الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
Université 20 Août 1955 - Skikda

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
التخصص: أدب حديث ومعاصر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث ل م د

التشكيل الشعري في رباعيات أحمد القدومي

_ دراسة أسلوبيـــــة _

إعداد الطالب:
بلال كروز

مدير الأطروحة
الدكتور عبد السلام جغدير

لجنـــة المناقشة :

الاسم واللقب	الرتبة العلميـــة	الصفة	المـــؤسســـة
د. سفيان بوعنينبة.	أستاذ محاضر -أ-	رئيسا	جامعة20 أوت 1955 - سكيكدة-
الدكتور عبد السلام جغدير	أستاذ محاضر-أ-	مشرفا ومقررا	جامعة 20 أوت 1955- سكيكدة-
الدكتور هشام صويلح	أستاذ محاضر-أ -	مشرفا مساعدا	جامعة 20 أوت 1955- سكيكدة-
أ.د. يوسف منصر	أستاذ التعليم العالي	فاحصا	جامعة باجي مختار - عنابة -
أ.د. وليد بوعديلة	أستاذ التعليم العالي	فاحصا	جامعة 20 أوت 1955 - سكيكدة
د. فريدة بولكعيبات	أستاذ محاضر -أ-	فاحصا	جامعة 20 أوت 1955 - سكيكدة-
د. ياسين سرايعية	أستاذ التعليم العالي	فاحصا	جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس

السنة الجامعية: 2023/2022

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
Université 20 Août 1955 - Skikda

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
التخصص: أدب حديث ومعاصر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث ل م د

التشكيل الشعري في رباعيات أحمد القدومي

_ دراسة أسلوبيـــــة _

إعداد الطالب:
بلال كروز

مدير الأطروحة
الدكتور عبد السلام جغدير

لجنـــة المناقشة :

الاسم واللقب	الرتبة العلميـــة	الصفة	المـؤسســـة
د. سفيان بوعنينة.	أستاذ محاضر -أ-	رئيسا	جامعة20 أوت 1955 - سكيكدة-
الدكتور عبد السلام جغدير	أستاذ محاضر-أ -	مشرفا ومقررا	جامعة 20 أوت 1955- سكيكدة-
الدكتور هشام صويلح	أستاذ محاضر-أ -	مشرفا مساعدا	جامعة 20 أوت 1955- سكيكدة-
أ.د. يوسف منصر	أستاذ التعليم العالي	فاحصا	جامعة باجي مختار - عنابة -
أ.د. وليد بوعديلة	أستاذ التعليم العالي	فاحصا	جامعة 20 أوت 1955 - سكيكدة
د. فريدة بولكعيبات	أستاذ محاضر -أ-	فاحصا	جامعة 20 أوت 1955 - سكيكدة-
د. ياسين سرايعية	أستاذ التعليم العالي	فاحصا	جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس

السنة الجامعية: 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى:

وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلرُّوحِ ۖ قُلِ ٱلرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّى
وَمَآ أُوتِيتُم مِّنَ ٱلْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا ﴿٨٥﴾

سورة الإسراء، 85.

شكر وعرفان

الحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات

الحمد لله الذي وفقنا لهذا وما كان ليكون لولاه.

الحمد لله دائما وأبدا.

نتوجه بكل مفردات الشكر، وعبارات الامتنان، ومعاني العرفان لمدير الأطروحة الدكتور **"عبد السلام جغدير"** على سعة صدره، وجميل صبره، الذي تكرَّم بالإشرافِ على هذه الدراسة، وتعهدها بالرعاية العلمية منذ أن كانت فكرة إلى أن أصبحت منجزا بحثيا.

ولا نستثني من الشكر الأستاذ **"هشام صويلح"** مدير الأطروحة المشارك على دعمه المتواصل وتجنده الدائم لمنح الإضافة العلمية والمعنوية، فجزاه الله عنا كلَّ خيرٍ.

كما نتقدم بموفور الشكر للدكتور **"أحسن دواس"** رئيس مشروع الدكتوراه "دراسات أدبية"

والشكر لا يفي حقَّه وجزيل عطاءه ونصحه **ودعمهِ**.

والشكر موصول أيضا إلى أعضاء لجنة مناقشة هذه الدراسة كُلٌّ باسمه على تكرمهم لقراءة هذه الدراسة وتحسينها.

...

"شكرا للثابتين أصحاب المواقف والوجه الواحد"

مُقَدِّمَةٌ

مقدمة:

الشعر بابٌ من الأبواب الأدبية التي يطرقها الشُّعراء للتعبير عن مكنونات النفس البشريَّة بآلامها وآمالها، وأنينها وحنينها، ماضياً وحاضراً، فسمي قديماً ديوان العرب، لأنهُ جمع أيامهم ومآثرهم وبطولاتهم، وقد عرفت الساحة الأدبية العربية ألوانا شعرية جديدة عن طريق الترجمة والاحتكاك بالثقافات الأجنبية، ومن هذه الألوان الشعرية نجد فن **الرباعيات**؛ التي وفدت إليها من بلاد فارس إذ يؤول إليهم السَّبق والشُّهرة في الكتابة عليه، وصار حِضاناً يمتطيه أغلب الشعراء الفارسيين.

جاءت **الرباعيات** اختراقاً للنموذج والأعراف الشعرية العربية، التي لم تكن تُدرِجُ ما هو أقل من السبعة أبيات تحت مسمى "**القصيدة**"، فأسَّست بذلك إلى مفهومٍ آخر للممارسة الشعرية المعاصرة توازي حاجة الشَّاعر المعاصر إلى مجاراة إيقاع عصره من خلال ما تُقدمه _**الرباعيات**_ من تكثيفٍ وايجاز ودقة في التصوير.

تعتبر **رباعيات** أحمد القدومي واحدة من التجارب الشعرية المعاصرة التي تبنت هذا الشَّكل الشعري الدخيل، فكان مجالا نخوض غِمارهُ، ونقفُ عنده، لهذا أوسمنا دراستنا بـ: **"التشكيل الشعري في رباعيات أحمد القدومي –دراسة أسلوبية–"**.

يعود سبب اختيارنا هذا الموضوع إلى دوافع موضوعية وأخرى ذاتية؛ فمن الدوافع الموضوعية أنَّ هذا الموضوع مرتبط بالتخصص الذي ننتمي إليه وهو الأدب الحديث والمعاصر، إذ نحاول من خلالهِ اِكتشاف سِمات المنجز الرباعي في الشعر العربي عامةً و الفلسطيني بشكلٍ خاص، فضلاً عن جِدَّة الموضوع وقلة الدراسات التي تناولته في المكتبات العربية في حدود وعلمنا.

وكذلك الحمولة العلمية والمعرفية الكبيرة التي يحظى بها موضوع **الرباعيات** بِصفته شكلا شعريا جديدا، وتعدد قيمه الجمالية والمضمونية بصورةٍ عامة، ورباعيات أحمد القدومي بصورةٍ خاصةً.

أما عن الأسباب الذاتية فإنها تتلخص في محاولة معرفة المزيد عن قيمته الفنية والجمالية التي تخص شكله وشروط نظمه.

وأمَّا أهداف الدراسة فتكمن في:

ـ الرغبة في بِناء تصورٍ معرفي أكاديمي حول هذا النظم الشعري.

ـ إلقاء الضوء عن الجوانب الجمالية التي يكتسيها فن **الرباعيات** الشعرية عامة ورباعيات القدومي خاصة.

ـ الاحاطة بمختلف التشكيلات الأسلوبية فيها، من خلال الاعتماد على دراسة ستة دواوين هي: تراتيل السحاب، هي الدنيا، كنتُ احتمالا، البتول، خذني إليَّ، لا شيء بعدك.

حاولنا من خلال دراسة هذه الدواوين الإجابة عن الإشكالية الآتية:

كيف تشكلت لُغَةُ أحمد القدومي فيما كتبه وفق هذا النمط الشعري؟ وكيف تجلَّت آلياتهُ الأسلوبية وأدواته اللغوية والدلالية والجمالية من خلال رباعيته الشعرية؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية قسَّمنا الدراسة إلى: مدخلٍ نظريٍ وأربعة فصول تطبيقية تسبقهم مقدمة وتتلوهم خاتمة أوجزت مجمل النتائج المتوصَّلِ إليها.

أما المدخل النظري والمسمى: **"مصطلحات ومفاهيم عامة"**؛ فتطرقنا فيه إلى الأسلوب باعتبارهِ موضوعا، والأسلوبية باعتبارِها علما ومنهجا، ثم عرَّفنا أحمد القدومي، وأيضاً فن **الرباعيات** الشعرية، ثمَّ الحديث عن بدايات ظهورهِ وانتقاله إلى البيئة الأدبية العربية.

جاء الفصل الأول موسوما بـ : **"التشكيل الصوتي في رباعيات أحمد القدومي"**؛ خصصناه لمعالجة الظواهر الصوتية المختلفة، انطلاقا من الإيقاع الخارجي وما يتضمنه من وزنٍ وقافيةٍ وروي

والإيقاع الداخلي المتمثل في تكرار الحروف والدوال والجمل، وكذلك دراسة الأصوات من جهرٍ وهمسٍ ومختلف التوازنات الصوتية من ترصيع وتوازي وتوازن...الخ.

في حين حمل الفصل الثاني عنوان **"التشكيل المورفوتركيبي في رباعيات أحمد القدومي"** وتناولنا فيه دراسة الجانبين المورفولوجي (الصرفي) والتركيبي (النحوي)، أمَّا من الجانب المورفولوجي فعالجنا دلالة مختلف الحروف، والتشكيل الصرفي للأفعال، ثمَّ تشكيل الصيغ والأسماء. وأما الجانب التركيبي فتناولنا فيه تشكيلات الجملة الفعلية والاسمية، ومظاهر التحريك الأفقي.

وجاء الفصل الثالث موسوماً بـ: **"تشكيل الصورة الشعرية في رباعيات أحمد القدومي"**، تطرقنا فيه إلى دراسة الصورة الشعرية بمفهومها البلاغي الكلاسيكي (تشبيه، استعارة، كناية)، والصورة بمفهومها الحسي الحديث (اللمسية، البصرية، الذوقية، الشمية، السمعية، وتراسل الحواس).

كما خصصنا الفصل الرابع لدراسة الجانب الدلالي، فجاء موسوماً بـ: **"التشكيل الدلالي في رباعيات أحمد القدومي"**؛ وقد حاولنا فيه الإحاطة بالظواهر الآتية: التناص بتنوعِ تجلياتهِ وصوره الرمز بتعدد أبعاده، والأسطورة بمختلف تشكلاتها.

في الأخير لخصت الخاتمة مجمل نتائج الدراسة، وقدمت إضاءة موجزة ومختصرة لعناصرها.

للإحاطة بهذه الدراسة اتبعنا المنهج الأسلوبي، لرؤيتنا أنَّه الأنسب لاستقراء وتحليل مستويات رباعيات أحمد القدومي اللغوية، مع الاستعانة بالإحصاء، والجداول، والأعمدة والدوائر البيانية ومختلف الأشكال الهندسية لِحصر الظواهر الأسلوبية والمساعدة على تفسيرها أو تأويلها.

لم نجد في حدود ما وصلنا من دراسات حول الرباعيات باعتبارِها لونا شعريا، أو رباعيات القدومي تحديدا أيَّة دراسةٍ تناولت هذا الشكل الشعري عنده، أو أيَّة دراسةٍ عن شاعرٍ آخر يكتب هذا اللون، ومع ذلك وجدنا رسالة ماجستير موسومة بـ:

ـــ البناء الفني في شعر أحمد القدومي لأحمد فهمي عواجة (رسالة ماجستير في الأدب والنقد، جامعة الأقصى –غزة – فلسطين).

ولذلك فإنَّ كلَّ ما نطرحه في هذه الرسالة مبنيٌّ إمَّا باجتهادِنا، أو من خلال إسقاطِهِ على الشعر الحر والعمودي، والدراسات التشكيلية فيهما كثيرةٌ تستعصي على الحصر والإحصاء.

اعتمدنا في هذه الدراسة على مجموعة من المصادر والمراجع المختلفة منها: الأسلوبية الرؤية والتطبيق ليوسف أبو العدوس، قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، شعر خليل حاوي -دراسة أسلوبية- لعبد السلام جغدير، وخصائص البنية الأسلوبية في شعر ابن الشاطئ لمحمد العربي الأسد.

ولعل أبرز الصعوبات التي واجهتنا في هذه الدراسة تكمن في:

ـــ جائحة كورونا ومخلفاتها النفسية والتدابير التي رافقتها لمنع انتشار الوباء، ما صعَّب علينا عملية البحث والاحتكاك مع أصحاب الخبرة من أساتذة وباحثين والاستفادة من خبراتهم.

ـــ قلة الدراسات حول شعر **الرباعيات** وصعوبة تكوين إطار معرفي حول طريقة التحليل والتعامل مع هذا الفن النظمي المختلف.

ـــ صعوبة استنطاق الدلالة في بعض **الرباعيات** الشعرية لاعتمادها دوالاً تتماشى وميزة الإيجاز والتكثيف الدلالي والتصويري.

لا يفوتنا في الختام تقديم الشُّكر والعرفان والتقدير للدكتور **"عبد السلام جغدير"** مدير هذه الأطروحة على توجيهاتِهِ المستمرة ونصائحه الدائمة حول التفاصيل الصغيرة والكبيرة لهذه الدراسة وتفانيهِ وحرصه على إخراجها في أبهى حلَّة ممكنة دون كلل منه أو ملل، فله منا فائق الاحترام والمحبة.

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل على شرف قراءة هذه الدراسة وتقديم تصويباتهم المنبثقة عن خبرات متراكمة، فلهم منا كل الامتنان والمودة.

مَدْخَل نَظَرِي:

مُصْطَلَحَات ومَفَاهِيم.

1_ مصطلح الأسلُوب:

شَهِدَ مُصطلح الأسلوب - باعتباره موضوعاً لعلم الأسلوبية - منذ ظُهورِهِ مفاهِيم وتعريفات عديدة بتعدد الزوايا والمرتكزات التي نُظِرَ إليه مِن خِلالها؛ **"فليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية يُجمعُ عليها الدارسون في تناوله. وقد أدى هذا إلى أن يُقدم كثير من الباحثين في مقدمة كتبهم لعلم الأسلوب بعرض مجموعة من التعريفات تصلُ في بعض الأحيان إلى نيفٍ وثلاثين تعريفا"**[1]، ثُم إن تناول هذا المصطلح مِن قِبلِ النقاد قَديماً واستمراره مع النقاد المحدثين يُشير إلى أنَّ التَّضاربَ المفاهيمي حَولهُ لا يزال قائِماً.

يُعرف شارل بالي (**Charles Bally**) الأسلوب بأنَّهُ **"تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الموجودِ اللغوي"**[2]، أي أن الأسلوب بحسبه هو الممارسة التي تخرج العناصر اللغوية من حالة الجمود على حالة التفاعل والإنتاج الدلالي.

أما ريفاتير (**Michel Riffaterre**) فقد عرَّف الأسلوب بِقوله: **"أعني بالأسلوب الأدبي، كل شكلٍ ثابت Permanent فردي ذي مقصدية أدبية"**[3]، وأوضح ريفاتير مراده بالمقصدية بأنها **"لا تعني بالضرورة تلك الحمولة الدلالية بل كل مقصدية تجد في النص بعض ما يُبررها على مستوى وحداته البانية، أي تلك الحمولة الجمالية"**[4] وبالتالي فريفاتير يُلخص مفهوم الأسلوب في كونه كل مظهر شكلي أو دلالي أو جمالي حاصِلٍ على مستوى نسج المنجز الأدبي، ولأجلِ ذلك **"طَعَّم التعريف السابق بإحضار مفهوم القارئ فرأى أن الأسلوب: هو ذلك الإبراز mis en relief الذي يفرض على انتباه**

[1] _ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط 01، القاهرة، 1419 هـ - 1998 م، ص 95.

[2] _ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 03، (د ت)، ص 89.

[3] _ ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، ط 01، الدار البيضاء، 1993، ص 05.

[4] _ المرجع نفسه، ص 05.

القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية"[1]، فنراهُ يولي المتلقي سلطة التميز والتعيين بين مختلف تراكيب الكلام، فتبرز عند كل متلقي عناصر أو تراكيب قد تبرز أو لا تبرز عند متلقٍ آخر.

أيضا فإنَّ لِكل كاتبٍ أسلوبه الخاص به، والذي يُميزهُ عن غيره، ولا شكَّ أن هذا التميز والاختلاف ينعكس في عَملهِ الأدبي، فتتسم مُنجَزاته بِسماتٍ وخَصائصَ تجعلهُ يحقق ذلكَ الاختلافَ والتَّفرد عن منجزاتِ غيرهِ منَ الكتاب، يقول إبرامز (**M.H.Ibrams**) في معجم المصطلحات الأدبية: **"إن أفكار علم اللغة الحديث تُستخدم للكشف عن السمات الأسلوبية أو (الخصائص الشكلية) التي يقال إنها تُميز عملا معينا، أو كاتبا معينا، أو موروثا أدبيا، أو عصرا معينا وهذه السمات الأسلوبية قد تكون: صوتية، أو جملية، أو معجمية، أو بلاغية"**[2]، هذه التشكيلات بحسب إبرامز (**M.H.Ibrams**) هي التي من شأنها التحديد والتميز بين كاتِبٍ وآخر أم أثرٍ أدبي عن أثر أدبي آخر، لأنها تختصُّ بسماتهِ الأسلوبية من مختلف مستوياته وزواياه صوتا وتركيبا ودلالة.

2_ مصطلح الأسلوبية:

الحديث عن علم الأسلوبية انطلاقاً **"من الدال اللاتيني وما تولَّدَ عنهُ في مختلف اللغات الفرعية؛ أو انطلاقا من المصطلح الذي إستقرَّ ترجمةً له في العربية قد وقفنا على دَالٍ مُركَّبٍ جِذرُهُ ((أسلوب)) ((Style)) ولاحقته ((ية)) ((ique))، ويمكن مُطابقته بعبارة: علم الأسلوب (Science du style) لذلك تعرف الأسلوبية بَدَاهةً بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"**[3] والتي يكون الأثر الأدبي هو ميدان عملها، فتعمل على استنطاق أبعاده اللسانية وحصر شحناته الدلالية.

[1] _ المرجع السابق، ص 05.

[2] _ ينظر: مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي والسعدي فرهود وعبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط 01، القاهرة، 1412 هـ - 1992م، ص 11.

[3] _ ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص ص 33 – 34 (بتصرف).

يُعزى الفضل في ظهور الأسلوبية إلى **"شارل بالي (Charles Bally) الذي اختص في اليونانية والسنسكريتية (Le sanskrit) وتتلمذ على يد العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير فاستهوته وُجهة اللسانيات الوصفية، فعكف على دِراسة الأسلوب وفي ضوء ذلك أرسى قواعد الأسلوبية الأولى في العصر الحديث"**[1]، حيث استوعب جُهود أستاذه سوسير واستثمرها في تأسيس مبادئها، بل إن الكثير من الباحثين يرون بأن جذور الأسلوبية قد انطلقت من **"المبادئ التي أرساها دي سوسير في اللسانيات وبالتحديد تمييزهُ بين اللغة بوصفها ظاهرة لسانية مجردة والكلام بوصفه الظاهرة المجسدة للغة"**[2]، فكانت الأسلوبية في بداياتها لِسانية المنشأ والمبحث.

في هذا المعنى يقول ميشال أريفي **(Michel arrivé): "إن الأسلوبية وصفٌ للنَّص الأدبي حسب طرائِق مُستقاة من اللسانيات"**[3]، وهو ما يؤكده أيضاً الهادي الجطلاوي بقوله: **"الأسلوبية موضوعها النظر في الإنتاج الأدبي وهو حدثٌ لغوي لساني"**[4]، هذه التوجهات ــوغيرها الكثيرــ تُثبت الدور الكبير للسانيات في تأسيس وإرساء معالم الأسلوبية في الساحة الأدبية والنقدية.

تلاحقت الجهود بعد شارل بالي **(Charles Bally)** من قِبل الباحثين، وبدأت الأبحاث حول مفهوم الأسلوبية وحدودها والاهتمام بها يتزايد، فكانت المفاهيم ونظريات حولها تتقارب تارةً وتتباعد تارة أخرى، ففي **"عام 1911 بدأ ليو سبيتزر دراساته حول العلاقات القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب، ويُقدِّم دراسة عن ((رابليه)) سَعى من خِلالها إلى إبراز الصلات القائمة بينهما ــ أي بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتبــ ليتوصَّل في الفترة الممتدة بين سنتي 1920 – 1925 إلى أن ملامِح الأسلوب التي تتكرر في عمل الكاتب بانتظام تكون ملامح مرتبطة بمراكز**

[1] ــ المرجع السابق، ص 241، (بتصرف).

[2] ــ مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، ط 01، أربد - الأردن، 2011، ص 08.

[3] ــ المرجع نفسه، ص 48.

[4] ــ الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيراً وتطبيقا، منشورات عيون المقالات، ط 01، الدار البيضاء، 1992، ص 27.

وجدانية في نفسهِ، وبأفكارٍ وعواطف سائِدة، وليست مظاهِر مرضية كما هي عند فرويد"[1]، وبالتالي فقد أسهم سبيتزر من خلال الدراسات التي جاء بها في الربط بين ميداني علم اللغة والأدب.

من الجهود التي جاءت بعد هذه الفترة **"وفي سنة 1931 يحاول جيل ماروز توجيه الدراسات الأسلوبية إلى الاهتمام بالصناعة الأدبية، والحدث الجمالي، فيقرر أن الأسلوبيات وجب أن تدرس المظهر والجودة الناتجين عن الاختيار بين الوسائل التي توفرها اللغة للمتكلمين"**[2]، فأخذ ابتداءً من سنة 1941 في محاولة الابتعاد بالدراسة الأسلوبية عن الاستقراءات اللسانية المجحفة والجافة، **"كما هو سائِدٌ في دِراسات بالي وأتباعه الذين شحنوا التحليل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي"**[3]، فأراد أن يُعطي الدرس الأسلوبي جِدية أكثر في تناول العمل الأدبي تُكسبهُ الشرعية ضمن الدراسات الحديثة، وهكذا كانت البدايات والمحاولات الأولى لنشأة الأسلوبية، متأرجِحةً بين الفعل ورد الفعل.

في الخمسينيات من القرن الماضي تَظهرُ مُحاولاتُ بيار جِيرو، حيث **"أصدر سنة 1954 كتاباً قيما (الأسلوبيات) نشره في سلسلة ماذا اعرف؟، وضَمَّنهُ فكرة العلاقة بين البحث الاسلوبي والبلاغة والنقد فانتهى على أن الأسلوبيات بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف التعبير، وهي نقد الأسلوبيات والعلمية وهي تحديد الأهداف والمناهج"**[4]، وبالتالي أخذ هذا المشروع النقدي في التوسع والتمدد ويتخذ عدة اتجاهات ساهمت على اختلافِها في إرساء معالمهِ.

بناءً على هذا، **"يمكن القول إن مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بِداية القرن العشرين، مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوبِ عِلما يُدرسُ لذاتهِ، أو يُوظَّف في التحليل الأدبي أو التحليل النفسي، أو الاجتماعي، تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك"**[5]، أي أنه قد أصبح عِلماً مُستقلاً بِذاتهِ يُدرس انطلاقا من التوجه الذي ينتمي إليه سواء أدبيا أو نفسيا أو اجتماعيا

[1] ــ ينظر: سليمان العطار: الأسلوبية علم وتاريخ (مقال مترجم)، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الفتى العربي، المجلد 01، العدد 02، بيروت - لبنان، ربيع الأول 1401 هـ - يناير 1981م، ص ص 135 – 136.

[2] ــ رابح بوحوش: الأسلوبيات والمحاولات العربية دراسة في أصول البحث الأسلوبي، مجلة بونة للبحوث والدراسات، العدد 01، محرم 1425 هـ - آذار (مارس) 2004م، ص 106.

[3] ــ المرجع نفسه، ص 107.

[4] ــ المرجع نفسه، ص 109.

[5] ــ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط 01، عمان، 1427 هـ - 2007م، ص 39.

مستثمرا الجدل الناتج عن جملة الأبحاث والدراسات في التحول إلى اختبار النجاعة الميدانية (التطبيقية).

3_ بطاقة تعريفية للكاتب:

الشَّاعر هو أحمد عبد اللطيف مُحَمَّد القدومي، شاعر وكاتب وقاص أردني من أصول فلسطينية من مواليد **"عام 1961م في قرية جيوس الواقعة ضمن طولكرم في فلسطين، نال درجة البكالوريوس في الأدب العربي من الجامعة الأردنية عام 1982م"**[1]، شاعر كتب العديد من القصائد المتنوعة منها الرباعيات التي نحن بصدد دراستها، كما **"نشر العديد من قصائده في الصحف والمجلات العربية يعمل في حقل التربية والتعليم في المملكة العربية السعودية منذ عشرين عاما"**[2]، وأصدر الشاعر أحمد القدومي دواوين عديدة تعددت مضامينها بتعدد عناوينها وأجناسها، حيث صدر له: "[3]

بلا زورق	ديوان شعر	1984 عمان
ذكريات على شاطئ النسيان	ديوان شعر	1989 عمان
شفاه الفجر	ديوان شعر	1995 القاهرة
الوتر الحزين	ديوان شعر	1997 القاهرة
ويحملني الثرى قمرا	ديوان شعر	2003 عمان
لا شيء بعدك	ديوان شعر	2004 عمان
بين حل وارتحال	ديوان شعر	2008 الرياض
وقالت الشمس	همسات قصصية	2008 الرياض
تراتيل السحاب	ديوان شعر	2013 عمان
هي الدُّنيا	ديوان شعر	2014 عمان
البتول	ديوان شعر	2015 عمان
خذني إليَّ	ديوان شعر	2016 عمان

[1] _ أحمد القدومي: بَيْنَ حِلٍ وارتحَالْ، مطابع الحميضي، عمان/الأردن، ط1، 1430هـ/2009م، ص156.

[2] _ أحمد القدومي: لا شيء بعدك، شركة مطبعة الندى، عمان/الأردن، ط1، 1425هـ/2004م، ص143.

[3] _ أحمد القدومي: كنتُ احتمالا، دار فضاءات، عمان/الأردن، ط1، 2018، ص 149.

تراب	قصائد مختارة	2018 الرياض
ليل	تأملات رومانسية "نثر"	2018 عمان

عبَّر بعض المهتمين بالشعر على التميز الذي تَتَسِمُ بِهِ كِتاباتُ القَدومي، حتى أصبحَ اِسمهُ شَائعاً في الكثير من المجلات والكتب التي أشَادَت بِهذا التميز الذي حققه القدومي، فهذا الأستاذ سُليمان بن مُحَمَّد العيسى يقول: **"أحسِبُ أن شِعر أحمد القدومي سَيأخذ مَكاناً مَرمُوقاً في الشعر الحديث، في زمن كثُرت فِيهِ حَركةُ التَّأليف ... لكن يظل الجيد قليلا وقليلا جدا وشعر القدومي الجميل لاشك أنه من هذه القلة البديعة التي تستحق القراءة والإشادة"**[1]، كما يقول الشاعر العراقي بلند الحيدري في جريدة الشرق الأوسط (لندن) **"حين تقرأ شعر أحمد القدومي تستعيد أنفاس الشاعر ابن زيدون والقصيدة الأندلسية"**[2] أما الأستاذ الشاعر أحمد الصالح الصالح فيعبر عن رأيه فيما قرأه من اشعار أحمد القدومي بقوله: **"أحمد القدومي شاعِرٌ بهي تركُض خيول الإبداع في دمائه صاهلَةً بالفن الرائع الذي يمتلك عناصر الأصالة والحداثة الخارجة عن أسر الإيهام كي تُضيف للشعر العربي إبداعا مُتجاوزا... والقدومي شاعرٌ يحملُ هما ويؤدي رِسالة وهو شاعر الوطن الجريح"**[3]، فمن خلال هذه الآراء ندرك أن الشاعر أحمد القدومي قد أدرك في شعره أبعاداً ثلاثة؛ الإجادة والجمال والالتزام.

جاء في المجلة العربية التي تصدر من المملكة العربية السعودية: **"عَالَمُ الشَّاعِرِ أحمد القدومي تَشِعُّ منه معاني المثل العربية الأصيلة والتي صنعتها زنود الشَّباب والشَّابات والأمَّهات ودماء الشهداء وشعر القدومي نسيج لمختلف الحالات النَّفسية التي تصطرع مفارقاتها وتتأجج في أعماقه، متناوبة بين الياس والرَّجاء والتشاؤم والتفاؤل والانكسار والكبرياء والواقع والحلم، ويتلاحم عند القدومي حب الملحمة وحب الأرض لدرجةٍ بات حبُّها واحدا. ولهذا فقد اتكأ في خطابه الشعري على المرأة والوطن. ليظلَّ مسكونا بالعزم والكبرياء في واقع مشحونٍ ومحتدمٍ بين العام والخاص"**[4]، كما جاءت شهادة جهاد

[1] _أحمد القدومي: لا شيء بعدك، ص 135

[2] _ أحمد القدومي: خذني إليّ، دار فضاءات، ط 01، عمان – الأردن، 2016، صفحة الغلاف.

[3] _ المصدر نفسه، ص 137.

[4] _ المصدر نفسه، ص 138.

أبو حشيش عن القدومي قائلا: **"أحمد القدومي شاعر مولع بالرباعيات وربما كان الأكثر اتقانا لها وولعا بها، صاحب لغة جزلة تخلط بين القديم والحديث في تراكيبها، فهو ينشد إلى التأصيل حتى أثناء محاولته الخوض في مساحات غير كلاسيكية بالنسبة لنص؛ متنوع في تناوله للأشكال الشعرية، لكن الإيقاع لديه أساس لا يمكنه أن يغادره، ولكنه يفاجئك دائما حين يكتب للحبيبة أو الوطن أو الحياة سواء استخدم قصيدة التفعيلة او عمد إلى الشكل الكلاسيكي للقصيدة، فتجد نفسك أمام نص محكم البناء لغة وعروضا ومعنى."**[1]، هذا هو الشاعر أحمد القدومي، وهذه فقط بعضٌ مما قيل في حقه فهو في حقيقة الأمر أكبرُ مِن هذِه الأسْطرِ القليلة التي تتعرض إلى وصف جانبٍ من مسيرته العلمية وإصداراتهِ الأدبية والشعرية، التي ولا شك أنها تستحق القراءة والدراسة.

4_ الرباعيات (المفهوم والنشأة):

جاء في المعجم الوسيط **"الرباعية في الشعر: منظومة شعرية تتألف من وحدات، كل وحدة منها أربعة أشطر تستقل بقافيتها وتسمى في الشعر الفارسي [الدُّوبيت]"**[2]، وبالتالي فهي مقطوعة شعرية الأساس فيها أن تبنى على أربعةِ مصاريع أو أربعة أشطر.

كما عرَّفَ نواف نصَّار الدُّوبيت في كِتابهِ (المعجم الأدبي) بأنه **"مقطع شعري مكون من بيتين غالبا ما يكونانِ بقافية واحدة ووزن واحد"**[3]، حيث يُقِرُّ نواف نصار الوحدة القافوية والوزنية التي غالبا ما تأتي عليها صُور هذا النوع من النظم.

في المعجم الأدبي لصاحبه جبور عبد النُّور لم يبتعد تعريف هذا الفن الشعري عما قد ذكرناه فعرف الدُّوبيت بقوله: **"نَظْمٌ يأتي بيتين بيتين. وهو من آثار الأدب الفارسي في الأدب العربي. ولم يَظْهَرْ هذا النوع إلا في وقت لاحقٍ على ألسنةِ الشُّعَراء المتأخرين. ووزنه: فِعْلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ، فَعُوْلُنْ، في الصدر، ومثلها في العجز. اللفظة مؤلفة من كلمتين إحداهما فارسية (دو) ومعناها اثنان، والأخرى**

[1] _ المصدر السابق،، (صفحة الغلاف).

[2] _ إبراهيم أنيس: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، دار المعارف، مصر، ط2، ج2، 1972، ص324.

[3] _ نواف نصار: المعجم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص77.

(بيت) عربية. ودعي هذا النوع من النظم بالدُّوبيت لأن القطعة منه لا تتجاوز بيتين."[1] ، إذ أوضح جبور عبد النور في تعريفه التشكيلة الوزنية التي تنبني عليها مصاريع الفن الرباعي.

في حين جاء تعريف الرباعيات في مفهوم الشعر الإنجليزي مختلفا عما قدمناه، إذ يتلخص مفهومها في كونها **"المقطع الشعري المكون من أربعة أبيات تتفق في قافية واحدة أو اثنين، كما تتحد في وزنٍ واحِدٍ أو اثنين"**[2]، فالأساس في التسمية هو البيت وليس المصراع، حيث يعتبر كل بيت وحدة، فتتشكل كل رباعية من أربعة وحدات أي ثمانية مصاريع.

ما هو متعارف عليه أن الرباعيات **"فن أصيل من فنون الشعر الفارسي، سبق إلى اختراعه الشُّعَراء الإيرانيون، ونظموا فيه منذ بداية الشعر الفارسي الأدبي الإسلامي، ولا يكادُ دِيوانٌ من دواوينهم يخلو من هذا الضرب من النظم"**[3]، إذ نخلص من هذا التعريف إلى أن جذور هذا الفن الشعري هي جذور فارسية الأصل ، **"ويُعرف هذا الفن بالرباعي أو (دوبيت)، وذلك لأن الوحدة الفنية لهذا الضرب تتكون من أربعة مصاريع، فإذا نظر إلى كل مصراع على أنه وحدة جزئية داخل إطار الوحدة الكلية كان مكونا من أربعة مصاريع، ولذا استحق أن يسمى (الرباعي)، أما إذا نظر إلى كل مصراعين على أنهما شطرتا بيت واحد، أي أن الأربعة مصاريع تكون بيتين، فيستحق في هذه الحالة أن يسمى (دوبيت) أي (البيتان)."**[4]، فالتسمية إذا تتحدد انطلاقا من النظر على الوحدة أو المقطع الجزئي المكون للوحدة الكلية، فالنظر إلى الشطر كوحدة جزئية يُؤسس لمصطلح الرباعيات أما النظر للبيت كوحدة جزئية فهو تأسيس لمصطلح الدوبيت.

إن الأصل في تسمية (الدوبيت) يرتبِطُ في واقع الأمر بفنٍ شبيهٍ لهُ قديمٌ عنهُ؛ وهو المثنوي **"إذ عند ظهور الدوبيت واشتهاره كشهرة المصنوي أو يزيد، مست الحاجة إلى تمييز المثنوي الذي هو**

---

[1] ـــ جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، كانون الثاني (يناير) 1984، ص112.

[2] ـــ مجدي وهبة وكمال المهندس: : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط 01، بيروت – لبنان، 1994، ص 185.

[3] ـــ إسعاد عبد الهادي قنديل: فنون الشعر الفارسي، دار الأندلس، بيروت ـــ لبنان، ط2، 1402هـ ـــ 1981م، ص167.

[4] ـــ بديع مُحَمَّد جمعة: من روائع الأدب الفارسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1983، ص216.

بيت واحد، عن الدوبيت الذي تتكون وحدته من بيتين، وبما أنَّ البيت من القالب الأول قد سمي المثنوي نسبة إلى مصراعيه فكان منطقيا وقياسيا أن يطلق على الدوبيت مصطلح يعبر عن ضعف دلالة المثنوي، وهكذا كان من الطبيعي أن يسمى الرباعي بضرب المثنوي 2×"[1]، فحققت هذه التسمية منطقية التبرير وحدود التمييز بين النظمين.

للكتابة في فن الرباعي شروط ثلاث هي: **"يجب أن تكون الرباعية وحدة متكاملة مستقلة عما قبلها وما بعدها في المعنى. وإن شعراء الرباعيات كانوا ينشدون الرباعية في مناسبة خاصة بها ولم تكن الرباعيات متتالية...، ويشترط فيها كذلك أن تكون متحدة القافية في المصاريع الأول والثاني والرابع أما المصراع الثالث فمن حق الشاعر أن يجعله متفقا مع بقية القوافي أو مختلفا عنها، أما الشرط الثالث الذي يجب توفره في الرباعية فهو يجب أن تكون جميع المصاريع على وزن واحدٍ. وأن يكون هذا الوزن من مستخرجات الهزج"**[2]، من الواضح أن هذه الشروط هي التي تعطي تميزا واختلافا لفن الرباعيات، سواء بالمقارنة مع الفنون الشعرية القصيرة التي تتقاطع معها في بعض المميزات كالقصر والتكثيف والتلميح بدل التصريح، أو حتى مع قصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر، وكذلك القصيدة العمودية التقليدية، **"ولعل هذا هو السر في نجاح فن الرباعي إذ أن قِصَرها وتنوع أغراضها ولطافة ألفاظها قد سَاعدت على سهولة حفظها وترديد العامة لها. وإن الشُّعَراء عندما أدركوا مدى إقبال الناس على حفظ الرباعي وتداوله فيما بينهم حاول كلٌ منهم أن يجرب حظه في هذا الفن الشعري، فخلف لنا عددا كبيرا من الرباعيات المتعددة الأغراض. فالأدب الفارسي مليء بالرباعيات في التصوف والغزل والحكمة ثم جاء الأدب الحديث ليستخدم هذه الرباعيات في أغراض أخرى مثل الأغراض السياسية والنقد الاجتماعي وغيرها."**[3]، ووفقا لهذا أصبحت الرباعيات أحد الفنون الشعرية القصيرة التي تكثر فيها المواضيع وتتعدد فيها الأغراض، ما جعلها تستقطب الشُّعَراء والقراء على حدٍ سواء.

[1] ـــ كامل مصطفى الشيبي: ديوان الدوبيت في الشعر العربي (في عشرة قرون)، منشورات الجامعة الليبية، طبع دار الثقافة، (د.ط)، بيروت،1392هـ - 1972م، ص 55.

[2] ـــ إياد مُحَمَّد حسين: إشكالية رباعيات الخيام بين الواقع والتحريف، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 08، العدد 6، 2018، ص 320.

[3] ـــ المرجع نفسه، ص 320.

إذا كان هذا الرأي في اعتبار الدوبيت والرباعيات مسمى واحد لنفس الفن الشعري قد سلَّم به بعض الباحثين، فإن بعضهم الآخر قد رفض هذا الاعتبار، وذهبوا إلى الفصل بينهما واعتبارهما مختلفين تماما، حيث لا تختلف نظرتهم للدوبيت عما قد قدَّمنا، لكنهم بالمقابل ينظرون إلى الرباعية على أنَّها "**مقطوعة شعرية من أربعة أسطر تدور حول موضوعٍ معين، وتكون فكرة تامة. وفيها إما أن تتفق قافية البيتين الأول والثاني مع الرابع، أو تتفق جميع الابيات الأربعة في القافية؛ وكلمة رباعيات تشير عامة إلى أي مجموعة من تلك المقطوعات**"[1]، وذهب أصحاب هذا الرأي إلى الاستدلال بعجز البيتين عن نقل التجربة الوجدانية لشاعِرٍ أو لآخر، إذ لا تتعدى أن تكون خاطِرة شعرية أو مثلا أو حكمةً.

إننا لا ننكر أن الأصل الفارسي الذي أخذ عنه العرب هذا اللون النظمي (الرباعيات) إنما كان يتكون من بيتين بأربعة أجزاء، لكن العرب عندما أخذوه كتبوه على شكل أبياتٍ أربعة واستمروا منذ العصر العباسي إلى يومنا في كتابتها على هذا المعمار (أي أربعة أبيات)، وقد نجد الأربعة أسطر بحيث أيضا بحيث يوازي السطر البيت كوحدة جزئية.

4ـــ التشكيل الشعري وعلاقته بالفنون التشكيلية:

إن الحديث عن مفهوم **التشكيل** يقُودُنا إلى ربطهِ بِتلك الفُنون التي لطالما ذُكر مُقترناً بِها، مثل الرسم والموسيقى، وبتلك الفنون التي تندرج تحت مسمى **الفنون التشكيلية**، لكن هذا المصطلح أخذ في التمدد حتى شَمِلَ فُنونا وأشكالاً إبداعية أخرى.

كان الشعر أحد هذه الفنون والأشكال الإبداعية التي ارتبط بها هذا المصطلح، فظهر مصطلح **التشكيل الشعري**، وفي هذا المقام قد يتساءل السائل ما هو القاسم المشترك بين الفنون التشكيلية والشعر حتى يستعير الثاني من الأول مسمى **التشكيل؟**

[1] ـــ الموسوعة العربية العالمية: المجلد 11، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ط 02، الرياض – المملكة العربية السعودية، 1419هـ - 1999م، ص ص 118 - 119.

يمكن أن تتلخص الإجابة عن هذا التساؤل في الاعتداد بأن **"الفن التشكيلي والشعر مظهران من مظاهر النشاط النفسي الإنساني، يصدُرانِ عن نفس الملكة الإدراكية. فهناك رابطٌ وثيقٌ بينهما فالرَّسامُ والشَّاعر على درجة من التقارب والالتصاق، بحيث يتشابهان في الكثير من الأشياء، من ناحية المجال النفسي الذي ينبعان منه ويؤثران من خِلالهِ، ومِن حيثُ القدرات النفسية الأساسية التي يفترض وجودها لدى الفنان المبدع حتى يكتمل لها النضج فيتألقان في العمل الفني رسما أو شعرا."**[1] فالدافع النفسي للعمل الإبداعي هو قاسمٌ مشتركٌ بين الشعر ومختلف الفنون التشكيلية المختلفة، وهو ما يُقدمُ تفسيرا لاقترانِ مصطلح التشكيل بالشعر.

الحديث عن الالتقاء بين الشعر والرَّسم لا يُصبحُ غريباً حِينَ نُدرك بِأَنَّ لِكل فنٍ مادتهُ التي تُشكلهُ والمادة التي تُشكلُ الشِّعر هي اللغة، إذ **"يمكن القول إن الخاصية التصويرية للشعر تجعله مُرتبطا بالتشكيل ذلك أن الشعر امتداد للفن التشكيلي في بعده الخيالي وفي تجليه البصري"**[2]، إذ يعمد المبدع في كلٍ من الرسم والشعر إلى نقل صورة العالم الخارجي أو تصوير ظاهرة ما، لكن الخصائص اللغوية وحدها لا تكفي لتصنيف الشعر فنا تشكيلياً، لأنه يفتقر للتقنيات المادية الملموسة التي تتوجب في كل فنٍ تشكيلي، ويتوضح من خلال هذا أن تعلق الشعر بمصطلح التشكيل ليس في حقيقته إلا ضرب استعاري من أجل إضفاء لمسة جمالية عليه، فلا **"غرابة في هذا، لأن هجرة المصطلحات من فنٍ لآخر هي ظاهرة يتمُ اللجوء إليها لاستيعاب القدر الكبير من الدلالات التي توافق الغاية المنشودة من قِبلِ مستعمل اللغة، بل إنها صارت من الأمور الميسورة والضرورية في كل فن"**[3] فهي وجهٌ من أوجه العملية التفاعلية التي تُنتجها الساحة الإبداعية نتيجة تلاقي وتلاقح مختلف الفنون.

[1] _ كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت _ لبنان، ط1، 1431هـ _ 2010م، ص9.

[2] _ طارق فتوح: علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة العلوم الاجتماعية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، العدد 25، ديسمبر2017، ص 279.

[3] _ مُحَمَّد صابر عبيد: التشكيل النصي، عالم الكتب الحديث، ط 01، الأردن، 2018، ص 141. (بتصرف).

يقف رومان جاكبسون على مبرر آخر من مبررات ارتباط مُصطلح التَّشكيل بالشعر فيذهب إلى القول: **"هناك علاقة مشابهة ملحوظة بين دور النحو في الشعر وبين قواعد التأليف عند الرسام المعتمدة على نِظام هندسي خفي أو ظاهر"**[1]، فوجه الشبه بينهما هو أن القواعد النحوية تعد القوانين المنظمة والضامنة لسلامة الجانبين اللغوي والترابطي في المنجز الشعري، ومثله في فن الرَّسم إذ يضمن له ذلك النظام الهندسي المتألف من مجموعة من القواعد التي يتكئ عليها هذا الفن الصناعة السليمة التصوير المتقن لما تتيحه تلك المرتكزات الهندسية للرسامِ من توفيق بين مختلف وسائل هذا الفن من ألوان أو التحكم في مستوى حدة اللون...الخ.

إضافةً إلى ما سبق نجدُ أن الشعر له علاقة وطيدة بالموسيقى بوصفها أحد الفنون التشكيلية **"و ليس من الصعب على أي إنسان أن يربط لأول وهلةٍ بين الشعر والموسيقى، وأن يُحس بِنفسه أن العلاقة المباشرة بينهما تمدُ جذُورا في مفهوم الشعر نفسه، إذ يكفي التذكر أن الشعر لا ينفصل عن الوزن والإيقاع والتنغيم والإلقاء، وإن كلمة الشعر الغنائي نفسها في أصلها اليوناني قد جاءت من الآلة الموسيقية، ليرا، التي كانت تُصاحِبُ الغناء"**[2]، فالشعر في أصله غِناءٌ وتَهليلٌ، إذ نَشَأَ مُرتبطاً بِالموسِيقَى والغِناء، وقد سُمي الشعر الوجداني منذ القديم بالشعر الغنائي أو بالفن الغنائي، وبقي الشعر **"مرتبطا بالغناء، والعزف طوال العصر الوسيط، في الموشح الأندلسي، وأغاني التروبادور في البروفانس، والمينة زانج عند الجرمان، حتى أصبحت الموسيقى المحضة عند الرمزيين في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين هي المثل الأعلى والمطلق للشعر والشُّعَراء "**[3]، وكانت رُكنا أساسيا، بحيث لا يمكن أن نُسمي إبداعا ما شعراً ما لم تتوفر فيه ميزة الغنائية مع باقي الأركان الأخرى.

في هذا المقام كَتَبَ صَلاح عَبد الصَّبُور في المجلد الثالث من دِيوانه المعنون بـ: (حياتي في الشعر) قائلا: **"إن المقدرة على التشكيل، مع المقدرة على الموسيقى هُما بداية طريق الشاعر وجواز**

[1] ــ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط 01، المغرب، 1988، ص ص 71 . 72.

[2] ــ المرجع نفسه، ص 10.

[3] ــ المرجع نفسه، ص10.

مروره إلى عالم الفن العظيم"[1] وبالتالي فإن العلاقة بين الشعر والمُوسيقى ليست بالغريبة، ولا هي بالحديثة إنها علاقة تأسيسية وجودية، قديمة ومتجددة، ويُقرَّ عبد الصبور بأن **"القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها ... و من الواضح أن التشكيل في الشعر يُستطاع تَلمسه في الشعر الحديث أكثر مما يُستطاعُ تَلمسه في الشعر القديم، سواء عندنا أو عند غيرنا، بدرجات متفاوتة بالطبع"**[2]، وهذا ما يُجسد تِلكَ الأهمية الكبيرة التي يُمثلها التشكيل في الشعر، حتى أصبحت القصيدة التي يغيب فيها التشكيل قصيدةً نكرة، لا تملك مبررات الوجود، ولا تدخل في دائرة الشعر أساساً لأنها تكون قد فقدت أحد المكونات الفنية.

[1] _ صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة بيروت، المجلد الثالث، ط2، 1977، ص ص 49 . 50.

[2] _ المرجع نفسه، ص ص 31 . 32.

فَصل أَوَّلْ:

التَّشكِيل الصَّوتِي فِي رُبَاعِيَّات أَحْمَد القَدُّومِي.

تَمهِيد:

يتلخص التشكيل الصوتي في الدراسة الأسلوبية للمنجزات الشعرية من خلال مستويين أساسيين هما: التشكيل الصوتي الخارجي والتشكيل الصوتي الداخلي؛ أما الأول فيتمثل في ثلاث مظاهر رئيسية هي: الوزن (البحر) القافية والروي؛ ويتمثل الثاني في دراسة التكرار بمختلف تشكيلاته، وأيضا في دراسة الأصوات ودلالاتها من خلال حروف الجهر والهمس، إضافةً إلى الإحاطة بمختلف التوازنات الصوتية. ووفقا لعلاقة التكامل والترابط بين التشكلين الصوتيين الخارجي والداخلي تتأسس المظاهر الدلالية وتتحقق الأبعاد الجمالية للمنجزات الشعرية.

أولا_ تشكيل الإيقاع الخارجي في رُبَاعِيات أحمد القَدُّومي:

1.1_ الوزن:

إن الحديث عن الوزن في التشكيل الأسلوبي هو حديث عن أحد الأسس الهامة في سبيل حصر دلالات ومعاني المنجزات الشعرية، إذ إن **"أهم ما يميز التشكيل الشعري في اللسان العربي أو في الألسنة الأخرى، هو ذلك الانتظام الصوتي، أو لنقل توالي الحركات والسكنات في نسق ما تستميزه حواس المتلقي ويستشفه الذوق والنظر؛ ولذلك كان الوزن من أبرز العناصر والأركان التي ينبني عليها القول الشعري وكانت العناية بالجانب الإيقاعي في دراسة الشعر ونقده، أولى العنايات"**[1] فضلا عن أن الوزن هو أبرز ما يميز الكتابة الشعرية عن نظيرتها النثرية، ومع ذلك فهو عنصر أكثر أهمية من كونه تمييزا بين الكتابتين.

سنحاول في هذا المقام أن نقف عند مختلف التفعيلات الشعرية التي نظم عليها الشاعر أحمد القدومي رباعياته، وعدد استعمالات كل وزن ونسبة استعماله، وربط هذا الحضور بمختلف الدلالات التي قد تتضمنها رباعياته الشعرية.

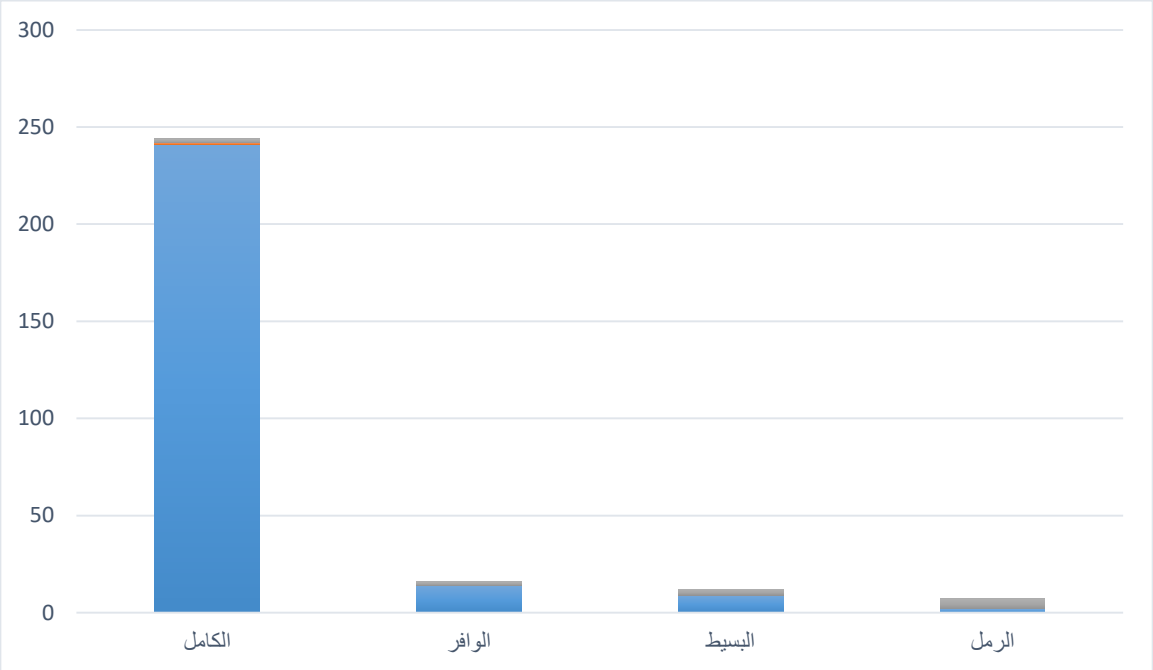
[1] _ ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري _ الشعر الجزائري في "معجم البابطين" أنموذجا تطبيقيا، دار الأمير خالد، (د.ط)، 2013، ص 15.

ـ توزيع الأوزان على مجموع الرباعيات:

الأوزان الشعرية	العدد	النسبة المئوية
الكامل	241	%90,60
الوافر	14	%05,26
البسيط	09	%03,40
الرمل	02	%0,75
المجمـــــــــــــــوع	**266**	**%100**

الجدول (01)

يمكن أن نُمثل هذه النسب المئوية المبينة في الجدول (01) بمخطط أعمدة بيانية من أجل تقديم صورة أكثر وضوحاً لتوزيع التفعيلات المستخدمة من طرف الشاعر في رباعياته الشعرية:



(مخطط أعمدة بيانية يوضح توزيع التفعيلات على مجموع الرباعيات)

نلاحظ من خلال الجدول (01)، ومخطط الأعمدة البيانية أعلاه ذلك الحضور المهيمن لتفعيلة الكامل على حساب باقي الأوزان الشعرية الأخرى، وقد احتل هذا الحضور نسبة مئوية كبيرة تقدر

بـ: 90,60%، وقد نوَّعَ الشَّاعر اِستخدام تفعيلة هذا البحر على ثلاثة أشكال نظمية؛ وهي: نظام الأسطر ونظام الشطرين، ونظام الشطرين المجزوء، وكان ذلك على النحو الآتي:

تفعيلة الكامل	العدد	النسبة
نظام الأسطر	229	%95,02
نظام الشطرين	10	%4,15
مجزوء الكامل	02	%0,83
المجمـــــــــــــــوع	**241**	**%100**

(الجدول 02)

يتبين لنا من خلال الجدول (02) أن الشاعر أحمد القدومي قد نظم أكثر رباعيته الشعرية على نظام الأسطر، وكانت كل هذه الرباعيات السَّطرية وفق تفعيلة الكامل، وقد مثلت الرباعيات السَّطرية ما نسبته 95,02% من مجموع الرباعيات الكلي.

لعل الحضور المهيمن لتفعيلة الكامل يعود إلى الصفات التي تُميزُه عن غيره من البُحُور الشعرية الأخرى، وقد أوجز القرطاجني هذِه الصفات في قوله: **"... وتَجدُ للكامل جزالة وحسن إطراد"**[1] وهو الأمر الذي يُفسِر لجوء الشَّاعر في نظم رباعياته وفق تفعيلة الكامل، كما أنه يعود إلى أن هذا التيح تصوير مختلف الحالات والانفعالات النفسية والاجتماعية على تنوع مقامات النظم وأغراضها **"ولهذا كثر وجوده في شعر القدامى والمحدثين، ويجود في الخبر أكثر من الإنشاء وهو إلى الشدة أقرب منه إلى الرقة"**[2] فكان من بين الأوزان التي نقلوا من خلالها مختلف الحالات النفسية والتقلبات الوجدانية.

[1] ـــ أبو الحسن حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: مُحَّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 02، بيروت – لبنان، 1981، ص 269.

[2] ـــ صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط 05، 1379هـ - 1977م، ص 95.

بالعودة إلى دواوين دراستنا نَجِدُ أنَّ الشَّاعر أحمد القدومي قد نَوَّع في استخدام الأوزان الشعرية فلم يَقتصِر في نظم رُباعِياتِهِ عَلى تَفعيلة الكامل في أغراضٍ دون أغراضٍ أخرى، وأنَّهُ قد نوَّع الأغراض بتنوع المقاماتِ، فنجده في مقام الحُزن والحسْرةِ عن وطنِهِ المفقود يقول[1]:

ـــ لِلْحُزْنِ في وَطَنِي تَرَاتِيلُ الأسَى المَسْجُورِ فيَّا

للحزنفي . وطنيترا . تيللأسل . مسجورفييا

0/0//0/0/ . 0//0/0/ . 0//0/// . 0//0/0/

مثْفاعلن . متَفاعلن . مثْفاعلن . مثْفاعلاتن

ـــ والأرْضُ تَرْسمُ في وَجِيبِ القَلْبِ أَحْلامَ الثُّرَيَّا

ولأرض تر . سم في وجيـ . ب لقلب أح . لامثريا

0/0//0/0/ . 0//0/0/ . 0//0/// . 0//0/0/

مثْفاعلن . متَفاعلن . مثْفاعلن . مثْفاعلاتن

ـــ وتَخُطُّ باسْمِ المُبْعَدِينَ المُثْعَبِينَ هَوَىً شَجِيَّا

وتَخُططبس . م لمبعديـ . نلمتعبيـ . نهونشجييا

0/0//0/// . 0//0/0/ . 0//0/0/ . 0//0///

متَفاعلن . مثْفاعلن . متْفاعلن . متَفاعلاتن

ـــ وَطَني ارْتِحَالٌ فِي دَمِي وَرُبُوعُهُ في مُقْلَتَيَّا

وطنرتحا . لن فيدمي . وربوعهو . في مقلتييا

[1] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، دار فضاءات، ط 03، عمان، 2013، ص 10.

0/0//0/0/ . 0//0/// . 0//0/0/ . 0//0///

متَفاعلن . مثْفاعلن . متَفاعلن . مثْفاعلاتن

نبرةُ الحزن في هذه الرباعية واضحة، إذْ إنَّ الشَّاعر يبكي حال وطنه تَارةً، ويشكو حاله في النأي عنه تارةً أُخرى، ولكنه رغم ذلك يُقر بأن الوطن قد أضحى يسكن مجاري الدم فيه، وأن ربوعه وأرجاءه لا تفارق عينيه رغم البُعد والشوق، فأصبح الوطن يسكن ذات الشاعر عوض أن تسكنه هيَّ، وما هذا إلا تعبير عن وطنية وانتماء وحب لا مشروط من الشاعر لوطنه.

أما عن مقام الفخر والانتماء فيقول القدومي في رباعيته (مواكب الثوار[1]) المنظومة على بحر الكامل:

ـــ فـتَـحٌ أنَا أنَا ثَـورَةٌ أنَا جَـبْهَـةٌ أنَا عَـاصِـفَـةْ

فـتـحـن أنـا . أنـثـورَتـن . أنـجـبـهـتـن . أنـعـاصـفـه

0//0/// . 0//0/// . 0//0/// . 0//0/0/

مُتْـفـاعِـلنْ . متَـفـاعِـلنْ . متَـفـاعـلنْ . متَـفـاعـلنْ

ـــ وقِيَادَةٌ أنَا من حَمَاسٍ من سُيُولٍ جَـارِفَـةْ

وقِـيـادتـن . أنـمـنـحـمـا . سـنـمـنـسـيـو . لـنـجـارفـه

0//0/0/ .0//0/0/ .0//0/// .0//0///

مـتَـفـاعـلـن . متَـفـاعـلـن . مـثْـفـاعـلـن . مـثْـفـاعـلـن

ـــ هَـذا أنَا العَرَبِيُّ لَنْ تَـبْـقَى جِـرَاحِـي نَـازِفَـةْ

هـادا أنـل . عـربـيـي لـن . تـبـقـى جـرا . حـيـنـازفـه

[1] ـــ أحمد القدومي: خذني إليَّ، ص153.

0//0/0/ . 0//0/0/ . 0//0/// . 0//0/0/

مثْفاعلن . متَفاعلن . مثْفاعلن . مثْفاعلـن

_فَمَواكِبُ الثُّوَّارِ عَادَتْ والكَتَائِبُ زَاحِفَةْ

فمواكبث . ثووارعا . دتولكتا . ئب زاحفه

0//0/// .0//0/0/ .0//0/0/ .0//0///

متَفاعلن . مثْفاعلن . مثْفاعلن . متَفاعلن

الشاعر في هذه الرباعية يُنصب نفسه بطلاً قومياً، ثائراً كعاصفةٍ، وكسيلٍ جارف ضد عدو العروبة فهو لا يتكلم بلسانٍ وطني، بل بلسان قومي، لأن عدو وطنه فلسطين هو في الحقيقة عدو الأمة العربية التي يفتخر بالانتماء إليها، إذ يقول: (هذا أنا العربي)، فهو هنا يؤكد تمسكه بأصوله وانتمائه، وأن العربي معروف على مر التاريخ بالمقاومة وعدم الخضوع، ليبشر في الأخير أن مواكب الثوار والجيوش العربية قد عادت وقد هبت لنصرة فلسطين، وما نصرة فلسطين إلا نصرة للعروبة.

هذه أمثلة عن بعض الأغراض الكثيرة التي اختار لها الشاعر تفعيلة الكامل، إذ إن الرباعيات المنظومة على تفعيلة هذا البحر كثيرة جدا، وكثرتها عكست بدورها تعدد الأغراض التي نُظِمَتْ فيها.

1.1.1__ تواتُر استخدام التفعيلات الشعرية:

في سبيل مراعاة الحالة النفسية للشاعر، وتموجات دفقاته الشعورية، يحدث أحيانا أن تأخذ التفعيلة العروضية بعض التغيرات، وتأتي هذه التغيرات بطريقتين: إما عن طريق الحذف، أو عن طريق الإضافة وتعرف هذه التغيرات في التشكيلة الأساسية للتفعيلة العروضية بالزحافات والعلل **"والزحاف كما عرفه العروضيون، تغيير يحدث في حشو البيت غالبا، وهو خاص بثواني الأسباب ومن ثم لا يدخل الأوتاد ودخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها"**[1]، فالزحاف

[1] __ عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، ط 01، القاهرة، 1420 هـ - 2000م، ص 140.

إذن تغيير يلحق حشو البيت دون أن يمس عروضه أو ضربه، كما أنه يمس السبب دون الوتد وبالضبط ثاني السبب دون أن يمس أوله.

على عكس الزحافات تأتي العلل، فهي **"كل تغيير يطرأ على تفعيلة العروض والضرب، وإذا ورد هذا التغيير في أول بيت من القصيدة التزم في جميع أبياتها، ويشترك مع العلة في هذا الحكم بعض أنواع الزحاف"**[1] وسنحاول في مقامنا هذا أن نقف عند أبرز هذه الزحافات والعلل التي مست تفعيلة الأوزان التي نظم عليها الشاعر أحمد القدومي رباعياته الشعرية.

1.1.1.1_ تواتر استخدام تفعيلة الكامل:

مثلما سبق وأن رأينا فقد هيمنت على رباعيات القدومي تفعيلة الكامل بنسبة بلغت 90.60% وقد قيل في أصل تسميته بالكامل **"لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر، وقيل سمي كذلك لأنه كمل عن الوافر الذي هو الأصل في الدائرة، وذلك باستعماله تاما، وقيل إن سبب التسمية هو أن أضربه أكثر من أضرب سائر البحور، فليس بين البحور بحر له تسعة أضرب كالكامل"**[2]، إذ يمكن القول بأن تفعيلة الكامل هي تفعيلة مرنة تلائم مختلف التموجات الشعورية، والتقلبات النفسية للشاعر.

بالعودة إلى عينات الدراسة عندنا فقد أُخضعت التفعيلة الأساسية (السالمة) لوزن الكامل لعدة تغييرات، وهو ما كنا قد أشرنا إليه سابقا بمسمى الزحافات والعلل؛ وسنحاول في هذا المقام أن نقف عند هذه التغييرات إحصاءً وتحليلا.

أ_ توزيع تفعيلات الكامل:

يمكن أن نلخص توزيع استخدام تفعيلات بحر الكامل في رباعيات أحمد القدومي وفق الجدول الآتي:

[1] _ المرجع السابق، ص 144.

[2] _ غازي يموت: بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، ط 02، 1992، بيروت – لبنان، ص 91.

التفعيلة	النوع	العدد	النسبة
مُتَفَاعِلُنْ (سالمة)	سالمة	1672	%42,85
مُتْفَاعِلُنْ (إضمار)	زحاف	1498	%38,39
مُتْفَاعِلانْ (إضمار + تذييل)	زحاف + علة	217	%7,76
مُتَفَاعِلانْ (تذييل)	علة	303	%5,56
مُتَفَاعِلاتُنْ (ترفيل)	علة	83	%2,13
مُتْفَاعِلاتُنْ (إضمار + ترفيل)	زحاف + علة	102	%2,61
مُتَفَاعِلْ (قطع)	علة	10	%0,26
مُتْفَاعِلْ (إضمار + قطع)	زحاف + علة	16	%0,41
مَفَاْعِلُنْ (الوقص)	زحاف	01	%0,03
المجمـــــــــــوع	/	3902	%100

الجدول (03)

يتضح عندنا من معطيات الجدول (03) أن التفعيلة الأساسية لوزن الكامل قد مَسَّتها جُملة مِنَ التغييرات، فبعد التَشكيلة الأساسية (مُتَفَاعِلُنْ) جاءت الصيغة (مُتْفَاعِلُنْ) كأكثر الصيغ تَواترا وقد لحق هذه الصيغة زحاف الإضمار، **"والمضمر ما سَكَنَ ثانيه، وإنما سمي مضمرا لأنك أخذت حركته وتركته ساكنا، ومتى شئت أعدت الحركة فصار إلى ما كان عليه، فشُبه بالاسم المُضمر الذي متى شئت أظهرت ومتى شئت أضمرت"**[1]، فالإضمار إذا هو الإخفاء، وعكسه الإظهار، وقد بلغ زحاف الإضمار في رباعيات القدومي ما نسبته 38,39%، من المجموع الكلي للزحافات.

من أمثلة زحاف الإضمار نستحضر رباعية (هي رحلة[2]):

[1] ـــ الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط 03، القاهرة، 1415 هـ - 1994 م ص ص 59 60

[2] ـــ أحمد القدومي: البتول، دار فضاءات، ط 01، عمان – الأردن، 2015، ص 123.

ـــ هي رحلةٌ تُدْعى الخريف فلا سنابل أو أَملْ

هي رحلتن تدع لـخريف فـلا سـنابـل أو أمـل

0//0/// . 0//0/// . 0//0/0/ . 0//0///

متفاعلن . **مُتْفاعلن** . متفاعلن . متفاعلن

ـــ مكسوَّةٌ بِتَنَهُّد الأيّـَامِ تـحـتـرف الأزلْ

مـكـسـووتـن بـتـنـهـهـد لأيـيـام تـحـترف لأزل

0//0/// . 0//0/0/ . 0//0/// . 0//0/0/

مُتْفاعلن . متفاعلن . **مُتْفاعلن** . متفاعلن

عكس استخدام زحاف الإضمار في هذا المثال حالة الركود والانتكاس الذي سيْطر وميَّز حياة الشَّاعر، فليس التشكيل الموسيقي بكل تغيراتهِ إلا **"خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدح عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تلتقي فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة نوعا من الإيقاع الذي يُساعِدُ على تنسيق مشاعره وأحاسيسهِ المشتتة"**[1] فكان كلُّ تغيير في تشكيل التفعيلة له دلالته الخاصة ومعناه المقصود في رباعيات القدومي.

في حين جاءت الصيغة العروضية (مُتْفَاعِلانْ) بنسبة 7,76%، وهي التشكيلة التي لحقهتا علة التذييل، والمقصود بالتذييل **"وهو زيادة حرف ساكن على وتد مجموع في آخر الجزء ويدخل في ضربين مجزوأين من بحرين هما الكامل والبسيط، أي يخص تفعيلتي متفاعلن ومستفعلن"**[2] والملاحظ

[1] ـــ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط 03، القاهرة، 1966، ص 63.
[2] ـــ أحمد كشك، الزحاف والعلة رؤية في التجديد والاصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، (د.ط)، القاهرة، 1995، ص 36.

أن هذه الصيغة لحقها أيضا زحاف الإضمار، وقد خَلقت إيقاعاً وموسيقى بِفعل حرف المد المُضافِ إلى التفعيلة الأساسية هذا فضلا عن كونها مضمرة، وهو ما يدل على أن الحالة النفسية للشاعر قد تجاوزت حدود التشكيل الأساسي لتفعيلة الكامل، برغم أنها تشكيلة طويلة المد الزمني (سباعية) ومن أمثلتها نذكر ما جاء في رباعية (أشلاء المواسم[1]):

ـــ لمَّا تَنَاثَرَ فِي شَظَايَا العُمْرِ صَرْحُ الكِبْرِيَاء

لـمما تـنـاثر في شظاي لعمر صرح الكبرياء

00//0/0/ . 0//0/0/ . 0//0/// . 0//0/0/

مُتْفاعلن . متفاعلن . مُتْفاعلن . **مُتْفاعلان**

ـــ وجَمَعْتُ أَشْلاءَ المَواسِمِ في كؤوسٍ من شَقَاء

وجـمـعـت أشـلاء لـمـواسـم في كؤوسن من شقاء

00//0/0/ . 0//0/// . 0//0/0/ . 0//0///

متفاعلن . مُتْفاعلن . متفاعلن . **مُتْفاعلان**

دلَّت التشكيلة (مُتْفاعلان) المتكررة في هذا المثال على نوعٍ من الأنين يُلازِمُ نفسية الشاعر كما دلَّ زحاف الإضمار فيها على غصَّةٍ تَستقرُّ داخله ولا تبرحهُ نتيجة الشقاء المُسَلِّمِ للهوان وضياع الكبرياء والانقياد لذلِّ الحياة.

من تفعيلة الكامل نجد أيضا التشكيلة الفرعية (مُتَفَاعِلانْ)، وقد جاءت هذه التفعيلة في رباعيات أحمد القدومي بنسبة بلغت 3,40%، وهي التفعيلة التي لحقتها علة التذييل.

[1] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 96.

ثم جاءت بعدها التشكيلة الفرعية (مُتْفَاعِلاتُنْ)، بنسبة بلغت 2,61%، وهي التشكيلة التي لحقها كلً من زحاف الإضمار، وعلة الترفيل، **"والترفيل (علة) وهي زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع فتصبح التفعيلة (مُتَفَاعِلاتُنْ)"**[1]، فهي علة زيادة، والزيادة فيها قد شملت الوتد المجموع الأخير من التشكيل الأصلي للتفعيلة أي (عِلُنْ - //0) فتم إضافة سبب خفيف (/0)، ومع الإضمار الذي أصاب ثاني التفعيلة أصبح التشكيل بهذا الشكل (مُتْفَاعِلُنْ تُنْ - /0//0/0 /0) وتُكتب (مُتْفَاعِلَاْتُنْ - /0/0//0/0).

تأتي التشكيلة الفرعية (مُتَفَاعِلاتُنْ) المذيلة، بنسبة أقل قليلا، إذ بلغت 2,13%، وبتواتر 83 مرة، متبوعا بتشكيلة (مُتْفاعِلْ) بتواتر 16 مرة فقط، بما نسبته 0,41%، وهي التفعيلة التي لحقها كل من زحاف الإضمار، وعلة القطع، وهو **"حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله"**[2]، وبالتالي فالقطع هو علة نقص تتمثل في حذف الحرف الأخير من وتد التفعيلة أي الساكن منه وتجعل المتحرك الذي كان قبلها ساكنا، إذ يكون الوتد المجموع على هذه الشاكلة (//0) ويصبح بعد القطع بهذه الشاكلة (/0)، وعلى هذا الأساس تصبح تفعيلة (متفاعلن) بعد القطع (مُتَفَاعِلْ) والمضمرة منها (مُتْفَاعِلْ).

أما (مُتَفَاعِلْ) المقطوعة فقد تواترت 10 مرات فقط بنسبة 0,26%، في حين وردت التشكيلة الفرعية (مَفَاعِلُنْ) مرة واحدة فقط بنسبة 0,03%، وهي التفعيلة التي لحقها زحاف الوقص، **"وهو حذف الثاني المتحرك، وذلك يكون في متفاعلن فقط، فتصير بالوقص مفاعلن"**[3]، أي أنه حذف ثاني السب الثقيل من التفعيلة الأساسية.

2.1.1.1_ تواتر استخدام تفعيلة الوافر:

امتد بحر الوافر في رباعيات أحمد القدومي عل مدى أربع عشرة رباعية، بنسبة 5,56% وهو ثاني أكثر البحور استخداما، **"و سُمي الوافر وافرا لوفور أوتاد أجزائه وقيل لوفور حركاته لأنه**

[1] _ عبد الرضا عليّ: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق، ط 01، 1997، ص 41.

[2] _ عبد الحكيم عبدون: الموسيقى الشافية للبحور الصافية، العربي للنشر والتوزيع، ط 01، القاهرة، 2001، ص 50.

[3] _ عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص 142.

ليس في أجزاء البحور المختلفة حركات أكثر مما في أجزائه...، وهو من أكثر البحور مرونة يشتد ويرق كيفما تشاء"[1] ولعل هذه من أبرز الصفات التي جعلت الشاعر أحمد القدومي يختاره كوزن لبعض رباعياته، فكانت كثرت حركاته وصوره المرنة مناسبة لمختلف الأغراض الشعرية و**"تفعيلات هذا البحر في الأصل هي:**

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ولكنه لم يستعمل على هذا النحو بل جاءت عوضه (مقطوفة) فأصبحت (مفاعلتن) مَفَاعِلْ وتحولت إلى (فعولن)"[2]، لتأتي كل من ضربه وعروضه بصيغة (فعولن) بدل (مفاعلتن)، وتكون صورته وفقا لهذا:

مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ.

بالانتقال إلى الحديث عن تفعيلة الوافر في مدونات دراستنا فقد جاءت على النحو الآتي:

أ_ تواتر استخدام تفعيلة (مفاعلتن):

التفعيلة	النوع	العدد	النسبة
مُفَاعَلَتُنْ	سالمة	114	%49,78
مُفَاعَلْتُنْ	زحاف العصب	115	%50,22
المجمـــــــــوع	/	229	%100

الجدول (04)

يُظهر لنا الجدول (04) الخاص بنسق تفعيلة (مفاعلتن) أن هناك تغييرا في تشكيلها الأصلي ما خلق لنا تشكيلا فرعيا آخر بلغ عدد تواتره 115 تشكيل، وبنسبة مئوية قدرها 50,22%، هذا التشكيل هو (مُفَاعَلْتُنْ)، والذي جاء بفعل زحاف العصب، وهو **"تسكين الخامس المتحرك مُفَاعَلَتُنْ**

[1] _ صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، مطبعة الزعيم، (د.ط)، بغداد، 1962، ص 70.

[2] _ فوزي سعد عيسى: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، ط 02، السويس، 1998، ص 65.

= مُفَاعَلَتُنْ"[1]، أي أن العصب هو تسكين ثاني السبب الثقيل من تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ)، لأنها تتشكل من وتد مجموع (مفا - //0) وسببين؛ الأول ثقيل (عل - //)، والثاني خفيف (تن - /0)، **"ويبدو لنا أن العصب حين يدخل أجزاء الوافر، فإن المنحى الإيقاعي يتسم بشيء من الخفة واللطف والأمر نفسه مع الإضمار في الكامل، فالعصب يقابل الإضمار، فكلاهما تسكين السبب الثقيل والمعروف أن زحاف العصب هو الزحاف الوارد والمقبول إيقاعيا"**[2]، ولهذا نجد أن نسبته في رباعيات أحمد القدومي قد فاق نسبة ورود التفعيلة السالمة في حد ذاتها.

كما تجدر الاشارة إلى أن الشاعر أحمد القدومي قد اعتمد في نظم بعض رباعياته على تفعيلة الوافر التام، وخصَّ بعضها الآخر بتفعيلة الوافر المجزوء **"فالتام هو ما كانت أبيات قصائده موافقة لوزن البحر في التفاعيل، والمجزوء هو ما حذفت منه التفعيلة الأخيرة في كل شطر"**[3] وعلى هذا الأساس يصبح الوزن في مجزوء الوافر مفاعلتن تتكرر مرتين في كل شطر على النحو الآتي:

مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ.

من نماذج وزن الوافر المجزوء في رباعيات دراستنا نورد على سبيل المثال لا الحصر تقطيعا لرباعية (أَعِيدِي) من مدونة (هي الدنيا[4]):

ـــ أُكَابِدُ حُرْقَةَ الذِّكْرَى	**وَدَمْعِيْ بِالهَوَى أَدْرَىْ**
أكابد حرقـــة ذذكرى	ودمعي بِلهـوى أدرى
0/0/0// . 0///0//	0/0/0// . 0/0/0//
مُفَاعَلَتُنْ . مُفَاعَلْتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ . مَفَاعَلْتُنْ

[1] ـــ مُحَمَّد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، ط 01، دمشق، 1427 هـ - 2008م، ص 260.

[2] ـــ ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري الشعر الجزائري في معجم البابطين أنموذجا تطبيقيا، دار الأمير خالد، (د.ط) 2013، ص 443.

[3] ـــ ينظر: مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، ط 01، القاهرة، 1418هـ - 1998م، ص 23.

[4] ـــ أحمد القدومي: هي الدنيا، دار فضاءات، ط 01، عمان، 2014، ص 125.

ـ وَأَيَّـامِـيْ مُـبَـعْـثَـرَةٌ عَلَى أَطْلالِهَا سَكْرَىْ

وأيـيامي مـبـعـثـرتـن عـلى أطـلالـها سكـرى

0/0/0// . 0/0/0// 0///0// . 0/0/0//

مُـفَـاعَـلْـتُـنْ . مُـفَـاعَلَتُـنْ مَفَاعَـلْـتُـنْ مُـفَـاعَـلْـتُـنْ

ـ أُجِيْبُ القَلْبَ مُرْتَعِشًا وَأَسْـئِلَتِيْ بَدَتْ حَيْرَىْ

أجيب لقلب مرتـعشن وأسـئلتي بـدت حيـرى

0/0/0//. 0///0// 0///0// . 0/0/0//

مُفَاعُـلْتُـنْ . مُـفَـاعَـلَتُـنْ مُفَاعَـلَـتُـنْ . مفاعـلْتُـنْ

ـ أَعِيْدِيْ بَعْضَ أَحْلامِيْ فَأَنْتِ حَقِيْقَتِيْ الكُبْرَىْ

أعـيـدي بـعـض أحـلامي فـأنـتِ حـقـيـقـتـلكبرى

0/0/0// . 0///0// 0/0/0// . 0/0/0//

مُفَـاعَلْتُـنْ . مُـفَـاْعَـلْنُنْ مُفَاْعَـلَـتُـنْ . مُـفَـاْعَلْتُن

الملاحظ هو سقوط تفعيلة (فعولن) من مصراع البيت الأول وكذلك من مصراعه الثاني، وهذا ما يعرف بمجزوء الوافر، ويمكن في هذا الصدد أن نقول أيضا إن الشاعر أحمد القدومي قد استفاد من الصيغتين العروضيتين سواءً التامة أوالمجزوءة لبحر الوافر في سبيل التعبير عن تجربته الشعورية **"كما امتلك ناصية الشعر وتحكم في توظيف قوالبه العروضية وتوزيعها بما يتناسب مع مضامين قصائده**

فجرت على لسانه دون تكلف أو إجهاد فكري أو نفسي، تماما كالشاعر المطبوع الفحل"[1]، الذي يصب تجربته الشعرية في قوالب عروضية جرت عليها قريحته بحكم الخبرة والتطبع والتمكن.

ب_ تواتر استخدام تفعيلة (فعولن):

التفعيلة	النوع	العدد	النسبة
فعولن	سالمة	64	%100
المجمـــــوع	/	64	%100

الجدول (05)

يبين لنا الجدول (05) المتعلق بنسق تفعيلة (فعولن) أنه لم يطرأ عليها أي تغيير، وقد وردت على الشاكلة نفسها في كل الرباعيات المنظومة على تفعيلة الوافر التام. والتي يبلغ عددها ثماني رباعيات من أصل أربع عشرة رباعية، أي ما نسبته 57,14%، في حين أن الرباعيات المنظومة على مجزوئه والبالغ عددها ست رباعيات قد شكلت نسبتها 42,86%، وهي الرباعيات الخالية من هذه التفعيلة.

قد يُعزى الثبوت في تشكيل هذه التفعيلة إلى مناسبة حركاته وصلوحها لمختلف أغراض النظم، وهي صفات لا تقتصر على هذه التفعيلة خصوصا، بل على وزن الوافر عموما، **"هذا أن الوافر من الأبحر المطاويع، فهو الوزن اللين الذي يشتد إذا شددناه، فيصلح لموضوعات الحماسة، والفخر والمدح والهجاء، وما إليها ويرقُّ إذا رققناه، فيصلحُ لموضوعات الغزل، والرثاء، والوجدانيات، وغيرها. ولذلك فقد شاعر في الشعر العربي قديما وحديثا"**[2]، ولكون هذا الوزن قد اجتمعت فيه كل هذه الصفات فورود تفعيلاته أحيانا دون تغيير يطرأ عليها هو أمر طبيعي.

[1] _ عبد السلام جغدير: شعر خليل حاوي –دراسة أسلوبية-، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص لسانيات وعلم الأسلوب، جامعة باجي مختار عنابة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، 2015-2016، ص 30.

[2] _ ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري الشعر الجزائري في معجم البابطين أنموذجا تطبيقيا، دار الأمير خالد، (د.ط)، 2013، ص 280.

3.1.1.1_ تواتر استخدام تفعيلة البسيط:

يأتي البسيط في المرتبة الثالثة من بين البحور التي نظم عليها القدومي رباعياته الشعرية، وقد امتد هذا البحر على مدى تسع رباعيات، أربعٌ منها في مدونة البتول (أسير، ماذا سأجني، بلا وطن بلا أرض)، وثلاثٌ في مدونة تراتيل السحاب (ذابت، بلادي، ناغي)، ورباعية واحدة في مدونة كنت احتمالا (كل المواسم)، وأخرى في مدونة هي الدنيا (طوفي)؛ وقد نُظمت جميع هذه الرباعيات التسع بنظام الشطرين (صدر - عجز).

أما عن تسميته بالبسيط فقد سُميَّ كذلك **"لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أول كل جزءٍ من أجزائه السباعية سببان، فسمي لذلك بسيطا، وقيل سُمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه، وهو على ثمانية أجزاء: مستفعلن فاعلن أربع مرات، وله ثلاث أعاريض وستة أضرب"**[1] وعلى هذا فتفعيلتي البسيط الأساسيتين قد تأتيان على عدة صور بخلاف الصورتين الأساسيتين، وهو ما وجدناه في رباعيات القدومي المنظومة على هذا الوزن، والتي يُلخصها الجدول (06):

التفعيلة	نوع التغيير	العدد	النسبة بالمائة
مستفعلن	سالمة	118	%40,97
فَعِلُنْ (خبن)	سالمة	16	%34,37
فَعْلُنْ (قطع)	زحاف الخبن	99	%10,07
مُتَفْعِلُنْ (خبن)	زحاف الخبن	26	%9,03
فاعلن	علة	29	%5,56
المجمـــــــوع	/	288	%100

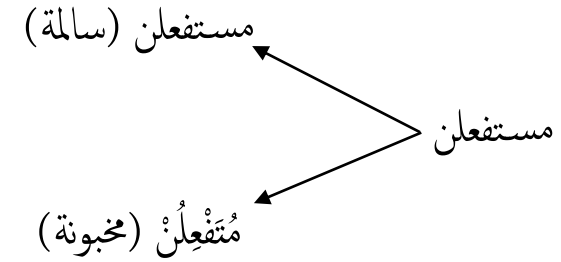
الجدول (06).

[1] _ الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط 03، 1415هـ - 1994م، القاهرة، ص 39.

من خلال الجدول (06) يتبين عندنا أن التفعيلتان الأصليتان لبحر البسيط قد طرأت عليهما بعض التغييرات؛ أما تفعيلة النسبة لتفعيلة (مستفعلن) فقد كانت الأكثر تواترا في مجموع التفعيلات بـ 118 تفعيلة من أصل 288، أي ما نسبته 40.97%، لكننا نجد أن لهذه التفعيلة صيغة أخرى فرعية هي (مُتَفْعِلُنْ) وذلك بفعل زحاف الخبن، **"وهو حذف الثاني الساكن"**[1]، أو بعبارة أخرى حذف ثاني السبب الخفيف الأول من التفعيلة، باعتبار أنها تتكون من سببين خفيفين ووتد مجموع (مس/0 - تف/0 - علن//0)، وبالتالي يحذف حرف السين من التفعيلة الأصلية.

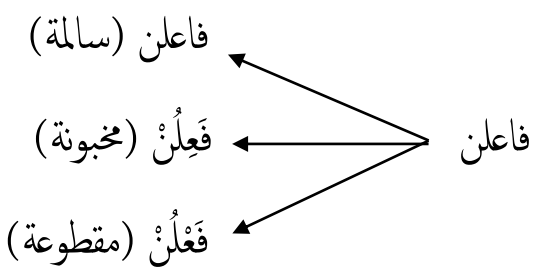
الأمر نفسه نجده في التفعيلة الأصلية الثانية (فاعلن) والتي وردت سالمة 16 مرة، بما نسبته 5,56%، لكنها جاءت أيضا على تشكيلتين فرعيتين هما: (فَعِلُنْ) المتشكلة بفعل زحاف الخبن، والتي بلغ تواترها في رباعيات القدومي 99 تشكيل، بنسبة بلغت 34,37%، و(فَعْلُنْ) التي وردت 29 مرة بنسبة مئوية قدرها 10,07، وقد تشكلت هذه الصيغة بفعل علة القطع، **"وهو حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله"**[2]، فالأصل في تفعيلة فاعلن أنها تتشكل من سبب خفيف (فا - /0) ووتد مجموع (علن - //0) فحذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله يعني حذف النون وتسكين اللام لتصبح (فاعلْ) وتُحَولُ إلى (فَعْلُنْ).

على هذا الأساس تكون صور استخدام تفعيلتي البسيط في رباعيات القدومي على النحو الآتي:



[1] ـــ مُحَمَّد علي سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، ط 01، دمشق، 1427هـ - 2008م، ص 219.

[2] ـــ المرجع نفسه، ص 219.



4.1.1.1_ تواتر استخدام تفعيلة مجزوء الرمل:

تأتي تفعيلة الرمل في آخر ترتيب الأوزان التي نظم عليها الشاعر أحمد القدومي رباعياته الشعرية وقد اقتصر على رباعيتين فقط (أحلى -كُلما) بنسبة مئوية لم تتجاوز 0,75%، وقد **"سمي بالرمل لسرعة النطق به، وهذه السرعة متأتية من تتابع التفعيلة (فاعلاتن) فيه، والرمل في اللغة الهرولة وهي فوق المشي وَدُونَ العَدْو"**[1]، فالأصل في تسميته بهذا الاسم لسرعة وخفة التفعيلة التي يتأسس عليها، والتي تأتي متتابعة بواقع ثلاث مرات في كل مصراع من مصراعي البيت، على النحو الآتي:

فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ.

استخدم الشاعر هذا الوزن بصورته المجزوءة في كل من الرباعيتين المذكورتين سابقا ومجزوء الرمل هو ما حذفت منه التفعيلة الأخيرة من مصراعي البيت، ويصبح حينها بهذه الصورة:

فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ.

نأتي الآن للوقوف على نسق هذه التفعيلة، ونرى صور ورودها في رباعيتي (كلما وأحلى) من خلال الجدول (07):

[1] _ مُحَمَّد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، ط 01، بيروت – لبنان، 1425 هـ - 2004م، ص 84.

التفعيلة	الصفة	العدد	النسبة
فَاعِلاتُنْ	سالمة	25	%78,12
فعِلاتُنْ (مخبونة)	زحاف	07	%21,88
المجمـــوع	/	32	%100

الجدول (07)

ما نلاحظه من الجدول (07) هو أن التفعيلة الأصلية لوزن الرمل قد وردت بتشكيلة فرعية هي (فَعِلاتُنْ)، وهي تفعيلة مخبونة. لكن الملاحظ أن ورود التفعيلة الأصلية (فَاعِلاتُنْ) قد شكَّل النسبة الأكبر، إذ بلغت 78,12%، في حين لم ترد التشكيلة المخبونة (فَعِلاتُن) إلا سبع مرات من أصل 32 مرة بواقع 21,88%، ولا نرى تفسيرا لهذا التغير من فاعلاتن إلى فعلاتن في مواضع بعينها إلا لكونه تأسيسا يتماشى والدفقة الشعورية التي تزيد أحيانا وتتراجع أحيانا أخرى، وهو ما التمسناه في كل موضع خبن في الرباعيتين.

يقول القدومي مستخدما مجزوء الرمل، وما يلحق تفعيلته من زحاف الخبن[1]:

ـــ يَنْتَشِي اللَيْلُ شُجُونًا يَشْتَهِي دَوْمًا لِقَاءَكْ

ينتش لليل شجونن يشتهي دومن لقاءك

0/0///.0/0//0/ 0/0//0/.0/0//0/

فاعلاتن . فعلاتن فاعلاتن . فاعلاتن

ـــ عَبْرَ آهَاتٍ تَلَظّى لَمْ تَرُمْ يَوْمًا شِفَاءَكْ

عبر االهاتن تلظظى لم ترم يومن شِفاءك

[1] ـــ أحمد القدومي، هي الدنيا، ص 128.

0/0//0/.0/0//0/ 0/0//0/.0/0//0/

فاعلاتن . فاعلاتن فاعلاتن . فاعلاتن

ـ مِنْ غَرَامٍ وهُيَامِ فَلْيُطِلْ رَبِّي بَقَاءَكْ

من غرامن وهيامن فليطل ربي بقاءك

0/0///.0/0//0/ 0/0//0/.0/0//0/

فاعلاتن . فعلاتن فاعلاتن . فاعلاتن

ـ كُلَّما حَلَّ مَسَاءٌ أَسْعَدَ اللهُ مَسَاءَكْ

كللما حلل مساءن أسعد للاه مساءك

0/0///.0/0//0/ 0/0///.0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن . فعلاتن

نلاحظ في هذه الأبيات أن مجزوء الرمل جاء على صورٍ ثلاث هي:

ـ الأولى: مخبونة العروض سالمة الضرب؛ (فعِلاتن – فاعلاتن) ومثالها البيتين الأول والثالث.

ـ الثانية: سالمة الضرب والعروض؛ (فاعلاتن – فاعلاتن) ومثالها البيت الثاني.

ـ الثالثة: مخبونة العروض والضرب؛ (فعلاتن – فعلاتن) ومثالها البيت الرابع.

أكسب نظم الرباعية على تفعيلة الرمل موسيقى وإيقاع، وأصبحت من خلاله أشبه بالأنشودة **"فنغمة الرمل خفيفة جدا. وتفعيلاته مرنة للغاية، إذ كثيرا ما تصير (فاعلاتن) (فعلاتن) ولا يكاد يُلحظ ذلك. وفي رنته نشوة وطرب والأوائل من الجاهليين يكثرون من هذا الوزن في أشعارهم... ويترجح أن هذا الوزن ظل نشيديا ترنميا... وممن أكثروا في استعمال الرمل القصير (المجزوء): أبو**

العتاهية وأبو نواس. أبو العتاهية استعمله في الزَّهديات، وكأنه كان ينظمها ليترنم بها في حلقات الذكر. وأبو نواس في الخمريات"[1]،وبالموازاة مع هذا فهناك أيضا من يذهب إلى القول أنه سمي **"رَملاً لأن الرَّمَلَ نوعٌ من الغناء يخرج من هذا الوزن فسمي بذلك"**[2]، ولهذا ألفينا الشاعر أحمد القدومي في هذه الرباعية أشبه بمن يردد لحنا حزينا وهو البعيد عن محبوبته التي يشتهي لقاءها والاجتماع بها من جديد ويتضاعف حزن الشاعر ليلا، فقد اصبح الليل بالنسبة إليه ملاذا للأشجان والأحزان، التي تبدأ مع حلول كل مساء والدليل أنه ختم رباعيته بإلقاء التحية لطيف محبوبته الذي يزوره كل مساء بقوله: (كلما حل مساء اسعد الله مساءك).

2__ القافية في رباعيات أحمد القدومي:

تُشَّكل القافية قطعة صوتية وملمحا موسيقيا أساسيا وهاما في محاولة الكشف الدلالي للمنجز الشِّعري، **"فلا مَرَاءَ أنَّ القافية تُشكل عُنصراً فَاعِلاً في البِنية الإيقاعِية للشعر المُعاصِر، ويُفيد مصطلح القافية التردد، أو التكرار الذي يمس بعض الأصوات اللغوية الواقعة في نهاية كل بيت شعري، مما يسهم في منح القصيدة نغما إيقاعيا موحدا"**[3]، وهو ما يضفي الطابع الغنائي على المنجز الشعري والقوافي نوعان: مطلقة ومقيدة، وقد مازج الشاعر أحمد القدومي في نظم رباعياته بين هذين النوعين من القافية، وجاء هذا المزج بينهما ليعكس في كل مرة حالته النَّفسية والشُّعورية وانطباعاته المختلفة نحو قضايا مجتمعه وأمته.

لهذا سنحاول في هذا المقام أن نبرز الدور الجمالي والدلالي لهذه القطعة الصوتية في رباعيات القدومي، وأهميتها في تشكيل إيقاعها الخارجي.

[1] __ ينظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ط 02، ج: 01، الكويت، 1409 هـ - 1989م، ص ص 148 - 152.

[2] __ الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط 03، القاهرة، 1415 هـ - 1994م، ص 83.

[3] __ نجاة سليماني، القافية وأثرها الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف /الجزائر، المجلد 04، العدد 02 رمضان / شوال 1439 هـ /جوان 2018، ص ص 159 161.

1.2_ القافية المقيدة:

القافية المقيدة **هي ما كانت ساكنة حرف الروي"**[1]**"**[2]، وتأتي على صورٍ ثلاث هي: **"مقيدة مجردة ومقيدة مردوفة، ومقيدة مؤسسة"**[3]، وبالمجيء إلى رباعيات الشاعر أحمد القدومي نجده قد استعمل هذه الأنواع الثلاث بما يتماشى ودلالة كل رباعية، وبما يتماشى أيضا مع دفقاته الشعورية.

1.1.2_ القافية المقيدة المردوفة:

المردوفة من حرف **"الردف"**[4]، وتكون القافية مقيدة مردوفة إذا سُبِقتْ بواحد من حروف العلة الثلاث (ا، ي، و).

من أمثلة هذا النوع من القوافي المقيدة في رباعيات القدومي رباعية (ما أَسَّرَّ الليلُ[5]):

جَـاءتْ تَبُـوحُ بِمَـا أَسَّرَ اللَّيْـلُ في وَحْي الجُفُـونْ

وتَلُـوذُ بالأحْـلامِ تُسْـلمها الظُّنـونُ إلى الظُنـونْ

وتنـوء بالسِّـرِّ الـذي بـاتَتْ تبادلـهُ العيـونْ

وتـخطُّ بالدَّمـع السَّـخينِ، أَكـلُّ فـاتنةٍ تخـونْ؟!

وردت القافية في هذه الرباعية مقيدة مردوفة بحرف الواو، ما خلق ايقاعا موسيقيا يتردد مع كل سطر من الرباعية، وقد اقترن هذا الردف بحرف الروي النون، وما يحمله هذا الحرف من دلالات الأنين والحزن، وهو الأمر الذي يعكسه المعنى العام للرباعية، من خلال معاناة الشاعر الوجدانية، وهو الأمر الذي تؤكده صيغتي الاستفهام والتعجب المتلازمتين في ختام الرباعية (أَكُلُّ

[1] _ الروي: وهو الحرف الذي بُنيت عليه القصيدة وتنسب إليه. محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، شرح وتحقيق: سعيد مُحَمَّد اللحام، عالم الكتب، ط 01 بيروت – لبنان، 1417 هـ - 1996م، ص 113.

[2] _ عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص 164.

[3] _ ينظر؛ مُحَمَّد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، ط 01، دمشق، 1412هـ - 1991م، ص ص 141 142 143.

[4] _ الردف: هو حرف المد الذي يكون قبل الروي ولا فاصل بينهما، محمود مصطفى، ص 115.

[5] _ أحمد القدومي: البتول، ص 113.

فاتنة تخون؟!) وهما صيغتين انفعاليتين عكستا نفسية الشاعر، **"فالشعر هو نتاج الحالة الانفعالية للشاعر، ولا يتمكن الشاعر من أن يُبدع شعرا ما لم تهتز أحاسيسه، وتتحفز انفعالاته إلى مستوى مناسب يستطيع معه أن يتزلف إلى حالة وجدانية تفرغ ما يعتلج في داخله"**[1]، وما الشعر إلا ترجمة وتعبير عن تلك الانفعالات، وهذه الأخيرة هي الحافز لنظمه، وعلى هذا المستوى تنتج العملية الإبداعية.

كمثال آخر عن اعتماد الشاعر أحمد القدومي القافية المقيدة المردوفة نجد رباعية (سؤال[2]) التي يقول فيها:

أَصْـــغى إليَّ القلـــبُ بَـــعْدَ مشـــيبهِ ودَنـــا وقـــالْ

كُـــلُّ الـــذي بَيْـــني وبـــين العُمُـــرِ آذن بـالـــزَّوالْ

فَلْتَـــأْتِنِي غَسَـــقًا طـــواهُ الصُّـــبحُ في جَفْـــن المحـــالْ

كيـــما أعـــودَ إجابـــةً حَـــيْرى تُفَـــتِّشُ عـــن سُـــؤالْ

جاءت القافية هنا مقيدة مردوفة بحرف الألف، وقد عكست حالة الانقباض التي تلازم نفسية الشاعر، فنراه يشعر باقتراب الأجل، وهو ما تعكسه المقاطع الصوتية: (مشيبه، الزوال، غسقا طواه أعود...)، فكلها مقاطع تحمل دلالات الرجوع واقتراب الأجل والموت، **"ولأن الشاعر أكثر البشر حساسية لفعل الموت، فقد تعاطى مع تيمة الموت في تجربته انطلاقا من الرؤية العقدية والوجودية التي ينظر من خلالها للموت"**[3]، وقد لا يُقصد بالموت في كل مرة نفس المعنى؛ أي ذاك الفراق بين الروح والجسد، وإنما قد يحمل دلالات الرفض وعدم الرضا عن واقع مر هو أشبه ما يكون بالموت بالنسبة

[1] ـــ عاشور محمود عبد النبي: محنة الذات المبدعة قراءة نقدية في ديوان حفيف الخريف للشاعر أحمد هيكل، مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها)، كلية البنات للآداب والعلوم والتربية، جامعة عين شمس، المجلد 21، العدد 09، ديسمبر 2020، ص 54.

[2] ـــ أحمد القدومي: البتول، ص 121.

[3] ـــ بركاتي السحمدي: تيمة الموت في شعر عبد الله بوخالفة، مجلة تاريخ العلوم، جامعة زيان عاشور بالجلفة – الجزائر، المجلد 03، العدد 06، جانفي 2017، ص 01.

لنفسية الشاعر، أو أنه يحمل دلالة الصبر الطويل على واقع لا أمل في تغيره ولم يعد يُرجى منه ما هو أفضل، أو عن سؤال يقتل في ذهن الشاعر كل جواب أو تفسير، ومع ذلك فإن اختلاف الدلالات لا ينفي عن هذا المدلول أثره السلبي غالبا، إلا إذا أراد الشاعر أن يكسبه غير هذا الأثر السلبي.

2.1.2_ القافية المقيدة المجردة:

المقصود منها تلك القافية التي تكون ساكنة حرف الروي، بالإضافة إلى كونها **"لا تشتمل على الردف ولا على التأسيس"**[1]، والأمثلة على القوافي المقيدة في رباعيات القدومي كثيرة، نُمثل لها ببعض النماذج كقوله في رباعية (هي رحلة[2]):

هي رحـلةٌ تُـدْعى الخريـف فـلا سـنابل أو أَمـلْ

مكســـوَّةٌ بِتَنَهّـــُد الأيّـــَامِ تـحتـــرف الأزلْ

مسكونـــةٌ بتمـــرُّدِ النَّـــزواتِ تهـــزأ بالأجـلْ

هي دمعـــةٌ أزليّـــةُ التَّطـــوافِ في وحْي المقـــلْ

جعل الشاعر قافية هذه الرباعية مقيدة لتعكس حالة الانقباض النفسي، والاضطراب الذي يعتريه في هذه الحياة، وهو ما تعكسه الدوال الآتية من الرباعية: (الخريف، لا سنابل أو أمل تنهد، مسكونة، دمعة، المقل)، فلو وقفنا مثلا عند مدلول الخريف لوجدنا أن **"فيه تتغير ملامح الأشجار وتذبل الأوراق وتجف، والارتباط الدلالي هنا جلي في كون الخريف بداية التغير الجذري للأشياء، وهي كذلك للإنسان ــوكل كائن حيــ وكأن الشاعر أراد أن يُشير إلى أنه قد وصل من العمر إلى مرحلة من مراحل التعبير من القوة إلى الضعف، ومن الشباب إلى الشيب، ومن الفتوة إلى عواصف**

[1] ــ إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط 01، ، بيروت – لبنان، 1411هـ - 1991م، ص 359.

[2] ــ أحمد القدومي: البتول، ص 123.

العمر وتقلباته"[1]، الأمر نفسه مع باقي المقاطع، إذ تعكس جميعها حالة من اليأس تتملك نفسية الشاعر. فكانت القافية مقيدة مجردة لتعكس بدورها تقييد حرية وطنه وشعبه الذي أصبح يعيش واقعا مجردا من كل أمل.

3.1.2_ القافية المقيدة المؤسسة:

القافية المؤسسة نسبة إلى **"ألف التأسيس"**[2]، والقافية المؤسسة هي ما كانت ساكنة حرف الروي المسبوقة بحرف صحيح قبله حرف ألف، هو ألف التأسيس، ونجد لهذا النوع من القوافي المقيدة أثرا في رباعيات أحمد القدومي، إذ يقول في رباعية (نَازِف[3]):

هَـلْ أَرْعَشَـتْ كَـأْسي يَدَيْكِ وطَـاف بالشَّـفتَيْنِ طَـائِفْ

وسَـبَتْكِ أَحْلامِـي وَقُبْلَـةُ هَـائِمٍ تُـضْرِي العَواطِـفْ

وأَتَيْـتِ مِـنْ مـاضٍ تَنَهَّـدَ فـي مَـدامِعِـكِ الـذَّوارِفْ

أَمْ أَنَّنـي العَانـي المُتَيَّـمُ نَـازِفٌ في قلـب نـازف؟

وردت القافية في هذه الرباعية مقيدة، إذ إنها جاءت ساكنة حرف الروي وهو الفاء، أما الحرف الذي يسبقها في هذا النوع من القوافي فيسمى **"الدخيل"**[4]، وحرف الألف الذي يسبق الدخيل مباشرة هو ألف التأسيس، وبهذا تسمى القافية بالقافية المقيدة المؤسسة.

---

[1] _ ينظر: عاشور محمود عبد النبي: محنة الذات المبدعة قراءة نقدية في ديوان حفيف الخريف للشاعر أحمد هيكل، مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها)، كلية البنات للآداب والعلوم والتربية، جامعة عين شمس، المجلد 21، العدد 09، ديسمبر 2020، ص ص 60 61.

[2] _ ألف التأسيس: هو الألف الذي يمون بينها وبين الروي حرف، محمود مصطفى، ص 115.

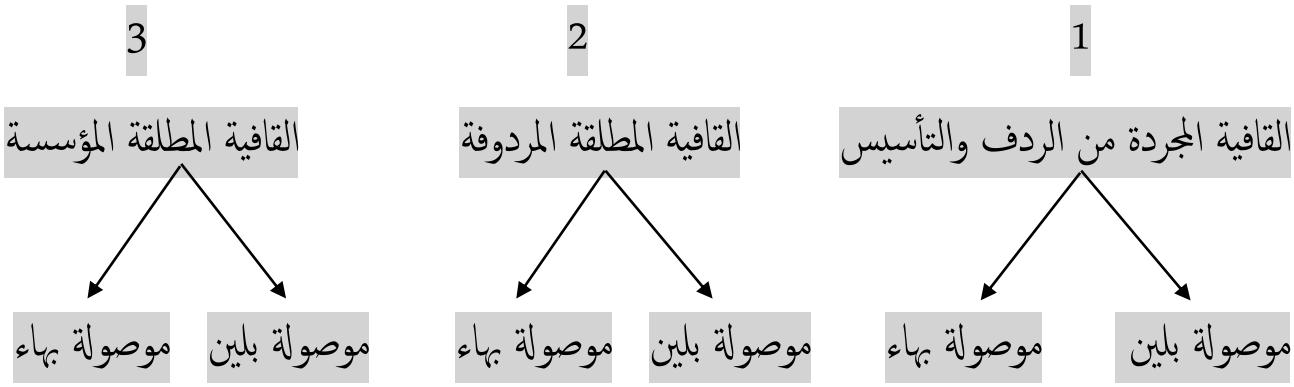
[3] _ أحمد القدومي، هي الدنيا، ص 134.

[4] _ الدخيل: هو هذا الحرف المتحرك الذي يفصل بين التأسيس والروي، وهذا الحرف لا يلتزم بعينه وإنما يلتزم بنظيره، أمين علي السيد: في علم القافية، مكتبة الزهراء، دظ، (د.ت)، ص 42.

عكست القافية المقيدة المؤسسة في هذه الرباعية الحالة الوجدانية للشاعر التي بقت حبيسة الماضي وذكرياته، والواقعة في دوامة مغلقة من التساؤلات الوجدانية بينه وبين محبوبته، فيسألها عما إذا كان قد استبد الحب بها مثلما قد فعل به، أم أنه وحيد في عذابات الهوى.

2.2_ القافية المطلقة:

على عكس القافية المقيدة تأتي القافية المطلقة، وهي **"ما كان رويها متحركا، وتأتي على ستة أنواع: مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بلين، ومطلقة مجردة موصولة بهاء، ومطلقة مردوفة موصولة بلين، ومطلقة مردوفة موصولة بهاء، ومطلقة مؤسسة موصولة بلين، ومطلقة مؤسسة موصولة بهاء"**[1]، فالقافية المطلقة إذا تأتي على ثلاثة أقسام، كل قسم يتفرع عنه نوعين على النحو الآتي:



في دواوين دراستنا اشتملت رباعيات القدومي ثلاثة أنواع من القوافي المطلقة وهم: القافية المطلقة المجردة من الردف والتأسيس الموصولة بلين، والقافية المطلقة المردوفة الموصولة بلين، والقافية المطلقة المردوفة الموصولة بهاء.

[1] _ ينظر؛ مُحَمَّد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، ط 01، دمشق، 1412هـ/ 1991م، ص ص 141/ 142/ 143.

1.2.2_ مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بلين:

نجد مثل هذا النوع من القوافي المطلقة حاضرا _على قِلته_ في التشكيل القافوي لرباعيات القدومي، ونمثل له بِرباعية (قالت[1])، من ديوان (كُنْتُ احْتِمالا):

لـكَ فِـيَّ نـايٌ لـنْ يَمُـوتَ بِـهِ الأَنِيـنُ ويَنْفَـذُ

تَحنُـو الضُّلـوعُ علـى عَجَائِـبِ لَحْنِـهِ وتُهَدْهِـدُ

يَمْشـي الهُـوَيْنَى في العُـرُوقِ وفي الحَشَاشَـةِ يوقَـد

أَوَّاهُ مـا أَحْـلاكَ عُـدْ لـي، أَنْـتِ فـيَّ الأوحَـدُ

القافية في الأسطر الأربعة على التوالي هي: (تنفدو – هدهدو – يوقدو - أوحدو)، حسب الكتابة العروضية، حيث نلاحظ أن هذه القوافي قد تجردت من حرفي الردف، والتأسيس، وجاءت جميعها مقترنة بحرف لين هو الواو الناشئ عن إشباع حركة ضم حرف الروي (الدال)، ويسمى الحرف الناشئ هنا عن حركة الإشباع **"بالوصل"**[2]، والشاعر في هذه الرباعية يتغنى بالوفاء المطلق لمحبوبته، معبرا لها عن ذلك الحنين الذي يسكن الضلوع فيه والعروق، قبل أن يعود في آخر سطر من الرباعية ويدعوها للعودة إليه وأنها وحيدته في الحياة، لتكون القافية المطلقة هنا قد عكست الأمل القائم والدائم في عودة الشاعر للاجتماع بمحبوبته، فالقافية المطلقة هنا قد تساوت ومدلولي الأمل المطلق والوفاء غير المحدود.

[1] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 121.

[2] _ الوصل: هو ما جاء بعد الروي من حرف مد أُشبعت به حركة الروي أو هاء وُليت روي. محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، شرح وتحقيق: سعيد مُحَمَّد اللحام، عالم الكتب، ط 01، بيروت – لبنان، 1417هـ - 1996م، ص 114.

2.2.2_ مطلقة مردوفة موصولة بلين:

القافية المردوفة **"هي ما كان رويها مُتحركا، واشتملت على ردف"**[1]، ويأتي الروي في هذا النوع من القوافي المطلقة مقترنا بحرفي لين (أ – و - ي)، الأول منهما يأتي قبله مباشرة وهو الردف، وثانيهما يأتي بعده مباشرة وهو الوصل، وتكون القافية هنا مطلقة مردوفة موصولة بلين، ومن أمثلتها رباعية (لله أشكو[2])، إذ يقول القدومي:

لـي خلـف هـذا الوهــم ذكـرى لا تفســرها المـرايا

لي رحــلة النســيان عُشــب الأرض أحــلام البرايــا

لــي مُهجـة القـدس تلتــمس السـعادة فــي المنايــا

لله أشكــو مــا نُلاقــي مــن عـذابــات البـلايــا

جاءت القوافي في هذه الرباعية على شكل مقاطع موسيقية متقاربة المخارج ومتساوية الأوزان وهي على التوالي (رايا – رايا – نايا - لايا)، واتحدت جميع قوافي الرباعية في حرف الردف وهو الألف، فلم يتغير من قافية لأخرى، وكذلك الأمر بالنسبة لحرف الوصل فقد جاءت جميعها موصولة بألف مد **"والسر في عدم المبادلة راجع إلى أن الألف من الناحية الصوتية أطول من الواو والياء ومن هنا لم تحدث المبادلة"**[3]، هذا فضلا عن التزام الشاعر بحرف روي موحد لجميعها وهو حرف الياء، الذي شكل اقترانه بألف المد ردفا ووصلا نبرة صوت شاكية ورافضة للواقع المرير الذي تعيشه القدس، التي أصبحت رمزا لواقع فلسطين ككل، ومن هنا نؤكد على أنه **"مهما كانت العلاقة بين**

[1] _ مُحَمَّد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، ط 01، بيروت – لبنان، 1425 هـ - 2004م، ص 170.

[2] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 138.

[3] _ أحمد كشك، الزحاف والعلة رؤية في التجديد والاصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، (د.ط)، القاهرة، 1995، ص 389.

الصوت والمعنى في مختلف تقنيات القافية، فإن الدائرتين متشابكتان بالضرورة"[1]، فلا شك من أن الصوت الناتج عن ترديد القوافي يعكس المعنى والمضمون العام للقصيدة.

3.2.2_ مطلقة مردوفة موصولة بهاء:

يأتي هذا النوع من القوافي المطلقة المردوفة موصولا بحرف الهاء، **"وهذه الهاء قد تكون ساكنة أو متحركة"**[2]، أي أن الروي فيها يكون مقترنا بحرف هاءٍ يأتي بعده مباشرة، **"فتسمح للشاعر بالبوح والتنفيس عن مكنونات صدره"**[3]، يقول القدومي في رباعية (ليلي[4]):

لَـيْلي مـلاذُ التَّائِهِيـنَ وَمُهْجَتـي تُحْيـي ظَلامَـهْ

وَتُعِيْـدُ لـي صَـمْتَ الوُجـودِ حِكَايَـةً تَـرْوي غَرَامَـهْ

وَأَكَـادُ أَنْسـجُ مـن دُجـاه البَـوْحَ أُسْـمِعُهُ كَلامَـهْ

أنا عَتْمَـةُ الطُرُقَـاتِ، وعـدُ اللَّيْـلِ، أُحْجِيَـةُ النَّدامَـهْ

الملاحظ على قوافي هذه الرباعية (لامه – رامه – لامه - دامة)، أن جميعها جاءت بنفس الحركات (0/0/) بمتحرك واحد بين ساكنيها، وهي قافية من نوع **"المتواتر"**[5]، وقد عكست حالة الحزن والكآبة المسيطرة على الشاعر، والتي تتضاعف كلما جاء الليل وحلَّ الظلام، فأضحت ذكرياته المؤلمة تكسر صمت ليله وهدوءه، وتجعله **"يُحس بثقل الهموم على نفسه وكيف أنها انتشرت وامتدت**

---

[1] _ رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط 01، 1988، ص 47.

[2] _ مُحَمَّد علي سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، ط 01، دمشق – سوريا، 1427 هـ - 2008 م، ص 272.

[3] _ عبد السلام جغدير، ص 45.

[4] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 62.

[5] _ تسمى القافية بالمتواتر إذا كان بين ساكنيها حرف واحد متحرك، وتسمى بالمترادف إذا اجتمع ساكناها ولم يفصل بينهما أي حرف متحرك، وتسمى بالمتدارك إذا فصل بين ساكنيها حرفان متحركان، اما المتراكب من القوافي فهو ما فصل بين ساكنيها ثلاثة أحرف متحركات، والمتكاوس إذا فصل بين ساكنيها أربعة أحرف متحركات. ينظر: مُحَمَّد حسن إبراهيم عمري: الورد الصافي من علمي العروض والقوافي، الدار الفنية، (د.ط)، 1409 هـ - 1988 م، ص ص 364- 365.

في كل زاوية من زوايا نفسه في اطمئنان وهدوء وكأنها وجدت هناك مكانها المريح"[1]، فتكون بذلك سكينة الليل بالنسبة للشاعر هي ملاذ كل ذكرى وكل طيف، وهو ما تؤكده هاء الوصل المقترنة بحرف الروي في القافية، فقد شكلت شبه تنهيدة انكسار وألم تُعبر عن نفسية الشاعر وما بداخله.

3ـ الروي:

لحرف الروي دور هام في التشكيل الإيقاعي للمنجزات الشعرية؛ والروي **"هو الحرف الذي تنبني عليه القصيدة، ويتكرر بتكرار القافية منذ أول بيت فيها حتى نهايتها، وقد كانت القصيدة قديما تنسب إلى حرف الروي الذي تنظم عليه"**[2]

الجدول (08) أسلفه، يُحصي لنا أكثر الأصوات اعتمادا كرويٍ من طرف الشاعر أحمد القدومي في رباعياته الشعرية المكتوبة على نظام الأسطر، وعدد تكرارات كل صوت منها، مردوفا بنسبة تكراره بالمائة:

ـ حظ الأصوات من الاستخدام رويا في نظام الأسطر:

الصـــــــوت	العدد	النسبة
الدال	32	13.39
الباء	30	12.55
النون	28	11.71
الميم	26	10.88
اللام	21	8.79
الراء	19	7.95
الهمزة	13	5.44
الكاف	12	5.02

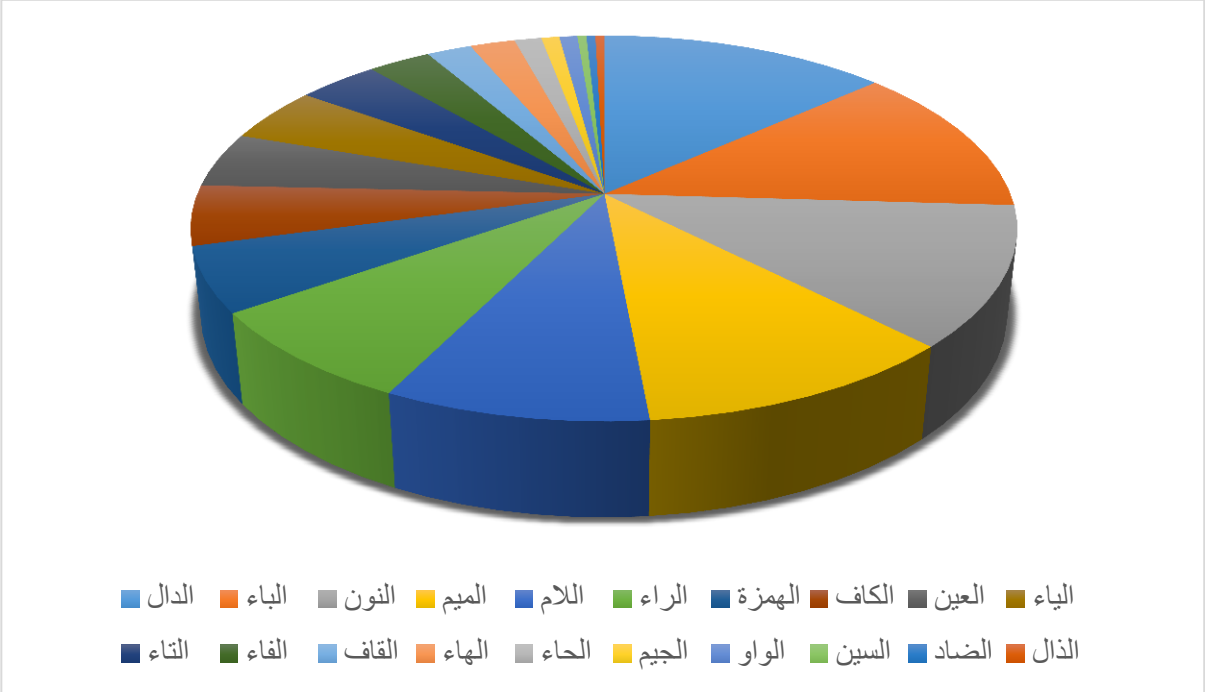
[1] ـ عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط 04، القاهرة – مصر، (د.ت)، ص 82.

[2] ـ سليمان معوض: علم العروض وموسيقى الشعر، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت /لبنان، (د.ط)، 2009، ص 120، بتصرف.

العين	11	4.60
الياء	11	4.60
التاء	09	3.77
الفاء	07	2.93
القاف	05	2.09
الهاء	05	2.09
الحاء	03	1.25
الجيم	02	0.84
الواو	02	0.84
السين	01	0.42
الضاد	01	0.42
الذال	01	0.42
المـــــجمـــــوع	**239**	**%100**

الجدول (08)

قبل أن نقف عند قراءة معطيات الجدول، ولمزيد من التوضيح نورد دائرة بيانية التي من شأنها أن تعطينا صورة أكثر وضحا وتلخيصا عن مدى تواتر أصوات الروي في رباعيات القدومي:



الدائرة البيانية (01)

انطلاقا من معطيات الجدول (08)، والدائرة البيانية (01)، يتضح لنا ذلك التنويع الذي وظفه الشاعر في استخدامات حروف الروي في رباعياته السطرية، إذ أنه نظمها على عشرين صوتا، في حين أهمل ثمانية أصوات هي: (الغين، الزاي، الشين، الثاء، الظاء، الطاء، الخاء، الصاد).

كما يتبين لنا أيضا فيما استخدمه الشاعر من أصوات هيمنت بعض الأصوات مثل صوت الدال متبوعا بصوت الباء، ثم النون، والميم، واللام، والراء، وتأتي بعدهم باقي الأصوات بنسبٍ متفاوتة، حتى يكاد بعضها ينعدم.

الملاحظ أيضا أن هذه الأصوات الطاغية جميعها أصوات مجهورة بالمقارنة مع الأصوات المهموسة حيث تمثل الأصوات المجهورة ما نسبته 70%، واقتصرت الحروف المهموسة على ستة أصوات من بين عشرين صوتا، أي ما نسبته 30%، وهذه الأصوات المهموسة هي (الكاف، التاء، الفاء، الهاء، حاء السين).

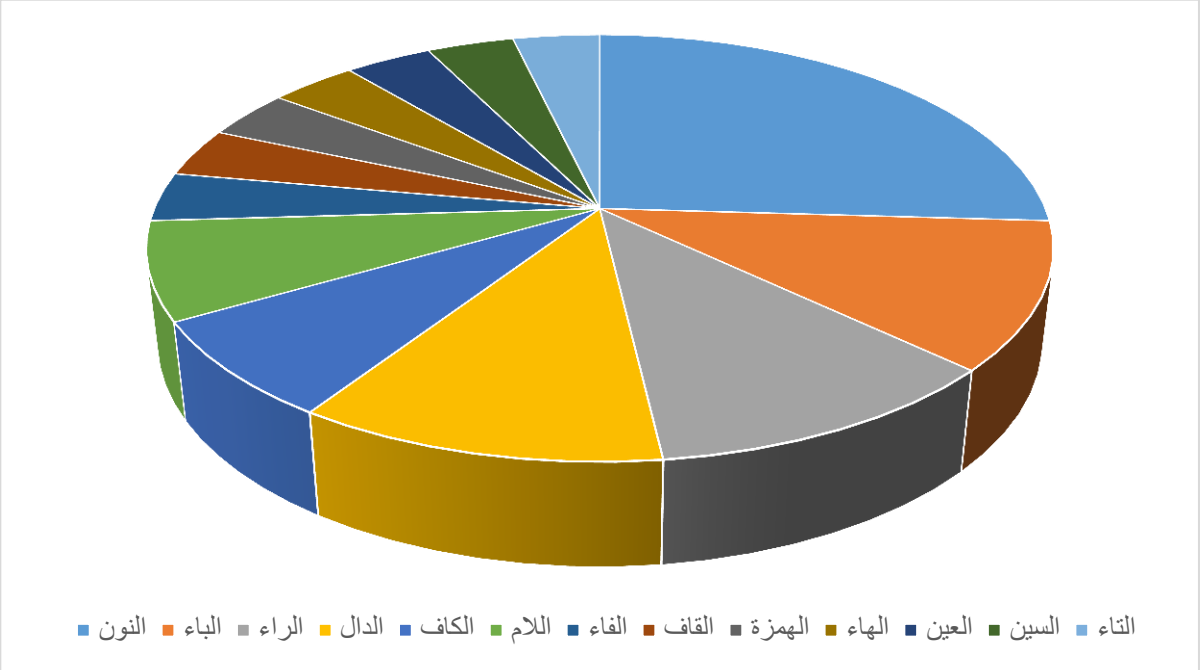
أما فيما يخص الرباعيات المنظومة عموديا (شطرين: صدر – عجز) فقد جاء فيه استخدام أصوات الروي على النحو الذي يبينه الجدول (09) أسفله:

_ حظ الأصوات من الاستخدام رويا في نظام الشطرين:

الصوت	العدد	النسبة
النون	07	%25.93
الباء	03	%11.11
الراء	03	%11.11
الدال	03	%11.11
الكاف	02	%7.41
اللام	02	%7.41
الفاء	01	%3.70
القاف	01	%3.70
الهمزة	01	%3.70
الهاء	01	%3.70
العين	01	%3.70
السين	01	%3.70
التاء	01	%3.70
المـــــجمـــــوع	**27**	**%99.98**

الجدول (09)

لأكثر توضيحا حول معطيات الجدول (09)، نورد الدائرة البيانية (02)، التي تمثل صورة لحروف الروي في رباعيات القدومي الشطرية، ومدى هيمنة بعضها على حساب بعضها الآخر.



الدائرة البيانية (02)

من خلال الجدول (09)، والدائرة البيانية (02)، يتبين عندنا أن الشاعر أحمد القدومي قد نظم رباعياته الشطرية على اثني عشرة صوتا، كانت الهيمنة فيها لصوت النون، متبوعا بصوت الباء والراء والدال بنفس العدد والنسبة، ثم صوتي الكاف واللام بنسبة أقل، وتأتي أصوات الفاء والقاف، والهمزة، والهاء والعين والسين، والتاء باستعمال واحد فقط لكل صوت منها.

في مجمل الرباعيات السطرية والشطرية نلاحظ أن هناك أصوات عدة مشتركة، فضَّل الشاعر أحمد القدومي استخدامها، وقد كان صوت النون أكثرها توظيفا، متبوعا بأصواتِ أخرى بِنسبِ متفاوتة وسنأتي لدراسة أهم هذه الأصوات من ناحية الجهر والهمس والتكرار في الإيقاع الداخلي وربطها بالإطار الدلالي للرباعيات الشعرية.

ثانيا/ تشكيل الإيقاع الداخلي في رباعيات أحمد القدومي:

1ـــ التكرار في رباعيات أحمد القدومي:

تُعَدُّ ظاهرة التكرار من الظواهر الأسلوبية المهمة في التشكيل الإيقاعي للمنجزات الشعرية، لأنها قد جمعت بين ميزة السهولة مع الدقة في التوظيف، وميزة الانتباهية، فيعمد إليها الشاعر لاستثارة انتباه المتلقي أو الباحث وجعلها بؤرة الدلالة في نصه الشعري، **"فهو ظاهرة موسيقية للكلمة أو البيت أو المقطع، يأتي على شكل اللازمة الموسيقية الإيقاعية، وعلى شكل النغم الأساسي الذي يخلق جواً نغميا ممتعا، يستشعره القارئ داخليا، بما يكسبه من تفاعل مع القصيدة فيبدأ بالتقبل والشعور بضرورة ملاحقة القصيدة حتى النهاية"**[1]، فالتكرار في الشعر لا يقتصر على إعادة كتابة لدالٍ معين و ترديده، بل في كونه **"أهم عنصر من عناصر الإيقاع، بل هو منبع الإيقاع فلا إيقاع بلا تكرار، ولا تكرار دون إيقاع، ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه"**[2] فأنْ يكرر الشاعر دالاً معيناً فهو خلقٌ موسيقي له أثره داخل القصيدة، ولسنا نقول هنا أن وظيفة التكرار هي الخلق الموسيقي داخل المنجزات الشعرية أو المشاركة في خلقها إلى جانب ظواهر أسلوبية أخرى، بل إنه أيضا يؤدي وظيفة إيحائية تعمل بدورها على تأثيث المعنى العام للمنجز الشعري، ومن هنا جاز لنا أن نقول بأن: **"للتكرار جانبان من الأهمية: فهو أولا يُركز المعنى ويؤكده، وهو ثانيا يمنحُ النص نوعا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حزنه."**[3]، أي أن الجانب الأول متعلق بالتشكيل الدلالي، في حين يتعلق الجانب الثاني بالتشكيل الموسيقي.

---

[1] ـــ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 264.

[2] ـــ سكورة آيت حمو وفاطمة شريفي: الإيقاع الداخلي وجماليته في قصيدة "وجبة حب باردة" لأحلام مستغانمي، مجلة جسور المعرفة، المجلد 07، العدد 05، ديسمبر 2021، ص 232.

[3] ـــ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 264.

1.1_ تكرار أصول الدال والمدلول:

أخذ التكرار في الشعر العربي عامةً، وفي رباعيات أحمد القدومي خاصة تشكيلات عديدة منها تكرار الدوال ومدلولاتها، من حروف أو كلمات أو جملٍ وشبه جمل.

1.1.1_ تكرار الحرف:

تكرار الحرف هو أحد ضروب التكرار التي تتأسس عليها دلالات المنجز الشعري، سواء كان الشاعر عامدا اختيار حروف بعينها أو غير عامد، فلكل حرف من الدلالة والصفة ما يجعله يرتبط بمقام دون آخر وبغرض أنسب من غرض.

من جانب آخر وكما أنه لتكرار الحرف دلالة وصفة، فإن له غرضا وأثرا أيضا، فقد يتكرر في النص الشعري **"حرف بعينه أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية. وقد يتعدد أثر هذا الأمر. فهو إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكده. وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها. وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد فتساوت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه"**[1]، وبذلك فتردد الحرف بعينه دون أو أكثر من غيره في جسد النص الشعري من شأنه أن يخلق في نفسية القارئ تأثيرا بالفعل الموسيقي الناتج عن هذا التكرار من جهة، واستفسارا عن الدلالات والمقاصد التي يخبئها من جهة ثانية.

اعتمادا على الإحصاء المبين في الجدولين (08) و(09) السابقين، الموضحين لحظ استخدام الأصوات حرف رويٍ نحاول أن نقف عند طبيعة أكثر الأصوات تواترا في رباعيات أحمد القدومي ونقسمها إلى قسمين؛ مجهورة ومهموسة:

[1] _ منذر العياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط 01، 2002، ص 78.

1.1.1.1_ الأصوات المجهورة:

1.1.1.1.1_ صوت النون:

النون صوت من المجموعة اللثوية، يحدث **"عندما ترتكز مقدمة اللسان على اللثة لتحول دون تسرب الهواء من الفم، ثم تهبط اللهاة قليلا ليندفع الهواء من خلال الحلق الأنفي إلى التجويف الأنفي مع اهتزاز الحبلين الصوتيين"**[1]، وقد كان له حضور لافت في رباعيات أحمد القدومي، سواء كحرف روي أو في جسد النصوص الشعرية بشكل عام، ويعود السبب في ذلك لطبيعة هذا الصوت فهو **"صوت مجهور لا هو بالشديد ولا بالرخو؛ بل مما يُسمى بالأصوات المتوسطة"**[2]، وهو ما يجعله صوتا مناسبا لعدة أغراض سواء المتعلقة بالفخر والحماسة والهجاء، أو بالمديح والغزل، وهو ما لمسناه في رباعيات دراستنا، إذ يقول القدومي في رباعية (جهاد وبيَان[3]):

نَغَمَــانِ فــي نَــايِ الحَيَــاةِ تَبَــادَلا نَبْــضَ الجِنَــانْ

وَسَحَابَتَــانِ تَسَاقَتــا شَهْــدَ المَــودَّةِ والحَنَــانْ

وحُشَاشَــتَانِ هُــما "جِهــادُ" وبَهْجَــةُ الدُّنيــا "بَيَــانْ"

فَرَعَاكُمَــا الــرَّحْمنُ يــا ولــديَّ عــلى مــرِّ الــزَّمانْ

تكرر صوت النون في هذه الرباعية أربع عشرة مرة، وقد كان حاضرا في أسطرها الأربعة بما لا يقل عن مرتين في كل سطر، ونجده بذلك قد توزع على جسد الرباعية أفقيا وعموديا، وقد جاء صوت النون هنا مشحونا بدلالات الحنان والحنو من الشاعر تجاه ولديْهِ (جهاد وبيان)، فهو يؤكد من جهة على شدة ارتباط الشاعر بولديْه وعلاقته القوية بهما، ويعكس من ناحية أخرى ذلك اللين والحنين في معاملته وحبه لهما.

---

[1] _ أحمد زرقة: أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط 01، دمشق – سوريا، 1993، ص 83.

[2] _ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د.ط)، مصر، (د.ت)، ص 48.

[3] _ أحمد القدومي: خُذني إليَّ، ص 160.

على هذا الأساس أُطلق على النون **"النون الأنيسة، تثير في النفس مختلف الأحاسيس والمشاعر الإنسانية، ومعناها كما يقول العلايلي للتعبير عن البطون في الأشياء أو كما يقول الأستاذ زكي الأرسوزي للتعبير عن الصميمية، وهي حرف انثوي رقيق أنيق موجودة في الناي آلة الصوت وفي الألم العميق أن أنينا، وهي نون الذقن أو عين الحوت ومن صفاتها الإبدال والزيادة والغنة والنهر جريان والرهن احتباس"**[1]، ومثلما يحمل هذا الصوت صدى الأمل والفرح، فإنه يحمل صدى الألم والحزن، يقول القدومي[2]:

أُزجِـي المَواجِـعَ حَـسْرَةً وأَلُـوذُ باللَّيْـلِ الحَزِيـنْ

وأَعـوُدُ مـن أَلَمِـي إِلَـى كَبِـدٍ يُمَزِّقُهـا الحَنيـنْ

وأَبِيْـتُ يَنْهَشُـني الجَـوى والبَـيْنُ مـن سُـنَنِ السِّـنينْ

والـرُّوحُ تَـذْوي لا مَفَـرَّ، فَـلا تَلُومُـوا مـن يَلِيـنْ

صوت النون الذي تكرر في هذه الرباعية أربع عشرة مرة حمل دلالات الوجع والحسرة، وكشف لنا عن الألم النفسي الذي يعانيه الشاعر نتيجة غربته وبعده عن وطنه، وهو ما تعكسه جُلُ المقاطع التي اقترن بها هذا الصوت (الحزين - الحنين - البين - ينهشني - يلين - السنين)، فكان **"أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع"**[3] التي لازمت نفسية الشاعر، وهو ما جعلنا نتلمس صوت الأنين في هذه الرباعية.

2.1.1.1.1_ صوت الدال:

كان لصوت الدال حضور لافت في الكثير من الرباعيات الشعرية، وهو ثاني أكثر الأصوات المجهورة تواترا فيها بعد النون، والدال **"تخرج من طرف اللسان مع محاذاتها لأصول الثنايا العليا**

[1] _ أحمد زرقة: أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط 01، دمشق – سوريا، 1993، ص 126.

[2] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 88.

[3] _ حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها – دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998 ص 160.

مصعدا إلى جهة الحنك، وهي من الأحرف النطعية، لمجاورتها لنطع الفم الأعلى أي: سقفه"[1]، أي أنه صوت انفجاري ينتج بعد انحباس الهواء عند احتكاك طرف اللسان للثنايا العليا للفم قبل ثم ينطلق.

يأتي صوت الدال في غالب الأمر **"للتعبير عن معاني الشدة والفعالية الماديتين"**[2]، فكثيرا ما يصحب هذا الصوت نبرة الغضب والشدة، وهو ما لمسناه في العديد من الرباعيات، يقول القدومي في رباعية (يا نَارُ[3]):

يـا نـارُ كُـوني ألـفَ نَارٍ واحْـرِقِي دَنـسَ اليَهُـودْ

يـا نـارُ كُـوني جَـمْرَةً بِـقُلُوبِ أَحْفَـادِ القُـرُودْ

يا نار لا تـذَري مـن التَّلمـودِ حرفـا في الوجـود

فـالريح تجـأر والفـوارس تَشـتهي خَفَـقَ البُنـودْ

تكرر صوت الدال في هذه الرباعية سبع مرات، فجاء عاكسا لنفسية الشاعر الثائرة ضد اليهود وجرائمهم في حق بلده وشعبه، مُلقبا إياهم بأحفاد القرود، ليجردهم بذلك من صفة الإنسانية، وداعيا في الآن نفسه النار أن تحرق لهم كل شيء؛ قلوبهم وشريعتهم ودينهم، وهو ما يدل على الغضب الذي يعتري يعلنه الشاعر بتكراره لصوت الدال الذي شكل مع بقية الأصوات الأخرى التوجه الانفعالي الثائر الغالب على الرباعية ككل، **"إذ يمنح كل توظيف لصوت حرف معين من الحروف الأخرى سمة أسلوبية تظهر بفضل ورود صوت الحرف إياه مكررا متفاعلا متناغما مع بقية أصوات الحروف، لأن الصوت بمفرده لا تتحدد قيمته الجمالية وتأثيره الساحر في أذن السامع إلا بفضل وروده منسجما بفعل السياق الصوتي المحدد لقيمته الأسلوبية مع بقية أصوات الحروف المستعملة بالنظر إلى طبيعتها**

[1] ـــ أبو إسماعيل إبراهيم بن مُحَمَّد ابن كشيدان: الدلائل الواضحات في بيان مخارج الحروف والصفات، السلف، ط 01، 1435 هـ - 2014م، ص 30.

[2] ـــ حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها – دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998 ص 67.

[3] ـــ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص 136.

ومواصفاتها الفيسيولوجية وأبعادها الدلالية"[1]، فالشاعر قد يركز في استخدام أصواته على بعضها دون بعض أو يكثر من استخدامها بالمقارنة مع بقية الأصوات، لكن القيمة الجمالية والبعد الدلالي لا يتأسس لأي صوت إلا إذا جاء منسجما في سياق صوتي محدد.

نقف أيضا في رباعية (يا عهد[2]) على ما التمسناه في الرباعية السابقة من صفات صوت الدال فيقول القدومي فيها:

يَـا عَهْـدُ عَهْـدا سَـوفَ تَخْفِـقُ في مَرَابِـعِنَا البُنُـودْ

وعـلى ثَـرى القُـدسِ الحَبِيبَـةِ سَـوفَ يَجْمَعُنَـا السُـجودْ

لِـنُعِيْـدَ للأقْصَـى البَهَـاءَ ويَنْتَشِـي كُلُ الوجُـودْ

ولسَـوفَ نَغْـرِسُ في شَـغافِ الأرضِ أَحـلامَ الـورُودْ

تكرر صوت الدال في هذا المقطع ثماني مرات، وقد جاء هذا الصوت ليدل على الصمود، إذ يتوجه الشاعر بكلامه إلى الطفلة الفلسطينية عهد التميمي أيقونة الكفاح الفلسطيني، واعدا إياها بانتفاضة في وجه المحتل الغاصب تُعيد النصر للأقصى، وتُعيد إليه البهاء كما كان قبلا. وقد رسم الشاعر هذا المبتغى من خلال المقاطع المقترنة بصوت الدال وذلك بالانتقال من حال إلى حال، لتبدأ بالبنود أي بالثورة والجهاد، ثم ينتقل إلى السجود الذي يحيل إلى تحقيق النصر، ومن ثمة يأتي مقطع الوجود ليثبت الهوية الفلسطينية، قبل أن يختم بمصطلح الورود الذي يرمز إلى أن الواقع الفلسطيني سيكون مزهرا وأن حاله سيكون أفضل وأجمل، فكان صوت الدال هو الأنسب للتعبير عن شدة التمسك بالوطن والأمل في تحقيق الحرية.

[1] _ طاطا بن قرماز: تضافر السياق الأسلوبي الصوتي في لغة شعر محمود درويش، مجلة موازين، كلية الآداب والفنون – جامعة حسيبة بن بو علي بالشلف - الجزائر، المجلد 01، العدد 01، شوال 1440 – جوان 2019، ص ص 99 – 100.

[2] _ أحمد القدومي: كنت احتالا، ص 99.

3.1.1.1.1_ صوت الراء:

احتل صوت الراء مساحة هامة في التشكيل الصوتي على مستوى الحروف لكونه **"صوت متوسط الشدة والرخاوة ... وهو أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد"**[1]، إذ له أهمية كبيرة في التأثيث الدلالي للقصائد الشعرية وهو ما لاحظناه في العديد من رباعيات القدومي، ومن بينها رباعية (اقرأ[2]):

الثَّــوْرُ يَـزْأَرُ والأُسُــودُ تَـخُــورُ ورَحى الزَّمَـانِ عـلى الأنامِ تَـدوُرُ

والشَّدْو في مُهَجِ الخَمَائِلِ حَسْرَة والهَمْـسُ في شَـفَةِ النَّسِـيْمِ سَـعِيْرُ

والحـبُّ في دُنْيـا الصَّبَابَةِ لَعْنَـةٌ والعَـدْلُ في شَرْعِ الطُّغـاةِ فُجُـورُ

إِقْرَأْ عـلى الدُّنْيا السَّلامَ ولا تَقُلْ غَيْـرَ الحـقِيقَـةِ فـالحَقِيْرُ حَقِـيْرُ

تكرر صوت الراء في هذه الرباعية ثلاث عشرة مرة، مجسدا نوعا من الحركية المتعلقة بمتقلبات الزمن، فألفينا الشاعر أحمد القدومي يعطينا سلسلة من الأفعال لينسبها لغير فاعلها الحقيقي، وقد شكل استناد الشاعر على حرف الراء موسيقى خاصة تنتج عن هذا الصوت، ذلك أنه **"عند النطق بالراء يرتعد طرف اللسان ويهتز فيلتصق مرة بالنطع ثم يتراجع كأن النطق بالصوت يتكرر"**[3]، وهو ما من شأنه أن يضفي بعدا نغميا للقصائد الشعرية.

2.1.1.1_ الأصوات المهموسة:

الهمس عكس الجهر، والهمس لغة **"الخفاء، واصطلاحا جريان النفس عند النطق بالحرف لضعف الاعتماد على المخرج، وبعبارة أخرى هو ما لا يهتز معه الحبلان الصوتيان وحروفه عشرة هي:**

[1] _ حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها – دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998 ص ص 83 - 84.

[2] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 18.

[3] _ خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، ط 02، الجزائر، 2006، ص 59.

الهاء والحاء، والشين والخاء، والسين والصاد، والتاء والثاء، والكاف والفاء، والهمس من صفات الضعف"[1]

فقلت بذلك نسبة حضوره في رباعيات القدومي مقارنة بحروف الجهر، وسنحاول في مقامنا هذا أن نقف عند أهم حروف الهمس حضورا فيها.

1.2.1.1.1_ صوت الكاف:

جاء صوت الكاف على رأس الحروف المهموسة التي استخدمها الشاعر أحمد القدومي كحرف روي في رباعياته الشعرية، حيث نجده حاضرا فيها أربع عشرة مرة، بما نسبته 5,26%، وهو **"صوت شديد مهموس، ينطلق في تكوينه من هواء الرئتين مارا بالحنجرة دون تحريك الوترين الصوتيين ليصل إلى الحلق أولا، ثم ينحبس الهواء عند أقصى الفم قرب اللهاة، لاتصال أقصى اللسان بأقصى الحنك الأعلى، فإذا انفصل عن بعضهما انطلق الهواء إلى خارج الفم محدثا صوتا انفجاريا هو ما نسميه بالكاف"**[2]، فصفة الهمس في هذا الصوت لا تنفي عنه الشدة والقوة، يقول القدومي في رباعية (قالت[3]):

كُـلُ القَصَائِـدِ تَشْتَهِـيْكَ فُجْـأَةً وأنَـا هُـنَـاكْ

فلقَـدْ مَللْـتُ العُـزْلَةَ البَلْهـاءَ فـي غَصَـصِ الهَـلاكْ

بِـــي أَلْــفُ نَـاسِكَــةٍ تُصَلِـي كَـي أراكَ ولا أَرَاكْ

أنا آخِـرُ الأحْـلامِ في مَلَكُـوتِ مــن مَلكَـتْ رُؤاكْ

[1] _ أحمد زرقة: أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط 01، دمشق – سوريا، 1993، ص 44.

[2] _ ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د.ط)، مصر، (د.ت)، ص 71.

[3] _ أحمد القدومي، البتول، ص 117.

حضر في هذه الرباعية صوت الكاف إحدى عشرة مرة، وقد أضفى عليها جوا من الحنين وكاشفا عن رقة شاعرية واشتياق الشاعر لوطنه فلسطين، في ظل العزلة التي يعيشها، فلم يجد غير الشعر يعبر من خلاله عن هذا الشوق الكبير الذي يدفعه للدعاء في كل صلاة بأن يزول عنه ويعود لرؤية وطنه من جديد، لكنه يرى ذلك أمرا بعيدا في ظل الحاضر المرير والعزلة الظالمة التي يمارسها الكيان الصهيوني عليها، فكان صوت الكاف هنا قد نقل لنا حالة المد والجز التي تتأرجح بينهما نفسية الشاعر وقد التمسنا هذا في عدة مقاطع (تشتهيك – الهلاك – لا أراك ...)، وقد حملت جميعها مدلول الاكتئاب والوحدة والمعاناة.

2.2.1.1.1__ صوت التاء:

تردد صوت التاء في رباعيات أحمد القدومي كحرف روي عشر مرات، أي ما نسبته 3,76% **"والتاء صوت شديد مهموس، لا فرق بينه وبين الدال سوى أن التاء مهموسة والدال نظيرها المجهور ففي تكوّن التاء لا يتحرك الوتران الصوتيان"**[1]، تماما كما هو الأمر في كل حروف الهمس.

يقول القدومي في رباعية (صدى[2]):

تَنْثَـالُ أَحْلامِـي دُمُـوعًا مـن جُفُـونِ الأُمْنِيَـاتْ

وتُعِيْـدُ لي ظُلُمَـاتِ يُـتْمِ الـرُّوحِ في لَيْـلِ الشَّـتَاتْ

ورُفَـاتُ قَلْـبِي في دُجَى الكَلِـماتِ أُحْجِيَـةٌ مَـواتْ

فَلِمَـنْ أَزُفُ غَـدي وأَبْعَـثُ رَجْـعَ نَـزْفِ الذِّكـرَيَاتْ

تكرر صوت التاء هنا اثنتي عشرة مرة، وقد توزع على كامل أسطر الرباعية، ولم يقتصر فقط على القافية منها، وقد حمل دلالات الحزن والانكسار الذي استكانت إليه الذات الشاعرة نتيجة

[1] __ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د.ط)، مصر، (د.ت)، ص 53.

[2] __ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 117.

الواقع المرير الذي تعيشه، والذي انكسرت فيه كل أمنياتها وأحلامها، لتعيش **"اليأس بعد فشل المحاولة"**[1] فكان صوت التاء الأصلح للتعبير عن تلك الخيبة التي لازمت نفسية الشاعر وهو ما عكسته المقاطع (تنثال، الأمنيات، ظلمات، يُتْم، الشتات، رُفات، موات، الذكريات) حيث تدل جميعها على حالة نفسية متأزمة وغير راضية بالواقع الذي تعيشه نتيجة لعدة أسباب أهمها البعد عن الأهل الوطن وما يعيشه هذا الأخير من مأساة الاحتلال الصهيوني، فكان لذلك صدى عميق في نفسية الشاعر.

3.2.1.1.1_ صوت الفاء:

ساهم صوت الفاء في التشكيل الصوتي المهموس، وكان له حضوراً بارزاً في بعض رُباعيات القدُّومي، وقد حَضر فيها حرفَ رويٍ ثماني مرات بنسبة 03%، **"وهو من الصوامت الانفتاحية أو الاحتكاكية، التي تتكون بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضعٍ من مواضعِ النطق فيضيق الممر الصوتي دون أن ينغلق تماما، مما يسمح بمرور الهواء"**[2]، وهو في هذا الشأن عكس الصوامت الإنسدادية، التي ينغلق فيها مجرى الصوت تماما في موضع معين من مواضع النطق، قبل أن ينطلق بشكل انفجاري مفاجئ.

من الرباعيات التي نجد فيها صوت الفاء حاضرا رباعية (عودي[3]):

صَلَّى الجَمَالُ بِمُقْلَتَيْكِ وفِيَّ أَوتَرتِ القَوَافِي

وَرَسَمْتُ في عَيْنَيْكِ نَبْضَ قَصَائِدِي بِرُؤى شَغَافِ

وأَقَمْتُ فِيْكِ مَواسِمَ الأفراحِ في تِيْهِ المَنَافِي

عُودِي إليَّ حَبِيْبَةٌ فالحُبُ يُنْبُوعُ التَصافي

[1] _ مروان فارس: بنية الإيقاع عند حاوي، الفكر العربي المعاصر، عدد 26، مركز الانماء القومي، بيروت _ لبنان، تموز 1983، ص 76.

[2] _ ينظر: أحمد زرقة: أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط 01، دمشق – سوريا، 1993، ص 43.

[3] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 30.

يبرز صوت الفاء في هذه الرباعية عشر مرات، وقد عكس الشاعر من خلاله صورة محبوبته فَرَاحَ يُنْشِدُ فيها غزلا، ويُظهر مدى تعلقه بها، وأنها مُلهمتهُ، وعينيها نبض قصائده، وأنها نبع الفرح في ظل المنفى الذي أبقاه بعيدا عن وطنه، على هذا الأساس يكون هذا الصوت قد عكس معنيين **"معنى يوحي بملمس مخملي دافئ، ومعنى يوحي بالبعثرة والتشتت، لتكون الخصائص الصوتية لهذا الحرف موزعة بين اللمسي والبصري"**[1]، وقد استغل الشاعر أحمد القدومي هذه الخصيصة في صوت الفاء لصناعة دلالات متعددة في رباعياته الشعرية.

2.1.1_ تكرار الكلمة:

يُعد تكرار الكلمة من أبرز وأبسط أنواع التكرار في الأدب بصفة عامة وفي الشعر بصفة خاصة، ويتجلى هذا التشكيل من التكرار في كونه ترديدا للفظة بعينها في بيت الشعر الواحد أو في المتن الكلي للمنجز الشعري، لغرضٍ يتقصده الشاعر، **"فعندما يكرر الشاعر هذه المفردة دون غيرها فهو يختارها عمدا، وتكاد تكون هذه الألفاظ، أبرز ما يدور في نفس الشاعر لحظة ما قبل الإبداع ليترجمها لنا ويكررها عندما تخرج القصيدة إلى حيز النور"**[2]، فتكون بذلك الألفاظ المكررة على مستوى القصيدة الواحدة أو على مستوى عدة قصائد مفتاحا هاما في فك شفرات دلالتها والغوص في معانيها، وقد تكررت في رباعيات القدومي مجموعة من الألفاظ بشكل لافت للانتباه بحيث تستدعي الوقوف عندها.

من مجموع هذه التكرارات نجد أن الشاعر قد عمِدَ إلى تكرار لفظة (جسدي) في الرباعية التي حَمِلَ عنوانها هذه اللفظة نفسها، فيقول[3]:

جَسَـدِي سُطُـورٌ مِـنْ حِكَايَـاتِ الـتُّرَابِ الْمُتْعَـبِ

جَسَـدِي انْتِمَـاءٌ لِلجُـذُورِ يُذِيْـبُ لَـحْنَ الغَيْهَـبِ

[1] _ حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها – دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998 ص 132.

[2] _ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 267.

[3] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 57.

جَسَـدِي صَـهِيْلُ الصَّـمْتِ في جُـرْحِي وتَوْبَـةُ مُـذنِبِ

جَسَـدِي خَيـَالٌ والحَقِيْقَـةُ مِثْـلُ بَـرْقِ خُلَّـبِ

نلاحظ في هذه الرباعية ذلك التكرار العمودي لكلمة (جسدي)، حيث جاءت هذه الكلمة في بداية كل سطر من أسطر الرباعية بواقع أربع مرات، وقد حمَّل الشاعر هذه اللفظة دلالة الوهن والعجز الذي أضحى يعيشه في ظل الغربة التي يحياها، وما الجسد إلا انعكاس لحالته النفسية المتأزمة **"فظهرت الصورة الفلسفية للجسد التي وضعها في القالب الشعري"**[1]، كما تُحيل أيضا لحال وطنه فلسطين، بل وحال الأمة العربية ككل، لكونها أشبه بالجسد الواحد، فحقيقة الشاعر هي حقيقة كل فلسطيني وحقيقة كل عربي.

أيضا من الألفاظ التي نجدها تتردد بكثرة في رباعيات القدومي لفظة (كوني)، إذ يقول القدومي في الرباعية التي وسمها بهذه اللفظة نفسها[2]:

كُـونِي بُعـَيْدَ الـمَوْتِ في شَفَتـَيَّ أُغْنـِيَةُ الخُلُـودْ

واسْـتَلْهِمِي حُلْـوَ الغَـرَامِ وجَـدِّدِي ذِكْـرَى العُهُـودْ

وَتَضَـاحَكِي في القَلْـبِ سَوْسَـنَةً تُـدَاعِبُهَا الـوُرودْ

كُـونِي الَّـتي خَبَّـأْتُ فِيْهـَا كُـلَّ أَسْـرَارِ الـوُجُودْ

ثم يقول في رباعية (حَبِيبَتي[3]):

كُـوْنِي تَعَاوِيْـذَ التـَّرَنُّحِ، وامْنَحِـي قَلْبِـي الأَمَـانَا

كُـونِي الأَنَاشِـيْدَ الجَرِيْحَـةَ فـي فُـؤَادٍ قَـدْ جَفَـانَا

[1] _ أميرة سامي محمود: الأبعاد الفلسفية لمفهوم الجسد عند أمير الشعر العربي أحمد شوقي، الحوار الثقافي، المجلد 03، العدد 01، جامعة عبد الحميد ابن باديس – مستغانم، 15-03-2014، ص 39.

[2] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 76.

[3] _ المصدر نفسه، ص 98.

كُــوْنِي فَــدَيْتُكِ بَــسْمَةً أَكُــنِ الــرَّهِيْنَةَ والرِّهَــانَا

كُــوْنِي عَــلى مَــرِّ الزَّمَــانِ حَبِيْبَــتِي، أَكُــنِ الزَّمَــانَ

كما تتكرر هذه الكلمة أربع مرات في بداية كل سطر من رباعية (كوني[1]) من نفس الديوان وهي الرباعية الثانية التي تحمل العنوان نفسه:

كُـوْنِي الإِشَــارَة والضَّـمِيْـرَ وحَـالَ أُمَّتِنَـا الهَـزِيْلَــةْ

كُـوْنِي الضَّـياعَ عـلى فِـرَاشِ الزَّيْـفِ في جَسَـدِ الفَضِـيْلَةْ

كُـوْنِي السَّـفِيْنَـةَ والـشَّـواطِـئَ والـمَنَـازِلَ والقَبِيْلَـةْ

كُـوْنِي لِشَـمْشُـوْنِ العُرُوبَـةِ نَـزْوَةً وهَـوى دَلِيْلَـةْ

يعود الشاعر ليكرر هذه الكلمة في رباعية (رحيق الهمس[2])، حيث يقول:

كُوْنِي التَّـأَوُّدَ فِي رَحِيْـقِ الهَـمْـسِ فـي أَمَـلٍ تَـوارَى

كُـوْنِي الفَـرِيْـسَةَ والذِّئَـابَ وَلَـونَ مـن سَجَـدُوا اعتِـذَارا

كُـونِي العَـذابَ عـلى شِـفَاهِ الضَّـوءِ فِي هَـوَسِ الحَيَـارى

أَكُـنْ الذي مِـنْ مُـقْـلَتَيْـكِ نَـفَى الدُّجَـى وغَـدَا نَـهَارَا

يتضح لنا جليا ذلك الإصرار من الشَّاعِرِ أحمد القدومي على تِكرارِ هذهِ اللَّفظة، ولم يَحمِل تِكرارها بُعدا اِيقاعياً بِقدرِ مَا حَمِلَ أبعَاداً دَلالية، فهذه اللَّفظة مِن مَصدرِ الكَينونة؛ أي الوجود فالشَّاعر في غُربته يبحث عما هو مفقود بالنسبة له ولوطنه ولشعبه، ويبحث عن هوية (كوني

[1] ـــ المصدر السابق، ص 125.

[2] ـــ المصدر نفسه، ص 126.

الإشارة والضمير وحال أمتنا الهزيلة)، وعن الانتماءِ (كوني السفينة والشواطئ والمنازل والقبيلة)، وعن الأمان (وامنحي قلبي الأمانا)، أي بمعنى أنَّه يَطلبُ التَّحول من حَالةٍ بَائسةٍ إلى كينونةٍ جَديدة تُخرجُهُ مِن مَرارةِ واقِعِهِ وتطابق معتقد الهوية والانتماء عِندَهُ.

كما عبَّر الشاعر أيضا من خلال تكراره لفعل الكينونة هذا عن التيه النفسي الذي يعيشه كل مغترب عن وطنه، أو لنقل **"عين المكان الذي ينتسب إليه الإنسان، مسقط رأسه وآبائه، المكان الذي يمثل الهوية والجذور الأولى له، لا يستطيع الانسان أن يتخيل نفسه بعيدا عن دياره، فهي ذاته ووجدانه حياته وبقاء أثره وكيانه، فالموطن كله الهوية والمرجعية الثقافية والاجتماعية والحضارية وحتى الانسانية لفهم الانسان لذاته"**[1]، فليس غريبا أن نجد في شعر القدومي هذا التكرار البارز المتعلق بالكينونة الذاتية والفلسطينية والعربية الضائعة، وهو واحد من الشعراء الذين ذاقوا ويلات الاغتراب والنأي عن الوطن وعليه جاء تكراره للفظة (كوني) ليدل على عدم رضاه عما هو كائن محاولا البحث عن **"كون آخر أكثر طهرا وعفة"**[2]، من هذا الكون المدنس والواقع المر.

أيضا من الألفاظ التي تتكرر في رباعيات القدومي والتي تحيلنا إلى نفس المدلول هي لفظة الثاني، فيقول[3]:

أُراوِحُ بَيْـــــنَ أشْجانـــــي لأبْعـــثَ عُـــمْرَها الثَّـــاني

وأمتـــــاحُ الـــــرَّدَى لغـــــةً تَصـــــوغُ وُجودَهـــــا الثَّـــاني

وأُذْنِـــــبُ بَعْـــــد تَوْبَتِهَـــــا تَبُـــــوءُ بِذَنْبِـــــيَ الثَّـــاني

أَوائِـــــلُ عُمـــــرِهَا الآتي نهـــــاياتُ الهَـــــوى الثَّـــاني

[1] ــ بولرباح عثماني: المنفى والاحساس بالحنين إلى الوطن في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي لتامنغست – الجزائر، مجلد 09، العدد 02، 2020، ص 224.

[2] ــ زهير أحمد المنصور: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)، مجلة جامعة أم القرى، العدد 21، ص 05 من البحث.

[3] ــ أحمد القدومي، هي الدنيا، ص 126.

فهذه اللفظة التي نجدها تتكرر مع كل سطر من أسطر الرباعية قد دلَت على الرغبة في الانتقال من حال إلى حال، من حاله الأولى إلى حاله الثانية، من العسر إلى اليسر، ومن الشدة إلى الفرج، ومنه فإن تكرار لفظة (الثاني) هنا قد كشف لنا المبتغى المتوارى في نفسية الشاعر، ذلك أن **"الكلمة المكررة تُمثلُ المركز الدلالي الذي ينطلق منه الشاعر، ويعود إليه خالقا في كل مرة علاقة لغوية جديدة تُغني المعنى وترفعُ قيمته"**[1]، وهي من جهة أخرى سبيل المتلقي في الكشف عن هذه القيمة البليغة للمعنى الناتج عن هذا التكرار.

تتكرر في رباعيات القدومي أيض لفظة (سأعود[2]):

سَــأعودُ شَــدْوَ الحَــائِرِيْنَ وسِحْــرَ أَحْــلامِ الصِّــغَارْ

سَــأعودُ شُــطْآن المَــدى المنْفِــيَّ في وَحْيِ انْتِظَــارْ

سَــأعودُ عَـثْمَــةَ كُــلِّ لَيْــلٍ فــي تَبَاشِــيْرِ النَّهَــارْ

سَــأعودُ مُتَّقِــدَ الفُــؤادِ ومُهْجَتِــي نُــوُرٌ ونَــارْ

جاء تكرار لفظة (سأعود) هنا أربع مرات، ليحيلنا إلى الرغبة الشديدة التي تحدو الشاعر للعودة إلى وطنه فلسطين، وإلى لقاء الأهل والأحبة، **"وذلك نتيجة الغربة المتزايدة التي يشعر بها الإنسان في الحياة، وما صحب هذا الشعور من شوق متصل للعودة إلى الدفء والأمان إلى حالة تشبه في الخيال رحم الأم"**[3]، فالعودة أضحت بالنسبة له مطلبا وغاية تُنشد دون أن تترك.

كما أن تكرار لفظة سأعود يحيلنا إلى إطار آخر أشمل وهو (أدب العودة)، **"الذي بدأ يتخذ مكانا رئيسيا في الأدب العربي باعتباره أحد أبرز الثوابت في القضية الفلسطينية، حيث فرض نفسه عل المشهد الثقافي الفلسطيني منذ نكبة 1948، وما لحقها من هجرة قسرية واضطرارية تحت وطأة**

[1] ـــ فيصل حسن الخولي: التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، اليازوري للنشر والتوزيع، (د.ط)، عمان – الأردن، 2015، ص 134.

[2] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 08.

[3] ـــ أرنست فيشر: الاشتراكية والفن، تر: أحمد حليم، دار القلم، ط 01، بيروت – لبنان، تموز- يوليو 1973، ص 95.

الوحشية الصهيونية، فنشأ مصطلح (أدب العودة) لكل إبداعٍ أدبي تكون فيه العودة هدفا لتحقيقه سواء بالحديث عن النكبة أو المقاومة، فكان مصطلح العودة وتأسيس أدب العودة نتيجة حتمية للهزيمة التي يجب تجاوزها"[1]، إذن فتكرار اللفظة لا يُعدُ مجرد مؤشر على حالة نفسية عابرة أو دفقة شعورية مؤقتة، أو أن يكون لأجل إضفاء نغمٍ وبعد موسيقي فقط، بل إنه قد يحيل إلى أبعد من ذلك، إلى توجه ومذهب، أو إلى فلسفة، أو إلى عقيدة.

أيضا ما يتكرر في رباعيات القدومي من ألفاظ بشكل بارز لفظة (الوطن) بمختلف تشكيلاتها (الوطن – الأوطان – وطني – وطنا)، ونذكر على سبيل الاختبار رباعية (وطني[2]):

فِي كُلِ مُفْـردَةٍ يُصَـلِّي القلْـبُ فِي نَجـوَى الوَطـنْ

والطّـلُّ يُلـثُمُ يـاسَمِينَ الشَّـوقِ يَـأسِرُهُ الشَّجَـنْ

وَطَنِـي البِدَايـاتُ العَتِيْقَـةُ فِي حِـكاياتِ الـزَّمنْ

وَطَـنِي الهَـوى والمَـاءُ والخَضْرَاءُ والوَجْـهُ الحسَـنْ

تكررت في هذه الرباعية كلمة الوطن، فوردت مرة كلفظة عامة (الوطن)، ووردت مرتين مقترنة بياء الملكية (وطني)، وهي رسالة من الشاعر تفيد بأنه ابن هذا الوطن، وأن هذا الأخير هو ملك له، شأنه في ذلك شأن كل فلسطيني، فالشاعر لا يتكلم إلا بلسان قومه، وتلك مكانة الشاعر منذ القديم، **"فالتجربة التي يحياها الشاعر أو ما يعبر عنها، هي ليست تجربة فردية فحسب، بل تجربة فردية اجتماعية"**[3]، ومن هذا المنطلق فإن الشاعر باستنطاقه ضمير المتكلم أو تحدثه بأسلوب الملكية لا يتقصد من وراء ذلك نقلا لتجربة فردية أو حالة استثنائية تخصه وحده، وإنما هي حالة اجتماعية عامة تخص المجتمع المحلي (الفلسطيني) أو المجتمع القومي (العربي).

[1] ـ نصر الدين إبراهيم أحمد حسين ومريم مخلص يحي برزق: أدب العودة ومضامينه في الشعر الفلسطيني، مجلة الدراسات الأدبية واللغوية، قسم اللغة العربية وآدابها بكلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، السنة الحادية عشرة، العدد الثاني، ديسمبر 2019، ص 165.

[2] ـــ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 130.

[3] ـــ إبراهيم محمّد علي الجبوري: دور الشاعر في الحياة القبلية قبيل الإسلام، مجلة التربية والعلم، المجلد 20، العدد 03، 2013، ص 70.

3.1.1_ تكرار الضمائر:

شكَّل تكرار الضمير سمة أسلوبية بارزة في رباعيات أحمد القدومي، وقد نوَّع استخدامه لهذه الضمائر بين المتكلم والمخاطب والغائب، وتباينت هذه الضمائر بين المؤنث منها والمذكر. فما هي أبرز هذه الضمائر؟

1.3.1.1_ تكرار ضمير المتكلم (أنا):

يَكثُر في رباعيات القدومي استخدام ضمير المتكلم المفرد (أنا)، إذ يطغى على الكثير منها بصفة تكرارية عجيبة، وفي مثال ذلك نستحضر رباعية (مواكب الثُّوّار[1]):

فتْـــحٌ أنَا أنَا ثَـــورَةٌ أنَا جَبْهَـــةٌ أنَا عَاصِفَـــةْ

وقِيَـــادَةٌ أنَا مـــن حَمَـــاسٍ مـــن سُـــيُولٍ جَارِفَـــةْ

هـــذا أنَـــا العَرَبـــيُّ لـــنْ تَبْقَـــى جِـــراحي نازِفـــةْ

فمواكـــب الثـــوار عـــادت والكتائـــب زاحفـــة

يتكرر ضمير الأنا في هذه الرباعية ست مرات، وقد عبَّر الشاعر من خلاله عن لسان حال كل عربي، وعن افتخاره بهويته وانتمائه للعروبة، عن العربي الذي لا يرضى بغير الحرية بديلا، فضمير الأنا هنا لم يعكس الذات الشاعرة لوحدها، وإنما عكس كل من ينتمي لطيف العروبة.

كما أن **"تكرار الضمير المتكلم يُمثل حضور الذات المبدعة، ويُبرز وجودها، وهو ما يتجلى في تكراره لضمير المتكلم أنا"**[2] في الرباعية التي وسمها الشاعر بهذا الضمير نفسه (أنا[3])، فيقول القدومي:

---

[1] _ أحمد القدومي: خذني إليَّ، ص 153.

[2] _ عبد المؤمن عجاج ومُحَمَّد طول: فاعلية تكرار الضمائر في الشعر العربي الحديث، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي – الجزائر، المجلد 05، العدد 02، جوان 2022، ص 52.

[3] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 103.

أَنَا ظِــلُّ سُــؤرٍ في دُجَى الكَلِمَــاتِ في نَجْــوى سُــؤَالْ

وأنا التَّمَاهِــي والظُّنُــونُ وضَــوعُ أَنْفَــاسِ الظِــلال

وأنا احْتِضَــار الأَمْــسِ بَعْــثُ اليَــومِ مِــيْلادُ المُحَــالْ

أنا لَهْفَــةُ المَــعنى وقَــدْ صلَّــى بِمِحْــرابِ الخَيَــالْ

هنا يتكرر ضمير الأنا بشكل عمودي، حيث جاء في مُقدمة كل سطر من الرباعية بواقعِ أربع مرات، ولم تخرج دلالة هذا الضمير هنا عن مسار الافتخار والاعتزاز بالذات، فجاء الضمير ثابتا واختلفت الصفة التي تتبعه (أنا ظِلُّ سؤرٍ – أنا التماهي والظنون – أنا احتضار الأمسِ – أنا لهفة المعنى)، **"هذا الزخم الهندسي المتكرر والمتتابع فجَّر لنا طاقة داخلية احتضنها قلب الشاعر، ليُعبِر من خلالها عمَّا يُريد البوح به على شكل بناء مرصع يجذب الناظر إليه، فيجد المُتلقي نفسه بين جدرانه متنقلا من بيتٍ لآخر"**[1]، بالأخص أن الشاعر قد مازج في استخدامه هذا الضمير بين الهندسة الأفقية والهندسة العمودية.

2.3.1.1_ تكرار ضمير المخاطب المؤنث والمذكر (أنتَ - أنتِ):

استند القدومي في رباعياته الشعرية على ضمير المخاطب المفرد بنوعيه المذكر والمؤنث، وذلك بحسب الغرض الشعري من جهة وهوية الطرف المخصوص بالخطاب من جهة ثانية، وكمثالٍ عن استناده لضمير المخاطب الفرد المذكر يقول في رباعية (أنتَ البِداية[2]):

أنــتَ البِدَايــةُ والنِهَايــةُ والسَّحَــائِبُ والــمَطَرْ

أنــتَ القَصائــدُ واليَــرَاعُ ونَبــضُ أَلحــانِ الــوَتَرْ

أنــتَ الأَســيْرُ مُجاهِــدًا أنــتَ الصَّــواعِقُ والحَــجَرْ

[1] _ عبد المؤمن عجاج ومُحَمَّد طول: فاعلية تكرار الضمائر في الشعر العربي الحديث، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي – الجزائر، المجلد 05، العدد 02، جوان 2022، ص 54.

[2] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 144.

قُــمْ يــا أَخَيَّ ولا تَلِــنْ، وكُــنْ القضَــاءَ مــعَ الــقَدَرْ

ورد ضمير (أنتَ) في هذه الرباعية ثلاث مرات، وقد استخدمه الشاعر ليُخاطب كل مُرابط مُجاهد في سبيل تحرير فلسطين، فعلى يديه تكون البداية وعلى يديه تكون النهاية، البداية ثورة والنهاية حرية، وأنه المُستحق بقصائد المديح، فألفينا **"ضمير المخاطب يُستخدَمُ في المديح والنصح والإرشاد والتوجيه والإيعاز"**[1]، قبل أن يعود الشاعر ويحاول بثَّ الثقة بالنفس في مثل هؤلاء فيصف الواحد منهم بالصواعق والحجر كناية عن القوة والبأس والجلد، ليختم الشاعر رباعيته بخطاب أخوي بعدم اللين أو فقدان الصبر.

فضَّل الشاعر هنا أن يستخدم ضمير المخاطب المفرد (أنتَ) عوض ضمير المخاطب الجمعي (أنتم) ليُشْعِرَ كل من يقرأ رباعيته هذه أنه المعني الذاتي المباشر بالخطاب والوصف، **"ويُجسد بذلك الحضور الفعلي للممدوح"**[2]، لكونه المحور المخصوص بالخطاب.

أما عن استخدام الشاعر لضمير المخاطب المؤنث (أنتِ)، فنقدِمُ رباعية (ماءُ العين[3]) مِثالا:

مــا أَنــتِ بسمَلــةَ الهَــوى كلاّ ولا فَيْــضَ الأَلَــمْ

مــا أَنــتِ عِشْتــارَ الــغرامِ ولســتِ مِــيْلادَ الــنَّغَمْ

مــا أنــتِ فيَّ مَشِيْئــةَ الأيّــامِ في دُنْيــا النَّــدَمْ

إنْ أَنــتِ إلا النّــايُ، مــاءُ العَــيْنِ، أُحْجِيَــةُ العَــدَمْ

[1] _ فاطمة اليعيش: أثر الضمائر في لغة الخطاب، آراء، يومية سعودية، السنة الثانية، العدد 563، الخميس 25 ذو القعدة 1441 هـ - 16 يوليو 2020، ص 04،

[2] _ بلقاسم رحمون: ثنائية الضمير الغائب والمخاطب وأثرها في استحضار السيرة النبوية الشريفة – دراسة في اللامية الشقراطسية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة 1 – الجزائر، المجلد أ، العدد 44، ديسمبر 2015، ص 292.

[3] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 134.

لم يختلف ضمير المخاطب المؤنث (أنتِ) المتشكل أربع مرات في هذه الرباعية عن دلالة نظيره المذكر سوى في اختلاف جنس المُخاطب (مذكر / مؤنث)، فقد عكس هذا الضمير الثناء والاستثناء، إذ جاء في الأسطر الثلاثة الأولى مسبوقا بـ (ما) النافية، وينفي من خلالها الشاعر جملة من الصفات عن موصوفته (فلسطين)، قبل أن يخالف في السطر الرابع الأسطر التي سبقته ويأتي ضمير المخاطب المؤنث مسبوقا بـ (إن) التي تفيد التوكيد، ليثبت عنها صفات غير التي كان قد نفاها.

3.3.1.1_ تكرار ضمير الغائب المؤنث (هي):

كان لضمير المؤنث الغائب (هي) حضور قوي بين الضمائر التي تكررت في رباعيات أحمد القدومي، وقد جاء تكرار هذا الضمير في الغالب تكرارا عموديا في بدايات الرباعيات، ونمثل لهذا القول برباعيتي (تمائم[1]):

هي بالحَصى والطَّيرِ تَجْلِبُ صَمْتَ أَنْسامِ الصَّباحْ
هي للخَرِيْفِ قَصيدَةٌ ولِمُهْجَتِي نَزْفُ الجِراحْ
هي كالتَّمَائِمِ تُرْتَجَى، كالرَّمْل تَذْرُوهُ الرِّياحْ
هي غَيمَةٌ تَنْثَالُ مَوْتًا في الغُدُوِّ وفي الرَّواحْ

ورباعية (هي قصة[2]):

هي لَهْفَةٌ تَمْتَاحُ مِنْ وَلَهِ الفُؤادِ صَدَى نِدَاءْ
هي قِصَّةٌ كُتِبَتْ بِماءِ العَيْنِ تَرْوِيها الدِّمَاءْ
هي لَذَّةٌ سِحْرِيَّةٌ تَغْتَالُ مَعْنى الكِبْرِياءْ

[1] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 123.
[2] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 75.

هي رِحْـــلَةُ العَـــدَمِ المُطَـــوَّفِ في مَـــدارَاتِ الفَنـــاءْ

واضح للعيان ذلك التشكيل العمودي الذي جاء عليه ضمير الغائب المؤنث في كل من الرباعيتين فكأنما الضمير ثابت، وما بعده متغير، **"ويشكل التكرار العمودي هندسة متناسقة خلقت ايقاعا متناظرا"**[1]، وهو ما وقفنا عنده هنا من خلال تكرار ضمير المؤنث الغائب الذي رسم من خلاله الشاعر في رباعية (تمائم) الصورة التي آلت إليها بلده الأم فلسطين.

كما صور في رباعية (هي قصة) معاناته في ظل النأي عن الوطن والديار، فكان حاله في ذلك أشبه بالطواف في العدم (في مدارات الفناء).

4.1.1_ تكرار الجمل وشبه الجمل (المقاطع):

يتجلى تكرار الجمل وشبه الجمل في المنجز الشعري بصورة أكثر وضوحا، ذلك لأنه يضم أكثر من وحدة لسانية، وهو ما يجعل الوقوف عند هذه الوحدات المتكررة والمقترنة بعضها ببعض في جسد المنجز الشعري أمرا مهما في المقاربة الأسلوبية، وذلك للدلالات التي تمنحها وتحملها هذه المقاطع المتكررة.

من بين هذه المقاطع المتكررة ما نجده في رباعية (يا نار[2]):

يـــا نـــارُ كُـــونِي أَلـــفَ نَارٍ واحْـــرِقِي دَنـــسَ اليَهُـــودْ

يـــا نـــارُ كُـــونِي جَـــمْرَةً بِـــقُلُوبِ أَحْفَـــادِ القُـــرُودْ

يا نار لا تـــذَري مـــن التَّلمـــودِ حرفـــا في الوجـــود

فـــالريح تجـــأر والفـــوارس تَشـــتهي خَفَـــقَ البُنـــودْ

[1] _ عبد المؤمن عجاج ومُحَمَّد طول: فاعلية تكرار الضمائر في الشعر العربي الحديث، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي – الجزائر، المجلد 05، العدد 02، جوان 2022، ص 53.

[2] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 136.

تكررت في هذه الرباعية صيغة المنادى (يا نار) ثلاث مرات، فجاءت مرتين بتشكيل (يا نار كوني) ومرة واحدة بتشكيل (يا نار لا تذري)، وكلا التشكيلتين يضُم ثلاث وحدات لسانية، (أداة نداء، ومنادى، وفعل أمر).

عكس هذا التكرار الغضب الشديد الذي يحيط نفسية الشاعر تجاه اليهود، وذلك لجرائمهم في حق الفلسطينيين، فهو يدعو النار أن لا تذر فيهم أثرا ولا من عقيدتهم حرفا، **"فما الصهيونية إلا حركة سياسية ربوية وعنصرية كنسية قاتلة، ابتدعها الغرب الرأسمالي الاستعماري بتزاوجه مع اليهودية التحريفية"**[1]، فجاءت الرباعية لتعبر عن رأي الشاعر المطلق والصريح تجاه هذه الحركة المتسلطة.

من المقاطع التي نجدها تكرر أيضا، المقطع (خذني إليَّ[2])، فيقول القدومي:

خُـذْني إليَّ مـلاذَ صَمـتٍ عـبر أطيـافِ العـذابْ

خُـذْني إلـيَّ بكلِّ مـا في الكَـونِ مـن طُهْـر السَّـحابْ

خُـذْني إلـيَّ إلى احتمـال العَـيْشِ في دُنيـا سَـرابْ

خُـذْني إلـيَّ نـهايـةً فـأنـا تُـرابٌ مـن تُـرابْ

تكرر المقطع (خذني إليَّ) في هذه الرباعية أربع مرات وجاء تكراره بشكل عمودي مع بداية كل سطر من أسطر الرباعية، **"فكوَّن إيقاعا موسيقيا داخليا أنسانا الإيقاع الخارجي الذي يرتبط بالبنية الإيقاعية الخارجية"**[3]، وقد دلَّ تكرار هذا المقطع هنا على التيه النفسي الذي تعيشه الذات الشاعرة إذ من العادة أن يكون أخذ الشيء انطلاقا من الذات إلى مكان آخر، أو إلى شخص آخر، ما يقتضي وجود طرفين بالضرورة، لكن هنا تشكل عندنا العكس. وهو أن الشاعر يطلب الذهاب إلى نفسه أو ذاته التي هي أشبه بهذا الطلب إلى الضياع منه، لأنه فرَّق بينه وبين ذاته، فأصبحا اثنان لا واحد

[1] ـــ مُحَمَّد عبد الله الجعيدي: أعندكم نبأ؟ استدعاء الأندلس في الأدب الفلسطيني الحديث، دار الهادي، ط 01، بيروت، 1423هـ – 2002م، ص 13.

[2] ـــ أحمد القدومي: خذني إليَّ، ص 149.

[3] ـــ عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، (د.ت)، ص 146.

ذلك أن الشاعر ضائع في منفاه، بعيد عن وطنه، وعن أهله ومحبيه، مجرد من هويته، فأضحى يعيش بلا روح، ولا انتماء، أو بتعبير آخر فإن ذاته رهينة وطنه، فهو يعيش جسدا بلا روح، وهذا ما يعكسه السطر الأخير من الرباعية وهو اشتهاءه الموت، لأن البعيد عن وطنه والميت سواء.

أيضا من صور تكرار المقاطع ما نجده في رباعية (يا قلب[1])، التي يقول فيها القدومي:

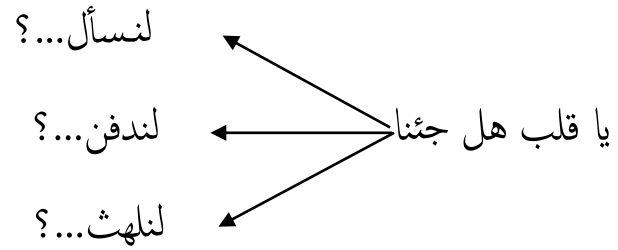
يا قَلْـبُ هَـلْ جِئْنَـا لِنَسْـأَلَ أَمْ نَكُـونَ صَـدى جَـوَابْ؟

يَا قَلْـبُ هَـلْ جِئْنَـا لِـنُدْفَـنَ فِي مَنَافِـي الاغْـتِرَابْ؟

يَا قَلْـبُ هَـلْ جِئْنَـا لِنَلْهَـثَ خَلْـفَ أَطْيَـافِ السَّـرَابْ؟

أَمْ أَنَّنـا لَـمْ نَـأْتِ بَعْـدُ ولَـمْ نَـزَلْ تَحْـتَ التُّـرَابْ؟

تكرر المقطع (يا قلب هل جئنا) ثلاث مرات في هذه الرباعية، وهو مقطع استفهامي، يبتدأُ بأداة نداء (يا)، ومنادى (قلب)، ثم أداة استفهام (هل)، وفعل مضارع (جئنا)، وقد قرن الشاعر هذا المقطع بجملة من الاستفسارات على الشكل الآتي:



حمل هذا المقطع جملة من الاستفهامات، التي لا يلتمِسُ الشاعر من خلالها جوابا، وإنما هو بدافعِ الإخبار عن حالته وعن واقعه المرير، فعكست معاني التيه والفناء، وهو إنكارٌ منه لحالةٍ واقعة في سبيل حالة مأمولة.

أيضا يعود استخدام الشاعر لأسلوب الاستفهام المتكرر إلى أن **"التعبير به عن المعاني البليغة التي يخرج إليها يكون أبلغ وأجمل منه بالإخبار بشكل مباشر، لما له من قدرة على توصيل المعاني"**[1]

[1] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 77.

وبذلك فقد زاوج الشاعر في هذه الرباعية بين تقنيتي الاستفهام والتكرار المقطعي، ليربط بذلك بين ميزتين أسلوبيتين وهو ما خدم بشكل آخر الجانب الإيقاعي فيها، إذ **"عمد إلى تكرار مقطع بعينه ليركز المعنى المتصل بعنوان القصيدة في ذهن المتلقي من زاوية، وليحدث الإيقاع الذي يدخل في تعداد ألوان الموسيقى الداخلية لديه من زاوية أخرى"**[2]، فكان ذلك دليل على براعته في التحكم والاستفادة من كل الألوان الأسلوبية المتاحة.

2.1__ تكرار أصول الدال دون المدلول:

يستند الشعراء أحيانا في نظم قصائدهم إلى تكرار الدوال دون أن يعمدوا إلى تكرار المدلولات نفسها في كل مرة، وهذا ما يندرج تحت إطار تكرار أصول الدال دون المدلول، والقصد من ذلك كسر الرتابة والنمطية التي قد تُفسد المنجز الشعري قيمته الإيقاعية والدلالية، وهو ما من شأنه أن يجعل المتلقي **"سارحا بخياله في عوالم من المتعة، ويكون شريكا بذلك في توليد دلالات متجددة"**[3] وقد وظف الشاعر أحمد القدومي في رباعياته هذا النوع من التكرار، وذلك بمظاهر متعددة كالجناس ومختلف أنواع المتوازنات الصوتية.

1.2.1__ الجناس:

أخد فن الجناس حيزا هاما من اهتمام البلاغيين واللغويين، فوقفوا عند تعريفه وأنواعه، وقدموا له في ذلك عديد الحدود، اجتمعت في نقاط واختلفت في أخرى؛ ومن بين الحدود المقدمة أنه **"تشابه اللفظين في النطق، لا في المعنى، ويكون تاما وغير تام، فالتام ما اتفقت حروفه في الهيئة، والنوع والعدد، والترتيب، وأما غير التام: ما اختلف في واحد من الأربعة المتقدمة"**[4]، وهذا الحد أقرب لأن يكون حداً جامعا مانعا لهذا الفن، فهو أولا يتشكل من وحدتين __ على أقلِ تقدير __، تتطابقان في

---

[1] __عمر عبد المعطي عبد الوالي السعودي: أسلوب الاستفهام في شعر عنترة بن شداد دراسة نحوية، مجلة جامعة بابل / العلوم الانسانية، جامعة الطفيلة التقنية/كلية الآداب/ قسم اللغة العربية وآدابها، المجلد 22، العدد 01، 2014، ص 1344.

[2] __ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 266.

[3] __ عبد السلام جغدير، ص 30.

[4] __ ينظر: حفني ناصف وآخرون: دروس البلاغة، ط:02، مكتبة البشرى، كراتشي، باكستان، 1432ه/2011م، ص133/136.

الصورة وتفترقان في الدلالة، وهو التام، أو تفترق صورة الوحدتين في أحد الأمور الأربعة (الهيئة – النوع – العدد – الترتيب)، وهو غير التام (الناقص).

1.1.2.1_ التام:

اعتمد الشاعر أحمد القدومي الجناس التام كعنصر أسلوبي ساهم في التأسيس الصوتي والإيقاعي والتأثيث الدلالي في بعض رباعياته الشعرية، ونُمثِلُ لهذا النوع ببعض النماذج، ومنها قوله في رباعية (رماد[1]):

أَمْضِي إلى المَجْهُولِ ألتَمِسُ المُحَالَ من المُحَالْ

ينحصر الجناس التام في هذا السطر بين لفظتي (المحال – المحال)، فقد تبدو لأول وهلة أن اللفظة قد تكررت بالمدلول نفسه، لكنها في واقع الأمر متمايزة الدلالة، فلفظة محال الأولى جاءت بمعنى الغايات والأهداف والتطلعات التي ترنو إليها الذات الشاعرة، وكانت الصعوبة في تحقيقها هي الدافع لاستعارة لفظة (المحال) وذلك لتعكس مدى العجز في نيلها، أما لفظة المحال الثانية فيُقصد بها المعنى المعروف للفظة، وهو الأمر المستحيل البعيد عن الواقع، وهو جناس مماثل، لأنه **"إن كان اللفظان المتجانسان من نوعٍ واحد، كاسمين أو فعلين، أو حرفين، سمي الجناس مماثلا"**[2]، وقد ورد الجناس هنا بين لفظتين من نوعٍ واحدٍ (اسمين)، وهو الأمر نفسه الذي نجده في السطر الأخير من رباعية (خذني إليَّ[3]):

خُذْني إليَّ نـهايـةً فـأنا تُــرابٌ مـن تُـرابْ

تحيل لفظة (تراب) الأولى على المآل الذي سينتهي إليه الشاعر (الانسان)، والمقصود منه الأرض التي سيعود إليها ويُدفن فيها ويصير منها، قال تعالى في سورة طه: **"ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ**

[1] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 128.

[2] _ أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، تدقيق: سليمان الصالح، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط 02، 1428 هـ - 2007 م، ص 357.

[3] _ أحمد القدومي: خذني إليَّ، ص 149.

ٱلۡأَرۡضَ مَهۡدٗا وَسَلَكَ لَكُمۡ فِيهَا سُبُلٗا وَأَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءٗ فَأَخۡرَجۡنَا بِهِۦٓ أَزۡوَٰجٗا مِّن نَّبَاتٖ شَتَّىٰ ﴿٥٣﴾ كُلُواْ وَٱرۡعَوۡاْ أَنۡعَٰمَكُمۡۗ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأٓيَٰتٖ لِّأُوْلِي ٱلنُّهَىٰ ﴿٥٤﴾ ۞ مِنۡهَا خَلَقۡنَٰكُمۡ وَفِيهَا نُعِيدُكُمۡ وَمِنۡهَا نُخۡرِجُكُمۡ تَارَةً أُخۡرَىٰ ﴿٥٥﴾"[1]، فالآيات الكريمات تبين لنا أن أصل الإنسان هو الأرض (التراب) وأنه إليها سيعود.

أما لفظة (تراب) الثانية فتحيل إلى مصدر خلق الإنسان، قال تعالى في سورة الكهف: **"قَالَ لَهُۥ صَاحِبُهُۥ وَهُوَ يُحَاوِرُهُۥٓ أَكَفَرۡتَ بِٱلَّذِي خَلَقَكَ مِن تُرَابٖ ثُمَّ مِن نُّطۡفَةٖ ثُمَّ سَوَّىٰكَ رَجُلٗا ﴿٣٧﴾"**[2]، وتشير الآية الكريمة إلى أن التراب هو أصل خلق الإنسان، فجاءت الكلمتان متجانستان متماثلتان نوعا، مختلفتان دلالةً.

من هذا التأسيس، فإن الجناس التام يمنح الكلام جرسا موسيقيا، يستعذبه القارئ حيث يُجسد ذلك من خلال **"إيقاع الوزن بين الكلمتين، كما أنه يُعمل الذهن، حتى يصل للفرق بين المعنيين، ويعطي للعبارة نغمة جميلة تتوافق مع المعنى"**[3]، كما أنه مؤشر لتمكن الشاعر من فنون البديع ما يسهل له تنويع الإيقاع ونبرة الصوت في منجزه الشعري بما يتناسب ودفقته الشعورية.

2.1.2.1_ الناقص:

تحتفل رباعيات القدومي بهذا النوع من الجناس بشكل كبير، وبأنواعٍ مختلفة، فلو تأملنا قوله في رباعية (هتف الزمان[4]):

---

[1] _ القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع، تشرفت بطابعته الدار القيمة للنشر والتوزيع، ط 01، دمشق – سورية، 1436هـ – 2015م، سورة طه، الآيات 53 – 54 – 55.

[2] _ سورة الكهف، الآية 37.

[3] _ أيمن أمين عبد الغاني: الكافي في البلاغة (البيان والبديع والمعاني)، (د.ط)، دار التوفيقية للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 234.

[4] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 89.

وسَكَنْـتُ في أَوهَى البُيُـتِ وكُنْـتُ للأحْـلامِ سُـورا

هَـتَـفَ الزَّمَـانُ لِحَبِّنـا وبَنَـى القُبُـورَ لَنـاَ جُـسُورا

يأتي الجناس هنا بين الوحدتين (سورا – جسورا)، والملاحظ أن شرط التوافق في عدد الحروف قد سقط، باعتبار أن الأولى متشكلة من أربعة أحرف، أما الثانية فجاءت بخمسة، بزيادة حرف في أولها.

أما لو تأملنا قوله في رباعية (نازف[1]):

هَلْ أَرْعَشَتْ كَأْسي يَدَيْكِ وطَاف بالشَّفتَيْنِ طَائِفْ

فالجناس حاصل على مستوى الوحدتين (طاف – طائف)، وهو أيضا جناس غير تام (ناقص) جاء بزيادة حرف في وسط اللفظة الثانية.

في حين يكون الجناس بزيادة حرف في أخر الوحدة كمثل قوله[2]:

عَضَّ النَّوى كَبِدِي وأَسْرَفَ في شِغَافِ القَلْبِ عَضَّا

إذ نجد أثر الجناس في هذا السطر من رباعية (قدر) بين الوحدتين (عض – عضا)، وجاءت الزيادة هذه المرة في آخر اللفظة الثانية وهي زيادة بمد (الألف اللينة). وهذا نوع آخر، **"فالأول يسمى مردوفا، والثاني يسمى مكتنفا، والثالث مطرفا"**[3]، وهذه الأنواع الثلاثة التي تشترط زيادة حرف واحد في أول، أو وسط، أو آخر، إحدى الوحدتين المتجانستين قليل بالمقارنة مع الجناس الذي قد يصل حد إسقاط جل شروط الجناس التام، من ترتيب، وعدد، ونوع، وهيئة، فيكون واحد منها فقط وتغيب البقية، والأمثلة عدد في ذلك ما استطعت.

[1] _ أحمد القدومي، هي الدنيا، ص 134.

[2] _ المصدر نفسه، ص 122.

[3] _ أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 357.

على سبيل المثال لا الحصر نأخذ رباعية (وترَحَّلي[1]):

لُـوذِي بَصَـمتِ تَـوَجُّسِ الشُّـطآن والتَمِسي- الهَـوى

وتَرَحَّـلـي شَـفَـةً تُعَاتِـبُ كُـلَّ قَلْـبٍ قَـدْ غَـوَى

فَخَبِيْئَـةُ التَّحْنَـانِ في جَنْبـيَّ يُضْرِمُـها الجَـوَى

وأنَا وأنْـتِ مَوَاسِـمُ الحَـسَراتِ في دَرْبِ النَّـوَى

إذا توقفنا عند الوحدات (هوى – غوى – جوى – نوى)، نخلص إلى أنها وحدات على نفس البنية الصرفية، وأن عدد الأصوات في جميعها ثلاثة أصوات، لكن الاختلاف بين هذه الوحدات انحصر في أصواتها الأولى (الهاء – الغين – الجيم – النون)، وبالرغم من تمايز هذه الأصوات إلا أنها تشترك في كونها أصوات احتكاكية، فالهاء صوت **"حنجري (مزماري) احتكاكي"**[2]، والغين **"صوت من أقصى الحنك احتكاكي مجهور"**[3]، الجيم **"صوت لثوي – حنكي مركب (وقفة – احتكاكية)"**[4]، في حين أن النون كما رأينا سابقا فهي صوت لساني لثوي فهي أيضا صوت احتكاكي، وهو ما شكل جرسا موسيقيا داخل الرباعية.

[1] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 58.

[2] _ أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، (د.ط)، القاهرة، 1418 هـ - 1997 م، ص 319.

[3] _ كمال بشر: علم الأصوات، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 2000م، ص 303.

[4] _ المرجع نفسه، ص 311.

2.2.1_ المتوازنات الصوتية:

يُقصد بالمتوازنات الصوتية **"كل ما له علاقة بمستوى البديع ويعمل على توازن الأصوات اللغوية في الجملة النحوية أو في البيت الشعري بنوعيه التقليدي والحر"**[1]، فالمتوازنات الصوتية هي ضرب من ضروب البديع، وتأتي على نوعين: الترصيع والتطريز.

1.2.2.1_ الترصيع:

جاء الاهتمام بالترصيع في الدراسات الشعرية المعاصرة للأهمية التي بات يلعبها في التشكيل الصوتي للمنجز الشعري، **"والترصيع: التركيب، يُقال: تاجٌ مرصَّعٌ بالجواهِر، وسيفٌ مرصع، أي: محلى بالرَّصائع، وهي حِلَقٌ يُحَلَّى بِها"**[2]، وبقولنا التركيب، إذا فهو تشكيل مجموعة من الأصول المتكاملة التي تجعله يبدو كقطعة من حُلِيٍ مُزين بحلق متشابكة، ويأتي الترصيع على أقسامِ ثلاثة هي: الترصيع المتوازي، والترصيع المتوازن، والترصيع المطرف.

1.1.2.2.1_ المتوازي:

المتوازي **"هو أن تتفق الكلمتان في الوزن وحرف السجع"**[3]، وذلك بالضبط ما تتميز به الرباعيات، إذ غالبا ما تتضمن أسطرها الشعرية كلمات تشترك في الوزن وفي الحرف الأخير منها.

يحظى هذا اللون من البديع بأهمية بالغة في دراسة المنجز الشعري، وما يؤكد لنا هذه الأهمية ما أقره رومان جاكبسون، حيث يقول: **"وقبل مائة سنة من كتابة مقالاتي، أي في سنة 1865 كتب واحد من ألمع شعراء القرن الماضي، وهو بدون شك واحد من المنظرين الأكثر جاذبية في الفن الشعري، جيرار مانلي هوبكنس (1844 - 1889) وهو ما يزال طالبا يافعا: إن الجانب الزخرفي في**

[1] _ عبد الرحمان تبرماسين: التوازنات الصوتية التوازي – البديع – التكرار، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة والأدب الجزائري –، جامعة مُحَمَّد خيضر - بسكرة الجزائر، المجلد 01، العدد 01، 2004، ص 109.

[2] _ أبو نصر إسماعيل بن حمادِ الجواهري: الصحاح، تحقيق: مُحَمَّد مُحَمَّد تامر، دار الحديث، (د.ط)، القاهرة، 1430 هـ - 2009 م، ص 445.

[3] _ بدر الدين مُحَمَّد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، (د.ط)، القاهرة، 1427 هـ - 2006 م، ص 63.

الشعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي، إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر"[1]، فالتوازي هو ميزان الشعر الخفي، وموسيقاه الباطنة التي من شأنها أن تجعله سلسا وعذبا.

أمثلة هذا الفن في رباعيات القدومي كثيرة جدا، لهذا سنحاول رصد البعض منها فقط يقول القدومي في السطر الثالث من رباعية (المارد[2]):

وَكُنِ ارتحالَ القَيْدِ بوْحَ الوَرْدِ في أَرْضِ الجَلِيْلْ

نجد في هذا السطر من الرباعية المذكورة تطابقا على مستوى الوزن وحرف السجع بين كلمتي (قَيْدِ – وَرْدِ)، فكلاهما على وزن (فَعَلَ)، أما السجع فكان حرف الدال وهو **"صوت أسناني لثوي مجهور دو وقفة انفجارية"**[3]، فضلا عن أن الكلمتين متساويتين في عدد الأصوات (ثلاثة أصوات لكل منهما)، وعكس هذا التوازي بين الوحدتين (قيد – ورد) المتضادتين دلاليا دعوة من الشاعر لعدم الاستسلام والنظال، فالقيد يرمز للأسر وللتضييق ولفقدان الحرية، والورد دائما يحمل دلالة الأمل والتفاؤل والحرية، فرسم الشاعر عبر هذا التوازي الحاضر المر للفلسطينيين، ومستقبلا يراه مزهرا لهم.

2.1.2.2.1_ المتوزان:

إذا كانت دراسة المتوازي توجب الوقوف عند الوزن وحرف السجع معا، فإن المتوازن **"يراعى في مقاطع الكلام الوزن فقط"**[4]، دون الانتباه للأصوات المشكلة للمقطع بما فيها حروف أسجاعها

[1] _ رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط 01، 1988، ص ص 105-106.

[2] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 139.

[3] _ ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 2000م، ص 250.

[4] _ بدر الدين مُحَمَّد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، (د.ط)، القاهرة، 1427 هـ - 2006 م، ص 63.

بل قد نذهب للقول بشرط اختلافها، لأن الاشتراك فيها يخرجها من دائرة المتوازن ويدخلها دائرة المتوازي.

كما يمكن القول أيضا أن كل متوازٍ يتضمن متوازناً، ولا يصح العكس في ذلك؛ وقد وظف أحمد القدومي التوازن في العديد من الرباعيات، إذ يقول مثلا في رباعية (صمت[1]):

مِنْ لَهْفَةِ العَيْنَيْنِ مِنْ وَطَني ومِنْ بَوْحِ الدُّمُوعْ

ومِنَ المَواجِعِ مِنْ لَيَالِي التِيْهِ مِنْ وَحْيِ الخُشُوعْ

في هذا المقطع يتشكل المتوازن بين الوحدتين اللغويتين (بَوْحِ - وَحْيِ)، وهما وحدتانِ متباينتي الدلالة، لكن لهما نفس عدد الأصوات (ثلاثة أصوات)، كما اتفقتا في الميزان الصرفي (فَعْلِ)، وكان لهما نفس المقطع الصوتي **"الطويل المغلق بصامتين"**[2] (ص م ص ص)، حيث ساهم في إبرازِ ما تتلهف به الذات الشاعرة من مكنونات وما يستثير فيها مواجع الشوق والحنين.

الأمر نفسه نجده في رباعية (قولي[3]):

آتٍ إليْـكِ مـن ارتحـال العِشْـقِ في وَحْيِ العُيُـون

ومَـدَى الرَّحِيْـلِ على مشَـارِف لَـيْلِكِ السَّـاجي ظُنُـونْ

أمَـلي ذَبِـيحُ هَـواجِسِ الأحـلامِ في رَجْـعِ المَنُـونْ

باللهِ قُـولِي: مَـن أنَا ؟ مِـن أيـنَ جِئـتُ ؟ ومَـن أكُـون ؟

[1] _ أحمد القدومي: خذني إليّ، ص 161.

[2] _ المقطع الطويل المغلق بصامتين يسمى أيضا مقطع مزدوج الانغلاق. ينظر: جان كانتينو: دروس في علم أصوا العربية، تر: صالح القرمادي، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، (د.ط)، تونس، 1966، ص 191.

[3] _ أحمد القدومي: لا شيء بعدك، ص 129.

نجد ظاهرة التوازن الصوتي في هذه الرباعية بين الدالين (وحيِ ــ رجعِ)، حيث أنَّهما من الوزن نفسه (فَعْلِ)، كما أنهما قد جاءا في الموقع السياقي نفسه في كل سطر أفقيا، وبشكلٍ متوازٍ ومتقابِلٍ عَمُودِيا، ما ولَّدَ جرسا موسيقيا خفيا، قد لا ينتبه إليه المتلقي، ولكنه حتما يستشعره ويستلذه.

3.1.2.2.1_ المطرف:

على عكس المتوازن فإن المقاطع في دائرة المطرف يجب **"أن تتفق في حروف السجع لا في الوزن"**[1]، فلا يهم في الوحدات اللغوية عدد الأصوات المشكلة لها، أو التماثل في الحركات والسكنات وإنما النظر يكون في اشتراكها في حرف منتهاها (السجع) فقط، ومن أمثلة هذا النوع من الترصيع ما نجده في رباعية (بالدَّمْع[2]):

بالـدَّمْـعِ أَرْوي الـمُـفْرَدَاتِ أَصُـوغُ آيَـاتِ البَـيانْ

وبِلَهْفَـةِ الكَلِمَـاتِ أَسْمُـو أَنْتَشِـي بِلَظى الجَنـانْ

وبـقصَّـةِ الـوَجَـعِ الـمُطَـوِّفِ فِـي دَمِـي كُـلِّ آنْ

أَوْدَعْـتُ حَسْرَـةَ شَـاعِرٍ يَشـكُو الزَّمَـانَ إلى الزَّمـانْ

يرد التطريف في الوحدات اللغوية (مفردات – آيات - كلمات) وأيضا في (البيان – آن – الزَّمان)، وقد جاء المد فيها مقتصرا على الألف، التي عكست ارتفاع نبرة الحزن واليأسِ المسيطرة على الذات الشاعرة في هذه الرباعية، حيث اتفقت هذه الوحدات في حرف الروي (أو حرف السجع)، واختلفت في ميزانها العروضي والصرفي، ولهذا يسعى الشعراء **"من خلاله إلى تشكيل نغمٍ صوتي متشابه بين الكلمات المصرعة، ويُسهم في توليد الإيقاع من جهة، وتسهيل التلقي والحفظ من**

[1] ــ بدر الدين مُحَمَّد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، (د.ط)، القاهرة، 1427 هـ - 2006 م، ص 63.

[2] ــ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 109.

جمة ثانية"[1]، لما يخلقه هذا النوع من الترصيع من إيقاع تطرب له الأذن، ويكون له وقع ترقى إليه النفس.

2.2.2.1__ التطريز:

يجوز لنا في واقع الأمر أن نقول بأن الرباعيات الشعرية بصفة عامة ورباعيات القدومي بصفة خاصة لا تكاد الواحدة منها تخلو من فن التطريز، والمقصود به **"أن يقع في أبياتٍ متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون التطريز فيها كالطراز في الثوب"**[2]، وهو الأمر الذي يبدو متجليا في كل رباعياته تقريبا، ونذكر من أمثلته رباعية (بلا وطن):

أَمْسَيْتُ في التِّيْهِ والأَحْلامِ مُرتَـحِلاً مِثلَ السَّحابِ سَماءُ الكوْنِ أوطَانِي
ورُحْتُ أَبْحَثُ عَبرَ الغيْثِ عن لُغَةٍ تُوحِي إليَّ بِأَنَّ القُدْسَ عُنْـوانِي
فَعُدْتُ أَنْزِفُ أوهَامـاً وأَسْئِـلَـةً والرِّيْحُ تَحْمِـلُ أَكْفَاني وجُثْمانِي
فَتِلْكَ قِصَّةُ من يَحْيَا بِلا وَطَنٍ ومَـنْ يُفَتِشُ عنْ مَـاءٍ بِنِيـرَانِ

إذا تأملنا الوحدات اللغوية (أوطاني – عنواني – جثماني – نيرانٍ) ندرك أنها متطابقة الوزن وقد جاءت مقاطعها الصوتية متماثلة، بتشكيل مقطعين متوسطين مغلقين يتوسطهما مقطع متوسط مفتوح بهذا الشكل (ص م ص + ص م م + ص م ص)، **"سلمت المقطع الشعري إلى الطول والامتداد"**[3]، وهو ما يحيلنا إلى دلالة امتداد الفجوة النفسية المعقدة للشاعر، إذ طالت فترة التيه

[1] __ بن حمده مُحَمَّد الصالح و سرقمة عاشور: التماثلات الصوتية في القصيدة الشعبية بمنطقة سوف، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة حمة لخضر بالوادي – الجزائر، المجلد 12، العدد 01، 15 مارس 2020، ص 363.

[2] __ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي مُحَمَّد البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار أحياء الكتب الجامعية، ط 01، 1371 هـ - 1952 م، ص 425.

[3] __ عبد السلام جغدير، ص 91.

الذي يعيشه ويعانيه بعيدا عن وطنه، ليفقد بذلك الهدف الذي كان يعيش لأجله وهو العودة من جديد إلى هذا الوطن، قبل أن يؤول به الأمر إلى إدراك أن مبتغاه مجرد أوهام.

2__ التدوير:

التدوير هو أحد العناصر الأسلوبية التي تؤدي دورا هاما في تشكيل الإيقاع الداخلي للمنجزات الشعرية، إذ يجعلها كُلاً مترابطا ومنسجما ومتوازنا، فهو أشبه بالميزان الضابط لموسيقى القصيدة وأبياتها و**"البيت المدور في تعريف العروضيين هو ذلك الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني"**[1]، والمعنى من هذا الكلام أن الوزن في الشطر الثاني يبتدأ بجزء من الكلمة التي ينتهي بها الشطر الأول، وقد لا ينتهي هذا الأخير إلا بجزء من أول الكلمة التي يبدأ بها الشطر الثاني.

ارتكز أحمد القدومي في قصائد قليلة على هذه التقنية الأسلوبية، وكانت هذه القلة كلها في الرباعية المنظومة على نظام الشطرين، ومن الأمثلة على ذلك قوله في البيت الأخير من رباعية (أُنَادِي[2]):

لِيَرْوِيَ شِعْرِيَ المَنْفِيَّ أَحْيَـــاءٌ وأَمْـــواتُ

قد لا يتضح للمتلقي أن تقنية التدوير حاضرة في هذا البيت الشعري، لكن الوزن العروضي يكشف لنا ذلك الترابط والامتداد بين آخر الشطر الأول وأول الشطر الثاني، فيُحيل الوزن إلى هذا الشكل:

ليرويشع / ريلمنفي يأحياءن / وأمواتو

مُفَاْعَلَتُنْ / مُفَاْعَلْتُنْ مُفَاْعَلْتُنْ / مُفَاْعَلْتُنْ

[1] __ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط 02، بغداد، 1965م، ص 91.

[2] __ أحمد القدومي، هي الدنيا، ص 130.

نلاحظ أن ما حدث في هذا البيت هو المشاركة الحاصلة في حرف الياء المشدد من كلمة (المنفيَّ) في آخر الشطر الأول، ووقوع الحرف الثاني منها الناتج عن فك التشديد في بداية الشطر الثاني، ومساهمته في تشكيل تفعيلته، ويعد هذا من **"الخصائص الإيقاعية التي تبرز انتقال الشاعر المعاصر من التزام البيت إلى التزام التفعيلة، وكيف استطاع الاستفادة من جميع الإمكانات التي أتاحتها عوالم الإبداع الشعري، ليتلاءم تجديده مع تجربته الشعرية، ولعل التدوير هو أبرز هذه الإمكانات، بما له من قدرة على السماح للشاعر بالتحليق في سماء الإبداعات الشعرية بتجاربها المتجددة"**[1]، ليكون الشاعر بهذا قد تجاوز الهندسة العروضية التي تجعل من الاستقلالية العروضية للشطر الشعري قاعدة لا يجب اطلاقا الخروج عليها.

أيضا من أوجه استفادة الشاعر أحمد القدومي من تقنية التدوير ما نجده في رباعية (قالت[2]):

لأَكُـــــوْنَ سَيِّــدة النِّسَــاءِ وأَنْــتَ فــي قَلْــبِي المَــلِكْ

قَبَّلْتُها...ضَحِكَــتْ... ضَحِكَــتْ وبَاتَ يَجْمَعُنَــــا الضَّـــــحِكْ

في هذين البيتين نجد أن الشطر الأول منهما يمتد إلى شطره الثاني، فكلمة (النساءِ) تنتهي عندها التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول وتبدأ فيها التفعيلة الأولى من الشطر الثاني، والأمر نفسه في البيت الثاني في كلمة (ضحكتُ)، ومن خلال التحليل العروضي لهذين البيتين نجدهما على هذا الشكل:

لأكـونسي / يدة ننسا ءوأنتفي / قلبلملك

مُتَفَاْعِلُنْ / مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ / مُتْفَاْعِلُنْ

قبلتها / ضحكتضحكْ توباتيج / معنضضحك

[1] ــ رضوان جنيدي: التجديد الايقاعي في الشعر العربي الحديث جمالية التدوير في شعر عبد الوهاب البياتي، مجلة إشكالات، المركز الجامعي لتامنغست / الجزائر، العدد 04، فبراير 2014، ص 200.

[2] ــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 38.

مُتْفَاْعِلُن / مُـتَـفَـاْعِـلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ / مُـتَـفَـاْعِـلُـنْ

يتضح لنا أن التشكيلة الزمنية (متفاعلن) في بداية الشطر الثاني من كل بيت لم تكتمل، ولم تتشكل إلا بالجزء الأخير من الكلمة التي انتهى بها الشطر الأول، وذلك لأن الشاعر يسترسل في التعبير عن مشاعره الوجدانية، وهو ما **"استدعى ايصال شطريه بلفظة واحدة مما زاده حيوية تناغمية وقوة دلالية"**[1]، ومن هنا نقول بأن التدوير في رباعيات القدومي كان امتدادا عروضيا ودلاليا لشطري البيت وليكونا بشكل ضمني أشبه بالسطر الواحد وبالنفس الواحد.

كذلك نجد من الرباعيات التي اتكئ فيها القدومي على التدوير رباعية (موسيقى)، وبالضبط في البيت الأخير منها، إذ يقول[2]:

فَيَسْـــمُو الحُـــبُّ في دُنْيَـــا يَ قِدِّيْسَـــــا وصـــــدِّيقَا

جرى التدوير في هذا البيت جريان المعنى وجعله منسجما مترابطا، نتيجة ربط المصراع الثاني للبيت بمصراعه الأول واشتراكهما في لفظة (دنياي)، فكانت الياء أول حركة في التشكيلة الزمنية (مُفَاْعَلْتُنْ)، فكان التدوير على مستوى اللفظة فقط دون التفعيلة، حيث جاءت على هذه الشاكلة:

فَيَسْـمُلْحُبْ / بُـفِـيْدُنْـيَـاْ يَقِدْدِيْسَنْ وَصِدْدِيْقَنْ

مفـاعَـلـتُـنْ / مُـفَـاْعَلْتن مُفَاْعَـلْتُن / مُفـاْغَلْتُنْ

ومن أهم الأسباب التي تدفع الشعراء لاستخدام تقنية التدوير ذلك **"أنه وهو ينظم ما يدور في فكره وينثال في ذهنه يشعر بتدافع أنفاسه، وتباطئها في صدره، فينعكس ذلك على أشعاره، حيث يتخير الوقف عند الشطرة الأولى للتنفس والاستراحة، أو الاستمرار إلى آخر البيت الشعري**

[1] _ نجاة سليماني: تجليات التدوير في الشعر الجزائري المعاصر وجماليته الايقاعية، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية – الجزائر، المجلد 23، العدد 02، الثلاثي الثاني 2021، ص 201.

[2] _ أحمد القدومي، البتول، ص 109.

استجابة لما يتطلّبه المعنى من التركيب اللغوي والإيقاع الشعري"[1]، فالتدوير هو استجابة لنفس شعري متتابع وتركيبة لغوية منسجمة وايقاع موسيقي متناسق.

بهذا يقوم التشكيل الصوتي في رباعيات القدومي على خصائص صوتية متنوعة، حيث شكلت التفعيلات والقافية والروي بناءها الداخلي، كمَّا شكَّلت الأصوات المهيمنة من حروفٍ ودوالٍ وجملٍ عُنصراً هاماً في إبراز دلالاتِها، وأبانت مختلف أساليب المتوازنات الصوتية مثل الترصيع؛ من متوازي ومتوازي ومطرَّف، ومثل التطريز، وتدوير.

[1] ـــ مُحَمَّد العربي الأسد: خصائص البنية الأسلوبية في شعر ابن الشاطئ، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، قسط الآداب واللغة العربية، جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة، السنة الجامعية 1437/1436هـ - 2016/2015م، ص 83.

فَصْل ثَانِي:

التَّشكِيل المُورفُوتَركِيبِي فِي رُبَاعِيَّات

أَحْمَد القَدُّومِي.

أولا_ التشكيل المورفولوجي في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي:

تمهيد:

يتمكن الباحث في خصائص التشكيل المورفولوجي بصفتهِ واحداً من مستويات التحليل اللساني من الوقوف على جمالياتِ هذا التشكيل وأهميته في البناء الدَلَّالي للمنجزات الشِّعرية، وذلك لاهتمامه بدراسة مختلف المكونات اللسانية، والتشكيلات الصرفية التي تحتويها تلك المنجزات ومن ثمة ما تنتجه هذه المكونات اللسانية من دَلَّالات.

تأسيسا على هذا سنحاول إلقاء الضوء على مختلف التشكيلات الصرفية الواردة في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي بالتركيز على دَلَّالة الحروف والأفعال والأسماء.

1_ دَلَّالة الحروف في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي:

الحروف هي أحد أقسامِ الكلام الثلاثة إلى جانب الاسم والفعل، وتُعَرَّفُ بأنها **"ما جاء لمعنى ليس باسم ولا فعل"**[1]، وقد نوَّعَ أحمد القدومي استعمال الحروف في رُبَاعِيَّاته الشِّعرية، فلم يقتصر في ذلك على نوع واحِدٍ ولا على صورة واحدة، فوجدنا حروف الجر واردة بِصورٍ مختلفة، وكذلك حروف العطف والنهي والنفي، والنداء...الخ، وهو ما جعلنا نَعُدُّها ضربا من ضروب التشكيل الأسلوبي الذي يتوجب علينا الوقوف عنده والنظر في دَلَّالاته.

1.1_ دَلَّالة حروف الجر في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي:

نالت حروف الجر اهتمام النحَّاة العرب منذ القديم، وتعددت تسمياتهم لها، **"فسماها البصريون حروف الإضافة، وسماها الكوفيون حروف الصفة، واشتهرت في معظم كتب النحو والصرف باسم حروف الجر"**[2]، وتأتي أهميتها في كون أنها تُشارك في التأثيث البنائي والدَلَّالي للمنجزات الأدبي بصفة عامة والشِّعري بصفة خاصة.

[1] _ سيبويه: الكتاب، ج: 01، تحقيق وشرح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الخانجي، ط 03، القاهرة، 1408 هـ – 1988 م، ص 12.

[2] _ سفيان جحافي: دَلَّالة حروف الجر ضمن أشعار توفيق مدني، مجلة جسور المعرفة، المجلد 07، العدد 05، ديسمبر 2021، ص 144.

جاءت حروف الجر في رُبَاعِيَّات القدومي على عدة صور، وسنحاول الوُقُوفَ عند أكثرها حضورا وأهمها دَلَّالة، وذلك من خلال استنطاق دَلَّالات بعض النماذج التي استخدمت فيها كل صورة منها بِشكلٍ مكثف.

1.1.1_ حرف الجرف (مِن):

استخدم الشَّاعِرُ أحمد القدومي حرف الجر (مِن) في رُبَاعِيَّاته الشِّعرية بشكلٍ مكثف، إذ لا تكاد تخلو رباعية منه، وقد جاء استخدامهُ بِدَلَّالاتٍ مختلفة، فيقول مثلا في رباعية (يا بِلادِي[1]):

مِنْ نَبْضِ أَرْضِي مِنْ سُكُونِ اللَّيْلِ مِنْ صَمْتِ الوُجُودْ

ومِن الفِدَاءِ مِنْ صَفَاءِ الرُّوحِ مِنْ أَثَرِ السُّجُودْ

ومِنَ الأسى مِنْ دَمْعِ عَيْنَيْهَا ومِنْ وَلَهِ الوُجُودْ

طَيَّرْتُ حُبَّكِ يَا بِلادِي فِي فَضَاءاتِ الخُلُودْ

ورد حرف الجر (مِن) في هذا المقطع تسع مرات، وقد عبر عن معاني **التبعيض**[2]،حيث يحدد الشاعر بعض المتعلقات التي تجعله دائم الارتباط بوطنه (من نبض أرضي/ من سُكونِ اللَّيل/ من صمت الوجود/ من الفداء/ من صفاء الروح/ من أثر السجود/ من الأسى/ من دمع عينيها/ من وله الوجود)؛ فكل هذه المتعلقات وعلى اختلاف طبيعتها الحسية والمعنوية تُغذي عاطفة الشاعر وحبَّه الشديد للوطن فلسطين (طيَّرت حبك يا بلادي)، فنحس بأنَّ الشاعر يُقسم بِتلك المتعلقات – إن جاز هذا التعبير– بأن **"حب الوطن يجري في النفس مجرى الدم في العروق"**[3]، وبأنه لن يتغيَر بِتغير

[1] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 118.

[2] _ ينظر:: أبو الحسن علي بن عيسى الرماني: معاني الحروف، تح: الشيخ عرفات بن سليم العشا حسونة الدمشقي، المكتبة العصرية، (د.ط)، صيدا – بيروت، 1425هـ، ص 233

[3] _ مُحَمَّد بو لخوط: ملامح الغربة والحنين في منظومة حنين للشاعر المهجري "رشيد أيوب" قراءة تأويلية في الشكل والمضمون، مجلة (لغة – كلام)، العدد 08، 18 جانفي 2019، ص 123.

الزَّمان أو المكان، أو مهما قست عليه الظروف واشتدت المحن فسيظل هذا الحب ثابتا وخالِدا (في فضاءات الخلود) فهي علاقة لا تتغير بتغير الأحوال.

كما نجد استخدام هذا الحرف بصورة مكثفة في رباعية (متى نعُود؟[1]):

وطَـنـي سَـلامٌ مِـنْ رُبَى الأَقْصـَى إلى كُـلِّ الحـُدُودْ

ومِـن الهُـدَى مِـنْ سُـوْرَةِ الإسْرَاءِ مِـنْ طُهْـرِ السُـجُودْ

ومِـن الأَسَـارَى مِـنْ دَمِ الشُـهَـدَاءِ مِـنْ خَـفْقِ البُنُـودْ

وَطَـنـي البدَايَـةُ والنِهَايَـةُ والمَـدى، فَمَتـى نَـعُودْ؟!

تكرر في هذه الرباعية حرف الجر (مِن) سبع مرات، وقد أفاد **ابتداء الغاية المكانية**[2] (من ربى الأقصى إلى كل الحدود) وبالأخص أنها جاءت مقابلة مع (إلى) التي تدَلَّ على الانتهاء، **"فمن ابتداء الأفعال و إلى لانتهائها"**[3]، فالشَّاعِرُ في هذا المقطع يُلقي السَّلام إلى وطنه مُشيرا ومتخذاً ربى الأقصى حداً للبداية، ومنها إلى كل حدود وطنه، وقد يَعودُ هذا الاختيار إلى **"حبه العظيم وشوقه للمسجد الأقصى المبارك"**[4] وكذلك لكونه المعلم الأول لفلسطين وللقضية الفلسطينية.

أفاد هذا الحرف كذلك التبعيض، وذلك في قوله: (ومن الأسارى من دم الشهداء)، فخَصَّ وطنه بالسلام من الأسارى والشهداء، في إشارة منه إلى أن هذه التضحيات تستحق أن تُتوجَ بالحرية وهو الأمر الذي نَراهُ يَتساءلُ عَنهُ في نهاية الرباعية بقوله: (فمتى نعود؟!)، فالمقصود بالعودة هي عودة الحرية والانعتاق من احتلال الكيان الصهيوني.

[1] ـــ أحمد القدومي: كُنتُ احْتِمالاً، ص 87.

[2] ـــ أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، ص 233.

[3] ـــ المرجع نفسه، ص 233.

[4] ـــ فيصل حسين غوادرة: صورة الأقصى في شعر ايمن العتوم، مجلة فصل الخطاب، المجلد 03، العدد 04، 31 ديسمبر 2014، ص 30.

يقول أيضا في رباعية (مِن الزنابِق[1]):

آتٍ إلى عَيْنَيْـكِ مِـنْ وَجَعِـي ومِـنْ صَمْـتِ المَنَـافِي

ومِـن الشِّـفَاهِ تُـذِيْبُ هَمْـسَ الوَجْـدِ فِي وَلَهِ اعْـتِرَافِي

ومِـن الزَّنَابِـقِ مِـنْ بَقَـايَا العُمْـرِ مِـنْ نَجْـوَى شِـغَافِي

آتٍ أُرَتِّـلُ أُحْجِيَـاتِ التِّيْـهِ فِي الجَفْـنِ الخُـرَافِي

استعمل الشَّاعِرُ حرف الجر (من) هنا سِتْ مرات، ولم يخرج عن إفادته الابتداء، ففي السَّطر الأول يقابل الشَّاعِرُ حر الجر (مِن) بحرف الجر (إلى) كما أنه بدأها بالفعل المضارع (آتٍ) وهو ما يدَلَّ على التنقل أو التغيير، والمقصود هنا رغبته في التنقل من أرض المنفى إلى حضن الوطن.

يُجدد الشَّاعِرُ استعمال حرف الجر (مِن) وهذه المرة في رباعية (صَمْت[2]):

مِـن لَهفَـةِ العَينَـيْنِ مِـن وَطَـنِي ومِـن بَـوْحِ الدُّمُـوع

ومِـن المَواجِـعِ مِـن لَيَـالِي التِّيْـهِ مِـن وحْي الخُشُـوع

ومِـن المَنَـايَا قَـدْ طَوَيْـتُ الدَّهْـرَ صَمْتـاً فِي الضُّـلُوع

لأعُـودَ أحْمِـلُ مَـا تَبَقَّـى مِـن تَبَاشِـيرِ الرُّجُـوع

حضر الحرف (مِن) ثماني مرات في هذه الرباعية، وقد أفاد عدة مدَلَّولات أولها ابتداء الغاية المكانية (من وطني)، وثانيها ابتداء الغاية الزمانية (من ليالي التيه)، وثالثهم التبعيض (ما تبقى من تباشير الرجوع)، فعكس الحضور المتكرر لهذا الحرف **"تمسك الشَّاعِرُ بحق العودة إلى أرض**

[1] _ أحمد القدومي: خذني إليَّ، ص151.

[2] _ المصدر نفسه، ص 161.

فلسطين، وعدم التفريط فيها"[1] بالرغم من لهفة الشوق، وشدة الوجع، وطول الأمدِ، وقسوة القدر فهو لا يزال حالماً ببشرى الرجوع، التي من شأنها أن تنسيه كل هذا الألم.

2.1.1_ دَلَّالة حرف الجر (في):

حرف الجر (في) هو الآخر مِن أكثرِ أنواع حروف الجر حُضورا في رُبَاعِيَّات القَدومي، ويحمل هذا الحرف معاني **التضمُّن**[2]، والمقصود بالتضمن هو **الظرفية**[3]، **"وهذه الدَلَّالة على الظرفية قد تكون حقيقية زَمناً أو مَكاناً، وقد تكونُ مجازاً، وقد تستفاد معانٍ أخرى لـ (في) من السياق"**[4]، وقد أسَهمت مِيزة مجيئه على وجهي الحقيقة والمجاز في وفرتِه في رُبَاعِيَّات القدومي، إذ يقول:[5]

في دِفءِ لَحْظِكَ يا بُنَيَّ وفي مآسي البَائِسِين
آنَسْتُ مَعْنى الشَّوقِ في عَيْنَيْكَ في الحُلُمِ الحَزِينْ
وقَرَأْتُ سِرَّ الآهِ في نَجْواك في جَمْرِ الحَنِيْنْ
حتَّى تَمِلْتُ على طُلُولِ الوَهْمِ من قَدَحِ السِّنِينْ

نُلاحِظُ أنَّ حَرفَ الجر (في) قد وَرَدَ في هذه الرُّباعية سِتْ مَرات، كما نُلاحِظ أيضاً أن الشَّاعِرُ أحمد القدومي قد آثر افتتاحها بنفس هذا الحرف، وقد دَلَّ على الظرفية الزمانية، فبحثُ الشَّاعِرُ المُستمر والمتواصل عن الاحتِواءِ والاستقرار النفسي تَارةً، وشِدَةَ اِشتياقِهِ ولوعتهِ تَارةً أُخرى

[1] _ عبد القادر العربي: جماليات التشكيل اللغوي في تجربة ابن الشاطئ االشِّعرية من خلال ديوانه "أبجدية المنفى والبندقية"، مجلة دفاتر، المجلد 06، العدد 01، 2021، ص 64.

[2] _ ينظر:: زَكريا الرازي: الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر فاروق الطبَّاع، مكتبة المعارف، ط 01، بيروت – لبنان، 1414هـ - 1993م، ص 161.

[3] _ ينظر:: علي جاسم سلمان: موسوعة معاني الحروف العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، (د ط)، عمان – الأردن، 2003، ص 145

[4] _ نعيمة عزي: دَلَّالات حروف الجر في القرآن الكريم دراسة لبعض الحروف في نماذج من الآيات القرآنية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب المجلد 09، العدد 02، 2020، ص 378.

[5] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 135.

جَعَلهُ يَحلمُ بِلقاء اِبنه، **"ولعل ما يُثِيْرُ رؤيا الحلم هو مبدأ الرفض الذي تحمَّل الشَّاعِرُ عناء تجسيده"**[1]، أي رفض الظروف التي أبعدته عن ابنه، فَيظهَرُ له في حلمه، وقد تبين له أن في عينيهِ شَوقٌ وألمٌ دَفين مُتولدٌ من شِدة حَنينهِ إليه، فتسيطر على الشَّاعِرِ كوابيس الوهم المتولدةِ عن امتداد واستبداد هذا الشوق لسنينٍ طِوال لم ينل فيها مُراده.

يقول القدومي في رباعية (وعَجِبْتُ[2]):

الوَجْدُ يُبْحِرُ في العُرُوقِ ويَحْرِقُ والدَّمْـعُ في جَفْـنِ الـرُؤى يَتَرَقْـرَقُ
والذِّكـرَيَات تَرحُـلٌ لا يَنْتَهِـي والعِشْـقُ فِي قَلْـبِ المُتَـيَمِ يَخْفِـقُ
مَا لاحَ في عَيْنَيْكِ رَجْعُ صَبَابَتِي إلا غَـدَوْتُ مَـعَ الطُّيُـورِ أُحَلِـقُ
وسَمَوتُ فِي حُـبٍّ يُجِيْـلُ رُفَاتَـهُ نَغَـماً يُعِيْـدُ القَلْـب حَيـاً يُـرْزَقُ

وظَّف الشَّاعِرُ حرف الجر (في) في هذه الرباعية خَمْس مرات، وقد دَلَّت على الظرفية المَكانية فأبرزَتْ المواضِع الجسدية لآثار الوجد والشوق عند الشَّاعِرُ وتحددت تلك المواضع بعد هذا الحرف مباشرة (في العروق/ في الجفن/ في قلب/ في عينيك)، وإن كانت كلها مواضع حسية عكست مجازية التعبير الظرفي المكاني، وقد دَلَّ حرف الجر في جميعِ هذه التراكيب على نفسية تعايش بكل جوارها الشوق بأملِ اللقاء والعودة.

يقول كذلك في رباعية (نجواك[3]):

نَجْـواكِ تَسْـرِي فِي عُـرُوقِ اللَّيْـلِ فِي وله الحنـين
وتَبِيْـتُ فِي حُـلُمِ الفـؤادِ، تُسَـامِرُ الـوتَرَ الحـزِين

[1] ـــ بومدين سبقاقي والميهوب جعيرن: نبضات الرؤيا في الشعر العربي مُحَمَّد مهدي الجواهِري أنموذجاً، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد 11، العدد 02، 2022، ص 572.

[2] ـــ أحمد القدومي: لا شيء بعدك، ص 131.

[3] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 07.

وتَجـــيءُ عُمْـــراً قَـــدْ تَنَـــاثَر فِي دُرُوبِ المُتْعَبِـــين

اتكئ الشَّاعِرُ بشكل واضح في هذا المقطع على حرف الـ (في)، فقد استعمله أربع مرات في ثلاث أسطر، بحيث هو أداة الربط الأولى بين الجمل، وقد أفادت الظرفية المكانية المجازية، من خلال التراكيب (في عروق الليل / في ولهِ الحنين / في حلم الفؤاد / في دروب المتعبين)، فكلها تعبيرات مجازية يريد من خلالها القدومي إبراز فكرة تتلخص في أن **"الوطن الجغرافي لا قيمة له إذا لم يعانقه وطنٌ روحي"**[1]، فإن كان الشَّاعِرُ قد فقد الوطن جغرافيا بفعل الغربة فإنه لم يفقد الوطن الروحي.

3.1.1_ دَلَّالة حرف الجر (على):

استخدم الشَّاعِرُ جاراً آخر في رُبَاعِيَّاته الشِّعرية هو حرف الجر (على)، والمعنى المرتبط بهذا الحرف هو **"الاستعلاء حتى إن أكثر النحاة البصريين لم يثبتوا له غير هذا المعنى وتأولوا ما أوهم خلافه وهذا سيبويه لم يذكر له سوى هذا المعنى"**[2]، وورد هذا الحرف بهذه الدَلَّالة عند القدومي وذلك في مثل قوله:[3]

لُغَتِي على عَرْشِ الفَنَاء قصيدةٌ تَهوى الرَّحيْلَ لِيَحمدَ القَومُ السّـرَى

حمل الحرف الجار (على) دلالة الاستعلاء المجازي، فالشَّاعِرُ يُعلي مِن قِيمة لغته، ومقصوده من اللغة هو الشعر أو القصيدة بالدرجة الأولى، فيعتز بها ويفتخر لكونها سبيله في الترويح والتعبير ونقل

[1] _ عمر بوقرورة: الاغتراب في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر 1960 – 1990، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة قسنطينة، 1993 – 1994، ص 275.

[2] _ عمر صابر عبد الجليل: حروف الجر في العربية دراسة نحوية في ضوء علم اللغات السامية المقارن، دار الثقافة العربية، ط 01، القاهرة – مصر، 2000، ص ص 58 – 59.

[3] _ أحمد القدومي: البتول، 115.

آلامهِ وآماله، وهي الصلاة التي تربطه بِوطنه (لغتي صلاتي في عيونك كي أرى)، ففي شعره لقاء مع الوطن وفي شعره تعبيرٌ عن الحب، وفي شعرهِ دعوة للسلام.

يقول القدومي في موضِعٍ آخر:[1]

آتٍ إليْـكِ مــن ارتحــال العِشْــقِ في وَحْي العُيُــون

ومَـدَى الرَّحِيْـلِ عـلى مشَـارِف لَـيْلِكِ السَّـاجي ظُنُـونْ

الدَلَّالة التي يعكسها حرف الحر (على) في السَّطر الثاني من هذا المقطع هي الظرفية الزمانية (على مشارف ليلك)، إذ تستعمر الحيرة والقلق نفسية الشَّاعِرُ فيرى أن حلم الرجوع إلى الوطن هو في الظروف التي تحيط به لا يعدو أن يكون مجرد ظنون وأحلام.

قد يأتي الجار (على) بعدة دَلَّالات في السياق نفسه، ومثالهُ قول القدومي في رُباعية (جهاد وبيان[2]):

وحَشَاشَـتَانِ هُمَـا "جِهَـادُ" وبَهْجَـةُ الدُّنْيَـا "بَيَـان"

فَرَعَــاكُمَا الــرَّحْمَنُ يَا وَلَدَيَّ عــلى مَــرِّ الزَّمَــان

في هذا الموضع يحمل (على) معنى الظرفية الزمانية المطلقة، وكذلك فقد جاء بمعنى **المصاحبة**[3] أي بمعنى (مع)، والمقصود من قولنا (مع مرور الزمن)، بالإضافة إلى أنها تحتمل معنى (الباء) ويكون قولنا (بمرور الزمن).

[1] _ أحمد القدومي: لا شيء بعدك، ص 129.

[2] _ أحمد القدومي: خذني إليَّ، ص 160.

[3] _ ينظر: مُحَمَّد فاضل السامرائي: النحو العربي أحكامُ ومعانٍ، الجزء الثاني، دار ابن كثير، ط 01، بيروت – لبنان، 1435 هـ – 2014 م ص 112.

فهذا الحرف قد يأتي على الوجه الأصلي له وهو الاستعلاء وقد يأتي بغير هذه الدَلَّالة على دَلَّالات أخرى، بل قد تجتمع فيه أكثر من الدَلَّالة الواحدة، وهو ما جعله من بين أكثر حروف الجر استعمالا عند الشعراء لتناسبه مع مختلف الأغراض.

2.1__ دَلَّالة حروف النداء في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي:

أحرف النداء هي واحدة من أنواع الحروف التي تَبرُزُ مَعها الحالات النفسية للشعراء وما تمتلئ بِهِ من أشواق، فتتشكل في صورة انفعالية تجعل القارئ يشعر بطاقتها الدَلَّالية من الوهلة الأولى وهذا لأن أسلوب النداء **"تصحبهُ إثارةٌ أقوى للأوتار الصوتية بإخراج كمية أكبر من الهواء الرئوي باستعمال نشاطٍ أشد في حركة الحجاب الحاجز"**[1]، فامتداد الصوت الذي يُلازم حروف النداء يجعل القارئ مشدودا حريصاً على تقصي ما يُضمرُ وراءه.

1.2.1__ حرف النداء (يا):

أكثر حروف النداء تواتُرا في رُبَاعِيَّات القدومي هو الحرف (يا)، وهي **"حرفٌ موضوع لنداء البعيد حقيقةً أو حكماً، وقد يُنادى بِها القريب توكيدا، وقيل: هي مشتركة بين القريب والبعيد، وقيل: (بينهما وبين المتوسط"**[2]، وهي الميزة التي جعلتها على رأس حروف النداء استعمالا وأكثرِها تواترا في رُبَاعِيَّات القدومي

ومن أكثر المواضع التي استخدم فيها القدومي حرف النداء (يا) هي الرُبَاعِيَّات التي وسمها إجمالاً في

ديوان تراتيل السحاب برُبَاعِيَّات (إلى ولدي)، حيث أنه لم يفرد عنوانا لكل رباعية، وجمع اثني عشرة رباعية تحت هذا المسمى وهنا سنجمع التراكيب التي جاءت فيها:

__ يا ولدي (3 مرات /131)

__ يا ربيع القلب (مرة /131)

[1] __ تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، (د ط)، القاهرة، 1990، ص 166.

[2] __ علي جاسم سلمان، ص ص 247 – 248.

ـــ يا مَلاذ الروح (مرة /131)

ـــ يا وَلَدِي (مرة /132)

ـــ يَا بُنَيَّ (مرتين /132)

ـــ يَا ولَدِي (مرة /133)

ـــ يا بُنَيَّ (مرة /133)

ـــ يَا وَلَدِي (مرة /134)

ـــ يَا بُنَيَّ (3 مرات / 134)

ـــ يا ولدي (مرة /135)

ـــ يَا بُنَيَّ (مرتين /135)

ـــ يَا بُنَيَّ (مرتين /136)

ورد النداء بواسطة الحرف (يا) في رُبَاعِيَّات إلى ولدي تِسع عشرة مرة متراوحة بين أربعة تراكيب هي: (يا ولدي) سبع مرات، (يا بُنَيَّ) عشر مرات، (يا ملاذ) مرة واحدة، (يا ربيع) مرة واحِدة، حيث كان المنَادِي دَائمًا هُو الشَّاعِرُ، وكان المنادى ثابتا في جميعها وهو الولدُ، وهو نداء للبعيد واقعاً، القريب وُجداناً فجاء **"استخدام النداء دالاً على الاستعطاف والتضرع، عسى أن ترأف الأحداث والدهر بالشَّاعِرُ"**[1] فيعود ليلتقي بولده ويطفئ نار شوقه وحنينه إليه.

من تراكيب النداء المتكررة والتي استخدم فيها الشَّاعِرُ حرف الياء هي تركيبة (يا حبيبي)، فقد ألفينا القدومي يُكررها عديد المرات وفي رُبَاعِيَّات مختلفة؛ مثلِ قولِهِ في رباعية (صَمْت المَدى[2]):

هِي يَا حَبِيْـــبِي قِصَّـــةُ الأوجَـــاعِ في دُنْيـــا هَـــواكْ

فَلِمَـــنْ أُغَـــني بَعْـــدَ صَمْتِـــكَ والمَـــدَى دَومـــاً مَـــدَاكِ

[1] ـــ عبد السلام جغدير، ص 112.

[2] ـــ أحمد القدومي: خذني إليَّ، ص 152.

لَكَ يَا حَبِيْـبِي قَـدْ شَـدَوتُ وبِـتُّ أحْـلُمُ في سَـنَاكْ

فاسْـــــــكُن رُؤايَ وَخْيَ السَّـــــــحَائِبِ فِي رُؤَاكْ

يُخاطِبُ الشَّاعِرُ الوطن بتركيبة (يا حبيبي)، فيستخدم حرف النداء (يا) للدَلَّالة على البعد الواقعي الذي يعيشهُ عن وطنه وهو في متاهاتِ الغربة، كما اختار الدال حبيبي عوضاً من وطني، **"فالشَّاعِرُ ينظر إلى الوطن بوصفِهِ الرمز أو الكيان الذي تهفو إليهِ نفسه وتشتاقُهُ، فهو المنبع الذي يمتاح منه كثيرا من إحساساته وأفكارِه"**[1]، ولِهذا نراه يصفهُ بالحبيب إبرازاً مِنْهُ لِمكانة هذا الوطن بالنسبة إليه.

2.2.1_ حرف النداء (أيا):

نجد هذا الحرف في الرُبَاعِيَّات ذاتها التي يتوجه بها الشَّاعِرُ إلى ولده فيقول:[2]

وغَـــدَوْتُ مُلْتَـــاعَ الحُشَاشَـــةِ مُبْحِـــراً في مُقْلَتَيْـــكْ

فـــاعلم بِـــأنَّ الـــرُّوحَ مُـــذْ خُلِقَـــتْ أيَا وَلَدِي لَدَيْـــكْ

ويستخدم هذا الحرف في عموم الأمر **"لنداء البعيد أو نحوه، كالنائم والساهي"**[3]، أما القدومي هنا فيتوجه بِندائهِ إلى ابنه البعيد عنه ليُخبِرَهُ بِحبه وتعلقه الشديد بِهِ، راجيا أن لا ينساه أو يسهى عن ذكره هو الآخر، وهي رغبة من الشَّاعِرُ في أن يُبقي رابط الأبوة والبنوة بينه وبين ابنه فلا ينقُصَ أو يختفي بفعل الظروف القاهِرة التي أبعدتهما عن بعضهما.

[1] _عبد الله بيرم يونس وأيوب حاجي مُحَمَّد: الوطن في ديوان جِرَاح مُضارِعة لزاهر حبيب - مقاربة موضوعاتية -، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، المجلد 06، العدد 02، 2022، ص 24.

[2] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 133.

[3] _ علي جاسم سلمان، ص 70.

3.2.1_ حرف النداء (أيها):

ورد النداء بالحرف (أيها) في قول القدومي:[1]

أيُّهـــــا الشـــــادِن أهـــــلا قَـــدْ وطـــأتَ القَلْـــبَ سَـــهلا

يُعَدُّ حَرف النداءِ (أيُّها) حرفاً مُلفتاً ومُثيراً للانتباهِ بشكلٍ كبير، إذ وبفضل **"تعلقه بالهاء التي تعد حرفا عميقا في ذاتها لأنها تخرج من أقصى الحلق"**[2] يكتسب هذا الحرف القدرة على التعبير عن الدَلَّالات العميقة المستكينة والرابضة على قلب الشَّاعِرُ، فتجعلها تصدر من أعماقه في شيء من التعبير الانفجاري فتستريح معه النفس وتستكين لما يُصاحبها من شعورٍ بأن المنادى قد سمع النداء فِعلاً، بل واستجاب له وهو ما يتضح من هذا المثال، فالشَّاعِرُ يخاطب محبوبته ويرحبُ بِقدومها زائرةً على قلبهِ وكأنما فعلا قد لبت النداء، فما بين أيها في بداية البيت و سهلا في نهايته تبرز فكرة النداء والجواب، وبالأخص أن الشَّاعِرُ يؤكد الفكرة بأسلوب التحقيق (قد)، ورغم هذه الصفات والدلالات التي يحملها إلا أنَّه لم يُوظَّف كثيرا في رباعيات القدومي، وليس لعيبٍ فيه وإنما لاعتمادِه حروفا أخرى أبرزها الياء والذي يتشارك الصفات مع هذا الحرف، فضلا عن اعتماده حروف نداءٍ أخرى.

4.2.1_ حرف النداء (وا):

يعرف هذا الحرف عند العرب بأنه **"حرف نداء للندبة"**[3]، ولذلك ارتبط بأغراض الندبة والتفجع والحسرة، وتُعرَّفُ الندبة بأنها **"نداء المتفجع عليه، أو المتفجع منه"**[4]، وهي المعاني التي جاءت في استعمال القدومي لهذا الحرف، فيقول مثلا في السَّطر الأخير من رباعية (عبث[5]):

---

[1] _ أحمد القدومي: هي الدنيا، ص 124.

[2] _ عبد القادر شارف: أسلوب النداء في شعر البحتري، مجلة جسور المعرفة، المجلد 04، العدد 01، مارس 2018، ص 41.

[3] _ إميل بديع يعقوب: معجم الاعراب والاملاء، دار العلم للملايين، ط 01، بيروت – لبنان، 1983، ص 566.

[4] _ مصطفى الغلاييني : جامع الدروس العربية، الجزء الثالث، منشورات المكتبة العصرية، (د ط)، بيروت – لبنان، 1330 هـ - 1912م، ص 148..

[5] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 52.

واحَســرَتَاه! هَـل النَّـوى والحُـزْن قَـدْ ولِدَا مَعِـي؟!

دلَّ حرف النداء (وا) في هذا السَّطر من الرباعية على الندبة والتعبير عن التحسر وخيبة الشَّاعِرُ من البعد والحزن الملازمان له، فكأنما قد وِلدا معه، بل وربما السؤال الذي لا يُفصِحُ عنهُ الشَّاعِرُ والذي يُعتبرُ مَصدرَ الحسرة الحقيقي في هذا السَّطر هو: هل سيبقى البعد والحزن معي إلى الأبد؟ ولعل هذا أكثرُ ألماً من كل ما سبق من هموم وأحزان، فالحزن حينما يكون ظَرفِياً سَيمُر في كل الأحوال، ويكون الأملُ معه قائِما، أما إن كانت كل المؤشرات تُوحي باستمرارِه فهنا الألم الأكبر، لأن بوادرَ الانفراج والانعتاق من سطوة تلك الأحزان تنعدم.

يقول القدومي كذلك في رباعية (أسِيرٌ[1]):

أَسَرْتِ قَلْـبِي قَبْـلَ الأَسْرِ فَلْتُجِـبِ مَـنِ الأَسِـيرُ أَنَا أَمْ أَنـتِ واعَجَـبِي؟!

النداء الوارد في نهاية هذا السَّطر في التركيبة (واعجبي) يحمِلُ الكثير من دَلَّالةِ الحِيرةِ التي تَسكُنُ ذات الشَّاعِرُ، والحسرة التي تستبد بهِ في حين أنه لا يقوى على أن يمنعها أو يردها عنه، فتمتزج مَشَاعِرُ الحَسرةِ بِمشاعِرِ الحيرة التي استعظمت به، فيجري التعجب فيهِ **"مجرى الاستغاثة"**[2]، وبالتالي فقد رسم باستعمالِ هذا الحرف نفسيته المتراوحة بين حَالات التعجب والحسرة والاستغاثة.

3.1_ دَلَّالة حروف التنبيه في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي:

حروف التنبيه هي واحدة من حروف المعاني التي يوظفها الشعراء للفت انتباه المتلقي لِظاهرة أو لموقفٍ معين، فالتنبيه في العرف الاصطلاحي هو **"أن تنبه المخاطَبْ إلى ما تحدثه، ولا يكون تنبيه إلا إذا كان الأمر ذا أهمية بالنسبة إلى المخاطب حتى لا يفوته المقصود نتيجة غفلته"**[3]، وبالتالي تحويل المتلقي إلى وضع الاستعداد والتهيئة النفسية لتلقي ما هو قادم.

[1] _ أحمد القدومي: البتول، ص 111.

[2] _ عبد السلام مُحَمَّد هارون: الأساليب الانشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، ط 05، القاهرة، 1421هـ – 2001 م، ص 145.

[3] _ فتح الله صالح المصري: الأدوات المفيدة للتنبيه في كلام العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 93.

1.3.1_ حرف التنبيه (هَا):

استعمل القدومي هذا الحرف في رباعية (عم النور[1]):

هَــا قَــدْ أَطَــلَّ الشَّــهْرُ عَمَّ النُّــورُ وانْجَابَــتْ ذُنُــوبْ

والكَـــون أَشْرَقَ بالصِّـــيَامِ وهَلَّلَـــتْ كُلُّ القُلُـــوبْ

جاء التنبيه باستخدام الحرف (هَا) في صدارة السَّطر الأول من الرباعية، وهو تنبيه تقصَّدهُ الشَّاعِرُ ليُلفت انتباه المتلقي إلى ما سيأتي بعد هذا التنبيه من بيانٍ لفضلِ قيمة شهر رمضان الكريم وهو أسلوبٌ من شأنهِ جعل المتلقي مشدودا ومتعلقا بكلامهِ، وهو بمثابة الاشعار بالاستيقاظ من الغفلة التي قد تصيب الانسان في باقي أيامهِ، فرمضان هو فرصة للإدراك والتدارك، إدراك قيمته وفضله، وتدارك ما قد فات الانسان فيما مضى من أيامه، فصوم رمضان إذا أتبعه الصائم بِصومِ سِتٍ من شوال مِن شأنه أن يَغفر ذُنوبَ سنة كاملة، مِصداقا لقوله (ﷺ): **"من صام رمضان ثمَّ أتبعه ستاً من شوال كان كصيَّام الدهر"**[2]، وهنا تزداد عظمة الصوم بالنسبة لله ﷻ.

كما نُلفي أحمد القدومي مستعملا حرف التنبيه (هَا) في موضعٍ آخر فيقول:[3]

والـــرِّيْحُ تَحْمِلُـــنِي تُـــرَاباً كي أعُـــودَ إلى تُـــرَابْ

هَـا أنـتَ يا غَيْـثُ ارتَحَلْـتَ فَمَـنْ يُعِيْـدُ لي السَّـحَاب؟

يُنَبِهُ الشَّاعِرُ إلى الوَضعِ المأسَاوِي الذي يَعِيشُهُ، فيستعين في ذلك بأمرين أساسيين هما أسلوبُ التنبيهِ بِالحرف (ها)، والعدول اللغوي، فالشَّاعِرُ في ظِل تَأزُمِ حَالتهِ النَفسية نَتيجَةَ الغربةِ التي يَعِيشُها

[1] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 60.

[2] _ رواه مسلم: كتاب الصيام، باب: استيعاب صوم ستة أيام من شوال، برقم 1164 – 822/2.

[3] _ أحمد القدومي، كنت احتمالا، ص 75.

من جانب والظروف التي تُحيط بِوطنه مِن جانبٍ آخرَ، قد اِستبدَ بِهِ اليَأسُ؛ فَمَا مِن سَبيلٍ لِلأمل بعد هَذا الوَاقِعِ النَّفسِي والوطني المرير.

4.1__ دَلَّالة حروف العطف في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي:

لا يُمكِنُ لِلبَاحِثِ الأُسلُوبي في المنجزات الشِّعرية أن يُهمِل الحديث عن حروف العطف ودورها المحوري المتمثل في الربط بين مختلف تَرَاكِيبِ تلك المنجزات، وقد سجلنا حضور بعضها في رُبَاعِيَّات القدومي، لكن الحضور الأكبر من بينها كان لحرفِ الواو، لهذا فإن الوقوف عنده كان أمرا ضروريا.

1.4.1__ حرف الواو:

كثيراً مَا يكونُ حرفُ الواو أكثر حروف العطف استعمالا في المنجزات الأدبية عموما والشِّعرية خصوصا، ويعتبر الواو **"من الحروف الهوامل لأنها تدخل على الاسم والفعل جميعا، ولا تختص بأحدِهما فاقتضى ذلك ألا تعمل شيئا"**[1]، هذا من الناحية الاعرابية، أما من الناحية الوظيفية فلها دور كبير في الربط والجمع بين المعطوفات في الدَلَّالة أو في الصفة.

من الرُبَاعِيَّات التي يكثر فيها استخدام حرف العطف (الواو) نذكر رباعية (ندم[2]):

نَــدَمٌ وعَــضُّ أَنَامِــلٍ ودُمُــوعُ لَيْــلٍ وانكِسَــارْ

نَكَــــدٌ وحَســــرَةُ والِهٍ ونِــــداءُ وَهْمٍ وانهِيَــــارْ

أَلَــمٌ وغَصَّــةُ مُهْجَــةٍ وسَــقَامُ قَلْــبٍ واحتِضَــارْ

تكرر حرف العطف (الواو) في هذه الأسطر الثلاث الأولى من رباعية (ندم) تسع مرات وقد جاءت في جميعها سابقة لأسماء، حيثُ جمعت بين صفاتٍ مختلفة لكنها على اختلافها تصبُّ جميعها في

[1] __ أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، ص 37.

[2] __ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص 84.

معنى واحِدٍ هو الحزن، كما أن هذه الأسماء قد دَلَّت على الثبوت، أي على ثبوت هذا الحزن واستقراره في نفسية الشَّاعِرُ إذ لا يبرحها.

يقول القدومي في رُباعية (رماد"[1]):

أَتْهَمْــتُ فِيْهَــا والهَــوى إنجَــادُ والــرُّوحُ تَــذْوِي والزَّمَــانُ رَمَــادُ

وجَفَوْتُ ما احْلَولى وبِتُّ مَعَ الضَّنَى أرْوِي حِكَايَــة مَــنْ جَفَــاهُ رُقَــادُ

فــإذا المَــرَارَةُ تَسْــتَبِدُ بِخَــافِقِي وإذا المَوَاجِــعُ مُهْجَــةٌ وفُــؤادُ

تِــلْكَ الحَيَــاةُ أَكَادُ أُقْسِــمُ أَنَّهَــا لَيْــلٌ ولَــيْسَ لِفَجْــرِهِ مِــيْلادُ

يتردد حرف العطف (الواو) هنا سبع مرات، حيث يتكرر في كل سطر من البداية حتى النهاية وقد أدى وظيفة الربط بين مختلف التراكيب المعبرة عن شكوى الشَّاعِرُ من الحياة التي حكمت عليه بالاغتراب والمعاناة المستمرة من لفحات الشوق، فنراهُ يشبهها بالليل الذي لا فجر له فيكون الليل عنده نفقا مظلما لا مخرج له، **"فآمن الشَّاعِرُ بأنه لا ينتهي، فقد دفن صباحه في جُنَحِ الظلام وحطَّمَ أقداحه مع الظمأ، وأصبح كلُّ شيء مظلما في هذه الحياة التي لم يعد يرَ فيها سوى هاته القتامة التي ولَّدت في نفسه الإحساس بالإحباط"**[2]، فحققت الواو بذلك خاصية الترابط وجاءت جامعة لكل هذه التراكيب لتعمل على تعميقها بمطابقتها لبعضها دَلَّاليا.

حرف العطف (واو) في رُبَاعِيَّات القدومي لم يأتِ لغرض الترتيب أو التعقيب، **"فهو من جهة شكله وبنائه ما هو إلا حرف يرمزُ بالاتفاق إلى أن النَّاص أرادَ العطفَ، أي انه أراد أن يلفِت المتلقي**

[1] ـــ أحمد القدومي: هي الدنيا، ص127.

[2] ـــ جميلة سيش: تجليات الليل في الشعر العربي المعاصر، مجلة مقاربات، المجلد 04، العدد 04، 28 مارس 2016، ص 439.

إلى اشتراك التركيب الحالي مع سابقه في الحكم"[1]، وبالتالي فإن الأصل فيها هو الربط بين التراكيب المشتركة في الحكم فيعمل على توسيع الفكرة واقتصاد اللغة لأنه يجب المتكلم الكثير من التكرار.

2_ التشكيل الصرفي للأفعال في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي:

1.2_ التشكيل (فَعلَ):

يأتي التشكيل الصرفي (فَعلَ) كأحدِ أكثرِ التشكيلاتِ الصرفيةِ حُضوراً في اللسانِ العَربي ويعُودُ هذا لِكونِهِ **"لم يختص بمعنى من المعاني، بَل إستُعمِل في جميعِها، لأن اللفظَ إذا خفَّ كَثُرَ استِعمَالُهُ واتسَعَ التصرُّفُ فيهِ"**[2] فيكونُ طَيعاً مَرِناً يتماشى واختلاف السِّياقَات الكَلامِية، وبهذا فقد انعكست كثرته في اللسان العربي بِتنوع واختلاف دَلَّالاته.

استخدم أحمد القدومي هذا التشكيل في رُبَاعِيَّاته الشِّعرية بشكلٍ مكثفٍ، وبصوره المختلفة سَنحاولُ الوُقوفَ عِندَ بَعضِ النَّماذِجِ منه، وإبراز الدَلَّالات التي حَمِلها في السِّياقات الوارِدِ فيها.

من الصُّورِ التي يَأتِي عَليها هذا التشكيل أن تكون عين فِعلهِ مَفتُوحَةً في زَمَنِ الماضي، ومَضمُومةً في زمنِ المُضارع أي (فَعَلَ – يَفْعُلُ)، ومثالها قول القدومي في رباعية (يا حبذا[3]):

هِي حَســـرَةُ الأيَّامِ قَـــدْ غَمـــرَتْ فُـــؤادِي بالجَـــذا

يَا حَبَّـــذا مـــوتٌ يَجِـــيءُ مُطَوِّفـــاً يَا حَبَـــذا

الملاحظُ على الفعل (غَمَرَ) أنَّهُ فِعلٌ ثُلاثي مِن المِيزان الصَّرفي (فَعَلَ)، والذي يَأتي المضَارِعُ مِنهُ مَضمُومَ العَينِ، فمضَارِعُ هذا الفعل هو (يَغْمُرُ)، وقد وَرَدَ بِصيغة المفرد المؤنث الغائب (هي)، وجاء

[1] _ عمر مُحَمَّد أبو خرمة: نحو النص نقد النظرية وبناء أخرى، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط 01، اربد – الأردن، 1435 هـ – 2004م، ص 184.

[2] _ الرضي الإستراباذي: شرح شافية ابن الحاجب، ج 01، تح: مُحَمَّد نور الحسن ومُحَمَّد الزفزاف ومحي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، (د ط)، بيروت – لبنان، 1975، ص 70.

[3] _ أحمد القدومي: هي الدُّنيا، ص 132.

بِدَلَّالَةِ سِلبية تتمثل في التكثير، أي تكثير من وقع الفعل، وبالأخص أنه مسبوق بـ (قد)، فالحسرة وشدة التلهف قد أحرقا قلب الشَّاعِرُ حتى وصَل بِهِ الأمرُ إلى الرغبةِ في المَوتِ، لأنه ما عاد يَرى مِن خلاصٍ إلا بهِ وهو ما يُنبئُ بانهيار وتأزم حالتهِ النفسية.

قد تجيءُ عين الفِعلِ في التَّشكيلِ الثُلاثي (فعل) مكسورة في زمني الماضي والمضارع، (فَعِلَ - يَفْعِلُ) مِثلَ قَولِ القدومي في رُباعيةِ (أَسِيرٌ[1]):

أَسَرْتِ قَلْبِي قَبْلَ الأَسْرِ فَلْتُجِبِ مَنِ الأَسِيرُ أَنَا أَمْ أَنتِ وا عَجَبِي؟!

يقعُ الفعل (أَسِرَ) الذي مُضارعُهُ (يَأْسِرُ) ضمن باب الثلاثي المجرد (فَعِلَ – يَفْعَلُ)، وقد جاء في هذا السَّطر أيضا بصيغة المفرد المؤنث الغائب، وقد أفاد دَلَّالة الالتزام، بحيث أنه يُعبر عن التزام الشَّاعِرُ بِحُبِ وطنِهِ فِلسطِين، إذ نَراهُ مِن فرط حبه لها وتعلقه بِها مثل الأسير لها، فهو لا يقوى على التَّحرُرِ مِن هَذا الحُب، ولا يستطيع الانعتاق من هذا السجن المعنوي، ومن هذا القيد المتمثل في حُبِهِ الشَّدِيدِ لِفلِسطِين فأصبح حبه لها هو سجنه وهو منفاه الذي لا خلاص منه إلا بتقبله.

يقول القدومي في رباعية (هِي[2]):

والعِشْـــقُ والـــوَلَهُ القَـــدِيْمُ وسِحْرُهَـــا لا يَنْفَـــدُ

دَلَّ الفعل (نَفِذَ) الذي مُضارعه (يَنْفَذُ) في هذا السَّطر على الديمومة والاستمرار وعدم الانقطاع فذلك الحب الذي يربط الشَّاعِرُ بالوطن ليس وليد اغترابه عنه، أو أنه قد خلق لما كان بعيدا عن أحضانه، وإنما هو حبٌ قديم، أو لِنقل هو حب الفطرة التي جُبِل عليها كل انسان عربي؛ **"إذ لا نكاد نعرف أمة غير العرب مجَّدت أوطانها، وقدستها، وحنت إليها على البعد، وفنيت في حبها والوفاء لها أكثر من الأمة العربية، فالارتباط عندها هو ارتباط التاريخ، والمصير"**[3]، فهو حبٌ متوارث

[1] _ أحمد القدومي: البتول، ص 111.

[2] _ أحمد القدومي: هي الدُّنيا، ص 121.

[3] _ عبد الحكيم بلبع: حركة التجديد في الشعر المهجري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، القاهرة، 1980، ص 259.

بين أجيال هذه الأمة جيلا بعد جيل، وهو من مقومات شخصية الفرد العربي، وما الشَّاعِرُ إلا فرد من أفراد هذه الأمة.

2.2_ التشكيل أَفْعَلَ:

يأتي هذا التشكيل ضِمن الميزان الصرفي الخاص بالأفعال الرُّباعية، أي المزيدة بحرف واحد عن الثلاثي المجرد، والفعل المزيد هو **"كُلُّ فِعْلٍ زِيد على حروفه الأصلية حرفا يسقط في بعض تصاريف الفعل لغير علة تصريفية أو حرفان أو ثلاثة أحرف"**[1]، والتشكيل (أفْعلَ) هو أول الأبواب الثلاثة للأفعال المزيدة عن الثلاثي بِحرفٍ واحِدٍ، ويتكون من أربعة أحرفٍ في زمن الماضي من خلال زيادة الألف قبل فاء الفعل **"ويُفيد غالبا التعدية والصيرورة"**[2] وقد يتعدى إلى دَلَّالات أخرى كثيرة تتولد من السياق النصي.

جاء في رباعية (سؤال) قول القدومي[3]:

أَصْـــغَى إليَّ القَلْـــبُ بَعْـــدَ مَشِـــيْبِهِ ودَنا وقَـــال

كُلُّ الذي بَيْـــنِي وبَـــيْنَ العُمْـــرِ آذَنَ بالـــزَّوَالْ

في هذا السَّطر الشِّعري الفعل الرباعي (أصغى)، من الوزن الصرفي (أَفْعَلَ - يُفْعِلُ)، وقد جاءَ دَالاً على التَّعدية، ليُعّبرَ عن مَعانِي الرُّكونِ والاستسلام المُرتَبِطان بِفاعِلٍ حسي هو القَلبُ وهي إشارة من الشَّاعِرُ أن قوة الإنسان إنَّما مصدرها قَلبهُ، مِنهُ يَستمدُ نَبضهُ وصَبرهُ، فَإن قَويَ قَويَ بهِ وإن ضعُفَ فيضَعُفَ بِهِ، ولِذلك ألفيناه - أي الشَّاعِرُ- قد جَسَّمَ هذا القلبَ شخصا أصَابَهُ الشَّيبُ مِن بَعدِ

[1] _ عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط 01، عمان، 2008، ص 32.

[2] _ عبد الحميد عبد الواحد: بنية الفعل قراءة في التصريف العربي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 03، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة صفاقس، 1996، ص 113.

[3] _ أحمد القدومي: البتول، ص 121.

الشَّباب والضَّعفُ مِن بَعدِ القُوة، وأعيَاهُ الانتظار وطُولُ الأمَلِ فصَارَ وَهِناً، فما كانَ مِنهُ إلا أنْ يَستسلِمَ للقَدرِ ويَركَنَ لحتمية التَّقدمِ في العمر.

أما في رباعية (عودي[1]) فيقول القدومي:

صَــلَّى الجَمَــالُ بِمُقْلَتَيْــكِ وفِيَّ أَوْتَــرَتِ القَــوافِي

ورَسِمْـتُ في عَيْنَيْـكِ نَـبْضَ قَصَـائِدي بِـرؤى شِـغَافِي

وأقَمْــتُ فِيْــكِ مَــواسِمَ الأفْــرَاحِ في تِيْــهِ المَنَــافِي

عُــودِي إليَّ حَبِيْبَــةً فالحُــبُّ يُنْبُــوعُ التَّصَــافِي

حملَ الفعل (أوتر) الوارد بصيغة المفرد في السَّطر الأول من هذِه الرباعية على دلالة التعدية، أما معاني هذا الفعل فتفيدُ التفردَ والتَّوحدَ في الشيء دُونَ أن تَكون هناك مشاركة فيه أو تغيير، ففي أساس البلاغة يقول الزمخشري في باب وتر: **"وفي الحديث مازال على وتيرة واحدة حتى مات، ووترت الرجل: قتلت حَمِيْمَهُ فأفردته منه، وفي الحديث: كأنما وُتِرَ أهلهُ ومَاله"**[2]، فجميعها معاني تدَلَّ على وحدانية امتلاك الشيء، أو مجيئهُ بنفس الطريقة، ومنه فقد دَلَّت التركيبة (أوْتَرَتِ القَوافِي) على أن الشَّاعِرُ قد صار يُفرد كتابة الشعر ويخصصه لوصف المحبوبة وجمالِ عينيها.

أمثلة هذا الوزن الصرفي نجده كذلك في رباعية (وعجبتُ[3]):

الوَجْدُ يُبْحِرُ في العُرُوقِ ويَحْرِقُ والدَّمْعُ في جَفْنِ الرُؤى يَتَرَقْرَقُ

الشَّاهِدُ في هذا السَّطر الشِّعري هُما الفعلين (يُبْحِرُ – يَحْرِقُ)، وهما فعلين مُضَارِعَينِ الماضي مِنهمَا (أَبْحَرَ – أحْرَقَ)، أي مِن الوزنِ (أفْعَلَ – يُفْعِلُ)، وقد حمل الفعلين دَلَّالةً سِلبية تَمثلت في

[1] _ أحمد القدومي: لا شيء بعدك، ص 130.

[2] _ الزمخشري: أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، (د ط)، بيروت – لبنان، (د ت)، ص ص 490 – 491، جدر وتر.

[3] _ أحمد القدومي: لا شيء بعدك، ص 131.

التيهِ والضَّياعِ مع الحُزنِ الشَّدِيدِ، هذا الحزن الذي اختار الشَّاعِرُ قِبلةً له، فيُبحر في عروقه ويؤجج لهيب شوقهِ.

3.2_ التشكيل فَعَّل:

فَعَّلَ (بتضعيف عين الفعل)، والمضارع منه (يُفَعِّلُ) هو ثاني الأبواب الثلاث للمزيد عن الثلاثي بحرفٍ واحدٍ، وأكثر ما يُستخدم له هو التكثير والمبالغة في الفعل، **"يقول سيبويه: تقول: كَسَرْتُها وقَطَعْتُها فإذا أردت كثرة العمل قُلتَ: كَسَّرْتُهُ وقطَّعْتُهُ وجرَّحْتُهُ: أكثرتُ الجراحات في جسده، وقالوا: موَّتت وقوَّمت إذا أردت جماعة الإبل وغيرِها، وقالوا: تجوَّل أي: يُكثرُ الجولان ويُطَّوِفُ: أي يُكثِرُ التطويف"**[1]، وقد يرد هذا التشكيل الصرفي على وجهين، لازماً أو متعديا.

يقول القدومي في رباعية (قولوا[2]):

الحُزن شَـيَّدَ فِي المَدَامِعِ مَعْبَـدا وجَثا الشَّجِيُّ على الطُّلُولِ مُسَـهَّدا

والقَلْـبُ مَزَّقَـهُ الغَـرَامُ وهَـدَّهُ عِشْـقُ النَّسَـائِمِ فاسْـتُبِيْحَ وَقُيِّـدا

وبَدَا يُطَوِّفُ فِي مَفَازَاتِ النَّوى شَـبَحاً يَهِـيمُ عَـنِ الأَحِبَّـةِ أَبْعَـدَا

وردت في هذه الرباعية الصيغ الفعلية (شَيَّد)، (مَزَّقَ)، (طَوَّفَ)، وقد جاءت جميعها بِدَلَّالَةِ المُبالغة في الأمر وتكثيرِهِ أو تعظيمِهِ، فارتبطت الأولى (شَيَّدَ) بالحزن وأبانت شِدَّتَهُ وثقله على نفسية الشَّاعِرُ، وارتبطت الثانية (مَزَّقَ) بالغرامِ وأبانتْ عُمقَ أثَرِهِ في القلب، وارتبطت الثالثة (يُطَوِّفُ) بأثرِهِ وأنبأتْ عَن استحاله تَحققهِ، فطوَّف إنَّما تَدَلَّ على كَثْرةِ الطَّواف أو المبالغة فيه، وذلك حتى يُبين الشَّاعِرُ عُمْقِ حُزنهِ وشِدة شَوقهِ لِمُلاقاةِ الأحبة الذين أصبحُوا من شِدة هذا الشوق يَتجلُّون له أطيافاً، وهي صورة تتجلى فيها دَلَّالة التكثير بشكل بارزٍ جدا.

[1] _ نجاة عبد العظيم الكوفي: أبنية الأفعال دراسة لغوية قرآنية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (د ط)، 1409هـ - 1989م، ص ص 48 _ 49

[2] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 69.

يقول أيضا:[1]

والكَـــوْنُ أَشْرَقَ بالصِّـــيَامِ وهَلَّلَـــتْ كُلُّ القُلُـــوبْ

دَلَّ الفعل (هَلَّلَ) الواردِ في هذا السَّطر بصيغة التأنيث على التكثير، أي على كثرة التهليل في شهر رمضان الكريم، وما تَعكِسهُ هذِهِ الصيغةُ الفِعلية مِن شِدةِ التَرحيبِ والاستبشار وكثرة التسبيح والدعاء والعبادة، **فرمضان بالنسبة للمسلم محطة تزودٍ وإصلاح وفُرصةٌ للتغيير وميدان لممارسة كل العبادات التي تُقوي صِلةَ العبدِ بخالقهِ عَزَّ وجَلْ"**[2]، فَرَسم بِدقةٍ ذلك الجو الروحاني الذي يغشى القلوب بدخول هذا الشهر الفضيل.

جاء أيضا في رُباعية (وكتبْتُ: مَات[3]):

لَمَّـــا تَوَسَّـــدَ صَـــدْريَ المَطْعُـــونُ طَيْـــفُ الذِّكـــرَيَات

وظَنَنْـــتُ أَنَّ البَحْـــرَ يُسْـــعِفُنِي بشـــيءٍ مِـــن فُتَـــاتْ

وسَرَيْـــتُ في ألمِ المَـــدَى وطَنـــاً تَنَـــاثَر في الشَّـــتَاتْ

وَدَّعْـــتُ شُـــطْآنَ الوُجُـــودِ مُهَـــاجِراً وكَتَبْـــتُ: مَـــاتْ

الفعل (تَوَسَّد) في السَّطر الأول هو من الجدر (وَسَّدَ) والوزن الصرفي له هو (فَعَّلَ)، والملاحظ أن عين الفعل قد جاءت مُضَعَّفة، فكانت الدَلَّالة فيه هي المبالغة في ثِقَلَ الذِّكرَيَات على الذات الشَّاعِرَة وإبراز عُمْقَ النوستالجيا ــ أي حالة الاشتياق إلى الماضي ــ التي يُكابدُها نتيجة البُعدِ والاغتراب والأمر نفسه مع الفعل (ودَّع)، فقد جاء بِدَلَّالَةِ التعدية والتجاوز، لأن هذا الفعل من معانيه التخطي والابتعاد لكن هذا التخطي والابتعاد لم يكن سَهلاً على الشَّاعِرُ وإلا لكان اختار دالاً آخر (تركت مثلا)، فجاء هذا الفعل مطابِقا لِدَلَّالةِ الميزان الصرفي وموافِقاً لها في معنى الزيادة.

[1] ــ أحمد القدومي: كنتُ احتِالا، ص 60.

[2] ــ مصطفى معزوزي: ماذا تعلمنا من رمضان، مجلة البدر، المجلد 05، العدد 07، جامعة بشار، جويلية 2013، ص 137.

[3] ــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 91.

4.2_ التشكيل افْتَعَلَ (يَفْتَعِلُ):

مِن أَشْهَرِ مَعَانِي هَذَا التَّشكِيل الصَّرفِي **المُطاوَعةُ؛ فَهو يُطاوِع الفِعل الثُّلاثِي؛ مثل جمعتهُ فاجتمع ويطاوِع الثلاثي المزيد بالهمزة (أفعل)؛ مثل أنصفته فانتصف، ويُطاوِع الثلاثي المضعف العيْن (فعَّل)، مثل قربته فاقترب، كما يأتي أيضا بمعنى الاشتراك، والاتِخاذ، والمبالغة**[1]، ومن الأفعال التي جاءت على هذا التشكيل في رُبَاعِيَّات القدومي نجد الفعل (ألتمس)، فيقول الشَّاعِرُ في رباعية (التيه[2]):

أَلُــوذُ بِمُقْلَتَيْــكِ لِــكي أُغَــني وأُودِعُ فِــيْهِما آيَاتِ فَــنِّي

وأَلْــتَمِسُ النَّجَــاة وجَمْــرُ صَمْــتِي يُحَــرِّقُ مُهْجَــتِي ويَنَــالُ مِــنِّي

يتكرر معه كذلك في رباعية (إلهي[3]):

فَوَّضْــتُ أمــرِي لــلذي خَلَــقَ البَسِـيْطَةَ والسَّــمَاء

وأتَيْــتُ أَلْــتَمِسُ النَّجَــاةَ بِعَفْــوِ رَبِي والدُّعــاء

جاء الفعل (التمس) الوارد هنا في كُلٍ من البيت والسَّطر الشِّعريين على حدٍ سواء بِدَلَّالَةِ الاتخاذ حيث يَتخذُ الشَّاعِرُ في البيت الشِّعري من مقلتي محبوبته وسيلة للنجاة من حرقة الصمت والوحدة فيتغنى بِسحرهم كاسراً سُلطة الصمت، كما لا يختلف المعنى في السَّطر الشِّعري أيضا، فالشَّاعِرُ يتخذُ مِن الدُّعاءِ والرَّجَاءِ وطَلَبِ العفوِ مِن الله (ﷻ) سَبيلهُ للنَّجاةِ مِن جحيمِ واقعهِ ومرارةِ وهُمومِهِ، فيتوسلهُ العِتق منها، **"ومن طبيعة المتوسل أن يُبدِي ذلِكَ ويَتَضَرَّعَ ويُظهِرُ نَدَمَهُ رجاء غفران الخالق"**[4]، فيفوض أمره إليهِ وكلُّهُ إيمانٌ بأنه سيُنْجِيه، وسيجعل له ضيقه فرجا.

---

[1] _ ينظر: يُنظر: عبده الراجحي، ص ص 37 - 38.

[2] _ أحمد القدومي: خذني إليّ، ص 156.

[3] _ أحمد القدومي: كنت احتالا، ص 106.

[4] _ حسن جلاب: الآثار الأدبية لصوفية مراكش، المطبعة والوراقة الوطنية مراكش، ط 01، 1994، ص 24.

ورد هذا التشكيل الصرفي أيضا في قول الشَّاعِرُ:[1]

مُنْـــذُ التَقَيْنَـــا يَا بُـــنَيَّ وأنـــتَ تَسْـــكُنُ في الحَنَـــايَا

الشَّاهِدُ (التقى) مُطاوِع من الجذر الثلاثي (لقو)، كما أنهُ فعل متعدي، وقد حَمل هُنَا معنى الاشتراك والاجتماع، ففضلا عن أنها من دَلَّالات الوزن الصرفي (افتعل) فهي أيضا من الدَلَّالات المعجمية للفعل التقى ذاته، حيث جاء في المعجم الوسيط **"التقيا: استقبل كلٌ مِنهما صاحبهُ يُقال: اجتمع الجَمْعان والتقى الجيشان، والتقى الرجلان"**[2]، وفي السَّطر الشِّعري اجتماع الشَّاعِرُ بولده، وقد ارتبطت الصيغة الفعلية بظرف زمان (منذ)، ومقصدهُ بالتركيبة (منذ التقينا) أي مُنذُ مَوعِدِ مَولِد اِبنهِ فهو أول لقاء لهُ بهِ، حيث يخبره بأن حبه قد سَكنَ ثَنَايَا ضُلوعِهِ مِن حِينها، دون أن يزول أو ينقص.

نجد أثر التشكيلة الصرفية أيضاً (افْتَعِل) في رُباعِيةِ (رَمضان[3]):

غَيْثـــاً يَـــرْوِي الصـــائِمِيْنَ وتَرْتَـــوِي مِنْـــهُ الرُّبُـــوع

الشَّاهِدُ في مِثالنا هو الفعل (ارتوى)، والملاحظ أن هذا الفعل قد جاء في البداية فِعلا مُتعديا ثم لازِماً في المرة الثانية، وقد أفاد المطاوعة، والمطاوعة هي أحد طرق تحويل الفعل من مُتَعَدٍ إلى لازِم. وقد عبر الشَّاعِرُ من خلال هذه المطاوعة عن كون أن رَمضان بالنسبة للصائمين مثل الغيث الذي يروي الكون فرمضان يَروِيهِم بابتهالاته وتبتُلاتِهِ فيرتووا مِنهُ حتى يَتشبَّعُوا بِالقيمِ السَّامِية التي تُصاحِبُ هذا الشهر الفضيل دون غيره من بقية الشهور.

[1] ـــ أحمد القدومي، تراتيل السحاب، 134.

[2] ـــ إبراهيم أنيس: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط 04، القاهرة، 2004، ص 836.

[3] ـــ أحمد القدومي: خذني إليَّ، ص 150.

5.2_ التشكيل فَاعَلَ (يُفَاعِلُ):

هذا التشكيل الصرفي هو ثالث الأبواب الثلاث من المزيد بِحرف وَاحدٍ عن الفعل الثلاثي المجرد **"والمعنى الغَالب في هذا البناء المُشَارَكَة... كما يجيء للتكثير..إلخ"**[1]، ويُبنى مَاضِي هذا التشكيل الصرفي على أربعةِ أحرف وذلك بإضافة ألفٍ بين فاء الفعل وعينهِ.

يقول الشَّاعِرُ:[2]

لأُحـيي نَشْـوَةَ العُشَّـاقِ وَهْـماً يُـرَاوِحُ بَـيْنَ أحْـلامِ القَـوافِي

جاء الفعل (رَاوَحَ) بمعنى المُشَارَكَة، والتبديل بين أمرين، وهو من معانيه المعجمية، إذ نَجِدُ في معجم اللغة العربية المُعاصرة **"راوَحَ بين شيئين أو عملين: تناول هذا مرة، وذاك أُخرى"**[3]، وهو ما يُفيد بمشاركة أمرٍ بين طرفين، وهو الشيء الذي يَتجسَّدُ في هذا السَّطر الشِّعري، فقد أفاد الجمع بين حَالتي الوَهمِ والحُلمِ الذيْنِ يتخبط بينهما الشَّاعِرُ.

يتكرر هذا التشكيل مع الفعل نفسه في قول القدومي:[4]

أُراوِحُ بَيْـــــنَ أشْجانـــــي لأبْعـــثَ عُـــمْرَها الثَّـــاني

ارتبط الفعل (راوح) بِدَلَّالَةِ المُشَارَكَة، لكن بِمعناها السلبي، فبالرغمِ من أن الفِعل في مَعناهُ العام يُدَلَّ على التغيير والتبديل، والأخذ والعطاء، إلا أنهُ قد أشَار هُنا إلى عكس ذلك، حيث أنه ينفي عن الشَّاعِرُ كل مظاهر الفَرحِ، ويُنبِئ بالمقابل عن الاسْتقرار في حالةِ الحزنِ عنده، وهذا بالرغم أيضا من أن المُراوحة عكس الاستقرار، لكنها عند الشَّاعِرُ مراوحة بين شيئين من الجنس نفسهِ وهي الأحزان وهذا يعني أنه استقرار على الحال وأثبتَ عليه حالة الدخول في ظلام الحزن الوهم.

[1] _ يُنظر: عبد الحميد عبد الواحد: ص 113.

[2] _ أحمد القدومي: خذني إليّ، ص 157.

[3] _ أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، دار عالم الكتب، ط 01، القاهرة، 2008، ص 955، مادة روح.

[4] _ أحمد القدومي: هي الدنيا، ص 126.

يقول القدومي في مقامٍ آخر:[1]

أُكابِـــــدُ حُرْقَـــــةَ الذِّكْـــــرى ودَمْعِـــــــي بِالهَـــــــوى أذْرى

استخدم القدومي الصيغة الصرفية (فاعل) في الفعل (كابد) **"للدَلَّالة على المُشَارَكَة بين اثنين لكنها ليسا من الجنس نفسه"**[2]، وهما الشَّاعِرُ وحرقة الذكرى، فإذا كان الشَّاعِرُ - وهو ضميرٌ مستتر تقديره أنا-يجسد الطرف المادي، فإن المفعول بِهِ هو الطَّرفُ المعنوي في معادَلَّة الدَلَّالة - أي المُشَارَكَة -، **"ولهذا فهي مواجهةٌ غيرُ متكافئة، تَداخلَ فيها الإيهام والمُشَارَكَة فصَنَعا صُورَة"**[3]، عن جهاد الذات الشَّاعِرُة في التعايش مع حرقة الذِّكرَيَات ومحاولتها التناسي في ظل استحالة النسيان.

نجد التشكيل الصرفي (فَاعَلَ) حاضرا أيضا في مطلع رُباعية (موسيقى[4]):

أُبادَلَّ قَلْبَـــــــهُ النَّجْـــــــوى فَنَجْـــوى الصَّـــبِّ مُوســـِيقى

يأتي الفعل (بَادَلَّ) هنا أيضا بِدَلَّالَةِ المُشَارَكَة بين اثنين، فالشَّاعِرُ يُشارِكُ محبوبته أحاديث القلب وهمسها، وتُشارِكهُ هي أيضا الشيء نفسه، فالنجوى كما وردت في مُعجمِ المصطلحات العربية **"تناجى الشخصان: أفضى كل منهما إلى الآخر بِما يخُصُّهُ بهِ، ويكتمه غيره، والمتناجيان: العاشقان: يُناجِي كل واحِدٍ منهما الآخر"**[5]، وإن كان المعنى الأخير يتطابَقُ مع دَلَّالة الشَّاهِدُ (بادَلَّ) في السَّطر الشِّعري، فإن كل معانيه الأخرى تتوافق أيضا مع الدَلَّالة الغالبة على التشكيل الصرفي الذي يَأتي عليه الفعل بادَلَّ (أي فَاعَلَ)، فهذا الوزن يُفيد أن الشيئين أو الطرفين كلٌ منهما يفْعِلُ للآخر الشيء نَفسهُ، على النحو الآتي:

[1] _ المصدر السابق، ص 125.

[2] _ عبد السلام جغدير، ص 137.

[3] _ المرجع نفسه، ص 137.

[4] _ أحمد القدومي، البتول، ص 109.

[5] _ أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 2174، مادة نجو

أي أن حُدُوثَ الفِعلِ لا يكون موجها من طرفٍ إلى الطَرفِ الآخر، وإنما يَكونُ مُوجها ومُتبادَلًا من الطرفين، كما أن هذا الوزن غالبا ما تكون صيغته محصورة في طرفين، عكس افتعل التي قد تتعدى إلى أكثر من طرفين.

6.2_ التشكيل تفاعل (يَتَفَاعَلُ):

الصيغة (تَفَاعَلَ) من أبوابِ المزيد بحرفين عن الثلاثي المجرد، ويأتي للدلالة على **"المشاركة بين شيئين وأكثر، والتظاهُرِ والتدرج والمطاوعة"**[1]، وقد جاء استخدامه في رباعيات القدومي بِدلالاتِ مختلفة، إذ يقول في رُباعية (رحيق الهمس[2]):

كُـونِي التَّـأوُدَ في رَحِيْـقِ الهَمْـسِ في أمَـلٍ تَـوارَى

الصيغة (توارى) والتي تأتي على وزن تفاعل، جاءت في هذا السطر الشعري بدلالة التدرج في وقوع الشيء، والمقصود منه ذلك الأمل الذي أخذ يختفي من الذات الشاعرة شيئا فشيئا حتى اختفى تماما وتتلاشى وتحولت الحياة إلى جحيم.

يقول في رباعية (وَغَرِقْتُ[3]):

لَمَّـا تَـآكَلَ واخْتَفـى مِـنْ نَاظِـرَيَّ غَـدِي وأمْسـي

هنا أيضا جاءت الوحدة اللغوية (تآكل) دالةً على التدرج والتزايد في وقوع الفعل، ونحن بقولنا التدرج والتزايد فإننا لا نقصد بالضرورة التدرج والتزايد نحو الاكتمال، وإنما قد يكون تزايدٌ حد الانتهاء والتلاشي مثلما هو الحال في هذا المثال (تآكل) أو حتى في المثال السابق (توارى)، فالتآكل

[1] _ يُنظر: عبده الراجحي، ص ص 37 - 38.

[2] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 126.

[3] _ المصدر نفسه، ص 102.

هو اختفاء الشيء بالتدرج أو التفتت شيئا فشيئا، فكذلك هو أمر الشاعر، إذ صيَّرته الظروف إلى الشعور بفقدانِ معالِم الحياة فبعدما فقد ماضيه بكل ما تحمله الكلمة من معاني الانتماء والهوية والاستقرار، لم يعُد يبصر مستقبله كذلك وهو تعبير يُنِمُ عن حجم الضَّياعِ الذي يُحِسهُ الشَّاعِر.

في رُباعية (جِهادٌ وبيان[1]) قال القدومي:

نَغَمَـــانِ في نَايِ الحَيَـــاةِ تَبَـــادَلَّا نَـــبْضَ الجَنَـــان

تدل التشكيلة اللغوية (تبادل) في هذا السَّطر الشِّعري على معنى المُشَارَكَة، فالشَّاعِرُ يصف ولداه (جِهاد وبيان)، بأنهما نبض قلبه، إذ أنهما يسكنانه ويتداولان ضرباته فيتردد خفقان قلبهِ باسمهما (جهاد بيان جهاد بيان، جهاد بيان...)، فأصبح ولداه سبب الحياة ونبض القلب ومهجة الروح عنده.

3ـــ تشكيل الأسماء في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي:

1.3ـــ اسم الفاعِلِ في رباعيات أحمد القدومي:

يُعرَّفُ اِسم الفاعلِ بِأنهُ **"صِفةٌ تُشتقُ مِن مَصدرِ الفِعلِ المُتصَرف، المبني للمعلوم، للدَلَّالة على من وقع منه الفعل حُدوثا لا ثُبوتا"**[2]، وبالتالي فهو اشتقاقٌ مُشترطٌ بِالحدوث دُونَ الثُّبوتِ، أي بوقوعِ الحدَث مع ظرفيته، فَيكونُ محدوداً زَمنياً فَاقِداً لِصفةِ الاستمراريةِ المطلقة.

نجد في رُبَاعِيَّات القدومي العديد من صيغِ اسم الفاعل، المشتَقة أغلبها من الأفعال الثلاثية على اختلافِ صِيغها، فيقول مثلا في (عائدون[3]):

عَبَثـــا أُقِـــيمُ عَـــلى سُـــفُوحِكَ أَيُّهَـــا اللَّيْـــلُ الطَّوِيـــلْ

ولِمَـــنْ أُرَدِّدُ ((عَائِـــدُونَ)) ونَحْـــنُ في رَكْـــبٍ دَلِّيـــلْ

[1] ـــ أحمد القدومي: خذني إليّ، ص 160.

[2] ـــ فخر الدين قباوة: تصريف الأسماء والافعال، مكتبة المعارف، ط 02، بيروت – لبنان، 1408هـ - 1988م، ص 149.

[3] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السَّحَابْ، ص117.

وَرَدَت صيغة اِسم الفَاعِلِ (عَائِد) في هذا المقطع في تركيبٍ استفهامي، وإن كان الشَّاعِرُ لا يَرجُو مِن بَعدهِ جَواباً، ولهذا نراه قد استغنى عن علامة الاستفهام فيها، والملاحظ أن صيغة اسم الفاعل هنا قد تجردت من (ال) التعريف، ومنه فقد جاءت **"بمعنى الحال أو الاستقبال، لا بمعنى المُضي"**[1]، فالدَّلالة واضحة وهي أن الحال التي آلت إليها أوضاعُ الأمة العربية ليست خافية على أحد وأن هذا الذُّلَّ والخنوع لن يُثْمِر بِعودةِ المجدِ والحُريةِ لِهذهِ الأُّمة، ولن يَكون ذَلِك إلا مَطلباً صَعبَ المنَال حَتى لا نقول مُستحيل لتَبرُزَ مِن خِلال ذلِك حَالةٌ سيكولوجية يَعيشُها الشَّاعِرُ، فنراه في نَصِّهِ الشِّعري خَاضِعاً مُستَسلِماً مُنهَزِماً.

كذلك من الرُبَاعِيَّات التي وَرَدَت فيها هذه الصيغة الإسمية نجد رُباعِية (ورَجَعتُ[2]):

فَرَجَعْــتُ بَعْــضَ حُشَاشَــةٍ تَهــذي وجِثْــكِ تَائِبــا

أدَّت صيغة اسم الفاعل (تائب) في آخر السَّطر الشِّعري وظِيفة الإخبار عن حال الشَّاعِر الذي قد يكون مَجهولاً في التشكيل البصري للتركيبة اللغوية، لكنَّهُ مَعلومٌ في السِياقِ العميق للكَلام، وقد جَاءت هذه الصيغة مُجردةً مِن أداةِ التعريف (أل)، وتجريدها منها يجعلها تأتي لتدُلَّ على الهيئة والحال في زمني المُضارِع والمستقبل فمن المعلوم أنَّ هذه الصياغة إن تجردت من (ال) التعريف فإنها لا تَدُلُّ **إلا على زمني المضارع أو الاستقبال دون دلالة الماضي**[3]، وقد دلت هنا على تغير الهيئة والتحول من حال إلى حال أخرى، فالتوبة هي الاعتراف بالذنب وتركه والندم على فعله، ثم العزم على عدم العودة إليه والاستقامة من بعد ذلك على الطريق الصحيح والثبوت عليه.

[1] ــ ابن هشام الأنصاري: قطر الندى وبل الصدى، دار الكتب العلمية، ط 04، بيرت – لبنان، 1425 هـ – 2004 م، ص 255.

[2] ــ أحمد القدومي: لا شيء بعدك، ص 131.

[3] ــ ينظر: ابن هشام الأنصاري: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، دار إحياء التراث العربي، ط 01، بيروت – لبنان، 1422 هـ - 2001 م، ص 203.

2.3_ اسم المفعول في رباعيات أحمد القدومي:

اسم المفعول **"هو ما اِشتُقَّ من فِعل لمن وقع عليه كمضروبٍ ومُكرَمٍ"**[1]، أي أنه يأتي لدلالة على صفة من وقع عليه فعل الفاعلِ، وتكون صياغته من الثلاثي المجرد على وزن مفعول، ويُصاغُ من الفعل الثلاثي الأجوف والناقص بتصريفهِ إلى المضارع، ثم قلبِ ياء مُضارعِه ميما مضمومة على نحو: باع يبيع مبيع، وإذا كان حرف علة الفعل الأجوف أَلِفاً فإنه يُرَدُّ إلى أصله، دعا يدعو مدعو.

أما من غير الثلاثي فإننا نأتي بالمضارع من ذاك الفعل، ثم نستبدل ياء مضارعه بميمٍ مضموم ونجعل حركة الحرف ما قبل الأخير منه فتحة نحو أتقن يُتقِنُ مُتْقَن، أما إذا كانت الياء قبل الآخر في فعله المضارع فإنها تقلب أَلِفاً، نحو: استجاب يستجيب مستجاب.

الصيغة (مفعول) هي أكثر ما وجدناه في رباعيات أحمد القدومي، بل تكاد تقتصر عليها فقط إذ يقول القدومي في رباعية (بؤس[2]):

عَبَثـاً أُطَـوِّفُ والمَـدى المَجْهُـولِ يُبْحِـرُ في خُطَـايَا

اشتقُّت صيغة اسم المفعول (مجهول) الواقعة نعتا في هذا السَّطر من الفعل الثلاثي (جَهِل) **"وجاء مُعبِراً عن الدَوامِ والاستمرار من الماضي إلى المستقبل، وحَامِلا لِدَلَّالاتِ الظلامية والجهلِ بِمَسَالِكِ الطريق"**[3]، حيث أبرز الشَّاعِرُ من خلالِهِ حالة الفقد والضياعِ الذي يُعَانِي منه، فتاهت بِه السبل في اللازمان واللامكان، ولم يعد يُبصر مخرجاً مِن هذا الوضع المظلم.

يقول في رُباعية (أحلامُ الثُّريا[4]):

للحُـزْنِ في وَطَـنِي تَرَاتِيْـلُ الأسَى المَسْـجُورِ فِيَّـا

والأرض تَـرْسمُ في وَجِيـبِ القَلْـبِ أحْـلامَ الـثُّرَيَّا

---

[1] _ المرجع السابق، ص 205.

[2] _ أحمد القدومي: لا شيء بعدك، ص 132.

[3] _ عبد السلام جغدير، ص 151.

[4] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 10.

نجد في السَّطر الأول من هذه الرباعية الصيغة اللغوية (مسجور) وهي صيغة اسم مفعول للفعل الثلاثي الصحيح (سَجَرَ)، وقعت نعتا، وقد جاءت مرتبطة بـ (أل) لتعمل عمل اسم الفاعِلِ، فأدت لبيانِ الحال وتوصيفه، وهو الحزن الذي يُعشش ذات الشاعر، ولهيب الأسى الذي يتقد بِدَاخِلِه على حال وطنه.

أما في رُباعِيةِ (عِبادة[1]) فيقول القدومي:

حَتَّـــام أنفُـــضُ بِالهَـــوَانِ الذُّلَ مَسْـــلُوبَ الإِرَادَةْ

وأُلُـــــوذُ بالأوثَانِ ألثُمُهَـــــا وأُسْـــــلِمُها القِيَـــــادَةْ

تدَلَّ الصيغة اللغوية (مسلوب) على اِسم المفعول، وقد وقعت حالاً منصوب، وقد عملت عمل اسم الفاعل المتجرد من (أل) – وقد سبق وأن ذكرنا عمله مع اسم الفاعل –، فهي مِن الفِعلِ الثلاثي المجرد (سَلَبَ)، فجسدت حال الحاضر الذي يقبع فيه الشَّاعِر، فهو لا يملك أمر نفسه، مكرهٌ على العيش أو التعايش مع أوضاعِه دون أن تكون له قدرة التعبير أو التغيير، فلا سلطة له ولا حرية، ولا خيار إلا أن يتقبل وضعه مجبرا لا مُخيرا.

3.3ـــ صيغ المبالغة في رباعيات أحمد القدومي:

صيغ المبالغة من أبرز الصيغ الأسلوبية التي يهتف إليها الشعراء لإبراز الشدة في شيء ما، سواء إيجابا أو سِلباً، فاختيار صيغة تُبين المبالغة في ذكر محاسنِ شيءٍ ما، هي مبالغة في وصف حُسنه وعُلوهِ واختيارُ صِيغةٍ تُبينُ المبَالغةَ فِي ذِكرِ مَسَاوِئِ شيء ما، هِي مُبالغةٌ في وصفِ سوئه وحقارته، وعلى هذا تمَّ تعريفها في معجم اللغة العربية المعاصرة بأنها: **"نوع من أسماء الفاعلين يدَلُّ على الكثرة والمبالغة وكلها سَماعِية من الفعل الثلاثي وأوزانُها: فَعّال، ومِفْعَال، وفَعُول، وفَعِيلْ، وفَعِل"**[2]، من هنا

[1] ـــ المصدر السابق، ص 107.

[2] ـــ أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 1336، مادة صوغ.

يمكن القول أن هذه الصيغة تدَلَّ على الكثرة في وصف الشيء، أو في وقوع الفعل، أو في حدوث حادثِ معين حتى بلغ أقصى دَرجاتهِ، ومنتهى غاياتهِ، وأبعد حدودهِ. فلا يكون حَدٌ بعدها.

أثر صيغ المبالغة في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي صيغة (فعول) ونجدها في قول الشَّاعِر في رُباعيةِ (صمت الرسوم[1]):

هي دَهْشَـةُ الطُّرُقَـاتِ تَحْمِـلُ سِرَّهـا رِيْـحُ السَّـمُومْ

كذلك في رباعية (العمر يخبو[2]) حيث يقول:

والــرِيْحُ مــن وَهَجِ السَّــمُومِ تُــذِيْقُني سُمَّ الهَــوانْ

جاءت صيغة المبالغة (سموم) في هذين السَّطرين على وزن (فعول)، وقد جاءت مرتبطةً في كليهما بـ (ال) التعريف، ويتبيَّنُ أيضاً اقتران هذه الصيغة بالفعل المضارع، (تحمل/ تُذيق) وهو ما يدَلَّ على آنية الفعل، واستمراريته من الماضي إلى الحاضر، **"فمن خصائص الفعل المضارع أن فيهِ نقلا للصورة الماضية وجعلها بين يدي الحاضر بصورة ديناميكية متجددة في مخيلة المتلقي والقارئ لأنه يتضمن زمنين الحاضر والمستقبل"**[3]، وقد عكست هذه الصيغة شدة الريح والمبالغة فيه، فالسَّموم **"حرٌ شديد نافذٌ في المسام"**[4] فكانت هذه المبالغة من الشَّاعِرُ في وصف الريح تبييناً منه لمدى الضعف (الهوان) الذي يَشعُرُ بِهِ في ظِلِّ بُعدهِ عَن وَطَنَهِ وأحبَائِه.

يُوظف القدومي صيغة المبالغة أيضا في رباعية (قولي[5])، فيقول:

أمَــلي ذَبِــيحُ هَــواجِسِ الأحــلامِ في رَجْــعِ المَنُــونْ

[1] أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 82.

[2] المصدر نفسه، ص 82.

[3] عائشة بوتخيلي وعرابي أحمد: الدَّلَالة الزمنية للفعل المضارع، مجلة الممارسات اللغوية، المجلد 11، العدد 03، أكتوبر 2020، ص 78.

[4] أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 1112، مادة سمم.

[5] أحمد القدومي: لا شيء بعدك، ص 129.

باللهِ قُـولِي: مَـن أنَا ؟ مِـن أيـنَ جِئـتُ ؟ ومَـن أكُـون ؟

يُعبرُ الشَّاعِرُ في هذا السَّطر عن حَالةٍ مِن فُقدانِ الأمَلِ تَستَبِدُ نفسيته، فأمل العودة لا يعدو عنده أن يكون هواجِس أحلام نتيجة كثرة التقتيل التي يعيشها شعب فلسطين، ولم يقتصر الموت على الشعب فقط، بل قد طال صداه إلى قتل الأمل في نفسية، هذا الأمل الذي يجسمهُ حسيا بإلصاقه بصفة الذبح فاختار الشَّاعِرُ لوصف هذا الواقع وهذه الحالة صيغة مبالغة تدَلَّ على كثرة المنايا (الموت)، وهي (منون) التي تأتي على وزن (فعول).

يتكرر ورود الصيغة نفسها في رباعية (ومَضَيْتُ[1]):

لَمَّـا حَصَـدْتُ مَـرَارَتِي وَجَنَيْـتُ مِـن شَـوقِي الألَمْ

وأَقَمْـتُ فِي كَهْـفِ المَنُـونْ وعَـاثَ في جَسَـدِي السَـقَمْ

تُجَسِدُ صيغة المبالغة (المنون) الدلالة على كثرة الموت، فالمنون هي المنية التي جمعها المنايا، لكن الشاعر اختار صياغة المبالغة ليحيل المتلقي إلى فكرة انتشار الموت، فجعلها مقترنة بـ (أل) التعريف لتكون دلالتها صالحة لكل الأزمان، من الماضي مرورا بالحاضر والمستقبل، أي أنها افادت الثبوت على الحال واستمراره دونما أملٍ في تغيره.

4.3ـــ اسم التفضيل في رباعيات أحمد القدومي:

يُفْهَمُ اسم التفضيل على أنه **"اسم مشتقُ على وزن أفْعَلْ يدَلَّ ـــ في الأغلب ـــ على أن شيئين اشتركا في المعنى، وزاد أحدهما على الآخر فيه"**[2]، أي أن يكون المعنى أو الوصف المشترك حاصِلا ومُتوفِراً في الطرفين، فلا يخلو أحَدُهُما مِنهُ، لكِنَّ أحداً منهما زَادَ على الآخَرِ في تَوفُرِهِ وحُصُولِهِ على الشيء المُشتركِ بينهما فتفرد بالمفاضلة.

[1] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 124.

[2] ـــ حسن عباس: النحو الوافي، الجزء 03، دار المعارف، ط 04، القاهرة – مصر، (د ت)، ص 395.

حضر اسم التفضيل عند أحمد القدومي بِشكلٍ خافت وغير صريح، إذ يحتاج إلى إعمالٍ للعقل لضبطه، وذلك أنه يُغيب أحد أطراف المفاضلة فلا يُفهم إلا من سياق الكلام، ومن أمثلة هذا قوله في رباعية (أحلى[1]):

أيُّهـــا الشـــادِن أهـــلا قَـــدْ وطـــأتَ القَلْـــبَ سَـــهلا

وانْتَشَـــيْتَ اليَـــومَ سُـــكْراً فُنُـــونِ الصَّـــبِ أحـــلى

فَاسْـــتَبِحْ نَـــبْضَ فُـــؤادِي وانْهَلَـــنَّ حُـــبِّي نَهْـــلا

إنَّمَـــا الحَيَـــاةُ تَحْلـــو عِنْـــدَمَا نَـــزْدَادُ جَهْـــلا

يُفاضل الشَّاعِرُ في هذه الرباعية بين نشوة السكر ونشوة الحُب والشوق، فَيَنتَصِرُ لِنَشوَةِ الحُب والقَدوُمِي بِهذَا يتبنى مَذهب الصوفية في الحب، الذي يُقِرون فِيهِ بِأنَّ **"المُحِبَّ شرطُهُ أن تلحقه سَكَرَاتُ المحبة، إذا لم يكن ذلك لم يكن حبُّه فِيهِ حقيقة"**[2]، ولهذا يُسمي المتَصَوفةُ نشوةَ الحبِّ بالسكر، وكذلك الأمر هنا بالنسبة للقدومي، إذ أن هذه النَّشوةَ عِندهُ هي تَعبيرٌ صَادقٌ عن صَفاء الحب الذي بينه وبين محبوبته، وهو الذي يُنسيهِ مَرارةَ الأيَّام وقساوة الواقع، وهو ما عبر عنهُ في سَطرِ الرُّباعيةِ الأخير (إنما الحياة تحلو عِندمَا نزدادُ جَهلا) فالجهل غياب العلم بالشيء، ونشوة الحُب طريقٌ لهُ.

ثانيا_ التشكيل التركيبي في رباعيات أحمد القدومي:

يأتي التشكيل التركيبي ليقف بِالدراسةِ والتَّحليلِ عِندَ مُختلفِ الوَظائِفِ التي تُحقق من خلالها الدوال تَرابُطها الدَلَّالي، حيثُ **يختص بتنظيم الكلمات في جُملٍ أو مَجمُوعاتٍ كَلامِية، وتحليلها والبَحثِ**

[1] _ أحمد القدومي: هي الدنيا، ص 124.

[2] _ شهاب الدين عمر السهروردي: عوارف المعارف، الجزء تاثتني، تح: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، (د ت)، ص 297.

في كيفيةِ بِنائِها[1]، إذ لا يَتأتى لِلمُنجزاتِ الأدَبية عَامةً والشِّعرية خاصةً كينُونتها الدَلَّالِية والبَلاغِية إلا عَن طَريقِ التَّزَودِ والتقيدِ بِتلكَ الآليات النَّحوية والأسُسِ الإجرَائيةِ التي تَهتمُ بِتركيبِ الجُملةِ وعَلاقة الدَّوال دَاخِل هَذا التَّركيب.

1__ تشكيل الجملة الفعلية في رباعيات أحمد القدومي:

عَرَّفَ النَّحويُون الجُملةَ الفِعلية عَلى أنَّها الكَلامُ الذي يَكونُ الفِعلُ مَطلعهُ، كَما عُرفَت كَذلِكَ بِأنَّها **"الجملة التي يَدَلُّ فِيها المُسندُ على التَّجدُدِ، أو التي يَتَّصِفُ فيها المسند إليه بالمسند اتصافا مُتجددا وبعبارة أوضحَ، هي التي يكون فيها المسند فعلا، لأن الدَلَّالة على التَّجدُدِ إنما تُستمدُ مِن الأفعَالِ وَحدَهَا"**[2]، وبالتالي فإن الشرط في التَّسمية بالجملة الفِعلية إنما يَعودُ إلى تَصدُّرِ المُسنَد تَركيبَ الكَلام فيأتي بِذلكَ مُتقدماً على المسند إليه، ويتنوع هذا الصنف من الجمل بتنوع حالةِ الفعلِ الذي يَتصدرُ الكلام؛ إما ماضياً أو مُضارِعاً أو فعل أمر، سواء لازماً أو متعديا أو قاصراً، وقد يكون ثلاثيا أو يتعداه حتى يكون سداسياً.

1.1__ التشكيل (فعل لازم + فاعل لفظي):

يعتبر التشكيل (فعل لازم + فاعل لفظي) من أبسَطِ التَّشكِيلاتِ الكَلامِية التي تَتَركبُ مِنها الجُملُ الفِعلية، ويُسَمى أيضا عند بعض النحاة بالجملة الأسَاسِية، ويُعرفُونَها بِقولِهم: **"إن الجملة الفعلية البسيطة هي الجملة الإسنادية التي تضمنت فعلا في العناصر المكونة للإسناد وهي ما توفرت فيها عملية إسنادية واحدة"**[3]، فهي لا تتطلب أكثر من فعل وفاعل ليكون المعنى تاما.

يقول القدومي في مطلع رباعية (حيرة[4]):

---

[1] __ ينظر: ماريو باي: أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، الطبعة 08، القاهرة، 1419 هـ – 1998 م، ص 44.

[2] __ مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، ط 02، بيروت – لبنان، 1406 – 1986 م، ص 41.

[3] __ عاشور المنصف: التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كليلة ودمنة – دراسة إحصائية وصفية –، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط)، 1982، ص 51.

[4] __ أحمد القدومي: هي الدنيا، ص 123.

يَمُـــــوتُ اللَّيـــــل والقمـــــر ويَقْضِـــــي في الدُّجَى سَمَـــــرُ

ورد الفعل المضارع (يموتُ) مرتبطا بفاعِلٍ ظاهرٍ (الليلُ)، وهي جملة ابتدائية لا محل لها من الإعراب أفادت معنى الإخبار، حيث أنها صورت الحالة النفسية والوجدانية للشاعر، وحُلم العَودة واللقاء الذي يُراوِدهُ مع تَقلباتِ الليل والنَّهار.

يقول أيضا في رباعية (عيدٌ سعيد[1]):

هَـــلَّ الهِـــلالُ فعَـــمَّ فَضْـــلُ اللهِ وابْـــتَهَجَ الأنَامْ

احتوى هذا السَّطر الشِّعري على جُملتين فِعليتين من التشكيل (فعل لازم + فاعل لفظي)؛ فالجملة الأولى (هلَّ الهِلالُ) جاءت ابتدائية لا محل لها من الإعراب، حيثُ أنها تشكلت من الفعل الماضي (هَلَّ) والفاعلِ (الهلالُ)، الذي ورد فيها اسما لفظيا ظاهرا، اتضح معه معنى الفعل وأفرد مدَلَّولهُ.

أما في الجملة الثانية (ابتهج الأنام) ــوهي جُملة استئنافية لا محل لها من الإعرابــ فقد ارتبط الفعل الماضي (ابتهج) بفاعِلٍ ظاهرٍ أيضا (الأنامُ) تم بِه معناه، والشَّاعِرُ هنا يتحدث عن فرحة قدوم العيد الفِطرِ وابتهاجِ المسلِمِينَ بِهذا اليَوم المُبارك الذي هو بمثابة المُكافأة والهدية على أداء فريضة الصوم، فالعيد **"مناسبة دينية كجزاء عاجلٍ للعباد على طاعتهم لله"**[2] فحق لهم أن يَفرحَوا بَعدَ إتمامِ تَأدية تِلكَ العِبادَة.

مما جَاءَ أيضاً في ورُودِ الفاعل لفظا ظاهراً بعد الفعل اللازم قول القدومي:[3]

نَسَـــجَتْ بِنُـــوُرِك حُســـنَهَا الأيَّامُ وأطَـــلَّ بَـــدْرٌ في السَّـــمَاءِ تَمَـــامْ

[1] ــ أحمد القدومي: كنت احتالا، ص 64.

[2] ــ بودالي بن عون: عيد الفطر والاستهلاك، مجلة الباحث، المجلد 07، العدد 04، 09 – 09 – 2015، ص 13.

[3] ــ أحمد القدومي: لا شيء بعدك، ص 132.

نلاحِظ أن الفعل (أطلَّ) المتصدر عَجُزَ هذا البيت قد أكسبَ الجملة (أطل بدرٌ في السماء تمام) صفة الفعلية، هذا الفعل هو فعلٌ لازم، وقد جاء مُقترِناً بِفاعِلٍ لَفظِيٍ بَارِزٍ هو (بَدرٌ).

2.1_ التشكيل (فعل لازم + الفاعل ضمير مستتر):

قد يحدث أن يُحذف المسند إليه في الجملة الفعلية فيأتي ضميراً مُستَتِراً يُفهَم فقط من خلال تقدير الكلام، ويكون هذا الحذف إما جوازا، أو لُزوما، **"أما جوازا ففي فعل الواحد الغائب والغائبة وفي الصفاتِ وأما لُزُوماً ففي أربعة أفعال: أفعلُ ونَفْعَلُ للمتكلم، وتَفْعلُ وأَفْعَلْ للمخاطب"**[1]، ومن المؤكد أن البَرَاعَة الأسلوبية لأي شَاعرٍ تَكمنُ في حَالات جواز حذف الفاعل، وذَلك لما فيه مِن أغراضٍ شعرية يُحاوِل بَثَّها مِن خِلالِ استثمار العدُول الذي يَتولدُ مِن حَذفِ ثاني طَرفي العلاقة الاسنادية في الجملة الفعلية (أي الفاعل) وجعله مُستترا مقدرا في سِياقِ الكَلام.

من نماذج هذا التشكيل في دواوين دراستنا ما نجده في رباعية (التيه[2]):

أَلُـــوذُ بِمُقْلَتَيْـــكِ لِـــكي أُغَـــني وأُودِعُ فِـــــيْهِما آيَاتِ فَـــــنِّي

الجملة الفعلية (ألوذ بمقلتيك) جملة متكونة من فِعلٍ مُضارِعٍ لازِمٍ وفَاعلٌ مُستترٍ تَقديرهُ ضمير المتكلم المفرد (أنا) العَائِدِ على الشَّاعِرُ. والمقَصودُ بِالضَّميرِ المُستتر هو **ما يكون خفيا في النطق وغير بَارِزٍ في الكتابة، وهو على قِسمَين: واجِبٌ الاستِتارِ وجَائزِه، والمُراد بِواجِبِ الاستِتار: ما لا يحل محله الظاهر والمراد بجائز الاستتار: ما يحل محله الظاهر**[3]، وضَميرُ المتكلم هو تعبير عن تجربةٍ مَريرةٍ يَعِيشُها الشَّاعِرُ لشخصهِ هي تجربة الاغتراب.

يقول القدومي في رباعية (**الثاني**[4]):

---

[1] _ ابن كمال باشا: أسرار النحو، تح: أحمد حسن حامد، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 02، 1422 هـ – 2002 م، ص 95.

[2] _ أحمد القدومي: خذني إليّ، ص 156.

[3] _ ينظر: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد: شرح ابن عقيل، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، ط 02، بيروت – لبنان، (د ت)، ص ص 95 – 96.

[4] _ أحمد القدومي: هي الدنيا، ص 126.

أُراوِحُ بَيْـــــــنَ أشْجانـــــــي لأبْعـــــثَ عُـــــمْرَها الثَّـــــاني

وأمتـــــــاحُ الـــــرَّدَى لغـــــةً تَصـــــوغُ وُجودَهـــــا الثَّـــــاني

وأُذْنِـــــبُ بَعْـــــد تَوْبَتِهَـــــا تَبُـــــوءُ بِذَنْبِـــــيَ الثَّـــــاني

وردت في هذا المقطع ثلاثُ من الجمل الفعلية، الأفعالُ فيها لازِمة، وهذهِ الجُملُ هي:

ـــ أرَاوِحُ بين أشجاني.

ـــ أُذنب بعد توبتها.

ـــ تبوء بذنبي الثاني

كانت جميع هذهِ الأفعال أفعالاً مُضارِعة، وقد جاء الفاعل في جميعها ضميرا مستترا، فتقديرهُ في الجملتين الأولى والثانية هو ضميرُ المتكلم المفرد (أنا)، والجملتين لا مَحَلَ لَهُما من الإعراب؛ فالأولى جملة ابتدائية والثانية معطوفة عليها.

في الجملة الثالثة فكان تقدير الفاعلِ المستتر فيها بضمير المفرد الغائب المؤنث (هي)، وجملتها استئنافية لا محل من الإعراب.

3.1ـــ التشكيل (فعل لازم + الفاعل ضمير متصل):

من حالات ورود الفاعل في الجملة الفعلية والتي يكون فعلها لازما أن يَرِدَ ضَميراً مُتَّصِلاً بِذلِكَ الفِعل وقد جَاء هذا التشكيل من الجمل الفعلية بصفة ملفتة للانتباه في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي سنحاول في مقامنا هذا أن نُمثِل لها ببعض النماذج.

يقول القدومي في رباعية (هَاجَرتُ[1]):

هَـاجَرْتُ فِيـكِ إلَيْـكِ مِنْـكِ فَهَـلْ أعُـودُ إليَّ حَيًّـا؟!

[1] ـــ أحمد القدومي: البتول، ص 105.

المُلاحَظُ في هذا السَّطر الشِّعري هو اتصال الضمير (التاء) بالفعل الماضي (هَاجَرَ)، وكانت عَلامتهُ الإعرابية هي الرفع بالضم، ولهذا فقَد وقع في محل رفع فاعِل، ومنه جاء الفاعل ضميراً مُتصِلا عائِداً على الذات الشَّاعِرُة التي تشتكي لوعة الهجرة والبعد عن الوطن الأم فِلسطِين.

من أمثلة هذا التشكيل نذكر أيضا:[1]

إن عُـــدتُ يا ولَدِي كَطَيْـــفِ الوَجْـــدِ مُشـــْتاقاً

وسَمَـــوتُ في حُـــلُمِ الطُّفُـــولة والـــرُّوى في ناظِرَيـــك

ورد الفاعل في الجملتين الفعليتين (عُدتُ)، و(سَموتُ) ضميراً مُتَصلا مبني على الضم وهو التاء العائدة على الذات الشَّاعِرُة.

أما الجملتين فالأولى (عُدْتُ) فهي جملةٌ ابتدائية لا محل من الإعراب، والثانية (سموت) فهي جملة معطوفة لا محل لها من الإعراب أيضا.

يقول أيضا:[2]

مُنْـــذُ التَقَيْنـــا يَا بُـــنَيَّ وأنـــتَ تَسْـــمكُنُ في الحَنَـــايَا

الجملة الفعلية (التقينا) هي جملة فعلية في محل جر مضاف إليه، وقد جاء فعلها (التقى) فعلا لازما وفاعلها هو (نا) الفاعلين، وهي ضميرٌ متصل في محل رفع فاعل.

4.1_ التشكيل (فعل متعدي + فاعل + اسم منصوب):

يُقْصَدُ بِالفِعل المتعدي، الفعل **"الذي له متعلق تتوقف عقليته عليه"**[3]، والمفعول به هو هذا المتعلق الذي نتحدث عنه، وبالتالي فإن المفعول به في هذا النوع من الفعل يكون رُكنا أساسيا لا

[1] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 133.

[2] _ المصدر نفسه، ص 134.

[3] _ ابن الحاجب: الإيضاح في شرح المفصل، ج 01، تقديم: موسى بناي العليلي، دار إحياء التراث الإسلامي، وزارة الأوقاف، العراق، ص 244.

يُمكن اسقاطه بأي حالٍ من الأحوال، أما الفاعل فيجوز ورودُهُ منفصِلا بصيغته اللفظية أو ضميراً متصلا أو منفصلا أو يكون مقدرا بحسب سياق الكلام.

1.4.1__ التشكيل (فعل متعدي + فاعل + مفعول به):

يورد القدومي هذا التشكيل من الجملة الفعلية في العديد من رُبَاعِيَّاتهِ الشِّعرية، وسنحاول أن نتوقف عند بعض النماذج منها، إذ يقول مثلا في مطلع رباعية (قدر[1]):

عَضَّ النَّوى كَبِدِي وأَسْرَفَ في شَغافِ القَلْبِ عَضَّا

التركيبة الفعلية (عَضَّ النَوى كَبِدِي) في هذا السَّطر هي جُملةٍ ابتدائية جاءت متكونة من فعل ماضٍ وفاعل، ومفعول به مفردة (كبدي)، والملاحظ في هذه الجملة أن فعلها لم يكتفي بفاعله وإنما قد تطلب مفعولا يه حتى يتم معنى الكلام، فلو اكتفينا بالقول (عض النوى) ما كان المعنى مفهوما (تاماً) ولم نكن لنفهم الدَلَّالة التي يرمي إليها الشَّاعِرُ، لكن حضور المفعول به أزال اللبس وأتم المعنى مفصحا عن شكوى الشَّاعِرُ من البعد والفراق.

كذلك يقول في رباعية (نكد[2]):

بِـدَمِي يُعَرْبِـدُ كُلُّ مَـا في الكَـونِ مِـنْ نَكَـدٍ وَهَمْ

وتُمَـــزِقُ الحَســـرَاتُ أَوْرِدَتِي ويَنْهَشُـــنِي الأَلَـــمْ

المتأمل في التركيبة اللسانية للسطر الثاني من هذا المقطع يُدرك أنها قد بُدِأت بجملة فعلية (تُمزق الحسرات أوردتي) متكونة من فعل مُضارع وفاعلٌ لفظي ظاهر، ومفعول به منصوب (أوردتي) حدث من خلاله الشَّاعِرُ متلقي نصه بوقع الحسرة وحجم الألم الذي بلغ أوردة الدم فيه، وهو تعبير شعري (استعارة مكنية) أَحَالَ فيه الحسرة إلى إنسان يقوى على فعل التمزيق، وهذا لاشتداد

[1] __ أحمد القدومي: هي الدنيا، ص122.

[2] __ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص122.

حزنه وشدة لهفته فارتباطه بالأرض التي هو في نأي عنها ارتباط قوي **"وعاطفة الوطنية في وجدانه عاطفة قوية يُزكيها البُعد ويؤججها الاغتراب والوفاء للأهل"**[1]، فوظف الشَّاعِرُ لنقل هذا الانفعال الجملة الفعلية المتعدية إلى المفعول به والفعل فيها مُضارعا حتى يؤكد لمتلق نصه أن هذا الانفعال يتجدد معه في كل لحظة.

2.4.1_ التشكيل (فعل متعدي + فاعل+ ظرف زمان):

قد يأتي الفعل المتعدي مهما كان زمنه في الكلام مقترنا بفاعلٍ وظرف زمان يُطابِقُ أو يُخالفُ زمن ذلك الفعل، ونجد مِثال هذا التشكيل في رباعية (مُدْنَف[2]):

خَبـأتُ أمســي في غَـدٍ لِيَعُـودَ بَعْـدَ المَـوتِ حَيًّـا

وقع ظرف الزمان في هذا السَّطر مفعولاً به منصوب، **"ولكنه لم يخرج عن دَلَّالة المفعولية في الزمان"**[3]، فالأمس هو دال يُؤتى به للدَلَّالة على زمنِ الماضي، هذا الماضي الذي يستمد منه الشَّاعِرُ الأمل في العودة لمعانقة الحياة، وما معانقة الحياة عنده إلا العودة إلى أرضه وأهله، لِهذا نَراه يُعبر عن أمسهِ كمنبعٍ الحياةِ عندهُ، وغَدِهِ وهو مَأمل النجاة، أما الحاضر بينهما فليس إلا جحيما وصراع **"فإذا كانت الغربة تعني الشقاء والضياع والألم، فإن الحنين "Nostalgie" بكل طاقاته يعني حياة السرور والبهجة والفرح لأنه يُجسد لحظة أملٍ يعيشها الشَّاعِرُ...، وإذا كانت الغربة تعني البعد والنوى فإن الحنين يعني القرب والعودة تفصل بينهما لحظة زمنية معينة يسبقها الشعور الطاغي بالحنين إلى الوطن"**[4]، ولهذا نرى الشَّاعِرُ في هذا السَّطر يهتف للأمسِ مغنياً له مُتغنيا به، جاعِلا إياه ممتدا لغدهِ، وليس اليوم عنده سوى محطة، وإنما المجد كل المجد للأمسِ والغد.

---

[1] _ عبد الحكيم بلبع، ص 259. (بتصرف).

[2] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 110.

[3] _ عبد السلام جغدير، ص 190.

[4] _ عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري (1945 – 1962)، منشورات جامعة باتنة، (د ط)، الجزائر، 1997، ص 18.

يقول القدومي في رباعية (الثاني[1]) موظفا ظرف الزمان:

أُراوِحُ بَيْـــــنَ أشْجانـــــي لأبْعـــثَ عُـــمْرَها الثَّـــاني

وأمتـــــاحُ الـــــرَّدَى لغـــــةً تَصـــوغُ وُجودَهـــا الثَّـــاني

وأُذْنِـــــبُ بَعْـــــد تَوْبَتِهَـــــا تَبُـــــوءُ بِذَنْبِـــــيَ الثَّـــاني

أَوائِـــــلُ عُمـــــرِهَا الآتي نهـــــاياتُ الهَـــــوى الثَّـــاني

جاء ظرف الزمان (بعد) الوارِد في سطر الرباعية الثالث مفعولا فيه، وقد ارتبط بفعلٍ مُضارع (أذنب)، والفاعل ضمير مستتر مقدر بـ (أنا)، وقد دَلَّ الظرف الزماني (بعد) في هذا المقطع على زمن الماضي والحاضر بِشكل دوري مستمر، عائدا على استمرارية الشَّاعِرُ في تورطه كل مرة مع تلك الأشجان التي لا ينفكُ ينسَاها، إلا ويعيد إحياءها مرة أخرى بتذكرها لها واستذكارها في شعره فتكون لغته وشعره هو التغني بالهلاك، أو بِمثل ما عبَّر عنهُ في سطر الرباعية الثاني (أمتاح الردى لغة)، **"حتى غدا العذاب والألم والموت والاغتراب في شعره أشياء أليفة وأصبح القلق المهيمن على شعره مصيريا"**[2] بل إنه أصبح لغته المتجددة، فكل نقطةِ نهاية هي نقطة البداية لألمٍ آخر، أو لذكرى ولنكبة أو نكسة أخرى.

3.4.1_ التشكيل (فعل متعدي + فاعل + ظرف مكان):

من صور هذا التشكيل ما جاء في رباعية (لستُ أدرِي[3]):

لـو كُنْـتُ أمْـلِكُ أن أكُـون قَصِـيدَةً لَسَـكَنْتُ بَحْـرِي

ونَقَشْـتُ فَـوقَ المـاءِ مَلحَمَـةً عـلى الأمْـواجِ تَسْـرِي

[1] _ أحمد القدومي: هي الدنيا، ص 126.

[2] _ سلمى الخضراء الجيوسي: الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله، مجلة عالم الفكر، مجلد 04، العدد 02، سبتمبر 1973، ص 34.

[3] _ أحمد القدومي: هي الدنيا، ص 135.

وكُنْــتُ أَوَّلَ مَــنْ يَصُــوغُ البَحْــرَ أُغنِيَــةً لِشِــعْري

لَكِنَّــهُ بَحْــرُ الغَــرامِ غَرِقْــتُ فِيــهِ ولسْــتُ أدْرِي

حمَل ظرف المكان (فوق) في هذا السَّطر الشِّعري دَلَّالةً إيجابية، على الرغم من الدَلَّالة السلبية التي تحملها الرباعية ككل، وانبثقت دَلَّالته الإيجابية من خلال ارتباطه بأسلوب التمني الواقع في بداية الرباعية (لو كنتُ)، إذ يُحاوِل الشَّاعِرُ أن يُؤسس لنفسه البطولة والشعر، فكانت الفوقية (فوق) التي يتمناها هي المفر من التحتية (تحت/ عكس فوق) التي يحياها، لكن هذا لم يتعدَ عنده حدود التمني، والتمني مثل الحلم من جهة أنه **"تعبير عن رغبة لم تشبع في عالم الواقع، ولم تجد تلبية لها في عالم الأشياء المحسوسة فانصرفت عنه إلى عالم الوهم والخيال"**[1]، فنراه يعود في السَّطر الأخير ويستدرك (لكن) كل تلك الأماني لأن متلازمة الغرق في غرام وطنه وحبه تحول بينه وبين تلك الأماني، فكان غارقا في بحر غرامه، دون أن يقوى على التخلص منه فكان بذلك أغلب شعره في وصف هذا الغرام.

2_ تشكيل الجملة الإسمية في رباعيات أحمد القدومي:

من أبسط ما يقدمه جمع النُّحاة في تعريفهم للجملة الاسمية قولهم إنها الجملة المبتدئة باسم، ويذهب مهدي المخزومي في تعريفه لها فيقول: **"أما الجملة الاسمية فهي التي يدَلَّ فيها المسند على الدوام والثبوت، أو هي التي يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافا ثابتا غير متجدد، بعبارة أوضح: هي التي يكون فيها المسند اسما"**[2]، لهذا فإن التصدير في العلاقة الاسنادية في الجملة الاسمية لا تكون إلا مسند، بحيث لا يكون هذا المسند إلا اسما لا فِعلا.

[1] _ جان ستاروبنسكي: النقد والأدب، تر: بدر الدين قاسم، (د د نشر)، (د ط)، دمشق – سوريا، 1976، ص 251.

[2] _ مهدي المخزومي، ص 42.

1.2_ الخبر اسم مفرد:

يُقصَدُ بالخبر المفرد **"ما ليس جملة ولا شبه جملة وإن كان مثنى أو مجموعاً"**[1]، وهذهِ أبسَطُ صُورةٍ قد يَرِدُ فِيها الخبر في تركيب الكلام، وإن كانت له عِدة صيغ قد يرد فيها مُفردا سواء كان جامِداً أو مشتقاً **"والمراد بالجامد ما ليس فيه معنى الوصف نحو (هذا حجر) وهو لا يتضمن ضميرا يعود إلى المبتدأ، وهذا معنى قولهم: (يكون فارغا من الضمير)، أما المشتق _وهو ما كان وصفا_ فإنه يرفع ضميرا مستترا يعود على المبتدأ"**[2]، ومنه فإن الخبر الجامد هو الخبر الفارغ من أي ارتباطٍ بضمير قد يعود على المبتدأ، أما المشتق فهو عكس ذلك وإنما يرد فيه الضميرُ مستتراً.

من ذلك في دواوين دراستنا ما نجده في قول القدومي في (مشنقة[3]):

الحَــرْفُ في وَطَــنِي جُحُــودٌ، والكِتَابَــةُ زَنْدَقَــة

يَتشكلُ هذا السَّطر الشِّعري من جملتين اسميتين، الجملة الأولى هي (الحرف في وطني جحود) المبتدأ فيها هو الدال (الحرف)، أما خبره فهو الدال (جحود) الذي فَصَلته شبه الجملة جار ومجرور (في وطني) عن مبتدئِه، أما الجملة الثانية (الكتابة زندقة)، فطرفها الأول مبتدأ وطرفها الثاني خبر.

يُعبر الشَّاعِرُ من خلال جملتي المبتدأ والخبر السابقتين عن التورط في الكتابة، أو لعنة الحرف التي تُلاحِقُ الكاتِب العربي عُموما والشَّاعِرُ على وجه الخصوص، فعلى الرغم من أن الكاتِب كان دائما لسان أمته وشعبه، يشاركه القلق والطموح، إلا أنه قد تعرض في أحايين كثيرة إلى التضييق والرقابة **"ومن هنا مورِس على بعض المبدعين التغييب والتهميش لأسباب إيديولوجية"**[4]، منعتهم من تحقيق أغراضهمِ وشعروا معها بنكران فضلهم في محاولتهم نقل التجربة الإنسانية بكل حالاتِها.

[1] _ مُحَمَّد فاضل السامرائي: النحو العربي أحكام ومعان، الجزء الأول، دار ابن الكثير، ط 01، بيروت – لبنان، 1435 هـ – 2014، ص 173.

[2] _ المرجع نفسه، ص 174.

[3] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 118.

[4] _ عبد القادر كباس: الشَّاعِرُ القديم بين هاجس الابداع وسلطة الرقيب مقاربة ثقافية في عمود الشعر العربي، مجلة المعيار، العدد 19، ديسمبر 2017، ص 59.

كذلك قوله[1]:

لا عُمْـــرَ لِي، أنـــتَ الحَيَـــاةُ وكلُّ أيَّامِـــي فِـــدَاكْ

وَردَ في هَذا السَّطر جُملتين جَاء فِيهما الخبر اِسما مُفرداً؛ الجملة الأولى (أنتَ الحَيَاة)، جاءت جملة ابتدائية لا محل لها من الإعراب، وكان فيها ضَمير المُخاطِبِ المفرد (أنتَ) مُبتدأً، أما خبرهُ فهو (الحياة)، وهو اسم يَدَلَّ على ثُبوتٍ مطلقٍ غيرَ مُقيدٍ بزمن.

أما الجملة الثانية (كلُّ أيامي فِداك)، فكان المُبتدأُ فِيها (كلُّ)، وخَبرهُ اِسماً (فِداء)، يدَلَّ أيضا على الثبوت، وتجنيدِ النفس، فارتباط الخبر بالدال كلُّ كمبتدأ أعطاهُ صِفةَ الثُّبوتِ والعُمومِ والصلاحية الدائمة التي لا يحُدها حَد.

هذا هو حال الشَّاعِرُ مع الوطنِ، حيثُ نُلفِي بينَ حُروفِهِ نُصرةً غَيرَ مَشروطة لوطنهِ، وهذا يَدَلَّ على تَرَسُّخِ حُب الوَطنِ عِندهُ، واستِعمار كوامن نَفسهِ، فتجلى ذلك في شعره الذي **"ينبض بالحب لفلسطين والنقمة على أعدائِها، والحزن على جزءٍ غال من الوطن العربي تَهدَّدهُ الضَّياع وتقاسَمته الأهواء"**[2]، فكان شاعِراً ملتزِماً لوَّن شعره بألوان الانتماء والحس الوطني والنداء للقومية والحرية.

2.2__ الخبر جملة فعلية:

مِن أوجُهِ وُقوعِ الخبَر في اللسان العربي أن يأتي جُملةً فِعلية، بل وكثيرا ما يكون وقوعه على هذا الوجه، **"ويقع الخبر جملةً فِعلية فيكون في محل رَفع، ويُشترطُ فِيها أن تَشتمِلَ على رَابطٍ يربِطها بِالمبتدأ أو الإشارة إليه"**[3]، ومن هنا يخرج الخير عن ثوب اللفظة المفردة ويرتدي ثوب الجملة الفعلية ليصبح الفعل **"متحكما في هندسة التركيب، فيجعله عُمدة وفُضلة، ويحدد نَوع الوظائِفِ مِن لُزومٍ**

[1] __ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 65.

[2] __ أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط 05، الجزائر، 2007، ص 109.

[3] __ مُحَمَّد فاضل السامرائي: النحو العربي أحكام ومعان، الجزء الأول، ص 175.

وتَعدية بِحَسَبِ مُقتضياتِ القول"[1]، أي أن دَلَّالةَ الخَبرِ أو إفادَتهُ في الجملةِ الفِعلية تكونُ رَهينة مُقتضياتِ الفِعل وما يتَطلبهُ حتى يستوفي معناه.

وَرَدَ الخبرُ كجملةٍ فعلية في كَثيرٍ مِن المراتِ في رُبَاعِيَّات القَدومي، ومِن أمثِلَتِها قوله في رباعية (وَعَجِبْتُ[2]):

الوَجْـدُ يُبْحِـرُ في العُـرُوق ويَحْـرِقُ والدَّمْـعُ في جَفْـنِ الـرؤى يَتَرَقْـرَقُ

والذِّكْـــرَيَات تَرَحُّـــلٌ لا يَنْتَهِـــي والعِشْـــقُ فِي قَلْـــبِ المُتَـــيَّمِ يَخْفِـــقُ

حَضَرَ الخَبرُ فِي البَيتِ الأولِ مِن هَذا المَقطع جُملةً فِعلية في موضِعين، حَيْثُ إنَّ الدَّالَ (الوَجد) هو المبتدأ في جُملة (الوجد يبحر في العروق)، أما خبره فهو الجملة الفعلية (يُبحِرُ في العُروقِ).

الموضع الثاني وارِدٌ في البيت نَفسهِ، حَيث أنَّ المبتدأ (الدَّمعُ) الواقع في بداية العَجز قد ارتبط هو الآخر بخبرٍ محله الجملة الفعلية (يَترقرقُ) المتكونة من فعلٍ مُضارِعٍ مَرفُوع وفَاعِلٍ مُستَترٍ تَقديرهُ هو (الذي يعود على الدمع)، وقد جاء مسبوقا بِتركيبةِ شبهِ الجملة الجار والمجرور والمضاف إليه (في جفن الرؤى) التي سبقت بدورها الفعل والفاعل.

مجيء الخبر في صورة الجملة الفعلية يُنبئ من جانِبٍ عن **"الزخم اللغوي والتركيبي وعن ثقافة الشَّاعِرُ اللغوية، وغنى مُعجمِهِ الشِّعري، وإلمامِهِ بِدَقَائِق اللغة التي ينتمي إليها"**[3]، وينبئ من جانبٍ آخر عن عمق الحمولات والدفقات الشعورية التي يحاول أن يُخبر ملتقي نصه بها، فتعجز الدالة الخبرية المفردة عن نقل تلك الحمولة، فتجيئ الجملة الفعلية الخبرية لتحقيق هذا الغرض.

في رباعية (دعي[4]) يقول القدومي:

---

[1] _ عاشور المصنف: دروس في أصول النظرية النحوية، مركز النشر الجامعي، تونس، 2005، ص 137.

[2] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 32.

[3] _ عبد السلام جغدير، ص 206.

[4] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 112.

والأمْـــسُ يَجْثُـــو في غَـــدٍ يَهْفُـــو لِحُرْمَـــةِ أَدْمُعِـــي

يحضر الخبر في التركيبة (الأمس يجثو) جُملةً مضارِعِيَّة (يَجْثُو) فاعلها محذوف تَقديرُهُ حَسَبَ السياق (هو)، أما المبتدأ فهو اسم الظرف (الأمسُ)، وهنا يُجسدُ الشَّاعِرُ مُفارقة زَمنية عجيبة حين اختار أن يكون المبتدأُ دالا زمنيا ماضويا، والخبر جملة فعلية مضارعة ليؤسس لصورة غدهِ المرتقب.

3.2_ الخبر شبه جملة:

قد يَحدُثُ أن يَأتي الخبرُ في بَعضِ التَّراكيبِ اللسَانية شِبهَ جملةٍ، **والمقصود بشبه الجملة الجار والمجرور والظرف بنوعيه الزماني والمكاني"**[1]، لكن لا بد أن يَكونَ التَّركيبُ فِيها مَوصُولاً ومُدركاً عند مُتلقيه.

مِثالُ هَذا النَّوعِ مِن الخبرِ نَجدهُ في رُباعية (بِلا أرض[2]):

دَرْبِي ورَائِي وأيَّامي بِـــــلا زَمَـــــنٍ أنا الضَّـــيَاعُ بِـــلا أرْضٍ أُنَاجِيْهَـــا

وقع الخبر (ورائي) في هذا البيت شبه جملة (ظرف مكان)، والمبتدأ فهو (دربي)، وقد حمل الخبر دَلَّالةً سلبية، أنبأت عن حالات التيه والضياع والفراغ التي يُعانِي منها الشَّاعِرُ، وهو الذي ترك وطنه خلفه (ورائي)، فإلى أين المقصد بعد هذا؟، من هنا طغت على شعره نبرة **"الحزن العميق والتضرع بالبكاء والإقرار بالضعف والغربة القسرية والإحساس الرهيب بالضياع والتيه"**، لواقِعٍ مجهولٍ لن يكون أجملَ في ظل البعد عن الوطن والمنزل والأحبة.

وردَ الخبر شِبهَ جُملةٍ أيضا في رُباعيةِ (لا ضِياء[3]):

ظَمَـــأٌ عـــلى ظَمَـــأٍ وُجُـــودُكَ لَـــنْ يَجِـــيْء لَكَ المَـــدَدْ

[1] _ مُحَمَّد فاضل السامرائي: النحو العربي أحكام ومعان، الجزء الأول، ص 181.

[2] _ أحمد القدومي: البتول، ص 127.

[3] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 69.

الخبر في الجملة الابتدائية (ظمأٌ على ظمإٍ) جاء شبه جملة جار ومجرور (على ظمإٍ)، والمبتدأ فيها هو الدال (ظمأٌ) الواقِع في صدارة السَّطر الشِّعري، وقد جاء الخبر شبه الجملة بِدَلَّالَةِ إيجابية ضمن من خلالها الشَّاعِرُ رِسالة للمحتل الصهيوني بأن وجوده في الأرض الفلسطينية لن يحقق له أحلامه في بناء دولة له على أراضيها، **"فإسرائيل في نهاية المطاف هي جريمة متناسخة خلفتها مادية الغرب وخواءه الروحي"**[1] فالشَّاعِرُ يُقِرُّ بأن هذا الخواء لن يُشبع ولن يرتوي في أرض فلسطين المباركة وسيظل ظمأ الجهاد يخنقها ولهذا نراه في السَّطر الأخير من الرباعية يطالبها بالرحيل، وأن أمتعتها الوحيدة في رحيلها هي جرائمها التي ارتكبتها في حق الشعب الفلسطيني.

4.2_ الجملة الاسمية المنسوخة بـ "كان":

شكَّلت الجملة الاسمية المنسوخة بـ (كان) ظاهرة أُسلُوبية بارِزة في رُباعيات أحمد القدومي وأكثر ما تَواتَر مِنها، تِلك التي جاء الخبر فيها دَالاً مُفرَداً، واِسمها ضَميرُ الياء المخاطبة المتصل بِفعل الأمر (كُنْ) وقد ورَدتْ في دِيوان (تَراتِيلِ السَّحابِ) بِكثرةٍ:

1_ كُونِي بُعَيْدَ المَوْتِ في شَفَتَيَّ أُغْنِيَةُ الخُلُود. (ص 76).

2_ كُوْنِي تَعَاوِيْذَ التَّرَنُّحِ. (ص 98).

3_ كُونِي الأَنَاشِيْدَ الجَرِيْحَةَ. (ص 98).

4_ كُوْنِي فَدَيْتُكِ بَسْمَةً. (ص 98).

5_ كُوْنِي عَلى مَرِّ الزَّمَانِ حَبِيْبَتِي. (ص 98).

6_ كُوْنِي الإِشَارَة. (ص125).

7_ كُوْنِي الضَّياعَ. (ص 125).

8_ كُوْنِي السَّفِيْنَةَ. (ص 125).

9_ كُوْنِي لِشَمْشُوْنِ العُرُوبَةِ نَزْوَةً. (ص 125).

[1] _ مُحَمَّد عبد الله الجعيدي: أعندكم نبأ؟ استدعاء الأندَلُس في الأدب الفلسطيني الحديث، دار الهادي، ط 01، بيروت، 2002، ص 13.

10ـــ كُوْنِي التَّأوُّدَ. (ص 126).

11ـــ كُوْنِي الفَرِيْسَةَ. (ص 126).

12ـــ كُونِي العَذابَ. (ص 126).

كما وردت في ديوان (كنت احتمالا) مرتين:

13ـــ كُونِي أَلَفَ نَارٍ. (ص 136).

14ـــ كُونِيْ جَمْرَةً. (ص 136).

الملاحظ على هذه النماذج أنَّ اسم الفعل الناسخ قد جاء ضمير ياء المخاطبة مُتصلاً بِالفعلِ الناسخ الوارد في صيغة الأمر، المجزوم بحذف النون لالتقاء الساكنين، لأن الأصل فيه (كوِنِيْنْ)، أما الخبر فقد جاء في جميع النماذج دالاً مُفرَداً مُختَلِفاً مَا بينَ التَّنكير، والتعريف الدال على التخصيص، وقد قيدتها صيغة الأمر من الفعل الناسخ (كوني) بما يأتي من الزمن، بينما تكون من دونه مخلصةً من الزمن، وعَمِلَ دُخولُ الناسخ على هذه الجمل أن ألحاقها بالقالب البصري بالجملة الفعلية، هو ما جعلها **"تُفيد الحدوث في زمن مخصوص...وتفيد الاستمرار التجددي"**[1]، فينادي من خلالها الشاعر بالرغبة في الهروب من الجمود الذي يتصف به واقعه فينبذ الموت بِكلِّ أشكالهِ، ويُهللُ للتغيير والتحرر والاقبال على الحياة.

3ـــ أسلوبية التحريك الأفقي (التقديم والتأخير) في رباعيات أحمد القدومي:

يخرج الشعراء في كثير من الأحيان عن الأُطُرِ والتراكيب النحوية التي تُشَكِلُ مجموع القواعد التي يقوم عليها هذا العلم (النحو)، فنجِدُهُم يَلجؤون إلى إعادة ترتيب تلك التراكيب وِفقاً لِلدوافعِ والمقتضَيات الشِّعرية فيقدِمُونَ تَركيباً أو يُؤخرونهُ حتى يَتماشى وتِلكَ المقتَضيَات؛ سَواءَ كانت وَزنيةً أو بَلاغِية **"فتَقدِيمُ جُزءٍ مِن الكَلامِ أو تَأخيرِهِ لا يَرِدُ إعتِباطاً في نِظامِ الكَلامِ وتأليفِهِ، وإنما يكُونُ عَملاً مَقصُوداً يَقتضِيهِ غَرَضٌ بَلاغِي أو دَاعٍ مِن دَواعِيها"**[2]، وبالتالي فهو لا يَأتي إلا ليُلبي المقاصِد الفنية التي يستهدفها الشَّاعِرُ في منجزِهِ الشِّعري، وتَتعدد هذه المقَاصِد لِتشملَ **تعجيل المسَرَّة التشَاؤمِ التشويق**

[1] ـــ حسين جمعة: في جمالية الكلمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، 2002، ص 56.

[2] ـــ عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم المعاني، دار النهضة العربية، ط 01، بيروت – لبنان، 2009، ص 136.

للمتأخِر، التلذُّذ، التَّبرُّك، الإنكارُ والغرابة، مُراعاة الترتيب الوجودي، الاحتقار أو الافتخار التقديم لِبيانِ الحال، السخرية والتهكم، مراعاةُ الترتيب (الطيُّ والنَّشر)[1]، أو الاهتمام بالمتقدم والعناية به أو تفضيله...الخ.

من هنا تلخصت قيمة هذا المبحث النحوي والبلاغي ودوره المباشر في التأثيث الدَلَّالي للمنجز الشِّعري، بَل وبِكل مَا يحتويه مِن حُمولةٍ دَلَّالية مختلفة أو حتى متناقضة.

جاء اهتمام أحمد القدومي بهذا المبحث النحوي (التقديم والتأخير) في نَسِيجِ رُبَاعِيَّاتهِ الشِّعرية على ضُروبٍ كَثيرة سنحاول في مقامِنا هذا الوقوف عندها والتمثيل لها ببعض النماذج الشِّعرية، مع استبيان الأغراض التي جاءت لتعكسها في كل تركيب وردت فيه.

1.3_ تقديم الجار والمجرور على الفعل:

جاء في رُبَاعِيَّات القدومي تقديم الجار والمجرور على الفعل الذي يعتبر أحد الأطراف الرئيسة فالعلاقة الاسنادية، ليَكُونَ عُدُولاً عن القاعدة والأصل النحوي الذي يُقدِم الفعل ليس فقط على شبه الجملة، وإنما على كل عناصِر الجملة الفعلية، فهي ما سميت إلا انطلاقا منه وتأسيسا على تصدره الكلام.

يظهر عندنا هذا النوع من التقديم في مطلع رباعية (ألهو[2]):

أُقِـــيْمُ اللَّيْـــلَ فِي عَيْنَيْـــكِ أَلْهُـــوُ وأَشْرَبُ مَـــا تَيَسَّـــرَ مِـــنْ سُـــلاف

وَقَعَ كَسرُ القاعِدة النَحوية في صَدر هذا البَيت، حَيثُ قَدَّم الشَّاعِرُ الجار والمجرور (في عينيكِ) على الفعل المضارِع (ألهو)، وأصل التركيب _حسب تقديرنا_ أن يكون: (أقيم الليل ألهو في عينيكِ)، إذ يُوضح التبايُن في تَرتيبِ التركيبتين الفَرقَ الدَلَّالي الواضِح بَينهما؛ حيث أنَّ عُدولها في

[1] _ يُنظر: منير محمود علي المسيري: دَلَّالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم دراسة تحليلية، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، ط 01، القاهرة – مصر، 2005 ص ص 50 – 66.

[2] _ أحمد القدومي: خذني إليَّ، ص 157.

التركيبة الأولى قد زَاد من عُمقِ دَلَّالتها، فَضلا عن حِفظِها للميزان الموسيقي للبيت الشِّعري بشكلٍ خاص، وللرباعية بشكل عام، **"فالتركيب الشِّعري أحوج إلى التقديم والتأخير من غيره، لما يقتضيه ضبط الوزن وإحكام القافية فضلا عن ما يرغب إليه الشَّاعِرُ من إثارة معانٍ معينة بتقديم بعض أجزاءِ الكلام وتأخير بعضه الآخر وشريطة ذلك كلهِ وضوح المعنى بالقدر الذي يسمح بالفهم"**[1]، وقد أفادَ هذا التقديمُ والتأخير التخصيص، إذ خَصَّ الشَّاعِرُ العَينين دون غيرهما بفعل اللهو (المؤَخَرِ في الترتيب)، ولعلَ مَرَدُ هَذا يَكمنُ في حَاجَةِ الشَّاعِرُ الشَّدِيدَة لرُؤية مَحبوبتهِ هذه الرُؤية التي لَم يَجِد لَها سَبِيلاً غَيرَ استِحضارِ طيفِها.

يقول في رباعية (قالت[2]):

أُنَادِي صَمْـتَ مَـن مَـاتوا فَيَـأْتِي الرَّجْـعُ أَنَاتُ

وأُوقِـظُ أَلْـفَ أُمْنِيَّـةٍ عَـلى الأَطْـلالِ تَقْتَـاتُ

جَاءَ التَقديمُ والتأخير في عَجز البَيتِ الثَّانِي، فجاء الفِعلُ المضارع (تَقتاتُ) مُتأخِراً عن شبه جملة الجار والمجرور (على الأطلال)، وقد قَدرنا الكلام أن يأتي: (تقتاتُ على الأطلال).

أراد الشَّاعِرُ من خلال هذا التقديم إبراز عُمقِ مُعاناتهِ مِنَ الغُربة التي يَعيشها وما يُصَاحِبها من كثرةِ الأمَانِي التي لا تَأتِيهِ إلا مُقترنة بما تختزنه ذَاكرته من الماضي الذي يَحِن إليه، وفكرة الأطلال فكرة قدِيمة يُحاوِلُ الشَّاعِرُ إحياءها في رُبَاعِيَّاتهِ، وقد أعتبرها الحبيب مونسي **"هاجس القصيدة العربية وخشبة الصلب التي يحملها الشعر العربي على عاتقه، وإن حاول المحدثون التحلل منها إلا أن الطلل ظلَّ يعمر القصيدة ويسكُنها وإن لم يظهر على مطلعها لأن الغاية انصرفت عن الوصف الحسي ولكنها لم تتحول عن فلسفة التحول والزوال والفناء"**[3]، وهو ما يتشكل فِعلياً في تشبيههِ للأطلال بالقوت

[1] ـــ مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر دراسة في الضرورة االشِّعرية، دار الشروق، ط 01، القاهرة – مصر، 1416 هـ – 1996 م، ص 290.

[2] ـــ أحمد القدومي: هي الدنيا، ص 130.

[3] ـــ حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، (د ط)، دمشق – سوريا، 2001، ص 18.

(الأكل)، الذي تتغذى عليه أمانيه، في إشارة بليغة منه للواقع المرير الذي يُعايشه، وهذا ما يُفسر ابتداء الشَّاعِرُ بهذا النوع من التقديم والتأخير، إذ تتعددُ المُبررات الدَلَّالية لاستخدامهِ من **"التأكيد والتحديد، والتفصيل المؤكد للمعنى"**[1]، إلى ضروب الجمال والتفضيل والموسيقى...إلخ.

2.3__ تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

نجد مِثل هذا التقديم في رباعية (رمضان[2]):

وَتَبَتُّـــلٌ تَسْـــمُو بِـــهِ الآيَاتُ تُرْجِيْهَـــا الدُّمُـــوعْ

غَيثـا يَـرْوي الصَّـائِمِينَ وتَرتَـوِي مِنْـهُ الضُّـلُوعْ

لو تأملنا سَطريْ الرباعية لَوجَدنَا أنَّ الشَّاعِرُ قد قدَّم الجار والمجرور على الفاعِل في التركيبتين الموضوع تحتهما سطر؛ إذ إن الأصل فيهما أن يُقدَّمَ الفاعلِ، فتكون التركيبة الأولى: (تسمو الآيات بهِ) وتكون الثانية (ترتوي الضلوع مِنهُ).

أراد الشَّاعِرُ بِهذا التقديم توضيح أهمية الشهر الفضيل (رَمضان) وكأنه يقول بأن مجيئهُ إنما هو مقدِمة ما سَيأتي بَعدَهُ، ولو كَانَ التركِيب الذي أخَّر الفاعل عن شبه الجملة أبلغ من التركيب الأصلي الذي يضع قاعدة وجوب تقديم الفاعِل **"إلا أن الدافع الذي كان أقوى هو دافِع الموسيقى (الوزن والقافية) ...، وهنا نجد أن الموسيقى كانت فوق كل اعتبارات أُخرى للتقديم والتأخير ولو لم يخشَ الشَّاعِرُ فقدان الوزن واختلال القافية لاعتمد الترتيب الأصلِي لأنه ما من سبب آخر إليه"**[3] فما كان السَّطر الأول ليستقيم من ناحية الوزن، ولا كان السَّطر الثاني يستقيم وزنا وقافية، ولهذا كان

[1] __ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، ط 02، القاهرة - مصر، 2018، ص 221.

[2] __ أحمد القدومي: خذني إليّ، ص 150.

[3] __ أمين بن عيني ومحجوب بن محجوب: التقديم والتأخير بين الظاهرة البلاغية والضرورة االشِّعرية، مجلة اللغة الوظيفية، المجلد 08، العدد 02، 2021، ص 284.

تجنب الإخلالِ بالنظام الموسيقي والخروج عن النسق الصوتي للرباعية من مقاصد التقديم والتأخير بشكلٍ عام.

يقول في رُباعِيةِ (العُمرُ يَخْبُو[1]):

ذَبُــلَ المَــدَى وعَــاثَ فِي كَبِــدِي الزَّمَــانْ

الأصل في تركيبة (وعاث في كبدي الزمان) أن تأتي على النحو الآتي (وعاث الزمان في كبدي) فالملاحَظ هو تأخر الفاعل (الزمان) على شبه جملة الجار والمجرور (في كبدِي)، وقد آثر الشَّاعِرُ من خلالها تسبيق الأثر (شدة حزنه ومرارة واقعه) على الفاعل بحد ذاته.

يتجلى في تقديم الشَّاعِرُ شبه جملة الجر هنا غرض التخصيص، فالشَّاعِرُ قد خص نفسه (كبدي) بفعل الزمان وما يقوم بهِ من عبث، وكأن هذا الزمان لم يرَ سِواه، ولم يختر أحدً لِيقاسِمهُ حجم الألم.

ورد هذا النوع من التقديم قوله أيضا:[2]

أَصْــغَى إليَّ القَلَــبُ بَعْــدَ مَشِــيْبِهِ ودَنا وقَــال

حَدَثَ تَقدِيمُ شبه الجملة جار ومجرور (إليَّ) على الفاعل (القلب)، أي أن شبه الجملة قد فصلت بين طرفي العلاقة الاسنادية (الفعل والفاعل)، والأصل فيها الاتصال لا الانفصال، فيكون الكلام حين إرجاع الترتيب الأصلي لعناصر التركيبة الفعلية: (أصغى القلب إليَّ).

عَمِدَ الشَّاعِرُ إلى إحداث هذا التقديم والتأخير لِيَجعَلَ مِن نَفسهِ مَركز المُمَارسة الدَلَّالية ومِحورها معبراً عن **"السيطرة التي يُمارِسها الفرد على أفعاله وعلى وضعه وإدراك سلوكياته"**[3]، فأبرز حالتهُ النفسية والوُجدَانية، كاشِفاً مَدى الضَّعفِ الذي استبد بها.

[1] _ أحمد القدومي: كنت احتالا، ص 100.

[2] _ أحمد القدومي: البتول، ص 121.

[3] _آلان تورين: نقد الحداثة، تر: أنور مُغيث، المجلس الأعلى للثقافة، (د ط)، باريس، 1997، ص 274.

3.3ـ تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل معا:

من أوجه التقديم الواردة في رُبَاعِيَّات القدومي، هي تقدم شبه الجملة جار ومجرور على طرفي العلاقة الاسنادية معا (أي الفعل والفاعل)، وذلك في مِثلِ قول القدومي:[1]

ومِـــــنَ الغَـــــرَامِ المُـــــرِّ أنسِـــــجُ حَســـــرَةً

تقدمت التركيبة (من الغرام المر) المتشكلة من الجار والمجرور بالإضافة إلى النعت على تركيبة الفعل والفاعل المستتر (أنسج)، وهذا مُخالِفٌ لأصلِ القاعدة التي يُقدر أن يكون الكلام وِفقها: (وأنسج حسرةً من الغرامِ المُرِّ).

قدَّم الشَّاعِرُ شبه الجملة على الفعل والفاعِل لما تَحملُه هذه التركيبة المتجاورة من دَلَّالة ارتسمت معها الحالة الوجدانية للشاعر تِجاه وطنه، وهو الذي يعيش **"في خِضمِ ذلك الصراع بين الأصالة والتغريب، بين الهوية واللاهوية"**[2]، لكنه ظلَّ رغم هذه المرارة ملتزما بقضيته الوطنية، فصوَّر شِعرياً حالته النفسية المتأثرة بما يحدث.

يقول الشَّاعِرُ في موضعٍ آخر:[3]

صَـــلى الجَمَـــالُ بِمُقْلَتَيْـــكِ وفِيَّ أوتَـــرَتِ القَـــوافِي

إن الوقوف عند الجملة الاستئنافية (وفيَّ أوترتِ القوافِي) والنظر في تركيبتها النحوية يَدفعُنا للانتباه إلى تقديم شِبه الجملة (فِيَّ) على كُلٍ من الفعل والفاعل (أوترت القوافي)، إذ إن أصل الكلام باعتبار الفعل أوتر لازِما، وشبه الجملة (الجار والمجرور) فُضلة، أن يكون على النحو الآتي: (وأوترت القوافي فِيَّ).

---

[1] ـ أحمد القدومي: لا شيء بعدك، ص 128.

[2] ـ ميهوب جعيرن: المكان االشِّعري وهاجس المقاومة، مجلة الباحث، المجلد 10، العدد 04، 04 -12-2018، ص 25.

[3] ـ أحمد القدومي: لا شيء بعدك، ص 130.

جمل تقديم شبه جملة الجار والمجرور (فيَّ) هنا دَلَّالة الاختصاص، فقد اختصرت قوافي الشعر عند القدومي على وصف جمال عيون محبوبته فأصبحتا دون سِواهما مصدر الإلهام عنده في كتابة الشعر.

في مقامٍ آخر يقول:[1]

لِجَــلالِ قَــدْرِكَ في ابتِهَــالِ الليْــلِ تَبْــتَهِجُ الضُّــلُوعْ

في هذا السَّطر الشِّعري من الرباعية تأخر طرفي الاسناد (تبتهج الضلوع) على حساب تصدر شبه الجملة الجار والمجرور (لجلال قدرك) المشهد التركيبي، ونرى الأصل فيها أن تكون (تبتهج الضلوع لجلال قدرك في ابتهال الليل)، ولا نرى تفسيرا أو دَلَّالة لهذا التقديم سوى التعظيم من شعر رمضان الكريم والإعلاء من قدره.

4.3ـــ تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

يقول القدومي في رُباعية **(صَليتُ[2])**:

لَمَّــا صَــلَبْتُ عــلى جِــدارِ الصَّــمْتِ أَقْنِعَــةَ الخُنُــوعِ

في هذا السَّطر أعَاد القدومي ترتيب عَناصِر الجُملة بما يتماشى والدَلَّالة التي يرنو إليها، فيضعُ تركيبة الجار والمجرور (على جدار الصمت) متقدمةً على المفعول به وكذلك المضاف إليه (أقنعة الخنوع) وأصل القولكما نُقدره (لما صلبت أقنعة الخنوع على جِدار الصمت)، وقد جاء هذا التقديم ليُخبر بالحالة النفسية البائسة التي تستعمرُ الذات الشَّاعِرُة، في ظل تطلعها للخروج من واقِعها المرير، فتبدو النبرة ثوريةً رافضة ويكون فعل الصلب هنا بمثابة التعبير عن الانتفاضة وعن الخلاص والعودة إلى الحياة عن طريق التحرر من ثوب الخنوع ومن كل المخاوِف، فيكون هذا التقديم والتأخير

[1] ـــ أحمد القدومي: خذني إليَّ، ص 150.

[2] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 95.

في بناء التركيبة قد أفاد في إبراز **"الموقف الشعوري الذي يُعبرُ عنه الشَّاعِرُ"**[1]، فجاء في صورة الانتفاضة التي ما كانت لترتسم مع التركيب قبل الممارسة التحويلية في رتبة عناصِرها.

في الرباعية نفسها يقول القدومي:[2]

صَـلَّيْتُ في الأقْصــَى العِشــاءَ ونِمْــتُ في مهــدِ اليَسُــوع

جاء تقديم الجار والمجرور على المفعول بهِ في التركيبة التي (صليت في الأقصى العشاء)، ونقدر الكلام بـ: (صَلَّيتُ العِشاء في الأقصى)، وفَرقُ الشِّعريةِ بين التركيبتين قبل وبعد تحويل الرتب واضحٌ جلي، إذ أنها ــأي التركيبةــ قد جاءت أكثر شِعرية بعد التحويل، في حين أنها لا تعدو أن تكون جملة بسيطة قبلها **"ولا تَزالُ تَرى شِعراً يُروقكَ مَسمَعهُ، ويَلطفُ لَديكَ مَوقِعهُ، ثم تنظر فتجد سَببَ أن راقك ولَطُفَ عِندك أن قُدِّم فِيه شيء وحُوِلَ اللفظُ مِن مَكانٍ إلى مَكان"**[3]، وهو الحال في مِثالنا هذا، إذ يحدث أن تنتقل الدَلَّالة لمجرد التحويلِ في رُتبةِ عُنصرٍ مَا مِن الدَلَّالةِ السَّطحية إلى الدَلَّالة العَميقَة.

يقول أيضا في مثل هذا التقديم:[4]

وأقَمــتُ فِيــكِ مــواسِمَ الأفــرَاحِ في تِيــهِ المَنَــافِي

جاءت شبه الجملة (فِيكِ) متقدمة في هذا السَّطر الشِّعري على المفعول به (مَواسِمَ) في التركيبة (وأقمت فيك مواسم الأفراح)، فالفعل هنا هو فعل متعدي، أي أنه لم يكتفِ بفاعله ما توجب التعدي إلى المفعول بهِ ليُتِمَّ معناه، لكن الملاحظ أن شبه الجملة قد فصلت بين طرفي العملية

[1] ــ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهِرهُ الفنية والمعنوية، ص 214.

[2] ــ أحمد القدومي: خذني إليّ، ص 153.

[3] ــ عبد القاهر الجرجاني: دَلَّائل الإعجاز، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، القاهرة – مصر، (د ت)، ص 106.

[4] ــ أحمد القدومي، لا شيء بعدك، ص 130.

الاسنادية حين وقعت بين المفعول به وجملة الفعل الفاعل (أقَمتُ)، وأصل التركيب أن يأتي على هذا النحو: (,اقمت مواسِمَ الأفراحِ فيكِ).

هنا أيضا نلمس ملمح الاختصاص في هذا التقديم، بحيث يُفرد الشَّاعِرُ التائه في شوارع الاغتراب محبوبته بكل أفراحهِ، ويجعلها مصدره الوحيد في كل فرح قد يصيب قلبه، ويقتصره فيها لوحدها.

5.3ـــ تقديم المفعول به على الفاعل:

المفعول به هو العنصر الذي يَقعُ عَليهِ فِعلُ الفَاعِلِ، **"وهو الفارق بين المتعدي من الأفعال"**[1] ولهذا فإن الأصل في رُتبتهِ أن يَأتي بَعدَ فاعِلِهِ، على الصُّورةِ الآتية: (فعل + فاعل + مفعول به)، لأن **"الأصل في الفاعل أن يتصل بِفِعلِهِ، لأنه كالجزء مِنهُ، ثم يأتي بعدهُ المفعول"**[2]، لكن قد يتقدم المفعول به على الفاعل لأسبابٍ مختلفة منها ما تُوجِب تَقدمَهُ مثل الخوف عليه من وقوع اللبس في المعنى وقد يكون تقديمه جوازا وذلك لأسبابٍ دَلَّالية أو موسيقية.

من صور تقديم المفعول بهِ على الفاعل في رُبَاعِيَّات القدومي قوله في رباعية (سلام[3]):

نَسَـــجَتْ بِنُـــورِكِ حُســـنَهَا الأيَّامُ وأطَـــلَّ بَـــدْرٌ فِي السَّـــمَاءِ تَمَـــامُ

وتَـــأوَّدَت مُهَـــجُ الليـــالِي وانتَشَـــتْ جَـــذلَى تَـــذُوبُ بِهَمْسِـــها الأنغَـــامُ

ووأدتُ أشْجَـانِي وجِئـتُ مـع الضُـحى وَتَـــــراً تُرَجِّـــــعُ لَحْنَـــــهُ الأيَّامُ

[1] ـــ الزمخشري: المفصّل في صناعة الإعراب، ج: 01، تح: علي بوملحم، دار الهلال، ط 01، بيروت – لبنان، 1993، ص 58.

[2] ـــ حفني ناصف وآخرون: الدروس النحوية الأول والثاني والثالث والرابع، دار إيلاف الدولية، ط 01، الكويت، 2006، ص 433.

[3] ـــ أحمد القدومي: لا شيء بعدك، ص 132.

إنَّ التأمل في تركيبة صدر البيت الأول (نسجت بنورك حسنها الأيام) يجعلنا نتبين تقديم الشَّاعِرُ للمَفعولِ بهِ (حُسنها) على الفاعل (الأيَّام)، والأصل في تَقدُمِ فاعلها، فتكون (نسجت الأيام حُسنها بنورك) وهناك أيضا تقديم لشبهِ الجملة جار ومجرور (بنورك) على الفاعل (الأيام).

يتكرر تقديم المفعول به على الفاعل في تركيبة عجز السَّطر الثالث (ترجع لحنه الأيام)، فالملاحظ عليها هو أن فاعلها (الأيام) قد جاء بعد المفعول به (لحنها)، في حين أن الأصل فيه أن يكون متقدِماً على النحو الآتي: (وتُرْجِعُ الأيَّامُ لحنهُ)، وهنا لم يكن أمام الشَّاعِرُ للمحافظة على الوزن والقافية غير التقديم والتأخير فلو أخذنا بالأصل في التركيب لاختل وزن الرباعية وقافيتها مثلما هو الحال في سطرها الثالث.

كما أن الشَّاعِرُ في هذا التقديم إنما يُريد أن يصرف النظر عن الفاعل (الأيام)، والتنبيه إلى الأثر وغرضه في ذلك إبراز محاسن وطنه وجماله وبيان شدة تعلقه به.

6.3_ تقديم الخبر على المبتدأ:

الأصل في الجملة الاسمية أن يتقدم المبتدأ على الخبر، لكن قد يحدث وأن يأتي هذا الأخير سابقا عن المبتدأ، ويأتي هذا التقديم لخدمة الغرض الدَلَّالي للمنجز الشِّعري، ذلك أن **"أي تغيير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير الدَلَّالة وانتقالها من مستوى إلى آخر"**[1]، ما يؤدي إلى تعميق دَلَّالته ويزيد بعده الشِّعري رُقيا أكبر.

نلاحظ قول القدومي في رباعية (مَواكِب الثُّوار[2]):

فتْـــحٌ أنَا أنَا ثَـــورَةٌ أنَا جَبْهَـــةٌ أنَا عَاصِفَـــةْ

وقِيَـــادَةٌ أنَا مـــن حَمَـــاسٍ مـــن سُـــيُولٍ جَارِفَـــةْ

[1] _ مُحَمَّد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 01، القاهرة – مصر، 1994، ص 331.

[2] _ أحمد القدومي: خذني إليَّ، ص153.

وقع التقديم والتأخير في هذا المقطع مرتين، ففي الموضع الأول (فَتْحُ أنا) تقدم المسند (فتحٌ) على المسند إليه (أنا)، والأصل في التركيبة أن تكون (أنا فتحٌ).

الأمر نفسه في الموضع الثاني؛ حيث جاء المُسند (قِيادَةٌ) مُتقدِماً على المُسندِ إليه (أنا) والأصل فيهما (أنا قِيادةٌ)، فتعمقت الدَلَّالة، وتجاوزت وظيفة الإخبار التي تأتي في عادة الجملة الاسمية المتقدمة المبتدأ عن الخبر، لتخرج بعد عكس رتبةِ كلٍ منهما إلى دَلَّالة التأكيد عن نسبة الصفة إلى الموصوف وجعله شبه مختصٍ بها لوحده، متفرِداً بها عن غيره، تلازمُه فلا تسقُطُ عنهُ.

في رباعية (قَدَر[1]) يقول القدومي:

قَـــدَرٌ هِي الأيَّامُ تَغْفُـــو فِي تَوابِيْـــتِ الظَّـــلامْ

تقدَّمَ الخبر (قَدَرٌ) على المبتدأ (الأيَّام)، والأصل في التركيب (الأيام هي قدرٌ)، ويُنبِئُ هذا التقديم عن حالة الاستسلام التام التي آل إليها الشَّاعِرُ، نتيجة تشابِه أيامه، فتكرست الصورة الظلامية القاتِمة لأيامِ الغربة والضياع التي يعيشها، إذ أصبح يعيش تحت **"سطوة حاضر الحزن والأسى على المستقبل الحلم بالعودة الذي يبدو بعيد المنال"[2]**، وهو ما أدى إلى هيمنت الأحزان عليه لذلك فإن الخرق على مستوى ترتيب التراكيب النحوية إنما هو انعكاس مُرتبطٌ بالدرجة الأولى بما يتعتل نفس الشَّاعِرُ وما يُثار بِها، أو ما تتأثر بِهِ.

يقول القدومي في البيت الأخير من رباعية (سلام[3]):

فإليـكَ مـن نَجْـوى القُلُـوبِ تَحِيَّـةً وعَلَيْـكَ مِـن نَـبْضِ الفُـؤادِ سَـلامُ

[1] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 119.

[2] _ خديجة أحمد بن مُحَّد الفيلالي: حداثة الرؤيا في شعر أمينة المريني دراسة تحليلية لديوان ورود من زناتة، مجلة تسليم (مجلة فصلية محكمة)، السنة الخامسة، المجلد 09، العدد 17 و18، شوال 1442 هـ - حزيران 2021 م، ص 366.

[3] _ أحمد القدومي: لا شيء بعدك، ص 132.

في هذا البيت تقدم الخبر على المبتدأ في موضعين؛ أولهما واردٌ في صدر البيت، حيث تقدم الخبر وهو شبه الجملة (إليكَ) إلى مفتتح البيت، وتأخر المبتدأ إلى نهاية الصدر (تحية)، وتقدير الكلام (فَتَحِيَّةٌ إليك من نجوى القلب).

أما الموضع الثاني فوقع في عجز البيت وهو على منوال ما وقع في الموضع الأول، إذ جاء الخبر شبه جملة جار ومجرور (عليك) متقدما على مبتدأهِ - سلامُ - المتأخر، لأن الأصل فيها (وسلامٌ عليك من نبض الفؤاد)، وقد أفاد هذا التقديم الاختصاص والاهتمام بالمُقَدَمِ، وهو هنا الوطن، إذ يُخصِهُ الشَّاعِرُ بالتحية والسَّلام.

فَصْل ثَالِثْ:

تَشْكِيل الصُّورَة الشِّعرِيَّة فِي رُبَاعِيَّات أَحْمَد القَدُّومِي.

تمهيد:

من أساسيات المقاربة الأسلوبية وقوف الباحث عند مختلف أنماطِ الصورة الشعرية والكشف عما تزخر به من دلالات؛ تُبرِزُها حينا، وتُخفيها حينا آخر، وما تمنحه هذه الأنماط من لمسة جمالية للمنجز الشعري، فتجعله قابلا للقراءة والتأويل.

يجدرُ بنا التنويه إلى التضارب الذي عَرِفُهُ مصطلح الصورة الشعرية، فمنذ القديم وحتى وقتنا الحالي لا يزال الأخذ والرد حول مفهوم الصورة الشعرية وما ينضوي تحتها من مسائل وقضايا قائمًا، لِتأخذ مع كل مرة يُسْتَثارُ فيها النقاش حولها حَدًا جديدا، يقترب مع ما قبله في نقاط ويختلف عنها في أُخرى.

من أهم ما قيل في تعريف الصورة الشعرية أنها **"رسمٌ قوامه الكلمات"**[1]، وهو تعريف بسيطٌ إلا أنه يكشف بعضاً من ملامح هذا المصطلح، فالرسم يعكس معنى الصورة أو التصوير، أي ما ينتجه الرسام بمجموعة أدوات معينة (أقلام وألوان وريشة...الخ)، وكذلك الشَّاعر فهو يرسم داخل نصه صورا، لكن أدواته هي الكلمات التي يرسم من خلال علاقاتها البلاغية صورا فنية.

من هذا المنطلق جاء تعريفها أيضا على أنها **"الانطباع الذهني أو التشابه المتصور الذي تستدعيه كلمة أو عبارة أو جملة ... ويستطيع الكاتب أن يستخدم لغة بلاغية (من التشبيهات والاستعارات) ليخلق صورا لها من الحيوية مثلما للحضور الواقعي للأشياء والأفكار نفسها... والصورة هي عنصر جوهري مميز، ومكون أساسي لكل النثر والشعر القائم على الخيال الإبداعي"**[2] وبذلك فهي الأثر أو التصور الذهني الذي توحي به كلمةٌ أو عدة كلماتٍ في النص الأدبي الشعري أو النثري على حدٍ سواء، وذلك عن طريق الأدوات الفنية من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها من

[1] ـــ سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن ابراهيم، دار الرشيد للنشر، (د ط)، العراق، 1982، ص21.

[2] ـــ ابراهيم فتحي: *معجم المصطلحات الأدبية*، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986، ص225.

الأنماطِ التي تعتمد على الخيال، ويَعمِدُ إليها الكاتب في سبيل تحقيق شعرية منجزه الأدبي، ومن ثمة سِحر المتلقي بتلك اللوحات الشعرية المبثوثة في ثناياه، ما يجعله يتلهف لاستقراء دلالاتها.

تأسيسا على هذا أصبحت الصورة الشعرية **"عنصرا من عناصر النص الأدبي، يمتلك جمالية عالية وطاقة تعبيرية تؤثر في المتلقي، وترتقي بالطاقة الانفعالية والتعبيرية للنص، سواء أكان ذلك النص نثريا أم شعريا، لتحقيق ما يرغب مُنتج الخطاب في الوصول إليه من تأثير في الآخر بالتعبير عن مكنونات الداخل"**[1]، والحقيقة أن الصورة الشعرية وفقا لهذا التصور تكون غاية الكاتب ووسيلته لما تمنحه من إمكانيات تعبيرية ودلالية تعكس بشكلٍ بليغ تلك الأحاسيس المختلفة التي تعتريه فلا يجد عن استخدامها حِوَلا.

1ـــ الصورة البلاغية في رباعيات أحمد القدومي:

إنَّ الحديث عن الصورة البلاغية بمختلف تجلياتها، وأنماطها، وتعدد تراكيبها، وتنوعِ أدواتِها وطبيعة حضورها في المنجزات الشعرية هو حديث متشعب وله امتداداته المعرفية واللغوية، فكانت **"عنصرا مُهِمًا من عناصِر الأسلوب وليست الشكل الذي يُقابِلُ المضمون، فقد يخلو منها وقد يحتوي عليها ... ولما كانت جزءا من مبنى القصيدة قامت الضرورة لِدراستها"**[2]، وعلى هذا يستوجب القول بأن حضورها في متون تلك المنجزات لم يكن استدعاءً من ضُروب تنميق وتجميل المعاني أو التراكيب التي تحتضنها ـــوإن لم ننفِ هذا الجانب عنهاـــ لكنه قد يأتي كحاصِلٍ لها وليس كهدفٍ منها.

احتلت الصورة البلاغية حيزا هاما من التشكيل الفني في رباعيات أحمد القدومي، إذ نُلفيه **"ينصرف إليها متى أراد التعبير عن مشاعره تعبيرا صادقا، يتلاءَمُ مع حالته الشعورية، ويتوسل رونقها وبداعتها بإبرازها لغويا، ودلاليا، وصوريا، ولترجمة أفكاره وإظهار مواقفه بأسلوبٍ فني مميز يرتقي بهِ عن الكلام العادي، فتتأكد أهميته، ويتحقق إثراؤه لِلعَملِ الأدبي لِضمانه تجاوز المألوف في التعبير عن**

[1] ـــ حسن كريم عاتي: الرمز في الخطاب الأدبي -دراسة نقدية-، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، ط 01، بغداد – العراق، 1436هـ - 2015م، ص23.

[2] ـــ مُحَمَّد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، ط 01، إربد، 1432هـ ـــ 2011م، ص 149.

المعاني"[1] من هذا الإطار وفي هذا المقام سنحاول الوقوف في منجزه الرباعي عند الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية، والصورة الكِنائية، وذلك للدور الكبير لهذه الأنواع التصويرية الثلاث من الصورة البلاغية في الكشف عن الدلالات التي ضمَّنها القدومي رباعياته الشعرية.

1.1_ الصورة التشبيهية في رباعيات أحمد القدومي:

إن القيمة الأسلوبية التي يحتلها التشبيه لا يمكن تجاهلها باعتباره وجها من أوجهِ المجاز في التشكيل الشعري، وتتجسد قيمته **"في كونه أسلوبا شائقا من أساليب البيان، يَعْمِدُ الشعراء إليه لِكشف المعاني على أكملِ وجه، وفي هذا الكشف متعة للنفس، وصقلٌ للفكر، ووثب بالخيال، وأهمُ مِن ذلك كله أنّه يمُد الأسلوب بالقوة، ويمنحه نبضا دائما ودِفئا حَانِيا، وفَيضًا مُتَجَدِدًا، فكلما تَأمَّل المرءُ فيما أورده الشُّعراء من تَشبيهاتٍ تكشفت له عن أشياء جديدة"**[2]، بذلك فإنه يُعَدُّ من أهم مسالِك التعبير والتصوير التي تسعى إلى محاولة تحقيق المعاني التي يَنشُدُهَا الشَّاعر وهو يتبنى هذا المسلك البلاغي.

عمِلت الصورة التشبيهية في رباعيات أحمد القدومي على إيراد المعاني المنشودة بِشكلٍ من البراعة في التصوير، لأن التشبيه يَعْمِدُ إلى ربط صِلة المشابهة بين طرفين أو أكثر، بحيث لا يكون لهذه الصِلة تفسير في حقيقة الحال، وإنما تُفَسر استِنادا إلى عُنصرِ الخيال، بحيث لا تستوي إلا على متكئٍ مجازي بحت، إذ **"ليس ثمة تصوير يتشكل من دون اللجوء إلى المجازِ بمفهومِهِ الواسِع، ذلكَ أن الصُّورة عِمادُها خيال المبدِعِ (القدومي)، الذي يَقومُ بالتقاط العلاقات المرهفة أو الخفية بين الأشياء، لكي يصوغها في تركيب لغوي، ولا سبيل له إلا أن يبتعِد عن المباشرة والتقرير ويتجِه إلى المجاز"**[3]، لما

[1] _ عبد السلام جغدير، ص323.

[2] _ مُحَمَّد رفعت أحمد زنجير: التشبيه في (مختارات البارودي) دراسة تحليلية، رسالة مُعدة لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة والنقد، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا العربية، السعودية، 1415هـ - 1990 م، ص ص 389 – 390.

[3] _ عبد القادر مُحَمَّد علي شرف: بلاغة الصورة التشبيهية في شعر البحتري، مجلة جسور المعرفة، كلية الآداب _ جامعة حسيبة بن بو علي، الجزائر، المجلد 07، العدد 01، مارس 2021، ص 167.

يتضمنه من محاسِنِ الكلام التي تأتي نتيجة إفادته من كل المظاهر الأسلوبية البلاغية منها أو غير البلاغية، فتتكاثر بذلك الدلالات والقراءات وتنفتح أبواب التأويل والتحليل أمام للقارئ.

1.1.1_ التشبيه المرسل في رباعيات أحمد القدومي:

يعتبر التشبيه المرسل أحد أكثر صور التشبيه انتشارا وشيوعا في الشعر العربي قديمهِ وحديثه والتشبيه المرسل هو ما **ذكرت فيه الأداة، وبناؤه لا يتطلب صنعة كبيرة ولا تفننا خاصا، ولعله بذلك شاع في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبيه خاصة، وأنه أحسن إطار لوجود الصورِ في أوضحِ مظهر مشبهة بأبين دلالة، وإن قَلَّت في العمق أحيانا**[1]، ففي هذا النوع من التشبيه يتم الإقران بين طرفين متباعدي المدلول (أو أكثر من طرفين) بشيء يجعله الشَّاعر مشتركا بينهما عن طريق مختلف أدوات التشبيه.

1.1.1.1_ التشبيه المُرسل باستعمال أداة (الكاف):

تعتبر (الكاف) من أشهَرِ وأكثَرِ أدوات التشبيه استخداما عند الشعراء، **"وهي الأصل لِبساطتها والأصل فيها أن يليها المشبه به"**[2]، فغالبا ما يرتبط حضور هذه الأداة بحضور طرفي التشبيه معا وبالأخص المشبه به، بل إن حضور هذا الأخير مقترنا بهذه الأداة هو شرط فيه.

استوقفتنا في رباعيات أحمد القدومي بعض النماذج عن التشبيه المرسل باستخدام هذه الأداة، ومن جملة هذه النماذج ما نجده في رباعية (ماذا سأجني[3])، فيقول أحمد القدومي:

مُضـــنّى آعُـــودُ ومِـــن دَاءٍ إلى داءِ مـاذا سـآجْني وآحبَـابِي كآعْـدَائِي ؟!

ظَلمْتُ نَفسِي إذ آنسْتُ بَعْضَ سَنا والظَـلمُ يُوغِـلَ في آحشَـاءِ ظَلمَـائِي

إلى المَوَاجِـعِ والآحْـزَانِ بِـتُّ مَـدىَ يَقْتَـاتُ مِـن صَمْـتِ سَرَائِي و ضَرَائِي

---

[1] _ يُنظر: رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، (د ط)، عنابة _ الجزائر، 2006، ص 154.

[2] _ بدوي طبانة: البيان العربي دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، مطبعة الرسالة، ط 02، مصر، 1377هـ _ 1958م، ص 232.

[3] _ أحمد القدومي: البتول، ص125.

والدّمْـــعُ سِرُ عَـــذابَاتِي وأسْـــئِلتِي فَمَـنْ يَجِيْـدُ إذا مَـا مِـتّ إحْيَـائِي؟!

ساد الرباعية جو من الاكتئاب والاستسلام، إذ يَتَكَشَّفُ لنا هذا من خلال نَبرةِ الحزن التي يتحدثُ بِها الشَّاعر، من البداية حتى النهاية، وقد أسهم التشبيه المرسل المنتهي بِصيغتي الاستفهام والتعجب (ماذا سأجني وأحبابي كأعدائي؟!) في توضيح مدى العزلة التي أصبح الشَّاعر يَعِيشُها ويَشعُرُ بِها، وإن كان يبدو على الرباعية طغيان صوت واحدٍ هو صوت الشَّاعر، فإن الحقيقة أن هذا الصوت هو صوت الشعب الفلسطيني، الواقِف وحيدا في مواجهة عدوه، وما يُكابِده هذا الشعب من أحزان وعذاب، وهذا ما أدى إلى طغيان مشاعر الحسرة واستشراف الأسوأ لما هو قادِم، وقد تجلى هذا الاستشراف من خلال ثيمة الموت المتجلية في قوله: (فمن يجيدُ إذا ما مِتُّ إحيائي؟!)، والواقع أن المقصود بالموت هو الغربة التي يعاني منها الشَّاعر ومن ثمة الفرد الفلسطيني المُغَرَّبِ عن وطنه، فالغُربة موت، والعودة لأحضان الوطن حياة، وهنا تتلخص قيمة الصورة الفنية ليس في كونها **"نوعا من الزُّخرف البديعي المُضافِ إلى القصيدة أو كيانا قائما بذاتهِ، وإنما هي نسيج حي وبنية ذات علاقات متشابكة متفاعلة، تمتد طولا وعمقا من أغوارِ النفسِ على مدارِكِ الوعي تَصدُرُ عن الإحساس وتُشرِفُ عليها الرؤيا وتوجِّهُهَا"**[1]، فتتشكل في النسيجن العضوي والدلالي للنص الشعري.

كذلك من النماذج التي استخدم فيها الشَّاعر أداة (الكاف) في الصورة التشبيهية المرسلة رباعية (عائدون[2])، فيقول:

مَـــاذَا أَقُـــوْلُ إذَا غَـــدا فِيْنـــا التَّغْرِيْـــد كَالعَوِيْـــل

والأمْـسُ فَـيْضُ مَـرَارَةٍ وغَـدُ السَّـعَادَةِ مُسْـتَحِيْلْ

عَبَثـا أُقِـيْمُ عَـلى سُـفُوحِكَ أيُّهَـا اللَّيْـلُ الطَّوِيـلْ

ولِمَـنْ أُرَدِّدُ ((عَائِـدُونَ)) ونَحْـنُ في رَكْـبٍ دَلِيْـلْ

[1] _ خليل الموسى: مفهوم الوحدة في القصيدة العربية الحديثة، رسالة لِنيل درجة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة دمشق، 1981 _ 1982، ص 383.

[2] _ أحمد القدومي: تراتيل السَّحَابْ، ص117.

ورد في السطر الأول من الرباعية تشبيهٌ مُرسل باستعمال أداة الكاف، (ماذا أقول إذا غدا فينا التغريد كالعويل)، حيث تَتَجَلَّى من خِلاله نفسيةُ الشَّاعر المتعبة، والمنعكسة أساسا مِن واقِعهِ البائسِ الكئيب، **"فكآبة الوُجُودِ قد أصابت الذَّاتَ الشَّاعرة في مكمن عشقها للحياة، فأحالتها إلى جحيمٍ لا يُطاق ومن تم كان الرفض المُطلقُ لهذا النوع من الحياة، ورفض الحياة مِثل اختيار الموت"**[1] فالشَّاعر حين جعل التغْرِيد وهو صوت العصافير الشجي والذي أراد من ورائه قصدية الفرحِ يشترك مع العويل وهو ارتفاع صوت البكاء مع النحيب والصراخ، والذي أراد منه قصدية الحزن والألم قد عكس لمتلقي نصهِ نظرة التشاؤمِ القاتِمِ الذي يبصِره (أي الشَّاعر) لواقعهِ وحتى لمستقبلهِ (وغدُ السعادة مستحيل)، وتكون المشابهة وفقا لهذا مشابهة حِسية بامتياز.

يقول القدومي أيضا في رباعية (كالسنديانة[2]):

كالســِـنْدِيَانَة كالمَــدَى الصَّــوفِي كاللَّيْــلِ الطَّوِيْــلْ

وكَغُرْبَــةٍ نَسَــجَتْ مِــنْ المَجْهُــوْلِ أحْــلامَ الرَّحِيــلْ

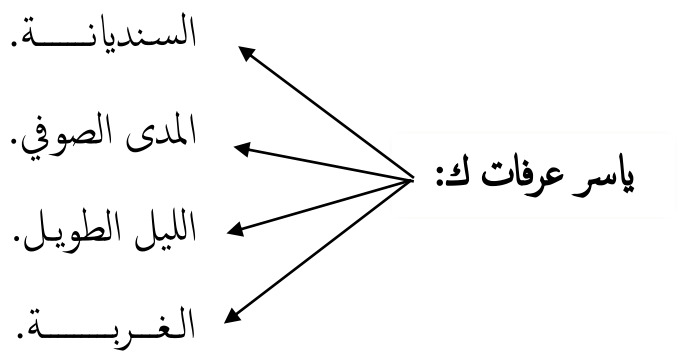
قَدْ صُغْتَ مِنْ صَوْتِ السَّلاسِلِ رَجْعَ أنْغَامِ الأصِيلْ

وغَدَوْتَ فِيْنَا الرُّوحَ، فَجْرُ النَصْرِ في الوَطَنِ الجَمِيْلْ

استخدم الشَّاعر أحمد القدومي التشبيه المرسل بشكلٍ مكثفٍ في أول سَطرين من الرباعية إذ تكرر استخدامه فيها أربع مرات، وقد وَقَفَ الشَّاعر بهذا التشبيه التتابعي الذي جات فيه الأداة كل مرةٍ في مقدمة التشبيه (أي في صدارة التشبيه)، عند تعديد محاسِن الزعيم الفلسطيني الراحل (ياسر عرفات)، فيصفه في جملة من التشبيهات جاءت على الشاكلة التالية:

[1] ـــ قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ـــ سوريا، 2001ن ص 242.

[2] ـــ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 142.



أما عن تشبيهه بالسنديانة فذلك لما تتميز بهِ هذهِ الشجرة من صلابة، فضلا عن ضخامتها وغلاظة ساقِها وعراقتها، فاستدعاها الشَّاعر ليعكس من خلالِها قوة وصمود الزعيم الراحل ياسر عرفات، وكذلك هو الشأن في تشبيهه بالمدى الصوفي، ويقصِد هنا الاشتراك بين الاثنين في الالتزام رغم لقساوة المسلك الذي يسلكه الصوفي، وكذلك هو الأمرُ عند عرفات فقد ظلَّ ملتزِما متمسكا بقضية وطنه، ولم يتخلَّ عنها، ومن هنا نصل إلى التشبيه الثالث (كالليل الطويل)، وما يعنيه الليل الطويل وما يحمله من صِفاتٍ متناقضات، فهو الحزن وهو الصبر وهو الجَلَدُ وهو القسوة وهو الأمان وكلها اجتمعت في رَجُلٍ آثر وطنه وشعبه على نفسه، رَجل (كالغربة نَسَجَتْ من المجهولِ أحلامَ الرَّحيل) فهو الذي نسج أمل التحرر للشعب الفلسطيني، بل وأكده من خلال إعلان قيام دولة فلسطين الذي أعلنه من الجزائر سنة 1988م والذي شَكَّلَ مُنْعَطَفا حَاسِماً في تاريخ النِّضال الفلسطيني، ومصير القضية الفلسطينية ككل، فكان هذا الزعيم الشهيد بذلك أبا روحيا للشعب والقضية الفلسطينية على حدِ سواء، وهو ما يتجلى ضمنيا في السطر الأخير من الرباعية (غدوت فينا الروح، فجر النصر للوطن الجميل)، فإعلانه قيام دولة فلسطين هو بداية تحقيق النصر.

(إعلان قيام دولة فلسطين = فجر النصر وبداية الانتصار)

2.1.1.1_ التشبيه باستعمال الأداة (مِثلَ):

المقصود من هذه الأداة **"المماثلة، وما يؤدي هذا المعنى كالمضاهاة والمحاكاة والمشابهة وما يُشْتقُ مِنها"**[1]، وكل هذه الدوال وما يقترب منها أو يشتق عنها تحمِل معنى الاقتراب أو الالتقاء والاشتراك بين شيئين أو أكثر في أمر ما أو عِدةِ أمور، وهو عين التشبيه. **مِثْلَ السَّحابِ سَمَاءُ الكَوْنِ أوطَانِي**

وَرَدَ التشبيه المرسل باستخدام الأداة (مِثْلَ) في رباعية (بلا وطن[2])، وذلك في قول الشَّاعر:

أَمْسَيْتُ فِي التِّيْهِ والأَحْلامِ مُرْتَحِلا مِثْلَ السَّحابِ سَمَاءُ الكَوْنِ أوطَانِي

لا يزال موضوع التيه والاغتراب عن الوطن يطرق أبواب الصور التشبيهية في رُباعِياتِ أحمد القدومي، إذ نتلمس هذا الموضوع هنا أيضا من خِلالِ ذلك التشبيه المطروح في عجز البيت (مثل السحابِ سماء الكونِ أوطاني)، إذ تحمل هذه الصورة التشبيهية من حالِ الشَّاعر الكثير، بل وكأن واقِعه قد تلخص فعلا في هذا التشبيه، فالشَّاعر في ظِلِّ التيه والغربة التي يعيشها لم يَعد له وطن لم يعد له مستقر، لقد أصبح مهاجرا في أرض لا شيء فيها ثابت، ففي كثرة تنقُّلِهِ وسَفَرِهِ قد اشترك مع السحاب المتنقل في أصقاع الأرض دون استقرار؛ فالغربة والتيه والضياع مشاعِرٌ **"تستأصِلُ الإنسان من كل ما يربِطُهُ بالحياة والحيِّز الإنساني، وتُحَرِكُ في عوالمه الباطنية أنغام الحزن والشقاوة فتتحول في الأعمال الشعرية إلى زفراتِ حُزن، وصرخة في وجه الحياة الجائرة البائسة"**[3]، وليس أكثر شِعريةً من اختيار الشَّاعر تشبيه حال المغترب (من خلاله) بالسحاب الذي لا موطن له ولا انتماء فيكون قد منحه دلالةً غير مألوفة، لكون أن أكثر الدلالات التي ارتبطت بهذا العنصر الطبيعي هي الفرج أو الخير...الخ.

---

[1] _ بدوي طبانة، ص 233.

[2] _ أحمد القدومي: البتول، ص129.

[3] _ حمة دحماني: ظاهرة الغربة في شعر مفدي زكريا، رسالة مقدمة لِنيلِ شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري (قسنطينة)، الجزائر، 2005 _ 2006، ص 51.

نجد صورة التشبيه المرسل باعتماد الأداة (مِثل) حاضِرا أيضا في رباعية (بلا أرض[1])، التي يقول فيها الشَّاعر أحمد القدومي:

أُلَمْـلِمُ الـوَهْمَ أزْهُـو فِيْـهِ مُنْتَشِـيا وأُوقِـدُ الـرُّوح أشْجَـاناً وأُضْـنِيها

وأرْسِمُ الفَجْـرَ أرْواحـا مُعَذبَـة مِثْـل القَصَـائِدِ إعجَـازاً وتَشْـبِيْهَا

دَرْبِي وَرَائِي وأيّامِـي بِـلا زَمَـنٍ أنا الضّـيَاعُ بِـلا أرْضٍ أنَاجِيْهَـا

فَـدَعْ فَـؤادِي يُصَـلِي طَهْـرَ تُرْبَتِـهَ ودَعْ دُمُـوعِي تُصَـلِي حِـيْنَ تَرْوِيْهَـا

يُقَدِمُ الشَّاعر في التشبيه الموجود في السطر الثاني من هذه الرباعية صورة الفجر/المستقبل (وأرسم الفجر أرواحا معذبة مثل القصائِد إعجازا وتشبيها)، الذي لا يراه مُختلفا عن حاضِرِهِ، إذ تبرز فيه نبرة التشاؤم بشكل جَلِيّ، فالشَّاعر يَستَشرِفُ وَاقِعاً حَظُّهُ من ألوانِ العذاب مثل حظِ القصائد من ألوان الإعجاز والتشبيه، فمثلما لا تخلو أي قصيدة من ضروب البيان والبديع فإن صورة المستقبل بالنسبة إليه لا تخلو أيضا من ضروب العذاب والشقاء، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على حالة اليأسِ التي استبدت نفسية الشَّاعر، وعدم قدرته على تحقيق آماله وطموحَاتِهِ، وما أساس ذلك إلا لِما تجرعه من ألمِ الحياة، **"كما نُحس من خلال هذا التشبيه بأنين الإنسان حين يقهره الدهر، وتُحطم كبرياءه الأيام، فإذا هو ضعيف بعد قوة، هينٌ بعد جبروت لين يعد شدة يئن ويستغيث"**[2]، فَخَمِلَ هذا التشبيه تلك المرارة.

لما كان الشَّاعر أكثر من يُحِسُ بتلك الخيبات التي قد تصادِفهُ في ذاته أو في مجتمعه، فإنه وإن جنح حيناً إلى بث رسائل الأمل ومحاولته في زرع الثبات، والمقاومة حتى النصر، فإنه لا يجد نفسه في أحايين كثيرة إلا راضخا لتلك المشاعر التي تجعل قصائده تصطبغُ بِصِبغَةِ التشاؤم والحزن، فالشَّاعر

[1] _ أحمد القدومي: البتول، ص127.

[2] _ مُحَمَّد رفعت أحمد زنجير، ص387.

يبقى إنسانا، ينتشيه الفرح حينا فيغني في قصائده للحياة، ويكسره الحزن حينا آخر فيخيب ظنه فيها فيشتكيها قصائده.

3.1.1.1_ التشبيه باستعمال الأداة (كأنما):

ورد التشبيه المرسل باستخدام الأداة "كأنما" في رباعية (قدر[1]):

عَضَّ النَّوى كَبِدِي وأَسْرَفَ في شَغافِ القَلْبِ عَضَّا

وغَدا يُمَنِّي مُدْنَفاً والصَّبُّ بالأحْلامِ يَرْضَى

وكَأنَّما الحَسَرَاتُ قَدْ فُرِضَتْ عَلى العُشَّاقِ فَرْضَا

قَدَرُ اللَّيَالِي أن يُعَذِّبَ بَعْضُنا بِالبَيْنِ بَعْضَا

نَقِفُ في السَّطرِ الثالثِ مِن هَذِهِ الرُّباعِيَة عند التشبيه في قول الشَّاعر: (وكأنما الحسرات قد فُرضت على العُشَّاقِ فرضا)، حيث يُشبِّهُ الشَّاعر مشاعر الحسرة عند العشَّاقِ بالعِبادات المفروضة على الإنسانِ المؤمن، فجعل الشَّاعر طرفي التشبيه يشتركان في صفةِ اللزوم والوجوب.

برزت لنا من خلال هذا التشبيه الحالة الوجدانية المنكسِرة للشاعر، وهو البعيد عن محبوبته/وطنه (فِلسطين)، ليعمد في تِبيان شِدة شَوقِهِ لها إلى تَقديم رُباعيته للمتلقي على شاكِلةِ الشوق الذي يَشْعُرُ بِهِ العاشِقُ البَعِيدِ أو المُبعَدِ عن معشوقتهِ، فيزداد عذابه يوما بعد يوم، كذلك الشَّاعر فهو عاشِقٌ لهذا الوطن، وعَاشِقٌ لِهَذِهِ الأرض، فتزدادُ حَسرَتُهُ بِبُعْدِهِ عنها، وتشتد به لفحات الشوق أكثر في وقت الليل (قدر الليالي أن يعذب بعضنا بالبين بعضا)، وهو ما يجعلنا **"نحِسُ بثقل الهموم على نفسِه وكيف أنها انتشرت وامتدت في كل زاوية من زوايا نفسه في اطمئنان وهدوء وكأنها**

[1] _ أحمد القدومي: هي الدنيا، ص122.

وجدت هناك مكانها المريح"[1] هذا الاطمئنان والهدوء الذي وجدته تلك الحسرات والأشواق والهموم التي استعمرت ليالي الشَّاعر وأيامه صارت عنده أشبه بالفريضة عليه.

2.1.1_ التشبيه البليغ في رباعيات أحمد القدومي:

التشبيه البليغ ضربٌ من ضروب التشبيه، وفيه يتحد الطرفين (المشبه والمشبه به)، وذلك لغياب الأداة ووجه الشبه، وكلَّما قَلَّ تجلي وجه الشبه في الممارسة التشبيهية **"كان ذلك أفعل في النفس وأدعى إلى تأثرها واهتزازِها، لما هو مركوز في الطبعِ مِن أن الشيء إذا نِيل بعد الطلب لهُ والاشتياقِ إليه ومعاناة الحنين نحوه؛ كان نيله أحلى وموقِعُهُ في النفسِ أجل وألطف، وكانت بهِ أضمن وأشغف وذلِك أن ذِكر الطرفين فقط يوهِمُ اتحادهما، وعدم تفاضلهما، فيعلو المشبه إلى مستوى المشبه بهِ وهذه هي المبالغة في قوة التشبيه"**[2]، ولهذا تمت تسمية هذا النوع بالبليغ، إذ أن ترك الأداة ووجه الشبه والتخلي عنهما معا في عملية المشابهة فيهِ إعمالٌ للعقلِ، وهنا تكمن لذة البحث عن وجه الشبه أي من خِلالِ استقراء تلك المبالغة التشبيهية الحاصلة والجامِعَةِ لطرفي التشبيه دون وساطة أو أداة جمع بينهما.

أما عن رباعيات القدومي فنجد رباعية (مَواكِب الثُّوار[3]):

فتْـــحٌ أنَا أنَا ثَـــورَةٌ أنَا جَبْهَـــةٌ أنَا عَاصِفَـــةْ

وقِيَـــادَةٌ أنَا مـــن حَمَـــاسٍ مـــن سُـــيُولٍ جَارِفَـــةْ

هَـــذا أنَا العَـــرَبِيُّ لَـــنْ تَـــبْقَى جِرَاحِـــي نَازِفَـــةْ

فَمَـــوَاكِبُ الثُّـــوَّارِ عَـــادَتْ والكَتَائِـــبُ زَاحِـــفَةْ

[1] _ عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 82.

[2] _ أحمد الهاشمي: جواهِر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة هنداوي، (د ط)، المملكة المتحدة، 2019، ص ص 267 _ 268.

[3] _ أحمد القدومي: خذني إليَّ، ص153.

حملت هذه الرباعية سلسلة من التشبيهات البلاغية المجزأة (فتحٌ أنا / أنا ثورةٌ / أنا جبهةٌ / أنا عاصفة / قيادة أنا)، وقد جاءت هذه الصور التشبيهية البلاغية المتوالية لتعكس نفسية الشَّاعر/الفرد العربي المنفعلة والثائرة على الوضع المأساوي الذي يَسُودُ بلده تحت وطأة المُحتل الصهيوني.

شكلت مجموعة التشبيهات البلاغية المجزأة صورةً تشبيهية بلاغية كلية، لخصت مَشهَداً وحالةً نفسيةً واحِدة، إذا كان المشبه فيها ثابتاً؛ وهو الفرد العربي الذي يمثله ضمير المتكلم المفرد (أنا) والمشبه به متعدد لكنه يُنِمُ عن المدلول نفسه غير أنَّه قد شكلَّ عناصِر الصورة الكلية، فجسدت الرباعية مشهداً يقترب كثيرا من مشاهِدِ الفتوحات الإسلامية التي يمكن أن تتخيلها أمام ناظِريك وأنت تقرأ تفاصيلها، فيصور الشَّاعر انتفاضةً وزحفا يخلص العروبة من واقِعها المرير وهوان العيش وذل الحياة.

إن الحديث عن ظاهرة الغضب ونزعة الثورة في الشعر العربي هي ظاهرة قديمة متجددة بتجدد كل عصر، إذ جاء في كتاب الشِعْرِ والشُّعَراء لابن قتيبة حديثه عن دوافع كتابة الشعر، إذ يقول: **"وللشِّعْرِ دَواعٍ تَحُثُّ البطيء وتَبعثُ المُتكلِّف، مِنها الطَّمعُ، ومِنها الشَّوقُ، ومِنها الشَّرابُ، ومِنها الطَّربُ، ومِنها الغَضبُ"**[1]، ولا يختلف الأمر في الشعر المعاصر، بل وربما هو أشدُّ طرقا لهذه الظاهرة من الشعر القديم، وذلك **"بسبب ما يكتنف هذا العصر من همومٍ وتناقُضاتٍ تكادُ تشمل كلَّ الميادينِ والمجالات، حيث يَجِدُ الشعراء انفُسهم إزاء واقِعِهِم الاجتماعي المَعِيش وقد تقاذفتهم هموم الحياة اليومية فينزعون إلى التعبير عن آمالهِم وآلامِهِم بِكلِّ غضبٍ وسَخَطٍ، ومن ثم تُولَدُ إبداعاتهم الشعرية متأجِجَةً بِنيرانِ الثورة والرفض"**[2]، فشكَّلت بذلك ظاهرة الغضب والثورة والرفض أشكالا تعبيرية ينتقد من خلالها الشَّاعر الواقع السائد، أو الوضع المُتمَرد عليه، وهذا ما نستشفه تماما من سلسلة الصور التشبيهية البليغة الواردة في رباعية (مواكِب الثُّوار)، حيث عبرت عن رفض الشَّاعر وغضبه، يتلوه

[1] ــ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تقديم الشيخ حَسن تميم، مراجعة: مُحَمَّد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، ط 03، بيروت، 1987، ص 03.

[2] ــ مُحَمَّد سعيدي: الرفض في الشعر العربي، مجلة الأثر في الأدب واللغات، جامعة قاصدي مرباح / ورقلة، الجزائر، العدد 07، ماي 2008، ص 131

توعده (لن تبقى جراحي نازِفة / مواكب الثوارِ عادت / الكتائب زاحفة)، في تأكيدٍ منه على هذه النزعة الطاغية بشكلٍ جلي في رباعيته.

ورد التشبيه البليغ أيضا في رُباعية (رماد"[1]):

أَتْهَمْـــتُ فِيْهَـــا والهَـــوى إنجَـــادُ والـــرُّوحُ تَـــذْوِي والزَّمَـــانُ رَمَـــادُ

وجَفَوْتُ ما احْلَولى وبِتُّ مَعَ الضَّنَى أَرْوِي حِكَايَـــةَ مَـــنْ جَفَـــاهُ رُقَـــادُ

فـــإذا المَـــرَارَةُ تَسْـــتَبِدُ بِخَـــافِقِي وإذا المَوَاجِـــعُ مُهْجَـــةٌ وفُـــؤادُ

تِـــلْكَ الحَيَـــاةُ أُكَادُ أُقْسِـــمُ أَنَّهَـــا لَيْـــلٌ ولَـــيْسَ لِفَجْـــرِهِ مِـــيْلادُ

يُشَبِّهُ الشَّاعر في عجز بيت الرباعية الأول الزمان بالرماد (الروح تذوي والزمان رماد)، وهو تشبيه بليغٌ، حيث حُذِفت الأداة ووجه الشبه، وقد جمع الشَّاعر في هذا التشبيه بين طرفين إحداهما مدرك عقلي (الزمان)، والثاني مدرك حسي (الرماد)، وقد ارتبطت هذه الصورة التشبيهية بما جاء قبلها وبعدها، **"ذلك لأن الصور تنبع من علاقات الألفاظ بعضِها ببعض، لأن اللغة ليست ألفاظا مفردة، وإنما هي مجموعة من علاقاتٍ تُعِيْن على فهم المعنى والوفاء بهِ"**[2]، ومن ثمة جاءت لِتُبَيِّنَ موقِف الشَّاعر من الحياة، وهو الذي بلغ من العمر سنواتٍ متقدمة، فراح ينفي عن نفسه أي اهتمام أو أي أطماعٍ له فيها، (وجفوت ما احلولى وبِتُّ مع الضنى أروي حِكاية من جفاهُ رُقادُ)، فبدا متحسرا غارقا في تلك الهموم والأمراض التي تواجهه بها الحياة، فلا يحصد منها غير المرارة والألم (فإذا المرارة تستبِدُ بِخافِقِي وإذا المواجِعُ مُهْجَةٌ وفؤادُ).

فلم يكن هذا المنجز الرباعي سوى تعبيرا صادقا عما عاشه الشَّاعر في حياتهِ، ومعاناته في غياهبِ الاغتراب، ما رسخ عنده نظرة سوداوية قاتمة للحياة، تجلت بوضوح في صيغة التشبيه التي حملها البيت الأخير من الرباعية (تلك الحياة أكاد أقسم أنها ليلٌ وليس لفجرهِ مِيلادُ)، فالليل هنا رَمزٌ

[1] ـــ أحمد القدومي، ص127.

[2] ـــ علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، 1996، ص 41.

للمعاناة والبؤس، وأما الفجر فكان دائما رمزا للأملِ والتحرر وللحياة بصفة عامة، والمعدمة في هذا التشبيه، فتلك النظرة السوداوية جعلت القدومي **يُسْقِطُ ما بِداخله على الطبيعة فحول كل شيء فيها إلى ظُلمةٍ قاتمة، إنه إحساسٌ قوي بِغُربة تُلازِمُهُ**[1]، غربة الوطن البعيد عنه، وغربة الحياة التي أجفت عنه كل ملامِحَ الفرحِ.

2.1_ الصورة الاستعارية في رباعيات أحمد القدومي:

الاستعارة رُكنٌ من أركان علم البيان، وأحد أوجه الصورة البيانية، التي تعتبر ركيزة فنية في الممارسة الشعرية، والصورة الاستعارية من ناحية القيمة الفنية في المنجزات الشعرية هي أعلى مرتبة من الصورة التشبيهية، وأبلغ منها مجازا، وأعمق انزياحا وعدولا، فإذا كنا قد رأينا أن القيمة الجمالية للصورة التشبيهية تَزدادُ كلما تم التخلي عن رُكن من أركان التشبيه (الأداة، وجه الشبه، أو التخلي عن المشبهِ مع الإبقاء على الأداة، أو التخلي عن الأداة ووجه الشبه معا...الخ)، فإن الاستعارة **"هي: أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مُدَّعِياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخصُ المشبه به"**[2]، هذا فضلا عن عدم وجود الأداة في الصورة الاستعارية.

1.2.1_ الاستعارة المكنية في رباعيات أحمد القدومي:

في الاستعارة المكنية يكون الطرف الثاني من الممارسة التشبيهية غائبا (أي المشبه به)، **"فهي صفة مميزة للضرب الثاني من الاستعارة الذي سماه القزويني الاستعارة بالكناية"**[3]، وهذا يتم بمقابلِ ترك قرينة تشير إليه، فنكون وفقا لهذا قد **"حذفنا المشبه بهِ وكنينا عنه أو رمزنا له بشيء يدل**

[1] _ ينظر: بن منوفي مُحَمَّد: الصورة اللونية في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة الأثر، العدد 20، جوان 2014، ص 19.

[2] _ يوسف بن أبي بكر السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، ط 01، بيروت – لبنان، 1403 هـ – 1983 م، ص 319.

[3] _ أحمد مطلوب وحسن البصير: البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم الالي والبحث العلمي، ط 02، العراق، 1999، ص 353.

عليه"[1]، فَتُعَرِّفُ به هذه القرينة، وتكون سبيل القارئ للكشف عن المدلولات العميقة الناتجة عن هذا التغيير الأسلوبي الحاصل على مستوى التركيبة التشبيهية الأساسية.

يَنْتَبِهُ المتأمل في رُباعيات أحمد القدومي إلى الأهمية الكبيرة التي أولاها الشَّاعر للاستعارة المكنية في التشكيل التصويري، فقد وظفها بشكلٍ كثيف، وذلك لقدرتها البلاغية الكبيرة في الإخفاء والكشف معا، **"وهي التي ترتبط بالمفهوم، ولا تحيل على العالم الواقعي إلا بعد تأويلٍ معين"**[2]، وهو ما أسهمَ في إضْفِاء جزالة على أسلوبه في كتابة رُباعياتهِ، فأكتسب بُعداً جمالياً راقياً.

من صور الاستعارة المكنية في دواوين الدراسة ما نجده في رُباعِية (لا غَيْثَ[3])، يقول القدومي:

لا غَيْـثَ فِي صَمْـتِ احْتِبَـاسِ الشَّـوْقِ فِي سُحُـبِ الهَـوى

واللَّيْـــلُ يَـــأْبَى أن يَبُـــوحَ بِـــما أَسَرَّ ومَـــا حَـــوى

فـــإلامَ تَحْمِلُـــنِي المَوَاجِـــعُ صَـــوْبَ شَـــطْآنِ الجَـــوى

فَهَـــلُمَّ يَا قَـــدَرِي إلَيَّ فـــإنَّ عُمْـــرِي قَـــدْ ذَوَى

في السطر الثاني من الرباعية نُلْفِي القدومي يشبه الليل بالإنسان الذي يكتم الأسرار وما يجول في خاطره (والليل يأبى أن يبوح بما أسرَّ وما حوى)، فتم تصريح المشبه وهو (الليل)، وحذف المشبه به وهو (الإنسان)، وترك قرينة تدلُّ عليه وهي (البوح أو كتمان السر)، وقد لجأ الشَّاعر في هذه الممارسة الاستعارية إلى الاستعانة بتقنية التشخيص **"الذي ترتفعُ فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان**

[1] ـــ مُحَمَّد مصطفى هذارة: في البلاغة العربية علم البيان، دار العلوم العربية، ط 01، بيروت – لبنان، 1989، ص 70.

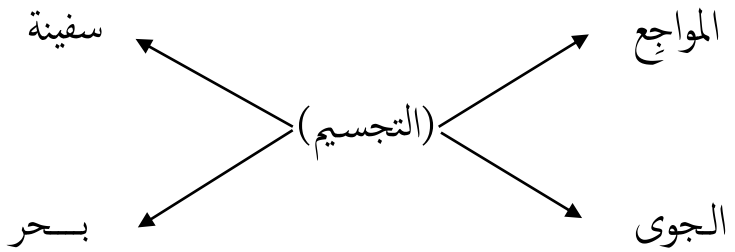
[2] ـــ صلاح الدين صالح حسنين: توليد الاستعارة البلاغة والدراسات البلاغية -1- مفهومات بلاغية، أعمال المؤتمر الدولي الرابع للنقد الأدبي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص 191.

[3] ـــ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 127.

مستعيرة صِفاته ومشاعِره"[1]، فجعل الشَّاعر ليله شخصا مهموما يحاصِرهُ الحزن ويُثقله الأسى في تصوير عميق للحالة النفسية للشاعِر الذي استبدت به الوحدة وقهره القدر.

في السطر الثالث أيضا يوظف الشَّاعر الاستعارة المكنية في قولِه: (فإلام تَحْمِلني المواجع صوب شطآن الجوى)، يشبه الشَّاعر المواجع بالسفينة والجوى بالبحر، فذكر المشبه وهو (المواجع / الجوى) وحذف المشبه به (السفينة / البحر) على التوالي، وترك قرينة واحدة تدلُّ على المشبه به المحذوف في الصورتين وهي (الشطآن).

أما في الصورة الأولى فنجد الشَّاعر قد لَجأَ هذه المرة إلى تقنية أخرى هي (التجسيم) والمقصود بها **"إضفاء الماديات على ما هو مجرد"**[2]، وهذه التقنية مرتبطة (إلى جانب التشخيص) ارتباطا وثيقا بالصورة الاستعارية، لكن التجسيم أو ما يُعرف أيضاً بالتجسيد إنما يختصُ فقط بالأمور غير المحسوسة (المدركة عن طريق العقل فقط)، أي تصوير ما هو شعوري أو معنوي في قالب ماديٍ حسي، فتجعله أمر محسُوساً مُجسما، وهو ما نتلمسه في التركيبة السابقة حين أحال الشَّاعر المواجع إلى سفينة يُسائِلها موعد الرسو على شطآن الجوى، لتأتي الصورة الشعرية ملخصة كالآتي:



لجأ الشَّاعر أحمد القدومي إلى هذه التقنية لأنها تمكنهُ **"مِن التعبير عن المعنويات في قالب مادي محسوس، بحيث تكون قريبة الفهم للقارئ فالشيء المحسوس بطبعهِ أقرب إلى الفهم من المعقول"**[3]

[1] ـــ عزوز زرقان: الصورة الفنية في الشعر الاستصراخي الاندلسي (الصورة الاستعارية أنموذجا)، مجلة الأثر، العدد 14، جوان 2012، ص 63.

[2] ـــ مجدي وهبة وكامل المهندس، 315.

[3] ـــ عبد القادر علي زروقي: صور التجسيد والتشخيص في شعر "مُحَمَّد بلقاسم خمار"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد 09، العدد 04، تامنغست -الجزائر، 2020، ص ص 339 – 340.

فساعده هذا التبادل بين ما هو عقلي وما هو حِسي في نقل تجاربهِ بشكل دلالي أعمق، وتشكيل جمالي أرقى، حَقَّقَ من خلالها منجزهُ الشعري المشاركة الانفعالية للقارئ، لأنها تسهِم في تقريب مدلولاتِها إلى الذهن، فتكون مستصاغة الفهم والإدراك.

ترسم مجموع الصور المكنية الواردة في هذه الرباعية صورة كلية لرحلة الشاعر في الحياة، وهي رحلة مظلمة يبحرُ فيها نحو المجهول، مكابداً لعنة الاغتراب ولهفة الشوق، فتتلاشى أحلامه وطموحاته التي هدَّتها كثرة المحن.

من الأمثلة الأخرى عن الاستعارة المكنية في رباعيات القدومي نقف عند ما جاء في رباعية (الأثافي[1])، فيقول القدومي:

قَالَــتْ: أتَــذْكُرُ عَهْــدَنَا المَنْفِــيَّ في وَحْيِ النُّجُــومْ

ومَصِــيْرُنا الغَــافِي عــلى نَجْــوى الأثَافِي والرُّسُــومْ

والقَلْــبُ يُقْسِــمُ أنَّــنِي بُــؤسٌ تَقَاذَفَــهُ الهُمُــومْ

إنَّ السَّــمَاءَ وإنْ صَــفَتْ سَــتَجُودُ يَوْمــاً بِالغُيُــومْ

لو تأملنا السطر الأخير من هذه الرباعية (إن السَّماءَ وإنْ صفت ستجود يوما بالغيوم) لوجدنا أن الشَّاعر قد جمع بين السماء والإنسان وجعلها يشتركان في صفة الجود وهي صفة يختص بها الانسان وحده دون غيره من المخلوقات الأخرى، لكن هذه المُشابهة غَيَّبَ فِيها الشَّاعر الطرف المختص بهذه الصفة (أي الانسان)، فعمِد إلى ذِكر المشبه (السماء)، وحَذَفَ المشبه بهِ (الانسان) مع تركه لقرينة دلت عليه وهي (صفة الجود) وهذا على سبيل الاستعارة المكنية، ونلاحظ أنه استعان في تشكيلها مرة أخرى بأسلوبِ التشخيص، إذ يُمارِسُ الشَّاعر من خلاله **"قُدرتهُ على تخيل الحياة فيما لا حياة فيه وعلى إكساب الجمادات أو قوى الطبيعة أو المعاني شخصياتٍ، بمعنى أن يتخيلها**

[1] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 110.

أشخاصاً أحياء قائمين بأنفسهم"[1]، حيث جَعَلَ مِنَ السَّماء كائنا عاقِلا، متفاعلا ومتجاوبا، تماما مثلما هو الإنسان والحقيقة أن هذه التقنية التصويرية ترتبط بشكل كبيرٍ مع الاستعارة المكنية، وقد تكون من بين أبرز مؤشرات اكتشافِها والتعرف عليها.

إذا عدنا إلى باقي أسطر الرباعية فسترشِدنا هذه التقنية التصويرية إلى الوقوف عند استعارات مكنية أخرى قد لا ينتبه إليها القارئ بحكم أنها تأتي في سلسلةٍ مُتتابعةٍ ومتداخلة ومتكاملة يتجلى ذلك مثلا في قوله: (ومَصِيْرُنا الغَافِي على نَجْوى الأثَافِي والرُّسُوم)، فالشَّاعر يُشبِهُ المصير (وهو مدركٌ عقلي)، بالإنسان الذي يغفو أو ينام، وكذلِك هو الحال في تشبيهه للأثافي والرسوم بالإنسان الذي يحمل سرا ما في نفسه، فجاءت الصورتين متداخلتين ومتكاملتين، ذُكِر فيهما المشبه (المصير / الأثافي والرسوم) وحذف المشبه به المشترك بينهما وهو (الإنسان)، مع الإبقاء على قرائن دالة عليه (الغافي نجوى)، فشخَّصَ الشَّاعر (المصير) وهو مدرك عقلي غير حسي وجعل له بعدا إنسانيا، كذلك جعل للأثافي والرسوم هذا البعد من خلال إلصاق صفة (النجوى/السر) بِهما، **"فامتزجت الصورتان في صورة واحدة قد تشكلت من عنصرين مختلفين في الصفة والقيمة"**[2]، فأفاد بذلك في تشكيل الصورة الاستعارية ــ ومن ثمة النص الشعري ككل ــ من خلال القيمة الايجازية (الايجاز) في استخدام الدوال، والقيمة التكثيفية في نقل المدلولات، فضلا عن القيمة الجمالية التي يكتسبها النسيج الشعري لكونه ضربا من ضروب العدول اللغوي.

2.2.1_ الاستعارة التصريحية في رباعيات أحمد القدومي:

على عكس الاستعارة المكنية تأتي الاستعارة التصريحية، **"وهي ما يُصَرَّحُ فيها بلفظِ المشبه به أي ما حذف منها المستعار له، وذكر المستعار منه "**[3]، فلا يكون من أركان الممارسة التشبيهية إلا تَصريحٌ بالمشبه بِه، ولازمةٌ تدل على المشبه دون أن يتم ذِكرُهُ، ولِهذا سُميت بِالاستعارة التصريحية.

---

[1] _ مُحَمَّد النويهي: ثقافة الناقد الأدبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط 01، القاهرة – مصر، 1949، ص ص248 - 249.

[2] _ عبد السلام جغدير، ص 271..

[3] _ سعاد عطاء الله: جماليات الاستعارة في سورة الزمر، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، جامعة العربي التبسي، تبسة، المجلد 01، العدد 04، ديسمبر 2014، ص 179.

وظف الشَّاعر أحمد القدومي الاستعارة التصريحية في رباعية (سأعود[1]) حيث يقول فيها:

سَـــأعُودُ عَتْمَـــةَ كُلِّ لَيْـــلٍ في تَبَاشِـــيْرِ النَّهَـــار

سَـــأعُودُ مُتَقِـــدَ الفُـــؤادِ ومُهْجَـــتِي نُـــوْرٌ ونَارْ

وظف الشَّاعر في السطر الأخير الاستعارة التصريحية، فجاء التصريح بالمشبه به على مرتين متتابعتين؛ الأول هو (النور)، والثاني هو (النار)، ولم يتم ذِكر المشبَه ألا وهو الأمل، والخلاص فشكَّلَ لنا الشَّاعر صورة استعارية **"فاقت فيها دلالة المشبه به المشبه"**[2]، فالنور وما يحِيلُ إليه من تجدد الحياة والإقبال عليها، ومن الصفاء، والشعور بالاستقرار والطمأنينة، والرغبة في العطاء، كلها جعلت منه دالا مُعَبِرًا عن الأملِ الذي يحذو الشَّاعر في عودته إلى الوطن الذي اغترب عنه بفعل الاحتلال، أما النار فقدت جاءت كمشبهٍ بهِ لمشبه محذوف هو الخلاص والطُهْر؛ **"فالنارُ إذ تغسِلُ التاريخ أو الذات من أدرانِها، ومن ظلال العار أو الانكسار، تقتاتُ مِن ذاتها وتصقِل مرآتها صورة وواجهة لميلادٍ جديد...، وأعظم ما يمكن أن تَلِدهُ النار التهاب دافق بالحيوية والعطاء حيث تُزهر شجرةُ حُلمٍ واعِدٍ ولاغ"**[3]، فقد جاءت هذه الصورة لتحيل إلى رغبة الشَّاعر في تجاوز آلامِهِ وعذاباتهِ وأن يعود حامِلا مشعل الأمل والحياة، فيبدد بنوره عتمة الواقع، وتطهر ناره دنس وأدران المحتل الصهيوني في بلادِه.

كما نجد الشَّاعر أحمد القدومي يستخدم الاستعارة التصريحية بِشكل أعمق دلالة في رباعية (اقرأ[4])، فيقول في مطلعها:

الثَّـــورُ يَـــزْأرُ والأُسُـــودُ تَخُـــورْ ورَحَى الزَّمَـــانِ عَـــلى الأنَامِ تَـــدُورْ

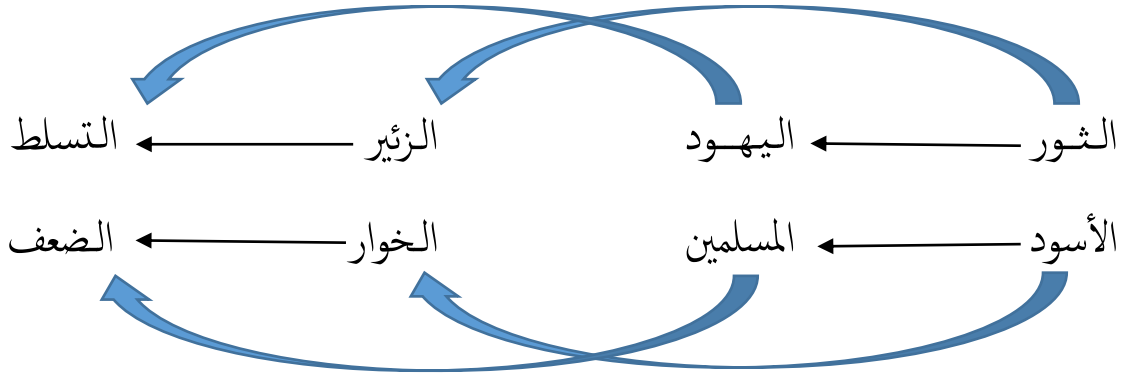
[1] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 08.

[2] _ عبد السلام جغدير، ص 280..

[3] _ سعيدي المولودي: مجلة علامات، العدد 20، المغرب، 2003، ص 92.

[4] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 18.

يحتوي هذا البيت على صورتين متداخلتين ومتكاملتين من الاستعارة التصريحية، ففي محاولته لنقل الواقِع الذي آلت إليه الأمة العربية في ظل التسلط اليهودي عليها يجنح الشَّاعر إلى إسقاط هادين المشبهين من صُورَتهِ (اليهود / المسلمين)، ويصرح بالمشبه به فقط (الثور / الأسود)، فقابل اليهود بالثور، والمسلمين بالأسود، ومن هنا تولدت الصورة الاستعارية الثانية، وهي الزئير بصفته مشبها بهِ لمشبه محذوف هو التسلط، والخوار كمشبهٍ به لمشبه محذوف هو الضعف والتبعية، وعليه تتلخص عندنا الصورتين الاستعاريتين التصريحيتين وفقا للمخطط الآتي:



احتوت هذه الاستعارة التصريحية نوعا من السخرية تِجاه اليهود، الذين شبههم بالثور الذي يزأر فمنذ القديم سيق اليهود إلى حتفهم كما تساقُ الثيران إلى ذبحها، حيث **"تعاملت أوروبا بقسوة مع اليهود في العصور الوسطى، وأمرت بحرق هياكلهم"**[1]، ثم إنَّ ما فعله هِتلر يبقى أكبر دليل على مقتِ هؤلاء وذلك لِما عرفوا بِهِ من ظُلمٍ ومكرٍ وخديعة، فكيف صار لهم اليوم زئير!؟

هذا بالضبط ما تقره الرباعية في كلية هذه الاستعارات التصريحية الجزئية، حيث تلخصُ انقلاب المفاهيم وانعكاس القوى بين المسلمين واليهود، فاليهود الذين لم يُسمع لهم صوت على مر التاريخ قد انقلبوا على أمة الإسلام والحضارة، فاستحكموا في الأرض وابتغوا فيها فسادا، بمقابل ذلك صار المسلمون يعيشون الذل والخوف.

من هنا يكون القدومي قد أبدع في رسم صورته الاستعارية التي جمع فيها بين دوالٍ متباعدة المدلولات، لكنه استطاع أن يُولِدَ منها صورة شعرية بليغة، ويصب هذا في صميم ما أقره ريشاردز

[1] ــ عبد الرزاق رحماني: صور المحتل في شعر عبد العزيز الرنتيسي، مجلة مقاليد، المجلد 06، العدد 03، شوال 1441 هـ / جوان 2020 م، ص 21.

بقوله: **"عندما يوضع شيئان مع بعضهما بعيدين أصلا، فإن الانفعال المتولِد يكون أكبر"**[1]، فكلما ابتعدت المسافة بين طرفي التشبيه زاد عامل الشعرية في الاستعارة المُشَكلة.

3.1_ الصورة الكنائية في رباعيات أحمد القدومي:

تُعَدُّ الكناية واحدة من أوجه المجاز، وضربا من ضروب البلاغة التي يجنحُ فيها الشَّاعر إلى أسلوب التلميح بدل التصريح في طرح المعاني، **"ولعل ما يميز الكناية هذا الخفاء العجيب الذي يُصور المعاني، ويبرزُها في أفخم تعبير، وأبدع صورة حتى غلب عليها، ومن أجلهِ سُميت، قال السكاكي: وسمي هذا النوع كناية لما فيه من إخفاء وجه التصريح"**[2]، ولقي هذا الوجه البياني استحسان الشعراء قديما وحديثا، إذ كانت ملاذهم في التعبير عن مختلف ما تختزنه ذواتهم من آراء، وما تكتنزهُ من خلجات وعليه كانت الكناية أحد أساليب المناورة اللغوية، التي يُحقق من خلالها الشَّاعر تنفيسا عن مشاعره، وتحقيقا لغايته.

1.3.1_ الكناية عن موصوف:

لا يُصرحُ في هذا النوع من الكناية بالموصوف بطريقة مباشرة، فيتم العدول إلى ذكره باسمٍ يحيلُ إليه، أو عن طريق **"ذكر صفة أو صفات مُتعددة من صفاتِهِ، تُمكِنُ السامع من فهم مقاصِدِ المتكلم"**[3] ونجد الشَّاعر موظفا لهذا النوع من الكناية في عدد من رباعياتهِ الشعرية، نذكر منها رباعية (شهر الخير[4])، التي يقول فيها:

---

[1] _ يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الابعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، ط 01، عمان – الأردن، 1997، ص 11.

[2] _ بشير كحيل: الكناية في البلاغة العربية، مكتبة الآداب، ط 01، القاهرة، 1425 هـ / 2004 م، ص 01.

[3] _ زينب بن قيراط وعبد السلام شقروش: الكناية عند ابن سنان الخفاجي (قراءة في ضوء المنهج التداولي)، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 13، العدد 02، 15 – 09 – 2021، ص 433.

[4] _ أحمد القدومي: كنتُ احتالا، ص 57.

شَـهرٌ أطَـلَّ بِـكُلِّ مـا في الكـونِ مـن كَـرَمٍ وجُـودْ

وتبَتُّـــلٍ وتِـــلاوةٍ للذكْـــرِ يَتْلُوهـــا السُّـــجُودْ

وبِطَاعَـةٍ بِصِـيَامِ شَـهْرِ الخَـيْرِ لَـيْسَ لهَـا حَـدَّودْ

وحَـــلاوةُ الإيمَـــانِ عَمَّـــتْ كُلَّ أرْجـــاءِ الوُجُـــودْ

يُكني القدومي في هذه الرباعية شهر رمضان (بشهر الخير)، فيبتعد في توصيفه عن الأسلوب المباشِر إلى الأسلوب غير المباشِر، وقد جاءت هذه التكنية ليُخبِر من خلالها عن فضل هذا الشهر العظيم وقداسته، فنجد الشَّاعر ابتداءً من مطلع الرباعية **"يُباشِر بتمجيد الشهر الكريم (رمضان) مُعَدِدًا ما فيه من مميزات فريدة من نوعِها لا تكون لغيره من الأشهر الأخرى"**[1]، وهو ما توضِحه الكثير من التراكيب (أطلَّ بِكل ما في الكون من كرمٍ وجود / وتبتل وتلاوة للذكر يتلوها السجود / وحلاوة الإيمان عمَّت كل أرجاء الوجود)، وقد ورد أن النبي ﷺ كان إذا جاء رمضان **"يُقبِلُ على الناس بوجهه فيقول: أيها الناس إنه إذا استهل شهر رمضان فُتِحت أبواب السماء وأبواب الجنان وغلقت أبواب النار، وسلسلت الشياطين، وكان لله عز وجل عند كل فِطر عُتقاء من النار، ونادى منادٍ كل ليلة: اللهم أعطِ كلَّ مُمْسِكٍ تلفاً وأعطِ كلَّ منفِق خَلفاً"**[2]، فهذا الشهر هو شهر العتق من النار وفيه ليلة خيرٌ من ألف شهر هي ليلة القدر، كما وأنه قد خص الله تعالى الصائمين ببابٍ في الجنة لا يدخل منه أحد غيرهم يسمى باب الريان، وغير هذه الأمور في عظمة هذا الشهر كثير.

تأتي هذه الكناية عن شهر رمضان الكريم وما انطوت عليه من تبيانِ للقيمة العقائدية والنفسية للمسلمين تحت إطار جوامع الكلم، **"وهي ملكة يُقتدر بها على ايجاز اللفظ مع سعة المعنى بنظمٍ لطيفٍ لا تعقيد فيه، يعثر الفكر في طلبه ولا التواء ايجاز الذهن في فهمهِ، فما من لفظةٍ تسبق فهمها**

[1] ـــ منى جميات: أثر الفكر العقائدي في الشعر الثوري عند أحمد سحنون، مجلة روافد، المجلد 02، العدد 01، جوان 2018، ص 28.

[2] ـــ عبد الرحمن حمادو الكتبي: جزء فيه مجلس من أمالي الشيخ الزاهد أبي بكر مُحَمَّد بن الحسين ابن فنجويه الثقفي في فضلِ رمضان، مجلة العصر، المؤسسة الوطنية للمنشورات الإسلامية، المجلد 01، العدد 01، 20 ماي 2018، ص 37.

إلى الذهن إلا ومعناها أسبق إليه حتى صار ما تكلم به كثير المعاني قليل الألفاظ"[1]، فقد استطاع القدومي بقليل من الدوال أن يعكس الكثير من الدلالات وهذا لبراعته في استثمار الأساليب البلاغية والأوجه المجازية والضروب الأسلوبية في نسج الصور الشعرية الخاصة بهِ.

من الرباعيات التي عمِد فيها القدومي لاستخدام الكناية عن موصوف نجد أيضا رباعية (يا نار[2]) إذ يقول:

يـا نـارُ كُـوني ألـفَ نَارٍ واحْـرِقِي دَنـسَ اليَهُـودْ

يـا نـارُ كُـوني جَـمْرَةً بِـقُلُوبِ أَحْفَـادِ القُـرُودْ

يا نار لا تـذَري مـن التَّلمـودِ حرفـا في الوجـود

فـالريح تجـأر والفـوارس تَشـتهي خَفَـقَ البُنـودْ

يعبر الشَّاعر في هذا المقطع عن شدة غضبه من الجرائم التي يقوم بها المحتل الصهيوني في حق الشعب الفلسطيني الأعزل، وقد جاء تعبيره عنها في عدة مقاطع من الرباعية، ولعل أبرزها تلك الصورة الكنائية التي حملتها التركيبة اللغوية (أحفاد اليهود) والمقصود بهذه الكناية هم (اليهود)، وهي كناية عن موصوف، التي تأتي بمعنى أن **"يُطلب بها نفس الموصوف، والشرط هنا أن تكون الكناية مختصة بالمكنى عنه لا تتعداه، وذلك ليحصل الانتقال منها إليه"**[3]، أي أنها ترتبط بهِ وحده سواه حتى يقترن ذكرها باستحضارهِ فقط، دون أن يشاركه طرف آخر.

تُحِيلنا الصورة الكنائية (أحفاد القرود) إلى قول الله عز وجل في الآية (65) من سورة البقرة **{وَلَقَدۡ عَلِمۡتُمُ ٱلَّذِينَ ٱعۡتَدَوۡاْ مِنكُمۡ فِي ٱلسَّبۡتِ فَقُلۡنَا لَهُمۡ كُونُواْ قِرَدَةً خَٰسِـِٔينَ ۝٦٥}**[4]، إذ يخاطِب الله

---

[1] ـــ عبد الرحمن بلحنيش: وقفات مع بلاغة النبي ـــ ﷺ ـــ دراسة بلاغية تحليلية، مجلة الصوتيات، المجلد 20، العدد 02، شعبان 1439 / أفريل 2018 م، ص 456.

[2] ـــ أحمد القدومي: كُنتُ احْتِالاً، ص 136.

[3] ـــ عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د ط)، بيروت، 1985، ص 215.

[4] ـــ سورة البقرة، الآية 65.

تعالى في هذه الآية معشر اليهود، حيث يدعوهم إلى التدبر فيما حل بأهلِ القرية حين مخالفتهم أمر الله، وتعظيمهم ليوم السبت وتحايلهم على أمر الله، فمسِخهم إلى قِردة، ولعل الشَّاعر أحمد القدومي قد وقف على هذه المرجعية القرآنية في تكنيته لليهود (بأحفادِ القرود)، وذلك أن جرائمهم لا تختلف عن فعل أهل القرية، وأنهم قد عاثوا في أرضِ فلسطين فسادا.

من هذا المنطلق نجد القدومي في رباعيته هذه **"مُعيرا اليهود بقصة مسخهم إلى قرود، ومذكرا إياهم بماضيهم الأسود، ومخالفتهم عقيدة دينهم"**[1]، ويبطل زعمهم بأنهم شعب الله المختار، وأن العرب أو المسلمين بشكل عام أقل منهم شأنا منهم، فبلجأ في ذلك إلى أساليب التذكير والتحقير والتحذير ومن هنا تتجلى القيمة الفنية للأسلوب الكنائي، أي **"أن يُريد المُتكلِم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوعِ له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"**[2]، فلا تكون تلك المعاني سوى إشارة وتحفيز للقبض على المقاصِد الحقيقية التي تُخفيها وهنا يتن الانتقال من مرحلة استقراء الدلالات السطحية إلى مرحلة اكتشاف الدلالات العميقة (غير المصرح بها).

2.3.1_ الكناية عن صفة:

الكناية عن صفة نوعٌ آخر من أنوعِ الكِناية والتي **"يُطلب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية كالجودِ والكرمِ والشجاعة وأمثالِها"**[3]، فيأتي الشَّاعر في هذا النوع من الكناية باستحضار صِفَةٍ معينة، ولكنها ليست المقصودة في كلامهِ، وإنما يقصد من ورائِها صفةً أخرى تتخفى في سياق المعنى، ورباعية (سواء[4]) من النماذج التي تمَثِلُ لهذا النوع من الكناية، إذ يقول القدومي:

---

[1] _ ميساء تحسين مصطفى قط: صورة اليهود في شعر العصر المملوكي الأول (648 هـ - 784 م)، أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجيستر في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، 2013، ص 88.

[2] _ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: مُحَمَّد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، ط 01، دمشق، رجب الفرد 1428 هـ - آب (أغسطس) 2007 م، ص111.

[3] _ عبد العزيز عتيق، ص 212.

[4] _ أحمد القدومي: البتول، ص 119.

صِـفْرَ اليَـدَيْن أعُـودُ مِـن زَمَـنِي وأحْلامِـي هُـراءْ

مُـتَرَجِّلاً عـن كُلِّ وَهْمٍ، أعْـتَلِي عَـرْشَ الفَنَـاءْ

فِي التِّيْـهِ أبْـدَأُ أنْتَهِـي والمَجْـدُ فِي دَرْبِي غُثَـاءْ

مَـوْتِي وسَـاعَة مَـوْلِدِي يَا رَبِّ إنَّهُمَـا سَـواءْ

تُحيط بالذات الشَّاعرة في هذه الرباعية مشاعِر اليأسِ والانكسار نتيجة التيه الذي تعيشه تيهٌ لم تعد ترى له مخرجا وأحلاما ليس إليها سبيلا، فجاءت رباعيته مشحونة بألوان الاستسلام والهزيمة، ولعل الكناية التي جاءت في مفتتح رباعيته خير دليل على هذا (صفر اليدين)، وهي كناية عن صفة الفشل في تحقيق ما كان يطمحُ إليه، فأصبح مكبوح الحلم، ملجوم الأملِ، حتى تساوت عنده الحياة والموت (موتي وساعة مولدِي يا ربِّ إنهما سواء). وبهذا فإن نزوع الأدباءِ عموما والشعراء على وجه الخصوص في تشكيل صورهم الشعرية إلى **"المجاز وما يتفرعُ عنه من صورٍ فنية، هو اعتقادٌ منهم أنه أهم وسيلة تُمكِنهم من نقل تجربتهم الشعورية وأحاسيسهم وأفكارِهم التي يريدون أن ينقلوها لجمهور الناس"**[1]، وما الكناية إلا ضرب رفيعٌ من ضروب هذا المجاز المرغوب.

كذلك يقول الشَّاعر في رباعية (اشربوا[2]):

قَـالوا: تِـأَسَّ بِنَسْـحِ شِـعْرِكَ فِي مُـنى فَـتْحٍ قَرِيـبْ

واسْـكُبْ سُمُـوَّكَ فِي سُـطُوْرِ العِشْـقِ والغَـزَلِ المُـذِيْبْ

وكُـنِ الأَلِيْـفَ كُـنِ الخَفِيْـفَ فَأَنْـتَ تَعْـرِفُ "تَـلْ أَبِيْـب"

قُلْـتُ: اشْرَبُـوا كأسَ الهَـوَانِ فَـكُلُّ مُرْتَقَـبٍ قَرِيْـبْ

[1] ـــ بشير كحيل، ص 262..

[2] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 72.

في هذا المقطع يعرض الشَّاعر نوعا من الحوار الشعري بينه وبين المحتل الصهيوني، الذي يُكلمِه بصيغة الجمع الغائب (قالوا)، في حين يتكلم هو بِلسانِ الأنا المفرد (قلت)، وقد ورد في هذا الحوار كنايتين عن صفتين متباعدتين ظاهريا ومتلازِمتان ضمنيا، الأولى في سطر الرباعية الأول (تأسَّ بِنسج شعرك في منى فتحٍ قريبْ)، إذ تحمِلُ هذه التركيبة اللغوية كنايةً عن صفة السُّخرية والاستهزاء التي يوجهُها العدو للشاعر، فيقولون بأن ما يزعمه في شعره حول الفتح القريب ليس إلا هراء لن يتعدَ حدود الشعر، وأن لا وجود له في الواقع، فيكلموه بنبرة استهزاء أن تصبر في شعرك بهذا الفتح وهذه الأمنية التي لن تتحقق.

أما الكناية الثانية فهي التي تتبلور في سطر الرباعية الثالث، (كنِ الأليف كن الخفيف فأنت تعرف تل أبيب)، إذ تحمل هذه التركيبة كناية عن صفة البطش التي يُعرف بها اليهود، فيوجهون كلامهم للشاعر بأن يُهذب ألفاظه وينقص من حدة نبرته في حديثه عنهم، فهو في رأيهم أدرى ببطشهم وبما يمكن أن يقوموا به وكيف يمكن أن يكون ردهم عليه، ويتضح فعليا أن الصوت الشعري لأحمد القدومي قد لقي مداه وحقق صداه ازعاجا للمحتل الصهيوني، فهو شاعرٌ من الشعراء المعاصرين الذين **"تفاعلوا مع القضية الفلسطينية، فحين عجزت مؤتمرات السلام وجلسات حل القضية صرخت آهاتهم وتفجرت خواطِرهم فترجمت أقلامهم الحلول الجذرية التي بدأت بتعرية الواقع المعيش"**[1]، يقول الشَّاعر أيضا في رباعية (غربة[2]):

واللَّيْـلُ عَـادَ ولَـنْ يَـزُولَ فَكُـلُّ أَيَـامِي حِـدَادْ

هِي غُرْبَـةٌ، نَارٌ تَلَظَّـى فِي العُـرُوقِ وفِي الفُـؤادْ

تحمل التركيبة اللغوية (والليل عاد ولن يزول فكل أيامِي حِداد) كنايةً عن صفاتِ الإحباط الذي استعمر نفسية الشَّاعر، والناتجة عن استسلامهِ للواقع **"المثقلِ بالمحن والمصائب والصراعات**

[1] ـــ لبنى لونانسة ومُحَمَّد زرمان: القضية الفلسطينية في شعر عبد الرحمن العشماوي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست – الجزائر، المجلد 10، العدد 05، 2021، ص 774.

[2] ـــ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص 120.

وهي صورة كلية غير قابلة للتجزئة وهي كناية عن صفة العجز والضعف والاستكانة"[1] فلم يأتِ التعبير عن هذه المشاعِر بأسلوب التصريح، وإنما أنزلها منزِل التكنية، التي أبعدتها عن التقريرية المباشرة فعمقت من دلالتها وشعريتها.

3.3.1_ الكناية عن تخصيص الصفة للموصوف (نسبة):

يُراد هذا النوع من الكناية **"إثبات أمرٍ لأمرٍ آخر أو نفيه عنه، أو بعبارة أخرى يُطلب بها تخصيص الصفة بالموصوف"**[2]، فذكر الصفة لا يجب أن يكون فيه إشارة مباشرة للموصوف، وإنما بطريقةٍ تستلزِمه فقط، وإلا فقدت الكناية معناها بالأساس، ومن الرباعيات التي تعد نموذجا على كناية النسبة رباعية (المارِد[3]):

يَا مــارِدَ الفَــتْحِ المُبِــينْ وقِصَّــةَ الحُــلُمِ الَجِميــلْ

كُــنْ جَــدْوَلا لِلحَــرْفِ للكَلِــماتِ للقَلْــبِ العَلِيــلْ

وكُــنِ ارْتِحَــالَ القَيْــدِ بَــوْحَ الــوَرْدِ في أرضِ الجَلِيــلْ

فــالأسْرُ وَشْمٌ للفخــارِ عــلى جَبِــيْنِ المسْــتَحِيلْ

يوظف القدومي في سطر الرباعية الثالث كناية النسبة عن أرض فلسطين، من خلال تركيبة (أرض الجليل)، وهي إحدى المقاطعات الفلسطينية التي يقبع جزءٌ كبير منها اليوم تحت السيطرة اليهودية، ولكن الشَّاعر في استخدامِهِ لهذه التركيبة في رباعيته لا يقصد منها الجليل في حد ذاتها وإنما الأراضي الفلسطينية المتعرضة لاستبداد اليهود، فما أرض الجليل إلا نسبة لأرض فلسطين، فيُظهر من خلال هذه الكناية عن ذلك الحلم الجميل، المتجسد في التبشير بالتحرر من قيود هذا الكيان **"فالشَّاعر المقاوِم يكون داعيا للاستقلال وهو يلتزم بقضايا مجتمعه وكثيرا ما يتطرق الشعراء إليه إثر**

[1] _ عبد السلام جغدير: ، ص 292.

[2] _ عبد العزيز عتيق، ص 217.

[3] _ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص 139.

الهموم والآلام التي تصيب قلوبهم"[1]، فما الشاعر إلا أبنٌ بارٌ بمجتمعه، يتفاعل ويتشارك معه كل همٍ أو فرح.

2__ الصورة الحسية في رباعيات أحمد القدومي:

يتجاوز مفهوم الصورة الحسية تلك الأساليب البلاغية القديمة التي تشتغل على مختلف صور المجازات، **"فإذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة فإن المفهوم الجديد يوسع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة __بالمعنى الحديث__ من المجاز أصلا فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب"**[2]، وقد تنشأ الصورة الحسية بعيدا تماما عن هذه التشكيلات، لتتوشم في جسد النص الشعري **"من خلال ذِكر الحواس، البصر والسمع والشم والتذوقِ واللمس، فتتمظهر للقارئ فكرة النص من خلال ذكر هيئة عناصِر المشهد أو ألوانه أو طعمه أو صوته"**[3]، من هنا تتشكل الصورة الحسية؛ بصرية، أو سمعية، أو شمية، أو لمسية، أو ذوقية.

كما يُمكن أيضاً أن تتشكل الصورة بالامتزاج بين حاستين أو أكثر، أو أن تتبادل الوظائف فيما بينها بما يسمى تراسل الحواس، مانحةً بذلك نسقا حِسّياً لما هو معنوي أو وجداني، فتكون أقرب لأن تتلقفها حواس المتلقي، **"فالحواس هي صلة الوصل بين الإنسان وما يحيط به. كل حاسة تنقل عن الواقع خاصة معينة. فإذا كان البصر ينقل عن الشيء شكله ولونه، والسمع ينقل الأصوات وما فيها من ترددات قوية أو ضعيفة، والشم ينقل الروائح المدغدغة منها والمنفرة"**[4]، والأمر نفسهُ بالنسبة للذوق في نقلِ للطعم الحلو والمر...الخ، واللمس في نقله لطبيعة الشيء ساخن، بارد، أملس خشن...الخ.

---

[1] __ علي خضري: مظاهر أدب المقاومة في الشَّاعر الفلسطيني يوسف الخطيب، مجلة اللغة العربية وآدابها، المجلد 07، العدد 01، جويلية 2017، ص 85.

[2] __ علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري -دراسة في أصولها وتطورها-، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.، بيروت، 1981، ص25.

[3] __ شيماء عثمان مُحَمَّد: الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، المجلد 36، العدد 01، 2011، ص68. (بتصرف).

[4] __ يوسف عيد: الحواسية في الأشعار الأندلسية، المؤسسة الحديثة للكتاب، (د.ط)، لبنان، 2003، ص07.

استثمر الشعر العربي المعاصر الصورة الحسية في تشكيله للصورة الشعرية، فألفينا الشَّاعر المعاصر يعبر في قصائده **"بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، كما يعبر بها عن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخِصٌ حي"**[1]، ومن هنا تتأتى أهميتها البالغة في التنسيق الجمالي للمنجز الشعري، لكونها تَسنح للشاعر أن يَرسم عن طريق الحواس أو وظائف أجهزة الحواس انزياحات أسلوبية بإشعاعات دلالية، **"بوصف الشَّاعر ميالا إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءهُ الحسية للقيام بمهمة الأداء، فيعيد تشكيلها وفق ما يتصوره من معانٍ ودلالاتٍ تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنها"**[2]، فتكون الصورة الحسية وسيلته في الخلق الدلالي والجمالي.

1.2__ الصورة البصرية:

ترتبط الصورة البصرية بحاسة البصر عند الإنسان، أي بكل ما تلتقطه العين، أو ما هو متعلق بها؛ وذلك لِكونها المنفذ الوحيد الذي تصل عن طريقه تلك الصور العينية إلى الذهن، **"وتعتمد الصورة البصرية على إدراك الأشياء ورؤيتها بأحجامها وأشكالها وألوانها وحركاتها وسكناتها، إلى جانب التأمل العميق المدرك للنظير والمماثِل وربطها بهِ، وتصويرها بصفاتها الداخلية والخارجية من خلال رؤية شعرية تستنبط الذات، وتُحسن تصوير انعكاساتها والتعبير عنها"**[3]؛ فتُساهِمَ بذلك في تشكيل صورٍ حسية مختلفة وإدراكاتٍ متعددة عند الإنسان.

لم يُغفِل الشَّاعر المعاصر هذه الدينامية التصويرية الإدراكية التي تبدأ من العين لتنتهي إلى الذهن فأخذ يُدْخِلها في تشكيل مبنى ومعنى قصائده وأشعارِه، عن طريق تحويلها من ديناميتها التصويرية

[1] __ سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ط 17، القاهرة، 1435 هـ – 2004م، ص 71.

[2] __ شيماء عثمان مُحَمَّد، ص69. (بتصرف).

[3] __ عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، القاهرة، 2006، ص230.

التي تكون فيها العين أشبه بالكاميرا، إلى دينامية صورية تكون فيها القصيدة هي الصورة، حيث تنشأ هذه الصورة عن طريق الاهتمام **"بالجانب السيميائي في عملية التشكيل الشعري، بما في ذلك الاهتمام باللون والحذف والبياض والمفارقة والوصف، وغيرها من التقنيات التي تشتغل في فضائها الذاكرة البصرية للشاعر، وتتحرك باتجاهِها الشهوة البصرية للمتلقي"**[1]، ويكون معيار اقتراب الشَّاعر من تحقيق شعرية الصورة البصرية أو بعده عنها هو مدى إجادته استخدام هذه التقنيات.

لا نبتعد كثيرا لنعود إلى دواوين دراستنا، وإلى الشَّاعر أحمد القدومي، الذي ألفيناه مُوَظِّفا وفياً للصورة البصرية في رباعياتهِ الشعرية، حيث اعتمدها وسيلة للبوح الشعري والشعوري، في مقاماتٍ وأغراضٍ عديدة، فيقول في رباعية (عَمَّ النُّور[2]):

هَـا قَـدْ أَطَـلّ الشَّـهْرُ عَمَّ النُّـورُ وانْجَابَـتْ ذُنُـوبْ

والكَـونُ أَشْرَقَ بالصِّـيَامِ وهَلَّلَـتْ كُلُّ القُلُـوبْ

والطَّـيْرُ سَـبَحَ خَاشِـعاً جَـوفَ الظَّـلامِ وفي الغُـرُوبْ

وَتَـكَادُ أفئِـدَةُ الـبَرَايَا مِـنْ تَضَرُّعِهَا تَـذُوبْ

تتشكل الصورة البصرية في هذه الرباعية من خلال تصوير الشَّاعر لعظمة شهرِ رمضان الفضيل فيجمع في تصويرهِ لهُ أدوات التشكيل البصري الفعلية والإسمية (أطل، أشرق، النور الظلام، الغروب) فكل هذه الدَّوال تستدعي في تكوين صورتها الحاسة البصرية بشكلٍ مباشر فالتركيبة (أطلّ الشهر) يقصد منها إطلالة هِلال شهر رمضان، والتي تتطلب رؤيته عينيا، وهو ما جاء في حديث رسول الله صلى الله (ﷺ) **"صوموا لرؤيتهِ وأفطِروا لرؤيتهِ فأكملوا عِدَةَ شعبان**

[1] ـــ المرجع السابق، ص230.

[2] ـــ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص60.

ثلاثين"[1]، ففعل الرؤية هنا يُجسد المتكأ البصري والمتمثل في ضرورة التجلي والانكشاف لعين المبصرِ، وبالتالي فقد حقق مُعطيات الصورة البصرية.

كذلك الأمر نفسه يحققه الفعل (أشرق)، حيث أنه فعل بصري مُدرَكٌ، ولو أن استخدام الشَّاعر لهذا المُدرك البصري كان **"أقرب إلى الصورة الايحائية والذهنية منها إلى الصورة الحسية لأن الشَّاعر يريد أن يُسخِر حواسه لنقل تجربته الشعرية بأبعادها الصوفية النفسية والعاطفية"**[2] ولأن القدومي قد ربط هذا الفعل الكوني البصري بفعل نفسي روحي هو الصيام، وقد كانت الصورة بليغة جدا أبانت عن التعلق الكبير والقيمة الروحية المقدسة التي تشغلها هذه الشعيرة الربانية في قلوب الشَّاعر وعموم المسلمين.

استطاع الشَّاعر بفضل إجادتهِ استخدام الدَّوال المُحِيلة لحاسة البصر وما يشيرُ إليها من أفعال أو أسماء أن يؤسس لتشكيل صوره الحسية البصرية، حيث اكتست من خلالها رباعياته الشعرية بعدا مميزا تمازج فيه البعد التخييلي بالبعد الواقعي، فيقول[3]:

لِغَــدِي احْتِفَــاءٌ بالحَنِــيْنِ وبَعــضُ أيَّامِ الشَّــبَابْ

وبِمُهْجَــةٍ تَهْفُــو إلى ذِكــرَى الطُّفــولَةِ والصِّــحَابْ

وبِدَمْعَــةٍ رَسَمَّــتْ عــلى الخَــدَّيْنِ آلامَ العَــذَابْ

لَيْــتَ الزَّمَــانَ يُعِيــدُنِي ألهُــو وأعْبَــثُ بالــتُّرَابْ

تتجلى في هذه الرباعية صورة حسية بصرية تُمثلُ نظرة الشَّاعر المتأرجحة بين أملٍ يراهُ مرتسِما على مُحيا غدهِ، وماضٍ لم يبقَ منه غير صورٍ لا تحمل من المعاني إلا الصفو والبعد عن الحزن

[1] _ البخاري: صحيح البخاري، المجلد الأول، دار البشرى، (د ط)، باكستان، 1437 هـ - 2016 م، برقم (1909)، ص 947.

[2] _ لخميسي شرفي: الصورة الشعرية الحسية تشكيلاتها الفنية ودلالاتها الصوفية في شعر عبد الله العشي، مجلة المقري للدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية، المجلد 02، العدد 03، 2020/03/22، ص 77.

[3] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 146.

والألم هذا الحزن الذي أضحى بالمقابل مُسيطرا على حاضره، وما يميزه من **"العذاب والجمود وكبت الحريات والعواطف، والقيود الرهيبة، فانطوى الشَّاعر على ذاته وانسحب إلى دنيا الأحلام متقلبا بين اليأسِ والأملِ يعيشُ في غربةٍ ناثرا حوله الأشباح والظلمة حالما بالطفولة والطبيعة، مُنشِدا أناشيده الملأى بالأنات والحسرات"**[1]، فالشَّاعر بين استذكار صور ماضيه ورسم أخرى لمستقبله يُقدم نصه للمتلقي في شكل لوحةٍ مرئية تستند في تشكيل ملامحها على الإحساس البصري المرتبط بالأزمنة الثالث (ماضٍ/ حاضر/ مستقبل)، **"وبهذا امتاز زمنه النفسي باللآ استقرار فتارةً يجوب الماضي السحيق، وتارةً يتحول بسرعة البرق إلى زمنه الحاضر، وتارةً يُحلقُ في أجواء المستقبل"**[2]؛ فيستبصر من خلالها المتلقي نفسية الشَّاعر من جهة، والواقع المعيش من جهة أخرى.

2.2__ الصورة السمعية:

لما كانت الصورة الشعرية الحسية لا تقتصر على بعض الحواس دون أخرى، ولما كانت **"مادة الشَّاعر هي الأشياء المحسوسة التي يستخدمها لتأليف صوره الحسية كما يستخدم البنَّاءُ الحِجارة فإن الصور الحسية؛ كما هو معروف عند النُقادِ البلاغيين، تجعل حصول الأفكارِ في ذهن السامِعِ أكثر سهولة ومُتعة"**[3]، ومن هذا المنطلق يُسقط الشَّاعر حاسة السمع إسقاطا تصويريا دلاليا في نصوصهِ الشعرية ويخلق لنا صورا حسية سمعية، بحيث تكون لهذه الصور قيمةً تصويرية وجمالية كبيرة، فلا **"يخفى ما لهذا الجانب الصوتي في الشعر من أهمية كبيرة في البنية العامة للنص، إذ يُشكل عاملا فعالا من عوامل ديناميته ومرونته"**[4]، وهو يُحيط من جانب آخر بالتلونات العاطفية للشعراء بِصفة عامة وذلك لقدرته الكبيرة (أي الصوت) في عكس نبرة الصوت التي يتحدث بها هذا الشَّاعر أو ذاك.

---

[1] __ نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر، 1984، ص175.

[2] __ عنوز صباح عباس: دلالة الصورة الحسية في شعر الحسيني، وحدة الدراسات التخصصية، ط 01، العراق، 2013، ص 64.

[3] __ عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرضٌ وتفسيرٌ ومقارنة، دار الفكر العربي، ط 03، القاهرة – مصر، 1974، ص359.

[4] __ مُحَمَّد صابر عبيد: مرايا التخييل الشعري، دار الكتاب العالمي، (د ط)، عمان __ الأردن، 2006، ص 196.

أما الشَّاعر أحمد القدومي فلم يحد عن هذا المسار، إذ نجد تجليات الصورة السمعية في رباعياته واضحا في الكثير منها، فيقول مثلا في رباعية (حبيبتي[1]):

تِــلْكَ الحَيَــاةُ أَكَادُ أَسْمَــعُ نَبْضَــهَا بَــيْنَ الحَنَــايَا فِي خَفَــايَا أَضْــلُعِي

يَشْــدُو بِحَسْــنِكِ فِتْنَــةٌ وصَــبَابَةٌ ويَـكَادُ يَهْـدِلَ فِي جَنَانِـكِ فَـاسجَعِي

واسْــتَلهِمِي وَحْيَ الغَــرَامِ ورَتِّــلِي حُــبِّي القَـدِيمَ وعَـانِقِي الدّنيَـا مَعِـي

فَعَجَائِـبُ القَلْـبِ الشّـجِيِّ حَبِيْبَـتِي لا تَنْقَضِي- فَمُـرِي فَـؤَادَكِ أَنْ يَعِـي

يتجلى توظيف الشَّاعر لحاسة السمع في هذه الرباعية من خلال بعض الدوال المركزية التي تُحيل إليها، أو التي تتطلب وظيفتها حضور هذه الحاسة وما يتعلق بها من أفعال أو ممارسات صوتية بشكل ضروريٍ ومباشرٍ، (أسمع، يشدو، يهدِلُ، فاسجعي، رتلي)، فكلها دوالٌ تحملُ في ثناياها أبعادا صوتية/سمعية جاءت لتُعطي للمتلقي شرعية استنطاق مدلولاتها.

ينقل الشَّاعر للمتلقي خطابا سماعيا تُجاوِرُ فيه تلك الدوال الصوتية دوالا أخرى لا تجتمع معها في عادة الاستعمال اللغوي (الحياة أكاد أسمع نبضها، يشدو بحسنكِ فتنة، يهدِل في جنانك فاسجعي رتلي حبي القديم)، **"والجمع بين المعنوي والحسي يمدُّ الصورة السمعية بطاقاتٍ تعبيرية يكون لها وقعٌ مميز في قلب المتلقي"**[2]، وهو ما وقفنا عنده في هذه الرباعية، إذ أضفى عليها مجموعة من الانزياحات الدلالية التي يُعبِرُ من خلالها الشَّاعر عن أن مضمون الحياة بالنسبة إليه هو الوطن، أنه النبض في ضلوعِه وحناياه.

[1] _ أحمد القدومي: هي الدنيا، ص127.

[2] _ لخميسي شرفي، ص 79.

الوطن/فلسطين يتجسد عنده في نشيدٍ يتغنى بحسنه، فيرتل حبه القديم والدائم له، مستثمرا في ذلك ما تُنيلُه الصورة السمعية من إيحاء قوي يعكس بشكل مباشرٍ قوة الارتباط الوجداني والنفسي للشاعر بوطنه.

يقول القدومي في موضعٍ آخر موظفا الصورة السمعية[1]:

أُرَاوِحُ بَـــــيْنَ أَنَاتِي وصَمْـــــتِي ويَـذوِي فِي شَـغافِ القَلْـبِ لَـيْلِي

وأَزجِي للفَــؤادِ هَــوَى وذِكــرى وأَحْلامًـــا تَعُـــوُدُ إليَّ قَـــبْلِي

وأَسْمَـــعُ كَلَّ أَطْيَـــافِ الـــبَرَايَا ولـيْسَ هُنَـاكَ مَـنْ يُصْـغِي لِقَـولِي

وكَم دارَت بِيَّ الأَيَامُ حـــــــتَّى مَـــعَ الأَيَامِ بِـــتُّ أَدُورُ حَـــولِي

يُعَبِرُ الشَّاعر من خلال هذه الصورة عن الوحدة التي لازمته في غربته، فلا يجد من يُصغي إليه، في إشارة واضحة لغيابِ خِلٍ أو طَرفٍ يُشاركه تِلكَ الأحاسيس المتراكمة، التي تجثو على مجاري النفس والنبض فيه، فكانت الصورة السمعية هنا والمتجلية من خلال الدوال العديدة المشيرة إليها (أناتي يذوي، أسمعُ، يُصغي، قولي) نقلا لوضعٍ تتراءَ فيه الحياة الاجتماعية عند الشَّاعر وتبرز حياة الوحدة القاهرة، **"فيتجرع غصص العذاب النفسي، لتظهر في شعره معاني الغربة والتمزق والضجيج"**[2] الذي تتأرجح فيه نفسيته بين الأنين والصمت وكلاهما له وقعٌ مرير، **"فأفاد الشَّاعر من الطاقة التعبيرية للصورة السمعية، ووظفها في رباعيته الشعرية لخدمة متطلبات الغرض الشعري"**[3]، ولعل الشكوى من الوحدة والعزلة من بين أكثر الأغراض التي تستدعي حضور الصورة السمعية أكثر من غيرها من الصور الحسية الأخرى، لكون أن هذه الحاسة هي نافذة الشَّاعر/الإنسان على العالم.

[1] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص111.

[2] _ نسيب نشاوي، ص336. (بتصرف).

[3] _ شيماء عثمان محمد، ص75. (بتصرف).

أيضا فإن حاسة السمع هي التي تُتِيْحُ للإنسان إيصال صوته للآخر، بكل حالات هذا الصوت وتقلباتهِ، وعلى إكساب المشاعر الداخلية الصماء (غير المسموعة) صوتاً مسموعاً من خِلال القُدرة التخيلية للشاعر، **"فكانت الصورة الحسية الوعاء الذي تضمن ذلك اليقين المعرفي الذي اقتنع به الشَّاعر فصدَّقهُ احساسه أولا، ومن ثم أودعه نصّه ثانيا"**[1]، فالمشاعر هي ذلك الصوت الذي يعشش في الكوامن الإنسانية، فيحاول الشعراء من خلال نصوصهم الشعرية إسماع تلك الأصوات، أو ربما محاولة وضعها في قوالب صوتية/سماعية بكل ما تتيحه اللغة من دوال أو أساليب أو منافذ (ج: منفذ) تعبيرية، ولا يمكن بأي شكل من الأشكال أن ينكر متبني المقاربة الأسلوبية دور الصوت في التشكيل الصوَّرِي للمنجزات الشعرية، أو أن يغض بصر الدراسة عن الوقوف عند ما تمليه وتوحي به تلك الأصوات المنتشرة في أجساد تلك المنجزات.

3.2_ الصورة اللمسية:

من تجليات الصور الحسية نجد أيضا الصورة اللمسية؛ إذ يُعد هذا النوع من الصور مهما جدا في بِناء وانسجام الدلالات التي تحتويها النصوص الشعرية، فعلى الرغم من قِلتها إذا ما قارناها بالصورتين السابقتين _الحسية البصرية، والحسية السمعية_ إلا أنها تُسهِمُ بشكل كبير في الإحاطة بالدلالات التي قد تعجز الصورتين السابقتين عنها.

تلمَّسنا الطرح السابق في عدة نماذج من رباعيات القدومي، إذ نجده قد جنح فيها إلى تجسيد المعنوي وجعله ملموسا، من خلال إلصاقه أو إلحاقه بدوالٍ تدل على مختلف الانفعالات التي تتأتى أو تنتج بشكل مباشِرٍ من حاسة اللمس، ومن بين مجموع هذه النماذج رباعية (هَاجَرْتُ[2])، إذ يقول فيها:

هَـاجَرْتُ فِيْـكِ إليْـكِ مِنْـكِ فَهَـلْ أعُـودُ إليَّ حَيًّـا؟!

أَنَا لَـم أَكُـنْ شَـيْئًا، ولَسْـتُ حَبِيْبَـتِي إنْ عُـدْتُ شـيأً

[1] _ عنوز صباح عباس، ص 63.

[2] _ أحمد القدومي: البتول، ص 105.

هِي تَمْتَمَــاتٌ في الــثَّرى، صَمْــتٌ تُرْجِعُــهُ الــثُّرياْ

هِي مُهْجَــةٌ حَــرَّى توَقَّــدُ، قَــدْ كَواهــاَ البَــيْنُ كَيَــا

يؤسس القدومي في هذه الرباعية لصورة حسية لمسية يصوغ من خلالها شدة شوقه ولوعته التي تزداد بازدياد مدة هجرانه وبعده عن وطنه، فيستخدم في ذلك دال (الكي)، (هي مهجة حرى قد كواها البين كيا)، والمقصود منه شدة الاحتراق المتولدة عن شدة الشوق الذي يعتري فؤاده ورغبته غير المحدودة في أن يعود لمعانقة تلك الأرض، التي من شأنها وحدها أن تُعيده حيا، فهو في بعده عنها أقرب لأن إلى أن يكون ميتا (فهل أعود إليَّ حيا؟!)، فعودته لوطنه هي عودته لنفسه وعودته للحياة **"فالشَّاعر المعاصر يلجأ إلى صورٍ تبدو ساذجة للوهلة الأولى شكلتها كلمات بسيطة متداولة هي من المعجم اللغوي المعيش، لكن تعاضد الفكرة مع الحالة الشعورية للشاعر تخرجها من بساطتها إلى أصل جديد لم يؤلف مليئة بالحركية والحيوية فتثير الدهشة والإعجاب عند متلقيها فيراها سابحة بعد سذاجة"**[1]، إذ وبفضل السياق الذي يورده الشَّاعر صوره منطلقا من المزج المعنوي بالحسي والساكن بالمتحرك، والواقعي بالمتخيل كذلك بفضل التجسيد والتشخيص أحيانا أخرى تذب الحركية والحسية في تلك الصور الشعرية.

جاءت الصورة اللمسية في رباعيات القدومي لتومئ أيضا بدلالات ومعانٍ مختلفة، تهيأت من خلاها لمتلقي هذه الرباعيات مُضمراتها، إذ تولدت غاياتُ الذات الشَّاعرة فيها انطلاقا من قيمتها الفنية وقدرتها التصويرية العالية، وذلك من خلال تجسيد ونقل مختلف العواطف الإنسانية وخوالجها في قوالب تعبيرية ألبسها الشَّاعر لباس المحسوسِ الملموس، من هذه المحطات نذكر رُباعية (وَسَبَحْتُ[2]) يقول القدومي:

[1] ــ جلول بن دبلة: الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة، مجلة العلوم القانونية والاجتماعية، جامعة زيان عاشور/الجلفة، الجزائر، المجلد 06، العدد 04، ديسمبر 2021، ص 628.

[2] ــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 123.

لَمَّـــا سَرَتْ نَفَحَـــاتُ طَيْفِـــكِ فِي حَنَـــايَا مُهْجَـــتِي

وسَـــبَحْتُ فِي نَجْـــوى اتقـــادِكِ فِي تضَـــوُّعِ نَشـــوَتِي

وغَرِقْـــتُ فِي لَحْـــنِ الأسَى والشَّـــدْو عَـــانَقَ عَـــبْرَتِي

أَحْرَقْـــــتُ كُلَّ مَـــــرَاكِبِي ووأَدْتُهَـــــا فِي لُجَّـــــتِي

حضرت الصورة الحسية اللمسية في ثنايا هذه الرباعية متخفية بين دوالها وفي مقاطِعها بِشكلٍ انزياحي عدولي، استحالت فيه النفحات إلى أشياء تسري وتتحرك حتى يَكادُ أن يُقبضَ عليها وأضحى الأسى بحرا يغرِقُ فيه الشَّاعر هُموما وكدرًا، قبل أن ينتقل بعد ذلك إلى التجسيد والتشخيص فيجسد لنا صورة الشدو مُعانِقا دُموع أساه، ليختم بعد ذلك فكرة العودة التي أضحى يراها مستحيلة من خلال المقطع الأخير (أحرقت كل مراكبي ووأدتها في لجتي)، فالشَّاعر هنا يعطي صفة الملموس لما هو في الأصل أمر وجداني غير محسوس.

والواقع أن الصورة اللمسية نادرة الوجود بشكل مستقلٍ تماما، بل وإنها في غالب الأمرِ تأتي إلى جانب الصور الحسية الأخرى، بحيث تُكملها وتكتمل بها، تماما كما هو الأمر بالنسبة لوظائف الحواس عند الإنسان، فهي تُكمل بعضها البعض، ومن النماذج التي نجد فيها هذا التجاور الصوري رباعية (صَمْت[1])، فيقول القدومي:

مِـن لَهْفَـةِ العيْنَـينِ مـن وَطَـنِي ومِـنْ بَـوْحِ الدُّمـوع

ومـن المواجِـع مـن ليـالي التيـه مـن وحي الخشـوع

ومِـن المنَـايَا قَـدْ طَوَيْـتُ الدَّهْـرَ صَمْتًـا في الضُّـلُوعْ

لأعُـوْدَ أَحْمِـلُ مَـا تَبَقَّـى مـن تَبَاشِـيْر الرُّجـوعْ

[1] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 146.

فالصور الحسية اللمسية الواردة في هذه الرباعية (طويت الدهر / أحمل ما تبقى من تباشير الرجوع) قد أبانت عن الحالة الوجدانية للشاعر، وما يعتليه من هـمومٍ صارت تلازمه ولا تفارقه فيظهر عاجزا حتى عن الشكوى، غير قادِرٍ على وصف ما يعتمل في نفسه، وبذلك لم تكن **"الكلمات إلا وسائِط ووثباتٍ نفسية يرسلها المبدع إلى المتلقي معبأةً بدلالات إحساسِهِ"**[1] فشكلت رباعيته انعكاسا لتلك الانفعالات وصدىً لها.

قد تأتي الصورة اللمسية أيضا بطريقة غير مباشرة، أي بطريقة ضمنية، أو قد يمزج الشَّاعر بين الطريقتين، فيبث صورا لمسية تتكشف وتتجلى من خلال الدوال المحيلة للمس، ويبُث إلى جانبها صورا لمسية أخرى تُفهم من سياق المعنى، وفي هذا المقام نقِفُ عند رباعية (يَا نَارُ[2]) كَمثالٍ عن هذا الطرح إذ يقول القدومي:

يـَا نـَارُ كُـونِي أَلـفَ نَارٍ واحْـرِقِي دَنـَسَ اليَهُـودْ

يـَا نـَارُ كُـونِي جَـمْرَةً بِـقُلُوبِ أَحْفَـادِ القُـرُودْ

يا نار لا تـذَري مـن التَّلمـودِ حرفـا في الوجـود

فـالريح تجـأر والفـوارس تَشـتهي خَفَـقَ البُنـودْ

يَظهرُ الشَّاعر أحمد القدومي في هذه الرباعية إنسانا رافضا ومتمردا على الواقع الذي يعيشه الشعب الفلسطيني، ويتوضح لنا هذا الرفض عبر تلك الصورة اللمسية التي جاءت في مضمون أسطرها، ومن دوالها التي تقودنا مباشرة لاستحضارها وربطها بهذه الحاسة (اللمس)، فتكرار دعوة الشَّاعر النار للانتقامِ من اليهود وإنهاء ممارسات القمع والظُّلْمِ التي يُمارسونها على الشعب الفلسطيني في حد ذاتها صورة لمسية ضمنية، أكدها ولخصها بشكلٍ فعل الحرق الذي يطلبه الشَّاعر من النار (وأحرقي دنس اليهود)، كذلك عبر التركيبة اللغوية (يا نار كوني جمرة بقلوب أحفاد اليهود)، أيضا (يا

[1] ـــ عنوز صباح عباس، ص 65.

[2] ـــ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص 136.

نار لا تذري من التلمودِ حرفا في الوجود)، كذلك التركيبة (والفوارس تشتهي خفق البنود) فكلها تراكيب لغوية تتشكل فيها الصور اللمسية بشكلٍ ضمني، أفصحت عن **"غاية الشَّاعر ومراده وهو يُحاكم واقعا رافضا له بكل احساسه، فكان للصورة الحسية أثر في رسم ملامِح موقف الشَّاعر من الوجود، وقد جعلها فوانيس في سياق نصّهِ، فأهداها إلى المتلقي حِسّيا"**[1]، فالشَّاعر الذي تنزف عواطفه تجاه وطنه الجريح، قد صاحبه بالمقابل نزيف في تعبيره بالصورة الحسية، وبالأخص اللمسية من خلال إشراكها في عملية نسج خيوط المعاني في رباعياته الشعرية، ولعل هذا الإشراك هو من أقدم الرؤى النقدية الواردة حول الصورة حينما عرفها الجاحظ على أنها **"ضرب من النسج، وجنسٌ من التصوير"**[2]، إذ الفينا علاقة طردية؛ تكبُر فيها التجربة الشعرية كلما كبُرت التجربة الحسية، فكلما تعمق الشَّاعر أحمد القدومي في التأسيس الحسي لصوره الشعرية كلما ازدادت رباعياته قيمة فنية عالية، **"فالصور الحسية هنا أصبحت لسان الغرض الشعري"**[3]، لأنها أداة تعبيرية تحوي التحولات الدلالية على اختلاف مقتضيات الحال فيها، وتنوع المقام والحدث.

4.2_ الصورة الذوقية:

تكشفت الصورة الذوقية في رباعيات القدومي من خلال استناده على عديد الدوال المتعلقة بهذه الحاسة (الذوق)، إذ نجده يستخدمها في سياقاتٍ شعريةٍ متعددة، فجاءت بالفعل التصويري والتخييلي مجاورةً لمختلفِ البنى التركيبية لتُشَكِّلَ معها صورا شعريةً حسية.

تسليما مِنَّا باستئثار الحواس على حظٍ وفيرٍ من تشكيل الصورة الفنية، فقد وردت الصياغات الأسلوبية المشكلة لهذا النوعِ من الصور في رباعيات القدومي من خلال اعتماد التعابير اللغوية التي تحيل إلى الظواهِر الحسية الذوقية (حلو/ مر/ ذوق/ تجرع/ سكر...الخ)، وهذا ما سنتوقف عنده في بعض النماذج التي نراها تأسيسا للصورة الحسية الذوقية.

---

[1] _ عنوز صباح عباس، ص 65.

[2] _ الجاحظ: كتاب الحيوان، الجزء الثالث، تحقيق وشرح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط 02، مصر، 1385 هـ - 1965م، ص 132.

[3] _ عنوز صباح عباس، ص 51.

يقول القدومي في رباعية (عَطَشُ التُّراب[1]):

لِتَبَتُّـلِ النَّظَـرَاتِ غَيْـثٌ لـن يَـجُوْدَ بِـهِ السَّـحَابْ

والـبَرْقُ لا يَـرْوِي بِخُلَّـبِ ضَـوْئِهِ عَطَـشَ الـتُّرَابْ

والـرُّوحُ في دُنْيـا النَّدامَـةِ تَكتَـوي بِلظَـى الغِيَـابْ

وأنا ذَبِـيْحُ البَـيْنِ جَـرَّعَني النَّـوى كَأسَ العَـذّابْ

نجد أن الشَّاعر في هذه الرباعية قد برع في تجسيد ذلك الألم العميق الذي يستكين نفسيته نتيجة بُعدِه عن وطنه إلى الصورة الحسية الذوقية، المتجسدة في بعض الدوال المنثورة في أسطر الرباعية (تبتل/ يروي/ عطش...)، وتتجلى بشكل أكثر وضوحا في سطرها الأخير (جرَّعني النوى كأس العذاب)، حيث أن هذه الصورة قد تجاوزت حدود المألوف، أبانت في ذلك عما يعانيه الشَّاعر بصفة خاصة أو المغترب بصفة عامة من قهرٍ وحِرمان، **"والغربة من أغراض الشَّاعر الوجدانية التي يُعبر بها عن أحاسِيسه المؤلمة"**[2]، ولما جاء التعبير عن هذه الأحاسيس بالمحسوسات (الحَواس) كانت أشدَّ دلالةً، وأكثر تحقيقا للغايات الشعرية، وحَرِصَ القدومي على تقديم صوره الشعرية لمتلقي رباعياته في إطارٍ حسي، الأمر الذي يجعل هذا الأخير يُشاركه الانفعال والحالة الوجدانية، ومن الرباعيات التي نجد فيها القدومي موظِفاً الصورة الذوقية في وصف غربته ونأيهِ عن الوطن، رباعية (قَدَر[3])، إذ يقول:

عَـضَّ النَّـوى كَبِـدِي وأسْرَفَ في شِـغَافِ القَلْـبِ عَضَّـا

وغَـــدًا يُمَـــنّي مُـــدْنَفًا والصّـــبُ بالأحْـــلامِ يَـــرْضى

وكَأنَّـما الحَسَـرَاتُ قَـدْ فُرِضَـتْ عَـلى العُشَّـاقِ فَرْضـا

---

[1] _ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص 124.

[2] _ مُحَمَّد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، ط 02، بيروت _ لبنان، 1419 هـ _ 1999م، ص 669.

[3] _ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص 124.

قَـــدَرُ اللّيَـــالِي أَنْ يُعَـــذِبَ بَعْضُـــنَا بِالبَـــيْنِ بَعْضـــا

جسَّد الشَّاعر في السطر الأولِ من هذهِ الرباعية صورة حِسية ذوقية، إذ تجلت لنا في تركيبة (عضَ النوى كبدي، وأسرف في شِغَافِ القَلبِ عضا)، حيث كرر الشَّاعر فِعلية العضِّ مرتين في نفس السَّطر، محاولا بذلك إبراز معالم واقعه الحسي والنفسي، وذلك من خلال توجُّهِهِ للسبك الحسي للمشهد الإحْسَاسِي، هذا السبك الحسي هو الذي جعل الكثير من الشعراء **"يهرعون إليه حين يحتدم انفعالهم ويرومون إيصال قصيدتهم الشعرية سريعا"**[1]، أي المقصد من قولها، أو التركيز في استخدامها على صورة معينة تكون غالبا هي محور الانفعال أو مركز القصيدة وبؤرتها، وبالتالي **"فإن أحاسيس الشَّاعر تُصبِح البؤرَة الحقيقية التي يَرتكِزُ حولها الوصف، أو الخلفية الأساسية لِكُلِّ المشاهِد التي يرغب الشَّاعر في وصفها"**[2]، فجاء تشكيل الصورة الحسية وفقا لما سَبِقَ خَادِمًا للوحدتين الموضوعية والعضوية للمنجز الرباعي لأحمد القدومي، من خلال المساهمة في رسم مضامين تلك الرباعيات بمختلف حُمولاتها الشعرية والشعورية، مثلما هو الحال في المثال السابِق.

أيضا فقد جاء توظيف القدومي للصورة الذوقية توظيفا خادِما لرباعياته الشعرية، ذلك أنه عمِد فيها إلى المزج بين سمتي البلاغية والإبلاغية، ونقصد بالجانب البلاغي الشق الفني، وبالجانب الإبلاغي الشق القصدي (المقصد/الابلاغ)، **"لتُبرز العمل الفني وتنقل الفكر والعاطفة من خلالها فهي جوهر الشعر وأساس الحكم عليه"**[3]، وما كونها كذلك إلا لأنها تأتي في شكل حمولات لغوية مكثفة على الرغم من بَساطَةِ مُفرداتها في أحايين كثيرة، ومن النماذج أيضا التي ارتكز فيها الشَّاعر على الصورة الذوقية رباعية (نَبْض[4]):

---

[1] ـ عنوز صباح عباس، ص 36.

[2] ـ مُحَمَّد صالح ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، المتصدر للترقية الثقافية والعلمية والإعلامية، ط 03، الجزائر، 2013، ص 512.

[3] ـ رجاء عيد: لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارِف جلال خيري وشركائه، (د ط)، مصر، 2003، ص 81.

[4] ـ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص 58.

عَيْنَـاكِ أُحْجِيـَةُ الغَـرَام العَـذْبِ مـن إِرمٍ وعَـادْ

وحِكَـايَةٌ لِلْبَـوْحِ نَشْـوَةُ خَمْرِهَـا تُـحْيي الجَمَـادْ

ولـذاذة النظـرات تبعـث في البـلى ذات العـماد

أحـيي رُفـات حُشاشــتي ولتســكني نـبض الفـؤاد

شكَّلت هذه الرباعية صورة كلية مَبنِية انطلاقا من صورٍ جزئية بسيطة، حاول من خلالها الشَّاعر التعبير عن ذلك الحب الكبير الذي يُكِنُّه لوطنِه، إذ راح يُنشئ صُورا في وصفِه، بحيث كانت فيه كل صورة لوحدِها أشبَه بالحلقة، وتركيب هذه الحلقات يُعطينا عِقدا هو الصورة الكلية الناتجة عن تركيب تِلك الحلقات بَعضِها بِبعض، وكانت الصُورة الذوقية من أهم الحلقات في تشكيل تلك الصورة الكلية، وقد وقفنا عندها انطلاقا من الصيغ اللغوية، أو الدوال المُحِيْلة إلى حاسة الذوق (العَذْبِ/ البوح/ نشوة خمرِها/ لذاذة)، فارتسمت الصورة الذوقية **"في وضعٍ رمزي يُفيد من الطاقات الذوقية بِمعناها الحسي، لكنها تتفتح على ممارسات شعرية أعمق في تشكيلها الدلالي"**[1]، لتصبح تلك الطاقات وسيلة الشَّاعر في تمرير غاياته المختلفة.

5.2ـــ الصورة الشمية:

مثلما هو الحال مع الصور الحسية السابقة تكون الصورة الشمية حصيلة التراكيب اللغوية التي تتكئ بشكل مباشرٍ أو غير مباشِرٍ على حاسة الشَمِ، والشَّمُ هو **"حصيلة واحدة من الحواس الخمس وسيلتها الأنف، إلى الحنجرة، فالجهاز العصبي الذي يقوم بعملية التقرير فيحكُم على كل نوعٍ من أنواع المشموم مُشترِكاً مع الحواس الأخرى، التي هي بِمجموعها وسائل للإدراك من جملة الوسائل"**[2] وتنبعث

[1] ـــ مُحَمَّد صابر عبيد: عضوية الأداة الشعرية. فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، (د ط)، الأردن، 2007 ص 110.

[2] ـــ علي شلق: الشم في الشعر العربي، دار الأندلس، ط 01، بيروت، 1984، ص 05.

الصورة الحسية كمفهومٍ عام من عدة أبعاد ترتبط بعضها بالجانب العاطفي أو الذاتي، وبعضها الآخر بالجانب الاجتماعي.

برزت الصورة الشمية في رباعيات الدواوين بشكل محدود، وإن جاءت على محدوديتها وبَساطتها بِدلالات عَميقة، وهذا من بين أكثر الأسباب التي تدفعُ الشعراء المعاصرين للتعبير بواسِطة الصُّورِ الحسية، **"لأن تحسيس المعنوي غالبا ما يخدِم مقاصِدهم الشعرية ودلالة القصيدة التي يلعب فيها المتلقي الدَّور الكبير في عملية التنقيب والبحث عنها"**[1]، ومن الأمثلة على هذا النوع من الصور ما كتبه القدومي في رباعية (رائحة التراب[2])، التي يقول فيها:

مِـن كُل فَـجٍ مِـنْ فَيَـافِي الـرُّوحِ مِـنْ قَطْـرِ السَّـحَابْ

مِـن رَجْـعِ صَمْـتِ الأَمْـسِ مِـنْ عَيْنَيْـكِ مِـنْ أَلَـمِ العَـذَابْ

مِـنْ بَسْـمَةٍ هَرِمَـتْ عـلى شَـفَتَيَّ مِـنْ طُـوْلِ الغِيَـابْ

قَـدْ جِئْـتُ يَا وَطَـنِي أُعـانِقُ فِيْـكَ رائِحَـةَ الـتُّرَابْ

تَبْرُزُ الصورة الشعرية الشَمية في هذه الرباعية انطلاقا من تركيبة عنوانها **(رائحة التراب)**، وهي التركيبة اللغوية ذاتها التي جاءت في خِتام سَطرِها الأخير، فالدال (رائِحة) هو دال حِسي يرتبط مباشرة بحاسة الشَّمِ، وبغض النظر عن السياقِ الذي قد يتصل بهِ هذا الدال فإنه لن يُجرده من هذا الارتباط وقد أفصح الشَّاعر من خلال تأسيسه لهذه الصورة الشمية عن حالة القلق والكآبة وفقدان البسمة نتيجة لطولِ الغياب الذي عانى مِنهُ، لِيعود في الأخير ويتشمم رائحة الوطن/التراب فكأننا به يقِرّ بأن **"الهجرة في كل الأحوال تحمل معها تباشير الصُبح، وبذور العودة، وذلك لإيمان كل شاعر فلسطيني أنَّ ابن الوطن (الأم) سيعود إلى أرضه كما عاد المهاجرون إلى البلد الأمين بعدما جاء**

[1] ـــ سارة محفوظ وعبد الكريم محمودي: أبعاد وجمالية الصورة في ديوان انفجارات لأحمد حمدي، مجلة العلوم الإنسانية، المركز الجامعي علي كافي ـــ تندوف، الجزائر، المجلد 04، العدد 02، 31_03_2020، ص 18.

[2] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 40.

نصر الله وفُتِحت مكّة"[1]، ومما زاد في عُمق دلالة هذه الصورة الشمية هو ارتباطها بفعل حسي آخر هو (عانق) هذا الارتباط السياقي المعنوي والحسي في الآن ذاته عكس القدرة الفنية الكبيرة للصور الحسية التي رسمها أحمد القدومي في ثنايا رباعياتهِ، وهو في هذا المذهب يتبنى أحد الأساليب الأسلوبية التي ينبني عليها الشعر المعاصر، بحيث **"يعمد الشعراء إلى صُنع صورٍ حسية خاصةٍ بهم غير معتمدين على دلالات الانزياح السكوني الذي تعارف عليه الوعي الجمعي، ومن هنا تتبين قدرة الشَّاعر الإبداعية وهو يؤسس لصور شعرية جديدة"**[2]، مراعيا في ذلك بساطة ودقة الاختيار والتشكيل.

أيضا من الرباعيات القليلة التي عَمِد فيها القدومي الصورة الشمية رُباعية (وَشَدَت غُصُونْ[3]):

لَــما تَــرَاقَصَ في جَــوَانِحِ هَمْسِــهَا وَتَــرٌ حَنُــونْ

وسَـقَى النِّـدَاء عـلى مَشَـارِفِ ثَغْرِهَـا ومَحَـا الشُّـجُونْ

وأَطَـلَّ مِـنْ فَـيْضِ التَّضَـاحُكِ فِي أَهَـازِيْجِ العُيُـون

نَامَ الفُـؤَادُ عـلى أَرَائِـكِ عِطْرِهَـا وشَـدَتْ غُصُـونْ

تتضح معالم الصورة الشمية في هذا المقطع من خلال دال (عطرها) في السطر الأخير منه فالتعطر أو العِطْر، هو دَالٌ يتصل بشكلٍ مباشِرٍ بحاسة الشم، وقد ربط الشَّاعر هذا الدال بالفؤاد الذي يصفه نائما على أرائكٍ من عطر الوطن (أي رائحته)، وبكل ما تحمله تركيبة (عطر الوطن) من معانٍ، هي في حقيقتها معانٍ إيجابية، لأن الشَّاعر في اختياره لهذا الدال دون غيره هو إدراكٌ منه بأن العطر دائما يعني الرائحة الطيبة المُستَحبَّة، وكذلك هو عطر الوطن، ولو أنه في استعمالهِ هذا أفقد الصورة لِباس الواقعية ليجعلها صورة خيالية بامتياز، إلا أن هذا قد زاد في فنية الصورة التي أبانت

[1] ـــ ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، ط 01، أربد ـــ الأردن، 2011، ص 93.

[2] ـــ عنوز صباح عباس، ص 50.

[3] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 90.

عن حجم تعلقه بالوطن وهو الشيء الذي يؤكده بعد ذلك من خلال إلحاق الصورة الشمية بصورة سمعية (وشدت غصون)، فاتضح المعنى المراد من الصورة الشمية بشكل كبير، **"فالشَّاعر يُفكر بالصور والتعبير بالصورة هو لغة الشَّاعر التلقائية التي لا يتعلمها، ولا يحتاج إلى الاعتذار عنها. وإذا كان الإنسان ــ وليس الشَّاعر فحسب ــ يدرس المحسوسات ويتعرف عليها قبل المجردات، ويفكر بالتعبير وليس بالمفردات فقد اقتربنا من القول بأن الشعر هو اللغة الإنسانية الأولى، من حيث هو تعبير ذو طبيعة حسية يخضع لنوعٍ من التنظيم أو التشكيل، يبين عن شعور بلغ درجة الانفعال فحرك الخيال الذي تأطر في سلسلة من الصور"**[1]، قد تختلف وقد تتفق في نوعها، لكنها لن تكون إلا متكاملة المعنى، فالممارسة التصويرية هي ممارسة غير قصدية، وتنبع قيمتها من هذه الخصيصة تحديدا وربما لو كانت عكس ذلك لفقدت قيمتها ورونقها.

6.2ــ تراسل الحواس في رباعيات أحمد القدومي:

تراسل الحواس هو واحدٌ من الأنماط التصويرية التي تعتمد في بنائها للصورة الشعرية على الحواس الخمس للإنسان، إذ يعتبر أسلوبا رمزيا يلجئ إليه الشعراء في كثيرٍ من الأحايين للتعبير عن مختلف انفعالاتهم ودفقاتهم الشعورية، والمقصود الدقيق بتراسل الحواس هو **"وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصِفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصير المرئيات عاطرة"**[2]، وبالتالي فإن هذا النمط التصويري يجعل وظائف الحواس تخترق حدود الدوال والمدلولات، ليخلق منها الشَّاعر لغة إيحائية أكثر ثراءً، هي لغة خاصة بهِ.

إن هذا التآلف التبادلي الذي يخلقه الشَّاعر بين مختلف المدركات الحسية يعود بالأساسِ لعلاقة التكامُلِ التي تربِطُ بينها، **"فالألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفاتها**

[1] ــ مُحَمَّد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، (د ط)، مصر، (د ت)، ص 43.

[2] ــ مُحَمَّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، القاهرة، أكتوبر 1997، ص 395.

بعضها إلى بعض يُساعِدُ على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريبٌ مما هو"[1]، ونقل الأثر النفسي وهو غاية الشَّاعر في كل خلقٍ شعري، فيكون بذلك قد حقق تلك الغاية.

سنقف في رباعيات القدومي عند بعض النماذج التي تؤسس لهذا النمط التصويري، ومن بين هذه النماذج نجد رباعية (أحلام[2]):

قَالـت: مِـنَ اللَّحْـنِ الحَـزِيْنِ نَسَـجْتُ أَحْـلامَ الـوِدَادْ

وَرَسَمْـــتُ أَمْـــوَاجَ الدُّجَى نَغَـــماً بِـــأَنَّاتِ السُّـــهَادْ

فَـــأَتَى الهَنَـــاءُ عـــلى أَكُـــفِّ المـــوتِ دِفْئـــاً لِلْفُـــؤَادْ

فَنَعَيْتُهَـــا سَحَـــراً طَـــواهُ الفَجْـــرُ ذِكْـــرى للحِـــدَادْ

يمزج الشَّاعر في هذه الرباعية بين مدركات السمع واللمس (اللحن / نسجت) (رسمت / نغما) فيربط اللحن الحزين وهو مدرك سمعي بالنسج وهو مدرك لمسي (من اللحن الحزين نسجت)، ثم يعود ويربط الرسم وهو مدرك لمسي بالنغم وهو مدرك سمعي (رسمت أمواج الدجى نغما)، فتولدت عندنا صورٌ حسية متبادلة الوظائف.

أراد من خلال هذا المزج والتبادل بين وظائف المدركات السمعية واللمسية أن يعكِس شعور الكآبة والحزن والضياع الذي يُحِسُّ بهِ ويؤرقه، ويتجلى هذا في سطر الرباعية الثاني (ورسمت أمواج الدجى نغما بأناتِ السُّهاد)، فموج الدجى يقصد به الغربة التي أبعدته عن وطنه وأهله وأحِبائهِ، ولو أن هذه الأحاسيس **"لا توحي به الصور الجزئية، وإنما هو نِتاج اجتماع كل الصور بحيث يتكون عنها إحساسٌ موحد عن طريق وفرة الصور وتداخلها وتفاعلها"**[3] وكان لتراسِل الحواس في هذا التفاعل المشَّكِلِ للمشهد الصُّوَرِي دورٌ كبير في نقلها وترجمتها، **"ولعل جمال الصورة الفنية المتولدة عن التراسُلِ**

[1] _المرجع السابق، ص 395.

[2] _ أحمد القدومي، تراتيل السحاب، ص 109.

[3] _ عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، الجزائر، 2005، ص 131.

يكمن في رؤية (التماثُل في اللاتماثل) أي قبول الصور الغريبة المتخيلة والتآلف معها كما لو أنها كانت واقِعية، مع عِلمنا المُسبق باستحالة وجودِها"[1]، وهو ما يُتجسد فكرة الرابط الوجداني في الصناعة الحسية التراسلية المتعلقة بالمشهد الصُّوَرِي في المنجزات الشعرية.

من النماذج الأخرى عن هذه الصناعة ما نجده في رباعية (عُيونكِ[2]):

قُـلْ لِلْمَلِيْحَـةِ طَيْـفُ الصَّـبِّ مُرْتَحِـلُ في وَحْـي لَحْظِـكِ غَنّـتْ شَـوْقَهُ الْمُقَـلُ

والعَـيْنُ تَنْسِـجُ آهَـاتِ الجَـوى قُـبُلاً والـعِشْقُ دَمْـعٌ لأَمْـرِ الطَّـرْفِ يَمْتَثِـلُ

نلاحظ في هذين السطرين تشابكا بين المدركات السمعية والبصرية، (غنت شوقه المقل) فالغناء مدرك سمعي لكننا نلحظ أن الشَّاعر قد أسند هذا المدرك إلى (المقل) وهي مصدر المدركات البصرية فقط، كذلك في السطر الثاني (والعين تنسِجُ آهات الجوى)، كذلك يُسنِد الشَّاعر في هذه التركيبة مدرك سمعي (الآهات)، إلى النافذة البصرية (العين)، وقد تفاعلت هذه المدركات الحسية المختلفة المنبع الحواسي عبر صِناعة التراسل الحسي لتترجم الحالة الوجدانية للشاعر **"وتُضيء الدفقة التصويرية، وتُمُدُّها بطاقاتٍ من التنوعِ لتزيد الصورة جمالا ووضوحا"**[3]، كما أنها تساهِم في جعل مختلف الحواس تتشارك الدفقة الشعورية فلا تبقى رهينة الحواس بمدركاتِها الكلاسيكية المعروفة والتي تعطيها نوعا من الجمود في التصوير الشعري تتجسد هذه النظرة في رباعية (تنزف شاعرية[4])، يقول القدومي:

لَمَّـا قَطَفْتُـكِ مِـنْ جُفُـونِ الـوَرْدِ أَنْغَامـاً نَدِيَّـة

وشَـدَوْتُ للطَّـرْفِ الكَحِيْـلِ وعِـبرَتِي رَجْـعُ المَنِيَّـة

والآهُ تَمْخُـرُ في عُـرُوْق اللَّيْـلِ تَـنْزِفُ شَـاعِرِيَّة

[1] _ عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معيارا نقديا، مؤسسة الثقافة الجامعية، (د ط)، الإسكندرية، 2007، ص 305.

[2] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص21.

[3] _ نوال أقطي: تراسل الحواس في ديوان صحوة الغيم لعبد الله العشي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد 10، العدد 04، تامنغست – الجزائر، 2021، ص 439.

[4] _ أحمد القدومي، تراتيل السحاب، ص 87.

أَمْسَـيْتُ مَكْسُـورَ الجَنَـاحِ وبِـتِّ أَجْنِحَـتِي الخَفِيَّـة

تتجلى صورة التحام المدركات وتمازجها في هذه الرباعية بشكلٍ عميق، إذ ينتقل فيها الشَّاعر من مدرك حسي إلى آخر بنوعٍ من السلاسة والتناغم الكبير، فينطلق في السطر الأول من المدرك اللمسي (قطفتك) ليربطه بالحس البصري (من جفون الورد)، ثم ينتقل إلى المدرك السمعي (أنغاما) ويعود من ثمة إلى المدرك اللمسي (ندية)، كذلك في السطر الثاني حين يجمع بين المدركين السمعي والبصري في تركيبة (وشدوت للطرف الكحيل)، والأمر نفسه في سطر الرباعية الثالث حين ينسق المدرك السمعي (الآه) بالمدرك الحسي اللمسي (تمخر)، ليكون الشَّاعر من خلال هذا الإبحار والتمازج المتناسِق بين مختلف المدركات والحواس قد قدَّم توليفةً لغويةً كسرت سُلطة المألوف إلى طرحٍ بديلٍ في الاستفادة من الطاقة الدلالية للصورة الحسية، **"يتوحد فيها الصوتي والمرئي والشمي والمجرد"**[1] والمعنوي، إلى درجة لا يمكن فيها فصل تلك المدركات لشدة ترابطها في بناء النسيج الدلالي والتصويري للمنجزات الشعرية.

[1] ــ نوال أقطي، ص 445.

فَصْل رَابِع:

التَّشْكِيل الدَّلالِي فِي رُبَاعِيَّات

أَحْمَد القَدُّومِي.

تمهيد:

يكتسي التشكيل الدلالي في الدراسة الأسلوبية للمنجزات الشعرية أهمية بالغة، لأنه يكشف عن مدى شعرية الشاعر تارة، وقدرته على الخلق الإبداعي تارة أخرى، ومما لا شك فيه أن البعد الدلالي لا يقتصر في عنصر أسلوبي دون آخر، وإنما هو بعدٌ ملازم لكل عنصر أسلوبي، ولكن هناك من العناصر من تَبرُزُ معه قيمة هذا البعد بشكل أكثر شعرية، وهنا تتشكل اللعبة الدلالية بين مؤلف ينسج نصوصا ويُطَرّزُهُا بما تُتيح له هذه اللعبة من مفاتيح، وبين متلقٍ يحاول قدر المستطاع القبض على الشعرية التي قد تظهر أو تخفي فيها.

انطلاقا من هذا الإطار سنحاول في المستوى الدلالي أن نقف بالدراسة والتحليل عند الحقول الدلالية المهيمنة فيها، وأيضا عند دراسة التناص بأبعاده المختلفة، لِنُعرج بعد ذلك إلى دراسة الرمز بتعدد أنواعه، قبل أن نختتم دراستنا لهذا المستوى عند أسلوبية الحضور الأسطوري.

1ـــ التناص في رباعيات أحمد القدومي:

تعتبر الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا أول من استخدم مصطلح التناص بالمفهوم الحديث للمصطلح، وتعرفه بقولها: **"ترحال للنصوص وتداخل نصي في فضاء معين، تتقاطع ملفوظات عديدة مقتطعة "**[1]، بعبارة أخرى يمكن القول بأن التناص هو أن يستفيد النص الحاضر من نصوص أو مراجع سابقة له زمنيا في عملية تشكليه فيدمجها في ثناياه بطريقة معلنة أو خفية لتصبح جزءا منه ومؤسسا له، وقد **"أجمعت الرؤى النقدية الجديدة على نفي وجود نص بكر، صافٍ، خالٍ من آثار الملامسات النصية، فكأن النص اجتماعي بطبعه، أو هو جمع بصيغة المفرد، هو فرد كلامي في قبيلة لغوية وثقافية، تتوقف حياته فيها على التواصل مع سائر أفرادها"**[2]، فلا يمكن أن نجد نصا معاصرا لا يتقاطع مع نصوص سابقة التشكيل عنه حتى ولو كانت هذه النصوص معاصرة له.

[1] ـــ أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا – مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبية وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط 02، عمان – الأردن، 1420هـ - 2000م، ص 11.

[2] ـــ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، منشورات دار الاختلاف، ط 01، الجزائر، 1430هـ - 2009م، ص 390.

1.1_ التناص مع القرآن الكريم:

ظلَّ القرآن الكريم أحد المصادر التي يعتمد عليها الشعراء المعاصرون في نظم نصوصهم الشعرية **"ويكاد لا يخلو خطاب شعري حداثي من استدعائه وامتصاصه، ويصل الامتصاص إلى درجة الذوبان حتى نكاد لا نفصل بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب، نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى، وهو امتزاج يكاد يتخلص نهائيا من السياق القرآني"**[1] ، حيث تقاطعت الكثير النصوص مع القرآن الكريم.

لم يخرج أحمد القدومي عن عُرْفِ الشعراء العرب المعاصرين الذين أثثوا قصائدهم بتوظيف التناص مع القرآن الكريم، ومن نماذج الرباعيات التي اعتمد فيها هذا التوظيف نجد رُباعية (لا تَنْأَ[2]):

لا تَنْـأَ عَـن وَجَعِي فَنَـارُكَ في ضُلُـوعِ الوَجْـدِ جَنَـةْ

وهَـوَاكَ في رُوحِي يُبـَـدِّدُ كُـلَّ أَطْيَـافِ الدُّجَنَّـةْ

قَـدْ قِيْـلَ بَعْـضُ الظَّـنِ إِثْمٌ، لـنْ يُسِـيْئَ القَلْـبُ ظَنَّـهْ

لَـو لَـمْ يَكُـنْ فَرْضًـا وُجُـوْدُكَ فـي الحَيَـاةِ لَـكَانَ سُـنَّةْ

يُضمِنُ القدومي في هذه الرباعية قوله تعالى في الآية (12) من سورة الحجرات: **"يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱجْتَنِبُواْ كَثِيرًا مِّنَ ٱلظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ ٱلظَّنِّ إِثْمٌ ۖ وَلَا تَجَسَّسُواْ وَلَا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضًا ۚ أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ ۚ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ تَوَّابٌ رَّحِيمٌ ﴿١٢﴾"**[3] إذ يرمي الشاعر من خلال توظيفه لمضمون الآية الكريمة من خلال جزئية (بعض الظن إثم) إلى نفي الظنون والشكوك التي قد تراود قلب محبوبته في مدى حبه لها، وبمقابل ذلك فإنه يؤكد لها أن حبها

[1] _ مُحَمَّد عبد المطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق، ط 01، القاهرة، 1996، ص ص 49 – 50.

[2] _ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 79.

[3] _ سورة الحجرات، الآية 12.

هو ملهمه في الحياة، وأن هَوَاهَا هو من يضيئ له كل عتمة فيها، وأن قلبه لن يميل عن حبها، فهو أشبه بالفريضة عِندَهُ الإيمان به واجب والقيام به أمر، وبذلك فالشاعر اختار هذا التركيب من القرآن الكريم ليوظفه في رباعيته **"بشكل مباشر، دون أن يُدْخِل عليه تحويل أو تغيير في بنيتها التركيبية من تقديم أو تأخير أو حذف أو إضافة، أو غير ذلك"**[1]، وهو ما من شأنه أن يُضفي نوعا من التميز الأسلوبي في ثنايا الرباعية، بحكم ما تتميز به التركيبة القرآنية من قوة تأثير في نفسية المتلقي فضلا عن أنها تدل على خبرة وتجربة شعرية واسعة تتيح لصاحبها من الشعراء القدرة على المزج بين التراكيب القرآنية بسلاسة بما يتماشى وخطوط النظم الشعري.

يسترسلُ القدومي ممارسته التناصية مع القرآن الكريم في رباعية (اقرأ[2])، فيقول:

الثَـــوْرُ يَـزْأَرُ والأُسُـــودُ تَـخُـــورُ ورَحى الزَّمَـانِ عـلى الأنامِ تَـدوُرُ

حيث نتلمس في هذه الرباعية قوله تعالى في الآية (140) من سورة آل عمران: **"إِن يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ ٱلْقَوْمَ قَرْحٌ مِّثْلُهُۥ ۚ وَتِلْكَ ٱلْأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ ٱلنَّاسِ وَلِيَعْلَمَ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَيَتَّخِذَ مِنكُمْ شُهَدَآءَ ۗ وَٱللَّهُ لَا يُحِبُّ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿١٤٠﴾ "**[3]، فالشاعر يرنو إلى القول بأن تقلب الأحوال هو سُنَّةُ الله في خلقه، وأن لا شيء باقٍ على حاله، ونراه في هذا الموضع يُسند الزئير للثور والخُوار للأسود في إشارة بليغة منه عن هذا التقلب والتغير.

أيضا في تناصه مع القرآن نجد القدومي قد ضَمَّنَ تركيبة قرآنية أخرى في رباعيته الموسومة بـ: (يا نَارُ[4]) التي يقول فيها:

يـا نـارُ كُـوني ألـفَ نَارٍ واحْـرقِي دَنـسَ اليَهُـودْ

[1] ـــ عبد العزيز قيبوج: أشكال التناص القرآني في الشعر الجزائري القديم شعر الثغري التلمساني نموذجا، مجلة دراسات أدبية، المجلد 10، العدد 02، 02-06-2018، ص 153.

[2] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص 18.

[3] ـــ سورة آل عمران، الآية 140.

[4] ـــ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص 136.

يـا نـارُ كُـونِي جَـمْرَةً بِـقُلُوبِ أَحْفَـادِ القُـرُودْ

يا نار لا تـذَري مـن التَّلمـودِ حرفـا في الوجـود

فـالريح تجـأر والفـوارس تَشـتهي خَفَـقَ البُنـودْ

استلهم الشاعر في هذه الرباعية الدلالة من الآية (69) من سورة الأنبياء، بالضبط في تركيبة (يا نار كوني)، وذلك في قوله تعالى: **"قُلْنَا يَنَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَـٰمًا عَلَىٰٓ إِبْرَٰهِيمَ ﴿٦٩﴾"**[1]، لكن الملاحظ هنا أن الشاعر قد اقتصر في تناصه مع الآية الكريمة على استعارة التركيبة اللغوية دون أن يستعير المعنى الذي جاءت عليه الآية، وهو ما يعرف بتقنية الإشعاع، **"والمقصود بالإشعاع تلك الظلال أو الهالة أو الايحاءات الدلالية التي يمنحها العنصر الأسطوري الموظف للنص أو الأثر الإبداعي...، وقد يكون ساطِعاً أو خافتا"**[2]، فالقدومي في هذه الرباعية يبدو **"عنيفا شديد العُنف في مشاعره وفي أدوات تصوير هذه المشاعر، وهذا جليٌ في المضمون الذي نُحِسُ بعنفه"**[3]، انطلاقا من عنوان الرباعية، إذ نراهُ يُخاطب النَّار ويدعوها أن لا تكون بردا ولا سلاما على اليهود العابثين فسادا في أرض فلسطين، وأن لا تذر منهم فردا ولا عقيدة، وأحمد القدومي في هذا التناص لم يتعامل مع **"النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا"**[4]، وإنما نجده بالرغم من محافظته على التركيبة الشكلية له (أي للنص الغائب) دون أن يعمد إلى تغييرها، قَدْ عَمِدَ في مُقابِلِ ذلك إلى تغيير التشكيل المضموني لها، **"فتحولت الآية عن سياقها، كما هي في النص**

[1] ـ سورة الأنبياء الآية 69.

[2] ـ عبد المجيد حنون: النقد الأسطوري والأدب العربي الحديث، مجلة اللغة العربية. المجلد 07، العدد 03، 01 – 12 – 2005، ص ص 243 – 244.

[3] ـ مريم بخشنده وآخرون: رمزية الشيطان في شعر بدر شاكر السياب قصيدة اللعنات أنموذجا، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 10، العدد 01، 2020، ص110.

[4] ـ مُحَمَّد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط02، الدار البيضاء – المغرب، 1985م، ص 253.

القرآني وأخذت بُعدا آخر في سياق النص الشعري الذي يختفي ويظهر فيه النص الغائب"[1]، فلم يورده الشاعر بنفس الدلالة، وإنما أسس بواسطة هذا التركيب القرآني دلالته الشعرية الخاصة.

يستحضر الشاعر أحمد القدومي أيضا المفردة القرآنية في رباعياته الشعرية، فنجد الكثير منها مبثوثا في ثناياها، ومن هذه الرباعيات رباعية (نَبْض[2])، فيقول القدومي:

عَيْنَـاكِ أُحْجِيـَةُ الغَـرَام العَـذْبِ مـن إرِمٍ وعَـادْ

وحِكَـايَةٌ لِلْبَـوْحِ تَشْـوَةُ خَـمْرِهَـا تُـحْيي الجَمَـادْ

ولــذاذة النظــرات تبعــث في البــلى ذات العــماد

أحـيي رُفـات حُشاشــتي ولتســكني نـبض الفـؤاد

يرسم القدومي في هذه الرباعية صورة فائقة الجمال لعيني محبوبته، مستعينا بالتناص مع القرآن الكريم، وبالضبط في قوله تعالى في سورة الفجر: **"أَلَمۡ تَرَ كَيۡفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ۝٦ إِرَمَ ذَاتِ ٱلۡعِمَادِ ۝٧ ٱلَّتِي لَمۡ يُخۡلَقۡ مِثۡلُهَا فِي ٱلۡبِلَٰدِ ۝٨"**[3]، فقد وصف الشاعر عيني محبوبته بأنهما أشبه في الحسن بقصور إرم التي استوطنها قوم عاد والموصوفة بذات العماد، والتي قال عنها سبحانه عز وجل في الآية الكريمة بأن **"لم يُخلق مثلها في البلاد، الأمر الذي يعني أنها رُبما بدت حتى قبل الإسلام بوقت طويل مدينة عجائبية، ساحرة ومدهشة، ولهذا ستظل مع الإسلام، وفي نظر العربي، نموذج للمدينة التي يحلم بها وفي مستوى آخر كنموذج لحلم مقموع يرغب في استرداده...، حتى وإن كانت صادرة في الأصل عن فهم ملتبسٍ للنص القرآني، عن مدينة معاقبة، سحرية وغامضة، صنعت من الذهب الخالص والأحجار الكريمة"**[4] ويكون الشاعر بذلك قد أعطى لجمال عيني محبوبته ونظراتها بُعدا أقرب

[1] ـــ المرجع السابق، ص 269.

[2] ـــ أحمد القدومي: كُنتُ احْتِالاً، ص 58.

[3] ـــ سورة الفجر، الآيات 6 – 7 – 8.

[4] ـــ فاضل الربيعي: ذات العماد من مكة إلى أورشليم: البحث عن الجنة، رياض الريس للكتب والنشر، ط01، بيروت – لبنان، جانفي 2000، ص 16.

وأشبه ما يكون في الحسن إلى البُعْدِ الأسطوري الذي وصفت بهِ هذه المدينة، فخلق مِن النص الغائب دلالة حافة شَيَّد من خلالها صرحه الشعري الخاص.

من الأمثلة أيضا على استخدام الشاعر أحمد القدومي للأثر القرآني في رباعياته، قوله في رباعية (متى نعود[1]):

وطَـنـي سَـلامٌ مِـنْ رُبَى الأَقْصَى- إلى كُـلِّ الحـدُودْ

ومِـن الهُـدَى مِـنْ سُـوْرَةِ الإِسْرَاءِ مـن طُهْـرِ السُـجُودْ

ومِـن الأَسَـارَى مـن دَمِ الشُـهَـدَاءِ مـن خَـفْقِ البُنُـودْ

وَطَـنـي البدَايَـةُ والنِهَايَـةُ والمَـدى، فَمَتـى نَـعُودْ

يورد الشاعر في هذه الرباعية اسم سورة من سور القرآن الكريم، وهي سورة الإسراء، إذ استخدام الشاعر اسم هذه السورة مسبوقا بـ (مِنْ)، حيث حملت هنا الدلالة المكانية، فالمقصود بقوله (من سورة الإسراء) أي من مكان نزول هذه الآية، وهي مكة المكرمة. كما أن الشاعر اختار اسم هذه الآية لتشير إلى مكة المكرمة دون غيرها من السُوَرِ المكية الأخرى لما جاء فيها من **"ذِكرٍ لبني إسرائيل والحديث عن ماضيهم وفسادهم في الأرض، وعقوبة الله لهم، كأنها تتوعد كلَّ مكذِّبٍ ومُفسد بالعقاب العادل وفي هذا تهديد لكفار مكة، ولكل خارج عن نِطاق الإيمان وشريعة العدل والنظام الإلهي"**[2]، وبتالي فإن الشاعر قد أرسل من خلال هذا التوظيف عدة مدلولات، ليجعل المتلقي للنص الشعري في بحث دائم عن سِر هذا التوظيف، فتتجدد الدلالة مع كل قراءة.

ومن هنا تأتي قيمة اللفظة القرآنية في الإبداع الأدبي بشكل عام، والشعري منه بشكل خاص **"فألفاظ القرآن هي لبُّ كلام العرب وزبدتُهُ، وواسطته وكرائمه، وعليها اعتماد الفقهاء والحكماء في**

[1] ـــ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص 87.

[2] ـــ جعفر شرف الدين: الموسوعة القرآنية خصائص السور، الجزء الخامس، ص 63.

أحكامهم وحكمهم وإليها مفزعُ حذاقِ الشعراء والبلغاءِ في نظمهم ونثرهم"[1]، ولهذا نجد الشاعر المعاصر يرتكز كثيرا في نظمه على المفردة القرآنية، فيوردها وسياقها حينا، وحينا آخر يعطيها بعدا مُغايرا تماما.

نجد الممارسة التناصية مع القرآن الكريم بشكل مكثف ومتعدد حاضرة في رباعية (رُفِعَتِ الأقْلام[2]):

صلبـوا فـؤادي بـالرَّحـيل فبـات منسِيًّـا ذبيحـا

وبكـلِّ آمـالي احتـفيتُ فعـاد لـي حُلمـي جـريحا

والدَّمـع يـرفأ أُمنيـات الـوصـل ينسجـها ضريحـا

رُفعـت وجَفَّـتْ، قـد نـذَرْتُ الصَّـوم فالتمسـوا المَسـيحا

يتناص أحمد القدومي مع جملة من الآيات القرآنية، فنتلمس منه تناصاً مع قوله عز وجل في الآيتين (157 - 158) من سورة النساء، يقول تعالى: **"وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَـٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ لَفِى شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًۢا ﴿١٥٧﴾ بَل رَّفَعَهُ ٱللَّهُ إِلَيْهِ ۚ وَكَانَ ٱللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا ﴿١٥٨﴾"**[3]، إذ يُريد الشاعر من وراء هذا التوظيف القرآني أن يشير بأن ما تقوله وتزعمه اليهود في فلسطين وأحقيتهم بها ما هو إلا وهم مؤقت نسجته مخيلتهم ثم صدقوه وآمنوا به، تماما مثل زعمهم قتل النبي عيسى عليه السلام قبل أن يأتي الرد من الله عز وجل بأنهم ما صلبوه ولا قتلوه، وإنما رفعه الله إليه.

[1] ـــ أبو القاسم الحسين بن مُحَمَّد (الراغب الأصفهاني): المفردات في غريب القرآن، مكتبة نزار مصطفى الباز، الجزء الأول، (د.ط)، (د.ت)، ص 04.

[2] ـــ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص 106.

[3] ـــ سورة النساء، الآيتين 157 – 158.

كذلك نجد أثر التناص القرآني في هذه الرباعية في عبارة (قد نذرت الصوم)، إذ يُحيلنا قوله هذا إلى سورة مريم قال تعالى: **"فَكُلِي وَٱشۡرَبِي وَقَرِّي عَيۡنٗاۖ فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ ٱلۡبَشَرِ أَحَدٗا فَقُولِيٓ إِنِّي نَذَرۡتُ لِلرَّحۡمَٰنِ صَوۡمٗا فَلَنۡ أُكَلِّمَ ٱلۡيَوۡمَ إِنسِيّٗا ﴿٢٦﴾"**[1]، وكأن الكلام أرهق الشاعر، أو أنه أصبح عاجزا على أن يعكس ما بداخله من ألمٍ و أملٍ، من حسرة ورغبة، من ثورة ومن سِلمٍ، من كل تلك المشاعر التي باتت تعبث في ذاكرته وفي وجدانه. فرأى في الصمت الذي لجأت إليه مريم العذراء الحل الأنسب، وهو على يقين أن النصر والإنصاف سيأتي من الله عز وجل، مثلما أنصف مريم ونصرها نصرا مبينا.

في رباعية (غربة[2]) نجد أن القدومي قد تَنَاصَّ مع قصة جاء ذكرها في القرآن الكريم وهي قصة أصحاب **الأخدود**[3]، فيقول:

هِي قِصَــةُ الآبَادِ يَعْــرِفُ سِــرَّ مَوقِــدِهَا الرَّمَــادْ
والرَّمْــلُ أعمَــى والعَصافِيْــرُ الحَزِيْنــةُ في رُقَــادْ
واللَّيْــلُ عَــادَ ولَــنْ يَــزُوْلَ فَكُــلُّ أَيَــامِي حِــدَادْ
هِي غُرْبَــةٌ، نَارٌ تَلَظَّــى فِي العُــرُوقِ وفِي الفُــؤَادْ

الشاعر هنا يذكرنا بقصة أصحاب الأخدود التي ذكرها الله عز وجل في مطلع سورة البروج إذ يقول تعالى: **"وَٱلسَّمَآءِ ذَاتِ ٱلۡبُرُوجِ ﴿١﴾ وَٱلۡيَوۡمِ ٱلۡمَوۡعُودِ ﴿٢﴾ وَشَاهِدٖ وَمَشۡهُودٖ ﴿٣﴾ قُتِلَ أَصۡحَٰبُ ٱلۡأُخۡدُودِ ﴿٤﴾ ٱلنَّارِ ذَاتِ ٱلۡوَقُودِ ﴿٥﴾ إِذۡ هُمۡ عَلَيۡهَا قُعُودٞ ﴿٦﴾ وَهُمۡ عَلَىٰ مَا يَفۡعَلُونَ بِٱلۡمُؤۡمِنِينَ شُهُودٞ**

---

[1] ـــ سورة مريم، الآية 26.

[2] ـــ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص120.

[3] ـــ أخدود {مفرد}: ج: أخاديد وخدود: شَقٌّ مستطيلٌ غائر في الأرض، أو فتحة عميقة أو حفرة في الأرض وخاصَّة فوق سطح الأرض، أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص617.

﴿"[1]، وقد بَرع الشاعر في توظيف التناص مع القصص القرآني، فلم يستحضر القصة استحضارا لفظيا مباشرا، وإنما كان استحضارا محرف، إذ حضرت تفاصيله في ثنايا الرباعيات، وقد شكل الشاعر ممارسته التناصية بين ما تعرضت إليه القدس من قصفٍ همجي عدة مرات ومن قبلِ الصهاينة ما جعلها تعيش الإبادة التي لقيها أصحاب الأخدود، وأصحاب الأخدود هم **"جماعة من نصارى نجران دعاهم ذي نواس ملك اليمن، الذي كان مُتعصبا لليهودية، إلى الدخول في اليهودية، وحين أبوا أحرقهم داخل أخدود مليء بالحطب المشتعل"**[2]، فنقل الشاعر هذه المحرقة ونسجها في رباعيته نسجا خلاقاً أنتج لنا من خلاله صورة شعرية جديدة، مساويا فيها بين محرقة أصحاب الأخدود ومجزرة القدس الشريف.

هذه بعض النماذج عن التناص مع القرآن الكريم في رباعيات القدومي، والواقع أن النماذج كثيرة جدا ويصعب جدا الإلمام بها كلها، إذ لا تكاد الرباعية الواحدة منهم تخلو من وجود المرجعية القرآنية سواء لفظا مباشرا، أو إحالة غير مباشرة، وقد يُعزى هذا إلى الخلفية والمعتنق الإسلامي الراسخ لدى الشاعر أحمد القدومي، فضلا عن قوة التركيب والتأثير القرآني، ما جعله قِبلَةً لا يمكن للشاعر العربي المعاصر أن يُغْفِلَها.

2.1_ التناص مع الأحاديث النبوية:

جَاءَ توظيف الحديث النبوي في رباعيات أحمد القدومي ليكون أحد أوجه التناص التي أعاد فيها تشكيل النص الغائب تشكيلا أسلوبيا، وإخراجه في صور مختلة.

تأتي أهمية الاستناد إلى الحديث النبوي في النظم الشعري بشكل عام لكونه **"المصدر الثاني للتشريع بعد القرآن الكريم، وقد جاء مُفسِرا لكثيرٍ مما جاء فيه، ولم يكن صاحبه ينطق عن الهوى إن هو إلا وحيٌ يوحى، لذلك استلهم الشعراء كثيرا من الأحاديث النبوية الشريفة لفظا ومعنى، وضمنوا**

[1] _ سورة البروج، الآيات من 01 إلى 07..

[2] _ أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص617.

أشعارهم مما جاء به النبي مُحَمَّد (ﷺ)، وذلك لمنزلة الحديث النبوي، ولمنزلة صاحبه (ﷺ) عند المسلمين"[1]، ومن هذا المنطلق تأسست قيمة هذا المرجع في تشكيل الممارسة التناصية عند أحمد القدومي.

من آثار التناص مع الحديث النبوي في مدونات دراستنا ما جاء في رباعية (رُفِعَتِ الأقلام[2]):

صلبـوا فـؤادي بـالرَّحـيل فبـات منسِيًّـا ذبيحـا

وبكـلِّ آمـالي احتـفيتُ فعـاد لـي حُلمـي جـريحا

والدَّمـع يـرفأ أُمنيـات الـوصـل ينسجـها ضريحـا

رُفِعـت وجَفَّـتْ، قـد نـذَرْتُ الصَّـوم فالتمسـوا المَسـيحا

يستدعي الشاعر في هذه الرباعية حديثا نبويا لرسول الله (ﷺ) الذي يقول فيه: **"يَا غُلام! إني أُعَلِمُكَ كَلِمَاتٍ: احْفَظِ اللهَ؛ يَحْفَظْكَ، احْفَظِ اللهَ؛ تَجِدْه تِجَاهَكَ، إذا سَأَلْتَ؛ فاسألِ اللهَ، وإذا اسْتَعَنْتَ فاسْتَعِنْ باللهِ، واعلَم أنَّ الأُمَّةَ؛ لَو اجْتَمَعَتْ عَلَى أَنْ يَنْفَعُوكَ بِشَيءٍ؛ لَمْ يَنْفَعُوكَ إلاَّ بِشَيءٍ قَدْ كَتَبَهُ اللهُ لَكَ وَلَو اجْتَمَعوا عَلَى أَنْ يَضُرُّوكَ بِشَيءٍ؛ لَمْ يَضُرُّوكَ إلاَّ بِشَيْءٍ قَدْ كَتَبَهُ اللهُ عَلَيْكَ، رُفِعَتِ الأَقْلاَمُ، وَجَفَّتِ الصُّحُفُ"**[3]، التركيبة اللغوية الأولى من سطر الرباعية الأخير (رُفِعَت وجَفَّت) تتعالق تعالقا مباشرا وشبه تام مع التركيبة اللغوية الأخيرة من الحديث (رُفِعَتِ الأَقْلاَمُ، وَجَفَّتِ الصُّحُفُ)، وقد امتص الشاعر هذا التناص وسخره في مقامِ التعبير عن أن الأمر محسوم منذ أمدٍ بعيد وأن المقادير قد كتبت، وأن النصر الموعود لفلسطين سيأتي بأذن الله وذلك بنزول المسيح عيسى ابن مريم (فالتمسوا المسيحا) وهنا نستشف تناصا آخر مع حديث النبي (ﷺ)، إذ جاء **"عن**

[1] ـــ ظاهر مُحَمَّد الزواهرة: التناص في الشعر العربي المعاصر - التناص الديني نموذجا -، دار الحامد للنشر والتوزيع، (د.ط)، عمان – الأردن، 2013، ص 130.

[2] ـــ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِمالاً، ص 106.

[3] ـــ مُحَمَّد ناصر الدين الألباني: صحيح سنن الترمذي، المجلد 01، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى للطبعة الجديدة، الرياض، 1420هـ - 2000م، ص610.

أبي هريرة رضي الله عنه، أن رسول الله (ﷺ) قال: ينزل عيسى ابن مريم، فيقتل الخنزير، ويمحو الصليب، وتُجمع له الصلاة، ويُعطى المال حتى لا يُقبل، ويضع الخراج، وينزل الروحاء، فيحج منها أو يعتمر أو يجمعهما"[1]، إذ نجد أن هذا الحديث بمعناه العام يتوارى ويتخلل جسد هذه الرباعية، والشاعر بهذا التناص مع الخطاب النبوي يؤكد إيمانه بالنصر الرباني الموعود لفلسطين على يد عيسى عليه السلام.

كما يقول القدومي أيضا في رباعية (لله أشكو[2]):

لي مُهْجَـةٌ في القُـدسِ تَلْـتَمِسُ السَّـعادَةَ في المنَـايَا

لله أشْكُـو مـا نُلاقـي مـن عَذَابـَاتِ الـبَلايَا

يتضمن السطر الأخير من هذه الرباعية تناصا مع حديث نبوي، إذ جاء عن ابن مسعود قوله: **"قال رسول الله ﷺ: من أَصَابَتهُ فَاقَةٌ فَأَنْزَلَهَا بالنَّاسِ، لَمْ تُسَدَّ فَاقَتُهُ، ومَنْ أَنْزَلَهَا بالله أوشَكَ الله لَهُ بِالغِنى: إمَّا بِمَوت عاجل، أو غِنًى عَاجِل"**[3]، إذ ضَمَّنَ الشاعر معنى هذا الحديث في رباعيته الشعرية تضمينا ضِمنيا، مستلهما منه فكرته الجوهرية، والمتمثلة في أن الشكوى تكون لله تعالى وحده والحديث عن الشكوى هنا يقودنا للحديث عن أسبابها ودوافِعها عند الشاعر، ولا شك أن الإحباط والإحساس بالعجز والفشل في تحقيق ما ترنو إليه ذاته هي أهم هذه الأسباب، **"فمن هذا المنطلقِ تعتبر الشكوى ذلك الطريق الوحيد للإبانةِ عن الوجعِ الداخلي الذي يعانيه الانسان إزالةً للهمومِ والآلام، وتتميز الشكوى عن بقية الموضوعات الشعرية بفقدان التصنع وتفيض بالمكابدة والوجد**

[1] ـــ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي: نزول عيسى ابن مريم آخر الزمان، تحقيق: سعد كريم الدرعمي، دار ابن خلدون، (د.ط)، الإسكندرية، (د.ت) ص35.

[2] ـــ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص 138.

[3] ـــ السجستاني: سُنن أبي داوود، الجزء الثالث، تحقيق وضبط وتعليق: شعيب الأرنؤوط ومُحَمَّد كامل قره بللي وشادي محسن الشياب، دار الرسالة العالمية، طبعة خاصة، دمشق – الحجاز - سوريا، 1430هـ - 2009م، ص 85.

والصداقةِ في الإفصاحِ عن المكنوناتِ المليئةِ بالألمِ والهمِ"[1]، ولكن الشاعر أحمد القدومي فضل أن يَبُثَ شكواه إلى الله تعالى إيمانا منه بنصرته وتفريج همه، **"فتكوّن هذا الأمر من خلال التعاليم الدينية السمحة"**[2] واضطلاعه المتشبع على مضامين الأحاديث والسيرة النبوية الشريفة.

3.1_ التناص مع الكتب السماوية الأخرى:

تشكلت في رباعيات القدومي بعض الصور التي اتكئ في رسمها على رؤية الكتب المقدسة **"وإلى ما جاء فيها من قصص، وبخاصة ما ازدحمت به التوراة من حكايات مثيرة، وما في قصة صلب المسيح من مثيرات فنية"**[3]، فظهرت بعض الرؤى والمفردات المتعلقة بهذا الأصل مبثوثة هنا وهناك ومن الرؤى المتعلقة بهذا الخصوص قوله في رباعية (رُفِعَتِ الأَقْلام[4]):

صلبــوا فـؤادي بـالرَّحـيل فبـات منسِيًّـا ذبيحــا

وبكـلِّ آمـالي احتـفيتُ فعـاد لـي حُلمـي جـريحا

والدَّمـع يـرفأ أُمنيــات الـوصـل ينسجــها ضريحـا

رُفعـت وجَفَّـتْ، قـد نـذَرْتُ الصَّـوم فالتمسـوا المَسـيحا

أيضا وفي نفس الإطار نجده يقول في رباعية (فَلْسَفة[5]):

أَعْـلَى رُفَـاتِ العُمْـر تُصْـلَبُ فَـوقَ جِـذْعِ الأُمْنِيَـاتْ؟

---

[1] _ عباس يداللهي وزينب رضابور: شهر الشكوى عند أبي العتاهية وناصر خسرو القباديانى (دراسة موضوعية مقارنة)، مجلة أهل البيت عليهم السلام، جامعة أهل البيت عليهم السلام، العدد 15، ربيع الثاني 1425هـ - شُباط / مارس 2014م، ص62.

[2] _ المرجع نفسه، ص64.

[3] _ حصة بادي: التناص في الشعر العربي – البرغوثي نموذجا-، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط01، عمان - المملكة الأردنية الهاشمية، 1430هـ 2009م، ص 48.

[4] _ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص 106.

[5] _ المصدر نفسه، ص 74.

يتناص أحمد القدومي في هذه الأسطر مع الرؤية المسيحية المتعلقة بالصلب والخلاص معا، إذ نجده يقترب إلى حد بعيد مع **"تلك الرؤيا المسيحية عند ت.س إليوت (Iliot) من حيث الموقف النهائي الذي يرى أن الخلاص لا يتم إلا من خلال العودة إلى الينابيع الروحية المتجسدة بالمسيح/المخلص"**[1]، وهو ما تجسده بشكل صريح عبارة (فالتمسوا المسيحا) في السطر الأخير من رباعية (رُفِعَتِ الأقْلام).

كما نجده يتناص أيضا في الأسطر السابقة مع المعتقد المسيحي بصلب نبي الله عيسى ابن مريم أو (يسوع) مثلما يلقبونه هم، وهو المسمى الذي نجد بأن القدومي قد استعاره تناصا في رباعية (رُفاتُ الليْلِ[2]):

وسَـئِمْـتُ كُلَّ قَبَائِـلي، ونَـفَيْتُ مِـن عَيْـنِي الدُّمُـوعْ

صَـلَّيْتُ في الأقْصى- العِشـاءَ ونِمْـتُ في مَهْـدِ اليَسُـوعْ

يُحيلنا القدومي بهذا التوظيف على استحضار مسألة صلب اليسوع في المعتقد الإنجيلي و**"يُعتبر قانون الإيمان الرسولي، الذي ظهر إلى النور في القرن الثالث الميلادي، هو أو تعبير رسمي عن العقيدة المسيحية وعن اعتراف إيمانها، وهو كالاتي: أؤمن بالله الآب، ضابط الكل خالق السماء والأرض، وبيسوع المسيح، ابنه الوحيد، ربنا، الذي حُبِلَ بواسطة الروح القُدُس، ولد من العذراء تألم في عهد بيلاطس بنطس، صلب ومات ودفن"**[3]، وهنا تأكيد على الرؤية المسيحية التي تقر بموت (يسوع) صَلْباً، هذا الإقرار بالصلب أقره القدومي في قضية إرغامه على الرحيل، وذلك حين قال: (صلبوا فؤادي بالرحيل) وأيضا في قوله: (تُصلبُ فوق جذعِ الأمنيات.)، فتناصَّ مع هذه الرؤية

[1] _ عبد السلام جغدير، ص323.

[2] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص95.

[3] _ كريغ أ. إيفانز وإن. تي. رايت: موت يسوع ودفنه وقيامته - ماذا حدث في الأيام الأخيرة ليسوع-، تر: مريم صلاح، مدرسة الإسكندرية، ط01، الإسماعيلية – مصر الجديدة، 2022، ص15.

بشكل غير مباشر، ويتساوى الرحيل عنده بعقوبة الصلب التي تقرها اليهود وتؤمن بها في حق المسيح.

المسيح ←(العقوبة)— **الصلب**

=

الشاعر ←(العقوبة)— **الرحيل**

4.1_ التناص مع الشعر العربي:

يمكن القول بأن التناص فيما بين النصوص الشعرية أصبح من السُنن المؤكدة في النظم الشعري والحقيقة أن هذه الظاهرة ليست حديثة العهد، وإنما هي ظاهرة قديمة الوجود، متجددة الحضور ملازمة لكل عصر، بدأً بالعصر الجاهلي، **"فنجد من فحول الشعراء من كان يردد ألفاظ ومعاني بعض القصائد المشهورة ترديدا شبه متقارب، وقد تجلى الأمر كثيرا في تناص مطالع القصائد وبخاصة التي ذاع صيتُها بين العرب لما لها من قيمة عندهم جعلت العرب ترددها؛ فضلا عن تقليدها"**[1]، والأمر نفسه نجده في ما بعده من العصور، وحتى عصرنا الحالي لا يزال كل منجز شعري يحمل ما يحمل من شذرات المنجزات الشعرية الأخرى.

بالعودة إلى دواوين دراستنا نجد أن القدومي قد تناص مع مجموعة من القصائد الشعرية العربية وضمنها في رباعياته، أحيانا بطريقة مباشرة، وأحيانا أُخرى بطريقة غير مباشرة؛ ومن الرباعيات التي نجدها تنحو هذا المنحى رباعية (عفت الديار[2]) التي يقول فيها القدومي:

الرَّمْـلُ لَـم يَـنْسَ الخُطَى والمـوْجُ يُفْصِـحُ بَعـدَ حِـينْ

وأنـا وقَـدْ عَـفَـتِ الدِّيـَارُ أَبُـثُّ للوَتـَرِ الحَـزِينْ

[1] _ علي حفظ الله مُحَمَّد ناصر: التناص في الشعر العربي – مطالع بانت سعاد نموذجا-، مجلة أبوليوس، جامعة سوق أهراس – الجزائر، المجلد 09، العدد 01، جانفي 2022، ص 153.

[2] _ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص 126.

أَلَمِـي وَأَوْجَاعِـي وأَشْجَـانِي ويَأسَرُنـي الحَنِـينْ

والآهُ تُبْحِـرُ فـي فُـؤَادِي مُنْـذُ آلافِ السِّـنِينْ

نلتمس في هذه الرباعية تناصا من القدومي مع البيت المطلعي لمعلقة لُبيد بن الربيعة التي يقول فيها[1]:

عَفَتِ الديار مَحَلُّهَا فَمُقَامُها بِمُنًّى تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرِجَامُها

أحمد القدومي هنا يتقاطع مع لُبيد، في بكاء الديار التي أصبحت خاوية، وماتت فيها مظاهر الحياة التي كانت من قبل، وذلك **"لارتحال قُطانِها واحتمال سُكانِها"**[2]، وليس التناص هنا من قبيل الصدفة أو التقليد بقدر ما هو سرد ووصف للحال الذي أضحى يعيشه الشاعر ووطنه وأهله فالوطن هنا (فلسطين) هو المقصود بقوله الديار، **والديار جمع المفرد منها (الدار)، وتدل على عدد قليل، والكثرة منها أدؤر وأدورُ، وهي كل موضع حلَّ به القوم، فهو دارهم**[3]، هذه الديار التي أصبحت عنده طللا لا يربطه به سوى مشاعر الشوق والحنين التي تؤجج بداخله ذكريات الماضي الجميل، فهي الوحيدة التي تعلم سر هذا الماضي.

أحمد القدومي باستخدامه لمصطلح الديار هو في حقيقة الأمر يتقاطع مع الكثير من شعراء الجاهلية الذين استخدموا هذا المسمى، وبالأخص في مطالع قصائدهم التي كانت تختص بالبكاء على الأطلال، ودائما ما ارتبط استخدامهم له في أشعارهم - مثلما هو الأمر هنا في رباعية القدومي- بفكرة الهجر والبعد عن تلك المواضع التي عاشوا وأقاموا فيها زمنا من الدهر، وما يصحب فكرة الهجر مهما كانت صفته، إجباريا أو اختياريا، من حزن عميق في نفسية الشعراء، فتكون أشعارهم في هذا المقام تعبيرا **"عن مشاعر إنسانية، وتعكس لا عواطف مجموعة معينة من البشر، بل جميع المشاعر المشتركة**

[1] ـــ القاضي أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، تقديم: عبد الرحمان المصطفاوي، دار المعرفة، ط 02، بيروت –لبنان، 1425هـ - 2004م، ص 133.

[2] ـــ المرجع نفسه، ص 133.

[3] ـــ ينظر: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، (د.ط)، المجلد 04، (د.ت)، بيروت – لبنان، ص 298.

بين الناس: حب وحنين وألم للفراق، وتألم، وحسرة...الخ، ورغم أن الشاعر في شعره إنما يعبر عن حنينه هو، وحزنه هو، ومعاناته هو، تلك التي ترتبط بارض معينة، أو بأماكن سكن معروفة، رغم هذا فإن هذه المشاعر تلقى عندنا صدى وتأثرا، عواطفا وتأييدا، إننا نُحِس مع الشاعر تأثره، ونتألم معه لحزنه ومعاناته، نتنقل هائمين معه، ونتلمس حنينه إلى المنازل المهجورة التي درست وعفت"[1]، وليس أكثر ما تتجلى فيه مثل هذه العواطف كبعد الإنسان عن وطنه وأهله.

من مظاهر التناص مع الشعر العربي في رباعيات القدومي ما نجده أيضا في رباعية (أحلى[2]) إذ يقول القدومي في آخر بيتين منها:

فَاسْتَبِيحْ نَبْضَ فُؤادي وانْهَلَنْ حُبِّيَ نَهْلا

إنّما الأيّامُ تَحْلو عندما نزداد جهلا

يستحضر الشاعر أحمد القدومي في ثنايا البيت الأخير، بيت المتنبي الشهير الذي يقول فيه[3]:

ذو العَقلِ يَشْقَى فِي النَّعِيمِ بِعَقلِهِ وأَخُو الجَهَالَةِ فِي الشَّقَاوةِ يَنْعَمُ

نجد هنا أن بيتا القدومي وأبو الطيب المتنبي يلتقيان في نقطة واحدة، وهي أن العقل أحيانا قد يتحول من نعمة إلى نقمة على صاحبه، ويكون الجهل حينها أكبر النِعم، فالشاعر يبتغي من الجهل غياب الإدراك، وغياب العِلم بالأمورِ، لأن هذا العلم أضحى أزمته الدائمة وهاجسه الذي يؤرقه ويجعله هائم التفكير دائم الانشغال بقضايا في الغالب لا تخصه وحده، وإنما تخص مجتمعه وقومه، **"فيتحول العقل من هِبة إلاهية ونِعمة ربانية إلى وبالٍ على صاحبها، فتتعبه وتشقيه، ولا يشعر بطعم الحياة ولا**

[1] ــ وهيب طنوس: الوطن في الشعر العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي، المكتبة العربية، ط 01، بيروت لبنان، 1975 – 1976، ص ص 190 – 191.

[2] ــ أحمد القدومي: هي الدنيا، ص 124.

[3] ــ أبو الطيب المتنبي: ديوان المتنبي: دار بيروت للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، 1403هـ - 1983م، ص 571.

بلذتها كونه يُفكر في كل شيء، وهو ما يجعله يخسر الكثير من المتع العاجلة المباحة"[1]، ثم إن مثل هذه المواقف التي تؤكد وتؤيد ما ذهب إليه كل من القدومي والمتنبي كثيرة ومنها ما أنشده الشاعر العباسي ابن المعتز، إذ قال[2]:

وحَـــلاوَةُ الدّنيَـــا لِجَاهِلِهَـــا ومَـــرَارَةُ الدّنيَـــا لِمَـــنْ عَقِـــلا

نستخلص مما سبق، ذلك الصراع بين ثنائيتي العلم والجهل صراع حضاري متجدد، حين يَلبس الحسن صفة القبح ويَلبس القبيح صفة الحسن، وهو ما أشار إليه أبو منصور الثعالبي في كتابه (تحسين القبيح وتقبيح الحسن) إذ يقول عن تقبيح العقل: **كان يقال: الهم والعقل لا يفترقان...، العقل كالمرآة المجلوة، يرى صاحبها مساوئ الدنيا، فلا يزال في صحوه مهموما متعذر السرور...، والجهل كالمرآة الصدئة فلا يُرى صاحبها إلا مسرورا**[3]، ولعل هذا من أبرز الأسباب التي دفعت أمثال القدومي والمتنبي وابن المعتز على حد سواء وعلى اختلاف الأزمنة إلى اجتماعِ نظرتهم للعقل والعلم وما يتبع صاحبهما من شقاء.

لكن المقصد الفعلي لهؤلاء الشعراء ليس إعلاء منزلة الجهل، أو إنقاصا من منزلة العلم، وإنما هو تنويه منهم بأن الجاهل غائب عن التفكير في أمور أُمته، وأن السعادة والنعيم المزعوم له إنما هو نعيم زائف، فاختاروا بذلك الأسلوب نفسه في محاولة تقديم الحكمة في شعرهم من خلال إعطاء صورة مخالفة لما هو متعارف عليه، لكن المتلقي يدرك المغزى الحقيقي من هذه الصورة.

[1] ـ ليلى مُحَمَّد باهمام: وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم، جريدة اليوم، الخميس 23-01-2014 - 06:00. الرابط الالكتروني للمقال: https://www.alyau_m.com/ampArticle/908431

[2] ـ أبو منصور الثعالبي: الظرائف واللطائف واليواقيت في بعض المواقيت، جمع: الإمام أبو نصر المقدسي، تحقيق: ناصر مُحَمَّدي مُحَمَّد جاد، مراجعة وتقديم: حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، (د.ط)، القاهرة، 1430هـ - 2009م، ص 93.

[3] ـ ينظر: أبو منصور الثعالبي: تحسين القبيح وتقبيح الحسن، تحقيق: شاكر العاشور، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية إحياء التراث الإسلامي، ط01، العراق، 1401هـ - 1981م، ص 77.

أيضا نجد أثر التناص في رباعيات أحمد القدومي مع فحول الشعر العربي في رباعية (عُيُونُكِ[1]) فيقول فيها:

قـل للمليحـة طيـف الصـب مرتحـل في وحـي لحظـك غنّـت شـوقه المقـلَ

والعين تنسج آهـات الجـوى قبلاً والـعِشقُ دمـعٌ لامْـرِ الطَـرْفِ يَمْتَثِـلَ

يدفعنا هذا المقطع لاستحضار البيت الشعري المشهور للشاعر ربيعة بن عامر الدارمي، الذي يقول فيه[2]:

قُـلْ لِلْمَلِيْحَـةِ في الخِمَـارِ الأسْـوَد مَـــــاذا أرَدْتِ بِنَاسِـــــكٍ مُتَعَبـــــدِ

أحمد القدومي من خلال هذا التناص يكون قد أعاد التجربة الشعرية الغزلية للدارمي، من خلال استعارة التركيبة الفعلية (قل للمليحة)، دون أن يعمد في ذلك إلى تكرار الصورة ذاتها المتشكلة في بيت الدارمي، ويكون بهذا قد استعار التركيب وأعاد صياغته بما يتماشى ومقصده الخاص، وهذا من صميم الممارسة التَّناصية لكونها **"كتلة لغوية لها أنظمة خاصة مفتوحة على التأويل بسبب تعددية الدلالات وتنوعها، وهو منجز عبر تفاعل المعاني والتراكيب القديمة والحديثة أو السابقة واللاحقة"**[3]، وبهذا فإعادة الشاعر لتركيب ما في شعره لا يعني بالضرورة أنه أعاد الدلالة أيضا.

من ضروب تناص القدومي مع الشعر العربي ما نتلمسه أيضا في رباعيته الموسومة بـ: (لَيْتَ[4]):

لِغَـدِي احْـتِفَاءٌ بالْحَنِـيْنِ وبَعْـضِ أيَـامِ الشَّـبَابْ

وبِمُهْجَـةٍ تَـهْفُو إلى ذِكْـرَى الطُّفُولَـةِ والصِّحَـابْ

[1] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص21.

[2] ـــ ربيعة بن عامر الدارمي: ديوان مسكين الدارمي، جمعه وحققه: خليل إبراهيم العطية وعبد الله الجبوري، مطبعة دار البصري، ط 01، بغداد، 1389 هـ - 1970م، ص30.

[3] ـــ عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، ط01، عمان – الأردن، 2006، ص137.

[4] ـــ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ، ص146.

وبِـــدَمْعَةٍ رُسِمَـــتْ عَـلى الخَدَّيْـنِ آلامَ العَـــذَابْ

لَيْـتَ الزَّمَـانَ يُعِـيْدُنِي أَلْهُـوُ وأَعْبَـثُ بِالتُّـرابْ

إن احتفاء وحنين الشاعر أحمد القدومي بالشباب وبالطفولة وأيامها في هذه الرباعية، وبالأخص في سطرها الأخير الذي يتقاطع بشكل كبير مع الأبيات المشهورة للشاعر أبو العتاهية التي يُنشد فيها قائلا[1]:

بَكـيْتُ عَلى الشَبَـابِ بِدَمْعِ عَيْنِي فَلَـمْ يُـغْنِ الـبُكَاءُ ولا النَّحِيْـبُ

فَـيَا آسَفَـا آسِفْـتُ عـلى شَبَـابٍ نَعَـاهُ الشَـيْبُ والـرَّأسُ الخَضِـيْبُ

عَرِيْـتُ مِـنَ الشَـبَابِ، وكَانَ غَضّـًا كَما يُعَـرى مِـنَ الـوَرَقِ القَضِيْـبُ

فَـيَا لَيْـتَ الشَبَـابَ يَعُـوُدُ يَوْمًـا فَأَخْـبِـرَهُ بِمَـا فَعَـلَ المشِيْـبُ

استدعاء أيام الشباب والتغني بها والحنين إليها هي نقاط الالتقاء بين رباعية القدومي وأبيات أبو العتاهية، ورغم الاختلاف النسبي في التركيبة اللغوية إلا أن التعانق الدلالي بينهما واضح، وقد يعود هذا لكون أن **"الحنين إلى الشباب من أكثر الحالات الشعورية التي تُحس بها الذات الإنسانية كونها حالة تتولد جراء استنكار الذات الإنسانية لفقدها ما تعتز به سواء على المستوى المادي أو المعنوي"**[2] فيشعر الإنسان بالعجز والوهن بعد الفتوة والقوة التي كان يعيشها، فتراوده المخاوف مع هذا التحول من مرحلة الشباب إلى مرحلة المشيب.

الواقع أن ظاهرة البكاء على الشباب وحتى أيام الطفولة على حدٍ سواء قد أخذت حيزا واسعا من الشعر العربي، **قال أبو عمرو بن العلاء: ما بكتِ العربُ شيئا ما بكت على الشباب وما بلغت به**

[1] ـــ أبو العتاهية: ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، 1406هـ ـــ 1986م، ص46.

[2] ـــ فيصل غازي النعيمي وفدى حسين مُحَمَّد: الحنين إلى الشباب في ديوان الخمائل لإيليا أبو ماضي، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، كلية التربية – قسم اللغة العربية - جامعة الموصل المجلد 11، العدد 01، ص151

ما يستحقه. وقال الأصمعي: أحسن أنماط الشعر المراثي والبكاء على الشباب"[1]، وأحمد القدومي قد سار هذا المسار في ذلك، وما مردُ ذلك إلا لأن هذه المرحلة تعتبر **"مخزونا وجدانيا، وذهنيا حاضرا في أي ذاكرة إنسانية، تعكس تجربة حياتية، تُفصح عن نفسها بإطلاق المشاعر المبعثرة عن فعل الحياة، مما يكشف عن ذاكرة خصبة مليئة بالأحداث، مليئة بالصور"**[2]، فكان ذلك من الأسباب التي دفعت الشعراء للكتابة عنها وتوظيفها في منجزاتهم الشعرية بنوعٍ من الاشتياق والحنين.

5.1_ التناص مع الأمثال الشعبية العربية:

يُعَدُ التناص مع الأمثال الشعبية من بين أبرز أوجه التناص في الشعر العربي المعاصر، يلجأ إليها الشاعر في نظمه الشعري لما يرى فيها من قوالب لغوية جاهزة تتميز بالتكثيف الدلالي البليغ، فَيُضَمِنُ هذه الأمثال في نصه الشعري بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ليجعلها تتجلى أو تتماهى في جسد النص وتُساهم في تأسيس دلالته وفي منحه الشرعية الشعرية، **"فالتجربة الشعرية كلما كانت مصادرها متعددة ومتنوعة كلما كانت رؤية الشاعر ورؤياه قادرتين على استكناه جوهر الحقيقة والكشف عنها"**[3]، ولا شك في أن الأمثال تُثري هذه التجربة الشعرية لأي شاعر بشكل كبير.

يقول القدومي في رباعية (يا قُدسُ[4]):

يـا قـدس عـذرا إن ترجـل فـارسٌ منـا وغـاب

وغـدوت في أسر الأعـادي يستبـد بـك العـذاب

فَلـسوف تصحـو أمـة ولـسوف يلتهـب الـتُّراب

تحـت السّـنابكِ فـاصبري فالصبر يفـتح ألـف باب

---

[1] _ أحمد بن مُحَمَّد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تحقيق: مفيد مُحَمَّد قميحة، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، (د.ط)، بيروت – لبنان، ص361.

[2] _ عماد عبد الوهاب الضمور: الطفولة في شعر محمود الشلبي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي – الجامعة الأردنية، المجلد 41، ملحق 02، 2014، ص698.

[3] _ شعيب أوعزوز: شعرية التناص في القصيدة القومية المغربية الحديثة، المناهل، وزارة الشؤون الثقافية، المغرب، العدد 56، 1 ديسمبر 1997، ص 282.

[4] _ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص 93.

يستحضر الشاعر في السطر الأول من الرباعية المقولة الشهيرة لأسماء بنت أبي بكر الملقبة بذات النطاقين لابنها عبد الله بن الزبير بن العوام حين قالت: أما لهذا الفارس أن يترجَّلَ، وذلك حين مرت عليه وهو مصلوب[1]، بعد أن قتله الحجاج وفصل رأسه عن جسده، ثم علقه في مكة وبقي كذلك لأيامٍ عدة، فمرت أمه أسماء وقالت تلك المقولة الشهيرة، وهو ما يُنِمُ عن أن الشاعر قد دب بداخله الوهن فنراه يُخاطِب القدس بالاعتذار إن بلغه الموت قبل تحقيق المراد.

يتناص الشاعر في السطر الأخير من هذه الرباعية أيضا مع المثل الشهير القائل: **"الصبر مفتاح الفرج"**[2] وقد استعار الشاعر مدلول المثل مُعَدِلاً إياه بما يتناسب والقول الشعري، ومستفيدا مما يرمز له من دلالات المقاومة وعدم الاستسلام والخضوع، وأن الحال الذي عليه الأمة العربية اليوم لن يدوم، ولن يطول، وسيأتي اليوم الذي تنفض عن نفسها غُبار الذل والهوان، وتهُبَّ لنصرة القدس وفلسطين.

نجد أثر المثل العربي أيضا في رباعية (عَطَشُ التُّراب[3])، يقول القدومي:

لِتَبَتُّـلِ النَّظَـرَاتِ غَيْـثٌ لـن يَـجُوُدَ بِـهِ السَّـحَابْ

والـبَرْقُ لا يَـرْوِي بِخُلَّـبِ ضَـوْئِهِ عَطَـشَ الـتُّرَابْ

والـرُّوحُ في دُنْيـا النَّدامَـةِ تَكتَـوي بِلظَـى الغِيَـابْ

وأنا ذَبِـيْحُ البَـيْنِ جَـرَّعَني النَّـوى كَأْسَ العَـذّابْ

[1] ــ ينظر:: الطبري: تاريخ الطبري تاريخ الرسل والملوك، الجزء السادس، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط 02، 1384هـ - 1964م، مصر، ص 187.

[2] ــ أبو الفضل أحمد بن مُحَمَّد بن إبراهيم النيسابوري الميداني: مجمع الأمثال، الجزء الأول، تحقيق وتعليق: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، مكتبة السنة المحمدية، (د.ط)، 1374هـ - 1955م، ص 418.

[3] ــ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِمالاً ، ص 124.

يستلهم الشاعر سطر الرباعية الثاني من المثل القائل: **"إِنَّمَا هُوَ كَبَرْقِ الخُلَّبِ"**[1]، والمقصود هنا بالبرقِ الخلَّبِ أي **"البرق الذي لا غيث معه، كأنه خادع. والخُلَّبُ أيضا: السحاب الذي لا مطر فيه فإذا قِيل: برقٌ خُلَّب فمعناه: برقُ السحابِ الخلَّبِ، يُضربُ لمن يَعِدُ ثم يُخلِفُ ولا يُنجِز"**[2]، إذ يريد الشاعر من تضمينه هذا المثل أن يُعبر عن ذاك العذاب الذي يعانيه في ظل بعده وغربته فأضحى أمله الطويل في العودة إلى وطنه أشبه بالبرق أو السحاب الخُلَّبِ الذي لا يتبعث مطر، فلا فائدة ترجى منه، وهو تعبير عن حالة يأس استتبت في نفسية الشاعر.

2__ الرمز في رباعيات أحمد القدومي:

إن الصناعة الدلالية في المنجز الشعري الحديث والمعاصر قد أضحت تُنْسَجُ بالأساليب التي تتميز بصيغِ التلميح بدل صيغِ التصريح المباشر، ولعل الرمز أو اللغة الرمزية من بين أهم الصيغ التي تجنح إلى إخفاء الدلالة، وعدم إظهارها، ويجدر بنا أن نُشير في هذا الصدد إلى أن **الفنان لا يقصد إلى معنى يُخفيه ثم يُحاول أن يُعبر بطريقة أخرى تنوب عنه. فإذا وجدنا المعنى المقصود استغنينا به عن العمل نفسه. إن الرموز لا تُصنع بهذه الطريقة. إننا لا نريد أ من وراء ب، وبذلك تفقد ب أهميتها. إن القارئ لا يسعه في التعبير الرمزي الناضج أن يلتفت إلى أ ويتجاهل ب ...، بل إن التداخل الوثيق بين أ وب لا غنى عنه**[3]، ومن ثمة يمكننا القول بأن اللغة الرمزية لا تكون ممارسة مُفتعلة يسعى من خلالها الشاعر إلى التعبير عن معنى مغاير بأسلوب مغاير، وإنما هي نِتاج أسلوبي وخلق دلالي تلقائي.

وفقا لهذا التأسيس، وبالرغم من تعدد المفاهيم التي حاولت أن تحصره في حدٍ معين، فإنه قد تم تعريف الرمز على أنه: **"بؤرة تنظيم الوحدات الدلالية وخلق علاقات بينها نائية بها عن المباشرة، تُحيل إلى خارج النص بما توحي به من تأويلات وما توفره من انحياز إلى أحدها دون غيره والكاشفة عن**

[1] __ أبو الفضل أحمد بن مُحَمَّد بن إبراهيم النيسابوري الميداني، ص 28.

[2] __ المرجع نفسه، ص 28.

[3] __ ينظر: مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، (د.ط)، القاهرة، 1965، ص91.

معنى"[1]، ولهذا يكون الرمز ممارسة أسلوبية لها دور كبير في الإنتاج الدلالي، وما تتميز به هذه الممارسة من قدرة على تكثيف المعنى، فتصبح الدوال من خلالها عبارة عن شُحنات من المعاني المتخفية التي لم يُصرح بها الشاعر بشكل مباشر في منجزه الشعري، ويكتفي فقط بالإيحاء إليها بواسطة الرمز والرمز في رباعيات القدومي أنواع ودلالات:

1.2__ الرمز الطبيعي:

إن الاستعانة بعناصر الطبيعة وترميزها في المنجز الشعري الحديث والمعاصر بات من التقنيات الأسلوبية التي يلجأ إليها الشاعر من أجل تأثيث مختلف الدلالات، وبثها، ومن ثمة إيصالها إلى مُتلقي هذا المنجز الشعري، ليستثير عقلهِ ويستميل عاطفته، ومنه **"فقد كانت الطبيعة نبعا للرموز والأساطير لانهاية له. لقد احتضنت منذ البدء الفعل الإنساني تُثيرهُ، وتُنميهِ، وتُحاوِرُهُ، وبِسِحرها وجلالها الغامض الطري كانت مصدرا لدهشة الإنسان، ومبعثا لِحنينه وإحساسهِ بالجمال، كانت بِعبارة أُخرى رمزا لتشوّقه إلى المطلق والسامي البعيد"**[2]، ولهذا، وعلى قدم وجودها في الشعر العربي، فقد زاد اهتمام الشعراء المعاصرين باستدعاء مختلف رموز الطبيعة في قصائدهم، لتجعل منها شحنة عاطفية أو فكرية.

للشاعر أحمد القدومي علاقة كبيرة بالرموز الطبيعية في رباعياته الشعرية، فقد ألفيناه يُوظِفها بشكلٍ كثيف جدا ومتنوع (الأرض/ التراب/ البحر/ الريح/ القمر/ السحاب/ الورود/ الحجر/ السماء/ الغيوم/ النجوم/ الرماد/ البرق ...الخ)، مُتخَذا منها وسيلة للتعبير عن خلجات نفسه ومشاعرها المختلفة والمتناقضة، وسنحاول في دراستنا الوقوف عند أكثر هذه العناصر حضورا.

[1] __ حسن كريم عاتي: الرمز في الخطاب الأدبي -دراسة نقدية-، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، ط 01، بغداد – العراق، 1436هـ - 2015. ص50.

[2] __ رابح بن خوية: بنية اللغة الشعرية في الشعر العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، ط 01، أربد – الأردن، 2017، ص136.

1.1.2__ رمزية الأرض:

إن طابع المقاومة الذي تلون بهِ عَدَدٌ كبير من رباعيات القدومي جعل حضور الأرض كرمز للهوية والانتماء يطغى عليها بشكل لافت للانتباه، وذلك لكونها المكان الذي يبحث فيه كل إنسان عن وجوده الاجتماعي وجذوره الثقافية، وأصوله الدينية، وحتى عن استقراره اليومي وكينونته الذاتية، فما بالك بشاعرٍ يعيش حياة المنفى والنأي عن الأرض التي ينتمي إليها، ليصبح بذلك حضور هذا المكان (الأرض) حضورا شرعيا في منجزهِ الشعري.

من هنا جاء حضور المكان (الأرض) في المتن الشعري لرباعيات القدومي ليكون إلا تعبيرا رمزيا **"عن حقيقة مشاعره وذاته، يلجأ إليه بعدما تفرق الجميع من حوله"**[1]، أو ربما لكونه الحاضن لذكرياته معهم وعن الأرض يقول القدومي[2]:

أُلَمْلِـمُ الوَهْـم أَزْهُـو فِيْـهِ مُنْتَشِـياً وأُوقِـدُ الـرُّوحَ أَشْـجَانـاً وأُضْنِيْهَـا
وأَرْسُـمُ الفَجْـرَ أَرْوَاحـا مُعَـذَبَةً مِثْـلَ القَصَائِـدِ إِعْجَـازاً وتَشْبِيْهَـا
دَرْبِـي وَرَائِـي وأَيَّامِي بِـلا زَمَـنٍ أَنَـا الضَّيَـاعَ بِـلا أَرْضٍ أُنَاجِيْهَـا
فَـدَعْ فُـؤَادِي يُصَـلِي طَهْـرَ تُرْبَتِهَـا وَدَعْ دُمُـوعِي تُصَـلي حِيْنَ تَرْوِيْهَـا

جاءت الرباعية تحمل في طياتها معاني التيه والضياع الذي يُكابِده الشاعر من جراء بُعدهِ عن الأرض التي ينتمي إليها، تلك الأرض التي تُعتبر الامتداد التاريخي والثقافي له، الأرض التي تحوي ذاكرته وتحتوي ذكرياته، فالأرض هنا هي رمز لفلسطين الجريحة، وتتعدى هذه الرمزية هنا بكون **فلسطين منطقة جغرافية مهمة جدا، أو مهمة إلى أبعد الحدود كما يمكن أن يقول بعضهم، فلسطين بوصفها موضوعا للإسقاط التخيلي والإيديولوجي، والثقافي، والديني، إنما بوصفها أيضا موضع صراعٍ**

[1] __ مُحَمَّد صالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، قسم اللغة العربية وآدابها -كلية الآداب واللغات - جامعة منتوري قسنطينة، 2005 – 2006، ص111.

[2] __ أحمد القدومي: البتول، ص127.

دائر على السيطرة، فكانت متماهية على الدوام، بحزنٍ جزئيا وبحزمٍ جزئيا، مع الطرد والنفي[1]، من هنا جاء استدعاها في الكثير من الرباعيات ليكون تأكيدا منه على قيمة هذه الأرض الثورية المقدسة فجاءت الأرض هنا متمثلة في **"فلسطين بوصفها قضية، وبوصفها تجربة جغرافية، ومحلية وأصلية"**[2] لتكون بذلك رمزا يعتنق في طياته أبعادا دلالية متعددة.

رمزية الأرض في رباعيات القدومي تتجاوز حدود المكان، إذ جاءت أيضا كرمزٍ لعالمه الوجداني والفكري، فراح يُعَبِرُ من خلالها عن انفعالاته المختلفة، إذ يقول في رباعية (بلادي[3]):

بِــلادِي في الفُــؤادِ لهَــا مُقَــامُ وفِي عَيْنَــيَّ يَقْرَؤُهَــا الأَنَــامُ

وحُــبُّ الأَرْضِ يَرْسَمُــهُ يَرَاعِــي ولحْــنُ الأَرْضِ يَــعْزِفَهُ الغَــرَامُ

أَسَــافِرُ في رُبُوعِــكِ عَــبَرَ وحْيــي أَخُــطّ العِشْــقَ يَــأسِرُنِي الهُيَــامُ

فَــلا واللهِ مــا اتّقــدَتْ سَجَــونِي لِغَــيرِ الأَرْضِ أَو سَحِــذَ الحُسَــامُ

هنا نجد أن في صورة الأرض تشكلت شخصية الشاعر، ومن شخصية الشاعر تشكلت صورة الأرض التي يكتب عنها وينحت منها رمزا له؛ فكما هو قد سكن هذه الأرض فهي كذلك تسكنه **"وبالتالي نتجاوز الفهم المباشر الذي يعني المكان فقط لأنه يُحول تِلك العلامة (أي الأرض) إلى رمز تعبيري يُحيل على الكيان والإنسان والهوية والتراث والبيئة والفعل اليومي والذاتي والتفاعل الجماعي والتعايش والوطن ككلٍ ثابت"**[4]، لتكون الأرض وفقا لكل هذا رمزا وجوديا ووجدانيا، وهُويةً وهِواية شعرية، وتشكلٌ فردي وتشكيلٌ جماعي، وميزة فنية وأسلوبية تميزت بها رباعيات القدومي.

[1] ــ ينظر: إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى، تر: ثائر ديب، دار الآداب، ط 02، بيروت، 2007، ص40.

[2] ــ المرجع نفسه، ص42.

[3] ــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص24.

[4] ــ ريم العبيدلي: رمزية الأرض والهوية، جريدة الوطن (اتجاهات ثقافية)، تاريخ النشر: 19 نوفمبر 2017.

2.1.2__ رمزية الريح:

من رموز الطبيعة التي اعتمدها الشاعر أحمد القدومي في ثنايا رباعِياتِه الشِعريَة نجد الريح فيقول[1]:

يـا نـارُ كُـوني أَلـفَ نَارٍ واحْـرِقِي دَنـسَ اليَهُـودْ

يـا نـارُ كُـوني جَـمْرَةً بِـقُلُوبِ أَحْفَـادِ القُـرُودْ

يا نار لا تـذَري مـن التَّلمـودِ حرفـا في الوجـود

فـالريح تجـأر والفـوارس تَشـتهي خَفَـقَ البُنـودْ

وَظَّف الشاعر هذا العنصر الطبيعي (الريح) رمزاً للغضب والانفعال الثوري، وهو ما يتماشى مع النزعة الكِفاحية التي تدعو إليها الرباعية بشكل صريحٍ ومباشر، فقد زَرَعَ فيها **"رُمُوزا تتماشى وثورتَهُ فاستخدم الريح دلالةً على القوة ورمزا للثورة والتحدي"**[2]، ليجسد من خلاله تِلك الرغبة الثائرة التي تعُشش الذات الشاعرة، ورغبتها اللامحدودة في الثأر من اليهود إلى حدِ الإبادة المُطْلَقة وهو ما يؤكده لنا وجود (النار) كرمز طبيعي آخر في هذه الرباعية، حيث أسهم إلى جانب رمزية الريح في تشديد لهجة الوعيد من العدو المحتل (اليهود).

كما حَمِلَ هذا الرمز الطبيعي أيضا دلالات الاختلال والقلق الذي لازم نفسية الشاعر في كثير من الأحيان، وبالأخص حين تُداهمه مشاعر الضعف والعجز، فيقول في رباعية (العُمْرُ يَخْبُو[3]):

كَنَحِيْـبِ ذِكْـرَى أَسْـتَعِيْدُ مِـنَ الصَّـدَى رَجْـعَ الأَمَـانْ

والــرِّيْحُ مِــنْ وَهَجِ السَّــمُوْمِ تُــذِيْقُنِي سُمَّ الهَــوَانْ

والعُمْـرُ يَخْبُـو فِي ارْتِحَـالِ الـرُّوح فِي نَـزْفِ الجنَـان

[1] __ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص 136.

[2] __ عبد القادر علي زروقي: الرمز الشعري عند مُحَمَّد بلقاسم خمار، مجلة رفوف، جامعة أحمد دراية، المجلد 07، العدد 01، مارس 2019، ص189.

[3] __ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص100.

ذَبُـلَ المَـدَى وذَوتْ رُؤايَ وعَـاثَ في كَبِـدي الزَّمَـانْ

جاء توظيف الريح هنا ليكون علامةً رمزية دلالية سلبية، تُحِيل للظروف القاسية التي نقلت الذات الشاعرة من حالة الاستقرار والأمان إلى حالة الاضطراب والخوف، فجعل مِنه رمزا مشحونا لنفسيته المختنقة بمشاعر الذل والهوان، وهي الدلالة نفسها التي تتكرر في رباعية (مَنْ ؟[1]):

النَّـــايُ والصَـــمْتُ الطّوِيـــلُ وكلُّ أيّامِـــي عَـــذَابْ

وأنَا وأحْلامِـــي وحَـــيْرَةُ مُهْجَـــتِي ذِكْـــرَى سَرَابْ

والـــرّيْحُ تَحْمِلُـــنِي ثُـــرَاباً كَي أَعُـــوْدَ إلى الـــتُّرَابْ

هَـا أنْـتَ يَا غَيْـثُ ارْتَحَلْـتَ فَمَـنْ يُعِيْـدُ لِيَ السَّـحَابْ

أدت عملية ترميز هذا العنصر الطبيعي (الريح) إلى استغناء الشاعر عن التعبير والوصف التقريري المباشر ويتجه إلى التعبير الإيحائي الإشاري (الإشارة)، المكثف شكلا ودلالة، وهي سمة أسلوبية تميزت بها الرباعيات الشعرية بشكل عام لكونها لونا من ألوان المقطعات الشعرية المتميزة بقصر حجمها وكثافة التجربة الشعرية فيها، وما الرمز إلا وسيلة من وسائل هذا التكثيف.

3.1.2ـــ رمزية البحر:

صيَّر الشاعر أحمد القدومي من (البحر) دلالات رمزية غزيرة، وذلك للقيمة الجمالية لهذا الدال وقدرته الاستعابية الهائلة، وتأثيره في كوامن النفوس والنفاذ إليها، واحتماله لدلالات متناقضة، فنجده يُعبر عن الفرح والابتهاج مثلما قد نجده يُعبر عن الحزن والاضطراب، **"فأصبح البحر مفهوما واسعا**

[1] ـــ المصدر السابق، ص75.

يعكس حالات من الاغتراب، والخوف، والغموض، والمجهول؛ كما يوحي أحيانا بالخصب والحياة والنماء. وفي هذا السياق قام الشاعر بتشخيص البحر ومخاطبته والتماهي معه"[1]، في هذا يقول القدومي[2]:

لَـوْ كُنْـتُ أَمْـلِكُ أنْ أَكُـونَ قَصِـيْدةً لَسَـكَنْتُ بَحْـرِي

ونَقَشْـتُ فَـوقَ المـاءِ مَلْحَمَـةً عـلى الأَمْـوَاجِ تَسـْرِي

ولَكُنْـتُ أَوَّلَ مَـنْ يَصُـوغُ البَحْـرَ أُغْنِيَـةً لِشِـعْرِي

لَكِنَّـهُ بَحْـرُ الغَـرَامِ غَرِقْـتُ فِيْـهِ ولَسْـتُ أَدْرِي

تواتر دال (البحر) في هذه الرباعية ثلاث مرات، وقد رأى فيه الشاعر ملجأً ومتنفساً له، إذ نجده في حديثه عنه تماما مِثل مُتغزلِ بحبوبتهِ، والحقيقة أنه كذلك، وهو ما يتجلى بوضوح في سطر الرباعية الأخير، عندما يُقِرُّ الشاعر بالغرق في بحر الغرام، وما هذا البحر إلا الوطن، الغارق في حبه، المشتاق لحضنه، وهو ما يؤكده لنا مطلع التمني (لو كنت أملك) في الرباعية، وصيغة الاستدراك في آخرها (لكنه بحر الغرام)، والمعروف عن (لكن) هو نفي ما قبلها وإثبات ما يأتي بعدها، وبهذا فإن ما بين الصيغتين إلا رغبةٌ تهفو بها ذات الشاعر للعودة إلى أرض الوطن، ويعبر عن هذا في رباعية (عفت الديار[3]) فيقول:

الرَّمْـلُ لَـم يَـنْسَ الخُطَى والمـوْجُ يُفْصِـحُ بَعـدَ حِـينْ

وأنـا وقَـدْ عَـفَـتِ الـدِّيـَارُ أَبُـثُّ للوَتـَرِ الحَـزِينْ

أَلَمِـي وَأَوْجَاعِـي وأَشْجَـانِي ويَأسَرُنـي الحَنِـينْ

والآهُ تُبْحِـرُ فـى فُـؤَادِي مُنْـذُ آلافِ السِّـنِينْ

---

[1] ـــ رسول بلاوي: التمظهرات الدلالية لمفردة "البحر" في شعر حسن علي النجار، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، المجلد 07، العدد 02، جمادى الأولى 1442هـ - جانفي 2021، ص32.

[2] ـــ أحمد القدومي: هي الدنيا، ص135.

[3] ـــ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص 126.

يتكئ الشاعر على الفعل المضارع (تُبحر) وهو فعل مُضارِعٌ مشتق من (البحر) ليُعبّر من خلاله عن عمق الألم واتساعه وهو ما تعكسه كثرة الصيغ اللغوية الدالة على الحزن في هذه الرباعية (لم ينس، الحزين، ألمي، أوجاعي، أشجاني، يأسرني، الحنين، الآه) فكل هذه الصيغ توحي في ثنايا بمدلولات الحزن العميق.

أيضا نجد في رباعية (سقط المتاع[1]) أن البحر قد ورد كرمزٍ للتيه والضياع:

مَـا زِلْـتُ أُبْحِـرُ في الفُجـاءة والهَـوى لَحْـن التِيَـاعْ

والمَـوْجُ يَـرْسِمُ في جُفُـونِ الليْـلِ أحْـلامَ الضَّـيَاعْ

والمُسْـتَحِيْلُ عـلى شَـواطِئ غُـرْبَتِي لَحْـنُ الـوَدَاعْ

وأنَا وشِـعْرِي والهَـوى العُـذْريُّ مـن سَـقْطِ المَتَـاعْ

ألبس الشاعر مفردة البحر وما يتعلق بها من الموج والشواطئ **"دلالات رمزية وإسقاطات نفسية تكشف عن باطنه"**[2]، الذي يتأرجح بين ألم الاغتراب وويلاته، وحلم العودة وآماله، وبالتالي جاز لنا أن نقول بأن **"الرمز مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يُعانيها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزىً خاصا"**[3]، وقدرته على ترميز الأشياء وتسخيرها في التعبير عن حالاته وخلجاته النفسية لها شأن كبير من إكساب نصه الشرعية الفنية.

[1] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص13.

[2] ـــ رسول بلاوي، ص40.

[3] ـــ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص199.

2.2__ الرمز الزمني:

نال الزَّمان حيزا هاما من اهتمام الشاعر العربي قديما وحديثا، فنجده حينا يُهلل بالليل وحينا بالنهار، ويرسم الثاني فجره، وينشد الآخر ضُحاه، ويستذكر الثالث المساء...، فتوصف تارة وصفا وجدانيا حقيقيا، وتارة أخرى تَلبِسُ لباس الرمزية والغموض.

ولما كان زمني الليل والفجر الأكثر تواترا في رباعيات القدومي خصصناهما بالدراسة.

1.2.2__ رمزية الليل (الظلام/الدجى):

شَكَّلَ الليل وظلمته بالنسبة للشاعر العربي المعاصر مُرتكزا ووسيلة يُعبر عنها وبها عن خلجاته النفسية وحالاته الوجدانية، وعن ومواقفه وآرائِه المختلفة، فيطفق حينا لينسج عالمه الخاص من سكينته ومن الأنجم التي تُزين سماءه، والقمر الذي يزيده فوق الحسن حُسنا، ويطفق حينا آخر يستعير منه ظلمته الموحشة للتعبير عن حزنه وخوفه، **"والعرب تقول لليوم الذي تلقى فيه شدَّةً يومٌ مُظْلِم، حتى إنهم ليقولون يومٌ ذو كواكب، أي اشتدَّت ظُلمتهُ حتى صار كالليل"**[1]، فكان عنصرا زمنيا مرِنًا، يتشكل والسياق الدلالي للشاعر.

من رباعيات القدومي التي جاء فيها ذكر الليل رباعية (لهفة[2])، إذ يقول في أول سطرين منها:

أَلَـمُ ارتِعَـاشِ الضَّـوءِ في صَمْـتِ المَـدى رَجْـعُ الذُّبُـولْ

واللَّيْـلُ يُطْـفِئُ كُلَّ أَحْـلامِ الشُّمُـوعِ ولا يـَزُولْ

يقول كذلك في رباعية (قولوا[3]):

قُولُوا لِهَذَا اللَّيْلِ إِنَّكَ قَاتِلٌ شَهِدَ الوجُودُ فَقَدْ قَتَلْتَ الفَرْقَدَا

---

[1] __ ابن منظور، ص378.

[2] __ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص122.

[3] __ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص69.

جعل الشاعر الليل رمزا مشحونا بكل المشاعر التي تستبد بداخله مرارةً، حتى أصبح معادلا موضوعيا لمشاعر اليأسِ وطولِ المعاناة، فالليل عنده ممتدٌ بلا نهاية، وأضحى الظلام يُحيط به من كل الجوانب، وهو بدوره ما خَلَّفَ في نفسيته معاناة شديدة، والشاعر هنا لم يَستدعِ الليل ليصف ظلمته أو سكينته (أي ليصفه لذاته)، ولا ليعبر عن تلك الهموم التي تزوره مع نهاية كل نهار، وإنما استدعاه كرمز لوضعٍ مأساوي عام؛ وضعه هو في ظل غربته عن وطنه، ووضع وطنه في ظل الظُلم الذي يمارسه الكيان اليهودي فطالت غُربته وزادت لهفته للعودة لهذا الوطن والانعتاق من قيود الوحدة التي اختطفته منه، فكان الليل بذلك رمزا للوحدة وللضياعِ أيضا، ويتأكد هذا مع قوله في رباعية (غُربة[1]):

هِي قِصَــةُ الآبَادِ يَعْــرِفُ سِــرَّ مَوقِــدِهَا الرَّمَــادْ

والرَّمْــلُ أعمَــى والعَصافِيْــرُ الحَزِيْنــةُ في رُقَــادْ

واللَّيْــلُ عَــادَ ولَــنْ يَــزُوْلَ فَكُــلُّ أَيَــامِي حِــدَادْ

هِي غُرْبَــةٌ، نَارٌ تَلَظَّــى فِي العُــرُوقِ وفِي الفُــؤَادْ

مُتَجَلِيةٌ هي صورة الأسى الشديد التي رسمها الشاعر عن الواقع الفلسطيني في هذه الرباعية ولا غموض فيها، فقد جعل من الليل رمزا يُلخِص قِصة شعبٍ مظلومٍ ومغلوب، وتأسيسا على هذا فإن **"الشاعر ينفعل بالواقع ويتفاعل معه، ثم يكتب ليلخص في لحظة واحدة، وبرمزٍ واحد، التجربة الإنسانية كلها، وهذا ما جعل الرمز وليد المُعاناة الذاتية"**[2]، يَلِدُ مِنها ثم ينقلها ويعبر عنها، وبالتالي فقد منح الشاعر أحمد القدومي لنفسه من وراء ترميزه لهذا العنصر الزمني مساحة حرة للتعبير عن تجربته الشعرية والشعورية وذلك لما يتميز به من قدرة على الاستيعاب، أو ما يسمى بقوة الإيحاء فضلا عن قوة التأثير في متلقي النص.

[1] ـــ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص120.

[2] ـــ فريد تابتي: الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري – تيزي وزو، المجلد 03، العدد 03، 01-05-2008، ص172.

بمقابل هذه الرمزية السلبية التي أعطاها الشاعر للَّيْلِ فإننا نجده في مواضع أخرى يعطيه دلالة إيجابية، ويصبح بالنسبة إليه ملاذا ومَهربًا من ضجيج النهارِ ومن غربته، فيستكين إلى هدوئه وسحر سمائه، يقول القدومي في هذا[1]:

فَلْـتَرْحَلِي يَا شَمْـسُ مِـن أُفُقِـي، فـإنَ الليْـلَ أرْحَـمْ

وليَأْتِنِـي حُلـمِي المُطَـوَّفُ بَسْـمَةً تَهْفُـو بِمَلْسَـمْ

وليَغْمُـرِ الأَلَـقُ المُهَـيْمِنُ بالدُّجَى أحْـلامَ مُغْـرَمْ

فاللَّيـلُ بَـدءٌ للجَمَـالِ، وخَفْقَـةٌ بِـشِغَافِ مُلْهَـمْ

شكل الليل في هذه الرباعية سِتارًا يَفِرُ إليه الشاعر من واقع النهار (الواقع) المزدحم والمكشوف فهو يترجى الشمس أن تميل عنه إلى الغروب، ويستدعي هذا السِتار(الليل) الذي يمنحه الإلهام وحرية التفكير في أحلامه ونسجها بما يرضي نفسه، فهذا السِتار هو الوحيد الذي يمنحه هذه المساحة الهادئة وهذه الحرية المطلقة، والحقيقة أن الليل كان منذ العصر الجاهلي زمنا للسكينة والطمأنينة **"فمن سننهم أنهم كانوا يوقدون النار ليلا على الكثبان والجبال، ليهتدي إليهم التائهون والضالون في الفيافي، فإن وفدوا عليهم أمَّنُوهُم حتى لو كانوا من عدوهم، ويدور في شعرهم الفخر بهذه النيران وأن كلابهم لا تنبح ضيوفهم لما تعودت من كثرة الغادين والرائحين"**[2]، فكان رمزا زمنيا وفضاءً شِعريا في ذات الآن، مستوعبا مواضيعا ودلالات مختلفة.

2.2.2__ رمزية الفجر:

يُعدُّ الفجر من عناصر الزمن التي أَلهمَت __ولا تزال__ الشاعر العربي، فنُلفِيهِ حينا يشحنه بأروع الصور التي تعكس مشاهِد الصفاء وبداية جلاء الظلام، وحينا آخر نُراهُ يَشحَنُه بالصور التي تعكس مدى تَعَكُرِ صفائه وبعد الانفراج، فلا يكون إلا امتدادا لظلام الليل الموحش.

[1] __ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص115.

[2] __ شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي 01 (العصر الجاهلي)، منشورات ذوي القربى، ط 02، العراق، 1427هـ، ص68.

تكرر الفجر في رُباعياتِ القدومي بشكل جلي، وكثيرا ما نجد القدومي يَعمَدُ في نسج دلالتها على هذا العُنصر الزمني، ليجعل منه رمزا مشحونا يُحيلُ متلقي النص إلى أبعاد وآفاق تتخطى الصورة العادية لمدلول الفجر.

في رباعية (شُرُفات) نجد الشاعر يتكئ في رسم الواقع المظلم، ومستقبل بلاده الذي يجلله السواد على رمزية الفجر فيقول[1]:

لِسُكُــونِ فَجــرِ اليَاسَمِينَــةِ حِـينَ يَلْثُمُـهُ النَّـدى

شُـرُفَــاتُ أَحْــلامِ القَصَائِــدِ في تَرَانِــيْمِ المَــدَى

والصَّــمْتُ والآهَــاتُ والأُشْجَــانُ تُــزْجِي لِي غَــدا

دَمْعَــا وأوجَاعَــا تُحِيْــلُ الفَجْــرَ لَــيْلاً سَرْمَــدَا

لم يكن الفجر عند الشاعر في هذه الأسطر سوى رمزًا لليأسِ، وتعبيرا عما تجيشُ بهِ نفسه وخاطرته تجاه وطنه الجريح، والملاحظ أن الشاعر دائمًا ما يُسْنِدُ زمن الفجر في هذه الرباعية لفعل مضارعٍ يأتي قبله أو بعده (يَلثُمُ، تُزجِي، تُحيل)، وهو بذلك **"يتوسلُ صيغة المضارع ــكرمزٍ يُشيرُ إلى استمرار الواقعة زمانيا ــ، فيستخدمها لِيُبين استمرار حالته أو ما يعانيه"**[2]، وهو الأمر الذي يؤكده في البيت الأخير من رباعية (رَمَاد[3])، إذ يقول فيه:

تِــلكَ الحَيَــاةُ اكَادُ اَقسِــمُ اَنَهَــا لَيْــلٌ ولَــيْسَ لِفَجْــرِهِ مِــيْلادُ

تُسيطر نظرة التشاؤم ونبرة الاستسلام على هذا السطر، وربما هو كلامٌ يأتي جراءِ معاناة نفسية طويلة جعلت الشاعر لا يستبشر بفجرٍ قادم، وما كان الفجر هنا إلا رمزا عن ذلك أمل بعيد

[1] ــ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِمالاً، ص135.

[2] ــ عباس اقبالي: دلالة الزمان الحقيقية والرمزية في الشعر الجاهلي، مجلة العلامة، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، كلية الآداب واللغات – جامعة قاصدي مرباح بورقلة، المجلد 03، العدد 02، ديسمبر 2018، ص102.

[3] ــ أحمد القدومي: خذني إليَّ، ص155.

الأمد حتى لا نقول أنه أضحى في نظره مُستحِيلا ، وعن تلك الحرية المسلوبة من الشاعر ومن الوطن على حدٍ سواء، إذ أضحيا في نظره ضربا بعيد المنال، ومنه فإن **"تجلي الزمن في الإبداع الأدبي يتلون بتلون الذات فيطول أو يقصر بحسب رغبتها وميولها، ولما كانت الزمنية مميزة للكائن الإنساني من جهة أنه يدرك مآله للزوال، فإنها تتجلى بِطرائق عدة ومكثفة في كل أشكال إنتاجِهِ الفني...، إن الزمن في الشعر هو زمن يصنعه الشاعر، مخالفا بهِ الزمن الطبيعي"**[1]، فلا يُرجى منه غير البعد الجمالي الذي ينجلي حين تُحصر دلالته الرمزية، وهذا ما وقفنا عنده في النماذج الشعرية التي ذكرناها، حيث كان الفجر بلا هذا النصر المنشود وبلا حرية أشبه بليلٍ لا فجر له، أو كما عبر عنه هو: ليلٌ ليس لفجره ميلاد، ويكون الشاعر بهذه النظرة قد التزم بأحد **"دلالات التجربة الشعرية الحديثة، التي تتمحور حول عمودين يتكاملان عضويا هما الموت والحياة، الهزيمة والانتصار، العذاب والثورة، الغياب والحضور"**[2]، ليُسخر بذلك التصوير الرمزي لخدمة تجربته الشعرية والكشف عن مختلف مراميها.

3.2ـــ الرمز الشعري:

المقصود بالرمز الشعري توظيف الشاعر لشخصية أو حادثة أو قصة من الشعر العربي القديم أو الحديث وجعلها رمزاً دلالياً في النص الشعري الحاضر، ونجد مثاله في رباعية (متى؟[3]):

في خَـاطِرِي نَغَـمٌ يُـرَتِّلُهُ الهَـوى بِـرُؤى خَيَـالِكْ

ويَـزُفُّ أحْـلامَ النَّسَـائِمِ في الهَجِـيْرِ إلى ظِـلالِكْ

والحُـبُّ سَـبَّحَ للجَمَـالِ مُرَجِّعًـا نَجْـوى جَمَـالِكْ

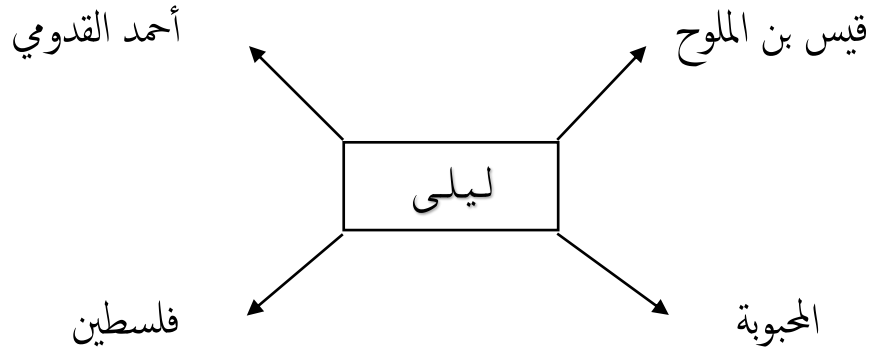
فَمَـتَى سَـيَخْطُرُ فَـارِسُ الأحْـلامِ يَا لَـيلى بِبَـالِكْ؟

[1] ـــ حسن الأعرج: تجليات الزمن ودلالته في شعر الموت عند عبد الله راجع، مجلة رباط الكتب (مجلة الكترونية)، تاريخ النشر: 31 يناير 2022، تاريخ ووقت الاضطلاع: 09_09_2022 / 21:50، الرابط الالكتروني: https://www.ribatalkoutoub.com

[2] ـــ إبراهيم رماني: الرمز في الشعر العربي الحديث، حوليات جامعة الجزائر، المجلد 02، العدد 01، 01-06-1987، ص78.

[3] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص44.

يتجلى في سَطر الرباعية الأخير الدال (ليلى)، وحسب قراءتنا فإن المقصود منه هي ليلى العامرية، أيقونة الحب العذري في الشعر العربي على امتداد العصور، لكن في الحقيقة أن الشَّاعر بهذا الترميز يجعل كل متلقٍ لهذه الرباعية يتخبط في حيرة من أمره حول معرفة **من هي ليلى الشاعر يا ترى؟ أهي امرأة أم شيء آخر؟ فيصيبه الارتباك. وينغلق عليه النص، فيحتدم الصراعُ بالأخذ والرد في مضمونها، وتأرجحه بين الحقيقة والرمزية، بين العاطفة الذاتية والعاطفة القومية**[1] ولا ينتهي ارتباكه وتأرجحه بين العاطفتين إلا بمعرفة النزعة القومية التي يتميز بها القدومي من خلال تجربته الشعرية، وتغنيه الدائم بالوطن، فلا يصعب عليه حينئذٍ معرفة بأن (ليلى) الشاعر ما هي إلا وطنه فلسطين، التي هام عشقا بها **"فهو مجنون بحبها ويشتاق إليها وهي تأبى وتتمنع، فيشكو إليها المآسي والأحزان ويخبرها أنها هي السلوى، وهي التي تنسيه آلامه وأوجاعه ومرارة أيامه"**[2]، ولا سبيل له من مرارة أيامه إلا بالعودة إلى أحضان أرضه ليعكس بذلك هذا الرمز حنين الشاعر وشدة اشتياقه لِلَيلاه (الوطن) الذي صار يعيش غريبا بعيدا عنه؛ وتتلخص هذه الرمزية في الشكل الآتي:



[1] ـــ ينظر: الطيب العزالي قواوة: الإعلامية النصية في قصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة، مجلة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بو علي، الشلف – الجزائر، المجلد 05، العدد 04، ديسمبر 2019، ص513.

[2] ـــ عبد الحفيظ تحريشي ونقاز ميمون: توظيف الرمز في الشعر الجزائري الحديث، مجلة الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد: تلمسان – الجزائر، المجلد 20، العدد 01، ديسمبر 2020، ص159.

ندرِك من خلال هذا الشكل التلخيصي أن ليلي قد تجاوزت حدود رمزية الحب والعذري بين المحبوب ومحبوبتة، وصارت رمزا للحب الخالص والوفي بالمفهوم المطلق، فنرى أن الشاعر قد استخدامه ليس للمحبوبة وإنَّما للوطن، فليلى لم تعد واحدا، والكل صار يغني على ليلاه.

4.2__ الرمز الديني:

إن أهمية الرمز الديني في جعل اللغة الشعرية للرباعيات تقترب من أسلوب التكثيف وتتجاوز السطحية، **"ولن تكون اللغة ذات طاقة شعرية ما لم تكن مُصَفَاة ومركزة"**[1]، قد جعل الشاعر أحمد القدومي يستند عليه في تأسيس بعض المواقع الدلالية في رباعياته الشعرية، وكانت هذه الرموز الدينية

1.4.2__ رمزية النبي عيسى عليه السلام:

حضر الدال (عيسى) في رباعيات دراستنا مرتين، مرة باسم (المسيح)، ومرة أخرى باسم (اليسوع)، ليستند الشاعر أحمد القدومي إلى رمزية هذه الشخصية، وذلك في محاولته تصوير أبعادٍ تحكي واقعه وأمانيه، وهو ما نستشفه من خلال قوله في رباعية (رُفِعتِ الأقْلام[2]):

صلبـوا فـؤادي بـالرَّحـيل فبـات منسِيًّـا ذبيحـا

وبكـلِّ آمـالي احتـفيتُ فعـاد لـي حُلمـي جـريحا

والدَّمـع يـرفأ أُمنيـات الـوصـل ينسجـها ضريحـا

رُفِعـت وجَفَّـتْ، قـد نـذَرْتُ الصَّـوم فالتمسـوا المَسـيحا

[1] __ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص184.

[2] __ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص106.

رمزية المسيح هنا تتجلى في أكثر من بعدٍ دلاليٍ واحدٍ، إذ تجسدت من خلاله **"دلالات الغدر والصلب والخيانة"**[1]، وليست هذه الدلالات التي تعكسها سوى تصويرٍ لواقع الشاعر، بل لواقع الفرد الفلسطيني القابع في عمق الألم والمعاناة.

هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإننا نلاحظ أن الشاعر قد استخدام الرمز (المسيح) كآخر كلمة في آخر سطرٍ من الرباعية (فالتمسوا المسيح) ليُحِيل إلى أملٍ منتظرٍ، وهو بذلك ينتقل بالدلالة من اليأسِ إلى التطلع وترقب الفرج، وذلك لإيمان الشاعر بنزول المسيح عيسى بن مريم، الذي يَرمز عنده بانبعاث الحياة وتحقيق النصر.

2.4.2__ رمزية إبليس (عليه اللعنة):

استعان الشاعر بالدال ابليس عليه لعنة الله في رباعية (أحلى الكلام[2])، فيقول:

لَكَ من قِفا، سَجّلْ أنَا، هَذِي يَدِي، أحْلَى الكَلامْ

ولَكَ التَّحِيَّـةُ مِـن أمِـيرِ الرَّكْـبِ يَحْمِلُهَـا الغَمَـامْ

ولَكَ السُـمُوُّ بِقَـاطِعٍ حَـتَّى إذا بَلَـغَ الفِطَـامْ

أمْسَـيْتَ إبْلِـيْسَ الَّذِي في رَجْمِـهِ سِرُّ السَّـلامْ

يرمي الشاعر أحمد القدومي من وراء ترميز هذا الدال إلى التعبير عن الحادثة التي اشتهرت بمسمى (حذاء الكرامة)، ليستبدل في رباعيته رئيس الولايات المتحدة الأمريكية جورج بوش بالدال (إبليس) ويعود أصل الحادثة إلى تاريخ **"الرابع عشر من ديسمبر العام 2008 قُبَيل نِهاية ولاية الرئيس الأمريكي بوش الابن بسبعة عشر يوما، كان ذلك أثناء مؤتمر صحفي للرئيس الأمريكي صُحبة رئيس**

[1] __ عبد السلام جغدير، ص323.

[2] __ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص122.

الوزراء العراقي (نوري المالكي)، وبحضور الصحافة العربية والعالمية"[1]، أين تم قذف (رجم) الرئيس الأمريكي بالحذاء على وجهه من قِبَلِ الصحفي (منتظر الزيدي).

بهذا الترميز يكون القدومي قد أحال **"تصرف منتظر الزيدي حدثاً أعاد للأمة العربية كرامتها المهدورة، وردَّ إليها شيئا من اعتبارها بعد احتلال العراق"**[2]، وقد لقي هذا الحدث أثرا واسِعا في الإبداع الأدبي والفني الذي تناوله على اختلاف ألوانه، ولعل أقرب ما يُجسد لنا رباعية القدومي هو الكاريكاتور الذي قدمه الصحفي الأردني (محمود الرفاعي)، **"وهو يُقارب الحدث بريشة حساسة بتصوير الموقف تصويرا ساخرا، حيث يبدو وجه الرئيس بوش بشع الملامحِ بأذنين كبيرتين مما يوحي بالغباء والبلادة، هذا إلى جانب تسريحة شعر تميل إلى على الجانبين لتكون شِبه قرنين، في دلالة صريحة على تشبيه بوش بالشيطان"**[3]، وهذه هي الصورة الكاريكاتورية:

[1] ـــ نوال بن صالح: بلاغة الرسالة البصرية. مقاربة في تلقي حادثة الحذاء من خلال نماذج من الكاريكاتور العربي، ندوة اللسانيات: مائة عام من الممارسة المنظمة من طرف مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، 11 ديسمبر 2013م، ص 03.

[2] ـــ المرجع نفسه، ص 05.

[3] ـــ المرجع نفسه، ص 04.

الملاحظ أنها تتعانق بشكلٍ كبير مع الدَّلالة التي أورَدها القدومي في رُباعيتهِ، بل إنها تكاد تتطابق معها، وذلك لاشتراكهما في احتواء الفعل (الرجم)، والمفعول به (الرئيس الأمريكي)، والصورة الرمزية الواردة (إبليس/الشيطان).

3.4.2ـــ رمزية آدم عليه السلام:

إن كون آدم عليه السلام هو أول البشرية قد جعله يُستخدم في الكثير من الأحايين كرمزٍ للبدايات أو العهود السابقة، وقد جاء استخدامهُ عند القدومي في رباعية (أسئلة[1]) غير بعيدٍ هن هذه الدلالة، إذ يقول:

[1] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص36.

أنَا لَسْـتُ مِـنْ زَمَـنِ الطُّفُـولَةِ والحِـكَايَاتِ البَرِيئَـةْ

فالليْـلُ يَطْـرَحُ فِي شِـغَافِ القَلْـبِ أسْـئِلَةٌ جَرِيْئَـةْ

عــن سِرّ آدَمَ والوُجُــودِ وبَعــضِ أسْرَارِ المَشــيْئَةْ

مِـن أيْـنَ أبْـدَأُ والخَطِيْئَـةُ في دَمِـي تِلْـوَ الخَطِيْئَـةْ

استحضر الشاعر في هذه الرباعية شخصية النبي آدم عليه السلام جاعلا منه رمزا ومنطلقا لحقيقة الوجود الإنساني بشكلٍ عام، ومن ثمة وجوده هو بصفة خاصة لأننا نجده يتحدث بضمير الأنا لكن هذا التخصيص لا ينطبق عليه لذاته فقط، وإنما هو صورة لكل فردٍ فلسطيني يُكابد مشاعر الألم والمعاناة وبالأخص التهجير، وهنا نستذكر قصة إخراج الله عز وجل لآدم من الجنة، يقول تعالى في محكم تنزيله: **"وَقُلْنَا يَـٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَـٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّـٰلِمِينَ ﴿٣٥﴾ فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيْطَـٰنُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ۖ وَقُلْنَا ٱهْبِطُوا۟ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ وَلَكُمْ فِى ٱلْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَـٰعٌ إِلَىٰ حِينٍ ﴿٣٦﴾"**[1]، من هنا بدأت رحلة المعاناة. من الخطيئة التي جعلت الإنسان يعيش حياة البؤسِ والشقاء على الأرض التي طُرد إليها كعِقابٍ لخطيئته المتمثلة في عدم الامتثال لأوامرِ الله عز وجل (الأكل من الشجرة) فكانت حياته على هذه الأرض بمثابة المنفى والاغتراب عن موطنه الأصلي (الجنة).

يعود الشاعر ليؤكد المعاناة الوجودية للإنسان التي بدأت منذ بدء الوجود، من عهد آدم عليه السلام، فيقول في رباعية (السِرُّ[2]):

الســـــرُّ يَكْمُـــنُ فِي غَـــدِي وبِـــأَمْسِ مَـــنْ لَـــمْ يُـــوْلَدِ

وبِنَشْـــــــوةٍ فِي مُهْجَـــــتِي تَغْتَـــالَ نَـــبْضَ تَوَقُّـــدِي

[1] ــ سورة البقرة الآيتين 23 - 24.

[2] ــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص55.

وبِلهْفَـــــةٍ تَـــــذْوِي عَـــــلى شَـــــطآنِ ليْـــــلٍ سَرْمَـــــدِي

وبِفَرْحَـــــةٍ مِـــــنْ عَهْـــــدِ آدَمَ قَـــدْ قَضَـــتْ فِيّ مَـــولِدِي

تأسيسا على ما سبق يمكننا القول بأن **"هذه الإشارة العابرة والاستطرادية للقصة القرآنية تتلاءمُ تلاؤما تاما مع المضمون العام للرباعية، حيث تهدف إلى رسم المآسي الكثيرة التي عاشتها وتعايشها البشرية على الأرض منذ هذه الخطيئة، وهذا النوع من الاستحضار الرمزي يكشف لنا عن الطاقة الرمزية الهائلة للرمز الديني في مِثل هذه المضامين الشعرية"**[1]، وهو ما منح رباعيات القدومي قيمة فنية تولدت مع السِمة الإيحائية للممارسة الرمزية التي تستدعي الدوال أو الأحداث وتؤسس انطلاقا من إطارها الأول دلالات جديدة.

5.2ـــ رمزية الألوان في رباعيات أحمد القدومي:

أصبح اللون أحد العناصر الأسلوبية البارزة في الخلق الدلالي للمنجز الشعري العربي المعاصر ومفتاحا تأشيريا للدخول في عوالمه الرمزية الجانحة للإيحاء والغموض، فأضحى متماهيا في نسيجي الشكل والدلالة، وليس الاهتمام باللون مظهرا معاصرا، بل إنهُ يمتد إلى العصر الجاهلي، **"فقد اهتم الشعراء الجاهليون اهتماما كبيرا باللون، فجعلوا الأبيض للجمال والنقاوة والسلام، والأصفر للإرادة والمجد والثروة والأحمر للسعادة والفرح، والأسود للهدم والمقاومة والعنف، والأخضر للبعث والنهضة والتجديد"**[2]، وقد استمرت قيمة هذه السمة الأسلوبية عند الشعراء المعاصرين ليرسموا من خلال رمزيتها المضمرة دلالات جديدة في نصوصهم الشعرية.

---

[1] ـــ عبد الغني ايروني زاده وأحمد نهيرات: استدعاء الشخصيات القرآنية في ديوان بدوي الجبل، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد 11، ربيع وصيف 1388هـ - 2009م، ص ص8-9. (بتصرف)

[2] ـــ عبلة سلمان ثابت: سيميائية اللون في الشعر الفلسطيني ما بعد أوسلو، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة حمه لخضر، الوادي - الجزائر، المجلد 08، العدد 02، ديسمبر 2020، ص278.

1.5.2__ اللون الأخضر:

عودةً إلى مدونات الدراسة فإن أكثر ما وجدنا من الألوان على قِلتها في مدونات دراستنا اللون الأخضر؛ فجاء في رباعية (وطني[1]):

في كُلّ مُفْـرَدَةٍ يُصَـلّي القَلْـبُ في نَجْـوى الـوَطَنْ

والطِـلُّ يَلْـثُمُ يَاسَمِـيْنَ الشَّـوْقِ يـأسِرُهُ الشَّـجَنْ

وَطَنـي البِدَايَـاتُ العَتِيقَـةُ في حِـكَايَاتِ الـزَّمَنْ

وَطَـنِي الهَـوى والمَـاءُ والخَضْرَاءُ والوَجْـهُ الحَسَـنْ

جاء اللون الأخضر في هذه الرباعية رمزا مشحونا بالدلالة الإيجابية المرتبطة بعناصر الحياة في الطبيعة (الهوى، والماء، والخضراء)، وهو تغني من الشاعر أحمد القدومي عن جمال وطنه فلسطين فاستخدم هذا اللون الدال على **"الصفاء والنقاء والصراحة والوضوح والطهر والبراءة وجمال اللون وإشراقته المهادنة والمسالمة، وهو ذو بعدٍ روحي عند المسلمين لاتصاله بالنعيم والجنة، كما تتفق جميع الديانات أن هذا اللون يرمز إلى الحياة والتجدد والانبعاث الروحي"**[2]، ليستوحي منه هذه الدلالات ويسخرها في التغزل بالوطن، فكأنما يريد القول بأنه برغم الوهن الذي يعيشه ويعايشه، إلا أن نبض الجمال فيه مازال باقيا لا يزول، وهو بهذا **"قد أخفى الفجيعة، وخفف من حدة البلوى، وصار الحديث ليس عن حياةٍ فانية، وإنما عن حياة باقية زاهية"**[3]، فشكَّل من خلاله مساحة أمل، ونشيدٍ للتفاؤل.

---

[1] __ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِمالاً، ص130.

[2] __ ربيع موازبي: سيميائية الألوان في شعر محمود درويش، مجلة فصل الخطاب، جامعة ابن خلدون، تيارت – الجزائر، المجلد 03، العدد 11، سبتمبر 2015، ص194.

[3] __ المرجع نفسه، ص195.

كما قد يحيل اللون الأخضر أيضا إلى حالات الضعف والسكون الناتجِ عن واقعِ مرير، تماما مثلما هو الحال في رباعيتي (رماد) و (طيف)، إذ يقول القدومي في الأولى[1]:

أَمْضِـي إلى الـمَجْهُوْلِ ألـتَمِسُ المُحَـالَ مـن المُحَـالْ

وسَـنَابِلِي الخضْـراءُ في ظَمَـأِ العِجَـافِ رُؤى خَيَـالْ

ويقول في الثانية[2]:

تَزهُـو النَّسَـائِمُ في جُفُـونِ الليـلِ طَيْفـاً مُلْهِـما

وتُـرَاقِصُ الأحْـلامَ في نَجْـوى المُتَـيَّمِ مُغْرَمَـا

وَسَـنَابِلي الخَضْرَـاءُ تَلْثُمُـنِي وتَـذْرِفُ لي دَمَـا

وأنَا أُعَـانِقُ في جِنَـانِ العَاشِـقِيْنَ جَهَنَّمَـا

إذ لم يوحِ لون الاخضرار المرتبط بالسنابل في هاتين الرباعيتين بالمعنى السابق، بل نجده مرتبطا بحالة يأسٍ وقنوط تعكس الحالة النفسية والوجدانية للشاعر، فالأصل في رمزية السنابل الخضراء الإيحاء بالخير والكرامة والنعم، لكن القدومي يصور لنا سنابله الخضراء ظمآنة عجفاء وهزيلة لا خير تحمله أو يرجى منها، فكذلك قد أضحت أيام، فهي أشبه بالسنين العجاف التي أنبأ بها نبي الله يوسف عليه السلام قومه، قال تعالى: **"وَقَالَ ٱلۡمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبۡعَ بَقَرَٰتٖ سِمَانٖ يَأۡكُلُهُنَّ سَبۡعٌ عِجَافٞ وَسَبۡعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضۡرٖ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٖۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمَلَأُ أَفۡتُونِي فِي رُءۡيَٰيَ إِن كُنتُمۡ لِلرُّءۡيَا تَعۡبُرُونَ ﴿٤٣﴾ قَالُوٓاْ أَضۡغَٰثُ أَحۡلَٰمٖۖ وَمَا نَحۡنُ بِتَأۡوِيلِ ٱلۡأَحۡلَٰمِ بِعَٰلِمِينَ ﴿٤٤﴾ وَقَالَ ٱلَّذِي نَجَا مِنۡهُمَا وَٱدَّكَرَ بَعۡدَ أُمَّةٍ أَنَا۠ أُنَبِّئُكُم بِتَأۡوِيلِهِۦ فَأَرۡسِلُونِ ﴿٤٥﴾ يُوسُفُ أَيُّهَا ٱلصِّدِّيقُ أَفۡتِنَا فِي سَبۡعِ**

[1] _ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص128.

[2] _ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص65.

بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأۡكُلُهُنَّ سَبۡعٌ عِجَافٞ وَسَبۡعِ سُنۢبُلَٰتٍ خُضۡرٖ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٖۖ لَّعَلِّيٓ أَرۡجِعُ إِلَى ٱلنَّاسِ لَعَلَّهُمۡ يَعۡلَمُونَ ﴿٤٦﴾ قَالَ تَزۡرَعُونَ سَبۡعَ سِنِينَ دَأَبٗا فَمَا حَصَدتُّمۡ فَذَرُوهُ فِي سُنۢبُلِهِۦٓ إِلَّا قَلِيلٗا مِّمَّا تَأۡكُلُونَ ﴿٤٧﴾ ثُمَّ يَأۡتِي مِنۢ بَعۡدِ ذَٰلِكَ سَبۡعٞ شِدَادٞ يَأۡكُلۡنَ مَا قَدَّمۡتُمۡ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلٗا مِّمَّا تُحۡصِنُونَ ﴿٤٨﴾"[1]، ويبدو أن رؤية الشاعر لا تمتد لعام الغيث، **"ثُمَّ يَأۡتِي مِنۢ بَعۡدِ ذَٰلِكَ عَامٞ فِيهِ يُغَاثُ ٱلنَّاسُ وَفِيهِ يَعۡصِرُونَ ﴿٤٩﴾"**[2]، لتسيطر في متن الرباعية سوداوية الواقع والرؤية على اخضرار الرمز والصورة.

2.5.2__ اللون الوردي:

إضافةً إلى اللون الأخضر نجد أيضا اللون الوردي حاضرا في رباعية (مُلكِي[3])، يقول الشاعر:

مِسْـكِينَةٌ تِـلْكَ الـتِي وَقَفَـتْ عـلى الشُـطآنِ تَـبْكِي

وتَلُـوذُ بِالعَـبَرَاتِ تَـرْسُمُ فَجْرَهـا الـوَرْدِيَّ تَشْـكِي

وتَعُـودُ لـلأَيَّامِ تَـرْوِي صَمْتَهَـا الأبَـدِيَّ تَحْـكِي

عَـن سِرّ مَـن جَعَلَـتْ دُمُـوعَ الكَـونِ والأحْـزَانَ مُلْكِي

يصف الشاعر حال وطنه المكسور، فيُشخصها في صورة الواقف على الشطآن باكيا، وقد استعمل الوقوف على الشطآن بصيغة الجمع بدل الشاطئ بصيغة المفرد ليوحي لنا بصورة العزلة التي يعيشها هذا الوطن، وكأن حدود هذا الوطن هي حوافٌ للغرق، ليعود ويلون فجرها الشاكي باللون الوردي، **"واجتماع كل ذلك للدلالة على شعاع أو نورس قضية مازالت معجونة في غيمة الضباب غير**

[1] __ سورة يوسف، الآيات من 42 إلى 48.

[2] __ سورة يوسف، الآية 49.

[3] __ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص79.

الواضحة كاللون الوردي الباهت وهي قضية المبعدين"[1]، فكان هذا اللون رمزا لواقع فلسطين الشاحب المعزول في ظلِ صمت عربي غريب، فلا يُسعفه في هذا الحال غير الدموع والأحزان التي أضحى يحسها مُلكا خاصا به لكثرة التصاقها به.

3.5.2ـــ اللون الأسود:

جاء اللون الأسود في رباعية (صمت المدى[2])، والتي يقول فيها الشاعر أحمد القدومي:

صُـبِي اتّقـادَكِ فِي سُـلافِ القَلْـبِ وَحْيـاً أسْـوَدَا

وتَمَـرَّدِي قَـدَراً عـلى شَـفَتَيَّ واحـتَرِفي الـرَدى

وقِفِـي عـلى ذِكْـرى الطُّلـولِ وقَـبِلي رَجْـعَ الصَّـدى

فالمُسْـتَحِيْلُ حِكَايَـةٌ خَرْسَـاءُ في صَمْـتِ المَـدى

جاء اللون الأسود في هذه الرباعية مقترنا بطابع التمرد وكثرة الدوال ذات الأصوات القوية الانفجارية، والدالة على الغضب وعدم الرضا، (اتقاد، تمرد، الردى، الصدى، المدى)، وبذلك فإن اللون الأسود هنا قد جاء بطابع ثائر مقاوم يدعو للتخلص والتمرد، ولا شك أن الشاعر حين يلبس فعل الوحي باللون الأسود فهو يتقصد هذا المعنى، ليزيد من قوة الدلالة وعظمة المقصد.

في ختام الحديث عن سميائية اللون في رباعيات القدومي لا يسعنا إلا أن نقول بأن هذا الأخير قد مارس أسلوبية الترميز اللوني بقدر كبير من الوعي بمختلف الدلالات التي تخفيها وتؤديها تلك الألوان في تأثيث السياق الدلالي لرباعياته الشعرية، وذلك لكونها ظاهرة أسلوبية قديمة متجددة تجدد القوالب والمضامين الشعرية.

[1] ـــ عبلة سلمان ثابت، ص283.

[2] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص51.

3ـــ الأسطورة في رباعيات أحمد القدومي:

إنّ العودة إلى المكتبة النظرية والتفتيش فيها عن تلك الدراسات التي حاولت وضع حدٍ للأسطورة وإماطة اللّثام عن ماهيتها. يوقع الباحث في حقيقة تباين المفاهيم حولها، وذلك باعتبارها ظاهرة مترامية الأبعاد، متعددة المشارب، متقاطعة المعارف والدلالات مع علومٍ شتى، وانطلاقا منه فقد صَعُبَ وضع تعريف جامعٍ مانعٍ لها، فذهب البعض لاعتبارها **"تاريخا مقدّسا حقيقيا، تروي حدثا جرى في الزّمن البدئي، الزّمن الخيالي، هو زمن (البدايات). بعبارة أخرى، تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود...؛ إذن، هي دائما سرٌّ لحكاية (خلق): تحكي لنا كيف كان إنتاج شيء كيف بدأ وجوده...؛ باختصار، تصف الأساطير مختلف أوجه تفجر القدسي (أو الخارق) في العالم"**[1] من هنا كانت الأسطورة بحثٌ في التاريخ القديم عن أصلِ البدايات، ومعالم الخلق الأول، وبوادر الظهور ومعالم الوجود، بتقديم أسباب حدوث الظاهرة وتفسيرها.

أيضا من التعريفات التي قُدِمت في سبيل محاولة ضبط مفهومها جاء تعريف الأسطورة على أنَّها: **"سردٌ قصصي مشوه للأحداث التاريخية تعمد إليه المخيلة الشّعبيّة، فَتَبْتَدِعُ الحكايات الدينية والقومية والفلسفية، لتثير بها انتباه الجمهور. والأسطورة تعتمد عادةً تقاليد العامة وأحاديثهم وحكاياتهم فتتخذ منها عنصرا أوليا ينمو مع الزمن بإضافات جديدة، حسب الرُّواة والبلدان، فتصبح غَنية بالأخيلة والأحداث والعقد"**[2]؛ بالتالي فقد خضعت في تناقلها وتواترها عبر العصور والأقطار، وحتى مع اختلاف المعتقدات والأديان إلى التحريف والتغيير الذي مسَّ جوهرها وجعلها في الأزمان اللاحقة أقرب للخيال والمجاز منها إلى الحقيقة **"فالأمثال الصغيرة التي يرويها حكيم القوم، سوف تُروى مراتٍ ومرات. ولن يُقاوِم الراوي رغبته الملحة والمشروعة في الإضافة إليها من عناصر جديدة نابعة من خياله الخاص ومن ظروف اجتماعية متجسدة، تُحيط الراوي الجديد"**[3]. ليخلق بذلك أنموذجا جديدا خاضعاً لسلطة الخيال، فلا يتعامل معها بكونها محاولة فكرية من إنسان تلك العصور لتفسير الظواهر

1ـــ ميرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، ط 01، دمشق: 1991م، ص10.

2: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين للتأليف والترجمة والنشر، ط 02، بيروت – لبنان، كانون الثاني/ يناير 1984م، ص19.

3ـــ فراس السواح: مغامرة العقل الأوّلى (دراسة في الأسطورة - سوريا - أرض الرافدين، دار علاء الدين، ط 11، دمشق، 1996، ص13.

الوجودية التي وقف عاجزا أمامها، وهو الأمر الذي دفعه **"إلى اللجوء نحو قوى غيبية يعتقد أنها تُعينه في حياته أو تحميه من مخاطر الوجود فيستسلم لها"**[1] وجدانيا وفكريا، وعليه أحيطت الأسطورة بهالةٍ من القداسة جعلها تترسخ في الذاكرة الاجتماعية والتاريخيّة.

كما أن نشأة الأساطير في حضن الأُطُر الدينية قد عَمِلَ على **"تزويد فكرة الألوهية بألوان وظِلال حية. لأنها ترسم لِلآلهة صورها التي يتخيلها الناس، وتعطيها أسماءها وصِفاتها وألقابها، وتكتب لها سيرتها الذاتية وتاريخ حياتها، وتحدد صلاحياتها وعلاقات بعضها ببعض"**[2] فلم يعد المعتقد الإنساني حولها مُجردا بل إنه معتقد له ضوابطه وقوانينه، وتشريعاته من ثوابٍ أو عِقاب، وذلك على الرغم من أنها لم تصدر إلا عن طريق تصورات اعتقادية فقط.

لقد استأنس الشعر العربي الحديث والمعاصر بالأسطورة استئناسا فنيا؛ لِما وجده فيها من معانٍ دفينة ودلالات تمتد ينابيعها إلى أبعادٍ مختلفة، لتصبح بذلك عنصرا رمزيا وأيقونة تُحيلُ القارئ إلى البحث عما تُخفيه الدوال المشيرة إلى حضور المتن الأسطوري في المتن الشعري، وإماطِة اللثام عن العلاقة التي تربط هذا التعانق بين المتنين بتجربة الشاعر الشعرية والشعورية.

لم يُغفِل أحمد القدومي في رباعيته الشعرية قيمة هذا التراث الأسطوري فوجدناه **"في توظيفه للأسطورة يُجسِدُ ملامِح رؤاه الشعرية المعاصرة مُلبِسا التراث ثوبا جديدا محملا بِقُدُراتٍ دائمة على العطاء والتجديد، محافظا في الوقت نفسه على أصالتها وعراقتها"**[3]، فكانت رباعياته تحمل المضمون الأساطيري في ثناياها سواء بالإيحاء الذي تُشِعُ به الدوال الخاصة بتلك الأساطير، فتطفو على السطح البصري للمنجز الشعري، أو أن يعيد إنتاجها وفقا لتجربته الشعرية فيذوب مضمونها في عمق معناه العام (أي للمنجز الشعري).

[1] ـــ عبد السلام جغدير، ص 330.

[2] ـــ فراس السواح: الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، ط 02، دمشق، 2001، ص24.

[3] ـــ صلاح الدين بنان: تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة، مجلة الباحث، العدد 08، ديسمبر 2011، ص93.

1.3_ أسطورة إيكاريوس:

تروي هذه الأسطورة الإغريقية سجن الملك مينوس لإيكاريوس ووالده ديدالوس، بعد أن أمرهما بأن يبنيا له قصرا بشكلٍ متاهة، إذ لا يستطيع أن يصل إليه أحد، ولا يخرج منه كل من يدخل إليه إلا ميتا، **"وبعد أن أنهيا بناء القصر للملك مينوس أمر هذا الأخير بسجنهما حتى لا يُخرجا سر هذا القصر ومنافذه، بعد مدة قضاها إيكار ووالده ديدالوس في السجن توصل هذا الأخير إلى حل للنجاة من السجن، وهو أن صنع أجنحة له ولابنه من ريش الطيور المُختلفة وألصقها بالشمع وعند طيرانهما أوصى الأب ابنه أن يطير على مسافة أمان فلا ينخفض كثيرا فتؤثر الرطوبة على أجنحته، ولا يرتفع كثيرا فيحترق الشمع بلهيب الشمس، لكن إيكار عند تحليقه أخذ يرتفع وذهب في السماء صعدا حتى اقترب من الشمس فصهرت شمع الجناحين ليهوي في أعماق اليم"**[1]، وقد ألفينا الشاعر أحمد القدومي يُشير إلى بعض ومضات هذه الأسطورة في السياق الدلالي لرباعية (أحْلامُها[2]):

بِجَـــوانِحِي جَمْـــرُ الجَـــوى مُتَوَقِـــدٌ في أضْـــلُعِي

وأنَا أُصَـــلِّي في الجُفُـــونِ وفي الفـــؤادِ تَضـــرُّعِي

أحْلامُهـــا في خَـــاطِرِي تَرْعَـــى بِـــوادٍ مُمْـــرِعِ

أنا مَيِّـــتٌ فَلْتَسْـــأَلُوا عَنْهـــا النَّجِيْـــعَ وأدْمُعِـــي

يصور الشاعر نفسه بجوانح تتوقد من جمر الحزن الشديد الذي يُعانيه في غربته، وهي صورة تتقاطع إلى حدٍ كبير مع صورة إيكار، الذي لقي الموت في رِحلةِ بحثه عن الحياة والحرية، فالموت في الأسطورة قد تعلق بالجناحين، ونجده في صورة الشاعر أيضا متعلقا بها (بجوانحي جمرُ الجوى)، فكأنما

[1] _ دريني خشبة: كتاب الهلال (أساطير الحب والجمال عند الإغريق)، سلسلة شهرية، دار الهلال، العدد 171، صفر 1385هـ - يونيو 1965م، ص ص 120 إلى 127 (بتصرف).

[2] _ أحمد القدومي: هي الدنيا، ص133.

الشاعر يُلبس ذاته هذه الأسطورة، فيكون هو وإيكار واحد، إلا أنَّه يُخالفها في سبب الهلاك وتكون شمس هلاكه هي حرقة الشوقِ والأحزان التي أذابت أحلامه في العودة إلى وطنه.

من هنا أسقط الشاعر هذه الأسطورة على الفلسطيني ــوهو واحدٌ منهمــ الذي زاده **"المنفى والغربة والبعد عن الوطن مُعاناةً، والسبب في معاناة إيكاريوس والفلسطيني هو واحد، أنه فقدان الأنسان لذاته"**[1]، نتيجة عدم تقبل الواقع، أو لِنقُل نتيجة العيش في واقعٍ لا ينتَميان إليه، ومصيرٍ لا يستحقانهِ فيأتي الموت ليكون مصيرا لهما (أنا ميت)، فيكون القدومي بذلك قد أعاد صياغة هذه الأسطورة بما يتوافق والرؤيا المعاصرة التي تعكس واقعا وحدثا فعليا، هو واقع الفلسطينيين.

2.3ــ أسطورة طائر الفينيق/العنقاء (البعث):

تأتي هذه الأسطورة كواحدة من أشهر أساطير البعث والعودة إلى الحياة بعد الموت، إذ **"يُمثله طائر العنقاء الخالد الذي يُبعث من رمادِه من جديد بعد موته، فهذا الطائر كان شبيها بنسرٍ عملاق يكسوه ريشٌ ذهبي محمر؛ حتى أنه يبدو مغطى بهالةٍ من اللهب، فعندما تقترب وتحين ساعة موته يعمل على إقامة عُشِهِ من أغصانِ أشجار التوابل ومن ثمة يضرم في العش النار التي يحترق بداخلها وبعد مرور ثلاثة أيام ينهض من بين رماده طائر عنقاء جديد"**[2]، من هنا كان طائر الفينيق الأسطوري رمزا للتجدد وبعث الحياة من رماد الموت والفناء.

استحضر الشاعر أسطورة طائر الفينيق في العديد من الرباعيات وبعديد الصور، المتجلية منها على سطح النص الشعري، والعميقة المتماهية في مضمونه، ومن هذه النماذج الكثيرة قوله في رباعية (بعد موتي[3]):

أنَا بَعْـدَ مَـوْتِي عُـدتُ يَومًـا كَي أرَى وَطَـنِي الحَبِيـبْ

---

[1] ــ صلاح الدين بنان، ص108.

[2] ــ أمال صالحي وعبد الحق منصور بوناب: تجليات الأسطورة ورموزها في رواية السيمورغ لمحمد ديب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الاخوة منتوري، قسنطينة – الجزائر، المجلد 31، العدد 03، ديسمبر 2020، ص118.

[3] ــ أحمد القدومي: كُنتُ احْتِالاً، ص94.

وَطَفِقْتُ أَبْحَثُ في حَنَايَا الأَرْضِ عَن فَرَجٍ قَرِيْبْ

فَعَلِمْتُ أَنِّي لَمْ أَمُتْ والحُبُّ شَمْسٌ لا تَغِيبْ

مَا دُمْتُ أودِعُ في تُرَابِ الأَرْضِ أَحْلامَ الوَجِيبْ

تتجلى الأسطورة من خلال إقرار الشاعر بفكرة العودة بعد الموت، فنُلفِيه قد توحد وطائر الفينيق الأسطوري، وترتبط فكرة البعث عند القدومي برحلة البحث عن الفرج للقضية الفلسطينية فيرسم من خلال هذا الارتباط بين الفكرة والرحلة أملا متجددا تجدد طائر الفينيق، **فبعد موته تسقي السماء عِظامه فتخضرُ وتنمو وتنطلق انطلاقها الأسطوري من المنفى لتعانق عالم الآلهة وتأخذ أعشاب حياة التربة الكنعانية، فهناك اتصال عميق بين الحياة والموت، يموت القديم البالي، ليحيا الجديد، وهكذا، ولكن الشيء الخالد الحي أبدا هو الطموح**[1]، والاستمرارية، وعدم الاستسلام والوفاء للأحلام المشروعة، وإننا في جانب مقابل لا ننفي أو ننكر رمزية الألم في هذه الأسطورة فمثلما يعكس البعث المتكرر التفاؤل والأمل والصمود، فإن الموت المتكرر أيضا يُحيلُ إلى تكرر صور العذاب والمعاناة، ولكن الشاعر أحمد القدومي غلَّب الجانب الإيحائي الإيجابي على الجانب الإيحائي السلبي لهذه الأسطورة.

من نماذجِ تضمين المتن الرباعي لأحمد القدومي أسطورة طائر الفينيق رباعية (وحدي[2]) التي يقول فيها:

وحدي أبيتُ على طلولك أيُّها الزَّمنُ العجيبْ

وخطايَ تبعثُ في رمادِ العُمرِ أحلام الغريبْ

أوَتُورِقُ الأيامُ في قَلْبِي ويَنْطَفِئُ اللهِيْبْ

[1] ـــ ينظر: وليد بوعديلة: شعرية الكنعنة (تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 01، عمان، 2009، ص218.

[2] ـــ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِمالاً، ص 59.

سَـأظَلُّ يا دُنْيَـايَ رغْمَ المَـوْتِ أبْحَـثُ عَـن حَبِيْـبْ

يتجسد القدومي هنا طائر فينيق تنبعث من رماد خطاه أحلامه وآماله المعلقة على جدران الزمن تنتظر المطر لتعود وتزهر من جديد، فيُشَكّلُ بذلك أسطورته الجديدة التي تعبر عن إصراره في التمسك بها.

من جانب آخر فإن التعبير بالوحدة في مطلع الرباعية فيه إشارة للموت أيضا، فكأن بالشاعر وحيدا في معاناته ومن حوله أموات، **"فنرى كيف يوظف أسطورة طائر الفينيق أو العنقاء ليبحث عن الذات الفردية والجماعية الضائعة تحت الرماد، تحت ركام الموت، علها تنبعث مثل طائر العنقاء"**[1] لكن الفرق بين الأسطورة الأصلية الأولى والأسطورة الثانية التي يعيد القدومي تشكيلها انطلاقا من الأولى يختلف فيها مطلب النقل والبعث، **"فإذا كانت أساطير البعث القديمة تنقل الأموات من العالم السفلي إلى العالم العلوي أي مروره بين حياتين، فإن الشاعر قد أراد نقل الأحياءِ بين حالتين وليس بين حياتين، أي نقلهم من حالة الموت في الحياة إلى حالة الحياة في الحياة"**[2]، بل والبحث عن الحياة التي تُزهر فيها طموحاتهم، فما كان مقصده برماد العمر من بعد ذلك إلا إحالة إلى رماد الفينيق الذي كان يبعث منه في كل مرة يموت فيها.

3.3_ أسطورة أدونيس/تموز:

تعتبر الأسطورة البابلية التي اشتهرت باسم أدونيس من أساطير البعث أيضا، فهي تجسيد لثنائية الموت والحياة والجدلية القائمة بينهما بشكلٍ تعاقبي، وأدونيس هو **"إله الخصب، ويعتبر اسما آخر للإله بعل؛ إله المطر والسحاب والبرق والرعد وكل مظاهر الخصب، يُقابله في مصر أوزيريس؛**

[1] _ أحمد زغب: توظيف الأسطورة في الإبداع الأدبي: الأصل والرمز والدلالة، مجلة البحوث والدراسات، السنة 14، العدد 24، صيف 2017، ص487.

[2] _ عبد السلام جغدير، ص 330.

حيث إن هذا الأخير يمثلُ البعث في حياة الطبيعة، وفي فينيقيا كان أدونيس رمزا للربيع في حياة الطبيعة"[1]، ومن هنا جاء توظيفه في الشعر العربي بهذه الدلالة، سواء بالتأكيد أو بالنفي.

وظف القدومي هذه الأسطورة توظيفا إشاريا في رباعية (آخر الكلمات[2]):

صَمْـــتُ الفَيَـــافِي لَهْفَـــةُ الأيَّامِ في وَجَـــعِ الزَّمَـــان

وحِكَايَـةُ الإنْسَـانِ في المَلَكُـوتِ تَبْحَـثُ عَـن أمَـان

فَمَـتَى أُسـجي آخـر الكلمـات في نبـضِ الجنـان؟

ومـتى سـينبتُ يا حبيـبي فـوق قـبري الأقحـوان؟!

تَرِدُ في هذه الرباعية صورة جزئية لأسطورة تموز، وذلك من خلال الصيغة الاستفهامية في سطر الرباعية الأخير (فمتى سينبت فوق قبري الأقحوان؟!)، إذ **"انتقل بتعبيره من العادي إلى الأسطوري الرمزي، ليتحول الموت إلى أسطورة"**[3]، ففي قول الشاعر هنا تُطرح ثنائية الموت والحياة نفسها، فنستشف الموت عنده من خلال مفردة (قبري)، فالقبر من أبرز علامات الموت، في حين تتجلى عنده الحياة في رغبة الإنبات والإزهار، لكن الشاعر اختار أن ينبت فوق قبره زهر الأقحوان في حين أنه جاء في نص الأسطورة أن تموز قد نبتت من دمائه **" أزهار بريّة حمراء كانت تُعرف باسم (جراح أدونيس) وهي اليوم تحمل اسم شقائق النعمان"**[4]، وما اختياره للأقحوان إلا لشهرتها بين أزهار فلسطين، كما أن شكلها الذي يُشبه الشمس يجعلها أنسب للتعبير عن البعث والإشراق الذي يُترجم رغبة الشاعر في الأمن والأمان للوطن ولشعبه وذاته، فيكون الشاعر بهذا الاختيار قد امتص النص الأسطوري لتموز وأعاد تشكيله تشكيلا جديدا.

---

[1] ـــ حسن نعمة: موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، (د.ط)، بيروت، 1994، ص136.

[2] ـــ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِمالاً، ص 83.

[3] ـــ نصيرة شينة: التوظيف الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب – التقنيات والوظائف الدلالية-، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي تامنغست، الجزائر، المجلد 09، الدد 05، 2020، ص166.

[4] ـــ حسن نعمة، ص137.

جَسَّدَ القدومي من خلال اتكائه على أسطورة تموز لهفته/الفلسطيني لمعانقة الحرية المسلوبة منه والتي طال بها الأمد، وقد كان توظيف أسطورة تموز هنا توظيفا سلبيا **"مخالفا للأسطورة الإطار بعدما تخلى إله الخصب والنماء عن وظيفته الأساسية وهي الوقوف في وجه الموت والسيطرة عليه"**[1] وهو ما لم يرتسم في أسطورة القدومي، فتزيد عذاباته بزيادة رغبته في الحياة يوما بعد يوم، ويبقى متأرجحا بين الأمل واليأس.

4.3_ أسطورة عشتار:

تُسمى هذه الأسطورة نسبة لعشتار **آلهة الجنس والحب والجمال والحرب عند البابليين وهي ابنة آنو، يقابلها لدى السومريين إنانا، وعند الفينيقيين عشتروت، وعند اليونان أفروديت، وأما عند الرومان فيسمى فينوس**[2]، وهي من بين أكثر الأساطير اشتراكا بين مختلف الحضارات، ومن أكثرها استخداما في الشعر العربي، وترميزا ودلالة.

لجأ الشاعر أحمد القدومي لتوظيف هذه الأسطورة بشكل مباشر، وذلك بتضمينه اسم الآلهة عشتار في رباعية الموسومة بـ (مَاءُ العَيْنِ[3]) فيقول:

مـــا أنـــتِ بَســـمَلةَ الهَـــوى كَلاّ ولا فَـــيْضَ الأَلَـــمْ

مـــا أنـــتِ عِشْـــتَارَ الغَـــرَامِ ولَسْـــتِ مِـــيْلادَ الـــنَّغَمْ

مَـــا أَنْـــتِ فِيَّ مَشِـــيئةِ الأَيَّامِ فِي دُنْيَـــا النَـــدَم

إنْ أَنْـــتِ إلا النَّـــايُ، مَـــاءُ العَـــيْنِ، أُحْجِيَـــةُ العَـــدَمْ

[1] _ عبد السلام جغدير، ص337.

[2] _ ينظر: سامية عليوي: أسطورة عشتار في أشعار عبد الوهاب البياتي – دراسة نقدية أسطورية-، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، جامعة باجي مختار، عنابة – الجزائر، العدد 33، مارس 2013، ص11.

[3] _ أحمد القدومي: كُنْتُ احْتِالاً، ص134.

إن الشاعر باستحضاره لأسطورة عشتار في مخاطبته لأرض فلسطين قد طغت عليه نبرة اليأس بشكلٍ عميق، وتلونت نظرته إليها بلون السواد القاتم، فراح ينفي عنها كل مظاهر الحياة والتجدد، لِتَؤُولَ عَدَماً، فلم تُصبح هذه الأرض مثل عِشتار؛ في رمزيتها للخصب والجمال والحياة، إذ **"يغدو البعث عنده مستحيلا، فيستسلم لليأس والموت، ليجعل رمزه يتكيف مع هذا اليأسِ التي يعتريه فيلبس معه رداء الخنوع للتعبير عن اللاجدوى"**[1]، فلم يمنح حضور الأسطورة المعنى الإيجابي لها، أي الدلالة على البعث إذ يذهب في تشبيهها بالناي (إن أنتِ إلا الناي)؛ كرمز يحيل إلى الحزن ثم (ماء العين)؛ في إحالة للدموعِ وبالتالي للحزن، نتيجة الضبابية التي جللت رؤياه لمصير وطنه فـ(أحجية العدم)؛ فكأن لاوجود لها مطلقا فالتقت الأحجية التي تكون في العادة شيئا وهميا أو ضعيف السند والمرجعِ بالعدم وهو نفي الوجود فكانت الرباعية تجسيدا لموت أمل بعث الأرض الفلسطينية من جديد.

هكذا كان تموز/الشاعر يرى محبوبته/عشتار/الأرض في أسطورته الجديدة، هي ليست مثل عشتار تموز في الأسطورة الأصل، **"فإذا كانت عشتار الأسطورة – آلهة الحب والجمال – الأنثى التي استطاعت إعادة الحياة إلى أدونيس أو تموز فخرقت النظام الكوني، وأرجعته من عالم الموتى إلى عالم الأحياء، فإن عشتار الشاعر أضحت عاجزة لا تبدي حراكاً، مقطوعة اليدين، مسلوبة الإرادة خائرة القوى، ظلت مجرد صورة في الخيبات العربية"**[2]، فلم تقوَ على تخليص تموز/الشاعر من غياهب الحزن وظلمة الاغتراب، ولم تقوَ على إعادة البعث والإحياء كعهدها بذلك، وقد صاحب تعطيل عمل الآلهة عشتار تعطيل الانبعاث عند تموز.

من جهة أخرى نقول إن التوظيف السلبي من القدومي لأسطورة عشتار قد أفاد نصه الشعري بشكل كبير، فإذا كان التوظيف الإيجابي لهذه الأسطورة يعكس بشكل عام الآمال والأحلام والتطلعات والصبر والصمود والتجدد والانبعاث والجمال والحب...الخ، أي إفادة ما سيكون، أو ما يرجى أن يكون فإن التوظيف السلبي قد عكس الواقع الراهن، المُعاش، وبالتالي ما هو كائن وحاصل بالشكل الفعلي **"الذي يحياه الشاعر، الذي ينقل لنا صوت الشعب الفلسطيني وصورته،**

[1] ـــ سامية عليوي، ص11. (بتصرف).

[2] ـــ المرجع نفسه، ص12.

فيجسد لنا تموز الوطن الجريح، وما عشتار إلا السلطة العربية العاجزة عن انتشال هذا الوطن الممزق الأشلاء"[1]، ومن هنا تظهر لنا قيمة الشحنة الدلالية للمفردة الأسطورية الواحدة في احتوائها على قراءات تعالج قضايا متعددة، قد لا يستطيع الشاعر الخوض فيها بالشكل المباشر، ولا حتى به، ومنه نقول أن الحضور الأسطوري يسهل عليه عملية الخوض فيها بكل اختلافاتها ومتناقضاتها.

أما عن التوظيف الإيجابي لأسطورة عشتار فقد وجدنا أثره في رباعية (لحن الخلود[2]):

أَنْــتِ الحَيَــالُ ونَشْــوَةُ الأحْــلامِ في نَجْــوَى الــوُرُودْ

ورَبِيْــعُ عُمْــرِيَ وابْتِسَــامَةُ كُلِّ أفْــرَاحِ الوُجُــودْ

وهَــوىً سَــيَبْعَثُ كُلَّ أشْجَــانِي عــلى وَجَــعِ الخُــدُودْ

أنــتِ الحَيَــاةُ إذا تَجَــلَّى المَــوتُ في لَحْــنِ الخُلُــودْ

حيث يحيل الشاعر نفسه تموزا، وتكون فلسطين عشتاره التي تبعثُ فيه الأفراح من عمق الأحزان، والحياة من رحم الموت، وهنا يعيد القدومي تشغيل دينامية عمل الآلهة في الأسطورة الأصل لتؤدي وظيفة الخصب والبعث، عكس ما رأيناه في الأنموذج السابق حين أحال عملها من البعث إلى العبث، **"فيتحول الدال الأسطوري إلى دالٍ زئبقي يحيل على أكثر من مدلول، وهنا تكمن شاعرية الشاعر، وعمق تفكيره"**[3]، أي من خلال التحكم في آلية الإنتاج الدلالي من ذات الدوال الأسطورية فيكسبها حينا معنىً معين، ويلبسها حينا آخر نقيضه (أي نقيض ذلك المعنى).

5.3ـــ أسطورة بروميثيوس:

مما لا شك فيه أن وقوف المتلقي على التوظيف الأسطوري في المتن الشعري لرباعيات القدومي يجعله يستبصر الواقع الفلسطيني بشكل جلي، ذلك أنه قد عَبَّر عن هذا الواقع انطلاقا من ذاته ليعكس الواقع الجمعي والاجتماعي لشعبه وأرضه.

[1] ـــ المرجع السابق، ص13. (بتصرف).

[2] ـــ أحمد القدومي: تراتيل السحاب، ص47.

[3] ـــ ياسين سرايعية: التناص الأساطيري لدى أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة اللغة الوظيفية، المجلد 09، العدد 01، 2022، 398.

من الأساطير التي عَمِدَ إليها القدومي في هذا المسعى أسطورة بروميثيوس؛ **"وتقول الأسطورة إن بروميثيوس قد سَرق النار من الشمس ومنحها لبني الإنسان، ومن ثمة أصبح الإنسان قادرا على فعل أي شيء لأنه يمتلك أسرار الآلهة"**[1]، وهو الأمر الذي أغضب كبير الآلهة زيوس، لِيُنْزِل به هذا الأخير أشد العِقَاب، حيث أمر **"بتقييد بروميثيوس على صخرة وأرسل عليه نسرا ينهشُ من كبده كل يوم فيلتئم الكبد ليعود النسر إلى قضمه.. وبالتالي تتجدد الآم بروميثيوس في اليوم التالي"**[2] بصورة تكرر كل يوم، واستمر معه هذا العذاب قرونا من الزمن.

يقول القدومي في رباعية (سديم[3]):

تَكْــوِيْنُ مَاضِــيْكَ المُسَــجَّى فِي تَبَــارِيْحِ الأَلَــمْ

يَقْتَــاتُ صَمْتــاً فِيَّ مُتَقِّــداً وَهَــماً بَعْــدَ هَمْ

لِيُحِيْلَــنِي وَتَــراً حَزِيْنــاً فِي طُيُــوفٍ مِــن نَغَــمْ

وأَغيــبَ فِيْــكِ رُفَــاتَ أُمْنِيَّــةٍ وذِكْــرَى لِلعَــدَمْ

مارس القدومي في توظيفه لأسطورة بروميثيوس في هذه الرباعية نوعا من التحوير عليها، فلم يستدعِها استدعاءً حرفيا، وإنما انطلق من مضمونها العام، **"فالشاعر يمكنه أن يذكر الأسطورة في القصيدة متخذا من الشخصية قِناعا يتكلم من خلفه بما يريد، أو أنه يكتفي بالإشارة الخفية إلى شيء من عناصر تلك الأسطورة، وبهذه الإشارة يكون الشاعر قد وضع القارئ على طريق تقوده إلى تذكر تلك الأسطورة"**[4] وهو ما مارسه القدومي في تعامُلِه مع هذه الأسطورة، فقد ابتعد بذلك عن الاستلهام المباشر للنص الأسطوري إلى الاستلهام الدلالي الضمني لها، فاستبدل النسر في أسطورة بروميثيوس بالحزن الذي بات يقتات صمتا من مشاعره، فيزيده هماً وعذابا يوما بعد يوم.

[1] ـــ إلياس مستاري: الرمز الأسطوري في شعر البياتي، مجلة قراءات، جامعة بسكرة – الجزائر، المجلد 11، العدد 01، 2019، ص249.

[2] ـــ مُحَمَّد الخطيب: الفكر الإغريقي، دار علاء الدين، ط 01، دمشق، 1999، ص51.

[3] ـــ أحمد القدومي: كنت احتمالا، ص133.

[4] ـــ خليل إبراهيم: جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د.ط)، بيروت، 2001، ص117.

في مقابل هذا التحوير في أطراف الحدث الأسطوري فإن القدومي قد اكتفى فقط باستحضار صورة الألم عند بروميثيوس، دون أن يستحضر رمزية هذه الأسطورة المتمثلة في كونها تحقيقا للنصر بعد صمودٍ وصبرٍ طويل، لتتشكل الصورة بين الصورتين بالشكل الآتي:

بروميثيوس ← نهش الكبد ← النسر.

الشاعر ← نهش المشاعر ← الحزن.

تأسيسا على ما سبق يتبين عندنا أن الشاعر أحمد القدومي قد انزاح في توظيفه للأسطورة إلى التوظيف الضمني، **"فهو يرفض الأسطورة/الجاهزة ويؤسس للأسطورة/الخرق، بل يُبدعُ أساطير جديدة رغم أنّه يبدأ من الإطار العام للأسطورة القديمة، حيث يعمد إلى جعلها جزءا من جسد نصه الشعري"**[1] فجاءت الأساطير في رباعياته الشعرية منسابة بدلالاتها الجديدة مع الإطار الدلالي العام لرباعياته الشعرية وهنا تتضح قدرة القدومي على تكييف النصوص الأسطورية وتسخيرها في خدمة التجربة الشعرية الشعورية.

[1] ــ صلاح الدين بنان، ص123. ووليد بوعديلة، ص56.

خاتمة.

خاتمة:

نصل في ختام هذ البحث حول التشكيل الشعري لرباعيات أحمد القدومي إلى القول بأنَّ الشاعِر قد قدَّم تشكيلا شعريا خالِصاً (لغوياً ودلالياً) لرباعياته الشعرية، السطرية والشطرية على حدٍ سواء، فامتزجت فيها روح الأصالة بثوب المعاصرة، ولعلنا نُعِده في هذا من الشعراء المعاصرين القلائل الذين وفقوا إلى حَدٍ بعيد في كتابة هذا اللون الشعري.

ـــ نَظَمَ القدومي رُباعياته الشعرية على أربع تفعيلات هي: الكامل والوافر والبسيط والرمل وقد كان لتفعيلة الكامل الحظ الكبير من الاستخدام بالمقارنة مع باقي تفعيلات الأوزان الأخرى، ولا تعكس سيطرة تفعيلة هذا البحر شيئا من الرتابة أو الملل عند متلقي هذه الرُّباعيات، فالإيجاز الذي تأتي عليه الرباعيات وتواليها مع تنوع حروف رويها لا تترك أمام المتلقي إلا الاعجاب والاستمتاع بنمط مُوسيقاها المتغير من رباعية إلى أخرى.

ـــ مزج الشاعر في استخدام القافية بين مقيدة والمطلقة، فجاءت المقيدة على أنواعٍ ثلاث هي: المقيدة المردوفة والمقيدة المجردة والمقيدة المؤسسة، وجاءت المطلقة أيضا على أنواعٍ ثلاث هي: مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بلين و مطلقة مردوفة موصولة بلين و مطلقة مردوفة موصولة بهاء، وقد برزت من خلال هذا التنويع في استخدام القافية قدرة الشاعر العروضية والشعرية وليونة أسلوبه في الانتقال من نمطٍ قافوي إلى آخر ثم العودة إليه وهكذا.

ـــ لجأ الشاعر أحمد القدومي إلى اختيار الروي المجهور (من حروف الجهر) في أغلب رباعياته الشعرية وذلك لتلاؤمها مع مواضيع الرفض والثورة والدعوة للانتفاضة ضد الظلم والخلاص من جبروت المحتل الصهيوني، فجميعها تستدعي نبرة صريحةً وقوية.

ـــ أبانت أغلب رباعيات القدومي عن التزامه واهتمامه بقضايا وطنه وأمته، فعبَّر عن آلامِها وأفراحها، وأعيادِها (عيد الفطر)، ومناسباتها (رمضان).

ـــ شكَّل القدومي رُباعياته الشعرية وفق جملةٍ من الظواهر الصوتية الأسلوبية مثل التصريع والتطريز والتدوير وهي على صعوبتها قد أضفت شعرية ولمسة موسيقية تطرب لها أذن المتلقي وتظهر معها قدرة الشاعر الكبيرة ومدى تمكنه من كتابة الرباعيات التي قد تبدو عند البعض الآخر فنا شعريا صعب المنال.

ـــ أدت مختلف الحروف (حروف الجو والنداء والعطف والتنبيه) دورها الدلالي والبنائي في رباعيات أحمد القدومي، ضمنت الترابط والتماسك بين وحداتها اللغوية.

ـــ وظَّف الشاعر في رباعياته الشعرية عدَّة تشكيلاتٍ فعلية، مثل التشكيل الثلاثي (فعل) والتشكيلات الرباعية (فعَّل) و(أَفْعَلَ) و(فاعل)، والتشكيل الخماسي (تفاعل) مع تنويع دلالاتها، وهو إشعار بإلمام الشاعر ووعيه بالميزان الصرفي للأفعال وأبعاده الدلالية.

ـــ وردت في رباعيات القدومي جملة من الصيغ الاسمية مثل اسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة واسم التفضيل حيث ساهمت هذه الصيغ في التأثيث الدلالي بالنظر لدورها الوظيفي واللغوي الكبير في إبراز رؤى الشاعر والكشف عنها.

ـــ جاءت أغلب الجمل الفعلية الواردة في رباعيات القدومي جملا ابتدائية أو استئنافية لا محل لها من الاعراب، ولم ترد غير ذلك إلا مرة أو مرتين في محل رفع فاعل.

ـــ وظَّف الشاعر الجملة الاسمية المكونة من مبتدأ خبره جملة فعلية بكثرة بالمقارنة مع المبتدأ الذي خبره جملة اسمية، وهو ما ساعده على التحكم في دلالة الخبر وجعله في أغلب الأحيان دالا عل التجدد، لأن في الأفعال التجدد المحيل إلى رغبة الشاعر في التغيير.

ـــ شكلت الجملة الاسمية المنسوخة بـ "كان" ظاهرة أسلوبية بارزة، حيث حضرت بصورة مكثفة دالة على الرغبة الكبيرة التي تحذو الشاعر في التغيير، وعلى عدم تقبله واقعه وأوضاع وطنه

وأمته، فجاءت بصيغة الأمر "كوني" في الكثير من الرباعيات بشكلٍ متكرر أفقيا وعموديا، ما جعل فكرة الترقب للأفضل تسيطر على دلالتها.

ـ كان للتحريك الأفقي دوره البارز في عملية تشكيل المنجز الرباعي لأحمد القدومي، وأكثر الحالات ورودا هو تقديم الجار والمجرور، فوجدناه متقدما على الفعل، وعلى الفاعل، وعليهما معاً وتقدم كذلك على المفعول به وقد كان الغرض منها التحكم في الجانب الإيقاعي للرباعيات تارة، وإبراز بعض الدلالات للمتلقي، لما يمنحه هذا المظهر الأسلوبي من أولية للمتقدم الذي حقه التأخير خاصةً إن كان جوازاً لا وجُوباً فهو في هذه الحالة ينم عن قصدية الشاعر في ممارسة هذا التحريك.

ـ استخدم الشاعر التشبيه المرسل بشكلٍ بارز وباستخدامِ أدواتٍ مختلفة (الكاف، مثل كأنما) بالإضافة أيضا إلى التشبيه البليغ، وقد أدى دورا كبيرا في تقريب المعنى إزالة الكثير من اللبس عن دلالات الرباعيات الواردِ فيها، وكان سبيل القارئ للإهتداء إليها – أي الدلالات – في الكثير من الأحايين.

ـ أدت الاستعارة دوراً لا يقل شأنا عن دور التَّشبيه، فقد ساهمت – عن طريق استغلال الشاعر في تركيبها تقنيات أسلوبية كالتجسيم والتشخيص – في تقريب البعيد من الذهن وجعله مدركا، وتحويل المعنوي إلى حسي وجعله واضِحاً متجليا بعد أن كان متخفيا مضمرا.

ـ حضرت الكناية عند القدومي بأنواعها الثلاث: كناية عن صفة وكناية عن موصوف وكناية عن نسبة، مع قلة استخدام النوع الأخير والاكثار من النوعين الأول والثاني، وقد انتقل الشاعر من خلالها من الدلالة المباشرة إلى الدلالة الإيحائية، فوقعت البلاغة والمبالغة في الوصف المعنى.

ـ اعتماد القدومي على الصورة الحسية بمختلف صورها؛ البصرية، واللمسية، والذوقية والشمية، والسمعية، وعلى تراسل الحواس أيضا، كوسيلة له للإحاطة بما يختلجهُ من أحاسيس ومشاعر، وإدراكاً منه للأثر الكبير لدور المدركات الحسية في تقريب الدلالات، عن طريق دفع المتلقي لتصور الموصوفات المجردة فيتأثر بها ويتفاعل معها.

ـــ استفاد الشاعر من الطاقة الإيحائية للرمز في خدمة المعنى، فاتكئ في الرمز الطبيعي على عناصر الأرض والريح والبحر...الخ، وفي الرمز الزمني على عناصر الليل والفجر، وفي الرمز الديني على رمزية عيسى عليه السلام، ورمزية ابليس لعنة الله عليه في وصف صورة بوش وحادثة رمي الحذاء، ورمزية آدم عليه السلام.

ـــ استفاد القدومي من الطاقة الرمزية للألوان، فألفيناه موظفا للون الأخضر والوردي والأسود محولا إياها من استعمالها السطحي العادي إلى كتلات دلالية مكثفة.

ـــ وظف القدومي العنصر الأسطوري في رباعياته الشعرية للإيحاء على رغبته في الثورة والتجدد والبعث، وكذلك تلك التي تعبر عن واقعه المرير، ومنها وجدناه يوظف أسطورة إيكاريوس (الموت بحثا عن الحياة)، وأسطورة طائر الفينيق/العنقاء (البعث)، وأسطورة تموز/أدونيس (البعث والنماء)، وأسطورة عشتار (الخصب) وأسطورة بروميثيوس (العذاب الأبدي المتجدد).

ـــ من مصادر التناص في رباعيات القدومي وجدنا الحديث النبوي، إضافة إلى الكتب السماوية (المسيحية)، وكذلك الشعر العربي، والأمثال، وقد تحققت فائدة الإثراء الدلالي والمعرفي بشكلٍ كبير من هذه المصادر.

ـــ حضر التناص في رباعيات القدومي مع القرآن الكريم الذي ننوه بضرورة الالتفات إليه بدراسات أخرى وذلك لوفرته وصعوبة الإلمام به في هذه الدراسة.

ـــ تبقى رباعيات أحمد القدومي منجزا شعريا قابِلا لدراساتٍ وأبحاثٍ أخرى، سواء من زاويةٍ أسلوبية أو من زوايا نقدية أخرى.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم:** رواية ورش عن نافع، تشرفت بطابعته الدار القيمة للنشر والتوزيع، ط 01، دمشق – سورية، 1436هـ – 2015م.

الأحاديث النبوية وكتب التفسير:

- صحيح البخاري، المجلد الأول، دار البشرى، (د ط)، باكستان، 1437 هـ - 2016م.
- كتاب الصيام، باب: استيعاب صوم ستة أيام من شوال، برقم 1164 – 822/2.

مدونات الدراسة:

- **أحمد القدومي:** لا شيء بعدك، مطبعة الندى، عمان – الأردن، ط1، 1425هـ/2004م.
- **أحمد القدومي:** بين حِلٍ وارتحال، مطابع الحميضي، عمان – الأردن، ط1، 1430هـ/2009م.
- **أحمد القدومي:** تراتيل السَّحاب، دار فضاءات، ط 03، عمان – الأردن، 2013م.
- **أحمد القدومي:** هي الدنيا، دار فضاءات، ط 01، عمان – الأردن، 2014م.
- **أحمد القدومي:** البتول البتول، دار فضاءات، ط 01، عمان – الأردن، 2015م.
- **أحمد القدومي:** خذني إليَّ، دار فضاءات، ط 01، عمان – الأردن، 2016م.
- **أحمد القدومي:** كُنتُ احتمالاً، دار فضاءات، عمان – الأردن، ط1، 2018م.

الكتب العربية:

1ـــ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د.ط)، مصر، (د.ت).

2ـــ إبراهيم أنيس: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، دار المعارف، مصر، ط2، ج2، 1972م.

3ـــ إبراهيم أنيس: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط 04، القاهرة، 2004م.

4ـــ إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986م.

5_ أحمد زرقة: أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط 01، دمشق – سوريا، 1993م.

6_ أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا – مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبية وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط 02، عمان / الأردن، 1420هـ - 2000م.

7_ أحمد كشك: الزحاف والعلة رؤية في التجديد والاصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، (د.ط)، القاهرة، 1995م.

8_ أحمد بن مُحَمَّد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تحقيق: مفيد مُحَمَّد قميحة، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، (د.ط)، بيروت – لبنان، (د.ت).

9_ أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، (د.ط)، القاهرة، 1418 هـ - 1997م.

10_ أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، دار عالم الكتب، ط 01، القاهرة، 2008م.

11_ أحمد مطلوب وحسن البصير: البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم الالي والبحث العلمي، ط 02، العراق، 1999م.

12_ أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، تدقيق: سليمان الصالح، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط 02، 1428 هـ - 2007م.

13_ أحمد الهاشمي: جواهِر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة هنداوي، (د ط)، المملكة المتحدة، 2019م.

14_ إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى، تر: ثائر ديب، دار الآداب، ط 02، بيروت، 2007م.

15ـــ إسعاد عبد الهادي قنديل: فنون الشعر الفارسي، دار الأندلس، بيروت ـــ لبنان، ط2، 1402ه/ 1981م.

16ـــ أبو إسماعيل إبراهيم بن محمّد ابن كشيدان: الدلائل الواضحات في بيان مخارج الحروف والصفات، السلف، ط 01، 1435 هـ - 2014م.

17ـــ عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معيارا نقديا، مؤسسة الثقافة الجامعية، (د ط)، الإسكندرية، 2007م.

18ـــ إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط 01، ، بيروت – لبنان، 1411هـ - 1991م.

19ـــ إميل بديع يعقوب: معجم الاعراب والاملاء، دار العلم للملايين، ط 01، بيروت – لبنان، 1983م.

20ـــ أمين علي السيد: في علم القافية، مكتبة الزهراء، (د.ط)، (د.ت).

21ـــ أيمن أمين عبد الغاني: الكافي في البلاغة (البيان والبديع والمعاني)، (د.ط)، دار التوفيقية للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة.

22ـــ بدر الدين محمّد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، (د.ط)، القاهرة، 1427 هـ - 2006م.

23ـــ بدوي طبانة: البيان العربي دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، مطبعة الرسالة، ط 02، مصر، 1377هـ ـــ 1958م.

24ـــ بديع محمّد جمعة: من روائع الأدب الفارسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1983م.

25ـــ بشير كحيل: الكناية في البلاغة العربية، مكتبة الآداب، ط 01، القاهرة، 1425 هـ / 2004م.

26ـــ تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، (د ط)، القاهرة، 1990م.

27ـــ الجاحظ: كتاب الحيوان، الجزء الثالث، تحقيق وشرح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط 02، مصر، 1385 هـ - 1965م.

28ـــ جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين للتأليف والترجمة والنشر، ط 02، بيروت لبنان، كانون الثاني/ يناير 1984م.

29ـــ جعفر شرف الدين: الموسوعة القرآنية ـــخصائص السورـــ، الجزء الخامس، ص .63

30ـــ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي: نزول عيسى ابن مريم آخر الزمان، تحقيق: سعد كريم الدرعمى، دار ابن خلدون، (د.ط)، الإسكندرية، (د.ت) ص.35

31ـــ ابن الحاجب: الإيضاح في شرح المفصل، ج 01، تقديم: موسى بناي العليلي، دار إحياء التراث الإسلامي، وزارة الأوقاف، العراق، (د.ت).

32ـــ حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، (د ط)، دمشق – سوريا، 2001م.

33ـــ حسن جلاب: الآثار الأدبية لصوفية مراكش، المطبعة والوراقة الوطنية مراكش، ط 01، 1994م.

34ـــ أبو الحسن حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: مُحَمَّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 02، بيروت – لبنان، 1981م.

35ـــ حسن عباس: النحو الوافي، الجزء 03، دار المعارف، ط 04، القاهرة – مصر، (د ت).

36ـ حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها – دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م.

37ـ الرُّمَّاني: معاني الحروف، تح: الشيخ عرفات بن سليم العشا حسونة الدمشقي، المكتبة العصرية، (د.ط)، صيدا – بيروت، 1425هـ.

38ـ حسن كريم عاتي: الرمز في الخطاب الأدبي -دراسة نقدية-، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، ط 01، بغداد – العراق، 1436هـ - 2015م.

39ـ حسن نعمة: موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، (د.ط)، بيروت، .1994

40ـ حسين جمعة: في جمالية الكلمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، .2002

41ـ حصة بادي: التناص في الشعر العربي – البرغوثي نموذجا-، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط01، عمان - المملكة الأردنية الهاشمية، 1430هـ 2009م.

42ـ حفني ناصف وآخرون: دروس البلاغة، ط:02، مكتبة البشرى، كراتشي، باكستان، 1432هـ/2011م.

43ـعبد الحكيم بلبع: حركة التجديد في الشعر المهجري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، القاهرة، 1980م.

44ـ عبد الحكيم عبدون: الموسيقى الشافية للبحور الصافية، العربي للنشر والتوزيع، ط 01، القاهرة، 2001م.

45ـ عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، الجزائر، 2005م.

46_ الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط 03، القاهرة، 1415 هـ - 1994م.

47_ خليل إبراهيم: جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د.ط)، بيروت، 2001.

48_ خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، ط 02، الجزائر، 2006م.

49_ السجستاني: سُنن أبي داوود، الجزء الثالث، تحقيق وضبط وتعليق: شعيب الأرنؤوط ومُحَمَّد كامل قره بللي وشادي محسن الشياب، دار الرسالة العالمية، طبعة خاصة، دمشق – الحجاز - سوريا، 1430هـ - 2009م.

50_عبد السلام مُحَمَّد هارون: الأساليب الانشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، ط 05، القاهرة، 1421هـ – 2001م.

51_ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 03، (د ت).

52_ سليمان معوض: علم العروض وموسيقى الشعر، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت /لبنان، (د.ط)، 2009م.

53_ سيبويه: الكتاب، ج: 01، تحقيق وشرح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الخانجي، ط 03، القاهرة، 1408 هـ – 1988م.

54_ رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، (د ط)، عنابة _ الجزائر، 2006م.

55_ رابح بن خوية: بنية اللغة الشعرية في الشعر العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، ط 01، أربد الأردن، 2017م.

56ـ ربيعة بن عامر الدارمي: ديوان مسكين الدارمي، جمعه وحققه: خليل إبراهيم العطية وعبد الله الجبوري، مطبعة دار البصري، ط 01، بغداد، 1389 هـ - 1970م.

57ـ رجاء عيد: لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارِف جلال خيري وشركائه، (د ط)، مصر، 2003م.

58ـ الرضي الإستراباذي: شرح شافية ابن الحاجب، ج 01، تح: مُحَمَّد نور الحسن ومُحَمَّد الزفزاف ومحي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، (د ط)، بيروت– لبنان، 1975م .

59ـ الزمخشري: أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت– لبنان، (د.ت).

60ـ الزمخشري: المفصّل في صناعة الإعراب، ج: 01، تح: علي بوملحم، دار الهلال، ط 01، بيروت – لبنان، 1993م.

61ـ سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ط 17، القاهرة، 1435 هـ – 2004م.

62ـ شهاب الدين عمر السهروردي: عوارف المعارف، الجزء تاثتني، تح: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، (د ت).

63ـ شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي 01 (العصر الجاهلي)، منشورات ذوي القربى، ط 02، العراق، 1427هـ.

64ـ صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، مطبعة الزعيم، (د.ط)، بغداد، 1962م.

65ـ صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط 05، 1379هـ - 1977م.

66ـ صلاح الدين صالح حسنين: توليد الاستعارة البلاغة والدراسات البلاغية -1- مفهومات بلاغية، أعمال المؤتمر الدولي الرابع للنقد الأدبي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م.

67 ـ صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة بيروت، المجلد الثالث، ط2، 1977م.

68ـ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط 01، القاهرة، 1419 هـ - 1998م.

69ـ الطبري: تاريخ الطبري تاريخ الرسل والملوك، الجزء السادس، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط 02، 1384هـ - 1964م.

70ـ أبو الطيب المتنبي: ديوان المتنبي: دار بيروت للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، 1403هـ - 1983م.

71ـ ظاهر مُحَمَّد الزواهرة: التناص في الشعر العربي المعاصر - التناص الديني نموذجا -، دار الحامد للنشر والتوزيع، (د.ط)، عمان – الأردن، 2013م.

72ـ عاشور المنصف: التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كليلة ودمنة – دراسة إحصائية وصفية– ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط)، 1982م.

73ـ عاشور المصنف: دروس في أصول النظرية النحوية، مركز النشر الجامعي، تونس، 2005م.

74ـ عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط 01، عمان، 2008م.

75ـ أبو العتاهية: ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، 1406هـ ـ 1986م، ص.46.

76ـ عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د ط)، بيروت، 1985م.

77ـ عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية ط 01، القاهرة، 1420 هـ - 2000م.

78ـ عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم المعاني، دار النهضة العربية، ط 01، بيروت – لبنان، 2009م.

79ـ عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، القاهرة، 2006م.

80ـ عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرضٌ وتفسيرٌ ومقارنة، دار الفكر العربي، ط 03، القاهرة – مصر، 1974م.

81ـ عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار الغريب للطباعة، ط 04، القاهرة – مصر، (د.ت).

82ـ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط 03، القاهرة، 1966م.

83ـ عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، ط01، عمان – الأردن، 2006م.

84ـ علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري -دراسة في أصولها وتطورها-، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.، بيروت، 1981م.

85ـ علي جاسم سلمان: موسوعة معاني الحروف العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، (د.ط)، عمان– الأردن، 2003م.

86ـ علي عبد الرضا: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق، ط 01، 1997م.ـ

87ـ علي شلق: الشم في الشعر العربي، دار الأندلس، ط 01، بيروت، 1984م.

88ـ علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، 1996م.

89ـ عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري (1945 – 1962)، منشورات جامعة باتنة، (د ط)، الجزائر، 1997م.

90ـ عمر صابر عبد الجليل: حروف الجر في العربية دراسة نحوية في ضوء علم اللغات السامية المقارن، دار الثقافة العربية، ط 01، القاهرة – مصر، 2000م.

91ـ عمر محمّد أبو خرمة: نحو النص نقد النظرية وبناء أخرى، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط 01، اربد – الأردن، 1435 هـ – 2004م.

92ـ عنوز صباح عباس: دلالة الصورة الحسية في شعر الحسيني، وحدة الدراسات التخصصية، ط 01، العراق، 2013م.

93ـ غازي يموت: بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، ط 02، بيروت – لبنان، 1992م.

94ـ فاضل الربيعي: ذات العماد من مكة إلى أورشليم: البحث عن الجنة، رياض الريس للكتب والنشر، ط01، بيروت – لبنان، جانفي 2000م.

95_ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، ط 02، القاهرة - مصر، 2018م.

96_ فتح الله صالح المصري: الأدوات المفيدة للتنبيه في كلام العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.

97_ فخر الدين قباوة: تصريف الأسماء والافعال، مكتبة المعارف، ط 02، بيروت – لبنان، 1408هـ - 1988م.

98_ فراس السواح: مغامرة العقل الأوّلى (دراسة في الأسطورة - سوريا - أرض الرافدين، دار علاء الدين، ط 11، دمشق، 1996م.

99_ فراس السواح: الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، ط 02، دمشق، 2001م.

100_ فضل أحمد بن مُحَمَّد بن إبراهيم النيبسابوري الميداني: مجمع الأمثال، الجزء الأول، تحقيق وتعليق: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، مكتبة السنة المحمدية، (د.ط)، 1374هـ - 1955م.

101_ فوزي سعد عيسى: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، ط 02، السويس، 1998م.

102_ فيصل حسن الخولي: التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، اليازوري للنشر والتوزيع، (د.ط)، عمان – الأردن، 2015م.

103_ قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق _ سوريا، 2001م.

104_ أبو القاسم الحسين بن مُحَمَّد (الراغب الأصفهاني): المفردات في غريب القرآن، مكتبة نزار مصطفى الباز، الجزء الأول، (د.ط)، (د.ت).

105_ أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط 05، الجزائر، 2007م.

106_ القاضي أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، تقديم: عبد الرحمان المصطفاوي، دار المعرفة، ط 02، بيروت –لبنان، 1425هـ - 2004م.

107_ عبد القاهر الجرجاني: دَلَّائل الإعجاز، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، القاهرة – مصر، (د ت).

108_ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: مُحَمَّد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، ط 01، دمشق، رجب الفرد 1428 هـ - آب (أغسطس) 2007م.

109_ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تقديم الشيخ حَسن تميم، مراجعة: مُحَمَّد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، ط 03، بيروت، 1987م.

110_ كامل مصطفى الشيبي: ديوان الدوبيت في الشعر العربي (في عشرة قرون)، منشورات الجامعة الليبية، طبع دار الثقافة، (د.ط)، بيروت،1392هـ - 1972م.

111_ كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت _ لبنان، ط1، 1431هـ _ 2010م.

112_ ابن كمال باشا: أسرار النحو، تح: أحمد حسن حامد، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 02، 1422 هـ – 2002م.

113_ كمال بشر: علم الأصوات، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 2000م.

114_ عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ط 02، ج: 01 الكويت، 1409 هـ - 1989م.

115_ مجدي وهبة وكمال المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط 01، بيروت – لبنان، 1994م.

116_ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط02، الدار البيضاء – المغرب، 1985م.

117_ محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، ط 02، بيروت _ لبنان، 1419 هـ _ 1999م.

118_ محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، (د ط)، مصر، (د ت).

119_ محمد الخطيب: الفكر الإغريقي، دار علاء الدين، ط 01، دمشق، .1999

120_ محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، ط 01، بيروت – لبنان، 1425 هـ - 2004م.

121_ محمد حسن إبراهيم عمري: الورد الصافي من علمي العروض والقوافي، الدار الفنية، (د.ط)، 1409 هـ - 1988م .

122_ محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر دراسة في الضرورة االشِّعرية، دار الشروق، ط 01، القاهرة – مصر، 1416 هـ – 1996م.

123_ محمد صابر عبيد: مرايا التخييل الشعري، دار الكتاب العالمي، (د ط)، عمان _ الأردن، 2006م.

124_ محمد صابر عبيد: عضوية الأداة الشعرية. فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، (د ط)، الأردن، 2007م.

125_ محمد صابر عبيد: التشكيل النصي، عالم الكتب الحديث، ط 01، الأردن، 2018م.

126_ محمد صالح ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، المتصدر للترقية الثقافية والعلمية والإعلامية، ط 03، الجزائر، 2013م.

127_ محمد علي سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، ط 01، دمشق – سوريا، 1427 هـ - 2008م.

128_ محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، ط 01، دمشق، 1412هـ - 1991م.

129_ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، القاهرة، أكتوبر 1997م.

130_ محمد فاضل السامرائي: النحو العربي أحكام ومعان، الجزء الأول، دار ابن الكثير، ط 01، بيروت – لبنان، 1435 هـ – 2014م.

131_ محمد فاضل السامرائي: النحو العربي أحكامُ ومعانٍ، الجزء الثاني، دار ابن كثير، ط 01، بيروت / لبنان، 1435 هـ – 2014م.

132_ محمد عبد الله الجعيدي: أعندكم نبأ؟ استدعاء الأندَلَّس في الأدب الفلسطيني الحديث، دار الهادي، ط 01، بيروت، 2002م.

133_ محمد محي الدين عبد الحميد: شرح ابن عقيل، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، ط 02، بيروت – لبنان، (د ت).

134_ مُحَمَّد مصطفى هذارة: في البلاغة العربية علم البيان، دار العلوم العربية، ط 01، بيروت – لبنان، 1989م.

135_ مُحَمَّد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 01، القاهرة/ مصر، 1994م.

136_ مُحَمَّد عبد المطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق، ط 01، القاهرة، .1996

137_ مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي والسعدي فرهود وعبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط 01، القاهرة، 1412 هـ - 1992م.

138_ مُحَمَّد ناصر الدين الألباني: صحيح سنن الترمذي، المجلد 01، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى للطبعة الجديدة، الرياض، 1420هـ - 2000م.

139_ مُحَمَّد النويهي: ثقافة الناقد الأدبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط 01، القاهرة – مصر، 1949م.

140_ مُحَمَّد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، ط 01، إربد، 1432هـ _ 2011م.

141_ محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، شرح وتحقيق: سعيد مُحَمَّد اللحام، عالم الكتب، ط 01، بيروت – لبنان، 1417هـ - 1996م.

142_ مروان فارس: بنية الإيقاع عند حاوي، الفكر العربي المعاصر، عدد 26، مركز الانماء القومي، بيروت _ لبنان، تموز 1983م .

143_ مسعود بودوخة: الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، ط 01، أربد - الأردن، 2011م.

144_ مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، ط 01، القاهرة، 1418هـ - 1998م.

145_ مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، الجزء الثالث، منشورات المكتبة العصرية، (د ط)، بيروت – لبنان، 1330 هـ - 1912م.

146_ مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، (د.ط)، القاهرة، 1965م.

147_ عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، (د.ت).

148_ منذر العياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط 01، 2002م.

149_ أبو منصور الثعالبي: تحسين القبيح وتقبيح الحسن، تحقيق: شاكر العاشور، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية إحياء التراث الإسلامي، ط01، العراق، 1401هـ - 1981م.

150_ أبو منصور الثعالبي: الظرائف واللطائف واليواقيت في بعض المواقيت، جمع: الإمام أبو نصر المقدسي، تحقيق: ناصر مُحَمَّدي مُحَمَّد جاد، مراجعة وتقديم: حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، (د.ط)، القاهرة، 1430هـ - 2009م.

151_ ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، (د.ط)، المجلد 04، (د.ت)، بيروت – لبنان، (د.ت).

152_ منير محمود علي المسيري: دَلَّالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم دراسة تحليلية، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، ط 01، القاهرة – مصر، 2005م.

153_ مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، ط 02، بيروت – لبنان، 1406 – 1986م.

154_ الموسوعة العربية العالمية: المجلد 11، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ط 02، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1419هـ - 1999م.

155_ ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، ط 01، أربد _ الأردن، 2011م.

156_ ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري _ الشعر الجزائري في "معجم البابطين" أنموذجا تطبيقيا، دار الأمير خالد، (د.ط)، 2013م.

157_ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط 02، بغداد، 1965م.

158_ نجاة عبد العظيم الكوفي: أبنية الأفعال دراسة لغوية قرآنية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (د.ط)، 1409هـ - 1989م.

159_ نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر، 1984م.

160_ أبو نصر إسماعيل بن حمادِ الجواهري: الصحاح، تحقيق: مُحَمَّد مُحَمَّد تامر، دار الحديث، (د.ط)، القاهرة، 1430 هـ - 2009م.

161_ نواف نصار: المعجم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م.

162_ ابن هشام الأنصاري: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، دار إحياء التراث العربي، ط 01، بيروت – لبنان، 1422 هـ - 2001م.

163_ ابن هشام الأنصاري: قطر الندى وبل الصدى، دار الكتب العلمية، ط 04، بيرت – لبنان، 1425 هـ – 2004م.

164_ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي مُحَمَّد البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار أحياء الكتب الجامعية، ط 01، 1371 هـ - 1952م.

165_ وليد بوعديلة: شعرية الكنعنة (تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 01، عمان، 2009.

166_ يوسف بن أبي بكر السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، ط 01، بيروت – لبنان، 1403 هـ – 1983م.

167_ يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الابعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، ط 01، عمان – الأردن، 1997م.

168_ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط 01، عمان، 1427هـ – 2007م.

169_ يوسف عيد: الحواسية في الأشعار الأندلسية، المؤسسة الحديثة للكتاب، (د.ط)، لبنان، 2003م.

170_ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، منشورات دار الاختلاف، ط 01، الجزائر، 1430هـ - 2009م.

الكتب المترجمة:

180_ أرنست فيشر: الاشتراكية والفن، تر: أحمد حليم، دار القلم، ط 01، بيروت – لبنان، تموز- يوليو 1973م.

181_ آلان تورين: نقد الحداثة، تر: أنور مُغيث، المجلس الأعلى للثقافة، (د ط)، باريس، 1997م.

182_ جان ستاروبنسكي: النقد والأدب، تر: بدر الدين قاسم، (د د نشر)، (د ط)، دمشق – سوريا، 1976م.

183_ جان كاتينو: دروس في علم أصول العربية، تر: صالح القرمادي، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، (د.ط)، تونس، 1966م.

184_ رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط 01، 1988م.

185_ سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن ابراهيم، دار الرشيد للنشر، (د ط)، العراق، 1982م.

186_ كريغ أ. إيفانز وإن. تي. رايت: موت يسوع ودفنه وقيامته - ماذا حدث في الأيام الأخيرة ليسوع، تر: مريم صلاح، مدرسة الإسكندرية، ط01، الإسماعيلية – مصر الجديدة، 2022م.

187_ ماريو باي: أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، الطبعة 08، القاهرة، 1419هـ – 1998م.

188_ ميرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، ط 01، دمشق: 1991م.

189_ ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، ط 01، الدار البيضاء، 1993م.

مذكرات ورسائل:

190_ حمة دحماني: ظاهرة الغربة في شعر مفدي زكريا، رسالة مقدمة لِنيلِ شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري (قسنطينة)، الجزائر، 2005 _ 2006م.

191_ خليل الموسى: مفهوم الوحدة في القصيدة العربية الحديثة، رسالة لِنيل درجة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة دمشق، 1981م – 1982م.

192_ عبد السلام جغدير: شعر خليل حاوي –دراسة أسلوبية-، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص لسانيات وعلم الأسلوب، جامعة باجي مختار عنابة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، 2015 - 2016م.

193_ عمر بوقرورة: الاغتراب في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر 1960 – 1990، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة قسنطينة، 1993 – 1994م.

194_ محمد رفعت أحمد زنجير: التشبيه في (مختارات البارودي) دراسة تحليلية، رسالة مُعدة لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة والنقد، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا العربية، السعودية، 1415هـ - 1990م.

195_ محمد صالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب واللغات - جامعة منتوري قسنطينة، 2005م – 2006م.

196_ محمد العربي الأسد: خصائص البنية الأسلوبية في شعر ابن الشاطئ، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، قسط الآداب واللغة العربية، جامعة الإخوة منتوري– قسنطينة، السنة الجامعية 1437/1436هـ - 2016/2015م.

197_ ميذساء تحسين مصطفى قط: صورة اليهود في شعر العصر المملوكي الأول (648 هـ - 784 م)، أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجيستر في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، 2013م.

المقالات:

198ـــ إبراهيم رماني: الرمز في الشعر العربي الحديث، حوليات جامعة الجزائر، المجلد 02، العدد 01، 01-06-1987م.

199ـــ إبراهيم محمّد علي الجبوري: دور الشاعر في الحياة القبلية قبيل الإسلام، مجلة التربية والعلم، المجلد 20، العدد 03، 2013م.

200ـــ أحمد زغب: توظيف الأسطورة في الإبداع الأدبي: الأصل والرمز والدلالة، مجلة البحوث والدراسات، السنة 14، العدد 24، صيف 2017.

201ـــ إلياس مستاري: الرمز الأسطوري في شعر البياتي، مجلة قراءات، جامعة بسكرة – الجزائر، المجلد 11، العدد 01، 2019.

202ـــ أمال صالحي وعبد الحق منصور بوناب: تجليات الأسطورة ورموزها في رواية السيمورغ لمحمد ديب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الاخوة منتوري، قسنطينة – الجزائر، المجلد 31، العدد 03، ديسمبر .2020

203ـــ أميرة سامي محمود: الأبعاد الفلسفية لمفهوم الجسد عند أمير الشعر العربي أحمد شوقي، الحوار الثقافي، المجلد 03، العدد 01، جامعة عبد الحميد ابن باديس – مستغانم، 15-03-2014م.

204ـــ أمين بن عيني ومحجوب بن محجوب: التقديم والتأخير بين الظاهرة البلاغية والضرورة االشِّعرية، مجلة اللغة الوظيفية، المجلد 08، العدد 02، 2021م.

206ـــ إياد محمّد حسين: إشكالية رباعيات الخيام بين الواقع والتحريف، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 08، العدد 6، 2018م.

207ـــ بركاتي السحمدي: تيمة الموت في شعر عبد الله بوخالفة، مجلة تاريخ العلوم، جامعة زيان عاشور بالجلفة – الجزائر، المجلد 03، العدد 06، جانفي 2017م.

208_ بلقاسم رحمون: ثنائية الضمير الغائب والمخاطب وأثرها في استحضار السيرة النبوية الشريفة– دراسة في اللامية الشقراطسية –، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة 1 – الجزائر، المجلد أ، العدد 44، ديسمبر 2015م.

209_ بودالي بن عون: عيد الفطر والاستهلاك، مجلة الباحث، المجلد 07، العدد 04، 09 – 09 – 2015م.

210_ بولرباح عثماني: المنفى والاحساس بالحنين إلى الوطن في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي لتامنغست – الجزائر، مجلد 09، العدد 02، 2020م.

211_ بومدين سبقاقي والميهوب جعيرن: نبضات الرؤيا في الشعر العربي مُحَمَّد مهدي الجواهِري أنموذجاً، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد 11، العدد 02، 2022م.

212_ جلول بن دبلة: الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة، مجلة العلوم القانونية والاجتماعية، جامعة زيان عاشور/الجلفة، الجزائر، المجلد 06، العدد 04، ديسمبر 2021م.

213_ جميلة سيش: تجليات الليل في الشعر العربي المعاصر، مجلة مقاربات، المجلد 04، العدد 04، 28 مارس 2016م.

214_ حفني ناصف وآخرون: الدروس النحوية الأول والثاني والثالث والرابع، دار إيلاف الدولية، ط 01، الكويت، 2006م.

215_ عبد الحفيظ تحريشي ونقاز ميمون: توظيف الرمز في الشعر الجزائري الحديث، مجلة الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد: تلمسان – الجزائر، المجلد 20، العدد 01، ديسمبر 2020م.

216_ عبد الحميد عبد الواحد: بنية الفعل قراءة في التصريف العربي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 03، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة صفاقس، 1996م.

217_ خديجة أحمد بن مُحَمَّد الفيلالي: حداثة الرؤيا في شعر أمينة المريني دراسة تحليلية لديوان ورود من زناتة، مجلة تسليم (مجلة فصلية محكمة)، السنة الخامسة، المجلد 09، العدد 17 و18، شوال 1442 هـ - حزيران 2021م.

218_ دريني خشبة: كتاب الهلال (أساطير الحب والجمال عند الإغريق)، سلسلة شهرية، دار الهلال، العدد 171، صفر 1385هـ - يونيو 1965م.

219_ رابح بوحوش: الأسلوبيات والمحاولات العربية دراسة في أصول البحث الأسلوبي، مجلة بونة للبحوث والدراسات، العدد 01، محرم 1425 هـ - آذار (مارس) 2004م.

220_ ربيع موازبي: سيميائية الألوان في شعر محمود درويش، مجلة فصل الخطاب، جامعة ابن خلدون، تيارت – الجزائر، المجلد 03، العدد 11، سبتمبر 2015م.

221_ عبد الرحمن بلحنيش: وقفات مع بلاغة النبي _ ﷺ _ دراسة بلاغية تحليلية، مجلة الصوتيات، المجلد 20، العدد 02، شعبان 1439 / أفريل 2018 م.

222_ عبد الرحمن تبرماسين: التوازنات الصوتية التوازي – البديع – التكرار، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة والأدب الجزائري –، جامعة مُحَمَّد خيضر - بسكرة الجزائر، المجلد 01، العدد 01، 2004م.

223_ عبد الرحمن حمادو الكتبي: جزء فيه مجلس من أمالي الشيخ الزاهد أبي بكر مُحَمَّد بن الحسين ابن فنجويه الثقفي في فضلِ رمضان، مجلة العصر، المؤسسة الوطنية للمنشورات الإسلامية، المجلد 01، العدد 01، 20 ماي 2018م.

224_ عبد الرزاق رحماني: صور المحتل في شعر عبد العزيز الرنتيسي، مجلة مقاليد، المجلد 06، العدد 03، شوال 1441 هـ / جوان 2020م.

225_ رسول بلاوي: التمظهرات الدلالية لمفردة "البحر" في شعر حسن علي النجار، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، المجلد 07، العدد 02، جمادى الأولى 1442هـ - جانفي 2021م.

226_ رضوان جنيدي: التجديد الايقاعي في الشعر العربي الحديث جمالية التدوير في شعر عبد الوهاب البياتي، مجلة إشكالات، المركز الجامعي لتامنغست / الجزائر، العدد 04، فبراير 2014.

227_ زهير أحمد المنصور: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)، مجلة جامعة أم القرى، العدد .21

228_ زينب بن قيراط وعبد السلام شقروش: الكناية عند ابن سنان الخفاجي (قراءة في ضوء المنهج التداولي)، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 13، العدد 02، 15 – 09 – 2021م.

229_ سارة محفوظ وعبد الكريم محمودي: أبعاد وجمالية الصورة في ديوان انفجارات لأحمد حمدي، مجلة العلوم الإنسانية، المركز الجامعي علي كافي_ تندوف، الجزائر، المجلد 04، العدد 02، 31_03_2020م.

230_ سامية عليوي: أسطورة عشتار في أشعار عبد الوهاب البياتي – دراسة نقدية أسطورية-، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، جامعة باجي مختار، عنابة – الجزائر، العدد 33، مارس 2013.

231_ سعاد عطاء الله: جماليات الاستعارة في سورة الزمر، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، جامعة العربي التبسي، تبسة، المجلد 01، العدد 04، ديسمبر 2014م.

232_ سعيدي المولودي: مجلة علامات، العدد 20، المغرب، 2003م.

233_ سفيان جحافي: دَلَّالة حروف الجر ضمن أشعار توفيق مدني، مجلة جسور المعرفة، المجلد 07، العدد 05، ديسمبر 2021م.

234_ سكورة آيت حمو وفاطمة شريفي: الإيقاع الداخلي وجماليته في قصيدة "وجبة حب باردة" لأحلام مستغانمي، مجلة جسور المعرفة، المجلد 07، العدد 05، ديسمبر 2021م.

235_ سلمى الخضراء الجيوسي: الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله، مجلة عالم الفكر، مجلد 04، العدد 02، سبتمبر 1973م.

236_ سليمان العطار: الأسلوبية علم وتاريخ (مقال مترجم)، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الفتى العربي، المجلد 01، العدد 02، بيروت - لبنان، ربيع الأول 1401 هـ - يناير 1981م.

237_ شعيب أوعزوز: شعرية التناص في القصيدة القومية المغربية الحديثة، المناهل، وزارة الشؤون الثقافية، المغرب، العدد 56، 1 ديسمبر 1997م.

238_ شيماء عثمان محمد: الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، المجلد 36، العدد 01، 2011م.

239_ صلاح الدين بنان: تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة، مجلة الباحث، العدد 08، ديسمبر 2011م.

240_ طارق فتوح: علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة العلوم الاجتماعية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، العدد 25، ديسمبر 2017م.

241_ طاطا بن قرماز: تضافر السياق الأسلوبي الصوتي في لغة شعر محمود درويش، مجلة موازيين، كلية الآداب والفنون – جامعة حسيبة بن بو علي بالشلف - الجزائر، المجلد 01، العدد 01، شوال 1440 – جوان 2019م.

242_ الطيب العزالي قواوة: الإعلامية النصية في قصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة، مجلة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بو علي، الشلف – الجزائر، المجلد 05، العدد 04، ديسمبر 2019م.

243_ عائشة بوتخيلي وعرابي أحمد: الدَلَّالة الزمنية للفعل المضارع، مجلة الممارسات اللغوية، المجلد 11، العدد 03، أكتوبر 2020م.

244_ عاشور محمود عبد النبي: محنة الذات المبدعة قراءة نقدية في ديوان حفيف الخريف للشاعر أحمد هيكل، مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها)، كلية البنات للآداب والعلوم والتربية، جامعة عين شمس، المجلد 21، العدد 09، ديسمبر 2020م.

245_ عباس اقبالي: دلالة الزمان الحقيقية والرمزية في الشعر الجاهلي، مجلة العلامة، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، كلية الآداب واللغات – جامعة قاصدي مرباح بورقلة، المجلد 03، العدد 02، ديسمبر 2018م.

246_ عباس يداللهي وزينب رضابور: شهر الشكوى عند أبي العتاهية وناصر خسرو القبادياني (دراسة موضوعية مقارنة)، مجلة أهل البيت عليهم السلام، جامعة أهل البيت عليهم السلام، العدد 15، ربيع الثاني 1425هـ - شُباط / مارس 2014م.

247_ عبلة سلمان ثابت: سيميائية اللون في الشعر الفلسطيني ما بعد أوسلو، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة حمه لخضر، الوادي - الجزائر، المجلد 08، العدد 02، ديسمبر 2020م.

248_ عزوز زرقان: الصورة الفنية في الشعر الاستصراخي الاندلسي (الصورة الاستعارية أنموذجا)، مجلة الأثر، العدد 14، جوان 2012م.

249_ عبد العزيز قيبوج: أشكال التناص القرآني في الشعر الجزائري القديم شعر الثغري التلمساني نموذجا، مجلة دراسات أدبية، المجلد 10، العدد 02، 02-06-2018م.

250_ علي حفظ الله محمّد ناصر: التناص في الشعر العربي – مطالع بانت سعاد نموذجا-، مجلة أبوليوس، جامعة سوق أهراس – الجزائر، المجلد 09، العدد 01، جانفي 2022م.

251_ علي خضري: مظاهر أدب المقاومة في الشاعر الفلسطيني يوسف الخطيب، مجلة اللغة العربية وآدابها، المجلد 07، العدد 01، جويلية 2017.

252_ عماد عبد الوهاب الضمور: الطفولة في شعر محمود الشلبي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي – الجامعة الأردنية، المجلد 41، ملحق 02، 2014م.

253_عمر عبد المعطي عبد الوالي السعودي: أسلوب الاستفهام في شعر عنترة بن شداد دراسة نحوية، مجلة جامعة بابل / العلوم الانسانية، جامعة الطفيلة التقنية/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية وآدابها، المجلد 22، العدد 01، 2014م.

254_ عبد الغني ايروني زاده وأحمد نهيرات: استدعاء الشخصيات القرآنية في ديوان بدوي الجبل، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد 11، ربيع وصيف 1388هـ - 2009م.

255_ فاطمة اليعيش: أثر الضمائر في لغة الخطاب، آراء، يومية سعودية، السنة الثانية، العدد 563، الخميس 25 ذو القعدة 1441 هـ - 16 يوليو 2020م.

256_ فريد تابتي: الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري – تيزي وزو، المجلد 03، العدد 03، 01-05-2008م.

257_ فيصل حسين غوادرة: صورة الأقصى في شعر ايمن العتوم، مجلة فصل الخطاب، المجلد 03، العدد 04، 31 ديسمبر 2014م.

258_ فيصل غازي النعيمي وفدى حسين محمد: الحنين إلى الشباب في ديوان الخمائل لإيليا أبو ماضي، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، كلية التربية – قسم اللغة العربية - جامعة الموصل المجلد 11، العدد 01.

259_ عبد القادر شارف: أسلوب النداء في شعر البحتري، مجلة جسور المعرفة، المجلد 04، العدد 01، مارس 2018م.

260_ عبد القادر العربي: جماليات التشكيل اللغوي في تجربة ابن الشاطئ االشِّعرية من خلال ديوانه "أبجدية المنفى والبندقية"، مجلة دفاتر، المجلد 06، العدد 01، 2021م.

261_ عبد القادر علي زروقي: الرمز الشعري عند مُحَمَّد بلقاسم خمار، مجلة رفوف، جامعة أحمد دراية، المجلد 07، العدد 01، مارس 2019م.

262_ عبد القادر علي زروقي: صور التجسيد والتشخيص في شعر "مُحَمَّد بلقاسم خمار"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد 09، العدد 04، تامنغست -الجزائر، 2020م.

263_ عبد القادر كباس: الشَّاعِرُ القديم بين هاجس الابداع وسلطة الرقيب مقاربة ثقافية في عمود الشعر العربي، مجلة المعيار، العدد 19، ديسمبر 2017م.

264_ عبد القادر مُحَمَّد علي شرف: بلاغة الصورة التشبيهية في شعر البحتري، مجلة جسور المعرفة، كلية الآداب _ جامعة حسيبة بن بو علي، الجزائر، المجلد 07، العدد 01، مارس 2021م.

265_ لبنى لونانسة ومُحَمَّد زرمان: القضية الفلسطينية في شعر عبد الرحمن العشماوي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست – الجزائر، المجلد 10، العدد 05، 2021م.

266_ لخميسي شرفي: الصورة الشعرية الحسية تشكيلاتها الفنية ودلالاتها الصوفية في شعر عبد الله العشي، مجلة المقري للدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية، المجلد 02، العدد 03، 2020/03/22م.

267_عبد الله بيرم يونس وأيوب حاجي مُحَمَّد: الوطن في ديوان جِرَاح مُضارِعة لزاهر حبيب - مقاربة موضوعاتية -، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، المجلد 06، العدد 02، 2022م.

268_ عبد المجيد حنون: النقد الأسطوري والأدب العربي الحديث، مجلة اللغة العربية. المجلد 07، العدد 03، 01 – 12 – 2005م.

269_ محمّد بولخوط: ملامح الغربة والحنين في منظومة حنين للشاعر المهجري "رشيد أيوب" قراءة تأويلية في الشكل والمضمون، مجلة (لغة – كلام)، العدد 08، 18 جانفي 2019م.

270_ محمّد الصالح بن حمده وعاشور سرقمة: التماثلات الصوتية في القصيدة الشعبية بمنطقة سوف، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة حمة لخضر بالوادي – الجزائر، المجلد 12، العدد 01، 15 مارس 2020م.

271_ محمّد سعيدي: الرفض في الشعر العربي، مجلة الأثر في الأدب واللغات، جامعة قاصدي مرباح / ورقلة، الجزائر، العدد 07، ماي 2008م.

272_ مريم بخشنده وآخرون: رمزية الشيطان في شعر بدر شاكر السياب قصيدة اللعنات أنموذجا، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 10، العدد 01، 2020م.

273_ مصطفى معزوزي: ماذا تعلمنا من رمضان، مجلة البدر، المجلد 05، العدد 07، جامعة بشار، جويلية 2013م.

274_ منى جميات: أثر الفكر العقائدي في الشعر الثوري عند أحمد سحنون، مجلة روافد، المجلد 02، العدد 01، جوان 2018م.

275_ ابن منوفي محمّد: الصورة اللونية في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة الأثر، العدد 20، جوان 2014م.

276_ ميهوب جعيرن: المكان االشِّعري وهاجس المقاومة، مجلة الباحث، المجلد 10، العدد 04، 2018-12-04م.

277_ نجاة سليماني: تجليات التدوير في الشعر الجزائري المعاصر وجماليته الايقاعية، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية – الجزائر، المجلد 23، العدد 02، الثلاثي الثاني 2021.

278ـــ نجاة سليماني: القافية وأثرها الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف /الجزائر، المجلد 04، العدد 02 رمضان / شوال 1439 هـ /جوان 2018م.

279ـــ نصر الدين إبراهيم أحمد حسين ومريم مخلص يحي برزق: أدب العودة ومضامينه في الشعر الفلسطيني، مجلة الدراسات الأدبية واللغوية، قسم اللغة العربية وآدابها بكلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، السنة الحادية عشرة، العدد الثاني، ديسمبر 2019م.

280ـــ نصيرة شينة: التوظيف الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب – التقنيات والوظائف الدلالية- مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي تامنغست، الجزائر، المجلد 09، الدد 05، 2020م.

281ـــ نعيمة عزي: دَلَّالات حروف الجر في القرآن الكريم دراسة لبعض الحروف في نماذج من الآيات القرآنية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب المجلد 09، العدد 02، 2020م.

282ـــ نوال أقطي: تراسل الحواس في ديوان صحوة الغيم لعبد الله العشي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد 10، العدد 04، تامنغست – الجزائر، 2021م.

283ـــ نوال بن صالح: بلاغة الرسالة البصرية. مقاربة في تلقي حادثة الحذاء من خلال نماذج من الكاريكاتور العربي، ندوة اللسانيات: مائة عام من الممارسة المنظمة من طرف مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، 11 ديسمبر 2013م.

284ـــ الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيراً وتطبيقا، منشورات عيون المقالات، ط 01، الدار البيضاء، 1992م.

285ـــ وهيب طنوس: الوطن في الشعر العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي، المكتبة العربية، ط 01، بيروت لبنان، 1975 – 1976م.

286_ ياسين سرايعية: التناص الأساطيري لدى أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة اللغة الوظيفية، المجلد 09، العدد 01، 2022م.

المواقع الالكترونية:

287_ حسن الأعرج: تجليات الزمن ودلالته في شعر الموت عند عبد الله راجع، مجلة رباط الكتب (مجلة الكترونية)، تاريخ النشر: 31 يناير 2022، تاريخ ووقت الاضطلاع: 09_09_2022 / 21:50 الرابط الالكتروني: https://www.ribatalkoutoub.com

288_ ريم العبيدلي: رمزية الأرض والهوية، جريدة الوطن (اتجاهات ثقافية)، تاريخ النشر: 19 نوفمبر 2017م، www.al-watan.com/article/107488/culture

289_ ليلى محمد باهمام: وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم، جريدة اليوم، الخميس 23-01-2014 - 06:00. الرابط الالكتروني للمقال: https://www.alyau_m.com/ampArticle/908431

المحتويات

قائمة المحتويات

مقدمة:..... أ
مَدْخَل نَظَرِي: مصطلحات ومفاهيم 5
1__ مصطلح الأسلُوب: 6
2__ مصطلح الأسلوبية: 7
3__ بطاقة تعريفية للكاتب:..... 10
4__ الرباعيات (المفهوم والنشأة):..... 12
5__ التشكيل الشعري وعلاقته بالفنون التشكيلية: 15
فَصل أَوَّلْ: التَّشكِيل الصَّوتِي فِي رُبَاعِيَّات أَحْمَد القَدُّومِي 19
تَمهِيد: 20
أولا__ تشكيل الإيقاع الخارجي:..... 20
1.1__ الوزن: 20
2__ القافية في رباعيات أحمد القدومي:..... 40
3__ الروي:..... 49
ثانيا/ تشكيل الإيقاع الداخلي في رباعيات أحمد القدومي:..... 54
1__ التكرار في رباعيات أحمد القدومي: 54
1.1__ تكرار أصول الدال والمدلول:..... 55
1.1.1__ تكرار الحرف:..... 55

2.1.1_ تكرار الكلمة:..... 64
3.1.1_ تكرار الضمائر: 70
4.1.1_ تكرار الجمل وشبه الجمل (المقاطع): 74
2.1_ تكرار أصول الدال دون المدلول:..... 77
1.2.1_ الجناس: 77
2.2.1_ المتوازنات الصوتية: 82
1.2.2.1_ الترصيع:..... 82
1.1.2.2.1_ المتوازي:..... 82
2.1.2.2.1_ المتوزان:..... 83
3.1.2.2.1_ المطرف:..... 85
2.2.2.1_ التطريز:..... 86
2_ التدوير: 87
فَصْل ثَانِي: التَّشكِيل المُورفُوتَركِيبِي فِي رُبَاعِيَّات أَحْمَد القَدُّومِي 91
أولا_ التشكيل المورفولوجي في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي:..... 92
تمهيد:..... 92
1_ دَلَّالة الحروف في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي:..... 92
1.1_ دَلَّالة حروف الجر في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي:..... 92
1.1.1_ حرف الجرف (مِن):..... 93
2.1.1_ دَلَّالة حرف الجر (فِي):..... 96

3.1.1_ دَلَّالة حرف الجر (على): 98
2.1_ دَلَّالة حروف النداء في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي: 100
1.2.1_ حرف النداء (يا): 100
2.2.1_ حرف النداء (أيا): 102
3.2.1_ حرف النداء (أيها): 103
4.2.1_ حرف النداء (وا): 103
3.1_ دَلَّالة حروف التنبيه في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي: 104
1.3.1_ حرف التنبيه (هَا): 105
4.1_ دَلَّالة حروف العطف في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي: 106
1.4.1_ حرف الواو: 106
2_ التشكيل الصرفي للأفعال في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي: 108
1.2_ التشكيل (فَعلَ): 108
2.2_ التشكيل أَفْعَلَ: 110
3.2_ التشكيل فَعَّل: 112
4.2_ التشكيل افْتَعَلَ (يَفْتَعِلُ): 114
5.2_ التشكيل فَاعَلَ (يُفَاعِلُ): 116
6.2_ التشكيل تفاعل (يَتَفَاعَلُ): 118
3_ تشكيل الأسماء في رُبَاعِيَّات أحمد القدومي: 119
1.3_ اسم الفاعِلِ في رباعيات أحمد القدومي: 119

2.3_ اسم المفعول في رباعيات أحمد القدومي: 121
3.3_ صيغ المبالغة في رباعيات أحمد القدومي: 122
4.3_ اسم التفضيل في رباعيات أحمد القدومي: 124
ثانيا_ التشكيل التركيبي في رباعيات أحمد القدومي: 125
1_ تشكيل الجملة الفعلية في رباعيات أحمد القدومي: 126
1.1_ التشكيل (فعل لازم + فاعل لفظي): 126
2.1_ التشكيل (فعل لازم + الفاعل ضمير مستتر): 128
3.1_ التشكيل (فعل لازم + الفاعل ضمير متصل): 129
4.1_ التشكيل (فعل متعدي + فاعل + اسم منصوب): 130
1.4.1_ التشكيل (فعل متعدي + فاعل + مفعول به): 131
2.4.1_ التشكيل (فعل متعدي + فاعل+ ظرف زمان): 132
3.4.1_ التشكيل (فعل متعدي + فاعل + ظرف مكان):..... 133
2_ تشكيل الجملة الإسمية في رباعيات أحمد القدومي: 134
1.2_ الخبر اسم مفرد: 135
2.2_ الخبر جملة فعلية:..... 136
3.2_ الخبر شبه جملة:..... 138
4.2_ الجملة الاسمية المنسوخة بـ "كان": 139
3_ أسلوبية التحريك الأفقي (التقديم والتأخير) في رباعيات أحمد القدومي: 140
1.3_ تقديم الجار والمجرور على الفعل:..... 141

2.3_ تقديم الجار والمجرور على الفاعل: 143
3.3_ تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل معا: 145
4.3_ تقديم الجار والمجرور على المفعول به: 146
5.3_ تقديم المفعول به على الفاعل: 148
6.3_ تقديم الخبر على المبتدأ: 149
فَصْل ثَالِثْ: تَشْكِيل الصُّورَة الشِّعرِيَّة فِي رُبَاعِيَّات أَحْمَد القَدُّومِي 152
تمهيد: 153
1_ الصورة البلاغية في رباعيات أحمد القدومي: 154
1.1_ الصورة التشبيهية في رباعيات أحمد القدومي: 155
1.1.1_ التشبيه المرسل في رباعيات أحمد القدومي: 156
2.1.1_ التشبيه البليغ في رباعيات أحمد القدومي: 163
2.1_ الصورة الاستعارية في رباعيات أحمد القدومي: 166
1.2.1_ الاستعارة المكنية في رباعيات أحمد القدومي: 166
2.2.1_ الاستعارة التصريحية في رباعيات أحمد القدومي: 170
3.1_ الصورة الكنائية في رباعيات أحمد القدومي: 173
1.3.1_ الكناية عن موصوف: 173
2.3.1_ الكناية عن صفة: 176
3.3.1_ الكناية عن تخصيص الصفة للموصوف (نسبة): 179
2_ الصورة الحسية في رباعيات أحمد القدومي: 180

1.2_ الصورة البصرية: 181
2.2_ الصورة السمعية:..... 184
3.2_ الصورة اللمسية:..... 187
4.2_ الصورة الذوقية: 191
5.2_ الصورة الشمية:..... 194
6.2_ تراسل الحواس في رباعيات أحمد القدومي:..... 197
فَصْل رَابِع: التَّشْكِيل الدَّلالِي فِي رُبَاعِيَّات أَحْمَد القَدُّومِي 201
تمهيد:..... 202
1_ التناص في رباعيات أحمد القدومي:..... 202
1.1_ التناص مع القرآن الكريم:..... 203
2.1_ التناص مع الأحاديث النبوية:..... 210
3.1_ التناص مع الكتب السماوية الأخرى:..... 213
4.1_ التناص مع الشعر العربي: 215
5.1_ التناص مع الأمثال الشعبية العربية:..... 221
2_ الرمز في رباعيات أحمد القدومي:..... 223
1.2_ الرمز الطبيعي:..... 224
2.2_ الرمز الزمني:..... 231
3.2_ الرمز الشعري: 235
4.2_ الرمز الديني: 237

5.2_ رمزية الألوان في رباعيات أحمد القدومي:..... 242
3_ الأسطورة في رباعيات أحمد القدومي: 247
1.3_ أسطورة إيكاريوس:..... 249
2.3_ أسطورة طائر الفينيق/العنقاء (البعث): 250
3.3_ أسطورة أدونيس/تموز: 252
4.3_ أسطورة عشتار: 254
5.3_ أسطورة بروميثيوس: 256
خاتمة..... 259
قائمة المصادر والمراجع 265
قائمة المحتويات 296

ملخص.

Summary.

ملخص:

أولا_ باللغة العربية:

يندرج موضوع دراستنا الموسوم بـ: **"التشكيل الشعري في رباعيات أحمد القدومي"** ضمن إطار الدراسات الأسلوبية التطبيقية، التي تتبنى في دراستها للمنجزات الأدبية عموما والشعرية خصوصا مجموعة من المستوياتِ التي استلهمتها من العمل على تفادي أو إصلاح أو استدراك نقائص المناهج التي سبقتها، وأيضا من استثمار نتائج اللسانيات الحديثة، بل إنها تعدُّ مصدرها الأول في كل ما يتعلق بالدراسة اللغوية دراسةً علمية أكاديمية، فضلا عن إفادتها من مختلف التوجهات البحثية المختلفة فاستثمرت منها كل متاحٍ صوتيٍ، أو تركيبي، أو جماليٍ أو دلالي في دراسة النصوص الشعرية.

ترأست الدراسة مُقدمة تناولت عرضا مختصرا لأسباب اختيار هذه الدراسة وأهدافها وتقسيمات فصولها وعناصِرها، وكذلك المنهج المتبع، وأهم المصادر التي ارتكزت عليها.

أما المدخل **(مفاهيم ومصطلحات)**؛ فجاء فيه التعريف عن الأسلوب والأسلوبية والرباعيات ونشأتها، وكذلك علاقة التشكيل في الشعر بالفنون التشكيلة، ثُمَّ تناول الفصل الأول **(التشكيل الصوتي في رباعيات أحمد القدومي)** الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي فقد ومختلف الظواهر الصوتية اللغوية التي تنيئ عن فكرٍ واسعٍ وإدراكٍ عميقٍ من الشاعر بمخارج الحروف وصفاتها وطبيعتها الجهرية والهمسية وأبعادها الدلالية ومواضع توظيفها والاستفادة من طاقاتها الأسلوبية في تأطير وإثراء المعنى العام للرباعيات. في حين درس الفصل الثاني **(التشكيل المورفوتركيبي)** الجانب المورفولوجي انطلاقا من الوقوف على دلالة مختلف الحروف (الجر والعطف والنداء والتنبيه) والتشكيل الصرفي للأفعال ثمَّ تشكيل الصيغ والأسماء. والجانب التركيبي انطلاقا من تشكيلات الجملة الفعلية ثم الجملة الإسمية ثم مظاهر التحريك الأفقي في الرباعيات. وخصص الفصل الثالث **(تشكيل الصورة الشعرية في رباعيات أحمد القدومي)** وتناولنا فيه الصورة البلاغية (تشبيه، استعارة، كناية) والصورة الحسية (البصرية والسمعية والشمية والذوقية واللمسية)، وجاء الفصل الرابع **(التشكيل الدلالي في رباعيات أحمد القدومي)** ليقف عند مظاهر التناص والرمز والأسطورة.

وصلنا في هذه الدراسة إلى عدة نتائج متباينة لعل أهمها يكمن في زخر رباعيات القدومي بالمظاهر الصوتية المختلفة (ترصيع وتوازي وتوازن...الخ)؛ والتي تعد من أشرف الظواهر الأسلوبية في الشعر المعاصر، وكذلك غِناها بالصور الشعرية الكلاسيكية والحديثة والتي تجعل من الباحث الواقف على دَلالتها يُؤسس نظرته حول مبادئ الشاعر المترسخة وإيمانه الكبير والتزامه غير المشروط بقضايا وطنه وأمته، وتلك النزعة الوطنية التي يزرعها في مختلف التراكيب اللغوية، بالإضافة إلى ارتكازه على الطاقات الدلالية للتناص والرمز والأسطورة.

ثانيا_ باللغة الإنجليزية:

The subject of our study, entitled: "The Poetic formation in the Ahmed Al-Qaddoumi's Quatrains" is embodied in the framework of applied stylistic studies, which adopt in its studies of literary works in general and poetry in particular a set of levels that were inspired by avoiding, reforming or rectifying the Imperfections of the works of methods that preceded it, and also from the investment of the of results of modern linguistics, rather, it is considered the first source in everything related to the study of linguistics scientifically and academically, in addition to its benefit from the various different research directions, so it invested in it every available phonetic, synthetic, aesthetic or semantic in the study of poetic texts.

The study presided over an introduction that dealt with a brief presentation of the reasons for choosing this study, its

objectives, the divisions of its chapters and its elements, as well as the method used, and the most important sources on which it was based.

As for the introduction (concepts and terms); we studied the definition of style, stylistics, and the quatrains and their origin, as well as the relationship of formation in poetry with the plastic arts. Then, the first chapter (The phonic formation in the quatrains of Ahmad al-Qaddoumi) dealt with the internal rhythm and the external rhythm, as well as the various linguistic phonetic phenomena that stem from a broad thought and a deep awareness of the poet's articulation of sounds and their characteristics. and its vocal and whispering nature, its semantic dimensions, its placement of employment, and the benefit of its stylistic energies in framing and enriching the general meaning of the quatrains. While the second chapter (morpho-structural formation) studied the morphological aspect based on standing on the significance of the various letters (preposition, conjunction, interjection and alert) and the morphological formation of verbs, then the formation of formulas and nouns. And the synthetic side, starting from the formations of the verbal sentence, then the nominal sentence, then the manifestations of horizontal movement in the quatrains. The third chapter was devoted to

(the formation of the poetic image in the Quatrains of Ahmad al-Qaddoumi), in which we dealt with the rhetorical image (simile, metaphor, allegory) and the sensory image (visual, auditory, olfactory, gustatory, and tactile).

The fourth chapter (The Semantic Formation in the Rubaiyat of Ahmad al-Qaddoumi) deals with the manifestations of intertextuality, symbolism, and myth.

In this study, we reached several different results, perhaps the most important of which lies in the richness of the Quaddoumi quatrains with different phonic aspects (isocolon, parallelism, balance...etc.); which is considered as one of the noblest stylistic phenomena in contemporary poetry, as well as its richness in classic and modern poetic images, which make the researcher standing on its significance establish his view on the poet's entrenched principles, his great faith and unconditional commitment to the issues of his country and nation, and that patriotic tendency that he cultivates in various linguistic structures, in addition to his reliance on the semantic energies of intertextuality, symbol and myth.