بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

الظواهر الأسلوبية في شعر حيدر محمود

The Stylistic Phenomena in Haydar Mahmoud's poetry

إعداد

مجدي محمد فلاح الخطيب

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على

درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها تخصص أدب ونقد

الرقم الجامعي

٢٠٠٦٢٠٠٠١٨

إشراف الأستاذ الدكتور

محمود محمد حسن درابسة

١٤٣٢هـ ـ ٢٠١١م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الظواهر الأسلوبية في شعر حيدر محمود

إعداد

مجدي محمد الخطيب

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

تخصص أدب ونقد

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور محمود محمد درابسة ..... مشرفاً ورئيساً

أستاذ النقد الأدبي في جامعة اليرموك .

الأستاذ الدكتور قاسم محمد المومني ..... عضواً

أستاذ النقد الأدبي في جامعة اليرموك .

الأستاذ الدكتور خليل محمد الشيخ ..... عضواً

أستاذ الأدب الحديث والمقارن في جامعة اليرموك .

الأستاذ الدكتور محمد أحمد المجالي..... عضواً

أستاذ الأدب الحديث في جامعة الزيتونة الأردنية .

الأستاذ الدكتور نايف خالد العجلوني ..... عضواً

أستاذ الأدب الحديث المشارك في جامعة اليرموك .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

إلى **والدي العزيز** الذي أحمل اسمه بكل افتخار . . أرجو من الله أن يمد في عمره؛ ليرى ثماراً قد حان قطافها بعد طول انتظار .

إلى **أمي الحبيبة** بسمة الحياة وسر الوجود، التي كان دعاؤها سر نجاحي، وحنانها بلسم جراحي.

إلى **إخوتي** شعلة الذكاء والنور، الذين أرى التفاؤل بأعينهم، والسعادة في تبسمهم .

إلى **أصدقائي** قناديل الذكريات، الذين أحببتهم وأحبوني، ومن كانوا معي على طريق النجاح والخير .

الباحث

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شكر وتقدير

فإنني أتوجه بخالص الشكر إلى أستاذي الفاضل الذي أشرف على هذه الرسالة الأستاذ الدكتور محمود درابسة – أمدّ الله في عمره، ومتعه بالصحة والعافية– على ما بذله من جهود في سبيل مراجعة الرسالة، وعناء وضع الملاحظات عليها، ولما أبداه من آراء نافذة، ونصائح وإرشادات هامة، أسهمت في إثراء الدراسة، وبما أن اللغة الشعرية هي الهوية الإبداعية لأي مبدع، فإن هوية مشرفي هي حسن خلقه وسعة صدره، وعظيم تواضعه، وغزارة علمه .

كما أتوجه بوافر التقدير وعظيم الامتنان للجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور قاسم المومني أستاذ النقد الأدبي في جامعة اليرموك، والأستاذ الدكتور خليل الشيخ أستاذ الأدب الحديث والمقارن في جامعة اليرموك، والأستاذ الدكتور محمد المجالي أستاذ الأدب الحديث في جامعة الزيتونة الأردنية، والدكتور نايف العجلوني أستاذ الأدب الحديث المشارك في جامعة اليرموك، على تفضلهم بقبول قراءة هذه الرسالة ومناقشتها وتقويمها، فلهم مني جميعاً كل الشكر والتقدير والاحترام .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة المحتويات

الموضوع ..... الصفحة

الإهداء ..... ج

شكر وتقدير ..... د

الملخص ..... و

المقدمة ١

التمهيد ٨

الفصل الأول: الظواهر التركيبية ٢٢

أ – الالتفات ٢٣

ب – الاستفهام ٤٠

ج – الوصل والفصل ٥٠

د – الصورة الشعرية ٦٣

الفصل الثاني : الظواهر الدلالية ٨٣

أ – دلالة العنوان ٨٤

ب – دلالة الألوان ١٠٣

ج – دلالة البياض والسواد ١٣٠

الفصل الثالث : ظواهر من الإيقاع والتشكيل الصوتي ١٥٠

أ – التكرار ١٥١

ب – القافية ١٧٨

الفصل الرابع: دراسة تحليليّة تطبيقيّة لنموذج من شعر حيدر محمود ٢٠٠

قائمة المصادر والمراجع ٢٥٩

الملخّص بالغة الإنجليزية ٢٧٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المُلَخَّص

الخطيب، مجدي محمد. الظواهر الأسلوبية في شعر حيدر محمود، رسالة دكتوراه بجامعة اليرموك، ٢٠١١م (المشرف أ.د. محمود درابسة) .

تتناول هذه الدراسة الظواهر الأسلوبية التي تشيع في شعر حيدر محمود الشعرية، وتسعى إلى كشف أبرز التجليات الأسلوبية في شعره من خلال مستويات التحليل اللغوي: (التركيبي، والدلالي، والصوتي)، بهدف الولوج إلى عالم هذا الشاعر، وكشف سماته الشعرية، وسبر أغوارها، ولغرض إبراز قدرات الشاعر الشعرية، وثقافته، ومهارته في استخدام اللغة، التي تعبّر عن صدق تجربة الشاعر الشعرية، وقضاياه، وموضوعات شعره، وما تحويه من مضامين تتمثل في الدعوة إلى الحريّة، ورفض الظّلم، والانتماء إلى الوطن، و يتحقق ذلك بالاعتماد على الشواهد الشعرية، التي تقتطف من دواوينه المختلفة، لتكشف عن أهمية هذه الظواهر الأسلوبية السابقة في تحقيق الفائدة الدلالية من ورائها، وتبيّن قيمة أثرها في نفسية المتلقي.

وتتضمن الدراسة مقدمة، وتمهيداً، وأربعة فصول، وخاتمة، **فالمقدمة** تعرض خطّة تحدد منطلقات الدراسة، ومسالكها من حيث بيان أهمية الموضوع، والدوافع وراء اختياره، والهدف الذي يتوخاه، واستعراض الدراسات السابقة حوله، وأمّا **التمهيد**، فيعرض لمفهوم الأسلوبية وتطور نشأتها.

وأمّا **الفصل الأول**، فيناقش أهم الظواهر التركيبية وهي: الالتفات، والاستفهام، والوصل والفصل، والصورة الشعرية. وتبيّن الدراسة مفهوم وأشكال هذه الظواهر عند البلاغين قديماً وحديثاً، وتعرض الأمثلة؛ لجلاء الفوائد والأغراض البلاغية لهذه الظواهر الأسلوبية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأمّا **الفصل الثاني**، فيتناول الظواهر الدلالية التي تشتمل على المباحث التالية: دلالة العنوان، ودلالة الألوان، ودلالة البياض والسواد. فيأتي في دلالة العنوان أنه الواجهة والمرشد للنص الشعري؛ إذ يحمل العنوان دلالات وظيفية، وتعبيرية، وانفعالية، يعكسها المرسِل إلى المرسَل إليه. ويأتي في دلالة الألوان ودلالة البياض والسواد أنهما تعبّران عن انفعالات الشاعر تجاه موقف استدعى استخدام هذه الدلالات؛ للبحث، عن تراكيب دالة على معنى معين.

ويناقش **الفصل الثالث** ظواهر من الإيقاع والتشكيل الصوتي، التي تندرج تحت مبحثين هما: التكرار والقافية، حيث يبحث القسم الأول في التكرار البسيط، والتكرار المركب، وقد شكّل التكرار البسيط المبحث الأكبر من شعر الشاعر، فيأتي التكرار لتقوية المعنى وإبراز أهميته في الإيقاع الموسيقى، وأمّا القسم الثاني المتعلق بالقافية، فيبحث في طبيعتها القائمة على الإطلاق والتقييد، وأنواعها التي تتشكل مع تبدّل أنفاس الشاعر وتقلباته النفسية، وهكذا يستقي الشاعر حيدر محمود من موسيقى التكرار والقافية ما يتناغم مع رؤاه الجديدة، وتجربته الخاصة.

وأمّا **الفصل الرابع**، فيتناول دراسة قصيدة مختارة من قصائد الشاعر حيدر محمود أنموذجا تطبيقياً لجميع الظواهر الأسلوبية التي تبحث في الفصول السابقة.

و من أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة في **الخاتمة**، أنّ الظواهر الأسلوبية تكشف عن قدرة حيدر محمود اللغوية في رسم صُوره الشعرية وتفننه بها، ومن النتائج أيضا، أنّ الظواهر الأسلوبية تعمل كآليات إنتاج للمعنى في اللغة الشعرية، بحيث تصبح سمة مميزة في التحليل الأسلوبي، للكشف عن أبعاد الرؤية الشعرية في العصر الحديث.

وفي النهاية تعرض الدراسة قائمة المصادر والمراجع التي أفادت منها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقدمة

الحمد لله حمد الشاكرين، والصلاة والسلام على أشرف خلق الله المبعوث رحمة للعالمين، وعلى صحبه ومن سار على نهجه إلى يوم الدين، وبعد:

فإن دافع اختيار الشاعر حيدر محمود موضوعاً لهذه الدراسة يعود إلى اللبنة الأساسية التي وضعها في خدمة القصيدة الأردنية الحديثة، وماله من شهرة واسعة في ميدان الشعر على الصعيدين المحلي و العربي، كما أنّ شعرَه يمتاز بقدرة على توظيف اللغة توظيفاً خاصاً، فبساطة لغته الشعرية وعصريتها، كانت دافعاً من دوافع الدراسة، وإن اختيار ظواهر أسلوبية في شعر حيدر محمود قد يثري الدراسات النقدية الحديثة .

وفي شعر حيدر محمود جوانب لم يتناولها النقد بعد، ولم تتعرض لها الدراسات، ولم يلتفت إليها المهتمون، فشعره يمثل ظاهرة تستحق الدراسة، وهو أحد أهم الأصوات البارزة في حركة الشعر الأردني الحديث، ولعلَّ في اختياره موضوعاً لدراسة أسلوبية ما يضيء جوانب لم تُستَجْلَ من قبل بشكل عميق، انسجاماً مع مقتضيات مناهج الدارسين، وغاياتهم في دراساتهم النقدية الحديثة، ومن هنا تنبع أهمية الدراسة .

وتهدف هذه الدراسة إلى إبراز أهم الظواهر الأسلوبية والجمالية في شعر حيدر محمود، من خلال مستويات اللغة الأسلوبية: التركيبية، والدلالية، والإيقاع والتشكيل الصوتي، معتمدة على الشواهد الشعرية التي سيقتطفها الباحث من دواوينه المختلفة، كما تهدف هذه الدراسة إلى تغطية جانب من الجوانب المهمة في شعر حيدر، خاصة في طريقة استخدامه للأدوات الأسلوبية، التي تكشف عن نظام اللغة عنده، وتصف بنية اللغة العربية في شعره. ومن هنا يأتي هدف هذه الدراسة، الذي تمثّل في التركيز على

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أهم الظواهر الأسلوبية، التي تميّز أسلوب الشاعر حيدر، ومدى ارتباطاتها بنفسيته وطبيعة حياته .

ويتحقق سير عمل الدراسة وفق الإجراءات التالية :

أ. وضع تأصيل نظري متعلق بالظواهر الأسلوبية المدروسة .

ب. وصف الظواهر الأسلوبية في شعر حيدر محمود .

ج. تحليل الظواهر الأسلوبية في ضوء تطبيق نماذج من شعر حيدر محمود؛ لبيان دورها ووظيفتها في النص الشعري .

وأمّا المنهج المتبع في هذه الدراسة فهو المنهج الوصفي التحليلي للنص، الذي يساعد على تحليل الظواهر الأسلوبية موضوع الدراسة، ويجعل النص محوراً ومنطلقاً إلى ما ورائه من عناصر ومؤثرات، لاستيفاء معانيه وظروفه، ومحاولة توظيفها فيما يخدم الدراسة، و أنّه يساعد على كشف جمالية لغة النص الشعري الحداثي وشعريته، ودراستها بطريقة علمية موضوعية، تعكس رؤية الشاعر في الحياة، وما حوله من أشياء، ومن أجل ذلك تمَّ اختياره لدراسة لغة حيدر محمود الشعرية، وقراءاتها النفسية .

وأمّا في مجال الدراسات السابقة، فقد حظي شعر حيدر محمود باهتمام كثير من النقاد والباحثين، فمنها ما جاء على هيئة رسائل جامعية، أو كتب، أو أبحاث نُشرت في مجلات متخصصة بالعلوم الإنسانية، ومن أهم هذه الدراسات :

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أولاً: الدراسات التي جاءت على هيئة رسائل جامعية، وأهمها:

- رسالة ماجستير بعنوان (حيدر محمود حياته وشعره) أعدّها محمود فهمي عامر، وتدور هذه الرسالة حول حياة الشاعر، والمضامين المكونة لشعره، وقد صدرت في جامعة مؤتة سنة ١٩٩٧م .
- رسالة ماجستير بعنوان (المكان في شعر حيدر محمود) أعدّتها فاطمة عيسى البعول، وبيّنت فيها أهمية المكان في شعر حيدر محمود، وتحليل جماليات الصورة واللغة في تجربته الشعرية، من خلال استقراء أعماله، التي ربطت بحيثيات المكان وتفسير دلالاتها الاجتماعية، والسياسية، والنفسية، وقد صدرت في جامعة اليرموك سنة ٢٠٠٦م .
- رسالة ماجستير بعنوان (الصورة الشعريّة في شعر حيدر محمود) أعدّها محمد إبراهيم عياصرة، وعرضت هذه الدراسة جانب الصورة الشعرية في النقد العربي قديمه وحديثه، وتناولت أنواع الصورة الشعرية عند حيدر، وخصّصت جانباً لدراسة الصورة الرمزية في شعره، وقد صدرت في الجامعة الهاشمية سنة ٢٠٠٩م .

ثانياً: الدراسات التي جاءت على هيئة كتب، وأهمها:

- كتاب (محنة المبدع: دراسات في صياغة اللّغة الشعريّة) لإبراهيم الكوفحي، الصادر سنة ٢٠٠٧م، وقد درس فيه ظاهرة استخدام الكلام العامي واليومي في الشعر الأردني، وذلك من خلال الوقوف على نماذج من الشعر الأردني المعاصر، و كان لشعر حيدر محمود نصيب فيه، وقد تمّ توظيف الموروث الديني في شعره في هذا الكتاب .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- كتاب (أسلوبيات القصيدة المعاصرة) لأحمد الزعبي، الصادر سنة ٢٠٠٧م، وقد بحث فيه حركة الشعر وتطوره تاريخياً وموضوعياً وفنياً في الأردن وفلسطين في النصف الثاني من القرن العشرين (١٩٥٠م – ٢٠٠٠م)، وجمع ما بين شعراء الأردن وفلسطين، وكان لشعر حيدر محمود نصيب في هذا الكتاب .

- كتاب (الشاعران حيدر محمود ونزار قبّاني) الصادر سنة ٢٠٠٧م، وكتاب (دراسات في الأدب الأردني المعاصر) الصادر سنة ٢٠٠٨م لمحمد أحمد المجالي، تناول الكتاب **الأول** بعض الظواهر اللغوية في قصائد الشاعر حيدر محمود، مثل ملامح التعبير عنده، كما خصّ الكتاب شعر حيدر في الحديث عن الأثر الإسلامي، والنقد الذاتي، وصورة جلالة الملك الراحل الحسين بن طلال رحمه الله، وتناول الكتاب **الثاني** مقتطفات من شعر حيدر محمود تخصّ الحديث عن بعض الأمراض الاجتماعية، والتمجيد والاعتزاز، والمدن والقرى الأردنية، وجاء ذلك ضمن عدّة شعراء أردنيين في مجال الأدب الأردني المعاصر.

ثالثاً: الدراسات التي جاءت على هيئة أبحاث نشرت في مجلات متخصّصة، وأهمها:

- بحث بعنوان(تبسيط الخطاب الشعري: دراسة في بنية اللغة الشعرية ومصادرها عند حيدر محمود) لزياد الزعبي، الصادر في مجلة أبحاث اليرموك في عددها الثاني سنة١٩٩٦م، وتناول ظاهرة تبسيط الخطاب الشعري في شعر حيدر محمود، ودراستها ضمن إطار بنية اللغة الشعرية ومصادرها مع محاولة رؤية حضور هذه الظاهرة في الشعر العربي بعامة .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- بحث بعنوان (اللّغة الشعريّة عند حيدر محمود) لمحمد المجالي، الصادر في مجلة أبحاث اليرموك في عددها الثاني سنة ٢٠٠٠م، وقد تناول البحث بعض الجوانب اللغوية في شعر حيدر محمود، مع التركيز على مجموعة من القضايا البارزة فيه: كجانب التعبير والإبداع ، واللفظة الشعرية ومصادرها الأساسية ، ثم الظواهر اللغوية الهامة وعوامل وجودها في شعره .
- بحث بعنوان (الألوان ودورها البلاغي في إنتاج الدلالة : شعر حيدر محمود نموذجاً) لفايز عارف القرعان، الصادر في مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية في عددها الثالث سنة ٢٠٠٨م في جامعة اليرموك، وقد تناول الحديث عن ظاهرة الألوان ودورها في إنتاج الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، متخذة من تجربة حيدر محمود الشعرية نموذجاً .

وجاءت هذه الدراسة التي أفادت من الدراسات السابقة ضمن مجموعة هذه الدراسات التي تناولت الشاعر وشعره، إلا أنها تختلف عنها من حيث إنها احتوت على دراسة أشمل لمجموعة من أهم الظواهر الأسلوبية في شعر حيدر محمود، التي درست بشكل متعمق، فمنحت الخصوصية للغته الشعرية، التي يسعى إليها كل مبدع، ويحاول ابتكارها وإنتاجها بأسلوب فني جميل مغاير لما هو موجود .

وجاءت هذه الدراسة في تمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة:

- **فالتمهيد** تناول مفهوم الأسلوب والأسلوبية، و تطورها في دراسات النقاد والأدباء العرب والغربيين، ومحاولة التفريق بين مفهوم الأسلوب والأسلوبية، وصولاً إلى مستويات التحليل الأسلوبي (التركيبية، والدلالية، والإيقاع والتشكيل

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الـصوتي)، التـي اعتمـدت عليهـا الدراسـة فـي بيـان أهـم الظـواهر الأسـلوبية فـي شعر حيدر محمود .

- ويتنـاول **الفـصل الأول** الظـواهر التركيبيـة، وجـاءت فـي أربعـة مباحـث تبعـاً لأبـرز الظـواهر التركيبيـة الأسـلوبية، وهـي: الالتفـات، والاسـتفهام، والوصـل والفـصل، والـصورة الـشعرية. وقـد بينـت الدراسـة مفهـوم وأشـكال هـذه الظـواهر عنـد البلاغيـين قـديماً وحـديثاً، وقـدّمت الأمثلـة الـشعرية، بغـرض اسـتجلاء الفائـدة والغايـة البلاغيـة مـن هـذه الظـواهر الأسـلوبية التـي جـاءت منـسجمة مـع حالتـه النفـسية، وبيـان وسائل استخدامها الأسلوبي في خطاب الشاعر.
- وأمّـا **الفـصل الثـاني**، فيتنـاول الظـواهر الدلاليّـة، التـي تـوافرت فـي شـعره، وجـاءت فـي ثلاثـة مباحـث، وهـي: دلالـة العنـوان والتـي نـدخل مـن خلالهـا إلـى دراسـة الـنص وفـك مغاليقـه. وقـد حظـي العنـوان بـدلالات وظيفيـة، وتعبيريـة، وأخـرى انفعاليـة تكـون مـن المرسِـل إلـى المتلقـي، وخـصوصيات كثيـرة جعلتـه مـادة غنيـة لبحـث واستقـصاء شـعر حيـدر محمـود. وأمّـا دلالـة الألـوان، ودلالـة البيـاض والـسواد، فقـد عبّرتـا عـن انفعـالات الـشاعر النفـسية تجـاه موقـف معـين اسـترعى اسـتخدام مثـل هـذه الـدلالات؛ وذلـك لإيجـاد علاقـات فاعلـة ومـؤثرة فـي تراكيـب دالة على معنى معين في لغة حيدر الشعرية .
- وأمّـا **الفـصل الثالـث**، فينـاقش ظـواهر مـن الإيقـاع والتـشكيل الـصوتي، التـي تمحـورت فـي مبحثـين همـا: التكـرار والقافيـة، فقـد بحـث فـي المبحـث **الأول** صـورة التكـرار البـسيط والمركـب، بغـرض تقويـة المعنـى، وإبـراز أهميتـه فـي تـشكيل الإيقـاع الموسـيقي فـي شـعر حيـدر محمـود، وكـان للتكـرار البـسيط النـصيب الأكبـر

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من شعر الشاعر. وأمّا البحث **الثاني**، فقد بحث في أنواعها من حيث التقييد والإطلاق، وتحولاتها النفسية، وهكذا استقى حيدر من الإيقاع الداخلي والخارجي ما ينسجم مع أفكاره وتجربته الشعرية الخاصة.

- وأمّا **الفصل الرابع**، فقد تناول دراسة تحليلية تطبيقية لنموذج من شعر حيدر محمود، ويعد هذا الفصل نموذجاً تطبيقياً لأبرز الظواهر الأسلوبية في قصيدة واحدة، حيث تمّ تحليل قصيدة (في انتظار تأبّط شرّاً) تحليلاً أسلوبياً شاملاً لجميع الظواهر الأسلوبية، التي بحثت في الفصول السابقة.

ويعود سبب اختيار هذه القصيدة أنموذجا تطبيقياً للدراسة إلى ما تنطبق عليه من أحداث تساير واقعنا الحاضر، فقد حققت هذه القصيدة رؤية الشاعر وتطلعاته في خروج (تأبّط شرّاً) المنتظر الذي أحدث أزمة الثورات في مجتمعنا العربي من منطلق رفض الذّل، والتمرّد على واقعه العربي. كما أن قدرة هذه القصيدة على احتواء ظواهر أسلوبية متعددة أظهرت تفرّد الشاعر في أسلوبه.

وختمت الدراسة **بخاتمة** حدّدت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها في دراسة لأهم الظواهر الأسلوبية في شعر حيدر محمود، وألحقت بها قائمة المصادر والمراجع التي أدرجت في قائمة خاصة في نهاية الدراسة .

والله ولي التوفيق

مجدي محمد فلاح الخطيب

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التمـــهيد

يـصعب تحديـد مفهـوم الأسـلوب – وإن كـان يـستخدم فـي كثيـر مـن الدارسـات اللغويـة، والنقديـة، والأسـلوبية – وذلـك" لتعـدد المـذاهب الفنيـة والاتجاهـات الأدبيـة"[١]، ولمـا يمتلكـه الأسـلوب مـن مـساحة واضـحة، ومرونـة كافيـة[٢] فـي اللغـة، فمـدار بحثـه واسـع النطاق ودلالاته متنوعة.

ويمكـن تحديـد المعنـى اللغـوي لكلمـة (الأسـلوب) فـي المعـاجم مـن خـلال جـذره اللغـوي، فقـد ورد فـي (لـسان العـرب): أنـه" يقـال للـسطر مـن النخيـل: أسـلوب، وكـل طريـق ممتـد فهـو أسـلوب، قـال: والأسـلوب الطريـق، والوجهـة، والمـذهب، يقـال: أنـتم فـي أسـلوب سـوء، ويجمـع أساليب، والأسـلوب الطريـق تأخـذ فيـه، والأسـلوب بالـضم: الفـن، يقـال: أخـذ فـلان فـي أسـاليب مـن القـول أي أفـانين منـه"[٣]، وهـو بهـذه الدلالـة يـصبح معنـاه: الطريـق، والوجهة، والمذهب، والفن.

وتناولـت الدراسـات العربيـة القديمـة مفهـوم الأسـلوب فـي العديـد مـن قـضاياها النقديـة والبلاغيـة، وخاصـة فـي قـضية إعجـاز القـرآن الكـريم، إلا أن تناولهـا كـان بـسيطاً ومجـرد إشـارات بحثيـة فـي قـضايا الأسـلوب والأسـلوبية، ومـن هـذه الإشـارات مـا تناولـه ابـن قتيبـة(ت ٢٧٦ هـ)، فـي كتابـه تأويـل مـشكل القـرآن بقولـه: " وإنمـا يعـرف فـضل القـرآن مـن كثـر نظـره، واتـسع علمـه، وفهـم مـذاهب العـرب وافتنانهـا فـي الأسـاليب، ومـا خـصّ الله بـه لغتهـا دون جميـع اللغـات ... فالخطيـب مـن العـرب إذا ارتجـل كلامـاً فـي نكـاح، أو حمالـة، أو

---

(١) ينظر: عزام، محمد. **الأسلوبية منهجاً نقدياً**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٨٩م، ١٠.

(٢) ينظر: عيد، رجاء. **البحث الأسلوبي معاصرة وتراث**، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر،١٩٩٣م، ص١٨.

(٣) ابن منظور، جمال الدين. **معجم لسان العرب**، تحقيق، عامر أحمد حيدر، وعبد المنعم جلال إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣، مادة: سَكَبَ.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تحضيض، أو صلح ،أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد بل يفتنّ فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد... وتكون غايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد وجلالة المقام" [1]؛ فابن قتيبة ربط بين الأسلوب وطرق أداء المعنى على أساس أن لكل مقام مقالاً، وهو يُرجع تنوع الأساليب إلى اختلاف الموقف، وطبيعة الموضوع، ومقدرة المتكلم وفنيته، أي أن ابن قتيبة استطاع الربط بين النوع الأدبي وطريقة صياغته[2] .

وأمّا الخطابي (ت ٣٨٨ هـ)، فعبّر عن فهمه للأسلوب في كتابة (بيان إعجاز القرآن) بقوله:" أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان في باله من الآخرين في وصف ما هو بإزائه... فيقال: فلان أشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره" [3].

فالخطابي ربط بين الأسلوب والموضوع أو الغرض، أي قرن الأسلوب بالمذهب أو الطريقة، فتعدّد الأساليب التي تتشكل بطبيعة الموضوع مرتبط بتعدّد الموضوعات التي يجنح إليها الأديب[4] ،وهكذا فقد ربط الخطابي بين الأسلوب والطريقة الفنية في الأداء.

---

[1] ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. **تأويل مشكل القرآن، شرح: أحمد صقر، إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط(٢)، ١٩٩٤م**، ص ١٢- ١٣.

[2] ينظر: عبد المطلب، محمد. **البلاغة والأسلوبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ١٩٩٤م، ص ١٢.

[3] الخطابي، حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي البستي. **بيان إعجاز القرآن**، ضمن ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي، وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط(٢)، ١٩٦٨م، ص ٦٥- ٦٦.

[1] ينظر: عبد المطلب، محمد. **البلاغة والأسلوبية**، ص ١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

وأمّا الباقلاني (ت ٤٠٣ هـ)، فقد قرن بين الأسلوب والنظم، ويتضح ذلك من خلال قوله: " إن نظم القرآن على تصرف وجوهه، واختلاف مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد، وذلك أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه"[١]، فالباقلاني ربط بين الأسلوب والنوع الأدبي. ويعني بالأسلوب المظهر اللفظي للنص، كما أكد أن لكل شاعر أو مبدع أسلوبا ناتجا عن تأثره بشخصيته وطبيعته النفسية، فالأسلوب وليد المزاج الذاتي للشاعر أو المبدع. والباقلاني في حديثه عن الأسلوب الشخصي يتناول مفهوم الأسلوب العصري، الذي يميز كاتباً أو شاعراً عن آخر، في الطريقة الكتابية التي تميز كتّاب عصر من العصور [٢].

ويربط الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) مفهوم الأسلوب بالنظم، ويعني بالأسلوب "الضرب من النظم والطريقة فيه" [٣]؛ فعلاقة النظم بالأسلوب عند الجرجاني هي علاقة الجزء بالكل، ويتضح تحليله الأسلوبي في تحليل الآيات القرآنية، وأبيات الشعر؛ حيث يقوم بتحليل جزئيات التركيب، وأسلوب الأداء من خلال التكرار، والحذف، والإضمار، وغيرها من هذه الجزئيات التي يعمد إليها الشاعر في أسلوبه ليوظفها في شعره[٤].

---

[٢] الباقلاني، أبو بكر محمد بن الخطيب بن محمد بن جعفر. **إعجاز القرآن**، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٣٥.

[٣] ينظر : خليل، إبراهيم . **الأسلوب ونظرية النص**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ١٩٩٧م، ص ٢٤- ٢٥.

[٤] الجرجاني، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمد رضوان الداية، وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٧م، ص ٣٦١.

[١] ينظر: أبو العدوس، يوسف. **الأسلوبية: الرؤية والتطبيق**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨م، ص ١٩، وللاستزادة ينظر: الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، ص ٣٦١ – ٣٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويـرى القرطـاجني (ت٦٨٤هـ) أنّ الأسـلوب" هيئـة تحـصل عـن التأليفـات المعنويـة، والـنظم هيئـة تحـصل عـن التأليفـات اللفظيـة" [١]، وقـد أوجـب القرطـاجني أن تكـون نـسبة الأسـلوب إلـى المعـاني كنـسبة الـنظم إلـى الألفـاظ؛ وذلـك لأن الأسـلوب ينـتج عـن طريقـة الاستمرار فـي أوصـاف جهـة مـن جهـات غـرض القـول، وعـن طريقـة الاطـراد مـن أوصـاف جهة إلى أخرى[٢] .

فالأسـلوب حـدّد بتـأليف المعـاني، والأحـرى بمفهومـه أن يتـسع ليـشمل مـساحة الـنص الأدبي كلها.

وأمّـا ابـن خلـدون (ت ٨٠٨ هـ) فقـد قـدّم للأسـلوب مفهومـاً ذهنيـاً خالـصاً بوصـفه صـورة تمـلأ الـنفس و تـشبع الـذوق، وقـد اعتمـد فـي تكـوين صـورته علـى مـا يـستوحيه الأديـب مـن مخزونـه اللغـوي، الـذي وضـع علـى قواعـد النحـو والـصرف، والعـروض والبلاغـة، كمـا أخـذ الأسـلوب عنـد ابـن خلـدون شـكل الظـاهرة الموحّـدة، التـي يهتـدي بعواملهـا المـشتركة، مـساعدة لتـصوّر شـكل أمثـل يوجـه كـلام الأفـراد مـن خـلال دراسـة النمـاذج الكلاميـة الناشـئة عـن أفـراد مجتمـع هـذه الظـاهرة[٣]، ويقـول ابـن خلـدون فـي ذلـك: "إن مؤلـف الكـلام هـو كالبنّـاء أو النـسّاج، والـصورة الذهنيـة المنطبقـة كالقالـب الـذي يبنـي فيـه أو المنـوال الـذي ينـسج عليـه، فـإن خـرج عـن القالـب فـي بنائـه أو عـن المنـوال فـي نـسجه كـان فاسداً... وهـذه الأسـاليب التـي نحـن نقرّرهـا ليـست مـن القيـاس فـي شـيء؛ إنمـا هـي هيئـة ترسـخ فـي الـنفس

---

[٢] القرطاجني، حازم بن محمد بن حسن. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجه، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط(٣)**، ص ٣٦٣ – ٣٦٤.

[٣] ينظر: المصدر نفسه، ص ٣٦٣.

[٤] ينظر: عبد المطلب، محمد. **البلاغة والأسلوبية**، ص ٣٤- ٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب" [1].

ويوضح ابن خلدون مفهوم الأسلوب عن طريق نوعين من الفنون الأدبية هما: النثر والشعر، ويفرّق بينهما بالاعتماد على خصائص كل نوع في تشكيله اللغوي وبنائه العروضي، وقد ربط الأسلوب بعنصرين مهمين هما: المخاطِب والمخاطَب، ومقتضى الحال في اتصاله بهما: من إيجاز، أو إطناب، أو حذف، أو غيرها من أمور تختص بطريقة أداء المعنى في مقتضى الحال، كما يؤكد ابن خلدون على علاقة الأسلوب بالسياق اللغوي الذي يرتبط به عنصر المتكلّم والمتلقي[2].

وهكذا فقد اقترب ابن خلدون من الدقة الاصطلاحية لمفهوم الأسلوب، وإن لم يكن قد أجمع على تعريفه في بيئات النقد القديم، أو في بيئات اللغويين القدامى، التي حاولت سبر أغواره في دراساتها، إلا أنها باتت تمهيداً للنظر الأسلوبي.

وأمّا كلمة أسلوب (Style) في اللغات الأوربية فإنها اشتقت من الكلمة اللاتينية (Stilus) وتعني الأداة التي يكتب بها على ألواح الشمع، سواء أكانت ريشة، أو إبرة حفر، ثمّ انتقل المصطلح عن طريق المجاز إلى مفاهيم مرتبطة كلها بطريقة الكتابة، ودلّ على المخطوطات نتيجة ارتباطه بطريقة الكتابة اليدوية، وأخذ بعدها يطلق على

---

[1] ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. **مقدمة ابن خلدون**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، ٢٠٠٦م، ص ٤٧٥.

[2] ينظر : عبد المطلب، محمد. **البلاغة والأسلوبية**، ٣٦ – ٣٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التعبيرات اللغوية الأدبية [1]، وهكذا أصبحت كلمة (Style) ملازمة للأسلوب بمفهومها العام في اللغات الغربية.

ولقد ظهرت كلمة أسلوبية عند الغربيين في القرن التاسع عشر، ووصلت إلى معنى محدّد لها في أوائل القرن العشرين، وكان هذا التحديد وثيق الصلة بأبحاث علم اللغة[2]. وتضافرت جهود النقاد الغربيين واجتهاداتهم في تحديد مفهوم الأسلوبية، وتجاوزت ذلك إلى أن أصبحت الأسلوبية منهجاً نقدياً مستقلاً، ومن هذه الاجتهادات يمكن أن نشير إلى (شارلز بالي) مؤسس قواعد علم الأسلوبية الحديثة.

ويتمثل مفهوم الأسلوب عند بالي بمجموعة من عناصر اللغة التي تؤثر عاطفياً على المتلقي، وتكمن مهمة علم الأسلوب لديه في البحث عن القيمة التأثيرية لمكونات اللغة المنظمة، وفي الفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية، التي تشكل نظام الوسائل اللغوية المعبّرة في تلاقيها؛ فعلم الأسلوب يهتم بدراسة العناصر التعبيرية للغة المنتظمة من جانب محتواها التأثيري؛ أي التعبير عن الفاعلية الشعورية من خلال اللغة، و واقع اللغة عبر هذه الفاعلية [3] .

وترتبط أسلوبية بالي بنظام اللغة، وبطبيعة تراكيبها، ووظيفة هذه التراكيب، مما أكسبها سمة وصفية في طبيعة تحليلاتها، التي تستند إلى اللغة أثناء عملية استكشافها

---

[1] ينظر: فضل، صلاح. **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، السعودية، ط(٣)، ١٩٨٨م، ص١٠٦.

[2] ينظر: عبد المطلب، محمد. **البلاغة والأسلوبية**، ص ١٧٢.

[3] ينظر: فضل، صلاح. **علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته**، ص ١١١ – ١١٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للعلاقات الماثلة بين شكل التعبير وطريقة التفكير، فهي تبحث عن المضمون الوجداني في اللغة، الذي تختزنه مفرداتها وتراكيبها[1].

ونلحظ أنّ بالي استبعد في أسلوبيته دراسة اللغة الأدبية لإيمانه بأن بحث مجال الأسلوبية يكمن في القيم الوجدانية فحسب، ولم يول عنايته بالقيم التي يحتويها النص الأدبي، بل اهتمّ بالبحث عن علاقة التفكير بالتعبير، والتركيز على وعي المتكلم وجهده اللغوي، الذي يؤثر على تعبيره الوجداني، أو العاطفي في عمله الأدبي.

وأمّا (ليوشبيتزر) فيعدُّ من أبرز رواد الأسلوبية التعبيرية، وقد أولى اهتمامه بالعالم النفسي للكاتب (المرسِل) في علاقته القائمة مع العناصر الأسلوبية، واتجه في دراساته إلى إثبات المميزات الأسلوبية، التي تميز كل كاتب عن غيره، كالتي لها ارتباطات عاطفية في نفسه، أو لها طبيعة تكرارية منتظمة في عمله، وبهذا استطاع أن ينتج حلقة وصل قويّة بين علم اللغة وتاريخ الأدب، تحت إطار علم الأسلوب [2] ، ومن هنا نلحظ أن شبيتزر قرن بين ما هو لساني وما هو نفسي.

وتبدأ أسلوبية شبيتزر باللغة التي تكشف عن وضع نفسي معيَّن، فكانت أسلوبيته تفترض موازنة بين الخصائص الأسلوبية وعناصر المضمون. وعبر استقصاء الأفكار الرئيسية، ومعرفة مدى تواترها في النص تتحقّق الموازنة، وبذلك يكون شبيتزر قد حاول المزج بين الخصائص الأسلوبية المتواترة، وفلسفة الكاتب وشخصيته[3] .

وأمّا الركائز الأساسية التي استندت عليها أسلوبية شبيتزر في التحليل فهي:

---

(1) ينظر: ناظم، حسن. **البنى الأسلوبية – دراسة في (أنشودة المطر) للسيّاب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢، ص ٣٢.

(2) عبد المطلب، محمد. **البلاغة والأسلوبية**، ص ١٧٦ – ١٧٧.

(3) ينظر: ناظم، حسن. **البنى الأسلوبية**، ص ٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أولاً: أن يبقى النقد ملازماً للعمل الفني، وذلك لاستجلاء أصنافه الخاصة.

ثانياً: أنّ فكر الكاتب يشكل مبدأ التلاحم الداخلي لتماسك العمل الفني، وكل عمل يشكل بدوره وحدة كاملة.

ثالثاً: أنّ كلّ جزئية في العمل الفني يجب أن تسمح بالدخول إلى مركزه؛ وذلك ليمنحنا مفتاح العمل الذي نستطيع من خلاله إبداء الآراء والملاحظات عليه.

رابعاً: أنّ الانزياح في الكلام يولّد انزياحاً في بعض الميادين الأخرى[١] .

وهكذا تتضح أهداف أسلوبية شبيتز من خلال الكشف عن أسلوب الكاتب في النص الفني، مع ملاحظة خروج الكاتب في كلامه إلى غير المألوف في بنى النص، ممّا يوسع المجال لرؤية حقيقة جماليات النص الفني.

وأمّا (ريفاتير) فقد عرّف بداية الأسلوب الأدبي أنّه كل شكل مكتوب فردي له مقاصد أدبية، أي بمعنى أنه أسلوب مؤلف، أو أسلوب ذو نتاج أدبي معزول، ولكنه وجد أن هذا المفهوم محدود جداً، لذا استبدل عبارة (شكل مكتوب)، ووضع مكانها شكل ثابت، وذلك لاحتواء أساليب الآداب الشفوية الأخرى[٢]، ويورد ريفاتير تعريفاً آخر للأسلوب يربطه بمفهوم القارئ، ويبينه على أساس لفت الانتباه، فالأسلوب عنده" هو ذلك الإبراز الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية" [٣]، التي يكون القارئ فيها شريكاً في تحديد الأسلوب.

---

(١) جيرو، بيير. **الأسلوبية**، ترجمة: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط(٢)،٢٠٠٨م، ص ٧٩، ٨١.

(٢) ريفاتير، مايكل. **معايير تحليل الأسلوبية**، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، المغرب، ١٩٩٣م، ص ١٩.

(٣) المرجع نفسه. ص ٢٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي تحديد ريفاتير لمفهوم الأسلوب، لا يخرج عن كونه انزياحاً عن ما هو مألوف في النمط التعبيري الذي وضع عليه، إذ يُعرّف مفهوم الانزياح بخرقه لقواعد اللغة حيناً، وباللجوء إلى الصيغ النادرة حيناً آخر داخل السياق، وبهذا يشكل السياق المحور الأساس في التعرّف على إجراءاته الأسلوبية[1].

ويستدعي البحث الأسلوبي اختيار وقائع أسلوبية متميزة لا يمكن فهمها إلا في اللغة، لأن إطارها هو اللغة، والذي يضمن الكشف عن فردية النص الأدبي هو التحليل، أو المقترب الأسلوبي للنص[2] .

مما سبق نلحظ أن ريفاتير يؤكد أن للأسلوبية صلة وثيقة بالدراسات اللغوية، ويدخل القارئ ضمن التحليل الأسلوبي؛ وذلك لملاحظة ما يتولّد عن النص الأدبي من انفعالات وضعها الكاتب في سلسلة من التعبيرات التي تكشف عن نفسيته.

وأمّا الأدباء والنقاد العرب المحدثون، فقد بحثوا الأسلوب في الكثير من دراساتهم وأبحاثهم، وحاولوا الإضافة والتجديد على ما فهموه من أبحاث العرب القدماء، بما أخذوه وتأثروا به من النقاد الغربيين حول موضوع الأسلوب والأسلوبية، ومن هؤلاء الأدباء والنقاد العرب المحدثين:

أولاً: عبد السلام المسدي: ألّف كتاب (الأسلوبية والأسلوب)، والصادر بطبعته الأولى سنة ١٩٧٧م، وبطبعته الثانية سنة ١٩٨٢م، حيث أسهم في بسط مبادئ التفكير الأسلوبي في أوروبا، وحاول ربط الأسلوبية بركب اللسانيات ليضفي عليها الصبغة العلمية، وتوغّل في أهم ما كتب عن الأسلوبية في محاولة البحث عن منطلقاتها، وأسسها

---

(١) ينظر: المسدي، عبد السلام. **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، تونس، ط (٢) ١٩٨٢م، ص ١٠٣.

(٢) ينظر: ناظم، حسن. **البنى الأسلوبية**، ص ٧٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في سبيل الإجابة عن مختلف التساؤلات التي يفرضها الموضوع؛ ساعياً إلى إبراز حقيقة الأسلوبية وتبيُّن حدودها، فكشف عن التيارات الأسلوبية، وروادها البارزين من خلال ثلاث قضايا ركيزة هي: المخاطِب والمخاطَب والخطاب. واحتوى الكتاب على كشف شامل لكل الألفاظ التي استعملها في مفهومها الفني، وتتجاوز قيمة هذا الكشف مجرّد التوضيح، فهو بمثابة معجم لأهم المفاهيم الشائعة في اللسانيات الأسلوبية، يستفيد منه قارئ هذا العمل وكل من يرغب في ممارسة الدراسات اللغوية، فالكتاب إذاً يعد واحداً من أهمّ الدراسات الأسلوبية في نقل النظريات اللغوية الحديثة إلى القارئ[1] .

ثانياً: شكري عيّاد: ألّف عدداً من الكتب حول موضوع الأسلوب والأسلوبية منها: كتاب (مدخل إلى علم الأسلوب) الصادر سنة ١٩٨٢م، وكتاب (اتجاهات البحث الأسلوبي) الصادر سنة ١٩٨٥م، وكتاب (اللغة والإبداع – مبادئ علم الأسلوب العربي) الصادر سنة ١٩٨٨م،م وقد طرق في هذه الكتب العديد من الموضوعات التي تتحدث عن ميادين الدراسات الأسلوبية، وعلم الأسلوب والبلاغة، ومفهوم الأسلوب عند الأدباء، وعلم اللغة، وغيرها من المواضيع الأخرى.

ولقد قسّم عيّاد كتابه الأول قسمين، الأول بحث نظرية الأسلوب، والعلاقة التي تربط علم الأسلوب بعلم اللغة، والنقد الأدبي وتاريخ الأدب والبلاغة، وفكرة الأسلوب عند الأدباء. وأمّا الثاني فجاء مادة تطبيقية من قصائد الشعر الوجداني على كل ما ورد في القسم الأول .

---

[1] للاستزادة، ينظر: المسدي، عبد السلام. **الأسلوبية والأسلوب**، ص ١٠- ١١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويرى عيّاد في كتابه الثاني (اتجاهات البحث الأسلوبي) أن موضوع الأسلوب يرتبط بالعلوم اللغوية، ووقائعها الجزئية التي تتناول النظم المختلفة للعلاقات المشتركة بين المرسِل والمستقبل، ويرى أن علم الأسلوب يمثل الجسر بين الأدب وعلم اللغة.

وبحث عيّاد في كتابه الثالث (اللغة والإبداع) مفهوم الأسلوب عند المتقدمين أمثال حازم القرطاجني، وابن خلدون، والأسلوب بين علم اللغة وفن الأدب، والظاهرة الأسلوبية، وثوابت الأسلوب في اللغة العربية، واللغة والأسلوب الشخصي. ويرى أن علم الأسلوب يبحث الإمكانيات التعبيرية في اللغة؛ أي ما يملكه الجهاز اللغوي نفسه من وسائل لأداء معان تتجاوز ما يخص الكلام من أغراض لغوية[1] .

ثالثاً: صلاح فضل: يعد كتابه (علم الأسلوب) الصادر سنة ١٩٨٢م واحداً من الكتب المهمّة في دارسة علم الأسلوب، وقد تعرّض فيه للمبادئ والاتجاهات المبكرة لنشأة علم الأسلوب، في أوروبا، واتجاهاته في المدرسة الفرنسية القائمة على أساس التعبير اللغوي، وكذلك في المثالية الألمانية وما يخص التقاط الحدس، كما بحث الاتجاه النقدي لدى الإيطاليين والإسبان، وفي الإطار النظري لعلم الأسلوب بحث في مفهوم الأسلوب، وتحديده، وصلته بعلم اللغة، وعلاقته بالبلاغة. أمّا فيما يخص مستويات البحث الأسلوبي وإجراءاته، فقد بحث في أهداف البحث الأسلوبي ومناهجه، كالانحراف، والتضاد البنيوي، وفيما يتعلق بدائرة الخواص الأسلوبية بحث في التحليل الوظيفي للمجاز، ومشكلة الصورة الأدبية، وأساليب الأجناس الأدبية[2] .

---

[1] للاستزادة، ينظر: عيّاد، شكري. **اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي**، إنترناشونال برس، مصر، ١٩٨٨م، ص ٥-٦.

[2] للاستزادة، ينظر: فضل، صلاح. **علم الأسلوب**، ص ٥-٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

و من الجدير بالذكر في إطار الحديث عن موضوع الأسلوب والأسلوبية أن نفرّق بينهما على أساس مفهوم وخصائص كل منهما؛ فالأسلوب هو طريقة يسلكها الكاتب للتعبير عن موقف ما، والإفصاح عن شخصيته الأدبية المنفردة عن غيرها في صياغة العبارات و التشبيهات البلاغية، واختيار المفردات، ويركز الأسلوب على محور المفردات من حيث انتقاؤها وتركيبها، وعلى محور الأفكار من حيث عمقها وكثافتها، وأمّا الأسلوبية فهي العلم الذي يعنى بدراسة الأسلوب، ويبحث في الأسس الموضوعة لإرسائه[١].

وثمّة فرق آخر بين الأسلوب والأسلوبية؛ حيث إنّ الأسلوب في محصلته نظام تؤدي اللغة من خلاله مهام خاصة، بينما الأسلوبية علم يبحث في تناسق العناصر التي يتألف منها الكلام، عدا عن بحثه في مهام هذه العناصر [٢] ، وإن دائرة الأسلوب أوسع من دائرة الأسلوبية على المستويين: **الأفقي** الذي يعني الاستخدام المتزامن للمصطلح في مسارات متباعدة، أو متقاربة، أو متنوعة، و المستوى **الرأسي** الذي يعني الاستخدام المتتالي في فترات زمنية متوالية داخل مسار واحد[٣].

ويفرّق بيير جيرو بين الأسلوب والأسلوبية، فيتصور أن الأسلوب طريقة للتعبير عن الفكر من خلال اللغة، وأمّا الأسلوبية فهي دراسة للتعبير اللساني[٤] ؛ فالأسلوب يحلل النص بالاعتماد على مستويات التحليل والعلم بأساليبه، بينما الأسلوبية تعتمد على

---

(١) ينظر: عزام، محمد. **الأسلوب منهجاً نقدياً**، ص ١٠- ١١.

(٢) ينظر: عياشي، منذر. **مقالات في الأسلوبية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠م، ص ٩٦- ٩٨.

(٣) ينظر: درويش، أحمد. **الأسلوب والأسلوبية: مدخل في المصطلح وحقوق البحث ومناهجه**، مجلة فصول، مجلد(٥)، عدد(١)، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ٤٠٤ – ٤٠٦.

(٤) جيرو، بيير. **الأسلوبية**، ص١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نقد الأساليب التي استخدمت في تحليل النص، وفق منهج معين من مناهج النقد، وهي ليست رديفة للأسلوب بشكل من الأشكال[1] . ويمكن القول إنّ الأسلوب هو النظام الذي تحال إليه المستويات المختلفة بالتزامن، إلا أن هذا التزامن بفعل طبيعة التحليل الأسلوبي يتفكك، ولكن قد تحصل لحظات تحليلية بفعل ذلك التزامن بين مستويات التحليل الأسلوبية الثلاثة: التركيبية، والدلالية، والصوتية، وعليه تصبح الأسلوبية منهجاً [2]، أي أنها " مجموعة من الإجراءات الأدبية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية، التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري، وعلاقات بعضها بالبعض الآخر؛ بغية إدراك الطابع المميّز للغة النص الشعري نفسه، ومعرفة القيمة الفنية والجمالية، التي تستتر وراء تلك البنى" [3] .

وهذا يعني أن الأسلوبية مجموعة من الوسائل التي تجتمع فيما بينها – على نحو متين – لتشكل أداة فاحصة لدراسة البنى الأسلوبية في النص الأدبي، ومعرفة طريقته اللغوية المتميّزة، التي جعلته منفرداً عن غيره من النصوص الأخرى.

وإن مجال الدراسات الأسلوبية يكمن في اللغة كنقطة انطلاق أساسية، ولذلك فإنه بالإمكان أن توجز المجالات التي تدرسها الأسلوبية في ثلاث مستويات هي:

أولاً: المستوى التركيبي: ويعد من العناصر المهمة في دراسة السمات الأسلوبية، التي تميز أسلوب كاتب عن غيره من الكتّاب المبدعين، أو نص عن غيره من النصوص الأخرى، ويختص في بحثه العناصر الآتية:

---

(١) ينظر: أبو العدوس، يوسف. **الأسلوبية: الرؤية والتطبيق**، ص ٤٨.

(٢) ينظر: ناظم، حسن. **البنى الأسلوبية**، ص ٣٠.

(٣) المرجع نفسه. ص ٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

دراسة طول الجملة وقصرها، ودراسة أركان التركيب مثل المبتدأ والخبر، والفعل و الفاعل وغيرها، ودراسة الروابط، و نحو ذلك من العناصر الأخرى [١] .

ثانياً: المستوى الدلالي: ويهتم في المقام الأول بالكلمات؛ لما لها من تأثير في شبكة المعاني داخل النص لتكوين بنيته الشكلية، ويتم التركيز فيه على الألفاظ وتركيبها، وتجاورها، كما يركز على الصيغ الاشتقاقية، وما لها من دور في تكوين الفكرة[٢].

ثالثاً: المستوى الصوتي: ويدرس الأنماط الصوتية المتبعة في تشكيل الإيقاع والموسيقى داخل النص، ويتطلب معرفة بالخصائص الصوتية في اللغة العادية، ويركز اهتمامه على الأنماط التي تخرج عن المألوف، ليصل من خلاله إلى تحليل أسلوبي[٣].

وبعد فإن الدراسة الأسلوبية النظرية تبقى بحاجة إلى نتائج التحليل الأسلوبي التطبيقي، لتقدم له نوعاً من التقويم والتطوير. " فالخطاب الأسلوبي الذي يمكن أن نصوغه قبل تعميم مباشرة التحليل وتنويع التطبيقات لا يساعد الدّارس إلا في الإطلاق، وذلك بتوجيهه عملية التحليل الوجهة الأسلوبية، وإعداده الاختبارات المنهجية العامة والمقومات العلمية الدنيا"[٤] ، فالتصور الواضح يكشف عن سر الإبداع، وبيان جماليات الإنتاج الفني للنص.

وستركز الدراسة على دور مستويات التحليل في بيان أبرز الظواهر الأسلوبية في شعر حيدر محمود، وتتبع سماتها الجمالية، وإظهار أسرارها التي تكشف عن تجربته الشعرية، وتسعى لتحقيق أكبر قدر من شعريّة الخطاب للمتلقي.

---

(١) ينظر: الزمر، أحمد قاسم. **ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن**، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، اليمن، ١٩٩٦، ص ٨١.

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص٧٤.

(٣) ينظر: الزمر، أحمد قاسم. **ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن**، ص ٧٩.

(٤) الطرابلسي، محمد هادي. **مفاتيح تحاليل أسلوبية**، دار الجنوب، تونس، ١٩٩٢م، ص ٧-٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

الظواهر التركيبية

١. الالتفات

٢. الاستفهام

٣. الفصل والوصل

٤. الصورة الشعرية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أ – الالتفات

يعدُّ الالتفات من الظواهر الأسلوبية المهمّة في حقل الدراسات الأدبية والنقدية، و يقصد بالالتفات لغة "لفت وجهه عن القوم: صرفَه، والتَفَتَ، التفاتاً ... وتلفّت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه ... ولفته لفتاً: لواه على غير وجهته... ولفتَ فلاناً عن رأيه، أي صرفته عنه ومنه الالتفات [1]، فمعنى الالتفات في اللغة يدور حول معاني الصرف واللّي.

و أمّا الالتفات في اصطلاح البلاغيين، فقد جاء تعريفه عند ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) وهو أول من عرّف الالتفات من الناحية الاصطلاحية، ويفرد لهذا المصطلح باباً في كتابه (البديع) حيث يقول: "باب الالتفات: وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك" [2].

ويرى الباحث أن سبب تعريف ابن المعتز للالتفات من الناحية الاصطلاحية هو أن الذين سبقوه من النقاد البلاغيين انصرفوا إلى ذكر المصطلح دون تعريفه أو تحديده تحديداً نهائياً، وإنما أشاروا إليه فقط، فوجد أنه من الضروري تعريفه تعريفاً اصطلاحياً نظراً لسعته وكثرة استعمالاته في اللغة العربية، ولما له من قيمة بلاغية تتصل بالنفس وخلجاتها.

ويطلق النقاد والبلاغيون العرب القدماء على الالتفات تسميات عدّة منها: الصرف كما هو عند الفراء (ت٢٠٧هـ) [3]، والمبرّد (ت٢٨٥هـ) [4]، والاعتراض عند قدامة (ت٣٣٧هـ) [5]، والترك

---

(١) ابن منظور، جمال الدين. **معجم لسان العرب**، ، مادة: لَفَتَ.

(٢) ابن المعتز، عبد الله. **كتاب البديع**، تحقيق: أغناطيوس كراتشقوفسكي، دار الحكمة، دمشق، ١٩٠٠م، ص٥٨.

(٣) الفراء، يحيى بن زياد. **معاني القرآن**، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣م، ج(١)، ط(٣)،ص٤٧٥.

(٤) المبرّد، محمد بن يزيد. **الكامل**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، والسيد شحاته، دار النهضة،مصر ، ١٩٠٠م، ج(٣)، ص٢٢.

(٥) قدامة بن جعفر. **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط(٣)، ١٩٧٩م، ص١٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والعدول عند الزمخشري (ت٥٣٨هـ) [١]، وشجاعة العربية عند ضياء الدين بن الأثير (ت٧٣٧هـ)[٢].

ويتضح أن أسلوب الالتفات كغيره من الفنون البلاغية الأخرى، قد أدرج وتطور من حالة إلى أخرى عند البلاغيين الأوائل ضمن فنون بلاغية عدّة، فقد بدأ مختلطا بغيره من فنون البلاغة كالصرف، والاعتراض، والترك، والعدول وغيرها من الفنون البلاغية الأخرى، إلى أن تحددت معالمه، وَوَضح مفهومه، واستقل بضوابط تميزه عن غيره .

ويشترط الزمخشري في ظاهرة الالتفات أن المعدول عنه والمعدول إليه كلاهما مذكورين في الكلام، والمستفاد منهما هو أن الالتفات، إمّا هو ذلك، أو أن يكون مقتضى الظاهر التعبيري عنه بالطرق الثلاث: الغيبة، والخطاب، والتكلم [٣].

ومعنى هذا أن الالتفات لا يتحقق إلا بشرطين:

أ- أن يوجد في الكلام تعبيران، يكون التعبير الثاني مخالفاً لمقتضى ظاهر الكلام في النص وإن كان يوافق ظاهر المقام،[٤] كقوله تعالى: ﴿ وَالَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِ اللَّهِ وَلِقَائِهِ أُولَئِكَ يَئِسُوا مِن رَحْمَتِي ﴾ [٥]، فقد وقع الالتفات في كلام واحد؛ وإن لم يكن بين جزأي الجملة.

---

(١) الزمخشري، جار الله. **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، انتشارات افتاب، طهران، ج(١)، د.ط، د.ت، ص٦٢.

(٢) الحلبي، نجم الدين بن الأثير. **جوهر الكنز**، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ج(١)، ٢٠٠٠م، ص١٢٣.

(٣) الخوئي، الحاج ميرزا. **منهاج البراعة في شرح نهج البلاغة**، مؤسسة الوفاء، بيروت، ج(١)، ط(٢) ١٩٨٣م.

(٤) داود، إبراهيم علي حسن. **أسرار الالتفات في ضوء الذكر الحكيم**، مطبعة الأمانة، مصر، ١٩٨٧م، ص٥.

(٥) **القرآن الكريم**، سورة العنكبوت، آية ٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ب- أن يرجع الضمير الثاني في المنتقل إليه في نفس الأمر إلى الملتفت عنه في الضمير الأول [1]، كما في قوله تعالى: ﴿ حَتَّىٰ إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم ﴾ [2]، فضمير المخاطب الملتفت عنه في (كنتم) يعود على نفس ما يعود عليه ضمير الغيبة الملتفت إليه في (بهم).

فالالتفات عند البلاغيين هو الانتقال بالأسلوب من صيغة التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى صيغة أخرى مغايرة من هذه الصيغ، بشرط أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائداً في نفس الأمر إلى الملتفت عنه، بمعنى أن يرجع الضمير الثاني على نفس الشيء الذي رجع إليه الضمير الأول.

وترجع أهمية الالتفات كما يراها الزمخشري إلى أن الفائدة تكمن في مراعاة أحوال المتلقي النفسية، وتخليص الكلام من الرتابة التي تبعث الملل في نفس المتلقي [3]، والمغايرة في الأسلوب تجديداً لنشاط المتلقي، والمغايرة في المعنى، ومن الفوائد الأخرى قد يكون في تعظيم شأن المخاطب بالتوجه إليه، أو الانصراف عنه مع تنبيه المتقي لما ورد فيه من خطأ [4]. فنلاحظ أن الزمخشري يهتم بالبعد الجمالي للالتفات كونه فناً من فنون الكلام ومحاسنه.

---

(1) داود، إبراهيم علي حسن. **أسرار الالتفات في ضوء الذكر الحكيم**، ص٥.

(2) **القرآن الكريم**، سورة يونس، آية ٢٢.

(3) ينظر: سلوم، تامر. ظاهرة (الالتفات) في كشاف الزمخشري، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، (مجلة المجمع العلمي سابقاً)، المجلد (٧١)، عدد خاص (١--٢)، ١٩٩٦م، ص ٢٨٢-٢٨٣.

(4) طبانة، بدوي. **معجم البلاغية العربية**، دار المنارة، ودار حزم، بيروت، ١٩٩٧م، ط(٤)، ص ٦٢٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويرى القزويني (ت٧٣٩هـ) أن وجه حسن الالتفات وفائدته تكمن في الكلام الذي ينقل من أسلوب إلى أسلوب آخر، فيكون أحسن تطرية لنشاط السامع وتجديداً له، وأكثر إيقاظاً للاستماع إليه، وقد تختص مواقعه بفوائد [١].

وترجع أهمية الالتفات في الشعر إلى كونه عنصر التوتّر في القصيدة، وذلك من خلال التحولات التي لا يتوقعها المُستَقْبِلُ أو المتلقي، وهذا بدوره يؤدي إلى إثارة تفكيره بتعدد أنماط التعبير في السياق [٢].

فالالتفات له فوائد عامة وأخرى خاصة؛ فمن الفوائد العامة التفنن والانتقال من أسلوب إلى آخر، تجديداً لنشاط السامع، واتساع مجاري الكلام، وتيسير الوزن والقافية. أمّا الفوائد الخاصة فمنها: قصد تعظيم شأن المخاطب، والتنبيه على ما حق الكلام أن يكون وارداً عليه، وأن يكون الغرض به التتميم لمعنى مقصود للمتكلم، وقد يكون بقصد المبالغة، وبقصد الدلالة على الاختصاص، وبقصد الاهتمام، أو قد يكون بقصد التوبيخ [٣].

ويتضح أن الالتفات يستعمل لأغراض جمّة، تستنبط من مناسبات ومقتضيات في الكلام، وتظهر بالتدبر في مواقع الالتفات، وهي تختلف باختلاف مواقعه في الكلام على ما يقصده المتكلم، ويختص كل موضع بفوائد بلاغية، فللالتفات أغراض شتى لا يمكن حصرها، لذلك تعذرت الإحاطة بكل أغراض الالتفات.

---

(١) القزويني، جلال الدين. **شرح التلخيص في علوم البلاغة**، تحقيق: محمد هاشم دويري، دار الجيل، بيروت، ط(٢)، ١٩٨٢، ص٥٠.

(٢) سليمان، فتح الله أحمد. **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٧م،ص٢٢٩.

(٣) أبو العدوس، يوسف. **البلاغة العربية**، المكتبة الوطنية، اربد، الأردن، ٢٠٠٤م، ص١٠٩-١١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وحقيقة الالتفات من وجهة نظر حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) تكمن في أن الكلام المتوالي الذي يكون فيه ضمير المتكلم والمخاطب لا يستطاب بل يحسن الانتقال من غرض إلى آخر، وهذا النقل ليس لفظياً بل معنويًا [١].

ويلاحظ أن الانتقال من غرض إلى آخر في الالتفات يكون معنوياً لا لفظياً، و يكون سبب الانتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر هو قصد فائدة، وليس تحسين الكلام أو تطريته؛ لأن الكلام يكون حسنا مع خلوه من الالتفات.

ويبين ابن الأثير الحلبي حدّ الالتفات عنده وعند علماء البيان، فهو في نظره أن المتكلم يكون آخذاً في معنى من معاني الكلام فينتابه فيه شك أو يظن بأن سائلاً يريد أن يسأله عن سببه، فكأنه يلفت إليه فيذكر سببه، أو أن يبطل الإيراد بالكلام في غير ما هو آخذ فيه. وأمّا عند علماء البيان فإن حدّ الالتفات يكون بإدخال المتكلم قضية كلية ليست غريبة على جملة القول، بل إنّ القول يكون مندرجاً تحت طيها فترجع عليه بالتوكيد والتثبيت [٢].

ويرى ابن الأثير أن الانتقال من أسلوب إلى أسلوب يكون من أجل غرض آخر وليس لدفع الملل والضجر؛ لأن الكلام إذا كان حسنا وعلى أسلوب واحد لا يحتاج صاحبه إلى الانتقال من أسلوب إلى آخر دفعا للملل .

---

[١] الزركشي، محمد بن عبد الله. **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ج(٣)، ٢٠٠١م، ص٣٦١-٣٦٢.

[٢] الحلبي، **نجم الدين بن الأثير**. جوهر الكنز، ص١٠٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

ويلخص التهانوي (ت١١٥٨هـ) [١]، ما ذكره سابقوه من النقاد والبلاغيين العرب في أن الالتفات يكون في أربعة مذاهب هي: مذهب الزمخشري، والسكاكي (ت٦٢٦هـ)، وصدر الأفاضل، ومذهب الجمهور [٢].

ويلاحظ أن الالتفات ظاهرة بلاغيّة واضحة لدى الأدباء، إذ إنّ تلمُّس التطبيق العملي لهذه الظاهرة أصبح شائعاً عند الكثير من الشعراء والأدباء، بوصفها أسلوب مفاجأة للمتلقي بما سيستقبله من الكلام ، ويفتح أمامه أفقا يثير الوعي لديه .

وقد تناول النقاد والبلاغيون المحدثون ظاهرة الالتفات في كتبهم وأبحاثهم، وأطلقوا على هذه الظاهرة مسميات عدّة فبعضهم يطلق عليها العدول [٣]، وبعضهم التحول [٤]، وبعضهم لم يستقر على تسمية محدّدة لها [٥]، من الانتقال أو التحول أو التلوّن أو الصرف وما إلى ذلك من هذه التسميات، والسبب في ذلك أنّ هذه التسميات هي في معنى دلالي واحد للمعنى اللغوي للالتفات من وضع إلى آخر ومن حالة إلى أخرى في اللغة؛ لأن المادة اللغوية (لفت) الدالة على

---

(١) التهانوي، "محمد بن علي بن القاضي محمد حامد بن محمد صابر الفاروقي الحنفي التهانوي. باحث هندي له (كشاف اصطلاحات الفنون) مجلدان، فرغ من تأليفه سنة ١٥٨هـ، وله (سبق الغايات في نسق الآيات)"، للاستزادة ينظر: خير الدين الزركلي، **الأعلام**، ج(٦)، ص٢٩٥.

(٢) التهانوي، محمد بن علي. **موسوعة اصطلاحات العلوم الإسلامية (المعروف بكشاف اصطلاحات الفنون)**، منشورات خيّاط، بيروت، ج(٥)، ١٩٦٦م، ص١٢٩٠.

(٣) ينظر: عبد المطلب، محمد. **البلاغة والأسلوبية**، ص٢٠٤، وينظر: خريوش، حسين. **الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون، دراسة نصية**، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، الأردن، المجلد (١٣)، العدد (٢) ١٩٩٥م، ص١١٠.

(٤) ينظر: درابسة، محمود. **رؤى نقديّة دراسات في القديم والحديث**، دار جرير، عمان، ط٢، ٢٠٠٦م، ص١٢١، وينظر: المومني، قاسم. **الصورة الالتفاتية بين ابن الأثير وحازم القرطاجني "دراسات في المفهوم والوظيفة"**، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، المجلد (١٣)، العدد (١)، ١٩٩١م، ص٩، وينظر: حسن، طبل. **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية**، دار الكتب، بيروت، ١٩٩٠م، ص٦٣.

(٥) ينظر: أبو العدوس، يوسف. **البلاغة العربية**، ص١٠٧-١١٠، وينظر: ربابعة، موسى. **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، مكتبة الكتّاني، ودار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠١م، ص١٢٩-١٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

معنى الانتقال والانصراف والتحول من حال إلى حال، كنقل الوجه من اليمين إلى الشمال، ومن الشمال إلى اليمين، هي نفسها الدالة على الانتقال من أسلوب إلى أسلوب في التعريف الاصطلاحي للالتفات، فيتضح أن النقاد و البلاغيين قد اعتمدوا في تعريفهم للالتفات على التعريف اللغوي.

وربطت الدراسات الحديثة مصطلح الالتفات بالأسلوب كأحد عناصرها، فالالتفات "ضرب من ضروب التوسع في الكلام قائم على أساس العدول والانصراف والتّنوع في الأساليب وفق بواعث معينة يقتضيها السياق والمقام" [1].

وتتحكم ظاهرة الالتفات في الأساليب بصيغة الحضور الفاعل والمؤثر، وتحقق الاستجابة الطبيعية التي تدفع الإنسان إلى التنوع والتجديد في الأساليب التعبيرية وصيغ الكلام من خلال مواصلة دورها الفني [2]، و من خلال ذلك نستطيع أن نقول إن في الالتفات فاعلية نفسية تكمن في حركة النفس وعلاقتها بالأشياء، إذ ليس خافياً ما في الالتفات من معاني التنوع في الأساليب، وما في ذلك من ثراء للدلالات.

ويرى بعض الدارسين المحدثين أن ظاهرة الالتفات تعتمد على انتهاك نسق الكلام بوصفها ظاهرة أسلوبية، أي تنحرف من أسلوب إلى آخر سواء أكان ذلك من خطاب إلى غيبة والعكس، أو إلى غير ذلك من أشكال الالتفات أو صوره [3].

---

(١) ينظر: فالح، جليل رشيد. **فن الالتفات في مباحث البلاغيين**، مجلة آداب المستنصرية، تصدرها كلية الآداب بالجامعة المستنصرية، العدد (٩)، ١٩٨٤م، ص ٩٤.

(٢) المرجع نفسه، ص٦٣.

(٣) ينظر: عبد المطلب، محمد. **البلاغة والأسلوبية**، ص٢٠٥، وينظر :درابسة، محمود، **مفاهيم في الشعرية**، ص١٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد عدّت الدراسات الأسلوبية الحديثة ظاهرة الالتفات انحرافاً، طبقاً للنتيجة التي تترتّب على النظر إلى الأسلوب الأدبي كونه انحرافاً عن الأسلوب المعياري، إذ يعد منبراً متميزاً يحدث تأثيرات متميزة [1].

يتضح أن مصطلح الالتفات البلاغي الذي كان قائمًا على التحول، والتبدل، والانصراف عن صيغة إلى أخرى، أو عن سياق إلى آخر في إطار بنائي محدد في الجملة، وسع من مفهومه في ظل التحولات النقدية الحديثة، التي تواكب تحولات البنى اللغوية والجمالية التي يطرحها المبدع (الشاعر) الجديد في مجمل نصه، و تغيرت الرؤى والإجراءات النقدية في ظل تحولات القراءة ، فنظرت الدراسات الحديثة في التكوين النصي وتداخله وتحولاته وحركته الدائبة، و تبنت مفهوم الالتفات القائم على حركة البنية النصية المتعددة، لتحقق هذا الالتفات.

وبحثت الدراسات النقدية بواعث استخدام أسلوب الالتفات على أنه "من الفنون ذات الأثر الفعال في تنويع أنماط الكلام لبواعث نفسية شتى، ومقتضيات أحوال مختلفة في مغايرة لظواهر الأحوال الاعتيادية" [2]، فيظهر جمال وروعة الالتفات في كونه ينبّه السّامع و يشدّه ويغريه بالبحث عن أسرار هذا التّغيّر المفاجئ، الّذي يبدو لمن لا علم لهم بجمال العربيّة أنّه لحن من القول.

تنوعت أقسام الالتفات عند السيوطي (ت٩١١هـ)، فشملت الالتفات في الضمائر، والعدد والصيغ. ويعرف السيوطي الالتفات بقوله: "هو نقل الكلام من أسلوب إلى آخر، أعني من المتكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى آخر منها، بعد التعبير بالأول" [3]، وعدّ السيوطي القسمين الأخيرين المعنيين (بالعدد، والصيغة)، بأنهما يقربان من الالتفات إذ يقول: "يقرب من الالتفات نقل الكلام

---

(١) عياد، محمود. **الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد (١)، العدد (٢) يناير، ١٩٨١م، ص١٢٥.

(٢) ينظر: فالح، جليل رشيد. **فن الالتفات في مباحث البلاغيين**. ص٦٥.

(٣) السيوطي، جلال الدين. **الإتقان في علوم القرآن**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصرية، ج(٣)، ١٩٨٧م، ص٢٥٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

خطاب الواحد أو الاثنين أو الجمع لخطاب الآخر... ويقرب منه أيضاً الانتقال من الماضي أو المضارع أو الأمر إلى آخر" [1].

فالسيوطي ركّز على التفات الضمائر (التكلم، الخطاب، الغيبة) وخصه في تعريف الالتفات، وعدّ الالتفات العددي والتفات الصيغ بأنهما يقربان من الالتفات. وهذا رأي الجمهور المشهور في الالتفات على أنه التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاث (التكلم، الخطاب، الغيبة) بعد التعبير عنه بطريق آخر منها على أن يكون التعبير الثاني على خلاف ما يقتضيه ظاهر الكلام، وإن كان موافقاً لظاهر المقام [2].

ولانحصار الالتفات في الضمائر عند كثير ممن تناول هذه الظاهرة، نختار رأي الجمهور الذي خصّ الطرق الثلاث في الالتفات: التكلم والخطاب والغيبة، في تطبيق ظاهرة الالتفات على أبيات من شعر حيدر محمود وإظهار صلتها بالدلالة الشعرية.

ولا بد من الإشارة قبل الحديث عن أشكال وصور الالتفات الضميري، إلى أن الصورة الالتفاتية ليست صورة مطابقة لواقع الأصل المادي والمعنوي، بل هي حالة يتشكل فيها ذلك الواقع، فتتجاوز الواقع المادي والمعنوي إلى واقع جديد مغاير، وتصبح العلاقة على غير حالها، وبمعنى آخر أن الانتقال من أسلوب إلى أسلوب في الصورة الالتفاتية يؤدي إلى تغيير الواقع المادي والمعنوي، فالصورة الالتفاتية من هذه الوجهة هي كسر لقيود الزمن مع مغايرة لحقائق الأشخاص باستعمال الضمائر (التكلم، الخطاب، الغيبة) فهي بهذا تولد حالة جديدة، وهذا ما تقصده من وراء الإثارة التي تتولد في الذهن [3]، و الذين أدركوا هذا الغناء الدلالي في مصطلح

---

(1) السيوطي، جلال الدين. **الإتقان في علوم القرآن**، ج(٣)، ص٢٥٨.

(2) الصعيدي، عبد المتعال. **بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة**، مكتبة الآداب، مصر، ج١، ١٩٩٩م، ص١١٥.

(3) ينظر: خريوش، حسين. **الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون: دراسة نصية**، ص١٣٣-١٣٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الالتفات، لم ينظروا إليه من خلال السياق الكلي للنص، بل نظروا إلى الصورة وإيحاءاتها النفسية من خلال التحام أجزائها المادية، والشعورية، إذ لا قيمة لهذه الالتفاتات إلا بقدر إثارتها لكوامن النفس الشاعرة والملهمة.

وقد يؤدي هذا الالتفات في الكلام إلى كسر أفق توقع المتلقي والانتظام، صانعاً فجوة بين المترقَّب والمتشكل فعلياً، فتلعب هذه الفجوة الدور الأمثل في تحقيق السّمة الشعرية في النص [١].

وقد ينشأ الالتفات عن رغبة الشاعر في إنتاج عالم من الصور والتراكيب غير تلك التي ألفها المتلقي بقصد تحقيق صدمة له من خلال اختراق أفقه الجمالي، وقد تأتي هذه الرغبة مصحوبة بأحواله النفسية وشجونه ووجدانه [٢]؛ فالشاعر إذاً يخرق قانون اللغة لينتج صورة بظلال إيحائية جديدة، وهو يخرج عن اللغة المألوفة اليومية، ليعيد بناءها على مستوى أعلى من خلال استخدام أسلوب الالتفات في تجربته الشعرية، لتحقيق أغراض شتى، تستنبط من مناسباته ومقتضياته في الكلام.

وتناولت الدراسات النقدية الحديثة صور الالتفات من منظور أسلوبي، فتجسُّد صور التحول في ظاهرة الالتفات موضوع الانحراف الأسلوبي، الذي يتجلى دوره في النص الإبداعي المتميز سواء كان ذلك النص من القرآن الكريم أم من الشعر أم من النثر [٣]. و من يمعن النظر في شواهد الالتفات ، يتضح له أنها تشتمل على كثير من الأسرار البلاغية ، واللطائف الأدبية، التي تهز العواطف، وتحرك الأحاسيس والمشاعر.

و للالتفات الضميري ست صور، وردت جميعها في شعر حيدر محمود، وهي:

---

(١) الرواشدة، سامح. قصيدة "إسماعيل" لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مجلد (٣٠)، عدد (٣)، ٢٠٠٣م، ص٤٦٨.

(٢) حمر العين، خيرة، فضاء الالتفات في النص الأدبي، ثقافات، جامعة البحرين، عدد (٢) ٢٠٠٢م، ص٨٤.

(٣) درابسة، محمود. مفاهيم في الشعرية: دراسات في النقد، مؤسسة حمادة، اربد، الأردن ٢٠٠٣م، ص١٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أ- الالتفات من التكلم إلى الخطاب.

ب- الالتفات من التكلم إلى الغيبة.

ج- الالتفات من الخطاب إلى التكلم.

د- الالتفات من الخطاب إلى الغيبة.

هـ- الالتفات من الغيبة إلى التكلم.

و- الالتفات من الغيبة إلى الخطاب.

من خلال ما سبق رأينا تعدد معاني الالتفات من صيغة التكلم أو الخطاب أو الغيبة، ويستطيع الباحث أن يستنبط معاني أخرى كثيرة لهذا النوع للالتفات إلى صيغة أخرى من هذه الصيغ، وفي هذا دليل واضح على قوة الفصاحة واتساع المعاني البلاغية التي اشتمل عليها الشعر العربي، وهذا بحق دليل واضح على فصاحة الشاعر العربي، ودليل على أنّه منبثق من تجربته الشعرية ، و أنّ تلك الصور مدعاة ومؤشر واضح على أن الشاعر قد امتلك آليات متعدّدة تستحق الدّراسة والبحث، وهي كذلك على قدر كبير من الأهمية في الدرس الأدبي، لذا يتمّ تناول جميع الصور بالتحليل والدّراسة :

أولاً: الالتفات من التكلم إلى الخطاب:

إن معيار الالتفات من التكلم إلى الخطاب هو حثّ السامع، وبعثه على الاستماع حيث أقبل المتكلم عليه، وأعطاه فضل عناية وتخصيصاً بالمواجهة [1]، ويتحقق هذا الشكل من الالتفات في لغة الكلام، وهذا يرجع إلى التوازي أو التباين التام بين موقفي الخطاب والتكلم، فالشخص الواحد لا يكون إلا على نحو من أنحاء التجوز في الموقف أو في السياق الواحد، وقد يكون

---

[1] الزركشي، محمد بن عبد الله. **البرهان في علوم القرآن**، ص ٣٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التجوز متكلماً ومخاطباً، أو مرسلاً ومستقبلاً في آن واحد، كما أن شكل الالتفات لا يتحقق إلا إذا كان المراد بالملتفت إليه هو نفسه في الملتفت عنه [1].

ومن أمثلة هذا الشكل في شعر حيدر محمود قوله في قصيدته (مع عبد الله ....):

"مَعَ عبدِ اللهِ: يَداً، بيدِ

لِغَدٍ نَمْضِي... وَلِبَعْدِ غَدِ

وَالرّايةُ تَخْفقُ عاليةً

بسمائِكَ، يا أَحْلى بَلَدِ" [2].

فالشاعر التفت من التكلم في البيت الثاني بقوله: (نمضي)، إلى الخطاب في البيت الرابع بقوله: (بسمائِكَ)، وكان مقتضى الظاهر أن يقال: (بسمائنا)، وقد تكون الفائدة البلاغية في ذلك للإشارة إلى شخصية جلالة الملك عبد الله الثاني القويّة و القيادية، و للتأكيد على عظم مكانته وعزيمته في المضي قُدما نحو بناء مستقبل بلده يداً بيد مع أبناء شعبه، وليعلي من شأنه وسمو رفعته، ليصبح أحلى بلد، وتبقى راياته تخفق عالية فوق قممه .

ثانياً: الالتفات من التكلم إلى الغيبة:

إن معيار الالتفات من التكلم إلى الغيبة أن يفهم السامع أنّ هذا نمط المتكلم وقصده من السامع، سواء حضر أو غاب، وأنه ليس في كلامه ممّن يتلون ويتوجه، ويظهر في الغيبة خلاف ما يظهره في الحضور، ويكون في المضمر ونحوه على لونين، ويقصد من وراء انتقاله إلى الغيبة جذب انتباه المخاطَب بحيث يبعده عن السآمة والملل، لذلك الغيبة أروح له(٣).

---

(١) طبل، حسن. **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية**، ص١٤٨.

(٢) محمود، حيدر. **عباءات الفرح الأخضر، قصائد في آل البيت**، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن، ٢٠٠٧م، ص٧.

(٣) الزركشي، محمد بن عبد الله. **البرهان في علوم القرآن**، ص ٣٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

و المراد بتلون الخطاب كما يراه الشهاب الخفاجي: هو الالتفات من التكلم إلى الغيبة، وجعل التلوين لوناً بعد لون للتطرية وهو كالتفنن وأعم من الالتفات[1].

و مثل ذلك الالتفات من التكلم إلى الغيبة قول الشاعر حيدر محمود في قصيدته (يا صباح استقلالنا...):

" يَا صَبَاحَ استقْلالِنَا، أيقظِ الأُمَةَ،

مِنْ شَرِّ نَفْسِهَا، وَأَذَاهَا!" [2].

فالشاعر التفت من التكلم في الشطر الأول بقوله: (استقلالنا)، إلى الغيبة في الشطر الثاني بقوله: (نفسِها، وأذاها)، وكان مقتضى الظاهر أن يقال: (نفسنا، وأذانا).

ومثله أيضاً في القصيدة نفسها يقول:

" يَا صَبَاحَ استقْلالِنَا... أَطْلِقِ الصَّرْخَةَ

فِيْهَا.. لَعَلَّهَا .. وَعَسَاهَا!" [3].

ويتحقق الالتفات في الشطر الأول بقوله: (استقلالنا)، إلى الغيبة في الشطر الثاني بقوله (فيها، لعلها، عساها)، وكان مقتضى الظاهر أن يقال: (فينا، لعلنا، عسانا)، وفائدة ذلك الالتفات أن الشاعر أراد أن يقيم حواراً مع ذاته التي تجردت عنه، ليظهر في الغيبة خلاف ما يظهره في التكلم، فالشاعر بدأ بضمير التكلم مفتخراً بالاستقلال، إلا أنه بالتفاته إلى الغيبة يريد الإشارة إلى أن من يسمعه يبلغنا أن نحمي ونحافظ على استقلالنا من شر أنفسنا وأذانا، فلعل وعسى يطلق الصرخة فينا، وما يؤيد ذلك استخدامه لعلامة التعجب في نهاية كل من البيت الأول والثاني،

---

(1) محمود، هاشم. **الالتفات في حاشية الشهاب الخفاجي**، مطبعة الأمانة، مصر، ١٩٨٦م، ص١٦١.

(2) محمود، حيدر. **عباءات الفرح الأخضر**، ص٤٣.

(3) المصدر نفسه، ص ٤٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكأنها دعوة من الشاعر للحفاظ والتذكير على أهمية هذا الاستقلال، من خلال إبقاء ضمائرنا يقظة .

ثالثا: الالتفات من الخطاب إلى التكلم:

ويظهر شكل الالتفات من الخطاب إلى التكلم في شعر حيدر محمود قوله في قصيدة (صلاة...):

"جَبينُكَ للمجدِ بوّابةٌ

تَرِفُّ عَلَيْهَا بُنودُ العُلى

وأَهْدَابُكَ النُّجْلُ:

خَيْمَةُ عِزّ. .

كَتَبْنَا عَلَى صَدْرِهَا: يَا هَلا

تَبَارَكْتَ يَا وَطَنِي موئِلا" [1].

فالالتفات تحقق في الانتقال من الخطاب في البيت الأول بقوله: (جَبينُكَ)، إلى التكلم في البيت الخامس بقوله: (كَتَبْنَا)، وكان مقتضى الظاهر أن يقال: (كَتَبْتَ)، وفائدة ذلك الانتقال قد تكون لبيان الحال في التكليف بالكتابة، وقد أراد الشاعر بالتفاته إلى التكلم إضفاء حضور الجماعة على السياق، مدرجاً نفسه بالتحول الصياغي مع المجموع الذي يشير إليه أسلوب التكلم (كَتَبْنَا)، وهو بهذا يريد أن يوقف المتلقي على تطور المشهد الكتابي الذي ينتهي بكتابة عبارة الترحيب والدعاء (يَا هَلا تَبَارَكْتَ يَا وَطَنِي موئِلا)، كما يصف الشاعر في البيت الثالث الأهداب بالنُّجْلُ، وهذا خلل ظاهر في سياق النص الشعري، فالنُّجْلُ بمعنى الواسعة، والأهداب توصف بالطول

---

[1] محمود، حيدر. **عباءات الفرح الأخضر**، ص ٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وليس بالاتساع، وقد يكون في التفات الشاعر من الخطاب في قوله:(أَهْدَابُكَ) إلى التكلم في قوله (كَتَبْنَا)، فائدة قد تكون لتوكيد الذات المتكلمة، فيغدو الالتفات وسيلة لإثارة المتلقي وشدّ انتباهه .

رابعاً: الالتفات من الخطاب إلى الغيبة

يعد هذا الشكل البلاغي الرفيع المستوى من أرقى الأساليب التي يصل من خلالها المبدعون إلى أهدافهم وغاياتهم، كالتخصيص والمدح، فهو ليس تزويقاً للكلام وتطريزاً له، وإنما الكلمة تعمل عملها، والصيغة لها دورها، وقد طرقه الكثير من البلاغيين في معرض حديثهم مع غيرهم [1].

ويرى بعض علماء البلاغة أن السبب الذي قصدت العرب إليه من وراء استعمال هذا الأسلوب، هو أن عامة المنتمين إلى هذا الفن إذا سئلوا عن سبب هذا الانتقال (من الخطاب إلى الغيبة أو العكس)، أجابوا أنه عكاز العميان. ويرى ابن الأثير أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة أو بالعكس، لا يكون إلا لفائدة اقتضته، وهذه الفائدة هي القصد من وراء هذا الانتقال[2].

ويتجلى شكل الالتفات من الخطاب إلى الغيبة في شعر حيدر محمود في قوله (يا دار عبد الله...):

"يعْلو البناءُ بكُم ويرتفعُ وعَلَى هواكُمْ نَحْنُ نَجْتمِعُ

يا خيرَ مَنْ حَكَمُوا، ومَا ظَلَمُوا وأعزَّ مَنْ صَنَعُوا، ومنْ زَرَعُوا.." [3].

فالالتفات تحقق في الانتقال من الخطاب في البيت الأول بقوله: (بكم، هواكُمْ)، إلى الغيبة في البيت الثاني بقوله: (حكموا، ما ظلموا، صنعوا)، وكان مقتضى الظاهر أن يقال: حكمتم، ما

---

(1) ينظر: سليمان، قاسم فتحي. **فن الالتفات في البلاغة العربية، (رسالة ماجستير)**، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٨٨م، ص ٦٧.

(2) عتيق، عبد العزيز. **علم البديع**، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٤م، ص ١٣٩-١٤٠

(3) محمود، حيدر، **عباءات الفرح الأخضر**، ص ٦٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ظلمتم، صنعتم، وفائدة ذلك الانتقال قد تكون للتخصيص والمدح في أن الهاشميين هم خيرَ من حكموا، أي كان لهم بذلك حكم لم يكن مثله لغيرهم، ولم يظلموا أحداً، وأنهم صنعوا المجد والبطولات، وبنوا الوطن. فالتخصيص كان في الحكم، وعدم الظلم، والصناعة.

وقد تكون الفائدة للإعجاب بحكم الهاشميين؛ لأنه حكم تميز بالخير والعدل، فلم يظلموا أحداً، وكأن الشاعر يدعو الحكام الآخرين أن يحكموا بمثل حكم الهاشميين. فالشاعر أراد أن يشعر المتلقي بكيفية حكم الهاشميين ورقي حكمهم.

خامساً: الالتفات من الغيبة إلى التكلم:

إن صيغة الغيبة تحمل نوعاً من الشمول والاتساع الذي نفتقده في صيغة التكلم أو الخطاب [1]. ومن أمثلة هذا الشكل في شعر حيدر محمود قوله في قصيدة (ترويدة...)

" لِيَفْتَخروا بالتِبْرِ ... إنّا بتُرْبِنَا نُباهي، وَخَيرُ الزّرْعِ ما أنْبَتَ الفَقْرُ

وَحَسْبُ بلادِي أنَّهَا قَدْ تَأسّسَتْ عَلَى الحُبِّ: لا مَكْرُ هُنَاكَ، ولا غَدْرُ" [2].

ويتحقق الالتفات هنا في الانتقال من الغيبة في البيت الأول بقوله: (لِيفْتَخِروا)، إلى التكلم في البيت الثاني بقوله: (بلادي)، وكان مقتضى الظاهر أن يقال: (بلادهم)، وفائدة ذلك الانتقال هي للتخصيص، وقد تكون للتعظيم، والافتخار والتباهي بهذه البلاد، ونستوحي ذلك من قوله: (ليفتخروا، نباهي)، فإشارة الالتفات هنا تثير مسامع انتباه المتلقي إلى أنه أدخل البلاد في حيز الاختصاص، وأن هذه البلاد مبنية على الحب، فلا مكر في تأسيس بنائها ولا غدر. وجاء تأثير التردد الصوتي بحرف الراء للتأكيد على افتخار الشاعر بمجد هذا الوطن، وقد يكون هذا التردد هو

---

(1) ينظر: سلوم، تامر. **ظاهرة الالتفات في كشاف الزمخشري**، ص٢٨٠.

(2) محمود، حيدر. **عباءات الفرح الأخضر**، ص ٢٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الذي أجبر الشاعر على الالتفات؛ لتحقيق غاية إيقاعية تتمثّل في شد انتباه المتلقي، ومشاركته حدث الافتخار والتباهي بهذه البلاد .

سادساً: الالتفات من الغيبة إلى الخطاب:

إن نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب فيه تهيئة وشد انتباه لذهن المتلقي، وأكثر إيقاظاً للإصغاء إليه، ويستعمل هذا الأسلوب في تنويع الكلام والتوسعة فيه، وذلك جرياً على عادة العرب في استخدامه، كما أنه يستعمل لتعظيم شأن المخاطب[1]، وقد يستعمل ذلك الغرض للانتقال من الخطاب إلى الغيبة.

وأسلوب الالتفات من الغيبة إلى الخطاب، يجلي مادة الخطاب، ويضفي عليها الراهنية، ويعلي من شأنها، ويبث الحياة فيها، ويضعها في جو المواجهة والصراحة، كما أنه أسلوب يختصر المسافة بين المرسل والمتلقي ويحصرها[2].

ومن أمثلة شكل الالتفات من الغيبة إلى الخطاب في شعر حيدر محمود قوله في قصيدة (إذا شَدَوتُ...):

"العدلُ فيهَا أساسُ المُلْكِ..
وهي عَلَى العَهْدِ الذي قَطَعتْهُ
مِنْ أبٍ، لأبِ..
لا زالَ نَهْرُكَ يُعْطِينَا
هُدىً، ونَدَىً"[3].

فالالتفات تحقق في الانتقال من الغيبة في البيت الأول والثاني بقوله: (فيها، وهي)، إلى الخطاب في البيت الرابع بقوله: (نَهْرُكَ)، وفائدة ذلك الانتقال من صيغة الغائب إلى الخطاب

---

(1) الشيخ، عبد الواحد حسن. **دراسات في البلاغة عند ضياء الدين بن الأثير**، مؤسسة شباب الجامعة، مصر، ١٩٨٦م، ص٢٥٢.

(2) عثمان، أسامة عبد المالك إبراهيم. **ظواهر أسلوبية وفنية في سورة النحل، (رسالة ماجستير)**، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠١م، ص١٥٧.

(3) محمود، حيدر. **عباءات الفرح الأخضر**، ص ٩٠-٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المباشر للتعظيم، والتوقير، والتقدير لشخصية الرسول -محمد صلى الله عليه وسلم- وعلو شأنه، فهو رمز للعطاء والهداية، والشاعر أراد التأكيد على أن هذا العطاء مستمر من آل بيت الرسول، وأنه متوارث من أب إلى أب، والأحفاد في سلسلة النبي الكريم ملتزمون بإقامة العدل في حكمهم، وتقديم الخير والعطاء .

فالشاعر حيدر محمود استخدم ظاهرة الالتفات الأسلوبية في تحولات الضمائر في أغراض وموضوعات متعددة منها: الفخر، والمدح، والتخصيص، والتعظيم، والتوقير، والتقدير، وقد استطاع الشاعر من خلال بنية الالتفات في الضمائر أن ينقل إلى المتلقي عواطفه النفسية المحملة بالحب والمشاعر والولاء، فأشعر المتلقي بجماليات هذه الظاهرة الأسلوبية، ونقله إلى عالم الحضور؛ أي كأن المتلقي نفسه أمام تلك الظاهرة، يدرك معانيها وألفاظها بشكل دقيق .

ب - الاستفهام:

تعد أساليب الإنشاء الطلبي من أكثر أساليب الخطاب انتشاراً على نحو لافت، لما لها من فوائد بلاغية عديدة ذات تأثير خاص في الخطاب والمتلقي والمخاطب، ويعد أسلوب الاستفهام من أساليب الإنشاء الطلبي الذي يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب.

و الاستفهام لغة مأخوذ من الفهم، وهو: "معرفتك الشيء بالقلب. فَهِمه فَهْمَاً وفَهَماً وفهامة: عَلِمه... وفهمت الشيء: عَقَلتُه وعَرَفْته"[1]، ويقال: "وهو فَهِمٌ... سريع الفهم واستفهمني فأفهمته... وتَفَهَّمَهُ: فَهِمَهُ شيئاً بعد شيء"[2]، فالاستفهام إذاً يدور حول معاني الإدراك، وطلب الفهم، والمعرفة، والسؤال، والاستعلام.

---

(1) ابن منظور، جمال الدين. **معجم لسان العرب**، مادة: فهم، ٢٠٠٣م.

(2) الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. **معجم القاموس المحيط**، تحقيق: مكتبة التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، مادة: فهم، ط(٦)، ١٩٩٨م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأمّا الاستفهام اصطلاحاً، فقد عرفه النقاد والبلاغيون العرب القدماء تعريفات عدة، فيعرفه الخطيب القزويني بقوله: "طلب حصول صورة الشيء في الذهن أي بأدوات مخصوصة"[1]، ويعرفه يحيى بن حمزة العلوي (ت٧٤٩هـ)، أنه" طلب المراد من الغير على جهة الاستعلام، فقولنا: طلب المراد، عام فيه وفي الأمر، وقلنا: على جهته الاستعلام يخرج من الأمر، فإنه طلب المراد على جهة التحصيل والإيجاد"[2]، أمّا الشريف الجرجاني (ت٨١٦هـ)، فيعرفه في التعريفات بقوله: "الاستفهام استعلام ما في ضمير المخاطب. وقيل: هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن"[3]، ثم يعرفه عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ)، في دلائل الإعجاز بقوله: "الاستفهام طلب الفهم بأداة مخصوصة"[4].

فالنقاد والبلاغيون القدماء لم يختلفوا كثيراً في تعريفهم للاستفهام اصطلاحاً عن المعنى اللغوي للاستفهام، إذ جاء عندهم بمعنى طلب الفهم، وطلب الاستعلام، ويكون ذلك باستعمال أدوات مخصوصة لجهة الطلب.

أمّا الاستفهام عند النقاد والبلاغيين المحدثين، فقد توسع فيه القول جيلاً بعد جيل، فهو عندهم: "معنى من المعاني يطلب به المتكلم من السامع أن يعلمه بما لم يكن معلوماً عنده من قبل"[5]، ومنهم من يعرفه لغة واصطلاحاً بقوله: "الاستفهام -لغة- طَلَبُ الفهَمْ. واصطلاحاً: طَلَبَ العِلم

---

(١) القزويني، جلال الدين. **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٥٥.

(٢) العلوي، يحيى بن حمزة. **كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط(٣)، ١٩٦٨٢م، ص ٢٨٦.

(٣) الجرجاني، علي بن محمد الشريف. **كتاب التعريفات**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط(٣)، ١٩٨٨م، ص١٠.

(٤) الجرجاني، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز**، ص١٤٦.

(٥) عمايرة، خليل أحمد. **أسلوب النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي**، جامعة اليرموك، ١٩٨٠م، ص٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بشيء لم يكن معلوماً من قبل، بوساطة واحدةٍ من أدواته"[1]،وتلتقي تعريفات الجانب الاصطلاحي للاستفهام عند النقاد والبلاغيين المحدثين، على أن الاستفهام في حقيقته الدلالية هو طلب العلم بمضمون شيء لم يكن معلوماً من قبل[2]، وبهذا يكون الاستفهام لغة: طلب العلم، واصطلاحاً: طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً باستخدام إحدى أدواته الخاصة، و يتضح أن المفهوم الاصطلاحي لا ينفصل عن المفهوم اللغوي المعجمي العام ، وأن البلاغيين لم يتجاوزوا هذا المفهوم المعجمي في تحديد الدلالة الاصطلاحية .

وللاستفهام أدواته الخاصة التي يؤدّى بها الاستفهام، ويتفق عليها النقاد والبلاغيون، ويقسموه إلى قسمين: حروف، وأسماء، أمّا الحروف فهي الهمزة، وهل، وأمّا الأسماء فهي: متى، وأيان، وأين، وأنى، وما، وكيف، وكم، وأي [3].

والاستفهام بالأدوات يقسم من حيث ما يطلب المستفهم عنه إلى ثلاثة أقسام:

أولاً: قسم يستفهم عن طلب التصور أي إدراك إحدى طرق هذه النسبة أو شيء من المتعلقات؛ بمعنى أنه صرف النسبة التي تضمنها الكلام، والتردد في طلب شيئين وتحديد أحدهما، ومثال ذلك: أشاعرٌ أنت أم كاتبٌ؟ وهو في هذا المثال لا يطلب معرفة النسبة لأنها معروفة لديه، ولكنه يريد بالطلب أن يحدد الإجابة بالتعيين فيقال له في الجواب مثلاً: كاتب، وهو هنا يستفهم عن المفرد، وتارة قد يستفهم في هذا القسم عن طلب التصديق، أي إدراك النسبة الواقعة بين

---

(1) العاكوب، عيسى علي. **المفصل في علوم البلاغة العربية، المعاني-البيان- البديع**، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٠م، ص٢٦٣.

(2) استيتية، سمير شريف. **الشرط والاستفهام في الأساليب العربية**، دار القلم للنشر والتوزيع، دبي، ١٩٩٥م، ص٩٨.

(3) ينظر: أبو العدوس، يوسف. **همزة الاستفهام بين المفهومين النحوي والبلاغي**، مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد (٢)، عدد (٢)، ١٩٨٧م، ص١٤٢، وينظر: العاكوب، عيسى علي. **المفصّل في علوم البلاغة العربية**، ص٢٣٦، وينظر: عمايرة، خليل أحمد. **أسلوب النفي والاستفهام**، ص١٠. وينظر: شيخ أمين، بكري. **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**، مطبعة دار العلم للملايين، بيروت، ج(١)، ١٩٩٥م، ص٨٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الطرفين بالإثبات أو النفي، وهذا بدوره يعود إلى المتكلم، إذا كان يجهل بمضمون الجملة، ويتردد في إثباتها أو نفيها ، ومثال ذلك: أخالدٌ بطل؟ والسؤال هنا عن وقوع هذه النسبة، هل البطولة متحققة في المنسوب إليه أم غير متحققة؟ والجواب في حصول طلب التصديق يكون بنعم أو لا، وهو هنا يستفهم عن الحكم، وهذا القسم من الاستفهام الذي يختص بالتصور والتصديق، يستفهم بأداة الاستفهام الهمزة[1].

ثانياً: قسم يستفهم عن طلب التصور فقط، ويستفهم به عن المفرد، مثال ذلك: ما البُر؟ فيكون الجواب القمح[2]، وفي هذا المثال لم يستفهم عن حكم، أي لم يثبت شيء بشيء، وإنما استفهم عن مفرد، و تمّ إدراك الماهية من غير أن يحكم عليها بنفي أو إثبات. وهذا القسم الذي يختص بالتصور يستفهم بأدوات الاستفهام: من، ما، متى، كم، كيف، أي، أيّان، أين، أنى.

ثالثاً: قسم يستفهم عن طلب التصديق فقط، ويستفهم به عن الحكم، أي إثبات شيء بشيء، أو نفيه عنه[3]؛ فالتصديق يتطلب أداة من أدوات الجواب سواء كانت مثبته أو منفية في مقام ورودها في النص، مثال ذلك: هل تحب السفر؟ وفي هذا المثال لا يجوز الاستفهام عن مفرد، وإنما استفهم عن الحكم الذي هو إثبات لحب السفر، فإدراك النسبة يكون لبيان أمرين إما بإثبات الشيء أو نفيه عنه، وهذا القسم الذي يختص بالتصديق يستفهم بأداة الاستفهام هل.

فالهمزة وهل حرفان، وبقية عناصر الاستفهام أسماء، ويراد بهل طلب التصديق كما يراه النحاة، أمّا بقية أدوات الاستفهام فيراد بها التصور[4]. ويعد الاستفهام وعاء لغوياً تُفرغ فيه الأطراف المتحاورة مشاعرها وانفعالاتها؛ فهو الطاقة الإثارية والتأثيرية التي يفجرها، مبرزاً بذلك حيثيات

---

(1) أبو العدوس، يوسف. **همزة الاستفهام بين المفهومين النحوي والبلاغي**، ص١٤٣-١٤٤.

(2) ينظر: المرجع نفسه. ص ١٤٣.

(3) ينظر: المرجع نفسه. ص١٤٣.

(4) عمايرة، خليل أحمد. **أسلوب النفي والاستفهام**، ص ١٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المضامين الحوارية الدّاخلة في الاستفهام، ويبرز حضوره الأكبر في إنتاج دلالات النّص[1]، فقد تكون أداة الاستفهام زخرفة كلاميّة تجلو الرتابة عن النسج الكلامي، وتحمل المتلقيّ على التيقّظ والتّحفّز، وتدفعه إلى استعمال مَلَكَته الذوقيّة، وطاقته الذهنيّة من أجل أن يجيب عمّا أثير من تساؤلات، ولعلّ في المُساءلة دعوة إلى المعرفة، والمعرفة أرقى مستويات الإدراك .

وقد تستعمل أدوات الاستفهام في غير معناها الأصلي الذي وضعت له إلى معان أخرى، تستفاد من السياق وقرائن الأحوال، من باب المجاز وتجاوز الحقيقة[2]، يقول القزويني: "ثم إن هذه الألفاظ كثيراً ما تستعمل في معان غير الاستفهام بحسب ما يناسب المقام، ... ودلالتها على هذه المعاني مجاز مرسل أو كناية أو من مستتبعات التركيب"[3]، ويرى بعض النقاد أن الاستفهام " قد يحمل إلى جانب معناه الأصلي معان أخرى، قد تكون هذه المعاني أكبر وأهمّ من المعنى الأصلي"[4]، فقد يخرج الاستفهام عن مجرد طلب الفهم إلى معانٍ كثيرة، تتولد في الذهن بمعرفة قرائن الأحوال. ولا يمكننا التعويل دائماً على الأداة المستخدمة؛ إذ كثيراً ما يخرج الاستفهام إلى معانٍ متعددة يقتضيها المقام و يطلبها السياق، ، دون الاعتماد على معنى هذه الأداة أو تلك.

فالاستفهام يتفاعل مع نفس المخاطب قاطعاً رتابة تلقيه للتراكيب الجاهزة، ويملك وسائل تأثيرية تجسّم انفعالات السّائل وتوتراته، وتمارس فاعليتها في المخاطب، وتثير دهشته، لتنشأ أقصى درجات التواصل بين أطراف المشهد الاستفهامي الحواري في النص[5]، فالاستفهام إبداءٌ لما

---

(١) ينظر: أبو سمهدانه، كريم أحمد. **بناء الاستفهام في السّور المكيّة "دراسة أسلوبية"** (رسالة دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة مؤتة، ٢٠٠٦م، ص١٤.

(٢) أبو العدوس، يوسف. **مدخل إلى البلاغة العربية**، دار المسيرة، عمان، الاردن،٢٠٠٧م، ص ٧٦.

(٣) القزويني، جلال الدين. **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص٦٨.

(٤) شيخ أمين، بكري. **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**، ص٨٩.

(٥) ينظر: أبو سمهدانه، كريم أحمد. **بناء الاستفهام في السّور المكيّة: دراسة أسلوبية**، ص١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في النَفْس من فضول معرفيّ، وَبَوْح بما في القلب من وجدان الذات، وكشْف عمّا في الضمير من حيرة، فيصبح ما كان مخفيّاً في النفس مكشوفاً.

وهكذا يكون لأدوات الاستفهام أغراض وفوائد بلاغية تخرج عن دلالتها الأصلية، تفهم من خلال السياق، ومن هذه الأغراض: الأمر، والنهي، والنفي، والتشويق، والتعجب، والتمني، والتهكم، والتحقير، والتقرير، والتسوية، والاستبطاء، والاستبعاد، والتعظيم، والإنكار، والتوبيخ، والتحسر، والاستئناس، والتهويل، والتنبيه، والتكثير، والوعيد، وغير ذلك[1].

وبهذا الانحراف الأسلوبي، فإن بنية الاستفهام لم تنجز الوظيفة المنوطة بها، فهي خارجة ومنحرفة عن الطلب الذي وضعت له أصلا[2]، ومن هنا يعد هذا الانحراف الأسلوبي ميزة أسلوبية؛ وذلك لبيان المستويات الدلالية فيه، فتكون أداة الاستفهام غائبة من حيث هي حاضرة، وهي لا تؤدي وظيفتها الدلالية التي وضعت عليها اللغة، فتكون إزاء بنيتين **الأولى**: سطحية استفهامية بحسب التركيب النحوي، و**الثانية**: عميقة خارجة عن الاستفهام لأن الأداة لا تدل على طلب الاستفهام[3].

ولأسلوب الاستفهام مستويات عديدة في استرسال الخطاب منها:

أ. ذكر أداة الاستفهام ذاتها في السياق نفسه من خلال تكرار الأداة.

ب. تنوع أدوات الاستفهام في السياق نفسه.

---

(1) أبو العدوس، يوسف. **مدخل إلى البلاغة العربية**، ص٧٦-٧٩، وينظر: العاكوب عيسى علي. **المفصّل في علوم البلاغة العربية**، ص٢٧٠-٢٧٧، وينظر:القزويني، جلال الدين. **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص٦٨-٨٠.

(2) ناظم، حسن. **البنى الأسلوبية** ، ص١٤٨.

(3) ينظر: الخطيب، رحاب مصطفى. **ظواهر أسلوبية في الشعر الأردني المعاصر، (بعد عام ١٩٨٠)، (رسالة دكتوراه)**، كلية الآداب، جامعة اليرموك، ٢٠٠٥م، ص٢٠٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

وقد وظّف أسلوب الاستفهام بشكل دقيق وواضح في شعر حيدر محمود، وشكّل ظاهرة أسلوبية لافتة في شعره. وفيما يلي أبيات من شعر حيدر محمود لبيان أدوات الاستفهام في شعره، والأغراض البلاغية التي يخرج إليها الاستفهام، والإشارة إلى طرائق المشاعر في استخدام مستويات أسلوب الاستفهام في استرسال الخطاب في شعره.

يقول الشاعر حيدر محمود في الأبيات الآتية من قصيدته (الطريق إلى القدس)، والتي يظهر استخدامها فيها لأداة الاستفهام (مَنْ):

"وهي في قيدِها تستغيثُ..

فَمَنْ؟!

سيفُكَ ضفائرَها العربيّةَ

مِنْ أسرِهَا؟

مَنْ؟!

سَيَرْفَعُ عَنْ صَدْرِها

القَدَم الهَمَجيَّةَ.. مَنْ؟!

سيردُّ إليها الحياةَ؟!

مَنْ تُراهُ سيبدأ أُولى الخُطى

نَحْوَهَا...

ويُقيمُ "صَلاةَ الضُحَى".

في مَحَارِيبِها..

مَنْ تُرى، سُيعيدُ إلى

وجْهِها النبويِّ.. بهاءَ؟! " [1].

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، بيت الشعر الأردني، أمانة عمان، الأردن، ٢٠٠١م، ص٦٤-٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالشاعر استخدم أداة الاستفهام ذاتها في السياق نفسه من خلال تكرار الأداة (مَنْ)، والغرض البلاغي الذي خرج إليه الاستفهام هو الحيرة، والتنبيه، وتبيان العجز الكامن خلف المتكلم، وانتقال العجز عند الآخرين، بل وصل حدّ اليأس، وقد تكرّرت هنا الأداة دلالة على عدم وجود جواب من أحد، كما أن الاستفهام يبصّر المتلقي بحال القدس السيئة، التي آلت إليها بعد الأسر في يد الاحتلال، و الشاعر يريد تنبيه الأمة العربية إلى حالة التردّي والانحطاط التي وصلت إليها القدس، ويطلب من الأمة العربية تخليص القدس من الاحتلال الهمجي، الذي أذاقها طعم المرارة.

ويمثّل الاستفهام المتعاقب في هذه الأبيات حالة من الحيرة لدى الشاعر، فهو لا يدري من سيفك أسرها، أو من سيرفع عن صدرها القدم الهمجيّة، أو من سيبدأ أولى الخطى نحوها، ويصاحب هذا الاستفهام خروج إلى معنى التعجب والاستغراب، إذ تظهر علامة التعجب في الأبيات غير مرة، وهذا التعجب والاستغراب يقود إلى نوع من الدلالة على السخرية والاستهزاء، إذ يُظهر الشاعر حيدر محمود في هذه الأبيات أن (القدس) عربية إسلامية بقوله: "ضفائرها عربية" وهي كالمرأة العربية التي تعرضت للسبي والاغتصاب، وأصبحت عاراً على أهلها، إلا أن الأمة العربية غير مبالية لما آلت إليه حالة القدس من التردي والانحطاط، ونرى أن الشاعر قد أكثر من استخدام وإيراد المصطلحات الدينيّة المسبوقة بالاستفهام، مثل (صلاة الضحى)،(محاريب)، وقد يكون لتلك المصطلحات دلالات إلى الخلاص من الوضع المتردّي .

وقد تنوّعت أدوات الاستفهام في السياق نفسه، يقول الشاعر حيدر محمود في الأبيات الآتية من قصيدته (أيوب الفلسطيني)، التي يظهر استخدامه فيها لأدوات الاستفهام (هل، مَنْ، كيف):

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"هَلْ صَاحِبي.. صَاحِبي؟!

(مَنْ ذا يجاوبُني..)

وهَلْ عَدُوّي.. عَدُوّي؟!

(مَنْ سيُفتيني!)

وكَيْفَ أعْرِفُ: سِكّيناً ستذبحُني

وكَيْفَ أعْرِفُ سِكّيناً..

ستحْمِيني..؟!" [1].

فالشاعر استخدم أداة الاستفهام (هَلْ) في بداية الأبيات السابقة ليس لغرض طلب الفهم، بل من أجل الإفهام، والإبلاغ، إذ يفصح عن انفعالاته، فالطاقة الانفعالية والدفق الشعوري هما سبب استرسال حيدر محمود في النمط القولي القائم على الاستفهام، طمعاً بتسخير أداته (هَلْ) لإخراج مكنونات نفسه، وخبايا روحه، كما أن الشاعر أراد إيصال رسالة إلى أصحاب الشأن والسلطة ، ومن يدعي نصر المظلوم، أن فلسطين تذبح، فمن لها، ومن سيدافع عنها، ومن سيحميها .

وقد أفضى تنوّع أدوات الاستفهام في هذه القصيدة إلى تنوع الصور، والأفكار التي أحاطت بالشاعر، فهذا الاستفهام المتوالي يفعّل طاقات اللغة، ويكسبها القدرة على إعانة الشاعر، وتمكينه من استدرار طاقات اللغة لتكون معيناً له على إظهار أفكاره وبث انفعالاته. وحيث إن للغة طاقات واسعة في التأثير والتوجيه، نرى الشاعر يضع أدوات الاستفهام بوصفه تعبيراً ناجحاً ينقل المخاطَب إلى التفاعل معه ، والشعور بأنه متفاعل معه، ومع أهدافه التي انطلق من اجلها في إبراز القضية الفلسطينيّة .

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومثل هذا التنوع يبدو في استخدام أدوات الاستفهام في السياق نفسه، يقول الشاعر حيدر محمود في قصيدته (من رباعيات السندباد):

"هَلْ يملكُ الإنسانُ

أَنْ يَكونَ غيرَ نَفْسِهِ؟!

كَيْفَ يَكونُ الليلُ،

لو كانَ بلا سُمّارْ؟!

هَلْ يستطيعُ الشّاعرُ الشاعرُ،

أَنْ يحيا بغيرِ حسّهِ؟!

كَيْفَ يكونُ الوجْهُ..

عندما يكونُ مستعارْ؟!" [1].

فالشاعر يراوح بين استخدام أداتي الاستفهام (هل، كيف)، إذ ينوع في الصور والأفكار التي يعرضها من خلال إجراء المناوبة، فيضع المتلقي أمام جملة من الأفكار، وكما أن الشاعر عاش حياة الغرباء، إذ خاض هذه التجربة وتعب من تنقله بين فجاج الأرض، كما تعب من أن يكون وجهه مستعاراً، فالشاعر يئس لحاله من جراء غربته وتنقله، ويطمع بلحظة العودة إلى وطنه، أملاً بعودة تكتبها رحمة السماء.

والغرض البلاغي الذي خرج إليه الاستفهام في استخدام الأداة (هل)، هو النفي والإنكار؛ فالشاعر ينفي أن يكون الإنسان غير نفسه، وينكر أن يحيا الشاعر بغير حسّه. وأمّا الاستفهام في الأداة (كيف)، فقد خرج الغرض البلاغي فيه إلى التعجب والحيرة؛ فالشاعر يتعجب ويستغرب في الوقت نفسه من أن يكون الليل بلا سمّار، وأيضاً يتعجب ويحار كيف يكون الوجه عندما يكون

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٢٩٥-٢٩٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مستعاراً، والشاعر هنا يحمل المتلقي الظّن والتّخمين، فالحيرة، والتعجب أوصلت الشاعر إلى حالة من الدهشة والاستغراب. وهذا التنوع والتراوح في المناوبة بين الأدوات يكسر النمط القولي فيقضي على الرتابة، ويبعد حالة الملل التي قد تصيبه من جراء سوق الكلام على وتيرة واحدة.

وهكذا استطاع الشاعر حيدر محمود أن يطوّع ظاهرة الاستفهام في شعره؛ ليوائمها مع الرؤية والموقف الشعوري في الخطاب، فالشاعر يريد البوح عما يجيش في نفسه من انفعالات وطاقة تعبيرية؛ ليتأملها المتلقي ويشعر بها. وقد جاء الاستفهام في سياقات مصحوبة بالقلق، والحيرة، والتوتر، والتعجب، والاستغراب، والتنبيه.

ويتضح أن الاستفهام وأدواته التي أكثر منها الشاعر حيدر محمود تعدُّ توجيها للمتلقي، فلا يطلب من المتلقي أو المخاطَب الإجابة بنعم أو لا، بل عليه أن يبلور إجابته بقصد عملي فعلي. كما أن الشاعر قد فهم الإجابة وهو بالوقت ذاته يريد إفهامها للمتلقي، ذلك لأنه بدأ بأسئلة عامة، من مثل قوله: (هل يملك الإنسان نفسه؟)، فهذا النمط من الأسئلة فيه تأكيد على إعادة المعلومات وتوضيحها بصيغة الاستفهام .

ج – الوصل والفصل:

نبه البلاغيون إلى أهمية الوصل والفصل، وأنه لا يتأتى إلا لمن أدرك أغواره و أوتي حظاً من المعرفة بطبيعة كلام العرب، واكتسب من لطف الذكاء وحسن الفطنة شأناً عظيماً، يقول عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز: "اعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف فيها، والمجيء بها منثورة، تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة، ومما لا يتأتى لتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخُلَّص، وإلاّ قومٌ طبعوا على البلاغة وأوتوا فناً من المعرفة في ذوق الكلام هم بها أفرادٌ وقد بلغ من قوة الأمر في ذلك أنهم

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

جعلوه حداً للبلاغة"[1]، فعبد القاهر الجرجاني بحث الوصل و الفصل بحثاً منظماً يقوم على التقسيم، والتحديد، والتعليل، وكان له السبق في التنبيه على خطورته، وكشف أسراره، فهو باب دقيق المأخذ، صعب المسلك، لا يخوض أغواره إلا من أوتي حظاً وافراً من سلامة الذوق، وربط عبد القاهر أسلوب الوصل و الفصل بباب العطف، بعد أن ربط البلاغة بمعاني النحو.

ويرى السكاكي(ت٦٤٦هـ)، أن الوصل هو عطف جملة على جملة أخرى، في حين أن الفصل عنده غياب أدوات العطف[2]؛ فالوصل هو أن تأتي جملة لاحقة بعد جملة سابقة، بشرط أن تكون اللاحقة مكملة للمعنى الذي ورد في الجملة الأولى، أو مضافة إليه برابط بينهما، وموضوع الجملتين واحد، أمّا إذا لم يربط بينهما حرف عطف، وكان موضوع الجملة اللاحقة غير موضوع الجملة السابقة، فهذا يسمى الفصل[3]، فالوصل و الفصل له أثره الكبير عند البلاغيين، وإن تباينت آراؤهم وتشعبت سبلهم في وجهات النظر فيه، وهو ليس مجرد أسلوب لعطف الجمل على بعضها، أو أسلوب لترك هذا العطف، وإنما يرجع الأمر في ذلك إلى المعاني والدلالات، والصيغ، والتراكيب التي يتضمنها النص.

ومن النقاد الغربيين المعاصرين الذين عرفوا الوصل (جان كوهن)، إذ قال: "والوصل بمعناه الأعم يعني الجمع، وهذا شيء يمكن أن يحصل داخل الخطاب، كما يمكن أن يحصل خارجه"[4].

وترى الدراسات الأسلوبية الحديثة أن الوصل والفصل من مباحث علم المعاني التي تتميز بإمكاناتها الأسلوبية، والتي تعتمد على الأدوات الرابطة، إذ يطلق عليها حروف المعاني، وتؤدي

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز**، ص٢٣٢.

(٢) السكاكي، يوسف بن أبي بكر. **مفتاح العلوم**، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٣م، ص ٢٤٨-٢٤٩.

(٣) السكاكي، يوسف بن أبي بكر. **مفتاح العلوم**، ص٢٤٨-٢٤٩، ص٢٧١-٢٧٢.

(٤) كوهن، جان. **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص١٥٧-١٥٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وظيفة نحوية حسب قواعد محددة في اللغة، وقد خرج بها البلاغيون إلى أمور من وراء ذلك، حيث تسهم في إنتاج معان تامة وجمل متلاحمة مفيدة، ولها قدرة على الربط بين الجمل والمفردات[١]، فالوصل رابط لفظي يحدث بوجود حروف العطف المختلفة، أمّا الفصل فهو رابط معنوي يتحكم فيه المعنى في إقرار الربط بين الجمل.

وللوصل والفصل شروط، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى شروط الوصل بقوله: "ولا يتصور إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذلك الإشراك فيه... ثم إنا وإن قلنا: زيد قائم وعمرو قاعد، فإنا لا نرى ها هنا حكماً نزعم أن (الواو) جاءت للجمع بين الجملتين فيه، فإنا نرى أمراً نحصل معه على معنى الجمع، وذلك أنا لا نقول: زيد قائم وعمرو قاعد، حتى يكون عمرو بسبب من زيد، وحتى يكونا كالنظيرين، والشريكين، وبحيث إذا عرف السامع حال الأول عناه أن يعرف حال الثاني"[٢].

ويرى عبد القاهر الجرجاني أن العطف يتحقق إذا كانت الجملة ذات صلة معنوية محدودة مع التي قبلها، بينما يتحقق ترك العطف إذا كانت الجملة ليست بذات صلة مع التي قبلها، ويكون ترك العطف أيضاً إذا كانت صلة الجملة مع التي قبلها صلة تكرارية، فالعطف يكون إذاً عندما تكون الجملة مع التي قبلها بين تمام الانفصال وتمام الاتصال[٣].

فشرط الوصل هو وجود جامع معنوي يربط بين الوحدات اللغوية التي يقصد الأديب وصلها في إطار نص كلي، إذاً فالجامع المعنوي شرط في وجود جامع سياقي، أو رابط تركيبي في النص[٤]. وقد بحث النقاد والبلاغيون في شروط الوصل والفصل في الجمل المترادفة المرتبطة بالعطف، أو التي ترتبط بتناسب معنوي يغنيها عن العطف، وبهذا يكون الوصل بعطف الجمل

---

(١) عبد المطلب، محمد. **البلاغة والأسلوبية**،ص٢١١.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز**، ص٢٣٤.

(٣) صادق، رمضان. **شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص١٢٨.

(٤) محمد، أحمد محمد علي. **شعر زهير بن أبي سلمى، دراسة أسلوبية، (رسالة دكتوراه)**، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٥م، ص٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على بعضها بعضاً لصلة بينها في الشكل والمعنى، وأمّا الفصل فيكون بترك العطف بين جملتين أو أكثر، لوجود اتحاد بينهما قد يكون سببه وجود صلة بين الشكل والمعنى .

ويشترط جان كوهن في الفكرة المشتركة التي تربط أطراف الوصل، بقوله: "إنّ كل ربط يستلزم وحدة إلى حد ما، وحدة في المعنى بين الأجزاء التي يربط بينها"[١]، ويرى أن الوصل يتحقق في اللغة العادية في صورتين: "إحداهما: ظاهرة، بفصل أداة الربط التركيبية، التي يمكن أن تكون أداة ربط (الواو)... والثانية مضمرة، ويتحقق بمجرد القران، ودون أداة"[٢]، والمقصود بالقران مناسبة النص أي الجامع المعنوي، ومثال ذلك كأن يتحدث النص عن وصف الصحراء، فيستدعي بذلك مفردات لها علاقة بالصحراء[٣].

ويتحقّق الوصل بوجود رابط بين الجملتين، مثل حرف العطف، ويتحقق باتحاد الجملتين في موضوعيهما، وأمّا الفصل فيكون باختلال أحد الشرطين، فيتحول الأمر إلى نقيض[٤].

فالفصل يتحقق بمواضع منها: أن تكون الجملة توكيداً للأولى، أو بدلاً منها، أو تفسيراً لها، أي أن يكون بين الجملتين اتّحاد تام، أو قد تكون الجملة الأولى خبريّة، والثانية إنشائية، أو لا يجمع بين الجملتين جامع، أو تكون الجملة الثانية مستأنفة عن الأولى، فيكون بين الجملتين تباين تام[٥].

فالهدف والغاية من الفصل التركيز على التراكيب العميقة التي تتركز فيها الدلالة، وهذا لا يعني فصل العلاقة الدلالية بين التراكيب، وبهذا يود المرسل إيصالها إلى المتلقي[٦].

---

(١) كوهن، جان. **بنية اللغة الشعرية**، ص١٦١-١٦٧.

(٢) المرجع نفسه. ص١٥٧-١٥٨.

(٣) محمد، أحمد محمد علي. **شعر زهير بن أبي سلمى، دراسة أسلوبية**، ص٤٠.

(٤) خليل، إبراهيم حسين محمد. **شعر عبد الله بن علي الخليلي، دراسة أسلوبية**، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٩م، ص١٦٣.

(٥) أبو العدوس، يوسف. **البلاغة العربية**، ص٨٨ .

(٦) ينظر: العجرمي، منى الحاج صالح سلامة. **شعر صلاح عبد الصبور ، دراسة أسلوبية ، (رسالة دكتوراه)**، كلية الآداب، جامعة اليرموك ، اربد ،الأردن، ٢٠٠٥م، ص ١٤٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويفسِّر بعض الباحثين النقاد سبب ورود معظم أبيات قصائد الشعر العربي بحرف العطف، وسيطرته على البيت العربي واحتلال موقع الصدارة، إلى مبررات منها، **أولاً**: أن كل بيت في القصيدة يشكل كتلة دلالية وتركيبة قائمة بذاتها، ويتواجد بداخل كل قصيدة متكاملة مترابطة، والشعر العربي يقوم على ما يسمى بوحدة البيت، فكل بيت يكون مع أبيات القصيدة الأخرى بين تمام الانفصال وتمام الاتصال، لذا لزم أن تأتي الواو وغيرها من حروف العطف موقع الصدارة، **ثانياً**: أن المادح يجب عليه محاولة حصر كل طاقته في استقصاء أكبر قدر من الصفات التي يهيل بها على ممدوحه، فمعظم الشعر العربي كتب في المدح، وهذا قد يكون له دور في تصدير حروف العطف داخل أبيات القصيدة العربية، ونونية ابن زيدون خير مثال على أن العطف كثيراً ما يسيطر على بيت الشعر العربي ويحتل منه موقع الصدر، ونتيجة الاعتماد المسرف من قبل الشعراء على حروف العطف، لم يجد البلاغيون وسيلة غيرها لربط الدوال داخل البيت الشعري، لكن المجددين اهتموا بالربط عن طريق التجاور، وأهملوا على حد كبير الوصل بالعطف، وذلك لأن الربط عن طريق التجاور أكثر شعرية لما ينتج من كسر لرتابة البيت أو الجملة الشعرية الناتجة عن تكرار العطف، كما أنها تنشط ذهن المتلقي وتوسع دلالة التركيب[1].

وأمّا دوافع الشاعر المعاصر في الاستغناء عن أدوات الربط، فقد يكون سببه ذلك الغموض الذي أوكلت إليه البلاغة العربية القديمة مزية الفصل، كما أن الشاعر قد يعبر أحياناً عن قضايا اجتماعية وسياسية، لا يريد لها مدلولاً مباشراً احترازاً من السلطة، وقد يعبر أحياناً أخرى عن قضايا ذاتية، لا يريد أن يفصح عنها، وقد يلجأ إلى إشاعة اللاربط والتشتت بين عناصر

---

[1] صادق، رمضان. **شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية**، ص١٢٩-١٣٠ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

القصيدة، لتغدو عناصر رمزية للكون والأشياء من خلال عملية التفاعل في النص الشعري[1]. وقد تكون أحيانا مسألة إغفال الروابط لدواع دلاليّة في الشعر الحديث مقصودة، مثل: غياب علامات الترقيم، والروابط، واستبدالها بدوال أخرى في فضاء النص، مثل: البياض، والفراغ، ورسم الكلمات على السطور، وغيرها،عندها لا يكون الرابط إلا ذهنياً؛ ليشرك به الشاعر المتلقي في إنتاج الدّلالة.

تتجاوز ظاهرة الوصل والفصل الناحية اللغوية التي وضعت عليها في قواعد اللغة العربية، إلى نواح جمالية بلاغية تتجاوب مع مقتضيات المعنى الشعري ومتطلباته، فتكشف عن الأسرار البلاغية للغة الشعرية، وذلك من خلال قدرتها على إيصال المعنى الشعري بصورة واضحة وأسلوب رشيق، وبهذا تظهر مقدرة الشاعر على الأخذ من معاني اللغة ودلالاتها بما ينسجم مع عمق المعاني الشعرية[2]، فالوصل و الفصل كلاهما معنيان بإبراز المعنى وتوجيه الدلالة، بقصد تحقيق الغاية المرجوة في الكلام .

ومن أدوات الوصل المعروفة التي تكسب المقاطع الشعرية تسلسلاً وانتظاماً، في غير موضع، بغية الربط بين العبارات الشعرية، داخل النص الشعري، نذكر منها: (الواو، الفاء، أم، ثم).

والناظر في أسلوب الوصل والفصل عند الشاعر حيدر محمود، يجد أن للوصل والفصل صوراً مختلفة عنده، يمكن تقسيمها حسب الشكل الآتي:

أولاً: استهلال القصيدة بحرف من حروف العطف، ومثال ذلك قوله في قصيدة (بدأ الإسلام غريباً):

---

[1] السعدني، مصطفى.**البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندرية،١٩٨٧م،ص٢٠١ .

[2] ترمانيني، خلود محمد نذير. **الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، "شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين"، (رسالة دكتوراه)**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب، ٢٠٠٤م، ص١٠٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"‥ وغريباً سيعودُ

فطوبى .. للغرباءْ

طوبى للأطهارِ، وللأحرارِ،

وللشُّرفاءْ

وطوبى للفقراءِ إلى اللهِ

وطوبى .. للشُّهداءْ ..

فليتقاسمْ وحلَ الأرضِ،

سماسرةُ الأرضِ،

ووسخَ العُمْرِ ..

سماسرةُ الأشياءْ"[1].

فالشاعر حيدر محمود يستهل قصيدته بحرف العطف (الواو)، الذي كانت له أغلبية الحضور في ربط الأبيات. ونلاحظ أن الشاعر حيدر محمود يستخدم مع حرف العطف علامة الحذف، (النقطتان)، ليستهل بها قصيدته، فحرف العطف يشعرنا أن مطلع القصيدة مرتبط بكلام سابق عليه.

ثانياً: وصل المعطوفات المتجانسة بحرف العطف، ومثال ذلك قول الشاعر حيدر محمود في قصيدته (الضفّتان... توأمان):

"وَتَرْفَعُ اسمَ اللهِ، في المزراعْ
وفي السُّفوحِ،
والسُّهولِ،
والجبالْ"[2].

---

(1) محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص ٢٧٥-٢٧٦، وللاستزادة كأمثلة شعرية ينظر:المصدر نفسه، قصيدة (المدلجون) ص٢٥٨.

(2) المصدر نفسه. ص١٨٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان (ولم أكن أنا.. أنا!):

" ألبسُ فيها وَجْهي الآخرْ،

والمعطفَ،

والقُفّازَ،

والحِذاءْ.."[1].

ففي المقطوعة الأولى نجد السّفوح، والسُّهول، والجبال من حقل دلالي واحد هو حقل التضاريس الطبيعية للأرض، أمّا في المقطوعة الثانية فنجد المعطف والقُفّاز والحذاء، من حقل دلالي واحد أيضاً هو حقل اللّباس، والأصل في حروف الوصل أن تصل بين المعطوفات المتجانسة، وهذا ما نلاحظه في كل من المقطوعتين.

ثالثاً: وصل المعطوفات غير المتجانسة بحرف العطف، ومثال ذلك قول الشاعر حيدر محمود في قصيدته (هذا وطني):

" فَوْقَ شفاهِ الزَّعْترِ،

والحِنَّاءْ...

وصلاةً للعطرِ،

بقلبِ الزَّهْرِ،

تُفجّرُ مِنْه مواسم عشقٍ،

ومراسيلْ..

وبيادر صحوٍ،

ومناديلْ،

وصبايا، مثل مُرُوجِ القَمْحِ تميلْ!" [2].

---

(1) محمود، حيدر، **الأعمال الشعرية**. ص٢٣١.

(2) المصدر نفسه . ص١٥٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي هذا المقطع الشعري نلحظ صورة الانقطاع أو العطف غير المتجانس، فلا يوجد ترابط بين الحناء، وصلاة للعطر، ومراسيل، وبيادر صحو، ومناديل، وصبايا، فالشاعر حيدر محمود يصور من خلال هذه المعطوفات التي تبدو متناقضة ولا يربطها رابط، الواقع على أرض وطنه، والذي تنبض به الحياة، فيبدو مليئاً بالعطر، والزهر، والعشق، والبيادر، والصبايا، ولو استخدم الشاعر هذه المعطوفات دون روابط دلالية لأصبحت هذه القصيدة دون معنى جمالي أو دلالي، فانقطاع العطف أو عدم تجانسه قد يكون له دلالات، وإن لم يكن هنالك رابط ظاهري نطقي، ولكن قد يوجد رابط دلالي عند التفكير في أعماق النص، فالشاعر قد يقصد من وراء عدم التجانس إلى إبراز جمال المعنى؛ لتحقيق كمال الفائدة في إثارة عقل المتلقي بمختلف درجات استيعابه، وإثارة نفسه بمختلف نزعاتها وميولها، وكذا عواطفه وأذواقه، فهو يتخذ الوسائل التي تُبرز كل طاقات الكلمة من إثارة الخيال، والعواطف، والمنطق، ومن قدرة على الإحاطة والشمول، حتى إذا وصلت إلى المخاطب جعلته جزءاً متمماً لها بما أوحت إليه وبما أثرت فيه، وبما صورت له، وبما أمتعته وأفادته.

رابعاً: الإكثار من حروف العطف في أبيات متتالية، ومثال ذلك قول الشاعر حيدر في قصيدته (جراسيا):

" ويستيقظُ الآنَ من نومِه

المجدُ، والوجدُ،

والفنُّ، واللَّونُ،

والشعرُ، والعطرُ،

والفكرُ، والمنطقُ..

وتغْزلُ كفُّ الجميلةِ من هُدبها

قلادةَ عشقٍ.." [1].

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٤١٧-٤١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومثال الإكثار من حروف العطف، وقد جاء ممسوحاً بالنفي، قوله في قصيدة (الشاهد الأخير):

"وليسَ دَمَاً،

هذا الذي في عُروقِها

ولا نسماً..

هذا الذي يتوالدُ..

ولا نبضُها النَّبضُ الذي

تَستفزُّهُ..

ولا حوضُهَا الحوضُ الذي

أنتَ.. واردُ.." [1].

ثم يتابعُ في نفسِ القصيدة قائلاً:

"لا خربتْ لكمْ

بيوتٌ..

ولا انهدَّتْ عليكمْ

قواعدُ..

ولا احترقتْ بالنارِ،

منكم، ضفيرةٌ...

ولا ضاعَ مولودٌ..

ولا التاعَ.. والدُ!!

ولا خَسِرَتْ يوْماً،

تجارةُ تاجرٍ..

ولا هبطتْ عن مستواهَا العوائدُ!!" [2].

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية ، ص١١٣.

[2] المصدر نفسه . ص١١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

ففي المقطوعة الشعرية الأولى نلحظ أن الشاعر أكثر من توظيف حرف (الواو)، وهذا يدلّ على أن تلك المعطوفات موصولة بنفسية الشاعر، ضاغطة عليه. وتتضح قيمة هذه الوسيلة إذا حاولنا حذف أحرف العطف، فتبدو تلك المعطوفات متناثرة دون رابط، عندها لا نشعر بضغطها مجتمعة على نفسية الشاعر، وقد يكون لهذا الإجراء وظيفة يستثمرها الشاعر؛ لتصبح سمة يلح عليها مُجيداً توظيفها بحكم السياق.

وقد يكون تكرار العطف بالواو عند الشاعر توكيداً بين المعطوف والمعطوف عليه، وقد يكون الشاعر أيضا لجأ إلى استخدام العطف بالواو المصحوب بلا؛ استكمالا لمقتضيات المقام وأحوال السياق التي تحتم عليه ذلك الأسلوب .

وأمّا المقطوعة الثانية فتتماز من الأولى بإكثار حرف الوصل (الواو)، مع النفي، وهذه الأدوات المتتابعة المصحوبة بالنفي تربط الجزئيات بعضها ببعض، وتربط الصور بعضها ببعض، فتعطي معماراً فنياً مناسباً للنص الشعري. وإن ذكر الرابط النسقي في سمتِ المتتابعات، يوظف مع النفي في صميم التلاقح بين التركيب والدلالة، ليؤدي غرضاً بلاغياً.

خامساً: الاستغناء عن حروف الوصل المعروفة، ومثال ذلك قول الشاعر حيدر محمود في قصيدته (ثلاث محاولات للاستغراق):

"((كَرَمٌ منها))"!.. أنْ خلّتْني،

في حضرتِها طُولَ الليلِ،

أُشَاهِدُها تتعرّى!!

خَدّاهَا.. جَبَلا رُمَّانٍ

عَيْنَاهَا .. حَقْلا ذُرةٍ

فمها.. حاكورةُ لوزٍ..

....." [1].

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ٣٠٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالشاعر في هذا المقطع استغنى عن حروف الوصل المعروفة، ولكنه ربط المعطوفات بوساطة علامة لترقيم (الحذف)، والمتمثلة بالنقطتين المتجاورتين، وقد تكون الفائدة من وراء ذلك أن الشاعر أراد أن ينتقل بحرية بين التشبيهات المختلفة في جسد المرأة في المقطع، لأن توارد حروف الوصل يؤدي إلى بطء في توارد التشبيهات، وهذا بدوره يقلل من تدفق العاطفة الشعرية في تغزل الشاعر بالمرأة، ويبطئ حركة التحول السريع إلى حالات وأوضاع مختلفة من التشبيهات في أوقات الغزل.

ومثل ذلك الاستغناء عن حروف الوصل المعروفة قوله في قصيدة (نهر الأنبياء):

" اللهُ ... ما أحْلاكْ

يا نهرُ إذْ تَجْري

أنْقَى مِنَ الفجرِ..

قلوبُنا ترعَاكْ

عَلَى مَدى الدَّهرِ

يا منبعَ الطُّهرِ..

يا نَهْرُنَا.."[1].

ففي هذا المقطع أغنى النداء عن حروف الوصل. وقد وجّه الشاعر خطابه إلى نهر الأردن، الذي يفصل بين فلسطين والأردن، إذ يرى الشاعر في النهر الطهر والنقاء، وذلك لأنه مكان مرور الأنبياء. وشارك النداء في هذا المقطع الشعري بانتقال الصور والمعاني دون الحاجة إلى أدوات الوصل المعهودة، فهذا التحول الأسلوبي قد خدم النص دلالياً وذلك بإلصاق الصفات وترسيخها لدى النهر، فأصبحت جزءاً منه.

---

(1) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**. ص ١٨٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فظاهرة الوصل والفصل ماثلة في تراكيب حيدر محمود اللغوية، إذ استخدم الشاعر هذه الظاهرة للربط بين التراكيب المؤلفة للجمل الشعرية في قصائده، و لتأدية دور كبير في إبراز جمال المعنى في أبهى صوره الفنية، لتحقيق كمال الفائدة في النص، من خلال التتابع الكلامي بين المرسِل والمتلقي.

ويلحظ ممّا سبق أنّ حيدر محمود كان حريصاً على توظيف ظاهرة الوصل والفصل في شعره، وبما يتناسب مع مقصده الشعري، وذلك ليخدم النص من الناحية الجمالية والدلالية، فكان الشاعر يكثر من أدوات الوصل، ويستخدمها بشكل ملحوظ وخاصة حرف(الواو)، وقد يلجأ الشاعر إلى الفصل؛ فتتدفق صوره ومعانيه دونما رابط لفظي، ولكنه يبقى على تماس مع النص، حيث لا تتخلّله شذرات مفكّكة، وذلك من أجل أن يحقق لأبياته شعرية عالية المستوى، وتميزاً وتفرداً، في لغته الشعرية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

د – الصورة الشعرية:

تعد الصورة الشعرية موضوع احتكام ومفاضلة بين الشعراء، وقد أولى النقاد والأدباء عنايتهم بها قديماً وحديثاً، فالتفتوا إليها بكتاباتهم وأبحاثهم، فلا يكاد يخلو منها كتاب في النقد الأدبي، عدا الكتب التي قصرها مؤلفوها على بحث الموضوع دون غيره، وما ذلك الاهتمام إلا لأنها من المفاهيم النقدية المعقدة، شديدة الاضطراب، وذلك لتشعب دلالاتها الفنية.

ومن **النقاد القدماء** الذين أعطوا الصورة الشعرية اهتماماً في دراساتهم وتحليلاتهم، نذكر: الجاحظ (ت٢٥٥هـ) [١]، وابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) [٢]، وابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) [٣]، وأبا هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) [٤]، وعبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ)[٥]، وابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) [٦]، وحازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)[٧]، وغيرهم من النقاد والبلاغيين الذين أعطوا للصورة الشعرية أهميتها.

ويبدو أن النقد القديم قد توقف على حصر دراسة الصورة الشعرية بالعلاقة المعتمدة على المشابهة بين طرفيها، والاعتماد على الصور التشبيهية، واستبعاد الاستعارة المرتكزة على التشابه

---

(١) ينظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج(٣)، ١٩٩٦م، ص١٣٢.

(٢) ينظر: ابن قتيبة، عبد الله. **الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر،ج(١)،١٩٦٩م**، ص٢٠٧-٢٠٨.

(٣) ينظر: ابن طباطبا. **عيار الشعر**، تحقيق: عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥م، ص١٥٧.

(٤) ينظر: العسكري، أبو هلال. **الصناعتين**، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢م، ص١٣٩.

(٥) ينظر: الجرجاني، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز**،ص١٦١-١٦٣، وينظر: الجرجاني، عبد القاهر. **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩١م، ص١٢٨.

(٦) ينظر: القيرواني، ابوعلي الحسن بن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، ج١، ط(٣)، ١٩٨١م، ص١٢٤-١٢٧.

(٧) ينظر: القرطاجني، حازم. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ط(٣)، ص٨٥، ٩٠، ٩٥، ١٩٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

المنطقي بين طرفيها[1]، وقد ركّز النقاد والبلاغيون القدماء في دراساتهم للصورة على جانب التخييل، ودرسوا الصورة بناء على ما يؤدي الحس من صور مادية إلى الذهن عبر الحواس الظاهرة، واستخدام الشاعر لها حين اللزوم بعد أن تتمركز في الذاكرة، فصار الطابع الحسي للصورة هو الأعم والأغلب لديهم، مما جعلهم يعتمدون الأصل المادي للصورة، كما أنهم لم يستطيعوا أن يتخلصوا من الشوائب الحسية التي ظلّت تصف مفهوم الصورة عندهم، إذ صارت الصورة نوعاً من الزخرف والنقش والتزيين، وذلك نتيجة تشبيههم الشاعر بالنقّاش أو الصائغ، فأصبحت المعاني هي المادة الخام، والصورة هي النقش أو الصياغة التي تنزل عليها[2].

وبهذا فإن اضطراب مفهوم الصورة لا يعطي تعريفاً محدداً ودقيقاً للصورة الشعرية عند النقاد والبلاغيين القدماء، وقد يرجع السبب في ذلك إلى اختلاف وجهات النظر النقدية أو المنطلقات الفكرية التي سار عليها النقاد لبيان ماهيتها، إلا أنهم نظروا إليها في دراساتهم من باب الخيال، والشكل والمضمون (قضية اللفظ والمعنى)، والصور المجازية، فعلى الرغم من عدم تحديد مفهوم واضح للصورة الشعرية في النقد الحديث، إلا أن بعض مقاييسه ما زالت قائمة في النقد العربي القديم.

وتتباين نظرة النقد الحديث إلى الصورة الشعرية عن النقد القديم، إذ إن النقد الحديث يكاد يتجاهل أغلب مباحث البلاغة العربية ومقاييسها، وقد أفاد النقاد المحدثون من الصورة الشعرية من جانب التشبيه والاستعارة و انتقلوا بها إلى مجالات أوسع وأكثر عمقاً ورحابة، وأصبحت غاية الصورة الشعرية، تمكين المعنى في النفس، من خلال الوضوح والتأثير.

---

(1) عياصرة، محمد إبراهيم أحمد. **الصورة الشعرية في شعر حيدر محمود، (رسالة ماجستير)**، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، ٢٠٠٩م، ص٢٠.

(2) البيطار، هدية. **الصورة الشعرية عند خليل حاوي، (رسالة ماجستير)**، كلية الآداب، جامعة دمشق، ٢٠٠٥م، ص٥١-٥٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن **التعريفات الحديثة لمصطلح الصورة الشعرية** نشير إلى مجموعة من آراء النقاد والأدباء؛ لمعرفة ما وصلت إليه الصورة من تطور، وفائدة ، وتنوع، وتحديد للمفهوم في دراسات المحدثين، ومن هذه الآراء التالية:

أولاً: يقول إحسان عباس: "إن الصورة تعبير عن نفسية الشاعر وإنها تشبه الصورة التي تتراءى في الأحلام"[1].

فتعريف إحسان عباس مرتبط بالانفعال النفسي الداخلي، ومتعلق بآلية اللاشعور ، التي لا يتحكم بها المنطق أو العقل، فيستطيع بذلك أن يكشف عن المعاني العميقة المكنونة في نفس الشاعر.

ثانياً: يقول عز الدين إسماعيل: "إنها الشعور المستقر في الذاكرة الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدّل منها وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصورة في الشعر"[2].

ومن خلال تعريف عز الدين إسماعيل نرى أنه يعد الصورة شيئاً نفسياً، وأن هذا الشعور هو الذي ينظم أفعالها ويحقق للقصيدة الوحدة النفسية.

ثالثاً: يقول علي البطل: "الصورة تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[3]، والشاعر على هذا الأساس يصوغ صورة من خلال لغته، ويشكلها خياله الذي يستمد مادته الأساسية من مشاعره وأحاسيسه وتجاربه الخاصة، ونظرته إلى الحياة.

---

(1) عباس، إحسان. **فن الشعر**، دار الثقافة، بيروت، ط(٢)، ١٩٥٩م، ص٢٣٩.

(2) إسماعيل، عز الدين. **الشعر العربي المعاصر**، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م، ص١٣٥.

(3) البطل، علي. **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس، ١٩٨٠م، ص٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رابعاً: يعرفها أحمد بسام الساعي بقوله: "الصورة هي الوجه المرئي أو المحسوس للخيال، تستثير عواطف النفس وتحركها من مكامنها، و ابتعاث العاطفة كانت الغاية الأولى للشعر"[١].

فأحمد بسام الساعي يؤكد على حاجة الصورة إلى العاطفة، ويؤكد على استخدامها للتعبير عن الانفعال.

خامساً: يقول صالح أبو أصبع عن الصورة الشعرية بأنها " تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيّل لعلاقة بين شخصين يمكن تصويرها بأساليب عدة، إمّا عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسل"[٢].

سادساً: يقدم عبد القادر القط تعريفاً فنياً للصورة الشعرية، إذ هي "الشكل الفني، الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في: الدلالة، والتراكيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير.." [٣]، إذن فالصورة هي الجوهر الثابت في الشعر، وهي تتغير بتغير مفاهيمه ونظرياته، وسبب ذلك أنّ ثمة إبداعاً في الشعر ناتجاً عن إبداع الصورة، وهذا الأمر يعود إلى الاهتمام بها، فالشعر في جوهره نسيج صوري يرسم الشاعر ملامحه من خلال اللغة، والصورة تحمل سمات المرحلة الشعرية التي يُعد الشاعر جزءاً منها .

وقد جذبت الصورة الشعرية حماس معظم **النقاد الغربيين** الذين اهتموا بالشعر، فيقول سيسل دي لويس في تعريفه للصورة الشعرية" إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات... وأن

---

(١) الساعي، أحمد بسام. **الصورة بين البلاغة والنقد**، دار المنار، بيروت، ١٩٨٤م، ص٢٨.

(٢) أبو أصبع، صالح. **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م، ص٣١.

(٣) القط، عبد القادر. **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي**، مكتبة الشباب، ١٩٧٨م، ص٤٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الصورة يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر"[1]، فإنّ ارتباط الصورة الشعرية بالجانب الحسّي الذي تقدّمه الرؤية البصرية أقرب إلى الذّهن، للدلالة الحرفية لمصطلح الصورة التي تهتمّ بالنمط البصري، إذ ليس بالإمكان إهمال الجانب الحسّي الذي يساعدنا كثيرا على فهم الصورة، وإظهار مجال الجمال والإبداع فيها، وهو من أهمّ وسائل التأثير بالصورة، وتَمْكينها في النّفس، في مجال مدركاتنا .

ويقول بيار ريفردي: إن الصورة هي إنتاج صاف من قبل الفكر يولد من تقريب بين حقيقيين متباعدتين إلى حدٍ ما، ولا يمكن أن تولد من تشبيه[2]، وهكذا يكون النقاد الغربيون قد أدركوا أهمية التقريب بين حقيقيتين لتكوين الصورة الشعرية .

ويرى غيورغي غانشف أن الصورة سواء أكانت استعارة أو ملحمة كالحرب والسلام مثلاً، إلا أنها الكل الفني المكتمل[3]، فالصورة إذاً قد تكون موازية للعمل الفني المكتمل الذي يشكل كلاً واحداً في تقديم الفكرة المصورة في العمل الأدبي، وقد حظيت عند المحدثين باهتمام وتمجيد من طرف الدارسين على اختلاف مناهجهم، وما هذه الآراء إلا شواهد قليلة من الشواهد التي ترى في الصورة مقوما أساسيا للشعر.

وأمّا **رأي الشعراء في الصورة الشعرية**، فنذكر منهم رأي الشاعر **أدونيس**، إذ يرى أن الصورة: "تحس الأشياء إحساساً كشفياً وفقاً لجوهرها وصميمها اللذين لا يدركهما العقل والمنطق بل يدركهما

---

(1) دي لويس، سيسل. **الصورة الشعرية**، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، وسليمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢م، ص٢١.

(2) البستاني، صبحي. **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية**، دار الثقافة ، بيروت، ط(٢)، ١٩٨٦م، ص١١.

(3) غانشف، غيورغي. **الوعي والفن، دراسة في تاريخ الصورة الفنية**، ترجمة: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد (١٤٦)، ١٩٨٠م، ص٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخيال والحلم"[1]، فأدونيس يرى أن الصورة خرق للإطار الخارجي ونفاذ إلى عمق الأشياء، وكشف مكنونات جوهرها.

ويقدم إزرا **باوند** تعريفاً للصورة الشعرية بأنها: "تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[2]، فالصورة تعمق إحساس الشاعر بالأشياء، وهي تجسيد لتجربته ورؤيته، وتعزز تواصل الشاعر بالعالم الخارجي والتفاعل معه، وهي بهذه الرؤية تصبح كلّا متكاملا، تمتزج فيها المصادر الخارجية من حسّية وموضوعية بالذات الشاعرة .

وأمّا **حيدر محمود**، فيرى أن الصورة عنصر أساس من عناصر القصيدة، ولعل ذلك أساس اهتمامه بها، ويرى أن الشعر فكرة وإيقاع وصورة[3].

ويتضح أن الجذور العربية والدراسات الحديثة للصورة متوافرة وليست مفقودة، وإن اختلفت وتفاوتت درجة الاهتمام بين إشارات ولمحات بسيطة عابرة، وبين إدراك و وعي عميق لطبيعة الصورة وأثرها في النص الأدبي، مع الاهتمام بالنواحي الفنية والجمالية فيها .

فالصورة الشعرية إذاً هي الرسم بالكلمات التي تتجلى فيها أحلام الشاعر وطموحاته، وتكشف عن سحر الشعر، وما يحمله من دهشة وجدة، فيجمع بين الفكر والشعور في وحدة عاطفية في لحظة من الزمن، ويعبر بها الشاعر عن المعاني العميقة التي تجول في نفسه، وينتج بها عالمه الجديد، من خلال توظيفه لطاقات اللغة المجازية في إطار نظام من العلاقات، وما يحمله ذلك من إمكانات دلالية وإيقاعية، يقرب بها بين عناصر الأشياء المتباعدة[4].

---

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد. **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨م، ص١٠.

(2) نقلاً عن: إسماعيل، عز الدين. **الشعر العربي المعاصر**، ص١٣٤.

(3) عياصرة، محمد إبراهيم أحمد. **الصورة الشعرية في شعر حيدر محمود**، ص٢٤.

(4) الشناوي، علي الغريب محمد. **الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي**، أصله رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي تعبير آخر فإن الصورة الشعرية هي وسيلة الشاعر لتجسيد أحاسيسه، وهي عماد الشعر وجزء من مبناه، فالشاعر يعبر فيها عن حالة نفسية معينة يمر بها، كما أنها تشكيل فني يربط بين الحواس المختلفة، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، وهي وإن تأتي كذلك ليست نقلاً فوتوغرافياً للطبيعة أو محاكاة لها[1].

فإبداع الشاعر في الصورة ليس قائماً على طبيعة الموضوع ونوعه فحسب، وإنما يحتاج إلى توازن بين ما يعلمه الشاعر ويعيه من حوله عن طريق الحواس، وبين ما يستشعره بفكره من كوامن مجهولة، للوصول إلى الدهشة المبتغاة، أو القيمة الفكرية المطلوبة، التي تنبثق من إحساس عميق، وشعور مكثف في نفس الشاعر، يسعى إلى أن يجسدها في تركيبة لغوية ذات سياق معين لتكوين الصورة الشعرية .

وترجع **وظيفة الصورة الشعرية وأهميتها** إلى أنها وسيلة الفنان في نقل تجربته للآخرين، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبّر بها عن حالات لا يمكن له بدون الصورة أن يستوعبها أو يجسدها، إذ تؤدي الصورة دوراً وسائطياً بين الشاعر والمتلقي، وهي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويستوعبها، ليمنحها بذلك المعنى والنظام، كما أنه ليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة، أو رغبة في إقناع منطقي أو شكلي[2]، فقيمة الصورة الحقيقية تتأتى من سياقها ضمن القصيدة، إذ تحمل دلالات غير محددة للكشف عن جوهر التجربة الإبداعية، بوصفها طريقة في الكلام يسعى الشاعر من خلالها للتعبير عن أفكاره وانفعالاته عن طريق الإيحاء قصد التأثير لدى المتلقي .

---

(1) المجالي، طارق عبد القادر عطا الله. **دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، (رسالة دكتوراه)**، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٠م، ص٢٢٢.

(2) عصفور، جابر. **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م، ص١٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والصورة الشعرية اكتسبت أهميتها لما لها من أبعاد نفسية وفكرية، تقول كاميليا عبد الفتاح: "وقد اكتسبت الصورة الشعرية هذه الأهمية، وبدا الوعي بها واضحاً في الشعر العربي المعاصر، الذي أدرك أبعادها النفسية والفكرية، وعلاقتها الوطيدة بالتجربة الشعرية، ومدى مسؤوليتها عن وضوح الرؤية واكتمال التجربة"[1]، فالصورة تعبّر عن أفكار ومعاني الشاعر النفسية والفلسفية، وتأملاته الشخصية، وقد يعمد الشاعر إلى ترديد فكرة أو معنى يجول في خاطرة، ويحاول أن يبدأ أو يعيد ليصل بذلك إلى صورة شعرية يحقق بها مبتغاه، فالصورة وسيلة تمكن الشاعر أو الأديب في أن يعبّر عن أفكاره ومعانيه بطريقة لا يمكنه أن يعتمد فيها على التعبير عن تلك الأفكار والمعاني بغير الصورة، وهي ذات علاقة معقدة تثير فينا مجموعة من الأحاسيس المدركة لهذه الصورة، وفضلها يكمن في تمكين المعنى في نفس المتلقي.

وتعد الصورة الشعرية أعلى ما يرشح الشاعر للمجد، وهي وسيلة من الوسائل التي تمنح التجربة الشعرية الخلود بما تمثله من جوهر للعمل الشعري، والشعر لا يعد شعراً إلا بها، إلى جانب الإيقاع الموسيقي، فبالصورة والإيقاع تتحقق خاصية الشعر، الذي يحيل المعاني المجردة إلى امتثالات عينية تنفعل لها الحواس انفعالاً لذيذاً[2]، وللصورة وظائفها الأساسية التي لا يمكن إغفالها في العمل الأدبي، وقد تتحول بعض الصور نتيجة تكرارها إلى رموز تشكل ما يشبه بذلك اللازمة الموسيقية[3].

وبهذا تكمن أهميه الصورة من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى، وتأثيرها على المتلقي، من خلال قدرتها على وصف المشاعر و تشكيلها، و مزجها بالعواطف الإنسانية التي تبرز علاقة

---

(1) عبد الفتاح، كاميليا. **القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية**، دار المطبوعات الجامعية، مصر، ٢٠٠٧م، ص ٤٨١.

(2) بدوي، عبد الرحمن. **في الشعر الأوروبي المعاصر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م، ص٧٢.

(3) فضل، صلاح.**علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، ص٢٨٢-٢٨٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشاعر بالموقف الشعوري، فهي الأداة المثلى التي يسعى بها الناقد المبدع للكشف عن أصالة التجربة الشعرية، وطريقة لصياغة أعماله الفنية، بوصفها جزءاً ضرورياً من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة،ويمكن عدها معياراً لنقد الشعر؛ لأنها تكشف، عن أسرار الشعر، ومعانيه، وخباياه، ورموزه.

وقد تضفي الصور على القصيدة طابعاً من الحيوية والحركة، "وهذه الشحنة من الصور والمشاعر التي يتلمسها الهيكل الساكن إنما هي في حقيقة الأمر صورة من صور الحركة يحاول بها الشاعر –وهو غير واع– أن يدخل عنصر الحركة إلى هيكله لينقذه من الجمود"[1]، وإضافة إلى الحيوية والحركة تتميز الصورة الشعرية بالقدرة على الإيحاء العاطفي، وقد عبّر عن ذلك باشلار بقوله: "إن كل ما تحتاجه الصورة هو ومضة من الروح"[2]، إذ لا قيمة للصورة الشعرية في العمل الأدبي، إذ ظلّت مكدّسة في الذهن، فالصورة الشعرية ليست مجرد وصف تقريري، أو محاكاة للطبيعة، أو واقع الحياة الخارجي فحسب، بل هي ومضة تلقائية، تفرض نفسها على المبدع في لحظة من الزمن كتعبير عن حالة نفسية وشعورية، وهذا ما قصده باشلار.

وتؤدي الصورة في الخطاب الشعري الحديث دوراً كبيراً في إدهاش المتلقي، وإن ما يميز الصورة في الخطاب الشعري الحديث عنه في القديم، هو الدور الذي تلعبه من خرق دائم، ومستمر لكل ما هو مألوف، وهذا الخرق هو اللامألوف، والصورة في الخطاب الشعري القديم صورة مألوفة، إذ سبق وأن اطّلع عليها المتلقي، سواء في حياته اليومية، أو قرأها عند شاعر ما، وهي بذلك تسعى لأن تكون معيارية، وهذه المعيارية لا يجدها المتلقي في الخطاب الشعري الحديث، لأن صوره غير مألوفة ومتجددة دائماً، وهذا بدوره يعطيها سمحة من السحر، والجمال، والضياء، تسهم

---

(1) الملائكة، نازك. **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت، ١٩٦٢م، ص٢١٣.

(2) باشلار، جاستون. **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، بغداد، ١٩٨٠م، ص٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في إنتاج أجواء متجددة ومتغيرة[1]، والأمر المسلم به أن الإثارة والمتعة الجمالية التي ينشرها أي عمل أدبي، لا تتحقق من خلال اللغة العادية المألوفة، بل تتطلب اللجوء إلى لغة غير مألوفة، التي من خلالها يعبر الشعراء عن تجاربهم، وبالإمكان الولوج إلى هذه اللغة بالاعتماد على الصورة كمقوم أساسي لها.

و يتضح أن تأثير الصورة يتعدى حدود المتعة الذهنية الخاصة بالشاعر، فمن خلالها يتكشف المعنى الذي يتحول إلى تجربة إنسانية شاملة، مرتبطة بموقف من الحياة يشترك فيه الشاعر مع غيره، لتغدو الصورة ذات قوة و حيوية مؤثرة في انفعالات المتلقي.

وأمّا أنماط تشكيل الصورة الشعرية، فمنها:

أولاً: النمط التشكيلي الحسي: وهو وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، وهو ضرب من الاستعارة، ووسيلة فنية من وسائل تشكيل الصورة في الشعر الحديث، وعنصر من عناصرها، يقوم على تخطّي عالم الواقع ورفض منطق علاقاته في التعامل مع مدركات الحواس[2]، والشاعر عندما يعتمد على النواحي الحسية، إنما يطمح إلى إنتاج نسق لتحقيق الأثر العميق في إثارة الشعور والانفعال، ولا يمكن التخلي عن الشعور الإنساني، سواء أكان سلباً أم إيجاباً في النظرة والتفاعل مع الواقع، فمسألة الإحساس ملازمة للنفس الإنسانية منذ الأزل .

وقد تتبادل الحواس وظائفها فيما بينها في الصورة الشعرية، فيصبح ما هو مدرك بالبصر مسموعاً والعكس، وما حقه أن يسمع يشم أو يتذوق وهكذا، ولكن بما يتناسب مع انفعال الشاعر الداخلي أثناء تصويره لرؤيته وتجربته، وتتحول مظاهر الطبيعة الصامتة بتراسل الحواس إلى رموز ذات معطيات حيّة، لرؤية الشاعر وتجربته، ويترك الصوت وقعاً نفسياً شبيهاً بذاك الذي يوحيه

---

(1) المقطري، ابتسام علي سيف نعمان. **شعر المقالح دراسة أسلوبية، (ديوان أبجدية الروح أنموذجاً)، (رسالة ماجستير)**، كلية اللغات، جامعة صنعاء، ٢٠٠٤م، ص١٧١-١٧٢.

(2) الزمر، أحمد قاسم. **ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن**، ص١٧٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

العطر أو اللون، وهذا بدوره يكشف عن الوحدة الشاملة التي تربط بين ذلك المعنى المطلق الذي ترتد إليه الأشياء، ونثريات الطبيعة، فبوسعنا أن نوحي بأثر نفسي معين يدخل في نطاق إحدى الحواس، ما دامت الألوان والأصوات والعطور تتبعث من مجال وجداني واحد، وذلك باستخدام لفظ نستمده من نطاق حسي آخر، بهدف نقل الأثر النفسي على أحسن صورة ممكنة، وتخلصاً من ضيق الدلالة الوضعية ونفاذ إيماءاتها[1]، فالشاعر عندما يستعين ببعض العناصر الحسية في الصورة، إنما يريد الولوج إلى ذلك الإحساس الذي يكون مصدره الفكر والخيال، ليحقق مسحة جمالية تعبيرية يكون البيان طرفاً فيها، من خلال عمل صورة لها أثرها في الإبانة والإفهام .

ويرتبط النمط الحسي للصورة الشعرية بالأثر النفسي، الذي تتركه في المتلقي، والشاعر المُنتِج، هو الذي تمتاز صوره وتتلون عواطفه بميزات خاصة، وبذلك تكون معبّرة عن خلجات إحساسه وانفعالاته، فالصفات الحسيّة تؤدي دوراً كبيراً في التشكيل الجمالي للصورة؛ لأنها وليدة الإحساس، وقد تكون الصورة الحسيّة مرئية، إذا أحدثت في المتلقي الأثر النفسي المطلوب، أو قد لا تكون، وهذا لا ينقص من قدرها شيئاً[2].

والمهم في تلقينا للصورة الشعرية الحسية أن نستجيب لها انفعالياً وفكرياً، فجمال النص يرسم ملامحه أداء بياني نتيجة للحظة الانفعالية، التي تومئ بوجود علاقة بين الحالة النفسية والتجربة، والواقع الذي يعيشه الشاعر، ومدى أثر ذلك في نتاجه، وفي انفعالات المتلقي، فإن من المظاهر التي تطبع وجدان المبدع وتميزه عن غيره، ربط النمط الحسي للصورة الشعرية بالأثر النفسي .

---

(1) الكيلاني، إيمان محمد أمين خضر. **بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية لشعره**، دار وائل للنشر، عمان، ٢٠٠٨م، ص٢٦، وينظر: أحمد، محمد فتوح. **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**. دار المعارف، مصر، ١٩٨٤م، ص١١١.

(2) ينظر: الشناوي، علي الغريب محمد. **الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي**، ص ١٣٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقسم النمط التشكيلي الحسي للصورة الشعرية أقساماً عدّة، وفق الحواس التي تصدر عنها الصورة، ومن هذه الأقسام: الصورة البصرية، والشمية، والذوقية، واللمسية، والسمعية، وفيما يلي مثال من شعر حيدر محمود على النمط التشكيلي الحسي للصورة الشعرية، قوله في قصيدة (الغول... الصمت):

" الليلُ هُنا..

قبرٌ يَدفنُ فيه الشاعرُ نَفْسَهْ!

والليلُ رهيبٌ مثل الموتْ

والشّاعرُ (حين يُغنّي)

يُنقذُ، مِنْ أنيابِ الوَحْشَةِ،

حِسَّهْ..

ضَحِكَتْ عيْنَاهُ..

بكتْ عيْنَاهْ..

نبتتْ فوقَ جدارِ السّجنِ القاتلِ،

زهرةْ!" [1].

فالشاعر في عبارة (ضَحِكَتْ عيناهُ)، استعار من الفم وظيفته المتمثلة بالتكلم، والتبسم، والضحك، والتذوق، وجعلها للعينين اللتين تتحدثان بلغة غير مسموعة، كما يراها الشاعر، مع أن وظيفة العينين أن تدركا المرئيات، والذي سوغ الضحك للعينين هو التقابل في الاستعارة الحسيّة قوله: (بكتْ عيناهْ)[2]، فالشاعر انزاح عما هو مألوف إلى اللامألوف، ولكن هذا الانزياح لم يدم

---

(1) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٢٩٠.

(2) عياصرة، محمد إبراهيم أحمد. **الصورة الشعرية في شعر حيدر محمود**، ص ٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

طويلاً، فسرعان ما نجد الشاعر يستدرك ذلك الانزياح إلى المألوف، ففي قوله: (ضحكتْ عيناهُ)، لا مألوف، وفي قوله: (بكتْ عيناهُ)، مألوف، وهذا المألوف جاء مباشرة بعد اللامألوف، وقد يكون السبب في أن هذا الانزياح لم يدم طويلاً، هو حالة الشاعر المضطربة من جرّاء ما أصابه من الخوف والرهبة، والعبارات الدالة على ذلك قوله: (قبرٌ يدفن فيه الشاعر نفسه)، (الليلُ رهيبٌ مثل الموت)، (أنياب الوحشة)، (السجن القاتل)، وكل هذا يستدعي الشعور بالخوف والرهبة والارتباك، ويحاول الشاعر اللجوء إلى الغناء ليبعد عن نفسه حالة الوحشة، جراء شعوره بالخوف والرهبة، ويجلب بذلك لنفسه السكينة والطمأنينة بفعل الغناء.

ومن خلال تتبع النمط التشكيلي الحسي في الصورة الشعرية عند الشاعر حيدر محمود أرى أنّه قليل الورود في أشعاره، وقد يرجع السبب في ذلك إلى أن هذا النمط لم يتناسب مع انفعالات الشاعر الداخلية أثناء تصويره لرؤيته وتجاربه.

ثانياً: النمط التشكيلي العقلي: وهو الذي ترتد فيه الصورة الشعرية إلى ثقافة الشاعر المتنوعة، فتجعلها مجالاً خصباً لها، وتقسم الصورة الشعرية التابعة للنمط العقلي حسب العنصر الثقافي إلى قسمين، أ- الصورة المثالية[1] الكبرى:

وهي الصورة التي استوحاها الشاعر من ثقافته الدينية، وقد تميزت هذه الصورة بالقوة؛ لأن الذي يكمن وراء هذا النوع من الصور، هو الله بقدرته وعظمته، فالثقافة الدينية تترك أثراً عميقاً في وجدان المسلم، لما لها من خصائص أصيلة، كالطهر، والشفافية، والنقاء، والرقة... وغيرها، وقد

---

(1) يعرف د. علي الغريب الشناوي في دراسته (الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي) الصور المثالية بوجه عام، بقوله: "فهي الصور التي تغلغلت أعماق النفس والوجدان، واستقرت في اللاوعي الجمعي، حاملة معها القيم الدينية والقومية؛ ولأن هذه الصور قد نفذت إلى أعماق الشعوب؛ لما تحمله في نسيجها من الرقة والشفافية؛ فإنها قد اكتسبت طابع الخلود، وأصبح من اليسير استثارتها واستدعاؤها" . ينظر: الشناوي، علي الغريب، **الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي**، ص ١٤٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سميت هذه الصورة بهذا الاسم، (الصورة المثالية الكبرى)، لأنها تثير فينا مشاعر النبل، التي قد يخلو منها الواقع، ولما تمتلكه من قوة تأثيرية في طاقة هائلة[1].

ويمكن التمثيل على الصورة المثالية الكبرى من شعر الشاعر حيدر محمود قوله في قصيدته[2]. (إعادة تصوير لما حدث):

"هاجتْ كلُّ الحيتانِ، ونادتْ:

(يا مُوسى..

لا تضربْ بعصَاكَ البحرَ..

فلن ينشقَّ..

ولن ينقضَّ الطوفانْ..

لا تُلْقِ عصَاكَ

لئلا تلقفُها الحيَّاتْ!)" [3].

وأبرز ما في الصورة المثاليّة عند حيدر محمود هو التناص؛ إذ نجده يقصد إلى التناص الديني المأخوذ من القرآن الكريم ليعزز صورته المثاليّة، فالشاعر وظّف النص القرآني هنا واستوحى ذلك من قوله تعالى: ﴿ فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ﴾ [4]، ومن قوله تعالى:﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ ﴾[5]، وهذا التوظيف هو لنقل دلالة مفارقة لدلالته الأصلية، فعصا موسى في النص القرآني تشق البحر،

---

(1) الشناوي، علي الغريب. **الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي** ، ص١٤٦-١٤٨.

(2) ينظر: محمود،حيدر.**الأعمال الشعرية**، قصيدة (هذا الرذاذ) ص٧٦،وقصيدة (نشيد الغضب)، ص١٣٩-١٤٢.

(3) ينظر: المصدر نفسه. ص٢٩٨-٢٩٩.

(4) **القرآن الكريم** ، سورة الشعراء: آية ٦٣.

(5) **القرآن الكريم** ، سورة الأعراف: آية ٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتكون بذلك سبباً في النجاة، كما أنها تبتلع كل ما يلقيه السحرة، إلا أن فاعليتها هذه تصبح ملغاة في النص الشعري، فتصبح عصا موسى عصاً يمارس عليها هي فعل السحر (تلقفها الحيات)، انسجاماً مع الموقف المقلوب الذي يعبّر عنه الشاعر، وبذلك تنقلب كل القيم والموازين، لأن الشاعر وضعها في سياق نص جديد يعبّر عن عصر يحمل في طياته كل المفارقات الممثلة[1].

والشاعر يثري فكرته وصورته من خلال التفاعل الممزوج بين دلالة النص الديني المعروفة الثابتة، وبين الدلالة الجديدة المتمثلة في النص الشعري الذي يجسد فيه موقفه ورؤيته من الواقع الراهن وقضاياه، مما يؤثر في المتلقي ويجعله يقف من واقعه موقف الرفض، لإدراكه مدى تعارضه مع ما لا يجوز التعارض معه والمتمثل في النص القرآني[2].

إن مثل هذا التوظيف هو انزياح عما هو مألوف في دلالة النص القرآني إلى اللامألوف في دلالة النص الشعري، وهذا الانزياح يضفي على القصيدة إيحاء مؤثراً وتكثيفاً دلالياً، ويمد المعنى ويستكمل أبعاد الصورة الشعرية، مما يؤثر في نفس المتلقي، ويعطيه دلالة جديدة لم يتأت له إدراكها، نتيجة الموقف الجديد، الذي جعل النص الشعري أكثر ثراء.

كما وظّف الشاعر حيدر محمود التناص في الحديث النبوي الشريف في شعره، ومن قصائده التي استوحاها من الحديث النبوي الشريف قوله في قصيدته بعنوان (وضاقت بنا الأرض):

"يا سيّدي، يا رسولَ الله، قلتَ لنا

يأتي عليكم زمانٌ بالغُ العجبِ!

دياركم فيه لا تُحصى ... وأنفُسُكم

---

(1) الزعبي، زياد. **تبسيط الخطاب الشعري: دراسة في بنية اللغة الشعرية ومصادرها عند حيدر محمود**، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، مجلد (١٤)، عدد (٢)، ١٩٩٦م، ص٢٣.

(2) المرجع نفسه. ص٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كثيرةٌ.. والثرى بحرٌ مِنَ الذَّهبِ

لكنكم كغثاءِ السَّيلِ..لا أحدٌ

يُقيم وزناً لكم والسَّيفُ مِنْ خَشَبٍ"[1].

وهذا النص استوحاه الشاعر حيدر محمود من الحديث النبوي الشريف: " يوشك أن تداعي عليكم الأمم كما تداعى الأكلة على قصعتها، فقال قائل: ومن قلة نحن يؤمئذ؟ قال: بل أنتم يؤمئذ كثير، ولكنكم غثاء كغثاء السيل..." [2].

فالشاعر يريد أن يثبت للمتلقي اتجاهاً تواصلياً في الصورة مع الحديث الشريف، الذي يُظهر حالة الانهيار والإذلال لواقع الأمة العربية في الوقت الراهن.

وقد شغل التناص الديني حيّزاً كبيراً في شعر حيدر محمود، واعتمد فيه على النص القرآني، والأحاديث النبوية الشريفة، إذ يعد التناص الديني أحد أهم مصادر الإلهام الشعري، لما فيه من قيم روحية وفكرية وجمالية، وقد استطاع الشاعر من خلاله أن يستدعي نماذجه وصوره الشعرية للتعبير عن تجربته الشعرية في الواقع الراهن[3].

فالشاعر حيدر محمود وجد في التناص الديني المتمثل في النص القرآني، والحديث النبوي الشريف منبعاً غنياً بالطاقات والإمكانات، فكان له الأثر في تعميق تجربته الشعورية والفكرية، وأكسبه التناص تلك الوسائل والأدوات التي تكفل له التعبير الشعري الموحي والمؤثر، والتي تعينه

---

(1) محمود، حيدر. **عمان تبدأ بالعين**، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٤م، ص١٥٥، وينظر: **الأعمال الشعرية**، قصيدة (اعتذار الأقصى)، ص١٠١-١٠٣، وقصيدة (بدأ الإسلام غريباً)، ص٢٧٥-٢٧٦.

(2) ينظر:أبو داود، سليمان بن الأشعث بن إسحاق. **سنن أبي داود**، بيت الأفكار الدولية، عمان،الأردن، ج(٤)، ٢٠٠٤، ص ١١١.

(3) النصار، فايز محمود عبد الله. **الرموز التراثية في شعر حيدر محمود، (رسالة ماجستير)**، كلية الآداب، جامعة اليرموك، اربد- الأردن، ٢٠٠٥م، ص٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على الإبانة عن رؤيته الشعرية، وإيصال أبعادها ومقاصدها المختلفة للمتلقي، وهذا بدوره يتيح للمتلقي التواصل والتفاعل في النص الشعري[1].

ب- الصورة المثالية الصغرى: وهي التي قد يستوحي الشاعر بعض عناصرها من أخبار الأدباء وأحداث التاريخ[2]، ومثال ذلك من شعر الشاعر حيدر محمود قوله في قصيدته (رسالة إلى صلاح الدين):

"لقَدْ رجعَ الصليبيون
ثانيةً،
إلى حطّينْ..
فعجّلْ يا صلاحَ الدّين،
عجّلْ كي تخلّص،
وجهَهَا العربيّ،
مِنْ نارِ الصّليبيّنْ!" [3].

وقد يُخيّل إلى المتلقي أنّ المقطع الشعري يضم التناص بين ثناياه فقط، ولكنّ الشاعر قد جمع بين الصورة و التناص. فالشاعر في هذا المقطع الشعري يستعيد شخصية صلاح الدين التاريخية، محاولاً بذلك مزج الصورة الحاضرة للواقع، في صورة الماضي، وذلك من خلال المفارقة بين الماضي من حيث ظهور البطل، وغيابه في الواقع الراهن، ومن خلال التماثل بين الواقع التاريخي الماضي المتمثل في الانهيار والتفكك والتراجع أمام الأعداء، وبين الواقع الراهن الذي يتمثل في الصورة المماثلة للماضي[4].

---

(1) الكوفحي، إبراهيم. توظيف الموروث الديني في شعر حيدر محمود، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن، مجلد (٢٨)، عدد (١)، ٢٠٠١م، ص٢١٤.

(2) ينظر: الشناوي، علي الغريب محمد. الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص ١٤٨.

(3) محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٥٤، وينظر: ديوانه، عمان تبدأ بالعين، قصيدة (الجعفرية)، ص٢٨-٢٩.

(4) الزعبي، زياد. تبسيط الخطاب الشعري: دراسة في بنية اللغة الشعرية ومصادرها عند حيدر محمود، ص٢٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقصد الشاعر من وراء استدعاء الشخصيات التاريخية من ذاكرته إيقاظ الوعي التاريخي لدى المتلقي، فيشكل من خلال ذلك تجربة شعرية جديدة[1].

ومن المصادر الثقافية التي استقى منها الشاعر حيدر محمود في شعره، الثقافة الإسلامية، فأورد في شعره بعض الأبطال المسلمين من أمثال خالد بن الوليد، وصلاح الدين الأيوبي، واستقى من الثقافة المسيحية، فذكر أجراس الميلاد، ومريم، وبابا نويل، وغير الثقافة المسيحية أفاد حيدر من الثقافة اليهودية، فذكر المبكى، وسحر موسى، كما استقى الشاعر ثقافته أيضاً من الشعر العربي القديم، ولم يقف عند عصر معين، أو شاعر بعينه، بل أخذ من كل العصور، ومن شعراء مختلفين، فكانت ثقافته شاملة امتدت من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث، كذلك استقى الشاعر حيدر محمود ثقافته من الأمثال العربية، ووظفها في شعره بشكل مناسب، وهذا أضفى على قصائده السيرورة والنجاح لشعره[2].

والأمثلة كثيرة ومتعددة على هذا الموضوع في شعر الشاعر حيدر محمود منها:
ما استوحاه من الشعر العربي القديم قول عمرو بن كلثوم:

"إِذَا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا صَبِيٌّ تَخِرُّ لَهُ الجَبَابِرُ سَاجِدِينَا"[3].

نجده يقول على منوال ذلك:
"فإنْ بلغَ الفِطَامَ لنا رضيعٌ
يخرُّ بنو العروبةِ صَاغِرِينَا" [4].

---

(1) ينظر: النصار، فايز محمود عبد الله. **الرموز التراثية في شعر حيدر محمود**، ص٦٧.

(2) المجالي، محمد. <u>اللغة الشعرية عند حيدر محمود</u>، أبحاث اليرموك، سلسة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، مجلد (١٨)، عدد (٢)، ٢٠٠٠م، ص٢٥.

(3) ابن كلثوم، عمرو. **الديوان**، تقديم وشرح:عبد القادر محمد مايو(قدري مايو)، مراجعة:احمد عبد الله فرهود، دار العلم العربي، حلب،١٩٩٩م، ص٨٢ .

(4) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص١٤١-١٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأمّا ما استوحاه من الشعر العربي الحديث قول محمود درويش:

" إنّا نحبُ الوردَ لكنَّا
نحبُ القمحَ أكثَر..! "[1].

ونجده يقول على منوال ذلك:

"يعشقون ((الوردَ))، لكنْ...
يعشقون ((الأرضَ)) .. أكثر..."[2].

وفيما استوحاه من الأمثال العربية قوله في قصيدة (يا ولدي):

"يا ولدي!
وقد اختلطَ الحابلُ،
بالنابلِ،
والطالعُ ...
بالنازلِ ..
واشتدَّتْ ريحُ القهرِ.." [3].

تمثّل المقاطع الشعريّة عند حيدر محمود أحد أنظمة اللغة الطبيعيّة، فقد استعمل (التناص)، لتجسيد مقصده من الكلام، بهدف الوصول بالمتلقي إلى تحقيق الإفهام والإدراك، ويلحظ أن الشاعر حيدر محمود مدَّ شعره بمصادر ثقافية متنوعة، دينية، وتاريخية، وأدبية، وكان لها الأثر الواضح في تجربته الشعرية، وقد حاول توظيف مصادر ثقافته الملبئة بالطاقات الإيحائية في خدمة الموقف الراهن الماثل، وتسليط قضاياها عليه، لتقدم للمتلقي بذلك رؤيته ونظرته، نحو القضايا والأحداث التي تضطرب بها الحياة العربية المعاصرة، وهو بهذا يضيء الحاضر بالماضي، ويحاول ربط التراث بالواقع والأحداث التي تغص بها الأمة العربية في وقتنا الحاضر.

---

(1) درويش، محمود.**الديوان**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م، ج(١)، ط(١٢)، ص٤١ .

(2) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص١٧٧.

(3) المصدر نفسه. ص ٢٥، وينظر: قصيدة (الشاهد الأخير)، قوله: "ومن لا يكيل الصاع صاعين ميت"، ص١١٩، وينظر: قصيدة (ضاقت بنا الأرض)، قوله: "والسّيفُ من خشب"، ص١٥٥، من ديوانه: **عمان تبدأ بالعين.**

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتبيّن أن الشاعر حيدر محمود أراد من إنتاج خطابه الشعري تحقيق هدف واضح في إيصال مقاصد تثير الوعي عند التلقي، عن طريق المستويات اللغويّة المتعدّدة، مثل: المستوى البلاغي المتمثّل في الصورة السالفة الذكر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- الفصـــل الثانـــي -

الظواهر الدلالية

١- دلالة العنوان

٢- دلالة الألوان

٣- دلالة البياض والسواد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أ – دلالة العنوان :

اكتسبت القصيدة العربية بعض الصيغ والمؤشرات، التي اصطنعها الشرّاح، والرّواة والجامعون، دلائل لتسميتها، لإنقاذها من النسيان والاحتجاج، فبعض القصائد سميت نسبة إلى قوافيها، أو حرف الرّوي فيها، من مثل: بائية الكُميت، سينية البحتري، عينية الحادرة، لامية الشنفرى، وبعضها سمي نسبة إلى جملة في القصيدة، مثل: (قفا نبك)، لامرئ القيس، وبعضها سمي نسبة إلى مناسبة أو سمة معينة، من مثل: قصيدة: البُردة للبوصيري، والمتجردة للنابغة.... الخ، ونتيجة لظهور حركة التدوين والتصنيف في المراحل اللاحقة من كتابة النص القرآني، بدأ النقاد العرب بجمع القصائد الشعرية تحت عناوين عامة، مثل: المفضليات، الحماسيات، الأصمعيات، المعلقات، النقائض، وهذا يشي بالعنونة في الإطار الشعري إلى الحضور، ومدى أهمية العنوان في استجلاء وظيفته في تفسير بنية القصائد.

إن وضع عنوان للنص يحدث إشكالاً تأويلياً، بوصفه اختزالاً فكرياً ، وتكثيفاً دلالياً معنوياً، والشعراء حين يضعون عناوين لقصائدهم، فإنهم يقصدون من ورائها دلالة وهدفاً. والدراسات النقدية الحديثة عدّت العنوان مؤشراً دالاً على النص، وجزءاً من العالم الدلالي عليه، كما يعد مرتكزاً فنياً وفكرياً من ناحية أهميته الوظيفية، لذا بات العنوان جزءاً أساسياً من رسالة النص.

وقد اهتم **النقاد العرب المحدثون** بدراسة العنوان، حرصاً منهم على تعميق الدراسات النقدية التطبيقية في هذا المجال، والانتقال من حيّز الترجمة من المنجز النقدي الغربي وتياراته الحديثة، إلى مدار أوسع للمثاقفة والحوار. ويمكن تحديد مفهوم العنوان عند النقاد العرب المحدثين تبعاً لدراساتهم النقدية التطبيقية للعنونة في دراسة النصوص الأدبية، سواء أكانت شعراً أو نثراً، من خلال التعريفات التالية:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يعرف شكري عيّاد العنوان بقوله: "هو أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي، وهو الإشارة الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب، والعنوان يظل مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي، وهو بالنسبة إلى المبدع اسم علم"(١).

فالعنوان هو آخر ما يكتبه الشاعر في النص الشعري، بعد أن تزول عنه حالة الانفعال الكتابي؛ لأن الكتابة هي البديل عن الانفعال النفسي، بما أنها انفعال لغوي يساوي أو يفوق درجات الانفعال الذاتي، إذ يمثل العنوان تفسير الشاعر لنصه، وهو إعلان عن النص وإشهار له، وتحتاج العناوين في اختيارها من قبل الشاعر بلاغة متميزة، بوصفها أسلوباً كتابياً له حدوده وأهدافه، وبلاغياته الخاصة، فكأن العنوان يشكل همزة الوصل ما بين النص والحادثة، أو هو تبرير لوجود النص، أو تأكيد لانتمائه، فالعنوان هو أول ما يواجه المتلقي بحسبه بداية النص، ولكنه آخر ما يكتب بالنسبة للشاعر، وعليه يكون العنوان بداية ونهاية في آن واحد، إذ كانت نهاية الشاعر هي بداية المتلقي(٢). ووفقاً لذلك فإن هذا يدلنا على أن وضع عنوان للنص الشعري الحديث أو عدم وضعه لا يتعلق بوعي الشاعر لقضية العنونة فحسب، وإنما برغبته واختياره الشخصي أيضا.

وساهم محمد فكري الجزار بمقاربة لتعريف العنوان بقوله: " العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمّى العنوان –بإيجاز يناسب البداية– علامة ليست من الكتاب جُعلت له؛ لكي تدل عليه"(٣)، وأشار الجزار إلى أن العنوان سمة الكتاب أو الضرورة الكتابية، وأن كل عنوان هو رسالة صادرة من مرسِل إلى مرسَل إليه (مستقبل)، وهذه الرسالة محمولة على أخرى هي العمل، وكل من العنوان

---

(١) عيّاد، شكري محمد. **مدخل إلى علم الأسلوب**، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٢م، ص٧٤.

(٢) ينظر: الغذامي، عبد الله محمد. **ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢، ١٩٩٣م، ص٤٨–٥٠.

(٣) الجزار، محمد فكري. **العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعمله هو رسالة مستقلة ومكتملة المعالم[1]، وما حظي العنوان بهذه التسمية إلا لأنه يسم الكتاب ويميزه عن غيره .

ويرى بسّام قطّوس أن العنوان سمة الكتاب أو النص، ووسم له، وعلامة عليه وله، يقول: "العنوان سمة العمل الفني أو الأدبي الأول، من حيث هو يضم النّص الواسع في حالة اختزالٍ وكمون كبيرين، ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما في آن"[2]، فيختصر النص بأكمله للإيحاء إلى أشياء، تبعث الرغبة في المتلقي بالدخول إلى خفاياه المجهولة، وإذا تسلط المتلقي عليه فإنه يوسع في رقعته الدلالية للإطلالة على مضمون النص، وما يحتويه من معان وأفكار.

ويرى قطّوس أن العنوان نظام سيميائي[3] ذو أبعاد دلالية، وأخرى رمزيّة، تغري المتتبع لدلالته بفك شيفرته الرامزة[4]. فالعنوان يمثل ضرورة إلزامية و إشارة تأسيسية سيميائية تفرض نفسها على المتلقي، لتولّد طاقات جديدة من الانفعالات، وهذه الانفعالات تدفع المتلقي إلى إعادة قراءة ما هو مألوف لديه والذي هو جزء من ثقافته، فيبدأ من العنوان فعل القراءة أولاً، ومن ثمّ فعل التأويل ثانياً .

---

(1) الجزار، محمد فكري. **العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي** ، ص١٨-١٩.

(2) قطّوس، بسّام موسى. **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ٢٠٠١م، ص٣٩.

(3) السيميوطيقا: يعرفها جميل حمداوي بقوله:" هي عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلالياً، إن السيميوطيقا تبحث عن مولدات النصوص وتكوناتها البنيوية الداخلية .. وإن السيميوطيقا لا يهمها المضمون، ولا بيوغرافية المبدع بقدر ما يهمها شكل المضمون"، وللاستزادة ينظر: حمداوي، جميل. السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد (٢٥)، العدد (٣)، الكويت، ١٩٩٧م، ص٧٩.

(4) ينظر: المرجع نفسه. ص٣٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبما أن العنوان هو سمة النص أي بمنزلة الاسم للإنسان، فهو الذي يحميه من الاندثار والزوال داخل نصوص أخرى[1]، وذلك من خلال ما يحتويه من مخزون وطاقة دلالية، بإمكانها احتواء النص بأكمله، أو الإحالة إلى ما يقصده النص، فهو العتبة الأولى التي ترشد المتلقي إلى حقيقة النص، على الرغم من كونه خطاباً قصيراً .

ويرى جميل حمداوي أن العنونة هي أول ما يقف عليه الباحث السيميولوجي من المراحل، لتأملها واستنطاقها، بغية اكتشاف بنياتها، وتراكيبها، ومنطوقاتها الدلالية، وأهدافها التداولية، والعنوان برأيه هو الذي يسم القصيدة، وينتج أجواءها النصيّة والتناصيّة من خلال سياقها الداخلي والخارجي، إضافة إلى السؤال الإشكالي الذي تطرحه القصيدة، فالعناوين يغلب عليها الطابع الإيحائي، لأنها مضمنة بعلامات دالة، مشبعة برؤية للعالم، لذا فهي رسائل مسكوكة[2]، و هذا يعني أن العنوان مرآة النسيج النصي، على الرغم من أنه نص مختصر مقلص إلا أنه يلعب دوراً هاماً وحاسماً في الأعمال الأدبية خاصة، وفي الأعمال الفنية عامة، من خلال ربط كل ما يلاقيه أثناء عملية قراءة النص وتأويله .

وبهذا يعرف الحمداوي العنوان بقوله: "عبارة عن رسالة، و الرسالة يتبادلها المرسِل، والمرسَل إليه، ويساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشيفرة لغوية، يفككها المستقبِل، ويؤولها بلغته الواصفة أو الماوراء لغوية، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال"[3]، فالعنوان لحظة ظهوره في النص الأدبي يبدأ تأثيره وسطوته على المبدع والمتلقي معاً؛ وذلك لأن المبدع هو المنتج الأول للنص

---

(1) خمري، حسين. **الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص٢١.

(2) ينظر: حمداوي، جميل. **السيموطيقا والعنونة**، ص٩٨-١٠٠.

(3) المرجع نفسه. ص١٠٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعنوانه، و له الأولوية في عملية الإبداع فيه، وأمّا المتلقي فإن النص والعنوان يفرضان عليه، ويظهر العنوان بشكل جلي لحظة الكشف عن خبايا النص، وما يختزله من أفكار بعينها .

ويرى خالد حسين حسين أن العنوان سمة لغوية، تتميز في واجهة النّص، لتؤدي مجموعة وظائف تتعلق بطبيعة النّص، ومحتواه، وتداوله في مسار ثقافي خاص بالنّص[1]، "فالعنوان من حيث هو تسميةٌ للنّص وتعريفٌ به وكشفٌ له، يغدو علامة سيميائية، تمارس التدليل، وتتموقع على الحد الفاصل بين النّص والعالم، ليصبح نقطة التقاطع الإستراتيجية التي يعبّر عنها النّص إلى العالم، والعالم إلى النّص، لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما، ويجتاح كل منهما الآخر"[2]، وهكذا فالعنوان هو بمثابة الواجهة، والمرشد الرئيس للمتلقي في النص الشعري، تبرز قيمته منذ عدّه نصاً صغيراً، يمد المتلقي بإشارات إيحائية لتفكيك النص، لأنه ينفتح على أكثر من قراءة، من خلال ما يحمله من دلالات أكثر من النص أحيانا.

وإن للعنوان دوراً في تمكين القارئ من تشييد معرفة أولية بالنص، إذ يقدم العنوان القارئ مجموعة من المعلومات يبدأ في تنظيمها وتأويلها، انطلاقاً مما يوفره له النص من استدلالات[3]، فالعنوان يقدم لنا المعرفة لتفكيك النص ودراسته، وضبط انسجامه، وفهم ما غمض منه، وهو بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه[4]، وبذلك تظهر العلاقة بين النص والعنوان متينة، لأن المتلقي أول مانتجه أنظاره إليه في النص هو العنوان، والذي من خلاله يؤول ويفسر النص،

---

(١) ينظر: حسين، خالد حسين. **ظاهرة العنوان: البناء والدّلالة في الأنواع الأدبية العربيّة المعاصرة (تنظير وإنجاز)** ، (رسالة دكتوراه)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، ٢٠٠٥م، ص٥٧.

(٢) ينظر: حسين، خالد حسين. **سيمياء العنوان: القوة والدّلالة ((النمور في اليوم العاشر)) لزكريا تامر نموذجاً**، مجلة جامعة دمشق، المجلد (٢١)، العدد (٣) و (٤)، ٢٠٠٥م، ص٣٥١.

(٣) مفتاح، محمد. **مجهول البيان**، دار توبقال،الدار البيضاء، ١٩٩٠م، ص٦٨.

(٤) مفتاح، محمد. **دينامية النص**، المركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت، ١٩٩٠م، ص٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويوجهه إلى الاتجاه التأويلي الصحيح، لاستجلاء معانيه الخفية، متكئاً في ذلك -أحياناً- على مخزونه الثقافي إذا شاب العنوان شيء من الغموض.

و أمّا **النقاد والباحثون الغربيون** فقد أولوا العنوان أهمية في دراساتهم وأبحاثهم، خاصة اللسانية والسيميائية، بهدف دراسة العنوان وتحليله وفك أسسه التركيبية، والدلالية، والتداولية، ومن هؤلاء النقاد والباحثين:

ليوهوك Leo Hoek الذي حدد تعريفاً للعنوان بأنه: "مجموعة من العلامات اللّسانية التي تتموقع في واجهة النص، للإشارة إليه، والتعبير عن محتواه العام، وجذب الجمهور المقصود"[1].

وقد رأى رولان بارت R.Barthes أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيمولوجية، تحمل في جنباتها قيماً أخلاقية، وأخرى اجتماعية، وأيدولوجية، ويبرهن نظريته هذه للسيميولوجيا بعدة أشياء، حيث يقول:" يبدو اللباس، والسيارة، والطبق المهيأ، والإيماءة، والفيلم، والموسيقى، والصورة الإشارية، والأثاث، وعنوان الجريدة... كلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا، إنها تتضمن قيماً مجتمعية أخلاقية كثيرة، لا بد للإحاطة بها، من تفكير منظّم هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل، سيميولوجيا"[2].

فالعنوان يؤدي دوراً كبيراً في سيميولوجيا العلامات، عبر التواصل الثقافي والحضاري والاحتكاك والمثاقفة، نظراً لوظائفه المرجعية، واللغوية، والتأثيرية، والدلالية، فهو السّمة و العلامة و الأثر الذي يستدل به على الشيء .

ويرى أندريه مارتنيه Andreh Marteneh أن العنوان بوصفه أعلى سلطة ممكنة للملتقي، وأعلى اقتصاد لغوي ممكن لتميزه، وبما يكتنزه من علاقات إحالة مرجعيّة حرّة إلى العالم،

---

(1) ينظر: حسين، خالد حسين. **ظاهرة العنوان: البناء والدّلالة في الأنواع الأدبية العربيّة المعاصرة (تنظير وإنجاز)** ، ص٥٦.

(2) بارت، بولان. **المغامرة السيميولوجية**، ترجمة: عبد الرحيم حزل، مراكش، ١٩٩٣م، ص٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والنص، والمرسِل، يشكل مرتكزاً دلالياً يجب أن ينتبه إليه فعل التلقي[١]، أي أن العنوان يشكل بؤرة ارتكاز في لحظة تأسيسية، يتم من خلالها النفاذ إلى مكنونات النص وأبعاده السيميائية.

والعنوان كما يراه روبرت شولز R-Scholes "هو الذي يخلق القصيدة وهو الذي يسميها ويخلق أجوائها النصية والتناصية عبر سياقها الداخلي والخارجي"[٢].

وهكذا فالعنوان يحتل موقعاً متميزاً في العمل الأدبي، فهو الذي يُعين القصيدة على إنتاج أجوائها النصية والتناصية، عبر سياقها الداخلي والخارجي، وهو بهذا نص ذو تكثيف دلالي .

ويرى جان كوهن Jean Cohen أنّ العنوان هو الموضوع العام، فهو مسند إليه من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي، والنص بأفكاره المبعثرة يعد مسنداً، أمّا الخطاب النصي فهو الذي يشكل أجزاء العنوان الذي بمثابة نص كلي، أو هو بمثابة فكرة عامة أو محورية[٣].

وتوصلت نورية الرومي من خلال التعريفات والتوصيفات في دراستها للعنوان، التي أجرتها بين مجموعة من النقاد المحدثين من العرب والغربيين، إلى أن العنوان يمكن تعريفه على أنه:

نظام سيميائي، أو علامة سيميائية، أو عتبة أولى من عتبات النص، أو مجموعة من العلامات اللّسانية، أو رسالة مسكوكة محمولة بعلامات، أو بنية رحمية، أو مفتاح تقني، ولاحظت الرومي أن القاسم المشترك بين تلك التعريفات هو (العلامة)، وبهذا فهي تستخدم العنوان بصفته (علامة)، دالة على المحتوى، تنيره وتستنير به في علاقة مشتركة متبادلة جدلية من التأثر والتأثير[٤].

---

(١) مارتينية، أندرية. **مبادئ ألسنية عامة**، ترجمة: ريمون رزق، دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٢٢٣.

(٢) شولز، روبرت. **سيمياء النص الشعري، اللغة والخطاب الأدبي**، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٣م، ص٩٣.

(٣) ينظر: حمداوي، جميل. **السيميوطيقا والعنونة**، ص٩٧.

(٤) ينظر: الرومي، نورية. **تجليات العنوان في قصص وليد الرجيب**، حوليات آداب عين شمس، المجلد (٣٠)، أبريل- يونيو، ٢٠٠٢م، ص٣٦٧-٣٦٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويتراءى مما سبق أن مفهوم العنوان تنوع وتعدد فيما جاء به عدد من النقاد والدارسين العرب والغربيين، وقد يكون سبب هذا التنوع والتعدد هو أن الأبحاث والدراسات في حقل العنوان وفي الإطار السيمولوجي ما زالت قليلة وحديثة العهد . ويؤكد على ذلك جان كوهن عن العنونة بأنها: "واقعة قلما اهتمت بها الشعرية حسب علمي"[1].

وأدخل كثير من النقاد والباحثين العرب والغربيين العنوان في دراساتهم السيميولوجية؛ لأن السيميولوجيا أولت أهمية كبرى للعنوان لكونه نقطة ارتكاز لدى المحلل للعبور والنفاذ إلى أعماق النص وأغواره، بغية تأويلها واستنطاقها، فالعنوان بمثابة العلامة التي تحيل إلى النص، فهو يتفاعل مع النص، ويشكل معه علاقة، وكغيره من العلاقات فإن العنوان يتحول إلى دال ومدلول، كما أن متلقي العنوان يستطيع أن يقوم بعملية تفكيك النص، من خلال استجلاء بنياته الدلالية والرمزية، من أجل إعادة تركيبه.

ويتراءى أن مفهوم العنوان في الدراسات العربية لم يختلف كثيراً عما جاء في الدراسات الغربية، والسبب في ذلك أن كثيراً من الدارسين العرب تأثروا بدراساتهم، وأبحاثهم للعنوان بالدراسات الغربية، واستندوا عليها، هذا عدا فضل الترجمة من اللغات الأجنبية إلى العربية، حول مصطلح العنوان، وما حققه الدارسون العرب بهذا الصدد، ما هو إلا محاولة الإضافة، والتجديد، والتنويع عليها.

إن للعنوان أهمية بالنسبة إلى النص من حيث هو مادة كلامية وأدبية، وتتعدّد وظائفه وتتنوع بتنوع الأجناس الأدبية من شعر، ورواية، وقصة ومذكرات، ومسرحية... أو تعدّد وظائفه بتعدد عناصر جهاز الكلام الستة وهي: السياق، المرسِل، الرسالة، المرسَل إليه، الصلة، السنن (اللغة)، وتختلف النظرة إلى وظيفة العنوان باختلاف المواقف الفكرية، والنقدية، والوجهات الجمالية

---

(1) ينظر: حمداوي، جميل. **السيميوطيقا والعنونة**، ص٩٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للدارسين، فالدارسون يستقون مواقفهم من منابع مختلفة، ويعبّرون عن وجهات نظر متفاوتة، لأن طبيعة الأنواع الأدبية توالدية أحياناً، واندماجية أحياناً أخرى.

ولقد وضع رومان جاكبسونR.Jackobson مفهوماً لوظائف العنوان، تبعاً لعناصر الكلام، وهذه الوظائف في توالدها من عناصرها هي:

أولاً: الوظيفة المرجعية (الإحالية): وهي إخبارية عما في المرجع من أشياء وموجودات يرمز إليها باللغة، وتركز على موضوع الرسالة، بوصفها مرجعاً تعبر عنه الرسالة، وطبيعتها معرفية موضوعية لا وجود للذات فيها، وتتمركز في المرجع النصي أو الواقع المادي (السياق)، نظراً لاعتمادها على الملاحظة الواقعية، والنقل الصحيح، والانعكاس المباشر.

ثانياً: الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية: وهي التي تركز على العلاقة الموجودة بين المرسِل والرسالة، وتحمل في طياتها انفعالات ذاتية، وقيماً ومواقف عاطفية، ومشاعر وأحاسيس، يعكسها المتكلم على موضوع الرسالة المرجعي، وتمركزها في المرسِل، وطبيعتها عاطفية ذاتية، وفي هذه الوظيفة يمكن التعبير عن المواقف إزاء الأشياء عن طريق الإحساس والشعور به، سواء أكان جيداً أو رديئاً أم جميلاً أو قبيحاً.

ثالثاً: الوظيفة التأثيرية أو الإفهامية: وهي التي تحث المتلقي وتثير انتباهه، وإيقاظه عبر فعل الترغيب والترهيب، وعن طريق هذه الوظيفة تحدد العلاقات الموجودة بين الرسالة والمتلقي، وتمركزها في المتلقي وطبيعتها عاطفية ذاتية.

رابعاً: الوظيفة الإنشائية أو الجمالية أو الشعرية: وهي التي تتسم بالبعد الفني والجمالي والشاعري، وتحدد العلاقة الموجودة بين الرسالة وذاتها، وتتحقق الانتهاك والانزياح المقصود، وتمركزها الرسالة – في حد ذاتها– وطبيعتها الوظيفية عاطفية ذاتية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

خامساً: التواصلية أو الحفاظية: وتهدف إلى تأكيد التواصل، واستمرارية الإبلاغ، وتثبيته أو إيقافه، وإطالة الحديث، وهي تؤكد على الاتصال أو تسمح بالتبادل الوافر للأشكال الطقوسية، أو الحوارات الكاملة، وتتمركز في قناة الاتصال، وطبيعتها معرفية موضوعية.

سادساً: الوظيفة المعجمية أو الميتا لغوية (ما وراء اللغة): وتهدف إلى تفكيك الشيفرة اللغوية، بعد تسنينها من قبل المرسِل، والغرض من وراء هذا التسنين وصف الرسالة، وتأويلها باستخدام المعجم، أو القواعد اللغوية، والنحوية ذات الصلة بين المتكلم والمرسَل إليه، وتمركزها السنن (اللغة)، وطبيعتها معرفية موضوعية[1].

ويضيف هوكس ترنس وظيفة سابعة إلى وظائف جاكبسون هي: الوظيفة البصرية، وهي التي تهدف إلى تفسير البصريات والألوان والأشكال والخطوط البصرية، للبحث عن المشابهة أو المماثلة بين العلامات البصرية، وتتمركز في الفضاء المكاني والطباعي، ومرجعها الإحالي تركيزها على الفضاء البصري والطباعي، وطبيعتها الوظيفية عاطفية ذاتية[2].

وأمّا جيرار جنيت فقد حصر وظائف العنوان في أربع وهي:

أولاً: الوظيفة التعيينية: وهدفها تحديد وتعيين هوية النص، وهي لا تنفصل عن الوظائف الأخرى، ولكنها تبدو إجبارية.

ثانياً: الوظيفة الوصفية: هدفها وصف النص بإحدى خصائصه الموضوعية أو الشكلية، وهي وظيفة مختلفة أو مبهمة تعتمد على المرسِل في اختياره للعلامات الحاملة لهذه الوظيفة

---

(1) ينظر: حمداوي، جميل. **السيميوطيقا والعنونة**، ص١٠١، وينظر: المطوي، محمد الهادي. **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق**، مجلة عالم الفكر، المجلد (٢٨)، العدد (١) يوليو–سبتمبر، الكويت، ١٩٩٩م، ص٤٥٩، وينظر: جاكبسون، رومان. **قضايا الشعرية**: ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ١٩٩٨م، ص٢٤، ٣٢– ٣٣.

(2) ينظر: حمداوي، جميل. **السيميوطيقا والعنونة**، ص١٠١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجزئية أو المنتقاة دائماً، وتعتمد أيضاً على المرسَل إليه فيما يقوم به من تأويل يبدو غالباً افتراضاً حسب حوافز المرسِل.

ثالثاً: الوظيفة الدلالية الضمنية أو المصاحبة: وهي غير مقصودة من المؤلف، تشي باحتمالات النص المتعددة، وترتبط هذه الوظيفة، بالوظيفة الثانية.

رابعاً: الوظيفة الاغرائية: وهي التي تغري المتلقي بقراءة النص وجذبه إليه، وهي وظيفة حاضرة دائماً، إيجابية أو سلبية، أو منعدمة حسب المتلقين، وترتبط إذا كانت حاضرة بالوظيفة الثانية والثالثة[1].

وقد أشار روبرت شولز إلى الوظيفة الإيحائية للعنوان في الأجناس الأدبية الإبداعية،و أمّا بارت وكريستيفا، فقد أشارا إلى الوظيفة التناصية وهي ما يستدعيه العنوان من علاقات تناص مع نصوص سابقة، في حين ركّز فوكو على الوظيفة الإحالية والتي تهدف إلى منطقية العلاقة بين العنوان والمحتوى في النثر خاصة[2]، ولخّص شارل جريفال ch. Grivel وظائف العنوان في ثلاث هي: التحديد، والإيحاء، وإعطاء النص الأكبر قيمة[3].

فالأهمية التي يحظى بها العنوان نابعة من عده مكونا نصيا لا يقل أهمية عن المكونات النصية الأخرى، ومن كونه مفتاحا في التعامل مع النص في بعديه الدلالي و الرمزي، فمعظم المفاهيم التي عرّفت العنوان انبثقت من وظيفته، وما يشكله من قيمة كبرى في تغطية مضمون النص، ودوره في تيسير الولوج إلى أسراره، وإذ لم يمتلك المتلقي المفتاح (العنوان)، فإنه قد لا يتمكن من الولوج إلى عوالم النص، و تفكيك بنياته التركيبية، و الدلالية .

---

(١) ينظر: المطوي، محمد الهادي. شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، ص٤٥٩، وينظر: الرومي، نورية. تجليات العنوان في قصص وليد الرجيب، ص٣٦٩.

(٢) ينظر: المرجع نفسه. ص٣٧٠، وينظر: قطّوس، بسام موسى. سيمياء العنوان، ص٥١.

(٣) الرواشدة، سامح. تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد (١٢)، العدد (٢)، جامعة مؤتة، الأردن، ١٩٩٧م، ص٥٠٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأمّا وظيفة العنوان من منظور الدراسات النقدية العربية الحديثة، فقد تنوعت عند عدد من النقاد والباحثين، فرأى بسّام قطّوس أن وظيفة العنوان في الأدب لا يمكن أن تكون مرجعية أو إحالية فحسب، بل على العنوان أن يخفي أكثر مما يظهر، أو أن يسكت أكثر مما يصرّح، بغية أن يكتشف أفق المتلقي ما وراء العنوان، واستحضار ما غاب من مكنونات عنه[1].

وحدّد محمود عويس وظيفة العنوان وهدفه بعدة أمور هي:

أولاً: إبراز مضمون النص.

ثانياً: إبراز شخصية المعنون.

ثالثا: قدرة العنوان في التأثير على المتلقي[2].

ويتلمّس خالد حسين للعنوان الوظائف التالية:

أولاً: وظيفة التسمية: وهي من أبسط الوظائف التي يؤديها العنوان للنص، وتشترك في هذه الوظيفة كلُّ الأسماء، وذلك للتمييز بينه وبين غيره من النصوص، فيصبح الاسم خاصاً بالعمل الأدبي، وقد يفقد العنوان شيئاً من وظيفته هذه إذا حمل نصان أو أكثر نفس العنوان، عندها لا بدّ من الاستعانة باسم المؤلف في التسمية.

ثانياً: وظيفة التعيين لمعرفة محتوى النص أو الإيحاء به: وتهدف هذه الوظيفة إلى تعيين جنس النص وهويته، لإبراز انتمائه، وهذا يرشد المتلقي إلى معرفة العمل الأدبي الذي بين يديه، سواء أكان ذلك العمل رواية، أو مذكرات، أو سيرة ذاتية، وتبدو هذه الوظيفة أقرب إلى النثر وبعيدة عن الشعر.

ثالثاً: وظيفة إغواء المتلقي وإغرائه.

---

(1) قطّوس، بسّام موسى. **سيمياء العنوان**، ص٥٠.

(2) عويس، محمد. **العنوان في الأدب العربي**، النشأة والتطوير، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،١٩٨٨م، ص٣٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رابعاً: الوظيفة التحليلية، بوصف العنوان منطقة تحليلية نصية، تسمح بمواجهة النص والتصادم معه[1].

ومن الباحثين من يرى أن للعنوان وظيفة إيقاعية: وهي التي يستطيع المتلقي من خلالها أن يحدد لنفسه الملامح الإيقاعية للقصيدة، من حيث البطء والسرعة، والجو العام، فقد تحدّد الفكرة من خلال العنوان ملامحها الإيقاعية من حيث الغناء، والفرح، والمرح، وما يصاحبها من سرعة، أو قد تحدّد الفكرة أيضاً من حيث الحزن، والألم، والموت، وما يصاحبها من بطء، وهكذا يمكن القول بأن العنوان يمثل وظيفة إيقاعية دلالية، بحيث تكون وظيفته تهيئة المتلقي لتقبل إيقاع معين، سواء أكان ذلك الإيقاع مرحاً سريعاً، أو حزيناً هادئاً[2].

يُلحظ مما سبق أن العنوان حظي بخصوصيات منفردة اكتسبت توصيفات، وتسميات عدة، وطبيعة جعلت الباحثين والنقاد يخصونه بوظائف متنوعة، فتعددوا وتنوعوا في دراساتهم وأبحاثهم لوظائفه، وهذه الخصوصية تزاد وفقاً لانتماء الأديب ورؤاه الفكرية، ونظرته إلى الفن الأدبي على وجه العموم. ويُلحظ أن النقاد والباحثين العرب تأثروا بدراسات وأبحاث النقاد الغربيين في دراساتهم لوظائف العنوان، و حاولوا التجديد، والإضافة على ما ورد من وظائف تخصه، ونجد أن الوظائف التي أنيطت بالعنوان تختلف من جنس أدبي إلى آخر، وهي في الرواية مختلفة عما في الشعر، ووظائف العنوان لا حصر لها، لتنوعها وتعددها بين الأجناس الأدبية نفسها.

و يحظى العنوان الشعري بأهمية متزايدة في الشعر الحديث، إذ أصبح في أحايين كثيرة جزءاً من القصيدة، واللافت في عناوين الشاعر حيدر محمود الشعرية، تفرُّدها وخصوصيتها، فيما اتسمت به من تفاوت طولاً وقصراً، وتعدّد أنماطها التركيبية.

---

(1) ينظر: حسين، خالد حسين. سيمياء العنوان: القوة والدّلالة ((النمور في اليوم العاشر)) لزكريا تامر نموذجاً ، ص٣٥١-٣٥٢، وينظر: ظاهرة العنونة، ص٧١، وينظر: مالكي، فرج عبد الحسين. عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية (دراسة في النص الموازي)، (رسالة ماجستير)، عمادة كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٣م، ص٤٢-٤٤.

(2) ينظر: إسماعيل، محمود عبد الوهاب أحمد. البنية الإيقاعية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي (رسالة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة جنوب الوادي، ٢٠٠٤م، ص٢٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويمكن تصنيف العنوان كعلامة لغوية، لأنماط الجملة في اللغة العربية، لصياغة العناوين الشعرية في شعر حيدر محمود في أنماط متعددة منها:

أولاً: نمط الجملة الاسمية: وتأتي على خمسة أوجه:

أ. اسم علم، مثل: طه[١]، جراسيا[٢]، حيفا[٣].

ب. اسم موصوف، مثل: الشاهد الأخير[٤]، النشيد الثاني[٥]، الرجل الأُمّة[٦].

ج. اسم عدد، مثل: ثلاث محاولات للاستغراق[٧]، ثلاث قصائد[٨]، أربع قصائد قصار[٩].

د. اسم معرفة، مثل: الحصار[١٠]، الرسالة[١١]، الكلمة[١٢].

هـ. اسم نكرة، مثل: تباريح[١٣]، قصائد[١٤].

ثانياً: نمط الجملة الفعليّة، مثل: تقول جارتي[١٥]، بدأ الإسلام غريباً[١٦]، أقلّي عليَّ اللّوم[١٧].

---

(١) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ٣٣.

(٢) المصدر نفسه. ص٤١٧.

(٣) المصدر نفسه. ص ٤٥٤.

(٤) المصدر نفسه. ص١١٢.

(٥) المصدر نفسه. ص٣٣٥.

(٦) محمود، حيدر. **عباءات الفرح الأخضر**، ص ٩٩.

(٧) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٣٠٢.

(٨) المصدر نفسه. ص ٤٣٨.

(٩) المصدر نفسه . ص٤٤١.

(١٠) المصدر نفسه. ص١٩١.

(١١) المصدر نفسه. ص٢١٧.

(١٢) المصدر نفسه. ص٢٨٢.

(١٣) المصدر نفسه، ص١٩٧.

(١٤) المصدر نفسه، ص٤٦٩.

(١٥) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية** ، ص٢٤٣.

(١٦) المصدر نفسه. ص٢٧٥.

(١٧) محمود، حيدر. **في البدء كان النهر**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٧م، ص ٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثالثاً: نمط شبه الجملة، مثل: إلى طفلة تتوهج[١]، عن الحزن المختلف[٢]، في البدء كان الوطن[٣]، قبل أن يكتب الشابي سطره الأخير[٤].

رابعاً: نمط القصر أو الطول، ويتمثل في:

أ. حرف، مثل: لو[٥].

ب. لفظه قصيرة مفرده ظاهرياً، تخبر أو تصف، وتحثّ المتلقي على استجلاء دلالة العنوان، دون أن تفصح عن مكنون العنوان مثل: صلاة[٦]، ترويدة[٧]، امرأة[٨].

ج. جملة طويلة كاملة تحاول إفهام المتلقي باستيفاء المعنى التام، مثل: الكتابة بالدم على نهر الأردن[٩]، شجر الدفلى على النهر يغني[١٠]، من كراس الأناشيد لضاحية الرشيد[١١].

خامساً: نمط العطف، مثل: وللنشيد بقية[١٢]، وهو الذي كان[١٣].

سادساً: نمط الإضافة، مثل: شمس الغربة[١٤]، قصيدة الضد[١٥]، ناقة الله[١٦].

---

(١) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٢٥٢.

(٢) المصدر نفسه. ص ٣٨٤.

(٣) المصدر نفسه. ص ٤٥٧.

(٤) المصدر نفسه. ص ٤٢٩.

(٥) المصدر نفسه. ص ١٠٧.

(٦) حيدر، محمود. **عباءات الفرح الأخضر**، ص٢١.

(٧) المصدر نفسه. ص ٢٨.

(٨) محمود، حيدر. **في البدء كان النهر**، ص ٨٤.

(٩) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ١٧١.

(١٠) المصدر نفسه. ص ١٧٩

(١١) المصدر نفسه. ص ٤٠٤.

(١٢) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية** ، ص ٤٤٤.

(١٣) محمود، حيدر. **في البدء كان النهر**، ص ٣٩.

(١٤) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ٣١٣.

(١٥) المصدر نفسه. ص ٣٥٣.

(١٦) المصدر نفسه. ص ٣٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سابعاً: نمط الألوان، ويتميز بتوظيف الألوان في عناوين القصائد، وقد يوسع الأمر ليحمل اللّون عنوان أحد الدواوين الشعرية، على نحو ما نجده عند الشاعر حيدر محمود في ديوانه: (عباءات الفرح الأخضر)، أو في بعض قصائده من مثل: في الأزرق[١]، بطاقات وفاء .. للخضراء[٢].

يعبّر العنوان عن القصيدة وكثيراً ما نجد عناوين ركّبت عليها القصائد، حيث صارت المحور الأساس الذي تدور عليه القصيدة، وهذا ما نجده في العديد من قصائد حيدر محمود، كما في قصيدته: ترويدة للوطن[٣]، هذا وطني[٤]، أغنية للأرض[٥]، ولكن الأهم في ذلك هو كيفية انزياح العنوان بذهن المتلقي وفكره، ووجدانه، وخياله، وخروجه من دائرة المألوف إلى اللامألوف.

ولقد انزاح **حيدر محمود في بعض عناوينه** الشعرية بالاعتماد على المفارقة[٦]، ومن هذه المفارقة قوله في عنوان إحدى قصائده و مطلعها:

"يا أيّها الحجر النّبيل
افتح لنا . . ((باب الخليل))
واكتب على الحيطان،
بعد الآن . . .
ما من مستحيلْ!!
طار انتظارُ الجاهليّةِ
للهُدى . . ."[٧] .

---

(١) محمود، حيدر. **في البدء كان النهر**، ص٨٧.

(٢) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ٤٢٥.

(٣) المصدر نفسه. ص ١٥١.

(٤) المصدر نفسه. ص ١٥٤.

(٥) المصدر نفسه. ص ١٧٦.

(٦) المفارقة: شكل من أشكال القول يكون ذا معنيين: ظاهر، وباطن، وهو ترجمة للمصطلح الأدبي: Irony، وللاستزادة ينظر: دي. سي، ميويك. **المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي)**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠، ص ٦٣، وينظر: سليمان،خالد. **المفارقة في شعر محمود درويش**، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد (١٣)، العدد (٢)، ١٩٩٥م.

(٧) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٧٧، وللاستزادة ينظر: قصيدة: الهروب على ظهر قصيدة، ص٢٢٠، وقصيدة: الخروج من ذاكرة الكثبان، ص ٣٦٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبدو هنا الانزياح واضحاً من خلال المفارقة بين كلمات العنوان(الحجر،النبيل)؛ فالنبيل صفة تطلق على من كَرُمَ حَسَبُه وحُمِدَت شمائِله، وهذه الصفة لا تمت بالصلة بالحجر الذي من صفاته القسوة والصلابة، وتتحول دلالة الحجر من صفتها الجمادية (القسوة ، والصلابة)، إلى قيمة أكثر رقياً متمثله بصفة النبل المتعلقة بالأخلاق، وهذه الصفة لا علاقة تجمع بينها وبين الحجر، إلا أنّ الشاعر جمع بين متنافرين(الحجر، النبيل)، وهذا بدوره يرجع إلى خصوصية الشعر البارزة وقدرته على الجمع بين المتنافرات، ودمج ما لا يندمج من الأشياء، إلا أنّ هذا الأمر أنتج الدلالة على الرغم من التنافر والتضاد، وهذا النمط في صياغة العنوان عمل على كسر بنية توقع المتلقي، وأثار في نفسه المفاجأة، و القلق، والتوتر القرائي، نتيجة استخدام اللغة استخداماً خاصاً في خرق بعض القواعد اللغوية، أو المنطقية أو المعرفية.

وقد نشهد تنظيماً للقصيدة يتبين من خلال تحديد الشاعر للعنوان عدد مقاطعه الشعرية، بل إنه قد يسمي قصيدته وفقاً لعدد مقاطعها، فيظهر عدد المقاطع على شكل عناوين جزئية في تقاسيم النص الشعري[1]، فتبدو القصيدة وكأنها غصن شعري واحد متعدد المقاطع، وكل مقطع لا يشبه الآخر وإن كان ينتمي إلى الغصن نفسه، ويلحظ المتلقي أن المقاطع الشعرية قد تتفاوت في طولها أو قصرها، وأن عدد المقاطع يوضع في منتصف الصفحة الشعرية في بداية مطلع كل مقطع، والشاعر حينما يختار عنواناً مناسباً لقصيدته فإنه يسعى إلى تنظيمها تلقائياً لتحقيق التمثيل لها الذي ينسجم مع النص، والمتلقي بدوره يرسم إستراتيجية خاصة في ذهنه حين تطالع عينه قراءة

---

(1) ينظر: ترمانيني، خلود محمد نذير. **الإيقاع اللغوي في الشعر الحديث، "شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين"**، ص ٢٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

القصيدة، و الشاعر حيدر محمود انزاح في تنظيم عناوينه ومن ذلك قصيدته: (من رباعيات السندباد) [1]، وهي تتألف من أربعة مقاطع غير متساوية، يقول الشاعر:

"(١)

هل يملكُ الإنسانُ

أنْ يَكُونَ غيرَ نفسِهِ؟!

كيفَ يكونُ الليلُ،

لو كانَ بلا سُمّارِ؟!

هل يستطيعُ الشّاعرُ الشاعرُ،

أنْ يَحيا بغيرِ حسّهِ؟!

كيفَ يكونُ الوجْهُ..

عندما يكونُ مستعارْ؟!

(٢)

صديقتي ..

لقد تعبتُ من تنقُّلي بين فجاجِ الأرضْ

قطعتُها: واحدةً في إثرِ واحدةٍ

فلم أُلاقِ واحةً..

تحمي دمي... مِن العيونِ الحاقدةِ!

كلُّ العُيونِ، يا صديقتي،

---

(١) للاستزادة كنماذج شعرية ، ينظر :محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، قصيدة:٦ رسائل شوق إلى عمان، ص١٥٧، وقصيدة: ثلاث محاولات للاستغراق، ص٣٠٢، وقصيدة: ثلاث قصائد ص٤٣٨، وقصيدة أربع قصائد: ص٤٠١، ص٤٤١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تَزْمُقُني... بالرَّفْضْ:

(عُدْ يا غريبْ!).

(٣)

الليلُ يتبعُ النّهارَ،

والنّهارُ كالحٌ كالليلِ،

كالحُ.. كئيبْ..

والسندبادُ (مِثْلَما عرفْتُهُ)

يظلُّ .. ذلك الغريبِ!!

(٤)

صديقتي..

السندباد عائدٌ، إلى الحِمى..

بنصفِ روحٍ..

رُدّي إليه روحَهُ..

وضمّدي جروحَهُ..

فمن سواكِ (يا أعزَّ الناسِ)

يُشفي.. هذه الجروحَ!؟" [1].

ولعلَّ التنظيم القائم على أساس تحديد عدد المقاطع الشعرية، لفت الانتباه في القصيدة السابقة، ومنح النص الحيوية والحركة المنتظمة التي ربطت بين أجزائه، وأعطت القصيدة الفضاء الذي يوحي بالانسجام ويدعم الإحساس العام بالإيقاع، فبدا الإيقاع منسجماً مع عدد المقاطع التي تتناوب بين الطول والقصر، وذلك تبعاً للتجربة الوجدانية الخاصة التي أضفاها التنظيم النابع من

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص ٢٩٥-٢٩٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التجربة الشعرية، وهذا منح عنوان القصيدة الانسجام مع مساراتها الدلالية والإيقاعية، ومنح القصيدة نفسها نمطاً إيقاعياً مناسباً لها ومنسجماً مع خصوصيتها.

وإن تنظيم العناوين الجزئية المتناثرة بين أجزاء النص الشعري، تكون عادة مألوفة لدى المتلقي، ولكن بانزياح الشاعر من المألوف إلى اللامألوف في تنظيم العناوين الجزئية المنبثقة من الكيان الداخلي للقصيدة الشعرية، يرسم صورة الحسّ الخارجي للشاعر، وهذا يحقق للقصيدة فضاء القراءة التنغيمية للنص، بحيث تبدو القصيدة الشعرية كتلة متماسكة ناضجة، لا تفرق العناوين بينها بل تنظمها.

يلحظ أن الشاعر حيدر محمود كان واعياً كل الوعي في انتقاء عناوينه، إذ نلمس تطوراً ملحوظاً في توظيفه عناوين قصائده، وشحنها بمزيد من الطاقة الإيحائية المشعة بالرؤية الشعرية في القصيدة، إذ لا يسير على نمط معين في أسلوب تشكيل عناوين قصائده، حتى لا يمل المتلقي تواترها، فجاءت عناوينه منسجمة تماماً مع أسلوبه العام في تشكيل بنائه الفني، من حيث تجربته الشعرية، وما يدور من خلجات نفسه، وهذا بدوره أكسبه دلالة على طبيعة المنجز الشعري.

ب – دلالة الألوان:

تعد الألوان ظاهرة أسلوبية مهمة، و حقلاً دلالياً واقعاً في المتن اللغوي الشعري، بوصفها طاقة فنية احتلت مساحة واسعة في الشعر القديم والحديث بانتشارها على الصفحة الشعرية. ويختلف الشعراء في تعاملهم مع الألوان، فلكل منهم خصوصيته، ونظرته الفلسفية وفقاً لما ينسجم مع مشاعره وأحاسيسه في تجربته الشعرية، وقد صبغت الألوان الصور الشعرية بمعاناة الشاعر وهمومه، فبدت كلوحات فنية رسمت بريشة فنان ماهر، لا تقف عند هذا الحد، بل تتعداه إلى قلم الشاعر وكلماته.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واللّون في اللغة -كما جاء في معجم لسان العرب- "هيئةٌ كالسَّواد والحُمْرة، ولَوَّنْتُهُ فتلَّون، ولوْنُ كلِّ شيء: مَا فَصَلَ بينه وبين غيره، والجمع أَلْوَان، والأَلْوانُ: الضّروبُ"[1].

وأمّا اللّون اصطلاحاً فهو هذا التدرج من الأبيض إلى الأسود، وهو مزج كوني بين الضوء والظل، وهو على حد تعبير الفنانين التشكيلين خروج من الأسود ثم العودة إليه، فاللّون لا قديم ولا جديد فيه مهما جدت أو تعددت أشكاله[2]، فهو إحدى الخصائص التي تمكننا من التمييز بين الأشياء لكونه ظاهرة من الضوء أو الإدراك البصري، ووسيلة من الوسائل الفنية المساعدة على عملية الاتصال لتكوين التصوير الفني الشعري، وهو صفة للجسم لا تدرك إلا بالنظر، كالسواد، والبياض، والحمرة، وغيرها .

واللّون هو: "المعادل الموضوعي للواقع الروحي بكل إشراقاته أو قتامته"[3]، فهو ترجمة واضحة وانعكاس نفسي لما هو داخل نفس الشاعر من عاطفة ظاهرة أو مكبوتة، وظفها الشاعر بما يتلاءم مع داخله من مشاعر وأحاسيس وانفعالات[4]، فاللون إذاً عامل مهم في عكس الحالة النفسية للإنسان، كما أن له تأثيراً على الذات من خلال ارتباطه بطبيعة الشخصية، فالأثر والبعد النفسي لا يتوقف عند اللون نفسه فقط، بل يتجاوز ذلك إلى ما يتركه الانسجام اللوني من أثر بالغ في النفس، وهكذا كلما ازدادت درجة الانسجام اللوني ازدادت درجة التأثير والانفعال النفسي.

---

(١) ينظر: ابن منظور، جمال الدين. **معجم لسان العرب**، مادة (لون).

(٢) ينظر: المقالح، عبد العزيز. إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقى القصيدة الجديدة، مجلة المعرفة، عدد (٢) مكتبة الجامعة الأردنية، ١٩٨٥م، ص ٦٠.

(٣) ينظر: المقطري، ابتسام علي سيف نعسان. **شعر المقالح دراسة أسلوبية**، (ديوان أبجدية الروح أنموذجاً)، ص ١٤٥.

(٤) ينظر: إسماعيل، محمود عبد الوهاب أحمد. **البنية الإيقاعية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي**، ص٢٣٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

واللّون اصطلاحاً في الموسوعات الحديثة هو خاصة ضوئية تعتمد على طول الموجة، إذ يعتمد اللّون الظاهري لجسم ما على طول موجة الضوء الذي يعكسه[١]، أي أن إحساس أعيننا بالأشعة الساقطة على الأجسام هو اللّون الذي نبصره، ويفهم من ذلك أن الألوان من خواصها الارتباط بالضوء وليس بالأجسام، وبذلك يرتبط اللّون بتطور العلم الحديث .

ومن **النقاد العرب القدماء** الذين أشاروا إلى اللّون، الناقد عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن العلاقة بين الشعر والرسم، بقوله: "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل معها الصور والنقوش"[٢]، فالأصباغ والصور والنقوش مفردات تدل على الألوان ومشتقاتها، ومثل هذه الألفاظ: الرسم، والتطريز، والوشي، والنمنمة، والتزيين، والتزويق، والطلاء، واللّوحة، والتشكيل .

وأمّا **النقاد المحدثون** فقد اهتموا بجماليات اللّون، وربطوا الألوان بالصورة الشعرية والإيقاع الشعري، فيرى عز الدين إسماعيل أنّ "الشعر يسعى جاهداً لرسم المشاهد التي تمتلك الأثر، وتصل في مستواها إلى أثر اللّون... والمعروف أن الشاعر كالطفل يحبُّ هذه الألوان والأشكال، ويحبُّ اللعب بها، غير أنه ليس لعباً لمجرد اللعب، وإنما هو لعب يدفع إلى استكشاف الصورة"[٣]، فيرى علوي الهاشمي أن الذات الشعرية الحديثة كواحدة من مظاهر المجال التخييلي وجدت في إيقاع اللّون، وهي أكثر خفاءً وأشد رمزيّة من إيقاع الصوت، يلائم حركتها الداخلية السريّة، والإيقاع التعبيري الصامت[٤].

---

(١) ينظر: حمدان، أحمد عبد الله محمد. **دلالات الألوان في شعر نزار قباني، (رسالة ماجستير)**، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٨م، ص٢٦.

(٢) ينظر: الشتيوي، صالح. **جماليات اللّون في شعر بشار بن برد**، سلسلة الآداب واللغويات، أبحاث اليرموك، المجلد (١٨)، العدد (١)، اربد، الأردن، ٢٠٠٠م، ص ٨٤.

(٣) إسماعيل، عز الدين. **الشعر العربي المعاصر**، ص ١٢٩-١٣٠.

(٤) ينظر: نقلاً عن: واوية، أميرة لطفي. **خصائص الأسلوب في شعر خليل حاوي، (البنيتان الإيقاعية والدّلالية)، (رسالة ماجستير)**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق،٢٠٠٥م، ص ٣٠٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فاللون عنصر مهم في تشكيل الصورة الشعرية، لما يشتمل علية من دلالات شتى قد تكون فنية، أو دينية، أو نفسية، أو غير ذلك، ولما له من أثر في المستويات البنيوية، والتعبيرية، والجمالية، والرمزية في التصوير الشعري، فمن العلاقة بين اللّون والإيقاع يتشكل النص الشعري، إذ إن قوة اللّون والإيقاع مجتمعة تنتج طاقة خاصة مميزة من التعبير المؤثر في العمل الشعري.

ويرى راسكين "إن كل الناس، من ذوي التدريب الكامل والمزاج المعتدل، يتمتعون باللّون، واللّون يقصد من أجل الراحة الدائمة للقلب الإنساني وبهجته .. إذ يرتبط اللّون بالحياة في جسم الإنسان، وبالضوء في السماء، وبالنقاء والصلابة في الأرض"[1].

فاللّون في النقد الحديث يدخل في النمط الذهني والنفسي، ذلك أن مجموعة العواطف المتعلقة بالتجربة الشعرية، بارتباطاتها اللّونية تتكون في أذهاننا وأنفسنا، وبما أن اللغة نظام من الإشارات فهي وسيلة لإيصال الأفكار.

وإنّ للألوان وظيفة وأهمية في لغة النص الشعري، إذ لها مدلولاتها الرمزية وأسرارها الخاصة، إذ "تنبع أهمية اللّون في الشعر من أنه يشكل جزءاً أساسياً من نسيج النص الشعري، فاللّون على الرغم من أنه عنصر أقرب ما يكون إلى عالم الرسم، فإنه يمتلك فاعلية بصرية تخاطب الوجدان والشعور، وهو بهذا يتحول إلى مؤشر أو دال حين يوضع ضمن سياق لغوي، وهكذا يمتلك دلالة في إطار بناء الجملة الشعرية"[2]، فقد يجد الشاعر عبر توظيفه للون من خلال شبكة من العلاقات المتجاورة للغة أداة ووسيلة يتواصل بها مع المتلقي، لما يحمله من دلالات سيميائية، وقد ينقل إلينا تعبيراً أراده الشاعر من خلال ما يحمله اللون من كثافة بصرية، ومشاعر عاطفية تتفاعل في النفس لتنتج لنا صورة ذهنية .

---

(1) ينظر: الشتيوي، صالح. جماليات اللّون في شعر بشار بن برد، ص ٨٤.

(2) ينظر: ربابعة، موسى. جماليات اللّون في شعر زهير بن أبي سلمى، جرش للبحوث والدراسات، العدد (٢)، المجلد (٢)، الأردن، ١٩٩٨م، ص ١١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتعد الألوان في الصورة الشعرية من أغنى الرموز اللغوية التي توسع مدى رؤيتها، بما تحدثه من إشارات حسية، وانفعالات نفسية في المتلقي، وبما تحمل من طاقات إيحائية وقوى دلالية، فتساعد بذلك على تشكيل أطرها المختلفة[1]، وبتزيين مسكننا أو اختيار ملبسنا من خلال ما نفضّل من ألوان، تظهر أهمية اللّون في إيقاظ الأحاسيس وتنمية الشعور، وإبهار النظر، عدا كونه مثيراً للعاطفة أو مهدئاً للنفس[2]، فعلاقة الإنسان باللون علاقة نظرية تطبيقية، يسعى لتجانسه مع ما يحيط به لتحقيق نوع من الجمال والكمال، فالإنسان منذ اللحظات الأولى ليومه يبدأ باختيار و انتقاء الأجمل له، وقد يحقق ذلك من خلال تذوقه للعلاقات اللونية.

فالألوان تؤثر في تفضيلاتنا الجمالية، بشكل يكاد يفوق أي تأثير يعتمد على حاسة البصر، أو أي حاسة أخرى، كما تؤثر الألوان في قدرتنا على التمييز بين الأشياء وتغير من مزاجنا وأحاسيسنا[3]. والألوان تؤثر أيضاً في الصور الحسية المتخيلة من خلال ترسيخ المعنى الذهني، والحالة النفسية الناتجة عن طبيعة الشاعر، والتي ترتقي بها لتمنحها الحركة المتجددة، فإذا بالمعنى الذهني حركة، وإذا بالحالة النفسية مشهد، وبهذا تعد الألوان من عناصر تشكيل الصورة الشعرية، لما لها من ارتباط وثيق الصلة بمختلف مجالات الحياة، ولها علاقة وطيدة بعلم النفس، والفن والأسطورة،وغيرها من المجالات المختلفة، والشاعر يسعى لاستثمار الألوان في نصه الشعري لإنتاج التوازن والانسجام، التي تعد من مقومات علم الجمال، لتحقيق واقعية جديدة، من خلال

---

(١) ينظر: شنوان، يونس. **اللّون في شعر ابن زيدون**، دراسات أندلسية، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، منشورات جامعة اليرموك، المكتبة الأندلسية، اربد، الأردن، ١٩٩٩م، ص ٨٢.

(٢) طالو، محي الدين. **اللّون علماً وعملاً**، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط(٣)، ٢٠٠٠م، ص ٥.

(٣) صالح، قاسم حسين. **سيكولوجية إدراك اللّون والشكل**، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢م، ص ٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ماتحمله من رموز ومدلولات تتباين باختلاف الألوان وتأثيراتها؛ للكشف عن ميول الشاعر، وشخصيته، وتركيبته النفسية .

وقد يحمل اللّون بعداً نفسياً عميقاً يمور في حنايا الشاعر، ومن جانب آخر قد يمثل أسلوباً يتقنع به النص للفكاك من أسلوب التقرير والمباشرة فيعمل على جذب المتلقي وإيقاظ وعيه وإحساسه، فاللّون يشكل أحد الدوال اللغوية المنتجة للمعنى الشعري، وتسهم الرؤية البصرية للألوان في إغنائه وإخصابه، لأنها تشكل جوهر ارتباط اللّون بالشاعر والمتلقي[1]، فاللون هو اللغة الأولى في الطبيعة، الذي يبعث الفرح والانشراح لما له من أثر يتعلق بالوضع النفسي للإنسان، ولكل لون أثره الايجابي، أو السلبي على سلوك الإنسان النفسي، وقد يختلف مفهومه حسب موقعه، فيدل كل مرة بذلك على معنى مختلف، كأن يوجد في الملبس، أو المأكل، أو غير ذلك .

ويتكون المعنى النفسي للون من مجموع الخبرة والشعور الداخلي أو التخمين العام للإنسان؛ فلكل لون معنى نفسي يتكون من التأثير اللّوني على الإنسان، هذا التأثير يحدث خبرة شخصية تمتزج بشعور داخلي أو تخمين عام[2]، وهذه التأثيرات النفسية على الإنسان كامنة في التجاوب النفسي الذي يثيره الإدراك البصري، والذي ينتج حالة نفسية فيزيد أو ينقص منها سواء أكانت مفرحة أو محزنة، ناتجة من ارتباط هذا اللون المحدد بانطباعات ومفاهيم مترسخة في اللا شعور.

والشعر يعتمد اعتماداً كبيراً على اللّون؛ وذلك لقدرته على عكس إحساسات الشاعر، وما يدور في نفسه من مكنونات قد تتداخل مع الألوان الأخرى، معبّرة عن معانٍ كثيرة، ورؤى احتمالية أكثر[3]، فاللون في النص الشعري له دلالات معينة لدى الشاعر في نصوصه، لما يحمله من

---

(1) أبو مراد، فتحي "محمد رفيق" يوسف. **شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية**، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ٢٠٠٣م، ص ٨٥، ٨٦، ٨٨.

(2) دملخي، إبراهيم. **الألوان نظرياً وعملياً**، مطبعة أوفست الكندي، حلب، ١٩٨٣م، ص ٦٧.

(3) ينظر: واويه، أميرة لطفي، **خصائص الأسلوب في شعر خليل حاوي**، ص ٣٠٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- رموز وإشارات مستقرة في الإدراك الحسي الذهني، يحاول الشاعر من خلالها التأكيد على العلاقة بين اللغة، ورمزية اللون في النص الشعري، وقدرتها على إيصال الدلالات والمفاهيم التي تنقل المتلقي إلى عوالم النص الشعري .

وشكّل التوظيف البلاغي للون مرتكزاً في القصيدة العربية القديمة، وكان له دور مهم في فضاء الصورة والاستعارة، والكناية، كما شكّل لغة جديدة تحتضن الإيحاء، قادرة على تسخير مفردات النص الشعري في إنتاج فضاء شعري يحمل صوراً وألواناً موحية، وبهذا يكون اللّون عماد الصورة وأداة فنية تقوم بها القصيدة، وأمّا القصيدة الحديثة فقد شكّل اللّون فيها لغة رمزية، ووظف على نحو أحدث ازدحاماً وكثرة حتى في القصيدة الواحدة، ولم يقف اللّون عند حدود الدلالات البسيطة بل تجاوزها إلى لغة الإشارة اللّونية، فأصبح للألوان دورها وانسجاماتها الجميلة في بناء القصيدة الحديثة، وهذا منح الشاعر تقنية ووسيلة من خلال توظيفها والاتكاء عليها، وعلى هذا الأساس يكون للون دلالاته المتعددة الفكرية، والسياسية، والدينية[1].

ومن هنا نستنتج أن الألوان أثّرت في كل نواحي حياتنا المعاصرة، وتحولت إلى لغة موحية، تفصح عن مدلولاتها تبعاً لاختلاف الألوان وتأثيراتها، ومن الألوان يأخذ الشاعر دلالاته وأفكاره حسب الرؤيا المراد إسقاطها في ثنايا النص الشعري، ليجعله أكثر عمقاً في المشهد الصوري لدى المتلقي .

ويحمّل الشاعر الحديث اللّون دلالاته التي يبتغيها جنباً إلى جنب مع أدوات التوصيل الشعري، فلم يعد اللّون قاصراً على الوصف المجرد من الدلالة، بل أصبح أداة مهمة من أدوات

---

(1) ينظر: الزّواهرة، ظاهر محمد هزّاع. **اللّون ودلالاته في الشعر الأردني، (رسالة ماجستير)**، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، الجامعة الهاشمية، الأردن، ٢٠٠٧م، ص ١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التوصيل في القصيدة الحديثة[1]، فالشاعر قادر على الإيحاء والتعبير من خلال دلالات الألوان إلى اكتشاف ما يبطنه النص الشعري من خوف، أو قلق، أو حب، أو غير ذلك من عوالم الإيحاءات والرموز، والتي يعيد إنتاجها عن طريق الصورة اللونية الشعرية، والشاعر المبدع هو الذي تتحول عنده الألوان إلى شيء مطلق، يرتفع فيها عن نمطية الأوصاف إلى إعمال الخيال والفكر؛ لإحداث صور لونية لها خصوصية التشكيل عند الشاعر بوساطة ألفاظ اللغة تكشف عن خفايا النفس .

وصارت الألوان في شعر الحداثة تحمل طاقة نفسية كبيرة عبر تداعياتها ورموزها، وتقوم عبر ذلك أيضاً بتكثيف السلبيات والإيجابيات في نطاق النص الشعري[2]؛ فالألوان لا تدخل في نسيج النص الشعري على مستوى التركيب فقط، بل تتعدى ذلك إلى مستوى الدلالة أيضاً، والشاعر يستطيع بدوره تحويل الألوان لتكون دلالات تحمل في طياتها أبعاداً وظيفية أكثر مما تحمل من صور بصرية تلتقطها العين[3].

فتوظيف الشعراء للون في قصائدهم ناتج عن إدراكهم بتأثيره في المتلقي، وهذا ناتج عن خبرة الشاعر في الألوان سواء أكان في وعيه أو لا وعيه، لذا أصبح للون الأثر الواضح في وسيلة الاتصال بين الشاعر والمتلقي، من خلال الظفر بدلالات جديدة ذهنية في الصورة الشعرية، عن طريق تراسل الحواس للتعبير عن الحالة النفسية المراد إيصالها للمتلقي، فلكل شاعر مفهومه الخاص و علاقته الخاصة الذهنية التي يربطها بدلالات الألوان حسب رؤيته للأشياء من حوله .

---

(1) ينظر: إسماعيل، محمود عبدالوهاب أحمد. **البنية الإيقاعية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي** ، ٢٠٠٤م، ص ٢٣٤.

(2) ينظر: واوية، أميرة لطفي. **خصائص الأسلوب في شعر خليل حاوي**، ص ٣٠٧.

(3) ينظر: ربابعة، موسى. **جماليات اللّون في شعر زهير بن أبي سلمى**، ص ١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالألوان عناصر تسهم في تشكيل الفاعلية الشعرية في إيحاءاتها، ويمكن أن تستغل للتأثير والإقناع والإعجاب، وهي قادرة على إقناع المتلقي، ونيل إعجابه، وشدّ انتباهه، وصدم خياله، بإبراز حد الشكل، وغرابته وطرافته، وجماليته، فيجعله هذا أشد ارتباطاً بما يقرأ محاولاً تفسير اختيار الشاعر للون دون غيره[1].

و لكي نتمكن من فهم دلالات الألوان وتداعياتها الرمزية يجب أن نربط الألوان بمحتوى النص الشعري، لأن المحتوى يحدد وظيفة الألوان وفاعليتها، فالألوان تجعل الصورة الشعرية نابضة بالحياة والحركة والدفء، وتنقلها من حالة الجمود والركود إلى حالة المرونة والليونة، ومن هنا ينبغي أن ننظر إلى الألوان داخل السياق، ويجب أن نربط الألوان بتجربة الشاعر وإحساساته ؛لأن الألوان تعكس انطباعاته الاجتماعية واللغوية والفكرية، كما لابدّ لنا من معرفة وثيقة بالشاعر، واتجاهاته، وانتماءاته، وما يحيط به من ظروف حياتية، حتى يتسنى لنا ربط الألوان بتجربته الشعرية، ولكي نفهم شعر الشاعر علينا أن نفهم أقنعته الملونة بالفرح أو الهم، لأن الشاعر هو من يضع للألوان أنظمتها ورمزيتها، ويعطي لكلماته ألوانها ودلالاتها.

ويبدو من خلال دراسة الألوان ومجالاتها في شعر حيدر محمود أنّ جماليات الألوان اتخذت مستويات معينة، يمكن تناول مجالاتها في عدة محاور رئيسية هي:

أ- مستوى المجال الإنساني.

ب- مستوى المجال الحيواني.

ج- مستوى المجال النباتي.

د- مستوى مجال العناصر الأخرى.

---

(1) ربابعة، موسى. جماليات اللّون في شعر زهير بن أبي سلمى. ص ٣٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولاً: مستوى المجال الإنساني:

عبّر الشاعر حيدر محمود باستخدام ألوان متعددة عن الصفات الإنسانية المتعلقة بالرجل أو المرأة، حيث عرض الشاعر صوراً له من خلال البحث عن نفسه الذي هدّه وأضناه في قصيدة نشيد الصعاليك إذ يقول:

"وهدّني البحثُ عن نفسي،
وأضْنَاني...
ولمْ أعُدْ أستطيعُ الفهمَ.... أحجيةٌ
وراء أُحجيةٍ.... والليلُ ليلانِ!
وإنّني ثمَّ أدري،
أنّ ألف يدٍ...
تمتدُّ نحوي، تُريدُ "الأحمرَ القاني!" (١).

فالشاعر في هذه الأبيات الشعرية يبحث عن ذاته، إذ أضناه التعب وأرّقته الدنيا في إيجاد نفسه، فغدت حياته،ألغازا متداخلة جعلها تتداخل مع ليل آخر فقال: (والليلُ ليلانِ)، ليل تمتد إلى نفسه فتثير الرّعب لديه، وليل عدوه تمتد إليه تريد حياته ، بل تريد أن تذبحه وتريق دمه، فوظّف الشاعر الأحمر القاني رمزا لدمه الذي يسيل.

وينسب الشاعر في قصيدة أخرى له بعنوان (النشرة بالتفصيل) الأحمر القاني إلى لون دمه، حيث يقول:

"- هذا الأحمرُ القاني دمي...
- مَنْ علَّمَ الرّاياتِ كيفَ ترفُّ؟
- عُمْرُ الريحِ مِنْ عُمْرِ الصّهيلْ!" (٢).

---

(١) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ٩٦- ٩٧.

(٢) المصدر نفسه. ص ٢٦٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويحذر الشاعر من اللّون الأحمر الذي تحول إلى اللّون الأزرق، فيقول في قصيدته (قصيدة المفرق):

"إحذروا "أحمري" الذي
أصبحَ الآنَ أزرَقاً!" [1].

لقد انتقل الشاعر من اللون الأحمر إلى اللون الأزرق في إشارة إلى كثرة إراقة الدماء، وكان يحذر من هذه الكثرة التي قد تنذر بالثورة .

وعلى صعيد اللّون وارتباطه بصورة المرأة، نجد الشاعر حيدر محمود يتغزّل بشَعر المرأة الكستنائي في قصيدته (آه... يا جبل النّار)، فيقول:

"وحدكَ الآنَ في النّارِ،
عيني على شعرِكِ الكستنائيّ
تأكُلُهُ النّارُ،
عيني... على جيدِكِ البدويّ،
على الخدّ،
والقدّ،
والنّهدِ،
تأكُلُهُ النّارُ.." [2].

فاللّون الكستنائي يرتبط مع الصفات الأخرى التي منحت للمرأة لتشكل صورة جمالية متكاملة، تلهم إحساس الشاعر وترضي رغبته في رسم الصورة المثالية للمرأة.

---

(1) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**. ص ٤٦٧.

(2) المصدر نفسه. ص٢٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما عبّر الشاعر عن نفسيّة المرأة الحزينة، فربط دموعها الحزينة بصفة لون المطر، حيث يقول في قصيدته (المدلجون غرّبوا...):

"دموعُ جارتي تسيلُ كالمَطَرْ..

يَغْسِلُ وجْهَ الأرضِ

وهو كالحٌ كئيبْ"[1].

فعنصر اللّون لا يتوقف عند حدود خارجية فقط، ذات دلالات إيحائية يمكن لأي متلق استكشافها، وإنما يمكن أن يتعمق ليتوصل إلى كشف أبعاد ذات دلالات نفسية، فكل لون يرتبط بمفهومات معينة ودلالات خاصة.

ويحاول الشاعر حيدر محمود أن يلتقط الألوان التي تبرز صورة المجال الإنساني بمستواها الجمالي الجماعي، إذ يقول في قصيدته (الكتابة بالدم على نهر الأردن):

"وطَلَعْنا، مِنْ ثَنَايا الأفُقِ

مرّةً أُخْرَى طَلَعْنا

مِنْ جِنانِ الخُلْد، جئناهم مواكبْ

العيونُ السّودِ شطآنْ"[2].

فقد يحمل اللّون الأسود إشارة دلالية توحي بالإصرار والأمل بالنصر،حيث نلمح من هذا اللون دلالة التحدي. ويربط الشاعر اللون بمعاني ألوان العيون، فأصحاب العيون السود حاول الشاعر رسمهم بأنهم أناس يساندون الغير على حساب أنفسهم، ومشاعرهم الرقيقة تجعلهم أرضا

---

(1) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**. ص ٢٥٩-٢٩٠.

(2) المصدر نفسه. ص١٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

للأصحاب، فهم اجتماعيون، ودليل ذلك استخدامه لضمير الجماعة في قوله: (طلعنا،جئنا)، ولكن في حال انزعاجهم من أمر، يصرون على تحقيق مرادهم مهما كان الثمن.

ويقول أيضاً في قصيدته (النشيد الثاني..):

"تناسَلوا فيهِ مثلَ النَّمل: أوجهُهُمْ

سودٌ... وأكبادُهم سودٌ مِنَ الحُقدِ"[1].

ويبدو أن اختيار اللّون الأسود في إطار الجمع بطريقة مباشرة، أخذ بعداً بشأن الموقف الذي دعا وعي الشاعر لاختياره، فقد يدل السواد بمعناه المباشر هنا على القتامة والكآبة والتشاؤم مما يجعله يحمل بعداً سلبياً، و أضفى على التجربة الشعرية الإثراء وإقامة المعنى لدى الشاعر.

ثانياً: مستوى المجال الحيواني:

يوظف حيدر محمود اللّون في وصف الحيْوان أو في إضفاء المشاعر النفسية عليه، ذلك لأن اللّون يعد عنصراً من عناصر الصورة الشعرية، ومن ذلك قول حيدر محمود في قصيدته (ولم أكن أنا... أنا!):

"مرَّ نصفُ الليلِ،

والمشاهدون قاعدون

ينتظرون ((البطلَ)) الآتي

مِنَ السَّماءْ..

على جناحِ مُهرةٍ بيضَاءْ

يَحملُ (تحت أبطِهِ) الوعودَ،

والأشياءْ!!" [2].

---

(1) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**. ص ٣٣٦.

(2) المصدر نفسه. ص٢٣٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فاللّون الأبيض هنا يعكس بعداً جمالياً في شخصية المهرة، الذي يحتفي الشاعر بأوصافها ببعدها الجمالي الخارجي، والذي قد يقترن بأبعاد ذهنية خاصة في نفسية الشاعر، فاللّون الأبيض جاء محملاً بالأمل والوعود والخيرات والخلاص، وهو لا يحمل أي بعد سلبي، وإنما يحمل دلالة إيجابية تعكس الحياة والنبض والتفاؤل والانبعاث من جديد.

ومثل ذلك قوله في قصيدته (في انتظار تأبط شرّاً):

"والطّيبةُ ضعفٌ

إن لم يحرسْها السّيفُ..

وهذا العالمُ،

مسكونٌ بالحقدِ على الضُّعفاءْ!

وشديدُ البطشِ بهم توغلُ كالوحش أظافره.

في الظّهرِ المكشوفِ

وتمعنُ في الصّدرِ العاري.

الأنيابُ السّوْداءْ!!" [1].

فاللّون الأسود في هذه الصورة الشعرية يرتبط ارتباطاً دلالياً وثيقاً بالمعاناة والشدة والقسوة والفتك، ويرتبط اللّون الأسود أيضاً بأنياب الوحش، وذلك في مجال استخدامها لأغراض الافتراس. وقد ذكر الشاعر صفة الأنياب بأنها سوداء، وربما يكون لذلك دلالة تنسجم مع جو الصراع، فجاء الشاعر باللّون الأسود ليجسّد دلالة مأساوية لذلك الحزن والألم الذي يعيشه أهله في فلسطين، واللّون الأسود هنا يحمل دلالة سلبية تعكس الفتك والهلاك والفناء.

---

(1) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ٥١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثالثاً: مستوى المجال النباتي:

وكما وظّف الشاعر حيدر محمود اللّون في المجال الحيواني، فإنه يوظفه أيضاً في المجال النباتي مع إضفاء المشاعر النفسية عليه، من ذلك قوله في قصيدته (رسالة إلى صلاح الدين):

"وسوفَ تُجزُّ بالسّكيّن،
كلُّ جدائِلِ الزيتونْ..

لأنك.. كنتَ

مِنْ خصلاتِها الخضرَاءِ،

تجدلُ رايةَ الأقصى.."[1].

جاء اللّون الأخضر في هذا المقطع الشعري واضح الدلالة، فهو لون الخصب، والنماء، والنعيم، ويعكس اللّون الأخضر الدلالة الإشارية والرمزية في أن بعض الشعوب كانت تستخدم إكليل الغار الأخضر علامة للنصر، وارتبط اللّون الأخضر هنا بالزيتون إلا أنه يوحي بالغضب والأرق نتيجة الجزّ بالسكين، وهذا بدوره يولّد الشحوب للنص، إلا أن الأول يولد بمجيء اللّون الأخضر الذي يوحي بأمل يزيل هذا الشحوب، فكان اللّون الأخضر هو الأمل المنقذ الذي ينشده الشاعر للإنسان العربي.

ومثل ذلك قوله في قصيدته (الكتابة بالدم على نهر الأردن):

ولأن الدّم .. لا يُصبحُ ماءْ

صارَ لونُ الشجرِ الميّتِ..

أخضَرْ..

والثرى الطّاهرُ .. نوّرْ"[2].

---

(1) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية** ، ص ٥٥.

(2) المصدر نفسه. ص ١٧٣-١٧٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يلاحظ أن حيدر محمود أفاد من الثرى القنيم بتناصه من الأمثال كما في الشطر الأول، لهذا نجده استوحى دلالة اللّون الأحمر من لون الدم، مما أدى إلى إحداث دلالة جديدة أفادت الواقع اللغوي؛ فالشجر بعد أن يموت ويتحلل يصبح لونه أحمر كالدم، فيغوص في الثرى، ويضفي عليه صفة الطهارة، ويزيد من خصوبته، ويشكل دلالة انبعاث لنبات نوّر من جديد. فاللّون الأحمر دلّ على التحول، والطهارة، والانبعاث، والتجدد، والشاعر أراد أن يدلل بالصورة الشعرية من خلال استخدام اللّون الأحمر على أن أبناء الوطن دبت بهم الحمية لنيل الشهادة في سبيل الله، وبعد أن استشهدوا صاروا كلون الشجر الميت الأحمر، وغاصت دماؤهم في التراب وأكسبته صفة الطهارة والانبعاث، فالشهداء هم أحياء عند ربهم يرزقون، وما يشير إلى ذلك الانبعاث قول الشاعر كلمة (نوّر).

رابعاً: مستوى مجال العناصر الأخرى:

تسهم الألوان في تشكيل نسيج الصياغة في العديد من الصور الشعرية التي قد تتصل بالمكان، أو الزمان، أو الطبيعة، أو غير ذلك، وقد تنزاح من دلالاتها اللّونية المألوفة إلى دلالات أخرى غير مألوفة إذا وضعت في قوالب تركيبة لغوية معينة، ومن أمثلة العناصر التي انزاح بها حيدر محمود في صوره اللّونية الشعرية[1] قوله في قصيدته (الغول.... الصمت!):

"نوّر يوماً فوق الرّمل الأسمرِ

قَمَرٌ أخْضَرْ

كانَ الشاعرُ (والشّاعرُ طفلٌ)

يَلْهو بالكلماتْ..

ويعيشُ على جمرِ الآهاتْ.."[2].

---

(1) للاستزادة كأمثلة على الانزياح، ينظر: محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية** ، قصيدة (لست من مازن!)، ص ١٣٤.

(2) المصدر نفسه. ص ٢٨٩-٢٩٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالشاعر انزاح من لون القهر الحقيقي الأبيض المألوف إلى اللّون الأخضر غير المألوف، مع إبقاء خاصية النور والضياء، واستخدام الشاعر للفعل الماضي (نوّر) أسعفه في بقاء هذه الخاصية ودوامها حتى وإن تغير اللّون، فاللّون الأخضر يدل في الغالب على الأمل والتفاؤل والعطاء والجمال والبهجة، وقد يرتبط اللّون الأخضر هنا بباعث نفسي لدى الشاعر، يعكس حالته النفسية على المحسوسات والمعنويات بالأشياء المحيطة ببيئته التي تؤثر في اختيار اللّون في قرارة نفسه، لذا فإن الشاعر يدلل باللّون الأخضر على الحياة والأمل، ويوحي بدلالته إلى إشراقه في النفس، والإفضاء إلى الراحة النفسية، لكونه من الألوان المحبوبة التي تبهج العين.

ويستعين الشاعر باللّون الأخضر ليدلل به في السياق على زمن قصير ومبكر يشير إلى فترة زمنية في البدايات، والعبارة الدالة على ذلك قوله: (والشّاعر طفلٌ)، فاللّون الأخضر دلّ على عمر الشاعر في تلك الفترة، وعلى ذكرياته، وقد واكب ذلك الزمن الفعل: (يلهو، ويعيش)، فأضفيا نوعاً من الحركة لمواجهة الصمت المخيف الذي كان يمر به الشاعر.

وقد يكون سبب دفع الشاعر إلى الانزياح من لون القمر الحقيقي إلى اللّون الأخضر هو الوهم من جراء العتمة والصمت المخيف على نفسية الشاعر، واغتراب الشاعر ووحدته، والدليل على ذلك قوله في نفس القصيدة:

"يا أحبابْ!

لم يُنقَزْ مِنْ شهرين، البابْ

أصغيتُ طويلاً..

لم أسمعْ إلا صمتَ الأعتابْ

حدّقتُ طويلاً، في العتْمةْ..

لا شيءَ سوى العتمةْ...!

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سردابٌ... داخلُ سردابْ

كانَ القمرُ الأخضرُ

وهْماً..

كذّابْ.....!" [1].

فالقمر الأخضر لم يكن حقيقياً بل كان وهماً، نسجه الشاعر من خياله ليضفي النور والأمل؛ ليزيل بهما عتمة غُربته.

ومثال ذلك الانزياح أيضاً، قوله في نفس القصيدة:

" نبتتْ فوقَ جدارِ السِّجنِ القاتلِ،

زهرةْ!

وانسربتْ – مِنْ بينِ تلالِ الملحِ الأسودِ–

آهْ ..!

حبّةُ فرحٍ، يا الله..

تُنقذُني، من أنيابِ الغولِ الوقتْ!؟ " [2].

إن وصف الملح في المقطوعة السابقة بالسّواد، فيه تنافر مع ما يعرف عنه بالبياض والنصاع، والتلألؤ، كما أنه أحدث مفاجأة لدى المتلقي، فأنتج حالة من عدم التوافق بين الصفة والموصوف، وخيبة توقع في المرجعية الوصفية، وبهذا النعت اللّوني يتحقق الانزياح الدلالي، ويرتفع مستوى الشعرية في المقطوعة السابقة.

---

(1) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية** ، ص ٢٩١.

(2) المصدر نفسه . ص ٢٩٠-٢٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والشاعر أراد من خلال انزياحه في المقطوعة السابقة أن يصور مدى حزنه وألمه، زماناً ومكاناً، فهو مهموم لا يرى إلا العتمة والظلمة في وضح النهار المشرق بسبب غربته ووحدته، لذا رسم صورة غريبة بديعة، فجمع بين الضدين، مما أدّى إلى تناقض اللّونين الأبيض والأسود، والشاعر أوجد بين الصفة والموصوف تنافراً مستحكماً، فوصف (الملح) بصفة ليست له، ألا وهي السواد، إلا أن السواد لا يكون له، إلا إذا اختلط بمادة سوداء، ولهذا فإن صفة (أسود) أحدثت تنافراً مع الموصوف (الملح)، لتحقق حالة من الانزياح الدلالي، وإن إحلال السواد مكان البياض يعكس نفسية الشاعر، الذي يرى صورة الشيء في صورة ضده، وهذا بدوره يعبّر عن باطنه المليء بالهموم والآلام؛ نتيجة غربته ووحدته وبعده عن وطنه، فاللّون الأسود هنا يحمل أيضاً دلالة إيجابية تعكس الأمل والتفاؤل والانبعاث، وجاء الفعل (تنقنني) ليؤكد هذه الدلالة.

ويستدعي الشاعر حيدر محمود في حقل الألوان في صوره الشعرية الألوان التالية: الأبيض، الأسود، الأخضر، الأحمر، الأزرق، الرمادي.

كما برع في عملية مزج وإضافة ألوان جديدة إلى الألوان الرئيسية السابقة نحو: الأسمر، الوردي، الذهبي، الكستنائي، الزّهر.

ويرسم حيدر بدلالة هذه الألوان عالمه الشعري على النحو الآتي:

- **أولاً: الأخضر**: يشير به إلى عالم الغد المشرق، والأمل، والحياة، الصفاء، والبهاء، والفرح، والخير، والاستبشار، والجمال، والأمان، والخصب، والتفاؤل، والعطاء.
- **ثانياً: الأسود**: يشير به إلى عالم القوة، والحقد، والكره، والفتك، والشدة، والحزن، والكآبة، والظلمة، والتشاؤم، والقهر.
- **ثالثاً: الأحمر**: ومنه الأحمر القاني: يشير به إلى عالم الهوية، والثبات، والوفاء، والتضحية، والاستبسال.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- **رابعاً: الأبيض:** يدل به إلى عالم النصر، والأمل، والراحة، والطمأنينة، والخير، والهدوء، والصفاء.
- **خامساً: الأزرق:** يشير به إلى عالم القوة، والعداوة، والعنف، والشدة، وفي أحيانٍ أخرى يدل به على الخير والهدوء.
- **سادساً: الرمادي:** يشير به إلى عالم الضياع، والموت، والحزن.
- **سابعاً: الأسمر:** يشير به إلى عالم الانتماء إلى الأرض والهوية، والعراقة، والأصالة، والخصب.
- **ثامناً: الذهبي:** يشير به إلى عالم النعيم، والنقاء، والجمال، والثراء.
- **تاسعا: الكستنائي:** يشير به إلى عالم الانتماء، والجمال.
- **عاشراً: الوردي:** يشير به إلى عالم النقاء، والفرح، والجمال.
- **الحادي عشر: الزُّهر:** يشير به إلى عالم اللمعان، والجمال، والبهجة.

ومن خلال استقراء أشعار حيدر محمود يتبين أنه يستخدم اللّون ببعديه: المباشر والموحي، ومن أمثلة التناول المباشر التقريري لاستخدام اللّون في أشعاره، قوله في قصيدته (يا ابن الحُسَيْنيْن):

"ما زالت الدّوحةُ الخضراءُ يانعةً

كعهدِها دائماً.. والطّيبُ ينْهمِلُ

مِنْ هذهِ الدوحةِ الخضراءِ قد طَلَع الـ

أحرارُ، والصّيدُ، والثُّوّارُ، والرُّسُلُ"[1].

أمّا التناول الموحي المصور فمثاله قوله في قصيدته (ترويدة للوطن):

---

[1] محمود، حيدر. **عباءات الفرح الأخضر**، ص ١٧-١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"وابتسامةٌ خضراءْ..

تُلوّنُ المدى الرحيبَ بالظلالْ

وتزرعُ أسمكَ الحبيبَ،

في قرارةِ المؤآلْ"[1].

فالصورة اللّونية بتناولها ببعديها المباشر والموحي، تؤكد شعرية اللّون في شعر حيدر محمود، ومدى مساهمته في رسم الصورة الشعرية.

ويأخذ اللّون من النّاحية التركيبية مواقع متعددة في شعر حيدر محمود، فيأتي في أغلب مواقعه (صفة)، كما في قوله: (القمر الأخضر) [2]، (العيون السود) [3]، (العيون الخضر) [4]، (الزند الأسمر) [5]، ويأتي منادى بنسب أقل مما مرَّ نحو قوله: (أيا البيضُ) [6]، (يا خضراء) [7]، ويجيء مجروراً بحرف الجر كقوله: (بياضي من سوادي) [8]، (للأخضر)[9]، و يأتي في سياق جملة فعلية كما في قوله: (يروا بياضي، يستحيل سواد) [10]، (احذروا أحمري) [11]، (يشوب البياض بعض السواد) [12].

---

(١) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية** ، ص ١٥٢.

(٢) المصدر نفسه . ص ٢٩١.

(٣) المصدر نفسه. ص ٣١١.

(٤) المصدر نفسه. ص ٣٢٧.

(٥) المصدر نفسه. ص٤٥٥.

(٦) المصدر نفسه. ص٣٤٨.

(٧) المصدر نفسه. ص٤٢٥.

(٨) المصدر نفسه. ص٣٦١.

(٩) المصدر نفسه. ص٤٢٨.

(١٠) المصدر نفسه. ص٤٣٣.

(١١) المصدر نفسه. ص٤٦٧.

(١٢) محمود، حيدر. **عباءات الفرح الأخضر**، ص ٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويدخل حيدر محمود اللّون في تركيب العناوين في قصائده، ومن ذلك: (بطاقات وفاء للخضراء) [١] و (في الأزرق) [٢]، كما يدخل اللّون في تركيب أحد عناوين دواوينه، كما في ديوان (عباءات الفرح الأخضر)، ويورد حيدر محمود اللّون في بعض قصائده كقوله في قصيدته (بطاقات وفاء للخضراء):

" مِنْ أجلِ عيونِك يا (خضراءُ)

سأعلنُ حبي للأخضر..

وسأفتحُ قلبي

(للنعناعِ)،

و (للمشمومِ)

و (للزعتر).." [٣].

فاللّون ارتبط بمطلع القصيدة، الذي يقوم على لون بعينه هو (الأخضر)، وتنتشر الألفاظ الدّالة على هذا اللّون، ويبدو تغلغله واضحاً في أسطر النصّ الشعري، فتصبح عندها القصيدة لونية، ويكون لهذا اللّون دلالة فنية وجمالية، فضلا عن ما يقدمه من وظيفة في اختزال الدلالات، فاللّون الأخضر دلّ على أهمية المطلع، ويمثل الأصالة، والعراقة، والبساطة، والخير، وذلك ما توضحه المفردات الدالة على اللّون الأخضر (للنعناع، للمشموم، للزعتر)، وهذا ما جعل الشاعر يعشق ويحب كل ما له صلة بهذا اللّون؛ لأنه يدل على الصفاء، والبهاء، والغد المشرق، والأمل، والحياة[٤].

---

(١) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٤٢٥.

(٢) محمود، حيدر. **في البدء كان النهر**، ص ٨٧.

(٣) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ٤٢٥.

(٤) ينظر: الزواهرة، ظاهر محمد هزاع. **اللّون ودلالاته في الشعر الأردني**، ص ١٦٩-١٧٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويبدو أن اللّون الأخضر أثبت دوره وغلبته على سائر الألوان في قصائد حيدر محمود، من مثل قوله:

(خصلاتها الخضراء) [١]، (ابتسامة خضراء) [٢]، (العيد أخضر) [٣]، (القمر الأخضر)[٤]، (للروابي الخضر) [٥]، (الحب الأخضر) [٦]، (الكلمة الخضراء) [٧]، (واحاتها الخضراء) [٨]، (ربيع الأعين الخضر) [٩]، (من أجل عيونك يا خضراء، سأعلن حبي للأخضر) [١٠]، (منحازاً أبداً للأخضر) [١١]، (بعباءات الفرح الأخضر) [١٢]، (الدوحة الخضراء)[١٣]، ذلك الحب والفرح الأخضر) [١٤]، (موّالاً للفرح الأخضر) [١٥].

فالشاعر بفعل هذا الربط ينظر من خلال اللّون الأخضر إلى الأمل والتفاؤل، فالكلمات المرتبطة باللّون الأخضر توحي أيضاً بالانبساط والاستبشار، واللّون الأخضر إذاً مسيطر على الإيقاع اللّوني، وله الغلبة في قصائد حيدر محمود، ويؤيده في ذلك كثرة الألفاظ الدّالة عليه، كما

---

(١) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ٥٥.
(٢) المصدر نفسه. ص ١٥٢.
(٣) المصدر نفسه. ص١٧٧.
(٤) المصدر نفسه. ص٢٢١.
(٥) المصدر نفسه. ص٢٥٩.
(٦) المصدر نفسه. ص٢٧٤.
(٧) المصدر نفسه. ص٣٠٩.
(٨) المصدر نفسه. ص٣٢٢.
(٩) المصدر نفسه. ص٣٢٨.
(١٠) المصدر نفسه . ص٤٢٥
(١١) المصدر نفسه . ص ٤٢٨.
(١٢) محمود، حيدر. **عباءات الفرح الأخضر**، ص ١١.
(١٣) المصدر نفسه. ص ١٧٠
(١٤) المصدر نفسه. ص ٢٣.
(١٥) المصدر نفسه. ص٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جسّد النزعة المتفائلة عند الشاعر، مما يمثل رغبة الشاعر في البقاء ومقاومة القهر، ويعزز انطلاقه المتكاملة إلى الأشياء من حوله.

وهكذا استطاع اللّون تجسيد تجربة حيدر محمود التي شابها التفاؤل والرغبة في الحياة الكريمة المبهجة، وذلك من خلال إثبات اللّون الأخضر وغلبته على سائر الألوان، كما استطاع الشاعر بدوره أن يؤلف بين ألوانه وتجربته، وبين ألوانه وأحزانه.

ويحتفي حيدر محمود بالألوان القاتمة أكثر من احتفائه بالألوان الفاتحة نتيجة رؤيته للكون من حوله؛ لأن الشاعر المعاصر يرتبط بأحداث عصره وقضاياه، ويعيش أحداثه، بوصفه صاحبها، إذ إن الينابيع التصويرية التي استقاها من الألوان القاتمة تعكس اتساع عالمه الذي احتوى ثقافته، ومُثُلِه، وحالاته الشعورية التي خاضها في تجاربه، فاستطاع أن يفرز من كل ذلك صوراً انفعالية نفسية تكوّنها دفقة الشعور التي تتجسد في معاناته الروحية تجاه واقعه بكل فضاءاته، فالشاعر يصور الفكرة الكامنة في أعماق مشاعره، ويحسها بعواطفه، ويمزجها بفكره وتصوراته الروحية الخاصة من الواقع والطبيعة المحيطة به.

وتجدر الإشارة إلى أن الألوان في شعر حيدر محمود ليست أحادية الدلالة ثابتة تعطي مدلولاً واحداً، وإنما يعطي اللّون الواحد مدلولات متنوعة حسب وروده في السياق، فعلى سبيل المثال لو أخذ اللّون الأخضر في مجموعة من السياقات المختلفة، لوجدناه يعبر عن مدلولات متنوعة بتنوع السياق الذي وجد فيه، فقد يدل على الحياة والنعيم والأمل والخير، كما في قوله في قصيدته (أغنية للأرض):

"يا بلادي:

مِثْلما يكبُرُ فيكِ الشّجرُ الطيّبُ..

نكبرْ...

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فازرعِينا... فوق أهدابِك،
زيتوناً .. وزعتز..
واحملينا أملاً، مثل صباحِ العيدِ،
اخضَرّ.." [1].

يلاحظ أن دلالة الألوان عند حيدر محمود قد انبعثت من عاملين أساسيين ،هما: غربته وبعده عن وطنه، وانتماؤه للأرض التي خرج منها، لهذا نجد التمازج اللّوني قد وظّف في قصائده الشعرية، ليشكّل بذلك لوحات فنيّة جميلة .

وقد يدل على الزمن الضائع واليأس، كقوله في قصيدته (أحبّكِ.. لكنْ...!):

"سُدىً ضاعتْ ثلاثُ سنين،

مِنْ أيامِنا الخضراءْ

سدىً ضاعت ليالي الشّوقِ،

رفّاتُ المُنى العذراءْ"[2].

وقد يمثل اللّون الأخضر المعشوق الأبدي للشاعر، فيدل بذلك على الحب، كقوله في قصيدته (بطاقات وفاء (للخضراء):

"مِنْ أجلِ عيونِك يا ((خضراءُ)):

سأعلنُ حبّي للأخضرْ..

وسأفتحُ قلبي

(للنعناعِ)

و(للمشمومِ)

و(للزعترْ).."[3].

---

(1) محمود، حيدر. الأعمال الشعرية. ص ١٧٦.

(2) المصدر نفسه. ص ٣٢٦.

(3) المصدر نفسه. ص ٤٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن السياق الفكري في النص الشعري الحداثي جعل اللّون غير ملزم بدلالات معينة، بل كوّن منظومة فكرية نفسية لها دلالاتها وأبعادها الخاصة.

وإن إجادة الشاعر لاستخدام اللّون به دليل على غنى الشاعر بثقافته الفنية، وهذا يمكّن المتلقي من التعرف على عالم الشاعر، وتفسير إبداعه والحكم عليه[1]. وكان دائماً توظيف اللّون في الشعر بحاجة إلى شاعر فنان يعي، ويدرك خطورة هذا التوظيف في حقل الشعر، ويستغل أمثل الطاقات اللّونية في اللّون، ليحقق نتاجاً في أعلى مراحل الأنموذجية والأداء والتشكيل والمعنى والحضور، فالشاعر يفاعل الطاقات اللّونية بمنطقة شعرية؛ ليستعين بها في لحظة الحاجة الفنية العليا لهذه المفاعلة[2].

فالألوان عند حيدر محمود أداة ووسيلة تعبيرية وجمالية وإيحائية لجوهر مأساته، تنبّه وعي المتلقي، وتثير دهشته، بفضل السياق الشعري الذي جاءت فيه، ذلك أن الشاعر يستخدم الألوان استخداماً خاصاً، ويُكسبه هذا غنى وخصوبة، وقدرة فنية على إبداع الصور الشعرية وإدراكها بكافة مستوياتها النفسية، أو الاجتماعية، أو الثقافية. كما تُسهّل الألوان عملية العبور إلى التعبير عن اللحظات الجمالية في النص الشعري، وتمنحه دلالات ومفاهيم جديدة في لغة الصورة الشعرية.

وتكتسب مفردات الألوان أهميةً خاصة في أشعار حيدر محمود، بكشفها عن طبيعة تعامله مع العالم المحيط به، وواقعه الاجتماعي؛ فهي تكشف عن جوانب من تجربة الشاعر ورؤيته، وقد ترتبط بأحاسيس وذكريات سارة أو محزنة، إلا أن الشاعر يبقى بإمكانه تغيير مدلولات الألوان وفقاً لتجاربه الخاصة.

---

(1) ينظر: ميا، صالح فاخر. جدلية اللّون في شعر نزار قباني، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، كلية الآداب، جامعة تشرين، سورية، ٢٠٠٤م، ص ٥٣.

(2) جواد، فاتن عبد الجبار. **اللّون لعبة سيمائية**، بحث في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٠م، ص ٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لقد وظّف حيدر محمود الألوان في شعره، واهتم بها وفق رؤيته، ووجهها باتجاهات مختلفة، فكان للعامل النفسي الأثر الواضح في اختيارها. و لم يغفل حيدر دور البنية الفكرية والجمالية عن توظيفها، فأصبحت الألوان ببعدها وسيلة من وسائل الشاعر، وأداة تحكم بالمضمون، لما للألوان من سمة أساسية في تشكيل بنية بعض قصائد الشاعر.

فالألوان وردت بكثرة في شعر حيدر محمود، وجاءت بدلالات معينة، وأغراض خاصة متنوعة، ومتعددة وفق سياقها الذي جاءت فيه.

وإن اختيار الشاعر ألوانه، وتعامله معها في ظل الظروف التي تعرض لها في حياته، دفعه إلى الوعي بهذه الألوان، بحيث أحسن من استخدامها في لوحاته التصويرية، كما وظفها في تصوير التعبير عن نفسيته ومشاعره، وانفعالاته الشعرية المختلفة.

وكان لوفرة الدلالات اللّونية في شعر حيدر محمود على نحو ما، القدرة في تأليف جزء من البنية الدلالية والصورة الشعرية، التي تمثل جانباً مهماً من جوانب الصراع الدرامي الذي يطغى على تجربة حيدر الشعرية، كما كان استخدام حيدر محمود للألوان ودلالاتها متعدّد الأشكال، فمنها ما يكون ملوناً بأصله، ومنها ما يكون غير ملون، فيلونه الشاعر بما يوحي بالدلالة المقصودة. ومن حيث دلالة الألوان أيضاً فإنه يستخدم الألوان بدلالاتها المباشرة، والإيحائية، فتتحول الألوان إلى أحاسيس ومشاعر نفسية.

ويلحظ من استخدام دلالات الألوان في الشعر الحديث أنها شبيهة بالدلالات التي كانت تستخدم في الشعر الجاهلي، ولكنها وضعت بقالب حداثي، ويؤكد ذلك الصلة القائمة بين الأجيال المتعاقبة، ومحاولة تطبيق ما خزّن من خبرات الأجيال السابقة حول دلالات الألوان في عقول الحداثيين بحلة جديدة .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبدو أن الشاعر حين كان يستخدم الألوان بدلالاتها المباشرة، كانت نفسيته هادئة ومليئة بالراحة والاستقرار، و حينما خرج بدلالات الألوان عن غير المألوف، إنما يصور حالة اغترابه وألمه، فنراه يضع دلالة الألوان في غير ما تألفه الطبيعة والنفس البشريّة .

ج – دلالة البياض والسواد :

تعد ظاهرة البياض والسواد من الظواهر الدلالية التي اهتمت بها البحوث الأسلوبية وعالجتها، بوصفها خروجاً عن المستوى التعبيري المألوف؛ لغاية دلالية بسبب فلسفتها الجمالية والفنية في الاتجاهات الشعرية، ولما لها من مكانة بارزة بين أدوات الإيحاء في الشعر الحديث، بحيث لا تكاد تخلو قصيدة حديثة من استخدام هذه الظاهرة الأسلوبية على نحو أو آخر، فكان طبيعياً أن يسلك الكثير من الشعراء المحدثين هذا المسلك الأسلوبي في شعرهم الحديث استغلالاً لطاقاتهم الإيحائية.

وتتعدد التسميات لظاهرة البياض والسواد في العصر الحديث، وتبدو هذه التسمية للوهلة الأولى غريبة بعض الشيء من حيث الدلالة، فبعض النقاد المحدثين يسميها الحضور والغياب أو النطق والصمت[1]، ومنهم من يسميها الفراغ والكتابة[2]، ومن النقاد من يطلق تسمية (البياض

---

(1) ينظر: الزمر، أحمد. **ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن**، ص٢٣٩-٢٤٠، وينظر: أبو العدوس، يوسف.**الأسلوبية: الرؤية والتطبيق**، ص ١٩٠.

(2) ينظر: أبو مراد، فتحي. **شعر أمل دنقل**، دراسة أسلوبية، ص ٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والسواد) [1]، كتسمية جديدة لمصطلح الحذف أو الخط والفراغ[2]، ومنهم من يصفها بالمساحات البيضاء والمساحات السوداء[3].

ومن النقاد القدماء الذين ذكروا التسميات المتعدّدة للبياض والسواد في دراساتهم النقدية، قول الجرجاني في معرض حديثه عن الحذف: "والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن"[4].

فالتلميح بالكلام قد يكون أفضل وأفصح من التصريح به، والصمت سيد الموقف أحياناً فقد يكون أغلب من الكلام، والجرجاني في هذا الموضع من حديث ذكر الصمت والنطق.

وقد يرجع السبب في تعدد هذه التسميات لهذه الظاهرة (البياض، والسواد) في العصر الحديث إلى تأثر نقاد الشعر الحديث بدراسات النقاد العرب القدماء أمثال الجرجاني، ودراسات نقاد الغرب المحدثين، أمثال مالارمية، وكلايف سكوت[5].

إن الشعراء القدماء كانوا يعرفون مسبقاً حدود المكان عند كتابة النص الشعري، ويمارسون لعبة الكتابة داخل إطار مقفل، أي ممارسة آلية رصّ الكلمات في أثناء عملية الكتابة الشعرية، أمّا الشاعر المعاصر فإنه يواجه في صراعه الخارجي الخطوط (اللّون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللّون الأبيض)، وما هذا إلا انعكاس مباشر أو غير مباشر لما يعانيه الشاعر من

---

(١) ينظر: ترمانيني، خلود محمد نذير. **الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، "شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين"**، ص ٢١٤.

(٢) ينظر: بنيس، محمد. **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، (مقاربة بنيوية تكوينية)**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٥م، ص ١٠٣.

(٣) ينظر: الماكري، محمد. **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م، ص ١٠٢.

(٤) الجرجاني، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز**، ص ١١٢.

(٥) ينظر: القعود، عبد الرحمن محمد. **الإبهام في شعر الحداثة**، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٢م، ص٢٨٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صراع داخلي[1]. وإن اختفاء مساحة البياض بين الأشطر الشعرية كان نتيجة لظهور المتغيرات الإيقاعية التي أثّرت في الشكل الكتابي للنص الشعري الحديث، فأصبحت القصيدة الحديثة التي تعتمد على توالي الأسطر الشعرية حرّة من أي نظام قالبي، وبهذا فإن ما يصيب الكتابة الشعرية الحديثة ما هو إلا تأكيد على جماليّة النص الشعري الحديث، إذ يعتور تلك الكتابة تشكيلات قائمة على أساس البياض والسواد تنتظر الكشف عن دلالتها[2]، ويشوب بنية المكان قلق دائم مصحوب برغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتاد عليها المتلقي، مما جعل من المتلقي أن يبقي عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان، وتمده بالتوازن الداخلي الوهمي، والشاعر المعاصر يحاول إحداث خلخلة بدفع هذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق بهذا التركيب اللامتناهي إلى دواخل نفسية المتلقي[3].

وقد تتداخل العلاقة بين المكان والزمان في البيت الشعري، سواء في حالة انتهاء البياض بوقفة عروضية أو في حالة استمراره، كما أن طول أو قصر البيت الشعري ليس موحداً بين جميع الأبيات، والشاعر لا يصدر في اختياره لهذه المقاييس تفضيل عنصر على عنصر آخر، بل يعتمد في الاختيار الذاتي على مجموع البنيات الجزئية التي يحكم وجودها ترابط جدلي، ويتوقف البيت عند ملامسة البياض له، أو في حالة إيقاف البياض له، مما يقلل من حريته في الاستمرار[4].

والبيت الشعري التقليدي يسير في اتجاه معروف مسبقاً لدى المتلقي، أمّا البيت الشعري المعاصر فإنه يسير في اتجاه وضع المتلقي بالمتاهة، وكل بيت شعري ما هو إلا بداية رحلة سير

---

(1) ينظر: بنيس، محمد. **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، ص ١٠٣.

(2) ينظر: ترمانيني، خلود محمد نذير. **الإيقاع اللغوي في الشعر الحديث، "شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين"**، ص ٢١٤.

(3) بنيس، محمد. **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، ص ١٠٣.

(4) المرجع نفسه. ص١٠٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نحو المتاهة المتمثلة بالبياض، فهو يوقف الصورة، ويكسر الرحلة التقليدية التي كانت تتم وتنتهي غالباً مع القياس الزماني والمكاني للبيت الشعري بحسب رؤية الشاعر له[١].

فالتجربة الشعرية الحديثة تتعدد أنماط تشكيلاتها المكانية؛ لأنها لا تلتزم بنمط شعري تشكيلي جاهز، إذ لكل قصيدة تجربتها الخاصة الوجدانية، مما يفرض لها تشكيلاً مكانياً مناسباً منسجماً مع خصوصيتها، وهذا بدوره يربط إيقاع القصيدة الحديثة بحركة النص المتراوحة بين استمرار الكلام عبر سواد الكتابة الشعرية، والتوقف عن الكلام عبر فترات الصمت، التي تترجم إلى شكل نقاط موحية أو فراغات محيطة[٢].

ويقصد بالبياض "الفراغ الذي يتركه الشاعر قصداً بين الكلمات أو الأسطر الشعرية، ويرمز له عادة بالنقاط (...)"[٣]، وبعض النقاد يرى أنه "اكتساح البياض للصفحة (انقطاعات، دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل) تأكيداً للموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات"[٤].

إذًا هناك اختلاف بين النقاد في تحديد مفهوم البياض في النص الشعري الحديث، فقد يقصد به بعض النقاد؛ ذلك الفراغ الطباعي الذي يتركه الشاعر أو الكاتب في متن النص الشعري، ومنهم من يقصد به ذلك الفراغ الهامشي، أي المساحة البيضاء المحيطة بسواد الكتابة، سواء أكانت بشكل انقطاعات، أو بدقة الأسطر الأفقية، أو باتساع الفواصل.

وهكذا فإن مفهوم البياض في النص الشعري الحديث هو ما وضعه أو تركه الشاعر من فراغ طباعي مؤكد بنقط، أو مساحة بيضاء تحيط بسواد الكتابة توحي بالصمت، من خلال تموقع

---

(١) بنيس، محمد. **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، ص ١٠٤.

(٢) ينظر: ترمانيني، خلود محمد نذير. **الإيقاع اللغوي في الشعر الحديث "شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين"**، ص ٢٢٦.

(٣) القعود، عبد الرحمن محمد. **الإبهام في شعر الحداثة**، ص ٢٨٥.

(٤) الماكري، محمد. **الشكل والخطاب**، ص ١٠٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النص في الصفحة الشعرية، و إن المساحات الغائبة في البياض تعني استمرار القول الشعري بحبر لا لون له، وهذا يوحي بأن البياض الذي يحيط بسواد الكتابة لا يعني انقطاع الكلام، وبهذا يحتل البياض مساحة واسعة في الصفحة الشعرية الحديثة، وممّا يولد المساحات البيضاء التي توحي بالصمت والهدوء، استخدام السطر الشعري بدلاً من نظام الشطرين، وطريقة رصّ الكلمات والجمل الشعرية القائمة على انفراجات واسعة بين السطور الشعرية، وبهذا يعد البياض جزءاً من النص الشعري الحديث، فالبياض (الصمت) في النص الشعري يصبح أسلوباً تعبيرياً لا يقل أهمية عن الكلام الشعري، حيث يأخذ معناه من السياق الشعري الذي يرد فيه، ومن الموقف الوجداني الذي يعيشه الشاعر[1].

والمساحة البيضاء في الصفحة الشعرية يكون فيها المعنى قوياً ومكثّفاً تصعب الإحاطة به والتعبير عنه، وقد لا يتمكن الشاعر حينها من الكلام، عندها يعبر البياض عن سعة المعنى وكثافته، وهذا كالألوان التي تجتمع مع بعضها بعضاً لتشكل بياضاً[2]، "فإذا كان البياض صمتاً، فإن هذا الصمت ليس محايداً ولا يدل على مطلقيته، إنه صمت وارد في سياق شعري، سواء أكان هذا البياض مؤكداً بنقط، أو مفروضاً من خلال تموقع النص في الصفحة"[3].

فالشاعر حين يستجدي اللغة يلجأ إلى الصمت بوصفه جزءاً من الكلام؛ ليعبر عن حالته النفسية الملحّة التي يريد تصويرها شعرياً، وذلك بعد أن عجزت اللغة عن إيجاد لغة تتوافق مع

---

(1) ينظر: ترمانيني، خلود محمد نذير. **الإيقاع اللغوي في الشعر الحديث، "شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين"**، ص ٢١٥-٢١٦.

(2) المرجع نفسه، ص ٢١٨.

(3) المساوي، عبد السلام. **البنيات الدالة في شعر أمل دنقل**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٤م، ص ٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عمق شعوره، تهدف إلى رسم صورة متكاملة للموقف الوجداني الذي يعيشه الشاعر، والحالة النفسية الملحّة التي تعبّر عن نبض الشاعر وعمق انفعالاته[١].

وتعد المساحات البيضاء العمودية مساحات سكون لأنها تقدم مناطق منفتحة لا تشهد أي عملية بناء، فالمنقطع إذاً هو من مبدأ سكوني، والموقف الانطوائي في حالة هيمنة البياض يقدم فضاء منقطعاً وفارغاً من أية فعالية[٢].

فالفراغات في النظام الكلي للنص تصف خواء، ويؤدي ملؤها إلى استحضار تفاعل بين المقاطع النصية، وعن طريق توصيل المستويات النصية بعضها بعضاً يبدأ الموضوع التخيلي بالتكوين، إذاً تقوم الفراغات بعملية التوصيل تلك، وتشير إلى ضرورة توصيل العلاقات المختلفة للنص، حتى وإن لم يذكر النص ذلك، إذ تطلق أفعال أفكار القارئ بصورة فورية، فهي مفاصل خفية للنص، وتميز التخطيطات والمناظير النصية، وبالتالي يختفي الفراغ عند توصيل التخطيطات والمناظير ببعضها بعضا[٣].

وإن الفراغات تعمل كبنية منظمة ذاتياً في الاتصال وما تعززه يتحول دافعاً لخيال المتلقي، بحيث يجعله يمتلك ما منع عنه، وبهذا تحول الفراغات نفسها إلى مثيرات لأفعال صياغة الأفكار[٤]، فالبياض قد يعني جانباً من جوانب أفق توقع المتلقي، من باب ربط مفهوم البياض وأفق التوقع، ومرد ذلك أن المتلقي لا بد أن يكون لديه أفقه الخاص الذي تكوّن لديه بفعل التجربة، والتعامل مع النصوص السابقة، والمتلقي بحكم أفقه الخاص سيملأ الفراغ الذي تركه الشاعر وفق

---

(١) ينظر: ترمانيني، خلود محمد نذير. **الإيقاع اللغوي في الشعر الحديث، "شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين"**، ص ٢٢٤.

(٢) الماكري، محمد. **الشكل والخطاب**، ص ١٠٢.

(٣) إسماعيل، سامي. **جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ١٨٨.

(٤) المرجع نفسه. ص ١٩٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رؤيته الخاصة، عندها سيضفي المتلقي على النص الذي أمامه بقية الدلالة حسب تكوينه النفسي والثقافي والفكري الخاضع لتجربته[1].

وإن الفراغات المحسوبة صمتاً، أو كلاماً غائباً في شعر الحداثة العربية المعاصر، تشكّل حقيقة، أو واقع بوصفها مساحة من جسد النص، ولكن بما أنّ هذه المساحة مغيبة فهذا يعني أن حلقة في سلسلة علاقات النّص مغيّبة هي الأخرى، مما يعني الإبهام والغموض في هذه العلاقات، وقد عبّر بعض النقاد عن هذا البياض بأنه اعتراض تساوق الكلام بفواصل من الصمت[2].

فالبياض تقنية فنية مثل غيرها من التقنيات الفنية في القصيدة، وظيفتها الإيحاء، حسب رؤية الشاعر في إحالتها إلى كينونة الغياب، وما يؤكد هذه الكينونة هو حضور البياض في الصفحة الشعرية، وبوصف الشعر موحياً لا محدداً للرؤية الشعرية، فإن الشعرية تبدأ بالتحرك نحو منطقة الغياب في الشعر الحديث، أكثر من تحركها في منطقة الحضور[3].

وهكذا يمكن النظر إلى ظاهرة توظيف البياض في النص الشعري الحديث فنياً من ثلاث زوايا متفاوتة ومتوافقة في آن واحد؛ وذلك بالنظر **أولاً** إلى المتلقي من حيث هو مساهم في العملية الإبداعية، عند ملئه لفراغات النص، **وثانياً** إلى المبدع لأنه يودع رؤيته في الفراغات النصية الشعرية، **وثالثاً** بالنظر إلى النص نفسه، عندما تشكل الفراغات عنصراً بنائياً ودلالياً للحمة القصيدة، بحيث تكسر بنية توقع المتلقي إيحائياً وجمالياً في العبور إلى النص[4].

وأمّا السواد الذي يكتسح البياض فيقصد به (تواصل، سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي، والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغاً داخلياً

---

(1) البيطار، هدية. **الصورة الشعرية عند خليل حاوي**، ص ٣١١.

(2) القعود، عبد الرحمن محمد. **الإبهام في شعر الحداثة**، ص ٢٨٧.

(3) أبو مراد، فتحي. **شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية**، ص ٦٢-٦٤.

(4) المرجع نفسه. ص ٦٥-٦٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتم التعبير عنه"[١]، إذ تعد المساحات السوداء الأفقية، أماكن نشاط وفعل يتم فيها إنتاج الأشكال وبناؤها، لأنها مكونة من الحركة البنائية المسجلة في حالة هيمنة السواد في الموقف الانفتاحي، الذي يقدم فضاء مليئاً بالفعالية وغير متقطع[٢].

وتبرز أهمية البياض وهدفه بوصفه جزءاً من أجزاء الكلام في النص الشعري الحديث من دوره الفعال في إنتاج الدلالة ببعض الألفاظ، وإثراء إيحائها، وبيان القيمة الجمالية البنائية للنص الشعري، فضلاً عن دوره المهم في شد انتباه المتلقي نحو النص، ومحاولة المشاركة والتفاعل معه، كما أن له القدرة على زيادة دلالة الكلام من خلال الإيحاء؛ وذلك لما يتركه من ظلال خفية على أطراف المعاني، يُعمل فيها الذهن والخيال لتبرز وتتكون وتشع، ثم تنقسم إلى معان أخرى يتخللها اللفظ بالتفسير والتأويل لمحاولة ملء الفراغ الذي تركه الشاعر (المبدع) [٣].

ويسهم البياض في إثارة وعي وطاقة ذهن المتلقي؛ لما يشكله من انتهاك لحدود معرفته وخبرته الجمالية التي اكتسبها من بيئته بأطرها الثقافية والاجتماعية والتاريخية المختلفة[٤]، كما يشكل البياض خطاً دلالياً في فضاء النص الشعري بوصفه إضافة أساسية في تكوين النص، ويبعد عن التكرار الذي يضفي إلى الملل، ويؤدي البياض إلى الإيجاز، والغموض الذي يتيح للمتلقي فرصة الفهم والإبداع وإعمال الذهن بالتعويل على النفس في إدراك المعنى، والتفاعل مع النص الشعري لتحليله[٥].

---

(١) الماكري، محمد. **الشكل والخطاب**، ص ١٠٤.

(٢) المرجع نفسه. ص ١٠٢.

(٣) المقطري، ابتسام علي سيف نعمان. **شعر المقالح دراسة أسلوبية**، ص ١١٢.

(٤) ربابعة، موسى. **جماليات الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨م، ص ١٢١.

(٥) الزمر، أحمد. **ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن**، ص ٢٤٠-٢٤٢، وينظر: أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبية: الرؤية والتطبيق**، ص ١٩٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهكذا يلحظ أن للبياض أهمية بلاغية دعت النقاد والبلاغيين إلى الاهتمام به؛ لما يحدثه من قيمة جمالية في السياق الشعري الحديث، حيث إن أسلوباً من الأساليب غير المتوقعة لذهن المتلقي، التي يجب أن يلتفت إليها، لما يتركه من أثر في نفس المتلقي، ولما يقوم به من دور في عمله بناء النص، وتكثيف الدلالة تاركاً لأفق توقع المتلقي استحضارها، فهو أسلوب قادر على إثارة ذهنه وحواسه، واستفزار وعيه، واستمالته إلى عملية إعادة بناء النص الشعري وإثرائه أدبياً.

ومن منظور أن توزيع السطور والجمل والمفردات في النص الشعري الحديث يسير وفق مقتضيات الموقف الوجداني والحالة النفسية المؤثرة التي تسيطر على الشاعر فإن "توزيع البياض والسواد على الصفحة، يسير في نفس اتجاه توزيعهما على الشطر ذلك أن اكتساح السواد تواصل.... وعلى العكس من ذلك يعد اكتساح البياضات للصفحة انقطاعات"[1].

وإن توزيع البياض والسواد في الكتابة العادية يكون عادة ثابتاً لدى نفس الكاتب، ولكن التوزيع الذي يدخل ضمن إلزام تعبيري خاص، لا يقدم شكلاً ثابتا، ومن هنا يمكننا رصد صيغ توزيع مختلفة على صعيد النص الواحد، إذ تقدم بعض المواقع اكتساحاً خطياً (سواد)، للفضاء الأبيض، بينما تقدم أخرى اكتساحاً أبيض للفضاء المكتوب، والبياض والسواد في توزيعهما قد لا يثيران بالضرورة تحقق التتابع الصوتي في الشعر، وهذا لا يعني أن العامل الفضائي بمقتضى ذلك مجرد مضاعفة للعامل الإيقاعي، بل من الممكن أن يضطلع بدوره الخاص[2].

فمن خلال تناوب الحركة بين البياض والسواد في طريقة التوزيع، نلحظ نوعاً من تحقيق الانسجام والتوازن، الذي يسهم في إثراء المسار الإيقاعي ضمن إطار التشكيل المكاني في النص الشعري الحديث.

ويعد توزيع البياض والسواد أثراً لاشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة وتنفيذ الأسطر الشعرية، وهذا لا يعني أنّ دوره داخل الفضاء النصي يقتصر فقط على ضبط نظامه، بل يمكن أن

---

(1) الماكري، محمد. **الشكل والخطاب**، ص ١٠٤.

(2) ينظر: المرجع نفسه. ص ٢٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتجاوز ذلك إلى تقديم دلالات شكلية من خلال ارتباطه بالكاتب، أو في علاقته مع السياق نفسه، كما أنّه لا بدّ من الإشارة إلى أن توزيع البياض والسواد لا يخضع فقط لمقتضيات تنظيم الفضاء النصي، بل يمكن في الوقت الذي يتعلق فيه الأمر بإدماج عنصر التشكيل الخطي في النص أن يضبطه وينظمه مقتضى الفضاء الصوري[١].

وهكذا فإن تشكيلات البياض والسواد في توزيعها التقني في النص الشعري الحديث ليس محض الصدفة، بل هو تشكيل هندسي يلعب كل من المبدع والمتلقي دوراً في تأسيس جمالياته، فالمبدع يتجلى دوره في وضع حدود البنى الجزئية للنص من خلال التوزيعات السطرية، أمّا المتلقي فدوره في تأويل دلالات تلك التوزيعات[٢].

يعاد تشفير معايير وقيم الاستعراض في النص، ويبقى إعادة التشفير نفسه مخيفاً، وإنّ صياغة المتلقي لغير المكتوب تتضمن رد فعل على المواضيع المفسرة في النص، والتي تشكل قاعدة الواقع المحاكى، حيث إنّ النص غير المكتوب يشكل المكتوب[٣]. والمتلقي بدوره يمثل جانباً مهماً من جوانب عملية التكلم، فالنص خاصة، واللغة بشكل عام موجهان إليه ليتفكر ويعمل عقله ومشاعره، ويكتسب النص بذلك حيويته، فالمتلقي يفك شيفرة النص، ويستخرج ما فيه من معان ودلالات، معتمداً في ذلك على ثقافته، وأفقه، ومعرفته بعالم النص وما يحيط به، ويتمكّن بأفقه من إدراك ما في النص من أفكار، ومبادئ،وجماليات، كما يمكنه من ملء الفراغات الكامنة بين عناصر الكلام المختلفة[٤].

---

(١) الماكري، محمد. **الشكل والخطاب**، ص ٢٣٩.

(٢) ترمانيني، خلود محمد نذير. **الإيقاع اللغوي في الشعر الحديث،"شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين"**، ص ٢٢٦.

(٣) إسماعيل، سامي. **جماليات التلقي**، ص ١٨٧.

(٤) أبو سمهدانه، كريم أحمد. **بناء الاستفهام في الستور المكيّة (دراسة أسلوبية)**، ص ١٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فإذا كان الشاعر يركز على الجانب الفني، فإن دور المتلقي يبرز في إظهار البعد الجمالي للنص، وذلك عن طريق ملء الفراغات الكامنة في النص، وبملء المتلقي لهذه الفراغات يتحقق التواصل بينه وبين العمل الفني، عندها تتصل الفراغات باللامتوقع، وذلك بتشكلها من خلال الوسائل الأسلوبية التي يقصد إليها الشاعر[1].

إذاً فالمتلقي يحاول أن يملأ الفراغ الفضائي بمشاركة الشاعر، من خلال تأمل النص واستخراج معناه، والتفاعل معه، والحكم على تماسكه، فهو شريك الشاعر في تشكيل المعنى، وتقع عليه مهمة إضفاء بقية الدلالة على النص، وذلك حسب تكوينه النفسي، والثقافي، وأفق توقعه المحكوم بالتجربة، ليعيد بذلك تركيب صورة العالم كما يراها الشاعر، وليؤكد جمالية النص الشعري الحديث.

ولعلّ ما يؤديه البياض والسواد من تنقلات إيقاعية على صفحات النص الشعري التي تستدعي المتلقي إلى الوقوف عليها، وتأمل ما فيها قبل أن يستمر الشاعر في عملية القراءة الشعرية، يوحي بوجود موسيقا تتناوب فيها حركة النص مع الوقفات الصامتة، ممّا يقوي البنية الإيقاعية في النص الشعري، ويفرض هذا بدوره على المتلقي متابعة حثيثة لتكوين القصيدة على الصفحات الشعرية، بفرض معرفة تفاصيلها الجمالية، والوصول إلى الإيقاع الذي يتحقق بالانسجام التام مع التجربة الوجدانية، والتكوين المكاني لتلك التجربة[2].

وتتبدى ظاهرة البياض والسواد واضحة في شعر حيدر محمود، حيث يظهر البياض كتقنية منتشرة في خطاب الشاعر على نحو لافت، تتضح أهميته من كونه يقدم شكلاً تعبيرياً، يمكّن

---

(1) ربابعة، موسى. **جماليات الأسلوب والتلقي**، ص ١٠٦-١٠٧.

(2) ترمانيني، خلود محمد نذير .**الإيقاع اللغوي في الشعر الحديث، "شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين"**، ص ٢٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المتلقي من إضافة جزء من الصياغة على السياق الشعري الذي قرأه، وفيما يلي أنماط من صور تشكيل البياض في نماذج قصيرة منتقاة من قصائد الشاعر حيدر محمود.

أولاً: حضور المساحة البيضاء النقطية، ومثال ذلك قوله في قصيدته (أربع قصائد قصار):

"مازلتُ أسمعُ صوتَهُ.. وأراهُ

أنّى التفتُّ.. تحيطُ بي عيناهُ

فكأنهُ بي ساكنٌ ... وكأنّني

أحيا به ... أو أنني إيّاهُ!" [1].

فالشاعر من خلال حضور المساحة النقطية التي تظهر جليا في النص وما تسببه من إبهام أثناء ملء الفراغ نتيجة تتبع الدلالة، ترك للمتلقي إضافة جزء من الصياغة اللغوية على السياق الذي قرأه، وبهذا يكون الغموض والإبهام نتيجة منطقية للفراغ النقطي الذي تركه الشاعر، فإن وافق أفق المتلقي أفق الشاعر كانت عملية التحليل سهلة وبغير جهد أو عناء، أمّا إذا لم يوافق ذلك يصبح النص منغلقاً أمام المتلقي، وتغيب عنه الدلالة، ويحتاج إلى جهد مضاعف لإزالة ذلك الغموض والإبهام لإكمال المساحة النقطية البيضاء.

ثانياً: حضور البياض في تشكيل يتكرر من أول النص حتى نهايته، ومثال ذلك قوله في قصيدته (أغنية للأرض):

" يا بِلادي..

مثلما يكبرُ فيك الشّجرُ الطيّبُ..

نكبرْ..

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ٤٤٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فازرَعيْنا .. فوقَ أهدابِك،

زيتوناً، وزعترْ

واحملينا أملاً، مثل صباحِ العيدِ،

أخضرْ..

واكتبي أسماءَنا

في دفترِ الحبِّ: نَشامى

يعشقون (الوردَ)، لكنْ..

يعشقون (الأرضَ) .. أكثرْ.." [1].

فالبياض يتجلى في تشكيل يتكرر من أول النص حتى نهايته، ويحاول الشاعر فيه تصوير الحالة الوجدانية التي يعيشها في لحظات التأمل بالأرض الوطن، والانتماء لها، فالشاعر يضع مع بداية كلامه في المساحة البيضاء نقطتين توحيان بأهمية لحظات الصمت، ومدى تأثيرها في إنتاج الأفكار التي ترسم بدورها أفق المتلقي وتحفّز طاقاته الإبداعية لتكوين الدلالة، ويستمر التشكيل بهذا التكرار الموظف للمساحة النقطية إلى نهاية النص مصوراً ما يهجس بنفس الشاعر من خلال الصمت.

ثالثاً: تشكيل البياض في جزء من عملية الحوار، ومثل ذلك قوله في قصيدته (من كراس الأناشيد):

"– عندي الحلُّ

(قال الفتى المتحذلقُ)

– قُلْهُ إذن يا فتى

---

(1) محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص ١٧٦-١٧٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- أنْ يُعيَّن سكانُ (حارتِنا)

كلُّهم... وزراءْ

- وماذا عن (الشعبِ)؟

ردَّ:

- إذا كان لا بُدَّ

نستوردُ الشعبَ..

- مِنْ أينَ؟

- مِنْ (حارةٍ) ثانيةْ..

الحكومةُ أغْضَبها الاقتراح"[1].

فالشاعر حيدر محمود يتخذ من الفراغ النقطي أو المساحة البيضاء دلالة على أنه جزء من عملية الحوار، وفي النص تتضح سخرية الشاعر من الحكومة، ويحاول الشاعر أن يستمر بالسخرية من خلال الفراغ النقطي مدعّماً دلالات الكلمة، ومعمقاً الإحساس بفيض المعنى، الذي يصعب على الشاعر إيصاله، فيلجأ إلى الصمت من خلال تركه مساحة بيضاء؛ خوفاً من غضب الحكومة، وما يشير إلى ذلك قوله: (الحكومة أغضبها الاقتراح) في نهاية النص، إذ بدت الجمل والسطور بعد أن أفرغ فيها الشاعر يأسه وسأمه من الحكومة صدى لروح ساخرة.

---

(1) محمود، حيدر. الأعمال الشعرية. ص ٤٠٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رابعاً: تشكيل البياض في جزء معين من أجزاء النص الشعري، ومثال ذلك قوله في قصيدته (من رباعيات الخيام):

"هل يملكُ الإنسانُ

أنْ يكون غيرَ نفسِهِ؟!

كيفَ يكونُ الليلُ،

لو كانَ بلا سُمّارْ؟!

هَلْ يستطيعُ الشاعرُ الشاعرُ،

أنْ يَحيا بغيرِ حسِّهِ؟!"[1].

فالشاعر استخدم البياض في جزء معين من أجزاء النص الشعري، مما يوحي بوجود ضرورة فنية لهذا الاستخدام، الذي يحاول الشاعر فيه إيصاله إلى المتلقي عن طريق إلقاء الضوء على موقفه الوجداني، وهنا يعكس البياض في هذا المقطع إحساس الشاعر بالألم نتيجة الوحدة والغربة، ورغبة في استجداء اللغة التي يمكنها أن تعبر عن واقعه المأساوي بكل مفرداته التي امتلأ بها، ثم يسترد الشاعر أنفاسه بعد أن تلاحقت إشارات الاستفهام والتعجب، ويفسح الشاعر من خلال هذه المساحة البيضاء مجالاً للمتلقي كي يملأها وفق ما يتطلبه السياق من دلالات، وبهذا يكون البياض قد أسهم في تشكيل إيحاءات النص بعد أن أصبحت وقفات سكون تضبط إيقاع المقطع الشعري.

---

(1) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ٢٩٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

خامساً: المساحات البيضاء التي تلف أجواء الكلمات بأشكال عدة، ومثال ذلك قوله في قصيدته (لم يبق إلا الشعر...):

"(قلبي!) ولا قلبٌ سواكَ يليقُ بي
إنّي عشقتُكَ: فارساً، وجواداً..
ومُحارِباً، ومُحارَباً، ومعانِداً
ومعانَداً، ومُعَادِياً، ومُعَادى!
لا خيرَ فيكَ، إذا سكنتَ،
أو استكنتَ،
أو انهزمتَ،
أو انخسفتَ جمادا!
يا أيُّها الوجَعُ الذي أدمَنْتُهُ
أدمنتُ فيكَ، عليكَ الاستشهادا!" [1].

فالشاعر يعتمد في تشكيل النص على المساحات البيضاء التي تلف أجواء الكلمات بأشكال عدة، وحين تقع عين المتلقي على هذا النص يجد الشاعر قد شكّله بطريقة رصّ الكلمات والسطور الشعرية، ثمّ ما إن تتبدى قدرة الشاعر في توزيع المفردات (سكنت، استكنت،انهزمت، انخسفت) على الصفحة الشعرية من خلال إصرار الشاعر على إلغاء التوازن الأفقي، والتوجه إلى التوازي العمودي للسطور الشعرية، والبياض يفسح المجال أمام الشاعر لأن يقدّم مفرداته بشكل عمودي في بياض الصفحة، مما يضفي على كل كلمة مجالها المكاني والدلالي الذي يمثل اللحظات الوجدانية والتفاعل معها، وكأن الشاعر يريد من المتلقي أن ينظر إلى النص بوصفه لوحة فنية موحية، تتفحص عين المتلقي أبعادها، ويغور إحساسه في أعماقها، فالشاعر بمفرداته

---

(1) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ٤٣٤، وللاستزادة كأمثلة ينظر: محمود. حيدر. **عباءات الفرح الأخضر**، ص ١٠١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تلك يخترق الفراغ المحيط بالنص بانزياحه عن سياقها الطبيعي لتوالي الأسطر الشعرية، وغرسها في وسط المساحة البيضاء، وعالم الصمت من خلال التشكيل العمودي، والعودة إلى التشكيل الأفقي في نهاية النص ليعكس بذلك جمالية النص.

سادساً: اكتساح البياض لسواد الكتابة، ومثال ذلك قوله في قصيدته (مَرْثِية للبراءَة):

"....."

.....

- استَغرِبُ: كيفَ يموتُ الزَّنْبقُ في عِزِّ صِباهْ!؟

- هذا ... قَدَرُ الزَّنْبَقْ

- ولماذا تحترقُ النَّغْمةُ عند مَصَبِّ الآهْ؟!

- تَبْلُغُ حَدَّ المُطْلَقْ!

.....

....."[1].

ففي هذا المقطع الشعري تصطدم عين المتلقي بالبياض الذي يكتسح السواد، فمن فوق ومن تحت بياض، وهذا الاكتساح ينسجم مع الموقف الوجداني للشاعر، ويلحظ المتلقي أن الشاعر وضع النقط قبل سواد الكتابة وبعده؛ رغبة منه في الوقوف والإنصات والتأمل، قبل البدء في إطلاق استفهامه وتعجبه واستغرابه في الموقف الوجداني الذي يعيشه الشاعر، كما أنّ هذا التشكيل يضفي مسحة جمالية للنص على مستوى حاسة البصر لدى المتلقي.

سابعاً: تناوب البياض مع سواد الكتابة، ومثال ذلك قوله في قصيدته (مع عبدالله...):

---

[1] محمود، حيدر. **في البدء كان النهر**. ص ١٤٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"مَعَ عبدِ اللهِ: يَداً، بيدِ

لِغَدٍ نمضي .. وَلِبَعْدِ غَدِ

والرّايةُ تخفقُ عاليةً

بسمائِكَ، يا أَحْلى بَلَدِ

عِلْمٌ، عَمَلٌ، عَزْمٌ،أَمَلُ

ومواكبُ خيرٍ...تتّصِلُ"[1].

فالشاعر يتناول في هذا المقطع المساحة البيضاء مع سواد الكتابة، فالمساحة البيضاء تُظهِر مدى التمسك بالقائد والمضي معه يداً بيد، وتفسّر ما يحس به الشاعر من حب الانتماء والولاء للوطن وقائده، بالعزم والعلم، والعمل والأمل، ويُظهِر هذا التشكيل الشعري خرقاً لمعايير الكتابة التقليدية، وذلك بالانزياح عن النمط المألوف إلى نمط آخر غير مألوف، تصطدم به عين المتلقي، فالمألوف في الكتابة الشعرية توالي الأسطر لكن هذا المقطع تشكّل من تناوب البياض مع سواد الكتابة، مما يدفع بالمتلقي إلى تحصيل الدلالة الغائبة في هذا البياض، وفك رموزه في السياق الشعري.

ثامناً: البياض الموضوع في هامش النص الشعري، ومثال ذلك قوله في قصيدته (شجر الدّفلى يغنّي!...):

---

(1) محمود، حيدر. **عباءات الفرح الأخضر**، ص ٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"شجر الدّفلى يغنّي...

(على عيونِ النّشامى... يسهرُ القمرُ

فالليلُ بالحدقاتِ السّودِ، مؤتزرُ..

وللحمى رايةٌ ... مرفوعةٌ أبداً

يحوطُها العزُّ، والإيمانُ، والظّفرُ..)

وجهةُ الأسمرُ..

مِنْ أرضِ بلادِي..

وسَمَاها.." [1].

فالشاعر ترك مساحة هامشية بيضاء في أعلى النص الشعري قبل البدء في كتابة عنوان القصيدة، الذي تمركز في جهة اليمين في وسط الصفحة الشعرية، مسبباً بطغيانه على المتن من إبهام وغموض، وهنا يتضاءل جسد النص في بعض تحركاته، ويحاصر البياض سواد الكتابة، مشكلاً بذلك عائقاً دلالياً، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذه المساحة الهامشية البيضاء التي تركها الشاعر في أعلى النص الشعري، موجودة قبل عنوان كل قصيدة مكتوبة في ديوان الأعمال

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص ١٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشعرية لدى حيدر محمود، مما يدفع بالمتلقي إلى التأمل والتفكر بعمق؛ لمعرفة سبب ترك مثل هذه المساحات الهامشية في أعلى النص الشعري، لفك رموز الإبهام والغموض عنه، وعلى هذا الأساس بدا البياض جزءاً مهماً من أجزاء النص الشعري الحديث، الذي يعد أسلوباً تعبيرياً لا يقل أهمية عن الكلام الشعري المكتوب، فهذه المساحة البيضاء إنما هي تقنية فنية، مثل غيرها من التقنيات الفنية في القصيدة تقوم بمهمة التوصيل الجمالية للمتلقي، وهكذا فقد وجد حيدر في المساحة البيضاء المقصودة أسلوباً في طريقة الكتابة وطريقة للتعبير عن فكره.

وخلاصة القول في هذه الظاهرة الأسلوبية: إنّ لها دوراً بنائياً وفعالاً في إنتاج الدلالة لتشكيل لُحمة القصيدة في النص نفسه، ولها دور أيضاً في إحداث التفاعل اللغوي المشترك بين الشاعر (المبدع) ، والمتلقي، فالشاعر يضع حدود البنى الجزئية للنص بتوزيعه للسطور الشعرية، وتقع على المتلقي تأويل دلالات تلك التوزيعات، فيتجاوز المتلقي بذلك سواد الكتابة إلى المساحة البيضاء وغزارة المعنى الذي يسهم في تشكيل العنصر الجمالي والإيحائي للنص. وقد تكون كثرة الفراغات النقطية، أو المساحات البيضاء في شعر حيدر محمود – وفي بعض دلالاتها- رمزاً للغربة؛ فهو يفتقد المكان والأهل والأحبة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الفصـــل الثالث -

ظواهر من الإيقاع والتشكيل الصوتي

١- التكرار

٢- القافية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أ – التكرار :

تعد ظاهرة التكرار من الظواهر الأسلوبية الفاعلة في تشكيل بناء الإيقاع الداخلي في النص الشعري. فالإيقاع الداخلي يعني: انسجام أجزاء القصيدة مع بعضها لحظة حركة تشكل بنائها نحو التكامل، ويكون هذا الانسجام بين الكلمات والحروف، وبين الصور التي ينتجها الشاعر بما يتلاءم مع جو القصيدة ومعناه، بحيث يعطي الشاعر نوعاً من الخصوصية والتفرد[١]، و يقوم التكرار بدور دلالي، بوصفه أداة لغوية وفنية وأخرى إيحائية قادرة على التعبير، واستكشاف ليس فقط ما يدور في نفس الشاعر من مشاعر وأحاسيس، وإنما يفتح التكرار احتمالات للمعنى تتعدّد بتعدّ القارئين والمتلقين.

والتكرار لغة: مأخوذ من الكر ومعناه الرجوع أو ترداد الشيء، وإعادته مرة بعد أخرى[٢]، فقد يرد التكرار بمعنى الإتيان بعناصر (حرف، كلمة، عبارة)، متماثلة في مواضع متعدّدة في العمل الفني، فهو أساس الإيقاع بمختلف صوره جميعها، وهو أساس لنظرية القافية في الشعر، وتعتمد الكثير من المحسنات البديعية في سر نجاحها عليه، كما في العكس والتعريف وغيرها من المحسنات في علم البديع[٣].

---

(١) ينظر: الرواشدة، حامد سالم درويش. **الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، (رسالة دكتوراه)**، عمادة الدراسات العليا، جامعة مؤتة، ٢٠٠٦م، ص ١٢٩-١٣٠، وللاستزادة ينظر: الصائغ، وجدان. **الاستعارة وإيقاعية التكرار في شعر الأخطل الصغير**، جرش للبحوث والدراسات، المجلد (٤)، العدد (١)، الأردن، ١٩٩٩م، ص٩٦، وينظر: عيد، رجاء.**التجديد الموسيقي في الشعر العربي**، منشأة المعارف للنشر،الإسكندرية، ١٩٨٨م،ص ١٠-١٥، وينظر: الصكر، حاتم. **بحث في الإيقاع الداخلي**، مجلة الأقلام، العراقية، العدد (٥)، ١٩٩٠م، ص ٥٩.

(٢) ينظر: ابن منظور، جمال الدين. **معجم لسان العرب**، مادة (كرر).

(٣) وهبه، مجدي. **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط(٢)، ١٩٨٤م، ص ١١٧- ١١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبذلك فإن التكرار كما ورد في بعض المعاجم، كمعجم لسان العرب، ومعجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، جاء بمعانيه بدلالة تدل على الرجوع والترداد والعودة إلى الشيء والإتيان بمثله، وهو إحدى أدوات النص الأساسية الضرورية بأبسط وجود صوره ومستوياته في العمل الفني، إذ يدخل في تشكيل أساس بنية الإيقاع الشعري الفني بطاقاته ودلالاته الإيحائية.

وقد تنبّه اللغويون والنقاد العرب القدماء إلى ظاهرة التكرار، وأولوها العناية في مؤلفاتهم بالدرس والتحليل، لما لها من أهمية في التراث الشعري العربي القديم، فأوردوا لمصطلح (التكرار) تعريفات متقاربة، وأطلقوا عليه تسميات عدّة، فقد أورد ابن رشيق القيراوني (ت ٤٥٦هـ) في كتابه (العمدة) باباً كاملاً للتكرار، عرض فيه أقسامه وأغراضه ودلالاته، فأشار إلى الفاعلية النفسية في المواضع التي يحسن فيها، وأخرى التي يقبح فيها، يقول في ذلك: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها.... ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشويق والاستعذاب، إذا كان في تغزُّل أو نسيب"[1]، فالمتكلم يحاول شد انتباه المتلقي من خلال تكرار الأهم في كلامه مستخدماً أسلوب التقديم، وابن رشيق في كلامه ذكر نوعاً من أنواع التكرار هو: تكرار الاسم.

ويرى ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) في كتابه (المثل السائر) أن التكرار: هو ما يدلّه اللّفظ على المعنى بالترديد، فيأتي المتكلم بلفظ ويرده أو يأتي بمعنى ثم يعيده، ومنه ما يأتي لفائدة أو لغير فائدة[2]،حيث أشار ابن الأثير إلى أثر التكرار وفائدته في إغناء التعبير، فقد تأتي الفائدة لتأكيد الكلام، ويظهر أثر ذلك على المستوى النفسي للمبدع.

---

(١) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج(٢)، ط (٥)، ص ٧٣-٧٤.

(٢) ابن الأثير، ضياء الدين. **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق : أحمد الحوفي، وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ج (٢) و ط(٢)،١٩٧٣م، ص ٣٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويعرّف ابن أبي الإصبع المصري (ت٦٥٤هـ) التكرار: "أن يكرر المتكلم اللّفظة الواحدة لتأكيد الوصف، أو المدح، أو الذّم، أو التهويل، أو الوعيد"[١]. فابن أبي الإصبع يرى أن التكرار يأتي في ضروب عدّة في أساليب الخطاب، إلا أنه أشار إلى أن التكرار يأتي في أمور الذّم أو التهويل أو الوعيد، وهذه من أمور التخويف أو التفجُّع العظيمة غير المحبَّبة للنفس، أمّا في تكرار الأمور الحسنة المحبَّبة للنفس فقد ذكر الوصف والمدح، من هنا يُرجِّح أن التكرار من وجهة نظر ابن أبي الإصبع يرد في الأمور غير المحبَّبة للنفس أكثر منه في الأمور المحبَّبة، ويورد ابن أبي الإصبع في تعريفه للتكرار نوعاً من أنواع التكرار هو (تكرار اللّفظة الواحدة)، ولكن التكرار لا يكون على هذه الصورة فقط، بل يقع في الحرف، أو في العبارة، وفي غيرها من صور التكرار العديدة، لكن الأمر في إشكالية أن يحسن التكرار في موضوع معين كالمدح، أو الوعيد...الخ، فيبقى غير مقنع، ونرى أن السياق، والموضوع، ومكونات النّص، والأسلوب الذي يكتب فيه، من المحدّدات التي يمكن أن تقدّم تكراراً ناجحاً، وتكراراً على النقيض من ذلك؛ لأن اللفظ والعبارة قد تحسن في سياق معيّن، ولا تحسن في سياق آخر.

ويعرّف الرضي (ت ٦٨٦هـ) التكرار أنه: " ضمُّ[٢] الشيء إلى مثله في اللفظ مع كونه إياه في المعنى للتأكيد والتقرير"[٣]، فالرضي يبين فائدة التكرار في الضمّ- الذي يؤدي إلى الربط والتماسك- والتأكيد والتقرير.

---

(١) المصري، ابن أبي الإصبع. **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق: حفني محمد شرف، دار النهضة، القاهرة، ج٢، ١٩٩٥م ،ص ٣٧٥.

(٢) ضمُّ: أي جمع الشيء إلى الشيء بعضهما إلى بعض، فأصبحا أمراً واحداً متماسكاً. للاستزادة ينظر: مجمع اللغة العربية. **المعجم الوسيط**، مادة (ضمّ)، تحقيق: إبراهيم مصطفى، وأحمد حسن الزيّات، وحامد عبد القادر، ومحمد علي النّجار، المكتبة الإسلامية، ج(١)، ط(٢)، د.ت، ص ٥٤٤.

(٣) الرضي الاستراباذيّ، محمد بن الحسن نجم الدين. **شرح الكافية في النحو لابن الحاجب**، دار الكتب العلمية، بيروت، ج (١)، ط (٢) ،٢٠٠٧م ، ص ١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وأمّا ابن معصوم المدني(ت١١١٩هـ) فعرّف التكرار اصطلاحاً مبيناً أنّ: التكرار اسم، والتكرير: مصدر من كررت الشيء: أي أعدته مراراً، وهو عبارة عن إعادة الكلمة أكثر من مرّة سواء أكان ذلك بالمعنى أو اللفظ، لفائدة وغرض بلاغي قد يكون للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو للتحسُّر، أو للتهويل، أو للتعظيم، أو للاستمتاع بذكر المكرر، أو للتنويه بشأن المذكور[1].

فالتكرار ظاهرة لغوية ليست وليدة الأدب الجديد، بل عرفها القدماء، وكانت ظاهرة بارزة في أعمالهم الأدبية، و يلحظ من تعريف البلاغيين والنقاد العرب القدماء أنهم وعوا القيمة والأثر الوظيفي والدّلالي الذي يتركه التكرار في نفس المتلقي، فوجدوه وسيلة ناجحة للتعبير عن الانفعالات والحالات النفسية للمؤلف، وجعلوه أسلوباً لهم؛ لأنه ينسجم مع المضمون ويثريه. إذاً مظاهر التكرار لم تغب عن أذهان وانتباه البلاغيين والنقاد العرب القدماء، فالتفتوا إليها أيضاً في دراسة الإعجاز القرآني[2].

وأمّا بالنسبة للدراسات النقدية الحديثة لظاهرة التكرار، فقد لقيت هذه الظاهرة عناية كبيرة من قبل الباحثين المحدثين؛ لما لها من خاصية فنيّة تدعم الحركة الدلالية والإيقاعية وتبرزها في النص الشعري، لكونها ظاهرة ذات قيم أسلوبية متعدّدة.

فنازك الملائكة تعرّف التكرار أنه: إلحاح على جهة ذات قيمة عالية في العبارة، يوليها الشاعر جلَّ اهتمامه أكثر من غيرها، فالتكرار يركز على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المخاطِب بها، وهو بذلك يعود على الناقد الأدبي بفائدة قيِّمة ذات دلالة نفسية يتمكن من

---

(١) المدني، ابن معصوم السيد علي صدر الدين. **أنوار الربيع في أنواع البديع**، تحقيق: شاكر هادي شاكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٦٩م، ص ٣٤٥-٣٥٢.

(٢) تعرَّض ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) لبحث بيان أسلوب التكرار في بعض سور القرآن الكريم، ودلّل على أن التكرار جاء على مذهب العرب، والفائدة منه التوكيد والإفهام؛ وللاستزادة ينظر: ابن قتيبة، عبد الله . **تأويل مشكل القرآن**، ط(٢)، ص ٢٣٥-٢٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

خلالها تحليل نفسيّة كاتب النص الأدبي[1]، وكأنه بذلك يقدم لنا مفتاحاً من مفاتيح النص للدخول إلى أغواره، واستجلاء طاقاته، والتعرّف على أفكار كاتبه.

ومن آراء النقاد المحدثين في تعريف التكرار يورد عز الدين السيد تعريفاً له أنه: أسلوب للتعبير يصوّر ما يدور في النفس من وقائع وانفعالات، من خلال ما يثيرها، ويكون اللّفظ فيه بمثابة المفتاح الذي يعكس الضوء على الصورة لصلته الوثيقة بالوجدان[2]، وهو بذلك يقدّم صورة الموقف الانفعالي الشعوري على شكل ظاهرة، يتم من خلالها تشكيل نسق أسلوبي يعتمد على دوال مفردة متوالدة المدلولات، أو تكرار تراكيب صياغية متماسكة بنائيا، تكون جزءاً مهماً من العمل الأدبي.

و تأتي بنية التكرار، في الشعر موظفة لإنتاج دلالة بسيطة أو مركبة، بل قد تكون فعالة في نفي الدلالة أو إلغائها، ويكشف محمد عبد المطلب عن وجود علاقة تشابه كبير بين الناتج الدلالي لبنية التكرار، والناتج الدلالي للتكرار الرياضي، إذ إن تغير العلاقة بين الأرقام، يعطي ناتجاً مختلفاً على النحو التالي: ٣-٣ = ٠ ٣+٣ = ٦ ٣÷٣ =١ ٣×٣ = ٩

فبالرغم من الإصرار على تكرار نفس الرقم، إلا أن الناتج مختلف سواء قلّ أو كثر[3]، حيث يأتي الدال بمعنى، ثم يتكرر في المرة الثانية مضافاً إليه معطيات مختلفة ، فيصبح فيها ثنائي النتاج بين المعنى الأول والثاني[4]. يتضح من أسلوب التكرار في اللغة العربية أنه يشمل على كثير من الأسرار التي تمنح الكلام حسناً وجمالا، وتعطي الشاعر القدرة على توصيل ما يدور في خلجات نفسه من مشاعر وأحاسيس إلى المتلقي، وهو بهذا الأسلوب يعكس تجربته الشعريّة .

---

(١) الملائكة، نازك. **قضايا الشعر المعاصر**. دار العلم للملايين، بيروت، ط (٨) ،١٩٨٩م، ص ٢٧٦.

(٢) السيد، عز الدين علي. **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب، بيروت، ط(٢)، ١٩٨٦م، ص ١٣.

(٣) ينظر: المطلب، محمد عبد. **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٣٨٢.

(٤) ينظر: المطلب، محمد عبد. **هكذا تكلم النص**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٠٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويرى حاتم الصكر في تعريفه للتكرار أنه: نمط أسلوبي صوتي يتصل بالذات المبدعة وبالمتلقي، ويكون اتصاله بالذات المبدعة من حيث موقفها واختيارها لأسلوب ما، أمّا اتصاله بالمتلقي فيكون من حيث مدى استجابته وتفاعله مع ظاهرة التكرار التي يركّز عليها الشاعر[1]، وبما أن التكرار نمط أسلوبي صوتي، فالشاعر يتجه فيه نحو دلالة ما لإبرازها بين الدلالات الأخرى، محققاً القيمة الجمالية والدلالية له عبر محاولة التوفيق بين المعنى والصوت، أو يجعل الصوت مصدر إغناء للمعنى، فكان له الأهمية في إحداث الأثر الكبير من خلال عملية التفاعل، سواء بالنسبة للمبدع أو للمتلقي، فهو جزء من أسلوب المبدع في التعبير عن موقفه الانفعالي النفسي في إطار أمور حياته المختلفة،وهو بالنسبة للمتلقي أسلوب مفاجأة-ولو خفيفة- لها دلالة مرتبطة بالموقف الانفعالي، وقد يكون هذا سبباً في ارتباط التكرار بأسلوب حياة الإنسان وبفنونه المختلفة.

ومن هنا لا يمكن إغفال أهمية التكرار وفائدته الوظيفية، فهو على المستوى النفسي: يتحلى بوظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي، وذلك من خلال الكشف عن فكر الشاعر وشعوره، وإدهاش المتلقي بفنيّة التجربة الشعرية المتفاعل معها، فيعكس بذلك القيمة الجمالية للتكرار، أمّا على المستوى الفني فهو: يحقق النغم الموسيقي في تأهيل العبارة وإغناء المعنى، وذلك لكونه عنصر تنسيق للإيقاع في بناء القصيدة وتلاحمها[2]، من خلال ما يشكله من ربط بين الأبيات أو الأسطر مظهراً بذلك الوحدة العضوية في النص الشعري.

---

(1) الصكر، حاتم. **كتابة الذات (دراسة في وقائعية الشعر)**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٤م، ص ٨٧.

(2) ينظر: السعدني، مصطفى. **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، ص ١٧٢-١٧٣، وللاستزادة ينظر: جعفر، عبد الكريم راضي. **تكرار التراكم وتكرار التلاشي، مجلة آفاق عربية**، بغداد، العدد (٩)، ١٩٩٢م، ص ٩-١٠، وينظر: نصير، أمل. **التكرار في شعر الأخطل**، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد (٢٠)، العدد (٨)، ٢٠٠٥م، ص ٤٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نلحظ أن ظاهرة التكرار أصبحت أداة من أدوات النقد الحديث، ويكاد لا يخلو نص شعري من عنصر التكرار على نحو من الأنحاء، فهو مرتكز موسيقي هام يظهر داخل النص الشعري الحديث، ويستخدم بشكل جلي في سياقات متعددة من فنون الشعر والنثر، والرسم، والتأليف الموسيقي.

وتمثل ظاهرة التكرار سمة أسلوبية في شعر حيدر محمود، وبنية أسلوبية أساسية للبناء الشعري عنده، خدمت البعد الدلالي في شعره، ومنحته بعداً للتعبير عن تجربته الشعرية، ويمكننا أن نميز بين نمطين أساسيين للتكرار في شعر حيدر هما:

أولاً: التكرار البسيط

ثانياً: التكرار المركّب

فالنمط الأول(التكرار البسيط)، يمكن أن يشتمل على تكرار وحدة لفظية واحدة، أو كلمة مفردة (حرف، أو اسم، أو فعل، أو صيغة، أو أداة) والتي قد تأخذ بدورها أشكالاً متعدّدة، ومن أمثلة هذا النمط التكراري في شعر حيدر:

أ- **تكرار الحرف:**

إن لتكرار الحرف في الكلمة سمة سمعية ترجع إلى الإيقاع الموسيقي، وسمة أخرى فكرية ترجع إلى معناها اللغوي[1]، وقد شكّل تكرار الحرف في شعر حيدر أداة لغوية يظهر جانباً من جوانب الذات النفسية، ويمثّل بعداً أسلوبياً في شعره، إذ يُحدِث جمالية أسلوبية تتعلق ببناء النص من الناحية الفنية، وتماسك وحدته من خلال تعزيز الإيقاع وزيادة التفصيل في البناء الفني، وهذا الدافع يعمّق الدّلالة، ويؤكد على المعنى الشعري والدفقة الشعورية.

---

(1) السيد، عز الدين. **التكرير بين المثير والتأثير**، ص ١٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن أمثلة هذا النوع من التكرار في شعر حيدر محمود تكرار حرف الجر (**في**)، في قصيدته (تباريح....) يقول:

"**وأنتَ يا أللهْ...**

في رَفَّةِ النَّسمةِ، في دَمْدَمةِ الإعصارْ

وفي قرارِ المَوْجِ، في تلاطُمِ التَّيَّارْ

وأنتَ في المكانِ، والمكانُ أنْتْ

وفي الزَّمانِ.. والزَّمانُ أنْتْ..

وأنتَ في الشيءِ، وأنتَ الشيءُ"[1].

يوظّف الشاعر في هذا المقطع حرف الجر (**في**)، لفائدته الظرفيّة المكانيّة، والزمانيّة، إذ إن حرف الجر هنا ينفتح على معنى الشمول في كل شيء، بوصفه استغراقا للمكان؛ ليصور وجود الله ووحدانيته في كل شيء خلقه، بدءاً بأبسط الأمور في الخلق الدّالة على وجود الله (رفَّةِ النَّسمةِ ،إلى أعظمها (الإعصار، الموج، التيّار)، فخلْق الله موجود وظاهري في كل مكان وزمان. والشاعر عندما أراد أن يصوّر عظمة الله في الخلق لكل شيء عمد إلى استخدام حرف الجر (**في**)، لتأكيد هذه المقدرة وتجليها في كل شيء أبدعه الله، وهذا من شأنه أن يغرس في نفس المتلقي حب الخضوع ، و التذلل لله سبحانه وتعالى.

فالتكرار أعطى الشاعر مجالاً ليتفكّر ويدخل في تفاصيل هذا الخلق الذي يشير إلى وجودية الله، مركّزاً على شمولية كل شيء خلقه الله في هذه الحياة، من خلال حرف الجر (**في**) الذي عمّق وجودها وأكده في كل التفاصيل المحيطة بنا، مهما كانت صغيرة أو كبيرة، وبهذا

---

(1) **محمود، حيدر. في البدء كان النهر**، ص ١٢٦. وللاستزادة كأمثلة على تكرار حرف الجر، ينظر: المصدر نفسه. تكرار حرف (مِنْ)،ص ٢٠، و ص ١٢٤، وينظر: ديوان، **الأعمال الشعرية**، للمؤلف نفسه، تكرار حرف (مِنْ) ص ٨٧)، وتكرار حرف (في)، ص ١٠٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يصبح حرف الجر (في) أداة فاعلة في تعميق دلالات المعنى، عبر سرد بعض الجزئيات المنتمية إلى إبداع الخالق –عز وجل– مشكّلة بدورها جوهر المعنى المراد، فحرف الجر شكّل بدوره رابطة لغوية، ومعنويّة في آن بين أسطر القصيدة، إذ تحوّل من أداة لغوية إلى أداة تعبيرية، مشحونة بالإيمان، وبتفاصيل رؤية الشاعر لوحدانية الله وعظمته وحضوره الإلهي، وهذا يهب للقصيدة وحدتها البنائية، والدلالية، ويخصّب طاقتها الإيقاعية والإيحائية التي تسهم في تعميق البنية الشعرية الداخلية العامة.

ومن الأمثلة على تكرار الحرف تكرار (لا) النهي كما في قصيدته (قصيدة الأرقام!) يقول:

- **لا تَسِرْ في الشوارعِ...**

كي لا يرى وَجْهَكَ السَّائحونَ الأَجانبُ

- **لا تَخْتَلِطْ برجالِ الصَّحافةِ...**

كي لا تُشوِّهَ صورتنا الوطنيَّةَ...

- **لا تكتبْ الشِّعْرَ**

إلاَّ إذا كانَ مِنْ عَسَلِ النَّحْلِ،

أو ... غَزَلِ النَّمْلِ..

- **لا تَبْكِ...**
- **لا تَحْكِ...**
- **لا تعشقِ امرأةً لا تُناسِبُها!**

فَتُضَيِّعَ دفترَكَ العائليَّ...

وَرَسْمَكَ، واسْمَكَ... تَخْسرَ رَقْمَكَ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في لُغبةِ المائدةْ"!

- لا تَنَمْ..

قبلَ أنْ تنحني للرصيفِ احتراماً،

وتلثمَ خَدَّ حجارتِهِ البارِدةْ !!" [1].

ويظهر في هذه الأبيات سلسلة من المرفوضات التي نهى عنها الشاعر المتمثلة في: (لا تَسِزْ، لا تَخْتَلِطْ، لا تُشَوِّهَ، لا تَكْتُبْ، لا تَبْكِ، لا تَحْكِ، لا تَعْشَقْ، لا تَنَمْ)، فحرف النهي(لا) هنا يؤدي دوراً واضحاً في إنتاج الدلالة الشعرية في شعر حيدر محمود ، إذ يأخذ هذا الحرف امتداداً رأسياً يتصدَّر السطر الشعري، وميّز الشاعر هذا التصدّر بنقطة داكنة قبل كل حرف نهي (لا): للتنبيه على أهميته ودوره الفاعل في بناء النص، من خلال تحذير المتلقي عن الأمر المنهي عنه في اللفظ ، وقد يكون كذلك للمخاطِب (الشاعر)، بطريق الكناية لأن نهي ذلك المذكور في صيغة النهي يستلزم تحذير المخاطِب ، فكأن المتكلم يجمع بين نهيين، إذ تسلّط على الفعل المضارع بشكل لافت، وذلك بهدف تحويل الدفق الشعري إلى منطقة السلب، وتعطيل أي نوع من الحركية التي يمكن أن تحدث، فالشاعر أراد التأكيد على مدى انتشار الذل والقمع والفقر والظلم والفساد، الذي آلت إليه المجتمعات العربية، فأصبح المواطن العربي يشعر بالمطاردة والضيق نتيجة الوضع المتردي الذي أصابه، وهكذا فقد وظّف الشاعر حرف النهي (لا)، لشدّ انتباه المتلقي إلى البنية اللغوية في النص الشعري، وشكّل هنا ظاهرة أسلوبية لافتة اصطنعها الشاعر من خلال سلسلة المرفوضات التي نهى عنها، مستخدما حرف (لا)؛لإثارة وعي المتلقي بهذا الأسلوب التكراري المكثّف، الذي أفاد الشمول والعموم والاستغراق في الأشياء المرفوضة، وكسر أفق توقعه فيما ليس هو مرفوض أو منهيٌ عنه، ليكون أكثر وعياً وشعوراً بواقعه المحيط به.

---

[1] محمود، حيدر. **في البدء كان النهر**، ص ٩٧-٩٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويكرر الشاعر حرفاً بعينه كتكرار حرف (ر) كما في قصيدته (هذا الرَّذاذ..)، يقول:

"طَلَعْتُ..

مثلَ طلوعِ الشمسِ، والقمَرِ..

وصِرْتُ عنوانَ صبْرٍ

لا يماثِلُهُ.. صبْرٌ

وشارةَ إصرارٍ ،على الظُّفرِ..

جسمي الذي قطَّعوه...

عادَ ثانيةً...." [1].

يتجلى تكثيف التكرار الصوتي في هذا المقطع الشعري من خلال حرف (ر)، الذي تكرر سبع مرات، والشاعر وظّف حرف(ر) في مقام النهوض والاستعداد لبناء الشخصية، بعد أن كانت في مرحلة تحلل وتصدع، فالشاعر أراد من خلال حرف (ر) التأكيد على ولادة مرحلة تنويرية لانبعاث الشخصية من جديد، وتحقق ذلك من خلال: ظهوره الذي شبَّهه بطلوع الشمس، وبالصبر الذي أصبح عنواناً له، وإصراره على الظّفر الذي أصبح علامة، ويريد الشاعر الإشارة إلى أنّ هذه المرحلة ما هي إلا مرحلة ثورة وتمرّد على المحتل الذي قطّع جسده، ولكن أنّى يكون لهم ذلك وقد عاد جسده من جديد، وهذه إشارة إلى الشهيد، قال تعالى: ﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴾ [2]، وهذا ما قصده الشاعر من وراء الانبعاث والتجدد.

وهكذا يتضح أن تكرار حرف (ر) كان بمثابة إضاءة جليّة في فضاء النص، وأداة لبث الموسيقى الجميلة في ثنايا القصيدة أوحت بالسكينة والطمأنينة، من خلال إلحاح الشاعر على

---

(1) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ٧٥.

(2) **القرآن الكريم**، سورة آل عمران: آية ١٦٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تكرار هذا الحرف، حيث شدّ انتباه المتلقي إلى نفس الشاعر، وعبّر عن إحساس الشاعر باليأس وانفعاله في النص، حيث إن توزيع صوت الراء المتتالي وبخاصة في السطرين الثالث والرابع، يضفي تجانساً صوتياً متناغماً مع إيقاع التتابع والتلاحق المنسجم مع كلمات النص (قمر، إصرار، ظفر)، وازداد التناسب والانسجام عندما التقى الرّوي في كلمة (صبر) مرتين مع هذا التكرار الصوتي داخل القصيدة، فالموسيقى الداخلية التي أحدثها تكرار حرف (ر)، دلّت على النغمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر.

ممّا تقدّم، يلحظ أن تكرار الحرف في شعر حيدر محمود كان له دوره الإيحائي والتعبيري في تكوين بنية النص الشعري وتلاحمها، ويؤكد الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، من خلال الألفاظ التي يتكرر فيها الحرف، و أن استخدام الحروف داخل المقطع الشعري يعطي نغماً موسيقياً متجانساً مع النص ، ويعمل على تماسك جوانبه، عدا عن ميزة شد انتباه المتلقي إلى النص، وتخصيب شعريته، ومن شأن ذلك كله أن يفتح أمام النص آفاقاً جديدة للتلقي والتأويل.

ب- تكرار الاسم:

يشكل تكرار الاسم أسلوباً من أساليب بناء اللغة في شعر حيدر محمود، إذ ينتج نوعاً من الترابط المتصل بين أبيات القصيدة، مما يشد المتلقي ويجذب انتباهه، إضافة لما تقدمه الجملة الخبريّة من تحولات، لتقديم حدث معيّن، أو خبر ما، لتوكيده في ذهن المتلقي ليجعله أكثر تفاعلا معه، و يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن درجة اهتمام الشاعر بها، ومن أمثلة هذا التكرار في شعر حيدر محمود قوله في قصيدته (جراسيا):

"جراسيا..

هي الآن عُرسُ القصيدة

فلتستحمَّ القصيدةُ بالمطرِ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وليعبقِ الزنبقُ

جراسيا..

جراسيا..

أفرشي ثوبَكِ البدويَّ

المطرَّز.."[1].

فالشاعر سلّط الضوء على كلمة (**جراسيا**) من خلال تكراره لها، ونستطيع أن نستوحي من خلال السياق طبيعة العلاقة التي كانت تربط الشاعر بها، وقد تكون هذه العلاقة علاقة تعلّق بالمكرر، فالشاعر أراد من وراء هذا التكرار التأكيد على عز و أمجاد هذه المدينة العريقة بأصالتها؛ وذلك لمكانتها وجمالها وأهميتها التاريخية، والشاعر يؤكد محبته لها، لكونها جزءاً من الأردن، وما يؤكد ذلك قوله في مقطع آخر في ثنايا القصيدة: "هذا الذي نسجته لك الأردنيات من لهب الشوق"[2]. وهذا يؤكد تعلّق الشاعر بمدينة (**جراسيا**) وشدّة تشوقه وإعجابه بها، لما لها من دلالة نفسية عنده، و أحرف كلمة (**جراسيا**) من شأنها أن تُحْدِث موسيقى، وذلك بترداد نغمة أحرف هذه الكلمة، فحرف المد(الألف) الماثل في وسطها ونهايتها يوحي بالإطلاق، مما يجعلها قادرة على إبراز إيقاع النفس المنفعلة لدى الشاعر.

وهكذا عكس تكرار الاسم طبيعة علاقة الشاعر به، إذ لم يأت عبثاً، بل كان ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه، و عكس تجربته الانفعالية التي يعبّر عنها، وبهذا يكون واحداً من العناصر الفاعلة في تكوين النص الشعري.

---

(1) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ٤١٨.

(2) المصدر نفسه. ص ٤١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن الأمثلة على ذلك أيضاً تكرار ضمير المتكلم المتصل (نا)، قوله في قصيدته (آخر الظّل):

" لهثْنا وراء السَّرابِ..

قعدْنا بظلّ خيالاتـنا..

عصَبْنَا جراحاتـنا، بالحرابِ

سكبنا على النَّار: زيتاً، وناراً

ونمْنا على وخزِ أنّاتـنا..

على سُرُرٍ من عذاب!

مشيْنا مع الظلّ،

ظلّ خيالاتنا الباهتات"[1].

إن تكرار الضمير (نا) هنا قد أعطى القصيدة إيقاعاً قوياً، وأسهم في جعلها أكثر تأثيراً، وأكثر قوّة وثورة، وهذه مهمة يكشف عنها التكرار من ناحية طبيعته القادرة على تكوين بناء متلاحم ومترابط، و يكشف من- ناحية أخرى- عن حالة مجتمعاتنا العربية وما أصابها من تعب وضعف وهوان من جرّاء (لهثنا، قعدنا، خيالاتنا، عصبنا، جراحاتنا، سكبنا، نمنا، أنّاتنا، مشينا)، فالشاعر يبدو ثائراً أو قلقاً للحالة التي وصلت إليها أمته العربية نتيجة التعب والإرهاق، فهو يريد أن يلفت انتباه المتلقي، ويؤكد الحالة النفسية لهذه الأمّة، فيصفها بأنها (لهثة، وجريحة،، وتئن)، وأنها تتخذ من خيالاتها الباهتات مأوى لها، للهروب من واقعها وعذابها، ولكنّ الشاعر كان بصدد إثبات الذات العربية في مواجهة أعدائها وصعوباته، من خلال توظيفه لضمير الجماعة (نا)، الذي اتخذه رمزاً للقوة الجماعية، للتغلب على هذه الحالة ومواجهة العجز والهزيمة، بالنصر والاتحاد، وهذا

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص ٢٨٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سبب استدعى الشاعر لاستخدام هذا التتابع التكراري لضمير (نا) بهذه الصورة المكثّفة؛ للتأكيد على اتحاد الأمة العربية وقوتها الجماعية، في مواجهة أسباب ضعفها وعجزها، فخرج ضمير الأنا هنا من الفرديّة إلى البعد الجماعي، وتصبح الذّات هي والآخر بشكل عام، ويصبح الموضوع أكثر علاقة بهموم الإنسان والمجتمع، إضافة إلى التوكيد على الذّات وما فيها من بعد التفخيم، والتعظيم.

ج- تكرار الفعل:

إن استخدام تكرار الأفعال في النص الشعري يؤدي وظيفة جمالية داخل الأبيات الشعرية، من خلال إثراء الموسيقى الداخلية، التي تتكرر فيها وحداته الصوتية في القصيدة، و يؤدي دوراً في توكيد المعنى، لاسيما في التركيز على الأحداث، فكل فعل يتضمّن حدثاً ما، وهنا يظهر الحدث في أزمنته المتعدّدة، وفي هذا النص يتمركز الموت على الواقع، ويشكل للمتلقي محوراً لفهمه، ومن أمثلة هذا التكرار في شعر حيدر محمود قوله في قصيدته (جَدّي الطَّيِّبْ):

"آهٍ، قلبي محزونٌ حتّى الموتْ

يا جدّي... وجِبالُ الصَّوْتْ...

تَلْتَفُّ على حَنْجرَتَيْ،

تَخْنُقُنيْ... تَخْنُقُنيْ... تَخْنُـ.. قُ... نيْ!

مَنْ

يُكْمِلُ

عَنّيْ

عَجْزَ البَيْت؟!!"[1].

---

[1] محمود، حيدر. **في البدء كان النهر**، ص ١٥١-١٥٢، وللاستزادة على أمثلة تكرار الفعل، ينظر: المصدر نفسه. ص ١٤٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

نلحظ هنا تكرار الشاعر للفعل المضارع (تَخْنُقُني) ثلاث مرات في نفس السطر الشعري، ويعكس هذا التكرار شدّة تأثر الشاعر بالموقف الانفعالي، حيث تحمل صورة الفعل (تَخْنُقُني) حالة من اليأس نتيجة الضيق الذي أصاب الشاعر، فقد وظّف الفعل المكرر هنا للإحساس بتلاشي الحركة، ويشير التلاحق الزمني لصيغة المضارع إلى استمرارية الحدث، وهذا يؤثّر في تطوّر دلالة النص، كما أن هذا التكرار يعكس جمالية هندسة الموسيقى الداخلية ودورها في توطيد المعنى، فالشاعر جعل بين الفعل وتكراره فواصل نقطية؛ لإبراز الدور المضني الذي يبذله الشاعر في المقاومة لواقعه المرير، ورسم آخر تكرار للفعل بشكل متقطّع، ثم سار بالأبيات من منحنى عمودي إلى منحى أفقي متقطّع العبارة، مما أعطى القصيدة بعداً جمالياً، وكسر أفق توقع المتلقي في رسم الأبيات، وكشف عن نفسية الشاعر، وخدم المعنى، فقد أظهر مدى المشقة والتعب الذي يواجهه الشاعر، وقد جاء التكرار ليؤكد هذه المعاناة، وذلك بإفادته الاستمرارية في العمل، ثم يأتي دور التعجب في نهاية هذا التكرار ليؤكد استخدامه استخداماً مغايراً لما هو معتاد، وظهر أثر ذلك على المتلقي الذي سرعان ما انكسر لديه أفق التوقع،فالمتلقي كان يتوقع من المبدع (الشاعر) أن يضع إشارة التعجب في نهاية إطار جملة (**ما**) التعجبية ، كعبارة : ما أجمل السماء !، إلا أن الشاعر خرج من المألوف وكسر أفق توقع المتلقي ، بوضع إشارة التعجب في نهاية فعل مضارع متكرر، وهذا مما ليس بمألوف ، فقد استخدم حيدر محمود الفعل للتعبير عن مرحلة حزينة وحالة ضيق – فمعالم الضعف ظاهرة – و وصفَ القهر والأسى الذي يحيط به، وضمّن ذلك في أبيات القصيدة .

د- تكرار الصيغ:

يدخل في هذا النوع من التكرار العديد من الصيغ اللغوية كاسم الفاعل، واسم المفعول، وما جاء على وزن فعيل... وغيرها، ومن أمثلة ذلك للتعرف على دلالاتها ودلالات تكرارها في شعر حيدر محمود قوله في قصيدته (الرجل – الأمة):

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"،، ولقد كان (أبو عبدِ اللهِ)،،

الصادقَ

والعاشقَ

والمعشوقْ

والواثقَ

والموثوقْ

كانَ الرائدَ (والرائِدُ لا يَكْذِبُ أهْلَهْ!)" [1].

نرى هنا في هذا المقطع تكرار لصيغة اسم الفاعل واسم المفعول، وهذه الصيغ تعمق دلالة التجدد وتؤكد صعيد المعنى، إذ إنهما يحملان صفة الإطلاق والاستمرارية، فالإطلاق يتم عبر حرف المد(الألف) الماثل في اسم الفاعل، وحرف (الواو) الماثل في اسم المفعول، وتتم الاستمرارية في دوام حدوث الفعل ، كما أنهما يحملان بين ثناياهما عنصر التأكيد على امتلاك الملك الحسين (أبو عبد الله) – طيب الله ثراه– لصفات رجل الأُمَّة، (**الصادق، والعاشق، والمعشوق، والواثق، والموثوق، والرائد**)، وفي الوقت نفسه يُحدِث تكرار هذه الصيغ رابطاً بين الأبيات؛ لأن كلاً منها يقدّم صفة جديدة من الصفات التي يتصف بها جلالة الملك (أبو عبد الله) رجل الأُمَّة، فهي صفات تلتقي في بؤرة القيادة والسيادة، وكأنه بهذه الصفات يقوّم المجتمع وينهض به نحو البناء والرفعة.

ومن الملاحظ على هذه الصفات أنها صيغت من أفعال ثلاثية، لذلك جاء معظمها على وزن (فاعل)، وبعضها على وزن (مفعول)، ممّا زاد من حدّة تدفّق إيقاع النص، وقد أثرى تكرار (اسم الفاعل) الإيقاع الموسيقي الداخلي من حيث توالي حرف العلة (المد) الذي يشكل جزءاً أصيلاً من تركيبه، إذ يشكل وجود حرف العلة (المد) في اسم الفاعل نغمة موسيقية مرتفعة، بينما

---

[1] محمود، حيدر. **عباءات الفرح الأخضر**، ص ١٠١. وللاستزادة كأمثلة على تكرار الصيغ، ينظر: **الأعمال الشعرية**، للمؤلف نفسه، قصيدة (اعتذار للأقصى)، تكرار صيغة (فعيل)، ص ١٠١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يشكل وجود حرف العلة (و) في اسم المفعول نغمة موسيقية منخفضة، وهذا العلو والهبوط يُولّد في الإطار الداخلي لموسيقى أبيات القصيدة، ولكن كثافة اسم الفاعل بما يحمله من امتدادات متوالية في هذا المقطع أدّى إلى تصاعد البنية الموسيقية؛ لتصبح هي المسيطرة على مستويات الأبيات الأخرى، والشاعر بمراوحته للتكرار بين اسم الفاعل واسم المفعول بوصفها صيغ مصاحبة للصفات، تعكس تعميق الصّفة عند الممدوح، وهو هنا الملك(أبو عبد الله)، التي يجلّلها التقدير والإعجاب، كما عكس حب الولاء والوفاء والانتماء لقيادته، وهذه المراوحة كذلك جاءت بغية خدمة المعنى – فالشاعر يتحدّث عن صفات جلالة الملك الحسين – حتى غدت منسجمة مع بعضها، فجميعها تدلُّ على صفات النبل، فلفظة (العاشق) منسجمة مع لفظه (المعشوق) لما يجمع بينهما من علاقة حب، و لفظة (الواثق) تنسجم مع لفظة (الموثوق) في البيت، والرابط بينهما هو الاعتماد. فتكرار اسم المفعول فيه إشارة على تأكيد أثر الفعل في فاعله، وبالتالي جاءت أكثر انسجاماً مع المعنى، ودلّت في سياق التعبير عن عظم الحب والوثوق بالقائد.

هـ- تكرار الأدوات:

يُبْرز تكرار الأدوات تسلسل الأفكار وتتابعها عند الشاعر، ويكشف عن فاعلية كبيرة في زيادة تلاحم النص الشعري، وتعميق وحدته العضوية، وهذا بدوره يشدّ انتباه المتلقي ويجعله مصغيا لأفكار الشاعر و متابعاً لانفعالاته المختلفة[1]، التي قد توظّف لغايات مضمونية وجمالية وأسلوبية في نفس الوقت، وقد تأتي للتأكيد على فكرة ما، أو للتعبير عن صورة جمالية بمختلف جزئياتها.

ويظهر هذا النوع من التكرار في شعر حيدر محمود في استخدامه لأداة النداء (يا)، ومثال ذلك قوله في قصيدته (ترويدة عَمّانيّة):

"يا أيتها البدويّةُ، والحضريّةُ

و((الخِتْيارةُ))، والطفلةُ))

---

[1] نصير، أمل. التكرار في شعر الأخطل، ص ٦٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والوردةُ، والشوكةُ،

يا وارثةَ حضاراتِ الدنيا،

يا فيلادلفيا!

لا أملكُ إلا هذا القلبَ

وأحلِف إنكِ وحدكِ فيه..

فهل يكفيك ... لترضي عنّي

يا ((ربّة عمُون))؟"[1].

يشكّل تكرار أداة النداء هنا نغمة موسيقية سببها المدّ الصوتي (لحرف النداء)، ممّا جعلها تتناسب مع انفعالات الشاعر، فحرف النداء (يا) يستخدم لنداء البعيد وتنبيهه إلا أن الشاعر يكثف من استخدامه مع الاسم ليستحضر المنادى، ويمنحه امتدادا فيه تأكيد على وجوده في الزمن الماضي والزمن الحاضر، وهذا بدوره جذب المتلقي إليها وجعله ينسجم مع النص الشعري، فالتكرار هنا أفاد إفصاح الشاعر عن موقفه من عمّان وحبه لها، فأداة النداء في السطر الأول جسّدت مزجاً ضدياً كشف عمّا وراءه في إظهار الإيقاع وزيادته وضوحاً، (البدوية – الحضرية)، (الختيارة – الطفلة)، (الوردة – الشوكة)، وقد منح النداء المتكرر للأبيات تنوعاً، فالمنادى فيها واحد متعدد الأوجه، ويكرر الشاعر هذا النداء أربع مرات ، تعزيزاً لعمق علاقة الانتماء الوطيدة وصدقها لعمّان، وقد حاول في نداءاته إطلاق التسميات القديمة التي أُطلقت على مدينة عمّان (فيلادلفيا، عمُون)، لبيان مكانتها التاريخية، وأهميتها بوصفها وارثة حضارات الدنيا، وهذا ما نستشفه من تكرار حرف النداء في السطر الرابع، فالشاعر يريد من وراء هذا التكرار المتسم بالنداء الكشف عن حاجته الملحّة في

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ٣٧٨-٣٧٩. وللاستزادة كأمثلة لتكرار الأدوات، ينظر: المصدر نفسه، ص ٥٨، وديوان، **عباءات الفرح الأخضر**، للمؤلف نفسه، ص٥٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التأكيد على اعتزازه وافتخاره بمدينة عمّان، وعن عمق علاقته بها، ومدى حميمية العلاقة بينهما، فهذه النداءات عكست موقفاً يحس المتلقي من خلاله تلهف الشاعر لتحقيقه وترسيخ جذوره.

و أمّا **النمط الثاني من التكرار فهو (التكرار المركّب)**، ويمكن أن يشتمل على تكرار(العبارة، أو السطر، أو المقطع)، ومن أمثلة هذا النمط التكراري في شعر حيدر محمود:

أ- **تكرار العبارة أو الجملة:** وقد يأتي هذا التكرار للتأكيد على المعنى وتقويته، أو لإبراز الأهمية، من حيث تماسك النص الشعري، فهو يربط أجزاء النص بعضها ببعض ممّا يعطي مظهره العام نوعاً من الحركة، مجسّداً بذلك ملامح رؤية تجربة الشاعر عبر الإشارات اللغوية المكونة لبنية النص، يقول حيدر في قصيدته (الضّفّتان... توأمان):

" **لترفعَ اسمَ اللهِ، في الجوامعْ**

وترفعَ اسمَ اللهِ، في المصانعْ

وترفعَ اسمَ اللهِ، في المزارعْ

وفي السفوحِ،

والسهولِ،

والجبالْ..

حتّى يظلّ موطنُ الرّجالِ،

موطِنَ الرّجالْ..!" [1].

تكررت الجملة الفعلية (**ترفع اسم الله**)، حيث أدّت دوراً في تماسك أجزاء القصيدة، وربط أطرافها ببعضها، والفعل (**ترفع**) أدّى دوراً في بنية عبارة التكرار، إذ استمدت قوتها التأثيرية منه،

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ١٨٤. وللاستزادة ينظر: المصدر نفسه، قصيدة (أغنية نابلسيّة)، ص٢٠٣-٢٠٦، وينظر: **عباءات الفرح الأخضر**، للمؤلف نفسه، قصيدة (آخر النّخل..) ص٥٠، وقصيدة (صباح الخير)، ص ٥٥-٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولعلّ هذا التكرار يؤكد فكرة سيادة اسم الله التي تسيطر على وعي الشاعر، ومن الملاحظ أن الشكل الرأسي الذي أنتجته الجملة المتكررة قد أكسب المقطع الشعري إيقاعاً موسيقياً عالي الشحنة، أسهم من الناحية الدلالية في الكشف عن رؤية الشاعر لأهمية اسم الله، وهذه الرؤية بدأت تتمحور وتتطور متدرجة في الاتساع لتغطي كل المناطق والأماكن من هذا العالم.

ويعتمد الشاعر على عنصر المفاجأة حينما يغير الأماكن في نهاية جملته المتكررة؛ لتفتيح الذهن وشحذ الوعي، إذ إن اختلاف المكان يجذب انتباه المتلقي ويهيئه لمعرفة مدى انتشار اسم الله، ولعل بناء الجملة بهذه الطريقة يفضي إلى الانزياح من الأماكن المأهولة بالسكان المتمثلة في قوله: (الجوامع، المصانع، المزارع)، إلى أماكن الخلاء (السفوح، السهول، الجبال)، وهذا الانتقال والتغير المفاجئ في الأماكن، عبّر بدوره عن حالة الشاعر النفسية المضطربة.

وهكذا فقد أفاد التكرار تعميق الدلالة الرأسية لرفع اسم الله وانتشاره الأفقي عبر امتداد المكان، فقد حمل التكرار في كل مرة نوعاً من الحركة بتغيير المكان وامتداد الفعل إلى أماكن جديدة من الحياة، للتأكيد والإمعان والإلحاح على أهمية وقيمة وجود الله، فضلاً عن تحقيق نوع من التوازي البصري، عمودياً كما في الأبيات الثلاثة الأولى ، وأفقياً كما في البيت :(الرابع، والخامس، والسادس)، حيث أسهم هذا في إخصاب الدفقات الشعورية لأبيات القصيدة، وعمّق أثرها في النفس، فتكرار الجملة عكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون الجمل المكررة، بوصفها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخاه المتكلم، إضافة إلى ما تحققه من توازن هندسي بين الكلام ومعناه، فظاهرة التكرار هي إحدى وسائل الشاعر الأسلوبية في الكشف عن وضعه الانفعالي والشعوري.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب- تكرار السطر:

تتعدد وظائف هذا التكرار تبعاً للحاجة إليها، أو بحسب قدرتها على الأداء والتأثير، وقد يكون تكرار السطر الشعري لازمة في بنية القصيدة، وتخرج أغراضه الفنية إلى الأبعاد النفسية أو الوجدانية التي تسيطر على الشاعر كأن تكون للتوكيد أو الإصرار على الهدف، أو الإلحاح على المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، ومن أمثلة هذا النمط التكراري في شعر حيدر محمود قوله في قصيدته (السَّفر... بجواز مزوَّر!):

"يا شُطآن السَّمكِ الميّتِ،

والكبريتِ،

أتيتُ إليكِ، على أهدابِ "الأعشى"

وبذاكرتي وهجُ الشّعر،

ورائحةُ الشّعر،

فلا تغتالي ذاكرتي..

خلّي.. لي شرف الوهْمِ،

يُلوّن باقي أيّامي..

يا شُطآن السَّمكِ الميتِ،

والكبريتِ"[1].

ويستمر الشاعر في عرض الأبيات حتى يصل إلى تكرار السطر الشعري للمرة الثالثة في ثنايا هذه القصيدة يقول:

"يا شُطآن السَّمكِ الميّتِ،

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص ٢٠٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والكبريتِ....

لماذا صادرتِ الخيلَ،

وخُنت الفرسان،

وقد جاءوا بالماء الطّاهر،

مِنْ آبارِ "الشّامِ"..."[1].

فالسطر الشعري عند حيدر محمود تكرر في ثنايا قصيدته بين فترة وأخرى على شكل فواصل، خضعت في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة الشاعر، فجاء تكرار السطر ثلاث مرات للتأكيد على غربته القاسية، والكلمات الدّالة على صعوبة غربته هي: (الميت، الكبريت). وإن تكرار السطر الشعري صوتياً ، شكّل تكرارا للمعنى، وذلك من خلال رغبة الشاعر في التعبير عن تجربة إنسان يحس بالغربة والوحدة ، وآل به هذا إلى الحزن داخل نفسه، ممّا أدى إلى تكرار كلمات السطر التي امتلأت بالنظرة التشاؤمية [2] ، إلا أنّ الشاعر يصر على الصمود في وجه الغربة بذاكرته الشعرية، ويطلب عدم المساس بهذه الذاكرة، و الإبقاء على حضور توارد الوهم في خاطره، ليتمكّن من مواجهة الصعاب في غربته، فالتكرار كشف عن الوضع النفسي للشاعر المتمثّل بالشعور بالوحدة والاغتراب، وإن تكرار اللازمة[3]، السطر الشعري هنا، يحمل المتلقي على السير في أفق تكراري معيّن لربط وتلاحم أجزاء القصيدة، وجعلها قادرة على تكوين تركيب متناسق، بحيث يحيله سمعيّا وموضوعيّاً إلى ما ينوي الشاعر أن يبيّنه في النص، ويشكّل الحضور والغياب للّازمة بهذه الكيفيّة، إعادة المتلقي إلى التمركز حول مسألة معينة يهدف إليها النص.

---

(1) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ٢٠٩-٢١٠.

(2) ينظر: العجرمي، منى الحاج صالح سلامة. **شعر صلاح عبد الصبور، دراسة أسلوبية** ، ص ١٢٥.

(3) اللازمة: هي مجموعة من الأصوات، أو الكلمات تعاد بصورة منتظمة في الفقرات، أو المقاطع الشعريّة، وللاستزادة، ينظر: ربابعة، موسى. التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، مؤتة للبحوث والدراسات،الأردن، المجلد(٥)،العدد(١)،١٩٩٠م، ص ٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولم يأت تكرار السطر الشعري بين ثنايا القصيدة عند حيدر بهذا الشكل فقط، بل قد يرد تكرار السطر الشعري في نهاية القصيدة[١]، أو قد يأتي السطر في بداية القصيدة ثم تتكرر صورته في نهاية القصيدة[٢]، و نلاحظ في تكرار السطر الشعري عند حيدر تكرار جميع كلمات السطر الشعري مع اختلاف آخر كلمة فيه[٣]، أو مع اختلاف أول كلمة فيه[٤].

ج- تكرار المقطع:

هو تكرار صوتي طويل في النغمات والإيقاع والمعنى[٥]، وهو بهذا أطول أجزاء النص الشعري، ويسهم في إثراء التجربة الشعرية دلالياً وإيقاعياً بوصفه متلاحم الأسطر الشعرية، كما يسهم في جمع ما تفرّق من الأسطر بحسب المعطيات الصوتية لبناء النص الشعري، وإن تكرار المقطع له دور في التركيز على نغمة معينة موظفة أساساً لخدمة الدلالة التي توعزها التجربة الشعرية[٦]؛ فالتكرار المقطعي يجعل الإيقاع أشد بروزاً وظهوراً كونه تكراراً يستغرق زمناً طويلاً، وهذا النوع من التكرار يحدث في القصائد الطويلة التي تمكّن الشاعر من إعادة صياغة بعض الصور، وتكثيف الدّلالة الإيحائية للنص الشعري. ومن أمثلة تكرار المقطع في شعر حيدر محمود قوله في قصيدته (الكتابة بالدم على نهر الأردن):

---

(١) ينظر كأمثلة شعرية: محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، قصيدته (الرسالة قبل الأخيرة)، ص ٢١٩، وقصيدة (معزوفة المواطن رقم صفر)، ص ٢٥١.

(٢) ينظر كأمثلة شعرية: المصدر نفسه. قصيدة (لقاؤنا غداً)، ص ٣٣٣-٣٣٤.

(٣) ينظر كأمثلة شعرية: المصدر نفسه. قصيدة (من يوميات.. بديع الزمان الطلياني!)، ص ١٢٩-١٣٠.

(٤) ينظر كأمثلة شعرية: المصدر نفسه. قصيدة (إلى طفلة تتوهج)، ٢٥٣.

(٥) ينظر: الكبيسي، عمران خضير. **لغة الشعر العراقي المعاصر**، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢م، ص ١٦٧.

(٦) ينظر: ترمانيني، خلود محمد نذير. **الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث**،" شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين"، ص ١٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"وكان النّهْر، لحظة أنْ أتوا،

مستغرقاً في الصَّمتِ

يُصلّي في جَلالِ الصَّمت:

(ربي...

إنّ هذا الماءَ

من دم جندك الأبرارْ

فلا تَجْعَلْهُ نهباً للأعادي...

اجْعَلهُ في جوفِ الأعادي..

نارْ!)" [1].

ثم تتوالى الأبيات الشعرية، وعندما يشعر المتلقي بالإطالة يعود الشاعر ليذكر المقطع السابق مع تغيير طفيف على كلمة واحدة في المقطع الختامي، فبدل كلمة (أتوا) في السطر الأول من المقطع الأول يقول: (مضوا)، وذلك لأن الشاعر أراد أن يخبر في المقطع الأول أن الأعداء الغرباء جاؤوا مداهمين لنهر الأردن على حين غفلة من أهله الذين كانوا في هدوء وطمأنينة، إلا أن الشاعر كان قلقاً وهذا القلق دفعه إلى التوجه إلى الله، والدعاء بأن يحمي الله ماء النهر بدم جنود الأردن الأبرار، ولا يجعله نهباً للأعداء، بل دعا بأن يجعله الله في جوف الأعادي ناراً، ولكن عندما وصل الشاعر إلى آخر القصيدة سلّم بحقيقة دحر الأعداء من قبل جند الأردن الأبرار، وأدرك حقيقة الهزيمة التي لحقت بهؤلاء الأعداء، فاستخدم كلمة (مضوا)، للدلالة على حالة ذهاب الأعداء، والتأكيد على إبعادهم من منطقة نهر الأردن.

يتبيّن أن الشاعر استخدم كلمة (مضوا)، بنفس الوزن لكلمة (أتوا)، لإشاعة التوازن الموسيقي بين كلا المقطعين، وإن إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر ما هو إلا انزياح من المألوف إلى اللا مألوف، كان لغاية دلالية جمالية، عبّر الشاعر من خلالها عن خصوصية

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص ١٧٢. وللاستزادة كأمثلة شعرية، ينظر: المصدر نفسه.، قصيدة (أغنية للأرض)، ص١٧٦-١٧٧، وقصيدة (أغنية شتائية لعمّان)، ص ٣٠٧-٣٠٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التجربة التي يطرحها، ولا بدّ من الإشارة إلى أن أغلب المقاطع المكررة في شعر حيدر محمود مطابقة لبعضها فلا تغير ولا تطوّر فيها، وسبب ذلك قد يرجع إلى تعلّق الشاعر النفسي بدلالته من جهة، وإلى صعوبة إيجاد نهايات مؤثرة ذات مغزى عميق مكثّف من جهة أخرى. ولكنّ الشاعر لجأ إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر السابق؛ لأنه أضمن سبيل إلى نجاحه، والمتلقي يحس برعشة من السرور حين يجد فجأة لوناً جديداً مختلفاً ولو قليلاً عمّا قدم له الشاعر[1]، وبهذا التكرار يؤكد حيدر محمود توصيل المعنى إلى المتلقي بنفسية منتشية، ومفتخرة بهذا النصر المؤزّر، فالشاعر أراد مشاركة الجنود في معركتهم وفرحهم بوجدانه وأحاسيسه، والدعاء لهم بنبرة مؤثّرة لجذب انتباه المتلقي إلى أجواء الفرح معه، وتصوير صفحات تاريخنا المجيد أمام المتلقي ليقلّبها معه.

ومن خلال تتبعنا لظاهرة التكرار في شعر حيدر محمود نخلص إلى أنّ هذه الظاهرة استثمرها حيدر محمود بأنماطها المختلفة، منها البسيطة كتكرار الحرف، والاسم، والفعل، والصيغة، والأداة، ومنها المركّب كتكرار العبارة والسطر والمقطع، إلا أن التكرار البسيط كان له الحظ الأوفر من حيث الانتشار في شعره؛ وذلك لأنه يتناسب مع قصائده الموسومة بسمات المباشرة التعبيرية، ويكسبها طاقة في الأداء، ويزيدها وضوحاً وجلاء، لذا استخدمت على نطاق واسع لإيصال مقولات الشاعر الأساسية، ويمثل التكرار في كل أنماطه ظاهرة ملفتة للنظر جاءت موظفة توظيفاً فنياً جميلاً، إذ لم يكن التكرار عبثاً في شعر حيدر محمود بل جاء للتعبير عن تجربته الشعوريّة.

فالتكرار جاء لخدمة البعد الدلالي من حيث الإسهام في رفد الدّلالة وإيضاحها بطريقة أقوى وأكثر إمتاعاً للقارئ؛ لجذب انتباهه واندماجه مع النص، فعمّق إحساس الشاعر بالغربة والأسى

---

(1) ينظر: الملائكة، نازك. **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٧٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والحنين إلى الوطن. و جاء التكرار لخدمة البعد الجمالي لغرض تزييني في النص الشعري، ولإكساب لغته طاقة شعرية، وهذه الجمالية ليست اعتباطية، أو من محض الصدفة، بل تشكّلت من إدراك الشاعر ووعيه بواقعه المحيط، وهذا الإدراك أحدث عملية تفاعل بين الشاعر ووعيه بواقعه المحيط . و يُحدِث أيضاً عملية تفاعل بين الشاعر والمتلقي وذلك من خلال جذب انتباه المتلقي إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر التنبيه أو التأكيد عليها[1] ، فضلاً عن ذلك، فقد جاء التكرار لخدمة البعد الإيقاعي المتميز الموسوم بالغنائية، إذ يولّد التكرار نغمة موسيقية تمتزج بالتركيب اللغوي في الجملة الشعرية، والنص كله، ويزيد أصواتها ائتلافاً وانسجاماً، فهو "من أهم الخصائص التي استمدها فن الشعر من أصول فن الموسيقى، وعلم الجمال الحديث"[2]، وبذلك يستطيع الشاعر أن ينقل إلينا تجربته الشعرية، التي استطاع التكرار فيها ترجمة حالة الشاعر النفسية المتأزمة بكل توترها الإيقاعي والانفعالي، التي انعكست على لغته الشعرية من خلال استعماله لأسلوب التكرار.

فظاهرة التكرار في شعر حيدر محمود أحدثت أثراً كبيراً في بناء قصائده بناء محكماً، وعملت على بلورة رؤيته، وتأكيد موقفه، وكثّفت من شعور الشاعر، وعظّمت إحساسه بالتجربة في إضاءة دواخل الذات الشاعرة وكشف بواطنها، وذلك من خلال إلحاح الشاعر على فكرة ما أو عبارة أو جملة في النص، وعرضها بوسائل وأساليب مختلفة، وأسهمت في إغناء التعبير، ورفع المعنى إلى مستوى الأصالة، مما جعل لها دوراً محورياً بارزاً في إثراء المضمون الفكري وإنتاج الدلالة، و التكرار ليس مجرد ترديد لكلمة معينة أو جملة، أو حرف، وإنما هو وسيلة لغوية تنبض بإحساس الشاعر وعاطفته. وقد تضافرت هذه الظاهرة مع الظواهر الأسلوبية الأخرى، وحققّت عنصر المفاجأة الذي يجعل المتلقي أكثر حساسيّة، وأكثر تفاعلاً مع تجربة الشاعر، فعلى المتلقي أن يبذل جهداً يوازي جهد الشاعر لاستجلاء معطيات النص الشعري الحداثي، وبهذا يكون التكرار أداة وثيقة الصلة بالبحث

---

(1) ينظر: عبد الله، عدنان خالد . **النقد التطبيقي التحليلي**، دار الشؤون الثقافية العامة، وآفاق عربية، بغداد، ١٩٨٦م، ص ٢٤.

(2) القصيري، فيصل صالح. **بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦م ، ص١٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأسلوبي القائم على الحدث التفاعلي النابع من التجربة، والذي يتفاعل معه كلٌّ من الشاعر والمتلقي.

ب – القافيـــة :

تعد القافية من الظواهر الأسلوبية الفاعلة في تشكيل بناء الإيقاع الخارجي في النص الشعري. فالإيقاع الخارجي يعني: الموسيقى الناشئة من نظام الوزن العروضي والقافية، والذي يشكل قواعد أصيلة عامه مشتركة يبنى عليها النص الشعري، ويلتزم بها الشعراء في نظم قصائدهم[١]، وبالنسبة للشعر القديم هي ركن مهم من أركان القصيدة، ومقوّم أساسي من مقوماتها، والقافية تؤدي دوراً فنياً في بناء موسيقى الشعر؛ لأنها جزء من موسيقاه، وتسهم مع الوزن في ضبط الإيقاع في الشعر الكلاسيكي القديم، لذلك "فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية" [٢]، وهذه الثنائية بين الوزن والقافية أصبحت سمة يميز بها الشعر عن النثر قديما، فقد عرّف قدامه بن جعفر الشعر بقوله" إنه قول موزون مقفى يدّل على معنى"[٣].

وبهذا تتضح أهمية القافية في الشعر، لما لها من مكانة في تشكيل البناء الإيقاعي الشعري توازي مكانة الوزن الشعري، فهما "يبعثان من الموسيقى في الشعر ما يجعله أقوى أثراً في النفس، وأكثر التصاقاً بالذاكرة، وأخف دفعاً على اللسان من النثر"[٤]. فالقافية تُتمّم وحدة القصيدة، وهي بهذا تحدّد نهاية البيت الشعري، وتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها، وتؤدي دوراً في انسجامها مع الحالة النفسية للشاعر، وعلى ذلك فإن اتحاد الوزن مع القافية يزيد المعنى الشعري عمقاً ، ويثريه دلالة.

---

[١] ينظر: الكيلاني، إيمان محمد أمين، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره،ص٢٥٩.

[٢] القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، ج(١)، ط(٥)، ص١٥١.

[٣] قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص٦٨.

[٤] القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ، ص١١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد اهتم النقاد القدماء في دراستهم للقافية منذ البواكير الأولى للشعر، وربطوها بدلالته فالمعنى يتطلبها، إذ " إن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته"[١].

ويقول أبو هلال العسكري:"إذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها، أخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافية تحتملها، فمن المعاني ما يتمكن من نظمه في قافية، ولا يتمكن في أخرى" [٢].

وبهذا تتضح أهمية القافية في ربطها مع المعنى والوزن للدلالة على القصيدة. وفي أهمية القافية يقول ابن جني في كتابه الخصائص:" ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي؛ لأنها المقاطع" [٣]، فالشعر منذ بداياته الأولى نما على وحدة الوزن والقافية في كل قصيدة.

واختلف النقاد والباحثون العرب القدماء في تعريف وتحديد مفهوم القافية، وتعدّدت آراؤهم، وأشهر هذه الآراء:

أولا: رأي الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٤ هـ) بأن القافية:" من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[٤]، وهذا هو الرأي الغالب .

ثانياً: رأي الأخفش (ت٢١٥هـ)، أن القافية: " آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية؛ لأنها تقفو الكلام"[٥].

---

[٥] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج(١)،١٩٤٨م، ص١٢٩.

[١] العسكرية أبو هلال. **الصناعتين**، ص١٣٩.

[٢] ابن جني، أبو الفتح عثمان(ت٣٩٢هـ). **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج(١)، ١٩٥٢م، ص٤٨.

[٣] القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ص٢٩٤-٢٩٥.
وينظر: الهاشمي، السيد احمد. **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، مؤسسة المعارف، لبنان، بيروت، ٢٠٠٠، ص١٤١.

[٤] الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة. **كتاب القوافي**، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت، ١٩٧٤، ص٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثالثاً: رأي قطرب(ت٢٠٦هـ)، أن القافية:" الحرف الذي تبنى القصيدة عليه، وهو المسمى رويّاً"[١]، ويذهب إلى هذا الرأي (القافية حرف الرّوي)، كل من الفراء (ت٢٠٧هـ) [٢]، وأبي العباس ثعلب(ت٢٩١هـ)[٣]، فحرف الرّوي يمثّل مرتكزاً أساسيا ترتكز عليه أبيات القصيدة وتلتزم به ، ويمثل مؤشراً إلى القافية، ودليلاً عليها، وعليه كان يقال: قصيدة سينية أو بائية أو رائية، مما جعل بعض النقاد يرون القافية حرف الرّوي، فمعظم النقاد والباحثين والشعراء يأخذون برأي الخليل بن أحمد في تعريفة وتحديده لمفهوم القافية؛ لأنه خير تعريف بوصفه جامعاً مشتركاً بين التعريفات السابقة، من حيث وجود تركيب بين الحروف والحركات، مشكّلة فيما بينها نغمة موسيقية للبيت الشعري، وبهذا تكون القافية أمراً ضرورياً لوجود شعر دقيق في تشكيله الموسيقي، وعلى ذلك فالقدماء اهتموا بالقافية، والتزموا بوحدتها، ووحدة رويّها أيضا.

وأمّا القافية من حيث سبب تسميتها، فقد تعدّدت الآراء كذلك في علّة تسميتها، لكن هذه الآراء تتفق في معناها الاشتقاقي، فكلها تردُّ التسمية إلى أن القافية من قفا، يقفو أي بمعنى تبع[٤]، في حين أن الآراء المتعلقة بالتسمية مختلفة في السبب، وقد يكون ذلك بسبب كثرة المباحث التي اختصّت بدراسة القافية، فيرى أبو العرفان محمد بن الصبان(ت١٢٠٦هـ)، أن القافية"من قفا يقفو ووجه التسمية أنها تتبع ما قبلها من البيت[٥]"ويرى ابن رشيق إنما سميت قافية؛ لأنها مقفوة، وهذا السبب في رأية سائغ مُتَّبع[٦]، ويرى الخطيب التبريزي(ت٥٠٢هـ)، أنها سميت بالقافية:" لأنها تقفو

---

[٥] ينظر: ابن منظور، جمال الدين. **معجم لسان العرب**، مادة (قفا)،ج(١٥)، ص١٩٥. وينظر: التنوخي، أبو يعلي عبد الله بن المحسن. **كتاب القوافي**، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر ط(٢)، ١٩٨٧ ، ص٦٦.

[٦] ينظر: القيروان، أبو علي الحسن بن رشيق.**العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج(١)، ط(٢) ص١٥١.

[٣] ينظر: السكاكي، يوسف بن أبي بكر. **مفتاح العلوم**، ص٢٣٨.

[٤] ينظر: ابن منظور، جمال الدين. **معجم لسان العرب**، مادة (قفا)، ج(١٥)، ص١٩٥.

[٥] ابن الصبان، أبو العرفان محمد، **شرح الكافية في علم العروض والقافية**، تحقيق: محمد فتوح، دار الوفاء، الإسكندرية، ١٩٩٩م، ص٢٥٦ .

[٦] ينظر: القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ص ١٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الكلام، أي تجيء في آخره"[1]، بمعنى أنها تكون آخر كلمة في البيت، وهي تطابق خواتم الأبيات من حيث الحروف والحركات، وتسعى لتكون مقطعاً موسيقياً واحداً، والرأي الأول أولى لأنه توجد قافية حتى في البيت المفرد.

و أمّا النقاد والباحثون المحدثون اهتموا بالقافية مثلما اهتم النقاد القدماء فيها، فقد تعدّدت آراؤهم في تحديد مفهومها وتباينت، فقد عرّفها عز الدين إسماعيل عدّة تعريفات، منها **أولا:** أن القافية النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الموسيقية الشعورية في السطر الشعري، **ثانيا:** هي النهاية الوحيدة التي تعبر عن ارتياح النفس وسكناها في ذلك الموضع، **ثالثا:** هي في الشعر الجديد(الحر)، نهاية موسيقية للسطر الشعري، وأنسب نهاية له من الناحية الإيقاعية، ويصف عز الدين القافية: بالكلمة التي يستدعيها كل من السياق المعنوي والموسيقى للسطر الشعري، بحيث تتيح للقارئ الوقوف والحركة في نفس الوقت[2]، وهذه الوقفات تعتمد على النفس الشعري، وطبيعة التدفق الموسيقي النابع من الشعور في نهاية السطور الشعرية،إذا فالقافية هي الكلمة التي تأتي في نهاية السطر وتحدد نهايته، ومن هنا تتبلور مكانة القافية في الشعر الحديث وقيمتها الفنية.

والقافية في رأي إبراهيم أنيس" ليست إلا عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"[3]، فالقافية تؤدي دوراً مهماً على الصعيد الإيقاعي والموسيقي، وهذا الدور الصوتي تطرب له آذان المتلقي، ولا يجب استدعاء القافية

---

[1] التبريزي، الخطيب.**الكافي في العروض والقوافي**، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مطبعة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٧م، ص١٤٩.

[2] ينظر: إسماعيل، عز الدين . **الشعر العربي المعاصر**، ص ٦٧، ص١١٣.

[3] أنيس، إبراهيم. **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط(٦)، ١٩٨٨م، ص٢٤٦.وينظر :سمحان، محمد. **مقالات في الأدب الأردني المعاصر**، دائرة الثقافة والفنون، الأردن، ج(١)، ١٩٨٤م، ص١٠٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لأغراض صوتية فحسب، إنما يتساوق التشكيل الصوتي للقافية مع الدلالة الشعرية، وهذا يشير إلى أهمية الدلالة في عالم القافية. وبذلك تصبح القافية أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوي والموسيقي والنفسي كما أدركها الشاعر والمتلقي[1].

ويعرف شكري عياد القافية بأنها" نوع من المؤالفة أو تناسب الأصوات، فتركها معناه الاستغناء عن نوع من المؤالفة"[2]، ويرى أن دور القافية في الشعر الحر لم يعد في صورته القديمة في ضبط الوزن؛ لأن الوزن في الشعر الحر لا يحتاج إلى القافية لضبطه ،وعلى ذلك يمكن القول: إن القافية في الشعر الحر قد تحررت من سلطان الوزن[3]، لكن القافية أصبح دورها إيقاعيا لحنياً، ذا طبيعة نغمية في سائر القصيدة، وللشاعر المعاصر الحرية في استخدامها أو تركها.

ويعرف عبد القادر الرباعي القافية أنها" كلمة تامة وليست كلمة أو بعض كلمة كما ذهب بعض العروضيين، وليست اعتباطية، وإنما يتم اختيارها وفقاً للوضع الخاص الذي يتخذه الموضوع في تجربة الشاعر، إذ يلتحم الانفعال بالصورة والوزن، وهي – كما أرى –الرابط الواضح الذي يربط الوزن، التصوير العام داخل السياق"[4]، فالقافية وليدة الموضوع، وتأتي وفقاً له في النص الشعري، وهي على ارتباط وثيق الصلة بالصورة الشعرية – من جهة – وبالوزن الموسيقي – من جهة أخرى – في إطار السياق الشعري.

وأمّا موقف الشعر الحديث (الحر) من القافية فلم يستغن عنها أو يلغها، بل استطاع التخلص من صورة القافية بوضعها القديم، التي يرد فيها حرف الرّوي المتكرر في نهاية السطور،

---

[1] ينظر: الورقي، سعيد. **الموقف من المدنية في الشعر العربي المعاصر**، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ١٩٩١م، ص٢٦٩-٢٧١.

[2] عياد، شكري محمد. **موسيقى الشعر العربي**، دار المعرفة، القاهرة، ط(٢)، ١٩٧٨م، ص١٣٩.

[3] ينظر: المرجع نفسه. ص١٠٥-١٠٦.

[4] الرباعي، عبد القادر. **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط(٢)،١٩٩٩م، ص٢٨٩-٢٩٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولكنه ألزم نفسه بنوع من القافية المتحررة [١]، التي أخذت تحقّق وجودها بصورة مختلفة، وفقاً لما تقتضيه التجربة الشعرية المتدفقة، وذلك بما يتلاءم مع تحقيق الانسجام بين بنية الإيقاع وبنية الدلالة، إذ إن أي خلخلة في توافقها تؤدي إلى خلل في بناء القصيدة، مما يفقدها التماسك النصي، ونتيجة لعدم تحقق هذا الانسجام نجدهم يستغنون عن القافية؛ لأنها تحد من حرية الشاعر في التعبير الشعري عن أقصى حدود الحريّة[٢].

لهذا جاءت حركة الشعر الحر بثورة تنوعت فيها القافية، وتعددت أنماطها وصورها، وأصبح تركيز الشعراء المحدثين فيها على تشابه خواتيم نهايات سطور الأبيات في القصيدة، وإمكانية التوقف عندها، إيمانا منهم بقيمة القافية وأثرها في النص الشعري، ولكن لابد من الإشارة إلى أن كثيراً من شعراء القصيدة الحديثة عادوا إلى عناصر القافية التقليدية؛ لأن الشعر الحر يحتاج إلى بعض القيم المتوفرة في الشعر التقليدي، وتكون القافية بذلك قد أكدت حضورها بشكلها القديم في قالب حداثي.

ويرى إحسان عباس أن شعراء حركة الشعر الحر حاولوا أن يستغنوا عن القافية إطلاقاً في إطار محاولة التخلص من رتوب القافية[٣] في حين يرى صالح أبو إصبع أن شعراء الشعر الحر طوّروا القافية لتكون أكثر ملاءمة في البناء المركب للقصيدة الحديثة، و لم يهملوا القافية في القصيدة الحرّة، وإن ما حدث للقافية ما هو إلا تحرر من رتوبها بتنوعها [٤] أمّا محسن اطميش

---

[١] ينظر: إسماعيل، عز الدين. **الشعر العربي المعاصر**، ص ٦٧. وينظر: النجار، عبد الفتاح. **حركة الشعر الحر في الأردن من العام ١٩٧٩ إلى العام ١٩٩٢**، مركز النجار الثقافي، اربد، ١٩٨٩م ص ٩٢.

[٢] ينظر: عمايرة، حنان إبراهيم محمد. **شعر محمد القيسي دراسة أسلوبية، (رسالة ماجستير)**، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٥م، ص٦٠ .

[٣] ينظر: عباس، إحسان. **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٨م، ص١٥.

[٤] أبو إصبع، صالح. **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة**، ص ٢٤٠-٢٤١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

فيرى أن شعراء حركة الشعر الحر كانوا يولون القوافي الأهمية البالغة من حيث التنويع، لكنهم يتفاوتون في تنويعها حسب أمزجتهم، وتبعاً لما تتطلبه الضرورة الفنية في شعرهم في مدى التزام القوافي، أو التنويع الدائم فيها، ويرى أن القافية إذا كانت في القصيدة التقليدية تلتزم نمطاً واحداً، فإنها في الشعر الحر تلتزم عدّة أنماط [1].

وهكذا تعامل شعراء حركة الشعر الحر مع القافية بنوع من الحرية والمرونة، لما ليس لها من نظام جاهز ثابت ملتزم بقافية واحدة، أو متنوع القافية، ولكن شعراء الشعر الحر-على الأقل- حافظوا على القوافي الداخلية المتنوعة، فقد يلتزم الشاعر بقافية واحدة من أول سطر في القصيدة إلى آخرها، أو قد يأتي بقوافٍ متعدّدة داخل النص الشعري، إلا أن مهارة الشاعر الحر في القصيدة الحديثة تكمن في قدرته على توظيف القافية لصالح القصيدة التي يمكن أن تتغير أو تتبدل، وذلك وفق رؤية الشاعر وحالته الشعورية الخاصة، فالشاعر الحر له الحرية في استخدام القافية، بالأسلوب الذي يراه ملائماً لميوله الشعرية.

و تبرز أهمية القافية، ودورها فيما تقدمة من "وظيفة جمالية موسيقية عن طريق إنتاج أجواء إيقاعية متنوعة تبعاً لتنوع القوافي في أنماطها.. والى جانب ذلك لا ننسى ما تتبعه القافية، من دهشة حيث تجاوز أفق التوقع الإيقاعي لدى المتلقي"[2]، فضلاً عن وظيفتها الدلالية والحيوية، حينما تنسجم مع الدلالة العامة للقصيدة، فللقافية تأثير على المبدع والمتلقي، إذ إن المبدع يحرك قوافيه تبعاً للبدائل والاختيارات؛ لإحداث الإيقاع المرغوب والمؤثر، لنقل المعنى إلى أعلى درجة

---

[1] ينظر: اطميش، محسن. دير الملاك(دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢م، ص ٣٣١.

[2] جدوع، عزة محمد. شعر حسن طالب، دراسة في الإيقاع، ابن سينا للنشر، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٨٩-٩٠ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ممكنة لإحداث الدلالة، وأمّا المتلقي فيعطي القافية حافز التحكم في نسبة تلقيه للنص، بوصفها آخر ما يستقبله في القصيدة[1].

وتؤدي القافية دوراً رئيساً في إنتاج غنائية عالية في النص الشعري، وتبين أهم وظائفها في إظهار الخطوة الدلالية لبعض الكلمات[2]، وتؤدي القافية وظيفة مزدوجة، **الأولى:** الوظيفة الإيقاعية من خلال ما توفره من تكرار صوتي معين يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات، **والثانية:** الوظيفة الدلالية التي تعمل على توظيف المفردات في نظام الجملة، مع العمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي[3]، فالقافية تجاوزت وظيفتها بصورتها في القصيدة التقليدية في ضبط الوزن، وأصبحت لها وظيفة إيقاعية لحنية في الشعر الحديث، لها إيحاءات دلالية لا تنفك عن دلالة النص، وأصبح ما تسعى إليه تحقيق معنى منسجم يتفق مع وضعها الدلالي في القصيدة.

وتؤدي القافية وظيفتها في العملية الإبداعية بالاستناد على عناصر **ثلاثة:**" لغوية، صوتية، دلالية"[4]، وتكمن وظيفتها الخاصة في التطريب، بإعادة (أو ما يشبه الإعادة) للأصوات، مع التأشير على ختام بيت الشعر[5]، فالقافية كونها جزءاً من المنظومة اللغوية للنص الشعري تقتضي فهماً أعمق لها من قبل المبدع والمتلقي، وهي ضرورية للشاعر الحر" لتنظيم خطواته

---

(1) ينظر: رواقه، أنعام. دائرة التكرار ودلالاتها في بائية ابن الدمينة، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد(١٥)، العدد(٨) ، ٢٠٠٠م، ص ٢١٥.

(2) فضل، صلاح. **أساليب الشعرية العربية المعاصرة، سلسلة كتابات نقدية**، ع(٥٤)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦، ص٣٧.

(3) ينظر: عبد اللطيف، محمد حماسة، **الجملة في الشعر العربي**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٠م، ص١٣١.

(4) بنيس، محمد. **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب** ، ص٦٦.

(5) ينظر: ويلليك، رينيه. ووارين، اوستين. **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٨٧م، ص١٦٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وضبطها، وللمؤالفة بين أجزاء القصيدة وانتظام تسلسلها، فالقافية جزءٌ أساسي من البيت لا تأتي لملء الفراغ، وهي تضفي على القصيدة طابع الانتظام النفسي- الموسيقي – الزمني"[1].

وهكذا تؤثر القافية في موسيقية الشعر الحر، " فهي تحدث رنيناً وتثير في النفس أنغاما وأصداء، وهي فوق ذلك فاصلة قويّة بين الشّطر والشّطر"[2]، فأهميتها تكمن في تتابعها المنتظم الذي ينظم خطوات الأبيات في القصيدة، مع تحقيق التوافق والمضمون الوجداني المنبثق من صميم الدفقة الشعورية لتجربة الشاعر، إذاً فدور القافية في الشعر الحر مهم لكونها أدّت وظيفة تأثيرية حيوية في تشكيل موسيقى البيت الشعري، من خلال التعبير عن الانفعالات النفسية للشاعر، وما حققه تكرار القافية في استمرار النغم كمركز صوتي موسيقي، يشير إلى توقع حدوثه مرة تلو الأخرى في نهاية كل بيت شعري، لتشكيل الصورة الموسيقية العامة للقصيدة وضبط إيقاعها. وفيما يلي نص من شعر حيدر محمود يوضح دور القافية وأهميتها في النص الشعري الحديث. يقول حيدر في قصيدة (قصيدة المفرق) :

" لا اسمّيكِ ((مفرقاً))
بل اسمّيكِ: مُلْتقى
يا التي تجمعُ العروبةَ:
غرباً..ومشرقا
دائماً كنتِ للبطولةِ:
درباً.. ومُرتقى
دائماً كنتِ للرُجولةِ:
سيفاً.. وبيرقاً ! "[3].

حرص الشاعر على القافية في هذا المقطع؛ لتحقيق النظم والإيقاع الموسيقي الذي يجذب انتباه المتلقي إلى النص دون ملل، فقوله: (مُلتقى، مشرقاً ، مُرتقى، بيرقاً)، جاء فيه محافظاً على

---

[1] سلوم، تامر. أسرار الإيقاع في الشعر العربي، دار المرساة للطباعة، اللاذقية، ١٩٩٤م، ص٢٤٠.

[2] الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، ص ١٩٠-١٩٢.

[3] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٤٦٤-٤٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إيراد الألف بشكلها (ا،ى) للالتزام بالقافية التي جاءت مناسبة للجو النفسي(للحالة الشعورية) التي يعيشها الشاعر من اعتزاز، وفخر وإعجاب ببطولات وأمجاد أهل المفرق ورجولتهم، فأصبحت المفرق مكان التقاء وتجمع العروبة، ومرتقى النصر والبطولات، وهي كالراية الخفّاقة عالياً في أرض الأردن، فهذه المفردات تشترك من حيث الشكل في حرف الألف الأخير في كل كلمة. وهذا التوافق الإيقاعي هو الذي يوجه النص توجيها موسيقياً، تصحبه دلالات فنية متفاوتة تكسب النص جمالاً موسيقياً، بحيث أصبحت القافية جزءاً أساسيا من لحمة النص، ومكوناً بنيوياً له ارتباطه مع المعنى والبنية الكاملة للنص.

ومثال ذلك للدلالة على أهمية القافية ودورها في النص الشعري الحديث، قول حيدر محمود في قصيدته(قصائد..):

" أحلى جُزرِ الدُنيا المازالتْ مجهولةْ

أطيبُ عطرٍ فيها، الباقي في الأكمامْ

وهوىً.. لمْ يَخْطُرْ في بالِ جديلةْ

أجملُ وعدِ غرامْ!" [1].

التزم الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية بقافيتين، **الأولى:** تتمثل في (مجهولةْ، جديلةْ)، تنتهي بهاء ساكنة، **والثانية:** تتمثل في (الأكمامْ، غرامْ)، تنتهي بميم ساكنة، والشاعر انتقل من قافية إلى أخرى ليحقق تنوّعاً موسيقياً في القصيدة نفسها، والقافية جاءت مناسبة للحالة الشعورية التي يعيشها، والمتمثلة في الشوق والحنين للوطن، والشاعر يعيش حالة من الاغتراب، وهذه الحالة دفعته إلى رسم صورة لوطنه في خياله الشعري، فيصفها بأنها أحلى جزر الأرض التي لم تُعْرَف بعد، و فيها أطيب العطور القوية التي يبقى أثرها طويلاً في الملابس، وكذلك هي أرض الحب والغرام الذي لم يخطر في بال فتاة. وقد جاءت هذه القوافي ساكنة، وهذا أعطى الوقفة دوراً بنائياً

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٤٧٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في النص، من خلال التسكين الذي أوحى هنا إلى التوقف الإجباري، مما جعل من الكلمة الأخيرة في نهاية كل سطر شعري قافية بارزة في السياق الشعري، فهذه القوافي اتسمت بهدوء النبرة التي فسّرت حالة الشاعر.

ومثال ذلك قوله في قصيدته(جيشنا العربي):

"معرّبَ الجيش.. يا رُمحاً يعانقُهُ
رُمحٌ.. ويا سيّداً من سادةٍ نُجُبِ
إليكَ تنتسبُ الرّاياتُ: خافقةً
يا خير مُنْتَسَبٍ، يُرجى لمُنتسبِ
جيْشان حولَك: جيشٌ في خَنادِقه
يفدي.. وآخر يُغلي شامخ القُبَبِ"[1].

ضمّ النص قافية واحدة متمثلة في(نُجُبِ، لمنتسبِ، قُبَبِ). وجاء حرف الرّوي(ب) المكسور في آخر كل بيت شعري؛ ليؤدي وظيفة موسيقية هي ضبط توقع المتلقي، فالمتلقي يشعر بهذه الوظيفة عندما يَشْرَع في قراءة النص الشعري، عندما يشعر بوجود جزء غالب من بنية البيت يتوقع مجيئه، وحرف الرّوي(ب)، كان بمثابة الصوت الغائب الذي عاد إلى الظهور باستمرار على موارد القصيدة، وهكذا يكون حرف الرّوي قد ساعد في تشكيل البنية الأساسية لإيقاع القصيدة، التي أقام فيها النظام، وأبعدها عن الفوضى والخلل، كما يتوافق الإيقاع الناتج عن القافية مع الموضوع الذي يدور حوله النص، وهو هنا (ذكرى تعريب الجيش)، وجاءت حركة حرف (ب) مكسورة في نهاية كل بيت شعري لتدُلّ على الاعتزاز والافتخار بالانتساب إلى هذا الجيش العربي الشامخ صاحب القوة والتحدي في مواجهة أعدائه، فالحركة(الكسرة) جاءت مناسبة للقافية، التي عبّرت بدورها عن الحالة الشعورية للشاعر وتأكيدها على مدى اعتزازه وافتخاره بهذا الجيش وقائده.

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٣٤١-٣٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتتشكل القافية من حروف عدّة يلتزم في بعضها ولا يلتزم في بعضها الآخر، ونجملها على النحو التالي:

أولا: الرّوي: وهو الحرف الذي يبني عليه الشاعر قصيدته، ويلتزم تكراره في نهاية كل بيت أو مقطع، وبه تسمى القصيدة، فيقال: سينية البحتري، ولامية كعب بن زهير، ودالية المعري، ونونية ابن زيدون... الخ[1]، والشعر لا يعد شعراً مقفى إلا إذا اشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات(حرف الرّوي)، وتتحقق أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية، إذا تكرر حرف الرّوي وحده، ولم يشترك معه غيره من الأصوات[2]. فمن خلال الرّوي يتم تحديد طبيعة القافية الصوتية بوصفه مركز ثقل للقافية، وبجرسه وحركاته يحدد شكل الإيقاع في النص الشعري.

وقد يكون حرف الرّوي حرفاً صحيحاً، ولا يكون حرف مدّ ولا هاء ، ويخرج من إطار ذلك حروف المد الثلاث أو حروف العلة(ا، و، ي) ، ويضاف إليها الهاء الساكنة أو المتحركة، فحرف الرّوي هو أهم حروف القافية، وهو أبرز صوت من أصواتها [3]، ويحقق القيمة الإيقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة في نهاية كل بيت شعري، مفادها ضبط توقع أفق المتلقي في عودة نفس الحرف بالظهور باستمرار على مدار القصيدة، و يمكن أن يوظف حرف الرّوي في خدمة طبيعة أجواء القصيدة، من خلال البعد النفسي والدلالي الذي ينعكس من شعور الشاعر، فقد يعكس حرف العين في قصيدة ما حالة الوجع، والفزع المسيطرة على الشاعر، أو قد يعكس حرف السين، عاطفة الأسف والأسى التي يعيشها الشاعر.

ومن الأمثلة التي تبين أثر حرف الرّوي في شعر حيدر محمود قصيدته(صفحة من كتاب النّخيل):

---

(1) ينظر: الهاشمي، السيد، أحمد. **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، ص١١٤.
وينظر: كشك، أحمد. **القافية تاج الإيقاع الشعري**، كلية دار العلوم، جامعة الأزهر.١٩٨٣م، ص٤٦.

(2) ينظر: أنيس، إبراهيم. **موسيقى الشعر**، ص٢٤٧.

(3) ينظر: الطاووس، محمد إبراهيم. **العروض والقافية**، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ١٩٩٦م، ص١٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

" أيّها الطّالعون مِنْ رحمِ الأرضِ،

كما تشتهي الغلى، وتُريدُ

فيكمو مِنْ صخورِها شِدّةُ البأسِ،

وإصرارُها العنيدُ العنيدُ..

ومِنْ الرّملِ سِحرهُ، ومِنْ النّخْلِ

مداهُ وظلّهُ الممدودُ "[1].

يصف الشاعر في هذا المقطع رجال العراق الأحرار بالشدة والبأس والإصرار ويؤكد على تلك الأوصاف بما يحيط من حولهم من صخور، ورمل، ونخل، وكلها رموز للشدة والقوة. وجاء الشاعر بحرف (د) روياً لهذه الأبيات ليشي بحدوث الأثر الذي تصفه القافية في المتلقي، فحرف الدال يتناغم مع مجموعة المفردات التي تصنع قافية النص(تريدُ، العنيدُ، الممدودُ)، ليدلّ على القوّة وطول المدة، والشدة، والصلابة، ويظهر جماله أكثر من الناحية الموسيقية في أن الشاعر أشبعه بحركة (الضم) التي تضيف لحناً جميلاً في اشتراكه مع حرف الدال (الرّوي) في نهاية كل بيت، وهذا الإحساس الموسيقي هو الذي ضبط توقع أفق المتلقي في عودة هذا الحرف للظهور باستمرار على مدار القصيدة.

ثانياً: الوصل: حرف مد ساكن يأتي بعد الرّوي، يظهره الإشباع، فإشباع الفتح ينتج عنه الألف، وإشباع الضم ينتج عنه الواو، وإشباع الكسر ينتج عنه الياء، أو قد يكون حرف الوصل هاء ساكنة أو متحركة تأتي بعد حرف الرّوي[2]. وللتمثيل على حرف الوصل في شعر حيدر محمود قوله في قصيدته (لم يبقَ إلا الشّعر):

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٣٤٥.

[2] ينظر: خيربك، كمال. **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ترجمة: لجنة من اصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشروالتوزيع، بيروت، ط(٢)، ١٩٨٦م، ص٢٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

" يا شعرُ، يا ألقي الذي لمْ ينطَفئْ

يوماً..عليكَ بهم، رُبىً، ووهادَا

أزبِدْ[1]، إذا ما أزبَدوا، عَزبِدْ [2]إذا

ما عَزبدوا..أوْ أزعدوا إزعاداً!

النَّصرُ للضَّاد الشَّريفةِ..دائِماً

والويلُ..للمُستهدفين ((الضَّادا)) !!" [3]

تظهر في هذه المقطوعة الألف حرف وصل، وهي تعطي للأبيات نفساً أطول وأعمق، قد يتفق مع موقف المواجهة والتحدي الذي يسعى الشاعر إلى إظهاره أمام أعداء الأمة العربية، وفي هذا المقطع ينتظم الشاعر حرف الألف كحرف وصل على جميع الأبيات، مما يجعل إيقاع هذا الحرف ذا أثر عميق في أذن المتلقي، إذ نجد حرف الدال (الرّوي) يتوحد مع حرف الألف، ويشترك مع حرف الألف في الصوت الحرف الذي يسبق حرف الرّوي، ليشكلا معاً نغماً موسيقياً جميلاً في الإطلاق الذي يسعى الشاعر لإظهاره.

ثالثاً: الخروج : ويكون بإشباع هاء الوصل ضماً أو فتحاً أو كسراً، ويكون في ثلاثة أحرف هي الألف، والواو، والياء ،يتبعن هاء الوصل، ويحدد نوع الحروف حركة هاء الوصل[4]، وللتمثيل على حرف الخروج في شعر حيدر محمود قوله في قصيدته (في وجه عبد الله...ألمحُ وجهه):

---

[1] أزبِدْ: يقال ازبَدَّ وجهه: احمرّ حُمْرَةً فيها سوادٌ عند الغضب. ينظر: ابن منظور، جمال الدين. **معجم لسان العرب**، مادة : زَبَدَ.

[2] عَزبِدْ: ساء خُلُقُه، والعِزْبيدُ: الشرير الذي يؤذي الناس بسكره. ينظر:المصدر نفسه. مادة: عَرُبَ.

[3] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٤٣٦- ٤٣٧.

[4] ينظر: العاكوب، عيسى علي. **موسيقى الشعر العربي**، دار الفكر، دمشق، ودار الفكر المعاصر، بيروت ، ط(٢)، ١٩٩٧م، ص١٨٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

" ما زلتُ اسمعُ صوتَهُ وأراهُ

أنى التفتُّ تحيطُ بي عيناهُ

فكأنَّهُ بيَ ساكنٌ، وكأنّني

أحْيا بهِ..أو أنّني إيّاهُ!

مَنْ قال غابَ، وملءُ قلبي من شذى

أنفاسِهِ..وردٌ يفوحُ شذاهُ

تلكَ ابتسامتُه التي ما فارَقَتْ

شَفَتيهِ مشرقةٌ كشمسِ ضُحاهُ

أنا لا أُصدّقُ أنْ يغيبَ الزّهرُ عن

بُستانِه، والنّهرُ عن مَجراهُ "[1]

فالهاء حرف وصل، والواو الناتجة عن إشباع الضم خروج، ويتضح أثر هذا الخروج في إعطاء المقطع الشعري النغم الموسيقي الطويل، الذي يتوافق مع حرف المد الألف في سائر القصيدة، مما أكسب المتلقي الصيغة الغنائية لهذا المقطع، فجاءت القافية لتصنع من خلال ذلك التوافق إيقاعا عالياً، يشي بحدوث نغم حزين، جاء مناسباً مع الجو النفسي لحالة الشاعر الحزينة على رحيل الملك حسين- رحمه الله- والشاعر يعيش تلك الحالة بمرارتها وتقلباتها.

رابعاً: الردف: وهو حرف مد ساكن يسبق الرّوي، فإذا جاء ألفا ألزم به الشاعر في باقي القصيدة، لأن الألف صوت ثابت لا يتغير ولا يتبدّل، وقد يكون الردف واواً أو ياء ساكنة، فجاز أن يتبدل أي منهما بالمجيء[2]. ومن أمثلة ذلك في شعر حيدر محمود قصيدته (ناقة الله):

" لم توقظ العربَ الكرامَ دماؤُها

ودموعُها..لم توقظ ((الأعرابا))..

---

[1] محمود، حيدر. **عباءات الفرح الأخضر**، ص١١٤- ١١٥.

[2] ينظر: عمري، محمد حسن إبراهيم. **الورد الصافي من على العروض القوافي**، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الفجيرة، ١٩٨٨م، ص٣٦٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فلمن إذن تشكو..ومَنْ تشكو لهُ

تشكو عليهِ..ولا يردُّ جوابا!

ويمن؟ وممَّن تستجيرُ؟ ولا ترى

إلا دُجىً خَلف الدجى..وضبابا؟!

لا ريحَ تُنذرُ بالهبوبِ، ولا ضُحىً

يأتي..وتبْرُ الوهمِ..كانَ تُرابا!" [1]

جاء حرف الرّوي في هذه الأبيات (باء)، وجاءت الألف قبله ردفاً، وقد التزم الشاعر به في كل أبيات القصيدة، وتتضح أهميته في إبراز صوت القافية، وإكسابها إيقاعا واضحاً، واكتسب (الردف) تلك الأهمية من ذلك الالتزام، فالألف صوت ثابت لا يتغير ولا يتبدّل، وجاء حرف الردف في المقطع السابق متوافقاً مع حالة الشاعر النفسية المشحونة بالشكوى والأسى، والحزن والغضب، والقلق والاضطراب، ومنسجماً مع موسيقى الشاعر الحزينة، والردف يشترك في هذا المقطع مع الوصل ويتوسطها حرف الرّوي (الباء)، مما يمنح القصيدة إيقاعا جميلاً وأثرا أكبر.

خامساً: التأسيس و الدخيل: التأسيس حرف ألف لازمة، تأتي قبل الرّوي بحرف متحرك يسمى الدخيل، وعلى الشاعر الالتزام بألف التأسيس في سائر قصيدته، والإخلال بها يؤدي إلى خلل إيقاعي[2]، ومثال ذلك في شعر حيدر محمود قوله في قصيدته (مُلصق على صدور الأهل):

" يا أهلي

خلفَ الليلِ المُعتم..صبحٌ زاهرْ

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٣٦٣.

[2] ينظر: عبد الدايم، صابر. **موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور**، مكتبة الخانجي، ط(٣)، ١٩٩٣م، ص١٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يا أهلي

في كلّ الوطنِ المحتلّ

تصدّون بأيديكُمْ ظُلَمَ الخصمِ الغادرْ

صبراً..

فالله مع الشّعبِ الصابرْ"[1].

جاءت القافية في الكلمات التالية: (زاهِرْ، الغادِرْ، الصابِرْ)، ورويها هو حرف (الراء)، وألف التأسيس الساكنة وقعت قبل حروف الرّوي، الذي جاء قبله حرف متحرك هو حرف الدخيل، الذي يمثل في كلمة زاهر (الهاء)، وفي كلمة الغادِر (الدال)، وفي كلمة الصابر (الباء)، و زاد هذه الأبيات إيقاعا وجمالاً موسيقياً، فكلمات القافية جاءت على وزن (فاعل)، ولألف التأسيس نفس وظيفة الردف في إبراز صوت القافية وإيضاحه، فمجيء حرفي التأسيس والدخيل متوافق مع حالة الشاعر النفسية المصحوبة بالقلق والاضطراب، فالشاعر يخاف على أهله من ظلم الخصم الغادر، ويحاول من خلال ألف التأسيس بثّ المعنويات والصبر في نفس أهله.

وقد قسم علماء العروض القافية تبعاً لحركة الرّوي قسمين رئيسين، هما:

أولا: القافية المطلقة: هي التي يأتي رويها متحركاً[2]، وسميت بالمطلقة؛ لأن الصوت ينطلق بحرف الرّوي ويعطيه امتداداً، وهذا الإطلاق يعطي القافية إيقاعا خاصاً يساعد على مد الذات الشاعرة بنفس أطول يمنحه نوعاً من الترويح النفسي.

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٢٧٣.

[2] ينظر: أنيس، إبراهيم. **موسيقى الشعر**، ص٢٦٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتعد القافية المطلقة أوضح في السمع وأشد أسرا لأذن المتلقي؛ لأن الرّوي فيها يعتمد على حركة ما بعده التي قد تطول في الإنشاد، وبهذا قد تكون صعّدت النظم الموسيقي للقصيدة وأعطته الامتداد والاستطالة[1]. ومثال ذلك في شعر حيدر محمود قوله في قصيدته (يا دارَ عبد الله...):

"عمّانُ يا وَلَهَاً نُخَبِّئُهُ
عنّا، ويفضحُ سِرَّهُ الوَلَعُ
أيُّ الصبايا أنتِ يا امرأةً
أوجعتِنا حُباً...ولا وَجَعُ
إنْ كانَ فيكِ الشّوقُ مَعْصِيةً
لا تَحْسَبي أنّا سنرْتَدِعُ!
يا دارَ عبدِ اللهِ، عامِرةً
دوماً، وفيكِ الشّمْلُ مُجْتمعُ"[2]

تمثلت القافية في هذا المقطع الشعري بالكلمات التالية: (الوَلَعُ، وجَعُ، نرتدعُ، مجتمعُ)، وجاء حرف رويها عيناً مضمومة، ويحاول الشاعر إظهار مدى حبه وتمسكه بالمكان، ومن خلال حرف الرّوي المضموم الذي يجسد الاعتزاز، والفخر، بهذا المكان والانتماء إليه، فحرف الرّوي المضموم صعّد الإيقاع الموسيقي للمقطع وأعطاه الامتداد والاستطالة. ويمكن ملاحظة طريقة الشاعر في نهج نظام موحد ألزم نفسه فيه من خلال تكرار حرف الرّوي في نهاية كل بيت من القصيدة، وهذا يبعث بعداً إيقاعيا يتنامى مع الأصوات الأخرى في القافية المتمثلة بالكلمات السابقة، ويدفع الشاعر إلى حالة الغناء.

ثانياً: القافية المقيدة: هي التي يأتي رويها ساكناً[3]، وسميت بالمقيدة، لأن حرف الرّوي قُيّد بعدم انطلاق الصوت به، وهذا التقيد يسمح بالتدفق والانسيابية في التعبير، إذ تختصر القافية زمن

---

(1) أنيس، إبراهيم. **موسيقى الشعر**، ص٢٦٠.

(2) محمود، حيدر. **عباءات الفرح الأخضر**، ص٦٨- ٦٩.

(3) ينظر: أنيس، إبراهيم. **موسيقى الشعر**، ص٢٦٠، وينظر: بكار، يوسف. **في العروض والقافية**، دار المناهل للطباعة، بيروت، ط(٢)، ١٩٩٠م، ص٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوقفة، وتسمح بالانتقال السريع من بيت شعري مقفى إلى آخر بسهولة. والقافية المقيدة يقل فيها الوضوح السمعي، وهذه إشارة إلى تعرض الصوت إلى عدم الوضوح[1]. ومثال ذلك في شعر حيدر محمود قوله في قصيدته (معزوفة المواطن رقم صفر):

" (يقول الطّائرُ المذبوحْ)
كنتُ رهيف الرّوحْ!

وكان متنُ الغَيْمِ مركبيْ،

وملعبي الفسيحْ!

لكنَّ عشرينَ فماً، في الزّمن الشّحيحْ

تقصِمُ ظهرَ الرّيحْ!!" [2]

جاء روي القافية (الحاء) في المقطع السابق ساكناً، إذ تمثلت القافية في الكلمات التالية: (المذبوحْ، الرُّوحْ، الفسيحْ، الشحيحْ، الريحْ)، ويلجأ الشاعر إلى القافية المقيدة في هذا المقطع، للتعبير عن أفكاره ومشاعره التي تدور في نفسه بشكل هادئ ومتّزن، وقد سمح انخفاض الهدوء في هذا المقطع للشاعر أن ينقل مشاعره وأحاسيسه إلى المتلقي، فالنفس الإنسانية ميالة إلى الهدوء والطمأنينة، ممّا مكن من جذب انتباه المتلقي، وإفضاء الشاعر له ما يريد دون توتر أو اضطراب.

ويشكل الشعراء المعاصرون قصائدهم وفقا لحالتهم النفسيّة، دون الالتزام بنمط واحد من أنماط التقفية، وقد ظهر في شعر حيدر محمود أنماط متعدّدة من التقفية المتنوعة، التي لا تعتمد على نظام موحد، وإنما تعتمد على قوافٍ تتشابك علاقتها فيما بينها سواء أكان ذلك بالتتابع، أو بالتعانق أو بالتقاطع، أو غير ذلك من أساليب التنوع، ويعد هذا النمط أكثر انتشاراً في نظام التقفية في شعر حيدر محمود، ومثال ذلك قوله في قصيدته (بحثاً عن القصيدة...بحثاً عن عمّان!):

---

[1] أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر، ص٢٦٠.

[2] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٢٥٠- ٢٥١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

" تظلينَ أنتِ الوحيدةْ

تظلّينَ..أغلى قصيدةْ..

لأنّي كتبتُ حروفكِ بالدّمْ..

فكنتِ الحقيقةَ..والوَهْمْ "[1]

جاءت القافية في هذا المقطع على نسق معين، بحيث يتحد كل سطرين مع القافية، ونلحظ أن القافية تتابعت (وحيدةْ، قصيدةْ/ الدّمْ، الوَهمْ)، ويتشابه في هذا النمط المستوى الصوتي والصياغي في كل ثنائية، بحيث تشكّل الانسجام النغمي لإيقاع القصيدة، وتغير الدفقة الشعورية في هذا المقطع تبعه تغير في القافية، مما جعل الشاعر حراً في تنقلاته الشعرية.

ومثال ذلك أيضا قوله في قصيدته (إلى طفلة تتوهّج):

" ليسَ الصّدى موجعاً..كالصّهيلْ

وأحملُ وعدَ الصُّخورَ

التي تُطلعُ الغارَ

والنّارَ

والكبرياءَ النّبيلْ!!" [2]

تماثلت القوافي في البيتين الثاني والثالث، بحرف الرّوي (الراء) في قوله: (الصخور، الغار)، وتماثلت في البيت الأول والرابع، بحرف الرّوي (اللام) في قوله: (الصّهيلْ، النّبيل)، وهذا يشكل تعانقاً للقافية المنتهية بحرف الرّوي (الراء).

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٣١٧- ٣١٨.

[2] المصدر نفسه. ص٢٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والقافية المقيدة باللام الساكنة ترسم دلالات توحي بحالة انغلاق الشاعر على نفسه، وجاءت متناغمة مع حالته النفسية.

ومثال ذلك أيضا قوله في قصيدته (سيّد الرجال):

" لم نفترقْ من أوّلِ المشوار

ولم نغبْ عن بعضِنا

كُلُّ العيونِ كانت انتظارْ

لمجدِ شعبِنا، وأرضِنا"[1]

يشترك السطر الشعري الأول مع الثالث في القافية، فرويهما واحد (المشوار، انتظار)، والسطر الثاني مع الرابع (بعضِنا، أرضِنا)، وجاء بناء المقطع الشعري متقاطعاً ومتداخل القوافي، فقافية (المشوار) تتقاطع مع قافية (بعضنا)، ومثلها (انتظار) تتقاطع مع (أرضنا)، وهذا التقاطع يلفت نظر المتلقي إلى بنائه الهندسي[2]، الذي ينطلق من صميم تجربة الشاعر، ويبدو أن توزيع القوافي بهذا الترتيب لم يكن توزيعاً عفوياً، بل جاء مقصوداً؛ ليزيد من انتفات المتلقي، لاسيما إذا توزع على مساحة بيضاء.

وهذه القافية تنتج إيقاعا خافتاً هادئاً، وهذا النوع من القوافي يمنح الشاعر الحريّة في تغيير قوافيه بما ينسجم مع بنيتها في تحقيق القيمة الإيقاعية. وقد تتشابك وتتداخل القوافي في القافية المتغيرة، والشاعر لا يلتزم بنظام معين في استعمال القافية، فقد يستعمل قافية أو يتركها، أو يعود إليها

---

[1] محمود، حيدر. **عباءات الفرح الأخضر**، ص١٢١.

[2] ينظر: البحراوي، سيد. **في البحث عن لؤلؤة مستحيلة**، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨م، ص٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بعدما يستخدم غيرها وهكذا دون أي نظام ثابت[1]، وهذا الأسلوب ينوع إيقاع القافية، ويسهم في ربط أجزاء النص، ويحرر الشاعر من قيد القافية.

ونخلص من دراسة ظاهرة القافية في شعر حيدر محمود إلى أن حيدر اعتنى بالقافية عناية خاصة، وحرص على المحافظة عليها، والتزم بها في معظم أعماله، وذلك لتحقيق النغم الموسيقي الذي يجذب انتباه المتلقي إلى النص الشعري، وقراءته دون ملل، وينكشف بذلك اهتمام الشاعر بالموسيقى في النص الشعري، التي تناوبت القافية على إحداثه، لتشكل جزءاً حيوياً مهماً من أجزاء النص وبنائه، حيث إن الدلالة الشعرية هي التي تولدها، لتسهم في إخراج القصيدة وإبداعها، وقد ظهر هذا جلياً في بناء حيدر لقصائده، فلم تعد القافية مجرد نسق إيقاعي فقط، بل هي وحدة دلالية، وجزء حيوي في بناء القصيدة ودلالاتها، فقد أبدع حيدر في اختيار قوافيه، لتكون متناسبة، ومنسجمة في سياقاتها ودلالاتها، فجاءت القافية حاضرة متنوعة في قصائده، لتشكل عنصراً بارزاً في إيقاع قصائده، وعن إيقاع القافية التقليدية المنتظمة في شعر حيدر، حافظت القافية على خصائص تسمح بإسماع صوت القافية وإبرازه، كالحفاظ على تقارب صفات الأصوات التي تنتهي بها أبيات القصيدة، و كانت أحيانا تحرص على إبقاء الصوت ممدوداً ما أمكن في نهايات أبيات القصيدة، تلبية لمتطلبات الغناء. ونلحظ غلبة القوافي المطلقة، وتزايد نسبة القوافي الممتدة في شعر حيدر السابق، ويعود ذلك إلى غلبة الجانب الغنائي على هذا الشعر، والميل إلى الترنّم به، فالقوافي المطلقة- عموماً- تحقق هذه الموسيقى الإيقاعية[2]، لما توفره من إمكانات مد وتطويل الصوت، والذي يتناسب بدوره مع الغناء.

---

[1] ينظر: أبو إصبع، صالح. **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة**، ص٢٥٣.

[2] للاستزادة ، ينظر: أنيس، إبراهيم. **موسيقى الشعر**، ص٢٦١- ٢٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الرابع

دراسة تحليليّة تطبيقيّة لنموذج من شعر

حيدر محمود

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تحلّل هذه الدراسة قصيدة (في انتظار تأبّط شرّاً) من شعر حيدر محمود بوصفها أنموذجاً تطبيقياً للكشف عن جماليات الظواهر الأسلوبية المستخدمة، ودورها في تشكيل بنية اللغة الشعرية، التي تجسد تجربة الشاعر وانفعالاته النفسية في العمل الشعري، وتحمل هذه القصيدة الرقم (٥) في ديوان (في انتظار تأبّط حجراً)، وهي قصيدة حماسية قائمة على فكرة الثورة والتمرّد ورفض الظّلم، كتبها الشاعر في كانون الأول عام ١٩٨٦م، أي قبل الانتفاضة الفلسطينية بعام، فكانت بساطاً تمهيدياً في دعوة وحض الشعب على المقاومة، ومواجهة العدو الغاصب للحفاظ على الوطن، والتمسك به من منطلق وحدة الأمة ووحدة المصير، والتأكيد على صدق المشاعر الوطنية والقومية.

وتمثل القضية الفلسطينية بمحاورها المختلفة (النكبة، والنكسة، والانتفاضة)، القضية الأولى والأهم التي استلهم منها الشاعر حيدر محمود مواضيعه الشعرية، لممارسة نقده بصورة جريئة وصريحة، وبشكل معبّر ومثير، وذلك لما شكّله احتلال فلسطين وصمة عار في جبين العروبة، مما جعلها تعيش في وجدان الشاعر قضية قومية، وهمّا شخصياً يعادل عنده ضياع الهوية[1]، والشاعر لم يقتصر في شعره على معالجة القضية الفلسطينية، بوصفها عمقاً للهم العربي الحاضر فحسب، بل يعد هذا الهم جزءاً من هموم الأمة العربية المتمثلة بالفرقة وكثرة الخلافات والضعف، مما دفع حيدر للالتفات في شعره إلى هذه الهموم، بوصفها واقعاً يهدد كيان الأمة ويذهب بوحدتها، حيث يؤكد على الأخطار والأطماع الاستعمارية في وطنه (فلسطين)، الواقعة تحت الاحتلال والسيطرة، وما يجاورها من دول عربية يطمع العدو في الاستيلاء عليها، وذلك من خلال قصيدته (في انتظار تأبّط شرّاً).

---

[1] ينظر: المجالي، محمد أحمد. **الشاعران: حيدر محمود ونزار قباني**، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٧م، ص١٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وينظر حيدر محمود إلى واقع الأمة العربية، وأحداثها، ويتابع تفاصيلها من منطلق ميوله القومية والعربية، وشعوره بالانتماء إلى أمة العرب، ويعبّر عن ذلك من خلال قصائده عما يعانيه من هموم، لما تواجهه الأمة العربية من تحديات مصيرية تهدد مستقبلها، جراء ما تكابده من اتساع الفجوة الحضارية في ركب التقدم العلمي والتقني، وما تعانيه من غياب وحدتها الوطنية، التي تشكل سبباً وراء الخلافات والتناحر، وانطلاقاً من رؤيته القومية ينبه على ضرورة تجاوز كل ما يضعف تماسك وحدة العرب في مواجهة أعدائهم[1].

فقد شكّل شعر حيدر محمود الوطني والقومي المتنفس للتعبير عن الهموم التي تحيط بالوطن العربي من مشكلات، وما يعانيه من معضلات، ونتيجة ذلك يجنح النقد عنده أحياناً إلى التمرّد على الواقع الذي يحمل على أنه تجريح، بسبب حدّة مشاعره، وحماسه الوطني في الدفاع عن أوطان الأمة العربية، وصونها من الاستلاب؛ لأنها رمز للهوية وصون الذات.

وشارك حيدر محمود في نقل وتصوير الواقع الاجتماعي العربي ومشاكله وهمومه، وذلك من خلال ما خبر ومرّ به من تجربة مريرة، ومعاناة في طبيعة الحياة الاجتماعية، التي حاول نقلها والتعبير عنها في شعره، ليسهم من خلال طرحها في الكشف عن الكثير من الأمراض، والتشوهات الاجتماعية، التي من أبرزها مشكلة الفقر، وزيادة الإنجاب، فقد أحدثت هذه المشكلات قلقاً للمجتمعات العربية، إذ تصدر عن أفراد هذا المجتمع على شكل سلوكيات لا تنبئ عن وطنية صادقة أو انتماء حقيقي، وقد رأى حيدر محمود أن ينبّه في رسالته الشعرية على بعض هذه العيوب، لا من أجل السخرية والاستهزاء بواقع هذا المجتمع، ولكن لأنه مرّ بتجارب أحداث

---

[1] ينظر: ربيع، إيمان محمد أحمد. **ثنائية الأرض والإنسان في شعر حيدر محمود: دراسة فنية، (رسالة ماجستير)**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة اليرموك، ٢٠١١م، ص٣٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مجتمعه المؤلمة، فتركت الأثر الكبير في نفسه وشعوره[1]، لذا حرص على توعية هذا المجتمع ووضع الحلول المناسبة له، ولعلّ قصيدة (في انتظار تأبّط شرّاً)، خير مثال حاول الشاعر من خلالها المشاركة الفعالة في نقل وتصوير هموم المجتمع العربي ومشاكله.

وقف حيدر محمود في محاسبة الشعوب العربية على ما ضاع منها من أوطان، وكشف عن عيوب ضعفها، وهو يحمّلها جزءاً كبيراً من المأساة العربية نتيجة جهلها، وعدم وعيها، وضياع موقفها، بسبب إعطاء الأولوية للمصالح العربية الخاصة، وقد حاول الشاعر إيقاظها بتقريعها، وتوبيخها، والسخرية منها كما في قصيدة (في انتظار تأبّط شرّاً)، وبعض أعماله الشعرية، ليكون لها الدور الريادي في اتخاذ القرار العربي، بقصد تحقيق المصلحة العامة[2].

فالشاعر يشكو من تقاعس الشعوب والأنظمة العربية عن العمل الجاد في استعادة الأوطان المغتصبة، وإنقاذها من أيدي العدو الغاصب، ويحمّلهم مسؤولية احتلال الأرض (فلسطين)، ويتهمهم بالمتاجرة بقضيتها من خلال وعود الكلام الكاذبة، وهكذا تظهر علاقة الشاعر حيدر بالأرض من خلال نظرته النقدية الشعرية إلى مشكلات الوطن العربي، ومحاولة النهوض بواقع الأمة العربية في سائر أوطانها بالوحدة لمواجهة الضعف، وإعادة الطمأنينة إلى أبناء الأمة وإيقاظ الضمير فيها، والشاعر حريص على التغني بالوحدة العربية والدعوة إلى تحقيقها، ويؤكد هذا بوعيه العميق، وإحساسه الصادق بأهمية الوحدة العربية في كثير من قصائده، كما هو حال قوله في قصيدته (في انتظار تأبّط شرّاً):

---

[1] ينظر: المجالي، محمد أحمد. الشاعران: حيدر محمود ونزار قباني، ص١٤٠.

[2] المرجع نفسه. ص١٣٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

" في انتظارِ تأتأةٍ حرّاً

١. خَوْفِي . .

٢. لَيْسَ عَلى أوطَانٍ ضاعَتْ

٣. لكنَّ الخَوْفَ

٤. على وَطَنٍ آخرَ،

٥. سَوْفَ يضيعُ،

٦. وشَعْبٍ عَرَبيٍّ آخرَ،

٧. سَوْفَ يَبيعُ:

٨. العِلْكَةَ،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٩. والكولا،

١٠. ومجلاّتِ العربِ ،

١١. الصادرةِ بأوروبا . .

١٢. للمصطافينَ الجُدُدِ ،

١٣. وللمسؤولينَ المعزولينَ ،

١٤. وللحزبيّينَ المختلفينَ على

١٥. أسماءِ هزائمِنا .

١٦. (النكبةِ ،

١٧. والنكسةِ ،

١٨. والكبوةِ. .)

١٩. . . وإلى آخرِ ما في القاموسِ

٢٠. العربيّ من الأسماءِ . .

٢١. خَوفِي :

٢٢. مِنْ مَذْبحةٍ أخرى

٢٣. للنُطَفِ المُتبقّيةِ ،

٢٤. لهذي الأمةِ . .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٥. في الأصلابْ!
٢٦. .. ومن عجبٍ . . أنّا

٢٧. والسكّينُ على العُنُقِ ،

٢٨. نمارسُ ((فعلَ الإنجابِ!))

٢٩. كأنَّ فحولتَنَا العربيّةَ ،

٣٠. . . موضعُ شكٍّ . .

٣١. مِنْ قبلِ الإمبرياليّةِ ،

٣٢. والصّهيونيّةِ ،

٣٣. وبقيّةِ ما في هذا العالمِ

٣٤. من أعداءْ . .!
٣٥. حسناً . .
٣٦. فلْنثبتْ . .أنّا
٣٧. (حتّى والسكّينُ على العُنُقِ)

٣٨. الأَكْفاءُ

٣٩. الأَكْفاءُ

٤٠. الأَكْفاءُ!

٤١. لكنْ . . .

٤٢. خلّونا نُنجبُ أطفالاً
٤٣. يستعصونَ على الذّبح ،

٤٤. فلا نسقيهم (مثلاً)

٤٥. لبنَ السريلانكياتِ ،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٤٦. ولا نُطعمُهُمْ خُبزَ القمحِ الأمريكيّ ،

٤٧. ولا نُلبِسُهمْ . .

٤٨. إلاّ ما تَنْسِجُهُ

٤٩. الأنوالُ الوطنيّةُ

٥٠. مَهْمَا كانَ رديئاً . .

٥١. ونُعلّمُهُم شعرَ ((تأبّط شرّاً))

٥٢. ونُنَمّي فيهِم حسّ الصعلكةِ

٥٣. المتمرّدةِ . . على الأشياءِ

٥٤. فعسى أنْ يتأبّطَ . .

٥٥. ولدٌ عربيٌّ . . ما

٥٦. في بلدٍ عربيٍّ . . ما

٥٧. في زمنٍ عربيٍّ ما

٥٨. ((شرّاً . .))

٥٩. ويغيّر وجهَ الصحراءِ !!

٦٠. ليكُنْ هذا الصُعلوكُ :

٦١. عنيداً . . كالمُهرِ الجامحِ

٦٢. حرّاً . . كالرّيحِ ،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٦٣. عنيفاً

٦٤. صَلِفاً

٦٥. مجنوناً

٦٦. مسكوناً بالحقدِ

٦٧. على السّفاحين ،

٦٨. وأبناءِ السّفاحين،

٦٩. وجيرانِ السفّاحين،

٧٠. وأعوانِ السفّاحين،

٧١. ومِنْ تَبِعَ أذاهم،

٧٢. منذُ البدءِ . .

٧٣. وحتَّى . . يومِ الدّينْ!!

٧٤. لِيكنْ . .

٧٥. هذا ((المهديُّ المنتظرُ))

٧٦. الطعنةَ في خَلْقِ العَالَمِ ،

٧٧. واللعنةَ . .

٧٨. في كلّ جبينْ . .!

٧٩. فلقد أشقانا هذا العالَمُ،

٨٠. أشقانا جدّاً . .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٨١. وسقانا المُرّ ،

٨٢. قُروناً ،

٨٣. بعدَ قرونٍ ،

٨٤. بعدَ قرونْ . .!

٨٥. . . والحقُّ علينا نحنُ

٨٦. أقولُ الحقَّ . .

٨٧. فقد جاءَ إلينا ،

٨٨. والدُنيا غارِقةٌ في العتمةِ ،

٨٩. طفلاً منبوذاً ،

٩٠. مكسورَ الخاطرِ،

٩١. لا يعرفُ مِنْ أينَ أتى . . .

٩٢. فتبنّيناهُ

٩٣. وربّيناهُ على العزِّ ،

٩٤. وعلّمناهُ المشْي ،

٩٥. وعلّمناهُ الرّمي ،

٩٦. وعلّمناهُ ركوبَ الخيلِ ،

٩٧. وعلّمناهُ الشّعْرَ،

٩٨. وعلّمناهُ السّخْرَ،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٩٩. وعلّمناهُ الفِقْهَ،

١٠٠.وعلّمناهُ . . أُصولَ الدّينِ!

١٠١.لكنْ . .

١٠٢.حين اشتدَّ السّاعدُ

١٠٣.كانتْ أوّلُ ضربةِ سيفٍ

١٠٤.في رأس أبينا الطّيّب

١٠٥.. . قحطانَ!

١٠٦.فلمْ نَفعلْ شَيْئاً

١٠٧.وتحدَّانا في الشّعرِ . .

١٠٨.فلمْ نَقْوَ عليه،

١٠٩.تحدَّانا في السّحْرِ . .

١١٠.فسوَّانا خِرفاناً :

١١١.يذْبحُها الواحدَ، تلوَ الآخرِ،

١١٢.وتحدَّانا . . في الفقهِ،

١١٣.فلمْ نَفْقَهْ شَيْئاً . .

١١٤.لكنَّا . . واجهناهُ

١١٥.بسيلِ شكاوى

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١١٦.منهُ ،

١١٧.إليهِ ،

١١٨.فهل مرَّ بكمْ مقتولٌ

١١٩.يشكو قاتِلهُ . . للسكّينِ؟!

١٢٠.قَتلتنا طيبتُنا . .

١٢١.والطّيبةُ ضعفٌ

١٢٢.إن لم يَحرُسهَا السَّيفُ . .

١٢٣.وهذا العالمُ،

١٢٤.مسكونٌ بالحقدِ على الضُعفاءْ!

١٢٥.وشديدُ البطشِ بهم توغلُ كالوحشِ أظافرُهُ

١٢٦.في الظَّهرِ المكشوفِ

١٢٧.وتمعنُ في الصّدرِ العاري

١٢٨.الأنيابُ السّوداءْ!!

١٢٩.قتلتنا طيبتُنا!!

١٣٠.فمتى نتخلَّصُ مِنْ هذا المرضِ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٣١.المَلْعُون؟!

١٣٢.ومَتى؟!

١٣٣.((نتأبَّطُ شَرّاً)). .

١٣٤.وتكون السّنُّ بألفِ فمٍ ،

١٣٥.والعينُ . .بمرجِ عيونٍ!!

١٣٦.وطني . .

١٣٧.يا هذا الممتدُّ من الجرحِ،

١٣٨.إلى الجرحِ،

١٣٩.الضائعِ منهُ . . أوْ . .

١٤٠.ما سوفَ يضيعْ . .

١٤١.قُلْ لي يا وطني :

١٤٢.هل يمكنُ يوماً ما

١٤٣.أنْ يجْمَعَنا شيءٌ ما

١٤٤.ويوحِّدَنا رغماً عنَّا

١٤٥.أحدٌ . . ما

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٤٦.ويصيرَ لنا . .

١٤٧.كبقيّةِ أوطانِ الدُنيا

١٤٨.قمرّ . .

١٤٩.وربيعْ؟!

١٥٠.يا وطنِي،

١٥١.يا . . وطنَ الفُقراءْ

١٥٢.هلْ . . نتوحّدُ موتى

١٥٣.مِنْ بعدِ تفرُّقِنا . . أحياءْ؟!"[1]

كانون الأول ١٩٨٦م .

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٤٤-٥٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

يتألف النص الشعري السابق من أربعة مقاطع متفاوتة في الطول، فالمقطع الأول مكون من عشرين سطراً، والثاني من تسعة وتسعين سطراً، والثالث من ستة عشر سطراً، والأخير من ثمانية عشر سطراً. ومن الملاحظ أنَّ الشاعر ترك مساحة بيضاء بمقدار سطرين بين كل مقطع وآخر؛ ليتسنى له وضع مواضيع فرعية لها مدلولاتها داخل إطار بناء نصه الشعري الكامل، وقد شكّل المقطع الثاني امتداداً مطولاً للمقطع الأول من حيث الموضوع، إذ حمل كل منهما موضوع (الخوف)، خوف الشاعر من ضياع أوطان عربية، بسبب تردي واقع المجتمعات العربية، وما أصابها من ضعف وهزيمة، نتيجة غياب وحدتها الوطنية. ويلاحظ أنّ كلّ مقطع يحمل مجموعة من الأفكار التي تعالج العديد من القضايا السياسية والاجتماعية، التي طالما أرّقت الشاعر، وطبعت على أفكاره لحظة رسم صوره الشعرية والتعبير عنها. ومن هذه الأفكار المركّبة من جزئيات متراكمة، وموسّعة، ومكثّفة في علاقات متناسقة، ومنسجمة فيما بينها، لرسم مشاعر الشاعر وأحاسيسه في مقاطع القصيدة كما يلي:

المقطع الأول: ويقع تحت موضوع (الخوف)، خوف الشاعر ضياع المزيد من الأوطان العربية، وقد تضمن الأفكار التالية:

أولاً: رؤية الشاعر لتردي حاضر المجتمعات العربية، ومستقبلها المثقل بالهموم، والأحزان بصورة سلبية، وعرضه لأخطار ومطامع الاستعمار المحدقة بالأمة العربية، كالتكهن بضياع المزيد من الأوطان العربية، من رؤية مستقبلية واضحة مدركة لمخططات العدو الرامية إلى القضاء على ما تبقى لهذه الأمة من عز وكرامة، يقول:

" خَوْفِي . .

لَيْسَ عَلى أوطَانٍ ضاعَتْ

لكنَّ الخَوْفَ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على وَطَنٍ آخرَ،

سَوْفَ يضيعُ "[1]

يتبين مما سبق خوف الشاعر وقلقه ليس على مصير شعبه (فلسطين) الواقع تحت الاحتلال، لكن خوفه الأكبر من ضياع المزيد من الأوطان العربية المجاورة له، نتيجة الظروف السياسية، والاجتماعية المؤلمة، التي تعيشها أمته العربية.

ثانياً: يكشف النص صدق إحساس الشاعر فيما يعانيه من هموم أمته العربية، والإحساس بضياعها، لما تواجهه من تحديات تهدد مستقبلها، ويؤكد ضرورة تجاوز كل ما يضعف تماسك العرب في مواجهة أعدائهم، ومحاولة حماية ما سيضيع من الأوطان، إذا لم يتدارك أمرها بسرعة بفعل الإصلاح، والتأكيد على الدفاع عنها، لأنها رمز للهوية، ويقول:

" وشَعْبٍ عَرَبيٍّ آخرَ،

سَوْفَ يَبيعُ:

العلْكَةَ،

والكولا،

ومجلاّتِ العربِ ،

الصادرةُ بأوروبا "[2].

فالشاعر ينبه على الأخطار المحدقة بالأمة العربية، ويستشرف مستقبلها الذي بدأ له مرآة للحاضر، فهو لا يختلف كثيراً عن حاضر أمته المحاط بالمخططات الرامية إلى القضاء على

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية ، ص٤٤.

[2] المصدر نفسه ، ص٤٤-٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هويته وكرامته الإنسانية، فالشاعر يتابع تفاصيل أحداث واقع الأمة العربية بما تعانيه من مآس وحروب ومشكلات سياسية، واجتماعية، واقتصادية محيطة به، فينعكس كل ذلك في شعره.

ثالثاً: يؤكد الشاعر على وضع العرب المتردّي، وينتقد أمته العربية على ما فيها من أخطاء، وما أصابها من ضعف وهزيمة، نتيجة التفكّك والتفرّق، الذي أدّى إلى طمع العدو المستعمر في الاستيلاء والسيطرة عليها، متأملاً أن تزول الغشاوة عنها قبل أن يسوء مصيرها ومصير أوطانها.

رابعاً: يسخر الشاعر من غياب الوحدة العربية بسبب خلافاتهم المستمرة بقضايا لا مبرر لها، كالخلاف على أسماء الهزائم، مما يستدعي موقف السخرية من الانقسام والتفرّق، و يقول:

" وللمسؤولينَ المعزولينَ ،

وللحزبيّينَ المختلفينَ على

أسماءِ هزائمِنا . .

(النكبةِ ،

والنكسةِ ،

والكبوةِ . .)"[1].

يتخذ الشاعر من أسلوب السخرية في هذه الأبيات أسلوباً لتنبيه وإثارة وعي الشعوب على ما أصابها من ويلات، واتخاذ ما يلزم لتحريكها في الاتجاه الصحيح، ويؤكد أن سبب هذه الويلات هو غياب الوحدة العربية، وانشغال المسؤولين والحزبيين فيها على قضايا خلافية لا مبرر لها، ولا جدوى من الجدل فيها.

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقطع الثاني: ويقع هذا المقطع تحت موضوع (الخوف)، وهو امتداد لموضوع المقطع الأول، في حمل العديد من الأفكار التي تعبر عن مزيد من مشاعر الشاعر وأحاسيسه، والمتمثلة فيما يلي:

أولاً: التنبيه على مساوئ الواقع الذي تعيشه أمتنا العربية، والدعوة إلى تنمية الحس الوطني فيها، لتنشئة جيل جديد محب للوطن يدافع عنه، ويحرص على مصلحته بالاعتماد على الذات، والابتعاد عن تبعيته للآخرين، والتأكيد على الجانب التربوي في تربية أبناء أمته التربية الصحيحة، لمواجهة التخلف والضعف، والعجز الذي أصابها في ردّ أعدائها، والتمرّد على واقع مجتمعه المليء بالمنتجات الأمريكية والأوروبية، و يقول:

" خَوفِي :

مِنْ مَذْبحةٍ أخرى

للنُطَفِ المُتبقّيةِ ،

لهذي الأمةِ . .

في الأصلابْ!" [1].

ينبه الشاعر في هذه الأبيات على ما سيحل بأجيال الأمة العربية القادمة من أخطار، وضعف، نتيجة لما تعانيه من جمود، إلا أنه يحرص على تنشئة جيل جديد يعي الحس الوطني، ويحرص على مصلحته، يقول:

" خلّونا نُنجبَ أطفالاً
يستعصونَ على الذّبح ،

فلا نسقيهم (مثلاً)

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية ، ص٤٥-٤٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لبنَ السريلانكياتِ ،

ولا نُطعمُهُمْ خُبزَ القمحِ الأمريكيّ ،

ولا نُلبِسُهمْ . .

إلاّ ما تَنْسِجُهُ

الأنوالُ الوطنيّةُ

مَهْمَا كانَ رديئاً . ."[1].

يتبين مما سبق في هذه الأبيات أن الشاعر يريد أن يحمي الوطن العربي بإنجاب جيل جديد، على أن تكون تربيته تربية صحيحة على أيد عربية وليست أجنبية، ويكون طعامه ولباسه مما ينتج وطنه، أي أن يعتمد هذا الجيل على ذاته، فيدعم كل ما هو وطني، حتى وإن كان رديئاً، ليشجعه على المنافسة والاستمرار، ويبتعد عن كل ما هو أجنبي أو غريب عن أمته.

ثانياً: استخدام الشاعر ألفاظاً في حقيقتها رموز خاصة لقضايا تعيش في ذهنه، وتلح على تفكيره كلما أراد التعبير عن مشكلة تواجهه أو تواجه أمته، ومن هذه الألفاظ في هذه القصيدة لفظة (السّكين)، التي يرمز بها إلى الفرقة والشتات، وإلى الخطر المحدق والأذى المتربص بالأمة العربية وبنفسه، فهي أداة للفتك السريع دون جهد، مما يجعله يشعر بخوف وقلق دائم، وكذلك لفظة (الصحراء)، فهو يتخذها مكاناً يرمز به إلى العروبة والوطن، ومثال ذلك قوله في لفظة (السّكين):

" حسناً . .
فلْنثبتْ . .أنّا
(حتّى والسكّينُ على العُنُقِ)
الأكفاءُ

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأكفاءُ

الأكفاءُ!" [1].

ويقول:

" لكنَّا . . واجهناهُ

بسيلِ شكاوى

منهُ ،

إليهِ ،

فهل مرَّ بكمْ مقتولٌ

يشكو قاتِلهُ . . للسكّينِ؟!"[2].

إن استخدام الشاعر للفظة (السكين) في الأبيات السابقة فيه إشارة إلى أن الشاعر كان يعيش في حالة خوف وقلق دائمين على أمته وعلى نفسه، نتيجة ما مر بأمته أو به من مشكلات، أو أخطار، فاتخذها الشاعر رمزاً لهذا الخطر بوصفها قضايا تعيش في ذهنه وتنعكس على شعره.

ومثال ذلك الموضع الذي وردت فيه لفظة (الصحراء)، يقول:

" فعسى أنْ يتأبّطَ . .
ولدٌ عربيٌ . . ما
في بلدٍ عربيٍ . . ما

في زمنٍ عربيٍ ما

((شرّاً . .))

ويغيّر وجهَ الصحراءِ !!" [3].

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٤٦.

[2] المصدر نفسه. ص٥١.

[3] المصدر نفسه. ص٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالصحراء تشكل في ذاكرة الشاعر رمزاً للعروبة والوطن، بوصفها موطن الشعر العربي الأصيل وملهمة الشاعر في رسم لوحاته الشعرية الممزوجة بالواقع والخيال، وهروباً من هذا الواقع المتردي لجأ الشاعر إلى الصحراء وتمنى أن تتغير وتعود إلى أصالتها فالشاعر ربط معاني الحرية والرّفض والتمرّد بجمال الطبيعة، وبث إليها ما في نفسه من هموم.

ثالثاً: نبّه الشاعر إلى بعض الأمراض الاجتماعية السائدة في المجتمع العربي، فجعل من موضوع (زيادة الإنجاب)، همّاً اجتماعياً حيث يربط بينه وبين الواقع السياسي العربي، ويجعل منه عاملاً رئيسياً في الضياع والتفكّك، يقول:

" ومن عجبٍ . . أنّا

والسكّينُ على العُنُقِ ،

نمارسُ ((فعلَ الإنجابِ!))

كأنّ فحولتَنَا العربيّةَ ،

. . موضعُ شكٍّ . .

مِنْ قبلِ الإمبرياليّةِ ،

والصّهيونيّةِ ،

وبقيّةِ ما في هذا العالمِ

من أعداءْ . .!"[1].

فزيادة الإنجاب في مجتمعاتنا العربية بشكل غير منظّم ، جعل من الفحولة العربية محط سخرية من قبل أعدائها؛ لأن عدم تنظيم النسل مؤشر على فقدان السيطرة والتنظيم، وسهولة انهيار مجتمعاتها العربية.

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٤٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن الأمثلة على وجود أمراض اجتماعية أخرى سائدة في المجتمع العربي، غياب الوعي

التربوي الأصيل، يقول:

" لكنْ . . .

خلّونا نُنجبُ أطفالاً
يستعصونَ على الذّبح ،

فلا نسقيهم (مثلاً)

لبنَ السريلانكياتِ ،

ولا نُطعمُهُمْ خُبزَ القمحِ الأمريكيّ "[1].

فغياب الوعي التربوي الأصيل عن المجتمع العربي، برز واضحاً في مجتمعنا من خلال ظهور كم هائل من المربيات الأجنبيات، فالشاعر يعيب على الأمة طريقتها في تربية جيلها الجديد، والتعامل معه بأسلوب مفتقد للروح الوطنية قائم على إتباع كل ما هو أجنبي أو غريب، مما شكّل مظهراً من مظاهر المفاخرة والرياء، في حين نحن في وقتٍ أحوج ما نكون فيه إلى محاسبة الذات، وتقدير قيمة الصدق، والانتماء، والوفاء للوطن، وبقية الأوطان العربية[2]، فالشاعر في الأبيات السابقة يتخذ موقفاً من المرأة العربية، التي أوكلت مهمة تربية أبنائها لمربيات غير عربيات، وغير مؤهلات على غرس القيم النبيلة، والأصيلة في نفوس أطفالها، لذا قرن فعل الإنجاب بالتربية العربية الأصيلة، القادرة على تعليم أبنائها كيفية الاعتماد على الذّات، وغرس العزيمة والقوة في نفوسهم.

رابعاً: التذكير بالحضارة العربية الإسلامية، وعظمتها على مرّ العصور، والتحسّر على المجد المندثر في وقتنا الحاضر، نتيجة لما تعرضت له الأمة من شقاء لقرون عدّة من الزمن، واستمرارية

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٤٦-٤٧.

[2] المجالي، محمد أحمد. الشاعران: حيد محمود ونزار قباني ، ص١٤٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذا الشقاء في بلدانها، مما دفع الشاعر إلى السّخرية والاستهزاء من واقع الأمة وما لحق بها من ذل وهوان، ومن أمثلته الشعرية للدلالة على شقاء الأمة العربية لقرون عدة من الزمن، يقول:

" فلقد أشقانا هذا العالَمُ،

أشقانا جدّاً . .

وسقانا المُرَّ ،

قُروناً ،

بعدَ قرونٍ ،

بعدَ قرونْ . .!" [1].

يؤكد الشاعر من خلال هذه الأبيات على شقاء الأمة العربية لفترة طويلة من الزمن، مع استمرارية هذا الشقاء في هذه المنطقة، والدلالة على ذلك تكرار الشاعر لفظة (أشقانا)، ولفظة (قرون)، أكثر من مرة[2].

وتبدو مشاعر الشاعر وعواطفه المتمثلة بالحزن والشفقة، ظاهرة معبّرة عمّا لحق بأمته من ذل وهوان، وشقاء على مرّ القرون.

وأمّا مثال الدلالة على السخرية والاستهزاء من واقع الأمة وما لحق بها من ذل وهوان، يقول:

" تحدَّانا في السّخرِ . .

فسوَّانا خِرفاناً :

يذْبحُها الواحدَ، تلوَ الآخرِ " [3]

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٤٩.

[2] ربيع، أروى محمد. **الحس القومي في شعر حيدر محمود**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ٢٠٠٥م، ص١٥٩.

[3] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالشاعر يسخر ويستهزئ من واقع الأمة العربية، وما لحق بها من ويلات، نتيجة الوضع المتردّي الذي أصابها، ويصوّر حال الأمة بالخراف المنقادة من قبل الأعداء إلى حتف مصيرها بلا وعي، ويصبح استهزاء الشاعر و سخريته ما هي إلا حالة من القلق والخوف على مصير أمته العربية من السقوط في أيدي الأعداء الواحدة تلو الأخرى .

خامساً: يستعيد الشاعر الشخصيات والظواهر التراثية، ليستعين بها على رسم رموز صوره، فيتخذ من شخصية (المهدي المنتظر) رمزاً للفرج والأمل المرتقب، يقول:

" لِيكنْ . .

هذا ((المهديُّ المنتظرُ))

الطعنةَ في حَلْقِ العَالَمِ ،

واللعنةَ . .

في كلّ جبينْ . .!" [1].

فالشاعر يستدعي شخصية المهدي المنتظر، ليوقظ بها العالم من وحشة الدّنيا وقسوتها، ويصوّب أحوال العرب من خلال تشكيله مصدر قلق للعالم الذي يعاديه[2]. وبهذا يخلّص العالم من الظلم والقهر الذي يحيط به، فيكون صرخة حق للعالم العربي، وصرخة قلق لكل معاد يهوى الظلم والاستبداد.

المقطع الثالث: ويقع هذا المقطع تحت موضوع (الطيبة)، التي إذا زادت عن حدها تصبح كالمرض الملعون، وقد تضمّن المقطع الأفكار التالية:

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٤٨-٤٩.

[2] ينظر: البعول، فاطمة عيسى. **المكان في شعر حيدر محمود**، ص٨١-٨٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولاً: يصف الشاعر حال الأمة العربية بالطيبة على ما حلّ بها من ويلات وأحقاد، وما خالطها من إحباط وخوف وقهر، وما لحق بها من هزائم مفجعة داخلها وخارجها. ويحث الشاعر الأمة على التخلي عن هذه الطيبة، التي غدت وكأنّها مرض ملعون يفتك بأصحابه، كما يدعو إلى الثّورة والتمرّد، واتخاذ أسباب القوة لمواجهة العدو، يقول:

" قَتلتْنا طيبتُنا . .

والطّيبةُ ضعفٌ

إن لم يحرسْها السّيفُ . ."[1].

يدعو الشاعر في هذه الأبيات الأمة العربية إلى التخلي عن طيبة نفسها، وتسامحها المفرط، الأمر الذي قد يصل بهذه الطيبة إلى حد السّذاجة أحياناً، مما يجعلها تتهاون في كثير من أمور حياتها، فهي مرض خبيث ينبغي أن نتخلص منه باتخاذ أسباب القوة وإعادة الثقة بالنفس من خلال التوحد.

ثانياً: رؤية الشاعر في استخدام شخصية (تأبّط شرّاً) كرمز لأحد مظاهر الثّورة، والتمرّد، والرّفض، لمقاومة الطيبة القاتلة فهو الكفيل بتخليص الأمة العربية منها، للنهوض بالإصلاح، والوقوف في وجه الظلم، لبث الأمل في أبناء الأمة من جديد، يقول:

" قتلتْنا طيبتُنا!!

فمتى نتخلّصُ مِنْ هذا المرضِ

المَلْعُون؟!

ومَتى؟!

((نتأبّطُ شَرّاً)). .

وتكون السّنُّ بألفِ فمٍ ،

والعينُ . .بمرجِ عيونٍ!!"[2].

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٥١.

[2] المصدر نفسه. ص٥٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يستفهم الشاعر في هذه الأبيات عن موعد الثّورة والتمرّد على ما أصاب الأمة العربية من خمول وركود، ويتعجب من بقائها على ما هي عليه من ذل وضعف. وقد استعان الشاعر بشخصية (تأبّط شرّاً)، ليثبت لأمته أنه بالإمكان التخلّص من وضعها المتردّي بالثّورة والتمرّد، فهو يتفاءل بظهور شخصية تحمل صفات (تأبّط شرّاً) المتمردة والثائرة على الظّلم، ليحمل الأمل، ويخلّص الأمة من أعدائها، وينهض بإصلاحها من جديد.

المقطع الرابع: ويقع هذا المقطع تحت موضوع (الوطن) وما له من أهمية لأبناء الأمة العربية، وضرورة التمسك بالوحدة والتضامن العربي، وقد اشتمل على الأفكار التالية:

أولًا: يشير الشاعر إلى أهمية الوطن، ويركّز على دلالته، وضرورة المقاومة، ومواجهة العدو الغاصب، والتحمل من أجل التمسك به، والخوف من ضياع المزيد من الأوطان، والتمني بالخلاص من الواقع المتردّي، الذي أصاب الشعوب العربية بسبب الفرقة، يقول:

" وطني . .

يا هذا الممتدُّ من الجرحِ،

إلى الجرحِ،

الضائعِ منهُ . . أوْ . .

ما سوفَ يضيعْ . . "[1].

من الملاحظ في هذه الأبيات أن هناك قلقاً موجعاً وجرحاً عميقاً يثار في نفسية الشاعر نتيجة خوفه على وطنه، ومن ضياع وطن عربي آخر، سببه ضعف الوحدة العربية. فالشاعر يسلط الضوء على (الوطن)، بوصفه منطقة حسّاسة في النص، وهو جوهر القضية التي يسعى الشاعر للكشف عنها، فلفظة (الوطن) تعكس دلالات نفسية ذات قيمة عالية عند الشاعر، إذ لا

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٥٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بديل للوطن مقابل أي شيء آخر[1]، وهو يعادل لديه الهوية التي تحمله دوماً للحنين إلى الأرض، وبذكرى رائحتها الطيبة التي ترتبط في وجدانه.

ثانياً: يدعو الشاعر إلى ضرورة الوحدة العربية والتضامن العربي، ويؤكد هذا الإحساس بوقف الخلافات، وإعادة الطمأنينة إلى أبناء الأمة من خلال توحيد الصفوف، وترميم ما تصدع من علاقات عربية، إيماناً منه بأنّ الوطن العربي وطن واحد، وأنّ مشاعر العرب وأحاسيسهم واحدة، ولا يمكن تجاوز الأخطار المحدقة بهم إلا بوحدتهم وجمع شملهم، يقول:

" قُلْ لي يا وطني :

هل يمكنُ يوماً ما

أن يجْمَعَنا شيءٌ ما

ويوحّدَنا رغماً عنّا
أحدٌ . . ما
ويصيرَ لنا . .

كبقيّةِ أوطانِ الدُنيا
قمرٌ . .
وربيعْ؟!"[2].

يستغرب الشاعر من خلال أسلوبي الاستفهام والتعجب من تصدع الوحدة، والتضامن العربي؛ فالوحدة ووقف الخلافات، وإصلاح ما تصدع من علاقات بين الدول العربية، هو ما نادى الشاعر به، فهو في هذه الأبيات يتحدث عن ضرورة توحيد الصفوف، وإعادة الطمأنينة إلى أبناء الأمة العربية، ولمّ شملها، ليس من أجل وطنه (فلسطين) فحسب، بل من أجل الأمة العربية كلها،

---

[1] ينظر: ربيع، أروى محمد. **الحس القومي في شعر حيدر محمود**، ص٢٤.

[2] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٥٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

انطلاقاً من إيمانه بوحدتها، وبأن مشاعر العرب وأحاسيسهم واحدة، فالشاعر يؤكد على حسّه الصادق إزاء كل قضية عربية، ويرى إصلاح الأمة العربية في وحدتها[1].

وهكذا أدرك الشاعر حيدر محمود بوعيه العميق، وإحساسه الصادق، أهمية الوحدة العربية بين أقطار الدول العربية، ودعا إليها من منطلق تجاوز الخلافات، وتقليص الفرقة فيما بينها، متأملاً أن يصلح وضعها المتردي.

ثالثاً: ينبه الشاعر على مساوئ الواقع الذي تعيشه الأمة العربية، ويسخر من وضعها المتردي، وينعى حال ضعف وحدتها، فبدت غلبة الانكسار النفسي على روح الشاعر، وبدا متألماً وحزيناً على حال الأمة العربية، وهذا الحزن جاء ممزوجاً بثورة النفس، والغيرة والحرص الصادق على مصالحها العامة، يقول:

" يا وطنِي،

يا . . وطنَ الفُقراءْ

هلْ . . نتوحّدُ موتى

مِنْ بعدِ تفرُّقِنا . . أحياءْ؟!"[2].

ويلتفت الشاعر في هذه الأبيات إلى موضوع (الفقر)، بوصفه بعداً أساسياً ومهماً في نقد الشاعر الاجتماعي، فهو مشكلة وطن بأسره، وليست مشكلة أفراد[3]، ويؤكد أنه همّ اجتماعي، وأن واقع الأمة العربية بجميع أشكاله يقع على الفقراء، ولا خلاص منه إلا بالوحدة العربية.

تعد القصيدة السابقة نموذجاً حيّاً من النماذج الشعرية الغنية بالظواهر الأسلوبية، فالنص حافل بأساليب الإبداع الشعري من ظواهر تركيبية (كأسلوب الالتفات، والاستفهام والوصل والفصل،

---

(1) ينظر: ربيع، أروى محمد. **الحس القومي في شعر حيدر محمود**، ص٥٦-٥٧.

(2) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٥٣.

(3) المجالي، محمد أحمد. **الشاعران: حيدر محمود ونزار قباني**، ص١٤٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والصورة الشعرية)، وظواهر دلالية، (كدلالة العنوان، ودلالة الألوان، ودلالة البياض والسواد)، وظواهر إيقاعية، (كالتكرار، والقافية)، وبعد استقراء النص، يمكن فهم عناصره من خلال تحليله بالاستعانة بالظواهر الأسلوبية، **فأول الظواهر التركيبية هو:**

أولاً: الالتفات:

تنوعت صور الالتفات في قصيدة (في انتظار تأبّط شرّاً)، ومن هذه الصور:

أ- التفات الضمائر: وقد تحقق في الانتقال من صورة التكلم في البيت رقم (٤٢) إلى صورة الغيبة في البيت رقم (٤٤) [١]، يقول:

" خلّونا نُنجبُ أطفالاً
يستعصونَ على الذّبح ،

فلا نسقيهم (مثلاً)

لبنَ السريلانكياتِ "[٢].

فالتفت الشاعر من ضمير التكلم المتمثل بأسلوب الجمع، الذي قصد به الأمة العربية بقوله: (خلونا) إلى ضمير الغيبة في قوله: (نسقيهم)، وفائدة ذلك الالتفات لجذب انتباه المتلقي وحثه على إنجاب جيل جديد صعب المراس من خلال تربيته التربية العربية الصحيحة، التي ليس للأيدي الأجنبية أي تدخل فيها، فالالتفات إلى الغيبة أشعر المتلقي بحس المشاركة في تحمل المسؤولية مع أبناء الأمة العربية، لإعداد مثل هذا الجيل.

---

[١] للاستزادة كأمثلة على صورة الالتفات من (التكلم إلى الغيبة) صورة الالتفات من التكلم في البيت رقم (١١٠) في قوله: (فسوانا)، إلى الغيبة في البيت رقم (١١١)، في قوله: (يذبحُها)، وكذلك الالتفات من التكلم في البيت رقم (١٢٠)، في قوله: (قتلتنا)، إلى الغيبة في البيت رقم (١٢٢)، في قوله: (يحرسُها)، ومثل ذلك الالتفات، صورة الالتفات من (الغيبة إلى التكلم)، كالالتفات من الغيبة في البيت رقم (١١١)، في قوله: (يذبحها)، إلى التكلم في البيت رقم (١١٢)، في قوله: (تحدّانا) ومن صور التفات الضمائر أيضاً، صورة الالتفات من (التكلم إلى الخطاب)، كالالتفات من التكلم في البيت رقم (١١٤)، في قوله: (لكنّا)، إلى الخطاب في البيت رقم (١١٨)، في قوله: (بكم)، فهذه الصور توافرت في نفس القصيدة (في انتظار تأبّط شراً) ينظر: محمود، حيدر، **الأعمال الشعرية**، ص٤٤-٥٣.

[٢] المصدر نفسه، ص٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ب- الالتفات العددي: وقد تحقق في صورة الانتقال من خطاب الجمع في البيت رقم (٢)، إلى خطاب المفرد في البيت رقم (٤)، يقول:

" خَوْفِي . .

لَيْسَ عَلى أوطَانٍ ضاعَتْ

لكنَّ الخَوْفَ

على وَطَنٍ آخرَ،

سَوْفَ يضيعُ "[١].

فالالتفات تحقّق في الانتقال من الجمع في قوله: (أوطانٍ)، إلى المفرد في قوله: (وطنٍ)، وقد تكون فائدة الانتقال إلى المفرد هي التأكيد على أهمية الاتصال، وشدة التمسك بهذه الأوطان (الأوطان العربية)، فهي وحدة واحدة لا يجوز تجزئتها، خوفاً من ضياعها في أيدي الأعداء.

ومثل ذلك صورة الالتفات من (خطاب المفرد إلى خطاب الجمع) [٢]، فقد تحقق في الانتقال من المفرد في البيت رقم (٦)، إلى الجمع في البيت رقم (١٠) يقول:

" وشَغْبٍ عَرَبيٍّ آخرَ،

سَوْفَ يَبيعُ:

العلْكَةُ،

والكولا،

ومجلاّتُ العربِ "[٣].

---

[١] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٤٤.

[٢] للاستزادة كأمثلة شعرية لصورة الالتفات العددي من المفرد إلى الجمع، صورة الالتفات في نفس السطر الشعري من خطاب المفرد في قوله (عين) إلى خطاب الجمع في قوله: (عيون)، في البيت رقم (١٣٥). المصدر نفسه، ص٥٢.

[٣] المصدر نفسه. ص٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالالتفات تحقّق في الانتقال من المفرد في قوله: (عربيٌ)، إلى الجمع في قوله: (العرب)، وفائدة ذلك الالتفات لإخبار ونصح المتلقي، بما ستؤول إليه البلاد العربية من وضع متردّ مهين.

ج- التفات صيغ الأفعال: وقد تحقق في الانتقال من صيغة اسم المفعول في البيت رقم (١١٨)، إلى صيغة اسم الفاعل في البيت رقم (١١٩)، يقول:

" فهل مرّ بكمْ مقتولٌ

يشكو قاتِلهُ . . للسكّينِ؟!"[١].

فالشاعر التفت من صيغة اسم المفعول في قوله: (مقتول)، إلى صيغة اسم الفاعل في قوله: (قاتلهُ)، وفائدة ذلك الانتقال قد تكون للدلالة على تمكن الوصف وثباته.

ويتجلى شكل الالتفات كذلك من صيغة اسم الفاعل في البيت رقم (١٣٩)، إلى الفعل المضارع في البيت رقم (١٤٠)، يقول:

" وطني . .

يا هذا الممتدُّ من الجرحِ،

إلى الجرحِ،

الضائعِ منهُ . . أوْ . .

ما سوفَ يضيعْ . ."[٢].

فالالتفات تحقق في الانتقال من صيغة اسم الفاعل في قوله: (الضائع)، إلى الفعل المضارع في قوله: (يضيع)، وفائدة ذلك الانتقال قد تكون استحضاراً للصورة البديعية الدّالة على

---

[١] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٥١.

[٢] المصدر نفسه. ص٥٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ضياع الأوطان العربية، وبيان استمرارية حدوث تلك الصورة، وكأن السامع يشاهد ضياعها الآن من خلال وضعها المتردّي.

د- الالتفات من الإظهار إلى الإضمار: وقد تحقق في الانتقال من الإظهار في البيت رقم (٨٥)، إلى الإضمار في البيت رقم (٨٦)، يقول:

" . . والحقُّ علينا نحنُ

أقول الحقَّ . . "[١].

فالشاعر التفت من الإظهار في ذكره ضمير التكلم (نا)، (نحن) إلى إظهار ذلك في النص الشعري، وفائدة الالتفات، هو أن يجعل للمتلقي دوراً في التأويل، والتفاعل مع النص من خلال ترك مساحة من الفراغات النقطية، ليدرك أن عليه تحمل مسؤولية ونتائج ما يحدث في العالم العربي من ضياع أوطان، وقهر وإهانة لأمته.

هـ- الالتفات المعجمي: وهو انتقال يحدث بين لفظ ولفظ آخر تتداخل دلالاتهما في السياق، بحيث يحققان فيما بينهما قسماً مشتركاً من المعنى، وكل منهما يمتاز بخصوصياته المنفردة في التعبير، ويطلق على ما يشترك فيه هذان اللفظان بالدلالة المركزية، وأمّا ما ينفرد به كل لفظ عن الآخر يطلق عليه الدلالة العامة، وتفصح الدلالة الخاصة المتناغمة مع سياق الكلام عن قيمة المغايرة بين اللفظين[٢]. وقد تحقق الالتفات المعجمي في شعر حيدر محمود في الانتقال من البيت رقم (١٢٦) إلى البيت رقم (١٢٧)، في قصيدة (في انتظار تأبّط شراً)، يقول:

" وهذا العالمُ،

مسكونٌ بالحقدِ على الضُعفاءْ!

---

[١] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٤٩.

[٢] طبل، حسن. أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص٢١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وشديدُ البطشِ بهم توغلُ كالوحشِ أظافرُهُ

في الظَّهرِ المكشوفِ

وتمعنُ في الصّدرِ العاري

الأنيابُ السّوداءُ!!" [1].

فالالتفات تحقق في الانتقال من لفظ (المكشوف)، إلى لفظ (العاري)، وكل من اللفظين يدل على المعنى نفسه ، إلا أنّ كلًّا منهما ينفرد بخصوصية التعبير عن غيره. ويقول صاحب اللسان في مادة (كشف): "الكَشْفُ: رَفْعُك الشيء عما يواريه، ويغطيه . . ورَبْطٌ كَشِيفٌ: مكْشوف أو مُتْكشِف .. وكَشَفَ الأمر: أظهره"[2]. وأمّا في مادة (عرا)، يقول صاحب اللسان: "عَرِيَ من ثوبه يعرى عُرْياً .. وأعراهُ من الشيء .. وجارية حسَنة العُرْيَة أي حَسَنة عند تجريدها من ثيابها.. عَرِيَ عُرْياً: استبان لك .. وعرّه من الأمر: خَلَّصَه وجَرَّدَه"[3]، وهكذا فقد توحدت لفظة (كشف)، و (عرا) من حيث الدلالة في المعجم إذ يشير كلٌّ منهما إلى معنى الإزالة، وإظهار الشيء وتجريده، إلا أن كلّ لفظ منهما يحتفظ بخاصية تميزه عن غيره، وقصد الشاعر الفائدة من هذا الالتفات المعجمي، بيان مدى التكشف والعري الذي وصل بالأمة العربية نتيجة ضعفها وسوء حالها.

ثانياً: الاستفهام: تتحقق مستويات الاستفهام في استرسال الخطاب في قصيدة (في انتظار تأبّط شرّاً)، ومنها:

أ- ذكر أداة الاستفهام ذاتها في السياق نفسه من خلال تكرار الأداة[4]، يقول:

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٥١.

[2] ابن منظور، لسان العرب ، مادة (كشف).

[3] المصدر نفسه. مادة (عرا).

[4] للاستزادة كأمثلة شعرية ينظر: الاستفهام بأداة (هل) من بيت رقم (١٤٢)، إلى بيت رقم (١٤٩)، وكذلك الاستفهام بنفس الأداة من بيت رقم (١٥٢)، إلى بيت رقم (١٥٣)، إلى بيت رقم (١٥٣)، في نفس قصيدة (في انتظار تأبط شراً)، محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٥٢-٥٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

" قتلتنا طيبتُنا!!

فمتى نتخلّصُ مِنْ هذا المرضِ

المَلْعُون؟!

ومَتى؟!

((نتابَطُ شَرّاً)). .

وتكون السّنُّ بألفِ فمٍ ،

والعينُ . .بمرجِ عيونٍ!!"[1].

فالشاعر استخدم أداة الاستفهام (متى) ذاتها في السياق نفسه من خلال تكرارها، والغرض البلاغي الذي خرج إليه الاستفهام هو الحيرة من طول الانتظار، والتنبيه إلى حالة التردّي التي وصلت إليها الأمة العربية، وفي ذلك دعوة إلى الثّورة والتمرّد لتحقيق الخلاص.

ويبدو أن الاستفهام المتعاقب في هذه الأبيات هو الذي مثّل حالة الحيرة التي وصل إليها الشاعر، فهو لا يعرف متى ستتخلص الأمة من مرضها، ولا يعرف زمن الثورة والتمرد المنتظر، لذا جاء هذا الاستفهام مصحوباً بالتعجب والاستغراب، الذي يقود إلى السخرية ممّا آلت إليه حال الأمة العربية، ومن الملاحظ أن الشاعر خرج عن المألوف في استفهامه الثاني، إذ جاءت علامتا الاستفهام والتعجب بعد أداة الاستفهام (متى) مباشرة، وهذا ليس بمألوف، فالمألوف أن توضع العلامتان في نهاية تمام السؤال كما في الاستفهام الأول، وبهذا الخروج قصد الشاعر جذب انتباه المتلقي، إلى حالة استغرابه من وضع الأمة والبقاء على حالها.

فالاستفهام يمتلك وسائل تأثيرية تمارس فاعليتها على المخاطب من خلال ما تترجم من انفعالات السّائل أو توتراته، وهذا يعني أن المرسل يلجأ إلى الاستفهام أو السؤال من أجل تفريغ شحنته الانفعالية، أو لإحداث شحنات انفعالية في نفس المتلقي[2].

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٥٢.

[2] ينظر: أبو سمهدانة، كريم أحمد. بناء الاستفهام في الصور المكية "دراسة أسلوبية"، ص١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ب- تنوع أدوات الاستفهام في النص الشعري نفسه. فقد تنوعت أدوات الاستفهام في سياق قصيدة (في انتظار تأبّط شرّاً)، يقول:

" فهل مرَّ بكمْ مقتولٌ
يشكو قاتِلهُ . . للسكّينِ؟!"[1].

وقوله :

" فمتى نتخلَّصُ مِنْ هذا المرضِ
المَلْعُون؟!"[2].

فالشاعر نوَّع في استخدام أدوات الاستفهام في هذه القصيدة، فاستخدم أداة الاستفهام (هل)، ليفصح عن غرض طلب الإفهام والإبلاغ، بحيث تكون مساعداً لإخراج مكنونات نفسه، وخبايا روحه، أمّا أداة الاستفهام (متى) فاستخدمها للتنبيه والتحسّر على حال الأمة العربية نتيجة ضعفها، وهذا التنوع في أدوات الاستفهام أكسب الشاعر القدرة على إظهار أفكاره، التي أفضت إلى تنوع صوره الشعرية، وبث انفعالاته لإيصالها إلى المتلقي.

ثالثاً: الوصل والفصل:

وقد تمثل هذا الأسلوب في قصيدة حيدر محمود (في انتظار تأبّط شرّاً) بصور مختلفة منها:

أ- الإكثار من حرف العطف[3] مصحوباً مع الفعل الماضي في أبيات متتالية، يقول :

" وربّيناهُ على العزِّ ،

وعلّمناهُ المشْي ،

وعلّمناهُ الرّمي ،

وعلّمناهُ ركوبَ الخيلِ ،

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية** ، ص٥١.

[2] المصدر نفسه. ص٥٢.

[3] للاستزادة كأمثلة على تكثيف حرف العطف ينظر: الأبيات من رقم (٦٨- ٧٣)، محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٤٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وعلّمناهُ الشّعْرَ،

وعلّمناهُ السّحْرَ،

وعلّمناهُ الفِقْهَ،

وعلّمناهُ . . أصولَ الدّينِ!" [1].

من الملاحظ أن الشاعر يكثر من توظيف حرف الوصل (الواو) مع الفعل الماضي، وهذا يدل على أن تلك المعطوفات المتتابعة، والمصحوبة بالفعل الماضي (علمناه) موصولة بنفسية الشاعر، وضاغطة عليه، وتتضح قيمتها في ربط جزئيات النص بعضها ببعض، لتعطي بناءً متماسكاً للنص الشعري، ويبدو أن تكرار الوصل بالواو قد استخدمه الشاعر بمنزلة التوكيد على حدوث فعل التربية والتعلم وتمامه، ليصبح بذلك سمة يلح الشاعر على توظيفها بحكم السياق.

ب- ورود حرف الوصل مصحوباً مع النفي بصورة مكررة، يقول:

" فلمْ نَفعلْ شَيْئاً

وتحدَّانا في الشّعرِ . .

فلمْ نقْو عليه،

تحدَّانا في السّحرِ . .

فسوَّانا خِرفاناً :

يذْبحُها الواحدَ، تلوَ الآخرِ،

وتحدَّانا . . في الفقهِ،

فلمْ نَفْقَه شَيْئاً . ." [2].

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٤٩-٥٠.

[2] المصدر نفسه. ص٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالشاعر كرر حرف الوصل (الفاء) مع النفي، وفي تتابع هذا العطف المصحوب بالنفي

يحدث تآلف بين التركيب والدلالة، من خلال ربط جزئيات النص بعضها ببعض، ليؤدي فائدة بلاغية في كشف حقيقة الشاعر في عجزه الكامل نحو قيامه بالفعل.

ج- غياب حروف الوصل، يقول:

" لكنْ . .

حين اشتدَّ السّاعدُ

كانتْ أوّلُ ضربةِ سيفٍ

في رأس أبينا الطّيّب

. . قحطانَ!" [1].

فالشاعر في هذا المقطع استغنى عن استخدام أحد حروف الوصل، وقد تكون الفائدة من وراء ذلك أن الشاعر أراد أن ينقل كلامه بحرية إلى المتلقي بأسلوب السرد القصصي المشوق، لأن توارد حروف الوصل بين أجزاء النص قد يؤدي إلى بطء التشويق الذي يهدف الشاعر من خلاله إلى لفت انتباه المتلقي.

رابعاً: الصورة الشعرية:

تتحقق الصورة الشعرية في قصيدة (انتظار تأبّط شرّاً)، من خلال ما يستوحيه الشاعر في الصورة المثالية الصغرى من أحداث التاريخ، يقول:

" وتُعلّمُهُم شعرَ ((تأبّط شرّاً))

وتُنَمّي فيهِم حسَّ الصعلكةِ

المتمرّدةِ . . على الأشياءِ

فعسى أنْ يتأبّطَ . .

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولدٌ عربيٌ . . ما

في بلدٍ عربيٍ . . ما

في زمنٍ عربيٍ ما
((شرّاً . .))
ويغيّر وجهَ الصحراءِ !!"[1].

فالشاعر يعيد تشكيل صورة الواقع الماضي، ليعكسه على صورة الواقع الحاضر باتخاذه من شخصية (تأبّط شرّاً) [2]، رمزاً للتمرد والثورة على واقع الأمة العربية، معتمداً على ما في الصعلكة[3] من معاني التمرّد والرّفض، الذي تحتاجه مجتمعاتنا العربية في الوقت الحاضر، فالواقع العربي الضعيف الذي تسوده الفرقة والوهن، بحاجة إلى التغيير والإصلاح من خلال تمرّدنا عليه[4].

والشاعر يرمز (بتأبّط شرّاً) إلى ذلك الإنسان العربي الشجاع، الذي يرفض الظلم والقهر، ويحاول أن يتخلّص من قيد وأسر الاحتلال من خلال ما يتصف به هذا الصعلوك من عنادة، وحرية، وعنف، لكن هذه الصفات تكون إيجابية طالما فيها ثورة على الظلم والقهر والاستبداد[5]، يقول:

---

(1) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٤٧.

(2) تأبط شراً: هو من الشعراء الصعاليك، واسمه ثابت بن جابر بن سفيان، ولقب بتأبط شراً، لأنه اصطاد أفاعي كثيرة، ثم تأبطها وأحضرها معه إلى قومه، وقد عرف بسرعة عدوه، وبكثرة غاراته على القبائل، فيسلب أنعامهم وأموالهم، ويفر عدواً إذا طرا به أمر، وقد قتله غلام ثأراً لوالده بسهم أصابه في صدره، ينظر: الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، الدار التونسية للنشر، تونس، ج٢١، ١٩٨٣م، ص١٤٤-١٩٨.

(3) الصعلكة: تعني الفقر، والصعلوك هو الفقير الذي لا مال له، ولا يملك ما يعتمد عليه في معاشه، ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (صعلك)، وللاستزادة ينظر: خليف، يوسف، **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، دار المعارف، مصر، ١٩٨٦، ص٤١.

(4) ينظر: ربيع، أروى محمد. **الحس القومي في شعر حيدر محمود** ، ص١٢٤.

(5) ينظر: عياصرة، محمد إبراهيم أحمد. **الصورة الشعرية في شعر حيدر محمود** ، ص١٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

" ليكُنْ هذا الصُعلوكُ :

عنيداً . . كالمُهرِ الجامحِ

حرّاً . . كالرّيحِ ،

عنيفاً

صلفاً

مجنوناً

مسكوناً بالحقدِ

على الستفاحين "[1].

ويوظف الشاعر صورة (تأبّط شرّاً)؛ ليعقد مقارنة بين الواقع الماضي وبين الواقع العربي الحالي، فيثير بذلك ردّة فعل عكسية تغير حال الأمة العربية، وتعمل على تحريضها عبر بث الروح القومية في جسد الأمة[2].

فتوظيف الصعلكة تتناسب وضع الأمة العربية الراهن لما فيه من ضعف، والشاعر يصور من خلال شخصية (تأبّط شرّاً) المتمرّدة موقف الرّفض، الذي يلوّح من خلالها إلى الانتفاضة بوصفها ضرباً من الصعلكة، اتخذه الشاعر رمزاً لمواجهة الموت، وحمل الأمل، ورمزاً لمقاومة الضعف، والتمزق الذي آلت إليه الأمة العربية.

وهكذا استطاع حيدر محمود أن يعيد تشكيل الشخصيات التاريخية، ويعكسها على واقع الحاضر، ليستلهم منها المواقف، والمعاني، والمثل التي تمنحها هذه الرموز التاريخية، لتنسجم مع

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٤٨، وللاستزادة كأمثلة شعرية ينظر: المصدر نفسه، القصيدة نفسها، البيت رقم (٧٥)، ص٤٨.

[2] بركات، جميل. **فلسطين و الشعر**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٩، ص٦٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رؤاه وتطلعاته، ومشاعره، وأحاسيسه[1]، لذا دعا إلى الصمود، والتركيز على الوحدة العربية، وطرق الوصول إليها، وفي ذلك دلالة على اتخاذ الشاعر لهذه الشخصية التراثية كمعادل موضوعي لذاته، يعبر من خلالها عما يحمله من أفكار ومواقف.

وأمّا الظواهر الدلالية التي تعين على فهم عناصر قصيدة (في انتظار تأبّط شرّاً) فهي:

أولاً: دلالة العنوان:

يعكس لنا عنوان قصيدة حيدر محمود (في انتظار تأبّط شرّاً) التمرّد، والثّورة، ورفض الظّلم، وهو بهذا يؤدي دوراً ممهداً لاستقبال دلالات معينة متمثلة في ذهن الشاعر، ويحقق وظيفته في استباق اتجاه النص، وتوجيه إيحاء دلالته التي يتمركز حولها.

ويزيد العنوان من أفق توقع المتلقي، وذلك لما يشكله من "عتبة أولى من عتبات النص، وعنصر مهم في تشكيل الدلالة"[2].

ويستخدم حيدر محمود نمط شبه الجملة في عنوانه، ثم يتوسع في تجزئة العنوان إلى عناوين فرعية داخل القصيدة، وهذا يؤدي إلى انسجام عنوان القصيدة مع مساراتها الدلالية والإيحائية، من خلال توالي مقاطع أجزائها المعنونة، وتناغمها مع ما في ذهن الشاعر لتنسجم مع إيحاءات العنوان الرئيسي[3] يقول الشاعر في قصيدته (في انتظار تأبّط شرّاً):

" خَوْفِي . .

لَيْسَ عَلى أوطَانٍ ضاعَتْ

لكنَّ الخَوْفَ

على وَطَنٍ آخرَ،

---

(1) ينظر: عياصرة، محمد إبراهيم أحمد. **الصورة الشعرية في شعر حيدر محمود**، ص١٢٢.

(2) قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، ص٥٣.

(3) ينظر: ترمانيني، خلود محمد نذير. **الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث**، ص٢٣٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سَوْفَ يضيعُ

.....

خَوفِي :

مِنْ مَذْبحةٍ أخرى

للنُطَفِ المُتبقّيةِ ،

لهذي الأمةِ . .
في الأصلابْ!

.....

قَتَلَتْنَا طيبتُنَا..

والطّيبةُ ضَعْف

إن لم يحرسها السّيفُ..

.....

وطني . .

يا هذا الممتدُ من الجرحِ،

إلى الجرحِ،

الضائعِ منهُ . . أو . .

ما سوفَ يضيعْ . ."[1].

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٤٤-٥٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يمكن من خلال القراءة الأولى للنص ملاحظة استخدام الشاعر لأنماط مختلفة من العناوين الفرعية، بترك فراغ قرابة السطرين بين كل مقطع لإبراز العنوان، فالمقطع الأول، والثاني، والرابع اتخذ نمط الاسم المعرّف بياء المتكلم، وأمّا المقطع الثالث، فقد اتخذ نمط الجملة الفعلية، وكل من المقاطع الأربعة يدور حول الخوف والضياع نتيجة سوء واقع الأمة العربية وتجزئتها، ويحاول الشاعر من خلال هذه المقاطع بث فكرة الرّفض والتمرّد، التي يرمز إليها (بتأبط شراً).

ويلاحظ أن عنوان قصيدة (في انتظار تأبّط شرّاً) ينسجم مع عنوان ديوانه (في انتظار تأبّط حجراً)، فتأبّط شرّاً يرمز به الشاعر إلى الفلسطيني، وأمّا الحجر فيرمز به إلى الانتفاضة، وكأنّ الشاعر يريد إخبارنا أن ذلك الفلسطيني تأبّط الحجر، ليعلن انتفاضته وتمرده على واقع أمته العربية التي ساء حالها، وبدأت أجزاء من أوطانها بالضياع[1].

وهكذا تصبح أفكار النص مترابطة مع الفكرة الأم (العنوان) وتغدو القصيدة الحديثة حريصة على "أن يكون لها عنوان، كما يحرص الشاعر الحديث على أن يكون فرداً حراً مستقلاً، وما دام العنوان أداة من أدوات التعبير ولبنة من لبنات البناء في القصيدة الحديثة، فلا بد من قراءته لا كعنصر مستقل، بل كجزء لا يتجزأ من القصيدة"[2]. إذن يمكن القول إنّ عنوان القصيدة أعطى المتلقي فسحة لاستقبال دلالات الشاعر المضطربة نتيجة خوفه على أمته العربية.

ثانياً: دلالة الألوان:

يوظف الشاعر حيدر محمود اللون في قصيدته (في انتظار تأبّط شرّاً) بمعناه المباشر، فيدل بالسواد على الحقد واللؤم، ويأتي بمعناه غير المباشر ليدل بالعتمة على الظلمة والكآبة، فتعبر الألوان عن نفسية الشاعر وأحاسيسه، يقول:

---

(1) ينظر: ربيع، إيمان محمد أحمد. **ثنائية الأرض والإنسان في شعر حيدر محمود** ، ص١١٢.

(2) حجازي، أحمد عبد المعطي. **في مملكة الشعر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م، ص١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

" وهذا العالمُ،

مسكونٌ بالحقدِ على الضُعفاءْ!

وشديدُ البطشِ بهم توغلُ كالوحشِ أظافرُهُ

في الظّهرِ المكشوفِ

وتمعنُ في الصّدرِ العاري

الأنيابُ السّوداءْ!!"[1].

فالصياغة الشعرية للون الأسود بمعناه المباشر توضع ضمن الدلالة الوجدانية، التي ترصد في سياق يؤدي إلى (الحقد واللؤم) منذ بداية البنية، إذ يقول: (وهذا العالم، مسكون بالحقد على الضعفاء!)، وقد شكّل حقل الجسد المنطقة الأثيرية لهذا السياق، فجعلت العالم يمارس فعل الحقد على الضعفاء، وعمّقت ذلك بفاعلية غرس اللون الأسود مع حقل (الأنياب)، التي تشكل الأداة الفعلية القادرة على إبراز طبيعة الحقد بفاعلية عالية مع دلالة اللون السوداوية[2].

يلاحظ من ذلك أن الشاعر أحسن استخدام الألوان بدلالاتها المباشرة في تصوير لوحاته الشعرية، والتي عبّرت عن نفسيته، ومشاعره في ظل الظروف التي تعرّض لها في حياته، مما أكسبه الوعي في اختيار ألوانه.

ومثال ذلك ما يأتي من دلالة اللون بمعناه غير المباشر أو الإيحائي، يقول:

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٥١.

[2] ينظر: القرعان ، فايز عارف. الألوان ودورها البلاغي في إنتاج الدلالة"شعر حيدر محمود أنموذجاً"، دراسات العلوم الانسانية و الاجتماعية، الأردن، المجلد (٣٥)، العدد (٣)، ٢٠٠٨م.، ص٤١٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

" أقول الحقّ . .

فقد جاءَ إلينا ،

والدُنيا غارِقةٌ في العتمةِ ،

طفلاً منبوذاً ،

مكسورَ الخاطرِ،

لا يعرفُ مِنْ أينَ أتى . . . "[1].

إن الصياغة الشعرية ترصد اللون الأسود الذي برز في دلالة (العتمة)، التي تشير إلى الظلمة التي طوقت الدنيا، ويكشف تشكيلها الصوري عن الحالة اللونية التي تتمثل في (العتمة)، التي تقودنا إلى منطقة المثير اللوني الذي يكشف عن السواد، وإن هذا الرصد للون الأسود تصاحبه محاولة انبعاث دلالة الحزن والأسى من بنية التركيب في قوله: (طفلاً منبوذاً .. مكسور الخاطر)، حيث تحاول هذه البنية أن تربط اللون الأسود بدلالتي الحزن والأسى[2].

ويلاحظ أن عنصر اللون يمكن أن يتعمق في الصياغة الشعرية ليرصد أبعاداً ذات دلالات نفسية متعلقة بالشاعر.

ثالثاً: دلالة البياض والسواد:

يتضح للمتلقي من خلال النظرة الأولى لقصيدته (في انتظار تأبّط شرّاً)، كثافة المساحات البيضاء، وتغلُّبها على اللون الأسود، حيث ترك الشاعر مساحة هامشية بيضاء في أعلى النص الشعري قبل البدء في كتابة عنوان القصيدة، كما ترك في الجهة اليسرى للنص أيضاً مساحة هامشية بيضاء، وهذا سمح للبياض أن يطغى على سواد الكتابة، وأن يحدث نوعاً من الإبهام

---

[1] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٤٩.

[2] ينظر: القرعان ، فايز عارف. الألوان ودورها البلاغي في إنتاج الدلالة ، ص٤١٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والغموض في فهم الدلالة، بسبب محاصرة البياض لسواد الكتابة، فالبياض أنتج حالة من التوتر، و القلق، والخوف التي سيطرت على النص، مما دفع القارئ إلى التفكر والتأمل بعمق؛ لمعرفة سبب ترك مثل هذه المساحات الهامشية في النص الشعري، ولفك رموز الغموض والإبهام عنه، "فإن القارئ لا بد له أن يتفاعل مع النص ليكون مشاركاً في تشكيله واستبطانه بصورة تحقق قراءة أقرب إلى عالم النص وقصده ورؤيته"[1]. وبهذا بدا البياض جزءاً مهماً من أجزاء النص الشعري الحديث، والذي ساهم في إحداث التفاعل اللغوي المشترك بين الشاعر الذي يضع حدود البنى الجزئية للنص بتوزيعه على السطور الشعرية، والمتلقي الذي تقع عليه مسؤولية تأويل دلالات تلك التوزيعات.

ومن صور تشكل البياض والسواد في قصيدة (في انتظار تأبّط شرّاً):

أ- تشكيل البياض في جزء معين من أجزاء القصيدة، يقول:

" خَوْفِي . .

لَيْسَ عَلى أوطَانٍ ضاعَتْ

لكنَّ الخَوْفَ

على وَطَنٍ آخرَ،

سَوْفَ يضيعُ،

وشَعْبٍ عَرَبيٍّ آخرَ،

سَوْفَ يَبيعُ:"[2].

---

[1] ربابعة، موسى. جماليات الأسلوب والتلقي، ص١٠٦.

[2] محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، ص٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من الملاحظ أن الشاعر جعل البياض في جزء معين من النص الشعري، وذلك من خلال تركه فراغاً كتابياً قرابة السطرين، فأوحى بهذا البياض إلى وجود ضرورة فيه لهذا الاستخدام، تمثلت بمحاولة الشاعر إلقاء الضوء على موقفه الوجداني، الذي يعكس مشاعره، وأحاسيسه الحزينة، والمتألمة نتيجة ضياع جزء من الأوطان العربية، وما سوف يضيع منها بسبب سوء وضعها، فالشاعر أراد من خلال هذه المساحة البيضاء أن يفسح للمتلقي مجالاً للتأمل بحال أمته المتردّي، ومن ثمّ ملئها بما يتناسب مع السياق من دلالات، "وعندما يملأ القارئ هذه الفراغات فإنه يحقق التواصل بينه وبين العمل الفني"[1]، وبهذا يسهم المتلقي في تشكيل إيحاءات البياض مع منتج النص الشعري.

ب- حضور المساحة البيضاء النقطية، يقول:

" منذُ البدءِ . .

وحتّى . . يومِ الدّينْ!!

لِيكنْ . .

هذا ((المهديُّ المنتظرُ))

الطعنةَ في حَلْقِ العَالَمِ ،

واللعنةَ . .

في كلّ جبينْ . .!" [2].

---

[1] ربابعة، موسى، **جماليات الأسلوب والتلقي**، ص١٠٧.

[2] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية** ، ص٤٨، وللاستزادة: كأمثلة شعرية على حضور المساحة البيضاء النقطية في قصيدة (في انتظار تأبط شراً)، ينظر: الأبيات من ٥١-٥٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن المساحة النقطية التي تظهر جليّةً في النص، تركها الشاعر للمتلقي لإضافة جزء من الصياغة اللغوية على سياق النص، وذلك ليزيل نوعاً من الغموض والإبهام نتيجة ما تسببه الفراغ النقطي من إبهام أثناء ملء الفراغ لحظة تتبع الدلالة " ولما كانت الفراغات تعطل القدرة على ربط الأنماط النصية، فإن قطع حسن المتابعة يكشف عمليات التصور، من جانب القارئ، والفراغ في هذا الصدد يعمل كشرط أولي للتوصيل"[1]، وهذا يساعد على عمليات بناء التوافق في خيال المتلقي.

ج- المساحات البيضاء التي تلف أجواء الكلمات بأشكال عدّة، يقول:

" ليكُنْ هذا الصُعلوكُ :

عنيداً . . كالمُهرِ الجامحِ

حرّاً . . كالرّيحِ ،

عنيفاً

صلفاً

مجنوناً

مسكوناً بالحقدِ

على السّفاحين "[2].

فقد اعتمد الشاعر على تنسيق أجواء الكلمات بأشكال عدّة على المساحات البيضاء. والمتلقي من خلال قراءته الأولى للنص يجد الشاعر قد شكّله بطريقة رصّ الكلمات والسطور

---

[1] إيسر، فولفجانج. **فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية**، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م، ص١٩٢.

[2] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية** ، ص٤٨، وللاستزادة: كأمثلة شعرية ، ينظر: المصدر نفسه، الأبيات من ١١٤-١١٩، ص٥١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشّعرية على نحو من التوازن الأفقي، ثمّ ما لبثت قصيدته في توزيع المفردات (عنيفاً، صلفاً، مجنوناً)، في سياقه الشعري على نحو التوازي العمودي للسطور الشعرية، وهذا يعطي البياض مجالاً في النص الشعري، ليضفي على كل كلمة مجالها المكاني والدلالي الذي يمثل عواطف الشاعر الوجدانية في تفاعلها مع المتلقي، و "المفاجأة التي يثيرها النص هي اختراق وتجاوز لما هو متوقع ومنتظر، فالمتوقع أو المنتظر لا يثير شيئاً ذا بال في وعي القارئ، بينما تثير العناصر غير المتوقعة وعي القارئ وتستفزه"[1].

فالشاعر بمفرداته تلك يخترق الفراغ المحيط بالنص بانزياحه عن سياقها الطبيعي، لتوالي الأسطر الشعرية من خلال التشكيل العمودي، والعودة إلى التشكيل الأفقي في نهاية النص، ليعكس بذلك جماليته.

وأمّا ظواهر الإيقاع والتشكيل الصوتي التي تعين على فهم عناصر قصيدة (في انتظار تأبط شراً)، فهي:

أولاً: التكرار:

يتجلى التكرار في قصيدة حيدر محمود في صور شتى، ومن هذه الصور:

أ- تكرار الاسم: يكرر الشاعر اسم (**تأبّط شراً**) في أكثر من مقطع في سياق القصيدة، يقول:

" **ونُعَلِّمُهُمْ شعرَ "تأبّطَ شراً"**[2].

وقوله:

"**فعسى أنْ يتأبّطَ . .**

. . .

"**شراً..**" [3].

---

[1] ربابعة، موسى. **جماليات الأسلوب والتلقي**، ص١٠١.

[2] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٤٧.

[3] المصدر نفسه. ص٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقوله:

" ومتى ؟!

نتأبّطُ شرّاً"[1].

يكشف تكرار الاسم هنا عن درجة اهتمام الشاعر به، وما يعزز هذه الأهمية وروده في بناء عنوان قصيدته، مما يجذب المتلقي، ويشد انتباهه إلى طبيعة علاقة الشاعر مع الاسم المكرر، حيث اتخذه الشاعر رمزاً للثورة والتمرّد على الظلم، فالشاعر أراد من وراء هذا التكرار التأكيد على شخصية (**تأبّط شرّاً**) التاريخية المتمردة، والرافضة للظلم، والتي تتفق مع رؤاه، وتطلعاته لمقاومة الضعف، الذي حلّ بأمته العربية، فهي السبيل لحمل الأمل والدعوة إلى الصمود، وتغيير حال الأمة إلى الأفضل.

وهكذا وظّف تكرار الاسم هنا " للتعبير عن رؤية الشاعر للواقع العربي الراهن، مما يعني أن الشاعر يعيد إنتاج الواقع، أو تشكيل الشخصية التاريخية تشكيلاً منبثقاً من واقع العصر الراهن وممتزجاً به، ومعبراً عنه"[2].

فتكرار الاسم إذا لم يأت عبثاً، بل عبّر عما يدور في نفس الشاعر من مشاعر وأحاسيس، وعكس تجربته الشعرية بوصفه واحداً من العناصر الفاعلة في تكوين نصه الشعري.

ب- **تكرار الكلمة**: أكثر الشاعر من تكرار كلمات بعينها في قصيدته "في انتظار تأبّط شرّاً"، واستخدام مثل هذا الأسلوب يؤدي دوراً تعبيرياً واضحاً في سياق القصيدة ويوحي بسيطرة الكلمة المكررة، وإلحاحها على فكر الشاعر أو شعوره[3]. ومثال ذلك تكرار كلمة (**الأكفاء**)، يقول:

" فأنتبث . .أنّا

(حتّى والسكّينُ على العُنُقِ)

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٥٢.

[2] الكبيسي، عمران. **لغة الشعر العراقي المعاصر** ، ص٩٧-٩٨.

[3] ينظر: المجالي، محمد. **اللغة الشعرية عند حيدر محمود**، ص٢٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأكْفاءُ
الأكْفاءُ
الأكْفاءُ!" [1].

جاء تكرار كلمة (**الأكْفاء**) ثلاث مرات، للتأكيد على مقدرة الإنسان العربي على الوقوف في وجه الصعاب، وإن واجهته المشكلات، والأخطار المتربصة به أو بأمته، فالشاعر كان بصدد إثبات الذات العربية في مواجهة أعدائها، وصعوباتها، من خلال استخدام التتابع التكراري لهذه الكلمة. ومن الكلمات التي تكررت في القصيدة: تكرار كلمة (**السفاحين**) في الأبيات ٦٧-٧٠، وتكرار كلمة (**قرون**) في الأبيات ٨٢-٨٤، وتكرار كلمة (**سكين**) في الأبيات ٢٧، ٣٧، ١١٩. فتكرار الكلمات يكشف عن قدرة الشاعر في تكوين بناء متلاحم ومترابط في النص، ويساهم في جعلها أكثر تأثيراً وقوة.

ج- تكرار الفعل: جاء تكرار الفعل في قصيدة (في انتظار تأبّط شرّاً) بكثرة، يقول:

" **وعلّمناهُ المشْي ،**

وعلّمناهُ الرّمي ،

وعلّمناهُ ركوبَ الخيلِ ،

وعلّمناهُ الشّعْرَ،

وعلّمناهُ السّحْرَ،

وعلّمناهُ الفِقْهَ،

وعلّمناهُ . . أصولَ الدّينِ!" [2].

---

[1] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٤٦ .

[2] المصدر نفسه. ص٤٩-٥٠، وللاستزادة كأمثلة على تكرار الفعل، ينظر: في القصيدة نفسها، تكرار الفعل (تحدانا) في الأبيات، ١٠٧، ١٠٩، ١١٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كرر الشاعر الفعل الماضي (علّم) سبع مرات للتأكيد على فضل ما قدمه العرب للعالم في ميادين مختلفة، "ولا بد أن يكون التكرار، بكل أنواعه، ذا صلة ما بالمعنى العام للتعبير، فيؤكده ويثبته، وأن يكون له دور في إغناء إيقاع الجمل الشعرية، وإلا كان مدعاة إحباط للنص، وسبب ترهّل فيه"[1]، فقد اتصل بالفعل الماضي ضمير الجماعة (نا) وضمير الغيبة (الهاء) مما أكسب القصيدة إيقاعاً قوياً من خلال إثراء الموسيقى الداخلية التي تتكرر في وحداته الصوتية، فحرف المد الذي يحل صفة الإطلاق في ضمير التكلم، شكّل نغمة موسيقية مرتفعة، بينما شكّل ضمير الغيبة (الهاء) نغمة موسيقية منخفضة، وهذا العلو والهبوط يحدث في الإطار الداخلي لموسيقى أبيات القصيدة، ولكنّ تكرار المدات المتوالية أدّى إلى تصاعد البنية الموسيقية، لتصبح هي المسيطرة على مستوى الأبيات الأخرى.

فتكرار الفعل أدى وظيفةً جماليةً من خلال إثراء الموسيقى داخل الأبيات الشعرية الناتجة عن تكرار وحداتها الصوتية، وأدى دوراً في توكيد المعنى الذي يشكل للمتلقي محوراً لفهمه.

د- **تكرار الحرف:** يكرر الشاعر حرف (لا) النفي في قصيدته (في انتظار تأبّط شرّاً) غيرَ مرة، للتأكيد على ضرورة رفض الواقع والتمرّد عليه، أملاً بتحقيق مستقبل جديد، يقول:

" فـلا نسقيهم (مثلاً)

لبنَ السريلانكياتِ ،

ولا نُطعمُهُمْ خُبزَ القمحِ الأمريكيّ ،

ولا نُلبِسُهمْ . .

إلاّ ما تَنْسِجُهُ

الأنوالُ الوطنيّةُ"[2].

---

[1] ينظر: ربيع، إيمان محمد أحمد. **ثنائية الأرض والإنسان في شعر حيدر محمود** ، ص١٤٨.

[2] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية** ، ص٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يلحظ أن تكرار حرف (لا) النفي ثلاث مرات مصحوباً مع الفعل المضارع، جاء للتأكيد على استمرارية إنتاج جيل جديد ليس للأيدي الأجنبية أي تدخل فيه. فتكرار حرف النفي (لا) أشعر المتلقي بحس المشاركة في تحمل مسؤولية إنتاج جيل قادر على الاعتماد على ذاته، من خلال تربيته التربية العربية الصحيحة، المبنية على العزيمة، والعزّة، والقوة[1].

وهكذا أدّى تكرار الحرف دوراً في توكيد المعنى، وكشف عن نفسية الشاعر الرّافضة لكل ما هو أجنبي.

هـ- **تكرار الأداة:** يبرز تكرار هذا النوع في قصيدة (في انتظار تأبّط شرّاً)، للشاعر حيدر محمود في استخدامه لأداة النداء (يا)، في المقطع الرابع الأخير، يقول:

" وطني . .

يا هذا الممتدُ من الجرحِ،

إلى الجرحِ

....

قُلْ لي يا وطني:

....

يا وطني،

يا .. وطنَ الفُقراءِ"[2].

فالتكرار هنا أفاد إفصاح الشاعر عن موقفه من وطنه، فأداة النداء (يا) انسجمت مع تكرار كلمة الوطن، "والوطن في هذا النص هو جوهر هذه القضية، التي يسعى شاعرنا للكشف عنها،

---

(1) ينظر: المجالي، محمد أحمد. **الشاعران: حيد محمود ونزار قباني**، ص٩٥.

(2) محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٥٢-٥٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لأن لا بديل للوطن بأي شيء آخر"[1]. فجسّدت أداة النداء مزجاً مشتركاً تناسب مع انفعالات الشاعر، التي عبّرت عن مشاعره وأحاسيسه في النص الشعري.

وشكّل تكرار أداة النداء (يا) هنا نغمة موسيقية من خلال المد الصوتي في حرف النداء، ممّا جذب انتباه المتلقي إلى الإحساس بموقف الشاعر تجاه لفظة الوطن، التي تعكس دلالات نفسية ذات قيمة عالية تعمق علاقة انتماء الشاعر بوطنه.

وهكذا جاء تكرار الأداة للتأكيد على صدق مشاعر الشاعر الوطنية، وتأكيد اعتزازه وافتخاره بوطنه على الرغم ممّا أصابه من كثرة الجراح والفقر.

و- **تكرار العبارة:** يكرر الشاعر عبارة (**والسكّينُ على العُنُق**) في قصيدة في انتظار تأبّط شرّاً في البيت رقم (٢٧)، والبيت رقم (٣٧)؛ وذلك للتأكيد على خوفه وقلقه الدائم من الخطر المحدق، والأذى المتربّص بالأمة العربية، والتكرار "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المؤلف بها"[2]، فالسكين أداة للفتك السريع، وقد رمز بها الشاعر هنا إلى الفرقة والشتات.

ز- **تكرار القافية:** تتكرر القافية في بعض مقطوعات قصيدة (في انتظار تأبّط شرّاً)، يقول:

" فلقد أشقانا هذا العالَمُ،

أشقانا جدّاً . .

وسقانا المُرّ ،

قُروناً ،
بعدَ قرونٍ ،
بعدَ قرونْ . . .!"[3]

---

[1] ربيع، أروى محمد. **الحس القومي في شعر حيدر محمود**، ص٢٤.

[2] الملائكة، نازك. **قضايا الشعر المعاصر**، ص٢٧٦.

[3] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٤٦ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ورد في المقطوعة السابقة في الأبيات الثلاثة الأخيرة منها تكرار قافية واحدة في لفظة (قرون)، ويخرج تكرار هذه اللفظة هنا عن كونه عيباً من عيوب القافية عند العروضيين، لأن "تكرار اللفظة التي فيها رويّ القصيدة (تكرار القافية)، بمعنى واحد دون أن يكون ثمة فاصل بينها هو عيب من عيوب القافية"[1]، إلا أن تكرار اللفظة عينها يقود إلى الكلمة المفتاح، "التي لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح فعاليته ويبدد غموضه"[2]، فتكرار لفظة (قرون) يؤكد على شقاء الأمة العربية لفترة طويلة من الزمن، واستمرارية هذا الشقاء في بلدانها، ويؤدي وظيفة تأثيرية، من خلال تعميق إحساس الشاعر بالأسى، والشفقة على ما حل بأمته من ذل وشقاء على مر القرون.

ثانياً: القافية: تتجلى القافية في قصيدة حيدر محمود (في انتظار تأبّط شرّاً) في أنماط متعددة من التقفية المتنوعة، التي لا تعتمد على نظام موحد، وإنما تعتمد على قوافٍ تتشابك علاقتها فيما بينها، ومن هذه الأنماط:

أ- القافية المتقاطعة: ومثال ذلك يقول:

" لكنَّ الخَوْفَ

على وَطَنٍ آخرَ،

سَوْفَ يضيعُ،

وشَعْبٍ عَرَبيٍّ آخرَ،

سَوْفَ يَبيعُ " [3].

يشترك في هذا المقطع الشعري السطر الثاني مع الرابع في القافية، فرويهما واحد مشترك في لفظة واحدة (آخرَ)، والسطر الثالث مع الخامس (يضيعُ، يبيعُ)، وجاء بناء المقطع الشعري

---

[1] داود، أماني سليمان. **الأسلوبية والصوفية**، وزارة الثقافة، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٢م، ص٥٩.

[2] العطار، سليمان. **الأسلوبية علم وتاريخ**، مجلة فصول، مجلد (١)، عدد (٢)، يناير، ١٩٨١م، ص١٤٠.

[3] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية**، ص٤٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

متداخلاً ومتقاطع القوافي، فقافية (آخرَ) في السطر الثاني تتقاطع مع قافية (يضيع)، ومثلها القافية في السطر الرابع (آخرَ) تتقاطع مع (يبيع)، "وهكذا تظهر الدقة الهندسية التي اتسمت بها القافية المتقاطعة القائمة على أساس تناوب الحضور الدلالي المتضافر مع الحضور الصوتي، وهكذا ينعكس إيجاباً على التقنيات الإيقاعية في النص الشعري الحديث"[1]، من خلال منح القصيدة الطابع الغنائي، فهذا الأسلوب نوّع إيقاع القافية، وحرّر الشاعر من قيد القافية، وأسهم في شدّ أجزاء النص، بهدف جذب انتباه المتلقي إلى صدق مشاعر الشاعر وأحاسيسه الحزينة والمتألمة، نتيجة ما يعانيه من هموم أمته العربية، وليفسح المجال أمام المتلقي للتأمل بحال أمته المتردي، الذي وصل إلى ضياع أجزاء من أوطانها.

ب- القافية المتعانقة: ومثال ذلك يقول:

" فلمْ نَفعلْ شَيْئاً

وتحدّانا في الشّعرِ . .

فلمْ نقْو عليه،

تحدّانا في السّخرِ . .

فسوّانا خِرفاناً :
يذْبحُها الواحدَ، تلوَ الآخرِ،
وتحدّانا . . في الفقهِ،
فلمْ نَفْقَه شَيْئاً . . " [2].

تماثلت القوافي في السطر الثاني، والرابع، والسادس، بحرف الرّوي (الراء) في قوله: (الشّعْر، السّحْر، الآخر)، وتماثلت في البيت الأول، والثامن، بحرف الرّوي (الهمزة) في قوله:

---

[1] ترمانيني، خلود محمد نذير. **الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث**، ص١٧٨.

[2] محمود، حيدر. **الأعمال الشعرية** ، ص٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(شيئاً)، مما يشكل تعانقاً للقافية المقيدة المنتهية بحرف الرّوي (الراء)، التي جاءت ساكنة فأكسبت النص دوراً بنيوياً من خلال ما أوحاه التسكين إلى التوقف الإجباري، الذي أضفى على القوافي هدوء النبرة، التي فسّرت حالة الشاعر الساخرة من واقع الأمة العربية، والتي ما هي إلا ترجمة لحالة من الخوف والقلق على مصير أمته.

ويعود الشاعر في السطر الأخير إلى القافية المطلقة التي تنسجم مع قافية السطر الأول في لفظة (شَيْئاً)، وكأن الشاعر يريد بهذا الإطلاق أن يمتدّ صوته إلى المتلقي؛ ليثير فيه روح الحماسة والتمرّد على أعداء الأمة. فالمتلقي لا بد له أن يتفاعل مع النص، ليحقق قراءةً أقرب إلى عالم النص، ويكون بذلك مشاركاً في تشكيله واستبطان رؤيته[1]؛ لأن إمكانية الانفعال بالنص تقود المتلقي إلى ملازمته ومعايشته بشكل موح ومؤثر.

وبعد، "فإن نظام التقفية في الشعر الحديث يقوم على أساس تنويع القوافي، وإيرادها بأشكال مختلفة"[2]، والشاعر حيدر محمود، وهو أحد شعراء العالم العربي الحديث، قد نوّع استخدام قوافيه بأشكال مختلفة، والتي قد تجتمع أحياناً في قصيدة واحدة .

---

[1] ينظر: ربابعة، موسى. **جماليات الأسلوب والتلقي**، ص١٠٦.

[2] ترمانيني، خلود محمد نذير. **الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث**، ص١٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة بعضاً من الظواهر الأسلوبية في شعر حيدر محمود، من خلال دراسة موضوعية تطبيقية، اتخذت من نظرية التحليل الأسلوبي مرتكزاً لها في إبراز هذه الظواهر بمستوياتها المختلفة، التركيبية، والدلالية، وظواهر من الإيقاع والتشكيل الصوتي، من أجل اكتناه أبعاد رؤية حيدر الشعرية، وإظهار خواص أسلوبه، التي اتسمت في التعبير عن خلجاته النفسية، وقد خلصت هذه الدراسة إلى النتائج التالية :

- استطاع حيدر محمود أن يعبّر عن همومه، وهموم أمته العربية وقضاياها، من خلال استخدام أسلوب الالتفات بصوره المختلفة، لاسيما صور الالتفات الضميري، وغاية الالتفات فيها تختلف من صورة إلى أخرى، ممّا شدّ انتباه حواس المتلقي إلى صور تنبض بالحركة في تجربة حيدر الشعريّة .
- نوّع حيدر محمود من استعمال أسلوب الاستفهام في القصيدة الواحدة، ليوائمها مع رؤيته وموقفه الشعوري، فالشاعر يجنح بهذا الأسلوب الذي خرج لفائدة بلاغية، إلى الإفصاح عما يدور في نفسه من انفعالات تعبيرية؛ ليجذب المتلقي إلى تأملها والشعور بها .
- حرص حيدر محمود على استخدام ظاهرة الوصل والفصل في شعره، وذلك ليجعل أجزاء قصائده متماسكة، ومتواصلة الدلالة، من خلال الربط بين التراكيب المؤلفة للجمل الشعرية، بواسطة روابط سياقية كحرفي (الواو، والفاء)، أو قد يلجأ الشاعر إلى الفصل، ليتيح بصوره ومعانيه بالتدفق دونما أي رابط لفظي، ممّا يؤدي إلى إبراز جمال المعنى، وتحقيق قدر من الخصوصية والتميز لأبياته الشعرية .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- وظّف حيدر محمود الصورة الشعرية ظاهرة أسلوبية؛ لتصوير موقفه الشعوري، والتأثيري على المتلقي، ولفت انتباه مشاعره وأحاسيسه، بالاعتماد على صوره المستوحاة من ثقافته الدينية، وأخبار الأدباء، وأحداث التاريخ، التي امتزجت فيها الفاعلية النفسية والدلالية للتصوير.
- جاءت عناوين قصائد حيدر محمود منسجمةً مع أسلوبه العام في تشكيل بنائه الفني، فنوّع في أسلوب تشكيل عناوين قصائده، وشحنها بمزيد من الانفعالات التي تصبو إلى رؤيته الشعرية، وانزاح في بعض عناوينه الشعرية وفي طريقة تنظيمها؛ ليرسم للمتلقي صورة الحسّ الخارجي للشاعر .
- أثّرت دلالة العنوان في نموذج قصيدة (في انتظار تأبّط شرّاً)، الفضاء الدّلالي للنص، وضمنت التماسك البنائي له، من خلال اتخاذ النص للعنوان رمز تكرر بين مقاطعه الشعرية.
- كشفت دلالة الألوان عن تجربة الشاعر حيدر محمود ورؤيته الشعرية، وكان للعامل النفسي الأثر الواضح في اختيارها، فجاءت بدلالات معينة، وأغراض خاصة متنوعة، وفق سياقها الذي وردت فيه، وأصبحت الألوان بوفرة دلالاتها سمة ووسيلة من وسائل الشاعر، لها القدرة على تأليف جزء من البنية الدّلالية والصورة الشعرية، والتعبير عن نفسية الشاعر، ومشاعره، وانفعالاته الشعرية المختلفة.
- استخدم حيدر محمود الألوان بدلالاتها المباشرة، التي كشفت عن نفسيته الهادئة المليئة بالراحة والاستقرار، واستخدمها بدلالاتها الإيحائية، التي تتحول فيها الألوان إلى أحاسيس، ومشاعر نفسية، تصوّر حالة اغترابه وألمه.
- تتضح ظاهرة البياض والسواد تقنية منتشرة على نحو لافت في شعر حيدر محمود، وتتبدى أهميتها في أنّ لها دوراً بنائياً فعالاً في إنتاج الدّلالة، وإثرائها في نصوصه الشعرية؛ حيث يقدم البياض شكلاً تعبيرياً يمكّن المتلقي من المشاركة في إضافة اجتهاداته الخاصة كجزء من

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصياغة على سياق النص الشعري الذي قرأه، وينحَ الشاعر أسلوباً في طريقة كتابته والتعبير عن أفكاره، وبهذا استطاع الشاعر أن يصنع نسقه الشعري الذي تفرّد به عن سواه.

- استثمر حيدر محمود ظاهرة التكرار بأنماطها المختلفة، وكان للتكرار البسيط الحظ الأوفر من الانتشار في شعره، ووظفها توظيفاً فنياً للتعبير عن تجربته الشعورية.
- جاءت ظاهرة التكرار لخدمة البعد الدّلالي، الذي أسهم في رفد الدّلالة وإيضاحها للمتلقي، وخدمت البعد الجمالي، لغرض تزييني في النص الشعري، كما خدمت البعد الإيقاعي الموسوم بالغنائية، حيث يولّد التكرار نغمة موسيقية تمتزج مع التركيب اللغوي في الجملة الشعرية، لتترجم حالة الشاعر النفسية بكل توتراتها الإيقاعية والانفعالية.
- حقّقت ظاهرة التكرار بتضافرها مع الظواهر الأسلوبية الأخرى عنصر المفاجأة للمتلقي، مما أكسبه قوّة التفاعل مع تجربة حيدر محمود الشعرية .
- ينكشف اهتمام الشاعر حيدر محمود بالموسيقى في نصه الشعري، من خلال عنايته بظاهرة القافية، والتزامه بها في معظم أعماله الشعرية؛ إذ إنها تشكل جزءاً حيوياً في بناء القصيدة ودلالاتها.
- كشف النموذج التطبيقي في قصيدة (في انتظار تأبّط شرّاً) للشاعر حيدر محمود عن أسلوبه الحماسي، القائم على مبدأ التمرّد والرفض، فاتخذ من الصعاليك قناعاً للتعبير عن نفسيته الثائرة والمتمرّدة على الأشياء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: قائمة المصادر

- القرآن الكريم .

١. ابن الأثير، ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق : أحمد الحوفي، وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ج (٢) ، ط(٢)،١٩٧٣م.

٢. الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة. كتاب القوافي، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت، ١٩٧٤م.

٣. الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، الدار التونسية للنشر، تونس، ج٢١، ١٩٨٣م.

٤. الباقلاني، أبو بكر محمد بن الخطيب بن محمد بن جعفر. إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.

٥. التبريزي، الخطيب.الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مطبعة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٧م.

٦. التنوخي، أبو يعلي عبد الله بن المحسن. كتاب القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، ط(٢)، مصر ١٩٨٧.

٧. التهانوي، محمد بن علي. موسوعة اصطلاحات العلوم الإسلامية (المعروف بكشاف اصطلاحات الفنون)، منشورات خيّاط، بيروت، ج(٥)، ١٩٦٦م.

٨. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج(١)، ١٩٤٨م.

٩. ----------. الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج(٣)، ١٩٩٦م.

١٠. الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩١م.

١١. ----------. دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان الداية، وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٧م.

١٢. الجرجاني، علي بن محمد الشريف. كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط(٣)، ١٩٨٨م.

١٣. ابن جني، أبو الفتح عثمان. الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج(١)، ١٩٥٢م. الحلبي، نجم الدين بن الأثير. جوهر الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ج(١)، ٢٠٠٠م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٤.الخطابي، حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي البستي. بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي، وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط(٢)، ١٩٦٨م.

١٥.ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. مقدمة ابن خلدون، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، ٢٠٠٦م.

١٦.أبو داود، سليمان بن الأشعث بن اسحاق. سنن أبي داود، بيت الأفكار الدولية، عمان،الأردن، ج(٤)،٢٠٠٤م.

١٧.الرضي الاستراباذي، محمد بن الحسن نجم الدين. شرح الكافية في النحو لابن الحاجب، دار الكتب العلمية، بيروت، ج (١)، ط (٢) ،٢٠٠٧م.

١٨.الزركشي، محمد بن عبد الله. البرهان في علوم القرآن، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ج(٣)، ٢٠٠١م.

١٩.الزمخشري، جار الله. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، انتشارات افتاب، طهران، ج(١)، د.ط د.ت.

٢٠.السكاكي، يوسف بن أبي بكر. مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٣م.

٢١.السيوطي، جلال الدين. الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصرية، ج(٣)،١٩٨٧م.

٢٢.ابن الصبان، أبو العرفان محمد، شرح الكافية في علم العروض والقافية، تحقيق: محمد فتوح، دار الوفاء، الإسكندرية، ١٩٩٩م.

٢٣.ابن طباطبا. عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥م.

٢٤.العسكري، أبو هلال. الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢م.

٢٥.العلوي، يحيى بن حمزة. كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، ط(٣)، ١٩٦٨٢م.

٢٦.أبو علي الحسن، ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج(٢)، ط (٥)، ١٩٨١م.

٢٧.الفراء، يحيى بن زياد. معاني القرآن، عالم الكتب، بيروت، ج(١)، ط(٣)، ١٩٨٣م.

٢٨.الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. معجم القاموس المحيط، تحقيق: مكتبة التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط(٦)، ١٩٩٨م.

٢٩.ابن قتيبة، عبد الله . تأويل مشكل القرآن، شرح: أحمد صقر، إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط(٢)، ١٩٩٤م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٣٠.----------. الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر،ج(١)،١٩٦٩م.
٣١.قدامة بن جعفر. نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط(٣)، ١٩٧٩م.
٣٢.القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجه، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط(٣)، ١٩٨٦م.
٣٣.القزويني، جلال الدين. الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٦م.
٣٤.----------. شرح التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق: محمد هاشم دويري، دار الجيل، بيروت، ط(٢)، ١٩٨٢.
٣٥.القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج(١)، ط(٢)، ط(٣)، ط(٥)، ١٩٨١م.
٣٦.ابن كلثوم،عمرو. الديوان، تقديم وشرح:عبد القادر محمد مايو(قدري مايو)،مراجعة:احمد عبد الله فرهود، دار العلم العربي، حلب،١٩٩٩م.
٣٧.المبرّد، محمد بن يزيد. الكامل، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، والسيد شحاته، دار النهضة،مصر ، ج(٣) ١٩٠٠م.
٣٨.محمود، حيدر. الأعمال الشعرية، بيت الشعر الأردني، أمانة عمان، الأردن، ٢٠٠١م.
٣٩.----------. عباءات الفرح الأخضر، قصائد في آل البيت، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن، ٢٠٠٧م.
٤٠.----------. عمان تبدأ بالعين، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٤م.
٤١.----------. في البدء كان النهر، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٧م.
٤٢.المدني، ابن معصوم السيد علي صدر الدين. أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شاكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٦٩م.
٤٣.المصري، ابن أبي الإصبع. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، دار النهضة، القاهرة، ج٢، ١٩٩٥م.
٤٤.ابن المعتز، عبد الله. كتاب البديع، تحقيق: أغناطيوس كراتشقوفسكي، دار الحكمة، دمشق، ١٩٠٠م.
٤٥.ابن منظور، جمال الدين. معجم لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، وعبد المنعم جلال إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانياً: قائمة المراجع

٤٦.إسماعيل، سامي. جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج أيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٤٧.إسماعيل، عز الدين. الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.

٤٨.استيتية، سمير شريف. الشرط والاستفهام في الأساليب العربية، دار القلم للنشر والتوزيع، دبي، ١٩٩٥م.

٤٩.أحمد، محمد فتوح. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، مصر، ١٩٨٤م.

٥٠.أدونيس، علي أحمد سعيد. زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨م.

٥١.أبو أصبع، صالح. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.

٥٢.اطميش، محسن. دير الملاك(دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢م.

٥٣. أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط(٦) ،١٩٨٨م.

٥٤.البحراوي، سيد. في البحث عن لؤلؤة مستحيلة، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨م.

٥٥.بدوي، عبد الرحمن. في الشعر الأوروبي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.

٥٦.بركات، جميل. فلسطين و الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٩م.

٥٧.البستاني، صبحي.الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الثقافة، بيروت، ط(٢)، ١٩٨٦م.

٥٨.البطل، علي. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ١٩٨٠م.

٥٩.بكار، يوسف. في العروض والقافية، دار المناهل للطباعة، بيروت، ط(٢)١٩٩٠م.

٦٠.بنيس، محمد. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٥م.

٦١.جدوع، عزة محمد. شعر حسن طالب، دراسة في الإيقاع، ابن سينا للنشر، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٦٢.الجزار، محمد فكري. العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٦٣. جعفر، عبد الكريم راضي. تكرار التراكم وتكرار التلاشي، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد (٩)، ١٩٩٢م.
٦٤.جواد، فاتن عبد الجبار. اللّون لعبة سيمائية، بحث في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٠م.
٦٥.حجازي، أحمد عبد المعطي. في مملكة الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م.
٦٦.حسن، طبل. أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الكتب، بيروت، ١٩٩٠م.
٦٧.حسين، خالد حسين. سيمياء العنوان: القوة والدّلالة ((النمور في اليوم العاشر)) لزكريا تامر نموذجاً، مجلة جامعة دمشق، المجلد (٢١)، العدد (٣) و (٤)، ٢٠٠٥م.
٦٨.حمداوي، جميل. السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد (٢٥)، العدد (٣)، الكويت، ١٩٩٧م.
٦٩.حمر العين، خيرة. فضاء الالتفات في النص الأدبي، ثقافات، جامعة البحرين، العدد (٢)،٢٠٠٢م.
٧٠.خالد، سليمان. المفارقة في شعر محمود درويش، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، المجلد (١٣)، العدد (٢)، ١٩٩٥م.
٧١.خربوش، حسين. الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون، دراسة نصية، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، الأردن، المجلد (١٣)، العدد (٢) ١٩٩٥م.
٧٢.خليل، إبراهيم حسين محمد. شعر عبد الله بن علي الخليلي، دراسة أسلوبية، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٩م.
٧٣.---------. الأسلوب ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ١٩٩٧م.
٧٤.خمري، حسين. الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
٧٥.الخوئي، الحاج ميرزا. منهاج البراعة في شرح نهج البلاغة، مؤسسة الوفاء، بيروت، ج(١)، ط(٢)، ١٩٨٣م.
٧٦.خيريك، كمال. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، ط(٢)، ١٩٨٦م.
٧٧.داود، إبراهيم علي حسن. أسرار الالتفات في ضوء الذكر الحكيم، مطبعة الأمانة، مصر، ١٩٨٧م.
٧٨.داود، أماني سليمان. الأسلوبية والصوفية، وزارة الثقافة، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٢م.
٧٩.درابسة، محمود. رؤى نقديّة دراسات في القديم والحديث، دار جرير، عمان، ط٢، ٢٠٠٦م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٨٠.---------- . مفاهيم في الشعرية: دراسات في النقد، مؤسسة حمادة، اربد، الأردن ٢٠٠٣م.

٨١.درويش، أحمد. الأسلوب والأسلوبية: مدخل في المصطلح وحقوق البحث ومناهجه، مجلة فصول، مجلد(٥)، عدد(١)، القاهرة، ١٩٨٤م.

٨٢.درويش، محمود. الديوان، دار العودة، بيروت، ج(١)، ط(١٢)، ١٩٨٧م.

٨٣.دملخي، إبراهيم. الألوان نظرياً وعملياً، مطبعة أوفست الكندي، حلب، ١٩٨٣م.

٨٤.ربابعة، موسى. التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، مؤتة للبحوث والدراسات،الأردن، المجلد(٥)،العدد(١)،١٩٩٠م.

٨٥.---------. جماليات الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨م.

٨٦.ربابعة، موسى. جماليات اللّون في شعر زهير بن أبي سلمى، جرش للبحوث والدراسات،المجلد (٢)، العدد (٢)، الأردن، ١٩٩٨م.

٨٧.---------. قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتّاني، ودار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠١م.

٨٨.ربيع، أروى محمد. الحس القومي في شعر حيدر محمود، وزارة الثقافة، عمان، الأردن،٢٠٠٥م.

٨٩.الرباعي، عبد القادر. الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط(٢)،١٩٩٩م.

٩٠.الرواشدة، سامح. تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد (١٢)، العدد (٢)، جامعة مؤتة، الأردن، ١٩٩٧م.

٩١.---------. قصيدة "إسماعيل" لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، الأردن، المجلد (٣٠)، العدد (٣)، ٢٠٠٣م.

٩٢.رواقه، أنعام. دائرة التكرار ودلالاتها في بائية ابن الدمينة، مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، المجلد(١٥)، العدد(٨) ، ٢٠٠٠م.

٩٣.الرومي، نورية. تجليات العنوان في قصص وليد الرجيب، حوليات آداب عين شمس، مصر، المجلد (٣٠)، أبريل- يونيو، ٢٠٠٢م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٩٤.الزعبي، زياد. تبسيط الخطاب الشعري: دراسة في بنية اللغة الشعرية ومصادرها عند جيلر محمود، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، المجلد (١٤)، العدد (٢)، ١٩٩٦م.

٩٥.الزمر، أحمد قاسم. ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، دراسة وتحليل، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، اليمن، ١٩٩٦م.

٩٦.الساعي، أحمد بسام. الصورة بين البلاغة والنقد، دار المنار، بيروت، ١٩٨٤م.

٩٧.السعدني، مصطفى .البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،منشأة المعارف، الإسكندرية،١٩٨٧م.

٩٨.سليمان، فتح الله أحمد. الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٧م.

٩٩.سلوم، تامر. أسرار الإيقاع في الشعر العربي، دار المرساة للطباعة، اللاذقية، ١٩٩٤م.

١٠٠. -------. ظاهرة الالتفات في كشاف الزمخشري، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، (مجلة المجمع العلمي سابقاً)، المجلد (٧١)، عدد خاص (١-٢)، ١٩٩٦م.

١٠١. سمحان، محمد. مقالات في الأدب الأردني المعاصر، دائرة الثقافة والفنون، الأردن، ج(١)، ١٩٨٤م.

١٠٢. السيد، عز الدين علي. التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط(٢)، ١٩٨٦م.

١٠٣. الشتيوي، صالح. جماليات اللّون في شعر بشار بن برد، سلسلة الآداب واللغويات، أبحاث اليرموك، المجلد (١٨)، العدد (١)، اربد، الأردن، ٢٠٠٠م.

١٠٤. الشناوي، علي الغريب محمد. الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، أصله رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣م.

١٠٥. شنوان، يونس. اللّون في شعر ابن زيدون، دراسات أندلسية، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، منشورات جامعة اليرموك، المكتبة الأندلسية، اربد، الأردن، ١٩٩٩م.

١٠٦. شيخ أمين، بكري. البلاغة العربية في ثوبها الجديد، مطبعة دار العلم للملايين، بيروت، ج(١)، ١٩٩٥م.

١٠٧. الشيخ، عبد الواحد حسن. دراسات في البلاغة عند ضياء الدين بن الأثير، مؤسسة شباب الجامعة، مصر، ١٩٨٦م.

١٠٨. الصائغ، وجدان. الاستعارة وإيقاعية التكرار في شعر الأخطل الصغير، جرش للبحوث والدراسات، المجلد (٤)، العدد (١)، الأردن، ١٩٩٩م.

١٠٩. صادق، رمضان. شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١١٠. صالح، قاسم حسين. سيكولوجية إدراك اللّون والشكل، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢م.

١١١. الصعيدي، عبد المتعال. بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، مصر، ج١، ١٩٩٩م.

١١٢. الصكر، حاتم. بحث في الإيقاع الداخلي، مجلة الأقلام العراقية، العراق، العدد (٥)، ١٩٩٠م.

١١٣. --------. كتابة الذات (دراسة في وقائعية الشعر)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٤م.

١١٤. الطاووس، محمد إبراهيم. العروض والقافية، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ١٩٩٦م.

١١٥. طالو، محي الدين. اللّون علماً وعملاً، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط(٣)، ٢٠٠٠م،.

١١٦. طبانة، بدوي. معجم البلاغية العربية، دار المنارة، ودار حزم، بيروت، ط(٤)، ١٩٩٧م.

١١٧. الطرابلسي، محمد هادي. مفاتيح تحاليل أسلوبية، دار الجنوب، تونس، ١٩٩٢م.

١١٨. العاكوب، عيسى علي. المفصل في علوم البلاغة العربية، المعاني-البيان- البديع، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٠م.

١١٩. ----------. موسيقى الشعر العربي، دار الفكر، دمشق، ودار الفكر المعاصر، بيروت ، ط(٢)، ١٩٩٧م.

١٢٠. عباس، إحسان. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٨م.

١٢١. ----------. فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط(٢)، ١٩٥٩م.

١٢٢. عبد الله، عدنان خالد . النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، وآفاق عربية، بغداد، ١٩٨٦م.

١٢٣. عبد الدايم، صابر. موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، ط(٣)، ١٩٩٣م.

١٢٤. عبد الفتاح، كاميليا. القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، مصر، ٢٠٠٧م.

١٢٥. عبد اللطيف، محمد حماسة. الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٠م.

١٢٦. عبد المطلب، محمد. البلاغة والأسلوبية: دراسة أدبية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

١٢٧. ----------. بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م .

١٢٨. ----------. هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٢٩. عتيق، عبد العزيز. علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٤م.

١٣٠. عزام، محمد. الأسلوبية منهجاً نقدياً، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٨٩م.

١٣١. عصفور، جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م.

١٣٢. عمايرة، خليل أحمد. أسلوب النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي، جامعة اليرموك،اربد، ١٩٨٠م.

١٣٣. أبو العدوس، يوسف. الأسلوبية:الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨م.

١٣٤. ----------. البلاغة العربية، المكتبة الوطنية، اربد، الأردن، ٢٠٠٤م.

١٣٥. ----------. مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، الأردن،٢٠٠٧م.

١٣٦. ----------. همزة الاستفهام بين المفهومين النحوي والبلاغي، مؤتة للبحوث والدراسات،الأردن ،المجلد (٢)، العدد (٢)، ١٩٨٧م.

١٣٧. العطار، سليمان. الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول، مجلد (١)، عدد (٢)، يناير، ١٩٨١م.

١٣٨. عمري، محمد حسن إبراهيم. الورد الصافي من على العروض القوافي، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الفجيرة، ١٩٨٨م.

١٣٩. عويس، محمد. العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطوير، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،١٩٨٨م.

١٤٠. عياد، شكري محمد. اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي، إنترناشونال برس، مصر، ١٩٨٨م.

١٤١. ----------. مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٢م.

١٤٢. ----------. موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط(٢)، ١٩٧٨م.

١٤٣. عياد، محمود. الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد (١)، العدد (٢) يناير، ١٩٨١م.

١٤٤. عياشي، منذر. مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠م.

١٤٥. عيد، رجاء. التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف للنشر،الإسكندرية، ١٩٨٨م.

١٤٦. الغذامي،عبد الله محمد. ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية،دار سعاد الصباح،الكويت،ط٢، ١٩٩٣م.

١٤٧. فالح، جليل رشيد. فن الالتفات في مباحث البلاغيين، مجلة آداب المستنصرية، تصدرها كلية الآداب بالجامعة المستنصرية، العراق ،العدد (٩)، ١٩٨٤م.

١٤٨. فضل، صلاح. أساليب الشعرية العربية المعاصرة، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، السعودية، ط(٣)، ١٩٨٨م.

١٤٩. ----------.علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار، دار عالم المعرفة، ١٩٩٢م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٥٠. القرعان ،فايز عارف. الألوان ودورها البلاغي في إنتاج الدلالة"شعر حيدر محمود أنموذجاً"، دراسات العلوم الانسانية و الاجتماعية، الأردن، المجلد (٣٥)، العدد (٣)، ٢٠٠٨م.

١٥١. القصيري، فيصل صالح. بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦م.

١٥٢. القط، عبد القادر. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، مكتبة الشباب، ١٩٧٨م.

١٥٣. قطّوس، بسّام موسى. سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ٢٠٠١م.

١٥٤. القعود، عبد الرحمن محمد. الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٢م.

١٥٥. الكبيسي، عمران خضير. لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢م.

١٥٦. كشك، أحمد. القافية تاج الإيقاع الشعري، كلية دار العلوم، جامعة الأزهر، مصر، ١٩٨٣م.

١٥٧. الكوفحي، إبراهيم. توظيف الموروث الديني في شعر حيدر محمود، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن، المجلد (٢٨)، العدد (١)، ٢٠٠١م.

١٥٨. الكيلاني، إيمان محمد أمين خضر. بدر شاكر السياب- دراسة أسلوبية لشعره- دار وائل للنشر، عمان، ٢٠٠٨م.

١٥٩. الماكري، محمد. الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م.

١٦٠. المجالي، محمد أحمد. الشاعران: حيدر محمود ونزار قباني، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٧م.

١٦١. ----------. اللغة الشعرية عند حيدر محمود، أبحاث اليرموك، سلسة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، المجلد (١٨)، العدد (٢)، ٢٠٠٠م.

١٦٢. مجمع اللغة العربية. المعجم الوسيط، تحقيق: إبراهيم مصطفى، وأحمد حسن الزيّات، وحامد عبد القادر، ومحمد علي النّجار، المكتبة الإسلامية، القاهرة، ج(١)، ط(٢)، ١٩٧٢م.ص

١٦٣. محمود، هاشم. الالتفات في حاشية الشهاب الخفاجي، مطبعة الأمانة، مصر، ١٩٨٦م.

١٦٤. أبو مراد، فتحي "محمد رفيق" يوسف. شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ٢٠٠٣م.

١٦٥. المساوي، عبد السلام. البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٤م.

١٦٦. المسدي، عبد السلام. الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط (٢) ١٩٨٢م.

١٦٧. المطوي، محمد الهادي. شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، المجلد (٢٨)، العدد (١) يوليو-سبتمبر، الكويت، ١٩٩٩م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٦٨. مفتاح، محمد. دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت، ١٩٩٠م.
١٦٩. المقالح، عبد العزيز. إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقى القصيدة الجديدة، مجلة المعرفة، العدد (٢) مكتبة الجامعة الأردنية،الأردن ، ١٩٨٥م.
١٧٠. ----------. مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.
١٧١. المومني، قاسم. الصورة الالتفافية بين ابن الأثير وحازم القرطاجني "دراسات في المفهوم والوظيفة"، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سوريا ، المجلد (١٣)، العدد (١)، ١٩٩١م.
١٧٢. الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، ط (٨) ١٩٨٩م.
١٧٣. ميا، صالح فاخر. جدلية اللّون في شعر نزار قباني، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، ليبيا، المجلد (١)، العدد (١٢)، ٢٠٠٤م.
١٧٤. ناظم، حسن. البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٢م.
١٧٥. النجار، عبد الفتاح. حركة الشعر الحر في الأردن من العام ١٩٧٩ إلى العام ١٩٩٢، مركز النجار الثقافي، اربد، ١٩٨٩م.
١٧٦. نصير، أمل. التكرار في شعر الأخطل، مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، المجلد (٢٠)، العدد (٨)، ٢٠٠٥م.
١٧٧. الهاشمي، السيد أحمد. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة المعارف، لبنان، بيروت، ٢٠٠٠م.
١٧٨. الورقي، سعيد. الموقف من المدنية في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ١٩٩١م.
١٧٩. وهبه، مجدي. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط(٢)، ١٩٨٤م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

* الرسائل الجامعيّة

١. إسماعيل، محمود عبد الوهاب أحمد. البنية الإيقاعية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي ،(رسالة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة جنوب الوادي، ٢٠٠٤م.

٢. البيطار، هدية. الصورة الشعرية عند خليل حاوي، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة دمشق، ٢٠٠٥م.

٣. ترمانيني، خلود محمد نذير. الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، "شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين"، (رسالة دكتوراه)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب، ٢٠٠٤م.

٤. حسين، خالد حسين. ظاهرة العنوان البناء والدّلالة في الأنواع الأدبية العربيّة المعاصرة (تنظير وإنجاز)، (رسالة دكتوراه)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، ٢٠٠٥م.

٥. حمدان، أحمد عبد الله محمد. دلالات الألوان في شعر نزار قباني،(رسالة ماجستير)، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٨م.

٦. الخطيب، رحاب مصطفى. ظواهر أسلوبية في الشعر الأردني المعاصر، (بعد عام ١٩٨٠م)، (رسالة دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة اليرموك، ٢٠٠٥م.

٧. ربيع، إيمان محمد أحمد. ثنائية الأرض والإنسان في شعر حيدر محمود: دراسة فنية، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة اليرموك، ٢٠١١م.

٨. الرواشدة، حامد سالم درويش. الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، (رسالة دكتوراه)، عمادة الدراسات العليا، جامعة مؤتة، ٢٠٠٦م.

٩. الزّواهرة، ظاهر محمد هزّاع. اللّون ودلالاته في الشعر الأردني، (رسالة ماجسيتر)، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، الجامعة الهاشمية، الأردن، ٢٠٠٧م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٠.سليمان، قاسم فتحي. فن الالتفات في البلاغة العربية، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٨٨م.

١١.أبو سمهدانه، كريم أحمد. بناء الاستفهام في السّور المكيّة "دراسة أسلوبية" (رسالة دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة مؤتة، ٢٠٠٦م.

١٢.عثمان، أسامة عبد المالك إبراهيم. ظواهر أسلوبية وفنية في سورة النحل، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠١م.

١٣.العجرمي،منى الحاج صالح سلامة. شعر صلاح عبد الصبور، دراسة أسلوبية ، (رسالة دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة اليرموك ، اربد ،الأردن، ٢٠٠٥م.

١٤.عمايرة، حنان إبراهيم محمد. شعر محمد القيسي دراسة أسلوبية، (رسالة ماجستير)، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٥م.

١٥.عياصرة، محمد إبراهيم أحمد. الصورة الشعرية في شعر حيدر محمود،(رسالة ماجستير)، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، ٢٠٠٩م.

١٦.مالكي، فرج عبد الحسين. عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية (دراسة في النص الموازي)، (رسالة ماجستير)، عمادة كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٣م.

١٧.المجالي، طارق عبد القادر عطا الله. دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، (رسالة دكتوراه)، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٠م.

١٨.محمد، أحمد محمد علي. شعر زهير بن أبي سلمى، دراسة أسلوبية، (رسالة دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٥م.

١٩.المقطري، ابتسام علي سيف نعمان. شعر المقالح دراسة أسلوبية، (ديوان أبجدية الروح أنموذجاً)، (رسالة ماجستير)، كلية اللغات، جامعة صنعاء، ٢٠٠٤م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٠.النصار، فايز محمود عبد الله. الرموز التراثية في شعر حيدر محمود،(رسالة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة اليرموك، اربد- الأردن، ٢٠٠٥م.

٢١.واوية، أميرة لطفي. خصائص الأسلوب في شعر خليل حاوي، (البنيتان الإيقاعية والدّلالية)، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق،٢٠٠٥م.

* المراجع الأجنبية المترجمة

١. إيسر، فولفجانج. فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.

٢. بارت، بولان. المغامرة السيميولوجية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، مراكش، ١٩٩٣م.

٣. باشلار، جاستون. جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بغداد، ١٩٨٠م.

٤. جاكبسون، رومان. قضايا الشعرية: ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ١٩٩٨م.

٥. جيرو، بيير. الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط(٢)،٢٠٠٨م.

٦. دي. سي، ميويك. المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي)، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠م.

٧. دي لويس، سيسل. الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، وسليمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢م.

٨. ريفاتير، مايكل. معايير تحليل الأسلوبية، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، المغرب، ١٩٩٣م.

٩. شولز، روبرت. سيمياء النص الشعري، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٠. غاتشف، غيورغي. الوعي والفن، دراسة في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد (١٤٦)، ١٩٨٠م.

١١.كوهن، جان. بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

١٢.مارتينية، أندرية. مبادئ ألسنية عامة، ترجمة: ريمون رزق، دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٩م.

١٣.ويليك، رينيه. وارين، اوستين. نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٨٧م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

Abstract

Al Khateeb, Majdi Mohammad. The Stylistic phenomena in Haydar Mahmoud's Poetry. A Doctorate Dissertation, Yarmouk University, ٢٠١١. (Supervisor: Prof. Mahmoud Darabseh)

This study deals with some stylistic phenomena that are common in Hidar Mahmoud's poetic experience. It aims at exploring the most distinctive stylistic manifestations in his poetry through the levels of the linguistic analysis: (synthetic, semantic and vocal) in order to access the world of this poet and detecting its poetic features and propping its depth and for the sake of highlighting his poetic abilities, culture and his language skills that represents his true poetic experience, his issues, poetic themes and their content presented in the call to liberty, rebellion, rejection of injustice and loyalty. This is achieved by using some of the poetic pieces of evidence taken from his poetry collections and reveals the importance of these previous stylistic phenomena in achieving its semantic benefits; it also explains the value of its effect on the recipient's psychology.

This study includes an introduction, a preview, four chapters and a conclusion. The introduction presents a tracer that determines the premises of the study and its pathways in explaining the importance of the topic, the goals of choosing it, its aim and presenting the literature review. In the preview, the concept of stylistics and its development is discussed.

The first chapter discussed the most important synthetic phenomena that are: Attention, question, link, separation and the poetic image. The study also explains the concept and the forms of these phenomena in the ancient and the modern works of the rhetoric scholars. It also presents the examples to reveal the benefits and the rhetoric goals of these phenomena.

Chapter two deals with the semantic phenomena that includes the following particles: the indications of the title, the colors and the indication

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

of black and white. The indication of the title represents the interface and the guide to the poetic text. The title includes functional, expressive, and emotive indications reflected in the sender work to the recipient. The indications of the colors and the black and white express the emotions of the poet towards a situation lead to the use of these indications to search for concepts that suit a certain meaning.

Chapter three discusses the phenomena rhythm and the sound formation that includes two partitions: Repetition and rhyme. The first part discusses the simple and the compound repetition where the simple one occupied most of the poet works. Repetition is used to strengthen the meaning and to highlight its importance in the musical rhythm. In the second part, related to rhyme, explains the nature of rhyme that is based on release and restriction and its kinds formed by the changes in the poet breaths and psychology. In this case, the poet infers from the music of repetition and rhyme what is consistent with his new vision and special experience.

Chapter four deals with a chosen poem from the poet works as an applied model for all the stylistic phenomena explained in the previous chapters.

One of the most important findings of the study in the conclusion is that the stylistic phenomena reveal Hider Mahmoud's skills in drawing a poetic image that he excelled in. Another important finding is that the stylistic phenomena are used as a tool of generating meaning in the poetic language where it becomes a distinctive feature in the stylistic analysis to reveal the aspects of the poetic vision in the modern age.

Finally, the study presents the references that it consulted.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University