منه قناعا ليحقق بذلك مايسمى بالمعادل الموضوعي فنراه في هذه القصيدة يصطنع أحداثا ومواقف مساوية لأحداث ومواقف المتنبي – التي كانت أحداثا ومواقف درامية – يسعى من خلالها إلى استيعاب مجريات واقعه استيعابا دراميا، فتوظيف القناع " من أهم دلائل كثافة الرسالة ذاتها، تلك الكثافة التي لا

[1] فالح النصيف الحجيّة الكيلاني، دراسات في الشعر المعاصر وقصيدة النثر، الإثنين 03 سبتمبر 2018م، سا 05:13 مساء، الموقع:
http://www.shomosnews.com
تاريخ الاطلاع: 2019/03/02.

تلبث بدورها أن تنعكس في تعدد وتباينها قراءات النص عند المتلقين، أي إن تقنية القناع قد غطت مساحة المنظومة التواصلية في الشعر باتجاه حداثي يبعده عن الغنائية بقدر ما يشده إلى الاحتدام والدرامية"[1] "حيث اقتطف الشاعر ألفاظ **(الخيل، البيداء، السيف، الرمح، القرطاس، القلم)** من بيت شعري للمتنبي ثم زرعها في النص في لعبة فنية تستند على التضمين؛ محاولا في الوقت نفسه استغلالها شعريا، في بناء يعتمد على استدعاء هذه الألفاظ كرموز مركزية؛ فكل لفظة لوحدها تأخذ مكانة رمز ينطوي على دلالة يحددها السياق الوارد فيه"[2].

يمكن أن نقسم القصيدة إلى مقاطع شعرية كل مقطع ترد فيه لفظة من الألفاظ التي استلهمها الشاعر من بيت المتنبي، مفرغا إياها من معانيها الظاهرة التي وردت فيها في بيت المتنبي، ومحملا إياها بمدلولات أخرى ذات إيحاءات تاريخية وتجارب عاطفية وجدانية، ومواقف اجتماعية، وتعكس كل لفظة رمزا فنيا وقناعا يجسد الشاعر من خلاله رؤاه المعقدة، فجاءت هذه الرموز متتابعة يخدم بعضها بعضا لتصب في الأخير في المدلول الكلي للقصيدة، وسأكتفي هنا ببيان رمز الكلمة ومدلولاتها في كل مقطع من المقاطع بشيء من الإيجاز والحذف لبعض الأسطر الشعرية.

1.4.1.المقطع الأول: يقول لخضر فلوس:

الخيل تنام على

كفن الثلج الملقى فوق الكلمات

الفارس يبني إسطبلا وسط الساحة

أين الخيل؟

الجرح النابض فينا شرقا ـ

[1] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995.ص100-101.

[2] لباشي عبد القادر، الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس، (مرجع سابق)، ص: 117.

غربا نادى..

أين صهيل المُهر؟..

الجرح جنوبا يعتقل

البوابة.. والطرقات!!..

لكن <<الجاز>>صهيل[1]

في هذا المقطع يأخذ الشاعر كلمة "الخيل" ويشحنها بمدلولات شعورية وتاريخية، حيث يرى أن الخيل ـ التي هي رمز للقوة والنصر وجلب الخير لا تخذل من استعان بهاـ نامت وتجمدت؛ فلم تعد كما كانت، كما ربط الشاعر لفظة "الخيل" بلفظة "الكلمات" التي صارت هي الأخرى متجمدة نائمة فلا تؤدي ما عليها، إذ أن للخيل وظيفة منوطة بها فهي كما قلنا رمز للنصر والقوة والمجد بها تتحقق الغايات، وتنال المطالب، كما أن للكلمات وظيفتها وأثرها في كسب العز وتحقيق المطالب؛ فكلاهما الآن لا قيمة ولا أثر له، فإذا غابت العدّة المادية ورسالة الحق، فأبشر بالهزيمة و الخذلان؛ فالشاعر هنا إذاً قد أعطى للخيل دلالة سلبية وحملها معاني تشي بالانهزامية منذ بدء القصيدة، كما يتساءل عن غيابها في حاضرنا "أو بالأحرى تغييبها فلا صوت يجلجل ولا صوتا آخر يقارع الأعداء. لقد ضاع الوجود العربي؛ لأن معاني الحق والبطولة والمجد لم تعد حاضرة في قلوبنا وأذهاننا"[2] وبدل حضور صوت صهيل الخيل والقيام بواجب إعادة المجد علا صوت " الجاز" إذ هو رمز للخذلان والفساد.

[1] الديوان، ص: 25.

[2] المرجع السابق، ص: 117.

2.4.1.المقطع الثاني: يقول الشاعر:

الليل صديق العمر.. عرفناه
قُبيل غروب الشمس فمد لنا
أوراق الخوف الساكن فينا منذ زمان!.
يا<<أحمد>> كيف سبحت
بعين الليل ولم ترهب!.
إنا قد ذقنا الخوف حليبا..
من أثداء مراضعنا يُحلب!.
الشمس تُباع ضفائرها علنا
شرقا.. غربا..
والأرض جنوبا نازفة أنهارا
لكن لم نغضب..[1]

هنا استخدم الشاعر لفظة "الليل" وقد أفرغها من مدلولها الحقيقي، وشحنها بمدلولات اجتماعية تشي بالظلم والاستبداد وفقدان الحرية، وقد طال الأمر إلى أن صارت هذه المظاهر الاجتماعية ملازمة لحياة الشاعر كأنها صديق عمره، فهنا حمّل الشاعر لفظة "الليل" أيضا دلالة سلبية ليعبر عن مدلولاته الاجتماعية والوجدانية.

[1] الديوان، ص: 26.

3.4.1.المقطع الثالث: يقول الشاعر:

البيداء الحُبلى بالألغام.. وبالأغلال..

كانت تتنفس من نسخ التاريخ.. وتُعطيه

من واحتها نخلا.. وغلال!

من أين يجيء العقم الآن؟

البيداء الحُبلى بالأغلال.. ترافقنا

يا<<أحمد>> تسكننا البيداء.. ونسكنها

وسياط الخوف مزغردة

شرقا.. غربا.. وجنوبا

لكن مازلنا أحجار[1]

هنا حمل الشاعر لفظة " البيداء" دلالة سلبية أيضا حيث رمز لها باغتصاب الحق والحرية على نطاق واسع، فالوطن كله مغتصب مستباح، كما ترمز البيداء هنا أيضا لانعدام الطمأنينة وفقد السكينة؛ فالأرض التي تحبُل بالألغام والأغلال مصدر للخطر وانعدام الراحة والأمان.

4.4.1.المقطع الرابع: يقول الشاعر:

السيف ..الرمح قد انتحرا..

وتضيع معاني الأشياء!.

وتولي هاربة في أوردة التابوت

من أين ستخرج يا هذا؟..

[1] المصدر نفسه، ص: 26،27.

ستموت هنا!.

أو لا.. فهناك تموت!.

<<قابيل>> يمزق <<هابيل>>

ويشيّعه بعيون<<دمعة.. وقنوت!.

السيف يقطع شريان الغصن المورق!.

الرمح يضلل صاحبة العرش الملكي..

والأرض جنوبا نازفة

يا<<أحمد>> لا أسياف لدينا..

بل أغلال نابحة..وسجون[1]

يحمل السيف والرمح هنا معنيان رئيسيان معنى الانهزامية وذوبان الوجود العربي، و معنى الضعف الشديد، حيث أن السيف والرمح مصدران لجلب النصر ودفع المضرة، فأما وقد ذهبا فالخطر محدق، والموت مؤكد، فستموت هنا أو هناك، والمعنى الثاني الذي يحمله رمزا السيف والرمح هو معنى الخيانة فلم يعودا يُستخدمان لنصرة الضعيف، وإحقاق الحق وإبطال الباطل؛ بل صارا يستخدمان كحصانة و حماية لأصحاب النفوذ وذوي الفساد، وكذلك لقطع أشجار الصلاح والخير.

[1] الديوان، ص: 27،28.

5.4.1.المقطع الخامس: يقول الشاعر:

القرطاس ..القلم المتوهج في قلب المأساة
يتوسد أضلعه
في الليل ليصنع مصباحا.. وحياة
آه.. لو تأتي ثانية..
لرأيت مماليكا وقبائل ترقص
فوق الحبل.. وتغرس
في مقل الكلمات سكاكين المأساة..[1]

على خلاف ما سبق من تحميل الشاعر للألفاظ السابقة دلالات سلبية فقد حمل القرطاس والقلم دلالات إيجابية فهما المصدران الوحيدان المتبقيان لبعث الحياة، وفتح باب الأمل رجاء مستقبل جميل، هما النوران اللذان يشقان قلب المأساة ليصنعا مصباحا وحياة، والشاعر هنا يرمز إلى نفسه؛ فهو القلم الذي يجب أن يبدد سحائب الظلام والطغيان، فهو يخبرنا عن مقدار المعاناة حيث يتوسد أضلعه ليبقى مستيقظا علّه يداوي الجراح، لكنه يختم القصيدة بصعوبة الوضع وتأزمه، فهناك حرب قائمة جردت الأمة من سلاح القوة المادية وسلاح كلمة الحق؛ فهي تغمد فيها سكاكين المأساة لتظل جريحة متألمة، والشاعر في هذا كله تنزف رئتاه ألما وحسرة.

من خلال ما سبق يتبين لنا كيف أن هذه الصور الرمزية الجزئية تضافرت في إبراز دلالات متنوعة أرادها الشاعر، مما يدل على قدرة الشاعر الابتكارية وإبداعه الذاتي "فبرزت الصورة الرمزية في النص كصدمة إيحائية شديدة الوقع...وضربة قوية استثارت الحياة الباطنية ورعشاتها الحية عند الشاعر"[2].

---

[1] المصدر نفسه، ص: 28.

[2] فالح نصيف الحجيّة الكيلاني. دراسات في الشعر المعاصر وقصيدة النثر، (مرجع سابق).

2. الحقول الدلاليّة:

يعّرف الحقل الدّلاليّ بأنه "مجموعة من مفردات اللغة، تربطها علاقات دلاليّة، وتشترك جميعا في التعبير عن معنى عام يعدّ قاسما مشتركا بينها جميعا، مثل: الكلمات الدالّة على الألوان، والكلمات الدالة على الآلات الزراعيّة، والكلمات الدّالّة على النبات، أو الكلمات الدالة الأفكار والتّصوّرات"[1].

" يتّصل المعجم الشّعريّ للشاّعر عموما، بما تراكم من ألفاظ الأمة على مر العصور، غير أنّ الشاعر ينمّي مفرداته الخاصّة تبعا لتجربته، فضلا عن تأثّره بالتطوّرات الحضاريّة، وتحصيله المكتسب، وإنّ شيوع ألفاظ معيّنة في قصائد شاعرٍ ما يشير إلى تجربة خاصة تكوّنت لدى الشاعر تحتاج إلى شبكة لفظية ذات دلالات معنوية ونفسية تناسب هذه التجربة، وتعبر عن تلك الحالة الانفعالية التي تسيطر على الشاعر، ثم إن إلحاح تلك الألفاظ واختيارها يؤكد هذه الحالة التي تضغط عليه"[2] كما أن المعجم الشعريّ يعبّر عن" حقيقة اللغة التي يكتسبها الفرد عن طريق معرفة المفردات الخاصّة، التي تتوافر مع تشكيل الخطاب وبنائه؛ فالمعجم الشعري يتجاوز المفردات، ولكن لا يبلّغ إلا بها، ولا تكون المفردات إلا بوجود المعجم؛ لأنها تعدّ عيّنة منه"[3]، ولبيان أنواع هذه العلاقات داخل الحقول الدلاليّة لا بدّ من وجود علاقات هي :

علاقة Synonymie

علاقة الجزء بالكل Relation partielle

---

[1] جمعة بن ناجي السّلمي، ألفاظ ألوان الغنم في الغريب المصنّف والمخصص ـ دراسة لغويّة في نظريّة الحقول الدلالية، مجلّة علوم اللّغة، القاهرة، مصر، المجلّد 10، ع1، 2007م، ص: 246.

[2] ياسر ذيب طاهر أبو شعيرة رئيس قسم الترجمة والمطبوعات، المعجم الشّعري ومصادره في شعر عبد المنعم الرفاعي (الطبيعة، المرأة الحرب)، وزارة التربية والتعليم، الأردن، عمان، مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث، المجلّد4، ع2، 2018م، ص: 397.

[3] عزوز أحمد، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، (د ط)، 2002م، ص: 9.

علاقة الاشتمال والتضمن Hyponymie

علاقة التضاد Intonyomie

علاقة التنافر Incom – patibilité

لقد جاءت الحقول الدلاليّة في الديوان كالتالي:

1.**حقل الطبيعة:** وفيه حقلان فرعيان هما: حقل الطبيعة الحيّة وحقل الطبيعة الجامدة.

2.حقل المرأة

3.حقل الجسم وما يتعلق به

4.حقل المصنوعات وما يتعلق بها

وفيما يلي عرض لهذه الحقول وأمثلة عن العلاقات الدلاليّة الموجودة في كل حقل:

1.2.حقل الطبيعة:

تشكل الطبيعة بنوعيها(الجامدة والحيّة) حضورا لافتا في الديوان، مما يدلّ على أن الشاعر يتّكئ عليها في بناء صوره الشعريّة؛ فهو يجد في ألفاظ الطبيعة مادّة طيّعة يستطيع من خلالها التعبير عن دفقاته الشعورية، ولكون حقل الطبيعة أكثر قدرة على استيعاب رؤية وانفعالات الشاعر، كما أن هذا الاحتفاء بالطبيعة وعناصرها ينبئ عن درجة الإحساس والوعي لدى الشاعر؛ فهو يدخل في حوار معها ليستقي منها مفردات تمتزج مع عالمه الداخلي؛ لتتشكل بعد ذلك صور تتسم بالخصوصيّة والفرادة؛ فالشاعر في حواره مع الطبيعة لا يصور الأشياء كما هي؛ بل يصوّرها تبعا لتجربته الشعورية والفنيّة، وفيما يلي جدول لحقل الطبيعة وما تفرّع عنه:

1.1.2.حقل الطبيعة الجامدة:

جدول1 يوضح مواد الطبيعة الجامدة التي استعملها الشاعر في تصويره الشعري				
البحر وما يتّصل به	الماء وما يتصل به	السماء وما يتصل بها	الأرض وما يتصل بها	النار وما يتصل بها
البحر ـ الموج ـ الشواطئ ـ الأصداف ـ القاع ـ المحيطات ـ الدرر	–الشواطئ – النهر النبع– الوديان –شلال– أمطار ـ الأنواء ـ الجدول –السيول– العوم – المزن	النجوم– الفضاء–الليل– العواصف– الرعد–الضوء – الظلام–الأنوار– النجوم– الريح–القمر– السحب– الكوكب– الدجى – الفجر–الشمس– الصبح–الغيم ـ الثلج– النسمات–عاصفة– بدر.	الشجر– وردة– الصخور– الحصى– رمل– الصحراء– الجدار– سور–واحات – النخيل– تربة – الصبار– الكهف – الرّبى–الطين – السفح– الحجر – الأوراس(جبل).	–رماد–دخان –بركان– لهيب.

من الألفاظ التي ورد ذكرها كثيرا في الديوان وتتصل بالطبيعة الجامدة الماء وما يتصل به، إذ حمل الماء دلالات إيجابية في أغلبها، أما البحر فقد أعطاه دلالات سلبيّة، والأمر طبيعي

فـ "الصورة الشعرية، إذن، في فاعليتها على المستوى النفسي، لا تستغل الترابطات والاستجابات الإيجابية فقط، وإنما تركز، أيضا، على الاستجابات السلبية."[1] وربما كان المُراد من الشاعر حين أعطى للبحر دلالات سلبية هو حالته الشعورية وما يكتنفها من اضطراب وقلق وخوف من المستقبل المجهول؛ فالغالب على البحر حركته وتقلبه، وقد تردد ذكر البحر كثيرا في ديوان الشاعر وما يتصل به من موج وشطآن ومحيطات، ليحمل دلالات الضياع والعالم المجهول وعدم الأمان.

[1] أبو ديب كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيويّة في الشعر، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1984م، ص: 49.

ومن الأمثلة التي تحمل الدلالة السلبية للبحر قوله:

تقول المراكب:

إن الركوب سليل القبور..[1]

إنها صورة شعرية اعتمدت التشخيص؛ لتنقل لنا دلالة سلبية عن البحر الذي يمثل الخوف من المجهول واللامعلوم، إنها صورة تصور خطرا يحس به الشاعر أو يتوقعه، لكنّ الشاعر في النهاية يقرر ركوب الخطر لاكتشاف المجهول، والمُضي قُدما من خلال استدعاء شخصية تراثية يتقمّصها ألا وهي شخصية السندباد المعروفة بمغامراتها البحرية، لعله يكتشف هذا العالم؛ ليعود حاملا معه النصر والأمل والغد المُشرق.

ومن الأمثلة كذلك قوله:

لماّ وقفت أمام البحر في ظمأ تفتّحت مقلتاه وانتشى عجبا

وراح يقذف ما في العمق من درر .. لعلها تجد العشق القديم خبا

مازال ينصب أشراكا ليملكني وظل قلبي مثل النخل منتصبا[2]

إنه هنا يصور لنا صورة عن البحر الذي يحمل صفة الغدر، إنه مخاتل ومخادع؛ فالشاعر هنا يقف أمام البحر الذي لا يحمل الاطمئنان بالنسبة له، إنه لا ينتمي إليه؛ فهو ابن الصحراء، ابن الطفلة السمراء التي ذاب وجدا وعشقا من أجلها.

وفي صورة أخرى يقول:

أمشي واعرف أن الموج ينكرني وإنني سأظل العمر مغتربا[3]!!

---

[1] الديوان، ص:07.

[2] المصدر نفسه، ص: 13،14.

[3] المصدر نفسه، ص:15.

هذه صورة أخرى تخدم التي سبقت يصور فيها الشاعر حالة نفسية يتنبأ فيها بمستقبله، وأنه سيكون كالسندباد كثير الغربة بعيدا عن أرضه التي تنفس هواءها وتربتها ونشأ فيها، وأن الموج سيظل ينكره ويتنكر له. ويقول في موضع آخر:

ماذا سأكتب والأمواج تسكنني والريح في تعصف شرياني الباكي؟[1]

حملت الأمواج هنا دلالة سلبية أخرى وهي حالة الوجع والألم التي تكتنف روح الشاعر.

وعموما فإن الشاعر قد اتخذ من البحر وما يتصل به رسما لصور شعرية تصف حالة من الوجع والألم والضياع والشوق والحنين، أما فيما يخص دلالات الماء الإيجابية فنجد ذلك في قوله في قصيدة الزائر المجهول:

دخل الزائر مكتوم الخطى

يده أغفت قليلا مثل حلم في يدي

فإذا في راحتي تنمو بساتين ارتعاش وذهول

وينابيع تسيل..[2]

وقوله في قصيدة طفولة وشظايا

بني سأمضي.. لتحمل ريحي السحاب..

ويأتي مزن المطر..[3]!

[1] المصدر نفسه، ص: 17.

[2] المصدر نفسه ص: 29.

[3] المصدر نفسه، ص: 44.

يتّخذ الشاعر من كلمة المطر أو المزن رمزا للخلاص والحياة، ويدخلها في سياقات توحي بأن الشاعر يستقي من ألفاظ الطبيعة ما يتلاءم مع شعوره، إنه يطلب من الطبيعة مادّته، فيأخذها وينمّيها داخل عالمه ويخرجها صورا شعريّة متلونة بألوان مشاعره وأحاسيسه.

أما بالنسبة للسماء ودلالاتها فمن الألفاظ التي أوردها الشاعر في ديوانه، وشكلت سمة أسلوبية بارزة لفظة الريح التي أعطاها دلالات سلبية اكتسبتها من خلال السياق الذي وردت فيه، ومن الأمثلة قوله في قصيدة وردة من حدائق بابل:

وجرحي كما تعلمون شقيق الرياح ..

وللريح صوت

تقمّصته منذ أبصرت سرب الحمام

يطوف على أسوار بابل يدعو هديلا[1]

إن كلمة الريح ترد في سياق يختلف عن مدلولها الحقيقي؛ فهي تتقمّص رمزا دلاليّا ينبثق عن تكثيف إيحائيّ، فالريح شقيقة الجراح، وهذا الربط بين الريح والجراح أعطى للريح دلالة سلبيّة؛ فهي رياح الجراح التي خانت الشاعر، ولم تأت بالخير الذي أمّله منها، ومن الأمثلة التي وردت فيها لفظة الرّيح في سياق أعطى لها دلالة سلبية قوله في قصيدة صلاة لعينيك:

أعطيت للرّيح موّالي .. وأشرعتي فضيّعتني .. وخانت لون أزهاري[2]

إنّ الشاعر هنا يلوّن ألفاظ الطبيعة بألوان نفسيّة ويتعامل مع ألفاظها تعاملا فنّيا، فلفظة الرّيح تعطي داخل هذا السّياق صورة شعريّة مثلى نابعة من رؤية الشاعر وحالته الانفعاليّة والنفسيّة، لقد أراد من الريح أن تأخذه إلى حيث يوجد الأمل الجميل والحلم المنتظر، لكنّها ضيّعته ولم تحقّق مراده.

---

[1] المصدر نفسه، ص: 40

[2] المصدر نفسه، ص: 19.

كما ترددت لفظة الشمس في الديوان ودخلت في سياقات شعرية توحي بدلالات إيجابية فمن ذلك قوله في قصيدة قبلة للشمس الإيرانيّة:

تشابكت أذرع الإنسان غاضـــــبة تريد شمسا تحيل الليل أفـــجارا
لا يشتري الشمس دولار وأرغـــفة فهي الربيع يذيب الثلج أنـــــهارا
يبقى الربيع.. وتبقى الشمس ساطعة تنير خضر الربى.. للقلب إن سارا[1]

في هذا المقطع نلحظ أن الشاعر يستمدّ من مفردات الطبيعة ما تتشكل به معماريّة وبناء الصور الشعرية، فهذا التفاعل مع الطبيعة يؤكد أنّها تشكل بنية دلالية مهيمنة، وأنّ الشاعر يوليها أهميّة كبيرة، فنلحظ تكرارا لكلمة الشمس التي تحمل هنا دلالة إيجابية متمثلة في الحرية، ونور الإسلام، والشاعر كثيرا ما أورد هذه اللفظة في ديوانه، وكلّها تعطي معنى الحريّة أو تدل على نور الإسلام وهداه.

وإذا ما جئنا للأرض ومتعلقاتها فإننا نجد أن لها حضورا في ديوان الشاعر حيث ترددت صور البيئة الصحراوية كثيرا في ديوانه ولا غرابة في ذلك فهو ابن الصحراء يحبها وتحبه؛ لذا صاغ منها صورا شعرية تكاد تحمل في أغلبها دلالات إيجابية تمثلت في (الحب والشوق والحنين والإباء)، ومن ذلك قوله في قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

تنموا البراعم من أمطار أغنيتي ويعشب الصخر- إجلالا. وإن صلبا[2]!

حيث حمل الصخر هنا دلالة الصمود والإباء.

[1] المصدر نفسه، ص: 82،84.
[2] المصدر نفسه، ص: 14.

ومن الأمثلة قوله في قصيدة طفولة وشظايا:

وبركان قلب تكوّم تحت الصخور

يردّدّ أغنية الصبر منذ ثلاثين عاما[1]

في هذا المقطع يدخل الشاعر من عناصر الطبيعة في صوره الشعريّة ليعبّر عن عاطفة متأجّجة، و حالة من الغضب الكبير، فالشاعر يغلي في داخله كحمم بركانيّة تتلظّى تحت صخور قلبه.

أما النار ومتعلقاتها فلم ترد في ديوانه إلا قليلا وقد حملت هي الأخرى دلالات إيجابية وأخرى سلبية حسب ما اقتضاه السياق وحالة الشاعر الشعورية، ومن الأمثلة التي حملت دلالة سلبية قوله:

دخان يشرب الأضواء..والأمطار..[2]

والدخان هنا رمز للظلام والأسر والهلاك وكل ما هو سلبي.

ومن الأمثلة التي حملت دلالة إيجابية قوله في قصيدة الموت والحياة على أسوار بابل :

لكن (بابل) حلمي الزاهي الجميل

فلتحرق النار الهياكل

كي تدحرجها الرياح إلى العدم!!

فدم القتيل غدا يجف

وتدخل الأنوار(بابل)

تحمل التاريخ في كف الألم!! [3]

---

[1] المصدر نفسه، ص: 47.

[2] المصدر نفسه، ص: 49.

[3] المصدر نفسه، ص: 61.

جمع الشاعر هنا بين رمز بابل الذي يدل على الغد المشرق، والحلم الجميل، وبين رمز النار الذي يحمل هنا دلالة التطهير والخلاص من كل العادات والتقاليد الجامدة والأفكار السلبية التي تحول دون تحقيق الحرية والسعادة.

العلاقات الدلاليّة الموجودة في حقل الطبيعة الجامدة:

علاقة ترادف: المزن= السحاب= الغيم، صخور= أحجار، الفجر = الصبح، الظلام = الليل، الجدار = السور، الصباح = الدجى، الأمطار = الأنواء، الحجر= الصخور= الحصى.

لقد ركّز الشاعر في حقل الطبيعة الجامدة على عنصر الماء ومشتقاته؛ وقد أعطاه الشاعر دلالات إيجابيّة في جلّ المواضع التي ورد ذكره فيها، وقد جاءت منه كلمات مترادفة مثل المزن والسحاب والغيم، وقد استخدمها الشاعر في مواطن مختلفة من ديوانه ممّا أكسبها دلالات جديدة تخرج عن مفهومها المعجميّ فمن ذلك قوله في قصيدة انفتحي يا سكره:

يا واحة البرق مزروع بقافيتي

لون السحاب .. فضمي الرّعد .. وانفجري [1]!.

إن السحاب هو الوعاء الذي يحمل الماء، فيحيي الأرض الميتة، ويذهب إلى الأراضي الجرز لينبت فيها الزرع، غير أنّ الشاعر أدخل كلمة السحاب في صورة شعريّة بديعة، فجعل من قافيته وعاء يحمل السحاب المليء بالماء، فقافيته مزروع فيها لون السحاب، فهي إذا تجود بغيثها على واحة البرق (الأرض)، وما غيث قافية الشاعر إلا شعره المتدفّق بالقصائد المتهاطلة على واحة البرق.

ومن الأمثلة التي ورد فيها ذكر السحاب وأعطاه الشاعر دلالة إيجابيّة قوله في قصيدة حيزيّة تنتظر العشّاق :

[1] المصدر نفسه، ص: 34.

وغنّى النخل:<< حيزيّة !

أيا سحبا صباحيّة

ستغسلني ..

تعيد إليّ طعم النور والزّمن ..>> [1]

في هذا المقطع يعطي الشّاعر لفظ السّحاب دلالة التطهير، وإعادة الحياة والنور، فالشاعر في هذه الصورة الشعريّة يشبّه محبوبته بهذه السّحب الصباحيّة التي تحمل معها حياةً للشاعر.

ومن الأمثلة التي ورد فيها مرادف كلمة السحاب (المزن) قوله في قصيدة أقمار الأرض المنفيّة:

هذا الشارع سوف يعانق أمطارا ورياح

المزن الأول يغسله

المزن الثاني يمسح عنه أسى وجراح

المزن الثالث لا يروينا

فالعطش المجنون تجذّر فينا وفي الأقداح[2]

إنّ المزن هنا يحمل دلالة التطهير، والشفاء من الجراح، وإعادة الحياة، والإرواء؛ غير أنّها جراح غائرة وكثيرة لا يمكن لتوالي المزن أن يضمّدها ولا أن يذهب بالعطش المتجذر.

إنّ الشاعر يقصد بالمزن هنا عوامل التغيير التي تستأصل جذور الفساد التي أنهكت البلاد والعباد، وقد اكتسبت لفظة المزن في دخولها في هذا السياق، دلالة جديدة أسبغ عليها الشاعر من إحساسه وشعوره فتشكّلت بذلك صورة شعريّة طافحة بالإيحاء والتّكثيف.

---

[1] المصدر نفسه، ص: 50،51.

[2] المصدر نفسه، ص: 58.

وفي نفس القصيدة يورد الشاعر لفظ الغيوم التي تعدّ مرادفا لكلمة المزن والسحاب غير أنّه هنا أعطاها دلالة سلبيّة، يقول في قصيدة أقمار الأرض المنفيّة:

الشمس تكفّنها السّحب السّوداء

فلماذا المزن الأوّل لم يأت؟

لكنّ غيوما ضائعة تغتال شفاهي

تصنع ريحا غربيّة[1]

إنّ الغيوم التّي كان ينتظرها الشاعر لتأتي له بالخلاص والتطهير وإعادة الحياة خيّبت ظنّه؛ فهي غيوم تصنع ريحا غربيّة، والريح الغربيّة في نظر الشاعر ريح شؤم وهلاك، فهي رياح بلاد الغرب التي احتلت البلاد العربيّة وأهلكت الحرث والنسل، فالشاعر ربما يقصد هنا أولئك الناس الذين هم من بني جلدته الذين يظهرون في لباس المصلحين، والذين يريدون تغيير الأوضاع إلى الأحسن، لكنّهم يحملون أفكار الغرب ويعملون لأجل الغرب.

من خلال ما سبق نستنتج أنّ الشاعر قد ركّز على عنصر الماء وما يتعلّق به، وجاء بكلمات مرادفة لبعضها لأنّ الماء يحمل شعور الشاعر بالأمل، وتطهير الفساد، وإعادة الحياة الصافية للناس، فجاء بألفاظه في صور شعريّة بديعة تحمل آمال الشاعر وأحلامه.

<u>علاقة اشتمال:</u> (الكوكب / الشمس، القمر،)، (التربة / الطين).

ومن الأمثلة التي تأتي لهذا النوع من العلاقات الدلالية قول الشاعر في قصيدة أحبّك ليس اعترافا أخيرا:

---

[1] المصدر نفسه، ص: 58.

حملتك نقشا على وهج الكوكب المتنائي[1]

جاء اسم الكوكب هنا اسما شاملا لجميع أنواع الكواكب، وقد وظّف الشاعر لفظ الكوكب في صورة شعريّة تتسم بالغموض نوعا ما، غير أن وروده في هذا السياق يوحي بحبّ عظيم يحمله الشاعر بين ضلوعه، فهو قد نقش هذا الحبّ في كوكب عال بعيد حتى لا تصل إليه أيدي العابثين، والكوكب يحمل دلالة العلو والارتفاع والبعد الشديد، إنّه علو الحبّ وارتفاعه، فكأنّ الشاعر يريد تصوير حالة حبّ خاصة بينه وبين محبوبته، وما الكوكب المتوهج المتنائي إلا قلب الشاعر المتوهّج بهذا الحبّ، فالشاعر إذا ينقل اللفظة من دلالتها المعجميّة ليدخلها في سياق يهبها دلالة جديدة تحمل شعور الشاعر وإحساسه.

وفي قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال يذكر الشاعر نوعين من أنواع الكواكب هما الشمس والقمر فيقول:

قد جئت أحمل حرّ الشّمس في كبري والنّخل .. والدفء .. والأقمار السغبا ! [2]

إنّ الشاعر يصوّر في هذا النموذج حالة التعب والجوع الشديد الذي ناله جرّاء سفره الطويل، لقد جاء حاملا معه كل ذكريات أرضه، فكأنّه هنا لم يخرج عن الدلالة المعجميّة للفظ الشمس والقمر، بل هما يذكرانه بأرضه وكأنهما كوكبان مختلفان عن الأرض الجديدة التي وطئتها قدمه.

ومن الأمثلة التي خرجت فيها لفظة الشمس عن دلالتها المعجميّة إلى الدّلالة الإيحائيّة قوله في قصيدة هوامش على بيت المتنبّي، حيث وظّفها توظيفا شعريّا يتسّم بالإيحاء والتكثيف،

يقول:

[1] المصدر نفسه، ص: 07.

[2] المصدر نفسه، ص: 12.

الشمس تباع ظفائرها علنا

شرقا .. غربا..[1]

تحمل الشمس في هذا النموذج وفي غيره من النماذج التي وردت في الدّيوان معنى الحريّة و نور الإسلام و نبع الأخلاق الصافي. إنّ الشاعر هنا يحمّل لفظة الشمس دلالة بيع الأخلاق في سوق الفساد في كل مكان. لتتشكّل بذلك صورة شعريّة تحمل ألم الشاعر وتحسّره على ذهاب الأخلاق وضياع الفضيلة.

علاقة تضاد: (الليل/ النهار، الضوء، الصبح)، (الضوء/ الظلام)

يستمدّ الشاعر من حقل الطبيعة الجامدة ألفاظا متضادّة لينسج صورا شعريّة تحمل دفقاته الشعوريّة، ومن الألفاظ التي ورد ذكرها متضادّة أكثر من غيرها لفظا اللّيل والنهار.

يقول الشاعر في قصيدة صلاة لعينيك:

كم ذبت شوقا وتحنانا فطوّقني هذا الضّباب وشلّ اللّيل إبحاري[2]

يعطي الشاعر لفظة اللّيل دلالات سلبيّة في كل المواطن التي ورد ذكره فيها، ففي هذا النموذج توحي لفظة الليل بالعوائق التي تحول دون الشاعر وبين لقائه لمحبوبته، فهو مشتاق وبه لوعة لكنّ سدود الليل وحواجزه تمنعه من إطفاء شوقه.

وفي قصيدة قبلة للشمس الإيرانيّة يقول:

تشابكت أذرع الإنسان غاضبة تريد شمسا تحيل الليل أفجارا[3]

[1] المصدر نفسه، ص: 26.

[2] المصدر نفسه، ص: 20.

[3] المصدر نفسه، ص: 82.

إن الشمس هنا رمز لنور الهداية، والليل رمز لكل أنواع الضلال، فالشاعر يصوّر اجتماع النّاس على الهدى من أجل دحر جيوش الضلال حتى تستحيل ظلمات الضلال فجر هداية ونور إيمان.

أما الكلمات التّي جاءت من أضداد كلمة الليل أو الظلام فهي متنوعة مثل: (الضوء، الصبح، الأنوار..) وكلها تحمل دلالات إيجابيّة فمن الأمثلة قولهمن نفس القصيدة السابقة:

ولملمت شعرها الظلماء هاربة فالصبح قد هدّم الأصنام .. والعارا[1]

ينسج الشاعر في هذا النموذج صورتين شعريّتين متضادّتين ومتناقضتين، صورة الظلماء (رمز للضلال والباطل) وصور الصبح (رمز للحقّ والهداية).

<u>علاقة الجزء بالكل:</u> (البحر/ الموج)، (الصحراء/ الرمل)، (الفضاء / القمر، الشمس، النجوم)، (التربة/ الحصى).

إن الألفاظ الأكثر تكرارا في هذا النوع من العلاقات الدلاليّة لفظتا (البحر/الموج) ولفظتا(الصحراء/الرمل)، فالبحر والموج يحملان شعورا نفسيّا مكثّفا بالقلق والاضطراب وعدم الأمان، أمّا الصحراء والرمل فتحملان شعور الانتماء للأرض الجريحة.

[1] المصدر نفسه، ص: 82.

2.1.2.حقل الطبيعة الحية:

تشكل الطبيعة الحيّة مادّة معجميّة أخرى يستقي منها الشاعر ألفاظه وفيما يلي جدول يوضح ذلك:

جدول2 يوضح مواد الطبيعة الحية التي استعملها الشاعر في تصويره الشعري		
الحيوان وما يتصل به	النبات وما يتصل به	الجسم وما يتصل به
الجراد، الطيور، الناقة الحمام، السنونوة، الخيل، المهر، الغول، القطا، الأخطبوط، العصفور، البوم، الغربان، الفراشة، التماسيح.	النخل، العشب، الشوكة، البراعم، الزهور، الأشجار، البذور، الورد، السنابل، الزنابق، الغابة، الدفلة، الجذر، التمور، القمح، الواحة، السعدان، الزيتون، الريحان، الياسمين، العنب، الصبار، التمر.	الجرح، الرئة، العظم، الدم، العين، القلب، العروق، راحة اليد، الأهداب، الدمع، الجفن، الأحشاء، الأضلع، الوشم، الشريان، المقل، المفاصل، اللسان، العصب، الروح، الجبين، الكبد، الصدر، الوجه، اللهاة، القدم، الشفة، الصوت، اليد، الخلد، الجلد، الساق، الأظافر، الفم، الوجنة، الحناجر، الضفائر، الشعر.

إن الذي يظهر على الجدول ككل هو حضور ألفاظ الجسم وما يتصل به بصورة أكبر؛ مما يعكس صدق التجربة الشعورية التي يُريد الشاعر تصويرها من بداية الديوان إلى نهايته، حيث كثرت في ديوانه كلمات مثل(الجراح، الدماء، العين، الكبد...) وهي تجربة تصور كما أسلفنا حالة من الحب والشوق والحنين للوطن وحالة من الغربة في ظل واقع أليم، كما تصور حالة من الشوق والحنين لأيام كانت فيها الأمة في عز مجدها ونقائها وطهارتها وصمودها، وتصور أيضا أوجاعا وآلاما للواقع المؤلم والحقيقة المرة؛ فالشاعر يعود بخياله ليتذكر أمجاد الأمة فيعيد من خلالها نقد الواقع وتغييره. ومن الأمثلة قوله في قصيدة وردة من حدائق بابل:

لهاتي تعشّش فيها الجراح

وكل الشّفاه التي مضغتها الطواحين

لكنّ جرحا تدلّى..

وعانق زيتونة شردت في عيوني

وجرحي كما تعلمون . شقيق الرياح..[1]

في هذا المقطع يتّضح استعمال الشاعر لعناصر الطبيعة الحيّة متمثلة في الجسم وما يتعلّق به، إذ نلحظ أن التركيب يغيرا تماما من اللفظة وهي داخله، فالسياق هو الذي يعطي للفظة مدلولها، فكلمة اللهاة في السطر الأول تخرج عن مدلولها المعجمي لتعطي داخل السياق معنى الصوت المنكسر الضعيف الذي أضعفته الجراح بعد أن عشّشت فيه، كما يدل دخولها في هذا السياق على أن كل صوت أو عبارة ستخرج من عالم الشاعر الداخلي فهي مليئة بالجراح توحي بألم الشاعر وأوجاعه، وإذا مالا حظنا كلمة الشفاه نجد أنها أيضا توحي بالضعف والانكسار فهي غير قادرة على أداء وظيفتها، وفي دخولها في هذا السياق إنباء من الشاعر أن الصوت العربي لم يعد له قيمة وأنه أهمل وظيفته التي يجب أن يقوم بها، أو أنّه غير قادر على أدائها.

من الأمثلة أيضا التي ساقها الشاعر ووظف فيها متعلقات الجسم، والتي تصور واقعاً أليماً وحياة شاحبة، غير أنه يفتح بابا للأمل لأنه يحس أنه مسؤول عن فك الحصار وتبديد الظلام قوله:

أحداق فارغة، وخطى،

أشباح هاربة، صمت، وزجاج مكسور

ـ<<يا،،يا،،،!>>

لا أسمع غير ندائي يبرد في شفتي..

[1] الديوان، ص: 40.

هذا الشارع سوف يعانق أمطارا ورياح

المزن الأول يغسله

المزن الثاني يمسح عنه أسى وجراح [1]

غير أن هناك ألفاظا من ألفاظ الجسم فاقت غيرها من حيث كثرة ورودها في الديوان، إذ جاءت كلمات (الجراح، الدم، العيون) متكررة في الديوان وأعطت دلالات مختلفة، وفيما يلي أمثلة توضح ذلك:

كلمة الجراح:

يقول الشاعر في قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا:

جراحك تنزف من رئتيّ

ولم تصرخي في الجراح[2]

تكتسب لفظة الجراح في الديوان دلالة عميقة، إذ أن الشاعر كثيرا ما نقلها من عالم المجردات إلى عالم المحسوسات ليُشعر بعمق جراحه وجراح الأمّة، وليحس القارئ بمقدار الألم الي يجده الشاعر في نفسه، كما أنّه كثيرا ما جمع لفظة الجراح لتدل على كثرتها، فجراحه من جراح أمته ونكباتها وآلامها تفتح في روح الشاعر جراحات لا تندمل، فالشاعر يجسّد أو يجسّم شعوره مدخلا اللفظة في سياقات متعددة تعدّد تبعا لها انفعالات الشاعر وإحساسه.

ومن الأمثلة التي وردت فيها كلمة الجراح قوله في قصيدة هوامش على بيت المتنبيّ:

الجرح النابض فينا شرقا ..

غربا نادى:

أين صهيل المهر ؟[1]

---

[1] المصدر نفسه، ص: 57،58.

[2] المصدر نفسه، ص: 07.

في هذا المقطع تخرج لفظة الجرح عن سياقها المعجمي لتدل داخل سياقها عن مأساة الأمة، فالجرح ممتد وعميق مزّق الأمّة، وهو جرح يبحث عن صهيل المهر(رمز القوة والنصر) ليطببه ويداويه.

كلمة الدّم:

_يقول الشاعر في قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا:

تحوّل كل الذي قد خزنت

بعظمي ريشا يطوّف بي في الصّحاري

وأنت مخبّأة في دمي عن عيون الرّماح[2]

إن الشاعر يربط كلمة الدم بالاختباء، مما يعني أنه يحمل عشق وطنه في دماه وهو يجري في عروقه، كما تحمل كلمة الدم في الديوان معنى التوحد والاتحاد مع الوطن.

كلمة العيون:

تحمل لفظة العيون في الديوان دلالات كثيرة حسب السياق الذي وردت فيه، ومن الأمثلة قول الشاعر في قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

كل العيون سراب لا أمان لها تراقص العقم في أطلالها طربا[3]

تكتسب كلمة العيون داخل السياق دلالة سلبية؛ فالشاعر يربطها بعدم الأمان، فهي مخادعة لا تبين عما في داخلها.

من الأمثلة أيضا قوله في قصيدة هوامش على بيت المتنبّي:

---

[1] الدّيوان، ص: 25.

[2] المصدر نفسه، ص: 07

[3] المصدر نفسه، ص: 12.

<<قابيل>> يمزّق << هابيلا>>

ويشيعه بعيون<< دمعة .. وقنوت !.[1]

إن العيون هنا عيون منافقة تظهر الحزن على المقتول وهي من قتله، إنها تكتسب دلالة سلبية بدخولها في هذا التركيب اللغوي، ولولا السياق لبقيت الكلمة محصورة في دلالتها المعجميّة؛ إذ أنّ السياق هو الذي يثبت للكلمة وجودها ويبقيها حية.

ومن الأمثلة التي اكتسبت فيها لفظة العين دلالة إيجابية قوله في قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السهران:

مسافر .. خضرة الأعشاب أمتعتي مراكبي الشوق .. والمجداف عيناك[2]

في هذا البيت يعطي الشاعر لكلمة العين دلالة إيجابيّة ويكثّف من إيحائها، فهي هنا جذوة الأمل المشتعلة في قلبه، وهي التي تجعله يواصل رحلته ويطوي المسافة أملا في لقائها؛ فكأنها المجداف الذي يحركه ويمشي به فكلما تذكرها لاحت في نفسه بارقة الأمل باقتراب موعد اللقيا.

كما استعان الشاعر بأنواع النبات التي كانت في أغلبها تنتمي إلى البيئة الصحراوية إذ ترددت ألفاظ مثل (النخيل والشوك والواحات والصبار ...) بشكل لافت في ديوانه، واكتسبت هذه الألفاظ بدخولها في سياقات مختلفة دلالات مختلفة، توضحها النماذج التالية:

<u>كلمة النخل:</u>

يقول الشاعر في قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

مازال ينصب أشراكا ليملكني وظل قلبي مثل النخل منتصبا[1]

[1] المصدر نفسه، ص: 27.

[2] المصدر نفسه، ص: 17.

يوظف الشاعر كلمة النخل في تركيب لغوي يخرج بها عن دلالتها المعجميّة، ليعبر عن شعور داخلي في صورة شعريّة تتمثل في صموده وبقائه منتصبا رغم رياح الإغراء والفساد، فهو صاحب رسالة يجب أن يبقى وفيا لرسالته.

من الأمثلة أيضا قوله في قصيدة انفتحي يا سكرة:

وجائع العينين لم يزل ورائي لاهثا ..

أظفاره ناشبة

في ساق نخلة .. تمزق اللحاء .. والأوصال[2]

إن النخلة هنا تمثل الوطن الذي ينتمي إليه الشاعر، وهو يصوره هنا جريحا قد مزّقته أظفار النكبات والمصائب، فاكتسبت بذلك اللفظة مدلولا جديدا بفضل دخولها في سياق جديد.

ومن الأمثلة على توظيف النبات قوله في قصيدة حيزيّة تنتظر العشّاق:

دخان يشرب الأمطار.. واحات

تذوق مرارة الموت..

فملّ سكاته الصبّار.. ملّ الرمل عينيه

فأحرق بردة الصّمت..[3]

يحمل الصبّار هنا رمز الصبر والتحمل فاسمه دال عليه، وقد استخدم الشاعر لفظة الصبّار هنا ليصور مدى صبره وتحمّله وصمته.

---

[1] المصدر نفسه، ص: 14.

[2] المصدر نفسه، ص: 32.

[3] المصدر نفسه، ص: 50.

كما استعمل الشاعر من معجم الطبيعة الحيّة ألفاظا دالّة على الحيوانات والحشرات، ومن الأمثلة قوله في قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا:

حملتك موسم خصب ..

جميع الجهات محاصرة بالجراد! [1]

في هذا النموذج يوظّف الشاعر كلمة الجراد التي أعطاها دلالة سلبيّة تنبئ بالموت والهلاك، ومما ساعد على استكناه هذه الدلالة ارتباط كلمة الجراد بكلمة (محاصرة)، وفي هذا الارتباط دلالة على عدم القدرة التامة على التحرك.

وقوله في قصيدة هوامش على بيت المتنبّي:

يمتدّ بعيدا مثل جراح غائرة

أين الخيل؟

الجرح النابض فينا.

غرباً نادى.. أين صهيل المهر؟..[2]

ترتبط كلمة الخيل هنا بدلالة النجدة والخلاص؛ لذلك نرى الشاعر يطلبها ويلح في طلبها، فهي بالنسبة له رمز للقوة والنصر. إن هذا التفاعل الفني بين عالم الطبيعة وعالم الشاعر هو الذي يعطي للكلمة حيويّتها ويكسبها الجدّة والنظارة، فكأن الشاعر حين يوظف الكلمة يعيد صياغتها من جديد فتخرج متلبسة بشعوره وإحساسه.

العلاقات الدلالية الموجودة في حقل الطبيعة الحيّة :

علاقة ترادف: الزهور= الورد، الشرايين= العروق، الظفائر= الشعر

[1] المصدر نفسه، ص: 09.

[2] المصدر نفسه، ص: 25.

لقد تكرّرت لفظة الظفائر والشعر في الديوان في مواطن مختلفة، ودلتا على دلالات مختلفة حسب السياق الذي وردتا فيه.

يقول الشاعر في قصيدة أقمار الأرض المنفيّة:

يا هذا الطفل الحالم عد

فهناك الشمس تفكّ ظفائرها

مترقّبة أقمارا منفيّة[1]

ارتبطت لفظة الظفائر بشعور نفسي تمثل في تفكك أحلام الشاعر وضياعها، كما ارتبطت لفظة الشعر هي الأخرى بدلالات سلبيّة إذ كثيرا ما ربطها الشاعر بالظلام أو الظلماء.

علاقة اشتمال: (الطيور/ الحمام، الغربان، السنونوة، القطا، العصفور، البوم)، (الخيل/المهر)، (الأشجار/ الزيتون، النخل، الدفلى، الصبّار)، (الورد/ الياسمين، الريحان)،(الزهور/ البراعم)، (العشب/ السعدان)،(العظم/ المفاصل).

من الأمثلة على هذا النوع من العلاقات الدلالية قول الشاعر في قصيدة رحيل في الجراح:

نعق الظلام وزغردت أنيابه نهما .. وناح البوم والغربان! [2]

حمّل الشاعر في هذه الصّورة الشعريّة البوم والغربان دلالة الشعور بالتشاؤم الشديد، والأوضاع السيّئة للوطن.

ومن الأمثلة قوله في قصيدة انفتحي يا سكّره:

فهاجر الموّال .. والقطا

وارتحلت حدائق الأمطار !!..[1]

---

[1] المصدر نفسه، ص: 58.

[2] المصدر نفسه، ص: 70.

يرمز الشاعر للقطا بتحوّل البلاد إلى أرض قاحلة بعد أن كانت جنّة فيحاء، فالقطا طائر معروف بتتبع مواضع القطر والماء، فإذا خلت بلدة من عنصر الحياة (الماء) هجرها القطا، وإذا عاد لها الماء عاد إليها، فالقطا إذا وجد في مكان فهو دلالة الحياة، وإذا خلا من مكان فهو دلالة خلوّه من عنصر الحياة.

علاقة الجزء بالكل: (الغابة/ الأشجار، الزهور،)، (النخل/ التمر)، (السنابل/القمح)، (الواحة/ النخيل، التمر)، (العين/ الأهداب، الدمع، المقل، الجفن)، (الوجه/ الشفاه، العين، الوجنة، الجبين)، (اليد، الأصابع، راحة اليد، المفاصل، الجلد، العصب، الأظافر)، (القلب/ الشرايين، العصب).

من الألفاظ التي تكرّرت ومثّلت علاقة الجزء بالكل الواحة والنخيل قول الشاعر في قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

ما زال ينصب إشراكا ليملكني وظل قلبي مثل النخل منتصبا[2]

تمثل النخلة داخل هذا السّياق معنى الصمود والشموخ في وجه رياح التغيير.

ومن الأمثلة قوله في قصيدة وشم على جبين الطفلة السمراء:

يسكن النخل عيون الأخطبوط !.

دمه المقسوم بين الحانة الصفرا وأجساد النساء

يتلوى كحبال وخيوط[3]

تخرج لفظة النخل هنا عن مدلولها المعجميّ لتعني الوطن الذي تلوت عليه حبال الفساد وأحاطت به خيوط المكائد من كل جهة. ومن الأمثلة التي وردت فيها لفظة الواحات قوله في قصيدة حيزية تنتظر العشاق:

---

[1] المصدر نفسه، ص: 33.

[2] المصدر نفسه، ص: 13،14.

[3] المصدر نفسه، ص: 35،36.

وواحات النخيل تمزّق

الصمت الرهيب بأنه حيرى[1]

إن واحات النخيل رمز للمقاومة والصمود؛ فهي تسعى لتمزيق الصمت الرهيب الذي طوّقها، وربّما ترمز واحات النخيل للأرض إذ كثيرا ما ربطها الشاعر بالأرض المقاومة والصامدة.

2.2.حقل المصنوعات وما يتصل بها:

جدول3: يوضح مواد المصنوعات التي استعملها الشاعر في تصويره الشعري
السفينة، المراكب، شباك، المجداف، التابوت، القيثار، الإبريق، الإسطبل، الألغام، الأغلال، السياط، السيف، الرمح، القرطاس، القلم، الحبل، السكين، الخنجر، الناي، الشبابة، البارود، المصابيح، الزجاج، الجرائد، المنارة، الطواحين، المرايا، الكهرباء، اللافتات، الرصاص، الشمعة، الحناء، الحذاء، الأرصفة، الباب، التماثيل، السور، الخابية، الأوتار، الكأس، الأجراس، السرج، المسرح، الملعب، الجسر، المسجد، العود، الأصنام، الدولار، الأرغفة، القنديل

إنّ ما يُلاحظ على جدول المصنوعات أن هناك مصنوعات ذُكرت بشكل لافت مثل**(الخنجر، السياط، الرمح...)** وقد ربطها الشاعر بعالمه الداخلي ربطاً وثيقا يعكس عالما داخليا ملؤه الجراح والآلام والضياع، والحزن، والشوق، والحنين، كما جاءت بعض المصنوعات مترددة في ديوانه مثل**(القيثار، الشبابة، العود)** وما يتعلق بها من أصوات ك**(الأجراس والألحان والأوتار)** مما يدل على أن شاعرنا يستلهم الآلات الموسيقية ليعزف بها عزفاً حزينا ويرسم بها عالمه الداخلي، والموسيقى تساعد على تكوين أثر فني رفيع المستوى، ثم إن مزج الشاعر بين هذه المجالات ككل يصور حرارة التجربة الشعرية فتعمل كل هذه الأشياء متداخلة لترسم اللوحة الفنية للمبدع.

[1] المصدر نفسه، ص: 49.

ومن الأمثلة التي تدل على روعه هذا المزج في تشكيل الصورة الشعرية قوله ـ وهو يشكو الحنين والغربة ـ في قصيدة صلاة لعينيك:

كل المرافئ قد أسكنتها شفتي وحينما اشتقت كانت لحن أوتاري !

أعطيت للريح موّالي.. وأشرعتي فضيعتني.. وخانت لون أزهاري!

قد عشت عمري مع الأصداف مرتقبا فجر اللقاء.. كان القلب قيثاري

كم عطّر الوجع المعطاء أغنيتي لمّا تدفق في صوتي كأنهاري..[1]

في هذا المقطع تمتزج المصنوعات وأصواتها مع انفعالات الشاعر لتشكل صورا شعرية طافحة بالإيحاء والتكثيف، ففي البيت الأول تشيع كلمة الأوتار المضافة للحن نغمة حزينة، منبعثة من شعور حزين لفّ روح الشاعر، وصوّرت الكلمتان حالة الشجن التي يشعر بها الشاعر، كما توحي كلمة القيثار بشعور حزين ينبعث من قلب الشاعر حين طال به الانتظار ولم يحن موعد اللقاء.

ومن الأمثلة على استعمال الشاعر لألفاظ المصنوعات قوله في قصيدة هوامش على بيت المتنبي:

القرطاس .. القلم المتوهج في قلب المأساة

يتوسد أضلعه

في الليل ليصنع مصباحا وحياة[2]

تنزاح كلمة القرطاس والقلم في هذا النموذج عن معناهما المعجميّ، لتكتسبا دلالة جديدة بفضل دخولهما في تركيب لغوي شحنهما بطاقة إيحائيّة ودلالة جديدة. إنّ الشاعر هنا يرمز للقلم والقرطاس بدور الكلمة ودورها في بث الحياة وصنع النصر والمجد، ولعلّ يقصد بالقلم والقرطاس نفسه وكل من يسخر قلمه في

[1] المصدر نفسه، ص: 19.

[2] المصدر نفسه، ص: 28

سبيل الدفاع عن الوطن، ورفع الجهل والظلم الذي حاق بالعباد والبلاد، فدور الكلمة مهم ولا خير في أمّة لا تملك فرسان الكلمة.

ومن الأمثلة أيضا قوله في القصيدة نفسها:

السيف .. الرمح قد انتحرا ..

وتضيع معاني الأشياء !.[1]

ينقل الشاعر في المقطع دلالة السيف الرمح من معناهما المعجمي المعروف خارج السياق إلى دلالة جديدة تكشف عنها الصورة الشعرية التي دخلا في تركيبها، فالسيف والرمح من آلات الحرب وهما رمزان للقوة والنصر، لكنّ الشاعر منحهما دلالة سلبية؛ فهما هنا يدلاّن على الانهزاميّة والخيبة، فعوامل قوّة الأمّة قد اندثرت وانتحرت، وضاع مجد الأمة، وصارت النكبات والانكسارات لصيقة بها.

من خلال ما سبق يتبيّن لنا أن الشاعر ينقل عناصر الطبيعة أو غيرها نقلا ينمّ عن وعي وحساسيّة شعريّة شديدة، ويدخل معها في حوار تندمج فيه الذات مع الموضوع ليمنح قصائده صورا تعكس عمق تجربته الشعرية، وقد تبين ذلك في الفيض الحسي والفكري والنفسي الذي يمتلكه، ومدى حسن اختياره لتلك المواد المحسوسة ليوظفها في لغة فنية ابتكارية حاول من خلالها "أن يكشف إمكاناتها الداخلية أو يتأمل تجربته الوجدانية في ضوء جديد من خلال إعادته تشكيل علاقاتها"[2].

العلاقات الدلالية الموجودة في حقل المصنوعات:

علاقة ترادف: (البارود=الرصاص)،(السكين=الخنجر).

علاقة اشتمال:(المراكب/ السفينة).

---

[1] المصدر نفسه، ص: 27.

[2] جابر عصفور، القصيدة الرديئة-كيف نتعرّف عليها؟، مجلة العربي، الكويت، ع 508، مارس2001م، ص: 84.

علاقة الجزء بالكل:(السفينة/المجداف)، (المصابيح/الزجاج)، (القيثار/الأوتار)، (العود/ الأوتار)، (المسجد/ السور، الباب).

في جدول المصنوعات يمكن الحديث عن علاقة الاشتمال بين المراكب والسفينة؛ ذلك أن لفظ السفينة تكرر في الديوان وعبّر عن حاجات نفسيّة للشاعر، أما لفظ المراكب فلم يرد إلا مرة واحدة وأعطاه الشاعر دلالة سلبيّة يقول الشاعر في قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا:

تقول المراكب:

إنّ الركوب سليل القبور[1]

يشخص الشاعر لفظة المراكب، ويخرجها من مدلولها المعجمي إلى المدلول الإيحائيّ، فالمراكب توحي بركوب الشاعر بحر المشاعر وتجربته الشعوريّة، ويبدو الشاعر متخوّفا قلقا، لأنه يعلم أنها رحلة شعوريّة مليئة بالجراح والآلام لكنّه يقرّر الركوب رغم أم مراكب قلبه تحذّره.

أمّا لفظ السفينة فقد جاء في قوله من قصيدة الرحيل إلى أرض الأنبياء:

ـ سفينة حلمي .. كفى !.

لا تزيدي المسافات بعدا ..

<< لماذا السّفينة لم تمش حتى النهاية !.

لتحملني نحو أرض النبوءة

حيث تكون البداية

أم الماء جفّ قبيل الوصول

فأرست على شاطئ الوهم والذّكريات !..>>

[1] الديوان، ص: 07.

ـ سفينة حبي .. كفى

لا تزيدي مساحات وهمي

لأن السفينة لم تأت بعد

ولن تأتي اليوم رغم انفجاري ..[1]

يكشف السطر الأول عن مدلول لفظة السفينة إذ ليست السفينة الحقيقيّة؛ بل هي سفينة أحلامه التي ركبها، حيث شبّه نفسه بالسندباد في أول قصيدة وبدأ رحلته من هناك مطاردا أحلامه، إنّه يخاطبها هنا بأن تتوقف فلم يعد يستطيع تحمل المزيد من السفر؛ لأنه لم يجد ما كان يصبو إليه، ثم يتعجّب بعد ذلك من سفينته كيف لم تواصل السير مع أنه هو من أمرها بالتوقف، لكنّه يتعجب كيف أنه قطع كل هذه المسافات ولم توصله إلى أرض النبوءة، (وربما يقصد الشاعر بأرض النبوءة صفاء الحياة وهداها)؛ فالشاعر يرى أنّه طاف كثيرا وحاول الوصول إلى أحلامه (أحلام التغيير والوصل إلى شمس الهدى ومداواة جراح الأمة) ليعانقها مثلما حاول سيدنا نوح عليه السلام في دعوة قومه فلم يؤمن معه إلا القليل، فرحلة الشّاعر منيت بالفشل، وسفينته رست على شاطئ الوهم.

لقد جعل الشاعر من لفظ السفينة رمزا لرحلة طويلة مليئة بالجراح، وأعطاها بعدا دلاليا يكشف عن خيبته، وضياع أحلامه ومساعيه، وأدخلها في صور شعريّة ترشح بالإيحاء والتكثيف.

[1] المصدر نفسه، ص: 85،86.

3.2.حقل المرأة :

جدول4: يوضح الألفاظ المتعلقة بالمرأة والتي استعملها الشاعر في تصويره الشعري
أحبّك ـ هواك ـ العشق ـ الاشتياق ـ ظفائر ـ أمي ـ بابليّة ـ الشوق ـ الهجر ـ عيناك ـ عروسا ـ مسروقة الوشم ـ أعشقها ـ يا طفلة ـ أهواك ـ حيزيّة ـ السمراء ـ العذارى ـ أجساد النساء ـ عينيها ـ الأميرة ـ شعرك .

تلعب المفردات التي تنتمي إلى حقل المرأة أهميّة كبرى في بناء الصور الشعريّة، إذ كثيرا ما خاطبها الشاعر واشتاق لها، وارتباط الأنثى في ديوان الشاعر كان ارتباطا حسّيا ووجدانيا، فهو يحبّها ويشتاق للقياها، يبكي من أجلها وعليها.

من أمثلة الألفاظ التي استقاها الشاعر من حقل المرأة قوله في قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا :

يجرّني الموج للقاع ... للقاع

حيث أراك عروسا هناك.

ولا يعرف اللاهثون وراءك أنّك لست

حماما يعشش في سقف قلبي

ولكن ملاك !

يسألني العابرون على كبدي: << هل أحبّك حقّا >>

فوا خيبة السّائلين إذا ما

تدثّر جسمي بعشب هواك !

أحبّك ... ليس اعترافا أخيرا .

فهل تدركين العلاقة بين اعترافي وموتي ؟[1]

في هذا النموذج نلحظ هذا الحضور اللافت للمرأة في النّص الشعري للشاعر، فهو يحاورها ويحبها ولا يحب أنثى غيرها، إنّها علاقة حبّ من نوع خاص، وفي اعتقادي أن الأنثى في نصوص الشاعر إنما تمثل الأرض، التي يعشقها، فهو يخلع عليها من صفات الأنثى ويتصوّرها ماثلة بين عينيه، وينسج صورا شعريّة تتدفّق بالحب والهوى. واتّكاء الشّاعر على مفردات مثل(أحبك، هواك، قلبي) يصنع صورا شعريّة جميلة فيها بناء حواريّ مع الأنثى، واعتراف قويّ، وتدفق شعوري لاهب.

ومن الأمثلة أيضا قوله في قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

هذي المشردة الحسناء تسكنني رمالها فوق جفني أصبحت ذهبا
رحلت عنها وفي الوجدان واحتها وفي عيوني طيور رفرفت وربى
باتت تعانق في الأحلام سنبلة وهي التي صنعت من أحشائها سحبا
توسّدت في ظلام الليل أضلعها تحت الصّقيع وراحت تجمع الحطبا
مسروقة الوشم فالأعشاب من دمها والبحر من دمعها المسكوب قد شربا[2]

في النموذج يستمدّ الشاعر ألفاظه من حقل المرأة ليصنع صورا شعريّة تحمل دلالة الحب العظيم الذي يكتنف شعوره وإحساسه، وكثيرا ما يوظف ألفاظا من حقل المرأة في بناء صوره الشعرية التي تعبر عن الحب والعشق والاشتياق، كما نجد في النموذج، فصارت المرأة/الوطن بالنسبة للشاعر بؤرة دلالية تسمح لمشاعره بالتدفق، كما أنّ صوره الشعريّة تفوح بعناصر المرأة على مساحة واسعة.

ومن الأمثلة أيضا قوله في قصيدة أجراس الحنين:

تدفّق في رئتيّ الهواء

[1] الديوان، ص: 09،08.
[2] المصدر نفسه، ص: 13،12.

المضمّخ بالعشق والاشتياق

وكنت على السّفح مثل الأميرة

تنسج من مقلة العتمات رداء

وتغسل أطرافها بالضياء

وتمشط بالنّجم شعر الظلام

على قدميك ..

تراقص ضوء المصابيح .. والماء

والحجر المترقب صوت الرياح ..

وكان لقانا مع الفجر..

يطوي جميع المسافات

يلغي العواصم من دفتر الذاكرة[1]

يدخل الشاعر في هذا المقطع حقل المرأة من باب العشق والاشتياق، إنه يفتح دفتر الذاكرة ويتناول ألفاظا تخدم هذه الحساسيّة الشعريّة، لقد أصبحت المرأة/ الوطن بالنسبة له مركز التجربة الشعوريّة، تفتح له بابا رحبا يستقي منه ألفاظا ليشكل صوره الشّعريّة، إنّ لفظ الأميرة في هذا النموذج يعكس هذا المقام العظيم الذي يبوّئه الشاعر لأنثاه/ الوطن، فهو يعتبرها أجمل الأوطان وأبهاها، إنّه يتذكرها، ويخلع عليها من ألفاظ المرأة ليعكس حبّا شديدا، وشعورا قويّا اتجاهها، يتذكر تفاصيلها(أطرافها، شعرها، قدميها)، لكنّه تذكر ممزوج بإحساس الشاعر الذي يخرج بالألفاظ عن مدلولاتها المعجميّة، فينزاح عن اللغة التقريريّة إلى اللغة الشعريّة الإيحائيّة؛ فالأميرة تصوير لمقامها وعلوّ شأنها، والأطراف المغسولة

[1] الديوان، ص: 65.

بالضياء صورة لجمال مناظرها، وتمشط بالنّجم شعر الظلام صورة عن سحر نجومها، وصفاء سمائها في الليالي الحالكة الظلام، وأما أقدامها التي تراقص عندها ضوء المصابيح والماء فهي صورة عن مياهها وأنهارها وجداولها الرقراقة، فالشاعر يتذكر تفاصيل محبوبته / الأرض ويشتاق لها، وقد كان تذكره لها مع الفجر حين تمثلها بين يديه، فكأنه التقى بها فكان هذا التذكر جسرا بينه وبينها، جسر قد طوى جميع المسافات فقربه منها. إذا فالشاعر يعمّق هذا الحب فيستمدّ مادّته من عالم المرأة فينتقي ما يناسب تجربته الشعورية، ويصب في الألفاظ من فيض شعوره فتخرج بذلك اللغة من المستوى التقريري إلى المستوى الإيحائي.

العلاقات الدلالية الموجودة في حقل المرأة:

علاقة الترادف:(أحبك=أهواك= أعشقك)،

ردد الشاعر هذه الألفاظ في ديوانه وجاءت كلّها تحمل مشاعر الحبّ والهوى في نفسه، فمن ذلك قوله في قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا:

فواخيبة السائلين إذا ما

تدثّر جسمي بعشب هواك !

أحبّك .. ليس اعترافا أخيرا !

وقوله :

وأنّك يا بابليّة تحيين أمنية ها هنا !

وتحيين نارا بقلب الرماد !

أحبّك .. ليس اعترافا أخيرا! [1]

إن ورود لفظ (أحبّك) في قصائد الشاعر إنّما ورد ليعبّر عن فيض الحب الذي يملك روحه وجوارحه وقد ربط الشاعر هذه الكلمة بجملة منفيّة مفادها أنّ كلمة (أحبّك) ليست آخر اعتراف لي بحبّك؛ بل إنّه بداية الاعتراف بالحب وستأتي رسل الحب تترى بعد هذه الكلمة على طول الدّيوان.

ومن مرادفات هذه الكلمة التي وظفها الشاعر لفظ (أهواك) في قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السّهران:

فأترك الأرض والتّابوت منطرح ويرسم الصمت فوق الوجه <<**أهواك**[2]>>!!

فمن شدة حبه لها يظهر هذا الحبّ في وجهه.

<u>علاقة اشتمال:</u>(الشعر/ الظفائر)، (النساء/ العذراى، السمراء، حيزية، الأميرة، بابليّة، طفلة، أمي)

من الأمثلة على هذا النوع من العلاقات الدلالية قول الشاعر في قصيدة حيزية تنتظر العشاق:

غراب عانق الأطلال .. والقفرا

ولم ينشق << سعيد >> عطر << حيزيّة >>

ولم يسمع خطاها فوق جفن الدّرب سابحة

ولم يرها تجوب الحيّ باسمة ..

كأنسام ربيعيّة[3]

إنّ لفظ حيزيّة هو اسم لمحبوبة الشاعر التي هي أرضه ووطنه وسعيد هو الشاعر نفسه، وقد اختار الشاعر اسم حيزيّة، لأن اسمها مرتبط بقصّة حب عظيمة خلّدها التراث الشعبي، وخلّدتها كتب

[1] الديوان، ص: 09.
[2] المصدر نفسه، ص: 18.
[3] المصدر نفسه، ص: 53.

العشاق، والشاعر يعيش قصّة حب عظيمة مثلها، كما أنّ هناك تشابها في القصّتين؛ فقصّة حيزيّة انتهت نهاية حزينة مأساويّة بموتها، وسعيد ابن عمّها لمّا يملأ عينيه منها بعد، والشاعر يتّخذ من هذه القصّة معادلا موضوعيّا لحبّه، فمحبوبته أيضا جريحة تكاد تقتلها النكبات والجراحات، وهو مازال لم يملأ عينيه منها بعد.

وعموما فإن الشاعر يستمدّ مادّته من حقول دلاليّة متنوّعة، تبعا لحالاته النفسيّة ودفقاته الشعوريّة، ويوظفها في صور شعريّة طافحة بالإيحاء والتكثيف تخرج بالكلمات من الدلالة المعجميّة إلى الدلالة الإيحائيّة، كما تدخل الألفاظ المعجميّة في سياقات مختلفة تضمن لها الجدّة والحيويّة، ثم إنّ الشاعر يستعمل هذه الألفاظ ـ التي يستمدّها من الحقول الدلاليّة ـ في علاقات دلالية تضمن تنوع الصور الشعريّة وتنوّع دلالتها.

خـــــــاتمة

خاتمة :

سعت هذه الدّراسة إلى البحث عن الصورة الشعريّة في ديوان (أحبّك .. ليس اعترافا أخيرا) للشاعر لخضر فلوس ودراستها دراسة أسلوبيّة، وقد خلُصت الدراسة إلى جملة من النتائج جاءت كالتّالي:

1/ الجانب النّظريّ:

- دخول مصطلح الصورة في حيّز التعريفات العصيّة؛ إذ نلحظ أنّ المصطلح يتأبّى على التحديد والتأطير.
- وجود مصطلح الصّورة في التراث النقدي والبلاغي العربيّ لكنّه يختلف عنه في الدّراسات النقديّة الحديثة، وفيما يلي بيان لأبرز النقاط التي ميزت مفهوم الصورة الشعرية عند النقاد القدامى:
- اعتبار الصورة عند الجاحظ وابن قدامة وغيرهما ضربا من الصناعة والحرفة التي لا بدّ من العناية بها وتزويقها فهو الشكل الخارجي الذي يجب مراعاته.
- اعتبار أنّ المزيّة والتفاضل إنّما يرجع للصّورة الشكليّة الخارجيّة كما رأينا عند الجاحظ وابن قدامة وغيرهما.
- الفصل بين اللفظ والمعنى وإرجاع المزيّة للفظ على المعنى لأنّ المعاني مطروحة في الطريق.
- تقديم الجانب الحسّي للصورة على الجانب النفسيّ ممّا جعلهم ينظرون للصورة على أنّها نوع من النّقش والزخرفة والتزيين.
- الإلحاح على فكرة المحاكاة والنّقل الحرفي لأشياء العالم الخارجي.
- ضرورة إقامة التناسب المنطقيّ بين طرفي الصورة وعدم الجمع بين النقيضين.
- تجاوز عبد القاهر للمفهوم السّائد في قضية الفصل بين اللفظ والمعنى وتفضيل أحدهما على الآخر ونظر إليهما من زاوية النظم.

▪اقتراب مفهوم عبد القاهر للصورة الشعريّة من المفهوم الحديث لها إذ أشاد بالتشبيه الذي يكشف التقارب من خلال التباعد؛ فيجمع بين مثلين متباينين، كما أشاد بالاستعارة التي تدرك التشابه في التباين.

▪كلامهم عن التّخييل وأثره في نفس المتلقّي كان تنبّها منهم للدلالة النفسيّة للصورة.

أمّا في العصر الحديث فإنّنا نجد أنّ الصورة الشعريّة قد تميّزت بما يلي:

▪الاهتمام بالخيال و اعتباره المصدر الأوّل من مصادر الصّورة، وبه وصار للشاعر الحريّة في بناء صوره وإقامة العلائق تبعا لتجربته الشعريّة أو الشعوريّة.

▪تخطّي الدلالة الحرفيّة للأشياء والغوص في أعماقها لتكون أقدر على إيصال التجربة الشعريّة.

▪تجاوز القول بالطبيعة الزخرفيّة والتزيينيّة للصورة واعتبارها وسيلة لصوغ التجربة الشعريّة والشعوريّة، وقوة لتوحيد الأشياء.

▪التركيز على الجانب النفسي على حساب الجانب الشكلي.

▪الصورة لم تعد قائمة على التفكير الذهني المنطقي الذي يلغي الجانب النفسي في عمليّة الإبداع.

▪إلغاء فكرة التناسب بين الصور الشعريّة والعالم الخارجي وبالتالي الابتعاد عن فكرة المحاكاة.

▪الابتعاد عن التقريريّة والمباشرة في تشكيل الصور الشعريّة والتركيز على الإيحاء والتكثيف والرمز.

▪النظر إلى زاوية المبدع بعدما كان النظر للمتلقي فقط.

▪إقامة العلائق بين المتناقضات وصهرها في بوتقة واحدة.

▪تعتبر الصورة وسيلة الشاعر الأكثر قدرة على نقل تجربته ورؤيته؛ فهي المعيار الذي من خلاله يمكن الحكم على أصالة التجربة، كما أنها تعتبر مجال الشاعر لإظهار التفرّد الفنّي في الصياغة.

2/ الجانب التطبيقيّ:

الفصل الأول: درسنا فيه المستوى الصّوتي وأثره في تشكيل الصّورة وفيه خلُصنا إلى النّتائج التالية:

▪زاوج الشاعر بين الشعر العمودي والشعر الحرّ في ديوانه؛ غير أنّ قصائد الشعر الحرّ مثلت النسبة الأكبر بمعدّل 12 قصيدة من أصل 21 قصيدة الأمر الذي يعكس احتفاءه بالشعر الحر ورغبته في التجديد وكتابة نصّ شعريّ يوافق تطلّعات المتلقّي، ويتّسم بالتجديد في بنيته الشّكلية واللغويّة.

▪مناسبة الوزن للغرض الذي يرومه الشاعر إذ لاحظنا أنّه يقيم علاقة بين البحر كشكل إيقاعي، والغرض الشعري كشكل دلالي؛ فتجربته الشعوريّة تفرض نفسها على الشاعر ليختار لها الوزن الذي يحمل عمق تجربته.

▪تحطيم الوحدة العروضيّة للبيت حتّى يتسنّى له التّحرّك وفق دفقاته الشّعوريّة فتراه يبدأ القصيدة بسطر شعريّ فيه أربع تفعيلات ثمّ يطول السطر الثاني ليبلغ ستّ تفعيلات ثم يقصر إلى تفعيلتين وهكذا حسب ما تمليه عليه الحالة النفسيّة والشعوريّة، الأمر الذي يجعل الوزن عنده أحد مكوّنات القصيدة لا شيئا خارجا عنها.

▪مناسبة الوزن للصور الشعريّة إذ نلحظ في كثير من الأحيان أنّ الوزن يتبع دلالات الصور الشعريّة فيتحرّك وفقا لها، وتبعا لسلطانها.

▪دخول الزّحافات والعلل بكثرة في تشكيل الصور الشعريّة لتترجم عمق التجربة أو لتحمل في طيّاتها أسرار العالم الدّاخليّ للشاعر، فنراه على سبيل المثال يستعمل زحاف القبض في تشكيل صوره ليعبّر مثلا عن حالة الانقباض أو الحزن الدّفين.

▪استعمال الشّاعر التنويع النّغمي داخل النّص الشعريّ ليكسر قيود الوزن الصّارمة وبالتّالي إعطاء حريّة أكبر في بناء الصور الشعريّة لتكون قادرة على بيان تجربته الشعريّة.

▪استغلال الشّاعر لإمكانات القافية الدّلالية فكانت عنده تنتهي بانتهاء الدفقة الشعوريّة، كما شكّلت القافية النهاية التي تحمل ثقل دلالة الصور الشعريّة.

▪لم تكن القافية عند لخضر فلوس مجرّد متمّم موسيقيّ بل كانت ضروريّة في تموقعها؛ إذ كثيرا ما نلحظ ذلك التعالق النحويّ والدّلالي للقافية مع دوالّ البيت الأخرى، ممّا يجعل القافية متمكنة غير قلقة مرتبطة ترابطا شديدا بدلالة الصور الشعرية الموجودة في البيت أو في القصيدة ككلّ.

▪التنويع في القوافي وربط حركاتها وحروف رويها بما يخدم التجربة الشعريّة؛ فالقافية ليست مجرد بيانات صوتية بل إنها تنجز وظيفة دلالية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها.

▪اعتماد الشاعر على تقنيّة التكرار سواء على مستوى الصّوت أو الكلمة أو الجملة خدمة لبناء صوره الشعريّة، ولا يخفى ما للتكرار من وظائف جماليّة ودلاليّة تزيد من رقيّ النّص الشعريّ.

الفصل الثّاني: تم في هذا الفصل دراسة المستوى الصرفي وخلُصنا فيه إلى النتائج التّالية:

▪شيوع الأسماء في الدّيوان؛ ممّا يعكس طبيعة الرّحلة والحركة الدّاخليّة للشّاعر، والتي اتّسمت بالآلام والجراح وتدفّق مشاعر العشق والحنين.

▪شيوع الأسماء المكانية والزمانيّة في الدّيوان والتي أعطاها الشاعر أبعادا دلاليّة ورمزيّة ترتبط ارتباطا وثيقا بما يعانيه ويتحمّله، وربّما استعملها الشاعر في كثير من الأحيان كوسيلة تعيد له توازنه النّفسيّ وتريحه من ضغوطاته النّفسيّة.

▪اتّكاء الشّاعر على أبنية أسماء مختلفة كجموع التّكسير، واسم الفاعل، واسم والمفعول، والتعريف والتنكير، وأسماء الأعلام، والّتي جاءت متّسمة بالإيحاء والتّكثيف خدمة لصوره الشعريّة ممّا يعكس تنوّع تجربته الشّعرية والشعوريّة معا.

▪أمّا بنية الأفعال فقد لاحظت شيوع الأفعال الماضية في القصائد العموديّة وكثرتها وقد ارتبطت بمواضيع مثل: الغربة والذكريات، والشوق والحنين، والتشبّث بالرابطة التاريخيّة لأمجاد الأمّة.

▪استعمال الأفعال الماضية في تشكيل صوره كوسيلة لتفريغ شحناته العاطفيّة، ومؤشر على فهمه لأهميّة الماضي وما فيه من مقوّمات وعبر تعينه على فهم حاضره.

▪ أمّا استعماله للأفعال المضارعة فقد كثر في القصائد الحرّة وقد ارتبط بتطلّع الشّاعر للمستقبل، ورغبته في تغيير واقعه، كما استعمله ليصوّر الحدث ويجعله ممارسا وواقعا، أو ليخرج بالمتلقّي من حالة السّرد إلى التّجسيم والعودة إلى مسرح الحدث ووقت وقوعه.

الفصل الثّالث: تمّ في هذا الفصل دراسة المستوى التّركيبيّ وقد خلصنا فيه إلى جملة من النتائج هي:

▪شيوع الجمل الاسميّة الخبريّة في الدّيوان ممّا يعني أنّ الشاعر في حالة بوح، وتصوير للواقع وأحداثه.

▪عدم كثرة الجمل المؤكدة نظرا لصدق التجربة الشعوريّة.

▪استعمال الجمل الطويلة في تركيبه للصور الشعريّة إذ عادة ما يستتبع أركان الجملة الأساسيّة بمتمّات تتّصل اتصالا وثيقا بالصورة الشعريّة وتعمل على استكمالها.

▪جاءت الجمل الخبريّة الاسميّة التي خبرها جملة اسميّة دالّة على ثبوت الأخبار والأوصاف.

▪جاءت الجمل الخبريّة الاسميّة التي خبرها جملة فعليّة دّالة التجدّد والحدوث.

▪كثيرا ما يستتبع الشاعر الجمل الّتي شكّلت صورا شعريّة جزئيّة بجمل أخرى تشكّل صورة جزئيّة أخرى لتشكّل في النهاية مجتمعة صورة كليّة تحمل دفقة شعوريّة واحدة.

▪إقامة العلاقات الإسناديّة بين دوالّ جمله بما يشكّل صورا شعريّة شديدة التكثيف والإيحاء، بعيدة عن التقريريّة والمباشرة والتعميم.

▪خروج الألفاظ في ديوان الشاعر من مدلولها المعجميّ إلى مدلولات كثيرة بفضل دخولها في سياقات تكفل لها الجمال الفنّي، وكذلك بفضل حسن إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع.

▪شكّلت الجمل الفعليّة العصب المركزيّ في الدّيوان وذلك راجع إلى كون الفعل أقدر على استيعاب حركة الشّاعر ورحلته الدّاخليّة، كما أنّ الجمل الفعليّة أقدر على إعطاء الصورة حركيّة ونموّا.

▪استعمال الشّاعر للجمل الخبريّة المؤكّدة كنمط أسلوبيّ جديد في تشكيل صوره الشعريّة التّي جاءت من أجل التقرير أو إثبات الخبر وتمكينه في ذهن القارئ.

▪الأفعال في الجملة الفعليّة تتوالد وتتنامى لتدفع بالصورة الشعريّة نحو الاكتمال والنضج.

▪استخدام الشّاعر للأساليب الإنشائيّة كأدوات فنّية تسهم في بناء دلالة الصور الشعريّة، وتضمن لها التكثيف والإيحاء، ممّا يخوّلها لأن تترك أثرا جماليّا.

▪خروج الأساليب الإنشائيّة (النّداء والاستفهام) في الدّيوان من الحقيقة إلى المجاز تحقيقا لأغراض دلاليّة متنوّعة كالتعبير عن القلق والحيرة، أو للتنفيس عمّا يعتلج نفسه من جراحات وآلام.

▪استخدام الشّاعر للتقديم والتّأخير كوسيلة أسلوبيّة تؤدّي وظائف جماليّة ودلاليّة، وتظهر مقدرة الشّاعر الفنّية في التلاعب بالألفاظ والكلمات.

▪غلبة تقديم الجار والمجرور في تركيب الجمل عند الشّاعر ممّا شكّل عنده سمة أسلوبيّة بارزة، ترجع إلى كون الجار والمجرور أداة طيّعة في يد الشاعر يتنقّل به في تركيب الجملة كيفما شاء، ممّا يعطيه مساحة كبيرة من الحريّة تسمح له ببثّ دلالاته النفسيّة.

الفصل الرّابع: وهو فصل مخصّص للمستوى الدّلالي، ومن خلال دراسته توصّلت إلى النتائج التّالية:

▪وظّف الشّاعر في ديوانه الصّورة التقليديّة التي تقوم على أساس من التشابه والتناسب المنطقيّ بين طرفيها، كما وظّف أنماطا من الصّور تخرج في جدّتها وحداثتها عمّا تمليه طبيعة الصّورة في التراث البلاغي القديم.

▪تنويع للشاعر للصور الشعريّة في ديوانه، فكان منها الصورة المفردة، والمركبة، والكليّة، والرمزيّة.

▪بناء الصورة المفردة عند الشاعر بأسلوب تبادل معطيات الصّورة كالتشخيص، والتجسيم، والتجسيد، كما بناها في أحيان أخرى عن طريق مدركات الحواس كالتشبيه والاستعارة.

▪بناء الصّورة المركّبة من خلال سياقها التّمثيلي، وقد كان لها حظّ لا بأس به في ديوانه.

▪بناء الصّورة الكلّية عن طريق الرّبط الوثيق بين الصور الجزئيّة، بحيث تأخذ بعضها بأعناق بعض؛ فالصّورة الأولى تسلمك للصورة الثانية، والثانية للثالثة، وهكذا حتّى تتشكّل الصورة الكلّية، فتبدو القصيدة وكأنها صورة واحدة. وهذا النوع من الصور لم يحفل به كثيرا في ديوانه.

▪توظيف الرّمز عند الشّاعر وتنويعه؛ إذ يستعمل الألفاظ في كثير من الأحيان كرموز وإشارات لمواقفه وأفكاره وحالاته النفسيّة، وهو ما يعكس قوة التجربة الشعريّة لديه.

▪بيّنت الصورة الشعريّة المستخدمة اهتمامه الكبير بالخيال، والطبيعة، والقلب في مقابل العقل؛ إذ جاء ديوانه طافحا بمشاعر الشوق العشق والحنين، والآلام والجراح.

▪بروز الملامح الذّاتيّة للشاعر في صوره؛ إذ نشعر أنّها تصف شخصّية ترفض ما يجري في واقعها من فساد اجتماعي وسياسي وثقافي .....، وينادي بالقيم الاجتماعيّة والفضائل.

▪بروز الوحدة العضويّة في قصائده؛ إذ لا حظنا ارتباط الصور بالموضوع الكلي للقصيدة.

▪استطاع الشاعر بصوره أن ينقل مجريات واقعه وما فيه من تمزّق وقمع وما تعانيه الأمّة العربيّة عموما من شتات وتفرّق وفساد، ولعلّ هذه كانت من أبرز القضايا الوجدانيّة في ديوانه.

▪أما في يخصّ الحقول الدّلاليّة فإنّنا نلحظ اتكاء الشّاعر على حقل الطبيعة فكان يستقي منه مادّته لكنّه يخرج بالألفاظ من دلالاتها المعجميّة إلى دلالات إيحائيّة، ويجعل من هذه الألفاظ نقاطا حيّة للتّصوير، والتّعبير عن تجربته الشعوريّة.

▪توظيف الشّاعر لحقول دلاليّة مختلفة ممّا يعكس سعة تجربته الشّعريّة، كما يعكس ذلك سعة ثقافة الشّاعر وتمكّنه من تطويع ما في العالم الخارجي من أشياء تبعا لذاته وشعوره.

أما في يخص **الملاحظات العامّة** فقد خلُصنا إلى:

▪النّص الشعري عند الشاعر يُظهر وعيا كبيرا ونضجا فنّيا وإبداعيّا راقيا.

▪تعكس نصوص الشّاعر التزامه بقضايا وطنه وأمته، فمشاعره في الدّيوان تظهر هاجس القلق والحيرة والاضطراب الذي يلازمه، كما تظهر نصوصه أمله في عودة الوطن والأمّة إلى دورها الحضاري.

▪نزوع كثير من الصور الشعريّة إلى الإبهام والغموض، لكنّه ـ في نظري ـ غموض فنيّ يجعل الصور والنصوص الشعريّة مفعمة بالإشارات والإيحاءات.

المصـــــــادر

و المـــــــراجع

القرآن الكريم (برواية حفص عن عاصم)

1.المصادر

1.الأخضر فلوس، ديوان أحبك.. ليس اعترافا أخيرا، (د.ط)، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1986. (المدونة)

2.المراجع:

1. المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط5، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 1975م.

2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو مصريّة، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة مصر، 1952م.

3. ابن الأنباري أبو البركات، عبد الرحمن محمد بن أبي سعيد(ت513هـ،577هـ)، أسرار العربيّة، تحقيق وتعليق بركات يوسف هبّود، ط1، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، 1420هـ/1999م.

4. ابن جني، أبو الفتح، عثمان بن جني (ت: 392 هـ)، الخصائص، تح محمد علي النّجار، (د ط)، دار الكتب العلمية نسخة مصورة عن دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952م.

5. ابن جنّي أبو الفتح عثمان (ت396هـ)، سرّ صناعة الإعراب، تح: الدكتور حسن هنداوي، ط1، دار القلم، دمشق، سوريا، 1985م.

6. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1420هـ/ 2000م.

7. ابن فارس أحمد، الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها، تح: السيد أحمد صقر، (د. ط)، عيسى الباب الحلبي وشركاه، مصر، 1977م.

8. ابن مالك جمال الدين محمد بن عبدا الله بن عبد الله الطائي (ت672 ه)، شرح التسهيل، تحقيق عبد الرحمن السيد ومحمد بدوي المختون، ط1، هجر للطباعة والنشر، مصر، 1990م.

9. ابن يعيش ابن علي، (ت 643ه)، شرح المفصل، د.ط، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، د.تا.

10. أبو ديب كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيويّة في الشعر، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1984م.

11. أحمد الحملاوي، شذا العرف في فنّ الصّرف، ط1، مؤسّسة الرسالة، دمشق، سوريا، 1428ه/ 2007م.

12. أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النار، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م.

13. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط10، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1994م.

14. أحمد الهاشمي (ت 1943م)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، اعتنت بها نجوى أنيس ضو، (د. ط)، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربيّ، بيروت، لبنان، (د. تا).

15. أحمد بقار، شعر عبد الله حمادي البنية والدلالة " دراسة "، ط1، دروب للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015م.

16. أحمد عامر، من قضايا التراث العربي (النقد والناقد)، (د. ط)، مُنشأة المعارف الإسكندرية، مصر، (د تا).

17. أحمد علي إبراهيم الفلاحي، الصورة في الشعر العربي دراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني (مسلم بن الوليد)، ط1 – دار غيداء – عمان، الأردن، 2013م/ 1434ه.

18. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط5، عالم الكتب، القاهرة، 1998م.

19. أدونيس أحمد سعيد، مقدّمة للشعر العربي، بيروت، لبنان، ط3، دار العودة، 1979م.

20. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية، في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994م.

21. تمام حسّان، اللغة العربيّة معناها ومبناها، (د. ط)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994م.

22. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م.

23. جابر عصفور، مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي، ط5، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1995م.

24. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (159هـ/ 255هـ)، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1969م.

25. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، ط 3، دار المدني، جدة، 1992م.

26. جلال الخياط، المثال والتحول (آراء ودراسات في شعر المتنبي وحياته)، ط2، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1407هـ/1987م.

27. جمعة بن ناجي السّلمي، ألفاظ ألوان الغنم في الغريب المصنّف والمخصص - دراسة لغويّة في نظريّة الحقول الدلالية، مجلّة علوم اللّغة، القاهرة، مصر، المجلّد 10، ع1، 2007م.

28. حسن حميد فيّاض، الصورة المفردة والمركبة في سورة الواقعة، مركز دراسات الكوفة (مجلة)، العدد السادس 2007م، جامعة الكوفة.

29. حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، 1994م.

30. حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002م.

31. حسين جمعة، جماليات الخبر والإنشاء (دراسة بلاغيّة جماليّة نقديّة)، (د. ط)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا،2005م.

32. حفني ناصف، العلامة محمد دياب، العلامة مصطفى طموم، العلامة محمد صالح، الدروس النحويّة،

33. (د ط)، دار العقيدة، الإسكندريّة، مصر، 2007م.

34. حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ، (د. ط)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1998م.

35. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر،1415ه/ 1994م.

36. الخطيب القزويني، (ت739ه)، الإيضاح في علوم البلاغة ه تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط3، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1971م.

37. دلال حسين عنبتاوي، بدر شاكر السياب – قراءة أخرى– دراسة–، ط1، الآن ناشرون وموزعون، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016م.

38. رابح بن خوية، بنية اللغة الشعرية في الشعر العربي المعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث إربد الأردن، 2017م.

39. رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1998م.

40. رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي (ت 686هـ)، شرح كافية ابن الحاجب، تقديم إميل بديع يعقوب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998م.

41. الرّماني أبو الحسن علي بن عيسى (توفي سنة 386هـ)، النكت في إعجاز القرآن، (مطبوع ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ط3، تح: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، 1976م.

42. الزّمخشريّ جار الله، أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر، (رجب467هـ/ 1074م.– ت. ليلة عرفة 538 هـ / 1143 م)، المفصّل في صنعة الإعراب، تح: خالد إسماعيل حسان، ط.4، مكتبة الآداب، القاهرة، 1430هـ /2009م.

43. سامية راجح ساعد، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ط1، جامعة محمد خيضر، بسكرة . الجزائر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، عالم الكتب الحديثة . أربد الأردن، 2010م.

44. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، ط2، دار المعارف، مصر، 1983م.

45. سلوم تامر، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1 1983م.

46. سويف مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني–في الشعر خاصة–، ط4، دار المعارف، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، القاهرة، مصر 1996م.

47. سيبويه أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (140هـ– 180هـ)، الكتاب، تح عبد السلام هارون. (د ط)، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، 1412هـ / 1992م.

48. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ط10، دار المعارف، القاهرة، (د تا).

49. شرتح، عصام، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م.

50. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، (مشروع دراسة علمية)، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1978م.

51. شوشة فاروق، لغتنا الجميلة، مكتبة مدبولي، (د.ط)، القاهرة مصر، (د.تا).

52. صالح عبد العظيم الشّاعر، حركة النّحو والدّلالة في النّص الشعريّ (دراسة تطبيقيّة)، ط1، دار الحكمة للنشر والتوزيع، مصر، 1434ه/2013م.

53. صلاح رزق، محاولة لتأسيس منهج نقديّ عربيّ، ط2، دار غريب للطباعة والنّشر، القاهرة، مصر، 2002م.

54. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1998م.

55. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995م.

56. طارق ثابت، النسق الشعري وبنياته منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف المنهجي، (د. ط)، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2018م.

57. الطّيب بكّوش، التّصريف العربي من خلال علم لأصوات الحديث، تقديم: صالح القرمادي، ط3، مطبعة جمهورية تونس، المطبعة العربية، تونس، 1992م.

58. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، دار الكندي–دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1978م.

59. عبَّاس إحسان، اتجاهات الشعر العربي المُعاصر، (د. ط)، عالم المعرفة، الكويت، 1978م.

60. عباس إحسان، خصائص الحروف العربية ومعانيها، (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998م.

61. عباس إحسان، فن الشعر، ط3، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د. تا).

62. عباس حسن، النحو الوافي، مصر، ط3، دار المعارف، 1975م.

63. عبد الحميد محمّد محي الدّين شرح بن عقيل على ألفيّة ابن مالك، (د ط)، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، 1998م.

64. عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003م.

65. عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، ط1، المطبعة والوراقة الوطنيّة، مراكش، المغرب، 2012م.

66. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، (د.ت).

67. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ط1، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع عمان، الأردن، 2010م.

68. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، ط1، دار المدني، جدة، 1991م.

69. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1989م.

70. عبد الله خضر الحمد، قضايا الشعر العربي الحديث، ط1، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2017م.

71. عبد الله خضر حمد، المذاهب الأدبية دراسة وتحليل، د. ط، دار القلم للنشر والتوزيع، بيروت، (د. تا).

72. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط3، دار الفكر العربي، بيروت، 1981م.

73. عزوز أحمد، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، (د ط)، 2002م.

74. عصام شرتح، تقنيات جمالية في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، دار الخليج عمان، الأردن، 2018م.

75. عصام شرتح، موحيات الخطاب الشعري- دراسة في شعر يحيى السماوي، ط1، دار الينابيع، دمشق، 2011م.

76. العقاد عباس محمود، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، (د.ط)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، (د. تا).

77. العكبري أبو البقاء عَبْدُ اللهِ بْنُ الحُسَيْنِ بْنِ عَبْدِ اللهِ بْنِ الحُسَيْنِ مُحِبُّ اللهِ، اللباب في علل البناء والإعراب، تح: غازي مختار طليمات، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، سورية، 1995م.

78. علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، (د ط)، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د تا).

79. علي صليبي، مجيد المرسومي، القصيدة المركّزة ووحدة التشكيل: دراسة فنيّة في شعر الستّينات في العراق، كلية التربية الأساسيّة/الجامعة المستنصريّة، العراق، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1437هـ / 2016م.

80. علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، دت.

81. عمران خضير حميد الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ط1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982م.

82. فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ط2، دار التنوير للنّشر والتوزيع، الجزائر، 1429هـ/ 2008م.

83. فاضل أحمد القعود، جدليّة الذّات والآخر في الشعر الأمويّ، دراسة نصّيّة، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1433هـ/2012م.

84. فاضل صالح السامرّائي، معاني الأبنية في العربيّة، ط2، دار عمّار، عمّان الأردن، 2007م.

85. فتيحة كحلوش، الخطاب الشعريّ العربي المعاصر وسلطة المرجعيّات، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان الأردن، 2019م.

86. في صوتيات العربية، رمضان محي الدين، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، الأردن، (د ط)، 1979م.

87. قاسم عدنان الحسين، التصوير الشعري، ط1، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلام، طرابلس، 1980م.

88. قُدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، (د ط)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).

89. القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجه، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986م.

90. القرطبي أبو عبد الله بن محمّد بن أحمد الأنصاري (ت 671 هـ)، الجامع لأحكام القرآن، (د. ط)، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 2013م.

91. القلماوي سهير، فن الأدب المحاكاة، ط.2، دار الثقافة للطباعة والنشر 1973م.

92. القيسي أبو محمد مكي بن أبي طالب، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، تح: أحمد حسن فرحات، ط3، دار عمار، عمان، الأردن، 1417هـ/1996م.

93. كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، (د ط)، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1407هـ/ 1987م.

94. مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية بين التراث والتجديد، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ـ القاهرة، مصر،2007م.

95. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1988م.

96. محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، الطرابلسي، (د.ط)، منشورات الجامعة التونسية 1981م.

97. محمد جدوع عزة، البناء الموسيقي والدلالة، ط4، مكتبة الرشد، الرياض، السعوديّة، 1404هـ/ 2019م.

98. محمد جواد، علم أصوات العربية، النوري، ط1، منشورات جامعة القدس المفتوحة، 1996م.

99. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (د ط)، دار المعارف، القاهرة، (د تا).

100. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د.ط، موقع اتحاد الكتاب العرب، (د. تا).

101. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د. ط، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 1997م.

102. محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، د.ط دار نهضة مصر للطبع والنّشر، القاهرة (د.تا).

103. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1984م.

104. محمّد مفتاح، في سيمياء الشّعر القديم، (دراسة نظريّة تطبيقيّة)، (د، ط)، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، 1409هـ/ 1989م.

105. محمد مفتاح، مفاهيم موسّعة لنظريّة شعرية (اللغة ـ الموسيقى ـ الحركة)، ط1، المركز الثقافي العربيّ الدار البيضاء، المغرب، 2010م.

106. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنّية (1925م – 1975م)، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 2006م.

107. محمود سيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، ط02، دار الهداية للنشر والتوزيع، الكويت، 1415هـ/ 1994م.

108. مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، د.ط، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د. تا).

109. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط3، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1996م.

110. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، (د ط)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د تا).

111. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث"، مكتبة الشباب، القاهرة، 1965م.

112. موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003م.

113. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط3، مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، 1967م.

114. نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، (د. ط)، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1982م.

115. هادي نهر، البحر وأعاليه البحر وأعاليه الشاعر نادر هدى بعيون مغاربية، ط1، شركة دار البيروني للنشر والتوزيع، الأردن عمان، 2013م.

116. هاملتون. ر، الشعر والتأمل، تر: محمد مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، (د ت).

117. هديّة جمعة البيطار، الصورة الشعريّة عند خليل حاوي، ط1، دار الكتب الوطنيّة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، المجمع الثقافي، 2010م.

118. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1990م .

119. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان2007/ 1427هـ.

2. **المراجع الأجنبية أو المترجمة**:

1. إروين إدمان، الفنون والإنسان، تر: مصطفى حبيب، (د. ط)، مكتبة مصر، (د.تا).

2. تزفيتان تودوروف، نقد النقد(رواية تعلم)، تر: د. سامي سويدان، مراجعة د. ليليان سويدان، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، 1996م.

3. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986م.

4. ريفاتير ميكائيل، معايير تحليل الأسلوب، تر حميد لحمداني، ط1، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء 1993م.

5. ماثيسن ف. أ. ، ت. س اليوت الشاعر والناقد، تر د. إحسان عباس، (د ط)، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت– نيويورك، 1965م.

3. المعاجم العربية:

1. ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري (ت 711هـ.)، لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر ومراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003م.

2. الجرجاني السيد الشريف، أبو الحسن علي بن محمد بن علي (ت816هـ)، التعريفات، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2003م/ 1424هـ.

3. الكفويّ أبو البقاء أيّوب بن موسى الحسيني (ت 1094هـ/1673م)، الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغويّة)، قابله على نسخة خطّية وأعدّه للطبع ووضّح فهارسه د. عدنان درويش، محمّد المصريّ، ط2، مؤسّسة الرسالة للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1419هـ/ 1998م.

4. أطروحات و مذكرات التخرج:

1. أروى خالد مصطفى عجولي، النظام الصوتي ودلالته في سيفيات المتنبي، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف الأستاذ الدكتور محمد جواد النوري، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2014م.

2. إيمان زهير حسين شريم، صورة الخيل في شعر أبي تمام والمتنبي دراسة مقارنة، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبد الخالق عيسى، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس فلسطين، 2013م.

3. خضر أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور نبيل خالد أبو علي، كلية الآداب، قسم اللغة العربية بالجامعة الإسلاميّة، غزة، فلسطين 1431هـ/2010م.

4. سامي شهاب أحمد الجبّوري، شعر ابن الجوزي ـ دراسة أسلوبيّة ـ، رسالة تقدّم بها إلى مجلس كليّة التربية، جامعة الموصل، العراق، وهي جزء من متطلّبات درجة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها، إشراف الدكتور فائق مصطفى، 1432هـ / 2002م، رقم: MD558435 ، ص: 112.

5. الشريف طرطاق، البناء الفني في شعر مصطفى الغماري (شعر التفعيلة أنموذجا)، مذكرة ماجستير، تخصص نقد أدبي، إشراف عبد الرحمن تبرماسين، 2004/2003م.

6. عادل بن أحمد بن سالم باناعمة، بناء الجملة عند مصطفى صادق الرافعي من خلال كتابه أوراق الورد، رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير، إشراف سعادة الأستاذ الدّكتور مصطفى إبراهيم علي، كليّة اللغة العربيّة، قسم الدّراسات العليا فرع اللغة، وقفيّة الأمير غازي للفكر القرآني، المملكة العربيّة السعوديّة، 1421هـ.

7. عبد النور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة دكتوراه/فلسفة في اللغة العربية وآدابها، إشراف الأستاذ الدكتور حاكم حبيب الكريطي، جامعة الكوفة، كلية الآداب،1429هـ / 2008م.

8. علاء حسن عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، أطروحة دكتوراه ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، تخصص النقد الأدبي، إشراف الدكتور منذر محمد جاسم، الجامعة العراقية، 2012م.

9. فوزية بنت محمد بن إبراهيم البطي، الخصائص الأسلوبية في شعر محمد عواض الثبيتي، رسالة ماجستير في الآداب تخصص دراسات أدبية، إشراف الدكتور حمد بن عبد العزيز السويلم، جامعة القصيم، السعودية، 2017/2016م.

10. قرفي السعيد، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إليا أبي ماضي، مذكرة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور أحمد موساوي، تخصص البلاغة والأسلوبية، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، السنة الجامعية 2010/2009م.

11. لباشي عبد القادر، الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس دراسة تحليلية دلالية، رسالة ماجستير في الأدب العربي، إشراف الدكتور علاق فاتح، بوزريعة الجزائر، السنة الجامعية 2005/2004م.

12. لزهر فارس، الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب عربي حديث، إشراف الأستاذ الدكتور يحيى الشيخ صالح، جامعة منتوري، قسنطينة، كلية الآداب واللغات، السنة الدراسية: 2005/2004م.

5. **المجلات و الدوريات**:

1. إبراهيم أنيس، بين القافية في الشّعر العربيّ والقافية في الشّعر الإنجليزي، مجلّة مجمع اللغة العربيّة بالقاهرة، مصر، ع29، 1392هـ/ 1972م.

2. أحمد الشريف شطراج أستاذ بقسم اللغة والأدب العربي، معاني الاستفهام في شعر جار الله محمود بن عمر الزمخشريّ ـ دراسة أسلوبيّة، المدرسة العليا للأستاذة، قسنطينة، الجزائر، مجلة حوليّات للغات والآداب، جامعة قالمة، ع12، ديسمبر 2015م.

3. أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية (المفهوم والخصائص)، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع09 /2015/12م.

4. جابر عصفور، القصيدة الرديئة-كيف نتعرّف عليها؟، مجلة العربي، الكويت، ع 508، مارس2001م.

5. رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر): نازك الملائكة أنموذجاً، مجلة جامعة دمشق-المجلد 29- ع (2+1)، 2013م.

6. زايد محمد الخوالدة، جمالية الصورة الشعرية دراسة في نماذج مختارة من الشعر الأردني، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، المجلد 29/ العدد 4/ 2021م.

7. صادق فتحي دهكردي، نادر محمدي، قسم اللغة العربية وآدابها، رمز الطبيعة في شعر المقاومة لدى بلند الحيدري، جامعة طهران، فرديس فارابي، إيران، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، ع38، أفريل، 2018م.

8. عبد القادر البار، الانزياح في محوري التركيب والاستبدال، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع9، 2010م.

9. عبد القادر رحماني، أثر الزحافات في التنويع الإيقاعي دراسة تطبيقية في شعر أبي القاسم الشابي من خلال مقطوعة – من التاريخ- مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، جامعة الجزائر2، مج 2، ع3، 2014م.

10. علي قاسم محمد، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، ع110، 2014م، جامعة بغداد، ص: 99. نقلا عن بالفسكي بيوتر، الكلمة والصورة، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة الأديب، ج2، م1، سنة 21، فبراير، 1962م.

11. محي الدين محمد، (محاولات في تحليل التجربة الشعرية)، مجلة "شعر" مج:2 العدد 18 يونيو 1965م.

12. نور الدين دريم، المقاربة اللسانية في الخطاب الصوفي – دراسة في نماذج شعرية لعبد المجيد فرغلي – مجلة أدبيات جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، مج:1، العدد2، ديسمبر 2019،

13. ياسر ذيب طاهر أبو شعيرة رئيس قسم الترجمة والمطبوعات، المعجم الشّعري ومصادره في شعر عبد المنعم الرفاعي (الطبيعة، المرأة الحرب)، وزارة التربية والتعليم، الأردن، عمان، مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث، المجلّد4، ع2، 2018م.

14. يوسف رزقة، مقاربة أسلوبيّة لشعر عز الدّين المناصرة (ديوان جفرا أنموذجا)، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، كليّة الآداب، الجامعة الإسلاميّة غزّة، فلسطين، المجلّد 10، ع2، 2002م.

6. المواقع الإلكترونية :

1. أبو أوس إبراهيم الشمسان عضو المجمع، الجملة الظرفيّة من أوهام ابن هشام، منتدى مجمع اللغة العربيّة على الشبكة العالميّة، 04 . 18 . 2015، 12:13 pm، الموقع الإلكتروني:

http://www.m-a-arabia.com/vb/showthread.php?t=8968

2. أحمد الزغبي الرمز في الشعر العربي الحديث، الموقع الإلكتروني:

https://almanarjournal2.blogspot.com/2019/08/blog-post_459.html،

أغسطس/2019/10م.

3. ثائر حسن حمد، الاستعارة من منظور أسلوبي، قسم اللغة العربية، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، الموقع الإلكتروني: http://riyadhalelm.com/researches/15/135_istarah.pdf

4. جمال خضير الجنابي، أهمية الصورة الشـعرية ووظيفتها عند هشام القيسي، 19-03-2015م، https://www.alnaked-aliraqi.net/article/26523.php

5. حسن شعراوي، الشعر الحديث والإيقاع الموسيقي، مقال موجود في الأنترنت، الموقع الإلكتروني: https://www.marefa.org/images09 آذار 2013م.

6. الطيب عبدالرازق النقر الصورة الفنية في الشعر العربي، http://nasershehan.blogspot.com/2012/11/blog-post.htmlالجمعة، 30 نوفمبر 2012م.

7. عصام شرتح، جمالية اللغة عند جوزف حرب، الإثنين 2 اكتوبر 2017، الموقع الإلكتروني: https://www.diwanalarab.com

8. فالح النصيف الحجيّة الكيلاني، دراسات في الشعر المعاصر وقصيدة النثر، الإثنين 03 سبتمبر 2018م سا 05:13 مساء، الموقع الإلكتروني: http://www.shomosnews.com

9. المهندس، الطبيعة في شعر محمود درويش، الموقع الإلكتروني:

(4- https://sudaneseonline.com/cgi-bin/sdb/2bb.cgi?seq=msg&board=2&msg=1049378524&rn=1 (3-2003، 03:02PM.

10. ياسر عبد الحسيب رضوان، الصورة الشعرية مفهومها وأهميتها وأنواعها، مقال في الموقع الإلكتروني http://www.odabasham.net :بتاريخ: 04 أيار 2017م.

11. ياسر عبد الحسيب رضوان، الصورة الكلية عند الصحابي الشاعر حميد بن ثور الهلالي، الموقع الإلكتروني: https://www.alukah.net/literature_language/0/65624/ 24-01-2014

12. ياسر عثمان، من صدمةِ الوعي إلى إنتاجِ الدلالة، أسئلةُ الدهشة عندَ علي عبد الله خليفة، – مصر، مجلّة ندوة الإلكترونية للشعر المترجم، تاريخ وساعة النشر لا يوجد. الموقع الإلكتروني:

.https://www.arabicnadwah.com/bookreviews/khalifa-yasser_uthman.htm

Thesis Abstract

The Poetic Image at the Lakhder Fellous in the Divan of

(I Love You..Not a Last Confession)

— A Stylistic Study—

Submitted By: Ahmed BESSAOUD

Supervised By: Docteur Zair Amrou

This dissertation aimed at stylistically studying the poetic image in the divan of Lakhder Fellous named (I Love You..Not a Last Confession), showing its efficacy in organizing and relating the poem's parts together, through the phonemic, morphological, syntactic and semantic level. The study also demonstrated the poet's techniques in forming the image, and revealed the direct and indirect construction, behind which the psychological signification hides and opens up the wide space for interpretation and more intensive and suggestive images. Furthermore, it showed that the poet did not stand merely at the limits of simple images, yet he used composite, holistic, and symbolic images, in order to draw up integrated art pictures, where partial images interact in and cooperate to serve the poem's texture and work to complete it and achieve its coherence and cohesion, what makes it organized in a unified poetic strand.

The poetic images construction revealed the poet's wide imagination, rich poetic experience, and ability to adapt the external world's images according to himself and in service to his emotions, in addition to the diversity of resources and multitude of tributaries. The study contained an introduction and five chapters as the following:

Chapter One: is theoretical, in which I talked about the poetic image in the ancient and modern Arab Criticism, and its poetic texture's function, in addition to its importance, construction basics, significations, and patterns.

Chapter Two: in this chapter, I talked about the poetic image at the phonemic level, mentioning the phonemic level's efficiency in forming images, through studying internal and external music.

Chapter Three: I dealt with the poetic image in the morphological level, mentioning its role in forming images, through speaking about nouns and verbs structures.

Chapter Four: In this chapter, the syntactic level was tackled, and it has been spoken about composition and significations of nominal and informative sentences, in addition to nominal sentences of (a verbal sentence predicate), to move after that to verbal sentences of all types, then the confirmed informative sentences; I studied also the performative sentences, speaking about interrogation and appeal, concluding by an introductory and a final subchapter, in which I demonstrated the role of all these supchapters in the constraction of the poet's image.

Chapter Five: In this chapter, I studied the poetic image at the semantic level, where I mentioned the divan's poetic image patterns such as single images and their simile and metaphorical figures, and holistic, composite, or symbolic images, to conclude by talking about the contained semantic fields in the divan.

The research ended up with a conclusion, in which the whole study results were mentioned.