جماليات الأسلوب في شعر سعد الغريبي

إعداد

طامي بن دغليب بن غرسان الشمراني

المشرف

الأستاذ الدكتور إبراهيم محمود خليل

قدمت هذه الاطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في

اللغة العربية وآدابها

الجامعة الأردنية

كلية الدراسات العليا

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع ..... التاريخ .....

كانون أول / 2016م / 1438هـ

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة (جماليات الأسلوب في شعر سعد الغريبي) وأجيزت بتاريخ ٢٠١٦/١٢/٢٢

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الأستاذ الدكتور إبراهيم محمود خليل، مشرفاً رئيساً أستاذ اللسانيات	.....
الأستاذ الدكتور عوني صبحي الفاعوري، عضواً أستاذ الأدب الحديث والنقد	.....
الدكتور سامي محمد عبابنة، عضواً الأستاذ المشارك بالأدب الحديث والنقد	.....
الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالرحيم السعافين، عضواً خارجياً أستاذ الأدب الحديث والنقد (أستاذ متقاعد)	.....

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع.....التاريخ.....

الإهداء

أهدي هذا الجهد المتواضع إلى :

والدي الغالي الذي رسم لي طريق النجاح، وأضاء عتماتها بأطيب الكلمات وأرقها .

والدتي الحبيبة التي كللتني بخالص دعائها، ودفء حنانها .

زوجتي العزيزة التي تحملت معي العناء والمشقة، وشاركتني المتاعب والهموم .

إلى إخوتي وأخواتي رفاق دربي وعوني دائماً .

أخي الكريم (أبي مشاري) الذي لم يضن عليَّ بدعمه وعونه، ونصحه .

أستاذي الفاضل: الأستاذ الدكتور إبراهيم محمود خليل الذي طوقني بخالص وده ومحبته .

أصدقائي وأحبتي الذين وقفوا إلى جانبي، ومدوا إليَّ يد العون والمساعدة .

الباحث

طامي بن دغليب بن غرسان الشمراني

الشكر والتقدير

الحمدلله حمداً طيباً مباركاً فيه، والصلاة والسلام على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

فإنه يطيب لي، ويسعدني غاية السعادة والسرور، وقد فرغت من رسالتي، أن أعترف بكل ذي فضل عليَّ بفضله، اقتداء بقول الرسول ﷺ: "من لا يشكر الناس، لا يشكر الله."

يشرفني أن أزجي وافر الشكر، وعظيم الامتنان إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور إبراهيم محمود خليل، الذي تفضل مشكوراً بقبول الإشراف على هذه الرسالة، وتحمله عناء التوجيه، ومشقة المتابعة، منذ أن كانت بذرة إلى أن غدت ثمرة يانعة، بإذن الله تعالى، إذ لم يألُ جهداً، ولم يضن عليَّ بوقته وعلمه، في سبيل تقويم المعوج منها.

كما يثلج صدري أن أتقدم من أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور عوني صبحي الفاعوري

الأستاذ الدكتور سامي محمد عبابنة

الأستاذ الدكتور ابراهيم عبد الرحيم السعافين

الذين تفضلوا مشكورين بقبول مناقشة هذه الرسالة، وتقويمها، ممّا سيسهم – بلا شك- في إثرائها، وتجويدها، فلهم مني خالص الحب والإكرام.

والشكر موصول إلى كل من أخذ بيدي إلى إنجاز هذه الرسالة.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الباحث

طامي بن دغليب بن غرسان الشمراني

الفهرس

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
الشكر والتقدير	د
الفهرس	هـ
الملخص باللغة العربية	ز
المقدمة	١
التمهيد	٣
سيرة الشاعر	٤
الفصل الأول: المستوى الصوتي	١٨
مدخل	١٩
المبحث الأول: الإيقاع الخارجي	٢٠
١- الوزن	٢٠
٢- القافية	٢٨
المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي	٤٨
مدخل	٤٩
١- التكرار	٥٠
٢- الطباق	٧٣
٣- الجناس	٧٨
الفصل الثاني: المستوى التركيبي	٨٣
مدخل	٨٤
١- التقديم والتأخير	٨٥
٢- الحذف	٩٢
٣- الاعتراض	٩٨
٤- الالتفات	١٠٧
الفصل الثالث: المستوى الصرفي	١١١
مدخل	١١٢

الموضوع	الصفحة
١- الصيغ الصرفية للأفعال ودلالاتها	١١٥
٢- الصيغ الصرفية للمشتقات ودلالاتها	١٢٢
الفصل الرابع: المستوى البياني	١٣٧
المدخل	١٣٨
١- التشبيه	١٣٨
٢- الاستعارة	١٤٤
٣- المجاز	١٥٣
٤- الكناية	١٦١
الخاتمة	١٦٨
المصادر والمراجع	١٦٩
الملخص باللغة الإنجليزية	١٧٧

جماليات الأسلوب في شعر سعد الغريبي

إعداد

طامي بن دغليب بن غرسان الشمراني

المشرف

الأستاذ الدكتور إبراهيم محمود خليل

الملخص

حاولت هذه الدراسة الكشف عن الجماليات الأسلوبية في شعر سعد الغريبي، والوقوف عند دلالاتها وإيحاءاتها المتنوعة. وقد جاءت في مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول. خصصت المقدمة للحديث عن أهمية الموضوع، ومبررات اختياره، والمنهج الذي اتبعه الباحث في تناول النصوص الشعرية، وسبر جمالياتها.

ونهض التمهيد للحديث عن سيرة الشاعر؛ ومكانته الشعرية، ومستوى أشعاره فنياً، وآثاره الأدبية، وما تناوله الدارسون من أشعاره.

وعالج الفصل الأول: المستوى الصوتي في مبحثين؛ الأول تناول الإيقاع الخارجي، من حيث: الوزن، والقافية. وأما المبحث الثاني: فعرض للإيقاع الداخلي، من حيث: التكرار، والطباق، والجناس وأثر ذلك كله في جماليات الأسلوب الشعري.

وتوقف الفصل الثاني: عند المستوى التركيبي، فناقش: التقديم والتأخير، والحذف، والاعتراض، والالتفات، فجلى جمالياتها الأسلوبية، وأبان عن مقاصد الشاعر في مخالفة الترتيب النحوي الصارم للتراكيب اللغوية في شعره وتأثير ذلك في أسلوبه.

ونهد الفصل الثالث: بالمستوى الصرفي للحديث عن الصيغ الصرفية للأفعال، والصيغ الصرفية للمشتقات، فبين دلالاتها ضمن سياقاتها الشعرية.

وتناول الفصل الرابع: المستوى البياني، الذي تضمن: التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، فأبرز جماليات هذه الصور الفنية، ودلالاتها، في الكشف عن رؤية الشاعر، وانفعالاته ومشاعره.

وأخيراً الخاتمة التي عرضت لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث، تليها قائمة بأبرز المصادر والمراجع التي أفاد منها في هذه الرسالة.

المقدمة:

الحمدلله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه، ومن استنَّ بسنتهم إلى يوم الدين، وبعد:

لقد جمعني بشعر الغريبي إعجاب كبير، وحب قديم، منذ أن كنت أقرأ شعره في الصحف والمجلات السعودية؛ وذلك لما تضمنه من معانٍ إنسانية رفيعة، ولما احتواه من قيم وأفكار سامية، ولما انطوى عليه –أيضاً- من تجارب فنية وشعورية ثرّة.

ولعل ما زادني شغفاً وتعلقاً به، تلك الروح التمردية الرافضة للواقع الغث، فضلاً عن بحثه عن الجمال، الذي أودعه الله تعالى في الطبيعة، ومواقفه المتوازنة من المبادىء والأخلاق والتدين، زد على ذلك مشاعره المرهفة، وعواطفه الرقيقة نحو المرأة. وهذا ما دفع بي إلى اغتنام هذا الإعجاب، لحيازة قصب السبق إلى شعره، إذ أخصه بهذه الدراسة التي جاءت في: مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة.

تناولت المقدمة: أهمية الدراسة التي تمثلت في محاولة التوقف على الجماليات الأسلوبية في شعر الغريبي، لما تجسده لغته من طاقات شعرية مترعة بالإيحاءات والدلالات التي تتناغم مع تجربته الفنية والشعورية.

وأما مسوغات اختيارها، فقد نبعت من عدم وجود أي دراسة أكاديمية شاملة متخصصة عالجت جماليات الأسلوب في شعر الغريبي.

وأما المنهج الذي اتبعته الدراسة، فهو المنهج الأسلوبي الذي يعنى بالوقوف على جماليات الأساليب المتنوعة، وسبر أغوارها، وتجلية أبعادها وإيماءاتها. ولعل هذا المنهج؛ هو من أكثر المناهج قدرة على كشف طرق تشكل الأساليب اللغوية، والظواهر الفنية، التي تتلاءم وتجربة الشاعر الفنية والنفسية.

وتناول التمهيد: الحديث عن سيرة الشاعر، ومكانته الشعرية، ومستوى أشعاره من الناحية الفنية، وآثاره الأدبية، وما تناوله الدارسون من أشعاره.

وعالج الفصل الأول: المستوى الصوتي، فجاء في مبحثين، الأول: تناول الإيقاع الخارجي، من حيث: الوزن والقافية، فقد عمد الغريبي إلى نظم أكثر قصائده على البحور المكونة من أربع تفعيلات أو المكونة من ثلاث تفعيلات؛ لأن هذه البحور أكثر قدرة على استيعاب دفقاته الشعورية، إذ كان يتخير الأوزان الملائمة لعاطفته، والمتناغمة مع شعوره وأما قوافيه فهي منسجمة مع البنية الدلالية للنصوص الشعرية ومتساوقة مع إحساسه ومشاعره بما تتضمنه من

أصوات متفاوتة بين الهمس والجهر. وأما المبحث الثاني: فعرض للإيقاع الداخلي، من حيث التكرار والطباق والجناس، وقد كشف هذا الإيقاع عن العلاقة الوطيدة بين انفعالات الشاعر النفسية، والإيحاءات والدلالات التي رام إيصالها للمتلقي، فإحداثيات التوتر الإيقاعي تتناغم مع حركة النفس، فالأنظمة الصوتية التي يهندسها الشاعر والمتمثلة في بعض الظواهر البلاغية كالتجنيس والترصيع والمقابلة ... إلخ تتلاحم مع عناصر التجربة الفنية الأخرى.

وعرض الفصل الثاني: للمستوى التركيبي، فتوقف عند الظواهر الفنية الآتية: التقديم والتأخير، والحذف، والاعتراض، والالتفات، وقد اتكأ الشاعر على الانزياحات التركيبية - بما توفره من طاقات لغوية ثرة – تجلي جماليات النصوص الشعرية وتفجأ المتلقي وتدهشه لمخالفتها ما يعهده، وبالتالي تدفعه هذه التراكيب ضمن سياقاتها اللغوية الجديدة إلى البحث عن الغاية التي ألجأت الشاعر إلى ذلك، وأملت عليه انتقاء تركيب دون سواه.

وجاء الفصل الثالث: ليناقش المستوى الصرفي، والمتمثل في: الصيغ الصرفية للأفعال، والمشتقات ودلالاتها، وقد تبين أن توظيف الشاعر للصيغ الصرفية، سواء أكانت فعلية أم اسمية جاء مشحونا بحمولات نفسية وشعورية، عكست تجارب الشاعر الفنية، وما جاش في صدره، واختلج في أحشائه من مشاعر وأحاسيس، فضلا عما أراده من تأثير في نفس المتلقي، فتوظيف صيغة دون أخرى لها دلالة معينة ووظيفة خاصة.

وخصص الفصل الرابع والأخير: للمستوى البياني، فتحدث عن: التشبيه، والاستعارة، والمجاز والكناية، وما تضمنه من حمولات نفسية وشعورية. فكان اهتمامه في الصورة الشعرية، بغض النظر عن مصادرها؛ لأنها تحمل رؤيته ووجهة نظره في القضايا الأكثر حساسية ودقة، فهي تعد أسلوباً فنيا بعيدا عن المباشرة والتقريرية والسطحية، فضلا عن أنها أكثر الأساليب اللغوية قدرة على الجمع بين المتناثرات والمتناقضات، ونقل العالم الداخلي بكل ما يمور فيه من صراعات، فالصورة الشعرية – في نهاية المطاف – خطاب لغوي غير متوقع وصياغة لغوية تتجاوز الطبيعة العفوية للغة.

وأخيراً: عرضت الخاتمة أهم النتائج التي توصل إليها الباحث، ثم أعقبها بقائمة تضمنت أبرز المصادر والمراجع التي أفاد منها في دراسته.

فإن وفقت في ما قدمته، فالمنة والتوفيق من الله تعالى، وإن أخطأت، أو قصرت فمن نفسي، وحسبي ما بذلت من جهد.

التمهيد

سيرة سعد الغريبي

آثار سعد الغريبي الأدبية

أصدر الغريبي العديد من الدراسات والأبحاث والدواوين الشعرية، وهي:

أ- الدواوين الشعرية:

١. مداد من غيوم، دار الرمك، جدة، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م.
٢. أيقونة شعري، دار الرمك، جدة، ١٤٣٤هـ/ ٢٠١٣م.
٣. شمس تأذّن بالرحيل، نادي الطائف الأدبي، ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٤.
٤. كأنّ شيئاً لم يكن، قلم الخيال للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٣٧هـ/ ٢٠١٦م.
٥. الغصن الندي – مجموعة قصائد ترجمها للإنجليزية الشاعر والمترجم نزار سرطاوي صدرت عن رابطة الكتاب الأردنيين بعنوان The Bedewed Bough ٢٠١٤

ب- الكتب التربوية والأدبية:

١. الأصوات العربية وتدريسها لغير الناطقين بها من الراشدين، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.
٢. شاعر هذيل والمتحدث الرسمي باسم القبيلة، مبين للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م.
٣. لكل شاعر حكاية –ملامح من حياة عدد من الشعراء على مر العصور- دار الرمك، جدة، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م.
٤. حديث الشفق (خواطر)، نادي القصيم الأدبي، ومؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة ٢٠١٣م.
٥. من سحر المشرق وفن المغرب (مذكرات سياحية)، نادي الرياض الأدبي، والمركز العربي الثقافي، بيروت، والدار البيضاء، ٢٠١٤م.

ج- القصص والمسرحيات والروايات: (١، ٢، ٣، ٤لم تنشر)

١. الرغبة أساس النجاح أعدت لمسرح المتوسطة الأولى بالرياض (١٣٩٥هـ).
٢. انتصار الحق أعدت لمسرح المتوسطة الأولى بالرياض (١٣٩٦هـ).
٣. سائق الشاحنة (قصة).
٤. مقهى خمس نجوم (قصة قصيرة).
٥. أحجار في قارعة الطريق (رواية)، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ٢٠١٥.

٦. بكالوريوس تربية يمنية (رواية)، معدة للطبع.

د- البحوث:

١.العلاقة بين البليت والمدرسة – بحث فاز بالمركز الثالث في مسابقة الرئاسة العامة لرعاية الشباب ١٤٠٧/١٩٨٧

٢. التعجب (بحث في النحو)

٣. الأفعال الناصبة لمفعولين أصلهما المبتدأ والخبر (بحث في النحو)

٤. أبو دلامة حياته من شعره

٥.دراسة تقويمية لمناهج اللغة العربية مقرراتها بالمعاهد التابعة للمؤسسة العامة للتعليم الفني والتدريب المهني (١٩٩٣م / ١٤١٤هـ).

٦.نحو أداة موضوعية لتقويم كتب اللغة العربية لغير الناطقين بها، إعداد رشدي طعمة، تلخيص وعرض سعد الغريبي (١٤٠٤/٩/٣هـ).

٧.إزدواجية اللغة محاضرة في طلاب معهد تعليم اللغة العربية لغير العرب بالرياض (١٤٠٤/٧/١٤هـ).

٨.المشكلات الصوتية عند دارسي العربية من غير أهلها محاضرة في طلاب معهد اللغة العربية لغير العرب بالرياض (١٤٠٣/٧/١٢هـ).

٩.منهج ابن قتيبة في تحليل الأخطاء في ضوء كتابه أدب الكاتب مع مقارنة بعامية نجد المعاصرة (١٤٠٣هـ).

١٠الجملة الاسمية والجملة الفعلية (١٣٩٠ – ١٣٩١هـ/ ١٩٧٠ – ١٩٧١م).

١١الناقة أحد مواضيع معلقة طرفة بن العبد (١٣٩٠ – ١٣٩١هـ).

١٢مكارم الأخلاق دراسات أدبية ولغوية من الحديث الشريف (١٣٩٠ – ١٣٩١هـ/ ١٩٧٠ – ١٩٧١م).

١٣دراسات من القرآن الكريم (١٣٩٠ – ١٣٩١هـ/ ١٩٧٠ – ١٩٧١م).

هـ - المقالات الأدبية والثقافية:

١. قراءة في كتاب هارون الرشيد أمير الخلفاء وأجل ملوك الدنيا، الرياض، العدد (٦١٩٨/ ٩/٢٤ /١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥/٦/١٢م).

٢. لا تهينوا الكتاب بتوزيعه مجاناً – اليمامة (قلم وحبر) العدد (٩٤١/ الأربعاء ١٤٠٧/٦/٦هـ).

٣. ماذا قدمنا لمتعلمي اللغة العربية من غير أبنائها؟ - اليمامة (قلم وحبر) العدد (٩٤٨/ الأربعاء ١٤٠٧/٧/٢٥هـ).

٤. قراءة في ديوان روعة الإحساس – روجينا محمد، مدونة الملاح التائه.

٥. قراءة في ديوان شجر العطش – سلوى صلاح، مدونة الملاح التائه.

٦. قراءة في ديوان تفقد غيابك – هيفاء الحمدان الجزيرة (١٤٣٤/٩/١٦هـ/ ٢٠١٣/٧/٢٥م).

٧. أبيات نادرة في الحكمة الجزيرة (السبت ١٤٣٤/١١/١٥هـ/ ٢٠١٣/٩/٢١م).

٨. الشعر العامي نظرة موضوعية، مدونة الملاح التائه.

٩. شاعر الكرنك – أحمد فتحي، مدونة الملاح التائه.

١٠. راشد الحمدان من خلال كتابه خراف الأيام، الجزيرة (١٤٣٥/٢/١٣هـ/ ٢٠١٣/١٢/١٣م).

١١. رمضان على مائدة الشعراء (١) الزمن وروافد (٢٠١٤/٧/١٤م).

١٢. رمضان على مائدة الشعراء (٢) الزمن وروافد (٢٠١٤/٧/٢٨م).

١٣. حلم القاص فخري قعوار، مدونة الملاح التائه.

١٤. من الأخطاء اللغوية، مدونة الملاح التائه.

١٥. تأملات في كتاب التشكيل الجمالي في شعر عبد العزيز خوجة، الجزيرة (السبت ١٤٣٧/١٢/١٦هـ/ ٢٠١٦/٩/١٧م).

١٦. قصيدة الحرية، مدونة الملاح التائه.

١٧. ورحل سيد الكلمات، مدونة الملاح التائه.

١٨. من شعر الزنوج، مدونة الملاح التائه.

١٩. اللوزة وحبة الملبس عبدالسلام العجيلي، مدونة الملاح التائه.

و- المقالات التربوية:

١. من المسؤول عن المستوى المتردي لطلابنا؟ اليمامة (آراء)(الجمعة ١٤٠١/٩/٩هـ).

٢. ممنوع ضرب المدرسين، اليمامة (١٤١٠هـ).

٣. الإذاعة المدرسية، جريدة الرياض العدد (٦٧٨٩/ ١٤٠٧/٥/٢٤هـ/ ١٩٨٧/١/٢٤م).

٤. الواجبات المدرسية، جريدة الرياض(١٤٠٧/٦/٢هـ/ ١٩٨٧/١/٣١م).

٥. التعاون بين البيت والمدرسة، مجلة واحة الأمن العدد(٨)(١٤٠٨هـ).

٦. النشاط المدرسي ترف أم ضرورة؟ مجلة واحة الأمن العدد (٩)(١٤١٠هـ).

٧. إعداد النشء مسؤولية مشتركة، الجزيرة (١٤١٠/٦/١٩هـ/ ١٩٩٠/١/١٦م).

٨. زيارات الآباء الموسمية للمدارس، الجزيرة (١٤١٠/٧/١هـ/ ١٩٩٠/٦/٢م).
٩. الفروق الفردية، الجزيرة (١٤١٠/٧/٢٥هـ/ ١٩٩٠/٢/٢م).
١٠. أبناؤنا في رمضان، الجزيرة (١٤١٠/٩/٢١هـ/ ١٩٩٠/٤/١٦م).
١١. حصة التعبير، الجزيرة (١٤١٠/١٠/٢٧هـ/ ١٩٩٠/٥/٢٢م).
١٢. الامتحنات العدد (٦٤٥٦)، (السبت ١٤١٠/١١/٩هـ/ ١٩٩٠/٦/٢م).

ز- الموضوعات السياحية، ومنها:

١. الخوخة وخط الأفق الأرجواني، الثورة اليمنية، ١٩٨٠/١٢/١٥م.
٢. ذكريات مسافر١ (في الفيسبوك).
٣. ذكريات مسافر٢ (في الفيسبوك).
٤. ذكريات مسافر٣ (في الفيسبوك).
٥. عدت يا يوم مولدي (في الفيسبوك).
٦. اليوبيل الفضي للزواج في شرم الشيخ (في الفيسبوك).
٧. العقبة تأبى أن أغادرها (في الفيسبوك).
٨. أيام في القاهرة (في الفيسبوك).
٩. الجزيرة الساحرة (أعد للسفارة السيرلانكية بالرياض).

ح- الخواطر:

١. زجاجة النبيذ (الملاح التائه).
٢. كيف تسلل الموت إلى أخي (الملاح التائه).

ط- الأعمال المشتركة:

١. دليل الدوريات الصادرة بدول الخليج العربي، مكتب التربية العربي لدول الخليج، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.
٢. مقررات اللغة العربية لمعاهد المؤسسة العامة للتعليم الفني والتدريب المهني، ١٤١٧ – ١٤١٩هـ/ ١٩٩٧ – ١٩٩٩م.

وقد تضمنت هذه المقررات ما يلي:

١. القراءة والتحرير للصف الأول الثانوي التجاري.
٢. القراءة والتحرير للصف الثاني الثانوي التجاري.
٣. القراءة والتحرير للصف الثالث الثانوي التجاري.

٤. التطبيقات النحوية للصف الأول الثانوي التجاري.
٥. التطبيقات النحوية للصف الثاني الثانوي التجاري.
٦. التطبيقات النحوية للصف الثالث الثانوي التجاري.
٧. التطبيقات اللغوية النحوية للصف الأول الثانوي الزراعي والصناعي والمراقبين الفنيين.
٨. التطبيقات اللغوية للصف الثاني الثانوي التجاري والصناعي والمراقبين الفنيين.
٩. التطبيقات اللغوية للصف الثالث الثانوي التجاري والصناعي والمراقبين الفنيين.

ي- تقديم الكتب:

وقد قرّض عدداً من الكتب وقدم لها، منها:

١. رواية غواية لصالح السويد.
٢. كتاب أقلام ماطرة لواثق العطية وآخرين.
٣. وشم على وجه القمر لصالح السويد.
٤. قيثارة حنين لأميمة الرباعي.

ك- المناسبات الشعرية التي شارك فيها:

		المكان	التاريخ
١	أمسية شعرية أقامتها دار الرمك للنشر والتوزيع على هامش معرض بيروت للكتاب	بيروت	ديسمبر ٢٠١١
٢	أمسية شعرية لرابطة إبداع العالم العربي والمهجر في نادي عين شمس	القاهرة	٢٠١٢/٤/٢٥
٣	أمسية شعرية لرابطة إبداع العالم العربي والمهجر بمتحف طه حسين	القاهرة	٢٠١٢/٤/٢٦
٤	ملتقى تيفلت العربي للشعر (الدورة الثانية)	تيفلت – المغرب	١٤-٢٠١٢/٤/١٦
٥	مهرجان ناشرون للثقافة والأدب السنوي الأول	عمان- الأردن	١٣-٢٠١٢/٩/١٥
٦	أمسية شعرية أقامتها دار الرمك للنشر	بيروت	ديسمبر ٢٠١٢

	والتوزيع على هامش معرض بيروت للكتاب		
٧	مهرجان ناشرون للثقافة والأدب السنوي الثاني	عمان والعقبة-الأردن	٢٠١٣/٩/٢-٨/٢٩
٨	أمسية شعرية بالمكتبة الوسائطية	الرباط –المغرب	٢٠١٤/٤/١٦
٩	ملتقى تيفلت العربي للشعر (الدورة الرابعة)	تيفلت-المغرب	٢٠١٤/٤/١٩-١٧
١٠	مهرجان ناشرون للثقافة والأدب السنوي الثالث	عمان-الأردن	٢٠١٤/٩/١٥-١٣
١١	أمسية شعرية في اتحاد الكتاب الأردنيين	عمان-الأردن	٢٠١٤/٩/١٧
١٢	ملتقى الرباط بغداد للشعر الإنساني	الرباط-المغرب	٢٠١٤/١١/٢٩-٢٦
١٣	مهرجان الدبلوماسية الثقافية الدورة الثالثة	الرباط-المغرب	٢٠١٥/٥/٢٣-٢١
١٤	أمسية شعرية بالمكتبة الوسائطية	الرباط-المغرب	٢٠١٥/٥/٢٤
١٥	مهرجان الأيام العربية الدولية للقصيد الذهبي تنظيم جمعية القصيد الذهبي	الحمامات-تونس	٢٠١٥/٩/٦-٣
١٦	أمسية شعرية نظمتها جمعية المنتدى المغاربي للثقافة والفنون في دار الثقافة ابن زيدون	تونس العاصمة	٢٠١٥/٩/٨
١٧	أمسية شعرية بمناسبة اليوم الوطني في النادي الأدبي بالرياض	الرياض	٢٠١٥/٩/٢٥
١٨	أصبوحة شعرية في كلية اللغة العربية في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بعنوان (عاصفة الحزم)	الرياض	٢٠١٥/٤/٢٠
١٩	أمسية شعرية لشعراء المحافظات في النادي الأدبي بالرياض	الرياض	٢٠١٥/١٠/٨

٢٠	أمسية شعرية بنادي الأحساء الأدبي	الأحساء	٢٠١٥/١١/٢٥
٢١	أمسية شعرية في إطار مهرجان التواصل بين الشعوب تنظيم مؤسسة بنت الحجاز	القاهرة	٢٠١٦/٢/١
٢٢	أمسية شعرية أقامتها رابطة أقلام بلا حدود ومدرسة النهضة الحديثة في إطار المهرجان الأدبي بقصر الثقافة بالإسماعلية	الإسماعيلية-مصر	٢٠١٦/٢/٤
٢٣	أمسية شعرية في كرمة ملائكة القوافي	القاهرة	٢٠١٦/٢/٥
٢٤	أمسية شعرية بنادي الرياض الأدبي بمناسبة اليوم الوطني	الرياض	٢٠١٦/٩/٢٨
٢٥	الدورة الرابعة للمهرجان الدولي للقصيدة العمودية تنظيم جمعية الصالون الأدبي بقابس	قابس-تونس	٧-٢٠١٦/١٠/٩
٢٦	أمسية شعرية للجمعية الدولية للثقافة والفنون بمناسبة الذكرى الثانية والثمانين لوفاة أبي القاسم الشابي	دار ابن زيدون للثقافة تونس العاصمة	٢٠١٦/١٠/١١
٢٧	أمسية شعرية للجمعية الدولية للثقافة والفنون أقيمت بالمدرسة السليمانية	تونس العاصمة	٢٠١٦/١٠/١٢

ل- المقابلات في الإذاعة والتلفاز:

أجريت مع سعد الغريبي الكثير من المقابلات الإذاعية والتلفازية، وكان من محاورها، ما يلي:

١. خطأ مستعمل خير من صواب مهمل.
٢. أخطاء مرورية لا يحاسب عليها المرور.
٣. خدمة إصلاح السيارات على الطرق.
٤. الصغار والقيادة.

٥. الإسلام والتربية الصحيحة.
٦. رواد الثقافة الحلقة الأولى، والحلقة الثانية.
٧. آفاق عربية من أربع إذاعات عربية (السعودية، صوت العرب، المغرب، الجزائر).
٨. اللغة العربية.
٩. حديث عن (حديث الشفق).
١٠. برنامج مصر بكرة.

م- المداخلات الصحفية:

١. مثقفون ينتقدون المناسبات الثقافية في المملكة (١٤٣٤/١٢/٢٨هـ/ ٢٠١٣/١١/٢م).
٢. الشعر والمضامين الشعرية انحسار بفعل الحداثة أم تكيف مع المتغيرات؟، اليوم (٢٠١٣/١٢/٢٨م).
٣. مواجهة الإرهاب ومحاصرته، اليوم (٢٠١٤/١١/١٥م).
٤. رسائل التهنئة بالعيد مشاعر باردة ومكررة ومسروقة، الرياض (١٤٣٦/١٠/١هـ/ ٢٠١٥/٦/٧م).
٥. مثقفون من المملكة ومصر يحثون المؤسسات الثقافية على تفعيل التعاون الثقافي بين البلدين، اليوم (٢٠١٦/٤/١٦م).
٦. عيد ليس ككل الأعياد الوطنية، اليوم (١٤٣٧/١٢/٢٢هـ/ ٢٠١٦/٩/٢٤م).
٧. أدباء ومثقفون رمضان فرصة مثالية للروحانية والفكر والتأمل، اليوم (١٤٣٧/٩/١٣هـ/ ٢٠١٦/٦/١٨م).

ن- بحوث ومقالات غير منشورة، ومنها:

١. أبو دلامة.
٢. شخصيات وآراء – طرفة بن العبد.
٣. مع طرفة مرة أخرى.
٤. معروف الرصافي (باختصار وتصرف من كتاب الرصافي دراسة وتحليل، عبداللطيف شرارة).
٥. حذف المفعولين أو أحدهما من ظن وأخواتها.
٦. فوائد نحوية كيف تفرق بين الحال والصفة.
٧. قصة الإضافة.

٨. الممنوع من الصرف.
٩. الاقتباس والتضمين والسرقة.
١٠. قيس بن الأسلت.
١١. الشواهد النحوية في خدمة واضعيها.
١٢. ما يكتب بالظاء.
١٣. تجربة الكتابة.
١٤. سبل الخير.
١٥. غزو الرواية للشعر.
١٦. لا تتعلموا الحلاقة في رؤوس الأطفال.
١٧. فن صياغة الأسئلة.
١٨. المدارس الأهلية.
١٩. مجالس الأباء.
٢٠. الامتحانات.
٢١. المشكلات التي تواجه المدرس.

س- سعد الغريبي في عيون النقد

تناول الشاعر سعد البواردي ديواني سعد الغريبي: "مداد من غيوم"، و"شمس تأذّن بالرحيل" بشيء من النقد، أو كما يقول: "قراءة متأملة غير عابرة"[١] فقد عرض لقصيدته الموسومة بـ"أغبياء" التي بدأها بقوله:

يا صديقي..

أنا مثلك..

أكتب الشعر ولكن.. لا أعي

حين أكتب..

بمداد من دمي؟

فيقول: "وعيك يخاصمك... دون وعي بقلمك.. أو دمك..أو بفمك، لن تكون إنساناً، ولا شيء في رصيدك يحسب لك... وإنما تحاسب عليه"[١]

(١) البواردي، سعد: مداد من غيوم "١٠"، صحيفة الجزيرة، الرياض، ٢١ مايو ٢٠١٦، ص ١/٧.

ثم يتابع قوله في المقطع الآتي من القصيدة ذاتها:

كم سكبنا الشعر كالصهبا كؤوساً مترعات..

وعزفناه لحوناً.. عذبة كالأمنيات..

وغفونا.. مثلما الأطفال راحوا في سبات..

وتبادلنا أحاديث الغرامْ

فيقول البواردي معلقاً على هذه المقطوعة: "يريد أن يوحي لنا بغربة أشبه ما تكون بالغباء على حد قوله.. وما هي بغربة.. وإنما حضور دفين داخل نفسه، يحسه ويلمسه بمشاعره، أشبه بالحلم الذي ما إن يطل حتى يقلل من ظهوره في مداعبة وجدانية تلازم كل شاعر... لأنها مشاعره يريد استنطاقها إن أمكن إلى ذلك سبيلا"(٢)

ويتوقف عند قصيدته المعنونة بـ "العاشقة الخجولة"، فيورد منها بعضاً من الأبيات، ويعقبها بالتعليق الخفيف. يقول الغريبي:

مـــا أنـــتِ يـــا صـــغِيرتي مجرمـــــةٌ.. أو فاســـــقهْ

ولا الهـــوى خطيئـــــــةٌ لكـــل خيـــر مـــــــاحقهْ

يقول البواردي: "أتحفّظ على مفردة (ماحقه) لصلفها.. وعنفها.. الأنسب (دافعة) (٣)

ويقول في قصيدته "الروزنامه"، بعد أن يورد منها الأبيات الآتية:

يومٌ.. يومانِ.. ثلاثة أيام.. أسبوعْ

شهرٌ.. شهرانِ...

. . .

عشرةُ أعوامٍ.. عشرونا

وأنا كالآلة أحسب هذي الأرقام

---

(١) المرجع نفسه، ص ١/٧.

(٢) البواردي: مداد من غيوم، ص ٢/٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢/٧.

يقول البواردي، وقد قسا عليه دون أن يتلمس بدقة التجربة الشعورية والفنية التي جسدتها القصيدة على بساطتها: "كلنا نحسبها من قبلك ومعك ومن بعدك؛ لأنها شريط عمر يبدأ بولادة.. وينتهي إلى شقاوة، أو سعادة.. ماذا وجدت في رصيد أيامك وأعوامك؟

لا أدري إن كانت شيئاً حسياً أو أوهامْ؟

أقول ما قال الشاعر:

فإن كنتَ لا تدري فتلكَ مصيبةٌ وإن كنتَ تدري فالمصيبةُ أعظمُ

أعمارنا أعمالنا.. نواجهها بإرادة متى كان إحساسنا بالحياة أن تكون، أو لا تكون.. أما المعاناة فهي قدر يجب أن نتعامل معه باقتدار الصابر القادر على اجتيازه إن أمكن"[١]

ثم يتناول قصيدته الموسومة بـ "العودةْ"، فيورد القصيدة، ومنها:

في الماضي كانت أغلى آمالي..

أن أصبح إنساناً لا مسؤولْ..

تملأ محفظتي أوراقٌ نقدية..

ودفاتر شيكاتْ

وشهادة تطعيم صحيّهْ

ثم يعقبها بالتعليق المكثف المختزل الآتي: "أراد الشاعر الغريبي أن يبرأ.. أن يفك علاقته بالمادة، إذا ما كانت خياراً بين التصاقه بوطنه، وخدمة وطنه.. وبين أن يكون مبتزاً.. مرتشياً.. وفاسداً.. لا انتماء له ولا خير فيه.. ليكن؟!"[٢]

وعندما يتوقف عند تجربته الفنية والشعورية في قصيدته المعنونة بـ "اللعبة والحجر"، لا يجد فيها جديداً، يقول هي: "حكاية طفل شريد عن أرضه، هاجسه الخوف أن لا يعود إلى بيته، وقد احتله الغاصب بحق القوة، لا بقوة الحق.. ليس وحده من يعاني.. ملايين مثله يقبعون في خيام ممزقة، تعصف بها الرياح.. والبرد.. والمطر.. تحولت إلى أنقاض تبكي من بناها.. مشهد مروع

---

(١) البواردي: الجزيرة، ٢١ مايو ٢٠١٦، ص ٣/٧ – ٤/٧.

(٢) المرجع نفسه، ٢١ مايو ٢٠١٦، ص ٥/٧.

نقرأه. نشهده في أكثر من موقع، يجسد مأساة بشر ذنبهم أنهم ضعفاء، لا يملكون القدرة على مواجهة الأعداء.[١]

أما وقفاته عند ديوانه "شمس تأذّن بالرحيل"، فيقول في قصيدته على سبيل المثال "غيمة عابرة" "مقطوعته العذبة.. لتلك الغيمة العابرة، أشبه بلوحة قزحية ذات حوار شاعري ممتع"[٢] وفي مقطوعته القصيرة "الأعمى"، والقول للبواردي "دلالة لا تخلو من فلسفة.. وتأمل له دلالاته"[٣] وفي قصيدته "نشرة الأخبار"، "واحدة من أجمل قصائد الديوان"[٤] أما مقطوعته "بعد الغياب" "فمقطوعة وجدانية تبث أشواقها.. وتمد في عتب لذيذ شوكها"[٥]

ويتناول "بدر الخريف" ثلاث قصائد للغريبي، الأولى "رسالة إلى زهير بن أبي سلمى" من ديوانه "شمس تأذّن بالرحيل" وأما الثانية فهي "جعجعة الرحى" من ديوانه "كأن شيئاً لم يكن"، وأما الثالثة فهي "يا أمير البيان" من الديوان ذاته. وقد عدَّ هذه القصائد الثلاث وغيرها بمثابة التحول في شعر الغريبي من الشعر الوجداني العاطفي إلى شعر الهم العربي، فهو كغيره من الشعراء الذين أجبرتهم الأحداث، التي عصفت، وما زالت تعصف بالأمة العربية والإسلامية إلى تغيير المسار، كما هو الحال –مثلاً- لدى الشاعر الراحل نزار قباني الذي انقلب من شاعر يكتب للمرأة والحب والحنين إلى شاعر يكتب بالسكين.[٦]

ويعرض هايل المذابي لقصيدة "شمس الأصيل" للشاعر الغريبي، فيقول: "يبدأ الشاعر الغريبي قصيدته بطريقة الحكاية والفعل الماضي الذي يظل يتكرر أربع مرات: دلفتْ إلى شاطي الغروبْ/ ورمت بجسم متهتك بادي الشحوب... إنها حكاية كيان ربما سياسي، أو تنظيم ديني شاخ وهرم... والشمس في نص الغريبي معادلٌ موضوعيٌ جميلٌ للموت ... [و] للقصيدة جرس وموسيقى جميلة، ومفرداتها ليست بالمتكلفة ولا بالغريبة، كانت صفحة الشاطئ ليونة ونعومة،

---

(١) المرجع نفسه، ٢١ مايو ٢٠١٦، ص ٥/٧ – ٦/٧.

(٢) البواردي: شمس تأذن بالرحيل، صحيفة الجزيرة، الرياض، ٦/ يونيو/ ٢٠١٥، ص ٣/١٢.

(٣) البواردي، شمس تأذن بالرحيل، ص ٤/١٢.

(٤) المرجع نفسه، ص ٥/١٢.

(٥) المرجع نفسه، ص ٧/١٢.

(٦) انظر: الخريف، بدر: سعد الغريبي: هجرت الشعر العاطفي بسبب هموم العرب، صحيفة الشرق الأوسط، الدمام، السبت ١٩/ ذو القعدة/ ١٤٣٥هـ/ ١٣/ سبتمبر/ ٢٠١٤.

وترافد كثبان رمال البيد إنسيابية، وتلملمت ثم انسكبت في حضن الأوقيانوس العظيم، حيث الجمال المخيف" الموت.. !!" [١]

وعرض حمد الرشيدي لديوان الغريبي "شمس تأذّن بالرحيل"، فقال:

"يقع هذا الديوان في ١٢٥ صفحة من القطع العادي، ويجمع في محتواه بين (الشعر الاجتماعي) الذي يتناول شيئاً من مظاهر الحياة الاجتماعية، والتفاعل معها، ومعالجتها بقالب شعري ساخر، أو فكاهي من جهة، و(أدب الرحلات) القائم –أساساً- على رصد الجوانب الثقافية والفكرية والحضارية لحياة الأمم والشعوب، وتقديمها للقارئ بأسلوب أدبي يستقري هذه الجوانب وأهميتها بالنسبة لهذا المجتمع أو ذاك من جهة أخرى.

إنه شبيه بـ (بانوراما شعرية) تشرع نوافذها في اتجاهات عدة، لا تحمل إلينا الشعر فحسب، وإنما تضيف إليه –أيضاً- شيئاً من أدبيات الشعوب وتراثها وتاريخها الذي يعبر عن هويتها الخاصة، وانتمائها الحسي والمعنوي لبقعة جغرافية معينة، أو حضارة إنسانية ما.

ومن هذا المنظور فقد منح شاعر هذا الديوان قلمه الشعري بعدا آخر –غير البعد الأدبي- ألا وهو البعد المعرفي أو (المعلوماتي) الذي حرص من خلاله الشاعر على (تطعيم) المادة الشعرية وقوامها وتكوينها بنكهة ذات مذاق معرفي، لا يخلو من حقيقة علمية، أو ملمح تاريخي، أو رموز وقيم حضارية ذات مدلول (أنثروبولوجي) معين في حياة شعب ما.

وكمثال على النصوص التي تناول عبرها (الغريبي) شيئاً من مظاهر الحياة الاجتماعية التي تمارسها فئة من الناس، وانتاجها لبعض السلوكيات الخاطئة، منتقداً مثل هذه السلوكيات بأسلوب فكه ساخر قوله في نص بعنوان (الدكترة) متناولاً هوس بعض الناس في حملهم ألقاباً لا يستحقونها، تتسم بوجاهة اجتماعية، أو علمية معينة، كلقب (دكتور)، وهو يقصد به (حملة الشهادات الوهمية) تحديداً" [٢].

أما فيما "يخص (أدب الرحلات) الذي تمثله نسبة كبيرة من مجموع نصوص الديوان فقد اعتمد فيه الشاعر على استلهام الموروث التاريخي والحضاري لحياة شعوب بعض البلدان التي زارها، أو سافر إليها، ومن ثم توظيفها توظيفاً شعريا سليما، وكأنه يترجمها، أو يخرجها من

---

(١) المذابي، هايل: الموت الجميل قراءة في قصيدة "شمس الأصيل" للشاعر سعد الغريبي، صحيفة دنيا الوطن، غزة، ٢٠١٤/٦/٧، ص ٢/٢٠ – ٤/٢٠. والمصعد: قراءات نقدية في نماذج شعرية حديثة (كتاب إلكتروني) ط١ ٢٠١٥ ص ص٥١-٥٣

(٢) الرشيدي، حمد: جغرافية الإنسان وشعرية المكان قراءة في ديوان "شمس تأذّن بالرحيل" للغريبي، جريدة اليوم "٢٠١٥/١٠/١٧

إقليميتها وجغرافيتها ذات الخصوصية والحدود الضيقة إلى حيث فضاءات إنسانية وجغرافية أكثر تمدداً واتساعاً وانتشاراً خارج محيطها الأصلي الذي وجدت فيه من الأساس.

ومثل ذلك نجده في نصوص كثيرة ضمها الديوان، نقلت لنا جوانب متنوعة من حياة تلك الشعوب وبلدانها، كنص (حوار مع فيتنامية) و(البحيرة والجبل) و(دبي) و(أمواج أندورا) وغيرها".[١]

وأما روايته اليتيمة الموسومة بـ "أحجار في قارعة الطريق" التي ترجمت إلى اللغة الإنجليزية فقد حظيت بغير تقريظ، ومن ذلك الندوة التي عقدت في مؤسسته "أروقة" للدراسات والترجمة والنشر بالقاهرة التي ناقشت هذه الرواية، وقد ناقش الرواية، كل من: الدكتور عادل ضرغام، والدكتورة نانسي إبراهيم، والدكتورة رشا ضرغام، والأستاذ إبراهيم السيد.[٢]

وتقول آلاء عثمان عن هذه الرواية: "وهذه هي الرواية الأولى للغريبي، بعد العديد من الكتب المنوعة، والدواوين الشعرية، وهي رواية اجتماعية، تعرض ما تعانيه المرأة السعودية؛ من هضم لحقوقها الاجتماعية، لا سيما إذا كانت تنتمي لبعض الأسر التي لم تحظ بنصيب كبير من الثقافة والتعليم"[٣]

من الإشارات السابقة لجوانب سيرة الشاعر الغريبي، وما تميز به من حضور شعري في الدراسات النقدية، والمناقشات التي تناولت جوانب من منجزه الشعري والروائي، ما يتضح أن الغريبي أديب سعودي يتمتع بمكانة جديرة بالدراسة والبحث، وهذه الدراسة تسعى للنهوض بهذه المهمة على الرغم من أنها لا تتناول عطاءه الأدبي وإنما تقتصر على تناول الجوانب الجمالية في شعره وحسب.

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢/٢.

(٢) انظر: بوابة الأهرام: تعرض معاناة المرأة السعودية.. مناقشة رواية "أحجار في قارعة الطريق" للغريبي في "أروقة"، القاهرة، ٢٠١٤/١١/٢٧.

(٣) عثمان، آلاء: رواية "أحجار في قارعة الطريق" تعرض معاناة المرأة السعودية لسعد الغريبي، صحيفة اليوم السابع، صحيفة إلكترونية، ٢٠١٤/٢/٢٢، ص ٢/٩ – ٣/٩.

الفصل الأول

المستوى الصوتي

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي

١. الوزن.
٢. القافية.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي

١. التكرار.
٢. الطباق.
٣. الجناس.

مدخل:

الإيقاع ظاهرة قديمة عرفها الإنسان، بدءاً من حركة الكون المنتظمة، أو المتآلفة والمنسجمة، وانتهاءً في حركة الكائنات من حوله، فهو الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر المادية، بما يوفره لها من توازن وتناسب ونظام[١]، وهو في الشعر خلاف الوزن؛ إذ هو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو يصدر عن الموضوع، في حين أن الوزن يُعرض على الموضوع، فهذا من الداخل، وذاك من الخارج[٢].

والإيقاع موجود في النثر كما هو في الشعر؛ لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية، أو ترددها على مسافات زمنية متساوية، أو متجاوبة، أو متقابلة[٣].

وتبقى ظاهرة الإيقاع من الظواهر الفنية العسيرة على التحديد، والمستعصية على الضبط، قديماً، وحديثاً، فهي على حد قول جاكبسون من أكثر المفاهيم غموضاً، إلى حد أننا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له[٤]. وتظل هذه الظاهرة – على الرغم من – الغموض الذي يكتنفها عنصراً مهماً من عناصر جماليات الشعر، تتشكل من خلال الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية والإيقاع الداخلي المتجسد في النغم المتناسق في موسيقى الأصوات، والناجمة عن الحركة المنضبطة للظواهر البديعية داخل بنية القصيدة؛ كالتكرار، والجناس، والسجع، والتضاد ... إلخ.

وتأسيساً على ما سبق، سيتناول البحث في هذا الفصل مبحثين، الأول: سيعرض للإيقاع الخارجي: (الوزن والقافية)، وأما المبحث الثاني، فقد خصصه للإيقاع الداخلي: (التكرار، والطباق، والجناس).

---

(١) انظر: حمدان، ابتسام أحمد: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٧، ص١٧.

(٢) إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢، ص٣١٥.

(٣) انظر: مندور، محمد: في الميزان الجديد، نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (بلا تاريخ)، ص٢٢٥.

(٤) انظر: الصكر، حاتم: حلم الفراشة – الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٠، ص٢٠٤.

المبحث الأول

الإيقاع الخارجي

غالباً ما ينصرف الإيقاع الخارجي إلى الوزن والقافية، وهو تشكيل صوتي لافت في القصيدة الشعرية، يخضع لعلم العروض والقافية، وما يتفرع عنه من علل، وزحافات، وترصيع، وتدوير، وإرداف، وتأسيس،... إلخ، وتتضافر الموسيقى الخارجية، والداخلية على تشكيل البناء الموسيقي للنص الأدبي، ولا سيما الشعري، الذي يتخلق منهما – في نهاية المطاف – إيحاء شعوري مؤثر ومنسجم مع المعنى العام للنص، وبالتالي مؤثر في المتلقي[١]. مما يعني أن " القصيدة عمل تتآزر أجزاؤه، ويفسر أحدهما الآخر، وينسجم كل منها ويتساند – في نطاق التناسب – مع أهداف التنسيق العروضي وآثاره المعروفة"[٢].

وبما أن الوزن والقافية من العناصر المهمة في التشكيل الإيقاعي للنص الشعري، فسيعرض الباحث للجانبين الشكلي الإحصائي، والدلالي لكل من الوزن والقافية في شعر الغريبي.

أ- الوزن:

هو " مجموعة الأنماط الإيقاعية للكلام المنظوم التي تتألف من تتابع معين لمقاطع الكلمات، أو التي تشتمل على عدد ما من تلك المقاطع اللغوية، ففي العربية يتألف من المقاطع تفعيلات، ومن هذه التفعيلات تتكون البحور الشعرية"[٣]. ويشكل مع القافية الحجر الأساس في موسيقى الشعر الخارجية، وقد اختص بالشعر دون النثر؛ " لأنه يتناول أقوى العواطف، وأكبرها حدة، وأكثرها اهتزازاً، والاهتزاز هو السمة الأولى للعاطفة، والسمة الأولى للوزن"[٤]، ولذلك لا يمكن الاستغناء عنه، بوصفه شيئاً زائداً، لا يمت إلى بنية القصيدة بصلة، بل هو عنصر أساس، لا تنهض القصيدة دونه. سواء أكانت من الشعر(العمودي) أم الحر. وسوف نتتبع تواتر الأوزان والبحور والقوافي في النوعين.

---

(١) انظر: الشمراني، طامي بن دغليب: ظواهر أسلوبية في شعر أحمد السالم، منشورات جامعة الملك سعود، الرياض، السعودية، ٢٠١٤، ص ٦٩.

(٢) ديفد، ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص١٥٩.

(٣) وهبه، مجدي، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص٤٣٣.

(٤) النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٧١، ص٣١.

أولاً: الشعر العمودي

وسيعرض فيه الباحث للجانبين: الشكلي الإحصائي، والدلالي للقصائد، والقطع، والنتف (البيتين)، فقد تراوح إنتاج الغريبي الشعري بين القصيدة، والمقطعة والنتفة، وقد بلغ عدد قصائده (العمودية) اثنتين وخمسين قصيدة، وثلاث عشرة قطعة، واثنتي عشرة نتفة، وخمسة أبيات مفردة[١]، جاءت موزعة على دواوينه الأربعة: (مداد من غيوم)، و(شمس تأذّن بالرحيل)، و(أيقونة شعري)، و(كأَنَّ شيئاً لم يكن).

- الجانب الشكلي الإحصائي للوزن، والجدول الآتي يوضح ذلك:

القصيدة العمودية				
عنوان القصيدة	الديوان	عدد أبياتها	التسمية	البحر
مركب السُّيَّاح	مداد من الغيوم رْ	٩	قصيدة	مجزوء الرمل
سميرهْ	مداد من الغيوم هـ، قا، دْ، كِ	١٢	قصيدة	مجزوء الرمل
العاشقة الخجولة	مداد من الغيوم ق	١٥	قصيدة	مجزوء الرجز
أغربي عني	مداد من الغيوم تِ	١٣	قصيدة	مجزوء الرمل
القدوم	مداد من الغيوم مْ	٨	قصيدة	المتقارب
حوار مع السمراء	مداد من الغيوم نْ، ها، كْ، ~~ى~~، رْ،ءِ	٢١	قصيدة	مجزوء الرمل
كوني بالقرب	مداد من الغيوم هْ ، قِ،نِ،مَ	١٠	قصيدة	المتدارك
الطفلة الشقية	مداد من الغيوم نْ	١١	قصيدة	الرجز

(١) ويسمى البيت الواحد مفرداً ويتيماً، ويسمى البيتان نتفة، وتسمى الثلاثة إلى الستة قطعة، وتسمى السبعة فصاعداً قصيدة. انظر: الهاشمي، السيد أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الهلال، القاهرة، (بلا تاريخ) ، ص٢١. وقد اعتمدنا هذا التقسيم في أشعار الغريبي.

كان لي قلبان	مداد من الغيوم نِ	٩	قصيدة	الكامل
التدين	مداد من الغيوم رُ	٦	قطعة	الكامل
بستان عشقي	مداد من الغيوم دِ	٤	قطعة	البسيط
غزال رمضان	مداد من الغيوم نِ	٢	نتفة	مجزوء الرمل
عَجْز	مداد من الغيوم عُ	٢	نتفة	الوافر
حَرْفك	مداد من الغيوم قَ	٢	نتفة	البسيط
مداد من غيوم	مداد من الغيوم مْ	٤	قطعة	مجزوء الكامل
من للنجوم	مداد من الغيوم رْ	٢	نتفة	مجزوء الكامل
رسالة إلى زهير بن أبي سُلمى (من وحي معلقته)	شمس تأذّن بالرحيل مِ	٢٩	قصيدة	الطويل
غيمة عابرة	شمس تأذّن بالرحيل م	١٥	قصيدة	الرمل
حوار مع فيتنامية	شمس تأذّن بالرحيل رِ	٢٣	قصيدة	البسيط
الجديد	شمس تأذّن بالرحيل دُ	١	مفرد	الخفيف
البحيرة والجبل	شمس تأذّن بالرحيل لْ	٢٤	قصيدة	مجزوء الكامل
عاصمة الثقافة الإسلامية	شمس تأذّن بالرحيل بْ	٥٠	قصيدة	الرمل
هذا المساء	شمس تأذّن بالرحيل رْ	٢	نتفة	مجزوء الكامل
دبي	شمس تأذّن بالرحيل لْ	٣	قطعة	الكامل
لعبة الأيام	شمس تأذّن بالرحيل نِ	١٧	قصيدة	الكامل

الدكترة	شمس تأذّن بالرحيل ر	٢٢	قصيدة	الكامل
ناشرون	شمس تأذّن بالرحيل نْ	٣	قطعة	مجزوء الرمل
نحن والطير	شمس تأذّن بالرحيل رِ	١٨	قصيدة	البسيط
الشاعرة	شمس تأذّن بالرحيل مِ	٣	قطعة	الكامل
بعد الغياب	شمس تأذّن بالرحيل رَ	١٥	قصيدة	البسيط
حتى وإن	شمس تأذّن بالرحيل كْ	٢	نتفة	الكامل
أمواج إندرو	شمس تأذّن بالرحيل عَ	٦	قطعة	مجزوء الوافر
نجمة الحفل	شمس تأذّن بالرحيل لِ	١٨	قصيدة	مجزوء البسيط
النثر المشعور	شمس تأذّن بالرحيل رَ	١٦	قصيدة	الكامل
شقُّ البرقع	شمس تأذّن بالرحيل عِ	٤	قطعة	مجزوء الكامل
الهمّ	شمس تأذّن بالرحيل لْ	٩	قصيدة	مجزوء الرمل
الحق على المواطن	شمس تأذّن بالرحيل لِ	٢٦	قصيدة	البسيط
تويتر والفيسبوك	شمس تأذّن بالرحيل كِ	١٥	قصيدة	الوافر
العيب فيك	شمس تأذّن بالرحيل ي	٣	قطعة	مجزوء الكامل
المحب	أيقونة شعري نِ	١١	قصيدة	الكامل
الليل الهارب	أيقونة شعري رِ	١٣	قصيدة	الرمل
الممثل	أيقونة شعري نْ	٢١	قصيدة	الكامل
كوْنكِ	أيقونة شعري حِ	٢	نتفة	مجزوء الكامل
فلتسمحي	أيقونة شعري نْ	٢	نتفة	مجزوء الرجز

في المقهى	أيقونة شعري رْ	٧	قصيدة	مجزوء الكامل
رمضان	أيقونة شعري نِ	١١	قصيدة	الكامل
حزن عميق	أيقونة شعري هْ	٤	قطعة	مجزوء الرمل
الساعة العاشقة	أيقونة شعري ةْ	١٦	قصيدة	المتقارب
درّة المغرب	أيقونة شعري بِ	١٦	قصيدة	الرمل
بطولة لم تكتمل	أيقونة شعري لْ	١٤	قصيدة	الكامل
مُناجاة	أيقونة شعري حِ	٧	قصيدة	البسيط
ضاق بي	أيقونة شعري تِ	٧	قصيدة	مجزوء الكامل
الرحيل	أيقونة شعري لُ	٢	نتفة	البسيط
الحظ	أيقونة شعري دْ	٤	قطعة	مجزوء الرمل
وجهها	أيقونة شعري رِ	٨	قصيدة	الرمل
الشعر والحضور	كأنَّ شيئاً لم يكن لْ	٣	قطعة	مجزوء الكامل
غرة الميزان	كأنَّ شيئاً لم يكن نِ	٣٩	قصيدة	الكامل
الحبيبة الحكيمة	كأنَّ شيئاً لم يكن دُ	١٤	قصيدة	الخفيف
تحرير	كأنَّ شيئاً لم يكن دِ	١	مفرد	البسيط
أمنا الحبيبة	كأنَّ شيئاً لم يكن ءِ	٢٨	قصيدة	الكامل
معنى الهوى	كأنَّ شيئاً لم يكن نَ	٦	قطعة	الكامل
حدَّث العيد فقال	كأنَّ شيئاً لم يكن دَ	٢٦	قصيدة	البسيط
بائع الشعر	كأنَّ شيئاً لم يكن دَ	٢	نتفة	الكامل

الداء العضال	كأنَّ شيئاً لم يكن لْ	١٥	قصيدة	مجزوء الكامل
حوار مع الشابي	كأنَّ شيئاً لم يكن بِ	٤١	قصيدة	الخفيف
حكايات الغرام	كأنَّ شيئاً لم يكن هْ	٢	نتفة	مجزوء الكامل
آل السعود	كأنَّ شيئاً لم يكن دُ	٢١	قصيدة	الكامل
الأحساء	كأنَّ شيئاً لم يكن زْ	١٩	قصيدة	الوافر
أجمل الأبيات	كأنَّ شيئاً لم يكن رُ	١	مفرد	الطويل
يا أمير البيان (تحية واعتذار إلى نزار القباني)	كأنَّ شيئاً لم يكن مِ	٣٣	قصيدة	الخفيف
ابنة البحر	كأنَّ شيئاً لم يكن يّ	٢٤	قصيدة	الخفيف
جسمي وفؤادي	كأنَّ شيئاً لم يكن رِ	١	مفرد	الرجز
سفراء الشِّعر	كأنَّ شيئاً لم يكن لِ	٢١	قصيدة	الرمل
حُكم الزمان	كأنَّ شيئاً لم يكن دِ	١٢	قصيدة	الخفيف
الود	كأنَّ شيئاً لم يكن بْ	٩	قصيدة	المتقارب
لا تبتئس	كأنَّ شيئاً لم يكن فُ	١	مفرد	الكامل
أبطال غزة	كأنَّ شيئاً لم يكن رِ	٢٦	قصيدة	الخفيف
أفراح العبث	كأنَّ شيئاً لم يكن لُ	٢١	قصيدة	البسيط
حرية	كأنَّ شيئاً لم يكن تْ	٢	نتفة	مجزوء الرمل
جعجعة الرحى (قراءة في معلقة عمرو بن	كأنَّ شيئاً لم يكن نَ	٢٩	قصيدة	الوافر

كلثوم)				
~~غيرة عمياء~~	~~كأنَّ شيئاً لم يكن ءُ~~	~~١٢~~	~~قصيدة~~	~~الخفيف~~
بحر الخفيف	كأنَّ شيئاً لم يكن فِ	٣	قطعة	الخفيف
ادِّعاء	كأنَّ شيئاً لم يكن نْ	٩	قصيدة	المتقارب
شيخنا و (تويتر)	كأنَّ شيئاً لم يكن رْ	١٢	قصيدة	الرمل

ملخص للبحور الشعرية وتكراراتها ونسبها المئوية:

البحر	**تكراراته**	**النسبة المئوية من المجموع العام ١٠٠%**
الطويل	٢	%٢.٤١
البسيط	١١	%١٣.٢٥
الوافر	٤	%٤.٨٢
الكامل	١٨	%٢١.٦٩
الخفيف	٨	%٩.٦٤
المتقارب	٤	%٤.٨٢
الرجز	٢	%٢.٤١
الرمل	٧	%٨.٤٣
المتدارك	١	%١.٢

مجزوء البسيط	١	%١.٢
مجزوء الكامل	١٢	%١٤.٤٦
مجزوء الرجز	٢	%٢.٤١
مجزوء الوافر	١	%١.٢
مجزوء الرمل	١٠	%١٢.٠٥
المجموع	المجموع	المجموع
١٤	٨٣	%١٠٠

- **الجانب الدلالي:**

إذا أنعمنا النظر في الجداول السابقة، تبين أن الغريبي قد نظم معظم قصائده، وقطعه، ونتفه، ومفرداته الشعرية على البحور التامة، إذ جاء الكامل في المرتبة الأولى، مكرراً ثماني عشرة مرة، وبنسبة بلغت (٢١.٦٩%)، ثم مجزوء الكامل مكرراً اثنتي عشرة مرة، وبنسبة بلغت (١٤.٤٦%)، ثم البسيط، مكرراً إحدى عشرة مرة ، وبنسبة بلغت (١٣.٢٥%) ثم مجزوء الرمل، مكرراً عشر مرات، وبنسبة بلغت (١٢.٠٥%)، ثم الخفيف، مكرراً ثماني مرات، وبنسبة بلغت (٩.٦٤%)، ثم الرمل مكرراً سبع مرات، وبنسبة بلغت (٨.٤٣%)، ثم المتقارب مكرراً أربع مرات، وبنسبة بلغت (٤.٨٢%)، والوافر بالعدد والنسبة ذاتها، ثم الطويل، مكرراً مرتين، وبنسبة بلغت (٢.٤١%)، ومجزوء الرجز بالعدد والنسبة ذاتها، ثم المتدارك، مكرراً مرة واحدة، وبنسبة بلغت (١.٢%) ومجزوء البسيط، ومجزوء الوافر بالعدد والنسبة ذاتها.

وثمة أربعة بحور، مكونة من أربع تفعيلات، وهي: (الطويل، البسيط، والمتقارب، والمتدارك)، وخمسة بحور، مكونة من ثلاث تفعيلات، وهي: (الكامل، والوافر، والرمل، والخفيف، والرجز)، وخمسة بحور مجزوءة، مكونة من تفعيلتين، وهي: (مجزوء الكامل، مجزوء الرمل، ومجزوء الرجز، ومجزوء الوافر، ومجزوء البسيط)، ولعل هذه البحور؛ هي أكثر قدرة على استيعاب الدفقات الشعورية للشاعر، المفعمة بالانفعال الشفيف، لاسيما وأن جلّ قصائد

الغريبي، جاءت في الغزل، فعلى سبيل المثال، شكل الغزل في ديوانه (مداد من غيوم) غرضاً لاثنين وثلاثين نصاً من بين اثنين وأربعين نصاً، أي ما نسبته (٧٦.٩١%).

وما لمسه الباحث أن الشاعر قد نظم غرض الغزل على البحور الشعرية المتنوعة، وهذا يعني أن محاولة الربط بين البحور الشعرية وموضوعاتها، يعد ضرباً من التعسف والتمحل، إذ ليس ثمة علاقة – بالضرورة – بين البحر الشعري والموضوع أو الغرض الشعري الذي يبنى عليه، وإن ذلك يبقى أمراً نسبياً، لا يرقى إلى مستوى التقعيد و "يحسن ... ألاَّ نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر في تخير وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة، وعلى ناقد الأدب أن يبحث هذا بحثاً متنقلاً في كل قصيدة، ليرى من معانيها وموضوعاتها ما إذا كان الشاعر قد وفق في تخير الوزن، أو لم يحسن الاختيار"[١].

ب- القافية:

وتعد إحدى أهم اللوازم الإيقاعية في الموسيقى الخارجية للقصيدة ، فهي تجيء على وتيرة واحدة، منذ بداية النص، حتى نهايته، فالمتلقي يهيء نفسه – لحظة سماعه أو قراءته أول بيت – إلى متواليات، أو مشابهات صوتية، إلى أن ينتهي من النص، و"القافية تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها، وتحليلها يؤدي إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها، ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها، ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفية النحوية، أو اتفاقها أو اختلافها فيما بينها، ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفية والنحوية، أو ترفعهم عنها، فإن جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى، وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة الشعر كلها التي تعتمد أساساً على التوازي في بنيتها العميقة"[٢].

وهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، فالشعر لا يسمى شعراً حتى يجمع بين الوزن والقافية[٣]، وتقوم القافية بوظيفتين، الأولى: إيقاعية بما توفره من صوت/ حرف روي متكرر في

---

(١) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨١، ص١٨٠.

(٢) فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ٣٩٠ – ٣٩١.

(٣) انظر: ابن رشيق القيرواني، أبو الحسن علي (ت ٤٥٦ هـ): العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ٢٠٠٦، ج١، ص١٢٨.

نهاية كل بيت، والثانية دلالية؛ لأنها تدخل في صياغة الجملة، إذ تعمل ملكة الشاعر على التوفيق الدقيق بين الكلمات بعضها ببعض، واختيار أكثر البدائل ملاءمة لما يريد من معنى[١]، وقد تكون كلمة، أو أكثر من كلمة، أو بعض كلمة، وترتكز على حرف، يسمى حرف الروى تعرف القصيدة باسمه، فنقول مثلاً قصيدة: عينية، أو ميمية، أو سينية، ... إلخ.

وبناء على ما سبق، سيعالج الباحث الجانب الشكلي الإحصائي، والجانب الدلالي في القافية من خلال الحديث عن القافية المطلقة، والقافية المقيدة.

- القافية المطلقة

وهي ما كان رويها متحركاً؛ أي بعده وصل بإشباع كما في الكلمات الآتية: (الأمل، العمل، البطل) بالكسر أو الضم، ومثل: (الأملا، والعملا، والبطلا) بالفتح، ومنها – أيضاً – ما وصلت بها الوصل، سواء أكانت ساكنة أم متحركة[٢].

والجدول الآتي يبين حروف الروي المطلقة:

القصيدة	الديوان	عدد أبياتها	التسمية	حرف الروي
سميرة	مداد من غيوم	١٢	قصيدة	ر،ق،ك
العاشقة الخجولة	مداد من غيوم	١٥	قصيدة	ق
أُغربي عني	مداد من غيوم	١٣	قصيدة	تِ
حوار مع السمراء	مداد من غيوم	٢١	قصيدة	هَ، ن، ءِ
كوني بالقرب	مداد من غيوم	١٠	قصيدة	ي، قِ، نِ، مَ
كان لي قلبان	مداد من غيوم	٩	قصيدة	نِ
التدين	مداد من غيوم	٦	قطعة	رُ
بستان عشقي	مداد من غيوم	٤	قطعة	دِ
غزال رمضان	مداد من غيوم	٢	نتفة	نِ
حَرْفك	مداد من غيوم	٢	نتفة	قَ

(١) انظر: عبد اللطيف، محمد حماسة: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠، ص٩٣.

(٢) انظر: عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (بلا تاريخ)، ص ١٦٤. الهاشمي، السيد أحمد: ميزان الذهب، مرجع سابق، ص١١٩، ١٢٠.

عَجْز	مداد من غيوم	٢	نتفة	عُ
رسالة إلى زهير بن أبي سُلمى (من وحي معلقته)	شمس تأذّن بالرحيل	٢٩	قصيدة	مِ
غيمة عابرة	شمس تأذّن بالرحيل	١٥	قصيدة	م
حوار مع فيتنامية	شمس تأذّن بالرحيل	٢٣	قصيدة	رِ
الجديد	شمس تأذّن بالرحيل	١	مفرد	دُ
لعبة الأيام	شمس تأذّن بالرحيل	١٧	قصيدة	نِ
الدكترة	شمس تأذّن بالرحيل	٢٢	قصيدة	ر
نحن والطير	شمس تأذّن بالرحيل	١٨	قصيدة	رِ
بعد الغياب	شمس تأذّن بالرحيل	١٥	قصيدة	رَ
الشاعرة	شمس تأذّن بالرحيل	٣	قطعة	مِ
نجمة الحفل	شمس تأذّن بالرحيل	١٨	قصيدة	لِ
أمواج إندروا	شمس تأذّن بالرحيل	٦	قطعة	عَ
النثرالمشعور	شمس تأذّن بالرحيل	١٦	قصيدة	رَ
شقُّ البرقع	شمس تأذّن بالرحيل	٤	قطعة	عِ
الحق على المواطن	شمس تأذّن بالرحيل	٢٦	قصيدة	لِ
تويتروالفيسبوك	شمس تأذّن بالرحيل	١٥	قصيدة	كِ
~~العيب فيك~~	~~شمس تأذّن بالرحيل~~	~~٣~~	قطعة	يْ
المحب	أيقونة شعري	١١	قصيدة	نِ
الليل الهارب	أيقونة شعري	١٣	قصيدة	رِ
كونك	أيقونة شعري	٢	نتفة	حِ
رمضان	أيقونة شعري	١١	قصيدة	نِ
الساعة العاشقة	أيقونة شعري	١٦	قصيدة	ق

درّة المغرب	أيقونة شعري	١٦	قصيدة	بِ
مُناجاة	أيقونة شعري	٧	قصيدة	حِ
ضاق بي	أيقونة شعري	٧	قصيدة	تِ
الرحيل	أيقونة شعري	٢	نتفة	لُ
وجهها	أيقونة شعري	٨	قصيدة	رِ
غرة الميزان	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٣٩	قصيدة	نِ
الحبيبة الحكيمة	كأَنَّ شيئاً لم يكن	١٤	قصيدة	دُ
تحرير	كأَنَّ شيئاً لم يكن	١	مفرد	دِ
أمنا الحبيبة	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٢٨	قصيدة	ءِ
معنى الهوى	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٦	قطعة	نَ
حدَّث العيد فقال	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٢٦	قصيدة	دَ
بائع الشِّعر	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٢	قطعة	رَ
حوار مع الشابي	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٤١	قصيدة	بِ
آل السعود	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٢١	قصيدة	دُ
أجمل الأبيات	كأَنَّ شيئاً لم يكن	١	مفرد	رُ
يا أمير البيان (تحية واعتذار إلى نزار القباني)	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٣٣	قصيدة	مِ
ابنة البحر	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٢٤	قصيدة	يَّ
جسمي وفؤادي	كأَنَّ شيئاً لم يكن	١	مفرد	رِ
سفراء الشِّعر	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٢١	قصيدة	بِ
حُكم الزمان	كأَنَّ شيئاً لم يكن	١٢	قصيدة	دِ
لا تبتئس	كأَنَّ شيئاً لم يكن	١	مفرد	فُ
أبطال عزة	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٢٦	قصيدة	رِ

أفراح العبث	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٢١	قصيدة	لُ
جعجعة الرحى (قراءة في معلقة عمرو بن كلثوم)	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٢٩	قصيدة	نَ
~~غيرة عمياء~~	~~كأَنَّ شيئاً لم يكن~~	~~١٢~~	~~قصيدة~~	~~ءُ~~
بحر الخفيف	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٣	قطعة	فِ

ملخص حروف الروي المطلقة:

حرف الروي	صفاته[١]	عدد الأبيات	تكراراته	النسبة المئوية لكل حرف من المجموع العام%
الهمزة	صوت: وقفي حنجري مهموس مرقق	٣١	٢	%٣.١٧
الباء	صوت: وقفي شفهي مجهور مرقق	٧٨	٣	%٤.٧٦
التاء	صوت: وقفي أسناني لثوي مهموس مرقق	٢٠	٢	%٣.١٧
الحاء	صوت: احتكاكي حلقي مهموس مرقق	٩	٢	%٣.١٧
الدال	صوت: وقفي أسناني لثوي مجهور مرقق	٧٩	٧	%١١.١١
الراء	صوت: مكرر لثوي مجهور مرقق	١٥٤	١٣	%٢٠.٦٣
العين	صوت: احتكاكي حلقي مجهور مرقق	١٢	٣	%٤.٧٦
الفاء	صوت: احتكاكي شفوي أسناني	٤	٢	%٣.١٧

(١) انظر: الشايب، فوزي حسن: محاضرات في اللسانيات، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٩، ص ١٥٩، وما بعدها.

	مهموس مرقق			
القاف	صوت: وقفي لهوي حلقي مهموس	٣٨	٥	%٧.٩٤
الكاف	صوت: وقفي طبقي مهموس مرقق	١٨	٢	%٣.١٧
اللام	صوت: جانبي لثوي مجهور مرقق	٦٧	٤	%٦.٣٥
الميم	صوت: أنفي شفهي مجهور مرقق أغن	٨٢	٥	%٧.٩٤
النون	صوت: أنفي لثوي مجهور مرقق أغن	١٣١	١٠	%١٥.٨٧
الهاء	صوت احتكاكي حنجري مهموس مرقق	٣	١	%١.٥٩
الياء	شبه حركة غاري مجهور مرقق	٢٦	٢	%٣.١٧
المجموع		المجموع	المجموع	المجموع
١٥		٧٥٢	٦٣	%١٠٠

يتبين من الجدول السابق، أن حرف الروي (الراء) قد جاء في المرتبة الأولى، مكرراً ثلاث عشرة مرة، وبنسبة بلغت (٢٠.٦٣%) ثم تلاه حرف (النون)، مكرراً عشر مرات، وبنسبة (١٥.٨٧%)، ثم حرف (الدال)، مكرراً سبع مرات، وبنسبة (١١.١١%) ثم حرفا (القاف) و(الميم)، مكرراً كل منهما خمس مرات، وبنسبة (٧.٩٤%)، ثم تلاهما حرف (اللام)، مكررا أربع مرات، وبنسبة (٦.٣٥%) ، ثم حرف (الباء)، مكرراً ثلاث مرات، وبنسبة (٤.٧٦%)، وحرفا (العين) بالعدد والنسبة ذاتيهما، ثم (الهمزة) و(التاء)، و(الحاء)، و(الفاء)، و(الكاف)، و(الياء) مكررا كل منهما مرتين بنسبة (٣.١٣%) ، وأخيرا حرف (الهاء)، مكرراً مرة واحدة، وبنسبة (١.٥٦%).

- **القافية المقيدة:**

وهي ما كانت ساكنة الروي، سواء أكانت مردفة؛ أي يجيء حرف مد قبل حرف الروي، كما في الكلمات: "زمانْ، حنانْ، مر السنينْ، مجد الخالدينْ"، أم كانت خالية من الردف، كما في الكلمات: "حسنْ، وطنْ، محنْ"[١]. والجدول الآتي يبين حروف الروي المقيدة:

عنوان القصيدة	الديوان	عدد أبياتها	التسمية	حرف الروي
مركب السُّيَّاح	مداد من غيوم	٩	قصيدة	رْ
سميره	مداد من غيوم	١٢	قصيدة	دْ
~~العاشقة الخجولة~~	~~مداد من غيوم~~	~~١٤~~	~~قصيدة~~	~~قْ~~
القدوم	مداد من غيوم	٨	قصيدة	مْ
حوار مع السمراء	مداد من غيوم	٢١	قصيدة	نْ، كْ، رْ
~~كوني بالقرب~~	~~مداد من غيوم~~	~~١٠~~	~~قصيدة~~	~~هْ~~
الطفلة الشقية	مداد من غيوم	١١	قصيدة	نْ
مداد من غيوم	مداد من غيوم	٤	قطعة	مْ
من للنجوم	مداد من غيوم	٢	نتفة	رْ
~~غيمة عابرة~~	~~شمس تأذّن بالرحيل~~	~~١٥~~	~~قصيدة~~	~~هْ~~
البحيرة والجبل	شمس تأذّن بالرحيل	٢٤	قصيدة	لْ
عاصمة الثقافة الإسلامية	شمس تأذّن بالرحيل	٥٠	قصيدة	بْ
هذا المساء	شمس تأذّن بالرحيل	٢	نتفة	رْ
دبي	شمس تأذّن بالرحيل	٣	قطعة	لْ
~~الدكترة~~	~~شمس تأذّن بالرحيل~~	~~٢٢~~	~~قصيدة~~	~~رْ~~
ناشرون	شمس تأذّن بالرحيل	٣	قطعة	نْ
حتى وإن	شمس تأذّن بالرحيل	٢	نتفة	كْ

(١) انظر: عتيق: علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص١٦٤، ١٦٥.

الهم	شمس تأذّن بالرحيل	٩	قصيدة	لْ
العيب فيك	شمس تأذّن بالرحيل	٣	قطعة	يْ
الممثل	أيقونة شعري	٢١	قصيدة	نْ
فلتسمحي	أيقونة شعري	٢	نتفة	نْ
في المقهى	أيقونة شعري	٧	قصيدة	رْ
حزن عميق	أيقونة شعري	٤	قطعة	الألف الساكنة
~~الساعة العاشقة~~	~~أيقونة شعري~~	~~١٦~~	~~قصيدة~~	~~تْ~~
بطولة لم تكتمل	أيقونة شعري	١٤	قصيدة	لْ
الحظ	أيقونة شعري	٤	قطعة	دْ
الشّعر والحضور	كأن شيئا لم يكن	٣	قطعة	لْ
الداء العضال	كأن شيئا لم يكن	١٥	قصيدة	لْ
حكايات الغرام	كأن شيئا لم يكن	٢	نتفة	هْ
الأحساء	كأن شيئا لم يكن	١٩	قصيدة	زْ
الود	كأن شيئا لم يكن	٩	قصيدة	بْ
حرية	كأن شيئا لم يكن	٢	نتفة	تْ
ادعاء	كأن شيئا لم يكن	٩	قصيدة	نْ
شيخنا وتويتر	كأن شيئا لم يكن	١٢	قصيدة	رْ

ملخص حروف الروي المقيدة:

حرف الروي	صفاته	عدد الأبيات	تكراراته	النسبة المئوية لكل حرف من المجموع العام ١٠٠%
الألف الساكنة	صوت: شبه صائت مجهور شديد هوائي	٤	١	%٣.٢٣

الباء	صوت: وقفي شفهي مجهور مرقق	٥٩	٢	%٦.٤٥
التاء	صوت: وقفي أسناني لثوي مهموس مرقق	٢	١	%٣.٢٣
الدال	صوت: وقفي أسناني لثوي مجهور مرقق	٧	٢	%٦.٤٥
الراء	صوت: مكرر لثوي مجهور مرقق	٣٥	٦	%١٩.٣٥
الزاي	.....	١٩	١	%٣.٢٣
~~القاف~~	~~صوت: وقفي لهوي حلقي مهموس~~	~~١٤~~	~~١~~	~~%٣.٥٧~~
الكاف	صوت: وقفي طبقي مهموس مرقق	٨	٢	%٦.٤٥
اللام	صوت: جانبي لثوي مجهور مرقق	٦٨	٦	%١٩.٣٥
الميم	صوت: أنفي شفهي مجهور مرقق أغن	١٢	٢	%٦.٤٥
النون	صوت: أنفي لثوي مجهور مرقق أغن	٤٩	٦	%١٩.٣٥
الهاء	صوت احتكاكي حنجري مهموس مرقق	٢	١	%٣.٢٣
الياء	شبه حركة غاري مجهور مرقق	٣	١	%٣.٢٣
المجموع		المجموع	المجموع	%١٠٠
١٠		٢٦٨	٣١	

يتبين من الجدول السابق، أن حروف الروي المقيد (الراء) و(اللام) و(النون) جاءت في المرتبة الأولى، مكرراً كل منها نحو ست مرات، وبنسبة بلغت (١٩.٣٥%)، ثم جاء بعدها حروف (الباء) و(الراء)، و(الكاف) و(الميم) مكرراً كل منها مرتين، وبنسبة (٦.٤٥%)، ثم الألف الساكنة، مكررة مرة واحدة، وبنسبة (٣.٢٣%)، و(التاء)، و(الزاي) و(الهاء) و(الياء) بالعدد والنسبة ذاتيهما.

- **الجانب الدلالي لحرف الروي:**

لعل ثمة علاقة بين القافية والمعنى العام للنص، بمعنى أن ثمة علاقة بين المستويين (الصوتي والدلالي)، وهذا ما أكده ياكبسون، عندما قال: "... فالقافية تستلزم – بالضرورة – علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها"[١]، ولعل هذا ما لمسه الباحث من الانسجام بين المستوى الإيقاعي الصوتي والمستوى الدلالي في شعر الغريبي، والنموذج الآتي يوضح ذلك، يقول في قصيدته الموسومة بـ (الحظ) (القافية المقيدة): [٢]

علَّمُـونا مُـذْ نَشـأْنـا أنَّ مَـنْ جَـدَّ وَجَـدْ
فـاجْتهدْنـا ..وَكَدحْنا غَيـرَ أَنَّـا لَـمْ نَجِـدْ
بَـلْ وَجَـدْنا أَنَّ مَنْ أو تـيَ حَظّـاً قَدْ صَعَدْ
وَخُصُوصـاً حِينَ يَلقَى مَـنْ عَليـهِ يَـسْتَنِـدْ

جاء اختيار الشاعر لهذا الروي (الدال الساكنة)، وهو صوت: وقفي انفجاري لثوي مجهور مرقق، اختياراً موفقاً، إذ تناغم مع المعنى العام للنص، فقد أراد أن يعبر عما حاك في صدره، وأقلقه، وهو يرى منهم دونه علماً واجتهاداً، وإمكانيات، وقدرات في منزلة عالية، ومكانة سامية، وليس لهم إلا الحظ الذي أنزلهم المنازل التي لا يستحقونها، فكم من شخص رفعه الحظ، وكم من شخص وَضَعَهُ. ولهذا كرر الشاعر هذا الروي أربع مرات، وكرره في ثنايا الألفاظ خمس مرات، ولعل هذا الصوت، بما يتصف به من جهر، وقلقلة بسبب الوقوف عليه، من أصلح الأصوات للتعبير عن شدة الألم وقسوته، والمعاناة التي أضنته، وهو لا يرى نفسه في المكانة التي هو جدير بها، ويرى غيره الذين لا يملكون ميزاته في المكانة التي لا يستحقونها.

ويقول في نموذج آخر بعنوان "بستان عشقي" (القافية المطلقة):[٣]

بُستـــانُ عِشقي مَفتـوحٌ إِلـى الأَبَـــدِ لـمْ أوصِدِ البـابَ ..لـمْ أبخـلْ علـى أَحدِ
مُدِّي يَديكِ، خُـــذي مـا شِئتِ يـا أَملـي واسْتنشِقي الوَردَ ثمَّ اسْتَطعمي شَهـدي
زَرعـتُ حَقلـيَ أشـواقاً مُـلوّنةً لِـينهلَ الجَمـعُ مِنـهُ دُونمـا عَـددِ
بَذلـتُ حَقلـيَ للـزُّوارِ كُلِّهُـمُ فَكيـفَ مَـن حُبُّـهُ فـي القَلـبِ والكَبَـدِ

---

(١) ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٤٦.

(٢) الغريبي، سعد بن عبدالله: أيقونة شعري، دار الرمك للنشر، بيروت، ٢٠١٣، ص١١٣.

(٣) الغريبي: مداد من الغيوم، دار الرمك للنشر، بيروت، ٢٠١٢، ص١٢١.

عمد الشاعر إلى اختيار حرف الروي (الدال) المكسورة، وهو صوت: وقفي لثوي مجهور مرقق، تناغم مع ما اعتمل في قلبه من مشاعر الحب والهوى التي تراوحت بين الفرح والسرور، والحزن والأسى. فقد افتتح البيت الأول بلفظة (بستان) التي توحي بالأمل والتفاؤل، وهذا البستان: مفتوح إلى الأبد/ لم يوصد بابه بوجه أحد/ لم يبخل بما فيه – على أحد، وقد كنى به عن حبه الذي وسع ما حوله من الأشياء والناس، فكيف بمن سكن حبه وقلبه وكبده؟! ثم ختم مقطوعته بالاستفهام الاستنكاري التعجبي، الذي يشي بعتاب المحبوبة التي أنكرت عليه حبه لها.

وهذا العتاب مغلف بالحزن، كما توحي الجملة الاستفهامية "فكيف من حبه في القلب والكبدِ؟!"، فكأن الشاعر يريد أن يقول: إذا كنت قد بذلت حقلي للزوار كلهم، فكيف لا أبذله لمن احتل سويداء القلب والكبد!

ولعل هذا الحضور المكثف لصوت (الدال)، الذي تكرر اثنتي عشرة مرة، زاد من درجة الإيقاع الصوتي ضمن البيت الواحد، علاوة على دوره الإيقاعي في مجمل النص، وبالتالي تناغم مع المعطيات الدلالية التي جسدت مشاعر الشاعر وانفعالاته، المتراوحة بين الفرح والسرور، والحزن والأسى، وقد جاءت القافية مطلقة/ مكسورة؛ لتكون أكثر توافقاً وانسجاماً مع هذه المشاعر، واستيعابا لها.

ثانياً: شعر التفعيلة:

وقد بلغت قصائده ثماني وستين قصيدة، موزعة على دواوينه الأربعة، وهي قصائد متفاوتة الطول، إذ تراوحت بين ثلاثة أسطر، وثلاثة وتسعين سطراً، والجدول الآتي، يوضح ذلك.

- **الجانب الشكلي الإحصائي للوزن:**

عنوان القصيدة	الديوان	عدد أسطرها الشعرية	البحر
الكاتب الطلسم	مداد من الغيوم	٤٢	الكامل
أغبياء	مداد من الغيوم	٥٣	الرمل
العام الجديد	مداد من الغيوم	٤٨	الرجز

عذبيني	مداد من الغيوم	٢٤	الرمل
البحر يلقي قصيدة	مداد من الغيوم	٢٧	الرمل
الخيال المجنون	مداد من الغيوم	٥١	الرجز
الروزنامة	مداد من الغيوم	٣٣	المتدارك
العودة	مداد من الغيوم	١٩	المتدارك
سيرة ذهبية	مداد من الغيوم	٤٦	الكامل
لقاء مرتقب	مداد من الغيوم	٥٣	الرمل
لعبة وحجر	مداد من الغيوم	٤١	الرمل
لم أرحل	مداد من الغيوم	٤٠	الرمل
أنا والحياة	مداد من الغيوم	٢٦	الرمل
لن انتظر	مداد من الغيوم	٢٢	الرجز
فبراير	مداد من الغيوم	٢٠	المتدارك
سارق الوطن	مداد من الغيوم	١٠	الرمل
خلف القضبان	مداد من الغيوم	١٣	المتدارك
بيان	مداد من الغيوم	١٣	المتدارك
واقفان	مداد من الغيوم	١١	الرجز
العازفة	مداد من الغيوم	١٠	الرمل
ذهول	مداد من الغيوم	١٣	الرمل
برق ورعد ومطر	مداد من الغيوم	١٧	الرجز
الصمت	مداد من الغيوم	٦	الرمل
لقاء ووداع	مداد من الغيوم	٧	الرمل
عش يومك	مداد من الغيوم	٦	المتدارك

سيعود	مداد من الغيوم	٨	الرمل
الغصن الندي	شمس تأذّن بالرحيل	١٠	الرمل
الأعمى	شمس تأذّن بالرحيل	٩	الكامل
الأناني	شمس تأذّن بالرحيل	٩	الرمل
نشرة الأخبار	شمس تأذّن بالرحيل	٩٣	الرمل
شمس الأصيل	شمس تأذّن بالرحيل	١٤	الكامل
لا تسألي	شمس تأذّن بالرحيل	٨	الكامل
رفقاً بالشمعة والوردة	شمس تأذّن بالرحيل	٤٠	المتدارك
هذا الصباح	شمس تأذّن بالرحيل	٧	المتدارك
سنمضي	شمس تأذّن بالرحيل	٧	المتقارب
حظي	شمس تأذّن بالرحيل	٤	الرمل
ليس ذنب الحب	أيقونة شعري	١٢	الرجز
هنا بيروت	أيقونة شعري	٢٤	الوافر
الزهرة	أيقونة شعري	٥	الرجز
انتهينا	أيقونة شعري	٤	الرمل
بعد الانتظار	أيقونة شعري	٦	الرمل
بضعة أيام	أيقونة شعري	٢٢	المتدارك
الداء العضال	أيقونة شعري	٣٩	الكامل
عبد الرحمن	أيقونة شعري	٣١	المتدارك
في الفيسبوك	أيقونة شعري	٢٧	الرجز
الحب عقلاً	أيقونة شعري	٤٦	الرجز
شكوى	أيقونة شعري	٣	الكامل

أيقونة شعري	أيقونة شعري	١٩	الرمل
غلاف الهدية	أيقونة شعري	٣٦	الرجز
الواقع	أيقونة شعري	٣	الرمل
يسألون	أيقونة شعري	١٩	الرمل
اتركيني	أيقونة شعري	١٣	الرمل
حينما تكونين معي	أيقونة شعري	٣	الرمل
الوداع	أيقونة شعري	١٣	الرمل
الطفل والغيوم	أيقونة شعري	٢٦	الرمل
الجنة	أيقونة شعري	١٢	الرجز
الطفلة البريئة	أيقونة شعري	٣٥	الرجز
فضول	أيقونة شعري	١٣	الكامل
ذكراكِ	أيقونة شعري	٥	الرجز
ليست قصيدة	كأَنَّ شيئاً لم يكن	١٥	الكامل
أحاديث الغرام	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٦	الرجز
سيرة ذهبية	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٥٨	الكامل
مهمة قمرية	كأَنَّ شيئاً لم يكن	١٢	المتقارب
دفتر الذكرى	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٣٠	الوافر
حرية	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٥	الرمل
سطو	كأَنَّ شيئاً لم يكن	١٠	المتدارك
البحر يلقي قصيدة	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٧٢	الرمل
سأقولها	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٦	الكامل
كأَنَّ شيئاً لم يكن	كأَنَّ شيئاً لم يكن	٦	الرجز

ملخص للبحور الشعرية وتكراراتها ونسبها المئوية

البحر	تكراراته	النسبة المئوية من المجموع العام ١٠٠%
الوافر	٢	%٣.٠٨
الكامل	١٠	%١٥.٣٨
المتقارب	٢	%٣.٠٨
الرجز	١٤	%٢١.٥٤
الرمل	٢٦	%٤٠
المتدارك	١١	%١٦.٩٢
المجموع	المجموع	المجموع
٦	٦٥	%١٠٠

- **الجانب الدلالي:**

يوضح الجدول السابق أن الغريبي نظم قصائد شعر التفعيلة على بحر الرمل، مكرراً ستا وعشرين مرة وبنسبة بلغت (٤٠%)، ثم تلاه بحر الرجز، مكرراً أربع عشرة مرة ونسبة (٢١.٥٤%)، ثم تلاه البحر المتدارك، مكرراً إحدى عشرة مرة، وبنسبة (١٦.٩٢%)، ثم تلاه البحر الكامل، مكرراً عشر مرات، وبنسبة (١٥.٣٨%)، ثم تلاه البحر المتقارب، مكرراً مرتين، وبنسبة (٣.٠٨%)، والبحر الوافر، بالعدد والنسبة ذاتها.

وقد جاءت قصائده على خمسة بحور صافية: المتقارب؛ وهو من أربع تفعيلات، والرمل؛ وهو من ثلاث تفعيلات، والمتدارك؛ وهو من أربع تفعيلات، والكامل؛ وهو من ثلاث تفعيلات، والرجز، وهو من ثلاث تفعيلات، وبحر واحد من البحور المختلطة؛ وهو البحر الوافر، وهو من ثلاث تفعيلات.

- **الجانب الإحصائي الشكلي:**

وقد اكتفينا بحرف الروي الأكثر دوراناً في القصائد، والجدول الآتي يوضح ذلك:

عنوان القصيدة	الديوان	حرف الروي الأكثر دوراناً
الكاتب الطلسم	مداد من الغيوم	ر

أعبياء	مداد من الغيوم	ت
العام الجديد	مداد من الغيوم	م
عذبيني	مداد من الغيوم	ن
البحر يلقي قصيدة	مداد من الغيوم	ك
الخيال المجنون	مداد من الغيوم	ل
الروزنامهْ	مداد من الغيوم	ن
العودهْ	مداد من الغيوم	ل
سيرة ذهبية	مداد من الغيوم	ر
لقاء مرتقب	مداد من الغيوم	ر
لعبة وحجر	مداد من الغيوم	هـ
لم أرحل	مداد من الغيوم	ك
أنا والحياة	مداد من الغيوم	ب
لن انتظر	مداد من الغيوم	ر
فبراير	مداد من الغيوم	د
سارق الوطن	مداد من الغيوم	ن
خلف القضبان	مداد من الغيوم	ع
بيان	مداد من الغيوم	ب
واقفان	مداد من الغيوم	ن
العازفة	مداد من الغيوم	ع
ذهول	مداد من الغيوم	ل
برق ورعد ومطر	مداد من الغيوم	ر
الصمت	مداد من الغيوم	ن

لقاء ووداع	مداد من الغيوم	ء
عش يومك	مداد من الغيوم	د
سيعود	مداد من الغيوم	ر
الغصن الندي	الشمس تأذّن بالرحيل	ح
الأعمى	الشمس تأذّن بالرحيل	ر
الأناني	الشمس تأذّن بالرحيل	ن
نشرة الأخبار	الشمس تأذّن بالرحيل	ح
شمس الأصيل	الشمس تأذّن بالرحيل	ل
لا تسألي	الشمس تأذّن بالرحيل	ن
رفقاً بالشمعة والوردة	الشمس تأذّن بالرحيل	ك
هذا الصباح	الشمس تأذّن بالرحيل	م
سنمضي	الشمس تأذّن بالرحيل	ن
حظي	الشمس تأذّن بالرحيل	ظ
ليس ذنب الحب	أيقونة شعرية	ب
هنا بيروت	أيقونة شعرية	ب
الزهرة	أيقونة شعرية	ن
انتهينا	أيقونة شعرية	ن
بعد الانتظار	أيقونة شعرية	ر
بضعة أيام	أيقونة شعرية	م
الداء العضال	أيقونة شعرية	ل
عبد الرحمن	أيقونة شعرية	ن
في الفيسبوك	أيقونة شعرية	ك

الحب عقلا	أيقونة شعرية	ن
شكوى	أيقونة شعرية	هـ
أيقونة شعرية	أيقونة شعرية	د
غلاف الهدية	أيقونة شعرية	د
الواقع	أيقونة شعرية	ن
يسألون	أيقونة شعرية	ن
اتركيني	أيقونة شعرية	ب
حينما تكونين معي	أيقونة شعرية	ن
الوداع	أيقونة شعرية	ت
الطفل والغيوم	أيقونة شعرية	هـ
الجنة	أيقونة شعرية	ر
الطفلة البريئة	أيقونة شعرية	ن
فضول	أيقونة شعرية	ل
ذكراكِ	أيقونة شعرية	ي
ليست قصيدة	كأنَّ شيئاً لم يكن	ك
أحاديث الغرام	كأنَّ شيئاً لم يكن	م
سيرة ذهبية	كأنَّ شيئاً لم يكن	ق
مهمة قمرية	كأنَّ شيئاً لم يكن	ر
دفتر الذكرى	كأنَّ شيئاً لم يكن	ر
حرية	كأنَّ شيئاً لم يكن	ت
سطو	كأنَّ شيئاً لم يكن	ن
سأقولها	كأنَّ شيئاً لم يكن	د

~~البحر يلقي قصيدة~~	~~كأنَّ شيئاً لم يكن~~	~~ك~~
كأنَّ شيئاً لم يكن	كأنَّ شيئاً لم يكن	ن

ملخص حروف الروي

حرف الروي	صفاته	تكراراته	النسبة المئوية لكل حرف من المجموع العام ١٠٠%
الهمزة	صوت: وقفي حنجري مهموس مرقق	١	%١.٥٤
الباء	صوت: وقفي شفهي مجهور مرقق	٥	%٧.٦٩
التاء	صوت: وقفي أسناني لثوي مهموس مرقق	٢	%٣.٠٨
الحاء	صوت: احتكاكي حلقي مهموس مرقق	٢	%٣.٠٨
الدال	صوت: وقفي أسناني لثوي مجهور مرقق	٥	%٧.٦٩
الراء	صوت: مكرر لثوي مجهور مرقق	١١	%١٧.٦٥
~~الظاء~~	~~صوت: وقفي أسناني لثوي مهموس مفخم~~.....	١	%١.٥٤
العين	صوت: احتكاكي حلقي مجهور مرقق	٢	%٣.٠٨
~~القاف~~	~~صوت: وقفي لهوي حلقي مهموس~~	~~١~~	~~%١.٤٧~~
الكاف	صوت: وقفي طبقي مهموس مرقق	٤	%٦.١٥
اللام	صوت: جانبي لثوي مجهور مرقق	٧	%١٠.٧٨
الميم	صوت: أنفي شفهي مجهور مرقق أغن	٣	%٤.٦٢
النون	صوت: أنفي لثوي مجهور مرقق أغن	١٨	%٢٧.٦٩
الهاء	صوت: احتكاكي حنجري مهموس مرقق	٣	%٤.٦٢

الياء	شبه حركة غاري مجهور مرقق	١	١.٥٤
المجموع		المجموع	المجموع
١٤		٦٥	%١٠٠

- **الجانب الدلالي**

يتسم شعر الغريبي الحر، كما يتسم الشعر الحر بصورة عامة، بتنوع حرف الروي، تنوُّعاً يطلق الحرية للشاعر للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه؛ لأن الشعر الحديث ينسجم مع ذوق العصر وروحه، وليس هرباً من القصيدة (العمودية)، أو عجزاً عنها، أو كما تقول نازك الملائكة: "إنَّه شعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولا نماذج معينة للألوان تتلون بها أشياؤها وأحاسيسها"[١].

وقد جاء هذا التنوع استجابة لتنوع الإحساس الداخلي، أي عمق التجربة الشعورية، يقول الغريبي - على سبيل المثال -: في قصيدته الموسومة بـ (سيعود) [٢]

كُلُّ شَيءٍ سَيعُودْ ..

مِثلمَا كَانَ .. وأَكثَر ..!

عِنْدمَا يأْتِي الحَبِيبْ ..

كَجَبينِ الفَجْرِ .. يَزْهُو

يَتَمخطَرْ ..!

عِنْدهَا ..

سَيعُودُ المَوْجُ للرَّقصِ ..

وَدنْيانَا .. سَتُمطِرْ!!

وفي هذا النص، يجمع فيه الغريبي بين القافية المطلقة، والقافية المقيدة، والموصولة، وغير الموصولة، والمردوفة، وغير المردوفة، كما ينوع فيها – أيضاً – بين حروف الروي: (الدال/

---

(١) الملائكة، نازك: مقدمة ديوانها: شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، مج٢، ص٧.

(٢) الغريبي: مداد من غيوم، مصدر سابق، ص ١٤٣-١٤٤.

الراء/ الباء/ الواو/ الهاء/ الصاد)، وهذا التنوع في القوافي وحروف الروي، يعكس حالة الصراع، والأمل في نفس الشاعر في عودة المحبوبة، بل الإيمان بهذه العودة التي توحي بها الدوال:

(سيعود/ وأكثر/ يزهو/ يتمخطر/ للرقص/ ستمطر)، فبهذا التنوع تمكن الشاعر من التعبير عن هذا الصراع والأمل والإيمان الذي أوحى به تعدد أصوات القوافي، وحروف الروي.

ويقول في نموذج آخر من قصيدة بعنوان "يسألون":[١]

يَسألَونْ؟

اتْركيهُم يَسألونْ ..

كُلُّ ما يَعنيهُمُ أنْ يَعرفُوا ..

مَن يكونْ؟

ذلكَ السَّاكنْ في وَسْطِ العُيونْ ..

ذلكَ الكامِنُ في القَلبِ الحَنونْ ..

فَدعيهُم يَعرفُونْ ..

رُبَّما أشبعَ شَيئاً مِن فُضولٍ ..

عِندهم ..

فَسيَبقُونَ طَويلاً يَجهلونْ ..

كُلَّ ما يُخفيهِ قَلْبانا مِنَ الحُبِّ المَصُونْ ..

اتكأ الشاعر على حرف الروي (النون)، وهو صوت: أنفي لثوي مجهور مرقق أغن، وقد تكرر إحدى وعشرين مرة مع التنوين في لفظتي: (شيئاً/ طويلاً)، ولعل هذا الصوت الشجي، قد تناغم مع إيقاع المضمون، الذي ينضوي على مفارقة لطيفة بين من يجهل معنى الحب العفيف المصون بين المحبين، وبين من يرى الحب نزوة، وعلاقة عابرة، فثمة فرق كبير بين: " الساكن في وسط العيون/ الكامن في القلب الحنون/ وما تخفيه القلوب من الحب المصون، وبين من يجهل ذلك كله. ولعل هذا الإيقاع الوجداني، الذي اكتنف النص الشعري كله، اضطلع به حرف الروي.

---

(١)الغريبي: أيقونة شعري، مصدر سابق، ص٧٩ – ٨٠.

وهذا يعني أن " القصيدة الموسيقية؛ هي التي لها نمط موسيقي من الأصوات. ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للكلمات التي تؤلفها، وأن هذين النمطين، هما شيء واحد ولا ينفصلان"(١).

ويتبدى مما سبق الحديث عنه في الجانب الدلالي؛ أي العلاقة بين حرف الروي والمعنى العام الذي ينضوي عليه النص في مجمله، سواء أكان في الشعر العمودي، أم الشعر الحر، أن القصيدة في جوهرها إيقاع (وزن وروي)، وأنهما يولدان معاً، أو ربما دار الإيقاع في نفس المبدع، ثم عمد إلى ما يلائمه من ألفاظ وتراكيب، وبالتالي فإن كلاً من المعنى والإيقاع، يعضد الآخر ويقويه.

المبحث الثاني:

الإيقاع الدَاخلي.

أولا: التكرار

ثانيا: الطباق

ثالثا: الجناس

(١) إليوت، ت.س: في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩١، ص٣٥.

مدخل:

ينصب اهتمام التحليل الأسلوبي للخطاب الأدبي، أيًا كان نوعه، شعرا، أو نثرا، على مستوياته اللغوية والأسلوبية، سواء أكانت: تركيبية، أم دلالية، أم بلاغية... ولا شك في أن هذه المستويات بتنوعاتها، تشكل خطابا جدليا ضمن أطراف العملية التواصلية: المرسل (المبدع)، والنص (الخطاب)، والمتلقي (القارئ)، فثمة: اختيار، وانتقاء، وقصدية في تشكيل المبدع لبنيات النص الداخلية، وتأثر واستجابة، من نوع ما للمنبهات الأسلوبية من قبل المتلقي، إذ لا ينظر إلى النص، إلا من خلال تعاضد هذه الأطراف الثلاثة وتفاعلها .

ومن بين المستويات الأسلوبية التي يحققها المبدع في النص، المستوى الصوتي، ولعله أول المستويات الي يتأثر بها المتلقي، فاللغة ـ بطبيعة الحال ـ عبارة عن أصوات تتآلف في ما بينها لتؤلف كلاما مفيدا يؤدي غرض التواصل بين المخَاطِب والمُخاطَب، فالصوت: "آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، و به يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا، ولا كلاما موزونا، ولا منثورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف"[١]

وهذا يعني أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة ؛من نغم، وإيقاع وتكرار، يحدث داخل البنية التركيبية للمفردة، ينعكس بدوره على حسن المعنى وجماله، ولاسيما إذا تناغمت الوحدات الصوتية مع التجربة الفنية للمبدع: فالأصوات هي المسؤولة عن السمات والخصائص الصوتية، مثل: القافية، والجناس الاستهلالي، والجناس الصوتي، والنغمة، وجرس الصوت[٢].

ويمثل الإيقاع الداخلي بما يشتمل عليه من أدوات: التكرار، والجناس، والسجع، وتشابه الأطراف...إلخ. وكذا الإيقاع الخارجي، المتمثل في الوزن والقافية "موسيقى تعبيرية لنقل الوجدان و الخواطر والأحاسيس والمشاعر، التي تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها، أو الإيحاء بها، فتأتي الموسيقى رمزا دالا موحياً بكل هذا"[٣].

وتأسيسا على ما سبق سيتناول البحث في المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي (التكرار، الطباق، الجناس).

---

(١) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ): البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ٢٠١٠،ج(١)، ص ٧٢.

(٢) انظر: بيوش أو لريش: الأسلوبية اللسانية، تر: محمود جمعة، نوافذ، جدة، ع ١٣، سبتمبر ٢٠٠٠، ص١٣٦-١٣٧.

(٣) نافع، عبد الفتاح: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن ١٩٨٥، ص٢٣.

١- التكرار:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي لا يخلو منها نص شعري، ولذلك فهو من الوسائل الفنية التي يُتوسل بها إلى فهم النص والوقوف على أبعاده: الجمالية، والفنية والموضوعية، إذ ينهض بتوليد المعاني وتكثيفها، ويكشف عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه، فعندما يلح على صوت بعينه، أو مفردة، أو جملة شعرية ما، فكأنه يدعونا ـ بطريقة غير مباشرة ـ إلى أن نرجّع فيها البصر والسمع غير مرة ؛ لنتلمس إيحاءاتها وظلالها، ونستنبط دلالتها، فهو لم يكرر ما يستحق التكرار اعتباطا، بل لنكتة مخصوصة، ونكته كثيرة، سواء أكان باللفظ، أم بالمعنى، ومنها: التوكيد، وزيادة التنبيه، وزيادة التوجع، والتحسر، والتهويل، وزيادة المدح والتلذذ بذكر المكرر، والتنويه بشأن المذكور ... [١].

فإذا ما أضفنا إلى ذلك كله جماليات النغم، والإيقاع المنسجم، فإننا سنظفر ـ في نهاية المطاف ـ بقصيدة يتحقق فيها النظم والبناء الراقيان من جهة، وبشاعر يحسن توظيف هذه المزية توظيفا يغني السياق من جهة أخرى، فـ" قد يكرر الشاعر أية وحدة، ابتداء من أصغر وحدة صوتية، وهي" الفونيم " إلى أكبر وحدة؛ وهي الجملة، أو التركيب النحوي، وقد يكرر ألفاظا، أو تراكيب بعينها، بل قد يكرر شطر بيت كاملاً، وفي كل حالة من هذه الحالات نجد أن التكرار في الجيد من الشعر يرمي إلى تحقيق أهداف عدة منها: إحداث الأثر الموسيقي الذي تسر له الأذن عند سماعه، وتوكيد الألفاظ التي تخضع للتكرار، وكذلك توكيد معانيها ..." [٢].

وقد تنوع التكرار في شعر الغريبي، فثمة تكرار الصوت، وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة.

أ- تكرار الصوت:

ينبغي أن نؤكد أن الأصوات ليست لها معانٍ جوهرية مستقلة، ولكن السياق العام والخاص هو المعيار في تحويل المعنى للصوت، فالسياق - إذن – هو الحكم والفصل في ذلك[٣]، فمهارة الشاعر تتجلى في حسن توزيع الحرف حين يتكرر، كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات في

---

(١) انظر: ابن معصوم المدني، على صدر الدين ، (ت١١٢٠هـ): أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٦٩م، ص ٣٤٥ –٣٤٨.

(٢) محجوب، فاطمة: التكرار في الشعر، مجلة شعر، بيروت عدد٨، أكتوبر ١٩٧٧ م، ص ٢٩.

(٣) انظر: مفتاح، محمد: دينامية النص [تنظير وإنجاز] ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص٦٢.

نوتته[١]، فقد يسهم الإيقاع الموسيقي الناجم عن تكرار حرف أو أكثر في نقل التجربة الفنية من المبدع إلى المتلقي، وبالتالي يحسن بالمتلقي أن يلتفت إلى هذا الضرب من التكرار مراعيا دوره في النـــص الأدبي ؛ لأن العمل الأدبي – قبل كل شيء – تتابع من الأصوات ينبثق منها المعنى، فالمستوى الصوتي يمثل جزءاً لا يتجزأ من التأثير الجمالي، ولا سيما في الشعر، الذي يعد تنسيقا للنظام الصوتي للغة[٢]. وهذا الضرب من التكرار الصوتي شائع في شعر الغريبي، ومن النماذج التي تؤكد ذلك قصيدته الموسومة بـ "الجنة"[٣]:

حبيبتي ...

حِينَ أعودُ مثخناً...

في آخرِ النِّهار..

بالحُزنِ والهُمومِ والأفكار ..

وأرتمي في حُضْنِكِ الدافئ

كالأطيار ...

إذ ترتمي في كنِّها

في عالي الأشجار...

وحينما أَغوصُ في سَوادِ مقلتيك..

مثلما يَغوصُ الحُوتُ في البحار ..

أحِّسُ أنني ولجْتُ جنة

مِن أجْملِ الوُرودِ والأزْهار!!

يبن الجدول الآتي، الصوت وعدد مرات تكراره، ونسبته المئوية، تمهيدا لإجراء التحليل الصوتي الإحصائي له في هذه القصيدة.

---

(١) انظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص٤١.

(٢) انظر: ولميك، رينية، أوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ١٩٩٢م، ص٢١٣.

(٣) الغريبي: أيقونة شعري، مصدر سابق، ص١٠٣-١٠٤.

الصوت	عدد مرات تكراره	النسبة المئوية لكل حرف من المجموع العام	الصوت	عدد مرات تكراره	النسبة المئوية لكل حرف من المجموع العام
الألف	١١	%٦.٦١	ف	٨	%٤.٦٤
ب	٣	%١.٦٨	ق	١	%٠.٦٠
ت	٨	%٤.٦٤	ك	٥	%٣.٣٠
ث	٢	%١.٢١	ل	١٢	%٧.٢١
ج	٣	%١.٦٨	م	١١	%٦.٦١
ح	٨	%٤.٦٤	ن	١٧	%١٠.٣٠
خ	٢	%٠.٢١	هـ	٤	%٢.١٩
د	٥	%٣.٣٠	و	١٤	%٨.٦٠
ذ	١	%٠.٦٠	ي	١٥	%٩.٦٠
ر	١٠	%٦.٦٠	الهمزة	١١	%٦.٦١
ز	٢	%١.٢١			
س	٣	%٠.٦٠			
ش	١	%١.٢١			
ص	٢	%٠.٦٠			
ض	١	%٠.٦٠			
ط	١	%٠.٦٠			
ظ	-	-			
ع	٢	%١.٢١			
غ	٢	%١.٢١			
			المجموع	المجموع	المجموع
			٢٩	١٦٥	%١٠٠

ومن يتأمل الجدول، يجد أكثر الأصوات تكراراً هو صوت (النون)، إذ تكرر سبع عشرة مرة وبنسبة بلغت (١٠.٣٠%)، وهو صوت أنفي لثوي مجهور مرقق أغن ذو رنين يسمى عند علماء الأصوات غنة[١] .

وقد جاء هذا التكثيف ليوميء باللحظة/ آخر النهار التي عاد بها إلى حيث الحبيبة مثخنا بالهموم والأحزان والأفكار المضنية، ليرتمي في حضنها الدافيء، يتنسم عبير الراحة، ويتنعم بالطمأنينة و السكون، فيخفف عنه عناء يوم طويل، كما تنعم الطيور بالهدوء والأمن، كما هو حال الطيور حينما يستقر بها المقام في أكنانها، بعد رحلة مضنية من البحث عن الطعام والشراب :

ولعل استدعاء الشاعر للأطيار:

كالأطيار..

إذ ترتمي في كُنها ..

في أعالي الأشجار ..

يشي بالخوف والحذر والمطاردة، فالطيور، وهي ترتمي في كُنها، في أعالي الأشجار، تعد معادلا فنيا للشاعر الذي يعود مثخنا آخر النهار، بالحزن والهموم، والأفكار، كما الحال أيضا في (كنها)، تمثل ـ أيضا ـ معادلاً فنيا لبيت الشاعر، حيث الحبيبة، والسكينة والطمأنينة، الحبيبة التي يسكن سواد مقلتيها، فتتراءى له صورتها في كل لحظة، تبتسم عيناها، فينتشي بأجمل الورود، وأطيب الأزهار .

فتكرار صوت (النون) يبدو متلائما، وحالة الأنين المنبعثة من الحزن والهموم وتزاحم الأفكار.

ويليه في المرتبة الثانية صوت (اللام)، الذي تكرر اثنتي عشرة مرة، وبنسبة بلغت (٧.٢١%)، وهو صوت جانبي لثوي مجهور مرقق، ومن الأصوات المنفردة الموسيقية السهلة، في لغتنا العربية وغيرها من اللغات الأخرى[٢]، وكأنه بذلك يحاكي ابتعاده وفراقه عن الهموم، والأحزان، والأفكار التي أثقلت كاهله، فلم يجد سوى حضن محبوبته الداف، ليتخلص مما أهمه وأحزنه، وحزَّ به من أفكار مزعجة، فهي الجنة التي يتفيأ ظلالها، فلا يكدر صفو حياته شيء.

---

(١) انظر: الشايب: محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص١٨٥.

(٢) انظر: محمد، عاطف، فضل: الأصوات اللغوية، دار المسيرة للنشر، عمان،٢٠١٣، ص١٢٦.

ثم يتلوه صوت (الياء، والواو، والألف)، فالياء تكررت خمس عشرة مرة، وبنسبة (٩.٦٠%)، و(الواو)، مكررة أربع عشرة مرة، وبنسبة (٨.٦٠%)، والألف تكررت إحدى عشرة مرة، وبنسبة (٦.٦١%) .

وهذه الأصوات تعد أشباه حركات حيناً وحركات حيناً آخر، وكل منها مجهور مرقق[١].

تلاءمت الياء بتكراراتها السابقة مع تأوهات الشاعر وآلامه، وأحزانه وهمومه التي عاد بها مثخنا آخر النهار إلى حضن محبوبته الدافئ، وتناسبت -أيضا- الواو مع انفعال الشاعر وأحاسيسه المفعمة بالأحزان والهموم المضنية، فهو بحاجة إلى أن ينفث هذه الهموم بضم الشفتين مع فرجة بينهما ليخرج هذه الهموم مع هذه الأنفاس من بين شفتيه، وتناغمت الياء بما يتصعد منها من صوت، وما اعتراه من هموم وأحزان أثخنت نفسه، كأنها جراح أوهنت جسده.

وأما الألف فقد جاءت منسجمة - كذلك – مع الحالة النفسية المأزومة بالحزن، بصفتها صوتا لا عائق له عند خروجه، فضلا عن وضوحه السمعي، وكأني بالشاعر يريد أن يعبر عما يعانيه بأوضح صورة، وأكثرها دلالة.

وإذا ما أضفنا إلى الحركات الطوال: الكسرة التي يضيق مجرى الهواء لإنتاجها مع خفض مقدمة اللسان؛ ليندرج الهواء إلى الأسفل[٢]، وقد تكررت هذه الحركة سبعا وأربعين مرة، لتضفي نغمة حزينة، تعبر عما أكتنف الشاعر من ألم وانكسار لحظة عودته مثخنا بالحزن والهموم والأفكار آخر النهار .

أما الفتحة، التي تتكون من استقرار اللسان في وسط الفم، مع ارتفاع طفيف جدا باتجاه منطقة الحنك الأوسط [٣]، فتكررت ثلاثين مرة، فكثرة ورود الفتحتين يتواءم وحالة التقلب والانتقال من حال إلى أخرى، كما هو الحال في المصادر التي تجيء على زنة فعلان مثل الغثيان، والخطران، واللمعان .... [٤].

---

(١) انظر: الشايب: محاضرات اللسانيات، مرجع سابق، ص٢٠١،٢٠٢.الزيدي، كاصد ياسر:فقه اللغة العربية، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، ١٩٧٨م، ص٤٧٨،٤٨٣.السعران، محمود:علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص١٨٠.

(٢) محمد، عاطف: الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص١٣٦.

(٣) انظر: الزيدي: فقه اللغة العربية، مرجع سابق، ص٤٧٨.

(٤) انظر: سيبويه، أبو بشر، عمرو بن عثمان بن قنبر (ت١٠٨): كتاب سيبويه، تح: عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت، ط٣، ج٤،١٩٨٣، ص١٤.

وكأن هذه الفتحة قد خففت من معاناة الشاعر، وما ألم به من ألم، في حين جاء تكرار الضمة أقل إذا ما قورنت بالكسرة والفتحة، وفيها يرتفع أقصى اللسان نحو أقصى الحنك، ويتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق بها[١] . فقد تكررت خمس عشرة مرة، إذ عبرت عن ألم الشاعر ومعاناته في: أعود، بالحزن، والهموم، من جهة، وعن تفاؤله وأمله في تلاشي هذه المعاناة وزوال هذا الألم في: أغوص، مقلتيك، يغوص، الحوت، ولجت، الورود، من جهة أخرى.

ثم يليها صوت الميم الذي تكرر إحدى عشرة مرة وبنسبة بلغت (٦.٤٦%) وهي صوت شفوي مجهور مرقق أغن[٢]، وقد تناغم هذا الصوت بما يمتاز به من الترقيق والغنة مع ما ينبعث من حزن وألم من نفس مثخنة بالهموم والأفكار، لا يكاد يتخفف منها إلا في حضن محبوبته أو عندما يغوص في سواد مقلتيها .

ثم تلاه (صوت الهمزة) الذي تكرر إحدى عشرة مرة وبنسبة (٦.٦١%)، وهو صوت وقفي حنجري مزماري، لا بالمهموس ولا بالمجهور مرقق[٣]. وقد تناغم هذا الصوت – بما يمتاز به من خاصية القوة الانفجارية والإيحاء بشدة – مع المعنى العام في السياق (أعود مثخنا) وكأن الشاعر -على الرغم من تكاثر الهموم والأحزان عليه – يدفع نفسه بقوة إلى حضن محبوبته، وكذلك في (ارتمى) بما توحي به من إلقاء نفسه بقوةٍ في حضنها، وكذلك المعنى الذي يوحي به في (أغوص- أُحس).

ويتلوه صوت (الراء)، وهي من المكررات اللسانية، صوت لثوي مجهور مرقق[٤]، وقد تكررت عشر مرات، وبنسبة (٦.٦٠ %) ، وقد تناغم هذا الصوت التكراري ، وتكرار حدث العودة كل أخر نهار، وقد أنهكته الأحزان والهموم والأفكار، وبالتالي تكرار ارتماء الشاعر في حضن محبوبته؛ ليمسح ما ألم به من الأحزان... وتشبه حالته حالة الطيور، وهي تعود آخر النهار، وقد أضنتها رحلة البحث عن الماء والغذاء، لتنال قسطاً من الراحة .

وتتلوه الأصوات المهموسة: صوت (التاء) ، وهو صوت لثوي مهموس انفجاري[٥]، وقد تكرر ثماني مرات، وبنسبة (٤.٦٤%)، ثم صوت (الحاء)، وهو صوت احتكاكي شفوي أسناني

---

(١) الزيدي: فقه اللغة، مرجع سابق، ص٤٨٣.

(٢) انظر: الشايب، محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص١٨٤.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص١٥٩-١٦٠.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص١٨١.

(٥) انظر: السعران:علم اللغة، مرجع سابق، ص١٥٥،١٥٤.

مهموس مرقق[١]، وقد جاء هذان الصوتان بالتكرارات والنسبة نفسيهما في صوت (التاء)، وقد لوحظ انسجامها: (التاء، والفاء، والحاء) حروفا مهموسة مرققة، مع السياقات التي توافرت فيها، وكأن الشاعر يهمس في أذن محبوبته - بغاية الرقة، بعدما فعلت به الأحزان والهموم والأفكار المضنية ما فعلت ـ أنه بأمس الحاجة إلى حضنها الدافئ، وسواد مقلتيها، وجنتها ذات الورود والأزهار الزاهية ؛ ليخفف ما لحق به من عناء يوم كاد أن يودي به. وهذه الظواهر المتكررة على مستوى الصوت نجدها في نموذج آخر، بعنوان "التديّن " [٢]، يقول فيه:

لَـــيْسَ التَّـــدَيُنُ لحيـــةً موفـــورةً ... كـــلاَ، ولا ثوبـــا يقـــص ويقصـــرُ

إنَ التـــدين فـــي جميـــل تعامـــل ... وطهـــارة فـــي القلـــب دوْمـــا تظهـــرُ

مـــاذا تفيـــدك لحيـــة طوّلتهـــا ... إن كـــان قلبـــك للضـــغينة يضـــمرُ

والفـــرض لا يجـــديك إن أديتـــه ... وخرجـــت تشـــتم ذا وهـــذا تحقـــرُ

أو كنـــت تأكـــل مـــال أيتـــام وتـــؤ ... ذي الجـــار والمســـكين دومـــا تنهـــرُ

لا تحســـــبن الله يقبـــــل توبـــــة ... مـــا لـــم يســـامحك الأنـــام ويغفـــروا

بين الجدول الآتي، الصوت، وعدد مرات تكراره، ونسبته المئوية، ، تمهيداً لإجراء التحليل الصوتي الإحصائي لهذه القصيدة .

الصوت	عدد تكراراته	النسبة المئوية لكل حرف من المجموع العام	الصوت	عدد تكراراته	النسبة المئوية لكل حرف من المجموع العام
الألف	٢٠	%٨.٦٧	و	١٨	%٧.٧٥
ب	٦	%٢.٦١	ي	٢١	%٩.١٥
ت	٢٤	%١٠.٣٤	الهمزة	٨	%٣.٤٦
ث	١	%٠.٤٣			
ج	٣	%١.٢٩			

(١) انظر :الشايب: محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ١٩٩٠-١٩٩٩.

(٢) الغريبي: مداد من غيوم، مصدر سابق، ص ١١٩.

ح	٥	%٢.١٥			
خ	١	%٠.٤٣			
د	٨	%٣.٤٦			
ذ	٤	%١.٧٢			
ر	١١	%٤.٤٧			
ز	-	-			
س	٤	%١.٧٢			
ش	١	%٠.٤٣			
ص	٢	%٠.٨٦			
ض	٣	%١.٢٩			
ط	٢	%٠.٨٦			
ظ	١	%٠.٤٣			
ع	١	%٠.٤٣			
غ	٢	%٠.٨٦			
ف	٦	%٢.٦١			
ق	٦	%٢.٦١			
ك	٨	%٣.٤٦			
ل	٢٥	%١٠.٧٩			
م	١٥	%٦.٤٦			
ن	٢٠	%٨.٦٧	المجموع	المجموع	المجموع
هـ	٦	%٢.٦١	٢٩	٢٣٢	%١٠٠

والمتأمل في الجدول السابق يجد أن أكثر الأصوات تكراراً، هو (اللام)، إذ تكرر خمساً وعشرين مرة، وبنسبة بلغت (١٠.٧٩%)، وقد تناغم – بما امتاز به من درجة وضوحه الصوتي – مع موقف الشاعر من فكرة التدين التي يرى أنها تتجسد في: التعامل الحسن الجميل مع الآخر، وطهارة القلب من دنس الحقد والبغضاء والحسد، وليست في ما يتبدى في المظهر الخارجي، المتمثل في: اللحية الطويلة، والثوب القصير، كما أظهر هذا الصوت المفارقة الجلية بين المظهر في التدين من جهة: اللحية الموفورة، والثوب القصير، والجوهر في: جميل التعامل، وطهارة القلب. فالشاعر يوجه نقداً لاذعاً لمن يتمسك بالقشور، فلا تنهاه عبادته وطاعته عن شتم الآخرين وتحقيرهم، وعن أكل مال اليتيم، وإيذاء الجار، ونهر المسكين لحظة طلب الصدقات، فالتوبة الصادقة النصوح، لا تبلغ غايتها إلا عندما يتحلل المسلم من حقوق الناس، أو على الأقل مسامحتهم له بما أقترفه بحقهم من آثام ومعاص .

ثم تلاه صوت (التاء)، وتشي البنية التكرارية لهذا الصوت بحركة انفعالية متراكمة ومتتالية: التدين/ لحية موفورة/ التدين/ التعامل الطهارة/ تطهر/ تفيدك/ لحية طولتها /...توبة، وهي بمثابة صرخة لما يكتنف الأنا / الشاعر من مشاعر الحزن والأسف على بعض من تعلق بالمظهر من التدين لا بالجوهر، ولعل هذا الصوت قد جسد تجربة فنية، كانت صدى لواقع معيش تغلغل في نفس الشاعر، فجاء هذا الصوت للتنفيس عن شعور حزين آلمه وألح عليه، فأفرغه في سياقات لغوية إيحائية .

ويؤدي التضعيف في صوت (التاء)، وتكراره في لفظة (التدين) إيقاعا خاصاً، وإن كان ناعما هادئاً، منسجماً والحالة النفسية للشاعر، فضلاً عما أحدثته من التجاوب بين المبدع والمتلقي. فثمة علاقة جلية بين اللفظ والمعنى، إذ "لا يمكن أن يوجد أي معنى دون صوت يعبر عنه"[١].

ثم تلاه صوت (الألف)، فتكرر عشرين مرة، وبنسبة(٨.٦٧%)، وهو من الصوائت الطويلة، إذ جاء وقعه في النص جلياً، ليتسق مع رؤية الشاعر في ما يجب أن يكون عليه المتدين الحقيقي، من التعامل الحسن الجميل مع غيره من الناس، وطهارة القلب من الأمراض المعنوية، كالضغينة وغيرها من جهة، وتقريع من يشتم ويحقر سواه من الخلق، وأكل مال اليتيم، وإيذاء الجار، ونهر الفقراء والمساكين من جهة أخرى .

---

(١) شتراوس، كلود ليفي: الأسطورة والمعنى، تر: شاكر عبد الحميد، مراجعة: عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٧٥.

ثم تلاه صوت (النون) بتكراراته ونسبته المئوية نفسها؛ ليتلاءم والأسى والحزن اللذين اكتنفاه، من بعض رجال الدين الذين اختصروا التدين باللحية الموفورة والثوب القصير فحسب، فقد حجروا واسعاً، و وضيقوا رحباً، والسخرية، والاستهزاء من قلوبهم المفعمة بالضغينة والبغضاء، وسلوكهم المنافي لما أمر به الله – عز وجل – ورسوله- ﷺ– من تحريم الشتم والتحقير.

وهنا يستدعي قول الله تعالى: چ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ ى ىٔ ي □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ چ[1].

وقول النبي ﷺ: "سباب المسلم فسوق "، وقول أنس – رضي الله عنه -: " لم يكن رسول الله ﷺ فاحشا، ولا سبابا "[2] وقد ورد غير حديث الواردة في النهي عن السبب والشتم واللعن.

ثم تلاه صوت (الواو)، فتكرر ثماني عشرة مرة، وبنسبة (٦.٤٦ %)، وقد جاء حرف عطف كما في: ولا، ويقصر، وطهارة، والفرض، وخرجت، وهذا، وتؤذي، ويغفروا، جاء ليربط أجزاء النص بعضها ببعض، وليزيد من تماسكها، وحرف مد، كما في: موفورة، هنا شبه صامت، ويغفروا، ليستوعب بعض الشحنات العاطفية المتأججة والرافضة لسلوك بعض رجال الدين المتناقضة بين العبادات والمعاملات .

ثم تلاه صوت (الميم) الذي تكرر خمس عشرة مرة، وبنسبة (٦.٤٦%)، وقد تساوق برقته وغنته والحزن الذي آل إليه بعض المتدينين من الفهم القاصر للدين، إذ اختزلوه في العبادات والزي الخارجي، وما دروا أن العبادات، لا تشكل إلا جزءاً من الدين، وليست الدين كله .

ثم تلاه (الراء)، إذ تكرر إحدى عشرة مرة، وبنسبة (٤.٤٧%)، وقد جاء قافية، وفي بنية بعض الألفاظ أيضاً، كما في: موفورة، طهارة، الفرض، فرجت ...فصوت الراء – علاوة على أنه صوت مكرر، فهو من أوضح الأصوات في السمع – وقد وظف الشاعر هذا الصوت، ليعبر عن ثورة عاطفية، تتسم بالرفض لتصرفات بعض مدعي التدين ومسلكياتهم، كما توحي الدوال:

---

(١) سورة الحجرات، آية: ١١.

(٢) الألباني، محمد ناصر الدين: صحيح الأدب المفرد للإمام البخاري، مكتبة الدليل، الجبيل الصناعية، السعودية، ط ٤، ١٩٩٧،ص١٦٦.

يضمر، تحقر، تنهر، يغفروا من جهة، وليوحي كذلك بالانفعال الحزين لصورة الدين التي أظهرتها هذه الطائفة، إذ حصرت تعاليم الدين السمحة عن المعاملات، والعبادات والأخلاق، والشرائع، في لحية كثة، وثوب قصير، ثم بعد ذلك تشتم ذا وتحقر هذا، وتأكل مال اليتيم، وتنهر السائل، فهذا بلا شك ذروة التناقض بين القول والفعل .

ثم تليه الأصوات: (الدال، والكاف، والهمزة) على التوالي، بتكراراتها ونسبها المتساوية؛ ثماني مرات، وبنسبة (٣.٤٦%).

ويلاحظ أن الشاعر قد انتقل من الصوت المجهور في صوت (الدال) في: (التدين/ التدين/ دوما/ تفيدك/ يجديك إن أديته). وكأنه يريد أن يقدم نصيحة لأولئك الذين فهموا الدين على أنه لحى موفورة وثياب قصيرة، ومجموعة من الفروض الشكلية فقط، إلى الصوتين المهموسين: (الكاف والهمزة) في: (كلا/ إنَ/ إنْ/ تفيدك/ كان/ قلبك/ يجديك/ إنْ/ أديته/ أو/ كنت/ تأكل/ أيتام/ تؤذي/ المسكين/ يسامحك/ الأنام) ؛ ليهمس في آذانهم أن ما تؤدونه من فروض لا تنهى صاحبها عن الحرام والمنكر لا فائدة ترجى منها .

ولتأكيد ذلك نراه يستحضر كثيراً من النصوص الغائبة، كقوله تعالى: ﭽ ﮕ ﮖ ﮗ ﮘ ﮙ ﮚ ﮛ ﮜ ں ں ﭼ[1] وقوله تعالى:

ﭽ ٻ ٻ ٻ ٺ ٺ ٺ ٺ ٿ ٿ ٿ ٿ ٹ ٹ ٹ ٹ ڤ ڤ ڦ ﭼ[2]، وغير ذلك من الآيات القرآنية الكريمة، والأحاديث النبوية الشريفة التي تحض على مكارم الأخلاق، والمعاملة الحسنة في ما بين المسلمين خصوصاً، وبني آدم عموماً .

ثم تلي ذلك الأصوات: (الباء، الفاء، والقاف، والهاء) بعدد التكرارات وبالنسبة المئوية نفسيهما، فالباء صوت: وقفي شفهي مجهور مرقق، والفاء صوت: احتكاكي شفوي أسناني مهموس مرقق، وأما صوت القاف، فهو: صوت وقفي لهوي مهموس فيه بعض القيمة التفخيمية[3]، وأما الهاء فهو صوت: احتكاكي حنجري مهموس مرقق[4].

ويلاحظ أيضا الانتقال من الصوت المجهور (الباء) في: (ثوبا / القلب /قلبك / تحسبن / يقبل / توبة)، الذي لاءم الخطاب الموجه إلى من تشبث بقشور التقوى، وظن أنه سيقبل الله توبته،

---

(١) سورة الضحى، آية ٩-١٠.

(٢) سورة البقرة آية ١٧٧

(٣) انظر الشايب: محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص ١٧٠

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص ١٦٣-١٦٤-١٧٠-١٨٩

بعدما أكل مال الأيتام، وآذى الجار والمسكين بالقول والفعل معا، إلي الأصوات المهموسة: (الفاء / القاف / الهاء) في: موفورة /يقص /يقصر /في / في / القلب / طهارة / تفيدك / قلبك / طولتها / الفرض / تحقر / أديته /هذا /تنهر/ يغفروا /يقبل / الله).

وقد تناغمت هذه الأصوات وأدب النصيحة الذي يقدمه المسلم لأخيه المسلم علي استحياء، دون أن يشهر به على الملأ، فقد استغل الشاعر هذه الإيقاعات في تأدية رسالته، بما تتضمنه من جرس هادئ، يتلاءم مع المعنى الذي رام الشاعر إيصاله إلي المتلقي، مما يعني " أن الإيقاع هو المعنى، لأن اللغة لا تنتج المعني خارج إيقاع تركيبها الدلالي "[١].

أما الصوائت القصيرة: كالفتحة، فقد تكررت ثلاثا وتسعين مرة، ولعل هذا التكرار اللافت، قد جاء ليخفف المعاناة الشخصية، والألم النفسي الذي كان يواجهه الشاعر من هذه الزمرة التي أضلت الناس بارتكابها الفواحش والمنكرات باسم الدين، والدين منهم براء. أما تكرار الكسرة الذي بلغ ثماني عشرة مرة، فقد وقعّ لحنا حزينا، جسد ذلك الألم، وتلك المعاناة، في حين كان تكرار الضمة الذي بلغ تسعا وعشرين مرة، تعبيرا عن اشمئزاز الشاعر من هذه التصرفات المنفرة من الدين القويم .

تبدى لنا مما سبق ذكره أن تكرار بعض الأصوات بعينها في النص الشعري، له ارتباط وثيق بالمعنى، فالنغمة الصادرة من هذه الأصوات توحي –على الأقل – بمعانيها، إن لم تدل عليها، ولذلك لا غرو أن يلح الشاعر على حرف بعينه، فيكرره غير مرة بصورة لافتة، خدمة للمعنى الذي يروم إيصاله إلي المتلقي، وقد يكون تكرار هذا الصوت وسيلة من وسائل ربط أجزاء النص، وتماسك الصور الجزئية فيه، هذا فضلا عن المزيّة السمعية لترجيع الأصوات التي تأنس لها أذن المتلقي .

ثانياً : تكرار اللفظة

لعل من أبرز ألوان التكرار، وأكثرها تأثيرا في المعنى، تكرار كلمة واحدة ، وعلى الرغم من تأثير هذا التكرار، إلا أنه لا يرقى إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يدي شاعر موهوب يدرك أن المعّول في مثله، لا على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة، فإذا كان مبتذلاً، رديئاً، سقطت القصيدة [٢]، وإن كان أصيلاً، بحيث تشكل اللفظة المكررة محوراً رئيساً

---

(١) الأحمد، أحمد سليمان: الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلة المنهل، المدينة المنورة، ع ١٨٣، ١٩٩٥، ص ٣٢ .

(٢) انظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت ط٦، ١٩٨١، ص٢٦٤.

فيها، يستجلي المتلقي بوساطتها ما يمور في نفس الشاعر من مشاعر وأحاسيس، ارتفعت، وسمت بـه، ومن اللافت توافر هذا التكرار اللفظي في شعر الغريبي، ومصداق ذلك قوله في قصيدة موسومة بـ " يا أمير البيان "..(تحية و اعتذار إلى نزار قباني)[1] :

لـــكَ مِنّـــي تَحِيتَـــي وَسَـــلاَمِي شَـــاعِرِ الَوجِـد و الَجـوىَ والغَـرامِ
شِـــاعِرِ الَياســـمَينَ فَـــاحَ أرَيجـــاً شَـــاعِرِ الَبحَـرِ والَنـدَى ًوالَغمَـامِ
شَـاعرَ الحـرِبِ إذاَ تَـوَانَي خُطـوبٌ شَـــاعِرَ الَحـبِ حَـينِ وَقـتِ الّسـلاَمِ
شَـــاعِرَ الَنبـــلِ والَمـــرَوءِة حَقـــاً شَـــاعر الـود ِوالصَـفا وَالوئـامِ
مَـا قَـدَرناَكَ حَـقّ قَـدرِك ًلمَـا كُنـــتَ فِينـــاَ تُســـوقنا للَأمـــامِ
مَـا عَرفنَـاكَ يَـومَ كُنـتَ لَـدينَا تُضْـمِدُ الَجـرحَ رَغبـة فِـي التئَـام
بـل عرفنـاك حـين جـدَّت أمـور وتوالـــت مصـــائب كالســـهام
كنـــت نبهتنـــا إليهـــا ولكنـــ نـــا خشـــينا مغبـــة الإقـــدام
كنـــت انـــذرتنا كثيـــراً كثيـــراً مـــن شـــتات وفرقـــة وانقســـام
وأنـــرت الســـبيل للمجـــد لكنـــ نـــا اتجهنـــا الـــى دروب الظـــلام
كـــم تنبـــأت للشـــعوب بقهـــر ٍ إن تســـــلم قيـــــاده للطغـــــام
صـدق الحـدس يـا نـزار فصـرنا فـــي يـــديهم كصـــبية أيتـــام

يتبدى التكرار في النص المتقدم في لفظة (شاعر) التي كررها الغريبي سبع مرات، وهي ذات فائدة مرتبطة بالسياق الذي وردت فيه، إذ تمثل عنصراً مركزياً في بناء النص الشعري السابق، لجأ إليها الغريبي للتعبير عما اختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس، رام أن ينقلها إلى المتلقي، فلا شك في أن تكرار هذه الصفة، تعكس طبيعة العلاقة النفسية والفنية التي تربط بين الشاعر ونزار قباني، فلعل بعض ما يجمعهما، التجربة الانفعالية – التي تعد من أهم العناصر الفاعلة في تكوين النص الشعري – وهي علاقة كل منهما بالمرأة، مع فارق جلي بين الاثنين، فنزار قد تحدث عن المرأة / الحب على ضوء الصراع الطويل بين الحرف والجنس، فخوف الشاعر من ضياع الحيوية الشعرية – لا من ضياع العفة والفضيلة – هو الذي يحدد للحب (ومن

(١) الغريبي: كأن شيأً لم يكن، قلم الخيّال للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٦، ص٥٥-٥٨

ثم الجنس) أبعاده وقيمه، فهو لم يتحدث عن الحب بمعناه العاطفي، الذي يظنه الكثيرون، وإنما تحدث عنه بمعنى جديد جعله طرفا بين قوتي صراع كبيرتين، وهما (الحرف و الجنس)، وتحدث – أيضا عن مشكلات المرأة السيكولوجية كالخيانة، وطبيعة العلاقة مع الرجل بما يكتنفها من ضعف، ونفاق وكذب، ومن ثم الحديث عن أشياء المرأة كالمشط والجورب وغيرهما وحركاتها، وهي تنزل من السيارة، أو وهي ترقص وغير ذلك[١].

في حين أن الغريبي تحدث عن العلاقة الحميمة، والدافئة، ومدى حاجته إليها في جو مفعم بالهموم، ومثقل بالتعب، فيذيب من خلالها شتى همومه وأحزانه، فهو يقترب من العذرية، وينأى عن التصوير الجسدي الذي يجعل المرأة مبتذلة، أو مجرد نزوة .

ثمة قيمة فنية أخرى ينطوي عليها التكرار في قصيدة الغريبي السابقة، وهي تأكيد حاجة الحب، والمرأة، إلى شاعر مثل نزار، شغلت فيه المرأة مساحة شاسعة من شعره، فكانت هاجسه الدائم، وهذا ما ألح عليه شاعرنا، فوصفه: بـــ (شاعر الوجد / الجوى / الغرام / الياسمين/ البحر / الندى / الغمام / الحرب / الحب / النبل / المروءة / الود / الصفا / الوئام)، ويشي هذا التكرار بما يراود الغريبي بأن يكون كأستاذه نزار، فيجعل المرأة (الثيمة) الرئيسة التي يدور حولها جلّ أشعاره، والنقطة المركزية التي تدور في فلكها سائر الموجودات في كونه، والمفتاح الذي نلج بوساطته دنيا الشاعر، فيغدو بها دائم التجدد، والتنوع، والتلون.

ولعل نظرة عجلى إلى دواوينه ترينا صدق ما نذهب إليه بدءاً باسم ديوان " أيقونة شعري " وانتهاءً بعناوين ومضامين كثير من قصائده، مثل (الغصن الندي / الأناني / هذا المساء / لعبة الأيام / لا تسألي بعد الغياب / رفقا بالشمعة والوردة....).

ويؤكد التكرار جانباً آخر ألمح إليه الغريبي، و هو ما يعرف بالشعر السياسي لدى نزار قباني، فقد كتب نزار شعراً كثيراً في هذا الجانب جمع – أغلبه – بعنوان " الأعمال السياسية الكاملة " فهو وإن تماهى مع موضوع المرأة، إلا أنه لم يدر ظهره للموضوعات التي أرقت الذهنية الجمعية للعالمين: العربي والإسلامي فـ " تفاعل مع الواقع السياسي والاجتماعي الذي

---

(١) انظر: عباس، إحسان: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢ ، ١٩٧٨، ص١٣٩ وما بعدها.

عاشه، وصوره خير تصوير، وكان في شعره الملتزم ثائرا على الظلم والكذب و النفاق، منادياً بالصدق والعدالة والحرية لكل بني البشر[١].

ويتجلى هذا الجانب في المفارقة التي صور فيها الغريبي نزار قباني، فهو في وقت السلام، والأمن والدعة، شاعر: الحب، النبل، المروءة، الود، الصفا ...، وفي الحرب شاعر الخطوب، يضمد الجراح، وينبه إلى المصائب، وينذر من الفرقة والشتات، وينير السبيل إلى المجد ... فكم نبه، وكم تنبّأ، فصدق حدسه .

لعلي أستطيع القول: إن التكرار الذي ألمحنا إليه سابقاً، أدى وظيفةً نفسيةً شعورية، لم تكشف عن نفسها إلا من خلال تحليل النص، والتوقف عند أبعاده الفنية التي تتوارى خلف الألفاظ المكررة، وهذا يفضي – بالتالي – إلى القول أيضاً: بأن هذه الألفاظ أضاءت عتمات النص، وسهلت عملية التلقي والتأويل، فجعلت النص غير عزيز على الفهم، مما أحال المتلقي إلى مشارك فاعل وحقيقي في تأويل النص، لا مجرد مستمع، أو متلق سلبي يكتفي بالاستسلام لتأثير النص. علاوة على القيمة الجمالية، المتمثلة في الوظيفة الإيقاعية التي تأتت من ترديد هذه اللفظة، كأنها لازمة إيقاعية، تتناسب مع موسيقى النص، وتتساوق مع المعنى العام له، وتلتذ الأذن بتكرارها الموقع .

ويقول في قصيدته المعنونة بـــ " سطو ": [٢]

ما أكثر ما تسطو الأيام على أوقات سعادتنا..!

ما أكثر ما تغتال ثواني راحتنا !...

ما يجري لو أنا ...

بالمثل مع الأيام تعاملنا ؟! ..

فكما أخذت منا الأيام بغير إرادتنا ...

تقتص ...فنسرق شيئا من لحظات الصفو لأنفسنا

أسلوك مذموم هذا ؟ ....

ليكن

---

(١) عبيدات، عدنان محمود: نزار قباني ناقداً، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج ٣٣، ع ٣، ٢٠٠٦، ص٥٧.

(٢) الغريبي: كأن شيئا لم يكن، مصدر سابق، ص ٩٨-٩٩

إن كان هنالك من عيب..

فمن الأيام تعلمنا !

لعل اختيار الشاعر للفظة (سطو) عنواناً لقصيدته يشي بالشدة والقسوة، ثم اشتق منها مرة أخرى الفعل المضارع (تسطو)، الذي يوحي بالتجدد والاستمرار بهذه القسوة، ويجسد إحساس الشاعر بثقل وطأة الأيام عليه، وما تحمله بشكل مكثف من جدلية الصراع بين طرفين: الأنا/ الشاعر، بما يكتنفهما من عجز وقصور : ما أكثر ما تسطو الأيام على أوقات سعادتنا / ما أكثر ما تغتال ثواني راحتنا / فكما أخذت منا الأيام بغير إرادتنا ...من جهة، والأيام بقوتها وقسوتها وبطشها ... من جهة أخرى .ولذلك يحاول جاهداً أن يتعامل معها بالمثل :

ما يجري لو أنا / بالمثل مع الأيام تعاملنا ؟! .. / نقتص ...فنسرق شيئاً من لحظات الصفو لأنفسنا . ويعد ذلك سلوكاً غير مذموم ؛ لأن الأيام هي التي تبادر بالقسوة، فتثقل الكواهل بالأسى والحزن والحسرة: أسلوك مذموم هذا ؟ ! / ليكن هناك من عيب / فمن الأيام تعلمنا .

تركز هذه القصيدة على دلالة واحدة، وهي تصوير حالة الشاعر التي أنهكتها الأيام، إذ حرمته أوقات سعادته، وثواني راحته، وعكرت صفو حياته، ومن أجل تأكيد هذه المعاناة، وتجلية مشاعره المكبوتة تجاهها، كررها أربع مرات. ففي المرة الأولى أسندها إلى الفعل المضارع (تسطو) الذي يشعر بالديمومة والاستمرار، وفي الثانية حاول أن يقف قبالها موقف الند للند، وفي الثالثة أسندها إلى صيغة الماضي في (أخذت) التي تشعر بالقوة والشدة، فمعاناة الشاعر تستغرق ماضيه وحاضره على السواء، وفي الرابعة وصفها بالمعلم كما يوحي الدال (تعلمنا)، ليبرر ردة فعله عليها، وليبرئ نفسه من هذا السلوك المشين تجاهها .

يبدو الشاعر كمن يصب جام غضبه على الأيام، ويكن لها كرهاً جماً، ولهذا شرع بأنسنتها منذ اللفظة الأولى، أي العنوان (سطو)، ثم أخذت هذه الأنسنة بالتبلور في (تسطو الأيام)، (تختال)، (مع الأيام تعاملنا)، (أخذت منا الأيام)... (فمن الأيام تعلمنا) .

في هذا التكرار الذي يمكن أن نطلق عليه التكرار الرأسي الذي امتد كالنسغ من رأس النص إلى نهايته، إيقاع نجم عن تكرار حرفي (الميم، والهمزة)، علاوة على استغراق هذا الإيقاع مساحة زمنية طويلة، بفعل تكرار حرفي المد (الياء والألف)، وينسجم هذا الإيقاع مع المعنى العام للنص، ويعضده، وبالتالي يزيده تألقاً في ذهن المتلقي .

يقول في قصيدته الموسومة بـــ (معنى الهوى): [١]

قالـت أحبـك، قلـت : مـا تعنينـا ؟ تـدرين مـا معنـى الهـوى؟ تـدرينا؟!

الحـــب لـــيس عبـــارة مبذولـــة أو نكتـــــة ممجوجـــــة تســـــلينا

الحـب إحسـاس وفـيض مشـاعر وعواطـــــفُ جياشـــــةٌ تحيينـــــا

الحـــب طهـــر ســـاكن أرواحنـــا و هـــدير شـــوقٍ عـــارمٍ يـــذكينا

فـإذا عرفـت الحـب مـا أسـراره وعرفـــت حقـــا مـــا الـــذي تعنينـــا

قـولي (أحبـك) عنـدها تجـدينها محفـــورة كالوشـــم فـــي قلبينـــا

يتكئ النص على تقنية الحوار، إذ يتوافر فيه الحد الأدنى من تعدد الأصوات، فثمة صوت / الأنا /الشاعر، وصوت الحبيبة، ويكشف عن رؤية الغريبي للحب، الذي يتجاوز حسن العبارة المبتذلة، أو النكتة الممجوجة التي تتخذ للتسلية، وقضاء أوقات الفراغ، فإذا هو إحساس قار في الفؤاد، يفيض مشاعر جياشة، وعواطف ملتهبة، يحيي النفوس لحظة الوصال، وهو – أيضا – طهر يسكن الأرواح، فتتآلف، وتتناغم به، وهدير شوق عارمٍ يذكي الجوانح، ويبرح الأحشاء..... ولعلنا نقول: إن الحب لدى الغريبي أكثر العتبات رحابة وسعة من غيرها من عتباته الشعرية الأخرى، فهو يجعل من الحب مفتاحاً للولوج إلى العالم الخارجي وتفسيره .

أما المرأة في شعره، أو على الأقل في الغالب من شعره، فهي متحررة من الرمز.

يتجلى الشاعر العاشق، والمرأة المعشوقة مباشرة، ويدور الحوار بين هاتين الذاتيتين، دون أن يغلفهما بعد فلسفي، أو أسطوري، أو رمزي، وخير دليل على هذا أن الشاعر يكرر لفظة (الحب)، معرفةً بأل التعريف أربع مرات ليؤكد أن ثمة حباً حقيقياً، له مواصفات معينة، وآخر لا يعدو مجرد نزوة، فجاءت في الأولى في سياق النفي : الحب ليس عبارة مبذولة.... ليدحض العلاقة العابرة بين المرأة والرجل، وليؤسس في الثلاث الأخيرة لعلاقة عاطفية متينة، فيما يلي هذه الافتتاحية، ليقول بأن الحب: إحساس / فيض مشاعر / عواطف جياشة/ طهر ساكن .. / هدير شوق .

لهذا نجد اللهو والعبث في الحب تارة، ونجد العفة والسمو فيه تارة أخرى، وتلتقي هذه التكرارات بما تحمله من معان وإيحاءات، بإيقاعات مؤثرة تتراوح بين الشدة والجهر في (صوت

---

(١) الغريبي: كأن شيئاً لم يكن، مصدر سابق. ص ٢٦-٢٧

الباء المضعف)، والخفة والهمس في صوت الحاء، ليمتزج التصوير بالإيقاع، فيفضي -بالتالي- الى التأثير، والانفعال السريع في المتلقي .

تبدى- لنا – من خلال النصوص المتقدمة التي عالجنا فيها تكرار اللفظة أن هذا الضرب من التكرار– على الرغم من بساطته – يتطلب مهارة فنية دقيقة، ويحتاج إلى شاعر ذي إحساس دقيق، وإلا أضحت اللفظة المكررة عبئاً ثقيلاً على النص لا تعكس الموقف النفسي والانفعالي للشاعر من جهة، ولا تترك أثراً وجدانيا في المتلقي من جهة أخرى، فضلاً عن إيقاعها الذي سيصبح نشازاً يشوش الإيقاع العام للنص، فـ " اللغة الشعرية التي هي لغة القلب، وتعتمد اعتمادا رئيسياً على الموسيقى التي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات وإحساسات لا تحصى"[١]. وقد أحسن الغريبي تكرار الكلمات في مواضعها المناسبة.

ثالثا: تكرار الجملة

الجملة أقل مقداراً من الكلام يفيد السامع معنى مستقلاً بنفسه يحسن السكوت عليه، سواء رُكِّبَ هذا المقدار من كلمة واحدة أو أكثر[٢]، وارتباط الجمل وتآلفها – على نمط معين – يحدث إيقاعا موسيقياً متباين النغمة، وهي أكثر أنماط التكرار قدرةً على استيعاب الدفقات الشعورية للشاعر، وهي أكثر قدرة كذلك على التأثير في المتلقي، فضلا عن دورها في ربط أجزاء النص، وتلاحم بنياته الداخلية، وتخضع هذه الجمل، أكانت فعلية أم اسمية، إلى انزياحات، كالتقديم والتأخير والحذف،... وإلى دوافع جمالية وفنية، تتجسد في إيقاع موسيقي ما من جهة، وبلورة رؤى الشاعر ومشاعره من جهة أخرى. ويكاد هذا النوع من تكرار الجمل لا تخلو منه قصيدة من قصائد الغريبي.

ويؤدي هذا النمط من التكرار، لدى الغريبي في بعديه الجمالي الموسيقي، والدلالي، إلى شيوع مقومات تميزه في أسلوبه مثلما نجد في قصيدته (البحر يلقي قصيدة): [٣]

أنت يا من جئت تبغي راحة النفس وأسرار

الجمال ..

---

(١) البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٦، ص ٤٩.

(٢) انظر: أنيس، إبراهيم: من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٨، ص ٢٧٦، ٢٧٧.

(٣) الغريبي: مداد من غيوم، مصدر سابق، ص ٣٥، ٣٧.

أنت يا من جئت تبغي الدفء .. ما بين مياهي

ورمالي ..

أنت يا من جئت تصغي لِلحونى..

لهدوئي وضجيجي ..

أيها العاشق للزرقة في صفحة خدي ..

أيها الواله باستنشاق عطري وأريجي !! ..

* * *

كل ما تبحث عنه .. هو حولك

راحة النفس .. بقربك ..

أعذب الألحان .. عندك..

كل ما في الكون من عطر .. بجنبك

كل ما يبحث عنه الحالمون اليوم ملكك !!

* * *

الصفاء الحق .. في وجه حبيبك

والطمأنينةُ .. في حِضنِ حبيبكْ

والنُّعومةُ ..في جِسم حبيبك !! ..

زُرْقتي ؟ !

لا شيء بالنسبة للزرقة في عيني حبيبك ! !

* * *

يقدم الغريبي صورة جديدة لعلاقة الشاعر بالبحر، فهي ليست صورة للعطش والحرمان المادي، وليست ذلك الشيء المجهول المترامي الأطراف، الذي يوحي بالخوف والرعب والخشية وليست مكانا للذكريات، وليست تلك القوة التي يستمد منها البأس والجبروت ...بل هي صورة الصديق الحميم الذي يسعى إليه الشاعر طلباً لراحة النفس، واكتناه أسرار الجمال المودعة فيه، أو

بحثاً عن دفء المشاعر، وحميمية الأحاسيس، أو ابتغاءً للألحان المفعمة بالنشوة والهدوء، بعيدا عن القلق والتوتر .

وإذا كان الشاعر يقر بأن البحر ينضوي على: راحة النفس، ودفء المشاعر والأحاسيس، والألحان العذبة، والعطر والأريج الزكي ... فإن البحر من جهة ثانية ينبه الشاعر – في لحظة غفلته - إلى كل ما يبحث، أو يفتش عنه موجود بقربه، وهو الحبيبة، وقد أخذ البحر يذكر هذا العاشق الوله ببعض ما يفتقده عنده، ويجده لدى المحبوبة، فألحانها عذبة رقيقة، في حين أن ألحان البحر – أحيانا – ذات صخب وضجيج، وأن جسمها أكثر نعومة من شاطئ البحر.

من أجل هذه المقابلة التي أقامها الشاعر – بطريقة غير مباشرة بين البحر والمحبوبة كرر الجملة الشعرية الآتية: " أنت يا من جئت تبغي " مرتين، و" كلما تبحث عنه " مرتين، ليؤكد ما استقر في لا وعيه من أن المحبوبة أغنى من البحر في: راحة النفس / الدفء / الألحان العذبة /الهدوء / الصفاء / الطمأنينة / النعومة .... وإن بدا- في ظاهر المعنى – من خلال الحوار/ المنولوج أن الشاعر يفتش عن هذه المعاني خارج المحبوبة، فهذا المنولوج استنطق ذات الشاعر ولا وعيه، فكشف عن مكنون نفسه، وخلجات روحه، فنقل تجربته بصدق، وشفافية، وإن بدا غير ذلك في المعنى السطحي. ومن هنا تبدو قدرة المنولوج الفائقة على كشف " ملامح الشخصية، وأفكارها، ومشاعرها الداخلية"[١] .

وإذا ما التفتنا إلى الإيقاع الذي أحدثه هذا التكرار؛ وجدنا أنه يعمق المعنى الذي انضوت عليه المفارقة المتقدمة: " أنت يا من جئت تبغي" = " كل ما تبحث عنه/ هو حولك "، وبالتالي يتعاضد الإيقاع والمعنى على توصيل رؤية الشاعر، وفكرته إلى المتلقي. ونجد نظير هذا التكرار في قصيدته (ليست قصيدة) من ديوانه كأن شيئا لم يكن [٢] :

لَيْسَتْ قَصِيْدَةْ؛ ..

تِلْكَ الَّتي لا تَسْتَمِدُّ بَرِيْقَهَا مِنْ مُقْلَتِكْ..

تِلْكَ اِلَّتي لا تَسْتَمِدُّ صَفَاءَهَا مِنْ بَسْمَتِكْ..

لَيْسَتْ قَصِيْدَةْ؛ ..

---

(١) فرحات، أسامة: المنولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (بلا تاريخ)، ص١٩.

(٢) الغريبي: كأن شيئا لم يكن، مصدر سابق، ص ٣٣-٣٤

تِلْكَ الَّتي لَيَستْ لَهَا خَفَقَانُ رُوحِكْ...

لَيْسَ فِيهَا صَوْتُ نَبْضَةِ مُهْجَتِك..

لَيْسَتْ قَصِيْدَةْ؛ ..

تلك التي إن قلتها لم تسر فورا في دمك ..

لم تستحل فورا لجوريٍّ يشع بوجنتيك ..

تلك التي إن قلتها لم تغد أغنية تغرد في فمك ..

ليست قصيدة .. !!

تلك التي لا تشبهك ..

أو ليس فيها نكهتُكْ..

أو ليست فيها...

بَعضُ مَلامِحِكْ ..!!

توقف النص المتقدم عند العلاقة بين المرأة و القصيدة، و يطرح ثلاثة أسئلة بطريقة غير مباشرة وهي:

- هل المرأة تساوي القصيدة ؟

- هل المرأة أجمل من القصيدة ؟

- هل القصيدة أجمل من المرأة ؟

يجيب بالإيجاب على أن المرأة أجمل من القصيدة، كما توحي عباراته الشعرية بكل بساطة: ليست قصيدة / تلك التي لا تستمد بريقها من مقلتك / ليست قصيدة / تلك التي ليست لها خفقات روحك / ليست قصيدة / تلك التي إن قلتها لم تسر فورا في دمك /ليست قصيدة / تلك التي لا تشبهك.

يحيلنا السؤال الثاني: "هل المرأة أجمل من القصيدة ؟ " إلى هاجس الشكل، أو بمعنى أدق إلى العلاقة بين الأصل الشعوري والشكل الفني اللذين يكونان معا وحدة التجربة الشعرية لدى الغريبي وليست هذه العلاقة ـ بالطبع ـ صراعا داخل هذه التجربة بين المرأة والقصيدة، فالشاعر يؤكد أن المحبوبة هي التي تعطي القصيدة بريقها، وتمنحها صفاءها وحيويتها وتضفي عليها نضرتها وبهاءها وتحيلها إلى أغنية عذبة تزداد عذوبتها حينما تغنيها المحبوبة .

القصيدة ـ إذن ـ تستمد شعريتها ودلالاتها وإيحاءاتها من جمال المرأة، ولاسيما ما تتمتع به من جمال معنوي، ولذلك تبقى القصيدة ـ من وجهة نظره ـ دائمة الجمال والحيوية والشباب ما دامت المرأة كذلك، فالتقابل المعنوي بين المحبوبة والقصيدة يوحي بأن المرأة هي التي تولد القصيدة بكل ما تتمتع به من سحر وجمال ورقة، فالقصيدة شخصية إيحائية، والحديث عنها يدرك في بعده المجازي، فهي جسد ومعنى، في مقابل الجسد والنفس، جسد معنوي يتباهى، ويحاكي جسدا ماديا، يتوحد معه أحيانا ، ثم يدخل معه في صراع أحيانا أخرى[١].

لتأكيد أنوثة القصيدة المستمدة من أنوثة المرأة، كرر الشاعر جملته الشعرية "ليست قصيدة" خمس مرات، إذ أضفنا عنوان القصيدة (ليست قصيدة)، وليتسلل (هذا المعنى) ـ أيضاـ إلي نفس المتلقي بشكل مطرد طوال القصيدة ،محاولاـ وهي محاولة لطيفة ـ أن يدفع ما استقر بالأذهان من أن القصيدة أكثر ألقا وبقاء من ألق المرأة ،فالمرأة ـ كما هو معلوم ـ يغتالها الفناء، ويدركها الخواء ،وإن كانت الملهمة للقصائد العظيمة فـ "الشعر يلغي الزمن ، وينتصر على الموت ، في حين أن المرأة تشيخ مع مرور الزمن، وتفقد وهجها وجاذبيتها وجمالها، ثم تنتهي إلى الموت، أما الشعر فهو خالد"[٢]. فالشاعر يعتقد عكس ذلك ،فالقصيدة هي التي تفقد وهجها وجاذبيتها فتشيخ، ومن ثم تنتهي إلى الموت، في حين أن المرأة – في نظره لا يعتري تألقها وأنوثتها التغيير.

أما تكرار هذه الجملة في إطارها الإيقاعي فليس خافيا ،فقد منحت النص إيقاعا يكاد يكون متوازيا بين الجهر (ل/ي/ي/د)، والهمس (س/ت/ة/ق/ص/)، فكأنه ـ في الوقت الذي يهمس فيه في أذن محبوبته ـ يعترف لها بأن قصيدته لا بريق لها ولا صفاء /خفقات/نبض/إشعاع ...يلجأ إلى الأصوات المهموسة ، وفي الوقت الذي يعلن فيه على مسمع الملأ ومرآهم ـ اعتقاده بخلود المحبوبة، وتمردها على الفناء والموت، فإنه يلجأ إلى الأصوات المجهورة.

وكقوله في قصيدته الموسومة بـ (سأقولها): [٣]

سأقولها ...

---

(١) انظر: حيدوش، أحمد: شعرية المرأة وأنوثة القصيدة – قراءة في شعر نزار قباني – منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق ٢٠٠١، ص ١٨١.

(٢) المرجع نفسه، ص١٨١.

(٣) الغريبي: كأن شيئا لم يكن، مصدر سابق، ص١٠١.

ما عدت أخشى عاذلاً أو حاسدا...

سأقولها

وأظل في ميدان حبك صامدا..

سأظل أصدع يا منى قلبي

عشقتك عامدا متعمدا!..

سنحاول الولوج إلى داخل النص الشعري المتقدم، من خلال الجملة الشعرية (سأقولها)، بصفتها مدخلا نلج منه إلى قراءة النص وتحليله، فالنص بمثابة إعلان صريح ومباشر ، دون خشية عاذل أو حاسد، بأن الشاعر سيبقي وفيا لحبه، وسيصدع به جاهرا، وليكن بعد ذلك ما يكون.

توحي القصيدة كما يكشف الدالان: (عاذلا/حاسدا) بما واجهه الشاعر من معاناة تجسدت في الحساد والعواذل وغيرهم، وبما ينهض به من عزيمة وقوة وصبر في مواجهة ذلك، كما تشير الدوال: (صامدا عامدا /متعمدا). ولعل هذه المفارقة التي نهض بها النص السابق، أي بين موقف الحساد والعواذل، وما يفعلونه من وشاية لإفساد العلاقة بين الشاعر و معشوقته، وبين موقف الشاعر الصامد المواجه، ما هي إلا مفارقة ساخرة من موقف العاذل الحاسد من جهة ،ورافضة لهذا الموقف: صامدا /عامدا /متعمدا/ من جهة أخرى.

وقد اختزل الشاعر هذا الموقف بطرفيه في جملته الشعرية: "سأقولها" التي كررها مرتين في متن النص ،وجعلها مرة ثالثة عنوانا له، مؤكدا هذا الموقف في الماضي والحاضر والمستقبل، وذلك من خلال المراوحة في توظيف الأزمنة المشار إليها كلها، الماضي في: (عدت / عشقتك)، والحاضر في: (أخشى / أظل / أصدع)، والمستقبل في: (سأقولها، وسأظل).

أما على مستوى الإيقاع، فنلحظ التناغم الشديد بينه وبين المعنى العام، الذي انضوى عليه النص المتقدم، فتردد السين بما يشتمل عليه من همس وصفير، وكذلك الهمس في صوتي (القاف والهاء) يؤكد دلالة الخفوت / الإخفاء في (السر)، الذي همس به في أذن المحبوبة بأنه عشقها، وسيظل دون أن يخشى عاذلاً أو حاسدا، أما دلالة صوت الواو والألف، فتؤكد حالة الاستغراق بالبوح بالمعاناة التي واجهها، وتغلب عليها .

يتضح مما سبق أن تكرار الجملة – علاوة على أنه يشكل ملمحاً بارزاً في شعر الغريبي – فإنه يسهم بدور كبير في استبطان مشاعره، وتجلية رؤاه، فيصورها تصويراً مباشراً تارةً، ويوحي بها إيحاء غير مباشر تارةً أخرى، أضف إلى ذلك ما يقوم به من دور فاعل في ربط

أجزاء النص وتلاحم عناصره، مما يشكل نقطةً مضيئةً، توجه المتلقي الى تحليل النص، واستبطان أغواره.

٢- الطباق:

وهو من المحسنات المعنوية، يقول القرطاجني (٦٨٤هـ) و: "المطابقة هي أن يوضع أحد المعنيين المتضادين، أو المتخالفين من الآخر، وضعا متلائما "[١]، وقد تكون في الاسم، والفعل، والحرف، وهي وسيلة من وسائل التعبير التي لا غنى عنها للأديب، أكان شاعرا أو ناثرا، لا يلجأ إليها لتزيين الكلام أو تلوينه فحسب ؛ بل لينتج دلالات جديدة داخل النص الأدبي، إذ " تشكل خلخلة في بنية اللغة التي تصبح قائمة على المخالفة والمصادمة، ولكن هذه الخلخلة كفيلة بإيقاظ القارئ واستنفاره، كما أنها تقود إلى اليقظة لمواجهة مثل هذه الظاهرة الأسلوبية، بشكل يحقق فيها اتصالاً مع النص المدروس "[٢] .

ومن ذلك قول الغريبي في قصيدته الموسومة بـ(اتركيني): [٣]

اتركيني أتوارى ..

اتركيني أحتجب ..

من قريب أو بعيد ..

من عدو أو محب !

اتركيني ..أتوارى

منك حتى لا تري

ما بجفني من دموع تنسكب ..

ما بصدري من ضلوع تلتهب!

---

(١) القرطاجني، أبو الحسن حازم (ت ٦٨٤هـ): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٤، ٢٠٠٧، ص٤٨.

(٢) ربابعة، موسى: جماليات الأسلوب – دراسات تطبيقية–، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ٢٠٠٠. ص١٥٠.

(٣) الغريبي، أيقونة شعري، مصدر سابق، ص٨١، ٨٢.

بعد أن صرحت أني ..

لن أكون ..

ذات يوم قدرَك ..

لن أكون..

الحبيب المرتقب!!

ورد الطباق في هذا النص في الألفاظ: (قريب /بعيد/ عدو/ محب)، وقد صور الشاعر أحواله النفسية في قربه أو بعده عن المحبوبة من جهة، وعلاقته بمن حوله، أكان عدواً أو محباً، من جهة أخرى. فالشاعر يطلب من محبوبته أن يتوارى، أو يحتجب عنها، احتجابا زمانيا، أو مكانيا طال ذلك أو قصر، على الرغم من كرهه لهذا الاختفاء من حياتها ؛لأنها أعلنت في لحظة ما لن يكون الحبيب المرتقب: بعد أن صرحت أني/ لن أكون /ذات يوم قدرك / لن أكون / الحبيب المرتقب!!

أما تصوير حقيقة موقفه من غيره، فيجليه الطباق في (عدو /محب)، فالشاعر يتألم من شماتة العدو، كما يبدو عليه من دموع تنسكب، أو ضلوع تلتهب، كما لا يود مواساة المحب، فكلا الأمرين وقعهما عليه كبير، وإن تفاوتاً في الدرجة والقوة .

أما على المستوى الإيقاعي، فلا يخفى دور الأصوات المجهورة (الباء /الراء /الدال /العين/ الميم /الواو /الياء) في إنشاء النغمة العالية، وإن بدت حزينة، ليتساوق ذلك مع المعاني المترتبة على موقف المحبوبة من الشاعر (لن أكون الحبيب المرتقب)، وموقف العدو الشامت منه أيضاً ، والقريب المواسي.

ونلحظ الطباق في قصيدة له بعنوان (الطفل والغيوم): [١]

كنت طفلا..

طول يومي أتلهى باتباع السحب !

هذه انضمت إلى أخت لها ..

تلك سارتْ في طريق وحدها ..

تلك بيضاء سريع مرها..

---

(١) الغريبي، أيقونة شعري، مصدر سابق، ص٩٥- ٩٧.

تلك سوداءً بطيء خطوها..

ربما تفرغ ما أثقلها

مطراً يبعد عن أنفسنا ما شابها..

***

تلك تمشي في اتجاه الريح ..

تلك تمشي عكسها ..

تلك أخفت وهج الشمس قليلاً ..

لكن الشمس بدت مغضبة..

فاستعادت عاجلا هيبتها ..

طردت تلك الغمامات جميعا

حولها..

***

هكذا كنت أقضي جل يومي

في الصغر..

وإذا حل المساء..

لم أزل أتبع الغيمات في خطواتها

نحو القمر!

**

ثم مرت بي السنون ..

وتجاوزت محطات العمر..

صرت شيخاً ..

غير أني لم أزل ..

طول ليلي ونهاري..

أرقب الغيم إذا الغيم ظهر!!

يتبدى الطباق في النص المتقدم في الألفاظ: (بيضاء، سوداء، سريع، بطيء، اتجاه، عكس، ليل، نهار) ولهذه الألفاظ بطبيعة الحال . علاقة مع لفظة (السحب) التي وردت في السطر الثاني، إذ تصف لونها، وحركتها، واتجاه بعضها مع حركة الريح وسير بعضها الآخر عكسها، على هذه الشاكلة يبدو المعنى السطحي الذي أبرزته الأضداد السابقة.

ولعل البنية العميقة لهذه الألفاظ ضمن سياقاتها الشعرية الجديدة، تكشف عن معاني أكثر عمقاً، وذلك من خلال فك الشيفرة التي تكمن في لفظة (السحب)، ولعلها تعني المرأة، فالربط بين المرأة والسحب ليس بعيدا، إذ يكمن في كل من المرأة التي لا تنجب، والسحابة البيضاء التي لا ماء فيها، الموت والجدب والفقر.

ومن – هنا – فإن الشاعر لم يكن يتلهى بذكر السحب – بمعناها الحقيقي – منذ أن كان طفلاً، بل هو تعبير مجازي عن ميله إلى المرأة /المحبوبة منذ نعومة أظفاره، وبالتالي هو تعبير عن هذه العاطفة، وهي بالطبع عاطفة بريئة، تملأ حناياه.

أما ما كشفته الألفاظ المتطابقة، في ما يتعلق بسلوك المرأة مع الشاعر، فنلحظ فيه التفاوت بين من كانت تسير في الطريق وحدها، علها تحظى منه بعلاقة عابرة، وبين من كانت لا تأبه له، فتمر به مروراً سريعا، وبين من كانت تبادله بعض إرهاصات الحب، فتمر به مروراً بطيئاً، علها تخفف ما أرقها من عاطفة تكنها له، وبعضها لا شأن لها بالهوى والصبابة: فـ (تلك تمشي عكسها...).

وأما على مستوى سلوك الشاعر مع هذه المرأة في الفترة الأولى من حياته التي أخذ فيها قلبه ينبض بهذه العاطفة، فيكمن في المقطع الآتي من هذه القصيدة: لكن الشمس بدت مغضبة ... / فاستعادت عاجلا هيبتها ../ طردت تلك الغمامات جميعاً / حولها..

ويوحي هذا المقطع بأن الشاعر، ما كان يعنيه غير الاستمتاع بجمال المرأة كما يتبدى له، شأنه في ذلك شأن أترابه ولداته، ولم يزل على هذه الحال، حتى مرت به السنون، وتجاوز محطات العمر، وأضحى شيخاً يرهقه تتبع الجمال الأنثوي (طول ليلي ونهاري/ أرقب الغيم إذا الغيم ظهر!!)، ولكنها مراقبة بريئة، غير مشوبة برغبة، كما كان يقضي جل يومه في الصغر، وحتى إذا حل المساء، لم يزل يتبع الغيمات في خطواتها نحو القمر.

يبدو – لنا – أن الطباق، الذي توافرت عليه القصيدة المتقدمة، هو الذي أضاء عتماتها، وجلى التناقض الظاهري الذي يطفو على سطحها، كما خلخل العلاقات المتداخلة والمتشابكة في

سياقاتها، فجعلها أكثر وضوحاً وجلاء، كما أدى دوراً فاعلاً في نقل مشاعر الشاعر وأحاسيسه إلى المتلقي، دون لبْس، فتعمل " الأضداد على متابعة النص، وما يتشكل عنها من علاقات تتحرك في تواتر متجاذب، وكأنها شبكة تتابع خيوطها وتتبادل مواقعها، وتتشابك تطريزاتها على جسد النص، كما تقوم الأضداد بدور حيوي في تأسيس الوجه الأهم في البنية الحركية في النص"[١].

وأما على المستوى الإيقاعي، فقد أدى الطباق إيقاعاً، أو شداً إيقاعياً، إذا جاز التعبير، انعكس بدوره على المعنى، فثمة حروفٌ مجهورة: (كالباء/والياء/ والضاد/ والهمزة/والراء /والعين/والجيم/واللام)، وحروف مهموسة: (كالسين/ والطاء / والتاء/والهاء)، فالتناوب بين الحروف المجهورة، والحروف المهموسة ناجم عن التضاد في البنية الداخلية للموقفين اللذين عرضناهما آنفاً، وهما موقف المرأة من الشاعر في مقابل موقف الشاعر منها .

ويبدو الطباق – أيضاً - في قصيدته المعنونة بـ (الأعمى): [٢]

أعمى يشق طريقه..

في الغاب في جوف الظلام..

بيمينه عكازه..

وبكفه اليسرى بدا مصباحه..

فيبدد الضوء القتام..

فسألته متعجباً:

لم تحمل المصباح يا هذا الضرير؟

فأجابني متبسماً:

حتى يشاهدني البصير!!

تحيلنا هذه القصيدة إلى الأقصوصة الخرافية المشهورة الموسومة بـ (المصباح والأعمى)، وخلاصتها: أن رجلاً أعمى دعي إلى وجبة عشاء عند أحد سكان القرية، ولما استأذن للرحيل، جلب له صديقه مصباحاً، كي ينير له الطريق، فأجابه الأعمى إني معتاد على العيش في الظلام، فلم المصباح ؟ ! فقال له صديقه: كي يراك الآخرون، فلا يصطدمون بك، فأخذ الأعمى

---

(١) شرتح، عصام: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص٤٦.

(٢) الغريبي: شمس تأذن بالرحيل، مصدر سابق، ص٢١.

المصباح وسار في الطريق، فاصطدم به أحد المارة، فقال له الأعمى: يالك من أعمى، فرد عليه الرجل: يا سيدي مصباحك مطفأ !!

والخلاصة أن الأعمى مشى معتمدا على المصباح، وهو واثق بأن الكل سيرى نور المصباح، ولكنه عطل كل حواسه الأخرى التي كانَ يعتمد عليها في مشيه.

فالشاعر يكاد يمتص هذه الأقصوصة حتى في أدق تفاصيلها، لأنها تنسجم مع البنية الوجدانية لديه، فقد اجتذبها من مضمونها المعرفي الفلسفي إلى المضمون الوجداني الذاتي، فلعل الأعمى في تلك الأقصوصة، هو المعادل الفني للشاعر العاشق، والمصباح الضوء الذي يحمله الأعمى، هو المعادل الفني للحب الذي يضيء درب العاشقين، ويمسح بضوئه القتام، والبصير، هو المعادل الفني- أيضاً – للغواني وربات الخدور اللائي ينبغي لهن أن يبصرن العاطفة المتأججة في صدر الشاعر العاشق.

واللافت أن هذه المقاربات السابقة بين القطعتين النثرية والشعرية، قد نهضت على تقنية الطباق بين الألفاظ: (الظلام / الضوء، الضرير / البصير).

٣- الجناس/ التجنيس/ المجانسة

وسمي بذلك لأن حروف ألفاظه، يكون تركيبها من جنس واحد، وحقيقته، أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفاً [١]، ويتجلى سحره في مراعاة البعد النفسي، وأن يكون ذا مسار يدفع المستمع إلى إقامة مقارنة تتبعها مفارقة، الأولى: ناتجة من تشابه اللفظين، والثانية: ناجمة عن اختلاف المعنيين[٢]، إذ تتجه مهمته – بالدرجة الأولى- إلى التلوين الصوتي، ومن بعد إلى التلوين المعنوي[٣].

---

(١) ابن الأثير، ضياء الدين (ت ٦٣٧هـ): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (بلا تاريخ)، ق١، ص٢٦٢.

(٢) انظر: عيد، رجاء: المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، (بلا تاريخ)، ص٣٧٧.

(٣) انظر: الوقيان، خليفة: شعر البحتري، دراسة فنية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (بلا تاريخ)، ص٢٣٢.

وسينصب اهتمامنا - هنا – على الجناس الناقص؛ نظراً لأنه يشكل ظاهرة ملفتة في شعر الغريبي، وهو ما اختلف فيه اللفظان في نوع الحروف، أو عددها أو هيئتها، أو ترتيبها، ومن ذلك قوله في قصيدته "حزن عميق": (١)

داخلـــي حـــزن عميـــق لـــيس يـــدرى مـــا مـــداه
مثـــل بحـــر مـــن همـــوم لـــيس لـــي درب عـــداه
مبحـــر فـــي مركـــب فـــي وســـط هـــذا البحـــر تـــاه
وإذا لـــم يهـــدني ربـــْ بـــي فمـــن يهـــدي ســـواه

فقد جانس الشاعر في النص السابق بين الألفاظ (مداه /عداه) و (مبحر/ البحر)، حيث صورت لفظت (مداه) التي جاءت في سياق نفي: (ليس يدري ما مداه) الحزن العميق الذي ألم بداخله، كأنه طريق طويل لا غاية له . أما لفظة (عداه) التي جاءت في السياق ذاته، فقد أفادت أن هذا الحزن العميق الذي شبهه بالطريق الذي لا حد، هو الطريق الوحيد الذي لا طريق له سواه.

جاء الجناس في اللفظتين السابقتين، لتصوير الأحوال النفسية للشاعر، مما اكتنفها من حزن عميق وأسى لا حد له، وهو – بلا شك- يشير إلى درب الهوى وطريق الصبابة، ومع ذلك يجد نفسه مرغماً على سلوك هذا الدرب، على الرغم من الضنى والنصب الذي يواجهه في سبيل ذلك.

أما الجناس الاشتقاقي في: (مبحر / البحر)، فقد أفادت اللفظة الأولى (مبحر) أن الشاعر لا يقوى على الغوص في هذا البحر الخضم المتلاطم الأمواج، بينما أفادت اللفظة الثانية (البحر) المتاعب والهموم، والحزن العميق الذي عانى منه، وهو يمخر عبابه. وتصوير الشاعر العاشق بالمبحر، والحب بالبحر، ما هو إلا تجسيد للمعاناة والصبابة التي تركت فيه آثاراً نفسية مبرحة.

فالجناس- كما يتبدى – في النص المتقدم جلا الصورة النفسية لمعاناة الشاعر، وكشف إحساسه ومشاعره المغلفة بالحزن والأسى، علاوة على ما أضفاه الجناس بحروفه المجهورة: (ع / د / م / ب / ر)، وحرف المد (الألف) من نغمة حزينة مرجعة، تتلاءم والمعنى العام الذي ينضوي عليه النص، ويصرح به الشاعر.

---

(١) الغريبي: أيقونة شعري، مصدر سابق، ص٧١.

ففي الجناس " تقوية نغمية لجرس الألفاظ"[١].

ويتبدى الجناس أيضاً في قصيدته الموسومة بـ (الغصن الندي): [٢]

لم أقرر ..

أي وضع لي مريح..

إن وقفت ..

فكما الغصن الندي..

إن مشيت..

فكما هزته ريح!!

أتريدين الصحيح ؟

أنت في الحالين ..داء

وبلاء..

للفؤاد المستريح..

نلحظ التجانس في اللفظتين: (مريح/ ريح)، فاللفظة الأولى / مريح أفادت القلق والاضطراب، على الرغم من أنها تفيد في ظاهرها الهدوء والراحة والدعة، كما يوحي الجناس في: (داء /بلاء)، في سياقه الشعري: أتريدين الصحيح ؟ / أنت في الحالين ..داء /وبلاء /للفؤاد المستريح. وأما اللفظة الثانية /ريح فأفادت أيضاً الاضطراب، وعدم الاستقرار النفسي، فالشاعر – حينما يشاهد محبوبته – يعتريه الاضطراب، والولع، إن وقفت أو مشت، فكلما تثنت في حركاتها أو سكنت اعترت نفسه هزة قوية، ولعل توظيف الشاعر للفظة (ريح) – بما تشتمل عليه من القوة والشدة، ما يوحي بهذه الدلالة.

أما الجناس في: (داء /بلاء) فصور مدى المعاناة التي حلت به بسبب حبه لها، هذا الحب الذي قلب استقراره اضطرابا، وهدوءه قلقاً، فأضحى متيم الفؤاد، مضنى القلب . وإذا ما حاولنا تبين العلاقة بين التجانس في هذه الألفاظ: (مريح/ ريح / داء / بلاء)، فإننا نلحظ التدرج في

---

(١) هلال، ماهر مهدي: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠، ص٢٧٠.

(٢) الغريبي: شمس تأذن بالرحيل، مصدر سابق، ص١٥.

تصوير الحالة النفسية والشعورية لدى الشاعر، فمن القلق والاضطراب إلى الداء العضال الذي لا يرجى برؤه .

ويعدو أثر الجناس، الذي أشرنا إليه سابقاً، المعنى إلى الإيقاع، الذي شكله بأصواته الجهرية (م / ر/ ي/ د /ب / ل)، مع حرف المد الألف الذي أعقبه حرف الهمزة، فجاء هذا الإيقاع – على هذه الشاكلة – ليصور مع المعنى مدى المعاناة التي غدت داءً وبلاءً . وهذا الإيقاع المتباين في مريح وريح، داء، وبلاء، يلبي حاجة النفس، مصورا أحوالها المضطربة " فالنقص في الجناس الناقص، يلبي حاجة النفس إلى الإيقاع المتباين، كما يلبي الجناس التام حاجتها إلى الإيقاع الواحد المتكرر "[١].

ويبدو الجناس أيضا في قصيدة له بعنوان (بيان): [٢]

أعلنت بياني التالي:

أوقفت مقاوماتي فوراً ..

لا طاقة لي بجهاد الحب..!

قد كان معي قلبي سنداً ..

يتحفز دوما للحرب..

لكن القلب غدا كهلاً..

واستسلمت ..!

فأزيحي عن دربي الكرب ..

وتعالي نعمل حفلا..

ندعو فيه كل الصحب ..

ونوقع فيه العهد ..

بشهادتهم..

نعلن إيقاف الحرب !!

---

(١) سلطان، منير: البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٦، ص٨٢

(٢) الغريبي: مداد من غيوم، مصدر سابق، ص١١٧، ١١٨.

استعان الشاعر – في هذا النص- بالجناس الناقص في: (الحب / الحرب / الكرب / الصحب /الحرب) ويبدو أن ثمة علاقة خفية تربط بين هذه الألفاظ، تتناقض والعلاقة السطحية التي تبدو في الظاهر، فلفظة الحب تحيلنا إلى العلاقة الحميمة والدافئة بين الأرواح المؤتلفة، والحرب تحيلنا إلى سفك الدماء، وألوان القتل، وما يعقبها من دمار على مختلف الأصعدة، والصحب، والكرب، يتجسد فيهما الضيق الشديد، الذي يأخذ بالنفس، والصحب تمثل العلاقة والرفقة الحميمة التي فيها الاتساع.

ويبدو – لي- أن التجانس في هذه الألفاظ، قد أنتج دلالة واحدة – على اختلافها وهي التبعات التي يلقيها الحب على كاهل المحب، وما تتركه فيه الصبابة، مما يعتري ظاهره من تغيير، وشحوب، وهزال ...إلخ، وما يعتري باطنه – أيضاً- من ذهول، وشرود ...إلخ، فالشاعر أعلن مبكرا أنه لا طاقة له بهذه التبعات، فتوقف عن مجاهدة الصبابة، وسوغ ذلك بأنه كان له قلب غض، يسعفه على هذه المجاهدة، وأما وقد غدا قلبه كهلاً، فلا سبيل له إلى ذلك، فطلب من محبوبته أن تنزاح عن دربه، معلناً حالة الاستسلام على مرأى، ومسمع من رهط الصحب، فهو غير كفؤ لهذه الحرب التي تنوء بها نفسه .

وقد تساوق الإيقاع الناجم عن هذه الألفاظ بأصواتها المجهورة: (الراء، الباء)، وأصواتها المهموسة: (الحاء، الصاد والكاف)، مع المعنى العام للنص، فتباين النغمة بين الجهر والهمس يومي بتباين الحالة النفسية التي مر بها الشاعر منذ اللحظة الأولى التي وقع فيها أسيراً في هوى تلك الفتاة، إلى أن وقف بين يديها مستسلماً، في مشهد حضرته ثلة من الصحب، و " الشاعر يلجأ إلى التجنيس حينما يريد أن يعبر عن تجربة متجانسة متكررة خاضعة لوتيرة الزمان الدوري وجبروته"[١].

ويتضح – من خلال النصوص السابقة – أن الجناس ليس حلية لفظية، أو مجرد تلاعب بالألفاظ يستعين بها الشاعر لإضفاء جمالية خارجية على النص، تجذب إصغاء المتلقي فحسب، بل هو تقنية لغوية تستبطن العلاقات المتشابكة التي ينضوي عليها هذا النص، فيعيد المتلقي تأويل هذا النص من خلال هذه العلاقات المتداخلة .

---

(١) مفتاح، محمد: في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية تطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص٣٥.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

١. التقديم والتأخير.
٢. الحذف.
٣. الاعتراض.
٤. الالتفات.

مدخل:

تتمحور معظم التعريفات التي تناولت مفهوم التركيب حول: "نظم الكلام"، أو "تأليف العناصر[١]، ويذهب جورج مونان إلى أن "التركيب – عند سوسير[من منظور لساني حديث]؛ هو تأليف وحدتين، أو أكثر متتابعة في السلسلة الكلامية"[٢]، ولعل المقصود بالوحدة – هنا – العنصر اللغوي الدال، أو ما يسمى (المورفيم)، بوصفه وحدة لغوية، أو طائفة من الأصوات.

ويقوم علم التركيب بوظيفة أساسية تتولى دراسة نظام الوحدات، وترتيبها، والكشف عن العلاقات الرابطة بينها، ضمن معايير تراعي أسس ربط أجزاء النظام اللغوي التركيبي؛ من أجل إقامة المعنى، الذي يريد أن يعبر عنه المتكلم، ولاشك في أن لكل لغة نظامها التركيبي الخاص بها.

لذا فإنَّ اضطلاع علم التركيب بدراسة العلاقات الناظمة للكلمات، ودراسة الجملة وعناصرها؛ كعلاقة الإسناد، وسواها، هو ما يميزه عن سائر العلوم اللغوية الأخرى؛ كعلم الصرف، وعلم الدلالة، وعلم الأصوات، وغيرها. وهو من أهم العناصر التي تسهم في تفسير الخطاب الأدبي وتحليله، وسبر أغواره، والوقوف على مراميه البعيدة. وفي ما يتعلق بلغة الشعر وخصوصيتها في بناء الجمل، فإنها تعتمد على العدول والانحراف، وكسر القواعد المألوفة في لغة النثر، إذ إن للشعر نظماً خاصاً في ترتيب كلماته، يخالف نظام النثر، فلا يسمح لقيود اللغة أن تلزمه حداً معيناً لا يتعداه[٣]، فيعْمَدُ المبدع/ الشاعر إلى الخروج على الترتيب الصارم في البناء النحوي للجملة؛ ليحقق قيماً جمالية وفنية لنصه الشعري، لا تتحقق في الالتزام بهذا الترتيب؛ لذلك يتقصَّد خرق قواعد اللغة وقوانينها، بما يحدث فيها من تغييرات؛ كالحذف، والتقديم والتأخير، والالتفات...الخ، لينتج دلالات جديدة، تستوعب ما يختلج في صدره من مشاعر وأحاسيس.وبناءً على ما سبق، سيعالج البحث في هذا الفصل القضايا المتعلقة بالمستوى التركيبي، وذلك من خلال الآتي: التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، والاعتراض.

---

(١) انظر: عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص٦٥. التونجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٩، ج١، ص٢٤٤. وهبه: معجم المصطلحات العربية، مرجع سابق، ص٩٦.

(٢) مونان، جورج: معجم اللسانيات، تر: جمال الخضري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١١، ص٣٥.

(٣) انظر: أنيس، إبراهيم: من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٦، ١٩٧٨، ص٣٣٩.

أولاً: التقديم والتأخير

يخضع بناء الجملة في اللغة العربية لنظام تركيبي معين، يتقدم فيه المسند إليه، سواء أكان مبتدأً، أم فاعلاً أم نائب فاعل على المسند، أكان خبراً، أو فعلاً، ولكن هذا النظام ليس صارماً، يتسم بالمرونة فحسب، بل يطرأ عليه تغييرات، تسمح للمبدع أن يخالف في ترتيب هذه الأركان، فيؤخر ما حقه التقديم، ويقدم ما حقه التأخير؛ لغايات فنية وجمالية، فضلاً عن الدلالات الجديدة التي تفضي إليها المراوحة في التراتبية بين طرفي الإسناد، ولذلك يمكن مخالفته، " ولكن مجرد المخالفة، ينبئ عن غرض ما، ذلك الغرض؛ هو إبراز كلمة من الكلمات، لتوجيه انتباه السامع إليها"[١].

ويتطلب تبادل المواقع بين الدوال في الجملة الاسمية، أو الفعلية حساً لغوياً مدرباً، وذوقاً رفيعاً؛ لأن الغاية منه النأي عن اللغة النفعية المباشرة، إلى اللغة الفنية التي تحرص على إيصال الرسالة، والمتعة في الآن ذاته. فالتقديم والتأخير من الوسائل التي يلجأ المبدعون من خلالها إلى تحطيم الإطار الثابت للغة؛ لتحقيق أهدافهم[٢]، فهو كما يقول عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ): "باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[٣].

وإذا ما جئنا إلى شاعرنا الغريبي، ألفينا هذه الظاهرة قد توافرت في شعره في غير موطن، إذ تشكل داخل سياقاته الشعرية دلالات فنية وجمالية خاصة، ومن ذلك قوله في قصيدته الموسومة بـ "مُناجاة":[٤]

فـي ظُلمـةِ اللَّيـلِ أَسـعى دونَ مُصبـاحِ ... في لُجَّةِ الـبحْرِ أَمضِـي دونَ ملَّاحِ

ربّـاهُ عَفـوكَ إنِّـي ضـاقَ بـي وَطَنـي ... كـأَنَّنـي بَيـنَ أَرواحٍ وأَشْبـاحِ

---

(١) فندريس، ج: اللغة، تعريب: عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٠، ص١٨٨.

(٢) انظر: صادق، رمضان: شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص١١٤.

(٣) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ): دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط٣، ١٩٩٢، ص١٠٦.

(٤) الغريبي: أيقونة شعري، مصدر سابق، ص ٩٩ – ١٠٠.

تَكـــاثرَ الحِقـدُ بَـينَ النَّـــاسِ أَكثـــرِهم كـــأَنَّـــهم أَصبحُـــوا مِـن غَيـــرِ أَرواحِ
الـــكلُّ حَـولـــي تخلَّـــوْا دونَ مَـرحمةٍ وخلَّفُـونـــــي لِـــهمٍّ حـلَّ فـي سَـــاحي
يـــا ربُّ، إنْ لمْ تكـنْ عَـوني ومُسْتندي فلســـتُ أرجُـــو لِنفْســـي أيَّ إصـــلاحِ
ها رِحلـةُ الـعُمرِ تَمضـي نحـــوَ غَايتِهـا لكِنَّنـــي لـــــمْ أُحـــقق أي أربـــاحِ
ألححْتُ في مَطلبي مِن أجـلِ مَعرفتِي بـــــأنَّ ربِّـــي مُجيـبٌ كُـلَّ مِلحـــاحِ

يتبدى التقديم والتأخير – في هذا النص – في غير موضع منه، كما في قوله: " في ظلمة اللّيل أسعى دون مصباح/ في لجّة البحر أمضي دون ملّاح/ ربّاه عفوك إنِّي ضاق بي وطني/ تكاثر الحقد بين النّاس أكثرهم/ فلست أرجو لنفسي أيَّ إصلاح/ ها رحلة العُمر تمضي نحوَ غايتِها".

لا شك في أنَّ لذهن المتلقي مستوىً معيارياً يمكنه أن يعيد الترتيب الأصلي لهذه الجمل الشعرية، وذلك على النحو الآتي: أسعى في ظلمة الليل دون مصباح/ أمضي في لجة البحر دون ملاح/ عفوك ربّاه/ إنّ وطني ضاق بي/ تكاثر الحقد بين أكثر الناس/ فلست أرجو أيَّ إصلاح لنفسي.

وحين نوازي بين مستوى التركيب في بعديه: (المعياري والانزياحي)، نجد فرقاً مهماً بينهما، فالشاعر في المثال الأول: (في ظلمة الليل أسعى دون مصباح/ أسعى في ظلمة الليل دون مصباح)، قدم شبه الجملة (في ظلمة الليل) على الفعل الماضي (أسعى)، والضمير المستتر فيه وجوباً (أنا)؛ ليوحي لنا بالمعاناة والألم اللذين يحس بهما وهو يعيش في وطنه، وبين أبناء جلدته، فقد ضاقا به ذرعاً، فكأن وطنه ليس الوطن الذي ترعرع بين جنباته، وكأن أبناءه ليسوا الأبناء الذين عرفهم، فالشاعر، كما يبدو يعيش حالة من الاغتراب، لعله الاغتراب الثقافي والنفسي، وهو أشد إيلاماً وحرقة من الاغتراب الجسدي القسري، أو الطوعي، وإن لم يصل حد الاستلاب، والانكفاء على الذات؛ أي أن اغترابه لا يصدر عن فلسفة تشاؤمية، ولا عن تنافر وتناقض بينه وبين مجتمعه، إذ لم تشكل أصلاً صدر عنه كل شعره، أو جلّه، وإن كان في شعره – بين الحين والآخر – تنافر بين الذات والآخر.

ونجد المعنى ذاته في قوله: (في لجة البحر أمضي دون ملاح/ أمضي في لجة البحر دون ملاح)، إذ قدم – أيضاً – شبه الجملة (في لجة البحر) على الفعل الماضي وفاعله المستتر

(أسعى + أنا)؛ ليصور القسوة الشديدة التي يحياها، وقد تنكر له وطنه، وقلب له بنوه ظهر المجن. ولعل مرد ذلك لتفرده، وتميزه – لا لضعف قدراته، وإمكاناته، على التكيف معهم – ولهذا تكاثر الحقد عليه من كثير من الناس؛ لما رأوا فيه من تميز واختلاف:

تَكـــاثرَ الحِقدُ بَينَ النَّـــاسِ أَكثــرِهم كـــأَنَّهم أَصبحُـــوا مِن غَيرِ أَرواحِ

وفي المثال الثاني: (ربّاه عفوك/ عفوك رباه، إني ضاق بي وطني/ إن وطني ضاق بي)، فقد قدم المنادى (ربّاه) على المصدر؛ لينسجم ذلك مع الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، فعندما وجد الشاعر ذاته في صميم معاناتها، وفي ذروة عذاباتها، لم يجد لها ملجأ سوى الله تعالى يبثه ألمها وشكواها، حينما ضاق به الوطن على سعته، وعبُست له وجوه بنيه، وقطبت له جباههم، فأضحى ضحية السأم، والاضطراب، والقلق، والتوتر/ كأني بين أرواح وأشباح.

وفي المثال الثالث: (تكاثر الحقد بين الناس أكثرهم/ تكاثر الحقد بين أكثر الناس)، إذ قدم البدل/ أكثرهم، على المبدل منه/ الناس؛ لأن سبب هذه المعاناة، هم الناس الذين مارسوا ضده بعضاً من القهر والعنف والتزمّت، وربما يكون الشاعر – في هذه الحالة – معادلاً فنيا. لواقع اجتماعي مرّ قاسٍ، فالناس لا ينظرون إليه نظرة الرضا والطمأنينة.

وأمَا في المثال الرابع والأخير: (فلست أرجو لنفسي أيّ إصلاح/ فلست أرجو أيَّ إصلاح لنفسي) قدم شبه الجملة (لنفسي) على المفعول به والمضاف إليه (أي إصلاح)؛ لأن النفس؛ أي نفس الشاعر، ليس لها عون، أو مستند إلا الله تعالى، ولا سيما في مثل هذه الحالة النفسية التي بلغت الذروة من الألم والمعاناة، اللذين ربما بلغا حد الإحباط/ لكنني لم أحقق أي أرباح.

يبدو – لنا – أن التقديم والتأخير، جاءا ليحققا هدفاً فنياً أراده الشاعر، وهو التعبير عن حالة وجدانية مفعمة بالتوتر، والقلق النفسي، إنه صراع ذاتي داخله، صراع بينه وبين الوسط المحيط به، الذي يسوده الحقد والبغضاء، ومع هذا، إلا أن الشاعر لم يفقد توازنه، ولم يصل حد التطرف مع ذاته وقهرها؛ لأن له سنداً قوياً؛ هو الله تعالى:

ربّاه عفوك إنّي ضاق بي وطني/ يا ربُّ إن لم تكن عوني ومستندي/ ألححت في مطلبي من أجل معرفتي/ بأنَّ ربِّي مُجيبٌ كُلَّ ملحاحِ.

ونجد مثل هذا التقديم والتأخير – أيضاً – في قوله في قصيدته الموسومة بـ (هذا الصّباح)[١]

هذا صُبحٌ لا يُشبهُهُ صُبحٌ آخرْ ..

لا يُشبهُ يَوماً مِن أيَّامِ العامْ ..

لمْ أُطفئْ بَعدُ مَصابيحَ الغُرفةْ..

لمْ أَفتحْ بَعدُ ستائِرَ نَافذتِي ..

ما زالَ يَلُفُّ الكونَ ظَلامْ ..

طَرقتْ شُبّاكي الشَّمسُ وقالتْ لي:

(بحنانْ)..

قُمْ وانهضْ .. حتّا مَ تنام؟!

يبدو التقديم والتأخير في هذا النص في قول الشاعر: " لمْ أُطفئْ بَعدُ مَصابيحَ الغُرفةْ../ لمْ أَفتحْ بَعدُ ستائِرَ نَافذتِي ../ ما زالَ يَلُفُّ الكونَ ظَلامْ ../ طَرقتْ شُبّاكي الشَّمسُ وقالتْ لي: (بحنانْ):". ولعل البعد المعياري لهذه الأمثلة، هو: لمْ أُطفئْ بَعدُ مَصابيحَ الغُرفةْ../ لمْ أَفتحْ بَعدُ ستائِرَ نَافذتِي ../ ما زالَ يَلُفُّ الكونَ ظَلامْ ../ طَرقتْ شُبّاكي الشَّمسُ وقالتْ لي: بحنانْ.

يلاحظ أن الشاعر قدم الظرف (بعد) في المثال الأول والثاني: (لمْ أُطفئْ بَعدُ مَصابيحَ الغُرفةْ/ لمْ أَفتحْ بَعدُ ستائِرَ نَافذتِي)؛ لأنه معني بتقديم بعض من صور جمال الطبيعة الساحرة في مدينة (نقمبو) السيرلانكية – كما يشير التذييل في نهاية القصيدة – التي تعد من أهم المنتجعات السياحية في سيرلانكا، فهو يخبرنا بأن هذا الصباح – في هذه المدينة –لا يشبه صباحاً آخر من أصباحها، بل لا يشبه أي صبح من أيام العام، فقد منعه الضباب الكثيف الذي يلف المدينة من أن يطفئ مصابيح غرفته، وأن يفتح ستائر نوافذها. وهذا يعني أن الشاعر كان يكثر من الزيارة لهذه المدينة، مثلما توحي عبارته الشعرية " لا يشبه يوماً من أيام العام".

أما تقديم المفعول به (الكون) على الفاعل (ظلام) في قوله: " مازال يلف الكون ظلام"؛ لأن المقام يستدعي ذلك، فالشاعر يهمه أن يبين أن الطبيعة في هذه المدينة يلفها ظلام دامس، إذ خيم عليها الضباب الكثيف، كأنه الليل قد أرخى سدوله عليها، فلا يكاد يُرى منها شيء، فهو مأخوذ بهذا المنظر الطبيعي الخلاب، الذي يشاهده عن كثب؛ ولذلك قدم المفعول به (الكون)، وأخر

(١)الغريبي: شمس تأذن بالرحيل، مصدر سابق، ص٨٧.

الفاعل (ظلام). وأسهم التقديم والتأخير، ولا سيما في هذا البيت الشعري في بناء النسق الموسيقي لهذا النص الشعري، إذ انسجم جرس اللفظة (ظلام) مع جرس اللفظة في السطر الثاني (العام)، فجاء إيقاعهما متوسطاً بين الشدة والرخاوة؛ ليتناغم مع الجو العام للنص، بكل دلالاته وإيحاءات الصباح الجميل في مدينة (نقمبو).

وأما تقديم المفعول به (شباكي) على الفاعل (الشمس) في قوله: "طرقت شباكي الشمس، وقالت لي: (بحنان)"، فيشعر بتلاشي الظلام الذي غلف الكون في ما حوله، وإن تأخر ذلك قليلاً، فها هي الشمس تطرق شباكه بحنان، مؤذنة بانزياح الظلام، لتوقظه من نومه؛ لتقول له: إن من يتقصّد هذا الجمال بين أحضان الطبيعة، لا ينبغي له أن يغطّ في نومه إلى هذا الوقت المتأخر.

ونلمس التقديم والتأخير في قوله من قصيدة له بعنوان "عذبيني":[١]

عَذبِيني .. إنَّ في التَّعذيبِ نعمةْ ..!

واهجُريني .. إنَّ في هَجركِ رحمة ..!

لِذَّةُ الحِرمانِ أَنِّي ..

صِرتُ أَدري ما يُساويهِ العطاءْ ..

نعمةُ التَّعذيبِ أَنِّي ..

صِرتُ أَدري كم يُساويهِ الهَناء!

وبِهجْري بِتُّ أَدري ..

أيَّ معنىً للوفاء؟!

قدم الشاعر في قوله: "عذبيني إنّ في التعذيب نِعْمَةْ .." شبه الجملة (في التعذيب) الواقعة في محل رفع خبر إنَّ على اسمها (نعمة)، إذ الأصل في ترتيب الجملة، من حيث الترتيب النحوي عذبيني إنّ نعمة في التعذيب، ويبدو أن الحالة النفسية التي تكتنف الشاعر، والمتمثلة في الرضا بالواقع الغرامي، على مرارته وقساوته، هي التي أملت عليه مثل هذا التقديم. فقد عذبته الحبيبة حتى رضي بهذا الحب، بل استمرأه، ووجد فيه نعمة له.

---

(١)الغريبي: مداد من الغيوم، مصدر سابق، ص٣١.

ولعل المعنى عينه في قوله: " واهجريني .. إنّ في هجركِ رحمه..!"، إذ قدم خبر إنّ على اسمها، ليوحي بأن هجر الحبيبة له رحمة، كما كان تعذيبها إياه نعمة، ولتأكيد هذين المعنيين، بدأ جملتيه الأولى: بـ (عذبيني)، والثانية بـ (واهجريني)، اللتين أفادتا الطلب المصحوب بالرجاء، ثم أكد هذا المعنى بحرف التوكيد (إنَّ). هذا فضلاً عما منح التقديم والتأخير الجملتين من إيقاع متناعم مع طبيعة الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر.

أما التقديم والتأخير في قوله: " وبهجري بتُّ أدري .. أيَّ معنى للوفَاء؟!"، إذ قدم شبه الجملة (بهجري) على الفعل الناقص (بتُّ)؛ فلأن الشاعر مأزوم بحالة نفسية قاسية، متجسدة في هجر المحبوبة له، فهو معني بها، دون سواها، لما تشكله من واقع عاطفي صعب للغاية، تجاوز الشكوى إلى الألم والمعاناة.

ومن الأمثلة التي تجسد التقديم والتأخير، قوله من قصيدة له بعنوان (حُكم الزَّمان):[١]

عَــن قَـريبٍ سَنلْتقي مِــن جَديــدِ فــاجْعلـــي مِن لِقــائِنا يَـومَ عِيـدِ

...

هَيّئــي للِّقــاءِ أَجمــلَ شِعــرٍ لــيسَ يُحْيــي اللِّقــاءَ غَيــرُ القَصــيدِ

وأَعِــدِّي مِـن أَعـذبِ الشَّـدوِ لحْنـاً رتِّليــهِ علــى تَــرانيمِ عُــودِ

...

وإذَا مــا طــوى الظَّــلامُ رِداءً وسمــا الــنُّورُ فــي الفَضــاءِ البَعيـدِ

وافْتــرقْنــا، فــلا تَقـولي لــماذا فــرَّقَ الصُّـبحُ بَيننــا مِـن جَديـدِ؟

كُـلُّ وصْـلٍ لا بــدَّ يَتلــوهُ بُعْــدٌ إنَّ هــذا حُكــمُ الزَّمــانِ العَنيــدِ

ينطوي هذا المقطع على تقديم في قوله: " عن قريب سنلتقي من جديد/ فاجعلي من لقائنا يوم عيد"، والأصل فيه: سنلتقي من جديد عن قريب/ فاجعلي يومَ عيد من لقائنا، كما يحمل في طياته في الوقت نفسه دلالات جديدة؛ متنوعة ومختلفة. فالشاعر متلهف أشد التلهف لقرب اللقاء، الذي يجمعه بالمحبوبة، فهو على أحر من الجمر لهذا اللقاء المرتقب؛ لذلك قدم شبه الجملة (عن قريب) على الفعل المضارع (سنلتقي) الدال على المستقبل القريب.

---

(١) الغريبي: كأن شيئاً لم يكن، مصدر سابق، ديوان شعر مخطوط.

وقدم – أيضاً – شبه الجملة (من لقائنا) على المفعول به (يوم)؛ لأن هذا اللقاء، يمثل للشاعر حالة خلاص لحالته النفسية التي غالباً ما تكون قلقة متوترة، تنتابها الهواجس أو المخاوف من عدم تحقق هذا الموعد، فحرص الشاعر على هذا اللقاء، جعله يوليه العناية والاهتمام، فقدم ما يدل عليه (عن قريب)، أو ما يشير إليه مباشرة (لقائنا).

وجاء التقديم في قوله: "هيئي للقاء أجمل شِعر/ ليس يحيي اللقاء غير القصيد"، والأصل في هذا التركيب، أن يقول: هيئي أجمل شِعر للقاء/ ليس غير القصيدة يحيي اللقاء. ولعل هذا يشي بأنَّ اللقاء الذي يرتقبه الشاعر، يمثل بؤرة للصورة في المقطع، فهي بمثابة مثير فعال، جعل صورة اللقاء تمتد على مساحة المقطع كله، بل القصيدة كلها؛ لما تشكله من أبعاد نفسية تضطرب في أعماق الشاعر، وهو يمني النفس في قرب موعده من جهة، والخوف من عدم مجيئه من جهة أخرى، ولذلك يحرص في كل مرة على أن يقدمه؛ لما يمثله من أهمية.

وإذا ما أنعمنا النظر في الجملتين اللتين قدم فيهما اللقاء، وجدنا الأولى جملة فعلية: (هيئي للقاء أجمل شِعر) إذ تشعر بالقلق والخوف، كما يوحي الدال (هيئي) الذي يفيد الرجاء، وأما الثانية، فهي جملة اسمية: (ليس يحيي اللقاء غير القصيد) التي تشي بالديمومة والثبات،؛ ليؤكد من خلالها للمحبوبة أهمية اللقاء، ولا سيما إذا كان محفوفاً بمشاعر الحب والهوى.

ونجد هذه المشاعر التي يحفل بها هذا اللقاء ممثلة في قوله:

وأَعِـــدِّي مِن أَعــذبِ الشَّدوِ لحْناً رتِّليـــهِ علـــى تَـــرانيمِ عُـــودِ

ولذلك فقد قدم شبه الجملة (من أعذب الشدو) على المفعول به (لحناً)؛ لأن هذه الألحان العذبة – في مثل هذا النوع من اللقاءات – هي التي تجسد مشاعر المحبة، والأحاسيس الصادقة بين المحبين، وتعكس تباريح الشوق ولواعجه. فعدول الشاعر عن الترتيب الطبيعي للألفاظ في السياق الشعري المتقدم، يخدم شعرية النص، ويجعلنا ندرك فرحه وسروره بهذا اللقاء، والمعاناة التي يحملها في حشاياه، ليفرغها في هذا الجو الشاعري، والذي يكتنفه الأنس والود للمحبوبة.

تتبدى – لنا – من خلال النصوص المتقدمة التي عالجنا فيها جمالية التقديم والتأخير، أنها انزياحات مست مواقع الكلمات في الجمل الشعرية ودلالاتها، وقد عمد الغريبي إلى ذلك لغرض فني وجمالي، تمثل في الخروج بلغته الشعرية من طابعها النفعي إلى طابع إبداعي، منح فيه الدوال التي سعى إلى تحريكها قيمة تأثيرية في المتلقي من جهة، والتعبير عن مشاعره وأحاسيسه التي جاشت في صدره من جهة أخرى.

ثانياً: الحذف.

هو إسقاط جزء من الكلام لدليل عليه، والحذف غير الإضمار؛ لأن المحذوف لا يظهر، ولكنه يقدر، في حين أن المضمر، قد يضمر، وقد يظهر؛ كالنصب بأنْ المضمر، كقولنا: جئت إلى الجامعة لأتعلم، فإنه يجوز لنا أن نظهر "أنْ" المضمرت في الفعل (لأتعلم)؛ فنقول: جئت لأن أتعلم. ولعل الفرق في التعريف اللغوي بين الحذف والإضمار، يشي بأن الحذف، الذي هو بمعنى القطع، خلاف الإضمار، الذي هو بمعنى الإخفاء. فإذا كان الحذف إسقاطاً للكلام لفظاً ومعنى، فإن الإضمار إسقاط له لفظاً لا معنى.

وقد قيد البلاغيون الحذف بشرطين أساسيين، هما:

أولاً: وجود ما يدل على المحذوف من القرائن. ثانياً: وجود السياق الذي يترجَّح فيه الحذف على الذكر(١). ولعل القيمة الفنية والجمالية للسياق اللغوي، تتأتى من خلال حذف بعض العناصر اللغوية، أكثر مما تتأتى من وجودها، يقول الجرجاني: " ... فإنك ترى الحذف، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تُبِنْ"(٢).

وإذا كان الحذف يقع على أحد طرفي الإسناد، أكان ذلك في الجملة الاسمية، أو الجملة الفعلية، أو مما تضاءلت أهميته في الجملة؛ فتمثل في الألفاظ الأخرى الموجودة؛ فإنه يمثل محفزاً، ومثيراً فاعلاً ينشّط دور المتلقي في عملية تلقي النص، من خلال إسهامه في تقدير المحذوف، ومحاولة إرجاعه.

ويبقى الحذف أحد الوسائل التي تثري النَّص الشعري، وتمنحه مزيداً من الدلالات الجديدة، إذ يقصد الشاعر أن يتجاوز عن أمر، أو يعظّم أمراً على حساب المحذوف، أو يلفت انتباه المتلقي إلى الغائب من النص.

وقد اتكأ الغريبي على طريقتين من طرق الحذف، الأولى: ما يعرف بتقنية التنقيط. وأما الثانية، فهي حذف أحد ركني الجملة، أو متعلقاته، أو حذف الحروف، و الأدوات.

---

(١) انظر: عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٤، ص٣٢٢، ٣٢٣.

(٢) الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ٧٩-٨٠. انظر: خليل، إبراهيم: في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة، عمان، ط٢، ٢٠٠٩، ص٢٣٣.

وفي ضوء ما سبق، يقفنا البحث على مجموعة من الأمثلة التي تجسد هذه الظاهرة في شعر الغريبي؛ ليجلو دلالاتها وجمالياتها. ومنها قوله في قصيدته المعنونة بـ " كأنَّ شيئاً لم يكن"[١]:

هَا نحنُ ..

قدِ اخْتلسْنا ساعةً

في غَفلةٍ مِنَ الزَّمنْ!..

وَما لبثْنا أنْ رجعْنا ..

بعدَها ..

كأنَّ شَيئاً لمْ يكُنْ!

أولاً: التنقيط أو الانزياح الكتابي.

تتسم هذه القصيدة، وغيرها من قصائد الغريبي بما يسمى الانزياح الكتابي في الشعر الحديث؛ بهدف زيادة الدلالات الممكنة في القصيدة، فضلاً عن أنه سمة من السمات الأسلوبية في النص الحداثي، بصفته أسلوباً مخالفاً للمألوف والعادي فـ " الانزياح الكتابي في الشعر الحديث، يحاول أن يستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية، وقد تجلت مظاهره بأشكاله المختلفة، منها: تفتيت الكلمة من خلال بعثرة حروفها على الصفحة، وتقنية الفراغ، والنقاط في جسد النص الشعري"[٢]. فوضع مجموعة من النقاط السود بجانب بعض الكلمات، سواء قبلها، أو بعدها، أو بين كلمة، أو أخرى داخل السطر الواحد، أو بين السطور كفاصل بصري، والتنقيط كناية بصرية عن دال (كلمة أو جملة) مغيب بنحو مقصود من قبل الشاعر، تجنباً للحساسية الدلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علينا في القصيدة التي حذف منها، ووضعت في مكانه مجموعة من النقاط؛ كعلامة على الحذف[٣].

إن حذف جزء من كلام الشاعر في كل سطر من الأسطر المتقدمة، يجنبها الوقوع في التصريح والخطاب والمباشرة من جهة، ويفسح المجال أمام المتلقي ليكمل الصّياغة من جهة أخرى. (ها نحن .../ التقينا/ اجتمعنا/ ضمنا مجلس بعيداً عن أعين الرقباء والوشاة ... قد اختلسنا

---

(١) الغريبي: كأنَّ شيئاً لم يكن، مصدر سابق،ص١٠٦.

(٢) رضا كياني، علي أكبر محسني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)، مجلة دراسات في اللغة العربية، جامعة سمنان، سمنان، إيران، ع١٤، شتاء ٢٠١٣، ص٨٥.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص١٠١.

ساعة .../ لا مثيل لها/ لا تقدر بثمن/ حلوة جميله ... في غفلة من الزمن!../ الذي حرمنا سعادة اللقاء/ نشوة الفرح والسرور ... وما لبثنا أن رجعنا .../ يلفنا الحزن والأسى/ ويغلفنا اليأس ... بعدها .../ بعد هذه الساعة التي اختلسناها في غفلة من الزمن ... كأن شيئا لم يكن!

إن تكثيف الكلام، وحذف جزء منه، يعد تكثيفاً للموقف الذي يكتنف الحالة النفسية للشاعر، والمتمثلة في الشعور اليائس من علاقة الحب بينه وبين المحبوبة التي أخذت بالفتور، والتغير، فكأن ما بينهما من مودة وأنس قد تلاشى، وبدأ بالانهيار؛ ولذلك نرى الشاعر يتخير أكثر الكلمات توهجاً ودلالة على حالته النفسية. هذا علاوة على أن انقطاع الخطاب الشعري عند هذا المنحنى، يدعو المتلقي، بل يحفزه إلى المشاركة في إنتاج المعنى الغائب، ومحاولة العثور عليه؛ لأن المعنى المسكوت عنه – ربما – يكون أكثر دلالة وقدرة على استبطان أبعاد الشاعر النفسية، وإضاءة الزوايا التي ضن بها علينا.

وأما في جملته الشعرية الأخيرة: "كأنَّ شيئاً لم يكنْ!"، فيمكن استدعاء المحذوف، وتقديره على النحو الآتي: كأنَّ شيئاً من الحب لم يكن موجوداً بيننا. وقد جاء ذلك على سبيل الإيجاز والاختصار؛ لما تقدم العلم بذلك من خلال الدلالات التي توحي بها الأسطر الشعرية السابقة.

ومن النصوص الشعرية التي تمثل ظاهرة الحذف في شعر الغريبي، قوله في قصيدته "شمس الأصيل":[١]

دَلفَتْ إلى شاطِي الغُروبْ ..

ورَمتْ بِجسمٍ مُنهَكٍ بَادي الشُّحوبْ ..

مَثلَ القَتيلْ ..

وكأَنَّما ضَاقتْ بِها هَذي الحَياهْ ..

بدأتْ تغِيبُ بِجسمِها وسْط المياهْ ..

عِندَ الأصيلْ ..

شَمسٌ على وشْكِ الأُفُولْ ..

باللهِ قُل لي ما الّذي

تَرجوهُ مِن شَمسٍ تأذّن بالرَّحيلْ؟!

---

(١)الغريبي: شمس تأذَّن بالرَّحيل، مصدر سابق، ص٥٧ – ٥٨.

أَتريدُها أنْ تُشْعِلَ الأكوانَ نُوراً ..

مِثلَما كانتْ نَهاراً؟!

مُسْتحيلْ؟

فَلِكلِّ شَيءٍ وقتُهُ ..

وإذا أَتى في وقتِهِ فهُوَ الجَميلْ!؟

للحذف، أو للصمت في هذه القصيدة، وجوه متعددة من التعبير، يقوم بوظيفة إيمائية، تصل حبل الكلام بين الشاعر والمتلقي، فيتبادلان الأدوار، فبعد أن يصمت الشاعر عن البوح بما لا يرغب البوح به، ينهض المتلقي في استدعاء الاحتمالات التي يمكن لها أن تسدَّ الثغرات، لعله يتلمس بعض ما لم يرد أن يفضي به إليه. ويشير هذا المنولوج/ الحوار الداخلي المفرغة سطوره من بعض الدوال إلى طبيعة العلاقة بين الشاعر والزمن، ممثلاً بحركة الشمس، وقد اختار ساعة الأصيل التي تقترب فيها الشمس من الغياب والأفول، وهي اللحظة التي تلفت الانتباه، مؤذنة بانقضاء يوم، ثم الشروع بولادة يوم آخر جديد. وهذه الحركة الزمنية، لا تقتصر على مجرد تعاقب الأيام، بل تجسد تغير الأحوال على مختلف الأصعدة الحياتية، بدءاً من التغير الذي يصيب الكائنات الحية إلى الكيانات السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية ... إلخ.

يمثل الزمن في هذا النص السردي إحدى الركائز الأساسية ، التي هي بمثابة الخيط الناظم له، إذ تشكل النص من مستويات الزمن الثلاثة: الماضي في: (دلفت/ رمت/ ضاقت/ أتى)، والمضارع الدال على الحال والاستقبال في: (تغيب/ تأذّن/ تشعل)، والأمر في: (قل). فمن خلال هذه المستويات الزمانية الثلاثة، استطاع الشاعر أن يعبر عن فكرة التغير والتبدل التي تمس الوجود بكل أبعاده وتنوعاته، وبالتالي يمكن أن تقترب إلى تخوم الفضاءات الإبداعية لهذا النص الشعري، والمتمثل في الفضاء الأيديولوجي، المرتبط دلالياً بمفهوم الزمن لدى الغريبي.

ونستطيع أن نتلمس ذلك من خلال محاولة ملء الفراغات التي تبدت في الأسطر الشعرية التي تجلي العلاقة بين التركيب اللغوي والدلالي المرتبط بحركة الزمن الذي ترتد إليه المنظومة التركيبية للنص، وذلك على النحو الآتي:

دلفتْ إلى شاطي الغروب/ مسرعة ..

ورمت بجسم منهك بادي الشحوب/ على وجهها المصفر ..

مثل القتيل/ الذي يلفظ أنفاسه الأخيرة ..

وكأنما ضاقت بها الحياة/ الكئيبة ..

بدأت تغيب بجسمها وسط المياه/ تودع الحياة

عند الأصيل

شمس على وشك الأفول/ المجهول ..

بالله قل لي ما الذي/ يا صاحبي ..

نرجوه من شمس تأذّن بالرحيل؟!

أتريدها أن تشعل الأكوان نوراً/ وضياءً وحياة ..

مثلما كانت نهاراً؟! هذا شيء

مستحيل

فلكل شيء وقته/ الذي يجيء فيه

وإذا أتى في وقته فهو الجميل!!

وإذا أنعمنا النظر في هذه المحذوفات، وجدنا التفاعل الواضح بين الكلام المكتوب، والكلام المنحبس/ المحذوف، الذي جسدته علامات الترقيم/ التنقيط. ولعل لهذه المحذوفات صلة قوية بالفكرة التي تمحورت حولها القصيدة، كما منحتها دلالات عدة ممكنة، قد تثير الدهشة والتأثير في المتلقي.

يلاحظ أن النقاط المتتابعة، تؤدي دوراً أساسياً في البناء الكلي للقصيدة، إذ تمثل فاصلة بين العادي والمدهش، كما تكمل رؤية الشاعر في التعبير عن حركة الزمن، ممثلة بدوران الشمس، بما تتركه من أثر في هذا الكون الواسع، وبالتالي تكشف حالة التوتر والقلق التي تعتري نفس الشاعر، بفعل حركة الزمن، يضاف إلى ذلك. أنها تكمل دور المتلقي في خلق النص، وعدم البقاء منفرداً، فيشارك المبدع في عملية الإبداع من ناحية، كما يشاركه في التجربة الشعورية من ناحية أخرى.

الثانية؛ فهي التي لم تعتمد على التنقيط للإيماء بالمحذوف، بل اتكأت على حذف أحد ركني الجملة، أو متعلقاته، أو حذف الحروف، والأدوات، فمن ذلك قول الغريبي في قصيدته الموسومة ب "رمضان":[١]

---

(١) الغريبي: أيقونة شعري، مصدر سابق، ص ٦١ – ٦٣.

رَمضـــانُ هـلَّ فَمرحبـــاً بِهـــلالهِ شَهـــرُ الـــهُدى والـبِرِّ والـــغُفرانِ
شَهـــرٌ تَنـــزَّلَ فيـــهِ مُحكـمُ آيـهِ تَهـــدي الأَنـــامَ لمَـــنهجِ الـــدَّيَّانِ
فيـــهِ الجِنـــانُ تفتَّحـت أَبـــوابُها وتُســـدُّ فيـــهِ مَنـــافذُ النِّيـــرانِ
شَهـــرٌ تكفَّـــلَ ربُّنـــا بجزائِنـــا عَـن صَـــومهِ بالجُـــودِ والإحسـانِ

...

واللَّيلَ فـاسْهـرْ خـــاشِعاً مُتهجِّـــداً مُتعـــــوِّذاً مِـن سِيـــــرةِ الشَّيطـــانِ
واشْـكرْ إِلهـــكَ إِذ أراكَ طـــريقَهُ وهـــداكَ للإســـــلامِ والإيمـــــانِ

يتبدى الحذف – في هذه الأبيات – في غير موقع، وكلها مما يسمى بالحذف النحوي، القائم على الاستغناء عن المسند إليه (المبتدأ)، وقد دل عليه المسند (الخبر)، ويمكن تقديره في البيت الأول باسم الإشارة (هذا)، وفي البيت الثاني والثالث بضمير الغائب المفرد (هو)، وقد جاء هذا الحذف لغرض بلاغي؛ هو الإيجاز والاختصار، ولعل الاشتغال بذكر المبتدأ، يفضي إلى عدم الانصراف إلى الأهم، وهو الخبر، فهاجس الشاعر أن يبشر بقدوم رمضان، شهر الهدى والبر والغفران/ شهر تنزل فيه محكم الآيات/ شهر تفتح فيه أبواب الجنان، وتسد فيه منافذ النيران/ شهر تكفل الله بثواب المسلم وجزاءه.

ومن النماذج التي تجسد فيها الحذف، قوله من قصيدة بعنوان " العاشقة الخجولة":[1]

إنَّ الهَـــــوى لفـــــاضِحٌ لـــو لـمْ تَكـــوني نَـــاطقهْ
آثـــــــارُهُ واضِحـــــــةٌ مِثـــلُ السِّمـــاتِ الفـــارِقهْ
الحـــبُّ يـــا حبِيبتـــي مِثـــلُ النَّخيـــلِ البـــاسِقهْ
أو نَجمـــــةٍ قُـــطبيَّـــــةٍ فـــي الأُفْـــقِ لاحـــتْ بَـــارِقهْ
أو وَردةٍ فـــوَّاحـــــــــــةٍ بَـــينَ الحُقـــــولِ عَـــــابِقهْ
لا تُخْفـــهِ .. بـــل صـــرِّحي قُـــــولي بـــأنِّي وامقـــهْ[1]

(١) الغريبي: مداد من غيوم، مصدر سابق، ص ٤٣.

حذف الشاعر في البيت الرابع:

أو نَجـمـــــةٍ قُـــطـبـيَّـــةٍ فـــي الأُفْـــقِ لاحـــتْ بَارِقـــهْ

المبتدأ والخبر وجملة النداء، والتقدير: الحبُّ – يا حبيبتي – مثلُ نجمةٍ قطبيةٍ، وكذا في البيت الخامس:

أو وَردةٍ فـــوَّاحـــــــــــةٍ بَـــينَ الحُقـــــولِ عَـــــابِقهْ

والتقدير – أيضاً – الحبُّ – يا حبيبتي – مثلُ وردةٍ فوَّاحةٍ. وقد جاء الحذف انسجاماً مع فائدة الإيجاز والاختصار، إذ دل عليه المبتدأ والخبر وجملة النداء المعترضة في البيت الثالث:

الحـــبُّ – يـــــا حبِيبتـــي - مِثـــــلُ النَّخيـــــلِ الباسِـــــقهْ

كما جاء منسجماً – أيضاً – مع فائدة التأثير في المتلقي، وإثارة فكره وخياله بتشغيله لآلية الاستدلال على جزء المعنى المحذوف من الكلام، وبالتالي محاولة استدعائه، أو توقعه؛ لما له من أهمية في البنية الداخلية للنص، المرتبطة بالوظيفة التواصلية بين المبدع والمتلقي، إذ "ترتبط بنية اللغة بوظيفتها التواصلية ارتباطاً يجعل البنية انعكاساً للوظيفة"[٢]؛ بمعنى أن الوظيفة هي التي تحدد البنية الداخلية للسياقات اللغوية، وليس العكس.

اتضح لنا مما سبق أن سياق الحذف في الأداء التعبيري في شعر الغريبي، يتسق ومقتضى الحال والمقام، ويعد ذلك شرطاً في أي إبداع حقيقي؛ لأنه يحقق التفاعل الحقيقي بين المبدع والمتلقي من جهة، كما يؤدي – بالضرورة – إلى انفتاح النص على مزيد من الدلالات.

ثالثاً: الاعتراض

شغل الاعتراض حيزاً ملحوظاً في مصنفات النحويين والبلاغيين العرب القدامى، سواء أكان اعتراضاً نحوياً، أم اعتراضاً بلاغياً. فابن هشام (ت ٧٦١هـ) – على سبيل المثال – وقف على مواضع الاعتراض، وأسهب في تعدادها، إذ أوصلها إلى سبعة عشر موضعاً، منها:

---

(١) المقة: المحبة، وومقه: أحبه، وهو وامق محب، ومثلها وامقة؛ أي محبة. انظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرَّم (ت ٧١١ هـ): لسان العرب، دار صادر، بيروت، (بلا تاريخ)، مادة (ومق).

(٢) المتوكل، أحمد: الوظيفة والبنية: مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية، منشورات عكاظ، الرياض، ١٩٩٣، ص١٠.

الاعتراض بين الفعل ومرفوعه، وبين الفعل ومفعوله، وبين المبتدأ وخبره، وبين ما أصله المبتدأ والخبر، وبين الشرط وجوابه ... إلخ[١].

ويعرض ابن حمزة العلوي (ت ٧٤٩هـ) للاعتراض من جهتيه النحوية والبلاغية، فأما من جهة البلاغة، فيقول: "... أما الاعتراض، فهو كل كلام أُدخل في غيره، بحيث لو أُسقط لم تختل فائدة الكلام، وأما المعترض فيه، فهو كل كلام أجنبي أُدخل فيه لفظ مفرد أو مركب، بحيث لو أُسقط لبقي الكلام على حاله في الإفادة"[٢]، ثم يقسمه إلى قسمين؛ ما قد يدخل لفائدة جارية مجرى التأكيد، وقد يكون داخلاً لغير فائدة؛ وهو قسمان، الأول: أن يكون غير مفيد، فلا يكسب الكلام حسناً ولا قبحاً، وأما الثاني، فما كان لغير فائدة، ولكنه قبيحٌ لخروجه عن قوانين العربية، وانحرافه عن أقيستها[٣].

وأورد الزركشي (ت ٧٩٤هـ) للاعتراض بعضاً من الوظائف الدلالية، أسماها أسباباً، منها: تقرير الكلام، وقصد التنزيه، وقصد التبرك، وقصد التأكيد ...إلخ[٤].

وتتشكل بنية الاعتراض في النص الشعري، من خلال خلخلة تتابع الدوال الرئيسة في السياقات، ويتم ذلك بإدخال عنصر جديد، سواء أكان مفرداً، أم مركباً بين عنصرين من خواصهما الترابط والتسلسل. "يكاد البلاغيون يجمعون على أن الاعتراض يعتمد على تحريك الألفاظ من أماكنها الأصلية؛ لكي تفسح المكان لعنصر جديد مفرد، أو مركب، ودخول هذا العنصر يقطع الدلالة المتصلة في التركيب الأصلي، ثم يعود التركيب إلى تمامه بعد دخوله، فيتم المعنى في الكلام، بحيث لو أُسقط العنصر الدخيل لبقي الأول على حاله في الإفادة"[٥].

---

(١) انظر: ابن هشام الأنصاري، أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف (ت ٧٦١هـ): مغني اللبيب عن كُتب الأعاريب، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (بلا تاريخ)، ج٢، ص٣٨٦ وما بعدها.

(٢) العلوي، يحيى بن حمزة (ت ٧٤٩هـ): الطراز، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٠، ج٢، ص٩٢.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٩٢، ٩٣.

(٤) انظر: الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (ت ٧٩٤هـ): البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ج٣، ص٥٧ وما بعدها.

(٥) عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان–، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٦٥ – ١٦٦.

وقد استعان الغريبي بالاعتراض في كثير من قصائده، ولا سيما في النصوص التي اتخذت الطابع السردي، فجاء به وصفاً أو تفسيراً لشعور داخلي، أو تأكيداً لفكرة معينة، أو رؤية ما، أو غير ذلك من مقاصد الاعتراض وأسبابه.

وسنتوقف عند بعض النماذج الشعرية التي يظهر فيها الاعتراض؛ لاكتناه وظائفه الدلالية. ومن ذلك قوله في قصيدته الموسومة بـ "أُمُّنا الحبيبة" (بمناسبة اليوم العالمي للغة العربية): [١]

صـوَّبتُ أخطـاءً - لـهُ فـي نصِّـهِ - في النَّحـوِ والتَّصـريفِ والإِملاءِ
فـاغْتـاظَ – مني - وانْبرَى مُتـوعِّداً بـالله كيـفَ تعُـدُّ لـي أخْطـائي
مَن أنـتَ حتَّى - للصَّـوابِ - تـدلُّني وكـأنَّني مِـن سَـائرِ الجُهـلاءِ؟!
أنسـيتَ أنِّـي سيِّـدُ الكَلمـاتِ بـلْ مَلِـكُ الـبيَانِ ومُـرشدُ الـحُكماءِ
ومـؤدِّبُ الـصِّبيَانِ - في كتَّـابهِم - ومعلِّـمُ الكتَّـابِ والأُدبـاءِ
إنِّـي أتيتُ - لـهذه - الـدُّنيا وقد أُلـهمتُ فـنَّ الـنَّثرِ والإنْشـاءِ
وحَفِظـتُ آيـاتِ الـكِتابِ مُجـوَّدا ومُجلَّـداتِ الـسُّنَّةِ الـغراءِ
وَلِـسيبَويْهِ قَـرأتُ - مُنذُ طُفـولتي - ولـسَائرِ الأُدبـاءِ والبُلغَـاءِ
وحفِظتُ - مِن كُلِّ العُصـورِ - قَصائِدا لِفطـاحلِ الرُّجـازِ والشُّعـراءِ
واليَـومَ تَأتـي – عَابِثـاً - لتقُولَ لـي: أخْطـأتَ فـي نَحـوٍ وفـي إمْـلاءِ
فـأجَبتُهُ، -عَفـواً، مُعلِّـمَ جيلِنـا، - بالغْـتَ فـي شَتْمـي وفـي إيـذَائي
لكنَّنـي عـفُّ اللِّسـانِ مُهـذَّبٌ ولـذا سأصْـفَحُ عَـن بَـذيءِ هِجـائي
لـم انْـتقصْ مِـن عِلمكـمْ أو قَـدرِكمْ تَأبـى - علـيَّ - مُروءتي ووفَـائي
فمعلِّمـيَّ أُعـزهمْ وأُجلُّهـم وأُعُـدُّهمْ - فـي الفَضـلِ - كالآبـاءِ
لكـنَّهمْ لـمْ يُعصمُـوا - مِـن هَفـوةٍ أو غَلطـةٍ - مِـن جُملـةِ الأخْطـاءِ
كُـلُّ الـقضيَّـةِ أنَّنـي مُـتحمِّسٌ للضَّـادِ رَمـزِ عُـروبتي وإبـائي

---

(١) الغريبي: كأنَّ شيئاً لم يكن، مصدر سابق،ص٢١-٢٥.

لُغــةِ الـــعُروبةِ مِــن خلــيجِهمُ إلــى شـــطِّ المُحـيطِ الأطلـــسي النَّـــائي

لُغتــي - كــأُمي - إن يُســئ أحــدٌ لهــا يُصـبحْ - لـديَّ - كأشْــرسِ الأعـــداءِ

تمثل هذه القصيدة – التي اجتزأنا معظمها – حواراً بين الغريبي وأحد معلميه، الذي اغتاظ منه؛ لأنه صوب له بعض الأخطاء في النحو والصرف والإملاء، فانبرى له متوعداً ومستهجناً فعلته؛ لأنه يعد نفسه سيد الكلمات، وملك البيان ... ومؤدب الصبيان، ومعلم الكتّاب، علاوة على أنه أُلهم فن النثر، وحفظ آيات القرآن الكريم، وكثيراً من أحاديث الرسول – صلى الله عليه وسلم – كما قرأ سيبويه، وسائر الأدباء، وحفظ كثيراً من القصائد والأراجيز. فكيف يُقال له: أخطأت في نحو وإملاء؟!

ويأتي الجواب من الشاعر بكل هدوء وتؤدة، بعيداً عن الشتم والإيذاء، والانتقاص من علم الآخر وقدره؛ لأن مروءته ووفاءه يأبيان عليه ذلك من جهة، ولأنه يعز معلميه ويجلهم، ويعدهم في الفضل كأبيه من جهة أخرى، ولكن ذلك لا يمنعه من التنبيه على الأخطاء، انطلاقاً من تحمسه للغته، وصوناً لها من إساءة الآخرين لها؛ كونها لغة القرآن الكريم، ولسان المسلمين، فهي لغة تعبد ودعاء وحضارة.

ويختم قصيدته بقوله، الذي تنبجس منه سورة الغضب:

ولــذاكَ تَلقــاني غضِـبْتُ لأجْلِهــا وأَتيْتُ شَيئــاً مِن صُنوفِ عَــدائي

ولسوفَ أَمضي في الحَياةِ مُجــاهداً ومُنـــافِحاً عَنهـــا ولـــو بدِمــائي

لا شك في أن الشاعر قد وظف الاعتراض، سواء أكان عنصراً مفرداً، أم مركباً بين ركني الجملة/ المسند والمسند إليه؛ لأن المعاني التي يرمي إليها الشاعر لا ينهض بها طرفا الإسناد وحدهما، على الرغم من أهميتهما؛ لأن ثمة دلالات أخرى، لا تقل أهمية عن الدلالات التي تكفل بهما المسند والمسند إليه. ومن ذلك ما جاء في النص المتقدم:

صـوَّبتُ أخطـــاءً لــهُ فــي نصِّــهِ في النَّحــوِ والتَّصـريفِ والإمــلاءِ

فـــاغْتــاظَ منِّي وانْبرَى مُتـوعِّداً بـالله كيـــفَ تعُـــدُّ لـــي أخْطــائي

مَـن أنـــتَ حتَّـى للصَّـوابِ تـدلُّني وكــأنَّني مِـن سَـــائرِ الجُهـــلاءِ؟!

ومـــؤدِّبُ الـصِّبيَانِ فـي كتَّـابهِم ومعلِّـــمُ الكتَّـــابِ والأُدبـــاءِ

وحَفِظـتُ آيـاتِ الـكِتابِ مُجـوَّدا ومُجلَّـــداتِ الـــسُّنَّةِ الـــغراءِ

وَلِـسيبَويْهِ قَـرأتُ مُنـذُ طُفـولتي ولـــسَائرِ الأُدبـــاءِ والبُلغَـــاءِ

وحفِظتُ مِن كُلِّ العُصورِ قَصائِدا لِفطـــاحلِ الرُّجـــازِ والـشُّعـــراءِ

واليَـــومَ تَأتـــي عَابِثـاً لتقُولَ لـي: أخْطـــأتَ فـي نَحـوٍ وفـي إمْـلاءِ

عمد الشاعر إلى توظيف الاعتراض بين ركني الجملة كما هو موضح بعلامة الاعتراض؛ لإبراز صورة الآخر، وهو المعلم، الذي صوب له بعض الأخطاء في النحو، والصرف، والإملاء، وأظهر حالته النفسية، وردود فعله، وهو يرشده إلى هذه الأخطاء، وكشف انفعالاته التي وصلت حدّ الغيظ، والتوعد، وربما الشتم والسب، كما عرّى داخله، فبدت مسحة من الحزن، والأسى عليه، وذلك من خلال الثنائية الضدية التي أقامها الشاعر بين البنية العميقة للنص، والبنية السطحية، فكأن هذا المعلم يعترف بطريقة – غير مباشرة – مفعمة بالأسى، بأنه وقع في بعض الأخطاء النحوية، والصرفية، والإملائية، ولكنه مع ذلك، يدّعي أن محفوظه من القرآن، والسنة، والأشعار، وقراءته لسيبويه، وسائر الأدباء، والبلغاء تجعله بمنأى عن الوقوع في هذه الأخطاء.

ينكشف هذا النص عن إحساس عميق، يجسد الصراع الداخلي، الذي يكتنف شخصية هذا المعلم، بما يكتنزها من توتر، وتناقض بين ما يدعيه، وبين ما هو عليه بالفعل، وقد أدى هذا التناقض إلى عدم التوازن النفسي، الذي بدأ بالغيظ، والتوعد، ثم بإلقاء التهم والشتم، فغدا الأمر شخصياً، أفسد الودّ بينهما، وليس حواراً علمياً هدفه الوصول للحق والصواب. وكما أبرز الاعتراض صورة الآخر، كذلك جلَّى صورة الأنا/ الشاعر، وذلك من خلال الاعتراض في قوله:

فـــأجَبتُهُ عَفـــواً مُعلِّـمَ جيلِنـــا بالغْـتَ فـي شَتْمـــي وفـي إيـــذَائي

لكنَّنـــي عـــفُّ اللِّســـانِ مُهـــذَّبٌ ولـذا سأصْـفَحُ عَـن بَـذيءِ هِجـائي

لـم انْـتقصْ مِـن عِلمكـمْ أو قَـدرِكمْ تَأبـــى علـــيَّ مُروءتـــي ووفَـــائي

فمعلِّمـــيَّ أُعـــزهمْ وأُجلُّهـــم وأُعُـــدُّهمْ فـي الفَضـــلِ كالآبـــاءِ

لكـنَّهمْ لـمْ يُعصمُـــوا مِـن هَفـــوةٍ أو غَلطـــةٍ مِـن جُملـةِ الأخْطـــاءِ

كُـــلُّ الــقضيَّـةِ أنَّنـــي مُتحمِّسٌ ... للضَّـــادِ رَمـــزِ عُـــروبتي وإبـــائي

لُغـــةِ الـــعُروبةِ مِن خليجِهمُ إلـى ... شـــطِّ المُحـيطِ الأطلـــسي النَّـــائي

لُغتـي كـأُمي – إن يُسـئ أحدٌ لهـــا ... يصـبحْ لـديَّ كأشْـــرسِ الأعـــداءِ

ففي هذا المقطع يتجلى اعتزاز الشاعر بذاته، وذلك من خلال ترفعه عن الشتم والإيذاء، وصون لسانه عن ذلك، فضلاً عن الصفح، والتجاوز عن أخطاء الآخر وزلاته، وعدم الانتقاص من علمه وقدره، واعترافه بفضل معلميه عليه، بل اعتبارهم بمثابة الآباء، إلا أن ذلك لم تمنعه غيرته على لغته العربية؛ لغة العلم والحضارة والتعبد من جهة، وعدم العصمة لأي أحد، كائناً من كان، بأن يدافع عنها، ويتحمس لها من جهة أخرى، فهي بالنسبة له كأمه، إن ساء إليها أحد، أو مسها بسوء، أصبح كأشرس الأعداء له. فمن يرضى إهانة أمه، لا يكون صاحب نخوة وحياء؟ ولذلك تلقاه كما قال في خاتمة قصيدته:

ولـــذاكَ تَلقـــاني غضِبْتُ لأجْلِهـــا ... وأَتيْـتُ شَيئـــاً مِـن صُـنوفِ عَـــدائي

ولسوفَ أَمضي في الحَياةِ مُجـاهداً ... ومُنـــافِحاً عَنهـــا ولـــو بدِمـــائي

فحزن الشاعر وأسفه، بل غضبه وحنقه على ما سيلحق لغتنا العربية من تشويه، وهدم ممن يظن أنهم لبنة من لبنات اللغة، وسياجها المتين، ولم يكن ذلك ثأراً لشخصه، أو لأي أمر يتعلق بذاته، ولهذا – فحسب ثارت حفيظته، وانبرى مدافعاً بكل ما أوتي من قوة – عن لغة الوحي، ولسان المسلمين وهويتهم الحضارية والفكرية.

ومن نماذج الاعتراض، قوله في قصيدته المعنونة بـ "السَّاعة العاشقةْ":[١]

فإنْ غـابَ – عنكَ – الـقَصيدُ فلا ... يُخـالـــجْكَ شـــــكٌّ ولا ضَـــائقةْ

سَتـــــأتي القَصـــــائدُ مُشْتـــاقةً ... سَتـــــأتي – إلـى بَـابِكم – طَارِقـةْ

فَمِثْلكَ يَسعـى – إليه – الـــقَصيـ ... ـــدُ سَعـــــيَ مُتيَّمـــة وامِقـــةْ

شَكَـــرتُ الـــقَصيدَ وَقلـــتُ لـهُ: ... سَـتنتظِرُ الـــسَّاعةَ العَـــــاشِقةْ

(١) الغريبي: أيقونة شعري، مصدر سابق، ص٧٥.

يخيل إلينا أن الشاعر يتحدث عن الحالة التي يصلح فيها قول الشعر، وهي العشق يقول ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ): "وقال بعضهم: من أراد أن يقول الشعر، فليعشق، فإنه يَرِق"[١] ويَنقل ابن رشيق – أيضاً – عن ابن قتيبة، مبيناً أوقات صنعة الشعر، فيقول: "قال ابن قتيبة: وللشِّعْر أوقات يسرع فيها أتِيُّهُ، ويسمح فيها أبِيُّهُ: منها أول الليل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر، ورسائل المترسل"[٢].

ويدرك الشاعر ذلك، فلا يزعجه تأخر هطول القصيد عليه، كما ينصح المبدعين بذلك، كما تشير مناسبة القصيدة: " ... وهي مهداة إلى كل المبدعين الذين يزعجهم تأخر هطول القصيد"[٣]، وهي بالطبع نصيحة لنفسه أولاً، ثم لكل المبدعين سواه.

ومن النماذج التي يبدو فيها الاعتراض مقطوعته الموسومة بـ "مِدادٌ مِن غُيوم":[٤]

يـــا أيُّهـــــا القَلـــــمُ الَّـــــذي ... أَخـــــذَ المِـــــدادَ مِـــن الغُيـــومْ

أَمطِـــــرْ – عَلينـــــا – وَابِـــلاً ... يَمحُـــو – مـــن القَلـــبِ – الهُمـــومْ

اَطلِـــقْ حُـــروفَكَ – حُـــــرَّةً ... فَلقـــدْ – سَئِمنـــا ذا الوُجُـــــــومْ

البَـــــوحُ يُشْفـــــي غُـــلَّـــةً ... والصَّمـــــــتُ دَاءٌ كالسُّمـــــــومْ

يجسد هذا النص حالة من حالات المناجاة بين الشاعر، وقلمه الذي أخذ مداده من الغيوم، وليس من الحبر، الغيوم/ السحب بما ترتبط به من إحياء وخصب وحركة ولون، وبما تمثله – أيضاً – من قوة مدمرة، ممثلة بالمطر. ولكن الشاعر اختار من هذه الرموز، رمز الإحياء والخصب، فكما تحيل الغيوم الجدب والمحل خصباً ونماءً، كذلك القلم يمحو الهموم من القلب، ويذهب الأكدار والأحزان عن النفس، حينما يفرغها في القوالب اللغوية، وعندما ينفث المرء ما يلم به من كَبَدٍ ومشقة، فإنه يشعر بالراحة والسكينة.

---

(١) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج١، ص١٧٧.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص١٧٤.

(٣) الغريبي: أيقونة شعري، مصدر سابق، ص٧٥.

(٤) الغريبي: مداد من الغيوم، مصدر سابق، ص١٤٥.

ولهذا جاء الاعتراض في النص السابق، والمتشكل من شبه الجملة في: "علينا/ من القلب)، والحال وحرفي الفاء، وقد في: (حرّةً/ فلقد)؛ ليوحي بالهموم والصمت اللذين حاصرا الشاعر، فجعلاه يسأم الوجوم، ويرى الصمت كالسموم تفتك بالمرء، فلا ينفع معها إلا البوح، الذي يمحو الهموم والأحزان من القلب. ولم تقتصر هذه المعاناة على الشاعر فقط، بل هي معاناة عامة، مست شرائح كبيرة من مجتمع الشاعر، كما يوحي الدالان، علمنا/ سئمنا.

ولعل اعتراض شبه الجملة؛ الجار والمجرور (عنك) بين الفعل (غاب)، والفاعل (القصيد)، يشير إلى الحالة النفسية القاسية التي يصعب فيها قول الشعر على الشاعر، فلا تطيعه القوافي، فيظل مهموماً، يساوره الشك، وتعبث به الضائقات. ولكن الشاعر يخفف من وطأة ذلك عليهم، ويبعث فيهم الأمل، بأن القصائد ستأتي في الحالات التي يحسن أن تأتي فيها، وسيسمح فيها أبيها في الأوقات المناسبة لها، وهذه الدلالة الأخرى التي أفادها الاعتراض شبه الجملة/ الجار والمجرور (إلى بابكم) في قوله:

سَتـــــأتي القَصـــائدُ مُشْتـــاقةً سَتـــأتي – إلـى بَـابِكم – طَارِقـةْ

أما اعتراض شبه الجملة (إليه) بين الفعل المضارع (يسعى)، والفاعل (القصيدة)، فقد أكد الشاعر من خلاله المعنى المتقدم؛ وهو أنّ للقصيد حالات وأوقات لا يحسن إلا بها، وقد نصح بهذا كل المبدعين؛ حتى لا يخالجهم الشك في مقدرتهم على قول الشعر، وهو بالطبع يعي ذلك، كما يفيد المعنى الذي يتضمنه قوله:

شَكَـــرتُ الـــقَصيدَ وَقلـــتُ لـهُ: سَـــتنتظِرُ الـــسَّاعةَ العَـــاشِقةْ

ومن النماذج – كذلك – التي يتجسد فيها الاعتراض، قوله في قصيدته الموسومة بـ "الهمُّ":[١]

إنْ يَـــزُرْكَ الهـمُّ – يـــومـــاً - لا تُعِـــــــــرْهُ أيَّ بَـــــــــالْ
أَغلـــقِ البـــــابَ وقـــل يـــــا هـــمُّ مـــــا عِنـــــدي مَجـــالْ
إنَّنـــــي فَوضـــــتُ أَمـــــري للَّـــــذي أَرْســـــى الجِبـــالْ
إنَّنـــــي مـــا عُـــــدتُ أَخْشـــى غَيـــــرَ رَبِّـــــي ذي الجَـــلال

(١) الغريبي: شمس تأذَّن بالرَّحيل، مصدر سابق، ص٩٥.

لا مَكـــانـــــاً لـــك عِنـــــدي عـــــاجلاً شُـــدَّ الـــرِّحـــــالْ

لَـــنْ تَـــــرى – منـــي – لُطفـــاً أو حَنـــــانـــــــــاً أو دَلالْ

لَـــنْ تَرانـــــي – لـــكَ – خِـــدناً يـــــا عَـــــــدوَّ الإتِّكـــــــالْ

فَمتـــــى تَأتـــــي وتَمضـــــي ليـــــسَ يَعنينـــــي السُّـــــؤالْ

سَـــــأعِيشُ الـــــعُمرَ – مِـــن دو نَـــك – فـــــي أحســـــنِ حـــــالْ

تعكس البنية الداخلية لهذه القصيدة شكوى الشاعر من الهم، وإن بدت في بنيتها السطحية أنها مجرد نصيحة يقدمها للمتلقين، ويبدو أن الشاعر يتوجع مما ناءت به نفسه، من: مرض، أو خيانة، أو ظلم، أو غدر، أو فقر ... إلخ كدر عليه صفو حياته، وشعر إزاء ذلك بوطأة الهموم عليه، وشدة اليأس من الخلاص منه، مما شكل لديه علاقة غير متوازنة مع الواقع المحيط به، وربما اضطراباً نفسياً، وتشاؤماً، فأعلن رفضه لهذه الهموم، وعدم الاستسلام إليها، فالتجأ إلى أبسط الطرق وأقواها، وهي تفويض الأمر إلى الله تعالى، الذي أرسى الجبال، فمن جعل في الأرض رواسي حتى لا تميد، جدير بأن يزيل الهم، ويمحو الغم، ومن فوض أمره إلى الله، استمد منه القوة والشجاعة، وما عاد يخشى شيئاً، أو يخاف أحداً. ومتى ما اعتقد المرء بذلك لن يجد عنده مكاناً للهموم والأحزان، ولن يرقبها، ولا يعبأ بها؛ متى أتت، ولا كيف مضت؛ ولذا سيعش العمر خالي الوفاض من أي هم، وسيقضي عمره في أحسن حال.

ولعل الاعتراض الذي وقع بين فعل الشرط، وجوابه في البيت الأول، والمتمثل في الظرف (يوماً)، يبين أن الهم لا يلازم حياة الإنسان دائماً، فقد يمر به يوماً، ويتركه أياماً، في حين جاء في قوله: "لن ترى – مني – لطفاً ..."، بين الفعل (ترى)، ومفعوله (لطفاً) للدلالة على قوة عزيمة الشاعر، وعدم رضوخه للهموم؛ لأنه وكّلَ أمره لله العزيز الجبار، فمنه يستمد القوة، وبه يستعين على تفريج كروبه. وكذا في قوله: "لن تراني – لك – خِدناً"، بين الفعل (ترى)، ومفعوله (خدناً)، ليوحي باستعلائه على هذه الهموم مهما بلغت شدتها، وأما في قوله: "سأعيش العمر – من دونك في أحسن حال" فجاء الاعتراض بشبه الجملة (من دونك)، بين الظرف (العمر)، والحال (في أحسن حال)، ليوحي بأن الهموم لا مكان لها عنده؛ نظراً لأنه فوض أمره للذي أرسى الجبال. ومن هنا، فقد جاء الاعتراض، ليكمل الدلالة التي عجز عنها طرفا الإسناد، وبالتالي لتكتمل الصورة التي صورت هموم الشاعر الذاتية، ومواجهتها بصبر وقوة، وإن اشتدت وتعقّدت، إلا أنها لم تفقد الشاعر السيطرة عليها، ولم تمنعه الأمل والعيش في الحياة على أحسن حال.

ويبدو مما سبق أن الجملة: الاسمية، أو الفعلية، رغم أهميتهما في التركيب اللغوي، لم ينهضا وحدهما بالمعاني التي رام الشاعر التعبير عنها، فعمد إلى العناصر المفردة، أو المركبة التي تغلغلت بين المسند و المسند إليه، لما لها من أهمية لا تقل عن أهمية طرفي الإسناد في الجملة، من حيث إنتاج الدلالات الجديدة، إنْ على صعيد الأنا/ الشاعر، أو الآخر بكل حيثياته وأبعاده.

رابعاً: الالتفات

تقوم ظاهرة الالتفات، وفق تعريف ابن حمزة العلوي وغيره على "العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول"(١)، ويتم ذلك من التحول في الأفعال وأزمنتها، أو الضمائر بين الإفراد، والجماعة، أو الحضور والغياب؛ فهو "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"(٢).

ولا تقتصر وظيفته الدلالية على جذب اهتمام المتلقي، أو كما يقول الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) إن: "الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب، كان أحسن نطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه، من إجرائه على أسلوب واحد"(٣)، بل في بيان معنى على قدر كبير من الرهافة والخفاء، وفي حال لم يلتفت المتلقي إلى التغير الحادث في النسق اللغوي للخطاب، يظل ذلك المعنى مختفياً وغائباً(٤).

وقد يؤدي التنقل، سواء أكان ذلك في الأفعال وأزمنتها، أو الضمائر وأنواعها إلى تغير مفاجئ في الأسلوب، يكسر توقعات المتلقي، وبالتالي يحقق سمة شعرية للنص تعد من أهم السمات التي ينبغي على المبدع تحقيقها في نصه الشعري، علاوة على أنه أسلوب تعبيري غير نمطي،

---

(١) العلوي، الطراز، مصدر سابق، ج١، ص٧١.

(٢) ابن المعتز، عبد الله (ت ٢٩٦هـ): كتاب البديع، اعتنى به: إغناطيوسكراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢، ص٥٨.

(٣) انظر: الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر (ت ٥٣٨هـ): الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، رتبه وضبطه: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣، ج١، ص٢٤.

(٤) انظر: إسماعيل، عز الدين: جماليات الالتفات، بحث منشور ضمن كتاب (قراءة جديدة لتراثنا النقدي)، النادي الأدبي، جدة، ١٩٩٠، م٢، ص٩٠٥.

يمنح الخطاب الفني مزيداً من الدلالات المتنوعة والمختلفة، ويتيح التعبير عن المعاني التي يرمي إلى التعبير عنها.

ومن النماذج الشعرية التي تمثل هذه الظاهرة الأسلوبية، قول الغريبي في قصيدته المعنونة بـ " كانَ لي قلبان ..."[١]

قَد كانَ لـي قَلبـانِ؛ قَلبٌ صُنْتُهُ ... وَوهبتُ للصَّبـواتِ قَلبيَ الثَّـاني

تَلِفَ الأَخيـرُ بِفعلِ غَاراتِ الهَوى ... بِسهـامِ لَحظٍ مِن عُيـونِ غَـوانِ

ورجَعتُ للقَلبِ المَصـونِ لعَلنـي ... أُحْيـي بـهِ مـا مـاتَ مِـن إِنْسـاني

فَـوجدتُهُ صَدِئاً .. قديماً .. تَالفـاً ... مُتوقِّفـاً مـا فيـهِ مِـن خَفقَـانِ

فَعرضتُ أَمـري للطَّبيبِ فقالَ لي: ... هيهَـاتَ أنْ أُحْيـي الـرَّميمَ الفَـاني

...

وسَـألتُ صَحبي رأيَهمْ فـأجَابني ... مِـنهمْ أَخُـو ثِقـةٍ وطُـولِ مِـرانِ:

اذهـبْ إلـى بَلـدِ الجَمـالِ فإنَّـهُ ... طِـبٌّ لِكـلِّ مُتَـيَّمٍ وَلهـانِ

اذهبْ إلـى لُبنـانَ .. بـادِرْ مُسرعاً ... (إنَّ الحَيـاةَ دَقـائقٌ وثَـوانِ)

يستهل الشاعر هذا النص بضمير المتكلم المفرد في: (لي/ صنتُه/ ووهبت/ قلبي/ ورجعت/ لعلني/ أُحيي/ إنساني/ فوجدته/ فعرضتُ/ أمري/ لي/ وسألت/ صحبي/ فأجابني)، ثم يلتفت إلى التحدث بضمير المخاطب المفرد في: (اذهب/ اذهب/ بادر). ولا شك في أن هذا التحول في الضميرين، قد جاء ليصور تجربتين شعوريتين، الأولى: تجربة عاطفية وجدانية؛ ضاق فيها الشاعر تباريح الهوى، وألم الصبابة، ومعاناة العشق، والحزن واللوعة والوجد، والوله، إلى غير ذلك من تبعات الحب. وقد كشف ضمير المتكلم المفرد أبعاد هذه التجربة، وكيف أتلفت غارات الهوى قلبه، وما فعلت به سهام عيون الغواني والغانيات.

وأما التجربة الثانية، فهي ما يكنه الشاعر لبلد الجمال/ لبنان من حب وتقدير، وما يحمله من مكانة، وإجلال له من جهة، وما له من دور – بما يتمتع به من جمال الطبيعة، والمناظر الخلابة – يبعث على إثارة الصبابة والشوق، وإذ كان نار الهوى والعشق، فهو طب لكل متيم ولهان من

---

(١) الغريبي: مداد من الغيوم، مصدر سابق، ص١٠١ – ١٠٢.

جهة أخرى. فلعل ثمة رابطاً سحرياً بين الشاعر وبين بلد الجمال/ لبنان ما يوثق أواصر المحبة بينه وبين محبوبته.

إذن، استعان الشاعر بضميري المتكلم والمخاطب المفرد؛ لتصوير أبعاد هاتين التجربتين الشعريتين، وبالتالي أفاد – أيضاً – من التحول في أزمنة الأفعال، بما فيها من طاقات إيحائية، ليجلِّي لنا معاناته، ونفسه الملتاعة، وما بها من شجىً، وحزن، وألم، وقلبه، الذي شارف على التوقف عن الخفقان، فلم يجد إلا لبنان؛ بلد الجمال يحيي هذا القلب الصدئ/ القديم/ التالف.

ومن النماذج الشعرية – أيضاً – التي تتبدى فيها ظاهرة الالتفات، قوله من قصيدته "بعد الغياب":[١]

بَعـدَ الغِيـابِ أتت تَستطلعُ الخَبـرا ... وتَطمـئِنُّ علـى قَلبـي الَّـذي انْفطـرا

تَقـولُ لـي فـي دَلالٍ بَعدَ مـا سَكنتْ: ... هلْ أثَّرَ البُعـدُ فِيـكَ؟ لا أَرى أَثـرا!

فَقلـتُ: لا تَنظُـري حَالـي ولا بَـدني ... بلْ ابْحثـي عَن رَبيعٍ بـاتَ مُنْحسرا

واسْتخبِري الشِّعـرَ هلْ مازالَ مُتَّقداً؟ ... أمَا يـزالُ لَهيبُ الشِّعـرِ مُسْتعِـرا

يُنبيكِ أَنْ قدْ خَبتْ مُـذْ غِبتِ جَـذوتُهُ ... فـلا رمـاداً ولا جَمـراً ولا شَـررا

قَـد كُنتِ حَـاضـرةً فـي كُلِّ قَافيـةٍ ... بلْ كُنتِ مَن يَنْتقي الأَوزانَ والبَحرَا

وفـي غِيـابكِ غـابت كُـلُّ قـافيةٍ ... وظلَّ حتَّـى عَمـودُ الشِّعـرِ مُنكسِرا

وصـارَ شِعـري بِلا رُوحٍ وعاطِفةٍ ... لا حسَّ فيـهِ ولا مَعنـىً ولا صُـوَرا

بدأ الشاعر هذا النص بضمير الغائب المفرد في: (أتت/ تستطلع/ تطمئن/ تقول/ سكنت)، ثم تحول إلى ضمير المتكلم المفرد في: (لا أرى)، ثم انتقل إلى ضمير المخاطب المفرد في: (لا تنظري/ ابحثي/ استخبري/ ينبيك// غبتِ/ كنت/ ينتقي/ غيابك).

والمتأمل في هذا النص، يجد أن الشاعر تحدث بضمير الغائب المفرد، عندما حاول أن يصور حال المحبوبة، وهي تستطلع أخباره، وتطمئن على قلبه الذي انفطر بفعل الصبابة، وانصدع جراء الشوق، بعد أن طال غيابها عنه، ولكنها على الرغم مما وجدت ما به من تغير، وسوء حال، إلا أنها تجاهلت ذلك، وأعرضت عنه؛ دلالاً لا جحوداً. وما أفاد هذه الدلالة؛ هو

---

(١) الغريبي: شمس تأذَّن بالرحيل، مصدر سابق، ص٧٣ – ٧٤.

التحول الأسلوبي في الانتقال إلى ضمير المتكلم المفرد، ثم المراوحة بين الأفعال وأزمنتها، ولاسيما الماضي والمضارع.

وعندما أراد أن يستبطن مشاعر حبها تجاهه، على الرغم من أنه متأكد من صدق هذه المشاعر، والأحاسيس، كما يوحي المعنى المتضمن في البيت الثاني، ولا سيما الاستفهام الذي يوحي في عمقه بالجواب نعم (أثر فيك البعد)، إن كان المعنى السطحي للجواب (لا أرى أثرا) يوحي بالنفي. وعندما أراد الشاعر استبطان هذه المشاعر، وتجليتها للخارج، كرر ضمير المخاطب تسع مرات في: (لا تنظري/ ابحثي/ استخبري/ ينبيكِ/ غبتِ/ كنت/ كنتِ/ ينتقي/ غيابكِ).

وفي كل مرة يحمل الضمير مع فعله معنى ودلالة جديدين مغايرين للمعنى والدلالة السابقتين، ففي الفعل (لا تنظري) يطلب منها على سبيل الرجاء أن لا تنظر إلى حاله وبدنه، كما يبدوان في ظاهريهما، بل تبحث بتأن وتؤدة عن ربيع عمره الذي انقضى دون هناء وسعادة، بعيداً عنها.

وتصور الأفعال (استخبري/ ينبيكِ/ غِيب/ كنت/ ينتقي/ غيابكِ) التحول الذي طرأ ليس على حال الشاعر النفسية فحسب، بل على إبداع الشاعر، إذ لم يعد لهيب الشعر متقداً كما كان سابقاً، فقد خبت جذوته، حينما غابت المحبوبة عنه، في الوقت الذي كان حاضراً، وقت قربها منه، وهذا يعني أن المرأة/ المحبوبة ملهمة الشعر؛ قوافيه وأوزانه. ويمكن أن نؤكد أن المرأة/ المحبوبة بحضورها الطاغي في شعر الغريبي، تشكل محوراً مهماً، وقيمة رئيسة، لا يستطيع دارس شعره أن يتجاهلها، أو يتغافل عنها، الشاعر يحيا في ظلها، ويستنشق عبيرها في كل قصيدة.

يبدو مما سبق أن الانزياحات اللغوية في النصوص السابقة، ما هي إلا خروج على اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية الموحية والمؤثرة التي تكثف المستوى الجمالي للتراكيب الشعرية من جهة، وتحقق التأثير الفاعل في المتلقي من جهة أخرى. فسوق التراكيب اللغوية على غير ما يتوقعه المتلقي، يجسد كل الوظائف الشعرية الجمالية المائرة في هذه التراكيب.

الفصل الثالث

المستوى الصرفي

أولاً: الصيغ الصرفية للأفعال ودلالاتها.

ثانياً: الصيغ الصرفية للمشتقات ودلالاتها.

مدخل:

عُني اللغويون العرب القدامى بدراسة المستوى الصرفي في الخطاب الأدبي، وذلك من خلال الاهتمام ببنية اللفظة، وتحولها إلى أبنية مختلفة، تفضي إلى معان متعددة، فابن جني (ت٣٩٢هـ) – مثلاً – قد خصص في كتابه "الخصائص" باباً سماه " باب في قوة اللفظ لقوة المعنى"، إذ اهتم به بوظيفتي التناسب، والتقابل بين الألفاظ، من حيث أثرهما في زيادة المعنى، فيقول: "هذا فصل من العربية حَسَن، منه قولهم: خَشُن واخشوشن. فمعنى خشن دون معنى اخشوشن؛ لما فيه من تكرير العين، وزيادة الواو. وكذلك قولهم: أعشَبَ المكان، فإذا أرادوا كثرة العُشب فيه، قالوا: اعشوشب"(١).

والصرف لغة: التغيير، والتقليب، والتحويل، يقال: صرفتُ الصبيان: قلبتهم، وصرف الله عنك الأذى، أي حوله، وفيه – أيضاً- معنى البيان والوضوح، كقولنا: صرفنا الآيات، أي بيناها، وتصريف الآيات: تبيينها، وكذلك صُرّفت الطرق: بُيّنت، وفيه –كذلك- معنى الصوت: كقولنا: صريف البكرة، أي صوتها، وصريف القلم: صوته. ومعنى التفضيل والزيادة، صَرفَ الكلام: فضل بعضه على بعض، وصَرْفُ الحديث: تَزيينُه والزيادة فيه.(٢)

وأما الصرف أو التصريف اصطلاحاً، فأقرب تعريف له من الناحية العملية التي أخذ بها المتأخرون، فهو تعريف ابن جني، حيث يقول: "معنى قولنا التصريف؛ هو أن تأتي إلى الحروف الأصول ... فتتصرف فيها بزيادة حرف، أو تحريف بضرب من ضروب التغيير، فذلك هو التصرف فيها، والتصريف لها؛نحو قولك: ضَربَ، فهذا مثال الماضي، فإن أردت المضارع، قلت: يَضرِبُ، أو اسم الفاعل، قلت: ضَارب، أو المفعول، قلت: مَضْروب، أو المصدر قلت: ضَرْباً، أو فعل ما لم يُسمَّ فاعله، قلت: ضُرِبَ.

وإن أردت الفعل، فإن كان الفعل من أكثر من واحد على وجه المقابلة، قلت: ضَاربَ، فإن أردت أنه استدعى الضرب، قلت: استَضْربَ، فإن أردت أنه كثَّر الضرب وكررّه، قلت: ضَرَّبَ، فإن أردت أنه كان فيه الضرب في نفسه، مع اختلاج وحركة، قلت: اضْطربَ، وعلى هذا

---

(١) ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت ٣٩٢ هـ): الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٤، ١٩٩٠، ج٣، ص٢٦٧.

(٢) انظر:ابن منظور: لسان العرب، مصدر سابق، مادة (صرف). الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت ٧٢٩هـ): القاموس المحيط، تح: مجدي فتحي السيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، (بلا تاريخ)، مادة (صرف).

عامة التصريف في هذا النحو من كلام العرب، فمعنى التصريف هو ما أريناك من التقّلب بالحروف الأصول لما يراد فيها من المعاني المفادة منها، وغير ذلك."[١]

وكما هو واضح، فالصرف؛ هو تغيير الكلمة، وتحويلها من بناء إلى آخر، من خلال تغير الحركة أو حروف الزيادة، التي تلحق الأصول. ولعل تعريف ابن الحاجب (ت ٦٤٦هـ)، وتعريف ابن مالك (ت ٦٧٢هـ) أدل على المعنى العلمي من غيرهما من التعاريف، يقول ابن الحاجب: "التصريف: علم بأصول يعرف بها أحوال أبنية الكَلِم التي ليست بإعراب." [٢] وأما ابن مالك، فيقول إن التصريف: "علم يتعلق ببنية الكلمة، وما لحروفها من أصالة، وزيادة، وصحة، وإعلال، وشبه ذلك."[٣] فهما حصرا مدلول الصرف في أبنية الكلمة، وما يطرأ عليها من تغيير التي ليست بإعراب ولا بناء.

وقد أضحى لدى المحدثين علماً مستقلاً في الدراسات اللغوية الحديثة، وأطلقوا عليه علم المورفولوجيا (morphology)، فعرفوه تعريفات عديدة، تكاد تكون واحدة، فهو: "علم يتعلق ببنية الكلمة؛ لأنه يدرس الأبنية اللغوية، من خلال الوحدات الصرفية، ووظائفها، وقوانين تشكيلها."[٤]

فموضوعه–إذاً- بنية الكلمة، والوظيفة التي تؤديها بناءً على التغير الذي يطرأ عليها، فهو يُعنى بالصيغ، كما يعنى بالتغييرات فيها، سواء أكانت عن طريق السوابق أم اللواحق، أم التغييرات الداخلية فيها، التي تؤدي إلى تغير المعنى الأساسي للكلمة ...[٥]

وهذا يعني أن أي تغير يطرأ على بنية اللفظ، إنْ على مستوى الحرف، أو الحركة، يؤدي – بالضرورة – إلى تغير في المعنى، وعلم الصرف من العلوم اللغوية المهمة التي لا غنى لدارس العربية عنه، إذ يستعين به على معرفة الأصول من الزوائد الداخلية على بنية اللفظة، وبالتالي

---

(١) ابن جني: التصريف الملوكي، عني به: مصطفى النعسان الحموي، مطبعة شركة التمدن الصناعية، القاهرة، (بلا تاريخ)، ص ٢-٣.

(٢) الاستراباذي النحوي، رضي الدين محمد بن الحسن(ت٦٨٦هـ): شرح شافية ابن الحاجب مع شرح شواهده لعبدالقادر البغدادي (ت ١٠٩٣هـ)، تح: محمد نور الحسن وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، (بلا تاريخ)، مج١، ص١.

(٣) ابن مالك، محمد بن عبدالله الطائي (ت ٦٧٢هـ): تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح: محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٢٠١.

(٤) النجار، أشواق محمد: دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٧، ص ٢٩.

(٥) باي، ماريو: أسس علم اللغة ، تر: أحمد مختار عمر، منشورات جامعة طرابلس، طرابلس، ١٩٧٣، ص ٤٣.

معرفة الدلالات الناجمة عن هذه الزوائد؛ لأن أي تحول في الصيغة الصرفية يؤدي – حتماً – إلى تغير في دلالتها، وهذا التحول ينصب – في نهاية المطاف – في خدمة العبارة والجملة.

فالصرف كل دراسة تتصل بالكلمة، أو أحد أجزائها، وتؤدي إلى خدمة العبارة والجملة، بحيث تؤدي إلى اختلاف المعاني النحوية، ومن ذلك: تقسيم الكلمة من حيث الاسمية والفعلية وغيرهما، والنظر إليها من حيث العدد (الإفراد والتثنية والجمع)، والكلام على الشخص (المتكلم والخطاب والغيبة) ...[١].

ويعنى الصرف بدراسة أحوال الكلمة، وذلك على مستويين:

مستوى البنية: أي البحث عن الكلمة، وما يعتريها من: تغير وتبدل في: حالات الإفراد، والتثنية، والجمع، والتصغير، والنسب، والاشتقاق ...إلخ.

ومستوى الصوت: وصلته وثيقة بالدراسات الصرفية، إذ الأصوات قرينة صالحة لتفسير معظم الظواهر اللغوية، فالتاء – مثلاً – في نحو: ضربتُ/ ضربتَ/ ضربتِ، تعد أصغر صورة صوتية تحمل معنى الشخص (المتكلم، أو المخاطب، أو المخاطبة)[٢].

والبنية إما أن تكون ثابتة بأصولها وحركاتها، أو مضافاً إليها؛ لتدل على معنى آخر، يتسم بالقوة والمبالغة، أو غير ذلك من المعاني التي تترتب على حروف الزيادة، أو ما يسمى بالإلصاق، ولا شك في أن لهذا التغير الذي يطرأ على البنية الثابتة أثراً في ردف اللغة بمفردات جديدة، ومعان مختلفة، هذا فضلاً عما يحدثه التغير الطارئ على البنية الأصلية، أو الثابتة من خلال الصوائت؛ أي الحركات.

وتأسيساً على ما سبق، سيعالج البحث في هذا المستوى، أولاً: الصيغ الصرفية للأفعال ودلالاتها في شعر الغريبي.ثانيا: الصيغ الصرفية للمشتقات ودلالاتها في شعر الغريبي؛ كاسم الفاعل، واسم المفعول، واسم المكان، واسم الزمان وغيرها.

---

(١) انظر: بشر، كمال محمد: دراسات في علم اللغة، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٦، ص٢٢١.

(٢) انظر: النحاس، مصطفى: التحول الداخلي في الصيغة الصرفية وقيمته البيانية أو التعبيرية، مجلة اللسان العربي، الرباط، مج ١٨، ج، ١٩٨٠، ص٣٩.

أولاً: الصيغ الصرفية للأفعال ودلالاتها في شعر الغريبي:

لا شك في أن أي زيادة تمس المبنى، تؤدي إلى زيادة في المعنى، فالفعل – مثلاً – ينتقل من معناه الوظيفي الأساسي إلى معنى جديد، من خلال أحرف الزيادة التي تلصق به. فهذه الأحرف – إذن – لا تلحق البنية الأصلية، إلا لفائدة، وليس عشوائياً، وللزيادة فوائد كثيرة يحددها – في نهاية المطاف – السياق.

ومن النماذج الشعرية التي تمثل ذلك، قول الغريبي في قصيدته الموسومة بـ " لعبة وحجر"(١).

هذه جنَّاتُ عَدنٍ ..

وَمَعِينُ الحُبِّ .. يَنبوعُ العَطاءْ ..

سَاحاتُ الضِّياءْ ..

أَصبحتْ أَرْضاً يَبَابا ..

بَعْدَ أَنْ كَانتْ مُرُوجاً زَاهِرهْ ..

بَعْدَ أَنْ كَانتْ جِنَاناً وَافِرهْ ..

شَجَرُ الزَّيتُونِ مَحفُوف ..

بِأجْواءِالهَناءْ ..

والحَمامُ الأَبيضُ الوَادعُ ..

يَشْدُو في الفَضاءْ ..

يَنشرُ الحُبَّ .. وألوانَ الصَّفاءْ ..!

فُجأَةً! ..

يَتلاشَى كُلُّ شَيء ..!

وَيدُ الغَاشِمِ تَمتدُّ ..

إلى أَطهرِ بُقعَهْ ..

فَتُخرِّبُ .. وَتُحرِّقْ ..

---

(١) الغريبي: مداد من غيوم، مصدر سابق، ص٨٢ – ٨٥.

وإلى أَكرمِ قَومٍ ..

فَتُقتّلْ .. وَتُفرِّقْ ..

عِندما نَبحثُ عَن حقٍّ لنا قَد سَلبوهُ ..

وَنُطالبْ ..

نَجدُ الخُذلانَ في أَنحائِنا مِن كُلِّ جَانبْ ..

هذه الأَرضُ لنا ..

وَسَتبقَى أَرضَنا ..

رَغمَ أَنفِ المُعتدي ..

فاللهُ غَالبْ ..

يستدعي عنوان هذه القصيدة "لعبة وحجر"، وما يشبهها من قصائد الانتفاضة ذلك الطفل الرائع هو: "الفلسطيني الصغير الذي خرج من عباءة الثورة الفلسطينية، متسلحاً بحجارة الأرض، باحثاً لنفسه عن مكان في وطنه، وباحثاً لوطنه عن مكان في العالم. كأن الدور قد وصل إليه، إلى هذا الطفل الرائع، بعد ان قامت كل الأجيال الفلسطينية بأدوارها كاملة غير منقوصة، وبعد أن أدرك الجميع – وهم في اللحظات الفاصلة بين أن يكونوا أو لا يكونوا – أن على كل فلسطيني؛ صغيراً كان أم كبيراً، طفلاً أم شيخاً، امرأة أم رجلاً، مقيماً أم مهاجراً، أن يتحمل مسؤوليته كاملة في سبيل استرجاع أرض فلسطين، وفي استرداد الحق السليب، وعلى الجميع – دون استثناء – الانخراط في الممارسة الثورية الشاملة؛ لكي يعلم البعيد قبل القريب أن شعب فلسطين قد قبل التحدي، ولن يتراجع"(١).

ويقيم الشاعر في هذا المقطع مفارقة ساخرة بين الحمام، وما يجسده من رمز للحرية والسلام، والحب والصفاء والنقاء، ممثلاً بالإنسان الفلسطيني، وما يحمله من رسالة إلى العالم، كما يوحي التركيب: "الأبيض الوادع":

والحَمامُ الأَبيضُ الوَادعُ ..

يَشدُو في الفَضاءْ ..

يَنشرُ الحُبَّ .. وألوانَ الصَّفاءْ ..!

---

(١) المقالح، عبد العزيز: صدمة الحجارة دراسة في قصيدة الانتفاضة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢، ص٥.

وبين العدو الغاشم، الذي امتدت يده إلى البقعة الطاهرة من بقاع الأرض، فعاث فيها فساداً، وإلى قوم أكارم، فنكل فيهم أشد التنكيل.

استخدم الشاعر الفعل المزيد بالتضعيف (فتخرّب)؛ للإيحاء بما فعلته يد هذا المغتصب، إذ بالغت في تدمير الأرض الفلسطينية، وتغيير ملامحها، فهدمت المنازل، وأحرقت الأشجار، وأقامت المستعمرات مكانها. كما استخدم الفعلين المزيدين بالتضعيف: (فتقتّل، وتغرّق)؛ لتصوير الأعداد الكبيرة من الشهداء، الذين ارتقوا إلى بارئهم، على يد العصابات الغادرة.

ولم تكتف بالقتل، والتشريد، والتهجير، بل عمدت إلى إيقاد نار الفتنة بينهم، وزرع بذور الضغينة والأحقاد بين صفوفهم/ وتفرّق.

ونجد الشاعر يستخدم الفعل المزيد (نطالب)، على زنة نفاعل، الذي يفيد المشاركة؛ ليصور حال الشعب الفلسطيني في الداخل والخارج، وهم يتشبثون بوطنهم السليب، ويتمسكون بحق العودة من جهة، ومساندة الشعوب العربية والإسلامية لهم في ذلك من جهة أخرى، على الرغم مما يجدونه من خذلان على المستويين الرسميين العربي والعالمي.

ويستخدم الفعل المزيد (ستبقى)، للدلالة على الأمل العميق القار في وجدان كل فلسطيني وعربي ومسلم أن أرض فلسطين؛ هي أرض عربية إسلامية، مهما فعل اليهود في شعبها المسالم الوادع من قتل وتشريد وتهجير، وما يفعله من تهديد للأرض، ومسخ لمعالمها الطاهرة المقدسة.

وحتى تكون المفارقة في أشد حالاتها سطوعاً، وأقصى لحظاتها توهجاً، فقد عدل عن الرمز بالحمام بما كان يمثله من لوعة الحنين، ولواعج الشوق، وكوامن الوجد، وما يهيّجه من التذكر على مستوى الأنا، إلى الرمز بالإنسان الفلسطيني، ورسالته المتمثلة بالمحبة والسلام إلى العالم، ولتكتمل الصورة في جانبها الآخر السّيّئ – المقابل للوجه المضيء المشرق بالمحبة والسلام – قدم – لنا – صورة اليد الغاشمة بكل فظاعتها وبشاعتها.

ومن النماذج الشعرية أيضاً، قوله في قصيدته المعنونة بـ "الطفلة البريئة"[١]:

مازلْتِ طِفلةً بِريئةً .. كما عَهِدتُ مِن زَمانْ!!

فَحينما تُهاتِفِينَني ولا أَردُّ في الأوانْ ..

أَو تَطْلبِينَني ولا أكونُ بالمكَانْ ..

تُزمجرينَ .. تَغضبينْ ..

---

(١) الغريبي: أيقونة شعري، مصدر سابق، ص١٠٧– ١٠٨.

تَنسينَ أنِّي مِن بَني الإنسانْ ..

ولستُ مِن مَلائكٍ أَوجانْ ..

حتَّى أكونَ حاضِراً

متَى أَشارَ مِنكِ لي البَنانْ !..

مَازِلتِ طِفلَةً بَريئةً .. كما عَهِدتُ مِن زَمانْ!!

نقيَّةَ الفُؤادِ .. عَذبةَ اللِّسانْ ..

مِن أَجلِ ذا أحْبَبتُ فِيكِ هَدأةَ الصِّبا

عَشِقْتُ فِيكِ ثَورةَ البُرْكانْ ..

مِن أَجلِ ذا يَهِيمُ قَلبي فِيكِ

مُذ خُلِقتِ حتَّى الآن !!

نلاحظ أن الشاعر قد وظف الفعل المزيد (تهاتفينني) في هذا النص؛ ليفيد من دلالاته في تصوير البعد النفسي للمحبوبة، إذ استخدمه؛ للدلالة على أن المهاتفة قد جرت بينه وبين محبوبته، وإن كان صاخباً عالياً من قبلها، وهادئاً ليناً من قبله، فهذه الصيغة التي أفادت المشاركة كشفت عن حالة الغليان والاضطراب، والغضب، التي اكتنفت المحبوبة، وهي تخاطبه: "تزمجرين/ تغضبين/ تنسين أني من بني الإنسان/ ولستُ من ملائكٍ أو جان".

فهذا الدال (تهاتفينني)، وما نتج عنه من دوال: (تطلبينني/ تزمجرين/ تغضبين/ تنسين) جسد التجربة الشعرية في هذا المقطع على الأقل، فضلاً عن أنه أعطى فرصة للمتلقي لتأمل أبعاد هذا التجربة، واستكناه طبيعة العلاقة بين الشاعر ومحبوبته، وتحديد رؤيته لهذه المحبوبة التي وصفها بـ "الطفلة البريئة"؛ لتبرير موقفها منه. علاوة على أن تعمده تصريف الفعل من الماضي للمضارع في: تزمجرين، تغضبين، تنسين، أضفى على دلالات الأفعال صفة الديمومة والتكثير، مما زاد المعنى قوة.

والمتأمل لهذه الصيغ الصرفية المتماثلة في الوزن، يجد أنها قد أضفت على النص الشعري جرساً خاصاً، لا يمكن تجاهل تأثيره في المتلقي. وهذا يعني أن العلامات اللغوية المنتقاة،

والعلاقات الجديدة التي يحدثها الشاعر بين الألفاظ، تدهش المتلقين بتضافر البعد الإيقاعي والبعد اللغوي الذي يتجلى في النموذج الشعري.[١]

فالقيمة الإيحائية لهذا الفعل المزيد جسد الطبيعة السيكولوجية للمحبوبة من جهة، وأسهم في ائتلاف تجربة الشاعر الفنية من جهة أخرى، علاوة على أنه كشف – أيضاً – عن الطبيعة النفسية الهادئة والمتزنة للشاعر، في مقابل البراءة، والغضب، والنزق الذي جسدته (الطفلة البريئة).

ومن هذه النماذج – أيضاً -، قوله من قصيدة له بعنوان "رسالة إلى زهير بن أبي سُلمى (من وحي معلقته)"[٢]:

قُـــرونٌ تتالـتْ يـا زهيـرُ ولـم نُفِقْ ... إلــى الآن َ مِن آثــارِ عِطرٍ لمَنْشَمِ

فَقد بَعثـوا الحربَ الضَّروسَ ذَميمـةً ... وســالتْ أراضـينا كَنهْرٍ مِـن الــدَّمِ

تَبصَّــرتُ ظَعناً غيــرَ أنَّـي لم أجدْ ... سِــوى راجِمـاتٍ بالسِّـلاحِ المُحـرَّمِ

عَلــونَ بأجــواءِ السَّمــــاءِ لِقَـذفِنا ... ومـــا فرَّقتْ مــا بينَ هــادٍ ومَسلمِ

فَفـــي كُـلِّ مَيــدانٍ بَقــايا شَـظيَّةٍ ... وقُنبُلــةٌ أو قطعــةٌ لــم تَحطَّــمِ

وصارتْ كُراتُ النَّارِ في كلِّ شَارعٍ ... وفـي عَرَصــاتِ الــدَّارِ بعدَ التَّهدُّم

ودُمــرِّتِ البلــدانُ والــدُّورُ كُلُّهـا ... فَمـا تُعــرفُ الأحيــاءُ بعـدَ تَـوهُّمِ

مَقَاييسُـنا فــي ذا الزَّمــانِ تَغيَّـرتْ ... فَمَــا عَـادَ فِعْلٌ عِنْدنــا بِمُحــرَّمِ

رَمَيْنـا بـأخْلاقِ الأَصالــةِ والتّقَــى ... إلى حَيْثُ ألقَـتْ رَحْلَهــا أُمُّ قَشعَمِ[٣]

قَشــــــــــــــــــــــعَمِ[٣]

وَأضْـحتْ لنــا أخْـلاقُ سُـوءٍ دَنيئـةٌ ... وننسُـبُها جَهــلاً لِعَصــرِ التَّقــدُّمِ

نُـؤَخِّرُ أَهـلَ السِّــنِّ والعِلْـمِ والنُّهَــى ... ومَـنْ يَمتلِـكْ مَـالاً وجَاهــاً نُقَــدِّمِ

---

(١) انظر: خليل، إبراهيم: الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧، ص ١٠٦.

(٢) الغريبي: شمس تأذَّن بالرَّحيل، مصدر سابق، ص١٠ – ١١.

(٣) أم قشعم: كناية عن المنية أو الموت. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قشعم).

يمكن أن ندرج هذه القصيدة التي اجتزأنا منها هذا المقطع تحت غرض شعر الحرب؛ لسببين، الأول: لأن الشاعر عارض فيها معلقة الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سُلمى التي قالها في حرب عبس وذبيان، وانتهت بالصلح. وأما السبب الثاني؛ فهو ما يتصل بها من حديث عن الحرب، وآثارها المدمرة. ولعل الحرب الشبح الذي خيم على العالم، ولاسيما العالم العربي، منذ العصر الجاهلي، وحتى أيامنا هذه، فقد احترق بلظاها، فاغتالت منه مئات الآلاف من الأرواح، بحق أو بغير حق.

يتناص شاعرنا مع زهير بن أبي سلمى؛ في كثير من صوره، ومعانيه، وحتى ألفاظه، بدءاً من أسطورة (عطر منشم) التي زعموا أنها امرأة عطّارة من خزاعة، فتحالف قوم، فأدخلوا أيديهم في عطرها، على أن يقاتلوا حتى يموتوا، فضرب زهير بها المثل[١]. مروراً ببعض الصور، مثل الصورة التي رسمها للحرب: فقد بعثوا الحرب الضروس ذميمة. وهي صورة حيوانية منفرة، مرتبطة بالحيوان المفترس، بجامع الهلاك والموت والفناء. وانتهاءً بالألفاظ، المتناثرة في ثنايا النص، ومنها: ظعناً/ علون/ عرصات/ ...

استطاع الشاعر أن يقدم لنا صورة بشعة للحرب التي أنهكت العالم العربي، وحصدت كثيراً من سكانه، ودمرت بنيته التحتية والفوقية، سواء أكان ذلك في العراق، وسوريا، واليمن أم في غيرها، وذلك من خلال استدعائه لحرب داحس والغبراء، بين قبيلتي عبس وذبيان.

فاعتماد الشاعر صيغتي تفعّل/ تبصر (تُ)، وفعّل، فرّق (تْ)، الأولى (تبصرت) للدلالة على التكلف؛ أي الرغبة في النظر إلى ما يحدث، فلم يجد ظعناً تروح عن ديارها، فتبعث على الحزن والأسى، أو تغدو إلى أهلها، فتدعو إلى الفرح والسرور، ولكنه يرى آلة الحرب والدمار، تدمر البلدان، والدور، والأحياء، وتحيلها أثراً بعد عين.

وأما الثانية (فرّقت)، فأفادت المبالغة والتكثير، إذ إن القذائف بأنواعها المختلفة، لم تفرق بين أحد من الناس، لا باعتبار جنسه، أو دينه، أو عرقه، فكل البشر فرائس سائغة لها، فكأنها، كما قال زهير:[٢]

رأيتُ المَنايا خبطَ عَشواءَ مَن تُصبْ تُمتْـهُ ومـن تُخطِـئْ يُعمَّـــرْ فَيهــرَمِ

---

(١) انظر: زهير بن أبي سُلمى: شعره، تح: فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق، بيروت، ط٣، ١٩٨٠، ص١٥.

(٢) زهير بن أبي سُلمى: شعره، المصدر نفسه، ص٢٥.

ومن النماذج – كذلك – قوله في قصيدته الموسومة بـ "سفراء الشعر"، التي ألقيت في مهرجان الدبلوماسية الثقافية بالرباط الذي نظمته الجامعة المغربية في ٢٠١٥/٥/٢٢[١]:

حـــيِّ يـا (أطلـــسُ) مَـن شـــرَّفنـــا ... مِـــــن أخـــــلاءٍ كِـــــرامٍ نُجُـــبِ
زيَّنـــــوا الحَفـــلَ بـــإبداعـــاتِهِمْ ... كالسَّمـــــا ازْدانـــتْ بِـــنَجمِ القُطُـــبِ
شُعـــــراءٍ صَنعُـــــوا أبيـــــاتَهمْ ... مِـن نقِـــيِّ الحَـرفِ سَـامِي المـــأرَبِ
يَنظمـــونَ الشِّعـــرَ جَـــزْلاً صَـــافِياً ... مِـــن مَعـــينٍ زَاخـــرٍ لـــم يَنضَـــبِ
وَذوي فِكـــــرٍ جَميـــــلٍ نَشـــروا ... صَـــــافيَ البَـــوحِ كمـــاءِ الـــذَّهبِ
مَزجُـــوا رَأيـــاً جَـــديدة ثاقِبـــاً ... بأَصيـــلٍ مِـــن بَـــديعٍ مُغْـــربِ
وحَّـــــدَتْ صـــفَّهمُ (جَـــامعةٌ) ... حَضَـــنتْ فـــنَّ القصيـــدِ المُطـــرِبِ
آمنُـــوا بالشِّعـــرِ حَـــلاً نَاجِعـــاً ... لا تِّحـــادِ الصَّـــفِّ بـــينَ العَـــربِ
آمنُـــوا أنَّ بَيـــاناً صَـــادفاً ... يـــنجِحُ المَسعـــى بأَدْنَـــى تَعـــبِ
وَجَّـــهَ الـــدَّعوةَ مَشْكـــوراً لهـــمْ ... (دبلوماســيو) القَـــريضِ المَغرِبـــي
فـــأتى مِـــنْ كـــلِّ رُكـــنٍ شَاعـــرٌ ... صَـــادقُ الحَـــرفِ صَـــريحُ المَطْلَـــبِ
لِـ (رباطِ) الخَيـــرِ والحُبِّ أَتَـــوا ... لِـ (سلا) التَّاريخِ والمَجدِ الأَبـــيِّ
حَضـــرُوا مِـــن كـــلِّ صِـــقْعٍ للِّقـــا ... تَعْتريهُـــمْ لَهفـــةُ المُضْطَـــرِبِ
زيَّنُـــوا إبداعَهـــمْ فـــي حُلَـــلٍ ... زَاهيـــاتٍ بَاهيـــاتٍ قُشُـــبِ
كلُّهـــمْ تَـــوْقٌ لأنْ يَرضِيَكـــمْ ... مَـــا لَديهـــمْ مِـــنْ بَيـــانٍ مُعْجِـــبِ
وَجَـــدُوا بُغْيـــتَهمْ فـــي مُلتقًـــى ... هَمُّـــهُ الجـــودةُ مَهمـــا تُتعِـــبِ
مُلتقًـــى أصـــبحَ طَـــوْدًا شَامِخًـــا ... مَـــنْ يُقَلِّـــدْهُ فَحتمًـــا يَتْعَـــبِ

(١)الغريبي: كأن شيئا لم يكن، مصدر سابق،ص٦٧-٧٠.

يشير هذا النص إلى ثلة من الشعراء أحيوا بإبداعاتهم المهرجان الشعري الذي أُقيم في الرباط، إذ زانوا هذا الحفل بجميل قصائدهم، كما ازدانت السماء بالأنجم، كما كانت القصائد بما تبوح به من قيم جمالية وفنية وفكرية جامعة لصفوف الأمة، وتوثق عرى المحبة بينها، فقد آمن الشعراء – كما آمن الساسة بأن الجامعة العربية تمثل وحدة لهذه الأمة – أن الشِّعر حل ناجع لاتحاد الصف بين العرب، وأن البيان العربي الصادق، قد ينجح في تحقيق مسعى الوحدة، بأدنى الجهود، وربما يفوق مساعي الساسة والمفكرين في هذا المجال.

إن احتفاء الشاعر بهذا المهرجان المهيب، وفرحته الغامرة به – بغض النظر عن كونه مشاركاً فيه – جعله يوظف الصيغ الصرفية الدالة على ذلك. فنراه يستخدم الفعل الثلاثي المضعف (شرَّفنا)، لما توحي به من المبالغة في التكريم والترحيب بمن جاء إلى هذا الحفل من الشعراء، الذين يشنفون الآذان بأنغامهم الشجية، ويمسحون عن قلوب المستمعين ما ألم بها من أسى وحزن. كما وظف – أيضاً – (زيّنوا)، الذي يفيد المبالغة والكثرة؛ للدلالة على أن هذا المهرجان قد ازدحم بجمع من المبدعين، وقصائدهم المنتقاة المختارة التي ستطرب المتلقي، وتأخذ به إلى حيث صفاء الكلمة، ونقاء العبارة، بعيداً عن الواقع والحال الذي لا يسر أحداً.

أما الفعل (وحّد/ وحَّدتْ)، فهو مشحون بدلالات شعرية تجسد إيمان الجامعة المغربية بأن الإبداع، ولا سيما الشعري منه، بما يتمتع به من جماليات فنية، وقيم ثقافية وفكرية أصيلة، خير وسيلة لتوثيق العلاقة بين أبناء الأمة العربية، وتمتين عرى الوحدة بينها من جهة، وإيمان المبدعين الشعراء بأن الشعر، هو الحل الناجح والناجع لاتحاد الصف، ونبذ الخلاف والفرقة بين الأمة، وقد يوفر – ببساطته – التعب، والجهد، والمال الذي يبذل في المساعي المختلفة–التي يغلب على معظمها الفشل- لتوحيد الصف، ورص الصفوف من جهة أخرى.

ثانياً: الصيغ الصرفية للمشتقات ودلالاتها في شعر الغريبي:

يعد الاشتقاق أحد خصائص لغتنا العربية، ورافداً مهماً يرفدها بما تحتاج إليه من الصيغ والمفردات؛ لتوليد معان جديدة، وبوساطته يستطيع الأديب التعبير بحرية عن مشاعره وأحاسيسه، وما يجيش في صدره من أفكار، ورؤى. والاشتقاق هو: نزع لفظ من آخر، شريطة مناسبتهما معنى وتركيباً، ومغايرتهما في الصورة، مثل: ذهب/ يذهب/ ذاهب/ مذهوب به .. إلخ، ويقسم إلى ثلاثة أقسام: الاشتقاق الصغير؛ وهو أن يكون بين اللفظين تناسب في الحروف والترتيب، نحو: ضَرب من الضَّرْب. والاشتقاق الكبير؛ وهو أن يكون بين اللفظين تناسب في اللفظ، والمعنى،

نحو: جَبَذ، من الجَذْب. والاشتقاق الأكبر؛ وهو أن يكون بين اللفظين تناسب في المخرج، نحو: نَعَق، من النَّهْق[١].

وقد حدد الصرفيون المشتقات في سبعة أنواع، وهي: اسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة، وصيغة المبالغة، واسما الزمان والمكان، واسم الآلة، ولا شك في أن توظيف هذه المشتقات في التراكيب الشعرية، له أثره الجلي في دلالة التراكيب، فضلاً عن تأثيرها في المتلقي من الناحيتين: الفنية والإيقاعية، كما أن استخدام صيغة دون أخرى، مؤشر على الحس اللغوي للشاعر.

ومن النماذج التي، يتجلى فيها توظيف المشتق في شعر الغريبي، قوله في قصيدته الموسومة بـ " الحبيبة الحكيمة"[٢]:

سَـــألْتِني عــن الجَـدِيـــد لـــديَّا ... قُلـتُ: لا شـيءَ غَيـرَ شَـوقي جَديـدُ

قَالـتِ: الشَّـــوقُ لـي قَـديمٌ فَقُـــلْ لـي: ... كيـــفَ بـاللهِ طـــالَهُ التَّجـــديدُ؟!

قُلـتُ: شَـــوقي كجَـــذوةٍ مِـن لَهيـبٍ ... كلَّمـــا أُطعِمـتْ وَقـــوداً تَزيـــدُ

إنْ تَغيّبـتِ بُـــرهةً هـــاجَ قَلبـــي ... وإذا مـا حَضـــرتِ ظَـــلَّ يَميـدُ

ولهـــذا فـــإنَّهُ كُـــلَّ يَـــومٍ ... بَـــادئٌ فـي اضْطـرابهِ ومُعِيـــدُ

قالـتِ: احْتـرتُ فـي الّـذي أَنـتَ تَبْغـي ... أَوِصَـــالٌ؟ أم غَيْبَـــةٌ وصُـــدُودُ؟!

قُلـتُ: أَبْغـي اللِّقـــاءَ يَبقَـــى دَوامًـــا ... فَـــدوامُ الوِصـــالِ أَمـــرٌ حَميـــدُ

قَالـــتِ: الكـــونُ كلُّـــهُ لِـــزَوالٍ ... والفَنـــاءُ مَصـــيرُنا.. لا الخُلـــودُ

فـــإذا مـــا الزَّمـــانُ جَـــادَ بِيـــومٍ ... لا تُضَيِّعْـــهُ فـــي الَّـــذي لا يُفيـــدُ

وَتمتَّـــعْ بـــكُلِّ لَـحْظـــةِ سَـــعْدٍ ... واغْتنِمهـــا كأنَّـــها لا تَعـــودُ

لا تُفكـــرْ أَيَسـمحُ الدَّهـــرُ يَومـاً ... بِوصـــالٍ أم أنَّـــهُ لا يَجـــودُ

قُلـــتُ: أحسـنْتِ يـا حَبيبـةَ قَلْبـي ... إنَّ هـــذا هـــو الـــكَلامُ المُفيـدُ

---

(١) انظر: الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد (ت ٨١٦هـ): التعريفات، وضع حواشيه وفهارسه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠٠٩، ص٣١.

(٢)الغريبي: كأن شيئا لم يكن، مصدر سابق،ص١٧-١٩.

يلاحظ أن الشاعر قد وظف صيغة الصفة المشبهة في لفظتي: (جديد)، و(قديم)، وصيغة اسم الفاعل في اللفظتين: (معيد، والمفيد)، توظيفاً فنياً، نقل الدلالة من معناها الحقيقي إلى معناها المجازي، ففي قوله:

سَـــألْتني عَـن الجَـديـــد لـــديَّا قُلـتُ: لا شـيءَ غيـرَ شَـوقي جَديـدُ

قَالـتِ: الشَّـوقُ لـي قَديمٌ فَقُـلْ لـي: كيـــفَ بـــاللهِ طـــالَهُ التَّجـــديدُ؟!

فالشوق لا يوصف بالقدم والجدة، ولعل ما يوصف بذلك على وجه الحقيقة الأشياء المادية، ولكن الشاعر آثر أن يصف الشوق بهاتين الصفتين، ليس من قبيل التعبير عن المعقول بالمحسوس فحسب، بل ليؤكد أن شوقه قديم، يتسم بالثبوت والدوام، وقد يطاله التجديد أحياناً، وذلك من خلال القرب والبعد اللذين يزيدانه ذكاءً ووقوداً.

وقد كرر الشاعر لفظة الجديد مرتين، الأولى معرفة بأل التعريف (الجديد) للدلالة على أن ما سألت عنه معروف ومعهود لديها، وهو الشوق، والثانية نكرة (جديد)، ولكنها دلت على مخصوص، لا على عموم، وما جعلها مخصوصة بأمر معين، السياق الذي وردت فيه، ولا سيما لفظة (شوقي) التي سبقتها، ولعل التكرار قد أوحى بأن شوقه لم يطرأ عليه تغير، بل هو قديم، وإنما هو بين الحين والآخر، يذكو ويشتعل فقط.

وأما دلالة اسم الفاعل في قوله:

ولهـــــذا فـــــإنَّهُ كُـــــلَّ يَـــــومٍ بَـــادئٌ فـي اضطـــرابهِ ومُعِيـــدُ

قُلـــتُ: أحسـنْتِ يـا حَبيبـةَ قَلبـــي إنَّ هـــــذا هـــــو الـــكَلامُ المُفيـدُ

فيفيد التجدد، فالشاعر يصف قلبه في البيت السابق:

إنْ تَغيّبـتِ بُـــــرهةً هـــــاجَ قَلبـــي وإذا مـــا حَضـــرتِ ظـــــلَّ يَميـــدُ

بأنه في حال هيجان واضطراب، إذا غابت عنه المحبوبة، وكذلك إذا ما حضرت، فإنه يميد، ويتحرك، ويخفق بقوة، كما يوحي الدال (يميد). فجاء بصيغة اسم الفاعل (معيد)؛ ليؤكد هذه الحال التي تتجدد كل لحظة، حال غياب المحبوبة، وحال حضورها، وهذا التجدد، الذي يكاد

يصل إلى حال الدوام والثبات، يتناغم مع توظيف الصفة المشبهة في البيتين السابقين (جديد/ قديم).

أما دلالة اسم الفاعل (المفيد):

قُلــتُ: أحسـنْتِ يـا حَبيبـةَ قَلبـي إنَّ هـذا هـو الـكَلامُ المُفيـدُ

فتفيد التجدد والحدوث، الذي يتناغم مع الخطاب الذي وجهته المحبوبة إليه، وهو التمتع بكل لحظة سعيدة بقربها، واغتنامها، والحرص عليها، وكأنها لا تعود مرة ثانية، فلعل الدهر يضن عليه بوصال، أو لا يسمح له بالتنعم بقربها، والأنس بها ثانية.

ولهذا جاء خطابها على النحو التالي:

تمتـع بكـلِّ لـحظةِ سعـدٍ واغتنمهـا كـأنَّها لا تعـود

لا تفكـر أيسـمح الدّهـر يومـاً بوصـالٍ أم أنـه لا يجـود

وقد اختزل التركيب الشعري: "إنَّ هذا هو الكَلامُ المُفيدُ" المعنى الذي تضمنه البيتان السابقان. وليس بخاف – هنا – ما للتأثير الصوتي، الناجم عن التكرار اللفظي في لفظتي (الجديد/ جديد)، أو التكرار الصوتي لصوت (الدال) في: (الجديد/ جديد/ مفيد)، في نفسية المتلقي.

ومن النماذج الشعرية التي يتجسد فيها توظيف المشتقات لإنتاج دلالات ومعانٍ جديدة، قوله في قصيدته "المُمثِّل[١]":

أَلقـى الإمـامُ اليـومَ فِينـا خُطبـةً خَشعتْ لهـا ألبـابُ كلِّ المُوقنينْ

قـالَ: احْـذروا الدُّنيـا الدنيَّـةَ إنَّهـا ليسـتْ بشـيءٍ عِندَ ربَّ العَـالمينْ

ليسـتْ تُسـاوي غيـرَ جُـنحِ بَعُوضـةٍ مالـي أَراكـمْ للجَنـاحِ مُهـرولِينْ؟

لا تَخـدَعنَّكمْ المَظـاهرُ إنَّهـا تُغـوي وتُهلِكُ صَاحبَ اللُّبِ الفَطينْ

لا تَركَنـوا نَحـوَ العـدوِّ فإنَّـه يَسعى لِهدمِ أسـاسِ ذا الدِّينِ المَكينْ

ويُـريدُكمْ تَبَعـاً لـهُ فـي فِكـرهِ وفِعـالهِ، وسلُـوكهِ، هـذا المَشـينْ

(١)الغريبي: أيقونة شعري، مصدر سابق، ص٢٥ – ٢٦.

لا تَشتـــــروا مــا أنتجُــوا مِــن مَطعَـمٍ أو مَلبـــسٍ، أو حَاجيَــاتِ المُتــرَفينْ
حتَّــى ولَـو سِـــرتُمْ حُفـاةً أو عُـــــرا ةً أو قَضـيْتُم لـيلَكمْ جَـــوعَى البُطـونْ
لا تَذهبُـــــوا لِبـــلادِهمْ مَهمـــا تَكُـــنْ أهـــدافُكمْ: لِتجـــارَةٍ، أو سَـــائِحينْ
لاتَبعثُـــــوا أولادَكُـــــم لِمَعاهـــــدٍ مـــــا أُنشِئتْ إلاَّ لِتُخـرجُ مُلْحِديـــنْ
لاينهـــلُوا مِـــن جامِعـــاتٍ شُيِّـــدتْ مِن أَجلِ غَسْلِ عُقولِ أبنـــا المُسلميـنْ
وَدعَـــا بِكُـــلِّ ضَراعـــةٍ مَـــولاهُ أنْ يَمحُـوَ مِـن الأَكـوانِ غَيـرَ المُؤمنيـــنْ

يختزل العنوان (المُمثل) المعاني والدلالات الكلية للنص الأصلي، كما يضع المتلقي أمام علاقة بين المعنى الذي يتمحور حوله الإمام (الخطيب)، والممثل الذي يخاتل المتلقي، ويخادعه، فيبدو من قوله ما يناقض سلوكه، فمن خلال هذه العلاقة بين المعنى الحاضر، والغائب، استطاع الشاعر أن يقدم صورة ساخرة لبعض الخطباء والوعّاظ، الذين يزهّدون الناس بالدنيا، ويحذرونهم من مظاهرها الخادعة، فهي ليست بشيء عند الله عز وجل، إذ لا تساوي عنده حتى جناح بعوضة، ومع ذلك يرون الناس يهرولون نحوها، وهم (الوعاظ) أحرص الناس على هذه الحياة، وأشدهم تعلقاً بها.

ويحذرونهم من الركون إلى الأعداء، الذين يسعون إلى هدم أسس الدين المكينة؛ فلا يشترون منتجاتهم، من مطعم، وملبس، وغير ذلك مما يحتاجون إليه؛ حتى لو اضطروا أن يسيروا حفاة عراة، وباتوا على الطوى. كما ينبغي ألاَّ يذهبوا إلى بلادهم؛ متاجرين، أو سائحين، وألا يبعثوا أولادهم ليتعلموا في جامعاتهم، حتى لا يتخرجوا ملحدين، أو تُغسل عقولهم من الأفكار الإسلامية.

وتبدو المفارقة جلية بين ما يقوله هؤلاء الخطباء، وبين ما هم عليه حقيقة، فلباسهم المقصب، وسياراتهم الفارهة، وجوالاتهم الزاهية، ومساكنهم الفخمة بكل ما فيها من أثاث فاخر، وأشياء نضرة من صنع الغرب الذين يحذرون الناس منهم، علاوة على أن أبناءهم يدرسون في معاهدهم، وينهلون العلم من جامعاتهم.

بهذه المفارقة الساخرة التي قدم فيها الصورة المتناقضة لبعض الخطباء والوعاظ، وتعريتهم بصورة أقرب إلى المباشرة من الإيماء والإيحاء، وذلك من أجل السخرية من التناقض بين المقام والحال، والقول، الذي يسيطر، ويستحوذ عليهم.

يبدو أن الشاعر قد اتكأ على بعض المشتقات، لتجلية الصورتين المتناقضتين اللتين قدمهما للمتلقي، عاكساً تجربة شعرية نفسية من جهة، ولتثوير المتلقي ضد ملامح هذه الصورة المتناقضة بين الفعل والقول من جهة أخرى.

فقد وظف اسم الفاعل الجمع (الموقنين) في قوله:

أَلقى الإمـــامُ اليـــــومَ فِينـــا خُطبـةً خَشعتْ لهـــا ألبـــابُ كلِّ المُوقنينْ

للدلالة على كثرة المستمعين لهذا الإمام، وإيمانهم العميق بما قاله، وقد بدا ذلك من خلال خشوعهم، وإصغائهم له، وإقناعهم بالأدلة التي تبدو في ظاهرها منفرة من الدنيا، وفي باطنها غير ذلك:

قالَ: احْـذروا الدُّنيـــا الدنيَّةَ إنَّهـــا ليســـتْ بشـــيءٍ عِنـدَ ربَّ العَـالمينْ

فقد وصف الدنيا بصيغة الصفة المشبهة (الدنيَّة)، ليوحي بأن هذه هي الصفة الحقيقية لها؛ إذ تمتاز بها على وجه الثبوت والاستمرار، وقد أكد هذا المعنى في عجز البيت: "ليست بشيء عند ربِّ العالمين". وإن كانت في الحقيقة غير ذلك، فموقف الإسلام العميق من الدنيا ليس على هذه الصورة الساذجة. فهي جزء من عقيدة المؤمن، يستغلها حتى آخر رمق من حياته، فمن خلال العمل والسعي فيها يدخل الجنة من أوسع أبوابها، وفيها من الزينة ما هو مأمور بأن يأخذ منها، دون إفراط، أو تفريط، شريطة ألاَّ تكون نهاية آماله، ومحط رحاله.

ويكشف اسم الفاعل الجمع (مهرولين) في قوله:

ليسـتْ تُســـاوي غيـرَ جُـنحِ بَعُوضـةٍ مالـــــي أَراكـمْ للجَنـــاحِ مُهـرولِينْ؟

عن سخرية هذا الخطيب بالمخاطبين، وكأنه يقول لهم كيف تهرولون إلى هذه الدنيا الدنية وأنتم توقنون بأنها لا تساوي شيئاً عند الله تعالى، أو لا تعادل حتى جناح بعوضة؟! ويوحي اسم الفاعل (الموقنين) بأن كل من آمن بقول هذا الخطيب من الناس، هم على شاكلته، أي من آمن بلسانه، ولم يؤمن بقلبه، وهؤلاءِ هم من غرتهم هذه الحياة الدنيا، وأفرطوا في النيل من شهواتها والإصابة من ملذاتها، فهم المعنيون بقوله: (مهرولين)، ولعل هذا هو الرابط بين (الموقنين)، و(مهرولين)، بمعنى ليس كل من سمع قول هذا الخطيب موقناً بقوله، ومهرولاً إلى دنياه.

ولتأكيد غواية الدنيا، وتصوير مدى إغرائها، جاء قول الشاعر على لسان الخطيب:

لا تَخـــدَعنَّكمْ المَظـــــاهرُ إنَّهـــــا تُغـوي وتُهلِكُ صَاحبَ اللُّبِ الفَطينْ

ونلحظ – هنا – توظيف الصفة المشبهة (الفطين)؛ للدلالة على أن الدنيا - بمظاهرها البراقة – تخدع أكثر الناس فطنة، وتغوي ذوي الألباب، فكيف بالإنسان البسيط؟! أما استخدام الصفة المشبهة (المكين) في قوله:

لا تَركَنـــوا نَحـــو العـــدوِّ فإنَّــه يَسعى لِهدمِ أساسِ ذا الـدِّينِ المَكينْ

فيوحي بحرص العدو على هدم أساس الدين، وسعيه الحثيث في زعزعة أركانه، وبالتالي إضعاف الأمة، والعمل على تفتيت عرى الأخوة في ما بينها من جهة، وتصوير الصراع المحتدم بين الأعداء، والأمة الإسلامية من جهة أخرى، فعلى الرغم من قوة أركان هذا الدين، واستعصائها على كل محاولات الهدم والتغيير، إلا أن الأعداء استطاعوا أن ينقضوا عرى هذا الدين عروة تلو أخرى. فهذه اللفظة تصور متانة أركان هذا الدين، ومحاولات الأعداء الدؤوبة في النيل من ديننا الحنيف.

وأما الصفة المشبهة (المشين) في قوله:

ويُـــريدُكمْ تَبعـــاً لـــهُ فـــي فِكـــرهِ وفِعـــالهِ، وسلُـــوكهِ، هذا المَشينْ

فتدل على الهجوم الصارخ من قبل هذا الإمام على أعداء الأمة، وتقبيح فعالهم، واستهجان سلوكهم، والتحذير من مكرهم وخداعهم، فهم يريدوننا تبعاً لهم في فكرهم، وفعالهم، وسلوكهم. وكأن هذا الخطيب يوازن بطريقة غير مباشرة بين ما هم عليه الأعداء من: انحراف وضلال، وفساد، وبين ما هم عليه المسلمون من: صلاح، واستقامة، وفضل، ولعل اتكاء الخطيب على هذا المفارقة بين الصورتين: صورة أهل الضلال، وصورة أهل الخير، ما هو إلا ضرب من إقامة الحجة على من رابه الشك فيما قدمه لمجموع المستمعين له.

وأما صيغة اسم المفعول الجمع (المترفين) في قوله:

لا تَشتـــــروا مـا أنتجُـوا مِـن مَطعَـمٍ أو مَلبـسٍ، أو حَاجيَـاتِ المُترَفينْ

فتتضمن دلالة النهي والابتعاد عن الترف، سواء أكان في ما يتعلق بالطعام، أم اللباس، أم بغيرهما من الحاجات غير الضرورية، وكذلك – وهو الأهم – مقاطعة ما ينتجه هؤلاء الأعداء من صنوف الطعام والشراب واللباس، والاكتفاء بشراء الحاجات الضرورية والأساسية.

ويذهب إلى أبعد من ذلك في محاربة الأعداء ومقاطعتهم، كما تفيد المشتقات في قوله:

حتَّــى ولَـو سِـــرتُمْ حُفـــاةً أو عُـــرا ةً أو قَضـيْتُم لـيلَكمْ جَـــوعَى البُطـونْ

إذ وظف صيغتي الجمع لاسم الفاعل (حفاة/ عراة)، والصفة المشبهة (جوعى)؛ لتكون هذه المقاطعة على المستوى الجمعي لا الفردي؛ لتؤتي أكلها، وتكون مؤثرة وفعالة، ودائمة، وليست آنية.

وأما دلالة اسم الفاعل (سائحين) في قوله:

لا تَذهبُـــوا لِبـــلادِهمْ مَهمـا تَكُـنْ أهـــدافُكمْ: لِتجـــارَةٍ، أو سَـــائِحينْ

فقد جاءت؛ لترسم مزيداً من ملامح صورة المقاطعة التي حض عليها هذا الخطيب، إذ نهاهم (لا تذهبوا) عن الذهاب إلى بلاد الأعداء؛ حتى من أجل السياحة والاستجمام.

يبدو أن الشاعر، قد اتكأ على المشتقات بشتى ضروبها، وصيغها؛ لوفرة دلالاتها، وقدرتها على الإيحاء، وفعاليتها في تصوير رؤى الشاعر، والتعبير عن غاياته وأحاسيسه، دون اللجوء إلى المباشرة، والافتعال، وبالتالي نقل المشاعر المصاحبة للموقف، وأبعاده النفسية، ومن ثم التأثير في المتلقي، من خلال الموازنة الساخرة التي أقامها بين هذا الإمام الخطيب، وبين الواقع الذي يبدو عليه.

هذا فضلاً عن النغمة الموسيقية الناجمة عن تكرار صوتي (الياء، والنون) لا سيما في نهاية الألفاظ: (الموقنين/ مهرولين/ الفطين/ المشين/ المكين/ المترفين/ سائحين)، التي تشي بتناقض صورتي الخطيب بين ما يدعيه، وبين ما يفعله ويسلكه، وكأنها نغمة تثير في الذهن: الزيف، والادعاء، وحتى الكذب. كما أن تكرار الوزن الصرفي بهذه الأسماء أضفى على

موسيقى القصيدة ضرباً من التواتر والتكرار الصوتي، الذي لا يخفى على السامع بما فيه من جرس عذب ورائع.

ونستطيع أن نتلمس – من خلال استبطان أعماق النص، والتوسل إلى ذلك؛ بإيحاءات ودلالات صيغ المشتقات التي حشدها الشاعر في قصيدته- معاناة الشاعر، وتجربته المباشرة والحقيقية مع هؤلاءِ الخطباء، وأولئك الأئمة، وتعريتهم بوساطة الموازنة الساخرة التي قدمها، إذ لا يمكن إهمالها، أو التغاضي عنها، لارتباطها بالواقع المعيش.

ومن النماذج التي تمثل استخدام المشتقات للإفادة من دلالاتها، قوله في قصيدته الموسومة بـ " العام الجديد"[١]

وجاءَ قادِما ..

في مَوكبِ الأيَّام ..

كَفاتحٍ .. يَعودُ باسما ..

بَعدَ انْتصار ..!

على جَبينهِ إكْليلُ زَهر ..

وكلُّهُ لِسانُ شُكرْ ..

يَمدُّ رَاحتيهِ في الهَواء ..

مُلوِّحاً .. مُحيياً هذي الجُموع ..!

بالأمسِ ودَّعُوا أخَاه ..

واليَومَ يَخرجُون لاسْتقبالِه ..

عُيونُهم تُتابعُهْ ..

قُلوبُهم تُراقبُهْ ..

أَذهانُهم مَشدودةٌ إليه ..

كغائبٍ ..

---

(١)الغريبي: مداد من الغيوم، مصدر سابق، ص٢٣ – ٢٥.

يَعودُ بعدَ رِحلةٍ طَويلةٍ

إلى ذَويه ..

لا يطْلُبونَ مِنهُ شَيئا ..

لا يَسأَلونَهُ ..

لا يأْمرونَه..

وكُلُّ همِّهِمْ ..

أَنْ تَستَمِرَ بَسمَتَهْ ..

وَأَنْ تَدُومَ بَهْجَتَه ..

حتَّى إذا انْتَهتْ ضِيافَتَه ..

يَزُولُ ذَلكَ التَّعْظِيم ..

وتَنْتَهي تِلكَ المُجَامَلَه ..

يكثر في هذا النص استخدام اسم الفاعل، سواء أكان من الفعل الثلاثي، أم من غير الثلاثي: (قادما/ كفاتح/ باسما/ كغائب/ مُلوّحاً/ مُحييا). وفي كل جملة شعرية يؤدي دلالة مختلفة، (وجاء قادما) فعدل عن الفعل إلى الاسم، ليشخص العام/ الزمان، فيبث فيه الحياة، ويمنحه دماً جديداً، وحياةً جديداً في موكب مهيب/ في موكب الأيام/ كفاتح يعود باسما/ بعد انتصار.

صور اسم الفاعل (فاتح/ باسماً) الهيئة التي عاد فيها هذا العام، فاتحاً عاماً جديداً، أوسنة جديدة، بكل ما تحمله من خير وشر، وفرح وترح، وآمال وآلام ...إلخ، ولكن لعله عام خير وفرح وسرور، كما يوحي الدوال (فاتح/ باسماً/ انتصار ...) فكيف يبشر بغير ذلك، وهو قادم في موكب بهيج؟ موكب فتح، وانتصار، وعلى جبينه إكليل من زهر الغار، وكله لسان شكر على هذه الإنجازات!

وأما اسم الفاعل في قوله:

يَمدُّ رَاحتيهِ في الهَواء ..

مُلوِّحاً .. مُحيياً هذي الجُموع ..!

فيدل على زمن الحال، إذ صور العام، وهو يمد راحتيه؛ ملوحاً، محيياً هذه الجموع التي خرجت لاستقباله، حال قدومه، فهي لحظات، وتنتهي مراسيم الاستقبال، وإن كانت أطول من لحظات الأمس التي خرج فيها الناس مودعين أخيه الذي مضى. لأنهم في حالة ترقب، وانتظار لما يحمله من مفاجآت وأخبار. ولهذا/ أذهانهم مشددة إليه؛ بما يوحي به اسم المفعول (مشدودة) من معنى القوة والشدة والمتانة، الممزوجة بالحذر والخشية، فالناس رغم متابعة هذا العام، ومراقبته، وانصراف أذهانهم إليه، إلا أنهم في قلق واضطراب.

وقد جاء الشاعر باسم الفاعل (غائب)؛ لتتناغم الصورة التي رسمها للجموع التي خرجت لاستقبال العام الجديد، بما يكتنفها من قلق واضطراب، مع الصورة التي يُستقبل فيها الغائب، وهي بالطبع صورة تشي بالقلق والاضطراب، لا يخرج المستقبلون من دهشتها وحيرتها، حتى يطمئنوا على هذا الغائب، الذي عاد بعد رحلة طويلة شاقة، يخشون فيها عليه من وعثاء السفر، وكآبة المنظر، وسوء المنقلب.

يبدو – لنا – أن توظيف الشاعر لهذه المشتقات، جاء منسجماً مع المعنى الذي أراد إيصاله للمتلقي، كما أدى دوراً مهماً في تماسك النص وانتظام أجزائه، فكأن كل مشتق كالموجة التي تدفع بالأخرى ليكتمل التيار، أو النغمة التي تصل أختها؛ ليكتمل الإيقاع، وبالتالي تتعمق التجربة التي عاناها الشاعر. وبذلك يتواشج الإيقاع والمعنى، ويتماهيان؛ نتيجة انسجام الدلالات، أو كما يقول كوهن: " فالمماثلة الوزنية، والمماثلة الإيقاعية، تظلان دليلين طبيعيين على مماثلة معنوية"[١].

ومن النماذج – أيضاً – قوله من قصيدة بعنوان "نحن والطير"[٢]

تَـنفَّسَ الصُّـبحُ يَجلُـو صُـورةَ السَّحَـرِ ... والكَائنـــاتُ غَـدتْ للمـــاءِ والشَّـجرِ

والنَّـــاسُ مـا بَرِحـتْ فـي لـينِ مَرْقَدِهـا ... تشكـو مـن الضِّـيقِ والأحـزانِ والضَّـجر

هُبُّـوا اذكُـروا ربَّكمْ واسعَـوْا لمقصَـدِكمْ ... وشـمِّرُوا عَـن أيـادِي الجِـدِّ والظَّفَـرِ

واســتقبِلُوا نَسَمـــاتِ الفَجـرِ نَاعمـةً ... لعلَّهـــا تُلهِـمُ الألبـــابَ بالفِكَـــرِ

واستمتِعـــوا بِخيـــوطِ الشَّـمسِ مُعلِنـةً ... صَبـــاحَ خَيـرٍ علـى الأكـوانِ والبَشَـرِ

---

(١) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص٨٩.

(٢) الغريبي: شمس تأذَّن بالرَّحيل، مصدر سابق، ص٦٧–٦٩.

وأبصِـــروا الطَّيـــرَ جَـدَّتْ نحـوَ غَايتِهـا ... خُـذوا مِـن الطَّيـــرِ مـا شِـئتُمْ مِـن العِبَـرِ

تَغـــدُو خِماصـاً وتـأْوي نَحـوَ مَسـكنِها ... مَـلأى الحَواصـلِ مِـن مـــاءٍ ومِـن ثَمَـرِ

لـمْ تشْـتكِ الجُـــوعَ يَومـــاً والظَّـمَ أبـداً ... ولـمْ تُصـــارِعْ لِفَـــرطِ الزَّهـوِ والبَطَـرِ

ولـــمْ تُقـــاتِلْ لكـــيْ تَمتـــدَّ رُقعتُـــها ... ولـمْ تُحـــارِبْ لِـدفعِ العَـوزِ والضَّـررِ

بلْ ارتَضتْ ما قَضَـــى الرَّحمنُ في ثِقةٍ ... فَســبَّحتْ خَـــالقَ الأَحيـــاءِ والحَجَـرِ

رَاحتْ تَجـــوبُ فَضاءَ الكَـونِ في مَرَحٍ ... وتُنشِـــدُ اللَّحـنَ مَعزوفـــاً بِـــلا وَتَـرِ

لا شـــيءَ تَخشـــــاهُ إلاَّ باشِقـــاً نَزِقـــاً ... أو طَلقـةً مِـن رَصـــاصِ الغَـادرِ الأشِـرِ

تَمْضـي الحَيـاةُ: حَيـاةُ الطَّيـرِ فـي دَعَـةٍ ... وفـي أَمـانٍ، وإنْ لـمْ تَخـلُ مِـن حَـذَرِ

ويَنْقضـــي عُمرُنـا فـــي دَحْـرِ إخْوتِنـا ... وفـــي العَـــداواتِ والأَحْقـــادِ والكَـــدَرِ

ينطوي العنوان " نحن والطير" على مفارقة، متعددة الدلالات، تقوم على التعبير عن معنى مضاد ومختلف بين ما عليه الإنسان من الشكوى من: الضيق، والأحزان، والضجر، والجوع، والصراع، زهواً وبطراً، والاقتتال بغية بسط النفوذ والسيطرة، وقضاء العمر في: العداوات والأحقاد والكدر، مع العيش في سعة، على حساب الضعفاء، وعلى حساب من يخالفنا رأياً ومعتقداً. وبين ما هو عليه الآخر/ الطير التي تجد في السعي، فتروح خماساً، وتغدو بطاناً، دون أن تشتكي الجوع والظمأ، قانعة بما يقسم الله لها من سبل العيش، تجوب الفضاء، وهي تسبح خالق الأحياء، والكون، والحياة، لا تخشى شيئاً، سوى طلقة طائشة، أو طائر جارح. فتمضي الحياة في دعة وأمان، وإن كان فيه بعض الحذر.

إن هاتين الصورتين المتقدمتين، تبرزان حقيقة العلاقة بين الإنسان والطير، والحياة. الإنسان الذي يدعي الحجا والنهى، ومع ذلك يودي بنفسه إلى المهالك والخطر، والطير التي يعوزها كل ذلك، ومع هذا تُمضي الحياة في دعة، وسلامة، وأمان، لا تخشى إلا ما يجب خشيته، والحذر منه. وفي إطار هاتين الصورتين الجدليتين، قدم لنا الشاعر نصاً توغل في عمق الحياة، وفي رؤيتها الواضحة لواقعنا، لنرى ما فيه من تناقضات، وتضاربات، قد تثير الإدهاش والضحك معاً.

وقد اعتمد الشاعر في نقل المعاني المتقدمة على بعض المشتقات التي نظمها في سياقات شعرية، إذ وظف اسم المكان (مَرْقَد/ مَرْقَدها/ مَقصَد/ لمقصَدِكم) في قوله:

والنَّــاسُ مــا بَرحــتْ فــي لــينِ مَرْقدِهــا تشكو من الضِّيق والأحزانِ والضَّجر

هُبُّوا اذكُــروا ربَّكمْ واسعَــوْا لمقصَدِكمْ وشمِّرُوا عَن أيــادِي الجِــدِّ والظَّفَرِ

ليوحي بالفارق الشاسع بين المرقد اللين الذي يبيت فيه على الضيق، والأحزان، والضجر، الناجم عن الكسل، وفتور الهمة، والقعود عن العمل والسعي، وبين المقصد الذي سيتتبع التشمير عن ساعد الجد والنشاط، لتحقيق الظفر، والمبتغى. ولعل هذا الفارق، هو ما توحي به دلالة اسمي المكان، وهو أيضاً موجود في ضمن وعي الإنسان وإداركه.

وأما اسم المكان في قوله (مسكن/ مسكنها):

تَغــــدُو خِماصــاً وتــأْوي نحــوَ مَسكنِها مَلأى الحَواصــلِ مِن مــاءٍ ومِن ثَمَرِ

فتعيد الهدوء والراحة والسكينة والدعة، وهذا لا يتحقق إلا بالسعي والعمل، والجهد.

ويمكن أن نصور العلاقة بين أسماء المكان ودلالتيهما، والنتيجة الناجمة عن ذلك

اسم المكان	الدلالة	النتيجة
مرقد	القعود/ الكسل ... إلخ	الشكوى من الضيق والأحزان والضجر...إلخ
مقصد	السعي/ النشاط ... إلخ	الظفر/ الغاية/ الهدف ... إلخ
مسكن	الراحة/ السكينة ... إلخ	الشبع/ الري/ ملأى الحواصل

ويوظف الصفة المشبهة (ناعمة) في قوله:

واســتقبِلُوا نَسَمــــاتِ الفَجــرِ نَاعمــةً لعلَّهــا تُلهِــمُ الألبــابَ بالفِكَــرِ

للدلالة على أهمية التبكير وتأثيره في العمل، فضلاً عن تأثير نسمات الفجر، واستنشاقها قبل أن تلوثها الخلائق بأنفاسها؛ لما فيه من إنعاش القلب والفكر معاً، فيغدو المرء إلى عمله نشيطاً، وبالتالي يحقق ما يصبو إليه.

وأما اسم الفاعل (معلنة) في قوله:

واستمتِعـــوا بِخيـــوطِ الشَّـمسِ مُعلِنــةً صَبــاحَ خيرٍ علـى الأكـوانِ والبَشَـرِ

فيوحي بالقوة والشدة، والشيوع والظهور،؛ ليناسب مصدر الإعلان، وهو الشمس، منذرة أن الغفلة عن السعي والعمل بعد ذلك، سيعقبه: الضيق، والأحزان، والضجر، والجوع ...إلخ وإن كان في الأمر شك، فأبصر الطير، كيف تغدو خماصاً، وتروح بطاناً، ملأى الحواصل، وقد استجابت إلى الشمس، وهي تعلن للخلائق صباح خير وفضل.

وقد جاء بالصفتين المشبهتين (خماصاً)، و(ملأى)؛ ليؤكد أن العلاقة الوثيقة بين الجوع والظمأ، والشبع والري، مرهونة بالسعي، والعمل. وهذا ما يبدو–أيضاً- من خلال الصفة المشبهة (الرحمن)، واسم الفاعل (خالق) الذي يدل على الثبات والدوام في قوله:

بلْ ارتَضتْ ما قَضَــى الرَّحمنُ في ثِقةٍ فَسـبَّحتْ خَــالقَ الأَحيــاءِ والحَجَـرِ

فهذه سنة من سنن الله في الكون والحياة، أن السعي في الأرض والضرب في مناكبها، يفضي إلى القضاء على الفقر والجوع، وتحقيق الرفاهية والتنعم. وهذا ما تحقق للطير:

رَاحتْ تَجــوبُ فَضاءَ الكَـونِ في مَرَحٍ وتُنشـدُ اللَّحنَ مَعزوفــاً بِـــلا وَتَـرِ

لا شـــيءَ تَخشـــاهُ إلاَّ باشِقـــاً نَزِقـــاً أو طَلقةً مِن رَصــاصِ الغَـادرِ الأشِـرِ

فقد استخدم الشاعر اسم المفعول (معزوفاً)، للتعبير عن فرح الطير، وهي تجوب الفضاء، منشدة اللحن المطرب الجميل، حينما تغدو وتروح، وقد ملأت حواصلها ثمراً وماءً، وإن كان هذا السعي محفوفاً بالمخاطر والمهالك، كما توحي المشتقات: الصفة المشبهة (نزقاً/ الأشر) واسم الفاعل (الغادر)، وبذلك تقدم عبرة للإنسان الذي آثر المقعد اللين، على الجد والظفر.

يتضح مما سبق أن الغريبي يوظف الصيغ الصرفية للأفعال والمشتقات، والمشتقات في شعره؛ ليفيد من دلالاتها ، فهو يتعمد استخدام هذه الأبنية الصرفية في سياقات شعرية جديدة ليخرج بلغته من اللغة النفعية والمباشرة إلى اللغة الفنية الشعرية المشحونة بالدلالات المجازية، القادرة على استيعاب تجربته، وإيصالها بكل إيحاءاتها وإيماءاتها إلى المتلقي.

الفصل الرابع

المستوى البياني

١. التشبيه
٢. الاستعارة
٣. المجاز
٤. الكناية

مدخل:

الصورة الفنية عنصر رئيس من عناصر البنية الداخلية في النص الشعري، وإحدى مقوماته الجمالية، كما تشكل بشبكة علاقاتها المتناغمة مظهراً من مظاهر اتساق النص، وانتظام أجزائه، ومجلى عواطف الشاعر وأحاسيسه، ومكمن رؤاه، وتصوره للكون، والحياة، والإنسان، وبالتالي، فهي أهم حلقة من حلقات الاتصال بين المبدع والمتلقي، بصفتها البؤرة الحساسة التي تتجسد فيها المشاعر الجياشة، والعواطف الملتهبة، والأحاسيس النابضة بالحياة.

وهي محط عناية الشاعر، وموطن اهتمام المبدع؛ لكونها بمثابة لحمة النص الشعري وسداه، وإذا أردنا معرفة مزية الشاعر وفضله، أو إذا أردنا تمييز شاعر من آخر، نظرنا إلى صوره الشعرية، من حيث عمقها، وجدتها، وتساوقها مع تجربته، فالصورة هي: "جوهر الشعر، وأداته القادرة على الخلق، والابتكار، والتحويل والتعديل لأجزاء الواقع، بل القادرة على استكناه جوهر التجربة الشعرية، وتشكيل موقف الشاعر من الواقع، وفق إدراكه الجمالي الخاص"(١).

وبمقدار اقتراب المتلقي من هذه الصور التي تحتضن تجربة الشاعر، يستطيع مشاركته آلامه وآماله، وتلمس الإيقاع الضابط لهذه التجربة، فدراسة "الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة. ذلك لأن الصورة، وهي جميع الأشكال المجازية، إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها؛ يعني الاتجاه إلى روح الشعر"(٢).

واستئناساً بما سبق، ونظراً لأهمية الصورة الشعرية في شعر الغريبي، سيتناول البحث في هذا الفصل الوسائل التي اتكأ عليها الشاعر في تشكيل صوره؛ وهي: التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية.

أولاً: التشبيه

يعد التشبيه من أهم الوسائل الفنية التي ينهض عليها تشكل الصور الشعرية، ويتجلى جماله من خلال ائتلاف طرفيه، والارتباط بين جودة القريحة، ووعي الشاعر المرهف، أو كما قال الجرجاني (ت ٤٧١/ ٤٧٤هـ): "أن تُجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في رِبقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشَبكة"(٣).

---

(١) الجيار، مدحت: الصورة الشعرية في شعر أبي القاسم الشابي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥، ص٦.

(٢) عباس، إحسان: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٥٩، ص٢٣٨.

(٣) الجرجاني، أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد (ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ): أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩١، ص١٤٨.

وليس بالضرورة أن تقوم كل صورة على التشبيه، أو الاستعارة، هي صورة جيدة، فالتشبيه، أو الاستعارة، لا تمنحان الصورة الامتياز، أو القوة، فـ "الصورة تفضل غيرها بقدر ما فيها من الدلالات والإيحاءات، وتفضل بمدى توفيق الشاعر في صياغة موقفه مهما كان نوع الصورة، أو مهما كانت مصادرها التخييلية، فقد يكون التشبيه أكثر تصويراً من الاستعارة في سياق محدد، والعكس صحيح"(١).

وهو: "صفة الشيء بما قاربه، وشاكله من جهة واحدة، أو جهات كثيرة، لا من جميع؛ جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إيّاه"(٢)، وهذه المشاركة قد تكون بالكاف، أو نحوها من أدوات التشبيه، وأركانه أربعة: المشبه، والمشبه به، ووجه الشبه، وأداة التشبيه. ولا ينبغي النظر إلى تقنية التشبيه، على أنها محض مقارنة بين شيئين اشتركا في صفة، أو مجموعة من الصفات، وإنما باعتبارها خلقاً ناجماً عن غوص المبدع في أعماق ماهية الأشياء؛ ليستبصر من خلالها وشائج جديدة بين المدركات، لم يكن يعهدها من قبل(٣).

ومن النماذج الشعرية التي تجسد جمال التشبيه في شعر الغريبي، مقطوعته المعنونة بـ "الشعر والحضور"(٤):

الشِّـــعرُ أَجمـــلُ مـــا يُقـــالْ ... وحضُـــورُهُ سِـــرُّ الجَمـــالْ

فـــإذا التقَـــى جَمـــعٌ بَهـــيٌّ ... مَـــعْ قَصـــائدَ كـــالزُّلالْ

لا تَبحَـــثْ عَـــن غَيرِهـــا ... هـــذا هـــو السِّـــحرُ الحَـــلالْ

عقد الشاعر علاقة مشابهة بين الشعر الجميل، والسحر الحلال، وتتقاطع هذه العلاقة عند التأثير القوي، والاستجابة لهذا الأثر، فالشاعر قد يبلغ بشعريته ما يبلغه الساحر بلطافة حيلته اليدوية. وإذا كان السحر يأخذ الألباب، أو العين، فترى الأمر كما يُرى، وليس كما هو عليه في

---

(١) الجيار: الصورة الشعرية في شعر أبي القاسم الشابي، مرجع سابق، ص١٣٣.

(٢) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت ٤٥٦هـ): العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ٢٠٠٦، ج١، ص٢٣٧.

(٣) انظر: صادق، رمضان: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٥٥.

(٤) الغريبي: كأنَّ شيئًا لم يكن، مصدر سابق،ص٩.

الحقيقة[١]. فإن الشعر يخلب الأفئدة، ويصور لها الأشياء والواقع، ليس كما هو، بل كما ينبغي أن يكون جميلاً، وبالتالي يدفع هذا التصور الإنسانَ إلى تغيير الواقع إلى ما هو أفضل، وأجمل.

والتشبيه – هنا – تشبيه معقول (الشعر) بمعقول (السحر)، وهو من التشبيه البليغ. وأما التشبيه الآخر، ففي قوله: "قصائد كالزلال"، إذ شبه القصائد بالماء، بجامع الصفاء، والعذوبة، والسلاسة. فكما أن الماء العذب الصافي، تستسيغه النفوس، كذلك الشعر الجميل تُسر به الأفهام والعقول، وتطرب له الآذان. والتشبيه – هنا- مرسل مجمل، وهو تشبيه معقول بمحسوس.

وعلى الرغم من أن هاتين الصورتين، مما هو معهود في الصورة الشعرية القديمة، والجديدة إلا أن الشاعر قدم رؤية فنية للشعر الجميل، وحضوره الفاعل، وتأثيره القوي في نفوس المتلقين، وربما تجاوز هذا التأثير امتاع النفوس إلى تغيير المواقف والآراء؛ لأن الصور – في المحصلة نتاج العقل والمخيلة معاً.

ومن صوره الشعرية التي تتكئ على تقنية التشبيه، قوله – أيضاً في مقطوعة بعنوان "العيب فيك"[٢]:

إنْ كُنتَ تَجهلُ مَن أَنا ... فالعَيبُ فيكَ وليسَ فيّ

أَنا مِثلُ سِفْرٍ واضِحٍ ... ومِدادُهُ صَافٍ نَقيٌّ

أَفكارُهُ مَبسوطةٌ ... وجَميعُ ما فيهِ جَليّ

شبه الشاعر نفسه/ أنا/ بالكتاب/ سِفر/ واضح يستطيع قراءته، وفهمه أي متلقٍ، وقد توصل إلى هذه العلاقة بأداة التشبيه (مثل)، ووجه الشبه: الوضوح، والبساطة، واليسر، واختار الشاعر المشبه به/ سفر/ منكراً؛ للدلالة على العموم؛ بمعنى أن أي سفر يتسم بالوضوح، والبعد عن الغموض والإبهام.

وعلى الرغم من بساطة هذه الصورة، إلا أنها جاءت بمثابة الحجة القوية المقنعة، ردّاً على من يتهم الشاعر بالغموض، وتتمثل أهمية الصورة – هنا – في التعبير عن عاطفة الشاعر وانفعاله. "وتتأكد أهمية العاطفة، والانفعال في تخيُّر الصورة؛ وفي أسلوب اقتناصها من منبعها،

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سحر).

(٢) الغريبي: شمس تأذَّن بالرّحيل، مصدر سابق، ص١٠٩.

وفي هدفها؛ أي وظيفتها أو أثرها"[١]. والتشبيه؛ تشبيه معقول بمحسوس، وهو من التشبيه المرسل المجمل.

ومن تراكم الصور لدى الغريبي هذا الجزء من قصيدة بعنوان "وجهها"[٢]:

وَجهُهـــا لـــيسَ كَوجـــهِ البَشَـــرِ إنَّـــهُ وجـــهُ مَـــلاكٍ طَـــاهرِ

شَـــدَّني فيـــهِ جَمـــالٌ رائِـــعٌ ســـيَّما بَسْـــماتُ فِيهـــا السَّـــاحرِ

وَجنتَاهـــا جَمرتـــانِ مِـــن لظـــىً ألهبـــتْ نِيـــرانَ قَلبـــي الثَّـــائرِ

شَـــفتاها... أهِ مـــا أَحلاهُمـــا مَثـــلَ شَـــهدٍ أو رَحيـــقٍ نَـــادرِ

ففي هذه الأبيات صور متداخلة، فقد شبه الشاعر وجه محبوبته بجماله وبراءته بوجه الملاك الطاهر، فوجهها لا يشبه وجه البشر، الذي يرتسم عليه المكر والخداع، وقد أسقط الشاعر أداة التشبيه، ووجه الشبه، وهذا أدعى للمبالغة والتأكيد، على أن وجه المحبوبة وجه ملاك طاهر، كما جاء بالجملة المعترضة "ليس كوجه البشر"؛ احترازاً حتى لا ينصرف الذهن إلى شيء آخر، سوى الملاك الطاهر.

وشبه وجنتيها في الوقت نفسه بالجمرتين المتقدتين، بجامع التأثير، فكما يوقد الجمر النار، ويذكي اتقادها، كذلك وجنتا محبوبته، ألهبتا كامن الشوق في قلبه، وأثارتا لواعج الصبابة في نفسه. وقد أسقط كذلك الأداة ووجه الشبه، للدلالة على التصاق الصفة بالموصوف، وزاد على ذلك أن رضاب شفتيها بالشهد، أو بالرحيق النادر، بجامع الحلاوة، وطيب المذاق.

يلاحظ أن التشبيه في المثال الأول، جاء من نوع التشبيه البليغ، وكذا في المثال الثاني، أما في المثال الثالث، فهو مرسل مجمل. كما أن طرفيه من تشبيه المحسوس بالمعقول في المثال الأول، ومن تشبيه المحسوس بالمحسوس في المثالين الثاني والثالث.

وقد أوحت الصورة التشبيهية في هذه الأمثلة بالإعجاب بجمال المحبوبة الذي شد الشاعر، وأسره، وسبى خاطره، فضلاً عن أنها جسدت تجربة الشاعر الشعورية، وأبرزت معاناته، وقدمتها للمتلقي، معتمدة على الحواس، لتسري في ذهنه وقلبه بيسر، ودون عناء.

---

(١) عبدالله، محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، (بلا تاريخ)، ص٧٥.

(٢) الغريبي: أيقونة شعري، مصدر سابق، ص١١٥- ١١٦.

ومن النماذج الشعرية التي تمثل الصور الشعرية المعتمدة على التشبيه، قوله في مقطوعته الموسومة بـ "عش يومك"[١]:

لا تَبحـــثْ عَـــن مَـــاضٍ... لا يَـــأتي...
لا تَتعلـــــــــــــقْ بـــــــــــــالمفقُودْ...
لا تَتطلـــــــــــــعْ للآتِـــــــــــــي...
فـــــــالآتِي بَـــــــابٌ مَوصـــــــــودْ...!
يَكفـــــــي أنْ تَحيـــــــا يَومـــــــكْ...
فـــــــاليَومَ هـــــــو المُوجُـــــــودْ!!

تشكل الصورة الشعرية في السطر الرابع "فالآتي باب موصود...!" المحور الذي يدور حوله النص، فمن خلالها يمكن الوقوف على أبعاد النص المعرفية التي تحيل المتلقي إلى الموروث الإسلامي في نظرته إلى ما مضى، وما سيأتي، وقد صُور ذلك – مثلاً- في قوله تعالى: چ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ چ[٢]. يقـــول الزمخشري في تأويل هذه الآية: "يعني إذا علمتم أن كل شيء مقدر مكتوب عند الله، قلَّ أساكم على الفائت، وفرحكم على الآتي؛ لأن من علم أن ما عنده مفقود لا محالة، لم يتفاقم جزعه عند فقده؛ لأنه وطن نفسه على ذلك، وكذلك من علم أن بعض الخير واصل إليه، وأن وصوله لا يفوته بحال؛ لم يعظم فرحه عند نيله"[٣].

وما دام الأمر كذلك: "فاليومَ هو المَوجُود!!"؛ لذا ينبغي استغلاله؛ لأنه يترب عليه الاستعداد للمستقبل، وتفادي التقصير الذي حصل في الماضي. ولذلك جاء تشبيه الشاعر (الآتي بالباب الموصود)، الذي لا ينبغي على المرء التكلف بمعرفة ما سيحمل معه، على صورة التشبيه البليغ؛ لتأكيد هذا المعنى. فقد شبه الآتي بالباب المحكم إحكاماً جيداً.

---

(١) الغريبي: مداد من غيوم، مصدر سابق، ص١٤١.
(٢) سورة الحديد، آية ٢٣.
(٣) الزمخشري: الكشاف، مصدر سابق، مج ٤، ص٤٦٧.

ويمكن أن نوجز ما أوردناه من الصور التشبيهية في الجدول الآتي:

الجملة الشعرية	المشبه	المشبه به	الأداة	وجه الشبه	نوع التشبيه
قصائد كالزُّلال	قصائد	الزلال	الكاف	النقاء/الصفاء	مرسل مجمل
هذا هو/ السحر الحلال	الشعر	السحر الحلال	-	التأثير	بليغ
أنا مِثل سِفر واضح	أنا	سِفر واضح	مثل	البساطة/ الوضوح	مرسل مجمل
وجهها وجه ملاك طاهر	وجهها	وجه ملاك طاهر	-	النقاء/ الطهارة	بليغ
وجنتاها جمرتان من لظى	وجنتاها	جمرتان من لظى	-	التأثير	بليغ
شفتاها مِثل شهد أو رحيق نادر	شفتاها	شهد أو رحيق نادر	مثل	المذاق الطيب	مرسل مجمل
الآتي باب موصود	الآتي	باب موصود	-	التمنع	بليغ

يبدو من هذا الجدول أن الصور التشبيهية – التي تضمنتها النصوص الشعرية التي تمت معالجتها، على بساطتها، وكثرة دورانها في الشعر- استطاعت نقل أحاسيس الشاعر، وعواطفه بأسلوب مؤثر جميل، إلى المتلقي، ولعل جمالية صوره، لم تتأت من جدتها، أو عمقها، بقدر ما تأتت من صدق تعبيرها عن تجربة الشاعر النفسية، وانسجامها مع هذه التجربة.

ثانياً: الاستعارة

الاستعارة من أهم وسائل التعبير غير المباشر عن المعاني والأفكار، فهي ركيزة من الركائز الأساسية في الخطاب الأدبي، ولا سيما الخطاب الشعري، إذ لم يقتصر دورها على مجرد الزخرفة اللفظية، أو اعتبارها من الوسائل الإضافية، بل ترتبط في ذهن كل من المرسل والمتلقي بشبكة من العلاقات الذهنية والفكرية.

تمثل الاستعارة لعدد كبير من الناس أمراً مرتبطاً بالخيال الشعري، أو أنها تتعلق بالاستعمالات اللغوية غير العادية، كما يعتقدون أنها خاصية لغوية تنصب على الألفاظ، وليس على التفكير أو الأنشطة، ولكن الأمر على العكس من ذلك تماماً، فالاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، فهي ليست مقتصرة على اللغة فحسب، بل توجد في تفكيرنا، وفي الأعمال التي نقوم بها أيضاً. إن النسق التصوري العادي، الذي يُسيِّر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس(١).

والاستعارة: "أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف، تدل الشواهد على أنه اختُصّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر، أو غير الشاعر، في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك، كالعاريّة"(٢). وينبغي أن يكون لغاية فنية وجمالية، تساعد على إنتاج دلالات إيحائية أكثر اتساعاً وعمقاً.

إن غياب أحد طرفي التشبيه، يعد عاملاً مهماً من حيث التأثير في المتلقي، وتحفيزه على إيجاد الطرف الغائب من خلال الطرف الحاضر، ومحاولة استكناه السبب الذي دعا المبدع إلى هذا الحذف، أو التغييب. فالاستعارة في حقيقتها ضرب من الإدراك الروحي، والرؤية القلبية للأشياء(٣). ووسيلة تعبيرية، تتجلى من خلال العواطف والمشاعر والأحاسيس، فالتعبير الاستعاري/ المجازى أكثر قدرة على الإفصاح عن مشاعر المتكلم؛ لحظة الحزن والأسى، والفرح

---

(١) انظر: لايكوف، جورج، ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبدالمجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٩، ص٢١.

(٢) الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص٣٠.

(٣) انظر: أبو موسى، محمد: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣، ص١٨٦.

والسرور، والرضا والغضب... إلخ. فنشاط اللغة يتبدى فيها، حينما تقوم بتحطيم حدود الأشياء، وخلق عناصرها، ثم إعادة خلقها ثانية[١].

وبناءً على ما سبق، سيعالج البحث جماليات الاستعارة في شعر الغريبي، ملتفتاً إلى الاستعارة التصريحية، ثم إلى الاستعارة المكنية.

أولاً: الاستعارة التصريحية

وهي أن يذكر لفظ المشبه به، ويراد المشبه والاستعارة بصورتيها من الجانب النفسي؛ استبدال صورة، أو معنى، أو موقف محل آخر[٢]. ومن النماذج الشعرية التي تتمثل فيها الاستعارة التصريحية، مقطوعته الشعرية، الموسومة بـ "حرية"[٣]:

لـــــم أَنـــــلْ حُريِّتـــــي...
طُـــــــولَ الحَيَـــــــاةْ...
فامْنحِينيهـــــــــــــــــا...
ولـــــــــــــــــــــو...
عِنـــــــــدَ المَمـــــــــات!

تنطوي هذه المقطوعة - في بنيتها الداخلية – على ثنائية: الفرح والسرور، والأسى والحزن، واللذّة والألم، وتقدم هذه الثنائية رؤية الشاعر للحب، هل هو قيود وأغلال، أم حرية وانعتاق؟! يبدو أن ما يرشح به المعنى الظاهري، أو السطحي لهذه المقطوعة أن الحب عبودية يرسف المحب في قيودها، فيذوق الآلام والمعاناة، والهجر والنأي والصدود، والمرارة والتعاسة.

ولكن حال المحبين يقول غير ذلك، ولا سيما الصادقون منهم، فهم يبحثون عن السعادة في ظل الألم، والآمال في أكناف الآلام، واللذة في جنب التعاسة والشقاء، إذ لا يجدون طعماً للحياة إلا في كنف المحبوبة، ولا يشعرون بالخلاص من المعاناة إلا حيث يكونون معها.

---

(١) انظر: شريم، جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤، ص٦٤.

(٢) انظر: الجويني، مصطفى الصاوي: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥، ص١٥٢.

(٣) الغريبي: كأنَّ شيئاً لم يكن، مصدر سابق، ص٩٢.

فالاستعارة كما تبدو - من القراءة الأولى - أن الشاعر شبه وصال محبوبته بنيله الحرية، وحرمانها له بالسجن، والخلاص من السجن يكون بالحرية، فحذف المشبه (الوصال)، وأبقى على المشبه به (وهو الحرية من السجن)، على سبيل الاستعارة التصريحية. فالمعاناة والآلام التي تسكن روحه وجسده، هي الحرية الحقيقية، وأن تمرده على ذلك، هو العبودية الحقة، فواقع المحبين؛ هو الحب، واللاواقع؛ هو الحياة التي نحياها بكل زيفها، وضجيجها، وتناقضاتها، وإيقاعاتها الناشزة.

ومن النماذج الشعرية التي تتجسد فيها الاستعارة التصريحية، قوله من قصيدة بعنوان "الطفلة البريئة"[١]:

مَا زلتِ طَفلةً بَريئةً... كما عَهدتُ مِن زَمانْ!!
تَبكـــــــــينَ حَـــــــــينَ أَخْتفـــــــــي..
وتـــركُلينَ الأَرضَ والأَبـــوابَ والجُـــدرانْ...
تُحطِّمـــينَ كُـــلَّ مَـــا لـــديكِ مِـــن مَتـــاعْ
تُبعثـــرينَ كُـــلَّ شـــيءٍ فـــي المكَـــانْ...
وتَحـرمِينَ نَفسكَ الطَّعـامَ... والمنَـامَ فَتـرةً مِـن
وعِنـــدَما أَعـــودُ تَشـــعُرينَ بالأَمـــانْ...

شبه الشاعر محبوبته بالطفلة البريئة، كما يتبدى من عنوان القصيدة "الطفلة البريئة"، ومن الجملة الشعرية في السطر الشعري الأول: "ما زلت طفلة بريئة... كما عهدتُ من زمانْ!!"، وهي صورة عاطفية خيالية، قدم من خلالها صورة المحبوبة بكل براءتها، وشقاوتها، ونزقها الطفولي، وقد أبرز هذه الصورة الطفولية من خلال حضور المشبه به، وغياب المشبه.

وبذلك استطاع الشاعر أن يقدم صورة المحبوبة في بعديها الحركي: تبكين حين أختفي/ وتركلين الأرض والأبواب والجدران/ تحطمين كل ما لديك من متاع/ تبعثرين كل شيء في المكان/ وتحرمين نفسك الطعام... والمنام فترة من الزمان... وبعدها النفسي: ما زلت طفلة بريئة... كما عهدت من زمان/ وعندما أعود تشعرين بالأمان/ تَمرحينَ... تَقفزينَ مِثلَ بَهلوانْ! تَلقِينني بالعطرِ والبَخورِ والرَّيحانْ...

---

(١) الغريبي: أيقونة شعري، مصدر سابق، ص١٠٥- ١٠٦.

وهذا يعني أن ثمة فرقاً بين التعابير الاستعارية المفعمة بالمعاني، والتعابير غير الاستعارية الخالية منها، فالتعبير الاستعاري كسر مقصود للحدود الدلالية، والاستعارة ذات معنى عميق على الرغم من أن هذا المعنى يتجاوز التقاليد الدلالية في اللغة، إلا أن بعض الاستعارات تظل أسهل تفسيراً من غيرها، وهذا يعود إلى المعرفة المشتركة بين المبدع والمتلقي، فكلما اتسعت هذه المساحة، سهل الوصل إلى معنى الاستعارة(١).

ومن النماذج الشعرية – أيضاً – مقطوعته الشعرية الموسومة بـ "دبي"(٢):

يـــا دانـــةَ الـــدُّنيا أَتيـــتُ مُهـــروِلاً قلبـــي يُســـابقُني إِليـــكِ علـــى عَجَـــلْ
مَـــا إِنْ رَأيـــتُ مُشـــابِهاً لـــكِ فـــي الـــدُّنى إِلاَّ الحبيبـــةَ حِـــينَ جَـــادتْ بالقُبَـــلْ
لـــكِ فـــي فُـــؤادي يـــا (دُبـــيُّ) مَكانـــةٌ يـــا مُنْتهـــى الأَحـــلامِ يـــا مَرْســـى الأَمَـــلْ

تشكل الاستعارة في هذه المقطوعة فكرة رئيسة، ممزوجة بالعواطف والمشاعر، فالفكرة هي الصورة، والصورة هي الفكر أيضاً، ولعل التجربة النفسية الداخلية، هي التي أوجدت هذا التآلف، والانسجام. وقد جسد الشاعر هذا الشعور، من خلال تشبيه (دبي) بـ (الدانة/ اللؤلؤة الكبيرة) التي عشقها عشقاً، لا يوازيه إلا عشق الحبيبة، إذ لها (دبي) مكانة رفيعة في قلبه، فهي منتهى الأحلام، ومرسى الآمال. وواضح أنه ذكر المشبه به(دانة)، وحذف المشبه به(دبي) على سبيل الاستعارة التصريحية.

ولكن هذه الأبيات فيها صور عدة فالقلب السابق/ ودبي تشبه الحبيبة التي تجود بالقبل وشبه دبي أيضاً بالأحلام السعيدة، وبالمرفأ الذي تحل فيه سفينة الأمل، حيث استطاع الشاعر أن يبث لواعج قلبه التي حملها إلى هذه المدينة الأثيرة لديه، عبر هذه الاستعارة التي اختزلت مشاعره، ثم حملها إلى وجدان المتلقي بكل شفافيتها وسموها، وهذا يعني أن دراسة الصورة الاستعارية، لا بد أن تدرس "من خلال النظر إلى موقف الشاعر في تجربته"(٣).

---

(١) انظر: محمد، أحمد الشوارفي: الاستعارة في شعر ابن الأبّار، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الزقازيق، الزقازيق، ٢٠٠٦، ص٤٧.

(٢) الغريبي: شمس تأذّن بالرَّحيل، مصدر سابق، ص٥١.

(٣) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧، ص٤٠٩.

ومن النماذج – كذلك – قوله- في هذه النتفة التي بعنوان "غزال رمضان"[١]:

يـــا غـــزالاً قَـــدْ بَـــدا لـــي ... فـــي الضُّـــحَى مِـــن رَمضـــانِ

اتَّـــــــــقِ اللهَ بِنَفسيـــــــــــــ ... ســـــــنَا فإنَّـــــــا صَـــــــائِمانِ

تشبيه المرأة/ المحبوبة بالغزال، تشبيه معهود في الشعر العربي، منذ الشعر الجاهلي، لجامع الجمال بينهما، ولا سيما جمال الجيد. وقد شبه الغريبي الفتاة التي رآها بالغزال، بجامع الحسن والجمال، مختاراً وقت الضحى لحظة بروزها، لعلها أكثر الأوقات التي تبدو فيها الظبية جمالاً وزهواً، كما اختار وقت رمضان؛ ليومي بتأثيرها القوي عليه من جهة، وضعفه أمام جمالها، وشدة فتنتها من جهة أخرى، إذ حذف المشبه/ المحبوبة، وأبقى على ذكر المشبه به/ غزالاً.

وقد استعان الشاعر بالاستعارة التصريحية؛ لأن المشبه به هو محط عنايته؛ لأن من خلاله أبرز جمالا هذه الفتاة، وحسنها الفاتن، واستخرج مكبوت الأنا داخله، وجسد مشاعره عبر هذه الصورة الاستعارية.

ثانياً: الاستعارة المكنية

وهي التي يختفي فيها المشبه به (المستعار منه)، ويُكتفى بذكر شيء من لوازمه وصفاته، دليلاً عليه، وقد شاع هذا النوع من الاستعارة في شعر الغريبي، وشكل ظاهرة لافتة، ومن ذلك قوله في قصيدة بعنوان "حدَّث العيدَ فقال"[٢]:

أجيـــئُ فـــي كُـــلِّ عَـــامٍ كـــيْ أُصـــافِحَكمْ ... وأَنثـــرَ البِشـــرَ والأَفـــراحَ والسَّـــعَدا

أَدعـوكمْ كـيْ تَعِيشـوا العُمـرَ فـي فَـرَحٍ ... وتنسَـــوْا الغِـــلَّ والأضْـــغانَ والحَسَـــدا

وأَبتَغـــي أنْ تناسَـــوْا كُـــلَّ مُعضـــلةٍ ... وتُشـــهروا الحُـــبَّ فيمـــا بَيـــنكمْ أبـــدا

أَجيـــئُ كـــيْ أَرســـمَ البْســـماتِ صـــافيةً ... علـــى شِـــفاهِ صِـــغارٍ قاسَـــوا النَّكَـــدا

---

(١) الغريبي: مداد من غيوم، مصدر سابق، ص١٣١.

(٢) الغريبي: كأنَّ شيئاً لم يكن، مصدر سابق، ص٢٨-٢٩.

أحنُــوا علــى امْــرأةٍ ثَكلــىَ وأَرمَلــةٍ غابــتْ بَشاشــتُها عَــن وجهِهَــا أَمَــدا

وأَبتغِــي بُــرءَ شَــيخٍ صــابَهُ سَــقَمٌ مَــن بَعــدِ مــا فَقــدَ الأَهْلــينَ والوَلــدَا

يشكل العيد، بتداعياته المختلفة من فرح وسرور، وحزن وأسى، ملهماً متجدداً، يبث من خلاله الشعراء ما يختلج في نفوسهم من مشاعر متباينة، فكل يشكو همه الخاص أو العام، ويتفاوت إحساسهم بهذه المناسبة ضعفاً وقوّةً، وتجلياً وخفوقاً.

والغريبي من هؤلاءِ الشعراء فقد أثار العيد أحزانه وأشجانه، فقال قصيدته هذه على لسان العيد، وهو يَقْدم كل عام على أمتنا، كي ينشر فيهم البشر والأفراح والسعد، وينقي نفوسهم من الغل والأحقاد والحسد، وأن يعيشوا العمر كله في حب ومودة ووئام، ويرسم على وجوه الأطفال، الذين عانوا النكد، وشظف العيش وهم ما زالوا صغاراً، البسمة والبهجة، ويحض الناس كي يرأفوا بالثكالى والأرامل، وكبار السن، الذين فقدوا عطف الأهل والولد...إلخ.

ولكن الشاعر ينتابه اليأس والأسى، وهو يرى العيد عاجزاً عن تحقيق كل أو بعض ذلك، بل الأنكى من ذلك ما يؤلمه من أن العيد يأتي كل عام، والأمة ممزقة شيعاً وأحزاباً، والحرب تتقد كل يوم، ويذكو أوارها بين الحين والآخر، فضلاً عما ينتاب هذه الأمة من ذلة ومسكنة وخذلان، وضياع لمقدساتها وحرماتها... إلخ[١].

لذا ينقل الشاعر مشاعره – بكل توهجها وألقها – إلى المتلقي من خلال هذه الصورة الاستعارية التي اتكأت على تقنية الأنسنة، فقد شبه العيد بإنسان، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (أجيئ/ أصحافكم...) وغيرهما من الكلمات التي هي من خواص الإنسان على سبيل الاستعارة المكنية، كما شكلت هذه الصورة عنصراً مهماً في ربط العاطفة بالمضمون، فجاء كل منهما مترعاً بالأسى والحزن.

ومن النماذج الشعرية الأخرى التي اتكأت على الاستعارة المكنية في رسم الصورة، قوله في القصيدة الموسومة بـ "أمواج إندروا"[٢]:

---

(١) انظر: هذه المعاني التي صاغها الشاعر في هذه القصيدة.

(٢) الغريبي: شمس تأذَّن بالرَّحيل، مصدر سابق، ص٨٣.

علـــــــى شُـــــــطآنِ إنْـــــــدروا تَعـــــــالى المَـــــــوجُ مُنـــــــدفِعَا[١]

كـــــــأَنَّ البَحـــــــرَ يَطـــــــردُهُ فَيـــــــركضُ خائِفًـــــــا فَزِعـــــــا

وَيصـــــــرخُ مُســـــــتغيثاً مِنْـــــــهُ حتَّـــــــى خِلتُـــــــهُ جَزِعـــــــا

ولكـــــــنْ حِـــــــينَ ألقيـــــــتُ إليـــــــــهِ الأُذنَ مُســـــــــتمِعا

تبـــــــيَّنَ لـــــــي بـــــــأنَّ المَـــــــو جَ يَصـــــــرخُ هَازئًـــــــا دَلعَـــــــا

كطفـــــــلٍ غـــــــابَ عـــــــن أمٍّ فَقهقَـــــــه حِينمـــــــا رَجَعـــــــا

يبدو التصوير الحسي الممزوج بالخيالي ظاهراً في هذه الصورة التي نقلت حركة الانفعال الداخلي، من خلال العلاقة التفاعلية بين طرفي التشبيه: المشبه/ البحر، والمشبه به الإنسان/ الأنا/ الشاعر. وقد جسد الشاعر عبر هذا التصوير عواطفه وإحساساته الداخلية المتذبذبة بين الخوف والفزع، والجزع والخشية، وبين الفرح والطمأنينة:

ولكـــــــنْ حِـــــــينَ ألقيـــــــتُ إليـــــــــهِ الأُذنَ مُســـــــــتمِعا

تبـــــــيَّنَ لـــــــي بـــــــأنَّ المَـــــــو جَ يَصـــــــرخُ هَازئًـــــــا دَلعَـــــــا

كطفـــــــلٍ غـــــــابَ عـــــــن أمٍّ فَقهقَـــــــه حِينمـــــــا رَجَعـــــــا

وحتى تكون الصورة مفعمة بالحركة والحياة، وبالتالي قادرة على نقل الشحنات العاطفية، وإبراز التجربة النفسية، أنسن الشاعر البحرَ:

كـــــــأَنَّ البَحـــــــرَ يَطـــــــردُهُ فَيـــــــركضُ خائِفًـــــــا فَزِعـــــــا

ليرسم ملامح نفسه، ويعري أعماقها بما انتابها من مشاعر مختلفة. فقد شبه البحر بإنسان، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (يطرده) على سبيل الاستعارة المكنية.

---

(١) إندروا: الجنوب الغربي لسيرلانكا.

ومن ذلك – أيضاً – مقطوعته المعنونة بـ "الصمت"[١]:

لا تلُـــــومِيني إذا مـــــا ضـــــاعَ صَـــــوتي...
واخْتفَـــــــــى مِنـــــــــي لِســـــــــاني...
حُسْـــــنُكِ البـــــاهِرُ قـــــد هـــــزَّ فُـــــؤادي...
وكَيـــاني...
فَصـــمتُ...!
فَحُروفـــي لـــمْ تَعُـــدْ تَحمـــلُ شـــيئًا مَـــن مَعـــانِ

في هذه المقطوعة يبدو ميل الغريبي الشديد إلى الصورة الاستعارية، ففي كل سطر ثمة صورة شعرية؛ نظراً لدورها الجلي في رسم ملامح تجربته الفنية والشعورية، ونقل أحاسيسه بعمق، علاوة على تأثيرها العميق في المتلقي، وإضفاء سمة الشعرية على هذه الصور باعتمادها أسلوبي الأنسنة، والتجسيم:

لا تلُومِيني إذا ما ضاعَ صَوتي...

فقد شبه صوته الذي بُحَّ من كثرة التغني بحسن هذه المحبوبة وجمالها بشيء ضاع وفُقِد، ليس إهمالاً، وإنما رغم حرص صاحبه عليه.

وكذلك شبه لسانه الذي لم يعد قادراً على إيفاء هذا الحسن الفاتن، وذلك الجمال الآسر، بالشيء الذي اختفى؛ لأنه لم يعد قادراً على الغناء، وممارسة دوره بفعالية. كما شبه حروفه التي أثقلتها المعاني، ولم تعد باستطاعتها مجاراة الجمال والحسن الذي ينداح كما تنداح الدوائر على صفحة الماء عند إلقاء حجر فيها، أو كما ينتشر الإشعاع، ويتوزع باستمرار حال صدوره عن مركزه، شبهها بالإنسان الذي أعجزه الحمل الثقيل، وأجهده، وشق عليه.

لا شك في أن هذه الصور الاستعارية، منحت عبارات الشاعر حياة، وحيوية، ونأَتْ بها عن المباشرة، فصنعت فجوة/ مسافة التوتر بين المتلقي والعبارة الشعرية، حفزت خياله لتلقي النص بتوهجاته المشرقة الجميلة.

---

(١) الغريبي: مداد من غيوم، مصدر سابق، ص١٣٧.

ومن هذه الصور – أيضاً – المثال الآتي من مقطوعته الموسومة بـ "الزهرة"[١]:

أيـــــــــــــا زَهـــــــــــــــرةً...
عِنـــــدَ المســـــاءِ لَملمـــــتْ رِداءَهـــــا...
ثـــــم اخْتفـــــتْ عَـــــن العُيـــــونْ
وَحينمـــــــا النَّهـــــــار طَـــــــلْ...
تَفتَّحـــــتْ جَميلـــــةً تُبـــــدي الفُتـــــونْ!!

تمتلك هذه الصورة الاستعارية طاقة جمالية وفنية، وبلاغية فاعلة، ترتكز على نقطة توتر شديدة التأثير، يزيدها ألقاً نقاط الحذف التي وضعها الشاعر في نهاية الأسطر الشعرية، فالمرأة زهرة جميلة... لملمت رداءها عند المساء، منذرة بالاختفاء عن العيون، لتتركها تتجرع الأسى والحزن، ولكنها حينما أطل النهار، بدت أكثر جمال وحسناً؛ لتملأ الأفئدة حرقة وجوى من جديد.

وأما النهار، فهو إنسان يُطل من علٍ؛ ليشاهد الزهرة/ المحبوبة التي تلملم رداءها عند المساء، لتختفي عن العيون، ثم تعود مرة أخرى متفتحة، تزهو بجمالها وحسنها. فالمرأة / المحبوبة – هنا- ترمز إلى الخصب والنماء المتجددين اللذين يصارعان باستمرار المحل والقحط، فما تلبث أن تعود كل يوم، ليظل الخصب السمة المتجددة لهذه الحياة.

نهض هذا المشهد على الاستعارتين التصريحية: أيا زهرة حيث شبه محبوبته بالزهرة، بجامع الجمال والحسن، فحذف المشبه، وأبقى على المشبه به، والمكنية إذ حذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه(طل)، وحينما النهار طل، ليزداد المعنى عمقاً وتأثيراً، ولتكتمل جوانب الصراع الحيوي.

ويتبين مما سبق أن الغريبي يلجأ إلى الاستعارة، سواء أكانت تصريحية، أم مكنية؛ لأنها أكثر قدرة على نقل الأفكار والمشاعر والأحاسيس، فضلا عن قدرتها على التكثيف والإيجاز، والتجسيد، والتشخيص، فتبدو الجمادات أرواحاً تتحرك وتتنفس، والمعقولات أجساماً تلمس وتبصر وتشم.

---

(١) الغريبي: أيقونة شعري، مصدر سابق، ص١٧.

ثالثاً: المجاز

يعد المجاز من الظواهر اللغوية والأسلوبية الماثلة في لغتنا العربية، وقد توافر في أشرف النصوص وأبلغها؛ أي في لغة القرآن الكريم، فضلا عن وروده في أقدم النصوص النثرية والشعرية التي وصلتنا من العصر الجاهلي فمن "قدح في المجاز، وهمَّ أن يصفه بغير الصدق، فقد خبط خَبْطاً عظيماً، ويَهرِف بما لا يخفى"[١].

والمجاز غير الحقيقة، "فالحقيقة الكلام الموضوع موضعه الذي ليس باستعارة، ولا تمثيل، ولا تقديم فيه ولا تأخير، كقولنا: أحمد الله على نعمه وإحسانه"[٢]، وأكثر كلامنا ما جاء على الحقيقة، وأما المجاز ما كان "فيه تشبيه واستعارة... كقولك عطاء فلان مزن. فهذا تشبيه، وقد جاز مجاز قوله: عطاؤه واف كثير [وأما] قوله جل ثناؤه: چ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ چ[٣] فهذه استعارة"[٤].

ويعرف السكاكي (ت ٦٢٦ هـ) المجاز، فيقول: "ولك أن تقول: المجاز هو الكلمة المستعملة في معنى معناها بالتحقيق استعمالاً في ذلك بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع"[٥].

ويعد المجاز انحرافاً عن اللغة العادية اليومية، وما فيها من معايير الدقة والصواب، أو اللغة في إطارها المعجمي الأحادي الدلالة إلى اللغة الفنية الجمالية، وذلك من أجل خلق لغة مشحونة بالدلالات والإيحاءات، قادرة على استيعاب الدفقات الشعورية للمبدع.

وينقسم المجاز إلى قسمين، الأول مجاز عقلي؛ وهو إسناد الفعل، أو ما في معناه إلى غير صاحبة؛ لعلاقة مع قرينة تمنع أن يكون الإسناد حقيقياً، كقولك: أنبت الربيع الزرع، فإن إسناد الفعل (أنبت) إلى الفاعل (الربيع) إسناد مجازي؛ لأن الذي ينبت الزرع هو الله، وليس الربيع، وما الربيع إلا الزمن الذي نبت فيه الزرع، والعلاقة بين الفعل، وما في معناه؛ كالمصدر، والمشتقات، وبين الفاعل الحقيقي أنواع، منها: السببية، والزمانية... إلخ.

---

(١) الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص٣٩١.

(٢) ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت ٣٩٥هـ): الصاحبي، تح: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (بلا تاريخ)، ص٣٢١.

(٣) سورة القلم، آية ١٦.

(٤) ابن فارس: الصاحبي، ص٣٢٢.

(٥) السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد (ت ٦٢٦هـ): مفتاح العلوم، تح: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠، ص٤٦٩.

وأما القسم الثاني، فهو المجاز اللغوي؛ أي استعمال كلمة في غير معناه الحقيقي؛ لعلاقة مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة. وهذا يقسم – أيضاً – إلى قسمين، الأول: مجاز لغوي، وتكون فيه العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للكلمة، قائمة على غير المشابهة، وهذا ما يسمى بالمجاز المرسل. وأما الثاني، فهو مجاز تكون فيه العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للكلمة، قائمة على المشابهة، وهذا ما يسمى بالاستعارة(١).

وبناءً على ما سبق، سيتوقف البحث عند التشكلات الفنية للمجاز في شعر الغريبي، وقيمه الجمالية والفنية، وأثره في نقل مشاعر ورؤى الشاعر إلى المتلقي.

أولاً: المجاز العقلي؛ أي إسناد الفعل، أو ما هو في معناه إلى غير فاعله الحقيقي، مع قرينة تمنع أن يكون الإسناد حقيقياً.

ومن النماذج الشعرية التي تمثل هذا الضرب من المجاز، قول الغريبي في قصيدته الموسومة بـ "إدِّعاء"(٢):

تَقولينَ غَيرَ الَّذي تَفعلينْ ... وَتأتينَ غَيرَ الَّذي تَزعُمينْ

تَقولينَ: أَهوى ومُشتاقةٌ ... إليكَ ويقتُلُ قَلبي الحَنينْ

فأعجَبُ أنْ تَدَّعي كُلَّ ذا ... ولِكنْ خِلافاً لهُ تَعملينْ

وتنبيْنَ أنَّ الهَوى قَد قَضَى ... بأنَّ الهنَا في التقَا العَاشقِينْ

أصِيخي إذنْ لِنداءِ الحِجَى ... إذا كُنتِ للقَلبِ لا تَسمعِينْ

سَينبيكِ أنَّ الهَوى جَنَّةٌ ... إذا كانَ أهلُ الهَوى مُخلصينْ

أسند الشاعر الفعل (يقتل) إلى غير فاعله الحقيقي (الحنين)، فالحنين لا يقتل، وإنما الذي يفعل ذلك، هو الإنسان، فقد أنسن الشاعر الحنين، فجعله إنساناً؛ ليصور فعل الحنين في قلوب العاشقين الصادقين، حيث ينبئ عنهم حالهم، أكثر مما ينبئ مقالهم من جهة، وليصور – أيضاً- إدّعاء مشاعر هذه الفتاة تجاهه، فهي تقول غير ما تبطن، وتأتي غير ما تزعم من جهة أخرى،

---

(١) انظر: شيخ أمين، بكري: البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٩٠، ج٢، ص ٨١ وما بعدها. عتيق، عبدالعزيز: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٤٣ وما بعدها.

(٢) الغريبي: كأنَّ شيئاً لم يكن، مصدر سابق،ص ١٠٢-١٠٣.

وأسند الفعل (قضى) إلى غير فاعله الحقيقي كذلك، وهو الضمير المستتر في هذا الفعل، الذي يعود على (الهوى)، ليؤكد أن الهناء والسعادة في التقاء العاشقين، وقد جاء بصيغة الماضي في (قضى)، وبحرف التوكيد (أنَّ)؛ ليؤكد ذلك المعنى، وليكشف عدم إخلاصها، وعدم إصغائها لنداء العقل والقلب معاً، كما يقول:

سينبيك أنَّ الهَوى جَنَّةٌ إذا كانَ أهلُ الهَوى مُخلصين

إن العلاقة في المثالين السابقين، علاقة سببية؛ لأن الحنين سبب في قتل قلوب العاشقين، وكذا الهوى سبب في هناء وسعادة العاشقين كذلك، والقرينة عقلية؛ أي يدركها العقل.

ومن النماذج على هذا الضرب – أيضاً – مقطوعته المعنونة بـ "ذكراكِ"[١]:

ذِكراكِ تَسرِي...
دائِماً
في كُلِّ شيءْ
أَراهُ لحَظةً...
أَمامَ نَاظِرِيْ...!

نلاحظ أن الشاعر قد أسند الفعل (تسري) إلى فاعله غير الحقيقي، الضمير المستتر العائد على (ذكراكِ)، فالسير والسيران، ليست من خاصية الذكرى التي تعد من الأمور العقلية، فالحركة من صفات الكائنات الحية، كالإنسان وغيره، أو مما هو قابل للحركة من الأشياء المحسوسة، كالسّوائل وغيرها، وقد اعتمد المجاز – هنا – على سياق المجاز التشخيصي أو التجسيمي؛ للإيحاء بالتأثير القوي لذكرى المحبوبة على نفسية الشاعر، فهو لا يفتأ يتذكرها أبداً، فذكراها ماثلة أمامه في أي لحظة من حياته من جهة، وتقريب هذا الأثر إلى ذهن المتلقي، وبالتالي التأثير عليه لمشاركته بعض معاناته من جهة أخرى. فالمبدع يلجأ إلى المجاز، وذلك من أجل "تقريب المعنى إلى ذهن المتلقي، أو تقريب حقيقة معينة عن المتحدث عنه"[٢].

---

(١) الغريبي: أيقونة شعري، مصدر سابق، ص١١٧.

(٢) أبو علي، محمد بركات حمدي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير، عمان، ١٩٩١، ص ٢٨- ٢٩.

ومن النماذج – كذلك – قوله في هذه النتفة المعنونة بـ "عَجْز"[١]:

لِسَـــاني عَـــاجزٌ عَـــن شُـــكرِ خِلِّـــي وقَلبـــــي مِثلـــــهُ لا يَســـــتطيعُ

تُعطِّرنـــــي رســـــائِلُهُ كَـــــوردٍ تَـــنفَّسَ حِينمـــا جـــاءَ الرَّبيـــعُ

أسند الشاعر اسم الفاعل (عاجز) إلى فاعله الضمير المستتر (هو) العائد إلى (لساني)، وكذلك الفعل (يستطيع) إلى فاعله المستتر (هو) العائد إلى (قلبي)، فالأحداث المسندة إلى كل فاعل، ليست من طبيعتها، بل من خصائص الإنسان، فهو الذي يعتريه العجز والقوة، والاستطاعة، وعدم القدرة، ولكن الشاعر أضفى على من لا يقوى على ذلك (لساني/ قلبي)، القدرة والاستطاعة؛ أي منحهما صفة الحياة؛ ليعبر عن مشاعره، وخالص وده وشكره لخله الذي طوقه بالفضل والمعروف، فإن لم يبلغ ذلك، فقد اجتهد أن يوفيه بعض ذلك.

أما إسناده للفعل (تنفس) للفاعل المستتر العائد إلى لفظة (كورد)، فقد أوحى هذا المجاز العقلي بالفضل الوافر، والمعروف الجزيل الذي أسر الشاعر، فتركه عاجزاً عن رد الجميل، والوفاء به، لمكانته الكبيرة لديه، وأثره الجلي عليه، وقد وظف صيغة الماضي في الفعل (تنفس)؛ ليؤكد ذلك، ويطرد الشك من قلب أي شاك أو ظان فيه. أما توظيفه الدال (الربيع)، فقد انسجم بعطره، وطيب أنفاسه مع رسائل الورد المعطرة التي كان هذا الخليل يعطرها، بما تحمله من عواطف صادقة، ومشاعر جياشة بالمحبة.

ومن ذلك – أيضاً – قوله في مقطوعة له بعنوان "الشاعرة"[٢]:

لمَّـــا بَـــدتْ تُلقـــي قَصـــائدَها أَخـــذتْ تُغنِّـــي أَجمـــلَ الـــتَّغنِ

فأتـــتْ قَصـــائدُها مُمَوسَـــقةً لتُزيـــلَ مـــا فـــي الـــرُّوحِ مِـــن سَـــقَمِ

وتُحـــوِّلَ الحُـــزْنَ المَريـــرُ إلـــى فَـــرَحٍ يُعربِـــدُ فَـــوقَ كُـــلِّ فَـــمِ

يشكل المجاز في إطاره التركيبي: /لتزيل ما في الروح من سقم/ فرح يعربد/ مضموناً دلالياً و"لا مجاز في دلالة اللفظ، وإنما المجاز في أمر خارج عنه"[١]؛ أي في الإسناد، أو ائتلاف

---

(١) الغريبي: مداد من غيوم، مصدر سابق، ص١٣٥.

(٢) الغريبي: شمس تأذَّن بالرَّحيل، مصدر سابق، ص٧١.

عناصر الجملة، فإسناد الشاعر للفعل (لتزيل) إلى فاعله المستتر العائد إلى لفظة (قصائدها) في ظل السياق الشعري السابق، تجسيد لأثر القصائد الجميلة المؤثرة في النفوس، فتذهب ما به من أسى وحزن وشجا، كما يزيل الدواء الأسقام من الأجساد، فقد حسم التعبير المجازي الأثر الكامن في القصائد الجميلة وقربه إلى ذهن المتلقي من خلال المعنى القار في ذهنه، وهو أثر الدواء في البرء من الأمراض.

وأما التركيب الإسنادي في قوله: "فرح يعربد فوق كل فم"، فقد أفاد من خلال إسناد الفعل (يعربد) إلى غير فاعله الحقيقي؛ ليصور الشاعر من خلال هذا التركيب المجازي، في سياقه التشخيصي، انقلاب حاله من الحزن المرير إلى الفرح العارم، بل حال كل من استمع إلى هذه القصائد المموسقة.

ثانياً: المجاز المرسل

وفيه تكون العلاقة بين الكلمة المستعملة في غير معناها الحقيقي، ومعناها الحقيقي الأصلي، قائمة على غير المشابهة، مع وجود قرينة ملفوظة، أو ملحوظة، تدل على عدم إرادة المعنى الحقيقي، وهذه العلاقة القائمة بين المعنيين متعددة؛ ولهذا نعت هذا المجاز بالمجاز المرسل. ومن النماذج التي تجسد هذا الضرب من المجاز، قول الغريبي في قصيدة له بعنوان "جعجعة الرَّحى قراءة في معلقة عمرو بن كلثوم[٢]:

سَـــليلَ المَجـــدِ يـــا ابـــنَ الأَكرمِينـــا ... وســـــيِّدَ آلِ تَغلـــــبَ أَجمعِينـــــا

وَرثـــتَ المَجـــدَ مِـــن جِيـــلٍ لجِيـــلٍ ... وأَورثـــــتَ المَحامِـــــدَ للبَنِينـــــا

ولـــمْ تَبـــذُلْ لـــذلكَ فَضـــلَ جَهـــدٍ ... سِـــــوى أنْ شـــــاءِ ربُّ العَالَمينـــــا

فكلثـــــومٌ أَبـــــوكَ غَـــــدا عَميـــــداً ... لِتغلـــــبَ قَائـــــداً فـــــذَّاً مَكِينـــــا

توخَّـــــاهُ الحِمـــــامُ وأنـــــتَ غِـــــرٌّ ... فَنصَّـــــبكَ الأَكـــــابرُ طائِعِينـــــا

استخدم الشاعر بعض الألفاظ الدالة على العموم، مثل: المجد/ النبل والشرف، والمكارم المأثورة عن الآباء والأجداد، /المحامد/ ما يحمد المرء عليه أو به/ جيل/ لجيل/ الأمة، أو الجنس

---

(١) الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ٤١٥.

(٢) الغريبي: كأنَّ شيئاً لم يكن، مصدر سابق،ص ٩٣-٩٤.

من الناس، البنين، /الأكابر/ الآباء والأجداد كبيراً عن كبير. فقد ذكر الكل وأراد الجزء، فالعلاقة كلية، والقرينة عقلية.

تنطوي هذه الألفاظ على دلالتين، الأولى: سطحية وهي ما يومئ به المعنى الظاهري لهذه الأبيات؛ أن والد عمرو كان من سادات قومه، وأن أمه ليلى بنت المهلهل (عدي بن زيد) الشاعر الفارس الذي اشتهر في حرب تغلب وبكر، فنشأ يكتنفه الشرف من طرفيه في قبيلة كانت من أقوى القبائل العربية في العصر الجاهلي، إن لم تكن أقواها، حتى قيل: لو أبطأ الإسلام قليلاً لأكلت بنو تغلب الناس. إذن، نشأ عمرو في بيت من أسياد تغلب، فكان من الطبيعي أن يكون معجباً بنفسه، فخوراً بأهله وقومه، كما توافرت لديه من الخصائل الحميدة؛ كالشاعرية، والفروسية، والخطابة، والكرم، والشجاعة، ما جعله يسود قومه في سن مبكرة... إلخ[١].

والثانية عميقة، كشفت عنها الأبيات الآتية من القصيدة نفسها[٢]:

قَصـــيدتُكَ التَّـــي فـــي الأُفْـــق دوَّتْ ... أَتـــدري مـــا الـــذَّي صَـــنَعتْهُ فِينـــا؟!

كمـــا ألهـــتْ قَبيلـــتكمْ سِـــنينا ... لهوْنـــا بعـــدَكمْ فِيهـــا قُرونـــا

نُغنِّيهـــا إذا مـــا اشـــتدَّ خَطْـــبٌ ... ونُنشْـــدُها لصَـــرْفِ الشَّـــجوِ حِينـــا

أتـــدري يـــا أبـــا عَبّـــاد أنَّـــا ... بِهـــا حقَّـــا شَـــقِينا وابتُلِينـــا

لقَـــدْ صـــارتْ رحـــىً دَارتْ فـــآذتْ ... مســـامِعَنا ولـــم نَشـــهدْ طحِينـــا

وهي أن عمرو قال هذه القصيدة / المعلقة مفتخراً بقومه التغلبيين، ومدافعاً عن حقهم، حتى عظمها بنو تغلب، ورواها صغارهم وكبارهم[٣]. أما نحن – الآن- فنتلهى بها في مجالسنا، كلما اشتد علينا خطب، حتى آذت مسامعنا، وكانت علينا عبئاً ثقيلاً، فلم نستدعها – ولو لمرة

---

(١) انظر: يعقوب، إميل بديع: مقدمة ديوان عمرو بن كلثوم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص٩ وما بعدها.

(٢) الغريبي: كأنّ شيئاً لم يكن، مصدر سابق. ص٩٧

(٣) انظر: يعقوب: مقدمة ديوان عمرو بن كلثوم، مصدر سابق، ص١٧.

واحدة – لنتذكر بها سوء الماضي وقتامته، من خلال شرف الحاضر وكرامته، ولكن هيهات ذلك والناس في غيهم سادرون.

ومن النماذج الشعرية التي تمثل المجاز المرسل، قوله من قصيدة بعنوان "الحق على المواطن"(١):

أَخـــي المُـــواطنَ فكِّـــرْ فـــي مَقـــولتِهِمْ ... تَجِـــدْ صَـــواباً قلـــيلاً بـــيِّنَ الخَطَـــلِ

لا تتـــــركَنَّ لهـــــمْ عُـــــذراً لقـــــولهِمُ ... "مُرفَّـــهٌ لـــيس مُضـــطرًّا إلـــى الكَلَـــلِ"

عَـن سَـاعدِ الجِـدِّ شـمِّرْ وانتهـزْ فُرَصـاً ... مُتاحـــةً وٱبتعـــدْ عَـــن مَوضِـــعِ الكَسَـــلِ

ثـمَّ اقتصِـدْ يـا أخـي إنْ كنـتَ مُرتعِبًـا ... مِـــن الغَـــلاءِ ومِـــن تـــأثيرِهِ الجَلَـــلِ

تخْلـــو جُيوبُـــكَ مِـــن مَـــالٍ لِتنفِقَـــهُ ... وتَرتـدِي مـا غَـلا مِـن فَـاخرِ الحُلَـلِ

وتَســـــتدِينُ لتعلـــــوَ فَـــــوقَ مَركبـــــةٍ ... تَزهـو بِهـا بـينَ أقـرانٍ وفـي الشُّـلَلِ

أضـحَى المُـواطنُ مَسـؤولاً عَـن الخَلَـلِ ... فـــي فِعلـــهِ عَمـــلاً أو تَـــركِ ذا العمَـــلِ

يوحي النص بالسخرية من سياسة الدولة في الغلاء، وارتفاع الأسعار، وكأن المواطن هو المسؤول عن ذلك، إذ لا ينبغي عليه أن يعيش مرفهاً في مسكنه، ومأكله، ومشربه، ومركبه، بل يجب عليه أن يعاني باستمرار شظف العيش، وسوء الحال، وبالتالي لا يهمه ارتفاع بعض هذه الأسعار؛ لأنها لا تعنيه، فليس مضطراً لأن يستدين ليعيش مرفهاً، وما عليه إلا أن يشمر عن ساعد الجد؛ ليتقي حالة الكفاف ويتغلّب على سوء الحال.

لا شك في أن خطاب الشاعر ليس موجهاً لكل مواطن، بل لصنف معين من الناس، وهم الفقراء والمحتاجون، وهم المطالبون بالتشمير عن سواعد الجد، والابتعاد عن مواضع الكسل، حتى لا يُتهموا بالتراخي والتواكل، وهنا نلحظ أن الشاعر قد ذكر الجزء (ساعد) وأراد الكل (الإنسان) بكل جوارحه، وهمته، فالعلاقة جزئية، وقد أراد الشاعر – على لسان الدولة – أن يحضه على العمل والجد، والنأي عن الكسل، وعدم التدخل في ما لا يعنيه، وأن يبقى على السلبية والحياد، فيترك للدولة تسيير حياته بالطريقة التي تريدها.

---

(١) الغريبي: شمس تأذَّن بالرَّحيل، مصدر سابق، ص١٠١-١٠٢.

ونلحظ – أيضاً – المجاز المرسل في الألفاظ: (الغلا/ مال/ فاخر)، وعلاقته الكلية، لأن الشاعر ذكر الكل، وأراد الجزء، وتوحي هذه الألفاظ في سياقاتها الشعرية شكوى الفقراء والمحتاجين من الغلاء بصورة عامة، وأن ما يتقاضاه، أو يحصل عليه من مال بالكاد يكفي احتياجاته الضرورية، وبالتالي فإن هذه الطائفة الكبيرة من الناس ليس – بالضرورة - أن تعيش حياة مرفهة، وما عليها إلا أن تجهد فحسب؛ لتأمين قوت يومها.

ومن النماذج على هذا الضرب من المجاز، قوله من قصيدة بعنوان "بضعة أيّام"[١]:

يـــا مِصـــرُ أَنـــا رُوحـــي تَفـــدِيكِ ومَـــالي
يـــا مِصِـــرُ خُـــذي مـــا أملِـــكْ مِـــن آمـــال
ولتَبْقـــي رَمـــزَ الُحـــبِّ... مَعـــينَ سَـــلام!!

ذكر الشاعر لفظة (مصر) مرتين، وهي بالطبع مكان، ولكن المقصود بها من فيها من الناس، فهي مجاز مرسل أطلق فيه المحل، وأريد الحال، فالعلاقة المحلية. وتدل على أن الشاعر يحب أهل مصر، أهل العلم والمعرفة والفن والشعر، وقد أكد هذا الحب، وتلك العلاقة الحميمة بينه وبينهم، من خلال تكرار هذه اللفظة. وبلغ به هذا الحب أن يفديها بروحهِ وماله، وآماله؛ لأنها – أيضاً- رمز الحب ومعين السلام.

ومن هذه النماذج – كذلك- قوله في قصيدته الموسومة بـ "برق... ورعد...ومطر"[٢]:

يشُـــــدُّني إليـــــكِ شَـــــوقٌ عَـــــارمٌ...
كـــــأنَّ بـــــي مـــــسَّ السِّـــــحر...!
وأنـــــتِ تَســـــكنينَ وَسْـــــطُ مُهجَتـــــي...
مـــــا بـــــينَ أضـــــلاعِ الصَّـــــدر...
أُحـــــسُّ أنَّ بَيْننـــــا مَفـــــازةً...
أَصـــيحُ ... لكـــنَّ صَـــرخَتي مَكبُوتـــة...
رِفقًـــــا بِقلبـــــي يـــــا...
حَبيبـــــةَ العُمـــــر!!

(١) الغريبي: أيقونة شعري، مصدر سابق، ص٣٣.
(٢) الغريبي: مداد من غيوم، مصدر سابق، ص١٣٠.

استخدم الشاعر بعض الألفاظ في سياقات معينة، مرتبطة بالهوى والحب، وهي: (مهجتي، أضلاع الصدر، بقلبي)، وقد استعملها استعمالاً مجازياً، وكلها تشكل جزءاً من الإنسان، فأطلق الجزء وأراد الكل، فالعلاقة جزئية، توحي بالمكانة الكبيرة لهذه المحبوبة/ حبيبة العمر، وما فعلته به، حتى دعاه ذلك إلى أن يقول لها:

رفقاً بقلبي يا.../ حبيبة العمر!!

يتبين مما سبق أن الغريبي، قد لجأ إلى المجاز بنوعيه العقلي والمرسل لحاجة جمالية فنية؛ كونه "مصوراً للمعنى المقصود خير تصوير"(١)، علاوة على ما يحمله من دلالات وإيحاءات، تفوق ما يؤديه المعنى الحقيقي، كما أن عدول الألفاظ عن معانيها الحقيقية إلى المعاني المجازية، ينشط ذهن المتلقي، ويحفزه على الوقوف على ما يرومه الشاعر أو يريده.

رابعاً: الكناية

تعد الصور الكنائية من الاختيارات الأسلوبية التي يتخذها المبدع للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره، فضلاً عن كونها مثيراً لذهن المتلقي؛ لما تشتمل عليه من معنى بعيد، أو ما يطلق عليه معنى المعنى، والصور الكنائية كغيرها من الصور الفنية تجسد تجربة الأديب بكل ما يكتنفها من فرح وسرور، ورضا وغضب، وقلق واضطراب... إلخ.

ويقدم الأديب من خلال هذا الضرب من البيان رؤاه وأفكاره بأسلوب بليغ، بعيداً عن المباشرة والتسطيح، فالتعبير الكنائي، يمتاز بالدقة واللطف، وبالتالي يفرض على المتلقي نوعاً من اليقظة والحذر للوقوف على المعنى المراد الذي يختفي خلف المعنى الظاهر ووراءه.

والكناية: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، وردفه في الوجود، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: "هو طويل النجاد"... يريدون طويل القامة... فقد أرادوا هذا المعنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان. أفلا

---

(١) الهاشمي، السيد أحمد: جوهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١٢، (بلا تاريخ)، ص٣٠١.

ترى أن القامة إذا طالت، طال النجاد؟..."[١] وسر جمال الأسلوب الكنائي كامن في تصويره المعنى أحسن تصوير، ورسمه بصورة موحية، مؤتلفة الألفاظ والمعاني[٢].

وبناءً على ما سبق، سيتوقف البحث عند بعض الصور الكنائية ودلالاتها في شعر الغريبي.

يقول في قصيدة له بعنوان "أبطال غزة"[٣]:

أسْـــفرَ الصُّـــبحُ مُؤذِنًـــا بانْتصـــارِ ... وانْجلـــى اللَّيـــلُ بَعـــدَ طُـــولِ انْتظـــارِ

نَصـــــرَ اللهُ جُنـــدَهُ بَعـــدَ إصْـــرا ... رٍ عَجيـــبٍ علـــى الـــوغَى واصْـــطبارِ

نَصـــــرَ اللهُ أهـــــلَ غَـــــزَّةَ لمَّـــــا ... قـــاومُوا كَيـــدَ عُصـــبةِ الأَشـــرارِ

....

وأعـــــدْتمْ عـــــدوَّنا مُسْـــــتَكيناً ... سَـــاقطَ النَّـــابِ نَـــاعمَ الأَظفـــارِ

مـــا عهِـــدْنا الوغُـــولَ تَـــنطحُ صَـــخراً ... غيـــرَ إنْ كـــانَ سَـــعيُها لانْتحـــارِ

أيُّهـــا المُحبِطـــون هـــلاَّ صـــمتُّمْ ... إنْ أبيـــــتُمْ مَقُولـــــةَ الأَحـــــرارِ

لا تمُـــــدُّوا إلـــــيهمُ أيَّ عَـــــونٍ ... وامكثُـــوا فـــي مَقاعـــدِ النُّظَّـــارِ

....

أيُّهـــا القـــانِطونَ مَهـــلاً أَلســـتمْ ... تقـــرؤونَ الكتـــابَ ليـــلَ نَهـــارِ؟!

....

مـــنْ بَنـــى بيتَـــهُ علـــى الرَّمـــلِ لايـــأ ... مـــنْ علـــى البيـــتِ مِـــن سَـــريعِ انْهيـــارِ!

تجسد هذه القصيدة نقطة مضيئة في صراعنا التاريخي مع العدو الصهيوني الغاشم؛ إذ صورت انتصار مجاهدي غزة على الظالمين المغتصبين، الذين أصروا على الوغى، وتجاوز

---

(١) الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص٦٦.

(٢) انظر: شرف، حفني محمد: إعجاز القرآن البياني بين النظرية والتطبيق، منشورات المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٣٤٧، ٣٤٨.

(٣) الغريبي: كأنَّ شيئًا لم يكن، مصدر سابق،ص٧٨-٨٢.

الحد في الظلم، فانجلى هذا الظلم، الذي طال انتظاره، بعزيمة هؤلاء الأبطال، الذين قاموا وهذه العصبة الشريرة الفاجرة. فانكبت على وجهها ذليلة خاسئة، تجر أذيال الخيبة والفشل من جهة.

وتعكس صورة المرجفين المثبّطين، الذين يرون أن الوعل لا ينطح صخراً، وأن الكفّ لا تقاوم مخرزاً، ولكن ظنهم خاب، وكانت توقعاتهم ضرباً من الوهم، فمكثوا ينتظرون النتيجة بكل سلبية وحيادية، وأعصابٍ باردة، وكأن الأمر لا يعنيهم من جهة أخرى.

نلاحظ أن الشاعر قد عمد إلى أسلوب الكناية لتصوير هذين الموقفين المتناقضين؛ موقف من يجاهد ويقاوم الظلم والعدوان، المتمثل في أبطال العزة، أبطال غزة، وما حققوه، رغم إمكانياتهم المادية المتواضعة. فكنى بقوله: "أسفر الصبح" عن النصر، الذي تحقق على أيديهم، كما يوحي – بجلاء – الدال (بانتصار)، وكنى بالدال (الليل) عن الظلم والعدوان والبغي، المتجسد بالاسرائيليين.

وأما الموقف الثاني؛ المقابل لموقف أبطال غزة، فهو موقف المحبطين، فقد كنى بلفظة المحبطين في قوله: "أيها المحبطون هلاّ صمتم" عن موقف الأنظمة السياسية، وبعض الأفراد والجماعات، الذين رأوا في مقاومة أهل غزة – على قلة حيلتهم- ضرباً من الانتحار/ ما عهدنا الوعول تنطح صخراً.

أما دلالة هذه الكنايات، فنرى في "أسفر الصبح" الأمل والتفاؤل، وفي (الليل) الظلم والبغي والعدوان. وقد أبرز الطباق: الصبح/ الليل، الصراع الدائم بين الحق والشر، والنتيجة اليقينية الحتمية بانتصار الحق على الظلم والشر، كما يعقب الصبحُ الليل. وأما دلالة (المحبطون)، فتوحي بالتردد والتخاذل والحيادية والسلبية.

ونلحظ – أيضاً – الكنايات الفرعية التي تخدم الكناية الرئيسة، ففي قوله: "جنده" كناية عن أبطال غزة ومجاهديها الشرفاء، وفي قوله: "عصبة الأشرار" كناية بالإسرائيليين الذين عاثوا في الأرض والعباد فساداً، وفي قوله: "ساقط الناب / ناعم الأظفار"، كنى به عن ضعف الأعداء وخورهم، على الرغم مما يملكون من عدة وعتاد، وفي قوله "الوعول" كناية عن مجاهدي أهل غزة، و"صخراً" كناية عن اليهود وقوتهم التي تبدو في ظاهرها منيعة، وفي (الكتاب) كناية عن القرآن الكريم، وما فيه من إشارات كثيرة أن النصر من عند الله، لا بكثرة العدد والعدة. وكنى في البيت الأخير: "من بنى بيته على الرّمل..." عن سرعة زوال دولة الظلم والبغي؛ لأنها قامت على الزور والبهتان والغدر، والقتل والدمار، ومن يقيم دولته على مثل ذلك، كأنه يقيمها على جرف هار، سرعان ما يتهدّم به.

وقد اتكأت بعض الكنايات على الصور الاستعارية، لتغدو أكثر جلاءً ووضوحاً، وتأثيراً، إذ نلحظ الاستعارة التصريحية في قوله: "ساقط الناب/ ناعم الأظفار" وهنا شبه الاسرائيليين بما

اتصفوا به من شراسة، بالوحش، ولكنه وحش لا يؤبه به؛ لأنه فقد نابه وأظفاره التي يعتمد عليها في النيل من فريسته، وهي – بالطبع – صورة فيها من التهكم، والسخرية ما فيها، بجيش الغزاة من جهة، والاعتزاز بأبطال غزة الذين استطاعوا أن يكسروا شوكتهم، ويمرغوا أنوفهم في التراب من جهة أخرى.

وتبدو الاستعارة التصريحية أيضاً في قوله: "ما عهدنا الوعول تنطح صخراً..." فقد شبه أبطال غزة بالوعول، كما شبه اليهود بالصخر، وجاءت هذه الصورة على لسان المحبطين لتوحي بموقفهم المتخاذل، والاستهزاء بحركة المقاومة، فالذي ينطح الصخر، لا بد أن يوهي قرنه. وبالتالي لا مقارنة بين قوة المقاومة، وقوة اليهود. وهذا يعني "أن كثيراً من الصور التشبيهية، تنتهي إلى معنى كنائي"[١].

ويقول على لسان العيد من قصيدة بعنوان "حدَّث العيد فقال"[٢]:

فَهـلْ أَنـا مَـن أَحـالَ الشَّـامَ مَجـزرةً ... وفـرَّقَ الأَهـلَ فـي أَنحائهـا بَـددا؟!

أَم جئـتُ بالدَّاعشـيينَ الَّـذين عَثَـوا ... فـي الرَّافـدينِ ولاثُـوا ضـفَّتيْ بَـرَدى

أم هَـلْ أَتيـتْ بحِـوثيينَ فـي يمـنٍ ... فشـتَّتوا أَهلهـا واسْـتعمروا البَلَـدا

كانـتَ قضـيَّتُكمْ تضـييعَ مَقدِسـكِمْ ... وكـانَ رؤحَكُـمُ الـنَّفسَ والحَسَـدا

والأنَ صـارتْ قضـاياكمْ بـلاد عَـددٍ ... أَعيـتْ قضـايكُمُ الإحصـاءَ والعَـددا

وإذا كان العيد – في الأصل – هو وقت الفرحة والبهجة والسرور، واجتماع الأهل والشمل، فقد غدا في أوطاننا باعثاً على الحزن والأسى، لما ينتشر فيها من القتل والتشريد، وكأني بالشاعر يذكرنا بقول المتنبي[٣]:

عِيـدٌ بأَيَّـةِ حَـالٍ عُـدتَ يـا عِيـدُ ... بِمـا مضَـى أمْ لأَمـرٍ فيـكَ تَجديـدُ

---

(١) أبو علي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، مرجع سابق، ص١٣٥.

(٢) الغريبي: كأنَّ شيئًا لم يكن، مصدر سابق،ص٣١.

(٣) المتنبي، أحمد بن الحسين (ت ٣٥٤هـ): ديوانه، شرح: عبدالرحمن البرقوقي، حقق النصوص وهذبها: عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (بلا تاريخ)، ج١، ص٣٩٣.

فقد توالت على أمتنا من نوائب الدهر ما جعلها بين قتيل وشريد ومطارد، فعاث الإرهاب فيها فساداً وتدميراً؛ ففي الشام مجزرة، وفي العراق، واليمن قتلى تغص بهم الشوارع والطرقات. وقد كنى الشاعر عن هذا الإرهاب بالدالين: (الداعشيين/ الحوثيين)، فكل منهما دال كنائي، يستدعي في ذهن المتلقي: القتل والذبح وانتهاك الحرمات، والخوف والخشية... إلخ، كما يستدعي عند بعض الناس الحق والدفاع عن الحقوق، فهما من الدوال المتناقضة في الذهنية، نظراً لتضارب المعطيات والمرجعيات التي تلعب دوراً كبيراً في تحديد طبيعة هذه الدلالات.

وجاء هذان الدالان من الوضوح والجلاء، وقرب المأخذ؛ رغبة من الشاعر في سرعة تلقي هذه الدلالات السيئة والمنفرة، وعدم الصعوبة في الوصول إليها، وإن كان تأجيل ولادة الدال المراد، بعد محاولات من قبل الملقي، يثري التعبير الكنائي، ويخصب فنيته، ويبعده عن قرب المأخذ الذي يشوه المتعة الفنية عند المتلقي[١].

ويقول من قصيدة موسومة بـ "درّة المغرب"[٢]:

دُرَّةُ المَغـــــربِ غَنِّـــــي واطْربـــــي ... وامْلِئـــي أقـــداحَ شَـــوقي واسْـــكُبي

اســـقِ أَضـــيافَكِ كأســـاً صِـــرْفةً ... نـــاوليهم نَخـــبَ حَفـــلِ النُّخـــبِ

كيـــفَ لا والمُلتقـــى مُزدَهِـــرٌ ... ضـــمَّ جمعـــاً مِـــن حُـــداةِ الأَدبِ

يَعشـــقونَ الحَـــرفَ والفكـــرَ كمـــا ... تَعشـــقُ الرَّوضـــةُ مـــاءَ السُّـــحبِ

أشار الشاعر إلى مناسبة هذه القصيدة، فقال: "على مدى ثلاثة أيام من ١٤- ١٦ إبريل ٢٠١٢، وفي أحضان مدينة (تيفليت) المغربية الوادعة، التقى أكثر من أربعين شاعراً وشاعرة من مختلف أقاليم المملكة المغربية، ومن الأقطار العربية والمهجر، تنوعت إبداعاتهم بين: الشعر الفصيح، والعامي، والتقليدي، والحديث، والعمودي، والمنثور. وتتالت الأهازيج والتواشيح، واختلطت أوتار الآلات الموسيقية بحناجر المنشدين والمغنين، فكانت احتفالية رائعة، واحتفائية

---

(١) انظر: الدسوقي، محمد السيد أحمد: شعرية الفن الكنائي بين (البعد المعجمي والفضاء الدلالي/ المنفتح)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ٢٠٠٨، ص١٢٥، ١٢٦.

(٢) الغريبي: أيقونة شعري، مصدر سابق، ص٨٣- ٨٤.

بالشعر زاهية افتتحتُ الوقت المخصص لي بهذه القصيدة التي قدمتها هدية لتيفلت ولمهرجانها وللمشاركين والمشاركات والجمهور الرائع..." [١].

يحتوي هذا النص على غير كناية، وهي من الكنايات البسيطة غير المعقدة. فكنى عن (تيلفت) بـ (الدرة المغرب)، فهي مركز من أهم المراكز الحضارية لإقليم الخميسات، إذ تقع في موقع استراتيجي، يربط بين العاصمة (الرباط)، ومدينة (فاس) العاصمة العلمية، وهي مدينة سياحية مهمة، نظراً لمناخها المعتدل[٢]. وجاءت هذه الكنائية من خلال سياق الاستعارة التصريحية المشخصة، إذ أسند إليها من الأفعال: (غني/ أطربي/ املئي/ اسكبي/ اسقِ/ ناوليهم)، وهي أفعال لا تصدر إلا من قبل الإنسان؛ ليضفي على هذه الصورة الكنائية الحركة والحياة؛ لتكون – بالتالي – أكثر تأثيراً في المتلقي.

وكنى بقوله: "اسقِ أضيافك/ حداة الأدب" عن الشعراء الذين اجتمعوا في هذه الاحتفالية الشعرية النفيسة، فأطربوا الحضور بوحي من هذه المدينة الجميلة. كما كنى بلفظة (الحرف) عن اللغة العربية التي يعشقونها، عشق الروضة ماء السحب/ فولد هذا العشق شعراً رائعاً جميلاً.

جاءت هذه الكنايات بدلالاتها مفعمة بالفرح والسرور والبهجة، وقد قاسم الشاعر المعنيين والحضور هذه المشاعر السارة، ولا سيما، وأنه كان له نصيب في المشاركة الفاعلة فيها. ولعل هذه المشاعر هي التي أراد الشاعر تأكيدها من وراء هذه الكنايات، وقد عضدها بالدوالُ المعبّرة بالغبطة والسرور، مثل: (غني/ اطربي/ املئي/...)

ويقول من قصيدة بعنوان "رفقاً بالشمعة والوردة"[٣]:

اسْـــــتقبلُ هـــــذا العـــــامَ المـــــيلاديّ...
وأنـــا فـــي الغُربـــةِ أَصـــفُقُ راحـــاً بـــالرَّاحِ...
وأمـــــــــامي كـــــــــأسٌ مُترعَـــــــــةٌ...
وأمـــــــــامي طيفُـــــــــكِ مصـــــــــباحي...
لكـــــــــنَّ فـــــــــؤادي مَجـــــــــروحٌ
فغِنـــــــــائي شِـــــــــبهُ نُـــــــــواح...!

---

(١) الغريبي، أيقونة شعري، مصدر سابق، ص٨٣.

(٢) انظر: تيفلت https://ar.wikipeadia/wiki/

(٣) الغريبي: شمي تأذن بالرحيل، مصدر سابق، ص٨٠.

تبدو الكناية في قوله: "وأنا في الغربة أصفق راحاً بالرّاح، من خلال استدعاء المثل: "ضربَ أخماساً لأسداس"؛ أي اعتمد وتعاطى أخماساً لأجل أسداس، وهو جمع خُمس وسُدس من إظماء الإبل، وأصله أن الرجل إذا أراد سفراً بعيداً عوّد إبله الصِبر على العطش، فأخذ يترقى بها مدرّجاً في الإظماء، حتى إذا فوز بها صبرت، فهو حين يسقيها أخماساً، ثم يتجاوز بها، وينقلها إلى الأسداس عقبها، على سبيل التدريب لها، إنما يتعاطى سقيها أخماساً لأجل سقيها أسداساً. يضرب للمكار الذي يريد أمراً، ويظهر غيره"[١] ويضرب أيضاً لمن يعتريه الشك والحيرة، ويكثر التفكير.

ولعل المعنى الأقرب للسياق، الإكثار من التفكير، فالشاعر استقبل العام الميلادي الجديد، وهو مغترب عن وطنه وأهله ومحبوبته التي يتراءى له طيفها، كأنه مصباح/ وأمامي طيفك مصباحي/ ويستقبل هذا العام، والألم يعتصره/ لكن فؤادي مجروح/ والأسى يخنق أنفاسه/ فغنائي شبه نواح/.

استطاع الشاعر بوساطة هذا التعبير الكنائي البسيط، أن يصور مشاعره المشحونة بالأسى والحزن، وهو في أرض الغربة بعيداً عن أحبته، وقد وظف الشاعر حرف الربط "الواو" في ثلاثة أسطر متعاقبة؛ ليجعل منها دفعة شعورية واحدة، نتيجة ازدحام خواطره، ورغبته في لقاء المحبوبة، وأكد هذه الرغبة من خلال تكرار ضمير المفرد للمتكلم خمس مرات، الذي وفر إيقاعاً متناغماً مع الشعور الداخلي للشاعر.

إذن، يلجأ الغريبي إلى الأسلوب الكنائي؛ لينأى بجمله الشعرية عن التقريرية والمباشرة؛ ليمنحها فيضاً من الشاعرية، لا تصل حدّ الرمز؛ ليبقى على صلة قوية، ووشائج متينة مع متلقيه.

---

(١) الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر (ت ٥٣٨هـ): المستقصى في أمثال العرب، منشورات وزارة المعارف، الهند، تحت مراقبة: محمد عبدالمعيد خان، الهند، (بلا تاريخ)، ج٢، ص١٤٥– ١٤٦.

الخاتمة:

بعد هذه القراءة – التي أزعم أنها قراءة تأملية متأنية- التي حاولت الوقوف فيها على الجماليات الأسلوبية، وظواهرها المتنوعة في شعر سعد الغريبي، فقد توصلتُ إلى مجموعة من النتائج، يمكن إجمالها بما يأتي:

أولاً: حاول الفصل الأول، من خلال مبحثيه: الإيقاع الخارجي، المتمثل في: الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي، المتجسد في: التكرار، والطباق، والجناس، فوجد أن الموسيقى الشعرية، قد كشفت عمّا انتاب الشاعر من أحاسيس، تشي بالفرح والسرور تارة، والأسى والحزن تارة أخرى. وهذا يعني أن العلاقة بين موسيقى الشعر، وما يعتور المبدع من أحاسيس وانفعالات، علاقة قوية، وذات وشائج متينة. فالنص ربما اكتمل –بكل حيثياته، ومفاصله، وشبكة علاقاته- في لاوعي الشاعر أثناء عملية المخاض التي يمر بها، قبل أن يرى النص النور.

ثانياً: كشف الفصل الثاني عن الأبعاد الفنية والجمالية والقيمية، إذ وظف الشاعر الظواهر الأسلوبية، المتمثلة في: التقديم والتأخير، والحذف، والاعتراض، والالتفات، بقصد ووعي، فجاءت متواشجة مع أبعادها الدلالية، ووفقاً لبواعث التجربة والغرض الذي رام الشاعر إيصاله إلى المتلقي.

ثالثاً: وعكس الفصل الثالث دور الصيغ الصرفية؛ الفعلية والاسمية، ضمن سياقاتها الشعرية، دلالات شعرية متنوعة ذات تأثير عميق في المتلقي، فضلاً عن أثرها في الكشف عن جماليات النص . فمن المعلوم أن توظيف اللفظة بصيغة صرفية ما في مقامها الملائم، يسهم في أداء المعنى، وإبراز الموقف، وتأكيد ديناميكية الحدث.

رابعاً: وأما الفصل الرابع الذي عُني بالصورة الفنية، ووسائط تشكلها من: تشبيه، واستعارة، ومجاز، وكناية، فكان حاملاً لرؤى الشاعر، وأفكاره، ومشاعره، على الرغم من بساطة هذه الصورة، إلا أنها نابعة من تجربة الشاعر الفنية والشعورية.

المصادر والمراجع

١. ابن الأثير، ضياء الدين (ت ٦٣٧هـ): **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (بلا تاريخ).

٢. الاستراباذي النحوي، رضي الدين محمد بن الحسن(ت٦٨٦هـ): **شرح شافية ابن الحاجب مع شرح شواهده** لعبدالقادر البغدادي (ت ١٠٩٣هـ)، تح:محمد نور الحسن وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، (بلا تاريخ).

٣. إسماعيل، عز الدين، (١٩٩٢). **الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة**، دار الفكر العربي، القاهرة.

٤. الألباني، محمد ناصر الدين، (١٩٩٧). **صحيح الأدب المفرد للإمام البخاري**، ط ٤، الجبيل الصناعية، السعودية، مكتبة الدليل.

٥. إليوت، ت.س، (١٩٩١)، **في الشعر والشعراء**، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق.

٦. أنيس، إبراهيم، (١٩٧٨). **من أسرار اللغة**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.

٧. ـــــــــ، (١٩٨١). **موسيقى الشعر**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.

٨. باي، ماريو، (١٩٧٣). **أسس علم اللغة** ، ترجمة: أحمد مختار عمر، طرابلس، طرابلس منشورات جامعة.

٩. البستاني، صبحي، (١٩٨٦). **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع**، بيروت، دار الفكر اللبناني.

١٠. بشر، كمال محمد، (١٩٨٦). **دراسات في علم اللغة**، ط٢، القاهرة، دار المعارف.

١١. التونجي، محمد، (١٩٩٩). **المعجم المفصل في الأدب**، ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية.

١٢. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥ه): **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، (٢٠١٠).

١٣. الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد (ت ٨١٦هـ): **التعريفات، وضع حواشيه وفهارسه**: محمد باسل عيون السود، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت، (٢٠٠٩).

١٤. الجرجاني، أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد (ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ). **أسرار البلاغة**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (١٩٩١).

١٥. ـــــــــ، **دلائل الإعجاز**، ط٣، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، (١٩٩٢).

١٦. ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت ٣٩٢ هـ)، **التصريف الملوكي**، عني به: مصطفى النعسان الحموي، مطبعة شركة التمدن الصناعية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

١٧. ـــــــــ، **الخصائص**، ط٤، تحقيق: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (١٩٩٠).

١٨. الجويني، مصطفى الصاوي، (١٩٨٥). **البلاغة العربية تأصيل وتجديد**، الإسكندرية، منشأة المعارف.

١٩. الجيار، مدحت، (١٩٩٥). **الصورة الشعرية في شعر أبي القاسم الشابي**، ط٢، القاهرة، دار المعارف.

٢٠. حمدان، ابتسام أحمد، (١٩٩٧). **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، حلب، دار القلم العربي.

٢١. حيدوش، أحمد، (٢٠٠١). **شعرية المرأة وأنوثة القصيدة – قراءة في شعر نزار قباني** – دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العربي.

٢٢. خليل، إبراهيم، (١٩٩٧). **الأسلوبية ونظرية النص**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٢٣. ـــــــــ، (٢٠٠٩). **في اللسانيات ونحو النص**، ط٢، عمان، دار المسيرة.

٢٤. الدسوقي، محمد السيد أحمد، (٢٠٠٨). **شعرية الفن الكنائي بين (البعد المعجمي والفضاء الدلالي/ المنفتح)**، الإسكندرية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

٢٥. ديفد، دينتش، (١٩٦٧). **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ترجمة: محمد يوسف نجم، مراجعة: إحسان عباس، بيروت، دار صادر.

٢٦. ربابعة، موسى، (٢٠٠٠). **جماليات الأسلوب – دراسات تطبيقية**، إربد، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع.

٢٧. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت ٤٥٦هـ). **العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، (٢٠٠٦).

٢٨. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (ت ٧٩٤هـ). **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، (١٩٨٨).

٢٩. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر (ت ٥٣٨هـ). **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، ط٢، رتبه وضبطه: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، (٢٠٠٣).

٣٠. زهير بن أبي سُلمى، (١٩٨٠). **شعره**، ط٣، تحقيق: فخر الدين قباوة، بيروت، منشورات دار الآفاق.

٣١. الزيدي، كاصد ياسر، (١٩٧٨). **فقه اللغة العربية**، جامعة الموصل، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

٣٢. السعران، محمود، (١٩٩٧). **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

٣٣. السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد (ت ٦٢٦هـ)، **مفتاح العلوم**، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، (٢٠٠٠).

٣٤. سلطان، منير، (١٩٨٦). **البديع تأصيل وتجديد**، الإسكندرية، منشأة المعارف.

٣٥. سيبويه، أبو بشر، عمرو بن عثمان (ت٢٥٥)، **كتاب سيبويه**، ط٣، تحقيق: عبدالسلام هارون، عالم الكتب، بيروت، (١٩٨٣).

٣٦. الشايب، فوزي حسن، (١٩٩٩). **محاضرات في اللسانيات**، عمان، منشورات وزارة الثقافة.

٣٧. شتراوس، كلود ليفي، (١٩٨٦). **الأسطورة والمعنى**، ترجمة: شاكر عبد الحميد، مراجعة: عزيز حمزة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

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

٣٩. شرف، حفني محمد، (١٩٧٠). **إعجاز القرآن البياني بين النظرية والتطبيق**، القاهرة، منشورات المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.

٤٠. شريم، جوزيف ميشال، (١٩٨٤). **دليل الدراسات الأسلوبية**، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

٤١. الشمراني، طامي بن دغليب، (٢٠١٤). **ظواهر أسلوبية في شعر أحمد السالم**، الرياض، السعودية، منشورات جامعة الملك سعود.

٤٢. شيخ أمين، بكري، (١٩٩٠). **البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)**، ط٣، بيروت، دار العلم للملايين.

٤٣. صادق، رمضان، (١٩٨٨). **شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤٤. الصكر، حاتم، (٢٠١٠). **حلم الفراشة – الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر**، عمان، دار أزمنة للنشر والتوزيع.

٤٥. عباس، إحسان، (١٩٧٨). **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ع٢ ، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

٤٦. ـــــــــــ، (١٩٥٩). **فن الشعر**، ط٢، بيروت، دار الثقافة.

٤٧. عبدالله، محمد حسن، (بلا تاريخ)، **الصورة والبناء الشعري**، القاهرة، دار المعارف.

٤٨. عبد اللطيف، محمد حماسة، (١٩٩٠). **الجملة في الشعر العربي**، القاهرة، مكتبة الخانجي.

٤٩. عبد المطلب، محمد، (١٩٩٤). **البلاغة والأسلوبية**، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان.

٥٠. عبد المطلب، محمد، (١٩٩٥). **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي**، ، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان-.

٥١. عبد النور، جبور، (١٩٨٤). **المعجم الأدبي**، ط٢، بيروت، دار العلم للملايين.

٥٢. عتيق، عبدالعزيز، (١٩٨٥). **علم البيان**، بيروت، دار النهضة العربية.

٥٣. ـــــــــــ، (بلا تاريخ). **علم العروض والقافية**، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

٥٤. العلوي، يحيى بن حمزة، (ت ٧٤٩هـ). **الطراز**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، (٢٠٠٠).

٥٥. أبو علي، محمد بركات حمدي، (١٩٩١). **البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل**، عمان، دار البشير.

٥٦. عيد، رجاء، (بلا تاريخ). **المذهب البديعي في الشعر والنقد**، الإسكندرية، منشأة دار المعارف.

٥٧. الغريبي، سعد بن عبدالله، (٢٠١٣). **أيقونة شعري**، بيروت، دار الرمك للنشر.

٥٨. ــــــــــــ، (٢٠١٤). **شمس تـأذّن بالرحيل**، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي.

٥٩. ــــــــــــ، (٢٠١٦) **كأن شيأً لم يكن**، الرياض، قلم الخيّال للنشر والتوزيع.

٦٠. الغريبي، سعد بن عبدالله، (٢٠١٢). **مداد من غيوم**، بيروت، دار الرمك للنشر.

٦١. ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت ٣٩٥هـ): **الصاحبي**، تحقيق: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (بلا تاريخ).

٦٢. فرحات، أسامة، (بلا تاريخ). **المنولوج بين الدراما والشعر**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٦٣. فضل، صلاح، (١٩٨٧). **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

٦٤. فندريس، ج، (١٩٥٠). **اللغة، تعريب**: عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية.

٦٥. الفيروزآبادي مجد الدين محمد بن يعقوب (ت ٧٢٩هـ). **القاموس المحيط**، تحقيق: مجدي فتحي السيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، (بلا تاريخ).

٦٦. القرطاجني، أبو الحسن حازم (ت ٦٨٤هـ). **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ط٤، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، (٢٠٠٧).

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

٦٨. لايكوف، جورج، ومارك جونسن، (٢٠٠٩). **الاستعارات التي نحيا بها**، ط٢، ترجمة: عبدالمجيد جحفة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.

٦٩. ابن مالك، محمد بن عبدالله الطائي (ت ٦٧٢هـ). **تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد**، تحقيق: محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي، القاهرة، (١٩٦٧).

٧٠. المتنبي، أحمد بن الحسين (ت ٣٥٤هـ): **ديوانه**، شرح: عبدالرحمن البرقوقي، حقق النصوص وهذبها: عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (بلا تاريخ).

٧١. المتوكل، محمد، (١٩٩٣)، **الوظيفة والبنية: مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية**، الرياض، منشورات عكاظ.

٧٢. محمد، عاطف، فضل، (٢٠١٣). **الأصوات اللغوية**، عمان، دار المسيرة للنشر.

٧٣. ابن المعتز، عبد الله (ت ٢٩٦هـ). **كتاب البديع**، ط٣، اعتنى به: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، (١٩٨٢).

٧٤. ابن معصوم المدني، على صدر الدين، (ت١١٢٠هـ). **أنوار الربيع في أنواع البديع**، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، (١٩٦٩).

٧٥. مفتاح، محمد، (١٩٨٧). **دينامية النص [تنظير وإنجاز]** ، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

٧٦. ــــــــــ، (١٩٨٩). **في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية تطبيقية**، الدار البيضاء دار الثقافة.

٧٧. المقالح، عبد العزيز: **صدمة الحجارة دراسة في قصيدة الانتفاضة**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢.

٧٨. الملائكة، نازك، (١٩٨١). **قضايا الشعر المعاصر**، ط ٦، بيروت، دار العلم للملايين.

٧٩. ــــــــــ، (١٩٧٩). **مقدمة ديوانها: شظايا ورماد**، ط٢، بيروت، دار العودة.

٨٠. مندور، محمد، (بلا تاريخ). **في الميزان الجديد**، القاهرة، نهضة مصر للطبع والنشر،.

٨١. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرّم (ت٧١١هـ) : **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، (بلا تاريخ).

٨٢. أبو موسى، محمد، (١٩٩٣). **التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان**، ط٣، القاهرة، مكتبة وهبة،.

٨٣. مونان، جورج، (٢٠١١). **معجم اللسانيات**، ترجمة: جمال الخضري، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

٨٤. نافع، عبد الفتاح، (١٩٨٥). **عضوية الموسيقى في النص الشعري**، الزرقاء، الأردن مكتبة المنار.

٨٥. النجار، أشواق محمد، (٢٠٠٧). **دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية**، عمان، دار دجلة للنشر والتوزيع.

٨٦. النويهي، محمد، (١٩٧١). **قضية الشعر الجديد**، ط٢، القاهرة ،دار الفكر، مكتبة الخانجي.

٨٧. الهاشمي، السيد أحمد، (بلا تاريخ). **جوهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، ط١٢، بيروت، دار إحياء التراث العربي.

٨٨. ـــــــــــ. **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، القاهرة، مكتبة الهلال.

٨٩. ابن هشام الأنصاري، أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف (ت ٧٦١هـ). **مغني اللبيب عن كُتب الأعاريب**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (بلا تاريخ).

٩٠. هلال، ماهر مهدي، (١٩٨٠). **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، بغداد، دار الرشيد للنشر.

٩١. هلال، محمد غنيمي، (١٩٨٧). **النقد الأدبي الحديث**، بيروت، دار العودة.

٩٢. الوقيان، خليفة، (بلا تاريخ). **شعر البحتري، دراسة فنية**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،.

٩٣. وليك، رنية، أوستن وآرن، (١٩٩٢). **نظرية الأدب**، تعريب: عادل سلامة، الرياض، دار المريخ.

٩٤. وهبه، مجدي، وكامل المهندس، (١٩٨٤). **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط٢، بيروت، مكتبة لبنان.

٩٥. ياكبسون، رومان، (١٩٨٨). **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.

٩٦. يعقوب، إميل بديع، (١٩٩٦). **مقدمة ديوان عمرو بن كلثوم**، ط٢، بيروت، دار الكتاب العربي.

المجلات والدوريات

١. الأحمد، أحمد سليمان، (١٩٩٥). الإيقاع ودلالته في الشعر، **مجلة المنهل**، السعودية، ع ١٨٣.

٢. إسماعيل، عز الدين، (١٩٩٠). جماليات الالتفات، بحث منشور ضمن كتاب (قراءة جديدة لتراثنا النقدي)، **النادي الأدبي**، جدة.

٣. بيوش أو لريش، (٢٠٠٠). الأسلوبية اللسانية، ترجمة: محمود جمعة، **نوافذ**، جدة، ع ١٣.

٤. رضا كياني، علي أكبر محسني. (٢٠١٣). الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)، **مجلة دراسات في اللغة العربية**، جامعة سمنان، سمنان، إيران، ع١٤.

٥. عبيدات، عدنان محمود، (٢٠٠٦). نزار قباني ناقداً، دراسات، **العلوم الإنسانية والاجتماعية**، الجامعة الأردنية، عمان، مجلد ٣٣، ع ٣.

٦. محجوب، فاطمة، (١٩٧٧). التكرار في الشعر، **مجلة شعر**، بيروت، عدد٨.

٧. النحاس، مصطفى، (١٩٨٠). التحول الداخلي في الصيغة الصرفية وقيمته البيانية أو التعبيرية، **مجلة اللسان العربي**، الرباط، مجلد ١٨.

الرسائل الجامعية:

١. محمد، أحمد الشوارفي، (٢٠٠٦). **الاستعارة في شعر ابن الأبَّار**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الزقازيق، الزقازيق، مصر.

مواقع النت:

١. تيفلت **https://ar.wikipeadia/wiki/**

AESTHETICS OF SAAD AL-AGHURABI STYLE

By:

Tami bin Dagh'lib bin Gh'arsan Al-Shamrani

Supervisor

Dr. Ibrahim Mahmoud Khalil Prof.

ABSTRACT

This study aimed at identifying the stylistic aesthetics features that can be found in the poetry of Sa'ad Al-Gh'rayby. It also aimed at identifying their various connotative meanings. This study was divided into three parts; an introduction, preface and four chapters. As for the introduction, it dealt with significance of this topic, and reasons of choosing it. The introduction also dealt with the methodology that was adopted by the researcher when investigating the concerned poems and examining their stylistic aesthetics features.

As for the preface, it dealt with the poet's biography and his literary status in relation to poetry. It also mentioned his literary works and achievements and discussed the level and value of his poems on the artistic level. The preface also mentioned the names of his poems which were tackled and examined by other researchers.

As for the first chapter, it was concerned with the acoustic aspect. This chapter was divided into two sections. This first section was concerned with the external rhythm, including the meter and rhyme. As for the second section, it was concerned with the internal rhythm, including: repetition, antithesis, and pun (or called paronomasia).

As for the second chapter, it was concerned with the structural aspect. For instance, it discussed the issues of :hyperbaton, rhetoric elision, parenthesis and shifting between pronouns for rhetorical purposes. The researcher mentioned the stylistic aesthetics features that may result from using these devices. The researcher also mentioned the purpose behind the poet's intentional violation for the firm syntactic structure of the linguistic units in his poetry.

As for the third chapter, it was concerned with the morphological aspect. For instance, throughout this chapter, the researcher talked about the derivations of verbs and derivatives too. He also mentioned the connotative meanings of these verbs and derivatives.

As for the fourth chapter, it was concerned with the rhetorical aspect. It discussed: simile, metaphors, and metonymy. Thus, the researcher, highlighted the aesthetic features of these artistic images and their connotative meaning in revealing the poet's visions, feelings and excitements.

As for the conclusion, it presented the most significant results that were concluded by the researcher. The researcher has also listed the most significant sources and references which the researcher referred to and benefitted from while conducting this study.