



الجمهورية العربية السورية

جامعة البعث

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

بناءً الأسلوب في شعر التفعيلة السوري المعاصر

من عام 2000 م حتى 2019م

" دراسة تحليلية نقدية "

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

الدراسات النقدية والبلاغية

إعداد الطالبة : لينا أحمد يعقوب

إشراف

الأستاذ الدكتور نزار محمد عبشي

أستاذ قسم اللغة العربية - جامعة البعث

1444هـ - 2022م



الجمهورية العربية السورية

جامعة البعث

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

قُدِّمَت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الدكتوراه ، اختصاص الدراسات النقدية
والبلاغية، قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة البعث.

المُرشح

لينا يعقوب

This thesis is provided to complement the requirements of the ph.
Degree in the field of critical and rhetorical studies, Arabic language And
Literature Department, Faculty of Arts and Humanities –Al Baath
University.

Candidate

Lina Yacoub



الجمهورية العربية السورية
جامعة البعث
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

تصريح

أُصِرَّحَ بأنَّ هذا البحث "بناء الأسلوب في شعر التفعيلة السوري المعاصر من عام 2000م حتى 2019م "دراسة تحليلية نقدية" لم يسبق أن قُبل للحصول على أيّ شهادة، ولا هو مقدّم حالياً للحصول على شهادة أخرى.

المرشح
لينا يعقوب

DECLARATION

It,s hereby declared that this research/ "Style Structure in Modern Syrian Poetry "Taf,eela Verse" From2000 to 2019:A Critical Analysis Study/ " has not been submitted or accepted for the fulfillment degree before nor it is currently presented for anyother degree.

Candidate

Lina Yacoub



الجمهورية العربية السورية
جامعة البعث
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

شهادة

نشهد بأنّ العمل الموصوف في هذه الرسالة هو نتيجة بحث قامت به المرشحة لينا يعقوب، بإشراف الدكتور نزار محمد عبشي الأستاذ في قسم اللغة العربية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية -جامعة البعث. وأيّ رجوع إلى بحث آخر في هذا الموضوع مؤثّق بالنّص.

المشرف على الدراسة

أ.د. نزار عبشي

CERTIFICATE

I hereby certify that the work described in this thesis is the result of the author's own investigation Lina Yacoub, under the supervision of doctor Nizar Abshe, professor in the Department of Arabic, faculty of Arts and Humanities, AL-Baath University. Any reference to another research in this subject authenticated in the text. Candidate

Supervision

Lina Yacoub

professor Nizar Abshi

المحتويات

تصريح	ت
شهادة	ث
المحتويات	ج
الإهداء	خ
المُقدِّمة	1
الدراسات السابقة :	5
مدخل : مهاده نظري	8
أ- البناء	8
ب- مفهوم الأسلوب في اللغة:	10
ت- مفهوم الأسلوب في النقد العربي القديم	10
ث- الأسلوب في المصطلح المعاصر	11
ج- علم الأسلوب	13
ح- مفهوم الأسلوب والأسلوبية	13
خ- ماهية الأسلوبية	14
د- اتجاهات الأسلوبية	16
الفصل الأول : شعر التفعيلة في سورية تعريفه ، مراحله ، مضامينه ، وآراء النقاد فيه	25
1-تعريف شعر التفعيلة	25
2- مراحل شعر التفعيلة	28
3- مضمون شعر التفعيلة:	34
4-بدايات شعر التفعيلة في سورية	37
5- الغموض في شعر التفعيلة السوري	49
6- النزعات الأدبية وتجلياتها في شعر التفعيلة السوري	69
7-الأساليب الشعرية المعاصرة في شعر التفعيلة السوري	76
الفصل الثاني: مكونات الأسلوبية في شعر التفعيلة السوري	89
1- التكرار وأنماطه الأسلوبية في شعر التفعيلة السوري	89

2-	التشكيل الإيقاعي في شعر التفعيلة السوري	118
3-	أساليب بناء العنوان في شعر التفعيلة السوري	141
4-	التقنيات الأسلوبية في بناء العنونات الشعرية	154
	الفصل الثالث : التناص في شعر التفعيلة السوري	160
1-	التناص لغة واصطلاحاً	160
2-	التناص الديني (الدلالة المعجمية والاصطلاحية):	162
3-	التناص مع التراث الأدبي	174
4-	تناص الأهازيج الشعبية	181
	الفصل الرابع: الصورة في الشعر السوري الحديث	199
1-	تعريف الصورة وفق دلالتها المعجمية	199
2-	تعريف الصورة من وجهة نظر النقد	200
3-	أنواع الصورة	201
4-	تقنيات التحول الدلالي في الصورة المفردة	229
5-	أسلوب الانزياح في شعر التفعيلة السوري	231
6-	جماليّة الانزياح في الصورة الشعرية	237
6-	الانزياح وتمثّلات اللهجة العامية في لغة الشعر الحديث	245
7-	تحليل نماذج من شعر التفعيلة السوري	258
	الخاتمة والنتائج :	307
	قائمة المصادر والمراجع	311
	ملخص البحث	333

الإهداء

لكلِّ بدايةٍ نهاية، وبعد كل تعب راحة، وبعد كل زرع حصاد، وبعد كل جهد نبيل مراد، وبعد كل سير وصول.،وها هي سفينة بحثي تستقرُّ على شاطئ طالما تجاذبتها أمواجه في رحلتها بين مدٍّ وجزر. رحلة لم تخلُ من معاناة كانت تذللُّها رغبة الكشف، وتغلب عليها متعة المعرفة والاطلاع على المزيد؛ فله الحمد على ما بلغت ، وله الشكر على ما أنجزت .

وفي هذا المقام أتوجّه بنبض قلبي الخافق بالحُبِّ إلى مَنْ كانت شراعي في رحلة البحث، وقد أمدَّتني بمجداف حنين، وشراع محبة، ورافقتني رحلة الدراسة كلّها، كما تُرافقني في رحلة العمر حضناً دافئاً ، ونهراً يفيضُ حناناً ورقّةً والتي لاقتباس ينصفها ولاصّ يكفي للحديث عنها هي فوق كل الكلمات والحروف هي الفضل هي الخير هي الكل .

(أُمِّي الحبيبة)

إلى سندي ، والنسغ الذي تستمدُّ منه زهرة عمري الدعم والاستمرار، واهب القوة والثقة في كلِّ خطواتي، إلى من أحمل اسمه بكلِّ افتخار ورجائي عند الله رضاه ومن أقول فيه:

حسبي افتخاراً أنَّ أحمد لي أبٌ وكذا العروبة كُرمْتُ في أحمدٍ (أبي الغالي)

إلى أغصاني التي تبرعت من نبض الروح، وشاركوني وحدة الدم والنبض ، مصادر قوّتي، وروافد نهري حين تجفُّ مياهه، قوادم أجنحتي، مَنْ بهم تمتُّ سعادتي في الدنيا أخوتي الأعزّاء:

(علي وزين العابدين ومحمد)

وإلى الشار التي أينعت، فكان الجنى غصن بيتنا الذي يأتلق كل يوم بهجةً وفرحاً السمت :

(أحمد)

وإلى الزهرة التي أضفت على حياتنا جمال حضور، ورشّت على مرآة أيامنا عطر وجودها

(كريمةينا)

وإلى مَنْ كنَّ الروافد التي أغنت شجرة العائلة بأطيب الفروع، وأكرم الزروع زوجات أخوتي الكريمات:

(روان، لميس، سمر)

كما أتوجه بعميق الشكر ووافر الامتنان إلى من رافقتني رحلة الدراسة والبحث منذ أن كانت الفكرة بذرة حتى نُضجها ثمرة يانعة مشرقي الأستاذ الدكتور نزار عبشي الذي كان له الفضل الأول والأخير في استقرار سفينتي ،وتصويب سمت اتجاهها في الوصول إلى برِّ الأمان، والشكر موصول إلى لجنة التحكيم الأساتذةالأفاضل: الدكتوروة روعة الفقس والدكتور زكوان العبدو والدكتوروة ليلي المغرقوني والدكتوروة رثيفة السلومي على ما بذلوه من جهد في قراءة الرسالة التي سترتقي بملاحظاتهم وتكمل صورة تشكيلها الجمالي، وهو ما سيكون محط اهتمام مني وبوصلة تُحدّد لي سمت البحث العلمي الجاد في قادمات الأيام .وأشكر زملائي الذين رافقوني في الدراسة فكانو خير معين . والحمد لله من قبل ومن بعدُ .

المُقَدِّمَة

- 1-هدف البحث
- 2-أهمية البحث
- 3-مشكلة البحث
- 4-الدراسات السابقة

المُقدِّمة

يفرض التطور التاريخي للحياة معطياته على الإنسان، يفرض تلك التغيرات على ما ينتجه من أشكال الإبداع المادي والمعنوي؛ فقد انتقل الإنسان من البيت (الخيمة) إلى القصر بحكم التطور العمراني؛ وفي المجال الشعري فقد تغيرت نظرة الشاعر المعاصر إلى دور الشعر في الزمن الحاضر بوصف الشعر فناً جمالياً مُعبّراً بالألفاظ عن الواقع، وقد أدّى ذلك إلى تغيير في نظرة الشاعر المُعاصر إلى الشعر، إذ أراد أن يخرج به عن السائد والجاهز الذي مثلته القصيدة العمودية التي فرضت سُلطتها الشكلية على الشعر زمناً طويلاً، وهو ما وجد فيه الشاعر المُعاصر تضيقاً لم يعد يسمح له بحرية التعبير عن انفعالاته وفيض مشاعره التي وجدت في نظام الخليل وأوزانه تقييداً لحرية التعبير لديه، وهو ما جعل الشاعر المُعاصر يبحث عن أساليب بناء تتناسب والحالة الانفعالية لديه بعيداً عن نظام القصيدة العمودية وقوانين القافية والروي واشترطاتها التي كانت تحد من تدفق النبض الشعري في تعبيره عن هواجس النفس، وما يعتري الشاعر من أفكار وتأمّلات، فكان لا بد من إيجاد نمط من التعبير يتناسب والتجربة الشعرية التي يعيشها الشاعر مكابداتها النفسية وانفعالاتها العاطفية، وليس بخاف أن الاتصال العربي بالغرب أسهم في بلورة هذا الأمر بحكم الترجمة حيناً والاتصال المباشر حيناً آخر، وهو ما فتح المجال في ابتداء أساليب بناء للقصيدة الجديدة التي حاولت أن تكون لها خصوصيتها وتجربتها المتفردة، وهو ما بدا واضحاً لدى روادها الأوائل الذين أسسوا لظهور أنماط أسلوبية للقصيدة الحديثة تتجاوز وطبيعة التحولات التي حدثت على مستويات الحياة المختلفة، إذ لا يمكن النظر إلى تغيير النمط الشعري بمعزل عن مجمل التغيرات الحاصلة في الحياة نفسها، ذلك أن التغيير في الشكل الفني لم يكن مجرد اعتناق من نظام البيت وحسب، إنما جاء ليقم علاقة توازن يتحقق من خلالها الانسجام والتكامل بين الشكل والمحتوى في إطار فني يستوعب الموقف الشعوري والتجربة التي يريد الشاعر التعبير عنها

وقد شغلت مسألة الحداثة في الشعر العربي عبر مسيرته المتجددة النقد الذي حاول أن يسبر تلك التجربة الجديدة التي طالت بنية الشعر العربي الذي أرسى شكل القصيدة، ونظّم قواعدها التي كانت ثوابت لا يجوز للشاعر مخالفة أصولها، أو الانحراف عنها، وقد مرت هذه التجربة عبر تاريخها الحديث بإرهاصات بدأت في العراق، ولم تستقر فيه، بل إنها طالت الوطن العربي

كله على اختلاف درجات التأثير والتأثر في كل بلد من البلدان، ولم تكن سورية بمعزل عن تلك المسيرة الجديدة للشعر التي بدأت في مطلع الستينيات من القرن الماضي ، وصار لها تيارها المدافع عنها، كما واكب النقد تلك الحركة بالرؤى التي أفادت القصيدة الحديثة، وبينت مواطن التجاوز فيها، ومن هنا فقد أصبحت مسألة شعر التفعيلة مسألة حديث ثقافي متشعب الرؤى والأفكار، وقد تجاوز بفعل قوة الوجود دعوات المنكرين له الرافضين منحه صفة الشعر، وصار لشعر التفعيلة حضوره مثلما أضحى له شعراؤه ونقادهم، وهو ما عزز لدي فكرة أن أسلط الضوء على هذا النمط من شعر التفعيلة في القطر العربي السوري، ولضرورات البحث ، والحدود الزمانية المتاحة.

وقد اعتمدت في هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي بوصفه المنهج الذي يُعنى بدراسة الظاهرة اللغوية باستقراء الكائن الموجود عبر توصيف الظاهرة عبر قراءات كثيرة من دون أن يلوي عنق النص، ليتقبل الدلالات الثابتة للظاهرة اللغوية ، وبهذا ينطلق المنهج المُتبع من الداخل إلى الخارج من البنية إلى آفاقها، ومن التحليل إلى التركيب، في عملية تلازمية قد تأخذ الاتجاه ونقيضه في حركية القراءة بعيداً عن سلطة الممارسة النقدية التي تفترض ما يجب أن يكون، وقد حاولت أن أتلّمس تلك الظواهر في الأساليب لدى شعراء الحقبة المدروسة من دون الالتفات إلى اسم الشاعر أو ذبوع شهرته لأن اتجاه البحث وغايته تتبّع الظاهرة لا وجودها في شعر شاعر محدد، وهو ما يبدو جلياً من خلال اتجاه البحث في الأساليب التعبيرية أفقياً، لا عمودياً بهدف تقصي أكبر عدد ممكن من تلك العينات.

أما هدف البحث لقد حددت هدف الدراسة بدراسة الشعر السوري الحديث منذ عام 2000م حتى 2019م، وهي مدة زمنية من حيث الكم والعدد تحقق إجلاء الصورة، وتوضيح المعالم لهذه القصيدة، ومعيّار اختيار الشاعر هو الديوان المطبوع في المدة الزمنية المحددة للدراسة بغض النظر عن شهرة الشاعر، وذبوع اسمه الإعلامي، متّخذين من تاريخ صدور الديوان الشعري معياراً في دراسة الظاهرة بغض النظر عن مسألة الأجيال الشعرية، وتصنيفات الشعر العمرية التي نرى أنّ فيها كثيراً من الحيف، ذلك أنّ الإبداع لا يعترف بتقدّم سابق على لاحق بالعمر الزمني، إنما المزية في التفاضل هو الإبداع، ومجاوزة المألوف، والمستهلك في إطار من التجديد والشاعريّة الحقيقية، ذلك أنّ هدفنا ليس تقييم التجربة، بقدر ما يتوجّه إلى تحديد بناء النص الشعري الحديث، والكشف عن جمالياته لدى شعراء التفعيلة الجدد.

أما أهمية البحث : فقد عني النقدُ بتجارب الشعراء الرواد، وأغفل التجارب المعاصرة، وما درس من الشعراء لم يكن شاملاً التجربة في كليتها، إنما جاء مقتصرًا على دراسة شاعر، أو ظاهرة محددة، ومن هنا تأتي أهمية البحث، بكونه يتناول دراسة أساليب بناء قصيدة التفعيلة في الحقبة الزمنية المحددة، وهو ما لم يدرس سابقاً - في حدود اطلاعي -

إذ يتناول البحث مجموعة من شعراء التفعيلة في سورية، وقد حدد البحث في إطاره الزمني والمكاني في نتائج الشعراء السوريين من عام 2000 حتى 2019م، وهذه الحقبة من الزمن لم يُولها النقدُ العناية التي تستحق، وبهذه الخصوصية يتميز البحث بالنقْد والجِدَّة .

وتبرز الصعوبة التي تعترض الباحث، إذ من الاستحالة أن يلم بكل ما صدر من دواوين في هذا الزمن مع انتشار الطباعة، وتوفر وسائل النشر غير أنني حاولت قدر الإمكانات المتاحة أن أستقرىء كثيراً من تلك الدواوين بما يحقق للرسالة شروط حيازتها الشمولية قدر المستطاع، وما يمنحها كثيراً من الموضوعية والدقة، وهما شرطاً الدراسة الجادة.

وقد اقتضت ضرورة البحث أن أقسم البحث إلى

مقدمة حددت فيها المصطلحات التي عملت على أساسها في البحث

و هي عبارة عن مهاد نظري: يتضمن (مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائية)

البناء - الأسلوب .

- مفهوم الأسلوبية واتجاهاتها المعرفية :

(الأسلوبية الوظيفية ، لأسلوبية التعبيرية، الأسلوبية التأصيلية ،الأسلوبية التكوينية
الأسلوبية السياقية، الأسلوبية الإحصائية...)

أما المتن فقد توزع وفق الفصول الآتية :

- الفصل الأول جاء بعنوان : المتغيرات وأثرها في شعر التفعيلة السوري المعاصر، تناولت

فيه تعريف الشعر المعاصر، كما درست فيه ما طرأ على الشعر العربي السوري من تغيرات بوصفها حركة تاريخية جاءت في سياق التغير الحاصل في سيرورة الشعر العربي، وهي تعكس حالة طبيعة متنامية غير متوقفة، وتُمثل امتداداً طبيعياً لسيرورة الشعر التي ما انفكت محاولات التجديد فيها متتابعة متواصلة غير متوقفة أو منفصلة، وهو ما استدعى البحث في حركة الشعر الحديث عبر مراحله التاريخية، مشيرة فيها إلى مضامين شعر الحداثة، و موقف النقد من هذه الحركة، ودرست النزعات الأدبية وتجلياتها في شعر

التفعيلة السوري التي تجلت في النزعة الرومانسية، وكذلك النزعة الذاتية التي تمثلت بظهوراتها اللغوية المرتبطة بذاتية الشاعر وفرديته واتجهت الدراسة إلى إبراز النزعة الوطنية التي تجلت في رمزية الوطن بوصفه الأرض السوريّة، وما تحيل عليه من رموز، والوطن برمزيته المتضمنة في دلالة المدينة التي جاءت رمزاً حضارياً مكتنزاً بحمولاته الدالة على الانتماء والوطنية، واشتمل البحث على تجليات النزعة الدرامية التي تُمثل أكثر النزعات التي اتجه إليها الشعر الحديث بشكل عام، والشعر السوري بشكل خاص، وتوقفت عند دراسة الأساليب الشعرية المعاصرة التي تجلت في ثلاثة أساليب : الحسي والدرامي والرؤيوي في شعر التفعيلة السوري من خلال الشعر المدروس.

- أما في **الفصل الثاني** فقد تم الحديث فيه عن المكونات الأسلوبية التي تمثلت في الجانب الصوتي وفيه درست ظاهرة التكرار، وأشكاله في النص الشعري، وتناولت أبرز ظواهر التكرار من حيث أشكال وروده من مثل : التكرار الاستهلاكي، التكرار الأفقي ، التكرار الدائري، تكرار اللازمة، و مستوياته التي بدت على مستوى تكرار الحروف وتكرار الكلمة وتكرار المقطع ، كما أوليت العناية بدراسة جانب التشكيل الإيقاعي في الشعر الحديث وفق فضاءات الإيقاع الخارجي المتمثل في : الوزن والقافية و- فضاءات الإيقاع الداخلي، وأنهيت الفصل بالحديث عن أساليب بناء العنوان في شعر التفعيلة السوري

- **الفصل الثالث :** التناص وأنماطه الأسلوبية في شعر التفعيلة السوري وقد وزع إلى التناص الديني تم فيه دراسة الاقتباس من النص القرآني الكريم، والإنجيل، وما فيهما من إحالات مرجعية سواء أكانت بالألفاظ أم من خلال رمزية المكان أم الحدث أم الشخصيات، وكذلك - توظيف الموروث الأدبي وفيه تمت الإشارة إلى إبراز تضمين الشعر وتوظيف (المثل والأهازيج الشعبية) في لغة الشعر المدروس، وختمت الفصل بالحديث عن أساليب استدعاء الشخصيات المعاصرة والتاريخية والأسطورية .

- وفي **الفصل الرابع :** الذي جاء بعنوان أساليب بناء الصورة في شعر التفعيلة السوري ؛ فقد وُزِعَ إلى دراسة مفهوم الصورة وأساليب بنائها على اختلاف الحواس التي استمدت منها: السمعية والبصرية والذوقية والحسية ، والكشف عن جمالية التوظيف في الشعر المدروس، ومن ثم تم تجلية الانزياح الأسلوبي، و جماليته في بناء اللغة الشعرية التي خرقت السائد

والنمطي في إطار اعتناقها من القوالب القديمة والجاهزة بهدف خلق لغة جديدة بدت لغة مخلوقة غير موروثية.

- **وأنهيت البحث** بتحليل نماذج من شعر التفعيلة السوري في الحقبة الزمنية موضوع البحث؛ ليكون صورة أكثر شمولية لمعطيات التحليل، ومراة تعكس أبعاد النص وجمالياته الأسلوبية في أبعادها الكلية، وصورتها العامة المنجزة، وهي ما تكشف عن حقيقة المنجز الشعري في شعر التفعيلة السوري الذي يبدو أكثر وضوحاً من خلال القصيدة الكل، وليس من خلال الاجتزاء الذي تقتضيه ضرورات التمثيل والاستشهاد .

وأخيراً الخاتمة التي كانت نتيجة لما قدمت في البحث، وما توصلت إليه من نتائج دُيِّلت بقائمة المصادر والمراجع التي تم الاستعانة بها لإنجاز البحث؛ فإن كنت قد أصبت الهدف فتلك هي الغاية، وإن أخطأت فعذري أني اجتهدت، وقد صدق الله عز وجل بقوله: "وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا".

الدراسات السابقة :

- درس غير باحث شعر التفعيلة الحديث نذكر من تلك الدراسات التي تناولت الظاهرة الحداثية في الشعر العربي على سبيل المثال لا الحصر :
- الشعر العربي الحديث: محمد بنيس بنياته و إبدالاتها الجزء الرابع مسالة الحداثة، دارت وبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1991م .
- قضايا الشعر المعاصر : نازل الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، 1983م.
- حركية الإبداع : خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، 1979م.
- الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، بلا. .
- الشعر السوري المعاصر(باللغتين العربية والفرنسية) : صالح دياب ،دار لوكاسترو استرال، باريس، 2018.
- دراسات نقدية في شعرنا الحديث : علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، ط2، 2002م.
- دراسات نقدية تطبيقية في النص الشعري المعاصر: أ.د.نزار عبشي، اتحاد الكتاب العرب، 2019م

- دراسات في الشعر الحديث : وليد مشوح، دار معد ،دمشق ،1993م.
 - دراسات في الشعر السوري الحديث : وفيق خنسة ،دار الحقائق، بيروت ،ط2،1982م.
 - حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية: أحمد بسام ساعي ، دار المأمون للتراث،دمشق،1978 م.
 - مرآة الشعر ستائر المعنى - مقارنة التقنيات الأسلوبية في الشعر السوري المعاصر- وليد العرفي،الهيئة العامة للكتاب،وزارة الثقافة،دمشق،2020م.
- وما يُلاحظ على هذه الدراسات - على أهميتها- أنها أولت عنايتها بدراسة الشعر العربي الحديث لدى الرواد، وإبراز جماليات حركة الحداثة الشعرية في سيرورتها التاريخية باستثناء دراستي (مرآة الشعر ستائر المعنى) إذ تطرّقت إلى دراسة شعر التفعيلة السوري لدى شعراء معاصرين ،ودراسات نقدية تطبيقية في النصّ الشعري المعاصر إذ تناولت فيه بناء الأسلوب في الشعرالسوري الحديث (شعر التفعيلة أنموذجاً) ولكنهاخيرت بعض الشعراء المدروسين وليس كلّهم.
- ومن هذا المنطلق اتجهت إلى دراسة شعر التفعيلة السوري في حقبة زمنية لم يتطرّق النقد العربي إليها سابقاً .

مهاده نظري

- أ- البناء
- ب- مفهوم الأسلوب في اللغة
- ت- مفهوم الأسلوب في النقد العربي القديم
- ث- الأسلوب في المصطلح المعاصر
- ج- علم الأسلوب
- ح- مفهوم الأسلوب والأسلوبية
- خ- ماهية الأسلوبية
- د- اتجاهات الأسلوبية

مدخل : مهاده نظري

قَبْلَ أَنْ نَخُوضَ فِي غِمَارِ الْبَحْثِ يَتَوَجَّبُ أَنْ نُحَدِّدَ مُصْطَلَحَاتِنَا فِيهِ بِمَا يُحَقِّقُ لِلْبَحْثِ إِطَارَهُ ضِمْنَ حُدُودِهِ الْمَعْرِفِيَّةِ، وَرُؤْيَيْنَا الَّتِي نَعْتَمِدُ فِي مُقَارِنَتِنَا النَّقْدِيَّةِ مِنْ خِلَالِهِ، وَكَمَا يَقُولُ رِيفَاتِيرُ : " قَبْلَ أَنْ تَتَكَلَّمَ مَعِيَ حَدِّدْ مُصْطَلَحَاتِكَ"، وَوَفَّقَ هَذِهِ الرُّؤْيَا نَوَجَّهُ سَمَتِ رُؤْيَيْنَا بِتَحْدِيدِ الْمُصْطَلَحَاتِ الَّتِي سَنَعْتَمِدُ عَلَيْهَا، ذَلِكَ أَنَّ تَوْجِيهَ الْبُوصْلَةِ النَّقْدِيَّةِ فِي اتِّجَاهٍ مُحَدَّدٍ يَقْطَعُ الطَّرِيقَ عَلَى أَيِّ مِيلٍ، أَوْ انْحِرَافٍ عَنِ مَسَارِ الْبَحْثِ ، وَمَقَاصِدِهِ، وَوَفَّقَ هَذَا فَقَدْ رَأَيْتُ أَنْ أَبْدَأُ بِتَعْرِيفِ الْمُصْطَلَحَاتِ الَّتِي جَاءَتْ فِي عُنْوَانِ الرِّسَالَةِ ؛ لِمَا لِلْعُنْوَانِ مِنْ أَهْمِيَّةٍ فِي تَحْدِيدِ دَلَالَةِ الرِّسَالَةِ، وَاتِّجَاهِهَا الْبَحْثِي، لِأَنَّ الْعُنْوَانِ فِي الْإِنْتِاجِ الْأَدْبِيِّ بِمَنْزِلَةِ الرَّأْسِ مِنَ الْجَسَدِ، بِهِ يُعْرَفُ، وَمِنْ خِلَالِهِ يُسَمَّى.

أ - البناء :

يُعَدُّ الْبِنَاءُ الْفَنِّي فِي الْمُنْتَجِ الْإِبْدَاعِيِّ بِشَكْلِ عَامٍ، وَالشَّعْرِي مِنْهُ عَلَى وَجْهِ التَّحْدِيدِ مَنْطَلِقاً لِلتَّشْكِيلِ الْجَمَالِيِّ الَّذِي يَقُومُ عَلَى بَنِيَّةٍ مُحْكَمَةِ النِّسْجِ، وَهِيَ لَبَنَةٌ تَوْسِّسُ لِهَيْكَلَةِ الْبِنَاءِ الْكُلِيِّ الَّذِي يَتَكَوَّنُ مِنْهُ النَّصُّ فِي شَكْلِهِ الْأَخِيرِ مُمَثِّلاً لَوَحْدَتِهِ الْكُلِيَّةِ مِنْ حَيْثُ الْمَظْهَرُ وَالْجَوْهَرُ، وَعَلَى هَذَا الْأَسَاسِ؛ فَإِنَّهُ لِكُلِّ نَمَطٍ مِنْ أَنْمَاطِ التَّعْبِيرِ الْأَدْبِيِّ خُصُوصِيَّةٌ تَمِيزُهُ مِنْ غَيْرِهِ مِنَ الْأَنْوَاعِ الْأَدْبِيَّةِ الْآخَرَى، وَهُوَ مَا يُعْرَفُ بِالْبِنَاءِ الَّذِي يَشْكَلُ تِلْكَ الْخُصُوصِيَّةَ، وَيَمْنَحُهَا اسْتِقْلَالِيَّتَهَا الَّتِي لَيْسَتْ فِي غَيْرِهَا مِنْ أَنْوَاعِ الْإِبْدَاعِ الْآخَرَى مَهْمَا اقْتَرَبَتْ مِنْهَا، أَوْ تَشَابَهَتْ وَإِيَّاهَا - الْبِنَاءُ لُغَةً:

بَيَّنَّتِ الدَّلَالَةُ الْمَعْجَمِيَّةُ مَعْنَى الْبِنَاءِ وَفَقَ مَفْهُومَ الْأَضْدَادِ؛ فَأَشَارَتْ إِلَى أَنَّ الْبِنَاءَ مِنَ الْجَزْرِ: (بَنَى)، وَالْبَنَى: نَقِيضُ الْهَدْمِ، وَالْجَمْعُ أَبْنِيَّةٌ، وَأَبْنِيَّاتٌ جَمْعُ الْجَمْعِ، وَالْبَنِيَّةُ بِكَسْرِ الْبَاءِ وَضَمُّهَا مَا بَنِيَّتُهُ، وَاسْتَعْمَلَتْ هَذِهِ الْمَفْرَدَةُ لِلدَّلَالَةِ عَلَى إِنْشَاءِ الْقُصُورِ وَالسُّفُنِ¹. وَفِي اللُّغَاتِ الْآخَرَى؛ فَتَرْجَعُ إِلَى كَلِمَةِ بَنِيَّةٍ (structure)، وَهِيَ فِي اللُّغَةِ اللَّاتِينِيَّةِ (stuer)، الَّذِي يَعْنِي الْبِنَاءَ أَوْ الطَّرِيقَةَ الَّتِي يُقَامُ بِهَا مَبْنًى مَا، ثُمَّ تَوَسَّعَتِ الدَّلَالَةُ لِتَشْمَلَ وَضْعَ الْأَجْزَاءِ فِي مَبْنًى مَا مِنْ وَجْهَةِ النَّظَرِ الْفَنِّيَّةِ الْمَعْمَارِيَّةِ، وَمُؤَدَاهُ الَّذِي يُضْفِي نَوْعاً مِنَ التَّشْكِيلِ الْجَمَالِيِّ².

¹ - لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت 1414هـ، مادة: (بني).

² - نظرية البنائية في النقد الادبي : صلاح فضل، دار الشروق ، القاهرة، 1968م، ص175.

- البناء اصطلاحاً:

يُعرّف البناء الفني اصطلاحاً بأنه : " مجموعة العناصر والقوى التي تتضافر في النصّ على نحو يتمّ فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية، فالعالم الذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره وتتعاقب في حركة مطّردة³ وعند جان كوهن تعرّف البنية الشعرية بـ: مجموعة العلاقات المعقودة بكلّ عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات هو ما يسمح بأداء وظائفه اللغوية " ⁴. فالبنية هي: "القانون الذي يُفسّر تكوين الشّيء ومَعْقُولِيَّتُهُ" ⁵ وهي في المصطلح: "منهج فكريّ يقوم على البحث عن العلاقات التي تُعطي العناصر المتّحدة قيمةً وَضَعَهَا فِي مَجْمُوعٍ مُنْتَظِمٍ ، ممّا يجعلُ من المُمْكِن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدّالة" ⁶ وهذا ما يوضحه لالاند بتعريفه البنية أنّها : "كُلُّ مَكُونٍ مِنْ ظَوَاهِرِ مُنَاسِكَةٍ يَتَوَقَّفُ كُلُّ مِنْهَا عَلَى مَا عَدَاهُ ، وَلَا يُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ مَا هُوَ إِلَّا بِفَضْلِ عِلَاقَتِهِ بِمَا عَدَاهُ " ⁷ ، وهي باختصار عند كمال أبو ديب "الحامل النهائي للدّالة" ⁸.

ومن نافل القول بأنّ الشعر رسالة تقوم على اللغة التي يسعى الشاعر من خلال بنائها بطريقة ما إلى توصيل أفكاره إلى المتلقّي بشكل يجمع بين الفن وجماليته الشكلية، أي البناء اللغوي الذي يبدو في قالب من القوالب التي يعمد الشاعر إلى التأثير من خلالها في المتلقي بما يمتلكه الشاعر من مهارة في صياغة الكلمات، وإتقان عمله في جعلها تنتظم وفق سياق يريد التعبير من خلاله عن تلك الأفكار الحبيسة التي يريد أن يطلق لها العنان لتصل إلى غيره ، وهو إنما يقوم بذلك بطريقة لعب فنيّ جمالي يقوم به الشاعر، وهو يُعبر عن تجربته الشخصية في الكتابة الإبداعية بما فيها من تعالق لمجموعة من الأحاسيس والأفكار : "فالشاعر والأحاسيس والأفكار، وكل العناصر الشعورية والذهنية تتحول في الشعر إلى عناصر لغوية، بحيث تقوض البناء اللغوي في الشعر تقوض معه الكيان النفسي والشعوري المتضمن فيه" ⁹.

³ - عن بناء القصيدة العربية الحديثة : علي عشري زايد، مكتبة الآداب ، القاهرة، ط4، 2002م ، ص26.

⁴ - بنية اللغة الشعرية. تأليف : جان كوهن. ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر، المغرب. ط1، 1986م ، ص27.

⁵ - مشكلة البنية: زكريا إبراهيم . دار مصر، سلسلة مشكلات فلسفية ، ع/ 8 ، 1976م ، ص 33 .

⁶ - في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات: مصطفى، فائق وعلي، عبد الرضا، منشورات جامعة الموصل ، 1989م ، ص 82 و 82 .

وينظر المذاهب الأدبية دراسة وتطبيق عمر الطالب، دار الكتب، جامعة الموصل، 1993م ، ص 205 .

⁷ - المذاهب الأدبية دراسة وتطبيق : عمر الطالب، م ص 7 .

⁸ - البنى المولدة في الشعر الجاهلي : كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1998م، ص 5

⁹ - عن بناء القصيدة العربية: علي عشري زايد، مكتبة الآداب ، القاهرة، ط4، 2002م، ص41.

ومهما اقترض الشاعر من تقنيات في صياغاته الشعرية من حقول أخرى غير لغوية من مثل استجلاب اللون والمساحات الفارغة، وعلامات الترقيم إلا أنَّ الشعر يظلُّ مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً باللغة ارتباط الغصن بالجذر، والجذر بالأرض، متمسكاً باللغة تمسك النهر بالمجرى، وهو يتوسل بـ: "أداته الكلمة، لذا فجوهر الشعرية وسرها في اللغة ابتداء بالصوت ومروراً بالمفردة وانتهاءً بالتركيب.

وما الشعر في حقيقته إلا ذلك الصوت الذي يُقوَّب تجربة الشعر، ويصوغ ما فيها من مشاعر وانفعالات بالكلمة وفق بناء لغوي جمالي: ذلك أنَّ: "الشاعر يعي العالم جمالياً، ويُعبّر عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً."¹⁰

وهو في هذا التعبير إنما يُدرك تماماً أنَّ عليه أن يجد الوسائل التقنية التي تُمكنه من تحقيق تلك البحث في التعبير عن مكنونات نفسه، وترجمة انفعالاته بما يمتلك من مهارة أسلوبية، وتطوير لوسائل التعبير لديه التي يرى فيها استيعاباً لمكنونات ذاته، ومُضمراته القابعة في أعماق وجدانه؛ ليعيد تشكيلها بما يتناسب والصياغة الفنية التي يريد أن تظهر فيها للعالم الخارجي بعد أن يسبغ عليها شحنات من جمالية التعبير، وسعة الخيال، وإشراق الرؤية بما يُحقّق لها أمداء من التدفق المعرفي الواسع، والجمال الفني الذي يتجسّد في البنية النهائية لمعمارية النصّ المنتج بقلبٍ جديدٍ، وقد حقّق شروط وجوده، واشترطات بنائه الفنية

ب- مفهوم الأسلوب في اللغة :

جاء في لسان العرب أنَّ مُفْرَدَةً: "أُسْلُوبٌ" تعني: "الطَّرِيقَ الْمُتَّخَذَ، أَوْ السَّطْرَ مِنَ النَّخِيلِ، وَهُوَ يُشِيرُ إِلَى مَعَانٍ مُتَعَدِّدَةٍ هِيَ: الطَّرِيقُ وَالْوَجْهُ وَالْمَذْهَبُ، يُقَالُ أَخَذَ فُلَانٌ فِي أَسَالِيبَ مِنَ الْقَوْلِ، أَيْ أَفَانِينَ مِنْهُ"¹¹.

ت- مفهوم الأسلوب في النقد العربي القديم :

يرى ابنُ رَشِيقِ القَيْرَوَانِي أنَّ الأسْلُوبَ يَتِمَّتُ فِي الصَّيَاغَةِ اللَّفْظِيَّةِ، وَمَا يَتَوَقَّرُ فِيهَا مِنْ تَرَابُطٍ لِلْأَجْزَاءِ وَسُهولةٍ فِي الْمُخْرَجِ وَعُدُوِيَّةٍ فِي النُّطْقِ " قَالَ أَبُو عُثْمَانَ الْجَا حِظُّ أَجْوَدَ الشَّعْرِ مَا رَأَيْتُهُ مُتْلَاحِمُ الْأَجْزَاءِ، سَهْلُ الْمَخَارِجِ، فَتَعْلَمُ بِذَلِكَ أَنَّهُ أَفْرَعُ إِفْرَاعًا وَاحِدًا، وَسَبْكٌ سَبْكًا وَاحِدًا؛ فَهُوَ يَجْرِي عَلَى اللِّسَانِ كَمَا يَجْرِي الدَّهَانُ، وَإِذَا كَانَ الْكَلَامُ عَلَى هَذَا الْأُسْلُوبِ الَّذِي ذَكَرَهُ الْجَا حِظُّ لَذَّ سَمَاعِهِ،

¹⁰ - في التشكيل اللغوي للشعر - مقاربات في النظرية والتطبيق: محمد عبدو فلفل: ، الهيئة العامة السورية، دمشق، سنة 2013 م، ص13.

¹¹ - لسان العرب ابن منظور: مادة (سلب).

وَحَفَّ مُحْتَمَلُهُ ، وَفُزِبَ فَهْمُهُ ، وَعَذَّبَ النُّطْقُ بِهِ ، وَخُلِّيَ فِي فَمٍ سَامِعِهِ ، فَإِذَا كَانَ مُتَنَافِرًا مُتَبَايِنًا عُسْرَ حِفْظِهِ ، وَثَقَلَ عَلَى اللِّسَانِ النُّطْقُ بِهِ ، وَمَجَّتْهُ الْمَسَامِعُ ؛ فَلَمْ يَسْتَقِرَّ فِيهَا مِنْهُ شَيْءٌ " ¹² وَقَدْ مَيَّرَ حَارِثُ الْقُرْطَابِيُّ بَيْنَ نَوْعَيْنِ مِنَ التَّأْلِيفِ فِي تَحْدِيدِهِ الْفَرْقَ بَيْنَ النُّظْمِ وَالْأُسْلُوبِ فَقَالَ : " فَأَلْأُسْلُوبُ الْهَيْئَةُ الَّتِي تَحْصُلُ عَنِ التَّأْلِيفَاتِ الْمَعْنَوِيَّةِ ، وَالنُّظْمُ هَيْئَةٌ تَحْصُلُ عَنِ التَّأْلِيفَاتِ اللَّفْظِيَّةِ ، وَلَمَّا كَانَ الْأُسْلُوبُ فِي الْمَعْنَى بِإِزَاءِ النُّظْمِ فِي الْأَلْفَاظِ وَجَبَ أَنْ يُلَاحِظَ فِيهِ مِنْ حُسْنِ الْأَطْرَادِ وَالتَّنَاسُبِ وَالتَّلَافُفِ فِي الْإِنْتِقَالِ مِنْ جِهَةٍ إِلَى جِهَةٍ ، وَالصِّيُورَةِ مِنْ مَقْصِدٍ إِلَى مَقْصِدٍ مَا يُلَاحِظُ فِي النُّظْمِ مِنْ حُسْنِ الْأَطْرَادِ مِنْ بَعْضِ الْعِبَارَاتِ إِلَى بَعْضٍ وَمُرَاعَاةِ الْمُنَاسِبَةِ وَلُطْفِ النَّقْلَةِ " ¹³ .

وَيَرَى (ابْنُ خَلْدُونَ) بِأَنَّ الْأُسْلُوبَ : " يَكْمُنُ فِي الْأَلْفَاظِ ، أَمَّا الْمَعْنَى ؛ فَمَوْجُودَةٌ عِنْدَ كُلِّ وَاحِدٍ ، وَيَسْتَطِيعُ الْإِنْسَانُ التَّعْبِيرَ عَنْهَا كَيْفَ يَشَاءُ ، وَالْمَرْيَةُ فِي الْكَيْفِيَّةِ الَّتِي يُصَاحُ بِهَا ذَلِكَ التَّعْبِيرُ ، عَلَى مُقْتَضَى مَلَكَهَ اللِّسَانِ إِذَا حَاوَلَ الْعِبَارَةَ عَنْ مَقْصُودِهِ ، وَلَمْ يُحَسِّنْ بِمَثَابَةِ الْمَقْعَدِ الَّذِي يَرُومُ النُّهُوضَ وَلَا يَسْتَطِيعُهُ لِفَقْدَانِ الْفُتْرَةِ عَلَيْهِ " ¹⁴ . وهذه الدلالة تفيد " أن كلمة أسلوب في التراث اللغوي العربي ، تعني في بعض دلالاتها ، الطرق و الأساليب المختلفة إلى يسلكها المتكلم في أثناء صوغ حديثه ، أو بناء خطابه ، وهذا يقترب إلى حد ما من بعض مفاهيم الأسلوب في العصر الحديث ، وخاصة ما يتعلق بفكرة تعدد الأساليب ، واختلاف طرق الأداء في بناء الخطاب اللغوي " ¹⁵ .

ث - الأسلوب في المصطلح المعاصر

أما عن دلالة المصطلح في الدرس المعاصر فلا يبعد معنى المصطلح عن دلالاته في الوضع الأصلي إلا باتساع مجالاته ، إذ لم يعد مجرد إشارة إلى أداة الكتابة المصنوعة من الشمع ، بل أصبح يشير إلى الوظيفة التي تقوم بها هذه الأداة ، لتصبح أكثر شمولية وإحاطة بدلالاتها على النمط في الكتابة ، أو ما يُسمَّى بالأسلوب الذي به يتميز كاتب من آخر ، وأديب ممن سواه . ¹⁶

¹² - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ابن رشيق : تح : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ج 1 ، 1981م ، ص 257 .

¹³ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء : القرطاجني ، حازم بن محمد بن حسن ، (684هـ) : تح : محمد الحبيب أبو الخوجة ، دار العرب الإسلامي ، بيروت ، 1986 م ، ص 364 .

¹⁴ - المقدمة : ابن خلدون ، عبد الرحمن بن محمد ، 808هـ : تح : خليل شحادة ، دار الفكر ، بيروت ، 1988م ، ص 795 .

¹⁵ - النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق : عدنان بن ذريل ، اتحاد الكتاب العرب ، 2000م ، ص 433 .

¹⁶ - الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي (أسسها ونقدها) محي الدين محسب ، علوم اللغة دراسات علمية محكمة ، دار غريب ، القاهرة ، 1998 ، مج 1 / ع 2 ، ص 42 .

ذلك أننا نجد في المعاجم اللغوية " ما لا يقل عن عشرين تعريفا لهذه الكلمة : " يقدم كثير من الباحثين في مقدمة كتبهم لعلم الأسلوب بعرض مجموعة من التعريفات، تصل في بعض الأحيان إلى اثنين وثلاثين تعريفاً يذهب أهمها من طريقة التعبير عن الفكر إلى طريقة العيش، مروراً بالطريقة الخاصة لكاتب من الكتاب، أو لفنان، أو لفن ، أو لجنس، أو لعصر إلى آخره ¹⁷ ، وهذا الكم من التعريفات أدى إلى كثرة ما يورده الباحثون في مقدمات دراساتهم المتصلة بالأسلوبية ¹⁸ . وهذا التعدد في تعريف المصطلح مرده الترجمات المتباينة ، أو يرجع إلى اختلاف المدارس الأدبية، وجهات النظر المتباينة بين الباحثين التي جعلت لهذا المصطلح كما في مصطلحات كثيرة غيرها وجهات نظر غير متفقة على تعريف جامع شامل ينضوي تحته مفهوم موحد للأسلوب .

وقد حاولَ أَحْمَدُ الشَّايِبِ إعطاءَ مَفْهُومٍ لِلْأُسْلُوبِ مِنْ خِلَالِ نَظَرِيَّةِ النُّظْمِ لِعَبْدِ الْقَاهِرِ الْجُرْجَانِي: " إِذَا كَانَتْ الصُّورَةُ اللَّفْظِيَّةُ الَّتِي هِيَ أَوَّلُ مَا تَلْقَى مِنْ كَلَامٍ لَا يُمَكِّنُ أَنْ تَحْيَا مُسْتَقْلَةً؛ فَإِنَّ الْفَضْلَ فِي انْتِلَافِهَا مَعَ الْأَلْفَاظِ الْأُخْرَى يَعُودُ إِلَى الْمَعْنَى، فَيَنْتَظِمُ بِذَلِكَ الْكَلِمِ فِي نَفْسِ الْكَاتِبِ أَوْ الْمُتَكَلِّمِ وَيُؤَدِّي وَظِيفَتَهُ الَّتِي أُوَكِّلَ لَهَا " ¹⁹؛ فَهُوَ يَنْظُرُ إِلَى الْمَعْنَى ، مِنْ حِلَالِ قُدْرَتِهِ عَلَى تَوْظِيفِ الْأَلْفَاظِ فِي سِيَاقِ التَّرْكِيبِ اللَّغَوِيِّ بِمَا يُحَقِّقُ انْسِجَامَهَا، وَتَأَلُّفَهَا ضِمْنَ مَجَالِ أَدَبِيٍّ مِنْ فُنُونِ الْأَدَبِ الْمَعْرُوفَةِ ، وَعَلَيْهِ فَإِنَّ الشَّايِبِ يَطْرُحُ فِكْرَةَ أَنَّ الْأُسْلُوبَ قَدْ مِنْ الْكَلَامِ يَكُونُ قِصَصًا، أَوْ حَوَازًا، أَوْ تَشْبِيهًا، أَوْ مَجَازًا ، أَوْ كِتَابَةً، أَوْ حُكْمًا، أَوْ أَمْتًا لَا " ²⁰.

ويؤكد أن الأسلوب منذ القدم كان يُنظر إليه من ناحية شكلية خاصة هي طريقة الأداء، أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب، و لا يزال هذا هو تعريف الأسلوب إلى اليوم؛ فهو طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء ... " ²¹.

وَوَلَدَ الْأُسْلُوبُ وَفَقَ رَأْيِ صَلَاحِ فَضْلٍ نَتِيجَةً انْتِقَاءِ الْمُؤَلَّفِ مِنْ بَيْنِ إِمْكَانَاتِ اللَّغَةِ الْإِخْتِيَارِيَّةِ الَّتِي تَقُومُ بَيْنَهَا عِلَاقَةُ التَّبَادُلِ، مِمَّا يَجْعَلُ مِنَ الْمَيَسُورِ مِلَاحَظَةِ الْفَوَاقِقِ الْأُسْلُوبِيَّةِ فِي نُصُوصٍ تَنْتَمِي

¹⁷ - الأسلوبية : بيبيرجيرو ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر ، ط2 ، 1994 ، ص10.

¹⁸ - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته صلاح فضل، الهيئة المصرية ، ط2 ، 1985م ، ص9 .

¹⁹ - الأسلوب - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية: أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، الإسكندرية، ط5، 1958م، ص41.

²⁰ - المرجع نفسه ص42

²¹ - الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية: أحمد الشايب، ص44.

لِنَفْسِ اللُّغَةِ عِنْدَمَا تُؤَدِّي جَمِيعُهَا الْمُحْتَوَى الإِعْلَامِي ذَاتَهُ بِأَشْكَالٍ مُخْتَلِفَةٍ ، وَيُمْكِنُ تَأْسِيساً عَلَى ذَلِكَ أَنْ تَدْخُلَ نَظَرِيَّةُ التَّوَصِيلِ فِي هَذَا التَّصَوُّرِ الْأُسْلُوبِيِّ، عَلَى اعْتِبَارِ أَنَّ النِّظَامَ اللُّغَوِيَّ يُتِيحُ لِلْمُتَكَلِّمِ فُرْصاً عَدِيدَةً ، وَإِمْكَانَاتٍ مُخْتَلِفَةً لِلتَّعْبِيرِ عَنْ وَاقِعٍ مُحَدَّدٍ، مَعَ مِلَاحَظَةِ مَدَى مَا يَتِمَّتُّعُ بِهِ الْكَاتِبُ مِنْ حُرِّيَّةٍ حَقِيقِيَّةٍ فِي اخْتِيَارَاتِهِ، إِذْ إِنَّ عَمَلِيَّاتِ الْإِخْتِيَارِ مَحْكُومَةٌ بِالظُّرُوفِ الْمُخْتَلِفَةِ الَّتِي يُمْكِنُ تَفْسِيرُهَا بِدُرُوحٍ عَلَى أَنَّهَا اخْتِيَارٌ يَتِمُّ عَلَى مُسْتَوَى أَعْلَى "22 .

أما عن مفهوم كلمة أسلوب في الحضارة الغربية؛ فهي مأخوذة من (إستيلوس) STYLUS ، وهي كلمة لاتينية تعني (الأزميل) ، أو (المنافش) وهو ما يُعرف بأداة الكتابة، أو الحفر التي كانت تُستخدم مجازاً للدلالة على شكلية الكتابة، أو شكلية الحفر²³.

ج- علم الأسلوب :

إنه العلم الذي : " يُطْلَقُ عَلَيْهِ فِي الْإِنْجِلِيزِيَّةِ stylistique ، وَفِي الْفَرَنْسِيَّةِ " ، La stylistique ، " styslistician وَتَعْنِي كَلِمَةً " style طَرِيقَةَ الْكَلَامِ ، وَهِيَ مَأْخُودَةٌ مِنَ الْكَلِمَةِ اللَّاتِينِيَّةِ " " stylas وهو عودٌ مِنَ الصُّلْبِ كَانَ يُسْتَعْمَدُ فِي الْكِتَابَةِ، ثُمَّ أُخِذَتْ تُطْلَقُ عَلَى طَرِيقَةِ التَّعْبِيرِ عِنْدَ الْكَاتِبِ " وَتَعْنِي كَلِمَةً " stylus فِي اللَّاتِينِيَّةِ الطَّرِيقَةَ الْخَاصَّةَ لِلْكِتَابَةِ وَالتَّعْبِيرِ؛ فَالْأُسْلُوبُ إِذَنْ هُوَ الطَّرِيقَةُ الَّتِي يَلْجَأُ إِلَيْهَا الْكَاتِبُ فِي التَّعْبِيرِ عَنْ أَفْكَارِهِ بِتَحْوِيلِهَا إِلَى مَادَّةٍ مَكْتُوبَةٍ . وَيَرَى صَلاَحُ فَضْلٍ بِأَنَّ أَفْضَلَ تَحْدِيدٍ لِمَاهِيَةِ الْأُسْلُوبِ مَا جَاءَ بِهِ جِيرُو الَّذِي وَضَّحَ مَعْنَاهُ بِالْقَوْلِ هُوَ : " مَظْهَرٌ مِنَ الْقَوْلِ يَنْجُمُ عَنْ اخْتِيَارِ وَسَائِلِ التَّعْبِيرِ الَّتِي تَجَدُّهَا طَبِيعَةُ وَمَقَاصِدِ الشَّخْصِ الْمُتَكَلِّمِ أَوْ الْكَاتِبِ "24 وَتَعْنِي التَّعْبِيرِ "25 .

ح- مفهوم الأسلوب والأسلوبية:

إنَّ النظرة المتأملة في تراثنا العربي ترى أنَّ مفهوم الأسلوب كان حاضراً في دراسات اللغويين القدماء، وخاصةً في مجال دراسة آيات الذكر الحكيم التي كانت شغلهم الشاغل، والمصدر الثر لأي دراسة من الدراسات مهما كان اتجاهاها ، ومرمى غايتها²⁶، ولا يغيب عن

22 - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: صلاح فضل، ص116.

23 - النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق: عدنان بن ذريل، ص 433.

24 - البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب : ، مكتبة لبنان ، ط2، 1994م ، ص 185.

25 - نحو نظرية أسلوبية لسانية: فيلي سانديرس: ، تر: خالد جمعة ، دار الفكر، دمشق، 2003 م، ص 29.

26 - أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة جبار أهليل زغير محمد الزبيدي المياحي ، (البحث دكتوراه)، إشراف أ.د ناصر غالب ، جامعة بابل ، كلية التربية (صفي الدين الحلي) ، قسم اللغة العربية ، 1432هـ، 2011م ، ص :

البال إسهاماتهم في دراسة اللفظ والمعنى والسياق ، وعمود الشعر، وغيرها من الدراسات التي تتصل اتصالاً مباشراً بالدرس الأسلوبي في الدراسات الحالية²⁷ ، ويرجع قصب السبق في هذا الميدان إلى (ابن قتيبة -276هـ) الذي يُعدُّ أول من فتح ميدان الدرس في تحديد مفهوم الأسلوب في كتابه الموسوم بـ : (تأويل مشكل القرآن)، ولا يخفى أنَّ وجهة ابن قتيبة كانت ذات منحى تفسيري تأويلي غايتها تدبُّر آيات الذكر الحكيم، وهذا الدرس قاده إلى وضع لبنة أولية في تعريف الأسلوب²⁸ ، وذلك بالمقارنة بين جماليات النظم القرآني الكريم، والبلاغة العربية التي وصلت إلى أعلى درجة من درجات النضج والكمال في الشعر الجاهلي، وجاء القرآن مُتحدِّياً العرب في فصاحتهم، وبلاغتهم اللتين كانتا مصدر فخر واعتزاز لديهم²⁹.

خ- ماهية الأسلوبية

مصطلح الأسلوبية من حيث اشتقاقه مصدر صناعي من الأسلوب، وهو علم يُعنى بدراسة اللغة في إطار نظام الخطاب، وهي تدرس الخطاب موزعاً على مبدأ هوية الأجناس وفق مستويات متعددة تختلف في اتجاهاتها المعرفية وأهدافها التي تقصد إليها، ولأنَّ اللغة ليست محدَّدة في إطار مفاهيمي، أو محصورة في جنس أدبي من دون غيره؛ فإنَّ الأسلوبية أيضاً ليست مُقتصرةً على مجال تعبير من دون سواه ويحسن في هذا المجال أن نتطرَّق إلى أبرز علماء الأسلوبية الذين أسَّسوا لها في دراساتهم، ويأتي في مقدمتهم رائد علم الأسلوبية في الدرس المعاصر شارل بالي، وإليه يرجع الفضل بجعل الأسلوبية منهج تفكير، وميدان دراسة وبحث مستقل له خصوصيته التي تميزه من البلاغة، وذلك بتأثير اللسانيات فيه من حيث المنهج وطريقة التفكير حتى أصبحت الأسلوبية علماً منفرداً في الدراسات المعاصرة، كما أصبح لها اتجاهاتها ، ومفكروها الذين ظلُّوا في أغلب ما كتبوه تلامذة له³⁰.

ومن أبرز أولئك (رومان جاكسون) الذي يُعرِّف الأسلوبية بأنها : " تبحث عمَّا يَتميز به الكلام الفَنِّي عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية

27 - الأسلوبية وتحليل الخطاب: نور الدين السد ، دار هومة للطباعة و النشر والتوزيع ، الجزائر ، 2010م، ج 1 ، ص:14

28 - أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة : جبار أهليل ، ص : 70.

29 - البلاغة والأسلوبية : محمد عبد المطلب ، ص: 11.

30 - الأسلوبية وتحليل الخطاب : منذر عياشي ، ، مركز الإنماء الحضاري حلب ، سوريا ، 2002م، ص30.

ثانيًا³¹، ولا يغفل عنصر المفاجأة التي هي: "توليد اللا منتظر من خلال المنتظر"³².

كما يدعم هذه الفكرة ريفاتير؛ فيؤكد فكرة المفاجأة ورد الفعل، ويذهب إلى أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدث تناسبًا طرديًا، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقوعها في نفس المستقبل أعمق، وهو ما قصد إليه بمقياس التشبع الذي عنى به الطاقة التأثيرية التي تقول بأن السمة الأسلوبية كلما تكرر استخدامها في النص كان ذلك التكرار أدعى إلى افتقارها لشحنتها التأثيرية في المتلقي³³.

فيما نجد أن (ميشال ريفاتير) يركز على المتلقي؛ فهو يرى أن الهدف من الدراسة الأسلوبية: "الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف (الباث) مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ (المتقبل) فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية (السنية) تعني بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص"³⁴.

ويمكن أن نخلص من هذا التحديد إلى محاولة التفريق بين الأسلوب والأسلوبية في النقاط الآتية:

من حيث الدراسة الأسلوب دراسة لغوية للبلاغة ينطلق من الفرد، وطاقته تكمن في اللغة، وهو من حيث الزمن أسبق من الأسلوبية، وهو متنوع الدلالة يشترك مع معاني النحو، كما أنه ذو إنزياح جمالي³⁵، وهو متنوع الدلالات التي يمكن أن يتحوّل فيها الدال الواحد إلى فضاء متجدد من المدلولات اللانهائية³⁶، وهو لا يُفرّق بين اللغة والكلام، كما أن مجال استخدامه يكون في المنطوق والمكتوب، وهو يعنى بالقيم التعليمية، والألفاظ وقواعدها، ويخلو من الشعور العاطفي تجاه النص.

31 - محاضرات في الأسلوبية: محمد بن يحيى، مطبعة مزوار، واد السوف، الجزائر، ط1، 2010م، ص 13

32 - المرجع نفسه: ص13

33 - الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، دار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1977م، ص 825

34 - محاضرات في الأسلوبية: محمد بن يحيى، مطبعة مزوار، واد السوف، الجزائر، ط1، 2010م، ص 13.

35 - نظرية النظم: صالح بلعيد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2002م، ص 157.

36 - محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر: بشير تاويريت، مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، دت، ص 156

أما عن الأسلوبية : وفي المقابل تنغمس الأسلوبية بالذاتية ، وتعنى بالجانب المكتوب، كما أنها تُفَرِّق بين اللغة والكلام ، والرمز والبحث واللغة و المقالة ، وهي تبتعد عن القيم التعليمية ، وفيها يبدو التعاطف بين المحلل و النص من الضروريات في الأسلوبية ، إنها ذات صبغة معاصرة تستمد مقوماتها من العلم الذي تنتمي إليه³⁷ ويرى "غرانبير" أنَّ الأسلوب عملية معقدة ، الجهد فيها مطلوب لما يورثه من متعه ، وهذه العملية ليست وقفاً على المبدع ولا حكرًا على القارئ، إنما إنتاج مشترك في زمنين متتاليين ، يتعقب فيهما مبدع خلاق، و قارئ سما به نظره إلى أفق علوي من الوعي و المعرفة ، وإنَّ أهم ما يفصح عنه مفهوم المشاركة هذا هو أنه يكشف عن قدره . الإبداع عند المؤلف ، و ذلك باجتهاد قارئ ناقد و متأمل" .³⁸

د - اتجاهات الأسلوبية:

تنوعت المناهج الأسلوبية باختلاف رؤى المفكرين والمدارس التي ينتمون إليها ، ووفق هذا تعددت مناهج الأسلوبية التي أصبحت علماً قائماً بذاته له أسسه، ومناهجه، ومنها يُعزى تطور الأسلوبية إلى ما شهدته العلوم الأخرى من قفزات معرفية في شتى المجالات، ومنذ مطلع القرن العشرين شهدت الأسلوبية تطوراً كان من أبرز ظواهره ما جاء في كتابات بالي وسبيتزر(♣) اللذين مثلاً تيارين مهمين لها، وهو ما تجلّى في أكثر من اتجاه ، ومن تلك الأسلوبيات :

أولاً - الأسلوبية الوظيفية:

وهذا النوع من الاتجاهات يلقي بكامل اهتماماته على دراسة وظائف اللغة ونظريات التواصل³⁹ ويكمن الهدف من وراء الأسلوبية الوظيفية إلى "تفسير الأسلوب في البنية الكلية للعمل، فيتركز البحث فيها على الواقعة الأسلوبية التي تُغطّي مستويات اللغة: الصوتية، والصرفية، والتركيبية النحوية والدلالية"⁴⁰

37 - نظرية النظم :صالح بلعيد ، ص : 157 - 158

38 - الأسلوبية وتحليل الخطاب : منذر عياشي ، ص 71.

*بالي وسبيتزر نمساوي النشأة، ألماني التكوين، فرنسي للاختصاص، عاش بين سنتي 1887 و 1960، وهو من علماء الألسنية ونقاد الأدب، من مؤلفاته: "دراسات في الأسلوب"، "الأسلوبية والنقد الأدبي".

39 - الخطاب النقدي المعاصر : محمد بلوحي ،دار الغرب للنشر، وهران، 2002م، ص 102

40 - الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق : عثمان مصطفى الجبر،وزارة الثقافة ،عمان،ط1،

2007م،ص45

وقد بين (جاكسون) بأن الخطاب اللغوي يقوم على ثلاثة أركان : مُرسل، ومُرسل، ومُستقبل، يقول : "العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية، ولكل فعل تواصلي لفظي عمله الخاص، إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، وهو ما يقتضي بادئ ذي بدء سياقاً تحيل عليه أي "المرجع"، سياقاً قابلاً ؛ لأن يدرکه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظياً أو قابلاً لأن يكون كذلك؛ ويقتضي البحث بعد ذلك عملاً مشتركاً، كلياً أو جزئياً، بين المرسل والمرسل إليه وتقتضي البحث، أخيراً اتصالاً، أي قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه، اتصالاً يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه"⁴¹

إن كل عملية تواصلية لا بدَّ فيها من:

المُرسل: وهو الركن الأساسي في عملية التواصل، والمرسل للرسالة "فهو الذي يمتلك القدرة على نقل أفكاره بأشكال وطرق متنوعة، وبوسائل أسلوبية متعددة تكشف عن نمط تفكيره، حيث هناك تّوحد تام بين الأسلوب وصاحبه، ومع أن الأسلوب يتمثل في النص إلا أن المرسل محكوم به".⁴²

- المُرسل إليه: ويُمثّل الطرف الآخر من العملية التواصلية، والمتقبل للرسالة؛ فدور القارئ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعملية النقدية، من حيث قبول المتلقي للنص، وفهمه، وغموضه، واستعصائه على الفهم ومحاولة التفسير، وانفتاحه على فضاءات متعددة، ويعتمد نجاح المرسل على نجاحه⁴³.

- الرسالة المشتركة بين المرسل والمرسل إليه "إيصال مجموعة من الأخبار والمعلومات إلى المتلقي، يكون لغوياً عندما يتفق المرسل والمتلقي على استعمال اللغة وسيلة للاتصال، محكومة بقواعدها، وأي خروج على هذه القواعد يُعيق عملية الاتصال"⁴⁴.

- السياق: "الطريقة التي تتم بواسطتها عملية التواصل، وهو بذلك يشمل سياق إنتاج النص، وسياق النص، وسياق التلقي، وهناك علاقة مشتركة بين السياق

⁴¹ - قضايا الشعرية: رومان جاكسون، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م ، ص27.

⁴² - الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي ، ص62-63 .

⁴³ - البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب ، ص 237.

⁴⁴ - الأسلوبية الرؤية والتطبيق : يوسف مسلم أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2016م، ص130.

والنص، فالسياق شرط أساسي لتحديد محتوى البحث، وإن البحث بدوره لا بد أن يُحيل إلى سياق أو مرجع لغوي، أو فوق لغوي، ويُمكن أن يكون هذا المرجع حقيقياً، أو غير حقيقي كالخرافة والأساطير⁴⁵. إذن هناك ترابط قوي بين السياق والنص .

- قناة الاتصال: "الوسيلة التي تربط بين المرسل والمتلقي في عملية الاتصال، فتحدد شكل هذا الاتصال؛ كتابياً، وشفوياً، بصرياً، سمعياً، حسياً". 46.
- النظام: من خلاله "يتمكن المرسل من إنتاج رسالته، ويتمكن المتلقي من فك رموز هذا البحث"⁴⁷

وتعدُّ العناصر الثلاثة الأولى عناصر تواصلية رئيسة، بينما العناصر الثلاثة الأخرى فهي عناصر مؤثرة في عملية إنتاج النص وتلقيه.

ثانياً – الأسلوبية التعبيرية:

تُعنى أسلوبية التعبير (stylistique de l'expression) أو الأسلوبية الوصفية (S.descriptive)، بالكشف عن أنماط التعبير اللغوية بوصف هذه الأنماط ترجمان الفكر، ومرآة النفس، إنها بعبارة أخرى تقف على القيم التعبيرية والمتغيرات الأسلوبية بغية الكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة⁽⁴⁸⁾. وتتسم الأسلوبية التعبيرية بأنها تتطرق من السؤال بصيغة: "كيف" حول ما تدرسه من نصوص

وقد ميز السويسري شارل بالي (Bally Charles) رائدها بين أسلوبيين:

- أحدهما: ينشد التأثير في القارئ .
 - ثانيهما: لا يعنيه إلا إيصال الأفكار بدقة.
- وهو ما طوّره تلاميذه عن طريق التوسع في دراسة التعبير الأدبي، فالكاتب لا يفصح عن إحساسه الخاص إلا إذا أتيحت له أدوات ملائمة، وما على الأسلوبى إلا البحث عن هذه الأدوات، وبالي يحدد الأسلوبية بأنها "دراسة أحداث (faits) التعبير اللغوي المنظم لمحتواه العاطفي؛ أي دراسة

45 - الأسلوبية الرؤية والتطبيق : يوسف مسلم أبو العدوس، ص 131.

46 - المرجع نفسه، ص 132

47 - المرجع نفسه، ص 132

48 - دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: أحمد درويش، ص 36.

تعبير اللغة عن أحداث الحساسية (sensibilité)، وفعل أحداث اللغة على الحساسية" (49) فهذه الأسلوبية - كما يؤكد جيرو - " تعبيرية بحتة، ولا تعني إلا الإيصال المؤلف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي" (50)، ومن أتياع هذا الاتجاه المتأثرين بمنهاج بالي ومفهومه للأسلوبية "جول ماروزو - J. Marouzeau"، و"كريسو - M. Cressot" (51).

ثالثاً - الأسلوبية التأصيلية:

تنطلق الأسلوبية التأصيلية في دراستها النصوص من الاستفهام عن الإحالات والتعليل بأسئلة من مثل "من أين" و"لماذا" وهي أسئلة تذهب بالباحث الأسلوبي إلى ما وراء النص؛ فيشير إلى الجوانب التاريخية والعلاقات المجتمعية، كما تُولي عنايتها بالناحية النفسية للكاتب، وقد ذهب هذا النمط من الأسلوبية في منحيين:

أولهما: الأسلوبية الاجتماعية النفسية:

التي أرسى قواعدها الفرنسي هنري مورير سنة (1959م) في كتابه الموسوم بـ: "سيكولوجية الأسلوب"، وفيه قدّم نظريته التي تهدف إلى الكشف عن: "رؤية المؤلف الخاصة للعالم" من خلال أسلوبه (52)، وهذا الكشف إنما يتم من خلال تعبيرات متنوعة تعيش بحالة متحركة داخل الأنا العميقة، وتتمثل بـ: (القوة، الإيقاع، الرغبة، الحكم، التلاحم) وهي ما يُبنى عليها تشكل نظام الذات الداخلية (53).

وهذه التعبيرات قد تتمظهر بشكل إيجابي أو سلبي؛ فالقوة قد تكون قاعدتها الشدة أو الضعف، والإيقاع قد يكون متسقاً أو نشازاً، وكذلك الأمر في الرغبة التي قد تكون صريحة أو مكبوتة، والالتحام قد يكون واثقاً أو متردداً، والحكم قد يكون متفائلاً أو متشائماً.

وقد حاول مورير بهذا العمل أن يربط السمات بأنماط التعبير التي تتفق معها من مثل: الأفعال والصور وما فيها من صيغ: المضارع أو المستقبل أو الأمر، وكذلك في استخدام علامات

49 - علم الأسلوب: صلاح فضل، ص 86.

50 Pierre Guiraud : Essais de stylistique , 3 eme tirage, Ed Klinckick, Paris 1980 p145.

51 - الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ص 16.

52 - دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: أحمد درويش، ص 36.

53 - المرجع نفسه، ص 36.

لترقيم، وما إلى ذلك من رموز تعبيرية تكشف عما يختلج في ذات المبدع من مشاعر وانفعالات، وهي إشارات ذات دلالات على ما يسود الأنا العميقة⁽⁵⁴⁾.

ثانيهما - الأسلوبية الأدبية:

وثُلِي هذه الأسلوبية العناية لدراسة لغة أديب محدد من خلال منجزه الإبداعي مستخدمة تقنيات أسلوبية، غير متجاهلة ما يُحيط به من ظروف اجتماعية وبيئية، كما تدرس جوانب نفسيته⁽⁵⁵⁾، وهذه الأسلوبية كما نلاحظ أغنى ما جاءت به الأسلوبية التأصيلية، إذ أشارت إلى ضرورة إيلاء التاريخ الأدبي الاهتمام الواجب؛ لما له من تأثير جمالي في النص اللغوي بشكل خاص، وعموم المنتج الإبداعي بشكل عام، ولذلك فإنه يتوجب على من يدرس التاريخ أن ينطلق من تحليل النص اللغوي لذلك العصر، وأن يُوليه الاهتمام بالقدر نفسه الذي يهتم فيه بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص⁽⁵⁶⁾.

وقد تحوّل هذا الاتجاه إلى نظرية استطاع العالم النمساوي سبتر أن يُنمي هذا الاتجاه ويُحوّله إلى نظرية متكاملة في الأسلوبية الأدبية، وقد جاء في محددات تلك النظرية الآتي :

1- ينبع المنهج من الإنتاج، وليس من مبادئ مسبقة، وكل عمل أدبي فهو مستقل بذاته كما قال برجسون.

2- الإنتاج كل متكامل، وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه، ولا بد من البحث عن التلاحم الداخلي.

3- ينبغي أن تفقدنا التفاصيل إلى محور العمل الأدبي، ومن المحور نستطيع أن نرى من جديد التفاصيل، ويمكن أن نجد مفتاح العمل كله في واحدة من تفاصيله.

4- نحن نخترق العمل، ونصل إلى محوره من خلال الحدس، ولكن هذا الحدس ينبغي أن تمحصه الملاحظة في حركة ذهاب وعودة من محور العمل إلى حدوده، وبالعكس، وهذا الحدس في ذاته هو نتيجة الموهبة والتجربة والتمرس في الإصغاء إلى الأعمال الأدبية.

5- عندما تتم إعادة تصور عمل ما؛ فإنه ينبغي البحث عن موضعه في دائرة أكبر منه، وهي دائرة الجنس الذي ينتمي إليه، والعصر، والأمة، وكل مؤلف يعكس أمته.

54 - دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: أحمد درويش، ص36.

55 - الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في دراسة الأسلوبية: مازن الوعر، مجلة عالم الفكر، مجلد22، عدد3، ص137 وما بعدها.

56 - دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، ص37.

6- الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية، ولكن يمكن لجوانب أخرى من الدراسة أن تكون نقطة البدء فيها مختلفة.

7- الملامح الخاصة للعمل الفني هي مجاوزة أسلوبية فردية، وهي وسيلة للكلام الخاص، وابتعاد عن الكلام العام، وكل انحراف عن المعدل في اللغة يعكس انحرافاً في مجالات أخرى.

8- النقد الأسلوبي ينبغي أن يكون نقداً تعاطفياً بالمعنى العام للمصطلح، لأن العمل كل متكامل، وينبغي التقاطه في كليته، وفي جزئياته الداخلية⁽⁵⁷⁾.

كما ظهرت اتجاهات للأسلوبية، وإن لم تتل حظاً من الشيوع والاستعمال كما في مستوى الاتجاهين السابقين نشير في هذا المقام إلى ما يُعرّف

- **أسلوبية الانزياح:** تركز هذه الأسلوبية على مبدأ انزياح اللغة الأسلوبية عن اللغة السائدة، أي انزياح اللغة عن المعيار المعهود، ويرى أصحاب هذه الأسلوبية أن جودة الأسلوب ترجع إلى مدى انحرافه عن اللغة الأصلية، وهو ما يُطلق عليه كوهن تسمية الانتهاك الذي يقتضيه الفعل الإبداعي في اللغة الذي يعمل على تجاوز السائد، وخرق قوانين اللغة، ويجمع النقاد المعاصرون على أن أكمل صياغة لسانية لأسلوبية الانزياح هي التي صاغها جان كوهن في كتابه الموسوم بـ (بنية اللغة الشعرية)⁵⁸.

- **الأسلوبية السياقية:** تولي هذه الأسلوبية عنايتها بالتباين بين عنصرين نصيين سياقيين عنصر نصي متوقع وعنصر نصي غير متوقع، الأول عنصر متوقع غير موسوم، والثاني عنصر غير متوقع موسوم، وقد ميّز ريفاتير بين سياقين: سياق أصغر، وهو العنصر غير الموسوم، ويتحدّد بالعلاقة بين العلامات اللغوية الموسومة والعلامات غير الموسومة، ويمثّل له بالعلاقة بين الصفة والموصوف، وتتحقّق للنص شعريته من خلال التضاد، والتنافر القائم بينهما، أما السياق الأكبر فهو ناتج من تتابع السياقات الصغرى التي تشكل النص الذي يُمثّل السياق الأكبر.

- **الأسلوبية الإحصائية:** التي تعتمد على الأرقام وعلم الإحصاء في الوصول إلى السمات الأسلوبية التي يركز عليها المنتج الأدبي، وهي تقوم على الكم، وترى ضرورة إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في

⁵⁷ - دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: أحمد درويش، ص 37-38.

⁵⁸ - بنية اللغة الشعرية لجان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، 1986م. ص 37

النص، أو بالنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل أو العلاقات بينهما، أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال، ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلتها في نصوص أخرى⁽⁵⁹⁾ وبعبارة مختصرة إنها تنطلق من فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم والقيم العددية⁽⁶⁰⁾.

وأخيراً كان اتجاه الأسلوبية البنائية التي أرسى دعائمها دوسوسير، ومن أبرز من اشتغلوا عليها ريفاتير الذي يرى أنَّ النص يقوم على بنية يجب البحث فيها، كما يرى أنَّ وجود المتلقي مهم في تحديد الأسلوب والأسلوبية⁽⁶¹⁾.

وهي من أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعاً، وهي تطور لأسلوبية بالي في الأسلوبية الوصفية، كما تشكّل امتداداً لآراء دوسوسير التي ميزت بين اللغة والكلام، وتبدو أهمية هذا التمييز بينهما من أنها كشفت عن وجود فرق بين الأسلوب كونه طاقة كامنة في اللغة بالقوة يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، وبين دراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، أي أنه يوجد فرق بين مستوى اللغة ومستوى النص، وهو ما لم تكن البلاغة التقليدية تنظر إليه، وهو ما يبدو لاحقاً، وقد اتخذ أسماء مختلفة في فروع المدرسة البنائية⁽⁶²⁾ التي جاءت نتيجة ولادة طبيعية متأثرة بالأثر الشكلي اللساني في اللغة والكتابة، وقد استطاعت أن تلج مجالات معرفية، وعلمية كالأنثروبولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ، وأخضعتها للدراسة التطبيقية العملية⁽⁶³⁾. وكل ذلك بفضل ما أحدثته الثورة العلمية نتيجة التطور الحضاري الذي أدى إلى تغيير في الوسائل والأفكار والقيم التي كانت تُولي جلَّ عنايتها للسياق النفسي والمحيط الاجتماعي، والواقع الثقافي بتوجيهها إلى النصّ وحسب، وهو ما أشار إليه الحاج صالح الذي تحدث عن نشأة البنائية التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالتقدم العلمي الذي بدأ يستقطب الفكر البشري؛ فهي من ابتداعات النصف الأول من القرن العشرين للميلاد، وظهرت كردّ فعل عنيف للتفسيرات التاريخية التي سادت منذ القرن التاسع عشر للميلاد، وذلك بفضل جهود دوسوسير في بحوثه عن اللغة الإنسانية، كونها أنظمة خاصة، وأسس أتباعه (حلقة براغ اللغوية)⁽⁶⁴⁾، التي حدّدت وظيفة اللغة

59 - بنية اللغة الشعرية لجان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص 37.

60 - الأسلوبية قضاها: عبد الحميد سليمان، دار اليمق، اللاذقية، 2008، ص 150.

61 - علم الأسلوب مبادئه إجراءاته: صلاح فضل، ص 97.

62 - دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: أحمد درويش، ص 33.

63 - البنائية في الفكر الفلسفي المعاصر عمر المهييل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د، ت)، ص 16.

64 - المصطلحات اللسانية في المدارس اللسانية البنائية: حنان بوبينة وريدا خالدة، ص 24.

في التبليغ والبيان، وسارت على دربها المدرسة الوظيفية في شخص زعيمها أندري مارتين، ومدرسة الدانمارك اللغوية بريادة لويس همسليف⁶⁵ وأخيراً يمكن القول بأن جميع اتجاهات البحث الأسلوبي، إنما هي في الجوهر تُشكّل معمارية هندسة الأسلوبية كعلم من علوم اللغة الحديثة، وهذه الاتجاهات إنما جاءت لتكمّل بعضها بعضاً، إذ لا تعارض بينها، بل هي إكمال نقص في اتجاه سابق يكمله اتجاه لاحق، وسد ثغرة في اتجاه قديم يسده اتجاه أسلوبي حديث، وعلى هذا الأساس فالأساليب في مجملها، إنما هي أسلوبية تُعنى بدراسة النص في قطبي: التأليف والتلقي.

* (حلقة براغ اللغوية) سسها العالم التشيكي فيلام ماتيزيوس تكونت من عدد من علماء اللغويات والنقاد بين عامي 1926م - 1939م، ومن أعلامها جاكبسون، وموكرسفسكي الذي وضع مبادئ الجمالية في هذه المدرسة التي أولت العناية بالصوتيات والوظائف التي تؤديها اللغة.

⁶⁵ مدخل إلى علم اللسان الحديث عبد الرحمن الحاج صالح، مجلة اللسانيات، ع7، الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر 1997م، ص7.

الفصل الأول

شعر التفعيلة في سورية تعريفه، مراحله، مضامينه، وآراء
النقاد فيه

1- تعريف شعر التفعيلة

2- مراحل شعر التفعيلة

3- مضمون شعر التفعيلة

4- بدايات شعر التفعيلة في سورية

5- الغموض في شعر التفعيلة السوري

6- النزعات الأدبية وتجلياتها في شعر التفعيلة السوري

7- الأساليب الشعرية المعاصرة في شعر التفعيلة السوري

الفصل الأول : شعر التفعيلة في سورية تعريفه ، مراحلها ، مضامينه ، وآراء النقاد فيه

1 - تعريف شعر التفعيلة:

لم يكن شعر التفعيلة إلا امتداداً لحركات التجديد التي كانت سلسلة متصلة غير منقطعة ، ولا يغيب عن البال محاولات الخروج على عمود الشعر وأوزان الخليل في بعض قصائد أبي العتاهية الذي رأى نفسه أكبر من العروض، وصولاً إلى فن الموشحات

وإذا كانت تلك الحركات لم تتخذ لها اتجاهًا ، أو تؤسس لمدرسة شعرية غير أنها أسست لبناء أنماط أسلوبية جديدة طالت شكل القصيدة ومضمونها، ومن ذلك ما نجده في تمرد أبي نواس على عمود الشعر مستهزئاً بالوقفة على الأطلال وتذكر الديار،

وقد مهدت التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية في الوطن العربي إلى إحداث تغيير طال عمق التفكير في النص الشعري خصوصاً شعراء العرب الذين اطلعوا على الآداب الغربية ، ما ولد لدى شعراء العربية ضرورة تجديد أسلوب الشعر العربي فيما سُمي بشعر التفعيلة الذي أطلق عليه تسميات عدة منها :

الشعر الحر الذي ظهر في الستينيات استخدمه زكي نجيب محمود في مقالة بعنوان (ما الجديد في الشعر الجديد)، كما استخدم المصطلح نفسه محمد مندور .
الشعر الحديث الذي أطلقه يوسف الخال عام 1957م .

شعر الحداثة ، والشعر المرسل⁶⁶

وأخيراً شعر التفعيلة الذي اقترحه: عز الدين الأمين في كتابه: (نظرية الفن المتجدد) عام

1964م⁶⁷

عرّفته الشاعرة والناقدة العراقية نازك الملائكة بقولها: إِنَّهُ شَعْرٌ ذُو شَطْرٍ
وَاحِدٍ لَيْسَ لَهُ طَوْلٌ ثَابِتٌ، وَإِنَّمَا يَصِحُّ أَنْ يَتَغَيَّرَ عَدَدُ التَّفْعِيلَاتِ مِنْ شَطْرٍ إِلَى
شَطْرٍ، وَيَكُونُ هَذَا التَّغْيِيرُ وَفْقَ قَانُونٍ عُرُوضِيٍّ يَتَحَكَّمُ فِيهِ " وَأَسَاسُ الْوَزْنِ فِي
الشَّعْرِ الْحُرِّ أَنَّهُ يَقُومُ عَلَى وَحْدَةِ التَّفْعِيلَةِ".⁶⁸

وترجع أسباب ظهور هذا النمط الشعري إلى الأسباب الآتية:

⁶⁶ إشكاليات شعر التفعيلة في البدايات : حنين المعالي ، مجلة جامعة جرش للبحوث والدراسات، الأردن، مج 22/ع 1 2021م،

ص 69 - ص 99.

⁶⁷ - إشكاليات شعر التفعيلة في البدايات : حنين المعالي ، ص 87.

⁶⁸ - قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، 1983م، ص 69.

- تأثر الجيل الجديد بمعطيات الواقع والنتاج الأدبي ما دفع الشعراء إلى ابتداع طرق جديدة في الصياغة والتعبير تُحقق له إمكانية الإفصاح عن مكنزاته الذاتية من خلال تجاربه الشخصية ، لا من خلال الاتكاء على تجارب غيره السابقة.⁶⁹
 - إفادة الشعراء المعاصرين من تجارب الشعراء الغربيين ومن بعض التجارب الشعرية العربية التراثية.⁷⁰
 - أسهمت المتغيرات على الصعيد السياسي في ذلك النزوع ، إذ انعكست النكبة الفلسطينية، وما تلاها من إحداث وصولاً إلى نكسة حزيران، والعدوان الثلاثي على مصر كل تلك الأحداث أثرت في رؤية الشاعر المعاصر، وانعكست على نظريته إلى وظيفة الشعر ودوره الذي يجب أن يؤديه، فظهرت قضايا الجماهير والنضال في مقدمة تلك الاهتمامات، كما أفرز الواقع الاجتماعي إرهاصات جديدة ببروز الإقطاع وانقسام المجتمع الطبقي، إضافة إلى نشاط حركة الترجمة التي أثرت الحالة الثقافية وهو ما أكدّه عز الدين إسماعيل بقوله: " يرتبط الشعر المعاصر بالإطار الحضاري العام لعصرنا في مستوياته الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية المختلفة ، وهو في هذا الارتباط ليس جديداً وليس بدعاً فقد كان الشعر دائماً معبراً عن روح الإطار الحضاري المتميز في كل عصر " ⁷¹
 - النزوع إلى الحرية التي هي شرط الإبداع وضرورته.⁷²
- وقد أشار الناقد السوري الدكتور نعيم اليافي إلى أنّ حركة الحداثة استطاعت أن تبدل وجهة النظرية النقدية من خلال جملة نتائج هي:
- أولاً :عدم وجود موضوعات خاصة بالشعر أو بالنثر؛ فما يكسب الموضوع شعريته أو نثريته هو طريقة رؤيته أو معالجته.
 - ثانياً :لا يوجد مفردات خاصة بالشعر أو بالنثر؛ فما يجعلها شعرية أو نثرية هو وجودها في علاقة أو نسق .

⁶⁹ - التجربة الشعرية العربية - دراسة إبستمولوجية للسيرة الذاتية لشعراء الحداثة - : هشام عبد الله ، دار مجدلاوي، الأردن، 2014م، ص 249.

⁷⁰ - النقد المعاصر وحركة الشعر الحر: أحلام حلوم، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2000م، ص 29.

⁷¹ - الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ، عز الدين إسماعيل، مديرية المطبوعات والكتب الجامعية، حمص، 1988م، ص 16.

⁷² - التجربة الشعرية العربية ، ص 251.

- ثالثاً: ليس الوزن العروضي التقليدي هو أساس التفريق بين الفنين فحسب، بل هو إلى جانب عناصر أخرى مكونة لشعرية النص الإيقاع الشعوري الداخلي والخارجي بوصفه مفهوماً متغيراً يرتبط بالمعيار الزمني (الأذن) مثلما يرتبط بالمعيار المكاني (البصر) ⁷³
- وقد حددت نازك الملائكة في هذا السياق البحور التي يمكن للشعراء أن يعتمدوا عليها في مسألة التجديد في الشعر الحديث الذي لا بد له من ضوابط محددة، وقد أشارت إلى أن البحور الأحادية هي التي تصلح للاستخدام في الشعر الحديث، وهي البحور الصافية التي لا يوجد فيها سوى تفعيلة واحدة، مثل البحر الكامل، والبحر المتقارب، و بحر الهزج، و بحر الخبب، و بحر الرجز، وكذلك البحور الممتزجة شريطة أن تتكرر إحدى تفعيلاتها من مثل البحر السريع. 74
- وقد أوجز نعيم اليافي أهم ملامح الشعر الحديث بالنقاط الآتية⁷⁵:
- قيام الشعر الحر على تشكيلتين متداخلتين وعلى درجة واحدة من الأهمية:
 - أولاهما: التشكيل الموسيقي ، وثانيهما: التشكيل الصوري
 - البُعد عن اللغة الغنائية والقصصية؛ لتحلَّ محلها الخاصة الدرامية.
 - بناء عالم سريالي تعرض فيه المادة الباطنية مجردة من الزمان والمكان الطبيعيين.
 - رفض مبدأ الصنعة القديمة وشكلياتها الهندسية.
 - تشكل نماذج الشعر الحر كلاً متكاملاً، فبناء القصيدة بناء متماسك.
 - تعدُّ سمة التركيز من أبرز السمات الفارقة للشعر الحر.
 - اتّصاف الشعر الحر بال تخصص، وذلك بتحقيق قيمته الأساسيتين: التصويرية والموسيقية.
 - النأي عن الالتزام بالقيم بشكلها المباشر.
 - يُزوّد الشعر الحر المتلقين بنوع بالمعرفة المحددة، لا العامة المجردة.
- وأخيراً يُمكن القول إنّ شعر التفعيلة هو الشعر الذي يقوم على نظام التفعيلة في مقابل البيت في الشعر القديم.

⁷³ - الشعر العربي الحديث : - دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية - نعيم اليافي ، دار المجد ، دمشق ، ط 2، 1986م ، ص 132- وما بعدها .

⁷⁴ - المرجع نفسه ا، ص 32- وما بعدها

⁷⁵ - المرجع نفسه ، ص 33 .

2- مراحل شعر التفعيلة:

لم تكن قصيدة التفعيلة حركة طارئة على حركة الشعر العربي عبر تاريخها الطويل؛ فلم يكن الشعر في حالة ركود وسكون، بل إنَّ ديدن الشعراء التجديد والإبداع سواء ما جاء على مستوى الشكل أم على مستوى البناء، ، ووفق هذا المسار تعاقبت حركة التغيير التي يهمنها فيها شعر التفعيلة موضوع دراستنا، وهنا لا بد أن نشير إلى أن هذا الشعر لم يولد من فراغ، إنما كان نتيجة عوامل ومؤثرات خارجية وذاتية، وقد سعى كثير من الباحثين إلى وضع حدود فاصلة تميز بين مراحل الشعر العربي في محاولة حميدة لتوضيح مسار حركة هذا الشعر في تطوره عبر الزمن، ونشير هنا إلى كتاب د. خالدة سعيد المعنون بـ :

(حركية الإبداع) الذي رأيت فيه أن مراحل الشعر الحديث يمكن توزيعها وفق المراحل الآتية:

- المرحلة الأولى: مرحلة شعر النهضة
- المرحلة الثانية مرحلة الشعر المهجري
- المرحلة الثالثة مرحلة شعر حقبة ما بين الحربين
- المرحلة الرابعة شعر حقبة الخمسينات
- المرحلة الخامسة شعر الحداثة⁷⁶

وما يُلاحظ على تقسيم خالدة سعيد أنها اعتمدت المنهج التاريخي في تصنيفها الشعراء، متناسية أن الشعر إبداع، وهو ما قد يخلق حالات فردية تتجاوز حدود الزمن والمكان، وربما كان هذا الاتجاه غير كاف لتصنيف الشعر، وهو ما كان باعثاً على تصنيف آخر ينطلق من النص الشعري بعيداً عن زمان وجوده، وهو ما نجده في كتاب الدكتور صلاح فضل الموسوم بـ : (أساليب الشعرية المعاصرة) وقد عمد فيه إلى تقسيم الشعر الحديث إلى نمطين رئيسين:

- النمط الأول: الأسلوب التعبيري.
 - النمط الثاني : الأسلوب التجريدي،
- وقد فرّع عن هذين النمطين أشكالاً شعرية؛ فمما نتج عن الأسلوب التعبيري اصطلاح التسميات الآتية : الأسلوب الحسي ، الأسلوب الحيوي ، الأسلوب الدرامي ، الأسلوب الرؤيوي.
- ومما نتج عن الأسلوب التجريدي اقترح تسميتين

⁷⁶ - حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث : د. خالدة سعيد، دار العودة ، بيروت، 1979م، ص 29.

- الأول - أسلوب التجريد الكوني

- الثاني - أسلوب التجريد الإشرافي⁷⁷

وهذه التقسيمات للأساليب التي اتبعها الدكتور صلاح فضل⁷⁸ في ماهيتها اعتمدت على التعمق في بنية النصوص الشعرية، والوصول من خلالها إلى تلك التصنيفات، غير أن ما يمكن التوقف عنده في هذا السياق أن الباحث في حديثه عن شكلي الأسلوب التجريدي اكتفى بالتنظير لهما من دون أن يُقدّم أمثلة على ما ذهب إليه، وهو بذلك قد ترك كلامه النظري من غير أن يُقدّم عليه أمثلة تطبيقية كما هي حاله مع بقية الأساليب الأخرى، وهو ما يبعث على التساؤل عن سبب إغفاله تلك الناحية المهمة من التطبيق التي تُعطي القارئ صورة متكاملة على صحة ما ذهب إليه، غير أن بقاء الكلام في مستوى التنظير من دون ربطه بشواهد من الشعر الذي يبحث فيه قلّ من أهمية تلك التصنيفات، وتركها أشبه ما تكون مركبة تسير بعجلة واحدة، مع ما يُحمّد للكاتب أنه تتبع الشعر العربي الحديث بعيداً عن تعالقاته الخارجية، ومعطيات الواقعين السياسي والاجتماعي، كما أنّ صلاح فضل أغفل مرحلتين مهمتين من مراحل الشعر العربي هما الكلاسيكية المعاصرة والرومانسية، وهذا ما أشار إليه دكتور لطيف محمد بقوله : " وإذا كان صلاح فضل قد وُفق من جهة تقسيم الشعر العربي الحديث على ضوء المعايير الفنية، فإنه من جهة أخرى قد أخفق من حيث إنه لم يجعل لشعراء الكلاسيكية المحدثّة، ولا لشعراء الرومانسية العربية نصيباً في دراسته، وإن استبعاد فضل لهاتين المرحلتين المهمتين من تاريخ شعرنا الحديث، واتخاذ من الشعر الحديث مادة لدراسته، يكون قد حرم القارئ العربي من فرصة متابعة تحولات هذا الشعر على مدى مسيرته التي لا يُمكن اقتطاع جزء منها وتقديم الجزء الآخر منه"⁷⁹

بينما قسّم الناقد: منيف موسى الشعر إلى ستة أقسام هي :

(1) طليعة التجديد.

(2) جماعة الديوان.

(3) جماعة المهجر.

(4) جماعة الرومانسيين.

⁷⁷ - أساليب الشعرية المعاصرة : د. صلاح فضل، دار الآداب - بيروت، 1995م، ص 30.

⁷⁸ البنية العميقة للنص الشعري: عبد الحميد سليمان، دار السلام الغربي، طرطوس، 2007م، ص: 22

⁷⁹ - مسيرة الشعر العربي الحديث في ضوء نسيجه ونقده: لطيف محمود محمد، مجلة جامعة الأنبار، العراق، العدد 2010/2، ص 2.

(5) جماعة الرمزيين.

(6) جماعة التجديد. 80

وعند الناقد مناف منصور في مؤلفه : (عقلية الحداثة العربية، البحث عن البعد الثالث

(⁸¹: أن الشعر العربي قد تطور وفق ثلاث مراحل زمنية هي :

(7) مرحلة إحياء العربية.

(8) مرحلة البحث عن فكر جديد.

(9) مرحلة البحث عن لغة وفكر جديدين.

بينما رأى (الدكتور خليل موسى في كتابه : (مسيرة الشعر العربي الحديث بنية القصيدة العربية

(المعاصرة) أن الشعر العربي نحى في ثلاثة اتجاهات هي :

– الاتجاه الإحيائي 2 – الاتجاه الغنائي 3 – اتجاه القصيدة المتكاملة⁸² 1

تبدو هذه التقسيمات ، وتلك التصنيفات – على أهمية ريادتها في التأريخ لحركة الشعر

العربي – مبتورة الرؤيا يعوزها كثير من إعادة ضبط التصنيف وفق منهجية أكثر دقة؛ لما فيها

من خلط بين مستويات لا يمكن الاقتصار على مستوى منها وإغفال الآخر، وهو ما لحظه

الدكتور لطيف محمود محمد بقوله : " ليس صعباً على القارئ وهو يتأمل هذه التقسيمات أن

يلحظ بعض الخلط وعدم الدقة، ذلك أنها جاءت على وفق معطيات تفتقر إلى الرؤية الواضحة،

ويعوزها المنهجية في النظر إلى هذه الانتقالات التي أصابت بنية الشعر العربي الحديث"⁸³

ومرد تلك الأخطاء يعود إلى أن التغيير الحاصل في مرحلة شعرية ما، وتجاوزه مرحلة شعرية

سابقة لا يمكن أن يتم في مستوى واحد، هذا من جهة، كما أن تأثيرات مرحلة شعرية سابقة لا بدَّ

أن تظل ظاهرة في شعر مرحلة تالية لها من جهة أخرى ، ولذلك فإن التأسيس لمرحلة شعرية لا

بد أن ينطلق من دراسة البنية المتكاملة للشعر الذي ينهض على أركان النص الشعري بمجموعها

(اللغة، الصورة، الإيقاع) وعلى ضوء هذا الفهم ف : " إن قضية (التقسيم) أو (الانتقال)

الحاصلة في بنية الشعر ينبغي أن تبني على أساس الاختلاف المنجز على النص الشعري

80 – نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب –

دراسة مقارنة – منيف موسى، دار الفكر اللبناني، 1984م. ص 44

81 – عقلية الحداثة العربية، البحث عن البعد الثالث: مناف منصور ، دار صادر، بيروت، 1986م .

82 – بنية القصيدة العربية المعاصرة : د. خليل موسى، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، م 2003 م، ص 142.

– مسيرة الشعر العربي الحديث في ضوء نسيجه ونقده : لطيف محمود محمد ، مجلة جامعة الأنبار للغات

⁸³ والأدب ، ع 2 / 2010 م، ص 62.

بمستوياته المختلفة لذا فإن غياب هذه القواسم المشتركة هو الذي دفع بمنيف موسى إلى تجزئة مرحلة الشعر الرومانسي إلى مراحل عدة فجعل منها : جماعة الديوان، وجماعة المهجر، وجماعة الرومانسيين، وجماعة الرمزيين. وهو الوهم الذي وقعت فيه خالدة سعيد حين عدت شعراء المهجر ضمن مرحلة مستقلة عن شعراء ما بين الحربين ، وشبيه بهذا الخلط ما وقع فيه خليل موسى حين جمع نتاج شعر التفعيلة ونتاج قصيدة النثر في مرحلة واحدة، وكذلك الأمر كان لدى أدونيس⁸⁴ وفاتح علاق⁸⁵

ووفق هذا التصور سعى الباحث لطيف محمود محمد أن يقدم تقسيماً سارت فيه حركة الشعر المعاصر وفق هذه الرؤية التي رأى أنها جاءت مبنية على أساس التغير الحاصل في عناصر الشعر العربي الثلاثة، وهي: (اللغة والصورة والإيقاع) وعنده أن كل مرحلة من هذه المراحل تحمل طابعها المميز لها من غيرها ، وهي مفاصل كبرى وعلامات مميزة حفظت لكل مرحلة من هذه المراحل سماتها الخاصة ووعيتها الفني المتباين عن وعي المراحل الأخرى، وهذه المراحل هي⁸⁶:

- مرحلة التغير (الكلاسيكية الجديدة)
- مرحلة التغير (الرومانسية)
- مرحلة التحول (شعر التفعيلة)
- مرحلة التجاوز (قصيدة النثر)

لم يكن هذا التقسيم المائل سلفاً قد جاء نتيجة الانتقال الحاصل في عناصر الشعر الأساسية فحسب، وإنما باستطاعة الباحث في تاريخ شعرنا الحديث أن يرصد جملة من الاختلافات فيما بين هذه المراحل التي ارتأينا تقديمها عن طريق الجدول التالي:

⁸⁴ - مقدمة للشعر العربي : أدونيس، دار العودة ، بيروت، د.ت، ص33
⁸⁵ مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر : د. فاتح علاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
⁸⁶ مسيرة الشعر العربي الحديث في ضوء نسجه ونقده: لطيف محمود محمد، ص 3.

مرحلة التغير	مرحلة التغير	مرحلة التحول	مرحلة التجاوز
كلاسيكي	رومانسي	واقعي	سريالي
مدرسة عربية	مدرسة غربية	مدرسة إنكليزية	مدرسة فرنسية أمريكية
سلطة العقل	سلطة الخيال	سلطة الرؤية	سلطة اللغة
شعرية إصلاح	شعرية انفعال	شعرية الرفض	شعرية كشف
مركزية الموضوع	مركزية الذات	مركزية توازن بين الذات والموضوع	مركزية ذات جديدة
شعر شطرين	تأثير الموشحات	شعر تفعيلة	قصيدة نثر

تؤكد هذه الاختلافات واقعية هذه الانتقالات الأربع، ومن ثم بإمكان الباحث أن يتابع مسيرة هذا الشعر على وفق أي من هذه الانتقالات الأفقية الماثلة في الجدول؛ فعلى سبيل المثال إذا أراد باحث ما أن يقسم شعرنا الحديث من جهة المدارس التي وقع تحت تأثيرها الشعراء؛ فإنه سيجد أن شعراء التغير كانوا على اتصال مباشر بجذور القصيدة العربية القديمة شكلاً ومضموناً، وهذا الاتصال المباشر لا يكاد يختلف عليه باحثان، وهو مما لا يحتاج إلى إعمال في الذهن، فالتقليد سار في جميع مفاصل شعر هؤلاء الشعراء ابتداء من الإيقاع وأغلب الموضوعات ومروراً بتركيب الجمل وانتهاء بالصور والألفاظ. وتسمية هذه المرحلة بجماعة الإحياء يُشير على نحو واضح إلى هذا التقليد.

وأما شعراء مرحلة التغير (الرومانسيين) فقد كانوا يتلقون معارفهم من مصادر غربية عامة، وينهلون من ثقافتها على نحو: "لا يتبع نظاماً، بل يتسم بالحرية وبشيء من الفوضى، ولذا فقد كان الشعراء يقعون تحت تأثيرات شتى حسب ما يتفق لهم"⁸⁷

وهو أمر يختلف كثيراً إذا ما قورن بالثقافة الأدبية لشعراء التفعيلة، ويأتي في مقدمتهم الشاعر بدر شاكر السياب الذي كان متأثراً بقراءته الشعر الانكليزي، وقد انكب على دراسته دراسة معمقة، كما ترجم من الانكليزية شعر كثيرين من شعرائها، وهو ما مكّنه من أن يكون أحد مؤسسي حركة الحداثة الشعرية العربية المعاصرة التي ما إن تذكر حتى يذكر اسمه إلى جانب الملائكة والبياتي، وهذا التأثير بالشعر الانكليزي أشار إليه غير باحث ممن درسوا شعره، ويذكر عبد الواحد لؤلؤة صديق السياب أن السياب أعجب بقصيدة الأرض لـ ت. س. أليوت "كان

⁸⁷ الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث سلمى الخضراء الجيوسي، ت: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001 - م. ص 68.

رحمه الله يحدثني عنها كثيرا " 88 ، وأكد كذلك أن السياب في أواسط الخمسينات كان مشغولاً بالشعر الانجليزي المعاصر، دراسة وترجمة " 89 كما أوضح علي الحلي تأثير السياب بمضمون القصائد الانجليزية...و بشكل خاص بشعر الشاعرة الإنجليزية إيديث ستيويل " 90 لم يكن السياب وحده من بين شعراء التفعيلة قد وقع تحت تأثير الشعر الإنجليزي عامة واليوت خاصة، وإنما نجد ذلك لدى شعراء كثيرين، والحقيقة التي لم تكن خافية أن رواد الحداثة تأثروا بما وردهم من شعر اللغة الإنكليزية ، وهو ما صرحوا به بكل وضوح على لسان الشاعر المصري صلاح عبد الصبور الذي بيّن رأيه في شعر ت س إليوت بقوله : " لم تستوقفني أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية " 91

والحقيقة الجلية أن لاليوت الذي كان شاعراً وناقداً تأثيره الذي تجلّى في منجز الشعر العربي الحديث من غير خفاء: " لا سيما في مجال الرمز والأسطورة والمعادل الموضوعي " وهو ما يتجلّى في شعر خليل حاوي فعند حاوي : " يمكن العثور على كثير من التعادلات والتداعيات الثقافية في شعر حاوي ليس فقط على مستوى القصيدة ككل، بل أيضا على مستوى كثير من الرموز والصور والمفردات، مثل العقم والرماد والجوع والحريق والخصب والبعث وغيرها مما هو معهود خاصة في شعر إليوت وبييتس " 92 وقد شمل هذا التأثير الشعراء الآخرين من رواد الحداثة من مثل نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي . 93

ونذكر في هذا السياق ووفقاً للتاريخ ما قام به كذلك : فوزي كريم وسركون بولص وجان دمو، وفاضل العزاوي في كتابه المعنون بـ (بعيداً داخل الغابة) الذي يتضح فيه هذا التأثير ولا سيما المبحث الذي كتبه عن الحداثة الشعرية 94

88- المبحث عن المعنى : عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الإعلام ، بغداد، 1973م ، ص 68.
- وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق : سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، 1993م ، ص 183.
89- الشعر الحر بين النظرية والتطبيق : علي الحلي، الموسوعة الثقافية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 2005م ، ص 16..
90- أساليب الشعرية المعاصرة: صلاح فضل، ص 402.
91- فلسفة الشعر والحضارة : خليل حاوي ، تحرير وترجمة وتقديم ريتا عوض، دار النهار للنشر، بيروت، 2002م، ص 102.
92- الشعر العربي الحديث وروح العصر : جليل كمال الدين، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1964 م
بعيداً داخل الغابة، البيان النقدي للحداثة العربية : فاضل العزاوي، دار المدى ، سورية ، 1994م، ص 55
94-

يتضح مما سبق عرضه أنّ حركة الحداثة الشعرية كانت نتيجة لمقدمات لم تكن في يوم من الأيام بمعزل عن التطور الفكري والاجتماعي السائد في نمطية المجتمع العربي إما نتيجة رغبة في التجديد، وإما بدافع التأثر بالآخر .

3- مضمون شعر التفعيلة :

كانت الرؤية هي الفيصل الذي عده شعراء حركة الحداثة الذي يميز الشعر عندهم، ولم تكن المسألة مسألة تغيير على مستوى البناء الشكلي، بل ارتبط بـ (الرؤية) وإليها وحدها انحاز شعراء هذا التحول باتجاه نص منفتح على الواقع ⁹⁵

وقد أولى شعراء الحداثة قضية الرؤية جل اهتمامهم التي كانت تعني لهم موقفاً ثابتاً ومنطقاً أساسياً في التعبير على مستوى الأداء الشعري، والممارسة الفكرية في طروحاتهم النقدية، وهذا ما يتبدى في موقف الشاعر خليل حاوي الذي لا : "يرضى للشعر بأقل من أن يكون فتحاً مستمراً في باب الرؤية والأداء التعبيري" ⁹⁶ ويرى حاوي أن الشعر إنما ينهض على تحديين اثنين : " تحدّ في مجال الكشف والرؤية، وتحدّ في مجال الأداء والتعبير " ⁹⁷

تبدو مسألة الرؤية لدى هؤلاء الشعراء من أبرز القضايا التي شكلت وعيهم الجمالي، وغيّرت في طرائق أدائهم الفني، ولولا هذه الرؤية الجديدة التي تأصلت فيهم ما كان لحركة الشعرية العربية أن تنهض وفق معطيات جديدة ارتكزت إلى أبعاد جديدة أسهمت في إحداث التغيير الكلي والشامل في بنية القصيدة العربية الحداثيّة التي تجلت ظهوراتها على مستوى البناء اللغوي في تجاوزها الدلالي للمعاني المعجمية الضيقة الثابتة، وخرق القوالب الجاهزة إلى مستوى توظيفهم الرموز والأساطير والتراث الديني والمعتقدات الشعبية والأغاني الفلكلورية، والمعادل الموضوعي الذي كان نتيجة تأثرهم بالناقد الشاعر : ت س إليوت ، وصولاً إلى الشكل الإيقاعي في شعر التفعيلة وتوزيعها على الأسطر وفق بنائية هندسة جديدة واعمت بين الشكل والمضمون.

دخلت الصورة الشعرية مجال التجديد بوصفها ركناً أساساً من أركان بناء القصيدة الحديثة تعبر عن مدى تمكن الشاعر من تقديم رؤيته إلى المتلقي؛ لما تمثله الصورة من إشارة رمزية،

⁹⁵ - الشعر يكتب اسمه : محمد جمال باروت، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1981م، ص112.

- فلسفة الشعر والحضارة : خليل حاوي،: تحرير وترجمة وتقديم ريتا عوض، دار النهار للنشر، بيروت،

⁹⁶ 2002م، ص7.

⁹⁷ - فلسفة الشعر والحضارة : خليل حاوي، ص 8.

وبما تمتلكه من قدرة على التأثير في القارئ، ومده بأمداء من التخيل والتصور فيما وراء الكلمات، ووفق هذا الفهم لدور الصورة في الرؤية الجديدة لدى شعراء الحداثة أضحت الصورة بوصلة توجه سمت كل من الشاعر والقارئ على حد سواء إلى القاسم المشترك الذي يوحد بينهما في الرؤية الواحدة، وعلى مدى قدرة الصورة في تقديم تلك الرؤية للقارئ تكمن حرفة الشاعر، وتتجلى مهارته في الصياغة اللغوية، وعبقريته في بلورة تلك الصورة في إطار فني يعمل على التماسك النصي وتشكيلاته الجمالية

ولا بدّ في هذا السياق من الإشارة إلى أن القيمة الجمالية للصورة ترجع إلى مفهوم (المعادل الموضوعي) الذي نادى به ت س أليوت الذي رأى أن : " الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فني هو إيجاد (معادل موضوعي) له، أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة أشياء، أو وضع، أو سلسلة إحداثيات تؤلف مكونات ذلك الشعور"⁹⁸ ، وفي ضوء ذلك أدرك أليوت أن الصور التي ينبغي للشاعر أن يقدمها لا بد أن تكون المعادل الفني للموضوع الذي يطرحه النص⁹⁹

ولا نبعد عن الصواب إذا قلنا بأن الصورة هي المعوّل عليه في الارتقاء الجمالي لفنية النص الشعري ، وهذا يعني أن الصورة مرتكز البنية اللغوية التي وإن لم تغب عن ذهن الشاعر في القديم غير أن طبيعة التناول قد تغيّرت لدى شعراء الحداثة، وهي لم تكن في الشعر القديم تعدو عن كونها إحدى جماليات البلاغة القائمة على التشبيه والاستعارة والكناية، ولكنها في الشعر الحديث إضافة إلى تلك الدلالات أصبحت ذات قيمة تعمل على رسم مشاهد للواقع الذي ربما يكون غير مقبول وقد عبّر الشاعر محمود نقشو عن ذلك في قصيدة: (فعل ماض ناقص) يقول فيها:¹⁰⁰ من تفعيلة (فعلن)

ليس الإفصاح مُهمّاً حين يغيب الضوءُ

القصّة كيف نُعيدُ البوصلةَ الإمساكَ بخطّ العرضِ وخطّ الطولِ

بل كيف نُعيدُ إلى النهرِ مجراهُ

ونُبقي الأسئلةَ الأولى تتحدّرُ من دنيائها ثانيةً

- ت. س. أليوت، الأرض الخراب، الشاعر والقصيدة : د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات

⁹⁸ والنشر ، بيروت ، 1980م، ص 26

⁹⁹ - المرجع نفسه، ص 26.

¹⁰⁰ - مجرد تُلُفت : محمود نقشو، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2017م ، ص 33.

كي تُومضَ في الشَّفَقِ المخدولُ لا يَختلفُ المعنى وفقَ التَّفْسِيرِ كثيراً فالنَّصُّ المقروءُ عوالمُ غامضةٌ وظلولُ

إنَّها صورةٌ تقوم على الرمز في صورة تفصل بين مستويات عدة تدخل الموروث الديني التاريخي بما هو حاضر وواقعي، ويأتي هذا التغيير في الجانب الشكلي لدى شعراء الحداثة أكثر التقنيات بروزاً من حيث إنها استطاعت أن تؤدي إلى إغفال كل جهود ماضية في إطار المحاولات التي جاءت سابقة شعر التفعيلة التي كانت لدى شعراء الرومانسية، وغير خافٍ في هذا السياق تجديد جبران خليل جبران في إطار الشكل الذي لجأ إلى محاولة الجمع بين بحرين في قصيدته المواكب مثلاً، فبقيت النظرة قاصرة في ردِّ التغيير الحاصل في حركة الشعر العربي إلى شعر التفعيلة بوصفه أول محاولة تغيير وتحول يشهدها الشعر العربي الحديث، وهو ما عبّر عنه أحد الباحثين الذي عدَّ شعر التفعيلة أول تحول أو تغيير يُصيب الشعر العربي الحديث¹⁰¹، وهذه النظرة أدَّت إلى أن يصف بعض النقاد مرحلة شعر التفعيلة بـ: (نقطة الحرج التاريخي)¹⁰² وعلى هذا الفهم يُمكننا أن نقول بوجود منحنيين في تاريخ الشعر العربي هما :

أولاً - المرحلة الأولى مرحلة الكلاسيكية الجديدة ومرحلة الرومانسية.

ثانياً - المرحلة الثانية مرحلة الشعر الحر بنمطيه: الحديث والشعر النثري الطاريء على الشعر العربي، إلا أنه من الإنصاف أن نقول بأنَّ شعراء التفعيلة استطاعوا أن يحققوا نوعاً من التوازن بين الذات والموضوع، وبين الانفعال والفكرة¹⁰³ وهو أمر لم يلتفت إليه شعرنا السابق لمرحلة الحداثة؛ فالقارئ لشعر الحداثة يلاحظ اختفاء النبرة الخطابية وما فيه من نبرة تناسب لغة المنبر التي تتناسب والوعظ، واللقاء الحكمة، كما اختفت موضوعات الشكوى والاحتكام إلى مقولات الأسى من الزمن .

وهذا التوازن بين الذات والموضوع أسبغ على شعر الحداثة صفة الألق الذي جعل له حضوره ، وقبوله لدى شريحة كبيرة من المثقفين والقراء على حدٍّ سواء على اختلاف درجات القبول والرضى نتيجة انفتاح النص الشعري الحداثي على آفاق جديدة تستلزم قارئاً نوعياً لا بدَّ أن يمتلك قدرًا كافيًا من المعرفة والثقافة التي تُمكنه من ولوج النص الشعري الحداثي الذي لا ينغلق في إطار

¹⁰¹ - الإيهام في شعر الحداثة ، القعود، دار الفكر القاهرة، د.ت، ص 69 العوامل والمظاهر واليات التأويل : د. عبد الرحمن محمد

¹⁰² - من ملامح العصر : محيي الدين إسماعيل، دار العربية للموسوعات ، بيروت ، ط2، 1983م ص 96

واحد، بل تتعدّد فيه مستويات القراءة، كما تختلف فيه مستويات التأويل؛، فالنص الشعري صار يتوجب عليه : " أن يُقدّم فنّاً أكثر مما عليه أن يُقدّم أخباراً أو إحساسات "104 وكما استطاع النص أن يكون أكثر تعديدية في التأويل كلما عني ذلك أنه نص متجدد قادر على الحياة والتخلّق، وهذا التخلّق إنما هو سرُّ الشعرية في النص الحداثي .

والخلاصة:

إنّ حركة الحداثة ممتدّة شاملة، ولا يُمكن أن ننظر إلى الشعر الحديث في سورية بمعزل عن حركة الحداثة العربية في مجملها؛ فشعر التفعيلة في سورية كان نتيجة طبيعة للتحوّلات التي مرت بها تجربة الشعرية الحداثيّة العربية بشكل عام.

4- بدايات شعر التفعيلة في سورية :

قرّر في أذهان كثير من النقاد أنّ حركة شعر التفعيلة في سورية جاءت متأخرة بالمقارنة مع حركة الحداثة في كلّ من العراق التي كانت منطلق تلك الحركة فيها على يدي السيّاب والملائكة والبياتي، والمآل الذي بدأت حركته في مصر، ويُعزي هذا التأخر في سورية نتيجة انشغال الشاعر السوري بما آلت إليه القضية الفلسطينية، وما تبعها من أحداث مأساوية، وتهجير قسري طال فئات كثيرة من الشعب العربي الفلسطيني إلى البلاد العربية المجاورة، ومنها سورية، غير أنه من الإنصاف أن نقول بالعكس، وهو أنّ شعر التفعيلة ظهر أول الأمر في سورية، بل إنه سبق ظهور بدايات شعر التفعيلة بحوالي عقد من الزمن، وهو ما تؤكّده الحقيقة والتاريخ الذي أغفل ذكر رواد التجديد الشعري في سورية، وإذا كنا في صدد الحديث عن بدايات حركة الحداثة السورية يجدر بنا أن نتوقف عند تجربتين رائدتين في هذا المجال :

- التجربة الشعرية الأولى: يُمثّلها الشاعر السوري : علي الناصر

الذي أصدر عام: 1928م ديوانه الأول الموسوم بـ (قصة قلب) الذي يرى بعض النقاد ملامح الرومانسية التي تجلت في هذا الديوان من خلال اللجوء إلى الطبيعة ،وطغيان نزعة الحزن، والاستعانة بالرموز الصوفية للتعبير، كما تجلت حركة التجديد في الشكل من خلال محاولته تحطيم القالب اللغوي الصلب¹⁰⁵ وعلى الرغم من سبق صدور هذا الديوان في الزمن لما صدر من شعر تفعيلة في العراق غير أنّ النقاد تجاهلوا تجربة الشاعر الناصر، فيما ورد ذكر

104 بنية القصيدة العربية المعاصرة : خليل موسى ،ص178

105 - الأعمال الكاملة: علي الناصر، تحرير وتقديم د. رضوان القضايني، وزارة الثقافة، دمشق، 2006م..

اسم الشاعر الناصر في كتاب د. علي الدقاق الموسوم بـ : (فنون الأدب المعاصر في سورية) بقوله: " لقد كان في طليعة رواد التجديد الأدبي في سورية، إذ وجد في الوزن والقافية قيوداً للقريحة"¹⁰⁶ وأشار جلال فاروق الشريف إلى سبق الشاعر السوري وصفي القرنفلي في كتابة القصيدة الرومانسية في سورية الذي عدّه الرائد الأول لها، وفي هذا الرأي مخالفة للحقيقة، ومجانبية للصواب، إذ أصدر الشاعر علي الناصر ديوانه الثاني بعنوان ظماً عام (1931) م، أي إنه سبق رواد شعر التفعيلة نازك والسياب والبياتي بحوالي مايزيد على عقد من الزمن، ووفق هذه الحقيقة التاريخية؛ فإنه من الإنصاف أن نقول بريادة الشاعر علي الناصر لحركة شعر التفعيلة ليس في سورية وحسب، بل في الوطن العربي، وهو ما يؤكد رأي أمين الريحاني الذي رأى أن قيمة ديوان ظماً تكمن في لجوء الشاعر إلى خاصية الاقتضاب، وهو الشعر الجديد نظماً وتقطيعاً ولهجة"¹⁰⁷ يقول الشاعر علي الناصر في قصيدة: (ميسلون)¹⁰⁸

ميسلون ميسلون فاعلاتن فاعلاتن

أمل ضاع وجيش ظافر فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فتية من فرنسا فاعلاتن فعولن

تركوا الأهل عليهم فتيات قد لبسن الأسود فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

قطعوا البحر فاعلاتن

قطعوا البحر وفي أعماقهم لوعة فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعل

مستعلن مفتعلن

والبعض عاف الولدا

فاعلاتن فاعلن

في سبيل المجد لا

فاعلاتن فاعلن

في سبيل الحق لا

وما يُلاحظ على هذا الشعر أن الشاعر لم يلتزم بعدد محدد من التفعيلات في الأسطر الشعرية، إنما ترك لانفعالاته النفسية أن تُحدّد نهاية الدفقة الشعرية التي يريد أن تُعبّر عن حالته، وبهذا أصبح همّ الشاعر التعبير عن الانفعال، وهو ما يُعدّ خروجاً على نظام الشعر التقليدي الذي كان يعتمد أحياناً إلى زيادة في الألفاظ بما يقتضيه الوزن العروضي، ولو اكتمل المعنى .

¹⁰⁶ - فنون الأدب المعاصر في سورية: عمر الدقاق، دار الشرق، حلب، 1971م، ص 100.

¹⁰⁷ - علي الناصر الأعمال الكاملة: عقبة زيدان، ملحق الثورة الثقافي 2007/2/20م.

¹⁰⁸ - من ديوان الشاعر (الظما)، وهو الثاني في أعماله الكاملة من منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص100. .

وأخيراً نقول إن تجربة الشاعر علي الناصر كانت تجربة رائدة في تجاوز الشعر القديم وأوزان الخليل ما يُعدُّ التأسيس الحقيقي لشعر التفعيلة في سورية، وقد سبق زمنياً رواد الحداثة في كل من العراق ومصر، إلا أنَّ هذه التجربة الفردية لم تلقَ الاهتمام الذي كان لتجارب غيره من الشعراء الرواد.

- التجربة الشعرية الثانية تجربة الشاعر نزار قباني :

جدير في هذا السياق التاريخي أن نشير إلى تجربة الشاعر نزار قباني الذي بدأ تجربته الشعرية شاعراً معارضاً لشعر التفعيلة، إذ هاجم الشعراء الذين يكتبونه، غير أنه سرعان ما تراجع عن هذا الموقف، وأصبح من شعرائه المميزين بعد عقد من الزمن كان فيه شاعراً معارضاً لشعر التفعيلة، إذ أصدر ديوانه: (قالت لي السمراء) عام 1944م:

ومنه قصيدة: (البغي)¹⁰⁹ يقول في مطلعها:

علَّقتُ في بابها قنديلها نازفَ الشريانِ محمَّرَ الفتيله
وأمام البابِ صلوك هوى تافه الهيئة مسلوب الفضيله
ثمَّ يتابع في مقطع تالٍ قوله :
الفضوليون من خلف الكوى أعينٌ جائعة مستعره
وشجارٌ دائرٌ في منزلٍ وسكاري ونكاتٍ قدره
ويتابع الوصف بقوله :

هذه المجدورة الوجه انزوت كوباءٍ كبغيرٍ نتنٍ
حفرٌ في وجهها مرعبةٌ تركتها عجلات الزَّمنِ
وينتقل في مقطع آخر إلى خطاب الرجال بقوله :

يا لصوص اللحمِ يا تجارهُ هكذا لحمُ السَّبايا يؤكلُ
منذُ أنْ كانَ على الأرضِ الهوى أنتمُ الذَّنبُ ونحنُ الحَمَلُ

تتألف القصيدة من مقاطع متفاوتة الطول من حيث عدد الأبيات التي جاءت وفق التدرج الآتي:

- المقطع الأول يتألف من اثني عشر (12) بيتاً بقافية مقيدة بهاء السكت: وهي على التوالي (الفتيله،طويله،جميله،الذليله،الرديله،العجوله،الفضيله،خيوله،الطفوله،الأصيله،ضئيله،وسيله)

¹⁰⁹ - قالت لي السمراء: نزار قباني، ط33، نيسان 1989م ، طبع أول مرة 1944م وقَّع له منير العجلاني . ص43.

- المقطع الثاني تألف من أحد عشر (11) بيتاً وفق القوافي الآتية : (الزهره، قدره، حذره، نكره، أذكره، المقبره، المعتصره، مستعره، قدره، المجزره، خطره)
- بينما تألف المقطع الثالث من عشرة (10) أبيات جاءت بروي النون المكسورة ، وفق القوافي الآتية: (نتن، كفن، الزمن، اللين، السوسن، الدمن، العفن، يستهلكني، يتبعني، تحرقني)
- وختم الشاعر القصيدة بمقطع أخير تألف من اثني عشر (12) بيتاً جاء بقافية مطلقة، وروي اللام المضمومة وفق الألفاظ الآتية: (يؤكل، الحمل، تنفعل، يختجل، المخمل، تغتسل، منزل، بطل، تعدلوا الأعزل، يسأل، الرجل)
- وما يلاحظ على هذه القصيدة أنّ الشاعر قد لجأ إلى التجديد في بناء أسلوب قصيدته التي لم يسبق إليها ، وقد بدا ذلك من خلال الأمور الآتية :
- أولاً :. لجأ الشاعر إلى تأليف القصيدة وفق مقاطع شكلت في تكاملها، وتعاوض معانيها وحدة القصيدة الموضوعية.
- ثانياً :. عمد الشاعر إلى تنويع حروف الروي التي جاءت متنوعة، وهذا التنوع في حروف الروي ضمن القصيدة الواحدة يكسب القصيدة نوعاً من الجاذبية البصرية، لأنّ عين الإنسان تتوق دائماً إلى مشاهدة الجديد، والاستمتاع بما هو غير مكرر.
- ثالثاً : نوع الشاعر في شكل القافية بين الإطلاق والنقييد، وهذا التنوع يُسهم في تحقيق غايتين:
- أولاًهما - تغيير الجرس الموسيقي في القصيدة، وهو ما يُحقّق للمتلقّي لذة حسية ترتبط بحاسة السمع لديه.
- ثانيتهما - تخلص القصيدة من رتابة الموسيقى، ودفع الملل عن المتلقّي.
- وبذلك يكون الشاعر نزار قباني قد أرسى بشكلٍ فعّال في بناء أسلوب شعر التفعيلة في سورية، وقد استطاع بسلطة شعره، وتأثيره أن يُحقّق حضوره الجماهيري لدى الناس، مثلما كان له تأثيره في تشكيل بناء الأسلوب لدى شعراء التفعيلة في سورية لمن جاء بعده من الشعراء.
- ويمكن أن نعد هذا الديوان أولى إرهاصات شعر التفعيلة في سورية،¹¹⁰
- وتتابعت تجربة الشاعر نزار قباني في شعر التفعيلة، ومن ذلك ما نجده في قصيدة :

¹¹⁰ - من التعريف بالشاعر نزار قباني في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، بقلم : نعيم اليافي، الكويت، مج 6، ص 285.

(اعترافات رجلٍ نرجسيٍّ) ¹¹¹ لجأ الشاعر فيها إلى تفعيلة (فعولن) من البحر المتقارب التي نوع في عدد تفعيلاتها بين مقطع وآخر، إذ نجد في المقطع الأول أن الشاعر وزَّع التفاعيل على النحو الآتي :

وبعدَ ثلاثينَ عاماً

فعول فعولن فعولن

عرفتُ غبائيَ الشَّدِيد

فعول فعولن فعلٌ

وسُخفيَ الشَّدِيد

فعولن فعلٌ

وأيقنْتُ أَنَّكَ شمسُ الشُّموسِ

فعولن فعول فعولن فعول

وبِرُّ السَّلامِ

فَعُولُنْ فَعْلٌ

ويتابع في المقطع الآخر بقوله:

وأني بدونك طفلٌ

فَعُولُنْ فعول فعولن

أضاعَ حَقِيبَتَهُ في الزُّحامِ

فَعول فعول فعولن فعلٌ

وأَنَّكَ أُمِّي الَّتِي وَلدتني

فعول فعولن فعول فعولن

ومنها تَعَلَّمْتُ كَيْفَ أَمْشُطُ شعري

فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعولن

وكيفَ أذاكرُ ليلاً دروسي

فعول فعول فعولن فعولن

وكيفَ أَهْجِي الكلامَ

¹¹¹ - نزار قبَّاني : هل تسمعين صهيل أحزاني ، دار الثقافة ، بيروت ، ط2 ، 1998م ، ص 139 - 140.

فعول فعولن فعل

يُلاحظ اعتماد الشاعر على التفعيلة الواحدة فعولن التي تتنوع من حيث عدد تكرارها بين الأسطر الشعريّة التي تراوح عدد التكرار فيها من مرتين في أسطر إلى ست مرات في أسطر أخرى:

وبعد ثلاثين عاماً

فعول فعولن فعولن

تخلّصتُ منْ عقدةِ البدوِ في داخلي

فعولن فعولن فعولن فعولن فعل

ومنْ صرخةِ الأعينِ السودِ ...

فعولن فعولن فعولن

... خلفَ ثقبِ الخيامِ

..فعولن فعولن فعل

وثقّفتُ عيني

فعولن فعولن

وثقّفتُ أذني

فعولن فعولن

وحطّ السُّنُونُو على كتفي

فعولن فعولن فعولن فعل

وفتّح في القلبِ وردُ الشّامِ ..

فعول فعولن فعولن فعل

ولا يقتصر شعر التفعيلة على التجديد في الوزن الشعري من حيث عدد تفعيلاته ،إنما يبدو بوضوح هذا المقطع من خلال الجمع بين الأضداد التي تُحقق عنصر الدهشة يقول :

وبعد ثلاثين عاماً

بدأتُ أجمّع أجزاء نفسي

وألصقُها بعد طول انقِصام

وقرّرتُ أن أستعيدَ لياقةَ فكري

ودهشةَ شعري ..

وكنْتُ أَفَكِّرُ تحت الرُّكَّامِ

وأكتبُ تحت الرُّكَّامِ

يشغل الشاعر في هذه القصيدة على الثنائيات الضدية التي بدت بين :

التجميع _ الانفصام

لياقة الفكر _ التفكير تحت الركام

إذ تظهر عناية الشاعر في البحث عن التفرّد على مستوى اختيار اللفظ، ومهارة الصياغة في امتلاك الأسلوب التعبيري الخاصّ به الذي يميّزه ممن سواه من الشعراء؛ فيعتمد الشاعر إلى لغته الخاصة التي يجد أنها التعبير الحقيقي عنه ، ذلك " أن اكتشاف الوجود، إنما يكون من خلال اللغة، ويبدأ وجوده عند الإنسان لحظة كشف اللغة كما يرى هيدجر " ¹¹².

ويُنهي الشاعر قصيدته بهذا المقطع الأخير الذي يكشف فيه عن لذّة الاكتشاف الذي توصّل إليه الشاعر بعد ثلاثين عاماً يقول :

وبعد ثلاثين عاماً

سماء من الكُحْلِ، تمحو سماء

نساء تكسرن فوق نساء

وأنتِ ستبقين .. بعد ثلاثين قرناً

ستبقين بيت القصيد

ومسك الختام

وفي هذا يبدو لنا الشاعر نزار قباني يطير في عالم المرأة إلى فضاء أبعد من مادّية المحسوس، لتكون المرأة الأسطورة، التي تمحو بكحل عينيها السماء، وتختصر بحضورها تاريخ كلّ النساء، إذ تصبح المرأة المثال، والمرأة الأنموذج الخالد الذي يوجّه إليها سمته، واتّجه إليها بكليّته، لتكون الهدف الأخير، وغاية الغايات بعد رحلة تعب وارتحال، واكتشاف حقيقة المرأة التي يسعى إليها .

¹¹² _ المرايا المحدبة: عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998م، ص 153.

وقد وجد هذا الشكل الشعري صدى واسعاً لدى الشعراء في سورية الذين أقبلوا على هذا النمط الشعري الجديد، وراحوا يجربون فيه حظهم منه.

إذ توالى حركة التجديد الشعرية في سورية مع ظهور ثلاثة شعراء من مدينة حمص شكّلوا تياراً تجديدياً في الشعر السوري، وهو ما بدا واضحاً في شعر كل من عبد الباسط الصوفي الذي صدر له ديوان أبيات ريفية¹¹³ ، والشاعر وصفي القرنفلي الذي مُنح وسام الاستحقاق بتاريخ 1969/8/5م وفي العام نفسه صدر ديوانه : (وراء السراب)¹¹⁴ ، وعبد السلام عيون السود الذي صدر ديوانه (مع الريح)¹¹⁵ ، وهو مجموعة قصائد لم تتجاوز 150 بيتاً غير أنّ هذه التجارب قد شكّلت تجربة شعرية كاملة مثّلت جانباً مهماً من ملامح الرومانسية التي سادت في تلك المرحلة، وعلى الرغم من اختطاف الموت لهؤلاء الشعراء الثلاثة في مقتبل حياتهم غير أنهم شكلوا تجربة شعرية في حركة الحداثة الشعرية السورية يُشار إليها، وتُعدُّ لبنة في بناء شعر التفعيلة في سورية التي بدأت تتشكّل ملامح صورتها يقول عبد الباسط الصوفي يقول من (المتقارب) :

مكادي! أيا جنة الحب في الجزر الرافدة

أيا عطش الراحلين إلى التّبعة الباردة

هبطتُ إلى الجزر الحالمات

وغصنتُ بعيداً وراء المحار

وقلّبتُ عنك المرافىء

أبحثُ أسألُ أنثرُ فيك النضار

وأغرقتُ ضوضاءها

برخيصِ الخمرِ يسيلُ بعنفِ الشجار

وألقيتُ كلّ شبّابي

وألقي عرائسة البحر بيضاً

حزار

على أيّ أرضٍ يُغني مع الفجر إنسانها

بأيّ الشواطئ تكتظُّ في الشّمس ألوانها

¹¹³ -ديوان أبيات ريفية: عبد الباسط الصوفي، دار الآداب، بيروت، 1961م.

¹¹⁴ -ديوان وراء السراب: وصفي القرنفلي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1969م.

¹¹⁵ -ديوان مع الريح : عبد السلام عيون السود، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1968م

توسدت عرش البحار بأي محار

مكادي بأي قرار

يُلاحظ في هذه المقاطع من قصيدة الشاعر الصوفي التي يتحدث فيها عن مدينة (مكادي) حيث كان يعيش هناك ، إذ جنح الشاعر إلى تغيير أسلوب النمط التقليدي في بناء القصيدة العربية العمودية إلى أسلوب شعر التفعيلة الذي يركز إلى دعامتين رئيسيتين :

- الأولى: تنويع الشاعر في القوافي وحروف الروي التي تنوعت بين حروف الراء والهاء
 - الثانية أسلوب المقاطع التي بنى القصيدة على أساسها حيث شكّل القصيدة من مقاطع تتدرّج في هندستها الشكلية لتكوّن القصيدة في إطار من الوحدة الموضوعية التي تُعدّ خصيصة من أبرز سمات شعر التفعيلة الذي يُقابل وحدة البيت في الشعر العمودي .
- وهذا التأسيس لشعر التفعيلة السوري هو ما سيتبدّى بصورة أكثر وضوحاً لدى الشعراء الذين أعلنوا القطيعة التامة مع الشعر العمودي في اتجاههم نحو شعر شعر التفعيلة نذكر منهم : محمد عمران، ممدوح عدوان، علي كنعان، علي الجندي، ممدوح السكاف، مصطفى خضر ، فايز خضور ومن شعره على تفعيلة (مفاعلتن):¹¹⁶

معي الكتب النحاسية

أراك بها قطوف النخل بعد تيبس الثمر

يلون جنازة القمر

فأرسم وجهك المطري بالقصدير

أختلس الحواشي

وتنتظرين لم تفرح بك السر العتيقات

يُلاحظ أنّ سمة الغموض تُشكّل ملمحاً أسلوبياً من ملامح شعر هذه المرحلة، وهي سمة عامة غلبت على شعر فايز خضور، غير أنّ هذه السمة ستتخذ سبيل التخفيف إثر نكسة حزيران التي شكّلت منعطفاً في شعر التفعيلة السوري الذي طغت عليه السوداوية وروح التشاؤم ، ومنه قول الشاعر علي كنعان:¹¹⁷

ثم ماذا ؟

¹¹⁶ - من ديوان الشاعر فايز خضور (الظل وحارس المقبرة) الصادر عام 1966م ، ص111.
و ينظر : حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه : أحمد بسلام ساعي، دار المأمون، دمشق، 1978م، ص55.
¹¹⁷ - ديوان الشاعر علي كنعان أنهار من زبد، ص 69.

موجك المحموم لم يقذف على شطآننا غير المحاز

ثم ماذا ؟ أ أقول

مأربُ انهارَ وما زلنا نعاني غرض العيش المدمى

تحت أنقاض السيول

وقد اتسع مد شعر التفعيلة في سورية ، إذ بدأ الشعراء بنشر دواوينهم الشعرية عبر وسائل

خاصة، أو من خلال اتحاد الكتاب العرب ويُمكن القول بوجود تيارين من الشعر في سورية

- التيار الأول : تيار قصيدة الدراما بتوجهها نحو اللغة البكر، والصور المبتكرة، والنزوع

الملحمي، ومنه قصيدة الشاعر راتب سكر : خَراف الأوهام¹¹⁸ على تفعيلة الكامل

(متفاعِلن)

. 1 .

خَرافُ أوهامي

يُضيءُ جرارهُ

ريانةً فوقَ التلالِ

. 2 .

قلقٌ على سفرٍ

حصاني متعبٌ

حارَ الكلامُ يفسرُ القلوات

شاردةً

تنامُ على سريرٍ سهيلهِ

ويَهْزُها بحبالِ أُمْنِيَةٍ

تحنُّ إلى لقاءِ سَمِيرِها

طالَ انكسارُ الروحِ

تائقةً إلى صلصالِها

صحراؤها تمتدُّ عاريةً

وتكوي صوتُها المجروحَ

¹¹⁸ - أقرب من الأصدقاء أبعد من الخصوم: راتب سكر، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، 2005م ،ص 72..

عاصفة الرمال

يُلاحظ المتأمل في هذا المقطع رغبة الشاعر في تجاوز اللغة السائدة، ورغبته في خلق لغة جديدة تتأتى له من خلال الألفاظ مثل: خزاف، صلصال، جرار، ومن المصاحبات اللغوية غير المألوفة في تراكيبه اللغوية، والصور التي تبدو وليدة إبداع الشاعر فالصحراء تتعري ، والصوت يكوى، و يتابع الشاعر باتجاه النزوع الدرامي الذي يتجلى من خلال إغراق النص بالأسئلة :

. 3 .

كيف الصُّعُودُ إلى الجرار؟

وكيف يعرفني الدليل

إذا استبدَّتْ في الليالي

ظلمتي؟

كيف الصَّراخُ يعينُ

كيف أدلُّ خزافي

على صوتي

ليفتحَ بابهُ العالي

يُهَلِّلُ، لا يغيّرني

بما حملتُ يدي من وزريها

لا يبعدُ العجلُ المسمَنُ

عن نشيدي

قائلاً لأبي، مشيراً نحو وجهي:

إنَّه عاتٍ وضالٌ

. 4 .

طالَ السؤالُ ببابه

والريحُ عاتيةٌ

وضاربةٌ على الأبوابِ

أصواتُ السؤالِ

. 5 .

افتح أخي

نور تفتح في النشيد

حملته

في القلب، نبض مودة

وأتيه أقرع بابك الموصود

فافتح يا أخي!

أنا حاطب الأوهام

أكسر في المواقف بهجة

رقصت مع الكلمات والأنغام

في لهب حلال

. 6 .

في جرة النور البهيج

رسمت أسلتي

فضاء على بساط جوابها

ألف احتمال واحتمال!

يبدو النص مُحَمَّلاً بقلق الشاعر الوجودي الذي تظهر في طرح تساؤلاته المتعددة عبر السؤال بصيغة الأداة كيف وهي أداة تستخدم للسؤال عن الحال ما يفيد بقلق الشاعر ومعاناته التي اقتضت ذلك الجنوح إلى تعدد الأسئلة والإكثار منها في تأكيد ذلك الميل إلى كشف ما يعتري الشاعر من معاناة لا تجد إجابات يقينية تقيد بالكشف عن أسبابها إنما هي مجرد أسئلة تبحث عن إجابات تظل في دائرة الاحتمال والظن ما يزيد قلق الشاعر وحيرته التي توصل الشاعر إلى انغلاق باب الأمل ، وهو يبحث عن نافذة يطل من خلالها النور غير أن هذا النمط في التعبير الشعري أدخل شعر التفعيلة في إشكالية الغموض الذي يبدو في بعض مظاهره إبهاماً ، وتعد ظاهرة الغموض في شعر التفعيلة من السمات الرئيسة في هذا النمط من التعبير لدى شعراء الحداثة، وهو ما يقتضي أفراد بحث خاص بهذه السمة ، وتوضيح أسباب لجوء شعراء التفعيلة إلى الغموض في قصائدهم .

5 - الغموض في شعر التفعيلة السوري:

اتهم شعر التفعيلة بأنه شعر غامض، وأمام هذه السمة توقّف النقد كثيراً، ولما كان بحثنا يتناول شعر التفعيلة في سورية؛ فإنه لا بدّ من الإشارة إلى هذه السمة، وتوضيح أسباب وجودها وآراء النقاد فيها :

بحث النقاد أسباب الغموض في الشعر الحديث، ويمكننا أن نتوقف عند رأي وليام اميسون فقد وجد أنّ الغموض في الشعر ظاهرة جميلة، وهو ناتج عن التوتر: " أكثر أنواع الغموض التي وقفت عندها تبدو لي جميلة"¹¹⁹

ويربط بين جمال الشعر وضرورة الإبهام في لغة الشعر، وهو يربط بين تلك المبهمات على أنها تقوم بتفسير الشعر من دون أن تتوضّح بشكل كامل، لأنها تقوم على التضاد وعنده: " كلما زاد التضاد كبر التوتر "¹²⁰

وقد توقّف النقاد العرب عند هذه الظاهرة، ويُمكننا أن نعرض لأهم ما ورد من تلك الآراء لتوضيح دلالة الغموض في الشعر العربي الحديث من وجهة نظرهم ، ومن تلك الآراء :

رأي عز الدين إسماعيل الذي عزا ذلك إلى القارئ الذي لا يمتلك الثقافة الكافية للتعامل مع النص الحدائثي يقول : " إننا نصف الشاعر بأنه غامض، والحقيقة أننا لا نحكم عليه هذا الحكم إلا لأننا منطقيون ، ولأننا اعتدنا أن نتعامل باللغة في الوضوح " ¹²¹، ويبدو رأي عز الدين إسماعيل متأثراً بانحيازه إلى الحداثة؛ ومقولة أبي تمام في رده على من وصف شعره بالغموض بقوله: " ولم لا تفهم ما يُقال ؟ " ¹²² لأن ربط الغموض بالقارئ لا يمكن جعله السبب الرئيس في غموض الشعر، وفي هذا السياق يبدو رأي محمد شكري عياد أكثر انفتاحاً على جوانب المشكلة ، إذ يرى أنّ مسألة الغموض في الشعر ترجع إلى ثلاثة أسباب هي:

ثقافة الشاعر ، التركيز الشديد ، التجريد ¹²³، ولنقرأ على سبيل التمثيل لذلك قصيدة الشاعر السوري يوسف علاء الدين : (الصرير) وهي نص من ضمن ستة مقاطع وسمها الشاعر تحت عنوان عام: (يوميات الشاعر)، وقد أعطى لكل مقطع منها عنواناً فرعياً للدلالة على انفصال

119 - النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : هايمن ، ستايلي، تر: إحسان عباس، ومحمد نجم، دار الثقافة، بيروت، ج2/57.

120 - المرجع نفسه ، ج2/ص 57.

121 - الشعر العربي المعاصر : عز الدين إسماعيل ، ص 192.

122 - أخبار أبي تمام : أبو بكر الصولي ، تح : خليل محمود عساكر و زميليه ،المكتب التجاري، بيروت، دت، ص72.

123 - الأدب في عالم متغير:شكري عياد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971م، ص 79.

المقاطع عن بعضها بعضاً، وهو ما يجعل التمثيل بهذا المقطع شاهداً كافياً على ظاهرة الغموض يقول في قصيدة: (الصرير): من المتقارب (فعولن)¹²⁴

وعند أوانِ الحضورِ
أهْجِي بيانَ الغياباتِ غابوا ؟!
أُعيدُ الدُّروبَ إلى بدءِ تشكيلها
في الرِّياحِ
وعمقِ اشتياقاتِها
في نشيدِ الدِّماءِ

فهذا النص لا يؤدي إلى دلالة واضحة تُفيد دلالات الغياب والوداع كما يشير إليه المناخ العام للقصيدة، إذ يبدو كل تركيب مستقلاً في دلالاته عن التركيب الآخر، وهو ما يفقد الدلالة وضوحها، ويُدخل النص في دائرة الغموض.

وفي هذا السياق يرى نعيم اليافي أن مسألة الغموض يمكن ردها إلى ثلاثة مظاهر رئيسة :
- أولها : اعتماد الشاعر على ثقافته تلك الثقافة التي تضحمت في ظل العلوم الجديدة، وهو ما أدى إلى إطلاق الشاعر طاقات تعبيرية جديدة فالغموض كما يرى د. أحمد بسام ساعي: " إنما هو غموض تعبير في الأصل، وكثيراً ما يصل هذا الغموض إلى حدّ الإبهام والاستغلاق على الفهم"¹²⁵ وفي تفسير ذلك الأمر يقول : "ولعلّ ثقافة الشاعر المتضخمة هي السبب غير المباشر الكامن وراء الغموض"¹²⁶، وهذه الثقافة قد أنضجت الوعي لدى الشعراء المعاصرين ،ويبدو أنّ هذا العامل هو من أكثر الأسباب التي اتفق عليها في تحديد مسألة غموض الشعر الحديث: "لعلّ تطور الوعي ، والنضج الفكري والثقافي، وفهم الشاعر المعاصر لحركة المجتمع، وإطلاعه على التاريخ منح الشاعر طاقة معرفية هائلة راح يبنها في شعره، وبهذا تجاوز الشاعر الرؤية الفكرية للفن والواقع، إلى الرؤيا التي تمنحه القدرة على الكشف والتنبؤ بالمستقبل واستشرافه من هنا التفت النقد المعاصر إلى أهمية الرؤيا في

¹²⁴ - ظلال المرارات : يوسف علاء الدين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص 70-71.

¹²⁵ - حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه ، ص 247

¹²⁶ - المرجع نفسه، ص 247.

الشعر، خاصة أنها تجاوزت الذاتية إلى الرؤيا القومية عند بعض الشعراء، وإلى الرؤيا الكونية عند بعضهم الآخر¹²⁷.

- ثانيها: موقف الانسحاب ذلك أن الشاعر الحديث في محاولته الدائبة للفاك من ذاتيته يجد نفسه عاجزاً عن إذابتها في المجموع رافضاً في الوقت ذاته؛ فيخلق عالماً خاصاً مستقلاً عن تجارب الحياة اليومية، وبذلك يلح على العلاقات الداخلية للعمل أكثر من إلحاحه على تصوير هذه العلاقات للعالم الخارجي.

ثالثها: شخصية الفكر والتعبير الشعريين التي جعلت ثقافة الشاعر تستحيل إلى رموز يصعب على غيره فهمها.¹²⁸ ومن هذا النمط ما يعتمد السخرية من الشخصية بتمثيلها بالحيوان، وهو ما نجده في المقطع الخامس من قصيدة الشاعر : حسان الجودي بعنوان مقاطع من كتاب الحيوان يقول فيه على تفعيلة (فاعلاتن):¹²⁹

نجح الكنغر في إحدى الدعايات لتنظيف الصُّحون
اشترى نظارة وامتهن التَّنْظِيرَ في المقهى وإسبال الجفون
نسي القفز ولم يلبث طويلاً
عاد للغابة

لم يقدّر على شيء سوى بوس الدُّقون

تظهر تقنية السخرية القائمة على عنصر التحوّل الطارئ لدى الحيوان المتمثل بالكنغر في محاولته تغيير ذاته ، وهي محاولة تبدأ بتغيير الشكل الخارجي الذي لجأ إليه بطريقتين :

الطريقة الأولى :

باستعارة الأشياء التي يُمكن من خلالها إحداث فعل التخفي من خلال النظارة .

الطريقة الثانية :

بالحركة الدالة مثل إسبال الجفون غير أن التصنع لا يمكن له أن يستمر، وهو ما يفقد الكنغر أهم سماته وهو القفز، وبذلك يعود إلى غابته التي أراد الخروج منها، وقد خسر ذاته بعدم مقدرته

¹²⁷ - الإنترنت والشعر: محمود بدوي نقشو، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2018م، ص 207.

¹²⁸ - الشعر العربي الحديث: نعيم اليافي ، ص 120 - 121.

¹²⁹ - ميثولوجيا الأيام: حسان الجودي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2008م ، ص 64.

على عمل شيء سوى المجاملة والرياء، وفي هذا النمط من الأسلوب لا يبدو رمز الكنغر مفهوماً إلا من الشاعر نفسه .

وقد فصل خليل موسى تلك الأسباب، ورأى أن ثمة دوافع كانت وراء ظاهرة الغموض في شعر التفعيلة ، وهي ترجع إلى الأمور الآتية :

أولاً — غياب الموضوع :

يُمثّل الموضوع الحامل الذي يُوحّد القصيدة، ويربط بين عناصر تشكيلها الأخرى، غير أن الشعر الحديث قد جعل من القصيدة حاملة أكثر من موضوع ، وهذا التشعب في موضوعات القصيدة الواحدة أدى إلى نوع من الغموض الذي يجعل القصيدة في كثير من أنموذجاتها تقوم على التداوي الفكري الذي ينهض على دعائمي الخيال، والشطط في الأفكار التي لا رابط منطقي يجمعها ومن هذا الشكل الإيهامي الذي يعتمد على الغموض في تقديم تجربته الشعرية، وهو غموض منغلق الدلالة ويوصل متلقيه إلى انغلاق الفهم وصعوبة إدراك المعنى، فتصبح القصيدة أشبه بالطلاسم وأقرب إلى السريالية ف: " غياب الغموض يعني غياب المرجعية التي يتحدث عنها الشاعر، وهذا يعني أيضاً غياب المفتاح الذي كان يستعين به القارئ للولوج إلى النص بسهولة، فعليه إذن أن يبحث عن وسيلة أخرى للدخول إلى القصيدة ؛ لأنّ الدخول من باب الموضوع لن يوصله إلا إلى باب خارجي" ¹³⁰

ومن هذا الشكل ما نجده في قصيدة استقبال للشاعر فراس فائق دياب يقول فيها ¹³¹ على الخبث تفعيلة (فعلن) :

سلكُ غسيلٍ لصدايح المذايحُ

لبقايا الأخبارُ

طنجرةٌ تطبخُ أقمارُ

رائحةٌ كحريقِ بناءٍ

أطيافُ صحونٍ لا تستقبلُ ضيفاً

أو طيفُ

أرواحٍ تنهارُ

¹³⁰ — آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر: خليل موسى، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010م، ص 136.

¹³¹ — من حطب الحلاج: فراس فائق دياب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2019م، ص 111.

سم في رأس الأطفال

يبدو للقارئ أن ثمة تداعيات ينقلها إلينا الشاعر لا يربط بينها أي رابط، إنما هي أفكار تتداعى على مخيلة الشاعر أقرب منها الهذيان إلى الكلام المنطقي، وهو فيما أرى هذيان واع، ذلك أن الشاعر يقدم لنا لوحة من بقايا أثاث، وهو بذلك التداعي يُحاول أن يُصور هذا المشهد من الدمار الخارجي بلملمة صور متداعية على شكل أنقاض تتراكم فوق بعضها بعضاً؛ فكأنما الشاعر أراد التعبير عن الخراب الخارجي بالخراب البنائي لنصه الشعري الذي جاء على هذا الشكل من التداعي والتناثر كأنه البللور المتناثر الذي علا الغبار عليه؛ فما عاد ينم على شيء سوى تقديم اللوحة القائمة لما هو في الواقع، وهذا ما يتضح من خلال النقط السوداء الكبيرة التي جعلها في أول كل مقطع ما يفيد باستقلاله عما سبقه. كما أن تنويع القوافي هنا له دوره في تأكيد تلك الاستقلالية وانفراد كل مقطع كوحدة عضوية قائمة بذاتها مستقلة بنفسها، يربط بينها تدفق الأفكار المتداعية، غير أن هذا التداعي، إنما يُجسد رؤية الشاعر لما هو في الواقع، وقد انعكس في الخاتمة التي قامت على سلسلة من التداعيات التي تناوب فيها السؤال مع الجواب بالنفي ليؤكد فهمه للحقيقة وإدراكه الواقع بكل ما فيه من قتامة وظلام يقول على تفعيلة (فعلن) :¹³²

مَنْ يعفني من هذا العرض ؟

يُعطي قلبي بعض النبض

ما جاءت أقمارٌ لزيارتنا

ما كان الكونُ لنا

كي تعرفنا الأجناس .

الثاني - الانتقال من الرؤية إلى الرؤيا :

وللتفريق بين الرؤية والرؤيا نقول : إنَّ الرؤية تعني: إدراك العالم بصورته الحسية، ومجال إدراكه حاسة البصر، أمَّا الرؤيا : فهي أشبه ما تكون بفضاء من الدلالات المبهمة التي يتجاذبها الخيال، ومجالها المعنويات التي تلتقطها بوساطة اللاوعي على شكل حدس و إلهام، وبالرجوع إلى المعنى اللغوي لهما كما جاء في اللسان نجد أن: " الرؤية : النظر بالعين والقلب، والرؤيا ما رأيته في منامك وجمعها رؤى"¹³³، ومنه قوله تعالى: " قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ

¹³² - من حطب الحلاج: فراس فائق دياب، ص 125.
¹³³ - لسان العرب: ابن منظور ، مادة (رأى)

رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا ۖ إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ¹³⁴ ، وهي وفق المعجم الفلسفي: " الرؤيا : ما يُرى بالعين في المنام ، ويُطلق على أحلام اليقظة ، فالرؤيا بالخيال والرؤية بالعين ، والرأي بالقلب ، وإذا أطلقت الرؤية على المشاهدة بالنفس سُميتُ حدساً ، وقد تُطلق على مشاهدة الحقائق الإلهية ، أو على الإدراك بالوهم ، أو المُشاهدة بالخيال " ¹³⁵

وأشار الناقد نورثروب إلى علاقة الرؤيا بالأدب، التي توسّعت لدى فراي فأصبحت عنده مرادفةً للأدب، والأدب عنده هو : " إسقاط تاريخي لإرهاصات الإنسان وما يتنازع من رغائب ومخاوف ، ولذلك يُمكن النظر إلى الأعمال الأدبية على أنها تُشكّل رؤيا جمالية، إنها رؤيا الآمال الحاملة في عالم بريء، رؤيا المجتمع الإنساني الحر " ¹³⁶

ويشرح الشاعر رامبو آليّة الرؤيا بقوله : " إنّ الشاعر يجعل من نفسه رائياً بتشويش طويل هائل، ومنهجي لكل الحواس "¹³⁷، ويذهب إبراهيم الرماني إلى أنّ الرؤيا تحمل هاجس الكشف عن عالم بريء حلمي بعيد يتوارى في زيف الوجود ووهم الواقع ، ولذلك فهي رؤيا مستقبلية تسافر دوماً عبر الخيال والحلم إلى ما وراء الظاهر إلى الباطن الذي يبقى نابغاً في ساحة الممكن والاحتمال "¹³⁸، والشاعر مثل الفراش الذي يُغويه النور، دائم التطلّع إلى ما هو أبعد، ويتوق إلى الكشف والمعرفة، إنّه : " يُطارد حلمه في حالة انجذاب سحري وغواية مكثّفة ؛ فيحسّ بالانكسار والإحباط الذي لا يخصّ به الزمن إلا ليؤكد تجذره وبقائه في الواقع التاريخي "¹³⁹

وقد أوضح د. خليل موسى هذه النقطة بقوله : " إنّ حلول الرؤيا محل الرؤية وضع القصيدة في مناخ تساولي متتالٍ بحيث لا يترك مجالاً للمتلقي من أن يلتقط أنفاسه عند إجابة محددة حتى يدخل في تساؤلات أخرى، بحيث تصبح القصيدة حقلاً من التساؤلات المختلفة التي يبنها النص "¹⁴⁰ . وربما يكون تعريف الرؤيا بالشعر هو أكثر التعريفات دقّة ومقاربةً لأنه تعريف الشاعر هو تعريف الخبير المجرب لا الناقد المُحلّل وحسب ، وفي هذا السياق نذكر رأي

134 - القرآن الكريم : سورة يوسف ، الآية 5/

135 - الرؤية والشعر العربي الحديث : إسماعيل دندي، مجلة المعرفة، السنة الثلاثون، ع 339، كانون أول -

ديسمبر، 1991م ، ص 146.

136 - الرؤيا في شعر البياتي : محي الدين صبحي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987م ، ص 22.

137 - الرؤية والشعر العربي الحديث : إسماعيل دندي ، ص 144.

138 - الغموض في الشعر العربي الحديث: إبراهيم رماني، رسالة ماجستير ، معهد اللغة والأدب

العربي، الجزائر ، 1987م، ص 110.

139 - المرجع نفسه، ص 110.

140 - آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر: خليل موسى، ص 137.

الشاعر: محمود نقشو في قصيدته التي يُعنونها بـ : (رؤيا طارئة) يقول فيها تفعيلة الكامل متفاعِلن: ¹⁴¹

هناك مساحةٌ بينَ الرُّقادِ وبينَ عرسِ الفجرِ
أسموها مجازاً فسحةَ الرؤيا
هنالك ما يُسمَّى في علومِ القولِ أخيلةُ الكلامِ
بغيرها تغدو الورودُ حجارةً
وتموتُ في ألقِ الرّوى التّرنيمَةُ الغُيا

يُعبّر الشاعر عن الرؤيا التي تُحقّق فاعلية اللغة، وتمنحها أفقاً جديداً التي يُسمّيها بـ: (فسحة الرؤيا) تلك الفسحة التي لولاها تصبح الورود حجارة، إنها المخيلة التي تنبع من رؤيا الشاعر بما تُحيل عليه هذه التسمية من دلالة يُريد أن يؤكّد من خلالها أن قصيدة شعر التفعيلة تسعى باتجاه بناء تشكيل فني جديد يعتمد على كسر قوالب اللغة القديمة في إطار فني جديد ينسجم فيه التشكيل البنائي مع التعبير عن التجربة الشعورية التي يفصح الشاعر عنها.

الثالث - اللاتحديد :

وهذه السمة تعني: " غياب المؤشرات اللغوية الدالة، وهي موزعة بين العشيقة والأم، والإلهة والوطن، وأصبح المكان بلا علامات دالة، كما أصبح الزمن حرّاً في تنقلاته حتى إنّ الأدوات اللغوية تراجعت كثيراً في هذه النصوص؛ فلم يبق مُنّسع في بنية القصيدة المكثّفة المضغوطة لأدوات التعريف وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة، وغابت أو كادت تغيب أدوات العطف وأدوات الفصل والوصل وعلامات الترقيم " ¹⁴²

ويُمثّل هذا النمط من الشعر قصيدة : الشاعر علي جمعة الكعود بعنوان : (لست نبياً) ¹⁴³ يقول فيها من الخبب (فعلن):

لستُ نبياً
يحلفُ باسمي
آكلُ أموال الأيتام
وبعضُ الكذّابين

¹⁴¹ - ليلة انشق القمر : محمود نقشو ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2004م ، ص60.

¹⁴² - آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر: خليل موسى ، ص138.

¹⁴³ - يكفي : علي جمعة الكعود ، دار الفراعنة، القاهرة، 2019م ، ص 11.

لَسْتُ نَبِيًّا
 لِأَصِيرَ مُرِيداً عِنْدَ اللَّهِ
 وَ يَفْسُدُ فِي الدُّنْيَا
 أَنْصَافُ مُرِيدِينَ
 لَسْتُ نَبِيًّا
 أَصْنَعُ مِنْ حَبْلِ ثَعْبَاناً
 لِيَقَرَّ بِمَعْجَزَتِي
 بَعْضُ ثَعَابِينَ
 وَأَهُمُّ بِذَبْحِ ابْنِي قُرْبَاناً
 فِي بَلَدٍ
 صَارَتْ مَهْدَ قُرَابِينَ
 لَسْتُ نَبِيًّا
 كِي أَمْسَحَ دَمْعَ السُّورِيِّينَ
 وَ أَقُولُ لِأَيْتَامٍ :
 صَبِراً
 سَتَرُونَ أَبَاكُمْ فِي الْجَنَّةِ
 مُحْشُوراً
 بَيْنَ الْقُدَّيسِينَ
 لَسْتُ نَبِيًّا ..
 بَلْ إِنِّي شَاعِرٌ أَحْزَانٍ
 مَقْهُورٌ مِثْلُ مَلَائِينَ
 أَكْتُبُ شِعْراً لِلْفُقَرَاءِ
 وَ لِلْأَطْفَالِ
 وَ لِلْعَشَّاقِ ..
 لِكُلِّ النَّاسِ الْمَحْرُومِينَ

ترتكز هذه القصيدة على تكرار مقولة لست نبياً ، التي شكلت لازمة تتكرر بين المقاطع لتشكل في كل تكرار جديد لبنة جديدة في إضافة معنى آخر لما سبق في إطار من التكامل الذي هندس الشاعر وفقه نصه ، وقد جاءت بأسلوب النفي الذي أفاد إثبات ما يريد الشاعر أن يكون فيه ، ومن يُعبّر عن عمق معاناتهم في الآلام .

الرابع اللاتجنيس : ويعرّف خليل موسى القصيدة المعاصرة بأنها :

"جنس لقيط وخلاسي، وهي تتجه منذ بدايات القرن العشرين إلى التهجين(قصيدة الحكاية، قصيدة الملحمة، قصيدة الدراما، قصيدة النثر...الخ) ولذلك امتزجت العناصر الغنائية بالعناصر السردية والدرامية من خلال القناع والشخصيات والمونولوج...الخ" ¹⁴⁴

- التيار الثاني شعراء قصيدة الومضة:

والومضة قصيدة تقوم على التكثيف والاختزال وتقديم الفكرة بأقل عدد من الكلمات، وقد أطلق عليها الناقد الإنكليزي تسميّة القصيدة القصيرة، وهي عنده تقوم على : " اندماج الشكل والمحتوى في عملية الخلق الأدبي" ¹⁴⁵ وربما أصبحت هذه القصيدة من أكثر الشعر الحدائي انتشاراً، وقد استخدمها كثير من الشعراء لما فيها من فعل إغواء وجذب حتى غدت سمة من سمات الشعر الحديث، ويندر أن نجد شاعراً حدائياً لم يكتب في هذا النمط على اختلاف في الكم والكيف ومدى النجاح في تحقيق هذا الشكل من شعر التفعيلة

وقد تعددت أنماط الأساليب في التعبير عنها ، ومن أنماطها ما قامت على :

1- التلازم بين السبب والنتيجة، ومن ذلك ما نجده في قول الشاعر :رضوان السح بعنوان:

(حزن عابر) يقول من الرجز تفعيلة (مستفعلن) ¹⁴⁶

هَبَّتْ بصدري غيمةٌ،

فأمطرت عيوني

ومن الواضح أن هبوب الغيمة أدى إلى مطر العيون ،وهي علاقة قائمة على السبب والنتيجة ، وهنا قد جمع الشاعر بين الذات والموضوع في إطار من التعبير عن المشاعر التي تنتاب الإنسان في لحظات الحزن .

¹⁴⁴ - آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر: خليل موسى، ، ص138.

¹⁴⁵ - بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس: علي الشرع ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987م ، ص

51.

¹⁴⁶ - شهادة قبر: رضوان السح، اتحاد الكتاب العرب، 2010م ، ص 83.

2. الاكتشاف ، ومن هذا النمط ما نجده في ومضة : (سامة) للشاعر: ثائر زين الدين يقول فيها على تفعيلة (متفاعلن) من الكامل :¹⁴⁷

منذُ الصُّباحِ
فتحتُ بابَ البيتِ
شرعتُ النُّوافذَ كلّها
عطّرتُ من حولي المكانَ
ولم تزرني سوى
السَّامةُ
والملالةُ
فانتبهتُ
لقد نسيتُ
— كعادتي —
أبوابَ قلبي
مُغلقةً !

تؤسّس هذه الومضة على تدرج الحدث وفق بنائية متصاعدة تُوحى بأنّ الخاتمة ستكون حسب تصور يُمكن أن يتمّ تخمينه بناء على معطيات النص، غير أنّ الشاعر يُفاجيء المتلقي باكتشافه أمراً ما يكون سبباً في تغيير التوقع، ومفاجأة القارئ بما هو خلاف التصور، وعكس المتوقع ، وهي بلا شك تقنية أسلوبية تمنح النص جماليته في الاكتشاف الذي هو سر جمالية هذا النمط الأسلوبي في التعبير .

التوضيح : ومن هذا النمط قول الشاعر عبد الكريم الناعم في ومضة بعنوان : (لم تتصل) يقول فيها على تفعيلة (متفاعلن) من الكامل¹⁴⁸

أقلّبُ الصّفحاتِ
للّكلام طعمَ حامضٍ
والرُّوحُ في أتونها

¹⁴⁷ - ورميت نرجسة عليك : ثائر زين الدين ، اتحاد الكتاب العرب ، 2016م ، 107.

¹⁴⁸ - شيء عنها : عبد الكريم الناعم ، اتحاد الكتاب العرب ، 2019م ، ص 102.

فما الذي حدث ؟ !!

وكيف ليس ثم فكرة

تقوم من سباتها ؟ !!!

كان كل ما قرأت

هذا اليوم

أسطر

تفور

بالجثث

فما الذي حدث ؟!!

لقد ذكرت قد ذكرت

إنها

لم

تتصل

تنهض هذه الومضة على التساؤل الباعث على الحيرة، وهي حيرة مبعثها تبدل الحالتين المادية والمعنوية للشاعر، وهو في إطار البحث عن السبب يكتشف على حين فجأة أنه بسبب انقطاع التواصل بينه وبين من كانت سبباً في تغير مزاج الشاعر، ونظرته إلى الأشياء من حوله؛ فعدم اتصالها كان سبب شعور الشاعر بالفراغ الروحي في عاطفته الذي انعكس على موقفه النفسي العام .

ويأتي الشاعر شاكر مطلق في طليعة الشعراء الذين كتبوا شعر الومضة وأكثرها فيه ومن شعره فيها :

3. التساؤل : وهي التي تُبنى على صيغة السؤال، وينبغي لنا هنا أن نذكر انشغال الشاعر شاكر مطلق بهذا النمط من الشعر الذي كرس أغلب ما كتبه فيه حتى لقب بشاعر الومضة، ومن مضامته :قصيدته الموسومة بـ : (ومضة الخاتمة) على تفعيلة (فاعلاتن)يقول فيها :

سوف نجتاز سوياً يا حبيبي

سور قلب كان دوماً معبدك

ونصلي ونصلي

في طقوسٍ عبثيةٍ
لإلهٍ أبدعك
من ضياءٍ وظلامٍ
نشعلُ الشمعَ لنذرٍ أرجعك
مرقاً بين جفوني
علني أقوى على جرحي
ولكن
كيف لي أن أجمعك ؟ !

يُلاحظ اعتماد الشاعر على صيغة السؤال التي جاءت لبنة من لبنات معمارية القصيدة التي جاءت في قفلة الومضة، ما يجعل القصيدة مفتوحة الأمداء ؛ لما يُمكن أن يضيفه تصوّر المتلقّي من إجابة على سؤال الشاعر، وهو ما يُحقّق للنص عنصر مشاركة المتلقّي لإبداع الومضة وخلقها من جديد، وهي من جماليات شعر التفعيلة التي تُسهّم في خلق التواصل والمشاركة بين طرفي العملية الإبداعية .

ويأتي في هذا السياق ومضة : (آخر الأقوال) للشاعر إبراهيم عباس ياسين بقول فيها :¹⁴⁹
وإذا ما انكسر الضوء

وطافت
في عيون الليل
أشباح العسس
صامتاً أسأل
هل في البدء كان القول
أم كان الخرس ؟

يبدو فعل الإدهاش قائماً في هذه القصيدة الومضة على تقنية السؤال الذي جاء مفاجئاً للمتلقّي مهد له الشاعر بتقديم مشهد يصف حالة الرعب والخوف التي تتملك الإنسان وسط هذا الجو المشحون بالرعب والقلق الذي توحى به دوال : (الليل ، العسس ، أشباح)، وهي مفردات من حقل الدال على الخوف ، وفي مثل هذا الجو من القلق النفسي لا يجد الإنسان أمامه سوى أن يسكت

¹⁴⁹ - كأنك أنتى النهار الأخير : إبراهيم عباس ياسين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م، ص 100.

عن القول في محاولة منه لتجنب ما يمكن أن يناله من أذى نتيجة الكلام والتعبير عما في داخله من أفكار، وهذه الحالة من الكبت النفسي الذي يصل إلى درجة الاختناق يجد الشاعر نفسه يطرح السؤال سؤال العارف بالجواب؛ لأنه سؤال الكاشف العارف للحقيقة؛ ليتمثل مرجعية دينية ترتبط بمقولة في البدء كانت الكلمة غير أن الشاعر في هذا الموقف يقدم رؤية مغايرة للحقيقة القارة، ويخالف سيرورة التاريخ؛ لي طرح سؤاله الذي يكشف عن عمق المعاناة التي يشعر بها تجاه الواقع، وقد جهل الحقيقة الثابتة، ولم يعد يعرف هل كان في البدء القول أم كان الخرس؟، إنه التساؤل الذي لا يهدف إلى التفكير في فلسفة تلك الحقيقة، وفي أي من النطق أم الخرس الأسبق في الوجود، وإنما مرمى الشاعر يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ألا وهو التعبير عن حالة الذات المرتهنة بشروط موضوعها الذي يكشف عن عمق معاناة الشاعر تجاهها .

وغير بعيد عن هذا النمط ومضة (ضحكة) للشاعرة : إباء إسماعيل تقول فيها على تفعيلة (متفاعلن) من الكامل: ¹⁵⁰

يا ضحكة تأتي

كهستيريا

على مد الصباخ ..

هذا الذي لم يأت بعد

متى يجيء بلا جراح ؟

ومتى تبادلني شموّسك

يا أقاخ ؟!!

لقد اعتمدت الشاعرة في هذه الومضة على أسلوب الإنشاء مستخدمة الاستفهام أداة تعبيرية في بناء ومضتها التي تناوب فيها السؤال مع أسلوب النداء الذي جاء موجهاً خطاباً إلى غير العاقل، وهو ما يُفيد بأن المقصود بالسؤال هو مجرد حوار مع الذات التي تريد التعبير عما يجيش في داخلها من فكر، وما يعتمل فيها من مشاعر وأحاسيس؛ لأن السؤال هنا يبقى مفتوحاً من دون أن يتوقع الجواب الذي يسأل عنه لا لمعرفة إجابة، وإنما هو سؤال العارف بالجواب الذي يتوقع ببعد زمن حصول الأمر المطلوب ، والمُتمنى المرغوب فيه .

150 - صحوة النار والياسمين : إباء إسماعيل، اتحاد الكتاب العرب ، 2017م ، ص 113.

4- التأكيد : ويُمتثل هذا النمط ما نجده في ومضة الشاعر إبراهيم عباس ياسين بعنوان : (المعذبون في الأرض) يقول فيها من تفعيلة (فاعلاتن) :¹⁵¹

نحنُ من أولى عصورِ الموتِ
حتى زمنِ السَّبي
وعصرِ السُّمِّ في المنفى
إلى آخرَةِ الوقتِ الذي أرخى
على الأرضِ جناحاً
من دَمِ القتلى
ومن غبارِ الكيمياءِ
عمرتنا باقٍ
وإنّا لم نمُتْ بعدُ

فما زالَ لنا في هذهِ الدُّنيا شقاءُ

تبدو حالة الثبات مسيطرة على هذه الومضة وهو ما تؤكد كثره الأسماء التي طغت على القصيدة كلها ما عدا الأفعال الثلاثة : أرخى، لم نمت، وما زال، ومن دلالة الاسم الثبات ، وهو ما ينسجم على الحالة الموضوعية للموصوفين الذين لم تتغير حالتهم منذ البداية حتى النهاية ،إنهم حملة الشقاء الذي كُتب لهم كالقضاء المقدّر، غير أنّ سيطرة التقريرية على الومضة أضعف من شاعريتها على المستوى الفني؛ فجاءت تقريرية أفادت التوكيد والإثبات، ويبدو أن الشاعر قد أولى عنايته لتوصيف الحالة، وعكس الموقف الشعوري أكثر من عنايته بشعرية النص، وفنيته على المستوى الجمالي .

وأخيراً نُشير في هذا السياق إلى تجربة الشاعر : مصطفى خضر الذي بدا ميّالاً إلى هذا النوع من الشعر، وهو ما يتأكد للمتابع لتجربته الشعرية في ديوانه الموسوم بـ : (حجارة الشاعر) وهو عنوان قصيدته التي جاءت على شكل ومضات مرقمة من 1 إلى 107، وهو عدد الومضات التي شكّلت القصيدة كلها، وقد جاءت هذه الومضات غاية في التكثيف والاختزال، وبأنماط أسلوبية مختلفة.

الومضات التي قامت على السؤال من مثل قوله من المتقارب (فعولن) :¹⁵²

¹⁵¹ - كأنك أنثى النهار الأخير : إبراهيم عباس ياسين ، ص 96.
¹⁵² - حجارة الشاعر مصطفى خضر اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003م ، ص 157.

سؤال تحوّل أسئلة
بعد شيخوخة أو هرم
فهل أستعيد الطفولة فيها
وماذا تنبّه
أيّ فضول
وأية ذكرى
وأيّ ندّم ؟

ومن الواضح هنا أن الومضة تعتمد على السؤال الذي يبقى مفتوح للإجابات، بل إن جمالية هذا النمط من التعبير أنه يبقى في مجال الظن والتخمين، لا اليقين والإثبات .
ومما قامت على التوضيح كما في قوله¹⁵³

أرى في مؤسسة مقلّة
مفاتيح تحملها مرحلة

يبدو الشاعر في هذه الومضة رأيه الذي يُعبر من خلاله عما يكون في الواقع فإقفال المؤسسة في الزمن الحاضر ينبىء بمآلات المرحلة التالية ،وهي بلا شك مرحلة لن تكون إيجابية النتائج على مستويي الفرد والمجتمع

ومنه أيضاً من تفعيلة (فاعلن) :

تنتهي الطرق
عندما يبدأ القلق¹⁵⁴

وفي هذه الومضة التي تشكلت من خمس كلمات يبدو البعد الفلسفي واضحاً في هذا الشعر الذي يُفصح بأقل عدد من الألفاظ عن أكبر قدر من المعاني والدلالات ،فانتهاء الطرق بمعنى الحلول التي تُحقق النهايات السعيدة تكون مدعاة للشعور بالقلق والخوف.

وفي السياق ذاته أيضاً :
مهنة اليأس ليس لها آخره
فليُعطل إذاً عملُ الذاكرة¹⁵⁵

¹⁵³ - المصدر نفسه، ص 141

¹⁵⁴ - حجارة الشاعر :مصطفى خضر ، ص 25

وهنا يكشف الشاعر عن العلاقة بين عملية التذكر ، واستعادة الماضي بوصفه عملاً تقوم به ذاكرة الإنسان ، والحالة النفسية التي يمكن أن تعطل هذه الذاكرة عندما تجتمع عليها عوامل اليأس التي تكون سبباً في حجب إمكانيات التفكير، وشل فاعلية حركته في تقليب الوجوه الممكنة للوصول إلى حل من خلال الإفادة من تجارب الماضي عبر استعادة الذاكرة لها غير أن اليأس يكون عاملاً من عوامل حجب تلك الاستعادة ما يجعل الشاعر يقر بتأكيد أن اليأس لا يحقق غير النهاية المؤسفة .

ومن القائمة على التعريف من المتقارب

إذا صارت الروح شيئاً وسلعة

فكل يقين هو الآن بدعة¹⁵⁶

أرى الأرض في محنة بعد محنة

وتدمير كل الهويات كالقتل مهنة

وفي هذا النمط من الومضة الخاطفة يكون تقديم تعريف لما يريد الشاعر أن يقدمه هو الغاية، وهي بلا شك تكشف عن موقف الشاعر من الواقع، كما تُحدّد رؤيته من الحياة . وهكذا تبدو هذه الومضات التي نوع الشاعر في تقنياتها الأسلوبية بين التوضيح والكشف والسؤال والتعريف نمطيات عمل الشاعر على التعبير من خلالها عما يريد البوح به وتأكيد . وقد ظهرت فئة من الشعراء اتجهوا إلى السرد المباشر، وظهرت القصائد القصيرة التي اتجهت إلى اللغة البسيطة، والألفاظ المألوفة من لغة الناس العامة ومن تلك القصائد قصيدة الشاعر: رياض الصالح الحسين (غرفة الشاعر) يقول فيها من تفعيلة (فعلن) :¹⁵⁷

في أنحاء الغرفة

بعض قصائد ذابلة

كلمات تتمدد فوق الكرسي

وأخرى تتعلق بالمشجب

سنبله تهرب من بين أصابعه

وطيور تقتحم الشفتين

¹⁵⁵ - حجارة الشاعر: مصطفى خضر، ص 34

¹⁵⁶ - المصدر نفسه، ص 146

¹⁵⁷ - القصيدة العربية الحديثيين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: محمد صابر العبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 170.

يرى عشباً ينبت في المكتبة المهملة
ونبعاً ينبثق من الحائط
بعد قليل سوف يداهم الليل بأقمار
وكوابيس
تداهم أشجار الغابة ورمال الشاطئ
وحصى الأنهار
وآبار فارغة
يملؤها بحروف سوداء

يبدو هذا النمط من الأسلوب في التعبير نمطاً واضحاً من حيث الألفاظ والتراكيب التي تبدو بسيطة، واضحة أقرب إلى التداعي والتدفق الشعوري الذي يُعبر فيه الشاعر عن لحظة ما. ويشد هذا التيار في تعاطيه مع الواقع بحساسية أكثر عمقاً ، وأوسع انتشاراً ، وهو ما يبرز لدى شعراء الثمانينيات، إذ برز تيار يواجه الواقع المتردي، وهو ما نجده لدى الشاعر: محمد نصرالدين سيفو في قصيدته على بوابة القهر يقول فيها:¹⁵⁸

من عهدِ آدمَ
والسياطُ تسوسنا
فتمردِي لو مرةً
صعبُ نزيْفُ القهرِ
لا ترثي الدمارَ
إني أنادمُ قاتلي
وألُمُ أضرحةِ الندى
هلاً عبرتِ سكينتي
وجعي يشلُّ فرائصي
فلتعبري من فسحةِ الأملِ المهاجرِ
واقطعي حبلَ الحصارِ

¹⁵⁸ - جنة صغيرة: بيان الصفدي، وزارة الثقافة، دمشق، 2002م، ص 21.

وفي التسعينيات بدا أثر التراث واضحاً لدى شعراء هذه المرحلة الذين استلهموا من التراث بشخصه وأحداثه تقانات أسلوبية في صياغة أشعارهم ، ويبدو ديوان الشاعر ثائر زين الدين ذا خصوصية متفردة في هذا المجال، إذ بني الديوان كله على هذه المرجعيات التراثية التي أفادت من التراث الديني والأسطوري في إعادة استقراء التاريخ الذي أعاد الشاعر صوغه إنما برؤيته هو، لا كما كان في حقيقته التاريخية، وهو ما يعدُّ محاولة من الشاعر لإعادة التاريخ ليس بهدف الاسترجاع وحسب، إنما بهدف إعادة قراءته من جديد ، وهو ما يتجلى في ديوانه الموسوم بـ (أناشيد السفر المنسي)¹⁵⁹ ويُدرَج في هذا النمط قصيدة : (شمشون ودليلة)¹⁶⁰ البحر الكامل (متفاعلن) التي يلجأ فيها الشاعر إلى استدعاء شخصيتين من التراث ، ليكونا بطلي قصيدته ، وشمشون هو شمش بن منوح النبي ، أما دليلة فهو : اسم عبري يعني مدللة أو معشوقة ، وقيل بأنها عاشت زانية محبة للمال ، وبهذا استمالها الأمراء الخمسة لمدن : جت وأشدود وغزة وأشقلون وعقرون ووعدوها بتقديم ألف ومئة شاقل فضة في مقابل تسليم شمشون ، وفي هذا قال أمبروسيوس : أليست محبة دليلة للمال هي التي خدعت شمشون أكثر الرجال شجاعة هذا الذي مزق الأسد الزائر بيديه ؟

وقد تمتع بقوة خارقة كانت ترتبط بشعره ، وكانت دليلة تلح عليه في الكشف عن هذا السر ، يقول فيها على لسان شمشون معاتباً :

ما هكذا تُجْزَى المحبَّةُ يا دليلةُ

ما هكذا تتنكرين لأجمل اللحظاتِ

للزَّفراتِ والآهاتِ

للقلبِ المُحبِّ

لفارسٍ

يطأ الثرى فيهنُّ أركانَ السماءِ

يستدعي الشاعر شخصية شمشون بصفة العاشق الذي يُعَاتِب محبوبته التي لم تكن مُخلصةً له في حبِّها وصدق مشاعرهما ، وهنا يبرز العنصر الدرامي في الحدث ، فهو على الرغم من القوة التي يتمتع بها ، يجد نفسه ضعيفاً أمام سطوة الحب ، وقدرة الحبيبة على إضعافه ، وهو الفارس

¹⁵⁹ - أناشيد السفر المنسي : ثائر زين الدين، دار الحوار، اللاذقية، 2010م، ص102.

¹⁶⁰ - شمشون الجبار: كامل كيلاني، مؤسسة هنداوي، 2010م، مقدمة الناشر، ص د.

الذي يطاء الثرى فيهبز أركان السماء ، فلا يرى أمامه من سبيل في مواجهة هذه الحبيبة سوى التذكير بما بينهما من مشاعر جميلة ، ولحظات لا يمكن أن تنسى ، فهو العاشق المفتون بجمال الحبيبة :

يحنو عليك

يوزع القبلات

فوق ورود جسمك كاللآلئ

وأمام هذا التناقض في المواقف والمشاعر في الحالة الجامعة ما بين عاشق يُقدّم الحب ، وامرأة تبادل الخداع والكذب ، وباشتداد حدة الانفعال تتغير نبرة الكلام ، مثلما تتغير صيغة الخطاب التي تنتقل إلى الأسلوب الإنشائي ، واللجوء إلى هذا الأسلوب يمنح الشاعر مرونة في التعامل مع الشخصية من شتى جوانبها وأبعادها ، بحيث إذا لم يستطع أن يستغلّ بعداً معيناً من أبعاد الشخصية في إطار صيغة ضمير معين ، فإنه قد يستطيع ذلك في إطار صيغة ضمير آخر " ، فيلتفت المُتحدّث بخطابه إلى المرأة بصيغة الاستفهام الذي يخرج إلى غرض الإنكار بهذا السؤال الجارح :

من ذا يبيع الحب بالحدّ البغيض وبالرذيلة ؟ !

ليأتي الجواب على لسان المخاطبة دليلية ، ليتحول الخطاب إلى مستوى الحوار بين الشخصيتين على شكل تبرير تقدمه دليلية في الرد على اتّهام شمشون لها بالخداع والكذب في مشاعرها تجاهه :

إن قلتُ : لم أعشق سواك

فقد صدقتُ

أو قلتُ : ما عاشرتُ غيرك في الرجال

فما كذبتُ

أهواك كالأمة التي تهوى الأمير

كالفقيرة حينما ترنو إلى قصر الملك

وأشتهيك قبيل أن تنضو عن المسك الذي تهوى ثيابي

أشتهيك وأنت تزرع في دمي قطرات روحك

تُمْ تُمْعِنُ فِي الْغِيَابِ
أَنْتَ أَجْمَلُ مَنْ دَوَارِ الْمَوْتِ حِينَ يَمُرُّ غَمْرُكَ
مِثْلَ حِلْمٍ عَابِرٍ فِي مَقْلَتِكَ
وَأَنْتَ أَجْمَلُ لِلْفَتَى الْعَطْشَانِ
مَنْ طَيْفِ السَّرَابِ

تتبدى هنا حقيقة المرأة التي تُعبّر عن خبايا نفسها ، وما يعتل داخلها من أحاسيس ومشاعر كشفت عنها لحظة الحقيقة التي أظهرتها عاشقةً منكسرةً ضعيفةً أمام سلطة الرجل المعشوق ، وقوة حبه الأسرة لها والتمكّنة في نفسها ، غير أنّ الصراع الداخلي الذي يتنازع هذه المرأة التي تجد نفسها حبيسة الصراع بين : دّ العاطفة وانجذابها إلى شمشون من جهة ، وجزر العقل وانحساره باتجاه انتمائها إلى قومها من جهة أخرى ، و يبدو التفات آخر على مستوى الأسلوب التعبيري الذي يتجلّى من خلال تمّي المستحيل الذي جاء من خلال حرف التمني : (ليت) تقول :

لَيْتَ قَوْمَكَ - يَا بَدِيعَ الْوَجْهِ -
مَا أَخَذُوا بِحَدِّ السَّيْفِ قَوْمِي
لَيْتَ رَبِّكَ مَا أَبَاحَ دِمَاءَ رَبِّي
إِنَّ قَلْبَكَ طَافِحٌ يَا حُلُوَ بِالْأَحْقَادِ
وَلَمْ تَرْحَمْ خَمِيلَةً

فتمة صراع أكبر من دائرة الحبيين ، إنه صراع الانتماء والوجود بين قوم شمشون وقوم دليلة وفي هذا المستوى من المصارحة والكشف يبدو الخطاب أكثر قرباً ومباشرة ، ليتخذ من النداء عنصراً بانياً في هذا الحديث تقول :

أَحْبَبْتُ فِيكَ
عَذُوبَةَ الْعِشَاقِ يَا شَمَشُونُ
كَيْفَ أَرَدْتَنِي امْرَأَةً ذَلِيلَةً !؟

وفي هذه المقارنة التي تنم على حدة المفارقة ، وتوتر الموقف الانفعالي يصل الحدث إلى ذروته الدرامية التي تبثت من خلال صراع أزلي تظهر في مفارقات استحضار شخصيات من التاريخ بين دليلة وشمشون عبر درامية حدث عكس الصراع بين ثنائيات :

حب يقابله كره ، وضعف يقابله جبروت

ليكون هذا الاستحضار غير مقتصر على الشخصيتين في التاريخ ، وإنما يلمح إلى كل دليلة في كل عصر وزمان ومكان ، مثلما يُعبّر عن كلّ شمشون في أيّة مرحلة ، إنه صراع الوجود ، وصراع الانتماءات التي حاول الشاعر أن يُقدّم مقولتهما من خلال استدعاء الشخصيات التاريخية التي مرّت بتلك الأحداث ، فيما تبدو أنّها مواقف مستمرة عبر توالي الأزمنة مع تغيّر الشخصيات والأمكنة.

6 - النزعات الأدبية وتجلياتها في شعر التفعيلة السوري

- النزعة الرومانسية في الشعر السوري :

يتبدى النزوع الرومانسي في شعر التفعيلة لدى الشعراء السوريين من خلال سمات تتمثل في نزعات يأتي في مقدمتها:

- النزوع إلى الطبيعة:

تعددت عناصر الطبيعة التي استلهم الشعراء منها عنواناتهم ؛ إذ طالما شكلت الطبيعة رافداً من روافد التشكيل اللغوي في النصوص الشعرية لدى الشعراء الرومانسيين ، وكانت ملاذهم الآمن من شرور الحياة، ومهرباً لهم من الواقع ، وما فيه من منغصات ، فكانت الطبيعة حضانة الأم الذي وجدوا فيه الأمن والسكينة والاطمئنان الذي افتقدوه في حياتهم ، وسنرى حضور الطبيعة قد شكل كماً كبيراً في اختيار عناوانات الدواوين الشعرية لدى كثير من شعراء التفعيلة السوريين ، فما ورد من حقل الدلالة الخاص بالنبات مفردة (ورد) على اختلاف أنواعه نجد ذلك على سبيل التمثيل لا الاشتغال عناوانات الشاعر نائر زين الدين: (وردة في عروة الريح)¹⁶¹ ، وديوان (ورميت نرجسة عليك)¹⁶² وديوان: (نشيد لسماء الورد)¹⁶³ وديوان (عبق الياسمين)¹⁶⁴ ، كما تحضر الطبيعة من خلال موجوداتها من مظاهر الطبيعة، وما فيها من أشكال تضاريس،

¹⁶¹ - وردة في عروة الريح : نائر زين الدين، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2019م.

¹⁶² - ورميت نرجسة عليك: نائر زين الدين .

¹⁶³ - نشيد لسماء الورد : زكريا مصاص ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001م.

¹⁶⁴ - عبق الياسمين :فاضل سقّان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

ومجاري مياه من مثل عنوان ديوان (على كتف الجرف)¹⁶⁵ وعنوان ديوان : ومما حضر في العنوانات جامعاً بين مقولتي الطبيعة والحزن عنوان محزونة القصبات ضفة نهرنا عند الغروب للشاعر عباس حيروقة فقد جمع أكثر من لفظ ينتمي إلى غير حقل فمن الطبيعة نجد ما دل على نبات مثل القصبات، ومما دل على الماء ضفة نهرنا، ومما أشار إلى زمن : عند الغروب ، ومن الحقل الدال على الحزن اسم المفعول محزونة ومثله عنوان ديوان الشاعر: طالب هماش الذي جمع الطبيعة في إطار ملفوف بالحزن في: (يا هواء حول الحور إلى نايات)¹⁶⁶ ففي أسلوب الإنشاء القائم على النداء الذي وسم به الشاعر هماش ديوانه جمع بين مفردات حقل الطبيعة : حور، وهواء، وحقل الحزن بدلالة: نايات وهي آلة موسيقية ذات أنغام شجية حزينة،

وغير بعيد عن هذا السياق عنوانات دواوين الشاعرة: إباء إسماعيل التي تبدو فيها الطبيعة حاضرة في كل عنواناتها، وهي عنوانات مستقلة غير متصلة ببنية القصائد الداخلية، وهذا ما يبرر لنا دراستها بمعزل عن النصوص الداخلية

الديوان الأول (حديقة من وجع التراب)¹⁶⁷ يحفل العنوان بمكونين من مكونات الطبيعة هما الخبر (حديقة) الذي جاء نكرة ليشير إلى عموم غير محدد، وقد أحال اللفظ بما يكتنز به من دلالة على وجود المزروعات فيها ، وهي دالة على النضارة وعنصر من عناصر الجمال في الطبيعة الباعثة على الراحة والانشراح ، وهي منتزه الناس للترويح عن النفس والتمتع بمنظر الطبيعة ، والمكون الثاني شبه الجملة مع المضاف إليه (من وجع التراب)، وهو عنصر من عناصر الكون إلى جانب الماء والنار والهواء، غير أنَّ الشاعرة جعلت حديقته من وجع التراب، وبذلك أصفت على التراب صفة إنسانية بتحميله المشاعر العاطفية، وهي ربما أرادت التعبير بلغة المجاز عن قصائدها التي ما هي في الحقيقة إلا تلك الحديقة التي فاحت بعطرها وأنبئت أزهارها قصائد من وجع التراب الذي يعني الشاعرة المرهفة الإحساس تجاه ما تعانیه في الواقع ، وما تشعر به تجاه المآسي التي تعيشها في ظل أزمات تمر بها على مستوى الصعيد العام المتمثل بالوطن سورية والحرب التي شنت عليها، وعلى مستوى المعاناة الشخصية بوصفها إنسانة مرهفة الإحساس، وهي بهذا الوعي تجعل شعرها صدى وجعها الإنساني الذي عبّرت عنه بشعرها، فكان أشبه ما يكون بحديقة من وجع الشاعرة المرأة المخلوقة من تراب .

¹⁶⁵ - على كتف الجرف :زاهد المالح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008 م .

¹⁶⁶ - يا هواء حول الحور إلى نايات:طالب هماش، اتحاد الكتاب العرب، دمشق

¹⁶⁷ - حديقة من وجع التراب:إباء إسماعيل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2017 م .

ويُدرج في هذا السياق من الرؤيا الرومانسية في انتقاء العنوان ديوانها الموسوم بـ : (صحوة النار والياسمين)¹⁶⁸ وهو عنوان قام على أسلوب العطف، وهو ما يعني اشتراك المكونين في الحكم وإسناد فعل الصحوة إلى كل من المعطوف والمعطوف عليه، وهنا لا بدّ من التساؤل عن صحوة كلّ من الياسمين الذي يعني فيما يعنيه نشر الرائحة الذكية، وإمتاع العين بمنظر الياسمين ، وهي صحوة تشير إلى دلالة الجمال والحياة في مآلاتها الأخيرة، بينما تُحيل دلالة صحوة النار على باعث التهام كل ما يُمكن أن تطاله تلك الصحوة، أي فناء وموت ما تصله تلك الصحوة ، ووفق هذا التلاقي في النتيجة النهائية، وهي الموت يبدو أسلوب الجمع مسوغاً من حيث الحكم وغير مسوغ في الوقت ذاته من حيث الغاية، وهو ما يعني التناقض الذي يسمّ العنوان الذي يستقي من الرومانسية مبرره في الصياغة، والجمع بين الأضداد التي يحتكم إليها النزوع الرومانسي في العنوان .

وفي عنوان ديوانها الموسوم بـ : (فراشة في مدار الضوء)¹⁶⁹ تتبدّى الرومانسية من خلال اختيار كائنات ذات طبيعة رقيقة باعثة على الجمال، والفراشة من الكائنات المتصفة بالحيوية ووجودها يبعث على الراحة والتفاؤل، وقد اختارت الشاعرة لهذه الفراشة جغرافية مكانية تتناسب، وطبيعتها، إذ الفراشة تستأنس بالضوء، ولو أدى إلى احتراقها، ووفق هذه المعرفة يمكننا تأويل العنوان بمنحيين اثنين:

- المنحى الأول : الضوء هنا رمز لاحتراق الفراشة التي هي في مداره .
- المنحى الثاني : الضوء إشارة إلى الشهرة والذيع ، وهنا تكون الفراشة هي قناع للشاعرة التي تحترق في مدار الشعر الذي يجلب لها برغم من ذلك الاحتراق الشهرة وذيع الاسم، وهو ما يعكس الرؤية الرومانسية في الجمع بين الضد وضده .
- النزعة الذاتية : و

يأتي في هذا السياق العنونات التي تحمل السمة الذاتية، ومن ظهورات الذاتية اللغوية :

¹⁶⁸ - صحوة النار والياسمين : إباء اسماعيل ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2009م .

¹⁶⁹ - فراشة في مدار الضوء : إباء اسماعيل ، دار طارق بن زياد ، 2011م .

- استخدام الضمير أنا : وهذا الضمير يُعبّر عن الفردية، وتطلّع الشاعر إلى التقرّد ،
والتمايز، ومن هذه العنوانات ما نجده في عنوان ديوان الشاعر : إياد خزل (هذا أنا)¹⁷⁰
الذي يجعل من ذاته محور العنوان؛ ليقدم نفسه للقارئ من دون تجميل، أو تزويق.
- استخدام ياء النسبة : ومن هذه العنوانات الدالة على الذاتية والفردية عنوان ديوان (لأنني
لا أجد سواي) فقد حمل العنوان الضمير (الياء) بما يُشير إليه من خصوصية في
النسبة والامتلاك .
- استخدام ضمير المتكلم التاء في العنوان، وهو استخدام يكشف عن الميل إلى النزعة
الفردية بجلاء، وهو ما ورد في عنوان : (كنت صغيراً على الهجران) للشاعر: عارف
حمزة¹⁷¹ وتتجلى تلك النزعة بوضوح في تكرار أكثر من ضمير دال على الذاتية، ونُمثّل لذلك بقصيدة محمد
خير داغستاني التي يرد فيها الضمير عنواناً ، وهي قصيدته :
(أنا أنا أنا)¹⁷² وعلى الرغم من أن القصيدة لا يرد فيها هذا الضمير إلا في الختام إلا أنّ
الشاعر أراد أن يُهندس قصيدته وفق محور الذاتية التي تبدّت ظهوراتها في الضمير (الياء) التي
تردد غير مرة مضافاً في كلمات: (ولدي، أحلامي، آخري، خوفي ، فرصتي، يداي) كما كان
العنوان الرئيس إعلاناً لتلك الذاتية التي اقتصرت بها القصيدة كما كان الـ (أنا) آخر لفظ فيها
يقول :

ولدي الذي لأبيه قلبه

ثمّ ضحكهُ

ثمّ جريه بين أحلامي

وأوهام الرّعاع

أكادُ أبصرُ آخري

حرّ من الكلمات والشعب الفقير أو الغني

يداي ضدّ الوقف

خوفي

فرصتي للقتل

¹⁷⁰ - هذا أنا :إيادخزل ،دار التوحيد ، حمص، 2016م.

¹⁷¹ - كنت صغيراً على الهجران:عارف حمزة ،دار ميريت ، القاهرة، 2003 م .

¹⁷² - أحبك بل نحبك بل نحب : محمد خير داغستاني ، حمص ، 2001 م ، ص 32

والأهداف واحدة

أنا 173

ومن الملاحظ أنَّ الشاعر قد عمد إلى جعل الضمير الشخصي : (أنا) مُكملاً لتفعيلة الختام التي بنى القصيدة عليها، وهي متفاعلن من البحر الكامل، وهو بهذا يريد تأكيد حضور ذاته في دائرة الحدث ، وهي قصيدة يتناول فيها صراع الذات مع الواقع وإرهاصات الإنسان المعاصر تجاه الحياة والوطن والعلاقات الاجتماعية ، ومستقبله الذي يراه ممتداً من خلال صورة ابنه الذي يُشبهه .

- النزعة الوطنية:

انشغل الإنسان منذ أن وجد على ظهر البسيطة بالمكان الذي يشكل ملجأً نفسه، وموضع استقرار جسده، ومن دون المكان يشعر الإنسان بأنه مجرد من ذاته؛ فالمكان وطن المرء، وهو ما شغل تفكير الشاعر في حله وارتحاله، وليس بخاف بأن تعلق الإنسان بالمكان ممتد الجذور ضارب في عمق شعرنا العربي ، ولعل من أصعب ما يواجهه الشاعر هو مغادرة المكان الذي لا يعني للمرء مجرد الجغرافية الطبيعية وحدوده الموضعية، بل أخذ يُعدُّ لدى المفكرين الاجتماعيين والنفسانيين امتداداً للجسد¹⁷⁴ إنما المكان ذو طبيعة نفسية تختلط فيها العاطفة؛ فالمكان يجسد الإنسان في أبعاده النفسية، ولذلك فإنَّ دراسة تناصيات المكان لا يُمكن دراستها بمعزل عن الإنسان الذي هو الأصل في استدعاء المكان.

وبهذه القيمة يبدو المكان في الشعر: " عنصراً أساسياً من العناصر الفنية إضافة إلى كونه فضاء يضم عناصر النص الشعري، ويحمل في أحايين كثيرة رؤى جديدة، وقيماً مختلفة، وهذا ما يجعل دراسة المكان في الشعر بحثاً في كل القصيدة شكلاً ومضموناً" 175

وقد أورد الشعراء أسماء أمكنة في إشارة إلى عمق ارتباطهم بالوطن، ومن ذلك ما ورد في العنوانات كما في عنوان أحد دواوين الشاعر: محمد سعيد العتيق الموسوم بـ :

" ورد وعشاق الشآم "

173 - أحبك بل نحبك بل نحب : محمد خير داغستاني ، ص 35.

174 - فلسفة المكان في الشعر العربي - قراءة موضوعاتية جمالية - حبيب مونسي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2001 م ، ص 10.

175 مقدمة نظرية لدراسة المكان في الشعر لينا محمد وجيه الحافظ ، مجلة بحوث جامعة حلب ع 44، 1985م، ص 249.

وهو يكشف عن حضور المكان الذي جاء علامة وسمة خاصة للديوان كله، فبناء العنوان الذي جاء بأسلوب العطف بحرف الواو يُفيد الجمع والمشاركة بين لفظ ورد الذي جاء نكرة ليشير إلى عموم مطلق غير محدد، وقد اشترك من خلال العنوان مع تركيب إضافي هو عشاق الشام، ولا يخفى أن لفظ عشاق جاء بصيغة الجمع الذي يعني كثرة محبي الشام، وبهذا يبدو العنوان قد حقق بعده الدلالي وجاء سمة من سمات التعلق بالوطن ومحبه . وتتجلى النزعة الوطنية في شعر: توفيق أحمد من خلال قصيدته: (فينيق الخصوبة) التي تبدو منذ العتبة الأولى في العنوان مشيرة إلى حالة عشق ووله الشاعر بالوطن؛ فقد بني العنوان على تركيب إضافي جمع بين فينيق، وهو اسم طائر خرافي عرف بأنه قادر على الانبعاث والحياة من رماده، ولفظ الخصوبة بما تكتنز به اللفظة من إشارة إلى الحياة والحيوية والنمو، والخصوبة رمز الحياة واستمرارها ووفق هذا المنحى في العنوان يبدو النص منفتحاً على الوطن بأبعاده النفسية والجمالية والفنية التي يجعل من اسم الوطن مستهلاً ليفتح به جمال الشعر يقول تفعيلة الكامل متفاعلاً :

الآن أفتتح القصيدة

باسم من زفت إلى الدنيا شموع الأبدية

وأطير مزهواً بأشعرتي

أنا السوري فينيق الخصوبة

مقعد الأزل في عمريت

مزدهم بأجنحة النوارس

كل ما يصطاده التاريخ من مطر الخلود

يبدو هذا المقطع محملاً برموز الانتماء إلى الوطن " ، ومفهوم الوطن الذي تمثل في الانتماء يحمي الفرد ويلقي في نفسه الشعور بالأمن والطمأنينة ¹⁷⁶ الذي تبدت ظهوراته اللغوية في التركيب : (أنا السوري) الذي يفيد دلالة صريحة على تلك النزعة ويشير إلى حالة التماهي بين الذات والوطن في هذا التركيب الذي جمع بين المبتدأ والخبر، ويُلاحظ أن المفردات قد جاءت معبرة عن حالة الشعور بالزهو والعاطفة الجياشة التي عبرت عن شعور الافتخار والاعتزاز بهذا الانتماء الذي جاءت فيه ألفاظ : (أطير، مزهواً، الخلود) وهي مفردات تحمل دلالاتها التي تؤكد

¹⁷⁶ - الوطن في الشعر العربي الحديث في سورية: نزار محمد عبشي، شرع للدراسات والنشر، 2015م، ص 35.

الحسّ الوطنيّ العالي لدى الشاعر الذي يُحاول أن يتسرّب إلى كل بقعة من بقاع الوطن في الجغرافية السورية
يقول :

أراه يقفُ من شبّاكِ اللانقية
في شارعِ الدبلانِ
في ناعورةِ العاصي
جلالِ القلعةِ الشَّهباءِ
يا حلبَ الرضيّةِ
ومنّ الفراتِ إلى المماتِ
إلى حورانَ في روحِ الرّمالِ
على الشّوايءِ في الصّدَى

وقد أفاد الشاعر من تفعيلة البحر الكامل متفاعِلن في توزيع دَفقاته الشعورية التي تنوّعت في التعبير عن مدى حبه للمدن السورية كلها، إذ جاءت التفعيلة منسجمة في إيقاعها مع أسماء المدن وفق تدرج متدفق لنقرأ قوله:

في بالٍ تدمرَ
شمسُ ديرِ الزّورِ
شهباء والسّويداءِ
والقنيطرة التي شابَ الزّمان
ولم تدعُ للذّلِ درباً صوبَ فسحةِ نارها
فقد وزع الشاعر قوله :
في بالٍ تد مر
على سطر مع تفعيلة متفاعِلن مُت

ثمّ تابع : شمسُ دي ر الزّورِ فاعِلن متفاعِل

وقد جاءت الدفقات الشعورية متوالية غير منقطعة، وهو ما أبرزه الشاعر من خلال عملية التدوير التي جاءت أسلوباً موسيقياً يُعبّر عن تلك المشاعر تجاه المدن المذكورة، وهو ما برز

جلياً في القصيدة كلها، إنه التعلق بكل ما في هذه الأرض من أطيايف كانت هي سر جمال هذا التلاحم الوطني في أجمل صورة له، وهذا ما يجعل لهذا الوطن القدرة على أن ينفذ عنه كل غبار عابر، ويستعيد روحه الحقيقية، إنه التعبير عن الانتماء للوطن الذي يجعله يستحق أن يتوج بتاج البلاد التي أعطت للعالم نور العلم، ومنازة الحضارة، وإشعاع المعرفة، لأنها البلاد التي سطعت بشمس حضارتها على البشرية يقول :

هذا أنا السوريُّ ألبسُ من جديد

تاج من أهدى شمس الأبدية¹⁷⁷

وهكذا يلاحظ أنَّ النزعة الوطنية كانت سمة بارزة من سمات النص الشعري الحديث؛ فالوطن لم يكن مجرد جغرافية وحدود، إنما هو انتماء وهوية، وقد صار رمزاً من رموز النص الحدائي الذي لم ينفصل فيه الشاعر عن ذاته التي انصهرت بذات الوطن؛ فكانت القصيدة وفق هذه الأبعاد مُعبّرة عن ثنائية الوطن / الإنسان ، والذات / الجماعة .

7 - الأساليب الشعرية المعاصرة في شعر التفعيلة السوري:

لم تكن حركة الحداثة حالة تجديد طال الشكل الفني لبناء القصيدة في هندستها المعمارية وحسب، بل كانت نتيجة طبيعة لحركة متعاقبة منذ أن كان الفنّ الذي لا يعرف حالة من ثبات، أو يقنع بسكون، إذ من طبيعة الإبداع الحركة ، والتغيير، وإنَّ نظرة عامّة في المسار التاريخي لحركة الشعر العربي سيلاحظ من خلالها أنَّ تلك الحركة مستمرة منذ عصر ما قبل الإسلام ، ولم يكن شعر الصعاليك إلا اتجاهاً من هذه الاتجاهات الذي كان يمثل نمطاً في الشعر العربي¹⁷⁸ واضح في ملامح أسلوبية القصيدة التي كانت تعتمد على تعدد الموضوعات والظواهر والأساليب ، وطول عدد الأبيات فيما جاءت أشعار الصعاليك في أغلبها مقطوعات قصيرة، تصور حالة أو تصف موقفاً وتقدم رأياً ، وغير بعيد عن أذهان تطورات التجديد في بناء القصيدة في العصر العباسي خصوصاً ما جاء في تجديد أبي النواس ، وتخليه عن الوقفة الطللية، ودعوته إلى تجاوز ما استنته الشعراء القدماء، وكانت الموشحات نمطاً آخر يُعبّر عن تطور آخر من تطور الشعرية العربية على مستوى الشكل البنائي ، والإيقاع الموسيقي على حد سواء ، وفي هذا السياق جاءت حركة الحداثة الشعرية استمراراً لحالة لم تكن في سابق عهدها حالة ركود

¹⁷⁷ الأعمال الشعرية : توفيق أحمد ،وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب،دمشق، 2016م، ص446-

447.

¹⁷⁸ - الظواهر الأسلوبية في العصر العباسي: عبد الحميد سليمان ،دار الفجر، الكويت، 2004، ص56

وخمول ، إنما هي حركة تجديد وتغيير تعبر عن طبيعة الحياة في تناميها وفاعليتها مع الآنية والعصر ، ومن هنا فإن الحداثة الشعرية إنما هي استجابة طبيعية أوجدتها حالة الاندماج الذاتي بين الإنسان الشاعر بوصفه مبدعاً يعيش العصر ، والتطلع إلى لبسه الثوب الذي يجد نفسه معبراً عن هيبته ملائماً ذاتيته ، والعصر الذي يعيش فيه ، ووفق هذا البعد النمائي؛ فقد كانت الحداثة في شعر التفعيلة رغبة في تجسيد الوعي بمدرجات محسوسة تعبر عن الرؤيا الجديدة للشاعر في رؤيته للحياة .

ومن الطبيعي في ظل المتغيرات التي تشهدها الحياة المعاصرة، وما فيها من انفجار معرفي، وتنتم للوعي أن تتعدّد الاتجاهات، وتختلف الأنماط التعبيرية وفق هذه الاختلافات التي قد تكون بين شاعر وآخر ، وربما بين مرحلة زمنية وأخرى لدى الشاعر نفسه ، وهو أمر طبيعي، ذلك أن الزمن كفيل بتغيير الاتجاه ، وتغيير النمط الأسلوبي في التعبير عنه، خاصة إذا ما توفرت للشاعر ظروف انتقال جغرافي ربما أو حالات وعي مغايرة، وهو ما يتحقق بسهولة في حياتنا المعاصرة التي جعلت العالم قرية كونية، ما يجعل روافد الشاعر المعرفية كثيرة تدمج بأنساق ثقافية لا حصر لها، ولهذا يبدو من الطبيعي أن تتباين الأساليب الشعرية لدى شعراء الحداثة وعلى الرغم من كثرة الأساليب، وتعدد أنماط التعبير لدى شعراء الحداثة المعاصرين إلا أنه يمكننا أن نميز بعض الأنماط ضمن إطار معرفي موحد بهدف الدراسة، ذلك أن هذه الأساليب قد تتداخل فيما بينها ضمن القصيدة ذاتها، وهذه الأساليب يمكن توزيعها في نوعين من الأساليب هما الأساليب التعبيرية والأساليب التجريدية.

فالأسلوب التعبيريّ يتمثّل هذا النمط من الكتابة باشتغاله على اللغة غير المعهودة، إذ إنّ دعامته اللغوية تنهض على الترميز، وتحريف اللغة عن النمطية السائدة بما يُحقّق لها نوعاً من المجاوزة مع محافظتها على مسافة معقولة من الانكشاف الذي يُخفي أكثر ممّا يُبدي .

بينما تقوم الأساليب التجريدية على انحراف في اللغة، وذلك باللجوء إلى الإيحاء، وتغليب على التصريح ، ويتوجّب على المتلقّي أن يُسهّم معرفياً في الدخول إلى مرامي القصيدة، وفهم دلالاتها البعيدة، وقد بيّن صلاح فضل أنّ الفارق الجوهرى يكمن في أنّ الأساليب التعبيرية تُشير إلى التجربة السابقة على عملية الكتابة نفسها، سواء أكانت حقيقية أم تخيلية، بينما تختفي تلك الإشارة في الأساليب التجريدية .

وقد قدّم صلاح فضل للأساليب التعبيرية أربعة أنواع هي :

1- الأسلوب الحسي: وهو الذي: " تتحقق فيه نسبياً أعلى درجة في الإيقاع المتصل بالإطار و التكوين، كما يتميز بدرجة نحوية عالية يقابلها انخفاض ملموس في درجتي الكثافة النوعية والتشئت" ¹⁷⁹، ونُمثل لهذا النمط بقصيدة: (وردتي) للشاعر: نائر زين الدين يقول فيها ¹⁸⁰

لماذا تسمرتِ ذاهلة ؟

مقتلين شراعين

لا ريح تدفعُ شوقهما

شفتين مُضرجتين بصمتهما

وبحزنٍ ثَقِيلٍ

لماذا تسمرتِ ؟

ها وردتي في يدي

فخذيها إذاً

أو دعيني أسر في سبيلي

تنهض القصيدة على صيغة السؤال (لماذا تسمرتِ)؟، وهو يُعبّر عن موقف بين الشاعر والمخاطبة التي يجدها في حالة ذهول مما يبادرها به من تقديم وردة إليها، وهنا يفصل الشاعر في وصف المخاطبة التي يبدو عليها حالة الجمود، وعدم الانفعال العاطفي بما قدّمه الشاعر؛ فعيناها شراعان ساكنا الحركة من دون عاطفة، وشفتاها بخيلتان بنطق كلمة، وقد أعياهما حزن ثَقِيلٍ، وأمام هذا الجمود في الموقف لا يجد الشاعر أمامه من خيار غير إعادة السؤال المستكرر الذي يضع المرأة المخاطبة أمام خيارين: إما أن تقبل الوردة من الشاعر، أو تدعه يمضي في طريقه، وقد استطاع الشاعر من خلال شعر التفعيلة أن يقدّم لوحته التي صوّر فيها تلك الفتاة في إطار جمالي فني توازى فيه الجرس الموسيقي، واللغة ليُشكلا معاً أبعاد الموقف الذي يصوّر، والحالة التي يصف ، وهي حالة سعى الشاعر إلى التعبير عن حالة الاختيار التي جعل فيها حرية التصرف، والقرار للمخاطبة، وقد جاء هذا التخيير في إطار موسيقى تفعيلة فعولن من البحر المتقارب التي تناوبت عبر تردد ثنائي وثلاثي تعبيراً عن حالة الحرية التي ترك الشاعر لمخاطبته أن تُمارسها في اتّخاذ الموقف الذي تريد.

¹⁷⁹ - أساليب الشعرية المعاصرة: صلاح فضل، ص 34.

¹⁸⁰ - وردة في عروة الريح : نائر زين الدين ، ص117.

2- الأسلوب الحيوي : وهذا النمط من الأساليب : " يركز على حرارة التجربة المباشرة المعيشة لكنه يوسّع المسافة بين الدال والمدلول نسبياً لتشمل بقية القيم الحيوية، ومع أنه يُنمي درجات الإيقاع الداخلي بطريقة أوضح؛ فهو يعتمد إلى الكسر اليسير لدرجة النحوية، ويطمح إلى بلوغ مستوى جيد من الكثافة والتنويع دون أن يقع في التشتت" ¹⁸¹ ومنه قصيدة : (شاعرٌ يفتح أوراقه) للشاعر: علي جمعة الكعود ومنها ¹⁸² :

دلقتُ

على درج الروح

خمرى

وحزني ترنّج

منتشياً

ودروبي تضيقُ

على خطوتي

ها أنا أتنفّسُ

رائحةَ الدمعِ

وهو يذرُ غبارَ البكاءِ

على وجنتينِ

معتقتينِ

بدنِ الأسى

وأطارِدُ حلمي

الذي حقّقتهُ الخرافةُ

بعدَ تأويلِ عرّافةٍ

قرأتُ لي

خطوطَ يديّ

وما زلتُ ترفضني نطفةً

¹⁸¹ - أساليب الشعرية المعاصرة: صلاح فضل، ص35.

¹⁸² - وشوم الظل: علي جمعة الكعود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2017م، ص11.

كَوَّرْتَنِي صَغِيرًا...
 أَرَاهَا أَمَامِي تَهْدِدُنِي
 بِالرَّجُوعِ إِلَى الرَّحْمِ مِنْهَزِمًا
 فِي حُرُوبِ الْحَيَاةِ...
 أَنَا الْمَتَابُّطُ قَهْرًا
 وَقَدْ صَعَلَكْتَنِي السَّنُونُ
 وَفِي غُرْفَةِ الطِّينِ كُنَّا مَعًا
 أَخُوتِي وَأَنَا
 حَالَمِينَ بِلَا حُلْمٍ
 وَنَنَامُ
 لِحَافٍ قَصِيرٍ يَقْسِمُنَا بَيْنَ بَرْدٍ وَدَفءٍ
 أَبِي كَانَ يَسْعَلُ لَيْلًا
 وَأَمِّي مَمْدَدَةٌ فِي فِرَاشِ الْأَنِينِ...
 تَطَارِدُنِي الْأَمْنِيَّاتُ
 وَيَجْهَضُ صَوْتِي صَدَى وَجَعِي...
 نَاشِئٌ قَدَرِي
 وَشَجُونِي
 تَزِيدُ عَلَى الْمُسْتَطَاعِ
 وَصَبْرِي عَقِيمٌ...
 كَفَرْتُ
 بِعَادَاتِ قَوْمِي
 وَرَحْتُ
 أَغْرَدْتُ خَارِجَ مَوْتِي

يبدو ميل الشاعر في هذا الأسلوب إلى التعبير عن تجربته الذاتية التي بدت من خلال أسلوب
 سرد تفاصيل حياته اليومية التي عاشها مع الأسرة، ولا يكتفي بهذا المجال، بل أننا نجده يوسّع
 تلك غير أنه يتجاوز تلك الحالة الذاتية إلى تصوير صراعه النفسي مع القيم الاجتماعية الأخرى،

كما يكشف أسلوبه عن نزعة إلى كسر القاعدة النحوية التي تتبدى في تأخير الفعل عن الفاعل في قوله: (لحافٌ قصيرٌ يقسمنا) أو خلخلة البنية اللغوية من خلال تنويع الترتيب الذي يقتضيه النحو كما في هذا التركيب: (وفي غرفة الطين كئنا معاً

أخوتي وأنا

حالمين بلا حلم

وننام)،

وعلى الرغم من هذا النزوع إلى الكسر اليسير للنحوية في بنية التركيب اللغوي، يبدو الحرص واضحاً على تكوين القصيدة التي تتنامى في إيقاعها الموسيقي والفكري حتى تبلغ النهاية في إطار تشكيل جمالي عبّر عن التجربة المعيشة بتقنية عالية.

3- الأسلوب الدرامي : وهو الأسلوب الذي: يتجلى فيه أساساً تعدد الأصوات والمستويات

النحوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتر و الحوارية فيه¹⁸³

تعدّ الدراما مصطلحاً مسرحياً، وقد وردت لدى أرسطو في كتابه فن الشعر،¹⁸⁴ وما يعنينا في هذا السياق أنها تعني نزعة تلازم بنية عمل تخيلي ما تتعارض مع الغنائي والملحمي¹⁸⁵ ومع التطور الذي شهدته الأجناس الأدبية عموماً والشعر بشكل خاص، أصبح التعبير الدرامي الصورة المثلى في التعبير الأدبي¹⁸⁶

وسنتوقف عند أبرز الأساليب الدرامية في الشعر موضوع رسالتنا بما يُحقّق المثال لا التعميم ، وما يتسق من وجود الظاهرة الدرامية لدى الشعراء موضوع البحث ، وتبرز الدرامية في بعض ملامحها من خلال اللجوء إلى الحوار .

وهو يفترض وجود متحاورين اثنين على الأقل في القصيدة¹⁸⁷ ، ولكي يكون الحوار متّسماً بالنزعة الدرامية يجب أن يرتكز على: " وحدة الموضوع والأسلوب وله طابع عام، وهي عناصر لا توجد في الأحاديث اليومية"¹⁸⁸

¹⁸³ - أساليب الشعرية المعاصرة: صلاح فضل، ص35.

¹⁸⁴ - فن الشعر: أرسطو تر: إبراهيم حمادة، الأنجلو المصرية، القاهرة ، د

ت، ص 73.

¹⁸⁵ - معجم المصطلحات الأدبية المعاصر: سعيد علوش دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشيريس، الدار

البيضاء، ط1، 1985م، مادة الدراما .

¹⁸⁶ - الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل ، ص 278.

¹⁸⁷ - عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 198.

¹⁸⁸ - المصطلح في الأدب الغربي : ناصر الحاني ، دار المكتبة العصرية ، بيروت ، 1968م ، ص 53.

ويؤدي الحوار دوره في القصيدة، إذ يعمل على توليد الأصوات¹⁸⁹، وهو ما ينأى بالشعر عن محورية الذات الشاعرة بتقديمه وجهتي نظر متضادتين، وربما متصارعتين، وهو ما يُعمق أبعاد الرؤيا الجمالية والفكرية للواقع ، وكلما تعددت الأصوات في القصيدة كان الحوار أكثر قدرة على مدّ الفعل كي يُعطي مجالاً مُتسعاً من الأحداث، كما يعمل على تطوير الحكمة والكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية ووصف المناظر¹⁹⁰

ويُقسم الحوار إلى نوعين الحوار الداخلي والحوار الخارجي، وهو ما يتكشف من خلال قصيدة الشاعر: ثائر زين الدين الموسومة بـ : (ماء زممت عليه الأصابع)¹⁹¹، وهو عنوان يقوم على المفارقة الناتجة عن فعل زم الأصابع على الماء، وهو فعل باعث على الخيبة الحاصلة من هذا الفعل، وهي خيبة تتكشف من خلال سؤال صبية صغيرة في السن تتجه به إلى الشاعر مستهلة سؤالها بكلمة: (عمي) بما يليق بمقام المخاطب وعمره غير أن هذا الاحترام يبعث في نفس الشاعر الحقيقة التي يبدو أنها قد غفل عنها أو تجاهلها رفضاً لحقيقة الزمن، وهنا يأتي هذا الصوت الخارجي؛ ليوظ الشاعر على تلك الحقيقة:

- عمي

تبسمتُ

- أصبحتَ عمّاً إذا يا فتى !

كان يكفي هطولُ قليلٍ من التَّلجِ

فوقَ ذَوَابَاتِ شَعْرِكَ

حتى تُسمِّيكَ فاتنةً عمّها

لم تحْدقْ قليلاً

بنورٍ يُشعّشعُ منْ مقلتيك

ولم تتملّ انفراجةً ثغري

تمرّسَ في الحبِّ

- عمي

189 - معجم المصطلحات الأدبية المعاصر: سعيد علوش، مادة الحوار

190 - فن المسرحية : ميليت وبنجلي ، تر : صديقي خطاب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع1،

1992م ، ص 44.

191 - ورميت نرجسة عليك ثائر زين الدين ، ص 99.

تبسمتُ
 أرشدتُها
 فمضتْ نحوَ غايتها
 كسفينةٍ صيدٍ تشقُّ سكونَ المياهِ
 - وماذا - علا الصوتُ - لو أنَّ
 هذي الصَّغيرةَ غاصتْ إلى عمقِ روحك
 أذهلها بينَ أوديةٍ وشعابٍ
 فوذلكَ يخفقُ نسرًا عجوزًا يحلِّلهُ اليأسُ
 ماذا لو أنَّ سني صباك
 كماءٍ زممتَ عليه الأصابع
 - لا بأسَ لا بأسَ
 مَنْ ذا يُقاومُ سيفَ الزَّمنِ ؟ !
 ولكنَّ عندي - بعدُ - لآلئٌ لم يرها النَّاسُ
 عندي دروبٌ سأقطعُها
 وتلالٌ سأصعدُها
 ولقد أتدحرجُ نحوَ وهادٍ
 وأنهضُ ثانيةً
 سأصافحُ بعدُ مئاتِ الأيادي
 أشمُّ مئاتِ الزُّهورِ
 وأزرعُ داليةً وشجيرةَ لوز
 وعندي بعدُ نساءٌ سأخلبُ البابهنَّ
 وسيدةٌ سوفَ تسكبُ عطرًا
 على قدمي وتُدمي قلبي
 ولا بأسَ ساعتها
 أنْ تقودَ فؤادي
 إلى حيثُ ترغبُ كفَّ الوسنِ !

تنهض القصيدة على أكثر من عنصر من عناصر الدراما التي بدأت بالحوار الخارجي، ومن ثم لجأ الشاعر إلى الحوار الداخلي المونولوج ، وهو صوت الأنا الداخلية التي استيقظت على حقيقة نبّهت إليها هذه الصبية السائلة عن جهة ما، وربما ليس من المصادفة أن يكون فعل إرشاد الشاعر للصبية على الطريق والوجهة التي تقصد إليها معادلاً على المستوى النفسي الذي أرشد الشاعر إلى حقيقة العمر الذي وصل إليه والمرحلة العمرية التي بلغ ، وهو ما يشف عنه قوله :

" فمضت نحو غايّتها

كسفينة صيد

تشقّ سكونَ المياه " 192

إنه تشبيه محمّل بدلالاته؛ فالصبية السفينة هي حقيقة الحياة، وسكون المياه هي انعكاس لحالة الشاعر الذي لم يكن قد ظنّ أن العمر قد فعل فعله فيه؛ فأصبح يُنظر إليه بأنه عم ،إنه الحدث الخارجي الذي جاء مثيراً من مثيرات النزعة الدرامية التي تبدت في استنكار الشاعر الحاصل، وقد عكس حالة الصراع النفسي بين ما هو واقع غير مرغوب فيه ، ورغبة الشاعر في الشباب الذي أكدت كلمة الصبية زوال قوّته، وهو ما يجعل الشاعر في موقف المدافع عن حقيقة إحساسه بالزمن الذي لا يعده حقيقة؛ لأنّ ما في داخله يُمثّل الحقيقة والواقع الذي ربما خفي عن نظر الخارج، لكنه مُدرّكٌ بعين الشاعر الداخلية وإرادته التي تعشق الحياة، وتقر بقانونها الداخلي ، ولا تعترف بسنّة الزمن وقانون الحياة .

ويمكننا توضيح ذلك وفق ثنائيات الأصداد التي نهضت عليها درامية العناصر الدرامية في القصيدة : على مستوى الشخصيات :

الصبية — الشاعر

على مستوى الصراع وقد تجلّى بشكلين ملفوظ وحركي :

اللفظي تمثّل بـ : اللفظ (عمي) — حرف التمني (لو)

الحركي تجسّد بالتشبيه الثنائي القائم على المتناقضات :

مغادرة الصبية (زوال الأثر) — سفينة صيد(فاعلية التأثير)

عُمر الشاعر (فعل في حركة الزمن) — سكون الماء(انتقاء لحركة النماء)

192 -ورميت نرجسة عليك ثائر زين الدين ، ص100.

وتبرز كلمة: (عَمِّي) المفتاحية في القصيدة بؤرة تتنامى بالحدث الصاعد الذي تشتغل عليه بقية عناصر النص الدرامية من حوار خارجي يبدأ بالسؤال المبدوء بلفظ عمي وحوار داخلي يتولد عنه حالة صراع ، يتنامي بين فعل يُؤكّد حقيقة الزمن، وردّ فعل يرفض تلك الحقيقة بإعلان الرغبة، والأمل بتحقيق الأمنيات .

ومنه قول الشاعر عبد الكريم الناعم، ص 14- 15: ¹⁹³

كَيْفَ صرْتُ ؟

أَتَقِي السَّوْأَلَ بالسَّعَالِ

أَفْتَحُ ابْتِسَامَةً

يَعَاوِدُ الصَّدَى سَوْأَلَهُ :

يَا كَيْفَ أَنْتَ

أَغْلُقُ الْمَكَانَ

" أَمَا يَزَالُ لِلرَّيَابِ صَوْتُهُ الشَّجِي

أَمْ تَرَكْتَهُ كَمَا تَرَكْتَ غَيْرَهُ " ؟!

نَظَرْتُ فِي السَّوَادِ

لَمْ فُوحَهُ الْفَنْجَانُ

كَفُّهَا يَرِيقُ بُوْحَهُ عَلَى أَصَابِعِي

تَفَجَّرْتُ فِي آخِرِ اشْتِعَالَاتِ الْمَنَى

مَوَاجِعُ الْحَنَانِ

وَقَفْتُ

لَمِلْتُ بِقِيَّةِ الْكَلَامِ

أَغْلَقْتُ جِزْدَانَهَا

سَارَتْ إِلَى جَوَارِ عَشِقَتِنَا الْقَدِيمِ

خُطُوتَانِ مِنْ شَذَى

وَمِنْ شَجَى

قُلْتُ: انْظُرِي

¹⁹³ - شيء عنها: عبد الكريم الناعم، ص 14- 15.

وكانَ في السَّمَاءِ طائرانِ

يفترقان

يظهر في هذا المقطع الحوار صوتين صوت المرأة التي تسأل الشاعر عن حاله، وصوت الشاعر الذي يُداري السؤال بإيحاءات حركة تشفُّ عن حالة ارتباك، ومخاتلة لا تريد أن تبوح بالجواب، وقد لجأ الشاعر إلى تعدد الأساليب بين الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي من نداء واستفهام وأمر عبر تناوب خلق حالة من الدرامية التي صوّرت المشهد، وعكست حركة الشخصيات فيه .

4- الأسلوب الرؤيوي: وهو الأسلوب الذي: " تنحو فيه التجربة الحسيّة إلى التواري خلف طابع الأمثولة الكلية، وهذا يؤدي إلى امتداد الرموز في تجليات عديدة ويفتر الإيقاع الخارجي بشكل واضح، ولا تنهض فيه أصوات مضادة، بل تأخذ الأقنعة في التعدد، ويمضي باتجاه مزيد من الكثافة والتشتت مع التناقص البين لدرجة النحويّة".¹⁹⁴

ومن هذا النمط في شعر التفعيلة السوري قول الشاعر محمود نقشو في قصيدته (على قارعة الندم) يقول فيها: ¹⁹⁵

ضجيجٌ في الثُّغورِ

وصوتٌ حادٍ يملأ الأركانَ في هذا المدى الأعزل

وبين الشامِ والأهوازِ يختلفُ الرواةُ على البدايةِ والنهايةِ

يطلعُ الرملُ الرماحَ وقد أصابَ القومَ مسٌّ

وانجلى أفقٌ بغيضٍ تغتليه الرياحُ

مذْ عَقَدَ الكلامُ بدومة الجندلِ

ودونَ السَّيرِ أجراسٌ ترنُّ

فيسألُ المُضنى العرّارَ ونهدةَ الرَّمْلِ البعيدِ

عطورَ منشَمٍ والهوى الأوّلُ

عن الصبواتِ تُردي رامحاً في البيدِ أعزل

¹⁹⁴ - أساليب الشعرية المعاصرة: صلاح فضل، ص

¹⁹⁵ - ليلة انشق القمر: محمود نقشو ، ص90.

أَكِيدُ غَارِقٌ فِي ظِلِّهِ
وَالسُّوقُ أَشْبَهُ بِالْقِيَامَةِ
وَالنِّسَاءُ يَزِدْنَ التِّيَةَ تِيهًا
وَالْحَرِيرُ يُهْدِدُ الْمَغْرُلَ

يتجلى أسلوب البناء الرؤيوي في هذا المطلع من خلال استعادة الشاعر توظيف الرموز التي تعددت من أسماء أماكن من مثل دارة جندل وهي مكان التقاء الحكمين في صفين ، وإلى رموز أشخاص: (أكيدر) وهو صاحب دومة الجندل، ووقائع من مثل ذكر: (عطر منشم) في إشارة إلى عطر مشؤوم، تُسبب إلى اسم امرأة عربية كانت تباع العطر في مكة في العهود الموحدة في القدام، فكان الناس إذا أرادوا الحرب عرجوا عليها، فتعطروا بعطرها، فكان يكثر فيهم القتل، فضربت العرب بذلك المثل فقالت: "أشأْمُ مِنْ عِطْرِ مَنْشَمٍ!"¹⁹⁶ و تبدو الرموز ذات دلالات واسعة الإيحاء، ممتدة غير منفصلة ، وهذا العطر ورد ذكره في معلقة زهير بن أبي سلمى:

ودقوا بينهم عطر منشم

وقد جاء ذلك في أسلوب حدائي جديد، بدا فيه صوت الشاعر وحده، وهو ما يتجلى في الأسلوب السردى الخبري الذي لجأ الشاعر إليه في التوصيف، فلا وجود لأصوات مضادة أخرى، الإيقاع الخارجي الذي بدا جلياً من خلال القافية التي جاءت مقيدة في لفظي (الأعزل و الجندل، المغزل)

وخلاصة القول في هذا يمكن أن نحدد الأساليب في شعر التفعيلة السوري في الأسلوب الحسي، والأسلوب الدرامي، وهو الغالب والأعم، ولذلك كان هذا الأسلوب موضع الدراسة المستفيضة أكثر مما سواه، نظراً للجوء الشعراء إليه، بينما لم يكن للأساليب الأخرى ما يمكن أن يُسلط الضوء عليه .

¹⁹⁶ - نهاية الأرب في فنون الأدب: التنويري (701 هـ) أحمد بن عبد الوهاب النويري شهاب الدين، تح: مفيد قمحية وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004م، ص 423.

الفصل الثاني

مكونات الأسلوبية في شعر التفعيلة السوري

1- التكرار وأنماطه الأسلوبية في شعر التفعيلة السوري

2- التشكيل الإيقاعي في شعر التفعيلة السوري

3- أساليب بناء العنوان في شعر التفعيلة السوري

4- التقنيات الأسلوبية في بناء العنايات الشعرية

الفصل الثاني: مكونات الأسلوبية في شعر التفعيلة السوري

1- التكرار وأنماطه الأسلوبية في شعر التفعيلة السوري:

- مفهوم التكرار في اللغة والاصطلاح :

تُشير دلالة التكرار كما وضّحته المعجمات العربية أنه من الكرّ بمعنى الرجوع ، ويرد دالاً على الإعادة والعطف، وفي هذا الصدد يقول ابن منظور : الكرّ : الرجوع يقال كره وكّر بنفسه... والكر مصدر كرّ عليه يكرّ كراً وكروراً وتكراراً: عطف عليه وكّر عنه: رجع... وكرر الشيء وكرّكه : أعاده مرة بعد أخرى؛ فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار، ويُقال كررت عليه الحديث وكرّكته إذا رددته عليه¹⁹⁷، ومنه التكرير .

وجاء في معجم التعريفات هو : الإتيان بشيء مرة بعد أخرى ¹⁹⁸

ويأتي التكرار على مستويات عدة؛ فيقع في الصوت، المفرد، أو على مستوى العبارة ، ويربط لوتمن بين الشعر والتكرار بصفة جوهرية وبنائية حيث يرى : " أن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي"¹⁹⁹ .

والشعر إنما يقوم على التكرار الذي هو من طبيعته، ويُشكّل لبنةً من لبنات بنائه الهندسية، والتكرار عنصرٌ من عناصر الشعر المسهمة في معمارية القصيدة القديمة والحديثة على حدّ سواء، وهو ظاهرة من ظواهر الحياة تتمثل في لحظات تعاقب الليل والنهار، كما تتجسّد في تعاقبية الأيام عبر مراحل الزمن في الفصول، وهو كذلك في اللغة الشعرية التي يبرز فيها التكرار عنصراً من عناصر بنية القصيدة، وظاهرة من ظواهر الأسلوب في النص الشعري عموماً، وشعر التفعيلة حلى وجه التحديد والخصوصية .

وفي الصفحات الآتية سنبرز ظاهرة التكرار؛ لما لها من أهمية في الكشف عن مضمّرات الذات الشاعرة، وأبعاد النصّ في أمثاله البعيدة التي يكون فيها التكرار تقنية أسلوبية في تحقيقها، ولا سيما شعر التفعيلة.

- بواعث التكرار:

تتجلّى بواعث التكرار في الأمور الآتية :

¹⁹⁷ - لسان العرب: ابن منظور مادة: كرر.

¹⁹⁸ -معجم التعريفات: الجرجاني : علي بن محمد المعروف بالشريف الجرجاني، ت 816 هـ ، تح ونقد : محمد الصديق المنشاوي

، دار الفضيلة ، القاهرة ، 2004م، ص 59

¹⁹⁹ - تحليل النص الشعري بنية القصيدة: يوري لوتمن : تر: محمد فتوح ، دار المعارف، بيروت، 1995م، ص 63 .

أولاً - الذات البشرية :

لا شك أنّ التكرار سمة النص الشعري ، وهو طبيعة قارة من خصائص أسلوبه في التعبير ، ولقد كان التكرار منذ أن وجد الإنسان، والتكرار ليس وفقاً على النص الأدبي وحده ، إنما يُشكّل سمة عامّة في الحياة ، وطبيعة الكون ، وما اختلاف الليل والنهار ، وتعاقب الفصول ، وما يعتري الطبيعة من حركة لا تلبث أن يعقبها سكون إلا تجليات تلك الظاهرة الوجودية التي وجد الإنسان نفسه أسير تكرارها وفق نظام كوني متكرر ، ولا محيد له عنها ²⁰⁰

ثانياً - اللغة

تبدو اللغة ذات طبيعة تكرارية ؛ لأنّ المعاني متعدّدة بخلاف الألفاظ التي قد تعجز عن استيعاب تلك المعاني كلّها ، وهو ما يستوجب تكرار الألفاظ على أنساق مختلفة ، ووفق صياغات أسلوبية تتغير حسب حاجة كل من المتكلم والمتلقي، ولم يغفل العرب القدامى عن تلك الحاجة فنظروا إلى التكرار على أنه سنة من سننهم ، وأنّ التكرار طبيعة اللغة التي لا يُمكن لمخلوق أن يتجاوزها . ²⁰¹

ثالثاً - طبيعة الشعر

إنّ بناء القصيدة في الشعر العربي، وأسلوبها الذي اتخذته العرب معياراً في الحكم على جودة الشعر من رداءته يعدّ نمطاً أسلوبياً يقوم على التكرار ²⁰²

رابعاً - الأثر النفسي

يبدو النزوع النفسي باعثاً على التكرار في الشعر، وهو ما يتجلّى في شعر الغزل والمديح والرياء؛ فذكر اسم المحبوبة وتكراره، إنما باعثه حالة التلذذ بذكر الاسم ، وكذلك الأمر عندما يُكرّر الشاعر اسم ممدوحه، بهدف التعظيم ، أو ذكر المرثي لغاية إظهار الحسرة ولواعج الحزن التي تعتري الشاعر، وهكذا يبدو الباعث النفسي من عوامل التكرار التي ربّما تكون خافية حتى على المبدع ذاته، ولكنها بالتأكيد غير خافية على مسبار الناقد ومجهر المتأمل في اللغة وأساليب

²⁰⁰ - التكرار في شعر محمود درويش: فهد ناصر عاشور ، ص 31 .

²⁰¹ - المرجع نفسه ، ص 32 .

²⁰² - المرجع نفسه ، ص 33 .

التكرار فيها، ومن هذا القبيل ما نجده من تكرار على مستوى الحرف واللفظ في قصيدة الشاعر:
تمام تلاوي المعنونة ب : (أنا في انتظارك)²⁰³ يقول فيها :

أنا في انتظارك

لا أكتب شيئاً

ولا أترقبُ وقعَ خطاكِ على عتبةِ الصيفِ

لا أستهيكِ

ولا أستهي أيةَ امرأةٍ في المدينةِ

لكنني في انتظارك

لا أتطلعُ في ساعةِ اليدِ

لا أتألمُ من لسعاتِ عقاربِها

لا أروّضُ أحصنةَ اليأسِ

لا أفتحُ الذكرياتِ

ولا أغلقُ النافذةَ أنا في انتظارك

لا شيءَ آخرَ أفعله الآنَ

لا وقتَ

لا وقتَ عندي سوى لانتظارك

عمد الشاعر في هذه القصيدة إلى تكرار حرف النفي : (لا) الذي جاء وفق نسقين من التعبير النسق الأول النفي للفعل المضارع، وهو ما يُشير إلى عدم تقبّل الشاعر لفعل أي أمر في المستقبل بسبب انشغاله الآن بانتظار المخاطبة في القصيدة؛ فقد تكرر حرف النفي مع مستويين من الأفعال المنفية التي جاءت متناوبة في تعاقب بين الأفعال الحسية المرتبطة بالحركة المرئية، والأفعال المعنوية التي تتعلّق بالعلاقة العاطفية التي يُعبّر عنها الشاعر.

أما النسق الثاني فقد جاء في خاتمة القصيدة إذ كرّر حرف (لا) مع الاسم المبهم (شيء) والزمن الذي عبّر عنه بدال وقت، وقد جاءا نكرتين للإشارة إلى عموم مطلق غير محدد؛ فالشيء هنا هو كل شيء يُمكن له القيام بفعله فيما لو لم يكن الانتظار شاغله عن ذلك الكل، و(الوقت) هو الزمن الذي لا يُمكن للشاعر إيجاده في معزل عن حالة الانتظار التي يعيش فيها لحظات

²⁰³ - تفسير جسمك في المعاجم : تمام تلاوي، الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية، 2008 م ، ص 13-14.

هي بالنسبة إليه الوقت الممتلئ به عن كل ما سواه ، وقد أسهم تكرار الفعل المضارع: (أشتهي) الاستمرار وديمومة الحدث، فيما أفاد تكرار المصدر: (انتظار) ثبات الموقف واستقراره، وقد كشف هذا التكرار الثلاثي في الحرف والفعل والاسم عن الدوافع النفسية التي ترغب بقاء الحبيبة المنتظرة.

خامساً - **القصد** ²⁰⁴ ويكون بأن يعتمد الشاعر ذلك التكرار، وهو يسعى إلى تحقيق هدف محدد؛ فالتكرار يكون مشحوناً بحمولة دلالية كبيرة تحقق التكثيف المطلوب، والقصد في التكرار يستدعي وعياً كاملاً، ويتطلب قدرة لغوية فائقة وذاكرة شعرية فذة. وهو ما يتجلى في تكرار الحرف: (لو) الذي جاء في شعر محمد خير داغستاني ومنها: ²⁰⁵

... لو في صوتهِ الشعريّ يحملني

فأصمتُ

لو يُطاوعني الندى

فأنام في عينيك حرّاً من ثياب الليل

والأرضُ اقتربت من الطبيعة فاختفت .

يبني الشاعر قصيدته على الابتداء بما يتمنى حدوثه، وهو فعل يبدو مستحيلًا، غير قابل للتحقيق، وهي رغبة الشاعر التي تبدو من شطحات الخيال الشعري، والهوس العشقي الذي يُصور للشاعر قدرة عجيبة تمكنه من تحقيق تلك المتخيلات الذهنية العابرة على شريط أحلامه، وهذا ما منح العنوان دلالة في التعبير عن تلك الأمنية، ورغبة الشاعر في بلوغها، وعلى هذا التصور يبدو الابتداء بالحرف (لو) من نوازع الذات الشاعرة الراغبة في تجاوز الحالة الجسدية المُقيدة لحركة الشاعر، والانعتاق بهدف فعل ما يتمنى، ولو كان ضرباً من الخيال الذي لا يمكن إنجازه، وبذلك يأتي تكرار الحرف: (لو) عن قصد من الشاعر الذي يُعبّر عن أمنيات تبدو مستحيلة التحقيق.

وتتشكّل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة؛ فهي تبدأ من الحرف بالكلمة وصولاً إلى الجملة، ويمكن أن نميز بين أسلوبين من أساليب التكرار:

²⁰⁴ - التكرار في شعر محمود درويش: فهد ناصر عاشور، ص 33

²⁰⁵ - أحبك بل نحبك بل نحب: محمد خير داغستاني، ص 45.

- الأسلوب الأول - من حيث البنية ويكون هذا التكرار في مستويات منها : الحرف والكلمة والعبارة والمقطع.
أولاً - تكرار الحرف :

تتألف الكلمة من اجتماع الحروف، وتتوّع هذه الحروف يسهم في تعدد معاني الكلمات، إذ: " يُؤلّد تكرار الحرف في الشعر نغماً موسيقياً تتجاوب فيه الأصوات المُكرّرة مُحدثَةً صخباً أحياناً، وقد يحدث ذلك على نحو تلقائي من دون وعي من الشاعر، فيعكس ما في أعماقه من توتر أو تردد أو اضطراب أو انفعال أو رضا، وقد يركز على الوعي أحياناً فيكرر صوتاً بعينه مؤكداً قصده من وراء القول"²⁰⁶
ويُمثّل هذا التكرار: " أبسط أنواع التكرار أو أقلها أهمية في الدلالة"²⁰⁷؛ لأن الحرف لا يحمل معنى في ذاته غير الربط بين الجمل ، وهو يستمد دلالته من وجوده في الكلمة ضمن السياق اللغوي.

وقد تبدى تكرار الحرف على اختلاف أنماطه في الأسلوبين الخبري والإنشائي :
ومن تكرار الأسلوب الإنشائي أسلوب الاستفهام كما في قول الشاعر عبد الكريم يحيى عبد الكريم :
: أين أرجو رعدة الألوان أين ؟

لجأ الشاعر هنا إلى تكرار الاسم أين للإشارة إلى فقد المكان الذي يأمل أن يجد فيه ما يرجو.
في أي بحرٍ زاهرٍ في أي نهرٍ أي عين ؟
وقد أعقب ذلك التكرار تكرار آخر جمع فيه بين تكرار الحرف والاسم معاً، إذ تكرر مجيء حرف الجر (في) مرتين متلازماً مع اسم الاستفهام : (أي) الذي تكرر ثلاث مرات ، وهذا التكرار الثنائي لحرف الجر (في) ، والثلاثي لاسم الاستفهام : (أي) يكشف عن حالة الشاعر النفسية التائقة وبإلحاح إلى المكان الذي يتمنى أن يجد فيه رعدة الألوان، وهذا التعبير يُشير إلى جمال الحياة وحيويتها، فالألوان إنما هي انعكاس للحالات النفسية التي يعيشها الإنسان، والردة تعني حركة الحياة فيها ، ووفق هذا الإيحاء يبدو جمالية التركيب الإضافي الذي جمع بين اللون من

²⁰⁶ - دراسات نقدية تطبيقية في النص الشعري د. نزار محمد عيشي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2019م، ص 118-119.
²⁰⁷ - لغة الشعر العراقي المعاصر: عمران خضير حميد الكبيسي : وكالة المطبوعات، الكويت، 1982م، ص 144.

مجال حاسة المدركات البصرية، والرعشة من مجال المدركات المحسوسة ذات الفاعلية النفسية ، وقد جمعهما الشاعر ضمن نسق تشكيل على المستوى الأفقي .

ومن أنماط تكرار الحرف ما نجده في شعر محمد خير داغستاني الذي اختار الحرف (كم)
²⁰⁸ عنواناً في قصيدتين من ديوانه،

ومن المعروف أنَّ الحرف لا يُشكّل بذاته أي قيمة دلالية أو إيقاعية ، إلا إذا انتظم في بناء لغوي ودخل تحت إطار مفردة، وتكرر ضمن المفردة، وعلى نطاق المفردات في النص المنجز، فإنه بذلك يكتسب قيمةً دلالية وإيقاعية " .²⁰⁹

وهنا تتجلى مقدرة الشاعر الذي يمنح الحرف جمالية استخدامه بتوظيفه في السياق المناسب بما يجعله قادراً على إحداث التأثير المطلوب في المتلقي .

ومن تكرار حرف العطف (الواو قصيدة) كوكب الأسئلة²¹⁰ يقول الشاعر: فايز خضور في تعريفه الشعر :

الشعرُ هدي منارتي

لا هوت صومعتي

ومحرابي

وصحرائي

وقرآني

ومركبتي ، وبحري

وهو البراقُ يشيلُ بي أيانَ شاء

نلاحظ هنا اعتماد الشاعر على تكرار حرف الواو، وهو من حيث الدلالة يفيد الاشتراك في الحكم والجمع بين المتعاطفين، وهذا ما أراد الشاعر تأكيده عبر الاستخدام حيث جعل كل تلك المتعاطفات في منزلة واحدة بتقديمها مجالات ومواضع للشعر في نفس الشاعر من حيث قيمتها المعنوية، وفاعلية تأثيرها في النفس البشرية .

²⁰⁸ - أحبك بل نحبك بل نحب : محمد خير داغستاني ، ص 7.

²⁰⁹ - بنية التكرار في شعر أدونيس: محمد مصطفى كلاب: ، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد 23، العدد 1، كلية

الأداب، فلسطين، 24 يناير 2015م ، ص 73.

²¹⁰ - ديوان فايز خضور ، ص 282.

ثانياً - تكرار الكلمة ومنه تكرار صيغة السؤال في قصيدة الشاعر مروة حلاوة بعنوان : (لماذا)²¹¹ التي تتألف من ثلاثة مقاطع قصيرة يبدأ كل مقطع فيها بالسؤال (لماذا) وينتهي به ، وقد جاء هذا السؤال عنواناً، وفي استهلال القصيدة وختامها ما جعل القصيدة تسير وفق منحى دائري يُحيل المطلع على الختام، والنهاية تُعيد إلى البداية عبر صيغة التساؤل المطروحة وفق تعدد رؤى وتشعب حالات لكنها في النتيجة تظل مفتوحة على التأويل غير منغلقة على إمكانية إيجاد جواب بذاته، وهنا تكمن جمالية أسلوب التكرار في قصيدة الشاعرة التي كررت فيها السؤال : (لماذا) ست مرات بدأتها بـ :

لماذا تبوحُ الغيومُ على كلِّ سفحٍ ووادٍ؟

وانتهت بـ :

لماذا يطولُ السهرُ؟

ويبسمُ للنَّهرِ ضوءُ القمرِ

ويعطو رنينُ الوترِ

ويضحكُ حتى الحجرُ

إذا لاحَ طيفكُ آنَ السَّحرِ

وراءَ سياجِ الحديقةِ ... بينَ الشَّجَرِ

ومن تكرار الفعل في الأسلوب الخبري ما نجده في قول الشاعر: عبد الكريم يحيى عبد الكريم

:حضرتُ أساميها الكريمةُ كُلُّها

حضرَ الغمامُ مع الإمام

حضرَ الغديرُ مع العبير

حضرَ القمرُ

وندى الشَّجَرِ

حضرَ النَّهارُ مع المحار

حضرتُ معانيها ولمْ تحضرْ شذا

أينَ انتهتْ أيامُها

كيفَ أمحتْ أحلامُها أهوى بأوديةِ الألم

²¹¹ - مدينة بلا سماء: مروة حلاوة ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2002م ص 56-57.

سَكِرَ القَمَرُ

سَكِرَ الشَّجَرُ

سَكِرَ الزَّهْرُ

هي ذي مواكبها طيورُ

هي ذي مراياها بخورُ

هي ذي غداؤها جداول من ندى سمح ظهورُ

هل كانَ منَ أسمائها شمس السَّرابِ

هل كانَ منَ أسمائها زهر الضَّبابِ

هل كانَ منَ أسمائها قمر الغيابِ

أم كانَ منَ أسمائي الأولى العذابِ ؟

لجأ الشاعر إلى تكرار الفعل الماضي حضر ست مرات والفعل سكر ثلاث مرات والفعل كان ثلاث مرات ، وهو تكرار يُعبّر عن حالة نفسية تكمن في رغبة الشاعر بحصول هذا الحضور المتمنى ، وهو حضور باعث على جمالية الحياة، وقد أردف هذا التكرار بتكرارين للفعل: (سكر) و الفعل: (كان) وقد جاء التكرار وفق بناء متدرج تسلسل بعدد ثلاثي ما يشير إلى حالة الاتزان النفسي التي تطمح إلى الاستقرار والهدوء في تحقيق الحضور الذي زاد فيه عدد التكرار بهدف تأكيد تلك الرغبة .

ثالثاً - تكرار العبارة :

كما في نهاية قصيدة الشاعرة مروة حلاوة : (حواء والحزن العتيق) التي تنتهيها :

"فَقَدْ نَالَ مَنِّي وَمَنْكَ التَّعَبُ"

فَقَدْ نَالَ مَنِّي وَمَنْكَ التَّعَبُ

فَقَدْ نَالَ مَنِّي وَمَنْكَ التَّعَبُ

عمدت الشاعرة إلى أسلوب تكرار العبارة هنا لتعبّر عن مدى الحالة الشعورية التي أصابت العاشقين، إذ جاء التركيب بالأسلوب الخبري المؤكد بالحرف (قد) وهو ما يفيد تأكيد حالة التعب الحاصلة التي بلغت حدها الأقصى، وقد أسهم هذا التكرار في الكشف عن حالة الإرهاق التي وصل إليها العاشقان معاً من جهة، كما أضفت نوعاً من الموسيقى الداخلية التي أشبه ما تكون بترديد الهددهة الذي يؤدي إلى الاسترخاء والراحة بعد طول عناء من جهة أخرى .

تبدو تقنية التكرار سمة أسلوبية بارزة من أساليب التعبير لدى الشاعرة مروة حلاوة، وقد تعددت تلك الأساليب التي لم تخلُ قصيدة من قصائد ديوانها (مدينة بلاسماء) ²¹² منه، مثال ذلك ما نجده من تكرار جمل تنوّعت بين الفعلية والاسمية؛ فمن التراكيب الفعلية: ما ورد في قفلة قصيدة: (امرأة بلا حدود) تقول في نهايتها:

تنوحُ إنْ جفَّ الغمامُ

تنوحُ إنْ يبسَ الكلامُ

نهاية قصيدة:

فطالَ انتظاري وطالَ السُّكوت

بردهةِ بابِ المُغني وطالَ السُّكوت

ومما ورد من التراكيب الاسمية قولها في قصيدة ثالثة:

أنادي أنادي وأذنكَ أعمدةٌ مِنْ عقيقٍ

وأذنكَ أعمدةٌ مِنْ عقيقٍ

ومنه في قصيدة أخرى: ولا شيء إلا المدى والضغينة

ولا شيء إلا المدى والضغينة

ومنه أيضاً قصيدة: (أنثى) للشاعرة: مروة حلاوة

كانَ عمري خمسَ عشرة

كنتُ زهرة

كنتُ أرضى أنْ أفز منكُ بنظرة

كنتُ أخجلُ

عندما كنتُ تُوشِي خديّ الطفلَ بقبلاّتٍ وترحلُ

صرْتُ في العشرينَ صباحاً

صرْتُ شمساً

صرْتُ جمرة

صارَتِ النُّجماتُ تحكي عن جمالي للمجرة

²¹² - مدينة بلاسماء: مروة حلاوة، دمشق، 2002م .

صارَ ثَغْرُ البدرِ يحسو مِنْ شفاهي كلَّ ليلٍ ألفَ جرّة

صرتُ ألقى

صرتُ أشهى

صرتُ أنضّر

وهكذا تتوالى حركة تناوب فعلي الكينونة (كان) الذي تكرر خمس مرات مقابل فعل الصيرورة (صار) و(صرت) الذي تكرر ثلاث عشرة مرة حتى نهاية القصيدة، وهذا التباين بين فعل الكينونة (كان) والصيرورة (صار) يُعبّر عن رغبة الشاعر في بلوغها سنّ النضج وتفتح أنوثتها، وهو ما يعكس ازدياد فعل صار فيما قلّ استخدام الفعل كان لأنها ترغب فيما صارت إليه لا البقاء فيما كانت عليه ، وهي في معرض وصف جمالها، وقد نضجت أنوثتها، ومن هنا تبدو دلالة العنوان: (أنثى)²¹³ الذي وسمت به القصيدة ذات مغزى يرتبط ارتباطاً عضوياً ببنية القصيدة على مدى اشتغال الشاعرة بتقديم ذاتها بصورتها الجسدية أكثر من اهتمامها بتقديم ذاتها المعنوية . يُلاحظ من خلال ما تقدم درسه من شعر التفعيلة في سورية أن التكرار مثل سمة من سمات النص الشعري لدى هؤلاء الشعراء، وهي سمة بارزة في دواوينهم الشعرية، وقد شكّل التكرار فيها نسبة عالية من كمّ اللغة المستخدمة في مدونة الشعر الحداثي، وهو ما يؤكّد أنّ التكرار في الشعر ظاهرة موجودة في اللغة، كما هي ظاهرة من ظواهر الحياة والطبيعة .

يدخل في هذا السياق ما نجده في قول الشاعر: مظهر الحجي الذي يكثر لديه التكرار يقول في قصيدة : (أرقام)²¹⁴ :

لم يعدْ للموتِ طعمٌ

لم يعدْ للموتِ لونٌ

لم يعدْ للموتِ طقسٌ

لم يعدْ للموتِ جنسٌ

لم يعدْ موتاً رحيماً

لم يعدْ للميتِ عنوانٌ وصندوقٌ بريدٌ

لم يعدْ للميتِ بكاؤونٌ في لدّع الغياب

²¹³ - مدينة بلا سماء: مروءة حلاوة ، ص 28-32

²¹⁴ - المتيم : مظهر الحجي، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ، 2018م، ص 137.

تُدفن الأشلاء أرقاماً

وتبكي الشاهدة

فقد عمد الشاعر إلى تكرار تركيب النفي (لم يعد) ليعدّد دلالات ذلك النفي بتعداد تلك الأشياء المنفية التي طالت تغيّر الموت نتيجة الحالة الراهنة التي يعيش الشاعر أحداثها، ويرى مشاهدتها، إذ يبدو الموت أمراً مختلفاً عما كان عليه من قبل إلى درجة انعدام الإحساس به، كأنه أمر عادي يحدث، وهو ما وقع فعلاً نتيجة الواقع الذي أوجدته الحرب المفروضة ظُلماً على الشعب السوري الذي صار عنده الموت من الأمور المعتادة، وتحوّل الموت إلى مجرد أرقام لا خصوصية لها، وبذلك يبدو العنوان سمة النص، والمفتاح الذي يُسهّم في منح المتن دلالاته على المستويين الإيحائي الرمزي والدلالة الحقيقية، وقد أسهم أسلوب التكرار من خلال شعر التفعيلة في إكساب هذا التكرار جماليته الخاصة التي اعتمدت تكرار النفي بهدف الإثبات وتأكيد الحالة.

رابعاً – تكرار التركيب: " وهو تكرار يُغني الجانب الموسيقي للنص، وتأتي قيمة هذا النمط وأمثاله في أنها تُخفّف من رتوب النص"²¹⁵، ومن هذا النمط قول الشاعر حمزة رستناوي²¹⁶:

في البحر مُتَّسِعٌ لأبكي

في العمرِ مُتَّسِعٌ لنبكي

في القبرِ مُتَّسِعٌ لبحري

في الطريقِ إلى حليبيك

في الطريقِ إلى حريقك

في الطريقِ إلى رحيقك

لجأ الشاعر إلى تكرار بنية نحوية تتألف من شبه جملة ومبتدأ مؤخر في الثلاثة أسطر الأولى ثم كرر التركيب نفسه الذي اقتصر فيه على شبه الجملة التي تكررت مع تغيير حرف الجر، وهذا التكرار أسهم في توليد إيقاع النص الموسيقي .

ومن هذا الأسلوب تكرار حرف الجار (في) ما نجده في قصيدة: (الحضور) للشاعر محمد

سليم يقول فيها: ²¹⁷

في انفصال الصوت

²¹⁵ - تحولات الدلالة في النص الشعري "قضايا ونماذج": هائل محمد الطالب، مطبعة البازجي، 2012م، دمشق، ص86.

²¹⁶ - سيدة الرمال: حمزة رستناوي، دار بعل، دمشق، 2005م، ص12.

²¹⁷ - إيقاعات القلب: محمد سليم، مطبعة الظاهرية، الكويت، 2002 م، ص75.

في تموج الصدى
 في اغتراب الماء
 في تبعر الموانئ القديمة
 في ارتحال الورد
 في تبعر الشذى
 في اختصار مولدي اختلاج عودتي
 في انجراح غيمة
 في انكسار موجة
 وفي ابتكار لحظة
 وفي انبعاث فكرة
 وفي ابتكار لحظة
 وفي احتراق نظرة
 وفي الغياب والحضور والمدى
 تطلعي هناك
 أو تطلعي هنا
 أكن
 أنا

قامت بنية القصيدة على أسلوب التكرار الاستهلاكي الذي ارتكز إلى تكرار حرف الجر (في) عبر توالي (12) اثني عشر سطرًا شعرياً جاءت في بنية لغوية مؤلفة من : شبه جملة ومضاف إليه، وهذا التكرار يُثير المتلقي الذي يترقب الدلالة الحاسمة التي ستوضح له في النهاية" ²¹⁸

فقد جمعت تلك البنى اللغوية التي تعاقبت في هذا التكرار الاستهلاكي ضمن إطار شامل يجمع بين طرفي الوجود الرجل الذي يُمثله الشاعر نفسه، والمرأة الحبيبة في هذا الخطاب اللغوي الذي بدا أسلوباً من أساليب القصيدة الحديثة الذي يعتمد التكرار الاستهلاكي تقنية من تقنيات التوضيح والتوصيل والإثارة، وهو ما بدا جلياً في هذه الأسطر الشعرية التي جاءت بأسلوب أشباه

²¹⁸ - قصيدة الومضة دراسة نظيرية تطبيقية هائل الطالب وأديب حسن، نادي المنطقة الشرقية الأدبي،،السعودية،2009م،ص 152.

الجمال التي أسهمت في تعميق: "مجرى داخلية البنية الشعرية العامة القائمة على مشهد اسمي خال من ديناميات الأفعال وطاقاتها الإنجازية"²¹⁹

- الأسلوب الثاني التكرار من حيث المواضع، وهو ما يكون في مواضع مختلفة من القصيدة، ويأتي في أساليب متنوعة منها:

أولاً - التكرار الاستهلاكي وهو " يستهدف في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، تؤكد عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي".²²⁰

" يقصد به تكرار كلمة أو عبارة في كل مقطع بغرض التأكيد والتنبيه، وجلب فكرة للقارئ وجعله يتعايش مع النص بكل حواسه، ويُسمَّى أيضاً تكرار البداية، وهو نمط تتكرر فيه اللفظة، أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع".²²¹

ويرى محمد صابر عبيد أن هذا الاستهلاك يستهدف في المقال الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، لتوكيدها مرات متعددة بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين، إيقاعي ودلالي «.²²²

ومثاله قصيدة (حب) للشاعرة: مروة حلوة حيث يتكرر لفظ: (أحبك) في استهلاك كل مطلع جديد تقول:

في البدءِ أحبُّكِ وجداً بقلبي اتَّقِدْ

وتشكل هذه المفردة نقطة لتنشيط حالات التعبير عن الحب لديها:

أحبُّكِ كلَّ حياتي ضياعاً وأنتِ الهداية

أحبُّكِ ناراً تموجُ ونوراً يُضيءُ الطريق

أحبُّكِ حبَّ السَّماءِ لعزفِ الرِّيح

أحبُّكِ إنِّي جحيماً الجحيم شقاءَ الشَّقَاءِ

وأنتِ سلامٌ وبردٌ عليَّ انهمرُ

²¹⁹ - سردية النص وتراعي الأمكنة: محمد صابر عبيد، مجلة الطليعة، بغداد، عدد 5-6، 1990م. (مقال).

²²⁰ - بنية القصيدة الحديثة بين البنية الإيقاعية والدلالية: محمد صابر عبيد، ص 193.

²²¹ - جمالية التكرار وآلياته في التماسك النصي، قصيدة مديح الظل العالي للشاعر محمود درويش أنموذجاً: علي بوعلام، إشراف

د/محمد ملياني، جامعة وهران 1، أحمد بن بله، رسالة ماجستير، 2017-2016م، ص 65.

²²² - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: محمد صابر عبيد، ص 65.

أحبك إني تعبْتُ ظمُنْتُ

وأنتَ النَّميرُ بقلبِ الحِجرِ

وفي هذا المستوى من التعبير يبدو الاعتراف بالحب قائماً على العلة والمعلول؛ فالشاعرة بحاجة إلى هذا الحب؛ لأنه مُنقذها من الحالة التي ترغب بتجاوزها على اختلاف أشكالها، وعذاباتها، وفي مستوى آخر تجعل تكرر كلمة: (أحبك) قائمة على ما تردده الطبيعة في تأكيد أن هذا الحب ضرورة، تشهد بذلك الطبيعة كلها في صورة مباركة ومشاركة تقول :

أحبُّكَ قالتْ غيومُ السماءِ لحقلِ السَّنابلِ حينَ ازدهرَ

أحبُّكَ قالتْ عروقُ الدَّوالي لقلبِ الثَّمرِ

أحبُّكَ قالَ الرَّبيعُ لشمسِ الصَّباحِ وزهرِ الشَّجرِ

ولا تكتفي بمقولات الطبيعة التي تشهد بجمالية هذا الحب، بل ترى أن هذا الحب مكتوب له أن يكون بإرادة إلهية، وبهذا البعد الديني تمنح الحب رباطه المقدس، ومشروعية وجوده الذي لا يُمكن لأحد أن يحول دون تحقيقه ونمائه.

أحبُّكَ هذا قضاءُ الإلهِ بلوحِ القدرِ

وَنُعقب على ذلك بتأكيد أن هذا الحب يعني لها الحرية والخير والجمال في حياتها عبر تكرر ضمير المخاطب: (أنت) الذي تكرر ثلاث مرات، وهو ما منح هذا التكرار في كل مرة صفة جمالية جديدة تبعث في النفس الرضى والسعادة .

أحبُّكَ أنتَ السَّماءُ

وأنتَ العطاءُ وأنتَ الرَّبيعُ وأنتَ المطرُ

وقد أسهم هذا التكرار للضمير (أنت) الكشف عن حالات الحبيبة التي يجعل منها هذا الحب حالات متعددة وفق التدرج الآتي :

أنت السماء ——— إشارة إلى سمو المشاعر ونبيلها

أنت العطاء ——— تأكيد لكرم الحبيب

أنت الربيع ——— دلالة للتألق والحيوية والشباب

أنت المطر

كشف عن الخير المتأتي من الحبيب الذي يبدو أنه مصدر جامع لكل ما هو مسبب للسعادة ، وقد حقق هذا التكرار من حيث اللغة جمالية الحبيب الذي بدا أنموذجاً، وصورة مثالية للعاشق من ناحية، كما أسهم على مستوى الموسيقى بتحقيق جرس موسيقي يبعث على الراحة النفسية التي نتجت عن هذا التكرار لتفعيلة (فعولن) من البحر المتقارب من ناحية ثانية. وهذا ما نجده في المقطع رقم 6 الذي يقوم على تكرار الضمير أنا الذي يبدأ به استهلال المطلع مع تغيير في الكلمة التي ترد خبراً له : ²²³

أنا الحزنُ حينَ تدورُ النواويرُ
بعدَ الحصادِ ضائعةً ضائعةً
أنا الليلُ حينَ تنامُ الكمنجاتُ
في مهدِ أغنيةٍ موجعةٍ
أنا الحبُّ حينَ يعضُّ المُحبُّ
على كتفي قمرٍ أبيض
ليطعمَ تفاحةً جائعةً .

يُشكل الضمير أنا في هذا التكرار بؤرة تنشطى عنها بقية الدلالات التي تتمحور حول الذات وفق سيروراتها الزمانية وتحولاتها النفسية تبعاً لما يحدث من معطيات خارجية تحدث تأثيراتها في النفس ؛ فدوران النواوير باعث على الحزن، ونوم الكمنجات مدعاة لسيرة الشاعر ؛ ليصبح ليلاً ، وهو الحب حين يعض العاشق على كتفي قمر

ثانياً – التكرار التعاقبي الأفقي

يُسهمُ التكرار في منح النصّ الشعري موسيقاه الداخلية، وقد يتخذ هذا التكرار تردداً تعاقبياً على المستوى الأفقي، أو يأتي بشكل تعاقبي على المستوى العمودي، وقد اجتمع النمطان في استهلال قصيدة الشاعر: فراس فائق دياب كما في قصيدته تلميذة الأرض ²²⁴

التي يبدأها بقوله :

لا تهربي ... لا تهربي
ليستَ قصيدةً

²²³ – النادم : طالب هماش ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002 م ، ص 160 – 161.

²²⁴ – من حطب الحلاج : فراس فائق دياب، ص 7.

ليست جريدة

هي زورق لأصابعي

هي دورق لمدامعي

هذا الغبار المر

هذا الكلام الحر

نلاحظ في هذا المقطع أن الشاعر قد لجأ إلى أنماط من تقنيات التكرار؛ فبدأ بالتكرار الأفقي في الاستهلال بتكرار تركيب: (لا تهربي) ، ثم لجأ إلى تكرار تعاقبي على المستوى العمودي عبر تكرار الفعل (ليس) تلاه تكرار ضمير: (هي)، ومن ثم تكرار اسم الإشارة هذا، وقد ورد هذا النمط من التكرار في الاستهلال المقطعي بهدف تأكيد مقولاته، وتنوع دلالاتها المعرفية، وصفاتها؛ فطلب عدم الهرب يبينه بأن ما يكتبه ليس قصيدة شعر، كما أنه ليس جريدة، ثم يأتي التوضيح بأنها زورق لأصابعه، وهي دورق لمدامعه، ومن ثم يعود ليؤكد موصوفه بالإشارة إليه بأنه: " الغبار المر ، والكلام الحر".

ثالثاً - التكرار الدائري:

وهذا النمط من التكرار إنما : " ينهض على تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة، ربما لا يجيء التكرار في جمل الخاتمة مطاباً تماماً لجمل مقدمة القصيدة، إنما يتطابق في جزء كبير منه مع الحفاظ على روح التكرار ومناخه، مع احتمال حصول نتيجة تبرر تطور إنجاز فعل القصيدة على الصعيد الدلالي".²²⁵

يُشكّل التركيب المُكرّر مقولةً أساسية تُبنى عليها، ومن خلال تشظّيها حمولات القصيدة كلها، وبذلك يشكل التركيب بداية القصيدة ووسطها وختامها بشكل دائرة ترتبط في جميع مستوياتها وتدرّجها البنائي وفق المقولة المكررة، ومن هذا النمط ما نجده في قصيدة: (الغريب)²²⁶ التي جاءت عتبة نصية مفتاحية، ومن هذا العنوان ستنبثق بنية تكرارية أخرى للتركيب الفعلي القائم على أسلوب الاستفهام :

هل يعود الغريب

ويُلَوّن بالضوءِ شعرة

²²⁵ - بنية القصيدة الحديثة بين البنية الإيقاعية والدلالية: محمد صابر عبيد، ص 206.

²²⁶ - الأرض تزهر من جديد : عبد الكريم يحيى عبد الكريم ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2013 م ، ص 100

ويُورجُ عطره في ربيع الدروب
 هل يعودُ إلى حجر الدفء
 تاقَ إليه الحجر
 وغناء الشجر
 ورسيس اليمام وحبر الغمام
 وحنَّت إليه صغارُ الحجل
 وعرائس زيتون صبرٍ سقاها بماءِ المقل
 هل يعودُ الغريبُ
 ضاعَ ما بينَ ضوءٍ
 وما بينَ ليلٍ ذاقَ شوكاً من الضوء
 شوكاً من الليل
 لا الضوءُ ضوءٌ ولا الليلُ ليلُ

وقد تكرر السؤال ثلاث مرات في البداية، وهذا السؤال لم يشأ الشاعر أن يتركه مفتوحاً على احتمال الإيجاب والنفي وفق تأويلات المتلقي، بل أجاب عليه بتأكيد عودة الغريب عبر تكرار بنية التركيب بأسلوب الخبر الذي جاء بترداد الخاتمة مرتين مؤكداً تلك العودة القريبة، لا البعيدة باستخدام حرف الاستقبال :

سيعودُ الغريبُ لأجلِ اليمام
 لأجلِ الغمام
 لأجلِ الدروبِ التي غرَبَتْهُ
 لأجلِ العيونِ التي عَنَّقَتْهُ
 لأجلِ المدى الشَّجري
 لأجلِ الشَّذا والقمرِ
 ولأجلِ الحجر
 ولأجلي أنا
 سيعودُ الغريب

وقد علّل تلك لعودة بأسبابها التي جعلت هذه العودة قناعة راسخة، وبقينا لا يحتمل الشك والاحتمال، وهو ما يُعلّل خلو الخبر من أي مؤكّدات، قد يحتاج إليها المتلقي لاقتناع الشاعر بأنّ تلك العودة أكيدة، وهي أشبه ما يكون بمسألة لا تحتاج إلى براهين، أو أدلة لتأكيد حصولها، ولا نحسب الشاعر يتحدّث في هذه القصيدة إلا عن ذاته، وقد عانى الغربة القسريّة بابتعاده عن مدينته: "وهكذا تعمل العبارة المكررة على رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تُغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الدّوة العاطفية عنده"²²⁷؛ فراح يتشوّق إلى قرب موعد لقاء، وانبلاج فجر يجد نفسه في مدينته التي عاشت معه في غربته، وكانت رفيقة حله، وارتحاله كيفما توجّه، وبقيت أمنية الرجوع رغبة تلح على الشاعر، وتستوقد مشاعر الشوق والحنين حتى كان اللقاء، وتحققت رغبة الشاعر باللقاء بعد طول فراق

ويدخل في هذا السياق قصيدة : (قرار الصدى) لفائز خضور²²⁸

" قتيـيـيـل "

صريخ يصدّع بؤابة القلب

عكّر قيلولة الورد

وانثال مؤتزرًا بالنزيف :

يُشاطيء عشباً تسلّل من ضفّة الحلم

راوح راوح راح يُدحرج بوصلة الوقت

ينشدُ إغواء قارعة المستحيل

يبدو هنا تكرار على المستوى الأفقي عبر توالي الفعل راوح مرتين والفعل راح، وهو تكرار ينسجم مع طبيعة الوصف الدال على الحركة البطيئة التي عبّر عنها تكرار اللفظ نفسه، وكذلك حرفا المد: (الألف والواو)، و حرف (راء) ما يُشير إلى حالة السكون، في المكان ذاته الذي لم يستطع تجاوزه.

تُرى أين ثغر الصدى كيف أمعن فيه الغرابُ

وأغمض عنه الهديلُ

أيعرفُ درّابة الليل نكهة لهجته الزنبقية ؟!

²²⁷ - التكرير بين المثير والتأثير : عز الدين علي السيد ، عالم الكتب ، بيروت ، ط2، 1968م ، ص 298.

²²⁸ - ديوان فائز خضور: ص 680 - 681.

هل يعرفُ العابرونَ الخرافَ ابتهاجَ الذئابِ

لمرأى سواقي الدمِ السَّلسيلِ...؟!

تُرى ذاتَ قرنٍ قصيٍّ عنِ الرُّوحِ

هلْ يخجلُ العارفونَ

ويزلقُ أبهرهمُ بينَ أضيافِهِ بالحكاياتِ

اعتمد التكرار في هذه القصيدة على الاسم النكرة : (قتيل) الذي جاء في بداية القصيدة، ونهايتها، وقد استثمر الشاعر تكرار أسلوب الاستفهام الذي اقتصرت به القصيدة؛ إذ أورد أغلب أدوات الاستفهام من أحرف وأسماء وفق نسق سياقي واحد ما يفيد بطرح السؤال عن الحال، وغير العاقل، وعن الزمان، والمكان في الوقت ذاته، في قوله:

كيفَ وكيفَ لماذا متى أين ؟!

مَنْ كَانَ ذَاكَ الظَّلُومُ الفَعِيلُ

ويبقى قرارُ الصَّدَى هائماً في ثنايا المدى

لأفحاً حلماً الجهاتِ السُّدى

عاجناً رملها بالسَّرابِ الهدى...!!

ويبقى نداءُ الرَّدَى سادراً

يحتمي بالـ " قتي يـ .. يـ ..ل " !!

، وقد بدا الشاعر ملحاً على طرح الأسئلة التي تُسهم في جعل المتلقي يشارك الشاعر في البحث عن إجابات لأسئلته التي تنوّعت بين صيغ السؤال عن الحال والمكان والزمان وغير العاقل والعاقل هذه الأسئلة التي حاولت الإحاطة بجوانب الموقف كلها خلقت أسلوباً إبداعياً يُثير ذهن المتلقي.

رابعاً – التكرار الهندسي:

ويقصد بالتكرار الهندسي : "التكرار الذي يؤدي دوراً بارزاً في هندسة القصيدة كتكرار مقطع بعينه أو تكرار عبارة في النهاية أو بداية عدد من المقاطع، هذا التكرار يمثل حلقة وصل بين أجزاء القصيدة إذا كانت طويلة، ويشد القارئ على مركز البدء من جديد محدثاً في نفسه ما يسمى بعملية التسميع الذاتي، ويشكل ما يشبه السكتة أو الوقفة الكاملة في نهاية كل مقطع إيذاناً بابتداء

مقطع جديد، أو ما يأتي في بداية كل مقطع لينبه القارئ على ابتداء فكرة جديدة يتفرع منها معنى جديد²²⁹. ومن هذا النمط قول الشاعر: شاكر مطلق: ²³⁰

تَعْلَمِي تَعْلَمِي
يا قِطَّةَ الوَحُولِ
تَعْلَمِي الوَصُولِ
لِمَخْبَأِ أَمِينِ
متى دنا الإِعْصَارِ
تَعْلَمِي قِراءَةَ الأسرارِ
في لَمْعَةِ العِيونِ
في رِيشَةِ الزَّيْبِ
وهوَجَةِ الأنواعِ في الجسدِ
تَعْلَمِي مخاطرَ الدُّخُولِ
في غَايَةِ الوَعُولِ
إذا علا النَّدَاءُ
في لَعِبَةِ الفصولِ
تَعْلَمِي النِّجَاةِ
تَعْلَمِي الحِياةِ
تَعْلَمِي
حكايةَ الشَّيْطَانِ والبَتُولِ

فقد عمد الشاعر إلى تكرار فعل الطلب: (تعلمي)؛ ليشكل من هذه الكلمة نواة الفعل الشعري القائم على توجيه النصح للمخاطبة عبر متواليات من الأنساق في جمل تعاقب فيها فعل الأمر: (تعلمي) مشكلاً لازمة قامت عليها بنية المقطع الشعري كله، وحققت له الانسجام على مستوى الدلالة، كما أسهمت في ترابطه على مستوى الوحدة العضوية .

²²⁹ - جمالية التكرار وآلياته في التماسك النصي: علي أبوعلام، ص 61.

²³⁰ - خطبة المقدس وردة الجحيم: شاكر مطلق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2017م، ص 12-13.

ويدخل في السياق ذاته من التكرار ما يتردد في شعر: عبد الكريم يحيى عبد الكريم إذ يبدو التكرار ملمحاً أسلوبياً من ملامح النص الشعري عنده، ومن ذلك قصيدة: (عشرون بحراً وأقحوانة)²³¹ فقد عمد الشاعر إلى التكرار الذي تجلى في أنماط مختلفة هي :

ومن تكرار الأسلوب الإنشائي ما نجده في شعر طالب هماش في قصيدته: (من أوراق العاشق)²³² وهي قصيدة من ستة مقاطع جاءت موسومة بالأرقام من واحد إلى ستة، ومن أنماط التكرار فيها نجد تكرار الصيغة الفعلية كما في المقطع رقم واحد الذي تكرر فيه فعل الأمر : (خذي) ثلاث مرات على شكل تكرار تعاقبي جاء في استهلال كل سطر جديد :

خُذيني من النَّاي آخرة المغرب

خُذيني من النَّاي

من حُسرة النَّاي

من شجني في الرَّبابة

خُذيني كما يجمعُ النَّاي

سرب السُّنُونو

ويطلقهُ فوقَ مَنذنةِ المغرب

وفي المقطع 2 يكرر فعل الأمر: (لديني) ثلاث مرات متوالية يبدأ بها كل مطلع ،وهو ما يُشكّل فعل إلحاحٍ من الشاعر الذي يُريد الانعتاق من حالة الحزن التي تسكنه إلى حالة يتوق إليها من الفرح ، وهذا التكرار القائم على فعل الطلب بصيغة الأمر الذي يرد في استهلال المطالع الشعرية يعمل على تصعيد الرغبة ، والتوق إلى تجاوز الحالة الراهنة إلى حالة مرغوب فيها : " وهكذا يمكن عدّ التكرار الاستهلاكي التصاعدي منجزاً جمالياً من منجزات القصيدة الحديثة على نحو يُتيح للشاعر التصاعد بتوتره بشكل مؤثر ومُعبر جمالياً في بنية القصيدة"²³³ ومن التكرار في أسلوب الكلام الخبري بصيغة الفعل ما نجده في قصيدة طالب هماش في المقطع رقم 3 يستخدم صيغة الزمن المضارع (أغني) ثلاث مرات فقد استهل كل مقطع من المقاطع الثلاثة بهذا الفعل، وقد وظف الشاعر تكرار الفعل في إبداع الدلالة فجعل منه أداة للتعبير عن آلامه وهمومه سواء منها الخاصة أو العامة، وهذا التكرار الرأسي يُعمق إحساسه بهذه

²³¹ الأرض تزه من جديد: عبد الكريم يحيى عبد الكريم، ص 53- 72.

²³² - النادم : طالب هماش ، ص 156.

²³³ - جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر: عصام شرتج ، دار رند للطباعة والنشر، دمشق ، 2010 م ، ص 157.

الهموم، ويحفر في عمق النص بشكل متوالٍ عبر طرائق أسلوبية متنوعة، ومنها ما نجده في المقطع رقم 4 إذ يكرر الفعل الماضي سمعت ثلاث مرات متوالية في استهلال المقاطع الثلاثة، وهذا النمط من تكرار الفعل مع الضمير تاء الفاعل المتحركة: " تتماهى فيه ذات الشاعر التي تشكل قوة فاعلة في إثراء التجربة الشعرية والتنقيس عن المكونات الداخلية فيسمو فوق الآلام، ويحيا حياة سامية"²³⁴، وبذلك يكون الفعل وحدة صوتية كذلك وفي المقطع رقم 5 يكرر صيغة الفعل المضارع تنام وينام ثلاث مرات في إشارة إلى استمرار الحدث في الزمن القادم، وقد أسهم التكرار بإحداث نوع من الموسيقى، كما كشف عن الباعث النفسي أيضاً .

خامساً - تكرار اللازمة: " يقوم تكرار اللازمة على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية، تتشكل بمستوياتها الإيقاعية والدلالية محوراً أساساً ومركزياً من محاور القصيدة، يتكرر هذا السطر أو الجملة بين فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى، .. وهي على نمطين:

اللازمة القبلية واللازمة البعدية "²³⁵

ومن اللازمة القبلية ما نجده لدى الشاعر: إياد خزل في قصيدته الموسومة بـ : (في غرفتي)

236

يتكرر هذا العنوان في استهلال القصيدة، ومنتها عبر تعاقب مطلعي شكّل منها لازمة؛ لتتابع بناء القصيدة وفق سيرورة الوصف التي قامت على تجلية هيكل غرفة الشاعر التي رسمها بهدف التعبير عن مشاعره تجاه المرأة الموصوفة يقول :

في عُرفتي
أسدلُ العتمة
كي أراك
واضحة
في عُرفتي
يبحثُ الضوءُ عن أخته

²³⁴ - دراسات نقدية تطبيقية في النص الشعري :د. نزار محمد عبشي، ص126.

²³⁵ - بنية القصيدة الحديثة بين البنية الإيقاعية والدلالية: محمد صابر عبيد ص211.

²³⁶ - هذا أنا : إياد خزل ، ص 80.

في زُخامِ اللَّيْلِ
تَأْتِينَ أَنْتِ سَائِحَةً
في غُرْفَتِي
تتلو العَصَافِيرُ الصَّلَاةَ
وتدوّنُ الأَلْحَانَ
حينَ تراكِ
راقصةً
في غُرْفَتِي
صورةً
كَلِّمَا غَبَّتِ تَبَدَّتْ
ناقصةً

لقد تكررت شبه الجملة في هذه القصيدة القصيرة خمس مرات مع العنوان ، وقد جاء هذا التكرار في استهلال كل مطلع جديد؛ ليضيف مشهداً إضافياً جديداً من المشاهد المرسومة من جهة، وكي يُعبّر عن شعورٍ عاطفيٍّ آخر من جهة أخرى، وهنا تكمن جمالية التكرار .
وقد اجتمع أسلوب تكرار اللازمة القبلية والبعدية في قصيدة: (بعكس عقارب الساعة) للشاعر محمد بشير دحدوح التي جاءت بالعنوان نفسه، وهي قصيدة طويلة جاءت على شكل مقاطع عنون كل مقطع منها بتكرار العنوان الرئيس نفسه الذي شكّل عبر تكراره لازمة قبلية في عنوان القصيدة، ولازمة بعدية بين المقاطع، وفي ختام القصيدة، كما جاءت هذا العنوان اللازمة متصاحباً مع عبارة ثانية شكّلت بدورها لازمة بعدية جاءت في ختام المقاطع الشعرية التي بلغت ثمانية مقاطع يقول في المقطع الأخير منها:²³⁷

بعكسِ عقاربِ السَّاعَةِ يسافرنِي على شَرَرِ
حفيدُ سؤالِنَا الدَّامي
ويسألنِي متى نصلُ ؟!
إِذَا كُنَّا نواصلُ سِيرَنَا ...جَدًّا
بعكسِ عقاربِ السَّاعَةِ

²³⁷ - محال: محمد بشير دحدوح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2016م، ص 17-30.

وبطارية فرغت

وقد أسهم هذا التكرار من خلال شعر التفعيلة التي جاءت على وزن (مفاعلتن) من الوافر في وحدة القصيدة وتماسكها على مستوى البنية الإيقاعية ، كما كان عنصراً من عناصر تدفقها الفكري أيضاً.

ويدخل في هذا النمط من تكرار اللازمة ما نجده لدى الشاعر: إبراهيم عباس ياسين في قصيدة : (من تجليات هاملت)²³⁸ التي تتكرر فيها عبارة :

(تكونين أو لا تكونين تلك هي المسألة) التي جاءت استهلالاً، وتكررت على شكل لازمة تنهي كل مقطع من مقاطع القصيدة بها، وقد تكررت في خواتيم المقاطع التي بلغت ستة مقاطع، وقد أسهمت هذه اللازمة في تأكيد الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر، والموقف الانفعالي الذي يريد الإفصاح عنه .

سادساً - التكرار التراكمي:

يتحدد التكرار التراكمي في القصيدة الحديثة بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ، إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكراراً غير منتظم، لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها.²³⁹ ومن هذا النمط قصيدة الغبار للشاعرة بهيجة مصري إدلبي تقول فيها²⁴⁰:

الغبار

خطى الريح في الوقت

والوقت يسدل أحلامه الحائرة

حروف تسلل من ظلها الذاكرة

ستار من الخوف في الخوف

تبتكر الرعب

تُشير إلى الحرب

²³⁸ - كأنك أنثى النهار: إبراهيم عباس ياسين، ص 16-21

²³⁹ - بنية القصيدة الحديثة بين البنية الإيقاعية والدلالية: محمد صابر عبيد، ص 216.

²⁴⁰ - ملحق الثورة الثقافي ع167، تاريخ 2010/11/9م نقلاً عن كتاب نافذة لأقمار الشعر: عبد الكريم الناعم ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2014م، ص 145.

كي تخلع الظل من ظله
 كي تعلق أسماء كل الذين يموتون
 كي تضحك الحرب
 تستحلف الموت ألا يموت
 وأن يحكم الدائرة
 الغبار تناسل من كل شيء
 وفي كل شيء
 ترمد وجه البياض
 لتكشف أسرار الغائره
 الغبار
 الحادثة في اللا حادثة
 قبل الحادثة
 بعد الحادثة
 إن شهدت نفسها
 أعلنت أنها كافره
 وتنتهي بقولها:
 الغبار
 القصائد خلف القصائد
 ما حاصرت الخطيئة
 كي لا يكون
 الكلام الذي لا غبار عليه
 بلا ذاكرة

يُلاحظ على هذا النص التكرار المتدرج الذي نوعت فيه الشاعرة من أساليبها التعبيرية لتي
 جاءت بأسلوب العطف حيناً، كما في (الوقت والوقت)، وأسلوب التضاد حيناً آخر، من مثل
 تكرار : الحادثة في اللا حادثة، أو أسلوب تكرار صيغة اسمية وفعلية في قولها: " تستحلف

الموت ألا يموت " وقد شكّلت مفردة الغبار كلمة مفتاحية في هذه القصيدة التي جاءت عنواناً للقصيدة ذاتها ف: "كانت عتبة وإيقاعاً تستحضره الشاعرة حين تشاء ليس للحضور فقط، بل للتذكير به، وإعادة التذكير دلالة على أهمية ما نُكرّره، وعلى مركزية النص، فهو عتبة وإيقاع تأكيدي استنكاري"²⁴¹،

سابعاً — التكرار المتدرج: وهو أهم أنواع التكرار فنية؛ لما يحتاجه من قدرات شعرية تستلزم بناء شكلياً على شيء من التعقيد، يُفضي إلى شعرية مهمة، يقف في مقدمتها الإسهام الكبير في تطور إيقاع القصيدة، وتعميق طاقاتها الموسيقية، ويخضع هذا التكرار ضرورة إلى هندسة تتبع أساساً من طبيعة تجربة القصيدة، وما تفرضه من صيغة تكرارية تتلاءم مع واقعها وخصوصيتها".²⁴²

ومن هذا الأسلوب ما نجده في قصيدة: (التاء) للشاعر محمد سعيد حمادة يقول: ²⁴³

سكّرتُ وذاتي الذَّبِيحَة

حَتَّى انتَشَيْتُ

فَرَعْتُ

فَمَلْتُ

وَدَارْتُ بِرَأْسِي دَوَارً

فَتَهْتُ

كَأَنِّي هَبَلْتُ

وَحِينَ التَفْتُ

رَأَيْتُ السَّمَاءَ الْعَزِيزَةَ قَرِيبِي

كَأَنِّي ارْتَفَعْتُ ...!

وَقَلْتُ: وَصَلْتُ

وَحَوْلَ السَّمَاءِ سَعَيْتُ وَطَفْتُ

وَسِتْرَةَ بَيْتٍ مَهِيْبٍ لَثَمْتُ

²⁴¹ نافذة لأقمار الشعر: عبد الكريم الناعم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2014م، ص 146.

²⁴² — بنية القصيدة الحديثة بين البنية الإيقاعية والدلالية: محمد صابر عبيد، ص 202.

²⁴³ — ضد الموت: محمد سعيد حمادة، دار الأنوار، بيروت، 2003م، ص 29.

فأرعدَ ضوءٌ
وأبرقَ رعدٌ
وتأتأَ لوزٌ شفيفٌ بعيني
وحينَ نظرتُ
اكتشفتُ
وشفتُ
بأنِّي رِيحُ تَبيخِ السَّحابِ
وأنتَ بيتُ
وحيِّ إليكَ اخضرارُ نبيِّ
وحبُّكَ مثلي حياةٌ وموتُ
فأنتَ الحياةُ وأنتَ المماتُ
ومتُّ ومتُّ
اخضررتُ وشفْتُ اكتشفتُ نظرتُ
حضرتُ فقلتُ فقلتُ نطقْتُ لثمتُ
سعيْتُ وطفْتُ ارتفعتُ هطلتُ
وصلتُ انتبهتُ رأيتُ التفتُ هبْتُ
فتَهِتُ
فدرتُ
فملتُ
فزعتُ
انتشيتُ
سكرتُ
سكرتُ سكرتُ سكرتُ

تبدو هذه القصيدة التي جاء العنوان فيها دلالة على تكرار حرف التاء الذي شكّل بؤرة ارتكاز بني الشاعر عليها نصّه الشعري الذي جاء وصفاً مشهدياً لموقف عشقي تجلّت فيه صوفيّة العاشق، وماديّة الشاعر: " لتذكرنا بدوران الدراويش والصوفيين في حلقات الذكر للوصول إلى

حالة التوحد²⁴⁴ ، وقد جاء التكرار الفعلي في في صيغة الزمن الماضي مع ضمير تاء الفاعل المتحركة التي عبّرت عن حالة الشاعر في هذا المشهد العشقي الذي بدا ذكرى ما زالت تعتمل في نفس الشاعر لما لها من تأثير في نفسه ووجدانه، ونلاحظ أن الشاعر قد عمد إلى توزيع الألفاظ وفق دقاتها الشعورية التي جاءت أحياناً مكتفية بلفظة مفردة على تفعيلة المتقارب فعولن، وأحياناً في مفردتين أو أربع تفعيلات غير أن أكثر ما لجأ الشاعر إليه في قصيدته التفعيلة الكاملة التي تساوت مع اللفظة، وهذا ما يعكس حالة الاكتفاء والامتلاء التي جاءت الألفاظ دالة عليها، ومُعبرة عنها ، وبهذا التوزيع للكلمات بدت القصيدة لوحة موسيقية عكست المشهد الموصوف بكل تفاصيله، ومشاعر الحب التي يحسُّ به الشاعر، وقد جعلت منه ملاكاً يُحوم في عالم آخر هو عالم النشوة ، والتلذذ بحالة من حالات الوله بالحببية التي كان السكر طقساً احتفالياً بحضورها، وموقفاً تعبيرياً، كما بدا أسلوباً لغوياً اعتمد الشاعر عليه في بناء النص عبر استهلال أعاد على ختام، وابتداء أحال على ختام، " فكأنَّ الشاعر أراد بذلك عقد حالة من التماهي بين حالة النشوة والسكر ، فجاء الفعل سكرتُ المكرر أربع مرات تفسيراً لحالة النشوة المُعبر عنها بالفعل: (انتشيت) ، والتكرار ما هو إلا تأكيد على الوصول إلى تلك الحالة من النشوة²⁴⁵ .

وقد نهضت القصيدة على أسلوب التكرار الذي تدرج وفق تدرج الحدث، والتأثير الطقسي الذي يُمارسه الشاعر، وبذلك بدا أسلوب التكرار المتدرج نمطاً من أنماط التعبير عن الموقف الانفعالي الذي يعيش الشاعر تجربته العضوية، والفكرية التي كان شعر التفعيلة بوصلته في التعبير، ومحدد سمته في التصوير .

ثامناً – التكرار الختامي: ويكون هذا النمط في آخر النص الشعري، ويؤدي دوراً شعرياً مقارباً التكرار الاستهلاكي، من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة غير أنه ينحو منحى تدريجياً في تكثيف دلالي إيقاعي يتركز في خاتمة القصيدة²⁴⁶ . ومن ذلك ما جاء في قصيدة: (هواجس مبعثرة) للشاعر: عبد الكريم حبيب يقول فيها²⁴⁷:

²⁴⁴ - تحولات الدلالة في النص الشعري " قضايا ونماذج": هائل محمد الطالب، ص 65.

²⁴⁵ - المرجع نفسه، ص 65.

²⁴⁶ - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: محمد صابر عبيد، ص 198،

ودراسات نقدية تطبيقية في النص الشعري، د. نزار محمد عيشي، ص 69-70.

²⁴⁷ - تجليات في حضرة الورد والدم عبد الكريم حبيب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2014م، ص 24-25

يا هذه الدنيا سراك جفّ من شمس النهار

فيجيني صوت الصدى

أشرعُ شراعك للفرار

أشرعُ شراعك للفرار

يبدو التكرار هنا ارتداداً للصدى الذي أراد من خلاله الشاعر أن يُعبّر عن حالة الخيبة والإحباط التي تعتريه من فراغ هذه الدنيا التي بدت له فارغة، وهو ما يُعلّل ارتداد الصدى الذي لا يكون إلا في الأماكن الفارغة، فقد جاءت: " بنية التكرار التي ختم فيها الشاعر مقطعه الشعري؛ لتؤكد حالة اليأس من الواقع من جهة، ولتعرّز حالة الصراع بين الحلم بتحسّن الواقع من جهة، واليأس الذي يدعوه إلى الفرار من جهة ثانية ".²⁴⁸

نخلص مما سبق دراسته من نماذج شعر التفعيلة السوري إلى إثبات النتائج الآتية:

(1) شكّل التكرار ظاهرة أسلوبية لدى جميع الشعراء، وهو ظاهرة في اللغة الشعرية العربية، مع ملاحظة تفاوت السوية الفنية في تلك الظاهرة، وأساليب توظيفهم إياها في القصيدة.. وظّف الشعراء التكرار في جميع أشكاله وهي الحرف (الصوت)، والفعل، والاسم، والضمير، والعبارة، وهي سمة من سمات النص الحداثي عموماً ولدى شعراء الدراسة بشكل خاص. وهذا التنوع في أنماط التكرار منح الشعر تأثيراً أكبر في القارئ بما يفيد تأكيدات الفكرة، وتعزيزها لدى المتلقي.

(2) أثّر التكرار النصوص الشعرية بجانب كبير من الإيقاعية التي جاءت منسجمة مع التعبير عن مشاعرهم، وكشف اهتمامهم الذي كان التكرار مؤشراً من مؤشرات الدلالة. (3) أسهم التكرار في إيصال المعنى، والكشف عن مضمرات الذات الشاعرة عبر أنماط التكرار المختلفة التي جاءت لتثري دلالات القصيدة.

(4) وظّف التكرار لدى شعراء الدراسة في جميع الأغراض الشعرية، وأكثر ما تبدّى في قصائد الحزن وتصوير معاناة الإنسان على المستويين الفردي والجمعي وخصوصاً ما صوّرت الأحداث الأخيرة التي عانى منها المواطن السوري والوطن.

(5) أفاد الشعراء من توظيف التكرار على اختلاف أنماطه وأساليبه بجماليات توظيف مختلفة؛ فاستثمروا هذه التقنية بما أضفى على قصائدهم مزيداً من الجمال الفني والتأثير

²⁴⁸ - دراسات نقدية تطبيقية في النص الشعري: نزار محمد عبشي، ص71.

النفسي، فكان التكرار أحد تقنياتهم الأسلوبية التي عبّرت عن مكنوناتهم العاطفية، وتحليقات فضاءات الخيال لديهم.

(6) لم يكن التكرار نمطية شكلية جمالية في قصائد شعر التفعيلة، بل جاء التكرار تقنية فنية أسهمت في مدّ النص الشعري بطاقات جديدة بما يتلاءم وروح العصر، وحادثة النصّ في شعر التفعيلة.

2- التشكيل الإيقاعي في شعر التفعيلة السوري:

لا شك أنّ التجديد الأبرز في قصيدة التفعيلة كان في جانب الوزن الذي خلخل ذلك البناء المتوازن الذي قامت عليه القصيدة العربية وفق نظام البيت الذي تتوازى فيه التفاعيل وتتساوى في عددها وتتماثل في إيقاعها، ونغم جرسها الموسيقي الذي كان معياراً بنيت عليه عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي قعدَ موسيقى الشعر في علم عروضه الذي استنبطه مما قرّ عليه الشعر العربي القديم القائم على نظام البيت، ذلك البيت الذي وجد فيه الشاعر قيداَ يحد من طاقة التعبير لديه ، ويقلل من حدة الانفعال الذي قد يجبره الوزن على انهائه وفق الوقفة العروضية في القافية، لا وفق الدفق الانفعالية التي يفرضها الموقف الشعوري والتجربة الشعورية، ومن هنا كانت أول ما تمردت عليه قصيدة الحداثة هو الشكل الشعري الذي وجدت فيه قوالب جامدة ، وتوايبت بدأت بتحطيمها، والتخلص منها، وهو ما تجلّى في شعر التفعيلة التي لم تعد خاضعة لعدد محدد من التفعيلات، كما أنها غير ملتزمة بوقفة على قافية، أو مجبرة على حرف روي واحد، وهو ما سندرس بعض نماذجاته في الشعر موضوع الدراسة، وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى أنّ الشعراء في سورية ينقسمون إلى فئتين

فئة أولى بدأت بالشعر الخليلي، ثم وجد هؤلاء في هذا الشعر متنفساً لإيقاعات أنفسهم الحديثة ، وهؤلاء استطاعوا بعد ذلك على الأغلب أن يمشوا بخطى ثابتة أكثر في أرض الشعر، وثمة فئة أخرى فُتحت أعينهم على هذا النمط الشعري الجديد، وهم بين متعثر فيه، ومنهم من نجح²⁴⁹ وهنا نميز بين من اقتفى الشكل الحديث مع محافظته على الوقفة العروضية والالتزام بحرف الروي في خواتم المقاطع الشعرية

ومنهم من حاول كسر تلك القاعدة والخروج على الإيقاع بلجوئهم إلى التدوير العروضي بهدف: " تلوين البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة وإحداث شيء من الخضخضة لنبضها

²⁴⁹ - حركة الشعر المعاصر في سورية من خلال أعلامه ،.

الإيقاعي"، وهم بذلك يجعلون السطر الشعري بديلاً مهيماً للبيت الشعري التقليدي ومن ثم اقتراح جملة شعرية كبرى تنتظم النص بدل الجملة المتفرقة داخله".

تعريف التدوير: لم يرد مصطلح التدوير في كتب التراث إلا ما كان من ذكر له لدى ابن رشيق الذي عرّفه بالبيت "المُدَاخِل": وهو يعني ما كان قسيمه متّصلاً بالآخر، غير منفصل منه، وقد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً²⁵⁰، وهو يعني اتصال حروف من الكلمة في العروض مع أجزاء من الكلمة الأولى في عجز، ويكون ذلك لاستكمال الوزن العروضي، وهو يكثر في البحر الخفيف، وهو ما يُسهم في: "إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت، وإخراج البيت في قالب واحد يصل بين صدره وعجزه"²⁵¹.

ويعني التدوير في الشعر الحديث اشتراك تفعيلتين بأجزاء من كلمة واحدة تأتي في الأسطر المتعاقبة.

أساليب التدوير في شعر التفعيلة السوري :

يتخذ التدوير في شعر التفعيلة السوري أشكالاً يُمكن أن تُميز فيها ثلاثة أنماط سُمّيت حسب ما جاءت فيه، وهي

- 1) **التدوير الواقع في الجملة**، وهو ما يُعرّف بالتدوير الجُملي : وهو من أكثر الأنماط السائدة في شعر التفعيلة، "و يقوم التدوير الجُملي على تدوير الجملة الشعرية الكاملة بحيث ينتهي التدوير بنهاية الجملة، ليبدأ تدوير آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهي بنهايتها، وبهذا تصبح القصيدة مجموعة من الجمل الشعرية المدورة، وقد لا تأتي جميع الجمل في القصيدة مدورة، إذ قد يدور بعضها، ولا يدور بعضها الآخر على حسب ضرورات تجربة القصيدة نفسها وحاجة ذلك إلى استخدام هذه التقنية الفنية"²⁵². ومن هذا النمط ما نجده في قول الشاعر طالب هماش:²⁵³

²⁵⁰ - العمدة: ابن رشيق ا، ج1، ص331.

²⁵¹ - خصائص الأسلوب في الشوقيات : محمد الهادي الطرابلسي، الجامعة التونسية، 1981م، ص85.

²⁵² - بنية القصيدة الحديثة بين البنية الإيقاعية والدلالية: محمد صابر عبيد، ص172

²⁵³ - عم مساء أيها الرجل الغريب: طالب هماش، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص5.

كالدَّئِبِ أَعَدُوْ خَلْفَ أَطْيَافِ الْغِيَابِ
أُطَارِدُ الْأَصْدَاءَ مِنْ جَبَلٍ إِلَى جَبَلٍ
وَأُنْحِتُ فِي جَذْوَعِ الْحَوْرِ خُسْرَانِي
لَكَأَنَّ هَذِي الْبَيْدَ مِرْثَاتِي الطَّوِيلَةَ
وَالرِّيَاحُ مَجَادِلُ الْأَشْجَانِ عَنْ جَلْدِي وَصَوَّانِي
مُتَأَبِّدٌ فِي الرِّيْحِ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعٍ
أُرْعَى رَجْعَهَا الْمَوْجُوعَ لَنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعٍ
فِي بَرِيَّةٍ مِنْهُوبَةِ الْأَمْطَارِ لَنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعٍ
لَا غَيْمٌ يُسَجِّينِي عَلَى نَهْرٍ لَنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعٍ
لَأَتَبِعَ مَسْقَطَ الرُّمَّانِ عَنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعٍ
لَا فَرْحٌ يُلَوِّحُ فِي أَعَالِي الصَّحْرِ قُمْصَانِي لَنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعٍ
نلاحظُ هنا أن التدوير قد جاء في الجمل المتعاقبة في السطر الأول والثاني في تفعيلية
الكامل التي تبدأ في نهاية السطر الأول في كلمة: (الغياب) وتنتهي مع بداية السطر الثاني
بالفعل المضارع: (أطارد) مع ال التعريف في كلمة الأصدقاء بهذا الشكل :

وفي هذه الجملة نلاحظ التدوير قد جاء في نهاية التفعيلة التي بدأت بمتحركين في السطر الأول بكلمة (الطويلة) ودوّرت في السطر التالي مع كلمة: (والرياح) وفق النقطيع الآتي :

//	o//o/o/		o//o/ /		o//o///
	واني	جَلَدِي وَصَوَّ.....	حُ مجادلُ الـ....أشجانٍ عن		والريا
	فعلُن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	فاعلن
o/o/	o//o///		o//o/o/	o//o///	o//o/

مُتَابِدٌ فِي الرِّيحِ

متفاعِلن متفاعِ
أرعى رجَعها الموجوعَ
لن متفاعِلن متفاعِ
في بريّةٍ منهوبةٍ الأمطارِ
لن متفاعِلن متفاعِ
لا غيمٌ يُسجّيني على نهرٍ
لن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِ
لأتبعَ مسقطَ الرُّمّانِ
علن متفاعِلن متفاعِ

لا	فرحٌ يُلَوّ.....	سوحٌ في أعا	لي الصّحو فمّ.....	صاني
لن	متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	فعلُن
o/	o//o///	o//o///	o//o/o/	o/o/

2 - التدوير المقطعي: وهو التدوير الواقع في المقطع الشعر كله، و لذلك فإنه:

" يتحدد بهيمنة تقنية التدوير على مقطع من القصيدة بحيث تنشغل به انشغالاً كلياً وبذلك فإن القصيدة المقطعية في الشعر العربي المعاصر قد يأتي أحد مقاطعها مدوراً تدويراً كاملاً، أو مقطعان أو ثلاثة وهكذا، وقد تأتي كل مقاطع القصيدة مدورة على شرط أن يستقل كل مقطع من المقاطع بنظامها التدويري الخاص".²⁵⁴

ومن هذا النمط ما نجده في قول الشاعر صقر عليشي²⁵⁵:

قد يحدثُ أن تقلّعك امرأةٌ
قد يخـدُثُ أن تقلّعك امرأةٌ

عابرة

عاً برتن

من أرضِ الوعي

²⁵⁴ - بنية القصيدة الحديثة بين البنية الإيقاعية والدلالية: محمد صابر عبيد، ص 177
²⁵⁵ - بعينيك ضعت: صقر عليشي، دار الينابيع، 2000م، ص 25.

مِنْ أَرْضِ الْ وَعِي
 يشدهكُ الخصرُ ..
 يشدْ دهكُ الْ خصرُ ..
 الشعرُ ... اللفاتُ
 الشْ شعرُ ... اللفاتُ
 هي تمضي
 هي تمْ ضي
 أمّا أنت فتقعدُ ملّاعاً
 أمّا أنْ ت فتقْ عد ملّ تاعنْ
 تلعنْ والدّها
 تلْ عن وأ لدّها
 ما أجملها
 ما أجْ ملها
 من بين الفتيات
 مِنْ بَيْنَ ... من الْ فتياتُ
 هذا ما حدثَ الأمسَ معي
 ها ذَا ما حدثَ الْ ...أمسَ معي
 بالذاتُ
 بذْ ذَاتُ

فقد تشكّلت القصيدة وفق بنيتها التقوية والتدوير الموسيقي فيها من مقطعين كل مقطع يتشكل من مجموعة من التفاعيل التي دورت ضمن المقطع مشكلة وحدة موسيقية جاءت في بناء جملة لغوية مدورة تنتهي بانتهاء الدفقة الشعورية نفسها، وقد جاءت المقاطع وفق الترتيب الآتي ينتهي المقطع الأول عند كلمة اللفات، وقد امتد هذا المقطع على مدى تفعيلات (سبع) تفعيلات أما الثاني فينتهي بلفظ الفتيات، واستغرق (أربع عشرة) تفعيلة

بينما المقطع الثالث الأخير الذي انتهى بلفظ الذات، فقد امتد على (خمس) تفعيلات، وقد اشتمل النص على دفقتين شعوريتين أقصر جاءتا في بناء جملة فعلية تلحن والدها، وأسلوب تعجب ما أجملها استغرق (أربع) تفعيلات، وبهذا نلاحظ أن الشاعر قد لجأ إلى التدوير بهدف استكمال التعبير عن الحالة الانفعالية التي أراد التعبير عنها في رسم تلك اللحظة العابرة في حياته بأسلوب أنسم بالعفوية والبساطة والجمال .

3 — التدوير الكلي: ويكون هذا النمط من التدوير في القصيدة كلها التي تصبح من خلاله وحدة لغوية مستقلة، إذ: "يعتمد النظام التدويري على إشغال القصيدة بأكملها، بحيث تبدو القصيدة وكأنها جملة واحدة، إن التدوير الكلي ينحو على المستوى الشكلي منحى دائرياً، إذ إنّ نظامها الشكلي والكتابي يحدده مستوى التدوير فيها وطبيعة تدويره فيها، ويخلق لفضاء القصيدة حدوداً معينة تتكثف التجربة ويعمل الفعل الشعري داخل محيطها، وتتميز قصيدة التدوير الكلي بانسيابية واستمرارية وتواصلية لا يمكن أن تتحقق في أي نمط آخر من أنماط التدوير الأخرى".²⁵⁶

مثاله قول الشاعر راتب سكر:²⁵⁷

مبتدئين السواد الموشى دموعاً
بما يتألق من خضرة في الأمانى
وزهو الفلاح
هي الخطوات مرّت في الدروب بهيئة
أسمعت وقع نشيدها
صدح الرؤى نشوى بطلعتها لها في كلّ رابية
حضور أخضر اللفات
ترسله أنيساً يدعو الغريب إلى الغريب

ويدخل في هذا النمط من أساليب التدوير قصيدة: (عاجل) للشاعر: إبراهيم عباس ياسين يقول فيها:²⁵⁸

²⁵⁶ — بنية القصيدة الحديثة بين البنية الإيقاعية والدلالية: محمد صابر عبيد، ص 183.
²⁵⁷ — سلافة الروح: راتب سكر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012م، ص 124.
²⁵⁸ — مرايا النار والورد: إبراهيم عباس ياسين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2015م، ص 115-117.

لا يا صغيري
لا تبك ...
سوف تورق الموتى إذا انتبهوا
تعكر بالعويل المر أحلام القصور
أدري بأنك جائع
وبأن ليلك يا صغيري الآن أطول
من دهاليز القبور
ما حيلتي
وأنا المشرد كالرياح
وأنا المؤبد بالجراح
وبالظلام وبالظلام
ماذا سأفعل كي تنام ؟
ما عاد ينفع لو ذبحت لك الحمام
ما عاد ينفعك الغناء
ولا الكلام المستعاد
هم يذبحون الآن يا ولدي البلاد
فاهداً إذا
واترك وراءك ما تبقى من قشور الزيف
في الزمن المرصع بالقشور
مُت يا صغيري

ترتكز القصيدة على تفعيلة البحر الكامل (متفاعلاتن) التي يبدأ بها المطلع بقوله:
يا صغيري منهيًا جملته الندائية بها، ثم يبدأ التدوير بين الأَشْطَر التالية: الثاني والثالث والرابع،
ثم يعود إلى التدوير بين الجمل في الأَشْطَر السادس والسابع، ثم بين التاسع والعاشر والحادي
عشر، ثم الأَشْطَر من الرابع عشر فالخامس عشر، وينتهي إلى التدوير بين المقاطع الأخيرة،
وهي في الأَشْطَر الثامن عشر والتاسع عشر؛ لتنتهي بمقطع أخير يتمدد على مساحة التفعيلة
التي بدأ بها وهي متفاعلاتن بقوله :

مُت يا صغيري!

وقد وقع التدوير في الجمل التي تُبين الواقع المأساوي الذي يعانيه الأب تجاه حاجة ابنه للطعام في ظل واقع مأساوي يبدو فيه الأب عاجزاً عن تلبية حاجة الأكل لدى طفله، وبذلك يأتي التدوير ذا فاعلية تُسهم في مد الطاقة الانفعالية بدفق متواصل يُعبر من خلال هذا التدوير بين تفعيلات القصيدة عن استمرار الأمل بإمكانية تأمين ما يسدُّ رمق الطفل، فقد جاء التدوير في النص انعكاساً لحالة القلق ومشاعر الخوف المتسارعة التي لا تريد وضع نهاية للحدث الذي يُمكن أن يكون مأساوياً ، وهو ما يتكشف بجلاء من خلال لجوء الشاعر إلى التفعيلة المذيلة في هذا البحر (متفاعلاتن) للتعبير عن رغبته الشعورية غير الواعية في مد النفس الشعري الذي يعني استمرار الزمن مدةً أطول تمنح للابن استمرار الحياة التي تبدو مستحيلة، لتأتي القفلة الصادمة التي تطلق صرخة الأب المفجوع بأسلوب الطلب بصيغة الأمر في قوله : مُت يا صغيري، وقد استطاع الشاعر من خلالها أن ينقل إحساسه إلى المتلقي وويبته أحزانه التي تجد طريقها ببسر إلى عقل ووجدان المتلقي ، وتؤثر فيه ما يجعل الشعر وسيلة للتواصل الوجداني، وتوحيد المشاعر الإنسانية التي يشترك فيها كل من طرفي العملية الإبداعية : الشاعر من جهة، والمتلقي من جهة ثانية.

ومثال آخر قصيدة أنثى للشاعر مظهر الحجي يقول فيها:²⁵⁹

أنثى من الولدِ الشَّقِيفِ

تساهرُ الولدَ الشَّغُوفَ

على الأعيبِ السلافِ

حيرى تجوسُ مخابىءِ الوجعِ القديمِ

تبثُّها ما كانَ في ما كانَ في الزَّمنِ الحميمِ

تدنو فتنبعثُ الرسائلُ صاخباتٍ

أحمرًا في أصفرِ

في أزرقِ الدَّمعِ المخبأ بينَ أسرارِ الحروفِ

كانتُ تُداري طيفَها

في زرقَةِ الرُّؤيا

²⁵⁹ - المتيّم : مظهر الحجي ، ص 107-108.

وتسفحُ عطرها الموار في ليلي المؤرق بالقوافي

أنثى من الغنج اللعوب

تداعبُ الولد المسجى بين أضلاعي

وتمعنُ في ألعيب الأنوثة

يركعُ الحور المرتج في ضفافي

شاخ الزمان

وكان يستجدي الظلال

تعوده

في رحلة الليل المبدد في مواعيد القطاف

والآن يدخلُ في الهزيع مُردداً

يا سيّد النوم المروع بالعجائز والعجاف

لا توقظِ الرؤيا

ودغني هالكاً

في لجة الحلم المعربد في سلافي

بنيت القصيدة إيقاعياً على تفعيلة متفاعِلن من البحر الكامل التي يبدأ الشاعر فيها استهلاله بتفعيلتين: (متفاعِلن متفاعِلن) ثم يقوم بالتدوير مع السطرين الثاني والثالث (مُ تفاعِلن متفاعِلن مُ) الذي ينهيهِ بتفعيلة متفاعِلتن بالترفيل متفاعِلتن، ومن ثم يعود إلى التدوير في السطر الرابع والخامس الذي ينهيهِ أيضاً بترفيل التفعيلة، وهكذا تتوالى عملية التدوير بين الأسطر الشعرية بين السادس والسابع، والعاشر والحادي عشر، وتتوالى كذلك في الأسطر من الثاني عشر إلى السطر الخامس عشر الذي ينهيهِ بالتفعيلة متفاعِلتن، ومن ثم يعود إلى التدوير في السطر السادس عشر إلى الثامن عشر، ومن ثم ينهي القصيدة بالتدوير الذي يقع بين تفاعل السطر الثاني والعشرين والثالث والعشرين، وهما قبل سطر الختام الذي يأتي كاملاً وبقفلة متفاعِلتن وقد أسهم ترفيل التفعيلة في مدّ النفس الشعري، وأكسب القصيدة أبعاداً دلالية إضافية.

ومن هذا النمط في التدوير الذي يكون بين المقاطع في القصائد ذات النفس الشعري الطويل التي يغلب عليها الطابع السردى، ما نجده في شعر: محمد ديب الزهر من خلال ديوانه (تداعيات في حضرة الموت الشرقي)²⁶⁰، إذ يلجأ الشاعر إلى التدوير بين المقاطع في قوله:

هي ذي ليالي المرّ مقبلة
متفاعِلن متفاعِلن متفا
أفيء بظّلها زيتونة
علن متفاعِلن متفاعِلن
شرقيّة غربيّة
متفاعِلن متفاعِلن
سُبْحانَ مَنْ جَمَعَ الجِهاَتِ لأَرْضِنا مُستنفِرةً
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
وأنا أَقلِّبُ إِبْرةَ المِذياعِ
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
أستمعُ البِلاغاتِ الجميلةَ والمِعارِكُ دائِرةً
لن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
عَبسٌ على ذِبيانَ
متفاعِلن متفاعِلن
ذِبيانٌ على عَبسٍ
لن متفاعِلن متفاعِلن
وخيلٌ عادِياتُ
علن متفاعِلن متفاعِلن
والسِيوفُ على رِقابِ الأَخوةِ الأعداءِ جُدُّ مِواتِيّةُ
فاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
حُبٌّ تَفجَّرَ في الضُّلُوعِ
متفاعِلن متفاعِلن م

²⁶⁰ - تداعيات في حضرة الموت الشرقي: محمد ديب الزهر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م، ص112..

معاركاً

تفاعلن

والريّحُ منْ جهةِ البحارِ تجيءُ غادرةً

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وتتلو سورةَ الرَّحْمَنِ تَخْتُمُهَا بِآيِ الغَاشِيَةِ

علن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

هذي الجزيرةُ لن تَرى فيها بفضلِ حواتِها

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

بشراً ولن تبقى لها مِنْ باقيةً

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

يُلاحظ في هذا المقطع أنَّ الأسطر الشعرية تتوالى في نسق إيقاعي يُكمل الفكرة التي لا تنتهي في السطر السابق، بل تُشكّل سلسلة متتابعة على مدى سطرين شعريين حتى اكتمال الفكرة التي تتفق نهايتها مع الوقفة العروضية التي تأتي تعبيراً عن نهاية الدفقة الشعرية، وبذلك يُسهم الإيقاع في تحقيق الانسجام بين الحالة الشعرية واللغة التعبيرية التي ولدت من خلال البناء الموسيقي المتوازن للقصيدة . وثمة نمط آخر من التدوير الكلي الذي تغيب القافية فيه ، وتُشكّل القصيدة وحدة متكاملة من دون قوافٍ داخلية، ومن ذلك ما نجده في قصيدة : (صورة ذاتية) للشاعر: محمد ديب الزهر²⁶¹ ومنها:

سمّاني الأهلُ الزهر

فعلن فعلن فعلن ف

وسمّاني القرآنُ مُحَمَّد

علن فعلن فعلن فعلن فع

والدُّنيا سمَّتني ذنباً

لن فعلن فعلن فعلن فع

يا أنثى تسكنُ في ملامحي بلْ أسكنُها

لن فعلن فاعل فع متفعّل فعلن فعلن

²⁶¹ - تداعيات في حضرة الموت الشرقي: محمد ديب الزهر ، ص 78 .

مَنْ وَحَدَّ بَيْنَ الذَّنْبِ وَبَيْنَ الزَّهْرِ

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن ف

ونبي يعرف معنى الإنسان

فعلن فعلن فعلن فعلن فع

ويُسهم هذا النمط من التدوير في تحقيق الوحدة الموسيقية التي تعمل على تماسك القصيدة، وتُشكّل منها بنية لغوية واحدة في إطار الوحدة العضوية التي تُعدُّ من أهم سمات قصيدة التفعيلة - أنماط التقفية:

تعريف القافية : القافية عند الأزهري من القفا، تعني : مؤخر العنق، وأصل ألفها الواو، وهي

مؤنثة ومذكرة والغالب تذكرها ولدى ابن سيده: القفا وراء العنق أنثى

قال ابن بري : قال ابن جني : المد في القفا لغة، ولهذا جمع على أقفية

وقال أبو عبيدة : قافية كل شيء : آخره، ومنه قافية بيت الشعر، وقيل : قافية الرأس مؤخره،

وقيل : وسطه ، واقتفاه وتقفاه: تبعه ،والقفو مصدر قولك : قفا يقفو قفوا وقفواً ، وهو أن يتبع

الشيء ، قال الله تعالى : ولا تقف ما ليس لك به علم ، والقافية من الشعر : الذي يقفو البيت ،

وسميت قافية لأنها تقفو البيت ، وفي الصحاح : لأن بعضها يتبع أثر بعض ، وقال الأخفش :

القافية آخر كلمة في البيت ، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام ، قال : وفي قولهم : قافية،

دليل على أنها ليست بحرف؛ لأن القافية مؤنثة، والحرف مذكر، وإن كانوا قد يؤنثون المذكر ،

وقد حدّد الخليل : القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل

الساكن ،وهو ما استقرّ عليه علم العروض.²⁶²

ومن أنماط التقفية في شعر التفعيلة السوري المدروس نجد :

التقفية السطرية الموحدة ، وهذا ما نجده في قصيدة : (صوتها) للشاعر: عصام خليل

يقول فيها: ²⁶³

واهنّ مثل قلبي

قليل عميق

صوتها من حنين حنون

²⁶² - لسان العرب :ابن منظور، مادة(قفو)

²⁶³ - ظل لصيف العاج : عصام خليل ، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2018م ، ص 111.

وحزنٍ أنيقٍ
 جاعني موجعاً
 كيفَ حالكَ ؟ يسألني
 قلتُ: ما زلتُ في الدربِ نحوَ القيامةِ
 منتظراً ما يقولُ الطريقُ

فقد عمد الشاعر كما لاحظنا إلى اعتماد القافية المقيدة، وجعل من حرف روي (القاف) تقفية يختتم بها الجمل الشعرية التي تتوالى في ترابط القصيدة كلها، غير أن هذا النمط من التقفية يُقرب القصيدة من مستوى الكلام العادي الذي يُعنى بتسكين الألفاظ فيما يبدو أنه تحلل من قواعد اللغة ونحوها، وهو ما يسمح بتنوع التراكيب التي تبنى بأساليب متنوعة تجمع بين التركيب الوصفي، والأسلوب الخبري .

والمتنوعة ومن هذا النمط ما نجده في قصيدة : (من بقية عاشقين) للشاعر : عبد النبي التلاوي و منها²⁶⁴ :

ماذا أريدُ الآنَ...؟ غابتُ
 هل حفيفُ ثيابها سيطلُ من هذا الخريف؟
 هل كانت امرأتي الأخيرة
 كي يرفرفَ عطرها حولَ الوسادةِ في سريري
 حولَ أوارقي وأقلامي وأشجارِ الرّصيف؟
 ما بيننا كانَ ابتهالاً خالصاً
 يا ربَّ خلّصنا منَ العيشِ الذي
 يجثو به الإنسانُ منَ أجلِ الرّغيفِ
 هذا خريفُ كرومِ أيّامي
 سأهذي كي أكتشّ ذبابَ هذا الموتِ عني -
 وأطلُّ منَ سكري الرّصينِ
 إلى بلادٍ كلّما أحببتُ فيها ضيعتني
 وأهيبُ بالشّعراء أن يتساقطوا فرحاً لحزني

²⁶⁴ - بابها مغلق وخريفي مقل: عبد النبي التلاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2010م، ص 90 - 96 .

هذا انطفائي والدوالي اليانعات هوت
 وألفتني على أرض القصيدة ساجداً حين احتوتني
 أنا لا أفتش عن دمي المخمور في زهر الشجر
 أنا لا أرى في كف من أحببت
 إلا رعدة الأعشاب إذ يهيم المطر
 ماذا أريد وهذه الأرض الصغيرة لم تسع حلمي
 وأحبابي وشبّابي المسور بالورود وبالخفر
 يا حب غب عني لأنسى طيفها الوردى
 في الصحو الجميل وفي النعاس
 يا حب غب عني قليلاً
 غب قليلاً كي أرى
 في القلب صحرائي فأضرم نار أشواقي بأشواك اليباس
 يا حب ماذا يفعل العشاق في ورد ينام العمر في بهو
 الفنادق؟

ويهيم من وجع الفراق فيملاً الدنيا حدائق
 هذي القصيدة سوف تأكلني وشبّاك الحبيبة
 حين يوصد سوف يشعل في جراحاتي حرائق
 هل كانت امرأتي الأخيرة كي أوسدها دمي
 وأقر من هذا الجسد.

ما بيننا كان ابتهالاً خالصاً:
 يا رب خلّصنا من الحزن الذي
 لا يترك العشاق في هذا البلد
 جرحي سيوقظني ويخرجني من الحانات ليلاً
 كي أنادم ما تبقى من رصيف الليل
 والشعراء أبكاهم غياي

والليل نذب يسرق الأقمار يرميها بأقداحي ويرمي حزمة العتم الأخيرة في شرابي

والليلُ قنديلُ الحبيبة... وردُّها الجوري... جنحُ فراشةٍ
 هربتْ من الضوءِ المُبعثرِ في النجومِ لكي تنامَ على ثيابي
 يا حبُّ عذِّبنا
 نحبُّكَ إذْ تعذِّبنا وتجعلُّنا حيارى
 نحو النجومِ تشدُّ غبطتنا وترمينا سكارى
 نحنُ ارتطامُ الروحِ في زهرٍ ترنَّحٍ مُثَقلاً بدمِ الخوابي
 نحنُ الرَّحيلُ إلى بدايةِ حبِّنا المسكونِ في وجعِ الوترِ
 وبقيَّةٍ منْ عاشقينِ توسَّدا أرقَّ السَّفرِ
 وغيابِ عصفورينِ ناما بينَ شُبَّاكينِ في ضوءِ القَمَرِ
 يا حبُّ اتركني قليلاً
 كي أودعها وأنسى أنَّها كانتْ غناء الروحِ في جسدِ القصيدةِ
 دغني قليلاً كي ألمَمَ ما انكسرَ
 من ناي هذا القلبِ دغني كي أغني
 لحبيبةٍ أخرى وجرحٍ آخرٍ يقتصُّ مني
 ولوردةٍ أخرى إذا قَبِلَتْ ركبتهَا على عطشٍ بدمعتهَا سَقَتْنِي
 يا حبُّ دغنا
 كي نُطَيِّرَ ما تراكمَ
 منْ دموعِ الشَّعرِ في عينِ الوطنِ
 دغنا قليلاً كي نرى
 كمْ يُصلبُ الشُّعراءُ في هذا الزَّمنِ
 فقد تنوعت النقفية في مقاطع القصيدة وفق الجدول:

نوع القافية	حرف الروي	الكلمة
مقيَّدة	الفاء	الخریف
		الرصيف
		الرغيف
مطلقة	النون	عني

ضبيعتي		
حزني		
احتوتني		
الشجر	الراء	مقيّدة
المطر		
الخفر		
النعاس	السين	
النباس		
فنادق		
حدائق	القاف	
حرائق		
الجسد	الدال	
البلد		
ثيابي	الباء	
الخوابي		مطلقة
مني		
سقتني	النون	
عين		
الوطن		مقيّدة
الزمن		
حيارى	الراء	مطلقة
سكارى		
الخوابي	الباء	
ثيابي		
الوتر	الراء	مقيّدة
السفر		
القمر		
انكسر		

يُلاحظ من خلال الإحصاء السابق كثرة القوافي المقيدة التي جاءت في تسعة عشر (19) موضعاً، بينما جاءت القوافي المطلقة في اثني عشر (12) موضعاً، وهذا الأمر يكشف عن ميل الشاعر الحديث إلى القوافي المقيدة كما نرى لسببين:

- السبب الأول : - للتخفف من قواعد اللغة النحوية التي تفرض عليه الالتزام بحالة واحدة من حالات الإعراب .

- السبب الثاني : - نزوع الشاعر الحديث إلى مقارنة اللغة الشعرية في القصيدة للغة الناس العادية التي غالباً ما تميل إلى تسكين أواخر الكلمات في أثناء النطق.

وهذا ما نجده لدى الشاعر عبد الكريم الناعم في قصيدة: (زفير لحظة) وهي قصيدة بنيت على تنويع القافية التي جاءت وفق تسلسلها في القصيدة: (الراء الغبار الحصار ثم المذهبية قضية ثم الزوايا الحكايا المرايا وأخيراً السنين السابقين تين) يستهلها بقوله:²⁶⁵

إنها اللحظةُ

جرّ مترعٌ بالتّزفِ والخوفِ

انتظارٌ لدمارٍ قادمٍ منْ فلكِ الغربِ

متى كانَ لهذا الغربِ أفقٌ

غيرَ أن يطغى

وأنْ يستافَ ديدانُ الغبارِ؟؟!

وتنتهي القصيدة بقوله:²⁶⁶

أيها العهرُ المدلّلى من بذاءاتِ السنينِ

سوفَ يمضونَ إلى جبانةِ الكبريتِ

والإسفلتِ

والغزى

على خطوِ الغزاةِ السابقينِ

ونظّلُ البذرةَ الأنقى

تجلّى اللهُ فيها

²⁶⁵ - لأقمار الوقت: عبد الكريم الناعم، ص 96.

²⁶⁶ - المصدر نفسه، ص 79.

بين زيتون وتين

وفيها يؤكد الشاعر حتمية زوال الغاصب، كما أثبتت ذلك حقائق التاريخ، ووقائع الحياة، مؤكداً حتمية انتصار الحق والوطن الذي يؤمن فيه وينتمي إليه روحاً وفكراً، وقد أسهمت القوافي المقيدة في هذه القصيدة لتفيد ثبات هذه القناعة وتأكيد حصولها الذي لا يقبل الشك، والاحتمال، آية ذلك ما ختم الشاعر به قصيدته حيث لجأ فيها إلى التناص الديني بذكر الزيتون، وهو رمز السلام والتين الذي جاء قسماً في القرآن الكريم في قوله تعالى: "وَالَّتَيْنِ وَالزَّيْتُونَ، وَطُورِ سِينِينَ، وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ" ²⁶⁷ التين والزيتون، ما يمنح كلامه الموثوقية والرسوخ في ذهن المتلقي وروحه، نظراً لما للدين من تأثيره في روح الذات البشرية.

غياب القافية: وهو يعني عدم التزام الشاعر بقافية موحدة في القصيدة، إنما تأتي متتابعة من غير أن يكون فيها حرف يتكرر في نهايات الجمل، أو المقاطع الشعرية، ومن هذا النمط ما نجده في قصيدة: (قلب الصوت) للشاعر: فراس فائق دياب ²⁶⁸ وهي قصيدة تنقسم إلى ثلاثة مقاطع جعل لكل مقطع منها رقماً متسلسلاً من 1 إلى 3 يقول في المقطع 1:

وبشكل يومي ستموت حروفي

ويموت الماء بأرض جدودي

وتموت عيوني ...

لا يحدث شيء

إلا موتي مثل الدودة

عافيتي أفواه الطير

يتحدث عني ملك الثوت

2

مبتعداً عني مبتعداً عن ليل

سأقود إليه الأقمار

²⁶⁷ - القرآن الكريم، سورة التين الآيات: من 1- 3

²⁶⁸ - من حطب الحلاج: فراس فائق دياب، ص 112 - 116.

تتفلت فيه حواسي
 وأسيرُ بعكسِ السَّيرِ
 أركضُ خلفي
 أكسرُ أغصانَ الأضواءِ
 وأنادي كلَّ مصابيحِ الأفراحِ
 أرصفه الصَّبواتُ
 أتأملُ أيَّامي مرآةَ خرابي
 كلَّ الكتبِ الغافيةِ بصدري
 يأكلني الآنَ رماذُ عصافيرِ نائمةٍ في قفصي
 أحلمُ
 أحلمُ
 وغداً سوفَ أنامُ
 في وطنٍ لهديلِ حمامِ
 تأتيني الحكمةُ
 أخترقُ الآنَ عنواناتي بقائي
 خلفَ حصانِ
 يحملُ أعلامي لصغيرِ دخانِ
 خطأً ما قبلي
 ما بعدي سيَّلُ سرابِ

وقد جاءت فيها حروف نهايات الجمل في المقطع 1 على النحو حروفي، جدودي عيوني شيء التي تكررت أربع مرات الدودة الطير التوت أما المقطع 2 فجاءت الكلمات في ختام الجمل الشعرية على النحو: (عني، ليل، الأقمار، حواسي، السير، خلفي، الأضواء، الأفراح، الصبوات، سراب) فيما يبدو المقطع ذو الرقم 3 ملتزماً بتنوع القافية؛ فنجد فيه الروي موزعاً بين الهمزة الساكنة التي تكررت (8) مرات في الكلمات: (أضواء، الصماء، الإغماء، عشاء للماء، الأشياء، صماء، الأبناء) و حرف (التاء) الذي تكرر (3) مرات في الكلمات: (تفاهات، الخطوات، نبوءات).

المزج بين الأوزان الشعرية المختلفة :

وهو أسلوب من أساليب البناء الشعري في القصيدة الحديثة الذي يقوم على الجمع بين أكثر من وزن شعري في القصيدة الواحدة .

المزاوجة بين تفعيلتين ومثاله شعر نائر زين الدين وقد أشار الشاعر إلى ذلك في إحالات قصائده ومن ذلك ما نجده في غير قصيدة من ديوانه : وردة في عروة الريح²⁶⁹ ومن قصيدة مشهد (6) يقول فيها :²⁷⁰

ووالدي لم يكمل الواحد والسبعين

عاش حروباً سبعة

تروي لنا الجدّة:

— لا أعلم من قاتل في لبنان

أسطولاً ورجعيين

لكنّه كان فتى ما طرّ بعد شارباه

عاد مسكوناً بوديان جبال

عقبت أمي

فهنا استخدم الشاعر تفعيلة الرجز : (مستعلن) وجوازاتها: (متعلن، ومفتعلن) ثمّ ينتقل إلى تفعيلة أخرى من الوافر: (مفاعلتن) التي يبدأ بها بعلامة فارقة للتمييز بإشارة خط قصير في إشارة إلى التغيير الحاصل في الوزن:²⁷¹

— بألوانِ التنايرِ القصيرةِ والنساءِ العِينِ

يبسّمُ مزهواً فتكملُ :

— ربما تذكر كيف رجعت من أيلول ؟

كيفَ غسلتَ في الماءِ المُسخّنِ ساعةً

قدميك ثمّ نزعت جوربك المدمى

ربّما تذكرُ كيفَ رجعتَ من تشرينِ

حدّقَ فينا مشرقَ القسماتِ

²⁶⁹ — وردة في عروة الريح : نائر زين الدين ، والقصائد على التوالي في ص 15، 44، 54، 116.

²⁷⁰ — المصدر نفسه ، ص 15.

²⁷¹ — المصدر نفسه ، ص 16، 17.

ثُمَّ تَكَدَّرَ الْوَجْهَ الْجَمِيلُ
تَخَضَّبَتْ عَيْنَاهُ
— لَيْتَ الْجِسْمَ ظَلَّ مُكْفَنًا بِالثَّلْجِ
فِي الْجَوْلَانِ
لَيْتَ الْعَيْنَ ذَابَتْ فِي التَّرَابِ وَمَا رَأَتْ
وَلَدًا يُقَاتِلُ أَهْلَهُ

دمج بين نظامي: التفعيلة والبيت وقد تمثل ذلك الدمج والمزاوجة في قصيدة : (المتيم)²⁷²
للشاعر: مظهر الحجي، وهو العنوان الذي وسم به الديوان ، يقول في مطلعها:

يَا ذَا الْمُتَيْمِ لَا تُعَانِدْ
دَارَ مَنْ تَهْوَى يَبَابُ
لَا تَحْبِسِ الرِّكْبَ الْعَجُولَ
فَلَيْسَ فِي الْأَرْجَاءِ بَابُ

وهو مطلع على إيقاع مجزوء الكامل الذي جاء مُذْيَلًا، بزيادة سبب خفيف على القافية بزنة :
متفاعلن متفاعلاتن وهو مقطع مؤلف من اثني عشر بيتاً ينتهي عند قوله:

يَا دَارَ مَنْ أَهْوَى سَلِمَتْ
وَأَنْ تَنَاهَبِكَ الذَّنَابُ

ليبدأ بعد ذلك النص الشعري بالتفعيلة ذاتها ، لكن من دون التزام بنظام البيت يقول :

أَوْ كُلَّمَا طَارَ الْحَمَامُ يَطِيرُ قَلْبِي خَلْفَهُ
مُتَعَلِّقًا بِجَدَائِلِ الرِّيشِ الْمَلَوْنِ
وَاشْتَعَالِ الْأَمْنِيَّاتِ
فَهَلْ سِيَحْمَلُنِي الْحَمَامُ إِلَى مَقَامَاتِ الْهَيْامِ
أَمْ أَنَّنِي أَهْوَى حَظِيمًا فِي شَقَاوَاتِ الْعَنْبِ ؟ !
ضَاقَتْ عَلَيْكَ حَدُودُ جِلْدِكَ يَا مُتَيْمٌ وَالْقَصَبُ

ثمَّ يعود في نهاية القصيدة إلى نظام العروض وفق البيت ولكن مع تغيير إلى بحر البسيط
يقول في قفلة المتيم :

²⁷² - المتيم : مظهر الحجي ، ص 22- 30

لا تبك عاصي ولا تندب طواحيننا
 ولا فراتاً ولا عيناً ولا سينا
 ولا رؤوس ولا فرسان تعهدهم
 قضى الزمان الذي كانوا شواحينا
 لا تبك غيرك يا مهزوم في وطن
 أباحه الصيّد قوَّاداً ميامينا
 لا تبك واشرب على أطلال أمتنا
 لعلَّه يبعثُ المخمورُ حطينا

وهكذا نلاحظ لجوء الشاعر إلى أكثر من أسلوب في تعامله الإيقاعي الذي يحاول من خلال التنويع والانتقال من بحر إلى آخر مدّ النفس الشعري لديه بطاقات تعبيرية ربما وجد أنّ البحر الأول لم يحسه الشاعر من إحساسات ما تزال حبيسة ، ولذلك فإنه يلجأ للتعبير عنها ، وإظهارها إلى بحر آخر وجده الشاعر متحقّقاً هنا في موسيقا البحر البسيط .
 ويبدو هذا النمط سمة أسلوبية لدى الشاعر مظهر الحجي آية ذلك أنه تكرر في الديوان نفسه في قصيدة ثانية بعنوان ورد على الشرفات التي يبدأها الشاعر بقوله ²⁷³:

يا ذا المتيم لا تُعانِدْ
 دار من تهوى حرام
 ناحَتْ بها الأقمارُ موجعةً وعاجلها الظلام
 وهي مطلع قصيدة طويلة تمتد إلى خمسة عشر بيتاً تنتهي بقوله :
 لا تنشدِ الشَّعرَ الخلوب
 فأولُ الموتِ الكلام
 واشربْ على تلفِ الحبيبِ فدارُ من تهوى حرام
 ثم يتابع النص بشعر التفعيلة:
 أو كلما عبرت زرايرُ الشمالِ على ثلوجك
 رحتَ تنحبُ
 أو تريقُ الروحَ في دنّ طواه العنكبوتُ

²⁷³ المتيم: مظهر الحجي، ص 37 - 46.

هل ترتجي يوماً جديداً ؟

أم هل ستقضي العمرَ مشدوداً إلى وترِ الرثاءِ

هذا كلامٌ لا يليقُ بعاشقٍ حتَّى العياءِ

ويُنهي القصيدة بأبيات مُضمَّنة من شعر ديك الجن الحمصي على البحر البسيط منها :

ودَعَّتها ولهيبُ الشَّوقِ في كبدي والبينُ يبعدُ بينَ الرُّوحِ والجَسَدِ

فكانَ أوَّلُ عهدِ العينِ يومَ نأتُ بالدَّمعِ آخرُ عهدِ القلبِ بالجلدِ

ونلاحظ أن الشاعر قد اعتمد على تلك التقنية من حيث تنويع الأوزان وتغيير البحر مع إضافة جديدة هي تضمين أبيات شعرية لشاعر آخر ، مسوغ ذلك التضمين أن الشاعر وجد في تجربة الشاعر القديم المأساوية في الماضي ما يُعبّر عن تجربته الحياتية المعاصرة .

ويلجأ الشاعر إبراهيم عباس ياسين إلى ذلك الدمج في قصيدته (الجمر) التي يقدمها بإهداء إلى الشاعر العراقي بدر شاكر السياب التي يستهلها بنمط شعر التفعيلة من البحر الكامل وهي قصيدة طويلة امتدت على مساحة عشر صفحات من الديوان يقول في مطلعها ²⁷⁴:

قمرٌ على بغدادَ

يسفحُ ماءهُ الفضيَّ ساريةً

تُضوىء في الطريقِ إليك صحراء الغياب

قرنفلة بدمي

تهيئُ ما تيسرُ من مواويل النّخيل

ومن تراتيل البلادِ المُقبلُ

ثم يبدأ بمقطع من نظام البيت المقفى على مدى اثني عشر بيتاً لم يلتزم فيها الشاعر بقافية واحدة وإنما نوع القوافي التي جاءت ثنائية ، وهي على التوالي : الراء المضمومة ، الراء الساكنة ، الهاء الساكنة ، الدال الساكنة ، الباء الساكنة ، الباء المكسورة التي تنتهي بها هذه الأبيات بقوله ²⁷⁵ :

يصيحُ من منفاه في وحشةِ الدَّربِ :

اللهُ يا الله ماذا جنى شُعبي ؟ !

ويعود بعد هذا النمط إلى ما بدأ به القصيدة على موسيقى تفعيلة الكامل يقول فيها ²⁷⁶:

²⁷⁴ - كأنك أنثى النهار الأخير : إبراهيم عباس ياسين ، ص 47.

²⁷⁵ - المصدر نفسه ، ص 52.

²⁷⁶ - المصدر نفسه ، ص 56.

سجيتك الفقراء والشهداء (حفار القبور) (المومس العمياء)

أطفال الملاجىء والنساء

ويجيتك الأيتام

إنَّ الساعة اقتربت

وإنَّ قيامةً أخرى

ستعلنها الدماء

وهنا يُشير الشاعر إلى عنوانات قصائد السياب من مثل : (حفار القبور) و(المومس العمياء)

الإيقاع الموسيقي في شعر التفعيلة

من غير الخفي أن الموسيقى أهم عنصر من عناصر الشعر حتى قيل في تعريفه قديماً الشعر كلام موزون مقفى، وهذا التأكيد إنما مصدره إدراك الحدود الفارقة بين الشعر، وما سواه من أصناف الأدب الأخرى، ذلك أن الموسيقى حجر الزاوية والركن الذي يُبنى عليه الشعر.

3- أساليب بناء العنوان في شعر التفعيلة السوري:

بداءة تُشير إلى أن مسألة العنونات مسألةً حَدَثِيَّةٌ، وهي وليدة العصر الحديث، إذ لم تكن هذه القضية مما يشغل بال الشاعر القديم: " ولم يكن هذا من مجالات اهتمامه؛ لذلك كانت تردنا القصائد دون احتفاءً بالعنوان"²⁷⁷، وكانت القصيدة تُنسب إلى قافيتها تُسمى بها؛ فيقال لامية الشنفرى وسينية البُخترى، ودالية النابغة، لكن بدأ النظر إلى العنوان على أنه ضرورة، ووسم لا بد منه في العصر الحديث، ولذلك فقد رأينا أن ندرس هذا الجانب في شعر التفعيلة السوري؛ لما للعنوان من أهمية مميزة في الدراسات المعاصرة، إذ لم يعد مجرد علامة تمييزية لنص من نص آخر، بل أصبح بمنزلة نص يعلو النص: " فمن أهم السمات الجمالية التي تميز الشعر المعاصر أن الشاعر أصبح حريصاً على أن يضع عنواناً لكل قصيدة، بل انتقل أيضاً إلى كل ديوان يُصدره"²⁷⁸.

إنَّ مسألة العنوان من المسائل التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بقضية الحداثة الشعرية، وهي تتعلق بالكشف عن مدى الارتباط بين النص الذي يُمثلُ الجسد، وعنوانه الذي يأتي بمكانة الرأس لهذا

²⁷⁷ - قصيدة الومضة - دراسة نظيرية تطبيقية - : هائل محمد الطالب أديب حسن محمد، ص 35.

²⁷⁸ - جماليات القصيدة المعاصرة : طه وادي ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان ، 2000 م ، ص 91.

الجسد، وهو ما يبعث على التساؤل عن مدى التشابه بين الرأس/ العنوان، والجسد/ النص في تشكيل الملمح العام للنص من اختلافه عنه.

وسنتبع دلالة العنوان من الناحيتين : المعجمية والاصطلاحية ، ومن ثم بحثنا في أساليب الشعراء التي استخدموها في اختيار عنواناتهم وفق معيارين هما :

الأول - المعيار اللغوي .

الثاني - معيار التقنية الأسلوبية.

ووفق هذا التحديد رصدنا عينة من عنوانات شعراء الحداثة السوريين الصادرة في المدة الزمنية المحددة للدراسة، وفمنا بعملية استقراء تلك العنوانات في هذه العينة التي قدمناها على أنها نموذجاً جزئية تشكل ملامحاً من ملامح الصورة الكلية . ومن ثم أثبتنا ما توصل إليه البحث من نتائج ، وما قرّر لدينا من خلال تلك العينة التي اخترناها تمثلت في أنّ العنوان لم يعد مجرد وسم دال على النص كعلامة تمييزية وحسب، بل أصبح نصاً له اشتراطاته الجمالية التي ترتبط بالذائقة الجمالية للشاعر، وهو في الوقت نفسه يمنح الشاعر مساحة من الحرية في اختيار النمط اللغوي، وكذلك التقنية الأسلوبية في الصياغة التعبيرية.

وسنكشف عن موضوعة العنوان التي أصبحت من أكثر موضوعات النص الحداثي تداولاً واشتهاراً ، وقد أخذت اهتمام عدد كبير من نقاد الحداثة الذين أولوه اهتمامهم في الدراسات المعاصرة التي صدرت متلاحقة في هذا الميدان، وجعلت لموضوعة العنوان أبواباً وفصولاً، نشير في هذا السياق إلى كتاب : " في نظرية العنوان " لـ : حسين حسين ، والسيمولوجيا والعنونة ، والإفادة من المنهج الإحصائي والمنهج التاريخي الذي اعتمدنا عليه في تتبع العنوان لدى شعراء التفعيلة السوريين ضمن إطار زمني محدد ما بين عامي 2000م إلى 2019م مستنديين إلى الدواوين الشعرية الصادرة في هذه المدة الزمنية بغض النظر عن مسألة الأجيال الشعرية، والعمر الزمني للشاعر، وتجربته الإبداعية .

وذلك انطلاقاً من الإجابة عن الأسئلة الآتية :

ما المقصود بالعنوان ؟ وما وظائفه في النص الشعري، وما مدى ارتباط الشاعر الحداثي بانتقاء العنوان لنصه ، أو ديوانه ؟ ما المقصود بالأسلوب ؟ وما دلالة البناء أو البنية ؟ وما تعريف شعر التقنية ؟

— العنوان

لُعَّةٌ :مَنْ الْجَذْرِ الثَّلَاثِيَّ : (ع ن ن) وقد جاء في لسان العرب عننت الكتاب وأعنتته لكذا أي عرضته له وصرفته إليه، وعنَّ الكتاب يَعْنُهُ عَنَّا وَعَنْهُ كعنوانه ،وعنونه وعلونه بمعنى واحد مستق من المعنى وَ يُقَالُ عَنَّنْتُ الْكِتَابَ أَعْنَهُ عَنَّا ،وعنونه وَعَنَّنْتُهُ أَعْنَهُ تعيناً ،وإذا أمرت قلت عَنَّنُهُ²⁷⁹

وَ فِي الْقَامُوسِ الْمَحِيطُ بِمَعْنَى الْإِعْلَانِ وَالْمَجَاهِرَةِ، أَعْلَنَ إِلَيْهِ الْأَمْرَ ،وعنوان الكتاب عنوانه²⁸⁰

وأورد البستاني: "عُنوانَ الْكِتَابِ وَعنوانُهُ ، وَعُنْيَانُهُ أي ديباجتهُ وسمُّهُ ،وسمِّيَ بِهِ لِأَنَّهُ يَعْنُ لَهُ مِنْ نَاحِيَةٍ ،وأصله عُنوان كل ما استدلت بشي يظهر على غيرك، وما يدللك ظاهره على باطنه"²⁸¹.

وفي الاصطلاح : يُمكن حصر المعنى الاصطلاحي للعنوان بأنه: " الأثر الدال على النص ، فهو نقطة التواصل بين جمهور المتلقين من جهة، وبين الموضوع من جهة ثانية"²⁸². " وَقَدْ عَرَفَهُ رُولَانُ بَارْتِ بِأَنَّهُ " أَنْظَمَهُ دَلَالِيَّةً سِيمِيائيَّةً تَحْمِلُ فِي طَيَّاتِهَا قِيَمًا أَخْلَاقِيَّةً وَاجْتِمَاعِيَّةً وَ إِيْدِيُولُوجِيَّةً وَ هِيَ رِسَائِلُ مَسْكُوكَةٌ مُضْمَنَةٌ بِعَلَامَاتٍ دَالَّةٍ مُشَبَّعَةٍ بِرُؤْيَا الْعَالَمِ يَغْلِبُ عَلَيْهَا الطَّابِعُ الْإِيْحَانِي " "²⁸³.

فهو : " مَقْطَعٌ لُغَوِيٌّ أَقْلٌ مِنْ الْجُمْلَةِ يُمَثِّلُ نَصًّا أَوْ عَمَلًا فَنِّيًّا، وَالْعُنْوَانُ بِرَغْمِ قِلَّةِ كَلِمَاتِهِ إِلَّا أَنَّهُ يَمْلِكُ خَاصِيَّةَ الْإِنْتِشَارِ، لِأَنَّهُ مُكْتَفٍ وَمَشْحُونٌ دَلَالِيًّا، وَ لِهَذَا سُمِّيَ نَصًّا مُوَازِيًّا، فَالْعُنْوَانُ هُوَ مَجْمُوعُ الْعَلَقَاتِ اللَّسَانِيَّةِ الَّتِي يُمكنُ أَنْ تَرَسُمَ عَلَى نَصٍّ مَا مِنْ أَجْلِ تَعْيِينِهِ، وَمِنْ أَجْلِ أَنْ تُشِيرَ إِلَى الْمُحْتَوَى الْعَامِّ وَ أَيْضًا مِنْ أَجْلِ جَذْبِ الْقَارِئِ، وَهُوَ مَا يَلْتَقِي مَعَ قَوْلِ بُشْرَى الْبُسْتَانِيِّ الَّتِي تُشِيرُ إِلَى أَنَّ " الْعُنْوَانَ رِسَالَةٌ لُغَوِيَّةٌ تَعْرِفُ بِتِلْكَ الْهَوِيَّةِ، وَتُحَدِّدُ مَضْمُونَهَا، وَتُجَذِّبُ الْقَارِئَ إِلَيْهَا، وَتُغْرِيه بِقِرَاءَتِهَا، وَهُوَ الظَّاهِرُ الَّذِي يَدُلُّ عَلَى بَاطِنٍ " "²⁸⁴.

وظائف العنوان :

²⁷⁹ -مقاييس اللغة : أبو الحسين أحمد بن فارس، تح: محمد عبد السلام هارون ،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2002م،ج4،ص421.

²⁸⁰ - القاموس المحيط: الفيروز آبادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2 ، 1302 هـ، ج4، ص245.

²⁸¹ -معجم البستاني : عبد الله البستاني، مكتبة لبنان، ط1، 1996م، ص759.

²⁸² - إشكالية مقارنة النص الموازي وتعدد قراءاته عتبة العنوان نموذجاً : محمد التونسي جكيب،مجلة المؤتمر العلمي الدولي

الأول،جامعة الأقصى، غزة،فلسطين،أبريل،2006م، ص 509.

²⁸³ - السيمولوجيا والعنونة جميل حمداوي : مجلة : عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مج 25، ع 3،

1979م، ص 96.

²⁸⁴ -قراءات في الشعر العربي الحديث: بشري البستاني، دار الكتاب العربي، بيروت،2002م،ص34.

أَصْبَحَ (العنوان) مِنْ قَضَايَا الشَّعْرِيَّةِ الَّتِي يُؤْلِيهَا الشَّاعِرُ الْحَدَاثِي جُلَّ عِنَايَتِهِ، وَغَايَةِ اهْتِمَامِهِ حَتَّى أَصْبَحَ نَصًّا آخَرَ يَشْتَغِلُ الشَّاعِرُ عَلَيْهِ بِحِرْصٍ، وَحِرْفَةٍ بِقَدْرِ اهْتِمَامِهِ بِالنَّصِّ نَفْسِهِ ، لما للعنوان من قيمة في إبراز هويّة النص من جهة ، كما أن للعنوان وظائف متعدّدة من جهة أخرى.

وقدّم جبرار جينيّت ثلاث وظائف للعنوان تتّمتلّ هذه الوظائف في تعيين العمل، وتعيين محتواه ، وجذب الجمهور، ووفق هذه الرؤيا؛ فإنّ العنوان يؤدي الوظائف الآتية :

1 - الوظيفة التّعينية : وهي التي تُعَيِّن اسم الكتاب، وتُعرِّف القراء بكلّ دقّة، وبأقلّ ما يُمكن من احتمالات اللبس²⁸⁵

2- الوظيفة الوصفية: التي يقول العنوان من خلالها شيئاً عن النص، أي هي الوظيفة الموضوعاتية التي تختلط مع الوظيفة الإيحائية: وهذه الوظيفة الإيحائية تحمل قيمة إيجابية كونها ليست قصدية²⁸⁶.

3 - الوظيفة الإغرائية : وهي التي يُحاول فيها المؤلّف لفت انتباه القارئ، وجذبه من خلال عنصر الإدهاش والإثارة التي يُحاول المؤلّف فيها أن يستحوذ على الطّاقة الفكرية لدى القارئ وهو ما يلتقي مع رأي انطوان كومفليون الذي يرى : " بأن الوظيفة المركزية للعنوان هي الوظيفة المرجعية، لأنه يُشير إلى نصّ بأكمله، إضافة إلى الوظيفة الوظيفية الإغرائية"²⁸⁷.

وتتجلى أهمية العنوان على مستوى الفهم والدرس للنص الأدبي بكونه: " يمدّنا بزايد ثمين لتفكيك النص، ودراسته"²⁸⁸.

تقنيات صياغة العنوان :

لجأ شعراء الحدّاث إلى جملة من التقنيات الأسلوبية في بناء عناوينهم الشعرية ، وقد تعدّدت تلك التقنيات كلّ حسب ذائقته الجمالية للشعر من جهة ، وما تُملّيه عليه أبعاد تجربته الذاتية من جهة، وسننظر في أساليب بناء العنونة وفق معيارين :

المعيار الأوّل التركيب اللغوي للعنوان

المعيار الثاني التقنية الأسلوبية في بناء العنوان

²⁸⁵ - عتبات جبرار من النص إلى المناس: عبد الحق بلعابد : ، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ، ناشرون، ط1 ، الجزائر ، 2008م ، ص 86.

²⁸⁶ - عتبات جبرار من النص إلى المناس عبد الحق بلعابد ، ص 86.

²⁸⁷ - العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسألة التأويل: محمد بازي، دار الأمان، الرباط، 1، 2012م، ص16.

²⁸⁸ - دينامية النص: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993م، ص161.

أولاً - مِغْيَارُ التَّرَكِيبِ اللَّغَوِيِّ : وَسَنَنْظُرُ مِنْ خِلَالِهِ إِلَى نَمَطِ بِنَاءِ الْجُمْلَةِ مِنْ حَيْثُ الْإِبْتِدَاءُ بِالِاسْمِ أَمْ بِالْفِعْلِ، وَعَدَدُ الْكَلِمَاتِ ، وَنَوَازِعُ هَذَا النَّمَطِ إِلَى قِسْمَيْنِ عُنَوَانَاتِ التَّرَاكُيبِ الْإِسْمِيَّةِ وَعُنَوَانَاتِ التَّرَاكُيبِ الْفِعْلِيَّةِ ، وَمِنْهُ نُشَعِبُ الْقَوْلَ فِي الْعُنَوَانَاتِ ذَاتِ الْكَلِمَةِ الْمُفْرَدَةِ ، وَالْعُنَوَانَاتِ ذَاتِ التَّرَكِيبِ الْمُتَعَدِّدِ الْكَلِمَاتِ

اسْمُ الشَّاعِرِ	عُنْوَانِ الدِّيَوَانِ	نَوْعُهُ	سَنَةُ الصُّدُورِ
عَبْدُ الْكَرِيمِ النَّاعِمُ	عِرَاقُ	اسْمُ مَكَانٍ	2011م
	آفَاقَ	اسْمُ جَمْعٍ مَذَكَّرٍ	2016 م
	تَأْمَلَاتُ	اسْمُ جَمْعٍ مَوْثَثٍ	2011م
مَظْهَرُ الْحَجِّي	الْمَتْنِيمُ	اسْمُ مَذَكَّرٍ	2018 م
طَالِبُ هِمَاشَ	النَّادِمُ	اسْمُ مُفْرَدٍ	2003م
جُمُعَةُ صَالِحِ الْكُحُودِ	يَكْفِي	فِعْلٌ مُضَارِعٌ	2019م

العُنْوَانُ الْكَلِمَةُ وَيُلاحِظُ عَلَى هَذَا الْأُسْلُوبِ مِنَ الْعُنَوَانَاتِ الَّتِي جَاءَتْ كَلِمَاتُ مُفْرَدَةٍ أَنَّهَا عَبَّرَتْ عَنْ خُصُوصِيَّةٍ مُحَدَّدَةٍ ، فَمِثْلُ هَذَا النَّمَطِ الْمَفْرَدِ فِي بِنَاءِ الْعُنْوَانِ يَشِي بِأَنَّ الْإِسْمَ الْمَفْرَدَ فِي دَلَالَتِهِ الرَّمْزِيَّةِ يَكْتَفِي بِذَاتِهِ، وَهُوَ مَا لَا يَحْتَاجُ إِلَى زِيَادَةٍ فِي الْإِشَارَةِ إِلَيْهِ، لَمَّا لِلْمَكَانِ مِنْ دَلَالَةٍ مَعْنَوِيَّةٍ فِكْرِيَّةٍ وَعَاطِفِيَّةٍ رَاسِخَةٍ كَمَا فِي دِيْوَانِ (عِرَاق) لِلشَّاعِرِ: عَبْدُ الْكَرِيمِ النَّاعِمِ، فَالْعُنْوَانُ هُنَا رَمَزُ لَوْطَنِ (العراق) والعنوان عندما يرتبط بمفهوم الأوطان؛ فإنما هو يأتي بحمولات دلالية تُحِيلُ عَلَى الْبُعْدِ الْقَوْمِيِّ؛ لِأَنَّ الْعُنْوَانَ بِهَذِهِ الدَّلَالَةِ يَكُونُ - كَمَا يَرَى أ.د. نَزَارُ عِشْيَ فِي حَدِيثِهِ عَنْ دَلَالَةِ الْعُنَوَانَاتِ وَالْأَسْمَاءِ وَارْتِبَاطِهِمَا بِمَفْهُومِ الْوَطَنِ -: " من الوسائل التعبيرية التي يلجأ إليها الشاعر في قصائده الوطنية والقومية، لتكون صوتاً قوياً مدوياً، ووسيلةً من وسائل المقاومة والتصدّي ".²⁸⁹

وقد يأتي العنوان المفرد إحالة على حالة عاطفية تختصر حالات شعورية متعددة، ومن هذا النمط ديوان (المتيم) للشاعر: مظهر الحجي، وقد يأتي العنوان المفرد تجسيدا لحالة مر بها الشاعر كما في عنوان (النادم) للشاعر: طالب هماش، وتأتي العنوناات للدلالة على ما يعتمل في

²⁸⁹ - الوطن في الشعر العربي الحديث: سورية: نزار محمد عيشي ، ص 335.

نفس الشاعر من مواقف وتجارب تحاول أن يختصرها بكلمة العنوان، وهو ما يتمثل في ديواني الشاعر : عبد الكريم الناعم: (آفاق) وديوان (تأملات) . وربما جاء العنوان دالاً على رغبة فيكون الفعل إشارة إلى تحقيق تلك الرغبة، وهو ما جاء في عنوان الشاعر جمعة الكعود الموسوم بـ (يكفي).²⁹⁰

عنوانات التركيب الاسمي ونُقَسِّمُ هَذِهِ العنوانات حَسَبَ بُنَائِهَا اللُّغَوِيِّ إِلَى :

عنوانات قائمة على بنية التركيب الإضافي من مثل :وشوم الظل²⁹¹ ، فراشة الوقت²⁹² ، جنازة الإرث²⁹³ ، (سيدة الرمال)²⁹⁴ ، طرائد النور²⁹⁵ رنين الظلال²⁹⁶ ، سلافة الروح²⁹⁷ ، أغنيات الصمت²⁹⁸ ، حصاد الماء²⁹⁹ . والملاحظ أن هذا النمط من التراكيب في العنوانات تكسبها طاقة إضافية بما يحمله التركيب الإضافي من قدرة على الجمع بين الحدود المتباعدة، إذ غالباً ما تأتي هذه العنوانات مُتَّسِمَةً بالانزياح الدلالي عبر الجمع بين اللفظين بإحدى الطرق الآتية:

- الطريقة الأولى - استخدام الألفاظ من حقلين دلاليين مختلفين كما في عنوانات : (وشوم الظل ، فراشة الوقت، جنازة الإرث، سيدة الرمال، طرائد النور، سلافة الروح).

، (طرائد النور)³⁰⁰ وعلى الرغم من أن بنية العنوان أنشأت على ركني التركيب الإضافي باستخدام لفظين فقط ، إلا أن هذين اللفظين يحيلان على دلالات أبعد من حصرها في الكلمة بحد ذاتها ؛ فقد استطاع من خلال هذا التركيب الإضافي أن يجمع بين ثلاثة مستويات؛ فعلى مستوى الحقل الدلالي قرن بين حقلين مختلفين ، كما ربط بين صيغتي المفرد والجمع على مستوى العدد ، والتذكير والتأنيث من حيث الجنس ، وقد جاء العنوان بصورة استعارة قامت على عنصر المفارقة التي أسست لإدهاش المُتلقّي بالربط ما بين النور والطرائد ؛ فطرائد جمع مفردة : طريدة ، وهي ما يقع عليه فعل الملاحقة عادة من بهيمة أو طير، وكأئما الشاعر أراد أن يشير إلى عملية

²⁹⁰ - يكفي : علي جمعة الكعود ، 2019م.

²⁹¹ - وشوم الظل: علي جمعة الكعود ، 2017 م .

²⁹² - فراشة الوقت :علي جمعة الكعود: وزارة الثقافة السورية ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، 2015 م .

²⁹³ - جنازة الإرث: منير خلف: اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002 م

²⁹⁴ - سيدة الرمال: حمزة رستناوي، 2005 م

²⁹⁵ - طرائد النور: محمد سعيد العتيق : دار العراب ، دمشق ، 2016 م .

²⁹⁶ - رنين الظلال: محمد سعيد العتيق : دار رفوف ، دمشق ، 2018 م .

²⁹⁷ - سلافة الروح: راتب سكر ، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2012 م .

²⁹⁸ - أغنيات الصمت: إيد خزل ، دار التوحيدي ، حمص ، 2018 م .

²⁹⁹ - حصاد الماء: حسان الجودي ، حمص، 2000 م .

³⁰⁰ - طرائد النور: محمد سعيد العتيق، دار العراب ، دمشق ، 2016 م .

المخاض الإبداعي للشعر الذي يُشبهه بالنور، فيما الشاعر هو الصياد الذي يتحين فرصة في اقتناص تلك الطرائد التي تتقاذف أمامه من الكلمات والصور وفي عنوان (نَحَاتُ ظِلّ) ³⁰¹ يكشف الشاعر عن رغبته في تجاوز محدودية الطاقة التعبيرية للكلمات في إطار نسقها الذي يمنحها إياه المعجم؛ لينتقل من حقل اللغة إلى حقل الفنون التشكيلية باستعارته أحد مصطلحاتها؛ إذ ينأى باللغة إلى فنّ النحت ، الذي: " يتميز عن التصوير بأنه لا يميل إلى الخداع ، ذلك لأنه معرض لأن تحكم عليه بواسطة اللمس، وحتى الاستعانة باليد، ويُمكن الإحاطة به من كل الجهات بواسطة النظر " ³⁰²

ويكون فن النحت في الصخر، وليس في الـ (ظِلّ)، ومن هنا تبدو غرائبية العنوان التي تكشف عن عنصر الجمال فيه، وتُحقّق حالة اندهاش المُتلقي بما تحيل عليه الدلالة وفق تركيبها الإضافي الذي أضفى على العنوان هذه الجمالية؛ لينفتح السؤال عن ماهية هذا النحت، وما هي مستويات انشغال الشاعر بتحقيقه؛ فثمة تداعيات تتقاذف إلى الذهن عبر مرسلّة من الأسئلة التي تُشكّل منجماً من الأسئلة تنتظر الأجوبة من متلقي النص ³⁰³ ، وهو ما يحتاج من المتلقي مزيداً من التأمل والتفكير في محاولته الوصول إلى إجابات؛ فعن أيّ نحتٍ يتحدّث الشاعر ؟ وهل ثمة من حيز مكانيّ يتموضع فيه الظل للقيام بإجراءات النحت فيه ؟! يضعُ الشاعر المُتلقي من خلال هذه العتبة النصية أمام لوحة سورالية، ولكنها سورالية جذّابة تدفع إلى مزيد من التأمل في محاولة استكشاف ما ورائيات الكلمة، وما يتخفّى وراء عتبات التركيب كله التي تمارس لعبة الغواية التي تتبعها لدّة الاكتشاف، وبذلك تتبدّى جمالية الأسلوب، من خلال صيغة مبالغة اسم الفاعل: (نَحَات) التي تُفيد فاعليّة هذا الـ نَحَات، وأن قدرته بفعل قوّة داخلية؛ لأنه مُحدث الفعل لا منفعل فيه وفي التركيب ما يشير إلى أن الفعل مُتحقّق والحدث قائم، لأنه لا معنى للتوصيف إن لم تكن الصفة حقيقية، وبهذا البُعد يتكشف جمال الانتقاء للعنوان الذي انتقل من نطاق المادي إلى مجال المعنوي عبر تشابك يوحى بجماليات الانتقاء وتوفقه في الاختيار؛ فقوّة تأثير النحت واستمراره في الوجود أكثر من أي فن آخر، وكأنما أراد الشاعر أن يشير إلى رغبته في خلود لغته

³⁰¹ - نحات ظل: محمد سعيد العتيق، دار رفوف، دمشق، 2018 م .

³⁰² - مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن : أميرة حلمي مطر ، دار التنوير ، القاهرة ، ط1، 2013 م ، ص 152.

³⁰³ - تحولات الدلالة في النص الشعري - قضايا ونماذج - : هائل محمد الطالب، مطبعة اليازجي، دمشق، ط1، 2012م ص100.

/ شعره من خلال هذا النحت الذي يقوم بإحداثه في ظلّ ، وقد جاء اللفظ : (ظلّ) اسماً نكرة ليدل على عموم مطلق غير محدد، إنه ظل مفتوح ومتعدد الدلالات والأهداف؛ ما يعكس أنّ مجال اهتمام الشاعر وانشغاله الوجودي أكبر من أن ينغلق في إطار مُحدّد ، وبذلك نرى مدى الانفتاح الذهني لدى انتقاء العنوان، وقدرة الشاعر على اختيار ما يناسب الرسالة الوجودية التي يريد إبلاغها من خلال أدواته الجمالية في التعبير عنها³⁰⁴ .

- **الطريقة الثانية -** استخدام الأضداد التي تفيد بإبراز حدة التناقض بين المفردتين، ما يشكل ميزة للعنوان الذي تبرز فيه حدة التوتر من خلال هذا الجمع بين الشيء وضده، ومن هذا الأسلوب ديوان : (أغنيات الصمت للشاعر: إياد خزل) وديوان (حصاد الماء) للشاعر: حسان الجودي

ديوان: (موتى من فرط الحياة) للشاعر: أديب حسن محمد³⁰⁵.

و ديوان : (فجر المساء)³⁰⁶ الذي بني على الجمع بين اسمين كان التركيب الإضافي القائم على التضاد مسوّغ الربط بينهما، والتضاد في اللغة يُسهم في جلاء الدلالة وتأكيد فروقاتها، والأضداد عندما تجتمع في إطار نسق لغوي واحد تحقق جمالها اللغوي الذي يُحيل على انكشافات المعنى، وتجليّة الصورة المرسومة من خلال ثنائية الجمع بين الشيء ونقيضه،

إذ (الفجر) يُشير إلى الابتداء، وما يُحيل عليه من رمزية على الحيوية، وتجدد الطاقة وانبعاث التفاؤل، و (المساء) بما يحمله من دلالات على النهايات الحزينة التي ارتبطت برمزية المساء، وما يكتنف هذه اللفظة من دلالات على الفراق والنهايات، وبهذا البناء الأسلوبي للعنوان من خلال التركيب الإضافي ينفّث العنوان على آفاق من جماليّات المعنى، وتعدّد أفاقه الرمزي³⁰⁷.

الطريقة الثالثة : تكون بلجوء الشاعر إلى تقنية التزامن الحسي الذي يقوم على تبادل الحواس وظائفها ،وهو ما يبرز في ديوان (رنين الظلال) ،(على ضفاف الروح) للشاعر: محمد سعيد العتيق: وتظهر تقنية المفارقة من خلال عنوان ديوان : (رنينُ الظلال) للشاعر محمد سعيد

³⁰⁴ - أطيايف موشور الرؤيا : وليد العرفي، دار العتيق ،دمشق، 2020م، ص24.

³⁰⁵ - موتى من فرط الحياة: أديب حسن محمد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.

³⁰⁶ - فجر المساء: محمد سعيد العتيق، دمشق، 2018 م

³⁰⁷ - أطيايف موشور الرؤيا: وليد العرفي، ص 20

العتيق إذ يستثمر الشاعر فنَّ الموسيقى، إذ جمع ما يدلُّ على صوت موسيقي مع لفظ الظلال ضمن تركيب إضافي ليس من مصاحباته اللغوية، ومن هنا تبدو مفارقة العنوان لما هو غير متوقع، وبهذا الانزياح تتبدَّى جمالية الأسلوب في بناء العنوان الذي يعكس ذائقة الشاعر الجمالية، كما يكشف عن ملكة نقدية، ورؤيا إبداعية تستطيع أن تتفهم دواخل الآخر؛ لتحقيق جسر تواصلها معه من خلال عتبة العنوان التي تُمثِّل أول صلة اتصال بين الشاعر والمتلقي باعتبار الديوان الشعري رسالة كلامية يريد الشاعر توصيلها إلى المتلقي على اختلاف مشاربه الاجتماعية، وتنوع ثقافته وتباين مشاربه³⁰⁸ ف: (كل فعل اتصال ينطوي على قصد من طرفه يجمع بينهما على قاعدة المرسل، ثمة إذن قصد للبث من طرف المرسل، وقصد لتلقي هذا البث من طرف المستقبل هذا في المرسل ذاتها أي العمل، فعنوان العمل يتوجه إلى المستقبل بجماع المرسل إن على مستوى الجنس أو على مستوى الموضوع أو حتى على مستوى موقف المرسل من خطابها الذي تتأسس داخله)³⁰⁹

لقد أسهم بناء العنوان من خلال بنية التركيب الإضافي في الجمع بين لفظي رنين الدال على صوت موسيقي، والظلال التي تُوحى بانحسار الشمس في وقت محدد من النهار، وبهذا التشكيل تظهر مفارقة العنوان التي أضفت عليه جمالية الصياغة، ومنحته بُعداً دلاليّاً يتجاوز حدَّ معجمية اللفظين البانيين للعنوان، لينفتح العنوان على أكثر من معنى، وأبعد من تفسير، وكلما اختلفت التفاسير، وكثرت التأويلات دلّت على جمالية العنوان وفنيته العالية، فتعدد المعاني على قلة الكلمات مؤشّر على بلاغة التركيب، وجمالية الأسلوب.

: (على ضفاف الروح)³¹⁰

تشكّل العنوان من شبه جملة ومضاف إليه: "والابتداء بحرف الجرّ: (على) أفاد معنى الاستعلاء، وارتفاع الشاعر من حيث الرؤيا والعاطفة إلى عوالم الروح التي لا يُدرك كنهها إلا الله، ما يكشف عن حالة ترفٍ عاطفيّ، وسموّ انفعاليّ عالٍ يرتقي إلى مصاف التصوّف، وكأما الشاعر يلتقي من حيث الموقف بالشاعر بدوي الجبل في قوله:³¹¹

تقسّم الناس دُنْيَاهُمْ وفتنتها وقد تفرّد من يهوى بدُنْيَاهُ

³⁰⁸ - أطياف موشور الرؤيا: وليد العرفي، ص 27.

³⁰⁹ - العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي: محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص 21.

³¹⁰ - على ضفاف الروح: محمد سعيد العتيق، دار رفوف، دمشق، 2015م.

³¹¹ - ديوان بدوي الجبل (محمد سليمان الأحمد، ت 1981م): تقديم أكرم زعيتّر، دار العودة، بيروت، 1978م، ص 385.

فقد بنى الشاعر لنفسه عالمه البرزخي الخاص بعيداً عن المحسوس والملموس؛ لينعتق في فضاء الروح التي يجعل لها حيزاً وجودياً، وماهية بإسباغ صفة السيولة عليها، وفي هذا التزامن الحسي من خلال تقارض الحواس، وتبادل وظائفها يبدو التعبير وفق بناء شبه الجملة مُحققاً قدرته في إنجاز جذّاب".³¹²

عنوانات قائمة على بنية التركيب الوصفي مثل: (طائرهما الغريب)³¹³ وهذا الأسلوب من العنونة يفيد ثبات الصفة التي يريد الشاعر الإعلان عنها .

عنوانات مكونة من: خَبَرٍ + مُضَافٍ إِلَيْهِ مِنْ مِثْلِ (شَاهِدَةُ قَبْرِ)³¹⁴، (سِيرَةُ بَنَرٍ)³¹⁵ ، إكليل من شوك³¹⁶، قصائد لغيره³¹⁷، نَحَاتُ نُورٍ³¹⁸ وهذا الأسلوب في بناء العنوان يعمل على خلق حالة تفاعل بين المتلقي والعنوان الذي يأتي تعبيراً عما يمكن أن يرد من تساؤل في ذهن لمتلقي قبل أن يلج المتن النصي للديوان.

عنوانات مكونة من: خَبَرٍ + شَبْهِ جُمْلَةٍ : فَضَاءٌ لِلْكَلامِ³¹⁹، وَرْدَةٌ فِي عُرْوَةِ الرِّيحِ³²⁰، شَيْءٌ عَنْهَا³²¹ عنوانات قائمة على أسلوب النفي من مثل: لم يعد للكلام فضاء³²²، لا هدنة للماء³²³ ، نشيدٌ لم يكتمل³²⁴ أما هذا الأسلوب من العنونة القائم على أسلوب النفي، فإنما يُبنى بهدف تأكيد ما هو واقع، ومعه لا يكون ثمة إمكانية للتغيير، وهو ما يقتضي النفي على النص لا الاحتمال.

عنوانات ارتكزت على صيغة نَحَتْ كَمَا فِي عُنْوَانِ دِيْوَانٍ : (شَعْرَائِيلُ)³²⁵ وهذا النمط من العنونات : " يُفاجيء القارئ، ويثيره للبحث عن ماهية إله الشعر الذي أراد الشاعر أن ينطق باسمه".³²⁶ ويدخل هذا النمط من العنونة في باب التجديد الأسلوبي في شعر التفعيلة الذي يبدو

³¹² - أطيف موشور الرؤيا : وليد العرفي، ص 19.

³¹³ - طائرهما الغريب: رضوان السح: الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2018 م .

³¹⁴ - شاهدة قبر: رضوان السح ، 2010 م

³¹⁵ - سيرة بنر: محمد المطرود، دار التكوين، دمشق، 2005 م .

³¹⁶ - إكليل من شوك: راتب سكر ، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2016 م .

³¹⁷ - قصائد لغيره: حسان الجودي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2002 م .

³¹⁸ - نحات نور: محمد سعيد العتيق .

³¹⁹ - فضاء للكلام: إياد خزعل ، دار التوحيدي ، حمص ، 2005 م .

³²⁰ - وردة في عروة الريح: نائر زين الدين.

³²¹ - شيء عنها: عبد الكريم الناعم.

³²² - لم يعد للكلام فضاء: ماجد قاروط ، أرواد ، طرطوس ، 2013 م .

³²³ - لا هدنة للماء، الأعمال الشعرية :توفيق أحمد ، ، ص 199.

³²⁴ - نشيد لم يكتمل :توفيق أحمد ، دمشق، ط1، 2002 م .

³²⁵ - شعرائيل: تمام تلاوي، وزارة الثقافة، دمشق، 2006 م

³²⁶ - تحولات الدلالة في النص الشعري-قضايا ونماذج: هايل محمد الطالب، مطبعة البازجي، دمشق، ط1، 2012م، ص 105.

أسلوباً جديداً غير مسبوق في مدونة الشعر السوري المعاصر، وبهذا يكون العنوان مُنجزاً جمالياً من جماليات الأسلوب التي جاء به شعر التفعيلة في سورية .

نَمَطُ الْعُنْوَانِ الْإِسْمِيِّ : الْبُكَاءُ بِرُبْعِ صَوْتٍ ³²⁷ يَتَأَلَّفُ الْعُنْوَانُ مِنْ :

مُبْتَدَأٌ + شِبْهُ جُمْلَةٍ + مُضَافٍ إِلَيْهِ ، وَهُوَ عُنْوَانٌ لَا فِتْ يُوحِي بِالْحُزْنِ وَانْعِدَامِ فَاعِلِيَّةِ التَّأَثُّرِ الَّتِي وَصَلَتْ إِلَى حَدٍّ لَمْ يَعُدْ فِيهِ الْبُكَاءُ بِالصَّوْتِ كُلِّهِ مُمَكِّناً ، وَفِي هَذَا التَّكْمِيمِ لِلْعُنْوَانِ بِجَعْلِ الْبُكَاءِ بِرُبْعِ صَوْتٍ ثَمَّةٌ مَا يُشِيرُ إِلَى حَالَةِ التَّفَجُّعِ الَّتِي أَوْصَلَتْ الشَّاعِرَ إِلَى هَذِهِ الدَّرَجَةِ مِنْ انْعِدَامِ الْقُدْرَةِ حَتَّى عَلَى الْبُكَاءِ بِكَامِلِ صَوْتِهِ؛ لِيَتِمَكَّنَ مِنْ تَفْرِيعِ مَا فِي دَاخِلِهِ مِنْ شِحْنَاتٍ سَلْبِيَّةٍ، وَطَاقَةٍ هَدَامَةٍ مِنْ مَشَاعِرِ الْإِحْبَاطِ وَالْيَأْسِ الَّتِي بَدَأَ فِيهَا الصَّوْتُ مَبْحُوحاً وَشِدَّتُهُ فِي التَّعْبِيرِ دَاتٌ كَمِّيَّةٌ شَحِيحَةٌ مُنْخَفِضَةٌ إِلَى رُبْعِ مَقْدَرَةِ الصَّوْتِ .

عُنْوَانٌ : (خَرِيفُ الْمَعْنَى) ³²⁸ يَلْجَأُ الشَّاعِرُ : مُحَمَّدُ الْفَهْدُ إِلَى التَّرْكِيبِ الْإِضَافِيِّ فِي سِيَاقِ تَشْكِيلِ اعْتِمَادٍ فِيهِ الْجَمْعُ بَيْنَ الْمَحْسُوسِ وَالْمُجَرَّدِ ؛ فَلَفْظُ : (خَرِيفٌ) يُشِيرُ إِلَى حِقْبَةٍ زَمَنِيَّةٍ مُحَدَّدَةٍ فِي السَّنَةِ ، وَهُوَ يَرْمِزُ إِلَى الْنَهَايَاتِ وَالذُّبُولِ ، أَمَّا (مَعْنَى) فَهُوَ مَا يَتَحَقَّقُ بِتَضَامِ الْكَلِمَاتِ بَعْضُهَا إِلَى بَعْضٍ بِهَدَفٍ تَحْقِيقِ كَلَامٍ مَفْهُومٍ غَيْرِ أَنَّ الشَّاعِرَ بَنَى عُنْوَانَهُ وَفَقَ مَنْحَى آخِرَ أَرَادَ مِنْ خِلَالِهِ التَّعْبِيرَ عَنْ جَفَافِ الْقَرِيحَةِ، وَوُصُولِ يَنَابِيعِ الْإِبْدَاعِ إِلَى مَرَحَلَةِ الْجَفَافِ ، آيَةً ذَلِكَ أَنَّهُ اسْتَعْدَمَ مُفْرَدَةَ الْمَعْنَى وَلَمْ يَسْتَخْدِمْ كَلِمَةً لَفْظٍ لِأَنَّ الْأَلْفَافَ مَطْرُوحَةً فِي الطَّرِيقِ كَمَا يَقُولُ الْجُرْجَانِيُّ ، وَإِنَّمَا تَكُنُّ الْبَرَاةُ فِي صِيَاعَةِ الْمَعْنَى .

أُسْلُوبُ الْعَطْفِ بِحَرْفِ الْوَاوِ :

وَمِنْ هَذَا النَّمَطِ مَا نَجَدُهُ فِي عُنْوَانِ دِيْوَانِ الشَّاعِرِ : عَبْدُ النَّبِيِّ التَّلَاوِيّ: (بَابُهَا مُغْلَقٌ وَخَرِيفِيٌّ مُقْبِلٌ) ³²⁹، وَهُوَ عُنْوَانٌ يَقُومُ عَلَى تَرْكِيبَيْنِ اسْمَيْنِ يَجْمَعُ بَيْنَهُمَا حَرْفُ الْعَطْفِ الْوَاوِ ، وَهَذَا الْعَطْفُ يُفِيدُ اشْتِرَاكَهُمَا فِي الْحُكْمِ مِنْ حَيْثُ اللَّغَةُ ، وَكَذَلِكَ مِنْ حَيْثُ الدَّلَالَةُ وَالْمَالُ الْأَخِيرُ لَهَا ، إِذْ يَدُلُّ إِغْلَاقُ النَّبَابِ عَلَى انْغِلَاقِ الْأَمَلِ فِي التَّوَاصُلِ بَيْنَ الشَّاعِرِ وَتِلْكَ الْمُغَيَّبَةِ الْحَاضِرَةِ بِضَمِيرِ الْغِيَابِ الْهَاءِ الْمُضَافَةِ إِلَى لَفْظِ بَابٍ ، وَهُوَ مَا يَعْنِي عَدَمَ إِمْكَانِيَّةِ اللَّقَاءِ ، وَهَذَا الْبَاعِثُ الْحَسِّيُّ فِي انْغِلَاقِ النَّبَابِ يَتَحَوَّلُ إِلَى إِحْسَاسٍ نَفْسِيٍّ يَتِمَثَّلُ فِي شُعُورِ اقْتِرَابِ النَّهَائِيَةِ الَّتِي رَمَزَ إِلَيْهَا الشَّاعِرُ بِلَفْظِ

³²⁷ - البكاء بربع صوت بفراس فائق دياب: وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2010 م .

³²⁸ - خريف المعنى: محمد الفهد، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2016 م .

³²⁹ - بابها مغلق وخريفي مقبل: عبد النبي التلاوي.

حَرَفِي الَّتِي جَاءَتْ مَنْسُوبَةً إِلَى الشَّاعِرِ ؛ لِيُعَمِّقَ دَلَالَةَ ذَلِكَ الْإِحْسَاسَ بِانْكِسَارِهِ الدَّاخِلِيِّ الَّذِي يَشْعُرُ مِنْ خِلَالِهِ بِالنَّهَائِيَةِ الْيَائِسَةِ .

بَيْنَمَا نَجِدُ أَنَّ أَسْلُوبَ الْعَطْفِ لَدَى الشَّاعِرِ: مُحَمَّدٍ سَعِيدٍ الْعَتِيقِ فِي دِيَوَانِهِ الْمَوْسُومِ بِـ : (وَجْدٌ وَعُشَاقُ الشَّامِ)³³⁰ قَدْ جَمَعَ بَيْنَ الْأَسْمِ النَّكْرَةِ: (وجد) ، وَهُوَ دَرَجَةٌ مِنْ دَرَجَاتِ الْحُبِّ لَدَى الصَّوْفِيَّةِ، وَالتَّرَكِيبِ الْإِضَافِيِّ: (عُشَاقُ الشَّامِ) الَّذِي دَلَّ عَلَى كَثْرَةِ غَيْرِ مُحَدَّدَةِ الْعَدَدِ، لَكِنَّهَا مَعْرُوفَةٌ بِصِفَةِ الْعِشْقِ لِلشَّامِ ، يَبْدُو الْعُنْوَانُ غَيْرَ مُنْسَجِمٍ سِوَا مِنْ حَيْثُ تَسْوِيعُ الْجَمْعِ بَيْنَ الْأَسْمِ النَّكْرَةِ ، وَالْأَسْمِ الْمَعْرُوفِ بِالْإِضَافَةِ، أَمْ عَلَى مَسْتَوَى الْإِيحَاءِ وَالدَّلَالَةِ عَلَى الرِّغْمِ مِنَ الْإِشْتِرَاكِ بَيْنَهُمَا فِي الْحُكْمِ بِرَابِطِ حَرْفِ الْعَطْفِ: (الْوَاوِ)، وَمَا تَحْمِلُ الْكَلِمَاتُ عَلَى مَسْتَوَى إِفْرَادِهَا مِنْ جَمَالِيَّةٍ خَاصَّةٍ ، وَقَدْ أَضْعَفَ هَذَا الْاِخْتِلَافُ قُدْرَةَ الْعُنْوَانِ عَلَى الْفَاعِلِيَّةِ وَالتَّأَثِيرِ فِي الْمُتَلَقِّي.

أُسْلُوبُ الْعَطْفِ مِنْ دُونِ رَابِطٍ:

ديوان : رَمَادُ الْقَمَرِ حُنَيْنُ الشَّجَرِ³³¹ وَيَلْجَأُ الشَّاعِرُ فِي هَذَا الْعُنْوَانِ إِلَى الْمُقَابَلَةِ بَيْنَ تَرْكِيْبَيْنِ مِنْ دُونِ رَابِطٍ لُغَوِيٍّ بَيْنَهُمَا ، إِنَّمَا يَعْتَمِدُ عَلَى التَّقَابُلِ فِي الْوِزْنِ وَالصِّعَةِ الصَّرْفِيَّةِ عَبْرَ تَقَابِلَاتِ اسْمِي الْجَمَادِ: الشَّجَرِ وَالْقَمَرِ عَلَى الرِّغْمِ مِنْ اخْتِلَافِ طَبِيعَتِهِمَا فَالْقَمَرُ مِنْ كَوَاكِبِ السَّمَاءِ ، وَهُوَ مَظْهَرٌ مِنْ ظَوَاهِرِ الْكَوْنِ الْمُتَعَاقِبَةِ الَّتِي تُؤَكِّدُ عَظَمَةَ اللَّهِ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ ، أَمَّا الشَّجَرُ فَمِزْرَاعَةٌ تَعْتَمِدُ عَلَى جُهْدِ الْإِنْسَانِ ، وَهُوَ مِمَّا يَنْبُتُ فِي الْأَرْضِ ، وَقَدْ جَاءَ مُضَافِينَ إِلَى لَفْظِي رَمَادٍ بِمَا تُحِيلُ عَلَيْهِ هَذِهِ اللَّفْظَةُ مِنْ دَلَالَةٍ عَلَى الْفَنَاءِ وَالزَّوَالِ ، وَانْعِدَامِ الْفَاعِلِيَّةِ ، فِي مُقَابِلِ لَفْظِ حُنَيْنٍ بِمَا يَحِيلُ عَلَيْهِ مِنْ إِشَارَةٍ إِلَى الْعَاطِفَةِ الْإِنْسَانِيَّةِ الَّتِي تَرْمُزُ إِلَى الْفَقْدِ وَفَاعِلِيَّةِ هَذَا الْمُفْتَقِدِ فِي الْحَيَاةِ حَتَّى يَسْتَنْثِرَ مَشَاعِرَ حُنَيْنِ الشَّجَرِ إِلَيْهِ .

ديوان : حَرِيقُ الْحَانَةِ حَرِيقُ الرُّوحِ³³² لِلشَّاعِرِ : عَبْدِ الْكَرِيمِ النَّاعِمِ : يَسْتَنْثِرُ الشَّاعِرُ فِي هَذَا الْعُنْوَانِ تَقْنِيَّتِي التَّكْرَارِ وَالْجَرَسِ الْمَوْسِيقِيِّ، إِذْ لَجَأَ إِلَى اعْتِمَادِ التَّرَابُطِ مِنْ دُونِ حَرْفِ رِبْطٍ بَيْنَ التَّرَكِيبَيْنِ الْإِضَافِيَيْنِ عَبْرَ اللُّجُوءِ إِلَى تَكَرُّرِ كَلِمَةِ حَرِيقٍ الَّتِي جَاءَتْ نَكْرَةً ؛ لِنَفِيدِ بَعْمُومٍ غَيْرِ مُحَدَّدٍ فِي شَكْلِ أَوْ هَيْئَةٍ ، وَهُوَ مَا يَمْنَحُ هَذَا الْحَرِيقَ بَعْدَهُ الْإِيحَائِيَّ فِي الْإِمْتِدَادِ وَهُوَ الْحَجْمُ الَّذِي يُمَكِّنُ

³³⁰ - وجد وعشاق الشام: محمد سعيد العتيق، دار رفوف، دمشق، 2015 م .

³³¹ - رماد القمر حنين الشجر: فراس فائق دياب، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2006 م .

³³² - حريق الحانة حريق الروح : عبد الكريم الناعم ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2008 م .

أَنْ تَصِلَ نِيرَانُهُ إِلَيْهِ ، كَمَا أَقَادَ مِنْ تَكَرُّرِ حَرْفِ الْحَاءِ أَرْبَعَ مَرَّاتٍ الَّذِي جَاءَ فِي ابْتِدَاءِ حَرِيقٍ ، وانتهاءً كَلِمَةً رُوحَ ، وَبِهَذَا التَّكَرُّرِ الدَّائِرِيُّ حَاوَلَ أَنْ يَقُومَ بِعَمَلِيَّةٍ رَاطِبٍ بَيْنَ الْبَدَايَةِ وَالنَّهَائَةِ فِي تَشْكِيلِ الْعُنْوَانِ الَّذِي جَعَلَ هُنْدَسَتَهُ وَفَقَ هَذَا التَّشْكِيلُ رُبَّمَا لِيُشِيرَ إِلَى شَكْلِ الْحَرِيقِ الَّذِي لَا يُعْرَفُ لَهُ بَدَايَةٌ مِنْ نِهَائِيَّةٍ ، وَحَرْفِ الْحَاءِ مِنْ الْحُرُوفِ الْهَامِيسَةِ ، وَهَذَا التَّكَرُّرُ قَدْ أَضْفَى عَلَى الْعُنْوَانِ مُوسِيقًا دَاخِلِيَّةً ذَاتَ جَرَسٍ مَهْمُوسٍ ، وَمِنْ هُنَا تَبَرُّزُ مُفَارَقَةِ الْعُنْوَانِ بَيْنَ هَمَسِ الْكَلِمَاتِ ، وَإِيحَاءَاتِ الْمَعْنَى

عنوانات التركيب الفعلية في الأسلوب الخبري :

الابتداء بالمسكوت عنه :

ومن هذا النمط في العنوان ديوان : (وَرَمَيْتُ نَرْجِسَةً عَلَيْكَ)³³³ للشاعر نائِرِ زَيْنِ الدِّينِ . يَبْدَأُ الشَّاعِرُ عُنْوَانَهُ بِحَرْفِ الْوَاوِ مُفْتَرِئًا بِفِعْلٍ جَاءَ بِالزَّمَنِ الْمَاضِي وَهَذَا يَعْنِي انْتِهَاءَ الْحَدَثِ وَتَأَكُّدَ حُصُولِهِ ، وَهَذَا الرَّمْيُ الْحَاصِلُ بِزَهْرَةِ نَرْجِسَةٍ يَحْمِلُ مَضَامِينَ ذَلِكَ الرَّمْيِ الَّذِي يَنْبَغُ عَلَى عَلاَقَةٍ عَاطِفِيَّةٍ عَلَى غَايَةِ مِنَ النَّبْلِ وَسُمُوها الْعَاطِفِيَّ ، وَهُنَا تَجَدُّرُ الْإِشَارَةِ إِلَى أَنَّ الْمُخَاطَبَ مَجْهُولُ الْهَوِيَّةِ³³⁴ ، وَكَشَفَهُ يُحْمَلُ عَلَى وَجْهَيْنِ :

الأولُ رُبَّمَا يَكُونُ أَنَّنِي مُحَدَّدَةٌ يُوَجَّهُ إِلَيْهَا هَذَا الْخِطَابُ .

الثَّانِي : قَدْ يَكُونُ الْمَقْصُودُ بِهِ ذَا دَلَالَةٍ أَوْسَعٍ وَأَشْمَلٍ مِنْ حُدُودِ الْمَرْأَةِ ؛ لِيَتَجَبَّهَ بِهِ إِلَى الْقَارِئِ بِشَكْلِ عَامٍّ ، وَإِذَا صَحَّ هَذَا التَّأْوِيلُ ؛ فَإِنَّ نَرْجِسَةَ الشَّاعِرِ الْمَرْمِيَّةِ إِنَّمَا هِيَ مَجْمُوعَتُهُ الشَّعْرِيَّةُ الَّتِي يَكْنِي عَنْهَا بِزَهْرَةِ النَّرْجِسِ ، خَاصَّةً أَنَّ مِنْ خَوَاصِّ زَهْرَةِ النَّرْجِسِ الزَّهْوُ وَالْخِيَلَاءُ ، وَهُوَ مَا يَنْسَاقُ مَعَ طَبِيعَةِ الْقَصِيدَةِ وَالشَّعْرِ الَّذِي يَأْبَى إِلَّا النَّقَرْدَ وَالتَّمَايُرَ ، وَيَدْخُلُ فِي هَذَا السِّيَاقِ دِيَوَانُ :

(وَيُورِقُ الْحَرْفُ يَاسْمِينًا)³³⁵ للشاعر : وليد العرفي، وقد جمع هذا العنوان بين عناصر الطبيعة واللغة، في إطار تركيب لغوي قام على جمالية الانزياح من خلال مبادلة المصاحبات اللغوية التي أسبغت على الحرف صفات الحركة والتغيير بإضفاء صفات النبات عليه، وهي من جماليات بناء الأسلوب التي تحقق للعنوان شعريته، كما أنها تجذب القارئ إليه.

³³³ -ورميت نرجسة عليك: نائرين.

³³⁴ - في نظرية العنوان - مغامرة تأويلية - خالد حسين حسين: ، دار التكوين، دمشق، 2007 م، ص 106.

³³⁵ - ويورق الحرف ياسميناً : وليد العرفي، دار البنايع، دمشق، 2019م.

نَمَطُ الْعُنْوَانِ الْفِعْلِيِّ فِي أَسْلُوبِ الْإِنْشَاءِ : وَمِنْ هَذَا النَّمَطِ فِي التَّرْكِيبِ عُنْوَانٌ : (اِرْحَلْ هَكَذَا³³⁶ : لِلشَّاعِرِ عَبْدِ الْكَرِيمِ النَّاعِمِ وَيَعْمَدُ فِي هَذَا الْعُنْوَانِ إِلَى أَسْلُوبِ الْإِنْشَاءِ الْقَائِمِ عَلَى الطَّلَبِ بِصِيغَةِ فِعْلِ الْأَمْرِ ، وَهُوَ يَتَوَجَّهُ إِلَى مُخَاطَبٍ مَا ، رُبَّمَا تَكُونُ الذَّاتُ ؛ فِيمَا نُخَمِّنُ مُطَالِبًا إِيَّاهَا بِالرَّحِيلِ ، وَقَدْ جَاءَتْ مُرْفَقَةً بِلَفْظٍ هَكَذَا كَأَنَّمَا أَرَادَ الْإِيْمَاءَ إِلَى فِعْلٍ مَا ، أَوْ تَصْوِيرَ حَرَكَةٍ بَقِيَتْ خَافِيَةً غَيْرَ مَرْتَبِيَّةٍ ؛ لِتَكُونَ بِصِيرَةِ الْقَارِئِ رِيشَةً تَرَسُّمُ لَوْحَةٍ أَلْ هَكَذَا كَمَا نَعِيهَا أَوْ تَتَخَيَّلُهَا ، إِنَّهُ عُنْوَانٌ عَلَى مَا فِيهِ مِنْ عَفْوِيَّةٍ وَبَسَاطَةٍ لُغَوِيَّةٍ غَيْرِ أَنَّهُ يَنْفَتِحُ عَلَى أَبْعَادٍ نَفْسِيَّةٍ ؛ فِيمَا لَوْ عَرَفْنَا أَنَّ الدِّيْوَانَ مِنْ إِصْدَارَاتِ الشَّاعِرِ الَّتِي جَاءَتْ فِي مَرَحَلَةٍ مُتَأَخِّرَةٍ مِنْ عُمُرِهِ مَا جَعَلْنَاهُ تِلْكَ السَّنَوَاتِ يَسْتَعْجِلُ الرَّحِيلَ وَالْمُغَادِرَةَ مِنْ حَيَاةٍ فَانِيَةٍ ، وَلَحَظَاتٍ عَابِرَةٍ إِلَى حَيَاةٍ بَاقِيَةٍ ، وَأَزْمِنَةٍ سَرْمَدِيَّةٍ

وَمِنْ أَسَالِيْبِ الْإِنْشَاءِ:

أَسْلُوبُ النَّدَاءِ كَمَا فِي عُنْوَانِ الشَّاعِرِ طَالِبِ هَمَّاش : (عَمَّ مَسَاءٌ أَيُّهَا الرَّجُلُ الْغَرِيبُ³³⁷)

(يَا هَوَاءُ حَوْلِ الْحَوْرِ إِلَى نَايَاتِ)³³⁸ ، وَكَذَلِكَ (يَا جِبَالُ أُوْبِي مَعَهُ)³³⁹ .

وَمِنْ الْمَلَاخِظِ فِي هَذِهِ الْعُنْوَانَاتِ الثَّلَاثَةِ أَنَّ الشُّعْرَاءَ لَجَّأُوا إِلَى عُنَاوَرِ الطَّبِيعَةِ فِي اخْتِيَارِ عُنْوَانَاتِهِمْ ، وَقَدْ وَضَّحَ ذَلِكَ د. نَزَارُ عِبْشِي بِقَوْلِهِ : " وَقَدْ يَعْتَمِدُ الشَّاعِرُ فِي لُغَتِهِ عَلَى عُنَاوَرِ الطَّبِيعَةِ ؛ لِأَنَّ تِلْكَ الْعُنَاوَرِ تَسْتَجِيبُ لِنَزْعَتِهِ الْمُتَمَرِّدَةِ ، وَمَزَاجِهِ الثَّوْرِيِّ ، وَتَقَاوُلِهِ بِتَغْيِيرِ الْوَاقِعِ إِلَى غَدٍ أَفْضَلَ يَأْتِي حَتْمًا " .³⁴⁰

4- التَّقْنِيَّاتُ الْأَسْلُوبِيَّةُ فِي بِنَاءِ الْعُنْوَانَاتِ الشُّعْرِيَّةِ :

لَجَّأَ شُعْرَاءُ التَّفْعِيلَةِ فِي سُورِيَةِ إِلَى تَقْنِيَّاتٍ أَسْلُوبِيَّةٍ مُتَعَدِّدَةٍ فِي عُنْوَانَاتِ دَوَاوِينِهِمْ ، وَمِنْ تِلْكَ التَّقْنِيَّاتِ :

أَوَّلًا - بِنَاءُ الْعُنْوَانِ الْقَائِمِ عَلَى الْمُفَارَقَةِ اللَّغَوِيَّةِ :

يَبْدُو لُجُوءُ الشَّاعِرِ إِلَى هَذِهِ التَّقْنِيَّةِ بِاسْتِخْدَامِ التَّنَافُرِ الدَّلَالِيِّ إِنَّمَا : " يَعْمِدُ إِلَى خَلْقِ التَّنَافُرِ دَاخِلِ تَرَكَيبِهِ ، وَ يَفْرِضُ عَلَى الْقَارِئِ أَنْ يَتَحَرَّكَ دَاخِلَ التَّنَافُرِ ، لِيَكْشِفَ الْمَخْرَجَ مِنْ دَاخِلِهِ ، وَهُوَ بِذَلِكَ يَلْفِتُ نَظَرَ الْقَارِئِ إِلَى أَنَّ التَّنَافُرَ هُوَ الطَّرِيقُ الْوَحِيدَةُ الَّتِي تُؤَدِّي الدَّلَالَةَ الْمَقْصُودَةَ بِطَرِيقَةٍ

³³⁶ - ارحل هكذا: عبدالكريم الناعم، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2017 م .

³³⁷ - عم مساء أيها الرجل الغريب :طالب هماش: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 م

³³⁸ - ياهواء حول الحوار إلى نايات :طالب هماش : اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، 2017 م .

³³⁹ - يا جبال أبي معه، عيسى الشيخ حسن : دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2001 م .

³⁴⁰ - الوطن في الشعر العربي الحديث في سورية: نزار عبيشي، ص 337.

شِعْرِيَّة حَقًّا، إِذْ لَا مَجَالَ لِلتَّنَافُرِ دَاخِلَ الْكِتَابَةِ النَّثْرِيَّةِ الَّتِي تَتَمَيَّزُ وَقَابِلِيَّتُهَا عَلَى أَنْ تَسْمَحَ بِإِبْرَارِ مَكْنُونَاتِهَا بَعِيدًا عَنْ أَيِّ التَّوَاهٍ أَوْ انْحِرَافٍ عَمَّا هُوَ مَنْطِقِيٌّ، وَهِيَ مُهِمَّةُ الشَّعْرِ الَّتِي تُحَاوِلُ أَنْ تَقْفِرَ نَحْوَ مَجَاهِيلِ الْعَلَاقَاتِ الْمُتَنَافِرَةِ ، لِتَخْلُقَ لُغَتَهَا الْجَدِيدَةَ فَإِنَّ: " الْفُدْرَةَ الشَّعْرِيَّةَ كَفِيلَةً بِالتَّفْكِيرِ بِمَا هُوَ مُتَنَاقِضٌ ، وَالْعَمَلُ عَلَى مَزْجِهِ وَتَوْحِيدِهِ"، وَفِي دِيْوَانِ: (أَقْوَالٌ فِي بُسْتَانِ الدَّمِ)³⁴¹ يُشْكَلُ الْعُنْوَانُ اسْتِنَادًا إِلَى عُنْصُرٍ مُفَارِقَةٍ فَلَقَطُ بُسْتَانِ الَّذِي يُشِيرُ إِلَى الْجَمَالِ وَالطَّبِيعَةِ كَمَا هُوَ مَأْلُوفٌ ، تَبْدُو إِضَافَتُهُ إِلَى الدَّمِ بَاعِثَةً عَلَى الْأَسَى، وَفَاتِحَةً لِرُؤْيَا مُعَايِرَةٍ فِي تَصَوُّرِ الْمُتَلَقِّي .

- تَقْنِيَّةُ الْعُنْوَانَاتِ السَّوْرِيَالِيَّةُ :

يُعْمَدُ بَعْضُ الشُّعْرَاءِ إِلَى اجْتِرَاحِ عُنْوَانَاتٍ تَبْدُو غَرِيبَةً عَنِ الذَّوْقِ الْعَامِّ، وَالْعُرْفِ السَّائِدِ ، وَمِثْلُ هَذِهِ الْعُنْوَانَاتِ، وَإِنْ كَانَتْ تُحَفِّزُ ذَهْنَ الْمُتَلَقِّي فِي الْكَشْفِ وَالْمَعْرِفَةِ غَيْرَ أَنَّهَا تَظَلُّ عَصِيَّةً عَلَى الْفَهْمِ كَوْنِهَا وَلِدَتْ وَلَادَةً قَيْصَرِيَّةً فِي كَثِيرٍ مِنَ الْعُنْوَانَاتِ الَّتِي نَجِدُهَا، إِنَّهَا عُنْوَانَاتٌ مُنْغَلَقَةٌ عَلَى ذَاتٍ مُبْدَعِهَا ، وَهِيَ فِي الْغَالِبِ لَا تَرْتَبِطُ بِمُذْرَكَاتٍ شُعُورِيَّةٍ، وَلَا تُعْبِرُ عَنْ رُؤْيَا فِكْرِيَّةٍ قَدَرِ مِيلِهَا بِاتِّجَاهِ الْغَرَابَةِ الَّتِي مَصْدَرُهَا يَكُونُ اللَّاوعِي، وَهُوَ مِيلٌ بَدَأَ يُسَيِّطِرُ فِي كَثِيرٍ مِنْ مُوجَّاتِ الْحَدَاثَةِ الْمُتَلَاخِقَةِ بِتَسَارُعِ السَّيْرِ نَحْوَ الْغُمُوضِ، وَتَعْمِيَةِ الْمَعْنَى، وَهَذَا مَا نَجِدُهُ فِي عُنْوَانِ دِيْوَانِ الشَّاعِرِ : عَبْدُ الْكَرِيمِ النَّاعِمِ الْمَوْسُومِ بِ: (مَائِدَةِ الْفَحْمِ)³⁴² الْقَائِمُ عَلَى التَّرْكِيبِ الْإِضَافِيِّ بِالْجَمْعِ بَيْنَ كَلِمَةٍ مَائِدَةٍ بِزَيْتَةِ اسْمِ الْفَاعِلِ ، وَالْفَحْمِ اسْمٌ جَامِدٌ ذَاتٌ، وَهُوَ عُنْوَانٌ يَنْفَتَحُ عَلَى التَّسَاوُلِ مِنْ جِهَةِ غَرَابَتِهِ عَنْ التَّنَاوُلِ الذَّهْنِيِّ مِنْ جِهَةٍ، وَمِنْ حَيْثُ الْجَمْعُ بَيْنَ مُفْرَدَتَيْنِ لَا يَلْتَقِيَانِ فِي سِيَاقٍ لُغَوِيٍّ إِلَّا فِي مُحِيلَةِ الشَّاعِرِ الَّتِي تَسْتَطِيعُ تَقْرِيبَ الْمُتَبَاعِدِ، وَتَمَكِّنُ مِنَ الْمُسَاوَاةِ بَيْنَ الْمُخْلَفِ فِي اللُّغَةِ .

وَيَدْخُلُ فِي هَذَا السِّيَاقِ دِيْوَانُ الشَّاعِرِ: فِرَاسُ فَائِقِ دِيَابِ : الْمَوْسُومَانِ بِ : (احْتِرَاقُ سَاكِنَةِ الْعِنَبِ)³⁴³ وَ (لَهَيْبُ التُّوتِ)³⁴⁴

يَتَأَلَّفُ الْعُنْوَانُ الْأَوَّلُ مِنْ ثَلَاثَةِ أَلْفَاظٍ هِيَ مَصْدَرٌ + اسْمُ فَاعِلٍ مُؤَنَّثٌ + اسْمُ فَاكِهَةٍ (الْعِنَبِ) ، فَأَيَّةُ دَلَالَةٍ تَكْمُنُ وَرَاءَ هَذَا الْعُنْوَانِ وَفَقَ هَذَا السِّيَاقِ التَّرْكِيبِيَّ ؟ وَهُوَ عُنْوَانٌ يَجْعَلُ الذَّهْنَ يَطْرَحُ أَسْئَلَةً مُتَشَعِّبَةً عَمَّنْ يَقْصِدُ الشَّاعِرُ بِسَاكِنَةِ الْعِنَبِ؛ فَهَلْ هِيَ الْخَمْرَةُ أَمْ هِيَ رَمَزٌ لِامْرَأَةٍ يَقْصِدُهَا الشَّاعِرُ بَعَيْنِهَا، أَمْ هِيَ الْقَصِيدَةُ الَّتِي تَحْتَرِقُ فِي حَالَاتٍ كِتَابَتِهَا ؟ وَقَدْ اسْتَعَصَتْ عَلَى الشَّاعِرِ فِي أَنْ

³⁴¹ - أقوال في بستان الدم: عبد الكريم الناعم، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2007 م .

³⁴² - مائدة الفحم: عبد الكريم الناعم، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2001 م .

³⁴³ - احتراق ساكنة العنب: فراس فائق دياب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2013 م .

³⁴⁴ - لهيب التوت: فراس فائق دياب، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2012 م .

تَكُونُ نَارُ اشْتِعَالٍ وَتَوْقِدٍ، لَا نَارَ اشْتِعَالٍ وَاحْتِرَاقٍ؛ لِأَنَّ الْإِحْتِرَاقَ يَعْنِي الْفَنَاءَ، وَالزَّوَالَ، وَرَبَّمَا هَذَا مَا رَمَى إِلَيْهِ الشَّاعِرُ فِي مَالِ الْعُنْوَانِ الْأَخِيرِ.

أَمَّا عُنْوَانُهُ الثَّانِي: لَهَبُ الثُّوتِ فَقَدْ جَاءَ وَفُقَ بِنِْيَةِ التَّرْكِيبِ الْإِضَافِيِّ، وَهَذَا التَّرْكِيبُ قَدْ حَقَّقَ الْجَمْعَ بَيْنَ عُنْصُرَيْنِ مِنْ حَقْلَيْنِ دَلَالِيَيْنِ مُخْتَلِفَيْنِ إِلَى دَرَجَةِ التَّنَاقُضِ، بَلْ إِنَّ وُجُودَ أَحَدِهِمَا كَافٍ لِيُلْغِيَ وُجُودَ الْآخَرِ وَاقِعِيًّا، لَكِنَّهُ فِي الْوَاقِعِ الشَّعْرِيِّ مُمَكِّنُ التَّحَقُّقِ لِبِنَائِهِ فِي مُخَيَّلَةِ الشَّاعِرِ الَّذِي وَحَدَهُ قَادِرٌ عَلَى الْجَمْعِ بَيْنَ الْمُتَنَاقِضَاتِ، وَوَحَدَهُ الَّذِي يَسْتَطِيعُ أَنْ يَنْسِجَ رَوَابِطَ أُلْفَةٍ بَيْنَ الْمُخْتَلِفَاتِ.

- ديوان خيال الموميا³⁴⁵:

يُؤَسِّسُ الشَّاعِرُ عُنْوَانَ دِيَوَانِهِ عَلَى بِنِْيَةِ التَّرْكِيبِ الْإِضَافِيِّ الَّذِي قَرَنَ فِيهِ بَيْنَ كَلِمَةِ خَيَالٍ ، وَهِيَ مِنْ عَنَاصِرِ الْإِبْدَاعِ الْفَنِيِّ الَّتِي يَسْتَطِيعُ مِنْ خِلَالِهَا الشَّاعِرُ أَنْ يُحَلِّقَ بَعِيدًا فِي انْسِيَاخَاتٍ مِنْ أَمْدَاءِ الشَّعْرِيَّةِ فِي مُحَاوَلَتِهِ مُجَاوِزَةَ أَصْدَاءِ أَصْوَاتِ الْآخَرِينَ فِي تَغْرِيدِهِ خَارِجَ السَّرْبِ الشَّعْرِيِّ، وَلَفْظِ (موميا) بِمَا تَكْتَنِزُ بِهِ تِلْكَ الْمُفْرَدَةُ مِنْ دَلَالَاتٍ قَارَّةٍ بَلَّغَتْ فِي انْكِشَافَاتِهَا الْمَعْرِفِيَّةِ حُدُودَ الْأُسْطُورَةِ الَّتِي وَصَلَ إِلَيْهَا الْمِصْرِيُّونَ الْقَدَمَاءُ فِي تَحْنِيطِ مَوْتَاهُمْ مَانِحِينَ إِيَّاهُمْ بِهِذِهِ الْمَوْمِيَاءِ أَطْوَلَ مُدَّةٍ زَمْنِيَّةٍ مِنَ الْإِسْتِمْرَارِ وَالْمُحَافَظَةِ عَلَى هَيَاكِلِهِمْ ، وَهُنَا لَا بُدَّ مِنْ أَنْ نَعْيَ رَغْبَةَ الشَّاعِرِ فِي الْمُحَافَظَةِ عَلَى نَصِّهِ الشَّعْرِيِّ الْمُبْدَعِ ، وَهِيَ رَغْبَةُ كُلِّ شَاعِرٍ فِي تَحْقِيقِ خُلُودِ كَلِمَاتِهِ مِنْ بَعْدِهِ ، وَهُوَ الَّذِي صَنَعَهَا ؛ لِتَكُونَ عَصَارَةُ فِكْرِهِ، وَخُلَاصَةُ تَجَرِبَتِهِ فِي الشَّعْرِ الَّذِي يَصْنَعُهُ بِقَوَالِبِ خَيَالِهِ، وَكِيمِيَاءِ مَوْمِيَائِهِ .

- تَقْنِيَةُ الْعُنْوَانَاتِ الْقَائِمَةُ عَلَى الْفَنَاعِ :

وَمِنْ هَذَا النَّمَطِ فِي الْعُنْوَانَةِ نَجْدُ عُنْوَانِ الشَّاعِرِ :عَبْدُ الْكَرِيمِ النَّاعِمُ الْمَوْسُومَ بـ: (مُكَابِدَاتُ ابْنِ زُرَيْقِ الْحِمَصِيِّ) ³⁴⁶ فَيَعْمَدُ فِيهِ إِلَى تَقْنِيَةِ الْفَنَاعِ الَّتِي يَسْتَطِيعُ الشَّاعِرُ مِنْ خِلَالِهَا التَّخْفِي وَالظُّهُورُ فِي الْآنِ ذَاتِهِ ، إِذْ يَبْدُو التَّخْفِي بِالنَّسْرِ خَلْفَ شَخْصِيَّةِ الشَّاعِرِ الْبَغْدَادِيِّ الْمَعْرُوفَةِ فِي تَارِيخِ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ بِقَصِيدَتِهِ: (لَا تَعْدَلِيهِ) بَيْنَمَا يَظْهَرُ الْإِنْكِشَافُ بِاسْتِبْدَالِ النَّسْبَةِ فِي الشَّخْصِيَّةِ الثَّرَاتِيَّةِ بِنَسْبَةِ الْحِمَصِيِّ، وَبِهَذَا الْإِسْتِبْدَالِ يَسْعَى الشَّاعِرُ إِلَى طَرْحِ مُعَانَاتِهِ الْحَالِيَةِ مِنْ خِلَالِ

³⁴⁵ - خيال الموميا: فراس فائق دياب ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2008 م .

³⁴⁶ - مكابدات ابن زريق الحمصي: عبد الكريم الناعم، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2004 م .

مُعَانَاةُ الشَّاعِرِ الَّتِي وَرَدَتْ فِي شِعْرِ التُّرَاثِ، إِنَّ مِثْلَ هَذَا الاسْتِدْعَاءِ فِي الْعُنْوَانِ يُحَقِّزُ الْقَارِئَ عَلَى عَقْدِ مُقَارَنَةٍ بَيْنَ مَاضٍ مَوْرُوثٍ، وَحَاضِرٍ مَعْلُومٍ يُقَدِّمُهُ الشَّاعِرُ الْمُعَاصِرُ كَمَا يَرَاهُ وَيَعِيشُهُ. ديوان تداعيات أبي البقاء الرندي³⁴⁷:

يَعْمِدُ الشَّاعِرُ فِي هَذَا الْعُنْوَانِ إِلَى اسْتِدْعَاءِ شَخْصِيَّةِ الشَّاعِرِ الْأَنْدَلُسِيِّ أَبِي الْبَقَاءِ الرَنْدِيِّ، وَهُوَ مِنْ عُرْفِ بَرِثَاءِ الْمَمَالِكِ، وَالْمُدُنِ الْأَنْدَلُسِيَّةِ الَّتِي بَدَأَتْ تَسْقُطُ الْوَاحِدَةُ تِلْوَ الْأُخْرَى، وَكَأَنَّمَا الشَّاعِرُ فِي هَذَا الْاسْتِدْعَاءِ أَرَادَ أَنْ يَرِثِيَ الْحَالَةَ الَّتِي آَلَتْ إِلَيْهَا بَعْضُ مُدُنٍ فِي الْبِلَادِ الْعَرَبِيَّةِ وَمِنْهَا بَلَدُهُ سُورِيَّةً، وَمَا يُؤَكِّدُ ذَلِكَ الْمُنْحَى أَنَّ الدِّيَّوَانَ صَدَرَ فِي عَامِ 2015م، وَهُوَ عَامٌ تَأَزَّمِ وَحُرُوبٍ غَيَّرَتْ فِيهَا مَعَالِمَهُ، وَاحْتَلَّتْ مُدُنٌ، وَلَوْ كَانَ احْتِلَالُهَا مُوقْتًا.

وَمِنْ هَذَا النَّمَطِ عُنْوَانُ دِيَّوَانٍ: (مِنْ حَطَبِ الْحَلَاJ)³⁴⁸ لِلشَّاعِرِ: فِرَاسُ فَائِقِ دِيَّابِ الَّذِي جَعَلَ مِنْ شَخْصِيَّةِ الْحَلَاJ رَمْزًا يَعْنُونَ فِيهِ دِيَّوَانَهُ، وَقَدْ جَاءَ وَفْقَ صِيغَةٍ شَبَّهَ جُمْلَةً مُؤَفَّفَةً مِنْ جَارٍ وَمَجْرُورٍ وَاسْمِ الْحَلَاJ الرَّمْزِ، وَلَا بُدَّ مِنْ مُلَاحَظَةِ أَنَّ الشَّاعِرَ قَدْ عَمَدَ إِلَى جَعْلِ شَبَّهِ الْجُمْلَةِ الَّتِي صَدَرَتْ بِمَنْ التَّبْعِيضِيَّةِ فِي إِشَارَةٍ إِلَى أَنَّ هَذَا الدِّيَّوَانَ إِنَّمَا هُوَ سِيرَةٌ ذَاتِيَّةٌ مُجْتَرَأَةٌ مِنْ سِيرَةِ الْحَلَاJ الْكُلِّيَّةِ، وَهَذِهِ الـ (مِنْ) جَاءَتْ مُقْتَرِنَةً بِالْحَطَبِ فِي إِشَارَةٍ إِلَى مَا لَاقَاهُ الْحَلَاJ مِنْ عَذَابٍ وَحَرَقٍ.

تَقْنِيَةُ الْعُنْوَانِ الْغَضْوِيِّ :

وَنَعْنِي بِهِ الْعُنْوَانَ الَّذِي يُشَكِّلُ جُزْءًا مِنَ النَّصِّ؛ فَيَبْدَأُ الشَّاعِرُ بِالْعُنْوَانِ عَلَى أَنَّهُ مِنْ بَنِيَّةِ الْقَصِيدَةِ، وَبَدَايَةِ اسْتِهْلَالِ لَهَا، وَفِي هَذَا النَّمَطِ يَكُونُ الْعُنْوَانُ لَبَنَةً أَوَّلِيَّةً فِي بِنَاءِ مَعْمَارِيَّةِ الْقَصِيدَةِ، وَلَا يُمْكِنُ التَّخَلِّيَ عَنِ الْعُنْوَانِ الَّذِي يَرْتَبِطُ ارْتِبَاطًا غَضْوِيًّا بِالْقَصِيدَةِ عَلَى مُسْتَوَيَيْنِ: الْإِيْقَاعِ الْمَوْسِيقِيِّ وَاللُّغَةِ، وَقَدْ يُشِيرُ الشَّاعِرُ نَفْسَهُ إِلَى ذَلِكَ النَّمَطِ فِي إِحَالَةٍ هَامِشِيَّةٍ، وَمِنْ هَذَا النَّمَطِ فِي صِيَغَةِ الْعُنْوَانِ مَا نَجِدُهُ لَدَى الشَّاعِرِ: مَحْمُودِ نَقْشُو فِي دِيَّوَانِهِ الْمَوْسُومِ بِ: (فَقْهِ اللَّيْلِ) إِذْ لَجَأَ إِلَى هَذِهِ التَّقْنِيَةِ فِي قَصِيدَتَيْنِ هُمَا: (فِي سَاعَةٍ مُتَأَخَّرَةٍ)³⁴⁹ الَّتِي جَاءَ فِيهَا الْعُنْوَانُ بِدَايَةِ الْقَصِيدَةِ الَّتِي يَسْتَهْلِكُهَا بِقَوْلِهِ :

" فِي سَاعَةٍ مُتَأَخَّرَةٍ

مِنْ لَيْلَةٍ بِدَوِيَّةِ الْأَطْيَافِ

³⁴⁷ تداعيات أبي البقاء الرندي: فراس فائق دياب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2015 م.

³⁴⁸ - من حطب الحلاج: فراس فائق دياب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2019 م.

³⁴⁹ - فقه الليل: محمود نقشو، اتحاد الكتاب العرب، 2009م، ص 60.

يَرَسُمُ دَفْقُهَا ضَوْءَ الْمَصَابِيحِ السَّكَارَى
وَالنَّدَى الْمُتَثَاوِلِ الْخَطَوَاتِ"

القصيدَةُ الثَّانِيَةُ: (قَالَ الْمَوْرُخُ) وفيها يبدأ :³⁵⁰

وَقَالَ الْمَوْرُخُ : يَأْتِي عَلَى النَّاسِ يَوْمٌ
يَحَاوِرُ أَيُّ السُّقُوفِ تَقِيهِمْ عَصَابُ الْوَقُوفِ
وَأَيُّ الْمَنَاهِلِ تَسْتَقْطِرُ الْمَزْنَ فِيهِمْ ؟

وفي هذا النَّمطِ مِنَ الْعُنُونَةِ يَضَعُ الشَّاعِرُ إِحَالَةً فِي الْهَامِشِ يُشِيرُ فِيهَا إِلَى أَنَّ الْعُنْوَانَ
جُزْءٌ مِنَ بَنِيَةِ الْقَصِيدَةِ، وَيَرْتَبِطُ بِهَا مِنْ حَيْثُ الصِّيَاغَةُ اللَّغَوِيَّةُ، وَالنَّغْمَةُ الْمَوْسِيقِيَّةُ الَّتِي
تَكْتَمِلُ تَفْعِيلُهَا مِنْ خِلَالِ رِبْطِ جُمْلَةِ الْعُنْوَانِ نَفْسِهِ، بِالنَّصِّ كُلِّهِ .

مِمَّا تَقَدَّمَ نَخْلُصُ إِلَى تَأْكِيدِ الْأُمُورِ الْآتِيَةِ:

- تُعَدُّ مَسْأَلَةُ الْعُنُونَةِ مَسْأَلَةً مَرْتَبُطَةً بِالْعَصْرِ الْحَدِيثِ، إِذْ اسْتَحْوَذَتْ عَلَى اهْتِمَامِ النِّقْدِ
الْحَدِيثِ، وَأَصْبَحَتْ مِنْ أَبْرَزِ الْمَوْضُوعَاتِ فِي الدِّرَاسَاتِ الْمُعَاصِرَةِ .
- . يَفْسَحُ الْعُنْوَانُ الْمَجَالَ وَاسِعاً أَمَامَ الشَّاعِرِ ؛ لِاخْتِيَارِ مَا يَرَاهُ مُنَاسِباً مِنْ بَيْنِ أَلْفَاظِ اللَّغَةِ، وَهُوَ
بِذَلِكَ يَعْطِي الشَّاعِرَ قُدْرَةً كَبِيرَةً مِنَ الْحَرِيَةِ .
- قَدْ يَتَشَكَّلُ الْعُنْوَانُ مِنْ مُفْرَدَةٍ وَاحِدَةٍ، وَقَدْ يَكُونُ تَرْكِيباً .
- تُعَدُّ تَقْنِيَاتُ بِنَاءِ الْعُنْوَانِ، وَهِيَ تَخْضَعُ لِدَائِقَةِ الشَّاعِرِ، وَأُسْلُوبِهِ فِي التَّعْبِيرِ عَنْ مَقَاصِدِ نَصِّهِ
قَدْ يَأْتِي الْعُنْوَانُ مَرْتَبُطاً بِبَنِيَةِ الْقَصِيدَةِ ، كَأَن يَكُونُ جُزْءاً مِنْ مَتْنِ الْقَصِيدَةِ ، قَدْ يَأْتِي مِنْ خَارِ
جِ الْقَصِيدَةِ ؛ لِيَكُونَ عَلَامَةً مُمَيِّزَةً لَهَا .

³⁵⁰ فقه الليل : محمود نقشو، ص 71.

الفصل الثالث

التناص في شعر التفعيلة السوري

1- التناص الديني (الدلالة المعجمية والاصطلاحية):

2- التناص مع التراث الأدبي

3- تناص الأهازيج الشعبية

الفصل الثالث : التناص في شعر التفعيلة السوري

1 - التناص لغة واصطلاحاً :

التناص مصدر للفعل تناصّ، وهو يدل على الانقباض والازدحام والاتصال، إذ يقال انتصّ الرجل: انقبض، وتناصّ القوم أي تزاخمو 351. ويُقال هذه الفلاة تناصّ أرض كذا وتواصيها أي يتصل بها 352.

ويقترّب معنى الازدحام من مفهوم التناص بصيغته الحديثة، إذ إن تداخل النصوص قريب جداً من ازدحامها في نص ما، كما أن مادة (التناص) تحتوي على المفاعلة بين الطرف وأطرافٍ آخر تقابله، يتقاطع معها ويتمايز أو تتمايز هي في بعض الأحيان 353.

يُعدّ مصطلح التناص في النقد العربي الحديث ترجمة للمصطلح الفرنسي (intertext) حيث تعني كلمة (inter) في الفرنسية التبادل ، أما كلمة (text) فقد ذكرنا سابقاً معناها - وهو نسج أو حاك - فمعنى (intertext) التبادل الفني ، وقد ترجم إلى العربية بالتناص الديني ، أي: تعالق النصوص بعضها ببعض 354.

وإذا أردنا تعريف مصطلح التناص وجدنا مجموعة من التعريفات التي أوردها صاحب " معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة " وأهمها 355:

- التناص أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها معاصرة لها، ويظهر مع التحليلات التحويلية في النص الروائي.
- التناص في كل نص يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة بحيث يُعدّ قراءة جديدة تشديداً وتكثيفاً.
- لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولّد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ومن توزيع وظائف الأدوار.

351 - لسان العرب: ابن منظور ، مادة نصص ، وتاج العروس: مادة نص.

352 - لسان العرب : ابن منظور، مادة نصص.

353 - الاتجاهات النقدية الحديثة : د.نزار محمد عيشي ود.محمد سلمان عيسى، منشورات جامعة البعث، 2017-2018م، ص 468.

354 - الاتجاهات النقدية الحديثة : د.نزار محمد عيشي ، ص 468-469.

355 - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت د.ط ، 1985 ، ص 215.

- التناص عملية وراثية للنصوص، والنص المتناص يكاد يحمل بعض صفات الأصول .

ومن الجدير بالذكر أن مصطلح التناص مصطلح حديث لظاهرة قديمة أدرك بعض جوانبها النقد العربي القديم ، أما في تراثنا النقدي فقد وردت مصطلحات كثيرة لها علاقة بمصطلح التناص كالتضمين والسرقة وغيرهما، كما ظهرت كتب الموازنات التي تمت إلى التناص بصلة، بل إنها جزئية من جزئياته ، مثل :الموازنة للآمدي، والوساطة للجرجاني، وغيرهما .

كما وجدت إشارات كثيرة في كتب التراث نحو كتاب سر الفصاحة للخفاجي وكتابي عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة ، فقد ذكره عبد القاهر واشترط للتمييز بينه وبين الانتحال والسرقة والنسخ تحقيق الإضافة والتجديد، فقد يجهد أحداً نفسه، ويعمل فكره ، ويتعب خاطره وذنه في تحصيل معنى، يظنه غريباً مبتدعاً ، وينظم بيتاً يحسبه فرداً مخترعاً ، ثم يتصفح الدواوين فيجده بعينه، أو يجد له مثلاً يغض من حسنه 356.

فالتناص كان ظاهرة مدركة في النقد العربي ، ولكنها لم تتبلور منهجاً شاملاً، ولم تتأسس على خلفيات معرفية فلسفية ولسانية ونفسية، ولهذا تظل المرجعية لهذا المفهوم مرجعية غريبة، إذ ظهر هذا المصطلح في حقل النقد العربي الحديث بصياغات وترجمات عدة منها: التناص والتناصية ، وتداخل النصوص أو النصوص المتداخلة ، والنص الغائب ، والنصوص المهاجرة، وتضافر النصوص، والنصوص الحائلة والمزاحة، وتفاعل النصوص، والتداخل النصي ، والتعدي النصي، وعبر النصية ، والبيנוصوصية ، والتنصيص .

ويُرجع الباحثون استخدام مفهوم التناص في النقد الغربي إلى ميخائيل باختين الذي طرح مفهوم التناص وحلّله دون أن يستخدم المصطلح نفسه ، ولكنه استخدم مصطلحاً آخر هو (الحوارية) وتعد جوليا كريستيفا أول من ابتكر هذا المصطلح ، فقد ظهر في كثير من كتاباتها النقدية ، ولم تهتم بالتلقي والقراءة، ولكنها اهتمت بالإنتاجية وبإيجاد النص بواسطة عمل في التركيبات الجاهزة والايديولوجيات انطلاقاً من مفهومها للتحليل الدلالي 357 .

356 - أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تعليق محمود شاكر، دار المدني، جدة، دت، ص 338.

357 - استراتيجيات التناص : محمود عباس، مجلة علامات، ديسمبر 2002.

وترى كريستيفا أن كل نص أدبي عملية امتصاص لنصوص سلفت، أو هو عملية تحويل لتلك النصوص، أو هو عملية خلق جديدة تستند إلى طراز فكري وجمالي معينين وفق لقاءات فنية مثمرة، تتفاوت من شاعر إلى آخر ومن نص إلى نص 358.

2- التناص الديني (الدلالة المعجمية والاصطلاحية):

التناص في المعجم :

أورد صاحب لسان العرب في معنى : " النص : رفعك الشيء ، ونص الحديث ينصه نصاً إذا رفعه، وكذا نص إليه إذا رفعه" ³⁵⁹. ويمكن أن نورد من دلالاته الآتي :

- **الدلالة الأولى:** تُوحى بفعل: **التحريك والخلخلة** فقولنا : " نص الرجل الشيء نصاً إذا

حركه وقلقله وخلخله يقول أبو عبيدة معمر: " النص هو تحريك حتى تستخرج الناقة أقصى سيرها". ³⁶⁰

- **الدلالة الثانية:** تُشير إلى **الازدحام**: كقولهم: " تناصّ القوم عند اجتماعهم بمعنى: ازدحموا

- **الدلالة الثالثة:** **تدلُّ على الظهور** من مثل قولهم: " نصّتِ الطيبةُ جيدها إذ رفعتُ وأظهرتُ". ³⁶¹

- **الدلالة الرابعة:** **تعني: الجمع والتراكم**، ومنه قولهم نص المتاع، أي: جعل بعضه فوق بعض ³⁶².

- **الدلالة الخامسة:** **تفيد الاستقصاء** كما في قولهم: "ناصت الرجل إذا استقصيت مسألته لاستخراج كل ما عنده". ³⁶³

ومن الملاحظ تباین هذه التعريفات غير أنها تفيد معنى الاشتراك والتداخل بين أمرين .
تباينت وجهات النظر في تسمية هذا المصطلح وفق رؤى مختلفة ؛ فثمة من يسميه :
التداخل النصي، أو التعالق النصي، أو التفاعل بين النصوص، وعلى الرغم من كل تلك

358 - الاتجاهات النقدية الحديثة : د.نزار محمد عيشي، ص 481.

³⁵⁹ - لسان العرب: ابن منظور، مادة ن ص ص.

³⁶⁰ - المصدر نفسه، ج7/ص98،

³⁶¹ - تاج العروس من جواهر القاموس: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تح: جماعة من المختصين، وزارة الإرشاد والأنباء، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 18/182، نشر في الأعوام: (١٩٦٥ - ٢٠٠١ م).

³⁶² - المصدر نفسه، 179/18.

³⁶³ - لسان العرب: ابن منظور مادة ن ص ص..

التباينات في التسمية غير أنها تتفق في المقصد والغاية ، وكانت بداية التأسيس لهذا المفهوم ما جاء في كتابات البلغارية جوليا كريستيفا أنَّ : " كل نصّ هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ، وكل نص هو تشرب أو تحويل لنصوص أخرى " ³⁶⁴ .

وقد أشار جيرار جينيت إلى فكرة تعالي النص وهي تعني : " التقديم اللغوي سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً لنص في نصّ آخر " ³⁶⁵ ، وفي هذا السياق يأتي توصيف ما يُسمّى بـ : "تعالق نصّ مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني " ³⁶⁶ .

وخلاصة القول يبدو أنَّ التناص واقع في كل النصوص المبدعة على وجه من الوجوه ، وهي حقيقة قارّة ثابتة لا يُمكن إنكارها، ووفق هذا فقد عمدت الدراسات الأسلوبية إلى النظر للنص على أنه نص مفتوح على النصوص الأخرى، وهو نص متعدد المشارب ، متنوّع الروافد غير منغلق على حدوده وزمان كتابته ، ومن هنا نستطيع القول بأنّ النصّ الأدبي يولد جسداً في زمان لحظة كتابته لكنّ روحه متشربة من أنساع سابقة عصره ، وساعة مولده ، وقد تكون تلك الأنساع قريبة في الزمن ، وربما تكون بعيدة ، فالنص أشبه بالمخلوق الجديد الذي لا تتوقف وراثته جيناته الشكلية والنفسية على أبويه وحسب ، بل إنه يُمكن أن يكتسب مورثات أجداده أيضاً. يقسم التناص حسب روافده المعرفية إلى أنواع منها :

التناص الديني : ومن أنماطه الأسلوبية في شعر التفعيلة السوري

أولاً - الاقتباس من القرآن الكريم : وهو يعني أن يعتمد الشاعر إلى توظيف قصة، أو عبرة، أو آية من سور القرآن الكريم، أو جزء منها، ويكون هذا الاجتزاء ذا دلالة يسعى الشاعر من خلالها إلى خلق حالة من المهابة على موقف يعيشه ، أو حالة يريد التعبير عنها، إذ يُعدّ الاقتباس من آي الذكر الحكيم : " من أهم الوسائل المنتجة للدلالات، فهو معين لا ينضب، بما يحويه من قصص وعبر وأحداث، كيف لا وهو كلام الله المعجز، أن أغلب الشعراء يتكئون على مفرداته ومعانيه ويقتبسون من آياته، ليعكسوا مدى ما يشعرون به، تجاه أحداث وقضايا إنسانية، وأخلاقية، وسياسية، واجتماعية. " ³⁶⁷

ويبدو الخطاب القرآني " بقصصه ومعانيه ولغته أكثر المصادر التراثية تردداً، وأوسعها

³⁶⁴ - النص الغائب لتجليات التناص في الشعر العربي: محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 38 .

³⁶⁵ - مدخل جامع النص جيرار جينيت ، تر : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، ط2 ، 1986م، ص 97.

³⁶⁶ - المرجع نفسه ، ص 91 .

³⁶⁷ - التناص في ديوان لأجلك غزة :حاتم عبد الحميد محمد المبوح، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010م ، ص64.

تأثيراً في المضامين الشعرية المعاصرة، ولعل وراء هذا الاهتمام الكبير في توظيف النص القرآني ما يمثله القرآن العظيم من خصوبة وعطاء متجددين للفكر والشعور، فضلاً عن تعلق ثقافة الشعراء المعاصرين به تأثراً وفهماً واقتباساً، إلى جانب اشتراك رموز بينهم وبين المتلقين³⁶⁸

الاقتباس في العنونة :

يُعدُّ الاقتباس في العنوان ميزة نصية فارقة في الشعر التفعيلة السوري؛ لما ينطوي عليه هذا الأسلوب من جعل القارئ في حالة تهيؤ نفسي مُسبق لولوج النص، وهو على وعي بمدرجات أبعاده المخزونة في الذاكرة بحكم الرابط الديني الذي يجعله الشاعر عنصر جذب، وترغيب في آنٍ معاً، وقد شكّل هذا النمط من العنونات ظاهرة أسلوبية في شعر التفعيلة، ويعمل هذا النوع من التناص على تحقيق أمرين:

- الأول - لفت انتباه المتلقي الذي يكون على اطلاع مُسبق بإحالات الموروث، وهو ما يدفعه إلى معرفة هذا الاستخدام الجديد، وبهذا يكون التناص ذا وظيفة إغرائية .

- الثاني - يُحقّق التناص في العنونة سلطةً فوقية على المتلقي بما يمتلكه الموروث من قدرة على التأثير في المتلقي، والتحكم بذائقته الثقافية، واعتقاداته الفكرية، وبهذا الوعي يكون التناص في العنوان عنصر فعالية تجعل المتلقي مُنقاداً إلى قراءة النص وفق رؤية مستقرّة في ذهنه قد يكون التناص مُعرّزاً لها، في حالة موافقة الشاعر على النص المتناص معه، أو يعمل على خلخلة تلك المفاهيم السائدة القارّة في الذهن في حالة كان موقف الشاعر من الموروث موقفاً معارضاً لسيرورة الحدث في صورته الحقيقية.

- ومن أنماط الاقتباس في العنونات

اقتباس العدد، وهو ما يتجلّى في ديوان الشاعر: أديب حسن محمد الموسوم بـ : (و ثامنهم حزنهم)³⁶⁹ وهي إحالة على عدد الفتية الذين ورد ذكرهم في سورة أهل الكهف غير أن الشاعر اتكأ على الأسلوب في الصياغة القرآنية باستخدام الواو في تحديد مرافق الفتية، وهو الكلب؛ فيما

³⁶⁸ - التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر: عزة محمد جدوع، مجلة فكر وإبداع، ع 9، الكويت، 1953م، ص 137

ص 13-

³⁶⁹ - و ثامنهم حزنهم: أديب محمد حسن، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م. وقد جاءت العنونات في الصفحات 10، 15، 20، 40، 66، 7.

يجعل الشاعر المصاحب للمعدودين لديه الحزن، وهو بهذا الاستبدال ينتقل من مجال المدرك المحسوس الذي يدل على الحيوان (الكلب) الوارد ذكره في السورة الكهف الكريمة إلى مجال المعنوي الذي يُرافق حالات الألم والفقد بذكره (الحزن)، وبهذا الانتقال حَقَّق لنصّه الشعري عنصر المفاجأة والإدهاش لدى المتلقي الذي اختزنت في ذهنه الحكاية المتواترة عن أهل الكهف وكلبهم؛ فيما كان الاختلاف حول العدد الذي كان نوعاً من الرجم بالغيب ، وإذا ما تتبعنا الشاعر في اختيار عناواناته الداخلية في الديوان نفسه سنلاحظ ذلك في التناصيات التي يتقصّد الشاعر إليها عن عمق رؤيا وسبق إدراك، آية ذلك أنَّ الشاعر لجأ الشاعر إلى تفريع الديوان إلى عناوانات فرعية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعنوان الرئيس وفق الترتيب الآتي : (وكان له ثمر) ، وفيه إحالة على الآية القرآنية : " كَانَ لَهُ ثَمَرٌ فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا " ³⁷⁰ ، (وترى الأرض بارزة) التي تُحيل على قوله تعالى في سورة أهل الكهف: " وَيَوْمَ نُسَيِّرُ الْجِبَالَ وَتَرَى الْأَرْضَ بَارِزَةً وَحَشَرْنَاَهُمْ فَلَمْ نُغَادِرْ مِنْهُمْ أَحَدًا " ³⁷¹ (وجعلنا لمهلكهم موعداً)، وفيها إحالة على قوله تعالى : " وَتِلْكَ الْفُرَى أَهْلَكْنَاهُمْ لَمَّا ظَلَمُوا وَجَعَلْنَا لِمَهْلِكِهِمْ مَوْعِدًا " ³⁷² (أما السفينة) ففيه إشارة إلى قوله تعالى : " أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءَهُمْ مَلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا " ³⁷³ أما عنوان : (وزدناهم أسى) فهو يُحيل على قوله تعالى : " نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْنَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى " ³⁷⁴ غير أنَّ الشاعر عمد إلى تغيير كلمة : (هدى) في النص القرآني الكريم بلفظ يناسب الحالة التي يُريد التعبير عنها في سياق نصّه الشعري بكلمة : (أسى) (وأما الجدار) فإنه إلماح إلى ما ورد من تفسير في الآية القرآنية : " وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنْزٌ لَهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحًا فَأَرَادَ رَبُّكَ أَنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنْزَهُمَا رَحْمَةً مِّن رَّبِّكَ ۖ وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ۖ ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا " ³⁷⁵ (ثم أتبع سبياً) ³⁷⁶ وهو عنوان يُحيل على قصة ذي القرنين الواردة في سورة الكهف ، (وازدادوا تسعاً) وهو عنوان يُحيل على قوله تعالى: " وَلَبِثُوا فِي

³⁷⁰ - القرآن الكريم: الكهف / 34.

³⁷¹ - الكهف / 47.

³⁷² - الكهف / 59.

³⁷³ - الكهف / 79.

³⁷⁴ - الكهف / 13.

³⁷⁵ - الكهف / 82.

³⁷⁶ - الكهف / 89.

كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِائَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تَسْعًا³⁷⁷ ومن الملاحظ أن العناونات السابقة كلها قد جاءت وفق صياغة لغوية تُحيل على القرآن الكريم إذ سبقت بحرف الواو ، وهذا الابتداء ينبىء عن مضمّر مسكوت عنه ، وهو أسلوب تعبيرى يشي بأنّ اللغة الشعرية قد تُفصح بالحذف أكثر مما تفصح عنه بالجهر .

ويحضر الاقتباس من خلال ذكر المكان كما في عنوان ديوان الشاعر عبد الكريم الناعم : (الكعبة الجنوب)³⁷⁸ بني العنوان على شبه جملة مؤلّفة من جار ومجرور ومضاف إليه، وهي إحدى الجهات الأربع في معناها الظاهري البسيط، لكنها تُحيل على دلالة أعمق، وأبعد في دلالتها العميقة، إذ تُشير إلى المقاومة اللبنانية التي تتخذ من الجنوب منطقة تواجد لها، وهذا التركيب اللغوي للعنوان يحمل أبعاده الدينية بما للمكان المذكور من قداسة لدى المسلمين، لما ترمز إليه الكعبة من شعائر دينية؛ فالكعبة أول مكان يتخذ للعبادة في الدين الإسلام، كما أنها ركن من أركان الحج الذي لا يتم إلا بزيارتها، وهي الجهة التي يتجه إليها المصلون في صلواتهم ، وبهذه الأبعاد الدينية يحيط الشاعر العنوان بهالة من القداسة والتبجيل التي يكنها للجنوب، وما ترمز إليه دلالة المفردة من معان دالة على الفعل المقاوم في لبنان الشقيق الذي يتمثل بمقاومة الجنوب اللبناني، وما أبدعه من فعل أسطوري في مواجهة الاحتلال الاسرائيلي جعلت من مقاومته محل تقدير واحترام لدى الأعداء قبل الأصدقاء، ومن هنا بدا لنا العنوان منسجماً مع عاطفة الشاعر ومشاعره العربية الصادقة تجاه الجنوب الذي جعل منه محراباً يصلّى فيه، وكعبة نضال يُحج إليه. ومن ذلك ما نجده في عنوان ديوان الشاعر محمد خير داغستاني : (موسى شقّ بحر الشعر)³⁷⁹

وغير خاف تناسية العنوان مع قصة النبي موسى عليه السلام في معجزة شق عصاه البحر في أثناء ملاحقة فرعون له، وهو ما جاء في القرآن الكريم: "فَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنْ اضْرِب بِعَصَاكَ الْبَحْرَ ۖ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ " .³⁸⁰

³⁷⁷ - القرآن الكريم: الكهف / 25.

³⁷⁸ - الكعبة الجنوب: عبد الكريم الناعم، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012م

³⁷⁹ - موسى شقّ بحر الشعر: محمد خير داغستاني ، الشعر، حمص، 2010م.

³⁸⁰ - القرآن الكريم ، الشعراء / 63

تَمَّ الآخرين وأنجينا موسى ومن معه أجمعين" . لكنَّ الشعر لم يأخذ القصة كما وردت في أي الذكر الحكيم، إنما أفاد من معجزة شق البحر ؛ ليسقطها على معجزة الشاعر المعاصر في إبداعه، وتجديده، وبهذه الإحالة يقوم الشاعر بفعل أسطورة الشاعر المعاصر الذي يعني نفسه بما يمتلك من قوى تمكّنه من اجتراح لغته الجديدة، وشقّ بحر عمود الشعر القديم؛ ليُشكّل بحر قصيدة الخاص، وهو هنا شعر التفعيلة، وهو نمط من أنماط تجاوز بحر الشعر العربي القديم، وشقّ يتجاوز من خلاله الشاعر الحدائي بحر الشعر الذي ربّما كان يجد فيه عائقاً في مسيرة الشعر، وسدّاً مانعاً تجاوز حدوده التي تُقيّد الشاعر، وتحدّ من حريته في التعبير، وفعل مُجاوزة عمود الشعر العربي، وقوانينه الصارمة .

- **التناص الديني** : ومن أنماطه الأسلوبية في شعر التفعيلة السوري يُمكن للباحث أن يُميز بين نمطين من الاقتباس:

- **الأول المضموني**: ونعني به اقتباس المضامين الفكرية التي وردت في القرآن الكريم في سياق القصص القرآني الكريم، إذ يبدو الخطاب القرآني "بقصصه ومعانيه ولغته أكثر المصادر التراثية تردداً، وأوسعها تأثيراً في المضامين الشعرية المعاصرة،" .³⁸¹

- ومن تلك القصص:

- **قصة السيدة العذراء** : لقد أفاد الشعراء كثيراً من هذه القصة؛ فأعادوها إلى مسرح الأحداث المعاصرة في قصائدهم بصور شتى

تعددت استثمارات الشعراء لعناصر الأحداث المذكورة في القرآن الكريم التي شكّلت لهم روافد ثرة، وأمدهم بصور عملوا على إعادة تشكيلها جماليّاً كل حسب الموقف الذي يريد والمنحى الذي يوجّه إليه، ومن تلك الأحداث:

، ومن تلك الصور ما نجده في قصيدة: (أريدك خمر المساءات) للشاعر: توفيق أحمد يقول: ³⁸²

هُزِّي بجذع النَّخْلَةِ العَجْفَاءِ فَالْتَمُرُ انتهى
واسأقظي هذا المساء جهنماً أحلى وأرحب

³⁸¹ - التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر: عزة محمد جدوع ، ص 137.

³⁸² - نشيد لم يكتمل الأعمال الشعرية: توفيق أحمد، ص 169.

هُزِّيْ بِجَذْعِ النَّخْلَةِ الْعَجْفَاءِ فَالتَّمْرُ انْتَهَى

وَاسَاقُطِيْ هَذَا الْمَسَاءَ جَهَنَّمًا أَحْلَى وَأَرْحَبُ

فقد لجأ الشاعر إلى جزء من الآية القرآنية ليبني عليها مقولته الشعرية بعد أن أسبغ على النخلة صفة تتلاءم والحالة النفسية التي يُريد التعبير عنها، والموقف الانفعالي الصعب الذي يُعانيه في اللحظة الراهنة، وذلك باللجوء إلى قلب المعنى القرآني الذي كان يُشير إلى أنَّ فعل هز النخل يُحقّق للسيدة العذراء سقوط الرطب عليها، وهو ما يعني لها استمرار الحياة، أما فعل هز النخلة لدى الشاعر؛ فإنما يبدو فعل انصباب نار جهنم بما تُخيل عليه هذه اللفظة من دلالة على العذاب والألم، وهو عذاب محبّب؛ لأنه عذاب المحبوب، كما أنَّ فعل الهز لدى الشاعر لا يؤدي إلى تساقط الثمر، ينتج عنه اقتراب الحبيبة منه، وفعل السقوط هذا جاء مُعلّلاً بأسبابه المنطقية؛ فحضور الحبيبة بدلاً من الرطب محقّق لسببين مرتبطين ببعضهما بعلاقة السبب والنتيجة :

الأول : أنَّ الثمر انتهى.

الثاني : أنَّ لنخلة عجفاء غير مثمرة في الأصل، وهو ما يعني السبب الأول بدهاءة، ولذلك يريد أن يكون حضور المخاطبة تساقطاً عليه، وكأنها تأتي إليه من علو، وهذا التساقط، إنما قصد الشاعر من خلاله إلى توضيح مكانة المخاطبة في نفسه ، وعلو شأنها لديه، ويمكننا أن نوضّح ذلك بالترسيمة الآتية :

الآية : الهز — تساقط الرطب .

الشعر : الهز — حضور المخاطبة

تبدو سورة مريم من السور الأثيرة في الشعر الحديث التي لجأ الشعراء إليها في توظيفها في قصائدهم، إذ أدرك الشاعر أن توظيف الإطار الديني يحيي في نفوس المُتلقيين سيلاً من التدايعات، يستعيدون من خلالها جملةً من المواقف والصور التي كرّرها القرآن الكريم في مواضع عدّة، ومن ثمّ يُكسب الصورة الشعرية طاقةً تعبيرية إقناعية، ما كان لها أن تكتسبها لو عمدت إلى التعابير المألوفة في أحاديث الناس " ³⁸³. تقول الشاعرة: مروّة حلاوة في قصيدتها:

(جذوع المجاعة): ³⁸⁴

أُنَادِي أَهْرُ جَذُوعَ الْمَجَاعَةِ فِي الرُّوحِ

³⁸³ - فلسفة المكان في الشعر العربي - قراءة موضوعاتية جمالية - حبيب مونسي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م، ص 84.

³⁸⁴ - مدينة بلا سماء: مروّة حلاوة، ص 18.

تسقطُ قَبْرَةُ مَيِّتَةٍ مِنْ رِخَامٍ عَتِيقٍ

وهي تقوم على الإفادة من صورة هز جذع النخلة مع مفارقة المعنى والدلالة؛ فالشاعرة هنا تتحى باتجاه المعنوي المتمثلة بلفظ (الروح)، ولا تنحصر في إطار المادي المحسوس كما في النص القرآني الكريم، وهو ما يكشف عن سوداوية الحالة، وقنطرة الواقع الذي يتأطر في دائرة مغلقة هي دائرة الموت الذي بدا عبر مفردة: (المجاعة، ميتة، رخام عتيق) وهي مفردات دالة على انتفاء الحياة فيها. وهو ما يعكس حالة اليأس التي تعيشها الشاعرة، وتنتم على مشاعر الإحباط المسيطرة عليها من خلال استخدام التناص العكسي، وهو ما يظهر براعة الشاعرة.

قصة النبي يونس:

يُمهد هذا النوع من التناص ذهن القارئ لتلقي الحدث بمزيد من المهابة والخشية؛ لما يحمله الحدث من خصوصية ترتبط بمرجعية محددة الأهداف فقصة يونس تعني نجاة المرء رغم ما يعترضه من صعوبات، وما يقف في وجهه من عوائق يبدو الخروج منها ضرباً من ضروب المستحيل، وعملاً من بنات الخيال غير أن استعادة تلك القصص بمساقها التاريخي تجعل الإنسان أكثر قناعة وارتياحاً وتقبلاً لوقوع ما هو غير ممكن، ومنه قصيدة: (طيوف) للشاعر: عباس حبروقة ومنها:

يا خالقي مفتاحُ بابك يختفي

والحوثُ في هذي البحارِ تفحصُ الهلعَ المصافحَ

يونسُ المحزونُ في يقطينه

فهَمي على بعضِ الشَّواطئِ

كي يلقننا التَّهَجُّدَ والسُّجُودَ³⁸⁵

فقد اقتبس الشاعر قصة النبي يونس في إشارة إلى حالته الراهنة التي يعيش إرهاصات، وهو يُعاني مكابدات الحياة، غير أن استحضار قصة سيدنا يونس يؤكد أن ثمة أملاً لدى الشاعر في عودة الحياة من جديد متناصاً مع ما حصل مع سيدنا يونس الذي أخرجه الله من بطن الحوت، وبهذا التناص تتبدى جمالية الأسلوب الذي جمع بين حدث ماضٍ، في محاولة استبصار الحاضر، والتفاؤل بالمستقبل، وبهذا يكشف هذا الأسلوب عن الدافع النفسي الخفي وراء استحضار الشاعر للقصة.

³⁸⁵ - محزونة القصبات ضفة نهرنا عند الغروب: عباس حبروقة، ص 46

ومن هذا القبيل تحضر قصة إسرائ النبي محمد في شعر راتب سكر في قوله: ³⁸⁶

سراجُ محبّتي
في الكونِ معقود
بما باحتُ به من سرّها
تلك الورودُ على سياجِ ربيعها
سُبْحانَ مَنْ أسرى
بعطرِ الوردِ من صلصاله
سُبْحانَ مَنْ أسرى

يعمد الشاعر راتب سكر إلى قصة إسرائ النبي محمد في إطار توظيف جديد، إذ يكتفي الشاعر بالإشارة إلى القصة، ويترك للقارئ أن يكمل الآية، وهذا النوع من الاقتباس يتطلب قدراً كافياً من ثقافة المتلقي الذي يتوجب عليه أن يكون مطلعاً على النص القرآني، ومُلماً بجوانب القصة فيها؛ ليمت الآية الكريمة في قوله تعالى: "سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا ۚ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ" ³⁸⁷، وقد حاول الشاعر أن يُضفي على نصّه الشعري نوعاً من القداسة من خلال أسلوب التناص مع الآية القرآنية الكريمة التي تُشير إلى معجزة الرسول محمد ﷺ في إسرائه .

- الثاني الاقتباس الأسلوبى: وهو يعني أن يعمد الشاعر إلى توظيف آية من سور القرآن الكريم ، أو جزء منها، ويكون هذا الاجتزاء ذا دلالة يسعى الشاعر من خلالها إلى خلق حالة من المهابة على موقف يعيشه ، أو حالة يريد التعبير عنها، إذ يُعدُّ الاقتباس من أي الذكر الحكيم : " من أهم الوسائل المنتجة للدلالات، فهو معين لا ينضب، بما يحويه من قصص وعبر وأحداث، كيف لا وهو كلام الله المعجز، أن أغلب الشعراء يتكئون على مفرداته ومعانيه ويقتبسون من آياته، ليعكسوا مدى ما يشعرون به، تجاه أحداث وقضايا إنسانية، وأخلاقية، وسياسية، واجتماعية." ³⁸⁸

³⁸⁶ - أقرب من الأصدقاء أبعد من الخصوم : راتب سكر، ص95.

³⁸⁷ - القرآن الكريم:الإسراء 1/

³⁸⁸ - التناص في ديوان لأجلك غزة :حاتم عبد الحميد محمد المبحوح، ص64.

وفيه يعمد الشاعر إلى اقتباس الأسلوب القرآني في التعبير، كما في قصيدة (يقين)
للشاعر: إبراهيم عباس ياسين يقول فيها :³⁸⁹

والتَّينَ والزَّيتون ...
والقمرِ المؤبَّدِ بالحنين ...
وكلَّ آياتِ الهوى
ما ضلَّ قلبي يومَ ألقى قلبه
في راحتك ...
وما غوى.

فمن الواضح اقتباس الشاعر أسلوب القسم بالتين والزيتون من القرآن الكريم ، كما لجأ إلى استبدالات في النهاية بتغيير في صفتي: الضلال والغوى عن الرسول الكريم إلى قلبه الشاعر، وهو اقتباس يجعل من هذا التغيير فعلاً مؤكداً لما يُحيل عليه من صدق في الكلام المقتبس منه، وما فيه من هيبة وإجلال مقام للموصوف، وهو الرسول الكريم الذي يحاول الشاعر أن يجعل لقلبه صفة من صفات صدق النبي واستقامته . ثانياً – اعتماد الهامش في إشارة إلى نصٍّ من الإنجيل من مثل بداية قصيدته: (ناردين)

إلى رفيف السيوفي
هامش:
"فأخذت مريم مناً من طيب،
ناردين خالص،
كثير الثمن،
ودهننت قدمي يسوع،
ومسحت قدميه بشعرها.
فامتلاً البيت من رائحة الطيب"

³⁸⁹ - في هيكल الليل: عباس إبراهيم ياسين، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، دمشق، 2019 م، ص 20 .

يوحنا (12: 3).

هذا المساء
صديقُ أوهامي
مراكبهُ
تسيرُ إلى منارات
تعطرُ ضوؤها
بالناردين.
كم من صحارى
في الطريقِ إلى اخضرارِ نشيدنا
كسرتُ أباريقُ المعاني
في صباحِ الحزنِ
كم من (ناردين خالص)
يبكي على الريحِ
التي سمعتُ أناشيدي
وغابتُ ترسمُ الأسماءَ
في دعةٍ من الفرحِ الدفين.

- الاقتباس اللفظي :

وقد تجلت تلك الظاهرة لدى الشاعر عباس حيروقة، إذ اتخذت صوراً مُتعددة منها :
اقتباس العبارات الدينية: ومن هذا النمط ما نجده في هذا الاستخدام للشاعر عباس حيروقة
مما يُقرأ في الصلاة يقول :

وجَّهْتُ وجهي للفراتِ يعيدُ غصَّاتِ يراكمُها الزَّمانُ بداخلي
فأطوفُ في أمدائه سرباً
تُهددهُ الغمامةُ في حنوِّ الرّاهباتِ³⁹⁰

³⁹⁰ - محزونة القصبات ضفة نهرنا عند الغروب: عباس حيروقة، ص 102.

فقوله: (وَجَّهْتُ وجهي) اقتباس لفظي من تناص غير أن الشاعر يتجه إلى مكان هو نهر الفرات، في إشارة إلى عظم مكانة هذا النهر في نفس الشاعر الذي جعل منه مكاناً يوجّه وجهه نحوه في إشارة إلى مشاعر المحبة الكبيرة التي يُكنها الشاعر لهذا النهر الذي يتجه إليه بكلّيته، كما يُشير لفظ الراهبات إلى دلالة دينية ترتبط بالدين المسيحي، وهي مرتبة من مراتب التدين في الديانة المسيحية، وفيها تنذر المرأة نفسها للعبادة والكنيسة فاستخدامه عبارات دينية عند الإسلام والمسيحيين دلالة على الوحدة الوطنية الحميمة التي يعيشها الشعب السوري الذي اتسم بالإنسانية والسلام والمحبة شاء من شاء وأبى من أبى ومن هنا تكمن وظيفة التناص لدى الشاعر .
ومنه قوله في موضع آخر :

وَجَّهْتُ وجهي نحو بستانٍ من الآسِ المقدّس

من بيادر قمحة سقطت بجنتها هنا ³⁹¹

ولا يخفى أن الشاعر من خلال هذا الأسلوب التناصي باستخدام الألفاظ الدينية نفسها يستحوذ على نفس المتلقّي، ومشاعره، لما لتلك الألفاظ من دلالات راسخة في وجدانه ومعتقدده.

مما يدخل في سياق الدعاء قول الشاعر: عباس حيروقة:

يا خالقي وصحوت من هذي الوعود

ما تشتهون

ما حور عين

بعض غلمانٍ وفاكهة ولحم طيرٍ ما ما تشتهون

جنّاتٍ عدنٍ تحتها الأنهارُ

تجري خمرةً من سندسٍ واستبرق

كم تلبسون

ما تشتهون اللؤلؤ الـ ...

³⁹² لا أشتهي إلا التأمّل بالغمامة واحتراقات الشُّهُود

³⁹¹ - ماء وأعشاش ضوء: عباس حيروقة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2010م، ص 58.

³⁹² - محزونة القصبات ضفة نهرنا عند الغروب: عباس حيروقة، ص 41.

ومن الواضح أنَّ الشاعر قد استمدَّ من القرآن الكريم معظم ألفاظه الدالة على موضع المؤمنين الذين نالوا الرضى والغفران بدخول الجنة التي فيها ما يروق النفس من ملذات حسية فيما يبدو الشاعر زاهداً في تلك المتع منغمساً في متعته الخاصة التي تبدو في الميل إلى تأمل الغمامة ، واحتراقات الشهود فيما يُحيل عليه ذلك من توق الشاعر إلى ارتياد عالمه الصوفي الخاص؛ فالغمامة رمزٌ دالٌّ على توقُّع الخير الممكن بالفعل المُنتظر، والأمل المرتقب .

ويدخل في هذا السياق استخدام الرموز الدينية ، كما في استخدام الشاعر: شاكر مطلق لرمزية الصليب، يقول³⁹³ :

تعبَ الليل الطويل
فترفَّقْ يا صديقي
فعيونُ اللَّيْلِ صارتْ
فارغاتٍ دامعات
وترفَّقْ بحبيبي
وهو يجثو في جراحي
فوقَ أشواكِ صليبي

لجأ الشاعر إلى استخدام لفظ الصليب الذي جاء مضافاً إلى ياء النسبة ، وهذا الأسلوب في التعبير يفيد بما يُعاني الشاعر من آلام ، وهو يقوم بالتضحية من خلال فعل الافتداء للمحبيب ، في محاولة إسقاط الحاضر والحالة التي يعيشها الشاعر على موقف السيد المسيح عليه السلام الذي عانى عذابات الصليب - كما هو الاعتقاد في الفكر المسيحي - افتداء للبشرية ، وبهذا البعد تتبدَّى جمالية أسلوب شعر التفعيلة من خلال عقد صورة المقارنة بين معاناة السيد المسيح في الماضي، ومعاناة الشاعر المعاصر .

3 - التناص مع التراث الأدبي :

يبدو الموروث الأدبي نهراً من أنهار المعرفة التي يستقي منها الشعراء، وقد شكلت تلك الأنهار روافد غدَّت إبداعات الشاعر المعاصر، إذ يُشكِّل التراث معيناً خصباً، ومنهلاً من

³⁹³ - خطبة المقدس وردة الجحيم : شاكر مطلق ، ص 127.

مناهل الثراء اللغوي، بما فيه من إرث لا ينضب، وغنى لا يشحّ، والشاعر إنسان مثقف يمتلك ثقافة متوارثة غير منقطعة، وهو ما ينعكس في إبداع الشاعر الذي تتبدّى فيه تلك الروابط والعلاقات التي تجمع بين نصوصه، والنصوص السابقة سواء أ جاءت تلك الروابط عن طريق القصد، أم جاء على سبيل التداعي، والمخزون الحفظي للكاتب مما علق في ذاكرته من قراءاته السابقة، تلك القراءات التي لا بدّ أن تكون نسغ فكر، ومعين ثقافة يمدّ الأديب بروافد إضافية تُسهم بشكلٍ ما في إثراء نصّه الوليد من دون أن يعتمد إلى ذلك عن قصد منه، وهذا ما أكده عبد الله الغزامي بتوضيحه أنّ التناص: " نص يتسرّب إلى داخل نصّ آخر، يُجسّد المدلولات سواء وعى الكاتب ذلك أم لم يع³⁹⁴ .

فالتناص الأدبي يُمثّل المرجعية الثقافية التي يمتلكها الشاعر، وهي من دون شك ستتسرّب إلى إبداعه، لأن التجربة الإنسانية تجربة عامّة مُمتدّة في الزمان، وعليه فإنّ: " الحقيقة المجردة وحدها لا تكفي للتعبير عن تجربة الفنان، ولا يُمكنها أن تستغرق انفعالاته ورؤياه، ولذلك يلجأ إلى الاستعانة بالتراث وإحداث ما يُسمّى بـ التحويل الرمزي أن يُعبّر عن تجربته الخاصة موظفاً في ذلك كل ما يستطيع الاستعانة به من عناصر التأثير البشري يُثري به فكره الفنّي، ورؤيته الأدبيّة³⁹⁵ .

ولهذا فقد عمد الشاعر المعاصر إلى استجلاب كل ما يجد فيه تعبيراً عمّا يريد الشاعر أن يبوح به، واستلهم كل ما جاء في التراث من موروث ديني ، أو بشري بما في ذلك الأحداث ، والشخصيات التي تلتقي في جوانب حياتها الماضية مع ما يعيشه الشاعر حياته به ، ويرى في تلك الحياة انعكاساً لما يُعاني منه، أو يتماثل معه في جزء منها ، ومن أنماط التناص :

التضمين : يُعرّفه ابن رشيق القيرواني (456 هـ) بأنه: " قصدك إلى البيت من الشعر أو القسم ؛ فتأتي به في آخر شعرك ، أو في وسطه كالتمثّل " ³⁹⁶ وهذا يعني لجوء الشاعر المعاصر إلى تضمين شعره الحديث بأبيات، أو أشرطة من الشعر القديم .

التضمين في العنونة والتضمين يعرفه ابن رشيق القيرواني (456 هـ) بأنه: " قصدك إلى البيت من الشعر أو القسم ؛ فتأتي به في آخر شعرك، أو في وسطه

³⁹⁴ - الخطبة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية عبد الله الغزامي ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة، السعودية ، 1985م ، ص 320 .

³⁹⁵ - جماليات القصيدة العربية : طه وادي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985 م ، ص 74 .

³⁹⁶ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه : ابن رشيق القيرواني ، ص 91/1 .

كالتمثّل " ³⁹⁷ وهذا يعني لجوء الشاعر المعاصر إلى تضمين شعره الحديث بأبيات، أو أشطر من الشعر القديم .

يأتي في هذا السياق عنوان قصيدة الشاعر: طالب هماش الموسومة بـ: (لامية اليأس) ³⁹⁸ وهي تحيل على لامية العرب للشاعر الشنفرى التي يستهلها بقوله:

أقيموا بني أمي صدورَ مطيكمُ فإني إلى قومٍ سواكمُ لأميلُ ³⁹⁹

وسُمّيت باللامية نسبة إلى حرف رويها، كما هو متعارف عليه في الشعر العمودي، وقد تناص الشاعر المعاصر طالب هماش مع العنوان؛ فأخذ العنوان بالحرف اللام الذي جاء بصيغة المصدر الصناعي، ولكنه غيّر في شبه الجملة لليأس التي جاءت معبرة عن حالته الراهنة، ومشاعره الآنية التي يستهلها بقوله:

لَكَأَنَّ لي لاميةً لليأسِ في هذا الحداد،

وهذا الاستهلال الذي بدأ الشاعر به قصيدته التي امتدت على مساحة تسع أوراق من ديوانه قام على التشبيه المشكك بحصول الصفة اليأس في نفس الشاعر، وكأنها أصبحت سمة من سماته فنعت نفسه بها، كما كانت القصيدة اللامية قصيدة عُرف بها الشاعر الشنفرى، وبها اشتهر حتى أصبحت تُسمّى بلامية العرب تمييزاً لها من لامية العجم للشاعر الطغراني، فالتناص الأدبي جاء من خلال أسلوب الإحالة على نص الشنفرى من حيث العنوان .

ومن ذلك العنوان المتوافق مع الموروث:

وهو ما نجده في عنوان قصيدة الشاعر راتب سكر: (معرفة الدار بعد توهم) ⁴⁰⁰

يُحيل العنوان على معلّقة الشاعر عنتره العبسي في عجز بيته المعروف:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مَنْ مَتَرَدَّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهَمٍ؟ ⁴⁰¹

³⁹⁷ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني، ص 91/1.

³⁹⁸ النادم: طالب هماش، ص 86.

³⁹⁹ - ديوان الشنفرى: عمرو بن مالك نحو (70) ق. هـ، شرح وجمع وتحقيق: إميل بديع يعقوب، الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996م. قافية اللام، ص 58.

⁴⁰⁰ - سلافة الروح: راتب سكر، ص 75.

⁴⁰¹ - ديوان عنتره بن شداد، دراسة وتحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، مصر، 1970م، ص 181.

وعلى الرغم من اتفاق الشاعرين في الألفاظ نفسها التي جاءت مبنية على مفردتين هما :الدار والوهم ، والظرف بعد ،إلا أنهما يفترقان في الأسلوب اللغوي؛ فقد صاغ الشاعر : عنتره البيت بكلام إنشاء بأسلوب الاستفهام ، بينما جاء أسلوب الشاعر راتب سكر وفق الكلام الخبري الابتدائي الذي يفيد اليقين بالمعرفة

ومن هذا النمط ما نجده في نص الشاعر راتب سكر بعنوان : (نممات على أسوار باكو)⁴⁰²

إلى سمير الروح ناريمان قاسم زادة
"شاعر من أذربيجان"

باكو ومذُ غابتُ أذربيجانُ عَنْ عيني
تَلَفَّتْ خَشِيَّةٌ قَلْبِي
وَأَعَيْتَنِي مَخَافُ أَضْلَعِي
أَغْلَقْتُ بَابِي فِي هَدْوٍ
وَانصَرَفْتُ إِلَى الْبُكَاءِ.

إنَّ تماثل حالة الشاعر المعاصر في فراق الصديق ، والمدينة التي أحب تبدو متفقة في طبيعتها مع حالة ارتحال الشاعر الشريف الرضي في العصر العباسي ، وهذا التماثل جعل التناص مصدراً من مصادر إغناء تجربة الشاعر الحداثي الذي يتَّصل عاطفياً ، وحدثاً مع الشاعر القديم وفق الحالة نفسها التي عبّر الشاعر العباسي الشريف الرضي عنها في قوله :⁴⁰³

وتَلَفَّتْ عيني فمذُ خَفِيتُ
عَنِّي الطُّلُولُ تَلَفَّتْ الْقَلْبُ

تبدو حالة الرحيل، وغياب المكان عن عين الشاعر باعث هذا التناص، فكما أنَّ الشاعر الشريف الرضي بقيّ معلقاً العاطفة في الطلول التي نأى عنها ؛ فالتفت إليها بقلبه في تعبيرٍ عن

⁴⁰² - أقرب من الأصدقاء أبعد من الخصوم : راتب سكر، ص 24.

⁴⁰³ - ديوان الشريف الرضي محمد بن الحسين ت (406) هـ صنعة أبي الحكم الخبري تح : عبد الفتاح محمد الحلو، منشورات وزارة الإعلام العراقية ، ط1 دت ، قافية الباء

مدى تعلّق الشاعر الوجداني بمسكنه ، ومنازل قومه ، كذلك الشاعر: راتب سكر الذي يُفارق مكاناً عاش فيه مدّة من الزمن تعرّف خلالها على أناسٍ أصبحوا بمنزلة الأهل والأقارب وتبدو هذه الصورة أثيرة لدى الشاعر راتب سكر إذ يُعيد تشكيلها في غير صورة، ومن ذلك قوله في قصيدة : (نجاوى بومباي)⁴⁰⁴ :

: بومباي ساهرةٌ معي أرعى نجومى

في سماءٍ مسارِها ومدارِها

وأرى على بُعدِ البحارِ

مدينةً قلبي يراها في الليالي خاشعاً

أدمتُ مسامعهُ خطوبُ التيه في أخبارِها

قلبي على عدنٍ

تراني واقفاً حيرانَ يدعوني ابنها المجروحُ من يأسٍ

تعال

وهيثم الغالي بهيِّ الصوتِ مؤثّقٌ

أراهُ على جناحِ الفقدِ من بومباي

عن بُعدٍ غريقٍ بحارِها

وأخي الجرادي حائرٌ قُرْبى

يدلُّ يدي إلى دربٍ تلوّت من رمادٍ

، ويبدو أنّ: " الانفصال يُكرّس الملاحظة الخارجية الواعية ، ويفتح النفس على منافذ التأمل ، لأنه يُمكن العين من احتواء المكان تُعيد من خلاله ترتيب عناصره ، وفق الأحاسيس المصاحبة لآن الفنّي"⁴⁰⁵، وها هو يُقدّم لهذا التناص بإهداء إلى صديقه الشاعر الأرييجاني : ناريمان قاسم زادة ، وقد رحل عنه ، وابتعدت باكو - عاصمة أذربيجان - عن مدى رؤية الشاعر الحسيّة؛ لتظلّ منظورة برؤياه العاطفية ، وما تربطه بتلك المدينة من علاقات صداقة جميلة تركت أثرها في نفسه ووجدانه ، وهو ما تجلّى في هذا التناص الذي عبّر عن موقف الشاعر

⁴⁰⁴ - سلافة الروح : راتب سكر ، ص 65-66.

⁴⁰⁵ - جماليات القصيدة العربية : طه وادي ، ص 37.

الذي يقف لحظة فراق مودّعاً المكان الذي أحبّ ، وقد خُلف فيه ذكرياتٍ وأصدقاء تعلّق بهم، وأخلص لهم العهد بالودّ والإخلاص ؛ فذكر هيثم الخواجة كما نعتقد، والشاعر إبراهيم الجرادي .

ومن التناص الشعري ما نجده في شعر: راتب سكر من خلال أسلوب الحوار القائم على فعل الحكي: (قال)، الذي جاء متناصاً مع أسلوب الحوار الذي أبدع فيه الشاعر: عمر بن أبي ربيعة على لسان معجباته : في هذه المقاطع ⁴⁰⁶ :

. 7 .

وقالت أختها الصغرى

عرفنا صوته

يهذي على أبواب خيمتنا

ويسكب في المفاوز

دمعة حرّى

يُحيل هذا المقطع على شعر : عمر بن أبي ربيعة في قصيدته : (وهل يخفى القمر) ⁴⁰⁷ التي لجأ فيها الشاعر إلى أسلوب السرد القصصي باستخدام الحوار تقنية أسلوبية قائمة على فعل الحكي (قال) وهذا النوع من الحوار يُشرك أكثر من طرف في النص ، كما يزيد يعمل على حركة الشخص ، وبعث الحيوية فيه ، غير أن الشاعر قد جعل الصوت هو مصدر الإعجاب لا جمال الشاعر ، وهو ما يتفق مع سياق النص ، إذ الشعر صوت يدخل السمع ، ويتملك القلوب بسحره ، وجمال بيانه ، ودقّة تصويره ، وروعة وصفه ،

. 8 .

يُقال بأنّ أسرار النساء

غموضهنّ

فكيف أوضّح ما يبوح به الربيعُ

على موائدهنّ

⁴⁰⁶ - أقرب من الأصدقاء أبعد من الخصوم: راتب سكر.

⁴⁰⁷ - ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، 1952م، ص 143.

غَطَّتْ حَافِلَاتُ الدَّهْرِ أَيَّامِي

جَنُونًا

فَاسَقَتْنِي جَهْرًا

وفي قوله فاسقتني جهراً ثمة إحالة على شطر بيت الشاعر أبي نواس الذي يقول فيه:⁴⁰⁸

أَلَا فَاسَقَتْنِي خُمْرًا وَقَلَّ لِي هِيَ الْخُمُرُ وَلَا تَسَقَتْنِي سِرًّا إِذَا أَمَكْنَ الْجَهْرُ

وتبدو الحالة التي بلغ الشاعر إياها تستدعي منه أن يشرب الخمر، وقد رأى الشاعر من الأيام ما رآه من أحداث ، وما مرَّ عليه من مواقف تؤدي به إلى الجنون ، وأي جنون عندما يكون الجنون جنون شاعر يحبُّ الحياة ، وما فيها من مظاهر الجمال التي تُجسِّد المرأة أجمل صورة من صور الجمال في الطبيعة وأسماها قيمةً وبقاءً .

في قصيدة حرف للشاعر: عبد الكريم الناعم⁴⁰⁹ يقول :

وَتَلَفَّتْ هِيَ مَنْ تَلَفَّتَ لَا الرِّضَى

فالمطلع إحالة على قول الشاعر الشريف الرضي:

وَتَلَفَّتْ عَيْنِي فَمَذْخَفَتِ عَنِي الطُّلُولُ تَلَفَّتِ الْقُلُوبُ

وقد أشار الشاعر إلى ذلك في هامش القصيدة:

فَشَعُ فِي عَسَلِ الْعَيُونِ

تَفْتَحُ الْوَجْعَ الْحَنُونَ

وَطَارَ فِي الْأَمْدَاءِ رِفْ

وثمة انزياح في التركيب الوصفي الوجع الحنون فقد جمع بين متناقضين يبعثان على مشاعر متناقضة غير أن الشاعر في لحظة حب جمع بين الضد وضده وذلك لتقريب الصورة التي واعمت بين المحسوس الجسدي الذي مصدره الوجع الذي مثله بصورة برعم يتفتح في لحظة حب وإشراق لقياء، والمعنوي الذي عبّر عنه بصفة (الحنون) وهو شعور مصدره العاطفة، وقد وظّف الانزياح من خلال التناص مع شعر الشريف الرضي ؛ لإحداث فجوة نصيّة ، بهدف خلق حالة من الإدهاش الفنّي ، ليثير المتلقّي ويشدّ انتباهه.

⁴⁰⁸ -ديوان أبي نواس برواية الصولي أبو بكر محمد بن يحيى، تح: بهجت عبد الغفور الحديثي ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ط1، 2010 م ، ص 96.
⁴⁰⁹ -شيء عنها: عبد الكريم الناعم، ص96.

ويرى طه وادي أن الحقيقة المجردة وحدها لا تكفي للتعبير عن تجربة الفنان، ولا يمكنها أن تستغرق انفعالاته ورؤياه، ولذلك يلجأ إلى الاستعانة بالتراث، وإحداث ما يُسمى بـ التحويل الرمزي أن يُعبّر عن تجربته الخاصة موظفاً في ذلك كل ما يستطيع الاستعانة به من عناصر التأثير البشري يُثري به فكره الفني ، ورؤيته الأدبية⁴¹⁰

ولهذا فقد عمد الشاعر المعاصر إلى استجلاب كل ما يجد فيه تعبيراً عما يريد الشاعر أن يبوح به، واستلهم كل ما جاء في التراث من موروث ديني، أو بشري بما في ذلك الأحداث، والشخصيات التي تلتقي في جوانب حياتها الماضية مع ما يعيشه الشاعر حياته به، ويرى في تلك الحياة انعكاساً لما يُعاني منه، أو يتمثل معه في جزء منها.

4- تناص الأهازيج الشعبية :

وقد كان هذا النمط من أساليب التناص ملازماً للناس، إذ : " منذ أن وُجد الإنسان اتخذ وسائل متعددة للتعبير المباشر عن مشاعره، وعواطفه المختلفة، ومن أقرب تلك الوسائل إلى القلب " الأغنية" فصاغ منها ما خالجه من حبٍّ وكره وذكرى وحنين وعذاب وسعادة، وإذا كانت الأغنية تمتاز بالانفعال العاطفي الفردي؛ فلطالما خرجت عن تلك الصفة الذاتية، والخبرة الشخصية المحدودة ، لتشكل انعكاساً أشمل، ولتكون تعبيراً وجدانياً عن عواطفٍ واحدةٍ مُشتركةٍ، وانفعالاتٍ جمعيةٍ تصهرها تجارب وأحاسيس الناس والحياة والطبيعة ومواقفهم مما يُواكب حياتهم " .⁴¹¹

وقد عمد شعراء التفعيلة إلى أسلوب الأغنية في قصائدهم بهدف تقريب القصيدة من قلوب الناس، وتحقيق جماهيرية الشعر الذي أصبح يُعاني من حالة جفاء الجمهور عنه، فكان لجوء الشاعر إلى توظيف الأغنية سعياً إلى خلق حالة من التواصل الوجداني بين القصيدة والناس ، ونقلها من الطابع الفردي إلى المجتمع، والعقل الجمعي للفئة المعنية بتوجيه الشعر إليها بما يحققه هذا اللون من الإفادة من الغناء الذي غالباً ما يعكس مشاهد شعبية في المناسبات العامة كالأعراس، ومن هذا التوظيف ما نجده في قصيدة: (فردوس الجسد الجميل) للشاعر طالب همّاش ومنها :⁴¹²

هي ذي العروس

⁴¹⁰ - جماليات القصيدة العربية : طه وادي ، ص 74.

⁴¹¹ - التناص في شعر سليمان العيسى: نزار محمدعشي، شارع، حلب، ط1، 2015م ص 225.

⁴¹² - النادم : طالب همّاش ، ص 98.

يزفُّها الأطفالُ للقمرِ الأشفَّ على كنائسِها الصغيرةِ كالكوؤسِ

غَنّوا لها في الصُّبحِ : آويها زرْعنا شتلةَ الرُّمانِ

آويها فزهر قلبها الحزانِ

آويها وراح الدَّمعُ يسقيها وتذرفُهُ الشُّموسُ

تُعَدُّ الأغنية الشعبية نمطاً من أنماط التعبير في التراث الشعبي الذي تتوارثه الأجيال مشافهة عبر الزمن ليس له مؤلف معروف، إنما هو منجز لغويٍّ بعُرف جمعي متواضع عليه، ويشيع بين الطبقات الاجتماعية حاملاً قيم تلك الجماعات، وما فيها من موروث من الأمثال والحكم والأقوال، وقد أفاد الشعر الحديث من هذه الأغاني بتوظيفها تقنية من تقنيات أسلوب الشعر لدى شعراء الحداثة الذين عمدوا إلى جعل الأغنية الشعبية رافداً من روافد تجربتهم الإبداعية، ومعيناً ثراً يُغذّي تجربتهم على صعيدي اللغة والفنّ الذي يتخذ من الأغنية عنصر جذب للقارئ، ويُشرك المبدع من خلالها في توصيف الحالة الشعورية التي يشعر بها الشاعر، كما ينقل من خلالها الامتداد التراثي الذي يمتد بجذوره عميقاً في بنية التكوين النفسي والوعي الجمعي المشترك الذي يلتقي على صعيد بنيته اللغوية في الأغنية كل من طرفي البحث الشعرية المبدع بوصفه باعناً للرسالة والمتلقي بوصفه قارئاً ومعيداً إنتاج النص بخلق قرائياً وفق ذائقة الجمالية، ووعيه الفكري من جديد، ووفق هذه الرؤيا تتشكل الأغنية جسر اتّصال وتواصل بين الشاعر والقارئ ذلك أنّ: "التراث جزء من التكوين الذاتي، والنفسي للشاعر، مثلما هو جزء من التكوين الثقافي والفكري له".⁴¹³

ويدخل في هذا السياق ما تُردّده عادة الأمهات من أجل أن ينام أطفالهن الصغار فيما يُعرَف بهذه الأم صغیرها قبل النوم، ومن ذلك ما نجده في قصيدة الشاعر مظهر الحجي الموسومة بـ حمص العديدة يقول فيها:⁴¹⁴

تطاول في السَّمعِ نوحُ الحمام

وست ستيت وترنيمُ أُمي

قبيل انصياحي إلى النّوم

بعد امتناعِ حرونِ

⁴¹³ - توظيف الأغنية الشعبية في شعر حسين عبد اللطيف، بحث للدكتور: مرتضى الشاوي، موقع الناقد العراقي، تاريخ

2014/9/13 م.

⁴¹⁴ - المتيم: مظهر الحجي، ص 138.

وبعد نُعَاسِ الحكايا :

(نَامْ يَا عَيْنُ أَمَّكَ نَامْ)

لجيبك طيرين حَمَامْ)

يبدو اعتماد الشاعر هنا على أسلوب القص الشعبي مما كانت ترويه الأمهات تقنية أسلوبية في تحقيق جسر اتصال وجداني بين القصيدة والمتلقي الذي غالباً ما يتوق إلى تلك الحالة الطفلية من حياته ، وهو ما برز في شعر التفعيلة بوضوح.

5- تناص المثل

يُعدُّ المثل قيمة من القيم الاجتماعية ؛ لما يتصف به من ثبات واستمرارية في التداول، وبما يكتسبه من الانتشار والشيوع ، وهو بهذا البعد الاجتماعي يكون نوعاً من الاتفاق على مدوناته المنقولة المتوارثة عبر الأجيال، وهو ما تؤسس له الذاكرة الجمعية التي تعمل على ترسيخ المفاهيم التي يحملها المثل، والمضامين التي عبرت عن تجارب سابقة أصبحت بحكم الزمن ثوابت قارة في الفكر، وبمنزلة الحقائق الخالدة في الزمن رغم تبدل المكان، وقد استثمر الشاعر تقنية توظيف المثل ما أفرز ظاهرة أسلوبية تسترعي الانتباه والتوقف عندها، والشاعر حين يعمد إلى توظيف المثل إنما يسعى من خلاله إلى تحقيق هدفين اثنين :

الأول: محاولة الربط بين اللحظة المنتجة للنص الشعري الذي يمثل الموقف (حاضر الشاعر)، وإرثية المثل الذي يمتد إلى لحظة إبداع المثل (الماضي) في محاولة منه لاستثارة ذهن الآخر السامع أو المتلقي لما يحمله المثل من دلالة تاريخية يحيل عليها مما يكسب النص البعد الزمني .

الثاني: رغبة الشاعر بالوصول في خلود شعره عبر امتداده المستقبلي، لما للمثل من قدرة على الشيوع، لأنه يستنهض الوجدان الجماعي، كونه يشكل وعاء يختزن تجارب إنسانية عامة، تتمخض عنه اهتمامات الجماعة المطلقة له المتبئية إياه كقيمة خالدة مترسّخة في الضمير الجمعي، ويأتي المثل في النص الشعري داعماً للفكرة ، ومعمّماً لدلالاتها؛ لما للمثل من قوّة فاعلية في كونه حاضر الدلالة في ذهن المتلقي الذي يأتي في سياق تعبير الذات عما تُعانيه من حالة، أو ما تشعر به تجاه موقف ما؛ فهو يكون بصيغة المتكلم،: " و التناص مع الأمثال يظهر واضحاً

في الشعر الحديث ، لما ينطوي عليه المثل من دلالة ورمز يتَّخذ الشاعر سبيلاً للوصول بفكرته إلى المتلقّي⁴¹⁵ ، وهو ما نجده في نهاية قصيدة للشاعر السوري : أديب حسن محمد جاء فيها :

تقول لي قصيدتي يدك أوكنا وفوك قد نفخ⁴¹⁶

فقد جاء المثل بصيغة تفسيرية ؛ لأنه أنطق على لسان الآخر (القصيدة) وهذا القول جاء للكشف عما تمّ من فعل قام به الشاعر على المستوى الحسي الحركة متجسداً بفعل حركة اليدين، وعلى المستوى اللفظي متمثلاً بعملية النفخ .

ويمكن أن نميّز بين نمطين من استخدامات الشعراء للمثل في النص الشعري :

النمط الأول - المثل التفسيري

وهو ما يُصادفنا في توظيف الشاعر راتب سكر⁴¹⁷ :

غير أنني عدتُ مخذولاً غريباً

نادماً أسحبُ أقدامي

من الميدان

لا ألوي من الدهر

على شروى نقير

فقد عبّر الشاعر من خلال هذا المثل عن الحالة التي يعيشها، وقد وجد نفسه لا يملك شيئاً، إذ فسّر لنا سبب سبب شعوره بالخذلان، وإحساسه بالغربة، وعض أصابع الندم كونه لم يستطع نيل مراده، وبهذا يبدو المثل وسيلة من وسائل التفسير التي لجأ إليها الشاعر من خلال شعر التفعيلة الذي بيّن واقع حاله، وفسّر سبب خيبته.

النمط الثاني - النمط التأكيدي:

ومن هذا النمط في توظيف المثل قول الشاعر: توفيق أحمد في قصيدته بعنوان : (أكثر مما

يجب)⁴¹⁸ يقول فيها :

من غير رحيل بين مطارٍ ومطار

⁴¹⁵ - التناص في شعر سليمان العيسى: نزار محمد عيشي، ص 233.

⁴¹⁶ - وثامنهم حزّهم : أديب حسن محمد ، ص91.

⁴¹⁷ - سلافة الروح : راتب سكر ، ص 80.

⁴¹⁸ - لا هنة للماء: توفيق أحمد ، ص 7.

أقطع أمداء اللحظة
وأهوم في السفر العاري
بسفين وأتكتب وهم الرحلة
وأغادرها بقطار
وأريق خصوبة عمري لسواي
أعود بخفي (توفيق)
بثمار ليست كثماري
ولأن الحيرة تسكنني
أضطر لأن أتعامى وأداري

يُحيل النص على مثل معروف: (عاد بخفي حنين) ، ولكن الشاعر يفيد من هذا المثل في إسقاطه على نفسه ، وقد أسس لهذه النتيجة بما أورده من مفردات تنتمي في مجالها المعجمي ، ومناخاتها النفسية إلى هذا المثل ، من مثل : (رحيل ، أغادر ، أريق ، وهم ، الحيرة ، أضطر ، أتعامى ، أداري) والسفر كما يرى الدكتور هايل الطالب: " سفر معنوي تُسافر فيه الذات الشاعرة / الروح بحثاً عن المعنى ، إنّه فردوس الشاعر المفقود الذي لا يكمل من البحث عنه ، ويعرف أنه لن يصل إليه؛ فالمعنى المفقود ضالة الشعراء، وتكمن متعتهم في اكتشاف الجديد في اللغة، وهذه الرغبة التي تتجسد في الطموح للجديد الذي كلما كان بعيداً كلما كان مسوغاً للشاعر كي يبحث عنه ، من هنا لا بأس على الشاعر أن يؤوب من رحلته بخفي حنين، أو بخفي توفيق في تناص مع المثل الذي جاء تأكيداً على حالة راهنة حاضرة من خلال أسلوبها التناصي مع حالة سابقة ماضية، ، ولذلك ولضرورات الشعر والمعنى حرّف الشاعر المثل عن سياقه العام إلى سياق خاص دال على تجربة شاعرنا"⁴¹⁹ وبذلك جعل الشاعر للمثل دلالة تُعبّر عن مقصده الذي أسهم في تحقيقه شعر التفعيلة الذي جاء على إيقاع تفعيلة (فعلن) وجوازاتها فاعل من بحر الخبب، وهي تفعيلة تُوحى بسرعة تدفقها وانسيابها بما يرغب الشاعر فيه من تجاوز حالته الراهنة بسرعة الدقة الشعرية في موسيقى التفعيلة .

ويدخل في هذا السياق من المثل أيضاً قول الشاعر: فراس فائق دياب⁴²⁰

⁴¹⁹ - حارس الحيق - تجليات خطاب العشق في شعر توفيق أحمد - : هايل محمد الطالب، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2016 م ص 119.
⁴²⁰ - من حطب الحلاج: فراس فائق دياب ، ص 95.

لا خمرَ اليومَ لأشربهُ

لا أمرَ اليومَ لأصغي

فالأمرُ يكونُ لمركبه الطَّوْفُ

فالمثل هنا يُحيل على ما قاله الشاعر الجاهلي امرؤ القيس: اليومَ خمرٌ وغداً أمرٌ، وهو في معرض رده على من أبلغه نبأ مقتل أبيه، الأمر الذي يتطلّب منه تغييراً كاملاً في حياته، وأهدافه، وخططه ، فكان كلامه مثلاً لمن يرى في الغد ما لا يرى ضرورة في إنجازهِ اليوم، غير أن الشاعر الحديث قد لجأ إلى المثل بصيغة النفي، بهدف إثبات حقيقة، وتأكيد واقع لا يُمكن تغييره، وبهذا التوظيف للمثل يبدو المثل قد بني من خلال شعر التفعيلة على أسلوب النفي الذي أدّى إلى الإثبات والتأكيد .

ومنه قول الشاعر مظهر الحجي الذي يعتمد إلى توظيف المثل القائل بأن العين لا تقابل المخرز يقول⁴²¹

فلا عينٌ تقوى على مخزٍ الظُّلمِ والظَّالِمينِ

وهكذا يتبدى تناص المثل في استخدامات الشعراء له جاء كاشفاً عن ارتباط المثل بذاكرة الشاعر، وثقافته التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتراث أمته ، وما فيها من موروث تناقلته الأجيال عبر المثل .
استدعاء الشخصيات وتقوم هذه التقنية الأسلوبية على استدعاء الشخصية التي تكون: "محور العمل الشعري يستلهم الشاعر جوانب من تجربتها، ليُعبر بها عن تجربة حيّة يحياها، وقد تكون ثانوية، ولكن استحضارها يُعين الشاعر على تجلية فكرة يؤمن بها، فيطرحها، أو تأييد وبرهان على موقف يُعبر عن مبدئه".⁴²²

لجأ الشعراء المعاصرون إلى استدعاء الشخصيات المعاصرة وفق نمطين من الأساليب، سنورد هما وفق العلاقة التي تربط الشاعر بالشخصية التي يستدعيها ، ووفق هذا المعيار يمكن تقسيم هذا النمط من الاستدعاء إلى :

استدعاء الشخصيات الدينية : وهنا نلاحظ إفادة الشاعر من الديانتين المسيحية والإسلامية فمن الديانة المسيحية نجد شخصية المسيح عليه السلام التي أفاد منها الشاعر في ملمح الصلب الذي: " أسقط عليه الشعراء المعاصرون كل الآلام مادية كانت أم معنوية "⁴²³ وهو أحد أبرز

⁴²¹ - المتيم : مظهر الحجي، ص 130

⁴²² - التناص في شعر سليمان العيسى: نزار محمد عيشي، ص301.

⁴²³ - استدعاء الشخصيات : عشري زايد ، ص 82.

الملاحم الثلاثة إلى جانب الفداء والحياة التي وُظِّفت في شعرنا المعاصر لشخصية (المسيح) عليه السلام يقول الشاعر عباس حيروقة :

مَنْ يَخْلَعُ الْمَسْمَارَ مِنْ كَفِّ الْمَسِيحِ⁴²⁴

فتمة إحالة واضحة على صلب السيد المسيح، وهنا يسعى الشاعر إلى التعبير عن استمرار العذاب الذي يسعى إلى الخلاص منه عبر طرحه السؤال عَمَّنْ يخلع المسمار من يد المسيح ؟. ومن الديانة الإسلامية يستحضر شخصية أبي ذر

من يا أبا ذرٍ سيشهرُ سيفَهُ

فالجوعُ في كلِّ البيوت

أطفالنا جوعاً تموتُ

قم ها هو الفقرُ الذي

لو إنَّه رجلٌ ينازعنا على بعضِ الهواءِ⁴²⁵

وهنا تتبدى جمالية استدعاء الشخصية التاريخية؛ لما تحمله من دلالات رامزة، ومرجعية تُحقق في إحالتها عليها فعاليتها الذهنية لدى المتلقي ؛ لأنَّ : " التاريخ ليس وصفاً لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصرة لها، إنه إدراك إنسان معاصر، أو حديث له ؛ فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي " .⁴²⁶

كما يستدعي أكثر من شخصية، ومن ذلك أنه جمع في مقطع واحد النبي محمد ﷺ والنبي يوسف ويونس عليهما السلام في قوله:

أنا من كلامِ الإلهِ أتيت

فمنهُ إليه دنائي

حروفُ الكتابِ ودهشةُ ذاكِ الملاكِ بغارِ حراءِ

ودمعةُ يوسفَ في أسفلِ الجُبِّ

يقطينةُ ظلتك منْ تلفظه البحرُ

⁴²⁴ - ماء وأعشاش ضوء: عباس حيروقة، ص 52.

⁴²⁵ - المصدر السابق، ص 111 .

⁴²⁶ - دراسة الأدب العربي: مصطفى ناصف ، الدار القومية للطباعة ، القاهرة ، د.ت، ص 205 .

أو زنته الرمال بهذا البياض⁴²⁷

غير أنه لا بدّ من القول بأنّ اكتناز النص باستدعاء هذه الشخصيات الدينية أثقل القصيدة، ولم يُحقق إضافة فكريّة، أو موقفاً جديداً يستدعي كل تلك الاستدعاءات التي تبدو ألواناً ذات ظلال غير متسقة مع دلالات السياق الذي يُمكن فيه الاكتفاء بشخصية من تلك الشخصيات .
نمط استدعاء الشخصيات التراثية :

يمكن أن نميز بين نمطين في هذه التقنية التي لجأ إليها شعراء التفعيلة في العصر الحديث أولاهما - استدعاء الشخصيات التراثية، ومنه ما جاء في قصيدة (عاد النهار إلى مداه)⁴²⁸ من ديوان الأرض تزهر من جديد للشاعر عبد الكريم يحيى عبد الكريم يقول فيها من تفعيلة (متفاعن) من البحر الكامل :

مَنْ عَيْنُهُ كَرْبِيعِ عَيْنِكَ يَا مَطَرُ

أَزْهَوَ بِأَقْمَارِ الْكُتُبِ

رَجَعْتُ إِلَيَّ مِنَ الرَّمِيمِ

رَجَعْتُ إِلَيَّ مَعْلَقَاتٍ مِنْ ذَهَبٍ

رَجَعْتُ هَرِيرَةً لَمْ تُودَّعْ عَاشِقًا

وَأَبُو الْمُحَسَّدِ عَادَ يَنْشُدُ فِي الْفَضَاءِ:

"هَذَا بَرَزَتْ لَنَا فَهَجَتْ رَسِيْسَا "

رَجَعْتُ إِلَى الضَّلِيلِ (فَاطِمَ)

تَزْدَهِيهِ بِحَبِّهَا الرَّقْرَاقِ

عَادَ أَبُو الْعَلَاءِ وَعَلَّلَانِي بِالْبَكَاءِ أَوْ الْغَنَاءِ

وَأَبُو فَرَّاسٍ عَادَ يُوصِي بِنْتَهُ :

"أَبْنَيْتِي لَا تَجْزَعِي كُلَّ الْأَنَامِ إِلَى ذَهَابٍ "

ومن الملاحظ اكتناز هذا المقطع بتضمين الموروث الشعري القديم الذي لجأ إليه الشاعر وفق مستويات مختلفة

⁴²⁷ - ماء وأعشاش ضوء: عباس حيروقة، ص 148

⁴²⁸ - الأرض تزهر من جديد : عبد الكريم يحيى عبد الكريم ، ص94.

أولها : تسمية القصائد التي سُميت بالمعلقات ، وهي أفضل ما انقُت عليه العرب في عصر ما قبل الإسلام فعُلقت على أسوار الكعبة تمييزاً لها ، واعترافاً بشاعريّة قائلها ؛ لأنها كانت تعرض للتحكيم ، ومن ثمّ يتّمسّ اعتمادها ؛ فقليل بأنها تُكتب بماء الذهب ، ومن هنا نعتت بالمذهّبات وهو ما يُشير شاعرنا إليه

ثانيها : تضمين أسماء شخصيات ممن ذُكرن في المعلقات من مثل هريرة الأعشى في قوله :

ودع هريرة إن الـركب مرتحل وهل تطيق وداعاً أيها الرجل

وقد أفاد الشاعر في ذلك المشهد ليعكس المشهد وينفي وقوع الوداع بما يتناسب والموقف المعاصر والحالة الراهنة كما استدعى اسم فاطمة التي ورد اسمها في معلقة امرئ القيس التي كانت هاجرة الشاعر، ولكن الشاعر يقلب ذلك الماضي فيجعل الوصال قائماً بدل الجفاء ، ويقرب بينهما بدل الابتعاد ، وهي تأتي في سياق إعادة صياغة الماضي وفق حاضِر الشاعر الذي يريد تأكيد حضوره فيه وفق ما يعيشه ، وهكذا يستدعي شخصيتي شاعرين من العصر العباسي هما أبو العلاء المعري من خلال قصيدته : (ألا علاني) والشاعر أبو فراس الحمداني من خلال قصيدته الوصية لابنته وبهذا الاستدعاء يبدو الشاعر مستحضراً للتاريخ ليس كما وقع في ذلك الماضي البعيد ، إنما لجأ إليه مرتكزاً من مرتكزات التجربة الإنسانية الثرة الضاربة في وجدان الإنسان العربي بعد أن أضفى عليها من روح العصر جيناته ، وأنطقها بما يريد التعبير عنه في الحاضر كما يراه ويعيشه .

تناص الشخصية من خلال الإشارة إلى قول : وهو ما يتجلى في قول الشاعر: نزار بريك هنيدي في هذا المقطع⁴²⁹ يقول :

أما أنا فما لحقتُ قيصراً
ولم أكن أحاولُ الملكَ
وما أردتُ عذراً بعد موتِ
كلِّ الذي حاولتُهُ
أن أحفظَ الجوهرَ في تخيلِ صورةٍ
وفي إيقاعِ صوتِ

⁴²⁹ - الأعمال الشعرية الكاملة: نزار بريك هنيدي ، وزارة الثقافة الهيئة العامة للكتاب، دمشق، 2015م ، ص 540.

ومن الواضح أنَّ الشاعر يستند إلى حدث تاريخي يتمثل بمحاولة امرئ القيس الاستعانة بقيصر الروم لاستعادة الملك الذي ضاع بمقتل أبيه سيد كندة، ؛ وفي المقطع إحالة على قول الشاعر:

بكي صاحبي لما رأى الدربَ دونهُ وأيقنَ أنا لاحقانَ بقيصرا

فقلتُ لهُ : لا تبكِ عينكُ إنما نحاولُ ملكاً أو نموتُ فنُعذرا

يُبيِّن الشاعر غايته التي لا تسعى إلى ملك ولا إلى إيجاد عذر إن هو لم يُحقِّق الهدف الذي كان يسعى إليه كما هو التعليل الذي سَوَّغ فيه امرؤ القيس لجوئه إلى تلك المحاولة ، إنما تتجه إرادة الشاعر المعاصر إلى الفعل الإبداعي ومملكة الشعر التي يُريد لها أن تكون ذات صورة أصيلة في مقاربتها التشبيهية، وفي إيقاعها الموسيقي ، وبذلك تبدو رؤية الشاعر المعاصر التي تحاول ألا تبتعد عن قلقها الإبداعي الذي يفرض على الشاعر الحقيقي أن يظلَّ مسكوناً بهاجس الإبداع والتفرد من غير أن يبتعد عن الأصول والأسس الجمالية التي تجعل من الشعر شعراً حقيقياً غير منقطع عن جذور انتمائه وأصالته .

ثانيتها - استدعاء الشخصيات المعاصرة

لجأ الشعراء المعاصرون إلى استدعاء الشخصيات المعاصرة وفق نمطين من الأساليب، سنوردهما وفق العلاقة التي تربط الشاعر بالشخصية التي يستدعيها ، ووفق هذا المعيار يمكن تقسيم هذا النمط من الاستدعاء إلى :

- النمط الأول - استدعاء الشخصيات الأدبية (الشعراء) : يُمثِّل هذا النمط من الاستدعاء جانباً فكرياً يعمد الشاعر فيه إلى استدعاء الشخصية الأدبية بهدف توضيح العلاقة الرابطة بينه وبين تلك الشخصية ؛ لما تُمثِّله تلك الشخصية من حالة إبداعية لها خصوصيتها وتميزها على المستوى الإبداعي والحياتي في الوقت ذاته وخير من يُمثِّل هذا النمط ما نجده في ديوان : (و ثامنهم حزنهم) للشاعر: أديب حسن محمد

ومن ذلك ما نجده لدى الشاعر راتب سكر إذ يُمثِّل هذا النمط من الاستدعاء جانباً فكرياً يعمد الشاعر فيه إلى استدعاء الشخصية الأدبية بهدف توضيح العلاقة الرابطة بينه وبين تلك الشخصية ؛ لما تُمثِّله تلك الشخصية من حالة إبداعية لها خصوصيتها وتميزها على المستوى الإبداعي والحياتي في الوقت ذاته

و يبدو الاستدعاء في هذا النمط من التعبير قائماً على تأكيد عمق الرابطة بين الشاعر ، ومن يذكروهم على مستوى العلاقة الاجتماعية ، وما يمكن أن تؤديه تلك العلاقة عبر مسيرة الشاعر

الحياتية من خصوصية وتميز تجعل من طبيعة تلك العلاقة صداقة قري أدب ربما تفوق رابطة قري الدم والنسب ، ويأتي في هذا السياق ديوان الشاعر راتب سكر شاهداً على هذا النوع من الشخصيات التي جاءت بكثافة حضور في ديوانه الموسوم بـ أبعد من الخصوم أقرب من الأصدقاء ما جعل منها سمةً أسلوبيةً ميّزت ديوانه هذا من غيره من الدواوين الأخرى ، وهو ما يبدو جلياً من العنوان الذي جاء وفق هذا النمط الأسلوبي في التعبير ، ومن الشخصيات العربية التي تربط الشاعر بهم علاقة صداقة الشعراء : أيمن أبو شعر ، د. سعد الدين كليب، الشاعر : سليمان العيسى ، د. نزار بريك هنيدي . ومن شخصيات الأصدقاء غير العرب : كما في قصيدته : أسماء من دفاتر صنعاء

(أحمد الحضرائي، عبد الحفيظ النهاري، محمد حسين هيثم) يقول في الأخير :

محمد حسين هيثم

1 .

بعدَ اختباءِ حروفنا

في جبةِ الليلِ البهيم

وغيبِ المعنى

أقولُ لصاحبي:

عسسُ الموائِ خلفَ زورِقنا

زرافاتٍ ووحداً

وإنَّ لهذهِ الدُّنيا

عيوناً في مجاريها

وأذاً

فيهمسُ: لا تخفُ

ونلوذُ بالأمواجِ

مما ينفثونَ على الرمالِ

ونضربُ المجدافَ

في بحرِ الزمانِ.

. 2 .

لَمْ لَا تَسَاعِدْنِي؟
أَرَى سَمَكاً كَبِيراً
. كَالَّذِي أَغْرَى عَجُوزَ الْبَحْرِ .

يَتَبَغْنَا
أَرَى حُلْماً سَعِيداً
. كَالْمَصَابِيحِ الَّتِي تَرْفُو اللَّيَالِي
فِي قَرْىِ لُبْنَانَ .
يَمْنَحُنَا الْأَمَانَ .

. 3 .

أَتَعَبْتِ يَا "عَدْنِي"
مَنْ صَخَبَ الرِّحِيلَ؟
أَمَا ادَّعَيْتِ:
بَأَنَّ أَهْلَكَ فِي جَزِيرَتِهِمْ
يَعْدُونَ الطَّعَامَ لَنَا
عَلَى حَطْبٍ
وَأَنْتِ تَقْرَأُ الْأَيَّامَ
ضَاكَةً
بَأَعْرَاسِ الدِّخَانِ .

. 4 .

يَا حَامِلاً جَبَلاً مِنَ الْأَوْهَامِ
فِي بَحْرِ اللَّيَالِي
لَا تَقْلُ: يَأْتِي غَدٌ
مَا كَانَ كَانَ .

وهي ما تعكس مدى العلاقات الجميلة التي كانت تربط الشاعر بأصدقائه من السوريين داخل القطر وخارجه، وكذلك من الأشقاء في البلدان الأخرى لا سيما اليمن التي قضى الشاعر ردها من الزمن مُدرّساً زائراً في جامعاتها .

ويكشف هذا النمط من استدعاء الشخصيات المعاصرة عن نوازع نفسية تؤكد عمق العلاقة بين الشاعر وأصدقائه من جهة، كما أنها تُعبر عن وحدة الأدباء العرب في إطار اللغة التي تجمع بين أبناء الضاد، وبهذا الأسلوب التعبيري يبدو الشعر عاملاً من عوامل الوحدة الثقافية التي طالما تمّنى العرب تحقيقها، ذلك أنّ صلات الفكر والأدب قد تتجاوز روابط الدّم والنسب في بعض الأحيان، وكما قيل: " ربّ أخٍ لم تلده أمّك"، وهو بذلك يُبين أنّ وحدة الإبداع تُمهّد للوحدة السياسية.

النمط الثاني — نمط استدعاء الشخصيات الرمزية ، ومن ذلك قول الشاعر راتب

سكر الذي يستدعي شخصية الشاعر لوركا⁴³⁰ في قصيدته : تراتيل مهشمة⁴³¹
التي يُقدّم لها بالهامش الآتي :

" كذّب جماعة من أهل غرناطة خبر مصرع لوركا
قالوا: إنه غائب في شغل قليل " .

"لوركا" ينامُ على تلالٍ مدينةٍ

ويداهُ ضارعتانِ بالأحلامِ

لا مرّت قوافلُ "مصرَ"

تبعثُهُ وزيراً منْ غيابه

ولا ناحتُ حمامةُ جدّه "زيدون"

باكيةً عليه

نلاحظ أن الشاعر راتب سكر قد جمع الرمز الحاضر في شخصية الشاعر الإسباني لوركا بالرمز الماضي في شخصية النبي يوسف عليه السلام في قصة إلقاء أخوته له في الجبّ لتشابه حالة الظلم التي لحقت بكل من الشخصية المعاصرة لوركا الذي تمّ إعدامه رمياً بالرصاص إثر ثورة الانقلابيين، واتّهامه بأنه جمهوري ، وكذلك شخصية النبي يوسف مع اختلاف النهاية التي

⁴³¹ - أقرب من الأصدقاء أبعد من الخصوم : راتب سكر ، ص 99.

كانت سعيدة بالنسبة للنبي يوسف، إذ ينقذه بعض العابرين ويُنقل إلى مصر العزيز الذي يتخذه ولداً، ومن ثم تتم له الوزارة؛ فحكم مصر كلها، فيما كانت نهاية لوركا موته .

استدعاء الشخصيات الأسطورية :

يأتي في مقدمة تلك الشخصيات شخصية السندباد البحري، وهي من أكثر الشخصيات استدعاء في الشعر المعاصر حتى تحولت تلك الشخصية إلى رمز من الرموز الشعرية القارة في النص الشعري الحديث،: " وهو شخصية محورية في القصص الشهيرة (ألف ليلة وليلة) وهو مغامر ألف البحار، يركب أعاليها لا تتنيه الأهوال والمخاطر سعياً وراء الرزق، واستكشافاً ، والشاعر المعاصر طبع شخصية (سندباد) بطابعه الخاص ، وحملها دلالات فكرية متباينة بتباين المواقف التي يُسجلها في حياته"⁴³² ما نجده في شعر توفيق أحمد الذي يستدعي شخصية السندباد البحري ، في قصيدته الموسومة (بلاد) يقول فيها :

أنا سندبادُ الوقتِ

أقطعُ المسافةَ من ضفافكُ

وأحددُ الأشياءَ كي تصطفَ ما بين انتظاري واختطافكُ

أنا سندبادُ الوقتِ

هل أدركتِ ما يعنيه طيشُ السندباد⁴³³

وقد سعى الشاعر من خلال هذا الاستدعاء لشخصية السندباد أن يُعبر عن حالته الراهنة التي يبدو فيها الزمن حركة ضائعة في متاهات السفر ، وما يُعانيه في الحياة، وبذلك عمد إلى أسلوب الاتكاء على شخصية السندباد للكشف عن زمنه الضائع منه، وهو بذلك يقوم بعملية ربط بين الحاضر والماضي من خلال هذا الاستدعاء ما يُثير لدى المتلقي التعاطف مع الشاعر في معاناته الحالية التي تماثلت مع معاناة شخصية السندباد تلك الشخصية القريبة من الناس، لما اتصفت به تلك الشخصية من حب الخير ،ومساعدة الفقراء، والانتصار للضعفاء.⁴³⁴

⁴³² - التناص في شعر سليمان العيسى: نزار محمد عيشي، ص 127.

⁴³³ - الأعمال الشعرية : توفيق أحمد ، ص 323.

⁴³⁴ - تاريخ عمان الإسلامي: عبد الرحمن عبد الكريم العاني، مطبعة العاني، بغداد، 1985م، ص23.

وقد كثر استدعاء هذه الشخصية: "حتى لا نكاد نفتح ديواناً من دواوين الشعر الحديث إلا وبطالعنا وجه السندباد من خلال قصيدة أو أكثر من قصيدة ، وما من شاعر معاصر إلا وقد اعتبر نفسه سندباد في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية .. " ⁴³⁵

وهذا ما نجده في قصيدة: (سيعودُ ثانيةً) للشاعر: نائر زين الدين الذي استدعى شخصية السندباد التي وجد فيها انعكاساً لذاته، وتجسيداً حقيقياً لتجربته، إذ جاء بناء الأسلوب الشعري منسجماً مع سفر الشاعر الحقيقي إلى بلاد الغربة، ومُسوّج هذا الاستدعاء برأينا أن الشاعر أراد أن يُعبّر عن مشقة السفر، ومعاناته الحالية من خلال فكرة استدعاء شخصية السندباد التي استطاعت في النهاية أن تنجح في تحقيق أهدافها، وإنجاز رغبتها برغم كثرة الأهوال، والمصاعب التي واجهته، وهو ما أراد الشاعر أن يؤكد من خلال توصيته الأم التي يريد لها أن تفخر بابنها المرحّل الذي سيعود ثانية، وقد حقّق آماله في التحصيل الدراسي العالي، وحمل لقب الدكتوراه :

"قولي : سوفَ تحملهُ البلادُ إلى بلادٍ

هو سندبادُ

أبدأً يطوّفُ في جهاتِ الأرضِ

ثمَّ يعودُ مسكوناً بنخلِ سامقٍ

وبشرفةٍ تغفو على كتفِ الفُراتِ

ومن أبرز الشخصيات الأسطورية التي عمد الشاعر المعاصر إلى استدعائها شخصية جلجامش الأسطورية في بحثه عن الحياة الخالدة، فقد كانت هذه الشخصية في سعيها إلى تحقيق الخلود مثلاً يُحتذى لدى الشاعر الحديث حاول أن يستعيد من خلال جلجامش رغبته في تحقيق أمل يتمنى تحقيقه، وهو ما نجده في قول الشاعر عباس حيروقة :

ربّاه أسألك الصعودُ

فأنا كجلجامش

يُورّقني الخلود ⁴³⁶

⁴³⁵ - السندباد بين التراث والشعر المعاصر: علي عشري زايد، مجلة الثقافة العربية، ع 4 ، ليبيا، 1974م، ص 55.

⁴³⁶ - محزونة القصبات ضفة نهرنا عند الغروب: عباس حيروقة، ص 48.

فقد جاء بناء النص لدى شاعرنا عباس حيروقة مركّزاً على تلك الشخصية التي أفادت مما وقر في ذهن المتلقي عن تلك الشخصية، ليعبر عن هواجسه الحاضرة، وهو ما يكشف عن ثقافة الشاعر التي تحتاج إلى قارئ مثقف مطلع على شخصية جلجامش، وهي كما جاء في الأسطورة: "شخصية فريدة من نوعها كونه نصف إنسان من طرف والده، ونصف إله من طرف والدته، على عكس الملوك السومريين الذين كانوا يعتبرون أنفسهم أبناء الآلهة، ويتباهون بأنهم استمدوا الحكم والسلطات منهم، بينما تعتبر الأساطير السومرية أن الإنسان خلق من قبل الآلهة لكي يقوم بالأعمال الشاقة، ويخدمها ويكون عبداً لها، ولا يتمتع بالخلود الذي كان يبحث عنه جلجامش، الذي كان نصفه كإنسان، أي قابل للفناء، ونصفه كإله قابل للخلود. والإنسان بالنسبة للسومريين يتكون من عنصرين: الأول مادي، وهو الجسد الذي يتحوّل إلى تراب بعد الموت، ومن روح تذهب بعد الموت إلى القبر، وتنحدر إلى العالم السفلي إلى الأبد، وجلجامش كان يبحث عن الخلود بقوته الخارقة وانتصاره على أعدائه، ونصفه "الإلهي"، كان يرفض الموت بنصفه "الإنساني"، لكنه يتيقّن في نهاية الأمر أن الخلود لا يمكن تحقيقه، بينما يُمكن أن يُخَدّ ذكره في العمل"⁴³⁷

ومن الرموز الأسطورية رمز طائر العنقاء، وقد ورد ذكر هذا الطائر في الأساطير القديمة مثل: ألف ليلة وليلة في رحلة السندباد بصفته رمزاً للمستحيالات الثلاثة كما قيل:

أيقنت أن المستحيل ثلاثة الغول والعنقاء والخلّ الوفي

وجاء في لسان العرب: سميت بالعنقاء؛ لأنه يوجد بياض كالطوق في عنقها⁴³⁸. والمثل: "حلّقت به عنقاء مغرب" يُضرب لما يئس منه ، وقد أورد الشاعر: إبراهيم عباس ياسين هذا الطائر في قصيدة حمل عنوانها اسمه يقول فيها: ⁴³⁹

سأعود ثانية

لأبحث في وجودك عن وجودي

⁴³⁷ - جلجامش أسطورة السومريين، جريدة الشرق الأوسط: رياض معسوس، باريس، أبريل، 2018م.

⁴³⁸ - لسان العرب: ابن منظور، عنق.

⁴³⁹ - مرايا النار والورد: إبراهيم عباس ياسين، ص 84.

لكنَّ قلبي يعلمُ أنَّكَ العنقاءُ

تحلمُ بالقيامةِ مرَّةً أخرى

وأنتُ يا غريبةُ

لن تعودِي

يُوظَّف الشاعر رمز طائر العنقاء ليشير إلى استحالة عودة تلك المرأة ثانية إليه ، وبذلك يُحقِّق استحضار الرمز أهميته الدلالية ، وجماليته الفنية ؛لما للرمز من أثر في ذهن المتلقي الذي يتفاعل من خلال مرجعيته الثقافية مع القصيدة ،وهو الأمر الذي يتطلب منه أن يكون على اطلاع واسع بدلالات الرموز وإحياءاتها النفسية والاجتماعية والحضارية، ومن هنا يُمكن تعليل ظاهرة الغموض التي اتَّسم بها الشعر الحديث لدى بعض القراء، نظراً لما يتطلبه شعر التفعيلة من ثقافة ، واطلاع قد لا يكونان لدى كثير من قرائه.

نخلص ممَّا تقدَّم إلى القول إنَّ :التناص قد أثرى نصَّ الشاعر المعاصر بروافد ثرَّة جعلت من نصّه واحة مكتنزة الظلال، وقد أنتجت ثماره أغصان إبداع تحمل أطايب الثمر، ونضج الفكر، وهو ما كان نتيجة تلاقح الثقافة العربية والغربية بحكم السفر والعيش في بلاد غير عربية ، كما كان القرآن الكريم مصدراً من مصادر مهمَّاجداً الاكتساب التي تعرّف إليها من الديانة الإسلامية إلى جانب الإنجيل بحكم الفطرة والديانة المسيحية التي يؤمن بها الشاعر، وهذا الجمع ما بين الديانتين الإسلامية والمسيحية ، وتلك الأسفار بين البلدان العربية وغيرها حقَّقت للشاعر غنى نصّه الفنّي الموشى بالتناص عنصراً جمالياً ، وتقنيّة من تقنيات القصيدة الحديثة.

الفصل الرابع

الصورة في الشعر السوري الحديث

- 1- تعريف الصورة وفق دلالتها المعجمية
- 2- تعريف الصورة من وجهة نظر النقاد
- 3- أنواع الصورة
- 4- تقنيات التحول الدلالي في الصورة المفردة
- 5- أسلوب الانزياح في شعر التفعيلة السوري
- 6- جماليّة الانزياح في الصورة الشعريّة
- 6- الانزياح وتمثّلات اللهجة العاميّة في لغة الشعر الحديث
- 7- تحليل نماذج من شعر التفعيلة السوري: 255

الفصل الرابع: الصورة في الشعر السوري الحديث

1- تعريف الصورة وفق دلالتها المعجمية :

جاء في المعجم الوسيط : " أنَّ المصوِّر من أسماء الله الحسنى؛ فعملية الخلق إنما تشكَّلت وفق صور، وهو الذي صوَّر جميع الموجودات ورثَّها؛ فأعطى كل شيء منها صورةً خاصَّةً وهيئة مفردة يتميَّز بها على اختلافها وكثرتها، وصوَّر الشيء بصور، كالصورة التي خصَّ بها شيء من شيء الإنسان بها من العقل هو الذي صوَّر، وصوَّره تصويراً جعل له صورةً وشكلاً، ونقشه، ورسمه، وصوَّر لي على المجهول خُيل لي صورته، وتصوَّرت الشيء: كما توهُّمت صورته؛ فتصوَّر لي، والصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته." 440

وقد وضَّح عبد القاهر الجرجاني الصورة بقوله: "وَمَعْلُوم أَنَّ سَبِيلَ الْكَلَامِ سَبِيلَ التَّصْوِيرِ وَالصِّيَاغَةِ، وَأَنَّ سَبِيلَ الْمَعْنَى الَّذِي يَعْبُرُ عَنْهُ سَبِيلُ الشَّيْءِ الَّذِي يَقَعُ التَّصْوِيرُ وَالصَّوْغُ فِيهِ" 441، ويربط الجاحظ بين الشعر والصورة، إذ يرى أَنَّ الشعر إنما ينهض بالصورة يقول: "الشعر فنُّ تصويريُّ يقوم جانب كبير من جماله على الصورة الشعرية، وحسن التعبير." 442 وترتكز الصورة على عناصر تتمثَّل في اللغة، والموسيقى، وما تشتمل عليه من وزن، وقافية، وإيقاع، وإيحاء، كما لا يخفى دور الخيال والعاطفة 443

وفي هذا السياق فقد رأى ستولينيتر أن معاني الصورة تتمثَّل في أربعة أمور:

- "الأول : تنظيم عناصر الوسيط المادي التي تتضمنها الصورة أو العمل، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها.
- الثاني: أن الصورة أو الشكل ينطوي على تنظيم للدلالة التعبيرية، إذ إنَّ تنظيم التعبير لا يؤدي فقط إلى زيادة الدلالة الفكرية للصورة أو العمل، بل يُضفي على الصورة والعمل وحدة أيضاً.
- الثالث : يُستخدم لفظ الصورة أو الشكل للدلالة على نمط مُحدَّد من التنظيم يتصف بأنه تقليدي ومعروف .

440 - المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1921م، ص 266.

441 - دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، الخانجي، القاهرة، 2004م، ص 75.

442 - الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني: طانية حطاب، جسور المعرفة، ع 110، 2014م، ص 97.

443 - وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي: علي الخرابشة، مجلة الآداب، ع 109، 2014م، ص 108.

- الرابع : الصورة أو الشكل الجيد يجب أن تتوفر فيها عناصر وشروط تتضافر جميعاً من أجل جلب المتعة والمسرة للإنسان، ذلك أنَّ الصورة الجيدة تتخذ قيمة جمالية، وتعكس حيوية وقدرة على مخاطبة المشاعر " 444 .

2- تعريف الصورة من وجهة نظر النقاد :

تُعَدُّ الصورة في النص الأدبي اللبنة الأساسية التي ينهض عليها جماله، لما فيها من لفت انتباه، وعنصر جذب، وإثارة خيال، فهي الركن الذي ينهض بالجانب التصويري للكلمات التي تتزيا لبوس الفكرة في تقديمها إلى المتلقي، فهي : " تركيبية عقلية ، وعاطفية معقدة تعبر عن نفسية الشاعر وتسترعي أحاسيسه ، وتعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة عن طريق ميزة الإيحاء والرمز فيها ، والصورة هي عضوية في التجربة الشعرية، لأن كل صورة داخلها تؤدي وظيفة محددة متآزرة مع غيرها ومسايرة للفكرة العامة" 445 ويُعرّفها حسن طبل بقوله : " هي التعبير باللغة المحسوسة عن المعاني والخواطر والأحاسيس ، فاللغة التصويرية أو لنقل اللغة ليست سرداً تقريرياً للحقائق ، أو بنّاءً مباشراً للأفكار ، ولكنها تجسيد وتمثيل لتلك الأفكار والحقائق في صور محسوسة يعانيتها المتلقي ، ويُدرّكها إدراكاً حسيّاً ، فيكون لها من ثَمَّ فعاليتها في نفسه ، وعمق آثارها في وجدانه " 446 .

تشغل الصورة في القصيدة مكانة مهمة ؛ لما تخلقه من جمالية في القصيدة؛ فهي في حقيقة الأمر الحامل للتجربة الذاتية التي يعبر عنها الشاعر بالصورة التي تعكس أبعاد تلك التجربة، إذ: " لا تجربة بغير صورة" 447

ويذهب علي البطل الصورة إلى تعريف الصورة بقوله : إنها : " تشكيل لغوي يُكوّن خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها؛ فأغلب الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية... ويدخل في تكوين الصورة ذا المفهوم ما يُعرّف

444 - النقد الفني : ستولنيتز جبروم ، تر: فؤاد ، جامعة عين شمس ، القاهرة، 1981م ، ص 239.

445 - الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني : أحمد دهمان ، دار طلاس ، ط1، دمشق ، 1986 م ، ص 386.

446 - الصورة البيانية في الموروث البلاغي : حسن طبل ، مكتبة الإيمان ، ط1، منصوره ، مصر ، 2005 م ، ص 15.

447 - الصورة والبناء الشعري : محمد حسن عبد الله، دار المعارف ، القاهرة، دت ، ص 34.

بالصورة البلاغية من تشبيه ومجاز، إلى جانب التقابل، والظلال والألوان، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي⁴⁴⁸

فمعطيات العالم الحسي هي المصدر النثر الذي يُغذي الصورة، ويمدّها بعناصر الجمال، وهو النسخ الأكثر قدرة وحضوراً في تشكيل الصورة من بقية العناصر المشكلة للصورة، كونها نتاج اشتراك أكثر من حاسة كما يرى عبد القادر الرباعي الذي يُعرّف الصورة بأنها: "كل شيء تقوى على رؤيته أو سماعه أو لمسه، أو تذوقه"⁴⁴⁹.

والصورة - كما هو معروف - وسيلة تجسيد التجارب الشعرية عند الأدباء جميعاً. وتستمدّ جمالها من قدرة الأديب على إقامة علاقات لا وجود لها بين الأشياء في واقع الحياة، ومن نقل اللغة إلى مستوى جديد فيه من طزاجة التعبير وجدته ما فيه. مما يجعلها سفيراً يُحسن التعبير عمّا يجول بنفس الأديب، وييسر نقله للآخرين نقلاً مؤثراً.⁴⁵⁰

فالصورة تنقل المشاعر أكثر من الكلمة لما لها من قوّة وفاعلية تأثير لاشارك غير حاسة في نقل الإحساس إلى المتلقين.

3 - أنواع الصورة:

مما لا شك فيه أن الصورة في النص الشعري ركن من أركانه الرئيسية التي ترتقي بجماليته من جهة، كما تعمل على تحقيق التأثير الانفعالي في المتلقي من جهة أخرى، وهي من عناصر البناء الجمالي للنص الأدبي

تتنوّع الصورة وفق معطيات الحاسة التي ترتبط بها، ويُمكن حسب هذه الحواس أن نقول بوجود الصورة السمعية، والشمية، والذوقية، والبصرية.

- الصورة السمعية :

وهي الصورة التي : "تقوم على توظيف ما يتعلق بحاسة السمع، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها عن طريق هذه الحاسة مفردة أو بمشاركة الحواس الأخرى، مع توظيف الإيقاع الشعري الداخلي والخارجي لإبلاغ المتلقي، ونقل الإحساس

⁴⁴⁸ - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها: علي البطل، بيروت، ط3، 1983

م، ص. 30

⁴⁴⁹ - الصورة في النقد الأوروبي: عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، دمشق، 204ع، فبراير 1979م، ص. 4

⁴⁵⁰ - الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، 1978م، ص435

بالصورة لدى الشاعر إليه⁴⁵¹. وُثِّمَتْ لها بقول الشاعر توفيق أحمد في هذا المقطع يقول فيه:
هذي الدَّعوةُ جاءت مثل رنيم الموسيقى

مَنْ بَعْدِ ضَجِيجِ أَتَعَبَ رُوحِي

كَانَتْ هَذِي الدَّعوةُ

مَنْ قَامَتْكَ الْمُتَقَنَةُ السَّبَّكُ

بِقَلْبِي: أُنْدَى مِنْ زَخَّاتِ الْمَطَرِ

فيلاحظ اعتماد الشاعر على الألفاظ التي تنتمي إلى الحقل الدلالي الخاص بالصوت: رنيم الموسيقى ، ضجيج ، زخَّات المطر ، وهي مجموعة من الأصوات التي جمعت بين الصوت الناتج عن فعل إنسان رنيم الموسيقى والصوت المُحدث بفعل ظاهرة طبيعية زخَّات المطر ، وهذه الأصوات مما ترتبط بحاسة السمع التي من خلالها حاول الشاعر أن يرسم لوحته ، وينقل مشاعره التي تعتمل داخله إلى المتلقّي . ومن الصور السمعية ما نجده في قصيدة : (ميسون على قارعة الطريق) للشاعر : علي جمعة الكعود، يقول في مطلعها⁴⁵² :

لِلدَّهْشَةِ مُوسَمُهَا

وَبِيَادِرُ خَوْفٍ

تَقْطَعُ نَذْرًا لِلْغَيْمِ وَمِنْهُمْ كَ وَجْعُ اللَّحْظَةِ بِأَدَاءِ تَرَاتِيلِ الْوَحْشَةِ

وَطَبُولُ الْحَرَمَانِ صَدَاها يَخْرِقُ طَبْلَ السَّمْعِ التَّائِهِ

فِي وَدْيَانِ الْجَرَحِ وَصَمَتْ فِي مَلَكُوتِ الرَّبِّ يَعِشُ خُمُرَتُهُ الْأَبَدِيَّةُ

يُلاحظ في هذا المقطع أنَّ بناء الصورة ينهض على الألفاظ التي تنتمي إلى الحقل الدلالي الخاص بحاسة السمع من مثل: (تراتيل، صمت، طبل، السمع)، وقد عملت هذه الألفاظ على بناء الصورة التي تبدو عبر انزياحاتٍ جماليةٍ تبعث في نفس المتلقي الدهشة ، إذ تبدو له مفردات جديدة غير مطروقة بالنسبة إليه، وذلك من خلال السياق التي وردت فيه، ومن هنا يبدو أثر الأسلوب في تشكيل جمالية الصورة السمعية التي بدت فيها جماليات التشخيص ، والتجسيد

⁴⁵¹ - الصورة السمعية في شعر ما قبل الإسلام : صاحب خليل إبراهيم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 م، ص 237.

⁴⁵² - وشوم الظل: علي جمعة الكعود، ص 11.

تقنية من تقنيات الأسلوب في شعر التفعيلة . ومن هذا النمط ما نجده في قصيدة (أسئلة الصدى)
(للشاعر يحيى محي الدين يقول فيها : ⁴⁵³

ويوماً سأمضي
بلا كلماتٍ
ولا قافلةً
فإذا فارقَ القلبُ
نبضَ الدروب
واستجارَ اليمامُ
بلحنِ الغروب
أدوّنُ صمتي
على خفقةٍ زاهلةً

ومن غير الخفي ما بنيت عليه هذه القصيدة من صور سمعية تبدّت من العتبة النصية التي اشتغلت على فعل السؤال وما يتردّد منه في الفراغ ، كما اكتنزت القصيدة بالحقل الدلالي المحمل بالألفاظ التي ترتبط بحاسة السمع ، وقد جاء التوزيع الموسيقي للتفعيلات منسجماً مع الدفقة الشعرية التي وامت بين المنطوق والمسموع من خلال عملية التوازي في الأسطر الشعرية، وبهذا الانسجام بين الدفقة الشعرية، والإيقاع الموسيقي يتبدّى جمال أسلوب شعر التفعيلة الذي تخلص من مشكلة القيود التي كان يفرضها الوزن في القصيدة العمودية التي كانت تُجبر الشاعر على زيادة كلمة بهدف إتمام الوزن .

وفي قصيدة : (ندامى الحسرة ييكون) للشاعر: طالب هماش التي يقول فيها :

تبكي الكمنجاتُ الحزينةُ
في ظلام الليلِ
تبكي الريحُ في طرقِ الحداءِ الخاليةِ
تبكي طوالَ الليلِ أرملةُ المناحةِ
والرّبابةُ باكيةُ ⁴⁵⁴

⁴⁵³ - تدوين الحب: يحيى محي الدين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2016م، ص 80-83.

تتجلى تقنية التشخيص في هذه اللقطة من قصيدة يتوجه بها إلى الشاعر عبد الوهاب البياتي فيما تبدو مرثية لا يبكي بها الإنسان وحده، بل إنَّ الجمادات تشعر بالأسى وفقد الشاعر البياتي، وبهذا التكنيك تنكشف جمالية أسلوب شعر التفعيلة الذي قام على هذه التقنية في توصيل المعنى وإبلاغه إلى المتلقي.

- الصورة الشمية:

وهي الصورة التي يعتمد فيها الشعراء على نقل إحساساتهم الداخلية على حاسة الشم⁴⁵⁵، ومنها قول الشاعر محمود نقشو في مطلع قصيدته: (دمى وقمر) يقول فيه⁴⁵⁶:

" ما الذي يفعله العطر بروحي ؟

أيهذا الجسر الذي قلتَ تعالَ الآنَ من شوقِ المريا

فأتيت "

فقد جاءت الصورة في إطار التجسيد الذي جعل العطر كائناً حياً له القدرة على إحداث التأثير في الذات، والعطر من الروائح الذكية التي تبعث حالة من الانتشاء والسرور في النفس، كما أنَّها مبعث للتفاؤل والإقبال على الحياة، واللفظ: (العطر) دالٌّ لغويٌّ ينتمي إلى مجال حقل الرائحة. ويُدرج في هذا السياق قول الشاعر: إباد خزعل في قصيدته المعنونة بـ:

(رغبة أو حلم) يقول فيها:⁴⁵⁷

في الحلم أمضي حائراً

أشتاقُ لامرأةٍ ستأتي من بعيدٍ

لتمدَّ كفيها إلى جسدي

وتعرفُ ما تبقى من عظامي

بالوردِ تضرُّ شعراً

وترشُّ أضلاعي بعطرِ الياسمين

من سحرها عبقٌ سيغسلني من الزمنِ الحزين

⁴⁵⁴ - عم مساء أيها الرجل الغريب، طالب هماش، ص 113.

⁴⁵⁵ - أنماط الصورة الشعرية في المريّة: د. أنوار مجيد سرحان السوداني و عيود توفيق عيود - بحث منشور - مجلة الآداب جامعة

بغداد، ملحق العدد 116/ ص 21.

⁴⁵⁶ - مجرد تلفت : محمود نقشو، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2019م، ص 5.

⁴⁵⁷ - فضاء للكلام: إباد خزعل، دار التوحيد، حمص، 2005م، ص 12.

فقد لجأ الشاعر إلى الاعتماد على الرائحة من خلال تركيب : (ترش أضلاعي بعطر الياسمين)، (عبق سيغسلني من الزمن الحزين) وليس بخافٍ دلالة الرائحة في تغيير الحالة النفسية للشاعر؛ فعطر الياسمين يتغلغل في أعماق الشاعر (أضلاعي) وهو لفظ يفيد فاعلية العطر في النفس، وما يعتلج في داخلها من مشاعر، خاصة أن القصيدة تتحدث عن أحاسيسه تجاه امرأة يتمنى تحقيق حلمه بإيجادها في الواقع، وهو ما يجعل للعطر هنا دلالة أبعد من مجرد كونه مادة سائلة ترش الأضلاع، وإنما هي مادة تُعيد الحياة إلى الأضلاع التي تعني القلب في دلالاته الأخيرة.

الصورة الذوقية الصورة الذوقية:

وهي " الصورة التي يعتمد فيها الشاعر على حاسة الذوق في بيان عالمه الداخلي؛ لتعلق تلك الحاسة بالجوانب الداخلية له، عن طريق الفم، ناقلاً ذلك الشعور الحسي إلى تراكيب لغوية عبر نصّ يبدعه تلقائياً، ويجمع فيه المادي والمعنوي لتجربة شعرية أحسّ بها، وأراد نقلها لمتلقي يُثير فيه ما أثاره في مبدعه"⁴⁵⁸ ومن هذا النمط قول الشاعر جمعة الكعود في قصيدة: (ميسون على قارعة الطريق)

لنارٍ لسانٌ

يفصح عن لغةٍ

يفهمها البردُ وحطابُ العمرِ

وتنورُ ينتظرُ الخبزَ

وأُمّ تروي الغيمَ

بمطرِ الشَّوقِ

وطائرُ حزنٍ ينقرُ حبَّ الفرجِ الشاردِ في البرية⁴⁵⁹

تنبدى في هذا المقطع جمالية الجمع بين أكثر من نمط من أنماط الصورة، إذ تنماهى الصورة الذوقية بدلالات الألفاظ : (لسان) وهو أداة التذوق، والخبز بما يحمله من طعم وحاجة للاستمرار في الحياة بالصورة الحسية اللونية التي تبدت من خلال لفظ (النار) بما تُحيل عليه من وهج وإشعاع، وتتعاقد صورتان مع الصورة السمعية التي تكشف عنها ألفاظ: لغة، يفصح، يفهم،

⁴⁵⁸ - أنماط الصورة الشعرية في المراجعة: د. أنوار مجيد سرحان السوداني و عبود توفيق عبود ص 17.

⁴⁵⁹ - وشوم الظل: علي جمعة الكعود، ص 95.

وهي ألفاظ دالة على السمع الذي يفضي إلى الفهم، وهي صورة مركبة في إطار مشهد عام يقوم على الحركة التي تبديت بوضوح من خلال دلالة الأفعال الموحية بالحركة من جهة، (ينقر) ،ومن حيث دلالتها التي تفيد الاستمرار في الزمن المستقبل من مثل : (تروي، ينتظر) إنها صورة تشي بجمالية أسلوب شعر التفعيلة الذي أفاد من تقنيات أسلوبية متعددة بهدف زيادة التأثير في المتلقي، وتقديم الصورة بأبعادها المختلفة.

ويدخل في هذا السياق قول الشاعر توفيق أحمد :⁴⁶⁰

" لمذاقِ القهوةِ من كفيكِ

تشهّي خصركِ حينَ يميلُ مع المشوار

وودكِ وهو بروحي مختزنٌ بالأصل "

وغير بعيد عن مثل هذه الصور المركبة التي تفيد من الحواس في تشكيل بنائها الأسلوبية نجد قصيدة الشاعر : طالب هماش بعنوان

(بجوار الماء الجاري)⁴⁶¹ يقول فيها:

بجوارِ الماءِ المتفرّقِ يا جاري

بجوارِ الماءِ الجاري في موسمِ أصواتِ النهرِ الأزرقِ

مع السّقسقةِ المنغومةِ للموجاتِ العذبةِ

والموسقىِ الموزونةِ لأحاسيسِ النّبعةِ

والدّغدغةِ الورديةِ

وصوتِ الشّلالِ المتهادي

وعلى مقربةٍ من تغريدِ الحسونِ الشاردِ في الأعشاشِ

وزقزقةِ العصفورِ الشاعرِ في الأشجارِ

وإنشادِ الكروانِ الشّادي

من شباكِ العززالِ العاليِ تستنشقُ رائحةَ الريحِ

ومن شباكِ الكوخِ أشمُ عبيرَ الأرضِ بكلِّ فؤادي

⁴⁶⁰ - الأعمال الشعرية الكاملة توفيق أحمد، ص 132.

⁴⁶¹ - شيوخوتي البحر أمواجي الماويل: طالب هماش، ص 19.

إنَّ تأمل المعجم اللغوي في هذه القصيدة يكشف بجلاء عن اشتراك غير حاسة في تشيل هذه القصيدة اللوحة التي جاءت ترسم طبيعة الريف في لحظة ما من خلال خطاب الجار: فمن ما يدل على السمع أصوات الطيور: زقزقة، تغريد، إنشاد، وصوت المياه: رقرقة، السقسقة، كما بدت الألفاظ المشتقة مثل المموسقة، والموسقة المغنوجة، الجاري، المترقرق التي جاءت في إطار الصورة العبرة عن الحركة، فيما بدت في النهاية الصورة الشمية التي جاءت عبر ظهورات الاسم: (رائحة، عبير)، والفعل (أستنشق) وبهذا التكامل للحواس الثلاث تتشكل لوحة المشهد الموصوف الذي نقل إلينا صورة من صور ريفنا الجميل الذي أسهم في نقله شعر التفعيلة الذي انفتح على تقنيات أسلوبية أشركت غير حاسة من حواس الإنسان لتزيد من قدرة التأثير في متلقيها، وتبعث فيه المتعة والجمال.

وفي قول

ومنه قصيدة: (عطش) : للشاعر: أنس بديوي ومنها⁴⁶² لو أنها سكنت يقول فيها :

يركضُ كالغزالِ

لو أنَّها سكنت بكفِّك أُمْنِيَاتِ

أُطْرِبْتُكَ بصوتها

أو لَوْنْتُ إيقاع ضحكِها

بأزهارِ الدَّلالِ

نلاحظ صعوبة الفصل في هذه الصورة القائمة على الحركة التي تركز إلى غير حاسة باجتماع معطيات حسية تعمل فيها ترتبط عضوياً بحواس اللمس، والسمع، والبصر، والذوق، ووفق هذا التعدد لا يمكن فهم الصورة في حالة الاجتزاء لها من سياقها النصي الذي يكون إن حدث عملاً يُشوّه جمالية القصيدة، ويُفقدّها ألقها، وربّما كان العنوان ركناً من أركان بنائها الأسلوب الكاشف، والرامز لها في الوقت ذاته، وهو ما ينمُّ عليه عنوان عطش الذي يُشير إلى دافع نفسي تائق إلى أن يعيش تلك الحالة، ومن هنا نلاحظ أثر شعر التفعيلة في تحقيق شعرية النص، والكشف عن خوافيه النفسية الكامنة خلف الكلمات.

⁴⁶² - إيقاعها هي: أنس بديوي، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2019م، ص52.

- الصورة البصرية :

هي من أكثر الصور فاعلية، وإثارة ؛ لما تُمثّله حاسة البصر من كونها عبر وسيلتها (العين) بؤابة الإنسان ومنطلقه من الذات إلى العالم الخارجي؛ فالعين مفتاح النفس، ولسان الإنسان الصامت، وهي أمّ الحواس لا تقوم المقدرات إلا بعد أن تمرّ على ميزاتها، تساعد الشّم على جلاء الرائحة، وتشرك الأذن في تصوير المسموع، وتمدّ اليد واللسان لتقدير النعومة أو الخشونة، أو الطعوم والمشارب، ويبقى كل جمال ناقص المقدار ما لم تستوعبه العين⁴⁶³، وترتبط الصورة البصرية بحاسة البصر، وهي من الصور الحسية التي تُعدّ من أكثر الاستخدامات العيانية الملموسة المحسوسة للمصطلح، ويُشير هذا الاستخدام بشكل خاص إلى انعكاس موضوع ما على مرآة أو على عدسات، أو غير ذلك من الأدوات البصرية، ويجري الامتداد بالاستخدام السابق؛ فنحدث عن الصورة الشبكية التي هي الصورة التقريبية لجسم ما ينعكس على شبكة العين عندما ينكسر الضوء على جهاز الإبصار بشكل مناسب⁴⁶⁴.

وقد اهتمّ شعراء الحداثة بهذا النمط من الصورة ، ويُمكن أن نميّز بين أنماط من هذه الصورة حسب ما قامت عليه ، وأهم ما يُميّز الصورة البصرية قيامها على الألوان⁴⁶⁵، ومما لا شك فيه أن الصورة البصرية، إنما تحاول أن تستعويض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، إذ لم يعد المعروض نصاً، بل هو إلى جانب النص فضاء شكلي لا يخلو من دلالة تحملها مقصدية منتج الخطاب⁴⁶⁶.

أولاً - الصورة البصرية من خلال اللون

يُمثّل اللون أكثر العناصر الجماليّة التي تُسهم في تشكيل الصورة البصرية؛ لما للون من فاعليّة في إظهار الجانب الشكلي الذي يتصل بحاسة البصر أهم وأكثر الحواس انفعالاً وفاعليّة في مجال الصورة البصرية، وقد استوعب الشاعر الحداثي كل معطيات الفن بهدف إكساب القصيدة جماليات إضافية ، وبهذا الوعي الجمالي لطبيعة الفن بدأ اللون يتخذ دلالاته الرمزية في تكوين البعدين الشكلي والدلالي للصورة الشعرية ، ووفق هذه الرؤية أصبح اللون عنصراً من عناصر التشكيل الذي لا يقوم بمهمة التزيين الجمالي وحسب ، بل أصبح عنصراً من عناصر

⁴⁶³ - العين في الشعر العربي :علي شلق، دار الأندلس ، بيروت، ط1، 1984م ، ص 7.

⁴⁶⁴ - عصر الصورة السلبيات والإيجابيات:عبد الحميد شاكر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت،

2005م، ص 20.

⁴⁶⁵ - يُنظر الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي : بلغيث عبد الرزاق ،جامعة الجزائر ،2009م، ص 81.

⁴⁶⁶ - الشكل والخطاب : مدخل لتحليل ظاهراتي : محمد الماكري، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1، 1991م، ص213.

الدلالة التي تتخذ أبعادها الجمالية من معطيات اللون ورمزيته التي غالباً ما يحول الشاعر تلك الرمزية من دلالتها القارة في ذهن عبر الموروث الذوقي إلى دلالات جديدة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالوعي الجمالي المعاصر لطبيعة الشعر، ووظيفته في خلق الجديد وغير الشائع، وهو ما يجعل اللون نواة دلالية متشعبة الرؤى، متعددة الدلالات التي تنفتح على آفاق جديدة، وتتسع في أمداء مساحات أوسع من دلالاته الوصفية

- توظيف اللون

يسهم اللون في إضفاء جماليته الخاصة على اللغة التي تبدو من خلال اللون لوحة مرسومة بالألوان، وقد عبّر عن هذا الفهم وطبيعة تلك النظرة الشاعر نزار قباني بوصفه الشعر رسماً بالكلمات الذي عنون به إحدى مجموعاته الشعرية⁴⁶⁷، وقد استخدم شعراء التفعيلة اللون في قصائدهم، فشكّل سمةً أسلوبية من خلال ما تمّ توظيفه من ألوان انزاحت في كثير من استخداماتها عمّا هو مألوف في الذاكرة الاجتماعية حول طبيعة الألوان، وما ترمز إليه، ومن ذلك ما نجده لدى الشاعر حمزة رستناوي في قوله: ⁴⁶⁸

هل خندق الضحك تاريخ

أم التابوت وجه حقيقي الأزرق؟

فمن المألوف أن اللون الأزرق يأتي مصاحباً للسماء، أو البحر غير أن الشاعر لجأ إلى الانزياح بتوظيف اللون الذي جعله صفة للحقيقة.

ويحضر اللون في ديوان الشاعر د. راتب سكر الموسوم بـ: (سلافة الروح) من خلال لونين هما اللون الأخضر، واللون الأسود، عبر تراكيب لغوية جمعت بين الدالتين الحقيقية والمجازية للغة، إذ جاءت أحياناً مرتبطة بدلالات حسية مألوفة، ومشيرة إلى إحياءات متجاوزة واقع الاستعمال المعهود حيناً آخر، وبذلك الاستخدام تنتقل دلالة اللون من مستوى العُرف الشائع إلى مستوى الشعر الخاص، ومن مستوى الكلام المتداول إلى مستوى الخطاب في النص الشعري؛ فاللون تلوين للغة التي تتحول من حروف إلى كلمات تشكّل لوحة مرسومة ناطقةً بالألوان؛ فيغدو الشعر من خلال روح اللون كائناً حياً ينبض بالحركة والحياة.

⁴⁶⁷ - دراسات نقدية تطبيقية في النص الشعري بالمعاصر، أ.د. نزار عشي، ص 22

⁴⁶⁸ - سيدة الرمال: حمزة رستناوي، ص 16.

دلالة اللون الأخضر: " وهو من الألوان المحبوبة ذات الإيحاء والمبهجة كاللون الأبيض ، ويبدو أنه استمدَّ معانيه من ارتباطه بأشياء مهمة في الطبيعة كالنبات ، وبعض الأحجار الكريمة كالزمرد والزبرجد " ⁴⁶⁹: يقول الشاعر د. راتب سكر:

ناديته يا صاح

أعطاني نشيداً أخضر الروح

وصوتي كان مجنون الرؤى ⁴⁷⁰

ولا ينحصر جمال التشكيل اللوني في إطار التزيين الخارجي وحسب، بل يعمل على منح الصورة حركة وتجديداً، إذ يصبح اللون تعبيراً عن الحيوية والطاقة والفاعلية ، وهو ما نجده في قول الشاعر راتب سكر في موضع آخر :

روحي تُنادي مجليتها

مطمئنةً ببابِ توهمي

بوشاحٍ طلعتها

وسحرِ ضيائها

قلبي ربيعٌ أخضرُ اللفات ⁴⁷¹

وأغلب ما يحضر اللون الأخضر من خلال ارتباطه بالطبيعة، وبما تكتنز به دلالة لفظ : (ربيع) من إشارة دالة على معاني الخصوبة والنماء والخضرة، كما يعمل اسم : (اللفات) الدال على الحركة المستمرة، ووفق صيغة الجمع المؤنث التي جاء فيها لتحقيق دلالتين :

- الدلالة الأولى : أنَّ الربيع فصل النمو والازدهار، تُؤكدده دلالة كلمة: (لفاتات) التي جاءت جمعاً مؤنثاً ؛ لنشير إلى الأنثى التي هي رمز الخصوبة والعطاء .

- الدلالة الثانية : إنَّ الفعل التجسدي الحركي المتمثل بلفظة : (اللفات) تُحيل على الطاقة المتجددة والنشاط المستمر، وفي هذا الربط بين أنوثة الحركة، وذكرية اللون تكتسب الصورة جمالياتها التي تشفُّ عن رومانسية شقافة ، وذائقة فنية تبعث على

⁴⁶⁹ - اللغة واللون: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، 1997م، ص 211 . وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2012م، ص 8.

⁴⁶⁹ - المصدر نفسه ، ص 7.

⁴⁷⁰ - المصدر نفسه ، ص 8.

⁴⁷¹ - المصدر نفسه ، ص 31.

الرضى والقبول لدى المتلقي ، وهي ما تتسق مع طبيعة الشاعر الطفولية التي عبّرت عنها صور اللون في هذا الديوان الذي جاء ت فيه تشكلات اللون الأخضر مُشْحَةً بدلالاتها على الفرحة والتفاؤل على اختلاف الصيغ والتراكيب، ومن خلال ارتباطه العضوي مع الأنوثة، ومن تلك التشكلات الواردة في ديوان الشاعر راتب سكر : (في موكب من خضرة نشوى) ، (حضور أخضر اللفتات) ، (أغاني الخضرة الأولى) ، (بما يتألق من خضرة)

ولا يخفى ارتباط التراكيب اللونية السابقة كلها بالأنوثة، ففي التركيب الأول : يأتي كل من المبتدأ والخبر مؤنثين : (الخضرة نشوى)، والنشوى: حالة وله يُعبّر بها عن لحظة فرح ، والخضرة الأولى : وفي التركيب الثاني : (الخضرة الأولى) تفيد ببكارة هذا اللون، والبكارة في معناها الحسي خاصة من خصوصيات الأنوثة، ودليل على العفة والطهارة ، وفي التركيب الفعلي: (يتألق من خضرة) إشارة واضحة إلى أنّ فعل التألق ناتج عن مصدر هو الخضرة ، وقد ألمح الشاعر من خلال استخدامه حرف الجر (من) (التبعية في تأكيد أن فعل التألق ببعض القليل من الخضرة ، وفي موضع آخر يربط الشاعر بين الأمانى واستمرار الحلم بتحقيقها باللون الأخضر الذي يرمز إلى دلالات الخصب والنماء من جهة ،⁴⁷² كما يرمز إلى الأمل⁴⁷³ من ذلك قول الشاعر راتب سكر :⁴⁷⁴

الصوتُ يسكرهُ الحنينُ لـ عبد ناصرها

خليليّ الأمانى لم تزلْ خُضراً

تطرّزُ رجعةَ الذهبِ الحريرِ بشالها

يستخدم الشاعر راتب سكر اللون الأسود مع قلة مدلولاته التي غالباً ما جاءت شائعة معروفة في ذهن، إذ يتصف هذا اللون بأنه : " اللون الواضح المبهم، وهو أبو الألوان وسيدها " ⁴⁷⁵ ،

⁴⁷² - اللغة واللون: أحمد مختار عمر، ص 211.

⁴⁷³ - مقدمة في علم الجمال: أميرة حلمي، دار الثقافة، مصر، دت، ص 84.

⁴⁷⁴ - سلافة الروح: راتب سكر، ص 70.

⁴⁷⁵ - اللغة واللون: أحمد مختار عمر، ص 237

وقد ورد في تشكيلات الديوان من خلال التراكيب الآتية : (ظلُّ الرياح السود)، فقد أشار في هذا التركيب إلى ليكون " الخوف من المجهول والميل إلى التكتّم " ⁴⁷⁶ .
 وورد في التركيب الاسمي في قوله : (السواد المؤشَّى دموعاً) إذ أفاد دلالة الحزن والألم والموت، وفي تركيب: (حرقه من سواد) جاء اللون الأسود مُعبّراً عن الإحباط والتلاشي ، وهو رمز الاستسلام النهائي ، والتخلي عن كل شيء " ⁴⁷⁷ ، وورد أخيراً في هذا التركيب: (سواد تائه الفلوات) : ليحمل اللون الأسود معاني " الانتظار والحداد والفشل والنزاع " ⁴⁷⁸ يقول :

يا صاحبي

والرّوح هامت في دياجيهـا

كلانا لا يرى من دهرهـ

إلا سواداً تائه الفلواتِ

يعبره على جسر الشكوكِ

وكَلّما نحى حجاباً

أسدلت أياّمهُ حجباً

بحرّاسٍ غضاب ⁴⁷⁹

يُلاحظ في هذا المقطع الشعري ارتباط اللون بحالة القلق التي تعبّر عن الخوف الذي أسهم اللون في إبرازه من خلال البناء اللغوي الذي جاء فيه ، إذ لا يرى الشاعر وصاحبه في هذا المقطع من دهرهما غير السواد الذي بدا دلالة تشير إلى الضياع والنتية في الصحارى .
 وما يمكن أن نصل إليه في هذا البحث من خلال تشكيلات اللون الأسود أنّ دلالة هذا اللون بقيت محا فظةً على استقرار دلالتها سواء ما جاء وفق بناء تشكيل تركيب وصفي أم إخباري ، وهي بهذه الدلالة لم تستطيع تجاوز الدلالة التي ترتقي بالشعر إلى فضاءت الإدهاش والمفاجأة، وهي تُؤسّس عليها شعرية القصيدة ، ويُحكم من خلالها على النص بالجودة أو الرداءة .

⁴⁷⁶ - اللون في الشعر العربي قبل الإسلام ، قراءة ميثولوجية : إبراهيم محمد علي ، دار جروس برس، بيروت، د.ت، ص 165.

⁴⁷⁷ - الصورة الشعرية والرمز اللوني: يوسف حسن نوفل ، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص 133

⁴⁷⁸ - الضوء واللون في القرآن الكريم - الإعجاز الضوئي - اللوني: نذير حمدان ، دار ابن كثير ، دمشق ، ط2 ، 1984م، ص

⁴⁵

⁴⁷⁹ - سلافة الروح : راتب سكر، ص 89-90.

وفي هذا الإطار نُشير إلى جماليّة اللون في إثراء الصورة البصرية من خلال شعر عبد الكريم الناعم من خلال ديوانه : (آفاق)⁴⁸⁰ في قصيدته المعنونة بـ (الدوري الأبيض)⁴⁸¹ التي يبدو اللون فيها صفة في العنوان تُخالف ما هو قار ومتداول فيما يتعلق بلون هذا الطائر ، وهي قصيدة تتناول في أبعادها هذه القضية بين مستويين من الوعي للون المستوى الأول مستوى الوعي الجمعي الذي يُنكر أن يكون اللون الأبيض صفة للدوري .

المستوى الثاني مستوى وعي الشاعر الذي يوقن بأنّ لون الدوري هو اللون الأبيض :

أَيَّامُ طِفْلَتِي (الخُضراءُ)
وكانَ الأفقُ فسيحاً
والرَّيفُ (بدايةً)
شاهدتُ بعيني دورياً أبيضَ
يأتي من زُرْقَةٍ غَرَبِ البيدرِ
يدخلُ صُفْرَةَ شَرْقِ الدُّكَّانِ
أعجَبَنِي المنظرُ
وهو غريبٌ
فَجَرَيْتُ الأَحِقَّةُ
حالتُ ما بينَ خُطايَ وطلَّتِه
تلكَ الجدرانُ
حدَّثتُ رفاقي ... أهلي عن دوريِّ
أبيضَ
قالوا : " لا يوجدُ دوريُّ أبيضُ "
وانصرفوا
كيفَ أصدَّقُهم وأُكذِّبُ نفسي
وأنا مَنْ شاهدَ !!؟

⁴⁸⁰ - آفاق: عبد الكريم الناعم، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2016م، ص91

⁴⁸¹ - المصدر نفسه، ص 92-94.

عيني أصدقُ منهم
 ليكنُ
 النَّبعُ أمامي
 أصدقُهم وأقولُ الماءُ سرابٌ
 وأنا العطشانُ المُعْتَرِفُ ؟ !!
 وتراكمتِ الأيامُ
 دخلتُ طفولتي (البیضاء)
 وصارَ الأفقُ جريحاً
 والرَّيفُ (نهايةً)
 والدُّوريُّ الأبيضُ يعبرُ صَفْرَتَهُ
 شَرَقَ الدُّكَانُ
 وأنا
 أتْبَعُهُ
 أعبرُ هاتيكَ الجدرانَ⁴⁸²

تتدرج القصيدة في معماريتها وفق تدرج زمني يفصل بين مرحلتين من مراحل عمر الشاعر : المرحلة الأولى هي مرحلة الطفولة، وهي المرحلة التي يلونها باللون الأخضر بما تُحيل عليه دلاليًا هذه المرحلة في المقطع الأول من معاني الخير والنقاء والنماء، وهو ما عبرت عنه دوال الحقل الدلالي الذي وردت فيه ألفاظ : (طفولتي ، الأفق ، فسيح ، بداية) وهي ذات دلالات تُشير إلى معنى التفاؤل والاستبشار، وبهذه الدلالة يُسهم اللون الأبيض الذي جاء في مكوّن التركيب الوصفي في محاولة من جعل الطائر معادلاً موضوعياً للشاعر في هذه المرحلة التي تعكس طبيعته الداخلية بما تحمله من صفاء سريرة ونقاء قلب ، وصدق شعور، ثم يأتي اللون الأزرق عنصراً آخر ، وهو ما يُشير إلى الفضاء الممتد والأفق الأوسع، أي إنه الوعي الجمالي للطبيعة الذي لا ينعكس من الذات كما كان اللون الأبيض، إنما هنا تأتي دلالة اللون الأزرق لتعبّر عن الوعي الجمالي المتأتي من الطبيعة، إذ اللون الأزرق يُشير إلى لون السماء بدلالته التعينية، ؛ فيما يتبدى اللون الأصفر رمزاً وصفيّاً لمأل المكان الذي صار إليه الدوري ، وهي

⁴⁸² - آفاق: عبد الكريم الناعم ، ص 92 - 94.

جهة غرب البيدر، وهذا التحول المكاني يقتضي بالضرورة تغيراً في الشكل الذي يبرز فيه اللون عنصراً موحياً بذلك التغير الحاصل الذي يقوم بفعل تغيير الجوهر الذي يظهر عبر دلالة اللون الأبيض بكل ما يتضمنه هذا اللون الذي غيّر من معالم الشباب إلى الشيخوخة التي انعكست على الحقل الدلالي للمفردات التي جاءت في هذا المقطع من مثل ألفاظ : (جريح ، نهاية ، يعبر) وهي جميعها تحيل على مقولة أخيرة هي النهاية التي جاء فيها اللون في استهلال العنوان كما في ختام القصيدة وممتنها ، وبذلك كان عنصراً من عناصر تشكيل الصورة البصرية وفق تعدد مشاهد واختلاف رؤى، وتحول دلالي عبّر الشاعر من خلال تدرج الألوان في هذه القصيدة من التعبير عن عمق الهوة الفارقة بين مرحلتين من مراحل العمر، وما يستتبعهما من تطور على مستوى الوعي، كما كشف في الوقت ذاته عن مستويين من مستويات الواقع الذي تعيش فيه الشخصية ذاتها التي كان اللون فيها حدّاً مانزراً لطبيعة ذلك التغير الحاصل ، وبهذا يتضح كيف أسهم اللون في تحقيق جمالية الصورة البصرية التي قام عليها التشكيل البنائي للقصيدة .

ثانياً — الصورة البصرية من خلال الحركة :

يمكن التمييز بين نوعين من الحركة حسب دلالة كل منهما :

الدلالة الأولى من خلال رمزية (طائر الدوري) بوصف الدوري طائراً حياً .

الدلالة الثانية: دلالة اللغة التي تعددت فيه الأفعال التي جاءت دالة على الحركة من مثل : (يأتي، يدخل)، وهما فعلا مزارعان ينتميان إلى الأفعال الحركية الدالة على الاستمرار بدلالتهما الزمانية، فيما نجد (الدوري) يعتمد على فعل حركة واحدة، وهي المتجسدة بالفعل (يعبر) بما يعنيه هذا الفعل من دلالة على التجاوز، وقطع مرحلة زمنية تستحيل على الرجوع ، إنها مرحلة الطفولة التي ذهبت مع مرور السنوات ، وأصبحت مجرد ذكريات تُداعب مخيلة الشاعر ، وهي المخيلة التي تستعيد صورة التغير الحاصل للمكان بجغرافيته الحقيقية والوجدانية الذي يكشف عن ذلك التغير الحاصل من خلال الجدران التي كانت تُشكّل السد الحائل بين خطى الشاعر وملاحقته للدوري، بينما يظهر المكان خالياً من تلك الجدران السوداء المانعة التي كانت في زمن الطفولة؛ ليجد الشاعر نفسه أما انفتاح مسار وطرق مفتوحة؛ ليتجاوز تلك الجدران التي أصبحت مجرد ذكريات من ماضي الطفولة التي عاشها الشاعر .

ثالثاً - الصورة البصرية المشهدية :

تتبدى هذه الصورة من خلال التحوّلات بين مقطعي القصيدة، إذ يُحيل كل مقطع على طبيعة حياة مختلفة عن الأخرى مغايرة لها؛ فقد غلب على المقطع الأول الأسماء، ومن دلالة الاسم الثبات، ويرمز هذا لتحول إلى تغيير بفعل حركة الزمن الذي بدا من خلال اللون الذي تدرّج من اللون الأخضر إلى اللون الأبيض، وهو ما ترافق بتغيّر انعكس على مظاهر الطبيعة التي تبدلت فيه الصفات، وانكششت جمالياته من الأفق الجميل الفسيح إلى الأفق المعتل الجريح، وهو ما أضاف تحولاً على المشهد الخارجي المتمثل بـ (الريف) الذي كان بداية بما تعنيه تلك اللفظة من طاقات خير، وبركة إلى نهاية بما ترمز إليه من نفي لتلك المظاهر الدالة على جمال الريف، وحياته الوداعة .

رابعاً - الصورة البصرية القائمة على تقطيع الكلمة إلى حروف منفصلة:

وهو ما يُعرّف بـ " التشذير " وهو تقنية بصرية تقوم على أن يعمد الشاعر إلى تمزيق الكلمة، أو العبارة إلى حروف مقطعة، وهو عملية تجزئة تعمل على أن يصبح كل حرف وحدة منفردة غير مرتبطة بسابقتها برغم الاتصال الذي يُوجبه المعنى للكلمة، والاتساق الذي يُؤكّده السياق النصي، ويُشير وليد منير إلى أن مثل هذا الإجراء إنما هو : " تشكيلٌ بصريٌّ موازٍ لمضمون التبعض والتناثر والتشظى " ⁴⁸³ .

ومن هذا النمط من التشكيل البصري ما نجده في تقطيع الكلمة، أو العبارة

وذلك بتجزئة العبارة إلى حروف منفصلة دالة على حالة ما نجده في شعر فراس فائق دياب

كما في قوله: ⁴⁸⁴

كرسيّ بثلاث زوايا

وعليه بقايا للعصفور

ك

ا

ن

⁴⁸³ - التجريب في القصيدة المعاصرة: وليد منير، مجلة فصول، مج 16، ع 1، الهيئة العامة المصرية، القاهرة، صيف 1997م ص

181

⁴⁸⁴ - من حطب الحلاج: فراس فائق دياب، ص49.

و

ن

ا

ويقول في موضع آخر كان هنا أحلام فيكتبها على شكل حروف عمودياً: بهذا الشكل ⁴⁸⁵ ،

أ

ح

ل

ا

م

وهذا النمط من الكتابة يعمل على تمزيق أوصل الكلمة أو الصورة، وتفكيك وحدتها الواحدة، بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره رغم اتصاله السياقي به ⁴⁸⁶ وقد يعمد إلى تقطيع الحروف ويرسمها بشكل أفقي كما في قوله: هو ب ي ت ن ا (بيتنا) ⁴⁸⁷ ولعلّ السبب في اعتماده الشكل الأفقي بدلاً من العمودي يكمن في رغبة الشاعر في إبقاء البيت البناء أكثر استقراراً وتمكناً من البقاء - ولو كان ذلك البقاء من قبيل الأمنيات - التي يُمكن أن تتجسّد بالرسم والكلمة، وهما: وسيلتا الشاعر في التصوير والتعبير. ويلجأ الشاعر إلى مدّ الكلمات بزيادة حرف كما في قول الشاعر منير خلف: ومن هذا التشكيل ما نجده في مقطع من قصيدة: (ظل لمرآة الروح) يقول فيه: ⁴⁸⁸

لم أجدُ بعدُ دفتري الأخضرِ النهرِ

حتى أضمدَ صوتي المراقِ

على ساعديكَ

أنا الآنَ

أشعرُ أن قلاعَ حضورِكَ

⁴⁸⁵ - من حطب الحلاج: فراس فائق دياب، ص34.

⁴⁸⁶ - التجريب في القصيدة المعاصرة وليد منير، ص 181.

⁴⁸⁷ - من حطب الحلاج: فراس فائق دياب ، ص 50.

⁴⁸⁸ - كأنك وحدي: منير خلف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2013م، ص19

فوقَ حدودِ الكلامِ

وأسمى من الفنِّ

أشعر

يا اااااااااا

ساعديني

لأنجز هذا الكلامَ الجديدَ لديكِ

لأجلكِ أكتبُ هذا النشيدَ

وهذي الجراحَ

وهذا الصراخَ

وأشعرُ أنني أحبكِ

.. لا تتركيني

فقطُ

ساعديني

لأخرجَ من كهفِ حبسي

وأصبحَ نفسي

يُلاحظ عملية المد الصوتي لأداة النداء يا التي كرر فيها حرف الألف لتشير إلى مدى الرغبة في تحقيق الاستجابة من جهة، وللتعبير عن توق النفس لإنجاز المطلوب من خلال هذا النداء، فقد جاء التكرار تعبيراً عن حالة نفسية تتوق إلى المنادى .

ويأتي في هذا السياق قصيدة: (صوت من دم الفرات) وهي في رثاء الكاتب محمد رشيد الرويلي التي يهديها الشاعر له ومنها :⁴⁸⁹

قتلوك

يا وجه الفرات

وعذبوك

وقتلوووووك

⁴⁸⁹ - كأنك وحدي: منير خلف، ص 84.

لأنهم ...
لم يقتلوا
في صوتك المبحوح
لؤلؤة الحقيقة
سكراً لنبات رحلته
سقوط أوراق الخريف⁴⁹⁰
وكل أجنحة النهار

وغير بعيد عن هذا السياق يأتي تقسيم الشاعر كلمة (قتلواوووك) التي جاءت لتشير على عمق الأسى، والعذاب الذي لحق بالموصوف ، فالفعل (قَتَلَ) جاء على وزن (فَعَلَ) وهذه الصيغة الصرفية تفيد التكرير والمبالغة في الفعل يقول الرضي: " و فَعَلَ للتكرير غالبا نحو غَلَقْتَ، و قَطَعْتَ، و جَوَلْتَ، و طَوَّقْتَ⁴⁹¹ ".

وقد بيّن هذا الفعل وفق هذه الصيغة فظاعة الحدث في إشارة إلى ما عاناه المقتول من عذاب وألم ممن قتلوه.

الصورة البصرية باستخدام علامات الرسم والترقيم، ويبدو الشاعر: فراس دياب من أكثر الشعراء استخداماً للصورة البصرية التي يلجأ فيها إلى إدخال الأشكال الهندسية حيناً، أو باستخدام علامات الترقيم حيناً آخر، وقد اجتمع النمطان في قوله :

سَجْنٌ ⇐ سَجْنٌ ⇐ سَجْنٌ
نَجَسٌ ⇒ نَجَسٌ ⇒ نَجَسٌ
(رجسٌ من عمل الشيطان)

ويظهر هذا النوع من الصور فاعلية استخدام الشكل المتمثل في السهم للإشارة إلى عملية اكتمال لم يفصح عنها بالكلمة؛ فيما تشير علامات التنصيص، وهي من علامات الترقيم التي تُستخدم في الكتابة إلى الكلام المقتبس من قوله تعالى : " يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ "492.

⁴⁹⁰ - في إشارة إلى عمل قصصي للأديب الراحل: محمد رشيد الرويلي بعنوان : (عندما تسقط أوراق الخريف)

⁴⁹¹ - شرح شافية ابن الحاجب(الشيخ رضى الدين محمد بن الحسن) شرح : عبد القادر البغدادي ت(1093) هـ، تح: محمد نور

الحسن، محمد الزفراف، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1982م، 92/1.

⁴⁹² - القرآن الكريم: المائدة / 90

— الصورة القائمة على نمط التشبيه :

يُبنى التشبيه على صور يرسمها الشاعر وفق تقنيات أسلوبية يرى أنها تُعبّر عن فكرته ، وتكشف عن مكامن العاطفة الحبيسة داخله ، والتشبيه كما يرى القيرواني : " صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته ؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه " ⁴⁹³ ، وتتأتى جمالية التشبيه من كونه : " ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء ظريف يشبهه ، وصورة بارعة تمثله ، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً قليل الحضور بالبال ، أو ممتزجاً بقليل أو كثير من الخيال كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها " ⁴⁹⁴ .

أركان التشبيه وأنماطه : يُبنى التشبيه على أربعة أركان هي :

المشبه والمشبّه به ، وهما الركنان الأساسيان في أي تشبيه لا يمكن الاستغناء عنهما . والأداة التي قد تكون فعلاً أو اسماً ، ووجه الشبه ، وهما الركنان الثانويان ويكون مفرداً ومركباً أولاً - التشبيه المفرد

يقوم هذا النمط من التشبيه على علاقة مشابهة بسيطة بين شيئين يلتقيان في صفة جامعة بينهما ، وأداة رابطة ، ويُسمّى التشبيه بناءً على حذف الصفة أو الأداة أو بحذفهما معاً ؛ فيكون التشبيه مؤكداً إذا حذفت منه الأداة ، ومجماًلاً إذا حذفت منه الوجه ، ويكون بليغاً إذا حذفت الوجه والأداة معاً ، ويكون تاماً إذا شمل عناصره الأربعة.

وسنمثل لكل من هذه الأنماط مما جاء في شعر عباس حيروقة ⁴⁹⁵

أُمسى سراجاً

كفّها مشكاته

أُمسى فتتكشفُ المعانُ

ها قد هممتُ ولا سوائٍ ⁴⁹⁶

إذ يورد الشاعر تشبيهين في هذا المقطع عبر الجمل المتوالية ، وما يُلاحظ أن الشاعر اعتمد على الصورة التشبيهية وفق نمط التشبيه البليغ الذي جمع بين تشبيهين متباعدين من حيث الحقول الدلالية ففي التشبيه الأول: الذات من خلال الضمير

⁴⁹³ — العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ابن رشيق ، ص 455.

⁴⁹⁴ — البيان فن الصورة : مصطفى الصاوي الجويني ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، 1993 م ، ص 33 .

⁴⁹⁵ — ماء وأعشاش ضوء: عباس حيروقة، ص 136.

⁴⁹⁶ — المصدر نفسه ، ص 127

الياء العائدة على الشاعر _____ سراج

التشبيه الثاني : الكف _____ مشكاة

فقد جمع الشاعر بين طرفي التشبيه برابط حسي، يستند إلى الحركة والفعل الذي ينكشف من خلال دلالة الزمن الذي جاء بدال الفعل المضارع الذي يشير إلى التجدد والاستمرار أي التغيير ولفظ الاسم سراج الذي يفيد الثبات ، فيما يبرز التشبيه الثاني حالة الثبات عبر دالي الاسمين في طرفي التشبيه البليغ وهما : الكف _____ مشكاة

وبذلك يكون التشبيه قد قام على المحسوسات في تقديم الصورة الحاصلة بفعل التغيير التي أراد لها الشاعر أن تبقى جلية بيئة في إطارها الحسي المدرك ما منح التشبيه طاقته في الفاعلية ومن الصور القائمة على تقنية التشبيه ما نجده في قول الشاعر : إبراهيم عباس ياسين في قصيدة (الشاعر) ومنها :⁴⁹⁷

هادئاً كالنهر ألقاه

شفيفاً كالرؤى في مطلع الفجر

أليفاً كالدعاء

يعبر الأيام كالظل

على كفيه تخضر الأناشيد

وفي عينيه يمتد فضاءً ذاهب خلف فضاء

نلاحظ تعدد التشابيه التي توالى في تراكيب مختلفة إذ جاء التشبيه الأول حسياً قام عنصر الربط فيه على مقارنة الشاعر الموصوف بالنهر الهادئ، وهي صورة جمعت بين طرفي تشبيه من حقلي الإنسان والطبيعة ممثلة بالنهر بينما الصفة الجامعة هي الهدوء ،أما التشبيه الثاني فقد ارتكز على الجانب المعنوي الذي جمع طرفي التشبيه على المعنويات فالشفافية التي تعني الوضوح والصدق في التعامل، وهي صفة الشاعر تشبه الرؤى التي تشرق في مطلع الفجر بما تحيل عليه تلك الرؤى من الأناقة والصدق، وما تبعثه في النفس من أمل وتفاؤل، وهي الصفة التي قصد الشاعر أن يؤكد اتصاف صديقه الشاعر الموصوف بها، وهي مبعث التفاؤل كونها تعبر عن عاطفة صادقة تجاه من يلتقي به، وهو ما يتأكد في التشبيه الثالث الذي جمع بين الموصوف الشاعر في التشبيه بوصفه إنساناً والدعاء بما يُحيل عليه من روحانية، وأجواء قداسة

⁴⁹⁷ - في هيكल الليل : إبراهيم عباس ياسين ، ص 30.

تُضفي على الإنسان نوعاً من الألفة والرحمة والإنسانية السامية ثم تتابع بنائية الصورة في تحقيق رسم الشاعر الذي يبدو في عبوره الزمن كالظل يسير فيه سريعاً من دون أن يشعر بثقل الزمن الذي يمر فيه سريعاً خفيفاً ما ينمُّ على جمالية علاقاته مع الآخرين وتصالحه مع ذاته والمجتمع ، وبذلك يبدو اخضرار الأناشيد على كفيه تجسيداً لتلك الحقيقة التي حقق فيها اللون بعده الإيحائي في مد الصورة بأبعادها الفنية فاللون الأخضر دليل التفاؤل والأشياء المفرحة، واللون الأخضر : " أكثر الألوان في التراث الشعبي استقراراً في دلالاته ، وهو من الألوان المحبوبة ذات الإحياءات المبهجة " ⁴⁹⁸ ، فهو رمز دال على الأمل ⁴⁹⁹ واستخدام الشاعر اللون بصيغة الزمن المضارع إشارة إلى الاستمرارية في الإبداع ، وتجدد الشعر على يدي هذا الشاعر وهكذا تتبدى جمالية التشبيه الذي جاء مجملاً معتمداً على تقديم الأداة الكاف هنا في المواضع الأربعة لتؤكد رغبة الشاعر في تحقيق أبعد إمكانيات التشبيه في تحقيق أبعاد الصورة من جوانبها المختلفة الحسية والمعنوية التي استطاعت أن ترسم الشاعر شكلاً وروحاً وإنجازاً شعرياً .

ومن هذا القبيل الذي جاء فيه التشبيه قائماً على الجانب الحسي والمعنوي

قول ثائر زين الدين: ⁵⁰⁰

يا من خرجت كأبي لصّ خائفٍ

وتركت خلفك - مثل ذنب صارخ - شفتين من ياقوت!

فقد جمع في التشبيه بين صورة اللص الخائف ، و هي صورة حركية حسية، وصورة الذنب الذي حاول تجسيده في هذه المقاربة من التشبيه .

ويبدو مثل هذا التصوير كثيراً لدى الشاعر: ثائر زين الدين، إذ نقرأ له في موضع آخر من الديوان نفسه: ⁵⁰¹

ويكاد يفِرُّ كذُنبٍ

تخبّط في مصيدة!

فقد شبه صورة الهروب التي يقوم به هذا الموصوف بصورة الذنب الذي يقع في شرك فيصاب بالخوف ، وهو يُحاول الفرار ناجياً بنفسه من المأزق الذي يجد نفسه رهين حالته .

⁴⁹⁸ - اللغة واللون : أحمد مختار عمر، ص 211.

⁴⁹⁹ - الألوان نظرياً وعملياً : إبراهيم دملخي ، مطبعة أوفست الكندي حلب ، سورية، 1983م، ص 81.

⁵⁰⁰ - وردة في عروة الريح : ثائر زين الدين ، ص 88.

⁵⁰¹ - المصدر نفسه ، ص 114.

و من هذا القبيل قوا الشاعر عبد الكريم الناعم⁵⁰²

كَأَنَّ التَّفَافَ الغُصُون

على شهقةِ الاخضرار

اشتباكُ الأكفِّ

تشدُّ على بُرْهةِ الانخفافِ العميق

تغادرُ شطاً لتدخلَ شطاً

يبني الشاعر تشبيهه على معطيات حسية من حقلي النبات والإنسان، وذلك بتمثيل صورة التفاف الغصون فيما بينها في الأشجار وتشابكها مع بعضها باشتباك الأكف في لحظة زمنية يحددها الشاعر باللحظة البارقة ، وهي صورة تمثيل استندت إلى حقلي دلالة مختلفين جمع فيهما الشاعر بين حقل النبات بدال غصون، واللون الأخضر وحقل الدلالة الخاص بالإنسان الذي عبّر عنه بدلالة مجازية جزئية هي (الأكف) التي تعني الكل الإنسان ، كما تُشير إلى استعارة أخرى جاءت في التركيب الإضافي في قوله : شهقة الاخضرار ، إذ منح للون صفة الحياة (شهقة)، وهي من خواص طبيعة الحياة لدى الكائن الحي، وبذلك أسبغ على اللون ، وهو مادة بصرية صفة من صفات الحياة والتخلّق .

وتتعدد مجالات الصورة التي يجمع فيها الشاعر بين كل من طرفي التشبيه الذي قد يأتي بلا أداة كما في

قول الشاعر إبراهيم عباس ياسين⁵⁰³

وجهُكَ الصَّيْفُ وعيناكَ اِحْتِمالاتُ المَطَرِ

فقد قام التشبيه على تشبيه الوجه، وهو ما يشير إلى الأنثى هنا بأحد فصول السنة، وهو الصيف بما يتضمنه من صحو وحرارة، فيما التشبيه الآخر الذي يشبه العينين باحتمالات المطر، وما تحمله دلالة الصورة في هذين التشبيهين من جمع النقيضين ما يمنح الصورة بعدها الجمالي .

ومنه التشبيه الآتي في قول الشاعر: إبراهيم عباس ياسين:⁵⁰⁴

هي ذي تهلُّ كآيةِ خضراءٍ في زمنِ المراثي مُنْزَلَةً

⁵⁰² شيء عنها: عبد الكريم الناعم، ص 130

⁵⁰³ -مرايا الورد والنار : إبراهيم عباس ياسين، ص53.

⁵⁰⁴ -كأنك أنثى النهار: إبراهيم عباس ياسين، ص27.

فقد منح اللون التشبيه دلالة الرامزة بما يشير إليه اللون الأخضر من دلالة على الوفرة والتفاؤل، والسياق الذي يشير إلى زمن انعدام الحياة، وهو ما يتابع الشاعر تأكيده غي التشبيه الآخر الذي يشبه فيه حضور المرأة بالسنبلة بما في التشبيه من معان دالة على أن وجودها يعني الحياة ذاتها وتتابع الصور في القصيدة نفسها:

هي ذي وتشتعلُ الفضاءُ كسنبلةٍ
ويضيئني زمانٌ من نورٍ ونازٍ
كيف استباحَتْ كلَّ أسرارِ البلاغةِ
وهي تبسمُ بالتَّحيّةِ: " كيفَ حالكَ والصَّغارُ؟"

وفي قوله:

تتناثرُ الكلماتُ كالأزهارِ

ثمة جمع في التشبيه بين مجالين مختلفين: فالكلمات من مجال اللغة، بينما الأزهار من مجال النبات، وكلما ازداد البعد بين طرفي التشبيه كان ذلك أوقع أثراً غي المتلقي ، وأكثر جاذبية في قوة الصورة .

والأطيّارُ تنصتُ في الخفاءِ
يردّني وجهُ الملاكِ إليّ: " أهلاً "
ثمَّ يخطفُنا الحديثُ عن السَّعادةِ والشَّقاءِ

ومن التشبهات التي جاءت بوجود الأداة، وهو ما يُسمّى بالتشبيه المجمل في قوله :

كغيمةٍ بيضاء
كالقمرِ المؤبَّدِ بالغوايةِ
كالشَّراعِ يلفُّه غبشُ المساءِ
تمضي ويسفحُ ظلُّها الشَّجَرِيَّ
فوقَ موائدِ المقهى
وترمي في دمي جمرَ الفناءِ⁵⁰⁵

يلاحظ لجوء الشاعر إلى بناء صورته الشعرية على نمط تكرار الأداة التي قدّم فيها للصورة على كل من طرفي التشبيه ، وذلك لإسباغ مزيد من الصفات على المرأة التي جاءت بصفات متعددة حاول الشاعر من خلال تكرارها أن يُحيط بدلالات المرأة الجمالية الحسية، والمعنوية

⁵⁰⁵ - كأنك أنثى النهار: إبراهيم عباس ياسين، ص29

ففي التشبيه الأول: سعى الشاعر إلى إضفاء حسية كل من الغيمة واللون في تأكيد صفة الخير والتفاؤل بما تتضمنه دلالة الغيمة البيضاء من بشائر الخصب والمطر مصدر النماء والوفرة

وفي التشبيه الثاني كالقمر الموبّد بالغواية أكد الجانب الحسي بوصف المرأة بالقمر، والقمر من الكواكب التي أكثر الشعراء من وصف حبيباتهم به، غير أن الشاعر فارق تلك الصورة النمطية، واستطاع أن يضيف دلالة جديدة بوصف القمر بالغواية ما أكسب الصورة بعدها الحركي وارتقى بشعرية التركيب من حيث البنية اللغوية المنزاحة عن السائد، وهو ما يتجلى في التشبيه الأخير الذي جمع بين حسية الشراع، والمتخيل الذهني الذي يبعث على التمعن في هذا الشراع الذي بدا يتخفى شيئاً فشيئاً في عتمة المساء في تعبير عن غموض تلك المرأة التي جعلت الشاعر في حالة التي تعتمل في نفسه .

الصورة القائمة على الاستعارة:

وهي حسب الدلالة المعجمية: " مأخوذة من العارية ، وهي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح العارية من خصائص المعار له ، والعارية والعار ما تداولوه بينهم ، وقد أعار الشيء وأعاره منه وعاوره إياه ، وهي شبه المداولة والتداول يكون بين اثنين . وتعود واستعار طلب العارية ، واستعاره الشيء ، واستعاره منه طلبه منه أن يعيره إياه" ⁵⁰⁶

ورأى الجرجاني أنه من خلالها : " ترى الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخُرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جليلة . " ⁵⁰⁷

وبناء على ذلك فإن الاستعارة : " عملية خلق جديدة في اللغة، ولغة داخل لغة، في ما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد وهي في هذا التركيب الجديد كأنها منحت تجانساً كانت تفتقده، وهي بذلك تبت حياة داخل الحياة التي

⁵⁰⁶ - لسان العرب :ابن منظور، مادة عور

⁵⁰⁷ - أسرار البلاغة :أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني(ت479) 5 : (1978) م ،،: تصحيح : السيد محمد رشيد

رضا ، عن نسخة الشيخ : محمد عبده، دار المعرفة ، بيروت ، ص 41.

تعرف أنماطها الرتيبة، وبهذا تضيف وجوداً جديداً، أي تزيد الوجود الذي نعرفه، هذا الوجود الذي تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد له⁵⁰⁸.

ومن بعض الاستعارات على سبيل المثال ما نجده في قول الشاعر إبراهيم عباس ياسين⁵⁰⁹

قمرٌ يولدُ منْ خاصرةِ اللَّيلِ

نهارٌ رائقُ الضحكةِ ينهلُ بأعراسِ الضياءِ

وردةٌ توميءُ للأطيارِ أنْ تأتي

وأنْ تملأَ بالأشعارِ وجهَ الأرضِ عشقاً وغناءً

تتبدى جمالية الاستعارة في هذا المقطع من خلال منح الجمادات صفات الإنسان؛ فالقمر يُولد والليل يتجسد على شكل جسد له خاصرة، ويمنح النهار مشاعر تبعث فيه حالة فرح تجعل منه رائقاً تتبدى عليه الضحكة، ويتحول الضياء إلى حالة معبرة عن السعادة الكبيرة التي جاءت بدال أعراس بما تعنيه دلالة الجمع من تعظيم ومبالغة في الفرح.

وتتبدى جمالية الانزياح في الصورة الشعرية على مستويات متعددة، كما في قصيدة: (أميرة الياسمين) للشاعر: عصام خليل⁵¹⁰

لي زرقتي وبياض روعي

والهواء قصائدي

أذرو نسايمه موائد للعبير

وغير خافٍ ما في هذا التركيب الاسمي في قول الشاعر: (موائد للعبير) من إفادة دلالاته التي تكتنز بالكثرة بدلالة جمع موائد، وما تُحيل عليه من طعام وشراب يرتبط بحاسة الذوق، ولفظ: (العبير) بما يعنيه من خلق شعور بالانتعاش والراحة النفسية المنبعث من الرائحة التي ترتبط بحاسة الشم، وهكذا يكون التركيب الإضافي قد حقق جمالية الجمع بين حاستين، وأثرى دلالة المعنى بأبعاد إضافية.

⁵⁰⁸ — فاعلية الاستعارة في النص الشعري النظرية نموذجاً : يوسف أبو العدوس، النقد الأدبي في منعطف القرن، ج3، مداخل تحليل النص الأدبي، أعمال مؤتمر النقد الأدبي الأول، القاهرة، 1997م.

⁵⁰⁹ — مرايا الورد والنار : إبراهيم عباس ياسين، ص 46.

⁵¹⁰ : ظل لصيف العاج : عصام خليل، ص31.

وقد عمد الشاعر إلى التراكيب المنزاحة عبر استخدامات تبدو غير مألوفة، ومن هنا تظهر قدرة الشعر على خلق عنصر المفاجأة والإدهاش، وهما من شروط شعرية اللغة وجمالية التصوير، ومن تلك الصور ما جاء في صيغة التركيب الوصفي من مثل قوله⁵¹¹:

لا لم نكن في صحبة الزمن الذي

يمتد من وجع المخاض

لآخر امرأة تواعد عاشقاً في حلمها العسلي ثلّة عابرين

كنا شهود الدهر

عمدنا طفولته بماء الأبجدية

بالسنابل وابتكرنا الضوء

قلنا للصباح تعال

فانهمر البنفسج نعمة للحالمين

قبل الزمان هنا دمشق

وبعده تبقى دمشق

ووجهها النبوي باب الله

تدخله السماء لتشرب الفجر اللجين

والتين والزيتون

لو لم يقرأ التاريخ أرض الشام

لم تتعلم الأشجار

زيتوناً وتين

شاخ المدى

وشباب وجهك يافع الأيام

وضّاح السنين

والدهر يشهد:

لا دمشق سوى دمشق

أميرة للياسمين

⁵¹¹ - المصدر نفسه، ص 32

ففي قوله: (حلمها العسلي) جمع الشاعر في هذا التركيب الحلم، وهو من حقل الدلالة الخاص بالمعنويات مع اللون: (العسلي) نسبة إلى نوع من الأطعمة ذات الخصوصية المميزة في الحلاوة، وبذلك يُبنى التركيب على الجمع بين المعنوي المدرك ذهنياً، والحسي المدرك عن طريق حاسة الذوق، كما لا يخفى جمالية التصوير التي عبر عنها الشاعر في ختام القصيدة بوصف دمشق أميرة للياسمين في تركيب لغوي قائم على صيغة النفي بهدف التوكيد، وهو من جماليات الأساليب في اللغة الشعرية.

ومن التركيب الإضافي نجد: ماء الأبجدية وفي هذا التركيب تظهر جمالية التركيب الإضافي الذي يكسب اللغة طاقة إضافية في التصوير والتعبير، وهو ما حققه الشاعر في إضافة الماء بكل ما تحمله اللفظة من دلالات على الحياة والتجدد والاستمرارية، مع لفظ: الأبجدية بما تُشير إليه من إحالة على المعرفة على اختلاف علومها، وتعدّد أنواعها (نوب في الكلام)، وفي هذه الصورة ثمة تجسيد لفعل القول الذي منحه الشاعر حيزاً في الفراغ، وجعل له هيكلاً من جسد يُصاب بالندوب، وهو تجسيد يعمل على خلق مسافة أكثر قرباً من وعي المتلقي بما يريد الشاعر أن يوصله من معنى.

(انهمر البنفسج) وفي هذا التركيب الفعلي يبدو الشاعر منشغلاً بتحقيق عنصر الجمال المتأتي من تحويل الزهر البنفسج إلى حالة سائلة بكل ما تعنيه تلك السيولة من دلالة على المشاعر الحزينة، والأحاسيس المتدفقة بدفء اللحظة، والانفعال بالمشهد الكلي الذي رسمته القصيدة وغير بعيد عن مثل هذا الانزياح قول الشاعر :

(لنشرب الفجر اللجين) فقد أسبغ في هذه الصورة على الفجر، - وهو من أوقات اليوم التي تُشير إلى جمالية الابتداء - صفة الماء الذي يُشرب عبر تراسل حسي باعث على عنصر الدهشة والجمال في آن معاً على الرغم من أنّ الصورة غير بعيدة عن ذهن المتلقي، وإدراكه المعرفي، وهي صورة تبدو كثيراً في رسم المشاهد الشعرية ذات النزوع الرومانسي، وعوالمه المثالية، وهو ما يبدو في شعر جبران خليل جبران في قصيدته المغنّاة: (المواكب)⁵¹² وفيها يقول :

وشربتِ الفَجَرَ حَمراً في كؤوسٍ مِنْ أثيرٍ
ويلجأ الشاعر إلى الأسلوب الاستعاري الذي يُحقّق للصورة بعدها الفني من حيث إنها تقوم على حذف المشبه به، وهو حذف يزيد من طرافة الصورة ويبعث فيها مزيداً من الرونق والجمال كما

⁵¹² المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران : قدم وأشرف على تنسيقها ميخائيل نعيمة، دارصادر بيروت، د.ط.د. ت، ص36

في قوله : شاخ المدى فقد أسبغ صفة الحياة ، وما يعترى الإنسان فيه من عوارض بفعل الزمن على المدى ، وذلك بهدف توضيح الصورة، والكشف عن أنَّ دمشق تظلُّ فتية شابة بينما يهرم الزمن ويشيخ :

شاخ الزمان

وشباب وجهك وضاح يافع الأيام وضاح السنين

والدهر يشهد لا دمشق سوى دمشق أميرة للياسمين

ولعلَّ في العنوان ما يكشف عن هذا البُعد باختياره عنوان القصيدة : (أميرة الياسمين)⁵¹³ ، وهو عنوان لا تخفى دلالته على المقصود منه؛ فلفظ أميرة تشير إلى دلالات العزة والسمو والشباب، كما لا يجهل أحد أن دمشق معروفة ببلد الياسمين، وبهذا يشير العنوان على مضمرات القصيدة في بعديها الدلالي والنفسي معاً .

4 - تقنيات التحول الدلالي في الصورة المفردة

وتتم من خلال تقنيات أسلوبية متنوعة منها :

تبادل المواقع

وهو ما نجده في هذه القصيدة للشاعر عباس إبراهيم التي يبدأ فيها حوار مع الشاعر الصديق بقوله:

مرحباً هل نلتقي اليوم ؟

تعال طافحاً بالشعر ملء القلب ألقاه

يؤاسي روحه شدواً

يُداري تعب الأيام عني بالسؤال

كيف أحوالك كالمعتاد أعني كيف أحوال القصيدة ؟

لم تزل تعبرني حيناً

وحيناً تخطف القلب وتمضي كالطريدة

في متاهات الرمال

وفي هذا المقطع نلاحظ أن الشاعر ينتقل في رسم المشهد الحوارى بالاعتماد على تقنية تبادل الأدوار وهو تقنية من تقنيات التصوير التي تُبنى على المفارقة ، وخرق المتصور في ذهن

⁵¹³ - ظل لصيف العاج : عصام خليل ، قصيدة أميرة الياسمين ، وقد امتدت على الصفحات 26-33.

المتلقي ، ومن خلاله : " يعمد الشاعر إلى لعبة تبادل الأدوار مُلتجئاً إلى قلب الدور ، فيصبح الأمر مقلوباً ، لغرض أشد توتراً ، وأبعد توقُّعاً " ⁵¹⁴ فالإنسان هو الذي يتعب وليست الأيام والقصيدة هي التي تكتب الشاعر ، وتقوم معه بفعل المعاندة حيناً بين المطاوعة والرفض ، وبذلك قلب الشاعر الأدوار بين الكائن البشري الذي يقوم بالفعل على وجه الحقيقة والجماد الذي منح إياه القدرة على القيام بالفعل على سبيل المجاز

التشخيص :

يعد أهم الوسائل الفنية التي يتوسل بها الشاعر لبناء صوره الفنية ، ويعد أهم المرتكزات التي يرتكز عليها لإيصال معانيه وأفكاره بصور فنية تشعر وتحس ، وتسمع وتتكلم ، فيبث الحياة فيما لا حياة فيها " ⁵¹⁵ فالتشخيص يقوم على : " إبراز الجماد أو المجرد من الحياة في ضوء الصورة بشكل كائن متميز بالشعور والحركة والحياة " ⁵¹⁶ وهي تشبيه حذف أحد طرفيه الرئيسيين " ومثالها قول الشاعر عصام خليل في قصيدة: (أثرٌ على رملٍ عتيق) ⁵¹⁷

رُبَّما كُنْتُ أَقْرَبَ ممَّا تَظُنُّ

وَأَبْعَدَ ممَّا يَشَاءُ السَّفَرُ

مِثْلَمَا التَفَتْتُ نَخْلَةً

غَادِرِ الْحَقْلِ مُتَّشِحاً بِالْهَوَاءِ

فَأَنْتِ الْأَثِيرُ

وَأَنْتِ الْأَثَرُ

فقد أسبغ الشاعر صفة الكائن الحي على النخلة باستعارته خصيصة الالتفات وبذلك جعل النخلة تتحرك مثل الكائن الحي بما يمنح الصورة بعدها الإيحائي في جذب القارئ، وبهذا تتجلى جمالية الصورة في أنها تعمل على أن تمسك بـ : " الرابط الذي يشدُّ العالم الداخلي إلى العالم الخارجي " ⁵¹⁸ ،

⁵¹⁴ - توأم الفراشة - مقارنة شعرية المفارقة - محمد جواد البدراني ، مجلة تكريت للعلوم الإنسانية ، مج 12 ، 2011م ..

⁵¹⁵ - الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي : عصام صبحي صباح : رسالة ماجستير بإشراف د. عبد الرؤوف زهدي ، جامعة الشرق الأوسط 2011 ، م ، ص 116 .

⁵¹⁶ - المعجم الأدبي : جبور عبد النور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1979م ، ص 67 .

⁵¹⁷ - ظل لصيف العاج: عصام خليل، ص58.

⁵¹⁸ - الصورة الشعرية - وجهات نظر غربية وعربية - : ساسين عساف ، دار مارون عبود ، 1985 ، ص 66 .

من جهة ، كما تبرز تأثيرات العالم الخارجي الذي : " يقع أثره على الجسم العضوي أو الاستجابة الجسمية ، أو العضوية له " ⁵¹⁹ ،
التجسيد يعني : " إضفاء صفات محسوسة على الأشياء والقضايا المعنوية " ⁵²⁰ ، وأكثر ما يبرز ذلك من خلال اللون، ومنه ما جاء وفق بناء التركيب الإضافي، ومن ذلك إضافة اللون زرقا إلى لفظ حنين كما في قول الناعم : ⁵²¹

وفي حنين زرقا

تعيب في جناحها

تلهف الثمار في الغراس

ومما جاء وفق بناء التركيب الوصفي : (اللهفة الخضراء) في قول الناعم : ⁵²²

من ذلك الأنس أعادت للبهاء شذاها

نحن غب اللهفة الخضراء

صبح القمح في اللحظة

لا يشعلنا إلا انبجاس البرهة البكر

وهنا قد جسّد الشاعر المشاعر الإنسانية بما هو مادي محسوس من خلال اللون الذي أسبغ على اللهفة صفة شكلية ترتبط بحاسة البصر، وبذلك نقل المدرك الذهني المرتبط بالعاطفة إلى ساحة الإدراك الحسي .

5 - أسلوب الانزياح في شعر التفعيلة السوري

- تعريف الانزياح :

ما من مصطلح من المصطلحات الحديثة تشعب فيه القول كما تشعب في هذا المصطلح الذي لم يثبت على معنى واحد دال جامع مانع ، ومرد هذا الاختلاف يعود إلى تباين اللغويين في اتجاهاتهم النقدية من جهة ، وتعدد الترجمات اللغوية للمصطلح من جهة أخرى،

⁵¹⁹ -مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن : أميرة حلمي مطر ، ص 85.

⁵²⁰ - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : محمد فتوح أحمد ، ط2، دار المعارف ، القاهرة ، 1978 م ، ص223.

⁵²¹ - شيء عنها : عبد الكريم الناعم، ص 186.

⁵²² - شيء عنها : عبد الكريم الناعم، ص 150.

ويُعرَّف الانزياح كما ورد في اللسان: الابتعاد بمعنى زاح الشيء زيحاً وزيوحاً، وانزاح: ذهب وتبعد، وفي التهذيب الزيح: ذهاب الشيء⁵²³، وفي مقاييس اللغة: "زَيْح: زوال الشيء وتنحيه"⁵²⁴.

أما اصطلاحاً فإنه يُشير إلى: "استعمال المبدع للغة استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر"⁵²⁵ ويُستخدم هذا المصطلح في اللسانيات الحديثة - كما يرى محمد الهادي بو طارن - للدلالة على معنيين :

- المعنى الأول: الدلالة على الفجوة بين استعمالين لغويين قديم وحديث، أو بين عامي وفصيح.

- المعنى الثاني: يرتبط بمعنى الأسلوب، ويعني الخروج عن أصول اللغة، وإعطاء الكلمات أبعاداً دلالية لا متوقّعة⁵²⁶.

لقد تغيرت طبيعة الشاعر الحديث الذي بدأ ينظر إلى اللغة نظرة مختلفة عما كانت عليه في السابق، إذ لم تعد اللغة عنده مجرد أداة للتعبير والتواصل وحسب ، بل أصبحت تؤدي وظائف أخرى بما تمتلكه من قدرة على توليد حيوات كثيرة في جماليات البلاغة والفن على حدّ سواء ، وقد قاد هذا الفهم الشاعر الحداثي إلى إعادة خلق اللغة من جديد ، وذلك بالبحث عن إمكانياتها المضمرّة التي وجد أنها تُشكّل ملمحاً أسلوبياً من ملامح المجاوزة والخلق الذي يتجلى في ما تمّ الاصطلاح عليه بمصطلح الانزياح ، وهو من أكثر المصطلحات النقدية انتشاراً ، وإثارة للاختلاف في تسمياته، وقد أولت الدراسات الأسلوبية والاتجاهات النقدية المعاصرة هذا المصطلح جلّ اهتمامها ، وعلى الرغم من الاختلافات البائنة فيما يتعلق بالتسمية غير أن الدراسات تكاد تجمع على أنّ الانزياح لا يتجاوز دلالة مجاوزة العرف اللغوي السائد، وخرق قانون القار والثابت ، إنه محاولة خلخلة اللغة، بهدف إعادة تشكيلها من جديد ، وهو بهذا المعنى يُشير إلى انحراف

⁵²³ - لسان العرب، ابن منظور، مادة (زيح)

⁵²⁴ - مقاييس اللغة: أحمد بن فارس، ص39.

⁵²⁵ - الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: أحمد محمد ويس، المؤسسة الجامعية، بيروت ط1، 2005م، ص7.

⁵²⁶ - المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقاً من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة: محمد الهادي بو طارن وآخرون، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2008م، ص156.

مقصود، ومخالفة واعية في خرق الشعر لقانون اللغة⁵²⁷ وهو خرق ينحو باتجاه " اللاعقلانية أو اللامألوف أو اللاعادي "⁵²⁸، وليس الغاية منه العمل على الإتيان بالمختلف وغير المؤلف ، بل إنه يعمل على تحقيق : " الدهشة ويكشف عن عملية إبداعية تجسد قدرتها التأثيرية في المتلقي ".⁵²⁹

وقد حفلت الدراسات النقدية العربية بهذا المصطلح غير أنها اختلفت في اعتماد تسمية واضحة محددة له منها "التشويش" و"البعد" "الفارق" و"الخروج" و"الخرق" و"الابتعاد" و"الشذوذ" و"التشويه" و"المجازة" و"الانتهاك" "النشاز" "الاتساع..."⁵³⁰،

ويمكننا القول إن مصطلح الانزياح في أجلي صورته يعني هدم اللغة بهدف بنائها من جديد ، غير أنه بناء لا يقوم على ما تأسس في العرف التراثي المتراكم ،إنما هو إعادة بناء وخلق جديدين يرتكز على معطيات الحداثة اللغوية التي تعتمد المخالفة ، وخلخلة المعنى الثابت مرتكزاً من مرتكزات بنيتها الجديدة التي يرى الشاعر أنه أكثر قدرة على البوح والتعبير عما يجول في ذهنه من فكر، وما يختلج في نفسه من مشاعر، وما يعتريه من حالات ومواقف، إنها عملية واعية ذات غاية ومقصد ، وليست عملاً عفويًا، وإنما قصد إليه صاحب الخطاب قصداً⁵³¹ وهي مقصدية تستخدم بهدف :إثراء اللغة الشعرية وإغناء التحولات أثر الانزياح في تشكيل الإسانية التركيبية في النص الشعري مما يجعله أكثر حيوية ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب بغية الوصول إلى الدلالة، بل الدلالات الكامنة وراء هذا الاختلاف أو الانتهاك والشذوذ".⁵³²

- الانزياح في العنوان:

يتولد الانزياح من خلال علاقات الإسناد غير المؤلف ، وهي التي تكون مخالفة لمصاحباتها اللغوية المؤلف والقارة في ذهن المتلقي ، وهي عملية مجاوزة الشاعر في كثير من التراكيب، وهو ما يفتح الذهن على كثير من التفسير والتأويل الذي يكون غاية الشاعر ومن ذلك

⁵²⁷ - مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم : ناظم حسن ، المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء 1994م ، ص 115.

⁵²⁸ - الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها : سامح ربابعة، دار الكندي، الأردن ، 2003م ، ص 43.

⁵²⁹ - الانزياح الكتابي في الشعر المعاصر - دراسة ونقد- علي أكبر محسني ورضا كياني ،مجلة دراسات في اللغة العربية عدد 12، 2013م ،ص 91.

⁵³⁰ - الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها : سامح ربابعة، ص 45.

⁵³¹ - من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس : عبد الباسط محمد الزبيد ،مجلة جامعة دمشق مجلد 23/ 2007م ، ص 163.

⁵³² - بنية اللغة الشعرية : جون كوهن ، ص 15.

ما نجده في قول الشاعر محمود نقشو قصيدة ليلة انشق القمر ،وهي القصيدة التي حمل الديوان عنوانها للشاعر محمود نقشو
ومن هذا القبيل قوله :⁵³³

ما كنتُ أريدُ سوى الإمساكِ بتلكِ الوردَةِ حينَ السُّورِ تفتَحُ

وانعقدَ الزَّنازُ على الدَّائِرِ

فلثمتُ الأجراسَ

اختلجتُ في الخدِّ قطوفَ

وانهمرتُ منْ مطلقِها أطيافُ الفَوَاحِ العاطرِ

وأنَّ بينَ الغمزاتِ أهدىءُ منْ خلجاتِ الفتنةِ

والمنثورُ يجدُّ في ماءِ النِّهداتِ

ويرميني في خلسته برفوفِ المُلتَفِّ السَّاحِرِ

والأعلى يسحبني

والقاعُ سواقٍ منْ زغبِ الأرجاءِ وأروقةً منْ دَفَقِ المنعِقِ السَّاهِرِ

أغواني أنْ فتنتُ الحائمُ فوقَ سياجِ الدهشةِ

فاستعذبتُ من الغيبِ القُبَلاتِ

ومنْ حُرِّقِ الشُّكوى الحاضرِ

ما كنتُ على وعدِ الزَّفراتِ أجرُ الخطا إلى الأدرجِ

ولكنِّي في لحظةٍ وجدِ أسرةٍ أخفيتُ العابرَ في الغابرِ

إذ يمكن أن تكون الوردة رمزاً لامرأة ، ويمكن أن تُفسَّر على أنها الفكرة أو الحالة الشعرية، وهكذا تنفتح القصيدة على تأويلات لا حصر لها مما يؤدي إلى انغلاقها على المعنى الحقيقي ، وانفتاحها على تعدد التأويل وتشعب التفسيرات التي قد تصيب الحقيقة ، وقد تجانبها ، فما المعنى الذي يُمكن أن يفتح عليه مثل قوله : (ماء النهدات) ، (سياج الدهشة) ، (أرصفة المنفى) ، إنها التراكيب التي خالفت المألوف في سياقات من التراكيب غير المألوفة، وهي ما أدى إلى منح القصيدة التجدد، وأكسبتها طاقات من الشعرية القادرة على لفت انتباه المتلقّي وجذبه إليها في القصيدة.

⁵³³ - ليلة انشق القمر: محمود نقشو ، ص12.

ويدخل في هذا النمط من العنواناتما نجده في ديوان (إكليل من شوك) للشاعر: راتب سكر⁵³⁴ يعد العنوان "مفتاحاً أساسياً يتسلح به الدارس للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها عبر تفكيكها وإعادة تركيبها" ⁵³⁵ ، ووفق هذا الاتجاه فإننا نحاول فهم مرمى الشاعر من عنوان ديوانه العام الذي وسمه بهذا العنوان الذي يبدو متناقضاً مع ما يمكن للذهن أن يتصوره من العلاقة الجامعة بين مفردات العنوان التي جمعت بين إكليل وشوك، ومن المعروف أن إكليل : (جامد) وهو يشير إلى

- (1) إكليل المَلِك : النَّاجُ.
- (2) إكليل الأميرة : عصابة تُرَيَّنُ بِالْجَوْهَرِ.
- (3) قَدَمٌ لَهَا إكليلٌ مِنَ الْوَرْدِ : بَاقَةٌ مِنَ الْوَرْدِ عَلَى هَيْئَةِ تَاجٍ.
- (4) الإكليلُ في الديانة المسيحية : الزَّوْجُ.
- (5) إكليلُ الجَبَلِ : نَبَاتٌ عُشْبِيٌّ وعلى اختلاف هذه الدلالات للفظه فإن العنوان يبدو منزاحاً عن دلالاته ، وكأنما أراد الشاعر بهذا الانزياح أن يُشير إلى الجو العام الذي يكتنف شعره ، وذلك أن الإكليل المصنوع من الشوك لا بدّ أن يكون مصدر ألم وإزعاج على الرأس الذي توضع عليه ، وهي بلا شك رأس الشاعر ، وما نحسب ذلك الشوك سوى الأفكار التي تتزاحم في رأس الشاعر ، وتثقل عليه في خلقها وتولدها، إنه انزياح الدلالة الذي غير مما هو منتظر من كون الإكليل مصدر زهو وسعادة ليتحول إلى مصدر أسى وألم .

وقد استطاع الشاعر بهذا الانزياح الأسلوبى الخروج عن النمط المألوف في التعبير، وهو خروج يعمل على إضعاف الوظيفة المرجعية، ويخلق حالة من تشويش المعنى الذي يصبح مغلقاً في دلالاته ، وتوجه مقصده ، وهو ما يسعى الشاعر إليه من الانزياح ، وذلك بهدف تحقيق ثلاثة أهداف معاً :

- الهدف الأول : فَنِّي جماليّ يرفع من شعرية النص ، ويُغري المتلقي بالقراءة ،
- الهدف الثاني : محاولة من الشاعر في مجاوزة النمطي والسائد و المألوف .
- الهدف الثالث : خلق اللغة الخاصة به، وإعادة تشكيل معجمه اللغوي؛ ليبين مدى الثراء اللغوي الذي اكتسبه الشاعر من جهة، وفيه تأكيد لتمييز الشاعر من جهة أخرى .

⁵³⁴ - إكليل من شوك: راتب سكر ، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2016 م .

⁵³⁵ - العنونة وتجليات الرمزية الصوفية نماذج من الشعر العربي المعاصر، السعيد بوسقطة: مجلة بونة، العدد6/ 2007، ص

لأن العنوان الذي يأتي استهلالاً إنما يمثل أول وسيلة مباشرة تنسم بالغائية والاتصال، وهذا ما يدفع المتلقي إلى أن يكون فاعلاً في إعادة خلق النص بإعادة قراءته من منظوره الخاص الذي قد يختلف في كثير أو قليل عن مقصد الشاعر ، وفي هذا الاختلاف تكمن أهمية الانزياح وجماليات التعبير من خلاله التي تعمل على استثارة المتلقي لفك شيفرة الدلالة ، ومقاربة تأويلاتها الممكنة حسب ما لديه من مرجعيات معرفية ، وما تُمكنه منه سعة اطلاعه الثقافية ، واهتماماته الفكرية . ومما جاء في متن الديوان نفسه من الانزياح قصيدة : (في أعالي الغابات) يقول فيها

536.

في أعالي غابتي

طائرُ أحزاني يُغني

من سنين

ودخانُ أسودِ الروحِ يُغطي

خضرةَ الأشجارِ

في تلةٍ شعري

خانقاً صوتَ المعاني

بطبولٍ من هياجٍ

أحمقِ الخطو

وليلٍ من أنينٍ

نلاحظ الانزياح اللغوي في التقديم والتأخير الذي لجأ إليه الشاعر؛ فقدم الفاعل على الفعل، طائر أحزاني يغني، ودخان أسود الروح يغطي ، وفي هذا التقديم إشارة إلى ما يوليه الشاعر من اهتمام في المقام الأول الذي يلتفت فيه إلى تقديم طائر حزنه على ما يقوم به من فعل غناء ، وقدم الدخان الموصوف بسواد الروح ، الروح لا ماهية لها ، إنما انزياح اللغة أسبغ على المعنوي صفة المادية فتلونت باللون الأسود ، واللون الأسود في مرجعيته القارة لدى المتلقي يشير إلى كل ما يبعث على التشاؤم، وبهذا الانزياح على مستوى التركيب قدّم الشاعر لوحته التي يُصور فيها ما حلّ في نفسيته المتعبة من مشاعر، وما يعترّيه من أحاسيس ، وقد غطى السواد خضرة الأشجار في شعره بما تحيل عليه دلالة الخضرة من إشارة إلى التفاؤل والأمل والمستقبل، وهو

536 - إكليل من شوك: راتب سكر ، ص 30.

بذلك يرسم لوحة الحياة التي يرى، والواقع الذي يعيش فيه، وقد انغلقت عليه المعاني ، واستعصت القصيدة بجمالها عليه بسبب طبول تعلو بأصوات ضجيجه ، وهنا نلمس الانزياح الآخر على مستوى الإضافة؛ فالحمق صفة ملازمة للتفكير، ولكن انزياح الدلالة جعلها في سياق الخطوة والسير في الطريق الخطأ. إنه الانزياح الذي يأتي بما هو غير متوقع في علاقات اللغة وتراكيبها التي تصبح أكثر قدرة على الإدهاش، وهذا الإدهاش ركن الشعرية الرئيس، وعنصرها البارز الذي يرتقي بالنص ويمنحه جماليات اللغة البكر .

6- جماليّة الانزياح في الصّورة الشعريّة

ومن ذلك ما جاء في قصيدة: (نورسة الشعر)⁵³⁷ للشاعرة إباء إسماعيل تقول فيها :

نورسة،

جدلتها الشَّمْسُ غباراً

وخيوطاً من غربة

تبدو جمالية الصورة في هذه القصيدة عبر انزياح الدلالة إذ يجد القارئ الانزياح على مستويات متعددة:

المستوى الأول في الاستعارة : إذ قامت الصورة في هذا التركيب على الاستعارة التي منحت الشمس صفة الفعل الإنساني، وهو جعل النورسة شعراً يُجدل، ولكن الانزياح يجعل الفعل مُغايِراً لما يُمكن أن يتوقعه المتلقي بجعل النورسة مجدولة على شكل غبار، وهنا تبدو المفارقة في هذا الانزياح غير المتوقع الذي جعل الكائن الحي نورسة جامداً وجمع بين حقلي الحياة والفناء، إذ النورسة تشير في مضمراتها الموحية إلى الفاعلية والحركة كما لا يخفى دلالة التأنيث وما تحيل عليه هنا من إشارة إلى الحياة والتجدد فيما يبدو ما آلت إليه الصورة عبر الانزياح في لفظ غبار وما يتضمنه من دلالات على الفناء وعدم الفاعلية بل والأذى الذي يحمله الغبار الذي عادة ما يكون نتيجة طقس رديء غير مرغوب فيه لدى الإنسان، وهو ما يتعرّز في إكمال الصورة بالعطف في التركيب التالي في قولها وخيوطاً من غربة ، وهو ما يفيد تلك الدلالات التي تشير إليها معاني خيوط بما فيها من حيرة وتشابك وانغلاق رؤيا مع لفظة غربة التي جاءت مسبوقة ب من التبعية في إشارة إلى أن مصادر الحيرة واختلاط الرؤى وعدم وضوح المعالم إنما هو انعكاس لحالة الغربة التي تصورها الشاعرة

⁵³⁷ - أغنيات الروح: إباء إسماعيل ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م ، ص 13.

تلك الشاعرة التي تسعى إلى تغيير هذا الواقع بأن تفتح نافذة أمل في هذا الواقع البائس الذي تشبهه بالطاغي بالصفة التي جاءت على وزن اسم الفاعل بما يؤكد الفاعلية والحدوث من جهة والثبات من جهة ثانية ، وقد جاء التشبيه بالبركان الذي حاولت أن تتجاوز مأساته بقولها أيقظت النسمة شاعرة

فَتَحَتْ نافذةً،⁵³⁸

في اللَّيْلِ الطَّاغِي

كالبركانِ

وَأَيْقَظَتِ النَّسْمَةَ !....

ولا يخفى ما في هذه الاستعارة من إحالة على رغبة الشاعرة في تغيير الواقع الموضوعي الخارجي باستشعار الدفء الداخلي الذاتي، إنه التعبير عن حالة الصراع القائم بين الذات والموضوع ، والداخل والخارج .

وفي قصيدة الشاعر يبدو الانزياح في الصورة عبر قول الشاعر جمعة الكعود⁵³⁹

الشاعر

عندما

يقتلني العشقُ

أوارى بالقصائدُ

تنبتُ الأزهارُ

في روعي

يبوحُ الدَّمُ

للشَّعرِ بأسراري

ويحظى

مصرفُ القلبِ

بأشواقي

ولا أجني الفوائدُ

⁵³⁸ - أغنيات الروح: إباء اسماعيل، ص 14

⁵³⁹ - فراشة الوقت : علي جمعة الكعود ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2015م ، ص 117.

نلاحظ هنا أنَّ الشاعر عمد أولاً إلى الانزياح على مستوى اللغوي ومستوى الصورة معاً فمن الانزياحات اللغوية اقتراضه ألفاظ من الحقل الدلالي الخاص بالاقتصاد والمعاملات المالية، وهي من أبعد ما يمكن أن تكون في مجال السياقات الشعرية المتداولة، فكلمة مصرف وفوائد ليست من الكلمات المألوفة في معجم الشعرية العربية إنما هي انزياحات اكتسبها الشاعر من يوميات الحياة المعاصرة وضرورتها في التعاملات المالية غير أن الشاعر قد استطاع أن يمنحها مشروعية الاستعمال وفق تصوره عن الحالة التي يعبر عنها، إذ اعتمد الاستعارة في منح القلب صفة إنسانية وهي القتل، وتورية الميت تكون بالقصائد وليست بالتراب، وهكذا تتوالى تلك الانزياحات في جمالية الصورة عبر تراكيب تتنامى في ممارية القصيدة لتمنحها قوة في الإبانة وجمالياتها الخاصة التي أسبغ عليها الانزياح حيوية، ومدّها بطاقات خلاقة من الرؤى والخيال الشعري العالي الذائقة : فنقرأ كيف يمكن لما هو مسموع أن يُرى، ولما هو مُشاهد أن يسمع عبر انزياحات لغوية أضفت عليها الصورة القائمة على التراسل الحسي صفة التجدد والمغايرة ، وهما شرطاً الشعر الحقيقي الذي يكسر القوالب الجاهزة ، ويتجاوز السائد ويتخطى النمطي يقول:

أتملّى

شهقة الروح

ودمعاً

موسقتُهُ لهفة الشوق

وغنّهُ الوسائدُ

أخطى

حاجز الوقتِ

إذا سلّْتُ سيوفُ الهجرِ

أُ و هَدَدَنِي الخوفُ

وأردتُني المكائدُ

ومن أمثلة الانزياح ما جاء في قصيدة الشاعر حسان الجودي⁵⁴⁰ المعنونة بـ لمن يقول فيها :

سأكتبُ شعراً لِمَنْ ؟

سأوقدُ ذاكرتي والمساء

⁵⁴⁰ حصاد الماء : حسان الجودي، ص 19.

سأحفرُ قبري لمنْ سأسقطُ في ردهاتِ النداءِ
 أنت أبعدُ منْ شهقاتِ الربيعِ
 تمددُ في عري حمصَ لينسكبَ الياسمينُ
 على عشبٍ ثدييكِ
 غنَّيتُ أذكرُ طعمَ الغناءِ
 أذكرُ الأمسياتِ اللواتي عبَّقنَ بتاريخنا
 إذ مشينا بكينا
 وقتلنا لعائلةِ القُبَلاتِ لدينا لنرضعَ ثديِ المدينةِ
 نحبو فنكسرَ كفَّ المدينةِ
 نكبرُ أرحلُ ثانيةً عنكِ
 تسحبُك الحشراتُ إلى وكرها
 تلدينَ جموعاً أراها تُدحرجُ تاريخنا في ممرِ الجفاءِ
 سأكتبُ شعراً لمنْ
 وجرحي قعيدُ
 وشعري عكاكيزُ تسندُ في البكاءِ

تمتاز لغة الشاعر حسان الجودي من عمق الحداثة تراكيبيها التي تنزاح وفق أسيقة لا تشبه إلا نسجها ، وصياغة مبدعها ؛ فهي إعادة تشكيل للغة يتقن الشاعر فنَّ صياغتها ، تتدرج القصيدة على الرغم من قصرها وفق هندسة من التشكيلات التي تتماهى فيما بينها مُشكّلة في إطارها الجمالي وحدة عضوية تنهض كل صورة لتدعم لبنة الصورة السابقة ، وهو ما يتبدى بوضوح في ابتداء القصيدة بالسؤال والفعل المضارع الدال على الاستمرار ، وهو الفعل الذي يُنهي به القصيدة، ولكن شتان ما بين ابتداء يستفسر، وانتهاء يؤكد الحالة الانهزامية التي يصل الشاعر إليها وهي ما تعوزه ليكون الشعر عكاكيز تسند حزن الشاعر في انزياح لغوي وصور وحدث في التشبيه البليغ بين الشعر والعكاكيز كما منحت البكاء دلالة أعمق من مجرد كونه دليل ألم وحزن وما بين البداية والنهاية تتوالد كثافة الانزياحات فالجرح قعيد ، والتاريخ كرة يتم دحرجتها ، ويصبح للجفاء ممراً والذاكرة مصباح يُوقد ، ويُسمي الربيع كائناً حياً ذا حياة، والمدينة عارية ، والياسمين

يتحول إلى سائل ينسكب، والغناء ينتقل عبر تراسل حسي من نطاق حاسة السمع إلى حاسة الذوق، وتتضمن المدينة بجسد وروح لها ثدي وكف .

ومن ذلك ما نجده في قول الشاعر: عبد الكريم الناعم⁵⁴¹

الصَوْتُ لَيْسَ عِنْدَ مَنْ نَحَبُ

هذه الترددات تمخرُ الهواء

هو الإشارةُ الرُّمُوزُ تغلقُ المعنى

لتفتح البهاء

في هذا المقطع يشتغل الشاعر على أكثر من انزياح، إذ يصبح المجرد مدركاً حسيّاً، وهو ما نلمسه في قوله تغلق المعنى، فالغلق يكون للباب غير أن الشاعر نقل المدرك الذهني الذي لا حيز مكاني له وهو المعنى ، وجعل له حيزه في المجال الحسي، وكذلك البهاء الذي جعله محسوساً ، وهو من مدركات الذهن والتجلي، وبهذا الربط بين مدركات معنوية ، وأخرى حسية يسعى إلى تقريب المعنى بانزياح في أسلوب بنائه اللغوي للقصيدة الذي اعتمد فيه على فعل ومفعول به؛ فنجد انزياحات اللغة عبر هذا التعدد أدت إلى جمالية الصوت في لحظات الحب الذي يتحوّل من دلالاته الأصلية التي يكون فيها مجرد ترددات أصوات تخترق الهواء في الحالة العادية إلى إشارة تعبير، وإلى رموز عصية على الفهم، ولكنها تمتلك قدرة خارقة بفتح البهاء .

ويقول في موضع آخر⁵⁴²

يعيا الكلام

وللمعاني دمدماثُ النحلِ في رأسي

وهذي البهمةُ الخضراءُ أفقٌ من شَغَفٍ

معنى على شفة الغموضِ مراوِغٌ

يُغري البيانَ بما يشفُ

تبدو انزياحات التركيب في هذا المقطع في البداية بجعل الكلام ذا طبيعة تشعر وتحس بالتعب، كما يصبح للمعاني أصوات تشبه دمدماث النحل، وهي أصوات مبهمة الدلالة والتعبير، و ذلك من خلال الانزياح التركيبي الذي قدّم فيه شبه الجملة: (للمعاني) على المبتدأ (دمدماث)

⁵⁴¹ - شيء عنها: عبد الكريم الناعم، ص 140

⁵⁴² - المصدر نفسه ، ص 232

يدخل اللون عنصراً وصفيًا على البهمة التي تبدو مخصصة بنضارتها في هذا المشهد من التصوير، إذ يتزيا المعنى بصورة ذئب يراوغ الشاعر في التعبير عن مكنوناته، كما يقوم بفعل إغواء لما فيه من الشفافية والألق، إنها اللغة التي تستعصي على الوصف لكنها تبقى طبيعة تنساب طبيعة بين يدي الشاعر الحقيقي الذي يعرف كيف يطلق سهم الحروف، وهو يتصيد فرائس المعاني، أوليس الشعراء صيادو كلمات حسب رأي ماكليش أرشيبالد الذي يصفهم بأنهم: "يدأبون دائماً على الخوض والاصطياد على حافة نهر اللغة البطيء الجريان، لعلهم يعثرون على ما يمكنهم اصطياده، وتسخيرهم لاستعمالهم الخاص" ⁵⁴³ ويدخل في هذا السياق قول الشاعر: علي جمعة الكعود:

ووقفتُ على أطلالِ حياتي

أتأملُ زيقَ الأشياءِ

وكبوتُ مراراً

وشربتُ مراراً

واستغفرتُ الموتَ كثيراً

حينَ فشلتُ بقتلي

واستصدتُ

الموتَ قراراً

وأبي الرّاقدُ

في ميتته

أترأه يذكرُ أنَّ عذابي

النّابعُ عبرَ عقودٍ

منْ نطفتهِ ؟

يتبدى الانزياح هنا في كل جملة من تراكيب هذا المقطع؛ فالوقفة الطللية لدى الشاعر القديم التي كانت تُمثّل نمطاً في بناء هندسة القصيدة، وشكلها المعماري تتزاح دلاليّاً إلى وقفة على الذات، إنه طلل الروح الشاعرة التي تعيش عذاباتها الوجودية الذاتية.

⁵⁴³ - الشعر والتجربة: أرشيبالد ماكليش، تر: سلمى الخضراء الجبوسي، بيروت، 1993م، ص 66.

وإذا كانت الوقفة على الطلل لدى الشاعر القديم للتذكر وتأمل ما بقي من آثار ومعالِم دارسة تذكر بالأحبة والديار؛ فإنَّ الوقفة لدى شاعرنا الكعود إنما هي وقفة تأمل في الزائف من الأشياء وهي ما تعبّر عن مدى لا مبالاة الشاعر بما هو موجود وتؤكد الحالة النفسية المحبطة التي يعيشها ويعبّر عنها، وهذه الحالة تجعل الشاعر يطلب الاستغفار من الموت في انزياح تركيبى جاء من خلال استخدام الشاعر لفظ (استغفار) مكان لفظ الجلالة: (الله) سبحانه؛ ليشخص الموت بصفات الوعي والعقل، ويُسبغ عليه صفة من صفات السلطة الريانية التي تستوجب الاستغفار وطلب الرحمة، وهنا تنزاح الدلالة أكثر، إذ عادة ما يكون الموت من المستبعدات عن التفكير البشري التائق إلى الحياة والرغبة فيها بينما نجد الشاعر هنا يستعجل الموت ويطلبه باستصدار قرار فيه وهو انزياح آخر في دلالة الموت التي تكون بفعل خارجي وقضاء مكتوب لكن الشاعر ينزاح بدلالته المتعارفة ليُجعل من إمكانية تحقيق فعل الموت أمراً يمكن أن يصدر فيه قرار منه بجعله أمر الموت ممكناً برغم فشله هو في تحقيقه فيما تبدو أنها محاولة انتحار متخيلة افترضتها المخيلة الشعرية وربما كانت تجسيدا لحقيقة بفعل في لحظة انفعالية، ويأخذنا الشاعر عبر انزياحاته إلى تعالق تناسي مع أبي العلاء المعري في خطابه والده الذي يتساءل عما إذا كان يذكر أنه سبب وجوده في هذه الحياة وكأنه يتمثل قول المعري: " هذا ما جناه عليّ أبي " .

ومن الانزياح الاستعاري قول الناعم⁵⁴⁴

صَفَّقَ الْكَرْمُ وَازْدَهَرَ الْمَعْنَى

هَلْ وَصَلَ الْمَعْنَى ؟

أَسْأَلُ خِيفَةً أَنَّ جَلَالَ وَضُوحِ الْفِكْرَةِ

قَدْ يُخْفِيهِ

بنى الشاعر صورته على انزياح استعاري، إذ أسبغ على غير العاقل الكرم صفة الإنسان الذي يقوم بفعل التصفيق وأضفى على المعنى صفة التألق والازدهار التي هي للنبات في مواعمة بين معجمية الحقل الدلالي الذي يستخدم مفرداته في هذا التشكيل وفق بنائية السؤال الذي يأتي في ختام القصيدة؛ ليكون تعبيراً عن جمالية الأسلوب في إظهار خفايا اللغة التي كلما جلّت في

⁵⁴⁴ - شيء عنها: عبد الكريم الناعم، ص 107

وضوحها تخفّت، وهي فكرة فلسفية تمتح من الفكر الصوفي الذي يتمثل بمقولة كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة ، وهنا يأتي السؤال سؤال تأكيد لا سؤال استفسار .

انزياح اللون يقول الناعم⁵⁴⁵

استعداداً مُصحفاً

منْ أَوَّلِ الطُّفُولَةِ البِيضَاءِ

واستدارَ نحوها

فقد جاء الانزياح من خلال نعت الطفولة بصفة (البیضاء) وهي صفة غير متوقعة لدى المتلقي ، وإنما المتوقع أن توصف بالبراءة، غير أن الشاعر لجأ إلى هذا الانزياح بهدف تحقيق إدهاش المتلقي بما هو غير متوقع ، وهو ما يمنح التركيب قوة تأثير وفاعلية ، ويعكس في الوقت ذاته جمالية الأسلوب في بناء التركيب اللغوي الذي لجأ إليه الشاعر المعاصر .

ويرد هذا اللون دائماً مقترناً بالمعنويات كما في إضافته إلى الروح في قوله :⁵⁴⁶

قَلْتُ يَا لَيْتَ لَوْ أَنِّي

مِنْذُ أَلْفٍ قَدْ تَعَرَّفْتُ إِلَيْكَ

ابْتَسَمَ الزَّيْبِقُ فِي أَقْصَى بِيَاضِ الرُّوحِ

فالنداء هنا موجه إلى المرأة بهدف وصفها وتقديرها على أنه سمت رؤيا الشاعر، واتّضح جمالية الحياة في نظره ، وقد جاء الاعتراض بشبه الجملة على فيضه ليشير إلى كثرة ما في الحياة إلا أن هذه الموجودات مجرد وهم عابر في مسيرة الزمن، وبذلك يسبغ على المرأة المخاطبة الموصوفة جمالية مطلقة، بوصفه إياها أنها اليقين المستمر، والباقي وهم في حقبة زمنية محددة. وغير بعيد عن مثل هذا الانزياح قوله أيضاً :⁵⁴⁷

لَسْتُ أُدْرِي كَيْفَ هَبَّتْ نَفْحَةٌ

مِنْ ذَلِكَ الْأَنْسِ

أَعَادَتْ لِلْبَهَائَاتِ شَذَاها

نَحْنُ غَبُّ اللَّهْفَةِ الْخَضْرَاءِ

صَبَحُ الْقَمَحِ فِي اللَّحْظَةِ

⁵⁴⁵ - شيء عنها : عبد الكريم الناعم، ص 77.

⁵⁴⁶ - المصدر نفسه، ص 90.

⁵⁴⁷ - شيء عنها: عبد الكريم الناعم ، ص 150

ففي التركيب الوصفي اللفظة الخضراء أسبغ على اللفظة ، وهي حالة شعورية ترتبط بالكائن البشري، و تُعبّر عن عاطفة متّقدة نعت الخضراء ، وبهذا الوصف منحها طاقة إيجابية إذ ارتبط اللون الأخضر دائماً بالتفاؤل والوفرة والخصب وهو ما يتسق والحالة الشعورية التي يعبر عنها الشاعر، وتنسجم مع الموقف الانفعالي الذي يصوره الذي جاء مكتنزاً بالألفاظ دالة على الجمال والتفاؤل والخير من مثل : (بهاء، الأنس، نفحة، صبح، القمح) .

6 - الانزياح وتمثّلات اللهجة العاميّة في لغة الشعر الحديث

عمد الشعراء المحدثون إلى الألفاظ العامية بهدف تقريب شعرهم من الناس ما أدّى إلى وجود ظواهر أسلوبية في معمارية القصيدة الحديثة، كما لدى الشاعر مظهر الحجّي في قصيدة بعنوان مفردة ثانية بائع المسكي ، ولا بدّ من أن نشير إلى ما يحمله العنوان من لفظة المسكي العامية التي تعني نوعاً من الحلوى الشعبية التي يتناولها الأطفال في حمص يقول في مطلعها :⁵⁴⁸

" في أوّل السُّوقِ المُقَبَّبِ

قامَ تحتَ القوسِ صدرٌ منْ نحاس

خلفه رجلٌ ينوحُ بصوتهِ الكابي الأَجَشِّ

مسكٌ وعُثْبُرٌ

حَلِي سُنُونُكَ يا وَلَدٌ"⁵⁴⁹

وهي بلا شك تبرز انتماء للمكان بأبعاده الاجتماعية وأنماط اللغة المتداولة فيه . ومن تلك الظواهر التي حملت في تطبيقاتها اللغوية الجديدة جوانب سلبية كما لم تخلُ من الإيجابيات يقول في هذا الصدد أحمد بسام ساعي " وبين سلبيات الألفاظ العامية في الشعر السوري وإيجابيات التضمن تبرز ظاهرتان هامتان لدى شعرائنا لعلهما أهم ما يُمكن أن يقدم الشعر الحديث للغة العربية

الأولى : هي بحث الشعراء عن ألفاظ فصحي في العامية لاستخدامها في شعرهم، وهم بهذا يخلقون - ولا شك - روابط جديدة ومتينة بين اللغتين، بل يمدون حبالاً للعامية تعبر عليها إلى الفصحى . ومن تلك الألفاظ (حكة) من مثل حكة كما في قول الشاعر عبد الكريم الناعم⁵⁵⁰:

⁵⁴⁸ - المتيم: مظهر الحجّي ، ص 10

⁵⁴⁹ - المصدر نفسه ، ص 10.

⁵⁵⁰ - شيء عنها : عبد الكريم الناعم، ص 189.

ثُمَّ فِي أَعَالِي الْحَلْقِ حَكَّةٌ كَنَقْرِ دَوْرِيٍّ وَدَوْدُ

ومن ذلك اللجوء الألفاظ العامية المضعفة: (تَكَمَّشَ) لدى الناعم يقول⁵⁵¹ :

أَظَلَّ عَلَى الْبَرْجِ هَرٌّ مُخِيفٌ

تَكَمَّشَ جُلْدِي

والفعل الماضي : (أحسست) كما في قصيدته : (ما بعد الأبجدية) وهو كما يبدو من سياق القصيدة

عنوان مُستوحى من كلام محدثة الشاعر عن شعره يقول على لسانها :⁵⁵²

قَالَتْ لَهُ وَكَانَ فِي الْحُضُورِ مُشْرِقًا

" أَحَسَسْتُ فِي كِتَابِكَ الْآخِرِ "

أَنَّ مَا كَتَبْتَهُ يَزِيدُ عَنْ حُرُوفِ الْأَبْجَدِيَّةِ "

يبدو لجوء الشاعر هنا إلى استخدام اللفظ (أحسست) علامة على رضا الشاعر عن رأي ثناء على شعره، وهو رأي - حسب ما تُخَمَّن - ذو بُعد عاطفي يجمع بين بين الشاعر و قائلته، وهو ما أراد الشاعر أن يكون توثيقاً حرفياً قام الشاعر بإدراجه في شعره كما تَمَّ التلفظ فيه على لسان ناطقته .

ومن استخدام الفعل المضارع : (تُخَلِّعُ) وهو ما نجده لدى الشاعر: عصام خليل في قصيدته أميرة الياسمين يقول فيها:⁵⁵³

وَالْخِيُولُ تَجُوسُ بِالْدَفْعِ الرَّبَاعِيِّ الْهَوَاءِ

تُخَلِّعُ الْكَلِمَاتِ وَالْأَفْكَارِ

تَجْمَعُنَا بَرِيداً لَا جِئاً

تَخْبُو دَفَاتِرَهُ الْبَهِيَّةُ فِي خِيَامِ الْآخِرِينَ

إذ عمد الشاعر إلى الفعل المضارع القريب من مستوى الكلام العادي في إشارة إلى استمرار الحدث من جهة، وقسوة الفعل والأذى اللاحق بسببه من جهة أخرى، إذ عملية الخلع لا تتم إلا بالشدّة والعنف .

ومن مظاهر الانزياح الأسلوبي أيضاً اللجوء إلى حذف الهمزة لتخفيف اللفظ بهدف تقريب اللغة الفصيحة إلى اللهجة العامية ، ولا مسوّغ لذلك التخفيف إلا ميل الشاعر باتجاه اللهجة

⁵⁵¹ - شيء عنها، عبدالكريم الناعم، ص 17.

⁵⁵² - المصدر نفسه، ص 76.

⁵⁵³ - ظل لصيف العاج: عصام خليل، ص 27.

العامية، ذلك أن وجود الهمزة لا يُؤثّر في الوزن ومن ذلك ما نجده في شعر فراس فائق دياب بتخفيف الهمزة في بعض كلمات من مثل تخفيف همزة (بئر) في قوله: ⁵⁵⁴ :

أذكرُ ما قال أبي :
أغلقُ فمك المفتوح
لا تتركه مثل الكيس
لا أتشهى معركةً مع أمك
لا أتمنى فتح البير

والظاهرة الثانية: هي بحث الشعراء عن ألفاظ أو اشتقاقات أو تعبيرات فصيحة مهجورة ؛ ليحققوا من خلالها عنصر المفاجأة اللغوية في شعرهم من جهة ، ولإحياء موات اللغة لاستخدامها استخدامات جديدة حية من جهة أخرى مثل أمداء جمع مدى ⁵⁵⁵ ومن ذلك ما نجده في شعر الشاعر: محمود نقشو يقول :

" الرحلة بين جدارين

افتترضت أن تنفتح الأمداء أمام مراقة الخطوات لديه " ⁵⁵⁶
ومن هذا الاستخدام :

(تمخرين، فتيت) في قصيدة: (فرح الصهيل) للشاعر عبد الكريم الناعم التي يستهلها بقوله: ⁵⁵⁷

تمخرين الهواء
يظلُّ يُفتشُ ذراته عن فتيت الأنوثة فيه
ويبحثُ عن دهشة في العصافير طارت "

فكلمة : (تمخر) و وكلمة: (فتيت) من المفردات القليلة الاستعمال في الحياة المعاصرة، وقد وردت كلمة (فتيت) في معلقة الشاعر امرئ القيس في قوله:

وتُضحى فتيتُ المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنطق عن تفضل ⁵⁵⁸

ويكشف هذا الاستدعاء للكلمة عن بواعث نفسية تبين مدى الحالة التي وصل إليها الشاعر في بحثه عن أصغر الأجزاء التي يرغب في إيجادها، وهذا البحث دليل على اهتمام الشاعر

⁵⁵⁴ - من حطب الحلاج: فراس فائق دياب، م، ص77.

⁵⁵⁵ - حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه : أحمد بسام ساعي ، ص 211 - 212.

⁵⁵⁶ - مجرد تلفت : محمود نقشو، ص 104.

⁵⁵⁷ - شيء عنها : عبد الكريم الناعم، ص 144.

⁵⁵⁸ - ديوان امرئ القيس: شرح عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م، ص115..

بالتفاصيل الصغيرة التي يُعبّر من خلالها عن رغبته في تأكيد حالة، وإثبات موقف على المستوى النفسي، كما يؤكد صلة الشاعر بموروثه اللغوي على مستوى البناء اللغوي لقصيدة التفعيلة التي يُعدُّ أحد روادها في الشعر السوري .
فالشاعر الناعم يسعى دائماً إلى إحياء الكلمات الدالة على حالة نفسية من مثل: (تلعثمت)، وهو ما نجده في قوله: ⁵⁵⁹

وأمس جاءت ثوبها يحفّ بالحياء والحبور
ومثلما تلعثمت زنبقة بسحر فوجها
ولم تعدّ تطيق أن يظلّ الصمت والأفول
— اللجوء إلى توظيف الألفاظ العامية

ومن ظواهر الاستخدامات الأخرى ما نجده في توظيف بعض تسميات ألعاب الأطفال في الأحياء الشعبية من مثل ألعاب: " دُحل والبيور" يقول الشاعر مظهر الحجي:
دُحل وبيور وألعاب تُسرّ خافي العبث المعربد في الصدور
ويكشف مثل هذا التوظيف مدى ارتباط الشاعر بالذاكرة الجمعية التي تعيده إلى مرحلة الطفولة ، وهي تعكس في الوقت ذاته رغبة الشاعر في تأكيد صلة الشاعر الحديث بالعصر من خلال استخدام المفردات الدالة على الواقع .
ومنه لفظ زواريب كما لدى الشاعر مظهر الحجي:

" وتذوي في زواريب المخيم ثم تصعد في الزوال ⁵⁶⁰

كما عمد الشاعر الحديث إلى تطعيم نصه الشعري بمفردات من اللهجة العامية ، وهذا ما نجده في قول الشاعر في موضع آخر:

نخبىء في العب زواتينا

ونمعن في اللعو حتى العياء ⁵⁶¹

و " العب والزوادة "، والعب تعني الصدر، والزوادة تشير إلى ما يتزوّد به العامل أو المزارع في الريف من طعام ، وتأتي هذه الألفاظ بحمولاتها الدلالية التي تشير إلى أن الشعر ليس في معزل عن المجتمع ، وبذلك يبدو أسلوب البناء اللغوي في شعر الحداثة قد عكس تلك النظرة

⁵⁵⁹ - شيء عنها : عبد الكريم الناعم، ص 125.

⁵⁶⁰ - المتيم: مظهر الحجي ، ص 66.

⁵⁶¹ - المصدر نفسه ، ص 133.

المُغايرة للشعر، ودوره الفني القائم على التعبير عن قضايا الجماهير، وطبقاته الكادحة، وليس منفصلاً عنها يقبع في برجه العاجي.

— استخدام الألفاظ الدخيلة وقد تنوعت فمن ألفاظ الحقل الدلالي الخاص بالألبسة نجد :
جاكيت⁵⁶²، الشورت⁵⁶³ يقول :

وتريق الكلس على الجدران

أو جاكيت موزي ناصل

مفقود الأزرار،

ومن ألفاظ الأثاث : طنجرة⁵⁶⁴، وهي من اللغة التركية يقول :

طنجرة تطبخ أقمار

وكذلك : سطول، براميل⁵⁶⁵ يقول :

أمك ترميني بسطول الماء

وتريق علي براميل غناء

ومنه كلمة (الدومري) من التركية وهي مهنة قديمة جداً في الوقت الذي لم تُعرف فيه الكهرباء بعد على زمن العثمانيين؛.. فكان هناك دركي موظف مسؤول عن إشعال المصابيح الزيتية في أول الليل في الشوارع ومسؤول عن اطفائها في آخر الليل عند بزوغ الفجر ومعنى أن الشارع مافي حتى الدومري يعني أن الشارع يسوده الظلام التام⁵⁶⁶

يقول مظهر الحجي :

لا دخل يجيبك كي تلاعبهم

وما غير السراب

لا دومري يؤنس الدرب الحزين

ولا نديم يُوقظ الكأس البليدة لا أحد⁵⁶⁷

⁵⁶² — من حطب الحلاج: فراس فائق دياب، ص 39.

⁵⁶³ — المصدر نفسه، ص 57.

⁵⁶⁴ — المصدر نفسه، ص 70.

⁵⁶⁵ — المصدر نفسه، ص 97.

⁵⁶⁶ — النّص الشعري ومضامينه الرمزية: د. ماجد طحان، دار الغد، بغداد، ط 1، 2002م.

⁵⁶⁷ المتيم: المتيم: مظهر الحجي، ص 124.

وقد جاءت هذه الألفاظ في بنية قصيدة شعر التفعيلة في محاولة من الشعراء لتأكيد عمق تجربتهم الحياتية التي أفادت من تجارب الآخرين، وتعرّزت بفضل ذلك التلاحق الثقافي الذي أنتج خصوبة لغوية في شعرهم، وأثرى معجمهم اللغوي الذي انعكس بوضوح في شعر التفعيلة،

ألفاظ الحوار الذي يكون عادة في بدء المكالمات على الهاتف في صيغة السؤال والجواب: (آلو، نعم) يقول الناعم⁵⁶⁸ :

أواه من بستانه الغافي على أسمائه

- " ألسـت تسمع الرنين !!؟ "

رُدَّ "

مدَّ كفّه كما لو أنها أسئلة تقوم

من غيابة الأنين

- آلو نعم "

مَنْ؟

أنتِ!!؟

واستفاقت السهوب والمهاز

وفزّ من سبابته المدار إنَّ لجوء الشاعر إلى استخدام هذه الألفاظ إنما يأتي بهدف تعميق ارتباط النص الشعري بالواقع من جهة، وتقريبه من كلام الناس العفوي من جهة ثانية، وهو يُحقق تفاعلاً أكبر بين المتلقي والنص، ويُسهّم في شدّ الانتباه إليه .

الانزياح اللغوي:

تبرز هذه الظاهرة في استخدام اللهجة الدارجة في مستوى الخطاب الأدبي، ومن ظواهر هذا من مستوى الخطاب الأدبي إلى مستوى الحديث الدارج الذي تلهج به الألسن لدى العامة

- استخدام ال التعريف بدلاً من الاسم الموصول، ومن هذا النمط في أساليب التعبير ما نجده لدى الشاعر: عباس حيروقة باستبداله ال التعريف بدلاً من الاسم الموصول الذي أو التي حسب السياق الواردة فيه ، وقد تكرر هذا الاستبدال في شعره ما شكّل ظاهرة أسلوبية في بناء القصيدة لديه تستوقف الناقد للوقوف عندها ، وتشكّل هذه السمة خصيصة بارزة في شعر عباس حيروقة

⁵⁶⁸ - شيء عنها : عبد الكريم الناعم، ص 56.

فقد تكررت: (3) ثلاث مرات في قصيدة ناي وأقداح وفيوضات وقد جاءت مع الفعل المضارع: (تُكَبِّر) يقول: ⁵⁶⁹

في خافقات الليل

أرفع صوتها للرب

كي أرث السكينة

كالرضيع بعيد

هددة من الأم التكبر للصلاة

ففي قوله (التكبر) ثمة استبدال للاسم الموصول التي ب: (ال التعريف) ، وهو انحراف لغوي من مستوى اللغة الأدبية إلى الكلام الدارج، وأغلب ما ورد ذلك الاستخدام مع الفعل المضارع ، كما في قوله: في ذاكرتي كل الأشياء الـ أعرفها ⁵⁷⁰

ومنه: هو بالبياض الـ يبهر الأبصار وفي موضع آخر يقول: ⁵⁷¹

أنا لم أكن في الطريق الطويلة وحدي

ولكنني مع جميع الـ يُشابهني

فكرومي أمامي

ومع الفعل الماضي في قوله: ⁵⁷²

عدت وعدت كل أسماء العباد

كل البراري والمدائن

والفراغات المكدسة

الأيادي العلفتني

شمعة

وقد شكلت هذه الاستخدامات سمة أسلوبية جليّة من سمات نصّ الشاعر: عباس حيروقة في هذا الديوان الذي سعى فيه إلى استخدام أساليب لغوية جديدة لم تكن شائعة في الاستعمال اللغوي

⁵⁶⁹ -محزونة القصبات ضفة نهرنا عند الغروب ، عباس حيروقة، ص 52.

⁵⁷⁰ -المصدر نفسه، ص 29

⁵⁷¹ -ماء وأعشاش ضوء: عباس حيروقة، ص 146.

⁵⁷² -محزونة القصبات ضفة نهرنا عند الغروب ، عباس حيروقة ، ص 60.

، ما يُعدُّ مظهراً من مظاهر الحداثة الشعرية في شعر التفعيلة السوري، وأسلوباً من أساليب التعبير المستحدثة .

وقد شاع هذا الاستخدام في لغة الشعر الحديث، ومن ذلك ما نجد في قصيدة (هل وصل المعنى) للشاعر: عبد الكريم الناعم إذ تكرر الاستخدام مرتين ، مع الفعل الماضي (كانت) مرة والاسم: (مظهر) مرة أخرى يقول⁵⁷³

وتفاجئني هذي ال كانت في عالم غيب تمنيات من حبق

هذي ال كانت لا أدري أين مخبأة

كما وردت مع الاسم في القصيدة ذاتها:

هذي ال مظهرها

جد بسيط كالنبع العالي

استخدام اللام بدلاً من إلى يدخل في هذا السياق قول مظهر الحجي:

" وكنا لحين صديقين

نمضي إلى الدرس فجراً

نسابق رُرق الغيوم

فقد عمد الشاعر إلى اختراق اللغة بتعدية الظرف باللام بدلاً من إلى، وهي من مظاهر التجديد في شعر التفعيلة التي لم تكن مقتصرةً على الجانب الموسيقي وحسب، بل طالت الحداثة اللغة الشعرية نفسها التي حاول الشعراء أن يُغيروا من طريقة الاستخدام ، ومن أجل ذلك فقد اعتمدوا وسائل كثيرة في التعبير عن تلك الرغبة التي جاءت موفقة لدى بعضهم، ومخفقة لدى بعضهم الآخر، ومن تلك الظواهر التي نرى أنها لم تكن موفقة نذكر :

اللجوء إلى الاشتقاقات اللغوية : عمد الشعراء إلى الاشتقاقات اللغوية بكثرة، وقد خلقت

هذه النزعة لغة جديدة في اللغة وقد تجلت تلك السمة في مظاهر منها :

إضافة الياء ضمير النسبة إلى اللفظ من مثل :

معنائي من المعنى لدى الشاعر : عباس حيروقة يقول:

⁵⁷³ - شيء عنها : عبد الكريم الناعم ، ص 104.

معاني فيزيد وهج الكأس في كفي

يُضيء كتاب أسمائي

ومعاني

وتتكشف الحجب⁵⁷⁴

لا بدَّ الهيولى

نرجس أو ياسمين⁵⁷⁵

إضافة الكاف إلى الفعل كما في قصيدة بلادي للشاعر : عصام خليل ومنها :⁵⁷⁶

لأنَّك أبهى من الحزن في وجه أُمِّي

وأشهى من الموتِ

حين أرى - بعده - الله في ملكوت الضياءِ

أقولك بالعشبِ لا بالكلامِ

وأشهدُ كلَّ الينابيعِ أنَّي أحبُّك

قبل الزَّمانِ وبعدَ الفناءِ

وهذا النمط من التعبير يُبين حالة التماهي بين الشاعر والمخاطبة التي تشكل حالة اتصال لا انفصال معه، وكأنَّ الشاعر أراد بهذا الجمع بين الفعل والكاف أن يكشف عن حميمة العلاقة ، ومدى حالة التماهي بينهما.

اشتقاق الأسماء: وهو أسلوب يعتمد الشاعر الحداثي إليه بهدف تقوية المعنى، وثبات الصفة التي يرغب التعبير عنها على صفة الدوام لا الزوال، ومن ذلك اشتقاق اسم المفعول : (مُكرَّسَح) ، كما في قصيدة : (مراوحة) للشاعر: محمد سعيد العتيق يقول فيها:⁵⁷⁷

ذاك الزمان مكرَّسَح

يرجو انتشال الرمح من صدأ الحسامِ

⁵⁷⁴ محزونة القصبات ضفة نهرنا عند الغروب عباس حيروقة ، ص 110

⁵⁷⁵ المصدر نفسه، ص 34

⁵⁷⁶ - ظل لصيف العاج: عصام خليل، ص 10.

⁵⁷⁷ - رنين الظلال: محمد سعيد العتيق ، ص 103.

فلفظ : (مكرسح) هنا لم يأتِ بدلالة تزييد على ما كان يُمكن للشاعر أن يستخدمه من لفظ بديل أكثر فصاحة من مثل : مكسّر أو معطلّ، غير أنّ الشاعر أراد تعميق دلالة العجز وثبات هذه الصفة في الزمان .

ويُدْرَج في هذا السياق اشتقاق: (مشلوح) كما في قول الشاعر عصام خليل :

نعس الهواء

فيما تبقي من دروب لا تمتّ إلى خطاي

بقيت مشلوحاً أكابد حيرتي

وأرى السبيل إليك أبعد من منام

وهو ما يُمكن استبداله بـ (مرمياً)

لجأ الشاعر إلى استخدام لفظ (مشلوحاً) الذي جاء بزنة اسم المفعول؛ ليُشير إلى حالة الانكسار بسبب ما يُعانيه من الإهمال، وهو يُشعر بحالة القلق وإحساسه باستحالة الوصول لما يُريد، وبذلك يُحقّق هذا الاستخدام جماليته في تحقيق صورة القول الذي أراد البوح به ، وتصويره بكلمة دالة أفادت المعنى ، ودلّت عليه، وهو من سمات شعر التفعيلة الذي لجأ إلى اعتماد اللغة القريبة من المتداول والشائع .

وقد استخدم هذا الاشتقاق بصورة المؤنث (مشلوحة)⁵⁷⁸ كما في قصيدة: (حي على قيد الشهادة)

يقول فيها :⁵⁷⁹

أرجوك لا تمتّ

أرجوك يا صديق

لا تكسر الأقداح في أوائل الرحيق

لأنني - لا قدر الرصاص - لا أطيع

أن تصبح الحياة

مثل وجهك البعيد في نحوله

قصيدة مشلوحة في دفتر عتيق!

⁵⁷⁸ - يتكرر هذا الاشتقاق لدى الشاعر في ص 152. في قوله نعس الهواء فيما تبقي من دروب لا تمتّ إلى خطاي بقيت مشلوحاً

أكابد حيرتي وأرى السبيل إليك أبعد من منام

⁵⁷⁹ - ظل لصيف العاج: عصام خليل، ص 23.

يُلاحظ القارئ أن الشاعر لجأ إلى اقتراض الألفاظ العامية مشلوحه والتركيب الاعتراضي - لا قدر الرصاص - في انزياح عن لا قدر الله الدعائي؛ ليطعم نصه من واقعية اللغة التي يُمكن أن نسمعها في أحاديث الناس، وهو ما يجعل النص الشعري من مرويّات الكلام العادي المُتداول ومن استخدام الاشتقاق الفعلي ما نجده في شعر: فراس فائق دياب؛ فمما ورد في الزمن المضارع نجد في قوله: ⁵⁸⁰

تبكي العابي وتولول

وحدي سأغار

من وجه هلال

آن أغادر

، وكذلك الفعل (تتسهك) ⁵⁸¹ في قوله :

تأتي السنة الميلادية

تضحك قدامي

تتسهك

أضربها بحدائي

لن تأكل حلوى بفنائي

ومن غير الخفي ما أحدثه الفعل (تتسهك) من جرس موسيقي أثرى الإيقاع الداخلي للقصيدة. ومن هذا القبيل أصومع التي جاءت عنواناً في قوله : (سأصومع الجسد الحرير) وقد تكررت 3 مرات في متن القصيدة ⁵⁸² ولفظ (أهندس) يقول الشاعر عباس حيروقة : ⁵⁸³

كنت الوحيد أهندس اليقطين في هذا العباب

ومن هذا ما نجده في لفظ (يَجسُر) في قول الشاعر عبد الكريم الناعم ⁵⁸⁴ :

من يَجسُر المسافة الجرداء

بين عشبتيين حين ليس في سماء الروح

طيف ذلك الغمام؟!

⁵⁸⁰ - من حطب الحلاج: فراس فائق دياب، ص 35.

⁵⁸¹ - المصدر نفسه، ص 63.

⁵⁸² - ماء وأعشاش ضوء: عباس حيروقة، ص 114 وقد ترددت في متن القصيدة في الصفحات: (118، 119، 120)

⁵⁸³ - المصدر نفسه، ص 123.

⁵⁸⁴ - شيء عنها: عبد الكريم الناعم، ص 42.

يأتي هذا الاشتقاق اللغوي تعبيراً عن رغبة الشاعر الحديث في خلق لغته الخاصة المتجددة التي يُحاول فيها أن يُعيد تشكيل اللغة من جديد، وهو أسلوب من أساليب شعر التفعيلة السوري التي لجأ الشعراء إلى ممارستها، وهي محاولات نجحت لدى بعض الشعراء ، وأخفقت لدى آخرين.

العطف من دون روابط

كما في قول الشاعر إبراهيم عباس ياسين⁵⁸⁵

غارت الأرض

غارت عيون المصابيح

جف النسيم النديّ

وجفت دموع السحاب

جفت الأغنيات. الندى والورودُ

النخيل. الصدى. والنسيم العليلُ

الرمالُ . السرابُ

وهذا الأسلوب في بناء النص الحديث يُسهم في تأكيد انفعال الشاعر بالموقف الذي يعيشه، فيأتي بدفقات شعورية متتابعة، لا تسمح بوجود تلك الروابط من الحروف؛ لأن انفعال الشاعر هو الرابط بين جمل القصيدة، لا حروف العطف، وهو من أساليب الشعر الذي لا يكون إلا في قصيدة التفعيلة.

- المبادلة بين أسماء الإشارة:

من مثل استخدام ذلك بدلاً من تلك كما في قول الشاعر عبد الكريم الناعم:⁵⁸⁶

يا إله النخل

كيف تستجيب قامةً

لذلك الفروع !!؟

⁵⁸⁵ - مرايا الورد والنار : إبراهيم عباس ياسين، ص 107.

⁵⁸⁶ - شيء عنها : عبد الكريم الناعم، ص 190.

فقد بادل الشاعر بين اسم الإشارة: (تلك) الذي يقتضيه السياق، واستخدم عوضاً عنه اسم الإشارة (ذلك) علماً بأنه ما من ضرورة موجبة لهذا الانحراف؛ إذ يبقى الوزن كما هو في حال لو استخدم الشاعر ذلك⁵⁸⁷.

التعديّة بالباء بدل ال في

ومن ذلك قول الشاعر: محمد سعيد العتيق:⁵⁸⁸

أبحث عنك بكلّ مكان

في العمر الماضي وفي كل الأزمان

تأخير رتبة الفعل كما في قول العتيق

عن سرّك أبحث

في كتب أعتق من جن سليمان

وفي الألوان

نداء المعرّف بأل ومثال ذلك قصيدة اعتذار للشاعر: إبراهيم عباس ياسين الذي كرر نداء الورد

والقمر في قوله:⁵⁸⁹

يا الورد السوداء فوق قميصها العشبّي

يا القمر المؤبّد بالظلام !

من أين أبتدىء الكلام ؟

الاعتراض ومنه ما نجده في شعر: عبد الكريم الناعم كما في قصيدته الومضة (ما عداك)⁵⁹⁰ يقول فيها:

يتّها المرأة البوصلة

ما عداك - على فيضه - وهمّ مرحلة

جاء أسلوب الاعتراض هنا، ليكشف عن نوازع نفسية تظهر مدى ما تعنيه المرأة بالنسبة للشاعر من خلال مقارنة بينها وبين ما تحمله المرحلة برغم كثرة ما فيها، وهو كثير حتى شبهه بالفيض، وبهذا أسهم الاعتراض في الإبانة والتفسير

⁵⁸⁸ - نحات نور: محمد سعيد العتيق، ص 129.

⁵⁸⁹ - مرايا الورد والنار: إبراهيم عباس ياسين، ص 11.

⁵⁹⁰ شيء عنها: عبد الكريم الناعم، ص 51.

ومنه كذلك ما ورد في قصيدة (مواء) للشاعر وفيها يقول :⁵⁹¹

وما أزالُ كلَّما مررتُ بالبلاطةِ

التي داستُ - ونحنُ في اعتناقِ صبوتين - كلَّما مررتُ قِربَها

تموءُ

ومثل هذا الأسلوب في التعبير يجعل تركيز القارئ منصباً على الموقف الانفعالي الذي جاء على شكل أسلوب اعتراض يلفت انتباه المتلقي إلى لحظة يُريد الشاعر أن يُوثّق أحداثها بهذا الاعتراض

وقد أسهم هذا النوع من البناء اللغوي في شعر التفعيلة بمدّ القصائد بفسحات جمالية من خلال الألفاظ الجديدة التي عمد الشعراء إلى اشتقاقها، وقد استطاعوا في كثير منها أن يحققوا الارتقاء الفني للقصيدة، كما تفننوا في إبداع أساليب جديدة في التعبير والتصوير ما كان دليلاً على أن الشعر حالة إبداعية لا تقف عند حدود زمانية أو مكانية، كما أنها لا تقتصر على أساليب في تغيير الشكل وحسب، بل هي عملية إعادة خلق جديدة ، تنهض على جانبي الأسلوب من حيث البناء الشكلي، والتجديد في اللغة معاً .

7 - تحليل نماذج من شعر التفعيلة السوري:

- قصيدة : (غريب يغص على باب حمص)⁵⁹² للشاعر : تمام تلاوي ، وهي من شعر

التفعيلة التي اختار لها الشاعر تفعيلة البحر المتقارب (فعولن)، وهي تتناول موضوعة

ذاتية ترتبط بعلاقة حب الشاعر لـ (عائشة)

يحضر المكان رمزاً دالاً على غربة الشاعر النفسية التي يعبر عنها بتساؤل باعث على الأسي

والحزن البالغين حدّ التفجّع يقول في استهلال القصيدة :

تُرى هل يحقُّ لوردتنا

أن تُجاهرَ بالموتِ عندَ بدايةِ هذا الربيع ؟

وإنْ كانَ ذاكَ

لماذا نُحاولُ ألا نبوحَ بدمعتنا للمناديل

مادام هذا الوداعُ وداعاً أخيراً ؟

⁵⁹¹ - شيء عنها، ص 68.

⁵⁹² - تفسير جسمك في المعاجم: تمام التلاوي، الأمانة العامة لاحتفاليات دمشق عاصمة للثقافة العربية، 2008م، ص 11

لماذا نُقَصِّرُ عمرَ العناقِ

وما زالَ فينا الكثيرُ منَ العمرِ منَ أجلِ عمرِ البكاءِ ؟

وكيفَ نُهدِّدُ هذا العويلَ لأرواحنا

وهي تُصغي إلى قُبلي عندَ بابِ الغيابِ ؟

تبدو هذه الافتتاحية مرثية تنبض بلحظة فراق ، وهي أسئلة لا تتطلب إجابات ، بقدر ما تفتح باب التساؤل الأبعد على عدم معقولية ما يحدث ، وهي تُحاول كشف ماهية هذه اللحظة التي يُعلن الشاعر عنها بلحظة الحب الذي خانته وهو ما يجعل الشاعر في حالة من عدم التصديق يقول :

كم مرة سوف أصرخ فوق المنابر :

كم خائني الحبُّ والحبُّ كم خائني ؟

وقد جاء تأكيدَه بأسلوب كم التي تُشير هنا إلى كثرة حصول خيانة الحب للشاعر ، وهو ما جعله يكرر التركيب بنوعيه الاسم والفعل في تأكيد شمولية خيانة الحب للشاعر فعلاً وتسميةً، وقد شملت تلك الخيانة المنحيين الحسي والمعنوي، وهو ما جعل الشاعر يكرر تلك العبارة لما لها من حساسية لديه وقد تركت أثرها العميق في نفسه، وبذلك يُسهم أسلوب التكرار في تأكيد الحالة التي عبّر الشاعر عن قسوة معاناته فيها

أما آنَ لي أن أتوب؟

أما آنَ للقلب أن يعترف؟ بكلِّ الخناجرِ والأمنياتِ العنيدة؟

أنا لا ألومك

لكنَّ ما بينَ قلبي ووجهك

سرب حمامٍ قتيلٍ

وهنا يساوي الشاعر بين الخناجر التي طعنته ، والأمنيات التي يصفها بالعنيدة في أسلوب كنائي يُعبّر عن عدم تحققها ، ومن هذا الانكسار يبدأ الخطاب بالالتفات إلى حمص التي تُجسّد له المرأة التي ابتعد عنها يقول :

سلامٌ لعينيك ألف سلام

لعينين بُتيتين لشطِّ الحمام

سلامٌ لعينيك يا حمصُ كلُّ نساك أنتِ

وكلُّ حنيني أنا

وكلُّ القصائدِ بعدَ غيابك عني حرامٌ

وهكذا يبدأ الشاعر في تشكيل نصّه الشعري وفق ثنائية المرأة / المدينة ، والجسد / الدار ، إذ تمثل له المدينة المرأة التي رحلت عنه، والجسد الذي يعشق يتمثل في صورة البيت الذي يغادره الشاعر :

أودّع هذا الوداع السّريعُ الَّذي لا يليقُ بقلبي الصّريع

أودّع هذا الوداع

وأمشي على حافةِ الشّعرِ

أمشي فأسقط فوقَ الجرائدِ ملءَ أنيني

إن هذا الفراق الحاصل بين المرأة والشاعر من جهة ، ورحيل الشاعر عن بيته الذي يعني له السكن والطمأنينة والراحة تجعل للمدينة حضورها الذي يُشخصه في هيئة عاقلة ؛ فهي هو يخاطب المدينة كما يُخاطب الإنسان العاقل :

و يا حمصُ ما كنتِ يوماً طفولةً غُمري

وما كنتِ يوماً كهولةً قهري

فما كانَ ذنبي

وما كانَ ذنبُ البلادِ التي نسبْتُني إليك

لكي تتركيني لمنفايَ فيك

ومنكِ أمامَ الجميع

إنها مأساة الشاعر الفنّان الذي يعيش اغترابه الروحي ، وهو بين أهله وذويه ؛ فكيف بمن يُغادر بلاده ، وهو مكره على المغادرة ؟ من هنا تبرز مأساة الشاعر في هذه المعادلة التي لا يجد فيها من سبيل سوى تفنّق الأسئلة التي تفتق بدورها عن مزيد من الأسئلة الأخرى من دون أن تنتظر إجابة .

وأمام هذا الواقع ينتقل الشاعر من التساؤل إلى أسلوب التبليغ بالكلام الخبري يقول :

بخلتِ عليّ كثيراً وكنتِ امتدحتكِ عشرين عاماً

أمامَ جميعِ النّساءِ

وكنتِ حملتُ ظلالكِ عشرينَ حملاً

وغلّفتُ بالماءِ كلَّ الرسائلِ عشرينَ عشرينَ شوقاً

وكانَ انتظارُ الجوابِ هباءً

يبدو الشاعر في هذا المقطع في مشهد المعاتب الذي يُقدّم ما فعل في مقابل ما حصل ؛ فهو قد غلّف الرسائل بالماء لتظل ندية خضبة ، والماء يمنح الحياة لكلمات تلك الرسائل كما يمنح الحياة لباقي الكائنات الحية ، وبهذه الصورة تتشكّل سوداوية اللوحة التي يرسم الشاعر إطارها مثلما يُلَوّن مساحتها الداخلية بلون المشاعر المسلوية ، إذ ظلّ منتظراً من دون جدوى، وليس أمامه سوى الرحيل يعيش الغربة حالة رحيل جسدي أيضاً :

غريبٌ يغصُّ على بابِ هذا القطار

ويصعدُ خلفَ الحقيبةِ

سَلَمَ عزَلتهِ للرحيلِ

وكانَ يحبُّ ولكنَّ للنَّحلِ لسعاً

وللوردِ شوكاً

وللقبِ حقّاً على المستحيلِ

إنه رحيل الكاره الذي يُجبر على المغادرة ، وهو مع تأكيد الحب الذي في قلبه غير أنّ لكل جميل مرارته ، ولكل سعادة أحزانها، إذ للوردة - رغم رِقَّتْها وجمال لونها ، ورائحة عطرها المنعشة الرقيقة - شوك مؤذٍ ، وللنحل - رغم منحه العسل - قدرة على الأذى . وهذه الأسباب كفيلة بأن تجعل الشاعر يصبح غريباً منفرداً في رحيله لا تُرافقه سوى ذكريات تمرّ بمراياها المهشّمة على شريط الذاكرة المتعبة بكل تلك التفاصيل ، ومجريات الأحداث التي أصبحت فواصل عابرة في حياة الشاعر :

وحيداً على مقعدِ الذكرياتِ

وعيناهُ صفصافتانِ

وعندَ البحيرةِ صوتُ قَتيلِ

إنه صوت الذات التي يتحاور الشاعر معها بطرح أسئلة مستنكرة ما حدث، وهو زواج من

يحب من غيره :

تعالِي إلى القلبِ يا عائشةُ

ولفِّي بورِدِ الوشاحِ جروحي

لماذا تزوّجتِ غيري ؟

ألسنتُ كغيري يا عائشة ؟

لماذا حرمتِ مياه الضفائر من ضفتي ؟

لمن أنتِ أشعلتِ فضّة ذاك الجبين ؟

وأطعمتِ تفاح ثغركِ يا عائشة ؟

ويا عائشة

لماذا ذبحتِ على غصن قلبي الحمام ؟

سلام لعينيك ألف سلام

إنها أسئلة المحترق التي تحوّلت فيها الأسئلة إلى جمرات تُوقد جذوة الحيرة في نفسه فما هو الشاعر يسأل عن كل الأسباب التي جعلت عائشة حبيبة الشاعر أن تتزوج من غيره ، وهو ما لا يجد له أي تبرير ، ولا يرى فيه أي سبب يمكن أن يريح قلبه ، ويهدئ من لجة النار المستعرة في داخله، وهو ما جعل الشاعر يكرّر لفظ الاسم عائشة إذ لذكر الاسم في هذا المقام لدّة خاصّة رغم مرارة الذكرى، وقسوة الموقف .ومن ثمّ يعود الشاعر في نهاية القصيدة إلى المدينة حمص قائلاً :

و يا حمص لم ترحميني

ولكنّ كلّ نسائك أنت

وكل حنيني أنا

وكل القصائد بعد غيابك عني حرام

و يا حمص أنتِ الأمانى

وأنتِ زماني

ولكنّ هذا الوداع السريّ

وداع الختام

وهكذا تنتهي القصيدة وفق الرموز الآتية التي عادل فيها الشاعر بين المدينة الجغرافية ، والمدينة العاطفية التي تُمثّلها الحبيبة وفق ثنائيات :

حمص ————— كل النساء

حمص ————— الأمانى

حمص ————— الزمان

أما على الصعيد الجغرافي ؛ فقد تمثلت حمص وفق الرموز الآتية :

وفاء الشاعر ————— نكران المدينة

حنين الشاعر ————— قسوة المدينة

وهو ما يجعل الوداع وداعاً سريعاً ، وأخيراً .

نشير في النهاية إلى أنَّ الشاعر بنى قصيدته على ثلاثة مرتكزات رئيسة هي :

. الممازجة بين المرأة والمدينة في إطار تشكيل النصّ الشعري

. استخدام الرمز الشخصي الذي تمثل بالاسم عائشة .

. اللجوء إلى تكرار صيغة السؤال الذي تكرر أكثر من مرة .

— أنسنة المدينة وذلك باستخدام أسلوب النداء في مخاطبة المدينة حمص ، وقد

كان أسلوب الشاعر في لجوئه إلى شعر التفعيلة تعبيراً عن حالة شعورية، وموقف

انفعالي شخصي، غير أنَّ الشاعر انطلق فيه من الذات إلى الجماعة، ومن

الخاص إلى العام، وجمع بين المدينة والحببية في إطار أسلوب حدائي اعتمد فيه

التنويع في القوافي وحروف الروي التي جاءت منسجمة مع الدفقات الشعورية

المتوثبة بين مقطع وآخر، إذ عمد إلى القوافي المقيدة للتعبير عن حالة الحزن

والتعبير عن الانفعال الهادئ الذي يقتضي انعدام الحركة وسكون النفس .

ويلجأ الشاعر إلى تقنية الحذف في انزياح أسلوبه، والحذف في البلاغة أبلغ من

الذكر، وهي تقنية أسلوبية كثر استخدامها في لغة الشعر الحديث، ولا سيما شعر

التفعيلة هو ما نلاحظه في قول الشاعر: فايز خضور⁵⁹³ في هذا المقطع :

ولسْتُ أدري

كَمْ طافَ

طَوَّفَ

سَفَّ

حلقَ

رفَّ

593 - ديوان فايز خضور، ص37.

رَنَّقْ

أَقْلَقَ الْغَافِيَ مِنَ الْأَفْلَاكِ

شَاجِرَهَا

وَقِيلَ يَسْتَجِمُّ بِنَزْفٍ عَمْرِي

مَا خَنَّتُهُ يَوْمًا

وَمَا فِي نَيْتِي أَنِّي أَنَا لِسَهْوٍ

هَلْ تَرَاهُ اغْتَاطَ مِنْ مَحْبُوبَتِي

أَيَغَارُ حَتَّى الشَّعْرُ مِنْ آلَانِهِ

وَيُودُّ إِذْنَانِي وَهَجْرِي !؟

فقد عمد الشاعر إلى إسقاط حرف العطف الواو، إذ توالى الأفعال بصيغة الزمن الماضي في إشارة إلى تتابع هذه الأفعال في حركتها المتسارعة وتواليها المتدفق مما لا يجعل إمكانية للفصل فيما بينها بحرف العطف، وهي تقنية حققت للنص الشعري سرعة تدفقه وقدرته على إيصال المشاعر المحتدمة بالنبض الحي الذي أراد الشاعر إيصال إحساسه به إلى المتلقي .

- قصيدة : (أمير الفحم) للشاعر مصطفى خضر⁵⁹⁴

إطلالة العنوان

بدأت قضية العنوان تأخذ مكانتها المهمة في الدراسات النقدية المعاصرة، إذ ليس بخاف أن العنوان يُشكّل : "مفتاحاً أساسياً يتسلّح به الدارس للولوج إلى أغوار النص"⁵⁹⁵، وهو يُعدُّ البوصلة التي يُمكن أن تُحدّد سمت اتجاه القارئ إلى هدف النص، إذ هو العلامة السيميائية الأولى والإشارة الأولية التي تشكّل الإعلان البارز لمضمون النص، وهذا الإعلان غالباً ما ينزع الشاعر إلى عملية اختيار دقيقة في انتقاء المناسب لعنوانات قصائده ومجموعاته الشعرية على حد سواء لما للعنوان من أهمية بالغة في تحقيق الانطباع الأولي عن القصيدة، وهذا الانطباع يقود القارئ إلى الولوج إلى عمق النص بهدف استجلاء التوقع، ومدى مطابقة احتمال التصور الذهني لدى المتلقي مع النص في الحقيقة العميقة قصد استنطاقها وتأويلها عبر تفكيكها وإعادة تركيبها.

⁵⁹⁴ - أختار أن أتأمل : مصطفى خضر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص 49..

⁵⁹⁵ - العنوان وتجليات الرمزية الصوفية - نماذج من الشعر العربي المعاصر - : السعيد بوسقطة، ص 127.

ومن هنا نقرأ عنوان : (أمير الفحم) وهو كما يبدو من حيث البناء اللغوي ينهض على تركيب إضافي يجمع بين حقلين دلاليين متباعدين في مسافة المصاحبات اللغوية، وهو ما يخلق مساحة الانزياح الأولى في هذا النص الذي يبدو مفارقاً ؛ فعن أي أمير يتحدث الشاعر، وأية أماره يمكن أن تكون للفحم؟ ، وهنا لا بدّ من الإشارة إلى الدلالة الظاهرة للألفاظ والخفية؛ فعلى المستوى الظاهري في البنية السطحية لهذا التركيب يُشير العنوان إلى أمير بما تُحيل عليه هذه اللفظة من سلطة وزهو، وامتلاك قدرة الأمر والنهي، غير أن إضافتها إلى لفظ الفحم تكسر هذا التوقع ، وتحيل إلى دلالات أخرى ؛لأن الفحم يشير إلى العدم والزوال، وهو أثر لاحتراق ، وهذا الاحتراق حول القدرة الكامنة إلى التلاشي والزوال ، فالفحم يحتاج إلى النار للاشتعال ، وعلى مستوى البنية العميقة تدل لفظ الأمير على السيادة وقد ارتبط لون السيد باللون الأبيض، فيما يدل الفحم على لون السواد ، وهو اللون الذي يُشير إلى العبودية أحياناً، وبهاتين الدالتين اللتين جاءتا في سياق تركيب واحد تتمظهر جمالية الانزياح وشعريته التي عملت على خلخلة البناء المعرفي لدى المتلقي عبر هذا السياق التركيبي للعنوان ،وهو أسلوب جميل ابتدعه بعض شعراء التفعيلة في سورية .

عنوان ملفت في قصيدة تكتنز بالرموز والمعاني الخفية، وهو ما يطرح على المتلقي أسئلة كثيرة:

أمير من هو ؟ هل قصد فحم النرجيلة؟

هل قصد رمزاً لشيء ما ؟

هل يصف الفحم في النار؟

أسئلة كثيرة تخطر في ذهن المتلقي من خلال هذا العنوان، ولمعرفة أجوبة هذه التساؤلات

يجب علينا قراءة القصيدة و تحليلها .

- البنية الأسلوبية المضمونية:

يبدأ الشاعر القصيدة بالوصف مباشرة من دون مقدمات ، يصف أمير الفحم قائلاً:

إنّه يجلسُ في زاويةِ المقهى وحيداً

ومع هذه البداية يذهب الى عقل القارئ بأنه يصف الفحم في مقهى ما، ولكن لماذا هو وحيد ؟

ماذا قصد بهذه الوحدة ؟

ثم يتابع :

وعلى نرجيلةٍ عرسٍ !

أم أن أمير الفحم شخص آخر

وهنا نتساءل عن طبيعة هذا العرس هل يكونُ عرسُ هذه الفحمة؟ عندما الفحم يتوهج ويحمر ويكون بأجمل منظر، وهو على رأس النرجيلة، ويعيد من جديد التساؤل: هل من الممكن ان يكون أمير الفحم شخصاً آخر ليس هذه الفحمة، هل من الممكن أن يكون في هذا المقهى أمير يتوهج؟ واللافت أن البنية الأسلوبية الحديثة هنا اعتمدت أسلوباً سردياً استفهامياً محكياً بارعاً، وزاد من وقعه الموسيقي الذي اعتمد تفعيلية واحدة بأسلوب رصين، هو سمة أسلوبية لدى الشاعر مصطفى خضر أحد أبرز شعراء التفعيلة في سورية .

وهنا يذهب الذهن إلى تلك الجلسات الثقافية التي كان يجلس بها الشباب، ويتحاورون حول الأوضاع السياسية والاجتماعية، وظلم الاحتلال الفرنسي والتركي، وممارساتهم السيئة بحق أبناء هذه الأرض.

وماهي الحالة التي ستكون عليها هذه الفحمة بعد التوهج والاحمرار، ستتحول الى رماد؛ فالشاعر يدفع القارئ بكل الطرق الى التفكير، إذ يدفعه الى الشك، وهي أعلى مراتب التفكير، فيقول : هل قصدت شخصاً غير هذه الفحمة ؟ هل أقصد شهيداً مات وغاب عن المقهى ؟ أم شهيداً حاضراً يجلس معنا اليوم ونفقده غداً ؟

وهنا تظهر ثقة الشاعر بالجيل الجديد الصاعد الواعد الذي سيكشف حقيقة الاحتلال، ويفضح ممارساته ويثور عليه ويطرده :

" وعلى الثورة في الثورة

أن تبني مشروع هواء

ربما يهدم سجنًا تلو سجنٍ بعد سجنٍ

ربما يكتشف الأبناء والأحفاد في الأرض السماء.

ويستخدم الشاعر الكعكة رمزاً للثورة التي لم تتضح بعد في جميع العقول، ولم تكتمل معالمها لتدفع هذا الشعب الجائع للثورة ضد الظالم والجشع :

وإذا الكعكة لم تتضج

فما زال صبيُّ القرنِ لا يجني سوى حصّته

أرغفةً داميةً كانت شعاراً

لمجاعاتٍ جديدةٍ .

ويذوق الشاعر للحديث عن الواقع الأليم الذي أوجده المستعمر؛ فصبي الفرن لا يحصل إلا على أرغفة دامية من شدة تعبهِ وعمله للحصول على هذا الرغيف، وهو حال أغلب أبناء الوطن فهذه الأرض لهم هم الذين يعملون فيها، يزرعون ويحصدون، ثم يأتي المحتل ليقاسمهم الغلة من دون وجه حق. ويتعجب الشاعر من هؤلاء العمال الذين يغنون ويرددون الأشعار رغم معاناتهم ثم يتابع الوصف قائلاً:

إنَّه يجلسُ في الركن قريباً أو بعيداً أهو بهلول خرابٍ عربي

يتساءل الشاعر هل هذا الشخص هو بهلول الدمار العربي جاسوس المستعمر الذي سينهزم كله أو بعضه يوماً ما، وإذا اكتشف هذا المستعمر حقيقة الكعكة التي لم تنتزع سوف يكتشف قوة هذا الفحم، ويتابع متحدثاً عن نفسه والشخص الجالس معه هما زيونان لهذا المقهى منذ زمن وأشعاره ماهي إلا أجراس لعرس بدوي ويجول بناظره على محلات السوق ويتساءل هل تدعم هذه المحال التجارية الثورة إذا نشبت؟

ربما كنّا زيونين لمقهى الشرق

قواها استهلكت كيما تفيقُ

أي جسم عطّلت أعضاؤه أجزاؤه

أنتُ وحنّت وتداعتُ

ثم يطرق متفكراً إن جسم الإنسان إذا تضرر منه جزء سيتأثر سائر الجسد، وكذلك هو حال الوطن العربي، فقد جاءت التفعيله هنا ملائمة لوصف الواقع من خلال بناء لغوي محكم يبدو فيه الأسلوب الحدائي واضحاً الذي توزعت فيه التفاعيل وفق تسلسل عبّر عن حالة التمزق والتعطّل الذي أصاب الجسم .

ويتحدث عن محاولة الاستعمار تدنيس اللغة العربية وطمس هوية الأرض العربية، وكأن الشاعر ينبه الناس الى ضرورة التمسك باللغة العربية والحفاظ عليها؛ فالمحتل يحاول جاهداً فرض لغته وثقافته على الأمة، وإن نجح بذلك؛ فإنه سيحقق مكاسب كبيرة يأخذ الشاعر نفساً عميقاً، ويعود للهدوء يقول:

ربما كنت حيادياً فلا أعني ما أقول، و أعني

جمراتٍ من عبادٍ وشخوصٍ ونصوصٍ

وجبة ورعاة ولصوص

فكل إنسان في هذا البلد يقصده هذا الحديث، وربما لا يجد أحداً :

غير أنني لا أرى في في الركن إلا وجه راكناً الصديق

ويعود في المقطع الذي يليه لوصف أمير الفحم:

إنه يجلس في الزاوية عصياً بهياً غاضباً مضطرباً منتفخاً مكتئباً .

كل هذه الصفات للأمير الفحم جاءت من الواقع الأليم الذي يعيشه الشاعر فليس لطفل القمح

من دور ما

إذن يجب أن تشتعل هذه الفحمة في قلب كل إنسان في هذه الأرض، وتظهر روح التفاؤل

بالثورة في نهاية قصيدته بأن الفحم كرات سوف تلتهب و تتجمر والأيام قادمة، وما بعد الضيق

إلا وبعده الفرج: يقول :

ومن فحم كرات سوف تنمو

ثم تملو

والنهارات تضيق

السمات الاسلوبية في النص

يكتنز شعر مصطفى خضر بخصوصية لغوية مائزة جعلت شعره ذا نبرة مختلفة لها فرادتها

الإبداعية التي تختلف كثيراً عن قاموس الشعرية السورية لدى أقرانه من شعراء المرحلة العمرية

والإبداعية ذاتها ، وذلك بسبب خروجه عن الأصول التقليدية التي كانت سائدة في الشعر، جاءت

قصيدته: (أمير الفحم) في ستة مقاطع تتفارق في الظاهر، وتتلاقى باطنياً ففي إطار تجربة

واحدة مرتبطة بالواقع المعيشي للشاعر، وما يظهر هذا الواقع من أفات وجراح وآسي تنشأ في

غير هذه المقاطع أفكار الشاعر ومشاعره؛ لتتشكل في مجموعها الرؤية الشعرية للقصيدة التي

تكشف في الوقت ذاته عن قدرة الشاعر على تطويع أفكاره واستخدامها استخداماً خاصاً يُفجّر

طاقاتها الإيجابية الكامنة، ومن هنا جاءت دراستي لنص أمير الفحم.

حضور الرمز في القصيدة تعد اللغة الشعرية لغة أخرى داخل الإطار العام للغة العارية.

ويعد الإيحاء من أهم خصائص اللغة الشعرية ، لكن جوهره في الرمز الفني الذي يعتمد بدوره الى

إفراغ الكلمات من محتواها القاموسي، ويحيلها على إيحاءات جديدة طارئة مستمدة من السياق

الشعري، ولكن الخاصية التي تعامل بها الشاعر مع أدواته اللغوية تتبدى في طرائق مميزة

تؤلف بين الكلمات ، وتنظمها للوصول إلى أنظمة وأنساق وتراكيب وأبنية تفجر الطاقة الشعرية في الواقع وتختلف موازاة رمزية لهذا الواقع .

والمتمثل لقصيدة مصطفى خضر أمير الفحم يلاحظ التنسيق الرمزي بشكل واضح سواء على مستوى توظيف الرمز بشكل جزئي أم توظيفه بشكل كلي ، إذ يتخذ الشاعر (أمير الفحم) العنوان رمزاً محورياً لعرض قضية وطنية ، يصور موقعه اتجاه أبناء وطنه وبيئته تصويراً إيحائياً المستوى الأول الظاهر للرمز هو * أمير الفحم * يظهر من خلال تصوير وجوده ومكانه واشتغاله ، أما المستوى الخفي فهو الرمز للنهوض ومقاومة الاستعمار والاستغلال بكل أشكاله التي زرعها في أرض هذا الوطن مما يعطي رمزاً آخر * الكعكة * التي رمزت إلى ثقافة التحرر من هذا الاستعمار وإلى الوعي الذي سوف ينضج لدى الأجيال القادمة ويدفعهم إلى التخلص من المحتل؛ فأبناء هذه الأمة مثل الفحم الذي يحتاج إلى شعلة ليتوهج ويهب في وجه المحتل ، وهذه الشعلة تبدأ من الوعي الثقافي للشباب الذي رمز له بالمقهى الذي يجتمع فيه الشباب يقرأون فيه الصحف ويسمعون الأخبار، وكل شخص يرمز إلى أن هذا الفحم عندما يشتعل سوف يحرق المستعمر. واللجوء إلى الرمز من الأساليب المهمة في شعر التفعيلة؛ لما له من أثر في نفس المتلقي.

ويوظف الرمز (بهلول) بوصفه جاسوس المستعمر ، وهنا يُكوّن النسق الأسلوبي عناصر لصورة لغوية تبقى وراء ظلال المعاني التي قصدها الشاعر، ونلتمس ذهنياً خصباً بإدراك واع وشفاف ، ويلتقي هذا النمط الأسلوبي مع مقولات التلقي والتفكيك التي تدل على دور المتلقي في اكتشاف التفجيرات اللغوية والذرى التعبيرية والتأثيرية داخل النص. ونلاحظ أن الشاعر استلهم رموزه من المخزون الراسخ في ذهن المتلقي الذي لم يألف هذه الدلالات الجديدة .

- إنه يجلس في الركن قريباً أو بعيداً

- أهو بهلول خراب عربي....

- كله أو بعضه يُهزم!

- والنرد على طاولة بيني وبينه.....

- وإذا ما التهم الكعكة،

فليكتشف الفحم القوي

- الجملة الشعرية في القصيدة:

الجمال في قصيدة مصطفى خضر متوسطة تخلصت من النسق التقليدي على مستوى العروض ودخلت في دائرة شعر التفعيلة .

أما على مستوى التجربة الحياتية فقد تعددت رؤية الشاعر بتعدد أبعاد هذا الواقع وتداخلاته التي أراد الشاعر أن يُنقّس عما يعانيه تحت وطأة هذا الاستعمار، فراح يكتب أبيات شعرية تريح النفس ويُعبّر عما بداخله ، وجاءت الجملة الاسمية؛ لتؤدي دوراً بارزاً في طبيعة التجربة المتجلية في القصيدة؛ فهو يصور تجربة وصفية توحى بحقيقة هذا الواقع ومدى وعي الشاعر وتصل بحياته ، والحكاية السردية لا تجتمع لاستخدام الفعل، وإنما لاستخدام الجملة الاسمية؛ لأنها مجموعة أخبار متوالية ، مجموعة صفات خيالية من الزمن؛ فجاءت الجملة الاسمية، لتكريس عالم الفقر والجوع والظلم والتشرد والإيحاء بالصمت، والخنوع لهذا المستعمر .

إنه يجلس في الركن عصياً وبهياً

غاضباً ، مضطرباً ، منتفخاً ، مكتئباً..

والسوق لم تترك لطفل القمح دوراً.

ومن فحم كرات سوف تنمو.....

ثم تملو و النهارات تضيق !

وجاء أسلوب الجملة الاسمية في القصيدة متوافقاً مع معطيات الواقع الصامت المعطل عن أي فعل أو حركة نضالية ضد هذا العدو .

أما الجملة الفعلية فقد شكلت العصب المركزي في بنية القصيدة؛ لما للفعل من دور في توليد الإيقاع، وجمع عناصر بنية القصيدة كلها من محيطها الخارجي (اللغة) إلى المركز الداخلي (المضمون.)

فالقصيدة تنمو وتتقدم من خلال حركة الفعل وتناميته حتى يؤدي وظيفة جوهرية في القصيدة يتجلى في التواصل الذي ينشأ بين الفعل وبقية عناصر البنية.

ونلاحظ استخدام الشاعر للفعل المضارع بكثرة ، الذي يدل بدوره على التطور والتقدم وعلى السرعة، ومحاولة الشاعر للانتقال للمستقبل المشرق.

إنه يجلس في زاوية المقهى وحيداً..

وعلى نرجيلة يعرس...

نلاحظ في هذا المقطع تأكيد الشاعر على التحول والانتقال الى الحاضر، وكأنه يرغب في تغيير هذا الواقع الأليم:

يهدم سجنًا ، تلو سجن ، بعد سجن!
ربما يكتشف الأبناء والأحفاد في الأرض والسماء!
إذا الكعكة لم تنضج.
مازال صبي القرن لا يجني سوى حصته.
أرغفة دامية كانت شعارًا
المجاعات جديدة
بينما تمشط كفاه حقولا من طحين وعجين
ويغني.....

ودليل العرب يغويه نشيد أو قصيدة!

وهكذا تتوالد الجمل الفعلية مع الفعل المضارع بهدف تصوير حركة الواقع، وما يُمارس عليه من أفعال تدميرية وقمعية بحق أبناء هذه الأرض؛ فقد استخدم الفعل المضارع للدلالة على استمرار هذه الممارسات الوحشية التي تعكس صورة هذا الواقع الأليم.

والسوق لم تترك لطفل القمح دوراً

ومن فحم كراتٍ سوف تنمو...

ثم تعلو و النهارات تضيق!

نلاحظ استخدام الفعل المضارع لدلالة على هذا الواقع المؤلم والتقاؤل بالمستقبل؛ فالشاعر تأمل أن يتغير الحال الى الأحسن.

لقد كان للجملة الفعلية حضورها في قصيدة مصطفى خضور، إذ تردّد الزمن الحاضر (23) مرة وهذا الزمن يفيد في حركة النص من جهة ، كما يعمل على تسريع الحدث ويسهم في تماسك بنية القصيدة وترابطها، كما يعكس تجسيد رؤية الشاعر لواقعه؛ إذ تبدو قصيدته جرس إنذار تلفت نظر المتلقي، وتوقظ وعيه حيال الواقع ، وما يجري فيه .

التكرار:

يعد التكرار من أهم الظواهر الأسلوبية اللافتة في قصيدة مصطفى خضر لما له دور في الشعر ومبناه ودوره يكمن في إخصاب شعرية النص ورفده بالفن الإيحائي والجمالي

وقد اختار الشاعر أسلوب التكرار لما للكلمات المكررة من أهمية يريد إيصالها للمتلقي. وقد اسهم التكرار في بناء القصيدة وتلاحمها على مستوى المبنى، والتكرار اللغوي يعطي تنسيق في القصيدة بالإضافة الى إبراز عاطفة الشاعر المشحونة بالإيحاء والتوتر والشحنة العاطفية هي الشرارة الأولى التي تقود المُتلقّي إلى عبور النص عبوراً جمالياً مُوفّقاً . وأدى التكرار في النص وظيفتين، تعبيرية و إيحائية، إذ أوصى بشكل أولي سيطرة فكرة العنصر المكرر على فكر الشاعر أو على شعوره، فالشاعر يكرر الأسماء والأفعال والحروف والجمال تبعاً لأهمية تأثيره على الشاعر الذي يبدو ناضجاً فنياً ممتلكاً أدواته الإبداعية، وهذا ما أظهره التكرار في نصه بشكل لافت ومن أبرز مظاهره:

- التكرار التراكمي

تكرار الحرف

ربما يهدم سجننا

ربما يكتشف...

ربما كنا زيونين...

ربما كنت حيادياً

اتخذ الشاعر (ربما) أداة يعبر بها عن حالته، فهو في حالة من الفشل وهو أعلى درجات التفكير، فهو يشك في أشياء ويفكر بها، يحاول أن يجد أجوبة لتلك الأسئلة و الأفكار التي تتصادم في رأسه، ويعود هذا الشك الى نظريته الفلسفية لهذا الوجود، فهو يشك في كل شيء حتى في وجوده.

فالحرف ربما له رابطة لغوية في القصيدة ورابطة نفسية، فهو يربط بين الأسطر اللغوية، ويربط بين حالة الشاعر النفسية القائمة على الشك والاحتمالات الممكنة لأجوبته التي تبدد شكوكه الأمر الذي يهب القصيدة وحدتها البنائية والدلالية وطاقتها الإيقاعية والإيحائية.

تكرار الكلمات:

ظهر تكرار الكلمات في السطر الواحد في أكثر من كلمة ومن ذلك قوله:

وعلى الثورة في الثورة...

كرر الشاعر هذه الكلمة الثورة لما لها من تأثير في تفكيره؛ فهو يفكر في الثورة على

المستعمر المستغل والتخلص منه، فأكد الشاعر هذه الكلمة بتكرارها ليلفت انتباه القارئ الى الفكر الثوري لدى الشاعر وصورة التخلص من هذا المحتل.

ربما يهدم سجنًا، تلو سجن، بعد سجن

كرر الشاعر لفظ (السجن) لدلالة على ألمه والمعاناة التي لقيها داخل سجن المحتل فهو يعاني من وحشية هذا المستعمر، ويشير إلى الألم الذي يحمله في قلبه.

وطريقي ربما تعني، ولا تعني الطريق...

كرر الشاعر كلمة الطريق للدلالة على طريق النضال التي يجب على أبناء هذه الامة السير عليه لتخلص من هذا المستغل المتوحش الذي فرض الجوع والألم والمعاناة على أبناء هذا الوطن، وقد أعطى هذا التكرار جمالاً إيقاعياً للنص، بالإضافة لجمال النظرة العامودية، فالشاعر في تكرار كلمات محددة يعطي أهمية لهذه الكلمات ويعبر بها عن حالته التي تظهر نوعاً من التوتر والقلق. تكرار الجملة:

ظهر هذا التكرار في وصف الشاعر أمير الفحم في أكثر من مقطع وأظهر هذا التكرار نوعاً من التوازي البصري عمودياً و أفقياً وأسهم في تعميق الدلالة وإخصاب طاقتها الإيقاعية، ولا يغفل من أثرها في النفس وهذا الذي ظهر جلياً في قوله:

إنه يجلس في زاوية...

إنه يجلس في الركن قريباً أو بعيداً

إنه يجلس في الركن عصياً وبهياً.....

الانزياح

أ- الانزياح التركيبي يظهر من خلال:

1- التقديم والتأخير:

تعد ظاهرة التقديم والتأخير من أهم الظواهر التركيبية اللافتة في القصيدة، والنحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

والمحلات التي تستيقظ السوق

قواها استهلكت كيما تفيق!

قدم الشاعر كلمة *قواها* على الفعل استهلكته تحول الجملة من فعلية الى اسمية؛ لأن غايته هنا ليس الفعل الحدث، بل الاسم الديمومة والثبات، وأراد الشاعر أن يؤكد أهمية القوة في التحرر من الاستعمار.

وفي قوله: **والسوق لم تترك لطفل القمح دوراً ما..**

قدم السوق على الفعل تترك لشد انتباه القارئ الى المحتل وظلمه؛ فهذا السوق هو المستعمر. فالتقديم والتأخير يفاجئ المتلقي بالانتظار الغائب، أو يتمنى أحد أن يكسر بنية توقعه مما يسهم في إحداث أثر فيه واصابة مكامن الحساسية لديه.

أدوات الربط:

سيطرت حروف الربط (الواو) و (ثم) على القصيدة ففي كل مقطع هناك أدوات ربط تربط الكلمات والأفعال والعبارات والجمل وبالتالي ربط المقاطع بعضها ببعض، ومن ثم ربط بنية القصيدة الخارجية بالداخلية لتجعل القصيدة لوحة فنية متكاملة، ومن الأدوات حرف الواو الذي يكتسب سمات تعبيرية وإيحائية مشعة، إذ توحى بتلك الشعورية التي اعترت الشاعر، وهو يصف الواقع السيء.

ربما كنت حياً، فلا أعني وأعني

جمرات في عباءة، وشخوص ونصوص

وحياة ورماء ولصوص....

فالشاعر يستنكر واقعه الأسود فنتسارع الحركة ويصل انشغال الشاعر الى أقصاه، وهكذا كان حرف العطف يوحى بحالة الشاعر، وما هو عليه من توتر وانفعال. وفي مواضع أخرى ربطت أدوات الربط أفعال متتالية ومثاله قول الشاعر:

أي جسم عطلت أعضاؤه أجزاءه

أنت وحنث وتداعت...

فالشاعر وصل الى أقصى روحانيات الانفعال؛ فاستخدم أداة الربط حرف الواو لمحاولات منه للتعبير عن الألم والحزن والتعب.

واستخدم الشاعر أدوات ربط أيضاً لتعبير عن حالة من التناول ولو بعد حين مثال قوله:

ومن فحم الكرات سوف تنمو....

ثم تملو... و النهارات تضيق!

فالشاعر هنا عبر عن حالة من التفاؤل بالمستقبل بعد وصفه لهذا الواقع الأليم، ويؤكد بأن بعد فترة من الزمن ليست ببعيدة سوف تفرج ويتغير هذا الحال ويكون أفضل .

الانزياح الدلالي:

(الاستعارة والتشبيه)

أدرك الشاعر مصطفى خضر أن إتمام القصيدة بالصور الشعرية والمجردة من اللعب بالألفاظ، الألفاظ الشكلية ما هي إلا إمعان في تأزيم موقف القصيدة الحديثة.

فكانت قصيدته قليلة الصور البيانية والألفاظ الشكلية فمن الصور البيانية قوله:

— كأن الوقت يدنو...

شبه الوقت بالإنسان الذي يقترب ببطء، حذف الإنسان، وأبقى شيئاً من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، وبهذا الأسلوب يجعل الشاعر للوقت هيئة تمكن المتلقي من الإحساس به، وقد تجسّد في صورة حية قادرة على الحركة .

وفي قوله: نشيع الشعر

شبه الشعر بالإنسان المتوفي الذي سيشتيع إلى مثواه الأخير، فحذف الانسان وأبقى شيئاً من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية ،وهو بهذا التعبير يرى أن الشعر لم يعد يجدي، وأصبح عديم التأثير .

وفي قوله: — على نرجيلة يعرس به الفحم بشبهه بالإنسان الذي يقيم عرساً

فحذف المشبه الفحم، وصرح بلفظ المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية .

المحسنات اللفظية:

الطباق الإيجابي بين اسمين مشتقين بصيغة اسم الفاعل : غائب ——— حاضر

وبين ما يدل على المسافة : قريباً ——— بعيداً

ومن في الطباق السلبي : لا أعني ——— أعني

ومن الفعل الدال على الحركة : يدخل ——— يخرج

وقد أدّت هذه المحسنات دوراً أسلوبياً متميزاً في بناء النص الشعري، إذ عملت على توضيح المعنى من خلال الجمع بين الشيء وضده، وبذلك يُسهّم الطباق في فتح آفاق المتلقي لتخيل الفرق الكبير بين الشيء ونقيضه .

- السمات الأسلوبية في قصيدة (إيقاعات القلق) للشاعر: محمد سليم⁵⁹⁶

تنهض القصيدة على تكرار بنية أفقية شكلت لازمة تتكرر في استهلال كل مطلع جديد ، وهي عبارة مؤلفة من مصدر مؤول (يسهل أن) التي تكررت أربعاً وخمسين مرة ، وهي من أطول قصائد الديوان كله كما أخذ الديوان اسمه منها ، وسنبين السمات الأسلوبية التي لجأ الشاعر إليها في هذه القصيدة

أولاً في العنوان

يبدو العنوان لافتاً من حيث بنيته اللغوية وعلاقاته النسقية التي جمعت بين مفردتين من حقلين متباعدين ، فمن حيث البناء اللغوي جاء العنوان وفق التركيب الإضافي ، وهذا النوع من التركيب اللغوية يمنح القوة والحيوية ، ويُفجّر إمكانات اللغة الكامنة ، وهو ما يبدو في هذا الجمع ، إذ تأتي مفردة إيقاعات ؛ لتشير إلى نوع من أنواع الموسيقى ، بينما القلق حالة نفسية ترتبط بالإنسان نتيجة التفكير بأمر باعث على الخوف وأفق الانتظار ، وهو ما يبعث على التساؤل عن طبيعة اختيار الشاعر هذا العنوان الذي وسم به ديوانه ، وهو عنوان مستقل عن مفردات الديوان ما يعني أنّ الشاعر قد وضعه وسمّاً للديوان عن قصد وإدراك واع لما يريد أن يوصله إلى القارئ ، أي مشاعر القلق المستمرة التي تنتاب الشاعر نتيجة إرهاصات واقع يعيش أحواله على المستويين الفردي والجمعي ، وهو يرى معاناة الذات والوطن من منظور عينه الشاعرة

- أسلوب المزاجية بين نمطي الشعر القديم والتفعيلة :

استهل الشاعر القصيدة ببיתי شعر على البحر البسيط

يُجْلُجُلُ القَلْقُ المحزُونُ في كبدي كما يُجْلُجُلُ رَعْدٌ ضَمْنِ إعصارِ
وينفثُ الماردُ المحبوسُ قافيةً حرى القيودِ ستُدْمِي رأسَ جزّاري

وقد بدأ بهذا الاستهلال إذ قامت بنية البيتين على الذات والفردية التي تبدّت ظهوراتها اللغوية عبر علاقة مجازية عبّر فيها الكل عن الجزء في كلمة كبدي حيث الكبد جزء من أعضاء الشاعر إنما رمى إلى الكل ، وعبر إنابة الضمير ضمير المتكلم : (الياء) لتكون معبرة عن الـ: (أنا) ذات الشاعر التي يغتلي فيها شعور الغضب والسخط على واقعيه الفردي والجماعي معاً ، وبهذا

⁵⁹⁶ - إيقاعات القلق: محمد سليم، مطبعة الظاهرية، الكويت، 2002 م، ص 109-137.

النمط من أنماط التعبير القائم على شعر البيت العمودي يريد الشاعر أن يؤسس قصيدته على لبنة معمارية الشعر القديم، ومن ثم ينطلق إلى فضاءات شعر التفعيلة التي أسس لها ببنية تكرار المصدر المؤول: (يسهل أن) التي جعل منها لازمة تتكرر في مستهل كل مطلع جديد؛ وهو بهذا التكرار قد جعل منه مفتاح عبور من حالة إلى حالة، ومن صورة إلى أخرى عبر تعاقبية من الانفعالات الداخلية النفسية، والمشاهد الخارجية الوصفية:

أ — الانفعالات الداخلية النفسية: تتجلى هذه الانفعالات بضيق الشاعر مما يعانيه على مستوى المعاناة الذاتية، وقد وردت تلك الانفعالات على صورة تكرار تعاقبي يبدأ بالمصدر المؤول: يسهل أن تتصاعد فيه وتيرة تلك الانفعالات شيئاً فشيئاً مشكلة سمفونية من القلق الشعري الذي يعزف الشاعر سمفونيته على وتر: الذات والموضوع، وبعدي الفرد والجماعة، وثنائية الغاصب المحتل، والمغتصب الوطن، وهو أسلوب فني برع به الشاعر من خلال شعر التفعيلة.

يسهل أن أطلق خارطة

ملأى بالزفرات وأبكي

يسهل أن أكتحل بعمق دماء الفجر

في أعقاب ليالٍ عشرٍ ثم بشفعٍ ثم بوتر

يسهل أن أعتاد الجوع ونزف عروق الدّم

وقد أفاد الشاعر في بناء هذا المقطع من أسلوب التناص الديني بذكر (ليالٍ عشر والشفع والوتر) وهي إحالة على أسلوب القسم القرآني في الآية الكريمة: " والفجر، وليالٍ عشر والشفع والوتر" ⁵⁹⁷ وقد ورد في التفسير في حديث مهراّن، عن أبي سنان، عن الضحاك قوله: وليالٍ عشر والشفع و الوتر : أقسم الله بهن لما يعلم من فضلهن على سائر الأيام، وخير هذين اليومين لما يعلم من فضلهما على سائر هذه الليالي، الشفع يعني: يوم النحر، والوتر يشير إلى: يوم عرفة. ⁵⁹⁸

⁵⁹⁷ القرآن الكريم-الفجر الآية 1- 3

⁵⁹⁸ جامع البيان عن تأويل أي القرآن تفسير الطبري: أبو جعفر محمد بن جرير الطبري (310-224 5)، تح: أحمد محمد شاكر ومحمود محمد شاكر، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، د.ت، مج 3/ ص 399.

ب - المشاهد الخارجية الوصفية :

يسهل أن ينسب نيرون للجوعى
أنهم ضد حقوق الإنسان على أرض الإنسان
ويثبت قاض يلبس رمز تنتياهو فوق نحاس الشعر
أن الجوعى إرهاب خطر الذرات
ويصدر جكماً نصف الموت
لكل الأنفس فوق تراب العرب

يبدو المشاهد الخارجية هنا مرتبطة بالتاريخين القديم من خلال رمزية نيرون والتاريخ المعاصر برمزية تنتياهو ، وهو في ذلك الربط والجمع بين الماضي والحاضر أراد أن يقول بأن تاريخ الطغاة مستمر لا تغيير فيه وإن تغيرت الأسماء والأجساد لكن سلوكهم واحد ، وجرائمهم متماثلة تحتكم إلى استعباد الضعيف ، وقهر الشعوب وإذلال الإنسان فيها ، وقد استطاع شعراء التفعيلة أن يكشفوا ذلك الدور السلبي للطغاة ، وفضحه بلغة سهلة ، وألفاظ واضحة ، وهو أسلوب من أساليب شعر التفعيلة الذي يسعى من خلال هذا الأسلوب الواضح إلى مخاطبة جميع أفراد الشعب .

في أشكال التكرار

يُلاحظ القارئ اعتماد الشاعر على تقنية التكرار بوصفه مصطلحاً فنياً يحدد مفهومه في أبسط مستوى بأنه إعادة حرف أو كلمة، أو عبارة في العمل الأدبي لمرة واحدة، أو مرات متعددة، وهو أساس الإيقاع بصوره جميعاً⁵⁹⁹.

ومن أساليب التكرار في هذه القصيدة التكرار الأفقي كما في تكرار مفردة يسهل ثلاث مرات في قوله الذي جاء في ختام القصيدة :

يسهل .. يسهل .. يسهل ..

"يسهل موت

يسهل قتل

يسهل قضم

⁵⁹⁹ - دراسات نقدية تطبيقية: نزار محمد عيشي، ص 64.

يسهل نهب سلب

زرع المس

خراب اليوم

صباغ الأمس

ودفن تواريخ الأحياء

وغسل المخ وفرض الأمر الواقع حيناً

لكن ... يصعب يا جزاري وقف سفين الحب وضوع الزهر وفوز الحق "

ولا تخفى أن: " التكرار حقيقة هو خفة وجمال فني، لا يغفل أثرهما في النفس ، حيث إن الفقرات الإيقاعية المتتابعة تشيع في القصيدة لمساة عاطفية وجدانية يصدر عنها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة، وعنصر المفاجأة"⁶⁰⁰

استدعاء الشخصيات المعاصرة : كما في استدعاء شخصية : (نيرون)

يا روما يصفعني

عري السادات المترف

يلقي أشلاني

غرثي في أظفارك

يا نيرون عيوني

فقد عمد الشاعر إلى أسلوب استدعاء الشخصيات المعاصرة التي ارتبط اسمها بأحداث مؤلمة، ما زالت حاضرة في ذهن المتلقي الذي ربما ما زال يعيش تبعاتها ،وبذلك يمنح النص امتداده الإحالي على الواقع الذي ما يزال يعيش في معطياته المتلقي .
ومن الشخصيات الأخرى :

(تتياهو، روما ، الحجاج)

يسهل أن يثقب رأسي حجاج

يلبس عشرين عمامة

تختلف بزي حياكتها وخياطتها

⁶⁰⁰ - دراسات نقدية تطبيقية: نزار محمد عبشي، ص131.

لكن الخاتم في جبهتها وحدها شهد بصحة نسبتها للبيت الأبيض

ويعمد الشاعر إلى أسلوب استدعاء شخصيات من التاريخ بهدف ربط الحاضر بالماضي، وتأكيد أن مسيرة الشعوب واحدة في مقاومتها الطغاة، وأن تلك التجارب في الماضي يُمكن أن تكون تأكيداً على حقيقة الطغاة، وبقاء الشعوب، وبذلك يبدو أسلوب استدعاء الشخصية في شعر التفعيلة السوري ليس مجرد استدعاء للتاريخ، وإنما يكون مُحفِّزاً للحاضر بهدف تغييره، أو التفاوض بتغييره .

المعجم اللغوي :

استعمل الشاعر بعض الألفاظ المقترضة من حقول دلالية مختلفة
فمن علم الجغرافية نجد : خارطة، ومن الموروث الديني : ليال عشر، شفع وتر
ومن العلوم الوراثة نجد : جينات، غبار،
ومن العلوم المعرفية الأخرى : الخاتم، حقوق الإنسان، قاض، حكم، عنصر طيف، برميل،
رصاص، تلقيح، صناعي خلية روبوت، أعداد الرخ، مزابل صواريخ الإشعاع الأحمر، حاسوب
تضاريس، مختبرات، طابور، مطاط الأعصاب، التاريخ، توت الشام، جوز الهند، طبل، نفير
الحرب، وسنن السلم كراس، قاموس، المخ، غاز الخردل، مبيدة، تمساح،..
يكشف هذا التنوع للمعجم اللغوي لدى الشاعر إلى سعة ثقافته، وإطلاعه على معارف شتى،
وقدرته على صهر تلك المعرفة في بناء أسلوب نصه الشعري الذي جاءت التفعيلة فيه عنصراً
من عناصر تلك البنائية الجديدة في شعر التفعيلة لدى شعراء الحقبة المدروسة .
التناس : ومنه التناس مع النص القرآني بحرفه ونصّه كما في قوله :

زيتونا لا شرقي ولا غربي؛ فهي تُحِيل على قوله تعالى: (اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۖ
مِثْلُ نُورِهِ كَمِثْكَاهِ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ ۖ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ
شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۖ نُورٌ عَلَى نُورٍ ۗ
يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ ۖ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ ۗ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ)⁶⁰¹
برنس مريم وتولد طفلاً معجزة يتكلم في المهد الأول

⁶⁰¹ - القرآن الكريم:النور / 35.

وهذه العبارة تحيل على قصّة ولادة السيد المسيح وتكليمه الناس وهو طفل رضيع ، وكانت أولى معجزاته عليه السلام
ويلاحظ أن الشاعر وظّف التناص من خلال شعر التفعيلة توظيفاً فنياً رائعاً يؤكد ثقافته مع الموروث الديني الإسلامي السامي
الانزياح اللوني :

انزياح (حزن أخضر) في هذا التركيب جمع الشاعر بين لفظة حزن واللون أخضر في تركيب يبدو مفارقاً للدلالة المألوفة القارّة في التفكير النمطي السائد ذلك أن لفظة تُشير تنعت غالباً باللون الأسود ، واللون الأخضر من دلالات الخير والعطاء وحيث يوجد اللون الأخضر يوجد الخير والوفرة ، وهو رمز الأمل والخصب ، ومن هنا تبدو جمالية الانزياح في خرق المعهود ، وتجاوز منطق الوقائع والحقيقة .

أما في التركيب الوصفي : (الشيطان الأحمر) فالشيطان ، وقد أسبغ عليه صفة اللون الأحمر بما ترمز إليه هذه الصفة من دلالة على سفك الدم ، وهو ما يشفّ عنه السياق الذي يكشف عن المقصود به

وفي تركيب (نجوماً خضراً) تبدو الدلالة مغايرة لما هو معروف من لون الاصفرار الذي تشع به النجوم ليلاً لكنّ الشاعر عبّر عن ذلك بلون الاخضرار؛ ليعبث على التفاؤل والأمل
أما في نعت الريح باللون الأسود فهي إشارة إلى ما يخلف الريح من دمار، وخراب، أما اللون الأبيض فقد ورد صفة للجبين ، وهو ما يشير إلى الزهو والسيادة ، والنقاء جبين أبيض
بينما ألحق الدولار باللون الأسود في إشارة إلى سوء استغلال الدول المالكة له لاقتصاديات الدول الفقيرة

ومن المعروف أنّ الروح لا ماهية لها ، وهي لا تأخذ حيزاً فيزيائياً ، وبهذه الصفة التي يمنحها للروح باللون الأبيض تعبير عن سمو مكانة الروح وعلو مقامها ، وهي السر العصي على الإنسان أن يفهم كنهها ، ويكشف سرّها الذي هو من خصوصيّات العلوم الغيبية التي لا تعلمها إلا الذات الإلهية :

وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا⁶⁰² .
يسهل أن يتحوّل تلج صخوراً أسود

⁶⁰² - القرآن الكريم: الإسراء / 85.

يسهل أن تبني أهراما أخرى
 تنبع حقدًا يجمد أسرار بغاة يلبس ثياب عذارى
 يملأن شوارع روما لهائاً أحمر
 يطبعن على كل الأرضفة مياسم
 شبق الليل المترف
 ويبعن مبادئ لفت بثياب الرهبان
 وزين أوسطها بشريط أبيض
 يمسكه (كلاب) محتوم بحروف بيضاء السحنة
 رسمت بيتاً أبيض
 ينبع من كل نوافذه موت أسود
 ومزج مياه الشرب بسم العقم
 شق ضمير النخل ليزرع أدخنة الحقد الأدنى

التضاد : كما في الجمع بين اللونين النقيضين : أسود وأبيض، إذ يشير اللون : (أبيض) إلى النقاء والصفاء ، بينما جاء اللون الأسود إشارة إلى الظلم الذي يلحق بالشعوب المضطهدة ومنه أيضاً : التضاد بين لفظي مياه التي ترمز إلى الحياة في دلالتها الأخيرة مع سم وكان يمكن للشاعر أن يستخدم لفظاً آخر من مثل الجفاف ، لكنَّ الشاعر آثر استخدام سم ليكون بديلاً تعبيرياً أكثر إيحاءً وإحاطة وقدرة في التعبير عما يريد الشاعر التعبير عنه؛ لما تحمله دلالة سم من موت يترافق مع ألم مُصاحب لحالة التسمم الذي لا يُميت الإنسان مباشرة ، إنما يحتاج إلى زمن ما يزيد من ألم المسموم ، ويُظهر حجم معاناته بشكل أكثر عذاباً، وأطول زمناً .

- تحليل قصيدة كتاب الحكمة للشاعر : توفيق أحمد⁶⁰³ من تفعيلية الكامل

تتأسس قصيدة كتاب الحكمة على طرفين مرسل هو الشاعر الباعث، والقصيدة التي تُمثّل البحث النصّيّة ، والمرسل إليه ، وهو هنا الشاعر المرحوم رضا رجب .
 وقد وسم الشاعر قصيدته بـ كتاب الحكمة، وهو عنوان يفصح عن المكانة الإبداعية التي بلغها الشاعر رضا رجب والحكمة وفق الفهم الفلسفي المعرفة بكل علم ومنه قوله تعالى : " يُؤْتِي

⁶⁰³ الأعمال الشعرية: توفيق أحمد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ص303-304-305-306-307

الحِكْمَةُ مَنْ يَشَاءُ وَمَنْ يُؤْتَ الحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا⁶⁰⁴، يؤتي الحكمة من يشاء، ومن أسماء الله الحسنى الحكيم، وهي من حيث اللغة من حكم أي سيطر وتمكّن، ولا يغيب عن البال العنوان نفسه للفيلسوف الهندي أوشو، وبهذه الأبعاد؛ فإن العنوان استهلال على مادة المعرفة والاطلاع على العلوم التي يعرفها الشاعر الذي يعقب بعد العنوان بإهداء إليه إلى الشاعر والباحث العربي الكبير الدكتور رضا رجب تغيب في الموت وتحضر في العبقرية، وهو إهداء يشي بمكنونات العنوان التي تكشف عن أمرين :

- الأمر الأول : محبة الشاعر و وفائه للمرحوم رضا رجب برثائه بعد موته
 - الأمر الثاني : توضيح مكانة الفقد في الشعرية العربية ومجال البحث العلمي .
- تعبّر القصيدة عن حزن الشاعر نتيجة الفقد الذي حدث بوفاة الشاعر رضى رجب، وقد استهلّ القصيدة بتصوير الشعور العاطفي تجاه ذلك بقوله :

هي شمعةٌ أخرى سأهديها إليك
هي دمعَةٌ خرساءُ غالبني الحنينُ بها
ومادتُ بي جبالُ الوجد
فاتكأت عليكُ

بنيت القصيدة على انزياح يتبدى وفق مستويات مُتعدّدة المستوى الأول في مستوى الموضوع، وهو موضوع الرثاء الذي يتناول في العادة موضوعة الفقد بالحديث عن مناقبه إلى جعل الميت مصدرًا للقوّة والفاعلية، كما تظهر اللغة جانباً مهماً في تنوع مناخاتها التي تتجاوز حدود منطق الرثاء إلى مناخات لغة تكتنز بمشاعر الشوق والحنين، وقد جاءت الصورة منسجمة مع تلك المشاعر بما حملها الشاعر من طاقات أضفت عليها المهابة والإجلال في مشهد بدا فيه الميت صاحب الفعل والقدرة على إحداث الفعل في الحي لا العكس، إنه الانزياح الذي نقل الفعل من الفاعل إلى فاقد الفاعلية في الواقع ، وهذا الانزياح على المستوى الموضوعاتي يبدو مسوّغاً معقولاً لاجتماع النقيضين في الصورة الآتية :

كالنّهر مُشتعلاً بنارِ الماء
تمشي في جوارحكُ القصيدةُ
في كلّ ما أبقي الغمامُ على معاجمنا

⁶⁰⁴ - القرآن الكريم: البقرة/269.

تمكّنك البلاغة من عبور صخورها

وتصوغ من موت التراب

ضفائر العشق المشاعب

يُلاحظ القارئ في هذا المقطع كيف أن الصور الشعرية تتزاح في مفرداتها لتشكل سمتها الخاص وقانونها الذي يختص في صياغتها المنزاحة، وهنا يمكننا أن نتساءل كيف يمكن للنهر أن يشتعل بنار الماء، وهو ما يفتق عن سؤال آخر في جعل النار والماء من مكون واحد وذات طبيعة متماهية، إنه الانزياح الذي يقوم على مفارقة اللغة عن مواضعها المعجمية القارة في الذهن، وهو ما يمنح الصورة شعريتها على مستوى الفن، وجماليته على مستوى الذائقة الجمالية التي تقر بمثل هذا الانزياح، وهذا القبول هو سرّ الشعرية وضمان شيوعها يبدو المقطع هنا مشتملاً على عناصر الطبيعة المكونة من الماء والنار والتراب، وهو ما يبين أن إمكانية الخلق موجودة بالفعل إن وجد من لديه القدرة على فعل ذلك الخلق وفعل التخلق هذا، إنما هو الإبداع الشعري الذي امتلك الشاعر الفقيه سر الإبداع فيه، وجعلته يعبر صخور البلاغة ليشكل من التراب خلقه، وهذه القدرة هي المفتاح الذي يمكن الشاعر من الدخول إلى فضاء الشعر :

لك وحدك الكلمات تفتح بابها

وتنام في أفق من النجوى على يدك الكواكب

أولست تطبعُ جوهر الرؤيا على ورق

ينام على نصاعته الفراغ الممتلىء

وإلى أصابعك النديّة تسرعُ الأفكار زاحفةً

لتبدع من نقائض هذه الدنيا

رسائلك القريبة والبعيدة

كم أنت تمنح فرصةً أخرى لمن جهلوا البلاغة

إذ تفجر كل حين نبع أسئلة وأخيلة جديدة

هي هذه اللغة العنيدة فوق راحتك ارتقى بنيانها

ورميّتها بحنوك الشعري

تبحث عن مكان ما لطفل لم يجيء

وشددتها من مخزن التاريخ

طائعةً إلى بيتٍ أُسميه ...

المثاقفة ...

المُعاصرة ...

المدى العربيّ

خلفَ جدارِ هذا اللَّيلِ حيثُ أصالةٌ لبستُ ثيابَ العصرِ

واتَّكأتُ على رَمحِ الحروفِ لكي تضيئكَ كاللَّهبِ

مِنْ فضةٍ سلسالٍ هذا العمرِ مِنْ قَمَحٍ ومن شَجَنِ

ومن كلِّ التَّفاصيلِ التي زخرتُ بها لغةُ العربِ

بكُ وجدُ مجنونٍ وحكمةٍ سوسنةُ

نسيّتُ على شُرُفاتِ بيتكُ لعبةَ الأيامِ

وانسكبتُ بصدركُ أنجماً للعابرينِ المُستحيلِ الممكنِ

اختطفَ القصيدةَ والسنديانِ على دفاتركِ القديمةِ

راحَ يبتكرُ الجبالَ من الجبالِ

مِنْ فضةٍ ريفيّةٍ التَّعبيرِ

مِنْ قَمَرٍ تأنّى كي تعلمهُ الحنينُ إلى الذُّرى

لغةً هي التي لولاكَ لم تخطُرْ ببالِ

حدّدتُ لامرأةٍ زمانَ وصولِها

وسألتُ هلْ وصلتُ فأخفأكِ السُّؤالُ

مِنْ أربعينَ وأنتِ ترفضُ أنْ تُعتَقَ غيرَ خمرِكَ في جراركِ

مِنْ أربعينَ وأنتِ تزرعُ رَغَمَ هذا الشَّوكِ أشجاراً مِنْ الكلماتِ في أحجارِ دارِكِ

إنَّ القصيدةَ والنساءَ وما يوزَّعُهُ الحنينُ على كتابي بانتظارِكِ

أتريدُ أنْ أُلقي عصايَ هنا على غُلَيْقةِ الماضيِ

وأنصبُ خيمتي فيها

وأجلسُ والغمامةُ في يدي إلى جوارِكِ

يا دامي القلبِ هلْ في البالِ أغنيةٌ لم نكتشفها بقاموسِ الحنينِ قلِ

أنا بصدركِ جرحٌ لستُ أعرفُ كمُ أغطُّ ريشةً يَأسي فيه بالأملِ

نحنُ اختصرنا حكاياتِ وأزمنةً وحسبنا أننا سرنا ولم نصل
كانَ الطريقُ ضباباً كيفَ تسألني ماذا تركتِ لأجراسِ الحنينِ ولي ؟
وزَّعَ كتابك يومَ الوجدِ يطفئنا سنشعلُ الأرضَ بالفوضى وبالغزل

- جمالية الانزياح الأسلوبي في قصيدة كتاب الحكمة

هو ما يبدو في هذا الانزياح في قوله :

وتنامُ في أفقٍ منَ النجوى على يدك الكواكبُ

يبدو الانزياح في الأسلوب الاستعاري الذي لجأ إليه الشاعر؛ فالكلمات تتشخص في قدرتها على الفعل وفتح الباب للشاعر، كما تتمثل في تشخيص الكواكب التي تقوم بما يفعله الإنسان من نوم، وكذلك تشخيص الفراغ الممتلئ؛ فالصورة تقوم على انزياح الدلالة القارة في ذهن من حالة الفراغ إلى حالة الامتلاء، ومن المعروف أن الامتلاء يقتضي حيزاً مكانياً لكننا نجد المفارقة في هذا الانزياح عبر التركيب الوصفي الذي يشير إلى اكتفاء الفراغ بذاته الذي وصلت به إلى حد الامتلاء، وهذا الامتلاء إنما هو سر شاعرية المراثي في هذه القصيدة الذي تتساق إليه الأفكار راکضة طيعة، وهي رغبة راضية، وهي إنما تلبي الشاعر من أجل تحقيق هدفه في تقديم صورة عما في هذه الحياة من متناقضات يصورها الشاعر بعدسة رؤياه؛ لي طرح من خلالها أفكاره، وما يريد أن يقوله، وفي التركيب: (نبع أسئلة) نجد انزياح الصورة يشغل حيزاً أكثر من مجرد اجتماع كلمتين متباعدتين من حيث حقلهما الدلالي، وإنما تتبدى جمالية التركيب بما اكتنزت به اللغة في هذا التركيب من إفادة المعنى وانفتاح دلالاته التي جاءت منسجمة مع مقصد الشاعر في التعبير عن مدى إتقان الشاعر المراثي لتقنيات صياغته الفنية للشعر، وامتلاكه المهارة في مقارنة المعنى؛ فالنبع دائم التدفق، وهذه الديمومة هي سر جماليته التي جاءت معبرة عن امتلاك الشاعر القدرة على الإبداع والاستمرار في تجديد شعره، وهو يقوم على ثنائية الجمع بين الإفادة من الإرث الحضاري للغة العربية كما يفيد من روافد الحضارات الأخرى بانفتاح الشاعر على الثقافات الأخرى، ومن هنا يمكن فهم استخدام الشاعر الكلمات التي جاءت معبرة عن ذلك الجمع، إذ نلاحظ وجود مفردات رمح تتجاوز مع مفردة العصر، وليس بخاف ما لهذا الجمع من إشارة إلى تلك المرجعية التي تنهض عليها شعرية القصيدة التي يبدعها الشاعر رضا رجب، وعلى هذا يأتي تأكيد الشاعر ليفيد بأن الشاعر قد جمع من خلال أسلوبه جنون العاشق

وحكمة النبات، وقد تجاوز محدودية العمر ليمتلك الخلود بشعره؛ فالشاعر يجمع بين النقيضين، وهنا تكمن جمالية اللغة في الإبانة والتأكيد والشاعر يقوم بتعليم مظاهر الطبيعة كي تتقن فن الرقي والتطلع إلى أفق أبعد، وهو الذي ينسج من صفاء الريف عذوبة الكلمات وينسج منها ألقه الشعري، ولذلك تأتي لغة الشاعر مختلفة عن كل لغة يمكن أن يتصورها فكر أو ينطق بها لسان، وهنا يبرز الشاعر بعض تفاصيل تلك الجماليات اللغوية في صياغة النص الشعري لدى رضا رجب؛ فهو حددت لامرأة زمان وصولها وسألت هل وصلت فأخفاك السؤال والشاعر دائم التفاضل بالغد الأجل، وهو يرى الأمل يشع رغم ما في الواقع من عتمة وظلام

وتنتهي القصيدة المراثية بتأكيد أن الشاعر يريد من خلال هذه المراثية أن يُعبّر عما كان يخفيه في قلبه من مشاعر تجاه الفقيد؛ فكل ملذات الحياة التي يمكن أن تجلب السعادة للشاعر بقيت مرتهنة بانتظار الشاعر الفقيد، وهنا يبدو السؤال الحارق الذي لا يخفي غصته وهو يتجرع مرارة هذا الفقد؛ ليبقى الشاعر حبيب تلك الذكريات التي تخطر في باله من الماضي الذي يستظل الشاعر أفيائه حانياً على تلك الصورة التي كانت تجمعهم مع الشاعر الفقيد، وقد أصبحت مجرد ذكريات عابرة مثلما صار الفقيد مجرد طيف يمر على مخيلة الشاعر الراجي الذي ينهي قصيدته المراثية بشكل شعري ينهض على نظام البيت ولعل هذا التغيير في الشكل التعبيري من خلال شعر التفعيلة، إنما قصد الشاعر فيه إلى محاكاة الشاعر الفقيد الذي كان يكتب الشعر القديم، وهي مؤلفة من خمسة أبيات بدأت بأسلوب الإنشاء بأداة النداء (يا) وهي تقيد بنداء القريب وعلى الرغم من بعد المنادى الجسدي والجغرافي إلا أن النداء هنا أفاد خصوصية معنوية عبرت عن الدلالة النفسية بمدى قرب الشاعر المراثي من الشاعر الراجي، وهو ما يتسق مع صيغة التعبير التي جاءت اعتمدت على الجمع بين كل من الراجي والمراثي في مجال الشعر ومسيرة الحياة؛ فاللغة تقوم على حوار بين المخاطب والمخاطب، وكأن الميت حي يقوم بمحاورته، ولهذا الأسلوب دلالاته النفسية التي تقيد بأن الشاعر المراثي حي في إحساس الشاعر الراجي؛ فيسبغ عليه صفة الحياة حتى إنه يستنسخ منه روحاً حية يتبادل معها الحديث والسؤال والاستفسار، وهو ما يقتضي إجابات عليها غير أن جمالية السؤال أن يبقى بلا جواب منفتحاً على التأمل والتأويل .

- قصيدة : (مشاهد سورية) للشاعر: نائر زين الدين والنزوع الدرامي⁶⁰⁵

"تعد نظرية الدراما من النظريات الفنية القديمة التي التحمت بالمصير الإنساني، معبرة عن مكنون النفس الإنسانية من خير وشر، وصراع قائم بين الحب والكراهية، وبين وقائع النصر والهزيمة في صورها جميعها، ومن ثم فقد أصبح الإنسان العادي، يمتلك شخصية درامية تتجسد في طريقة معالجته لمشكلاته الحياتية التي يجابهها، متحديا كل العقبات التي تحول بينه وبين الحصول على حريته من أجل حياة كريمة تليق بالنفس الإنسانية التي خلقها الله عزو جل، ومن ثم فإن التفكير الإنساني برمته، ما هو إلا تفكير بالدراما أو من خلال الدراما. " ⁶⁰⁶

والدراما عموماً تقوم على نوع من الصراع والحركة والتنقل بين موقف وموقف آخر مناقض أو مخالف له ، فطبيعة الحياة تقوم على أساس درامي ، والشعر ببساطة كسائر الأنواع الأدبية تعبير عن الحياة أو بعضها بعبارة جميلة تتمثل قيماً جمالية ذاتية أو موضوعية ، وهنا نقف عند حدود ثنائية تبدو في حديها إشكالية فنية ، فالعمل الدرامي الروائي شكل متفرد - أو هكذا يبدو لي - من الأشكال الإبداعية العقلانية ، فالتفكير الدرامي تفكير موضوعي ، " ففي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي عامة " ⁶⁰⁷

والسؤال الملح ونحن بصدد دراسة البعد الدرامي في قصيدة الحزن السورية ، هل أدرك الشاعر السوري حدي هذه الثنائية ، أقصد (الذات والموضوع) أو (التفكير الموضوعي والتعبير الذاتي)؟ ، كيف له أن يعبر تعبيراً ذاتياً عن عالم تربطه به علاقات متبادلة ؟ هل أدرك أن الذاتي جزء من الموضوعي ؟ والأهم من ذلك هل أدرك العلاقات المتشابكة والمعقدة بين الطرفين ؟ ثم هل غلب في نتاجاته الإبداعية جانباً على آخر .

للأمانة فقد وقفت عند محاولات شعرية لشعراء سوريين شباب لم يدركوا حقيقة المعادلة بين الجانبين ، فنسي بعضهم الفني الذاتي منشغلاً بالموضوعي الفكري ، فتحول لا إلى قاص أو مسرحي ، بل إلى مؤرخ يتوقف عند حدود نقل المشهد مشفوعاً بعاطفته ، وآخرون فاتهم أنهم

⁶⁰⁵ - وردة في عروة الريح، نائر زين الدين، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق، 2019م، ص9-20

⁶⁰⁶ - العناصر الدرامية وتشكلاتها الفنية - قراءة في شعرية مغايرة - د. عدلي الهواري، مجلة: (عود الند الفصلية على الشائكة)

عدد 16 ، ربيع 2020 م .

⁶⁰⁷ - الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية عز الدين إسماعيل ، ص 352.

يعالجون موضوعاً خارجياً يقوم على التفكير الدرامي ، فطغت العاطفة وغابت الدراما ، وغاب عن الطرفين حقيقة أن الذات والموضوع معاً وما يربطهما من علاقات متبادلة يصنعان الموقف والشعور ، ويتجلى أحدهما بتجلي الآخر في وحدة فنية تكشف خصائص الجانبين، وتعبّر عن موقف المبدع من المعطى الدرامي في إطار الفلسفة الجمالية الحديثة .

ولست هنا في موقف التمثيل لهذه التجارب ، فهي لاشك تجارب تفتقر إلى النضج الفني الكافي لما فيها من نزعة تاريخية وإعلامية في نقل الواقع بتفاصيله وجزئياته ، بل لما فيها من سردية لا تقبلها العملية الإبداعية إذا كنا بصدد الحديث عن الشعر الحديث .

لكن هذا لا ينفي وجود تجارب شعرية اقترنت إلى حد بعيد من المعايير الجمالية المتفق عليها في البناء الدرامي ، وأودّ الآن أن أتوقّف عند قصيدة (مشاهد سورية) للشاعر ثائر زين الدين ، كي نتمثّل بصورة عملية كيف يتحقّق البناء الدرامي، سواء ما تمثّل منها في الإطار الفني أم في المضمون الكلي ، على أن النزعة الدرامية قد يتخلّلها رؤى شعرية تنتظر للمستقبل بعين التقاؤل والأمل ، وهذا ما يبعد الدراسة عن عنوانها وهو (الحزن) ، لكننا نعتقد أن التقاؤل بالمستقبل يولد من رحم المعاناة ، فنحن نتحدّث إذا عن الحزن وإفرازاته الوجدانية والشعورية أيّاً كان موقفنا منها. القصيدة بعنوان (مشاهد سورية) ، والعنوان بحد ذاته يحمل مدلولات إيحائية ويترك المتلقي أمام تساؤل ملحّ عن المشاهد التي رمى إليها الشاعر، هي مشاهد متعددة الجوانب تحمل في طياتها رؤية الشاعر لواقع الحرب التي عاشتها البلاد ، وهي مطوّلة تتألف من (33) مشهداً تمثل الصراع القائم بين طرفين، القوى الإرهابية التي استهدفت بحقدّها البلاد وعانت فيه فساداً وخراباً وقتلاً وتدميراً ، والضحية (أبناء الشعب) من دون أن يغفل الشاعر دور مقاومة أبناء الوطن من يستهدف وجودهم وهويتهم وانتماءهم ، فالمشاهد فرادى يحتدم فيها صراع داخلي بين قوتين ، كما أن تعدد المشاهد يعكس طبيعة هذا الصراع ، وقد استطاع الشاعر من خلال شعر التفعيلة سبك أسلوب فني جديد يمكّن من عرض أحداث بأسلوب بنائي درامي ارتقى فيه نحو شدّ المتلقي ، وإحداث فجوة عميقة في داخله.

وبعيداً عن الجانب التنظيري ، فإن الشاعر يدرك - كما يبدو لي - طبيعة البناء الدرامي بكل أبعاده أو معظمها ، ولا يعني هذا أنه وصل للمستوى الفني الذي وصل إليه كبار الشعراء المعاصرين الذين ارتادوا هذا النوع من الشعر، لكن محاولة الشاعر تبقى علامة فارقة ومميّزة بين المحاولات الشعرية الشابة الأخرى.

مشهد 1 608

يزنُّ شيخٌ ضريّرٌ فتى

بحزامٍ غريبٍ ، ويصرخُ :

" الله أكبر "

يوزّعُ قائدُ أغربةٍ

لعناصره

كاتماتٍبنادقَ قصِ

ويصرخُ :

" الله أكبر "

وتزرعُ أمّ

إلى جانبِ البيتِ زيتونةً

وهي تهمسُ : " الله أكبر "

يعكس المشهد لا صراعاً بين فكرتين فحسب، بل يتجاوز ذلك ليصور لنا صراعاً بين معتقدين ، وإن شئت فهو صراع بين فلسفتين، فلسفة الإرهاب بكل بشاعته ، وفلسفة شعب بسيط صادق شريف لاهمّ له إلا أن يعيش بسلام، وبالمجمل فهو صراع بين قوى الشرّ الدخيلة ، وأبناء الشعب السوري بكل ما يحملون من وداعة ورغبة بالحياة ، وتتمثّل الخاصية الدرامية في كل جزء من بناء المشهد ، فالمشهد عموماً ينقل لنا وقائع جزئية هي في حقيقتها بنية درامية لها خصوصيتها برغم ارتباطها ببقية الأجزاء صاغها الشاعر بأسلوب فني متميز ساعده في ذلك شعر التفعيلة.

وإذا نحن وقفنا أمام النسيج الفكري لهذه المقطوعة برزت أمامنا الطبيعة الحوارية الخارجية بين الشخص، والطبيعة الحوارية الداخلية التي تتحرك في الصورتين المتقابلتين والمتعارضتين ، والشاعر يدرك أن العمل الدرامي يعني الحركية من موقف إلى آخر ومن صورة إلى صورة تقابلها، ومن شعور إلى شعور آخر، كل ذلك في إطار الحدث الدرامي الذي يقوم عليه المشهد .

608 - وردة في عروة الريح : ثائر زين الدين ، ص 9.

واللافت للانتباه أنّ الشاعر يولّد هذه الحركة الأسلوبية من تصارع الأضداد وتصالبها ، وهو يقف عند حدود ما يولده الصراع بين النقيضين ليخلق حالة انفعالية لدى القارئ تدفعه لاستكناه حجم المأساة وفضاعتها .

يبدو ذلك على مستوى المفردات: (شيخ / فتى) ، (يصرخ / تهمس) ، (يوزّع / تزرع) ، (بنادق / زيتونة) ، (أغربة / جانب البيت) ، كما يبدو هذا الصراع على مستوى الحدث الجزئي ، فثمة حدثان جزئيان يمثلان واقعاً عايشه الشاعر كما عايشه أبناء سورية كافة (حدث توزيع الأحزمة الناسفة والبنادق والكاتمات على من غرّر بهم من الشباب ، و الأم التي تزرع جانب البيت زيتونة رمزاً للسلام) ، كما أن الشاعر يستطيع توظيف اللغة بمفرداتها وطاقتها الإيحائية وأزمنتها لخدمة المشهد الدرامي ، فالشيخ الذي يزتر الفتى شيخ ضرير ، وليس خافياً علينا تلك الدلالة الإيحائية التي تحملها كلمة (ضرير) ، فالضرير هو الأعمى ومن يعيش في الظلام لابد أن يكون ضريراً ، وهذا شأن خفافيش الظلام ، تحيا في الظلام وتنتشر الظلام ، وتمتص دماء الأبرياء .

واللافت للانتباه أن الشاعر ينهي كل جزئية درامية بعبارة (الله أكبر) ، وقد وردت التكبيرتان الأولى والثانية على لسان الإرهابيين (الشيخ الضرير وقائد أغربة) ، وفي نهاية المشهد على لسان (الأم) التي كانت تزرع جانب البيت زيتونة ، وهنا تبلغ لحظة التأزم الدرامي ذروتها ، فبون شاسع بين التكبيرتين ، فالتكبيرتان الأوليان اتخذتا شكل قناع يظهر بعداً درامياً يفضح تقنّع هؤلاء القتلة بالدين الإسلامي على سماحته ، وصدقه ، وعفته يكشف ما وراء هذا القناع من بشاعة المشهد مقروناً بأدوات الجريمة التي توزع ، وتكبير الأم التي تصور إدراك أبناء الشعب - معظمهم - لسماحة هذا الدين مقرونة بشجرة الزيتون التي تزرعها ، وأظن أنه من باب التعسف أن نقول إن الشاعر قد أسرف بشاعرية لغته حين رمز للسلام بشجرة الزيتون ، فشجرة الزيتون كانت ومازالت وستبقى رمزاً للسلام ، وقد يقول قائل : إنّ الحادثة في الشعر لا تقبل القوالب اللغوية الجاهزة والتقليدية ، كما لا تقبل الصور التقليدية المبتذلة ، فكون الزيتون رمزاً للسلام صورة تقليدية مبتذلة ، والصورة في الشعر الحديث تكشف عن علاقات تركيبية جديدة يخلقها الشاعر في سياق التعبير عن تجربته الشعورية والعاطفية ، وفي قول الشاعر (وتزرع أم إلى جانب البيت زيتونة) تقريرية تنمق البلاغة القديمة في شكلها ومعناها ، وفي هذا القول تعسف واضح وفقر بلاغي لا يدرك أبعاد الصورة ذاتها ، فالأم التي تزرع الزيتون لها دلالة رمزية موحية

، تتجاوز التقريرية بكل فاجتها ومباشرتها ، وتبدو الدلالة الإيحائية للأُم في فاعليتها الاجتماعية وبخاصة في المجتمع السوري، فالأُم هنا رمز لأبناء الشعب عموماً ، وقد تعني الأرض ، وقد تعني مجموعة القيم التي نشأ عليها أبناء الشعب، وقد تعني كل هذه المعاني مجتمعة ، وأظن أن الشاعر كان موفقاً حين اختار رمز (الأُم) الذي يفتح على آفاق من الإيحاءات والمعاني والمشاعر تترجم واقع البلاد قبل الحرب ، فلا أحد أُلصق بالإنسان وأقرب إليه من أمّه ، وحين يتشرب الإنسان قيماً نشأ وترعرع عليها وآمن بها ، فاستقرت في وجدانه ، تكون كالأُم قريباً إليه ، ومن خلال تجميع جزئي المشهد التخيلي تتضح لنا القيمة الفنية للصورة ، فالسلام والرغبة فيه والتطلع إلى حياة لا قتل فيها ولا دماء جزء رئيس من ثقافة الشعب السوري الشريف، وهذا المعنى لا يتضح لو قال الشاعر مثلاً (ويزرع رجل إلى جانب البيت زيتونة) ، ثم إن الاعتراض المفترض على الصورة ، يقوم على تفكير قاصر بجمالية الصورة الشعرية ، فالحادثة تفرض علاقات غير مألوفة بين طرفي التشبيه ، لكنها لا تتناول الدلالة الإيحائية للمفردة (المشبه أو المشبه به) ، والتجديد لا يعني بحال من الأحوال الانفصال التام عن الموروث ، إنما هو إعادة خلق له يستكنه أبعاد الواقع ، في ظل فلسفة جمالية ذاتية ، ترصد بعين مبصرة طبيعة المعطى ، فلا ضير إن أعاد الشاعر قيمة جمالية في تشكيل جديد يعكس رؤيته ويتماهاى مع عواطفه.

ثم إن الصورة تكتمل إذا نظرنا إلى مكوناتها وخصوصيتها التي تتبدى لنا من خلال تقابلها مع الصورة النقيضة ، ويتضح هذا حين ننظر إلى كلمتين متقابلتين في صورتين متناقضتين تماماً، وهما (تهمس / يصرخ) ، مع أن الصراخ كان في الصورة الأولى صراخ تكبيرة (الله أكبر) ، والهمس كان في الصورة المقابلة همس تكبيرة ،

فالصراخ يتسق مع المفردات التي ساقها الشاعر (بنادق / حزام / قنص) ، كما أن الهمس يتسق في دلالته مع زراعة الزيتون، وهنا تقابل آخر بين الصراخ وما تحمله الكلمة من معاني العنف ، والهمس وما تحمله الكلمة من معاني الوداعة والسكينة ، وعند هذه الثنائية الحدية بين المتقابلات يتولد الحزن في أجلى صورته، فلو ذكر الشاعر الصورة الأولى فقط أو الثانية فقط لعرفنا بما هو معروف ، والصورة لا ترمي في الشعر الحديث لتوضيح الواضح وزيادة معرفتنا به، إنها تسعى دائماً للكشف عن الباطن غير المدرك، من خلال الجمع بين حقيقتين، وهكذا تستكشف الصورة عند الشاعر شيئاً مامُتَّعَدٌ شئياً آخر، وإدراك غير المدرك لا المزيد من

إدراك المدرك ، وباختصار فالشعور (الحزن) يظلّ غامضاً مبهماً ما لم يتشكل في صورة ، وهو بذلك جعلنا نشاركه حزنه من خلال الإثارة المختلفة في تفعيلاته المنوعة .

والشاعر في مطولته يتحرّك في ثلاثة أزمنة (الماضي والحاضر والمستقبل) ، وهذا أمر يقبله العمل الدرامي عموماً ، فما بالك إذا كنا نتحدث عن شاعر يطوّف بخياله في الفضاءات الثلاثة ، فطبيعة المشهد السوري في أثناء الحرب فرضت على الشاعر كما فرضت على الإنسان العادي أن يعقد مقارنة بين ما كان وما يحدث وما يمكن أن يحدث ، وفي هذا الربط يتكشف إدراك الشاعر لمبررات هذا التوحد بين الأزمنة ، ويتضح البون الشاسع بين الماضي والحاضر ليكشف أسباب تلك الحرب.

والمشهد الأول يمثل فضاء زمنياً واحداً وهو الحاضر بكل قتلاته ، باستخدام صيغ المضارعة (يزتر / يوزع / يصرخ / تزرع / تهمس) ، نقول هذا مع لفت الانتباه إلى توازي الحاضر الدرامي مع الحاضر الواقعي لينسجم الصراع وتتولد الحركة الداخلية من تصالب وتناقض مدلولات الأفعال المضارعة ، فاستمرارية الإرهاب وحضورها في المشهد الدرامي يقابله استمرارية الرغبة في السلام من طرف (الأم) التي أخذت في سياق المشهد فاعلية دلالية تعبّر عن رؤية الشاعر وتفكيره ، لكنّ العمل الدرامي عمل فكري حتى لو تداخل فيه الذاتي مع الموضوعي والخارجي مع الداخلي ، هو بالنهاية يطرح فكراً من رؤية شعرية تحمل في طياتها فلسفة الشاعر الحياتية وقدرته على بناء مفردات الحياة أو إعادة تشكيلها ، فما بالك إذا كانت القضية قضية وطن وشعب وانتماء وهوية ، فالتفكير الدرامي السليم لا ينفصم عن الواقع ، ولا ينبغي له ذلك ، فالدراما تصوير لروح الواقع وكشف عقلاني لأبعاده ، فلا بدّ أن يلتحم الشاعر بواقعه لا التحام المسرحي أو القاص ، ولا التحام الإعلامي والمؤرخ ، بل التحام المبدع الذي لا يكتفي بالفكر وحده ولا الفن وحده ، بل التحام المدرك لطبيعة العلاقة بين الطرفين، حتّى لو طغى طرف على آخر بما يمليه عليه طبيعة الحدث الدرامي وأهميته وشكل التعبير عنه.

وهنا نقف عند سؤال مهم، هل نقبل من وجهة نظر درامية أن ينتهي المشهد نهاية مثالية؛

فنقنع بشجرة الزيتون مقابل البنادق، والكاتمات والحزام الناسف؟

نستطيع أن نرى المشاهد في نسيج درامي واحد؛ فالشاعر يدرك عدم جدوى الزيتون إذا لم تساندها قوّة تدفع عن الوطن غائلة العدوان، أدرك ذلك بحسّه الدرامي ووعيه بضرورة المقاومة، وحين ينهي المشهد بـ : " الله أكبر " على لسان الأم (الرمز) فإنما يبني جسراً بين المثالية

والواقعية، بين الزيتون والرصاص، بين الضعف والقوة، بين الاستسلام والمقاومة، وتبقى الله أكبر - نهاية المشهد الأول وبداية للمشهد الثاني - صرخة تُمثل إدراك الشاعر لمفهوم المقاومة ببعدها الوطني ، وهذا ما نراه في المشهد الثاني :

مضى ولم ينظر إلى الوراء

مضى كأنّ العمر في راحته

حفنة ماء

والشاعر ينحو منحى الواقعيين الجدد في التناول بغد أفضل ، ففي المشهد الثالث يرسم لنا الشاعر صورة للزوجة أو الحبيبة وهي تطلب إلى زوجها أو حبيبها المقاوم ، أن يعود إليها ليشتركا في هزيمة الموت وينجبان جيلا يعيش زمناً بهياً

تعال فقد نهزم الموت

في نطفة سأخبئها في عروقي

ننذرنا لزمان بهي

وقد يبدو للوهلة الأولى غياب المبرر الدرامي لاستعادة الماضي ، إلا إن كانت هناك ضرورة درامية أملت على الشاعر إلقاء الضوء على مساحة ماضوية معينة ، ونحن ننطلق من هذه الحقيقة ، فلا بدّ أن نستكشف فاعلية الماضي بالحاضر ، ولولا هذه الفاعلية لجاز لنا اتهام الشاعر بالحكائية الفوضوية التي لا يسمح بها البناء الدرامي للنص ، فالماضي لا يحقق فاعليته الدرامية إلا إذا كان حاضراً في قلب الحدث الحاضر ، خالقاً أو محرّكاً أو موجّهاً لحركيته وهذا يلزم الشاعر أن ينتقي من المشهد الماضوي ما يراه مناسباً لهذه المهمة ، وبذلك يخلق حركة دورانية ويوازن بين معادلة الفعل وردّ الفعل بين الثابت والمتحوّل ، ولست هنا في موقف يسمح لي أن أخوض مفصلاً في ازدواجية الثابت والمتحوّل ، لكنني لا أتحدّث عن ثابت مطلق ومتحوّل مطلق ، فالحدث الدرامي - ماضياً وحاضراً - متحوّل للحظة حدوثه ثابت للحظة انقضائها ولم أطلق صفة الثبات على الماضي الدرامي في النص لمجرد انقضائه بالنسبة للحاضر ، بل لأن الماضي الدرامي شهد تجانساً في ماهيته لا في حركيته جعلت منه فعلاً من منظور الشاعر ، كما ان الحاضر الدرامي شهد تجانساً في ماهيته لا في حركيته جعلت منه رد فعل ، وهنا يبدو طرفاً

المعادلة بين الماضي الفعل والحاضر رد الفعل ، وإن كان ردّ الفعل يتخذ أشكالاً مختلفة، ولنوضح ما ذهبنا إليه نتوقف عند المشهد 6 من القصيدة ذاتها⁶⁰⁹:

ووالدي لم يكمل الواحد والسبعين

عاش حروباً سبعة

تروي لنا الجدّة:

لا أعلم من قاتل في لبنان

أسطولاً ورجعيين

لكنّه كان فتى ما طرّ بعدُ شارباهُ

عاد مسكوناً بوديان

جبال.....

فالماضي على لسان الجدّة يبدو خالقاً من منظور الشاعر للحاضر الذي يمثّله المشهد الأول ، وكأنّني به أراد أن يعقد مقارنة بين ماضٍ مقاوم ، وهجمة الإرهابيين على البلاد، ليكشف أبعاد الحرب التي شنت على الوطن ، وهذا ما جسّدته شخصية الأب نفسه :

ليتّ الجسم ظلّ مكفناً بالثلج

في الجولان.....

ليتّ العين ذابت في التراب وما رأّت

ولداً يقاتلُ أهله.....

وأباً يزترّ طفلةً بالموت.....

وهكذا يربط الشاعر بين الماضي والحاضر والمستقبل في نسيج درامي فيخلق فضاء تتداخل فيه حدود الأزمنة الثلاثة ، ويكشف عن رؤيته تجاه المشهد السوري بعموميته وجزئياته، ويتحرك بين الأزمنة الثلاثة في أمكنة متعددة محققاً وحدة البيئة الزمكانية وانسجامها .

⁶⁰⁹ - وردة في عروة الريح : ثائر زين الدين ، ص 15.

- قصيدة : (عاد النهار إلى مده) ⁶¹⁰ للشاعر عبد الكريم يحيى عبد الكريم:
وسندرس من خلالها المدينة ورمزية الوطن في شعر التفعيلة، إذ تشغل المدينة حيزاً مهماً من
انشغال شعراء التفعيلة بها؛ لما تمثله المدينة من مكان جغرافي له حضوره في حياتهم؛ وما تعنيه
من أبعاد نفسية وعلاقات وجدانية تربطهم بها في تعبير واضح عن النزوع الوطني .
في شعر التفعيلة، وما تعنيه من دلالات رامزة تعكس الحالة النفسية والرابطة الوجدانية لدى
الشاعر .

بداية نتوقف عند العنوان لما يكتنز به من حمولات موحية بمتن النص ، ذلك أن العنوان يفتح
أفق التأويل على إمكانات توقع النص الشعري في مضامينه ؛ فما الذي تُحيل عليه دلالات العنوان
التي جاءت وفق بنية لغوية فعلية مكوّنة من:

فعل ماضٍ + اسم + شبه جملة ، وهذا البناء اللغوي للعنوان إنما يُعبّر عن رغبة الشاعر في
ما تحقق من فعل تحرّر للمدينة من الإرهاب الذي كان يسيطر على بعض أماكنها :

ماسّ على الميماس

يكفيك ما عاقرت من ليل النحاس

حان الإياب إلى ضحى وردٍ وديك الجنّ

والى شذا آل وعطر البنّ

والى الرؤى الأولى ودغدغة النحاس

إنها الحالة الناقصة إلى العودة، وقد ابتعد الشاعر مُرغماً عن مدينته الحبيبة إلى قلبه، وها هو
يتوق إلى تلك التفاصيل في حياة المدينة من شخوص تاريخية ومعالم أثرية ومهن معروفة في
المدينة ، ليكون المأمول جديداً في غد الشاعر :

أصحو على زهرٍ جديدٍ

أندى به أزهو به والأرض تزكو من جديدٍ

يا غبطةً تحتلني

الورد أجّ من الرماد

والفلّ صبار أبي

لكنّه يبقى حياً طاهراً كخطا نبي

⁶¹⁰ - الأرض تزهر من جديد : عبد الكريم يحيى عبد الكريم ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2013 م ، ص84.

فرحٌ عظيمٌ ينتضيني مثل سيف
من يزدهي بدم الحنين كدمعتين ؟!
أصبحتُ راويةَ النهار
فرحاً بضوء الأرض تيزغ من جديد
يهبُ الوليدُ إلى الوليدُ
رحلَ الظلام

يُعبّر الشاعر عن حالة الفرح التي تعتري كلّ مسامة من روحه وجسمه ، وهو يعود إلى مدينته التي عادت مُطهّرةً من الإرهاب، ومظاهر الشر التي كانت من جرّاء جرائمهم ، إنها ولادة جديدة يعيش الشاعر مرحلة مخاضها، وهو ينتشي بفرحة لا حدود لها بعودة النهار وزوال الظلام .
إن عودة الشاعر إلى مدينته ليست مُجرّد عودة إلى بيت ربما لم يجده، إنما كانت بالنسبة إليه عودة الروح كما يشعر بها الشاعر، وقد جاء ذلك بأسلوب حدائي جديد أسهم شعر التفعيلة في ألقه يقول الشاعر :

أصحو على وعدٍ جديدٍ
وعداً أرى في كلّ عصفورٍ يطيرُ
وعداً أرى في طفلةِ القرميدِ تبني عشّها
إني لأشعرُ أنّ روحاً ثانيةً
في داخلي
يا باديةً
إنّا خلّقنا من جديدٍ

إنه التعبير عن مظاهر الحياة بما تحفل فيه القصيدة من أفعال دالة على الحركة والاستمرار :
(يطير، تبني، أرى، أشعر) وغير خاف ما تحمله تلك الأفعال من إشارات إلى الحيوية والنشاط والتجدّد على المستويين النفسي والمادي معاً ، كما ترمز مفردة الطير إلى تنسّم الشاعر هواء الحرية التي كان محروماً منها :

كان الظهورُ على صعيد آخرٍ زهرٍ رغيدٍ
كان العبورُ إلى فضاءٍ آخرٍ كهلالٍ عيدٍ
كنشيد أرضٍ تحتفي ببذورِها

ونظافها أعراسها

رجع النهار إلى مداه

صوّر الشاعر عبد الكريم المدينة، وهو بعيد عنها ؛ فالمدينة لديه مُتخيلة عاطفية لا حقيقة حسية ملموسة .

قدّم الشاعر عبد الكريم لنا صورة المدينة من واقع الأمنيات التي يرغب في بلوغها ، والغايات التي يطمح إليها .

نجد المعجم اللغوي لدى الشاعر عبد الكريم اتسع في نطاق التعبير عن الفرح والزهو .
فقد تجاوزت الحال الراهنة إلى أفق المستقبل المُتمنى .

لجأ الشاعر عبد الكريم إلى استدعاء شخصية الشاعر: (ديك الجن وورد) وقصته معها مشهورة، وقد انتهت نهايةً مأساوية، وهنا نرى أنّ الشاعر أراد التعبير عن غير أن يُفصح عن هول ما حلّ بالمدينة على أيدي الإرهابيين الذين حاولوا أن يقتلوا الحبّ في المدينة .

وأخيراً جاءت القصيدة مؤكدة حقيقة واحدة ، وقناعة تبدو راسخة بأنّ النصر حليف المدينة ، وأنّ الإرهاب زائل لا محالة، وهو ما صار فعلاً واقعاً، وحقيقةً شاهدةً على أنّ وعي الشعراء للواقع كان وعياً يستشرف المستقبل بأفاقه المفتوحة على رؤى الخير والحق والجمال .

- بناء الأسلوب في قصيدة: (مارد الزنبق أغفى)⁶¹¹ للشاعر: لويس رزق

تشكّل القصيدة الديوان كلّهُ ، وهي قصيدة تنمّ على فاجعة والد بموت ابنه بسبب خطأ طبي ، وهذا الحدث يخلق في نفس الأب الشاعر صراعاً نفسياً يجعل منه إنساناً يعيش فاجعة الفقد التي يسجلها الشاعر في ذاكرته إلى الأبد، وهذا الفقد لجسد الابن الميت يحاول الشاعر أن يبقيه في ذاكرة الناس، عبر قصيدة ملحمة جاءت في ستة وعشرين نشيداً، وفيها تحول الفقد إلى بطل ملحمي يدخل عالم الأسطورة عبر استعادة الشاعر مراحل ابنه الحياتية منذ الطفولة حتى الرحيل الذي كان نتيجة خطأ طبي، إذ يؤسس الشاعر قصيدته على متواليات إشارية تقوم على المقابلات الثنائية وفق الآتي :

على مستوى المفاهيم ثمة صراع بين الطبيب غير المكترس ، والأب الشاعر الذي يرغب بشفاء ابنه مما يُعاني من مرض، إنها ثنائية الحياة والموت التي تتبدى في صورة الابن الذي

⁶¹¹ - مارد الزنبق أغفى: لويس رزق، دار المجد، دمشق ط2 ، 2000م

يتحول إلى مقابل للبطل الأسطوري، وقد قدمه الشاعر أنموذجاً للتفوق والذكاء على جميع أقرانه في الدراسة يشهد له أنه حصل على شهادة الطب، وهو يُقبل على الحياة بشغف ورغبة فيها، يتجلى ذلك من علاقته بصديقه ميساء التي يربطه بها علاقة عاطفية، يُقابل هذا البطل الأسطوري للابن الفقيد بصورة الإنسان السلبي الطبيب المعالج الذي يُشبهه بأشنع صورة، وهي صورة الخنزير البري الذي يُجسد الفعل الشرير الذي يقضي على الحياة وما فيها من مظاهر الخير والجمال، إن الشاعر كما يقول خليل موسى في تحليله عتبة عنوان القصيدة: (مارد الزنبق أغفى)⁶¹² لا يدين الطبيب المعالج، وحسب، بل في هذا الخطاب يدين العصر كله، يقول: " في العنوان صورة أخرى من التداخل بين الموت والحياة ف مارد الزنبق صورة من صور الحياة المتأججة، ولكن الفعل الماضي (أغفى) جاء ليضع حداً لهذه الحياة بانتصار الموت والشر والرزيلة على الحياة والخير والفضيلة، وكأن الشاعر يدين بهذا الانتصار العصر دون أن يقول ذلك مباشرة "⁶¹³ يقول في المقطع الموسوم بـ:

(أصداء الوداع):

حسبنا من أساك أنك جلاً..... دُ المحييين خصم ما نستطيع

مارد أنت مارّد ليس يُنجي من يديه الترغيب والترهيب⁶¹⁴

وفي استخدام الشاعر للفظ مارد دلالة على رغبة الشاعر في تقديم الأنموذج الأسطوري للموت الذي تجسّد بفعل خطأ طبي، والمارد قوة خارقة تتجاوز إمكانيات البشر، ويقف الإنسان أمامها عاجزاً ليس أمامه سوى التسليم والقبول بفعله، وللصيفة الاشتقاقية التي جاءت على وزن اسم الفاعل دلالتها النفسية واللغوية في آن معاً، إذ إن دلالة اسم الفاعل هنا أفادت قدرة الموصوف على إحداث الفعل، وفاعليته في التأثير المتحقّق الثابت لا المتغير، وهو ما يُفيد بتأكيد الموت الذي أودى بحياة ابن الشاعر، وهذه الحقيقة تنعكس على بناء القصيدة وأسلوبها الذي جاء انعكاساً للحالة النفسية، والموقف الشعوري الذي يعيشه الشاعر حقيقته التي تبدو صادمة، وهذه الصدمة تنعكس على أسلوب بناء القصيدة التي تجلت عبر هذه الأنماط الأسلوبية في التعبير التي جاءت متناوبة بين:

⁶¹² -مارد الزنبق أغفى: لويس رزق، دار المجد، دمشق، ط2، 2000م

⁶¹³ -قراءات نصية في الشعر العربي المعاصر في سورية: خليل موسى، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب،

دمشق، ط1، 2012م ص211.

⁶¹⁴ -مارد الزنبق أغفى: لويس رزق، ص16.

السرد — الوصف

الشعر العمودي — شعر التفعيلة ، وقد أشار خليل موسى إلى ذلك بقوله: " ثمة تداخلات بين السرد والوصف الشعريين، وثمة تداخلات وتنويعات في الشكل الموسيقي بين شعر التفعيلة والشعر العمودي، فلويس رزق شاعر عمودي، ولكنه يستخدم تفعيلة : (فاعلاتن) في التمهيدات التي يُشبهها بالجوقة في العمل المسرحي القديم بهدف الشرح، وإكمال ما بعدها ، ثم يعود في بنية الأناشيد إلى وزن بحر الخفيف" ⁶¹⁵

وهذا الانتقال من نمط التعبير من خلال البيت إلى التعبير بشعر التفعيلة بتقديري مرده الحالة الانفعالية للشاعر التي تبدو في حالة متأرجحة بين متناقضات تتمثل عبر ثنائيات الأضداد التي تبدو وفق المتواليات الآتية :

على المستوى العاطفي بين :

حب الابن ————— كراهية الطبيب المعالج

وطبيب بادي البشاشة والأنس.....س أنيقٌ لكنَّهُ ذئبٌ شاته

كَانَ رَثُّ الضَمِيرِ كَالظِّلِّ الْخَا.....وي يمرُّ الموتُ من فجواته ⁶¹⁶

على مستوى المفهومي بين :

الخير ————— الشر

على مستوى التشخيصي :

الإنسان مُمثلاً بصورة الابن ————— الحيوان متجسداً بوصف الخنزير البري يقول الشاعر

لويس:

لم يكن في البالِ يا تلكِ الدروب

أَنَّ في الغابةِ خنزيراً سيودي بالحبيب

فالجراحُ القاتلة

شربَ الزهرِ دماها حاملاً تذكّارها ⁶¹⁷

⁶¹⁵ -قراءات نصية في الشعر العربي المعاصر في سورية: خليل موسى، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،

ص212.

⁶¹⁶ - مارد الموت أغفى : لويس رزق، ص91

⁶¹⁷ - المصدر نفسه، ص 69.

على مستوى الأسطوري بين :

الإنسان ———— مارد

كما يبدو البناء الأسلوبي في هذه القصيدة من خلال تغيير حرف الروي الذي يتنوع بين أناشيد القصيدة التي جاءت في ستة وعشرين نشيداً مسبوقاً بتمهيد عنونه بـ (أصداء الوداع) وقد توزعت هذه الأناشيد على مراحل زمنية تصف سيرة حياة الابن الفقيد منذ طفولته حتى وفاته، مروراً بمسار حياته التي أضاء الشاعر الأب على بعض جوانبها من مثل علاقة حبه بصديقه : (ميساء) التي استغرق وصفها أربعة أناشيد من النشيد التاسع حتى النشيد الثاني عشر (9 - 12) بينما خص النشيد الرابع عشر لذكر تخرجه في كلية الطب، بينما جاءت الأناشيد من (21) الحادي والعشرين إلى (23) الثالث والعشرين في سرد صراع الشاب مع المرض، ومن ثم تنتهي القصيدة الطويلة التي أشبه ما تكون بالملحمة الشعرية بالنشيد (24) الرابع والعشرين الذي يصف فيه مظاهر تشييع الابن وجنازته التي ختمت بها حياة الابن الطبيب، غير أنها أبقت مواجع مأساتها في قلب الشاعر الذي يتجرع فجائية الموت في أقسى صور فقد فيها فلذة كبده، وأخيراً تُشير إلى أن أسلوب بناء هذه القصيدة التي جاءت عبر مقاطع متوالية يُذكر القارئ بأسلوب الشاعر اللبناني جبران خليل جبران في قصيدته المطولة بعنوان: (مواكب) التي غنت مقاطع منها السيدة فيروز، وهي قصيدة قائمة على التضاد، ومن أبياتها:⁶¹⁸

هل تخذت الغاب مثلي منزلاً دون القصور؟
وتتبعت السواقي وتسلفت الصُخور

ونخلص من خلال دراستنا هذه القصيدة الديوان إلى تأكيد الخصوصية الأسلوبية التي لجأ الشاعر إليها ، وقد شكّلت ملمحاً من ملامح نضج تجربته الشعرية التي أسهم فيها شعر التفعيلة بشكلٍ جلي وواضح .

جمالية بناء أسلوب القصيدة الومضة

يتبدى الاشتغال على بناء النص في شعر د. شاعر مطلق الذي يسعى إلى ابتداع أساليب في التعبير الشعري غير مسبوقة، وهي أساليب تقوم على إعادة هيكلة النص وفق متوازيات تبني على المقارنة بهدف إبراز جوانب التشابه والاختلاف، وهو أسلوب لم نجد ما يُماثلته

⁶¹⁸ - مواكب: جبران خليل جبران: عبد الحميد سليمان، دار البيق، اللاذقية، 2011م، ص 88

في الشعر المعاصر إلا لدى الشاعر العراقي محمود البريكان، وهو شاعر عراقي من جيل الشاعر بدر شاكر السياب معاصر السياب، وهو ما أشار إليه د. وليد العرفي في سياق مقارنة أجراها بين الشاعرين في هذا المجال، مبيناً الهدف من تلك المقارنة بقوله⁶¹⁹: "الهدف من هذه المقارنة هو استكشاف تلك المحاولات الريادية في مجالها، ذلك أن سفينة الشعر الحديث تسير بلا قبطان".⁶²⁰

ويحاول البحث أن يبين تلك الريادة من خلال الحقائق التاريخية: "إن لشيوع هذه التجربة أو تلك و مدى تأثيرها في الآخرين معيارية السبق مع ما للمعطى التاريخي من دلالة مهمة في ذلك السبق، و مراعاة منا للعلمية و الموضوعية و توخياً للدقة و الحيادية التي نحاولها، فإننا نراعي التاريخ في تسلسل النصين المدروسين، و لنبدأ بدراسة قصيدة الشاعر العراقي : محمود البريكان عنوانها : (قصيدتان متوازيتان)⁶²¹: وما يعيننا هو القصيدة الثانية للشاعر الدكتور : شاكر مطلق التي يقول فيها :⁶²²

- ب -

- أ -

((لمبة)) هذا الجسد

((لمبة)) هذا الجسد

من خلايا الطاقة الأولى

من خلايا النشوة الأولى

يفيق

يفيق

أم يوافيه احتراق

أم يوافيه اشتعال

و هو في نصف الطريق ؟

و هو في ليل الحريق؟

يبدو انشغال الشاعر بالبناء الأسلوبي جلياً في هذه القصيدة التي أقرب ما تكون إلى شعر الومضة، إذ تقوم القصيدة على تناظر بين عمودين ب، وهي مقطوعة شعرية قامت على بناء أسلوب يعتمد التناظر بين العمودين: (أ) الذي يُمثل المقطع الأول في القصيدة، والعمود الثاني (ب) الذي يُشكّل العمود الثاني الذي يتوازى مع العمود الأول

⁶¹⁹ - مجلة الناقد العراقي لـ د. وليد العرفي حوله بتاريخ 2020/6/12م، ص2

⁶²⁰ - نظريات ودراسات تطبيقية في النص الشعري: د. نزار عشي، ص71.

⁶²¹ - القصيدة المعاصرة وأسلوبيتها: عبد الحميد سليمان، دار اليمق، اللاذقية، 2020 م. ص 51.

⁶²² - ذاكرة القصب: د. شاكر مطلق، القسم المعنون ب: ذاكرة الطين و الضياء، دار الذاكرة، حمص، ط2، 2000م، ص90

ويتشكل كل من العمودين حسب مكوناته البنائية من
بلغ عدد الكلمات في: (أ) و (ب) ثلاثين كلمة موزعة حسب الآتي :

الأفعال	الأسماء	أسماء الإشارة	الضمائر المنفصلة	المتصلة	النعت	حروف العطف	الجر	الاستئناف
4 مضارع	16 اسماً	2	2	2	2	2	4	2

يكشف بناء القصيدة وفق هذا التنوع بين الأفعال والأسماء في العمودين : (أ) و (ب) عن وعي الشاعر للتجربة التي يخوضها ، إذ تقوم على تناظر شكلي يعتمد ثنائية تتوازى فيها المكوّنات اللغوية في العمود أ مع المكونات اللغوية في العمود ب من خلال تقابل الأسماء والأفعال و الحروف ، إذ يتكون كل عمود من خمسة عشر كلمة موزعة توزيعاً متعادلاً من حيث الصيغ .

المقطع (أ) كما في المقطع (ب) ينقسم إلى :

الضمائر		الأسماء			نوعه	
متصل	منفصل	نكرة	معرفة	اسم إشارة	مفرد	جمع
هو	((هو))	لمبة اشتعال نصف	الجسد الطريق	هذا	الطاقة الأولى	خلايا

يعكس هذا التقابل رغبة الشاعر في خلق أسلوب جديد في الصياغة التي تركز إلى جانبين الجانب الأول: من حيث الشكل: تهدف العناية بالجانب الشكلي إلى استثارة حاسة البصر بواسطة العين التي يروق لها هذا التناظر الأسلوبي في الشكل القائم على التماثل بين العمودين وفق هندسة تتكامل فيها القصيدة في إطارها الفني العام، وكأنما الشاعر بهذا الأسلوب من الصياغة يعكس تكوين الخلق البشري القائم على التناظر والتوازي ما جعل الإنسان في أحسن خلق، وأقوم شكل كما يصفه القرآن الكريم: " لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ"⁶²³

الجانب الثاني: من حيث اللغة التي يلجأ فيها الشاعر إلى اقترانها من حقول متنوعة تجمع بين معارف العلوم المختلفة المصادر من جهة، كما تتسم بأنها من ألفاظ الحياة المعاصرة، وبهذا التكامل بين جانبي الشكل والمضمون تنهض القصيدة بأسلوب جديد يبدو فيه النص الشعري

⁶²³ - القرآن الكريم: التين/4

محققاً تفردّه وتميز بنائه الأسلوبي على مستويي الشكل واللغة، إذ يقوم البناء الشكلي على تشابه المطلع الذي جاء في : التركيب : لمبة هذا الجسد الذي يشير إلى أن بنية التكوين البشري الذي يربط بينه وبين المنتج الحضاري المادي : (لمبة) ، و في هذه الإشارة يجمع الشاعر بين الإنسان والتقنية الصناعية التي أنتجها العقل البشري ، وذلك بالجمع بين المحسوس لمبة والمجرد الروح التي تمثل لمبة في النص ، وهي تُحيل على فكرة الولادة التي تقوم على علاقة السبب و المُسبّب، وقد قامت العلاقة في هذه القصيدة على تلك الثنائية وفق التناظر الآتي:

النتيجة _____ السبب

الجسد المضىء _____ النشوة الأولى

يُلاحظ وصف الشاعر للنشوة بالأولى الذي جاء على وزن (اسم التفضيل) المؤنث، وذلك ليُضفي عليها بُعداً مثالياً يرتقي من خلاله بالإنسان إلى عالم الخير و النور، و نوازع الوجدان الطيبة، كما تعكس الصيغة بالدلالة التأنيث على مقدرتها على العطاء والنماء والتجدد.

و يعكس التماثل بين العمودين الحالة الشعورية للشاعر الذي بدا متسائلاً عن سر المآل الذي ينتهي به فعل التخلق لهذا الجسد اللمبة ، وقد منحه صفة المنتج الحضاري رغبة من الشاعر في إضفاء العصرية على إنسان الزمن الذي يبدو مُستهلكاً في ضرورات الحياة، ومشكلات الواقع ، وهو ما يجعل لتساؤل الشاعر دلالة نفسية لا تُخفي عمقها الفلسفي الذي ، وإن بدا سهلاً واضحاً غير أنه يُضمر دلالة عميقة في محاولة إيجاد جواب لسؤال يطرحه الشاعر على متلقيه بهدف إشراك المتلقي في الاشتغال الفكري بهذا السؤال الذي تكمن فيه ومن خلاله براعة الشاعر الأسلوبية التي عبّرت عن قدر كبير من التساؤلات بأقل عدد من الكلمات، وهنا تتكشف جمالية النص الأسلوبية ليس من خلال التنظيم الشكلي لبناء القصيدة، إنما من خلال ما تتضمنه الدلالات العميقة للقصيدة التي تُريد التعبير عن حياة الإنسان (الجنين) التي تبدأ بالتشكل وفق مسارها النمائي، وهذا الجنين الذي ينمو شيئاً فشيئاً يتخذ ماهيته باسم الإشارة الذي يعني اتخاذ هذا الجنين حيزه في الوجود عبر تركيب (هذا الجسد) ما يُشير إلى حقيقة الفعل المتحقق الذي اتخذ دلالاته في عملية التخلق الذي أعيد تشكيله من خلال الإحالة على عناصره الأولى التي عبّرت عنها شبه الجملة: (من خلايا) وهذا الجمع يُحيل على التعدد الذي تشكّل منه الجسد من خلال حالة استقرار وسكون أكدتها دلالة التركيب الوصفي: (النشوة الأولى) عبر مسارها الذي لا يسير وفق تصاعد متسلسل سهل بما يعترض التخلق من مشاكل وعوائق في مراحل تشكيله، وهو

ما عبّر عنه أسلوب القطع الذي أشارت إليه (أم) بما يفيد الكشف عن التحول الطارئ على المستوى النفسي الذي يعني في إحياءاته تغيير الحدث من الصعود إلى الهبوط، و من الحركة إلى السكون، وهو ما يبدو في على مستوى اللغة من خلال إنابة الضمير عن الاسم الظاهر في النصف الثاني من القصيدة في قوله :

أم يوافيه اشتعال و هو في نصف الطريق ؟

ويرأي أن غياب الاسم الذي هو علامة تسم المسمّى وتدل عليه بالضمير، إنما هي إشارة واضحة على مآل هذا الوليد الذي تتعطل فيه حركة التطور بما يعتريه من إحدى حالتين: (الاشتعال) أو (الاحتراق) عبر مساره الممتد من لحظة الولادة حتى الموت.

يبدو الشاعر في هذا البناء الأسلوبي للنص مختلفاً عما سبقه من الشعراء الآخرين في شعر التفعيلة ما يمكن عده تجديداً حقيقياً في بناء القصيدة المعاصرة عبر عملية التوازي التي لجأ إليها الشاعر، وهي على الرغم مما تبدو في الشكل من السهولة والبساطة غير أنها لا تخلو من عمق فكر، ومهارة في التعبير، وتكشف عن مقدرة شعرية مألوفة للنظر جاءت في أسلوب بنائها معتمدة على التوازي في الشكل الذي وإن بدأ بعمودين يفيدان التباعد والاختلاف إلا أنه ينتهي إلى نقطة النقاء واجتماع تشيران إلى الدلالة ذاتها، وقد استطاع الشاعر عبر هذا التشكيل في بناء الأسلوب أن يثير القارئ، ويحفّز لديه ملكة التفكير بما طرحه من سؤال الختام الذي جاء سؤالاً مفتوحاً تكثر فيه الاحتمالات، وكلما كان النص قادراً على طرح الأسئلة دلّ ذلك على جماليته ، وتأثيره في المتلقي، وهو ما يعكس نضج التجربة الشعرية وارتقاء النص الشعري على المستويين: الفني والفكري في آنٍ معاً .

الخاتمة والنتائج

الخاتمة والنتائج :

وأما وقد وصل البحث إلى غايته في تحقيق رؤية عامة عن بناء أسلوب القصيدة في شعر التفعيلة السوري ما بين عام 2000م حتى 2019م ؛ فإنه يتوجب بداءة أن أشير إلى أمرين:

الأمر الأول - أن العامل الزمني ليس الفيصل في هذا البحث، وما تمت دراسته من نماذج شعرية لا يُغطي مساحة الشعر المنتج في هذه المدة الزمنية، وهو ما يجعل الحكم على التخمين والتخصيص، لا التأكيد والإطلاق .

الأمر الثاني الذي ينبغي الإشارة إليه فيما يتعلق بالنزعات الأدبية في النص الشعري؛ أن ميل الشاعر في قصيدة ما إلى نزعة مُحددة لا يعني بالضرورة أنه ينتمي إلى المذهب بصفة عامة، ولكنها الحالة الشعرية، والموقف النفسي ربما يكونان وراء اختياره النمط الأسلوبي؛ فمسألة التيارات الأدبية ليست قارة، وقاعدة ثابتة، إذ من الممكن أن تتنازع الديوان الشعري الواحد أكثر من نزعة أسلوبية، كما يُمكن أن يكون الشاعر ملتزماً في اتجاه نقدي في ديوان شعري، أو مرحلة عمرية محددة، ثم غيّر ذلك الاتجاه إلى اتجاه آخر، ووفق هذا فقد نظر بحثنا إلى الشعر في النص من خلال ما فيه، لا بما طرأ على مسارات الشاعر من تغييرات مخالفة في الأسلوب؛ فالتحليل يعتمد النص المكتوب، لا النص الممكن، كما أنه ينظر إلى القصيدة بمعزل عن الشاعر وفق منهج وصف البنية الأسلوبية للقصيدة، لا السيرورة التاريخية لها.

ويُمكننا تأكيد جملة من النتائج حول شعر التفعيلة في المدة الزمنية المدروسة التي تثبت الأمور الآتية :

- أولاً - لم تكن حركة الحداثة في الشعر السوري في منجزها الخاص بالمدة الزمنية للدراسة بمعزل عما سبق إليه رواد الحداثة في سورية مطلع الستينيات من القرن الماضي، إنما جاءت هذه التجارب مكملة لما بدأت به تلك الحركة.
- ثانياً - إن الشعر المدروس في الفترة الزمنية هذه لم يُشكّل في معظمه ظاهرة أسلوبية مميزة من حيث اشتغالها على السمة الفردية في العموم مع ملاحظة انفراد الشاعر: مصطفى خضر في لغته المميزة، وهو من جيل الرواد لكنّ شعره الذي دُرُس يمتدُّ إلى الزمن الذي حدّدته البحث في إطارها الزماني.

- ثالثاً - تشابهت أغلب التجارب الشعرية فيما يتعلق بظاهرة التكرار، وهي سمة عامة في النص الشعري منذ أن بدأت اللغة، ولا يمكن للغة الشعرية أن تتجاوز هذا الأسلوب من التكرار غير أننا لا نغفل أثر التكرار في تحقيق بناء هندسي للقصيدة اعتمد على التكرار في تحقيق أسلوبية جديدة في عرض الأفكار .
- رابعاً - أفاد شعراء التفعيلة كثيراً من موضوعات الانزياح التي أثرت موضوعاتهم الشعرية باللغة المجازية التي حققت لدى كثير منهم تميزاً ملموساً على مستوى التجاوز، وتقديم الصور غير المسبوقة .
- خامساً - حقق التنوع الإيقاعي في الموسيقى جانباً مهماً من جوانب التعدد الدلالي سواء ما جاء بالصوت المفرد أم عن طريق تقنية تعدد الأصوات.
- سادساً - شكّل التناسل ملمحاً أسلوبياً من ملامح نص شعر الحداثة السوري، ذلك أن الشعراء اعتمدوا وسيلة القناع في التصوير والتعبير عن حالتهم الآنية، كما عبّروا من خلال تلك الشخصيات عن آرائهم في مواقف حالية، وتجارب ذاتية من جهة، ومن جهة أخرى حاولوا استعادة التاريخ لإعادة صياغة الحدث ، وتصويب مساره الذي أرادوا أن يحددوا سمته المعاصر من خلال رؤيتهم الذاتية إلى التاريخ وأحداثه الماضية ، وبذلك لم تعد تقنية استدعاء الشخصية التاريخية ، واستعادة الحدث مجرد اتكاء على عنصر من عناصر الزمن الماضي بهدف التذكير، 'إنما أصبح هدف الاستدعاء، التعبير وإثبات الحقائق من وجهة النظر التي يراها الشاعر وفق رؤيته، وما يراه صواباً.
- سابعاً - أفاد شعراء التفعيلة في الشعر المدروس من التراث الشعبي الذي تجسّد في تضمين قصائدهم أنماطاً من الفلكلور الشعبي كما في توظيف الأهازيج وأغاني الأعراس من الموروث الشعبي .
- ثامناً - شكّل التراث الشعري العربي مرجعية ثقافية مهمة لشعراء التفعيلة؛ فكان الشعر العربي منذ ما قبل الإسلام نهراً رافداً تجاربهم الشعرية، وقد أفادوا من الشعر في العصر العباسي أكثر مما سواه من العصور الأخرى، وهو أمر طبيعي؛ لما اتّسم به العصر العباسي من خصوبة شعرية، وظهور قامات شعرية خالدة في مدونة تاريخ الشعرية العربية .

- **تاسعاً -** يلاحظ المتتبع لحركة الشعر الحديث عزوف الشعراء في الثمانينات، وما بعدها عن ظاهرة الغموض الشعري تلك الظاهرة التي كانت من أبرز السمات الأسلوبية لدى الشعراء الرواد، وقد بدا هذا الأمر واضحاً في مجمل التجارب الشعرية التي تمت دراستها مع وجود استثناءات قليلة، والاستثناء لا يُبنى عليه حكم، كما لا يُؤسس لإثبات ظاهرة .
- **عاشراً -** بدت مسألة الحداثة أكثر ظهوراً لدى الشعراء موضوع الدراسة في الجانب الإيقاعي وذلك باعتمادهم إما المزج بين تفعيلتين ، وإما التخفيف من سيطرة القوافي، وربما غيابها بشكل كامل .
- **الحادي عشر -** وهذا الجانب يتعلق بقضية الشكل الذي بدا ظاهرة لدى هؤلاء الشعراء، وهو ما يتجلى في اعتماد هندسة القصيدة القائمة على إعادة تشطير المقاطع أو الكلمات، والفصل بين الحروف في بنية الكلمة الواحدة، أو ترك الفراغات بين الأسطر، واستخدام التنقيط ، والأسهم، وقد جاء كل ذلك بهدف تحقيق فاعلية التأثير البصري في المتلقي .
- **الثاني عشر -** ظهرت مسألة إلغاء الأجناس الأدبية لدى الشعراء، إذ ظهرت إبداعات نوعت في نمط القصيدة بإدخال تقنيات السرد في متن قصائدهم .

والله ولي التوفيق

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولاً - المصادر:

القرآن الكريم

الدَّوَاوِينُ الشَّعْرِيَّةُ :

- (1) أحبك بل نحبك بل نحب : محمد خير داغستاني، الشعر، حمص، 2001 م.
- (2) احترق ساكنة العنب: فراس فائق دياب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2013 م .
- (3) أختار أن أتأمل: مصطفى خضر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
- (4) أرحل هكذا: عبد الكريم الناعم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2017 م .
- (5) الأرض تزه من جديد : عبد الكريم يحيى عبد الكريم ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2013 م.
- (6) الأعمال الشعرية الكاملة: نزار بريك هنيدي ، وزارة الثقافة الهيئة العامة للكتاب، دمشق، 2015م
- (7) الأعمال الشعرية: توفيق أحمد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2016م
- (8) الأعمال الكاملة: علي الناصر، تحرير وتقديم د. رضوان القضماني، وزارة الثقافة، دمشق، 2006م.
- (9) أغنيات الروح: إباء إسماعيل ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م ،
- (10) أغنيات الصمت: إياد خزعل ، دار التوحيد ، حمص ، 2018 م .
- (11) أقرب من الأصدقاء أبعد من الخصوم ، راتب سكر، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2005
- (12) أقوال في بستان الدم: عبد الكريم الناعم، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2007 م.
- (13) إكليل من شوك: راتب سكر، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2016م.
- (14) أناشيد السفر المنسي : ثائر زين الدين، دار الحوار، اللاذقية، 2010م،
- (15) إيقاعات القلق: محمد سليم، مطبعة الظاهرية ، الكويت ، 2002 م

- (16) إيقاعها هي: أنس بديوي، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2019م.
- (17) بَابُهَا مُغْلَقٌ وَخَرِيفِيٌّ مُقْبَلٌ: عبد النبي التلاوي، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2010م .
- (18) بعينيك ضعت: صقر عليشي، دار الينابيع، 2000م.
- (19) البكاء بربع صوت: فراس فائق دياب، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2010م .
- (20) تجليات في حضرة الورد والدم عبد الكريم حبيب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2014م.
- (21) تَدَاعِيَاتُ أَبِي الْبَقَاءِ الرَّدِّيِّ: فراس فائق دياب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2015م
- (22) تداعيات في حضرة الموت الشرقي: محمد ديب الزهر، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2006م.
- (23) تدوين الحب: يحيى محي الدين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2016م.
- (24) تفسير جسمك في المعاجم : تمام تلاوي ،الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية، دمشق، 2008 م.
- (25) جِنَارَةُ الْإِرْتِ: منير خلف، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2002 م .
- (26) جنة صغيرة: بيان الصفدي، وزارة الثقافة ،دمشق، 2002م
- (27) حجارة الشاعر مصطفى خضر اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003 م .
- (28) حديقة من وجع التراب: إباء إسماعيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2017م.
- (29) حَرِيقُ الْحَائَةِ حَرِيقُ الرُّوحِ: عبد الكريم الناعم ، وزارة الثقافة ، دمشق 2008 م
- (30) حصاد الماء: حسان الجودي ،حمص، 2000 م .
- (31) خريف المعنى: محمد الفهد، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2016 م .
- (32) خطيئة المقدس وردة الجحيم : شاكر مطلق ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2017م.
- (33) خَيَالُ الْمُؤْمِيَاءِ: فراس فائق دياب ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2008 م.

- (34) ديوان :عنتر بن شداد: تح : محمد سعيد مولوي ، المكتب الإسلامي ، مصر،1970م .
- (35) ديوان أبي نواس برواية الصولي أبو بكر محمد بن يحيى، تح: بهجت عبد الغفور الحديشي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ط1، 2010 م.
- (36) ديوان أبيات ريفية: عبد الباسط الصوفي، دار الآداب، بيروت، 1961م.
- (37) ديوان الشريف الرضي محمد بن الحسين ت (406) هـ صنعة أبي الحكم الخبري تح : عبد الفتاح محمد الحلو، منشورات وزارة الإعلام العراقية ، ط1 د.ت.
- (38) ديوان الشنفرى : عمرو بن مالك نحو(70) ق . هـ ، شرح وجمع وتحقيق : إميل بديع يعقوب، الكتاب العربي، بيروت ، ط1996، 2م.
- (39) ديوان امرئ القيس: شرح عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م.
- (40) ديوان أنهار من زيد: علي كنعان ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980م.
- (41) ديوان بدوي الجبل (محمد سليمان الأحمد ، ت 1981م) : تقديم أكرم زعيتر ، دار العودة ، بيروت ، 1978م.
- (42) ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، 1998م .
- (43) ديوان عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ، ط4، 1990م .
- (44) ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، 1952م.
- (45) ديوان فايز خضور ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2003م.
- (46) ديوان مع الريح : عبد السلام عيون السود، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1968م.
- (47) ديوان وراء السراب: وصفي القرنفلي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1969م.
- (48) ذاكرة القصب: د. شاکر مطلق، القسم المعنون بـ : ذاكرة الطين و الضياء، دار الذاكرة، حمص، ط2000، 2م.
- (49) رَمَادُ الْقَمَرِ حُنَيْنُ الشَّجَرِ: فراس فائق دياب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م .
- (50) رنينُ الظلال: محمد سعيد العتيق ، دار رفوف ، دمشق ، 2018 م.
- (51) زوادة الإيماء: عيسى إسماعيل، مكتبة الظاهرية، الكويت، 2002م.

(52) سلافة الروح: راتب سكر، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012

م .

(53) سماء بلا مدينة :إباء إسماعيل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002م.

(54) سَيِّدَةُ الرَّمَالِ: حمزة رستاوي، دار بعل، دمشق، 2005 م .

(55) سيرة بئر: محمد المطرود، دار التكوين، دمشق، 2005م.

(56) شاهدقبر: رضوان السح، اتحاد الكتاب العرب، 2010م.

(57) شَيْءٌ عَنْهَا: عبد الكريم الناعم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2019 م .

(58) شيخوختي البحر أمواجي المواويل: طالب هماش، اتحاد الكتاب العرب،

(59) -شيدلسماء الورد: زكريا مصاص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

(60) صحوة النار والياسمين : إباء إسماعيل، اتحاد الكتاب العرب، 2017 م .

(61) ضد الموت: محمد سعيد حمادة، دار الأنوار، بيروت، 2003م.

(62) ضفاف العطش : ناصر مطر الخلف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2007 م .

(63) طائرُها الغريب: رضوان السح، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،

2018 م .

(64) طرائد النور: محمد سعيد العتيق، دار العراب، دمشق، 2016 م .

(65) ظل لصيف العاج: عصام خليل، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2018 م .

(66) ظلال المرات: يوسف علاء الدين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

(67) عبق الياسمين: فاضل سفان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

(68) على ضفاف الروح: محمد سعيد العتيق، دار رفوف، دمشق، 2015م.

(69) على كتف الجرف: زاهد المتاح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008م.

(70) عَمَ مَسَاءُ أَيُّهَا الرَّجُلُ الغريب: طالب هماش، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 م .

(71) فجر المساء: محمد سعيد العتيق، دار رفوف، دمشق، 2018م.

(72) فَرَاشَةُ الْوَقْتِ: علي جمعة الكعود، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب،

دمشق، 2015م .

(73) فراشة في مدار الضوء: إباء إسماعيل، دار طارق بن زياد، 2011م

(74) فضاءٌ لِلْكَلامِ: إياد خزعل، دار التوحيد، حمص، 2005 م .

- (75) فقه الليل : محمود نقشو ، اتحاد الكتاب العرب ، 2009 م .
- (76) في هيكل الليل : إبراهيم عباس ياسين ، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2019 م.
- (77) قالت لي السمراء: نزار قباني، ط33، نيسان 1989 م ، طبع أول مرة 1944م وقدم له منير العجلاني .بلا مكان نشر،
- (78) قصائد لغيره: حسان الجودي، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2002 م .
- (79) كأنك أنثى النهار الأخير: إبراهيم عباس ياسين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.
- (80) كأنك وحدي: منير خلف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2014م.
- (81) الكعبة الجنوب: عبد الكريم الناعم، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012م.
- (82) كنت صغيراً على الهجران: عارف حمزة، دار ميريت، القاهرة، 2003م.
- (83) لا هدنة للماء: توفيق أحمد، وزارة الثقافة، دمشق، 2003 م .
- (84) لأقمار الوقت: عبد الكريم الناعم، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2017م.
- (85) لم يعد للكلام فضاء: ماجد قاروط ، أرواد ، طرطوس ، 2013 م .
- (86) لم يَكْتَمِلْ: توفيق أحمد، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2002 م .
- (87) لهيبُ الثوبِ: فراس فائق دياب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2012 م.
- (88) ليلة انشق القمر: محمود نقشو، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.
- (89) ماء وأعشاش ضوء: عباس حيروقة، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2010 م،
- (90) مارد الزنبق أغفى : لويس رزق، دار المجد، دمشق، ط2000، 2م
- (91) مائِدَةُ الْفَحْمِ : عَبْدُ الْكَرِيمِ النَّاعِمِ: وزارة الثقافة ، دمشق ، 2001 م .
- (92) المنيح: مظهر الحجي، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2018م.
- (93) مجرد تلفت : محمود نقشو، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2019م.
- (94) محال: محمد بشير دحدوح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2016م.
- (95) محزونة القصبات ضفة نهرنا عند الغروب: عباس حيروقة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2012م.

- (96) مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن: أميرة حلمي مطر، دار التنوير، القاهرة، ط1، 2013م.
- (97) مدينة بلا سماء: مروة حلاوة، وزارة الثقافة، دمشق، 2002م
- (98) مرايا النار والورد: إبراهيم عباس ياسين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2015م
- (99) مَكَابِدَاتُ ابْنِ زُرَيْقٍ الحِمَاصِيِّ: عَبْدِ الْكَرِيمِ النَّاعِمِ، وزارة الثقافة، دمشق، 2004 م .
- (100) مِنْ حَطَبِ الْحَلَّاجِ : فِرَاسُ فَائِقٍ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2019 م .
- (101) موتى من فرط الحياة: أديب حسن محمد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م
- (102) موسى شق البحر: محمد خير داغستاني، دار الشعر، حمص، 2010م.
- (103) ميثولوجيا الأيام: حسان الجودي اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008م.
- (104) النادم : طالب هماش، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002 م .
- (105) نافذة لأقمار الشعر: عبد الكريم الناعم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2014م
- (106) نَحَاتُ ثَوْرٍ: محمد سعيد العتيق، دار رفوف، دمشق، 2018م.
- (107) هذا أنا : إياد خزعل، دار التوحيد، حمص، 2016 م.
- (108) هل تسمعين صهيل أحزاني: نزار قبّاني، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1998م.
- (109) وثامنهم حزّتهم: أديب محمد حسن، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م
- (110) وَجْدٌ وَعُشَاقُ الشَّامِ: محمد سعيد العتيق، دار رفوف، دمشق، 2015 م .
- (111) وَرْدَةٌ فِي عُرْوَةِ الرِّيحِ: ثائر زين الدين، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2019 م.
- (112) ورميت نرجسة عليك: ثائر زين الدين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2016 م
- (113) وشوم الظّل: علي جمعة الكعود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2015 م .
- (114) ويورق الحرف ياسميناً : وليد العرفي، دار الينابيع، دمشق، 2017م.
- (115) يَا جِبَالُ أَوْبِي مَعَهُ: عيسى الشيخ حسن، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2001 م .
- (116) يا هواء حوّل الحور إلى نايات: طالب هماش، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2017
- (117) يكفي: علي جمعة الكعود، دار الفراعنة، القاهرة، 2019م.

- الكتب التراثية :

- (1) أخبار أبي تمام : أبو بكر الصولي ، تح : خليل محمود عساكر و زميليه ،المكتب التجاري، بيروت، د.ت
- (2) أسرار البلاغة : أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (ت479) 5 : تصحيح : السيد محمد رشيد رضا، عن نسخة الشيخ : محمد عبده، دار المعرفة ، بيروت، 1978م.
- (3) البداية والنهاية: ابن كثير، دار المعارف ، بيروت ، 1990 م.
- (4) تاج العروس من جواهر القاموس: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تح: جماعة من المختصين، وزارة الإرشاد والأنباء، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت18/182، نشر في الأعوام: (١٩٦٥ - ٢٠٠١ م).
- (5) تأويل مشكل القرآن: ابن قتيبة : شرح أحمد صفر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ثلاثة ، 1981م .
- (6) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 5، 2004 م.
- (7) شرح شافية ابن الحاجب(الشيخ رضى الدين محمد بن الحسن) شرح : عبد القادر البغدادي (ت1093) هـ، تح: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1982م، 1/92. الصناعتين: أبو هلال العسكري (ت 395 هـ): تح :محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1981م.
- (8) العمدة في محاسن الشعر وآدابه :ابن رشيق: تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، 1981 م .
- (9) القاموس المحيط:الفيروز أبادي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 103هـ.
- (10) لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، 1414هـ.
- (11) معجم التعريفات:الجرجاني، علي بن محمد المعروف بالشريف الجرجاني، ت 816هـ، تح ونقد:الصدقي المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، 2004م.
- (12) مقاييس اللغة :أحمد بن فارس، تح: عبد السلام هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

(13) المقدمة: ابن خلدون: عبدالرحمن بن محمد ،ت808هـ،تح: خليل شحادة،دار الفكر،بيروت،1988م.

(14) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: القرطاجني، حازم بن محمد بن حسن، (684هـ):
تح: محمد الحبيب أبو الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، 1986م.

(15) نهاية الأرب في فنون الأدب،شهاب الدين النوري(721)5،تح:د.نجيب مصطفى
فواز -د.حكمت كشلي فواز،دار الكتب العلمية،بيروت،د.ت.

- المراجع:

(1) الإبهام في شعر الحداثة،العوامل والمظاهر وآليات التأويل :د.عبدالرحمن محمد
العقود،عالم المعرفة ،الكويت،2002م.

(2) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر :عبد القادر القط، دار النهضة العربية،
بيروت، 1978م.

(3) الاتجاهات النقدي:د.نزار عبشي ود.محمد سلمان عيسى،منشورات جامعة البعث،2017-
2018م،

(4) الأدب في عالم متغير: شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة،
1971م.

(5) أساليب الشعرية المعاصرة:د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت،1995م.

(6) الأسلوب - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية - :أحمد الشايب، مكتبة
النهضة المصرية، الإسكندرية، ط5، 1958م.

(7) الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي (أسسها ونقدها) محي الدين محسب، علوم اللغة
دراسات علمية محكمة ، دار غريب، القاهرة، 1998م.

(8) الأسلوبية الرؤية والتطبيق : يوسف مسلم أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، الأردن،
2016م.

(9) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها : سامح رابعية، دار الكندي، الأردن ، 2003م.

(10) الأسلوبية وتحليل الخطاب: نور الدين السد ، دار هومة للطباعة و النشر والتوزيع ،
الجزائر،2010م.

- (11) الأسلوبية وتحليل الخطاب: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 2002م.
- (12) الأسلوبية والأسلوب: عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1977م.
- (13) إشكالية مقارنة النص الموازي وتعدد قراءاته عتبة العنوان نموذجاً: محمد التونسي جكيب،
- (14) الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، أنجلو المصرية، القاهرة، 2013م.
- (15) أطراف موشور الرؤيا : وليد العرفي، دار العتيق، دمشق، 2020م.
- (16) -العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي: محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
- (17) الألوان نظرياً وعملياً : إبراهيم دملخي، أوفست الكندي، حلب، سورية، 1983م.
- (18) -آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر: خليل موسى، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010م.
- (19) الإنتروبيا والشعر: محمود بدوي نقشو، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2018م.
- (20) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: أحمد محمد ويس، المؤسسة الجامعية، بيروت ط1، 2005م.
- (21) البحث عن المعنى : عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الإعلام ، بغداد، 1973م
- (22) بعيدا داخل الغابة، البيان النقدي للحدثا العربية : فاضل العزاوي، دار المدى، سورية ، 1994م .
- (23) البلاغة والأسلوبية : محمد عبد المطلب ، دار نوبار للطباعة، القاهرة ، ط ، 1994م.
- (24) البنى المولدة في الشعر الجاهلي: كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1998م .
- (25) بنية القصيدة العربية المعاصرة : د. خليل موسى، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2113م .
- (26) بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس: علي الشرع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987م.

- (27) بنية اللغة الشعرية. تأليف : جان كوهن. ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر، المغرب. الطبعة الأولى، 1986 م. ينقل لمرجع الكتب المترجمة
- (28) النبوية في الفكر الفلسفي المعاصر: عمر المهيبيل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د، ت).
- (29) البيان فن الصورة: مصطفى الصاوي الجويني، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1993 م.
- (30) ت.س. إليوت الأرض الخراب الشاعر والقصيدة: د. عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980 م
- (31) تاريخ عمان الإسلامي: عبدالكريم العاني، مطبعة العلمي، بغداد، 1985 م.
- (32) التجربة الشعرية العربية - دراسة إستيمولوجية للسيرة الذاتية لشعراء الحداثة: هشام عبدالله، دار مجدلوي، الأردن، 2014 م.
- (33) تحليل الخطاب الشعري - إستراتيجية التناسل: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، 1986 م.
- (34) تحولات الدلالة في النص الشعري ب قضايا ونماذج: هائل الطالب، مطبعة اليازجي، دمشق، ط1، 2012 م.
- (35) تحولات الدلالة في النص الشعري قضايا ونماذج: هائل محمد الطالب، مطبعة اليازجي، دمشق، ط1، 2012 م.
- (36) التفاعل النصي - التناسلية النظرية والمنهج - نهلة فيصل الأحمد : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 2010 م .
- (37) التكرار في شعر محمود درويش: فهد ناصر عاشور ، دار الفارس، عمان ، الأردن ، 2004 م .
- (38) التكرارات الصوتية في القراءات القرآنية قراءة نافع نموذجاً فضيلة مسعودي ، دار أحمد، عمان ، الأردن، 2008 م .
- (39) التكرير بين المثير والتأثير : عز الدين علي السيد ، عالم الكتب ، بيروت ، ط2، 1968 م.
- (40) التناسل في شعر سليمان العيسى: نزار محمد عبشي، شرع، حلب، ط1، 2015 م.

- (41) التناص نظرياً وتطبيقياً: أحمد الزعبي، مكتبة الكتاني ، إريد ، ط1، 1995م
- (42) جلامش أسطورة السومريين، جريدة الشرق الأوسط : رياض معسوس، باريس، أبريل، 2018م.
- (43) جماليات القصيدة العربية : طه وادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.
- (44) جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر : عصام شرّح ، دار رند للطباعة والنشر، دمشق ، 2010 م.
- (45) جمالية القصيدة العربية، طه وادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.
- (46) حارس الحيق - تجليات خطاب العشق في شعر توفيق أحمد: هائل الطالب، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2016 م .
- (47) حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه د. أحمد بسام ساعي، دار المأمون للتراث، دمشق، 1978م.
- (48) حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، 1979م.
- (49) خصائص الأسلوب في الشوقيات : محمد الهادي الطرابلسي، الجامعة التونسية، 1981م،
- (50) الخطاب النقدي المعاصر : محمد بلوحي ،دار الغرب للنشر، وهران، 2002م.
- (51) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: عبد الله الغدامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1985م.
- (52) الدراسات الأسلوبية العربية بين النظرية والتطبيق : عثمان مصطفى الجبر، وزارة الثقافة ،عمان، ط1، 2007م.
- (53) دراسات في الأدب المسرحي : سمير سرحان ، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت،
- (54) دراسات نقدية تطبيقية في النص الشعري :د. نزار محمد عبشي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2019م،
- (55) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة ، (د.ت).
- (56) دراسة الصوت اللغوي: أحمد عمر مختار ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط ثانية ، 1979م.

- (57) دراسة الأدب العرب: مصطفى ناصيف، الدار القومية للطباعة، القاهرة، د.ت
- (58) -دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: أحمد درويش، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998م.
- (59) دينامية النص: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993م.
- (60) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : محمد فتوح أحمد ، ط2، دار المعارف ، القاهرة ، 1978 م .
- (61) الرؤيا في شعر البياتي: محي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987م.
- (62) الشعر الأندلسي نصا وتأويلا ، د. فهد عكام، دار الينابيع ، دمشق ، 1995 م.
- (63) الشعر الحر بين النظرية والتطبيق: علي الحلي، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005م.
- (64) الشعر العربي الحديث . دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية : نعيم اليافي ، دار المجد ، دمشق ، ط 2، 1986م .
- (65) الشعر العربي الحديث وروح العصر: جليل كمال الدين، دار العلم للملايين، بيروت، 1964م.
- (66) الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية: عز الدين إسماعيل، مدينة الكتب والمطبوعات الجامعية ، حمص، 1988م.
- (67) الشعر يكتب اسمه: محمد جمال باروت، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981م.
- (68) الشكل والخطاب : مدخل لتحليل ظاهراتي : محمد الماكري، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط1، 1991م.
- (69) الصورة البلاغية عند الجرجاني: أحمد دهمان، دار طلاس، ط1، دمشق، 1986م.
- (70) الصورة البيانية في الموروث البلاغي : حسن طبل ، مكتبة الإيمان ، ط1، منصوره ، مصر ، 2005 م.
- (71) الصورة السمعية في شعر ما قبل الإسلام صاحب خليل إبراهيم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

- (72) الصورة الشعرية - وجهات نظر غربية وعربية - : ساسين عساف، دار مارون عبود، 1985 م.
- (73) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية : صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني ، 1986م .
- (74) الصورة الشعرية والرمز اللوني : يوسف حسن نوفل، دار المعارف القاهرة، د.ت.
- (75) الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي: عبد الرزاق بلغيث، جامعة الجزائر، 2009م. رسالة ماجستير
- (76) الصورة في الشعر العربي حتماً القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل ، بيروت ، ط3، 1983م.
- (77) الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبدالله، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- (78) الصوفية والسوريالية : ادونيس، دار الساقى ، بيروت ، 1992م
- (79) عتبات جيران من النص إلى المناص عبد الحق بلعايد ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، ط1 ، الجزائر ، 2008 م ،
- (80) عقلية الحداثة العربية، البحث عن البعد الثالث: مناف منصور، دار صادر، بيروت، 1986م .
- (81) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: صلاح فضل، الهيئة المصرية، ط2، 1985 م .
- (82) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: علي عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط4، 2002م.
- (83) العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسألة التأويل: محمد بازي، دار الأمان ، الرباط، ط1، 2012م.
- (84) العين في الشعر العربي : علي شلق، دار الأندلس ، بيروت، ط1، 1984م.
- (85) فلسفة المكان في الشعر العربي - قراءة موضوعاتية جمالية - حبيب مونسي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2001 م
- (86) فنون الأدب المعاصر في سورية: عمر الدقاق، دار الشرق، حلب، 1971م..
- (87) في التشكيل اللغوي للشعر - مقاربات في النظرية والتطبيق - : محمد عبود فلفل : ، الهيئة العامة السورية، دمشق، سنة 2013م.

- (88) في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات: مصطفى، فائق وعلي، عبد الرضا، منشورات جامعة الموصل ، 1989م .
- (89) في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية: خالد حسين حسين، التكوين، دمشق، 2007م
- (90) قراءات في الشعر العربي الحديث: بشرى البستاني، دار الكتاب العربي، بيروت، 2002م
- (91) قراءات نصية في الشعر العربي المعاصر في سورية: خليل موسى، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط2، 2012م .
- (92) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية :محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001 م.
- (93) القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد: عبد الله راجع، الدار البيضاء ، المغرب، 1987م .
- (94) القصيدة المعاصرة وأسلوبيتها: عبد الحميد سليمان، دار اليمق، اللاذقية، 2020م . ص 51.
- (95) -قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية: هائل الطالب وأديب حسن، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، السعودية، 2009م.
- (96) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1983م.
- (97) لغة الشعر العراقي المعاصر: عمران خضير حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات العراقية، 1982م.
- (98) اللغة والأسلوب: عدنان بن ذريل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
- (99) اللغة واللون: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، 1997م.
- (100) اللون في الشعر العربي قبل الإسلام ،قراءات فيولوجية، إبراهيم محمد علي، دار جروس برس، بيروت، د.ت.
- (101) محاضرات في الأسلوبية: محمد بن يحيى ، مطبعة مزوار ، واد السوف ، الجزائر ، 2010.
- (102) محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر: بشير تاويريت ، مكتبة اقرأ ، قسنطينة ، الجزائر، ط1، د.ت.

- (103) مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن :أمير قحطمي مطر، دار التنوير، القاهرة، ط1، 2013م.
- (104) المذاهب الأدبية دراسة وتطبيق: عمر الطالب، دار الكتب، جامعة الموصل، 1993م.
- (105) المرايا المحدبة: عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998م.
- (106) المصطلح في الأدب الغربي : ناصر الحاني ، دار المكتبة العصرية ، بيروت ، 1968م .
- (107) المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقاً من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة: محمد الهادي بو طارن وآخرون، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2008م.
- (108) المعجم الأدبي : جبور عبد النور، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1979م.
- (109) معجم البستاني: عبدالله البستاني، مكتبة لبنان، ط1، 1996م.
- (110) معجم المصطلحات الأدبية المعاصر: سعيد علوش دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985م،
- (111) المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية ، القاهرة، 1921م.
- (112) مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم : ناظم حسن ، المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء 1994م .
- (113) مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر : د. فاتح علاق، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2005م.
- (114) مقدمة في علم الجمال :أمير قحطمي مطر، دار الثقافة، مصر، د.ت.
- (115) مقدمة للشعر العربي : ادونيس، دار العودة، بيروت، ط1، 1970م.
- (116) من جماليات الإيقاع في الشعر العربي: عبد الرحيم كيوان ، دار أبي رقرق، 2002م.
- (117) من ملامح العصر : محيي الدين إسماعيل، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، ط2، 1983م.
- (118) مواكب: جبران خليل جبران: عبد الحميد سليمان، دار اليمق، اللاذقية، 2011م، ص88

- (119) النص الغائب لتجليات التناص في الشعر العربي: محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
- (120) النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق: عدنان بن نريل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
- (121) نظرية البنائية في النقد الأدبي: صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، 1968 م.
- (122) نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب - دراسة مقارنة - منيف موسى، دار الفكر اللبناني، 1984م.
- (123) نظرية النظم : صالح بلعيد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2002 م.
- (124) النقد المعاصر وحركة الشعر الحر : أحلام حلوم، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2000 م.
- (125) الوطن في الشعر العربي الحديث في سورية: نزار عبشي: ، شرع للدراسات والنشر، حلب، 2020 م .
- (126) وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق : سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، 1993م

الكتب المترجمة :

- (1) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: سلمى الخضراء الجيوسي، ت: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001م.
- (2) الأرض الخراب، الشاعر والقصيدة : ت. س. أليوت، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1980م.
- (1) إستراتيجية العنوان في شعر الأخضر فلوس، مريثة الرجل الذي رأى نوال اقطي، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية الإنسانية، بسكرة، 2006 م / 2007 م. (رسالة ماجستير)
- (2) أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة: جبار أهليل زغير محمد الزيدي المياحي ، إشراف أ.د. ناصر غالب ، جامعة بابل ،كلية التربية (صفي الدين الحلي) ، قسم اللغة العربية ، 1432هـ، 2011م.
- (3) الأسلوبية: بيجيرو، تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط2 ، 1994 م.
- (4) -بنية اللغة الشعرية: تأليف :جان كوهين،تلا:محمد الولي ومحمد العمري، دارتوبقال للنشر،المغرب، ط1، 1986م.
- (5) تحليل النص الشعري بنية القصيدة: يوري لوتمن : تر: محمد فتوح ، دار المعارف، بيروت، 1995م.
- (3) التناص في ديوان لأجلك غزة :حاتم عبد الحميد محمد المبحوح،الجامعة الإسلامية، غزة، 2010م ،(رسالة ماجستير).
- (4) جمالية التكرار وآلياته في التماسك النصي: علي بوعلام، قصيدة مديح الظل العالي للشاعر محمود درويش أنموذجا، إشراف د/محمد ملياني، جامعة وهران ،أحمد بن بله، 2017م-2016 م ، (رسالة ماجستير ،).
- الرسائل الجامعية
- (6) الشعر والتجربة أرشيبالد ماكليس : ، تر: سلمى الخضراء الجيوسي ، بيروت ، 1993م.
- (5) شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر: مسكين حسنية، ، الجزائر 2013/2014م،(رسالة دكتوراه) .

- (6) الصورة الفنية في شعر الواواء الدمشقي : عصام صبحي صباح : رسالة ماجستير بإشراف د. عبد الرؤوف زهدي، جامعة الشرق الأوسط 2011م.
- (7) الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي: عبدالرزاق بلغيث، جامعة الجزائر، 2009م.
- (8) الغموض في الشعر العربي الحديث: إبراهيم رمانى رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، الجزائر، 1987م.
- (7) فلسفة الشعر والحضارة: خليل حاوي،: تحرير وترجمة وتقديم ريتا عوض، دار النهار للنشر، بيروت ، 2002م .
- (8) فن الشعر: أرسطو تر: إبراهيم حمادة ، الأنجلو المصرية، القاهرة ، د.ت.
- (9) فن المسرحية : ميليت وبنيتلي ، تر : صدفي حطاب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ع1، 1992م .
- (10) قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م .
- (11) لذّة النصّ: رولان بارت، تر: فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1992م .
- (12) مدخل جامع النص جيار جينيت، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، ط2، 1986
- (9) المصطلحات اللسانية في المدارس اللسانية البنيوية: حنان بونيقو وريدة خالدي، إشراف د.سلى شويط ،جامعة محمدالصادق بن يحيى -جيجل- الجزائر، قسم اللغة العربية، رسالة ماجستير 2015م.
- (13) نحو نظرية أسلوبية لسانية : فيلي ساندريس: ، تر: خالد جمعة ،دار الفكر، دمشق، 2003م .
- (14) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: ستايلي هايمن، تر: إحسان عباس ومحمد نجم، دار الثقافة، بيروت، د.ت.
- (15) النقد الفني : ستولينيتير جيروم ، تر: فؤاد جامعة عين شمس ، القاهرة، 1981م.

- المجالات والدوريات:

- (1) الإبهام في شعر الحداثة ، العوامل والمظاهر واليات التأويل : د. عبد الرحمن محمد القعود ، عالم المعرفة ، الكويت ، 2002م.
- (2) الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في دراسة الأسلوبية: مازن الوعر، مجلة عالم الفكر، مجلد22، ع3، 2005م.
- (3) الأسلوبية التعبيرية عندشارل بالي(أسسهاونقدها)محي الدين محسب، علوم اللغة دراسات علمية محكمة، دار غريب، القاهرة، 1998م، مج1/ع2.
- (4) إشكاليات شعر التفعيلة في البدايات : حنين المعالي ، مجلة جامعة جرش للبحوث والدراسات، الأردن، مج 22/ع 1 2021م.
- (5) إشكالية مقارنة النص الموازي وتعدد قراءاته عتبة العنوان نموذجاً : محمد التونسي جكيب، مجلة المؤتمر العلمي الدولي الأول، جامعة الأقصى، غزة، فلسطين، أبريل، 2006م، (506 593) ،ص 509.
- (6) الانزياح الكتابي في الشعر المعاصر- دراسة ونقد - :علي أكبر محسني ورضا كياني، مجلة دراسات في اللغة العربية 2013م .
- (7) أنماط الصورة الشعرية في المريّة :د. أنوار مجيد سرحان السوداني و عبود توفيق عبود - بحث منشور- مجلة الآداب جامعة بغداد، 2000م.
- (8) براعة الاستهلال في صناعة العنوان:محمود الهميسي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع/ 313/1997م .
- (9) بلاغة الخطاب وعلم النص.: صلاح فضل ، عالم المعرفة، ع /164 ، 1992 م.
- (10) بلاغة السرد أو الصورة البلاغية الموسعة: جميل حمداوي، أدب الفن مجلة ثقافية الكترونية، 2017م .
- (11) بنية التكرار في شعر أدونيس : محمد مصطفى كلاب: ، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد 23، ع 1، كلية لآداب، فلسطين، 24يناير 2015م .
- (12) التجريب الشعري: وليد العرفي، مجلة أفلام، تشرين الأول، ع/5، 1998م.
- (13) التجريب في القصيدة المعاصرة: وليد منير، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج7/ع 1/ 1997م.

- (14) التكرار في الشعر الجاهلي: د. موسى ربيعة، مجلة مؤتة، الأردن، 1990م.
- (15) التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر: عزة محمد جدوع ، مجلة فكر وابداع، ع 9/، الكويت، 1953م .
- (16) توأم الفراشة-مقاربة شعرية المفارقة:محمد جواد البدراني، مجلة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 13، د.ت.
- (17) توظيف الأغنية الشعبية في شعر حسين عبد اللطيف، بحث للدكتور: مرتضى الشاوي، موقع الناقد العراقي، تاريخ 2014/9/13م .
- (18) جلجامش أسطورة السومريين، جريدة الشرق الأوسط ،رياض معسوس، بريس، إبريل، 2018م.
- (19) الرؤية والشعر العربي الحديث: إسماعيل دندي، مجلة المعرفة، السنة الثلاثون، ع339. كانون الأول -ديسمبر، 1991م.
- (20) سرديّة النص وتراعي الأمكنة: محمد صابر عبيد، مجلة لطيفة، بغداد، ع/5، 1990م.
- (21) السندباد بين التراث والشعر المعاصر ، علي عشري زايد ، مجلة الثقافة العربية ، ع 4 ، ليبيا ، 1974م.
- (22) السيمولوجيا والعنونة : جميل حمداوي ، مجلة : عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مج 25، ع 3، 1979م.
- (23) الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني: طانية حطاب، جسر المعرفة، ع 2014، 110م.
- (24) الصورة في النقد الأوروبي : عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، دمشق ، ع 204، م فبراير، 1979م.
- (25) عصر الصورة السلبية و الإيجابيات: عبد الحميد شاكر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 2005م.
- (26) العناصر الدرامية وتشكلاتها الفنية - قراءة في شعرية مغايرة - د. عدلي الهواري، مجلة: (عود الند الفصلية على الشبكة) ع 16 ، ربيع 2020م . .
- (27) العنونة وتجليات الرمزية الصوفية - نماذج من الشعر العربي المعاصر- السعيد بوسقطة، مجلة بونة ع6/2007م.

- (28) فاعيلية الاستعارتي النص الشعري نموذجاً: يوسف أبو العدوس، النقد الأدبي في منعطف القرن ، ج3، مداخل تحليل النص الأدبي ، أعمال مؤتمر النقد الأدبي الأول ، القاهرة، 1997م.
- (29) الفكاهة والضحك: شاعر عبد الحميد عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ع 289 / 2003 م .
- (30) مدخل إلى علم اللسان الحديث عبد الرحمن الحاج صالح ، مجلة اللسانيات، ع7، الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر 1997.
- (31) المدينة في الشعر العربي المعاصر : مختار علي أبو غالي، عالم المعرفة، ع196، سلسلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نيسان، 1995م.
- (32) مسيرة الشعر العربي الحديث في ضوء نسيجه ونقده : لطيف محمود محمد ، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب ، ع 2 / 2010 م.
- (33) مشكلة البنية: إبراهيم ، زكريا ، دار مصر ، سلسلة مشكلات فلسفية ، ع/ 8 1976م.
- (34) مقدمة نظرية لدراسة المكان في الشعر: لينا محمد وجيه الحافظ، مجلة بحوث جامعة حلب، ع44 / 2003 م.
- (35) من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس : عبد الباسط محمد الزبيد ، مجلة جامعة دمشق مجلد 23 / 2007م.
- (36) وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي: علي الخرابشة، مجلة الآداب، ع2014، 109م.

– الكتب الأجنبية:

- 1) Pierre Guiraud; Essais de stylistique, 3eme tiraage, Ed Klinckicd , 1980.

ملخص البحث :

ملخص البحث :

سعى هذا البحث إلى دراسة بناء الأسلوب في شعر التفعيلة السوري المعاصر في إطار زمني محدد من عام 2000م حتى 2019م، وهي مدة زمنية من حيث الكم والكيف تحقق غاية الباحث في الكشف عن خصوصية الأسلوب لدى شعراء المدة المحددة، وقد حاول البحث أن يغطي مساحة الجغرافية السورية على تعدد شعرائها وكثرتهم ، كاشفاً عن أساليب بناء النص الشعري في تشكيله البنائي من حيث الشكل والمحتوى، و تأتي أهمية البحث إذ يتناول مجموعة من شعراء التفعيلة في سورية، وقد حُدّد البحث في إطاره الزمني والمكاني في نتاج الشعراء السوريين وهذه الحقبة لم يُولها النقدُ العناية التي تستحق، وبهذه الخصوصية يتميزُ البحثُ بالتفرد والجدة، وقد اتّبع البحث المنهج الوصفي في تحليل النصوص من دون أن يغفل ارتباطه أحياناً بالمنهج الإحصائي الذي يمدُّ الباحث بالدقة والموضوعية. وقُسّم البحث إلى مُقدّمة ومهادٍ نظري يتضمنُ (مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائية) وجاء الفصلُ الأولُ بعنوان :المتغيرات وأثرها في شعر التفعيلة السوري المعاصر. **الفصل الثاني** فقد تمّ الحديث فيه عن المكونات الأسلوبية التي تمثّلت في الجانب الصوتي. وأما الفصل الثالث فخصصَ لدراسة التناسل وأنماطه وفي **الفصل الرابع**: درستُ الصورة وذيلُ البحث بدراسة تحليلية فنية لمجموعة من قصائد شعر التفعيلة ،واختتم البحث بمجموعة من النتائج.

Research Accessory:

This letter sought to study the construction of style in contemporary Syrian activation poetry within a specific time frame from 2000 to 2019, which is a period of time in terms of quantity and quality that achieves the goal of the researcher in revealing the specificity of style among the poets of the specified period, and the research has tried to cover the area of the Syrian geography on the multiplicity of its poets and their abundance, revealing the methods of building the poetic text in its structural formation in terms of form and content, and has deliberately as much as possible to include most of the poetry Published on this date



Al , baath university

Faculty of arts and humanities

Arabic language department

Address of the message

**"style structure in modern syrian poetry "taf,eel
verse" From2000 To 2019:A Critical Analysis Study**

Critical Analytical Study Doctoral Thesis In Arabic

Reporting By Lina Ahmad Yaacoub

Supervision: A.D. Nizar Abshi

Ad 2022