الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة

كلّية الآداب واللّغات
قسم الآداب واللّغة العربية

رقم الإيداع .....
رقم التسجيل .....

خصائص البنية الأسلوبية في شعر ابن الشّاطئ

أطروحة مقدَّمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الباحث:
محمد العربي الأسد

إشراف الأستاذ/الدّكتور:
يوسف وغليسي

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرّتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصّفة
أ.د/ عزيز لعكايشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة	رئيساً
أ.د/ يوسف وغليسي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة	مشرفاً ومقرِّراً
أ.د/ رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة	عضواً مناقشاً
أ.د/ صالح خديش	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور – خنشلة	عضواً مناقشاً
أ.د/ عبد الحميد هيمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة قاصدي مرباح – ورقلة	عضواً مناقشاً
أ.د/ محمد الصالح خرفي	أستاذ التعليم العالي	جامعة م.ص. بن يحي – جيجل	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 1437/1436هـ -- 2016/2015م

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

سُبْحَٰنَ ٱلَّذِىٓ أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِۦ لَيْلًا مِّنَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ إِلَى ٱلْمَسْجِدِ ٱلْأَقْصَا ٱلَّذِى بَٰرَكْنَا حَوْلَهُۥ..

الإسراء :1

شكـر وتقديـر

عملاً بقوله، صلى الله عليه وسلم: **"لا يشكر الله من لا يشكر الناس"** أجد نفسي ملزمـًا بأن أتقدّم بجزيل الشكر وفائق التقدير، إلى الأستاذ المشرف "الأستاذ/ الدكتور: يوسف وغليسي" الذي تكرّم بقبول الإشراف على هذا البحث، وعلى ما أولانيه من رعاية كريمة؛ بتوجيهاته الصّائبة، وإرشاداته السّديدة خلال كل مراحل إعداد هذا البحث إلى أن استوى كاملاً مكتملاً.

كما لا يفوتني أنْ أتوجّه بخالص الشكر والعرفان إلى كل من ساعدني على إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد، وأخص بالذكر الأستاذ/ الدكتور "محمد الصالح خرفي" الذي وضع بين يديّ تسجيلاً صوتيـًاللشاعر "ابن الشاطئ"، وقد أعانني كثيراً على فكِّ بعض المغالق من شعره، وكذلك الدكتور "عدي شتات" ابن الشاعر، والأخ "نافذ" صهر الشاعر اللذين مكّناني من بعض دواوين البحث.

كما لا أنسى ـ هنا ـ أن أرفع خالص شكري، وعظيم امتناني إلى السادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على تجشمهم عناء القراءة، والمساهمة في تصويب الخلل وتقويم الزّلل.

فجازى الله الجميع خير الجزاء.

والله من وراء القصد.

الإهـــداء

إلى غرة الفتيان ودرّة الشهداء ..... محمد الدُّرَّة.

إلى المرابطين في بيت المقدس وأكناف بيت المقدس.

إلى اللّواتي أسرجن قناديل الأقصى برباطهنّ.

أهدي هذا العمل.

مقـــدّمة:

المتصفِّح للدراسات التي تناولت الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر يلاحظ أنّ الناقد العربي قد تناول الكثير من هذا الشعر بالدّراسة والتحليل، لكنّ ذلك كان لأسماء كبيرة معروفة، وهذا الأمر لا يمكنه أن يقدّم صورة صحيحة لهذا الأدب أو ذاك؛ لأنّ هذه الدراسات تبقى جزئية، ما لم تتناول النتاج الشعري من مصادره المختلفة.

ومعنى هذا أنّ هذه الدراسات كانت لا تلتفت ـ إلاّ نادراً ـ إلى أسماء مغمورة، ولو كانت في حقيقتها كبيرة؛ وهذا حال الشاعر الفلسطيني "إسماعيل إبراهيم شتات" المعروف بِـ"ابن الشاطئ" الذي تحاول هذه الدراسة أن تتناول شعره بالدِّراسة والتحليل، ووضعه في المكانة التي يستحقها، ومن ثمّ الحكم على شعره.

إنّ ابن الشاطئ هو أغزر شاعر عربي في كل العصور؛ حيث خلّفَ مكتبة شعرية تحوي رفوفها تسعة وستين (69) ديواناً، منها أحدَ عشرَ (11) مطبوعاً؛ وهذا العدد لم نسمع به لا في الماضي، ولا في الحاضر.

رغم الغزارة الشعرية لابن الشاطئ، إلاّ أنّ الباحث لم يعثر على دراسة تناولت شعره غير بعض الإشارات في بعض المواقع الإلكترونية التي تقول: "كُتبتْ عنه العديد من الدراسات والأبحاث والرسائل الأكاديمية"[1].

[1] ـ إسماعيل إبراهيم شتات ـ http://www.drmosad.com/index426.htm

هذه الغزارة الشعرية لشاعر معاصر، لم تكن لِشعر التفعيلة الذي صار تقليداً حداثياً، يركبه أغلب شعراء هذا العصر، بل إلتزم منهج القصيدة العمودية، وجعلها مصبَّ تجاربه الشعرية التي تمحورت حول قضية الهمَّيْن: العربي، والفلسطيني.

لهذه الأسباب وغيرها، قد حرصْتُ على محاورة النصِّ الشعريّ عند ابن الشاطئ، وفق آليات المنهج الأسلوبي، من خلال ظواهره اللغوية المتعددة ـ وما أكثرها ـ التي شكّلتْ سماتٍ أسلوبيةً بارزة؛ من خلال انزياحاتها الكثيرة عن نظام اللغة العربية، وما ألفه اللسان العربي. كل ذلك طبع خطابه الشعريَّ بطابعٍ خاصٍّ مميَّزٍ، يمارس ضغطاً شديداً على المتلقي.

وقد تفاديت أن أتناول بعض الملامح اللغوية الأخرى التي لا أراها تشكِّل ظاهرة أسلوبية، يتفرّد بها أو يكاد شعرُ "ابن الشاطئ"؛ لأنّ "مفهوم الظاهرة في علم الأسلوب يشير إلى الملمح التعبيري البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرّد دوره اللغوي. ويقتضي هذا أنْ يكون للملمح نسبة ورود عالية في النص تجعله يتميّز عن نظائره في المستوى والموقف"[2].

كما أنني حرصتُ على التنبيه إلى بعضٍ من الغموض الذي يلامس ـ أحياناً ـ التناول الأسلوبي للنصّ الأدبي على المستويْن: التنظيري والتطبيقي؛ وهذا ما نجده عند الدكتور محمد عبد المطّلب الذي يقول إنّ المحلِّلَ الأسلوبي يرى "ألاّ نفرض معارفنا المسبقة على طبيعة نصٍّ أدبيٍّ يحكمه الاختيار الحر، والقدرة الابتكارية التي تساندها النية الجمالية"[3]، غير أنّنا نجده في موضع آخر يقول: "إنّ التناول الأسلوبي للنصّ الأدبي يأتي

[2] ـ صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، مج1 ع4، ص: 210.

[3] ـ محمد عبد المطلب، البلاغة والاسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1994، ص 199

من تنظيراتٍ مسبقة ترى في اللغة الأدبية خواص التنوع الفردي المتميّز في الآداء بما فيه من وعيٍ واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف"[4].

ولمّا كانت الدراسات الأسلوبية تراكمية فإنّ كلّ دراسة مهما كانت بسيطة تساعد على إنمائها وإقامتها؛ لذلك آليت على نفسي أنْ أُسهم ولو بالنّزْرِ اليسير في هذا المجال، من خلال دراسة أسلوبية تطبيقية لأحدى مدونات الشعر العربي؛ يمثلها شعر الشاعر الفلسطيني ابن الشاطئ.

وبما أنّ موضوع الدراسة هو "خصائص البنية الأسلوبية في شعر ابن الشاطئ"، ولمّا كانت الأسلوبية أسلوبياتٍ، فإنّ المنهج الذي اعتمدْتُهُ في هذه الدراسة هو المنهج الأسلوبيالذي يعتمد على الوصف والتحليل؛ لتطبيق أدواته الإجرائية على النص الشعري لابن الشاطئ. غير أنّ هذا لا يعني استبعاد المناهج النقدية الأخرى، حيث كنت أستعين بمناهج نقدية أخرى، كالمنهج الإحصائي، أو المنهج الجَمالي، وغير ذلك من المناهج الأخرى التي تدعوني الضرورة للأستعانة بها.

وقد جاءت هذه الدراسة مشتملة على (مدخل وثلاثة فصول وخاتمة).

تضمّن المدخل ـ في إيجاز شديد ـ مفهوم الأسلوبية كمنهج نقدي حديث، وما اعتراه من ارتباك؛ حيث كثرت تعريفاته في الشرق والغرب، وتباينت وجهات النظر فيه، ومع ذلك تبقى الأسلوبية أهم منهج لمقاربة النص الأدبي.

أمّا الفصل الأول فتناول البنية الإيقاعية؛ مهّدت لذلك بتوطئة تناولت التمييز بين مصطلحي (الإيقاع) و(الوزن العروضي)؛ تلا ذلك رصد البحور الشعرية التي صبّ الشاعر

[4] ـ محمد عبد المطلب، التكرار النمطي/ دراسة أسلوبية، مجلة فصول، مج3، ع2، ص:47.

تجاربه الشعرية فيها، كما أوضحت سبب هيمنة إيقاعات معينة، وندرة أخرى، أو إهمالها، وقد أشفعت ذلك بجداول إحصائية تبيِّن تواتر البحور الشعرية ونِسبها.

ثم تناولت العناصر الإيقاعية في منطقة القافية (القافية، والرّوي) ودورها في موسيقية القصيدة العمودية، وما هي خصائصها عند ابن الشاطئ.

ولمّا كان الإيقاع الشعري متعدّد الرّوافد، ولا ينحصر في البحر الشعري، أو القافية وحدهما، فقد حرصتُ على ذكر أبرز هذه الرّوافد والتي وسمتُها بِـ "مُكمِّلات التشكيل الموسيقي"؛ من إيقاع البياض، والشكل الكتابي، والتكرار، والتدوير.

كما ختمتُ هذا الفصل برصد أهمِّ الإنزياحات العروضية التي أحدثها الشاعر خدمة للبنية الإيقاعية.

أمّا الفصل الثاني فقد تناولت فيه ظواهر الإنزياح التركيبي بالوصف والتحليل والتعليق؛ وذلك برصد بنياته اللغوية التي شكّلت سِماتٍ أسلوبية مثيرة، ودراستها من خلال مستواها النحوي الذي يراعي معيارية اللغة من حيث الصوابُ والخطأُ، ثم من حيث المستوى الفني (الإبداعي) الذي ينزاح عن هذه المعيارية من حيث الاستعمال فيما هو مألوف في نظام اللغة مع مراعاة ضوابط هذا النظام اللغوي؛ أي أنّ الانزياح يُنظر إليه من زاوية معيار القاعدة، ومن جهة عرف الإستعمال عند تشكّل الظاهرة الأسلوبية. وقد تعدّدت هذه الظواهر؛ مثل: شيوع توظيف الحال المفردة على زنة (فعْلى)، وكذلك الصِّفة، وتقديم الصفة على موصوفها أو الفصل بينهما، أو نداء ما لا يُنادى في لغة العرب؛ (نداء ضمير المتكلم، نداء الفعل، ...)، أو إضافة الشيء إلى نفسه، ... وغيرها من الإنزياحات الأسلوبية الكثيرة التي حفِل بها شعر ابن الشاطئ.

وفي الفصل الثالث تقصَّيْتُ ـ بالوصف والتحليل ـ أبرز روافد الدلالة العامة لشعر ابن الشاطئ؛ كالمعجم الشعري، بحقوله الدلالية المختلفة، أو بعض الظواهر اللغوية التي رفدت الدلالة؛ منها: توظيف المصطلح اللغوي، أو توظيف الإشتقاق، أو الإتِّكاء على بنية التّضاد.

وقد خُتمت الدِّراسة بتدوين أهمِّ النتائج المتوصَّل إليها.

وما تجب الإشارة إليه أنّ بعض المباحث كانت محلّ تنازع بين البنيتيْن: (التركيبية والدلالية)؛ أي أنّ كل مبحث يمكن دراسته ضمن إحدى البنيتين، غير أنّ الباحث آثر أن تكون دراسة هذا المبحث أو ذاك ضمن البنية التي تكون أكثر ملاءمة له؛ كما هو الحال في مبحثي "توظيف المصطلح اللغوي"، و"بنية التّضاد" حيث تمّت دراستهما ضمن البنية الدلالية، وليس البنية التركيبية؛ تقديراً من الباحث أنّ جانب الدلالة فيهما أرجح.

إنّ الأمانة العلمية تقتضي أن يشير الباحث إلى إفادته من كلّ هذه المصادر والمراجع التي بدّدت عتمة البحث، ويسّرت مسالكه المتشعِّبة، دون ترجيح مرجع عن آخر، بل كلٌّ كانت الإفادة منه على قدَرٍ. كما تُلزمني الأمانة العلمية ذكر الإستعانة بمراجع أخرى، والإفادة منها ـ ولو بالنّزر اليسير ـ لم يأتِ ذكرها في مسرد المراجع التي اعتمدتْ عليها الدراسة، وهي كثيرة، يصعب حصرها.

كما تجدر الإشارة إلى تلك الصعوبات التي اعترضت الباحث أثناء جمع المادة العلمية، وأخصُّ بالذكر ـ هنا ـ صعوبة الحصول على الدواوين الشعرية موضوع الدراسة؛ وذلك لعدم توفّرها، في المكتبات العامة، أو المكتبات الجامعية. وهذا ما دفع الباحث أن يستعين بمن يبدّد هذه الصعوبات. وأول الغيث كان من الأستاذ الفاضل: الأستاذ/الدكتور: يوسف وغليسي الذي أحضر لي ديوان "أبجدية المنفى والبندقية"، ثم

أحضر لي الدكتور "عدي شتات" (وهو ابن الشاعر) ديوانيْ "أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل"، و"المجموعة غير الكاملة ج2". أمّا دواوين: "خفقات قلب"، و"دائرة الرفض"، والزمن الفلسطيني يتجدد في البعد الثالث"، فقد تمّ نسخها من طرف الأخ "نافذ" وهو صهر الشاعر.

كما لا يفوتني أن أشير إلى أنّ الأستاذ/ الدكتور: "محمد الصالح خرفي" قد أمدّني بتسجيلات بصوت الشاعر ذاته. فجازى الله هؤلاء جميعاً خير الجزاء.

وبعد كلّ هذا، فإنّ الباحث يأمل أنْ يُضيف عمله هذا لبنة جديدة، في بناء هذا الصّرح من الدراسات، وأنْ يكون عوناً لمن يأتي بعده من الباحثين في شعر ابن الشاطئ.

وفي الختام، أجدّد خالص شكري وفائق احترامي للأستاذ المشرف، الأستاذ/الدكتور: يوسف وغليسي الذي كان خير مرشد وموجِّه خلال مسيرة هذا البحث، من بداياته الأولى إلى أن استوى على الصورة التي آمل أن تنال رضا قارئها، وأن تستجيب لرأي ناقدها.

كما أنني أتوجه بشكري الجزيل إلى السادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على تكرمهم بقراءة البحث، والمساهمة في تصويب خلله، وتقويم زلله.

فجازاهم الله ـ جميعاً ـ خير الجزاء.

توطئــة:

لا تزال الدراسات الأسلوبية ذات حركة نشطة، تمدّنا بالجديد من حين إلى آخر، في مجال مقاربة النصّ الأدبي، من خلال اعتمادها على الاستخدام الفردي للغة؛ لأنّ الأسلوبية هي نتاج الدرس اللغوي منذ نشأته على يد العالم اللغوي (فرديناند دو سوسير Ferdinand de Saussure ـ).

وعُرفت دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي بالأسلوبية؛ "وهي علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله وإبراز العلاقات التركيبية لعناصره اللغوية"[5].

وإذا كانت الدراسات اللغوية تركّز على اللغة كنظام له ضوابطه، وقوانينه، فإنّ الأسلوبية تركّز على طريقة استخدام اللغة وأدائها معتمدة في ذلك على مبدإ الاختيار الذي يجعل الكاتب يؤلّف كلامه بطريقة تلفت انتباه المتلقّي، وتؤثر فيه.

لكن ما يمكن أن يلاحظ على الأسلوبية الحديثة كثرة تعريفاتها للأسلوب، "لقد عرّف المنشغلون بالأسلوبية والأسلوب تعريفاتٍ متعدّدة، ولم يجمعوا على تعريف واحد"[6]، وهذا أحد الأسباب التي جعلت المهتمين بالدرس الأسلوبي يرون أنّ الأسلوبية لا تزال

[5] ـ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة ـ الجزائر، ج1، د ت، ص: 239.

[6] ـ موسى ربابعة ـ الأسلوبية/ مفاهيمها وتجلياتها، دار جرير ـ عمّان، ط1، 2014، ص: 29.

"دراسة جزئية، لم تصل إلى درجة من التكامل المنهجي الذي يغطي كل العمل الأدبي من ناحية، ولم تصل إلى درجة من التمايز المنهجي الذي يفصل دراسة النص الأدبي عن غيرها من دراسات النصوص اللغوية الأخرى"[7].

ورغم كلّ ذلك فإنّ الأسلوبية قد أفادت ـ على اختلاف اتجاهاتها ـ من إنجازات علم اللغة الحديث، على غرار المناهج النقدية الأدبية الأخرى؛ فأصبحت تستند في تحليلها النص الأدبي على منهج لغوي موضوعي، وذلك لأجل بلوغ أعلى درجات الموضوعية ما جعلها "تختلف عن بعض مدارس النقد الأدبي، من حيث استنادها إلى منهج موضوعي يقوم على مبادئ علم اللغة. ولكنها، فيما عدا ذلك، تتفق مع غيرها من المناهج النقدية المعاصرة، من حيث التركيز على النص الأدبي، واعتباره نقطة البداية والنهاية في عمليات التحليل"[8].

*****

الأسلوبية بين المصطلح والمفهوم:

قبل الحديث عن مفهوم الأسلوبية، تجدر الإشارة إلى الحديث عن مصطلح الأسلوب الذي هو جذر الأسلوبية، وكيف نظر إليه اللغويون العرب القدامى، لنتبيّن أنّهم اختلفوا في تعريفاتهم لكلمة (أسلوب)؛ "فبعضهم يربطه بمفهوم الصِّياغة كما قال الجاحظ، وبعضهم يربطه بالنظم كما فهموه من عبد القاهر، وبعضهم يبتعد عن هذا وذاك

[7] ـ محمود عياد، الأسلوبية الحديثة / محاولة تعريف، مجلة فصول، مج1، ع2، ص: 129.

[8] ـ م، نفسه، ص: 124.

ويصله بما عرفوه من مباحث الأسلوب عند أرسطو"[9]. وإذا نظرنا إلى مفهوم الأسلوب عند اللغويين العرب المحدثين نجدهم أنّهم لم يقفوا على تعريف واحد له؛ بل ذهبوا مذاهب شتّى، فهذا الأستاذ أحمد الشايب أحد الرّواد الأسلوبيين العرب في العصر الحديث "عندما أراد أنْ يقدّم لنا تحديداً واضحاً لمفهوم الأسلوب لم يستطع أنْ يتخلّص من توزيع فكره بين معارفه في البلاغة القديمة ومعارفه في النقد الحديث؛ ممّا جعله يقدِّم عدّة تعريفاتٍ لا تعريفاً واحداً"[10]. أمّا شكري محمد عياد فعرّف كلمة الأُسلوب بقوله: "المراد بها طُرقٌ مختلفة في استعمال اللغة على وجه يقصد به التأثير، أو ـ كما نقول اليوم ـ تتوفر له صفة "الفن""[11]. لكن إذا تأمّلنا هذه التعريفات للأسلوب نجدها تتّفق ـ تماماً ـ أو تكاد على ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني (ت:474هـ)، بقوله: "الأسلوبُ الضّرْبُ من النّظْمِ والطريقة فيه"[12].

أمّا عند اللّغويين الغربيين فالأمر أكثر تعقيداً في فهمهم لكلمة "أسلوب"؛ إذ جاء في كتاب "نحو نظرية أسلوبية لسانية" لصاحبه (ويلي ساندرس ـ Willy Sanders) ما يزيد عن ثلاثين (30) تعريفاً للأسلوب، وهذا ما أشار إليه الدكتور "صلاح فضل" بقوله: "فليس هناك تعريفٌ واحدٌ للأسلوب يتمتّع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية يُجمع عليها الدّارسون في تناوله. وقد أدّى هذا إلى أنْ يقدِّم كثير من الباحثين في مقدمة كتبهم

[9] ـ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون ـ بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ـ القاهرة، 1994، ط1، ص: 31.

[10] ـ مر، نفسه، ص: 108.

[11] ـ شكري عياد، مفهوم الأسلوب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج1، ع1، 1980، ص: 49.

[12] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1988، ص: 361.

لعلم الأسلوب بعرض مجموعة من التعريفات تصل في بعض الأحيان إلى نيّف وثلاثين تعريفاً"[13]. وقد زاد الاهتمام بدراسة الأسلوب . في أوروبا . منذ ثورة الدرس اللساني على يدي العالم اللغوي الشهير (فرديناند دو سوسير . F.de Saussure) الذي يعتبر مؤسِّس المدرسة البنيوية في اللسانيات، في مطلع القرن العشرين، ومن نتائج هذا الاهتمام أن استقلّ البحث الأسلوبي عن الدرس اللساني فيما بعد، خاصّة على يد (شارل بالي . Sharles Bally) تلميذ "دو سوسير"، ومن حينها بدأت تتشكّل ملامح الدرس الأسلوبي الحديث.

لكنّ تشكُّل ملامح الدرس الأسلوبي الحديث لم يحدّد مفهوماً واضحا للأسلوبية، أهي علمٌ قائم بذاته؟ أم منهجٌ نقديّ؟ أم ماذا؟ وبشيءٍ من التروّي، وتفحّص الدّراسات التي تناولت مصطلح (الأسلوبية)، في الدراسات الغربية، أو الدراسات العربية، نخلص إلى أنّ "الأسلوبية منهجٌ، بمعنى أنها مجموعة من الإجراءات الأدائية، تُمارسُ بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري وعلاقات بعضها بالبعض الآخر بغية إدراك الطابع المتميز للغة النص الشعري نفسه، ومعرفة القيمة الفنية والجمالية التي تستتر وراء تلك البنى"[14]. وبذلك تكون الساحة النقدية العربية قد أُضيف إلى مناهجها النقدية المعروفة أحدُ أهمِّ المناهج النقدية الحديثة، ألا وهو المنهج الأسلوبي الحديث.

[13] ـ صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الشروق ـ القاهرة، ط1، 1998، ص: 95.

[14] ـ حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط1، 2002، ص: 30.

*** الأسلوبية في موروثنا البلاغي والنقدي:**

في بادئ الأمر أودُّ أن أشير إلى أنّ الكثير من المناهج النقدية والنظريات اللغوية الحديثة التي وفدت إلينا من الغرب، قد لاقت رواجاً كبيراً لدى الكثير من الدارسين والنقاد العرب، إلى درجة أنّها عُدّتْ فتحاً مبيناً، لم يسبق له مثيل.

وحقيقة الأمر أنّ في هذا قصوراً في فكر هؤلاء الذين يمجِّدون كل ما يفد إلينا من الغرب دون تمحيص ولا رويّة، وظلمٌ في حقِّ تراثنا الأصيل، وجهود علمائنا الأوائل الذين أصّلوا النظريات، ووضعوا القواعد، في مجال الدرس اللغوي. فلا تكاد تخلو هذه المناهج النقدية الغربية الحديثة من إشارة هنا، أو لفتة هناك، يعود أصلها إلى جهود علماء اللغة العربية القدامى، حتّى قيل: "إنّ كثيراً من هذه الأفكار الغربية الوافدة إلينا إنّما هي في الأصل بضاعتنا ردّتْ إلينا"[15].

وهذا لا يعني أننا نرفض كلّ ما يأتينا من الغرب، أونقلّل من شأنه وقيمته؛ لأنّ الحياة ترفض الجمود والإنغلاق، بل علينا أن نتعامل مع هذه المناهج والدراسات اللغوية الحديثة، بفكرٍ متفتّحٍ، وعقلٍ ثاقبٍ إنطلاقاً من تراثنا اللغوي والنقدي، فنتلقّف الجديد المفيد، ونرفض المُستحدَث الهدّام تماشياً مع خصوصية لغتنا ومعتقَدنا الدّيني.

لقد ظهرت أولى المحاولات الجادّة للدّرس الأسلوبي بمفهومه الحديث، في العالم العربي بداية من العقد الرّابع من القرن العشرين. ومن أبرز هذه المحاولات كتاب "الأسلوب"

[15] ـ حمادة محمد عبد الفتاح الحسيني، المصاحبة اللغوية وأثرها في تحديد الدلالة في القرآن الكريم، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر، 2007، ص: 31.

للأستاذ أحمد الشايب الذي صدر سنة 1939، دعا من خلاله إلى تجديد البلاغة العربية؛ بتجاوز النظرة الجزئية للبلاغة العربية إلى ما هو أوسع وأشمل، وأن تدرس أساليب اللغة دراسة أدبية فنية شاملة. ويمثِّل هذا الكتاب آراء الأستاذ أحمد الشايب التجديدية للبلاغة العربية؛ حيث وضع فيه منهجاً واضح المعالم لبلاغة جديدة.

ثمّ تأتي محاولة الشيخ أمين الخولي حين أصدر كتابه "فن القول" سنة 1947، ويُعدُّ هذا الكتاب أشهر محاولة تدعو لتجديد البلاغة العربية وفق منهج استقاه من مقارناته بين القديم والجديد، وتتمثّلُ هذه المحاولة في إخراج البلاغة العربية من دراسة الجملة، أو ما هو في حكم الجملة؛ لتهتمّ بما هو أشمل من ذلك، فتدرس الأساليب وتبرز دلالاتها الجمالية والنفسية ومدى تأثير ذلك على المتلقّي. ثمّ توالت تلك المحاولات الدّاعية لتجديد البلاغة العربية وربطها بالدّرس الأسلوبي الحديث الذي لم يبدأ الاهتمام الحقيقي به في العالم العربي إلاّ في العقود الأخيرة من القرن العشرين . استكمالاً للجهود السابقة . على أيدي نخبة من اللسانيين والنقاد العرب؛ أمثال: عبد السلام المسدّي، وصلاح فضل، ومحمد الهادي الطرابلسي، محمد عبد المطلب، وغيرهم كثر.

ويُعتبَرُ كتاب "الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدّي أهمّ كتاب نظري تناول مفهوم الأسلوبية بالبحث والتمحيص. ثم يأتي بعده كتاب "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" لصلاح فضل، حيث عرض من خلاله لأهمِّ المدارس الأسلوبية في الغرب، ثم عدّد أهمّ الإجراءات الواجب توافرها لمقاربة النص الأدبي مقاربة أسلوبية. غير أنّ

متصفِّح هذا الكتاب يصطدم بغموض النهج، وعدم فهم مصطلحاته، وهذا أهمّ ما يؤخذ على هذا الكتاب.

ثمّ تتابعت اجتهادات عديدة، حاولت التأصيل للأسلوبية، وتجذير مفهومها في موروثنا البلاغي والنقدي، وربما أبرز هذه الاجتهادات ما جاء في دراسات محمد عبد المطلب من خلال كتبه: "البلاغة والأسلوبية" و"بناء الأسلوب في شعر الحداثة" و"قراءات أسلوبية في الشعر الحديث"؛ وما ميّزَ هذه الدراسات تنوُّعها وشمولها وخاصة كتاب "البلاغة والأسلوبية" الذي حاول التأصيل للأسلوبية من خلال ربطها بالبلاغة العربية، وقد "ركّز الكتاب بشكل خاص على تجذير مفهوم الأسلوبية، وعلاقة الأسلوبية بتراث المحدثين أمثال العقاد والمرصفي والرافعي وأمين خولي وأحمد الشايب"[16].

أمّا أهمّ دراسة أسلوبية تطبيقية ما جاء في كتاب "خصائص الأسلوب في الشوقيات" لصاحبه محمد الهادي الطرابلسي، وهو من منشورات الجامعة التونسية عام 1981، ولأهميته أُعيد طبعه في مصر عام 1996. وتُعدُّ هذه الدراسة أفضل دراسة أسلوبية تطبيقية شاملة، في الدرس الأسلوبي العربي الحديث.

وبناء على ذلك فإنّ التأريخ للأسلوبية في الأدب العربي يبدأ ـ من وجهة نظر الباحث ـ من دعوة أحمد الشايب، وأمين الخولي في النصف الثاني من القرن العشرين إلى إعادة قراءة البحث البلاغي العربي بناءً على مفهوم الأسلوب، من أجل تجديده، وهي الدعوات التي

[16] ـ ميس خليل محمد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية ـ نابلس (فلسطين)، 2006، (المقدمة)، ص: 2.

تمثل بداية الإرهاصات الأولى للأسلوبية، في النقد الأدبي العربي الحديث. وقد تزامنت هذه الدّعوة مع الانبهار بما وصلت إليه الأسلوبية الغربية الحديثة تنظيراً وتطبيقاً؛ فأقبل اللسانيون والنقاد العرب على الاغتراف من هذا العلم الجديد والإفادة منه، نتج عن ذلك أنْ كثرت الدراسات الأسلوبية، وكثر نقّادها.

غير أنّ النقد العربي الحديث بدا متأثِّراً بالنقد الغربي، بل يكاد يكون تابعاً له في بعض الأحيان؛ ويتجلّى ذلك من خلال محاولات مواكبة هذه الاتّجاهات النقدية الغربية، عن طريق الترجمة مرّة، وعن طريق محاولات التأصيل تارة أخرى.

لكنّ هذا الزخم الكبير للدرس الأسلوبي في الأدب العربي لم يكن له الأثر الواضح في تحديد مفهوم مصطلح الأسلوبية تحديدا دقيقاً؛ فلو حاولنا تقديم مفهومٍ واحدٍ واضح المعالمِ لـ"الأسلوبية" لما أمكننا ذلك بسهولة ويُسرٍ؛ وهذا لتعدّد طرق تعاطي اللغويين العرب مع الأسلوبية الحديثة، وكذلك لاختلاف المدارس الأسلوبية الغربية، وتعدُّدِ مناهجها؛ وهذا ما يشير إليه أحدُ الدّارسين الأسلوبيين العرب ـ في هذا العصر ـ عند جوابه عن سؤالٍ: ما هي الأسلوبية؟ فقال: "قد يتوهّمُ أحدُهم أنّنا لم نلقَ جواباً. بل على العكس فقد كانت الأجوبة بالعشرات حتّى كدنا أنْ نضيع في خضم هذا البحر الواسع"[17]، ومعنى قوله: "فقد كانت الأجوبة بالعشرات" يُشير إلى الاختلاف الكبير في مفهوم الأسلوبية، وكيفية التعامل مع مناهجها عند مقاربة النصِّ الأدبي العربي.

[17] ـ جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت، ط2، 1987، ص: 7.

ولم يعرف أيُّ حقل في اللغة والأدب في العصر الحديث غزارة البحث والدراسة مثلما عرفه حقل الأسلوبية؛ وغزارة هذه الدراسات، في البحث الأسلوبي جعلت من الصعب حصرها أو الإلمام بها؛ وهذا لاختلاف نظر النقاد والباحثين للدرس الأسلوبي، حتى صارت هناك أسلوبيات كثيرات، وليس أسلوبية واحدة، ممّا أدّى إلى تعدُّدِ اتِّجاهاتها ومذاهبها؛ فمنها الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية البنيوية، والأسلوبية الفردية (النفسية)، غير أنّ الأسلوبية البنيوية "هي أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعاً الآن . وعلى نحوٍ خاصٍّ فيما يُترجم إلى العربية أو يُكتب فيها عن الأسلوبية الحديثة . وهي تُعدُّ امتداداً متطوِّراً لمذهب بايي في الأسلوبية الوصفية، وكذلك تعد امتداداً لآراء دو سوسير[18].

ومن نتائج تأثّر الدرس الأسلوبي العربي بالأسلوبية الغربية الحديثة أنْ كثرت ترجمات الدراسات الأسلوبية النظرية، ومحاولة تطبيقها على النصّ العربي. وقد كان من الطبيعي أنْ تنال دراساتات "دو سوسير. de **S**aussure" الحظوة الكبرى اعترافاً لجهوده في الدرس اللغوي الحديث، وعلى وجه الخصوص كتابه (cours de linguistique générale) الذي تُرجم إلى اللغة العربية من خلال خمس ترجمات؛ ثلاث ترجمات من النص الفرنسي، وترجمتان من النص الإنجليزي، وكان ذلك بين سنتي: (1984 و 1987). ثم توالت عمليات الترجمة، حيث ترجم الدكتور منذر عياشي عام 1990 كتاب "الأسلوب والأسلوبية" لصاحبه (بيار غيرو ـ **P**ierre **g**uiraud)، وترجم بسّام بركة عام 1999 كتاب "الأسلوبية" لـ (جورج مولينييه ـ **G**eorges **M**olinie)، وترجم محمد العُمري كتاب

[18] ـ أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب ـ القاهرة، د ط، د ت، ص: 33.

"البلاغة والأسلوبية" لـ (هنريش بليث ـ **H**einrich **P**lett). كما تزامنت مساهمات الأسلوبيين العرب مع حركة الترجمة هذه، إذ ألّفَ عبد السلام المسدّي كتابه "الأسلوبية والأسلوب"، وألّفَ محمد عبد المطّلب "البلاغة والأسلوبية"، وعدنان بن ذريل "اللغة والأسلوب"، وغير ذلك من المؤلَّفات، ...

*****

مجال الأسلوبية:

يتّفق النقّاد وعلماء اللغة على أنّ الأسلوبية تُعنى بدراسة نتاج اللغة؛ وهو أنماط الأسلوب المتنوعة التي هي في الأساس حدثٌ لغويٌّ يحمل مضمونيْن: الأول يمثّل وظيفة اللغة؛ وهي التبليغ والتوصيل، والثاني يمثلّ الجانب التأثيري في الحدث اللغوي؛ وهي تلك القيم التعبيرية، والعناصر الجمالية التي أودعها الأديب نصّه، إذن لا نجانب الصّواب إذا قلنا إنّ الأسلوب يمثّل حقلاً خصباً للدراسة الأسلوبية.

والأسلوبية لا تتناول الأسلوب من جانب نظام اللغة الصارم الذي يشكِّل مجموع قواعد لغة الجماعة، وبالتالي لا يجب الخروج عن هذا النظام؛ إنما تتناول الأسلوبية ما يحدثه الأديب في إبداعاته من تشويه لنظام اللغة الصارم؛ والتشويه المقصود ـ هنا ـ هو ذلك الذي يزيّنُ الأشياء[19]، على حدِّ وصف الدكتور شوقي ضيف.

[19] ـ شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف ـ القاهرة، ط11، ص: 252، 253.

والخروج على نظام اللغة، أو الانزياح عن قواعده، يشكِّل حدثاً فنياً، يُكسِبُ النصَّ سماتِ التفرد والتميز بين مبدع وآخر، أو بين جنس أدبيٍّ وآخر، وهذا هو مجال الدراسة الأسلوبية التي تبحث عن مكامن التميُّز والتفرُّد في النص الأدبي، ومدى تأثير ذلك في المتلقّي؛ لأنّ هذا التصرّف في قواعد اللغة، ينقل الكلام من سياقه الإخباري إلى أدائه الجمالي التأثيري.

الأسلوبية لا يمكن أنْ تكون فائدتها واضحة في مقاربة النص الأدبي ما لم تعتمد على الدرس اللغوي؛ ذلك أنّ البحث اللغوي يتناول الألفاظ والتراكيب صوتياً، ومعجمياً، ونحوياً، وصرفياً، وهذه الجوانب تتناولها الأسلوبية، لكن من حيث العلاقات الكامنة بين عناصر النسيج اللغوي لأيّ نصٍّ مع محاولة الكشف عن جماليته وفنّيته، ومدى تأثير ذلك في المتلقّي.

وإذا كانت الأسلوبية تتناول مظاهر الإنحراف اللغوي في النص الأدبي، فهذا لا يعني أنّها تتناول كل انحراف مهما كانت نسبة وروده في النص، فذلك تعميم، وتعميمُ رصدِ ودراسةِ الملامح اللغوية المختلفة ـ في أيِّ نصٍّ ـ التي شكّلت سمات أسلوبية، أو لم تشكّلها، والتي يشترك فيها كلُّ أو أغلبُ الأدباء، يجعل من الدراسة الأسلوبية ـ فيما أرى ـ دراسة لغوية (نحوية، صرفية، معجمية) وليست دراسة أسلوبية، مع تغيير في المصطلح فقط، وفي ذلك شُمولٌ وتعميمٌ؛ و"الظواهر الأسلوبية لا تتوالد عن الشمول، ولا تقبل تعميماً.. بل إنّ الشمول والتعميم يطمسان معالمها ولا يتركان منها أثراً"[20]، وطريقة

[20] ـ نعيمة السعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية ـ جامعة بسكرة، ع1، 2007.

التعميم هذه هي الطريقة التي اعتادها ـ في الغالب ـ الدارس الأسلوبي العربي، إلى زمننا هذا، مما أحدث إرباكاً، وأشاع لبساً لدى الباحث والمتلقي على حدٍّ سواء، "وكان من نتيجة هذا اللبس أن كثرت الرسائل والأطاريح التي تبحث في المجالات الأدبية معلّمة بالعنوان: (دراسة أسلوبية)، على حساب ما يفترض أنْ تحمل رسائل وأطاريح لغوية هذا العنوان أيضاً"[21].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ الباحث الأسلوبي يعتمد في مقاربته النصّ الأدبي على البنية اللغوية التي "لا تُعدُّ خاصّة أسلوبية إلاّ إذا كانت داخل النص، وكانت مظهراً من مظاهر تميّز التشكيل اللغوي فيه .... ولا تعدّ الخاصّية أسلوبية بمجرد وجودها في النصّ، إذ أنّ النظر إليها بهذا الاعتبار يرتبط بالشيوع والندرة النسبيين"[22].

إنّ المحلِّلَ الأسلوبي ملزَمٌ أنْ يتحرّى الدقة والحذر عند رصده لمواطن الإنحراف، وتحديده للسِّمات الأسلوبية؛ لأنّ "السمات الأسلوبية المميّزة تظهر عادة من خلال إمكانية من إمكانات التعبير اللغوي دون أخرى، والتميّز الذي نعنيه معناه التركيز على ظاهرة دون أخرى"[23]. وأعني بالسِّمات الأسلوبية المميزة التي تُكسِبُ العمل الأدبي فرادته "هي مجموع

[21] ـ جبار اهليل زغير محمد الزيدي المياحي، أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة/ مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة بابل ـ العراق، ص: 5.

[22] ـ سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، جامعة الكويت ـ الكويت، ط1، 2003. ص: 67،68.

[23] ـ أحمد علي محمد، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشّابي، مجلة الآداب والعلوم الانسانية ـ جامعة دمشق، مج 26، ع1، 2، ص:61.

الظواهر (الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية والمعجمية) التي تجعل النصّ فريداً في بابه الأدبي متميزا بين أقرانه"[24].

وقد حرصْتُ على التنبيه إلى بعضٍ من الغموض الذي يلامس ـ أحياناً ـ التناول الأسلوبي للنصّ الأدبي على المستويْن: التنظيري والتطبيقي، حيث يُلاحَظُ بعضُ الارتباك لدى بعض الأسلوبيين؛ فهذا محمد عبد المطلب . أحد رواد الأسلوبية العرب . يقول: "إنّ التناول الأسلوبي للنصّ الأدبي يأتي من تنظيراتٍ مسبقة ترى في اللغة الأدبية خواص التنوع الفردي المتميّز في الآداء بما فيه من وعيٍ واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف"[25]، وفي ذات الوقت نجده يُصرُّ على "ألاّ نفرض معارفنا المسبقة على طبيعة نصٍّ أدبيٍّ يحكمه الاختيار الحر، والقدرة الابتكارية التي تساندها النية الجمالية"[26]. إذن، الإرتباك واضحٌ بين قوله: "التناول الأسلوبي يأتي من تنظيرات مسبقة" وقوله: "ألاّ نفرض معارفنا المسبقة" على النصِّ الأدبي؛ لأنّ المعارف المسبقة أو الآنية لا يمكن توظيفها إلاّ من خلال تنظيرات مسبقة.

وفي ختام هذا المبحث تجدر الإشارة إلى أنّ ثمّة من يرى أنّ النصّ الأدبي العربي يحتاج إلى منهج أسلوبي عربيٍّ أصيل لمعالجته ومقاربته أو نقده، مع الاستفادة بما هو صالح من المناهج النقدية الغربية الأخرى لهذه المقاربة، أو ذلك النقد؛ وذلك لأنّ خصوصية اللغة

[24] ـ محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2011، ص: 43.

[25] ـ محمد عبد المطلب، التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ، مجلة "فصول"، مج3، ع2، ص:47.

[26] ـ محمد عبد المطلب، البلاغة والاسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون ـ بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1994، ص 199

العربية، ومعتقدنا الدّيني يرفضان مقولة "عزل النصِّ عن سياقه الخارجي"؛ حيث لا يمكن أن ندرس نصًّا قرآنياً بمعزلٍ عن سياقه الخارجي وهو كلام الله تعالى؛ إذ كثيراً ما يرتبط بما يعرف بسبب النزول.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإذا كانت الأسلوبية الحديثة تنأى بنفسها عن الحكم على العمل الأدبي بالجودة أو الرّداءة، فإنَّ هناك من الدّارسين الأسلوبيين العرب مَنْ يرى "أنَّ الغاية من الدراسة الأسلوبية هي الحكم على النصّ، وتقديمه مقروءاً أو مسموعاً إلى المتلقي"[27].

[27] ـ محمد حسين عبد الله المهداوي، نظرة في الأسلوب والأسلوبية، مجلة أهل البيت، جامعة أهل البيت ـ كربلاء، ع2، ص: 164.

الفصل الأول

البنية الإيقاعية وخصائصها

البنية الإيقاعية وخصائصها

توطئة:

إنّ الحديث عن الإيقاع يستلزم تحديد مفهوم واضح لهذا المصطلح، مع ما في هذا المسعى من صعوبة؛ وذلك يعود إلى أنّ "الإيقاع بوصفه نظاماً، ما يزال يفتقد في طروحات الكثير من النقاد إلى الدقة والشمول والتحديد، ويبدو أنه لن يكتسب وضوحا مرموقاً في القريب العاجل لما يحيط به من غموض مفهومي ناتج عن اختلاف وتباين النظر النقدي فيه"[28].

والحديث عن الإيقاع يدفعنا إلى ضرورة التمييز بينه والوزن العَروضي؛ لأنه كثيراً ما يتداخل هذان المصطلحان في أفهام المتلقّين، حيث يصبحُ الإيقاعُ ـ في فهمهم ـ هو الوزن العروضي، غير أنّ الوزنَ خصيصةٌ شعريةٌ، أمّا الإيقاع فيشمل الشعر والنثر، الحركة والسكون، بل الحياة بكل مظاهرها الطبيعية والإنسانية، وهذا فهم عام للإيقاع لا يعنينا البحث فيه. لكن ما يهمّنا في بحثنا هذا هو ضرورة التمييز بين الوزن العروضي والإيقاع الشعري.

[28] ـ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 19.

1ـ الوزن العروضي:

والحقيقة هي أنّ الوزنَ غيرُ الإيقاعِ، "فالوزن ينحصر في كمٍّ محدودٍ متساوٍ من التفعيلات، أمّا الإيقاع فمتّسَعٌ لأنه إشعاع من الظلال النفسية التي أضفاها الشاعر على لغته فيأتي مشرباً بلون الانفعال وبجرس الأصوات وعلاقات الجمل وكمّ التفعيلات ومخارج الحروف والأساليب اللغوية والبلاغية المتعدّدة في القصيدة"[29]. ويُفهم من هذا أنّ التجربة الوجدانية التي تصدر عن الشاعر إنّما تحمل في طيّاتها إيقاعها الخاص.

إذن، الإيقاع كيانُ النصِّ بكل مكوّناته اللغوية والسياقية، وأهمّ هذه المكوّنات الوزن العروضي؛ أي البحور الشعرية التي تشكّل قاعدة بنيته الإيقاعية، ومن خلالها نرصدُ أهمَّ هذه البحور التي استند إليها الشاعر لصبِّ تجربته الشعرية في قالبها، في محاولة لمعرفة توجّه الشاعر نحو ذلك الاتّجاه، أو سببَ اختيار ذلك الإيقاع.

والبنية الإيقاعية لا تنحصر في البحر الشعري، أو القافية، وإنْ كانَا من أهمِّ مكوّناتها؛ بل هي كل الظواهر الإيقاعية الدّاخلية والخارجية تتآزر مع الوزن والقافية ضمن النسيج اللغوي للنصِّ، مثل التدوير والتكرار، وإيقاع البياض والشكل الكتابي، وغير ذلك من عناصر التشكيل الموسيقي. غير أنّ الإيقاع ارتبط في أذهان الناس بالوزن العروضي؛ وذلك لأنّ البحر الشّعري يمثّلُ المصبَّ الذي تنتهي إليه كلُّ روافد الإيقاع الأخرى. وقد نظَمَ ابن الشاطئ على ثمانية أبحرٍ، يمثّلها الجدولان التاليان:

[29] ـ كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية ـ الاسكندرية، د ط، 2006. ص: 624.

الدواوين الشعرية ←

البحر وتواتره	أبجدية المنفى والبندقية	أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل	اعترافات في عزّ الظهيرة	خفقات قلب	دائرة الرفض	المجموع	نسبته %
1. الكامل	45	24	19	20	05	**113**	%36.68
2. البسيط	29	29	11	08	05	**82**	%26.71
3. الخفيف	28	18	09	04	02	**61**	%19.86
4. الوافر	05	17	03	01	00	**26**	%08.46
5. الرمل	03	02	00	04	05	**14**	%04.56
6. الطويل	01	05	01	01	02	**10**	%03.25
7. المتقارب	00	01	00	00	00	**01**	%00.32
8. المتدارك	00	00	00	00	01	**01**	%00.32
المجموع	**111**	**96**	**43**	**38**	**20**	**308**	**%99.96**

جدول رقم (01) يوضّح تواتر البحور الشعرية ونسبتها في كلِّ ديوان:

الرقم	البحر	عدد القصائد	نسبتها	عدد الابيات	نسبتها
1	الكامل	113	%36.68	3269	%35.96
2	البسيط	82	%26.62	2483	%27.25
3	الخفيف	61	%19.80	1902	%20.92
4	الوافر	26	%08.44	0652	%07.17
5	الرمل	14	%04.54	0467	%05.13
6	الطويل	10	%03.24	0304	%03.34
7	المتقارب	01	%00.32	0016	%00.17
8	المتدارك	01	%00.32	0002	%00.02
	المجموع	**308**	**%99.96**	**9095**	**%99.96**

جدول رقم (02) يوضّح عدد النصوص الشعرية لكل بحر وعدد أبياته ونسبتها المئوية:

إنّ أول ما يلفت الانتباه، أنّ الشاعر نظم على نصف أوزان العروض العربي؛ حيث استخدم إيقاع البحور ذات الوحدة المفردة، أو البحور الصّافية على حدِّ وصف نازك الملائكة؛ وهي تلك البحور التي تتكرّر فيها التفعيلة الواحدة في سائر البيت الشعري بشطريه، كما إتّكأ على إيقاع البحور ذات الوحدة المركَّبة؛ أي البحور التي تتناوب في بيتها الشعري تفعيلتان مختلفتان، في كلِّ شطرٍ؛ ولكي نتبيّنَ إيقاعات هذه البحور، وما مدى سيطرتها على وجدان الشاعر، في منجزه الشعري، يسعى هذا البحث أنْ يتناول بالدراسة والتحليل كلَّ بحرٍ على حدة.

1.1. البحور ذات الوحدة المفردة:

هي البحور التي تتكرّر فيها التفعيلة الواحدة في سائر البيت الشعري بشطريه؛ وقد نظم ابن الشاطئ على وزن البحور ذات الوحدة المفردة التالية: الكامل، الرمل، المتقارب، المتدارك.

1.1.1. البحر الكامل:

من خلال الإحصاء السابق المبيَّن في الجدول (2) يتضح أنّ الشاعر قد استخدم ثمانية (8) أبحرٍ، هي: (الكامل، البسيط، الخفيف، الوافر، الرمل، الطويل، المتقارب، المتدارك)، وهي مرتّبة حسب نسبة ورودها من الأعلى إلى الأدنى، وما يسترعي الانتباه في هذه الأبحر هو هيمنة إيقاع الكامل من البحور ذاتِ التفعيلة الواحدة التي تتكرّرُ بقدر متساوٍ في كلِّ شطرٍ؛ وهذه الأبحر هي: (الكامل، الوافر، المتقارب، المتدارك)، حيثُ نَظَمَ الشاعر على إيقاع الكامل (113) مئة وثلاثة عشر نصًّا شعريا؛ أي بنسبة (36.68%)، وبمجموع (3269) بيتاً شعرياً، أمّا نسبة نفَسها الشعري فبلغت (35.96%). وبهذا يتبوّأُ إيقاعُ الكامل بصوره المختلفة (الكامل التام، الكامل المجزوء) المقام الأول، حيث تجاوز إيقاعه ثُلثَ الإيقاع الشعري عند ابن الشاطئ([30])، وهو بذلك يساير الشعر العربي الحديث الذي بوّأه الصدارة، كما قال صاحب كتاب موسيقى الشعر: "أنّ البحر الكامل في عصرنا الحديث قد أصبح معبود الشعراء، وهو أيضاً البحر الذي يستمتع به جمهور السامعين من محبّي الشعر فيطرقه الآن كل الناظمين، الشعراء منهم والمتشاعرون"[(31)]. والجدول التالي يبيّن تواتر بحر الكامل في كل ديوان تامًّا ومجزوءاً:

[30] - هذا الإحصاء يخصُّ الدواوين الخمسة موضوع الدراسة، والتي تمثّل أهمَّ دواوين الشاعر، من أول ديوان (خفقات قلب 1964) إلى آخر ديوان (أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل 2007).

[31] ـ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952. ص: 206.

صور البحر الكامل	خفقات قلب	دائرة الرفض	المجموعة غير الكاملة ج2	أبجدية المنفى والبندقية	أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل	المجموع	نسبته
الكامل التام الصحيح	01	-	01	01	02	**05**	%04.42
الكامل التام المقطوع	10	03	03	08	06	**30**	%26.54
الكامل التام الأحذ	-	-	03	08	04	**15**	%13.27
الكامل المجزوء المرفّل	06	01	11	26	12	**56**	%49.55
الكامل المجزوء المذيّل	-	-	01	01	-	**02**	%01.76
الكامل المجزوء (مرفّل + مذيّل)	03	-	-	-	-	**03**	%02.65

الكامل المجزوء الصحيح	-	01	-	-	-	**01**	%00.88
الكامل المجزوء الأحذ	-	-	-	01	-	**01**	%00.88
المجموع	**20**	**05**	**19**	**45**	**23**	**113**	**%99.96**

جدول رقم (03) يوضح تواتر صور البحر الكامل ونسبتها المئوية:

من خلال تفحُّصنا لبيانات هذا الجدول يتّضِحُ جلياً أنّ الشاعر اتّخذ من إيقاع البحر الكامل . بصوره المختلفة . قوالب متنوعة يصبُّ فيها موضوعاتِ تجاربه الشعرية، وما يؤشِّرُ على ذلك نسبة الاتّجاه العالية (36.68%) المُشار إليها في الجداول السابقة والتي تجاوزت ثلثَ إيقاعاتِ البحور المستعملة جميعاً. واختيار الشاعر لإيقاع البحر الكامل بتفعيلته (مُتَفَاْعِلُنْ = ///0//0) التي تتغلّب فيها المقاطع القصيرة على المقاطع الطويلة، جاء بدافع ميولاته الذاتية، وطبيعة مواقفه الحياتية التي تعبّر عنها تجاربه الشعرية، كأيِّ إنسان فلسطيني أُغتُصبتْ أرضه، وهُجِّر قسراً منها، وعاش في وطن الشتات محاصَر الفكر والشعور؛ لذا كان الإيقاع الرّتيب لهذه التفعيلة الذي يحاكي رتابة يومياته معبّراً عن خنق أفكاره ومشاعره، ولم يكن ذلك بدافع الغرض الشعري، مثلما يعتقد البعض؛ لذا نرى الكثير من النقاد[32] في العصر الحديث لا يرون في نوع البحر علاقة بموضوع التجربة، بل يُعْزون ذلك إلى نوع التجربة وما يصاحبها من أحاسيس، فهي التي تحدد

[32] ـ يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس ـ بيروت، ط2، د ت، ص: 166.

طبيعة الموضوع وإيقاعه الشعري، وكيفية توزّعه على مساحة القصيدة، وهو الرّأي الذي أميل إليه.

وهذه التفعيلة في صورتها السالمة (مُتَفَاْعِلُنْ = ///0//0) ذات حركة رتيبة، نتجت عن تكرار وحداتها الوزنية (التفعيلات السالمة) لتشكيل إيقاع الكامل ممّا أضفى عليه رتابة، وهذه الرتابة تؤدِّي إلى خنق الإيقاع الشعري الذي يتساوق مع التجربة الشعرية لدى الشاعر، وحالاته النفسية والاجتماعية، وغيرها من الظروف المحيطة به. غير أنّ الشاعر يعمُدُ إلى زحاف الإضمار (تسكين الثاني المتحرّك)؛ فتصبح هذه التفعيلة على الصورة (مُتْفاعلن = /0//0/0) وهذا من أجل كسر رتابة وتسارع إيقاعها، ما يمنحها ـ ومن خلالها الوزنَ ـ قدرة على التّماهي مع مواقف الشاعر، عند اضطراب النّفْس أوهدوئها؛ لأنّ زحاف الإضمار يجعل المقاطع الطويلة أكثر من المقاطع القصيرة، وهذا يساعد على جريان النّفَس، وتدفّق المشاعر.

وقد استخدم الشاعر الكامل تامًّا ومجزوءاً، وإن رجحت كفة الكامل المجزوء، حيث بلغت نسبته 55.75%، والكامل التام 44.24%.

وأكثر ما يلفتُ نظر الدّارس لشعر ابن الشاطئ كثرةُ انزياحاته الإيقاعية في البحر الكامل، ومن صور الانزياحات الإيقاعية التي حفلت بها أشعار ابن الشاطئ مجيءُ تفعيلة البحر الكامل (مُتَفَاْعِلُنْ = ///0//0) في الحشو سالمة دون أن يصيبها زحافُ الإضمار لتصبح (/0//0/0)؛ أي تسكين الثاني المتحرِّك؛ ومجيءُ تفعيلات البحر الكامل سالمة في حشو البيت غير مألوف في الشعر العربي؛ إذ الشائع عند العروضيّين غلبةُ زحاف الإضمار على وزن الكامل، ومن النادر أن يُعثرَ على قصيدة واحدة من بحر الكامل تفعيلاتها سالمة

في البيت الواحد، بل "يندر أن نرى بيتا واحدا من هذا البحر يقتصر حشوه على مُتَفَاْعِلُنْ (0//0///) وإنما يدخلها زحاف الإضمار وهو تسكين المتحرك الثاني فتصبح مُتْفَاْعِلُنْ (0//0/0/)"[33]. غير أنّ ابن الشاطئ قد خالف هذه الحقيقة العروضية؛ ونظم قصائد عديدة من هذا البحر ضمّنها أبياتاً لم يصبْ زحافُ الإضمار حشوَها، بل وردتْ أبياتٌ كثيرة في القصيدة الواحدة وقد سلمتْ تفعيلاتها من زحاف الإضمار؛ مثلما نجده في قصيدة "مجاهل لا بدّ من إضاءتها"[34] من ديوان "أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل"، حيث يقول:

04 . أنا يا أصيلةُ سيِّد متفائل *** أبداً وتتعبني جياد تفاؤلي

0//0///. 0//0/// . 0//0/// *** 0//0/// . 0//0/// . 0// 0///

مُتَفَاْعِلُنْ/ مُتَفَاْعِلُنْ/ مُتَفَاْعِلُنْ *** مُتَفَاْعِلُنْ/ مُتَفَاْعِلُنْ/ مُتَفَاْعِلُنْ

17 . أتسافرين على جناح مشيئتي *** وترفرفين على كروم شمائلي..!!

0//0/// . 0//0/// . 0//0/// *** 0//0/// . 0//0/// . 0//0///

مُتَفَاْعِلُنْ/ مُتَفَاْعِلُنْ/ مُتَفَاْعِلُنْ *** مُتَفَاْعِلُنْ/ مُتَفَاْعِلُنْ/ مُتْفَاْعِلُنْ

31 . أتغازلين كهولتي بصراحة *** وتهاجمين تريثي وفواصلي..؟؟

0//0/// . 0//0/// . 0//0/// *** 0//0/// . 0//0/// . 0//0///

مُتَفَاْعِلُنْ/ مُتْفَاْعِلُنْ / مُتْفَاْعِلُنْ *** مُتْفَاْعِلُنْ/ مُتْفَاْعِلُنْ/ مُتَفَاْعِلُنْ

[33] ـ غازي يموت، بحور الشعر العربي، دار الفكر اللبناني ـ بيروت، ط2، 1992، ص:97.

[34] ـ ابن الشاطئ، ديوان "أمّ أوفى تتجدد رغم الليل الطويل"، دار الهدى ـ عين مليلة (الجزائر)، د ط، 2007، ص ص: 151، 153، 154، 155.

37 ـ أبداً أسافر في عيون رسائلي *** فمتى.. وكيف.. وهل تضيئ دواخلي..؟!

0//0/// . 0//0/// . 0//0/// *** 0//0/// . 0//0/// . 0//0///

مُتَفَاْعِلُنْ / مُتَفَاْعِلُنْ / مُتَفَاْعِلُنْ *** مُتَفَاْعِلُنْ / مُتَفَاعِلَنْ / مُتَفَاْعِلُنْ

والمتأمِّل لهذه الأبيات يلْحظُ أنّ جميع تفعيلاتها جاءتْ سالمة، وهذا مخالفٌ لما نصّ عليه العروض الخليلي، وغير مألوف في الشعر العربي؛ لأنّ الشائع عند العروضيِّين غلبة زحاف الإضمار على وزن الكامل؛ ومعنى هذا أنّه لا يجوز أنْ تجيء تفعيلة (مُتَفاعلنْ) سالمة في كلِّ البيت. وقد تكرّرت هذه الظاهرة في قصائد عديدة.

. ومن صور الانزياح العروضي في شعر ابن الشاطئ استحداثه صورة جديدة لبحر الكامل؛ وهي مجزوء الكامل الأحذ، وهذه الصورة "نمطٌ لم ينصّ عليه العروضيون وقد وُجدتْ له قصيدة عند ابن المعتز"[35]، ولم يذكر النّقّاد والشعراء ـ فيما أعلم ـ أنّ شاعراً نظم على منوالها بعد ابن المعتزّ. ووزن هذه الصورة:

مُتَفَاْعِلُنْ / مُتَفَاْ *** مُتَفَاْعِلُنْ / مُتَفَاْ

0///. 0//0/// *** 0/// . 0//0///

[35] ـ حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، د ط، 1989، ص:59.

وقد نظم ابن الشاطئ قصيدة من خمسة وثلاثين (35) بيتاً على هذا الوزن، يقول فيها[36]:

1. قَدَرٌ هو القدرُ *** ما راعه سفـرُ

0/// . 0//0/0/ *** 0///.0//0///

متَفاعلن/ متَفا *** مُتْفاعلن/ متَفا ⟸ الضرب أحذّ

2. يمشي على وجعي *** ويعي .. ويدّكِرُ

0///. 0//0/// *** 0///.0//0/0/

مُتْفاعلن / متَفا *** مُتَفاعلن / مُتَفا ⟸ الضّرْبُ أحذّ

3. وعلى مخيِّلتـي *** أبعادهُ الْغُـرَرُ

0///. 0//0/0/ *** 0///. 0//0///

متَفاعلن / متَفا *** مُتْفاعلن / متَفا ⟸ الضّرْب أحذّ

4. لا تسألي أحـداً *** فالنّارُ تستعـرُ

0///. 0//0/0/ *** 0///. 0//0/0/

مُتْفاعلن / متَفا *** مُتْفاعلن / مُتَفا ⟸ الضّرْب أحذّ

5. وأنا على فـرسٍ *** يحتلُّها السّفـرُ..!!

0///. 0//0/0/ *** 0///.0//0///

متفاعلن / متَفا *** مُتْفاعلن / متَفا ⟸ الضّرْب أحذّ

.....

إلى أنْ يقول في آخر بيتٍ [37]:

[36] ـ ابن الشاطئ، ديوان أبجدية المنفى والبندقية، رابطة الإبداع الثقافية، ط1، 2004، ص: 115.

39. فاستوعبي نفَسي *** لن يركع الشّجرُ...!!

0/// . 0//0/0/ *** 0/// . 0//0/0/

مُتْفَاعِلُنْ . مُتَفَا *** مُتْفَاعِلُنْ . مُتَفَا ⟸ الضّرْب أحذّ

وبهذه الصورة المُستحدَثة، يصبح للكامل ـ عند ابن الشاطئ ـ عشْرُ صورٍ؛ خمسٌ منها للكامل التام وخمسٌ للكامل المجزوء، وليس أربعاً مثلما يُقرُّه العروض الخليلي لمجزوء الكامل، بل هذه الصورة المستحدثة هي أقرب إلى المشطور منها إلى المجزوء، والكامل لا ياتي مشطوراً.

وبهذه الصّورة، يكون ابن الشاطئ قد أدخل وزناً جديداً على العروض الخليلي؛ وهذه جرأة أدبية تُحسبُ للشاعر، وقد يكون لهذا الوزن الجديد أنصارٌ ومريدون يَنْظمون عليه، كما كان مع أبي العتاهية الذي أُتُّهم بالتّمرُّد على العروض الخليلي عندما أتى بأوزان جديدة؛ كقوله:[38]

همُّ الْقاضي بيْتٌ يُطْرِبْ قالَ الْقاضي لمَّا عُوتِبْ:

ما في الدُّنْيا إلاّ مُذنِبْ هذا عُذْرُ الْقاضي واقْلِبْ.

وهذان البيْتان من (المتدارك) ولم يكنِ المتدارك في زمن أبي العتاهية معروفاً؛ لذا عُدَّ نَظْمُه لهذين البيتيْن خروجاً عن العروض الخليلي، وهو صاحب المقولة الشّهيرة "أنا أكبر من العروض" عندما سُئل: هل تعرف العروض؟ وكان الأخفش الأوسط (ت:215هـ) قد

[37] ـ م السابق، ص: 117.

[38] ـ ديوان أبي العتاهية، دار بيروت الطباعة والنشر ـ بيروت، دط، 1986، ص: 67.

استدرك بحر المتدارك على الخليل بن أحمد(ت:170ه). ومنذ ذلك الحين أصبح هذا الوزن (المتدارك) من أوزان العروض العربي؛ بل قد تفوّق على أوزانٍ خليلية كثيرة، وقياساً على ذلك قد يكون لما صنع ابن الشاطئ مريدون يتقبّلونه، وينظمون على وزنه، وهذا لكون "الأوزان العربية لم تزل بعيدة جدًّا عن استنفاد إمكاناتها ولم تزل حافلة بإيقاعات جديدة لم يكتشفها الشعراء بعد، وبنظام نغمي غير مطروق. واكتشاف جميع امكاناتها رهن الزمن وتراكم التجارب"[39].

ومن الترخُّصات العروضية ـ كذلك ـ في شعر ابن الشاطئ تنويع الضرب في القصيدة الواحدة من البحر الكامل؛ كأن يأتيَ بضربٍ مرفّلٍ في مقطع، ويأتي بضربٍ مُذيَّلٍ في مقطع ثانٍ، وفي مقطعٍ آخر يأتي بضربٍ صحيحٍ من القصيدة ذاتها، ومثال ذلك ما نجده في قصيدة "شريد إلى الأبد"[40] التي تتشكّلُ من سبعة عشرَ مقطعاً، وكل مقطعٍ يتألف من أربعة أبياتٍ من مجزوء الكامل؛ ففي البيتِ الأول من المقطع الأول جاء الضَّرْبُ صحيحاً، إذ يقول:

1- وَحَمَلْتِ تسْعةَ أشهرٍ *** رغم المرارة والألمْ

0//0/// . 0//0/0/ *** 0//0/// . 0//0///

متَفاعلن . متَفاعلن *** متْفاعلن . متَفاعلن ⟸ الضرب صحيح

[39] ـ سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر: تطوره ومستقبله، مجلة عالم الفكر ـ الكويت، مج4، ع2، ص:42.

[40] ـ ابن الشاطئ، ديوان: خفقات قلب، مطبعة الشرق ـ حلب، ط1، 1964، ص، ص: 181 - 189.

أمّا في المقطعيْن الرابع والخامس فقد جاء الضرب مُذيَّلاً، كقوله في البيت الأول من المقطع الرابع:

13- وبدأتُ أُغرق لعبتي *** قبلاً على ذاك الجبينْ

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

متَفاعلن / متَفاعلن *** متَفاعلن / متْفاعلاْتْ ⟸ الضرب مذيَّلٌ

والمقطع السابع يُمكن ترفيلُ ضربه، أو تذييله حسب الرغبة في الإلقاء أو الإنشاد.

وبقية مقاطع القصيدة جاء ضربُها مرفّلاً، من ذلك قوله في البيت الأول من المقطع الأخير[41]:

65- والآن بعد نكبتي الْـ .... كبرى يمزِّقني أنيني

0/ 0//0/// ـ 0//0/0/ *** 0//0// ـ 0//0/0/

متْفاعلن / مفاعلن*** متْفاعلن / متفاعلاْ تن ⟸ الضرب مرفّلٌ

ومن خلال هذه النماذج يتّضح أنّ الشاعر جعل للقصيدة الواحدة أكثرَ من ضربٍ واحدٍ؛ وهذا ما لم يقرّه العروض الخليلي الذي يُلزم الشاعرَ أنْ يتقيّدَ بضربِ البيت الأول خلال القصيدة كلها؛ لأنّ البيت الأول إذا ما بُني على نوعٍ من الضرب جاءت سائر

[41] - مص، السابق: ص: 189.

(*)- يُلاحظُ أنّ عروض البيت قد أصابها وقص (حذف الثاني المتحرك)، وهذا خطأ عروضي؛ لأنّ عروض مجزوء الكامل لا تأتي إلاّ صحيحة.

أبيات القصيدة عليه "ولعلّه سمي بهذا الاسم على التشبيه بالمثل أو الشكل؛ أي مماثل من حيث موقعه في آخر الشطر"[42].

*****

2.1.1. البحر الوافر:

يُعدُّ البحر الوافر "من أكثر البحور مرونة يشتدُّ ويرقُّ كيفما تشاء"[43]، ورغم ذلك فلم ينل إيقاعه من اهتمام الشاعر ما ناله إيقاع الكامل الذي بلغتْ نسبة اتِّجاهه ونسبة نفَسه ما يزيد عن ثلث إنتاجه الشعري. والجدول التالي يوضِّح صور البحر الوافر التي ورد عليها في شعر ابن الشاطئ:

صورة البحر	عدد القصائد	نسبتها	عدد الأبيات	نسبتها
الوافر التام	23	%07.46	581	%06.38
الوافر المجزوء	03	%00.97	071	%00.78
المجموع	**26**	**%08.44**	**652**	**%07.16**

.جدول رقم (4)، يوضّح صور تواتر الوافر.

من خلال تفحُّص بيانات هذا الجدول يتبيّنُ أنّ الشاعر قد نظم على وزن الوافر ـ تامًّا ومجزوءاً ـ ستًّا وعشرين (26) قصيدة، مثّلت نسبة اتّجاه بلغت 08.44%، مجموع أبياتها

[42] ـ هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي ـ بيروت، ط4، 2003، ص: 239، 240.

[43] ـ صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنى ـ بغداد، ط5، 1977، ص: 84.

(652 بيتاً) ونسبة نفَسِها الشعري 07.17%. وهذه نسبة متدنِّية، تدلُّ على أنّ الشاعر لم يولِ إيقاع الوافر اهتماماً كبيراً.

ورغم ما يمتاز به هذا البحر من المرونة والمطاوعة الإيقاعية فإنّ الشاعر ـ من وجهة نظري ـ لم يفد منها كثيراً لصبِّ تجاربه الشعرية في قالبه؛ وما يسْنُد هذا القول قلّةُ استخدام زحاف العصْب (تسكين الخامس المتحرّك). "وهذا زحاف خاص بتفعيلة (مفاعلتن) ويستحسن في حشو هذا البحر"[44]، وزحاف العصْب هو الذي يمنح إيقاع الوافر هذه المرونة والمطاوعة، من خلال تغليب المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة؛ لأنّ تفعيلة (مُفَاْعَلَتُنْ ـ //0///0) السالمة تتكوّن من خمسة مقاطع، ثلاثة منها قصيرة ومقطعان طويلان[45]، وبدخول زحاف العصب تصبح على الشّكل (مُفَاْعَلْتُنْ ـ //0/0/0)؛ وعندها تصبح مُكوّنة من أربعة مقاطع، ثلاثة منها طويلة وواحدٌ قصيرٌ. غير أنَّ الشاعر لم يستغل الإمكانات الإيقاعية التي يوفِّرها زحاف العصب لإحداث توازن إيقاعيٍّ؛ يحدُّ من رتابة تكرار هذه الوحدة (التفعيلة)، وما يدلِّلُ على هذا الرّأي قلّة زحاف العصب في شعره من وزن الوافر، الأمر الذي نلمسه في قصيدة "حروف مخملية على أهداب غالية"[46]؛ وهي تتكوّن من ستّة عشر بيتاً (16) من الوافر التّام، ومعنى هذا أنّ تفعيلة **(مُفَاْعَلَتُنْ)** تتكرّر أربعاً وستّين مرّة (64) وهو عدد إمكانات حدوث زحاف العصْب، إلاّ أنّ الشاعر لم يستثمر من هذه الإمكانات إلاّ (20) عشرين حالة؛ وهذا عددٌ لا يكفي

[44] ـ مر، السابق، ص: 86.

[45] ـ محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق ـ القاهرة، ط1، 1999، ص: 34.

[46] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 78.

لإحداث توازنٍ إيقاعيّ، بل هناك أبياتٌ وردتْ كلُّها خالية من زحاف العصب في هذه القصيدة، كقوله[47]:

4 . تقاتلني على الطُّرُقات نفْسي *** وتفرشني المتاهة والذّنوبُ

0/0// . 0///0// . 0///0// *** 0/0// . 0///0// . 0///0// . //0/0

مُفَاْ عَلَتُنْ / مُفَاْعَلَتُنْ / فعولن *** مُفَاْعَلَتُنْ / مُفَاْعَلَتُنْ / فعولن

5 . وتأكلني الهوامش كلَّ يومٍ *** على وتَرٍ يتعتعه الغروبُ

0/0// . 0///0// . 0///0// *** 0/0// . 0///0// . 0///0// . //0/0

مُفَاْعَلَتُنْ / مُفَاْعَلَتُنْ / فعولن *** مُفَاْعَلَتُنْ / مُفَاْعَلَتُنْ / فعولن

12 . وتعلن حبّنا (الأمويَّ) عكّا *** متيّمة .. وتُحتضر الخطوبُ

0/0// . 0///0// . 0///0// *** 0/0// . 0///0// . 0///0// . //0/0

مُفَاْعَلَتُنْ / مُفَاْعَلَتُنْ / فعولن *** مُفَاْعَلَتُنْ / مُفَاْعَلَتُنْ / فعولن

فهذه الأبيات الثلاث وردتْ كلّها سالمة؛ أي خالية من الزّحافات والعلل، وهذا يجعلها رتيبة، لا تتماهى مع سياق التجربة الشعورية التي تتنازعها عاطفتان مختلفتان؛ بل متناقضتان؛ في البداية إظهار مدى معاناة الشاعر من كثرة الهموم التي تحاصره أنّى

[47] ـ مص، السابق، ص: 78،79.

اتّجه، لتزداد حدّتها وشدّة وطْئِها عند كلِّ غروبٍ، وهذه الحال تجعل النّفْسَ قلقة مضطربة؛ فتكون سرعة الإيقاع ملائمة لها. بينما يُبدي الشاعر في المقابل عاطفةَ أملٍ وتفاؤلٍ بزوال المحن والخطوب والتئام شمل الأحبّة في عكّا وأخوات عكّا، وهذا يستلزم هدوء النّفْس وسكونها؛ وهذه الحال تستلزم إيقاعاً بطيئًا، وهو ما لا توفّره التفعيلة السّالمة.

ولمّا كانت التجربة الشعرية . من خلال هذه الأبيات . تحمل عواطف متباينة ومتناقضة (اضطرابٌ وقلقٌ، وهدوءٌ وسكون) كان على الشاعر أنْ يفيد من زحاف (العصْب) الذي يحدُّ من رتابة الإيقاع الواحد، يتسارع أحياناً؛ لمّا تكون التفعيلة (مفاعلَتن، //0///0) سالمة، ويتباطأُ أحياناً؛ لمّا يصيب هذه التفعيلة زحاف العصْب (تسكين الخامس المتحرك)، فيَحدث توازنٌ إيقاعيٌّ يوائم بين فوران النفس وهدوئها.

إنّ آهاتِ هموم الشاعر المتكدِّسة أثقلتْ كاهله؛ فتباطأت نبضات قلبه، وتثاقلت زفرات نفَسه، فكانت تفعيلة (متفاعلن السّالمة) ذات الإيقاع السريع؛ لغلبة حركاتها على سكناتها غيرَ ملائمة لهذه الحال لإحداث توازن إيقاعي. وعليه يرى الباحث أنّ الشاعر لم يوفّقْ في الربط بين تجربته الشعورية المثقلة بهمومها وآلامها، وبين الإيقاع السريع لِـ (مفاعلَتن ـ //0///0) السّالمة، فاسمعه يقول[48]:

وكنْتُ أكدّس الآهات.. دوماً *** وأبحر في الهموم .. وكم أغيبُ..!!

0/0// . 0///0// . 0///0// *** 0/0// . 0/0/0// . 0///0// . //0/0//

[48] ـ مص، السابق، ص: 78.

مفاعلَتن/ مفاعلْتن / مفاعل *** مفاعلَتن / مفاعلَتن/ مفاعل

تقاتلني على الطرقات نفْسي *** وتفرشني المتاهة والذّنوبُ

0/0//.0///0//.0///0// *** 0/0//.0///0//.0///0//

مفاعلتن/ مفاعلتن/ فعولن *** مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

*****

3.1.1. بحر الرّمل:

لم ينظِمْ الشاعر على وزن الرّمل إلاّ القليل؛ وأكثر ما جاء على هذا الوزن كان مجزوءاً، فمن مجموع أربع عشرة (14) قصيدة هي كلُّ ما نظَم الشاعر على الرّمل، جاء أغلبها من مجزوئه. والجدول التالي يوضِّح ذلك:

صورة البحر	عدد القصائد	نسبتها	عدد الأبيات	نسبتها
الرمل التام	03	%00.97	091	%01.00
الرمل المجزوء	11	%03.57	376	%04.13
المجموع	**14**	%04.54	**467**	%05.13

جدول رقم (5)، يوضِّح صور تواتر الرّمل.

من خلال بيانات هذا الجدول يتبيَّنُ أنَّ الشاعر نظم أربع عشرة (14) قصيدة على وزن الرّمل؛ ثلاثُ (03) قصائد من الرّمل التّامِّ، وإحدى عشرة (11) قصيدة من مجزوئه،

بنسبة اتّجاهٍ بلغت 04.54% مثّلتْ جميعها (467 بيتاً)، أمّا نسبة نفَسِها الشعريّ فهي 05.13%.

غير أنّ المتلقّي لشعر ابن الشاطئ تفاجئه جرأة الشاعر على الترخّص العروضي الذي أباحه لنفسه؛ حيث أنّ العروض الخليلي لم يُجزْ أنْ يأتي ضرْبُ مجزوءِ الرّملِ مقصوراً، بل جعل ضَرْبَ مجزوء الرّمل مسبَّغاً أو صحيحاً أو محذوفاً، لكنّ ابن الشاطئ جعل التفعيلة الأخيرة ـ أي الضرب ـ مقصوراً في أغلب قصائده من مجزوء الرّمل، وبصورة لافتة، ودونما منهجٍ خاصٍّ لبناء القصيدة، وتستوي في ذلك القصائد ذات التفعيلة الموحَّدة، أو ذات التفعيلة المتنوّعة، فلا تكاد تخلو مجزوءات الرّمل من هذه الظاهرة العروضية. ولنأخذ على سبيل المثال قصيدة[49] ((جواز سفرٍ إلى ميونخ))، وهي من مجزوء الرّمل والتي تتألّف من أربعين بيتاً، تنتظم في عشرة مقاطع، تختلف قوافيها وتتعدّدُ؛ وهذا تقطيعٌ عروضيٌّ لبعض مقاطعها:

* تقطيع المقطع الأوّل:

1. قبل أنْ يُذبح في نهْرِ المجاعاتِ الزمنْ

0//0/ـ 0/0//0/ *** 0/0/// ـ 0/0//0/ ⟸ حذف السّبب الخفيف.

فاعلاتنْ / فعِلاتنْ *** فاعلاتنْ / فاعلا = فاعلنْ ⟸ ضربٌ محذوفٌ

2 . قبل أنْ نعرفَ يا أحْبابنا معنى الوطنْ

[49] ـ ابن الشاطئ ديوان "دائرة الرفض"، مطبعة ديمو برس، ـ بيروت، ط1، 1978، ص، ص: 15، 18.

0//0/ / 0/0//0/ *** 0/0/// / 0/0//0/ ⟸ حذف السّبب الخفيف

فاعلاتنْ / فعِلاتنْ *** فاعلاتنْ / فاعلا = **فاعلنْ** ⟸ ضربٌ محذوفٌ

3 . قبل أنْ نخطر فوقَ الشَّمْسِ في كلِّ الجهاتْ

00//0/ـ0/0//0/ *** 0/0///ـ0/0//0/ ⟸حذف السابع الساكن وتسكين ما قبله

فاعلاتنْ / فعلاتنْ *** فاعلاتنْ / فاعلاْتْ ⟸ ضربٌ مقصورٌ

4 . كان ميعاد طواحيني فراشي الواجهاتْ..!!

00//0/ ـ 0/0//0/ *** 0/0/// ـ0/0//0/ ⟸ حذف السابع الساكن وتسكين ما قبله

فاعلاتنْ / فعِلاتنْ *** فاعلاتنْ / فاعلاْتْ ⟸ ضربٌ مقصورٌ

وعند تأمُّل التقطيع العروضي لهذه الأبيات يتبيّن أنّ الشاعر جعل الضرب محذوفاً، في البيتيْن؛ الأوّل والثاني؛ وهذا مألوفٌ في الشعر العربي، إلاّ أنّ غير المألوف أنْ يأتيَ ضربُ مجزوء الرّمل مقصوراً، كما هو الحال في البيتيْن الثالث والرابع من المقطع السابق. وهكذا في بقية المقاطع الشعرية من هذه القصيدة التي كثُرتْ أضربها المقصورة.

*****

4.1.1 البحر المتقارب

لم يَنْظِم الشاعر على وزن المتقارب إلاّ قصيدة واحدة في كلِّ دواوينه التي اعتمدتْها الدّراسة، وهي تتألّف من (16) ستّة عشر بيتاً؛ وهي من المتقارب التّام الذي تتكرّر

تفعيلته (فعولن) أربع مرّاتٍ في الشّطر. وإذا كان الدّافع لأية دراسة شيوعَ الظاهرة، واطّرادَها، فإنّ الدّافع لدراسة هذه القصيدة - إيقاعياً - الفريدة في عددها، كونها فريدة في صورتها التي أرادها الشاعر أنْ تكون عليها، وليست الصّورة التي يُفترض أن تجئَ عليها ويرتضيها العروض الخليلي، ولاستيضاح ذلك، علينا أنْ نتأمّلَ نصَّ القصيدة[50]:

1 . لماذا اختصرتِ جميع الدّرو .... بِ؟ وجئتِ وفي مقلتيْكِ ادِّكارُ

2 . لماذا وأنتِ ترين الهجيـ ..... ـرَ يدمّرني والصِّبا مستعارُ ؟؟

3 . لماذا طلعتِ من الهمِّ وجْـ .... ـهاً بريئاً يطرّزه الجُلَّنارُ ..؟؟

4 . حرقْتِ المسافاتِ في صحوةٍ *** وكنتِ الصباحَ وطيفي المدارُ

5 . أشمُّكِ أستنشقُ الياسميـ .... ـنَ وأحلفُ أنّكِ نِعْم المـزارُ

6 . أذوّبُ دفْأكِ فيَّ أذو .... بُ فيغرق في المعطياتِ الهزارُ

7 . وأحلمُ أحلمُ مستشرفـاً *** روابيكِ .. والصمْت نخلٌ ودارُ

8 . تغنّي العصافيرُ أشجارنا *** وتبذرنا حيث يحلو البـذارُ

9 . وتصحو الشواطئُ رغم الدّجى *** فتزهر كالقدس تلك البحـار

10 . لماذا اقتنعتِ؟ وكيف اخترقْ .. ـتِ حدودي؟ وفي كلِّ حدٍّ جدارُ؟

11. تيبّسْتُ من قبلُ واحتلّـني *** دوارٌ يذوب عليـه الدّوارُ

12 . لماذا اقتنعتِ؟ وكيف عبرْ ... تِ بحاري وفي كلِّ بحرٍ حصارُ؟

13 . أنا لغة ما وعتها الحرو .. .. فُ ولا ضمّها نفَسٌ أو حوارُ

[50] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 72.

14 . تموت القواميس في ظلِّها *** ويطلع من حاجبيها النهـارُ

15 . أواثقة بالهوى المستجِيـ.....ـلِ وقد أحرقتْ سالفيْهِ الجمارُ؟

16 . أواثقة؟ مرحبا بالنّقـا .....ءِ يُفتّحُ من مقلتيْه اختيـارُ.. ؟؟

وبعد التأمُّلِ وإعمال الفكر في أبيات هذه القصيدة، يمكن الخروج بالملاحظات التالية:

- إنّ الشاعر أصرَّ على أنْ يجعلَ هذه القصيدة مُدوّرةً، وأُشدِّدُ على لفظ (أصرَّ)؛ لأنّ هذه الأبيات المدوّرة، من هذه القصيدة، وهي الأبيات: (1، 2، 3، 5، 6، 10، 12، 13، 15، 16)، وعددها عشرة (10) أبياتٍ، هي في أصلها العروضي ليستْ مدوّرة؛ لأنّ الألفاظَ التي توزّعت حروفها بين الشّطريْن، حين ألحق الشاعر ـ تعسُّفاً ـ بعضَ حروفها بالشطر الثاني، هي في حقيقتها جزءٌ من تفعيلة العروض (آخر تفعيلة من الشطر الأول)، وليستْ جزءاً من التفعيلة الأولى من الشطر الثاني، كما يقتضيه التّدوير العروضي في الشعر العمودي؛ ولتوضيح هذه الحقيقة نقوم بتقطيع هذه القصيدة:

1 . لماذا اختصرتِ جميع الدّرو .... بِ؟| وجئتِ وفي مقلتيْكِ ادِّكارُ

0/0// ـ 0/0// ـ /0// ـ 0/0// ـ 0/0// ـ /0// ـ | / ..... 0// ـ 0/0// ـ /0// ـ 0/0// ـ //0/0

فعولُن / فعولُ / فعولن/ فعو ... لُ | / فعولُ / فعولن/ فعولن/ فعولن

2 . لماذا وأنتِ ترين الهجيـ..... ـرَ | يدمِّرني والصِّبا مستعارُ ؟؟

0/0// ـ /0// ـ 0/0// ـ 0/0// ـ /0// ـ 0/0// ـ | / ..... 0// ـ 0/0// ـ /0// ـ 0/0//

فعولن/ فعولُ /فعولن/ فعُو ..... لُ | / فعولُ/ فعولن/ فعولن/ فعولن

3 . لماذا طلعتِ من الهمِّ وجْـ .... ـهاً بريئاً يطرّزه الجُلَّنـارُ ..؟؟

//0/0 ـ //0/ ـ //0/0 ـ //0/ ـ 0/..... 0// ـ 0/0// ـ //0/ ـ //0/0 ـ //0/0

فعولن/ فعولُ/ فعولن/ فعو ..... لن/ فعولن/ فعولُ/ فعولن/ فعولن

4 . حرقْتِ المسافاتِ في صحوةٍ *** وكنتِ الصباحَ وطيفي المدارُ

//0/0 ـ //0/0 ـ //0/0 *** //0/0 ـ //0/ ـ //0/0 ـ //0/0

فعولن / فعولن/ فعولن / فعو *** فعولن/ فعولُ/ فعولن/ فعولن

5 . أشمُّكِ أستنشقُ الياسميـ .... ـنَ وأحلفُ أنّكِ نِعْم المـزارُ

//0/ ـ //0/0 ـ //0/0 ـ //0 ... / ـ //0/ ـ //0/ ـ //0/0 ـ //0/0

فعولُ / فعولن / فعولن/ فعو .. لُ/ فعولُ / فعولُ / فعولن / فعولن

6 . أذوِّبُ دفْأكِ فيَّ أذو..... .. بُ فيغرق في المعطياتِ الهـزارُ

//0/ ـ //0/ ـ //0/ ـ 0// .... / ـ //0/ ـ //0/0 ـ //0/0 ـ //0/0

فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعو ... .. لُ / فعولُ / فعولن / فعولن/ فعولن

7 . وأحلمُ أحلمُ مستشرفـاً *** روابيكِ .. والصمْت نخلٌ ودارُ

8 . تغنّي العصافيرُ أشجارنا *** وتبذرنا حيث يحلو البـذارُ

9 . وتصحو الشواطئُ رغم الدّجى *** فتزهر كالقدس تلك البحار

10 . لماذا اقتنعتِ؟ وكيف اخترقْ..تِ حدودي؟ وفي كلِّ حدٍّ جدارُ؟

0/0// ـ 0/0// ـ /0// ـ 0/0// ..... 0// ـ 0/0// ـ 0/0// ـ 0/0// ـ 0/0//

فعولن / فعولُ / فعولن / فعو ...لُ / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

11. تيبّسْتُ من قبلُ واحتلّـني *** دوارٌ يذوب عليـه الدّوارُ

0/0// ـ 0/0// ـ 0/0// ـ /0// ـ 0/0// *** 0// ـ 0/0// ـ 0/0// ـ 0/0//

فَعُوْلُنْ / فَعُوْلُنْ / فَعُوْلُنْ / فَعُوْ *** فَعُوْلُنْ / فَعُوْلُ / فَعُوْلُنْ/ فَعُوْلُنْ

12 . لماذا اقتنعتِ؟ وكيف عبرْ.. تِ بحاري وفي كلِّ بحرٍ حصارُ؟

0/0// ـ 0/0// ـ /0// ـ 0/0// .... 0// ـ 0/0// ـ 0/0// ـ 0/0// ـ 0/0//

فَعُوْلُنْ / فَعُوْلُ / فَعُوْلُ / فَعُوْ .. ..لُ / فَعُوْلُنْ / فَعُوْلُنْ / فَعُوْلُنْ / فَعُوْلُنْ

13 . أنا لغة ما وعتها الحرو .. .. فُ ولا ضمّها نفَسٌ أو حوارُ

0/0// ـ /0// ـ 0/0// ـ 0/0// ... 0// ـ 0/0// ـ /0// ـ 0/0// ـ 0/0//

فعولُ / فعولن / فعولن / فعو ... .. لُ / فعولن / فعولُ/ فعولن / فعولن

14 . تموت القواميس في ظلِّها *** ويطلع من حاجبيها النهـارُ

15 . أواثقة بالهوى المستحِـ .. ـلِ وقد أحرقتْ سالفيْهِ الجمارُ؟

0/0// ـ 0/0// ـ 0/0// ـ 0/0// ـ / .. ... 0// ـ 0/0// ـ 0/0// ـ 0/0// ـ 0/0//

فعولُ / فعولن / فعولن / فعو ... لُ / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

16 . أواثقة؟ مرحباً بالنّقـا .. ـءِ يُفتّحُ من مقلتيْه اختيـارُ .. ؟؟

0/0// ـ 0/0// ـ 0/0// ـ /0// ـ / ... 0// ـ 0/0// ـ 0/0// ـ 0/0// ـ 0/0//

فعولُ / فعولن / فعولن / فعو .. .. لُ / فعولُ / فعولن / فعولن / فعولن

وبعد التقطيع العروضي، نلاحظ أنّ كلمة (الدُّرُوبِ) في البيت الأول تقع ـ تماماً ـ في الشطر الأول، وأنّ حرف (الباء) الذي ألحقه الشاعر ببداية الشطر الثاني هو مُتمِّمُ تفعيلة العروض في الشطر الأول. وكذلك الحال مع كلمة (الهجيرَ) التي تنتمي بكلِّ حروفها ـ عروضياً ـ إلى الشطر الأوّل من البيت الثاني، وأنّ حرف (الرّاء) في بداية الشطر الثاني، كما أراده الشاعر، لا يتوافق مع التقطيع العروضي؛ لأنّ التسليم بالصورة التي أرادها الشاعر يُحدثُ خللاً عروضياً؛ بوجود ثلاث حركات متوالية في تفعيلة (فعولن) الأولى من الشطر الثاني.

وهكذا مع بقية الأبيات المدوّرة، فإنّ الألفاظ التي توزّعتْ حروفها بين شطري البيت ـ كما أرادها الشاعر ـ هي في وضعها العروضي تنتمي إلى الشطر الأول بكلِّ حروفها، وأنّ الحرف الذي أُلحق تعسُّفاً ببداية الشطر الثاني متمّمُ تفعيلة العروض (آخر تفعيلة من الشطر الأول).

- إنّ الشاعر أراد أنْ يجعل تفعيلة (العروض) محذوفة؛ أي حذف السبب الخفيف من آخر تفعيلة العروض، ومعنى ذلك أنّ تفعيلة (فَعُولُنْ) تصبح بعد الحذف (فَعُو)، وهي الصورة التي أرادها الشاعر في كلّ أبيات القصيدة، سواءٌ كانت تفعيلة العروض غيرَ مدوّرة حقيقة، كما نجد ذلك في الأبيات (4، 7، 8، 9، 11، 14)، أو أرادها الشاعر أنْ تكون مدوَّرة ـ وهي ليستْ كذلك ـ كما في بقية الأبيات.

وبناءً على هذه الانزياحات الإيقاعية التعسُّفية ـ من وجهة نظري ـ فإنّ الشاعر قد جانَبَ الصّوابَ، وجانبه التوفيقُ؛ لأنّ الكلمات التي جعلها الشاعر مدوَّرةً تصلح أنْ تكون وقفةً إنشادية، فلماذا تدويرها؟ كما أنّ الشاعر إلتزم العروض المحذوفة من خلال الشكل الكتابي (الخطي)، وهذا الأمر يُحدث خللاً عروضياً، والعروض المحذوفة لا تكون إلاّ في مجزوء المتقارب؛ لأنّ "الحذف في عروض مجزوء المتقارب لازم"[51] وهذه القصيدة من المتقارب التام. *****

1.1.5. البحر المتدارك.

أمّا المتدارك فلم ينظم الشاعر عليه غير نُتْفةٍ من بيتيْن، تحمل عنوان "المقدِّمة"[52]، وقد جعلها الشاعر مقدّمة لديوان "دائرة الرّفض". يقول فيهما:

من جذْرِ الثورة يا أمّي *** أتنفّس دائرة الرّفـضِ

[51] - صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري، ص: 191.

[52] ـ ديوان دائرة الرّفض، ص: 7.

فأهدِّمُ أسوار المنفى *** وأُمصْمِصُ أثداءَ الأرضِ.

*****

2.1. البحور ذات الوحدة المركَّبة

1.2.1. البحر البسيط:

وزن البحر البسيط من الأوزان التي نالت حظًّا وافراً لدى الشعراء في جميع العصور، فألفته الأذن العربية وطربت له، فصبَّ الشعراء تجاربهم الشعرية في قوالب أنماطه المختلفة، والجدول التالي يبيّن الأنماط التي أتى عليها وزن البحر البسيط، في شعر ابن الشاطئ.

صورة البحر	عدد القصائد	نسبتها	عدد الأبيات	نسبتها
البسيط التام المخبون	50	%16.23	1473	%16.19
البسيط التام المقطوع	32	%10.38	1010	%11.10
المجموع	**82**	**%26.62**	**2483**	**%27.25**

جدول رقم (6) يوضح صور تواتر البحر البسيط.

ومن خلال تأمُّل بيانات هذا الجدول يتبيَّن أنّ الشاعر استخدم إيقاع البحر البسيط التام دون المجزوء الذي أهمله تماماً. كما أنّ هذه البيانات تؤكِّد أنّ الشاعر كان شديد الميل إلى إيقاع البسيط؛ وهذا ما تدلِّلُ عليه نسبة الاتِّجاه (26.62%)، ونسبة النّفَس الشعري (27.25%)، وهذه نسبة عالية؛ تجاوزت رُبْعَ منجزه الشعري في دواوينه الخمسة موضوع الدّراسة، وفي هذا تناغمٌ من الشاعر مع ما ألفته الأذن العربية.

ولمّا كانت الأوزان العروضية إرثًا مشتركًا بين الشعراء؛ لذا لا يُعدُّ النظم وفق مواصفاتها سِمة إبداعية، يتفاضل الشعراء فيها. وابن الشاطئ لم يأتِ بشيءٍ جديد في هذا الحر، بل التزم النظم وفق العروض الخليلي في هذا الوزن.

*****

2.2.1. البحر الخفيف:

ورد الخفيف في الشعر العربي قديماً وحديثاً تامًّا ومجزوءًا، وله من التّامّ ثلاثُ صورٍ، ومن المجزوء صورتان. لكنّ ابن الشاطئ لمْ يَنظمْ منه إلاّ على صورة واحدة؛ وهي صورة "الخفيف التّامّ الصّحيح". والجدول التالي يوضِّح ذلك:

صورة البحر	عدد القصائد	نسبتها	عدد الأبيات	نسبتها
الخفيف التّامّ الصّحيح	61	%19.80	1902	%20.92

جدول رقم (7)، يوضّح تواتر الخفيف.

وقد كان ميل الشاعر إلى إيقاع هذا الوزن بنسبةٍ عالية، قاربت خُمسَ أشعاره، في دواوينه محلّ الدِّراسة، إذ نَظَمَ واحداً وستين (61) قصيدة بنسبةٍ بلغت 19.80%، انتظمتْ حلقاتها في ألف وتسعمئة وإثنتين (1902) من الأبيات الشعرية. وقد يعود سببُ هذا الميل إلى أنّ إيقاع البحر الخفيف كثيراً ما يُغري الشاعر بانسيابيته التي تقترب من الطّرح النّثري؛ كالموضوعات الوطنية والسياسية التي هي محور موضوعات الشاعر في تجاربه الشعرية. ويبرّر الدكتور علي عباس علوان ذلك بقوله: "أمّا التعليل النفسي لنثرية الخفيف ففي رأينا أنّ وقوع هذه التفعيلة (مستفعلن) في الوسط تُغري الشاعر دائما بالطرح النثري للموضوع في نفس تفصيلي على أنه يستطيع التوقّف في الوقت المناسب، لكنه سرعان ما يجد نفسه مجبرا على الاسترسال في التفصيل لأنّ نهاية الصدر تنتهي بِـ (فاعلاتن) وبداية العجز أولها (فاعلاتن) أيضا فلا يجد الشاعر بدًّا من تدوير البيت في أغلب الأحيان"[53].

وإذا كانت انسيابية الخفيف تدفع الشاعر إلى الاسترسال وعدم القدرة على التوقُّف في الوقت المناسب؛ فإنّ ابن الشاطئ قد أبدى قدرة فائقة للتحكُّم في الوقفة الإنشادية نهاية الشطر؛ لذا لم يظهر التدوير في وزن الخفيف عند الشاعر إلاّ بنسبة قليلة، كما سيأتي ذلك في مبحث التدوير من هذه الدِّراسة. والأبيات التالية[54]، تبيّن قدرة الشاعر على التوقف الإنشادي نهاية كل شطرٍ.

[53] ـ علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، منشورات وزارة الاعلام ـ الجمهورية العراقية، دط، 1975، ص: 236.

[54] ـ ديوان أبجدية المنفى والبندقية، ص:34.

1. أيقظي فيَّ ما تشاءُ بلادي *** وصليني مجدَّداً بجيادي

0/0///ـ 0//0// ـ0/0/// *** 0/0///ـ 0//0//ـ 0/0//0/

فاعلاتن / متَفْعلنْ / فعلاتنْ *** فعِلاتنْ / مُتَفعلنْ / فعلاتنْ

2. واحفريني على محاجر عكّا *** حلمُ سفّانتي.. ووجْهُ سعادي..!!

0/0///ـ 0//0//ـ 0/0//0/ *** 0/0///ـ 0//0//ـ0/0//0/

فاعلاتنْ / مُتَفْعلنْ / فعِلاتنْ *** فاعلاتنْ / مُتَفعلنْ / فعلاتنْ

3. واسكنيني هوىً كبيراً.. كبيراً *** وتعرّيْ في معطيات اعتقادي

0/0//0/ـ 0//0/0/ـ 0/0/// *** 0/0//0/ـ0//0//ـ 0/0//0/

فاعلاتن / مُتَفعلنْ / فاعلاتنْ *** فعلاتن / مُسْتفعلنْ / فاعلاتنْ

4. لا تعودي إلى الهوامش يوماً *** أو إلى الظنِّ.. أنتِ عمقُ فؤادي..!!

0/0///ـ0//0//ـ0/0//0/ *** 0/0///ـ 0//0//ـ0/0//0/

فاعلاتن / مُتَفعلنْ / فعِلاتنْ *** فاعلاتن / مُتَفعلنْ / فعِلاتنْ

5. والهوى الصّعب في المداخل رمز *** أمويٌّ للضوء والأبعاد..!!

0/0/0/ـ0//0/0/ـ0/0/// *** 0/0///ـ0//0//ـ0/0//0/

فاعلاتن / مُتَفعلنْ / فعِلاتنْ *** فعِلاتنْ / مُسْتَفعلنْ / فعْلاتنْ

والمتأمّل لهذه الأبيات لا يجد صعوبة في التوقُّف الإنشادي عند نهاية الشطر الأول، لكنه يشعر ببطءٍ شديد أثناء القراءة؛ ومردُّ ذلك غلبة المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة؛ "ومعنى ذلك أنّ الخفيف يجمع سمتين تبلغان حدّ التناقض: فيه سمة الامتداد والمواصلة كما أنّ فيه بطأً ظاهراً"[55]. وهذا يؤدِّي بإيقاع الخفيف إلى الابتعاد عن التّطريب والإنشاد، ويتماهى مع الخطابة؛ وما يسند هذا أنّ الشاعر اتّكأ على أدوات اللغة الخطابية، بل نجده يُكثر منها؛ كما هو في الأبيات السابقة، مثل الأمر والنهي، من ذلك: (أيقظي، صِلي، احفري، اسكني، تَعرَّيْ، لا تعودي). **وهذه الأدوات اللغوية (الأمر والنهي) تصلح للغة النثر أكثر منها للغة الشعر.**

*****

3.2.1. بحر الطويــل

رغم أنّ دارسي العروض العربي توافقوا "على أنّ هذا البحر أكثر البحور شيوعاً في الشعر العربي، إذ جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن، وكذلك وسيطه وحديثه"[56]. إلاّ أنّ ابن الشاطئ خالف هذا الاتِّجاه، ولم ينظم على وزن بحر الطويل إلاّ القليل، والجدول التالي يوضِّح ذلك:

[55] ـ علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص: 236.

[56] ـ غازي يمّوت، بحور الشعر العربي، ص: 35. وابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 57.

صورة البحر	عدد القصائد	نسبتها	عدد الأبيات	نسبتها
الطويل الصحيح	**02**	**%00.64**	**51**	**%00.56**
الطويل المقبوض	**05**	**%01.62**	**185**	**%02.03**
الطويل المحذوف	**03**	**%00.97**	**68**	**%00.74**
المجموع	**10**	**%03.24**	**304**	**%03.34**

جدول رقم (8) يوضِّح صور تواتر الطويل.

وبعد تفحُّص بيانات هذا الجدول، يتبيَّنُ أنّ الشاعر نظم على وزن الطويل بصوره الثلاث وفق ما كان شائعاً في الشعر العربي؛ حيث جاء الطويل المقبوض أوّلاً، ثمّ المحذوف ثانيًا، ثمّ الصحيح ثالثاً. وقد كوّنت هذه الصور الثلاث عَشْرَ قصائد (10)، مجموع أبياتها (304 أبيات)، مثّلت نسبة اتّجاهٍ بلغت 03.24% ، ونسبة نفَسٍ مماثلة تقريباً 03.34%.

وهذا الجدول يبيّن ـ كذلك ـ أنّ الشاعر كان مُقِلاً في النّظْم على إيقاع الطويل، ويرى الباحث أنّ سببَ ذلك مردُّهُ إلى بُطْءِ وهدوءِ إيقاعه، وهذا الإيقاع لا يلائم عاطفة الشاعر المضطربة المشتّتة، بل والمتناقضة أحياناً؛ وهذه العاطفة تنسجم مع الأوزان التي

تمتاز بالمرونة والمطاوعة؛ حيث تشتدُّ إذا شدَدْتها، وتلين إذا ألنتها، كالبحر الوافر مثلاً، وهذا ما نجده في قوله[57]: [الوافر]

6- أراكِ على المشارف خيرَ أنثى وخيرَ غدٍ يكوكبه النسيـــــبُ

7- **أراكِ.. ولا أراكِ..!!** فكل شيءٍ يسائل أصغريْكِ: متى نؤوبُ..؟؟.

هذه العاطفة المضطربة القلقة، بل المتناقضة، كما يتضح ذلك من البيت الثاني (أراكِ ولا أراكِ....)، لا يلائمها إيقاع الطويل؛ لأنّ البحر الطويل " بإيقاعه البطيئ الهادئ نسبيا يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتملي، سواء أكانت حزنا هادئا لا صراخ فيه أم كانت سرورا هادئا لا صخب فيه"[58]. لذا فقد عزف ابن الشاطئ عن النظم على إيقاعه؛ لعدم قدرته على التساوق مع عواطف همّه المضطربة القلقة.

*****

2. القافية:

القافية عنصرٌ مهمٌّ في بنية القصيدة وموسيقيتها، "وهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"[59]، كما أنها تشكِّل القفلَ الموسيقي للبيت الشعري. "ومن هنا كان هدف الشاعر دائماً هو صنع الوحدة الموسيقية المقفلة في البيت الواحد ثمّ يكررها في عشرات

[57] ـ ديوان "أم أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 27.

[58] ـ محمد النويهي، الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة، ج1، د.ط، د.ت، ص: 61.

[59] - ـ ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ـ بيروت، ج1، ط5، 1981، ص: 152.

الأبيات"[60] ولا يُسمَّى الشعرُ شعراً إلاّ إذا كان له وزنٌ وقافيةٌ. بل لا يمكن أن يكون للبيت الشعري من أثر إذا لم يرتكز على قافية تُطرِق الأسماع وتحرِّك الخيال؛ لأنّ ترديد نغمٍ ما على مسافاتٍ زمنية متساوية يزيد من قوّة إيقاع النّص الشعري. وهذا من شأنه أن يُحدث استجابة لدى المتلقي.

وقد اختلف النقاد ودارسو الشعر في حدِّ القافية، وتعدّدت آراؤهم؛ فمنهم من يرى أنها الكلمة الأخيرة من البيت، وهذا مذهب الأخفش[61] أو هي بعضُ الكلمة الأخيرة، أو هي بنية قد تكونُ كلمةً أو بعضَ كلمةٍ، أو أكثرَ من كلمةٍ، أو هي حرف الرّويّ، وهذا مذهب الفرّاء[62] وقطرب[63]، ورأي الفرّاء وقطرب هذا هو ما نجده سائداً في أفهام الناس في عصرنا هذا؛ إذ "كثيراً ما يطلق الناس اليوم كلمة قافية ويقصدون بها الرّويّ حتى في كتابات النقاد والشعراء ومنهم العقاد، والزهاوي والرصافي، ونازك الملائكة، وغيرهم"[64]. أمّا عند الخليل: "القافية من آخر حرفٍ في البيت إلى أوّل ساكنٍ يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[65]. ورأي الخليل هو المرجَّح عند ابن رشيق.

وتعريف الخليل هذا يعني أنّ القافية هي "كمية صوتية يجب أن تتكرّر في آخر كل بيتٍ من أبيات القصيدة، وقد تختلف هذه الكمية من قصيدة إلى أخرى ولكنها لا بدّ أن تتفق

[60] ـ علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص: 233.

[61] ـ ابن رشيق، العمدة، ج1، ط5، 1981، ص: 152.

[62] ـ مص، نفسه، ص: 153.

[63] ـ ينظر كتاب القوافي، لأبي يعلى التنوخي، تحقيق: عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط2، 1978، ص: 63...68.

[64] ـ عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد، مؤسسة اليمامة الصحفية ـ الرياض، دط، 1999، ص: 125.

[65] ـ ابن رشيق، العمدة، ج1، ص: 151.

في القصيدة الواحدة"[66]. غير أنّ الثابت في كتب العروض عن القافية وحيّزها هو مفهوم الخليل بن أحمد للقافية، وهو ما تلتزم به هذه الدراسة، أمّا الشائع بين أفهام الناس فهو مفهوم قطرب والفرّاء؛ حيث يسمّون القصيدة نسبة إلى رويّها، وهم بذلك يعنون قافيتها.

والقافية ليست مجرّد وقفاتٍ موسيقية تتكرر عند نهاية كل بيتٍ مُحدثة نغمة موسيقية خاصّة لدى الشاعر والمتلقي على حدٍّ سواء، بل هي مُكوّنٌ من مكونات التجربة الشعرية؛ مثل الوزن والكلمة والمعنى، تتآزر جميعها لرسم صورة وترسيخ أخرى، والبوح بأحاسيس والإيحاء بأخرى. وهذا التآزر بين القافية والمكوّنات الشعرية الأخرى، يشير إليه الدكتور ابراهيم انيس بقوله: "يجب إذن ألاّ نجعل كثرة الأصوات المكرّرة هدفنا الوحيد في نظم الشعر، مضحّين من أجله بالأخيلة والمعاني"[67].

وقد حظيت منطقة القافية بقدرٍ كبيرٍ من الاهتمام؛ في شعر ابن الشاطئ، وما يؤشّر على ذلك الاهتمام تنويع القافية في الشعر التقليدي (العمودي)؛ إذ لم تأتِ موحَّدة كما تقتضيه القافية التقليدية، وأعني بالقافية الموحَّدة تلك التي تتماثل أضربها ومقاطعها الصوتية، وليس أنْ تأتي على رويٍّ واحدٍ فقط، كما هو الحال في القصائد ذات المقاطع. وكذلك الاهتمام بالرويّ وباقي عناصر القافية؛ حيث تخيَّرَ الرّويَّ الذي يرتضيه الذوق الشعري والأذن الموسيقية، كما يتّضح ذلك في المباحث التالية:

[66] ـ أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، دار المعرفة الجامعية ـ الأسكندرية د ط، 1999، ص: 111.

[67] ـ ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص: 244.

1.2. أنواع القافية:

القافية من حيثُ مجرى الرويّ أنواع:

1.1.2. القافية المطلقة:

هي كلُّ قافية يكون رويُّها متحرِّكاً، وقد يتولّد عن إشباع حركة الرّويّ هذه مدٌّ (ألف أو ياء أو واو، أو هاء وصلٍ)، وهذا النوع من القوافي المطلقة شكَّلَ حضوراً طاغياً؛ إذ بلغ نسبة 96.49%. ولهذا يُمكن اعتبار شعر ابن الشاطئ شعر القافية المطلقة بصورة تكاد تكون كاملة، وهذه سمة مشتركة لدى شعراء القصيدة العمودية في كلِّ العصور. وللوقوف على استخدام ابن الشاطئ للقافية، نورد الجدول التالي:

نوع القافية ← ↓	المردفة	المجرّدة	المؤسّسة	مجموع الأبيات	نسبتها
المطْلقة	6394	2228	154	8776	%96.49
المقيَّدة	248	53	18	319	%3.50
المجموع	**6644**	**2281**	**170**	**9095**	**%100**

. جدول رقم (9)، يوضِّح صور تواتر القافية.

ومن خلال الإحصاء السابق يتّضح أنّ الشاعر استخدم القافية المطلقة بكل أنواعها بنسبة 96.49%، أمّا القافية المقيَّدة فكانت نسبتها 3.50% فقط. كما أنّ الشاعر ارتكز في قافيته المطْلقة على القافية المردفة في المقام الأول، تليها القافية

المجرَّدة، فالقافية المؤسَّسة التي لم يلتفتْ إليها الشاعر إلاّ نادراً، كما هو موضَّح في الجدول السابق.

وقد يكون تخيُّر القافية المطلقة سمة الشعر العربي في كلِّ العصور؛ لأنّ الإطلاق يسهم في امتداد الصوت ووضوح النطق؛ وهذا الذي يتطلّبه الإنشاد الشعري، وتستسيغه الأذنُ الموسيقية، كما أنّ الإطلاق بمرونته الناشئةِ عن امتداد حروف اللين، يُهيِّئُ المتلقي لما يوحي به النصُّ من دلالاتٍ. وأكثرُ أنواع القافية المطلقة تواتراً في شعر ابن الشاطئ هي:

1.1.1.2. القافية المطلقة المردفة:

استخدم ابن الشاطئ القافية المطلقة المردفة بنوعيْها (المردفة بالألف، والمردفة بتناوب الياء والواو) بشكلٍ لافتٍ؛ إذ بلغت نسبة دورانها 70.30% من مجمل منجزه الشعري محلّ الدراسة. والمتتبع لقافية ابن الشّاطئ، يجد أنَّ أكثرَها دوراناً في أشعاره القافية المردَفة بالألف، ثمّ القافية المردفة بتناوب الياء والواو. فمن المردفة بالألف، قوله . على لسان كلّ فلسطيني . مدافعاً عن خيار المقاومة من أجل استرداد الحقَّ المغتصب، والكرامة المهدورة، ولو كان ثمن ذلك الموت في سبيلهما[68]: [مجزوء الكامل]

22- كلُّ القبائل لا تريـدُ بأن تُحبِّي أو تَغارِي

23- وتريد أنْ تتنازلي عنّي.. وعن نفَس الخيارِ

[68] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص، ص: 296، 297.

24- وإذا رفضْتِ فأنتِ عارٌ للقبيلة.. أيُّ عارِ..!؟

.....

35- لا تخدعيني يا حبيبة.. إنّني أهوى اختيارِي

36- وأموتُ من أجل العرو ...بة والكرامة والدِّيارِ!!

فالرّويُّ في هذه الأبيات هو حرف الرّاء، والألف قبله هو الرِّدف، أمّا الوصل فهو الياء الأصلية في (تغاري، واختياري)، أو الناشئة عن اشباع حركة الرّويّ (الكسرة) في الألفاظ: (الخيارِ، عارِ، الدِّيارِ). وقد كان لصوت رويِّ الرّاء التكراري الجهير، وانسيابية حركة الكسرِ أنْ تساوق إيقاعُ القافية المدوّي مع الحالة الشعورية للشاعر التي تعبّر عن الغضب، والثورة على كلّ متخاذلٍ خنوعٍ، في إصرارٍ وجرأةٍ واقتدارٍ.

* ومن القافية المطلقة المردفة بتناوب (الواو والياء) قول ابن الشّاطئ [69]: [الكامل]

18- فإلى متى؟ لا بدَّ من بارودة *** غضبى تُجذِّرُ وعينا وتسـودُ

19- وعلى ملامحها تنقّط من دَمِي *** حيفا.. ويسكنها الهوى المنشودُ

20- فيُطلُّ جذري من عروبة عُمْقِها *** ويُكفَّنُ الترويضُ والتنديـدُ

ولمّا كان شعرُ ابن الشاطئ شعرَ الهمِّ العربي، والهمِّ الفلسطيني، يمتزج بأمل جامح؛ لذا يرى الباحث أنّ اعتمادَ الشاعر على القافية المُطْلقة المردَفة بهذه النسبة العالية

[69] ـ المجموعة غير الكاملة، دار الأوطان للطباعة والنشر ـ الجزائر، ط1، 2009، ص، ص: 1059، 1060.

(70.30%) جاء لكونها أقدرُ على تفريغ شحنات الأسى والألم التي تدمي قلبه لما هو عليه حال الهمَّيْن معاً، وكذلك تكون هذه القافية مجرىً لشحنات الأمل الدّافق؛ بما تمتلكه من خصائص صوتية ناشئة عن مدِّ الرّدف، وإطلاق الرّويّ، ما يُساعد على مدِّ الصّوتِ، وانسياب النّفَسِ، بما يتطلّبه الانشاد الشعري.

2.1.1.2. القافية المطلقة المجرّدة:

وهي القافية التي خلتْ من الرِّدف والتّأسيسِ، فلم يكن اعتماد الشاعر عليها مثل اعتماده على القافية المطلقة المردفة؛ حيث بلغت أبياتها 2228 بيتاً شعريًّا، وبنسبة 24.49%. من ذلك قوله[70]: [البسيط]

25- يا أمَّ أوفى.. دعينا من تفاهتهم *** ولا تردّي عليهم.. إنهم خِـــرقُ

36- وصعِّدي النّفَسَ الثوريَّ مؤمنة *** بالمعطيات.. فنهر الضوءِ يندفقُ.

*****

3.1.1.2. القافية المطلقة المؤسَّسة:

وهي القافية التي يأتي بين ألف تأسيسها وبين الرّويِّ حرف متحرِّك، فنظم الشاعر منها 154 بيتاً، وبنسبة 1.69%. وهذه النسبة تبيِّن عدم اهتمام الشاعر بهذا النوع من القافية. من ذلك قوله[71]: [الكامل]

[70] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 338.

4- أنا يا أصيلةُ سيِّدٌ متفائلُ *** وتُتعبني جيادُ تفاؤلِي

القافية هي المقطع (فاؤلي) من كلمة (تَفاؤُلِي)، والرّوي هو اللام (لِ)، والهمزة (ؤُ) هي الدّخيل، والألف قبلها تأسيس.

*****

2.1.2. القافية المقيَّدة:

هي كلُّ قافية كان رويُّها ساكناً غير متحرِّكٍ؛ وهذه القافية قليلة الشيوع في الشعر العمودي، ونسبتها قد لا تتجاوز عُشْرَ المنجز الشعري العربي. "وتكثر هذه القافية في بحر الرّمل بنسبة تفوق أيَّ بحر آخر.. .. وقد تجيءُ هذه القافية بنسبٍ قليلةٍ في بحور مثل: الطويل، المتقارب، الرجز، السريع، وتكاد تنعدم في البحور الأخرى"[72].

أمّا هذا النّوع من القافية في شعر ابن الشاطئ، فلم يقتصر وروده في بحر الرّمل فقط، بل أكثر ما جاءت هذه القافية في شعره، كان ذلك في البحر الكامل[73]. من ذلك قوله[74]: [مجزوء الكامل]

20- يتوهّج الأملُ المزعْـ ـفرُ فيه والرّفض المطيـــرْ

---

[71] ـ مص، السابق، ص: 151.

[72] ـ ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 258.

[73] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 189 ، أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 266، المجموعة غير الكاملة، ص: 1079، خفقات قلب، ص، ص: 181، 234، 236، 243، 247.

[74] ـ المجموعة غير الكاملة، ص: 1083.

21- وعلى سوالفه المضيـ ـئة تستفيق ضُحى الجذورْ

22- سيموت هذا العُقْم مشـ ـدوهاً .. وتخضرُّ الثغورْ.

فالقافية في هذه الأبيات هي المقاطع: (طِيرْ، ذُورْ، غُورْ)، أمّا الرّويّ فهو الرّاء الساكنة. وهي أنواعٌ كذلك:

1.2.1.2. القافية المقيَّدة المردَفة:

وهي القافية التي يتوالى في آخرها ساكنان (سكون حرف الرِّدف، وسكون الرَّويِّ)، لا يفصل بينهما متحرِّكٌ. ومثال ذلك قول الشاعر[75]: [مجزوء الكامل]

14- رُحْماكَ.. يا وطني الأسيرْ *** باعوكَ بالثمن اليسيرْ!؟!

فالقافية هي المقطع (سِيرْ) من لفظِ (اليَسيرْ)، والرّويّ حرْف الرّاء الساكنة، والياء الممدودة ردفٌ (وهي سكون). وهذا النوع من القوافي قليلٌ جدًّا في شعر ابن الشاطئ، حيث نظم عليها الشاعر مئتيْن وثمانية وأربعين بيتاً شعرياً (248)، وبنسبة 2.72%.

*****

[75] ـ مص، السابق، ص: 1082.

2.2.1.2. القافية المقيَّدة المجرَّدة:

وهي كلُّ قافية خلتْ من الرِّدف والتّأسيسِ، وكان رويُّها ساكناً. من ذلك قول الشاعر[76]: [مجزوء الكامل]

25- فنقاوةُ المرآةِ في عُرْفِ الزّعامةِ انْ **تُحدَّبْ**.. ؟!

القافية في هذا البيت هي المقطع (حَدْدَبْ) من لفظ (تُحدَّبْ). وهذا المقطع لا ردف فيه ولا تأسيس، أمّا الرّويُّ فهو الباءُ الساكنة. وتُعدُّ هذه القافية من القوافي المهمَلة عند ابن الشاطئ؛ إذ مجموع أبياتها ثلاثة وخمسون بيتاً (53)، وبنسبة 00.58%.

*****

3.2.1.2. القافية المقيَّدة المؤسَّسة:

أمّا القافية المؤسَّسة فهي ما كان بين ألف تأسيسها ورويّها حرفٌ واحدٌ صحيحٌ؛ ويُسمّى الدّخيل، كقوله[77]: [مجزوء الرمل]:

10- كم وقفْنا في عيون الصّبر نستجدي المشاعِرْ

فالقافية في هذا البيت هي المقطعُ (شاعِرْ) من كلمة المشاعر، والرّويُّ هو الرّاء الساكنة، وحرف العَيْنِ الذي يسبقه هو الدّخيل، أمّا الألف التي قبله فهي تأسيسٌ.

[76] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 267.

[77] ـ دائرة الرّفض، ص: 102.

ومن هذه القافية قوله[78]: [مجزوء الكامل]

10- بين الحقولِ أرى الخيالَ مداعباً وشْيَ السّنابلْ

فالقافية هي المقطع (نابلْ) من كلمة السّنابل، والرّويُّ هو اللّام الساكنة، وحرف الباء قبله هو الدّخيل، والألف حرف تأسيس.

"والقصائد ذات القافية المؤسَّسة كثيرة في الشعر العربي"[79]، لكنَّ ابن الشاطئ خالف هذا الاتِّجاه، ولم يلتفتْ إلى القافية المؤسَّسة إلاّ نادراً، إذ لم يَنْظم عليها غير 170 بيتاً، من مجموع 9095 بيتاً تناولته هذه الدّراسة، وكان نصيب القافية المطلقة المؤسَّسَة 154 بيتاً، ونصيب القافية المقيَّدة المؤسَّسَة 16 بيتاً؛ أي بنسبة 00.17%؛ وهي أدنى نسبة حضور في شعره.

يتّضح ممّا سبق أنّ ابن الشاطئ قد استخدم القافية بكلّ أنواعها المختلفة، نتج عن ذلك تنوُّعٌ في إيقاع حيّز القافية، ممّا شكّلَ ثراءً موسيقياً متنوِّعاً.

كما أنّ الشاعر اهتمّ بالقافيتيْن: المُطْلقة والمقيَّدة، غير أنَّ المُطْلقة احتلّت مساحة أوسع في شعره، وقد يكون ذلك لأسباب كثيرة؛ منها أنّ القافية المطلقة تساعد على مدِّ الصوت الذي تنسلُّ في إثره أحاسيس الشاعر وخواطره المهمومة المتدافعة.

*****

[78] ـ خفقات قلب، ص: 234.

[79] ـ محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص: 204.

2.2. تكرار القافية:

لم يعد دور القافية ـ كما كان يُنظر إليه ـ منصبّا على وزنها العروضي، وإيقاعها الموسيقي في نهاية كل بيتٍ، وما يترتّب عن ذلك من تنغيمٍ وتطريبٍ؛ بل أصبح الشاعر ينظر إلى القافية من جانبها الدّلالي كذلك، مثلها مثل أيّ مكوّنٍ من المكوّنات الشعرية الأخرى؛ ولهذا الدّور الذي صارت تؤدّيه القافية في النص الشعري، أولاها الشاعر اهتماماً كبيراً؛ كتعمُّده تكرار كلمة ما عدّة مرّاتٍ في نهاية بعض أبيات القصيدة الواحدة، وعلى مسافاتٍ زمنية قصيرة، قد تقِلُّ عن سبعِ أبياتٍ وهو ما يُعرف بـ (الإيطاء) عند العروضيين، وهو عيبٌ عندهم، "وكان الخليل بن أحمد يرى أنّ كل كلمة وقعت موقع القافية وأعيد لفظها في قافية بيتٍ آخر، وكانت العوامل تقع عليها . اتفق معناها أو اختلف . فهو إيطاء"[80]. غير أنّ المتأمِّل لشعر ابن الشاطئ، يجد أنّ الشاعرَ قد كرّر الكلمة نفسها مرّاتٍ عديدةً في منطقة القافية وعلى مسافاتٍ متقاربة. كقوله في قصيدة "الذّاكرة والأرض"[81]:

1- ... وبدأتُ أحبلُ في شرايين الوجوه الصاغرهْ

2- وألمُّ حبّات الوِصال على ضفاف **الذّاكرهْ**

3- وأغيب في صُررٍ من **الذكرى** .. تُلوّحُ .. نافرهْ

4- فتبيض فوق جبال أعوامي مدائن عامرهْ..!!

[80] ـ م، السابق، ص: 238.

[81] ـ دائرة الرفض، ص: 63.

4- ومضيتُ أركضُ يا أصيلة .. في ضفاف **الذّاكرهْ**

5- وعلى جموح نوافذي مطرٌ تعشّق شاعرهْ

6- أوّاهُ ..! لو غمستِ في برك الصباح خواطرهْ

7- ويلاهُ ..! إنْ برعمتِ من عينيه بسمة عابرهْ..!

8- اوّاه منكِ ومن عيونك حين تخطر سافرهْ

9- تتجمّدُ الألوان في وجهي .. وتضحك حائرهْ

10- وعلى محيّاها تموسقت العيون الساهرهْ..!

11- لا تسرقيني من مخيِّلتي .. وكفِّي الطاهرهْ

12- فالمخمل الغجريُّ رمْلٌ في جفون **الذّاكرهْ**

13- وأنا أخاف عليك زوبعة الحروف النافرهْ

14- وأخاف منِّي حين تجهضني عواصفُ عاقرهْ..!

***

15- لا تكتبيني في شراعك طلْقةَ متواترهْ

16- ترتدُّ إنْ وصل الهوى الغاوي .. وباع حوافرهْ

17 أنا في خليجك زهرةُ **الذّكرى** .. وكأسٌ عاشرهْ

18- رمّدْتُ أغصان السنين على امتداد **الذّاكرهْ**..!

***

19- يا مهرتي الوجلى إذا وسّعْتُ قُطْرَ الدّائرهْ

20-أيقنْتُ أنَّ مغاوري الثكلى سترقص فائرهْ

21- والأرضُ أنثاها الولود .. وما تثور .. **ذاكرهْ**

22- فاستقبلي القدر المطلَّ على ضواحي الناصرهْ..!

وعند تتبُّعنا لكلمةِ **(الذّاكرة)** في منطقة القافية، من هذا النص نجد أنها تواترت ستَّ مرّاتٍ (6)؛ جاءت في خمسة مواضع معرّفة بـ (ال)، ومرّة واحدة نكرة؛ وما يمكن فهمه من هذا التكرار المكثَّف لكلمة (الذّاكرة) أنّ الشاعر أراد أن يرسِّخ في ذهن المتلقّي حقيقة مؤدّاها: أنّ الذّات الشاعرة ـ مجسَّدةً في أرض الشتات ـ في توحُّدٍ صوفيٍّ مع أرض الوطن؛ فالإنسان الفلسطيني المُهجَّر قسراً، إنْ لم يسكنْ أرض فلسطين جسداً، فهي تسكنه من خلال الوصال الرّوحي المختزن في الذّاكرة بينه وبينها، (وألمُّ حبّات الوِصال على ضفاف **الذّاكرهْ)**، وكلّما حاول توسيع مجال التّذكُّر (يا مهرتي الوجلى إذا وسّعْتُ قُطْرَ الدّائرهْ) إزداد يقينه في العودة إلى أرضه (فاستقبلي القدرَ المطلَّ على ضواحي الناصرهْ).

إنَّ تكرار لفظ (الذّاكرة) بهذه الكثافة في منطقة القافية، وعلى مسافاتٍ متقاربةٍ ـ عروضياً ـ لا يُرجى منه الآداء التطريبي فقط، بل يؤشِّر على أنَّ لفظ (الذّاكرة) هو بؤرة الدّلالة في النصِّ.

. وهذه الظاهرة تكرّرت في أكثر من قصيدة[82]؛ ومن ذلك قصيدة "في ثنايا الحرمان"[83]: [مجزوء الرمل]

[82] ـ خفقات قلب، ص: 239.

[83] ـ مص، نفسه، ص: 51.

1. يا رفيقي في دروب الليل يا سرّ **الحياة**

2. يا تراجيعي .. وإلهامي .. وأحلى أغنياتي

3. إنّني ما زلتُ للأيام أحيي ذكرياتي

4. وائداً نفْسي على مذْبح تلك الأمسياتِ

5. حافراً قبري .. وتحت القبر زُجّتْ أمنياتي

6. ... كثُر الناعون خلف النّعش . ياسرّ **الْحياة**...

*****

7. شُرب الكأس وكان الكأس في دنيا **حياتي**

8. نغماً غنّيْتُه في البيد بين المائساتِ

9. فأنتحى المُدمِنُ للساقي يغني في ثباتِ

10. هاتها خمراً معطّرة بأنفاس النشاةِ

11. هاتها من كرمة خضراء تنسيني مماتي

12. ... كثُر الساقون فوق اللحد يا دنيا **حياتي**...

*****

13. رُتّلَ الإنجيل والقرْ... آن .. يا رمز **الحياة**

14. وانطوى القسّيس في ركنٍ يرنّم بالصلاةِ

15. وابتهال الشيخ فوق القبرعدّ المُغرياتِ

16. ثمّ قاموا يا رفيق العمر في زجّ رفاتي

17. بين نوح .. وعويلٍ .. وسكونٍ .. وعظاتِ

18. ..وانثنوا عن قبري المحفور .. يا رمز **الحياة**..

*****

19. زحف الليلُ .. وكان الليلُ سرّي في **حياتي**

20. دمدماتُ الريح قد ألقتْ على صخر النعاةِ

21. شبحاً خرَّ على قبري كثير الزّفراتِ

22. بعثر الرمس بلا وعيٍ فضمّته رفاتي

23. سألته: من ترى يسمع في الليل شكاتي؟؟

24. زفر الطيف أنا ليلى .. أنا سرُّ **الحياة**...

من خلال التّأمّل في هذه القصيدة وإعمال الفكر فيها، يتّضح أنّ الشاعر قسّمها إلى أربعة مقاطع؛ كلٌّ منها يتألّف من ستّة أبياتٍ، وكلُّ مقطعٍ ينتهي بيته الأول والأخير بكلمة (الحياة)؛ أي جعلها قصيدة ذات مقاطع مغلقة تقفوياً، وذلك من خلال تكرار دالّ (الحياة) مرتيْن في المقطع الواحد؛ فقافية البيت الأول والسّادس من كلِّ مقطعٍ هي لفظ (الحياة)، إذ تكرّر هذا اللفظ ثماني مرّاتٍ في القصيدة كلها، وهي تتكوَّنُ من أربعة وعشرين بيتاً.

وتكرار الشاعر للفظ (الحياة) يؤشِّرُ على أنه بؤرة الدلالة من خلال هذا الإلحاح؛ "لأنّ تكرار كلمات معينة له دور في إضاءة التجربة وتعميقها، إذ يشير الإلحاح على بعض الكلمات داخل تراكيب ثابتة، أو متغيرة، إلى أشياء لا تستطيع التجربة الشعرية الإيماء بها، دون هذا التكرار"[84].

[84] ـ إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب: دراسة اسلوبية لشعره، دار وائل للنشر ـ عمّان، ط1، 2008، ص: 284.

كما أنّ تكرار الكلمة ـ أية كلمة ـ بهذه المعمارية المنتظمة، يجعل منها ضابط الإيقاع الذي يحقق توازنا موسيقياً، يكون معه النغمُ الموسيقي أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه.

*****

3 . الرّويّ:

الرّويّ عماد القافية ومصبُّ البيت الشعري بكلِّ روافده، وهو الحرف الصحيح الأخير من البيت الشعري، ويُلتزَم تكرارُه من أوّلِ بيتٍ إلى آخر بيتٍ من أبيات القصيدة؛ لكونه الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتُسمّى باسمه، وهذا شائع عند العرب كثيراً، فقالوا: لامية العرب للشّنفرى، وسينية البحتري، ونونية ابن زيدون، وغير ذلك.

وقد اختلف في أصل اشتقاقه "فقيل إنه مأخوذ من الرِّواءِ، وهو الحبل، فالرّويّ يصل أبيات القصيدة ويمنعها من الاختلاط كالحبل تُشدُّ به الأمتعة فوق الناقة، أو الجمل. وقيل إنّه مأخوذ من الرِّواية والحفظ، ... وقيل: إنه مأخوذ من الارتواء؛ لأنه تمام البيت الذي يقع به الارتواء والاكتفاء"[85]. ومهما كان أصل اشتقاق الرّويّ، فلا تصحُّ القافية بدونه؛ لذا لزم تكراره في نهاية كلِّ بيتٍ، كي ينهضَ عليه رنين البيت الشعري، ومنه

[85] ـ إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية ـ بيروت، ط1، 1991، ص: 352.

الموسيقى الشعرية للقصيدة عامة، "فلا يكون الشعر مقفّى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات"[86].

1.3. الرّويّ في شعر ابن الشاطئ:

ولم يخرج ابن الشاطئ عن مألوف الشعر العربي في نسبة شيوع حرف الرّويّ؛ وقد هيمنتْ حروف القوافي الذُّللِ (وهي الباء،والتاء، والدّال، والراء، والعين، والميم، والياء المتبوعة بألف الإطلاق، والنون)[87] على رويِّ القافية في شعره؛ حيث بلغت نسبة تواترها 96.93%. أمّا حروف القوافي النّفر (وهي الصاد، والزاي، والضاد، والطاء، والهاء الأصلية، والواو)[88] فلم يولِها الشاعر اهتماماً، ولم ينظم عليها غير 279 بيتاً، كان من نصيب الهاء (ه) 275بيتاً.

وحرف الزّاي لبيْتيْن (02)، وحرف الضّاد لبيتيْن (02)، مثّلَا نُتْفةً واحدة جعلها الشاعر مقدِّمة ديوان "دائرة الرفض"، وبيتاها[89]:

من جِذْرِ الثورةِ يا أمّي *** أتنفّسُ دائرة الرّفْـضِ

فأهدِّمُ أسوارَ المنفى *** وأُمَصْمِصُ أثداءَ الأرضِ..!!

---

[86] ـ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 245.

[87] ـ عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت،ج1، ط3، 1989، ص: 58.

[88] - عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص: 75.

[89] ـ دائرة الرفض، ص: 7.

وقد مثّلتْ حروف القوافي النّفر في مجموعها نسبة 03.06%.

وأمّا أكثر حروف الرّويِّ تواتراً فهي **(الرّاء، الباء، النّون، اللّام، الدّال، الهمزة، القاف، الميم)**، وهي الحروف التي يشيعُ دورانها لدى شعراء العربية قديماً وحديثاً؛ وذلك لكثرة أصولها في الكلام وسهولة مخارجها، وعليها نُظِم أكثرُ الشعر العربي[90]. وقد كانت نسبة تواترها رويًّا في شعر ابن الشاطئ قد بلغت 96.93%، وهي نسبة دالّة على أنّ الشاعر وظّف الرّويَّ الذي ألفتْه أذنُ المتلقّي العربي؛ أي الرّويّ الذي يطلبه الذّوق الشعري، وترتضيه الحاسّة الموسيقية، وتكثر أصوله في معجم اللغة.

والجدول التالي يبيّن حروف الرّويِّ ونسبة تواترها في شعره. وقد اعتمدتُ في ذلك على عدد الأبيات لكلِّ رويٍّ، وليس على عدد القصائد؛ أي اعتمدت على طول النفَس الشعري، وليس على عدد النصوص الشعرية التي قد تتفاوت تفاوتاً لافتاً في عدد أبياتها، ممّا لا يعكس الصورة الحقيقية لتواتر رويٍّ ما. والجدول التالي يوضّح ذلك:

[90] ـ ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 246.

الرقم	الرّويّ	عدد الأبيات	نسبتـه
01	**ر**	**1975**	%21.71
02	**ب**	**1595**	%17.53
03	**ن**	**1256**	%13.80
04	**ل**	**978**	%10.75
05	**د**	**801**	%08.80
06	**ء (الهمزة)**	**779**	%08.56
07	**ق**	**536**	%05.89
08	**م**	**395**	%04.34
09	**هـ**	**275**	%03.02
10	**ت**	**143**	%01.57
11	**ك**	**124**	%01.36
12	**ح**	**105**	%01.15
13	**ف**	**48**	%00.52
14	**ع**	**37**	%00.40
15	**ي**	**31**	%00.34
16	**س**	**13**	%00.14
17	**ز**	**02**	%00.02
18	**ض**	**02**	%00.02

جدول رقم: (10) يبيّن تواتر الرّويّ.

وما يلفت النّظر في إحصاءات هذا الجدول أنّ ما يزيد عن خُمْس شعر ابن الشاطئ جاء على رويِّ الرّاء (21.71%). وصوت الرّاء له سمة تميّزه عن غيره من أصوات العربية؛ هي التكرير الصوتي الذي يبقى صداه يتردّد في سمع المتلقِّي. وبخصيصة الرّاء الصوتية هذه، كأنّ الشاعر أراد أن يجعل صدى أشعاره يتردّدُ في سمْع المتلقي.

وقد أدرك الشاعر أنّ الرّويَّ هو الذي يُكسب الشعر حلاوة، ويزيده عذوبة. وأكثر ما يكون وقْعُه آسراً عند إطلاقه؛ ولذا نجد أنّ الرّويّ في شعر ابن الشاطئ يكادُ يكون مطْلقاً في كلِّ منجزه الشعري؛ إذْ لم يأتِ من الرّويِّ المقيَّدِ إلاّ ما نسبته 03.50%، فمن تسعة آلاف وخمسة وتسعين (9095) بيتاً شعريًّا هي مجموع أشعار دواوينه الخمسة (محل الدراسة)، كان الرّويُّ مُطْلقاً في 8776 بيتاً، أي بنسبة 96.49%، وهي نسبة دالّة على الميْلِ الكاملِ من طرف ابن الشاطئ لإطلاق رويّه للأسباب آنفة الذِّكْر.

2.3. حركة الرّويّ:

بعد تأمّل ودراسة حركات الرّوي في شعر ابن الشاطئ اتّضح أنّ الرّويَّ المكسور احتلّ الصّدارة بنسبة بلغت 57.30% ، ثمّ يليه الرّويُّ المضمومُ الذي بلغت نسبته 30.03%، ثمّ الروي المفتوح بنسبة 09.15%، فالساكن بنسبة 03.50%. ولتوضيح ذلك نورد الجدول التالي:

الدّيوان	الكسرة	الضّمّة	الفتحة	السكون
أبجدية المنفى والبندقية	1809	1470	414	123
أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل	1583	628	244	41
اعترافات في عزّ الظهيرة	806	528	17	24
خفقات قلب	674	16	61	36
دائرة الرّفض	340	89	97	95
المجموع	5212	2731	833	319
النسبة	%57.30	%30.03	%09.15	%03.50

جدول رقم: (11) يبيّن تواتر حركة الرّويّ.

من المفيد أنْ أشير إلى حقيقة لغوية أقرّها علماء العربية قديماً وحديثاً، وهي أنّ "الضّمّة أقوى الحركات وأثقلها ثم تليها الكسرة ثم تليها الفتحة وهي أخف الحركات"[91]؛ ولهذا كانت الفتحة الأكثر جرياناً على اللسان العربي وأحبها إليه. لكنّ ابن الشاطئ سلك مسلكَ الشاعر العربي حيث يتفوق مجرى الكسرة والضّمة على الفتحة، وخالف هذه الحقيقة اللغوية بأنْ جعل الكسرة المجرى المهيمنَ على قصائد شعره، إذ بلغت نسبة 57.30%، ثمّ تليها الضّمة بنسبة 30.03%، فالفتحة بنسبة 09.15%. "ومن تأمّل الشعر العربي، وجد أرقَّ قصائده مكسورات الرّويِّ في الغالب"[92]

[91] ـ فاضل صالح السامرائي، بلاغة الكلمة في التعبير القرآني، شركة العاتك لصناعة الكتاب ـ القاهرة، ط2، 2006، ص: 102.

[92] ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص: 88.

ولمّا كانت التجربة الشعرية لابن الشاطئ تحمل الهمَّ العربي، والهمَّ الفلسطيني المتمثِّل في تلك النّكبات والانتكاسات التي شكّلت "مأساة متلاحقة الفصول ليس فيها فواصل ولا انقطاعات"[93]، فإنّ الرّويَّ المكسورَ يصبح أكثر انسجاماً وملاءمة لمجرى هذه الانكسارات المتتالية؛ لكن كلُّ ذلك في جَلَدٍ وشموخ وتحدٍّ، كما يشير إلى ذلك قوله[94]:

40- كلما شرّف العروبة جيل *** أفسدوه.. وأمعنوا في الفسادِ

41- وإذا ما أفاق دقّوا طبولا *** تقتل الكبرياء باسم الجهادِ.. ؟!

42- آهٍ.. ما ذا أقول يا أمّ أوفى *** بعد أن سوّقوا ضمير البوادي..؟؟

.....

49- أطرقتْ.. والهوى طليق المحيّا *** وأشارت إليّ دون اعتـــدادِ

50- ثم قالت: ألا ترى يا حبيبي *** كيف لحّنتُ أغنيات الحصادِ..؟؟

51- كيف أطلعْتُ قامتي من جديد *** كيف جدّدتُ في الربى ميلادي

52- كيف شدّتْ براءتي كل دار *** وتحدّتْ في عزّة وجِـــــــلادِ

53- كيف أنقذتُ بالحجارة نفسي *** وزرعتُ الربيع في الأحفـــــادِ

وإذا كان هناك من يربط بين حركات الرّويّ والحالة النفسية التي يكون عليها الشاعر؛ من حزنٍ أو ألم، أو ثورة وغضب، أو انكسار أو تحدٍّ. كما يُقرّه الدكتور علي عباس علوان بقوله: "ولقد وجدنا بعد تأمل ودراسة لحركات الروي لقصيدة الشعر العربي عامة أنّ توالي الكسرات في البيت أو في مجموع القوافي يعني ـ في الغالب الأعم ـ حزنا شديدا وحال

[93] ـ حسن الشطيبي العلالي، من عتبة ديوان أبجدية المنفى والبندقية.

[94] ـ أمّ أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 321، 322.

انكسار نفسي، أو يعني الغضب والثورة والتمرّد"[95]، فإنّ المتأمِّل لشعر ابن الشاطئ ذي الرّويّ المكسور، لا يلمس حزناً بيّناً ولا انكساراً واضحاً، رغم مرارة الظلم وقساوة العدوان اللّذيْن لحِقا الشعب الفلسطيني، ورغم مرارة التّخاذل والتآمر العربييْن، بل جعل الشاعرُ الرّويَّ المكسورَ مجرى الثوار وصوت الأحجار، يتحدّى العدوَّ الغاصب، والخائن المتخاذل المتآمر، في شموخٍ واعتزازٍ. فاسمعه يقول[96]:

29- أيُّها الأنقياءُ هيّا إلى السا .....حِ لقد حان موعدي وجهـادِي

30- واعلموا أننا ضميرُ فلسطيـ ..... ـن وعمقُ الضّحى وكبْرُ الزّنادِ

31- نتغنّى بالحب في الموقف الصـ ..عْبِ ونصبوا للحظة استشهادِ..!!

32- أيّها الأنقياءُ هُبُّوا خفافـاً وثقالاً كطارق بن زيـــــــادِ..!!

ويقول مخاطبا فلسطين[97]:

.....

24- وأرى فيكِ قامتي وشموخي وانبعاثي على شفاه الحجـارِ

25- أكسر الطوق ناسفاً كل جُحْرٍ جنّدتْه (الموسادُ) في عقر دارِي

26- لم أغِبْ لحظةً عن الحجر الضوْ... ءِ ولا عن رجولة الثـــــوارِ

27- إنني أعرف الطريق المعافى فمن القدسِ دائماً مشـوارِي..!!

[95] ـ علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص: 509.

[96] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 57.

[97] ـ مص، السابق، ص: 65.

فالألفاظ (قامتي، شموخي، انبعاثي، مشواري) فيها الكثير من كبرياء الشموخ وعنفوان التّحدِّي، يمتزج هذا بقوّة العزيمة، وإصرار الثورة. فهذه المعاني توحي بها الألفاظ: (أكسر، ناسفاً، الحجارة، رجولة، ...). فرغم الرّويّ المكسور في المقطوعتيْن السابقتيْن؛ فإنّنا لا نشعر بالإنكسار أو اللين.

أمّا مجرى الرّويِّ المضموم فقد شكّلَ حضوراً عالياً بنسبة قاربت ثُلْثَ المنجز الشعري لابن الشاطئ، حيث بلغت 30.03%، من ذلك قوله[98]: [الكامل]

20- لم يَدْرِ محترفو السياسة أنّني *** فرسٌ جموحٌ لا يُفيد لِجـــامُ !!

.....

37- وإذا أتاكِ العامُ يسأل عن دمي *** متفائلاً.. قولي له: يا عـــامُ

38- هذا الزّمانُ الصّعب نحن رجاله *** مهما تطاول في الدُّجى الحُكَّامُ !!

وخلاصة القول ممّا تقدّم من هذا المبحث أنّ شعر ابن الشاطئ قد طُبع بعدّة خصائص، منها:

شيوع ظاهرة تناوب الرِّدف بين الواو والياء، وهي ظاهرة أجازها العروض الخليلي ممّا أخلّ بالنغم الموسيقي في نهاية البيت، وهذا يُحدث خللاً صوتياً، من وجهة نظري، لا تستسيغه أذن المتلقّي؛ وذلك لكون الضّمة أثقل من الكسرة "لأنّ النطق بالضّمة يحتاج

[98] ـ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص، ص: 1100، 1103.

إلى جهد أكثر من الكسرة"[99]؛ ويفسِّر علم الأصوات ذلك بأنَّ الضّمة لا تُنطَق إلاّ ببذل جهدٍ عضليٍّ أكبر ممّا تحتاجه الكسرة من جهدٍ؛ فينتج عن ذلك عدمُ انسجام صوتي في منطقة القافية. ولهذا يُستحسن قراءة العروض العربي قراءة صوتية جديدة قصد الإثراء والتجديد.

*****

4. مكمِّلات التشكيل الموسيقي:

توطئة:

يعتمد الشاعر في المقام الأول على العلامة اللسانية، وطاقات اللغة المتعدِّدة، في تعامله مع تجاربه الشعرية لتشكيل خطابه الشعري. غير أنّه يلجأ ـ أحياناً ـ إلى تقنية الصمتِ، أو الفراغات التي يُحدثها بين الدّوال اللسانية في تركيبه اللغوي كلّما أحسَّ أنّ اللغة عاجزة على حمل ما يختلج في صدره، وما يجول في فكره. والحقيقة أنّ البياض (الفراغ) الذي يرسمه الشاعر بين المكوّنات اللغوية هو صوتٌ صامتٌ، أو دالٌّ غير مرئيٍّ، وما على المتلقّي إلاّ استنطاقه وكشف إيحاءاته.

[99] ـ فاضل صالح السامرائي، بلاغة الكلمة في التعبير القرآني، ص: 103.

1.4. إيقاع البياض والشكل الخطِّي:

1.1.4. إيقاع البياض:

من التقنيات الحديثة التي يعتمد عليها الشاعر في إثراء إيقاعه الشعري لجوءُه إلى ترك فراغاتِ بياضٍ على صفحة الكتابة؛ ويحدث ذلك ـ غالباً ـ كلّما ازداد وقع الهموم عليه، عندها يُحسُّ بالحاجة إلى الصّمت، "والصّمت ههنا ليس تغييبا للدلالة بقدر ما هو غياب للغة الكلام وبروز لدرجات أخرى من التعبير أكثر كثافة وبلاغة، فهو يُظهر بمقدار ما يخفي، يوحي، يعبّر بطريقة مخصوصة، ثم إنّ الصمت يعدّ أكثر المجالات تعبيرا عن التأمل والبحث والمساءلة ويعتبر لحظة لقاء ومحاورة مع القارئ تحمله من شعرية الكلمات إلى شعرية الصورة البصرية"[100].

"كما أنّ البياض يحيلنا على تعدُّد فضاءات النص سواء كانت لغوية أو طباعية، تصويرية، أو ثقافية، إذ لا يمكن في التجارب الشعرية الحديثة، ولا سيما في القصائد البصرية، أن نتناول الكلام بالتحليل، دون أن نهتم بفضائه ومظهره، وأشكاله المرئية"([101]). وممّا يُعدُّ سِمة أسلوبية في شعر ابن الشاطئ، أنّ دالَّ (الصّمت) تعقبه . غالباً . فراغات (البياض) على صفحة الكتابة، ومن أمثلة ذلك قوله[102]:

32- أمَّ أوفى تقدّمي في ثباتٍ *** فسيوف الأحرار لا تستقيلُ

[100] ـ رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مج15، ع2، ص: 102.

[101] ـ مر، نفسه، ص: 100.

[102] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 334.

33- واعلمي أنكِ العروبة مهما *** هجم **الصّمتُ** .. والزمان العميلُ..!!

وقوله[103]:

10- ليتني أستطيع نقل أحاسيسي .. فأحيا مهدّب الأجفانِ

11- إنني متعبٌ.. ويأكلني **الصّمتُ** .. غريقٌ في بحرك الفتّانِ

وقوله[104]:

21-ماذا جرى للناس..؟ لا أدري فقد *** **صمتَ** الجميع .. وعربد العملاء

وقوله[105]:

7- تغتالني الأيام في *** **صمْتٍ** .. وينهشني اتّزاني

وقوله[106]:

4- وتستريح على رأسي مهدهدة *** **صمْتي** .. مزاودة في ليلة الأحد..!

وقوله[107]:

26- أيُّ حب هذا وقد حبِلَ **الصّمْ*** **تُ** .. وحنّ الثرى.. ولا ميلاد؟؟

وعند تأمّل دالّ (الصّمت) في هذه الأمثلة يحسُّ القارئ أنّ الشاعر يتوقّف عن الكلام بعد كلِّ لفظة (صمت) عندما يكون بحاجة لذلك؛ ولهذا تراه حريصاً على إشعار قارئه

[103] ـ مص، السابق، ص: 42.

[104] ـ مص، نفسه، ص: 60.

[105] ـ مص، نفسه، ص: 62.

[106] ـ مص، نفسه، ص: 64.

[107] ـ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص:996.

بتلك الحاجة، فيترك فراغاً (بياضاً) بعد دالِّ (الصمت)، وقد تكون هذه الحاجة شعوره بعجز اللغة عن حمل مدلولات قد أثقلته وناء بحملها، وهذا ما يشير إليه قوله[108]:

10- ليتني أستطيع نقل أحاسيسي .. فأحيا مهدّب الأجفانِ

11- إنني متعبٌ.. ويأكلني **الصّمْتُ**.. غريقٌ في بحرك الفتّانِ.

وهذه الفراغات هي في حقيقة أمرها دوالٌّ غير مسموعة ولا ملفوظة، بل هي رموزٌ مرئية، تثير في مخيال المتلقِّي حركة نشطة، تدفعه إلى محاولة استكناه دلالاتها الكثيفة. فهذه الفراغات، في هذيْن البيتيْن، لو يحاول القاريءُ أنْ يقترح لها في ذهنه دوالاً لغوية، لاحتاج إلى تكراراتٍ عديدة في كلّ محاولة؛ لأنه في كلِّ مرّةٍ يشعرُ أنّ هذا المدلول قد لا يؤدِّي المعنى الذي أراده الشاعر.

ومن هنا يتّضح "أنّ البياض ليس فعلاً بريئاً أو عملاً محايداً، أو فضاء مفروضاً على النّص من الخارج بقدر ما هو عملٌ واعٍ، ومظهرٌ من مظاهر الإبداعية، وسببٌ لوجود النص وحياته، بل قل هو الهواء الذي يتنفّسه النّصّ"[109]. وللوقوف على أهمِّ العناصر المُكمِّلة للتشكيل الإيقاعي، نبدأ بأوّل ما تقع عليه حوسّ المتلقّي؛ وهو الشكل الكتابي، أو الطباعي للقصيدة؛ وهو ما يعرف بإيقاع البصر.

[108] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 42.

[109] ـ رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، ص: 100.

2.1.4. الإيقاع البصري (الشكل الخطي):

يعتمد الشاعر في العصر الحديث على تقنيات عديدة؛ لسانية، وغير لسانية؛ لتمدّه بطاقاتٍ تعبيرية هائلة؛ تجعل النصَّ الشعريَّ ذا تأثير كبير على المتلقّي، ومن هذه التقنيات التعبيرية الشّكل الكتابي للقصيدة.

والمتأمِّل لشعر ابن الشاطئ، يبدو له أنَّ الشاعر نظم على النمطيْن: الشعر العمودي، وشعر التفعيلة (الحرّ)، وعلى وجه الخصوص ما ضمّه ديواناه: "خفقات قلبٍ"، و"دائرة الرافض"، لكنْ مع قليلٍ من التروّي وإعمال الفكر يتّضح أنّ الشاعر لم يَنْظِمْ إلاّ على نمط الشعر العمودي فقط؛ أمّا سبب التوهُّم الحاصل في بداية الأمر، فمردُّه إلى تلك الصورة المخادعة للشكل الطباعي الذي أخرج الشاعر عليه بعض قصائده، حيث تَقْصُرُ إلى حدِّ السَّطر الواحد ذي الكلمة الواحدة، وتطول إلى حدِّ الشطر، أو أكثر من الشطر. وتتجلّى هذه الظاهرة بكثرة في ديوان "خفقات قلب". يقول في قصيدة "شبح الذّكريات"[110]،

1- ما بينَ /0/0/
متْفاعِـ

قافيتي .. ولحنِ شبابي /0 - ///0//0 - ///0/0
لُنْ ـ متفاعلن ـ متفاعلْ

ضلَّ الهوى /0//0/0
متْفاعلن

[110] ـ ديوان خفقات قلب، ص، ص: 31،32.

فتحطّمتْ أعصابي ///0//0 - 0/0/0/

متفاعلن ـ متْفاعلن

2 ـ وغدوتُ /0///

متفاعِـ

في سُبُلِ الحياةِ كزورقٍ /0 - ///0//0 - 0//0

ـلُنْ ـ متفاعلن ـ متفاعلن

حيرانَ /0/0/

متْفاعِـ

في وجْدي. وفي أوصابي /0 - /0/0//0 - 0/0/0/

ـلُنْ

3 ـ أشدو 0/0/

متْفا

فلا شدوي يخفِّفُ لوعتي //0 - 0/0/ 0// - 0//0///

عِلن ـ متْفاعلن ـ متَفاعلن

كلاّ 0/0/

متْفا

ولا دمعي يهدهد ما بي //0 - 0//0/0/ - 0/0///

عِلن ـ متْفاعلن ـ متَفاعل

4 ـ وأعيش /0///

متَفاعِـ

في بحر الخيال محلقاً /0 - 0//0/0/ - 0//0///

ـلُنْ ـ متْفاعلن ـ متَفاعلن

فوق الرّبا 0//0/0/

مُتْفاعلن

في ثورة وعذابِ /0//0/0 - 0/0///

مُتْفاعلن ـ متَفاعلْ

إنّ أول ما ينطبع في ذهن القارئِ لهذا النّصّ هو الشكل الطباعي الذي يبدو في صورة شعر التفعيلة بأسطره المتفاوتة الطول، وقد اتّخذ تفعيلة (متفاعلن) وحدة قياس إيقاعية؛ وهذا الشكل الطباعي (الخطي) يأسر القارئ ويجعله يتماهى في قراءته مع الوقفة الإنشادية للسطر الواحد، أو بضعة سطور، وهو في ذلك متأثِّرٌ بشكلها الطباعي. غير أنّه بقليل من التروّي يتبيّن له أنّ هناك وقفاتٍ إيقاعية خاصّة، وعلى مسافات زمنية متساوية في النُّطق والإنشاد، تمثِّلها قافية موحَّدة برويّ الباء، وعلى ذلك يمكن إعادة تشكيل هذه الأسطر الشعرية في صورة عمودية، كما هو مبيّنٌ أدناه:

1 . ما بين قافيتي .. ولحن شبابي *** ضلّ الهوى فتحطّمت أعصابي

2 . وغدوت في سبل الحياة كزورقٍ *** حيران في وجدي وفي أوصابي

3 . أشدو فلا شدوي يخفِّفُ لوعتي *** كلاّ ولا دمعي يهدهد ما بي

4 . وأعيش في بحر الخيال محلقاً *** فوق الرّبا في ثورة وعذابِ

*****

2.4. التّدوير:

التدوير الذي أعنيه ـ هنا ـ هو تجزئة كلمة بين شطري البيت الواحد في القصيدة العمودية؛ حيث يكون جزءٌ من الكلمة نهايةَ الشطر الأول للبيت الشعري، بينما يبدأ الشطر الثاني بالجزء الآخر من الكلمة نفسها. وظاهرة التدوير في الشعر العربي ليست جديدة؛ بل يعود وجودها إلى العصر الجاهلي، وإن اختُلِفَتْ تسميات التدوير، بين مداخل ومدمج، وغير ذلك، فهذا ابن رشيق (ت : 456هـ) يقول: "والمداخَل من الأبيات: ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمَج أيضاً، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف"[111].

وقد حفل الشعر العربي منذ عصوره الأولى بالتدوير؛ ذلك أنّ الشّاعر العربي ينظر إلى التدوير على أنّه مكوّنٌ إيقاعيٌّ يسنُد عملية الإنشاد التي هي خصيصة شعرية.

1.2.4. تدوير الكلمة:

والمتتبع لشعر ابن الشاطئ يتبيَّنُ له أنّ ظاهرة التدوير قد شكّلتْ ملمحاً أسلوبياً بارزاً؛ حيث توزّعت الأبيات المدوَّرة على مساحة شاسعة من منجزه الشعري الذي تناوله هذا البحث بالدّراسة والتحليل؛ فمن مجموع 9095 بيتاً شعرياً شملته هذه الدّراسة، ارتبط 1954 بيتاً بالتّدوير، وبذلك بلغت نسبة تدوير البيت الشعري عنده 21.48%. والجدول التالي يوضّح ذلك:

[111] ـ ابن رشيق، العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص، ص: 177، 178.

البحر	الخفيف التّام	مجزوء الكامل	مجزوء الرّمل	مجزوء الوافر	المجموع
عدد الأبيات	1902	1895	376	71	**4244**
الأبيات المدوَّرة	304	1297	323	30	**1954**
نسبة التّدوير	%7.16	%30.56	%7.61	%0.70	**%46.04**

جدول رقم: (12) يبيّن تواتر التدوير في شعر ابن الشاطئ.

من قراءتنا لبيانات هذا الجدول يتبيَّن أنّ التدوير قد نال حظوة كبيرة لدى الشاعر، وأنّ إيقاع المجزوءات من البحور كان مُغرياً للشاعر للاسترسال في نفَسه الشعري؛ ليتماهى مع المعاني التي تشكّلتْ في نفْسه، فيندفع متجاوزاً الشّطرة الأولى لإيصالها بالشطرة الثانية متأثِّراً في ذلك بتدافع النّفَس الشعري.

وإذا كان العروضيون والنقاد القدامى يرون أنّ التّدوير "أكثر ما يقع في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوّة، إلاّ أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين"[112]. غير أنّ ابن الشاطئ جعل من مجزوء الكامل أكثر البحور الشعرية تدويراً، من حيث عدد الأبيات المدوّرة (1297) وبنسبة 30,56%. في حين لم تتجاوز الأبيات المدوَّرة من الخفيف رُبْعَ التّدوير في مجزوء الكامل؛ "والسبب في ذلك راجعٌ لكثرة

[112] ـ ابن رشيق، العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص، ص: 177، 178.

المتحرِّكات في مجزوء الكامل والتي تبلغ نسبتها خمسة أسباع، بينما تبلغ هذه النسبة في باقي المجزوءات أربعة أسباع، وهذا سبب لكثرة التدوير في مجزوء الكامل"([113]).

ويلجأ الشاعر لتقنية التّدوير، لأنه وهو يَنظِمُ ما يدور في فكره وينثالُ في ذهنه يشعر بتدافع أنفاسه، وتباطئها في صدره، فينعكس ذلك على أشعاره؛ حيث يتخيَّرُ الوقفَ عند الشطرة الأولى للتّنفُّس والاستراحة، أو الاستمرار إلى آخر البيت الشعري استجابة لما يتطلّبه المعنى من التركيب اللغوي والإيقاع الشعري. ولتوضيح هذه الظاهرة علينا أنْ نتأمّلَ قول الشاعر في الأبيات التالية[114]:

11- وعناقنا الأبدي تعْـ ⟸ ــشقُهُ المولّهةُ الحقولُ !!

و

19- أأكونُ مجْرورًا وتعْ ⟸ ـرفني المطهَّمةُ الخيولُ ؟؟

و

1- رفيقة العمرِ.. أين الرائعُ الألمُ *** وأين يسكن مجروحٌ.. ومنهزمُ ؟؟

إنّ قليلاً من التروّي في هذه الأبيات يتيح لنا التعرُّف على تسارع الدّفقة الشعورية في البيتيْن: الأول والثاني؛ حيث يشعر القارئُ بعدم القدرة على التّوقُّف قبل تمام البيت عند نهايته؛ وسبب ذلك أنَّ المعاني التي تحملها الألفاظ المكوِّنة لهذيْن البيتيْن لا تكتمل إلاّ بنهاية كل بيتٍ. بينما الأمر يختلف عند قراءة البيت الثالث، إذ يمكن التوقّف عند نهاية الشطر الأول؛ لأنّ المعنى إكتمل، فهو تساؤلٌ بعد نداءٍ أفاد التنبيه، وما يسْنُد صحّة

[113] ـ أبو فراس النطافي، التدوير وبحور الشعر، مجلة جامعة الملك سعود (الآداب)، مج6، ع2، ص: 545.

[114] ـ المجموعة غير الكاملة، ص، ص: 1028، 1030، 1085.

هذا التوقُّف عند نهاية الشطر الأول أنّ الشطر الثاني يبدأُ بـ (واوٍ) وهي حرف عطف، يسهل معها بدْءُ القراءة من جديد.

2.2.4. تدوير التفعيلة:

لم يقتصر التدوير في شعر ابن الشاطئ على تشطير الكلمة الواحدة بين صدْرِ البيتِ وعجزه، بل استخدم التّدوير الذي يجعل التفعيلة مُجزَّأةً بين السّطر الشعري والسطر الذي يليه، مثلما نجد هذا في المقطع التالي[115]:

أنا.. من أنا؟

أنا

في ثنايا الكونِ أُغنيَةَ **الوجودِ**

أنا مشعل التاريخ..

والتاريخ

يَسْطر من **وريدِي**

أنا دمعة الثّكلى..

أبعثرها على قبر **الوحيدِ**

أنا صرخة المظلوم ..

أطلقها

مدويةً ... **الرّعودِ**

[115] ـ خفقات قلب، ص، ص: 61، 62.

في وجه تجّار الشعوب

ووجه تجّار **العبيدِ**

أنا دعوة الإصلاح

أبعثها

من الماضي **المجيدِ**

لتجوب آفاق السَّماءِ

وترتدي

حلل ... **الخلودِ**.

إنّ المتأمِّلَ لهذا المقطع الشعري ينطبع في ذهنه أنّه من شعر التفعيلة؛ والحقيقة عكس ذلك، وهذا بفعل تأثير الشكل الكتابي الذي ارتضاه الشاعر، وقد جاء على شكل أسطرٍ أفقيةٍ مختلفة الطول، وليس على صورة أبياتٍ عمودية. وهذه صورة الشعر الحر (التفعيلة) الذي يُبنى على وحدة التفعيلة وليس على وحدة البيت. ولكون ابن الشاطئ يعتمد على تقنية التّدوير في شعره العمودي، فإنه في شعر التفعيلة (الصّورة المقترَحة) أكثر اعتماداً على هذه التقنية؛ وتتجلّى هذه الظاهرة من خلال التقطيع العروضي للمقطع السابق:

1- أنا.. من أنا؟

0//0///

متَفاعلن

أنا

//
متَـ

في ثنايا الكونِ أُغنيَةَ **الوجودِ**

0/0//0/// – 0//0/0/ – ///0//0/

ـفاعلن ـ متْفاعلن ـ **متفاعلاتن**

2ـ أنا مشعل التاريخ..

///0//0 – /0/0/
متفاعلن ـ متْفاعِـ

والتاريخ

/0/0/ – 0/
ـلن ـ متْفاعِـ

يَسْطر من **وريدِي**

0/0//0/// – 0/

ـلن ـ **متفاعلاتن**

3 ـ أنا دمعة الثّكلى..

///0//0 – 0/0/
متفاعلن ـ متْفا

أبعثرها على قبر **الوحيدِ**

0/0//0/0/ – 0//0/// – //0

علن ـ متفاعلن ـ **متْفاعلاتن**

4 ـ أنا صرخة المظلوم ..

/0/0/ – 0//0///

متفاعلن ــ متْفاعِـ

أطلقها

0/// – 0/

ــلن ــ متفا

مدويةً ... **الرّعودِ**

0/0//0/// – 0//

علن ــ **متفاعلاتن**

5 ـ في وجه تجّار الشعوب

/ – 0//0/0/ – 0//0/0/

متْفاعلن ــ متْفاعلن ــ مُـ

ووجه تجّار **العبيدِ**

0/0//0/0/ – 0//0//

ــتفاعلن ــ **متْفاعلاتن**

6 ـ أنا دعوة الإصلاح

/0/0/ – 0//0///

متفاعلن ــ متْفاعِـ

أبعثها

0/// – 0/

ــلن ــ متفا

من الماضي **المجيدِ**

0/0//0/0/ – 0//

علن ـ **متْفاعلاتن**

7 ـ لتجوب آفاق السَّماءِ

///0//0/0/ – /

متفاعلن ـ متْفاعلن ـ مُـ

وترتدي

0//0//

ـتَفاعلن

حلل ... **الخلودِ**

0/0//0///

متفاعلاتن

وبعد إمعانِ نظرٍ وتفحُّصٍ يتبيّن أنّ الشاعر بنى نصّه هذا على صورة البحر الكامل من خلال تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ)، وبعد التقطيع العروضي، يتّضح أنّ الشاعر راح ينفث أنفاسه المتدفِّقة المتقطِّعة التي ترسم تأمُّلات (الأنا) الشاعرة في هذا الوجود؛ ولكي يعبِّرَ الشاعر عن هذه التّأمّلات من خلال تدفُّق أنفاسه أو تقطُّعها، عَمَدَ إلى تجزيءِ (تقطيع) تفعيلة (متَفاعلن) بين كل سطرٍ ـ غالباً ـ والذي يليه، حيث بلغت التّفعيلات المدوَّرة في هذا المقطع عشْرُ تفعيلاتٍ، وصلت تسعة عشرَ سطراً شعريًّا.

لكنّ الأذن الموسيقية تكتشف أنّ هذه الأسطر غير المتساوية الطول تحمل في بنيتها النّصِّية وقفاتٍ نغمية مُتكرِّرة (الوجودِ، وريدي، الوحيدِ، الرُّعودِ، العبيدِ، المجيدِ، الخلودِ) وعلى مسافاتٍ متساويةٍ ذات رنينٍ موحَّدٍ، ونغمة موسيقية عالية الوقع؛ ولا يتأتّى هذا إلاّ من الشعر ذي الشطرين؛ لأنّنا "نعلم أنّ البيت هو الوحدة التي تقوم عليها القصيدة فلا بد من عزله عن البيت المجاور له بفاصلة نغمية عالية الوقع"[116] والحقيقة أنّ هذه الفاصلة النغمية عالية الوقع ما هي إلاّ قوافي أبيات عمودية، يمكن إعادة رسمها على الصّورة التالية:

1. أنا.. من أنا؟ أنا في ثنايا الكونِ أُغنيَةَ **الوجودِ**
2. أنا مشعل التاريخ.. والتاريخ يَسْطر من **وريدِي**
3. أنا دمعة الثّكلى.. أبعثرها على قبر **الوحيـــــدِ**
4. أنا صرخة المظلوم ..أطلقها مدويةَ ... **الرّعــودِ**
5. في وجه تجّار الشعوب ووجه تجّار **العبيـــــدِ**
6. أنا دعوة الإصلاح أبعثها من الماضي **المجيــدِ**
7. لتجوب آفاق السَّماءِ حُلل ... **الخُلُـــــــودِ**

وعند القيام بالتقطيع العروضي لهذه الأبيات العمودية، يتبيَّنُ أنّ التدوير قد دخلها جميعاً، كما في الصورة الكتابية التالية:

1. أنا.. من أنا؟ أنا في ثنا ⟸ يا الكونِ أُغنيَةَ **الوجودِ**

[116] ـ نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، 2000، ص: 69،70.

2. أنا مشعل التاريخ.. والـ . . . ⟸ تاريخ يَسْطر من **وريدِي**

3 . أنا دمعة الثّكلى.. أبعْـ . . . ⟸ ثرها على قبر **الوحيـدِ**

4 .أنا صرخة المظلوم..أطْـ . . . ⟸ لقها مدويةَ ... **الرّعـودِ**

5 .في وجه تجّار الشعـوْ . . . ⟸ بِ ووجه تجّار **العبيــدِ**

6 .أنا دعوة الإصلاح أبْـ . . . ⟸ عثها من الماضي **المجيــدِ**

7 .لتجوب آفاق السَّماْ . . . ⟸ ءِ وترتدي حللَ ... **الخلــودِ.**

وما يمكن ملاحظته من خلال تقطيع هذا النص في صورتيْه: الحرّة كما أرادها الشاعر، والعمودية كما يتطلّبه العروض الخليلي يتّضح أنّ النصيْن لم يتقاطعا في عملية التدوير ولا في كلمة واحدة؛ لأنّ الكلمات التي أصابها التدوير في الأبيات العمودية هي: (ثنايا، والتاريخ، أبعثر، أطْلق، الشعوب، أبعث، السماء)، وهذه الكلمات لم يمسّها التدوير في الأسطر الشعرية.

وبعد هذا التحليل العروضي لهذه الأبيات، في صورتيْها: الحرّة ـ كما أرادها الشاعر ـ والعمودية ـ كما يتطلّبه العروض الخليلي ـ أرى أنّ التجربة الشعرية وموقف الشاعر منها هي التي فرضت التدوير في شعره؛ ولهذا "فالواقع وليس الرّغبة هو الذي يحقّق النسبة الأعلى من التدوير وعدمه"[117]، على عكس شعر التفعيلة حيث تتحكّم الرّغبة في تحقيق التدوير، وليس الواقع.

[117] ـ ـ أبو فراس النطافي، التدوير وبحور الشعر، ص: 542،543.

3.4. التّكرار:

إذا كاننت البلاغة ترى أنّ التكرارَ من غاياته أن يهدف إلى تقوية دلالة الخطاب، من خلال التركيز على المكرَّرِ (صوت، لفظة، تركيب...)، فإنّ الأسلوبية ترى في التكرار خرقاً لمبدإ (الاستبدال)؛ لأنّ المبدع ـ كاتبا كان أم شاعرا ـ بإمكانه أن ينشئ الكلام بمترادفات شتّى، وهذه علامة انفردت بها اللغة العربية؛ لكثرة مترادفاتها، وانطلاقا من ميزة تعدُّدِ المترادفات، فإن ظاهرة التكرار في الشعر العربي تشكل سمة أسلوبية فارقة، قد تعبر عن حاجات ضاغطة لدى الشاعر؛ كالحالة النفسية، أو الحالة الاجتماعية، أو الوضع السياسي، أو غيرها من الحالات التي يعيشها الشاعر، فتدفعه عارضاً تجربته التي تبوح ـ بوعيٍ أو دون وعيٍ ـ بما يعانيه، أو ينشرح له؛ من خلال تكرار عبارةٍ محدّدة، أو التّركيز على لفظة ما.

ولما كانت الخصائص الصوتية تختلف فيما بينها من حيث المخرج والصفة؛ لذا فإنّ المبدع يعمد إلى مبدإ الاختيار، فيختار أصواتٍ دون غيرها؛ وذلك لما لهذه الأصوات من دور في إنتاج الدلالة التي يهدف إليها من خلال الاختيار الواعي ـ وقد يكون دون وعي ـ الذي يُشيع وضعاً موسيقياً خاصّا نتيجة تلك الأصوات المتكررة، ينسجم مع تلك الدفقات الشعورية، والحالات النفسية التي تسيطر على المبدع، وهو ما يدعوه إلى التركيز على استغلال عنصر التكرار الصوتي بناء على مبدإ الاختيار.

*****

1.3.4. تكرار الحرف:

إنّ أصوات العربية هي نغماتٌ موسيقية بطبعها؛ وتتجلّى هذه الخصيصة الصوتية عند تأمُّل مخارج حروف الهجاء العربية؛ "وكأنها أوتار يعزف عليها اللسان فيخرج من كل وتر صوتٌ، فتسمع الأذن من هذا همساً ومن هذا جهارة، ومن أحدها رخاوة ومن الآخر شدّة، وتأليف الكلمة من حروفها كتأليف اللحن من نقراته، كلٌّ يعبِّر تعبيراً تحسُّه الأذن ويفسِّره العقل والوجدان التفسير اللائق بإيقاعه"[118].

والحرف المكرر الذي ارتأيت أنْ أشير إليه . بشيء من التحليل . في هذا البحث، هو أكثر حرف تواتر روياً في شعر ابن الشاطئ، وكثر الاتكاء عليه؛ لأنّ الشاعر يجتهد في اختيار حرف الروي عن قصدٍ وبوعي تام؛ لكونه يمثّل مركز ثقل القصيدة الشعوري، ومحورها الإيقاعي، وهو بذلك يكشف عن مخبوءات نفسية وفكرية لدى الشاعر، من خلال التركيز على حرف بذاته.

وأكثر حرفٍ تكرّر رويًّا في شعر ابن الشاطئ هو حرف الرّاء، إذ بلغت نسبة تكراره رويًّا 21.97%. ومن النماذج التي تبرز دوران حرف الراء بشكل مكثف في شعر ابن الشاطئ، كان ذلك رويًّا، أو في الحشو، قوله[119]:

1- أتطُلين من عيون النهار *** يا (لمى) الشوق في شفاه الجمارِ؟؟

2- أتطلين يا حبيبة إنّي *** في مداك الجوري ألف منـــــارِ

[118] ـ عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب ـ بيروت، ط2، 1978، ص: 14.

[119] ـ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص، ص: 1175، 1176، 1180.

3- وعلى أخمصي براق التحدي *** يتجلّى .. وكبرياء الدِّيـــارِ

5- أنني أُدرِكُ المسـافة حقّاً *** وأُعرّي شـراهة التجـــارِ

.....

24- أوَ ليستْ جزائرُ الفجر مدًّا *** (عُمَريا) في حبّك الجبّــارِ

26- أوَ ما كنتِ في ثراها ربيعا *** (عامريا) يعج بالأزهـــارِ.

"لَمَى" خارج النص هي ابنة الشاعر، أمّا داخل النص فهي كل فلسطينية وكل فلسطيني؛ بل هي فلسطين الأرض والعِرض. وأول ما يلفت انتباه المتلقي، في خطاب الشاعر لابنته هذا الحشد من الألفاظ الحاملة لصوت الرّاء، حيث تواتر تسع عشرة (19) مرّة، في ستة أبيات، وهي نسبة مرتفعة جدّاً إذا ما قيست بتواتر بقية الأصوات؛ إذْ لم يتوقّف اهتمام الشاعر بصوت الرّاء عند منطقة القافية ـ وخاصة حرف الروي ـ لإحداث إيقاع ينتظره المتلقي، بل شمل اهتمامه الحشو كلّه، على امتداد كل مساحة هذا النص؛ "وذلك لأنّ الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية"[120]. وما يؤكد قصدية الشاعر لتكثيف صوت الرّاء بوعيٍ تامٍّ، إكثاره للألفاظ الحاملة لهذا الصوت في حشو النص، مثل: (الجوري، برّاق، أدرك، أعرّي، شراهة، جزائر، الفجر، ...) إذْ كان بمقدوره

[120] ـ ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص:43.

الإستعاضة عنها بألفاظ أخرى لا تتكون بِنْيتها من حرف الراء، وتحمل ذات المعنى، وتؤدي ذات الدلالات، فاللفظ (الجوري)، ـ في النص ـ صفة لـ (المدى) يمكن استعاضته ـ على سبيل التمثيل ـ باللفظ (القاصي) ليكون صفة للفظ (المدى)؛ وذلك لأنّ المدى هو المقدار والغاية؛ وهو أقصى ما يمكن بلوغه في أيّ مجال؛ وبذلك يكون لفظ (القاصي) أكثرَ انسجاماً في دلالته مع لفظ (المدى)، ويكون أكثرَ ارتباطاً بلفظ (المنار) من جهة أخرى؛ لأنّ (المنار) موضعُ أو مصدر النور، أو العَلم الذي يُجعل في الطريق للاهتداء به. ومن الناحية العروضية، لا يحدثُ خللٌ؛ لاشتمال اللفظيْن على المقدار نفسه من الحركات والسّكنات، وترتيبها.

وكذلك لفظ (أُدْرِكُ)، يمكن استبداله باللفظ (أَعْلَمُ) الذي يحمل الدلالة نفسها؛ بل العِلمُ بالشيء يكون أكثرَ إحاطة وإلماماً من الإدراك؛ وعليه تكون العبارة "أدرك المسافة" (في البيت الرابع) أقلَّ انسجاماً ـ في دلالتها ـ بين ركنيْها، من قوله: "أعلم المسافة"؛ لأنّ العِلمَ أشملُ من الإدراك.

وإذا جئنا إلى قوله: "جزائر الفجر" (في البيت الخامس) وجدنا الشاعر إختار لفظ (الفجر) على كثير من الألفاظ التي تحمل الدلالة نفسها أو أكثر، مثل: (العزّ، المجد، ...)؛ لأنّ الشاعر يدرك أنّ الكلمةَ هويةُ الإبداع، ولذلك لم تعد الكلمة عند الشاعر وسيلة لإبداء رأي أو التعبير عن شعورٍ فقط، بل تصبح غاية ٍ في ذاتها.

وتركيز الشاعر على هذه الألفاظ الحاملة لصوت الرّاء . في الحشو . أكسبَ النصَّ إيقاعاً متلاحماً، بين الإطار الخارجي (الرّويّ) والجسد (الحشو)، على اعتبار (الرّاء) حرف رويٍّ.

وإذا كان لتكرار الحرف "مزية سمعية وأخرى فكرية : الأولى ترجع إلى موسيقاها، والثانية إلى معناها"[121]، فإنّ الشاعر عند اختياره لحرف الرّاء روياً ـ في أغلب أشعاره ـ قد وُفِّق في الجمع بين المزيتين في الآنِ نفسه؛ فهو من الناحية الإيقاعية تمكّن من تهيئة سمع المتلقي، من خلال هذا التكثيف لصوت الراء ذي النغم الخاص، والتركيز على هذا الصوت المجهور الذي يتميّز بطابعه التكراري، يكشف على تلك الطاقة الإيقاعية الكامنة فيه؛ كأنّها رنينُ أوتارٍ، تشدُّ الأسماع، وتأسر المشاعر.

ومن الناحية الفكرية فإنّ هذا الحشد من الألفاظ الحاملة لصوت الراء بطبيعته التكرارية المجهورة، يفصح للمتلقي أنّ الشاعر حريص على إيصال ما يجول في فكره، وما يختلج في صدره بطريقة فنِّية؛ جمعت بين جمالية الإيقاع الذي يمثله رنين صوت الراء المتكرّر، والإصرار على ترسيخ المعنى في ذهن المتلقي، الذي تمثله الطبيعة التكرارية لهذا الصوت من جهة، والحرص على اختيار ألفاظ حاملة لهذا الصوت من جهة أخرى. وهذا ما أنتج تلك القيمة الجمالية لصوت الراء من خلال مواءمته العامة لسياق النص (الصوتي، والدلالي).

[121] ـ عز الدين السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص:12.

2.3.4. تكرار الكلمة:

لم يكن اهتمام ابن الشاطئ منصبًّا على تكرار أصواتٍ أو حروفٍ بعينها؛ لِكوْنِ ذلك رافداً من روافد الإيقاع، بل إنّ الشاعر كان اهتمامه بعنصر التكرار شاملاً، حيث كرّر الحرْفَ، والكلمة، والتركيب. ومن تركيب الكلمة، ما جاء في قوله[122]:

1- إنّني في بحر أوهامي وفي دنيا جحـــــــودي

2- حائرٌ ألهو بأشعاري وأبحثْ عن دنيا خلودي

3- مثخنٌ بالجرح..بالقيد..بأسرار الوجـــــودِ

4- فمتى يا دولة الأشعار أستوفي ...

كؤوسي..؟؟

5- يا بقايا النفس.. وفّيني إذا اسطعتِ الجوابا

6- أنا في جنبيْكِ أمسيتُ حطاماً .. وســـرابا

7- فإذا أصبحتُ في الدنيا عذاباً .. وعـــذابا

8- ودِّعيني يا بقايا النفس .. واستوفي ...

كؤوسي .. !!

29- إيهِ يا قلبي أتدري سرِّيَ الغالي الثّميـــــنْ

30- أ تناجيني لتقصي من دجى نفسي الشجونْ

31- أم ترى كالعقل لا تدري عن السِّرِّ الدفيــنْ..!

32- فأجاب القلب في سكرٍ: أ أستوفي...

[122] - خفقات قلب، ص: 239.

كؤوسي..؟

....

49- ... وتيقظتُ قليلا ... فتتبّعتُ خطاهُ

50- وإذا بالطير فوق النهر تهمي مقلتــاهُ

51- هامساً في مسمع الكون ليشكو ما دهاهُ:

52- أنا لن أبحث عن نفسي فقد جفّتْ ..!!

كؤوسي .. !!

هذه القصيدة تتكوّن من ثلاثة عشر مقطعاً؛ كلُّ مقطعٍ يختمه الشاعر بكلمة (كؤوسي)، رغم تعدُّدِ الرّويّ، وتنوُّعِ القافية، من مقطعٍ إلى آخر، إلاّ أنّ الشاعر جعل هذه الكلمة المؤشِّرَ الذي يضبط الإيقاع (indice Rhythm)، من خلال النّغمة المتكررة على مسافاتٍ زمنية متساوية، وقد زادها صوت السين المهموس بصفيره الحزين الذي توسّط صوتيْ مدٍّ (الواو، والياء) مشكّلاً قافية مطلقة، تساعد النّفَس الشعري أنْ ينسلَّ متدفقاً.

وكلمة (كؤوسي) بهذه الخصائص الصوتية (الهمس والمدّ، والصّفير) تضفي على النصّ الشعري نغماً شجياً، وإيقاعاً خفيفاً حزيناً، يصوِّر تلك المعاناة وذلك الانكسار الذي تملَّكَ الشاعر: (أنا لن أبحث عن نفسي فقد جفّتْ كؤوسي ..)، فراح ينفُثُ أنينه مع كلِّ تكرارٍ لكلمة (كؤوسي)؛ وهذا ما يجعل من بنية تكرار (كؤوسي) في هذا النصّ غاية إيقاعية، وضرورة سياقية، في الآن نفسه، تلامس فكر المتلقي، وتدغدغ أحاسيسه، كما

أنها تُسهم في تهيئة جوٍّ تصويري؛ يمكِّن المتلقي من التّماهي مع كل مقطع شعريٍّ، إيقاعاً ودلالة، وتفتح له أفق التأويل والتفسير واسعاً؛ لأنّ تكرار كلمات مخصوصة إلحاحٌ يستدعيه السياق لإبداء فكرة، أو التعبير عن شعورٍ حين لا تستطيع التجربة الشعرية التصريح بذلك.

وتكرار الكلمة ملمحٌ أسلوبيٌّ بارز في شعر ابن الشاطئ، وهو كثير التنوُّع؛ من ذلك تكرار كلمة معيَّنة[123] في القافية، كما هو الحال في قصيدة "الأرض والذاكرة"[124]، حيث كرّر كلمة (الذّاكرة) ستَّ مرّاتٍ في منطقة القافية، من أصل أربعة وعشرين بيتاً. وكذلك ما جاء في قصيدة "في ثنايا الحرمان"[125]، إذ تكرّرتْ كلمة (الحياة) في منطقة القافية ثماني مرّاتٍ، من مجموع أربعة وعشرين بيتاً، وغير هذا كثير.

*****

3.3.4. تكرار التركيب:

يشكِّل تكرار التركيب ملمحاً أسلوبياً واضحاً في شعر ابن الشاطئ، وقد تنوعت مظاهره وتعدّدت؛ فمن تكرار جملةٍ إلى تكرار شطرٍ أو تكرار بيتٍ شعريٍّ. و"يقوم هذا النوع من التكرار بالإلحاح على بنية يرى المبدع أنّ لها دوراً في إبراز المعنى وتقويته عند

[123] ـ يُنظَرُ مبحث "تكرار القافية" من هذا الفصل، ص: 60.

[124] ـ دائرة الرفض، ص: 63.

[125] ـ خفقات قلب، ص: 51.

المتلقي"[126]. والتكرار الذي يعنينا في هذا المبحث هو تكرار النّغم؛ وهو "ذلك التكرار الذي يُعاد فيه بيتٌ كاملٌ أو بيتان، للفصل بين أقسام القصيدة الواحدة"[127]. وقد كثرت ظاهرة تكرار البيت في شعر ابن الشطئ، من ذلك ما جاء في قصيدة "أوراق الخريف"[128]:

1- قولي لأوراق الخريف..

لدمدمات الريح!

غيبي..!

2- واستبشري بالغيث

يهمي من فوهاتِ

الحقوبِ..!

....

....

6- قولي لأوراق الخريف.!

لدمدمات الريح!

غيبي..!

7- إنّي كرهتُ العيش

[126] ـ هاني علي سعيد محمد، شعر محمد الشهاوي ـ دراسة اسلوبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009، ص: 214.

[127] ـ عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، ص: 59،60.

[128] ـ خفقات قلب، ص:199، وما بعدها.

في دنيا المصائب

والخطوبِ

....

....

11- قولي لأوراق الخريف..

لدمدمات الريح!

غيبي..!

غيبي..!

12- طوبتُ الصفحة السّوداء

في حجبِ

الغيوبِ

....

....

16- قولي لأوراق الخريف..

لدمدمات الريح!

غيبي..!

والمتأمّل لهذا النصّ يلفت نظره تكرار الشاعر لأسطرٍ شعرية معيّنة عدّة مرّاتٍ، وهي قوله:

قولي لأوراق الخريف..

لدمدمات الريح

غيبي..

وهذه الأسطر المكرّرة في حقيقة الأمر، هي بيتٌ شعريٌّ من مجزوء الكامل، وإن جاء على شكل أسطر من شعر التفعيلة.

وقد تكرّر هذا البيت أربع مرّاتٍ، في صورته الأصلية، أو من خلال صورته الكتابية (الأسطر الشعرية) على مسافاتٍ زمنية متساوية؛ ممّا شكّل لازمة تكرارية استغرقت النصّ الشعريَّ كلّه؛ ممّا أشاع نغماً خاصًّا، من خلال تكرار أصوات وتراكيب بعينها.

إنّ تكرار البيت: "قولي لأوراق الخريف لدمدمات الريح: غيبي" بكثافة عالية، وعلى هذا النسق الشعري المنتظم قد اتّخذ صورة اللازمة الشعرية؛ وهذا يرفع من نغم القصيدة؛ وذلك لتوالي إيقاعات المقاطع الشعرية، من خلال هذا البيتِ المتكرّرِ "لأنّ البيت المكرر يقوم بما يشبه عمل النقطة في ختام عبارة تمّ معناها، ومن ثَمّ فإنه يوقف التسلسل وقفة قصيرة، ويهيّء لمقطع جديد."[129]، كما أنّه يحمل دلالاتٍ نفسية؛ قد تعني صبر الشاعر وتحدّيه للمصائب والمحن، من خلال هذا البيت المكرّر. كما يعني أنّ هذا البيت المكرّر يقوم بدور الربط الإيقاعي بين مقاطع القصيدة لتوحيد بناء القصيدة وإيقاعها.

ومن الناحية الفكرية قد يعبّر هذا التكرار عن تفاؤله بالفجر الجديد، والغد المشرق، مثلما تشير إليه أبيات القصيدة (الأسطر الشعرية)؛ فيتداعى وجدانُ الشاعر طرباً بنغمٍ رتيبٍ، يحمله لفجرٍ أخضر جديد. ويُعرف هذا النوع من التكرار عند الشعراء بِـ (التكرار

129 ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 234.

النغمي)، وهو "ذلك التكرار الذي يُعاد فيه بيتٌ كاملٌ أو بيتان، للفصل بين أقسام القصيدة الواحدة"([130]) كما هو الشأن في نصّ الشاعر هذا؛ ولذا تصبح بنية التكرار ـ هنا ـ ضرورة نفسية، يلحُّ عليها الموقف (موقف الشاعر والمتلقي على حدٍّ سواء)، وليست غاية جمالية ـ فقط ـ يرمي إليها الشاعر.

كما أنّ الشاعر قد يكرّر البيتَ نفسه دون مراعاة للمسافة بينهما، ومن ذلك ما جاء في قوله[131]:

1،29- أنا قد أعودُ إليكِ وهّاجاً على فرسٍ ولودِ.

لقد تكرّر هذا البيت مرّتيْن في موضعيْن مختلفيْن، جاء مطلعاً للقصيدة مرّة، ثمّ تكرّر في المركز التاسع والعشرين (29).

وقد يكرِّر الشاعر البيت مع تغيير طفيف في عناصره اللغوية، من ذلك ما جاء في قوله[132]:

8- وجئتِ.. وكانت صدفة أزلية *** وبُعدٌ (دمشقيٌّ) يضيئُ سمائِي.

كرّر الشاعر البيتَ نفسه، في ذات القصيدة، ولكن مع حدوثِ عملية استبدال لفظ (دمشقيٌّ) بـ (جليليٌّ)؛ ليصبح البيت المكرّرَ على الصورة:

[130] ـ عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، ص: 59،60.

[131] ـ أمّ أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 148، 149.

[132] ـ مص، نفسه، ص: 86، 87.

20- وجئتِ.. وكانت صدفة أزلية *** وبُعدٌ (جليليٌّ) يضيئُ سمائِي.

وهذه الظاهرة كثيرة الشيوع في شعر ابن الشاطئ. وقد يتنوّع تكرار التركيب عنده؛ كأن يكرِّرَ شطرَ بيتٍ، أو جملة، أوبعض جملةٍ.

وممّا تقدّم في هذا المبحث، يتبيّنُ أنّ ابن الشاطئ قد اتّكأ على تقنية التكرار، بكلّ أنماطها بصورة لافتةٍ؛ إذ جعل التكرار أحد أهمّ روافد التشكيل الإيقاعي. ولكثرة شيوع هذه الظاهرة في شعره، حيث لا نكاد نلمسها ـ من وجهة نظري ـ في الشعر العمودي: قديمه وحديثه، بل قد تفوّق على الكثير من رواد شعر التفعيلة، من هذا الجانب.

*****

الفصل الثّاني

البنية التركيبية وخصائصها

البنية التركيبية وخصائصها

توطئة:

في البداية، يحسُنُ بنا الإقرار أنّ المقاربة الأسلوبية للنص الشعري، لا يمكن أنْ تُفصل مستوياتها المختلفة بعضها عن بعض؛ كي لا يؤدّي ذلك إلى عزل الظاهرة الأسلوبية عن سياقها المتضامن، في نسيجها اللغوي المتكامل، غير أنّ طبيعة الدراسة الأسلوبية تقتضي دراسةَ كلّ بنيةٍ على حدةٍ، كإجراءٍ منهجيٍ، يُسهّلُ رصدَ الظاهرة الأسلوبية، من أجل وصفها وتحليلها، وفي أيّ مستوى تتمّ دراستها.

كما يحسن الإقرار ـ كذلك ـ أن عملية مقاربة النص الشعري مقاربة أسلوبية، لا تخضع لقواعد بعينها جاهزة سلفاً، يتّكئُ عليها المحلل الأسلوبي لمقاربة هذا النصّ أو ذاك؛ وذلك يعود لتعدّد اتّجاهات الأسلوبية، وتنوُّع آليات التحليل، والخلفيات التي ينطلق منها كلّ محلِّلٍ، بل على الباحث أن يوجِدَ تلك الآليات والقواعد الآنية ممّا يومئُ إليه النص؛ "لأنّ النص الحداثي هو الذي يبوح للدارس بمجموعة من الآليات أو الطرق أو الخطوات التي تمكّنه من الغوص في مكنونات أو جماليات النص الأدبي، وليس المنهج هو الذي يفرض على النص الأدبي آليات معينة"[133]. وكذلك لأنّ "الدرس الأسلوبي يتفاوت ويتباين، ومرجع ذلك يتعلق بمواقف المحللين الأسلوبيين من الخطاب وتباينهم في النظر إليه"[134]. غير أنّ هذا لا يمنع أن تشترك تلك المقاربات الأسلوبية المختلفة فيما يجمع بينها؛ وهي تلك المستويات (الصوتية و التركيبية و الدلالية)، كمبادئ إجرائية عامة

[133] ـ سامية راجح، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة الأثر – جامعة ورقلة، العدد 13، ص:215

[134] ـ منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002، ص144

للتحليل الأسلوبي. ولذا يحسُنُ بنا "ألاّ نفرض معارفنا المسبقة على طبيعة نصٍّ أدبيٍّ يحكمه الاختيار الحر، والقدرة الابتكارية التي تساندها النية الجمالية"[135].

ولمّا كان لكل شاعر رؤيته ـ لهذا العالم ـ التي تشكّلت لديه إنطلاقا من تجاربه الخاصّة، في مراحل حياتية مختلفة، تتجسّد من خلال شعره. وكل شاعرٍ يربط الرؤيا باللغة، ولا سبيل لإدراك هذه الرّؤيا (أو الرؤى) إلاّ من خلال لغة الشاعر التي ألبسها رؤاه وتجاربه معبّراً عنها بالصوت والمفردة والتركيب.

كما أنّ المبدعَ شديدُ الحرص على اختيار ألفاظه، والاهتمام بطريقة صوغ تراكيبه؛ ويتجلى ذلك الحرص وهذا الاهتمام، في بنياتٍ أسلوبية لافتة؛ كشفت عن نفسها، في البنية التركيبية للنص الشعري لابن الشاطئ.

ومما هو معلوم . في أية لغة . أنّ النظام النحوي هو الثابت، وأنّ المفردات هي المتغيّر، في ذلك البناء التركيبي لأيّ نصٍّ. واستناداً إلى هذه الحقيقة فإنّ القارئ لِشعرِ "ابن الشاطيء" تستثيرُه لأول وهلة جرأة الشاعر غيرُ المسبوقةِ ـ في نظري ـ لكسر معيارية اللغة، والإنزياح بها عن نمطيتها؛ وقد لا يتأتّى هذا عن طريق انتهاك النظام النحوي الثابت فقط، بل عن طريق الاستعمال غير المتوقع في تلك المتغيّرات؛ فتتكوّنُ بسببِ ذلك الانتهاك سِماتٌ أسلوبيةٌ وعلاماتٌ فارقةٌ، على مستوى التركيب اللغوي الذي سيكون المصطلح المستعمَل ـ غالباً في هذه الدراسة ـ بدلاً من مصطلح الجملة؛ وذلك للتعبير عن الجملة أو بعض التراكيب التي لا تكون جملة، "فقد عبّر علماء اللغة عن ربط جزئي

[135] ـ محمد عبد المطلب، البلاغة والاسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1994، ص 199

الكلمة المركّبة من جزأين منحوتين كالصّلدم المنحوتة من (صلد) و(صدم) بمصطلح التركيب"[136]، كما أنّ البحث الأسلوبي يهتمُّ بالجملة الشعرية؛ وهي تلك الجملة التي تخالف القاعدة النحوية، فتكون أكثر أدبية. وهذا التركيب هو الذي يُكسِبُ الخطاب الشعري تفرُّداً وتميُّزاً. ولاستجلاء هذه السِّمات الأسلوبية، تسعى هذه الدراسة للوقوف على أهمّ ملامحها اللافتة؛ ومنها:

1. مظاهر نحوية وصرفية لافتة:

يقسّم النحويون مكوِّنات الجملة العربية إلى قسمين، قسمٌ منهما لا يمكن الاستغناء عنه في الجملة، وهو ما يسمى "العمدة"، والقسم الآخر منهما لا يلزم توافره في كلّ جملة؛ لأنه يقوم بتحقيق غاية إضافية أو تكميل صورة في الجملة، كما يمكن الاستغناء عنه، وهو ما يسمونه "الفضلة".

وهذا البحث، لا يسعى لدراسة الجملة العربية من خلال وصفها وتحليل أقسامها وأنماطها، وما يطرأُ عليها من تغييرات مختلفة إلاّ بالقدر الذي يخدم الظاهرة الأسلوبية في شعر ابن الشاطئ لأن ذلك يخصّ الدراسات اللغوية البحتة. وإنما يسعى هذا البحث إلى استجلاء البنيات اللغوية عند ابن الشاطئ التي كشفت عن نفسها سماتٍ أسلوبية مثيرة، في أيِّ مكوِّنٍ كان من التركيب اللغوي، أو في أيِّ موضع كان من النصّ؛ وذلك بدراسة مكوِّنات التركيب؛ وهي المفردات؛ لأنّ التركيب لا يكون إلاّ من اجتماع المفردات، ثم تقصّي طريقة التأليف بينها، وكيفية التضام والتجاور في تراكيبها. وهذا لا يعني عدم

[136] ـ كريم حسين ناصح الخالدي، نظرات في الجملة العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2005، ص: 19.

مراعاة نظام الجملة أو التركيب النحوي؛ بل سنتناول تلك المثيرات الأسلوبية ضمن الإلتزام بنظام الجملة، والتركيب النحوي، "ومادمنا سنلتزم بنظام الجملة أو التركيب النحوي للأسلوب فلا بدّ أن نلاحظ أنّ لنظام التركيب النحوي قيمة من حيث الموقعية، ونظاما سائدا من حيث الترتيب"[137].

وقبل البحث عن هذه السِّمات الأسلوبية ومثيراتها، أشير إلى أنّه يحسُن أنْ تكون دراسة البنية التركيبية من خلال مستويَيْن: أحدهما المستوى النحوي الذي يراعي معيارية اللغة من حيث الصوابُ والخطأُ، والآخر المستوى الفني (الإبداعي) الذي ينزاح عن هذه المعيارية من حيث الإستعمال فيما هو مألوف في نظام اللغة مع مراعاة ضوابط هذا النظام اللغوي؛ أي أنّ الإنزياح يُنظر إليه من زاوية معيار القاعدة، ومن جهة عرف الاستعمال عند تشكّل الظاهرة الأسلوبية، ومنها:

1.1. شيوع الحال:

يُعرِّفُ النحاة الحال بأنّه: "وصفٌ[*] فضلةٌ يُذكر لبيان هيئة الاسم الذي يكون الوصف له"[138]. وقولهم (فضْلةٌ) يعني ليس عُمدة، ويمكن الاستغناء عن هذه الفضْلة. غير أنّنا نُحسُّ في بعض التراكيب التي يكون الحال أحد مكوِّناتها، أنّه لا يمكن الإستغناء عن ذكره

[137] ـ أحمد درويش، دراسة الاسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، د ط، د ت، ص 166.

(*)- المقصود بالوصف اسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة والصفة المشبهة واسم التفضيل.

[138]ـ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية - بيروت، 1993، ج3، ص: 78.

(أي الحال)؛ كي لا يفسد المعنى، من ذلك قوله تعالى: ﴿ وَمَا خَلَقْنَا ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا لَٰعِبِينَ ﴿٣٨﴾ ﴾[139]

فلفظ (لاعبِينَ) حال، لكن لا يمكن الإستغناء عنه وإلاّ اختلّ المعنى واضطرب؛ ومعنى هذا أنّ الحال يمكن حذفها إذا لم يكن ذلك مُفسِداً للمعنى، ولا يجوز حذفها إذا كان ذلك يشوّه المعنى ويفسده، لكونها (الحال) "من أهمِّ الامكاناتِ اللغوية قدرة على إيصال المعلومة إلى المتلقي تصويراً ودلالة"[140].

ولمّا كان الشعر كلاماً فنّياً، تحمله اللغة بمفرداتها المختارة وتراكيبها المتّسقة التي تحمل بدورها فكر الشاعر، وتوحي بما يختزنه وجدانه من مشاعر وأحاسيس، فقد وظَّفَ الشاعرُ الحالَ (الفضلة) توظيفه لِلعُمْدة؛ إذْ جعلها ـ على مختلف أنواعها ـ ركناً ركيناً في بنْية جملته الشعرية، رغم كونها فضْلةً يمكن الإستغناء عنها في عرف النحاة، لكنّ الشاعر حرِص الحرص كلّه على ذكرها في تراكيب جمله الشعرية لِما لها من القدرة على تفسير الهيآتِ المبهمة وتوضيحها. ولمّا كانت الدراسة الأسلوبية تتوخّى الظاهرة اللغوية التي تجعل الخطاب الأدبيّ ينزاح عن وظيفته الإبلاغية إلى وظيفة تأثيرية جمالية؛ لذا فإنّ هذه الدّراسة ستتحرّى الحال كظاهرة شكّلت ملمحاً أسلوبياً، وأهمّ هذه الظواهر تواترُ الحالِ المفردة على صيغة **"فعْلى"**.

---

[139] ـ سورة الدخان، الآية: 38.

[140] ـ سيروان عبد الزهرة هاشم، دلالة الحال في التعبير القرآني بين التأسيس والتأكيد، مجلة القادسية في الأدب والعلوم التربوية، مج5، ع3-4، ص:107.

2.1.1. شيوع الحال على صيغة (فعْلى):

شكّل توظيف الحال في شعر ابن الشاطئ ظاهرة لغوية بارزة؛ إذ يكثر تواترها بصورة لافتة في كلّ قصائده، حيث لا يمكن العثور على قصيدة واحدة تخلو من شيوع هذه الظّاهرة، بل تجلّى ولَعُ الشاعر وحِرصُه الشديد عليها؛ وهذا الحِرْصُ لم يتوقّف عند شيوع الحال بأنواعها المختلفة (الحال المفردة، الجملة، وشبه الجملة) في تراكيبه الشعرية، بل تجاوزه إلى التركيز على صيغةٍ صرفيةٍ معيَّنةٍ ـ في توظيف الحال ـ هي صيغةُ (فَعْلى)، ما جعلها تشكِّلُ ملمحاً أسلوبياً لافتاً؛ فرض نفسه على الدّارس الأسلوبي أنْ يتوقّفَ عنده بالدراسة والتحليل. فماذا أفاد توظيف الحال، بهذه الصيغة أو تلك؟

الحال باعتبار المعنى تنقسم إلى: مؤسِّسة (وتسمى مبيِّنة)، ومؤكِّدة؛ أمّا المؤسِّسة فهي التي تحمل إلى الجملة معنًى جديداً (تأسيسياً) لم يكن موجوداً قبل ذكرها، كقول الشاعر[141]:

35- عانقتْها سنابلُ القمحِ جَذْلى *** ورعاها متيَّماً قحطانُ

فكلمة (جذْلى) حال وصاحبها (سنابلُ القمحِ) فاعل، فلو لم تُذكَر لفظة (جذلى) لكان المعنى تامًّا، فما فائدة ذكرها إذن؟ والحقيقة أنّه بقليل من التّأمل والتّروّي نكتشف أنّها ـ زيادة على المعنى التّام ـ أدّتْ إلى إيضاح صورة وهيئة صاحب الحال

[141] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 275.

(سنابل القمح) أثناء العِناق؛ لذا فهي أسَّستْ لمعنًى جديدٍ بذكرها. وكذلك الأمر بالنسبة للحال (متيَّماً) في الشطر الثاني.

أمّا الحال المؤكِّدة فهي التي لا تضيف معنى جديداً للجملة بذكرها، بل تكتفي بتوكيد معنى الجملة.

وظاهرة مجيءِ الحال على صيغة (فعْلى) كثيرة الشيوع في شعر ابن الشاطئ إلى الحدِّ الذي يجعل منها خصيصة من خصائص شعره؛ بل قد يتفرّد بها فيما أعلم بين سائر الشعراء العرب.

عند تتبُّعِ الحال في شعر ابن الشاطئ، يتّضح أنّ الشاعر لم يستعمل إلاّ الحال المؤسِّسة؛ ومعنى ذلك أنّه تعامل مع الحال وهي فضلة كتعامله مع العُمدة التي لا يمكن الإستغناء عنها؛ أي أنّ الحال عنده ركْنٌ ركينٌ في خطابه الشعريّ.

وهذا ما يستفزُّ المتلقّي ويستثير كوامنه متسائلاً: لماذا حرص الشاعر على الإكثار من توظيف الحال؟ ولماذا اختار صيغة (فعْلى) دون غيرها من الخيارات المتوفّرة لديه؟ ولماذا اعتمد على الحال المؤسِّسة فقط؟ وغير ذلك من التساؤلات.

أمّا إكثار الشاعر من توظيف الحال بأنواعها فلكونه بصددِ التعبير عمّا يجيش به صدره، وما يجول في وجدانه؛ بل في وجدان كلِّ عربيٍّ وكلّ فلسطينيٍّ بعد النكسات المتلاحقة بداية من نكبة اغتصاب فلسطين منتصف القرن العشرين وما تلاها؛ فكان ـ من وجهة نظري ـ حريصاً على تصوير هموم الإنسان العربي ومعاناته، فراح

يتفنّن في اختيار أدوات اللغة التي يراها أقدر على وصف هذه الهموم وهذه المعاناة... لذا أرى أنّ ابن الشاطئ "من أرهف الشعراء حسًّا، وأحملهم للهمِّ العربي والهم الفلسطيني، وأقدرهم على التعبير عن هذا الهم، دون تزييف أو رياء أو تلون"[142]؛ لذا استعان الشاعر بتقنية الحال التي تُعدُّ من أهمِّ أدوات اللغة قدرة على وصف الهيئاتِ وإيضاح المبهماتِ، كما أنّها تساعد على رسم الصورة المثلى لتلك المشاعر وذلك الهمِّ في أجلى حالاتها، وأدقِّ تفاصيلها.

وأمّا اعتماد الشاعر على الحال المُؤسِّسة فأرى أنّه تعامل مع الحال وهي فضلة كتعامله مع العمدة التي لا يمكن الاستغناء عنها، وإلاّ اختلّ التركيب واضطرب المعنى؛ وذلك لأنّ عنصر الحال في الخطاب الشعري لابن الشاطئ هو عنصر منتج للدّلالة، وليس مؤكِّداً لها فقط، من ذلك قوله مخاطباً الأمّة العربية مجسَّدة في أمَّ أوفى بقوله[143]:

وتركبُ الصّعبَ جذلَى لا يحدِّدها *** حدٌّ .. وتقتلع الأوجاع والنُّوبَا..!!

فكلمة (جذْلَى) حالٌ، لو لم تُذكر لَعَلِمَ المتلقّي أنّ أمَّ أوفى تقتحم المخاطر والصّعاب، لا يمنعها مانع، فتستأصل الكروب من جذورها. غير أنّ إضافة لفظ (جذلى) لصاحب الحال (الفاعل المحذوف "هي") أنتج معنىً جديداً، وهو أنّ اقتحام المخاطر لم يكن فيه ارتباكٌ أو خوفٌ الذي يلازم الإنسان في مثل هذه المواقف، لكنّ استعمال

[142] ـ حسن الشطيبي العلالي، أبجدية المنفى والبندقية، ص: المقدمة.

[143] ـ مص، نفسه، ص: 193.

الشاعر كلمة (جذلى) أزال غموضاً كثيراً كان متوهّماً لدى المتلقّي، بل أوضح أنّ ذلك كان بانشراحٍ صدرٍ وإصرارِ عزيمة، على غير ما كان مُنتظراً؛ لذا فإنّ الحال في هذا البيت هي عنصرٌ أساسٌ في بنيته التركيبية، وعنصر منتجٌ للدّلالة.

وأمّا اختياره صيغة (فَعْلى) فأرى أنّ مردَّ ذلك لما لهذه الصيغة من حركية تنغيمية خاصة، اكتسبتها من مكوّناتها الإيقاعية التي يطرب لها السمعُ وترتاح لها النفْسُ؛ حيث تتكوّن صيغة (فعْلى) صوتيًّا من مقطعين طويلَيْن (فَعْ = /0/) و(لَىْ = /0/)، أو سببيْن خفيفيْن، وهذا ما يُضفي على هذه الصيغة السرعة في النُّطق والوضوح في السمع؛ ما جعل هذه الصيغة تُسيطر على خيارات الشاعر الصرفية الأخرى. وما يدعِّم هذا الرأي حرص الشاعر ـ كذلك ـ على صيغة (فعْلى) عند توظيفه لِلصفة، كما سنرى في مبحثِ (شيوع الصفة) من هذه الدراسة.

2.1. توظيف الصِّفة (النعت):

وكما كان اهتمام ابن الشاطئ بتوظيف الحال في خطابه الشعري، كان اهتمامه بتوظيف الصفة (النعت) التي تُعدُّ ظاهرة من الظواهر اللغوية التي شكّلتْ بِنْيةً أسلوبية بارزة الملامح في شعره بصورة لافتة، تستثير ذهن المتلقي؛ ومردُّ ذلك يعود لجملةٍ من الخصائص التي ميّزت توظيف الصفة عند الشاعر، منها:

1.2.1. شيوع الصِّفة على صيغة (فَعْلَى):

إنّ ابن الشاطئ قد وظّف الصفة (النعت) بشكل انزياحي لافتٍ؛ ولا يعنينا توظيف الشاعر لِلصفة من جانبها النحوي، وبأنواعها المختلفة (المفردة، الجملة، شبه الجملة)،

إنّما الذي يعنينا في هذا البحث هو كثرة استعمالاتها على صيغة **(فعلى)**؛ بصورةٍ بارزةٍ في كلّ دواوينه الشعرية، حتّى غدتْ خصيصة من خصائص خطابه الشعري، وبذلك شكّلت بنْية أسلوبية مُتميّزةً، من ذلك ـ على سبيل المثال ـ ما جاء في قوله[144]:

18- على أجفان ذاكرتي حروفٌ *** مهدّبةٌ ترمّد ما دهـــاني..؟؟

19- وفي أعماقِ الخضراءِ نهرٌ *** (جليليٌّ) تموَّج في جنـــاني

20- يضيءُ حشاشتي الثّكْلى.. ويندى *** على شفتي ويعشق عنفواني

21- أتبعثني من الماضي ونمضي *** معاً نجتاح أقبية الهوانِ..؟؟

22- أتبعثني؟ أنا الولْهى .. وعمري *** تجذّر في مداخل (عسقلانِ) ؟؟

23- أنا بدويةُ الميعاد .. غيْرَى *** وسيّدةٌ من الوطن المصانِ.

إنّ نظرةً فاحصة لهذه الأبياتِ تكشفُ لنا مدى الكمِّ الهائل من الألفاظ والجمل التي وردت صفةً، فالألفاظ (مُهدَّبة، الخضراء، جليليٌّ، الثكلى، الولْهى، المُصانِ) هي في معناها النحوي صفاتٌ لِما قبلها، وكذلك الجملتان (تُرمّدُ..، و تموَّج في جِناني) هما في محلِّ صفة؛ أي أنّ الصفة احتلّت تسعةَ مواقع في ستّةِ أبياتٍ، وهو مؤشّرٌ قويٌّ على حرص الشاعر واهتمامه بتوظيف الصفة بأنواعها المختلفة في خطابه الشعري، وكذلك على ميله الشديد لصيغة (فعْلى) التي تواترت مرّتيْن (الثّكلى، الولهى) في الأبيات السابقة.

[144] ـ أم أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 204.

2.2.1. تقديم الصفة على الموصوف:

رتبة الصفة عند النحاة أنْ تأتي بعد الموصوف، وقد أجاز بعضهم أن تتقدّم الصفة على موصوفها لضرورة شعرية، وفي ذلك خلافٌ ولو لضرورة، يقول ابن عصفور (ت 669هـ): "ولا يجوز تقدُّم الصفة على الموصوف إلاّ حيثُ سمع. وذلك قليلٌ"[145]. ويقول محمد حماسة عبد اللطيف في هذا: "ولم أجد غير السيرافي أحداً ذكر هذه (الضرورة)، وهي غير كثيرة في الشعر"[146]. ومعنى هذا القول أنّ الشعر العربي على كثرة ضروراته الشعرية، قد نأى عن ظاهرة تقديم الصفة على موصوفها إلاّ ما ندر.

أمّا ابن الشاطئ فقد جعل من هذه الظاهرة على ندرتها في الشعر العربي خصيصة من خصائص شعره، حيثُ أنّها تواترت في أكثر من قصيدة، وفي أكثر من ديوان. وممّا جاء من هذه الظاهرة على سبيل المثال قوله[147]:

11- وعناقنا الأبدي تعْـــ ـــشقه **المولّهة الحقولُ!!**

وقوله[148]:

19- أأكون مجْرورًا وتعْـ ـــرفني **المطهَّمة الخيولُ ؟؟**

وقوله([149]):

1- رفيقة العمرِ.. أين الرائعُ الألمُ *** وأين يسكن مجروحٌ .. ومنهزمُ ؟؟

---

[145] ـ ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي، دار الكتب العلمية ـ بيروت، ط1، ج1، 1998، ص: 165.

[146] ـ محمد حماسة عبد اللطيف، لغة الشعر: دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق ـ القاهرة، ط1، 1996، ص: 289.

[147] ـ المجموعة غير الكاملة، ص: 1028.

[148] ـ مص، نفسه، ص: 1030.

[149] ـ مص، نفسه، ص: 1085.

فالكلمات (المولّهة، المطهّمة، الرائع) هي في أصل معانيها النحوية صفاتٌ لِـ (الحقول، الخيول، الألم) على التوالي، ولو تقدّمتها رتبةً في هذه التراكيب؛ وإنْ كان في ذلك خلافٌ عند النحاة.

وظاهرة تقديم الصفة على موصوفها في الشعر لا تُعتَبر عيباً ـ من وجهة نظري ـ لدى الناقد أو المتلقّي، ما دامتْ تُضفي مسحةَ جماليةَ على النصِّ بانزياحها الواعي؛ لأنّ الإنزياح في عرف الأسلوبيين خطأٌ مقصودٌ، ولا تؤدي إلى الغموض الذي يعني الإبهام وتعمية المعنى؛ لأنّ "التركيب الشعري أحوج إلى التقديم والتأخير من غيره ... بتقديم بعض أجزاء الكلام وتأخير بعضه. وشريطة ذلك كله وضوح المعنى بالقدر الذي يسمح بالفهم"[150]. وهذه الظاهرة التركيبية غير المألوفة في نظام اللغة العربية، تُحدثُ حركة ذهنية نشطة لدى المتلقّي من خلال إنحرافها عن المعيار ومألوف الاستعمال؛ فتقديم الصفة على موصوفها إنحرافٌ عن القاعدة والمعيار، كتقديم لفظ (الرائع) وهو صفة على (الألم) وهو موصوف، ووصف الشيء بما ليس من صفاته إنحراف عن الاستعمال، كَوصْفِ الشاعر لِـ (الألم) بِـ (الرائع)، في قوله: "أين الرائعُ الألمُ؟" الذي اشتمل على إنزياحيْن: أحدهما تركيبي، من خلال تقديم الصفة على الموصوف، والآخر دلالي، بوصفه الشيء بما ليس من صفاته، وهذا ما جعل العبارة (الرّائع الألم) تشعُّ ظلالاً دلالية مكثّفة أحاطتها هالة من الجمالية الخاصّة؛ بحيث لو استبدلنا (الرائع) بـ (الموجع) مثلاً، لفقد التركيب النّحوي حيويته ورونقه، وانطفأت جذوته؛ لأنّ الألم وجعٌ في أصله، وهذا شيءٌ

[150] ـ محمد حماسة عبد اللطيف، لغة الشعر: دراسة في الضرورة الشعرية، ص: 290.

مألوف عند الناس؛ إذ وصف الشيءِ بما هو من صفاته لا يُحدث حركة ذهنية لدى المتلقّي؛ حيث تصبح مألوفة باهتة الظّلالِ.

3.2.1. الفصل بين الصفة والموصوف:

من التراكيب الإنزياحية التي نجدها في شعر ابن الشاطئ فصله بين الصفة والموصوف، رغم ندرة هذا التركيب في الشعر العربي، وخلافُ النحاة في ذلك بيّنٌ، بين مجيزٍ ولو بشروطٍ؛ حيث يرى بعضهم أنه "لا يجوز الفصل بين الصفة والموصوف إلاّ بجمل الاعتراض، ... نحو قوله تعالى: وَإِنَّهُۥ لَقَسَمٌ لَّوۡ تَعۡلَمُونَ عَظِيمٌ "[151]، والتقدير (وإنّهُ لَقَسَمٌ عظيمٌ لو تعلمون). ويرى فريقٌ آخر من النحاة أنّه "لا يجوز الفصل بين الصفة والموصوف؛ لأنهما كشيءٍ واحد"[152].

غير أنّ ظاهرة الفصل بين الصفة والموصوف، في شعر ابن الشاطئ تجلّتْ في سياقاتٍ متعدِّدةٍ، ولم تقتصر على جمل الاعتراض فقط، كما اشترط بعضهم، كقوله[153]:

8- وطنٌ أنتِ للهوى .. مستفيضٌ *** يشربُ الصّمْتَ مطلقاً في الغروبِ

وقوله[154]:

[151] ـ ابن عصفور، المقرب، تح: أحمد عبد الستار الجواري وعبد الله الجبوري، ط1، 1972، ج1، ص: 228.

[152] ـ السيوطي، الأشباه والنظائر، تح: عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة ـ بيروت، ط1، 1985، ج4، ص: 155.

[153] ـ أم أوفى تتجدد رغم الليل الطويل"، ص: 161.

[154] ـ.مص، نفسه، 176.

8- عربيٌّ أنا.. ويعرفني النا سُ.. أبيٌّ.. لا أنثني ولا أداري

وقوله[155]:

36- لا وقفةُ في شفاه الجرح مُدْلِجَةٌ *** ولا التغزّل بعد الهجر يغريها.

فالألفاظ (مستفيضٌ، أبيٌّ، مُدلِجةٌ) هي صفاتٌ لِـ (وطنٌ، عربيٌّ، وقفةٌ) على التوالي، فُصِل بينها وبين موصوفاتها بتراكيب مختلفة؛ منها ما فُصل بأحد ركني الإسناد؛ الضميران: (أنتِ، أنا) مبتدأ مؤخر، فصلا بين الخبر (وطنٌ، وعربيٌّ) وصفتيْهما (مستفيضٌ، وأبيٌّ)، ومنها شبه الجملة من الجار والمجرور (في شفاه الجرح). وقد يكون الفاصل بين الصفة وموصوفها جملاً عديدة، وعلى مسافات متباعدة بينهما كقوله[156]:

18- أحبك المرأة الأنثى إذا عصفتْ *** بيَ الجراح وأنَّ الليلُ في عصبي

19- قصيدةً ما رواها الدهر أو حلِمتْ *** بها القوافي ولا رفّتْ على هُدبِ..!!

20- جديدةً كأمانينا معتّقــةً *** على مفارقها ما امتدَّ من حِقبِ

فاللفظتان: (جديدةً، مُعتَّقةً) في البيت الثالث هما صفتان لِـ (قصيدة) في البيت الثاني، وقد فُصِلَ بين الصفة (جديدة، معتّقة) والموصوف (قصيدة) بثلاثِ جملٍ فعلية جعلت المسافة التركيبية تطول كثيراً بين الموصوف وصفته؛ وهذا مخالفٌ لِما ذهب إليه الذين أجازوا الفصل بين الصفة وموصوفها بشروط[157].

[155] ـ مص، نفسه، 218.

[156] ـ مص، السابق، ص: 174.

[157] ـ ابن عصفور، المقرب، ص: 228.

وفي حديث الشاعر عن الانتفاضة الفلسطينية المباركة يقول[158]:

4- وتحطُّ فوقَ جوادها *** طفلاً تُجسِّده الجســـارة

5- مُتمترِساً حجراً... ومِن *** مقلاعِه تلدُ الشّـــــرارة..!!

فلفْظة (مُتمتْرِساً) في البيت الثاني صفة لِـ (طفلاً) في البيت الأول، وقد فصلت بينهما الجملة الفعلية "تُجسِّدهُ الجسارة"، والتي هي في الوقت نفسه في محلِّ صفة للطّفل.

ومن مظاهر فصل الصِّفة عن موصوفها ـ كذلك ـ حينما تتعدّدُ الصفات للموصوف الواحد؛ إذ يورد الشاعر موصوفاً ثمّ يُعدِّد صفاتِه؛ لشدّة الاهتمام به، وحرصه على تخصيصه، وتحديده. كقوله[159]:

30- فأنا أنتِ .. ثورةٌ **وامتدادٌ** *** <u>عربيٌّ</u> سما .. <u>عريقٌ</u> .. <u>جوادُ</u>

فالألفاظ (عربيٌّ، عريقٌ، جوادُ) هي صفاتٌ متعدّدةٌ للموصوف (امتدادٌ)، لكن هذه الصفات لم ينتظم تعدُّدُها في تواليه كما تتطلّبه الرّتبة النحوية؛ حيث فصل الشاعر بين الموصوف وبعض صفاته بالجملة الفعلية (سَمَا) وهذه الجملة الفعلية في محلِّ صفة، وهذا انحرافٌ عن نظام اللغة العربية وما تتطلبه الرُّتبة في التركيب النحوي.

[158] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 13.

[159] ـ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص: 997.

4.2.1. غرابة مصاحبة الصفة للموصوف:

إنّ ابن الشاطئ استثمر الطاقاتِ التعبيريةَ الكامنة في بنية الصِّفة من خلال انزياحاتها المتعدِّدة، بطريقة تنِمُّ عن براعة الشاعر الابتكارية في صوغ تراكيبه؛ حيث عمدَ إلى بناء مصاحبةٍ بين الصّفة وموصوفها لا يُمكن الاقتران بينهما في عرف اللغة، من ذلك قوله[160]:

8- والدّبكة **الغيْرى** تحلّق غبطة *** والأهل بين مُسامرٍ ومغازلِ

فلفظة (الغيْرى) في معناها النحوي صفة لـ (الدّبكة) التي هي عبارة عن رقصة جماعية مصحوبة بالغناء وقرع الأرض بالأقدام في حركة وانتظام، تنتشر في بلاد الشام، غير أنّ هذه المصاحبة (الدّبكة الغيْرَى) تبدو غريبة؛ لأنّ السياق العام للبيت يشي بأفراحٍ ومسرّاتٍ رومانسية عارمة، لا تتوافق مع مشاعر الغيرة وانقباض النفْس من خلال هذه المصاحبة الغريبة.

هذه المصاحبة وهي كثيرة بين الصّفة وموصوفها التي لا يمكن الإقتران بينهما لغوياً أو في مألوف الإستعمال؛ لأنّ الصفة تزيل إبهاماً أو توضّح غامضاً، أسهمتْ في إثراء العبارة بإيحاءاتٍ عديدة، ولّدت دلالاتٍ جديدة، ما كانت لِتُعرف لولا هذا الإنحراف عن نظام اللغة، أو عرف الإستعمال.

هذه الأمثلة وغيرها كثيرٌ من المصاحبات اللغوية الغريبة، في شعر ابن الشاطئ، مثل: (فوضى منظَّمة[161]، أنّاتنا الخرساءُ[162]، وغيرها كثيرٌ)، تبوح للدارس بما يمتلكه الشاعر

[160] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 152.

[161] ـ أمّ أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص، ص: 38، 65. أبجدية المنفى والبندقية، ص: 68.

[162] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 173.

من جرأةٍ وآلياتٍ لصوْغِ العبارة واختيار رتبة اللفظة انطلاقاً ممّا يراه أقدر على حمل فكره، والتّماهي مع مشاعره؛ لتشكيل الصورة الذهنية بما يتوافق ووِجدان الشاعر وفكره من جهة، وما يسعى لإيصاله إلى المتلقّي من جهةٍ أخرى، في حُلّةٍ تركيبية متميّزةٍ تُلقي بظلالها على أشعاره.

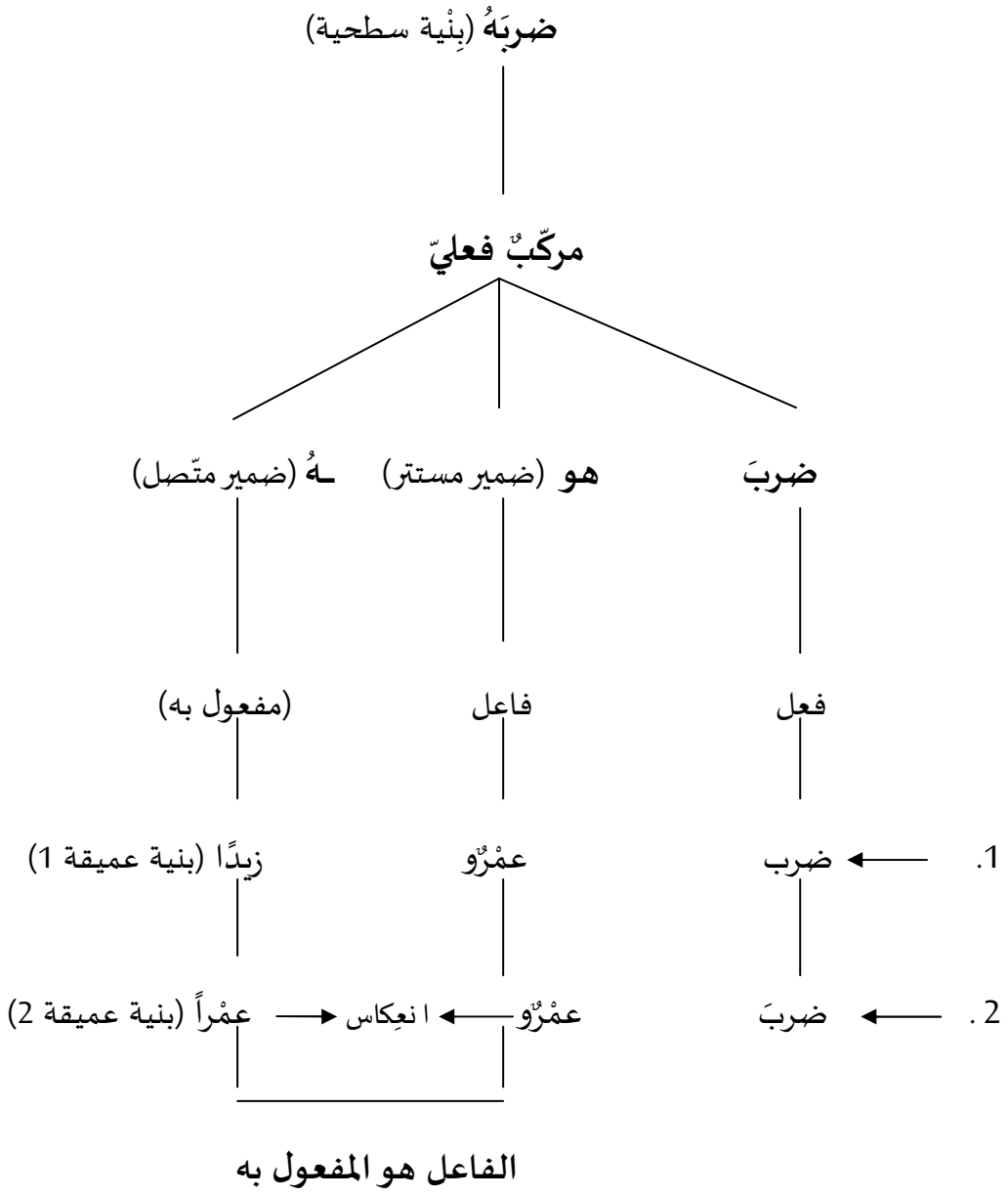
3.1. الوحدة اللفظية بين الفاعل والمفعول به:

تُعرِّفُ القاعدة النحوية المفعولَ به بأنّه: اسمٌ دلَّ على شيءٍ وقع عليه فعل الفاعل، إثباتاً أو نفياً[163].

غير أنّ ابن الشاطئ انزاحت لغته الشعرية في تراكيبَ كثيرةٍ عن معيار القاعدة النحوية والنظام اللغويّ؛ إذْ جعل المفعولَ به والفاعلَ لفظاً واحداً، أو بعبارة أخرى أنّ المفعولَ به هو الفاعل نفسه (لفظاً لا معنىً)، والعربُ لا تجيز ذلك؛ إذْ "لا يجوز لكَ أنْ تقول ضربَهُ إذا كان فاعلاً وكان مفعولَه نفسَهُ؛ لأنهم استغنوا عن الهاءِ وعن إيَّاهُ بقولهم ظلمَ نفْسَهُ وأهلكَ نفْسَهُ"[164]؛ فقولهم: (ضربَهُ) ليس من قبيل (ضربَ عمْرٌو زيدًا)، بل من قبيل (ضربَ عمْرٌو عمْراً)؛ أي: الفاعلُ (عمرٌو) والمفعول به (عمْراً)؛ وهذا لا يُجيزه نظامُ اللغةِ العربيةِ. ولتوضيح ذلك، نستعينُ بالمشجّر التالي لتركيب (ضربه):

[163] ـ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، 1993، ط28، ج3، ص:5.

[164] ـ سيبويه، الكتاب، تـ: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ـ القاهرة، ج2، ط3، 1988، ص: 367.



ومن خلال تأمُّلِ هذا المشجَّرِ يتبيَّنُ أنّ المركَّبَ الفعليَّ (ضربَهُ) متحوّلٌ عن بنْيتيْنِ عميقتيْنِ؛ الأولى: ضربَ عمْرٌو زيداً، فـ (عمْرٌو) فاعلٌ، و(زيداً) مفعول به؛ وهذه بنية قويمة، توافق نظامَ اللغة العربية، ويستسيغها اللِّسان العربي، والثانية: ضربَ عمْرٌو عمْراً، فَ (عمْرٌو) الأولى فاعلٌ، أمّا (عمْراً) الثانية فهي مفعولٌ به؛ ومعنى هذا أنّ الفاعلَ

والمفعول به لفْظٌ واحدٌ للشّخصِ نفسه، أو للشّيءِ نفسه. والأفعال في هذه التراكيب هي أفعالٌ منعكسة؛ و"هي الأفعال التي يكون معها الفاعل والمفعول به متطابقيْن أو عائدين إلى شخصٍ واحدٍ"[165]. والتركيب (ضرب عمْرٌو عمْراً) هو تركيبٌ مستقبحٌ، استغنى عنه النحاةُ بلفظ (نفْس) بدل الاسم المكرّر أو الضمير، إذا كان الفاعلُ هو المفعول به باللفظ نفْسِهِ.

ومن صور هذه الظاهرة التي شكّلت ملمحاً أسلوبياً لافتاً، ما تواتر في كلّ دواوينه الشعرية موضوع الدّراسة، كقوله[166]:

22- ودخلنا محاجر الشوق نبكي *** كلّما عانقَ المساءَ المساءُ ..؟؟

6- وأحنّيكِ مثقلاً بجنوني *** قبل أنْ يسكن الفطامَ فطامي ..؟؟

17- وتوهّمْتُ يا هواي كثيراً *** أتُرى يبعثُ العطاءَ العطاءُ ..؟؟

وقوله[167]:

8- تعقَّبتْنا قُراد الخيل واضطربتْ *** أفراسنا وبكتْ بيسانُ بيسانَا ..!!

وقوله[168]:

5- وتعرّي سنابلاً.. ولهيباً *** حان أنْ تبعث الجيادَ الجيادُ !!

[165] ـ محمود أحمد نخلة، الضمائر المنعكسة في اللغة العربية، دار العلوم ـ بيروت، ط1، 1990. ص: 4.

[166] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 173، 219، 259.

[167] ـ أمّ أوفى أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 184.

[168] ـ المجموعة غير الكاملة، ص: 992.

فالمتأمّل لهذه الأبيات تستثيره ظاهرة تركيبية لم يُجزْها نظامُ اللغةِ العربية، ولم يألفْها اللسانُ العربيُّ؛ وذلك أنْ يجيءَ اللفظُ الواحدُ لِيدلَّ ـ في التركيب نفسه ـ على الفاعل والمفعول به في الوقت ذاته، فالألفاظ (المساء، الفطام، العطاء، بيسان، الجياد) كلٌّ منها تكرّر مرّتيْن متتاليتين في ذات التركيب، حيث جاء دالاً مرّة على أنّه فاعلٌ، وأخرى على أنّه مفعولٌ به؛ فالمساءُ يعانقُ المساءَ، والفطامُ يسكنُ الفطامَ، والعطاءُ يبعثُ العطاءَ، والجيادُ تبعثُ الجيادَ، وبيسانُ تبكي بيساناً. وما يمكن استنتاجه من هذه الظاهرة أنّ الفاعلَ يطابقُ المفعولَ به؛ أي أنّ الفعلَ (الحدث) صادرٌ عن الشيءِ نفسه وواقعٌ عليه؛ وهذا مخالف لنظام اللغة العربية الذي يقتضي أنْ يكون الفاعلُ شيئًا، والمفعول به شيئًا آخر؛ كي يوافق العقل ويقرّه المنطق.

وقد يأتي المفعول به بطريقة غير مباشرة؛ أي يأتي الفعلُ لازماً، لكنّه يتعدّى إلى المفعول به بوساطة حرف الجرِّ، غير أنّ السياق يدلُّ على أنّ الفاعل هو المفعول به نفسه من خلال تكرار اللّفظ ذاته في موضع الفاعل وبعد حرف الجرّ، كقوله[169]:

26- وعلى لحظكِ المتيّمِ ندري *** كيف تمشي إلى القلوب ِ القلوبُ ..!!

29- ناجزتْنا الدّمى.. وغالتْ *** واستنامتْ على الخطوب ِ الخطوبُ

وقوله([170]):

1- رحلةٌ تنقضي.. وعام طويل *** كيف يمشي إلى الرّحيلِ الرّحيلُ ..؟؟

وقوله([171]):

[169] ـ ديوان "أبجدية المنفى والبندقية"، ص: 87.

[170] - مص، السابق، ص: 142.

[171] - مص، نفسه، ص: 172.

15- غير أنّي عرفْتُ من أنتَ.. طوبى *** حين يمتدُّ في الإباء الإباءُ ..!!

فالألفاظ (القلوبُ، الخطوبُ، الرّحيلُ، الإباءُ) كلٌّ منها جاء فاعلاً مؤخَّراً، أمّا الجارّ والمجرور (إلى القلوبِ، على الخطوبِ، إلى الرّحيلِ، في الإباءِ) فقد دلّ السياق، وليس القاعدة النحوية على أنه في موضع المفعول به للفاعل المؤخَّر للألفاظ السابقة على التّوالي؛ وإن كان النحاة يشترطون في تعدية الفعل اللازم للمفعول به بوساطة حرف الجرّ فيما يُعرفُ عندهم بِـ (نزْعِ الخافضِ)، كقولك: "أخذتُ بيده". فالجار والمجرور (بيده) في محلّ نصب مفعول به، وإذا نزعنا حرف الجر (بِـ) يُصبح التركيبُ على الشكل: (أخذتُ يدَه). إذْ كلمة (يدَ) مفعول به مباشر بعد نزع الخافض (حرف الجرّ).

ومثلُ هذه التراكيب كثيرة في الخطاب الشعري لابن الشاطئ. وما يلفت النّظر في هذه الظاهرة أنّ المفعول به يتقدّمُ الفاعلَ، وأنّ هذا التّركيب يقع ـ غالباً ـ في آخر البيت الشعري، ممّا شكّل ظاهرة تركيبية لافتة.

ولم يتوقف الأمر عند ابن الشاطئ بأن جعل لفظ الفاعل هو لفظ المفعول به للشخص نفسه أو الشيء نفسه، كما مرّ بنا، بل نجد هذه الصورة التركيبية في بنية النداء (يا أنا) التي تُعدُّ خروجاً عن معيارية اللغة أو عرف الاستعمال؛ لأنّ الصورة المعيارية لبنية النداء هي (أنادي + أنا + فلاناً)، لكنّ ابن الشاطئ يُحيل هذه الصورة إلى (أنادي + أنا + أنا أو نفسي)، في تراكيب كثيرة؛ وهذه الصورة (يا أنا) هي جملة فعلية مكوّنة ـ تقديراً ـ من فعلٍ (أنادي) وفاعلٍ (ياء المتكلّم) و مفعول به (ضمير المتكلم "أنا")؛ ومعنى هذا أنّ الضمير (أنا) فاعلٌ ومفعولٌ به للشخص نفسه (أي المتكلم).

وما يهمّنا في هذه الدراسة ليس البحث عن الصياغة التقليدية للتراكيب، ومدى متانتها، وجزالة أسلوبها، وكيف يُنظَرُ إليها من زاوية الصواب والخطإِ، وهل هي قريبة أم بعيدة عن تراكيب القدماء؛ بل إنّ الذي نبحث عنه في هذه الدراسة هو ما يتَّسِمُ به الخطاب الشعريّ لابن الشاطئ من خصائص تمنحه التميُّز والتفرُّدَ، وإن كانت هذه الظاهرة متفشِّية بين الشعراء غير أنّ ابن الشاطئ أكثر منها؛ فجاء الفاعل والمفعول به في وحدة لفظية؛ أي جعل لفظ الفاعل هو لفظ المفعول به في ذات الوقت، و بتواترٍ مرتفعٍ نسبياً؛ حيثُ توزّع هذا التواتر على مساحات واسعة من قصائد دواوين النُّضج الشعري عند ابن الشاطئ؛ مثل: أبجدية المنفى والبندقية، وأمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، والمجموعة غير الكاملة.

والدارس الأسلوبي لا ينظر إلى هذا التركيب من زاويته المعيارية التي تقتضيها القاعدة النحوية بأنّ المفعول به هو ما وقع عليه فعل الفاعل؛ وهذا يستلزم ـ بالضرورة ـ أنْ يكون الفاعلُ شيئاً، والمفعولُ به شيئاً آخر؛ وهو ما لم يتحقق، في هذه الشواهد سالفة الذّكر. لكنْ على المحلِّل الأسلوبي أنْ ينظر إلى التركيب من زاويته الفنِّية التي تعكسُ خصوصية اللغة في النص الأدبي، ومدى تحقيقها لأدبيته، "وينطلق من هذه الخصوصية إلى مجاوزة وجهات النظر المعيارية التي يقف عندها النحاة واللغويون من منطلقات صناعتهم"[172]. وبقدر ما ينحرف الشاعر في هذه التراكيب، كقوله: (بكتْ بيسانُ بيسانَا)، أو (يا أنا)، وغيرهما على سبيل المثال عن القاعدة النحوية بقدر ما يؤشِّر ذلك على

[172] ـ عبد الحكيم راضي، النقد اللغوي في التراث العربي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج6 ع2، ص: 80.

امتلاكه لناصية اللغة، والقدرة على الإفادة من طاقاتها التعبيرية الهائلة، من خلال استيعاب مظاهر المرونة الكامنة فيها، بتجاوز نظامها اللغوي، والتصرُّف في طرق الصياغة وآليات التركيب؛ حيث لا تتوافر هذه المهارات إلاّ لشاعر مرهفٍ، أو مبدِعٍ ماهر.

وظاهرة الإنحراف عن المعيار اللغوي عند ابن الشاطئ هي من أكثر الظواهر الأسلوبية التي تزخر بها لغته الشعرية، وقد هيمنت على النسيج اللغوي في خطابه الشعريِّ حتّى غدت خصيصة من خصائص شعره. وما يمكن قوله أنّ قريحة ابن الشاطئ تمازجت بدافع الحاجة إلى التعبير المناسب مع نظام اللغة فولّدت طرائق تركيبية جديدة أكسبت النصّ الشعريَّ ثراءً لغويا وظلالاً دلالية كثيفة، وطبعت شعره بطابع خاصٍّ.

*****

4.1. بنية الفعل الرّباعي (المضاعَف):

إذا رجعنا إلى المعاجم العربية القديمة وكتب الصّرف، نجد أنّ المتقدِّمين قد اختلفوا في تسمية هذا النوع من الأفعال رغم اتفاقهم على أنّه: "الفعل الذي فاؤه ولامه الأولى من جنسٍ واحدٍ، وعينه ولامه الثانية من جنس واحد أيضا نحو: زلْزلَ، ووسْوسَ"[173]. وجعلوا له بناءً واحداً وهو (فعْلَلَ). فقد سمّاه الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت:175هـ) بالمضاعف الحكاية: "وأمّا الحكاية المضاعفة فإنها بمنزلة

[173] ـ ابراهيم السامرّائي، الفعل زمانه وأبنيته، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1983، ص: 195.

(الصّلْصلة، والزلزلة) وما أشبهها"[174] ودعاه سيبويه (ت:180ه) مضاعَفَ بنات الأربعة، "ولا نعلم في الكلام على مثال فعلال إلاّ المضاعَف من بنات الأربعة الذي يكون الحرفان الآخران منه بمنزلة الأولين ... ويكون في الاسم والصفة؛ فالاسم نحو الزَّلزال، والجَثجاث، والجَرجار، والرَّمرام، والدَّهداه. والصفة نحو: الحَثْحاث، والحَقْحاق..."[175]. ويسميه ابن دريد، (ت:321ه) (الرباعي المكرر)[176]؛ والمقصود بالرباعي المضعّف، أو المكرّر، "ما تركّب من مقطع ثنائي مكرر: أي ما كانت فاؤه ولامه الأولى من جنس، و عينه ولامه الثانية من آخر. والتكرار فيه مزدوج"[177]. أمّا ابن فارس (ت:395ه) فسمّاه المطابِق؛ إذ يقول: "... وطابقت بين الشيئين، إذا جعلتهما على حذوٍ واحدٍ. ولذلك سمّينا نحن ما تضاعف من الكلام مرّتين مطابِقاً. وذلك مثل جرْجر، وصلْصل، وصعْصع."[178].

ولا تهتمُّ هذه الدراسة بقضية الاختلاف في المصطلح ولا في أصل الاشتقاق؛ فتلك قضية تختصّ بها الدراسات اللغوية البحتة، إنّما تهتمُّ الدراسة بما شكَّل ظاهرة أسلوبية في شعر ابن الشاطئ؛ وهي اهتمام الشاعر بتوظيف الفعل الرباعي المضاعَف (المكرّر)؛ أيْ ما كانت فاؤه ولامه الأولى من جنسٍ واحدٍ، وعينه ولامه الثانية من جنس واحد آخر، نحو: زلْزلَ، ودمدم، وغيرهما، فقد تواتر بصورة بارزة في شعر ابن الشاطئ؛ ففي ديوان "أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل" بلغ تواترُه 56 مرّة (أفعال ومشتقّات أخرى)، منها

[174] ـ الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تـ: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، ج1، دط، د ت، ص: 55.

[175] ـ سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ـ القاهرة، ط2، 1982، ص:294.

[176] ـ ابن دريد، جمهرة اللغة، تـح: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1978، ص: 173.

[177] ـ عز الدين السيد، التكرير بين المثير والتأثير، دار عالم الكتب، بيروت، ط1، 1978، ص: 10.

[178] ـ ابن فارس، مقاييس اللغة، تـ: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ج3، 1979، ص: 440.

(47) فعلاً بأزمنته الثلاث، و تسْعُ مشتقّاتٍ (9). وفي ديوان "أبجدية المنفى والبندقية" تواتر 32 مرّة، أمّا في "المجموعة غير الكاملة" فقد بلغ تواتره 22 فعلاً. أمّا في ديوان "خفقات قلب" فقد تكرّر ثماني (08) مرّاتٍ، والعدد نفسه تواتر في ديوان "دائرة الرفض"؛ إذن، مجموع ما تواتر في الدّواوين الخمسة هو 117 فعلاً رباعياً مضاعفاً، دون النّظر إلى مشتقاتها.

وقد أثبتتْ دراسة إحصائية حديثة أنّ الجذور الرّباعية التي تتكوّن من مقطعيْن متماثليْن (الفعل الرباعي المضاعَف) في معجم الصّحاح، والمفترض وجودها في اللغة العربية هي (784) جذراً. وهو ما أشارت إليه الدّراسة بالقول: "وجدير بالذكر أنّ عدد تلك الجذور المسموح بها رياضياً هو 784 جذراً بينما العدد الوارد بالمعجم هو 33 جذراً وهو يمثل 4,2% من المسموح به"[179].

وإذا بحثنا عن تواتر الفعل الرباعي المضاعَف في القرآن الكريم وجدنا أنّ مجموع ما تواتر فيه من هذا النّوع أحدَ عشرَ (11) فعلاً فقط[180] من أصل سبعة جذورٍ.

وإذا وازنّا بين ما ورد في معجم الصِّحاح، وما ورد في القرآن الكريم من جهة، وما تواتر في شعر ابن الشاطئ من جهة أخرى، من جذور الفعل الرباعي المضاعف، تتجلّى لنا النسبة العالية في الإستعمال عند الشاعر؛ وهذا مؤشِّرٌ قويٌّ على ميل ابن الشاطئ إلى هذه الصيغة من الأفعال؛ لكونِ صيغة (فعْللَ) من الرُّباعي المضاعَف ذات مقطعيْن

[179] ـ علي حلمي موسى، دراسة إحصائية لجذور معجم الصحاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1978، ص: 22.

[180] ـ البقرة، 214. آل عمران، 185. الأعراف، 20. يوسف، 51. الشعراء، 94. الأحزاب، 11. ق، 16. التكوير، 17. الشمس، 14. الزلزلة، 1. الناس، 5.

صوتيْن متطابقيْن، ثرية الإيقاع والدّلالة خفيفة النطق واضحة السمع. من ذلك قوله[181]:

1- عهدتكِ جدول الأمس الحنونِ *** وذاكرة الصباح على جبيـــني

2- عهدتكِ زورق الأشواق يطوي *** عباب الصمت .. يسكن في جفوني

3- يهدهدني على الصّدر المفدّى *** ويحرقني على شفة السُّكـــونِ

4- يطقطقُ أضلعي صبًّا .. ويمضي *** بلا عقدٍ .. ويعشق في جنـــون..!!

5- عهدتك مهرتي العنقاء .. أغلى *** من الدّنيا .. وأعمق من شجـوني

6- تلملمني إذا انكسرتْ سيوفٌ *** وتبعثني سنابل من (جنيـنِي).

تتحدّث التجربة الشعرية في هذه الأبيات عمّا يختلج في صدر الشاعر ـ وهو يخاطب الأمة العربية ومن خلالها فلسطين ممثلة في أمّ أوفى ـ من حرقةٍ وألمٍ جسّدهُ ذلك الصراع الدّاخلي بين واقع تخاذل الأنظمة العربية وصمتها الرّهيب (ويحرقني على شفة السُّكونِ) إزاء قضية فلسطين وبين آماله في أن يعود يوماً إلى أرضه لتحضنه كما تحضن الأم الرّؤوم رضيعها (.. يهدْهِدُني على الصّدْر المُفدّى .). فهذه الأفعال (يهدهدني، يطقطقُ، تلملمني) هي مثيرات لغوية تعتمد على الحركة والصوت؛ فالفعل (هدْهَدَ) يوحي بصوتٍ خافتٍ حنونٍ، تصحبه حركة متراخية فيها الكثير من الرّقّة والحنوّ. وكذلك الفعل (لمْلم) يعبّر عن ضمّ الشيءِ إلى بعضه برفقٍ. وفي المقابل يُعبّر الفعل (طقْطقَ) عن صوت وقْعٍ؛ كوقع الحجر على بعضه. وهذه الأفعال بهذه الصفات تشي بإيقاعٍ تنغيميّ خاصّ يتناسب

[181] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 119.

مع الدلالة العامة للنصّ؛ آلام الواقع، وآمال التفاؤل، من خلال تآزر دلالة السياق ودلالة الإيقاع.

وإذا كان هناك من النّقّاد من يرى أنّ تواتر الفعل الرّباعي المضاعف في القصيدة أصبح سمة شائعة لدى الشعراء المعاصرين. "وفي الشعر الجديد اتخذت ظاهرة محاكاة الأصوات سمة خاصة حيث عدت جزءاً من محاكاة الواقع، وتصويره فدرج الشعراء على إيراد الأصوات الناجمة عن حركة الإنسان، أو الآلة، وتفاعل الكائنات الطبيعية، وما ينجم عن هذا التفاعل من أصوات في قصائده بشكل تمثيلي مشابه لجرسها وطبيعتها من مصادرها التي خرجت عنها"[182]. فإنّ ظاهرة توظيف الفعل الرّباعي المضاعف لدى ابن الشاطئ فاقت ـ من وجهة نظري ـ غيره من الشعراء المعاصرين؛ وقد يكون سبب ذلك أنّ ابن الشاطئ اعتمد على بنية هذه الأفعال ذات المقاطع المتكرّرة التي تساعد على رسم صورة حركية للمشهد المراد إخراجه للمتلقّي اعتماداً على إيقاعيتها، يتناسب مع ميله لاختيار صيغٍ معيّنة تمتاز كذلك بطابعها الإيقاعي؛ كما هو الشّأن عند توظيف الحال أو الصفة حيث أكثر من توظيف صيغة **(فعْلَى)** على حساب خيارات أخرى كان في وسعه توظيفها.

*****

[182] ـ إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية، ص:286.

2. ظواهر تركيبية مختلفة:

1.2. إضافة الشيء إلى نفسه: (المضاف والمضاف إليه لفظ واحد).

أُختُلف في قضية **(إضافة الشيء إلى نفسه)**؛ فإذا كان معلوماً أنّ "إضافة الشيء إلى نفسه مذهبٌ جائز عند الجاهليين، ولكن لا في كل حالة ولا في كل تعبير، والغالب فيه أن يكون المضاف كلمة أقلَّ في الاستعمال من المضاف إليه نحو (حسام السيف)[183]. فالكوفيون كذلك يجيزون إضافة الشيء إلى نفسه إذا اختُلِف لفظُه (طيفُ الخيالِ)، أما البصريون فينكرون ذلك؛ وعلّتهم أنّ الإضافة تقتضي التخصيص أو التعريف، ولا يتخصَّصُ الشيء أو يتعرَّف بنفسه ،ويقولون إنما يضاف الشيء إلى غيره ليعرف به.

ومن هذا نرى أنّ الجاهليين يضيفون الشيء إلى نفسه إذا كان المضافُ كلمةً أقلَّ في الإستعمال من المضاف إليه، وأنّ الكوفيين يشترطون عند إضافة الشيء إلى نفسه اختلافَ لفظي المضاف والمضاف إليه، وعلى رأسهم شيخهم الفرّاء (ت: 207ه) عند تفسيره لقوله تعالى: ﴿وَلَدَارُ ٱلۡأٓخِرَةِ خَيۡرٞ لِّلَّذِينَ ٱتَّقَوۡاْۗ أَفَلَا تَعۡقِلُونَ ﴾[184]؛ إذْ يقول: "أُضيفتِ الدّار إلى الآخرة وهي الآخرة وقد تُضيف العربُ الشيءَ إلى نفسه إذا اختُلِفَ لفظه"[185]، وأنّ البصريين لا يجيزون ذلك تحت أيّ مبرّرٍ.

---

[183] ـ غبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص: 350.

[184] ـ سورة يوسف، الآية: 109.

[185] ـ الفرّاء، معاني القرآن، عالم الكتب، بيروت، ج2، ط3، 1983، ص: 55،56.

وحتّى في العصر الحديث فإنّ إضافة الشيء إلى نفسه ولو بشروط لا تلقى استحساناً؛ فهذا صاحب كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب، يعلق على قول أبي ذؤيب الهذلي:

حتى إذا جرزتْ مياهُ رُزونه *** وبأيّ حين مُلاوةٍ تتقطع

"فأقحم (فبأيّ حين ملاوة تتقطع)، فأضاف الملاوة إلى الحين، وإضافة الشيء إلى نفسه مذهبٌ جائز عند الجاهليين، ولكن لا في كل حالة ولا في كل تعبير، والغالب فيه أن يكون المضاف كلمة أقلّ في الاستعمال من المضاف إليه نحو (حسام السيف). ولو كان أبو ذؤيب قال: (مُلاوة حين) لكان لها وجه، ولكنه عكس"([186]). ومن هذا نجد أنّ النحاة يرون "أنّ العلاقة بين المضاف والمضاف إليه هي علاقة ملازمة وتكميل إلى الحدِّ الذي يجعلهما كالكلمة الواحدة"[(187)].

لكنّ ابن الشاطئ قد خالفَهم جميعاً؛ فنجده يضيف الشيء إلى نفسه من لفظه لا من مرادفه، حتى غدت تراكيبه الإضافية مَلْمحاً أسلوبياً متميّزاً في شعره، وخصيصة من خصائص أسلوبه، تتواتر بشكلٍ لافتٍ في قصائده، ودواوينه؛ من ذلك قوله[(188)]:

12- ويخطبون كثيرا عن رجولتهم *** ويهربون على أشلاءِ أشلائي..!!

وقوله([189]):

11- يحصون أنفاسَ أنفاسي.. ولو قدروا *** لما تبقّى لطلاّع الضحى رمق..!!

[186] ـ عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص:350.

[187] ـ كريم حسين ناصح الخالدي، نظرات في الجملة العربية، ص: 41.

[188] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 278.

[189] ـ مص، نفسه، ص: 336.

وقوله([190]):

9- وتستفزُّكِ في كل العصور ففي *** جذر الجذور أزاهيري وأشبالي

وقوله([191]):

17- تواثبي أمَّ أوفى الرمز مُعربة *** عن العروبة في أوصالِ أوصالي!!

فالتّراكيب الإضافية (أشلاء أشلائِي، أنفاس أنفاسي، جذْر الجذورِ، أوصال أوصالي) مكوّنة من لفظٍ واحدٍ أُضيف إلى نفسه؛ أي أنّ اللفظ تكرّر مرّتيْن عن طريق الإضافة، وهذا إنحرافٌ عن نظام اللغة العربية، وعن القاعدة النحوية؛ وهذا الخروج عن مألوفِ الاستعمال وضوابط اللغة شكّل ظاهرة أسلوبية متميّزةً، جعلت الشاعر ـ على قدر علمي ـ يتفرّد بها، ليس لغرابتها التركيبية فقط، بل لشغف الشاعر بها والإكثار من استعمالاتها إدراكاً منه بقدرة هذه التراكيب بانحرافها الواعي على رسم صورٍ شعرية، وإضفاء إيحاءاتٍ وظلالٍ دلالية، ما كانت لتؤدَّى بغيرها.

وهذه الظاهرة اللاّفتة فرضت على الناقد والمتلقّي أنْ يقف أمامها مليًّا لتفحُّصها ودراستها لإدراك دوافعها وفهم دلالاتها. فلو تأمّلنا هذه التّراكيب ملياً لأوحت لنا بصورٍ ذاتِ ألوانٍ وأطيافٍ متداخلة، كقوله[(192)]:

34- أنا بعضُ بعضِكِ إنْ أردْ.. .. ..تِ حقيقةً.. وأنا الكتابُ

[190] ـ مص، السابق، ص: 340.

[191] ـ مص، نفسه: 341.

[192] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 70.

فقوله: (بعضُ بعضِكِ) لا تعني تخصيصاً ولا تعييناً؛ لأنّ البعضَ أبعاضٌ، فأيُّ بعضٍ يقصد؟ وهذا التساؤل وغيره يحرِّك مكامن التخييلِ في ذهن المتلقّي؛ فتتداعى الصور متدافعة، يُسقط منها ما لا يراه ينسجم مع السياق العامّ للنصّ الشعري انطلاقاً ممّا يلقى قبولاً واستحساناً في نفسه، أو رفضًا ونفورًا. وهكذا يكون ابن الشاطئ قد أتى بطريقة تركيبية جديدة تختزن طاقاتٍ تعبيرية هائلة؛ ولو أنّ هذه التّراكيب لم يألفْها المتلقّي العربي، ولم يجزها نظام اللغة العربية.

وقد نالتْ ظاهرة إضافة الشيءِ إلى نفسه مكانة مرموقة على مساحة القصيدة عند ابن الشاطئ، وفي كلّ دواوينه الشعرية، فلو أخذنا ـ على سبيل المثال ـ ديوان "أبجدية المنفى والبندقية"[193] لتبيّنَ لنا ذلك الاهتمام بهذه الظاهرة من خلال التّواتر اللّافت لها.

*****

2.2. بنية الأساليب الإنشائية:

تُقسِّم البلاغة العربية الكلام إلى خبرٍ وإنشاءٍ؛ والخبر يعبِّر عن الجانب الثابت في اللغة، أمّا الإنشاء فيُعبِّر عن حركيتها وحيويتها. وتتجاوز هذه الدّراسة الخوض في مفهومي: "الخبر والإنشاء"؛ لأنّ ذلك ـ من وجهة نظري ـ يُخرجها من مجال الدّراسات الأسلوبية إلى مجالاتٍ أخر، كما أنّ الدّراسة الأسلوبية هي دراسة فنِّية؛ ولهذا يكون التعامل مع النصّ الأدبي على أساس لغته الفنّية قبل كلّ شيءٍ؛ وذلك لأنّ الأسلوب خبراً كان أو إنشاءً عند بعض النقّاد والدّارسين في عصرنا هذا "لا يقاس وفق مطابقة الكلام للواقع أو مخالفته؛

[193] ـ مص، نفسه، ص، ص: 16، 20، 29، 52، 84، 106، 109، 130، 148، 222.

لنحكم عليه بالصدق أو الكذب؛ ولا يقاس باعتبار قائله إن كان صادقاً أو كاذباً؛ وإنما يقاس باعتبار اعتقاد القائل في مشاعره وتصوره أولاً؛ وباعتبار مطابقة الكلام للواقع الفني قبل الواقع الحقيقي والطبيعي والفكري... ثانياً"[194]. إذ تمثّل الأساليب الإنشائية الجانب الحيويّ في اللغة؛ وذلك لكون هذه الأساليب من أهمِّ الإمكانات الفنية التي تختزن طاقاتٍ تعبيرية هائلة من خلال قدرتها على إحداث التفاعل الوجداني والفكري، بين المبدع والمتلقّي، وعلى وجه الخصوص عند خروجها عمّا وضعت له أصلاً؛ لأنّ الكلمة تتوسّع دلالتها بإنحرافها عن المواضعة اللغوية.

ومن أكثر الأساليب الإنشائية التي وظّفها ابن الشاطئ في شعره: الأمر والنهي، والنداء، والاستفهام ....

1.2.2. بنيتا الأمر والنهي:

لم يفصل النحاة بين الأمر والنهي في دراساتهم؛ "فقد كان المصطلحان يردان معاً في كثير من مباحثهم ذلك لأنّ النهي طلب الكفِّ عن إحداث حدثٍ والأمر طلبُ حصول شيءٍ غير حاصل وكلا المعنيْن يدلاّن على الإيجاب والاستعلاء"[195]، كما أنّ سيبويه أفرد لهما باباً خاصًّا، سمّاه: "باب الأمر والنهي"[196].

[194] ـ حسين جمعة، جمالية الخبر والانشاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، 2005، ص: 33.

[195] ـ كريم حسين ناصح الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار صفاء ـ عمّان، ط1، 2006، ص: 396.

[196] ـ سيبويه، الكتاب، ج1، ص: 137.

والأمر في اللغة التكليف؛ تقول أمره؛ أي "كلّفه شيئاً، وأشار عليه بأمر"[197]، وقد عرّفه البلاغيون تعريفات كثيرة، يجمعها قول صاحب الطِّراز: "هو صيغة تستدعي الفعل أو قول ينبئُ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء"[198]. أمّا النهي فهو طلب الكفِّ عن الفعل وتركه؛ حيث جاء في لسان العرب "النّهي خلاف الأمر: نهاه ينهاه نهياً، فانتهى وتناهى: كفَّ"[199]. أمّا النهي عند البلاغيين فهو "طلبُ الكفِّ عن الفعل على وجه الاستعلاء"[200]، وله صيغة واحدة هي (الفعل المضارع مع لا الجازمة) كقوله تعالى: ﴿ وَلَا تُفْسِدُواْ فِي ٱلْأَرْضِ بَعْدَ إِصْلَٰحِهَا.. ﴾[201]

والأمر نقيض النهي؛ ومعنى ذلك أنّ كلاً منهما يتضمّنُ معنى الآخر، فقولك للمتحرِّك (لا تتحرّكْ) بصيغة النهي يحمل معنى (توقّفْ عن الحركة) بصيغة الأمر؛ ولذا وجب التلازم بينهما، وهذا التلازم بين الأمر والنهي ـ من وجهة نظري ـ لكون الأمر يحتمل معنى النهي ضمناً؛ فهو نقيضه.

ولقد شكّلت بنْيتا الأمر والنهي ملمحاً أسلوبياً لافتاً في شعر ابن الشاطئ، وهو من أكثر الظواهر الأسلوبية شيوعاً في خطابه الشعري؛ إذ يكاد شعره ألاّ يخرج عن هذه الظاهرة إلاّ نادراً.

[197] ـ المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص: 26.

[198] ـ يحي بن حمزة العلوي، الطراز، مطبعة المقتطف بمصر، ج3، دط، د ت، ص: 281، 282.

[199] ـ لسان العرب، مادة: (نهى).

[200] ـ السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار ابن خلدون ـ الاسكندرية، د ط، د ت، ص: 68.

[201] ـ سورة الأعراف، الآية: 56.

وإذا كان للنّهي صيغة واحدة (الفعل المضارع المسبوق بـ (لا) الناهية، فإنّ للأمر أربع صيغٍ؛ وهي: (فعل الأمر، والفعل المضارع المجزوم بلام الأمر، اسم فعل الأمر، والمصدر النّائب عن فعل الأمر)، والدّارس لشعر ابن الشاطئ لا يكاد يعثُر على صيغِ الأمر المختلفة إلاّ صيغة "فعل الأمر"، وما عدا ذلك فهو نادرٌ، كقوله[202]:

1- لا تلعبي دور الجدار *** فأنا أحبك في انبهارِ

2- وأحبُّ فيكِ الكبريا ..... ءَ تضيءُ من عمقِ ادِّكارِ..!!

3- لا تلعبيه إذا أتيْ .. .. ..تُ.. حذارِ غاليتي.. حـذارِ

وقوله[203]:

14- يا ليالي لبنان.. هاتي لي الكأسَ

وصبّي المدام مِـــــنْ

شفتيكِ

وقوله[204]:

26- رويدَكِ يا هموم الصحو إنّي *** على جفنيكِ إنسانٌ ودودُ

وقوله[205]:

22- أ تقتربين..؟ مهلاً أمّ أوفى *** لقد غطّى مساحاتنا الجراد..!!

[202] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 31.

[203] ـ خفقات قلب، ص: 97.

[204] ـ المجموعة غير الكاملة، ص: 963.

[205] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 300.

وقد وردت هذه الصيغ (اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر) في شعر ابن الشاطئ، في حالاتٍ نادرة جدًّا، لا يكاد المتلقّي يشعر بها في زخم طغيان صيغة فعل الأمر في خطابه الشعري. ويرى الباحث أنّ سببَ اعتماد الشاعر على صيغة فعل الأمر دون غيرها من الصيغ المعروفة؛ لأنّه بنى خطابه الشعريّ على مخاطبة المفرد المؤنث (أنتِ). وصيغ الأمر هذه: (الفعل المضارع المجزوم بلام الأمر، اسم فعل الأمر، والمصدر النّائب عن فعل الأمر) تستعمل لمخاطبة المفرد والمثنى والجمع، للمذكّر والمؤنث؛ لذا استغنى الشاعر عن توظيفها لشموليتها وعدم تخصيصها للخطاب إلاّ من خلال ما يعقبها من كلامٍ.

والأمر في شعر ابن الشاطئ لم يرد على وجه الحقيقة إطلاقاً، بل جاء بدلالاته المجازية؛ لأنّ "اللغة الفنية في الأدب لغة متفردة لا تعزف على وتر المألوف، فغايتها ليست مجرد التقرير أو الإفهام، بل هي بالدرجة الأولى تعبير عن ذات الشاعر، وتجسيد لِما يمور في وجدانه من أحاسيس، ومن ثم فإنها غالبا ما تتجاوز في استخدامها للألفاظ والصِّيَغ ذلك الاستخدام المألوف البعيد عن الجدّة والطرافة إلى استخدامات أخرى فنية تكون أصدق تعبيراً عن تجربة الأديب، وأعمق تأثيراً في وجدان المتلقي"[206].

ومن الدلالات المجازية التي خرج إليها الأمر والنهي في شعر ابن الشاطئ، التحذير والتخويف، كقوله[207]:

1- لا تلعبي دور الجدار فأنا أحبك في انبهارِ

[206] ـ حسن طبل، علم المعاني في الموروث البلاغي تأصيل وتقييم، مكتبة الإيمان ـ المنصورة، ط2، 2004، ص: 63.

[207] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 31.

3- لا تلعبيه إذا أتيـــ .....ـــت.. حذارِ غاليتي.. حذارِ

والسُّخرية والتّهكُّم، كقوله([208]):

31- دعْ نيةَ القوم! واسمعْ دونما شفةٍ *** فلن يعيد مرايا القدسِ مؤتمَرُ!!

فـ (دعْ) و(اسمعْ) فعلاَ أمر خرج بهما الشاعر عن حقيقة الأمر إلى دلالة السُّخرية والتّهكُّم، من الّذين ينتظرون من مفاوضات المؤتمرات أنْ تعيد لهم فلسطين وقدسها الشريف.

*****

2.2.2. بنية النِّداء:

إنّ أسلوب النداء من أهمِّ الأساليب الإنشائية التي يتّكِئُ عليها الشعراء للتعبير عن حالاتهم العاطفية، أو بثِّ إنفعالاتهم النفسية، عند انشراح الصدر أو انقباض النفْس، وهو من الأساليب التي تختزن طاقاتٍ تعبيرية هائلة، تُسعف المتكلِّم عند التواصل، أو حال الإفصاح عن مشاعره وأحاسيسه.

يعتمد ابن الشاطئ على أسلوب النداء في تشكيله اللغوي لخطابه الشعري؛ حيث يهيمن على مساحة واسعة من بناء القصيدة عنده؛ ممّا أكسبه خصيصة أسلوبية في شعره، وهذه الخصيصة لم يكتسبها لكونه إحدى البُنى المهيمنة، فأسلوب النداء كثير الدوران على لسان العرب؛ ولكن لكونِ تشكُّله بطريقة غير مألوفة في لغة العربِ. وهذا يُعدُّ خروجاً عن معيارية اللغة أو عرف الإستعمال؛ لأنّ الصورة المعيارية لبنية النداء هي

[208] ـ المجموعة غير الكاملة، ص: 1047.

(أنادي + أنا + فلاناً)، لكنّ ابن الشاطئ يُحيلُ هذه الصورة إلى (أنادي + أنا + أنا أو نفسي)، في كثير من المرّات؛ أي أنّه ينادي الضمير (ضمير المتكلم) الذي لا يُجيزه النحاة، وهذا ما نقف عنده فيما يلي:

1.2.2.2. نداء الضّمير:

يَنْدُرُ نداء الضمير في كلام العرب، وإنْ أجاز بعضهم وقوع نداء الضمير في الشعر، وفي هذا خلافٌ؛ "والخلاف إنما هو في نداء ضمير الخطاب، أما نداء ضميري التّكلم والغيْبة، فاتفقوا على أنه لا يجوز نداؤهما بتّة، فلا يقال: "يا أنا. يا إيّايَ. يا هو. يا إيّاه"[209] إذ "لامعنى لأنْ ينادي الإنسان نفسه، ولا لأن ينادي ضمير الغائب عنه"[210]. غير أنّ ابن الشاطئ إتّكأ في مرّاتٍ عديدة على نداء ضمير المتكلم (يا أنا) الذي شكّل علامة فارقة في بنية النداء لديه، وبصورة أقلّ ضمير المخاطَبِ (أنتَ، أنتِ) الذي اختلف فيه النحاة، بين الإجازة والمنع.

والمتأمّل لشعر ابن الشاطئ يقف على ظاهرة نداء الضمير في أكثر من قصيدة، وأكثر من ديوان؛ حيث تواترت بنية النداء (يا أنا) في ديوان "أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل" تسع مرّاتٍ [211]، وفي "المجموعة غير الكاملة" ثلاث مرّات[212]، وفي ديوان "أبجدية المنفى

[209] ـ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية ج 3، ص: 153.

[210] ـ محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشرق العربي ـ بيروت، ج2، د ط، د ت، ص: 305.

[211] ـ أم أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 53، 127، 158، 170، 191، 203، 305، 344، 346.

[212] ـ المجموعة غبر الكاملة، ص: 913، 937، 1029.

والبندقية" مرّتيْن[213]. أمّا نداء ضمير المخاطَب، في صورة (يا أنتَ) و(يا أنتِ)، فكان أقلَّ تواتراً من نداء ضمير المتكلِّم؛ إذ كان مجموع تواتره سبع مرّاتٍ[214]، لكنها ظاهرة لافتة لِنُدْرتها في الإستعمال، ولإختلاف النحاة في ذلك؛ حيثُ خرجت عن القاعدة اللغوية وعن عرف الإستعمال الذي لا يُجيز نداء الضمير.

وتواتر بنية النداء في شعر ابن الشاطئ بهذه الطريقة غير المألوفة في لغة العرب، وبهذا الحجم من التواتر يُعدُّ إنزياحاً قد يكون غيرَ مسبوقٍ في الخطاب الشعري العربي؛ لأنّ الإنزياح إمّا أنْ يكون خروجاً على النظام اللغوي الذي هو جملة القواعد التي تحكم هذا النظام، أو يكون خروجاً عن الإستعمال المألوف للغة، والشاعر جمع بين الإنزياحيْن معاً، الأمر الذي يفجأُ المتلقّي؛ فيَحدثُ لديه إرباكٌ ذهني، غير أنّه إرباكٌ إيجابي؛ ينشِّط حركته الذهنية والعاطفية؛ ذلك لأنّ الضمير "يشكّل ـ على نحو من الأنحاء ـ عالم الشاعر وحدود رؤيته له، وإدراكه لأبعاده"[215].

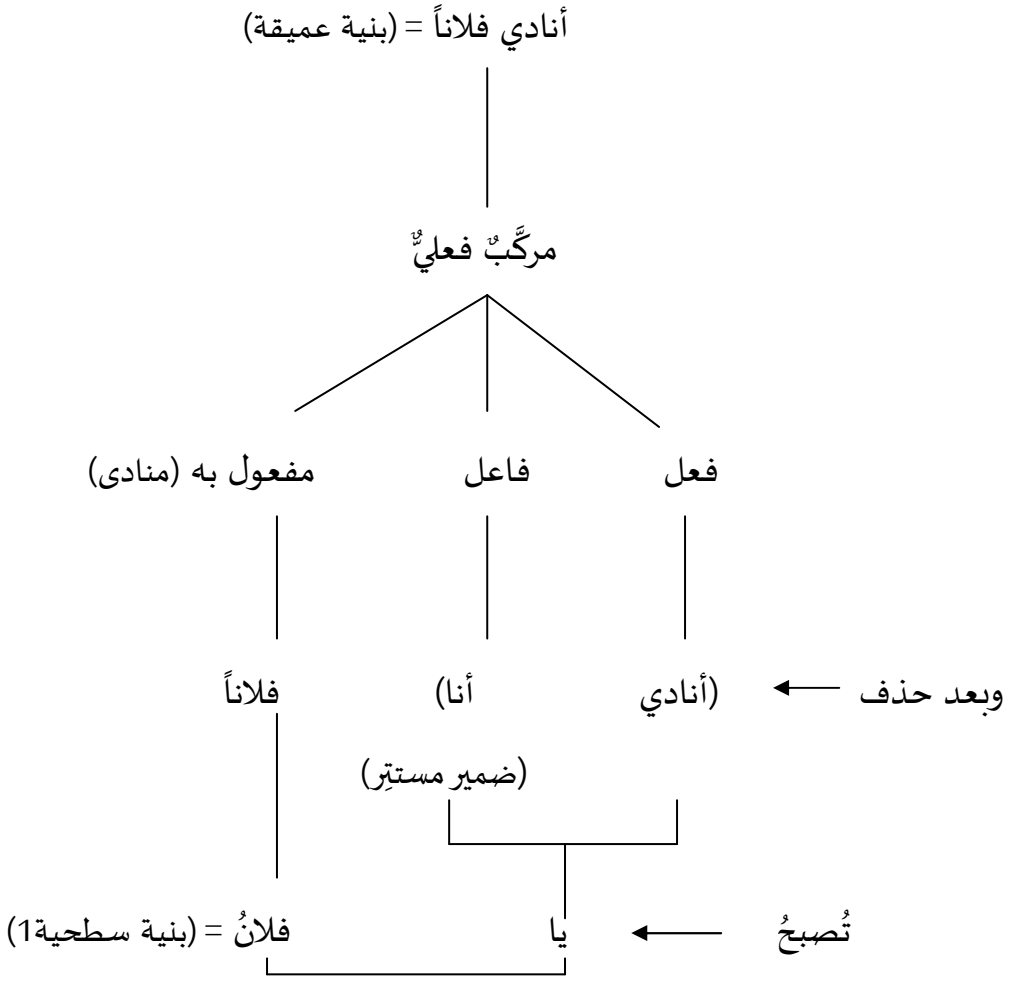
وحدوثُ هذه الحركة الذهنية لدى المتلقّي كان نتيجة تحوُّلاتٍ أسلوبية لبنية النداء (يا أنا) التي تُعدُّ خروجاً عن معيارية اللغة أو عرف الإستعمال؛ لأنّ الصورة المعيارية لبنية النداء هي (أنادي + أنا + فلاناً)، لكنّ ابن الشاطئ يحيل هذه الصورة إلى (أنادي + أنا + أنا أو نفسي)، في كثير من المرّات؛ لأنّ تركيبَ النداءِ (يا فلان) الذي يمثِّلُ البنية السطحية محوَّلٌ عن تركيبٍ آخر هو (أنادي فلاناً) الذي يمثِّلُ البنية العميقة، وهو ما

[213] ـ أبجدية المنفى و البندقية، ص: 37، 64.

[214] ـ أمّ أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 67، 246. و المجموعة غير الكاملة، ص: 921، 923،947.

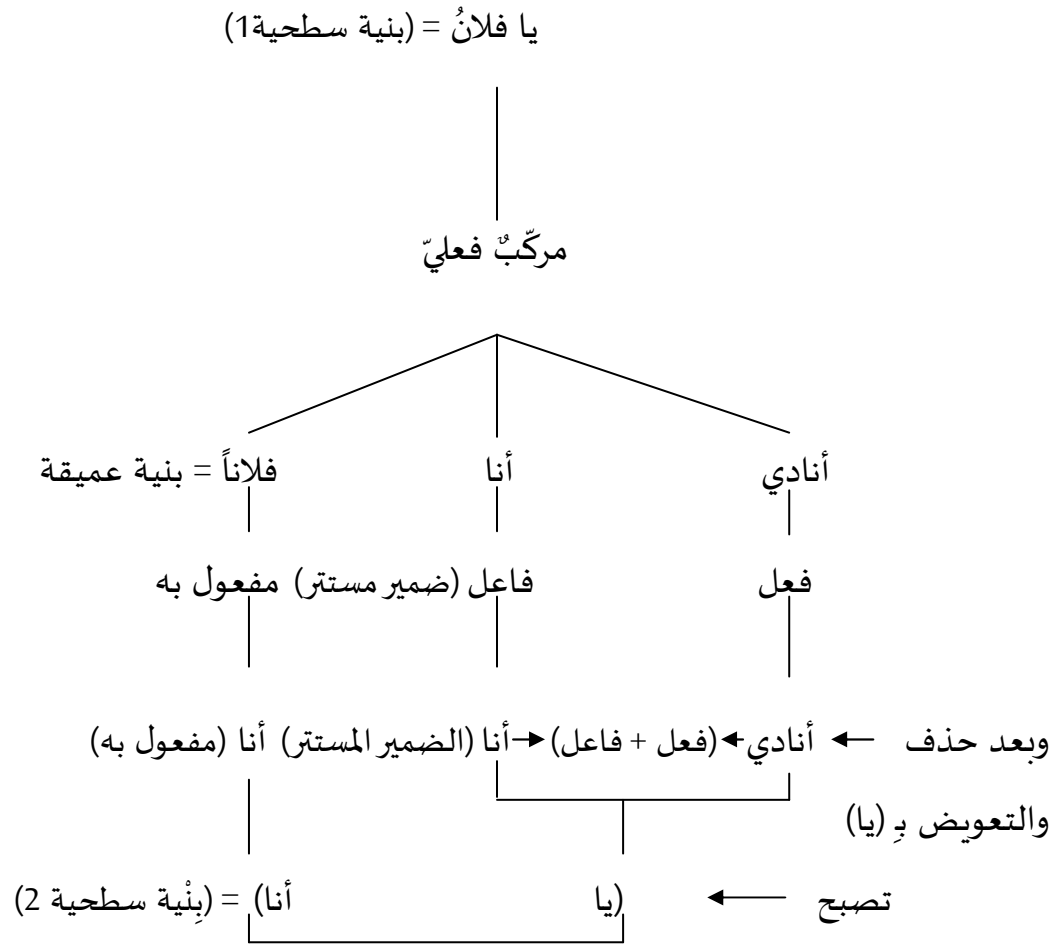
[215] ـ محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1995، ص: 144.

يُعرف عند النّحاة بِالفعل المُقدّرِ (أنادي أو أدعو). ويمكننا أنْ نمثِّلَ لتلك التحوُّلات الأسلوبية لبنية النداء بالمشجَّر التالي:



ومن خلال تأمُّلِ هذا الرسم التوضيحي، يتبيّنُ أنّ البنية السطحية (يا فلان) مُحوَّلةٌ عن بنية عميقة هي (أنادي فلاناً)؛ وهي مُركّبٌ فعليٌّ، حذف منه (الفعل والفاعل) وتمّ تعويضهما بِأداة النداء (يا)، فأصبح على الصورة (يا فلانُ).

غير أنّ ابن الشاطئ أحال هذه البنية (يا فلانُ) إلى بِنْيةٍ سطحيةٍ ثانيةٍ على الصورة (يا أنا)؛ أي (أُنادي + أنا)، ويمكن التمثيلُ لهذا التركيب المُحوَّلِ ثانيةً بالمشجَّرِ التالي:



من ذلك قوله[216]:

4- أنا يا أنا جذرٌ جليليّ الملامح والشعـــــــــــور

....

15- يا أمّ أوفى لم أكن أدري بما فعلت سطـــــــوري

16- حضرت مرايا القدس فيك ووحدة الوطن الكبيرِ

[216] ـ "أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 305، 306.

و الشاعر هنا يخاطب فلسطين من خلال أمّته العربية (الوطن الكبير) مجسَّدة في أمَّ أوفى؛ إذْ كلّما خطرتْ بباله، حضرتْ في ذهنه صورتها بكلِّ رموزها وملامحها. وقد استعمل الشاعر أسلوب نداء ضمير المتكلّم، على صورة (يا أنا) للتّدليل على ارتباطه الشديد بوطنه، بل على توحُّده به؛ فهو لا يرى نفسه ـ رغم الاغتراب الحقيقي ـ منفصلاً عن وطنه لا حسًّا ولا معنًى؛ وقد أشار إلى هذا التوحُّد في أكثر من مناسبة. كقوله[217]:

39- أنا أمّ أوفى / الرمز يا *** عمري ... وأمّ الأنبياء

وقوله[218]:

1- أتريدين أنْ أبوح.. ؟ حذار*** فأنا أنتِ رغم أنف الحصـــــار.. !؟!

.....

33- هل عرفتِ الجراح يا أمّ أوفى*** إنني عمقه بمحض اختياري ..!!

فالشاعر يخاطب وطنه من خلال نفسه (فأنا أنتِ)، ومن خلال رجع الصّدى، وهذه العبارة تكرّر ورودها في أكثر من مناسبة، وفي أكثر من قصيدة. وهو في ذلك كمن ينظر إلى صورته في المرآة ويخاطبها؛ لذا لا أرى أنّ الشاعر يقصد في ندائه الضمير (أنا، أنتَ) الضمير نفسه، بل لجأ إلى ما يعرف عند البلاغيين بالتجريد، غير أنّ ما جاء به الشاعر ليس تجريداً محضاً، بل يقرب منه، أو ما يسمّيه ابن الأثير (ت:630هـ) نصف تجريد؛

[217] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 101.

[218] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص، ص: 175، 178.

"لأنّك لم تجرّد به عن نفسك شيئاً، وإنّما خاطبتَ نفسكَ بنفسكَ، كأنّك فصلتها عنك وهي منك"[219].

2.2.2.2. نداء ما لا يصلح للنداء:

ولم يقتصر إنحراف ابن الشاطئ عن معيارية اللغة بنداء ضمير المتكلم (أنا) أو نداء ضمير المخاطَب (أنت)، بل نادى ما لا يُنادَى في لغة العرب؛ كنداء (أسماء الإستفهام: متى، كيف) أو نداء الفعل (كان) أو (طالما)[220] .... وهذا مخالف للمواضعة اللغوية لحقيقة النداء و غرضه؛ وذلك لأنّ "النداء إنما يتجه إلى الذات، فإن لم يكن الاسم دالاً على ذات فلا معنى لندائه"[221]، وهذا ما يفتح باب التساؤل والتأويل واسعاً أمام المتلقّي الذي يمنح بنية النداء هذه الدّلالة التي يعتقد أنّ الشاعر أرادها، حتّى أنّ النحاة انقسموا في نظرهم للأداة (يا) إلى فرقٍ ثلاثةٍ: "هي حرف نداءٍ والمنادى محذوفٌ لدلالة (يا) عليه، وقال الأكثرون: هي للتنبيه ولا منادى محذوف، وقال ابن مالك (ت:672هـ): هي للتنبيه إن وليها ليت أو ربَّ أو حبّذا وللنداء إن وليها أمر أو دعاء"[222]؛ وهذا التّعدُّد في الآراء يفتح لنا باب التأويل والاجتهاد للوقوف على دلالة (يا)، فابن مالك الذي توسّط الرّأيْن الأولَيْن لم يكن رأيه شاملاً؛ لأنّه يصعب حصر الأفعال أو الحروف التي تلي (يا) عند حذف المنادى في سياقاتها المختلفة.

---

[219] ـ ابن الأثير، المثل السائر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي ـ مصر ج1، د ط، د ت، ص: 426.

[220] ـ أبجدية المنفى والبندقية"، ص: 87، 142، 145، 221، 273.

[221] ـ محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية، ج2، ص: 304.

[222] ـ ابراهيم حسن ابراهيم، أسرار النداء في لغة القرآن الكريم، مطبعة الفجالة ـ القاهرة، 1978، دط، ص: 102.

وما جاء مِن نداء ما لا يصلح للنداء عند ابن الشاطئ بعد (يا) يُعدُّ ظاهرة لافتة لتنوُّعه وكثرة تردُّده في شعره، كقوله[223]:

26- وعلى لحْظكِ المُتيَّم ندري *** كيف تمشي إلى القلوبِ القلوبُ..!!

27- كيف نمتدُّ في الضمير المعافى *** ومتى .. يا متى .. يُعزُّ الكثيب..!!

وقوله([224]):

1- علق القلب.. واستوى الزّمان *** أيّها المستحيل طاب المكانُ

2- كان من قبل جفوة وفراغاً *** دائرياً.. يستافه الوجدان

3- يتسلّى بالريح بُعداً وقرباً *** وتعرّي فضاءه الأحزان..!!

4- كان همًّا مكثفاً حين يمشي *** في خلاياه.. لا يراه الزّمان

5- بعضه الصّمت.. كلما راودته *** نخلة الشوق هزّه استهجان

6- واستطالت أرجوحة الآه حتّى *** ثمل الصبر والْتوتْ أغصان

7- كان.. يا كان ..!! واستقامت ضلوع *** توأمتها حرارة وافتنانُ

فالعبارة (يا كان) في البيت الأخير بنية ندائية، تتكوّن من أداة النداء (يا) ولِيَها الفعل الناقص (كان)، فهل أفادت (يا) هنا النداء والمنادى محذوف؟ أو أفادت التنبيه لدخولها على فعلٍ؟ للإجابة عن هذا التساؤل، نضع هذه العبارة (يا كان) في فكرة السياق العام للنص الذي يقود المتلقي إلى أنّ الأداة (يا) لا يُستشفُّ منها أيٌّ من الدلالتين؛ لاهي أفادت النداء، ولا أفادت التنبيه؛ لكون الشاعر في مقام الإخبار عمّا يجيش بين أضلعه من همومٍ وأحزانٍ ألوتْ أغصان صبره لثقل وقعها عليه؛ لذا فإنّ الأداة (يا) قد جعلها

[223] - أبجدية المنفى والبندقية، ص: 87.

[224] - مص، نفسه ، ص: 273.

الشاعر وسيلة ينفُثُ من خلالها آهاتِ نفسه الملتاعة، ويخرج بوساطتها زفراتِ صدره المثقل بالهموم والأحزان؛ وهذا ما يدفعُ الباحثَ أنْ يقول:

إنّ الشاعر عندما ينادي ما لا يصلح للنداء لغة، إنما يكون ذلك صدىً لأصواتٍ مندفعة من أغوار الذّات الشاعرة، وهو بذلك يقيم حواراً مع نفسه في اللاّ وعي قصْد التنفيس عنها أو التعبير عمّا يجيش في صدره، من خلال خطابٍ تجريديٍّ متّكئاً على آلية إنزياح جملة النداء عن طبيعتها اللغوية. كما أنّ الشاعر يلجأ إلى آلية نداء ما لا يُنادَى في لغة العرب حينما يشعر أنّ اللغة المعيارية عاجزة عن الإفصاح عمّا بداخله.

3.2.2.2. **أحرف النداء:**

وأشهر حروف النداء دوراناً في لغة العرب (يا)، وهو حرفٌ لنداء البعيد ـ كما يُستعمل لنداء القريب ـ حقيقة، أو الذي في حكم البعيد؛ كالسّاهي والنائم والغافل... وقد ذهب قسمٌ من النحاة إلى أنّ حروف النداء تكون لنداء البعيد، أو من هو بمنزلته، وأمّا الهمزة فللقريب[225].

والأداة (يا) كانت أكثر أدوات النّداء دوراناً في شعر ابن الشاطئ. والشاعر وهو يعيش بعيداً عن وطنه (فلسطين) نتيجة الاحتلال، وبعيداً عن أهله ـ في أحايين كثيرة ـ بسبب الاغتراب والتّهجير إلى بلاد الشتات، لم يكن لزاماً عليه أن يوظِّف حرف النداء (يا) للدّلالة على ذلك البعد كما تقتضيه القاعدة النحوية، بل كان إختياره لهذا الحرف لخصوصية صوته الممتدّ الآتي من أعماقِ أعماقه؛ للتعبير عمّا يجول في

[225] ـ فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرةج4، ط2، 2003، ص: 275.

سحيق فكره ويختلج في أغوار صدره؛ فالشاعر تسكنه فلسطين فكراً ووجداناً أينما حلّ أو ارتحل، وهو يسكنها عمقاً وانتماءً، فتستولي على كلّ كيانه، حيث لا يعني توظيفه الأداة (يا) التعبير عن ذلك البعاد الحسّي أو المعنوي، ولم يهتمّ الشاعر بأدوات النّداء الأخرى إلاّ قليلاً؛ كما هو الحال في قصيدة "سلافة وشمس الجزائر"[226] بأبياتها الإثنين والثلاثين، حيث كرّر أداة النداء (الهمزة) خمس مرّاتٍ، وعلى مسافاتٍ متقاربة:

1. أ بنيتي .. وطني مدادي *** والقدس كالماضي .. فؤادي

.....

9. أ سلافتي لا تعذلي *** إنْ عشتُ يوماً في اسـوداد

...

18. أ سلافتي لا تحزني *** شمس الجزائر في بلادي

...

23. أ بنيتي لا تجزعي *** ما دمتُ في الرأي السدادِ

....

29. أ سلافتي لا تفزعي *** مادمتِ آفاق الودادِ

فأداة النداء (الهمزة) جاء استخدامها موافقاً للوضع اللغويّ؛ حيث أنّ الشاعر يخاطب ابنته (سلافة)، والولدُ أقربُ الناس حسًّا ومعنىً لآبائهم. كما أنّ الشاعر في

[226] ـالمجموعة غير الكاملة، ص، ص: 1144، 1146، 1147، 1148، 1150.

هذه الأبيات في موضع المُرشد النّاصح الواعظ، الدّاعي للصبر والثبات؛ وهذه النصائح والعظاتُ تحتاج إلى ما يدلُّ على القرب دلالة قطعية.

*****

4.2.2.2. مجال أسلوب النّداء:

إذا كان الأصل في النداء طلبُ الإقبال، أو تنبيه المخاطَب حقيقة، فإنّ ابن الشاطئ قَصَرَ أسلوبَ النداءِ في خطابه الشعري ـ غالباً ـ على جانبه المجازي، قرباً أو بعداً، للتعبير عمّا يختلج في صدره من عواطف ملتاعة مشحونة بمرارة الإغتراب القسْري عن الوطن أرضاً وإنساناً، أو مكتوية بنار الحسرة والألم، على ما آل إليه الواقع العربي المستكين والمتخاذل أمام اغتصاب الكيان الصهيوني لفلسطين الأرض والعِرض، أو للتعبير عمّا يحسُّه إزاء أمته العربية (أمّ أوفى)، ومن خلالها بلده (فلسطين)، وعن شرف الإنتماء لهذا البلد المقدَّس الطاهر، كما في قوله[227]:

29- يا أمَّ أوفى.. يا هوايَ الصّعبِ.. يا شرفي وديني

فأمُّ أوفى المرأة الرّمز؛ رمز الوفاء زوجة، ورمز الوفاء إنتساباً للأرض، ورمز الأصالة والإنتماء كأمّة عربية؛ فهي كلّ هواه وشرفه ودينه؛ فراح يناديها نداء المتيَّم الولهان، ليس تنبيهاً، ولا طلب إقبال، كما يقتضيه النداء حقيقة، بل اتّكأ الشاعر على أداة النداء في قوله: (يا أمّ أوفى) لتكون وسيلة يُخرِج من خلالها زفرات الحياة؛ فكلُّ نداءٍ دليل وجود. فهي كلُّ وجوده؛ فلولاها ما كان له وجود.

[227] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 106.

والنّداء عند ابن الشّاطئ، لا يخرج عن كونه صوت الضمير المعذَّب، وزفرات النفْس المنكسِرة، أو آمال الإنسان المتفائل في غير تهوّر. فاسمعه يقول[228]:

32- يا أمَّ أوفى .. متى تصحو قبائلنا *** وكيف يمكن أن نصفو ونتفـقا ..؟؟

33- أما تناهى إلى أسماعها حجر *** متيّم يتحدّى القمع والغســقا .. ؟؟

34- عفواً..!! نسيتُ.. وعذراً يا معلِّمتي *** الكلّ في (شرف التطبيع) قد غرقا

35- لم يبق غير دمي المحروق ممتشقاً *** سيف العروبة إيماناً ومعتنـقا..!!

النداء في البيت الأول (يا أمَّ أوفي)، وفي البيت الثالث (يا معلِّمتي) يفيد الحسرة والأسى على ما آل إليه حال هذه الأمّة من التشتّت والضياع، وغفلتها عمّا يتهدّدها؛ وهذه الدلالة تؤكّدها أدوات الإستفهام (متى؟، وكيف؟، أما؟) التي توحي بآلام الأسى والحسرة التي إعتصرت ضميره المعذَّب.

وقال كذلك[229]:

1- يا أمّ أوفى أرى الأيامَ مشرقة *** رغم الظلام .. فلا تستهجني صوري.

أمّا النِّداء في هذا البيت (يا أمّ أوفى) فيحمل دلالة الأمل والتفاؤل بالغد المشرِق (أرى الأيام مشرقة).

من خلال هذه النّماذج وغيرها كثير في شعر ابن الشاطئ، يتبيّن أنّ مجال النداء جاء متراوحاً بين الأسى والحسرة من جهة، والأمل والتفاؤل من جهة أخرى.

---

[228] ـ مص، السابق، ص: 104.

[229] أم أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 252.

3.2.2. بنية التّساؤل:

الشاعر فنّانٌ بطبعه، تتشكّل في ذهنه صورٌ، وبناءً على ذلك التّشكّل و "من خلال معايشته للحياة والواقع يكتشف أنّ ثمة أموراً ينبغي أنْ تُدركَ وتتخذ أشكالاً مغايرة لما هي عليه"[230]؛ وللتعبير عن هذه الصور وفق رؤيته الخاصة، وبالشكل الذي يسعى أنْ تكون عليه في ذهن المتلقي. وتحت تأثير دوافعه الداخلية وضغوطاته النفسية، يستعين هذا الفنان بوسائل وأدوات اللغة، وأهمها: أدوات الإستفهام؛ وهذا لما تزخر به من طاقاتٍ تعبيرية حُبلى بدلالات وإشارات، تشحن التركيب بإيحاءاتها المتنوّعة، وتمنحه القدرة على كشف المكنونات الشعورية أكثر من غيرها من الوسائل والأدوات التعبيرية الفنّية الأخرى؛ لكونها تُحدث حركة ذهنية نشطة لدى المتلقّي، فينفتح أمامه مجال التخييل والتأويل واسعاً، وينقله من المباشرة والتصريح إلى الإيحاء والتلميح.

1.3.2.2. معنى الإستفهام:

يقول علماء اللغة: إنّ زيادة (الهمزة والسين والتاء) على بنية الفعل الثلاثي تؤدّي إلى إيجاد معانٍ جديدة منها: الطلب، والتحوّل، والإعتقاد، وغير ذلك، فقولنا (اسْتفهمَ) أي طلب الفهمَ؛ "والفهم يعني حصول صورة المراد فهمه في النفس وإقامة هيأته في العقل وهذا هو الذي قاله البلاغيون في تعريف الاستفهام فهو طلب حصول صورة الشيء في الذهن"[231]. إذن الإستفهام في حقيقته هو طلب الفهم، ومعنى هذا أنّه يحتاج إلى جوابٍ،

[230] ـ محمد اسماعيل حسونة، تساؤلات النص الشعري ـ دراسة أسلوبية، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية- غزة، مج 14، ع1، ص: 117.

[231] ـ محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب / دراسة بلاغية، مكتبة وهبة ـ القاهرة، ط2، 1987، ص: 203، 204.

لكنه في تشكيل اللغة الفنّيّة ـ والشعر خاصّة ـ قد يستغني عن ذلك الجواب؛ ليلقي جملة من الإيحاءات في الذهن، وهو ما يسميه البعض حالة عدم الاطمئنان في ذهن المتلقي نتيجة إطلاق الإستفهام من قيد الجواب؛ فيصبح تساؤلاً؛ أي لا يُرجى من السؤال جوابٌ محدَّدٌ، بل إحداث حركة ذهنية نشطة.

2.3.2.2. الإستفهام في شعر ابن الشّاطئ:

أسلوب الإستفهام في شعر ابن الشاطئ جاء على وجه الإطلاق إلاّ في القليل النادر؛ إذ لا يُنتظر من مخاطَبه أنْ يكون له ردٌّ معيّنٌ، أو إجابة محدَّدةٌ عن تلك الإستفهامات المتعدّدة، وبأدواتها المتنوّعة؛ لأنّ الشاعر وهو يتساءل إنّما يتّكئُ على أدواتِ الإستفهام كوسيلة لغوية حيوية لِيعبّر عمّا يختلج في صدره، وما يجول في خاطره، كقوله[232]:

29- يا حادي العيس **هل** في الرّهط قافلةٌ *** عريقةٌ يعشق الإنسان حاديها..؟!

30- **وهل** هناك أرى (أوفى) موشحَة *** بالقدس.. تخطر في نُعمى مواليـــها؟

فالإستفهام في قوله: (هل في الرّهط ..؟)، و (هل هناك أرى أوفى ..؟) جاء على غير حقيقة الوضع اللغوي، حيث لا ينتظر الشاعر من سامعه أن يُجيبه عن سؤاله؛ بل بقليلٍ من التّروّي يتّضح لنا أنّ الشاعر يُثيره شعور التمنّي، وتتدفّقُ لديه شحناتُ الأمل مع كلِّ أداة إستفهام؛ ليرى بلده فلسطين (أوفى) في قافلة قومه وعشيرته من البلاد العربية تنعم بحريتها، وقد ترصّع تاجها بعاصمتها القدس الشريف. فَ (هلْ) في هذين

[232] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص:217.

البيتيْن تحمل دلالة التمنّي والأمل المشوب بالأسى لما هي عليه فلسطين من الضياع، ولا مبالاة أهاليها.

ومعاني الإستفهام الدّالة على التّمنِّي والأسى هي السِّمة الغالبةُ على أسلوب الإستفهام في الخطاب الشعري عند ابن الشاطئ؛ وما يسنُدُ هذا الرّأيَ دلالة بنية التّضادّ[233] التي شُحنت بهذه المعاني الحاملة لثنائية الأسى والحسرة على الواقع العربي الخانع المستسلم من جهة، والتّمنّي والتّفاؤل بجيل أطفال الحجارة لِصنع الغدَ المُشرقَ من جهة أُخرى.

وقد انحرف ابن الشاطئ عن المعيار اللغوي في توظيفه لأدوات الإستفهام، من ذلك قوله[234]:

17- ما عدتُ أعرفُ **هل** أطياف غاليتي *** على اليمينِ تُصفِّي ثم تحتكــرُ

18- أم أنها في يسار القوم واقفـةٌ *** هجينةُ الفكر لا (قيس) ولا (مُضرُ)؟

وبقليلٍ من التروّي وإمعان النظر في موضع أداة الإستفهام **(هل)** في هذين البيتين، ينكشف لنا أنّ الشاعر في حيرةٍ من أمره، وهو متردّدٌ في معرفة موقع (غاليته) من القوم، وهذا يتّضح في قوله: (ما عدتُ أعرف..) الذي أعقبه بأداة الإستفهام **(هل)** ومعنى هذا أنّه يسأل عن مضمون التركيب، غير أنّه أتى بالمُعادل **(أم)** وهذا ما يناقض مضمون الكلام؛ لأنّ **(هل)** أداةٌ مختصّة بطلب (التّصديق) فقط؛ أي طلب تعيين الثبوت أو الإنتفاء في مقام التّردّد، وهي تُفيد أنّ السائلَ جاهلٌ بالحكم، وأنّ **(أم)** تفيد أنّ السائل عالمٌ بالحكم، وإنّما يريد تعيين أحدَ الأمريْن؛ ولهذا منع البلاغيون مجيء المُعادِل **(أم)**

[233] ـ يُنظر "مبحث التّضاد" في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

[234] ـ المجموعة غير الكاملة، ص: 1044.

بعد **(هل)** كي لا يحدث تناقضٌ في مضمون الكلام، لكنّ ابن الشاطئ خالف المعيار اللغوي؛ بمجيئه بالمعادل **(أم)** بعد **(هل)**، كما هو حاصل في البيتين السابقين.

غير أنّنا لا نشعر بحدوث تناقضٍ في مضمون كلامه؛ وسببُ ذلك أنّه مهّد لكلامه بقوله: (ما عدتُ أعرف) دلالة على ما هو عليه من حيرة جعلتْ بوصلته لا تقدر على تحديد الإتّجاه الذي تحتلّه غاليته من عشيرته وقومه. وجملة (ما عدتُ أعرفُ) هي التي حدّدت المعنى المقصود (الحيرة والإضطراب)، ومنعت حدوث التناقض في مضمون الكلام.

ولم يتوقّف توظيف الشاعر لأداة الإستفهام **(هل)** توظيفاً إنزياحياً، بالإتيان بالمعادل **(أم)** بعدها، بل لدخولها ـ كذلك ـ على المضارع وهو للحال؛ لأنّ الوضعَ اللغويَّ يقول "إذا دخلتْ **(هل)** على المضارع محضت دلالته للاستقبال ولذلك لا يجوز أنْ تقول **هل** يقوم **الآن؟**"[235]، ومعنى ذلك أنّ **(هل)** تُخصِّصُ المضارع للاستقبال[236]، ومن ذلك قوله[237]:

11- **هل تفهمين الآن** ما حملتْ *** تلك القصائد دون إعـــرابِ..؟؟

12- **هل** تفهمين الحبّ..؟ معذرة *** قومي اسرحي في صدر أعشابي..؟!

فـ **(هل)** في البيتين السابقين دخلتْ على الفعل المضارع (تفهمين) وهو للحال، ولم تخصِّصْه للاستقبال؛ وهذا لوجود قرائن لغوية تؤكّد على أنّ المضارع للحال وليس

[235] ـ محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، ص: 213.

[236] ـ ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، تح: عبد اللطيف محمد الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، ط1، 2000، ص: 326.

[237] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 139.

للاستقبال، من ذلك الظرف (**الآن**) "اسم لزمن الحال، وهو الذي يقع فيه كلام المتكلِّم الفاصل بين ما مضى وما هو آتٍ"[238]. كما أنّ (الفهم) لا يجوز أن يُسأل عنه فيما يأتي من الزمن؛ لأنّ الفهم والإدراك إنّما يحصلان في الحاضر والماضي.

وظاهرة دخول (هل) على الفعل المضارع وهو للحال وليس للإستقبال كثيرة في شعر ابن الشاطئ، على صورة (هل + فعل مضارع + الآن، أو ما يدلّ على الزمن الحاضر)، من ذلك ـ على سبيل المثال ـ ما تكرّر ترديده في ديوان "أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل"، كقوله:[239].

5- وهل أستطيع اليوم خنق مشاعري *** وقد بُعثتْ في صحوة ومضاءِ..؟؟

وقوله[240]:

23- هل يظلُّ الهروب أحلى اقترابا *** وفلسطين تستحيل فصولا..؟!

ومثل ذلك في ديوان أبجدية المنفى والبندقية، كقوله:[241]

20- هل تفهمين الآن ما *** أعنيه...؟ عاني ما أعاني

[238] ـ فاضل صالح السامرّائي، معاني النحو، ج2، ص: 177.

[239] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 85.

[240] ـ مص، نفسه، ص: 90.

[241] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 185.

وقوله[242]:

19- هل تشعرين الآن ..؟ أم غرقتْ *** في أصغريْكِ الآه والسبلُ..؟؟

فالأداة (هل) في هذه الأبيات دخلت على الفعل المضارع (أستطيع، يظلُّ، تفهمين، تشعرين) ولم تخصِّصْه للاستقبال كما يفرضه الوضع اللغوي لوجود قرائن لغوية تُخصِّصُ المضارع للحال، وهي الألفاظ: (اليوم، الآن، الفعل يظلّ).

والمتأمِّل لشعر ابن الشاطئ يقف على خصيصة أسلوبية تتمثّل في كونه غالباً ما يستهلُّ قصيدته بالإستفهام؛ حيث بلغت نسبة الإستهلال بأدوات الإستفهام 34,41% من مجموع شعره محلّ الدّراسة، إذ تصدّرت أدوات الإستفهام 106 قصائد من مجموع 308 قصائد، وهذه نسبة عالية جدًّا. قد تجعل من ابن الشاطئ متفرِّداً في الإستهلال الإستفهامي في الشعر؛ لكونها نادرة الحضور في الشعر المعاصر.

وقد يبلغ إهتمام الشاعر بأدوات الإستفهام أحياناً درجة مُكثَّفة، من خلال تلك التكرارات المتتالية، ما يجعل بنْيةَ الإستهلال عنده بنْيةً مُستفزّة؛ وفي ذلك إشارة قوية من الشاعر لشحن ذهن المتلقي ولفت انتباهه، فيتهيّأُ باهتمام شديد لما سيُلقى عليه، لأنّ الإستفهام طلبٌ، والطلب يهمّ المتلقي ويعنيه؛ ومن ذلك ما نجده في مطالع بعض القصائد[243] التي تتكثّف تساؤلاتها بصورة لافتة؛ وهذا ما يمنحها قدرة كبيرة على

[242] ـ مص، السابق، ص: 198.

[243] ـ "أمَ أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص، ص: 27، 195،307، 310...

استثارة المتلقّي؛ لأنّ من طبيعة الإنسان أنْ يتحفّز لكلِّ استفهام، وتزداد رغبته في معرفة ما يحمله هذا الإستفهام وهذه التساؤلات، كقوله[244]:

1- مِن أين جئتِ..؟ أ تسرقين حياتي؟ *** وتشجرين العمر رغم شتاتي..؟؟

2- مِن أين جئتِ..؟ فكلُّ شيءٍ مغلقٌ *** دوني وأنهار الهموم فراتي

3- تتقاتل الكلمات في صدري وهل *** تتصوّرين مخارج الكلمـاتِ..؟؟

4- يتورّم القلب الحزين مؤرقاً *** ويظلُّ ينزف راعف الخفقـات.

ففي هذه الأبيات استعمل الشاعر الإستفهام أربع مرّاتٍ، (أين) مرّتان و(الهمزة) و(هل) مرّة واحدة لكلٍّ منهما. وعند إطالة النظر وإعمال الفكر في هذه الأبيات يتّضح أنّ الشاعر لا يطلب فهماً لما يسأل عنه؛ بل أطلق هذه الشحنة من الإستفهامات للتعبير عمّا يحسُّ به من أسى الهموم والأحزان المتدفِّقة عليه تدفُّق مياه نهر الفرات؛ فكانت أدوات الإستفهام المتتالية في الأبيات السابقة أكثر قدرة من غيرها على شحن ذهن المتلقي وإستثارة مشاعره؛ وبذلك تُشركه في إنتاج الدّلالة؛ من خلال تلك الحركة الذّهنية النّشطة التي أثارتها تلك التساؤلات المتتالية.

ولم يتوقّف إهتمام الشاعر ببنية التَّساؤل في مطالع قصائده، بل قد يستغرق الإستفهام كلّ جسد القصيدة[245]، إذ تصبح قصيدة إستفهامية مطْلقة؛ وإطلاق الإستفهام قد يخرج به إلى معاني كثيرة "لا يمكن استقصاؤها لأنها تتعيّن في ضوء

[244] ـ مص، السابق، ص: 195.

[245] ـ "أمَ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص، ص: 18، 27، 45، 72، 83،...

القرائن وسياق الكلام، وكان النحاة يجتهدون في تعيين هذه المعاني ... مدركين أنّ الذوق والفهم هما أساس تسمية هذه المعاني لذا نراهم يختلفون في تقدير المعنى المقصود الذي يخرج الاستفهام إليه"[246]. ومعنى قولهم: "الذوق والفهم هما أساس تسمية هذه المعاني"؛ يشير إلى مشاركة المتلقّي في إنتاج المعنى؛ ذلك أنّ الأذواقَ تختلفُ، والأفهامَ تتفاوتُ، فيكون لكلِّ مُتلقٍّ ذوقٌ خاصٌّ وفهمٌ محدّدٌ.

*****

3.2. بنية التِّكرار:

إنّ بنية التكرار تشكل ملمحاً أسلوبياً في شعر ابن الشاطئ؛ وهو يسير في ذلك على نهج القصيدة العربية الحديثة. والتكرار من أهمّ التقنيات التعبيرية التي يتّكئُ عليها الشعر الحديث والمعاصر " بحيث يمكن القول إنّ بنية التكرار على اختلاف أنماطها تحلُّ في كل نصٍّ شعريٍّ على نحو من الأنحاء، بل إنها في بعض الأحيان قد تستغرق النص الشعري كله".[247] وقد حفل شعر ابن الشاطئ بكل أنماط التكرار؛ من حرفٍ، وكلمة، وتركيب.

1.3.2. تكرار الحرف (الصوت):

إنّ لتكرار الحروف غايات فنية عديدة؛ منها ما يهدف الشاعر من خلالها إلى تقوية النغم الموسيقي وإثراء الإيقاع الشعري، ومنها ما يتّخذها وسيلة لإنتاج الدلالة، أو تكثيفها.

[246] ـ كريم حسين الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، ص: 405.

[247] ـ محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، ط2، 1995، ص: 381.

ومن الحروف التي أكثر الشاعر تكرارها حرف الدال من خلال اختياره الواعي لألفاظ حاملة لهذا الحرف. ولم يكن اهتمام الشاعر منصبًّا على الكلمات الحاملة لحرف الدال في منطقة القافية ليكون رويًّا للبيت الشعري، بل قد بثّ الشاعر صوت (الدال) وبشكلٍ لافتٍ في أجزاء كثيرة من حشو القصيدة، من ذلك ما جاء في قصيدة "مرثية جديدة للسادة النجباء" حيث يقول([248]):

1- لا تغنّي حرارة الأمجاد *** هتك الليل حرمة الأجـــــــــــدادِ

2- وترامت على الحدود سرايا ه .. وطالتْ أظافر الأوغـــــادِ

3- نحن أدنى مما تظنين .. نهوى *** سدّة الحكم.. ننحني في اعتدادِ

4- والنياشين تملأُ الصدر فخراً *** وتراعي مشاعر الأسيـــــــــادِ

5- وتجزّ الرؤوس سرًّا وجهراً *** إن تمادت على مليك جـــــــوادِ..!؟

6- لا تغنّي للعشق.. عشقك أمسى *** في حصارٍ.. مدوَّر.. واسودادِ

7- فعلى سالف المليك المفدّى *** يرسم العشق قادة (الموســـادِ)..!؟

إذا تأملنا هذه الأبيات ألفيناها اشتملت على ستّ عشرة كلمة حاملة لحرف الدّال، تكرّر خلالها صوت الدّال عشرين مرّة، في سبعة أبيات. وهي نسبة عالية جدًّا. وحرف (الدّال) المكرّر هذا لا يرمي الشاعر من خلاله إلى إثراء الإيقاع فقط بل قصد الشاعر ذلك من أجل تقوية المعنى؛ لأنّ الخصائص الصوتية لحرف الدّال من جهر وشدّة تلائم الحالة النفسية التي عليها الشاعر، حيث تتدافع داخله مشاعر الحسرة والأسى وخيبة

[248] - أم أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 316.

الأمل المتولّدة عن خذلان أنظمة الحكم العربية (السّادة النجباء) كما جاء في عنوان هذه القصيدة للشعب الفلسطيني، بل تآمرت عليه من خلال سكوتها عن ظلم العدو الغاصب في حقّ هذا الشعب.

الشاعر في هذه الحال يكون ثائر النفس شديد الغضب، تخرج أنفاسه المتقطِّعة متدافعة متفجِّرة؛ لذا كان صوت (الدّال) المجهور الشديد أكثر ملاءمة لحال الشاعر هذه، حتى غدت الألفاظ الحاملة لصوت الدّال دمدمات رعدٍ، وصرخات مدوية.

ومن الأصوات المتكررة بصورة لافتة في الأبيات السابقة صوت (الرّاء)؛ حيث بلغت الألفاظ الحاملة له خمس عشرة كلمة، تكرّر صوت الرّاء من خلالها ستَّ عشرة مرة. وحرف الرّاء من خلال صفاته الصوتية، من جهر وتكرار، يكون شديد الملاءمة لحالات النفس المتوترة. وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في مبحث التكرار من هذه الدراسة[249].

2.3.2. تكرار الكلمة:

إنّ لتكرار الكلمة عند ابن الشاطئ دورًا هاماً، في تشكيل النص الشعري، ومنحه حركية خاصة؛ من خلال ذلك الإلحاح المتتابع على لفظة ما، قد تعبِّر عن انفعالاتٍ نفسية، أو تكشف عن فكرة متسلِّطة لدى الشاعر، أو تؤكِّد على حقيقة حياها؛ لأنّ كل تكرار يحمل في طياته دلالاتٍ نفسية، أو انفعالاتٍ عاطفية، تستدعيها التجربة الشعورية، أو تتطلّبُها طبيعة السياق الشعري.

[249] - يُنظر مبحث "تكرار الحرف"، الفصل الأول: ص: 92.

ومن نماذج تكرار الكلمة في شعره ـ وهي ظاهرة لافتة ـ ما جاء في إحدى مطوّلاته، مشرّحاً الواقع العربي المتخاذل إزاء القضية الفلسطينية، بل المتآمر عليها، بالسكوت والخنوع، وزرع اليأس في النفوس، حيث يقول[250]:

40. كلما شرّف العروبة جيلٌ *** أفسدوه.. وأمعنوا في الفسادِ

41. وإذا ما أفاق دقّوا طبولا *** تقتل الكبرياء باسم الجهادِ..!؟

42. آهِ.. ما ذا أقول يا أمّ أوفى *** بعد أن سوّقوا ضمير البوادِي..؟؟

.....

49. ..أطرقتْ.. والهوى طليق المحيّا *** وأشارت إليّ دون اعتدادِ

50 . ثم قالت: ألا ترى يا حبيبي *** كيف لحّنتُ أغنياتِ الحصادِ..؟؟

51 . كيف أطلعْتُ قامتي من جديد *** كيف جدّدتُ في الرُّبى ميلادِي

52. كيف شدّتْ براءتي كل دار *** وتحدّتْ في عزة وجِلادِ

53. كيف أنقذتُ بالحجارة نفسي *** وزرعتُ الربيع في الأحفادِ.

وللمتأمِّل في هذه الأبيات أن يقف على ذلك الصراع الذي تمثله جدلية العلاقة بين الثابت والمتحول، كحقيقة أزلية في هذا الوجود. والثابت هنا هو هذا الواقع العربي المُخزي حيال القضية الفلسطينية (شرف العروبة)، وتركها تضيع من أيدي أهلها؛ ليس بالصمت الرهيب والاستكانة للمغتصِب فحسب؛ بل بالوقوف في وجه كل عربي شريف؛ يرفض الاستكانة والخنوع، ويسعى لاسترداد حقه المغتصَب. أمّا المتحوِّل، فهو هذا

[250] ـ "أم أوفى تتحدد رغم الليل الطويل"، ص، ص: 321،322.

الرّفض الصارخ الذي جسَّده قول الشاعر على لسان "أمّ أوفى" (فلسطين الأرض والإنسان)، وخاصّة ما جاء في الأبيات (4 . 8)؛ فتطلع قامة المارد الفلسطيني من كل ربوة، ومن كل دار، في صورة (أطفال الحجارة) لإنقاذ شرف العروبة، وزرع الأمل في الأحفاد. وللتعبير عن هذه المعاني إتّكأ الشاعر على تقنية تكرار الكلمة متّخذاً اسم الاستفهام (كيف) وسيلة لذلك التكرار؛ حيث تكررت (كيف) خمسَ مراتٍ في المقطع الأخير (الأبيات: 4 . 8).

وقد جاء توالي لفظ (كيف) المعبّر عن التحدي في ثبات وإصرار، وقد جاء ذلك بحركية متسارعة، تمثلها تلك المسافات التكرارية القصيرة المتتابعة داخل النص؛ لتجعل من الأداة (كيف) بؤرة الدلالة، مسنودة بالأفعال المزيدة (لحّنْتُ، أطلعْتُ، جدّدْتُ، أنقذتُ) التي جاءت مزيدة على صيغتي(أفْعلَ) و(فعَّلَ) التي تدلاّن على التّحوُّل والتّكثير، جعلتْ الدلالة تتوسع لتبيِّنَ ما يتطلّبه هذا الثبات والتحدّي من جهد مبذول ووقتٍ مضاعفٍ، يمتدّ إلى حقب وأجيال:

كيف أنقذتُ بالحجارة نفسي *** وزرعتُ الربيع في الأحفاد.

والشاعر هنا لا يعوّل على الكلمة المكرّرة فقط، وإنّما على ما بعدها؛ ولذلك نرى أنّ تكرار (كيف) في هذه الحال تطلّبه السياق، ولم يكن غاية جمالية في حدّ ذاته.

وقد لا يؤدي هذا التكرار دوره التأثيري كما تقول نازك الملائكة إلاّ إذا ارتفع "هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال على يدي شاعر موهوب يدرك أنّ المعوَّل في مثله،

لا على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة"[251]. وما يمكن الوقوف عليه ـ من وجهة نظري ـ أنّ الشاعر قد ربط بين الكلمة المكرّرة (كيف) وما بعدها ـ الأفعال المزيدة ـ ربطاً يوحي بقدرته على تطويع اللغة، وامتلاكه ناصيتها خدمة لأفكاره ومشاعره؛ لأنّ تكرار (كيف) دلّ على التأكيد على تحدّي الشعب الفلسطيني وإصراره على التحرّر من بطش العدو، وخذلان الشقيق، كما أنّ الأفعال المزيدة (لحّنْتُ، أطلعْتُ، جدّدْتُ، أنقذتُ) التي جاءت بعد (كيف) دلّت على التأكيد، من خلال صيغتيْ: (فعَّل، وأفْعلَ) التي تدلاّن على التحول والتكثير.

وهناك نوع آخر من تكرار الكلمة أو العبارة؛ وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بِـ (تكرار الظاهرة)، بحيث تتكرر كلمة ما، أو عبارة ما، في أكثر من قصيدة، أو أكثر من ديوان، بشكلٍ لافتٍ. وهذا النوع من التكرار يوحي بتأثّر الشاعر بحدثٍ ما، أو انبهاره بلفظة ما، فيكررها في أكثر من موقع من النص، أو في أكثر من قصيدة. ولهذا التكرار في هذه الحال دلالات نفسية أكثر منها جمالية؛ من ذلك تكرار الشاعر لفظ: (أمّ أوفى)، في أكثر من قصيدة؛ بل في أكثر من ديوان؛ كما هو الحال في ديوان "أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل" وديوان "أبجدية المنفى والبندقية"، حيث لا نكاد نعثر على قصيدة واحدة لم يرد فيها اسم (أمّ أوفى)؛ بل يتكرّر هذا اللفظ مرّاتٍ و مرّاتٍ في القصيدة الواحدة بشكلٍ لافتٍ؛ ما يمنح القصيدة دينامية جديدة؛ من خلال توالد الأحداث والصور الناتجة عن ذلك التكرار، ومن خلال ما يركز عليه الشاعر بعد تلك الألفاظ المكرّرة.

251 ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص: 231.

ومن أمثلة ذلك تكراره (أمّ أوفى) مسبوقاً بياء النداء (يا أمَّ أوفى) بصورة لافتة؛ و(أمّ أوفى) خارج النص الشعري هي زوج الشاعر الجاهلي (زهير بن أبي سلمى)، والتي طلّقها، وبعد عشرين سنة ندم على ذلك؛ لِما عُرف عنها من وفاء له، حتى بعد زواجه بغيرها، إنها "المرأة العروب التي خلدتها الكبرياء والأنفة في قلب زهير بن أبي سلمى فخلدها في معلّقته[252]":

أمن أمِّ أوفى دمنة لم تكلّم *** بحومانة الدراج فالمتثلِّمِ

و(أمّ أوفى) في المتن الشعري لابن الشاطئ هي زوجته (سعاد) المرأة الرمز؛ رمز الحب والوفاء كزوجة، ورمز الوفاء والانتماء كأرض (فلسطين)، وقد شاءت الأقدار أن سافرت الزوجة ـ بعد الذكرى العشرين لزواجهما ـ إلى سوريا مع بناتها حيث الأهل والدراسة، وبقي الشاعر ابن الشاطئ وحيداً في الجزائر. "وعلى عتبة الذكريات تشابكت الأطياف، وامتزجت الوجوه ليرى سعادَهُ في أمّ أوفى، ويرى أمّ أوفى أمّة عربية سرعان ما ستطلع ثورة كبرى من ضلع أطفال الحجارة في فلسطين الحبيبة"[253]. فكان لامتزاج الوجوه، وتشابك الأطياف بين (أمّ أوفى) زهير، و(أمّ أوفى) ابن الشاطئ الأثرُ الكبير في نفسية الشاعر، فراح يناديها (يا أمّ أوفى)، في كل ذكرى، بل في كل تذكُّرٍ؛ فغدت (أمّ أوفى) لدى الشاعر نبْض القصيدة، ودفقات الشعور، وميزان العقل، لا تكاد تفارق لسانه، كما

[252] ـ "ام اوفى تتجدد رغم الليل الطويل"، ص:8

[253] ـ مص، نفسه، ص:8.

صارتْ (أمّ أوفى) خصيصة ابن الشاطئ أكثر منها خصيصة زهير بن أبي سلمى. والأبيات الآتية تمثّل نموذجاً لتكرار اسم (أم أوفى) في شعر ابن الشاطئ([254]):

11- وللحجارة في الساحات أغنية *** جديدة تتحدّى صيف أغـلالي

12- وترسم الزمن الآتي مهدَّبة *** بالحب.. مشبعة بِـ (الكرمل) العالي..!

13- يا **أمَّ أوفى** .. طبعناها بطابعنا *** ولم تعد في جيوب العمِّ والخالِ..!؟

14- نصونها ونفدِّي كِبْر طلعتــها *** بعمرنا .. ونصفِّي كل دجّـــــالِ..!!

15- فتلك خطوتنا الأولى يعمِّقها *** في الواقع الصعب هذا الأخمص الغالي

16- وأنتِ سيِّدة الأيام .. مزهرة *** دوما .. وماثلة في عمق أجيـــــالي

17- تواثبي **أمَّ أوفى** الرمز مُعْرِبة *** عن العروبة في أوصال أوصـــــالي!!

ومن تكرار الظاهرة، استعمال الشاعر لألفاظ مخصوصة، أطلقها من قيدها المعجمي، وانزاح بها عن جانبها المجازي؛ لتحتمل كلّ دلالة تنسجم مع نفسية الشاعر والمتلقي على حدٍّ سواء؛ حيث يمكن الإصطلاح على هذه الكلمة بِـ(الجوكر - le joker) إقتداءً بورقة (الجوكر) في لعبة الورق؛ إذْ تعدُّ هده الورقة الأقوى ضمن مجموعة اللعب، وتؤدي دورها كاملاً حيثما حللتها، كما أنّها غالباً ما تحسم الصراع لصالح مستعمِلها. ومن هذه الألفاظ على سبيل المثال الألفاظ: (رمَّدَ)، (الضُّحَى)، (كَوْكَبَ)،

[254] ـ مص، نفسه، ص،ص: 340،341.

وغيرها كثير، كما سيأتي في مبحث "البنية المهيمنة" في الفصل الثالث، من هذه الدراسة، حيث يتواتر ورودها بشكل لافتٍ في أغلب قصائد الشاعر، بل قد تتكرّر في القصيدة الواحدة عدة مراتٍ؛ "لأنّ تكرار كلمات معينة له دور في إضاءة التجربة وتعميقها، إذ يشير الإلحاح على بعض الكلمات داخل تراكيب ثابتة، أو متغيرة، إلى أشياء لا تستطيع التجربة الشعرية الإيماء بها، دون هذا التكرار"[255]. وغالبا ما يجد الشاعر نفسه مضطرا للتّماهي مع لفظة ما، ممّا يدفعه إلى "استخدام ألفاظ بعيدة عن موضوعه الشعري، ولكنها تخدم هذا السياق على سبيل الإيحاء والخيال والاستعارة. فيقول شيئا ليقول به شيئا آخر. ويوظف الكلمة توظيفا يوسع من دلالتها ويغني إيحاءاتها."[256]، ومثل هذه الاستعمالات كثيرة في لغة ابن الشاطيء، ومعجمه الشعري.

وقد يوظِّفها الشاعر في أنساق لغوية لا متناهية الدلالة[257] تمليها عليه سياقات متعدّدة، وعلى المتلقّي أنْ يمنحها الدّلالة التي يشعر أنّ الشاعر أرادها؛ دون قيْدٍ معجمي يوجِّهه أو سندٍ مجازي يتّكيءُ عليه، وهذا ما تشير إليه ثنائية "دو سوسير" (اللغة : Langue والكلام: Parole)، التي تميّز بين اللغة كنظام أو نسق بتعبير آخر، ويمكن حدّه بمعايير وضوابط تقرّبه من الثبات، أمّا الكلام فهو منتوج نشاط الفرد اللغوي المتغيّر بانحرافه عن المعايير وانزياحه عن الضوابط؛ لذا فهو يتّسم بالقدرة الإبداعية؛ والإبداع هنا يتمثّل في تلك المساحات الدلالية الواسعة التي يمنحها الشاعر لألفاظه؛ لأنّ "الألفاظ

255 ـ إيمان محمد امين الكيلاني، بدر شاكر السياب: دراسة اسلوبية لشعره، ص: 284.

256 ـ اللغة الشعرية وهوية النص. http://www.diwanalarab.com/spip.php?article30369

257 - ينظر مبحث "حقل البنية المهيمنة".

عند الشاعر مثل المسبحة، يفرطها ويرتبها كيفما شاء، ولكلّ لفظ معنىً جديد في تركيب جديد"[258].

ولم يقتصر ذلك على حشو النص الشعري فقط بل تجاوزه إلى منطقة القافية[259]، حيث لم يعد دور القافية كما كان يُنظر إليه منصبّا على وزنها العروضي، وإيقاعها الموسيقي في نهاية كل بيتٍ، وما يترتّب عن ذلك من تنغيمٍ وتطريبٍ؛ بل أصبح الشاعر ينظر إلى القافية من جانبها الدّلالي كذلك، مثلها مثل أيّ مكوّنٍ من المكوّنات الشعرية الأخرى.

3.3.2. تكرار التّركيب:

يشكّل تكرار التركيب (العبارة) ملمحاً أسلوبياً لافتاً، في شعر ابن الشاطئ، ويتأسس هذا النوع من التكرار على إلحاح الشاعر على عبارة ما يرى أنّ لها تأثيرها الخاص على حركية النصّ، ومن خلال ذلك على المتلقي.

وقد يهدف الشاعر ـ كذلك ـ من خلال آلية تكرار التركيب (العبارة) إلى ضرورة سياقية يتطلّبها المقام ويلحُّ عليها السياق؛ قد يكون ذلك بسبب تسلسل جمل وتراكيب النص الشعري وتعالقاتها؛ وحينها، لا يمكن للشاعر الإنفلات ممّا يطلبه السياق النصّي، من

258 ـ برنامج "شواطيء الانعتاق"، حوار مع "ابن الشاطيء"، إذاعة جيجل الجهوية، 2007/07/06.

259 - يُنظر مبحث القافية، الفصل الأول، ص:60.

توالي تكرار هذه التراكيب، أو يكون ذلك لإبراز فكرة متسلِّطة لدى الشاعر، ومن أمثلة هذا النمط التكراري جملة (أنا أهواكِ) في النص التالي([260]):

1- لستُ أهوى مشاتلاً من عبيرِ

فأنا الرفض في جذور الجذورِ..!!

2- لستُ أهواكِ مزعة من فؤادٍ

ترتمي خلفها بقايا سطورِ

3- لستُ أهواكِ موجةً من شفاهٍ

ترجمتها الأيام دون شعورِ..!!

4- أنا أهواكِ كانفلاتِ الأماني

كخلايا سنابلي... وهجيري

5- أنا أهواكِ خصلة من شرودي

وجنوني.. وخصلة من ضميري

6- أنا أهواكِ دفلة من بلادي

تتهادى على رموش الأثيرِ

7- أنا أهواكِ خلْفَ خلفِ المرايا

كوخَ أمي.. ووالدي وصغيري

[260] ـ دائرة الرفض، ص، ص: 41،42، 43.

.....

.....

11- أنا أهواكِ دبكة جمعتنا

في (جُرون) الحصاد قرب الغدير

12- أنا أهواكِ نسمة من فلسطين

تُفلّي ملامحي.. وعبوري..!!

فالتركيب التكراري (أنا أهواكِ) الذي كرّره الشاعر ـ إستهلالياً ـ ستَّ مراتٍ في قصيدة ذات إثنيْ عشر بيتاً، قد جاء استجابة ملحّة لشحناتٍ نفسية، ودفقات شعورية، ولّدتها جملتا النفي المتكررتين سابقاَ في قوله: (لستُ أهوى) و(لستُ أهواكِ) في بداية القصيدة، وهذه الاستجابة لدى الشاعر، تتلاءم وأفق التوقّع لدى المتلقي، مما يجعل الأثر الشعوري "يصل إلى ذروة الألق والحيوية وسوف يدرك القارىء الدلالات الكامنة وراء كل لفظ متكرر"[261]، فالمتلقِّي ـ خاصة إذا كان مستمِعا ـ تستثيره عبارة (لستُ أهواكِ) ليكون متحفِّزاً لما يهوى الشاعر، فتكون الجملة (أنا أهواكِ) المتكررة فيما بعد وما يتعلق بها بعضَ توقُّعه.

[261] ـ عبد الخالق العف، بنية الترديد في "أغاني الجرح"، مجلة الجامعة الاسلامية، غزة، مج 10، ع2، 2002، ص:122.

إنّ جملة (أنا أهواكِ) ضرورة سياقية، استدعتها جملة النفي (لستُ أهواكِ) المتكرّرة قبلها، ولولا وجود هذه الجملة (أنا أهواكِ) وما تعلّق بها، لأصيبت القصيدة بالتشوّه والاضطراب الذي يصيب المتلقي بتوتّرٍ وخيبة أملٍ في أُفق التوقّع، وجرّاء ذلك تفقد القصيدة بعضَ جمالياتها.

*****

الفصل الثّالث

البنية الدّلالية

البنية الدّلالية

توطئة:

لمّا كانت المقاربة الأسلوبية تقتضي دراسة كل بنية على حدة ـ كإجراء منهجي ـ ليسهل على الدّارس رصد الظاهرة الأسلوبية ووصفها وتحليلها؛ فإنّ المستويات الثلاث (الإيقاع، والتركيب، والدلالة) تتآزر فيما بينها للإمساك بشوارد المعاني المتفلِّتة، في شعر ابن الشاطئ، على مساحة ثمانٍ وثلاثمئة قصيدة (308)، حوتْ تسعة آلافٍ وخمسة وتسعين (9095) بيتاً شعريًّا، انتظمها خيطٌ دلاليٌّ واحد وعنوان كبير، هو: هوية فلسطين الأرض والإنسان بين معاول الهدم وحجارة البناء.

آمن الشاعر بمبدإ "إنّ الشعر رسالة" فآثر أنْ يعيش لخدمة هذه الرسالة؛ حيث جاءت قصائده حاملة ذلك العنوان الكبير "هوية فلسطين: الأرض والإنسان بين معاول الهدم وحجارة البناء"، إذ لم يجِد الشاعر عن هذا العنوان رغم وفرة شعره، وتنوّع أوزانه وقوافيه، حتى يخيّل للمتلقي أنّ الشاعر نظم مطوّلة بآلاف الأبيات لموضوع واحد.

والكلام في عملية التّواصل عاديٌّ وفنّيٌّ؛ والكلام العادي يتّسم بالوضوح والإبانة والإرتباط بالفكر، وهو أحادي الدّلالة إلاّ فيما ندر، ويتلاشى أثره بمجرّد أداءِ وظيفته الإبلاغية. أمّا الكلام الفنّيّ فهو ـ إلى جانب وظيفته الإبلاغية ـ يتّسم بالغموض والمراوغة، يضمر أكثر ممّا يظهر، يتجاوز المألوف والسطحي لينفذ إلى الأعماق، ويرتبط بالوجدان.

والشعر كلامٌ فنّيٌّ يحملُ تجربة الشاعر ويعبّرُ عن رؤيته للحياة وموقفه منها؛ وهو إمّا أنْ يكون مؤيّدا لها، وفي هذا الموقف يكون شعره تفسيراً للحياة ووصفا لها، وإمّا متمرّدا على الحياة رافضا لها، وفي هذه الحال يثور عليها من خلال بدائل يعرضها على المتلقّي بطريقة فنّيةٍ مؤثّرة. وفي الحالتيْن يتّكئُ على اللغة بكلِّ مكوّناتها؛ من لفظٍ، وتركيبٍ، وصورةٍ، ورمزٍ، وإيقاعٍ. في لغة شعرية رائقة؛ لأنّ اللغة الشعرية عند الشاعر ليست مجرّد وسيلة لتأدية شيءٍ ما، بل هي الغاية في حدّ ذاتها.

غير أنّ اللفظ المفرد إنْ لم يتعالق مع غيره، لا تتجاوزُ دلالته المعنى المعجمي الذي وُضع له، كما أنّ أيّ تركيبٍ لا تكون له دلالة واضحة إلاّ من خلال تضامِّ ألفاظه بوساطة علاقات تركيبية مخصوصة (نحوية، صرفية، صوتية)؛ وذلك لأنّ مفهوم الدّلالة في الخطاب الشعري لا يتوقّف عند " المعنى اللغوي المباشر كما كان يفهم الأقدمون، بل جملة الوظائف الشعرية التي أصبحت محصّلة للبنية الموسيقية والميكانيزم التصويري والرمزي معا"[262].

ولمّا كانت الأسلوبية تهتمُّ بدراسة الظّواهر الكامنة في اللغة، فإنّ الدّارس الأسلوبي يتّكئُ على مجموعة من المفاهيم التي تحدِّدُ الأسس العامّة للأسلوبية، وهي: الاختيار، والانحراف، والمتلقّي، والسياق.

[262] ـ صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، مج1 ع4، 1981، ص: 211.

ويُعدُّ السياقُ من أهمّ المفاهيم التي يعتمد عليها الدّرس الأسلوبي في تحديد دلالة الكلمة، ومن ثَمَّ دلالة التّركيب؛ لأنّ الكلمة تأخذ دلالتها من السياق، وتتغيّر دلالتها بتغيُّر السياق؛ وللبحث عن هذه المعاني والدلالات، لا بد أنْ نتعرّف على المعجم الشعري.

1. بنية المعجم الشعري:

لكلِّ شاعرٍ معجمه الخاص؛ وهذا المعجم يمكن أنْ يتوسَّع إلى معاجم متعدِّدة حسب حالات الشاعر النفسية المتلوِّنة بصنوف المواقف وظروف الحياة، وكلما ازدادت وطأة هذه المواقف والظروف حدّة على الشاعر أصبحت اللغة ـ في نظره ـ عاجزة عن التعبير عمّا يختلج في نفسه، وما تحتمله رؤاه. وهذه الحقيقة عبّر عنها أحدُ الصوفية بقوله: "كلما اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة"، وحينئذ يصبح الشاعر بحاجة إلى آلياتٍ أخرى ـ غير اللغة التقليدية ـ كي تُسعفه للتعبير عن فكره ووجدانه ورؤاه. وللوقوف على المعجم الشعري لابن الشاطئ، وما هي أهمّ روافده؟ يستلزم تحديد أهمّ الحقول الدّلالية التي وظّفها في خطابه الشعري. ومن هذه الحقول:

1.1. حقل الثورة والمقاومة:

إنّ أبرز ما يلفت انتباهَ المتأمّل لشعر ابن الشاطئ كثرة استخدامه لألفاظ تدلّ على الثورة والمقاومة إلى درجة أنْ شكّلت ملمحاً أسلوبياً جديراً بالبحث والدراسة. ومن أكثر ألفاظ الثورة والمقاومة دوراناً في شعره: (الحجارة، الدّم، الرفض، الجهاد، الوطن المحتل، العميل، أسماء المدن الفلسطينية ورموزها الدينية والتاريخية، ...). غير أنّ هذا

البحث لا يتناول كلَّ هذه الألفاظ، بل سيقتصر على بعضِ الألفاظ التي يكون ذكرها رامزاً لدلالة ألفاظ هذا الحقل، ومن أبرزها:

1.1.1. دالّ "الرّفض".

يكثر دورانُ لفظ (الرّفض) في شعر ابن الشاطئ، ويكون تارة ذا دلالة إيجابية، وأخرى ذا دلالة سلبية، من ذلك قوله[263]:

من جذْر الثورة يا أمّي *** أتنفّس دائرة **الرّفـضِ**

فأهدِّمُ أسوار المنفى *** وأُمصْمِصُ أثداءَ الأرضِ..!!

هذان البيتان جعلهما الشاعر مقدّمة لديوانه الموسوم بِـ (دائرة الرفض)، وفيهما يعلن الشاعر عن نهجه الثوري المقاوم مبدياً كلَّ الرفضِ والاستسلام للعدوِّ الغاصب، بل يجب مواجهة هذا العدو والثورة عليه، من أجل استرداد الأرضِ. ولا يكتفي الشاعر بحمل شعار الرفض دونما تعليل، بل يسند رفضه بما يبرّره بالحجة والدليل، حيث يقول[264]:

54- أنكتفي باجتماعاتٍ مضمَّخةٍ *** **بالرفضِ**.. والوطن المحتلُّ ينصهرُ؟

إنّ الشاعر يتساءل منكِراً أن تكون الاجتماعات والمفاوضات التي تُختتمُ ببيانات الرفض والتنديد وسيلة لفكِّ أسر الوطن المحتل من قبضة العدوّ. ودالّ (الرّفض) هنا ذو دلالة سلبية؛ لأنّ الشاعر لا يريد من الرّفض أنْ يُعلَنَ، ويُسمَعَ صوته، دون أنْ يكون

[263] ـ دائرة الرفض، ص: 7.

[264] ـ المجموعة غير الكاملة، ص: 1052.

ذلك مصحوباً بأفعال تجسِّد الرّفضَ واقعاً، ولتأكيد هذه الحقيقة يقول في موضع آخر[265]:

31- دعْ نيةَ القوم! واسمعْ دونما شفةٍ *** فلن يعيد مرايا القدسِ مؤتمَرُ!!

و(نية القوم) هنا تعني إبداء الرفض وإعلانه عبر المفاوضات، وفي المؤتمرات دون أنْ يصحبه فعلٌ ما؛ وهذا هو الرفض السلبي الذي لا يُرجى منه استرداد الكرامة المسلوبة، أو تحرير الأرض المغتصبة.

وقد يبلغ تواتر دالّ (الرّفض) مرّاتٍ عديدة، كما هو الحال في "قصيدة تبحث عن السيف الضائع"[266]، حيث تكرّر ستّ مرّاتٍ، جاء مصدراً معرّفاً بـ (ال) في أربع مرات، وفعلاً ماضياً مرّتيْن. وما يمكن أن نستخلصه من تواتر لفظ (الرّفض) بهذه الكثافة أنّ الشاعر لا يؤمن بأية وسيلة لمواجهة المحتلّ الغاصب. كما أنّ الشاعر يكون قد حدّد نهجه الثوري الذي لا يؤمن بغير الثورة من أجل استرداد الحقِّ المغتصَب، والكرامة المهدورة؛ لأنّ العدوّ ماكرٌ مُخادعٌ، لذا فهو يُذكِّرُ من ينادون بما يُسمّى (مفاوضات السّلام)، فيقول لهم، من خلال مخاطبته فلسطين[267]:

25- أتذكرين قُرانا عندما ذُبِحتْ *** لمّا رفعنا جزافاً غُصْنَ زيتونِ..؟؟

*****

[265] ـ مص، السابق، ص: 1047.

[266] ـ مص، نفسه، ص: 1041.

[267] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 145.

2.1.1. الحجر.

إنّ **الحَجَرَ** في يد الطفل الفلسطيني الثائر أصبح رمزاً شعرياً يتكرر في جميع قصائد الشعر الفلسطيني المقاوم وخاصة شعر الانتفاضة المجيدة"[268]، ممّا أكسبه شيئاً من القداسة، فصار أقوى سلاح لدحر الغزاة، وأجلى أمل لبناء دولة على انقاض المغتصبين العتاة. يقول الشاعر الفلسطيني المقاوم "عبد الناصر صالح"[269]:

حجرٌ.. وينهار التترْ

حجرٌ.. وتهتزّ الفكرْ

حجرٌ.. وترفع رايةٌ

حجرٌ.. وتعلو هامةٌ

حجرٌ.. وتسقط هيبة النازين

في وحل الحفرْ

حجرٌ على لهب الرصاص قد انتصرْ

حجرٌ سيبني دولة

ويزيل أنقاض الخيامْ

حجرٌ سينقل أمّةً

للنور بعد ولوجها عصر الظلامْ.

[268] ـ عبد الخالق محمد العف، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية ـ غزة، مج9، ع2، ص: 15.

[269] ـ عبد الناصر صالح، ديوان "المجد ينحني أمامكم"، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط1، 1989، ص: 79.

لقد سلك ابن الشاطئ مسلك الشاعر الفلسطيني المعاصر، إذْ شكّل حضور دالّ **(الحجر)** في شعره ظاهرة لافتة؛ حيث كثُرَ دورانه على مساحات واسعة من شعره. وقد ارتبط دالّ (الحجر) بانتفاضة الشعب الفلسطيني وثورته على المحتلِّ الغاصب، وأكثر ما كان ارتباطه بالطفل الفلسطيني الذي جعل (الحجر) رمزاً نضاليًّا مقدّساً؛ فجاء توظيفه ذا دلالة رمزية مقدّسة، تشي بإيحاءات البطولة، والشّجاعة، والإقدام. يقول الشاعر[270]:

26- وأتَ[*] تَحْدو...!؟ فهل أنثاك ما برحتْ *** تدور في (رُبْعها الخالي).. وتستترُ..؟؟

27- أطلقت صمتها أم ما تزال على *** عهدي بها تتوارى ثم تعتــذرُ..؟؟

28- أجبْ علانية.. لم تبق ساكنـةً *** إلاّ وحرّكها **"الأطفالُ والحجــرُ"..!!**

29- نحن في الوطن المحتلّ ملحمةٌ *** وأنتِ سيفٌ من الآهاتِ ينكسِـرُ..؟!؟

إنّ دلالة لفظ (الحجر) في شعر ابن الشاطئ، لا تكمن في كونه أداة نضالية، أو سلاحاً ثورياً، بل في رمزية من يحرّك هذه الأداة؛ لذا نجده غالباً ما يقرن بين لفظ (الحجر) والطفل الفلسطيني محرّك هذه الثورة، من خلال هذا الحجر (... إلاّ وحرّكها الأطفال والحجر). هؤلاء الفتيان الذين تصدّوا للعدوّ المدجّج بأقوى وأحدث الأسلحة الفتاكة،

[270] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 16.

(*)- هكذا ورد في الديوان، والصواب (أنتَ).

مقابل حجارة في قبضة أيديهم الناعمة؛ وبذلك أجبروا العالَم أنْ ينحني أمامهم إجلالاً لبطولتهم، واحتراماً لشجاعتهم.

يقول الشاعر في موضع آخر[271]:

1- ماذا أسمّيها...؟ ...منارهْ *** أم تلك معجزة **الحجـارهْ**...؟؟

2- يتحدّث البركان مِنْ *** فمها... وتحتلّ الصدارهْ

3- فعلى جبال الشمْسِ تلْ ... ـظُمُ خيطها الصاحي... منارهْ

4- وتحطُّ فوق جوادها *** **طفلاً** تجسِّده الجسـارهْ

5- متمترساً **حجراً**... ومن *** مقلاعه تلد الشـــرارهْ...!!

في هذا النموذج الذي سمّاه الشاعر **"معجزة الحجارة"**، ربطٌ بين أداة هذه المعجزة (الحجر) والطفل الفلسطيني الذي حرّكَ هذه الأداة من مقلاعه؛ فأشعلها ثورة بركان هادر. وهذه الثورة بأدوات (الحجر، المقلاع، والطفل) استحقت أن تنال صفة المعجزة.

إنّ دالّ **(الحجر)** في شعر ابن الشاطئ، وفي الشعر الفلسطيني المعاصر صار ـ كذلك ـ رمزاً لتحقيق السّيادة، وبناء الدولة الوطنية. فهذا الشاعر الفلسطيني المقاوم "عبد الناصر صالح" يقول[272]:

"واليومُ قد صار **الحجرْ**

[271] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 13.

[272] ـ عبد الناصر صالح، ديوان "المجد ينحني أمامكم"، ص: 86.

رَمْزاً لتحقيقِ السِّيادهْ.

طيْرٌ أبابيلٌ يطيرُ كما الحمامْ

وحجارةُ السِّجِّيلِ تسقُطُ كالسِّهامْ".

ودلالة (الحجر) الرّمزية عند الشاعر عبد الناصر صالح ـ وكل شاعر فلسطيني ـ هي نفسها عند ابن الشاطئ، فاسمعه يقول[273]:

44- حَجَرٌ مُزهِرٌ أضاءَ فلسطين.. وعرّى حقيقة الإرهابِ.

لقد أضاء الحجرُ فلسطين حين حرّرها من قيد الخوف واليأس، وأيقظ الأمل في نفوس أطفالها الرِّجال، من أجل تحريرها من الأنجاس والأرجاس.

*****

3.1.1. دالّ **(الدّم):**

الدّم دمان: دمٌ طاهرٌ زكيٌّ، ودمٌ خبيثٌ فاسد، الدم الطاهر الزكي هو دم الشهيد الذي وهب نفسه فداء الوطن الغالي، وهو دم الثائر الجريح الذي نذره مهراً لوطنه، فصار دمهما وقود الثورة المشتعلة، هذا الدم هو رمز الكبرياء، وثمن الحرية، هو سلاح الكريم الشريف الذي خُذِلَ من أقرب الناس إليه، وتُرك وحيداً، يواجه العدوَّ الغاصبَ، وسلاحه ثورة كبريائه التي مُهِرتْ بدمه الطّاهر الزّكي. يقول الشاعر[274]:

24- أنا ليس لي إلاّ أنا *** ودمي الطّهور ضُحى ونارُ.

[273] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 39.

[274] ـ مص، نفسه، ص: 282.

ورغم هذا الخذلان المخزي، وتنكُّر الصّديق والأخ الشقيق، فإنّ الشاعر يتحدّى في إصرار؛ لتخليص وطنه من غاصبه متسلِّحاً بإيمانه العميق بعدالة قضيته، وأصالته التي تأبى الذُّلَّ والخنوعَ. يقول الشاعر[275]:

17- قضيتُ العمرَ أبحث عنكِ وحدي *** فأنتِ عروبتي.. وأنا الزّنادُ..!!

ودالُّ **(الدم)** في شعر ابن الشاطئ هو الدّم الطاهر الزكيّ، لا يأتي إلاّ وهو مرتبط بمعاني النضال والتضحية والحرية؛ لذا نجد الشاعر لا يذكر الحرية إلاّ مقرونة بقوافل الشهداء، أو ممهورة بإراقة دماء الجرحى من الثائرين، وهذه نماذج لما قاله الشاعر في ذلك[276]:

1- جرحكِ النازف من صد.....ري.. كما الماضي عطاءْ

2- يطلع البدر تماماً **من دماء الشهـــداءْ**

وقال أيضاً[277]:

23- أتعجبين..؟؟ رضعتُ من وطنٍ *** مسيَّجٍ **بالدّم** المحروق.. معطاءِ

وقال[278]:

20- أذودُ عن شرف الكثبان ممتطياً *** سبّابتي.. **ودمي** المحروقُ منطلقي

[275] ـ أمّ أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 299.

[276] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 123.

[277] ـ مص، نفسه، ص: 136.

[278] ـ مص، نفسه، ص: 146.

وقال[279]:

23- أطالع فيكِ أفراسَ المثنّى *** وأقرأُ خاطري.. وضحى سنيني

24- وابتدئُ النِّزالَ الصعبَ حرًّا *** وأبحر في **دمي** حتّى تكوني

25- أفجّرُ في الربى جسدي شهيداً *** وأصعد للسماء فباركيني..!!

وقال[280]:

13- وإنْ تمرّدَ يسقي القدْسَ من **دمه** *** قالوا: غويٌّ فارجموه في مُصَلاّهُ..!!

وقال[281]:

35- وامددْ يديْكَ إلى أخيك لقهر طودِ النازلاتِ

36- فمن الجماجم و**الدّماءِ**.. تعبّدت درب الحياةِ

وعند تأمّل مواطن دالّ **(الدّم)** في هذه النماذج، وفي غيرها من شعر ابن الشاطئ نجد أنّ الشاعر قد قرنه بالحرية في قوله: (يطلع البدر تماماً من **دماء الشهداءْ**)، والبدر رمزٌ للحرية التي مَهَرَها الشهيد بدمه؛ فلا حرية إلاّ ببذل الدماء والأرواح.

كما أنّ دالّ **(الدم)** يأتي مقروناً بالنضال والتضحية، مثل قوله، و(أبحر في **دمي** حتّى تكوني)، والشاعر في قوله هذا يُحدِّدُ أحدَ أهمِّ مقوِّمات الوجود الإنساني الحرّ؛ إذ لا مكان للوجود الحرّ ـ في هذه الحياة ـ إلاّ من خلال التضحية المستمرة، وبذل الدّم الزكيّ

[279] ـ مص، السابق، ص: 166.

[280] ـ دائرة الرفض، ص: 69.

[281] ـ خفقات قلب، ص: 252.

بسخاء، وهذا ما يشير إليه قول الشاعر في البيتيْن السابقين: (فمن الجماجم **والدّماءِ**.. تعبّدت دربُ الحياةِ)، ودربُ الحياة ـ هنا ـ يعني السيرَ في طريق الوجود الذي يستمدُّ كينونته من التضحيات الجسام (الدماء والجماجم).

إنّ دالَّ **(الدّم)** قد ارتبط بانتفاضة الطفل الفلسطيني ضدّ عدوّه ومغتصب أرضه، كما هو الحال في قول الشاعر[282]:

46- المرأة/ الرّمز التي جسّدْتُها *** في أمّ أوفى.. قبلتي ومنارِي

47- طلعتْ من **المقلاع** سيّدةَ الذُّرى *** وتقدَّسَتْ في ثورة **الأحجارِ**

48- تستقبل **الأطفالَ** في بيّارةٍ *** ولها على شرف **الدّمِ الفوّارِ**.

فالألفاظ (المقلاع، الأحجار، الدّم) هي أسلحة الطفل الفلسطيني، في انتفاضته المباركة ضدّ مغتصب أرضه؛ هذه الأسلحة في يد الطفل الفلسطيني اليافع، أرغمت العالَم أنْ ينحني إجلالاً لشجاعته وتقديراً لبطولته.

وكذلك في قول الشاعر[283]:

25- قد تناسوا أنّا انتفضنا.. ونبقى *** راية الله في **الدّمِ** الوهّـابِ..!!

26- لا تبالي بالقاعدين.. ونمشي *** فوق صدر المنون في استعـذابِ

27- ونُروِّي ترابنا **بدمانـا** *** ونُصفّي أصابع الإرهـــــابِ..!!

[282] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 43.

[283] ـ مص، نفسه، ص: 222.

28- إنّ ذرَّ الرماد ما عاد يُجدي *** فاستريحوا في (ناطحات السحابِ)..!؟!

هذه النّماذج، وغيرها كثير، تدلّل على أنّ دالَّ (الدّم) لا يُذكَرُ في شعر ابن الشاطئ إلاّمرتبطاً بانتفاضة الشعب الفلسطيني، وبطولة أطفاله الرِّجال، فاستحقّ أن يكون رمز النضال وأيقونة الشعر.

*****

2.1. حقل الأعلام:

العَلَمُ: اسمٌ وُضع لتعيينِ مُسمّاه بذاته ودون حاجة إلى قرينة عن لفظه؛ وقد يكون هذا الاسم دالاً على الإنسان أو الحيوان أو المكان. ويُوظَّف اسمُ العَلم توظيفاً فنّياً، قد يكون رمزاً، أو قناعاً إشارياً، أو أيقونة تراثية، ومعنى هذا أنّ مجال توظيف اسم العلم واسعٌ، وأنّ إيحاءاته كثيرة وإشاراته وفيرة، ومن أهمّ أسماء العَلَم التي وظّفها الشاعر في تجاربه الشعرية:

1.2.1. أسماء قادة الجيوش:

وقد وظّف ابن الشاطئ اسم العلم من خلال استخدام أسماء العَلم الدينية التراثية؛ مثل اسماء الصحابة رضوان الله عليهم، منهم قادة الجيوش الذين ساهموا في بناء مجد هذه الأمة، ويُعدُّ توظيف هذه الأسماء من الوسائل الفنية التي يتّكئُ عليها الشاعر لإثراء لغته وبناء تراكيبه، من أجل إخراج صوره في أجلى منظر وأبلغ أثر، وذلك بالعودة إلى تاريخها المشرق؛ لأنّ التاريخَ "يُعدُّ منبعاً ثريًا من منابع الإلهام الشعري، يعكس الشاعر

من خلال الارتداد إليه روح العصر، ويعيد بناء الماضي وفق رؤية إنسانية معاصرة، تكشف عن هموم الإنسان ومعاناته وطموحه وأحلامه، مما يعني أنّ الماضي يعيش في الحاضر"[284]. كما أنّ استدعاء التاريخ بأحداثه وشخصياته يجعل صوت الشاعر وصدى نفَسه يلتقي مع صدى صوت الجماعة؛ للتعبير عن هموم الأمة وأحلامها، من خلال البعث والإحياء. من هنا تبرز أهمية توظيف الشخصيات التراثية، واستلهام التاريخ، حيث أكثر ابن الشاطئ من توظيفها. ومن هذه الشخصيات، ما جاء في قوله[285]:

23- نتباكى.. نجترُّ سيفَ **المُثنّى** *** والميامين من بني الأعمامِ

24- فإذا **خالدٌ** على طنف اليرْ..... موكِ عمقٌ يضيئُ برَّ الشامِ

25- وإذا **سَعْدُ** في (المدائنِ) فتحٌ *** عربيٌّ يُعَزُّ بالإســلامِ..!؟!

26- تلكَ معزوفة الدّراويشِ ما تنفكُّ فينا من ألفِ عامٍ وعــامِ

27- كم سلخنا جلدَ الفتوحات حتّى *** سئِمتْنا على مدى الأيامِ

فالشاعر وهو يستحضر هذه الشخصيات (المثنّى، خالد بن الوليد، سعد بن أبي وقّاص)؛ وهي من الشخصيات التي كان لها شأنٌ عظيم في التاريخ الإسلامي المُشرق، حيث ارتبطت أسماؤها بأعظم انتصارات الفتوحات الإسلامية، واتّصفتْ بأنبل الصفات؛ من شجاعة وحكمة ومروءة؛ لذا استحقّتْ أن تكون ملاذَ المقهورين المستضعفين، في زمن القمع والعمالة، زمن الإنكسار والخنوع.

[284] ـ ماجد محمد النعامي، توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر ابراهيم المقادمة، مجلة الجامعة الإسلامية ـ غزّة (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج15، ع1، ص: 75.

[285] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 20.

والشاعر وهو يستحضر هذا التاريخ الناصع، فهو لا يستحضره لكونه جزءًا من الماضي المجيد، للتباهي به، بل استحضره ملقيًا اللّومَ والعتبَ على كلِّ من يَجترُّ هذا الماضي المجيد، في زمن العجز والتخاذل، دون أن يحاول إحياءَ هذا الماضي المُشرق، وتجديده بالأفعال، لا بالأقوال.

كما أنّ الشاعر، من حين لآخر، يستدعي هذه الشخصيات التراثية، بكلِّ ثقلها التاريخي؛ لتكون دافعاً ومحفِّزاً لمقاومة العدوِّ والثورة عليه، هذا العدو الذي اغتصب الأرض، لكنه لا يمكنه اغتصاب التاريخ، حيث يقول الشاعر على لسان كلّ طفلٍ فلسطينيٍّ[286]:

8- أتأبّطُ المقلاعَ مسْـ .... كوناً بقامة (شرحبيلِ)

ويقول، مخاطباً أبطال الحجارة[287]:

29- أيُّها الأنقياء هيّا إلى السّا .. ... حِ.. لقد حان موعدي وجهادي

30- واعلموا أنّنا ضمير فلسْطين.. وعُمق الضّحى .. وكبْرُ الزّنادِ

31- نتغنّى بالحبِّ في الموقف الصّعْبِ.. ونصبو للحظة استشهادِ..!!

32- أيّها الأنقياء هُبُّوا خفافاً *** وثقالاً.. **كطارق بْنِ زيـادِ**..!!

[286] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 54.

[287] ـ مص، نسه، ص: 57.

فشخصيتا شرحبيل بن حسنة، وطارق بن زياد تمثّلان الوجه المضيء من تاريخ أمّتنا لِما حقّقتاه من انتصارات وفتوحاتٍ رسخت في الذّاكرة الوجدانية لكل مسلمٍ، حيث التذكير بمثل هذه الشخصيات "يستثير روح المقاومة والنضال، ويوجه الوعيْن الفردي والجماعي إلى الظروف التاريخية المتشابهة بين الماضي والحاضر"[288]. ولكي يستثير الشاعر روح المقاومة والنضال في نفْسِ الفلسطيني، لم يكتفِ باستحضار الماضي المشرق لمقابلته بالحاضر المتردّي، بل اعتمد أسلوباً على بنيتي النداء والأمر: (أيّها، هيّا، اعلموا، أيّها، هبّوا)؛ ليكون خطابُه الشعري أكثرَ إثارة، وتأثيراً.

ومن خلال هذه الإشارات التاريخية، يتبيّنُ أنّ الشاعر وهو يستحضر الشخصيات التراثية إنّما "يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي، ومن ثم فقد انعكست طبيعة المرحلة التاريخية والحضارية التي عاشتها أمتنا في الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها، ... وسيطرة بعض القوى الجائرة على بعض مقدّراتها، والهزائم المتكررة التي حاقت بها رغم عدالة قضيتها"[289]، تجلّى كلّ هذا من نوعية الشخصيات التي استحضرها الشاعر.

*****

[288] ـ ـ ماجد محمد النعامي، توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر ابراهيم المقادمة، ص: 86.

[289] ـ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي ـ القاهرة، دط، 1997، ص: 120.

2.2.1. أسماء القبائل العربية:

ومن أسماء الأعلام التراثية التي وظّفها ابن الشاطئ في شعره أسماء القبائل العربية؛ مثل: مُضَر، بِكْر، نزار، وغيرها. فالشاعر وهو يتّكئُ على ماضي تراثنا العربي الإسلامي؛ فإنه يجعل منه ملهم الأجيال الحاضرة، من أجل استعادة ذلك الماضي المجيد من تاريخ أمتنا، والتّطلع نحو مستقبل مُشرق. يقول الشاعر مفتخراً بأمته العربية[290]:

35- أصيلةٌ لا تطولُ الشمسُ قامتها *** وليس يعرفها في الآهِ مُنْحَدَرُ

36- توضّاتْ بالدّمِ المحروقِ.. واغتسلتْ *** بالكبْرِياءِ.. وشدّتْ رحلها **(مُضَرُ)**

و**(مُضَرُ)** خارج النصّ هي أكبر القبائل العربية وأشهرها، حتّى أنّ ابن خلدون اطلق على اللغة العربية اسم "لغة مُضر"؛ وهذا لشهرة هذه القبيلة. و(مضر) في النص هي ماضي الأمة العربية الأصيلة التي لا توقفها في مسيرتها عقباتٌ ولا منحدراتٌ؛ لأنها تسلّحت بكلِّ مقوّمات الوجود من شموخ وكبرياء وتضحية.

ويقول الشاعر في موضع آخر[291]:

37- خفّ القطينُ.. غداً تعود يدي *** طولى.. وتأخذ دورها **(مُضَرُ)**

38- وتعود أيامي مهدّبـــــــةً *** في اللاّحدود وينطقُ الحجرُ..!!

[290] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 82.

[291] ـ مص، نفسه، ص: 299.

في هذين البيتين، يتطلّع الشاعر بتفاؤلٍ كبير إلى غدٍ مشرقٍ عندما تأخذ هذه الأمة (مضر) دورها الحضاري، وتشدُّ على أيدي من جعلوا الحجارة تصرخ في وجه العدو طلباً للتحرّرِ، ورفضاً للاستكانة والذُّلِّ.

وقد أكثر ابن الشاطئ من استدعاء أسماء القبائل العربية؛ ليؤكِّد على أصالة هذا الشعب الضّاربة الجذور، من ذلك قوله[292]:

16- وأعمّق الحبَّ الكبيرَ مجدِّداً *** أبعادَها في (حِمْيَرَ) و(نزارِ)..!؟!

حِمْير ونِزار، من أشهر وأشرف القبائل العربية، وأعرقها نسباً؛ ذلك أنّ (نِزار): هو نزار بن معد بن عدنان، وهو الجدُّ الثامن عشر للنّبي محمد (صلّى الله عليه وسلّم)، ويرتقي نسبه إلى إسماعيل بن إبراهيم (عليهما السّلام).

أمّا (حِمْير) فهي إحدى أشهر القبائل العربية، وهي من القبائل التي وقفتْ مع أبي بكر الصّدّيق في حربه على المرتدّين.

هذه القبائل وغيرها كثير، يوظّفها الشاعر، في شعره ليجعل منها الأرض التي يقف عليها الفلسطيني، والطّاقة التي تدفعه، والمنارة التي ترشده، في صراعه مع عدوّه؛ من خلال شحذ الهمم، وشحن النفوس، باستحضاره هذا الماضي المجيد.

*****

[292] ـ مص، السابق، ص: 42.

3.2.1. أسماء المكان:

إنّ اسم المكان شكّل حضوره اللافت، في شعر ابن الشاطئ، فكثرت أسماء المدن والقرى والرُّموز الفلسطينية والعربية، وتوزّعتْ على مساحاتٍ واسعة من شعره. وقد يتكثّف تواتر أسماء المكان في النص الشعري، إلى درجة أنْ يُصبحَ هذا النص جغرافية شعرية، كما هو الحال في قوله[293]:

12- سبحتْ في خاطري.. واسترسلتْ *** حرّة الآفاق في نهر الدّمـــــاءْ

13- فإذا **(غزّة)** تجتاح الدّمى *** وإذا **(الأقصى)** أعاصير انتخاءْ

14- وعلى **(يافا)** تجلّتْ أّذرعٌ *** تتحدّى معطيات الخبثـــــاءْ

15- و**(أريحا)** ثورة وهّاجةٌ *** تتسامى في عيون الشهـــداءْ

16- وإذا **(الرّملة)** بارود ضُحى *** و**(جبال النار)** أجيادُ فـــداءْ

17- وإذا الشعب على أفراسه *** يتجلّى رافضاً هذا البغـاءْ..!؟!

فالأسماء (غزّة، الأقصى، يافا، أريحا، الرّملة، جبال النار) هي أسماءُ مدنٍ فلسطينية، أو رمز من رموزها (الأقصى) وهو رمز للقدس، و(جبال النار) وهي رمز لنابلس. وقد ارتبطتْ أسماء هذه المدن بألفاظٍ ذات حركة ثورية؛ (غزّ تجتاح الدّمى، يافا تتحدّى الخبثاء، أريحا ثورةٌ، الرّملة بارودٌ، الأقصى أعاصير، جبال النار أجياد الفداء)؛ إذن هي ثورة عارمة أشعلها هذا الشعب رافضاً كلَّ استسلام وخنوع وبغاء.

[293] ـ مص، السابق، ص: 58.

إنَّ توظيف الشاعر لاسم المكان في شعره ليس من أجل الوصف المادِّي؛ أي الوصف الجغرافي، أو التاريخي، أوالطبيعي، بل جاء توظيف اسم المكان رمزياً بأبعاده النّفسية والاجتماعية. ومن خلال ذلك يتحوّل المكان ـ خاصّة في الشعر الفلسطني المعاصر ـ إلى عنوان هوية وقضية وجود.

*****

4.2.1. أسماء الأحداث التاريخية:

ومن أسماء الأعلام التي وظّفها ابن الشاطئ، في شعره أسماء الأحداث التاريخة الكبرى التي ترمز إلى إنتصارات العرب والمسلمين على أعدائهم. وذكر أسماء هذه الأحداث المجيدة يبيّن رغبة الشاعر انْ يكون ذلك مُحفِّزاً لأبناء أمته لإعادة كبرياء هذا الماضي التليد؛ وذلك من خلال الثورة على الغاصب المحتل، ومقاومة اليأس الذي قد يتسرّب إلى النفوس، مع التسلُّح بالصبر والإيمان، كي يُدْحَرَ العدوّ، وتُستَرَدَّ الكرامة المهدورة. ومن أهمّ الأحداث التاريخية التي اتّكأ عليها الشاعر لتكون حافزاً لأبناء أمته للثورة ضدّ المحتلّ الغاصب: (يوم ذي قار) و(معركة اليرموك). وفي هذا يقول الشاعر[294]:

16- ألسنا سيف **(ذي قارٍ)** توشّتْ *** به **(اليرموك)** رائعة النزال..؟؟

17- ألسنا قامة التاريخ قِدماً *** ونحن اليوم فاتحة النضـــــال..؟؟

[294] ـ أم أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 84.

إنّ (ذي قار) خارج النصّ هو من أعظم أيّام العرب، وهو أوّل يومٍ إنتصرت العرب فيه على العجم. أمّا (اليرموك) فهي المعركة التي حقّق فيها المسلمون أعظم الإنتصارات على الروم، وهي المعركة التي غيّرت مسار التاريخ؛ لذا صارتا (ذي قار واليرموك) مبعث الفخر والإعتزاز لكلّ عربي، بل لكلّ مسلم.

والشاعر وهو يستدعي هذه الأحداث التاريخية الكبرى، لا يستدعيها من جانبها التاريخي المحض، بل يستدعيها لما تحمل من معاني الشهامة، والشجاعة، والتضحية والبطولة النادرة؛ إذ ذكر مثل هذه الأحداث هو شحذٌ للهمم، وشحنٌ للنفوس بالعِبَر والقيم.

ولم يقتصر الشاعر في استدعاء الأحداث التاريخية الملحمية، على الماضي البعيد، بل إنّ الشاعر وظّف أحداثاً من التاريخ الحديث؛ كتوظيفه لملحمة الثورة الجزائرية المباركة التي دحرت أعتى قوّة إحتلال في العصر الحديث، وضربت أروع صور ملاحم البطولة والتضحية. فراح الشاعر يقدِّم هذه الصور لأبناء فلسطين ولكل شريف، وأن يأخذوا العبرة منها، وأن يقتدوا بها، حيث قال[295]:

33- ياشباب الأقصى.. إليكم مرايا *** من شموس **(الأوراسِ)** في أوطاني:

34- لا تشلّوا صمودكم واستقيموا *** كـ **(المُثنّى)** في ساحة الميـــــــدانِ

وقال أيضاً[296]:

[295] ـ المجموعة غير الكاملة، ص: 1190.

[296] ـ م، نفسه، ص: 1167.

35- إنّه واثقٌ بنصري حتماً *** فالجهاد.. الجهاد.. فصل الخطابِ

36- وشموسُ **الأوراسِ** خيرُ دليلٍ *** أمَّ أوفى.. فحاذري أنْ تهابِي..!!

الأوراس من حيث هي مُنطَلَقُ الثورة ومعقلها، تختصر بلداً بأكمله؛ إذ يكفي أنْ يُذكَر الأوراس لتتداعى أروع صور بطولات الشعب الجزائري، وتضحياته الجسام، في أيّ مكان من أرض الجزائر الطاهرة؛ ومن هذا إكتسب (الأوراس) رمزيته التي تشعُّ بالشموخ والكبرياء، والبطولة والتضحية والفداء، بل أصبح الأوراس رمزاً لقهر ودحر قوى الشرِّ والعدوان، والتحرّرِ من ذلِّ قطعان الطغيان. وعلى كلّ شريف في العالم أن يقتدي بِـ(الأوراس) ردًّا للكرامة المهدورة، والأرض المسلوبة، مثلما هو لدى ابن الشاطئ.

*****

1. 3. حقل الألوان:

إنَّ توظيف دالِّ اللّون في الخطاب الأدبي عموماً، وفي الشِّعر على وجه الخصوص، يُضفي على النَّصِّ أبعاداً رمزيّة ونفسية، تمدُّ النسيج اللغوي بإيحاءات جمالية، وإشاراتٍ فنّيّة، ترتسم من خلالها في ذهن المتلقّي صورٌ شعرية زاهية الألوان مشرقة الدّلالات. وقد تعبّر تلك الإيحاءات والإشارات الرّامزة عن الواقع الحياتي لصاحب النصِّ، أو تكون تعبيراً عن دلالات نفسية ما. "وبما أنّ الألوان ترتبط بصورة مباشرة بحاسّة البصر، فإنّ ذلك كثيراً ما يستدعي ذهن القارئ في إيجاد العلاقة بين دلالة الألوان والواقع بما يحمله

من معطيات مختلفة"[297]؛ ذلك لأنّ المبدع يدرك فاعلية المفردة اللّونية، وما تكتنزه من إشارات رامزة، وإيحاءات دالّة حينما يمتزج اللون البصري باللون النّفسي بين طرفي التّواصل النفعي أو الفنّي، مهما إختلفت الحالة الشعورية من إنسان إلى آخر، ومهما كانت الظروف المحيطة بطرفي التواصل.

واللون خصيصة بصرية، لكنّ إدراك العلاقة بين دالِّ اللون وقصدية دلالاته المختلفة في الشعر يعتمد على السياق الذي ترد فيه المفردة اللونية، كما يعتمد على حدس المتلقّي وقدرته على التخييل والتأويل.

1.3.1. اللّون في شعر ابن الشاطئ:

ولمّا كان اللّون "من أهمِّ العناصر التي تشكِّلُ الصورة الأدبية لِما يشتمل عليه من شتّى الدلالات الفنية، الدينية، النفسية، الاجتماعية، الرّمزية، والأسطورية."[298]، فقد اتّكأ ابن الشاطئ على المفردة اللّونية بصورة لافتة في تشكيل صوره الشعرية؛ والجدول التالي يبيّنُ مدى اعتماد الشاعر على اللّون في شعره:

[297] ـ سالم محمد ذنون، دلالة اللون في شعر أبي تمّام، مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية، مج12، ع4، ص: 60.

[298] ـ ـ ليلا حاجي أبادي، ومهدي ممتحن، الجمال اللوني في الشعر العربي المعاصر من خلال التنوع الدّلالي، فصلية دراسات الأدب المعاصر، جامعة آزاد الإسلامية – جيرفت (إيران)، ع9، ص: 83.

الدّيوان	خفقات قلب	دائرة الرفض	المجموعة غير الكاملة	أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل	أبجدية المنفى والبندقية	المحموع
الأخضر	10	05	05	11	28	**59**
الأسمر	04	04	04	11	15	**38**
الورديّ	/	02	04	21	08	**35**
الأسود	04	01	/	05	18	**28**
الأبيض	/	/	/	08	04	**12**
الأحمر	04	02	01	01	01	**09**
المجموع	**22**	**14**	**14**	**57**	**74**	**181**

جدول رقم (13) يبيّن تواتر الألوان في شعر ابن الشاطئ

إنّ اللّون عند ابن الشاطئ يتحوّل من رؤية بصرية إلى وعيٍ ذهنيٍّ؛ لا يتراءى طيفه إلاّ من خلال إغماض العين وغضِّ البصر؛ كي ترتسم الصورة الذهنية في مخيِّلة المتلقّي بأبعادها الفكرية وألوانها النفسية التي تكشف عن معاناة الشاعر، أو تفاؤله، أو عالمه الدّاخلي وما يحيط به ونظرته للحياة. يقول الشاعر[299]:

[299] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 338.

25- يا أُمَّ أوفى.. دعينا من تفاهتهم

ولا تردّي علينا.. إنهم خِرَقُ

26- وصعِّدي النّفَس الثّوريَّ مؤمنة

بالمعطيات.. فنهر الضوء يندفقُ

27- واستشرفي غدنا المأمول مزهرة

مهما تزوبعت الأيام والفِرقُ

28- ولا تبالي.. فأنتِ الشمس غاليتي

وأنتِ رشّاشنا **الورديّ**.. والعبقُ..!

والمتتبِّع لدلالة اللون عند ابن الشاطئ يتبيَّنُ له ذلك التداخل الدلالي لدالِّ اللّون؛ من دلالة فنّية إلى دلالة رمزية، أو نفسية، أو غيرها، غير أنّ قصدية الدلالة تتفاوت سعة وضيقاً، من سياق إلى آخر، كما سيأتي ذلك عند دراسة كلِّ لونٍ على حدة. وهذه أهم الألوان التي كثُرَ دورانها في شعر ابن الشاطئ.

*****

1.1.3.1. اللّون الأخضر:

يعدُّ اللون الأخضر من أكثر الألوان في التراث الشعبي إستقراراً في دلالاته وهو من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة كاللّون الأبيض"[300]. واللون الأخضر أشرف الألوان وأفضلها لدى المسلمين؛ حيث وصف الله سبحانه وتعالى أهل جنته في ملبسهم

[300] ـ أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب ـ القاهرة، ط2، 1997، ص: 210.

ومفرشهم بالخضرة، ولهذا شكّل اللون الأخضر حضوراً قوياً في الذاكرة العربية والإسلامية، ويفسر هذا الحضور القويَّ شيوع اللون (الأخضر) في أعلام الدول العربية والإسلامية، حيث أنّ أغلب أعلام هذه الدول يكون اللون الأخضر أحد مكوّناتها. ولمكانته الخاصّة عند العرب والمسلمين، فإنّ قباب المساجد تُطلى به غالباً.

وهذا اللون هو لون "الحياة والخصب والنماء والأمل والسلام والتفاؤل، وهو لون الطبيعة الحية، فيعتبر هذا اللون في الفكر الديني رمزاً للخير والإيمان"[301]. كما أنّ اللّون الأخضر ـ وهو من أكثر الألوان وروداً في القرآن الكريم ـ قد جاء دالاً على الخصب والنّماء والنعيم والسُّرور، كما في قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَتُصْبِحُ ٱلْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ ٱللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ﴾[302]

أو هو لون النعيم في الآخرة المتمثّل في لباس ومجالس أهل الجنة، وهذا ما تشير إليه الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿ أُوْلَٰٓئِكَ لَهُمْ جَنَّٰتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمُ ٱلْأَنْهَٰرُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِـِٔينَ فِيهَا عَلَى ٱلْأَرَآئِكِ نِعْمَ ٱلثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا﴾[303]

وقوله تعالى: ﴿ مُتَّكِـِٔينَ عَلَىٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ ﴾[304]

301 ـ ليلا حاجي أبادي ومهدي ممتحن، فصلية دراسات الأدب المعاصر، الجمال اللوني في الشعر العربي المعاصر من خلال التنوع الدّلالي، ع9، ص: 95.

302 ـ سورة الحج، الآية 63.

303 ـ سورة الكهف، الآية: 31.

304 ـ سورة الرّحمن، الآية: 76.

كما أنّ هذا اللون هو لون الحياة والسرور؛ لأنّ النفس ترتاح له وتهدأ؛ لذا اتَّخذه الجرّاحون لون لباسهم عند إجراء العمليات الجراحية، ومدى إنعكاس ذلك على نفسية المريض.

واللّون الأخضر يُعدُّ أيقونة الألوان في المعجم الشعري ـ في حقل الألوان ـ لابن الشاطئ، حيث بلغ تواتره تسعاً وخمسين مرّةً (59)، وهو يأتي في المرتبة الأولى متصدِّراً ألفاظَ الألوان جميعاً.

ورغم أنّ الإستعمال الفنّي للمفردة اللّونية ينزاح بها عن دلالاتها اللونية التقليدية، كما يرى الشاعر الفلسطيني عزّ الدين المناصرة الذي يقول: "فاللّون هو تعبير عن المشاعر عندي وليس وسيلة بلاغية للتعبير عن الدلالات التقليدية"[305]، فإنها في الشعر تصبح ذاتَ أفقٍ دلالي أوسع، وفضاء تخيّليًّا أرحب؛ فتتداعى صور الدلالة اللونية وتتعدّد، وهذا ما نلمسه في شعر ابن الشاطئ، وهو يوظّف دالّ اللون الأخضر، ومن ذلك قوله[306]:

8- عربيٌّ.. أنا ويعرفني النا *** سُ.. أبيٌّ.. لا أنثني ولا أداري

9- لا أخاف الزمان مهما تمادى *** أو تغابى.. ولا أخاف قراري

10- وأحبُّ الحياة خضراء تمشي *** في ضلوعي على فم الجلّنارِ..!!

[305] ـ عزّ الدين المناصرة، نقلاً عن: حيدر محمد جمال سيد أحمد، إيقاع الألوان في شعر عز الدين المناصرة، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية – غزة، مج20، ع1، ص: 103.

[306] ـ أمّ أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 176.

فالشاعر في هذه الأبيات يفصح عن هويته العربية التي تميّزها الجرأة عند اتّخاذ القرار، والإقدام لمواجهة محن الدهر ومصائبه؛ لأنّ العربيَّ مجبولٌ على حبِّ الحياة الكريمة (الخضراء)، و(الحياة الخضراء) ترمز إلى الحرية والكرامة والسعادة. والدلالة الرمزية هي الغالبة في شعر ابن الشاطئ، كما في قوله[307]:

7- أتنسّمُ الأخبار.. أسأل عنكِ.. أحلم من جديدِ

8- فأراكِ فاتحة الحروف الخُضْر في بيت القصيد!!

وكذلك قوله: [308]

13- ما عدتُ أعبأُ إطلاقاً فقد نطقتْ *** مواجدي.. ونفضْتُ الليل عن مزقي

14- وأصبحت لغتي الخضراء ضاغطة *** على الزناد.. تحنّي طلعة الفلقِ

إذن، السياقات التي ورد فيها دالُّ (الأخضر) تأسّست على أساس بناء رمزيٍّ. "فالرّمزية التي يتمتع بها هذا اللّون، جعلته يتبوّأ الرتبة الأولى في الشعر الفلسطيني بين الألوان، حيث درج شعراء الأرض المحتلة على توظيفه، وتكاد لا تجد قصيدة واحدة من غير أن تجد له فيها أثراً"[309]. ولم يَحِدْ ابنُ الشاطئ عن نظرة الشاعر الفلسطيني للمفردة اللونية، والاتّكاء عليها في معجمه الشعري.

[307] ـ مص، السابق، ص: 148.

[308] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 145.

[309] عاطي عبيدات ومحمود شكيب أنصاري، اللون ودلالته في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة جامعة الخليل للبحوث، مج8، ع1، ص: 54.

وأرى أنّ إهتمام الشاعر باللون الأخضر لا يرجع إلى إرتباط الشاعر بالطبيعة الخلاّبة ذات الإخضرار المبهج، وعلى وجه الخصوص مدينته (جيجل)، بل لما لدالِّ (الأخضر) من طاقة تعبيرية رمزية إكتسبها من الموروث الديني، والتراثي، هذه الطاقة تمْنح الشاعر القدرة على تبليغ أحاسيسه وأفكاره، ووصف ما يحيط به بعبارات شائقة وصور رائقة؛ وما يسند هذه الحقيقة أنّ اللون الأخضر جاء وصفاً ـ في الغالب ـ لأسماء معانٍ: "اللحظات الخضر"([310])، "أعماقي الخضراء"([311])، "المعطيات نقية خضراء"[(312)]، "الرِّحلة الخضراء"[(313)]، "قامتي الخضراء"[(314)]، فهذه السياقات، وغيرها كثير، في شعر ابن الشاطئ، يجعل من تكرار اللون أنه "يتجاوز الدلالة الوصفية العامة له، ليتحوّل إلى حياة كاملة مفعمة بالأمل دافقة بالعطاء، ومسلحة بقدرة كبيرة على استشراف المستقبل"[(315)].

*****

[310] ـ أم أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 20.

[311] ـ م، نفسه، ص: 204.

[312] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 26.

[313] ـ م، نفسه، ص: 118.

[314] ـ م، نفسه، ص: 158.

[315] ـ مرضية آباد، ورسول بلاوي، دلالات الألوان في شعر يحي السماوي، مجلة "فصلية إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي"، جامعة آزاد الإسلامية – كرج1 (إيران)،ع8، ص: 16.

1.3.1.2. . اللّون الأسمر:

جاء في لسان العرب "السُّمْرَةُ: منزلة بين البياض والسّواد، .. والسُّمْرةُ لونُ الأسمر وهو لونٌ يضرب إلى سوادٍ خفيٍّ"[316]

ولفظ "الأسمر" من أكثر ألفاظ الألوان دورانا في شعر ابن الشاطئ، إذ يأتي ثانياً بعد الأخضر من حيث الإستخدام، حيث بلغ تواتره ثمان وثلاثين مرّة (38) بلفظه المباشر، ولا غرابة في ذلك؛ لما لهذا اللون من خصوصية لدى الإنسان العربي الذي يتّصف بالسُّمرة، كما رسخ في موروثنا الحضاري؛ إذ جاء في لسان العرب: "والغالبُ على ألوان العرب السُّمْرةُ والأُدْمة، وعلى ألوان العجم البياضُ والحُمرةُ"[317].

ولو تتبّعْنا تواتر اللّون الأسمر في الشعر الفلسطيني لألفينا "هذا اللون كاد أنْ ينحسر من بين سائر الألوان استخداماً في الشعر الفلسطيني ... فهو يحمل أبعاد وسمات البشرة العربية فمعظم العرب يتصفون بهذا اللون"[318]، وهذا ما ترسّخ في موروثنا؛ لذا وظّف ابن الشاطئ اللون الأسمر للتدليل على الإنتماء والهوية والأصالة، كقوله[319]:

28- كيف أسلوكِ..؟ هل أبدِّلُ جلدي *** ودمي أسْمَرُ العروقِ.. جليلُ..!؟

29- عربيٌّ أنا .. وحسبي انتمـــــاء *** وشعور ... وقامتي (التنزيلُ)

316 ـ لسان العرب، مادّة: سمِر.

317 ـ مص، نفسه، مادّة: حَمِرَ.

318 ـ عاطي عبيدات ومحمود شكيب أنصاري، ص: 58.

319 ـ أمّ أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 115.

فالشاعر في هذين البيتين يعلن عن هويته مفتخراً بانتمائه العربي الإسلامي الذي لا يرضى عنه بديلاً. وللتّدليل على ذلك إستخدم لفظ (أسمر) واصفاً به دمه الأحمر الذي هو لون الدّم عموماً؛ وهو بهذا الوصف رمز إلى أصله العربي؛ لأنّ السمرة خصيصة عربية، كما هو مختزن في موروثنا الحضاري، لذا فإنّ ابن الشاطئ استخدم اللون في هذا السياق بدلالته الرمزية وليس بدلالته الواقعية، وهذه هي السِّمة الغالبة على توظيف اللّون الأسمر في شعره، من ذلك قوله[320]:

4- وأصابعي السّمْراءُ تعرف دربها *** ومتى تكون على الزّناد حضورا..!!

وقوله[321]:

13- واسحريني بسحر عينيك إنّي *** أسمر الوجه.. عبقريُّ اللسانِ..!!

وقوله[322]:

46- على البنادق جدّدْنا ملامحنا *** سمراء تُزهر في يافا وتقتحم

وقوله[323]:

42- سمراء.. والضّادُ من فيروزها انبعثتْ *** ولست أُزهر إلاّ من خلاياها ..!!

وقوله[324]:

27- وتُطلُّ منكِ ملامحي *** سمراء تُزهر في فضاكِ

320 ـ مص، السابق، ص: 234.

321 ـ دائرة الرفض، ص: 137.

322 ـ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص: 1094.

323 ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 141.

324 ـ مص، نفسه، ص: 270.

إذن، عند تتبّع السياقات التي استُخدم فيها دالُّ اللّون الأسمر في شعر ابن الشاطئ، يتّضح أنه وُظِّف على أساسٍ رمزيٍّ دالٍّ على الهوية والأصالة؛ لذا اقترن دالّ اللّون الأسمر بألفاظ تُحيل على أصالة (الأنا الشاعرة) وانتمائها العربي. فالأصابع سمراء، والوجه أسمر، والضّاد ـ ميزة اللغة العربية ـ أسمر، بل كلّ ملمحٍ من ملامح الشاعر أسمر (تُطلُّ منكِ ملامحي سمراء).

ولمّا لا يستخدم الشاعر دالَّ اللونِ بدلالته الواقعية البصرية، بل يستخدمه بدلالته الرمزية أو النفسية، فإنّ ذلك يُفصح عمّا يدور في خُلده، ويرتسم في ذهنه؛ فينعكس أثره على المتلقّي، فتتداعى صورٌ وأخيلةٌ بإشاراتها الرّمزية وإيحاءاتها النفسية، فتحدث حركة ذهنية نشطة، تُفضي إلى تشكيل لوحات فنّية رائقة، ما كان ليكون لها وجودٌ لولا هذا المزج اللّوني الخاص؛ لأنّ "الإدراك النفسيّ للألوان قد لا يتوافق تماماً مع خواصها المادية"[325].

والحقيقة أنّ الشاعر الفلسطيني شديد الهيام باللون الأسمر، في كلّ استعمالاته الواقعية، أو الرمزية؛ فالسُّمْرة لديه رمز الأصالة، وعنوان الهوية، وهي كذلك معيار الحسن والجمال. وعن هذا المعيار الجمالي، يقول الشاعر الفلسطيني "عبد الكريم الكرمي"[326]:

يا فلسطينية الاسمِ الذي يوحي ويسحرْ

تشهدُ السُّمْرَةُ في خدّيْكِ أنّ الحُسْنَ أسْمَرْ.

[325] ـ ف، ر، بالمر، علم الدلالة، ترجمة: مجيد عبد الحليم الماشطة، الجامعة المستنصرية ـ بغداد، دط، 1985، ص: 87.

[326] ـ عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، دار العودة ـ بيروت، ط1، 1978، ص: 299.

3.1.3.1. اللّون الوردي:

رغم أنّ لفظ (الوردي) لم يرد في لغة العرب، وأنّه من الألوان الثانوية[327]، إلاّ أنّه كثير الإستخدام في اللغة العربية الحديثة؛ لأنّ الحياة في أساسها مزيجٌ من الألوان، فصناعة الملابس والأواني المنزلية تعتمد على الألوان، وتزيين المنازل كذلك، بل شاعت في لغة التخاطب بين الناس تعابير لونية؛ فقالوا: (اليد البيضاء)، و(الدينار الأبيض)، و(اليوم الأسود)، و(الحلم الوردي)...، وغيرها من التعابير التي إعتاد الناس على تداولها.

واللّون الوردي في شعر ابن الشاطئ احتلّ المرتبة الثالثة بعد اللونيْن: الأخضر والأسمر، حيث تواتر خمساً وثلاثين مرّة (35) بلفظه المباشر (الورديّ)؛ تواتر اللون الوردي يستمدُّ رمزيته من ربطه بدلالات التّفاؤل والأمل، في كلّ سياقاته المختلفة؛ إذ لا يُذْكَرُ لفظُ (الورديّ) إلاّ مقروناً بألفاظ الأمل والتّفاؤل، أو ألفاظٍ تُحيل على الأمل والتفاؤل رغم السّياق العام لتجارب الشاعر الحبلى بالنكبات والنكسات التي عانى منها الإنسان الفلسطيني، في الأرض المحتلة، وفي أرض الشتات؛ لأنّ آثار المصائب تزول عند بدءِ المقاومة، ومقاومة الشاعر تبدأ لحظة الإبداع. وهذه نماذج من توظيف اللون (الوردي) في شعر ابن الشاطئ:

قال الشاعر[328]:

6- تنأى المسافات..! لكنّا نهمّشها *** في صحوة من ضمير الآهِ والأرقِ

[327] ـ أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص: 39.

[328] ـ أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 140.

7- نجتاز كلَّ حدودِ اللّا حدودِ معاً *** ونعبر المطرَ الورديّ في نـــــــزَقِ

8- ونفتح العمْرَ مجدولاً على أملٍ *** مخضوضلٍ في شفاه الشوقِ والحبقِ

وقال[329]:

13- وعلى مشاعرنا يمــو ..... جُ الشـوقُ ورديَّ الإزارِ

14- نهب الحياةَ ضميرها الصّاحي.. ونسرح في البراري

15- ونُكَوْكِبُ الآمالَ آ ..... فـاقاً نُطِلُّ على غفـــارِ

وقال كذلك[330]:

1- بالأمسِ كنّا وكان الشوقُ في حذرٍ *** يارحلة العمرِ هل في الحبِّ من خطرِ؟

.....

4- وتستفيق الأماني عبر نشوتـه *** غنيةً بالصِّبا الورديّ والذِّكَـرِ.

وإذا تأمّلنا مواطن لفظ (الوردي) في هذه النماذج، تبيّنَ لنا أنّ الشاعر لم يستعمله على حقيقته اللونية المعروفة، بل استعمله على وجه المجاز، وقد رمز بذلك إلى دلالات الأمل والتفاؤل بالغدِ المُشرِقِ الذي يعني دحر العدوّ، واستعادة كرامة الأرض والإنسان. وما يَسْنُدُ هذا الفهمَ تلك القرائن اللغوية و السِّياقية؛ فمن القرائن اللغوية في قوله: (..ونعبر المطرَ الورديَّ)، و (نفتح العمْرَ مجدولاً على أملٍ)، (... في شفاه الشّوق) أنّ

329 ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 31.

330 ـ المجموعة غير الكاملة، ص، ص: 979، 980.

الشاعر قرن بين دالِّ (الورديّ) ودلالة (الأمل) المخضوضل بالشوق، والإنسان لا يتشوّق إلاّ لِما هو جميل؛ تهفو نفسه إليه، وتنجذب.

ثمّ إذا وضعنا لفظ (الورديّ) في سياقه العام، نجد أنّ الشاعر الذي يعيش في أرض الشّتات، في غاية التفاؤل رغم المسافات ـ ببعديْها: الجغرافي، والسياسي ـ البعيدة التي تفصله عن وطنه، لكنه لا يعيرها إهتماماً، ما دام الضّمير الصّاحي لا توقفه العقبات، ولا تمنعه الحدود.

وهكذا، كلما ذُكر لفظ (الورديّ) إلاّ وصاحبته دلالات الأمل والتفاؤل، أو الألفاظ التي تحيل على ذلك، منها: (الأمل، الأماني، الشّوق، الضمير الصّاحي، المشاعر...)؛ وتفاؤل الشاعر له ما يبرّرُه، بعد صحوة الضّمير المتمثِّلِ في وعي الطفل الفلسطيني الذي جسّده الحجر في يده، وبذلك لاحت بشائر النصر، ودحر العدوّ. يقول الشاعر[331]:

39- وتجلّتْ حجارةٌ ما وعتها *** غيرُ أيدي الصِّغارِ و"الموسادِ"..!!

40- قزّمتْ قامةَ العدوِّ ودقّتْ *** راية النّصرِ في ذُرا[*] الأمجادِ..!!

41- أمّ أوفى.. تلك الحقيقة فامضي *** في الصّباح الورديّ دون اتِّئادِ.

ويتجلّى تفاؤل الشاعر في قوله: "في الصّباح الورديّ"، وما الصّباح الوردي إلاّ ذلك الغد المُشرق الذي لاحت بشائر نصره مع كلِّ حجرٍ، في قبضة يد الطفل الفلسطيني.

*****

[331] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 36.

(*) ـ الصّواب: ذُرَى الأمجاد.

4.1.3.1. اللّون الأسود:

لقد ارتبط اللّون الأسود في الذّاكرة الإنسانية برموز الشّرّ والإجرام، والشؤم، والغدر، والخيانة، كما ورد عند أغلب الأمم رمزاً للموت والفناء والحزن([332])، ولهذا كان اللّون الأسود في الموروث الحضاري عامة مصدر نفور وخوف.

قد ألقى اللّون الأسود بظلاله على الشعر الفلسطيني المعاصر، فكانت له دلالات الحزن والكآبة والقتل والمنفى والتشرُّد، ولم يتجاوز هذه الدّلالات السلبية إلاّ فيما ندر؛ وهذا ما نلمسه في شعر ابن الشاطئ، وهو أحد الشعراء الذين عاصروا نكبات الشعب الفلسطيني المتتالية؛ فتوشّح شعره بسواد هذه النكبات ومآسيها. والمتفحِّص لشعره يتبين له أنّ اللّونَ الأسودَ أكثرُ ما يتردّدُ بدلالته غير المباشرة، أي يأتي بدلالته الرّمزية، ومن ذلك قوله[(333)]:

4- وجراحي معمَّقٌ.. ومصيري *** عربيٌّ يضيء رغم السّوادِ

وقوله[(334)]:

9- وأنا هائمٌ أسابق جفني *** غارق في الضياء رغم السّوادِ

ففي هذيْن البيْتيْن يصف الشاعر الواقع الفلسطيني المأساوي بعد النكبات والنكسات المتلاحقة التي أحدثت جراحات عميقة في الجسد الفلسطيني، وقد رمز لهذه

[332] ـ أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص، ص: 202، 203.

[333] ـ أم أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 70.

[334] ـ مص، نفسه، ص: 317.

النكبات والنكسات بدالّ (السّواد). ولم يجد الفلسطيني من وسيلة يجابه بها همومه ومآسيه ـ وما أكثرها ـ غير التسلّح بالأمل والتفاؤل (مصيري عربيٌّ يضيء، غارقٌ في الضّياء). فالشاعر في هذين البيتيْن يصف واقعاً أليماً مظلماً، فرضه العدوّ الصهيوني على الفلسطينيين في أرضهم، وما يعانيه الفلسطيني من تضييق وإذلالٍ، في أرض الشتات، فكان دالُّ (السّواد) رمزاً لشتّى أنواع القهر والإضطهاد والإذلال. كما يصف الشاعر في مقابل ذلك ما يدور في خلده، من مشاعر الأمل والتفاؤل؛ لذا قرن الشاعر لفْظَ (السّوادِ) بالضّياء. ومعنى هذا أنّ الشاعر قد وظّف اللّون الأسودَ بدلالته الرمزية، وليس بدلالته الواقعية؛ أي أنّ الشاعر يتطلّع إلى غدٍ مشرقٍ، وهو في غاية التفاؤل (غارقٌ في الضياء) رغم الواقع الفلسطيني المظلم بآلامه ومآسيه.

وعند تتبعنا لدالِّ (السواد) في شعر ابن الشاطئ، يتّضح أنّ دلالته لم تخرج عن معناها الرّمزي الذي يشير إلى الإحتلال وقمعه تارة، وإلى قمع الحكام العرب لشعوبها تارة أخرى. وفي هذا المعنى يقول الشاعر[335]:

10- وجوقة الحكم في أوطاننا صورٌ *** مقلوبة.. شاهداها: الجنس والقدحُ..!!

11- ولا تحارب إلاّ الشعبَ كاتمةً *** أنفاسه.. والنوايا السّودُ تتّضحُ.

ولكون اللّون لغة رمزية تكتسب دلالاتها من السِّياق الذي ترد فيه، فإنّ ابن الشاطئ قد وظّفَ اللّون في سياقاتٍ لونية متعدّدة. وأكثر هذه السياقات حملاً لدوالِّ اللّون السياق السياسي (النّوايا السُّود تتّضِحُ)، وهذا ما يحمله البيتان السّابقان؛ حيث رسم

[335] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 187.

الشاعر صورةً بشعة للحاكم العربي تنضح تقزُّزاً وقرَفاً؛ لأنّ هذا الحاكم تخلّى عمّا كان يجب أنْ يقوم به الحاكم نحو محكوميه، من رعاية مصالحهم، وخدمة شؤونهم، وحمايتهم من الأعداء المتربّصين بهم، لكنّ الصّورة انقلبتْ، حيث انغمس في ملذّات الحياة وشهواتها الزّائلة، بل أصبح هذا الحاكم لا يخشى العدوَّ الأزليَّ، بل يرى أنّ الخوف كلّه من شعبه، فيحاربه ويكتم أنفاسه، ويضيّقُ عليه. والنماذج التالية تبيّنُ أنّ لفظ (السّواد) لا تخرج دلالته ـ غالباً ـ عن معنى معاناة الفلسطيني من قمع العدوّ ووحشيته، أو قمع الحاكم العربي لشعبه:

يقوا الشاعر[336]:

8- إنّي لأذكر ما كنّا نكابده *** قبل الرّحيل.. وما يعنيه كتماني

9- وما تجسَّد من همٍّ مساحته *** بُعدي.. وصفحته السّوداء نسياني..!؟

وقال أيضاً[337]:

11- وكم تأسّفْتُ مجروحاً.. أمَا برحتْ *** عقولنا تستبيها الرّيحُ والخدعُ..؟!؟

12- وأننا للّيالي السُّودِ قنطـرة *** وأننا رغم آيات الهدى شِيعُ..؟!؟

وقال كذلك[338]:

[336] ـ مص، السابق، ص: 266.

[337] ـ مص، نفسه، ص: 292.

[338] ـ أمّ أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 316.

1- لا تغنّي حرارة الأمجـــــادِ *** هتك اللّيل حُرمة الأجدادِ

6- لا تُغنّي للعشق.. عشقكِ أمسى *** في حصارٍ.. مدوَّرٍ.. واســـوددِ

7- فعلى سالف المليك المفدّى *** يرسم العشقَ قادةُ (الموسادِ).. !؟

إنّ هذه السياقات التي ورد فيها لون السّواد: (الصفحة السّوداء، الليالي السّود، اسوداد الحصار) ذات دلالات نفسية؛ ترمز إلى معاناة الفلسطيني ومحاصرته أينما حلّ، أو ارتحل.

غير أنّ ابن الشاطئ قد يقتنص في القليل النادر لحظاتٍ خارج الزّمن انفلتتْ من واقعها الأليم؛ فيكشف عن تجربة خاصة ساكباً فيضاً من العواطف والمشاعر، وذلك لأنّ الألوان لها "عالمها الرّمزي المشحون بمشاعر عاطفية ذات صلة بالواقع اليومي وتجربة الشاعر الخاصة"[339]، وفي هذا يقول الشاعر[340]:

وإنْ رشفتُ

رحيقَ الخمرِ من شفةٍ

سكرْتُ

من شهدها في عالمي الثّاني

وإنْ..

[339] ـ علي سليمي، ورضا كيان، اللّون بين الرومانسية والواقعية، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ع23، ص: 5.

[340] ـ خفقات قلب، ص: 12.

لحظتُ .. سوادَ العينِ كنتُ له

رِقّا

يذوب جوىً من وقْدِ نيرانِ.

في هذه الأسطر الشعرية (وهي في حقيقة الأمر بيتان شعريان من البسيط) مزج الشاعر بين اللّون البصري الرّومانسي، واللون النفسي؛ حيث جاء لفظ (السّواد) في قوله:(سواد العين) بمعناه البصري، والسّواد صفة محبّبة لجمال العين عند العرب. والسياق الذي ورد فيه لفظ (السّواد) هو سياق رومانسي مشحونٌ بفيضٍ من المشاعر الملتهبة.

لكنّ المتتبّع لشعر ابن الشاطئ يتبيّن له أنّ دلالة السّواد كان لها حضورٌ لافتٌ؛ ليس من خلال توظيف لفظ (السّواد) فحسب، بل من خلال ألفاظٍ يُحيل ذكرها إلى اللّون الأسود، ومن هذه الألفاظ دالّ "اللّيل"؛ حيث تواتر ذكره في مساحات واسعة من المتن الشعري لابن الشاطئ؛ وذلك لأنّ الليل يعني الظلام الشديد، وهو يوصف بالسّواد، لذا قالت العرب: "ليلُ دَجوجيٌّ ودَجوجُ": أي مظلمُ وشديد السواد[341]. والليل عند ابن الشاطئ جاء مرادفاً للاحتلال والقهر والظلم.

*****

[341] ـ لسان العرب، مادة: دَجَجَ.

1.3.1.5. اللّون الأبيض:

إرتبط اللّون الأبيض في موروثنا الحضاري بالطهارة والنقاء من العيوب وكرم الخلق، كما يدل اللون الأبيض على السلامة من الأذى؛ كما جاء في قوله تعالى مخاطباً موسى عليه السلام:﴿ وَٱضۡمُمۡ يَدَكَ إِلَىٰ جَنَاحِكَ تَخۡرُجۡ بَيۡضَآءَ مِنۡ غَيۡرِ سُوٓءٍ ءَايَةً أُخۡرَىٰ﴾[342].

واللّون الأبيض من الألوان المحبّبة لدى المسلمين، والتي يُرَغَّبُ فيها، قال رسول الله، صلّى الله عليه وسلّم: "ألبسوا من ثيابكم البياض ؛ فإنها من خير ثيابكم ، وكفنوا فيها موتاكم" ، ودالّ (البياض) في الحديث الشريف يعني صفته اللونية المعروفة.

غير أنّ هذه الصفة اللونية (البياض) لا يوصف بها الإنسان؛ لأنّ العرب لا تقول رجُلٌ أبيضُ من بياض اللّون؛ "وإذا قالت العرب فلانٌ أبيضُ وفُلانةٌ بيضاءُ فالمعنى نقاء العِرضِ من الدّنَسِ والعيوب؛ ومن ذلك قول زهيرٍ يمدح رجُلاً:

أشمُّ أَبْيَضُ فيَّاضٌ يُفكِّكُ عن *** أيْدِي العُناةِ وعنْ أعناقِها الرِّبَقَا

وقال:

أُمُّكَ بيْضاءُ مِنْ قُضاعةَ في الْـ *** بَيْتِ الَّذي تَسْتظِلُّ في طُنُبِهْ

قال: وهذا كثيرٌ في شعرهم لا يريدون به بَيَاضَ اللّونِ ولكنَّهم يريدون المدحَ بالكرم ونقاءِ العِرْضِ من العيوبِ"[343].

[342] - طه: 22.

[343] ـ لسان العرب، مادة: بيض.

واللون الأبيض في الشِّعر، يعدُّ من الألوان التي كثر حضورها في الشعر العربي، قديمه وحديثه.

أمّا اللّون الأبيض عند ابن الشاطئ فكان حضوره باهتاً، إذْ لم يتواتر تكراره أكثر من اثنتي عشْرةَ (12) مرّةً، جاءت دلالته مبهمةً، لا يكاد المتلقي يتبيّنها؛ كقوله[344]:

3- الحبُّ سيّدتي كونٌ وأزمنةٌ *** ومن أزاهره يُخْضوْضَلُ الأُفقُ

4- تروده كبرياءُ الآهِ وارفةً *** وترتديه الليالي البيض والخُلُقُ..!!

إذا كان معروفاً أنّ العربَ "يقولون بيض الليالي كناية عن أنها ليالٍ لا شؤم فيها ولا حزن"[345]. فإنّ (الليالي البيض) عند ابن الشاطئ، في قوله: (..ترتديه اللّيالي البيض والخُلُقُ)، لا تنطبق عليها هذه الكناية؛ لأنّ ليالي الشاعر ـ ومن خلاله كل فلسطيني ـ حُبْلى بالنكبات والنكسات، وحبلى بجرائم العدوّ التي لوّنت حياة الفلسطيني باللون الأسود. فأنّى يكون للفلسطيني (الليالي البيض)؟

ولمّا كان أمر الشاعر على هذه الحال التي يغشاها السّواد من كل جانب؛ فإنه يسعى أن يهرب من زمن واقعه هذا ليعيش (الليالي البيض) في دهاليز مخياله. فاسمعه يقول:[346]:

9- نشتاق تلك اللّيالي البيض عازفة *** لحني البريءَ على أوتار (بعلين).

[344] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 167.

[345] ـ ابراهيم محمود خليل، ألفاظ الألوان ودلالتها عند العرب، مجلة دراسات، العلوم الانسانية والإجتماعية – الجامعة الأردنية، مج33، ع3، 2006، ص: 444.

[346] ـ أمّ أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 144.

وقول الشاعر: (نشتاق تلك الليالي البيض) دليلٌ على عدم وجودها في واقعه الحياتي؛ لأنّ الإنسان، لا يتشوّقُ ولا يستبدُّ به الحنين إلاّ لِما هو غائب عنه. ثم أنّ الشاعر ذكر واقعه الأليم الموغل في السّواد، والواقع هنا الماضي والحاضر. وهذا ما يشير إليه قوله[347]:

25- ألفُ عامٍ مضتْ ونحن قعودٌ *** ومدى الشرقِ موغلٌ في السّوادِ.

وكذلك قوله[348]:

6- كلُّ يومٍ يمرُّ دون وجودي *** ألفُ عامٍ مجلَّلٍ بالسّوادِ..!!

وقوله أيضاً[349]:

1- لا تبرحي جسدالرّمادِ *** واستحلمي قبل الرُّقادِ

2- وتطلّعي ما شئتِ لـــ .....لأمسِ المجلّل بالسّوادِ.

فالقرينة اللغوية (مضتْ، الأمس) دلالة على الماضي، أمّا الفعل المضارع (يمرُّ) يدلُّ على الحاضر، فأنّى يكون للشاعر من ليالٍ بيض في واقعه؟

*****

[347] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 35.

[348] ـ مص، نفسه، ص: 56.

[349] ـ م، نفسه، ص: 211.

6.1.3.1. اللّون الأحمر:

أمّا دالّ اللون الأحمر فلم يستخدم ابن الشاطئ لفظه المباشر إلاّ في حالات نادرة، لا تكاد تذكر، حيث تردّد تسع مرّاتٍ فقط (9)، بل وظّف الشاعر بدلاً من ذلك ألفاظاً تحيل على دلالته كدالّ (الدّم) الذي كان له حضوره اللافت في شعر ابن الشاطئ، "وفي العربية يقال طعنة حمراء، والطعنة ليست حمراء على وجه الحقيقة وإنما هي صفة غلبت على الطعنة لارتباطها بما تتركه من أثر وهو مسيل الدّم بغزارة"[350]. وإذا كان الشعراء يستخدمون اللّون الأحمر للدلالة على الخطر والخراب والدمار؛ وذلك لارتباطه بالدّم والنار، فإنّ ابن الشاطئ عمد مباشرة إلى إستخدام دال (الدّم)؛ لأنّ حمرته في خبرة الناس عامة ـ والإنسان الفلسطيني خاصّة ـ دلالة على الخطر والقتل؛ إذْ بمجرّد وقوع دال الدّم في مجال الإدراك لدى المتلقّي فإنه يستدعي صور سفك الدماء والقتل والفناء؛ لأنّ "بعض الألوان أكثر ألفة في خبرتنا. فالأحمر لون الدم والأخضر لون النباتات الحية والأزرق لون السماء والبحر"[351]. وللإطّلاع على دلالة دالّ (الدّم)، يَحْسُنُ النظرُ في مبحث "حقل الثورة والمقاومة" من هذه الدراسة.

وأهمّ ما يمكن ملاحظته أنّ الشاعر لم يوظّف مفردات اللّون كمظهر للجمال على طريقة الرومانسيين، بل إستخدم اللون في أغلب الأحيان إستخداماً رمزياً؛ كرمز للنضال السياسي والإجتماعي، أو كرمز لحالة نفسية ما؛ فمن الأول أنه يربط بين دالّ اللون من

[350] ـ ابراهيم محمود خليل، ألفاظ الألوان ودلالتها عند العرب، ص: 447.

[351] ـ بالمر ف ر، علم الدلالة، ترجمة: مجيد عبد الحليم الماشطة، ص: 86.

جهة، والانسان العربي ـ وعلى وجه الخصوص الإنسان الفلسطيني ـ من جهة أخرى، في صراعه مع عدوه من أجل تحرير الأرض من غاصبها. وهذا ما يوحي به دالُّ (السُّمرة)، على سبيل المثال، في شعر ابن الشاطئ. "وتكاد تكون السّمرةُ امتزاجا بين الإنسان العربي والأرض... وهي علامة الأصالة والانتماء للأرض والإنسان الذي أحب تراب الأرض وضحّى لأجلها."[352].

*****

4.1. حقل البنية المهيمنة:

إنّ ظاهرة إستعمال الألفاظ على وجه المجاز لازمت اللغة العربية منذ القديم، وأكثر ما استُعملتْ هذه الظاهرة في الشعر؛ فتفاوتتْ مراتب الشعراء في النجاح، وهذا لِسِعة باب المجاز وتنوّع مناحيه. واستعمال المجاز أولى من الحقيقة، وعلى وجه الخصوص في اللغة الفنية، غير أنّ "المحدثين من الشعراء أسرفوا على أنفسهم فحملوا أنفسهم فوق ما تطيق الأقلة"[353]، وأفرطوا في تجاوز القوانين اللسانية التي تقرُّ بأنّ كلَّ دالٍّ له مدلوله الخاصّ؛ فيصير للدّالِّ الواحد ـ عندهم ـ أكثر من مدلول واحد، بل قد يصعب عدُّ مدلولاته في بعض الإستعمالات، أو تعيينها. ومن هؤلاء الشعراء ابن الشاطئ الذي يرى أنّ "الألفاظ عند الشاعر مثل المسبحة، يفرطها ويرتبها كيفما شاء، ولكلّ لفظ معنىً

[352] ـ عبد الباسط محمد الزيود، ظاهر محمد الزواهرة، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج41، ع2، ص: 598.

[353] ـ خليل ابراهيم العطية، التركيب اللغوي لشعر السياب، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة ـ تونس، ط2، 1999، ص: 123.

جديد في تركيب جديد"[354]. وهذا ما يَسِمُ لغة الشعر في عصرنا هذا؛ "فتنحرف عن الاستخدام الحقيقي المألوف للألفاظ، فتستخدم الألفاظ فيه استخداما مخالفا للاستخدام المتواضع عليه، وربما لا تكون مطابقة للواقع"([355]؛ والواقع هنا لا يعني عدم مطابقة اللفظ للمعنى (المعجمي) فقط، بل قد لا يُطابق اللفْظُ المعنى المجازي في بعض الحالات، كما سيأتي في هذا المبحث. وفي هذه الحال تُصبح دلالة اللفظ عائمة، كلُّ متلقٍّ يمنحه الدلالة التي تنسجم مع نفسيته، أو يُحِسُّ أنّ الشاعر أراد ذلك.

وظاهرة إستعمال الألفاظ على وجه المجاز في شعر ابن الشاطئ ظاهرة لافتة ومثيرة في الوقت ذاته، من قبيل: (.. قهوتي الظّمْأى، الهموم العطْشى، عُمْرُ الضُّحى، النفَس الجوري، يسهر في الضُّحى)[356]. و(أطلسي الظّامي، كحَّلتْني بالضّوْء، الصّقيع يشْوي. وغيرها كثير)[357]. وسأتتبّع بالبحث في دلالة بعض المفردات التي أسِرت وجدان الشاعر، واستولت على كيانه، وشكّلت بنية مهيمنة؛ فشاع دورانها في شعره.

يرى النقد المعاصر أنّ السياقَ من أهمّ المفاهيم التي يعتمد عليها الدّرس الأسلوبي في تحديد دلالة الكلمة، ومن ثَمَّ دلالة التّركيب؛ لأنّ الكلمة تأخذ دلالتها من السياق، وتتغيّر دلالتها بتغيُّر السياق. كما أنّ الشاعر ينماز برهافة الحِسِّ ورقّةِ الشُّعورِ؛ لذا فهو يُدرِكُ

354 ـ ابن الشاطئ، "شواطيء الانعتاق"، حوار مع "ابن الشاطيء"، حاوره الدكتور/ محمد الصالح خرفي، إذاعة جيجل الجهوية، 2007/07/06.

355 ـ ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، دط، ص: 172.

356 ـ أمّ أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص، ص:192، 206، 209، 219، 229.

357 ـ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص، ص: 889، 927، 928.

أنّ استجابة النّاس للدلالة الإيحائية لإية لفظة، ولنوعية التّخييل الذي تثيره في نفوسهم، تختلف باختلاف العصور والبيئات؛ فقد تكون الدلالة الإيحائية التي تتضمّنها لفظة ما، والجو التصويري الذي تُخيِّله في نفس المتلقي ذاتَ أثرٍ عظيمٍ يناسب العصر والبيئة اللذيْن قيلت فيهما تلك اللفظة، بينما لا يكون لها مثل ذلك الأثر في عصر وبيئة آخريْن.

لذا فإنّني سأضع بعضَ الألفاظ التي أسِرتْ وجدان الشاعر واستولت على كيانه، فكانت كثيرة الدّوران على لسانه، حتى شكّلتْ ظاهرة أسلوبية مهيمنة، في سياقاتها المختلفة. وهذه الألفاظ يمكن تسميتها ألفاظ الدّلالة المقيَّدة؛ ذلك لأنّ "الغرض المقصود من كلام المتكلم، أي الدلالة، لا تدرك إلاّ من خلال السياق الذي يحقق الإدراك"[358]؛ والدّلالة المقيَّدة ليست الدّلالة المعجمية التي يشترك في فهم معانيها كلُّ أبناء اللغة الواحدة، بل هي الدلالة ذات المعنى النّفْسي؛ والمعنى النّفْسي "يشير إلى ما يتضمَّنُه اللفظ من دلالات عند الفرد. فهو بذلك معنى فرديّ ذاتيّ. وبالتالي يعتبر معنى مقيّداً بالنسبة لمتحدِّثٍ واحدٍ فقط، ولا يتميز بالعمومية، ولا التداول بين الأفراد جميعاً."[359]. وللوقوف على الألفاظ ذات المعنى المقيَّد ـ ألفاظ البنية المهيمنة ـ سأعرض طائفة منها موازناً بين المعنى المعجمي والمعنى السياقي، ومن هذه الألفاظ، وهي كثيرة في شعر ابن الشاطئ:

[358] ـ عفراء رفيق منصور، التطور الدلالي لدى شعراء البلاط الحمداني، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تشرين، اللاذقية ـ سوريا، 2009/2008، ص: 21.

[359] ـ أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، دار عالَم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص: 39.

1.4.1. الفعل (رَمَّدَ):

1.1.4.1. الدّلالة المعجمية: جاء في المعاجم العربية القديمة ومنها لسان العرب، الرَّمَدُ: وجَعُ العين وانتفاخها. رَمِدَ، يرْمَدُ، رَمَداً وهو أرْمَدُ ورمِدٌ، والأنثى رَمْداءُ: هاجتْ عينُه، وعيْنٌ رمْداءُ ورَمِدةٌ.

والرَّمادُ: دُقاقُ الفحم من حُرَاقَةِ النّارِ وما هبَا من الجمْرِ فطارَ دُقاقاً، و رَمَّدَ الشواءَ: أصابه بالرّمادِ. وجاء في المثل: شوى أخوك حتّى إذا أنضج رمَّدَ؛ يُضرَب مَثَلاً للرجُل يعود بالفساد على ما كان أصلحه.

2.1.4.1. الدّلالة السياقية: اللفظة في المعجم تكتفي بمعناها اللغوي المجرَّد، وعليه "فالدّلالة المعجمية للمفردة الواحدة لا تمثِّل إلاّ جانباً واحداً محدوداً من دلالتها. فهي لا تحددُ لنا تحديداً واضحاً كيف يجري استخدام الكلمة في التركيب اللغوي أو الجملة استخداماً صحيحاً معبّراً"[360]، ومعنى هذا أنّ دلالة المعجمِ دلالةٌ محدودةٌ؛ ولذا يُستحسن النّظرُ إلى اللفظة من خلال التّركيب الذي تكون عنصراً منه، لأنّ المعنى لا يتحدّد إلاّ إذا وُضعتِ اللفظة الحاملة له في سياقٍ ما.

وإذا تتبّعْنا مواضع الفعل (رمَّدَ) في أزمنته كلِّها (ماض، مضارع، أمر) في شعر ابن الشاطئ لتبيَّنَ أنّ الشاعر قد إستخدم صيغة واحدة؛ للفعل (رمَّدَ) وهي صيغة الثّلاثي المزيد بتضعيف عين الفعل (فعَّلَ). كما أنَّ الشاعر لم يستعمل هذه اللفظة (رمَّدَ)

[360]- عودة خليل أبو عودة، التطور الدلالي بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القرآن الكريم، مكتبة الزرقاء - الأردن، ط1، 1985، ص:74.

بمعناها المعجمي، أو بمعناها المجازي التقليدي، بل تجاوز كلَّ ذلك إلى الإستعمال الذّاتي الفردي المقيَّد. ومن هذه الإستعمالات، وهي كثيرة[361]:

[أنا بانتظار جوابكِ الْـ ... غالي **يُرَمِّدُ** مابي

وعلى مشيئته ذوتْ حِقبٌ مسوَّدةٌ **وترمَّدَ** العارُ

يا أمَّ أوفى يا سنـا... ...ئِي **رمِّدي** هوسَ السكونِ

تُرمِّدُ غربة المنفى وما فيها من الكذبِ

وأرمِّد الوجعَ القديـ...مَ وما تكدَّس من عذاب

رمّدْتُ أوعية الصّديـ... ..د وما تكدَّسَ من هوانِ

أعرفْتِني.. جلَّ الهوى **وترمَّدَ** الزّمنُ الرّمادي

وعلى أصابع صحوتي **يترمّدُ** الزّمنُ الهجين]

فالدّال (رمّدَ) وحدةٌ معجمية ذات دلالة سلبية، تعني:(وجع العين وانتفاخها، إصابة الشيء بالرّماد؛ أي إفساده)، لكنَّنا إذا وضعنا هذه الوحدة المعجمية في سياقاتها المختلفة التي وردت في شعر ابن الشاطئ، ألفينا الشاعرَ وظّفها للتعبير عن معانٍ إيجابيَّةٍ، بطريقة مخصوصة، كقوله[362]:

22- أفهمْتِ شيئًا..؟ ربّما.. فأنا متفائلٌ.. والشعبُ جبّارُ

23- وعلى مشيئته ذوتْ حِقبٌ مسوَّدةٌ.. وترمَّدَ العـارُ

[361] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص، ص: 47، 49، 105، 163، 184، 212، 237.

[362] ـ مص نفسه، ص: 49.

يتّضِحُ من سياق هذين البيتيْن أنّ الشاعر في غاية التّفاؤل، وهو يتحدّثُ عن صمود الشعب الفلسطيني الجبّار ومقاومته للعدوّ الغاصب، وتمرُّده على نُظُمِ العارِ والخيانة، (وتساقطتْ نُظمٌ مبرمَجةٌ....)[363]؛ لأنّ في هذه المقاومة وهذا التّمرُّد على نظم الخيانة إزالة لكلِّ عار، ومن خلال ذلك يستعيد الفلسطيني كرامته.

وهكذا، فحيثما وُجِدَ دالُّ (رمَّدَ) في شعر ابن الشاطئ كانت دلالته المجازية إيجابية؛ فَ (الهوس، والغربة، والمنفى، والكذب، والوجع، والعذاب، والهوان، الزمن الرّمادي، والزمن الهجين) هي دوالٌّ ذات دلالات سلبية معجمياً، فإذا رُمِّدتْ ـ حسب رغبة الشاعر ـ صارت ذات دلالات إيجابية. وقد تتعدّد دلالات هذه اللفظة لدى المتلقّي الواحد، لأنّ كلّ متلقٍّ يمنحها الدّلالة التي تنسجم مع نفسه، إلاّ أنها تبقى ذات دلالة إيجابية.

*****

2.4.1. الفعل (كَوْكَبَ):

1.2.4.1. الدّلالة المعجمية: الكَوْكبُ، معروفٌ، من كواكب السماء، ويُشبَّهُ به النَّوْرُ، فيسمّى كوكباً ...، الكوكب: النّجم. والكوكب: بياضٌ في العين. والكوكب من النّبْتِ: ما طال، وكوكب الرّوْضة: نَوْرُها. وكوكبُ الحديد: بريقه وتوقُّدُهُ. وكوكب كُلِّ شيءٍ: مُعظمه، مثل كوكب العُشْبِ، وكوكب الماء، وكوكب الجيش. والكوكب: الماء، والكوكب: السَّيْفُ،

[363] ـ مص، السابق، ص: 49.

والكوكب: سيِّدُ القوم. والكوكب: الفُطْرُ. والكوكب: قطراتٌ تقع بالليل على الحشيش. والكوكب: شدَّةُ الحرِّ ومعظمه.

2.2.4.1. الدّلالة السياقية: أمّا إذا ما تأمّلنا دلالة الجذر (كوكب) ومشتقاته، في إستعمالاتها المختلفة في شعر ابن الشاطئ، فإنّنا لا نقف على دلالتها المعجمية، في كلّ مواطن هذه الاستعمالات الكثيرة. وإذا ما أراد المتلقّي وضع لفظ (كوكب) في دلالته المجازية؛ فإنه يصعُبُ عليه ذلك؛ لأنها دلالة نافرة، لا يمكن الإمساك بها بسهولة ويُسْرٍ؛ لأنّ الشاعر لم يستعمل دال (كوكب) بدلالته المجازية التقليدية، بل إنحرف عن كلِّ ذلك إلى الاستعمال الذاتي المقيَّد. وما على المتلقّي إلاّ أنْ يجتهد في منحه الدلالة التي يراها توافق المعنى السياقي. وهذه طائفة من إستعمالات الجذر (كوكب) في شعر ابن الشاطئ، من ذلك قوله([364]):

2- أتسألين الرُّبى عنّي..؟ وهل عرفتْ *** إلاّ يديَّ.. ونهر الحب منسكبُ..؟؟

3- أنا كجدّي ابنُ فلاّحٍ تكوكِبُهُ *** حرارة الأرض ياحسناء والحقبُ

وقوله([365]):

19- ما أعجب الدّنيا *** تمضي ولا أثرُ..!!

20- غالبْتُ طالعها *** فتموَّجتْ صورُ

21- وترجّلتْ زمرٌ *** وتعانقتْ زمرُ

[364] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 67.

[365] ـ مص، نفسه، ص:116.

22- وتَكَوْكَبَ الأقصى *** وتهاطل المطرُ..!!

وقوله([366]):

22- إنه العشق.. لا يدانيه عشقٌ *** أمَّ أوفى.. ويستحيل فِـــــراري

23- فاستعيدي ربابتي.. واستفيضي *** دون شكوى.. وكوْكِبِي أشعاري..!!

وقوله([367]):

وضميري الصّاحي يكوكبُ ظلّي *** في المرايا.. وتصطفيني الجليلُ

وقوله([368]):

34- فأنا على الأوراس نافذة *** مفتوحة.. وضحى.. ومُدّكَرُ

35- أهوى فضاءاتي مكوكَبةً *** في عمقه.. فالحبّ مختمرُ..!!

وقوله([369]):

39- أتسألين؟ وماذا بعدُ يا امرأتي *** أمشي وحيداً.. وقد أسرى بي الألقُ

40- تكوكبَ الأمسُ في جفنيَّ وانبعثت *** ريح الصّبا، وضمير الحرف، والحدَقُ

هذه النماذج الشعرية، يمكن إعادة صياغتها كالتالي:

* . حرارةُ الأرضِ تكوكبُ الفلاّحَ.

* . الأقصى تَكَوْكَبَ، والمطر تهاطلَ.

* . أمُّ أوفى تُكوكِبُ أشعارَ الشاعر.

[366] ـ مص، السابق: 138.

[367] - مص، نفسه، ص: 262.

[368]- مص، نفسه، ص: 300.

[369] - مص، نفسه، ص: 303.

*. الضمير الصاحي يُكوكِبُ ظلَّ الشاعر في المرايا.

*. فضاءات الشاعر مُكوكَبةٌ في عمقه.

وعندما يتأمّل المتلقّي الجذر (كوكب) ومشتقاته، في النماذج السابقة، يتبيّنُ له أنّ الشاعر قد أطلق هذا الجذر من قيده المعجمي، وإنحرف به عن دلالته المجازية التقليدية، إلى دلالة ذاتية متفلِّتة، يصعب الإمساك بها، ممّا يجعل المتلقّي يلجأ إلى ربطها بالمعنى العام لسياق النصّ الشعري المنسجم مع نفسيته.

وإذا كانت "كلُّ كلمة من الكلمات لها معانٍ كثيرة إلى حدٍّ ملحوظٍ.. .. بدليل أنّ بعض هذه الكلمات تستطيع بالفعل أنْ تقوم بعشرات المعاني في سهولة ويسرٍ"[370]، فإنّ دلالة الكلمة الواحدة عند ابن الشاطئ لا يمكن حدُّها، بل قد تتعدّدُ دلالات الجذر الواحد مثل الجذر (كوكب) حسب رغبة الشاعر، وتماشياً مع حالاته النفسية المتوتِّرة، فتأخذ هذه اللفظة دلالاتها السياقية، من هذه الرغبة، ومن هذه الحالات النفسية المتوترة؛ وهذا ما يجعل المتلقّي دائم البحث عن دلالة الجذر (كوكب) مع كلّ سياقٍ جديدٍ.

*****

[370] ـ ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كما محمد بشر، مكتبة الشباب، دط، دت، ص: 116،117.

3.4.1. دالّ (الضُّحَى):

1.3.4.1. الدّلالة المعجمية: جاء في المعاجم العربية، ومنها اللسان، الضُّحى: من طلوع الشمس إلى أنْ يرتفع النهار وتبيضَّ الشمسُ جِدًّا، ثمّ بعد ذلك الضَّحَاءُ إلى قريبٍ من نصف النهار. والضُّحَى: حين تطلع الشمسُ فيصْفُو ضوْؤُها، وقيل الضُّحى: النهار كلُّه.

وقيل: الضحى مشتق من الضَّحْوة ، وضحوة النهار بعد طلوع الشمس، ثم بعده الضُّحى ، وهو حين تشرق الشمس.

2.3.4.1. الدّلالة السياقية:

دالُّ (الضُّحى) كثير الدّوران على لسان الشاعر، حيث تواتر وروده في ديوان "أبجدية المنفى والبندقية" ـ فقط ـ إحدى وثمانين مرّة (81)، وقد شكّل مُكوّناً هامًّا من المعجم الشعري لابن الشاطئ؛ حيث لا يكاد المتلقي يعثُر على قصيدة من قصائده تخلو من هذا الدّالّ. وما يمكن ملاحظته عن دلالة كلمة (الضّحى) أنّ الشاعر لم يوظّف هذه الكلمة (الضُّحى) بدلالتها المعجمية، في كلِّ مواضعها الكثيرة، بل قد جعل لها دلالة رمزية ذاتية واضحة.

و للوقوف على هذه الدلالة الرمزية، يحْسُنُ بنا أنْ نتأمّل طائفة من سياقاتها في شعر ابن الشاطئ، حيث يقول([371]):

[371] - أبجدية المنفى والبندقية، ص: 17.

44- هي الضُّحى.. أمُّ أوفى.. لا تطاولها *** شمسٌ.. ولا تدّعي زوراً.. ولا تزرُ

45- العنفوانُ قديمٌ في ذوائبهـــا *** والكِبْرياءُ على أحداقها قَــدَرُ..!!

وقوله([372]):

29- أيّها الأنقياءُ هيّا إلى السّـا .. .. حِ.. لقد حان موعدي وجهادي

30- واعلموا أنّنا ضمير فلسط .. .. نَ وعُمقَ الضُّحى وكبْرَ الزّنادِ

وقوله([373]):

16- وإذا (الرّملة) بارودُ ضُحَى *** و(جبال النار) أجيادُ فداءْ

17- وإذا الشعبُ على أفراسه *** يتجلّى رافضاً هذا البغاءْ..!؟!

وقوله([374]):

22- سأظلُّ يا وطنَ الضُّحى *** حرْفاً يكوكبه سنـاكِ

وقوله([375]):

38- واليوم نعلنها: *** إنّ الضُّحى (مُضَرُ)

وقوله([376]):

11- إنّ (ريحَ الشمالِ) تأتي علينا *** إنْ بصمْنا.. فحاذري أنْ تليني..!!

12- واعبري الرّفضَ دون لأْيٍ وشدّي *** راية (اللّاء) حرّةً .. واسكنيني..!!

13- إنّني أرفضُ البجاحة دومـاً *** وسأبقى ضُحى وأحمي عريني

[372] - مص، السابق، ص: 57.

[373] - مص، نفسه، ص: 58.

[374] - مص، نفسه، ص: 85.

[375] - مص، نفسه، ص: 117.

[376] - مص، نفسه، ص: 248.

وقوله([377]):

15- أمَّ أوفى .. نقاوتي رأس مالي *** أينما كنتُ.. والضُّحى إكليلُ

وإذا تأمّلنا موضع دالّ (الضّحى) من خلال هذه النماذج، تبيّنَ أنّ الشاعر جعل (أمّ أوفى) ـ وهي رمز للأمة العربية، ومن خلالها رمز لفلسطين ـ ضُحىً. والفلسطيني المقاوم عُمْقُ الضّحى. و(الرّملة) ومن خلالها كلّ فلسطين بارود الضُّحى. ...، وفي الأخير جعل الضّحى إكليل هذه الأمة وتاجها الذي تتزيّنُ به.

إذن، دلالة لفظ (الضّحى) من خلال سياقاتها المتعدِّدة، في هذه النماذج هي دلالة ذاتية إيجابية، رمز بها الشاعر إلى الشموخِ والكِبْرِياءِ.

وإذا تتبعنا دلالة لفظ (الضُّحَى) في كلّ إستخداماته في شعر ابن الشاطئ، فإنّنا نجد هذه الدّلالة لا تخرج عن كونها تعني الشموخ والكبرياء. وبذلك يكون الشاعر قد أطلق لفظ (الضُّحَى) من قيده المعجمي، ولكنه حدّدَ له دلالة ذاتية مخصوصة، إرتضتها نفسيته. وما على المتلقّي إلاّ أنْ يمنحه الدّلالة التي يحسُّ أنّ الشاعر قصدها.

إنّ ظاهرة إستعمال الشاعر لألفاظ مخصوصة، وتكرارها في معجمه الشعري ثم إطلاقها من قيدها المعجمي، والإنزياح بها عن معناها المجازي؛ لتحتمل كلّ دلالة تنسجم مع نفسية الشاعر والمتلقي على حدٍّ سواء، هي ظاهرة مهيمنة توحي بأنّ الشاعر قد أسرته بعض الألفاظ، فكثُر إلحاحه على تكرارها؛ "لأنّ تكرار كلمات معينة له دور في

[377] - مص، السابق، ص: 261.

إضاءة التجربة وتعميقها، إذ يشير الإلحاح على بعض الكلمات داخل تراكيب ثابتة، أو متغيرة، إلى أشياء لا تستطيع التجربة الشعرية الإيماء بها، دون هذا التكرار"[378]. وغالبا ما يجد الشاعر نفسه مضطرا إلى "استخدام ألفاظ بعيدة عن موضوعه الشعري، ولكنها تخدم هذا السياق على سبيل الإيحاء والخيال والاستعارة. فيقول شيئا ليقول به شيئا آخر. ويوظف الكلمة توظيفا يوسع من دلالتها ويغني إيحاءاتها."[379]، ومثل هذه الإستعمالات كثيرة في لغة ابن الشاطئ ومعجمه الشعري.

وإذا كانت عملية التواصل اللغوي تقوم على مبدإ (اللغة الهدف،langue - objet) و(ما وراء اللغة، métalangage) كما يسمّيها جاكوبسون[380]، فإنّ ابن الشاطئ قد إستخدم ألفاظاً تجاوزت دلالاتها ما وراء اللغة.

وهذه الألفاظ قد يوظِّفها الشاعر في أنساق لغوية لا متناهية الدلالة يُمليها عليه واقعه النفسي، والسياقات المحيطة به، وعلى المتلقّي أنْ يمنحها الدّلالة التي يشعر أنّ الشاعر أرادها؛ دون قيْدٍ معجمي يوجّهه أو سندٍ مجازي يتّكئُ عليه.

*****

[378] ـ إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب: دراسة اسلوبية لشعره، ص: 284.

[379] ـ اللغة الشعرية وهوية النص، تارخ: 30/ 10/ 2011، http://www.diwanalarab.com/spip.php?article30369 .

[380] ـ فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت، ط1، 1993، ص: 39.

5.1. توظيف المصطلح اللغويّ:

إنّ اللغة الشعرية لغة إنزياحية بطبعها، وهي في حال التعبير الشعري تكتسب خصائص لا تكتسبها في حالاتها التواصلية الأخرى؛ لأنّ الشاعر ـ حينئذ ـ يتعامل مع اللغة بطريقة فنّية مخصوصة؛ ومعنى ذلك أنّ الشاعر يُطلق اللّفظ من قيده المعجمي، وينحرف به في بعض الحالات عن السّند البلاغي، وعندها تصبح الألفاظ والتراكيب غاية في ذاتها، وليست وسيلة لغاية أخرى فقط.

والمتتبع لشعر ابن الشاطئ يلمس ذلك الكمّ الهائل من روافد لغته الشعرية، من ذلك توظيفه للكثير من المصطلحات اللغوية في شعره؛ كالصّرف والنحو والعروض، وغيرها.

1.5.1. المصطلح اللغوي في الشعر العربي:

قبل دراسة المصطلح اللغوي في شعر ابن الشاطئ، يحسُن بنا أن نلقي نظرة عابرة على ظاهرة توظيف المصطلح العلمي أو اللغوي في الشعر العربي؛ وهي ظاهرة ليست جديدة، إذ عَرف شعراء العصر العباسي المصطلح العلمي واللغوي، واستخدموه في أشعارهم إستخداماً فنّياً؛ منهم أبو تمّام والمتنبي والمعرّي وغيرهم، هذا الأخير الذي يُعدُّ أوّل شاعر عربي توسّع في إستخدام المصطلح العلمي واللغوي في الشعر؛ حيث يقول أحد النقاد: "قد أربى أبو العلاء على سابقيه في استخدام المصطلحات العلمية واتخاذها أقيسة وبراهين ليس فيها جمال الشعر وإنْ كان فيها تظرّف النحويين والفقهاء"[381]. ولما كان

[381] ـ أحمد الشايب، المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري، دار صادر ـ بيروت، ط2، 1994، ص: 38.

المعري أكثر الشعراء توظيفا للمصطلح اللغوي في شعره، ارتأيتُ أن أتناول بعضاً من نماذج إستخدام المصطلح عند أبي العلاء المعرّي، ومن ذلك قوله:[382]

أشددْ يديكَ بما أقو ..... لُ فقول بعض الناس درُّ

لا تدنُوَنَّ من النسا .. .. ءِ فإنّ غِبَّ الأرْيِ مُرُّ

والباء مثل الباء تخْ ..... فضُ للدّناءةِ أو تَجُرُّ

فأبو العلاء المعرّي في هذه الأبيات يُبدي رأيه في المرأة، ويرى أنّ التّقرّب منها دناءة ومذلّة مقابلاً ذلك بأنّ آخر العَسَلِ مرارةٌ، وشبّه المرأة بالباء؛ لأنّ من المعاني التي تحملها الباء في اللغة الملابسة والمخالطة[383]. واستعان الشاعر بقاعدة نحوية عندما شبّه المرأة (الباء) بالباء الجارّة (حرف الجر)، فحرف الجرّ يعمل في الاسم بعده فيخفضه ويجرُّه؛ وكذلك مخالطة المرأة تجرّ من يخالطها إلى الدّناءة والمذلة.

وقوله[384]:

وما فسدت أخلاقنا باختيارنا *** ولكن بأمرٍ سبّبتْه المقادرُ

وفي الأصل غشٌّ والفروع توابع *** وكيف وفاء النّجل والأب غادرُ

إذا اعتلّتِ الأفعال جاءت عليلة *** كحالاتها اسماؤُها والمصادرُ

وفي هذه الأبيات يُبدي المعرّي رأيه في الأخلاق الفاسدة للأبناء ويُرجع ذلك إلى ما ورثوه من آبائهم، وليس لعوامل أخرى:

382 ـ المعري، اللزوميات، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي ـ القاهرة، ج1، دط، دت، ص: 341.

383 ـ لسان العرب، باب الباء.

384 ـ المعرّي، اللزوميات، ج1، ص: 302.

وفي الأصل غِشٌّ والفروعُ توابع *** وكيف وفاء النّجل والأبُ غادرُ

ثمّ يعلّلُ رأيه هذا بطريقة صرفية؛ حيث يقول إنّ الفعلَ إذا كان معتلاًّ، فإنّ ما يُشتقُّ منه من أسماء ومصادر يلحقها إعلالُ الفعل، ولا يمكنه التّخلص منه؛ وهذه حقيقة علمية مطلقة، لكنّ القول أنّ فساد أخلاق الأبناء سببُه فساد أخلاق آبائهم؛ ففيه شيءٌ من الحقيقة، وليستِ الحقيقة كلّها. وقد آثرت أنْ أقدِّم هذه الإطلالة لتكون معيناً لفهم طريقة توظيف المصطلح اللغوي عند ابن الشاطئ.

2.5.1. المصطلح اللغوي في شعر ابن الشاطئ:

أمّا توظيف المصطلح اللغوي عند ابن الشاطئ فإنّه لم يكن إستعارياً، كما إستخدمه المعرّي؛ بل إستخدمه بطريقة رمزية معقّدة، يصعب فكُّ شفرته في كثير من مواقع توظيفه.

والرّمز اللغوي يتشكّلُ في ذهن الشاعر إستجابة لحالته النفسية، وما تتطلّبه التجربة الشعرية؛ لأنّ الشاعر أكثر الناس إدراكاً أنّ استخدام اللغة إستخداما رمزيا لا يكون ذلك من منطلق أنّ هذه الكلمة ـ أية كلمة ـ هي أصلح من غيرها لكي تكون رمزاً، لكنّه بحسّه المرهف وحدسه الثاقب يُضفي على الكلمة أبعاداً ودلالاتٍ من رؤاه الخاصة. أمّا إستخدام المصطلح في شعر ابن الشاطئ، فقد غلب عليه التعقيد الذي يعني التعمية، حيث يصعب الفهم والإدراك، في استخدامه المصطلح إستخداماً رمزيا؛ ولكي نقف على

استخدام المصطلح اللغوي في شعر ابن الشاطئ، نتأمّل بعضًا من نماذجه. من ذلك قوله مخاطباً فلسطين/ الأرض والإنسان[385]:

18- تناجزين حروف الجرِّ قادرةً *** وتبعثين أزاهيري ونيراني

19- وتقطعين أيادي الليل واثقة *** وتُطْلعين الضُّحى في كلِّ ميدانِ.

وبالعودة إلى السياق العام لهذين البيتيْن، يمكن تأويل إستخدم الشاعر لمصطلح "حروف الجرِّ" على أنه رمزٌ للخيانة والعمالة للعدو الغاصب، حيث أنّ حرف الجرّ يؤدي إلى خفضِ الاسم بعده؛ أي جعله مكسوراً (مجروراً)، وهذا عملٌ ضعيفٌ حقيرٌ؛ لأنّ النحاة عند تقسيمهم لأثر العامل، يقدِّمون المرفوعات، ثم المنصوبات، ويؤخِّرون المخفوضات. وهذا ما يقابله في الواقع الفلسطيني، إذ يقوم العدو بكل أعمال القمع والبطش في حقِّ الفلسطينيين تاركاً عمل الخيانة والإخبار لكلّ من أدار ظهره لأهله، وتنكّر لقضيته؛ وهذا عملٌ خسيسٌ حقيرٌ لا يليق بالشرفاء والأحرار.

فمصطلح "حروف الجرِّ" إستخدمه الشاعر في مواطن عديدة من شعره موضوع الدراسة، لا يخرج عن كونه قد جعله الشاعر رمزاً لفئة من الفلسطينيين الذين خانوا بلدهم، وتنكّروا لأهلهم، فصاروا عملاء لعدوِّهم؛ لذا احتقرهم الشاعر، بل جعلهم أحقر وأخطر من اليهود. وهذه بعض النماذج لمصطلح "حروف الجرّ" في شعر ابن الشاطئ، ومنها قول الشاعر:[386]

[385] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 267.

[386] ـ المجموعة غير الكاملة، ص، ص: 956، 957.

22- على مرايا الضحى من عمقنا وطنٌ *** يمتدّ ضوءاً على شبّابة القَدرِ

23- فلا التذاكِر حبلى في مطاردتي *** ولا (المخافير) تغزو قامة السّفرِ

24- ولا على جيدكِ القدْسيّ قافيةٌ *** مسكونةٌ بحروف الجرّ والتّترِ!؟!

وقوله[387]:

13- وغرّبتْني حروفُ الجرِّ واهمةً *** أنّي انتهيتُ.. فلا قلبٌ ولا وطرُ..!؟

كما استخدم الشاعر مصطلح "المضاف" في قوله[388]:

35- وما نزال جذور الرّفض، تسكننا *** سنابل (الرملة البيضاء) والقيمُ

36- وتحتسينا شفاه القدس حالمة *** ويشتهينا على أسوارها الحرمُ!؟!

37- فلا تكوني مُضافاً جُرَّ من زمنٍ *** حتّى يُصفّى على ميلاده الزّخمُ!!

وكذلك قوله[389]:

33- ما تعوّدْنا على الذّلِّ.. ولا كنّا إمـــــــاءْ

34- فلماذا تسْكنُ الدّهـ .....ـشةُ في حروفِ النّداءْ..؟؟

وقد يستخدم الشاعر المصطلح اللغوي دون أن يكون له مُسوّغٌ لهذا الإستخدام، من ذلك قوله[390]:

[387] ـ أم أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 107.

[388] ـ المجموعة غير الكاملة، ص: 1092.

[389] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 124، 125.

[390] ـ أم أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 267.

28- واصطادني فخٌّ هلاميٌّ.. جميل الصّوت.. مُذْهبْ

29- تتنافخ الألفاظُ في أوداجه.. تُبْنَى.. وتُعْـرَبْ..!!

فالشاعر يصف متحدِّثاً ذا صوتٍ جميل وأسلوب بليغٍ، يأسر الناس أسراً بكلامه ذي الألفاظ الفخمة؛ وهذا ما يروق السّامع فينجذب إليه. غير أنّ الشاعر بإقحامه قوله: (تُبْنَى.. وتُعْرَبْ)، يكون ـ من وجهة نظري ـ قد عمّى على كلامه؛ ولذلك فقد جانبه التوفيق؛ لأنّ أصلَ الكلام البناء والإعراب، فما الذي أفاده قوله: (تُبْنَى.. وتُعْرَبْ)؟.

*****

6.1. بنية الإشتقاق:

1.6.1. الإشتقاق في اللغة: جاء في لسان العرب[391] لابن منظور، اشتقاق الشيء: بنيانه من المرتجل، واشتقاق الكلام: الأخذ فيه يميناً وشمالاً. واشتقاق الحرف من الحرف: أخذه منه. وجاء في المعجم الوسيط: "الاشتقاق: صوغ كلمة من أخرى على حسب قوانين الصّرف"[392].

[391] ـ لسان العرب، مادّة: (شقق).

[392] ـ المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية ـ القاهرة، ط4، 2004، ص: 489.

2.6.1. الاشتقاق في الإصطلاح:

أمّا في الاصطلاح، فقد عُرِّف بعدّة تعريفاتٍ، وذلك راجع إلى الإختلاف في أصل المشتقات؛ حيث ذهب بعضهم إلى أنّ الفعل هو أصل المشتقات، وقال فريق ثانٍ أنّ المصدر هو أصل المشتقات، ورأيٌ ثالث يقول: لا الفعل ولا المصدر أصل المشتقات، بل شيءٌ آخر هو أصل المشتقات؛ "وعلى هذا القول يكون أصل المشتقات شيئاً آخر لا هو المصدر ولا هو الفعل إنه أسماء الأعيان وأسماء الأصوات وأسماء المعاني التي اشتق الفعل منها ثم اشتق منه المصدر وبقية المشتقات"[393].

والبحث لا يولي اهتماماً كبيراً لقضية أصل المشتقات؛ لأنّ ذلك يُخرج موضوع هذا البحث عن إطاره المرجو له. "والحقيقة أنّه لا يوجد دليل حاسم في هذه القضية يمكن الاعتماد عليه في تحديد أصل المشتقات تحديداً واضحاً، وكل ما قيل في الشأن آراء اجتهادية غلبت عليها النزعة المنطقية وسيطرت عليها الافتراضات العقلية دون سند علميّ يمكن الركون إليه في تحديد أصل هذه المشتقات"[394]. ومهما كانت هذه الاختلافات ـ قديماً وحديثاً ـ فإنّ آراء علماء اللغة تصُبُّ جميعها في تعريفها للإشتقاق، في مقولة واحدة: هو انتزاع كلمة من أخرى، بتغييرٍ في بعض أحرفها مع تشابهٍ بينهما في المعنى، واتّفاقٍ في الأحرف الثابتة. كقولنا: استحجر، واستنوق، من الحجر ومن الناقة. أو هو: "توليد لبعض الألفاظ من بعض، والرّجوع بها إلى أصل واحد يحدِّد مادّتها ويوحي

[393] ـ إبراهيم كايد محمود، الاشتقاق وتنمية الألفاظ، مجلة آداب، كلية الآداب ـ جامعة الخرطوم، ع20، ص: 44.

[394] ـ م، السابق، ص: 45.

بمعناها المشترك الأصيل، مثلما يوحي بمعناها الخاص الجديد"[395]. والاشتقاق أنواعٌ؛ منها الاشتقاق الكبير، والأكبر، والصغير. وما يهمُّ هذا البحث هو الاشتقاق الصغير (أو الأصغر، أو الصّرفيّ، أو العام)؛ لأنّه "أكثر أنواع الاشتقاق وروداً في العربية، وهو محتجٌّ به لدى أكثر علماء اللغة العربية"[396]، ولأنه أكثر أنواع الإشتقاق إثراءً للّغة وتنمية لألفاظها، وقد عُرِف هذا النوع من الاشتقاق في لغة العرب منذ القديم؛ حيث قالوا: "استحجر الطين واستنوق الجمل"[397]، واستنسرت البغاث، وغيرذلك.

وهذا النوع من الاشتقاق يُعدُّ معيناً لا ينضب، ينهل منه أبناء هذه اللغة؛ فتتوسّع اللغة بتوليد ألفاظ جديدة، فتُثرى دلالاتها؛ لأنّ إحداث تغيير على أصل الكلمة تنتج عنه معانٍ جديدة؛ وبذلك يكون الاشتقاق أهمَّ وسيلة تساعد على مسايرة التطور الحضاري الحاصل في الحياة العامة لأمّة الضّاد.

3.6.1. الاشتقاق في شعر ابن الشاطئ:

لم يدَع ابن الشاطئ وسيلة من وسائل إثراء اللغة إلاّ استعان بها تطويعاً للغته، وبناءً لتراكيبه، من أجل التعبير عمّا يحيط به، أو تصويراً لعالمه الداخلي. ومن هذه الوسائل التي إتّكأ عليها ابن الشاطئ، الإشتقاق الذي يجعل لغة الشاعر تُثري نفسها بزيادة

[395] ـ صبحي الصّالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين ـ بيروت، د ط، 2009، ص: 174.

[396] ـ م، نفسه، ص: 174.

[397] ـ السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، المكتبة العصرية ـ صيدا، بيروت، 1987ج1، د،ط، ص: 350.

مفرداتها التي تمنحه القدرة على مواجهة ما تتطلبه المعاني المتدافعة في ذهنه. وممّا جاء من الإشتقاق في شعر ابن الشاطئ، قوله[398]:

. ماذا جرى للناس..؟ لا أدري فقد *** صمتَ الجميع.. وعربد العُملاءُ

واستأسدَ الجبناء في أيّامنا *** أرأيْتِ كيف استأسد الجبناءُ..؟؟

اشتقّ الشاعر الفعل (اسْتأْسَدَ) من الأسد.

وقال[399]:

38- أغسلْتِ تلك الأرضِ من أدرانها *** وشنقْتِ كلَّ مُبَرْمَجٍ جزّارِ..؟؟

اشتقّ الشاعر اسم المفعول (مُبرمَج) من بَرْمَجَ، ومنه لفظ "البرنامج"؛ وأصله فارسيٌّ؛ حيث جاء في القاموس المحيط: "البرنامج: الورقة الجامعة للحسابِ، مُعرَّبُ: برنامة"[400]. ومعنى هذا أنّ الشاعر اشتقّ اسم المفعول (مُبرْمَجٌ) من لفظ (البرنامج) ذي الأصل الفرسي.

وقال[401]:

38- كم طعنةٍ في الظهر أحكمَ عمقَها *** ملكٌ.. وصوّغ فعلَها الحجّابُ..!!

39- ولكم (تفرْعنَ) في حصار مخيّمي *** وغْدٌ وأرعد في الظلام خطابُ. ..!!

398 أم أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 60.

399 ـ أم أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 249.

400 ـ الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة ـ بيروت، ط8، 2005، ص: 180.

401 ـ أمّ أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 264.

تفرعنَ: مشتقٌّ من فرعون: وهو لقب ملك مصر في التاريخ القديم. وصار لقبًا يُطلق على كلِّ طاغية. وقد اشتقّ الشاعر الفعل (تفرعن) من الاسم (فرعون) الذي هو لقب ملك مصر في التارخ القديم.

وقال كذلك[402]:

43- يسرقون الأطفال والحجر الضّا ..... وي.. ويستنسرون في الأحلام.

يستنسِرُ: فعل مضارع من اسْتَنْسَرَ؛ وهو مشتقٌّ من اسم الذات (النّسْرِ)، أي صار كالنسر، أو اتّصف بصفات النسر.

وقال أيضاً[403]:

15- كم علّب الشهداء واغتال الضّحى *** متصَهْيِنًا.. متأمْرِكًا.. ضلِّيلاَ..!؟!

اشتقّ الشاعر اسم الفاعل (المتصهيِنُ) من اسم المعنى (الصّهيونية)؛ وهو الذي تخلّق بأخلاق الصهاينة؛ والصهيونية هي حركة سياسية دينية تدعو إلى إقامة وطن قوميٍّ لعموم اليهود على أرض فلسطين. أمّا توظيف لفظ المتصهين في شعر ابن الشاطئ، فهو وصف لكلِّ من خان قضية فلسطين، أو تنكّر لها من العرب والفلسطينيين، أو صار عميلاً للعدوّ.

[402] ـ أبجدية المنفى والبندقية، ص: 21.

[403] ـ مص، نفسه، ص 289.

وكذلك (المُتأمرِكُ) هو اسم فاعل مشتقٌّ من اسم الذات (أمريكا)؛ والمتأمرِك هو الذي تخلّق بأخلاق الأمريكيين، أو الذي صار أمريكيًا. و(المتأمرك) و(المتصهين) في المتن الشعري لابن الشاطئ، لهما دلالة سلبية قبيحة؛ أي الاتِّصاف بالصفات القبيحة للصهاينة والأمريكيين.

وقال كذلك:[404]:

أنكتفي باجتماعاتٍ مضمَّخةٍ *** بالرّفضِ.. والوطن المحتلُّ ينصهرُ؟

تهوَّدتْ تربة الأجداد واغتربتْ *** عنّا؟ ونحن على الأرداف ننتحرُ؟.

اشتقّ الشاعر الفعل (تهوّدَ) من اسم المعنى (اليهودية)؛ أي صار يهوديًا، أو اتّصف بصفات اليهود، أو أُريد له أن يصير يهودياً.

عند تأمّلنا المشتقات: (اسْتأُسَدَ، تفرْعَنَ، يستنسِرون، متأمْرِكٌ) نجد أنّها مشتقاتٌ من أسماء أعيان هي: (الأسد، فرعون، النّسر، أمريكا)، أمّا المشتقّات: (مُبرْمَجٌ، مُتصهِينٌ، تهوَّدَ) فهي مشتقات من أسماء المعاني: (البرنامج، الصُّهيونيّة، اليهوديّة). والشاعر عند اشتقاقه من هذه الأسماء، لا يريد دلالاتها الحقيقية، بل هدف إلى دلالات أخرى يحدِّدُها السياق الذي وردت فيه.

ومن خلال تتبُّعنا للإشتقاق في شعر ابن الشاطئ تبيَّن لنا أنّ أكثر المشتقات هي من أسماء الأعيان؛ وقد يكون سبب ذلك "بأنّ أصل المشتقات هي الأسماء لا الأفعال، ولا سيما أسماء الأعيان"[405].

[404] ـ المجموعة غير الكاملة، ص: 1052.

7.1. بنية التّضاد:

من بين أبرز الظواهر اللغوية التي كشفت عن نفسها سِمة أسلوبية لافتة، في شعر ابن الشاطئ، ظاهرة "التّضاد"؛ وهو ما يعرفُ عند البلاغيّين بـ (الطباق والمقابلة)، كما استعملوا لفظ "الضدّ" في تعريفهم لهذين المصطلحين؛ وهذا هو التضادّ اللغويّ الذي يقوم على "استعمال لفظين إثنين متضادّيْن بحكم الوضع اللغوي، لا يشترك معهما في ذلك ثالث"[406]. والتضاد اللغوي ـ في أصله ـ يتّخذُ شكل الملازَمة؛ بحيثُ يكون ذكرُ الطرفِ الثاني ملازما لذكر الطرف الأول، وهذا النوع من التّضاد لا تعنينا دراسته؛ لأنه مشتركٌ بين الجميع، بحكم مرجعيته المعجمية، بل تهتمُّ الدّراسة بما يُعرف بالتّضاد أو المقابلة السياقية وهي: "كلّ مقابلة كانت علاقة المتقابلين فيها توزيعية، فتقابل الشقيْن في هذا النوع ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي وإنما إلى أسلوب الشاعر وحده"[407]. وفي التضاد السياقي يكشف الشاعر عن حذقه الفنّي ومقدرته اللغوية في التأليف بين مكوّنات معجمه الشعري.

وقد حفل شعر ابن الشاطئ بصورٍ سياقية متعدِّدةٍ لبنية التضاد، خالف بها الواقع اللغوي للألفاظ المؤلِّفة لهذه البنية كأداة للتعبير عن المشاعر القلقة والمضطربة التي تختلج في صدره؛ وهذا لِما يكون عليه الشاعر من حالات نفسية متوتّرة، ومتراكمة.

---

[405] ـ صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، ص: 180.

[406] ـ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص:98.

[407] ـ مر، نفسه، ص:102.

ومن صور التضاد في شعر ابن الشاطئ تلك التي تعتمد على أدوات النفي **(لا، ما، لم)** آلية للتّضاد[408]، وهذا نوعٌ من أنواع التضاد السياقي (المقابلة السياقية)؛ حيث يعتمد الشاعر على براعته الأسلوبية لإنشاء تقابل لا يقوم على المواضعة اللغوية، كقول الشاعر في قصيدة "محاولة اختصار"، مخاطباً ـ من منفاه القسْري ـ وطنه "فلسطين" مجسَّداً في (أمّ أوفى الرّمز)، كما يشير إليه قوله[409]:

6- أراكِ على المشارف خير أنثى وخير غدٍ يكوكبه النسيبُ

7- أراكِ.. ولا أراكِ..!! فكل شيءٍ يسائل أصغريْكِ: متى نؤوبُ..؟؟

وللوقوف على دلالة التضادِّ في هذا البيت، يجب ألاّ نعزله عن سياقه العام في النص؛ إذ أنّ الشاعر قبل هذا البيت، رسم صورة قاتمة لحالِه في المنافي وفي الشتات؛ وهي حال كلّ فلسطيني مُهجَّرٍ ظلماً، أو منفيٍّ قسْراً.

والتّضادُّ واقعٌ في قوله: (أراكِ ولا أراكِ)، من خلال تقابل الإثبات (أراكِ)، والنفي (لا أراكِ) في الآن نفسه. وهذه الثنائية الضدِّية **(أراكِ ولا أراكِ)** ومثيلاتها التي كرّرها في مواطن كثيرة من شعره، ليست تعبيراً عن علاقات متضادّة متنافرة كما يبدو ظاهرياً، بل هي تعبيرٌ عن حالاتٍ ضدّية متكاملة، ولو أنّ ذلك يبدو شيئاً من التناقض؛ غير أنّ المتأمل في شعر ابن الشاطئ، وهو يوظف هذه الثنائيات الضدية يكتشف تلك الحقيقة المعبِّرة عن تلك الحالات الضِّدِّية المتكاملة؛ فالشاعر ـ في منفاه القسري ـ يبيّن أنه يرى يوم العودة إلى فلسطين قريباً؛ وهو ما يشير إليه هذا البيت:

[408] يُنظر ديوان "أبجدية المنفى والبندقية"، ص، ص: 69، 75، 99، 137، 234، 269، ...

[409] ـ أمّ أوفى تتجدد رغم الليل الطويل، ص: 27.

6- أراكِ على المشارف خير أنثى * وخير غدٍ يكوكبه النسيب**

لكنّ الشاعر يصطدم بذلك الواقع العربي؛ واقع الخنوع والاستسلام للعدوّ ـ بكل سلبياته ـ فيحجب عنه الرؤيا ويقطع عنه الأمل في العودة إلى وطنه السليب؛ ومن هنا فإنّ هذه الثنائيات الضدية التركيبية، تتحول إلى حالات ضدية متكاملة؛ أي يكمّل بعضُها البعضَ، فالشاعر لا يرى العودة إلى وطنه المغتصَب عبر هذا التخاذل العربي المهين، تحمل دلالته العبارة **(... لا أراكِ)**، بل يراه في إيمانه العميق بأنّ يوم العودة آتٍ لامحالة، تجسّده العبارة **(أراكِ)**، وهذه الرُّؤيا يسندها قولُه: **(... فكل شيءٍ يُسائل أصغريْكِ: متى نؤوبُ؟)**؛ ولذا فهو يرى ولا يرى في الآن نفسه، من خلال ثنائية ضدِّية في بنيتها التركيبية **(أراكِ ولا أراكِ)**، متوازية وليستْ متعاكسة في دلالتها، لمَّا رسمتْ هذه العبارة صورة ذهنية لمقابلة سياقية، من خلال تحريكها لمكامن التّخييل والتي "لا تعدو أنْ تجئَ للإيحاء بمعانٍ جديدةٍ ما كان ليتوصل إليها الشاعر بمقابلة لغوية"[410].

وهناك نوعٌ آخر من بنيات التضاد السياقية عند ابن الشاطئ، وهو ما عُرف عند القدماء بـ (نوافر الأضداد)؛ وهو أنْ يجمع الشاعر بين وصفيْن متضادَّيْن بشكل غريبٍ عجيبٍ في تركيب ما أو جملة ما، وهذا ما اشتهر به أبو تمّام، فنال إعجابَ دارسي شعره وناقديه؛ وهذا الدكتور شوقي ضيف يعلِّق على بيت أبي تمّام التالي:

بيضاءَ تَسْري في الظلام فيكتسي *** نوراً وتَسْرُبُ في الضياء فيُظلِمُ

فيقول:

[410] ـ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص: 102.

"أرأيت إلى هذا التضاد وهذا الضياء المظلم؟ إنّ حقائق الأشياء تتغيّر في شعر أبي تمام على هذه الصورة التي نرى فيها الضِّياء المظلم وإنه لضياء عجيب لا يستطيع شيءٌ أن يعبِّر عن فتنته .... وهو على هذه الشاكلة يشوه في ألوان الطبيعة تشويها يزينها"[411].

والشاهد - هنا - أنه مثلما يرى الأستاذ الدكتور شوقي ضيف أنّ هذا التركيب العجيب الذي يغير حقائق الأشياء في شعر أبي تمام هو التشويه الذي يزيّن الأشياء؛ فهذا ما نجده عند ابن الشاطئ حين يجعل الصمْتَ ينطق ويُثرثر، والفوضى منظّمة، والأنين أخرس، والظُّلمة لها ظلّ، حقيقة إنه تشويه الحقائق من أجل تزيينها، كقوله[412]:

أتهربين من الفوضى؟ ونحن هنا *** فوضى منظَّمة في واحة الرّمد.

فعبارة (**فوضى منظّمة**)[413] يردِّدُها الشاعر في أكثر من قصيدة، وأكثر من ديوان، بهذا المزج التركيبي المتناقض في ظاهره، بجمعه بين المتنافريْن، فيصدم ويستفزّ المتلقي الذي كان يتوقع أن توصفَ الفوضى بـ"العارمة" أو "الشديدة" ـ مثلاً ـ بدلاً من وصفها بما يناقضها (منظَّمة)، وهذه مفارقة عجيبة، أساسها الجمع بين النقيضين ـ ظاهرياً ـ في كيان واحد؛ وهو ما يُحدثُ إرباكاً لدى المتلقي للوهلة الأولى نتيجة ذلك المزج التركيبي بين المتنافرات؛ وهذا للتعبير عن رؤى تبدو غامضة في عالم الشاعر، ووجهات نظره المبهمة، تحتاج إلى قراءة واعية متبصِّرة لكشف ذلك العالم المتناقض لدى الشاعر.

411 ـ شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف ـ القاهرة، ط11، ص، ص: 252، 253.

412 ـ أم أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص: 65.

413 ـ أم أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، ص، ص:38، 65. و المجموعة غير الكاملة، ص:1043, وأبجدية المنفى والبندقية"، ص:68.

وإذا كان هناك من النّقّاد مَنْ يرى أنّ الإنزياح "إحتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا[414]، غير أنني لا أرى أنَّ الإنزياح تعبير عن قصور في المعجم اللغوي لدى الشاعر، أو قصور في اللغة ذاتها، بل أرى أنّ الإنزياح عملية فنية واعية، تعبّرُ عن مهارة وحِذْق صاحبها في رسم صوره الذهنية، والتعبير عن خلجاته العاطفية، بآلياتٍ تعبيرية يستحدثها تارة، وينحرف بها تارة أخرى؛ حين يشعر أنّ اللغة لم تُسعفه للتعبير عن تجربته بنظامها الصارم، كما أنّ الشاعر بهذا الانزياح يضفي مسحة جمالية على النص الشعري؛ ما كانت لتتجلى لولا هذه العملية الفنية الواعية.

وبهذه الخصائص ـ سالفة الذكر ـ يكون ابن الشاطئ قد أعلن أنّ شعره ذو سماتٍ أسلوبيّة متميّزة، من خلال تحويل بنية التّضاد من التّنافر ـ وهذا دورها اللغوي الطبيعي ـ إلى التكامل؛ وهذا يخالف الدّور الطبيعي للتّضاد، وفق رؤية خاصة جسّدتها هذه البنيات الأسلوبية المميَّزة.

*****

[414] ـ المسدي، الاسلوبية والاساوب، ص: 106.

الخاتمة

الخاتمة:

لقد بحثتْ هذه الدِّراسة في موضوع "خصائص البنية الأسلوبية في شعر ابن الشاطئ"، ومن خلال المعايشة الطويلة لشعره، والإبحار في أعماق تجاربه الشعرية، وتفحّصها بالوصف والتحليل، خلص الباحث إلى مجموعة من النتائج، منها ما يأتي:

1. إنّ أهمَّ ما يلفت نظر المتلقّي ـ ناقداً كان أم قارئاً ـ لشعر ابن الشاطئ هو تمحوره حول موضوعٍ واحدٍ؛ حتّى يُخيَّلُ له أنّ الشاعر نظم قصيدة واحدة ذات مقاطع عديدة، وأوزان متنوّعة، تدور حول الثورة الفلسطينية، وبطولات شعبها الباسل في مقاومته لقوى الشرِّ والطغيان دفْعاً لها ودفاعاً عن أرضه وعرضه؛ فكلُّ قصيدة يمكن أنْ تكون أبياتها مكمّلة لما قبلها، أو لما سيأتي بعدها، مع تنوّعٍ في الوزن والرّويِّ والقافية.

2. إتّسمَ شعر ابن الشاطئ بكثرة انزياحاته اللغوية عن معيار القاعدة النحوية ومألوف الإستعمال؛ فتارة يستحدثُ تركيباً لم تُجزْهُ لغة العرب، كندائه الضمير (يا أنا، يا أنت)، وأُخرى يتصرَّفُ في ترتيب عناصر الجملة العربية على غير ما يسمح به نظامها اللغوي، كالفصل بين الصفة والموصوف، أو تقديم الصفة على موصوفها، أو جعل الفاعل والمفعول به من لفظٍ واحدٍ، أو إضافة الشيء إلى نفسه، أو غيرها من الظواهر اللغوية الأخرى.

3. إنّ ابن الشاطئ الذي عايش كلّ النكبات والنكسات التي ألمّتْ بالأمة العربية ـ في زمننا هذا ـ كان أكثرَ الشعراء العرب إحساساً بثقل الهمِّ (العربي والفلسطيني) الذي جثا على

صدره، فراح يتمرّد على نظام اللغة؛ ليكون أقدرَ على التعبير عن همٍّ متفرّدٍ بتركيبٍ متفرّدٍ.

4. إذا كان دارسوا الأدب يتفقون على أنّ لغة الشعر المعاصر تقوم على طلب الجديد، أبنية وصوراً. فإنّ لغة ابن الشاطئ هي لغة التجديد في الأبنية والصور، من ذلك ـ على سبيل التمثيل ـ ما أضْفاهُ على بنية التضاد؛ إذ حوّل التّضادَّ من التنافر إلى التكامل، أو من خلال استحداث بُنىً جديدة؛ كنداء ضمير المتكلِّم الذي لم يُجزْه النحو العربي، أو جعل الفاعل والمفعول به يشتركان في لفظٍ واحدٍ؛ أي أنّ لفظَ الفاعل هو لفظ المفعول به، في التركيب ذاته، أو غير ذلك من ظواهر انزياحات التركيب الأخرى.

5. للشاعر قدرة على تطويع الإيقاع الشعري؛ لجعله ينسجم مع الدّفقة الشعورية؛ من ذلك استحداثه صورة جديدة لبحر الكامل؛ وهي مجزوء الكامل الأحذ، وهذه الصورة نمطٌ لم ينصّ عليه العروض الخليلي.

6. شيوع ظاهرة تناوب الرّدف بين الواو والياء، وهي ظاهرة أجازها العروض الخليلي، ممّا أخلّ بالنغم الموسيقي في نهاية البيت، وهذا يُحدث خللاً صوتياً ـ من وجهة نظري ـ لا تستسيغه أذن المتلقّي؛ وذلك لكون الضّمة أثقل من الكسرة؛ ويفسِّر علم الأصوات ذلك بأنَّ الضّمة لا تُنطَق إلاّ ببذل جهدٍ عضليٍّ أكبر ممّا تحتاجه الكسرة من جهدٍ؛ فينتج عن ذلك عدمُ انسجام صوتي في منطقة القافية. ولهذا يُستحسن ـ من وجهة نظري ـ إعادة قراءة العروض العربي قراءة صوتية جديدة قصد الإثراء والتجديد.

7. لقد إختار الشاعر لقافيته ما شاع من حروف الرّوي على لسان الشاعر العربي، وما ألفته الأذن العربية.

8. إنّ المتلقّي لشعر ابن الشاطئ ـ قارئاً كان أم مستمعاً ـ يلفتُ إنتباهَه كثرةُ استخدام الشاعر للأساليب الإنشائية في بناء قصيدته، وقد يبلغ به الأمر أنْ يجعل من القصيدة بِنْيةً إنشائية خالصة. وأكثر هذه الأساليب دوراناً في شعره: الإستفهام، والنداء، والأمر والنّهي.

9. إنّ شعر ابن الشاطئ يتميّز بكثير من الجِدّة والابتكار، في الصور والتراكيب؛ وهذا ما نلمسه فيما عُرِفَ بـ"تكرار الظاهرة" في شعره؛ بحيث تتكرر كلمة ما، أو عبارة ما، في أكثر من قصيدة، أو أكثر من ديوان، بشكلٍ لافتٍ. وهذا النوع من التكرار يوحي بتأثّر الشاعر بحدثٍ ما، أو انبهاره بلفظة ما، فيكرّرها في أكثر من موقع من النص، أو في أكثر من قصيدة؛ مثل تكراره دال (الضّحى)، أو دال (كوكب)، أو دال (رمّد)؛ ولهذا أرى أنّ هذا التكرار ـ فيما أعلم ـ خصيصة من خصائص ابن الشاطئ.

10. إنّ شعر ابن الشاطئ أرضٌ بِكرٌ، مازالت الدراسات لم تكتشفها بعد، وهو جدير أنْ يكون مجالاً صالحا للدراسات النقدية والأدبية؛ وذلك لما يتميّز به من خصائص أسلوبية نادرة في الشعر العربي.

- وفي الختام، لا يفوتني إلاّ أنْ أُقرَّ أنّ هذه الدراسة ـ رغم إجتهاد صاحبها ـ تبقى جهداً متواضعاً، قد عالج جانباً يسيراً من بعض شعر ابن الشاطئ، إذ لا يمكن

لصاحبها أن يدّعي، أو يزعم أنه أنجز عملاً كاملاً، فالكمال لله وحده، سبحانه وتعالى. فإن أصبتُ، فذلك ما أرجوه، وإن جانبت الصواب، فحسبي أنّني سعيتُ واجتهدتُ؛ ولهذا فإنّ الباحث يأمل أنْ يأتي من يتناول جوانب أخرى، ما زالت مخبوءةً في شعر ابن الشاطئ.

الملخَّص

الملخّص

تناولت هذه الأطروحة بالبحث والدراسة موضوع "خصائص البنية الأسلوبية في شعر ابن الشاطئ"، معتمدة على المنهج الأسلوبي، من أجل استجلاء أهمِّ الخصائص الأسلوبية التي ميّزت شعر ابن الشاطئ.

كما هدفت هذه الدراسة إلى الوقوف على أهمِّ العوامل والمصادر التي ساهمت في بناء النص الشعري عند ابن الشاطئ؛ ومن خلال ذلك وضع الشاعر في المكانة التي يستحقها بين شعراء العربية في هذا العصر.

ومن أجل كل ذلك، قد جاءت هذه الدراسة مشتملة على (مدخل وثلاثة فصول وخاتمة).

أمّا المدخل فقد تناول إطلالة نظرية موجزة حول مفهوم الأسلوبية كمنهج نقدي، وأثر البلاغة العربية في الأسلوبية الحديثة.

وأمّا الفصل الأول فتناول البنية الإيقاعية بكلِّ مكوّناتها (الوزن العروضي، وعناصر التشكيل الموسيقي، وغيرها).

وناقش الفصل الثاني البنية التركيبة من خلال مظاهرها اللغوية المتعددة، وأهم الانزياحات التي أصابتها.

وتناول الفصل الثالث البنية الدلالية، من خلال رصد أهم روافد الدلالة العامة للنص الشعري إعتمادا على الحقول الدلالية المشكلة لها.

وخُتِمت هذه الدراسة بملاحظات عديدة، شكلت أهم النتائج المتوصل إليها.

Abstract

This thesis examines and explores the topic of "Characteristics of the Stylistic Structure in the Poetry of *Ibn al-Shatie*", using the stylistic approach, in order to elucidate the most important stylistic characteristics that distinguish the poetry of *Ibn al-Shatie*.

As such, this study aims to investigate the major factors and sources that contribute to build the poetic text of *Ibn al-Shatie*; by doing so, it places the poet in the place he deserves among the Arab poets in this day and age.

Thus, this thesis consists of an introduction, three chapters and a conclusion.

The introduction deals with a theoretical glance at the notion of Stylistics as critical approach and the effect of Arabic rhetoric on the modern Stylistics.

The first chapter explores the rhythmic structure with all its components (prosody, elements of musical composition, etc...)

While the second chapter discusses the compositional structure through its different linguistic aspects and the most important displacements that affect it.

Then, the third chapter treats the semantic structure by exploring the major general semantic tributaries of the poetic text on the basis of its forming semantic fields.

This study is concluded by several observations that form the main findings.

Résumé:

La présente thèse porte sur l'étude des **"Caractéristiques de la Structure Stylistique dans la Poésie d'*Ibn El-shatie*"**. Il s'agit d'une étude basée sur l'pproche stylistique, afin de mettre en exergue les principaux caractères stylistiques qui distinguent la poésie d'*Ibn El-shatie*.

Ainsi ce travail consiste notamment à déterminer les facteurs et sources ayant contribué à la construction du texte poétique chez *"Ibn El-shatie*" et par conséquent mettre le poéte dans la place qu'il mérite parmi les poétes arabes contemporains.

Pour cela, cette étude est composée d'une introduction, trois chapitres et une conclusion.

L'introduction constitue un pref aperçu théorique sur la notion de stylistique en tant qu'approche critique ainsi que l'impacte de la rhétorique arabe sur la stylistique moderne.

Le premier chapitre traite de la structure rythmique avec toutes ss composantes (prosodie, éléments de la composition musicale, etc.)

Quant au second, il examine la structure compositionnalle à travers ses différents aspects linguistiques ainsi que les plus importants déplacements qu'elle a connus.

Alors que le troisiéme chapitre élucide la structure sémantique par le biais de la détermination des majeurs tributaires de la signification générale du texte poétique en fonction des champs sémantiques qui le composent.

Cette thèse est enfin cloturée par par plusieurs observations, lesquelles ont formé les majeurs résultats auxquels a abouti cette étude.

- **الكلمات المفتاحية:** البلاغة العربية، شعر ابن الشاطئ، الأسلوبية الحديثة، خصائص البنية الأسلوبية...

Keywords : Arabic Rhetoric, Poetry of *Ibn al-Shatie*, Modern Stylistics, Characteristics of the Stylistic Structure...

Mots clés : rhétorique arabe, poésie d'*Ibn El-shatie*, stylistique moderne, caractéristiques de la structure stylistique...

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

❊ القرآن الكريم

❊ الحديث النبوي الشريف

○ – الدواوين الشعرية

1 – ابن الشّاطئ، خفقات قلب، مطبعة الشرق – حلب، ط1، 1964.

2 – ابن الشّاطئ، دائرة الرفض، مطبعة ديمو برس – بيروت، ط1، 1978.

3 – ابن الشّاطئ، أبجدية المنفى والبندقية، رابطة الإبداع الثقافية، ط1، 2004.

4 – ابن الشّاطئ، أمّ أوفى تتجدّد رغم الليل الطويل، دار الهدى – عين مليلة (الجزائر)، دط، 2007.

5 – ابن الشّاطئ، المجموعة غير الكاملة، دار الأوطان للطباعة والنشر – الجزائر، ط1، 2009.

○ – المصادر القديمة

1. ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى الباي ـ مصر، دط، دت.

2. ابن دريد، جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين ـ بيروت، ط1، 1978.

3. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ـ بيروت، ج1، ط5، 1981.

4. . ابن عصفور، شرح جمل الزّجّاجي، دار الكتب العلمية ـ بيروت، ط1، 1998.

5. ابن عصفور، المقرّب، تحقيق: أحمد عبد السّتّار الجواري، وعبد الله الجبوري، ط1، 1972.

6. . ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دط، 1979.

7. ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقبق:عبد اللطيف محمد الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، ط1، 2000.

8. أبو يعلى التنوخي، كتاب القوافي، تحقيق: عوني عبد الرّؤوف، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط2، 1978.

9. الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرّائي، دط، دت.

10. سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ـ القاهرة، ط2، 1982.

11. السيوطي، الأشباه والنظائر، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة ـ بيروت، ط1، 1985.

12. السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، المكتبة العصرية ـ صيدا، بيروت، ج1، دط، 1987.

13. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1988.

14. الفرّاء، معاني القرآن، عالم الكتب ـ بيروت، ج2، ط3، 1983.

15. يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وحقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، بمصر، دط، دت.

ثانيـًا: المراجع

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.

2. إبراهيم حسن إبراهيم، أسرار النّداء في لغة القرآن الكريم، مطبعة الفجالة، القاهرة ـ دط، 1978.

3. إبراهيم السامرّائي، الفعل: زمانه وأبنيته، مؤسّسة الرسالة ـ بيروت، ط3، 1983.

4. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب ـ القاهرة، دط، دت.

5. أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، دار المعرفة الحامعية ـ الأسكندرية، دط، 1999.

6. أحمد الشايب، المهرجان الألفي لأبي العلاء المعرّي، دار صادر ـ بيروت، ط2، 1994.

7. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب ـ القاهرة، ط5، 1998.

8. // // // ، اللغة واللون، عالم الكتب ـ القاهرة، ط2، 1997.

9. ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط، 1984.

10. إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل ـ عمّان، ط1، 2008.

11. إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية ـ بيروت، ط1، 1991.

12. بالمر. ف. ر، علم الدلالة، ترجمة: مجيد عبد الحليم الماشطة، الجامعة المستنصرية ـ بغداد، دط، 1985.

13. جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت، ط2، 1987.

14. حسن طبل، علم المعاني في الموروث البلاغي تأصيل وتقييم، مكتبة الإيمان ـ المنصورة، ط2، 2004.

15. حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط1، 2002.

16. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، دط، 1989.

17. حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، 2005.

18. خليل إبراهيم العطية، التركيب اللغوي لشعر السياب، دار المعارف للطباعة والنشر ـ سوسة (تونس)، ط2، 1999.

19. ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كما محمد بشر، مكتبة الشباب، دط، دت.

20. سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، جامعة الكويت ـ الكويت، ط1، 2003.

21. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار ابن خلدون ـ الاسكندرية، دط، دت.

22. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف ـ القاهرة، ط11، دت.

23. صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين ـ بيروت، دط، 2009.

24. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنّى ـ بغداد، ط5، 1977.

25. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه ولإجراءاته، دار الشروق ـ القاهرة، ط1، 1998.

26. عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي ـ القاهرة، ط5، 2001.

27. عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، دط، دت.

28. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت ـ الكويت، ط3،ج1.

29. عبد الله الغذّامي، الصوت القديم الجديد، مؤسسة اليمامة الصحفية ـ الرياض، دط، 1999.

30. عزّ الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب ـ القاهرة، ط4، دت.

31. عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب ـ بيروت، ط2، 1978.

32. علي حلمي موسى، دراسة إحصائية لجذور معجم الصِّحاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1978.

33. علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، دط، 1975.

34. علي عشري الزايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي ـ القاهرة، دط، 1997.

35. عودة خليل أبو عودة، التطور الدلالي بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القرآن الكريم، مكتبة المنار ـ الزرقاء (الأردن)، ط1، 1985.

36. غازي يمّوت، بحور الشعر العربي، دار الفكر اللبناني ـ بيروت، ط2، 1992.

37. فاضل صالح السامرّائي، بلاغة الكلمة في التعبير القرآني، شركة العاتك لصناعة الكتاب ـ القاهرة، ط2، 2006.

38. فاضل صالح السامرّائي، معاني النحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب ـ القاهرةن ط2، 2003.

39. فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت، ط1، 1993.

40. كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية ـ الإسكندرية، دط، 2006.

41. كريم حسين ناصح الخالدي، نظرات في الجملة العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع ـ عمّان، ط1، 2006.

42. كريم حسين ناصح الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار صفاء ـ عمّان، ط1، 2006.

43. محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشروق العربي ـ بيروت، دط، دت.

44. محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق ـ القاهرة، ط1، 1999.

45. محمد حماسة عبد اللطيف، لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق ـ القاهرة، ط1، 1996.

46. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتّحاد الكتاب العرب ـ دمشق، 2001.

47. محمد عبد الله جبر، النحو والأسلوب دراسة تطبيقية، دار الدعوة ـ الإسكندرية، ط1، 1988.

48. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ القاهرة، ط1، 1994.

49. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية: قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ـ القاهرة، ط1، 1997.

50. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، ط2، 1995.

51. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1995.

52. محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة ـ القاهرة، ط2، 1987.

53. محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة، ج1، دط، دت.

54. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التزنسية ـ تونس، دط، 1981.

55. محمود أحمد نخلة، الضمائر المنعكسة في اللغة العربية، دار العلوم ـ بيروت، ط1، 1990.

56. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ط28، 1993.

57. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإتماء الحضاري ـ حلب، ط1، 2002.

58. موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار جرير ـ عمّان، ط1، 2014.

59. نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، 2000.

60. // //، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط3، 1967.

61. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج1، دت.

62. هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي ـ بيروت، ط4، 2003.

63. هاني علي سعيد محمد، شعر محمد الشهاوي ـ دراسة أسلوبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة، ط1، 2009.

64. يوسف حسين بكار، القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس ـ بيروت، ط2، دت.

ثالثـًا: الدّوريا ت والرّسائل الجامعية

1. إبراهيم محمود خليل، ألفاظ الألوان ودلالتها عند العرب، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والإجتماعية، الجامعة الأردنية، مج 33، ع3.

2. إبراهيم كايد محمود، الإشتقاق وتنمية الألفاظ، مجلة كلية الآدابن جامعة الخرطوم، ع20.

3. أبو فراس النطافي، التدوير وبحور الشعر، مجلة جامعة الملك سعود (الآداب)، مج6، ع2.

4. أحمد علي محمد، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي "دراسة أسلوبية إحصائية"، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة دمشق، مج 26، ع1.

5. إلياس مستيري، التكرار ودلالته في ديوان الموت في الحياة لعبد الوهاب البياتي، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة (الجزائر)، ع11،10.

6. حمادة محمد عبد الفتاح الحسيني، المصاحبة اللغوية وأثرها في تحديد الدلالة في القرآن الكريم، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر، 2007.

7. حيدر محمد جمال سيد أحمد، إيقاع الألوان في شعر عز الدين المناصرة، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج20، ع1.

8. رضا بن حميدة، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مج15، ع2، ج1.

9. سامية راجح، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مفاتيح ومداخل أسلوبية، مجلة الأثر، العدد 13.

10. شكري محمد عياد، مفهوم الأسلوب، مجلة فصول، مج1، ع1.

11. صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، مج1، ع4.

12. عاطي عبيدات، ومحمود شكيب أنصاري، اللون ودلالته في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة جامعة الخليل للبحوث، مج8، ع4.

13. عبد الباسط محمد الزيود، ظاهر محمد الزواهرة، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والإجتماعية ـ الجامعة الأردنية، مج41،ع2.

14. عبد الحكيم راضي، النقد اللغوي في التراث العربي، مجلة فصول، مج6، ع2.

15. عفراء رفيق منصور، التطور الدلالي لدى شعراء البلاط الحمداني، رسالة ماجستير، جامعة تشرين ـ اللاذقية (سوريا).

16. علي سليمي، ورضا كيان، اللون بين الرومانسية والواقعية، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ع23.

17. ليلا حاجي أبادي، ومهدي ممتحن، الجمال اللوني في الشعر العربي المعاصر من خلال التنوع الدلالي، فصلية دراسات الأدب المعاصر، ع9.

18. ماجد محمد النعامي، توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر ابراهيم المقادمة، مجلة الجامعة الإسلامية ـ غزة، مج15، ع1.

19. محمد اسماعيل حسونة، تساؤلات النص الشعري، دراسة أسلوبية، مجلة الجامعة الإسلامية بغزة، مج14، ع1.

20. محمد حسين عبد الله المهداوي، نظرة في الأسلوب والأسلوبية، مجلة أهل البيت، جامعة أهل البيت ـ كربلاء، ع164، 2.

21. محمود عياد، الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف، مجلة فصول، مج1، ع2.

22. مرضية أياد، ورسول بلاوي دلالات الألوان في شعر يحي السماوي، مجلة فصلية إضاءات نقدية، ع8.

23. ميس خليل محمد عودة، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية ـ نابلس (فلسطين)، 2006.

رابعـًا: التّسجيلات الصّوتية والمواقع الإلكترونية

1. اللغة الشعرية وهوية النص، تاريخ: 30/ 10/ 2011،

. http://www.diwanalarab.com/spip.php?article30369

2. إسماعيل إبراهيم شتات - http://www.drmosad.com/index426.htm، سبتمر 2015.

3. برنامج "شواطيء الإنعتاق"، حوار مع "ابن الشاطيء"، حاوره الدكتور/ محمد الصالح خرفي، إذاعة جيجل الجهوية، 2007/07/06.

الفهـــرس

الفهرس

مقدِّمة ..... (أ- و)

المدخل

توطئة 1

الأسلوبية بين المصطلح والمفهوم 2

الأسلوبية في موروثنا البلاغي والنقدي 5

مجال الأسلوبية 10

الفصل الأول

(البنية الإيقاعية وخصائصها)

توطئة 16

1. الوزن العروضي 17

1.1. البحور ذات الوحدة المفردة 20

1.1.1. البحر الكامل 20

2.1.1. البحر الوافر 30

3.1.1. بحر الرّمل 34

4.1.1. البحر المتقارب 36

5.1.1. البحر المتدارك 42

2.1. البحور ذات الوحدة المركّبة 43

1.2.1. البحر البسيط 43

2.2.1. البحر الخفيف 44

3.2.1. بحر الطويل 47

2. القافية 49

1.2. أنواع القافية 52

1.1.2. القافية المطلقة 52

1.1.1.2. القافية المطلقة المردفة 53

2.1.1.2. القافية المطلقة المجردة 55

3.1.1.2. القافية المطلقة المؤسسة 55

2.1.2. القافية المقيدة 56

1.2.1.2 القافية المقيدة المردفة 57

2.2.1.2. القافية المقيدة المجردة 58

3.2.1.2. القافية المقيدة المؤسسة 58

2.2. تكرار القافية 60

3. الرّويّ 65

1.3. الروي في شعر ابن الشاطئ 66

2.3. حركة الروي 69

4. مكمِّلات التشكيل الموسيقي 74

1.4. إيقاع البياض والشكل الخطّي 75

1.1.4. إيقاع البياض 75

2.1.4. الإيقاع البصري (الشكل الخطّي) 78

2.4. التدوير 81

1.2.4. تدوير الكلمة 81

2.2.4. تدوير التفعيلة 84

3.4. التكرار 91

1.3.4.تكرار الحرف 92

2.3.4. تكرار الكلمة 96

3.3.4. تكرار التركيب 98

الفصل الثاني

البنية التركيبية وخصائصها

توطئة 105

1. ظواهر نحوية وصرفية لافتة 107

1.1. شيوع الحال 108

2.1.1. شيوع الحال على وزن (فعلى) 110

2.1. توظيف الصفة (النعت) 113

1.2.1. شيوع الصفة على صيغة(فعلى) 113

2.2.1. تقديم الصفة على الموصوف 115

3.2.1. الفصل بين الصفة والموصوف 117

4.2.1. غرابة مصاحبة الصفة للموصوف 120

3.1. الوحدة اللفظية بين الفاعل والمفعول به 121

4.1. بنية الفعل الرباعي (المضاعَف) 127

2. ظواهر تركيبية مختلفة 132

1.2. إضافة الشيء إلى نفسه 132

2.2. بنية الأساليب الإنشائية 135

1.2.2. بنيتا الأمر والنهي 136

2.2.2. بنية النداء 140

1.2.2.2. نداء الضمير 141

2.2.2.2. نداء ما لا يصلح للنداء 146

3.2.2.2. أحرف النداء 148

4.2.2.2. مجال أسلوب النداء 150

3.2.2. بنية التساؤل 152

1.3.2.2. معنى الإستفهام 152

2.3.2.2. الإستفهام في شعر ابن الشاطئ 153

3.2. بنية التكرار 159

1.3.2. تكرار الحرف 159

2.3.2. تكرار الكلمة 161

3.3.2. تكرار التركيب 168

الفصل الثالث

البنية الدلالية

توطئة 173

1. بنية المعجم الشعري 175

1.1.حقل الثورة والمقاومة 175

1.1.1. دالّ (الرفض) 176

2.1.1. دالّ (الحجر) 178

3.1.1. دالّ (الدم) 181

2.1. حقل الأعلام 185

1.2.1. أسماء قادة الجيوش 185

2.2.1. أسماء القبائل العربية 189

3.2.1. أسماء المكان 191

4.2.1. أسماء الأحداث التاريخية 192

3.1. حقل الألوان 194

1.3.1. اللون في شعر ابن الشاطئ 195

1.1.3.1. اللون الأخضر 197

2.1.3.1. اللون الأسمر 202

3.13.1. اللون الوردي 205

4.1.3.1. اللون الأسود 208

5.1.3.1. اللون الأبيض 213

6.1.3.1. اللون الأحمر 216

4.1. حقل البنية المهيمنة 217

1.4.1. الفعل **(رمّد)** 220

1.1.4.1. الدلالة المعجمية 220

2.1.4.1. الدلالة السياقية 220

2.4.1. الفعل **(كوْكَبَ)** 222

1.2.4.1.الدلالة المعجمية 222

2.2.4.1. الدلالة السياقية 223

3.4.1. **الضُّحى** 226

1.3.4.1. الدلالة المعجمية 226

2.3.4.1. الدلالة السياقية 226

5.1. توظيف المصطلح اللغوي 230

1.5.1. المصطلح اللغوي في الشعر العربي 230

2.5.1. المصطلح اللغوي في شعر ابن الشاطئ 232

6.1. بنية الإشتقاق 235

1.6.1. الإشتقاق في اللغة 235

2.6.1. الإشتقاق في الإصطلاح 235

3.6.1. الإشتقاق في شعر ابن الشاطئ 237

7.1. بنية التّضاد 241

الخاتمة 246

الملخّص **251**

قائمة المصادروالمراجع **255**

الفهرس **268**